



HAL
open science

Παίζοντας με τις αβεβαιότητες της ζωής στην αρχαία Ελλάδα
Véronique Dasen

► **To cite this version:**

| Véronique Dasen. Παίζοντας με τις αβεβαιότητες της ζωής στην αρχαία Ελλάδα. 2020. ⟨hal-04420431⟩

HAL Id: hal-04420431

<https://hal.univ-lille.fr/hal-04420431>

Submitted on 2 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Σε αγγεία της Κλασικής περιόδου, αγόρια και κορίτσια σε ηλικία γάμου απεικονίζονται σε παιχνίδια δεξιοτεχνίας και τύχης. Οι αγγειογράφοι αξιοποιούν μεταφορικά τη δράση του παιχνιδιού για να εντάξουν σε μια εικονική πραγματικότητα το κρίσιμο στάδιο της ερωτοτροπίας, προάγγελο του γάμου. Με τις ευλογίες του Έρωτα και της Αφροδίτης, τόσο στο ελεύθερο όσο και στα οργανωμένα παιχνίδια, τα κορίτσια φανερώνουν αυτενέργεια απέναντι στις αβεβαιότητες της ζωής.

με τις αβ

στην

01

Βοιωτικός σκύφος, π. 420–410 π.Χ. Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών, 99.533.

Σχέδιο: A.G. Mitchell.



VÉRONIQUE DASEN

Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας / PI ERC Locus Ludi
Πανεπιστήμιο Φρίμπουργκ Ελβετίας¹

ΠΑΙΖΟΝΤΑΣ ΕΒΑΙΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

02

Απουλικός κωνικός κρατήρας, π. 430 π.Χ. Μόναχο, Antikensammlung, 3268. Φωτ.: V. Dasen.

03

Αττική ερυθρόμορφη υδρία, π. 440–420 π.Χ. Βαρσοβία, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 142293. Σχέδιο: V. Dasen.

04

Αττική ερυθρόμορφη λήκυθος, 470–460 π.Χ. Μαλιμπού, Μουσείο J. Paul Getty, Συλλογή Βίλλας, 71.ΑΕ.444. Η φωτογραφία διατίθεται από το Μουσείο στο πλαίσιο του προγράμματος Open Content.

ΣΤΑ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ Η ΠΑΙΔΙΑ (ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ) και η *παιδεία* (η εκπαίδευση) προέρχονται από την ίδια ρίζα με τη λέξη *παίζ*. Έτσι, η κουλτούρα του αρχαίου παιχνιδιού εθεωρείτο για καιρό ένα θέμα συνδεδεμένο κυρίως με την παιδική ηλικία και την εκπαίδευση². Η πολιτισμική σημασία των παιχνιδιών, ωστόσο, υπερβαίνει τη φυσική και διανοητική ανάπτυξη των παιδιών. Τα παιχνίδια παίζονταν παντού στην αρχαία Ελλάδα, από παιδιά και ενήλικες, γυναίκες και άνδρες, ελεύθερους πολίτες και δούλους. Οι κανόνες τους αντικατοπτρίζουν κοινωνικά και θρησκευτικά πρότυπα και προσδοκίες, που με τη σειρά τους διαπλάθουν τους παίκτες. Η μελέτη του θέματος, λοιπόν, μπορεί να επιτρέψει την πρόσβαση στο συλλογικό φαντασιακό του παρελθόντος. Στο παρόν άρθρο εξετάζεται πώς οι Έλληνες αγγειογράφοι χρησιμοποιούσαν σε μεταφορικό επίπεδο την απεικόνιση των παιχνιδιών δεξιοτεχνίας και τύχης, τα οποία παίζονταν κυρίως από νεαρά άτομα, ιδίως κορίτσια. Σκοπός των αγγειογράφων δεν ήταν η ρεαλιστική απόδοση του παιχνιδιού, κάτι που θα επέτρεπε να ανασυνθέσουμε τους κανόνες του, αλλά η οπτική κατασκευή μιας συγκεκριμένης εκούσιας δραστηριότητας που αντανάκλα τον τρόπο διαχείρισης των αβεβαιοτήτων της ζωής, ειδικά από κορίτσια σε προγαμιαίο στάδιο.

Ερωτική μαντεία

Στα αγγεία στα οποία αναπαρίστανται παιχνίδια, οπτικοποιείται ένα λογοπαιγνίο που βασίζεται στην αμφισημία του ρήματος *παίζω*, «παίζω» και «παίζω ερωτικά», ή «παίζω με τα ερωτικά συναισθήματα». Σε όλες τις παραλλαγές τα κορίτσια διεξάγουν το παιχνίδι με αγωνιστική διάθεση, όπως στο παιχνίδι με τα δάχτυλα, που ονομάζεται *κλήρος διὰ δακτύλων*³ και απεικονίζεται στην ελληνική αγγειογραφία από τα μέσα του 5ου αιώνα π.Χ.⁴. Οι παίκτες είναι συνήθως γυναίκες, οι οποίες παίζουν μεταξύ τους ή με κάποιον συνομήλικό τους

ή, σπανιότερα, με την Αφροδίτη⁵. Οι μόνοι άρρενες που παίζουν μεταξύ τους είναι Έρωτες και σάτυροι⁶. Θεοί και θεές μπορεί να παίζουν μαζί, ο Έρωτας με τη Νίκη ή με την Αφροδίτη, ή δύο Έρωτες μεταξύ τους (εικ. 2). Το παιχνίδι εκτυλίσσεται πάντα σε εξωτερικό χώρο της πόλης ή της εξοχής. Οι παίκτες κρατούν κλαδί στο ένα χέρι και τεντώνουν ψηλά τα ανοιγμένα δάχτυλα του άλλου χεριού. Νικητής είναι αυτός που μαντεύει το άθροισμα των προτεταμένων δακτύλων, πιθανόν φωνάζοντας το αποτέλεσμα, όπως συμβαίνει και σήμερα. Το κλαδί ίσως προέρχεται από τα αγροτικά συμφραζόμενα του παιχνιδιού το οποίο συνηθίζονταν μεταξύ βοσκών.

Σε υδρία του Ζωγράφου του Λουτρού στη Βαρσοβία (εικ. 3, περ. 440–420 π.Χ.), η σκηνή έχει γαμήλιο περιεχόμενο και διαδραματίζεται σε κρηναίο οικοδόμημα. Δύο όμορφες παρθένες, που φέρουν λεπτά ενδύματα και κοσμήματα, αντί να αντλούν το νερό, κάθονται πάνω στις υδρίες και παίζουν, τραβώντας κλήρους με τα δάχτυλα. Διάφορα στοιχεία παραπέμπουν σε γιορτή, πιθανότατα σε γάμο. Η κρήνη θα μπορούσε να είναι εκείνη της πηγής Καλλιρόης, που «ρέει όμορφα», από την οποία έπαιρναν νερό για το λουτρό της νύμφης⁷. Θα μπορούσε όμως να είναι και κάποια άλλη αθηναϊκή κρήνη που συνδεόταν με τη διοργάνωση της γιορτής. Σε άλλες σκηνές αυτής της εικονογραφικής σειράς, η κόρη κάθεται σε κίστη (κουτί) που περιέχει τα υπάρχοντά της, όπως υφάσματα και κοσμήματα, στοιχείο που υπαινίσσεται την προετοιμασία του γάμου⁸. Στην υδρία του Ζωγράφου του Λουτρού, οι κοπέλες παίζουν αντί να εργάζονται, σαν να είναι υπερβολικά ανυπόμονες να μάθουν το μέλλον τους, δηλαδή ποια θα παντρευτεί πρώτη. Μια γυναίκα κρατάει στεφάνι, πιθανόν το γαμήλιο, φτιαγμένο από μυρτιά, για να στέψει τη νικήτρια, ενώ ένας φτερωτός Έρωτας πετάει προς την παίκτρια στα αριστερά κρατώντας ταινία ή ζώνη, σύμβολο επιτυχίας και ομορφιάς της νύμφης.



02



03



Η γαμήλια διάσταση του παιχνιδιού αξιοποιείται κωμικά σε σκύφο από το Καβείριο των Θηβών (περ. 420–410 π.Χ.). Η σκηνή παρωδεί την «Κρίση του Πάριδος», ο οποίος έπρεπε να επιλέξει ανάμεσα στην Ήρα, την Αθηνά και την Αφροδίτη την ομορφότερη θεά⁹. Στη μία όψη (εικ. 6), η Ήρα κάθεται σε βράχο, φέρει σκίπτρο και πέπλο, ένδειξη ότι, σε αντίθεση με τις άλλες, είναι ήδη νυμφευμένη. Πλάι της, μια νεαρή γυναίκα με γυμνό στήθος, μάλλον η Ελένη, περιμένει την έκβαση του διαγωνισμού, κρατώντας στεφάνι που υποδηλώνει τη νίκη, δηλαδή τον γάμο της με τον Πάρι. Ο Ερμής κρατά κηρύκειο και βαδίζει προς το μέρος τους αφήνοντας τον Πάρι να αποφασίσει μόνος του. Στην άλλη όψη (εικ. 1), καθισμένος σε βράχο ο Πάρις, που μπορεί να ταυτισθεί από τον φρυγικό σκούφο και τις ανατολίτικες μπότες, παίζει λύρα. Μπροστά του δύο θεές, η Αφροδίτη και η Αθηνά, κάθονται κρατώντας το κλαδί των βοσκών και τραβούν κλήρους με τα δάχτυλα. Απεικονίζοντας τον διαγωνισμό σαν μαντική διαδικασία, ο αγγειογράφος υπαινίσσεται ότι η απόφαση του Πάριδος δεν καθορίστηκε ούτε από την ερωτική έλξη ούτε από την υπόσχεση των θεαινών. Η απόφαση ήταν στα χέρια των θεών, όπως και οι τραγικές της συνέπειες, η αρπαγή της Ελένης και ο Τρωικός πόλεμος. Αυτή η παρωδία ίσως παραπέμπει στην εικόνα της παρεκκλίνουσας φύσης της Ελένης. Κατά τον Πτολεμαίο Χένο (2ος αι. μ.Χ.), συγγραφέα της παρωδίας *Νέα Ιστορία* την οποία συνοψίζει ο Φώτιος, η Ελένη ήταν όχι μόνο έμπειρη σε ναρκωτικές ουσίες ή φάρμακα, αλλά και εθισμένη σε παιχνίδια. Εκείνη εφνύρε το παιχνίδι που είναι γνωστό ως *κλήρος διὰ δακτύλων*:

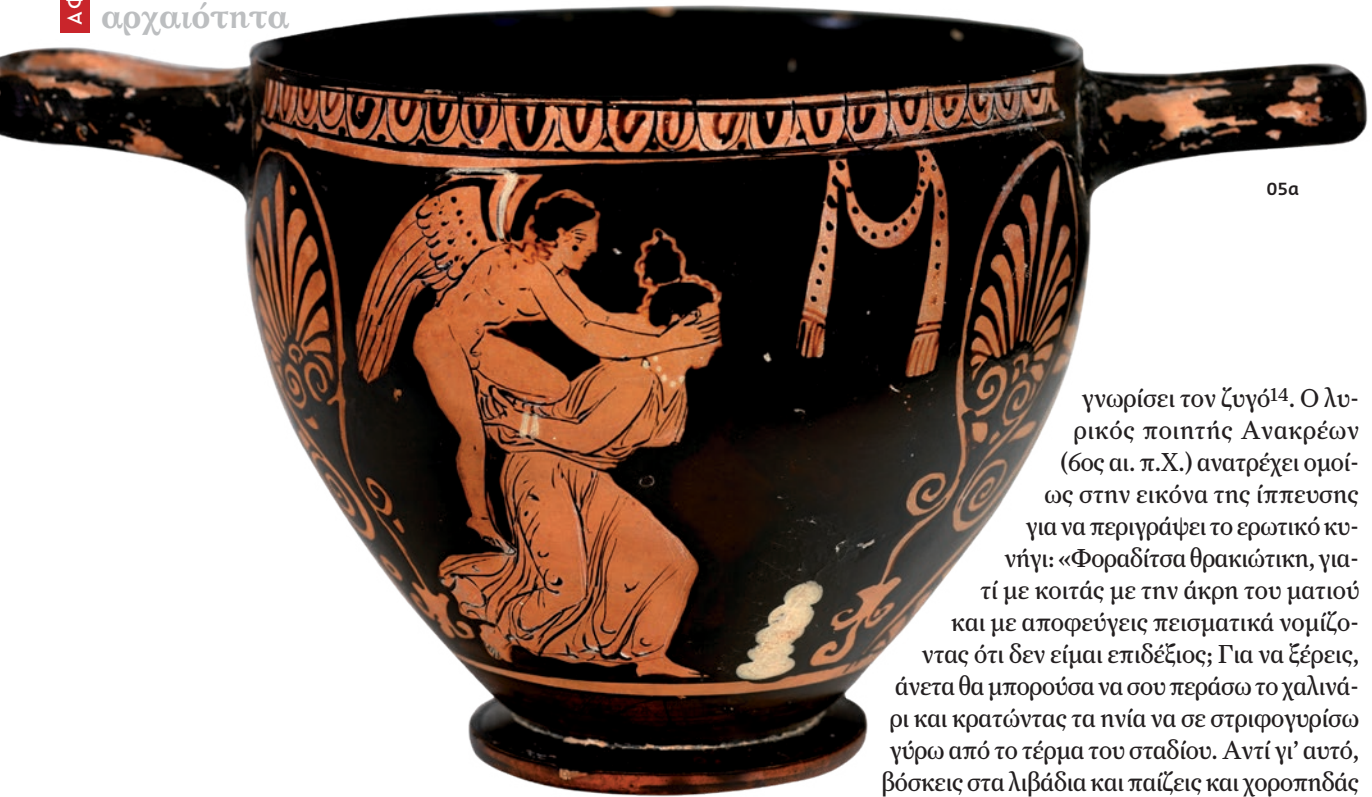
«(...) η Ελένη ήταν η πρώτη που είχε την έμπνευση να τραβήξει κλήρους με τα δάχτυλα και που κέρδισε στο παιχνίδι με τον Αλέξανδρο. Ήταν κόρη της Αφροδίτης»¹⁰.

Ακόμη και το όνομα της κόρης της διάλεξε παίζοντας αστραγάλους με τον Πάρι:

«Η Ελένη είχε μία κόρη από τον Αλέξανδρο. Οι δυο τους διαφώνησαν για το όνομα που θα της έδιναν. Εκείνος ήθελε να την ονομάσει Αλεξάνδρα, ενώ εκείνη Ελένη. Η Ελένη κέρδισε μία παρτίδα αστραγάλων και το παιδί πήρε το όνομα της μητέρας του. Λέγεται ότι αυτό το κορίτσι φόνευσε η Εκάβη, κατά την άλωση της Τροίας»¹¹.

Ο εφεδρισμός και ο δαμασμός της φορβάδος

Ο λεξικογράφος Ιούλιος Πολυδεύκης (2ος αι. μ.Χ.) περιγράφει τους κανόνες του παιχνιδιού



05a

γνωρίσει τον ζυγό¹⁴. Ο λυρικός ποιητής Ανακρέων (6ος αι. π.Χ.) ανατρέχει ομοίως στην εικόνα της ίππευσης για να περιγράψει το ερωτικό κυνήγι: «Φοραδίτσα θρακιώτικη, γιατί με κοιτάς με την άκρη του ματιού και με αποφεύγεις πεισματικά νομίζοντας ότι δεν είμαι επιδέξιος; Για να ξέρεις, άνετα θα μπορούσα να σου περάσω το χαλινάρι και κρατώντας τα νύια να σε στριφογυρίσω γύρω από το τέρμα του σταδίου. Αντί γι' αυτό, βόσκεις στα λιβάδια και παίζεις και χοροπηδάς ανάλαφρα, αφού δεν έχεις επιδέξιο ιππέα να σε καβαλήσει»¹⁵.

Στον απουλικό σκύφο, το σύμπλεγμα συμβολίζει τόσο τον ερωτικό καταναγκασμό που επιβάλλει ο Έρωσ, τυφλώνοντας το θύμα του, όσο και τις αβεβαιότητες της μοίρας, που μπορούν

του εφεδρισμού ως εξής: «Στήνουν όρθια στο έδαφος μια πέτρα και, σημαδεύοντάς την από απόσταση, ρίχνουν σφαίρες ή βότσαλα. Όποιος αποτύχει να ρίξει κάτω την πέτρα, κουβαλάει στην πλάτη του τον άλλο. Ο νικητής του κλείνει τα μάτια με τα χέρια, ώσπου ο πττημένος — αν δεν πάρει λάθος κατεύθυνση — να αγγίξει την πέτρα»¹². Εξαιτίας της στενής φυσικής επαφής, οι παίκτες συνήθως είναι του ίδιου φύλου εκτός από την οριακή περίπτωση παρθένων και σατύρων (εικ. 4)¹³.

Το παιχνίδι του εφεδρισμού χρησιμοποιείται με εμφανώς μεταφορική σημασία σε έναν απουλικό σκύφο από το εργαστήριο του αγγειογράφου της *Ιλίου πέριδος* (εικ. 5α, β, περ. 375–350 π.Χ.). Στη μια όψη, ο Έρωσ κάθεται ιπαστί στην πλάτη μιας κόρης και της κλείνει τα μάτια με τα χέρια του. Η κόρη, ενδεδυμένη ως ελκυστική παρθένος, φορά λεπτό ζωσμένο χιτώνα, περιδέραιο και ψέλια. Προχωρά σκυφτά κάτω από το βάρος του θεού και προσπαθεί να φτάσει σε έναν σωρό λευκόχρωμων λίθων. Το σύμπλεγμα μπορεί να ερμηνευτεί ως οπτικό λογοπαίγνιο: η ίππευση του κοριτσιού υπαινίσσεται την αντίληψη του γάμου ως δαμασμού μιας φορβάδος. Αυτή η μεταφορά συναντάται πολύ συχνά στην αρχαία ελληνική γραμματεία. Ο Ευριπίδης χαρακτηρίζει την ανύπαντρη Ιόλη, θυγατέρα του Εύρυτου, βασιλιά της Οιχαλίας, *πῶλον ἄζυγα λέκτρων*, φοραδίτσα που δεν έχει

05a, β

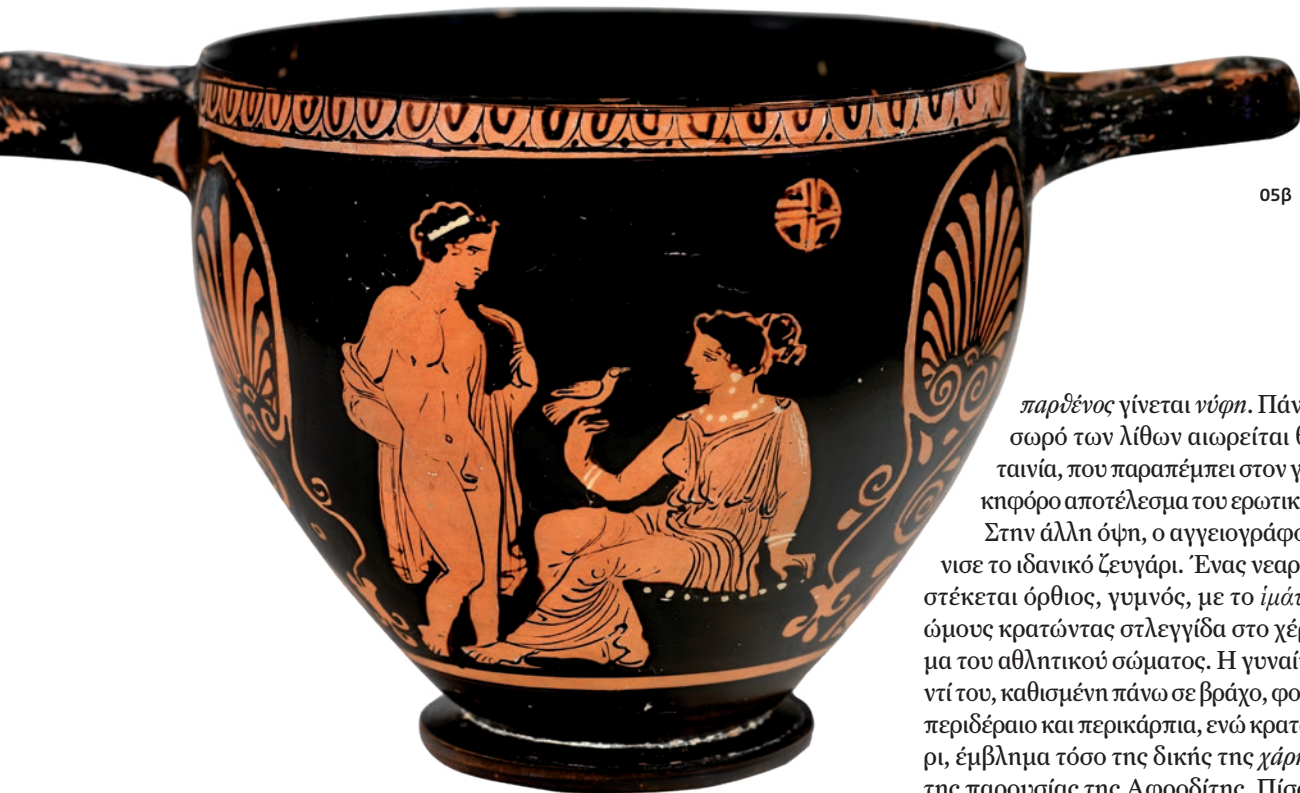
Απουλικός ερυθρόμορφος σκύφος, π. 375–350 π.Χ. Μουσείο Τεχνών, Rhode Island School of Design, 25.089. Φωτ.: Erik Gould. Ευγενική παραχώρηση του Μουσείου Τεχνών, Rhode Island School of Design, Providence.

06

Η άλλη όψη του βοιωτικού σκύφου της εικόνας 1.

Η Ε Ρ Α





05B

να συγκριθούν με τα διστακτικά βήματα της κόρης, η οποία δεν υιοθετεί παθητική στάση, αλλά είναι πρόθυμη και συμμετέχει στο παιχνίδι. Η απεικόνιση του βαδίσματός της οπτικοποιεί τη διαδικασία μετάβασης που είναι σε εξέλιξη. Από

παρθένος γίνεται νύφη. Πάνω από τον σωρό των λίθων αιωρείται θυσανωτή ταινία, που παραπέμπει στον γάμο, το νικηφόρο αποτέλεσμα του ερωτικού *αγώνος*. Στην άλλη όψη, ο αγγειογράφος απεικόνισε το ιδανικό ζευγάρι. Ένας νεαρός άνδρας στέκεται όρθιος, γυμνός, με το *ίμάτιον* στους ώμους κρατώντας σπλεγγίδα στο χέρι, έμβλημα του αθλητικού σώματος. Η γυναίκα απέναντί του, καθισμένη πάνω σε βράχο, φορά ενώτια, περιδέραιο και περικάρπια, ενώ κρατά περιστέρι, έμβλημα τόσο της δικής της *χάρης* όσο και της παρουσίας της Αφροδίτης. Πίσω της, ένα κυκλοτερές αντικείμενο ίσως υπαινίσσεται κάποιο ερωτικό παιχνίδι με σφαίρα.

Τα κορίτσια, η τραμπάλα και τα φτερωτά άλογα

Σε άλλες απεικονίσεις, τα κορίτσια παίζουν έναν πιο ενεργητικό ρόλο, όπως στο παιχνίδι της τραμπάλας, το οποίο μελέτησε πρόσφατα ο John Richard Green¹⁶. Το παιχνίδι παίζεται μόνο από κορίτσια σε προγαμιαία ηλικία, ποτέ από αγόρια. Ο κανόνας είναι απλός: οι παίκτριες δεν κάθονται με τα πόδια να πατούν στο έδαφος όπως σήμερα, αλλά στέκονται όρθιες πάνω στη σανίδα πηδώντας εναλλάξ, ώστε όταν η μία ανεβαίνει η άλλη να κατεβαίνει. Το παιχνίδι είναι επομένως πολύ ακροβατικό, αφού ασκεί τη φυσική κατάσταση και τη συγκέντρωση. Αν και καμία αρχαία πηγή δεν το περιγράφει, είναι αξιοσημείωτο ότι νεοελληνικά ουσιαστικά προέρχονται από τη λέξη *ζυγός*, που αναφέρεται στη «δοκό» ισορροπίας, *τον ζυγόν ταλάντου*¹⁷.

Οι ερωτικές συνδηλώσεις του παιχνιδιού, που πιθανόν περιέχονται στο όνομά του και αναφέρονται στον ζυγό του γάμου, εμπνέουν την εικονογράφηση αποσπασματικού, αττικού κιονωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Λένινγκραντ (εικ. 8α, β, περ. 470–460 π.Χ.)¹⁸. Η σανίδα στηρίζεται σε κούτσουρο από κορμό δέντρου τοποθετημένο μπροστά σε μια μπλιά, ένδειξη ότι η σκηνή εκτυλίσσεται σε εξωτερικό χώρο. Και τα δύο κορίτσια φορούν ζωσμένο χιτώνα. Το κορίτσι



06

στα αριστερά φέρει ένδυμα βαρύ και περίτεχνο, με διάφορα μοτίβα κεντημένα στο χέρι ή στον αργαλειό, φορά ενώτια και περιδέραιο, ενώ τα μαλλιά της είναι μαζεμένα σε δίχτυ. Το κεφάλι της κόρης στα δεξιά δεν σώζεται, αλλά η άκρη ενός μαντιλιού ή σάκκου διακρίνεται κοντά στο στήθος της.

Από εργονομική άποψη η σκηνή είναι πολύ ρεαλιστική. Οι παίκτριες βρίσκονται σε στάση συγκέντρωσης με κλειστές γροθιές. Το ένα κορίτσι πηδάει ψηλά, το άλλο πέφτει προς τα κάτω. Και τα δύο φορούν ζωσμένο χιτώνα που χαρακτηρίζει κορίτσια σε δράση. Η ερωτική διάσταση της σκηνής είναι πολυεπίπεδη. Όπως επισημαίνει ο Richard Green, το παιχνίδι επιτρέπει στον ζωγράφο να προβάλλει τη φυσική ομορφιά των κοριτσιών σε αγωνιστικά συμφραζόμενα, παρόμοια με αυτά των αγοριών που ασκούνται στην παλαίστρα, με τη διαφορά ότι οι κόρες είναι πάντα ενδεδυμένες¹⁹. Αξίζει να αναφερθεί ότι αυτό το ακροβατικό παιχνίδι αποδεικνύει επιπλέον τον αυτοελεγχό τους, την πεμπουσία της αναμενομένης σωφροσύνης μιας κόρης σε ηλικία γάμου. Ο κρατήρας της Βοστώνης απηχεί επίσης έναν πιο σύνθετο ερωτικό διάλογο, που παραπέμπει στον κήπο της Αφροδίτης, στον δαμασμό των παρθένων και στην ερωτοστασία, όπως την αποκαλούν οι σύγχρονοι μελετητές.

07

**07**

Αττική ερυθρόμορφη κύλιξ, π. 450–440 π.Χ. Βοστώνη, 13.84. Σχέδιο: V. Dasen.

08α, β

Θραύσματα αττικού ερυθρόμορφου κιονωτού κρατήρα, π. 470–460 π.Χ. Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών, 10.191. Πηγή: L.D. Caskey / J.D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts*, Βοστώνη, τόμ. III, Λονδίνο 1964, σ. 48–49, αρ. 49, πίν. 85.

Ο κήπος της Αφροδίτης

Η παρουσία των μήλων στο δέντρο είναι μεγάλης σημασίας. Για πολλούς συγγραφείς το σημασιολογικό πεδίο του *μήλου* ή *μάλου* προσδιορίζει σε γενικές γραμμές ένα στρογγυλό και σαρκώδες φρούτο: μήλο, κυδώνι ή ρόδι. Χρησιμοποιείται επίσης για να περιγράψει ένα ερωτικό θηλυκό κορμί, τις παρειές, τα στήθη και το φύλο. Η απεικόνιση ώριμων μήλων στο δέντρο πίσω από τις παίκτριες αναφέρεται επομένως στην ωριμότητα των κοριτσιών, που είναι έτοιμες για γάμο²⁰. *Μήλον* ή *μάλον* είναι επίσης ο κατ' εξοχήν καρπός σε δύο γνωστούς κήπους, αυτόν της Αφροδίτης στην Πάφο και εκείνον των Εσπερίδων με τα χρυσά φρούτα για τον γάμο του Δία και της Ήρας. Μήλο είναι το δώρο που πρόσφερε ο Πάρις στην ομορφότερη θεά. Ρόδι έδιναν στη νύφη στις γαμήλιες τελετές, παραπέμποντας πιθανόν στον καρπό που έφαγε η Περσεφόνη όταν παντρεύτηκε τον Άδη, σημάδι συγκατάθεσης²¹.

Το *μηλοβολεῖν*, δηλαδή το ρίξιμο του μήλου, είναι παροιμιακή έκφραση για την πρόσκληση σε αμοιβαίο έρωτα²². Σε ένα ειδύλλιο του ο Θεόκριτος (3ος αι. π.Χ.) περιγράφει πώς η Κλεαρί-

στη ρίχνει μήλα στον αιγοβοσκό, που της αρέσει: «Και η Κλεαρίστη ρίχνει μήλα στον αιγοβοσκό, καθώς αυτός οδηγεί το κοπάδι του προς το μέρος της και εκείνη του σφυρίζει γλυκά»²³.

Στην *Ελληνική Ανθολογία*, ο Μελέαγρος ο Γαδαρεύς (1ος αι. π.Χ.) μεταμορφώνει μια σφαίρα στην καρδιά με την οποία παίζει ο Έρωτας:

«Τρέφω τον Έρωτα που του αρέσει να παίζει με τη σφαίρα: Σου πετάει, Ηλιοδώρα, την καρδιά που πάλλεται μέσα μου. Δέξου τον Πόθο για συμπαίκτη σου. Αν όμως με απορρίψεις, δεν θα αντέξω την προσβολή που παραβιάζει τους κανόνες της πάλης»²⁴.

Τα χρυσά μήλα του κήπου της Αφροδίτης μπορούν να γίνουν όργανα ερωτικής μαγείας. Στην ιστορία της Αταλάντης, ο Ιππομένης χρησιμοποιεί την έλξη που ασκούν αυτά τα μήλα για να νικήσει στον αγώνα δρόμου την αδάμαστη παρθένο και να κερδίσει την καρδιά της. Ο Θεόκριτος εξηγεί πώς χάνει το μυαλό της όταν ανακαλύπτει τα πολύτιμα φρούτα και υποκύπτει στα μάγια του έρωτα:

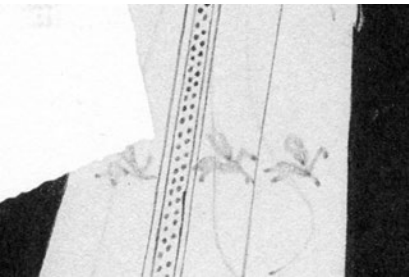
«Ο Ιππομένης, όταν θέλησε να παντρευτεί την κόρη, έτρεξε τον αγώνα δρόμου με μήλα στα χέρια, και αμέσως μόλις τα είδε η Αταλάντη, έπεσε σε βαθύ έρωτα»²⁵.

Τα μήλα χρησιμοποιούνται επίσης στην παρσκευή αφροδισιακών φίλτρων σαν αυτό που σώζεται σε έναν ελληνικό μαγικό πάπυρο, που συνιστά το *μηλοβολεῖν* για την κατάκτηση της ποθούμενης γυναίκας, ψυχή τε και σώματι: αφυπνίζοντάς της την ερωτική τρέλα (*μανία*), τον πόθο (*έρωτα*), την αγάπη (*φιλία*) και τη *στοργή*²⁶.

Σε κύλικα του Ζωγράφου της Πενθεσίλειας (εικ. 7, περ. 450–440 π.Χ.), ένας νέος άνδρας στέκεται όρθιος μπροστά σε κόρη καθισμένη σε σκίμποδα (χαμηλό κάθισμα). Πίσω του ένας κάλαθος με μαλλί και μία ρόκα παραπέμπουν στη φιλεργία της κόρης. Ο μεταξύ τους διάλογος υποδηλώνεται από τη στάση του νεαρού που στηρίζεται πάνω στο ραβδί του. Η κόρη κρατά στα χέρια της δύο φρούτα, ή τουλούπες μαλλιού, ή αλπθινές σφαίρες που φαίνεται να δείχνει στον νεαρό, σαν να είναι έτοιμη να ξεκινήσει με αυτές κάποιο ταχυδακτυλουργικό παιχνίδι. Η υφασμάτινη ταινία που αιωρείται ανάμεσά τους ενισχύει τον ερωτικό υπαινιγμό. Αυτές λοιπόν οι σκηνές ταχυδακτυλουργικών παιχνιδιών με σφαίρες ή μήλα δεν πρέπει να ερμηνευθούν σε πρώτο επίπεδο σαν μια παιδιαστική διασκεδαστική απασχόληση των κοριτσιών που προορίζονται για γάμο και χρησιμοποιούν τις τουλούπες τους ως παιχνίδια. Στόχος των ζωγράφων δεν είναι η *ρεαλιστική* αναπαράσταση ενός παι-

08α

08β





χνιδιού, αλλά η απόδοση μιας πρόσκλησης σε μια σχέση αμοιβαίου έρωτα. Υπάρχει όμως μια ιδιαιτερότητα: στην εικονογραφία τα ταχυδακτυλουργικά παιχνίδια παίζονται από γυναίκες, όχι από άνδρες. Αντίθετα, στις λογοτεχνικές πηγές κυρίως άνδρες επιχειρούν να σαγηνεύσουν γυναίκες παίζοντας με μίλα. Φαίνεται ότι στην αγγειογραφία γίνεται προσπάθεια να αποδοθούν τα κορίτσια καθώς διεγείρουν ενεργά τον ανδρικό πόθο με αγωνιστικούς όρους.

Ο δαμασμός των παρθένων

Στον κρατήρα του Ζωγράφου του Λένινγκραντ (εικ. 8α, β), η παίκτρια στα αριστερά φορά ένδυμα με ένα αξιοπερίεργο σχέδιο: μια ζωφόρο με φτερωτά άλογα. Η εικόνα μπορεί να ερμηνευτεί με διάφορους τρόπους. Ο Πήγασος παραπέμπει στην πηγή, όπως δηλώνει και το όνομά του, επειδή με την οπλή του κάνει την πηγή να αναβλύσει. Το μοτίβο μπορεί να υπαινίσσεται τις συνοπτικές σκηνές κοριτσιών που αντλούν νερό από κρηναίο οικοδόμημα, θέμα ιδιαίτερα δημοφιλές στην αρχαϊκή αγγειογραφία²⁷, που υποδηλώνει την ηλικιακή κατηγορία των κοριτσιών.

Το πιθανότερο είναι ότι ο Πήγασος σχετίζεται με τη μοίρα της Ίππης, θυγατέρας του Χείρωνα, όπως την παρουσιάζει ο Ευριπίδης στο έργο του *Μελανίππη η σοφή*. Η παρθένος πήγε ως συνήθως για κυνήγι στο δάσος, όπου την βίασε ο Αίολος, γιος του Έλληνα. Η Ίππη έμεινε έγκυος και διέφυγε στα βουνά για να γεννήσει: «Την ώρα της γέννας, φτάνει ο πατέρας της που την αναζητούσε. Επειδή λοιπόν την πήραν είδηση, η Ίππη προσευχήθηκε να μεταμορφωθεί για να μην την αναγνωρίσουν. Έτσι μεταμορφώθηκε σε άλογο αφού προηγουμένως γεννήσε το παιδί

της, και εξαιτίας της ευλάβειας της δικής της και του πατέρα της, η Άρτεμις της έδωσε μια θέση ανάμεσα στα αστέρια»²⁸. Ο Υγίνος στα *Αστρονομικά* του προσθέτει ότι η Ίππη, ο θηλυκός Πήγασος, εγκαταστάθηκε σε ένα μέρος στο οποίο να μην τη βλέπει ο Κένταυρος, δηλαδή ο πατέρας της ο Χείρων, και ότι άφηνε να φαίνεται μόνο το μισό σώμα της, ώστε το φύλο της να μένει κρυμμένο²⁹.

Το άλμα του αλόγου είναι μέρος και της *χελιχελώνης*, ενός αγαπημένου παιχνιδιού των παρθένων, που περιλαμβάνει έναν γύρο που ολοκληρώνεται με άλμα αλόγου. Ο Ιούλιος Πολυδεύκης διέσωσε τα στιχάκια του τραγουδιού³⁰: «Η χελιχελώνη είναι κοριτσιόσιτο παιχνίδι παραπλήσιο με τη “χύτρα”. Ένα από τα κορίτσια, που ονομάζεται χελώνη, κάθεται στο κέντρο, ενώ οι άλλες τρέχουν γύρω της ρωτώντας την: “Χελιχελώνη, τι κάνεις στη μέση;” “Υφαίνω μαλλί και μιλήσιο νήμα”. Τότε, αυτές της απαντάνε φωνάζοντας: “Τι έκανε ο γιος σου όταν πέθανε;” “Από άσπρα άλογα στη θάλασσα βρέθηκε — με ένα πίδαγμα»».

Όπως έδειξε η Ανδρομάχη Καρανίκα³¹, το παιχνίδι της χελιχελώνης είναι μια μορφή χορικής άσκησης που μέσα από δυναμικές αλλαγές ρόλων διδάσκει στο κορίτσι κοινωνικές προσδοκίες και κανόνες. Πρώτα, η κόρη κάθεται στο κέντρο ακίνητη σαν χελώνα, προσωποποιώντας την *αιδώ*, τη σεμνότητα της ιδανικής *φιλέργου γυναικός*, δηλαδή τη νυμφευμένη που υφαίνει το μαλλί³². Υποτίθεται ότι η *χελώνη* έχει γεννήσει ένα παιδί και πιθανόν υφαίνει το σάβανό του, μιας και τα κορίτσια σπεύδουν να τη ρωτήσουν για την αιτία του θανάτου του. Μόλις η χελώνη εκφέρει τη λέξη *άλατο* (πίδηξε), αναλαμβάνει τον ρόλο του



10

παιδιού της, και κάνει ένα άλμα προς την πιο κοντινή παίκτρια, η οποία παίρνει τη θέση της³³. Ο ερωτικός συμβολισμός του άλματος σε ανδρικά συμφραζόμενα διαφαίνεται σε ένα άλλο απόσπασμα του Ανακρέοντα. Η εικόνα του αλόγου που πηδά μεταδίδει τη βία των ερωτικών συναισθημάτων: «Πίσω μου αφήνοντας για άλλη μια φορά τον βράχο της Λευκάδας, βουτώ στο κύμα το λευκό, μεθυσμένος από έρωτα»³⁴.

Επομένως, στα στιχάκια της χελιχελώνης το άλμα της κόρης ίσως υπαινίσσεται τον κίνδυνο της ερωτικής συνεύρεσης όσο και της μανίας που προκαλεί ο έρωτας. Στον κρατήρα του Ζωγράφου του Λένινγκραντ, λοιπόν, η ιδέα των κοριτσιών σε κίνδυνο τονίζεται οπτικά με την εικόνα των ιπτάμενων αλόγων, που παραπέμπουν στην Ίππη, και κοσμούν το ένδυμα της κόρης που απαθανάτιστηκε να ισορροπεί με επιδεξιότητα πάνω στην τραμπάλα.

Οι αγγειογράφοι μερικές φορές συγκρίνουν ξεκάθαρα την εξάσκηση των κοριτσιών με εκείνη των αγοριών. Σε βοιωτικό σκύφο (εικ. 11, περ. 425–400 π.Χ.), μία κόρη κάθεται πάνω σε κίσπη. Ετοιμάζεται να πετάξει μια σφαίρα σε υπερφυσικούς συμπαίκτες, έναν μικρό Έρωτα με προτεταμένα χέρια, που κάθεται στους ώμους ενός άλλου Ερωτιδέα. Το εικονογραφικό σχήμα είναι δανεισμένο από το παιχνίδι των αγοριών στην παλαιστρα. Σε μελανόμορφη λίκυθο που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Εδιμβούργου (περ. 500 π.Χ.)³⁵, ο παιδοτριβης, ένας γενειοφόρος γέροντας, στέκεται μπροστά από δύο ομάδες νεαρών που κάθονται στους ώμους συντρόφων τους, όπως οι Ερωτιδέες στον βοιωτικό σκύφο. Σε αυτόν όμως, ο αγώνας μεταφέρεται σε έναν φανταστικό νυφικό χώρο, όπου η γυναίκα απεικονίζεται σαν να διευθύνει το ερωτικό παιχνίδι³⁶.

Ερωτοστασία;

Σε μια αττική, ερυθρόμορφη υδρία, που βρίσκεται στη Μαδρίτη, η ερωτική σημασία του παιχνιδιού οπτικοποιείται από την υπερφυσική παρουσία του Έρωτα στο κέντρο, που είναι έτοιμος να προσφέρει την ταινία στη νικήτρια (εικ. 9, περ. 440–430 π.Χ.). Οι παίκτριες ονομάζονται *Αρχεδίκη* και *Απαλίνη*, ονόματα

που επαυξάνουν τις ερωτικές συνδηλώσεις του παιχνιδιού, αφού *Απαλίνη* σημαίνει «γλυκιά», απαλή, και το όνομα της *Αρχεδίκης* ίσως αναφέρεται σε διάσημη εταίρα. Καθώς λοιπόν τα κορίτσια συναγωνίζονται μεταξύ τους για τη δύναμη της γοητείας τους που θα κρίνει ο Έρωας, συνυφαίνονται δύο επίπεδα ερωτικής έλξης, προς μια νύφη ή μια ερωμένη³⁷.

Μια μορφή ερωτοστασίας εκτυλίσσεται σε ερυθρόμορφο κρατήρα από το Μεταπόντιο (περ. 390–380 π.Χ.)³⁸. Δύο Έρωτες υποκαθιστούν τα κορίτσια πάνω στη σανίδα κρατώντας την άκρη της ταινίας όπως στο παιχνίδι *κλήρος διὰ δακτύλων*. Η μαντική διάσταση του παιχνιδιού είναι ακόμη πιο σαφής σε σφενδόνη ελληνιστικού, χρυσού δακτυλιδιού (εικ. 10, περ. 350 π.Χ.)³⁹. Η Αφροδίτη καθισμένη σε σκίμποδα ζυγίζει δύο Έρωτες που κάθονται στους δίσκους της ζυγαριάς της. Το αποτέλεσμα του ζυγίσματος παραμένει αμφίρροπο, αλλά η Αφροδίτη επιδεικνύει τη δύναμη που ασκεί σε κάθε μορφή ερωτικής πάλης. Η εικόνα μεταφέρει σε ερωτικά συμφραζόμενα την παραδοσιακή σκηνή του ζυγίσματος της μοίρας των πολεμιστών (κηροστασία ή ψυχοστασία) στη ζυγαριά, τάλαντα, του Δία⁴⁰.

Συμπεράσματα

Οι απεικονίσεις αρχαίων παιχνιδιών φωτίζουν τις συλλογικές και κοινωνικές αξίες οι οποίες κυριαρχούν στη συναισθηματική ζωή των κοριτσιών υπό την αιγίδα του Έρωτα και της Αφροδίτης. Τα παιχνίδια δεξιοτεχνίας και τύχης χαρακτηρίζονται πάντα από κινήσεις που οπτικοποιούν την ασαθή δυναμική του έρωτα, όπως οι κινήσεις των κοριτσιών στην τραμπάλα ή εκείνων που παίζουν το ταχυδακτυλουργικό παιχνίδι με τις μπάλες. Εκφράζουν επίσης την αντίληψη του έρωτα ως επικίνδυνης υπόθεσης και πιθανής πηγής αγωνίας⁴¹. Οι απεικονίσεις του παιχνιδιού του εφεδρισμού υποδηλώνουν συγχρόνως την ιδέα των κοριτσιών ως άγριων πλασμάτων, που θα εκπολιτισθούν με τον γάμο. Ωστόσο, το αγωνιστικό στοιχείο του παιχνιδιού αποκαλύπτει ότι οι παρθένες εθεωρούντο όχι μόνο αντικείμενο του ανδρικού πόθου, αλλά και ικανές να διαχειριστούν επιτυχώς τις αόριστες έννοιες που περικλείονται στο σημασιολογικό πεδίο του ρήματος *παίζω*, δηλαδή τη σαγήνη, τον έρωτα, την καλοτυχία και τη χαρά, χωρίς να ξεχνάμε την ηδονή που εξασφαλίζει τη γονιμότητα.

Μετάφραση στα ελληνικά:

S. Costanza, K. Katsarella

09

Αττική ερυθρόμορφη υδρία, π. 440–430 π.Χ. Μαδρίτη, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Φωτ. Μουσείου, αρ. 11128. Ευγενική παραχώρηση του Μουσείου.

10

Χρυσό δακτυλίδι (2,2x1,8 εκ.), π. 350 π.Χ. Μαλιμπού, Μουσείο J. Paul Getty, Βίλλα. Φωτ. Μουσείου, αρ. 85.AM.277. Η φωτογραφία διατίθεται από το Μουσείο στο πλαίσιο του προγράμματος Open Content.



11

Βοιωτικός σκύφος, π. 425–400 π.Χ. Ιδιωτική συλλογή. © Nik Bürgin, Βασιλεία 2014. Ευγενική παραχώρηση: Jean-David Cahn AG Gallery, Βασιλεία.

Σημειώσεις

- 1 Η εργασία αυτή είναι μέρος του προγράμματος *ERC Locus Ludi. The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity*, το οποίο έχει χρηματοδοτηθεί από το European Research Council (ERC) στο πλαίσιο του προγράμματος της Ευρωπαϊκής Ένωσης Horizon 2020 για την έρευνα και την καινοτομία (συμφωνητικό χρηματοδότησης αρ. 741520). Δημοσιεύτηκε αρχικά στα αγγλικά στο *Marciakiak* 2020 και δημοσιεύεται στην ελληνική γλώσσα με άδεια. Βλ. Dasen 2020.
- 2 Βλ., π.χ., De' Siena 2009.
- 3 Φώτιος, *Βιβλιοθήκη* 149a.17. Ονομάζεται και δακτύλων *ἐπάλλαξις* ή *λαχμός*, στα λατινικά *micare digitis*. Βλ. Κικέρωνας, *Περὶ μαντικής* 2.41.85. Οι περισσότερες πηγές χρονολογούνται από τη Ρωμαϊκή εποχή, αλλά η τυπολογία του παιχνιδιού είναι διαφορετική. Αφορά μόνο άνδρες, οι οποίοι παίζουν για χρήματα. Βλ. Dasen 2016, σ. 85–91.
- 4 Για τον κατάλογο, βλ. Cahn 1992.
- 5 Dasen 2016, εικ. 12 (κορίτσι και αγόρι) και εικ. 14 (κορίτσι και Αφροδίτη).
- 6 Dasen 2016, εικ. 10 (Έρωτες) και εικ. 11 (σάτυροι).
- 7 Για τις σκηνές κοντά σε πηγές, βλ. Sabetai 2009. Για το προγαμιαίο λουτρό και την Καλλιρόη, βλ. Oakley / Sinos 1993, σ. 15–16, Sabetai 2008, σ. 293.
- 8 Dasen 2016, εικ. 12, 14. Για κίστες και κουτιά, βλ. Lissarrague 1995. Η κίστη μπορεί να περιέχει και παπύρους με μουσικά ή ποιητικά αποσπάσματα, υποδηλώνοντας την εγγραμματοσύνη των γυναικών.
- 9 Για την εικονογραφία της «Κρίσης του Πάριδος» (με παλαιότερη βιβλιογραφία), βλ. Gherchanoc 2016, σ. 19–47, ιδίως σ. 40–41, εικ. 11 (ερμηνεύεται ως Νίκη). Βλ. επίσης Mitchell 2009, σ. 270, εικ. 140 (ως Αφροδίτη).
- 10 Φώτιος, *Βιβλιοθήκη* 149a.16–18 (βλ. την αναθεωρημένη μετάφραση του J.H. Freese).
- 11 Φώτιος, *Βιβλιοθήκη* 149b.8–12 (βλ. την αναθεωρημένη μετάφραση του J.H. Freese).
- 12 Πολυδεύκης, *Όνομαστικόν* θ' 119. Ο όρος *ἐφροδρισμός* προέρχεται από το ελληνικό ρήμα *ἐφροδράζω*: « κάθομαι επάνω». Βλ. Mandel 1999. Ventrelli 2019.
- 13 Π.χ. Neils / Oakley 2003, αρ. κατ. 83 (δύο κορίτσια), 84 (κόρη και σάτυρος).
- 14 Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 546. Ο Αριστοτέλης, *Περὶ τὰ ζῷα ἱστοριῶν* 572a.30, περιγράφει το ζευγάρι των φορβάδων με το ρήμα *παίζω*. Για τα κορίτσια ως φορβάδες, βλ. Calame 1977, σ. 414–415, Calame 1996, σ. 164–167 (με την παλαιότερη βιβλιογραφία).
- 15 Ανακρέων, απόσπ. 417, Page 1962.
- 16 Green 2014, με κατάλογο δέκα αττικών και κατοιταλιωτικών αγγείων.
- 17 O Beazley (1964, αρ. 149) αναφέρει πολλές νεοελληνικές ονομασίες, όπως: δραμπάλα, τραμπάλα, κούνια (σε πολλές περιοχές), ζαγκουβάνα (Χαλδία Πόντου), τσουντσουβάνα (Κοτύωρα Πόντου), γκούλιαρος και ζύγαρος [= ζύγαρος;] (Ηπειρος), ζυοτήρι [= ζυγοτήρι] (Κύπρος), ζυγόγυρος (Ρόδος).
- 18 Neils / Oakley 2003, αρ. 82. Green 2014, αρ. 2, εικ. 6.
- 19 Green 2014, αρ. 6, εικ. 10.
- 20 Για τον ερωτισμό των γυναικών που μαζεύουν φρούτα, βλ. Pfisterer–Haas 2003.
- 21 Oakley / Sinos 1993, σ. 35.
- 22 *Scholía vetera* στον Αριστοφάνη, *Νεφέλαι* 997c: *μηλοβολεῖν ἔλεγον τὸ εἰς ἀφροδίτια δειλεάζειν, ἐπεὶ τὸ μῆλον Ἀφροδίτης ἐστὶν ἱερόν*.
- 23 Θεόκριτος, *Εἰδύλλια* 5.88.
- 24 *Ελληνική Ανθολογία* 5.214. Βλ. *Ελληνική Ανθολογία* 5.80: «Εἶμαι μῆλο. Με στέλνει κάποιος που είναι ερωτευμένος μαζί σου. Γνέψε τη συγκαταθέσει σου, Ξανθήππη, κι εγώ κι εσύ μαρινόμαστε».
- 25 Θεόκριτος, *Εἰδύλλια* 3.40–42. Faraone 1999, σ. 69–75.
- 26 *Papyri Graecae Magicae* CXXII 5–25 (εκδ. H.D. Betz, Σικάγο/Λονδίνο 1992). Faraone 1999, σ. 75–78.
- 27 Για τις σκηνές άντλησης νερού ως μεταφορές της παρθενίας, βλ. Sabetai 2009, η οποία

- σημειώνει (σ. 105) ότι τα χαραγμένα ονόματα των κοριτσιών στο κρηναίο οικοδόμημα αναφέρονται σε λουλούδια, «poetically associating maidens with blossoming and beauty» [«ποιητικά συνδέοντας τις κόρες με την ανθοφορία και την ομορφιά»] που τονίζεται από την επιγραφή *καλή*.
- 28 Ευριπίδης, *Μελανίππη η σοφή*, απόσπ. 488. Για τον βιασμό και τον γάμο, βλ. Stewart 1995.
- 29 Υγίνος, *Αστρονομικά* 2.18. Περιγράφεται επίσης από τον Ερατοσθένη (*Καταστερισμοί* 18) και τον Οβίδιο (*Μεταμορφώσεις* 2, 665–675). Βλ. Zucker 2016, σ. 135–140.
- 30 Πολυδεύκης, *Ονομαστικός* θ' 125. Βλ. Karanika 2012, σ. 2. Costanza 2017 και 2019.
- 31 Karanika 2012 και 2014, σ. 164–177.
- 32 Βλ. Ferrari 2002, σ. 60.
- 33 Βλ. παρόμοιους στίχους στην Ήρινα, *Ηλεκτή* 15–17. Karanika 2012, σ. 7–9.
- 34 Ανακρέων, απόσπ. 376, Page 1962. Karanika 2012, σ. 3.
- 35 Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1890.27. BA 380847. Βλ. και Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, B 182, BA 301522.
- 36 Βλ. τη σκηνή παιχνιδιού με σφαίρα με γαμήλια συμφραζόμενα σε βωϊκά πυξίδα, Avronidaki 2014.
- 37 Olmos 1986. Green 2014, αρ. 3, εικ. 7α–β.
- 38 Schauenburg 1976, σ. 43, εικ. 20. Dasen 2019, σ. 60, εικ. 1. Για παράλληλο σε περιβάλλον
- γυμνασίου, πρβλ. αγγείο από την Εγνατία της Απουλίας (με κρίκο, σπλεγγίδα και ατύβαλλο), βλ. Schauenburg 1976, σ. 43, εικ. 22.
- 39 Spier 1992, σ. 34, αρ. 51. Βλ. επίσης Δελφοβορίας 1984, λ. «Ερωτοστασία», 120, αρ. 1246–1249, και το χρυσό δακτυλίδι, Βοστώνη MFA 23.594 (ύστερος 5ος αι. π.Χ.).
- 40 *Ιλιάδα* Θ, 68–74. Για την Αφροδίτη ως δεσπόζουσα μορφή σε αυτές τις σκηνές, χωρίς να αποκλείεται η πρόθεση παρωδίας, βλ. Jones 2012.
- 41 Βλ. Ανακρέων, απόσπ. 398, Page 1962: «Οι αστράγαλοι του Έρωτα είναι τρέλες και ταραχή».

Βιβλιογραφία

- Avronidaki 2014: Avronidaki C., «An Assortment of Bridal Images on a Boeotian Red-figure Pyxis from the Workshop of the Painter of the Great Athenian Kantharos», στο S. Schierup / Sabetai V. (επιμ.), *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*, Άαρχους 2014, σ. 82–101.
- BA = Beazley Archive < <http://www.beazley.ox.ac.uk> >
- Beazley 1964: Beazley J.D, entry nr.149.10.191 Θραύσματα κιονωτού κρατήρα, νίν. LXXXV, 3–4, στο L.D. Caskey / J.D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, III, Λονδίνο 1964.
- Brulé 2007: Brulé P., *La Grèce d'à côté. Réel et imaginaire en Grèce antique*, Pev 2007.
- Cahn 1992: Cahn H.A., «Morra: Drei Silene beim Knobel», στο H. Froning / T. Hölscher / H.F. Mielsch (επιμ.), *Kotinos, Festschrift für Erika Simon*, Μάιντς 1992, σ. 214–217.
- Calame 1977: Calame C., *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Ρώμη 1977.
- Calame 1996: Calame C., *L'Éros dans la Grèce antique*, Παρίσι 1996.
- Costanza 2017: Costanza S., «Performance e giochi d'iniziazione in Grecia antica: la "tarta-tartaruga" (chelichelōnē) e il "calderone" (chyrinda)», *Mantichora* 7 (2017), σ. 72–91.
- Costanza 2019: Costanza S., *Giulio Polluce, Onomasticon: Excerpta de ludis. Materiali per la storia del gioco nel mondo greco-romano*, Αλεξάνδρεια Ιταλίας 2019.
- Dasen 2016: Dasen V., «Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne», *Kernos* 29 (2016), σ. 73–100.
- Dasen 2019: Dasen V. (επιμ.), *Ludique! Jouer dans l'Antiquité, Lugdunum, musée et théâtres romains, 20 juin–1er décembre 2019*, Γάνδη 2019.
- Dasen 2020: Dasen V., «Playing with Life Uncertainties in Antiquity», στο K. Marciniak (επιμ.), *Our Mythical Hope in Children and Young Adult Culture*, Βαρσοβία 2020.
- Dasen / Schädler 2013: Dasen V. / Schädler U. (επιμ.), *Archéothéma: Jeux et jouets gréco-romains* 31 (2013).
- Δελφοβορίας 1984: Δελφοβορίας Α., λ. «Aphrodite», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* II, Ζυρίχη/Μόναχο 1984.
- De' Siena 2009: De' Siena S., *Il gioco e i giocattoli nel mondo classico: aspetti ludici della sfera privata*, Μοδένα 2009.
- Faraone 1999: Faraone Chr., *Ancient Greek Love Magic*, μεταπτυχιακή εργασία (MA), Καίμπριτζ 1999.
- Ferrari 2002: Ferrari G., *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*, Σικάγο 2002.
- Gherchanoc 2016: Gherchanoc F., *Concours de beauté et beautés du corps en Grèce ancienne. Discours et pratiques*, Μπροντύ 2016.
- Green 2014: Green J.R., «Zeus on a See-Saw. A Comic Scene from Paestum», *Logeion. A Journal of Ancient Theatre* 4 (2014), σ. 1–27.
- Jones 2012: Jones H.L., *Weighing Iconography of Love in Classical and Early Hellenistic Art: Considering Allusions and Metaphor in Images of Aphrodite Balancing Eros*, διδ. διατριβή με τιμητική διάκριση, Πανεπιστήμιο της Γιούτα, 2012. <https://collections.lib.utah.edu/details?id=205788>
- Karanika 2012: Karanika A., «Playing the Tortoise: Reading Symbols of an Ancient Folk Game», *Helios* 39 (2012), σ. 101–120.
- Karanika 2014: Karanika A., *Voices at Work: Women, Performance, and Labor in Ancient Greece*, Βαλτιμόρη 2014.
- Lissarrague 1995: Lissarrague F., «Women, Boxes and Containers: Some Metaphors», στο E.D. Reeder (επιμ.), *Pandora. Women in Classical Greece*, Βαλτιμόρη 1995, σ. 91–101.
- Mitchell 2009: Mitchell A.G., *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*, Καίμπριτζ 2009.
- Mandel 1999: Mandel U., «Die ungleichen Spielerinnen. Zur Bedeutung weiblicher Ephedrismosgruppen», στο P.C. Bol (επιμ.), *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*, Μάιντς 1999, σ. 213–266.
- Marciniak 2020: Marciniak K. (επιμ.), *Our Mythical Hope in Children and Young Adults' Culture*, Βαρσοβία 2020.
- Neils / Oakley 2003: Neils J. / Oakley J.H. (επιμ.), *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*, Niou Χέιβεν/Λονδίνο 2003.
- Oakley / Sinos 1993: Oakley J.H. / Sinos R.H., *The Wedding in Ancient Athens*, Μάιντς 1993.
- Olmos 1986: Olmos R., «Archedike und Hapalina: Hetären auf einer Wippe», στο E. Böhr / W. Martini (επιμ.), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei, Festschrift für Konrad Schauenburg*, Μάιντς 1986, σ. 107–113.
- Page 1962: Page D.L. (επιμ.), *Poetae melici Graeci*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1962.
- Pfisterer–Haas 2003: Pfisterer–Haas S., «Mädchen und Frauen im Obstgarten und beim Ballspiel, Untersuchungen zu zwei vorhoch zeitlichen Motiven und zur Liebessymbolik des Apfels auf Vasen archaischer und klassischer Zeit», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 118 (2003), σ. 139–195.
- Sabetai 2008: Sabetai V., «Women and the Cycle of Life», στο N. Kaltsas / A. Shapiro (επιμ.), *Worshipping Women: Ritual and Reality in Classical Athens*, Νέα Υόρκη 2008, σ. 286–297.
- Sabetai 2009: Sabetai V., «The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-Painting», στο S. Schmidt / J.H. Oakley (επιμ.), *Hermeneutik der Bilder: Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, Μόναχο 2009, σ. 103–114.
- Schauenburg 1976: Schauenburg K., «Erotenspiele», *Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Urgeschichte* 7/3 (1976), σ. 39–52.
- Scheffer 1996: Scheffer Ch., «Return or No Return: The so-Called Ephedrismos Group and the Hephaisteion», *Opuscula Atheniensia* 21 (1996), σ. 169–188.
- Spier 1992: Spier J., *Ancient Gems and Finger Rings, Catalogue of the Collections*, The J. Paul Getty Museum, Μαλιμπού 1992.
- Stewart 1995: Stewart A., «Rape?», στο E.D. Reeder (επιμ.), *Pandora, Women in Classical Greece*, Βαλτιμόρη / Πρίνστον, 1995, σ. 74–90.
- Ventrelli 2019: Ventrelli D., «Le jeu de l'ephedrismos», στο V. Dasen (επιμ.), *Ludique! Jouer dans l'Antiquité, Lugdunum, musée et théâtres romains, 20 juin–1er décembre 2019*, Γάνδη 2019, σ. 68–69.
- Zucker 2016: Zucker A. (επιμ.), *L'encyclopédie du ciel. Mythologie, astronomie, astrologie*, Παρίσι 2016.

