



Πανελλήνια Ένωση Εκπαιδευτικών
Λειτουργών Φυσικής Αγωγής
Π.Ε.Ν.Ε.Λ.Φ.Α.

Ύσπληξ

Επιστημονικό Περιοδικό Φυσικής Αγωγής
Τεύχος 1



Ειδικό Τεύχος: Πρακτικά Προγράμματος
*“Το αθλητικό ιδεώδες στην ποίηση:
η ταύτιση κάλλους και αγαθού”*

Αθήνα 2014

ISSN 2241-925X

Ύσπληξ

Επιστημονικό Περιοδικό Φυσικής Αγωγής

Συντακτική Επιτροπή

- Δρ Κωνσταντίνος Κουγιουμτζής σχολικός σύμβουλος (συντονιστής)
- Δρ Ολυμπία Αγαλιανού, εκπαιδευτικός
- Δρ Αγγελική Αρώνη, εκπαιδευτικός
- Δρ Αθανάσιος Κατσαγκόλης, σχολικός σύμβουλος
- Δρ Κωνσταντίνος Μπουζιώτας, σχολικός σύμβουλος

Επιτροπής έκδοσης

- Δρ Κωνσταντίνος Μπουζιώτας, σχολικός σύμβουλος
- Δρ Αγγελική Αρώνη, εκπαιδευτικός
- Δρ Ασπασία Παυλοπούλου, εκπαιδευτικός
- Φώτης Θυμωδέας, εκπαιδευτικός
- Το Δ.Σ. της ΠΕΝΕΛΦΑ

Επιμέλεια-Διόρθωση

Δρ Ασπασία Παυλοπούλου, εκπαιδευτικός

Υπεύθυνος έκδοσης

Δρ Νικόλαος Τριπόδης, Πρόεδρος Π.Ε.Ν.Ε.Λ.Φ.Α.

Εισαγωγικό σημείωμα

Το Δ.Σ. της Π.ΕΝ.Ε.Λ.Φ.Α. με ιδιαίτερη χαρά, ανακοινώνει την έναρξη έκδοσης του επιστημονικού ηλεκτρονικού περιοδικού *ΥΣΠΛΗΞ, Επιστημονικό Περιοδικό Φυσικής Αγωγής*. Το περιοδικό παρέχει άμεση ανοικτή πρόσβαση στο περιεχόμενό του με βάση την αρχή ότι η διαθέσιμη στο κοινό έρευνα υποστηρίζει την παγκόσμια ανταλλαγή γνώσεων. Σκοπός του περιοδικού είναι να συμβάλει στην ανάπτυξη του επιστημονικού διαλόγου και στη διάδοση της επιστημονικής γνώσης που παράγεται κυρίως στο χώρο της Φυσικής Αγωγής και του Σχολικού Αθλητισμού.

Εκ μέρους του Δ.Σ.
Ο Πρόεδρος
Νικόλαος Τριπόδης

Πρακτικά
προγράμματος επιμόρφωσης
κύκλου σεμιναρίων διάρκειας 15 ωρών
με θέμα:

*“Το αθλητικό ιδεώδες στην ποίηση:
η ταύτιση κάλλους και αγαθού”*,
2013-2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Νικόλαος Τριπόδης

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΗ ΟΜΙΛΙΑ: «Το αθλητικό ιδεώδες στην ποίηση» 6-9

Νικόλαος Τριπόδης

«Ο Ολυμπιακός ύμνος: το αθάνατο έργο του Κωστή Παλαμά και του Σπυρίδωνα Σαμάρα» 10-11

Ιορδάνης Παπαδόπουλος

«Η τέχνη μόνο 'παιδιά' ή και 'σπουδή' και αγωγή ήθους; Διερεύνηση στο πλαίσιο μιας ολιστικής θεώρησης και του μαθήματος της φυσικής αγωγής» 12-17

Ασπασία Παυλοπούλου

«Γυναίκες αθλούμενες κατά τους αρχαϊκούς και κλασικούς χρόνους: η αποτύπωση ενός παραδόξου στις φιλολογικές και αρχαιολογικές πηγές» 18-31

Παναγιώτης Δαμάσκος

«Το αθλητικό ιδεώδες στην πινδαρική ποίηση και η παρεκτροπή του» 32-39

Σοφία Μπεκρή

«Σχέση κάλλους και αγαθού: από το ηρωϊκό έπος στην λυρική ποίηση» 40-48

Ασπασία Παυλοπούλου

«Η Ελένη του έπους και της τραγωδίας : μετασχηματισμοί ενός στερεότυπου από την "κοινωνία ντροπής" στην "κοινωνία ενοχής"» 49-62

Ιωάννα Τριπουλά

«Το καλό και αγαθό στην τραγική ποίηση; μεγάλοι ήρωες σε μια νέα εποχή» 63-73

Αφροδίτη Δαφέρμου

«Κάλλος και Αρετή στον Καβάφη»

74-82

Σπυρίδων Ταλιέρης

«Το ιδεώδες της έμορφιάς στον Καβάφη: μερικές παρατηρήσεις»

82-93

Νικολέττα Μπελεχρή

«Το αθλητικό ιδεώδες στη γλυπτική: η ταύτιση του κάλλους με το αγαθόν»

94-100

Τριανταφυλλιά Φυντανίδου

«Θαυμάζοντας το Ωραίο. Συμβολισμοί και Κοινωνικές Αναπαραστάσεις στο Δημοτικό Τραγούδι»

101-112

Αικατερίνη Μανδρώνη

«Κάλλος και ολοκληρωτισμός στην Γερμανία του Μεσοπολέμου»

113-131

Μαρία Γνησίου

«Η εξύψωση των ιδανικών του αθλητισμού μέσω των ποιημάτων για το ποδόσφαιρο στη μεταπολεμική ποίηση»

132-144

Ασπασία Παπαναστασίου

«αἰὲν ἀριστεύειν. Διερεύνηση των αντιλήψεων μαθητών σε ΕΠΑ.Λ. για το ιδανικό αρχαιοελληνικό πρότυπο του τέλειου νέου μέσα από εικαστικά έργα τέχνης».

145-158

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΗ ΟΜΙΛΙΑ

« Το αθλητικό ιδεώδες στην ποίηση »

Νικόλαος Τριπόδης

Δρ Κοινωνιολογίας,

Σχολ.Σύμβουλος Φυσικής Αγωγής (ΠΕ11), Πρόεδρος Π.ΕΝ.Ε.Λ.Φ.Α.

Οι στόχοι του Προγράμματος

Αγαπητοί συνάδελφοι,
σε καμία άλλη τέχνη του αρχαίου ή του νεότερου κόσμου ο αθλητισμός δεν είχε την θέση, που έλαβε στην τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Είναι χαρακτηριστικό ότι, εκτός του αρχαίου ελληνικού πολιτιστικού κύκλου, ελάχιστες φορές στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης συναντούμε έργα τέχνης με αθλητικό περιεχόμενο.

Στόχο του Προγράμματος λοιπόν αποτελεί αυτό ακριβώς το μοναδικό ιστορικό και πολιτιστικό φαινόμενο: *η διείσδυση της τέχνης στον αθλητισμό, ακόμη περισσότερο η ταύτιση, στο πλαίσιο του ελληνικού αθλητικού ιδεώδους, του κάλλους με την αρετή και η αποτύπωση αυτής της αξίας σε ποικίλες μορφές τέχνης.*

Πιο συγκεκριμένα, η είσοδος της τέχνης στον χώρο του αθλητισμού εκφράζεται:

- στην ποίηση



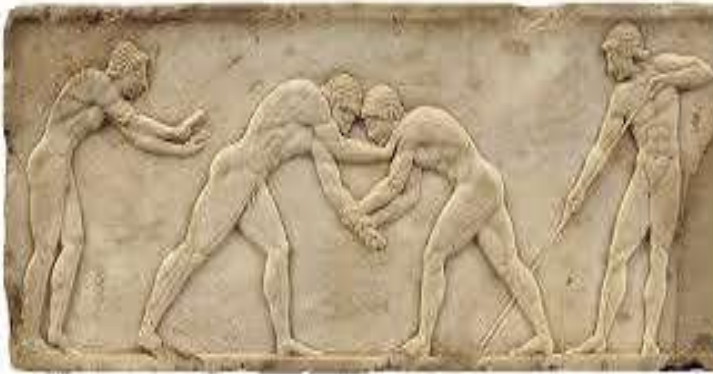
Ο Πίνδαρος με λύρα και ένα μικρό παιδί,
σε επιτύμβια στήλη των μέσων του 5ου π.Χ. αι.

- την αγγειογραφία



Μελανόμορφη αγγειογραφία του
6ου π.Χ. αιώνα Νέοι άνδρες
ασκούνται στο ακόντιο και στο δίσκο.

- την γλυπτική



Άλτης, παλαιστές και ακοντιστής.



Έξι αθλητές επιδίδονται σε διάφορα αθλήματα.

Αμφότερα από βάση επιτύμβιου αγάλματος κούρου, περ. 510 π.Χ. (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο)



Ανάγλυφο που απεικονίζει αυτοστεφανούμενο έφηβο, 460 π.Χ. (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο)

- την ανδριαντοποιία



Ο αθλητής του παγκρατίου Αγίας. Ανδριάντας από πάριο μάρμαρο. Στηρίζεται στο δεξί πόδι, έχοντας αδρανές το αριστερό. (Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών)



Ο περίφημος δισκοβόλος του Μύρωνα, 5^{ος} αι.π.Χ.

Τέχνη και αθλητισμός στην Αρχαία Ελλάδα

Οι τιμές που δεχόταν ο Ολυμπιονίκης από τη γενέτειρά του ήταν πολλές: επίσημη υποδοχή κατά την επιστροφή του από τους αγώνες, δικαίωμα οργάνωσης γιορτής σε ιερό ή στο σπίτι του, επινίκιο ύμνο γραμμένο και μελοποιημένο από κάποιο ποιητή (Πίνδαρος, Βακχυλίδης, Σιμωνίδης, Ευριπίδης), τιμές και αξιώματα.

Βέβαια, η ανάθεση επινίκιου ύμνου σε ποιητή γινόταν έναντι σημαντικής αμοιβής, με αποτέλεσμα να μην είναι πολλοί οι Ολυμπιονίκες που είχαν δικό τους ύμνο. Έχουν διασωθεί έως σήμερα περίπου 60 επινίκιοι ύμνοι από τον 5^ο αιώνα π.Χ.

Παρά τις διαφορές που υπήρχαν μεταξύ των ποιητών, κανείς τους δεν ενδιαφερόταν να δώσει λεπτομέρειες για τον αγώνα του νικητή και προβαλλόταν η φυσική ανδρεία, η δύναμη, η τόλμη, το ήθος και η ευγενική του καταγωγή.

Εκτός από την ποίηση, στη σύζευξη τέχνης και αθλητισμού έπαιξε και η ανδριαντοποιία. Μονάχα οι αθλητές είχαν το δικαίωμα να στήσουν ανδριάντα, σε κάποιο ιερό ή σε κάποια τοποθεσία στη πόλη τους.

Συμπέρασμα

Ο αθλητισμός και η τέχνη στην Αρχαία Ελλάδα είναι δύο έννοιες αλληλένδετες, με παράλληλη πορεία.



Αρχαιολογικός τόπος Ολυμπίας
Μνημείο παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς της ΟΥΝΕΣΚΟ



Αναπαράσταση Αρχαίας Ολυμπίας
Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού

**«Ο Ολυμπιακός Ύμνος:
το αθάνατο έργο του Κωστή Παλαμά και του Σπυρίδωνα Σαμάρα»**

Νικόλαος Τριπόδης

Δρ Κοινωνιολογίας,

Σχολ.Σύμβουλος Φυσικής Αγωγής (ΠΕ11), Πρόεδρος ΠΕΝΕΛΦΑ

*Ο Ολυμπιακός ύμνος δηλώνει την ένωση
του αρχαίου παρελθόντος με το εθνικό παρόν*

Αμέσως μετά την ανάθεση των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 1896, ανέκυψε το θέμα της δημιουργίας του Ολυμπιακού ύμνου. Αρκετοί ποιητές και συνθέτες υπέβαλαν τις δημιουργίες τους στη νεοσύστατη Επιτροπή Ολυμπιακών Αγώνων, προκειμένου να διεκδικήσουν την ανάθεση του ύμνου. Ο Πρόεδρος όμως της ΕΟΑ, Δημήτρης Βικέλας, επέλεξε το 1895 τον Κωστή Παλαμά, ο οποίος εθεωρείτο ο κορυφαίος Έλληνας ποιητής.

Ο Παλαμάς ανταποκρίθηκε στην πρόσκληση του Βικέλα και σε σύντομο χρονικό διάστημα παρέδωσε τους στίχους του. Στη συνέχεια για την μελοποίησή τους επελέγει από τον Βικέλα ο Σπύρος Σαμάρας, καταξιωμένος τότε στην Ευρώπη.

Αυτοί οι σπουδαίοι Έλληνες είναι οι δημιουργοί του Ολυμπιακού ύμνου, ο οποίος ακούστηκε για πρώτη φορά στην τελετή έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων του 1986 στο Παναθηναϊκό στάδιο. Μετά την προσφώνηση του διαδόχου Κωνσταντίνου, ο βασιλιάς Γεώργιος κήρυξε την έναρξη των Αγώνων και ακολούθησε ο ύμνος.



Άγαλμα του Κωστή Παλαμά
έξω από το Δημοτικό Πνευματικό Κέντρο Αθηνών

Την εκτέλεση ανέλαβαν οι ορχήστρες του στρατού, του ναυτικού και η φιλαρμονική των Αθηνών, αποτελούμενες από 200 μουσικούς, ενώ υπήρχε και πλήθος χορωδών υπό την διεύθυνση του Σπύρου Σαμάρα. Ο ενθουσιασμός του κόσμου ήταν μεγάλος και ζητούσε επιμόνως την επανάληψή του, χωρίς όμως να πραγματοποιηθεί η επιθυμία του.



Σπυρίδων Σαμάρας

Η δεύτερη φορά που ακούστηκε ο ύμνος, ήταν και πάλι στο Παναθηναϊκό στάδιο, στην τελετή έναρξης της Μεσολυμπιάδας του 1906. Τον Μάιο του 1958, περισσότερο από 60 χρόνια από την πρώτη εκτέλεση του, στην επίσημη έναρξη του συνέδριου της ΔΟΕ, στο Τόκιο, παρουσιάστηκε και πάλι, άψογα εκτελεσμένος από την φιλαρμονική ορχήστρα της πόλης. Οι σύνεδροι ενθουσιαστήκαν και στη Γενική Συνέλευση της ΔΟΕ αποφασίστηκε οριστικά η καθιέρωσή του, ως επίσημου ύμνου των Ολυμπιακών Αγώνων.

*Αρχαίο Πνεύμα αθάνατο, αγνέ πατέρα
του ωραίου, του μεγάλου και τ' αληθινού
Κατέβα, φανερώσου κι άστραψε εδώ πέρα
στη δόξα της δικής σου γης και τ' ουρανού*

*Στο δρόμο και στο πάλεμα και στο λιθάρι
Στων ευγενών αγώνων λάμψε την ορμή
Και με το αμάραντο στεφάνωσε κλωνάρι
και σιδερένιο πλάσε και άξιο το κορμί
και σιδερένιο πλάσε και άξιο το κορμί*

*Κάμποι, βουνά και θάλασσες φέγγουνε μαζί σου
σαν ένας λευκοπόρφυρος μέγας ναός
Και τρέχει στο ναό εδώ προσκυνητής σου
Και τρέχει στο ναό εδώ προσκυνητής σου
Αρχαίο Πνεύμα αθάνατο, κάθε λαός, κάθε λαός
Αρχαίο Πνεύμα αθάνατο, κάθε λαός*

**«Η τέχνη μόνο 'παιδιά' ή και 'σπουδή' και αγωγή ήθους;
Διερεύνηση στο πλαίσιο μιας ολιστικής θεώρησης και του
μαθήματος της φυσικής αγωγής»**

Ιορδάνης Παπαδόπουλος

Δρ Φιλοσοφίας,

Εκπαιδευτικός ΠΕ02, Καθηγητής Προγράμματος Επιμόρφωσης Ενηλίκων Ε.Ε.Ι.

Εισαγωγή:

Για τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη η τέχνη και το κάλλος αφορούσαν στην αναπαράσταση ή «μίμηση» εκφάνσεων του φυσικού κόσμου και της ανθρώπινης ζωής. Ένα άγαλμα, μια ζωγραφική απεικόνιση, ένα ποίημα ή ακόμη-ακόμη και μια μουσική σύνθεση σε μια παράσταση αρχαίου δράματος θα έπρεπε να αποδίδουν μορφές, χρώματα, ήχους, καταστάσεις οικείες αλλά και την αρμονία του «κόσμου». Μέσω αυτών των μορφών θα έπρεπε να είναι δυνατή η ανακάλυψη ή η ανάμνηση της ουσίας των πραγμάτων, η θέαση του αγαθού και επί τη βάση αυτού η αγωγή ήθους των πολιτών.

Μήπως όμως αυτή η διαδικασία «μίμησης» μπορεί να μας δώσει μια επιφανειακή μόνο εικόνα των πραγμάτων ή και να προβάλλει αισθητικά πρότυπα γεμάτα πάθη και ηθικές αδυναμίες, αντίθετες στον ορθό λόγο και στην ανάγκη μας να «δούμε» την αλήθεια; Μήπως η τέχνη, και ειδικότερα η ποίηση, είναι κατάλληλη για την «παιδιά» μόνο και όχι για τη «σπουδή», όπως αυτές οριοθετούνται από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη ή και άλλους μεγάλους του αρχαίου φιλοσοφικού λόγου; Μπορούμε να ανιχνεύσουμε έναν πολιτιστικό κώδικα, ακόμη και στη νεώτερη ελληνική λογοτεχνία, για τη σύνδεση ανάμεσα στο «κάλλος» και το «αγαθό»; Ποιος είναι ο ρόλος της φυσικής αγωγής και του αθλητικού ιδεώδους στο πλαίσιο μιας ολιστικής θεώρησης του ανθρώπου;

I. Το αθλητικό ιδεώδες στο πλαίσιο μιας ολιστικής θεώρησης για τον άνθρωπο

Σύμφωνα με το επίσημο αναλυτικό πρόγραμμα, η Φυσική Αγωγή στο Λύκειο, όπως άλλωστε και στις υπόλοιπες βαθμίδες αποσκοπεί, με τις γυμναστικές, αθλητικές και άλλες κινητικές δραστηριότητες να αναπτύξει ισόρροπα και αρμονικά τις σωματικές, ψυχικές και πνευματικές δυνάμεις των μαθητών και να τους καταστήσει ικανούς να ενταχθούν αρμονικά στο κοινωνικό σύνολο. Οι επιμέρους στόχοι της Φυσικής Αγωγής είναι: *βιωματικός, βιολογικός-υγιεινός, κινητικός-εκφραστικός, κοινωνικός-ηθικός, πνευματικός-γνωστικός*.¹

¹ Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδών Φυσικής Αγωγής. <http://www.pi-schools.gr/programs/depps/index.html>.

Το αθλητικό ιδεώδες πάλι στο πλαίσιο του Προγράμματος της «Ολυμπιακής Παιδείας» οριοθετείται με τον ακόλουθο τρόπο: «Θεώρηση του αθλητισμού στην πιο υψηλή και ευγενική του μορφή, όπου συνυπάρχουν η υγεία, το θέαμα, η άμιλλα, η προσπάθεια για επιβράβευση («άθλα») και η θεμιτή φιλοδοξία».² Αξίζει δε να υπενθυμίσουμε πως η «Ολυμπιακή Παιδεία» αφορά σε ένα παιδαγωγικό Πρόγραμμα στο πλαίσιο του οποίου προωθούνται αξίες και αποκτώνται γνώσεις, εμπειρίες και δεξιότητες που πηγάζουν από τους «Ολυμπιακούς Αγώνες» και την «Αθλητική Παράδοση». Κατά παρόμοιο τρόπο, ο σκοπός του Προγράμματος ήταν η σωματική, ψυχική και πνευματική καλλιέργεια των μαθητών· η δημιουργία στάσεων και συμπεριφορών κοινωνικά αποδεκτών. Σε αυτό το σημείο θα μπορούσε κάποιος να αναρωτηθεί για ποιες αξίες γίνεται λόγος, κυρίως δε πώς θεμελιώνονται αυτές, έτσι ώστε να είναι κοινά αποδεκτές;

Για τη διερεύνηση αυτών των ερωτημάτων, ας κάνουμε ένα βήμα πίσω στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και στοχασμό. Στα σεμινάρια του στο Παρίσι, 1982-1983, ο Κορνήλιος Καστοριάδης, μιλώντας για τις αξίες του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, επισημαίνει:

«Τι μπορεί να ελπίζει το ανθρώπινο ον μέσα σ' έναν κόσμο που δεν έγινε γι' αυτό και που καθαντός δεν προσφέρει καμία προφανή απάντηση; Από τον Όμηρο μέχρι τον Αλέξανδρο περίπου, η απάντηση υπήρξε το κλέος και το κύδος – η δόξα και η φήμη - αν όχι ως ύψιστες, τουλάχιστον ως κεφαλαιώδεις αξίες. Τα δύο αυτά στοιχεία ακριβώς δίνουν στον ελληνικό πολιτισμό και στην ελληνική δημιουργία τον αγωνιστικό εκείνο χαρακτήρα που πολύ σωστά υπογραμμίζουν ορισμένοι, εξαιρετικά εναργή στη διατύπωσή του δύο φορές στην Ιλιάδα: τελικά, το ουσιώδες είναι αιέν αριστεύειν, να είσαι πάντα στην αριστεία, ο καλύτερος (άριστος, υπερθετικός βαθμός του «αγαθός», όχι με την ηθική έννοια, αλλά ως υπέρτατη εξοχότητα) και υπείροχον έμμεναι άλλον, να υπερέχεις πάντοτε των άλλων, είτε στη μάχη όπως στα ομηρικά έπη, είτε στα αθλήματα, στην Ολυμπία και στη Νεμέα. Και θα ξαναβρούμε το στοιχείο αυτό στην πόλη, με την έννοια ότι η αλληλεγγύη των πολιτών, η ύπαρξη της κοινότητας, δεν είναι δυνατόν να διαχωρισθούν από τον αγωνιστικό χαρακτήρα του: ποιος θα είναι ο καλύτερος.»
(Καστοριάδης: 2007, σσ. 238-9)³

Οι αρχαίοι Έλληνες εμπλούτισαν κάθε πτυχή του δημόσιου βίου τους με το αγωνιστικό ιδεώδες. Από την αρχαϊκή εποχή, όπου η δόξα και η φήμη εξυπηρετούν ατομικά τους «αριστοκράτες – πολεμιστές», εξελίσσονται κατά την κλασική περίοδο σε συλλογικό ιδανικό· σε πρωταρχικό καθήκον των πολιτών, το οποίο αφορά τόσο στην υπεράσπιση της πόλης τους όσο και στην απολαβή ξεχωριστών τιμών και προνομίων για τους ίδιους. Έτσι, η αριστεία ως ηθική και πνευματική αξία, προήγαγε την ευγενή άμιλλα, η οποία με τη σειρά της συγκρότησε τη στάση και τα ιδανικά των πολιτών στο πλαίσιο της «πόλης – κράτους». Το κάλλος, το κοινό αγαθό, η ανδρεία και η αρετή αποτέλεσαν κύρια γνωρίσματα του βίου, του στοχασμού αλλά και της τέχνης των αρχαίων ελλήνων.

² http://www.pi-schools.gr/download/programs/depps/30deppsaps_OlimpiakisPediais.pdf

³ Καστοριάδης Κ. (2007), *Η Ελληνική ιδιαιτερότητα - Από τον Όμηρο στον Ηράκλειτο, Σεμινάρια 1982-1983*. Αθήνα: Κριτική.

II. Η τέχνη στη σκέψη του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη

II.1. Πλάτων και Τέχνη

Η ιδέα ότι η τέχνη μιμείται ή αναπαριστά την πραγματικότητα δεν ήταν ξένη για τους Έλληνες. Αντιλαμβάνονταν επί παραδείγματι ότι η Οδύσσεια αναπαριστούσε τις περιπέτειες του Οδυσσέα ή ότι τα αγάλματα αναπαριστούσαν το ανθρώπινο σώμα. Επέδειξαν όμως σχετικά μικρό ενδιαφέρον για αυτή τη λειτουργία της τέχνης. Ενδιαφέρθηκαν περισσότερο για τέχνες, όπως η μουσική και ο χορός που εκφράζουν κάτι. Η έλλειψη ενδιαφέροντος, πριν από τα μέσα του 5^{ου} αιώνα, για τις απεικονιστικές τέχνες, όπως η γλυπτική και η ζωγραφική, μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι οι Ελληνικές εικαστικές τέχνες είχαν αρχικά μικρή ομοιότητα με την πραγματικότητα και οι απεικονίσεις των ανθρώπινων μορφών είχαν περισσότερα στοιχεία γεωμετρίας παρά πραγματικότητας. Είναι δύσκολο να βρει κανείς στους προπλατωνικούς συγγραφείς κάτι σχετικό με την αναπαράσταση της πραγματικότητας μέσω της τέχνης.

Αλλά και στους πρώτους διαλόγους του Πλάτωνα δεν συναντούμε σχεδόν καθόλου τον όρο «μίμησις». Ήταν όμως εκείνος που εισήγαγε εκ νέου την εφαρμογή αυτού του παλιού όρου. Την έννοια του όρου «μίμησις» ο Πλάτων εξετάζει κυρίως στον *Κρατύλο*, *Σοφιστή* καθώς και στο 10ο βιβλίο της *Πολιτείας*. Κάποια στοιχεία για τον όρο μπορούμε να αντλήσουμε και από το *Φίληβο*.

Η γλυπτική στα χρόνια του εγκατέλειψε το γεωμετρικό ρυθμό και άρχισε να απεικονίζει υπαρκτά πρόσωπα, ενώ και η ζωγραφική εμφάνισε μια ανάλογη τάση. Ο Πλάτων σηματοδότησε αυτήν την εξέλιξη με τον παλιό όρο «μίμησις», αλλάζοντας έτσι το πλαίσιο αναφοράς του όρου. Επεξέτεινε δε την εφαρμογή του όρου στη μουσική, στον χορό αλλά και στις εικαστικές τέχνες. Μερικές μάλιστα φορές ο όρος χρησιμοποιείτο πλέον και για το χαρακτηρισμό των ανθρωπίνων συναισθημάτων αλλά και για την αναπαράσταση γενικότερα των αισθητών πραγμάτων.

Αρχικά, λοιπόν, ο φιλόσοφος ονόμασε «μιμητικές» τέχνες εκείνες στις οποίες ο καλλιτέχνης λειτουργεί από μόνος του ως όργανο, όπως στην περίπτωση ενός ηθοποιού ή χορευτή· αργότερα, στις αναλύσεις του περιέλαβε και τους ήρωες της τραγωδίας. Ο απατηλός χαρακτήρας της τέχνης - και όχι ο απεικονιστικός -, ήταν αυτός που εξώθησε τον Πλάτωνα να κρατήσει μια αρνητική στάση απέναντί της. Θα πρέπει βεβαίως να επισημάνουμε ότι δεν θεωρούσε την απάτη ως ένα είδος σύμφυτου χαρακτηριστικού της τέχνης. Αντιθέτως, πίστευε πως, όταν η τέχνη απαλλάσσεται από την απάτη, επιτελεί ορθά το σκοπό της. Ο ίδιος μάλιστα στους *Νόμους* του, (664-672e), υποστήριξε την άποψη ότι όταν η τέχνη οριοθετείται ορθά, τότε είναι σε θέση να βοηθήσει στη σωστή διάπλαση του χαρακτήρα των νέων. Εξ αυτού δε του λόγου, το κράτος, και όχι οι καλλιτέχνες, πρέπει να είναι εκείνο που θα επιλαμβάνεται των ζητημάτων που αφορούν στην επίδραση των τεχνών στους ανθρώπους.

Τη βαθύτερη και πιο ολοκληρωμένη έκθεση του Πλάτωνα για την έννοια της «δημιουργίας» στον ανθρώπινο βίο τη βρίσκουμε στο *Συμπόσιο*, διάλογο της ακμής του φιλοσόφου. Από την υπέρτατη θέση που τοποθετούνται στο Συμπόσιο η πνευματική δημιουργία του ανθρώπου και η ερωτική μύηση, θα φαινόταν θανάσιμο πλήγμα και ο παραλληλισμός μόνο με την άσκοπη ενασχόληση, που ονομάζουμε παιχνίδι. Ο Πλάτων όμως όχι μόνο δεν κάνει απλό παραλληλισμό αλλά επανειλημμένα συνδέει αυτές έννοιες, χαρακτηρίζοντας συχνά την τέχνη

ως «παιδιά». Η *παιδιά* βεβαίως δηλώνει το αντίθετο της «σπουδής»: τη βαθυστόχαστη, δηλαδή, εκείνη ενασχόληση του ανθρώπου, που εκπληρώνει σωστά τον προορισμό του πάνω στη γη, γεφυρώνοντας το χάσμα που τον χωρίζει από το Θεό.

Την ίδια τούτη δημιουργία, που για να πραγματοποιηθεί απαιτεί την έσχατη ένταση των ανθρώπινων δυνάμεων μαζί με την ερωτική έξαρση, την τοποθετεί, χαρακτηρίζοντάς την παιχνίδι, στο πιο επιπόλαιο επίπεδο του ανθρώπινου βίου. Μολοντούτο, σε αυτό το έργο της όψιμης φάσης του, μπορούμε να διαπιστώσουμε μια θεμελιώδη, ανυπέρβλητη, ίσως όμως και γόνιμη εντέλει πλατωνική αντινομία. Επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Μανώλης. Ανδρόνικος:

«... θα έπρεπε να παραδεχθούμε μια αδικαιολόγητη αντίφαση στη σκέψη του Πλάτωνα, που παράλληλα αντίκριζε την «άχρηστη» αυτή δημιουργία του ανθρώπου σαν την ανώτερη βαθμίδα της γέννησης, που είναι η αφετηρία και ο σκοπός της ζωής. Να πούμε πως αυτό δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα από τα βασικά στοιχεία της πλατωνικής ειρωνείας, θα ήταν πιο σωστό· όμως δε θα έπρεπε να είμαστε ήσυχοι πως δώσαμε μια ικανοποιητική απάντηση, εκτός αν με τη λέξη ειρωνεία νοήσουμε τον ανερευνήτο ψυχικό διχασμό του Πλάτωνα, πηγή της ανυπέρβλητης αντινομίας, που τον ακολουθεί καταπόδι σ' όλη του τη ζωή.»
(Ανδρόνικος, 1986: σ. 81)⁴

II.2. Αριστοτέλης και Τέχνη

Ο Αριστοτέλης πραγματεύεται το ζήτημα της τέχνης στην *Ποιητική* και τη *Ρητορική* του. Κατά τον Αριστοτέλη, τέχνη είναι η δημιουργική απεικόνιση της πραγματικότητας με τη βοήθεια των αισθήσεων. Ως ανώτερο είδος τέχνης ο Σταγειρίτης αναγνώριζε την τραγωδία. Ο Αριστοτέλης διαχώρισε την τέχνη, και ειδικότερα την ποιητική τέχνη, από την ηθική και την πολιτική. Κατηγοριοποίησε δε την ανθρώπινη σκέψη και δραστηριότητα σε τρία είδη: τη γνώση (θεωρία), την πράξη (πράξις) και τη δημιουργία (ποίησις).

Για τον Αριστοτέλη, η τέχνη πηγάζει από τη σοφία, την πιο μεγάλη αρετή της διάνοιας. Σε κάποιες δε περιπτώσεις, όπως στα *Ηθικά Νικομάχεια* του, φαίνεται να ταυτίζει το καλό με το αγαθό και το όμορφο με την ηθική καλοσύνη. Θα πρέπει να τονισθεί πως για τον Αριστοτέλη το αντικείμενο της «ποιητικής» και «πρακτικής διάνοιας» δεν είναι το «ον», αλλά το «εσόμενο», (Αναλυτικά Ύστερα, Β19, 100a8-9), το οποίο δύναται «άλλως έχουν» (*Ηθικά Νικομάχεια*, Ζ2 1139a6-8). Η διαφορά δε της *ποιητικής* από την *πρακτική διάνοια* έγκειται στο ότι η μεν πρώτη ασχολείται με το «έργον» της τέχνης, η δε δεύτερη με το ανθρώπινο αγαθό και την ευδαιμονία (*Ηθικά Νικομάχεια*, Α2, 1094b7.2).

Υφίσταται όμως ένα σημείο επαφής μεταξύ της «πράξεως» και της «ποιήσεως»: η αρχή και των δύο είναι ο άνθρωπος, ο νους του ανθρώπου (*Ηθικά Νικομάχεια*, Ζ2, 113901-5). Η τέχνη ως έκφραση της εφευρετικής και παραγωγικής ικανότητας του ανθρώπινου πνεύματος δημιουργεί (*Ηθικά Νικομάχεια*, Α7, 1097b25-26) έργα για τον καθημερινό βίο των ανθρώπων ή για αισθητική και πνευματική τέρψη (*Μετά τα Φυσικά*, Α1, 981b17-18).

Ο Αριστοτέλης ζητεί εντέλει από την τέχνη, ως διαδικασία μίμησης, να παρουσιάσει παραδείγματα γενικά και τύπους, οι οποίοι ενσαρκώνουν και εκφράζουν την ουσία και το

⁴ Ανδρόνικος, Μ. (1986), *Ο Πλάτων και η Τέχνη*. Αθήνα: Νεφέλη.

νόημα της ζωής. Η τέχνη δεν αναπαριστά μόνο τα φαινόμενα, αλλά και αναδεικνύει την ουσία των πραγμάτων. Ο ποιητής αποδίδει τα πράγματα είτε όπως ήταν ή είναι είτε όπως τα νομίζουν οι άνθρωποι ή τέλος όπως θα έπρεπε να είναι.

Αξίζει να σημειωθεί εδώ, παρενθετικά και μόνο, ότι ο Ερατοσθένης Καψωμένος ανίχνευσε στο έργο του Σολωμού, του Παλαμά, του Σικελιανού, του Καβάφη, του Ελύτη αλλά και ακόμη πιο πίσω στο δημοτικό τραγούδι ή τη βυζαντινή εκκλησιαστική υμνολογία την ταύτιση του «κάλλους» με το «αγαθό» ως ένα είδος πολιτισμικού κώδικα. Αρχετυπικά, ο κώδικας αυτός εξισώνει το κάλλος με το αγαθό και θα μπορούσε να εκληφθεί ως ένα τεκμήριο της σύνθεσης χριστιανισμού και ελληνισμού, που πραγματοποιήθηκε μέσα στην ανατολική ορθόδοξη παράδοση, με βάση τις πρωταρχικές φυσικές αξίες της ελληνικής παράδοσης, όπως είναι το κάλλος του σώματος, χαρακτηριστική ιδιότητα των αρχαίων θεών.⁵

Επίλογος: κάποια πρώτα – δυνατικά – συμπεράσματα.

Ας γυρίσουμε λοιπόν πίσω από εκεί που αρχίσαμε· στο αναλυτικό πρόγραμμα της φυσικής αγωγής και στην απόπειρά μας να συγκροτήσουμε μια ολιστική θεώρηση του ανθρώπου. Στην πραγματικότητα η προσπάθειά μας να εξετάσουμε τις σχέσεις μεταξύ κάλλους και αγαθού, τέχνης και γνώσης/σοφίας, «παιδιάς» και «σπουδής», κάνοντας αναφορά στο έργο του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, αποσκοπούσε στο να διαπιστώσουμε αν έχουμε τα περιθώρια να υπερβούμε τις όποιες αντινομίες και να συγκροτήσουμε μια ολιστική θεώρηση για τον ανθρώπινο βίο, κάτι απολύτως αναγκαίο για το έργο μας ως παιδαγωγών.

Για το πεδίο της φυσικής αγωγής, παρόλη την τροποποίηση του αναλυτικού προγράμματος, μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι σε σημαντικό βαθμό: « η αρχική φιλοσοφία μένει αμετάβλητη, οι στόχοι συνεχίζουν να είναι πολλαπλοί και να διατηρείται η προτεραιότητα στην ανάπτυξη κινητικών δεξιοτήτων και μέσω αυτών καλλιέργεια των φυσικών ικανοτήτων και ενίσχυση της υγείας.»⁶

Η φυσική αγωγή παραμένει εν πολλοίς προσκολλημένη στην Ερβαρτηριανή αρχή της παιδαγωγούσας διδασκαλίας. Θεωρείται δηλαδή πως η διδασκαλία ενός αντικειμένου, εν προκειμένω της φυσικής αγωγής, αρκεί για να εκδηλώσει το άτομο στο μέλλον, λίγο ως πολύ αυτόματα, θετική συμπεριφορά απέναντι σε αυτό το αντικείμενο. Έτσι, η φυσική αγωγή, όπως άλλωστε και όλα τα υπόλοιπα μαθήματα, επιδιώκει σε μεγάλο βαθμό τη συσσώρευση γνώσεων και δεξιοτήτων και όχι την αγωγή των μαθητών για διαρκή χρήση της άσκησης προς όφελος της φυσικής τους κατάστασης και της σωματικής, ψυχικής και πνευματικής τους υγείας.

Αντιθέτως, στη διεθνή εκπαιδευτική πραγματικότητα, η φυσική αγωγή συνδυάζεται ήδη με τα ζητήματα της δια βίου άθλησης και υγείας, την οπτική του «εγράμματος» από τη σκοπιά της φυσικής αγωγής ατόμου (physically literate individual)⁷ και της «ολιστικής θεώρησης του παιδιού» (the whole child approach)⁸. Αξίζει να διερευνήσουμε με προσοχή αυτούς τους

⁵ Βλ. <http://kapsomenos.blogspot.gr/> και <http://www.eks-ik.eu/dimosieyseis-ekdoseis/arthra-meletes/52-i-taytisi-tou-kallous-me-to-agatho-enas-neoellinikos-aksiakos-kodikas-sti-metavyzantini-logotexnia>

⁶ Βλ. ενδεικτικά: <http://www.piwww.pi-schools./programs/depps//index.html>

⁷ Βλ. ενδεικτικά: <http://www.aahperd.org/naspe/standards/nationalStandards/>

⁸ Βλ. ενδεικτικά: <http://www.wholechildeducation.org/>

προσανατολισμούς και να εξετάσουμε συγκριτικά και με κριτικό τρόπο το κατά πόσο θα έπρεπε να έχουμε προχωρήσει σε περαιτέρω αναθεώρηση των δικών μας. Ελπίζουμε πως θα το κάνουμε σε μια παρόμοια περίπτωση στο άμεσο μέλλον.

**«Γυναίκες αθλούμενες
κατά τους αρχαίους και κλασικούς χρόνους:
η αποτύπωση ενός παραδόξου
στις φιλολογικές και αρχαιολογικές πηγές»**

Ασπασία Παυλοπούλου

Δρ Αρχαίας Ιστορίας,

Εκπαιδευτικός ΠΕ02, Διδάσκουσα Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Εάν θελήσουμε να προσδιορίσουμε την θέση της γυναίκας -εννοείται, της ελεύθερης γυναίκας- στην αρχαία ελληνική πόλη-κράτος από τον 7^ο έως και τον 4^ο αι. π.Χ., πρωτίστως θα πρέπει να στηριχθούμε στην σχέση της προς τον κοντινότερο άρρενα συγγενή της, καθώς η ίδια δεν αποτελούσε νομικό ή πολιτικό πρόσωπο. Για παράδειγμα, μία Αθηναία, δεν ήταν η ίδια πολίτης της Αθήνας, αλλά κόρη, σύζυγος, μητέρα κ.ο.κ. Αθηναίου πολίτη, καθώς η ιδιότητα του πολίτη ήταν συνυφασμένη με προνόμια και υποχρεώσεις, κυρίως με την άσκηση πολιτικών λειτουργιών, από τις οποίες οι γυναίκες ήταν αυστηρά αποκλεισμένες. Αποκλεισμένες ήταν, βεβαίως, οι γυναίκες όχι μόνον από τον πολιτικό βίο, αλλά από το σύνολο των εκδηλώσεων της πόλης με την εξαίρεση ορισμένων δημόσιων ή ιδιωτικών (κατά κανόνα θρησκευτικών) τελετών⁹.

Εύστοχα, λοιπόν, παρατηρεί η Mossé (2004, 44, 56) ότι, εάν επιχειρήσουμε βάσει των πηγών να ορίσουμε νομικά τη θέση της γυναίκας στην πόλη-κράτος, ο πλέον κατάλληλος όρος είναι αυτός της «ανήλικης». Πράγματι, η γυναίκα του κόσμου της κλασικής αρχαιότητας είναι μια *αιώνια ανήλικη*, κι αυτή η κατάσταση επιβεβαιώνεται από την ανάγκη που υπάρχει να έχει δια βίου έναν κηδεμόνα, έναν «κύριον», ο οποίος θα λαμβάνει τις καθοριστικές αποφάσεις για τα περί αυτής ζητήματα και θα την εκπροσωπεί νομικά. Έτσι, τουλάχιστον έως την ελληνιστική εποχή, η ύπαρξη μίας ανύπανδρης γυναίκας, η οποία θα διαχειρίζεται τα κληρονομικά και οικογενειακά της ζητήματα χωρίς ανδρική μεσολάβηση, είναι αδιανόητη.

Στο πλαίσιο αυτό, είναι κατανοητό ότι ο γάμος αποτελεί την ίδια τη βάση όχι μόνον της κοινωνικής θέσης, αλλά και συλλήβδην της ύπαρξης της γυναίκας. Ο ρόλος της είναι άμεσα και δια βίου συσχετισμένος με την φύλαξη, την επιμέλεια και τη συντήρηση του οίκου, της οικογενειακής μονάδας και των περί αυτήν -παιδιών, δούλων κ.ο.κ. (Ομ. *Οδ.* 15. 516, Σοφ. *Φιλ.* 868, Ευρ. *Ορ.* 926, *Ιππ.* 786, *Ηρακλειδ.* 700). Εντός του οίκου το κύρος της γυναίκας είναι

⁹ Η γνωστότερη εορτή που τελούνταν αποκλειστικά από ύπανδρες γυναίκες ήταν τα Θεσμοφόρια, βλ. Deubner 1956, 50-60, Harrison 1998, 45, Flecelière 2007, 76, 89, την οποία ο Σχολιαστής του Θεοκρίτου περιγράφει ως ακολούθως (4, 25c): *εἰσὶ δὲ τὰ Θεσμοφόρια τοιαῦτα· παρθένοι γενναῖαι καὶ τὸν βίον σεμναὶ κατὰ τὴν ἡμέραν τῆς τελετῆς τὰς νομίμους βίβλους καὶ ἱεράς, ὡς ἐδόκει τοῖς Ἀθηναίοις, ὑπεράνω τῶν αὐτῶν κορυφῶν ἀντίθεσαν καὶ ὡσανεὶ λιτανεύουσαι ἀπὴρχοντο εἰς Ἐλευσίνα.*

υψηλό, η οικοδέσποινα έχει το ρόλο μίας αυθεντίας «βασιλικής» φύσης, ασκεί έλεγχο και επιστασία σε κάθε έργο και επιβάλλει την τάξη και την πειθαρχία. Όσον αφορά στα παραπάνω, οι μαρτυρίες που μας παρέχουν οι πηγές από την μυθική βασίλισσα της Ιθάκης, Πηνελόπη, έως την παροιμιώδη σύζυγο του Ισχομάχου από τον *Οικονομικό* του Ξενοφώντα δεν έχουν μεγάλες αποκλίσεις μεταξύ τους. Από την άποψη αυτή, βέβαια, η γυναίκα-οικοδέσποινα, μέσω της βέλτιστης διαχείρισης των οικιακών υποθέσεων, συντελεί στην διατήρηση της οικογενειακής περιουσίας. Η εντός του οίκου δράση της, ωστόσο, ξεπερνά κατά πολύ τα όρια του τελευταίου και λαμβάνει σημαντικότερες διαστάσεις: συγκεκριμένα, η γυναίκα, μέσω της νόμιμης τεκνοποίησης, συντελεί στην συνέχεια της οικογένειας, στην μεταβίβαση των κληρονομικών δικαιωμάτων του συζύγου-πολίτη και, τελικά, στην αναπαραγωγή του σώματος των πολιτών-οπλιτών (Mossé 2004, 97-98).

Σε αντίθεση προς τον ρόλο που διαδραμάτιζε η γυναίκα εντός του οίκου, είναι σαφές ότι η παρουσία αυτής σε δημόσιους χώρους ήταν περιορισμένη στον ελάχιστο δυνατό βαθμό. Από τις μαρτυρίες που διαθέτουμε, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι η γυναίκα όφειλε να παραμένει στο σπίτι, τριγυρισμένη από τις υπηρέτριές της, και εξερχόταν από αυτό μόνο για να εκτελέσει τα θρησκευτικά της καθήκοντα.

Ωστόσο, κάθε κανόνας κοινωνικής συμβατικότητας μπορούσε να ανατραπεί από την καταλυτική δύναμη της ανάγκης που έχει η ίδια η ζωή. Έτσι, κι αν ακόμη μία Αθηναία επιφανούς οικογενείας έμενε κατά κανόνα περιορισμένη εντός του γυναικωνίτη, εφόσον οι εκτός του οίκου της εργασίες πραγματοποιούνταν από τις δούλες, η γυναίκα του λαού ήταν αναγκασμένη να εξέλθει συχνότερα του οίκου είτε για τις καθημερινές ανάγκες, π.χ. για την μεταφορά νερού ή την αγορά αγαθών, είτε για να εργαστεί, προκειμένου να συμπληρώσει με έναν ισχνό μισθό τα έσοδα της οικογένειας, π.χ. πουλώντας στην αγορά κάποιο προϊόν δικής της παραγωγής ή παρέχοντας υπηρεσίες ως τροφός (Dillon – Garland 1994, 402-403, όπου επισκόπηση της βιβλιογραφίας, Mossé 2004, 64-65, Flacelière 2007, 91). Η λογοτεχνική παραγωγή της Αθήνας του 5^{ου} και 4^{ου} αι. π.Χ., κυρίως οι δικανικοί λόγοι των ρητόρων και η αριστοφανική κωμωδία, μάς παρέχει πλήθος εικόνων από γυναίκες που μετέφεραν στην αγορά το πλεόνασμα της παραγωγής λαχανικών, φρούτων, ελαίων του αγρού τους, ή που κατασκεύαζαν πίτες, υφαντά κ.ο.κ., για να τα πουλήσουν. Η μητέρα του Ευριπίδη ερχόταν να πουλήσει στην αγορά τον μαϊντανό που είχε μαζέψει απ' τον κήπο της (Mossé ό.π.). Αλλά υπήρχε επίσης στην αγορά πλήθος άλλων καπηλιδών (μικροπωλητριών) που πουλούσαν κορδέλες, αρώματα, σκόρδο, κλπ., για τις οποίες η κωμωδία μας παραδίδει χαριτωμένα επεισόδια (Ehrenberg 1951, 22κ.εξ., Dillon – Garland ό.π.).

Ωστόσο, παρά την συχνή παρουσία γυναικών χαμηλής κοινωνικής προέλευσης στην αγορά κατά τους κλασικούς χρόνους, η παρουσία της γυναίκας σε δημόσιο χώρο συνέχισε να θεωρείται γεγονός υποτιμητικό για την υπόσταση και το κύρος της, ως εκ τούτου φευκταίο. Με συγκίνηση θυμάμαι ένα από τα πρώτα μαθήματα του αείμνηστου Καθηγητή μου στο Ινστιτούτο Κλασικής Αρχαιολογίας του LMU Μονάχου Γερμανίας, Christian Laubscher, ο οποίος κατά την παρουσίαση της στήλης της Ηγησούς με έμφαση επεσήμανε ότι η νεκρή γυναίκα παρουσιάζεται στην ύψιστη ακμή, νεότητα και ωραιότητά της, γιατί η νεκρική της στήλη ήταν η μοναδική ευκαιρία για δημόσια έκθεση της εικόνας της.

Από μια πρόχειρη «ανάγνωση» των παραπάνω, φαίνεται ότι ο αποκλεισμός της γυναίκας από τον δημόσιο βίο είναι αυτός που ορίζει κι αιτιολογεί όχι μόνο την ανυπαρξία θεσμοθετημένων πανελλήνιων αγώνων για γυναίκες, αλλά ακόμη και την απαγόρευση παρακολούθησης των πανελλήνιων αγώνων εκ μέρους των -τουλάχιστον ύπανδρων-γυναικών¹⁰. Για να δοθεί, ωστόσο, μία αξιόπιστη ερμηνεία αυτής της απαγόρευσης, θα πρέπει να εξετασθεί όχι μόνον υπό το πρίσμα της θέσης των γυναικών στο σώμα της πόλης-κράτους, αλλά και σε σχέση με την ίδια την φύση των αγώνων ως πολιτικών γεγονότων μεγάλης κλίμακας. Η συμμετοχή, αποκλειστικά και αυστηρά, πολιτών από τις ελληνικές πόλεις-κράτη και η κήρυξη εκεχειρίας με την έναρξη των αγώνων ορίζει τον πολιτικό τους χαρακτήρα και μάλιστα την πανελλήνια πολιτική τους διάσταση. Καθώς, όμως, οι γυναίκες δεν ήταν πολίτες, δεν ήταν δυνατό να εκπροσωπούν και την κοινωνία της πόλης.

Αν θελήσουμε, βέβαια, να εμβαθύνουμε στο θέμα της σχέσης των γυναικών προς την άθληση κατά τη διάρκεια της κλασικής αρχαιότητας, θα διαπιστώσουμε ότι αυτή είναι πιο περίπλοκη. Αρχικά είναι αναγκαία η αναφορά στο σύστημα ανατροφής των κοριτσιών, το οποίο στην Αθήνα της κλασικής περιόδου, αλλά και στις περισσότερες πόλεις του αρχαίου ελληνικού κόσμου διαφοροποιούνταν σημαντικά από εκείνο των αγοριών, καθώς περιλάμβανε πρωτίστως την εξοικείωση με τις οικιακές εργασίες (Πλάτ. *Νόμοι* 7. 11-13, *Ον.ars.* 3, 315, Πετροπούλου 2000, 286-287). Επίσης, στο πλαίσιο διαπαιδαγώγησης των κοριτσιών, προβλεπόταν η διδασκαλία της ανάγνωσης, της γραφής και στοιχειώδους αριθμητικής, ενώ σημαντική ήταν η μύηση στις τέχνες, η οποία θεωρούνταν σημαντική για την καλλιέργεια της ενάρετης γυναικείας προσωπικότητας και επιτυγχανόταν μέσω της απαγγελίας επικών και λυρικών ποιημάτων, της ωδικής και μουσικής παιδείας και της εκμάθησης χορού (Lefkowitz - Fant 1992, 52κ.εξ., Flacelière 2007, 76-77). Από το παραπάνω υλικό ανατροφής και εκπαίδευσης είναι σαφές ότι έλειπε μία κατηγορία ασχολιών, που αποτελούσε σημαντικότερο τμήμα της αγωγής των νεαρών αγοριών: οι ασχολίες που αφορούσαν στην άσκηση του σώματος και αποσκοπούσαν στην καλλιέργεια πολεμικής αρετής και ανδρείας.

Το μόνο ανάλογο της άθλησης των αρρένων στο πεδίο της γυναικείας εκπαίδευσης θα μπορούσε να θεωρηθεί ο χορός (Sourvinou-Inwood 1968, 15-20, 60-61). Καθώς μάλιστα η γυναίκα είχε τη δυνατότητα να παρουσιάζεται στα δημόσια πράγματα μόνο στο πλαίσιο συγκεκριμένων λατρευτικών τελετών, η συμμετοχή των νεαρών κοριτσιών στις τελευταίες μέσω της ερμηνείας ασμάτων και χορευτικών δρωμένων προς τιμήν του θεού φαίνεται πως εκλαμβάνονταν ως η πλέον κατάλληλη προς τον φυσικό και τον κοινωνικό προορισμό της γυναίκας σωματική δραστηριότητα. Στο πλαίσιο αυτό μάλιστα η συμμετοχή γυναικών σε αγώνες μουσικής και όρχησης είναι εξακριβωμένη. Ο Θουκυδίδης διασώζει την παλαιότερη γραπτή μαρτυρία επί του θέματος, όταν παραθέτει απόσπασμα ομηρικού ύμνου, από το οποίο μαρτυρείται η διεξαγωγή στο νησί της Δήλου αθλητικών, μουσικών και ορχηστρικών αγώνων προς τιμήν του Απόλλωνα, μεταξύ των οποίων γίνεται αναφορά και στον «*Δηλιακὸν χορὸν τῶν γυναικῶν*» (3. 104. 5). Από την κλασική Αθήνα διασώζονται ποικίλες μαρτυρίες σχετικά με την θεσμοθετημένη τελετουργική όρχηση γυναικών στο πλαίσιο σημαντικών θρησκευτικών εορτών, συγκεκριμένα στις παννυχίδες των Παναθηναίων (Deubner 1956, 24), στα *Ἄρκτηια* της Βραυρώνας (Sourvinou-Inwood, 1988, 119, Scanlon 2002, 139-174, όπου και επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας, Kyle 2007, 133), στα *Στήνια* (Σχολ. Αριστοφ. *Θεσμοφορ.* 834, IG²

¹⁰ Τουλάχιστον των ύπανδρων γυναικών, όπως ο γνωστός θρύλος της Καλλιπάτειρας μας επιτρέπει να συμπεράνουμε, βλ. Πανσανίας, 5. 6. 7. και Αισχύν. *Επιστ.* 4-5.

674, 6, Deubner ό.π., 52κ.εξ.) και τα *Θεσμοφόρια* (Deubner ό.π., 50-60), στα *Αλῶα* ή *Άλουα* (Αλκίφρ. 4. 18. 4, Deubner ό.π., 62, σημ. 3), στα *Σκίρα* ή *Σκιραφόρια* (Deubner ό.π., 40-50), στους κύκλιους λατρευτικούς χορούς των αθηναϊκών *Ανθεστηρίων* (Deubner ό.π., 93κ.εξ.). Για την ιωνική Κέω της Ιωνίας παραδίδεται τελετή γαμήλιου περιεχομένου, κατά την οποία οι νεαρές κόρες έπαιζαν και χόρευαν ενώπιον των νέων, προκειμένου να έλξουν το ενδιαφέρον τους για επιλογή συζύγου¹¹. Γενικότερα, μεταξύ ποικίλων ασμάτων και χορών που τελούσαν οι ανύπανδες ή ύπανδρες γυναίκες θα πρέπει να αναφερθούν οι *ολολυγμοί* των παρθένων στις παννυχίδες των Παναθηναίων¹², η *λιτανεία παρθένων* στο πλαίσιο των Στηνίων, ο *όκλασμός* των Θεσμοφορίων, οι κωμικοί χοροί *ΐγδις*, και *ΐθυμβος*, αλλά και οι άσεμνοι χοροί *άπόκινος*, *βακτριασμός-μακτρισμός*, *βρυαλλίξ*, τέλος ο γνωστός από πλήθος μαρτυριών *βακχισμός-μαιναδισμός*, η άγρια όρχηση δηλαδή των γυναικών, η οποία λάμβανε χώρα στο πλαίσιο ιερής-καταληπτικής μανίας των βακχικών τελετών. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις βέβαια η χορευτική δράση είχε αμιγώς τελετουργικό χαρακτήρα και ήταν ενταγμένη στο πλαίσιο είτε μίας τελετουργίας μετάβασης (*Άρκτηια*), είτε μίας τελετής γονιμότητας-καρποφορίας (*Αλῶα*), η οποία προφανώς διέσωζε στοιχεία πρωτογονικής μητριαρχίας (Sourvinou-Inwood 1968).

Όσον αφορά στην θέση των γυναικών εντός της κοινωνίας της πόλης-κράτους, το ακριβές αντίστροφο της αρχαίας Αθήνας, όπως σε πολλά άλλα ζητήματα του δημόσιου και ιδιωτικού βίου, συνιστά, σύμφωνα με τις πηγές, η αρχαία Σπάρτη. Έτσι, είναι ευρέως γνωστή η κυρίαρχη αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων, σύμφωνα με την οποία οι Σπαρτιάτισσες έχαιραν μίας ισχυρότερης θέσης εντός της κοινωνίας από αυτήν των άλλων γυναικών του ελληνικού κόσμου. Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα η δύναμη των γυναικών είναι τόσο μεγάλη, ώστε να γίνεται αναφορά σε «*γυναικοκρατία*»¹³. Στο πλαίσιο αυτό οι γυναίκες της Σπάρτης φαίνεται να αποτελούν επίσης μία εξαίρεση όσον αφορά στην σχέση τους με την άθληση, την σωματική άσκηση και την συμμετοχή σε αγώνες (*Ξεν. Λακ.Πολ.* 1, 3-4, Κριτίας fr. 32, Πλουτ. *Λυκ.* 14. 1-4, 7. 15. 1, Πλουτ. *Μορ.* 227 d, Παυσ. *Ελλ.Περ.* 3. 13. 7, Ευρ. *Ανδρ.* 597-599, Θεόκρ. *Ειδ.* 18, 22-29, Αθην. *Δειπν.* 566 e, Ησύχ. *έν Δριῶνας*, Propertius, *Elegies* III. 14. 1-34, Dillon 2000, 465-466, Pomeroy 2002, 55κ.εξ.).

¹¹ Πλουτ. *Μορ.* 249 d (*Γυναικῶν Αρεται*): *Ταῖς Κίων παρθένους ἔθος ἦν εἰς ἱερὰ δημόσια συμπορεύεσθαι καὶ διημερέειν μετ' ἀλλήλων, οἱ δὲ μνηστήρες ἐθεῶντο παιζούσας καὶ χορευούσας· ἐσπέρας δὲ πρὸς ἑκάστην ἀνὰ μέρος βαδίζουσαι διηκονοῦντο τοῖς ἀλλήλων γονεῦσι καὶ ἀδελφοῖς ἄχρι τοῦ καὶ τοὺς πόδας ἀπονίζειν. τῶν δὲ μνηστήρων ἤρων πολλάκις μιᾶς πλείονες οὕτω κόσμιον ἔρωτα καὶ νόμιμον, ὥστε τῆς κόρης ἐγγυηθείσης ἐνὶ τοὺς ἄλλους εὐθὺς πεπαῦσθαι.*

¹² Ευρ. *Ηρακλ.* 777: *πολύθυτος ἀεὶ τιμὰ κραίνεται, οὐδὲ λάθει μινῶν φθινὰς ἀμέρα, νέων τ' ἀοιδὰι χορῶν τε μολπαί. ἀνεμόεντι δ' ἐπ' ὄχθῳ ὀλολύγματα παννυχίοις ὑπὸ παρθένων ἰαχεῖ ποδῶν κρότοισιν.*

¹³ Χαρακτηριστική, από την άποψη αυτή είναι η μαρτυρία του Πλουτάρχου στον «*Βίον Λυκούργου*», όπου η αυξημένη ισχύς των γυναικών στην Σπάρτη αποδίδεται στην στρατοκρατική φύση της σπαρτιατικής κοινωνίας, και, πιο συγκεκριμένα, στην ανάγκη διακυβέρνησης της πόλης από τις γυναίκες κατά την διάρκεια της μακροχρόνιας απουσίας των ανδρών λόγω συχνών εκστρατειών (14. 1): *..... ἐπιχειρήσας (ενν. ο Λυκούργος) σωφρονίζειν τὰς γυναῖκας, ἐπαύσατο μὴ κρατῶν τῆς πολλῆς ἀνέσεως καὶ γυναικοκρατίας διὰ τὰς πολλὰς στρατείας τῶν ἀνδρῶν, ἐν αἷς ἠγαγκάζοντο κυρίας ἀπολείπειν ἐκείνας, καὶ διὰ τοῦτο μᾶλλον τοῦ προσήκοντος αὐτὰς ἐθεράπευον καὶ δεσποίνας προσηγόρευον ἀλλὰ καὶ τούτων τὴν ἐνδεχομένην ἐπιμέλειαν ἐποιήσατο.* Την αίσθηση των γυναικών της Σπάρτης ότι η ιδιαίτερη θέση τους οφείλεται στην ιδιαίτερη αξία τους να γεννούν τους πλέον ανδρείους αποδίδει η ακόλουθη ανεκδοτολογική αφήγηση (14. 4): *ὄθεν αὐταῖς καὶ λέγειν ἐπήει καὶ φρονεῖν οἷα καὶ περὶ Γοργοῦς ἰστόρηται τῆς Λεωνίδου γυναικός, εἰπούσης γάρ τινος, ὡς ἔοικε, ξένης πρὸς αὐτὴν ὡς 'μόναι τῶν ἀνδρῶν ἄρχετε ὑμεῖς αἱ Λάκαιναι,' 'μόναι γάρ,' ἔφη, 'τίκτομεν ἄνδρας.*

Συγκεκριμένα, ο Ξενοφών προσεγγίζει το ζήτημα της ιδιαίτερης θέσης που κατείχε η γυναίκα στην Σπάρτη στο πρώτο κεφάλαιο της «*Λακεδαιμονίων Πολιτείας*» του, αναφερόμενος στην ανατροπή του συνήθους για τις λοιπές ελληνικές πόλεις συστήματος εκπαίδευσης των κοριτσιών, το οποίο περιλάμβανε την εξοικείωση με την υφαντική και τις άλλες οικιακές εργασίες, και στην καθιέρωση της ενασχόλησης των νεαρών γυναικών με την άθληση, ομοίως προς τους άνδρες. Η αντιστροφή αυτήν των εικόνων ηθών αιτιολογείται από τον συγγραφέα μέσω της επίμονης επιδίωξης για ευγονική στο πλαίσιο της σπαρτιατικής κοινωνίας. Ως εκ τούτου, η επίδοση των γυναικών της Σπάρτης στα αθλήματα, συνιστά ένα παράδοξο, το οποίο μπορεί να ερμηνευθεί μέσω του κυρίαρχου κοινωνικού ρόλου αυτών: μέσω της επιδίωξης για γέννηση ισχυρών πολεμιστών. Συγκεκριμένα, αναφέρεται:

«Οι άλλοι Έλληνες απαιτούν απ' τις κοπέλες να υφαίνουν καταδικασμένες σε ακινησία, το ίδιο με τους περισσότερους τεχνίτες οι οποίοι κάνουν καθιστική ζωή. Με τέτοια όμως ανατροπή πώς πρέπει να περιμένει κανείς ότι θα κάνουν σπουδαία παιδιά; Ο Λυκούργος όμως, θεωρώντας ότι και οι δούλες είναι ικανές να υφαίνουν, ενώ για τις ελεύθερες γυναίκες ότι το σπουδαιότερο έργο είναι η τεκνοποίηση, για αυτό πρώτα όρισε να γυμνάζονται τα κορίτσια εξίσου με τα αγόρια: έπειτα, να συναγωνίζονται μεταξύ τους οι γυναίκες, εξίσου με τους άνδρες, στο τρέξιμο και την αντοχή, γιατί πίστευε πως σαν είναι κι οι δύο γονείς δυνατοί και τα παιδιά τους θα γίνουν δυνατότερα» (1, 3-4).¹⁴

Ο Πλούταρχος (50-120 μ.Χ.) στο έργο του «*Λυκούργου Βίος*» προφανώς απηχεί την ίδια παράδοση, καθώς αναφέρεται επίσης στην καθιέρωση της φυσικής αγωγής ως μέσον εκπαίδευσης αγοριών και κοριτσιών της αρχαίας Σπάρτης από το Λυκούργο, συνδέοντας την, παρομοίως προς τον Ξενοφώντα, με τον στόχο της ευγονικής (14. 2-4, 7. 15.1). Σύμφωνα με το κείμενο του Πλούταρχου, ο Λυκούργος στην ερώτηση γιατί καθιέρωσε σκληρή άσκηση για τα σώματα των παρθένων σε αγώνες δρόμου, πάλης, και ρίψης δίσκου και ακοντίου έδινε την εξής απάντηση:

«Έτσι ώστε το έμφυτο υλικό για τους απογόνους τους, μ' ένα καλό ξεκίνημα σε δυνατά σώματα, να πάρει ευγενική ανάπτυξη· και ακόμη για να μπορούν οι ίδιες με σθένος να υπομείνουν την γέννηση των παιδιών τους και με προθυμία και ευγένεια να αντέξουν τούς πόνους του τοκετού· και επί πλέον, εάν παρουσιασθεί ανάγκη, να είναι ικανές να πολεμήσουν για τις ίδιες, για τα παιδιά τους και για την πατρίδα τους» (Λυκ. 14. 2).

Ο Πλούταρχος παραθέτει περισσότερους νόμους, μέσω των οποίων ο Λυκούργος προσπάθησε να ενισχύσει την ευγονική των Σπαρτιατών. Λόγω της απόστασης που τον χωρίζει από την εποχή, στην οποία αναφέρεται, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για την αξιοπιστία των πληροφοριών του. Οι αντιλήψεις των Σπαρτιατών περί ευγονικής, βέβαια, θα μπορούσαν να έχουν κάποια ισχύ· οι υπερβολές, ωστόσο, που τις χαρακτηρίζουν είναι πιθανό να αποτελούν ανεκδοτολογικές προεκτάσεις της αντισπαρτιατικής αθηναϊκής παράδοσης της κλασικής περιόδου. Παρά ταύτα, από το σύνολο αυτών των πληροφοριών, η αναφορά στη σκληρή αθλητική διαπαιδαγώγηση των κοριτσιών της Σπάρτης φαίνεται ως η πλέον αξιόπιστη

¹⁴ Βλ. επίσης Πλάτων *Νόμοι* 806^α.

ιστορικά, καθώς είναι σύμφωνη προς τα αυστηρά πολεμικά ήθη και την στρατοκρατική οργάνωση της σπαρτιατικής κοινωνίας¹⁵.

Εξαιτίας λοιπόν της απόλυτης προσαρμογής του τρόπου ζωής στα ιδεώδη της σπαρτιατικής πολιτείας, φαίνεται ότι οι νεαροί Σπαρτιάτες και Σπαρτιάτισσες είχαν ξεπεράσει τις κρατούσες στον λοιπό ελληνικό κόσμο αντιλήψεις γύρω από το ζήτημα της γυναικείας γυμνότητας, η οποία από την παλαιότερα και τον στίβο προεκτάθηκε και σε ποικίλες δημόσιες τελετές. Έτσι, ο Πλούταρχος υπογραμμίζει ότι:

«[Ο Λυκούργος] αφαίρεσε κάθε μαλθακότητα και παραμονή στη σκιά και θηλυπρέπεια και συνήθισε τις νέες όχι λιγότερο από τους νέους και στις πομπές να λαμβάνουν μέρος γυμνές και σε μερικούς ναούς να χορεύουν και να τραγουδούν, ενώ ήσαν παρόντες οι νέοι και τις έβλεπαν» (Λυκ. 14. 3).

Αυτή η γυμνότητα, όμως, κατά την άποψη του συγγραφέα, δεν εξήπτε τα δημόσια ήθη, καθώς: *«Η γύμνωση των παρθένων δεν είχε τίποτε το αισχρό, διότι υπήρχε ντροπή, αλλά έλειπε η ακολασία» (Λυκ. 14. 4).* Ο Πλούταρχος επιχειρεί μάλιστα να τονίσει τα πολλαπλά οφέλη της εξοικείωσης με το γυμνό γυναικείο σώμα, αφού, όπως υποστηρίζει, αυτή αφενός συντελούσε σε υψηλό αίσθημα αυτοεκτίμησης των γυναικών (*Η γύμνια των κοριτσιών είχε ως αποτέλεσμα να συνηθίζουν στην απλότητα και στην επιδίωξη της υγείας και ακόμη προκαλούσε στις γυναίκες ένα ευγενές αίσθημα υπεροχής, γιατί τις έκανε να βλέπουν ότι δεν ήταν σε τίποτε κατώτερες, άλλα ότι και οι ίδιες διέθεταν αρετή και φιλοτιμία*), αφετέρου είχε πρακτική αξία ανανέωσης του σώματος της κοινωνίας, καθώς λειτουργούσε *«παρορμητικά προς γάμον» (Λυκ. 15. 1).*

Την πλέον ειδυλλιακή εικόνα της Σπάρτης όμως πλάθει ο Θεόκριτος, Έλληνας ποιητής του 3^{ου} π.Χ. αι. Σε ένα ποίημά του, που αναφέρεται στην μυθική Ελένη και περιγράφει τις ξένοιαστες μέρες της πριν παντρευτεί τον Μενέλαο, όταν, ως νεαρό κορίτσι, έτρεχε στους αγώνες μαζί με τις άλλες παρθένους, αυτές παριστάνονται, όπως και τα αγόρια, να αλείφουν με λάδι τα σώματά τους, πριν πάρουν μέρος στους αγώνες:

*«Όλες οι συνομήλικες που στα νερά του Ευρώτα
σαν άντρες, αλειμμένες με λάδι, θε να τρέξουμε,
διακόσιες και σαράντα κόρες,
καμιά από μας δεν θα βρεθεί να 'ναι χωρίς ψεγάδι,
μόλις φανεί η Ελένη ανάμεσά μας.
Σαν την Αυγή το χάραμα την όψη της που δείχνει,
σαν άνοιξη κατάλευκη, σαν φεύγει ο χειμώνας,
τέτοια η Ελένη η χρυσή λάμπει ανάμεσά μας.»*

(Θεόκρ. Ειδ.18.: Έλένης Έπιθαλάμιος, στ. 22-29 (εκδ. Κάκτος))

Στον αντίποδα αυτών των επαίνων βρίσκονται οι αθηναϊκές μαρτυρίες, οι οποίες κινούνται μεταξύ του αποτροπιασμού και της διακωμώδησης. Για τους Αθηναίους η συμπεριφορά αυτή

¹⁵ Η παράδοση αυτή μάλιστα φαίνεται ότι επιβίωσε κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους, αφού η μαρτυρία του Πλουτάρχου επαναλαμβάνεται από τον Φιλόστρατο, Έλληνα συγγραφέα του 3^{ου} μ.Χ. αι., ο οποίος αναφέρει: *ό Λυκούργος καθιέρωσε τη γυναικεία σωματική άσκηση για να γεννώνται περισσότεροι και καλύτεροι στρατιώτες-αθλητές.*

των γυναικών αποτελεί μία παρέκκλιση από τα εικότα, η οποία αντίκειται στην ανάγκη καλλιέργειας του γυναικείου χαρακτήρα προς την κατεύθυνση της σεμνότητας, της εγκράτειας και της σωφροσύνης. Ο Ευριπίδης στην «Ανδρομάχη», εκφράζει την οργή του για τον τρόπο που ντύνονταν τα κορίτσια τής Σπάρτης, για τη συνήθειά τους να βγαίνουν εκτός τους οίκου και να συναγελάζονται με νεαρούς άνδρες αθλούμενα σε κοινούς με αυτούς χώρους:

«Ακόμη κι αν ήθελε, δεν θα μπορούσε μία κόρη Σπαρτιατών να μείνει συνετή. Γιατί αυτές φεύγουν από τα σπίτια τους παρέα με νεαρούς άνδρες, έχοντας γυμνούς μηρούς και λυμένους χιτώνες, και με τρόπο απαράδεκτο κατά την κρίση μου, μοιράζονται τούς ίδιους στίβους και τις ίδιες αρένες με τούς άνδρες. Και είναι να απορεί κανείς, πώς και δεν υπάρχει ανάγκη σε εσάς να ανατρέφετε συνετές γυναίκες.» (595-601).

Ομοίως προς τον Ευριπίδη, απαξιωτικός προς τα ήθη των νεαρών γυναικών της Σπάρτης φαίνεται πως ήταν ήδη τον 6^ο π.Χ. αιώνα ο λυρικός ποιητής Ίβυκος, όταν αποκαλούσε αυτές «φαινομηρίδες», επειδή αποκάλυπταν γυμνούς τους μηρούς τους, θεωρώντας ότι έτσι καθίστατο εμφανής και η ροπή τους στην ερωτική ακράτεια.¹⁶

Τις πλέον ζωηρές εικόνες αντίθεσης, βέβαια, μεταξύ των γυναικών της Αθήνας και της Σπάρτης λόγω των διαφορετικών ηθών τους μας μεταφέρει, σαφώς όχι με ακρίβεια, αλλά με την υπερβολή της κωμωδίας, ο Αριστοφάνης στην «Λυσιστράτη». Στο απόσπασμα που ακολουθεί ο ποιητής σατιρίζει την ανδροπρεπή ρώμη και την μελαμψή εμφάνιση των γυναικών της Σπάρτης, αποτέλεσμα της μακροχρόνιας παραμονής τους σε αρένες και παλαιίστρες, και, όχι λιγότερο, τις ίδιες τις γυμναστικές τους ασκήσεις. Η Αθηναία Λυσιστράτη υποδέχεται τη Σπαρτιάτισσα Λαμπιτώ:

«Λυσιστράτη: Καλημέρα, Λαμπιτώ, καλή μου φίλη από τή Λακεδαίμονα! Τί γερή και όμορφη πού φαίνεσαι! Τί ρόδινο χρώμα! Καί πόση δυναμη! Μα εσύ μπορείς να στραγγάλισεις ακόμη και ταύρο!

Λαμπιτώ: Ναι, μα την αλήθεια, μου φαίνεται, μπορώ! Είναι επειδή γυμνάζομαι και κάνω τα πηδηματάκια μου!» (77-83)¹⁷

Είναι γνωστό ότι οι Σπαρτιάτισσες λάμβαναν μέρος σε κοινούς με τους άνδρες αγώνες στο πλαίσιο της εορτής των Υιακινθίων, η οποία τελούνταν κάθε χρόνο τον μήνα Υακίνθιο, στις Αμύκλες, κοντά στη Σπάρτη (Pettersson 1992, 21). Και είναι εύλογο ότι, λόγω της αθλητικής αγωγής τους, σε περισσότερες περιπτώσεις, οι Σπαρτιάτισσες θα λάμβαναν μέρος σε τοπικούς

¹⁶ Ο Πλούταρχος πάλι, ως θαυμαστής του σπαρτιατικού τρόπου ζωής, αναφέρεται βέβαια στη συνήθεια αυτή, αλλά επιμένει πώς τα κορίτσια τής Σπάρτης δεν είχαν άλλο λόγο να εμφανίζονται γυμνά, παρά μόνο την βαθεία ριζωμένη επιθυμία τους για γερά και όμορφα κορμιά. Γράφει τις παρατηρήσεις του για το μακρύ φόρεμα των κοριτσιών, πού ονομαζόταν *πέπλος*. Μάς λέει πώς τα κορίτσια και οι γυναίκες από άλλες περιοχές τής Ελλάδος έραβαν τις πλαϊνές ραφές τού *πέπλου* μέχρι κάτω, ενώ τα κορίτσια τής Σπάρτης, άφηναν τις πλαϊνές ραφές ανοιχτές από την μέση και κάτω, έτσι ώστε όταν περπατούσαν, το ύφασμα ανέμιζε και αποκάλυπτε τούς μηρούς τους.

¹⁷ Η Λαμπιτώ αναφέρεται σε μια άσκηση αντοχής, που υπήρχε στην υποχρεωτική γυμναστική εκπαίδευση των Σπαρτιατών, ανδρών και γυναικών, την *βίβασιν*, η οποία στηριζόταν σε μικρά επιτόπια πηδηματάκια, τα οποία εκτελούσαν οι αθλούμενοι κλωτσώντας εναλλάξ με τις φτέρνες τους μηρούς τους στηριγμένοι στο ένα τους πόδι.

αγώνες λατρευτικού χαρακτήρα. Από τους Πανελλήνιους Αγώνες ωστόσο, ήταν, καθώς φαίνεται, ομοίως προς τις άλλες Ελληνίδες, αυστηρά αποκλεισμένες.

Σε κάθε περίπτωση, η εικόνα των γυναικών της Σπάρτης, όπως αυτή εκτέθηκε παραπάνω, αποτελούσε για τους Αθηναίους μια πλήρη αντιστροφή ηθών, συνήθη μόνο για μερικές βαρβαρικές φυλές που περιγράφει ο Ηρόδοτος στην εθνογραφία των άκρων της αρχαίας οικουμένης¹⁸. Και βέβαια, παρότι στον πραγματικό βίο η παρουσία των γυναικών σε ένα χώρο άθλησης συνεπαγόταν την ακοσμία και τον ψόγο, οι γυναίκες που σχετίζονταν με την τέχνη του πολέμου ή του κυνηγιού, ως εκ τούτου επιδίδονταν επιτυχώς στην άθληση του σώματος δεν ήταν σπάνιες στις μυθικές παραδόσεις, είτε επρόκειτο για θεές, είτε για απλές θνητές. Μεταξύ αυτών θα πρέπει να αναφερθούν η Αθηνά και η Άρτεμις, καθώς και περισσότερες μυθικές εταίροι της τελευταίας, η Αταλάντη, η Καλλιστώ, η Αντιμάχη, η Κυρήνη και οι ίδιες οι Αμαζόνες. Σε όλες τις περιπτώσεις πρόκειται για πρόσωπα συμβολικής αντιστροφής του παραδοσιακού κοινωνικού ρόλου της γυναίκας, πολλά από τα οποία σχετίζονται με περιόδους τελετουργικής μετάβασης από την νεότητα στην ενηλικίωση, από το καθεστώς παρθενίας στο καθεστώς έγγαμου βίου και τεκνοποιίας. Από την άποψη αυτή μπορεί να υποστηριχθεί η άποψη ότι η ενασχόληση της γυναίκας του ελληνικού κόσμου της προ-κλασικής και κλασικής περιόδου με την άθληση και τον πόλεμο εντάσσεται, στα στοιχεία εκείνα, μέσω των οποίων, σύμφωνα με τους μελετητές, πραγματοποιείται μία συμβολική περιστασιακή αντιστροφή των συμβατικών κοινωνικών χαρακτηριστικών του όντος πριν από μία κρίσιμη περίοδο μετάβασης¹⁹.

Η μοναδική μαρτυρία, βάσει της οποίας πιστοποιείται κάποια σχέση γυναίκας προς τους Πανελλήνιους Αγώνες, προέρχεται από την ύστερη αρχαιότητα και είναι αυτή που μας παρέχει ο Πausanias αναφορικά με την καθιέρωση γυναικείων αγώνων στο πλαίσιο των Ολυμπιακών Αγώνων. Σύμφωνα με τον Pausanias, οι Ολυμπιακοί Αγώνες καθιερώθηκαν από τον Πέλοπα και την Ιπποδάμεια προκειμένου αυτοί να εορτάσουν τον γάμο τους, ο οποίος αποτελούσε κατάληξη ενός δραματικού αγώνα εναντίον του Οινόμαου, πατέρα της Ιπποδάμειας που αντιστρατευόταν αυτήν την ένωση. Στο πλαίσιο αυτό αναφέρεται ότι καθιερώθηκαν δίδυμοι αγώνες: οι Ολυμπιακοί Αγώνες προς τιμήν του Διός από τον Πέλοπα και τα Ηραία (αγώνες δρόμου) προς τιμήν της Ήρας από την Ιπποδάμεια. Με την μαρτυρία αυτή ο Pausanias μας μεταφέρει προφανώς μία παλαιότερη παράδοση, σύμφωνα με την οποία όχι μόνον οι γυναίκες των ελληνικών πόλεων είχαν το δικαίωμα να συμμετέχουν σε αγώνες, αλλά υπήρχαν ειδικοί αγώνες αποκλειστικά για γυναίκες που λάμβαναν χώρα παραλλήλως προς τους Ολυμπιακούς Αγώνες (*Ελλ.Περ.* 5. 16. 1-3). Ο Pausanias μάλιστα αναφέρει ρητά ότι η πρώτη και η μοναδική νικήτρια των Ηραίων που ήταν γνωστή την εποχή του ήταν η «Χλωρίς» ή «Χλώρις» (Μελίβοια), της οποίας άγαλμα, φιλοτεχνημένο από τον γλύπτη Πραξιτέλη, είχε δει ο ίδιος στο ιερό της Λητούς (*Ελλ.Περ.* 2. 21. 9).

¹⁸ Βλ. Παυλοπούλου 2014, κείμενο ανακοίνωσης στο ΛΔ΄ Πανελλήνιο Ιστορικό Συνέδριο της Ελληνικής Ιστορικής Εταιρείας (30.05.-01.06.2014), υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Συνεδρίου.

¹⁹ Το θέμα είναι ιδιαίτερα εκτενές, ώστε να αναλυθεί στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης. Γενικευτικά, ωστόσο, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ότι η υποχώρηση των -φυσικών ή κοινωνικά προσδιορισμένων- χαρακτηριστικών του φύλου και η υιοθέτηση γνωρισμάτων του αντιθέτου φύλου στο πλαίσιο μίας τελετουργικής μιμικής πράξης θεωρείται από την θρησκευολογική και ανθρωπολογική έρευνα ως πράξη, η οποία λειτουργεί ενισχυτικά προς την νέα ιδιότητα. Βλ. σχετικά Vidal-Naquet 1983, 160κ.εξ.

Ωστόσο, εύλογα θα μπορούσε να διατυπωθεί η άποψη ότι η συγκεκριμένη αναφορά δεν απηχεί ένα ιστορικό γεγονός, αλλά διασώζει προφορικές ανεκδοτολογικές ή μυθολογικές παραδόσεις, καθώς στη διάρκεια των αιώνων που μεσολαβούν από τους ομηρικούς χρόνους έως και την εποχή του Πausανία καμία άλλη μαρτυρία δεν διασώζεται για την ύπαρξη αυτών των αγώνων. Χαρακτηριστικότερο όλων είναι το γεγονός ότι, παρόλο που διαθέτουμε καταλόγους ανδρών Ολυμπιονικών, δεν έχουμε στην διάθεσή μας ούτε μία φιλολογική ή επιγραφική μαρτυρία με αναφορά σε κάποια άλλη νικήτρια των Ηραίων πέραν της Χλωρίδος. Ακόμη πιο πιθανή μάλιστα φαίνεται να είναι η υπόθεση ότι η μαρτυρία του Πausανία απηχεί παλαιότερο αιτιολογικό μύθο, ο οποίος με την πάροδο των αιώνων είχε ενταχθεί στην προϊστορία των Ολυμπιακών Αγώνων και επίσης στην τοπική ιερή παράδοση και λατρεία.

Καθεαυτός ο μύθος της Χλωρίδος εξάλλου συνιστά ένα επιπλέον τεκμήριο για την ύπαρξη μίας μυθικής-τελετουργικής διάστασης της παραπάνω παράδοσης. Συγκεκριμένα, η «Χλωρίς» ή «Χλωρίς» συναντάται στην αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή γραμματεία σε ποικίλα μυθικά συμφραζόμενα. Πιθανότερος, ωστόσο, είναι ο συσχετισμός της Χλωρίδος του Πausανία προς την μυθική κόρη της Νιόβης και του Αμφίονος, Μελίβοια. Σύμφωνα με την σχετική παράδοση (Pseudo-Apollod. *Biblioth.* 3, 45-47, Hyginus, *Fabulae*, 9-10, Tzetzes, *Chill.* 4. 422), ο Απόλλων και η Άρτεμις, οργισμένοι από την αλαζονεία της Νιόβης, η οποία ισχυρίστηκε ότι έχει δεκατέσσερα παιδιά, ενώ η Λητώ μόνον δύο, φόνευσαν τους Νιοβίδες. Μόνον η Μελίβοια και ο αδελφός της Αμύκλας διασώθηκαν καταφεύγοντας στο Άργος. Κατά την άγρια καταδίωξή τους όμως η Μελίβοια από τον φόβο της έχασε το ροδαλό της χρώμα και έγινε κατάχλωμη, γεγονός το οποίο την οδήγησε και σε αλλαγή του ονόματός της σε Χλωρίδα.

Η σύνδεση της ηρωίδας με την λατρεία της Λητούς στο Άργος, κυρίως δε η μεταμόρφωση του προσώπου της από ρόδινο-ζωντανό σε χλωμό-απονεκρωμένο, μας παραπέμπουν σε μία πρωτόγονη θεά της γονιμότητας-καρποφορίας, η οποία «πάσχει» από περιοδική αλλαγή κατάστασης μεταξύ ενός συμβολικού θανάτου και αναγέννησης της ύπαρξής της. Η θέση αυτή μάλιστα μπορεί να εδραιωθεί περαιτέρω, εάν λάβουμε υπόψη μας πως το όνομα Μελίβοια, κατ' άλλον μύθο, συνδέεται με τον βοιωτικό μυθολογικό κύκλο (Ομηρ. *Οδυσσ.* 11. 284, Πaus. *Ελλ.Περ.* 9. 36. 8, επίσης Στραβ. *Γεωγρ.* 8. 3. 19) ή συναντάται (καθώς και το Μελίνδια, και Μελίνοια) ως προσωνύμιο της Περσεφόνης (Rhode 1961, 206–210). Σε μεταγενέστερους χρόνους μάλιστα, στο πλαίσιο της ρωμαϊκής λογοτεχνικής παράδοσης, συναντάται ως νύμφη της καρποφορίας και της άνθησης των αγρών και ταυτίζεται με την Flora, ρωμαϊκή θεά της βλάστησης (Ovid. *Fasti* 5, 193κ.εξ.). Με όλα τα παραπάνω κάτω από το πρόσωπο της Χλωρίδος του Πausανία μπορούμε να αναγνωρίσουμε μία πρωτόγονη θεά της γονιμότητας συνδεδεμένη με την λατρεία της Λητούς στο Άργος. Η αναφορά λοιπόν είναι πιθανόν να διασώζει παραδόσεις οι οποίες εδράζονται σε ένα πρωτόγονο θρησκευτικό-τελετουργικό υπόστρωμα μίας λατρείας γονιμότητας και ανανέωσης των ζωοποιών δυνάμεων της φύσης, στην οποία, κατά την άποψη περισσότερων μελετητών, όφειλαν την αρχή της ύπαρξής τους οι Ολυμπιακοί Αγώνες (Drees, 1962, Harrison και Conford, 37-38, 79κ.εξ.).

Μια περαιτέρω συγκριτική μελέτη των πηγών δύναται να ενισχύσει την ανωτέρω θέση. Συγκεκριμένα, η αρχαία λατρεία της Ήρας στην Άλτιν, την ιερή κοιλάδα της Ολυμπίας (*Ελλ.Περ.* 5. 16), η ύπαρξη βωμού προς τιμήν της Δήμητρας Χαμύνης εντός του σταδίου, αλλά και ο ρόλος που διαδραμάτιζε η ιέρεια της Δήμητρας Χαμύνης στους Ολυμπιακούς Αγώνες, όπως αυτή προκύπτει από την ύπαρξη ειδικής θέσης προς τιμήν της εντός του σταδίου (*Ελλ.Περ.* 6. 20.9), προκειμένου αυτή (μόνη από τις γυναίκες) να παρακολουθεί τους αγώνες, μαρτυρούνται επίσης από τον Πausανία και πιστοποιούν την σχέση των Ολυμπιακών Αγώνων

με την λατρεία κάποιας προϊστορικής γυναικείας θεάς καρποφορίας και γονιμότητας των αγρών της Πελοποννήσου, η οποία μπορούσε να ενσαρκώνεται και να προσλαμβάνει νέα μορφή μέσω των ποικίλων προσωπικοτήτων της θρησκείας και του μύθου των ιστορικών χρόνων: της Ήρας, την Δήμητρας Χαμύνης, της Ιπποδάμειας, της Χλωρίδας/ Μελιβοίας, της Λητούς.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, είναι σαφές ότι η πραγματική συμμετοχή των γυναικών στους Πανελλήνιους Αγώνες, τουλάχιστον κατά τους αρχαϊκούς και κλασικούς χρόνους, δεν μπορεί να θεωρηθεί τεκμηριωμένη. Η άθληση στον ελληνικό κόσμο παραμένει ένα πεδίο ενασχόλησης αλλά και αυτοπραγμάτωσης προορισμένο για την κοινωνία των ανδρών-πολιτών, με μοναδική εξαίρεση τις γυναίκες της σπαρτιατικής κοινωνίας, οι οποίες, ωστόσο, δύνανται να λαμβάνουν αθλητική διαπαιδαγώγηση και να ασκούνται μόνο εντός του πλαισίου της σπαρτιατικής κοινωνίας που εξέθρεψε αυτήν την ιδιαιτερότητα.

Ο μοναδικός τρόπος συμμετοχής -και μάλιστα διάκρισης- των γυναικών στους Ολυμπιακούς Αγώνες, ο οποίος πιστοποιείται από τις επιγραφικές μαρτυρίες, είναι έμμεσος και αφορά στην «ίπποτροφίαν». Συγκεκριμένα, είναι γνωστό ότι στα ιππικά αγωνίσματα ή τις αρματοδρομίες δεν λάμβανε τον ολυμπιακό στέφανο ο αναβάτης ή ο ηνίοχος αντίστοιχα αλλά ο ιδιοκτήτης των ίπων. Στο πλαίσιο αυτό, λοιπόν, δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο το γεγονός ότι, μεταξύ των ελάχιστων μαρτυριών που διασώζονται για γυναίκες Ολυμπιονίκες, ως πρώτη ιστορικά περίπτωση αναφέρεται μία Σπαρτιάτισσα, η Κυνίσκα, η οποία έζησε κατά το δεύτερο ήμισυ του 5^{ου} και τις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ.. Επρόκειτο βέβαια για μία ευγενή, κόρη του βασιλιά της Σπάρτης Αρχιδάμου I και αδελφή του Αγησιλάου II (*Ελλ.Περ.* 3. 8. 1-3) η οποία, σύμφωνα με περισσότερες μαρτυρίες αρχαίων συγγραφέων (*Ξεν. Αγησ.* 9, 6, *Πλουτ. Αγησ.* 20) ήταν η πρώτη γυναίκα που έθρεψε άλογα για να πάρει μέρος στους αγώνες και νίκησε δύο φορές στο τέθριππο (πιθανόν το 396 και 392 π.Χ.). Κατά τον Πausανία (*Ελλ.Περ.* 3. 8. 1): *ἐγένετο δὲ Αρχιδάμω καὶ θυγάτηρ, ὄνομα μὲν Κυνίσκα, φιλοτιμώτατα δὲ ἐς τὸν ἀγῶνα ἔσχε τὸν Ὀλυμπικὸν καὶ πρώτη τε ἵπποτρόφησε γυναικῶν καὶ νίκην ἀνείλετο Ὀλυμπικὴν πρώτη.*

Η Κυνίσκα μάλιστα διαμνημόνευσε την νίκη της χρηματοδοτώντας και αναθέτοντας στο ναό του Ολυμπίου Διός σύμπλεγμα σε φυσικό μέγεθος με την μορφή της, το τέθριππο και τον ηνίοχο, φιλοτεχνημένο από τον γλύπτη Απελλό (*Ελλ.Περ.* 6. 1. 6.). Στην κυκλική βάση του αγάλματος, της οποίας τμήμα διασώζεται, μετά την αναφορά της καταγωγής της, η αναθέτρια υπερήφανα δηλώνει το γεγονός:

«[...]Η Κυνίσκα, που νίκησα στην ιπποδρομία [...] ανήγειρα το άγαλμα αυτό και βεβαιώνω ότι είμαι η μοναδική γυναίκα σε όλη την Ελλάδα που κέρδισε αυτό το στεφάνι [...]»

(Dittenberger – Purgold 1896, Nr. 160 = *Anth.Gr.* 13. 16,
Ebert 1972, Nr. 33, *Κατ.Υπ.Πολ.* αρ. Λ 529).

Μεμονωμένες περιπτώσεις γυναικών που έλαβαν, μετά την Κυνίσκα, τον ολυμπιακό στέφανο σε ιππικά αγωνίσματα πιστοποιούνται από τις πηγές. Έτσι, ο Πausανίας αναφέρεται επίσης στην επίσης Σπαρτιάτισσα Ευρυλεωνή, της οποίας άγαλμα υπήρχε στις μέρες του στην Σπάρτη

προς διαμνημόνευση της νίκης της στους Ολυμπιακούς Αγώνες²⁰, και στην Βελιστίχη από τη Μακεδονία²¹.

Το γεγονός βέβαια ότι και οι δύο πρώτες γυναίκες Ολυμπιονίκες κατάγονται από την Σπάρτη, έχει οδηγήσει την πλειοψηφία των μελετητών στον συσχετισμό του γεγονότος με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της σπαρτιατικής κοινωνίας, συγκεκριμένα με την επικέντρωση αυτής στην αθλητική αγωγή ως προϋπόθεση της πολεμικής ετοιμότητας²², ενώ όλως ιδιαιτέρως επισημαίνεται η σημασία της αθλητικής παιδείας των κοριτσιών και της συμμετοχής των γυναικών σε τοπικούς αγώνες ισότιμα προς τους άντρες, όπως αυτή πιστοποιείται από τις φιλολογικές πηγές που εξετάστηκαν παραπάνω. Ενδιαφέρουσα, ωστόσο, φαίνεται η προσέγγιση του Mann (2001), σύμφωνα με την οποία η συμμετοχή των γυναικών της Σπάρτης στους Ολυμπιακούς Αγώνες μέσω της ιπποτροφίας, δηλαδή μίας ιδιαιτέρως πολυδάπανης διαδικασίας, συνιστά ένα επιπλέον τεκμήριο για την ήδη εξακριβωμένη από την έρευνα εξέχουσα οικονομική-κοινωνική θέση που κατείχαν οι Σπαρτιάτισσες συγκριτικά προς τις άλλες Ελληνίδες λόγω της χρόνιας απουσίας των ανδρών στα συσσίτια και στις πολεμικές επιχειρήσεις (Cartledge 1981, 84-105, Dettenhofer 1993, 61-75), και όχι της ισοτιμίας τους όσον αφορά στα αθλητικά δρώμενα.

Σε κάθε περίπτωση θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι, τουλάχιστον έως τους ελληνοιστικούς χρόνους, περιπτώσεις συμμετοχής γυναικών στους Πανελλήνιους Αγώνες αφενός είναι μεμονωμένες, αφετέρου, όπως στην περίπτωση της Κυνίσκας, αφορούν σε έμμεση συμμετοχή αυτών μέσω της χρηματοδότησης ίππων και αναβατών, ενώ η θεσμοθετημένη άμεση συμμετοχή τους δεν επιβεβαιώνεται για κανένα από τα αγωνίσματα.

Βάσει όλων των παραπάνω σποραδικών και ετερογενών μαρτυριών μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η άμεση μετοχή των γυναικών σε αθλητικές δραστηριότητες κατά τους κλασικούς χρόνους δεν επιβεβαιώνεται από τις φιλολογικές και επιγραφικές μαρτυρίες παρά μόνον για τοπικούς αγώνες που διεξάγονταν αποκλειστικά στην Σπάρτη, ενώ σε καμία περίπτωση δεν πιστοποιείται για τους Πανελλήνιους Αγώνες. Η μεμονωμένη αναφορά του Πausανία σε καθιέρωση πανελλήνιων αθλητικών αγώνων για γυναίκες κατά τους μυθικούς χρόνους δεν εδράζεται σε φιλολογικό και αρχαιολογικό υλικό, συνεπώς δεν τεκμαίρεται ιστορικά, αλλά φαίνεται να υπακούει σε μυθικές παραδόσεις θρησκευτικού-τελετουργικού περιεχομένου. Γενικότερα, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η πραγματική συμμετοχή στους Πανελλήνιους Αγώνες φαίνεται ότι ήταν, τουλάχιστον κατά τους αρχαϊκούς και κλασικούς χρόνους, άνευ εξαιρέσεως απαγορευμένη για το γυναικείο φύλο. Η αναφορά σε αθλούμενες γυναίκες στο πλαίσιο των Ολυμπίων αποτελεί προφανώς δημιούργημα προφορικών παραδόσεων, οι οποίες εδράζονται είτε σε μία αφηγηματική παράδοση αντιστροφής των κυρίαρχων ηθών και ανατροπής του κατεστημένου κοινωνικού

²⁰ Πaus. *Ελλ.Περιήγ.* 3.17.6: ... γυναικός ἐστὶν εἰκόν, Λακεδαιμόνιοι δὲ Εὐρυλεωνίδα λέγουσιν εἶναι νίκην δὲ ἵππων συνωρίδι ἀνείλετο Ὀλυμπικήν.

²¹ Πaus. *Ελλ.Περιήγ.* 5.8.11: Λακεδαιμόνιος δὲ Συβαριάδης τὸν στέφανον τῶν πῶλων ἔσχε τοῦ ἄρματος, προσέθεσαν δὲ ὕστερον καὶ συνωρίδα πῶλων καὶ πῶλον κέλητα· ἐπὶ μὲν δὴ τῇ συνωρίδι Βελιστίχην ἐκ Μακεδονίας τῆς ἐπὶ θαλάσῃ γυναῖκα, Τληπόλεμον δὲ Λύκιον ἀναγορευθῆναι λέγουσιν ἐπὶ τῷ κέλῃ, τοῦτον μὲν ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ τριακοστῆς τε καὶ ἑκατοστῆς Ὀλυμπιάδος, τῆς δὲ Βελιστίχης τὴν συνωρίδα Ὀλυμπιάδι πρὸ ταύτης τρίτη.

²² Δεν θα πρέπει να παραλείψουμε, στο σημείο αυτό, να αναφέρουμε την ιδιαίτερα αυξημένη στατιστικά παρουσία Σπαρτιατών στους καταλόγους Ολυμπιονικών, ιδιαιτέρως της πρώιμης περιόδου, βλ. Mann 2001, 121κ.εξ..

οικοδομήματος, όμοια με αυτήν που συναντάται σε περισσότερους αρχαιοελληνικούς μύθους (βλ. Αμαζόνες), είτε στην διάθεση για αιτιολόγηση-ερμηνεία της ύπαρξης ενός σημαντικού θεσμού (πανελλήνιος αγώνας, πόλις κ.ο.κ.) μέσω της αναχρονιστικής σύνθεσης ενός αιτιολογικού μύθου, είτε στο απώτατο λατρευτικό-τελετουργικό υπόβαθρο μιας προϊστορικής μητριαρχίας, η οποία θεωρείται ότι αποτέλεσε την βάση των σημαντικών αθλητικών αγώνων της αρχαιότητας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Blok, J. (1987). “Sexual Asymmetry: A Historiographical Essay” στο: Blok J. - Mason P., (εκδ.), *Sexual Asymmetry: Studies in Ancient History*, Amsterdam.
- Cartledge, P. (1981). „Spartan Wives: liberation of license“, *CQ* 31, 84-105.
- Dettenhofer, M.H. (1993). “Die Frauen von Sparta: Gessellschaftliche Position und politische Relevanz”, *Klio* 75, 61-75.
- Dewald, C. (1981)., “Women and Culture in Herodotus’ Histories”, στο: Foley H., (εκδ.) *Reflections on Women in Antiquity*, New York.
- Dillon, M.P.J. (2000), “Did parthenoi attend the Olympic Games? Girls and women competing, spectating and carrying out cult roles at greek religious festivals”, *Hermes* 128, 457-480.
- Dittenberger, W. – Purgold, K. (²1966), *Die Inschriften von Olympia (Olympia: Die Ergebnisse den vom Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung V)*, (Berlin ¹1896), Amsterdam.
- Ebert, J., *Griechische Epigramme auf Sieger in gymnischen und hippischen Agonen*, Berlin 1972.
- Golden, M. (1998). *Sport and Society in Ancient Greece*, Cambridge Univ.Press.
- Harrison J. E. (1997). *Τελετουργικά Δρώμενα στην Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, εκδ. Ιάμβλιχος, Αθήνα.
- Harrison J. E. - Conford F.M. (1997). *Η προέλευση των Ολυμπιακών Αγώνων*, εκδ. Ιάμβλιχος, Αθήνα.
- Harrison J. E. (1998). *Αρχαίες Ελληνικές Γιορτές*, εκδ. Ιάμβλιχος, Αθήνα.
- Kyle, D.G. (2007). *Sport and Spectacle in Ancient World*, Malden – Oxford.

- Kyle, D.G. (2007). “Fabulous Females and Ancient Olympia”, στο: Schaus, G.P. - Wenn, S.R., *Onward to the Olympics. Historical Perspectives on the Olympic Games*, [Publication of the Canadian Institute in Greece 5].
- Lefkowitz, M.R. – Fant M.B. (1992). *Womens’ Life in Greece and Rome*. Johns Hopkins University Press (1982), Baltimore.
- Mann, Chr. (2001). *Athlet und Polis im archaischen und frühklassischen Griechenland*, Göttingen [=Hypomnemata 138].
- Mossé, Cl. (2002). *Η Γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα (μτφρ. Α. Στεφανής).
- Mossé, Cl. (1987). *Η Αρχαϊκή Ελλάδα*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα.
- Lonsdale S. H. (1993). *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, The John Hopkins University Press, London.
- Παυλοπούλου, Α. (2014). «“γυναῖκες ἀνδρόφονοι”, “γυναῖκες κοινόν κτήμα”, “ἀνδρόγυνοι”: Η εθνογραφία του φύλου των λαών του βορρά και η κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της Αθήνας του 5^{ου} αι. π.Χ.», ανακοίνωση στο ΛΔ΄ Πανελλήνιο Ιστορικό Συνέδριο της Ελληνικής Ιστορικής Εταιρείας (30.05.-01.06.2014), υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Συνεδρίου, *Ιστορικά* 34.
- Pettersson, M. (1992). *Cults of Apollo at Sparta: The Hyakinthia, the Gymnopaideiai, and the Karneia*, Paul Åströms Forlag, Stockholm.
- Πετροπούλου Α. (2000). «Οικογενειακοί Θεσμοί» στο: Μήλιος Α., Μπιργάλιας Ν. κ.ά., *Δημόσιος και ιδιωτικός βίος στην Ελλάδα Ι: Από την αρχαιότητα έως και τα μεταβυζαντινά χρόνια*, Τομ. Α, Πάτρα.
- Reid, H.L. (2011). *Athletics and Philosophy in the Ancient World. Contests of Virtue*, London - NY.
- Scanlon, Th.F. (2002). *Eros and Greek Athletics*, Oxford-NY.
- Sourvinou-Inwood Chr. (1988). *Studies in Girl’s Transitions. Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Ikonography*, Athens.
- Sourvinou-Inwood Chr. (1991). “Reading” *Greek Culture: Texts and Images, Rituals and Myths*, Oxford.
- Pomeroy, Sarah B. (2002). *Spartan Women*. Oxford.
- Pomeroy, S.B. (2009). *Θεές, πόρνες, σύζυγοι και δούλες*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Reeder Ellen, D. (εκδ.) (1995). *Pandora: Women in classical Greece*, Princeton University Press, Princeton - N. Jersey.

- Reinsberg, C. (1999). *Γάμος, εταίρες και παιδευαστία στην αρχαία Ελλάδα*, (μτφρ. Δ.Γ. Γεωργοβασίλης - Μ. Pfreimter), Αθήνα.
- Τζεδάκις, Γ. (εκδ.) (1995). *Από τη Μήδεια στη Σαπφώ: Ανυπότακτες γυναίκες στην αρχαία Ελλάδα*, ΥΠΠΟ, ICOM-Ελληνικό Τμήμα, Αθήνα.
- Vidal-Naquet, P. (1983). *Ο μαύρος κυνηγός*, εκδ. Νέα Σύνορα-Λιβάνη, Αθήνα (μτφρ. Γ.Ανδρεάδης – Π.Ρηγοπούλου).
- Williamson, M. (1995). *Sappho's Immortal Daughters*, Harvard University Press, Cambridge.
- «Η γυναίκα στην επική και την λυρική ποίηση»:
<http://www.archive.gr/news.php?readmore=35>

**«Το αθλητικό ιδεώδες στην πινδαρική ποίηση
και η παρεκτροπή του.»**

Παναγιώτης Κ. Δαμάσκος

Δρ Φιλοσοφίας,

Επίτιμος Σχολικός Σύμβουλος Φιλολόγων (ΠΕ02)

Κυρίες και κύριοι, αγαπητοί συνάδελφοι ,

σήμερα, δεχόμαστε ότι η ανθρώπινη ανάπτυξη καθορίζεται από παράγοντες οι οποίοι βρίσκονται εντός του ατόμου (κληρονομικότητα) και από παράγοντες που βρίσκονται έξω από το άτομο (περιβάλλον). Οι εσωτερικές επιδράσεις πραγματοποιούνται με την ωρίμανση και οι εξωτερικές με τη μάθηση. Για να υπάρξει ανάπτυξη είναι ανάγκη να συνυπάρχουν ταυτόχρονα και κληρονομική καταβολή για ωρίμανση και περιβαλλοντική ευκαιρία για μάθηση. Δεν είναι καθόλου εύκολο να καθορίσουμε τα αποτελέσματα που θα έχει ένα ορισμένο περιβάλλον στην ανάπτυξη, γιατί πρέπει να συνεκτιμούνται κάθε φορά τόσο το κληροδοτικό δυναμικό του ατόμου όσο και το είδος των εμπειριών που έχουν προηγηθεί.

Για τον Πίνδαρο (522 – 443 π.Χ.), οι αθλητικοί αγώνες είναι το στάδιο που επιτρέπει στον άνθρωπο να παρουσιάσει, τόσο τις έμφυτες αρετές του, όσο και τα αποτελέσματα του μόχθου, που κατέβαλε. Όμως, επί της ουσίας, στηρίζει την όλη προβληματική του σε μία θεοκεντρική αντίληψη που τα θέλει όλα να εκπορεύονται από το θείο. Στον χώρο του αθλητισμού, δοκιμάζεται και επιβεβαιώνεται η αξία του ανθρώπου, ο οποίος μοιάζει με ένα όνειρο του ίσκιου αλλά, όταν πέσει πάνω του μια λάμψη σταλμένη από τους θεούς, τότε η ζωή γίνεται φωτεινή και γλυκιά.

... σκιᾶς ὄναρ

ἄνθρωπος. ἀλλ' ὅταν αἴγλα διόσας ἔλθη

λαμπρόν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰῶν

(Πυθιόνικος 8^{ος}, στ. 95 – 97)

Ο στοχασμός περί αθλητισμού και η έμπνευση του Πινδάρου επικεντρώνονται, κυρίως, στην έννοια της νίκης, κινητήρια δύναμη της οποίας είναι η επιθυμία της διάκρισης.

Δόξαν ἱμερτάν ἀγαγόντ' ἀπό Δελφῶν.

(Γιατί έφερε από τους Δελφούς δόξα ποθητή)

(Πυθιόνικος ΙΧ, στίχος 75)

Τη δόξα, η οποία εκλαμβάνεται ως η μεγαλύτερη επιτυχία για τον άνθρωπο, την κερδίζει κανείς μόνος του, με την ανδρεία και την προσπάθεια, αλλά για την κατάκτησή της συνεργούν και οι θεοί.

Η δόξα είναι *ίμερτη* και *ποθεινοτάτη* και κατακτάται, όπως και η νίκη με την *φυσά*, δηλαδή, με τις έμφυτες ικανότητες. Οι στίχοι είναι χαρακτηριστικοί:

*τό δέ φυᾶ κράτιστον ἅπαν. Πολλοί δέ διδασκταῖς
ἀνθρώπων ἀρεταῖς κλέος
ᾤρουσαν ἀρέσθαι
ἀνευ δέ θεοῦ, σεσιγαμένον
οὐ σκαιότερον χρῆμ' ἕκαστον ἐντί γάρ ἄλλαι
ὁδῶν ὁδοί περαιίτεραι,
μία δ' οὐχ ἅπαντας ἄμμε θρέψει
μελέτα.
(Το φυσικό του καθενός είναι το πρώτο απ' όλα
Πολλοί ξεκίνησαν να κερδίσουν τη δόξα
με τρόπους που διδάσκονται. Όμως ό,τι γίνεται
χωρίς θεϊκή βοήθεια, καλύτερα να μένει στη σιωπή.
Υπάρχουν άλλοι δρόμοι που πάνε πιο πέρα.
Δεν μας βοηθάει όλους η ίδια μελέτη.)
(Ολυμπιόνικος ΙΧ στίχοι 100-106)*

Η διαπίστωση αυτή του 6ου αιώνα π.Χ., ότι δεν μας βοηθάει όλους η ίδια μελέτη, ισχύει και σήμερα. Γι' αυτό οι επιστήμες της αγωγής προτείνουν την διαφοροποιημένη και εξατομικευμένη διδασκαλία και η ψυχολογία μελετά τις ατομικές διαφορές.

Ο φόβος της α - δοξίας είναι σημαντικός παράγοντας που ωθεί τον αθλητή στην προσπάθεια για τη νίκη. Συμφωνώντας με τον Όμηρο, ο Πίνδαρος θεωρεί κίνητρο των πολεμικών έργων και την αιδώ. Όπως το θάρρος του πολεμιστή δυναμώνει από την αγάπη της δόξας, και ο δισταγμός και η δειλία ξεπερνιούνται από την αίσθηση της ντροπής, στον αθλητή, μήπως φανεί κατώτερος στα μάτια των άλλων, που δέχονται τις ίδιες με αυτόν αξίες. Με τον ίδιο τρόπο, και η ορμή για τη νίκη του αθλητή διέπεται από τη φιλοδοξία, αλλά ενισχύεται και από την ντροπή που θα έφερνε μια ενδεχόμενη ήττα. Η θέση, λοιπόν, ότι η αιδώς φέρνει δόξα ισχύει και για τους πολεμικούς και για τους αθλητικούς αγώνες.

Τις έμφυτες ικανότητες τις κληρονομεί από τους γονείς του

*ὁ μὲν που τεοῖς τε μήδεσι τοῦτ' ἔπραξεν ,
τό δέ συγγενές ἐμβέβακεν ἴχνεσιν πατρός.
(αὐτός νίκησε με την δική του θέληση
μα πάτησε και στου πατέρα του τα χνάρια)
(Πυθιόνικος Χ, στίχοι 12 -13)*

τις οποίες πρέπει να μάθει να τις χρησιμοποιεί σωστά καθώς:

*Πράσσει γάρ ἔργω μὲν σθένος,
Βουλαῖσι δέ φρήν*

*(η δύναμη τελειώνει την πράξη, κι ο νους
την απόφαση.)*

(Νεμεόνικος Ι, στίχοι 27 -29)

Η προπόνηση, όμως, κρίνεται απαραίτητη, καθώς ο μελλοντικός νικητής χρειάζεται να προπονηθεί. Αλλά ο προπονητής έχει πραγματική επιτυχία, μόνο όταν κάποιος γεννήθηκε για την αρετή. Όποιος έχει επίκτητη αρετή, θα παραμείνει άνθρωπος σκοτεινός και δεν θα περπατάει, ποτέ, με σίγουρο πόδι. Οι κληρονομημένες ικανότητες είναι κάτι σαν πεπρωμένο, που γεννιέται μαζί με τον άνθρωπο. Το πεπρωμένο αυτό αποφασίζει για τα πάντα. Χαρακτηριστικός ο λόγος του:

*Συγγενεῖ δέ τις εὐδοξία μέγα βρίθει,
ὅς δέ διδάκτ' ἔχει, ψεφεννός ἀνήρ
ἄλλοτ' ἄλλα πνέων οὐ ποτ' ἀτρεκεῖ
κατέβα ποδί, μυριαῖν δ'
ἀρετᾶν ἀτελεῖ νόω γεύεται.
(Ὅποιος ἔχει την αρετή ἀπ' τη φύση του
Ξεχωρίζει. Ὅποιος ὅμως ἔχει ὅ,τι ἔμαθε μόνο,
μένει ἀσήμαντος, κι ἄλλα γυρεύοντας κάθε φορά,
δεν προχωράει με πόδι σταθερό, καθὼς δοκιμάζει
πλήθος ἄξια ἔργα με λειψὸ νου.)*

(Νεμεόνικος ΙΙΙ, στίχοι 40 -44)

Η θέση αυτή του Πινδάρου ότι εκείνος όποιος μαθαίνει, προπονείται σε άθλημα κάθε είδους και σπουδάζει, χωρίς να έχει στο ενεργητικό του την εκ φύσεως αρετή και την αριστοκρατική καταγωγή, κρίνεται σήμερα άνευ σημασίας, διότι εκμηδενίζει την παιδαγωγική παρέμβαση, την όλη προσπάθεια και την μελέτη την οποία υιοθετεί ο νέος άνθρωπος. Διαφωνώ καθέτως και οριζοντίως με την θέση που θέλει τον μη έχοντα «εκ φύσεως» τα προσόντα να «δοκιμάζει πλήθος άξια έργα με λειψό νου».

Ο Πίνδαρος επιμένει ότι το πεπρωμένο αποφασίζει για τα πάντα, και οι κληρονομημένες ικανότητες είναι κάτι σαν πεπρωμένο, που γεννιέται μαζί με τον άνθρωπο: *πότμος συγγενής*.

Οι αθλητικοί αγώνες είναι, ακριβώς, το στάδιο που επιτρέπει στον άνθρωπο να δείξει τόσο τις έμφυτες αρετές του, όσο και τα αποτελέσματα του μόχθου του.

Μερικά αγωνίσματα, όπως η πυγμαχία, η πάλη και η αρματοδρομία, είναι επικίνδυνα, αλλά οι όντως ανδρείοι περιφρονούν τα έργα που δεν περικλείουν κίνδυνο: η κατάκτηση της νίκης προαπαιτεί το θάρρος.

Στο πινδαρικό αθλητικό ιδεώδες έχουν θέση η εξυπνάδα, η επινοητικότητα, η πανουργία. Η ηθική του ποιητή δεν αποδοκιμάζει την πανουργία, αφού όλα επιτρέπονται, εντός των ορίων κάποιων κανονισμών. Ο χαρακτηριστικός του στίχος εγείρει αντιρρήσεις:

«Χρή δέ πᾶν ἔρδοντ' ἀμαυρῶσαι τον ἐχθρόν.»

*(Πρέπει ο καθένας κάνοντας τα πάντα να νικά τον εχθρό.)
(Ισθμιόνικος IV, στίχος 50)*

Οι αθλητικοί αγώνες είναι, ακριβώς, το στάδιο που επιτρέπει στον άνθρωπο να δείξει, τόσο τις έμφυτες αρετές του, όσο και τον μόχθο, που κατέβαλε. Χωρίς αυτούς, η αρετή θα έμενε κρυφή και αφανής. Στον αθλητικό χώρο, δοκιμάζεται και επιβεβαιώνεται η αξία. Οι αγώνες, κατά τον Πίνδαρο, είναι η *πειρα* (τα άσπρα μαλλιά του στίχου) και ο έλεγχος της αξίας των θνητών.

*«οὔτος ἐγὼ ταχυτᾶτι:
χειῖρες δὲ καὶ ἦτορ ἴσον.
φύονται δὲ καὶ νέοις ἐν ἀνδράσιν
πολιαὶ θαμὰ καὶ παρὰ τὸν ἀλικίας
ἐοικότα χρόνον.»
(αυτός είμαι στην γρηγοράδα
τα χέρια κι η καρδιά μου δεν πάνε πίσω.
Άσπρα μαλλιά βγάζουν συχνά κι οι νέοι
κι ας δείχνουν αυτά παράκαιρα στην ηλικία τους.)
(Ολυμπιόνικος IV, στίχοι 24 -27)*

Ο Πυθαγόρας συμβούλευε να μετέχει κάποιος σε αγώνες, αλλά να αποφεύγει να νικήσει, για να μη προκαλέσει φθόνο. Ο Πίνδαρος γνωρίζει πως η επιτυχία επισύρει, αναπόφευκτα, τον φθόνο, αλλά ο αθλητής θα τον αντιμετωπίσει ως ένα τμήμα της δόξας. Καλύτερα να σε φθονούν παρά να σε οικτίρουν, σκέφτεται ο ποιητής, αλλά αυτό να μην γίνει αιτία αδρανοποίησης:

*«ἀλλ' ὅμως κρέσσον γάρ οἰκτιρμοῦ φθόνος,
μη παρίει καλά.»
(ὅμως καλύτερα να σε φθονούν παρά να σε λυπούνται,
να μην αφήνεις τα ωραία έργα)
(Πυθιόνικος I, στίχοι 85 -86)*

Καθώς, σχεδόν, αποκλείει την περίπτωση να πέσει στον ένδοξο αθλητή ο φθόνος των θεών, θεωρεί ότι ο φθόνος προς τον αθλητή προκύπτει από τη στιγμή που αυτός θα μεγιστοποιήσει τη φιλοδοξία. Τότε είναι που ο άνθρωπος πιστεύει ότι, με την νίκη, ξεπέρασε την ανθρώπινη κατάσταση κι επιδιώκει να εξομοιωθεί με τους θεούς. Ο ποιητής κάνει σύσταση στους αθλητές να αρκούνται στη θνητή κατάστασή τους και στην παρούσα ευδαιμονία.

*«Μη μάτευε Ζεύς γενέσθαι
Θνατά θνατοῖσι πρέπει.»
(Ισθμιόνικος V, στίχοι 14, 16)*

Ο Πίνδαρος γνώρισε τις ορφικοπυθαγορικές αντιλήψεις για την ριζική διάσταση της ψυχής από το σώμα, αλλά δεν αφέθηκε να κυριαρχηθεί εντελώς από την πίστη σε αυτές. Το σώμα, λέει, δρα, ενώ η ψυχή κοιμάται. Με βάση την – κάπως - περίεργη αυτή αντίληψη, το σώμα, και όχι η ψυχή, είναι υπεύθυνο για τα αθλητικά εκείνα έργα, με τα οποία ο άνθρωπος κερδίζει τη δόξα και την εύνοια των θεών. Τη μοίρα του σωματικού θανάτου δεν μπορεί κανείς να ξεπεράσει. Οι στίχοι είναι σαφέστατοι:

*«Εἰ δέ τις ὄλβον ἔχων μορφᾶ παραμεύσεται ἄλλους,
ἔν τ' ἀέθλοισιν ἄριστεύων ἐπέδειξεν βίαν,
θνατά μεμνάσθω περιστέλλων μέλη,
καί τελευτάν ἀπάντων γᾶν ἐπιφεισόμενος.»
(Ἄν κάποιος ἔχει πλοῦτη και στην ομορφιά
ξεπερνάει τους άλλους και στους αγώνες
δείχνει δύναμη νικώντας, να 'χει στον νου του
πως φοράει σάρκα θνητή και στο τέλος
φόρεμά του θα γίνει το χόμα.)*

(Νεμεόνικος XI, στίχοι 13 -16)

Όμως, αυτή η πραγματικότητα ότι φόρεμά μας θα γίνει το χόμα, δεν είναι ικανή να καταστήσει την προσπάθεια του ανθρώπου ασήμαντη και μάταιη. Μέχρι να έρθει εκείνη η στιγμή είναι αναγκαίο να ζήσουμε, να δημιουργήσουμε να απολαύσουμε ομορφιές. Μερικές φορές, ο ποιητής μετριάζει τους επαίνους προς τους νικητές, υπενθυμίζοντάς τους πως είναι θνητοί, κάτι που αποβλέπει στο να τους κάνει μετριοπαθείς. Δεν παραλείπει, όμως, να τονίσει ότι οι αγαθοί πρέπει να τιμώνται και να υμνούνται:

*«ἐν λόγοις δ' ἀστῶν ἀγαθοῖσιν ἐπαινέισθαι χρεῶν
και μελιγδούποισιν δαιδαλθέντα μελίζειν ἀοιδαῖς.»
(Πρέπει με λόγια καλά να τον επαινούν οι πολίτες
και με γλυκότητα τραγούδια να τον στολίζουν υμνώντας τον.)*

(Νεμεόνικος XI, στίχοι 17-18)

Από τη στιγμή που ο αισθητός κόσμος είναι απόλυτα αποδεκτός, η ομορφιά θεωρείται σημαντικό στοιχείο. Η ομορφιά, που έχει ο αθλητής, του επιβάλλει την υποχρέωση να πράττει έργα ανάλογα. Ο ωραίος προσπαθεί να φέρει την αρετή στο ύψος της ομορφιάς του:

*«Φέρει γάρ Ἴσθμοι
Νίκαν παγκρατίου, σθένει τα ἔκπαγλος ἰδεῖν τε
Μορφάεις, ἄγει τα ἀρετάν οὐκ αἴσχιον φυᾶς.»
(Φέρνει από τον Ισθμό νίκη στο παγκράτιο,
στην ομορφιά και στην δύναμη υπέρροχος.)*

(Ισθμιόνικος VII, στίχοι 22-23)

Ο ποιητής υμνεί νικητές πανελληνίων αγώνων και τους χαρίζει την αθανασία της μνήμης, καθώς, χωρίς τον δικό του ύμνο, η λάμψη της νίκης θολώνει, με το πέρασμα του χρόνου. Η νίκη είναι παιδί του χρόνου και της λείπει η αιωνιότητα, όπως γεννήθηκε, έτσι και θα σβήσει.

*«... καλλίσταις ἀοιδαῖς.
τούτο γάρ ἀθανάτοις τιμαῖς ποτιψαύει μόνον,
θνάσκει δέ σιγαθέν καλόν ἔργον [ἅπαν]»
(... είναι πρέπον οι καλοί να υμνούνται
με τα ομορφότερα τραγούδια. Αυτό μόνο
αγγίζει τις αθάνατες τιμές. πεθαίνει*

κάθε καλό έργο, αν μείνει στην σιωπή.)

(Απόσπασμα 206 Β (120 121 S))

Πεθαίνουν οι ωραίες πράξεις, αν δεν τις υμνήσει ένας ποιητής, ο οποίος προσφέρει την αθανασία της μνήμης. Πρόκειται για ένα θεόδματον χρέος που ο ποιητής το οφείλει στις μούσες.

*«μοῖσα δ' οὔτω ποι παρέ-
στα μοι νεοσίγαλον εὔρόντι τρόπον
Δωρίω φωνάν ἐναρμόζαι πεδίλω.»
(έτσι και η Μούσα με βοήθησε
τρόπο λαμπρό να βρω και να τον συνταιριάσω
σε δωρικού σκοπού δοξαστικό τραγούδι.)*

(Ολυμπιονίκος ΙΙΙ, στίχ. 6)

Ο κύκλος του στοχασμού του Πινδάρου αρχίζει και κλείνει με τις θεϊκές δυνάμεις.

Ο Πίνδαρος, στις πολιτικές του επιλογές, είναι προσκολλημένος στην παλιά αριστοκρατία, αλλά έτρεφε και συμπάθεια προς την αθηναϊκή δημοκρατία, στην οποία έζησε ένα μέρος της ζωής του. Δείχνει περιφρόνηση για τους Ίωνες φιλοσόφους, οι οποίοι αναζητούσαν την αρχή των όντων σε κάποιο φυσικό και όχι υπερφυσικό στοιχείο. Ο Πίνδαρος δέχεται ότι την τέλεια σοφία θα την βρούμε μόνο στην θρησκεία, λειτουργία στην υπηρεσία της οποίας ήταν και οι αθλητικοί αγώνες.

Τον 6ο π.Χ. αιώνα, παρατηρείται μια κριτική της παραδοσιακής θεολογίας. Ο αιώνας αυτός κλυδωνίζεται από οικονομικές και πολιτικές αναστατώσεις. Ορισμένες από τις παραδοσιακές αξίες υποχωρούν, ενώ κάποιες καινούργιες εμφανίζονται. Ο Ξενοφάνης αμφισβητεί την αξία του αθλητισμού και του αθλητικού βίου, πρότυπα κυρίαρχα, ως τότε, στην Ελλάδα.

Το καθεστώς της Δημοκρατίας οδήγησε σε παρακμή τη λυρική ποίηση και, μαζί της, τα επινίκια, που γεννήθηκαν σε αριστοκρατικό περιβάλλον. Στην Αθήνα, υποχωρεί η Απολλώνια ηθική, που εμπνέει τον Πίνδαρο, και ο πολιτισμός, που είχε ως κέντρο τον θεό αυτόν. Η ποίηση, στην εποχή της δημοκρατίας, δεν ενδιαφέρεται να περισώσει, από τη λήθη, τα λαμπρά έργα ορισμένων ξεχωριστών ατόμων και να τους εξασφαλίσει την αθανασία, αφού, πλέον, η κοινότητα είναι στο κέντρο του ενδιαφέροντός της.

Την ίδια εποχή, τον 6ο αιώνα, ο Ξενοφάνης ο Κολοφώνιος (570 – 480 π.Χ.)

[φιλόσοφος και ποιητής που γεννήθηκε στην μικρασιατική Κολοφώνα. Όταν οι Πέρσες κατέκτησαν την Ιωνία, στα 546 π.Χ., εκπατρίστηκε στην ηλικία των 25 ετών, οπότε επί πολλά έτη, περιερχόταν στις ελληνικές πόλεις σαν ποιητής και ραψωδός]

κρίνει αυστηρά τον αθλητικό πρακτικισμό, ο οποίος δεν φέρνει κανένα ουσιαστικό αποτέλεσμα, αλλά και σταδιακά συμβάλλει στην παρακμή της πόλης. Στο απόσπασμα 2 γράφει:

*«Μα αν κάποιος με των ποδιών τη γρηγοράδα νίκη πάρει
είτε σε πένταθλο κερδίσει, σιμά στο ιερό του Δία,*

στης Πίσας τις ροές στην Ολυμπία, είτε παλεύοντας
είτε κατέχοντας την αλγεινή τέχνη της πυγμαχίας
είτε στο φοβερό εκείνο αγώνισμα –παγκράτιο το λεν–
πιο τιμημένος θα 'ταν μες στους συμπολίτες
και στους αγώνες θέση θα 'χε από τις πρώτες,
απ' το δημόσιο θα τρεφότανε ταμείο
και δώρο από την πόλη θα 'χε –θυμητάρι–,
είτε με ίππους να του λάχαιναν ετούτα,
άξιος δεν θα 'ταν όσο εγώ ` γιατί `ναι πιο μεγάλη από τη ρώμη
και των ανδρών και των αλόγων η δική μου γνώση.
Αλόγιστα πολύ έτσι το νομίζουν, κι ούτε είναι δίκιο
Να προκρίνουμε τη ρώμη αντί την άξια γνώση.
Γιατί ούτε κι αν πυγμάχος ικανός μες στον λαό βρισκόταν
ούτ' έμπειρος στο πένταθλο ή στην πάλη
ή και στη γρηγοράδα των ποδιών, που πιο πολύ τιμάται
απ' όλα των ανδρών τα έργα στον αγώνα,
θα 'ταν γι' αυτό περισσότερο η πόλη σε ευνομία.
αν κάποιος στις όχθες της Πίσας θα νικούσε,
μια κι όλα τούτα των πολιτών δεν αυγατίζουν τα κελάρια.»

(Μεταφορά στην Νέα Ελληνική Άννας Κελεσίδου – Γαλανού.)

Αν θεωρήσουμε ότι Πολιτεία είναι η οργανωμένη με θεσμούς κοινωνία στην οποία κυριαρχεί ο πολιτισμός τότε στην Πολιτεία παρατηρεί ο Ξενοφάνης χρειάζεται ο αγώνας που να μας οδηγή στην γνώση, ο οποίος να μετουσιώνεται σε ευεργετικές για τους ανθρώπους πράξεις. Η γνώση, όμως, αυτή είναι σχεδόν απύσχα και αντί να γίνονται προσπάθειες για την ανάδειξή της και να δίνονται «άθλα» στους ανθρώπους που αθλούνται στον πνευματικό στίβο, βραβεύονται και επί -βραβεύονται όσοι έχουν δυνατούς μυς, γρηγοράδα στα πόδια και δύναμη σώματος. Οι αθλητικοί αγώνες και οι αθλητικές επιδόσεις δεν συμβάλλουν στο να κυριαρχήσει ευνομία στην πόλη, να υπάρξει κοινωνική ευημερία, αλλά και να καλλιεργηθεί η κοινωνική και πολιτική συνείδηση. Όταν βρίσκει έδαφος να καλλιεργηθεί, εντός της Πολιτείας, ένα δούναι και λαβείν μεταξύ αυτής και των αθλητών, όταν αυτή χρηματοδοτεί αθλητικούς φορείς, όταν αθλητές εκλέγονται δήμαρχοι και βουλευτές μόνο και μόνο γιατί είναι αναγνωρίσιμοι στην κοινωνία, και προ παντός όταν αυτοί καταδικάζονται για διαφθορά και για λήψη παράνομων ουσιών, και η Πολιτειακή –Πολιτική ηγεσία συνεχίζει την επιβράβευση, τότε η Πολιτεία υποβιβάζεται σε μία διαχειριστική εξουσία, σε Κράτος δηλαδή που γνωρίζει μόνο να προωθεί ιδιοτελή συμφέροντα και να διαχειρίζεται, ως λογιστής, τις υποθέσεις των πολιτών. Αν προσθέσουμε και την κυριαρχία της αντιπνευματικής πρακτικής στην εκπαίδευση τότε η μοιραία έκπτωση της Πολιτείας σε Κράτος μπορεί να καταστεί και επικίνδυνη.

Τον 5ο π.Χ. αιώνα και ο τραγικός ποιητής Ευριπίδης, τονίζει εκ νέου τις ιδέες του Ξενοφάνη. Σε ένα απόσπασμα του χαμένου «Αυτόλοκου» ασχολείται με την παλιότερη θέση περί της αναξιοτήτας των αθλητών και με ιδιαιτέρως οξύ τόνο γράφει:

«κακῶν γάρ ὄντων μυρίων κάθ' Ἑλλάδα
Οὐδέν κάκιόν ἐστιν ἀθλητῶν γένους.»
(Ἡ Ἑλλάδα είναι πλημμυρισμένη με χιλιάδες κακά
αλλά δεν υπάρχει χειρότερο κακό από το γένος των αθλητών.)

Να μην ξεχνούμε και τον Σωκράτη που αντιπρότεινε, ειρωνευόμενος τους δικαστές που του επέβαλαν τη θανατική ποινή, την «ποινή» να σιτίζεται δωρεάν στο πρυτανείο, όπως σιτίζονταν και οι αθλητές.

Στην προκειμένη περίπτωση ο αντίλογος δηλώνεται από τον Ιωάννη Συκουτρή²³:

«Και τα τρία έρωσ, η παιδεία, αθλητισμός, είχαν την έδρα τους εις τα γυμνάσια. Εκεί μέσα εδημιουργούντο όχι μόνον στενοί φιλίας δεσμοί, αλλά και φρόνημα και πίστις ... επικίνδυνα δια τα τυραννικά καθεστώτα, τα οποία δεν ανέχονταν σύστημ' αγωγής, που δημιουργεί όχι κοπάδια, αλλά προσωπικότητας μ' αξιοπρέπεια και υπερηφάνειαν. [...] Αργότερα, όταν την τυραννίαν του δικτάτορος αντικατέστησεν η επαχθεσθέρα ακόμη τυραννία του όχλου, τα γυμνάσια, τα οποία ο Πολυκράτης ο τύραννος ωνόμαζε έπιτειχίσματα ταίς ίδιαις άκροπόλεσιν, έγιναν εις τας Αθήνας και αλλού οι προμαχώνες της αριστοκρατίας».

Σας ευχαριστώ για την προσοχή σας. Περιμένω να ακούσω τους όποιους προβληματισμούς σας.

²³ Πλάτωνος Συμπόσιον, Ιωάννης Κολλάρος και Σια, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1970, υποσημείωση 5 σ. 48, κείμενο 182 b όπου ο Πλάτων αναφέρει : « τοίς γάρ βαρβάροις διά τας τυραννίδας αίσχρόν τοῦτο γε, καί ἡ γε φιλοσοφία καί ἡ φιλογυμναστία. οὐ γάρ οἶμαι συμφέρει τοῖς ἄρχουσι φρονήματα μεγάλα ἔγγίγνεσθαι ταῶν ἀρχομένων, οὐδέ φιλίας ἰσχυρᾶς καί κοινωνίας... »

**«Σχέση κάλλους και αγαθοῦ.
Ἀπὸ τὸ ἥρωϊκὸ ἔπος στὴν Λυρική ποίηση»**

Σοφία Μπεκρή

Msc Φιλοσοφίας, Εκπαιδευτικός (ΠΕ02)

Τὸ ἀρχέτυπο τῆς ὁμορφιάς μέσα μας εἶναι τόσο στενὰ δεμένο μὲ τὴν ἀρετὴ, ὥστε τὰ δύο ἀρχέτυπα στὴν τέλεια σύλληψή τους συμπίπτουν. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ παιδιά, στὸ βαθμὸ πὺ εἶναι ἀκόμα τὰ ἴδια ἐνάρετα, ταυτίζον τὸ *ῥαῖο* μὲ τὸ *ἀγαθὸ*.

Ἔτσι ἐξηγεῖται καὶ ἡ διαδρομὴ τοῦ ἐπιθέτου «καλός», πὺ ἀρχικὰ σήμαινε «ὁμορφος» στὸ σῶμα καὶ ἀκολούθως ἀπέκτησε τὴν σημασία τοῦ «ὁμορφος» στὴν ψυχὴ, χωρὶς νὰ ξεχαστῆ καὶ ἡ πρώτη του ἔννοια. Καὶ σήμερα ἀκόμη τὸ «καλός» διατηρεῖ καὶ τὶς δύο του σημασίες, τοῦ «κάλλους» (λ.χ. καλλωπιστικός, καλλίφωνος) καὶ τῆς «ἀγαθότητος», τῆς καλωσύνης, τῆς ψυχικῆς ὁμορφιάς²⁴.

Ἀντιστοίχως, καὶ ὁ ὅρος «ἀγαθός» παραπέμπει στὸ ἰδανικὸ τῆς «καλοκαγαθίας», πὺ διεῖπε τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ κοινωνία. Ὁ Ἕλληνας ἔπρεπε νὰ εἶναι «καλός» «ἀγαθός», ἀφενὸς μὲν ῥαῖος ἐξωτερικά, γυμνασμένος, γιὰ νὰ ἐκπληρώνη τὰ στρατιωτικὰ του καθήκοντα, ἀφετέρου δὲ σῶφρων, συνετός, μετρημένος, μὲ αὐτοσυγκράτηση ἀπέναντι στὰ πάθη καὶ ἰκανότητα νὰ κρίνη καὶ νὰ δρᾷ λελογισμένα²⁵. Βεβαίως, τὸ ἐπίθετο «ἀγαθός» ἐξελίχθηκε καὶ αὐτὸ σημασιολογικά, μὲ ἀποτέλεσμα σήμερα νὰ χρησιμοποιεῖται περισσότερο μὲ τὴν σημασία τοῦ ἀγαθοῦ-ἀπλοϊκοῦ, παρὰ μὲ τὴν ἀρχικὴ του σημασία.

Στόχος μας εἶναι νὰ διερευνήσουμε τὴν σχέση «κάλλους» καὶ «ἀγαθοῦ» ἀρχικὰ στὸ ἥρωϊκὸ ἔπος. Στὴν προσπάθειά μας αὐτὴ θὰ διαπιστώσουμε ὅτι οἱ δύο αὐτὲς ἔννοιες ταυτίζονται καί, ὅπου αὐτὸ δὲν συμβαίνει, ὑπάρχει ἔκπτωση ἀπὸ τὸ «κατὰ φύσιν», διότι τὸ «κατὰ φύσιν» εἶναι ἡ τελειότητα.

Γι' αὐτὸ καὶ στὴν Ὀδύσεια ὁ Αἴγισθος χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν Δία (α, 29) ὡς «ἀμύμων» (ἀμώμητος, ἄψεγος), πρὶν νὰ ἐκπέση στὴν ἀμαρτία, στὸ ἠθικὸ δηλαδὴ παράπτωμα τῆς μοιχείας καὶ τοῦ φόνου. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ σύντροφοι τοῦ Ὀδυσσεᾶ χαρακτηρίζονται «νήπιοι» (ἀνόητοι, ὅπως τὰ παιδιά), διότι διαπράττουν τὴν βέβηλη πράξη νὰ φᾶνε τὰ βόδια τοῦ θεοῦ Ἥλιου, καὶ ἔτσι τιμωροῦνται γιὰ τὰ δικά τους σφάλματα (α, 7-9, «σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν»).

²⁴ Κων/νου Γανωτῆ, Ἡ Ὀδύσεια τοῦ Ὀμήρου, ἐκδ. Πηλός, Ἀθήνα 2006, σ. 249.

²⁵ Ἀρχαῖα Ἑλληνικά, Φιλοσοφικὸς Λόγος, Γ' Τάξη Ἐνιαίου Λυκείου, Θεωρητικὴ Κατεύθυνση, ΟΕΔΒ, Ἀθήνα 2000, σ. 72.

Ο Ἑλπίνωρ δέ, πού σκοτώθηκε ἄδοξα, πέφτοντας ἀπὸ τὴν ταρατσα τοῦ παλατιοῦ τῆς Κίρκης, παρουσιάζεται ἀπὸ τὸν Ὅμηρο μὲ μιὰ εἰκόνα μειωτική (κ, 551-2): «οὔτε τι λίην ἄλκιμος ἐν πολέμῳ» (οὔτε καὶ τόσο παλληκαρὰς στὸν πόλεμο ἦταν), «οὔτε φρεσὶν ἦσιν ἀρηρώς» (οὔτε καὶ τόσο καλὰ στὰ μυαλά του).

Ἄς δοῦμε, ὅμως, σὲ τί συνίσταται ἡ ἀρετὴ τῶν ἐπιμέρους προσώπων στὸ ἔπος. Ἦδη στὸ προοίμιο τῆς Ὀδύσσειας ὁ Ὀδυσσεύς παρουσιάζεται ὡς «πολύτροπος» (πολυμήχανος), χαρακτηριστικὸ πού ξεχωρίζει τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὰ ζῶα, διότι ὁ ἄνθρωπος συνειδητὰ μπορεῖ νὰ ἐπινοήσῃ πολλοὺς τρόπους, καθοδηγούμενος ὄχι ἀπὸ τὰ ἔνστικτα ἀλλὰ ἀπὸ τὴν λογικὴ καὶ τὴν ἐλεύθερη βούληση. Ὁ Ὀδυσσεύς, ὥστόσο, δὲν ἔγινε ἥρωας ἀπ' αὐτὴν του μόνον τὴν ἀρετὴ ἀλλὰ ἀναδείχθηκε ἥρωας, ἀφοῦ «μάλα πολλὰ πλάγχθη». Τὰ βάσανα ἀποτελοῦν προϋπόθεση γιὰ τὴν ὠρίμανση τοῦ ἥρωα καὶ ὀδηγοῦν στὴν καταξίωσή του.

Σημειωτέον ὅτι, ἐνῶ στὴν Ἰλιάδα ἡ βαθύτερη ἀξία τοῦ ἀνθρώπου ἀποκαλύπτεται μὲ τὴν ἐνεργητικὴ ἀνδρεία, στὴν Ὀδύσεια ἀποκαλύπτεται κυρίως μὲ τὴν παθητικὴ, μὲ τὴν ἐγκράτεια, τὴν ὑπομονή, τὴν προσευχὴ (ραψ. ε) καὶ τὴν ἀντοχὴ στοὺς πειρασμούς. Ἐδῶ, δὲν ἐξαίρεται πλέον ὁ «πολύτροπος» Ὀδυσσεύς, χάρις στὸν ὁποῖον τὸ «ἱερὸν ποτόλιθρον ἔπερσεν» ἀλλὰ τὰ παθήματα («πάθεν»), οἱ περιπλανήσεις («πλάγχθη»), τὰ δάκρυα («δακρυόφιν») καὶ ἡ συντριβὴ του («κατεκλάσθη ἤτορ»)²⁶.

Ἐνα ἄλλο ξεχωριστὸ στοιχεῖο στὴν Ὀδύσεια εἶναι ἡ κοινωνικὴ διάσταση τῆς ἀρετῆς. Ὁ Ὀδυσσεύς μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ κεντρικὸς ἥρωας ἀλλὰ τὸ ἥρωϊκὸ ἰδανικὸ δὲν πραγματώνεται μόνον ἀπὸ αὐτόν. Ὁ ἥρωϊσμός του συμπληρώνεται καὶ μάλιστα καταξιώνεται ὄχι μόνον μέσα ἀπὸ τὸν ἥρωϊσμό τοῦ Τηλεμάχου καὶ τῆς Πηνελόπης ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ἥρωϊσμό τῶν «ταπεινότερων», τοῦ Εὐμαιοῦ καὶ τῆς Εὐρύκλειας²⁷.

Συγκεκριμένα, στίς 4 πρῶτες ραψωδίες, πού ὁ Ὀδυσσεύς εἶναι ἀπών, ἡ μνήμη του συντηρεῖται μέσα ἀπὸ τὴν ὑπογράμμιση τῆς συζυγικῆς πίστεως τῆς Πηνελόπης, ἡ ὁποία καὶ ἐνθαρρύνει τὸν Τηλέμαχο, ὅπως καὶ ὁ Μέντης, νὰ διατηρῇ τὴν εἰκόνα τοῦ Ὀδυσσεύα μέσα του. Ἔτσι, ὁ Τηλέμαχος, ἂν καὶ –ἀρχικὰ τουλάχιστον– δηλώνει ἀδυναμία νὰ ἀντιμετωπίσῃ τοὺς μνηστήρες, κάθεται μαζί τους τὶς ἀτέλειωτες ὥρες τοῦ φαγοποτιοῦ τους, ὄχι γιὰ νὰ γλεντήσῃ, ἀλλὰ ὡς προστάτης τοῦ παλατιοῦ κατὰ τὴν ἀπουσία τοῦ πατέρα του.

Ἡ ἀρετὴ του συνίσταται ἀκριβῶς στὸ γεγονὸς ὅτι, ἐνῶ θὰ μπορούσε νὰ συμβιβαστῇ μὲ τὴν κατάσταση καὶ νὰ καλοπερνᾷ κι αὐτός, ὡς νέος, μαζί μὲ τοὺς μνηστήρες, ἢ ἀλλοιῶς νὰ τραβηχτῇ στὴν «γωνιά του», ἀφοῦ εἶναι ἀνίκανος νὰ παλέψῃ μαζί τους, ἐκεῖνος, ὅμως, κάνει ὅ,τι μπορεῖ, γιὰ νὰ κρατήσῃ τὴν θέση του. Δὲν μπορεῖ νὰ διώξῃ τοὺς μνηστήρες ἀλλὰ τοὺς ἐπιτηρεῖ, δείχνοντας μὲ τὸν λόγο του ὅτι εἶναι ὁ νοικοκύρης τοῦ σπιτιοῦ, πού ἀπὸ ἀδυναμία

²⁶ Ὁ.π., Κ. Γανωτῆ, σ. 18.

²⁷ Ὁ.π., σ. 29-30.

τούς ανέχεται. Τὸ μόνο ὄπλο του εἶναι ἡ ἐλπίδα γιὰ τὸν ἐρχομὸ τοῦ πατέρα του, γι' αὐτὸ καὶ τὸ μάτι του εἶναι μονίμως στραμμένο πρὸς τὴν πόρτα²⁸.

Απόδειξη τῆς συναισθηματικῆς του ὀριμότητος ἀλλὰ καὶ τοῦ συνετοῦ του ἤθους εἶναι ὅτι δὲν δέχεται καμμία συζήτηση στὴν συμβουλή τῆς Ἀθηνᾶς-Μέντη νὰ παντρέψῃ τὴν μητέρα του καὶ νὰ κρατήσῃ ὁ ἴδιος τὸ βιὸς τοῦ πατέρα του. Στὴν ραψ. β' (στ. 130 καὶ ἐξῆς) ἐκμηστηρεύεται στὸν Ἀντίνοο ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ διώξῃ τὴν μάνα του («*ἢ με ἔτεχ', ἢ μ' ἔθρεψε*»), χωρὶς τὴν θέλησή της («*ἀέκουσαν ἀπῶσαι*») καὶ σὲ ὅσους σπεύδουν νὰ τὸν χαρακτηρίσουν μαμόθρεφτο, ἢ ἀπάντηση βρίσκεται στὴν αὐστηρὴ προτροπὴ πρὸς τὴν μητέρα του νὰ ἀσχοληθῇ ἡ ἴδια μὲ τὶς γυναικειῖς δουλειῖς καὶ νὰ ἀφήσῃ σ' αὐτὸν τὴν ἐπιμέλεια τοῦ σπιτιοῦ (α, 356-359).

Διαλεκτικὰ ἀντίθετο πρὸς τὸ ἤθος τοῦ Τηλεμάχου διαγράφεται τὸ ἤθος τῶν μνηστήρων. Ἐκεῖνος συνετὸς καὶ ἐνάρετος, ἐκεῖνοι «ἀγήνορες» καὶ «ὑπερφίαλοι». Ἡ λέξη «*ἀγήνωρ*» (< ἄγαν ἀνήρ = ὑπερβολικὰ ἄνδρας) ἐπ' ἀγαθοῦ δηλώνει τὸν ἀνδρεῖο, τὸν ῥωμαλέο, ἐπὶ κακοῦ τὸν ὑπερόπτη, τὸν ἐγωϊστὴ, τὸν αὐθάδη. Τὸ ἴδιο καὶ τὸ «*ὑπερφίαλος*» (< ὑπερ + φύομαι) δηλώνει τὸν ὑπερφυῆ, τὸν ὑπερδύναμο ἀλλὰ καὶ τὸν θρασύ, τὸν ὑβριστὴ. Στὸν ἤρεμο λοιπὸν καὶ ἐνισχυμένο πλέον ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τῆς Ἀθηνᾶς Τηλέμαχο ἀντιπαραβάλλονται οἱ κοσμικοὶ καὶ θορυβῶδεις μνηστήρες, οἱ ὁποῖοι μὴ ἔχοντες καμμία ἐσωτερικὴ πληροφόρηση ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ ξεφαντώματα²⁹.

Φαίνεται πῶς ἡ τεχνικὴ αὐτὴ τῆς διαλεκτικότητος εἶναι ἰδιαίτερος ἀρεστὴ στὸν Ὅμηρο, διότι τὴν χρησιμοποιοῦ στὴν παρουσίαση καὶ ἄλλων χαρακτήρων, ὅπως τῆς Πηνελόπης καὶ τῶν «ἀντιζήλων» τῆς Καλυψοῦς καὶ Κίρκης.

Ἡ Πηνελόπη παρουσιάζεται ἀπὸ τὸν Ὅμηρο ὡς μιὰ πιστὴ καὶ ἀφοσιωμένη σύζυγος καὶ μητέρα, ὡς ἐξαιρετικὰ ὁμορφὴ, «περίφρων» (συνετὴ) καὶ ἐνάρετη. Τόσο ἐνάρετη πού ἀκόμα καὶ οἱ ἀνήθικοι μνηστήρες ἀναγνωρίζουν τὴν ἀρετὴ της («*εἵνεκα ἀρετῆς ἐριδαίνομεν*», β' 206). Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὴν πανθομολογούμενη ἀρετὴ της, ὄπλο της εἶναι καὶ ὁ δόλος («*κέρδεα*»), γιὰ νὰ ξεγελάσῃ τοὺς μνηστήρες, ἀρχικὰ μὲ τὸ ὑφαντὸ της καὶ ἀργότερα μὲ τὸ τόξο, πού θὰ εἶναι ἡ ἀφορμὴ γιὰ τὸν φόνο τῶν μνηστήρων. Βεβαίως, ἡ Πηνελόπη, παρ' ὅλον ὅτι δὲν εἶχε καμμία ἐγγύηση ὅτι δὲν θὰ βρεθῇ κάποιος ἰκανὸς νὰ τεντώσῃ τὸ τόξο, ἦταν κατὰ βάθος πεπεισμένη ὅτι κανεὶς δὲν ἦταν τόσο ἰκανός, ὅπως ὁ Ὀδυσσεύς. Γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ, μέσα ἀπὸ τὸ ἔπος, παρουσιάζεται ἡ εἰκόνα τοῦ ὀλοκληρωτικὰ τέλειου ἀνθρώπου.

Βεβαίως, ἡ Πηνελόπη χρησιμοποιοῦ τὸν δόλο γιὰ καλὸ καὶ ἀρεστὸ σκοπὸ. Ἡ Καλυψώ, ἀντιθέτως, πού μὲ τὰ κάλλη της καὶ τὰ γλυκά της λόγια συγκρατεῖ τὸν Ὀδυσσεύα κοντὰ της, «*ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται*» (α, 57), τὸν ἀποπροσανατολίζει ἀπὸ τὸν σκοπὸ του, τὴν ἐπιστροφὴ (τὸν «νόστο») στὴν ἀγαπημένη του πατρίδα καὶ στὰ ἀγαπημένα του πρόσωπα. Αὐτὸν πού

²⁸ Ὁ.π. σ. 32.

²⁹ Ὁ.π. σ. 39.

«*ίεμενος καὶ καπνὸν ἀποθρόσκοντα νοῆσαι ἤς γαίης, θανέειν ἰμείρεται...*» (α, 58-59) καὶ πού ἐπτά ὀλόκληρα χρόνια στὸ νησί τῆς Ὠγυγίας στιγμὴ δὲν ἔπαψε νὰ πικραίνει τὰ κύματα μὲ τὰ δάκρυά του («*πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέεσατο δάκρυα λείβων*», ε, 158), τίποτα πλέον δὲν τὸν κρατάει κοντὰ της.

Οὔτε ἡ θελκτικὴ τῆς πρόταση νὰ τὸν κάνει ἀθάνατο οὔτε ἡ ἀσύγκριτη ἀνωτερότητά της ἀπ' τὴν Πηνελόπη («*δὲν εἶμαι δὰ κατώτερη ἀπὸ ἐκείνη οὔτε στὸ σῶμα οὔτε στὴν κορμοστασιά, γιατί δὲν γίνεται, δὲν ταιριάζει θνητὲς νὰ συναγωνίζονται μ' ἀθάνατες στὸ σῶμα καὶ στὴν ὄψη*», ε, 211-213) δὲν κάνουν πίσω τὸν Ὀδυσσεύς, ὁ ὁποῖος ἐκστομίζει ἐκεῖνο τὸ ἀσύλληπτο «*ἀλλὰ καὶ ὡς (ἀλλὰ καὶ ἔτσι, ὅπως τὰ λές) ἐθέλω καὶ ἐέλδομαι πάντα οἴκαδέ τ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἡμᾶρ ἰδέσθαι*» (θέλω καὶ λαχταρῶ πάντα στὸ σπίτι μου νὰ ἔλθω καὶ νὰ ἰδῶ τὴν γλυκιὰ μέρα τοῦ γυρισμοῦ, ε, 219-220).

Νά, σὲ τί συνίσταται τὸ ἥρωϊκὸ φρόνημα τοῦ Ὀδυσσεύς. Ξέρει πῶς ἔχει νὰ περάσει ἀκόμα πολλὰ βάσανα –τοῦ τὸ λέει καὶ ἡ Καλυψώ–, ξέρει πῶς κάποιος θεὸς θὰ τὸν χτυπήσει ἀλλὰ θὰ τὸ ἀντέξει, γιατί ἔχει καρδιά πού ἔχει μάθει νὰ ἀντέχει στὰ βάσανα («*ταλαπενθέα θυμόν*», ε, 222).

Καὶ τὴν μὲν Καλυψώ ὁ Ὀδυσσεύς, ξαναβρίσκοντας τὴν ἐλευθερία του, τὴν ἄφησε «*γηθόσυνος*» (χαρούμενος), χωρὶς καμμία δακρύβρεχτη σκηνὴ ἀποχωρισμοῦ, παρὰ τὰ τόσα χρόνια γνωριμίας, μόνον καὶ μόνον γιὰ νὰ ἀντικρύσει τὴν φτωχιά Ἰθάκη καὶ τὴν γερασμένη πλέον Πηνελόπη.

Στὰ πλοκάμια ὅμως τῆς Κίρκης, τοῦ ἄλλου γλυκοῦ πειρασμοῦ, λίγο ἔλλειψε νὰ πιαστῆ μόνιμα, ἐὰν οἱ σύντροφοί του δὲν ἔσπευδαν νὰ τοῦ θυμίσουν τὴν πατρίδα καὶ τὸν νόστο («*δαιμόνι(ε)'*, ἤδη νῦν *μιμνήσκεο πατρίδος αἴης*», κ, 471). Καὶ τοῦ Ὀδυσσεύς «*ἐπεπείθετο θυμὸς ἀγήνωρ*» (κ, 474, πείστηκε ἡ γενναία καρδιά). Πῶς, ἄλλωστε, νὰ μὴν ἐπείθετο, ἀφοῦ ἡ καρδιά του, παρὰ τοὺς πειρασμούς, διατηρήθηκε γενναία!

Γι' αὐτό, τὸ βράδυ, μετὰ ἀπὸ τὸ φαγοπότι, ὅταν ἀνεβαίνει στὸ κρεβάτι τῆς Κίρκης, τῆς πᾶνει τὰ γόνατα καὶ τὴν ἰκετεύει νὰ τοὺς ἀφήσει καὶ νὰ τοὺς βοηθήσει νὰ φύγουν, ὅπως καὶ γίνεται. Καὶ πάλι, ὅμως, λύγισε ἡ ἥρωϊκὴ του καρδιά («*κατεκλάσθη φίλον ἦτορ*», κ, 495), μόλις πληροφορήθηκε τὴν ἐπόμενη περιπέτεια, τὴν κάθοδο στὸν σκοτεινὸ Ἄδη. Ἡ Κίρκη, πάντως, ὅπως ἄλλοτε ἡ Καλυψώ, ἀποδεικνύεται τώρα εὐεργέτιδά τους –φαίνεται πῶς οἱ νικημένοι πειρασμοὶ γίνονται τελικὰ στὴν συνέχεια οἱ καλύτεροί μας σύμμαχοι.

Ὁ τρίτος ἀναβαθμὸς τῶν πειρασμῶν τοῦ Ὀδυσσεύς, ὕστερα ἀπὸ τὴν Κίρκη καὶ τὴν Καλυψώ, εἶναι ἡ Ναυσικά. Καὶ ἡ σειρά τους στὴν Ὀδύσεια δὲν εἶναι τυχαία. Προηγεῖται ἡ μάγισσα Κίρκη, ἀκολουθεῖ ἡ γεμάτη θωπεῖες καὶ γλυκόλογα Καλυψώ καὶ στὴν συνέχεια προβάλλει ἡ ἀθῶα, σχεδὸν παιδιάστικη μορφή τῆς Ναυσικάς.

Ἡ παρουσία της ἀπὸ τὸν Ὅμηρο γίνεται ἐπιμελημένα, πρὶν νὰ τὴν κάνη ἡρωΐδα σημαντικῶν σκηνῶν: ἡ παρρησία–ὄχι αὐθάδεια–, μὲ τὴν ὁποία ἀπευθύνεται ἡ μοναχοκόρη στὸν πατέρα της (ζ, 57-65), γὰρ νὰ τοῦ ζητήσει τὴν «χάρη», ἡ ἐκπληκτικὴ τῆς ὁμορφιά καὶ ἡ κυριαρχία της ἀνάμεσα στὶς ἄλλες κοπέλες (ζ, 101-109), ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς ὡς «παρθένος ἀδμής» (ἀδάμαστη, ἐνν. ἀπὸ ἄνδρα, ζ, 109) καταδεικνύουν τὸ ἦθος τῆς καὶ τὴν ξεχωριστὴ τῆς θέση μέσα στὸ ἔπος.

Ἔτσι, ὅταν ὅλες οἱ κοπέλες τρομαγμένες ἀντικρῦζουν τὸν Ὀδυσσεά, λόγω τῆς ἀγριεμένης ὄψης του, τῆς ἀπλυσιαῆς καὶ τῆς μισογύμνιας του, μόνον ἐκείνη στέκεται θαρρετὰ ἀπέναντί του (ζ, 139-140). Κι ἐκεῖνος, θαμπωμένος ἀπὸ τὴν ὁμορφιά τῆς (*εἶδος τε μέγεθός τε φηὴν τε*, ἀπὸ τὴν ὄψη, τὸ ἀνάστημα καὶ τὴν κορμοστασιά τῆς, τυπικὲς ἐκφράσεις στὸ ἔπος, ζ, 152), τὴν παρομοιάζει μ' ἓνα δροσερὸ κλωνάρι καὶ μακαρίζει αὐτὸν πὺ θὰ τὴν πάρῃ γυναῖκα του. Εὐχεται μάλιστα γι' αὐτὴν «*ἄνδρα τε καὶ οἶκον, καὶ ὁμοφροσύνην ἐσθλήν*» (ζ, 181). Ποιὰ πλέον κατάλληλη καὶ εὐλογημένη εὐχὴ γιὰ μιὰ ἀνύπαντρη κοπέλα καὶ ποιὸς ὕμνος μεγαλύτερος ἀπὸ τὸν Ὅμηρο γιὰ τὴν οἰκογενειακὴ εὐτυχία ἀπὸ τοὺς στίχους πὺ ἀκολουθοῦν!

Ἄλλη μία ἔνδειξη ὅτι ἡ Ναυσικᾶ δὲν εἶναι μόνον ὁμορφὴ ἀλλὰ καὶ ἔξυπνη καὶ ἀρκετὰ ὥριμη γιὰ τὴν ἡλικία τῆς εἶναι ὅτι ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Ὀδυσσεά συμπεραίνει ὅτι δὲν εἶναι οὔτε «ἄφρων», οὔτε «κακός», γι' αὐτὸ ὁ λόγος πὺ τοῦ ἀπευθύνει δείχνει τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν εὐγένεια τῆς ψυχῆς τῆς: «*...πρὸς γὰρ Διὸς εἰσὶν ἅπαντες ζεῖνοι τε καὶ πτωχοί, δόσις δ' ὀλίγη τε φίλη τε*» (ἡ προσφορὰ μας εἶναι λίγη ἀλλὰ μὲ ἀγάπη, ζ, 207-208).

Κι ὅταν ὁ Ὀδυσσεάς βγῆκε ντυμένος καὶ μεταμορφωμένος ἀπ' τὴν Ἀθηνᾶ «*κάλλει καὶ χάρισι στίλβων*» (λάμποντας ἀπ' ὁμορφιά καὶ χάρες, ζ, 237) «*θηεῖτο δὲ κούρη*» (τὸν κοίταζε ἡ κοπέλα, ζ, 237), ἀλλοῦ δὲ «*θαύμαζε δ' Ὀδυσῆα ἐν ὀφθαλμοῖσι ὀρῶσα*, θ, 459) καὶ εὐχήθηκε νὰ τῆς λάχαινε καὶ αὐτῆς ἓνας τέτοιος ἄνδρας (ζ, 244-245), *καλός τε μέγας τε*, ὠραῖος καὶ μεγαλόσωμος, χαρακτηριστικὰ καὶ τὰ δύο τῆς ὁμηρικῆς ὁμορφιάς. Καὶ πράγματι ἡ Ναυσικᾶ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ ἰδανικότερη σύζυγος γιὰ τὸν Ὀδυσσεά, ὅμως αὐτὸς δὲν ἀναζητοῦσε τὸ ἰδανικὸ ἀλλὰ τὸ συγκεκριμένο –πρόσωπο καὶ τόπο.

Ἔτσι, ὅλες οἱ γυναῖκες–πειρασμοὶ τελικὰ ἀπορρίπτονται (Κίρκη Καλυψώ, ὅλες οἱ καλλονὲς τοῦ κάτω κόσμου, ἀκόμη καὶ ὁ ἀνθὸς τῶν «θηλυτεράων» γυναικῶν, ἡ Ναυσικᾶ) καὶ μόνη ἡ Πηνελόπη κυβερνᾶ τὴν Ὀδύσεια. Ἀπόδειξη τὰ λόγια τοῦ Ὀδυσσεά πρὸς αὐτὴν (τ. 107-108): «*Ἔγω γύναι, οὐ τις σε βροτῶν νεϊκέοι· ἢ γὰρ σεῦ κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἰκάνει*»: γυναῖκα, κανεὶς ἀπὸ τοὺς θνητοὺς δὲν μπορεῖ νὰ σὲ κακολογήσει. Ἡ δικὴ σου δόξα φτάνει στὸν πλατὺ οὐρανό.

Ἀπὸ τὴν μιὰ, λοιπόν, ἡ Πηνελόπη, ἂν καὶ «ἀκιδνοτέρη» (πιὸ ἀσήμαντη, τιποτένια) εἶναι γιὰ τὸν Ὀδυσσεά πιὸ σημαντικὴ ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες θηλυκὲς παρουσίες στὴν ζωὴ του, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ Ναυσικᾶ καὶ ὁ Τηλέμαχος, ἂν καὶ νέοι καὶ ὠραῖοι, ὑπερέχουν στὴν ἀρετὴ καὶ στὴν

σύνεση από τούς επίσης νέους αλλά «ἀφραδεῖς» (άνόητους καὶ ἀνώριμους) μνηστήρες. Ἴδου τὰ πρότυπα τοῦ κάλλους καὶ τῆς ἀρετῆς –ὄχι μόνον γιὰ τὴν ὀμηρικὴ ἐποχὴ.

Αξίζει, ἄλλωστε, νὰ σημειωθῆ ὅτι στὴν ὀμηρικὴ ἀρετολογία³⁰ ὁ χαρακτηρισμὸς «καλὸς» δηλώνει τὸν εὐγενικῆς καταγωγῆς ἄνθρωπο καὶ συγχρόνως τὸν ὠραῖο καὶ ῥωμαλέο, ἐνῶ ὁ «κακός» δηλώνει τὸν ταπεινῆς καταγωγῆς ἄνθρωπο, τὸν ἄσχημο καὶ ταυτοχρόνως «αἰσχρό», δηλ. ἠθικὰ ξεπεσμένο. Ὅπως, λοιπόν, τὸ «καλὸν» συμβαδίζει μὲ τὸ «ἀγαθόν», ἔτσι καὶ τὸ «ἄσχημον» συμβαδίζει μὲ τὸ «αἰσχρόν».

Ἔτσι, στὴν ραψωδία υ (στ. 340 & ἐξῆς) ὁ Ὅμηρος ἐμφανίζει τοὺς μνηστήρες νὰ παρανοοῦν τὰ λόγια τοῦ Τηλεμάχου καὶ νὰ καταλαβαίνουν ἄλλα, πὺ τούς φαίνονται γελοῖα: Αὐτοὶ γελοῦσαν, λέει ὁ Ὅμηρος, μὲ γνάθους παραμορφωμένες (δηλ. πρόσωπα παραμορφωμένα ἀπὸ τὰ γέλια) καὶ ἔτρωγαν κρέατα ματωμένα (ἄψητα-ὠμά), τὰ μάτια τους εἶχαν γεμίσει δάκρυα καὶ ἡ ψυχὴ τους φαινόταν νὰ περιμένη θάνατο–ὅποια συγκλονιστικὴ προτύπωση τῆς ἐπικείμενης μνηστηροφονίας. Ἡ αἰσχρότητα (ἀνηθικότητα) τῶν μνηστήρων ἀντανακλᾶται –καὶ μάλιστα προτυπώνεται– στὴν ἀσχήμια τοῦ προσώπου τους.

Τὸ ἴδιο καὶ στὴν ραψωδία μ, ὅταν οἱ σύντροφοι τοῦ Ὀδυσσεᾶ ἔχουν πλέον σφάζει τὰ ἱερά βόδια, οἱ θεοί, δείχνοντας τὴν δυσαρέσκειά τους, φανέρωναν τέρατα («τέρατα προῦφαινον», μ. 394) μπροστὰ στὰ μάτια τῶν συντρόφων: τομάρια περπατοῦσαν καὶ κρέατα περασμένα στίς σοῦβλες μουγκάνιζαν, ἄλλα ψημένα κι ἄλλα ὠμά. Πολλοὺς αἰῶνες πρὶν ἀπὸ τὸν Ντοστογιέφκι, πὺ εἶπε πῶς ἡ ὁμορφιὰ θὰ σώσει τὸν κόσμο, ὁ Ὅμηρος εἶχε διαμορφώσει τὴν ιδέα του: «τὸ αἰσχρόν», ἡ ἁμαρτία, ἀσχημίζει τὴν δημιουργία³¹.

Καὶ στὴν Ἰλιάδα, ἐπίσης, συμβαδίζουν ἡ ἀσχήμια μὲ τὴν αἰσχρότητα. Ἔτσι, ὁ Θεοσίτης, πὺ τόλμησε νὰ κατηγορήσει τὸν Ἀγαμέμνονα γιὰ ἀπληστία, χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν ποιητὴ «αἰσχιστος» (B, 216). Καὶ τὸν «λουίζει» καὶ μ' ἓνα σωρὸ ἄλλα κοσμητικὰ ἐπίθετα, διότι ὁ κακόγνωμος θὰ πρέπει νὰ εἶναι καὶ κακάσχημος (στραβοκάνης–κουτσός), μὲ γυρισμένους τοὺς ὠμούς πρὸς τὰ μέσα, μὲ μακρουλὸ κεφάλι μὲ ἀραιὲς τρίχες (B, 217–219). Ἡ ἄσχημη ἐξωτερικὴ του ἐμφάνιση συνάδει μὲ τὸ ἦθος του: ἀμετροεπῆς (B, 210), ἄκοσμος (B, 213), τὰ βάζει ἀταίριαστα μὲ τοὺς βασιλιάδες (B, 214). Ἔτσι, ὅλοι τὸν περιγελοῦν, δὲν τὸν χωνεύουν καὶ ὁ Ὀδυσσεᾶς τὸν ξυλοφορτώνει, χαρακτηρίζοντάς τον ὑβριστὴ καὶ δειλό. Ἀποτελεῖ, ἐπομένως, γιὰ τὸν Ὅμηρο ἀντιρωϊκὸ πρότυπο.

Γενικῶς, ἡ ἀσχήμια ἰσοδυναμεῖ μὲ ἔλλειψη κύρους καὶ μὲ ἀσημία: ὁ Ὀδυσσεᾶς-ζητιάνος χαρακτηρίζεται *ἀεικέλιος* (ν, 402, ἄσχημος), ἐνῶ ὁ πρῶην ἐξαθλιωμένος ναυαγός, μεταμορφωμένος ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ, ἐνῶ ἀρχικὰ φαινόταν ἄσχημος (*ἀεικέλιος*, ζ, 242), ξαφνικὰ φαντάζει ἰσόθεος. Ὡς *ἔργον ἀεικές* (λ, 429) χαρακτηρίζει ὁ Ἀγαμέμνων τὶς ἀνόσιες πράξεις

³⁰ http://www.greek-language.gr/Resources/ancient_greek/history/epos/page_000.html, III. Ὅμηρικὴ ἀρετολογία, 11.3, 11.6, 11.9.

³¹ Ὁ.π., Κ. Γανωτῆ, σ. 263.

τῆς Κλυταιμνήστρας καὶ τοῦ Αἴγισθου, ὡς *αἴσχεια* χαρακτηρίζονται τὰ πράγματι αἴσχη τῶν μνηστήρων (α, 229) καὶ ὡς *ἀεικέα ἔργα* (X, 395) ἡ ἀτίμωση ποῦ προκαλεῖ ὁ Ἀχιλλέας στὸν ἐξοντωμένο Ἑκτορα.

Ἐπομένως, στὸ ἥρωϊκὸ ἔπος ἔχουμε συμπόρευση *καλοῦ* καὶ *ἀγαθοῦ*, *ἄσχημου* καὶ *αἰσχροῦ*. Καὶ φυσικὰ τὸ μέτρο τῆς ἠθικῆς διαμορφώνεται –χρόνια πρὶν– μὲ βάση τὸν ἄριστο καὶ τὸν δυνατὸ. Καλὸ εἶναι αὐτὸ ποῦ ἐκεῖνος θεωρεῖ καλὸ καὶ κακὸ αὐτὸ ποῦ ἐκεῖνος θεωρεῖ κακὸ (I, 613-615).

Διερευνώντας τὴν σχέση «κάλλους» καὶ «ἀγαθοῦ» στὴν λυρική ποίηση³², πάντως, καὶ κυρίως στὸν Ἀρχίλοχο, διαπιστώνουμε μιὰ ἀπόρριψη τῶν παραδεδομένων ἀξιῶν, τῆς *ἀνδρείας* (6D=5W), τοῦ *κάλλους* (60D=114), τοῦ *πλούτου* (22D=19W). Στὸν Ἀρχίλοχο, ἐπίσης, διασπᾶται ἡ αἰσθητικὴ καὶ ἠθικὴ ἐνότητα τοῦ ὀμηρικοῦ κόσμου, ἡ συνύπαρξη δηλαδή τοῦ «κάλλους» καὶ τοῦ «ἀγαθοῦ» ὡς ἥρωϊκῶν προτύπων, καὶ δὲν συγγέεται ὁ ἐσωτερικὸς κόσμος τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴν ἐξωτερικὴ του μορφή. Ἀνάλογη ἀντίληψη, ἐξάλλου, ἐκφράζεται καὶ στὴν *Υποθήκη* τοῦ Τυρταίου (9D=12W).

Ἀντίστοιχοι συσχετισμοί, ὡστόσο, ποῦ προμηνύουν αὐτὴν τὴν ἀνατροπὴ τοῦ ἥρωϊκοῦ ιδεώδους βρίσκονται καὶ στὰ ὀμηρικὰ ἔπη (E, 801: «*Τυδεὺς τοι μικρὸς μὲν ἔην δέμας, ἀλλὰ μαχητῆς*» καὶ Γ, 193-8, στὴν σκηνὴ τῆς Τειχοσκοπίας, ὅπου ἡ Ἑλένη περιγράφει στοὺς γέροντες τῆς Τροίας τὸν μικρόσωμο μὲν ἀλλὰ γενναίωψυχο Ὀδυσσεά, ὁ ὁποῖος «στὸ παράστημα δὲν φτάνει τὸν Ἀγαμέμνονα, μὰ ἔχει φαρδεῖς ὤμους καὶ στήθη»).

Γνωστή, ἐξάλλου, εἶναι καὶ ἡ ἀντίληψη τοῦ Πινδάρου περὶ «φυᾶς», συσχετισμοῦ δηλ. καταγωγῆς καὶ φύσεως. Στὸν *11^ο Νεμεόνικο*³³, ὑμνώντας ὄχι ἓναν ἀθλητὴ ἀλλὰ ἓναν ἀνερχόμενο σὲ ἀξιώματα πολιτικό, τὸν Ἀρισταγόρα ἀπ' τὴν Τένεδο, τὸν μακαρίζει γιὰ τρεῖς λόγους: γιὰ τὴν εὐγενικὴ του καταγωγή (στ. 11), γιὰ τὴν φυσικὴ του ὁμορφιά («θαητὸν δέμας», στ. 12), καὶ γιὰ τὸ γενναῖο του φρόνημα («τὴν ἀτρεμία», στ. 12). Αὐτὴ ἡ ψυχικὴ του δύναμη, ὡστόσο, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν δειλία ποῦ ἐπέδειξαν στὸ παρελθὸν οἱ γονεῖς του.

Πρὸς στιγμὴν, φαίνεται ὅτι ὁ Πίνδαρος ξεφεύγει ἀπ' τὴν ἀριστοκρατικὴ ἀντίληψη καὶ παρουσιάζει μιὰ ἀρνητικὴ πτυχή τῶν γονιῶν τοῦ Ἀρισταγόρα. Κατ' οὐσίαν, ὅμως, μιλάει γιὰ μιὰ «κρυμμένη ἀρετὴ» του, αὐτὴν ποῦ δὲν ἄνθισε στοὺς γονεῖς του, λόγω τῆς δειλίας τους, ἀλλὰ ἀνθίζει τώρα στὸν νεοεκλεγέντα πρῦταν. Ἔτσι, ὁ Πίνδαρος παραμένει πιστὸς στὴν παραδοσιακὴ ἀντίληψη περὶ «φυᾶς». Στὴν καταγωγή, δηλαδή, τοῦ Ἀρισταγόρα ὀφείλονται οἱ

³² πρβ., Ὁμάδας Φιλολόγων, Ἀρχαῖοι Ἑλληνες Λυρικοί, Α. Δ. Σκιαδᾶ, Ἀρχαῖκός Λυρισμός 1, Ἀθήνα, 1986, I-Θ. Α. Παπαδημητρίου, Ἐλεγεία καὶ Ἰαμβος, Ἀθήνα 1984.

³³ Μαργαρίτα Π. Σωτηρίου, *Πίνδαρος, Νεμεόνικος 11*: μιὰ ἐρμηνευτικὴ προσέγγιση, *Ἑλληνικά*, τ. 56^ο, τεύχος 1^ο, Θεσ/νίκη 2006, σελ. 37-53.

ἀρετές του, μόνον πού ἡ ἀρετή, ὅπως καὶ ἡ φύση, δὲν περνᾶ πάντοτε ἀπ' τὴν μιὰ γενιὰ στὴν ἄλλη («ὅπως συμβαίνει μὲ τὰ δένδρα καὶ τὰ χωράφια, πού καρπίζουν ἐναλλάξ»)³⁴.

Ὅσον ἀφορᾶ, τέλος, στὸν συσχετισμὸ ἐσωτερικοῦ καὶ ἐξωτερικοῦ «κάλλους», σωματικῆς καὶ ψυχικῆς ὑγείας, γνωστὴ εἶναι καὶ ἡ φράση τοῦ Εὐαγγελίου: «ἐὰν ὁ ὀφθαλμὸς σου πονηρὸς ἦ (=ἀσθενεῖ), ὅλον τὸ σῶμα σκοτεινὸν ἔσται», ἐὰν ὁ ὀφθαλμὸς ἀπλοῦς ἦ (=ὑγιαίνει), ὅλον τὸ σῶμα φωτεινὸν ἔσται» (Ματθ. ΣΤ', 23-24), ὅπου μὲ τὴν λέξη «σῶμα» ἐννοεῖται ὁ συνολικὸς ἄνθρωπος, ψυχῆ τε καὶ σώματι. Ἀποτελεῖ δὲ διαχρονικὴ ἀντίληψη ὅτι στὴν ὄψη τοῦ ἀνθρώπου –κυρίως στὰ μάτια– καθρεπτίζονται ἡ ἐσωτερικὴ κατάσταση καὶ τὰ αἰσθήματά του.

Νά, γιατί λάμπει ὁ Ὀδυσσεύς ὕστερα ἀπὸ τὶς μεταμορφώσεις τῆς Ἀθηνᾶς καὶ ἀπὸ ὁμορφιά καὶ ἀπὸ εὐγένεια ψυχῆς, καὶ γιατί ἡ Πηνελόπη μαράζωσε, ἔχασε τὴν ἀρετὴ καὶ τὴν ὁμορφιά της («ἐμὴν ἀρετὴν εἶδός (=μορφὴ) τε δέμας (=σῶμα) τε ὤλεσαν ἀθάνατοι», τ. 124-125), ἀπὸ τότε πού ἔφυγε ὁ ἄνδρας της, τὸ φῶς της. Ὅταν, ὅμως, ἐκεῖνος ἐπιστρέψει, ἡ χαμένη της χάρις καὶ ἀρετὴ θὰ ἀποκατασταθοῦν καὶ μαζί μ' αὐτὲς καὶ τὸ «κλέος», ἡ δόξα της θὰ εἶναι μεγαλύτερη καὶ καλύτερη («μειζον κε κλέος εἶη ἐμὸν καὶ κάλλιον», τ. 128).

Συμπερασματικά, οἱ ἔννοιες «κάλλος» καὶ «ἀγαθὸ» συμπορεύονται, τοῦλάχιστον στὸ ἥρωϊκὸ ἔπος. Ἡ ἀξία τους δὲ εἶναι ἀκόμη μεγαλύτερη, ἀπὸ τὴν στιγμή πού ἀλληλοαναγνωρίζονται στὰ πρόσωπα τῶν δύο κεντρικῶν ἡρώων τῆς Ὀδύσειας, πού κυρίως τὶς ἐνσαρκώνουν. Στὴν ραψωδία τ, πρὶν ἀκόμη γίνεῖ ἡ ἀναγνώριση, τόσο ὁ Ὀδυσσεύς ὑμνεῖ στὸ πρόσωπο τῆς Πηνελόπης τὴν ἀρετὴ της («ᾧ γύναι, ἦ γὰρ σεῦ κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἰκάνει», τ. 107-108), ὅσο καὶ ἡ Πηνελόπη ἀναγνωρίζει ὅτι ἡ παρουσία τοῦ ἀνδρός της ἀποτελεῖ τὴν μοναδικὴ προϋπόθεση γιὰ τὴν ὑπαρξὴ καὶ τὴν αὔξηση τῆς δικῆς της ἀρετῆς («εἰ κείνός γ' ἔλθων τὸν ἐμὸν βίον ἀμφιπολεύοι, μειζον κε κλέος εἶη ἐμὸν καὶ κάλλιον οὕτως», τ. 127-128).

³⁴ Μαργαρίτα Σωτηρίου, ὁ.π.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βοηθήματα - Μελέτες – Λεξικά

- Όμηρου Ίλιάδα & Όδύσσεια, Άπαντα Αρχαίων Ελλήνων Συγγραφέων, Πάπυρος, Αθήνα 1975.
- Κων/νος Γανωτής, Η Όδύσσεια του Όμηρου, έκδ. Πηλός, Αθήνα 2006.
- Όμάδας Φιλολόγων, Αρχαῖοι Έλληνες Λυρικοί, Αθήνα 1990.
- Α. Δ. Σκιαδάς, Αρχαῖκος Λυρισμός 1, Αθήνα 1986.
- Ί-Θ. Α. Παπαδημητρίου, Έλεγεία καὶ Ίαμβος, Αθήνα 1984.
- Μαργαρίτα Π. Σωτηρίου, Πίνδαρος, Νεμεόνικος 11: μιὰ ἐρμηνευτική προσέγγιση, Ελληνικά, τ. 56^{ος}, τεῦχος 1^ο, Θεσ/νίκη 2006.
- Αρχαῖα Έλληνικά, Φιλοσοφικός Λόγος, Γ' Τάξη Ένιαίου Λυκείου, Θεωρητική Κατεύθυνση, ΟΕΔΒ, Αθήνα 2000.
- Ί. Σταματάκου, Λεξικὸν Αρχαίας Ελληνικῆς γλώσσης, Αθήνα 2006.
- Hoffman-Παπανικολάου, Ετυμολογικὸν Λεξικὸν Αρχαίας Ελληνικῆς, Αθήνα 1974.
- Ί. Πανταζίδου, Λεξικὸν Όμηρικόν, Αθῆναι.

Δικτυογραφία

- http://www.greek-language.gr/Resources/ancient_greek/history/epos/page_000.html.

**«Η Ελένη του έπους και της τραγωδίας:
μετασχηματισμοί ενός στερεότυπου
από την 'κοινωνία ντροπής' στην 'κοινωνία ενοχής'»**

Ασπασία Παυλοπούλου

Δρ Αρχαίας Ιστορίας,

Εκπαιδευτικός ΠΕ02, Διδάσκουσα Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Σε κανένα χωρίο της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης δεν είναι περισσότερο ευκρινής η πεποίθηση του αρχαίου ελληνικού κόσμου σχετικά με την καταλυτική δύναμη που φέρει το γυναικείο κάλλος από ό,τι στο απόσπασμα της Γ' Ραψωδίας της Ιλιάδας και, πιο συγκεκριμένα, στην περίφημη σκηνή της «Τειχοσκοπίας» (156-158, 172-176). Στο συγκεκριμένο χωρίο του έπους ο ποιητής παρακολουθεί τα γεγονότα του δεκάτου έτους του Τρωικού Πολέμου, όταν οι εχθροπραξίες, μετά από σειρά αιματηρών αναμετρήσεων, έχουν οδηγηθεί σε αδιέξοδο. Κατόπιν πρότασης του Πάρη και συμφωνίας Αχαιών και Τρώων έχει προκριθεί μία λύση, η οποία, κατά την κοινή πεποίθηση, θα θέσει τέρμα στην πολύνεκρη περιπέτεια. Συγκεκριμένα, η έκβαση του πολέμου θα κριθεί μέσω μονομαχίας μεταξύ των δύο αντραστών, οι οποίοι κυριολεκτικά και συμβολικά εκπροσωπούν τους δύο αντίπαλους κόσμους: ο Μενέλαος και ο Πάρης θα μονομαχήσουν με τρόπαιο την Ελένη (57-75).

Για την απόδοση της σκηνής ο Όμηρος μας μεταφέρει επάνω στα τείχη της Τροίας και μας προσφέρει μία εποπτική εικόνα του τρωικού πεδίου. Εδώ οι γέροντες πρόβουλοι των Τρώων έχουν μαζευτεί για να παρακολουθήσουν την κρίσιμη μονομαχία. Όλη η σοφία της Τροίας βρίσκεται συγκεντρωμένη εκεί ψηλά, στον πύργο των Σκαιών Πυλών (ἐπὶ Σκαιῆσι πύλῃσι). Ο Πρίαμος, ο Πάνθοος, ο Λάμπρος, ο Θυμοίτης, ο Ικετάων, παιδί του Άρη, και ο Κλυτίος, και δύο φρονιμότατοι Αντήνωρ και Ουκαλέγων, όλοι τους αρχηγοί και σύμβουλοι των Τρώων. Από τα τείχη οι γέροντες παρακολουθούν το πεδίο της μάχης και προσπαθούν να διακρίνουν τις μυθώδεις πλέον μορφές των Αχαιών ηρώων, που τόσο αίμα κόστισαν στους Τρώες -τον Αγαμέμνονα, τον Οδυσσέα, τον Αίαντα, τον Ιδομενέα-, όταν, αίφνης, στις επάλξεις, ανάμεσα στους σεπτούς γέροντες, εμφανίζεται μια γυναίκα. Δεν πρόκειται για μια δούλη, μια θεραπαινίδα, ή έστω μια γυναίκα του λαού· πρόκειται για μια βασίλισσα, και μάλιστα για την βασίλισσα εκείνη της οποίας το πρόσωπο τα δύο στρατόπεδα αναγνωρίζουν την αιτία του πολέμου, την Ελένη.

Η νόμιμη πλέον σύζυγος του Πάρη έχει ειδοποιηθεί από την μεταμορφωμένη σε Λαοδίκη Ίριδα ότι ο πόλεμος θα κριθεί με μονομαχία των ηρώων, του τέως και νυν συζύγου της, και η ίδια θα αποτελέσει, οριστικά πια, το τρόπαιο αυτού του αγώνα:

*«αὐτὰρ Ἀλέξανδρος καὶ ἀρηίφίλος Μενέλαος
μακρῆς ἐγχείησι μαχήσονται περὶ σείω·
τῷ δέ κε νικήσαντι φίλη κεκλήση ἄκοιτις»
(Ομ. Ιλ. 3. 136-139)*

Η Ελένη, παρουσιάζεται από τον Όμηρο να φθάνει τρέχοντας στις Σκαιές Πύλες πλαισιωμένη από τις θεραπαινίδες της. Ο ποιητής, παρότι διαθέτει μία άριστη ευκαιρία περιγραφής του γυναικείου κάλλους στην εξιδανικευμένη του μορφή, δεν επιδίδεται σε περιγραφή της γυναίκας. Το μέγεθος της ομορφιάς της υποβάλλεται στην αφήγηση μόνο έμμεσα, από την αντίδραση που προξενεί στους γέροντες της Τροίας. Πρόκειται για τους σοφότερους, τους σωφρονέστερους, τους νηφαλιότερους, άνδρες μεταξύ των Τρώων, επίσης για τους πλέον αποστασιοποιημένους, λόγω ηλικίας, από την ερωτική επιθυμία, οι οποίοι, ωστόσο, τυφλωμένοι από την ξαφνική θέαση της υπέρμετρης ομορφιάς, χάνουν τας φρένας. Η παρουσία της Ελένης αρκεί, ώστε να υποστούν έναν προσωρινό συσκοτισμό, μία στιγμιαία αναταραχή της φυσιολογικής τους συνείδησης, της έλλογης κρίσης τους.

Η οπτική εικόνα συνοδεύεται για τον αρχαίο ακροατή και τον σύγχρονο αναγνώστη του έπους από έναν ψίθυρο που ενδύει τη σκηνή με πέπλο μυστηρίου. Οι γέροντες δεν μιλούν, ψιθυρίζουν ωσάν δοσμένοι, ο κάθε ένας τους, σε έναν παραληρηματικό μονόλογο (*πρὸς ἀλλήλους ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευον*, Ομ. Ιλ. 3. 155):

*«οὐ νέμεσις Τρωῶας καὶ ἐοκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν»
(Χαλάλι τα πολύχρονα βάσανα Τρώων και Αχαιῶν
για μια τέτοια γυναίκα.
Φριχτά με τις αθάνατες θεές στην όψη μοιάζει.)
(Ομ. Ιλ. 3. 156-158)*

Τα περίφημα αυτά λόγια υποβάλουν καλύτερα από κάθε ρητή περιγραφή το βαθμό ωραιότητας της ηρωίδας, την στιγμή μάλιστα που εκφέρονται σε αυτήν την φάση του πολέμου και από το στόμα των συγκεκριμένων ανθρώπων. Βέβαια η παρεκτροπή κρατά ελάχιστα και οι γέροντες, άμεσα σχεδόν, συνέρχονται και συμπληρώνουν:

*«ἀλλὰ καὶ ὧς τοίη περ ἐοῦς' ἐν νηυσὶ νεέσθω
ἠδ' ἡμῖν τεκέεσσὶ τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.»
(αλλά αυτή, και ας είναι ασύγκριτη,
καλύτερα να φύγει
παρά να μείνει συμφορά σ' εμάς και στα παιδιά μας.)
(Ομ. Ιλ. 3. 159-160).*

Εντυπωσιακό ωστόσο είναι το γεγονός ότι μεταξύ αυτών που ψιθυρίζουν τα παραπάνω λόγια βρίσκεται και ο Πρίαμος, ο οποίος αποτελεί στο έπος την ενσάρκωση της ίδιας της ιδέας της σωφροσύνης, κι, από την άποψη αυτή, συνιστά για τον τρωικό κόσμο ό,τι ο Νέστωρ για τον κόσμο των Αχαιῶν. Εκτός αυτού όμως, είναι και εκείνος που θα είχε κάθε λόγο να υβρίσει και να απαξιώσει την Ελένη. Έως τη στιγμή εκείνη ο Αχιλλέας του έχει σκοτώσει είκοσι γιους. Ως

εκ τούτου, έμμεσα μιν, συσφωρευτικά δε συνάγεται ποιο είναι το μέγεθος της ομορφιάς που φέρει αυτή η γυναίκα.

Η ομορφιά της Ελένης δεν περιγράφεται, λοιπόν, ως μεγάλη, ως εξάισια, γιατί τότε θα ήταν πεπερασμένη. Η περιγραφή κάθε συγκεκριμένου χαρακτηριστικού θα την περιόριζε, θα της αφαιρούσε το στοιχείο του απείρου. Αντιθέτως, η Ελένη συνιστά αρχέτυπο ακριβώς γιατί, μέσω της απουσίας συγκεκριμένων φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, προεξοφλείται η αιώνια απόλυτη ομορφιά. Η ίδια η έλλειψη μίας ελάχιστης περιγραφής αφήνει το περιθώριο να δημιουργήσει ο κάθε αρχαίος ακροατής, ο κάθε σύγχρονος αναγνώστης, την δική του εικόνα απείρου, συνεπώς να βιώσει και να ενστερνιστεί τη μαγεία που εκλύει η Ελένη. Με τον τρόπο αυτό ο ποιητή κατορθώνει να προσδιορίσει το αιώνιο και το απόλυτο, την Ιδέα, αιώνες πριν τον Πλάτωνα. Το μόνο που βάζει ο Όμηρος στο στόμα των μαγεμένων, μονολογούντων γερόντων είναι ότι «η ομορφιά της είναι όμοια εκείνης των θεαινών», και μάλιστα «φριχτά όμοια»: *«αίνῳς ἔοικεν»*. Μέσω του επιρρήματος η ομορφιά συνυφαίνεται άρρηκτα με τον κίνδυνο, το αποτρόπαιο, την καταστροφή.

Η αντίληψη αυτή δεν πρέπει να ήταν καινοφανής στην αρχαία ελληνική λογοτεχνική παράδοση αλλά και δεν συναντάται σπάνια στην πνευματική παραγωγή των νεότερων χρόνων. Μία αλληγορία της πεποίθησης περί της καταστροφικής δύναμης του απόλυτα ωραίου μπορεί να αναγνωρισθεί στην μυθολογική παράδοση, σύμφωνα με την οποία η θεά Αφροδίτη από τον γάμο της με τον Ήφαιστο είχε αποκτήσει τέσσερα παιδιά, τον Ίμερο (πόθο) και τον Έρωτα, που πάντα την συνόδευαν, αλλά και τον Δείμο (τρόμος) και τον Φόβο που συνόδευαν τον πατέρα τους. Μια άλλη έκφανση του μοιραίου και επικινδύνου στοιχείου της απολυτοποιημένης ωραιότητας ίσως θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε στην άποψη του Em.Kant, σύμφωνα με την οποία: *«Το υπέροχο είναι εκείνο που είναι μια ανώτερη μορφή που έχει μέσα της τον κίνδυνο. Μια άγρια τρικομία.»*, ή ακόμη και στην θέση του Al.Camus, ο οποίος φαίνεται να αναγνωρίζει ως πυρήνα της ομορφιάς και της ζωής τον ίδιο τον θάνατο, όταν αναφέρει: *«Ο θάνατος δίνει την μορφή του στον έρωτα, όπως τον δίνει και στην ζωή - μεταμορφώνοντάς την σε πεπρωμένο»*. Ίσως πάλι η καταστροφική δύναμη του ωραίου έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι γεννά μια, όπως την προσδιορίζει ο Μάνος Χατζηδάκης, στον *«Μεγάλο Ερωτικό»* του *«Κραταιά, ως θάνατον, αγάπη»* (1972).

Πώς θα μπορούσαμε όμως να ερμηνεύσουμε αυτήν τη σύνδεση της ομορφιάς και του ολέθρου ειδικά στον αρχαίο ελληνικό κόσμο και, ακόμη ειδικότερα, στην επική ποίηση; Και, πιο συγκεκριμένα, ποιες αντιλήψεις των αρχαίων Ελλήνων αντανakλώνονται στο πρόσωπο της Ελένης;

Αν εξετάσουμε το θέμα αποκλειστικά στο πλαίσιο του έπους, θα παρατηρήσουμε ότι σε κανένα χωρίο κάποιο από τα πρόσωπα της Ιλιάδας δεν παρουσιάζεται να επιρρίπτει άμεσα ευθύνες στην Ελένη (Μαρωνίτης 1999, 180κ.εξ.). Οι ιλιαδικοί Τρώες αντιμετωπίζουν την Ελένη με μεγαλοψυχία ή τουλάχιστον με συγκατάβαση. Στο πλαίσιο αυτό χαρακτηριστικότερη όλων είναι η στάση που τηρούν ο Έκτωρ και ο Πρίαμος. Κατ' αρχάς, η τρυφερή σχέση που συνδέει την Ελένη με τον Έκτορα προκύπτει από δύο σημεία του έπους. Συγκεκριμένα, στο 6. 312-367, όπου οι δύο ήρωες παρουσιάζονται να παροτρύνουν από κοινού τον Πάρη να επιστρέψει στον πόλεμο, η Ελένη δηλώνει άμεσα την ευγνωμοσύνη της προς τον γυναικαδελφό της για το βάρος που αυτός επωμίστηκε, αφοτου η άτη συντάραξε τα φρένα αυτής και του Πάρη και

διέπραξαν το ανόσιο έργο τους. Περισσότερο όμως και από αυτό το χωρίο, ενδεικτικό της σχέσης των δύο ηρώων είναι το 24. 762-774, όπου η Ελένη, θρηνώντας για τον θάνατο του Έκτορα, εξάρει την προστατευτική στάση που ο γυναικαδελφός της με συνέπεια τήρησε απέναντί της, κάθε φορά που κάποια από τα μέλη της οικογένειάς του την επέπλητταν. Παρότι μάλιστα η αιτία των επιπλήξεων δεν δηλώνεται στο κείμενο, είναι σαφές από την διατύπωση ότι η ηρωίδα δεν αναφέρεται σε προσβολές του ήθους και της τιμής της, οι οποίες εδράζονται στην παρασυζυγική σχέση της με τον Πάρη, αλλά σε επιπλήξεις που αυτή δέχεται ως νέα νύφη του οίκου -και μάλιστα ξένης προέλευσης- από τις μεγαλύτερες σε ηλικία και θέση συνυφάδες της, καθώς και από την πεθερά της, οι οποίες είναι πιθανόν να αφορούν στην σωστή εκτέλεση εργασιών του οίκου.

Στο ίδιο χωρίο μάλιστα η Ελένη, παρότι παρενθετικά, ωστόσο ρητά αναφέρεται στην πατρική τρυφερότητα με την οποία την περιέβαλε ο Πρίαμος (24. 771). Άκρως αθωωτική και τρυφερή, εξάλλου, θα πρέπει να θεωρηθεί η στάση του Πριάμου απέναντι στην ηρωίδα στη σκηνή της Τειχοσκοπίας (3. 160-165), όπου ο πατριάρχης της Τροίας καλεί ευγενικά την Ελένη κοντά του, της δίνει τη δυνατότητα να ξαναδεί αγαπημένους, σύζυγο, συγγενείς και φίλους, αναγνωρίζοντας προφανώς τον βαρύ πόνο που αυτή φέρει στην ψυχή της λόγω της αποστέρησής τους, και εν τέλει την απαλλάσσει από κάθε ευθύνη για τον πολυδάκρυτο πόλεμο, την αιτία του οποίου ανάγει στους θεούς:

*Ὡς ἄρ' ἔφαν, Πρίαμος δ' Ἑλένην ἐκαλέσσατο φωνῆ·
δεῦρο πάροισθ' ἔλθοῦσα φίλον τέκος ἴζευ ἐμεῖο,
ᾧφρα ἴδη πρότερόν τε πόσιν πηούς τε φίλους τε·
οὐ τί μοι αἰτή ἐσσί, θεοί νύ μοι αἴτιοί εἰσιν
οἳ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολύδακρυν Ἀχαιῶν·»*
(Και ο Πρίαμος εκάλεσε σιμά του την Ελένη:
«Προχώρησε, παιδί μου, εδώ κοντά μου να καθίσεις
τον πρώτον άνδρα σου να ιδείς, τους συγγενείς και φίλους·
συ δεν μου πταίεις, οι θεοί μου πταίουν,
οπού εκείνοι μ' έριξαν στον πολύθρηνον των Αχαιών αγώνα»)

Αλλά ακόμη και οι ιλιαδικοί Αχαιοί συμπεριφέρονται μεγάλως απέναντι στην ηρωίδα. Καθώς επισημαίνει ο Μαρωνίτης (1999, 189-197), είναι χαρακτηριστικό ότι καμία από τις δέκα αναφορές, οι οποίες συναντώνται στο έπος για το πρόσωπό της, δεν έχει υβριστικό ή απαξιοτικό χαρακτήρα. Μοναδική εξαίρεση συνιστά η αιτίαση που απευθύνει ο Αχιλλέας προς την Ελένη, καθώς σπαραχτικά θρηνεί τον νεκρό Πάτροκλο, για την απώλεια της πατρίδας, του πατέρα και του γιου του, προσάπτοντας μάλιστα σε αυτήν τον χαρακτηρισμό «ρίγεδανή» (19. 325), επίθετο που συναντάται άπαξ στην ελληνική γραμματεία και αποδίδεται από τους μελετητές ως «μισητή», «τρομερή», «φριχτή». Αλλά και αυτή η απολύτως δικαιολογημένη απότιση ευθυνών από τον Αχιλλέα στην Ελένη, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι σχετίζεται - τουλάχιστον σε ένα βαθμό- με την εξαιρετικά επώδυνη κατάσταση που βιώνει ο ήρωας από τον θάνατο του Πάτροκλου, υπό το ψυχικό βάρος της οποίας απολύει την κατάλληλη προς έναν ομηρικό αριστοκράτη στάση:

*«Νῦν δὲ σὺ μὲν κεῖσαι δεδαῖγμένος, αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
ἄκμηνον πόσιος καὶ ἐδητύος ἔνδον ἐόντων*

*σῆ ποθῆ· οὐ μὲν γάρ τι κακώτερον ἄλλο πάθοιμι,
οὐδ' εἴ κεν τοῦ πατρὸς ἀποφθιμένοιο πυθοίμην,
ὅς που νῦν Φθίῃφι τέρεν κατὰ δάκρυον εἴβει
χῆτεϊ τοιοῦδ' υἱὸς· ὁ δ' ἄλλοδαπῶ ἐνὶ δήμῳ
εἵνεκα ῥιγεδανῆς Ἑλένης Τρωσὶν πολεμίζω·
ἦ ἔ τὸν ὃς Σκύρω μοι ἐνὶ τρέφεται φίλος υἱός,
εἴ που ἔτι ζῶει γε Νεοπτόλεμος θεοειδής.»*

(Τώρα συ κείτεσαι νεκρός κι εμένα δεν μ' αφήνει
ο πόθος σου μήτε φαγί μήτε ποτό να πάρω,
ὅ,τι κακό χειρότερο να πάθω δεν μπορούσα
και αν άκουα ν' απέθανεν ο γέρος μου πατέρας,
οπού στην Φθίαν τήκεται στα δάκρυα, που του λείπει
τέτοιος υιός, κι εγώ μακριά, να πολεμώ τους Τρώας
μένω στα ξένα εξ αφορμής της μισητής Ελένης
ή αυτό που μου ανατρέφεται στην Σκύρον, το παιδί μου
ο θείος ο Νεοπτόλεμος, εάν μου ζη ακόμη.)

(Ομ. *Ιλ.* 19. 319–327)

Οι ήρωες του έπους λοιπόν δεν φαίνεται να ασκούν ηθικό έλεγχο και, ακόμη λιγότερο, να επιρρίπτουν ευθύνες στην Ελένη για τις επιλογές και τη δράση της. Πώς εξηγείται όμως κάτι τέτοιο, εάν ληφθεί υπόψη η κατακραυγή και το όνειδος που επιφυλάσσει η οικουμένης της κλασικής αρχαιότητας στην Ελένη της Τροίας, όπως αυτή καθίσταται σαφής από το ομώνυμο ευριπίδειο δράμα;

Ως αφετήρια σκέψη του προβληματισμού μας θα πρέπει να θεωρήσουμε την παραδοχή ότι η εξέχουσα ομορφιά της Ελένης, ως απόλυτη και απαρασάλευτη πραγματικότητα, αποτελεί σαφώς μία πηγή δύναμης. Η δύναμη αυτή όμως δεν οδηγεί στην ευτυχία, αλλά στο πάθος και την οδύνη, γιατί, όπως και κάθε εξαιρετικό χαρακτηριστικό ή εξέχουσα πράξη του ομηρικού ανθρώπου, δεν πηγάζει, και κυρίως δεν ελέγχεται, από τον κτήτορά της. Ο άνθρωπος της Ιλιάδας διακατέχεται από την πεποίθηση ότι είναι σε απόλυτο βαθμό «υπερκαθορισμένος», συνεπώς αδύναμος να χειριστεί το «εγώ» του αυτεξούσια (Dodds 1978, 21-35). Τα χαρίσματα, αλλά και οι ιδέες που εμφωλεύουν στην ψυχή του, ή οι παρορμήσεις που τον κατακλύζουν στιγμιαία δεν εδράζονται στο «είναι» του αλλά εκλαμβάνονται ως αποτέλεσμα της παρέμβασης μίας υπερκείμενης δύναμης, η οποία ενεργεί με άγνωστους και απρόβλεπτους για τον ίδιο σκοπούς. Στο πλαίσιο αυτής της τραγικά υπερκαθορισμένης μοίρας οι ιδιαιτερότητές του, ακόμη και οι πλέον θετικές, είναι δυνατόν να οδηγούν στον όλεθρο ή να καθίστανται οι ίδιες ο «*άλάστωρ*» του. Έτσι, η Ελένη εγκαταλείπει τον νόμιμο σύζυγό της και ακολουθεί τον Πάρη, όχι γιατί η ίδια ερωτεύθηκε, αλλά γιατί η Αφροδίτη εμφύσησε στην ψυχή της την δαιμονική δύναμη του έρωτα. Ο Πρίαμος φαίνεται να συμμερίζεται αυτήν την άποψη στο απόσπασμα που παρουσιάστηκε παραπάνω (3. 163: *οὐ τί μοι αἰτιή ἔσσι, θεοί νύ μοι αἰτιοί εἰσιν*). Η σταθερή πεποίθηση της ίδιας της Ελένης ότι έχει υπάρξει έρμαιο των διαθέσεων της θεάς (Χριστόπουλος 2006, 27-28) εκδηλώνεται, μάλιστα από την οργισμένη αντίδρασή της προς την Αφροδίτη, αμέσως μετά την διακοπή της μονομαχίας του Μενέλαου με τον Πάρη, όταν η θεά αξιώνει από την ηρωίδα, παρά την σαφή επικράτηση του πρώτου έναντι του δεύτερου στην

μονομαχία, να πλαγιάσει ξανά με τον Πάρη, παραβιάζοντας έτσι τα προ της αναμέτρησης συμφωνηθέντα:

«ΕΛ. δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίεαι ἠπεροπεύειν;
ἦ πῆ με προτέρω πολίων εὖ ναιομενάων
ἄξεις, ἦ Φρυγίης ἦ Μηονίης ἐρατεινῆς,
εἴ τίς τοι καὶ κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων·
οὐνεκα δὴ νῦν δῖον Ἀλέξανδρον Μενέλαος
νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἴκαδ' ἄγεσθαι,
τοῦνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης;
ἦσο παρ' αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ' ἀπόεικε κελεύθου,
μηδ' ἔτι σοῖσι πόδεσσιν ὑποστρέψειας Ὀλυμπον,
ἀλλ' αἰεὶ περὶ κείνον οἷζυε καὶ ἐ φύλασσε,
εἰς ὃ κέ σ' ἦ ἄλοχον ποιήσεται ἢ ὃ γε δούλην.
κεῖσε δ' ἐγὼν οὐκ εἶμι· νεμεσητὸν δέ κεν εἶη·
κεῖνου πορσανέουσα λέχος· Τρωαὶ δέ μ' ὀπίσσω
πᾶσαι μωμήσονται· ἔχω δ' ἄχε' ἄκριτα θυμῶ.»

(Παμπόνηρη, τι προσπαθεῖς μ' αυτά να με πλανέσης;
Εἰς ποῖαν χώραν μακρινήν ἀκόμη θα με βγάλης,
στης Μαιονίας τον τερπνόν ἀέρα ἢ της Φρυγίας,
αν κάποιον ἐχῆς ὡς και αὐτοῦ θνητόν ἀγαπημένον,
αφοῦ τώρα ο Μενέλαος, που ἐνίκησε τον Πάρην,
βούλετ' ἐμὲ την μισητὴν να πάρη στην πατρίδα;
Δια τούτο ἐδὼ κατέβηκες με δόλο να με πιάσης ;
Ἄμε, μαζί του κάθισε, μακράν των Ἀθανάτων,
και οἱ πόδες σου στον Ὀλυμπον να μη σε ξαναφέρουν,
ἀλλὰ να λιώνεσαι μ' αὐτόν, να τον προσέχῃς μείνε,
ὡς να θελήσῃ σύντροφον ἢ δούλην να σε κάμη.
Θα ἦταν κατασχὴν μου να υπάγω ἐκεῖ που θέλεις,
να εἶμι' ἐκείνου ομόκλινη. Και ὅλες οἱ Τρωαδίτισσες
κρυφὰ θα με ονειδίζαν και ἀρκούν ὅσα υποφέρω.)
(Ομ. Οδ. 3. 395-412)

Ἡ ἀπόδοση της ευθύνης για την ἀρπαγή της Ελένης ἀπὸ τον Πάρην στην θεά σε κανένα σημεῖο του ἔπους δεν ἀποδίδεται ἀμεσότερα και πιο καθαρά ἀπὸ ὅ,τι στην ραψωδία Δ της Οδύσσειας. Εδὼ ἡ ἡρωίδα παρουσιάζεται, ἀφοῦ ἐχει πλέον ἐπιστρέψει στο παλάτι της στην Σπάρτη και ζεῖ στο πλευρὸ του Μενέλαου, να προβαίνει σε ἀνασκόπηση των πράξεών της, και να ορίζει σαφῶς ὡς υπαίτια για τη δραματικὴ της περιπέτεια τη θεά Ἀφροδίτη, ἡ ὁποία τύφλωσε το νου της και την ἔκανε να λησμονήσῃ την χώρα, την κόρη, το κρεβάτι και τον «ἀσύγκριτο σε ευφροῖα και ὁμορφιά» ἀντρα της:

«ἔνθ' ἄλλαι Τρωαὶ λίγ' ἐκώκνον· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
χαῖρ', ἐπεὶ ἤδη μοι κραδίη τέτραπτο νέεσθαι
ἄψ οἴκόνδ', ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη

*δῶχ', ὅτε μ' ἤγαγε κείσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης,
παῖδά τ' ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιν τε
οὐ τευ δευόμενον, οὐτ' ἄρ φρένας οὔτε τι εἶδος.»*

(Τότες οἱ ἄλλες Τρώϊσσαις πικρὰ μοιρολογοῦσαν,
ὅμως ἐγὼ χαιρόμυνα, γιὰτ' ἡ καρδιά μου πίσω
στοῦ σπίτι μου μὲ τράβαγε, καὶ στέναζα ὀλοένα
γιὰ τὴν τύφλωσή που ἔβαλε στοῦ νοῦ μου ἡ Ἀφροδίτη,
ἀπὸ τῆ γῆς μου τὴ γλυκειὰ σὰ μ' ἔφερε στὰ ξένα,
καὶ χῶρισα ἀπ' τὴν κόρη μου, τὴν κλίνη μου, τὸν ἄντρα,
που ἄλλος στοῦ νοῦ καὶ στὴ μορφιά κανεὶς δὲν τὸν περνοῦσε.)
(Ομ. Οδ. 4. 259-264)

Ο σύγχρονος αναγνώστης δεν πρέπει να βιασθεί να ερμηνεύσει το απόσπασμα βάσει της πρώτης εντύπωσης που αυτό προξενεί. Τα λόγια αυτά δεν συνιστούν μία σκόπιμη εκτροπή της ευθύνης εκ μέρους του υποκειμένου, όσο κι αν, με τις σημερινές μας προσλαμβάνουσες, φαίνεται σαφέστατα να υπηρετούν -και μάλιστα με τρόπο απλοϊκό και αφελή- τέτοιου είδους ταπεινά κίνητρα. Η συλλογιστική αυτή της Ελένης θα πρέπει να γίνει αντιληπτή στο ιστορικό πλαίσιο που ορίζει η προομηρική και ομηρική κοινωνία, να εκληφθεί δηλαδή ως έκφραση ενός κόσμου, εντός του οποίου, όπως υποστήριξε ο E.R.Dodds στο θεμελιώδες πλέον έργο του «*The Greeks and the Irrational*» (1951), ο άνθρωπος δεν έχει ακόμη αναπτύξει έναν ικανοποιητικό βαθμό ατομικής συνείδησης, σύλληψης της ενότητας του εσωτερικού κόσμου του δρώντος υποκειμένου. Υπό τις συνθήκες αυτές το άτομο μπορεί να εκπλήσσεται από τις ίδιες του τις πράξεις που αποκλίνουν από την αναμενόμενη συμπεριφορά, ως εκ τούτου να τις αποδίδει σε μία υπερκείμενη εξουσία, της οποίας το ίδιο το άτομο καθίσταται απλώς και μόνον το λειτουργικό σκεύος, ή, ακριβέστερα, το «δραματικό φερέφωνο».

Από την άποψη αυτή η πράξη της Ελένης είναι αντίστοιχη της συνήθους κατάστασης κατάληψης ενός θνητού από θεϊκή πλάνη ή μωρία, παρόμοια με εκείνη που σπρώχνει τον Αγαμέμνονα να αποζημιώσει τον εαυτό του για την απώλεια της αγαπημένης του με την αρπαγή της αγαπημένης του Αχιλλέα. Στο T 83-96 της Ιλιάδας ο ήρωας δίνει μία πλήρη περιγραφή του τρόπου με τον οποίο όχι μόνο οι άνθρωποι, αλλά και αυτός ο Δίας, σύρρεται από την βούληση της καταστροφικής δαίμονος:

*«Πηλεΐδη μὲν ἐγὼν ἐνδείξομαι· αὐτὰρ οἱ ἄλλοι
σύνθεσθ' Ἀργεῖοι, μῦθόν τ' εὖ γνῶτε ἕκαστος.
πολλάκι δὴ μοι τοῦτον Ἀχαιοὶ μῦθον ἔειπον
καὶ τέ με νεικείεσκον· ἐγὼ δ' οὐκ αἰτιός εἰμι,
ἀλλὰ Ζεὺς καὶ Μοῖρα καὶ ἠεροφοῖτις Ἐρινύς,
οἳ τέ μοι εἰν ἄγορῇ φρεσὶν ἔμβalon ἄγριον ἄτην,
ἤματι τῷ ὅτ' Ἀχιλλῆος γέρας αὐτὸς ἀπηύρων.
ἀλλὰ τί κεν ῥέξαιμι; θεὸς διὰ πάντα τελευτᾶ.
πρέσβα Διὸς θυγάτηρ Ἄτη, ἡ πάντας ἀᾶται,
οὐλομένη· τῆ μὲν θ' ἀπαλοὶ πόδες· οὐ γὰρ ἐπ' οὔδει*

*πίλναται, ἀλλ' ἄρα ἦ γε κατ' ἀνδρῶν κράατα βαίνει
βλάπτουσ' ἀνθρώπους· κατὰ δ' οὖν ἕτερόν γε πέδησε.
καὶ γὰρ δὴ νύ ποτε Ζεὺς ἄσατο, τόν περ ἄριστον
ἀνδρῶν ἠδὲ θεῶν φασ' ἔμμεναι.»*

(Εἰς τον Πηλεΐδην τώρα εγώ θα ἐξηγηθῶ κι οἱ ἄλλοι
Αργεῖοι κείνο οπού θα εἰπῶ καλά νοήσετ' ὅλοι.
Πολλές φορές οἱ Αχαιοί μ' ονειδίσαν για τούτο,
ἀλλ' αἴτιος δεν εἰμ' ἐγώ.
Αλλά εἶναι ο Ζεὺς κι η Μοῖρα και η νυχτοπλάνητη Ερινύα,
που την ἄγρια Ἄτη τότε μες στη σύνοδο ἔβαλαν στο νου μου,
και του Αχιλλέως πήρα ἐγώ ο ἴδιος το βραβεῖον.
Και τι θα ἔκανα; **Ο θεός τα πάντα καθορίζει.**
Σεβαστή κόρη του Διός η Ἄτη η ολεθρία
κατάρατη αερόποδη, το χῶμα δεν ἀγγίζει
ἀνὰρ' ἀπό τες κεφαλές γυρίζει των ἀνθρώπων
για να τους βλάψει, και ἀσφαλτα ἕναν στους δυο τον δένει.
**Και τον Δία ἀκόμα ἔβλαψε, που υπέρτατον τον λέγουν
και οἱ θνητοί κι οἱ ἀθάνατοι.)**

Εἶναι σαφές ἀπό τα παραπάνω ὅτι για τον ομηρικό κόσμο η πράξη της Ελένης δεν περιέχει ευκρινή ἠθική ἐνοχή. Εἶναι ἀκαταλόγιστο σφάλμα ἐπιβεβλημένο ἀπό το σύμπλεγμα «μοῖρα-Ερινύς-ἄτη», το οποίο ἐνσαρκώνεται στην περίπτωση αὐτή ἀπό την Αφροδίτη. Ἀν ὅμως δεν φέρει ἐυθύνη για τις ἐπιλογές της, ποια εἶναι η ἐυθύνη για την ἴδια ομορφιά της που την κατέστησε πέτρα του σκανδάλου;

Η ἀπολυτοποιημένη ομορφιά της Ελένης μπορεῖ να ἐνταχθεῖ στις δυνάμεις ἐκεῖνες που δίδονται σε ἕναν θνητό κατ' ἐξᾶρσιν και καθ' ὑπεροχὴν ἐναντι των λοιπῶν θνητῶν (βλ. τον Φῆμιο ο οποίος τραγουδᾷ «ἐκ τῶν θεῶν»), ἐνῶ η ἴδια δεν φαίνεται σε καμία περίπτωση να ἐνεργεῖ χρησιμοποιώντας ως κίνητρο ἢ ως ὄπλο αὐτήν την ὑπεροχὴ, ως ἐκ τούτου δεν φέρει ἐυθύνη και για την καταλυτική ἐπίδραση που ἔχει η ομορφιά της στο περιβάλλον της. Ἀπό την ἄποψη αὐτή το ὑπέρμετρο κάλλος δαιμονοποιεῖται, με την ἐννοια ὅτι ἀποστασιοποιεῖται και αὐτονομεῖται ἀκόμη κι ἀπό τον φορέα του. Ἀκόμη περισσότερο, η Ελένη, ἐξαιτίας της ομορφιάς της, γίνεται ἐρμαιο στα παιχνίδια των θεῶν και, ἀπό την ἄποψη αὐτή, ἐφόσον αἶρεται ἀπό τους ὤμους της η ἐυθύνη, εἶναι και η ἴδια θύμα, ἴσως το μεγαλύτερο ὄλων. Ο Εὐριπίδης παρουσιάζει την Ελένη να ολοφύρεται για την τραγική της μοῖρα (291-321), η οποία ἔχει ως ἀφετηρία την ἴδια της την παράδοξη γέννηση (294-295). Η γυναίκα αὐτή εἶναι δραματική γιατί εἶναι διαφορετική χωρὶς να το ἔχει ἐπιλέξει ἢ να μπορεῖ να ἐνεργήσῃ ἐνάντια σε αὐτό. Πληρώνει τα λῦτρα της στην εὐδοκία, στην εὐνοια που της ἔδωσε η φύση, καταλήγοντας να γίνῃ μία ἀπόλυτη πηγὴ καταστροφῆς για τον εαυτὸ της, για ὅσους ἀγαπά, για ὅλο τον κόσμο της Ἀσίας και της Εὐρώπης.

Στο πλαίσιο της ἀριστοκρατικῆς ομηρικῆς κοινωνίας λοιπόν ο ψόγος της κοινωνίας και η ἐνοχὴ του ὑποκειμένου για την ἀσύνητη πράξη δεν κάνουν ευκρινή την παρουσία τους. Κι, ὠστόσο, η ἀπόδοση της ἐυθύνῃς στους θεούς για ὅλα τα δεινά που πλήττουν τον ἄνθρωπο δεν λυτρώνει, ἀντιθέτως βυθίζει τους ἥρωες στην ἀπόλυτη ἀνασφάλεια του ἐτεροκαθρισμοῦ της μοῖρας τους (ἀμηχανίη). Το ὑποκείμενο μένει μετέωρο ἀνάμεσα στο ἀπροσδόκητο γεγονός και

στην έλλειψη ερμηνείας για τις συνέπειές του. Με άλλα λόγια, κι αν ακόμα η Ελένη, ως μοιχαλίδα, δεν φταίει, η ύπαρξη του πόνου, του θανάτου, του ολέθρου στους στίχους της Ιλιάδας αλλά και στον νόστο του ήρωα της Οδύσσειας θέτει αναπόδραστα την ανάγκη εύρεσης μίας απάντησης για το ακατανόητο των θεϊκών προθέσεων.

Το θέμα τίθεται με μεγαλύτερη ενάργεια καθώς αφορά σε ζητήματα τιμής των αριστοκρατών ηρώων. Στις πλάτες της Ελένης λοιπόν συνεχίζει να βαραίνει όχι η ενοχή αλλά η ντροπή. Από το στοιχείο αυτό εξηγείται η αντίφαση που παρουσιάζεται στο 6. 342-358 της Ιλιάδας, όπου η θέση της Ελένης διαφοροποιείται από αυτήν που έως τώρα μελετήσαμε. Εδώ η ηρωίδα, αναπτύσσει έναν συγκινητικό μονόλογο, στον οποίο αποδίδει μεν την απώτατη ευθύνη στον Δία, ο οποίος έριξε πάνω σε αυτήν και τον Πάρη «κακόν μόρον» διατάρασσοντας τα φρένα τους με την «ἄτην» (ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν / εἶνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης, / οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον), ολοφύρεται όμως, υβρίζει σκληρά, καταρριέται και την ύπαρξή της, καθώς, εάν η ίδια δεν είχε γεννηθεί, δεν θα υπήρχε και το κακό.

*«Ὡς φάτο, τὸν δ' οὐ τι προσέφη κορυθαίολος Ἔκτωρ·
τὸν δ' Ἐλένη μύθοισι προσηύδα μελιχίοισι·
δᾶερ ἐμεῖο κυνὸς κακομηχάνου ὀκρυόεσης,
ὥς μ' ὄφελ' ἤματι τῷ ὅτε με πρῶτον τέκε μήτηρ
οἴχεσθαι προφέρουσα κακὴ ἀνέμοιο θύελλα
εἰς ὄρος ἢ εἰς κύμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης,
ἐνθά με κῦμ' ἀπόερσε πάρος τάδε ἔργα γενέσθαι.
Αὐτὰρ ἐπεὶ τάδε γ' ὤδε θεοὶ κακὰ τεκμήραντο,
ἀνδρὸς ἔπειτ' ὠφελλον ἀμείνωνος εἶναι ἄκοιτις,
ὃς ἤδη νέμεσιν τε καὶ αἴσχεα πόλλ' ἀνθρώπων.
Τούτω δ' οὐτ' ἄρ νῦν φρένες ἔμπεδοι οὐτ' ἄρ' ὀπίσσω
ἔσσονται· τῷ καὶ μιν ἐπαυρήσεσθαι οἴω.
Ἄλλ' ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἔξεο τῶδ' ἐπὶ δίφρῳ
δᾶερ, ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν
εἶνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης,
οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὥς καὶ ὀπίσσω
ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἔσσομένοισι.»*

(Κι η Ελένη γλυκομίλητα του είπε: «Ανδράδελφέ μου, οϊμένα της κακόπρακτης, της οργισμένης σκύλας. Αχ! την ημέρα που στο φως με έφερε η μητέρα, να μ' είχε αρπάξει ανεμική κακή, να μ' είχε ρίξει εις όρος ή στις θάλασσας το φουσκωμένο κύμα να με ρουφήση κι όχι αυτά που εγίνηκαν να γίνουν. Αλλά αφού τούτα τα κακά οι αθάνατοι διορίσαν, ας είχα καν καλύτερον τον άνδρα να γνωρίζη του κόσμου την κατακραυγήν και τους ονειδισμούς του. Και τούτος τώρα νουν ποσώς δεν έχει ούτε θα λάβη.

Ὡστε θα πάθη. Ἀλλ' ὄρισε, ἀνδράδελφε, ἐδῶ μέσα,
κάθισε εἰς τούτο το θρονί. Γνωρίζ' ὅτι ἡ ψυχὴ σου
μάλιστα ἐκείνη αἰσθάνεται τὸν μόχθον ποῦ ἀπὸ ἐμένα
τὴν σκύλαν καὶ ἀπ' τὸ ἀνόμημα προήλθε τοῦ Ἀλεξάνδρου,
οποῦ μας κακομοίρανεν ὁ Ζεὺς διὰ νὰ γενούμε
καὶ τῶν κατόπι γενεῶν τραγοῦδι ξακουσμένο.)

Ἡ Ελένη δὲν μπορεῖ νὰ μετανοήσει γιὰ τὶς πράξεις τῆς ἢ γιὰ τὶς ἀποφάσεις τῆς· γιὰ αὐτὸ μετανοεῖ γιὰ τὴν ὑπαρξή τῆς. Ὁ Ἕλληνας ἄνθρωπος τοῦ Ομήρου (καὶ, μαζί με αὐτόν, ἡ ἀνθρωπότητα ὁλόκληρη) διανύει τὴν παιδικὴ ἡλικία τοῦ πολιτισμοῦ τοῦ. Ὁ ἄνθρωπος ποῦ καθορίζει τὴ μοῖρα τοῦ, συνεπῶς φέρει εὐθύνη, βαρύνεται ἀπὸ ἐνοχὴ καὶ τιμωρεῖται, θα γεννηθεῖ μέσω τῆς μακρᾶς πορείας τοῦ πνεύματος ποῦ θα ὀδηγήσει στὴν κλασικὴ ἐποχὴ, στὴν ἀνθήση τῆς νομοθεσίας, τοῦ ἀστικοῦ δικαίου καὶ τῆς πολιτικῆς. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ, ὠστόσο, διαφαίνεται ἀπὸ τὴν πραγμάτευση, τῆς ὁποίας τυγχάνουν οἱ ἐνέργειες τῶν ὀμηρικῶν ἡρώων, ὅπως ἀκριβῶς διαφαίνεται ἀπὸ τὶς συνελεύσεις στὰ μακρόπλοια πλοῖα τῶν Ἀχαιῶν, ἡ γέννηση τῆς δημοκρατίας.

Προχωρώντας περισσότερο στὸν χρόνο καὶ ἐμβαθύνοντας στὴν εἰκόνα τῆς ὀμηρικῆς ἡρώϊδας, θα διαπιστώσουμε ὅτι ἡ φαινομενικὰ ἀναλλοίωτη μορφή, μετεξελίσσεται καὶ μεταμορφώνεται, ἐκφράζοντας τὶς κοσμοϊστορικὲς ἀλλαγές ποῦ θα λάβουν χώρα κατὰ τοὺς ἀρχαίκοὺς χρόνους. Ἐδῶ τὸ ἀνθρώπινο ἀδιέξοδο γύρω ἀπὸ τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ ἀπρόβλεπτοῦ θα συναντήσῃ τὴν ἀρχαϊκὴ ἀντίληψη γύρω ἀπὸ τὸ «φθονερὸν τε καὶ ταραχῶδες» τοῦ θεϊκοῦ στοιχείου (Ἡροδ. 1. 32). Οἱ θεοὶ συνηθίζουν νὰ ἀκρωτηριάξουν ὅσα υπερέχουν τοῦ μετρίου (Ἡροδ. 7. 9: *φιλέει γὰρ ὁ θεὸς τὰ υπερέχοντα πάντα κολούειν*), γιὰ τὴν ὁποιαδήποτε μορφή «υπεροχής» ὀδηγεῖ τὴν ἀδύναμη ἀνθρώπινη φύση, νομοτελειακὰ σχεδόν, στὸν «κόρον», τὴν υπερβολὴ καὶ τὴν ἀνταρέσκεια, ὁ «κόρος» γεννᾷ τὴν «ὑβριν», ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τὸ ἀρχέγονο κακὸ (τὸ «πρῶτον κακόν»), ποῦ ἐγείρει με τὴ σειρά τῆς ἀναπόδραστα τὸν θεϊκὸ «φθόνον», ποῦ ἐκδηλώνεται με τὴν «μῆνιν» καὶ τὴν «νέμεσιν» (εὐθύδικη ἀγανάκτηση-τιμωρία). Ἡ Ελένη, ὡς «υπερέχουσα», ὅσον ἀφορᾷ στὸ χάρισμα τοῦ γυναικείου κάλλους, ἐγείρει αὐτόχρομα τὸν θεϊκὸ φθόνον, καὶ μάλιστα χωρὶς νὰ ἔχει μεσολαβήσει πράξη ὑβρεως.

Τὴν ἰδέα τοῦ θεϊκοῦ φθόνου βρίσκουμε πλήρως ἀνεπτυγμένη στὸ πιο ὄριμο ἀπὸ τὰ δύο ἔργα τοῦ Ομήρου, τὴν Ὀδύσεια (βλ. 5. 130-144, ὅπου λαμβάνει χώρα ὀλομέτωπη ἐπίθεση τῆς Καλυψώς πρὸς τοὺς θεοὺς μέσω τῆς ρητᾶ διατυπωμένης κατηγορίας ποῦ ἐξαπολύει ἐναντίον τοὺς γιὰ φθόνον). Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ μύθου τῆς Ελένης, ὠστόσο, ἀπὸ τὸν Στῆσίχορον, τὸν Ἡρόδοτον καὶ τὸν Εὐριπίδην πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ἀπενόχλησής τῆς ὑποδηλώνουν τὸ βάρος τῆς εὐθύνης ποῦ σκέπαζε πια στὴν ἀρχαϊκὴ κοινωνία τῆς πόλης τὸ ὄνομα τῆς Σπαρτιάτισσας βασιλίσσας. Βεβαίως, κανεὶς δὲν θα μπορούσε νὰ ἰσχυριστεῖ ὅτι ἐντὸς τῆς πόλεως ἡ θέση τῆς γυναίκας υπέστη κάποιο εἶδος υποβιβασμοῦ ἢ, ἔστω, ὀδήγησε σὲ ἐπιπλέον περιορισμοὺς. Ἡ γυναίκα συνέχισε νὰ ζεῖ ἀποτραβηγμένη στὸν γυναικωνίτη με κάποιες μόνον ἐξαιρέσεις. Με τὴν διαμεσολάβηση τοῦ γραπτῶν δικαίου ὁμως, ὁ ρόλος τῆς κατέστη συγκεκριμένος καὶ ἀταλάντευτος, κομβικὸς γιὰ τὴν διατήρηση καὶ ἀναπαραγωγὴ τοῦ πολιτικο-κοινωνικοῦ συστήματος, παρότι ἡ ἴδια συνέχισε νὰ μὴν ἀποτελεῖ νομικὸ καὶ πολιτικὸ πρόσωπο. Συγκεκριμένα, μέσω τοῦ γάμου καὶ τῆς τεκνοποιίας, διασφαλίζεται ἡ κληρονομικὴ μεταβίβαση τῆς περιουσίας, συνεπῶς καὶ τοῦ δικαιώματος τοῦ πολίτη, κατ' ἐπέκταση ἡ συνέχεια ὑπαρξῆς τῆς ἰδίας τῆς πόλης-κράτους (Mossé 2004, 97-98).

Ειδικότερα για την Αθήνα, από την οποία προέρχονται οι περισσότερες πηγές μας, διαπιστώνεται ότι η ύπαρξη αυστηρών νόμων, μέσω των οποίων επιδιωκόταν η διασφάλιση της ιδιότητας του πολίτη, εδράζεται σε ένα υπόστρωμα ηθών και αντιλήψεων, στο πλαίσιο του οποίου η πίστη της γυναίκας κατείχε κεντρικό ρόλο. Έτσι, ενώ οι παράπλευρες σχέσεις του άνδρα δεν συνιστούν κίνδυνο για τη νόμιμη διαδοχή, παρά μόνο στην περίπτωση εκείνη που αφορούν σε σχέση με σύζυγο άλλου Αθηναίου πολίτη, η απιστία της συζύγου επέσυρε την δημόσια κατακραυγή και ορισμένου είδους ποινές (Flacelière 2007, 94-97, Mossé 2004, 61-63). Συγκεκριμένα, η μοιχαλίδα αποκλειόταν δια βίου από όλες τις τελετές της πόλης, γεγονός που σήμαινε τον πλήρη περιορισμό της. Ο θρησκευτικός χαρακτήρας της ποινής, εξάλλου, μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η πράξη της ισοδυναμούσε με «μίασμα».

Εξετάζοντας όλα τα παραπάνω, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι η κριτική για την παράβαση της αρχής της μονογαμίας δεν ασκείται, τουλάχιστον πρωτίστως, στην βάση ηθικών κριτηρίων· αφορά σαφέστατα στην παραβίαση των αρχών της πόλης, στην διασάλευση της έννομης τάξης, βάσει της οποίας ορίζεται με σαφήνεια η διάκριση μιας γυναίκας αστικής καταγωγής από μία εταίρα, κατά συνέπεια και η νομιμότητα των τέκνων.

Οι εταίρες βέβαια αποτελούν μία κατηγορία καθεαυτή. Έχουν σαφή, αναγνωρισμένη, ακόμα και επιφανή θέση μέσα στην πόλη, και παρά ταύτα συνιστούν μία εξαίρεση, ενσαρκώνουν μία αντίφαση, είναι «οι γυναίκες των άκρων»: θελκτικές και διακεκριμένες αφενός, εκτεθειμένες αφετέρου. Οι γυναίκες αυτές ενσαρκώνουν με τον καλύτερο τρόπο τα αντιφατικά αισθήματα μίας ανδροκρατικής κοινωνίας, η οποία αφενός θέλγεται (αν όχι σύρεται) από την γοητεία της σωματικής και πνευματικής ομορφιάς, αφετέρου τη συντηρεί ως εξαίρεση, περιβεβλημένη συχνά με τον μανδύα του φόβου και του ψόγου.

Αν εξετάσουμε την ομηρική Ελένη υπό αυτό το πρίσμα μίας τέτοιας κοινωνίας, θα αντικρύσουμε πλέον το απόλυτο αντι-πρότυπο αστής γυναίκας των κλασικών χρόνων. Δεν είναι μόνον η παρασυζυγική σχέση της ηρωίδας, η προσβολή της τιμής στην οποία υπέβαλλε τον σύζυγο, τους γονείς, τους αδελφούς και την κόρη της -ως εκ τούτου η άρνηση ακόμη και αυτού του θεμελιώδους γυναικείου ρόλου, εκείνου της μητρότητας-, που υπονομεύουν την υπόσταση και το κύρος της. Η ίδια η απομάκρυνση από την συζυγική εστία, η ανενδοίαστη εγκατάλειψη των παιδιών και της πατρίδας, η μετάβαση σε μία άλλη ήπειρο, η είσοδος της σε νέο σπιτικό συνιστά μία τέτοιου μεγέθους συσσώρευση εμπειριών, η οποία ήταν απολύτως απαγορευτική για την γυναίκα του ελληνικού κόσμου (με τις γνωστές βεβαία εξαιρέσεις). Με όλα αυτά η Ελένη δεν φέρεται απλώς εκτεθειμένη στα βλέμματα και στις συζητήσεις πολλών. Ακουστή και ταξιδεμένη ως τα πέρατα του κόσμου, ακόμη περισσότερο, μοναδικό αντικείμενο παγκόσμιας σύρραξης, η ομηρική Ελένη έχει πλέον απωλέσει την «αιδώς» και την «σεμνότην», τις αρετές εκείνες δηλαδή, οι οποίες συντείνουν στο γυναικείο κάλλος (βλ. Πηνελόπη). Όλες οι παραπάνω ομηρικές αξίες επιβιώνουν βέβαια και παραμένουν αναλλοίωτες σε όλη τη διάρκεια της ελληνικής αρχαιότητας (Τα έπη μας προσέφεραν στην πραγματικότητα ένα σύστημα αξιών που ποτέ δεν ανατράπηκε). **Τώρα πια όμως, στον κόσμο της αρχαίας ελληνικής διαφώτισης, των σοφιστών και των ρητόρων πίσω από τις πράξεις της είναι ορατή η ευθύνη, η ενοχή για ανοσιουργήματα φρικτά, όσο φρικτή είναι και η ομορφιά της. Η Ελένη, έχοντας στη διάθεσή της ως «δαιμόνιον τι» το απόλυτο κάλλος, έχει παράλληλα μία υπέρογκη δύναμη επίδρασης και επιβολής, πλήρως αναντίστοιχη προς τον ρόλο της γυναίκας εντός της πόλης-κράτους.**

Από αυτήν την ευθύνη φαίνεται ότι θέλει να καθάρει το πρόσωπό της μεγάλης ηρωίδας της σεπτής ομηρικής παράδοσης η εκδοχή που ακολουθεί ο Ηρόδοτος και ο Ευριπίδης στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ. Σύμφωνα με αυτήν την εκδοχή η πραγματική Ελένη ποτέ δεν πήγε στην Τροία, κανένα ανοσιούργημα δεν διέπραξε από όσα της καταλογίσθηκαν. Ένα είδωλο από αιθέρα πανομοιότυπό της έγινε η πηγή της δυστυχίας Αχαιών και Τρώων. Στην απελπισμένη από τη συντριβή της Σικελικής Εκστρατείας Αθήνα (213 π.Χ.) θα ακουστεί εκ νέου η ομηρική θέση ότι οι θεοί καθορίζουν τη μοίρα των ανθρώπων, εμπέζοντας κι εμπλέκοντας αυτούς σε μάταιους αγώνες (671-673: ὦ ταλαίπωροι Φρύγες πάντες τ' Ἀχαιοί, δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις / ἀκταῖσιν Ἴηρας μηχαναῖς ἐθνήσκετε, 684-686: οὐκ ἐῷ σε κερτομεῖν ἡμᾶς τόδ' αὖθις, ὡς ἄδην ἐν Ἰλίῳ / πόνους παρείχες σῶ πόσει καὶ συμμάχοις). Η Ελένη όμως πλέον, μέσα σε αυτά τα συμπραζόμενα, θα είναι μόνο μία νέα εκδοχή της πιστής Πηνελόπης:

ΑΓΓ. βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχὰς
ἀρθεῖσ' ἄφαντος: οὐρανῶ δὲ κρύπτεται
λιποῦσα σεμνὸν ἄντρον οὗ σφ' ἐσώζομεν,
τοσόνδε λέξασ': ὦ ταλαίπωροι Φρύγες
πάντες τ' Ἀχαιοί, δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις
ἀκταῖσιν Ἴηρας μηχαναῖς ἐθνήσκετε,
δοκοῦντες Ἑλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριν.
ἐγὼ δ', ἐπειδὴ χρόνον ἔμειν' ὅσον με χρῆν,
τὸ μόρσιμον σῶσασα, πατέρ' ἐς οὐρανὸν
ἄπειμι: φήμας δ' ἢ τάλαινα Τυνδαρίς
ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία.

ὦ χαῖρε, Λήδας θύγατερ, ἐνθάδ' ἦσθ' ἄρα;
ἐγὼ δέ σ' ἄστρων ὡς βεβηκυῖαν μυχοῦς
ἠγγελλον εἰδῶς οὐδὲν ὡς ὑπόπτερον
δέμας φοροίης. οὐκ ἐῷ σε κερτομεῖν
ἡμᾶς τόδ' αὖθις, ὡς ἄδην ἐν Ἰλίῳ
πόνους παρείχες σῶ πόσει καὶ συμμάχοις.

(ΑΓΓ. Εχάθηκε η γυναίκα σου πετώντας
μες στον αιθέρα ἄνέβηκε στα ουράνια
κι άφησε τη σπηλιά αδειανή που μέσα
την είχαμε ἔειπε τούτα: «Τρωαδίτες
δυστυχισμένοι κι οι Έλληνες,
για μένα πεθάνατε στου Σκάμαντρου τις όχθες,
ξεγελασμένοι από της Ήρας τα έργα,
νομίζοντας πως την Ελένη ο Πάρης
κρατούσε, όμως καθόλου δεν την είχε.
Αφού έμεινα όσο χρειαζόταν,
τώρα, που τέλειωσα της μοίρας τα γραμμένα,
στους ουρανοὺς πηγαίνω, στο γονιό μου.
Κι η δύσμοιρη Ελένη που δε φταίει,

φορτώθηκε τις ντροπιασμένες φήμες».

Χαίρε της Λήδας κόρη, εδώ βρισκόσουν;
Τους έλεγα πως πήγες ψηλά στ' άστρα
φτερά δεν ήξερα πως έχεις. Όμως πάλι
δε θα σ' αφήσω να μας περιπαίζεις
ξανά, φτάνουν τα πάθη που υποφέραν
ο άντρας σου στην Τροία κι οι σύμμαχοί του.)
(Ευρ. *Ελ.* 667-686)

Από τα βάθη της προσωπικότητάς της πάντως ποτέ δεν θα απαλειφθεί ένα σύνολο χαρακτηριστικών, το οποίο παραμένει αναλλοίωτο ανα τους αιώνες. Το κάλλος αποτελεί την καταλυτική εκείνη δύναμη που παραλύει τας «φρένας» των πλέον νηφάλιων εκπροσώπων του πολιτισμού, χαλαρώνει τους περιορισμούς της συμβατικής ηθικής, της έννομης τάξης πραγμάτων και μας ωθεί με βία πίσω στις σκοτεινές δυνάμεις της γονιμότητας και της αναπαραγωγής. Η δύναμη αυτή λοιπόν εμπεριέχει τον κίνδυνο της καταστροφής, καθώς επιτρέπει στα άγρια, απωθημένα ένστικτα να έλθουν στην επιφάνεια και να λειτουργήσουν ενάντια στον «κόσμον» και την «τάξιν» που εγκαθιδρύθηκαν με τους αιματηρούς αγώνες της μυθικής κοσμογονίας. Η Ελένη είναι μία αρχετυπική θεά της γονιμότητας, όχι λιγότερο από την Δήμητρα και την Περσεφόνη, ή από την ίδια την Αφροδίτη, ως σύνναος της οποίας λατρεύθηκε τελικά στην Σπάρτη από τον 5^ο αι. π.Χ. και εξής. Η πράξη της αναπαραγωγής, ωστόσο, είναι έργο ταυτοχρόνως άγιο και φριχτό, μυστηριακό και αποτρόπαιο, ίσως γιατί είναι το μόνο που οδηγεί σε επιστροφή στις ρίζες όχι απλώς του πολιτισμού, αλλά της ίδιας της ύπαρξης. Κοντά στον σκοτεινό αυτό πυρήνα της γονιμοποίησης και της γέννησης που εμπεριέχει τον πόνο, τον τρόμο, το αίμα, το μίasma, τον θάνατο, βρίσκεται σαφέστατα και αποκλειστικά η γυναίκα. Ο κύκλος της ζωής πραγματώνεται μέσω αυτού του ιερού σώματος. Είναι φυσικό λοιπόν αυτή η ύπαρξη να έλκει και ταυτόχρονα να εγείρει τρόμο, καθώς συμβολίζει την απώλεια του ελέγχου απέναντι στις ακατανίκητες δυνάμεις της ζωής και του θανάτου, την τελική και αναπότρεπτη επικράτηση του νόμου της φύσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Austin, N. (1994). *Helen of Troy and her Shamless Phantom*, Cornell Univ.Press, Ithaca-London.
- Bekker, M. (1939). *Helene. Ihr Wesen und ihre Wandlungen im klassischen Altertum*, Leipzig-Strassburg-Zürich [= Sammlung Heinz. Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte].
- Dodds, E.R. (1978). *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Flacelière, R. (2007). *Ο Δημόσιος και ιδιωτικός Βίος των Αρχαίων Ελλήνων*, εκδ. Παπαδήμα, (μτφρ. Γ.Δ. Βανδώρου), Αθήνα.
- Μαρωνίτης, Δ.Ν. (1999). *Ομηρικά μεγαθέματα. Πόλεμος, ομιλία, νόστος*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα.
- Mossé, Cl. (2002). *Η Γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*, (μτφρ. Α. Στεφανής) Αθήνα.
- Pantelia, M. (1987). *Beuty Unblamed: a Study on Ancient Portrayals of Helen of Troy*, Ohio Univ.Press., Diss.Ohio.
- Pomeroy, S.B. (2009). *Θεές, πόρνες, σύζυγοι και δούλες*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Reinsberg, C. (1999). *Γάμος, εταίρες και παιδεραστία στην αρχαία Ελλάδα*, (μτφρ. Δ.Γ. Γεωργοβασίλης - Μ. Pfreimter), εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα.
- Χριστόπουλος Μ. (2006). *Όψεις της Ελένης στο Έπος και στο Δράμα*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα.

«Το καλό και αγαθό στην τραγική ποίηση: μεγάλοι ήρωες σε μια νέα εποχή»

Ιωάννα Τριπουλά

Msc Φιλοσοφίας, Εκπαιδευτικός ΠΕ02

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Έως και τα προκλασικά χρόνια το *καλόν* και *αγαθόν* ταυτίζονταν στο ιδεώδες του γενναίου πολεμιστή. Όταν όμως το σωματικό σθένος και το κάλλος, που η επική παράδοση συνήθιζε να αποδίδει σε μεγάλους ήρωες, οι οποίοι βρίσκονταν στην υπηρεσία του αγαθού, μοιάζει πια να μην αρκούν για την ατομική και κοινωνική καταξίωση, η σχέση καλού και αγαθού αρχίζει να προσλαμβάνει και να απεικονίζεται με πιο πολύπλοκες μορφές. Έτσι, με το πέρασμα στη χρυσή εποχή της αθηναϊκής δημοκρατίας η πρόσληψη των όρων διευρύνεται και η εκγύμναση του σώματος αρχίζει να φαίνεται ότι συνιστά τη βασική κρηπίδα ανάπτυξης του πνεύματος. Τέτοια παραδείγματα προσφέρει η τραγική ποίηση, όπου μεγάλοι ήρωες, όπως ο Ηρακλής ή ο Θησέας, βρίσκονται ενώπιον μιας νέας εποχής καλούμενοι να αποδεχτούν και να αποδείξουν ότι το *καλόν* αποκτά αξία, μόνον όταν εδράζεται και προσβλέπει στο *αγαθόν*.

Ερευνητικά ερωτήματα

Ξεκινώντας την εισήγησή μας, θεωρούμε αναγκαίο να αναφερθούμε στις παραμέτρους ανάπτυξης του θέματος.

- Πώς ορίζεται το καλό:

Ως χαρακτηρισμός αναφέρεται στη υλική υπόσταση του ατόμου, στο σώμα. Έως την αρχαϊκή εποχή «καλός» είναι 1) αυτός που έχει ευγενική καταγωγή, 2) που είναι ικανός στρατιώτης και 3) που είναι υγιής, δηλαδή εύ-μορφος, καλοσχηματισμένος, δηλαδή ωραίος. Οι 3 αυτές ερμηνείες κατά κανόνα συναπαντώνται στο άτομο, συνδυάζονται. Στην κλασική εποχή, οπότε το κοινωνικό, πολιτικό, και γενικότερο πλαίσιο έχει αλλάξει και επαναπροσδιοριστεί, συνεπάγεται ότι έχει αλλάξει και η ερμηνεία του όρου³⁵.

- Πώς ορίζεται το αγαθό:

Ως χαρακτηρισμός αναφέρεται στην πνευματική υπόσταση του ατόμου, στο ήθος του. Έως την αρχαϊκή εποχή «αγαθός» είναι 1) ο γενναίος στον πόλεμο, 2) ο ενάρτεος. Και τα δύο επίσης συνδυάζονταν με την ευγενική καταγωγή³⁶.

- Πώς απεικονίζεται ο καλός και αγαθός έως την κλασική εποχή:

Έως την κλασική εποχή καλός και αγαθός θεωρείται κατά κανόνα ο άνδρας καλής καταγωγής, που επέδειξε γενναιότητα στον πόλεμο. Μετά το τέλος των Περσικών ακριβώς επειδή αλλάζουν οι συνθήκες ζωής, αναπτύσσονται νέα πρότυπα αισθητικής και ηθικής και άρα οι έννοιες επαναπροσδιορίζονται.

³⁵ Σταματάκου, Ι., *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, Βιβλιοπρομηθευτική, Ι. Σιδηροφάγης & Σια, Αθήνα, 1994, 489

³⁶ Σταματάκου, 14

- Γιατί την κλασική εποχή:

Είναι μια εποχή κατά την οποία διαγράφονται σημαντικές εξελίξεις με καταγιστικό ρυθμό. Μέσα σε 80 περίπου χρόνια (από το 480, οπότε τοποθετείται το τέλος περσικών – έως το 404, στο τέλος του Πελοποννησιακού) η Αθήνα γίνεται η μεγαλύτερη δύναμη της Ελλάδας, μεσουρανάει και οδηγείται στην παρακμή. Οι κοινωνίες του ελληνικού κόσμου καλούνται να αναμετρηθούν με την ταχύτητα των εξελίξεων και να εξετάσουν εκ νέου το ιδεολογικό και αξιακό τους υπόβαθρο. Έχει, λοιπόν, σαφείς αντιστοιχίες η εποχή αυτή με την δική μας.

- Γιατί την τραγική ποίηση:

Είναι γνήσιο τέκνο της κλασικής εποχής, η θεματική της αντικατοπτρίζει την αναμέτρησή της με το μυθολογικό παρελθόν και το αξιακό του φορτίο

- Ποιοι θεωρούνται «μεγάλοι ήρωες»:

Οι ήρωες της προ-κλασικής εποχής. Διακρίνονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες: α) οι ήρωες που έγιναν γνωστοί πανελληνίως για τους άθλους τους, όπως ο Ηρακλής, ο Θησέας ή ο Ιάσονας και β) οι πολεμιστές των οποίων η δράση εξυψώνεται στην ηρωική – επική ποίηση, πχ. οι Ατρείδες, ο Αίας, ο Οδυσσεύς.

Ερευνητική μέθοδος:

Εν προκειμένω μέσα από τη μελέτη θεωρητικών πηγών και της σχετικής βιβλιογραφίας θα εστιάσουμε σε φυσιογνωμίες της προκλασικής εποχής που απηχούν τον καλό και αγαθό άνδρα για να δούμε πώς απεικονίζονται μέσα από έργα τραγικής ποίησης, δηλ στην κλασική εποχή. Θα διακρίνουμε τη μελέτη μας σε δύο μέρη, στους ήρωες της μυθολογίας γνωστούς για τους άθλους τους και σε ήρωες της επικής – ομηρικής ποίησης.

1) ΗΡΩΕΣ ΓΝΩΣΤΟΙ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΑΘΛΟΥΣ ΤΟΥΣ

1.1. Ηρακλής

Είναι ο ήρωας της πελοποννησιακής παράδοσης. Οι άθλοι του μαρτυρούν τη σωματική του ρώμη. Πώς απεικονίζεται μέσα από την τραγική παράδοση;

1.1.1. Αλκίσις – Ευριπίδη (438 π.Χ.)

Ο Ευριπίδης, αν και μη – δημοφιλής, με αυτό το έργο βγήκε δεύτερος. Ο τραγικός ποιητής εκμεταλλεύεται χαρακτηριστικά που απέδιδε στον μεγάλο ήρωα η παράδοση οδηγώντας τα στα άκρα (κάτι που προσφέρεται από τη φύση του έργου, δεδομένου ότι ανήκει στο «μεικτό είδος» και ότι πήρε στην παράσταση τη θέση ενός σατιρικού δράματος). Έτσι ο Ηρακλής εμφανίζεται ως σωματώδης, αγαπάει το φαγητό και δεν έχει κομψούς τρόπους. Αν και ξέρει ότι υπάρχει κάποιο πένθος στο σπίτι (έρχεται λίγο πριν την θυσία της Αλκίσις στη θέση του συζύγου της, Άδμητου), γρήγορα παίρνει θάρρος και επιδεικνύει μια ανάρμοστη ευθυμία, αξιώνοντας δείπνα με μουσικές και τραγούδια προτρέποντας και τους άλλους να συμμετάσχουν. Από την άλλη, όταν μαθαίνει για ποιον ήταν το πένθος, και ενώ αρχικά είχε δηλώσει την αγανάκτησή του και την απροθυμία τους για τους άθλους που του έχουν ανατεθεί, αποφασίζει μόνος του και

επιτελεί άμεσα έναν ακόμη άθλο, να κατέβει στον Άδη και να παλέψει με το Θάνατο προκειμένου να φέρει πίσω την Άλκηστη³⁷.

Συνεπώς ο Ηρακλής εδώ απεικονίζεται μεν «καλός», δηλαδή γερός, υγιής, εύρωστος, άρα ωραίος. Είναι και «αγαθός»; Είναι, γιατί 1) αποφασίζει αυτοβούλως να πολεμήσει για τους φίλους και για την οικογένεια, 2) οφείλει την καταγωγή του και άρα και την ηθική του στο Δία, δικαίως λοιπόν χαρακτηρίζεται ως «ευγενικό παιδί του Δία». Σημειωτέον αυτή είναι μια θέση με την οποία ο Πλάτων θα συμφωνούσε, καθότι υποστηρίζει ότι τα ποιητικά έργα πρέπει να προβάλλουν πρότυπα προς μίμηση και ειδικά αν αναφέρονται σε παιδιά θεών, τα οποία πρέπει, όπως και οι θεοί, να συνιστούν υποδείγματα αρετής.

1.1.2. Φιλοκτήτης – Σοφοκλής (409 π.Χ.)

Με το έργο αυτό το Σοφοκλής πήρε το 1^ο βραβείο. Ο Ηρακλής στο έργο αυτό εμφανίζεται στην Έξοδο του έργου ως από μηχανής θεός – εύλογα, γιατί το τόξο του Φιλοκτήτη, το οποίο ήθελαν οι Έλληνες για να πάρουν την Τροία, όπως όριζε ένας χρησμός, ήταν δώρο του Ηρακλή. Εδώ έρχεται ως όργανο του Δία και απευθύνει μήνυμα ομόνοιας μεταξύ των Ελλήνων. Εφόσον συνιστά φερέφωνο των θεών, δεν υπάρχουν περιθώρια για διερεύνηση σχετικά με το ήθος του. Ίσως αυτό που θα άξιζε να κρατήσουμε μόνον είναι η αναφορά του ήρωα στη θεοσέβεια και η προβολή του δικού του προτύπου, αυτού της υπομονετικής αντιμετώπισης των κακουχιών της ζωής, ως μέσο εξύψωσης του ανθρώπου³⁸.

1.1.3. Ηρακλής Μαινόμενος – Ευριπίδης (424-415 π.Χ. (;)³⁹)

Το έργο συνοψίζει το δράμα του μεγάλου ήρωα, που ενώ έχει αποδειχθεί ήρωας με τη επιτέλεση των άθλων του, υπό την επήρεια της Λύσσης σφαγιάζει την οικογένειά του. Όταν το έργο ξεκινάει ο Ηρακλής ακόμη απουσιάζει από τη Θήβα, όπου βρίσκεται η οικογένειά του και η οποία απειλείται από τον πολιτικό αντίπαλο του βασιλιά (Κρέοντα, πατέρα της Μεγάρας), τον Λύκο. Ο σφετεριστής του θρόνου θεωρεί ότι ο Ηρακλής δεν είναι γενναίος, γιατί πρώτον χρησιμοποιεί τόξο (=όπλο των δειλών: δήλωση που απηχεί μια πραγματική αντίληψη των Ελλήνων της κλασικής εποχής⁴⁰), και γιατί δε μάχεται με τους εχθρούς, αλλά με θηρία (= άρα για την πόλη είναι άχρηστος). Συνεπώς στις θέσεις του Λύκου συνοψίζεται η υποψία ότι ο Ηρακλής είναι ένα παρωχημένο πρότυπο, ένα κατάλοιπο της γεωμετρικής, προ-ιστορικής εποχής. Αντίπαλο δέος ο Χορός, που εξυμνεί τους άθλους. Ο ίδιος τι εικόνα δίνει;

Ο Ηρακλής της μυθολογίας ήταν «άπολις», κάτι που είναι αδιανόητο για την κλασική εποχή, όπου η ταυτότητα του ατόμου προσδιορίζεται σε μεγάλο βαθμό από την πόλη⁴¹ (εξαιρουμένων των σοφιστών). Η επάνοδος του είναι επομένως συμβολική: θα αφήσει τους άθλους για την οικογένεια: συμβολίζεται μια νέα εποχή, όπου ο πόλεμος δίνει τη θέση του στην ειρήνη και όπου ο άνθρωπος αποδεικνύεται αγαθός από τη δράση του μέσα στην πόλη. Η δολοφονία του Λύκου δε σημαίνει μόνον υπεράσπιση του οίκου και των φίλων του, των οικείων του, αλλά

³⁷ Lesky Al., *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, Τομ. Β', Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1989, 42-43

³⁸ Lesky, A., *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Αφοί Κυριακίδη, Θεσ/κη, 1998, 417

³⁹ Romilly, J., *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1988, 126, Lesky, 1998, 533

⁴⁰ Vernant, J.P. & Naquet, P.V., *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, Σύγχρονη Αρχαιολογική Βιβλιοθήκη, Ι.Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1998, 196

⁴¹ Goff, Barbara, *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence & Language in Euripides' Hippolytus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 2-3

απελευθέρωση της πόλης από τον τύραννο. Αν στη συνέχεια γίνεται παιδοκτόνος, δεν ευθύνεται ο ίδιος, γιατί λειτουργεί υπό την επήρεια της Λύσσης, θεραπαινίδας της Ήρας. Τα ανοσιουργήματα αυτά δεν καταφέρνουν να σπλώσουν το ήθος του. Η ντροπή και η πρόθεσή του να πεθάνει ως αυτοτιμωρία, είναι δηλωτικά του ήθους του. Αναγνωρίζει ότι η δύναμη είναι μικρότερο αγαθό από τους φίλους. Ηρωισμός δεν είναι πλέον η άρνηση της ζωής, αλλά η καρτερική αποδοχή της με όλες τις δυστυχίες που αυτή συνεπάγεται. Αυτό δείχνει αλλαγή των αξιών, κάτι που σχετίζεται με την αλλαγή των εποχών και τη στροφή που σημειώνεται κατά την κλασική εποχή στην κοινωνία, στην πόλη, στον άνθρωπο και στις αξίες του⁴².

1.1.4. *Τραχίνιαι* – Σοφοκλής (438 π.Χ. (;))

Η αρχική εικόνα του Ηρακλή είναι του πολεμιστή, που λείπει πάντα από την οικογένειά του και όταν επιστρέφει είναι με λάφυρα από λεηλασίες. Η εικόνα του δηλαδή ανταποκρίνεται στις τακτικές των προ-ιστορικών και πρώιμων ιστορικών χρόνων. Το έργο αναφέρεται σε μια εναλλακτική πλευρά του μύθου για τη ζωή του Ηρακλή. Στο *Μαινόμενο* ο Ευριπίδης ήθελε τον ήρωα να σκοτώνει ακούσιά του, την οικογένειά του, τη Μεγάρρα και τα παιδιά τους. Εδώ ο Σοφοκλής δείχνει τον ήρωα να πεθαίνει δηλητηριασμένος από ένα χιτώνα που του έστειλε η γυναίκα του, Δηϊάνειρα, στην προσπάθειά της να ξανακερδίσει τον έρωτά του με μαγικά φίλτρα. Είναι λοιπόν και εδώ ο Ηρακλής *καλός* με την έννοια του εύρωστου, δυνατού άνδρα, που όμως θα νοσήσει από το δηλητήριο. Όσο για το αν είναι αγαθός, υπάρχει μια σειρά από γεγονότα που ενδεχομένως δείχνουν μια νόσο να απειλεί και την ηθική του. Τέτοια γεγονότα είναι:

- 1) Η δολοφονία ενός νέου αγοριού, του Ίφιτου, και μάλιστα διαπραχθείσα με δόλο, επειδή ο ήρωας προσβλήθηκε από τα λόγια του πατέρα του, Ευρύτου,
- 2) Η επίθεση και καταστροφή της πόλης του Ευρύτου, ως απάντηση στην τιμωρία που του επέβαλε ο Δίας για την πρότερη πράξη του. Και τα δύο αυτά γεγονότα δείχνουν έναν άνδρα που άγεται και φέρεται από το «θυμοειδές» του, άρα κατά τα κλασικά πρότυπα δεν μπορεί να θεωρηθεί αγαθός.
- 3) Η άγρια φόνευση του αγγελιοφόρου, που έφερε εν αγνοία του το μολυσμένο χιτώνα
- 4) Η σκληρή στάση του απέναντι στη γυναίκα του, που τον δηλητηρίασε κατά λάθος, στην προσπάθειά της να τον ξανακερδίσει, σκληρότητα που επιδεικνύει ακόμη και όταν μαθαίνει τα άδοξα κίνητρά της.

Είναι επομένως ο Ηρακλής στο έργο αυτό αγαθός;

Καταρχήν, υπάρχει μια πληροφορία, που φαίνεται να είναι σημαντική: όταν ο Ηρακλής εμφανίζεται επί σκηνής, νοσεί από το δηλητήριο και είναι κλινήρης, άρα δεν είναι υγιής, δεν είναι «καλός». Είναι αγαθός; Το έργο κλείνει με τη διαπίστωση ότι «όλα είναι Δίας», όλα τα καθορίζουν οι θεοί. Αυτό μπορεί να σημαίνει ότι:

A) και ο πιο δυνατός άνθρωπος είναι έρμαιο των θεών, άρα αγαθός αποδεικνύεται κάποιος όταν το θέλουν οι θεοί.

B) Αυτή η εμφατικά προβαλλόμενη σκληρή φύση του Ηρακλή – που φαίνεται να είναι φυσικό χαρακτηριστικό του και δεν οφείλεται στους θεούς – ενδεχομένως να είναι η αιτία των συμφορών του, άρα η μοίρα του καθενός ορίζεται από τους θεούς ανάλογα με την φύση του⁴³.

Γ) Ο θάνατός του φαίνεται να ήταν προαποφασισμένος, άρα δεν έχε νόημα η αναζήτηση της αρετής στη ζωή του, αλλά στο πως αντιμετωπίζει εκείνος τον επικείμενο θάνατο: αρχικά με

⁴² Lesky, 1998, 534

⁴³ Lesky, 1998, 406

κατάρτες και αγανάκτηση, όπως θα έκανε κάθε άνθρωπος, κατόπιν όμως συνειδητοποιημένα, με αξιοπρέπεια, δικαιώνοντας τη φήμη του γενναίου που είχε αποκτήσει με τους άθλους του.

1.2. Θησέας

Είναι ο αθηναϊκός ήρωας, γνωστός επίσης για τους άθλους του, το αντίπαλο δέος του ιωνικού κόσμου στον δωριέα Ηρακλή.

1.2.1 *Ιππόλυτος – Ευριπίδη (428 π.Χ.)*

Ο Θησέας στο έργο αυτό είναι πια ένας ενήλικας και μάλιστα σε ώριμη ηλικία, ένας οικογενειάρχης. Όχι μόνον δεν είναι πια ο ωραίος νέος της μυθολογικής παράδοσης, αλλά δεν είναι καν το κεντρικό πρόσωπο του έργου – όπως υποδηλοί και ο τίτλος του. Είναι το τρίτο πρόσωπο, μετά τη γυναίκα του και το γιο του, γύρω από τους οποίους διαπλέκεται ένα ερωτικό δράμα, το οποίο θα μετεξελιχθεί σε οικογενειακό. Ο Θησέας εδώ λειτουργεί μάλλον αποδεδειγμένα από τα μυθολογικά του χαρακτηριστικά⁴⁴, ως σύμβολο του τυφλωμένου από τη ζήλια συζύγου⁴⁵.

Δεν είναι πια ο νεαρός των άθλων, άρα δεν έχει κάλος. Είναι όμως αγαθός; Η πρώτη απάντηση θα ήταν αρνητική, γιατί τυφλωμένος από τη ζήλια για την υποτιθέμενη επίθεση του γιου του στη σύζυγό του, δεν κρίνει τα γεγονότα νηφάλια, αλλά επιπόλαια και βεβιασμένα και έτσι συμβάλλει στη διάλυση του οίκου του. Το ιδανικό της εποχής είναι η ηρεμία και η χρήση της λογικής, στοιχεία που εξίσου του λείπουν⁴⁶.

Η αντίδρασή του, ωστόσο, είναι επιβεβλημένη προκειμένου να επιτελεστεί η επιθυμία της Αφροδίτης για καταστροφή του ασεβούς Ιππόλυτου⁴⁷. Το ερώτημα, συνεπώς, που εγείρεται είναι, εάν οι πράξεις καθοδηγούνται από τους θεούς, πώς μπορεί να αναγνωριστεί ή να αποδοθεί η αρετή σε κάποιον. Η απάντηση δίνεται στην έξοδο του έργου, όταν η δράση έχει ολοκληρωθεί και η βούληση της θεάς επιτευχθεί. Στην Έξοδο ο Θησέας είναι πια ειλικρινά μεταμελημένος και συντετριμμένος. Εάν, λοιπόν, δεν υπάρχει δυνατότητα να φανεί κάποιος στη ζωή του ενάρετος με τις πράξεις του, επειδή οι θεοί του στερούν αυτή τη δυνατότητα, μπορεί όμως να το κάνει μπροστά στο τέλος, στο θάνατό του.

1.2.2 *Ηρακλής Μαινόμενος – Ευριπίδη (424-415;⁴⁸)*

Εδώ ο Θησέας απεικονίζεται ως ο σοφός βασιλιάς. Εμφανίζεται αφού ο Ηρακλής έχε διαπράξει ακούσια και συνειδητοποιήσει τη δολοφονία της οικογένειάς του, την οποία διέπραξε υπό την επήρεια της Λύσσης. Στη μυθολογική παράδοση οι δύο ήρωες είχαν ξανασυναντηθεί, όταν ο Ηρακλής τον απελευθέρωσε από τον Άδη, όπου είχε εγκλωβιστεί προσπαθώντας να φέρει πίσω την Περσεφόνη. Τώρα, ο πρώην ευεργετηθείς έρχεται για να ανταποδώσει τη χάρη⁴⁹ και άρα αποδεικνύεται πραγματικός φίλος, γιατί στέκεται στα δύσκολα, παρηγορεί τον

⁴⁴ Kitto, H.D.F., *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Παπαδήμα, Αθήνα, 1985, 279-280

⁴⁵ Lesky, 1989, 85

⁴⁶ Goff, 100

⁴⁷ Lesky, 1998, σ. 522, Lesky, 1989, 88

⁴⁸ Romilly, 126, Lesky, 1998, 533

⁴⁹ Lesky, 1989, 179

καταρρακωμένο Ηρακλή και τον συμβουλεύει για το πώς να συνεχίσει από εδώ και στο εξής τη ζωή του. Έτσι, και ο ίδιος ο Ηρακλής τον αναγνωρίζει και τον χαρακτηρίζει ως καλό φίλο, πράγμα που θεωρείται πιο σημαντικό και από τον πλούτο και από τη δύναμη. Άρα, μπορεί ο Θησέας να μην είναι πια ο ωραίος και δυνατός νέος των άθλων, είναι όμως αγαθός, γιατί είναι ο σοφός άνδρας και ο πιστός φίλος. Προβάλλονται, επομένως, νέα ιδανικά, που η ειρηνική ζωή καθιερώνει, την αξία της συλλογικότητας, της συνοχής, της μεταμέλειας, της ευπρέπειας⁵⁰.

1.3 Ιάσων

Ο Ιάσων είναι ο μεγάλος ήρωας της αργοναυτικής εκστρατείας. Τότε ήταν ο ωραίος και ενάρετος νέος, στον οποίο αποδίδονταν ο άθλος αρπαγής του χρυσόμαλλου δέρατος από τους τερατώδεις ταύρους του βασιλιά της Κολχίδας Αιήτη.

1.3.1 Μήδεια - Ευριπίδη (431 π.Χ.)

Η αργοναυτική εκστρατεία συνιστά πλέον παρελθόν. Ο Ιάσωνας έχει έρθει με τη Μήδεια στην Ελλάδα, όπως της είχε υποσχεθεί, και ζουν με τα παιδιά τους εξόριστοι στην Κόρινθο, μέχρι τη στιγμή που ο Ιάσωνας αποφασίζει να συνάψει γάμο με την κόρη του εκεί βασιλιά Κρέοντα. Για το κάλλος του ακούμε από τον ίδιο, όταν αντικρούοντας τη Μήδεια στον μεταξύ τους *αγώνα λόγων*, υποστηρίζει ότι ο λόγος για τον οποίο εκείνη θυσίασε τα πάντα ήταν ο πόθος της για αυτόν⁵¹. Αυτό και μόνο αρκεί για να δούμε κατά πόσο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και αγαθός: ο εγωισμός, το αυτοεγκώμιο, η υπερβολική αυτοπεποίθηση μαρτυρούν υπεροψία, την οποία θα καταδίκασε κάθε Αθηναίος της κλασικής εποχής, πέρα από κάθε απόπειρα μέσω ρητορικών τεχνασμάτων⁵². Δίπλα σε αυτή, θα πρέπει επίσης να προστεθεί η εγκατάλειψη της οικογένειας, των *φίλων*, με τους οποίους τον έδεναν όρκοι εποπτευόμενοι από το Δία – άρα προστίθεται και η κατηγορία της επιορκίας και ασέβειας προς τους θεούς⁵³. Σε αυτή, συνεπώς, την περίπτωση, απερίφραστα φαίνεται ότι το κάλλος δε συμβαδίζει στην κλασική εποχή απαραίτητα με το αγαθό.

2) ΗΡΩΕΣ ΤΗΣ ΕΠΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

2.1. Οδυσσέας

Από τους πιο γνωστούς ομηρικούς ήρωες, διάσημος όχι τόσο για το κάλλος ή την πολεμική του ρώμη, αλλά για την ευστροφία του, την επινοητικότητά του, την οξύνοιά του. Το χαρακτηριστικό αυτό δε συνδέεται πάντα, όπως φανταζόμαστε με την αρετή. Πώς αναπτύσσεται όμως η σχέση αυτή μεταξύ ενός δυνατού μυαλού και μιας ενάρετης ψυχής μέσα από την τραγική ποίηση;

⁵⁰ Lesky, 1989, 180-182, 185-186

⁵¹ Page, P.L., *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκη, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990, 26-27

⁵² Lesky, 1989, 68

⁵³ Romilly, 134

2.1.1 Φιλοκτήτης – Σοφοκλής (409 π.Χ.)

Ο Τρωικός πόλεμος ακόμη μαίνεται και ένας χρησμός θέλει τους Έλληνες να επιτυχάνουν τη νίκη με τη βοήθεια του τόξου του Φιλοκτήτη, τον οποίο οι Έλληνες όταν νόσησε καθ' οδόν προς την Τροία, τον εγκατέλειψαν στο νησί της Λήμνου με το τόξο ως μόνο μέσο για να φροντίζει τον εαυτό του⁵⁴. Ο Οδυσσέας είναι μέλος μιας αντιπροσωπείας που έστειλαν οι Έλληνες για να πάρουν από τον ήρωα το τόξο και να κερδίσουν τον πόλεμο. Εκμεταλλευόμενος στο έπακρο τη μυθολογική παράδοση γύρω από το βασιλιά της Ιθάκης ο ποιητής τον παρουσιάζει ως την προσωποποίηση της πονηριάς και της εξαπάτησης. Με τα σημερινά κριτήρια οπωσδήποτε ένας άνδρας που εξαπατά με κάθε τρόπο προκειμένου να πετύχει το σκοπό του, δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αγαθός και η αλήθεια είναι ότι και ο ποιητής τον παρουσιάζει ως το αντίπαλο δέος στον καθόλα ενάρετο γιο του Αχιλλέα, Νεοπόλεμο. Αξίζει, ωστόσο, να σκεφτούμε, προτού καταδικάσουμε τον Οδυσσέα⁵⁵, ότι λειτουργεί ως εντολοδόχος της βούλησης του ελληνικού στρατού και των θεών και ότι από την επιτυχή ανταπόκρισή του στο ρόλο που του έχει ανατεθεί, κρίνεται η τύχη της πολύχρονης εκστρατείας και ίσως όλης της Ελλάδας⁵⁶.

2.1.2 Αίας – Σοφοκλή (450 - 440 π.Χ.)

Η τραγωδία αυτή θεωρείται από τις πρώτες του Σοφοκλή. Ο Οδυσσέας δεν είναι πια στην ακμή της νεότητάς του, είναι μεν δυνατός στον πόλεμο, αλλά βρίσκεται πλέον πιο κοντά στη μέση ηλικία. Η ηθική της πρώιμης ιστορικής περιόδου, οπότε θεωρείται ότι έλαβε χώρα ο Τρωικός πόλεμος, βασιζόταν στη στοιχειώδη διάκριση φίλος – εχθρός, όπου εν προκειμένω φίλος = Έλληνας και εχθρός = Τρώας. Η αντιπαράθεση του Αίαντα με τον Αγαμέμνονα (για τα όπλα του Αχιλλέα) έχει κλυδωνίσει και ανατρέψει την ηθική αυτή. Βάσει αυτής, στην αρχή του έργου ο Οδυσσέας εύλογα θα χαρακτηρίσει τον Αίαντα εχθρό, στην πορεία, ωστόσο, η θέα του ήρωα που έχει χάσει τα λογικά και την αξιοπρέπειά του, θα του ξυπνήσει τη λύπηση. Η αλλαγή αυτή δείχνει αλλαγή των αρχών, που συντελούνται στην εποχή του Σοφοκλή, αρχών ηθικών και πολιτικών. Ο Οδυσσέας δε χαίρεται πλέον με την ταπείνωση του εχθρού, αλλά συνειδητοποιεί την αναγκαιότητα της ταπεινότητας, της ευσέβειας, της σωφροσύνης και της τήρησης του μέτρου, προκειμένου για τη διασφάλιση της εύνοιας των θεών⁵⁷. Και ακόμη, είναι μια εποχή όπου τη δύναμη των όπλων έχει αντικαταστήσει η δύναμη της πειθούς⁵⁸. Ο Οδυσσέας είναι, λοιπόν, αγαθός, ενάρετος από κάθε άποψη κατά την ηθική των κλασικών χρόνων. Και όταν ο Αίαντας θα αυτοκτονήσει προκειμένου να υπερασπιστεί, έστω στα ύστατα, την υστεροφημία του, ο Οδυσσέας θα υποστηρίξει με σθένος το δίκαιο της ταφής, το οποίο βασίζει στο γεγονός ότι οι νεκροί, φίλοι ή εχθροί, υπάγονται στη δικαιοδοσία των θεών, όχι των ανθρώπων και ότι αυτοί εν τέλει ορίζουν για την τύχη που θα έχει κάποιος εν ζωή ή μετά θάνατον, και αυτή του η ωριμότητα αποδεικνύει επίσης την αρετή του⁵⁹.

⁵⁴ Vernant & Naquet, 194-195

⁵⁵ Lesky Al., *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, Τομ. Α', Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1987, 411-412

⁵⁶ Lesky, 1998, 415

⁵⁷ Lesky, 1987, 304-305, 315

⁵⁸ Starobinski, J., *Τρεις Μανίες, Δοκίμια*, μτφρ. Χρ. Αγγελάκου, Εστία, Αθήνα, 1992, 20-21

⁵⁹ Lesky, 1998, σ. 396, 398, Easterling P. E. – Knox B. M. W., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Ν. Κονομή κ. ά., Παπαδήμα, Αθήνα, 1990, 399-400

2.2. Αγαμέμνων

Μυθικός ήρωας του τρωικού κύκλου, γνωστός κυρίως για 2 πράγματα: την ηγεσία του στην τρωική εκστρατεία και το ατιμασμένο τέλος του μετά την επιστροφή του.

2.2.1. Αίας – Σοφοκλή (450 - 440 π.Χ.)

Στο έργο αυτό ο Αγαμέμνων συμβολίζει τον ισχυρό άνδρα. Είναι ο αρχηγός της ελληνικής εκστρατείας στην Τροία και με την ιδιότητα αυτή αρμόδιος να αποφασίζει για τα πιο σοβαρά ζητήματα, όπως ήταν η κρίση για τα όπλα του νεκρού πλέον Αχιλλέα. Η αιματηρή «επανάσταση» του Αίαντα εγείρει το μένος του και τον οδηγεί στην απόφαση απαγόρευσης ταφής του τελευταίου, τον οποίο χαρακτηρίζει χειρότερο και από τους εχθρούς. Όπως και ο Οδυσσεύς και οι υπόλοιποι ήρωες που παρελαύνουν από τον έργο, δεν είναι στην ακμή της νεότητάς τους, αλλά μάλλον στο πέρασμα προς τη μέση ηλικία. Απομένει λοιπόν να εξετάσουμε το ήθος του. Η κατεύθυνση στην οποία αρκετά ξεκάθαρα μας οδηγεί ο ποιητής δεν οδηγεί σε μια θετική απάντηση. Ο Αγαμέμνων διαπράττει ένα ατόπημα που θα ήταν αδιανόητο για την κοινή αντίληψη της κλασικής εποχής. Λησμονεί ότι πάνω από κάθε αρχηγό και κάθε άνθρωπο βρίσκονται οι θεοί⁶⁰ και πάνω από κάθε ανθρώπινο νόμο, υπάρχει ένας που διαχρονικά βρίσκεται πάνω από την εκάστοτε ηθική και αυτός είναι ο σεβασμός στους νεκρούς⁶¹.

2.2.2. Αγαμέμνων - Αισχύλου (458 π.Χ.)

Ο Αισχύλος παρακολουθεί την πορεία του ήρωα μετά το τέλος του Τρωικού πολέμου. Παρά τη νικηφόρα έκβαση του πολέμου, την επιστροφή του βαραίνει η θυσία της Ιφιγένειας, την οποία είχε διαπράξει προκειμένου για τον κατευνασμό της Αρτέμιδος και τη δημιουργία ευνοϊκών συνθηκών για το ταξίδι του ελληνικού στόλου προς την Τροία. Για τον Αισχύλο η πράξη αυτή δεν είναι παιδί μόνον της Ανάγκης, αλλά και της προσωπικής βούλησης του ήρωα⁶². Αν πλαίσιο δράσης ήταν τα πρώιμα ιστορικά χρόνια, ίσως και να μην ετίθετο ζήτημα ηθικής. Είμαστε, όμως, στην κλασική εποχή και η παιδοκτονία, κάτω από όποιες συνθήκες και να έγινε, παραμένει ανοσιούργημα. Γιατί η οικογένεια είναι οι κατεξοχήν φίλοι και η στροφή εναντίον των φίλων τιμωρείται από τους θεούς. Ο Χορός, εκφραστής της κοινής αντίληψης μας δίνει τα ερμηνευτικά εργαλεία για την αξιολόγηση της ηθικής του: όποιος αδικεί, αφανίζεται, οι Ερινύες θα ανατρέψουν την ευτυχία που δεν συνδέεται με το δίκαιο (στασ. 1), η αδικία γεννά αδικία και η ύβρη μια νέα ύβρη (στάσ. 2), ο πλούτος και η δόξα πέραν του μέτρου εγείρουν την οργή των θεών (στασ. 3). Η αμαρτία των ανθρώπων κινεί το χέρι των θεών για την απονομή της δικαιοσύνης⁶³. Αυτό που χρειάζεται για την ευδαιμονία είναι επίγνωση ότι τη ζωή των ανθρώπων ορίζουν οι θεοί, το μόνο που μπορούν να κάνουν οι άνθρωποι είναι να είναι ευσεβείς, δίκαιοι και συνετοί⁶⁴. Εφόσον λοιπόν ο Αγαμέμνονας στερείται αυτών, στερείται και αρετής.

⁶⁰ Romilly, 115-116

⁶¹ Starobinski, 52-53

⁶² Lesky, 1998, 371, Lesky, 1987, 188-189

⁶³ Lesky, 1998, 373

⁶⁴ Easterling & Knox, 391-392

2.2.3 Ιφιγένεια εν Αυλίδι – Ευριπίδη (α.χ.)

Με το έργο αυτό ο Ευριπίδης μας πηγαίνει στην προϊστορία της Τρωικής εκστρατείας. Ο ελληνικός στρατός και στόλος έχει συγκεντρωθεί στην Αυλίδα, αλλά η Άρτεμη δεν επιτρέπει ευνοϊκούς ανέμους για απόπλευση προς την Τροία. Ο Αγαμέμνονας έχει μάθει την προφητεία του μάντη, ότι πρέπει να θυσιάσει το παιδί του, αρχικά αρνείται κατηγορηματικά την εκπλήρωσή της, αλλά μετά κάμπτεται και για να πείσει την κοπέλα να έρθει, γράφει γράμμα, στο οποίο της υπόσχεται γάμο με τον Αχιλλέα. Χρησιμοποιεί άρα δόλο και ψέματα προς τη γυναίκα του, επομένως επιχειρεί να ξεγελάσει τους φίλους, τους οικείους του, τους ανθρώπους του. Και, ακόμη, αν στην πορεία αλλάζει γνώμη, όταν έρχεται οριστικά αντιμέτωπος με το τι πρέπει να γίνει και ενώ όλοι τον ικετεύουν να μην προχωρήσει, εκείνος καθιστά τη θυσία προσωπική του βούληση και συνεχίζει να τη μεθοδεύει με δόλο και με πείσμα. Το κατηγορώ της Κλυταιμνήστρας συνοψίζει, όμως, το βασικό λόγο για τον οποίο η κλασική εποχή δε θα τον αναγνώριζε ως άνδρα αγαθό: η προτίμηση του σκίπτρου, του αξιώματος, της δύναμης, της φήμης, έναντι της οικογένειας είναι κάτι το ασυγχώρητο.

Το ίδιο έργο μας δίνει τη μοναδική ευκαιρία να εξετάσουμε την προσωπικότητα του μεγάλου μυθολογικού ήρωα εκείνου που υπήρξε κατεξοχήν και διαχρονικά συνδεδεμένος με το κάλλος, του **Αχιλλέα**. Πώς τεκμηριώνεται το κάλλος του μέσα στο έργο; Με το να παρουσιάζεται ως το πιο αποτελεσματικό και βέβαιο δέλεαρ για την Κλυταιμνήστρα ώστε να φέρει στην Αυλίδα την κόρη της, Ιφιγένεια, προκειμένου να την παντρέψει υποτίθεται μαζί του. Είναι όμως και αγαθός; Μια απάντηση που αβασάνιστα θα δίναμε, θα ήταν καταφατική. Γιατί, όταν ανακαλύπτει το ψέμα του Αγαμέμνονα προς την κόρη του, άμεσα προτίθεται να υπερασπιστεί τη ζωή της κοπέλας φτάνοντας ακόμη και στο ενδεχόμενο εμφύλιας σύρραξης του στρατού. Ίσως όμως τελικά να μην είναι τόσο η πράξη - στην οποία τελικά ποτέ δε θα φτάσει - ή τα λόγια του που τον καθιστούν αγαθό, αλλά αξίζουν περαιτέρω μελέτης τα κίνητρό του. Ο βασικός λόγος για τον οποίο, όπως μάλιστα και ο ίδιος αναφέρει, αντιτάσσεται στον Αγαμέμνονα είναι γιατί ενέπλεξε εν αγνοία του το όνομά του σε αυτό το δολερό σχέδιο. Αυτό που τον απασχολεί είναι ότι θα σπλωθεί το όνομά του για χάρη του Αγαμέμνονα. Και η τόλμη του φαίνεται από το γεγονός ότι ως πρώτο μέτρο αντίδρασης προτείνει την ικεσία της Κλυταιμνήστρας, ενώ η δική του επέμβαση επιφυλάσσεται ως εναλλακτικό σχέδιο. Συνεπώς, το κίνητρό του δεν είναι η υπεράσπιση των αδικημένων, αλλά η διαφύλαξη της φήμης του, άρα υποκινείται από ιδιοτέλεια, κάτι που βέβαια σε καμία περίπτωση δε θα επέτρεπε το χαρακτηρισμό του ως αγαθού⁶⁵.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Εξετάζοντας έργα της τραγικής ποίησης μέσα από τα οποία παρελαύνουν μεγάλοι ήρωες της μυθολογίας, ήρωες γνωστοί για τους άθλους τους ή για τις επιδόσεις τους στον πόλεμο, μπορούμε να εξάγουμε ορισμένα βασικά συμπεράσματα όσον αφορά τα αρχικά μας ερωτήματα. Το κάλλος συνεχίζει να συνάδει με το νεανικό, το αθλητικό σώμα. Τα πλαίσια του ειρηνικού βίου μέσα στον οποίο αναπτύσσεται ο κλασικός πολιτισμός φαίνεται να έχουν επηρεάσει όχι τόσο την ερμηνεία, όσο τη βαρύτητα που δίνεται στον όρο. Οι περισσότεροι ήρωες που απαντώνται στις προαναφερθείσες τραγωδίες δεν είναι οι όμορφοι, νέοι πολεμιστές, άλλα άνδρες στην ωριμότητά τους. Η τραγική ποίηση δεν πραγματεύεται, όπως η επική, τη

⁶⁵ Lesky, 1989, 346-348, 352-353

δημιουργία της φήμης τους, αλλά τη διαχείρισή της από τους ίδιους. Το βασικό ερώτημα που εγείρεται είναι αν οι ήρωες αυτοί αποδεικνύονται όντως μεγάλοι και κυρίως όχι βάσει του κάλλους ή των πολεμικών ικανοτήτων τους ή της ευγενούς καταγωγής τους, αλλά βάσει του ήθους τους.

Σημειώνεται συνεπώς μια στροφή στον άνθρωπο ως μεμονωμένη προσωπικότητα και στον εσωτερικό του κόσμο. Αγαθός είναι πια εκείνος που αναγνωρίζει την αξία της οικογένειας και της πόλης, της φιλίας και των ανθρώπινων δεσμών, που αγωνίζεται αυτοβούλως και ανιδιοτελώς για τους οικείους του, που είναι δίκαιος, ευσεβής προς τους θεούς, ευσεβής και μετρημένος. Η σύνδεση του κάλλους, της σωματικής ευρωστίας, είναι αναγκαία, όχι όμως και επαρκής προϋπόθεση για το αγαθό. Το αθλητικό ιδεώδες, που καλλιεργεί το κάλλος, αποτελεί μια βάση, αλλά και μια πρόκληση για το ανθρωπιστικό ιδεώδες, τη δημιουργία ενός ανθρώπου ολοκληρωμένου, ικανού να αλληλεπιδράσει θετικά με τα διαδραματιζόμενα στην πόλη του. Έτσι, ήρωας δεν είναι πια αυτός που παλεύει με τα θηρία ή που κατατροπώνει τους εχθρούς, αλλά εκείνος που αντιμετωπίζει γενναία και με αξιοπρέπεια κάθε πρόκληση της ταπεινής καθημερινότητας, κάθε πρόβλημα που αναπτύσσεται σε διαπροσωπικό επίπεδο, ή μέσα στην οικογένεια ή μέσα στην κοινωνία και που καταφέρνει να το διαχειριστεί με υπομονή, σύνεση, αίσθηση του μέτρου και του δίκαιου. Το αθλητικό ιδεώδες δεν είναι άρα αυτοσκοπός, αλλά γίνεται το κρηπίδωμα ή το εφαλτήριο για τη δημιουργία ενός ανθρώπου που είναι υγιής και όμορφος όχι μόνο στο σώμα, αλλά και στην ψυχή του, του ανθρώπου που εφαρμόζει τις ίδιες αξίες είτε γυμνάζει το σώμα είτε την ψυχή του και οι οποίες συνοψίζονται στο σεβασμό και στην τήρηση του μέτρου, το ιδεώδες δηλαδή του ολοκληρωμένου ανθρώπου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πηγές

- Αισχύλου, *Αγαμέμνων*, ed. G. Murray (1955), Oxford, Clarendon Press
- Ευριπίδου, *Άλκηστη* στο Θρ. Σταύρου (1994), *Τραγωδίες του Ευριπίδη*, Αθήνα, Εστία
- Ευριπίδου, *Ηρακλής Μαινόμενος*, intr& comm. Godfrey W. Bond (1981), Oxford, Clarendon Press
- Ευριπίδου, *Ιππόλυτος*, ed. J. Diggle (1984), Oxford, Clarendon Press
- Ευριπίδου, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* μτφρ. Θρ. Σταύρου (1956) Αθήνα, I.N. Ζαχαρόπουλου
- Ευριπίδου, *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκη, εισαγ. D.L. Page (2012) Αθήνα, Καρδαμίτσα
- Σοφοκλέους, *Αίας*, ed. Sir Ed. Richard Jebb (1893), Cambridge
- Σοφοκλέους, *Τραχίνιαι*, ed. Sir Richard Jebb (1892), Cambridge
- Σοφοκλέους, *Φιλοκτήτης*, ed. Sir Richard Jebb (1898), Cambridge

Μελέτες

- Easterling P. E. – Knox B. M. W., (1990) *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Ν. Κονομή κ. ά., Αθήνα, Παπαδήμα,
- Goff, Barb., (1990) *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence & Language in Euripides' Hippolytus*. Cambridge, Cambridge University Press
- Kitto, H.D.F., (1985) *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα, Παπαδήμα,
- Lesky A.I., (1987) *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, Τομ. Α΄, Θεσσαλονίκη, Αφοί Κυριακίδη
- Lesky A.I., (1989) *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, Τομ. Β΄, Θεσσαλονίκη, Αφοί Κυριακίδη
- Lesky, A., (1998) *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, Αφοί Κυριακίδη
- Page, P.L., (1990) *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκη, Αθήνα, Καρδαμίτσα
- Romilly, J., (1988) *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, Αθήνα, Καρδαμίτσα
- Σταματάκου, Ι., (1994) *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα, Βιβλιοπρομηθευτική, Ι. Σιδηροφάγης & Σια
- Starobinski, J., (1992) *Τρεις Μανίες, Δοκίμια*, μτφρ. Χρ. Αγγελάκου, Αθήνα, Εστία
- Vernant, J.P. & Naquet, P.V., (1998) *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, Σύγχρονη Αρχαιογνωστική Βιβλιοθήκη, Ι.Ζαχαρόπουλος

«Κάλλος και Αρετή στον Καβάφη»

Αφροδίτη Δαφέρμου

Msc N.E.Φιλολογίας, Εκπαιδευτικός ΠΕ02

Μιλώντας κανείς για το κάλλος και την αρετή στον Καβάφη δεν μπορεί να μην αντιπαραβάλλει τις έννοιες αυτές με τη σημασία που είχαν στον αρχαίο κόσμο, καθώς εκεί εντοπίζουμε τη γέννησή τους και με βάση τη σημασία που κατείχαν τότε καταλαβαίνουμε καλύτερα το βαθμό διαφοροποίησης του ποιητή απέναντι σε αυτόν, και την καινούρια τοποθέτηση του και ερμηνεία του. Στο ηρωικό έπος το δίπτυχο καλός και αγαθός υπήρξε ένα αξιακό ζεύγος που καθόριζε τη ζωή και το έργο του αρχαίου πολιτισμού. Στην Ιλιάδα ο Γλαύκος πριν την αναμέτρηση του με τον Διομήδη κάνει λόγο για τον πρόγονό του Βελλεροφόντη στον οποίο ο θεοί χάρισαν κάλλος και αρετή:

*«αὐτὰρ Γλαῦκος τίκτεν ἀμύμονα Βελλεροφόντην·
/ τῶ δὲ θεοὶ κάλλος τε καὶ ἡγορέην ἐρατεινήν / ὤπασαν»
(ραψωδία Ζ, 155-157).*

Γνωστή είναι και η ρήση... αἰέναριστεύειν και υπέροχονέμμεναιάλλων... (Ομήρου Ιλιάδα, Ζ, 208), που αποτελεί την πατρική συμβουλή του Ιππόλοχου στο γιο του Γλαύκο, καθώς αυτός πρόκειται να πολεμήσει στην Τροία. Η αρετή στον Όμηρο σημαίνει τη γενναιότητα στη μάχη, την ανδρεία, που ξεπερνά τον αντίπαλο και φέρνει αιώνια δόξα. Οι ήρωες του Ομήρου κατέχοντας απαραίτητα και τις δύο ιδιότητες, ως αναπόσπαστο σύνολο μιας άρτιας, ολοκληρωμένης προσωπικότητας, αγωνίζονται και αναγνωρίζονται από τους συντρόφους τους στη μάχη, κερδίζουν δόξα και υστεροφημία, καθώς με τη γενναιότητα και την αποκοτιά τους (αρετή) αντανακλούν αρρενωπή ομορφιά (κάλλος). Η Ναυσικά γνωρίζοντας τον Οδυσσέα στο νησί των Φαιάκων, εύχεται για τον εαυτό της έναν τέτοιο σύζυγο, γοητευμένη από την ομορφιά, αλλά και την αρχοντιά, τη φρόνηση, στοιχεία που το γυναικείο της ένστικτο τη βεβαιώνει ότι ο Οδυσσέας κατέχει:

*«αἶ γὰρ ἐμοὶ τοιόσδε πόσις κεκλημένος εἴη|
ἐνθάδενα ιετῶν, καὶ οἱ ἄδοι αὐτόθι μίμνειν»
(ε, 244-245)*

Αν το δίπτυχο αυτό λοιπόν στον Όμηρο εκφράζει την πλέον ολοκληρωμένη προσωπικότητα, τέτοια που έπρεπε να έχει ένας τυπικός ομηρικός ήρωας, στον Καβάφη δε συναντάται το δίπτυχο αυτό με την ίδια συνέπεια. Το κάλλος, η ομορφιά τους μπορεί να εκπέμπει ηθική αξία, μπορεί και όχι. Ίσως γιατί η ηθική αστάθεια των καβαφικών ηρώων αποτελεί αντανάκλαση της μεταβλητότητας της τύχης τους, δείχνοντάς μας το δρόμο προς τις αβεβαιότητες, τις αποτυχίες, τις ήττες της ζωής, αντί για το μεγαλείο και τη βέβαιη δόξα. Άρα το αξιακό ζεύγος που στον Όμηρο είναι ένα ων εκ των ουκ άνευ χαρακτηριστικό, προκειμένου ο επικός ήρωας να βρει μια θέση στην ηρωική αφήγηση του εκάστοτε αοιδού ή ραψωδού, στο ποιητικό σύμπαν του Καβάφη τέτοιες βεβαιότητες δεν είναι πάντα σταθερές. Αντίστοιχα το πορτρέτο του ολοκληρωμένου ενάρετου πολίτη της κλασικής εποχής που ασχολείται εξίσου

καλά με τις ιδιωτικές και δημόσιες υποθέσεις, αλλά πρώτα απ' όλα και πάνω απ' όλα είναι πολίτης αφοσιωμένος στην πόλη του την οποία υπηρετεί απομυθοποιείται, καθώς ο Καβάφης μιλά γιαπολιτικά πρόσωπα που απέτυχαν στις προσπάθειές τους να προστατεύσουν ή να διοικήσουν ορθά την πατρίδα τους λόγω της απουσίας της πολιτικής αρετής, όπως τη χαρακτηρίζει ο Θουκυδίδης στον Επιτάφιο ή ο Πλάτων στην Πολιτεία.

Αυτό συμβαίνει, γιατί ο ποιητής τονίζει τις ανθρώπινες αδυναμίες, τα πάθη, τις μικρότητες, ή τα ελαττώματα των ιστορικών προσώπων που ποιητικά αναδημιουργεί. Επομένως ο Καβάφης απομυθοποιεί την ενότητα του δίπτυχου κάλλος και αρετή, την επαναπροσδιορίζει δίνοντας νέο νόημα σε αυτό, καθώς αφορμάται από τα υστερόγραφα της Ιστορίας, εποχές σε παρακμή και αποσύνθεση.

Καθώς παρατηρούμε τη διαφοροποίηση του Καβάφη απέναντι στο ομηρικό πρότυπο διαπιστώνουμε πως ο Καβάφης εμπνέεται από το κάλλος χωρίς να θέτει ως προαπαιτούμενο την ενάρετη συμπεριφορά, την ηθική στάση, τη συμμόρφωση προς τους ηθικούς κανόνες της ζωής. Και αντίστροφα η αρετή των ιστορικών ή ποιητικών προσώπων δε φτάνει την πιο υψηλή βαθμίδα ηθικής κατάκτησης, καθώς αδυναμίες μικρότητες, δειλίες εμποδίζουν τους ήρωες αυτούς από την ηθική ολοκλήρωση. Χωρίς να ευθυγραμμίζεται λοιπόν με την κλασσική παράδοση παρουσιάζοντας ήρωες επικούς, πετυχαίνει να δημιουργεί ήρωες με ανθρώπινη διάσταση, οικείους χάρη στις αδυναμίες και τις μικρότητές τους. Και καθώς στέκεται κοντά τους με συμπάθεια έως και κατανόηση για αυτές, παραβιάζει τη βεβαιότητα της αρχαϊκής εποχής και παρουσιάζει μια περισσότερο αληθινή πραγματικότητα, με τρόπο που οι δικοί του ήρωες καθίστανται και αυτοί με το δικό τους τρόπο κλασσικοί, διαχρονικοί και επίκαιροι. Ο Καβάφης γίνεται κλασσικός χρησιμοποιώντας μια νέα μοντέρνα, ερμηνεία για τη ζωή, περισσότερο ρεαλιστική, λιγότερο επική. Και επειδή η αξία αυτής της καβαφικής κοσμοθεώρησης δοκιμάστηκε στο χρόνο είναι πια κλασσική, χάρη στη διαχρονική της αξία.

Αυτό είναι το πρίσμα με το οποίο θα αναλύσω στη συνέχεια στιγμιότυπα από το καβαφικό έργο.

Αφορμώντας από το ποίημα *Οροφέρνης*, δημοσιευμένο το 1916 στο αλεξανδρινό περιοδικό «Νέα Ζωή», διαπιστώνουμε πως το δίδυμο «κάλλος και αρετή» μπορεί να αποκτήσει διπολική υπόσταση. Αφορμή για την ποιητική έμπνευση ένα τετράδραχμο που αποτυπώνει ένα ανεπιφύλακτα όμορφο πρόσωπο. Ο ήρωας μας, από την μεριά της μητέρας και γιαγιάς του έχει αίμα ελληνικό. (εγγονός του Αντιόχου Γ', και δισέγγονος του Αντιόχου Β' της Συρίας αντίστοιχα). Από τη μεριά του πατέρα του όμως συνδέεται με το πνεύμα και τον κόσμο της ανατολής έστω ως αμφισβητούμενος γιος του βασιλιά Αριαράθου Δ' της Καπαδοκίας. Το ιστορικό πρόσωπο, όπως περιγράφεται στους 31 από τους 49 συνολικά στίχους αποτελεί ένα προς αποφυγή παράδειγμα όσον αφορά την αρετή του, την ηθική του ποιότητα: διωγμένος από το παλάτι του πατέρα του μεγαλώνει στη Ιωνία, και εντρυφεί αμέσως στον κόσμο της Ανατολής:

*«...Α εξαίσιες της Ιωνίας νύχτες
που άφοβα, κ' ελληνικά όλως διόλου
εγνώρισε πλήρη την ηδονή...
Μες στην καρδιά του, πάντοτε Ασινός·
αλλά στους τρόπους του και στην λαλιά του Έλλην,
με περουζέδες στολισμένος, ελληνοντυμένος,
το σώμα του με μύρον ιασεμιού ευωδιασμένο,
κι απ' τους ωραίους της Ιωνίας νέους,
ο πιο ωραίος αυτός, ο πιο ιδανικός.»*

Παρά την αναμφισβήτητη ομορφιά του, η φαυλότητά του απερίγραπτη: αποπειράται να σφετεριστεί το θρόνο του προστάτη του Δημήτριου Σωτήρος, αν και ο τελευταίος τον βοήθησε ν' ανέβει στο θρόνο της Καππαδοκίας. Και να 'ταν μόνο αυτό... *Μόλις οι Σύροι τον κάνουν βασιλιά στην Καππαδοκία:*

*«στην βασιλεία χύθηκεν επάνω
για να χαρεί με νέον τρόπο κάθε μέρα,
για να μαζεύει αρπαχτικά χρυσό κι ασήμι,
και για να ευφραίνεται, και να κομπάζει,
βλέποντας πλούτη στοιβαγμένα να γυαλίζουν.
Όσο για μέριμνα του τόπου, για διοίκησι —
ούτ' ήξερε τι γένονταν τριγύρω του.»*

Άρπαγας, κομπαστής, ακόρεστος για πλούτη, αδιάφορος και ανίκανος για ορθή διοίκηση. Κι όταν οι Καππαδόκες σύντομα καταλαβαίνουν την ηθική του ποιότητα και τον διώχνουν κακήν κακώς, βρίσκει στέγη στο παλάτι του Δημήτριου Σωτήρος, ξεπεσμένος βασιλεύς, συνεχίζοντας τον ακόλαστο βίο του. Και σε ένα επιτόλαιο διάλειμμα νηφαλιότητας ραδιουργεί χωρίς επιτυχία την ανατροπή του προστάτη του:

*«...Για λίγο βγήκε απ' την λαγνεία κι απ' την μέθη,
κι ανίκανα, και μισοζαλισμένος
κάτι εξήτησε να ραδιουργήσει,
κι απέτυχεν οικτρά κι εξουδενώθη...»*

Στο τέλος τα ιστορικά του ίχνη χάνονται, μιας και η Ιστορία δεν καταδέχεται μαζί του να ασχοληθεί. Αυτό που αφήνει μισοτελειωμένο η Ιστορία το ολοκληρώνει η ποιητική σύλληψη.

*«...Αυτός που εις το τετράδραχμον επάνω
μια χάρι αφήκε απ' τα ωραία του νειάτα,
απ' την ποιητική εμορφιά του ένα φως,
μια μνήμη αισθητική αγοριού της Ιωνίας,
αυτός είν' ο Οροφέρνης Αριαράθου.»*

Ο τονισμός της φράσης του καταληκτικού στίχου μπορεί κάλλιστα να σημαίνει ότι πέρα από την αχρειότητα του χαρακτήρα του, την παντελή απουσία αρετής με την πλατωνική και αριστοτελική έννοια της πολιτικής ηθικής, υπάρχει και η ομορφιά του, το κάλλος του, *το έμορφο λεπτό του πρόσωπο*. Και καθώς τονίζεται σε λυρικότερο ύφος αυτή η ομορφιά, ίσως ο ποιητής να εννοεί πως για τον ίδιο αυτό το κάλλος βαραίνει περισσότερο, και ας είναι ένα κάλλος χωλό, στερημένο της πληρότητας που θα προκαλούσε η στιβαρότητα της ηθικής συμπεριφοράς του. Αν ο Οροφέρνης διακρίνεται για την αξεπέραστη φαυλότητα του, αυτό δεν εμποδίζει την ποιητική φαντασία να του αποδώσει τα πρωτεία του κάλλους ανάμεσα στους νέους ολόκληρης της Ιωνίας. Η συσσώρευση υπερθετικών χαρακτηρισμών ενδεικτικών του αξεπέραστου κάλλους σχεδόν στο κέντρο του ποιήματος είναι χαρακτηριστική: *κι απ' τους ωραίους της Ιωνίας νέους, το πιο ωραίος αυτός, ο πιο ιδανικός*.

Και αν η Ιστορία δε μας προσφέρει αφειδώς πολιτικά πρόσωπα, πρότυπα κάλλους και αρετής, το κάνει η Ποίηση. Το δίπτυχο «κάλλος και αρετή» τελεί εν αρμονία σ' ένα φανταστικό ποιητικό υποκείμενο, αν και δεν αφορά άμεσα το χαρακτήρα του ποιητικού προσώπου αλλά το

έργο του. Στο ποίημα *Για τον Αμμώνη που πέθανε 29 ετών, στα 610* η υπόθεση είναι η εξής: Ο ποιητής Ραφαήλ, Αιγύπτιος στην καταγωγή καλείται να συνθέσει για τον ποιητή Αμμώνη που πέθανε νέος- μόλις 29 ετών, ένα επιτύμβιο ποίημα, από ένα τρίτο ανώνυμο πρόσωπο με βέβαιη τη βαθιά γνώση της ποιητικής σύνθεσης και δημιουργίας. Προφανώς είναι και ο ίδιος ποιητής. Οι κατευθύνσεις που του δίνονται για το υπό παραγγελία έργο είναι σαφείς: «...Κάτι πολύ καλαίσθητον και λείον ...»

Συνεχίζοντας τις παραινήσεις ο ανώνυμος αφηγητής παροτρύνει το δημιουργό Ραφαήλ, βεβαίως να εγκωμιάσει τα ποιήματά του Αμμώνη, το ποιητικό του έργο αλλά να πει και για την «...εμορφιά του, \ για την λεπτή εμορφιά του που αγαπήσαμε....».

Δημιουργός και δημιούργημα βρίσκονται σε πλήρη αρμονία. Το καλαίσθητον επίγραμμα που παροτρύνεται ο Ραφαήλ να συνθέσει, αν και Αιγύπτιος ποιητής ο ίδιος, στην ελληνική γλώσσα πρέπει να περιέχει την ομορφιά του λόγου, της γλώσσας αλλά και την αισθητική που είναι η κατεξοχήν αρετή της ποιητικής τέχνης. Και το δίπτυχο ολοκληρώνεται ακόμα περισσότερο, καθώς η ομορφιά του τιμώμενου προσώπου φαίνεται ιδεατή στη λεπτότητά της και για αυτό μας επιτρέπει να εικάζουμε ότι στο πρόσωπο του Αμμώνη η αισθητική της τέχνης, η ποιητική αρετή ταυτίζεται με το κάλλος του προσώπου, αλλά πιθανώς και της αρετής του ίδιου του αποδημούντος. Έτσι εξηγείται ο θρήνος για το χαμό του: «...Σε ξένη γλώσσα ή λύπη μας και η αγάπη μας περνά...».

Ένα καλαίσθητο επίγραμμα (ποιητικό κάλλος) θα υμνήσει ένα ιδανικά όμορφο ποιητικό πρόσωπο (προσωπικό κάλλος) από έναν ικανό τεχνίτη της ελληνικής γλώσσας αν και αλλόγλωσσος ο ίδιος (γλωσσικό κάλλος) σε μια κατεξοχήν ποιητική και μουσική γλώσσα, την ελληνική: «...Πάντοτε ωραία και μουσικά τα ελληνικά σου είναι...».

Το αν ο αφηγητής ταυτίζεται με τον ποιητή Καβάφη έχει λίγη σημασία να σχολιάσουμε. Σημασία έχει ότι αυτή η τριμελής παρουσία ποιητών φανταστικών, νεκρών και ζωντανών συνυπάρχουν, για να συνεισφέρουν στην εξύμνηση του ποιητικού και ανθρώπινου κάλλους με τα πιο καλαίσθητα και ενάρετα μέσα: την ελληνική γλώσσα της ποίησης.

Στην ίδια γραμμή ο Ελύτης υμνεί την ομορφιά σε βαθμό που την εξισώνει με το θείο, χωρίς την αρετή ως προαπαιτούμενο: «... *Εικονίσματα θα 'χω τ' άχραντα κορίτσια* \ντυμένα στον πελάγου μόνο το λινό.» (Ο. Ελύτης, *Το Άξιον Εστί, Τα Πάθη, ια'*, 1980:64).

Κατά τον καθηγητή Ε.Γ. Καψωμένο:

«Ο Ελύτης διακηρύσσει σε χίλιους τόνους, ότι το θείο, το αγαθό και το κάλλος αποτελούν μια ενδοκοσμική ταυτότητα. Την κατηγορία της θειότητας ο Ελύτης την αποδίδει στην πιο υλική πλευρά του ανθρώπου, στα γυμνά σώματα των κοριτσιών, που τα ονομάζει «άχραντα» ή αλλού, «αγγεία των μυστηρίων», και τα καθιστά αντικείμενα λατρείας και προσκύνησης. Περισσότερο από κάθε άλλον ποιητή, ο Ελύτης διακηρύσσει την ιερότητα του σώματος και την πνευματική διάσταση του υλικού κόσμου.»

Ανάλογα και ο Καβάφης διακηρύσσει την ιερότητα των λεπτών και υψηλών αισθημάτων που προκαλεί η υλική ομορφιά σε βαθμό που πληροί τον αισθητό και ψυχικό κόσμο. Διαβάζουμε στο ποίημα *Έτσι πολύ ατένισα-* (1917)

*«Την εμορφιά έτσι πολύ ατένισα,
που πλήρης είναι αυτής η όρασίς μου.
Γραμμές του σώματος. Κόκκινα χείλη. Μέλη ηδονικά...»*

(Από τα Ποιήματα 1897-1933, Ίκαρος 1984)

Την ίδια γραμμή πληρότητας του έρωτα που ξεχυλίζει από μέσα προς τα έξω συναντάμε στον Ελύτη:

Έτσι μπορεί να νιώσει κανείς την παρουσία της ηδονής ως μέσα στις κόρες των ματιών του, των ματιών του που ρέουν από την πλάτη του έρωτα. Προσανατολισμοί, Ίκαρος, 1940.

Όμοια και στο ποίημα **Εν πόλει της Οσροήνης** μας μιλά για την ποιότητα της ομορφιάς του νέου Ρέμωνα, ανθρώπου αμφίβολης ηθικής στάθμης, καθώς οι φίλοι του, ανάμεσά τους και ο ποιητής –αφηγητής τον περιμάζεψαν άρον άρον από ένα καβγά σε μια –προφανώς κακόφημη- ταβέρνα. Ο ηθικός χαρακτήρας του εξαγνίζεται από την ομορφιά που αποπνέει το φωτισμένο από τη σελήνη ωραίο του σώμα.

*«Απ' της ταβέρνας τον καυγά μας φέραν πληγωμένο
τον φίλον Ρέμωνα χθες περί τα μεσάνυχτα...
Όμως χθες σαν φώτιζε
το ερωτικό του πρόσωπο η σελήνη,
ο νους μας πήγε στον πλατωνικό Χαρμίδα.»*

Ο Ρέμων είναι φανταστικό πρόσωπο και η Οσροήνη ήταν βασιλείο στη Μεσοποταμία. Ο Χαρμίδης ήταν ο θεός του Πλάτωνα και δολοφονήθηκε πάνω σε πολιτική διαφωνία. Ο ανιψιός του τον έκανε αθάνατο σ' ένα διάλογο που φέρει το όνομά του, όπου ο Σωκράτης, εμπνευσμένος από την τελειότητα του σώματος του νεαρού Χαρμίδα, αναζητεί τον ορισμό της σοφίας ως γνώση του καλού και του κακού. Αν λοιπόν ο Πλάτων με αφορμή το σωματικό κάλλος του Χαρμίδα αναζητά τον ορισμό της αρετής, ο Καβάφης εστιάζει στην ωραιότητα του σώματος, χωρίς να αγνοεί τις προεκτάσεις αυτής, όπως τις διαπραγματεύονται οι κλασσικοί φιλόσοφοι.

Και αν στον Καβάφη βρίσκουμε το κάλλος χωρίς την αρετή, συναντάμε και την αρετή χωρίς το κάλλος, ως αυθύπαρκτη δύναμη να αποδίδεται σε ανθρώπους, οι οποίοι ζουν και αγωνίζονται με αξιοπρέπεια και θάρρος, κάτω από τις πιο αντίξοες συνθήκες. Η στάση τους απέναντι στη ζωή εξαιρείται και ταυτίζεται με τους επώνυμους γενναίους του παρελθόντος, καθώς η ζωή τους ευθυγραμμίζεται με τις καθολικές αξίες εκείνων. Γνωστά ποιήματα όπως *οι Θερμοπόλες*, *Chefeca ... il grand rifiuto (Το μεγάλο Όχι)*, *Μάρτια Ειδοί*, *Η Σατραπεία*, *Η Πόλις* είναι γεμάτα αναφορές ή υπαινιγμούς για την ηθική στάση που έδειξαν ή όφειλαν να δείξουν άνθρωποι ανώνυμοι ή επώνυμοι, ήρωες και αντιήρωες. Με μια παρατήρηση όμως. Όπως και στην περίπτωση του κάλλους η αρετή τους δεν είναι απόλυτη, αλλά σχετική, ούτε τέλεια, αλλά ημιτελής. Ανθρώπινες αδυναμίες, δειλίες και φοβίες αναστέλλουν την προσέγγιση της αρετής ως απόλυτου ιδανικού, όπως την όρισε ο Πλάτων στην Πολιτεία ως ανώτατη βαθμίδα στον αγώνα θέασης του αγαθού, καθώς ο Καβάφης αναγνωρίζει ότι και η γενναιότητα έχει διαβαθμίσεις όχι προς τα πάνω αλλά προς τα κάτω. Και είναι εκεί που εστιάζει με συμπάθεια και κατανόηση για την αδυναμία των ανθρώπων να πάνε παραπέρα από το πρώτο σκαλί, να ολοκληρώσουν στην εντέλεια την προσπάθειά τους, να κατακτήσουν την τέλεια αρετή. Βλέπει με συμπάθεια και όσους δεν έχουν την πλήρη τόλμη να απεμπολήσουν συνήθειες κακές, να αποβάλουν τη δειλία, τη ματαιότητα τους. Και οι ήρωες στις Θερμοπόλες δικαιούνται την τιμή, καθώς:

*«...ποτέ από το χρέος μη κινούντες,
δίκαιοι κι ίσοι σ' όλες των τες πράξεις,
...πάντοτε την αλήθεια ομιλούντες,
πλην χωρίς μίσος για τους ψευδομένους...»*

Θερμοπύλες (Από τα Ποιήματα 1897-1933, Ίκαρος 1984).

Πράγμα που σημαίνει ότι δεν απαξιώνουν τους δειλούς, τους αδύναμους, τους ανήμπορους να αντέξουν τους μεγάλους κινδύνους. Εκείνος πάλι που τιμά την αρετή στο έπακρο και λέει το μεγάλο Όχι σε μια ζωή ευτελή που δεν ανταποκρίνεται στα ιδανικά του δε μετανιώνει για τη στάση του, όμως αναγνωρίζει και το κόστος αυτής της άρνησης:

*«Ο αρνηθείς δεν μετανοιώνει.
Αν ρωτιούνταν πάλι,
όχι θα ξαναέλεγε.
Κι όμως τον καταβάλλει
εκείνο τ' όχι — το σωστό —
εις όλην την ζωή του.»*

Chefece... il gran rifiuto

(Από τα Ποιήματα 1897-1933, Ίκαρος 1984)

Με άλλα λόγια το απόλυτο θάρρος, σημαδεύεται ως αντίδωρο από απώλειες που μας καταβάλλουν για πάντα. Η στάση όσων φυλάττουν Θερμοπύλες θυμίζουν περισσότερο την Αντιγόνη του Σοφοκλή, που τιμωρείται παρά την πλέον ενάρετη στάση της να θάψει τον νεκρό αδελφό της, καθώς αναγκάζεται για να υπηρετήσει τους νόμους των θεών και τα φιλάδελφα αισθήματά της να παραβιάσει τη διαταγή-νόμο του βασιλιά και θείου της Κρέοντα. Αυτή η ανάγκη την καθιστά πρόσωπο τραγικό, την οδηγεί να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο καλό και στο κακό, στη ζωή και το θάνατο. Και στο θρήνο της διαπιστώνει την εγκατάλειψή της από τους θεούς, αφού για χάρη της ευσέβειας της καταδικάζεται για ασέβεια:

*«και γιατί πρέπει πια ή δυστυχισμένη
να ἐλπίζω στους θεούς;
ποιὸ σύμμαχό μου
να κράζω,
ὅταν μὲ τὴν εὐσέβειά μου
τῆς ἀσεβείας τὴν καταδίκη βρῆκα;»
(Τί χρή με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι
βλέπειν; τί ν' αὐδᾶν ξυμμάχων; ἐπεὶ γε δὴ
τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦς' ἔκτησάμην.)*

Σοφοκλέους *Αντιγόνη* (924-925).

Και η Θέτιδα- μας μαρτυρεί ο Πλάτων στο β βιβλίο της Πολιτείας - ευχαριστήθηκε με τις διαβεβαιώσεις του Απόλλωνα την ημέρα του γάμου της για τη μακροζωία του παιδιού που επρόκειτο να αποκτήσει. Ο Πλάτων μέμφεται τους ποιητές που παρουσιάζουν τους θεούς να αθετούν τις υποσχέσεις τους και να ψεύδονται. Αυτή η ασυνέπεια των θεών εμπνέει τον Καβάφη στο ποίημα **Απιστία**:

*«...για τον βλαστό που θάβγαινε απ' την ένωσί των.
Είπε: Ποτέ αυτόν αρρώστια δεν θαγγίξει
και θάχειμακρυνή ζωή.— Αυτά σαν είπε,
η Θέτις χάρηκε πολύ, γιατί τα λόγια
του Απόλλωνος που γνώριζε από προφητείες
την φάνηκαν εγγύησις για το παιδί της...»*

Μα όταν οι ειδήσεις για το θάνατο του γιου της Αχιλλέα ήλθαν, μες στο θρήνο της ρώτησε τι έκανε ο Απόλλωνας την ώρα που το παιδί της σκοτωνόταν:

*«...Κ' οι γέροι την απήντησαν πως ο Απόλλων
αυτός ο ίδιος εκατέβηκε στην Τροία,
και με τους Τρώας σκότωσε τον Αχιλλέα.»
Απιστία (Από τα Ποιήματα 1897-1933, Ίκαρος 1984)*

Αν λοιπόν ο ίδιος ο θεός Απόλλωνας απιστεί στις υποσχέσεις του και υλοποιεί το πεπρωμένο του Αχιλλέα, το οποίο μάλιστα η ίδια η Θέτιδα γνωστοποιεί στο παιδί της: θάνατος και αιώνια δόξα η παραμονή στην Τροία, μακροβιότητα και άδοξο τέλος αν γυρίσει πίσω στην πατρίδα του, πώς οι κοινοί θνητοί να κρατήσουν μια σταθερά ενάρετη στάση απέναντι στις κάθε λογής προκλήσεις της ζωής.

Και με συγκατάβαση θλίβεται για τον ήρωα της *Σατραπείας* που ενώ είναι καμωμένος για τα ωραία και μεγάλα έργα είτε λόγω της άδικης τύχης του είτε λόγω των ευτελών συνηθειών του, ενδίδει στον τρυφηλό βίο. Χωρίς να παραγνωρίζεται η ατομική ευθύνη.

*«Τι συμφορά, ενώ είσαι καμωμένος
για τα ωραία και μεγάλα έργα
η άδικη αυτή σου η τύχη πάντα
ενθάρρυνσι κ' επιτυχία να σε αρνείται·
να σ' εμποδίζουν ευτελείς συνήθειες,
και μικροπρέπειες, κι αδιαφορίες.
Και τι φρικτή η μέρα που ενδίδεις,
(η μέρα που αφέθηκες κ' ενδίδεις),
και φεύγεις οδοιπόρος για τα Σούσα,
και πηαίνεις στον μονάρχη Αρταξέρξη
που ευνοϊκά σε βάζει στην αυλή του,
και σε προσφέρει σατραπείες και τέτοια.
Και συ τα δέχεσαι με απελπισία
αυτά τα πράγματα που δεν τα θέλεις.
Αλλά ζητεί η ψυχή σου, γι' άλλα κλαίει·
τον έπαινο του Δήμου και των Σοφιστών,
τα δύσκολα και τ' ανεκτίμητα Εύγε·
την Αγορά, το Θέατρο, και τους Στεφάνους.
Αυτά πού θα σ' τα δώσει ο Αρταξέρξης,
αυτά πού θα τα βρεις στη σατραπεία·
και τι ζωή χωρίς αυτά θα κάμεις.»
(Από τα Ποιήματα 1897-1933, Ίκαρος 1984)*

Ο ίδιος ο Καβάφης οικτίρει τον εαυτό του ανάλογα για την υπαλληλική του θέση στο τμήμα Ύδρευσης στο Υπουργείο Δημοσίων Έργων, προκειμένου να εξασφαλίσει μια αξιοπρεπή διαβίωση.

«... τι ακριβά που με κόστιζαν εμένα η μικρές μου πολυτέλειες. Για να ταις αποκτήσω βγήκα απ' την φυσική μου γραμμή κ' έγινα ένας κυβερνητικός υπάλληλος (τι γελοίο), και ξοδιάζω και χάνω τόσες πολύτιμες ώρες την ημέρα (στες οποίες πρέπει να προστεθούν και η ώρες καμάτου και χαυνώσεως που τες διαδέχονται). Τι ζημιά, τι ζημιά, τι προδοσία... Πόσες φορές μες στην δουλειά μου μ' έρχεται μια ωραία ιδέα, μια σπάνια εικόνα, σαν ετοιμοκαμωμένοι αιφνίδιοι στίχοι, και αναγκάζομαι να τα παραμελώ, διότι η υπηρεσία δεν αναβάλλεται. Έπειτα σαν γυρίσω σπίτι μου, σαν συνέλθω κομματί, γυρεύω να τ' ανακαλέσω αλλά πάνε πια. Και δικαίως. Μοιάζει σαν η Τέχνη να με λέγη «Δεν είμαι δούλα εγώ· για να με διώχνης σαν έρχομαι, και νάρχομαι σαν θες. Είμαι η μεγαλύτερη Κερά του κόσμου. Και αν με αρνήθηκες – προδότη και ταπεινέ – για το ελεεινά σου καλό σπίτι, για τα ελεεινά σου καλά ρούχα, για την ελεεινή καλή σου κοινωνική θέση, αρκέσου μ' αυτά λοιπόν (αλλά πού μπορείς ν' αρκεσθής)...».

Ιούνιος 1905, (Γ.Π. Σαββίδης, «Ανέκδοτα σημειώματα ποιητικής και ηθικής», Μικρά Καβαφικά, Β', Ερμής, 1987).

Σε αυτήν την αυτοκριτική εξομολόγηση παραδέχεται και ο ίδιος ο ποιητής το ημιτελές του δόσιμο στην ποιητική τέχνη προς χάρη των υλικών αναγκών του. Η παραδοχή αυτή συνδέει τον ποιητή με τους ήρωες των ποιημάτων του και εμμέσως αναγνωρίζεται η ενδοτικότητα ως μια γνήσια ανθρώπινη αδυναμία.

Συμπερασματικά πιστεύουμε ότι ο Καβάφης στο δίπτυχο κάλλος και αρετή αντιπροτείνει την ταυτότητα κάλλος ίσον αρετή. Το κάλλος είναι αρετή, δεν προϋποθέτει το ένα το άλλο. Σε έναν κόσμο που αποσυντίθεται και παρακμάζει η ομορφιά αποτελεί μια σταθερή αξία, μία αρετή αυτή κάθε αυτή, ικανή να εμπνέει τον ποιητή και εξιλεώνει τα ποιητικά πρόσωπα για τις αδυναμίες τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Δημαράς Κ.Θ. (1992). *Σύμμικτα Γ': Περί Καβάφη*. Φιλολογική επιμέλεια: Γ.Π. Σαββίδης. "Γνώση".
- Καβάφης Κ.Π. (1984). *Ποιήματα 1897-1933*, Ίκαρος.
- Καψωμένος Ε.Γ., *Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό: ένας νεοελληνικός αξιακός κώδικας στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, <http://www.eks-ik.eu/dimosieyseis-ekdoseis/arthra-meletes/52>
- Σαββίδης Γ.Π. (1987). «Ανέκδοτα σημειώματα ποιητικής και ηθικής», *Μικρά Καβαφικά*, Β', Ερμής.

«Το ιδεώδες της έμορφιάς στον Καβάφη: μερικές παρατηρήσεις»

Σπυρίδων Ταλιέρης

Msc N.E.Φιλολογίας, Εκπαιδευτικός ΠΕ02

Στο ποίημα «Φιλέλλην», «κάποιος βασιλίσκος προς ανατολάς της Μεσοποταμίας»⁶⁶ συνομιλεί με τον αυλικό του Σιθάσπη σχετικά με το νέο νόμισμα που πρόκειται να εκδώσει. Για τον οπισθότυπο του νομίσματος αυτού, ο βασιλίσκος αποφασίζει ότι χρειάζεται «*Κάτι πολύ εκλεκτό απ' το άλλο μέρος / κανένα δισκοβόλος έφηβος ωραίος.*»

Η ταύτιση αυτή του εκλεκτού με την εφηβική-νεανική ωραιότητα επανέρχεται και άλλες φορές στο καβαφικό σύμπαν. Η ποίηση του Κ. Π. Καβάφη εστιάζεται συχνά στο κάλλος ή, για να χρησιμοποιήσουμε τη λέξη του ίδιου του ποιητή, στην *εμορφιά*. Στο ποίημα «Έτσι πολύ ατένισα —», το ποιητικό υποκείμενο το δηλώνει απερίφραστα: «*Την εμορφιά έτσι πολύ ατένισα, / που πλήρης είναι αυτής η όρασίς μου*», για να καταγράψει ακολούθως με λεπτομέρεια τα χαρακτηριστικά της:

*«Γραμμές του σώματος. Κόκκινα χείλη. Μέλη ηδονικά.
Μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα·
πάντα έμορφα, κι αχτένιστα σαν είναι,
και πέφτουν, λίγο, επάνω στ' άσπρα μέτωπα.
Πρόσωπα της αγάπης, όπως τα 'θελεν
η ποιήσίς μου.... μες στες νύχτες της νεότητός μου,
μέσα στες νύχτες μου, κρυφά, συναντημένα ...»*

Τα καταγραφόμενα χαρακτηριστικά, ενώ είναι λεπτομερή και υπονοούν όχι απλώς τον πόθο, αλλά και την ερωτική συνεύρεση, δεν διευκρινίζουν το φύλο των *προσώπων της αγάπης*: όπως όμως φαίνεται από άλλες περιπτώσεις που θα μνημονευθούν στη συνέχεια, η καβαφική *εμορφιά* αντιπροσωπεύεται από το νεανικό-εφηβικό ανδρικό σώμα. Τα ερωτικά συμφραζόμενα που υποκρύπτονται σε έναν τέτοιο συσχετισμό όχι μόνο δηλώνονται, αλλά είναι δυνατόν να διατυπωθούν και απερίφραστα («*Σ' ένα βιβλίο παληό —*»):

*«[...] ο έφηβος
της ζωγραφιάς — με καστανά, βαθύχρσα μάτια·
με του προσώπου του την εκλεκτή εμορφιά,
την εμορφιά των ανωμάτων έλξεων»*

άλλοτε όμως τα συμφραζόμενα αυτά λανθάνουν, λιγότερο ή περισσότερο («*Ζωγραφισμένα*»):

«Στη ζωγραφιάν αυτή κυττάζω τώρα

⁶⁶ Ο χαρακτηρισμός από τον ίδιο τον ποιητή. Βλ. Καβάφης (1993) 139.

*ένα ωραίο αγόρι που σιμά στη βρύσι
επλάγιασεν, αφού θ' απέκαμε να τρέχει.
Τι ωραίο παιδί· τι θείο μεσημέρι το έχει
παρμένο πια για να το αποκοιμίσει.—»*

Στην παρουσίαση λοιπόν αυτή, θα αναφερθώ ενδεικτικά σε ορισμένα από τα 154 ποιήματα του κανόνα, προσπαθώντας να χαρτογραφήσω τα χαρακτηριστικά και τις όψεις που λαμβάνει η εμορφιά στο καθαφικό σύμπαν.

Σε μερικά ποιήματα, το κάλλος συνδέεται με τις αθλητικές δραστηριότητες, παρουσιαζόμενο ως απόρροιά τους. Η σύνδεση αυτή επιβεβαιώνεται από την επιλογή του φιλέλληνα βασιλίσκου, που ήδη συζητήθηκε, ενώ επαληθεύεται επίσης σε ποιήματα που αναφέρονται στη σύγχρονη εποχή. Στο ποίημα «Ζωγραφισμένα», για παράδειγμα, που μόλις αναφέρθηκε, το αγόρι της ζωγραφιάς πρέπει να είναι δρομέας, υπόθεση που προσφέρει μια ευλογοφανή εξήγηση για τη φράση «θ' απέκαμε να τρέχει.»

Στο «Ο καθρέπτης στην είσοδο» εμφανίζεται «Ένα εμορφότατο παιδί, υπάλληλος σε ράπτη/ (τες Κυριακές, ερασιτέχνης αθλητής)». Ο υπερθετικός βαθμός του επιθέτου («εμορφότατο») διασαφηνίζεται από την ενασχόληση του παιδιού με τον αθλητισμό, έστω και αν αυτή προσδιορίζεται ως ερασιτεχνική.

Στο «Μέρες του 1908» αντίθετα, ο αθλητισμός δεν κατονομάζεται ως πηγή για την εμορφιά, που αποκαλύπτεται μπρος στα μάτια μας. Αλλά το ποίημα δεν επιτρέπει να αμφιβάλλουμε: η καλλονή του ανδρικού σώματος οφείλεται και στην κολύμβηση.

*«Κ' έμενε ολόγυμνος· άπογα ωραίος· ένα θάυμα.
Αχτένιστα, ανασηκωμένα τα μαλλιά του·
τα μέλη του ηλιοκαμένα λίγο
από την γύμνια του πρωϊού στα μπάνια, και στην παραλία.»*

Η «εμορφιά» φαίνεται να εντάσσει αυτοδικαίως σχεδόν τους φορείς της στη σφαίρα των ημιθέων και ηρώων. Στο ποίημα «Λάνη Τάφος», ο Κρηναίος περίφημος ζωγράφος θέλει να απεικονίσει τον ομώνυμο νέο ως *Υάκινθον εξ άπαντος*. Εντούτοις, η αντίληψη που έχει ο Λάνης για την προσωπική του εμορφιά τον ωθεί να απαιτήσει τον αφηρωισμό του αυτόν με τη γνήσια, αν και θνητή, ταυτότητά του, ως Λάνης, υιός του Ραμετίχου, Αλεξανδρέυς. Και είναι ακριβώς με την ιδιότητα του κάλλους που ο Λάνης αποκτά την αθανασία, την εικαστική μέσω της εικόνας, αλλά και τη λογοτεχνική στη δική μας, αναγνωστική συνείδηση.

Το ότι η εμορφιά αποτελεί γνώρισμα μιας σφαίρας ανώτερης από τη θνητή ανθρωπότητα καταδεικνύεται στο ποίημα «Ένας Θεός των». Ο θεός του τίτλου αφήνει τα Προσκυνητά, Πάνσεπτα Δώματα και διασχίζει ως περαστικός την αγορά της Σελεύκειας πηγαίνοντας προς την κακόφημη συνοικία της πόλης. Η μορφή του *υψηλού και τέλεια ωραίου εφήβου* που επιλέγει ο θεός αυτός έλκει τα βλέμματα σε τέτοιο βαθμό που οι υπόλοιποι διαβάτες ρωτούν ο ένας τον άλλο ποιος είναι ο περαστικός. Και μόνο «μερικοί, / που με περισσότερα προσοχή παρατηρούσαν, / εκαταλάμβαναν και παραμέριζαν» αυτοί αντιλαμβάνονταν ότι η τελεία του ωραιότης, η εξαιρετική του αυτή εμορφιά προέρχεται από τη θεϊκή του υπόσταση, κατορθώνοντας έτσι να προσδιορίσουν την πραγματική ταυτότητα του περαστικού.

Η εξύμνηση της *εμορφιάς* λοιπόν εξυψώνει τα παρουσιαζόμενα πρόσωπα στη συνείδηση του αναγνώστη. Η εξύψωση αυτή έχει ως αποτέλεσμα αρκετές φορές να εντείνεται η προκαλούμενη συγκίνηση. Έτσι, στο ποίημα «Καισαρίων» σημειώνεται ξεκάθαρα ότι για το ομώνυμο πρόσωπο *στην ιστορία λίγες γραμμές βρίσκονται μονάχα*. Ωστόσο, αυτή η *μικρή, κι ασήμαντη μνεία* μεγεθύνεται από την τέχνη του ποιητικού υποκειμένου, τόσο *μες στον νου τον δικό του όσο και τον δικό μας*. Η *αόριστη γοητεία* του Καισαρίωνος προκίζεται και συμπληρώνεται με *μια «ονειρώδη συμπαθητική εμορφιά»*, που τον αναδεικνύει *«ωραίο κ' αισθηματικό»*. Η εικόνα του συγκεκριμενοποιείται ακόμη περισσότερο μέσω του συγκεκριασμού δύο διαφορετικών χρονικών σημείων, της εισόδου του Καισαρίωνος στην κάμαρα του ποιητικού υποκειμένου και της στιγμής που αποφασίζεται η τύχη του *«μες στην κατακτημένην Αλεξάνδρεια»*.

Ενώ όμως θα περίμενε κανείς μια αναλυτικότερη επισήμανση των στοιχείων που συγκροτούν την *εμορφιά* του, εντούτοις δεν συμβαίνει αυτό. Η περιγραφή εστιάζεται σε χαρακτηριστικά που αλλοιώνουν την *εμορφιά* του Καισαρίωνος: στη *χλωμάδα*, την *κούραση* και τη *λύπη*, στοιχεία που αντανakλούν την ανυπεράσπιστη θέση του *μες στην κατακτημένην Αλεξάνδρεια*, την ανυπόστατη ελπίδα του για *ευσπλαχνία*, εντέλει τον θάνατό του. Παρ' όλα αυτά, η *αόριστη γοητεία* και *εμορφιά* του γιου της Κλεοπάτρας αυξάνεται, κάνοντας ακόμη πιο συγκινητική την ανημπόρια του μπροστά στον πολιτικό ομορτουισμό – τελικά, το *σημάδι* που αφήνει στην αναγνωστική μας συνείδηση.

Ξαναγυρνώντας στο ποίημα «*Λάνη Τάφος*», παρατηρούμε ότι ο ομιλητής σπεύδει να αποσαφηνίσει ότι η *εμορφιά* ήταν «*ό,τ' είχε που ν' αξίζει*» ο ομώνυμος νέος. Η άποψη αυτή του ομιλητή ενισχύεται από την χωρίς περιστροφές διευκρίνισή του ότι ο Μάρκος αγαπά στον Λάνη την *εμορφιά* του και μόνο – διατύπωση στην οποία δεν φέρνει αντίρρηση ο συνομιλητής Μάρκος (αφού δεν διακόπτει τον λόγο του ομιλητή). Έτσι όμως φαίνεται να προκύπτει ένα χάσμα: θα περίμενε κανείς η αγάπη του Μάρκου για τον Λάνη να διέθετε και μια άυλη διάσταση δίπλα στη σωματική παράμετρο της *εμορφιάς*. Η μήπως πρέπει να υποθέσουμε ότι η *εμορφιά* διαθέτει αφ' εαυτής μια πνευματική διάσταση;

Στο ποίημα «*Ευρίωνος Τάφος*» διαβάζουμε: «*Χάσαμεν όμως το πιο τίμιο — την μορφή του, / που ήτανε σαν μια απολλώνια οπτασία.*» Παρατηρούμε και εδώ τα δύο στοιχεία που εντοπίστηκαν προηγουμένως: αφενός η *εμορφιά* συνδέει τον νεαρό Ευρίωνα με τον κόσμο των θεών. Η σύνδεση βέβαια αυτή περιορίζεται στην όψη, χωρίς να διεισδύει βαθύτερα. Επιπλέον, ο υπερθετικός βαθμός, που αποτιμά την *εμορφιά* του νέου, την αντιπαραθέτει προς όλα τα υπόλοιπα γνωρίσματα που τον διακρίνουν: το νεαρό της ηλικίας του, την υψηλή του καταγωγή, τη μαθητεία του, τα διανοητικά του επιτεύγματα: αυτό που απερίφραστα υπερέχει σε αξία είναι η *εμορφιά*.

Αντιθέτως, στο ποίημα «*Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610*» τα λογοτεχνικά επιτεύγματα του νέου εμφανίζονται ισάξια του κάλλους του: «*Βέβαια θα πεις για τα ποιήματά του — / αλλά να πεις και για την εμορφιά του, / για την λεπτή εμορφιά του που αγαπήσαμε*». Και πάλι όμως, διαπιστώνει κανείς ότι αυτό που βαρύνει είναι η *εμορφιά*, όπως υπογραμμίζει η έκταση της διατύπωσης που χρησιμοποιείται.

Παρ' όλη την ιδεαλιστική φύση που φαίνεται λοιπόν να αποκτά στο καβαφικό σύμπαν, η *εμορφιά* ωστόσο μπορεί να αποβεί μοιραία για τον φέροντα. Το παραδέχεται ένας άλλος νέος, ο Ιασής: «*Μα απ' το πολύ να μ' έχει ο κόσμος Νάρκισσο κ' Ερμή, / η καταχρήσεις μ' έφθειραν, μ'*

εσκότωσαν.» Βέβαια, για να ακριβολογήσουμε, δεν είναι η *εμορφιά* η ίδια που οδηγεί στον θάνατο, αλλά ο βίος που ο Ιασής θεωρεί ότι της αντιστοιχεί: οι *καταχρήσεις* είναι αυτές που τον σκοτώνουν. Η φθορά του σώματός του εκκινεί από τον θαυμασμό όλων των κοινωνικών στρωμάτων, τη φήμη που συνακόλουθα αποκτά ο έφηβος για την *εμορφιά* του και τη νοηματοδότηση αυτών των δύο μέσα στο δεδομένο κοινωνικό-πολιτισμικό περιβάλλον. Η Αλεξάνδρεια προδιαγράφει την «*ορμή, τη θέρμην, την υπερτάτη ηδονή*» του βίου του Ιασή, δηλαδή τον θάνατό του.

Στο «*Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ*», ο ένας από τους δύο νέους διακρίνεται επίσης από «*εμορφιά*»: σ' αυτήν είναι που ταιριάζουν πολύ τα «*ωραία κι άσπρα λουλούδια*» του τίτλου. Η κατάληξη που του επιφυλάσσεται είναι επίσης μοιραία: συνδέεται όμως με την «*εμορφιά*» του; Η εκτυλισσόμενη ιστορία δεν επιτρέπει να το συμπεράνουμε: ωστόσο, η διατύπωση του αφηγητή, που επιλέγει να αναφέρει την *εμορφιά* –μαζί με το απαραίτητο γνώρισμά της, τη νεανική ηλικία– ως το κύριο χαρακτηριστικό του νεκρού πλέον νέου υποδεικνύει, νομίζω, τη μοιραία σύνδεση.⁶⁷

Στο ποίημα αυτό όμως ανιχνεύονται και άλλες παράμετροι της καβαφικής «*εμορφιάς*». Το μοιραίο της αποτέλεσμα για τον φέροντα νέο, ο φυσικός θάνατος, έχει το πάρισό του στην ψυχική απονέκρωση που υφίσταται ο εραστής του: ο τελευταίος, καθώς πρέπει οπωσδήποτε να σχετίζεται με το ιδεώδες της *εμορφιάς*, μετέρχεται κάθε μέσου, για να διατηρήσει τη σχέση, όταν αυτή διακυβεύεται. Όταν θα χάσει πια την *εμορφιά* οριστικά και αμετάκλητα, τότε θα πεθάνει και αυτός. Διαφέρει απλώς ο τρόπος: δεν είναι ορατός, αλλά ενδόμυχος. Εντούτοις, ο αφηγητής το επισημαίνει ξεκάθαρα: «*μαχαίρι στην καρδιά του / το μαύρο καφενείο όπου επήγαιναν μαζί.*»

Αντίστοιχη απονέκρωση περιγράφεται στο «*Μέσα στα καπηλειά —*». Επειδή προφανώς δεν αντέχει να ζει στην ίδια πόλη χωρίς τον Ταμίδα, τον πιο εξάισιο νέο, που τον εγκαταλείπει, ο ομιλητής αφήνει την Αλεξάνδρεια και αυτοεξορίζεται στη Βηρυτό. Εκεί, η απονέκρωσή του λαμβάνει την όψη της αποκτήνωσης, όπως το αναγνωρίζει και ο ίδιος: «*Μες σ' ευτελή κραιπάλη / διάγω ποταπώς.*» Ο εραστής του Ταμίδα απαρνείται όλη την προηγούμενη ζωή του και βυθίζεται στις καταχρήσεις, επιλέγοντας ο ίδιος τη μορφή της απονέκρωσής του. «*Το μόνο που τον σώζει*» (και το οποίο παρομοιάζεται από τον ίδιο με «*διαρκή εμορφιά*» – όχι τυχαία, νομίζω) είναι ο συσχετισμός του με την «*εμορφιά*» την ίδια μέσω του φορέα της, του Ταμίδα. Είναι επομένως η άυλη, πνευματική διάσταση, που επισημάνθηκε ανωτέρω, η οποία ανάγει την «*εμορφιά*» σε σωτηρία;

Ο συσχετισμός με τους εφήβους και τους νέους τους «*φημισμένους για εμορφιά*» προβάλλει συνεπώς ως ο επιδιωκόμενος σκοπός. Ο συσχετισμός αυτός δεν είναι αναγκάιο να χαρακτηρίζεται από διάρκεια: μπορεί να είναι απλώς προσωρινός, ή και στιγμιαίος. Ακόμη κι έτσι αποδεικνύεται επαρκής, όπως στο ομώνυμο ποίημα φανερώνει με την αντίδρασή του «*ο καθρέπτης στην είσοδο*», ο οποίος «*χαίρονταν, / κ' επαίρονταν που είχε δεχθεί επάνω του / την άρτιαν εμορφιά για μερικά λεπτά.*»

Όμως, η απόγνωση που εκφράζει ο εραστής του Ταμίδα στο «*Μέσα στα καπηλειά —*» φέρνει στο φως και τη σκοτεινή πλευρά της «*εμορφιάς*». Ο Ταμίδης, ο «*πιο εξάισιος νέος, άφισεν τον εραστή του κ' επήγε με του Επάρχου τον υιό για ν' αποκτήσει / μια έπαυλι στον Νείλο, ένα*

⁶⁷ Ο Roilos (2009) 224 καταλήγει σε ένα αντίστοιχο συμπέρασμα, αν και ξεκινά από διαφορετικές προκείμενες.

μέγαρον στην πόλιν.» Το κάλλος είναι επομένως δυνατόν να μετατρέπεται σε μέσο για τον προσπορισμό υλικών ανταλλαγμάτων, σε αντικείμενο δοσοληψίας.

Η ίδια εξαργύρωση εμφανίζεται και στη σύγχρονη εποχή: μόνο που στο «*Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ*» τα πράγματα είναι περισσότερο αμφίσημα, ή ίσως απλώς πιο ευτελή: ο όμορφος νέος που τελικά πεθαίνει «*δεν μπορεί να περπατεί*», όπως λέει, με τον εραστή του, καθώς *δεν έχουν πεντάρα*. Επιλέγει επομένως να σχετιστεί με «*έναν άλλον*», επειδή ο τελευταίος αυτός «*του είχε τάξει δυο φορεσιές, και κάτι / μεταξωτά μαντήλια.*»⁶⁸

Μήπως όμως οι νέοι αυτοί διολισθαίνουν ήδη στον δρόμο της πορνείας;⁶⁹ Ο συσχετισμός, που προφανώς αφορά την ερωτική συνεύρεση —έστω κι αν αυτή αποκτά τη διάρκεια σχέσης—, συνάπτεται ακριβώς λόγω της εξαργύρωσης που γίνεται αντιληπτή ως δέλεαρ και εμφανίζεται ως άμεσο αποτέλεσμα. Μάλιστα ο νέος στο «*Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ*» προβάλλει την εξαργύρωση ως πιεστική(;) βιοτική του ανάγκη:

<i>«Δεν έχουμε πεντάρα. είμεθα — ξεπεσμένοι Σ' το λέγω φανερά, να περπατώ. Ένας άλλος, Ο άλλος του είχε τάξει μεταξωτά μαντήλια.—</i>	<i>Δυο πάμπτωχα παιδιά στα κέντρα τα φθηνά. με σένα δεν μπορώ μάθε το, με ζητεί.» δυο φορεσιές, και κάτι [...]</i>
---	--

Τα πράγματα λαμβάνουν το ακριβές σχήμα της πορνείας στις «*Μέρες του 1909, '10 και '11*»: ο εργαζόμενος «*σε σιδερά*» της Αλεξάνδρειας «*πουλούσε το σώμα του*». Η «*εμορφιά*» καταλήγει έτσι αντικείμενο αγοραπωλησίας. Είναι ενδιαφέρον να εξεταστεί το κίνητρο που οδηγεί τον «*περικαλλή αυτόν νέον*» στην εκπόρνευση. Το λεπτομερώς κατονομαζόμενο κίνητρο συνοψίζεται σε ό,τι ο νέος αυτός *επιθυμεί πολύ* ή ό,τι «*είχε δει σε βιτρίνα και το λαχταρούσε*». Η μεγάλη επιθυμία και η λαχτάρα αυτή εξισώνονται με «*μια κραβάτα κάπως ακριβή για την Κυριακή και με ένα ωραίο πουκάμισο μαβί*» αρκετά ευτελές αντίκρουσμα θα έλεγε κανείς, αντίστοιχο όμως με το «*ένα τάλληρο ή δυο*» που ζητείται ως αντίτιμο για το σώμα της εμορφιάς.

Για να αντιληφθούμε την ευτέλεια του αναφερόμενου ποσού, αρκεί να θυμηθούμε ότι το τάλληρο ήταν νόμισμα των 20 γροσίων και αποτελούσε το 1/5 της αιγυπτιακής λίρας, όπως σημειώνει ο Γ. Π. Σαββίδης.⁷⁰ Ο μηνιαίος μισθός του Καβάφη ως έκτακτου υπαλλήλου στον Τρίτο Κύκλο Αρδεύσεων του Υπουργείου Δημοσίων Έργων της Αιγύπτου ήταν 20 αιγυπτιακές λίρες το 1908 και 22 το 1911, σύμφωνα με τον Στρατή Τσίρκα.⁷¹ Την ευτέλεια της χρηματικής

⁶⁸ Ο Roilos (2009) 223-224 αναλύει ακριβώς την ερωτική απιστία του ποιήματος ως αποτέλεσμα της αλλοτριωτικής εξαργύρωσης της ομοερωτικής επιθυμίας.

⁶⁹ Ο Roilos (2009) 223-227, εξετάζοντας τα δύο αυτά ποιήματα με τα «*Μέρες του 1909, '10 και '11*» και «*Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας*», ενοποιεί ακριβώς τις παρουσιαζόμενες συμπεριφορές κάτω από τον όρο «*trafficability of homoerotic desire*». Κατά τη γνώμη μου πάντως, στην εξέταση του θέματος της πορνείας, ο ερευνητής αυτός παραβλέπει ή εξισώνει στοιχεία των καβαφικών ποιημάτων που διαφοροποιούνται σε ικανό βαθμό από την συμπερασματική θέση του.

⁷⁰ Βλ. Καβάφης (1993) Β', 145. Ο Σαββίδης, στο Καβάφης (1993) Β', 138-139, διευκρινίζει ότι η αιγυπτιακή λίρα αποτελούνταν από 100 γρόσια και ήταν λίγο ακριβότερη από την αγγλική εκείνη την εποχή.

⁷¹ Βλ. Τσίρκας (1971) 225. Πβ. και Roilos (2009) 226 σημ. 200.

συναλλαγής υπογραμμίζει και ο αφηγητής του ποιήματος, υπενθυμίζοντας μια άλλη εποχή κατά την οποία το κάλλος θα έχαιρε ισότιμης εκτιμήσεως.

Αυτή η άλλη εποχή αποτυπώνεται στο ποίημα «Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας», όπου εμφανίζεται το αρχαίο αντίστοιχο του νέου από τις «Μέρες του 1909, '10 και '11».⁷² Ο ομιλητής ενημερώνει τον σοφιστή του τίτλου για το ποσό που λαμβάνει ο Μέβης από τους εφήμερους εραστές του: «πολύ συχνά τον δίνουν / ως εκατό στατήρας.—»

Η σημείωση του Γ. Π. Σαββίδη ότι το νόμισμα του στατήρος, στην περίπτωση που ήταν χρυσό, αντιστοιχούσε περίπου σε μια χρυσή λίρα⁷³ επιτρέπει να αντιληφθούμε το τεράστιο χρηματικό χάσμα που διαφοροποιεί τους δύο νέους, τον αρχαίο Αντιοχέα από τον σύγχρονο Αλεξανδρέα: αυτό ακριβώς επισημαίνει και ο Καβάφης σε σχόλιό του για τις «Μέρες του 1909, '10 και '11».⁷⁴ Ωστόσο, μέσα στο ποίημα αυτό η αποτίμηση του κάλλους γίνεται με όρους καλλιτεχνικούς και όχι χρηματικούς ή γενικότερα υλικούς: ο αφηγητής οικτείρει την τύχη της εμορφιάς του νέου, επειδή «πήε χαμένος: / δεν έγινε, εννοείται, άγαλμά του ή ζωγραφιά». Παρ' όλα αυτά – και βεβαίως «χάρη στην εμορφιά του, ο υιός αυτός του τυραννισμένου, πρωχοτάτου ναυτικού» κερδίζει την αθανασία, ανεβαίνοντας στο βάθρο της ποιήσεως. Αλλά και στο «Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας», ο Μέβης δεν εξυμνείται για την εμορφιά του μόνο χρηματικά (μέσω της αναφοράς στο ακριβές ποσό των στατήρων), αλλά και λογοτεχνικά (αφού ο δόκιμος σοφιστής καλείται να κάνει ειδική μνεία γι' αυτόν στην πραγματεία του).

Οι νέοι αυτοί, με τη συμπεριφορά και τις επιλογές τους, μας ωθούν να αναρωτηθούμε μήπως η «εμορφιά» δεν είναι παρά ένα άδαιο κέλυφος. Για να εξεταστεί το ζήτημα αυτό, θα γίνει αναφορά σε τρεις ιστορικές προσωπικότητες, όπως αποτυπώνονται στην καθαφική ποίηση. Στο ποίημα «Τα Βήματα» διαβάζουμε:

*«Σ' εβένινο κρεββάτι στολισμένο
με κοραλλένιους αετούς, βαθιά κοιμάται
ο Νέρων — ασυνείδητος, ήσυχος, κ' ευτυχής·
ακμαίος μες στην ευρωστία της σαρκός,
και στις νεότητος τ' ωραίο σφρίγγος.»*

Η περιγραφή του κοιμισμένου Νέρωνος θυμίζει τη ζωγραφιά που κοιτάζει το ποιητικό υποκείμενο στο ποίημα «Ζωγραφισμένα». Η ζωγραφιά αυτή απεικονίζει ένα αποκοιμισμένο αγόρι κοντά σε μια κρήνη μέσα στο καταμεσήμερο. Το ποιητικό υποκείμενο χαρακτηρίζει δύο φορές το αγόρι αυτό ως «ωραίο». Η υπογράμμιση της συγκεκριμένης ιδιότητας αιτιολογεί, εν μέρει τουλάχιστον, τον θαυμασμό και την προσήλωση του ποιητικού υποκειμένου στην εικόνα. Προεκτείνοντας την άποψη αυτή, θα μπορούσε ενδεχομένως να υποστηριχτεί ότι το μοτίβο του κοιμώμενου νέου συνδέεται με την ιδιότητα της εμορφιάς: προς την κατεύθυνση αυτή δείχνουν και οι λανθάνουσες ερωτικές συνδηλώσεις, οι οποίες επισημάνθηκαν στην αρχή της ανακοίνωσης.

Ο Νέρων εμφανίζεται σε παρόμοια στάση: και αυτός κοιμάται, όπως το «αγόρι της ζωγραφιάς». Ωστόσο, ο ίδιος δεν προσδιορίζεται από κανένα αντίστοιχο επίθετο, μολονότι

⁷² Βλ. Roilos (2009) 226.

⁷³ Καβάφης (1993) 135.

⁷⁴ Βλ. Καβάφης (1993) 145.

σαφώς κατέχει τα χαρακτηριστικά της «εμορφιάς»: βρίσκεται στην ακμή του, είναι εύρωστος και νέος. Η ωραιότητα αποδίδεται όμως μόνο στη νεότητα την ίδια – και, για την ακρίβεια, στο «σφρίγγος» της. Αυτό δεν είναι βέβαια χωρίς σημασία: ο Νέρων είναι ένας μητροκτόνος. Και αν κοιμάται «ήσυχος, κ' ευτυχής», αυτό οφείλεται στο ότι είναι «ασυνείδητος» (ας προσεχτεί ότι το επίθετο αυτό προτάσσεται των άλλων δύο): ο Νέρων απεικονίζεται ακριβώς τη στιγμή που οι Εριννύες θ' αρχίσουν να τον καταδιώκουν· ήδη ακούμε τα «σιδερένια τους βήματα» ν' ανεβαίνουν τη σκάλα. Μπορεί επομένως να είναι *έμορφος*;

Αν στο ποίημα «*Τα Βήματα*», το φρικτό έγκλημα της μητροκτονίας επιβάλλει στον αφηγητή να αφαιρέσει κάθε μνεία της «εμορφιάς» εντελώς από τον φορέα της, στο ποίημα «*Οροφέρνης*» ο ομώνυμος ήρωας πιστώνεται την ιδιότητα αυτή και τη διατηρεί στο ακέραιο, παρ' όλη τη βεβαιωμένη φαυλότητα του χαρακτήρα του. Πρώτο και κύριο στοιχείο που χαρακτηρίζει τον Οροφέρνη Αριαράθου ως πρωταγωνιστή του ποιήματος είναι «*το έμορφο, λεπτό του πρόσωπο*», το οποίο διασώζεται πάνω στο νόμισμα που ο ίδιος έχει κόψει. Στη συνέχεια ο αφηγητής καταβυθίζεται στον χρόνο τον ιστορικό, προκειμένου να πραγματώσει την ελλειπτική του διήγηση ξεκινώντας από τα παιδικά-νεανικά χρόνια του ήρωά του. Εξόριστος από την Καππαδοκία, ο Οροφέρνης αποδεικνύεται αντάξιος της *εμορφιάς* του ως «*ο πιο ωραίος, ο πιο ιδανικός απ' τους ωραίους της Ιωνίας νέους*».

Ακολούθως, όταν ο βασιλιάς της Συρίας Δημήτριος ο Σωτήρ τον ανεβάζει στον θρόνο της Καππαδοκίας, ο Οροφέρνης δείχνει το ήθος του: *λάγνος, αρπακτικός, υπερφίαλος, απερίσκεπτος, καταλήγει μισητός από τον λαό του, που τον ανατρέπει τελικά*. Άσυλο βρίσκει στο παλάτι του προστάτη του· αλλά κι εκεί δείχνεται ξανά ουτιδανός: συνωμοτεί κατά του Δημητρίου. Η κίνησή του αυτή αποτυγχάνει, όπως ήταν αναμενόμενο, και ο ίδιος εξαφανίζεται διά παντός από το ιστορικό προσκήνιο. Είναι ενδιαφέρον πώς τον καταδικάζει η αφήγηση:

*«Το τέλος του κάπου θα γράφηκε κ' εχάθη·
ή ίσως η ιστορία να το πέρασε,
και, με το δίκιο της, τέτοιο ασήμαντο
πράγμα δεν καταδέχθηκε να το σημειώσει.»*

Ωστόσο, κάτι απομένει σύμφωνα με τον αφηγητή: *μια χάρι, ένα φως, μια μνήμη αισθητική*. Οι λέξεις αυτές σηματοδοτούν μια κλιμάκωση προς πνευματικότερες περιοχές· ήδη ο δεύτερος σταθμός (το «*φως*») είναι το τυπικό σύμβολο του πνεύματος, ενώ ο τρίτος (η «*μνήμη*») αποτελεί μια νοητική-πνευματική λειτουργία. Το ότι μόνο η λειτουργία αυτή συνοδεύεται από επιθετικό προσδιορισμό επιβεβαιώνει την παρατηρούμενη κλιμάκωση. Μέσω των τριών αυτών πνευματικών αναβαθμών εξαυλώνονται τα «*ωραία νειάτα*» του Οροφέρνη, τα οποία μετατρέπονται στην «*ποιητική εμορφιά*» του, για να απολήξουν μεταστοιχειωμένα στην ενότητα που συνιστά η «*μνήμη αισθητική αγοριού της Ιωνίας*». Στα δύο πρώτα στάδια εμπρόθετοι προσδιορισμοί του χωρισμού ή της απομάκρυνσης δηλώνουν ακριβώς την εξαύλωση· τη θέση τους στον τρίτο αναβαθμό λαμβάνει μια γενική αντικειμενική, προκειμένου να επιτευχθεί η διατύπωση της διαμορφούμενης ενότητας. Η διάρθρωση του ποιήματος σε ενότητες διαχωρίζει πλήρως τα δύο μέρη που αντιστοιχούν στο εξωτερικό κάλλος και την εσωτερική ουτιδανότητα, επιτρέποντας στον αναγνώστη να κρατήσει τελικά μόνο το πρώτο.

Θα μπορούσε να επιχειρηματολογήσει κανείς ότι ο ευεργέτης του Οροφέρνη συνιστά την ανάστροφη εικόνα του προστατευομένου του. Το ποίημα «*Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)*» αποτελεί μια εξίσου ελλειπτική διήγηση της ζωής του ομώνυμου ιστορικού προσώπου. Τα

στοιχεία που συνδέουν και ταυτόχρονα διαχωρίζουν τους δύο αυτούς καθαφικούς ήρωες είναι αρκετά. Και ο Δημήτριος, όπως ο Οροφέρνης, μεγαλώνει εξόριστος μακριά από την πατρίδα του· όχι όμως για δική του προστασία, αλλά για την προστασία των Ρωμαίων, που τον κρατούν όμηρο. Ενώ όμως ο Οροφέρνης ζει σαν κάποιος άλλος (εξάλλου τον στέλνουν στην Ιωνία, για «να ξεχασθεί στους ξένους»), η εξορία επιδρά διαφορετικά στον Δημήτριο: όχι μόνο δεν ξεχνιέται, ούτε όμως απλώς συνειδητοποιεί την ταυτότητά του· την διεκδικεί δυναμικά –αν και όχι φανερά– προδιαγράφοντας έτσι την ακόλουθη πορεία του. Αυτή η θαμιστική πίκρα-εκούσια απομόνωση-επίμονος όρκος τον ωθεί να εξιδανικεύσει την πατρίδα του Συρία. Και να εξαντλήσει τον εαυτό του στην προσπάθειά του να την ανορθώσει.

Όμως, «κάθε του προσδοκία βγήκε λανθασμένη!» Η ψυχική του κατάσταση ορίζεται τώρα από ένα άλλο τρίπτυχο, από «απελπισία-καῦμό-μαύρη απογοήτευσι». Ο Οροφέρνης αντίθετα, όταν επιστρέφει στην πατρίδα του, εξαντλεί τις προσπάθειές του στη λεηλασία του τόπου του με μοναδικό σκοπό τον προσωπικό του πλουτισμό και την ευχαρίστησή του· και αυτά χωρίς σχέδιο. Το σχέδιο, όταν το εξυφαίνει, είναι να ανατρέψει τον ευεργέτη του. Σε αυτό ακριβώς αποτυγχάνει, όπως άλλωστε και ο Δημήτριος. Όμως, ενώ η τύχη του Οροφέρνη είναι στο εξής άδηλη, σαν η επαίσχυντη πράξη του να τον εξαφανίζει (το ρήμα που χρησιμοποιεί ο αφηγητής είναι «εξουδενώθη»: έγινε ένα τίποτα), ο Δημήτριος αντιθέτως «κ' εν τη αποτυχία του, / την ίδιαν ακατάβλητην ανδρεία στον κόσμο δείχνει». Αυτό εξάλλου είναι και το μοναδικό που «λογαριάζει με υπερηφάνειαν μες στην μαύρη απογοήτευσί του», όταν ακόμη και το ιδανικό για το οποίο εξάντλησε τη ζωή του ως τον θάνατο αποκαλύπτεται «όνειρο και ματαιοπονία».

Ο βίος των δύο ανδρών αναδεικνύεται έτσι παράλληλος, ακριβέστερα αντιστρόφως ανάλογος. Όμως αυτή η αντίστροφη αναλογία παραμένει λειψή σε ένα στοιχείο: ενώ για τον Οροφέρνη ο αφηγητής κάνει διεξοδική αναφορά στην έκπαγλη «εμορφιά» του, για τον Δημήτριο δεν γίνεται ούτε η παραμικρή νύξη· γιατί άραγε; Να πιθανολογήσει κανείς ότι η εσωτερική εμορφιά του Δημητρίου είναι τόση, είναι τόσο λαμπερή που κάνει περιττή κάθε αναφορά στην εξωτερική του εμφάνιση;

Στη μελέτη του για τη θέση του κάλλους στον κόσμο της τέχνης, ο Alexander Nehamas ερευνά αρχικά το φιλοσοφικό υπόβαθρο της έννοιας και καταλήγει να αντιπαραθέτει τον Πλάτωνα προς τον Schopenhauer. Παρατηρεί ότι ο Πλάτων και οι αρχαίοι φιλόσοφοι δεν φοβόντουσαν την παράτολμη γλώσσα του πάθους, γιατί θεωρούσαν ότι το κάλλος, ακόμη και το κάλλος των κατώτερων αντικειμένων, μπορεί σταδιακά να εμπνεύσει τη νοσταλγία για το αγαθό και την αλήθεια. Έτσι, στο *Συμπόσιό* του ο Πλάτων περιγράφει τη μακροχρόνια διαδικασία που οδηγεί από τον έρωτα για ένα συγκεκριμένο όμορφο άτομο σε μια ζωή κυβερνημένη από τον έρωτα για όλο το κάλλος που υπάρχει στον κόσμο· η ζωή αυτή για τον Αθηναίο φιλόσοφο ταυτίζεται με τον ίδιο τον φιλοσοφικό βίο. Ο ΑΙ. Nehamas σημειώνει ότι στην αρχαία εποχή ενθαρρυνόταν και εκτιμούνταν το πάθος για την επιδίωξη του βίου αυτού, της σοφίας και της αρετής του, όπως επίσης και οτιδήποτε οδηγούσε σε αυτά. Οι ηδονές που ανάμειβαν μια τέτοια επιδίωξη θεωρούνταν έντονες και δυνατές, προσθέτει ο ίδιος μελετητής.⁷⁵

Αν και η φλογερή ανταπόκριση προς το κάλλος που ο Πλάτων περιγράφει στα κείμενά του ήταν ακόμα κατανοητή τον 19ο αιώνα, ο ΑΙ. Nehamas παρατηρεί ότι το κάλλος είχε ήδη πάψει από καιρό να θεωρείται συνοδοιπόρος της σοφίας και του αγαθού· είχε καταλήξει να είναι εν

⁷⁵ Nehamas (2007) 2.

πολλοίς άσχετο και συχνά αντίθετο προς αυτά.⁷⁶ Η καχυποψία αυτή μετατρέπεται σταδιακά τον 20^ο αιώνα σε αμφιβολία για την ομορφιά την ίδια. Τον αιώνα αυτόν, επισημαίνει ο ερευνητής, η φιλοσοφία, εξαιτίας της δυσπιστίας της απέναντι στο πάθος, εγκαταλείπει την ευρεία θεώρηση της αρχαίας εποχής και περιορίζει τον εαυτό της σε ένα είδος κάλλους στο οποίο η επιθυμία δείχνει ανάρμοστη: πρόκειται για το κάλλος της μεγάλης τέχνης και των θαυμάτων της φύσης, που εναπόκειται σε μουσεία και εθνικά πάρκα. Το κάλλος που έχει πλέον σημασία για τη φιλοσοφία, την κριτική και συχνά και για τις τέχνες τις ίδιες, εφόσον έχει καθόλου σημασία για, είναι διαχωρισμένο από την ομορφιά που έχει σημασία για τον υπόλοιπο κόσμο.⁷⁷

Ο ΑΙ. Nehamas διευκρινίζει ότι η φιλοσοφία, αποκηρύσσοντας ουσιαστικά το κάλλος, εκχωρεί την ομορφιά των ανθρώπων και των καθημερινών αντικειμένων, που είναι αχώριστη από την επιθυμία και το σώμα, στη βιολογία και την ψυχολογία, στη μόδα, τη διαφήμιση και το μάρκετινγκ. Ως δικαιωματικά της πεδία, η φιλοσοφία διατηρεί το κάλλος της τέχνης και τις διαφορούμενες ηδονές⁷⁸ που αυτό προσφέρει, μόνο επειδή τα εκλαμβάνει ως «αισθητικά». Η κατηγορία αυτή απαλείφει τη θεώρηση που είχε κάποτε συνδουλίσει τη σκέψη του Πλάτωνος: το αισθητικό κάνει δυνατή την απομόνωση του κάλλους από οποιοδήποτε αισθησιακό, πρακτικό και ηθικό ζήτημα αποτελούσε το κέντρο του πλατωνικού ενδιαφέροντος, σχολιάζει ο ΑΙ. Nehamas.⁷⁹ Η ερμηνεία αυτή του κάλλους από τον Schopenhauer επεκτείνει ριζοσπαστικά την ιδέα του Kant για το αισθητικό και ανοίγει ένα αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ ομορφιάς και βούλησης, κερδίζοντας τελικά απόλυτη κυριαρχία στον χώρο της τέχνης, αναφέρει ο ίδιος ερευνητής. Έτσι, το κάλλος, όπως περιγράφηκε από τον Πλάτωνα και όπως βιώνεται από τους περισσότερους μας, η ομορφιά που εμπνέει πάθος και επιθυμία, η πηγή δηλαδή της εντονότερης ηδονής και του βαθύτερου πόνου, εξορίζεται στην καθημερινότητα.⁸⁰

Συνοψίζοντας τις παρατηρήσεις που κατατέθηκαν καθώς και τα ερωτήματα που ανέκυψαν από την εξέταση του καθαφικού κανόνα, θα λέγαμε ότι η *εμορφιά* για τον Καβάφη α. ταυτίζεται με το εφηβικό-νεανικό ανδρικό σώμα και β. συνυφίνεται με τον πόθο, την επιθυμία για συσχετισμό με τους φορείς της: παράλληλα, φανερώνεται γ. να έχει και μια πνευματική διάσταση και δ. να θεωρείται –μερικές φορές– συνώνυμη της σωτηρίας. Οι τέσσερις αυτοί άξονες εμφανίζονται ως ενιαίο σύστημα με έντονες πλατωνικές συνηχήσεις. Ο Καβάφης φαίνεται ότι εναγκαλίζεται την πλατωνική άποψη πως η ομορφιά οδηγεί στο αγαθό. Αυτό δείχνει η εκτίμηση που τρέφει για την «εμορφιά» ως αξία: αυτό προβάλλεται και μέσα από τις διαφαινόμενες πνευματικές παραμέτρους που προσγράφονται στην «εμορφιά» (ενώ η έννοια της σωτηρίας ανακαλεί τον σωτηριολογικό λόγο της ύστερης αρχαιότητας).

Ωστόσο, η φιλοσοφική μεταβολή που περιγράφει ο ΑΙ. Nehamas ως προς τη θεώρηση του κάλλους, παρουσιάζει τον Καβάφη σε αντίφαση προς την εποχή του. Είναι όμως έτσι τα πράγματα; Κι αν δεν είναι, πώς κατορθώνει ο Καβάφης να συμβιβάσει την αρχαία θεώρηση με τις σύγχρονες αντιλήψεις;

⁷⁶ Nehamas (2007) 3.

⁷⁷ Nehamas (2007) 2.

⁷⁸ Οι ηδονές που το αισθητικό κάλλος προσφέρει γίνονται αντιληπτές από τον υπόλοιπο κόσμο ως διαφορούμενες, σύμφωνα με το σχολιασμό του ίδιου μελετητή, γιατί για τον κόσμο αυτόν το αισθητικό κάλλος εμφανίζεται ασύνδετο και κενό: όσο πιο υψηλές και εκλεπτυσμένες είναι οι ηδονές του, τόσο λιγότερο μοιάζουν με ηδονές. Βλ. Nehamas (2007) 2.

⁷⁹ Nehamas (2007) 3.

⁸⁰ Nehamas (2007) 13.

Εξετάζοντας κανείς προσεκτικότερα, θα μπορούσε να υποστηρίξει ότι η αντιπαράθεση Πλάτωνος και Schopenhauer είναι εγγεγραμμένη στο καβαφικό σύμπαν. Χωρίς να εγκαταλείψει ούτε κατ' ελάχιστο, νομίζω, την αρχαία θεωρία περί κάλλους, ο Καβάφης κατορθώνει να τη συγκεράσει με τη σύγχρονή του φιλοσοφική θεώρηση. Το κλειδί βρίσκεται στον πρώτο άξονα που αναφέρθηκε: ο συγκερασμός επιτυγχάνεται, επειδή η *εμορφιά* για τον Καβάφη εντοπίζεται στο ανδρικό σώμα (εφηβικό και νεανικό), επειδή επιλέγονται τα «*κρεββάτια που αναίσχυντα τ' αποκαλεί η τρεχάμενη ηθική*» («Σ' ένα βιβλίο παλιό —»). Το χάσμα που ανοίγεται ανάμεσα στην επιλογή αυτή και την κρατούσα απορριπτική θέση της κοινωνίας επιτρέπει στον Καβάφη να διαφοροποιηθεί από τα πλήθη και τις επιλογές της καθημερινότητας, όπως ακριβώς επιβάλλουν οι σύγχρονες θέσεις περί κάλλους. Ταυτόχρονα όμως, η ίδια ακριβώς επιλογή τού επιτρέπει να διατηρήσει την τόσο απαραίτητη για την αρχαία φιλοσοφία επιθυμία, αλλά και την ηδονή που αυτή υπόσχεται («*Ηδονή*»):

*«Χαρά και μύρο της ζωής μου η μνήμη των ωρών
που ήύρα και που κράτησα την ηδονή ως την ήθελα.
Χαρά και μύρο της ζωής μου εμένα, που αποστράφηκα
την κάθε απόλαυσιν ερώτων της ρουτίνας.»*

Αντί epilόγου, παραθέτω το Κ' σημείωμα ποιητικής και ηθικής, γραμμένο στις 29 Ιουνίου 1908, στο οποίο ο ίδιος ο Καβάφης συνοψίζει και σχολιάζει σχεδόν κοινωνικο-οικονομικά, δηλαδή πολιτικά, την άποψή του για την *εμορφιά*:⁸¹

«Με αρέσει και με συγκινεί η εμορφιά του λαού, των πτωχών /νέων/. Δούλοι, εργάται, μικροϋπάλληλοι του εμπορίου, υπάλληλοι των μαγαζιών. Είναι η αμοιβή, θαρρείς, για τες υστερήσεις των. Η πολλή δουλειά και η πολλή κίνησις τους κάμνουν λεπτά και [[έμορ]] συμμετρικά τα σώματα. Είναι [[πάντα]] σχεδόν πάντα λιγνοί. Τα πρόσωπά τους ή άσπρα όταν η εργασία τους είναι μες σε μαγαζιά, ή ηλιοκαμένα όταν είναι έξω, έχουν [[πάντα]] ένα συμπαθητικό /,ποιητικό,/ χρώμα. Είναι μια αντίθεσις στους πλουσίους νέους που είναι ή αρρωστιάρηδες και /φυσιολογικώς/ βρώμικοι, ή [[τότε]] με πάχητα /και/ με λίγδες απ' τα πολλά φαγιά, και τα πιοτά/, και τα παπλώματα/ θαρρείς που στα πρησμένα ή στα ζουρωμένα μούτρα τους φανερώνεται η ασχημία της κλεισιάς και της ληστείας [[—]] /[[αυτών και των πατέρων των]]/ των κληρονομιών και των τόκων των.»⁸²

⁸¹ Πβ. Roilos (2009) 228.

⁸² Καβάφης (2009) 43. (Δεν απάλειψα τις διαγραμμένες από τον ίδιο τον Καβάφη φράσεις, για ευνόητους λόγους. Τα «παλαιογραφικά σημάδια» με τα οποία ο εκδότης Γ. Π. Σαββίδης μεταγράφει τα χειρόγραφα σημειώματα του ποιητή: [[α β γ δ]] = διαγραφή, /α β γ δ/ = προσθήκη.)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Καβάφης, Κ. Π. (1993). *Τα Ποιήματα*, Α' (1897-1918) και Β' (1919-1933). Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη. Τρίτη έκδοση 1991. Δεύτερη φωτογραφική ανατύπωση (με διορθώσεις) 1993. Τρίτη ανατύπωση. [Αθήνα:] Ίκαρος Εκδοτική Εταιρία.
- Καβάφης, Κ. Π. (2009). *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής (1902-1911)*. Παρουσιασμένα από τον Γ. Π. Σαββίδη. Πρώτη ανατύπωση. [Αθήνα:] Ερμής.
- Nehamas, A. (2007). *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Roilos, P. (2009). *C. P. Cavafy. The Economics of Metonymy*. <Traditions>. General editor: Gregory Nagy. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Τσίρκας, Σ. (1971). *Ο Καβάφης και η εποχή του*. Αθήνα: Κέδρος.

ΤΟ ΙΔΕΩΔΕΣ ΤΗΣ ΕΜΟΡΦΙΑΣ ΣΤΟΝ ΚΑΒΑΦΗ: ΜΕΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Περίληψη:

Η καβαφική ποίηση συχνά εστιάζεται στο κάλλος. Το κάλλος συνήθως λαμβάνει τα χαρακτηριστικά του νεανικού-εφηβικού ανδρικού σώματος, εμφανιζόμενο ως απόρροια αθλητικών δραστηριοτήτων. Η ομορφιά αυτή παρουσιάζεται ως στοιχείο που κάνει τα πρόσωπα που την κατέχουν να ξεχωρίζουν ή προβάλλεται ίσως ως η μοναδική αξία τους. Η εξύμνηση της ομορφιάς εξυψώνει τα παρουσιαζόμενα πρόσωπα στη συνείδηση του αναγνώστη, εντείνοντας αρκετές φορές την προκαλούμενη συγκίνηση. Το κάλλος μπορεί ακόμα να αποτελεί μέσο για προσπορισμό υλικών ανταλλαγμάτων ή να καταλήγει αντικείμενο χρηματικής συναλλαγής. Όλα αυτά ωστόσο, μαζί με τις στιγμές που η ομορφιά αντιπαράκειται προς τον ψυχικό κόσμο, μας ωθούν να αναρωτηθούμε αν τελικά στο καβαφικό σύμπαν το σωματικό κάλλος ταυτίζεται με το αγαθό (το ψυχικό κάλλος). Η εξερεύνηση της σχέσης που συνδέει τις δύο αυτές έννοιες αναδεικνύει τη διάζευξή τους, αλλά και την απόδοση στο σωματικό κάλλος μιας άυλης διάστασης που το ανάγει στη σφαίρα των ιδανικών.

Λέξεις-κλειδιά: Καβάφης, ομορφιά, κάλλος, αγαθό

THE IDEAL OF BEAUTY IN THE POETRY OF C. P. CAVAFY: A FEW REMARKS

Abstract:

Cavafian poetry often focus on beauty; it's the beauty of the male body, of a young man or an adolescent, and usually derives from athletic training. Beauty in Cavafy makes beautiful persons stand out, or appears to be their only virtue. Beauty's praise dignifies the presented persons, deepening the provoked emotion. Beauty can also become a means for material assets or even turn out to be the object of monetary transactions. Along with the moments when beauty is opposed to the inner world, we are compelled to wonder if eventually bodily beauty is identified with goodness (i.e. inner beauty) or not. The research of these two notions brings out their dissociation, but also gives to bodily beauty an immaterial dimension which lifts it to the sphere of ideals.

Keywords: Cavafy, beauty, goodness

«Το αθλητικό ιδεώδες στη γλυπτική: η ταύτιση του κάλλους με το αγαθόν»

Νικολέττα Μπελεχρή

Εκπαιδευτικός ΠΕ11

1. Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθόν

Τη περίοδο της Αθηναϊκής πολιτείας 5^ο και 4^ο αι. π.Χ τα δικαιώματα του ατόμου , ανεξάρτητα από την κοινωνική τάξη, αποκτούν για πρώτη φορά στην ιστορία του κόσμου, δημόσια αναγνώριση και προβολή. Οι άνθρωποι στην Αθήνα του Περικλή είναι ελεύθεροι να κρίνουν, να διοικούν τα δημόσια πράγματα της Αθηναϊκής Πολιτείας σαν αυτεξούσιοι πολίτες και να διαγούν τον ιδιωτικό τους βίο απαλλαγμένοι από τη φιλυποψία και τον έλεγχο του κράτους. Μοναδικός περιορισμός της ελευθερίας τους είναι ο σεβασμός των νόμων και της ελευθερίας των άλλων πολιτών, με σκοπό τη καλλιέργεια του ιδανικού πολίτη. Στην Ομηρική εποχή, ο ιδανικός πολίτης **ως πρότυπο και ως χαρακτηρισμός ήταν προνόμιο και αποκλειστικό χαρακτηριστικό της άρχουσας τάξης**, των ηρώων, των ημίθεων των θεών της Ιλιάδας και της Οδυσσεΐας. Κατά την πορεία του 5^{ου} και 4^{ου} αιώνα οι έννοιες ευγένεια και καλοκαγαθία κατέστησαν δημοκρατικές και κοινοτικές και επομένως κοινό κτήμα όλων των πολιτών. Η καλοκαγαθία μετασχηματίζεται σε ιδιότητα διαθέσιμη, σε όλους τους Αθηναίους πολίτες. **Η καλοκαγαθία ήταν κράμα σωματικών και ψυχικών προσόντων που το πολιτικό σύστημα προσπαθούσε μέσα από τις αρχές να δώσει στους νέους** . Θα πρέπει να τονίσουμε ότι *στο αντίμετρο της υπερβολής είχαν το μέτρο, όπου η σημασία της λέξης εκφραζόταν με την αρμονία του σώματος, με την αρετή της ψυχής και με την φρόνηση του μυαλού.*

Η αρετή αποτιμάται σε σχέση με το έργο που προσφέρει ο πολίτης. Αγαθός είναι εκείνος που είναι καλός σε κάτι ή για κάτι και όχι με την αφηρημένη έννοια του ηθικά καλού. Προς το σκοπό αυτό η πολιτεία επέβαλλε χωρίς διακρίσεις σε όλους τους νέους την ίδια αγωγή. Η παιδεία είχε σκοπό την καλλιέργεια του ιδανικού πολίτη. Είχε χαρακτήρα σφαιρικό, σφιχτά δεμένο με όλες τις επιστήμες της εποχής, την φιλοσοφία, την ιατρική, την αστρολογία, τα μαθηματικά . Υποχρεωτικά μαθήματα ήταν η μουσική, η γυμναστική και η γραμματική. Σε όλη τη διαδικασία εκπαίδευσης μεγάλη έμφαση έδιναν στην καλή συμπεριφορά και στην αυτοπειθαρχία.

Ο Αθηναίος πολίτης έπρεπε να είναι σε θέση να πολεμήσει για να υπερασπιστεί την οικογενειά του και την πατρίδα του. Έπρεπε να συμμετέχει στην πολιτική ζωή , πράγμα που σημαίνει: να εκπληρώνει τις υποχρεώσεις του στην εκκλησία του δήμου, τα δικαστήρια και τη διοίκηση της πόλεως.

Με το σύστημα της Αθηναϊκής αγωγής ο νέος μάθαινε:

1. Ότι τα **γράμματα** χρειάζονταν για την εξοικονόμηση των αναγκαίων , για τη διαχείριση του σπιτιού, και για τη συμμετοχή του στις πολιτικές πράξεις.
2. Το **σχέδιο** για να κρίνει καλύτερα τα έργα των καλλιτεχνών.
3. Τη **μουσική**: : για να κάμουν το ρυθμό και την αρμονία οικεία στις ψυχές των παιδιών , ώστε να γίνουν ημερώτεροι άνθρωποι ,και επειδή γίνονται πιο εύρυθμοι και πιο προσαρμοστικοί , να είναι χρήσιμοι και στο λόγο και στην πράξη. Γιατί όλη η ζωή του ανθρώπου χρειάζεται και ευρυθμία και προσαρμοστικότητα. Πρωταγόρας ,Πλάτωνας 325 ε-326 ε
4. Την **άθληση** γιατί συντελούσε στην Ανδρεία:

«για να μπορούν με καλύτερο σώμα να υπηρετούν τη χρηστή τους διάνοια, και να μην αναγκάζονται να φαίνονται δειλοί και στον πόλεμο και σε άλλες πράξεις επειδή το σώμα τους είναι καχεκτικό».

(Πρωταγόρας, Πλάτων 325 ε-326 ε)

Οι Αθηναίοι πίστευαν ότι με την άθληση καλλιεργείται στους νέους η πίστη ότι συμβάλλουν στην εξασφάλιση της εθνικής κληρονομιάς (στην δόξα, τον πλούτο, την απόλαυση των γιορτών). Επίσης με τους αγώνες ότι διαμορφώνεται η προσωπικότητά τους, με το χορό ότι βρίσκουν την προσωπική τους αρμονία –και ταυτόχρονα ανακαλύπτουν και την συλλογική αρμονία. «Απαίδευτος ο αχόρευτος» έγραφε ο Πλάτων. Ο νέος μάθαινε ότι τα καλά με κόπο και πόνο αποκτώνται. Τίποτα δεν είναι δεδομένο. Με την αγωγή οι Αθηναίοι αποσκοπούσαν να πλάσουν υγιείς πολίτες, ανδρείους, εύρωστους, δυνατούς πολίτες με φυσικό σθένος και αδάμαστη θέληση για τη νίκη. Πολίτες του **εὖ πράττειν** και γενικότερα του **εὖ ζῆν**.

2. Το αθλητικό ιδεώδες στη γλυπτική

Το κάλλος , και η ομορφιά στο σώμα που εκφραζόταν με την αισθητά τέλεια κίνηση στη γύμναση , το χορό και τα αγωνίσματα **Η ηθική τελειοποίηση** – προσέγγιση της αληθείας που ήταν χάρισμα των θεών. **Η πολιτική ωριμότητα** – προετοιμασία για τα κοινά και την υπεράσπιση της πατρίδας. Ήταν οι αναγκαίες προϋποθέσεις, ώστε να θεωρηθεί ότι ο νεαρός Αθηναίος Πολίτης προσέγγιζε το τέλειο. Αυτό το τέλειο που στέκει πάνω από κάθε τόπο, χρόνο και τεχνοτροπία. **Το αγέραστο** πετύχαν οι καλλιτέχνες γλυπτές της Αθηναϊκής πολιτείας .Τα έργα της κλασσικής περιόδου η οποία κλείνει με τον Πραξιτέλη πλησιάζουν τη **φυσική αλήθεια της ανθρώπινης μορφής**. Η τέχνη της Αθηναϊκής πολιτείας είναι **ανθρωποκεντρική** και **ανθρωπομετρική**. Οι γλυπτές κατά την αρχαιότητα διακρίνονταν σε λιθουργούς και σε χαλκουργούς ,σε γλυπτές που έδιναν μόνο θεούς, μόνο ανδριάντες – αθλητές ή μόνο θνητούς. Θα αναφερθώ σε γλύπτες που εντάσσονται στο χρονικό πλαίσιο το οποίο όρισα κατά την αρχή της εισήγησης.

Ο Φειδίας

Υπήρξε πρωτοπόρος καλλιτέχνης με πολυσύνθετο έργο που άνοιξε νέους δρόμους στην ελληνική γλυπτική. Ήταν ο πρώτος γλύπτης που συνδύασε ελεφαντόδοντο το ξύλο και το χρυσό σαν υλικά στη γλυπτική τέχνη. Ο πιό πυκνός χαρακτηρισμός για το έργο του γίνεται με δυο λέξεις: **«κάλλος και μέγεθος»**. Ήταν λιθουργός και απέδιδε με την σμίλη του θεούς. Η ουσία της θεότητας και η σχέση της με τους θνητούς αποδόθηκε από τον Φειδία σε βαθμό που αδυνατούμε να κατανοήσουμε. Ένα επίγραμμα γράφει: *«Η ο θεός κατέβηκε στη γη ή ο Φειδίας*

ανέβηκε στον Όλυμπο. Ένα είναι σίγουρο ότι ο Φειδίας με το έργο του ανεβάζει τον θεατή του έργου του στον Όλυμπο».

Η Χρυσή τομή στα μαθηματικά αντιπροσωπεύεται από το ελληνικό γράμμα φ (φι), προς τιμήν του Φειδία ο οποίος την εφήρμοσε για να αποδώσει αρμονικές αναλογίες στα γλυπτά του Παρθενώνα.



Η ζωφόρος του Παρθενώνα το μεγαλύτερο σε παγκόσμιο επίπεδο ιστορικό ανάγλυφο. Είχε συνολικό μήκος 160 μέτρα, ύψος 1,02 μέτρα και σε αυτήν απεικονίζονταν περίπου 378 ανθρώπινες και θεϊκές μορφές, καθώς και περισσότερα από 200 ζώα, κυρίως άλογα. Η σύλληψη και η οργάνωση των θεμάτων του εικονογραφικού προγράμματος των μετοπών, της ζωφόρου και

των αετωμάτων του Παρθενώνα αποδίδεται στον Φειδία, ο οποίος είχε την καλλιτεχνική εποπτεία των εργασιών σε ολόκληρο το μνημείο.

Η Αθηνά του Παρθενώνα βρισκόταν στο σηκό του ναού ήταν 12 μέτρα και ήταν δημιουργία του Φειδία, φτιαγμένη από ξύλο (έβενο), ελεφαντοδοντο και 1140 κιλά χρυσό. Το άγαλμα έχει χαθεί. Η Αθηνά της Βαρβακείου είναι μικρογραφία του γιγαντιαίου πρωτοτύπου χρυσελεφάντινου αγάλματος της θεάς Αθηνάς Παρθένου του Φειδία 438 π.Χ.

Με την τέχνη του Φειδία η πλαστική γίνεται φορέας των πιο υψηλών πνευματικών, θρησκευτικών και πολιτικών ιδεών, εικόνα ορατή και αιώνια. Δε θα μπορούσα να μην αναφερθώ στον **Ολύμπιο Δία** που είναι ένα από τα **7 θαύματα του Κόσμου**. Το άγαλμα ήταν ξύλινο. Το ξύλο ήταν ντυμένο με στρώματα χρυσού και πλάκες ελεφαντοστού. Τα μάτια ήταν από πολύτιμους λίθους. Ο μανδύας από χρυσό. Το δάφνινο στεφάνι στο κεφάλι του ήταν από πράσινο σμάλτο. Ο καθημένος Δίας ξεχώριζε μέσα στον ναό επάνω σε τρία σκαλιά και σύμφωνα με εκτιμήσεις έφτανε τα 12 μέτρα σε ύψος. «*Ήταν σαν να ύψωνε ο Δίας το αναστημά του*» γράφει σε αναφορά του ο Έλληνας γεωγράφος Στράβωνας. Ήταν ντροπή να πεθάνει κανείς χωρίς να επισκεφθεί την Ολυμπία για να δει το άγαλμα. Ο Δίων ο Χρυσόστομος σε ομιλία του μπροστα στο ναό το 97μ.Χ είπε: Αν ένας άνθρωπος, με βαριά καρδιά από τις στενοχωρίες και



λύπες της ζωής βρεθεί μπροστά στο άγαλμα, τα ξεχναί όλα. Το άγαλμα βρισκόταν στη Ολυμπία μέχρι το 393 μ.Χ. Αργότερα μεταφέρθηκε στην Κωνσταντινούπολη, όπου καταστράφηκε στην μεγάλη φωτιά του Λαυσείου το 476 μ.Χ.



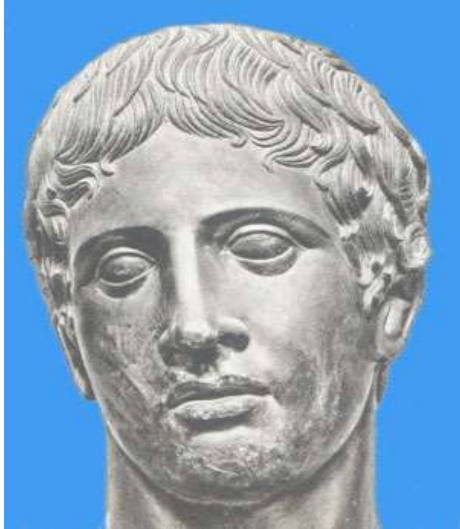
ΜΥΡΩΝ (480-440 π.Χ.): Χαλκουργός, ο οποίος απέδιδε με την σμίλη του ανδριάντες θεών και ηρώων. Τα πιο φημισμένα του έργα παριστάνουν αθλητές την στιγμή της επίδοσής τους. Έχουμε τελειότητα στάσης, λεπτομερειών και αναλογίας. Ο Δισκοβόλος, χάλκινο έργο του γλύπτη Μύρωνα, χρονολογείται γύρω στο 450 π.Χ. και είναι **από τα πρώτα έργα στην ιστορία της τέχνης που απεικονίζει τον αθλητή σε στιγμιαία στάση** (στιγμιότυπο, ενσταντανέ). Ο αθλητής παριστάνεται τη στιγμή που συγκεντρώνει όλες του τις δυνάμεις στην εκτέλεση της βολής. Το πρόσωπό του παραμένει γαλήνιο τονίζοντας την αυτοσυγκέντρωση του δισκοβόλου για την επίτευξη της καλύτερης δυνατής ρίψης.

**Δισκοβόλος Lancellotti –
Εθνικό Μουσείο Ρώμης**

ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΣ: Χαλκουργός 5^{ου} αι π.Χ., απέδιδε με τα γλυπτά του θνητούς. Σύμφωνα με τον Πλίνιο «μόνο αυτός από το ανθρώπινο γένος θεωρείται να έχει ενσωματώσει τις αρχές της τέχνης του σε ένα έργο». Ο Πολύκλειτος **έδωσε τον δορυφόρο για να στηρίξει τη θεωρία του** σχετικά με τις ιδεώδεις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος. Στη μελέτη του με την ομασία «ΚΑΝΩΝ» έλεγε ότι η κεφαλή είναι το 1/7 του σώματος και οποιοδήποτε μέτρο πάνω σε αυτό είναι πολλαπλάσιο ή υποδιαίρεση της κεφαλής. Το ύψος της κεφαλής ισούται με την πατούσα. Το άνοιγμα της παλάμης ισούται με το πρόσωπο μας ή τα 3/4 της κεφαλής. Η απόσταση της πρώτης τρίχας της κεφαλής μέχρι το κέντρο των φρυδιών ισούται με το 1/3 του προσώπου. **Ο Δορυφόρος συνδέεται με την πόλη-κράτος και τα ιδανικά της**, Το κλασσικό ιδεώδες της καλοκαγαθίας. Ήταν σε δημόσια θέα. Έχει ωραίο Αθλητικό σώμα. Που αντανακλάται στο νηφάλιο και σέμνο του πρόσωπο. Με αυτόν τον τρόπο εκφράζεται καλύτερα το ανθρωπιστικό ιδεώδες της καλοκαγαθίας, του σωματικού και ψυχικού κάλλους των πολιτών της Δημοκρατίας.



**Νάπολη Εθνικό Αρχαιολογικό
Μουσείο**

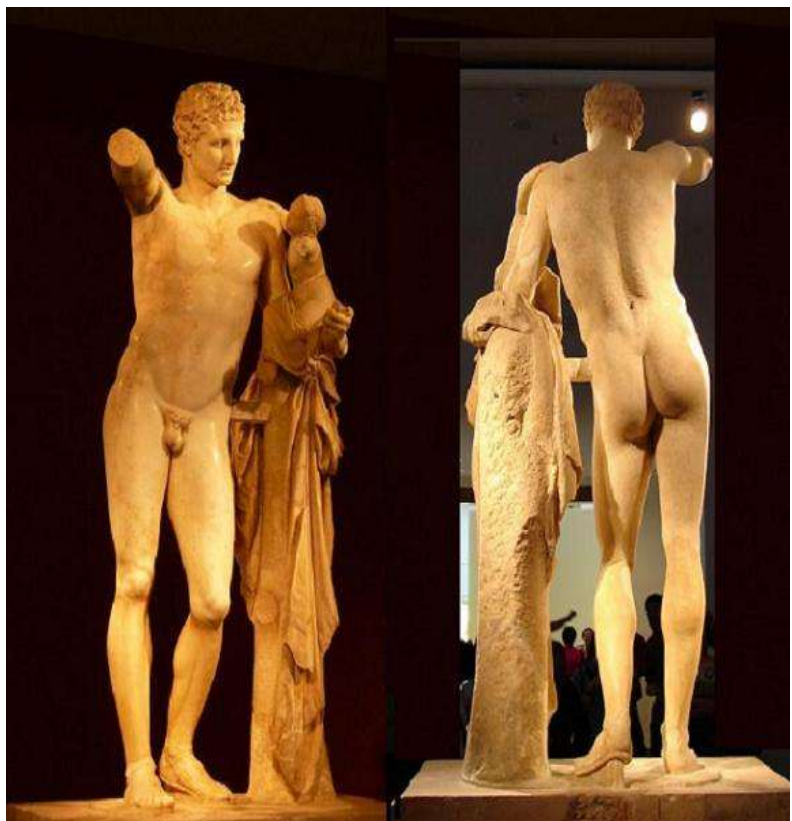


Αντίγραφο της κεφαλής του Δορυφόρου

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ : Ήταν ο πίο διάσημος των αττικών γλυπτών του 4ου αιώνα π.Χ. και ο πρώτος που φιλοτέχνησε τη γυμνή θηλυκή μορφή σε φυσικό μέγεθος.

Ο ΕΡΜΗΣ ΤΟΥ ΠΡΑΞΙΤΕΛΗ – Ο ΕΡΜΗΣ ΚΡΑΤΑ ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΟ ΠΑΙΔΙ

Είναι το μόνο αυθεντικό έργο του Πραξιτέλη που έχει διασωθεί. Βρέθηκε στην Ολυμπία, άθικτο στο βάθρο του, αρκετά μέτρα κάτω από την γη και έχει ύψος 2.10 μ. Η απαράμιλλη τέχνη του Πραξιτέλη, στο να αφαιρεί την σκληράδα από το μάρμαρο, κάνοντας το, το ίδιο με την όψη της σάρκας, οφείλεται στην μεγάλη δεξιοτεχνία του, στην χρήση φωτός και σκιάς. Ο Πραξιτέλης για να δώσει ζωντάνια στο άγαλμα, σκοπίμως δεν κρατάει τις αναλογίες. Εάν κανείς το παρατηρήσει από τ' αριστερά, φαίνεται λυπημένο, από τα δεξιά φαίνεται γελαστό, όταν δε το κοιτάξεις από μπροστά, ήρεμο.

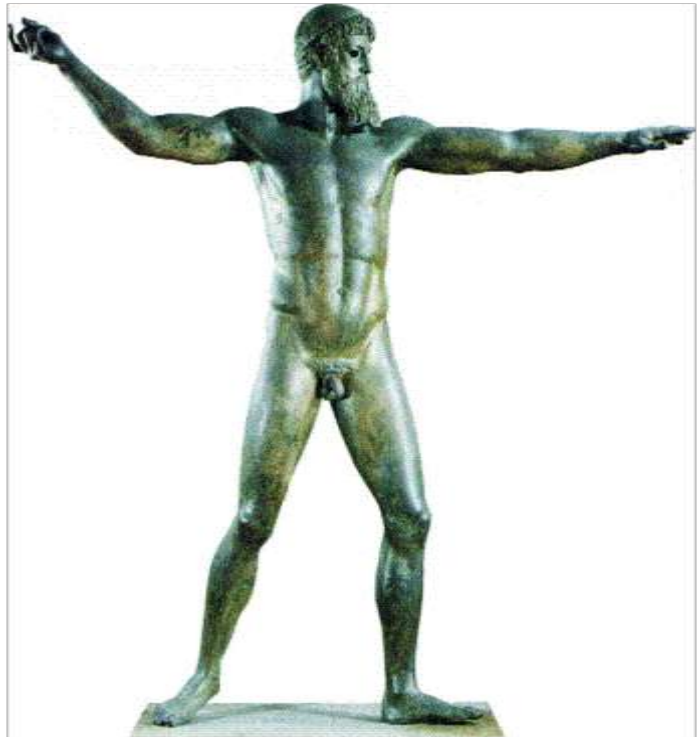


Αγνώστου γλύπτη ΔΙΑΣ Η ΠΟΣΕΙΔΩΝ. Χάλκινος ανδριάντας, βρέθηκε στον βυθό της θάλασσας στο ακρωτήριο Αρτεμίσιο της Εύβοιας)Χαλκός, ύψος 2,09 μ.,

Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Η αυστηρή αρμονία των κινήσεων του θεού υπακούει σε μία εσωτερική αναγκαιότητα. Η μεγαλόπνοη έκφρασή του εξωτερικεύει το εσωτερικό και θείο μεγαλείο. Το υψωμένο χέρι αλλάζει όλη τη δυναμική του σώματος.

Τέλεια τεχνική χυτεύσης , αρμονία κίνησης. Ο γλύπτης δεν ακολουθεί τους κανόνες συμμετρίας και δε κρατάει τις αναλογίες. Παρατηρούμε ότι τα χέρια είναι πολύ μεγάλα σε σχέση με το ύψος του αγάλματος. Ο γλύπτης εστιάζει στη στιγμιαία κίνηση, ακριβώς τη στιγμή που ητρίαίνα ή ο κεραυνός φευγει από το χέρι του θεού.



Ο Παις του Μαραθώνα : Άγνωστου γλύπτη.

Η έκφραση του προσώπου, γεμάτη έντονη πνευματικότητα και ένταση, τονίζεται από τα μάτια από ασβεστόλιθο με τις κόρες απο γυαλί. Έχει χαρακτηριστικά της τέχνης του Πραξιτέλη και του Λυσίππου.

Στην πλούσια κόμη έχει στερεωθεί ταινία με κερατοειδή προεξοχή στην κορυφή του κεφαλιού. Η μορφή του έχει ταυτιστεί με νεαρό αθλητή, ωστόσο υπάρχει και η άλλη θεώρησή του ως Ερμή..

Ο εφηβος που μπορεί να είναι θνητός αλλά μπορεί να είναι και θεός, εκφράζει το ιδανικό κάλλος αυτό που ταυτίζεται με τη αρμονία του σώματος και τη θεική τελειότητα.



**«Θαυμάζοντας το Ωραίο.
Συμβολισμοί και Κοινωνικές Αναπαραστάσεις
στο Δημοτικό Τραγούδι»**

Τριανταφυλλιά Φυντανίδου

Εκπαιδευτικός ΠΕ11

Το ποιητικό σύστημα του λαού είναι μια αυτοβιογραφία
Μια αυτοβιογραφία όμως εκατομμυρίων ανθρώπων
Ισμαήλ Κανταρέ

Εισαγωγή

Με την αναδρομή στους μύθους, σύμφωνα με τον Ελύτη, *«εισχωρούμε στην ιστορία και μέσα στη φύση που τους γέννησαν, έτσι ώστε να μετατρέπουμε τεράστιες ποσότητες παρελθόντος χρόνου σε παρόν, και να μετατρέπεται το παρόν αυτό σε όργανο προικισμένο με τη δύναμη να οδηγεί τα στοιχεία της ζωής μας στην πρωτογενή, φυσική τους αλήθεια»*. Ανατρέχοντας λοιπόν στους δικούς μας μύθους και την παράδοση, συναντάμε εκείνα τα συστήματα αξιών που σηματοδοτούν τον τρόπο του «είναι» της ανθρώπινης ύπαρξης στον αρχαίο κόσμο.

Οι Αρχαίοι Έλληνες στην αναζήτησή τους για το τέλειο, λάτρεψαν και εξύμνησαν το ανθρώπινο σώμα. Λάξευσαν στην πέτρα τα ωραία κορμιά των αθλητών που αντίκριζαν να ασκούνται γυμνοί στην παλαιστρα, ξέχειλα από ενεργητικότητα και υποσχέσεις. Όπως ο γλύπτης Πολύκλειτος, ο οποίος έδωσε και μορφή στη θεωρία του για τις ιδανικές αναλογίες του ανθρώπινου σώματος κατασκευάζοντας τον *«Κανόνα»*, το άγαλμα που αντιπροσώπευε το σύνολο των καλύτερων αναλογιών μιας μεγάλης σειράς ολυμπιονικών. Το ζητούμενό τους, το κάλλος, όπως το ορίζει ο Πλάτωνας στο Συμπόσιό του, ήταν η αρμονία των επί μέρους μερών αλλά και η λαμπρότητα, η αρετή. Ο αθλητής περιστοιχισμένος από τις σκιές των προγόνων και το βλέμμα των ζωντανών, διαπρέπει εν μέσω των ομοίων του, που του υποβάλλουν ένα συλλογικό ήθος μέσα από την διαδικασία της αγωγής. Η εξισορρόπηση πνεύματος και σώματος, η καλλιέργεια του μέτρου και της αρμονίας είναι η βασική συνθήκη της ζωής. Και είναι αυτό το συλλογικό ήθος, που συνέχει τον αθλητή και που καθορίζει οτιδήποτε σημαίνει άσκηση, νίκη ή ήττα, στο χώρο των αγώνων ή στους χώρους άθλησης. Η νίκη με κάθε μέσο, δεν ήταν σε καμιά περίπτωση επιδίωξη των αρχαίων Ελλήνων. Βάση και μέτρο των πάντων ήταν ο άνθρωπος, ενώ το ζύγι κάθε πράξης ήταν η *«μέριμνα»* εαυτού. Η *«μέριμνα»* που μέσα από πρακτικές αυστηρότητας και πειθαρχίας, οδηγεί τον άνθρωπο στην *«κατά φύσιν»* ζωή και καθιστά το ίδιο το σώμα έργο τέχνης. Έτσι, το άριστο θα συνδεθεί με την ομορφιά, το καλό με την αρετή, το μέτρο με την αρμονία και την αναλογία.

Ο αρχαίος Έλληνας λοιπόν, ζούσε στην ενότητα του αισθητικού με το ηθικό. Ωραίο και Καλό αποτελούσαν ταυτόσημες έννοιες και στο αρμονικό συνταίριασμα τους μας έδωσαν το αθλητικό ιδεώδες, που θέλησε να αναβιώσει στα τέλη του 19ου αιώνα ο Pierre de Coubertin, όταν οραματίστηκε τους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες και εισήγαγε επίσημα πλέον την έννοια του Ολυμπισμού και του Ολυμπιακού Ιδεώδους. Σήμερα στην 2^η θεμελιώδη αρχή του Ολυμπιακού Καταστατικού Χάρτη διαβάζουμε: «Ο Ολυμπισμός είναι φιλοσοφία ζωής που προωθεί και συνδυάζει σε αρμονικό σύνολο τις αρετές του σώματος και της ψυχής. Συνδέοντας τον αθλητισμό με τον πολιτισμό και την παιδεία, ο Ολυμπισμός προσπαθεί να δημιουργήσει ένα τρόπο ζωής που στηρίζεται στη χαρά της προσπάθειας, την εκπαιδευτική αξία του καλού παραδείγματος και το σεβασμό για οικουμενικές αξίες».

Ωστόσο ο Ολυμπισμός, με την έννοια της κλασσικής εποχής, ανήκει πια στην αρχαιότητα. Η θαυμαστή ισορροπία δημόσιου και ιδιωτικού βίου από τον μεσαίωνα και μετά ανατρέπεται σταδιακά. Αλλά η αναζήτηση «περί κάλλους», υπό διαφορετική κάθε φορά μορφή, θα αποτελεί μόνιμο μέλημα των ανθρώπων.

Το κάλλος και η ομορφιά στο δημοτικό τραγούδι

Στη νεοελληνική κουλτούρα, όπου ανήκει και το δημοτικό τραγούδι, μέσα από την «υπαινικτική ασάφεια» του συμβολισμού, αναδύεται ο κόσμος της ανθρώπινης ομορφιάς, του κάλλους, που ως ιδιότητα του σώματος των αισθητών, ισορροπεί με θαυμαστό τρόπο ανάμεσα στο θεϊκό, στο γήινο, και στο συμβολικό. Θα επιχειρήσουμε λοιπόν να διακρίνουμε το κάλλος στους στίχους του δημοτικού τραγουδιού, όπου στο επίπεδο της γης και της φύσης όλα λειτουργούν αμφίδρομα. Θα επιχειρήσουμε να δούμε πώς μέσα από την «ελληνική του λαλιά», την «ικανή ... να ομιλεί και να ζωγραφίζει συνάμα» (*Ελύτης*), προβάλλονται συλλογικά βιώματα και συναισθήματα. Πώς δηλαδή αντιλαμβάνονται και πώς φαντασιώνουν τα άτομα το σώμα τους στο πλαίσιο των κοινωνικών ομάδων. Γιατί το συγκεκριμένο είδος ποίησης, κατά τον Vico, «είναι γνώση του κόσμου», «αληθινή διήγηση» και «προπαντός λειτουργία κοινωνική». Άλλωστε, σύμφωνα πάλι με τον ίδιο, οι ποιητές δεν επινόησαν ποτέ ένα είδος ποίησης διαφορετικό από εκείνο που συναντά κανείς στα ανθρώπινα.

Θα ξεκινήσουμε από μια αρχετυπική επιθυμία, τον Έρωτα, που κατέχει κεντρική θέση στο δημοτικό τραγούδι και απευθύνεται συνήθως στις γυναίκες, το κατεξοχήν αντικείμενο του πόθου. Η Γυναίκα, συνδεδεμένη με τις απαρχές του κόσμου ως η Μάνα-Γη, πρωταγωνιστεί στα δημοτικά τραγούδια της αγάπης, όπου συνήθως εμφανίζεται ως πρότυπο ομορφιάς. Άλλωστε, η κύρια αρετή της γυναίκας για τον Έλληνα, από την αρχαιότητα ακόμη, είναι η ομορφιά της. «Το κάλλος παντός επιστολίου συστατικώτερον» έλεγε ο Αριστοτέλης, δηλ. η ομορφιά είναι η καλύτερη συστατική επιστολή. Η ομορφιά αυτή όμως δεν νοείται ανεξάρτητα από τους κανόνες του μέτρου και της συμμετρίας και ο λαϊκός ποιητής, παρά την απέχθειά του για τις μεγάλες περιγραφές, συχνά την περιγράφει με πληθώρα επιθέτων και λεπτομέρειες.

Ας ακούσουμε λοιπόν λίγους στίχους που αποδίδουν μεγάλη σημασία σ' αυτούς τους κανόνες, και συσχετίζουν το αντικείμενο του πόθου, το «πλαστικό» γυναικείο σώμα, με άλλα αντικείμενα με πλαστική φόρμα, από τη γύρω γνώριμη πραγματικότητα.

*Να'ταν ο ουρανός χαρτί κι η θάλασσα μελάνι
να γράψω τα σουσούμια σου και πάλι δεν τα βάνει.*

*Από τα πόδια βάνω αρχή, βγαίνω στην κεφαλή σου
να γράψω τα παϊνέματα απού'χει το κορμί σου.
Ας πω και για την κεφαλή, την γλάστρα την γυαλένια
απού φορεί τα γιασεμιά κι είναι ξεφουντωμένα.*

.....
*Ας πώ και για τα φρύδια σου, τσι στρογγυλές καμάρες
π'οντε γυρίσω και τα ιδώ, με πιάνουν λιγωμάρες.*

*Ας πω και για τα μάθια σου, τα σκιζαμυγδαλάτα
απού'ναι μέσα κουφωτά και ζάχαρη γιομάτα.*

*Ας πω και για τα μάγουλα, τσι κούπες τσι γυαλένιες
απού'χουνε τσι ροδαρές κι είναι ξεφουντωμένες.*

*Ας πω και για την μύτη σου την πετροκοντυλάτη
απού την έχει ο έρωντας κοντύλι και του γράφει.*

.....
*Ας πω για το πηγούνι σου, το φαρφουρί φλυτζάνι
στην Πόλη και στην Βενετιά μάστορας δεν το φτιάνει.*

*Ας πω για το κορμάκι σου, πελεκητή κολώνα
ωσάν την μαρμαρόπετρα πάνω στον Παρθενώνα*

Τα στοιχεία της φύσης προσφέρουν το κατάλληλο υλικό για να προβληθεί η αξία της γυναικείας ομορφιάς. Ο γύρω αισθητός κόσμος γίνεται το μέτρο σύγκρισης, και το αντικείμενο του πόθου, η αγαπητικιά, μόνο με την τελειότητα της φύσης μπορεί να συγκριθεί.

Καλή σου ημέρα πέρδικα, χρυσής αυγής τρυγόνα

.....
*Τον ήλιο βάζει πρόσωπο και το φεγγάρι στήθος
Και του κοράκου το φτερό βάζει καμαροφρύδι
Την όχεντρα την πλουμιστή κορδέλα στα μαλλιά της,
Τον άμμο τον αμέτρητο ρίχνει μαργαριτάρι*

Λάμψη και φως είναι συχνά η γυναικεία ομορφιά. Ιδιαίτερα συχνή είναι η παρομοίωση της όμορφης κόρης με τον ήλιο ή το φεγγάρι. Ο λαϊκός ποιητής θα φτάσει μέχρι τον ουρανό για να πάρει λάμψη από τον ήλιο και να την μεταδώσει στην αγαπητικιά. Κάποτε το αγαπημένο πρόσωπο, γίνεται αυτόφωτο σώμα που ξεπερνά στη λάμψη και αυτόν τον ήλιο, ενώ συχνά δεν διστάζει να συγκριθεί μαζί του ακόμη και στη λαμπρότητα.

*Εδώ σ' αυτή τη γειτονιά δεν πρέπει να ειν' φεγγάρι,
μον' πρέπει να ναι συννεφιά, να 'ναι βαθύ σκοτάδι,
γιατ' έχω μια αγαπητικιά κι εκείνη είν' το φεγγάρι,
π' όντες προβάλλει να τη δω σκορπιέται το σκοτάδι.
Και με τον ήλιο μάλωνε και με τον ήλιο λέγει:
Ηλιε μου, για έβγα για να βγω, για λάμψε για να λάμψω*

«Μήλο μου κόκκινο ροΐδοβαμμένο»

Η γυναίκα άλλοτε γίνεται «μήλο της μηλιάς και ρόδο της αγάπης», αυτό το ευωδιαστό φρούτο, το σύμβολο του έρωτα, με το έντονο κόκκινο χρώμα, που από τον καιρό του ομηρικού «μήλου της έριδος» προβάλλει το αισθησιακό στοιχείο της γυναικείας ομορφιάς. «Μήλο σου στέλνω. αν δέχεσαι κι εσύ ν' αγαπηθούμε, κράτα το» (Πλάτωνος, *Επιγράμματα, Παλατινή Ανθολογία*).

*Μήλο της μηλιάς κορμί της αγκαλιάς
μήλο μου του Παραδείσου, χάρδια πω 'χει το κορμί σου*

Το ανθρώπινο ταυτίζεται με το φυσικό, και μέσα από τις ανακλητικές ικανότητες της νόησης, η μηλιά γίνεται σύμβολο της γυναικείας ταυτότητας.

*Μηλιά μου μες τον εγκρεμό τα μήλα φορτωμένη
Τα μήλα σου λιμπίζομαι μα το γκρεμό φοβούμαι*

«Μοιάσε της πετροπέρδικας, της αηδονολαλούσας»

Καθώς η γλώσσα του πάθους οφείλει να συγκινεί και να θριαμβεύει, η πέρδικα γίνεται κι αυτή ένα από τα ποιητικά σύμβολα της γυναικείας ομορφιάς και χάρης και εκφράζει ένα κόσμο τελειότητας.

*Επήραμε την πέρδικα, την πενταπλουμισμένη
κι αφήκαμε τη γειτονιά σα χώρα κουρσεμένη,
σαν εκκλησιά αλειούργητη, σα νεραντζιά κομμένη*

Το δημοτικό τραγούδι, είναι δημιούργημα μιας συγκεκριμένης αγροτικής κοινωνίας. Είναι φυσικό λοιπόν τα δεδομένα της εμπειρίας, να τα συγκρίνει με τον γύρω αντικειμενικό κόσμο. Η φυσιολατρία που το διακατέχει, εκφράζει την εσωτερική ανάγκη των ανθρώπων για αρμονική συνύπαρξη με τη φύση και ο ορατός κόσμος των φυτών βοηθάει στη συμβολική έκφραση της γυναικείας ομορφιάς. Λουλούδια, δέντρα και φυτά δίνουν χρώμα και άρωμα στο κάδρο μιας υπέροχης φωτογραφίας.

Φούλι μου και ζουμπούλι μου, κρίνε και γιασεμί μου

Μέσα από την αισθητική εμπειρία, η υλική υπόσταση παίρνει βαθύτερο νόημα και η δύναμη της ομορφιάς παρουσιάζεται τόσο μεγάλη που στη θέασή της δεν αντιδρούν μόνο οι άνθρωποι αλλά όλος ο υλικός κόσμος.

*το δρόμον όπου πήγαινε τα μονοπάτια ανθούσαν.
Κι ωσάν την είδε η εκκλησιά απ' άκρη σ' άκρη σείστη.
Παπάς την είδε κι έσφαλε, διάκος κι αποξεχάστη,
τα ψαλτικά τους έχασαν ψάλτες και καλανάρχοι.
Ωσάν την είδε ο νιόγαμπρος έπεσε κι ελιγώθη*

Η εξωτερική εμφάνιση λοιπόν, προσελκύει αρχικά τον άντρα. Η όμορφη γυναίκα γίνεται η εικόνα μιας ζωντανής θεάς. Αρκεί και μόνο η φυσική της παρουσία για ν' αναστατώσει το αρσενικό. Καθώς αφήνει να φανούν λίγα μόνο σημεία από το κορμί της, σκανδαλίζει τη φαντασία των ανδρών. Το υλικό σώμα, βρίσκεται άλλωστε στο επίκεντρο ενός διαλόγου, που συνηθίζει να αναφέρεται μόνο σε εκείνα τα σημεία του σώματος που επιτρέπουν τα κοινωνικά πρότυπα της εποχής σε μια γυναίκα να εκθέτει: κεφάλι, μαλλιά, πρόσωπο, λαιμός, μάτια, χέρια. Και αυτά μόνο μπορεί συνήθως να τραγουδήσει.

*Τέσσερα προτερήματα έχει όλο σου το σώμα,
μάθια και φρύδια και λαιμό και δαχτυλίδι στόμα*

«Μάτια μου γλυκά και παιχνιδιάρικα, μάτια μαύρα και μελένια»

Όμως το πιο ερωτικό και το πιο τραγουδισμένο σημείο είναι τα μάτια.

*Αγγελοστολισμένη μου, ποιος σού δωκε τη χάρη,
να σαϊττεύης τοις καρδιαίς δίχως να χης δοξάρι;
Α θέλης να μη σ' αγαπώ, πες το των ομματιώ σου,
οπού με σαγιττεύουνε όταν περνώ απ' εμπρός σου.*

Η όμορφη γυναίκα με μια ματιά της, μπορεί να παραπλανήσει αλλά και να γίνει επικίνδυνη. Συχνό είναι το μοτίβο της γυναίκας μάγισσας/πλανεύτρας που μαγεύει τη ψυχή των αντρών με την ομορφιά της, και αιχμαλωτίζει την καρδιά τους.

*Μες στα γλυκά ματάκια σου μες στα γλυκά σου κάλλη
εξέχασα σιγά σιγά κάθε αγάπη άλλη.*

Γίνεται η Καλυψώ, που με τα θέληγτρα της κρατούσε τον Οδυσσέα στο νησί της «με τρυφερά και κολακευτικά λόγια για να ξεχάσει την Ιθάκη», ενώ αυτός ποθούσε «να δει καπνό να ανεβαίνει από τζάκι της πατρίδας του».

*Τι εμένα με παντρέψαν δω 'ς την Αρμενιά,
και πήρα Αρμενοπούλα, μάγισσας παιδί,
οπού μαγεύει τάστρη και τον ουρανό,
μαγεύει τα πουλάκια και δεν απετούν,
μαγεύει τα ποτάμια και δεν τρέχουνε,
τη θάλασσα μαγεύει και δεν κυματεί,
μαγεύει τα καράβια και δεν αρμενούν,
μαγεύει με κ' εμένα και δεν έρχομαι.*

Ενώ σε άλλο τραγούδι, η δύναμη της ομορφιάς γίνεται τόσο επικίνδυνη πια που μπορεί να κολάσει ακόμη και τον κλήρο.

*Σαν τη μαρμαροκολώνα στέκεις μες στην εκκλησιά
και σε βλέπουν οι παπάδες και πετούνε τα χαρμπιά*

Συχνά αυτή η δύναμη, φτάνει στα όρια της δαιμονοποίησης. Η όμορφη γυναίκα (στοιχείο, λάμια ή θεριό μεταμορφωμένο σε κοπέλα), ξεγελά και παρασύρει τον άντρα. Ξεγέλασμα βέβαια, κατά τον Σωκράτη Σκαρτσή βαθύτατα ερωτικό.

*Θεριό εμφανερώθηκε τον κόσμο για να φάει.
Γυναίκας ρούχα φόρεσε, γυναίκας πασουμάκι,
γυναίκα πάει και κάθεται στο γυάλινο πηγάδι.
Ξεπλέκει τα σγουρά μαλλιά και κάθεται και κλαίει
κι ο γιος του ρήγα πέρασε και τήνε χαιρετάει.
- Τι έχεις κόρη μου και κλαις και βαριαναστενάζεις;
- Η αρρεβώνα μου 'πεσε στο γυάλινο πηγάδι
κι όποιος θα πέσει να τη βρει γυναίκα θα με πάρει*

Ο λαϊκός ποιητής πέρα από παραλληλισμούς, μεταφορές, παρομοιώσεις, αλληγορίες που ανάγονται στον υλικό κόσμο, γήινο και ουράνιο, παρασυρμένος από το πάθος του δεν αρκείται μόνο στη σύγκριση με το πραγματικό για να εκφράσει τα αισθήματά του. Μέσω του συμβολικού η ομορφιά συμβαδίζει με το θείο και η κόρη γίνεται άγγελος επί της γης.

*Είσαι άγγελος ωραίος, έχεις μάτια γαλανά
και χειλάκι κοραλλένιο και τετράξανθα μαλλιά*

Έτσι, αναδεικνύεται ένα βασικό στοιχείο του λαϊκού πολιτισμικού προτύπου της εποχής, όπως επισημαίνει και ο Ερατοσθένης Κανωμένος, που χαρακτηρίζεται από την ταυτότητα όμορφη κόρη = άγγελος. Όταν λοιπόν το αισθητό κάλλος, η ομορφιά, ξεπεράσει σε λαμπρότητα τη φύση, το υλικό στοιχείο, οδηγείται στη θέαση του θείου, στην αρετή.

*Άγγελος είσαι μάτια μου κι αγγελικά χορεύεις
κι αγγελικά πατάς στη γη κι όλους τους νιους μαραίνεις*

*Σαν άγγελος μου φαίνεσαι πουλάκι μου σαν έρχεσαι
Για δες 'τήνε πως περπατεί σαν άγγελος με το σπαθί*

Μέχρι τώρα, ο λαϊκός ποιητής κάνει τις συγκρίσεις του με τον αντικειμενικό/υλικό κόσμο. Θέλοντας όμως να τονίσει την αξία της ομορφιάς, τολμά να τη συγκρίνει και με το θείο.

*Όντεν περάσω και σε δω στο παραθύρι απάνω,
θαρρώ πως είσαι Παναγιά και το σταυρό μου κάνω*

Παραδόξως όμως, αυτή η ομορφιά συνεχίζει να παραμένει γήινη και κοσμική.

*Όλοι έχουνε κονίσματα και προσκυνούν απάνω
μα γω στα μάθια σου τα δυο την προσευχή μου κάνω*

Εδώ το κάλλος ταυτίζεται πια με το ιερό και η ομορφιά γίνεται λατρεία. Λατρεία που προσφέρεται στην όμορφη κόρη.

*Στη γειτονιά που κάθεσαι δεν πρέπει μοναστήρι
γιατί 'σαι συ το κόνισμα και το προσκυνητήρι*

Σαν να αποδέχεται ότι το θείο είναι a priori το πρότυπο του τέλειου.

*Μπαίνω σαν μπεις στην εκκλησιά σε λογισμό μεγάλο,
όντε σιμώνεις του Χριστού ποιος προσκυνά τον άλλο*

Ωστόσο δεν αρκεί η εξωτερική ομορφιά. Ο ποιητής ακόμη και στο ερωτικό του ξέσπασμα δεν ξεχνά να υπενθυμίσει ότι η γυναίκα, ως μια άλλη Πηνελόπη, θα πρέπει μαζί με την ομορφιά να έχει και άλλες αρετές.

*Τρεις χάρες σου 'δωκε ο Θεός σαν την Αγιά Τριάδα,
τη χάρη και την ομορφιά και την καλογνωμάδα*

Πρέπει να επίσης να είναι εργατική.

*Το παλικάρι το καλό, θέλει καλή γυναίκα
τ' αρέσουν τα κεντήματα, τ' αρέσει και η ρόκα*

Να διαθέτει εξυπνάδα, σεμνότητα και σεβασμό.

*Η όμορφη για προίκα της έχει τη νοστιμιά της
και χάρη το χαμόγελο και τον γλυκό τον λόγο*

«Ένας λεβέντης χόρευε»

Ωστόσο, αν και το δημοτικό τραγούδι είναι κατεξοχήν γυναικοκεντρικό, ο άντρας έχει επίσης σε αυτό μια ιδιαίτερη θέση. Στη θεματολογία του, προβάλλεται το μοντέλο του άντρα λεβέντη που επιβάλλεται με τη δύναμη του. Είναι ένας ήρωας χωρίς επιθετικότητα, που λειτουργεί με αυτοπεποίθηση και ήθος. Η λεβεντιά, ως έννοια, χαρακτηρίζει και εξωτερικά και εσωτερικά τον τέλειο άντρα. Έτσι ο «λεβέντης», πάντα παρουσιάζεται ωραίος, με κάλλος εξωτερικό και μια ομορφιά που φαίνεται να ξεπηδά από μέσα του. Όλες οι κινήσεις του χαρακτηρίζονται από μεγαλοπρέπεια και επιβλητικότητα, είτε χαίρεται, είτε απλώς υπάρχει.

*Λεβέντης εἶσαι μάτια μου λεβέντικα χορεύεις
λεβέντικα πατεῖς στη γῆ καὶ κουρνιαχτό δὲ σέρνεις*

Ο άντρας γίνεται αετός/αἰτός (αἴσσω = ορμώ), σύμβολο της ανδρείας, της παλικαριάς αλλά και της ελευθερίας.

*Ένας αἰτός περήφανος, ένας αἰτός λεβέντης
από την περηφάνεια του κι' από τη λεβεντιά του
.....
και με τον ήλιο μάλωνε και με τον ήλιο λέει*

Άλλοτε, είναι ο αετός το αρπακτικό.

- *Εγώ πέρδικα γίνουμαι και σα καρούλα* εμπαινω*
- *Κ' εγώ αητός θα γίνουμαι κι εσέναν θα αρπάζω*

Και άλλοτε γίνεται ο αετός σύμβολο της μεγαλοπρέπειας και της ομορφιάς.

Αητέ μου χρυσοπράσινε με τις χρυσές φτερούγες
όταν περνάς τις γειτονιές, μοσχοβολούν οι ρούγες

Ενώ συχνά εμφανίζεται ως ήλιος. «Δεν είναι διόλου τυχαίο ότι σε εποχές υγιείς το Κάλλος ταυτίστηκε με το Αγαθόν και το Αγαθόν με τον Ήλιο», επεσήμανε ο *Ελύτης*. Ο ήλιος κατά την ελληνική μυθολογία αντιπροσώπευε την κανονικότητα της φύσης, για τον Πλάτωνα στο «Μύθο του Σπηλαίου» συμβόλιζε την ιδέα του αγαθού, ενώ κατά τον Σωκράτη Σκαρτσή είναι το αντρικό στοιχείο μέσα στο αρχέγονο ζευγάρι ήλιος-φεγγάρι.

Ο ήλιος επαντρεύτηκε και πήρε το φεγγάρι

Ακόμη και η θέση του άνδρα ως εξουσία, ως θέση ισχύος, συχνά διαπλέκεται με την ομορφιά της γυναίκας.

Τρία καλά είναι στον ντουνιά και στον απάνου κόσμο
η νιότη και η λεβεντιά και η καλή γυναίκα

Μέσα από τον θαυμασμό που προκαλεί η ομορφιά της γυναίκας συχνά καταξιώνεται ο σύζυγος.

Ένας, ένας κοντός κοντούτσικος έχει όμορφη γυναίκα,
τόνε, ζηλεύει η γειτονιά, τότε ζηλεύει η χώρα
τον ζήλεψε, κι ένας πασάς πο' 'χει όμορφη γυναίκα

Συζήτηση- Συμπεράσματα

Στη λαογραφία το κάλλος εμφανίζεται ως εξωτερική ομορφιά, που συνυπάρχει σταθερά με την ηθική υπόσταση του ωραίου ανθρώπου, ενώ οι αναφορές στα πρότυπα ομορφιάς αναδεικνύουν τις αντιλήψεις περί κάλλους του νεοελληνικού πολιτισμού. Τα δημοτικά τραγούδια κατά κάποιο τρόπο διακατέχονται από έναν πολιτισμό κάλλους που φαίνεται να συνοδεύεται από έντονο «άρωμα γυναίκας». Γιατί η ωραιοποίηση του αισθητού, εκφερόμενη συνήθως από τους άντρες, δεν μπορεί να αποφύγει τον προσανατολισμό στο ήδη «ειπωμένο», την κοινή γνώμη, μέσω ενός αδιάκοπου διαλόγου με το σύνολο της κοινωνίας. Εισχωρούν μέσα τους γενικές ιδέες και απόψεις, αποτιμήσεις και αισθητικοί κανόνες για το πρότυπο ομορφιάς στενά συνδεδεμένα με το κοινωνικό υπόδειγμα που δίνει την εικόνα ενός παθητικού θηλυκού και ενός ηρωικού αρσενικού, όπου η ομορφιά και η παλικάριά αποτυπώνονται είτε σε σωματικό είτε σε ψυχικό επίπεδο. Οι αναπαραστάσεις λοιπόν των προσώπων, μέσα από λέξεις που δεν επιλέγονται νοητικά αλλά αντλούνται από την ίδια τη ζωή, παρέχουν χρήσιμες υποδείξεις ως προς τον κοινωνικό τους καθορισμό. Η γυναίκα παρουσιάζεται ως ένα αισθητικά όμορφο αντικείμενο, ως ένα είδος πολιτισμικού «πλαστικού», με τις αφηγήσεις να περιστρέφονται γύρω από την εμφάνιση. Από την άλλη οι αναπαραστάσεις των αντρών συνδέουν την ομορφιά

τόσο με τον εξωτερικό όσο και με την εσωτερικό κόσμο. Τελικά, φαίνεται ότι ο άντρας είναι το υποκείμενο που βιώνει το κάλλος ενώ η γυναίκα είναι το αντικείμενο που το δέχεται.

Συνοψίζοντας λοιπόν όσα ειπώθηκαν, θα λέγαμε με λίγα λόγια ότι στο δημοτικό τραγούδι το αγαθό παρουσιάζεται περισσότερο ως ιδιότητα της ψυχής, ενώ το κάλλος, αναγνωρίζεται ως ιδιότητα του σώματος και των αισθητών και συνδέεται με την υλική υπόσταση του ανθρώπου. Ωστόσο κάλλος και αγαθό αναγόμενα στην κατηγορία φύση, εμφανίζονται ως μια ταυτότητα και, όπως υπενθυμίζει ο Ερατοσθένης Καψωμένος, «δε νοείται αγαθό χωρίς την ιδιότητα του κάλλους ούτε κάλλος χωρίς την ιδιότητα του αγαθού».

Αντί επιλόγου

Θα κλείσω με ένα χαρακτηριστικό δημοτικό τραγούδι όπου η απεικόνιση της πεντάμορφης πραγματώνεται μέσα από λέξεις που ηχούν και σαγηνεύουν για να εκφράσουν, σε αχρονικό επίπεδο, την κοσμοθεωρητική λατρεία του λαού για το κάλλος.

*Ποιος είδεν ήλιο από βραδιού, άστρι το μεσημέρι;
Ποιος είδε την πεντάμορφη, στη σκάλα ν' ανεβαίνει,
να τρίζουν τα τριλίκια της, να λάμπει η φορεσιά της,
και τα ξανθά της τα μαλλιά να μοιάζουν το χρυσάφι,
το πρόσωπό της στρογγυλό να 'ναι σαν το φεγγάρι
να 'ναι τα δυο ματάκια της αυγερινός και πούλια,
να 'χει λαιμό για τα φλωριά, για τα μαργαριτάρια,
τα χέρια της τα παχουλά ν' ασπρίζουν σαν το γάλα,
και το κορμί της το λιγνό νά 'ναι σαν κυπαρίσσι,
νά 'χει κορμί αγγελικό και μέση δαχτυλίδι,
και δάχτυλα μασουρωτά, για πέντε δαχτυλίδια,
νά 'χει λαλιά ζαχαρωτή σε στόμα κοντυλένιο
τα χείλη τα μυγδαλωτά νά 'ναι σαν το μερτζάνι;
Θε μου! και ποιος να την ιδεί, και να μη λαχταρίσει!...*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αραβαντινού, Π. (1996). *Δημοτικά Τραγούδια της Ηπείρου*, Αθήνα, Δαμιανός
- Αρώνη, Α. (2008). *Κοινωνικές Αναπαραστάσεις, πρακτικές και χρήσεις του Σώματος (Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών-Τμήμα Ψυχολογίας 2008)*. ανακτήθηκε από το <http://randemos.panteion.gr>
- Barthes, R., (2007., *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον
- Βιρβιδάκης Στ., Καρασμάνης Β., Τουρνά Χ., (2007., *Αρχές φιλοσοφίας (θεωρητικής κατεύθυνσης) Β' Λυκείου*, βιβλίο μαθητή, Αθήνα, ΟΕΔΒ

- Γιανναράς Χ., (1971). *Η μεταφυσική του σώματος*, Αθήνα, Δωδώνη
- Γιαννόπουλος Ι., Κατσιαμπούρα Γ., Κουκουζέλη Α. (2000). *Εισαγωγή στον Ελληνικό Πολιτισμό. Σημαντικοί Σταθμοί του Ελληνικού Πολιτισμού*. Τόμος Β. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
- Δημητρακόπουλος, Σ., (1993). *Ιστορία και Δημοτικό Τραγούδι*, (Γ' Έκδοση), Αθήνα, Παρουσία
- Διζικιρίκης, Γ., (1983). *Αισθητική της Ρωμιοσύνης: το δημοτικό τραγούδι κάτω από το φως της πάλης των σύγχρονων ιδεών*, Αθήνα, Φιλιππότης
- Ελύτης, Ο., (2007). *Τα δημόσια και τα ιδιωτικά*, Αθήνα, Ίκαρος
- Ευσταθιάδη, Στ., (1992). *Τα Τραγούδια του Ποντιακού λαού*, Αθήνα, Κυριακίδης
- Θέρος, Α., (1952), *Τα Τραγούδια των Ελλήνων*, Αθήνα, Εθνική-Αετός
- Ιωάννου, Γ., (1989). *Τα δημοτικά μας τραγούδια, επιμέλεια*, Αθήνα, Ερμής,
- Κακριδής, Ι., (1978). *Ομηρικά θέματα, Από τον κόσμο των Αρχαίων*, Αθήνα, Εστία
- Κατσαλίδας, Γ., (2001). *Δημοτικά Τραγούδια*, Αθήνα, Gutenberg
- Καψωμένος, Ε., (1999). *Δημοτικό τραγούδι – Μια διαφορετική προσέγγιση* (5^η έκδοση), Αθήνα, Πατάκης
- Καψωμένος, Ε., (2008). *Πολιτισμικοί κώδικες στο δημοτικό τραγούδι*, Σεμινάριο 35: *Το δημοτικό τραγούδι από την αρχαιότητα ως σήμερα* (Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Χανιά, 8-10 Οκτωβρίου 2007), Αθήνα, Ελληνοεκδοτική
- Καψωμένος, Ε., (2005). *Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό στη νεοελληνική λογοτεχνία. Ένας πολιτισμικός κώδικας*, Περιβάλλον και ανάπτυξη. Διαλεκτικές σχέσεις και διεπιστημονικές προσεγγίσεις, Αθήνα, Εναλλακτικές Εκδόσεις
- Καψωμένος, Ε. (2005). *Για μια σημειωτική της νεοελληνικής κουλτούρας*, Περιβάλλον και ανάπτυξη. Διαλεκτικές σχέσεις και διεπιστημονικές προσεγγίσεις, Αθήνα, Εναλλακτικές Εκδόσεις
- Κυριακίδης, Σ., (1990). *Το Δημοτικό Τραγούδι, Συναγωγή Μελετών*, Αθήνα, Ερμής
- Κυριακίδης, Σ., (1920). *Αι γυναίκες εις την λαογραφίαν*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων αρ. 31, Αθήνα, Σιδέρης
- Λιουδάκη, Μ., (1936). *Λαογραφικά Κρήτης, Α΄. Μαντινάδες*, Αθήνα, Ελευθερουδάκης

- Μιράσγεζι Μ., (1965). *Ερευνα στη δημοτική μας Ποίηση, ο Γάμος*, Αθήνα, Ιδιωτική Έκδοση
- Νιάρχος, Θ., (2000). *Ενας αιώνας Νόμπελ. Οι ομιλίες των συγγραφέων που τιμήθηκαν με βραβείο Νόμπελ στον 20ό αιώνα*, Αθήνα, Καστανιώτης
- Πανθρακική Ομοσπονδία, (2000). *Το θρακιώτικο Δημοτικό Τραγούδι*, Αθήνα, Πάραλος
- Περσίδης, Β., (1983). *Το Εθνικό μας τραγούδι*, Αθήνα, Πιτσιλός
- Πλάτων, Συμπόσιον, (1983). *Οδυσσέας Χατζόπουλος* Αθήνα, Κάκτος
- Πολίτης, Ν., (2002). *Εκλογαί από τα Τραγούδια του Ελληνικού Λαού*, Αθήνα, Εκάτη
- Ρηγοπούλου, Π., (2008), *Το σώμα, Ικεσία και Απειλή*, Αθήνα, Πλέθρον
- Ρωμαίος, Κ., (1979). *Δημοτικό Τραγούδι: προβλήματα καταγωγής και τεχνοτροπίας*, Αθήνα, Δωδώνη
- Σηφάκης, Γρ., (1998). *Για μια ποιητική του δημοτικού τραγουδιού*, (ΠΕΚ), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Σκαρτσής, Σ.,(1987). *Το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, Πατάκης
- Τυροβολά, Β., (2002). *Πυθαγόρεια Φιλοσοφική Παράδοση, Μυστικισμός και χορός*, Αθήνα

ΙΣΤΟΓΡΑΦΙΑ

Πλάτωνος επιγράμματα, Παλατινή Ανθολογία

http://el.wikisource.org/wiki/%CE%A0%CE%BB%CE%AC%CF%84%CF%89%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%B3%CF%81%CE%AC%CE%BC%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1

Θαυμάζοντας το Ωραίο. Συμβολισμοί και Κοινωνικές Αναπαραστάσεις στο Δημοτικό Τραγούδι

Περίληψη

Οι Αρχαίοι Έλληνες στην αναζήτησή τους για το τέλειο λάτρεψαν το ανθρώπινο σώμα και λάξευσαν στην πέτρα τα ωραία κορμιά των αθλητών. Ζούσαν στην ενότητα του αισθητικού με το ηθικό που στο αρμονικό συνταίριασμα τους μας έδωσαν το αθλητικό ιδεώδες. Παρόλο όμως που ο «Ολυμπισμός» της κλασικής εποχής ανήκει πια στην αρχαιότητα, η αναζήτηση «περί κάλλους», υπό διαφορετική κάθε φορά μορφή, αποτελεί μόνιμο μέλημα των ανθρώπων. Μέσα από την «υπαινικτική ασάφεια» του δημοτικού τραγουδιού, αναδύεται ο κόσμος της ανθρώπινης ομορφιάς, ως ιδιότητα του σώματος των αισθητών, ισορροπώντας με θαυμαστό τρόπο ανάμεσα στο θεϊκό, στο γήινο, και στο συμβολικό. Αποτυπώνεται περισσότερο ως εξωτερική ομορφιά ή παλικάρια, όπου όμως η σωματική ομορφιά μέσα από τα συναισθήματα που δημιουργεί, εξυψώνεται και ταυτίζεται με την ιδέα του ψυχικού κάλλους. Βλέπουμε επίσης τα στερεότυπα μιας εικόνας παθητικού θηλυκού και ηρωικού αρσενικού, όπου το ανδρικό πρότυπο ομορφιάς είναι αυτό του ήρωα, δυνατού και ρωμαλέου, ενώ το γυναικείο σώμα εμφανίζεται ως ένα είδος πολιτισμικού «πλαστικού», με τις αφηγήσεις να περιστρέφονται γύρω από την εμφάνιση.

Λέξεις κλειδιά: σώμα, αθλητικό ιδεώδες, κάλλος, ομορφιά, δημοτικό τραγούδι, στερεότυπα, συμβολισμοί, κοινωνικές αναπαραστάσεις

Admiring Beauty Symbolism and Social Representations in Traditional Song

Abstract

The Ancient Greeks in their perfection worshiped the human body and carved the beautiful figures of athletes on stone. They lived in the unity of esthetic with moral through whose harmonic accord the athletic ideal was born. Although the “Olympism” of the classical era belongs to the ancient times, the quest for beauty, under forms, has always been a permanent concern of varied mankind. Through the “allusive ambiguity” of folk songs, emerges the world of human beauty, as the earthly and the symbolic. It is mostly rendered as external beauty or bravery, where physical beauty though, through the emotions it evokes, is exalted and identified with the idea of the beauty of the soul. We see also the stereotypes of an image of a passive female and a heroic male, where the standard for female body appears as a kind of cultural “plastic”, with narrations revolving around appearance.

Key words: body, athletic ideal, beauty, traditional song, symbolism, stereotypes, social representations

«Κάλλος και ολοκληρωτισμός στην Γερμανία του Μεσοπολέμου»

Αικατερίνη Μανδρώνη

Δρ Ιστορίας Τέχνης

Εκπαιδευτικός ΠΕ02



1. Αφροδίτη της Μήλου, 1ος αι. π.Χ. Μουσείο του Λούβρου

να διατρέξουμε μαζί μερικές σημαντικές στιγμές της αρχαίας ελληνικής τέχνης, αυτές που ο ίδιος ο Βίνκελμαν αναγνώριζε με πάθος ως αφετηρία σκέψης για τους σύγχρονους του καλλιτέχνες.

Αν μια έννοια ακολουθεί τις αναζητήσεις της ανθρώπινης ύπαρξης σε αυτόν εδώ τον κόσμο, με αδιάλειπτη επιμονή, είναι αυτή του Κάλλους. Κύριος άξονας της Αισθητικής εδώ και μερικούς αιώνες.

«Η αίσθηση του ωραίου που διαρκώς περισσότερο απλώνεται στον κόσμο άρχισε να διαμορφώνεται για πρώτη φορά κάτω από τον ελληνικό ουρανό. Όλες οι επινοήσεις ξένων λαών ήλθαν στην Ελλάδα κατά κάποιον τρόπο μόνον ως ένα πρώτο σπέρμα και έλαβαν μια άλλη φύση και μορφή στη χώρα που, καθώς λένε, η Αθηνά, λόγω του εύκρατου κλίματος που συνάντησε εδώ, την όρισε ως τόπο κατοικίας των Ελλήνων προκρίνοντάς την απ' όλες τις άλλες ως έναν τόπο ο οποίος θα γεννούσε σοφούς ανθρώπους»⁸³ με αυτά τα λόγια ο Βίνκελμαν χαιρετίζει το αρχαιοελληνικό κάλλος στο σύντομο δοκίμιο του 1755.

Οι Έλληνες, λοιπόν, υπερέβησαν την φυσική ομορφιά και συνέλαβαν με το πνεύμα τους ένα ανώτερο αισθητικό ιδεώδες⁸⁴ που ανιχνεύεται σε όλες τις μεγάλες στιγμές της νεώτερης Τέχνης, π.χ. στην Αναγέννηση ή στον Νεοκλασικισμό του 18^{ου} αιώνα.

Πριν εστιάσω σε αυτό που αναφέρεται στον τίτλο της εισήγησής μου, θα ήθελα

2. Αφροδίτη των Μεδίκων, μάρμαρινο αντίγραφο του 1ου αι. π.Χ. κατά τον τύπο της Κνιδίας Αφροδίτης του Πραξιτέλη (350-340 π.Χ.), Μουσείο Πούσκιν



⁸³ Ι.Ι. Βίνκελμαν, *Σκέψεις για την μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική*, μετ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, Ίνδικτος: Αθήνα, 1996, σ.7.

⁸⁴ Για μια συνοπτική αναφορά στην αρχαία ελληνική τέχνη βλ. G.M.A Richter, *A Handbook of Greek Art*, Phaidon: London, 1959 & Γ. Κοκκορού-Αλευρά, *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας-σύντομη ιστορία 1050-50 π.Χ.*, εκδ. Καρδαμίτσα: Αθήνα, 1994.



3. Sandro Botticelli, Η γέννηση της Αφροδίτης, 1486, Πινακοθήκη Uffizi.



4. Ingres, Αναδυομένη Αφροδίτη, π.1848, Μουσείο Condé, Chantilly.



5. Ερμής του Πραξιτέλους, 340-330 π.Χ., Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας.



6. Belvedere, ρωμαϊκό αντίγραφο 130-140 μ.Χ κατά το πρότυπο του χάλκινου αγάλματος του Λεωγάρου 330-320 π.Χ. Μουσεία Βατικανού.



7. Ο Δισκοβόλος, ρωμαϊκό αντίγραφο 2ου αι. π.Χ. κατά το πρότυπο του Μύρωνος, π.450 π.Χ. Γλυπτοθήκη Μονάχου.



8. Michelangelo, Δαβίδ, 1504,
Galleria dell' Accademia,
Φλωρεντία.



9. Antonio Canova, Έρως και Ψυχή,
1786-1793, Μουσείο του Λούβρου.

Οι εικόνες αυτές, παρότι έχουν χρονολογική απόσταση πάνω από 1500 χρόνια, μοιράζονται ένα γνώρισμα: την ιδανική ομορφιά σχεδιασμένη στη διάνοια και μόνον. Αίρονται πάνω από την φύση και τον χρόνο γιατί το πρότυπό τους σχεδιάστηκε στο πνεύμα τους⁸⁵.

Την εποχή που γράφει το δοκίμιό του ο Βίνκελμαν αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον για την αρχαία τέχνη, όπως εκφράστηκε στην ελληνορωμαϊκή περίοδο αλλά και στην ιταλική Αναγέννηση. Έκδηλη η επιστροφή του κλασικού στην αρχιτεκτονική, στη γλυπτική και στη ζωγραφική του 18^{ου} αιώνα. Αλλά, η ευρωπαϊκή κοινωνία αρχίζει να μετασχηματίζεται: βιομηχανική επανάσταση, εργοστάσια, μαζική παραγωγή, έκρηξη αστικών κέντρων, νέες κοινωνικές τάξεις, νέοι πολιτικοί ορίζοντες και αναζητήσεις –κυρίως μετά την Γαλλική Επανάσταση– ένας κόσμος που αλλάζει και ασφυκτιά, που αναζητεί την ελευθερία να αυτοπροσδιορίζεται μέσω των νέων εξελίξεων και επιδιώξεων. Αυτό, όμως, τι σημαίνει για την Τέχνη;

Σημαίνει, κατ' αρχήν, αλλαγή στη θέση και στον ρόλο του καλλιτέχνη μέσα στον κόσμο, αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τον κόσμο και τον μεταφέρει στο έργο του, αλλαγή στις ευαισθησίες και στις προσδοκίες του κοινού, αλλαγή στις αισθητικές αντιλήψεις και πρότυπα⁸⁶.

Από τον ρομαντισμό στον ρεαλισμό και στον ιμπρεσιονισμό, τα τέλη του 19^{ου} αιώνα κλείνουν με μια πληθυντική καλλιτεχνική έκφραση, πρωτόγνωρη για την ιστορία της τέχνης: Ο Βαν Γκόγκ, ο Σεζάν και ο Γκωγκέν προαναγγέλλουν τα πρωτοποριακά κινήματα των αρχών του 20^{ου} αιώνα και την ρήξη με όλες τις αξίες –αισθητικές, πολιτισμικές, αλλά και κοινωνικο-πολιτικές– που για αιώνες τροφοδοτούσαν την Ευρώπη: ό,τι θεωρούνταν σημαντικό και αδιαμφισβήτητο σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας στην γηραιά ήπειρο, τώρα φαίνεται μετέωρο και έωλο μέσα στον στρόβιλο της ιστορίας που καταλήγει στην πλέον αποτρόπαιη και παράλογη αιματοχυσία του 1914.

Οι καλλιτεχνικές διατυπώσεις είναι πλέον σύντομες με την ψυχική διάθεση και τα αδιέξοδα του νέου αιώνα στην Ευρώπη: μια Ευρώπη που οδηγείται με ακρίβεια να αντιμετωπίσει ό,τι επιμελώς έκρυβε στα σπλάχνα της. Κοινωνικές συγκρούσεις, ανεπαρκείς πολιτικούς θεσμούς, έλλειμμα δημοκρατίας, υπερχειλισμένη εγωπάθεια, αποικιοκρατία.

Η δεκαετία του 1920 και του 1930 αποτελεί μια τραγική χρονική περίοδο, καθώς εξαπλώνονται ως επιδημία τα ολοκληρωτικά καθεστώτα στην Ευρώπη– τα οποία κατά «σύμπτωση» υιοθετούν και προπαγανδίζουν μια τέχνη που προσπαθεί να «ριζώσει» στα κλασικά πρότυπα.

Το βλέμμα μας θα στραφεί, λοιπόν, στην Γερμανία του Μεσοπολέμου, μια Γερμανία ηττημένη στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με εύθραυστη τη δημοκρατία της Βαϊμάρης, με οξυμμένα τα οικονομικά προβλήματα, με άλυτες τις πολιτικές εντάσεις και συγκρούσεις.

Όταν το 1933 οι εθνικοσοσιαλιστές με αρχηγό τον Adolf Hitler ήλθαν στην εξουσία, ξεκίνησαν έντονες συζητήσεις και ιδεολογικές μάχες μεταξύ των υψηλόβαθμων στελεχών του κόμματος,

⁸⁵ ό.π. σημ.1, σ.17.

⁸⁶ Giulio Carlo Argan, *L' arte moderna*, Sansoni editore: Firenze, 1989. Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, Phaidon: London, 1995. Robert Hughes, *The Shock of the New and the century of change*, Thames and Hudson: London, 1990.

που υποδήλωναν και τις διαφορετικές αντιλήψεις για την τέχνη. Ήταν δεδομένο ότι η νέα τέχνη που θα γεννιόταν με το III Ράιχ, θα έπρεπε να αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα της αιώνιας αλήθειας και ομορφιάς και να απορρίπτει τον πειραματισμό, την αφαίρεση και γενικά κάθε υποκειμενική καλλιτεχνική έκφραση. Θα έπρεπε ακόμα αυτή η νέα τέχνη να συμμορφώνεται με την παράδοση, όπως αυτή αποτυπώνεται στο πνεύμα και στην ψυχή του γερμανικού λαού.

Γρήγορα έγινε φανερός ο ανταγωνισμός μεταξύ του Josef Goebbels⁸⁷ και του Alfred Rosenberg⁸⁸: ο πρώτος, με ευρύτερες καλλιτεχνικές ανησυχίες, είχε εκδηλώσει από νέος το πάθος του για τον Εξπρεσιονισμό⁸⁹. Γι' αυτό και ως υπουργός Διαφώτισης και Προπαγάνδας ο Goebbels υπερασπίζεται στην αρχή τον Εξπρεσιονισμό, πιστεύοντας ότι σε αυτόν ενσαρκώνεται το βορειογερμανικό πνεύμα, ενώ ταυτόχρονα τις θέσεις του τις υποστηρίζει σθεναρά η γενική συνομοσπονδία Γερμανών φοιτητών στο Βερολίνο⁹⁰. Αντίθετα, ο Rosenberg ήταν φανατικός πολέμιος του Εξπρεσιονισμού –και γενικότερα της μοντέρνας τέχνης– και προωθούσε έναν τύπο ζωγραφικής που τόνιζε τα λαϊκά (völkisch) χαρακτηριστικά, δηλαδή, κατά την άποψή του, την ουσία της τέχνης του γερμανικού λαού⁹¹. Η τέχνη για τον Rosenberg

⁸⁷ Ο Josef Goebbels τον Σεπτέμβριο του 1933 ορίστηκε επικεφαλής του καινούργιου Επιμελητηρίου του Reich για τον Πολιτισμό, το οποίο ήταν χωρισμένο σε επτά τμήματα: Τύπου, ραδιοφώνου, κινηματογράφου, μουσικής, λογοτεχνίας, θεάτρου και καλών τεχνών. Το Επιμελητήριο επανδρώθηκε με νεαρά στελέχη του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος που είχαν διάθεση να δουλέψουν. Βλ. την μονογραφία του περιοδικού *Στρατιωτική Ιστορία*: Ιάκωβος Περ. Χονδροματίδης, «Γκαίμπελς-ο μάγος της προπαγάνδας», εκδ. Περισκόπιο: Αθήνα, 2008, 22-25 & Mortimer G. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945*, Grabert Verlag: Tuebingen, σ. 36 και www.spartacus.schoolnet.co.uk.

⁸⁸ Ο Alfred Rosenberg σπούδασε στο Πολυτεχνείο της Ρίγας (σημερινή Εσθονία), από το 1918 εγκαταστάθηκε στο Μόναχο και εγγράφηκε στο Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα. Το 1923 έγινε εκδότης της επίσημης εφημερίδας του *Völkischer Beobachter*. Το 1933 του ανατέθηκε να εποπτεύει την ιδεολογική εκπαίδευση και μόρφωση του κόμματος. Βλ. για τα βιογραφικά στοιχεία www.spartacus.schoolnet.co.uk.

⁸⁹ Ο Goebbels ολοκλήρωσε τις σπουδές του στην Φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο της Χαϊδελβέργης, όπου σύχναζε στον κύκλο του ποιητή Stefan George. Έγραφε ποιήματα και προσπάθησε ανεπιτυχώς να εκδώσει μια νουβέλα του με τίτλο «Μίχαελ», στην οποία εκδήλωνε τον ενθουσιασμό του για τον Εξπρεσιονισμό, που τον θεωρούσε ικανό να κτίσει έναν καινούργιο κόσμο, αφού κρύβει μέσα του το πάθος και την δύναμη να δίνει σχήμα στον κόσμο. Παρεμπιπτόντως, ο ιδεολογικός αντίπαλός του σε ζητήματα τέχνης, Rosenberg, αλλά και ο Goering, αντιπαθούσαν βαθιά τον Εξπρεσιονισμό, όπως και την ζωγραφική του Van Gogh. Davidson, ό.π., σημ.5, 37. Για τις θέσεις του Goebbels σχετικά με την μορφή και το περιεχόμενο της τέχνης που εκφράζει τον εθνικοσοσιαλισμό βλ. τον λόγο που έγραψε για τον Hitler στο συνέδριο του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος το 1933, και τον λόγο που εκφώνησε ο ίδιος το 1935 κατά τη διάρκεια θεατρικής εβδομάδας: www.calv.edu (όπου υπάρχει αρχείο γερμανικής προπαγάνδας).

⁹⁰ Ο Hans Weidemann και ο Otto Andreas Schreiber, ο οποίος ήταν και εκδότης περιοδικού *Die Kunstammer*, επίσημου όργανου του Επιμελητηρίου Πολιτισμού του Goebbels, δημοσίευσαν πολλά άρθρα τους που καταδίκαιζαν τις αντιδραστικές αντιλήψεις για την τέχνη που εκφράζονταν με ψευδο-κλασικές κίτς τάσεις, και υποστήριζαν τους εξπρεσιονιστές ζωγράφους και γλύπτες, όπως τον Nolde, τον Barlach ή τον Schmidt-Rottluff, ενώ θεωρούσαν την απόρριψή τους έγκλημα εναντίον του γερμανικού πολιτισμού. Βλ. Davidson, ό.π., σημ.5, 39.

⁹¹ Ο Rosenberg είχε εκθέσει τις απόψεις του για την τέχνη στο βιβλίο *Ο Μύθος του Εικοστού Αιώνα* (1930). Ο κύριος άξονας γύρω από τον οποίο αναπτύσσονταν οι θέσεις του για την τέχνη, ήταν ότι ο πολιτιστικός μπόλσεβικισμός, δηλαδή όλη η μοντέρνα τέχνη, είναι εβραίο-κομμουνιστική συνωμοσία που υπονομεύει το ιδανικό της ομορφιάς της αρίας φυλής. Συγκεκριμένα γράφει ο Rosenberg: «Η ουσία αυτής της εντελώς χαοτικής κατάστασης βρίσκεται, μεταξύ των άλλων, στην απώλεια αυτής της ομορφιάς-ιδανικού, η οποία, ενώ έχει πολλές μορφές και μανδύες, παραμένει ακόμη το θεμελιώδες στήριγμα όλης της δημιουργικής ευρωπαϊκής τέχνης. Δημοκρατικά κηρύγματα, που διαφθείρουν την φυλή, και η μητρόπολις, που εξουδετερώνει τον Volk, συνδυάζονται με τις προσεκτικά σχεδιασμένες αποσυνθετικές δραστηριότητες των Εβραίων. Το αποτέλεσμα δεν ήταν μόνον ο κατακεραματισμός του Weltanschauung και της αντίληψης για το κράτος, αλλά ακόμη και της τέχνης της Βόρειας Δύσης» (απόσπασμα από το έργο του βλ. Alfred Rosenberg, «The Myth of the Twentieth Century» στο *Art in Theory 1900-1990* ed. by Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell: Oxford, 1993, 395. Ο Rosenberg εξάλλου είχε οργανώσει το 1929 την «Αγωνιζόμενη Ένωση για την Γερμανική Κουλτούρα» (Kampfbund für Deutsche Kultur), η οποία το 1933 είχε φθάσει να αριθμεί 38.000 μέλη: βλ. Davidson, ό.π., σημ.5, 37-38.

όφειλε αφενός να αποκλείει τα αντικοινωνικά, άσχημα, παρεκκλίνοντα ή ανώμαλα στοιχεία, πράγμα που έκαναν συστηματικά τα πρωτοποριακά κινήματα των αρχών του 20^{ου} αιώνα, όπως ο Εξπρεσιονισμός, και αφετέρου, να προωθεί το υπόδειγμα μιας υγιούς ζωής στην υπηρεσία της κοινότητας.

Ο ιδεολογικός ανταγωνισμός Goebbels-Rosenberg στο ζήτημα της τέχνης είχε κρίσιμη σημασία για τη θεματολογία, τη μορφή και το ύφος που θα απεικόνιζε και θα ενσάρκωνε τα «αισθητικά» ιδεολογήματα του εθνικοσοσιαλισμού-αν υπήρχε όντως αισθητικό θεμέλιο σε όλα αυτά⁹².



10. Richard Klein, Το ξύπνημα, 1937.

Την έναρξη του ονείρου –ή του εφιάλτη- για τους Γερμανούς απεικονίζει στον πίνακά του «Το ξύπνημα» (1937) ο Richard Klein: το γερμανικό πνεύμα ενσαρκωμένο στο άρειο ανδρικό σώμα αφυπνίζεται, για να συναντήσει το πεπρωμένο του. Αλλά ο πίνακας, εκτός από τις συμβολικές διαστάσεις του, δηλώνει και μια εικαστική επιλογή: το ύφος και το είδος της ζωγραφικής που θα αναλάμβανε να εκφράσει και να διαχύσει τη ναζιστική ιδεολογία, τελικά, δεν ήταν ο Εξπρεσιονισμός, αλλά η ρεαλιστική αναπαράσταση, με μια ιδιαίτερη έμφαση στη μίμηση κλασικών προτύπων.

Και ήταν ο ίδιος ο Hitler, ένας «καλλιτέχνης»⁹³ πάνω από όλα, που έθεσε τέλος στις έντονες διαμάχες Goebbels-Rosenberg. Στην ιδεολογική μάχη για το είδος της τέχνης που θα ενσαρκώσει τα ιδανικά του ναζισμού, δεν επικράτησε ο Εξπρεσιονισμός⁹⁴, αλλά το γούστο και τα αισθητικά πρότυπα μιας μετριότητας, του Hitler.

⁹² Ο Walter Benjamin θεωρούσε ότι ο φασισμός κατέληγε πάντα στην αισθητικοποίηση της πολιτικής ζωής, ώστε οι μάζες να βρουν έναν τρόπο έκφρασης, χωρίς να απαιτήσουν αλλαγή στις σχέσεις ιδιοκτησίας, βλ. Walter Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του» στη συλλογή δοκιμίων *Δοκίμια για την Τέχνη* (μετ. Δημοσθένης Κούρτοβικ), Κάλβος, Αθήνα, 1978, 36-37.

⁹³ Σε εφημερίδα της εποχής αναφέρεται ότι ο γερμανικός λαός είναι τυχερός που το θείο πεπρωμένο τους έστειλε τα πάντα στο πρόσωπο ενός ανθρώπου: τον δυνατό και μεγαλοφυή πολιτικό, τον πολυμήχανο στρατιώτη, τον πρώτο εργάτη και τον πρώτο οικονομολόγο· το σπουδαιότερο όμως από όλα είναι ότι αντλεί την μεγαλύτερη του δύναμη από το γεγονός ότι είναι καλλιτέχνης και ο ίδιος: «Ηρθε από την τέχνη, αφιέρωσε τον εαυτό του στην τέχνη, ειδικά την τέχνη της αρχιτεκτονικής, αυτός ο δυνατός δημιουργός μεγάλων κτιρίων. Και τώρα έγινε και ο κτίστης του Reich» στην εφημερίδα *Hakenkreuzbanner (Η σημαία της σβάστικας)*, 10 Ιουνίου 1938. Παρατίθεται στην ενότητα “Nazi Approved Art” στο www.fcit.usf.edu. Για τα βιογραφικά στοιχεία του Χίτλερ και, συγκεκριμένα, την διάψευση των νεανικών ονείρων του να γίνει ζωγράφος βλ. www.spartacus.schoolnet.co.uk.

⁹⁴ Η διαμάχη για τον Εξπρεσιονισμό συνεχίστηκε και από τους αριστερούς διανοούμενους εκτός Γερμανίας, όπως ο Georg Lukács και ο Ernst Bloch, αναδεικνύοντας και πάλι πόσο πολυσύνθετο ήταν το ζήτημα. Το 1934 ο Lukács είχε δημοσιεύσει στο περιοδικό *Internationale Literatur* το κείμενό του «Το Μεγαλείο και η Πτώση του Εξπρεσιονισμού», όπου υποστήριζε ότι το κίνημα αυτό δεν εξέφραζε τίποτε άλλο από την παραζάλη των μικροαστών και ότι αποτελούσε συμπαιγνία στην ιδεολογική αποσύνθεση της ιμπεριαλιστικής αστικής τάξης. Αντίθετα, θεωρούσε ότι ο ρεαλισμός (και δη, ο σοσιαλιστικός) ήταν η πραγματικότητα η ίδια, συνεκτική και οργανωμένη ολότητα. Ο Bloch, λοιπόν, όντας το 1938 εξόριστος στην Μόσχα, ανταπαντά στον Lukács μέσω του γερμανόφωνου περιοδικού *Das Wort*, ότι αυτό που τρέφει την αντίληψη ότι ο Εξπρεσιονισμός είναι ψευδο-επαναστατικός, είναι η πεποίθηση ότι η αστική τάξη δεν έχει να μας διδάξει τίποτε πέρα ίσως από τεχνολογία και φυσικές επιστήμες, μια θέση που εκφράζεται από την φιλοσοφική γραμμή που ξεκίνησε με τον Hegel και κατέληξε στον Marx μέσω του Feuerbach. Τέτοιες αντιλήψεις κάνουν τους Εξπρεσιονιστές να εμφανίζονται ως πρόδρομοι των ναζί. Ο Bloch συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι η αυθεντική πραγματικότητα είναι και ασυνέχεια, και ενώ ο Lukács βλέπει στον Εξπρεσιονισμό την καταστροφή και την παρακμή, αυτός βλέπει το πείραμα της

Στην περίοδο, λοιπόν, 1933-1945 παρουσιάζεται μια πληθώρα πινάκων με γυναικεία και ανδρικά γυμνά κλασικής τυπολογίας, με στόχο να «αποκατασταθεί» η χαμένη αρμονία και ομορφιά από την τέχνη, που τόσο αμφισβητήθηκαν και απορρίφθηκαν από τα πρωτοποριακά κινήματα στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα.

Και επειδή ένας από τους πρωτεύοντες στόχους του III Ράιχ ήταν να διδάξει και τον γερμανικό λαό «Τι είναι Τέχνη;», τον Ιούλιο του 1937 στο Μόναχο οργανώθηκαν ταυτόχρονα δύο

εκθέσεις, «Η Μεγάλη Γερμανική Έκθεση» (Grosse Deutsche Kunstausstellung) και αυτή της «Διεφθαρμένης Τέχνης» (Entartete Kunst).

Το Υπουργείο Προπαγάνδας είχε σκηνοθετήσει δεξιοτεχνικά τις δύο εκθέσεις, ώστε η μία να καταδικάζει και να ξορκίζει τη διαφθορά και την παρακμή της μοντέρνας τέχνης, ενώ η άλλη να αναδεικνύει τα γνωρίσματα της αιώνιας τέχνης, προβάλλοντας υγιή και όμορφα πρότυπα. Η «Εκφυλισμένη Τέχνη» περιελάμβανε τους εκπροσώπους

της μοντέρνας τέχνης: του κυβισμού, του φουτουρισμού, του εξπρεσιονισμού, του ντανταϊσμού. Τα έργα που αντιπροσώπευαν την «Εκφυλισμένη Τέχνη», παρουσιάζονταν ως

11. Αφίσα για την έκθεση της Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης, Μόναχο, 1937.

δείγματα παρανοϊκού εγκεφάλου, σωματικού και ηθικού ρύπους, μόλυνσης από την νεγροποίηση και το διεστραμμένο εβραϊκό πνεύμα⁹⁵, που μπορούσαν μόνο τον αποτροπιασμό και την αποστροφή να προκαλέσουν.



12. Αφίσα για την έκθεση της "Διεφθαρμένης Τέχνης", Μόναχο, 1937.

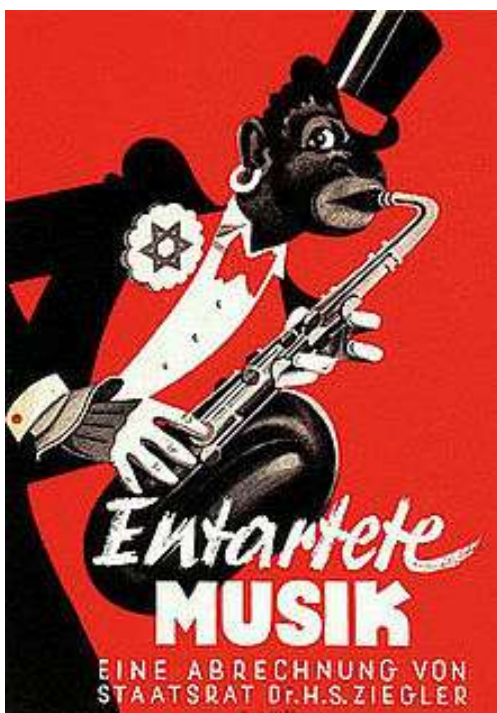
κατεδάφισης και του θρυμματισμού της εικόνας του κόσμου, ακόμα και του καπιταλισμού. Η σύγχυση, η ανωριμότητα και η ακατανοησία δεν είναι πάντοτε και σε κάθε περίπτωση κατηγορίες της αστικής παρακμής, αλλά εξίσου κομμάτι του περάσματος από τον παλιό στο νέο κόσμο. Ο νεο-κλασικισμός ή η Νέα Αντικειμενικότητα που επικρατούν, δεν είναι το σίγουρο αντίδοτο στο κίτς ούτε περιέχει ένα αυθεντικό λαϊκό στοιχείο, όπως ο Εξπρεσιονισμός που αγάπησε και σεβάστηκε το εθνικό και λαϊκό στοιχείο. Βλ. Ernst Bloch, "Discussing Expressionism", στον συλλογικό τόμο *Aesthetics and Politics*, (μετ. Rodney Livingstone), with an afterword by Fredric Jameson, Verso: London & New York, 1992, 16-27 και Georg Lukács, "Realism in the balance", στον ίδιο τόμο, 28-59.

⁹⁵ Βλ. Anthony Rowley, "Nazisme et Culture" στον συλλογικό τόμο *L'art dégénéré- Une exposition sous le IIIe Reich*, ed. Jacques Bertoin: Παρίσι, 1992, 22-33



13. Εγκαίνια της έκθεσης "Διεφθαρμένη Τέχνη", 1937.

15. Ο Goebbels επισκέπτεται την "Διεφθαρμένη Τέχνη", 1937.

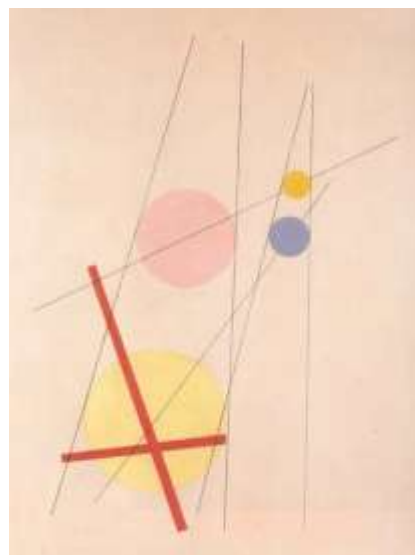


14. Και η "Διεφθαρμένη Μουσική", 1937.

16. Ernst Ludwig Kircher, Αυτοπροσωπογραφία ως στρατιώτης, 1915, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio.



17. Wassily Kandinsky, Murnau-Ορεινό τοπίο με εκκλησία, 1910, Staedtische Galerie im Lenbachhaus, Μόναχο.



19. George Grosz, Έκρηξη, 1917, MOMA, Νέα Υόρκη.

18. Lazlo Moholy-Nagy, Z III, 1922, ιδιωτική συλλογή.

20. Otto Dix, Αυτοπροσωπογραφία ως στρατιώτης, 1914, Δημοτική Πινακοθήκη Στουτγκάρδης.



Ο Hitler είχε ήδη δημοσιοποιήσει τις απόψεις του για την τέχνη στην παρέλαση της Νυρεμβέργης το 1935, υποστηρίζοντας πως «δεν είναι λειτουργία της τέχνης να βυθίζεται στη λάσπη για χάρη της λάσπης, και ποτέ ο στόχος της να ζωγραφίζει την κατάσταση της αποσύνθεσης, να σχεδιάζει νοητικά καθυστερημένες γυναίκες σα σύμβολο της μητρότητας, να απεικονίζει καμπούρηδες ηλίθιους σαν εκπροσώπους της αντρικής δύναμης»⁹⁶. 5.000 έργα δημεύτηκαν από ιδιωτικές και δημόσιες συλλογές, για να οργανωθεί η παράσταση της «Εκφυλισμένης Τέχνης», η οποία ακολούθησε πρωτοποριακές και ριζοσπαστικές μεθόδους παρουσίασης: τα έργα στριμώχτηκαν το ένα πάνω στο άλλο και συνοδεύτηκαν από επιθετικά και προσβλητικά σλόγκαν. Στόχος των διοργανωτών ήταν να προκαλέσουν το κοινό - μια τακτική που, μερικά χρόνια πριν, την χρησιμοποιούσαν οι ντανταϊστές. Στους νέους απαγορεύτηκε η είσοδος, γιατί κρίθηκε άσεμνο θέαμα, που προσβάλλει τα χρηστά ήθη και διαφθείρει το πνεύμα. Αυτή η έκθεση προωθήθηκε από τη ναζιστική προπαγάνδα ως μια τιτάνια προσπάθεια εξυγίανσης της τέχνης και αποκατάστασης της ιδέας του Ωραίου⁹⁷.

Το Ωραίο εκτέθηκε ακριβώς απέναντι, στον «Οίκο της Γερμανικής Τέχνης», κτίριο που θεμελιώθηκε το 1934 σε σχέδια του Paul Ludwig Troost και που αποτελούσε μέρος των ονείρων του ίδιου του Hitler για την αρχιτεκτονική ανάπλαση της Γερμανίας.



21. Paul Ludwig Troost, Ο οίκος της Γερμανικής Τέχνης, 1934-37, Μόναχο.

Στον Führer άρεσε να ταυτίζει τον εαυτό του με τον βασιλιά της Βαυαρίας Λουδοβίκο Α΄, που είχε λαμπρύνει το Μόναχο με κλασικά επιβλητικά παλάτια και Μουσεία και έμεινε στην Ιστορία ως μαικήνας των Τεχνών και των Γραμμάτων. Η πολιτιστική πολιτική του III Ράιχ ανακοινώθηκε επισήμως στα εγκαίνια της «Μεγάλης Γερμανικής Έκθεσης Τέχνης» το 1937: «Είθε ο Οίκος αυτός να αφιερωθεί μόνο στη σοβαρή τέχνη, τέχνη που βρίσκεται στο αίμα μας, τέχνη που ο λαός κατανοεί. Διότι μόνο η τέχνη που μπορεί να την καταλάβει ο απλός λαός, είναι αληθινή τέχνη», γράφτηκε σε μια εθνικοσοσιαλιστική εφημερίδα⁹⁸. Και εκείνος που γνώριζε καλύτερα από όλους την

τέχνη που θα ωφελούσε και θα εξέφραζε το γερμανικό λαό, ήταν και ο ίδιος ένας καλλιτέχνης, και άρα όφειλαν όλοι να εμπιστεύονται την κρίση του.

Επομένως, με την καθοδήγηση και τις ρητές υποδείξεις του Χίτλερ, οι πιο περιζήτητοι πίνακες στις μεγάλες εκθέσεις γερμανικής τέχνης ήταν οι μυθολογικές και συμβολικές σκηνές, που αντλούσαν την έμπνευσή τους από την ελληνική αρχαιότητα. Αποστολή αυτού του είδους της τέχνης ήταν να ανασύρει και να αναζωογονήσει τις κλασικές ρίζες του ευρωπαϊκού πολιτισμού, ώστε να τον σώσει από τη νοσηρότητα και την παρακμή της μοντέρνας τέχνης και των πειραματισμών της.

⁹⁶ A. Hitler, *Mein Kampf*, 534. Παρατίθεται στο: Peter Adam, *Art of the Third Reich*, Harry N. Abrams: New York, 1992, 121.

⁹⁷ Και μια μικρή λεπτομέρεια όχι άνευ σημασίας: ο Göring, πολέμιος της μοντέρνας τέχνης, φρόντισε να ιδιοποιηθεί 14 έργα από την έκθεση της «Διεφθαρμένης Τέχνης»: 4 του Van Gogh, 4 του Munch, 3 του Marc, 1 του Gauguin, 1 του Cézanne και 1 του Signac. Βλ. Adam, ό.π. σημ.14, 122.

⁹⁸ Παρατίθεται στο: Adam, ό.π. σημ.14, 94.

Ο Adolf Ziegler⁹⁹ υπήρξε ο εμπνευστής της αναβίωσης κλασικών τύπων στη γερμανική τέχνη από το 1933 και μετά.



22. Adolf Ziegler, Τα τέσσερα στοιχεία, πριν το 1937.

Το τρίπτυχό του «Τα Τέσσερα Στοιχεία» υπήρξε ένα από τα διασημότερα έργα του και είχε αναπαραχθεί σε χιλιάδες αντίτυπα. Ο πίνακας απόσπασε τον έπαινο και το θαυμασμό του Hitler, που τον αγόρασε για το Führerhaus στο Μόναχο. Οι τέσσερις γυναικείες γυμνές μορφές αποτελούν αλληγορία για τα στοιχεία που απαρτίζουν το σύμπαν. Οι μορφές αποδίδονται ψυχρά και χωρίς ιδιαίτερη έμπνευση, ενώ η στάση των δύο μοντέλων που χρησιμοποιούνται, προδίδει έλλειψη φυσικότητας και μια διεκπεραιωτική αντίληψη για τη σύνθεση της σκηνής.



Από τις μυθολογικές σκηνές, εκείνες που γνώριζαν επιτυχία, αναφέρονταν συνήθως στη ζωή και στις περιπέτειες των αρχαίων γυναικείων θεοτήτων, ενώ οι ζωγράφοι που ειδικεύονταν σε αυτά τα θέματα, είχαν περάσει και μια περίοδο μαθητείας στις σχολές και τα μουσεία της Ιταλίας.

Στον πίνακα «Η ανάπαυση της Άρτεμης» του Ivo Saliger, φαίνονται οι στυλιστικές ομοιότητες με το τρίπτυχο του Ziegler. «Η κρίση του Πάρη», ίδιο θέμα, διαφορετική διαπραγμάτευση –κυρίως ιδεολογική- από τους δύο ζωγράφους, θέτει ένα σημαντικό ερώτημα: τι εξυπηρετεί η ζωγραφική τους στη δεδομένη ιστορική



23. Στο σαλόνι του Hitler.

⁹⁹ Ο Adolf Ziegler (1892-1959) υπήρξε ένας από τους στενότερους συνεργάτες του Hitler που τον συμβούλευε σε καλλιτεχνικά θέματα. Είχε ειδικευτεί σε αλληγορικές μυθολογικές σκηνές. Από το 1933 και ύστερα κατέλαβε πολλές σημαντικές διοικητικές θέσεις: το 1936 έγινε πρόεδρος του Επιμελητηρίου Τέχνης και, ταυτόχρονα, σύμβουλος του Rosenberg στον τομέα Καλών Τεχνών του κόμματος. Το 1937 ίδρυσε το Reichsinstitut für Maltechnik, αφιερωμένο στη μελέτη της παλαιάς και της μνημειακής ζωγραφικής. Ακόμη, κερδίζει το μεγάλο βραβείο για την ζωγραφική και την ταπισερί στην Διεθνή Έκθεση του Παρισιού, όπου εξέθεσε ένα έργο εμπνευσμένο από τον πίνακά του «Τα τέσσερα στοιχεία». Το 1943 αναγκάστηκε να παραιτηθεί από το Επιμελητήριο Τέχνης, γιατί κατηγορήθηκε για ηττοπάθεια και προδοσία. Μετά τον πόλεμο εξέθεσε μόνο μια φορά έργα του σε γκαλερί του Λονδίνου. Βλ. Davidson, ό.π., σημ.5, 467-468.

24. Ivo Saliger, Η ανάπαυση της Αρτεμης, 1940.

στιγμή. Και αυτό διότι στον πίνακα του Saliger ο Πάρης, νεαρό στέλεχος του ναζιστικού κόμματος έχει επιλέξει την ξανθιά νεαρή, ενώ οι άλλες δύο μελαχρινές ντύνονται για να αποχωρήσουν... Στην «Ευρώπη» του Josef Pieper διαφαίνεται αμυδρά η επιθυμία του να αντιγράψει στοιχεία της ιταλικής Αναγέννησης, ενώ ο «Αδωνις και η Αφροδίτη» του Arthur Kampf έχει προδώσει το πρότυπό του (Τισιανός).

Αντίθετα, στον πίνακα «Η Λήδα και ο κύκνος» του Paul Mathias Padua προκαλούν κατάπληξη όχι μόνον οι τεχνικές αδεξιότητες και αστοχίες του ζωγράφου, αλλά και το πορνογραφικό σχεδόν περιεχόμενό του, γεγονός που δεν εμπόδισε τον Hitler να αγοράσει τον πίνακα.



25. Ivo Saiger, Η κρίση του Πάρη, 1939.



26. Adolf Ziegler, Η κρίση του Πάρη, 1937.



29. Mathias Padua, Η Λήδα και ο Κύκνος, 1936.



27. Josef Pieper, Η αρπαγή της Ευρώπης.

Και αν η ζωγραφική της ναζιστικής περιόδου επιφύλαξε προνομιακή θέση στο γυναικείο γυμνό σώμα, το ανδρικό γυμνό αποτέλεσε αποκλειστικότητα της γλυπτικής.

Σταθερό γνώρισμα των γλυπτών που κατασκευάστηκαν είναι το γιγαντιαίο και επιβλητικό των μορφών. Και ένα από τα αγαπημένα θέματα, σε ιδεολογικό επίπεδο, ήταν ο Τιτάνας Προμηθέας, καθώς στο πρόσωπό του θέλησαν οι γλύπτες να μεταφέρουν το συμβολικό φορτίο της αυτοθυσίας για το καλό της ανθρωπότητας και να τονίσουν την συνεισφορά του στην ανάπτυξη των Τεχνών και των Γραμμάτων.



30. Arno Breker, Προμηθέας, 1937.



28. Arthur Kampf, Αδωνις και Αφροδίτη.

Ο Προμηθέας, ο ευεργέτης του ανθρώπινου γένους, που με την τόλμη του και τις σοφές προβλέψεις του το προστάτευσε από την αδιαφορία του Δία, τιμωρήθηκε οικτρά, σύμφωνα με τους αρχαίους μύθους. Σε αντίθεση με τον αρχαιοελληνικό μύθο του Προμηθέα, στην γλυπτική της περιόδου 1933-1945, ερχόμαστε αντιμέτωποι με έναν αγέρωχο Προμηθέα, που αφηγά κάθε νόμο και επιβάλλει την θέλησή του. Ο «Προμηθέας» του Arno Breker¹⁰⁰ αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ερμηνεύτηκε και αποδόθηκε στη ναζιστική γλυπτική η αρχαιοελληνική τέχνη: ένας Προμηθέας θριαμβικός, αγέρωχος, γεμάτος ένταση, έχει σηκώσει ψηλά τον πυρσό, αφηγώντας τους θεούς και έχοντας σαφή γνώση της αποστολής του, να σώσει την ανθρωπότητα από το

¹⁰⁰ Ο Arno Breker (1900-1991) υπήρξε ένας από τους πιο περιζήτητους γλύπτες της Γερμανίας στην περίοδο 1933-1945, ενώ είχε συνεργασθεί με τον αρχιτέκτονα Albert Speer στην εκπόνηση σχεδίων για την αναμόρφωση και αναδιάπλαση του Βερολίνου από το 1938 και μετά. Η υποδοχή του έργου του στην Γαλλία πριν και κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής ήταν ενθουσιώδης. Ο «Προμηθέας» του ήταν παραγγελία του Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda και πρωτοπαρουσιάστηκε στον Οίκο της Γερμανικής Τέχνης το 1937. Η φήμη του εξαπλώθηκε σε όλη την Ευρώπη, του απονεμήθηκαν πολλά βραβεία, ενώ το 1940 ο Molotov του μετέφερε την πρόσκληση του Stalin να εργαστεί στην Σοβιετική Ένωση. Ύστερα από τις πρώτες μεταπολεμικές δυσκολίες, το 80% των έργων του καταστράφηκε ή δημεύτηκε από τους Συμμάχους, ενώ δεχόταν πιέσεις να αποκηρύξει δημοσίως την συνεργασία του με τους ναζί, πράγμα που το αρνιόταν πεισματικά, αποτραβήχτηκε στην Βαυαρία έως την δεκαετία του 1960, όταν ξαναρχίζει να εργάζεται και πάλι ως γλύπτης και να δέχεται παραγγελίες. Το 1973, ύστερα από πρόσκληση του Ισπανού ζωγράφου, φιλοτεχνεί την προτομή του S. Dalí, που παρουσιάστηκε στο Μουσείο Figueras Dalí το 1974. Στην δεκαετία του '80 συναντώνται αντιδράσεις κάθε φορά που οργανώνεται έκθεση έργων του, ενώ κτίζεται και το Μουσείο Breker. Στα τέλη της δεκαετίας του '70 ιδρύεται η «Οργάνωση Arno Breker» στην Γερμανία και το 1983 στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου και εκδίδεται περιοδικό με τίτλο *Προμηθεός*. Βλ. Andreas Ioannidis, *Le contenu idéologique de la référence à la Grèce classique dans le domaine de l'art sous les régimes fascistes: La Grèce de Metaxas* (ανέκδοτη διδακτορική διατριβή), Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, Παρίσι, 1986, 284-293, Davidson, ό.π. σημ.5, 425-434, Μαρία Ρηγούτσου, «Άρνο Μπρέκερ-Ο αγαπημένος γλύπτης του Χίτλερ» στο ένθετο «Τέχνες και Γράμματα» της εφημερίδας *Καθημερινή*, 20 Αυγούστου 2006 και www.museum-arno-breker.org.

σκοτάδι. Οι εξεζητημένες χειρονομίες και η έντονη θεατρικότητα στη στάση του σώματος θυμίζουν τις αντίστοιχες φωτογραφίες του Hitler, που τραβήχτηκαν δέκα χρόνια περίπου νωρίτερα στο εργαστήριο του προσωπικού του φωτογράφου Heinrich Hoffmann στο Μόναχο (1926).



31. Ο Arno Breker στο εργαστήριό του.



32. Arno Breker, Το κόμμα

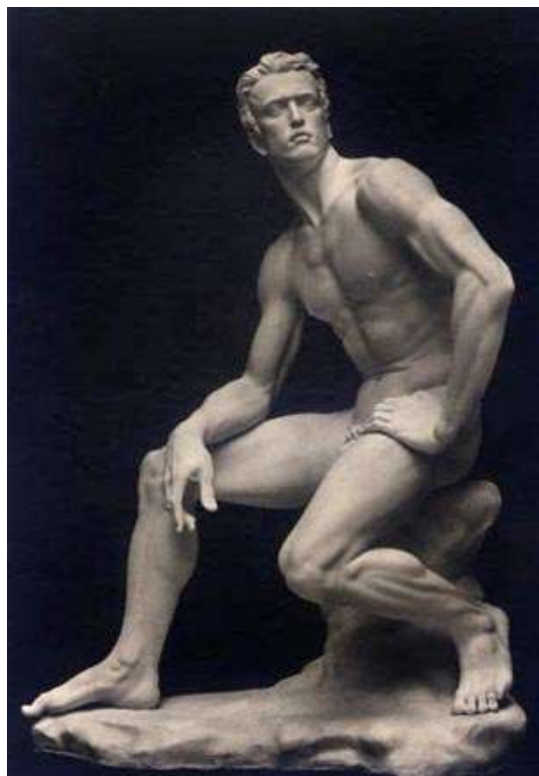
34. Arno Breker, Τα δύο αγάλματα που κοσμούσαν την Καγκελαρία του III Ράιχ. Αρχιτέκτονας: Albert Speer.



33. Arno Breker, Προμηθέας, 1934.



35. Arno Breker, Ετοιμότητα, 1937.



36. Arno Breker, Η αποστολή, 1940-41.



37. Arno Breker, Η θυσία, 1940.

Στον ίδιο δρόμο με τον Breker κινείται και ο Josef Thorak¹⁰¹. Δεν είναι τυχαίο ότι και αυτός έχει ως θέμα του τον Προμηθέα και το συμβολικό νόημα που αποκτά στη ναζιστική ιδεολογία. Εδώ, ο Προμηθέας δεν κρατά τον πυρσό της φωτιάς αλλά έναν βράχο. Τα στιβαρά του χέρια είναι έτοιμα να τον εκσφενδονίσουν ενάντια σε κάθε εχθρό. Γνώρισμα των γλυπτικών συνθέσεων του Thorak είναι το κολοσσιαίο που εκμηδενίζει την ανθρώπινη παρουσία, της επιβάλλεται και την συνθλίβει.

Όλα τα γλυπτά του Thorak είχαν μνημειώδεις διαστάσεις, γιατί προορίζονταν να κοσμούν τους αυτοκινητοδρόμους, π.χ. «Το μνημείο για την εργασία», ή το Πεδίο του Άρεως στην Νυρεμβέργη, ένας τεράστιος χώρος για 150.000 θεατές που θα μπορούσαν να παρακολουθήσουν στρατιωτικές παρελάσεις και πολεμικά παιχνίδια. Ο πόλεμος όμως ανέστειλε τις εργασίες και δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ τα σχέδια του αρχιτέκτονα Albert Speer.



38. Josef Thorak, Προμηθέας.

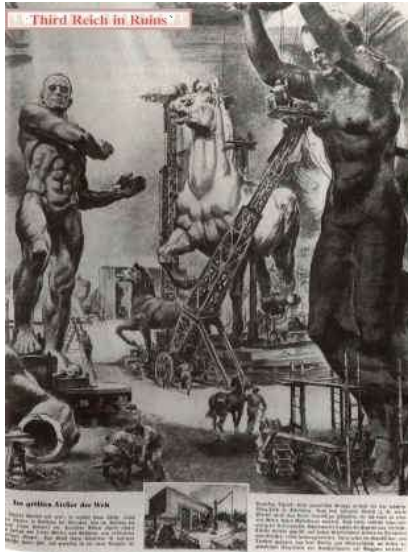


39. Ο Josef Thorak στο εργαστήριό του.



40. Ο Josef Thorak επιθεωρεί τα γλυπτά για το "Μνημείο στην Εργασία"

¹⁰¹ Ο Josef Thorak (1889-1952) θεωρείται, μαζί με τον Arno Breker, ως ο επίσημος γλύπτης του III Ράιχ. Ο Thorak ήθελε να αναπαραστήσει τη ζωή του γερμανικού λαού σύμφωνα με τα εθνικοσοσιαλιστικά ιδεολογήματα, πάντα σε τεράστιες διαστάσεις (τα γλυπτά του συχνά ξεπερνούσαν τα 20 μ). Έργα του παρουσιάστηκαν στο στάδιο των Ολυμπιακών Αγώνων το 1936, όπως επίσης και στο γερμανικό περίπτερο της Παγκόσμιας Έκθεσης του Παρισιού το 1937. Η τουρκική κυβέρνηση του ανέθεσε το 1934 να κοσμήσει με έργα του την Άγκυρα. □ www.thirdreichruins.com.



41. Σχέδιο του εργαστηρίου του Thorak. Απεικονίζονται τα αγάλματα που θα κοσμούσαν το Πεδίο του Αρεως (1938)



42. Josef Thorak, Το μνημείο Ελευθερίας στο Ντάντσιχ, 1943.

Συνοψίζοντας αυτήν διαδρομή στην ναζιστική τέχνη (ζωγραφική και γλυπτική), αντιλαμβανόμαστε ότι η έννοια του κλασικού έχει υποστεί τέτοιες αλλοιώσεις που δύσκολα θα αναγνωρίζαμε την «ήρεμη ομορφιά, γούστο, συγκράτηση, τάξη και σαφήνεια»¹⁰², με τα οποία, τον 18^ο αιώνα, σκιαγράφησε ο Βίνκελμαν το αρχαιοελληνικό κάλλος.

Αντί «η ευγενής απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο» να σχετίζεται με μια αμιγώς ιστορική και στοχαστική ερώτηση και με μια στοχαστική, εντέλει, στάση προς την ιστορία, στην περίπτωση της ναζιστικής Γερμανίας μετατράπηκε σε έκφραση του Kitsch, στην καλύτερη περίπτωση, ενώ ταυτόχρονα έγινε ο παραμορφωτικός καθρέφτης που έκρυψε τις βαρβαρικές ακρότητες των στρατοπέδων συγκέντρωσης και το παράλογο της «τελικής λύσης».

Η αναφορά σε ένα σχέδιο του Henry Fuseli με τον εύγλωττο τίτλο «Ο Καλλιτέχνης σε Απόγνωση πάνω από το Μεγαλείο Αρχαίων Θραυσμάτων (δεξιό χέρι και αριστερό πόδι του κολοσσού του Κωνσταντίνου)» αποτελεί μian έμμεση απάντηση στην άλογη χρήση κλασικιστικών προτύπων: εκείνο που φαίνεται να θρηνεί ο καλλιτέχνης δεν είναι η έλλειψη της ικανότητάς του να φιλοτεχνήσει γλυπτά σύμφωνα με τα αρχαία πρότυπα· εκείνο που δεν μπορεί να συλλάβει και να φέρει στο παρόν είναι το μεγαλείο μιας τέχνης, που κατόρθωσε να ισορροπήσει ανάμεσα στο έλλογο και το άλογο.

Την ίδια περίπου εποχή, ένας Γερμανός ποιητής,



43. Henry Fuseli, Ο καλλιτέχνης σε απόγνωση..., 1778-1780.

¹⁰² Ι.Ι. Βίνκελμαν, ό.π. σημ.1, 32.

ο Friedrich Hölderlin, στο κείμενό του «Η οπτική γωνία από την οποία πρέπει να κοιτάξουμε την αρχαιότητα»¹⁰³ προτείνει μια λύση σε αυτήν την οδυνηρή απόγνωση που σπαράζει την ψυχή του καλλιτέχνη, που ονειρεύεται για το έργο του την αυτάρκεια και την αυθεντικότητα. Ο Hölderlin διακρίνει στους καλλιτέχνες δύο τρόπους αντίδρασης απέναντι στην αρχαιότητα: αντιδρούν είτε με δουλοπρέπεια, νιώθοντας συνθλιμμένοι κάτω από «το βάρος του παραδεδομένου και του θεσπισμένου», είτε με αλαζονική άρνηση προς «καθετί το μαθημένο, παραδεδομένο, θεσπισμένο, ως μια ζωντανή δύναμη». Κατ' ουσίαν, όμως, το δίλημμα του καλλιτέχνη είναι ψευδές, υποστηρίζει ο ποιητής, γιατί δεν τίθεται ζήτημα επιλογής: «η μορφοποιητική ορμή», επειδή «προέρχεται από ένα και μοναδικό κοινό έδαφος», στοχεύει στην δημιουργία αληθινής τέχνης, αυτόνομης και αυθεντικής, για την οποία είναι αδιάφορο, αν ο καλλιτέχνης καταπιάνεται με κάτι ολότελα αδιαμόρφωτο ή με κάτι το ήδη διαμορφωμένο.

Στην εθνικοσοσιαλιστική «αισθητική» ο καλλιτέχνης ούτε απελπίζεται ούτε αναρωτιέται ούτε στοχάζεται· μόνο επιλέγει να μιμηθεί το μεγάλο και υψηλό έργο τέχνης, κατά γράμμα. Καθετί το εσωστρεφές ή το ενοχλητικό απεμπολείται, το ίδιο και για καθετί που εκτίθεται στον κίνδυνο του χρόνου, γιατί η τέχνη του ολοκληρωτισμού πρέπει να παρουσιάζεται ευχάριστη, εύληπτη και ανώδυνη, κατά βάθος, όμως, τρομακτική, αφού κρύβει την πραγματικότητα. Γι' αυτό και το εικονογραφικό πρόγραμμα του κλασικισμού στην εθνικοσοσιαλιστική Γερμανία δεν έχει ουσιαστικό περιεχόμενο. Οι μυθολογικές σκηνές, η αφήγηση χαριτωμένων περιστατικών από την ζωή των αρχαίων θεών, τα γυμνά γυναικεία και ανδρικά σώματα, όλα αυτά μιλούν για την απουσία της ισορροπίας, του ήθους και του κάλλους.

¹⁰³ Friedrich Hölderlin, «Η οπτική γωνία από την οποία πρέπει να κοιτάξουμε την αρχαιότητα», στο *Ο Θάνατος του Εμπεδοκλή*, (μετ. Έλενα Νούσια), εκδ. Μαραθιά, Αθήνα, 1997, 170-172. Οι φράσεις του κειμένου εντός εισαγωγικών προέρχονται από το δοκίμιο του Hölderlin.

**«Η εξύψωση των ιδανικών του αθλητισμού
μέσω των ποιημάτων για το ποδόσφαιρο
στη μεταπολεμική ποίηση»**

Μαρία Γνησίου

Δρ Ν.Ε.Φιλολογίας, Εκπαιδευτικός ΠΕ02

Μπορεί η «στρογγυλή θεά» να εμπνεύσει την ποιητική φαντασία; Μπορεί ένα λαϊκό άθλημα να αποτελέσει το έναυσμα της υψηλής τέχνης της ποιήσεως; Οι σύγχρονοι μεταπολεμικοί ποιητές λένε «ναι» και διατυμπανίζουν τη μεγάλη τους αγάπη για το ποδόσφαιρο και τους αθλητές του. Η σχέση της ποίησης με το ποδόσφαιρο είναι πολύπλευρη· οι ποιητές αναλαμβάνουν να καταστήσουν αθάνατα τα επιτεύγματα των αθλητών μέσα από το έργο τους, όπως στην αρχαιότητα έκανε ο Πίνδαρος, αλλά, συχνά, αναλαμβάνουν και να αποκαταστήσουν την υστεροφημία ενός ποδοσφαιριστή όταν αυτός έχει αδικηθεί, δεν έτυχε δηλαδή της αναγνώρισης που του έπρεπε. Οι ποιητές, λοιπόν, συμπεριφέρονται απέναντι στους αθλητές όπως και στους ομοτέχνους τους, δείγμα του θαυμασμού τους για το ποδόσφαιρο, το οποίο, επίσης, φαίνεται να θεωρούν τέχνη. Έτσι η εξύψωση των ιδεωδών του αθλητισμού μέσα από τα ποιήματα για το ποδόσφαιρο κρίνεται αναγκαία προκειμένου να λάβει στη συνείδηση όλων των ανθρώπων – και περισσότερο των διανοουμένων - την υψηλή θέση που του αρμόζει.

Στα ποιήματα που θα παρουσιαστούν προβάλλεται κάθε πλευρά του αθλήματος, αφενός η ατομική, οι αριστοτεχνικές δεξιότητες ενός αθλητή, η υγεία και η ομορφιά του σώματός του και αφετέρου η κοινωνική: το ποδόσφαιρο αποτελεί αγαπημένο άθλημα των παιδικών χρόνων, απολαυστικό θέαμα των λαϊκών στρωμάτων, η τοπική – αλλά και η εθνική - ομάδα αποτελούν πυρήνα των κοινωνικών σχέσεων και σημαντικό παράγοντα κοινωνικής συνοχής, τα επιτεύγματα των ποδοσφαιριστών εμπνέουν την εθνική περηφάνεια, δοξάζουν την πατρίδα.

Για τους μεταπολεμικούς ποιητές είναι σαφές ότι η προσφορά του ποδοσφαίρου δεν περιορίζεται μόνο στα ενενήντα λεπτά του αγώνα ούτε στην ψυχαγωγική του λειτουργία, αλλά εκτείνεται πολύ πέρα από αυτά καθώς οι ποδοσφαιριστές γίνονται στο έργο τους ημίθεοι και ήρωες ικανοί να προσφέρουν υγιή πρότυπα στη νέα γενιά, ωφελώντας πολύπλευρα και ευρύτερα την κοινωνία.

Ένα τέτοιο πρότυπο παρέχει και ο Ηλίας Υφαντής, επιθετικός παίχτης του Ολυμπιακού, στο ποίημα του Άρη Δικταίου «Επίνικος, 1959» με την αφιέρωση: «Ηλία Υφαντή, Πειραιέ, Ποδοσφαίρα». Παραθέτουμε αποσπάσματα από το ποίημα:

*«Στη συντεχνία των ποιητών, ο τελευταίος
δε λογίζομαι. Έτσι, κάποια μέρα,
στο πανελλήνιον όχι, αλλά στους φίλους
της περιέργειας και της ρέμβης θα θυμήσης,*

*τραγούδι μου, ότι ο Ηλίας, του Υφαντή
γιος, την αντίπαλη εστίαν εκπορθώντας
πάλι και πάλιν, έδωσε και πάλι στην μεγάλην
ομάδα του, το κύπελλο της νίκης, στους αγώνες
για το πρωτάθλημα της ποδόσφαιρας, τιμώντας,
έτσι, τους Πειραιείς και την πόλη τους*

.....
*Τους αρίστους
επαινώ, κι απ'τους αρίστους, τον άριστο, σε αγώνα
που προσέρχεται ευγενικόν, για ν'αγκαλιάσει
την Νίκη. Έτσι κ' εσένα, Ηλία, του Υφαντή γιε, σ'αρπάζω
τώρα, με την βοήθεια του Απόλλωνα, απ'τον Χρόνο,
σώζοντάς σε από ασκήμια, γήρας κι Άδη, να σε παραδώσω
στην αιωνιότητα, νέο πάντα, ωραίο κι ακμαίο,
πρότυπο κούρου του καιρού μου,
στους νέους που θα'ρθουν αύριο να δοξάσουν
τη γενιά και την πόλη τους. Εσένα
διάλεξε η Νίκη μες στους όμοιους σου, τον ύμνο τούτο
για να κινήσεις, τον πολύτροπο, που εσέ εγκωμιάζει
και την μεγάλη ομάδα σου.*

*Ευτυχισμένος
ο Πειραιάς, που έχει φορτώσει τόσες
απ'τις ελπίδες του πάνω σε τέτοια αγόρια!»¹⁰⁴*

Το ποίημα του Δικταίου ακολουθεί στη δομή αλλά και στο μεγαλόπρεπο ύφος του τους πινδαρικούς επίνικους. Για τους μη μνημένους, επίνικοι ονομάζονταν τα ποιήματα του Πινδάρου με τα οποία επαινούσε τους αθλητές οι οποίοι διακρίνονταν στους μεγάλους αθλητικούς αγώνες της αρχαιότητας (6^{ος} -5^{ος} αι. π.Χ.). Αρχικά δίνονται πληροφορίες για τον σκοπό της ωδής¹⁰⁵: ο Ηλίας Υφαντής με τα αθλητικά του επιτεύγματα δοξάζει την οικογένειά του, την πόλη του, την ομάδα του και γίνεται το αιώνιο παράδειγμα για τις επερχόμενες γενιές αθλητών. Έπειτα, οι επιτυχίες του αθλητή συνδέονται με τον κόσμο των αξιών: με το θείο, με τον ηρωϊκό μύθο, την ηθική τάξη¹⁰⁶. οι επιτυχίες του είναι θεόπνευστες και απορρέουν από τη χάρη με την οποία τον έστεψαν ο Απόλλωνας και η θεά Νίκη. Γι'αυτό και τα κατορθώματά του εκπορεύονται από το θείο και ξεπερνούν τα ανθρώπινα μέτρα ενώ η ποίηση καθιστά άφθαρτη τη δόξα του. Παράλληλα, υμνείται και το κάλλος του αθλητή. Το τέλος της ωδής, όπως και οι πινδαρικοί επίνικοι, επενδύεται με γνωμολογική σοφία¹⁰⁷: η πόλη του Πειραιά είναι ευτυχής που στήριξε τις ελπίδες της σε νέους όπως ο Ηλίας Υφαντής¹⁰⁸.

Η ωδή του Δικταίου αλλά και τα επιτεύγματα του Χρήστου Αρδίζογλου, μέσου παίκτη της ΑΕΚ, δίνουν την έμπνευση στον Γιώργο Μαρκόπουλο, νεότερο ποιητή, να υμνήσει και αυτός

¹⁰⁴ Δικταίος, Α. (1965). *Πολιτεία*, Αθήνα: εκδ. οίκος Γ. Φέξη, σειρά:Βιβλία και ήχος, 57-61.

¹⁰⁵ Lesky, A. (1990). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, (5^η έκδ.), μτφ. Αγαπητού Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη: εκδ. οίκος Αδελφών Κυριακίδη, 295.

¹⁰⁶ Lesky, A. (1990). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., 297.

¹⁰⁷ Lesky, A. (1990). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., 296.

¹⁰⁸ Ο Κ. Σοφινός αναλύει το ποίημα του Δικταίου στο άρθρο του: Σοφινός, Κ. (2000). Μουσαγέτης μπάλα (Δύο ποιητικές εκδοχές ενός φαινομένου: το ποδόσφαιρο ως άθλημα και ως αθλιότης), *Η Λέξη*, (156), 206-211.

με μια ωδή τον προαναφερθέντα ποδοσφαιριστή στο ποίημά του. Παραθέτουμε απόσπασμα του ποιήματος «Ωδή στον παίκτη της Α.Ε.Κ. και της Εθνικής Χρήστο Αρδίζογλου»:

«Θα υμνήσω.

*Γιατί το παιδί αυτό κατεβαίνοντας – όπως προείπα -
από τους καλύτερους αέρηδες,
ήταν το μόνο που πάντα με εύστροφες κινήσεις
επετύγχανε την εκπόρθηση της αντίπαλης εστίας
σε ξένα γήπεδα προπάντων
κάνοντας έτσι να ακουστεί ανά την υφήλιο
το όνομα της μικρής πατρίδας μας
ενώ συνάμα εχάριζε λέγω εχάριζε με την πράξη του αυτή
μια ολοφώτεινη νύχτα Χριστουγέννων
στους αστέγους της πλατείας Ομονοίας
παρά το ότι ετούτο εστοίχιζε εις τον ίδιον αρκετά
τον έκλεινε μόνο σε ένα σπίτι αγρίμι τρομαγμένο
που έβλεπε το κορμί του ακρωτήρι, ερημικό ακρωτήρι.*

.....
.....
*Τιμή και δόξα στον παίκτη Χρήστο Αρδίζογλου,
που θα σηκώσει για άλλη μια φορά τελεσίδικα πια
όπως οι τρελοί τους επιταφίους των νεκροταφείων
την ασήκωτη μοναξιά μας, και θα φύγει.»¹⁰⁹*

Στο ποίημα του Μαρκόπουλου, ο Χρήστος Αρδίζογλου επαινείται για την ταπεινή του καταγωγή και τη δεξιοτεχνία του στο ποδόσφαιρο αλλά και για το ότι έκανε με τις επιτυχίες του υπερήφανους όλους τους Έλληνες. Πολλώ μάλλον για το γεγονός ότι η Ελλάδα είναι μια χώρα μικρή και με κοινωνικά προβλήματα τα οποία φαντάζουν λιγότερο δυσχερή και σκοτεινά καθώς ρίχνει το φως πάνω τους η δόξα του μεγάλου ποδοσφαιριστή. Το ποίημα διαπνέεται από έναν αισιόδοξο τόνο: η δόξα του Έλληνα αθλητή γίνεται εθνική δόξα που αναπτερώνει τους Έλληνες. Ένα ακόμη στοιχείο τονίζεται ιδιαίτερα στο ποίημα· το ποδόσφαιρο ως λαϊκό άθλημα αναδεικνύει το ταλέντο ανθρώπων που προέρχονται από τα φτωχότερα στρώματα αλλά και απευθύνεται στους ανθρώπους κάθε κοινωνικής τάξης καθώς μοιράζονται όλοι τα ίδια συναισθήματα χαράς και υπερηφάνιας.

Την εθνική υπερηφάνεια που δημιουργεί το ποδόσφαιρο στους Έλληνες τονίζει και το ποίημα του Γιάννη Κουβαρά «EURO 2004», το οποίο αφιερώνεται «*Στην παρέα του Ζαγοράκη που επαλήθευσε το όνειρο ξαναβάζοντας την Ελλάδα στον σύγχρονο χάρτη της Ευρώπης στο κέντρο του αθλητικού της Ατλαντα*»:

¹⁰⁹ Μαρκόπουλος, Γ. (1992), *Ποιήματα (1968-1987)*, Αθήνα: Νεφέλη, 82-84.

«EURO 2004

*Ο απολλώνιος Νέντβεντ παίρνει το δρόμο για τον πάγκο
Μετά τον τραυματισμό του
Ο προπονητής του τρώει τα νύχια του από αγωνία
Φίδια του Λαοκόοντα τον σφίγγουν
timeo Danaos
Οι Δαναοί ενεοί αμύνονται υπέρ εστίας
και 11 εκατομμυρίων πιστών τους*

Ως το 104 λεπτό και 30'' δευτερόλεπτα

*Ωσπου ο Μπασινάς
- μεσσίας –
Στήνει την μπάλα στο κόρνερ*

*Και ο αυτοκράτωρ Τραϊανός ΔΕΛΛΑΣ
(ο και κολοσσός της Ρόδου
Κατά τον φιλόσοφο-προπονητή Re-Hegel)
με γυρισμένη την πλάτη
(ο οiwνός άριστος Τα σημεία ευανάγνωστα: Δ-ΕΛΛΑΣ
Σηκώνει όντως την ΕΛΛΑΔΑ στην πλάτη του
με τ' όνομά του)*

Και κεραυνοβολεί εξ επαφής»¹¹⁰

Ο Κουβαράς εστιάζεται στο ποίημά του στον πιο κρίσιμο αγώνα για την εθνική μας στο Euro 2004 που ήταν ο ημιτελικός αγώνας με την Τσεχία, και μάλιστα στο γκολ που έκρινε το ματς στο 104' στην παράταση, το γκολ του Τραϊανού Δέλλα, με το οποίο το παιχνίδι έληξε με 1-0. Πριν ο Κουβαράς έχει μιλήσει με θαυμασμό για τον Πάβελ Νέντβεντ, μεσοεπιθετικό της εθνικής Τσεχίας, ο οποίος τραυματίστηκε στο παιχνίδι και αποσύρθηκε στον πάγκο. Η αναφορά στον Νέντβεντ σαφώς τονίζει ακόμη περισσότερο τη μεγάλη επιτυχία των Ελλήνων. Οι χαρακτηρισμοί που αποδίδονται όμως στα μέλη της εθνικής αποστολής, «ο μεσσίας Μπασινάς», «ο αυτοκράτωρ Τραϊανός Δ-ΕΛΛΑΣ» «ο φιλόσοφος προπονητής Re-Hegel» οι οποίοι συνιστούν και τον «άριστο οiwνό» για την έκβαση του παιχνιδιού, εξυψώνουν στη σφαίρα του ιδεατού το ελληνικό επίτευγμα. Η ερμηνεία, ωστόσο, του ποιήματος βρίσκεται στην αφιέρωσή του: η εθνική Ελλάδος το 2004 στο Euro επαλήθευσε τα όνειρα που πάντα οι Έλληνες στήριζαν στην Εθνική μας ομάδα και έδωσε μία σημαντική θέση στο ελληνικό ποδόσφαιρο παγκοσμίως.

Οι μεταπολεμικοί ποιητές θεωρούν το ποδόσφαιρο τέχνη και τους ποδοσφαιριστές καλλιτέχνες, όπως γίνεται σαφές στο ποίημα: «α' ζειμπέκικο» από τη συλλογή του Θωμά Κοροβίνη *Τρία ζειμπέκικα και ένα ποίημα για τον Γιώργο Κούδα*:

¹¹⁰ Κουβαράς, Γ. (2005). *Του έρωτα...και του Έρωτα*, Αθήνα: Γαβριηλίδης, αναδημοσίευση στο Παππάς, Γ. (επιμ.) (2010). *Αρχίζει το ματς – το ποδόσφαιρο στη λογοτεχνία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 119-120.

*«Ο Γιώργος Κούδας
Έχει δάχτυλα πιανίστα
Παίζει ποδόσφαιρο
Με δεξιοσύνη και δαιμόνιο
Με αίσθηση της αρμονίας τέλεια
Σα να εκτελεί
Χτυπώντας ρυθμικά τα κλειδοκύμβαλα
Κάποιο λαϊκό χορό του Μπάρτοκ
Ή του Σκαλκώτα
Μια
Παραλλαγή σ'έναν ελληνικό σκοπό
Παίζει ποδόσφαιρο
Με σφρίγος και με κέφι
Σα σκοπευτής σα θηρευτής
Σαν τρυγητής
Σα δροσερό παιδί που μόλις
Η ζωή τον διάλεξε
Να δρέψει τους καρπούς της
Παίζει ποδόσφαιρο
Ερμηνεύοντας τον κόσμο του
Έναν κόσμο περηφάνιας κι ανθρωπιάς
Σα να μας τραγουδάει μερακλωμένος
Τη «Νυχτερίδα» ή τον «Τσακιτζή»
Παίζει ποδόσφαιρο
Και πλέκει γιαρεδάκια
Αυτοσχεδιάζει αέρινα ταξίμια
Χορεύει με την μπάλα του
Βαλσάκι ή ταγκό
Παίζει ποδόσφαιρο
Με μαεστρία και φινέτσα
Μα ριψοκίνδυνα μαζί
Σαν ακροβάτης
Παίζει ποδόσφαιρο, θαρρείς
Σα να μετριέται με το Χάρο.»¹¹¹*

Ο Κούδας, μέσος παίκτης του ΠΑΟΚ, θεωρείται από τον Κοροβίνη ένας «καλλιτέχνης» του ποδοσφαίρου, αφού η δεξιοσύνη του, η αίσθηση της αρμονίας, το σφρίγος και ο ενθουσιασμός του, το ταλέντο και η φινέτσα του, τον καθιστούν έναν ξεχωριστό ποδοσφαιριστή. Άλλωστε, μελετητές όπως ο Βάσιος Τσοκόπουλος, έχουν τονίσει την καλλιτεχνική διάσταση του ποδοσφαίρου: «Οι καλλιτεχνικές διαστάσεις του ποδοσφαίρου, γράφει ο Τσοκόπουλος, πηγάζουν από τις υψηλές τεχνικές δεξιότητες που εφαρμόζονται μέσα στο παιχνίδι και τις τεράστιες δυνατότητες για αυτοσχεδιασμούς, δημιουργικότητα και επινοητικότητα που προσφέρονται. Και τα επιτεύγματα των σύγχρονων ποδοσφαιριστών είναι σε αυτόν τον τομέα αξιοθαύμαστα.»¹¹²

¹¹¹ Κοροβίνης, Θ. (2004). *Τρία ζεϊμπέκικα και ένα ποίημα για τον Γιώργο Κούδα*, Αθήνα: Μικρός Ιανός, 11-12.

¹¹² Τσοκόπουλος, Β. (2000). Ποδόσφαιρο και τέχνη, *Η Λέξη*, (156), ό.π., 194-195: 194.

Αλλά και ο Παντελής Μπουκάλας σκιαγραφεί τη σχέση του ποδοσφαίρου ειδικά με τη λογοτεχνία, με τα παρακάτω λόγια: «Τα παιγνίδια με την μπάλα...επισκέπτονται συχνότερα την αρμονία και το ρυθμό απ'ό,τι ας πούμε ο συνήθης ελεύθερος στίχος, αν θέλουμε να συσχετίσουμε τα τύποις μη συσχετιζόμενα. Και η φαντασία η οποία αποφέρει μια ντρίμπλα, ένα τριγωνάκι, μια βαθιά μπαλιά είναι ασυγκρίτως ισχυρότερη από εκείνη που κατασκευάζει πεζογραφήματα πεντακοσίων μεν σελίδων, ευχερώς συνοψιζόμενα δε σε μόλις πενήντα και πέντε. Στο ποδόσφαιρο, και εν αντιθέσει με όσα ισχύουν στη λογοτεχνία, η προσποίηση είναι, ακριβώς, ποίηση: εκπλήσσει, τέρπει, αποσβολώνει και συναρπάζει, δείχνει δηλαδή έναν άλλο τρόπο για να μην πούμε και να μην ξαναπούμε τα ίδια, να μην κάνουμε και να μην ξανακάνουμε τα ίδια».¹¹³

Φυσικά, οι ποιητές μας δεν επαινούν μόνο τους Έλληνες ποδοσφαιριστές αλλά εκδηλώνουν, με τα ποιήματά τους, την αγάπη τους και για τους ποδοσφαιριστές των μεγάλων ομάδων του εξωτερικού. Ο Ηλίας Λάγιος γράφει στο ποίημα «Μπαλάντα του απερχόμενου ντριπλέρ του καιρού τούτου» για τον Ντιέγκο Μαραντόνα:

*«Στη δίψα μου ονειρεύομαι τον Ντιέγκο,
νεροσυρμή στην εσχατία του πόνου·
με τον Μακρή, τη Νοταρά, τον Βέγγο.
Ένας χωριάτης, πάνω στο ημίονου
την πλάτη, με την έλλαμψη του μόνου
Έλληνας, που θα χτίσει Παρθενώνα.
Να θεωρεί με την πίκρα του αυτοκτόνου
το περιστέρι, ο Ντιέγκο Μαραντόνα.*

*Θολωμένο και γύφτικο το μάτι·
το εναρκτήριο λάκτισμα δικό του
σ'όλα της Γης τα μήκη και τα πλάτη·
Να κουβαλά τα φτωχικά του Νότου
στο χρυσοεπιπλωμένο αρχοντικό του.
Ως τέλειωνε της θλίψης τον αγώνα
τον είδα: είχε κακό το ριζικό του
το περιστέρι, ο Ντιέγκο Μαραντόνα.*

*Εκεί στη μακρινότατη Αρζεντίνα
η οδύνη του είναι η οικεία μας οδύνη
(κάπου στο Μετς, Μουσούρου, στην Αθήνα).
Μ'απόκαμε η ψυχούλα και της δίνει
παρηγορία ψυχρή την κοκαΐνη.
Α! στην οθόνη κλίναμε το γόνα
λέγοντας: ας χαρεί λίγη γαλήνη
το περιστέρι, ο Ντιέγκο Μαραντόνα.*

*Κυρά της μοναξιάς, μάνα του πλήθους,
κυρά του ξεπεσμού, του χαμού μάνα,
σταμάτα του αναθέματος τους λίθους.*

¹¹³ Μπουκάλας, Π. (2000). «Ένα γκολ-ποίημα...», *Η Λέξη*, (156), 176-177.

*Κι εμπρός στον επερχόμενο χειμώνα
Μέμνησο να ταΐζει στην αλάνα
Το περιστέρι, ο Ντιέγκο Μαραντόνα».¹¹⁴*

Στο ποίημα του Λάγιου, ο Μαραντόνα είναι ένας λαϊκός ήρωας όπως ο Μακρής, η Νοταρά, ο Βέγγος, ένας ήρωας των λαϊκών στρωμάτων προερχόμενος από μια φτωχή χώρα, την Αργεντινή, πόσο απαραίτητος όμως για την καθημερινή μας ευτυχία! Είναι ο φτωχός επαρχιώτης Έλληνας που όμως έχει τις δυνάμεις για να χτίσει Παρθενώνα. Γι' αυτό και μας είναι τόσο οικείος, η θλίψη του είναι η οικεία μας θλίψη. Είναι ο μεγάλος αγωνιστής του ποδοσφαίρου που δεν τα κατάφερε, ωστόσο, στον στίβο της ζωής, είναι ο αδύναμος άνθρωπος, είναι ο καθένας μας.

Το ποίημα στην τελευταία στροφή, στην επωδή του, γίνεται μια προσευχή για τον Μαραντόνα, του οποίου οι ανυπέβλητες ποδοσφαιρικές επιδόσεις αποκαθαίνουν, κατά τον ποιητή, τη ζωή του από οτιδήποτε μεμπτό. Δεν πρέπει, λοιπόν, να τον κατηγορούμε για το ότι η ζωή του δεν υπήρξε εξίσου λαμπρή με τις αθλητικές του επιδόσεις. Η συμβολή του στο να γίνει υποφερτή η καθημερινότητά μας λόγω της ποδοσφαιρικής του δεξιοτεχνίας αρκεί για να τον απαλλάξει από οποιαδήποτε αμαρτία. Τη βαθιά εκτίμησή του για τον επιθετικό παίκτη εκφράζει ο Λάγιος και με το είδος του ποιήματος που του αφιερώνει: μια περίτεχνη μπαλάντα φόρος τιμής στον Μαραντόνα, τη δόξα των παγκόσμιων γηπέδων.

Στο ίδιο κλίμα κινείται και το ποίημα του Μάνου Χατζιδάκη «Αιώνιο πάθος» με αφιέρωση «Μια μπαλάντα για τον Τζωρτζ Μπεστ» με κάποια μεγαλύτερη έμφαση πέρα από την εκθείαση των αθλητικών ικανοτήτων του, στο ωραίο αθλητικό σώμα του Μπεστ, πλάγιου επιθετικού της Μάντσεστερ Γιουνάιτεντ:

*«Εκμηδενίστηκε η ορμή μου
Έγινε χιόνι το κορμί μου
Από μια εικόνα κρεμαστή
Χρωματιστή
Από 'να ποδοσφαιριστή
Που σφυροκόπαε τη βροχή
Θεέ μου, με τι ψυχή
Γινόταν ο ίδιος πάθος
Εικόνα και βροχή
Μες στην τηλεοπτική μου
Συσκευή.*

*«Ο Μπεστ υπήρξεν ο...
υπήρξεν ο...
καλύτερος!
Ο Μπεστ υπήρξεν ο...
υπήρξεν ο...
Καλύτερος!»¹¹⁵*

¹¹⁴ Λάγιος, Η. (1993). *Το βιβλίο της Μαριάννας*, Αθήνα: Έκαρος, αναδημοσίευση στο Παππάς, Γ. (2010) (επιμ.). *Αρχίζει το ματς –το ποδόσφαιρο στη λογοτεχνία*, ό.π., 130-131.

¹¹⁵ Το ποίημα δημοσιεύτηκε στο περ. *Η Λέξη*, (25), Ιούλιος 1983, 586-587.

Οι μεταπολεμικοί ποιητές δεν εστιάζονται μόνο σε συγκεκριμένους ποδοσφαιριστές στην ποίησή τους, η οποία, όπως διαπιστώνουμε, σκοπεύει μέσω της εξύμνησης των ποιητών να τους προβάλλει ως υγιή πρότυπα στους νέους - αθλητές και μη - των επερχόμενων γενεών. Την προσοχή τους τραβούν και μεγάλες ομάδες όπως ο «Ολυμπιακός Σύνδεσμος Φιλάθλων Πειραιώς» (2005) στο ομώνυμο ποίημα του Γιώργου Κεντρωτή:

« ν α ' τ η ν ε !

*Δες την
που 'χει φτερά στα ποδάρια,
καρδιά μες στα στήθια·
δες την που πάλλει,
που δονείται
που εκρήγνυται*

*και με τις τέσσερις τις λέξεις της μαζί
-Ολυμπιακός
Σύνδεσμος
Φιλάθλων
Πειραιώς-*

*στο στάδιο Γεώργιος Καραϊσκάκης
κάτω από την ερυθρόλευκη φανέλλα
του δαφνοστεφανωμένου Έφηβου
που
ώσπερ άναξ σε μαντείο
τη σημαίνει
στο Νέο Φάληρο,
στον Πειραιά,
σ' όλη την οικουμένη».¹¹⁶*

Σαφώς, είναι φανερό η αγάπη, ίσως καλύτερα η λατρεία, που νιώθει ο ποιητής για την αγαπημένη του ομάδα και με το ποίημά του την κοινοποιεί εκφράζοντας φυσικά και τα αντίστοιχα συναισθήματα όλων των οπαδών της ομάδας του.

Ο Νάσος Βαγενάς, παίκτης άλλοτε του Εθνικού Πειραιώς, πανεπιστημιακός καθηγητής και καταξιωμένος ποιητής σήμερα, φωτίζει στο κείμενό του «Η ομάδα και η πόλη – σκέψεις που προκλήθηκαν ξεφυλλίζοντας το λεύκωμα 'Δόξα Δράμας 1918-1965'»¹¹⁷ και άλλες πτυχές της προσφοράς μιας ποδοσφαιρικής ομάδας, μιλώντας για την ομάδα της γενέτειράς του, τη Δόξα Δράμας: «Στην περίπτωση της Δόξας, η απώλεια, την οποία ανέφερα, αναδύεται ακόμη μεγαλύτερη, καθώς η θρυλική ενδεκάδα των 'μαυραετών του βορρά' κατά το χρονικό διάστημα της ακμής της (1958-1962) επιτελούσε λειτουργίες πολύ περισσότερες από εκείνες που αναμένονται από μια ποδοσφαιρική ομάδα. Δεν είναι συμπτωματικό ότι το διάστημα αυτό

¹¹⁶ Κεντρωτής, Γ. (2006). *Με απ' όλα μέσα*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 52-53.

¹¹⁷ Βαγενάς, Ν. (1996, Οκτώβριος 27). Η ομάδα και η πόλη – σκέψεις που προκλήθηκαν ξεφυλλίζοντας το λεύκωμα «Δόξα Δράμας 1918-1965». *Το Βήμα*, αναδημοσίευση στο Μαρκόπουλος, Γ. (2006), *Εντός και εκτός έδρας – Το ποδόσφαιρο στην ελληνική ποίηση*, Αθήνα: Καστανιώτης, 115-116.

αποτελεί και περίοδο ψυχικής ακμής της πόλης, παρά τα μεγάλα προβλήματα, που τη μάστιζαν ως συνέπειες, κυρίως του εμφυλίου (το σπουδαιότερο: η μετανάστευση). Η Δόξα ήταν ο συναισθηματικός κρίκος που συνέδεε τα μέλη της κοινότητας, το συνεκτικό στοιχείο του κοινωνικού ιστού της. Το γήπεδο, ιδίως όταν η ομάδα αγωνιζόταν με τις μεγάλες ομάδες του κέντρου, γινόταν, αντίθετα από ό,τι συμβαίνει σήμερα, ένας τόπος πράυνσης και κάθαρσης των παθών, κυρίως των πολιτικών, που ήταν ιδιαίτερα οξυμμένα τότε.» Ο Βαγενάς πολύ εύστοχα τονίζει μία από τις κοινωνικές διαστάσεις του ποδοσφαίρου που είναι η ενίσχυση της κοινωνικής συνοχής, η οποία αποτελεί το μέσο για την επίλυση των κοινωνικών προβλημάτων.

Όπως προειπώθηκε, ο Βαγενάς υπήρξε ποδοσφαιριστής, γι' αυτό δεν θα παραλείψει να αναφερθεί στο ποδόσφαιρο στο ποίημά του «Η τέλεια τάξη» στο οποίο κάνει λόγο για την κοσμική τάξη:

«Ο αθόρυβος στόμφος της παπαρούνας με γοητεύει.

*Το ίδιο κι η ανεμόσκαλα της φωνής ενός ιεροκήρυκα
την Κυριακή.*

*Επίσης: ο ήχος της βραδινής βροχής πάνω στις
μελανές μεμβράνες του Νοεμβρίου.*

*Νιώθω ονειρώδες το θέαμα του πανηγυρισμού των
φιλάθλων τη στιγμή της ισοφάρισης στον αγώνα
ΠΑΟΚ-Παναθηναϊκού (ο Τερζανίδης στο 90' με
καρφωτή κεφαλιά).*

*Τα λαμπερά πουλιά. Ο γλιστερός κατήφορος στη
Βέροια. Η πολυθρόνα δίπλα στο καλοριφέρ. Γαρύ-
φαλα...*

*Ζεστή καμπύλη της σελήνης: είσαι αναντικατά-
στατη.*

Θάνατε: είσαι η μεταξωτή φόδρα του φωτός.»¹¹⁸

Ο Βαγενάς χρησιμοποιεί την αναλογία της ισοπαλίας του ΠΑΟΚ με τον Παναθηναϊκό – με πρωταγωνιστή τον Τερζανίδη, μέσου παίκτη πρώτα του ΠΑΟΚ και μετέπειτα του Παναθηναϊκού – η οποία, κατά τη γνώμη του, ισορροπεί το παιχνίδι, για να μιλήσει για την ισορροπία που υπάρχει στη φύση και στη ζωή. Έτσι, ο ποιητής emphatically τονίζει την αναλογία ανάμεσα στο ποδόσφαιρο και στη ζωή.

Ένας ακόμη ποιητής, ο Κώστας Μουντάκης, στο ποίημά του «Το ποδόσφαιρο» (2002) βρίσκει αναλογίες ανάμεσα στη ζωή και το ποδόσφαιρο, αφού με φιλοσοφική διάθεση καταλήγει στο συμπέρασμα ότι όπως στο ποδόσφαιρο έτσι και στην έρευνα ή στη φιλοσοφία είναι η διαδικασία του σκέπτεσθαι η οποία ελκύει αλλά και καταξιώνει την προσπάθεια κι όχι τόσο το

¹¹⁸ Βαγενάς, Ν. (1986). *Περιπλάνηση ενός μη ταξιδιώτη*, (2^η έκδ.) Αθήνα: Κέδρος, 17.

αποτελέσματά της. Ταυτόχρονα, επισημαίνει τον σημαντικότερο παράγοντα που ελκύει τους ανθρώπους στο ποδόσφαιρο, δηλαδή τη στρατηγική και τακτική του αγώνα, τα οποία καθιστούν το ποδόσφαιρο ένα συναρπαστικό ομαδικό άθλημα. Γράφει ο Μουντάκης:

*« Σήμερα, όπως και χθες,
Τίποτα νέο ή σημαντικό δεν έχουμε να πούμε.
Γιατί δεν είμαστε ερευνητές αλλ' ούτε και φιλόσοφοι.
Οι ερευνητές μας λένε πότε πότε κάτι νέο.
Για τα γονίδια, την κλωνοποίηση, τα μικροτσιπ,
ή για τα γιγάντια τα μακρινά τ' αστέρια.*

*Οι φιλόσοφοι πιο σπάνια μας λένε κάτι,
που ήδη δεν γνωρίζουμε.
Συνήθως τις παλιές ανακυκλώνουν απαντήσεις.
Περί της προέλευσης, του ωραίου, του δικαίου ή της γνώσης.*

*Μου είναι αδιάφορο το τελικό προϊόν όλων των παραπάνω.
Η διαδικασία προς αυτό μου είναι αγαπητή.*

*Για τους πολλούς βέβαια,
το αποτέλεσμα έχει μεγάλη αξία.
Τα γκολ μετράνε τελικά.*

*Για τους λίγους, όμως, η τεχνική των παικτών,
οι συνδυασμοί, η στρατηγική και τακτική
αποτελούν το βασικό κίνητρο προσέλευσης,
στους χώρους των αγώνων.»¹¹⁹*

Όπως επισήμανε και ο Βάσιος Τσοκόπουλος: «Το ποδοσφαιρικό γήπεδο είναι από μία άποψη ένα εργαστήριο ζωής, μέσα στο οποίο μαθαίνει κανείς, όπως το έγραψε ο Αλμπέρ Καμύ, αξίες ζωής».¹²⁰

Το ποίημα του Πρόδρομου Ματζαρίδη, «Φίλαθλο με γυαλιά πρεσβυωπίας»¹²¹ αναδεικνύει ακριβώς το γεγονός ότι καθώς το ενδιαφέρον για το ποδόσφαιρο παραμένει αμείωτο σε όλη μας τη ζωή, γι' αυτό αποτελεί το πιο αγαπημένο άθλημα των περισσότερων ανθρώπων:

*«Αντικριστές οι θέσεις μας στο λεωφορείο.
Στη μια κάθομαι εγώ.
Στην άλλη ένας γέρος ασπρομάλλης, ογδοντάρης.
.....
βάζει σιγά σιγά τα χοντρά πρεσβυωπικά γυαλιά του
κι αρχίζει να διαβάζει, σχεδόν εξ επαφής, το Φίλαθλο,
.....*

¹¹⁹ Μουντάκης, Κ. (2013). *Οι μαραθωνοδρόμοι*, Αθήνα: Γαβριηλίδης, 20.

¹²⁰ Τσοκόπουλος, Β. (2000). Ποδόσφαιρο και τέχνη, *Η Λέξη*, (156), ό.π., 194-195:194.

¹²¹ Ματζαρίδης, Π. (2005) *Ορατών και νοουμένων*, αναδημοσίευση στο Μαρκόπουλος, Γ. (2006). *Εντός και εκτός έδρας – Το ποδόσφαιρο στην ελληνική ποίηση*, ό.π., 100.

Ρε τι σου είναι ο άνθρωπος και η ζωή, σκέφτηκα.

.....
*Εφημερίδα αθλητική κι οι γέροι.
Φίλαθλο με γυαλιά πρεσβυωπίας,
με χέρια που τρέμουν και πόδια που σέρνονται.»*

Το ποδόσφαιρο, το αγαπημένο μας ποδόσφαιρο, μας δώρισε όλα τα προαναφερθέντα ποιήματα με τα οποία οι ποιητές προσπαθούν να περιγράψουν την προσφορά του στο άτομο και την κοινωνία, ενώ, παράλληλα, εκφράζουν και τον θαυμασμό τους για συγκεκριμένους ποδοσφαιριστές και ομάδες. Όσον αφορά εμάς τους εκπαιδευτικούς, τα ποιήματα για τον αθλητισμό και το ποδόσφαιρο είναι ελκυστικά και απολαυστικά και μπορούν να παροτρύνουν τους μαθητές μας να λατρέψουν μαζί με τον αθλητισμό και τη λογοτεχνία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βαγενάς, Ν. (1996, Οκτώβριος 27). Η ομάδα και η πόλη – σκέψεις που προκλήθηκαν ξεφυλλίζοντας το λεύκωμα «Δόξα Δράμας 1918-1965». *Το Βήμα*.
- Βαγενάς, Ν. (1986). *Περιπλάνηση ενός μη ταξιδιώτη*, (2^η έκδ.) Αθήνα: Κέδρος.
- Δικταίος, Α. (1965). *Πολιτεία*, Αθήνα: εκδ. οίκος Γεωργίου Φέξη.
- Κεντρωτής, Γ. (2006). *Με απ' όλα μέσα*, Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Κοροβίνης, Θ. (2004). *Τρία ζεϊμπέκικα και ένα ποίημα για τον Γιώργο Κούδα*, επιμ. Άσπα Χασιώτη, Αθήνα: Ιανός.
- Κουβαράς, Γ. (2005). *Του έρωτα...και του Έρωτα*, Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Λάγιος, Η. (1993). *Το βιβλίο της Μαριάννας*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Lesky, A. (1990). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, (5^η έκδ.), μτφ. Αγαπητού Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη: εκδ. Αδελφών Κυριακίδη.
- Μαρκόπουλος, Γ. (2006). *Εντός και εκτός έδρας – Το ποδόσφαιρο στην ελληνική ποίηση*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μαρκόπουλος, Γ. (1992). *Ποιήματα (1968-1987)*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Ματζαρίδης, Π. (2005). *Ορατών και νοουμένων*.
- Μουντάκης, Κ. (2013). *Οι μαραθωνοδρόμοι*, Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Μπουκάλας, Π. (2000). «Ένα γκολ-ποίημα...», *Η Λέξη*, (156), 176-177.

- Παππάς, Γ. (επιμ.) (2010). *Αρχίζει το ματς – Το ποδόσφαιρο στη λογοτεχνία*, Αθήνα: Μεταίχμιο .
- Σοφιανός, Κ. (2000). Μουσαγέτης μπάλα (Δύο ποιητικές εκδοχές ενός φαινομένου: το ποδόσφαιρο ως άθλημα και ως αθλιότητα), *Η Λέξη*, (156), 206-211.
- Τσοκόπουλος, Β. (2000). Ποδόσφαιρο και τέχνη, *Η Λέξη*, (156), 194-195.
- *Η Λέξη*, (25), Ιούλιος 1983.
- *Η Λέξη*, (156), αφιέρωμα: Αθλητισμός και λογοτεχνία, Μάρτιος-Απρίλιος 2000.

**Η εξύψωση των ιδανικών του αθλητισμού
μέσω των ποιημάτων για το ποδόσφαιρο στη μεταπολεμική ποίηση**

Περίληψη:

Θέμα της μελέτης μου αποτελούν τα ποιήματα των Ελλήνων μεταπολεμικών ποιητών τα οποία γράφονται για το ποδόσφαιρο και τους ποδοσφαιριστές. Σε αυτά προβάλλεται τόσο η ατομική πλευρά του αθλήματος: οι δεξιότητες ενός αθλητή, η υγεία και η ομορφιά του σώματός του όσο και η κοινωνική: το ποδόσφαιρο αποτελεί αγαπημένο άθλημα των παιδικών χρόνων, απολαυστικό θέαμα των λαϊκών στρωμάτων, η τοπική – αλλά και η εθνική - ομάδα αποτελούν πυρήνα των κοινωνικών σχέσεων και σημαντικό παράγοντα κοινωνικής συνοχής, τα επιτεύγματα των ποδοσφαιριστών εμπνέουν την εθνική περηφάνεια, δοξάζουν την πατρίδα. Στα ποιήματα των μεταπολεμικών ποιητών οι ποδοσφαιριστές γίνονται ημίθεοι και ήρωες ικανοί να προσφέρουν υγιή πρότυπα στη νέα γενιά, ωφελώντας πολύπλευρα και ευρύτερα την κοινωνία. Έτσι, συνολικά στα ποιήματα για το ποδόσφαιρο εξυψώνονται τα ιδεώδη του αθλητισμού.

Στη μελέτη περιλαμβάνονται ποιήματα των Άρη Δικταίου, Μάνου Χατζιδάκη, Ηλία Λάγιου, Νάσου Βαγενά, Γιώργου Μαρκόπουλου, κ.ά.

Λέξεις-κλειδιά: ποιήματα για το ποδόσφαιρο, μεταπολεμική ποίηση, τα αθλητικά ιδεώδη στην ποίηση

**The glorification of the athletic ideals
through the poems written about football in the post war poetry**

Abstract:

The theme of my study is the poems of Greek post war poets which have been written about football and football players. In these poems the personal side of the sport is projected: that is the skills of an athlete, his health, the beauty of his body as well as the social aspect. Football is the favourite sport of one's childhood, an enjoyable spectacle of the working classes. The local and the national teams form the nucleus of social contact and are an important factor of social coherence. The achievements of the football players inspire national pride and glorify the country. In the post war poetry footballers are presented as semi-gods and heroes able to become good role models which benefit society in many ways. Thus the ideals of athletics are generally emphasized.

The study includes poems by Aris Dikteos, Manos Hatzidakis, Ilias Lagios, Nasos Vagenas, George Markopoulos etc.

Key-words: poems about football, post war poetry, the ideals of athletics in poetry.

«αἰὲν ἀριστεύειν.

**Διερεύνηση των αντιλήψεων μαθητών σε ΕΠΑ.Λ.
για το ιδανικό αρχαιοελληνικό πρότυπο του τέλειου νέου
μέσα από εικαστικά έργα τέχνης»**

Ασπασία Παπαναστασίου

Δρ Κλασικής Φιλολογίας, Εκπαιδευτικός ΠΕ02

Εισαγωγή

Η παρούσα εισήγηση παρουσιάζει μία μικρής έκτασης ερευνητική εργασία που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του μαθήματος της Ιστορίας της Α' Λυκείου, στο 1^ο ΕΠΑ.Λ Αγ. Παρασκευής, όπου υπηρετώ, στην έναρξη του σχολικού έτους 2013-14 για δύο διδακτικές ώρες σε δύο τμήματα των είκοσι μαθητών. Με τον νόμο του 2013, για την αναδιάρθρωση της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης (**ΦΕΚ 193/2013 - Ν.4186/2013**), προβλέπεται ότι στο Νέο Τεχνολογικό Λύκειο το μάθημα της Ιστορίας θα διδάσκεται πλέον μία μόνον ώρα στην Α' Λυκείου και σε καμία άλλη τάξη. Υπήρξε, λοιπόν, επείγουσα ανάγκη να διερευνηθούν οι απόψεις των μαθητών μας για τον αρχαιοελληνικό κόσμο, ώστε να θεμελιωθεί η νέα γνώση σε γερές βάσεις.

Στην προσπάθεια αυτή, δεν πρέπει να παραβλέψει κανείς το γεγονός ότι τα ΕΠΑ.Λ. δεν χαρακτηρίζονται τυχαία ως σχολεία «δεύτερης ευκαιρίας», καθώς σ' αυτά φοιτούν κατά κανόνα μαθητές με χαμηλές σχολικές επιδόσεις, αδιάφοροι προς τη μαθησιακή διαδικασία, με χαμηλή αυτοεκτίμηση και μειωμένες προσδοκίες, προερχόμενοι από χαμηλά εισοδηματικά κοινωνικά στρώματα. Πολλοί είναι αλλοδαποί, με σημαντικά κενά στην ελληνική γλώσσα κι αρκετοί έχουν διαγνωσθείσες ή μη δυσκολίες - μαθησιακές, ψυχοκοινωνικές (βιαιότητα, παρορμητικότητα, υπερκινητικότητα, ανωριμότητα) και οικογενειακές (Χατζηαναστασίου, 2001. Χατζηαναστασίου, 2011).

Με τη σύντομη, όμως, ερευνητική εργασία που εκπονήθηκε διαπιστώθηκε μια καθαρότητα, αμεσότητα και ειλικρίνεια στη σκέψη και στη γνώμη τους, καθώς και μια εξειδικευμένη εικόνα για τον αρχαιοελληνικό κόσμο.

Περιγραφή της ερευνητικής εργασίας

Η **αφόρμηση**, διάρκειας μισής ώρας περίπου, προήλθε από τη μελέτη της περιλάλητης προτροπής του Πηλέα προς τον γιο του Αχιλλέα, όταν ξεκινούσε για τον Τρωικό Πόλεμο για να δοξαστεί και να θανατωθεί: «Αἰὲν ἀριστεύειν καὶ υπεῖροχον ἔμμεναι ἄλλων» (Πάντα να είσαι ο πιο καλός και να ξεπερνάς τους άλλους) (Ραψωδία Ζ' στ. 208-209), όπως παρουσιάζεται στην Ιλιάδα. Έτσι ερμηνεύεται η αγωνιστική στάση των ομηρικών ηρώων, αλλά και του Έλληνα σ' όλη τη διάρκεια της ιστορικής πορείας του στον αρχαιοελληνικό

κόσμο. Οι ήρωες πολεμιστές, στο ίδιο έπος αριστεύουν κάθε μέρα ασκώντας την πολεμική ικανότητα τους κι ανδρεία. Οι Αχαιοί, μάλιστα, καλούνται να συναγωνιστούν «ομοφύλους» στα «*Ἄθλα ἐπὶ Πατρόκλω*» (Ραψωδία Ψ), στους αγώνες που διοργανώνει ο Αχιλλέας για να τιμήσει τον νεκρό φίλο του Πάτροκλο και παριστάνουν αρχαϊκά κυρίως έργα τέχνης. Το γεγονός ότι οι Έλληνες καθιερώνουν αθλητικούς αγώνες μέσα στα ταφικά έθιμα φανερώνει την αξία του συναγωνιστικού πνεύματος με στόχο τη νίκη του καλύτερου (Ανδρόνικος, 1976. Αλεξανδρή, 1989).

Ο Αχιλλέας υπήρξε καθ' όλη την αρχαιότητα το ιδανικό πρότυπο του τέλειου νέου, του «καλού καγαθού» και ο πρόωρος θάνατός του έκανε θρύλο την ιδεατή και αρυτίδωτη ομορφιά του. Ο Αχιλλέας λειτουργεί ως αρχέτυπο του νέου, όπως τον θέλει η αριστοκρατική κοινωνία των αρχαϊκών χρόνων. Ο πατέρας του Πηλέας τού προσφέρει υποδειγματική αγωγή, παραδίδοντάς τον στον Κένταυρο Χείρωνα για να τον εκπαιδεύσει, δάσκαλο που έθρεψε και άσκησε έξοχα το κορμί του Αχιλλέα. Του δίδαξε, όμως, παράλληλα τη μουσική και το τραγούδι για να τον καταστήσει άφοβο και τέλειο πολεμιστή (Κακριδή, 1986).

Η ιδανική αυτή αγωγή εφαρμόζεται σε όλες τις αρχαϊκές ελληνικές πόλεις-κράτη, αλλά και στη συνέχεια παρ' όλες τις μεταβολές που επέφεραν στις πόλεις αυτές οι ιστορικές ανακατατάξεις. Από τα πρώτα χρόνια ζωής του παιδιού, η πολιτεία φρόντιζε να ασκεί το ανθρώπινο σώμα συνολικά, με γυμναστική και μουσική, ενόργανη και φωνητική, χορό και αθλήματα. Η διπλή και ομόρροπη αυτή αγωγή έτεινε στη δημιουργία ενός αρμονικού ανθρώπινου όντος που θα υπηρετούσε με τον καλύτερο τρόπο την πόλη του. «*Παιδεύεσθαι προς τας πολιτείας*» (Πολιτικά 1310a, 14-18), διατυπώνει επιγραμματικά ο Αριστοτέλης.

Έλληνες και Αγώνας

Το αγωνιστικό πνεύμα των Ελλήνων χαρακτηρίζει όλες σχεδόν τις εκδηλώσεις της ζωής τους και δημιουργεί έναν γόνιμο συναγωνισμό, που μερικές φορές, όμως, εκτρέπεται σε επικίνδυνους ανταγωνισμούς. Παλαιότεροι ιστορικά μαρτυρημένοι αγώνες από τα «*Ἄθλα ἐπὶ Πατρόκλω*» ήταν οι αγώνες για τον νεκρό βασιλιά της Χαλκίδας Αμφιδάμαντα, κατά τους οποίους ο Ησίοδος κερδίζει το βραβείο με το τραγούδι του και κατακτά έτσι πρώτος αυτός στην ιστορία της τέχνης το έπαθλο (Βαλαβάνης, 1996).

Ο ανταγωνισμός, όμως, στον καλλιτεχνικό στίβο δεν περιοριζόταν μόνο ανάμεσα στους ομότεχνους: έντονος ήταν και ο ανταγωνισμός ανάμεσα στους ποιητές και τους τεχνίτες των εικαστικών τεχνών, ιδιαίτερα στους γλύπτες για την αξία των δημιουργημάτων τους. Ο Πίνδαρος, Θηβαίος χορικός ποιητής υπερασπίζεται την τέχνη του στα 485 π.Χ., συγκρίνοντας την με ενός ανδριαντοποιού (Κακριδής, 1976):

*Γλύπτης δεν είμαι, για να φκιάνω αγάλματα,
που στέκονται στην ίδια πάντα βάση ασάλευτα.
Τραγούδι εσύ γλυκό, σ' όποιο καράβι ανέβα
και σ' όποια βάρκα, κι απ' την Αίγινα
φέρε παντού το μήνυμα για τον Πυθέα, του Λάμπωνα
τον γιο τον αντρειανό,
στα Νέμεα πως επήρε το στεφάνι*

*νικώντας στο παγκράτιο, πριν ακόμα
Το πρώτο χνούδι δείξη- σαν το κλήμα
που πρωτανθίζει – στ' απαλά του μάγουλα.*

Ο Πίνδαρος πιστεύει πως τον ύμνο του για τον νικητή Πυθέα θα τον τραγουδήσουν σε κάθε μέρος της Ελλάδας, ενώ το άγαλμα θα παρέμενε αμετακίνητο στη βάση του στη Νεμέα και μόνον όσοι τύχαιναν να περάσουν από εκεί θα μάθαιναν για τον νικητή του παγκρατίου. Ο επίνικος, βέβαια, όσο ευκαιριακό ποίημα κι αν ήταν δεν λησμονιόταν αμέσως. Σε μελλοντικές περιστάσεις, σε κάποια ίσως γιορτή, η οικογένεια του νικητή θα τον προέβαλε ως απόδειξη της δόξας της. Λέγεται, μάλιστα, πως τον 7^ο Ολυμπιόνικο του Πινδάρου, γραμμένο το 464 π.Χ., για τον πύκτη Διαγόρα από την Ιαλυσό, οι Ρόδιοι τον είχαν χαράξει πάνω σε πλάκα, αφιερωμένη στο ιερό της Λυνδίας Αθηνάς, επειδή υμνούσε τη μυθική ιστορία του ησιού(Κακριδής, 1976).

Πόσοι ανδριάντες, όμως, που περισώζουν το όνομα των νικητών σώθηκαν στους αιώνες; Ελάχιστοι, καθώς το μάρμαρο θρυμματίστηκε κι ο χαλκός έλιωσε, ενώ ο λόγος κρατήθηκε στη ζωή περισσότερο από τα έργα «ρήμα δ' εργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει» όπως έλεγε κι ο Πίνδαρος (Αλεξανδρή, 1989).



Το βαθιά αγωνιστικό πνεύμα των Ελλήνων κινητοποίησε πολεμικά επιτεύγματα, αλλά και ειρηνικές κατακτήσεις και το συναντάμε όχι μόνον στην ατομική τους ζωή, αλλά και στον δημόσιο- πολιτιστικό βίο. Συχνά, η ανάθεση καλλιτεχνημάτων γινόταν ύστερα από διαγωνισμό, στον οποίο συναγωνιζόταν κορυφαίοι τεχνίτες από διάφορες περιοχές του ελληνικού κόσμου. Ο γλύπτης Φειδίας, για παράδειγμα, έδειξε τις μοναδικές του ικανότητες σ' έναν τέτοιο διαγωνισμό, επειδή είχε υπολογίσει την οπτική παραμόρφωση που θα πάθαινε το πρόσωπο του αγάλματος της Αθηνάς, όταν θα στηνόταν πάνω σε ψηλή βάση και αλλοίωσε τις αναλογίες του, κερδίζοντας έτσι τη νίκη. Επίσης, η επιγραφή που υπάρχει στη βάση της περίφημης Νίκης του Παιωνίου (ΠΑΙΩΝΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ ΜΕΝΔΑΙΟΣ ΚΑΙ Τ' ΑΚΡΩΤΗΡΙΑ ΠΟΙΩΝ ΕΠΙ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΕΝΙΚΑ) μάς προσφέρει την ασφαλή μαρτυρία ενός τέτοιου διαγωνισμού (Ανδρόνικος, 1976).

Η αγωνιστική διάθεση των Ελλήνων φτάνει στο υψηλότερο σημείο με τον θεσμό των δραματικών αγώνων στα Διονύσια της Αθήνας. Οι τραγικοί ποιητές παρουσίαζαν τις τετραλογίες τους (τρεις τραγωδίες κι ένα σατυρικό δράμα) μπροστά σε όλο το αθηναϊκό κοινό περιμένοντας την απόφαση των κριτών για τη βράβευση τους (Picard- Cambridge, 1968).

Μουσικοί και ποιητές, φιλόσοφοι και ρήτορες, ζωγράφοι και γλύπτες συναγωνίζονται με τα έργα τους μεταξύ τους για την «αριστεία» που θα τους αναδείξει και θα τους χαρίσει τη νίκη, όπως και οι αθλητές αγωνίζονται στον στίβο για το έπαθλο. Αυτό σημαίνει ότι σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής δημιουργείται ο διάλογος, η ισονομία και ο ισότιμος

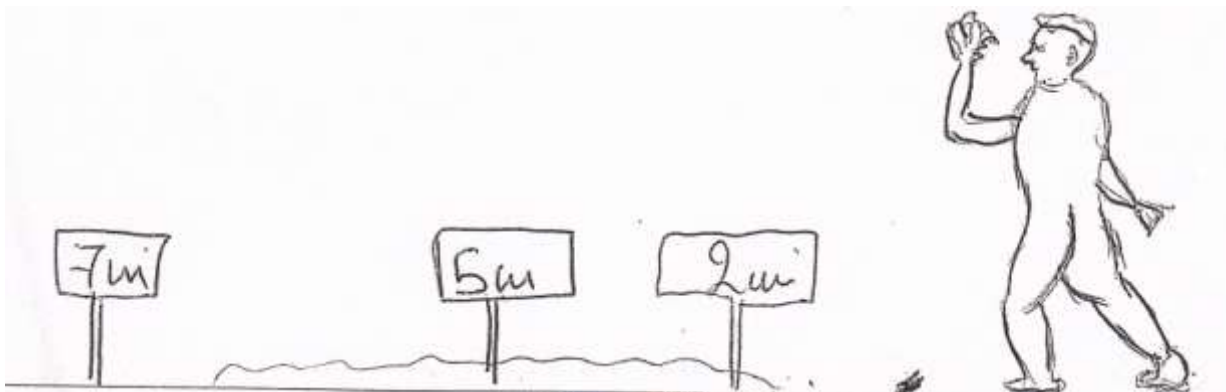
συναγωνισμός. Ο καθένας, λοιπόν, έχει τη δυνατότητα να σταθεί απέναντι στον συναγωνιστή του και να διεκδικήσει με την αξία του τα πρωτεία. Αυτό μαρτυρεί και η συμμετοχή στους πανελλήνιους αγώνες αθλητών απ' όλες τις ελληνικές περιοχές χωρίς καμιά κοινωνική ή γενεαλογική διάκριση εκτός από την ιδιότητα του ελεύθερου Έλληνα πολίτη (Βαλαβάνης, 1996).

Αγών- Το πνεύμα της άμιλλας στην αρχαία Ελλάδα

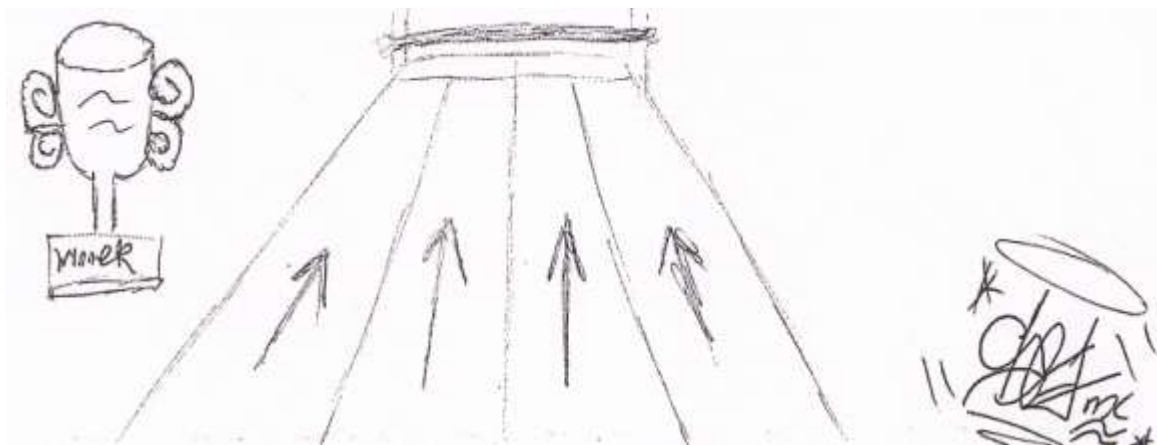
Με τον τίτλο αυτόν της «εκπαιδευτικής περιήγησης» το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο υποδέχτηκε τους μαθητές από 12-15 ετών, που επισκέφτηκαν τη σχετική έκθεση από τις 15 Ιουλίου έως τις 31 Οκτωβρίου 2004, την περίοδο των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας. Με δώδεκα φύλλα εργασίας παρότρυνε τους μαθητές να σχολιάσουν τα αρχαία αντικείμενα, αφού τους παρείχε έναν τρόπο να τα παρατηρήσουν και να τα «διαβάσουν», κατανοώντας τα κρυμμένα νοήματά τους (Πίνη, 2004).

Στην κυρίως έρευνά μας εργαστήκαμε με δέκα από αυτά τα φύλλα εργασίας στα δύο τμήματα της Α' τάξης. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται ενδεικτικά τα τέσσερα. Στο φύλλο εργασίας με τίτλο: «Με τα φτερά του Αγώνα» απεικονίζεται ένα νόμισμα όπου πιθανόν παριστάνεται ο Αγώνας. Ενδιαφέρον έχουν οι περιγραφές των μαθητών μας, όταν καλούνται να παραστήσουν τη μορφή του Αγώνα με λόγια ή με σχέδια: «θα τον απεικονίζα με έναν νεαρό γυμνασμένο αθλητή που κρατάει την Ολυμπιακή φλόγα», «έναν άνθρωπο με το μετάλλιο στον λαιμό που θα είναι χαμογελαστός», «σαν μια γυμνή μορφή, μιας που τότε οι άντρες γυμνάζονταν γυμνοί».

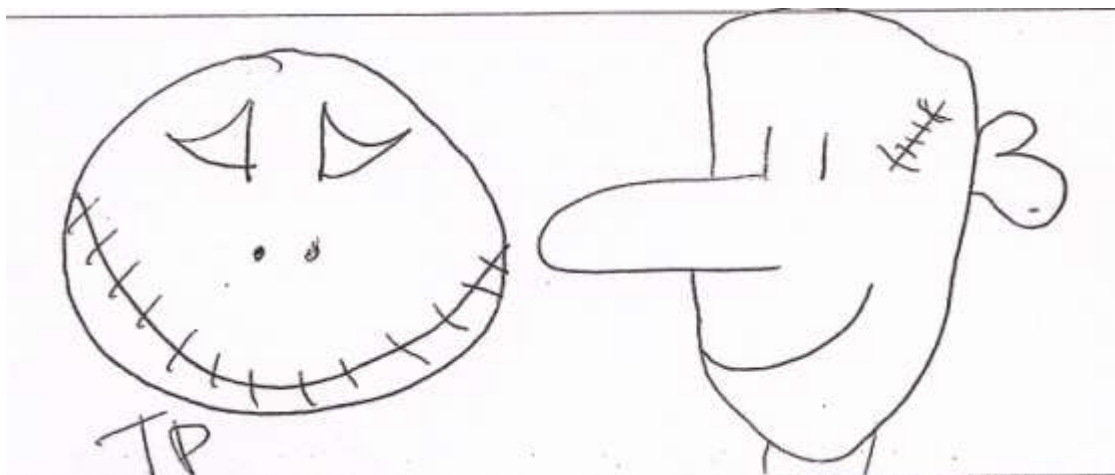
Ο μαθητής Θ.Μ. απεικόνισε τον αγώνα σαν έναν αθλητή αγώνα δρόμου:



Ο μαθητής Α.Α. υπόσχεται το έπαθλο του νικητή:



και ο μαθητής Σ.Κ. σχεδιάζει τον πόνο ή τα τραύματα του αθλητή:



Με τα φτερά του Αγώνα

Οι αρχαίοι Έλληνες είχαν θεοποιήσει την έννοια του Αγώνα. Του έδωσαν ανθρώπινα χαρακτηριστικά και τον απεικόνισαν άλλοτε σαν νέο αθλητή και άλλοτε σαν φτερωτή μορφή που κρατούσε τα σιεφάνια της νίκης.



Αργυρό τετράδρακμο από την Πεπέρηθο (Σκόπια). Χρονολογείται γύρω στο 500-480 π.Χ. Λονδίνο, British Museum.

Στο νόμισμα με αριθμό 2 πιθανόν να απεικονίζεται ο Αγών.

Παρατηρήστε προσεκτικά το νόμισμα και σημειώστε πώς παριστάνεται ο Αγώνας. _____

Γιατί κατά την άποψή σας η μορφή του Αγώνα έχει φτερά; _____

Αν σας ζητούσαν να απεικονίσετε τον Αγώνα, πώς θα τον παριστάνατε; Δώστε τη δική σας εκδοχή περιγράφοντας τον Αγώνα με λέξεις ή σχεδιάστε τις ιδέες σας.

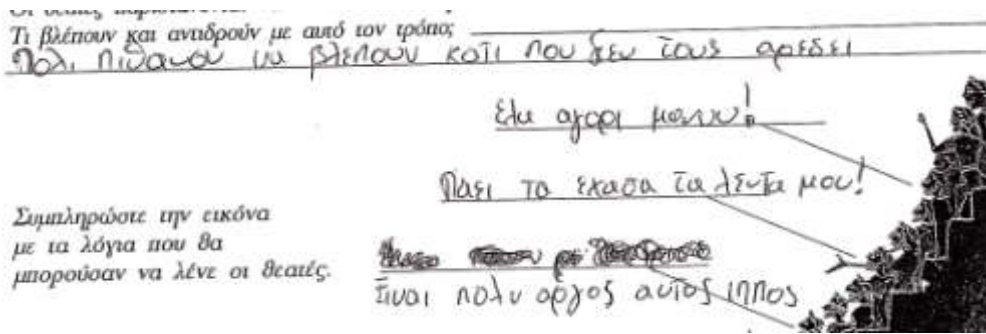
Γνωρίζετε ότι...

Οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τη λέξη «αγών» για να ορίσουν πολλές έννοιες. Τις αθλητικές διοργανώσεις αλλά και τις πολεμικές αναμετρήσεις, τους καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς αλλά και κάθε προσομαστική διαμάχη και συσπέρδκτη.

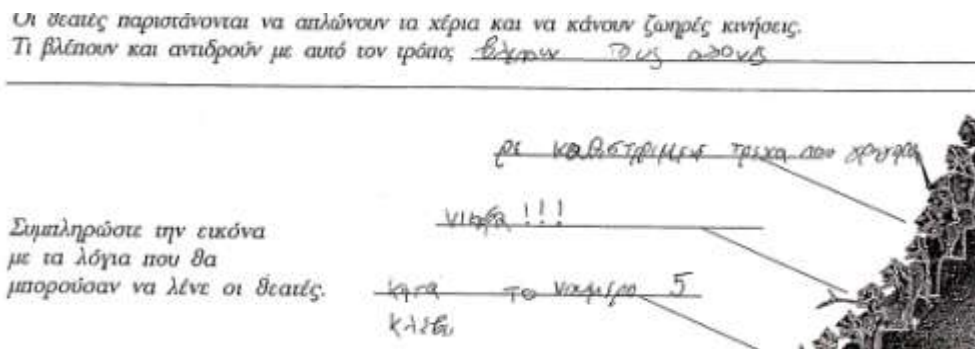
Στο κρό της Ολυμπίας υπάρχει ένα κέλυφο άγαλμα του Αγώνα που τον παριστάνει ως αθλητή του άματου.



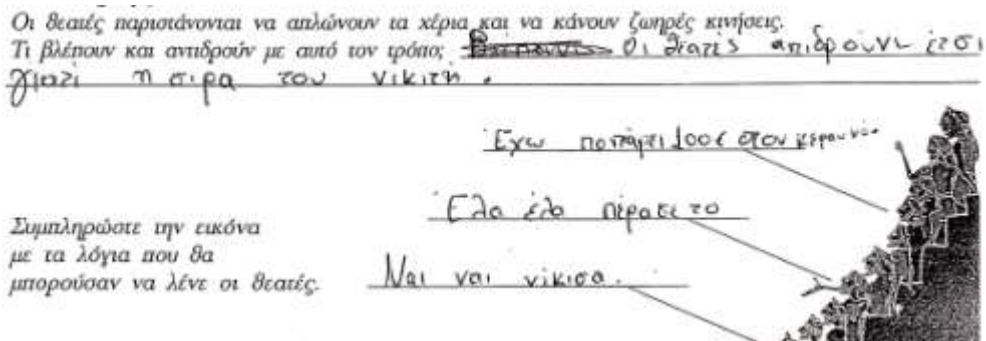
Στο φύλλο εργασίας με τίτλο «Επιτάφιοι Αγώνες» παριστάνεται θραύσμα μελανόμορφου αγγείου που ζωγράφησε ο ζωγράφος Σοφίλος στα 580-570 π.Χ. με παράσταση αρματοδρομίας από τα «Αθλα ἐπὶ Πατρόκλῳ», στα οποία συμμετείχαν πολλοί ήρωες, φίλοι και σύντροφοι του νεκρού. Διαγωνίστηκαν στην αρματοδρομία, την πυγμαχία, την πάλη, τον δρόμο, τον δίσκο, την τοξοβολία και το ακόντιο.



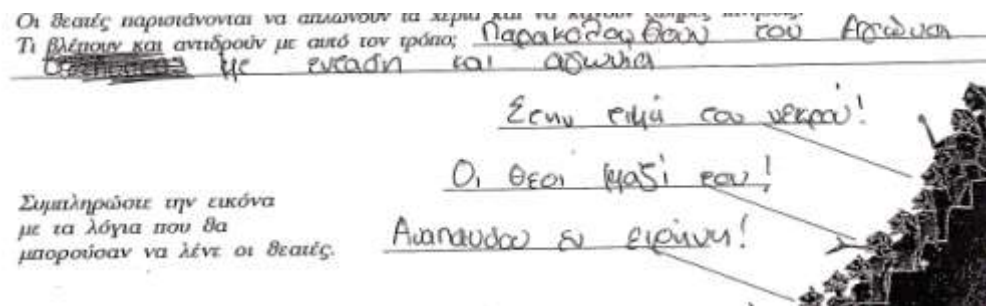
Ο Ι.Μ. είναι πιο αιχμηρός, επισημαίνοντας απάτες και διανοητική παρέκκλιση στους ίππους.



Ο Θ. Μ. προσδιορίζει το ποσό του τζόγου, τις προτροπές και τη νίκη του επιθυμητού αλόγου.



Ο Ι.Γ. , τέλος, δίνει έναν ιερατικό χαρακτήρα στις εκφράσεις των θεατών, προβλέποντας τιμημένες ήττες:



Στο φύλλο εργασία: « Αγώνες και καλλιτεχνική δημιουργία» απεικονίζεται ένα αττικό ερυθρόμορφο αγγείο του 410 π.Χ. με παράσταση μουσικού αγώνα. Εντύπωση προκαλούν οι

διαφορετικές προσλήψεις των μαθητών ως προς τα ενδύματα και το αντικείμενο που κρατά ο νεαρός μουσικός. Για την Ε.Κ. «φοράει ράσο και κρατά ένα ραβδί», για τον Α.Γ. «είναι πλούσια ντυμένος σαν θεός και κρατάει στα χέρια έναν αυλό», για τον Α.Ζ. «είναι ντυμένος απλά», ενώ ο Γ.Γ. γράφει πως «φοράει έναν μακρύ και περιποιημένο χιτώνα». Διαφωνία υπάρχει και για το εάν οι Νίκες δηλώνουν την έναρξη ή τη λήξη του αγώνα. Οι μισοί μαθητές υποστηρίζουν τη μία άποψη, οι άλλοι μισοί την άλλη. Διαφορετικές είναι και οι απόψεις των μαθητών μας για το τι κρατά η δεύτερη Νίκη: «δύο αγγεία», «δύο κορδέλλες», «δύο κρόταλα», «δύο στεφάνους».



158

Απικό ερυθρόμορφο αγγείο με παράσταση μουσικού αγώνα.
Χρονολογείται γύρω στο 410 π.Χ.
Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Αγώνες και καλλιτεχνική δημιουργία

Το πνεύμα του αγώνα δεν αφορούσε μόνο τις επιδόσεις του σώματος αλλά και την καλλιτεχνική δημιουργία. Στην αρχαία Ελλάδα διεξάγονταν αγώνες ποίησης, μουσικής, θεάτρου και χορού. Επίσης, συχνά διοργανώνονταν δημόσιοι διαγωνισμοί για την ανάθεση ενός έργου σε κάποιον καλλιτέχνη, γλύπη ή ζωγράφο. Οι καλλιτεχνικοί αγώνες αποτελούσαν την επίσημη έκφραση ενός γενικότερου κλίματος συναγωνισμού μεταξύ ομοίων, που προωθούσε τη δημιουργία νέων έργων.



Στο αγγείο με αριθμό 158 απεικονίζεται ένας μουσικός αγώνας.

Παρατηρήστε το νεαρό μουσικό στο κέντρο της παράστασης. Πού στέκεται; Πώς είναι ντυμένος; Τι κρατά στα χέρια του; _____

Δεξιά και αριστερά από το μουσικό απεικονίζονται δύο υπάμενες Νίκες. Από την παρουσία τους μπορείτε να καταλάβετε ποια στιγμή του αγώνα βλέπουμε; Υπογραμμίστε το σωστό.

- α) Ο αγώνας έχει μόλις αρχίσει.
- β) Ο αγώνας έχει τελειώσει και έχει ήδη ανακηρυχθεί ο νικητής.

Παρατηρήστε τη Νίκη στα δεξιά. Τι κρατά στα χέρια της; Υπογραμμίστε το σωστό:

- α) μία κορδέλα
- β) ένα σιεφάνι

Η δεύτερη Νίκη κρατά δύο _____ που θα προσφέρει ως βραβεία στο νικητή. Η Νίκη στρέφεται προς έναν ηλικιωμένο άνδρα, τον κριτή του αγώνα, και φαίνεται σαν κάτι να τον ρωτά. Μπορείτε να φανταστείτε το διάλογο μεταξύ τους;

- Νίκη (ρωτά): _____
- Κριτής (απαντά): _____



Τέλος, στο φύλλο εργασίας με τίτλο: «Επαθλα και βραβεία» απεικονίζεται ένα αττικό μελανόμορφο αγγείο του 540-520 π.Χ. με μια παράσταση νικητού ιπποδρομίας.



195

Απαιτό μελανόμαζο αγγείο όπου απεικονίζεται νικητής ιπποδρόμου.
Χρονολογείται γύρω στο 540-520 π.Χ.
Λονδίνο, British Museum.

Έπαθλα και βραβεία

Στους αγώνες –αθλητικούς και καλλιτεχνικούς– βραβείο έπαιρνε μόνο ο νικητής, ενώ δεν προβλεπόταν καμία διάκριση για αυτούς που έπαιρναν τη δεύτερη και την τρίτη θέση.
Τα βραβεία ήταν συνήθως σκευάσματα από το κρόκο του θεού προς τιμή του οποίου γίνονταν οι αγώνες. Αυτοί οι αγώνες ονομάζονταν σκεφανίαις. Υπήρχαν όμως και οι χρηματικές αγώνες, όπου τα έπαθλα ήταν είτε χρηματικά ποσά είτε πολύτιμα αντικείμενα.



Παρατηρήστε το αγγείο με αριθμό 195.
Ποιος νομίζει ότι απεικονίζεται στο κέντρο της παράστασης; _____

Πώς έχει αποδώσει ο καλλιτέχνης το άλογο; Ποιες λέξεις θα χρησιμοποιούσατε για να το περιγράψετε; Υπογραμμίστε όσες νομίζετε ότι ταιριάζουν με την εικόνα του: εύρωστο, περήφανο, βίαιον, κομψό, νικητικό, δυνατό, γεμάτο χάρη, δίκροστο.

Πώς από το άλογο βαθίζει ένας νικητής που σαρώνει στο κεφάλι του ένα μεγάλο ήπιποδα. Στο χέρι του κρατά το _____ του νικητή.
Μηροσιά από τον υπέτα βαθίζει ένας γενναίωρος άνθρωπος, ο κήρυκας του αγώνα. Η επιγραφή που βλέπετε μαρούσι του είναι τα λόγια που λέει καθώς προχωρά: ΔΥΣΝΕΙΚΕΤΟΥ ΠΠΠΟΣ ΝΙΚΑ, θρησική νική το άλογο του Δυσνεικέτη. Φαντασιωθείτε τι άλλο, εκτός από αυτό, θα μπορούσε να λέει: _____

Γνωρίζετε ότι...

Οι μόνο αγώνες στη αρχαιότητα που προβλεπόταν βραβεία και για όσους έπαιρνε τη δεύτερη θέση ήταν οι αγώνες των Μερών Παισιόφρων.

Οι μελλικοί ήπιποδες απεικονίζονταν βραβείο σε πολλούς χρηματικές αγώνες. Αλλά τα έπαθλα που προεβίονταν ήταν σκευάσματα από ποτάμια μέλας ή κρόκο ποτάμια μεγάλη αξία, όπως για παράδειγμα στα Μέρων Παισιόφρων, όπου δίνονταν αμφορείς γεμάτες λάδι.

Οι μαθητές μας επιδεικνύουν στην περίπτωση αυτή εξαιρετική ομοφωνία στα επίθετα με τα οποία χαρακτηρίζουν το άλογο : «περήφανο», «κομψό», «δυνατό», «γεμάτο χάρη». Διαφοροποιούνται, όμως, ελαφρώς στα λόγια που αποδίδουν στον κήρυκα του αγώνα: «Καμαρώστε τον νικητή του ιπποδρόμου», «Είμαι περήφανος για το άλογό μου», «Ζήτω ο νικητής», «Το άλογο του Δυσνεικέτη επέστρεψε στη δράση».

Είναι χαρακτηριστικό πως οι μαθητές μας τολμούν να αυτοσχεδιάσουν, συχνά χωρίς αναστολές, ακόμη κι αν η σκευή τους για τον αρχαιοελληνικό κόσμο είναι ελλιπής. Σε καθέναν αναλογούσαν πέντε ή έξι φύλλα εργασίας που τα ολοκλήρωσαν σε μία διδακτική ώρα άλλοτε με βιασύνη και προχειρότητα κι άλλοτε με περισσότερη επιμέλεια. Επεδίωκαν, μάλιστα, να δουν τα αποτελέσματα των προσπαθειών τους στην επόμενη κιάλας συνάντησή μας. Γενικότερα, φαίνεται πως όταν η θεωρία συμβαδίζει δημιουργικά με την πράξη, τούς κινεί το ενδιαφέρον και τους προσφέρει κίνητρα για αυτενέργεια και γόνιμη συμμετοχή στο μάθημα.

Στην επόμενη διδακτική ώρα κλήθηκαν να καταθέσουν τις σκέψεις τους σε σύντομη παραγωγή λόγου και να συγκρίνουν το αρχαίο αθλητικό ιδεώδες με το σημερινό.

Παρουσιάζονται κάποιες ενδεικτικές απαντήσεις τους.

Υπάρχει ρεαλισμός και χιούμορ, καθώς:

«Στην αρχαιότητα, οι άντρες ήταν καλοφτιαγμένοι, γενναίοι και δυνατοί γιατί άμα δεν είχε ένας άντρας αυτές τις αρετές δεν θα μπορούσε να μπει σε μια ομάδα για να πολεμήσει, γιατί θα σκοτωνόταν στους πολέμους. Αυτό πιστεύω πως συμβαίνει και σήμερα, γιατί για να είσαι αθλητής πρέπει να είσαι καλοφτιαγμένος και δυνατός. Κάποιοι άντρες, όμως, δεν θέλουν να έχουν τέλειο σώμα, επειδή οι γυναίκες τους τούς προτιμούν φυσιολογικούς».

Η επίγνωση για τα χαρακτηριστικά του αθλητή: «Σαν αθλητής πρέπει να έχεις αντοχές, δύναμη και τρομερή υπομονή. Επίσης πάθος για το άθλημα που θα κάνεις, γιατί άμα κάνεις το άθλημα που επέλεξες χωρίς να το θέλεις δεν θα σου αρέσει και θα το θεωρείς αγγαρεία. Μια ακόμα αρετή είναι η ευγένεια και η επίγνωση του ευ αγωνίζεσθαι, για να σέβεσαι τους συναθλητές ή τους αντιπάλους».

Χαρακτηριστική είναι η σύγκριση του τότε και του τώρα: «Στην αρχαιότητα η άθληση ήταν ρουτίνα για τους Έλληνες. Αθλούνταν σχεδόν σε όλα τα αθλήματα καθημερινά, επειδή το ήθελαν. Όπως ήταν φυσικό είχαν καλογυμνασμένα σώματα και πνευματικά καλοί άνθρωποι, γενναίοι, ενάρετοι και σωστοί. Ενώ στη σημερινή εποχή, οι αθλητές αθλούνται για το χρήμα ή τη φήμη. Ορισμένοι, μάλιστα, αθλητές, όπως οι ποδοσφαιριστές δεν έχουν καλή συμπεριφορά όχι μόνο απέναντι στους συμπαίκτες αλλά και στους πολίτες».

«Οι παλιοί αθλητές αγωνιζόντουσαν για τη χώρα τους και όχι για τη δόξα ή τη φήμη».

Επίσης, «Στην αρχαιότητα η άθληση ήταν καθημερινότητα για τους Έλληνες. Οι αθλητές ήταν καλοφτιαγμένοι και είχαν έναν προσωπικό προπονητή που τον υπάκουαν. Σήμερα, οι Έλληνες αθλητές δεν είναι τόσο ενάρετοι, όσο θα έπρεπε γιατί δεν υπακούουν στους προπονητές. Σήμερα οι αθλητές δεν νοιάζονται για το σώμα τους, ούτε είναι αφοσιωμένοι στο άθλημά τους αλλά ενδιαφέρονται για το πόσα θα βγάλουν».

Μια παραλλαγή των όσων προηγήθηκαν: «Στην αρχαιότητα, οι αθλητές αθλούνταν επειδή το ήθελαν και τους άρεσε, είχαν καλή φυσική κατάσταση και αγωνίζονταν για την πατρίδα τους. Τώρα πια νοιάζονται μόνο για τα χρήματα και τη δόξα. Παλιά ο αθλητής σκεφτόταν τους συμπαίκτες του, το άθλημά και τον εαυτό του, ενώ σήμερα δεν σέβονται ούτε τον εαυτό τους ούτε το άθλημα».

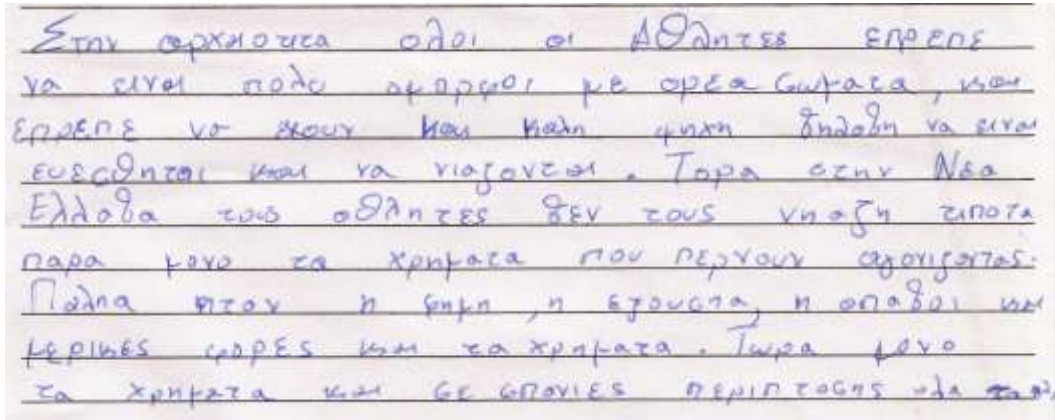
«Στην αρχαία Ελλάδα ένας αθλητής για να έχει επίδοση στο άθλημά του θα έπρεπε να είναι γυμνασμένος στο σώμα και καθαρός στην ψυχή, δηλαδή ενάρετος. Τώρα, οι περισσότεροι αθλητές είναι μόνο καλογυμνασμένοι σωματικά, ειδικά οι ποδοσφαιριστές».

«Στην αρχαία Ελλάδα, οι αθλητές ήταν αληθινοί. Αγωνίζονταν για την πατρίδα, για τη φυσική τους κατάσταση και πάνω απ' όλα για τους θεούς. Πλέον, ο αθλητισμός είναι διεφθαρμένος. Όλοι οι αθλητές κοιτάνε πώς θα εξοντώσουν τον αντίπαλο, πώς θα βγάλουν περισσότερα χρήματα και πώς θα γίνουν πιο διάσημοι. Επιπλέον, στην αρχαιότητα μάθαιναν το «ευ αγωνίζεσθαι», μια έκφραση που στις μέρες μας έχει χαθεί».

«Στην αρχαιότητα οι άνθρωποι ήταν καλοί και ενάρετοι. Τώρα μπορεί να αθλούνται και να γυμνάζονται, αλλά αυτό δεν έχει σχέση με την οικογένεια ή τους συμπολίτες τους».

«Οι άνθρωποι στην αρχαιότητα έπρεπε να είναι καλοφτιαγμένοι για να πολεμούν για την πατρίδα. Αυτό, όμως, δεν ισχύει σήμερα γιατί αυτό που μας νοιάζει είναι τα χρήματα, γι' αυτό μας νοιάζει ο οικονομικός πόλεμος».

Ένα γραπτό μαθητού μας, όπου επισημαίνονται οι ιδιαιτερότητες της Νέας Ελλάδας:



«Στην αρχαιότητα όλοι οι αθλητές έπρεπε να είναι πολύ όμορφοι με ωραία σώματα και έπρεπε να έχουν και καλή ψυχή, δηλαδή να είναι ευαίσθητοι και να νοιάζονται. Τώρα, στη Νέα Ελλάδα, τους αθλητές δεν τους νοιάζει τίποτα, παρά μόνο τα χρήματα που παίρνουν αγωνίζοντας. Παλιά ήταν η φήμη, η εξουσία, οι οπαδοί και μερικές φορές και τα χρήματα. Τώρα μόνο τα χρήματα και σε σπάνιες περιπτώσεις όλα τ' άλλα.»

Επιπλέον, «Στην αρχαιότητα, οι άνθρωποι ήταν καλοπροαίρετοι, άνοιγαν την πόρτα του σπιτιού τους στον άγνωστο και του πρόσφεραν ένα ποτήρι κρασί. Οι αθλητές πρόσεχαν τον εαυτό τους και δεν υπήρχαν στημένοι αγώνες, τις περισσότερες φορές όλα γινόταν τίμια. Σήμερα, είναι διαφορετικά τα πράγματα, οι αθλητές σκέπτονται μόνον τα χρήματα και τη δημοσιότητα».

«Ο συναγωνισμός είναι πιο έντονος στα χρόνια μας, παρά στα αρχαία. Γιατί οι άνθρωποι είναι πιο ανταγωνιστικοί, ειδικά όταν θέλουν να ασχοληθούν με τον πρωταθλητισμό. Αγαθός είναι ο αθλητής που τηρεί τους νόμους και δεν κάνει ζαβολιές. Καλός λέγεται ένας αθλητής όταν βγάζει καλά αποτελέσματα».

Και μια ώριμη και συνοπτική τοποθέτηση από μαθητή μας μεγαλύτερο στην ηλικία: «Η γυμναστική δεν έχει μόνο σκοπό τη βελτίωση του σώματός μας και της υγείας μας, αλλά και την κοινωνικοποίησή μας. Παίρνοντας μέρος στα αθλήματα μαθαίνεις να σέβεσαι, υιοθετείς το ομαδικό πνεύμα, πειθαρχήσαι. Επίσης, σου δίνει αυτοπεποίθηση, ομορφιά και πείσμα καθώς αλλάζεις και βάζεις ψηλότερα τους στόχους σου. Σίγουρα ισχύει ειδικά στην αρχαιότητα πως ο αθλητής ήταν καλός και αγαθός, όταν οι αγώνες ήταν εθελοντικοί και το μόνο που είχες να κερδίσεις είναι κύρος και ένα μετάλλιο».

Σε γενικές γραμμές φαίνεται, πως οι μαθητές μας έχουν στο μυαλό τους μια ιδανική εικόνα για την αρχαιότητα, όπου όλα ήταν καλά κι αγαθά, ενώ σήμερα επικρατεί διαφθορά και αλλοτρίωση του αγωνιστικού ιδεώδους.

Συμπεράσματα

Παρόλο που οι μαθητές των ΕΠΑ.Λ. έχουν αρκετές μαθησιακές δυσκολίες, διαπιστώνουμε από τη σύντομη ερευνητική εργασία που προηγήθηκε, πως μπορούν να ανταποκριθούν σε κατευθυνόμενα ερωτηματολόγια και να αναδιατυπώσουν τις αντιλήψεις τους για τον αρχαίο ελληνικό κόσμο και τα ιδανικά του. Από την παραγωγή λόγου κατανοούμε την τάση τους να εξωραϊζουν το παρελθόν, ρίχνοντας ανάθεμα στις σημερινές συνθήκες. Ο αθλητισμός, οι αγώνες, το πρότυπο του καλού καγαθού νέου μοιάζουν να είναι μόνον η αφορμή της διαφυγής από τις σημερινές δυσκολίες, αλλά σίγουρα το αθλητικό ιδεώδες τούς απασχολεί και αποτελεί πεδίο σκέψης και κριτικής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλεξανδρή, Ό. (Επιμ.) (1989). *Το Πνεύμα και το Σώμα. Οι αθλητικοί αγώνες στην Αρχαία Ελλάδα*, ΥΠ.ΠΟ- Ελληνικό τμήμα ICOM.
- Ανδρόνικος, Μ. (1976). Η συμβολή του αθλητισμού στην αγωγή των νέων, στο Ε. Μεϊτάνη Ε. & Ε. Εξίσου (Επιμ.) *Η ιστορία των Ολυμπιακών Αγώνων*, (σελ. 41- 65) Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Βαλαβάνης, Π. (1996). *Άθλα, Αθλητές και Έπαθλα*, Αθήνα: εκδόσεις Ερευνητές.
- Κακριδής, Ι.Θ. (1976). Αθλητισμός και ποίηση, στο Ε. Μεϊτάνη Ε & Ε. Εξίσου (Επιμ.) *Η ιστορία των Ολυμπιακών Αγώνων*, (σελ. 142- 151) Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Κακριδή, Ε. (1986). Αχιλλέας, στο Θ. Μικρογιαννάκη (Επιμ.) *Ελληνική Μυθολογία, τ. 3, Οι Ηρώες*, (σελ. 142-145) Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Πίνη, Ε. (2004). *Αγών, το πνεύμα της άμιλλας στην αρχαία Ελλάδα*, ΤΠΠΟ, Αθήνα: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.
- Picard –Cambridge, A., (1968). *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford.
- Χατζηαναστασίου, Τ. (2011). *Το σχολείο είναι γυρισμένο ανάποδα*. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις.
- Χατζηαναστασίου, Τ. (2001). *Το άλλο σχολείο, πρόταση για μια παιδεία χωρίς αποκλεισμούς από την εμπειρία διδασκαλίας στη Μέση Τεχνική Επαγγελματική Εκπαίδευση*. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις.

ΙΣΤΟΓΡΑΦΙΑ

- Αναδιάρθρωση Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης (Ν. 4186/2013)
<http://edu.klimaka.gr/leitoyrgia-sxoleivn/lykeio/1374-wrologio-programma-a-taxi-lykeio-fek.html>

**«αί ἔν ἀριστεύειν. Διερεύνηση των αντιλήψεων μαθητών σε ΕΠΑ.Λ.
για το ιδανικό αρχαιοελληνικό πρότυπο του τέλειου νέου
μέσα από εικαστικά έργα τέχνης».**

Περίληψη

Στην παρούσα εισήγηση διερευνώνται οι αντιλήψεις μαθητών της Α' τάξης του 1^{ου} ΕΠΑ.Λ. Αγ. Παρασκευής για το αρχαιοελληνικό ιδεώδες του «καλού καγαθού» ανδρός, που αποτελούσε τη βάση της αγωγής των νέων από τα αρχαϊκά χρόνια.

Οι μαθητές μας, αφού μελέτησαν εικαστικά έργα τέχνης (ποιήματα χειρών), όπου απεικονίζονται αγώνες (αθλητικοί, καλλιτεχνικοί) και συμπλήρωσαν μεικτό ερωτηματολόγιο ανοιχτών και κλειστών ερωτήσεων, προσπάθησαν να κατανοήσουν τον χαρακτήρα της αρχαιοελληνικής παιδείας που στόχευε στη διπλή κι ομόρροπη αγωγή: στη γύμναση του σώματος, αφενός, για να επιτευχθεί η ακρότατη ανάπτυξη και αρμονία, και στην ψυχική ανάπτυξη, αφετέρου, ώστε «παιδεύεσθαι προς την πολιτεία», για να διαπλαστεί δηλαδή ένας ελεύθερος και άξιος πολίτης που θα υπακούει στους Θεούς, θα αγαπά την πατρίδα, θα σέβεται τους νόμους και θα διακατέχεται από υψηλό αίσθημα τιμής και καθήκοντος.

Στο τέλος, οι μαθητές μας έκαναν σημαντικές παρατηρήσεις για τις αποκλίσεις του αθλητικού πνεύματος στις μέρες μας.

Λέξεις κλειδιά: ΕΠΑ.Λ, καλός καγαθός, αρχαιοελληνική παιδεία

**«Aien aristeuein. Probe into EPA.L.'s students perception
regarding the ideal ancient-greek model of the perfect young
through pictorial works of art».**

Abstract

The present proposition investigates the perceptions of A' class students of the 1st EPA.L. of Ag. Paraskevi regarding the ancient Greek ideal of "good and beautiful" man, which consisted the basis of youngsters' education from the archaic years.

Our students, after having studied pictorial works of art (hand poems) where games (sports, artistic) are depicted and having completed a mixed questionnaire of open and closed questions, tried to understand the nature of ancient-greek education, which aimed on a double education: on the one hand, body exercise in order to achieve extreme development and harmony and on the other hand, emotional development, in order to "be educated for the city-state" that is mold a free and rightful citizen, who obeys gods, loves the country, respects the laws and is overwhelmed by the high notion of honor and duty. Finally, our students, made important remarks as far as the deviance of the athletic spirit nowadays is concerned.

Key-words: EPA.L, "good and beautiful", ancient greek education

