ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΦΥΣΙΚΗ ΑΓΩΓΗ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΣ»

«ΗΘΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΔΙΣΚΟΒΟΛΟΥ ΤΟΥ ΜΥΡΩΝΑ. ΜΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΚΑΛΛΟΥΣ»

Δημήτριος Α. Σολωμός

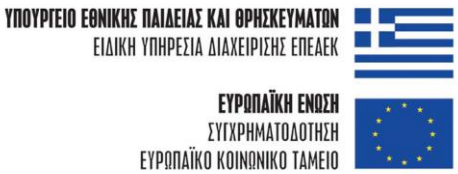
Μεταπτυχιακή Διατριβή

ΠΕΔΙΟ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ & ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΟΥ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ

ΜΑΡΤΙΟΣ 2009

© Copyright
Σολωμός Α. Δημήτριος
Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Εθνικής Αντιστάσεως 41, 172 37, Δάφνη, Αθήνα







Τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής

- ***Γογγάκη Κωνσταντίνα***
  (Επίκουρη Καθηγήτρια Φιλοσοφίας του Αθλητισμού, Τ.Ε.Φ.Α.Α., Εθνικό και Καποδιστρικό Πανεπιστήμιο Αθηνών)

- ***Ζωγράφου Μάγδα***
  (Καθηγήτρια Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών - Εθνοχορολογίας, Τ.Ε.Φ.Α.Α., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)

- ***Πανταζάκος Παναγιώτης***
  (Επίκουρος Καθηγητής Φιλοσοφίας, Τμήμα Φ.Π.Ψ., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)

ΕΚΦΡΑΣΗ ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΩΝ

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην Επιβλέπουσα Καθηγήτρια, την κα Κωνσταντίνα Γογγάκη, τόσο για την πολύτιμη βοήθειά της σε ακαδημαϊκό επίπεδο, όσο και για την ψυχολογική στηριξή που μου πρόσφερε όταν αντιμετώπισα προβλήματα στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω και τα υπόλοιπα μέλη της τριμελούς επιτροπής, την Καθηγήτρια κα Μάγδα Ζωγράφου και τον Επίκουρο Καθηγητή κο Παναγιώτη Πανταζάκο για την αμέριστη συμπαράστασή τους στην προσπάθειά μου, καθώς και για τις πολύτιμες επισημάνσεις τους.

ΗΘΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΔΙΣΚΟΒΟΛΟΥ ΤΟΥ ΜΥΡΩΝΑ. ΜΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΚΑΛΛΟΥΣ

Περίληψη

Το αντικείμενο της έρευνας είναι οι ηθικές και αισθητικές διαστάσεις του αρχαίου ελληνικού κάλλους με σημείο αναφοράς το περίφημο γλυπτό του Δισκοβόλου του Μύρωνα. Το γλυπτό είναι η αφορμή για την προσέγγιση φιλοσοφικών, κοινωνικών και πολιτιστικών αντιλήψεων, καθώς επίσης και για την κατεύθυνση τελικά της έρευνας προς τον ίδιο τον καλλιτέχνη και την έμπνευσή του. Ο Μύρων, ως πρόσωπο και ως εμπνευστής του Δισκοβόλου, συνιστά τον ουσιαστικό μοχλό της δημιουργίας του έργου.

Σκοπός της μελέτης είναι η διερεύνηση της έννοιας του «ωραίου» και ειδικότερα του «κάλλους» του αθλητή στην κλασική εποχή με άξονα τις ηθικές και αισθητικές αντιλήψεις. Η μελέτη χρονικά οριοθετείται αυστηρά στον 5ο π.Χ. αιώνα, στην περίφημη «χρυσή» περίοδο της κλασικής εποχής, στην εποχή που έζησε και δημιούργησε ο ίδιος ο Μύρων. Επιπλέον επικεντρώνεται στη γλυπτική τέχνη, η οποία παρέχει τη δυνατότητα μελέτης αφενός του αθλητή ως αξία της εποχής του «χρυσού» αιώνα και αφετέρου της κίνησης λόγω των τριών διαστάσεών της. Ο συγγραφέας εξάλλου επικεντρώνεται αποκλειστικά στον αθλητή γένους αρσενικού λόγω της εξαίρεσης της γυναίκας από τα κοινά και τον αθλητισμό.

Η διαφοροποίηση της παρούσας έρευνας από τις έως τώρα προσεγγίσεις του θέματος συνίσταται στο ότι επιχειρείται η, δια του αντιπροσωπευτικού έργου, του Δισκοβόλου, φιλοσοφική κυρίως θεώρηση της τέχνης της «χρυσής» εποχής και όχι τόσο η ανάλυση της τεχνοτροπίας και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της εποχής ή του καλλιτέχνη.

Η διάρθρωση της μελέτης περιλαμβάνει αρχικά την ανασύνθεση της κοινωνίας του «χρυσού» αιώνα, και στη συνέχεια τη διερεύνηση των ηθικών και των αισθητικών αντιλήψεων της ίδιας εποχής. Η τέχνη του «χρυσού» αιώνα χαρακτηρίζεται από την ανάμειξη του ιδεώδους και του φυσικού. Καταλυτικός είναι ο ρόλος του φιλοσοφικού κινήματος των Σοφιστών, οι οποίοι διακηρύττουν τον υποκειμενισμό, προωθώντας μία οργανωμένη προσπάθεια για μόρφωση η οποία εστιάζεται κυρίως στη γνώση του «αγαθού» και της ουσίας του.

Η αλλαγή που παρατηρείται την εποχή αυτή είναι εμφανής και στην τέχνη, καθώς αρχίζει να δημιουργείται μία προοδευτική δύναμη η οποία όπως και ο συντηρητισμός, συνιστά μία από τις δύο αντίθετες τάσεις, από τη σύγκρουση των οποίων προκύπτει η πρόοδος κάθε κοινωνίας. Το ανθρώπινο σώμα αποτελεί για την τέχνη έναν προνομιακό χώρο αποτύπωσης των ευρύτερων κοινωνικών απόψεων, καθώς στα βασικά χαρακτηριστικά του, στη διάπλαση και την έκφρασή του, αποτυπώνονται οι αντιλήψεις κάθε εποχής. Μέσα από το σώμα, την κίνηση και την έκφραση του Δισκοβόλου ο γλύπτης Μύρων αποτυπώνει το κυρίαρχο αθλητικό ιδεώδες.

Ως έργο τέχνης ο Δισκοβόλος είναι περισσότερο γνωστός από τα ρωμαϊκά μαρμάρινα αντίγραφα που έχουν διασωθεί. Η περιγραφή του Λουκιανού στο

Φιλοψευδής ή Απιστών (18) οδήγησε πολλούς μελετητές να θεωρήσουν ότι το αντίγραφο Lancelotti, στο Museo Nationale Romano, βρίσκεται πιο κοντά στο πρωτότυπο έργο.

Πολλοί μελετητές τονίζουν τη σημασία του γλυπτού, που απεικονίζει έναν Πενταθλητή, αναφορικά με την κίνηση και τη λεπτομερή της αποτύπωση. Στο έργο ωστόσο δεν έχει τόση σημασία η τεχνική της ρίψης όσο οι ηθικές και αισθητικές αξίες της περιόδου, οι οποίες δεν γίνονται άμεσα αντιληπτές από τη φωτογραφική αποτύπωση της σωματικής κίνησης του αθλητή. Η ηθική, δηλαδή ο εντοπισμός της έννοιας του «καλού» και η προβολή του, διαφοροποιείται ανάλογα με την εποχή και την κοινωνία. Στο «χρυσό» αιώνα κυριαρχεί η ηθική θεωρία του ενστίκτου που πηγάζει από τη διδασκαλία των Σοφιστών, οι οποίοι υποστηρίζουν την υποκειμενική θεώρηση του «αγαθού». Η έννοια του *καλώς πράττειν*, του *ευ ζην* και του *ευ αγωνίζεσθαι* συνιστά πρόταση ζωής και αγαθό του οποίου αξίζει η κτήση, καθώς το «ευ» φτάνει κατά την περίοδο αυτή στο απόγειό του.

Ταυτόχρονα στο γλυπτό του Δισκοβόλου ανιχνεύονται και αισθητικές αξίες εντάσσοντας το έργο στην αισθητική κατηγορία του «ωραίου». Το «ωραίο» στην τέχνη αναφέρεται σε δύο επίπεδα, στο σωματικό και το πνευματικό, αλλά και σε μια υπερβατική διάσταση. Η μορφή του Δισκοβόλου παρουσιάζεται με ιδανικά χαρακτηριστικά όσον αφορά στο πρόσωπο και τη σωματική διάπλαση του εφήβου. Μέσω αυτής της απεικόνισης ο θεατής οδηγείται, συνειρμικά, στο πνευματικό (εσωτερικό) «κάλλος» της (εξωτερικής) μορφής.

Μεθοδολογικά η παρούσα έρευνα διεξάγεται στο πλαίσιο της φιλοσοφικής μεθόδου, που είναι ήδη γνωστή από την αρχαιότητα. Έχουν από την αρχή τεθεί οι οριοθετήσεις και οι περιορισμοί, που ουσιαστικά αποτελούν γνώμονες της μελέτης. Τα μεθοδολογικά εργαλεία είναι η περιγραφή του αγάλματος και η ανασύνθεση της κοινωνίας και κυρίως του φιλοσοφικού στοχασμού της εποχής.

Ο ερευνητής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο αθλητής συνιστά σημαίνον μέλος της κοινωνίας και κατ' επέκταση φορέας των αντιλήψεων της εποχής, όπως άλλωστε και ο καλλιτέχνης ο οποίος αναζητά την ισορροπία. Η συμμετοχή στην αθλητική δραστηριότητα προωθεί το χαρακτηριστικό εκείνο, το οποίο αργότερα ο Αριστοτέλης θα αποκαλέσει «μεσότητα». Αξίζει επίσης να σημειωθεί και η στάση του αθλητή απέναντι στη νίκη, καθώς η τελευταία αν και είναι επιθυμητή για εκείνον δεν γίνεται αυτοσκοπός.

Οι ηθικές προεκτάσεις του Δισκοβόλου εντοπίζονται τόσο στη στάση της μορφής, όσο και στις αρμονικές σωματικές κινήσεις, επειδή με αυτό τον τρόπο προβάλλεται η αρμονία σώματος και πνεύματος. Μέσω αυτής της ισορροπίας προκύπτει αβίαστα και η χαρά από τη συμμετοχή στην αθλητική δραστηριότητα ενώ σε καμία περίπτωση δεν αποτυπώνεται αγωνία για την επικράτηση επί του αντιπάλου. Η ηλικία του αγάλματος συμβάλλει επίσης στο ηθικό περιεχόμενο του έργου, καθώς τονίζεται η ιδανική φυσική και πνευματική κατάσταση, την οποία ο άνδρας έπρεπε να έχει κατακτήσει προτού εισέλθει στην ώριμη ηλικία και στο ρόλο του ενεργού πολίτη.

Στην κλασική εποχή η ανδρεία και η αρετή αποτελούν εκείνα τα χαρακτηριστικά του πολίτη, που συνιστούν το ιδανικό της «καλοκαγαθίας» και θεωρούνται ικανά να τον καταξιώσουν στην πόλη του. Αυτά τα χαρακτηριστικά προκύπτουν από την εξαιρετική ηρεμία του προσώπου και την κινητικότητα του αθλητή, καθώς και από την απουσία αντίστοιχα της έντασης της προσπάθειάς του.

Η έννοια της «ηθικής» στην κλασική εποχή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έννοια του «ωραίου». Το «ωραίο», που διατυπώνεται ως «κάλλος» στο «χρυσό» αιώνα, και η αξία της «καλοκαγαθίας» αποτελούν τα δύο σκέλη του ιδεώδους της κλασικής εποχής. Ο καλλιτέχνης καταφέρνει να προβάλλει διά της εμπνεύσεώς του το «κάλλος», το οποίο ανιχνεύεται τόσο στη στάση, όσο και στην έκφραση της μορφής του αθλητή. Το «ωραίο» συχνά ταυτίζεται με το ηθικό, ενώ καθετί το ηθικό πολλές φορές συνεπάγεται την ομορφιά.

Μέρος της έννοιας του «κάλλους» και έκφραση του αρχαιοελληνικού ηθικού ιδεώδους είναι και η γυμνότητα των μορφών. Η γυμνή απεικόνιση ενισχύει κατ' αρχάς τον ίδιο τον καλλιτέχνη να ξεπεράσει το χρόνο, το χώρο και τη φθορά. Η γυμνότητα του Δισκοβόλου συμβάλλει στο «ωραίο» προβάλλοντας αφενός την άρτια σωματική διάπλαση και αφετέρου την ψυχική καθαρότητα της μορφής.

Αξίες όπως της «καλοκαγαθίας» και του «κάλλους», καθώς επίσης και χαρακτηριστικά όπως η γυμνότητα, θεωρείται ότι αρμόζουν σε μια ειδική κατηγορία πολιτών, τους ήρωες. Ο νικητής της πολεμικής μάχης ή του αθλητικού σταδίου ενσαρκώνει το ηρωικό ιδανικό της χρυσής κλασικής περιόδου. Ο αθλητής του Μύρωνα, διαθέτει μεν ιδιότητα (Δισκοβόλος), παραμένει όμως στη σφαίρα του γενικού και του αφηρημένου. Έχει υπερβεί το χώρο, το χρόνο και τη φθορά της ανθρώπινης φύσης, παραμένοντας κλασική και, συνεπώς, διαχρονική αξία.

ETHICAL AND AESTHETICAL DIMENSIONS OF THE MYRON'S 'DISCOVOLOS'. A PHILOSOPHICAL APPROACH OF THE CLASSICAL BEAUTY.

Dimitrios Solomos
Faculty of Physical Education and Sport Science, National and Kapodistrian University of Athens

Abstract

The subject of the research is the ethical and aesthetic dimension of ancient Greek 'κάλλος' (physical beauty) as demonstrated by the well known sculpture, *Discobolus* by Myron. The sculpture is used as a starting point from which to approach philosophical, social and cultural conceptions and as a point from which one can also begin to study the artist himself and his inspiration. Myron, as an individual and as a focus of inspiration, was the key force behind the creation of the work.

The purpose of the research is to examine the term 'ωραίο' and, more precisely, the 'κάλλος' of the athlete in the classical era with an emphasis on ethical and aesthetic perceptions. As far as time is concerned, the study focuses exclusively on the 5th century BC, the well known 'golden age' of the classical period in which Myron lived and produced his works. The study also focuses on the art of sculpture, which offers an opportunity to study the athlete as a value of the 'golden age' and to study also the subject of motion, with its three dimensions. The writer, of course, concentrates solely on male athletes because of women's exclusion from public life and sport.

What differentiates this piece of research from others carried out so far is the fact that, through this particular representative piece of art, *Discobolus*, it takes a primarily philosophical approach to the art of the "golden age" rather than analysing the style and individual characteristics of Myron's era.

The study begins with an attempt to recompose the society of the 'golden age' and then goes on to research the ethical and aesthetic values of the age. The art of the 'golden age' is a mixture of the ideal and the natural. A catalytic role is played by the Sophists school of philosophy, which favours subjectivism and promotes organised efforts to educate, focussing primarily on knowledge of the 'αγαθό' and its essence.

The change which can be observed in this era is also to be seen in art. A progressive tendency begins to appear, which, alongside a conservative trend, represents one of two contrasting forces which, in every society, collide, giving rise to progress within that community. The human body is, for art, a select canvas on which the views of society generally are portrayed. Each era's conceptions are depicted within the body's key characteristics, its physique and in its expression. Through the body, the movements and the expression of the Discobolus, the sculptor Myron depicts primary athletic ideals.

Myron's masterpiece is today best known through the marble Roman copies which have been preserved. Lucian's description in *Philopseudes* or *Apiston* (18) has led many researchers to conclude that the Lancelotti copy in the Museo Nationale Romano, is the most similar to the original.

Many researchers have emphasised the importance of the sculpture, which depicts a pentathlete, because of its depiction of movement and the detail it includes. What is important, however, is not the throwing technique of the athlete but rather the ethical and aesthetic values of the period, which are not immediately evident in photographic-like representations of the physical motion of the athlete. Ethical values, i.e., the definition of the meaning of 'καλός' and its projection, differ depending on the period and the society. In the 'golden age' the dominant ethical theory was that of the instinct, derived from the teachings of the Sophists, who favoured the subjective appraisal of 'αγαθό'. The meaning of 'καλώς πράττειν' (correct behaviour), 'ευ ζην' (living well) and 'ευ αγωνίζεσθαι' (fair play) is a guideline in people's lives and a commodity worth possessing, while 'ευ' soars to its apogee during this period.

At the same time the aesthetical values of the period can be also found in the sculpture of the discus thrower, placing the statue in the aesthetic category of 'ωραίο'. 'Ωραίο' in art exists on two levels, the physical and the spiritual, but also has a metaphysical dimension. The discus thrower is ideal in terms of the face and physique of the adolescent and as a result those who see it are drawn into the spiritual (inner) 'κάλλος' of the athlete's (external) form.

As far as the methodology is concerned this study follows the philosophical method of research that is already known from antiquity. From the very beginning the restrictions and the limitations, which are in effect the main guidelines of the method, are established. The methodological tools employed are the description of the sculpture and the attempt to recompose both the society of the classical age and, above all, the philosophical contemplation of the period.

The researcher reaches the conclusion that the athlete is an important member of society and, by extension, becomes a bearer of the concepts of his age, like the artist himself, who tries to find the balance. Participation in sporting activity promotes the characteristic that Aristotle would later term 'μεσότητα' (the mean). It is also worth noting the athlete's attitude to victory; while the youth wishes to win, victory is not in itself the aim.

The ethical values of the discus thrower can be seen both in his pose and in the harmony of body movements because in this way the harmony between body and spirit is highlighted. This balance unhurriedly reflects the joy of taking part in sporting activity and in no way is anxiety to prevail over an opponent indicated. The age has also a very important role in its ethical context, as the emphasis falls on the athlete's ideal physical and spiritual condition which a young man would have to acquire before becoming mature and playing the role of an active citizen.

During the classic period bravery and virtue were the characteristics of a citizen that represented the ideal of 'καλοκαγαθία' (benevolence) and were considered suitable characteristics for the citizen to achieve recognition in his city. These characteristics can be seen from the exceptional calm evident in his face and are also evident in the mobility of the athlete and the absence of any tension arising from his efforts.

The meaning of 'ethics' in the classical period is inextricably linked with that of 'ωραίο'. The 'ωραίο' which presents itself as 'κάλλος' in the 'golden age' and the value of 'καλοκαγαθία' are two sides of the same coin, the ideal of the classical period. The artist manages through his inspiration to project 'κάλλος' both in the

pose and in the expression of the athlete's form. 'Ωραίο' is often identified with ethics and ethics often entails beauty.

The nudity of the sculptures is part of the concept of 'κάλλος' and an expression of ancient Greek ethical ideals. This nudity helps the artist himself to overcome the limits of time, space and age. The nudity of the Discobolus contributes to the 'ωραίο', highlighting both the perfect physique and the purity of the figure's spirit.

Values such as 'καλοκαγαθία' and 'κάλλος' and characteristics such as nudity, are fitting for a special category of citizen, i.e. heroes. The victor in a battle or in the sports stadium embodies the heroic ideal of the golden classical period. While Myron's creation retains its identity (the Discobolus – the discus thrower), it also remains in the sphere of generality and abstract. It has overcome time, space and wear and tear of human nature, remaining its classical and, therefore, timeless, value.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρακτικό της Εξεταστικής Επιτροπής για την κρίση της μεταπτυχιακής.....iv

Έκφραση ευχαριστιών.....v

Περίληψη στην ελληνική γλώσσα vi

Περίληψη στην αγγλική γλώσσα (Abstract) ix

Πίνακας Περιεχομένων.....xii

Κατάλογος Πινάκων xiv

Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ **σελ. 1**
1.1 Ορισμός του θέματος σελ. 2
1.2 Σκοπός της έρευνας σελ. 2
1.3 Ερευνητικά ζητήματα σελ. 6
1.4 Οριοθετήσεις της έρευνας σελ. 6
1.5 Περιορισμοί της έρευνας σελ. 7
1.6 Σημασία της έρευνας σελ.10

ΙΙ. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ **σελ.11**
2.1 Η μετάβαση από την ομηρική στην κλασική κοινωνία σελ.11
2.2 Ο «χρυσός» αιώνας της κλασικής αρχαιότητας σελ.12
2.2.1 Η προβολή των κοινωνικών αξιών στην τέχνη σελ.14
2.3 Ο Δισκοβόλος του Μύρωνα σελ.17
2.3.1 Μύρων. Ο εμπνευστής του έργου σελ.17
2.3.2 Το γλυπτό του Δισκοβόλου σελ.18
2.4 Ηθικές αξίες σελ.22
2.4.1 Ορισμός της Ηθικής σελ.22
2.4.2 Η Ηθική ως «ευδαιμονία» κατά τον Αριστοτέλη σελ.23
2.4.3 Η ηθική θεωρία του ενστίκτου σελ.24
2.5 Αισθητικές αξίες σελ.26
2.5.1 Ορισμός της Αισθητικής σελ.26
2.5.2 Η αισθητική κατηγορία του ωραίου σελ.28
2.5.3 Η έννοια του ωραίου κατά τον Πλάτωνα σελ.29

ΙΙΙ. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ **σελ.31**

IV. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ **σελ.35**
4.1 Ο αθλητής ως εκφραστής των αξιών της ελληνικής κλασικής κοινωνίας σελ.35
4.2 Ηθικές διαστάσεις του Δισκοβόλου σελ.38
4.2.1 Το ιδανικό της «καλοκαγαθίας» σελ.39
4.3 Αισθητικές ερμηνείες του Δισκοβόλου σελ.41
4.3.1 Η αξία του κάλλους σελ.41

4.3.2 Η σημασία της γυμνότητας σελ.42
4.4 Το ηρωικό ιδεώδες σελ.44

V. ΕΡΜΗΝΕΙΑ – ΣΥΖΗΤΗΣΗ σελ.46

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ σελ.51

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1.2.a Γραμματόσημο με θέμα τον Δισκοβόλο σελ. 4

Εικόνα 1.2.b Τραπεζογραμμάτιο χιλίων δραχμών και ελληνική έκδοση του κέρματος των δύο Ευρώ σελ. 5

Εικόνα 1.5 Ο Δισκοβόλος του Μύρωνα – Βρετανικό Μουσείο σελ. 9

Εικόνα 2.5 Ο Δισκοβόλος του Μύρωνα - Lancelotti σελ.21

Εικόνα V Χαρτονόμισμα των δέκα γιουάν σελ.50

Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα επιτεύγματα της ελληνικής κλασικής περιόδου σε όλους τους τομείς αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για ολόκληρη την ανθρωπότητα ανελλιπώς επί τρεις χιλιάδες χρόνια. Το απόγειο όμως αυτού του πολιτισμού ορίζεται από τα χαρακτηριστικά ενός συγκεκριμένου αιώνα, του «χρυσού» αιώνα της κλασικής περιόδου, ο οποίος συνιστά και το «χρυσό» αιώνα του πολιτισμού της ανθρωπότητας. Παρά τα σημαντικά επιτεύγματα που έχουν συντελεστεί από το σύγχρονο άνθρωπο στους τομείς της επιστήμης, της γνώσης και της τέχνης, ο «χρυσός» αιώνας εξακολουθεί να παραμένει μοναδικός, υποχρεώνοντας τη σύγχρονη διανόηση να επιστρέφει σε αυτόν. Η επιστροφή αυτή, η οποία επιχειρείται και με την παρούσα εργασία, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως προγονοπληξία. Δεν έχει, συνεπώς, το χαρακτήρα μίας αναφοράς στο παρελθόν, δεν είναι δηλαδή απόδειξη στέρησης σύγχρονης έμπνευσης και επομένως μιας νοσηρής επιστροφής στην εποχή εκείνη. Άλλωστε η προσέγγιση της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου, του «χρυσού» αιώνα, προσδίδει στην έννοια του χρόνου μόνο συμβατική χροιά. Αντιθέτως, η διεισδυτική ματιά προς το παρελθόν γίνεται προκειμένου ο συγγραφέας ως διαχρονικός τυμβωρύχος να ανακαλύψει και να αναδείξει τις όποιες ηθικές και αισθητικές αντιλήψεις της περιόδου εκείνης αντανακλώνται στον Δισκοβόλο του Μύρωνα έχοντας προηγουμένως συμβάλλει καταλυτικά στην έμπνευση του καλλιτέχνη. Το γλυπτό αυτό σε καμία περίπτωση δεν συνιστά ένα τυχαίο έργο τέχνης, κάτι που αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι το ίδιο έχει διαγράψει μία πορεία διαχρονική και συνεπώς έχει αξία αυτό καθ΄ εαυτό.

Η αξία του έργου συνίσταται στα εξής γνωρίσματα. Κατ΄ αρχάς απηχεί τη ρέουσα κοινωνική αντίληψη της «χρυσής» περιόδου της κλασικής εποχής που χαρακτηρίζεται από το κυρίαρχο φιλοσοφικό ρεύμα των Σοφιστών, οι οποίοι έχουν μία συγκεκριμένη περί ζωής αντίληψη. Η αρχαία ελληνική τέχνη εξάλλου προσφέρεται για μελέτη, καθώς οι Έλληνες ήταν ο πρώτος λαός που ανήγαγε την τέχνη σε μία πρώιμη μορφή φιλοσοφικού αναστοχασμού (Beardsley, 1989). Στο κέντρο του φιλοσοφικού στοχασμού των αρχαίων Ελλήνων της κλασικής εποχής βρίσκεται η τέχνη και ο αθλητισμός, καθώς και η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους. Επειδή οι δύο έννοιες αποτελούν παράγωγα των κοινωνιών τους, βασίζονται σε ένα σύστημα αξιών, η ανίχνευση του οποίου αποτέλεσε και το έναυσμα της παρούσας μελέτης. Το αξιακό σύστημα προτείνει τις θεωρίες περί "καλού", του "ευ" και του "κάλλους", οι οποίες κατά την διάρκεια του «χρυσού» αιώνα φθάνουν στο απόγειό τους. Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου μέσα από μία πληθώρα έργων τέχνης της ίδιας περιόδου δίνει στο συγγραφέα τη δυνατότητα μίας γεωμετρικής κατάταξης η οποία σχηματοποιείται σε μία διάταξη πυραμοειδή, κορυφή της οποίας είναι ο Δισκοβόλος και ακολουθούν σε ευρύτερη διάταξη ο «χρυσός» αιώνας, η κλασική περίοδος και ο σύγχρονος πολιτισμός. Η φιλοσοφική μέθοδος έρευνας περιλαμβάνει την πολιτιστική προσέγγιση (Βέικος, 1999) του γλυπτού, καθώς το έργο παρέχει στο συγγραφέα πολλά ερεθίσματα για την ανασύνθεση του πνευματικού πλαισίου της εποχής. Ο Δισκοβόλος χρησιμοποιείται ως εσωτερικό πέρασμα μέσα από το οποίο επικοινωνούν διαφορετικές φιλοσοφικές, κοινωνικές

και πολιτιστικές αντιλήψεις. Το κέντρο όλης της αναζήτησης, που γίνεται με αφορμή τον Δισκοβόλο, είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης και η έμπνευσή του. Ο τελευταίος συνιστώντας την αφορμή για το ίδιο το έργο, καθίσταται ο μοχλός της δημιουργίας. Στην περίπτωση αυτή, του έργου τέχνης, δηλαδή ισχύει μία απαράβατη νομοτέλεια: χωρίς την έμπνευση του καλλιτέχνη δεν θα είχε δημιουργηθεί ούτε ο Δισκοβόλος ούτε κανένα άλλο έργο τέχνης. Κατά συνέπεια αυτή η μελέτη θέτει ως κέντρο, γύρω από το οποίο εστιάζεται, την αξία του καλλιτέχνη ως ανθρώπου.

1.1.Ορισμός του θέματος

Το θέμα της παρούσας μελέτης είναι οι ηθικές και αισθητικές προεκτάσεις του γλυπτού του Δισκοβόλου του Μύρωνα και η αποτύπωση του αρχαίου ελληνικού κάλλους στην τέχνη του 5ου π.Χ. αιώνα, μιας και αυτή την περίοδο παρατηρείται η κορύφωση της αρχαίας ελληνικής κλασικής περιόδου. Η έρευνα βασίζεται στις ηθικές και αισθητικές αντιλήψεις της κλασικής κοινωνίας και η προσέγγιση του θέματος γίνεται αφενός μέσω του περίφημου γλυπτού ενός αθλητή και του εμπνευστή του, καθώς επίσης και των γραπτών πηγών. Η έρευνα εστιάζεται όχι μόνο στις ηθικές αλλά και τις αισθητικές διαστάσεις, καθώς αυτές συνδέονται πολύ συχνά μεταξύ τους αναφορικά με τον τρόπο, με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το ηθικό και το ωραίο (Σκαλτσογιάννης, 1994). Το ωραίο ερευνάται όχι μόνο αναφορικά με το σωματικό κάλλος και την αισθητική αντίληψή του, αλλά και με τις ηθικές αξίες που συνοδεύουν την αθλητική δραστηριότητα.

Η επιλογή της τέχνης της γλυπτικής ως βασικό άξονα της έρευνας δεν προέκυψε από συγκριτική ιεράρχηση των τεχνών, αλλά από δύο βασικούς λόγους. Κατ΄αρχήν οι τρεις διαστάσεις επιτρέπουν την ουσιαστική μελέτη ενός θέματος, όπως η αθλητική δραστηριότητα, στην οποία δεσπόζει η έννοια της κίνησης και δεύτερον και πιο σημαντικό η γλυπτική είναι η τέχνη των αγώνων, καθώς η νίκη συνοδευόταν από ανδριάντες, αλλά και ολόσωμα αγάλματα διακριθέντων αθλητών (Miller, 2004; σ. 228). Στα γλυπτά αυτά προβαλλόταν η αξία του αθλητή και ό,τι αυτή σήμαινε για τον ίδιο και την πόλη του.

1.2 Σκοπός της έρευνας

Σκοπός της έρευνας είναι η διά του Δισκοβόλου του Μύρωνα ανασύνθεση της αισθητικής κατηγορίας του ωραίου στην κλασική εποχή, καθώς και των ηθικών και αισθητικών αντιλήψεων της κοινωνίας, μέλος της οποίας ήταν και ο ίδιος ο δημιουργός. Μέσω του έργου, καθώς επίσης και των γραπτών πηγών διερευνάται η έννοια του «αθλητικού κάλλους». Το συγκεκριμένο γλυπτό επιλέχτηκε καθώς επιτρέπει την προσέγγιση του θέματος διττά, τόσο από την πλευρά της τέχνης όσο και από την οπτική του αθλητισμού. Η τέχνη και ο αθλητισμός υπήρξαν δύο βασικά χαρακτηριστικά της ελληνικής κλασικής εποχής, τα οποία συνιστούν αντικείμενο

θαυμασμού μέχρι σήμερα, επειδή συνεχίζουν και προσφέρουν γόνιμο έδαφος για μελέτη.

Στην παρούσα μελέτη διερευνώνται οι ηθικές και αισθητικές διαστάσεις του Δισκοβόλου ως έργου τέχνης και ειδικότερα ως αποτελέσματος της ανθρώπινης έμπνευσης. Η αναζήτηση των αξιών ουσιαστικά περιλαμβάνει την έρευνα για οτιδήποτε αποτελεί αντικείμενο επιδοκιμασίας ή επαίνου, είτε εξαιτίας της ίδιας του της φύσης είτε επειδή αποτελεί την αιτία προκειμένου να προκύψει κάτι άλλο που να είναι αντικείμενο επιδοκιμασίας σύμφωνα με τον ορισμό του Πελεγρίνη (2004; σ. 76). Το γλυπτό συνιστά τμήμα της γενικότερης οικονομικής και πνευματικής άνθησης της περιόδου και δεν αποτελεί ένα απλό, ανεξάρτητο έργο τέχνης, αλλά κορυφαία δημιουργία της εποχής του. Εξάλλου σημαντικό κριτήριο για την επιλογή του έργου αποτέλεσε τόσο η διαχρονικότητα του γλυπτού (Bowles, 2008) όσο και οι επανειλημμένες αποτυπώσεις του είτε ως συμβόλου αθλητικών διοργανώσεων και σωματείων είτε ως γραμματοσήμου και χαρτονομίσματος (Εικ. 1.2.a; Εικ.1.2.b).



Εικόνα 1.2.a

Γραμματόσημο με θέμα τον Δισκοβόλο, το οποίο εκδόθηκε για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του Λονδίνου το 1948. Το γλυπτό του Μύρωνα απεικονίζεται μπροστά από το σύμβολο της διοργανώτριας πόλης, το Μπιγκ Μπεν και πάνω από τους πέντε Ολυμπιακούς κύκλους.





Εικόνα 1.2.b

Επάνω· τραπεζογραμμάτιο χιλίων δραχμών που κυκλοφόρησε το 1987 με την κεφαλή του Απόλλωνα από τη μία πλευρά και τον Δισκοβόλο του Μύρωνα και το ναό της Ήρας στην Ολυμπία από την άλλη

Κάτω· ελληνική έκδοση του κέρματος των δύο Ευρώ με τον Δισκοβόλο του Μύρωνα και τους πέντε Ολυμπιακούς κύκλους

1.3 ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

Γενικά τα ερευνητικά ζητήματα στη φιλοσοφική μέθοδο διατυπώνονται με μία τυπική μορφή γενικότητας (Βέικος, 1999) και η διατύπωσή τους στην παρούσα έρευνα ακολουθεί τον ίδιο τρόπο. Συγκεκριμένα είναι:

- Ηθικές αξίες της «χρυσής» εποχής της κλασικής κοινωνίας που προβάλλονται διά του γλυπτού
- Αποτύπωση των αισθητικών αξιών του «χρυσού» αιώνα της κλασικής εποχής στον Δισκοβόλο
- Το αθλητικό σώμα υπό την αισθητική κατηγορία του ωραίου
- Ο ήρωας ως ενσάρκωση του αθλητικού ιδανικού

1.4 Οριοθετήσεις της έρευνας

Η έρευνα περιορίζεται αυστηρά στον 5ο π.Χ. αιώνα, ο οποίος θεωρείται «χρυσός», καθώς ο Δισκοβόλος συνιστά προϊόν της συγκεκριμένης εποχής. Εξάλλου, ο εμπνευστής του, Μύρωνας, εργάστηκε στην Αθήνα, μία πόλη η οποία αποτελούσε το επίκεντρο των πολιτικών, πνευματικών και κοινωνικών εξελίξεων κατά τη συγκεκριμένη εποχή (Wilcken, 1976; Φοξ, 2006).

Η προσέγγιση δεν γίνεται αποκλειστικά από την πλευρά της Ιστορίας της Τέχνης, επειδή στόχος της έρευνας δεν είναι η ένταξη του έργου σε κάποια σχολή, ούτε η μελέτη των καλλιτεχνικών επιδράσεων που δέχθηκε ο γλύπτης από άλλους δημιουργούς της εποχής. Αντιθέτως γίνεται προσπάθεια εντοπισμού των ηθικών και αισθητικών αξιών κοινωνός των οποίων δημιουργός είναι ο Μύρων, που ως φορέας αυτών των αξιών τις αποτυπώνει στο έργο του και τις μεταδίδει μέσα από αυτό.

Αξίζει να σημειωθεί πως η έρευνα επικεντρώνεται στην τέχνη της γλυπτικής και όχι στις καλές τέχνες συλλήβδην. Αυτό γίνεται κυρίως επειδή η γλυπτική παρέχει τη δυνατότητα μελέτης του αθλητή ως αξία της εποχής του «χρυσού» αιώνα και της κίνησης λόγω των τριών διαστάσεών της. Επιπλέον, η γλυπτική είναι η τέχνη του αθλητισμού, καθώς είναι γνωστό ότι η βράβευση του ολυμπιονίκη τού παρείχε το προνόμιο να στήσει τον ανδριάντα του στην Ολυμπία, σε κάποιο άλλο ιερό ή στην αγορά της πόλης του (Βαλαβάνης, 1996). Ακόμα μία οριοθέτηση είναι ο εστιασμός του καλλιτέχνη στον αθλητή γένους αρσενικού, αποκλείοντας από την έρευνα τη γυναικεία παρουσία και το θηλυκό σώμα, το οποίο στην τέχνη της γλυπτικής απεικονίζεται σχεδόν πάντοτε ενδεδυμένο και στερεί από τη μελέτη πληροφορίες σχετικές με την κίνηση.

1.5 Περιορισμοί της έρευνας

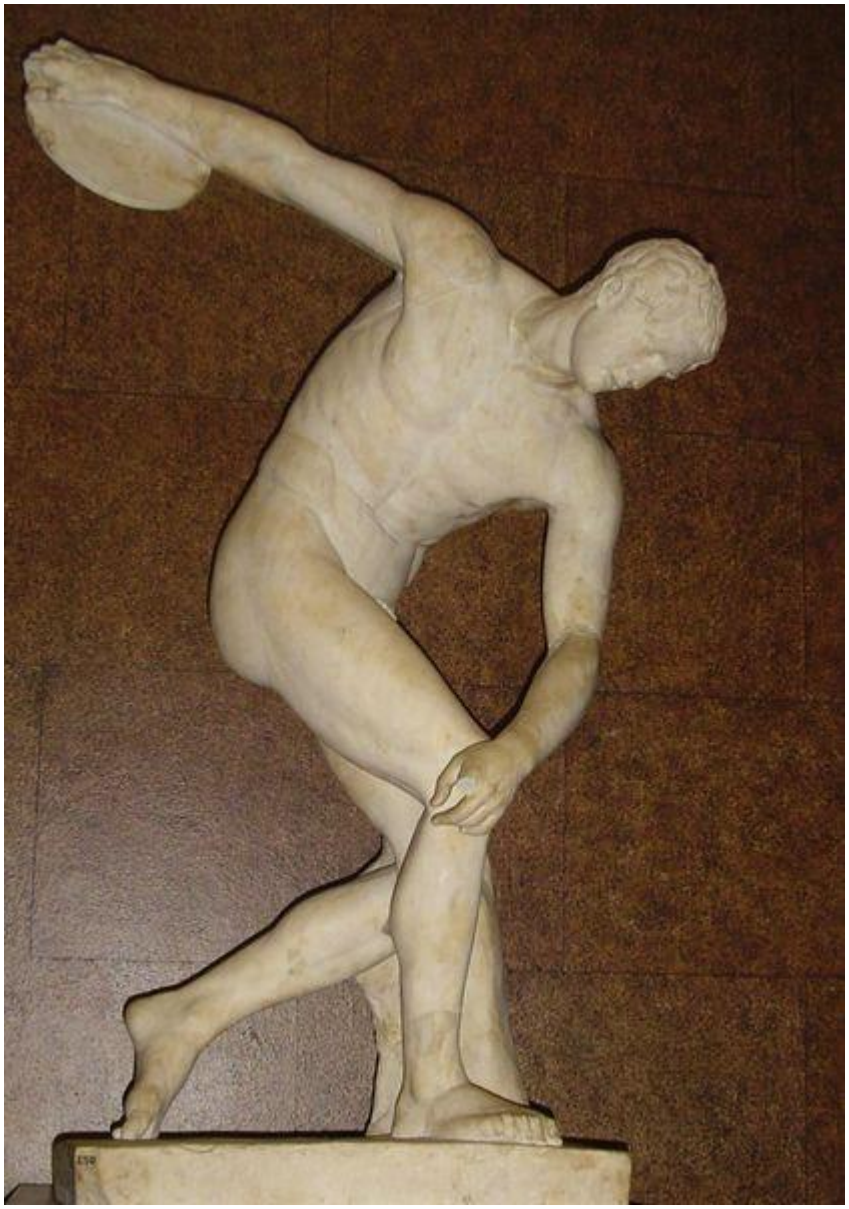
Ο βασικότερος περιορισμός της έρευνας είναι το αυστηρό χρονικό πλαίσιο που τίθεται στην προσπάθεια του συγγραφέα να εντοπίσει και να ερμηνεύσει τις αντιλήψεις μίας εποχής που ανήκει στο μακρινό παρελθόν. Οι κοσμοθεωρίες διαφοροποιούνται μέσα στο χρόνο και το γεγονός αυτό δυσχεραίνει το συγγραφέα. Δεν μπορεί ένα έργο τέχνης να κριθεί βάσει αισθητικών και ηθικών κριτηρίων άλλης εποχής (Levi-Strauss, 2003; Read, χ.χ.), γι΄ αυτό το λόγο ο συγγραφέας προσπαθεί να μελετήσει την ιδεολογία της αντίστοιχης περιόδου, ώστε να την προσεγγίσει με κριτήρια σύγχρονά της. Η μελέτη στηρίζεται σε πρωτογενείς πηγές, δηλαδή τα γραπτά κείμενα και το ίδιο το έργο τέχνης, καθώς επίσης και στις ερμηνείες τους από μεταγενέστερους ερευνητές.

Ένας αντικειμενικός περιορισμός, εξάλλου, είναι και το γεγονός ότι το γλυπτό μελετάται μέσω των υπαρχόντων ρωμαϊκών αντιγράφων του, καθώς το πρωτότυπο έχει απολεσθεί. Οι Ρωμαίοι ως λάτρεις της ελληνικής κλασικής τέχνης φρόντισαν να διατηρήσουν τα επιτεύγματά της μέσω αντιγράφων, κυρίως για προσωπική τους ευχαρίστηση, αλλά και για διακοσμητικούς λόγους. Ο Δισκοβόλος υπάρχει σήμερα σε οκτώ καλά σωζόμενα αντίγραφα και είναι βέβαιο ότι υπήρχαν πολλά περισσότερα. Σύμφωνα με την έρευνα της Anguissola (2005) τα ρωμαϊκά αντίγραφα του Δισκοβόλου του Μύρωνα ανέρχονται σε 19 ή 20, καθώς δύο κομμάτια κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν ότι ανήκουν στο ίδιο αντίγραφο, ενώ άλλοι πιστεύουν ότι προέρχονται από διαφορετικά γλυπτά.

Ένας ακόμη περιοριστικός παράγοντας σχετίζεται με την ποιότητα του υλικού του Δισκοβόλου, μιας και το πρωτότυπο είχε κατασκευαστεί από χαλκό, ενώ όλα τα αντίγραφα είναι σμιλεμένα σε μάρμαρο. Η διαφοροποίηση αυτή αναφορικά με το υλικό οδηγούσε και σε καλλιτεχνικές αλλαγές, επειδή τα μαρμάρινα αγάλματα χρειάζονταν οπωσδήποτε κάποιο στήριγμα σε αντίθεση με τα χάλκινα που στέκονταν ελεύθερα (Bieber, 1977). Το στήριγμα του Δισκοβόλου (Εικόνα 1.5) δεν εντάσσεται στην ανάλυση του γλυπτού, επειδή είναι σίγουρο ότι απουσίαζε από την πρωτότυπη σύνθεση ενώ ταυτόχρονα είναι τελείως ξένο προς το θέμα. Ένας αθλητής δηλαδή δεν θα έκανε ποτέ την προσπάθειά του δίπλα σε έναν κορμό δένδρου με κίνδυνο να τραυματιστεί και ούτε θα χρειαζόταν κάποιο στήριγμα τη δεδομένη στιγμή. Αξίζει, επίσης, να αναφερθεί ότι οι Ρωμαίοι αντιγραφείς δεν έδιναν μεγάλη σημασία στην ακριβή αποτύπωση του πρωτοτύπου, επειδή πολλά από τα γλυπτά τοποθετούνταν ψηλά και οι λεπτομέρειές τους δεν μπορούσαν να εντοπιστούν και κατ΄ επέκταση να αξιολογηθούν από τους θεατές (Bieber, 1977; Anguissola, 2005).

Τέλος, ο συγγραφέας περιορίζεται και από το γεγονός ότι κατά την εξέταση ενός έργου τέχνης βαρύνουσας σημασίας παράγοντας είναι και το περιβάλλον στο οποίο εκτίθεται. Ένας μουσειακός χώρος για παράδειγμα αφαιρεί ένα κομμάτι από το έργο καθώς αποσπά ένα τμήμα της σημασίας του, το οποίο είναι συχνά καθοριστικό για την έμπνευση του καλλιτέχνη. Με δεδομένο ότι ο καλλιτέχνης δημιουργεί στο συγκεκριμένο πλαίσιο της εποχής του, το έργο του δεν πρέπει να απομονώνεται από αυτήν, όταν επιχειρείται ολική ερμηνεία του. Ταυτόχρονα το περιβάλλον βοηθά το θεατή στην αισθητική πρόσληψη του έργου (Cometti, Morizot & Pouivet, 2005),

επειδή στο κατάλληλο περιβάλλον υπάρχουν περισσότερα ερεθίσματα, ώστε να γίνει αντιληπτή η πρόθεση του καλλιτέχνη. Το αντίγραφο, επί παραδείγματι, του Δισκοβόλου έξω από ένα στάδιο όχι μόνο θα προκαλούσε το θαυμασμό προς το έργο, αλλά θα αναδείκνυε με τον καλύτερο τρόπο τις αρετές του.



Εικόνα 1.5

Ο Δισκοβόλος του Μύρωνα· Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο

1.6 Σημασία της έρευνας

Η σημασία της παρούσας έρευνας έγκειται στο γεγονός ότι γίνεται φιλοσοφική θεώρηση του Δισκοβόλου του Μύρωνα και όχι ανάλυση της τεχνοτροπίας της εποχής και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του καλλιτέχνη, προσέγγιση που έχει ήδη γίνει με λεπτομερή επιστημονικό τρόπο από πολλούς αρχαιολόγους και ιστορικούς της Τέχνης. Τα έργα τέχνης εξάλλου, αντικείμενα διακοσμητικά ή μουσειακά, είναι αισθητές αφετηρίες για την αναγωγή σε καθολικά νοήματα (Αντωνοπούλου - Τρεχλή, 2001). Το νόημα του έργου τέχνης είναι εκείνο το βασικό χαρακτηριστικό, που το καθιστά διαχρονικό και όχι η τεχνική του αρτιότητα.

Προβάλλεται, δηλαδή, ένας διαφορετικός τρόπος θεώρησης του γλυπτού του Δισκοβόλου του Μύρωνα, ο οποίος θα μπορούσε να υιοθετηθεί και αναφορικά με τα υπόλοιπα γλυπτά της ελληνικής κλασικής αρχαιότητας, καθώς η τεχνοτροπική προσέγγιση έχει οδηγηθεί σε πολύ λεπτομερή μελέτη εμποδίζοντας με αυτό τον τρόπο την ανάπτυξη του ενδιαφέροντος του θεατή, ο οποίος αδυνατεί να παρακολουθήσει τις επιστημονικές προόδους. Από την άλλη πλευρά η φιλοσοφική θεώρηση είναι δυνατόν να γίνει από κάθε θεατή χρησιμοποιώντας τις κάθε είδους γνώσεις του και όχι συγκεκριμένα τις εξειδικευμένες παρατηρήσεις της Αρχαιολογίας ή της Ιστορίας της Τέχνης και ταυτόχρονα να του εμπνεύσει ζωηρό ενδιαφέρον.

Με τη συγκεκριμένη εργασία διασαφηνίζεται, επίσης, ο τρόπος, με τον οποίο ο αθλητισμός και η ιδεολογία που τον συνοδεύει είναι δυνατόν να διασωθούν μέσω κάθε έκφανσης της τέχνης. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του λογοτεχνικού είδους του επινίκου, του εορταστικού δηλαδή ύμνου για τις νίκες στους μεγάλους αγώνες της αρχαιότητας, που ανέπτυξε ο Πίνδαρος (Γογγάκη, 2003). Ο επίνικος ήταν η πιο ευτυχής στιγμή του αθλητικού ιδεώδους στη φιλολογία, επειδή υψώνει το ιδανικό αυτό στη σφαίρα της υψηλής τέχνης (Γογγάκη, 2003). Ο Δισκοβόλος αντίστοιχα είναι το μέσο της προβολής του αθλητικού ιδανικού διά της γλυπτικής τέχνης από την αρχαιότητα έως και σήμερα. Η αρμονία πνευματικών και σωματικών αρετών αποτυπώνεται με εξαιρετικό τρόπο στην λεπτομέρεια των σωματικών χαρακτηριστικών, καθώς επίσης και στην κίνηση της μορφής.

ΙΙ. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

2.1 Η μετάβαση από την ομηρική στην κλασική κοινωνία

Η ομηρική εποχή χαρακτηριζόταν από το «ηρωικό ιδεώδες», το οποίο προβαλλόταν έντονα κοινωνικά, ενώ ανεξάντλητη πηγή μέχρι και σήμερα αποτελούν τα έπη του Ομήρου: η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια*, το θέμα των οποίων αφορά τη ζωή και τα κατορθώματα ηρώων. Στα έπη μάλιστα περιλήφθηκαν και οι πρώτες αναφορές σε αγώνες. Οι ομηρικοί αθλητές διέθεταν την ισορροπία μεταξύ σωματικής δύναμης και ευγενικής καταγωγής (Γογγάκη, 2003). Στους αγώνες η προσπάθειά τους εντείνονταν επιδιώκοντας να προβάλλουν την ικανότητά τους, όπως ακριβώς θα έκαναν και στον πόλεμο, όπου θα πάλευαν μέχρις εσχάτων για την επικράτηση επί του αντιπάλου τους (Γογγάκη, 2003; σ. 251).

Ήδη από την ομηρική εποχή ξεκίνησε η επιθυμία για "κλέος" και για φήμη (Hauser, 1984). Η έντονη επιθυμία για υστεροφημία διαφαινόταν από το συναγωνισμό σε οικονομικό, πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, καθώς επίσης και στον αθλητικό τομέα. Η επιδίωξη αυτή εκφράστηκε κυρίως μέσα από τους ύμνους του Πινδάρου, ο οποίος προσπάθησε να διασώσει την αθλητική νίκη από τη λήθη. Ο ποιητής προχώρησε την ομηρική ιδεολογία συνδέοντας τους αθλητές με τους ήρωες του μυθικού παρελθόντος και την αρετή των αθλητών με την ανδρεία των πολεμιστών (Pleket, 2005). Οι επίνικοί του για τους πρώτους των σημαντικότερων αθλητικών αγώνων της αρχαιότητας – Ολυμπιακοί Αγώνες, Ίσθμια, Πύθια, Νέμεα – συνιστούσαν την πρώτη σύνδεση των αγώνων με την τέχνη, προσδίδοντάς της χαρακτηριστικά της υψηλής τέχνης (Γογγάκη, 2003). Στόχος του Πινδάρου ήταν περισσότερο η προβολή της καταγωγής του αθλητή, η οποία αναγόταν στο μυθολογικό παρελθόν και όχι τόσο η προβολή της αθλητικής του ικανότητας (Γογγάκη, 2003). Ο Παπαϊωάννου (1998; σ. 241) σημειώνει πως ο Πίνδαρος αναφερόταν στους νικητές όχι τόσο ως άτομα, αλλά ως ενσαρκώσεις της υπέρτατης αρετής. Οι ύμνοι του ποιητή ενέτασσαν τη νίκη στον κόσμο των αξιών και της προσέδιδαν διάρκεια, καθώς ο νικητής γινόταν δεκτός στον κόσμο του υψηλού και του μη φθαρτού (Γογγάκη, 2003; σ. 72). Παρόμοια στάση με τον ποιητή υιοθέτησε και ο γλύπτης, καθώς ουσιαστικά η στάση του αυτή πήγαζε από την ελληνική αντίληψη της σχέσης ανάμεσα στην τέχνη και την αλήθεια. Η αλήθεια που ετυμολογικά είναι η έλλειψη της λήθης παραπέμπει αμέσως στον στόχο του καλλιτέχνη, ποιητή ή γλύπτη, που ήταν να διατηρήσει τη μνήμη (Παπαϊωάννου, 1998). Με τον όρο λήθη δεν γινόταν απλά αναφορά στη λησμονιά ενός προσώπου ή ενός γεγονότος, αλλά στην έννοια της κλασικής εποχής που είναι συνώνυμη με το μηδέν και την παραγνώριση του θείου (Παπαϊωάννου, 1998).

Το γλυπτό αλλά και ο δημιουργός του μεταφέρουν το συγγραφέα στην αρχή της κλασικής εποχής. Οι καλλιτέχνες είχαν ήδη αρχίσει τους πειραματισμούς και καθοριστικό ρόλο διαδραμάτιζε η χρήση του χαλκού, που επέτρεπε ακόμα πιο εξεζητημένες απόπειρες συγκριτικά με τη χρήση του μαρμάρου. Ενδεικτικό είναι το

γεγονός ότι τα γλυπτά του 5ου π.Χ. αιώνα δεν είχαν καμία συγκρατημένη στάση, όπως συνέβαινε στους αιώνες που προηγήθηκαν. Παράλληλα, η κοινωνία της εποχής ήταν δεκτική σε καινούργια ρεύματα στη φιλοσοφία και στην τέχνη, που προέρχονταν από την επαφή των εμπόρων με μακρινούς λαούς (Φωρ, 1993). Η ανανέωση ήταν ορατή και στα κοινωνικά στρώματα με την άνοδο της αστικής τάξης. Ο Wilcken (1976) μάλιστα παραλληλίζει τη συγκεκριμένη εποχή με την Αναγέννηση, γιατί το άτομο ήταν ο κύριος μοχλός ανάπτυξης και στις δύο εποχές. Ο θεσμός της πόλης – κράτους που σηματοδότησε την κλασική κοινωνία βασιζόταν σε ένα συνεχή ανταγωνισμό, τόσο στο πεδίο των μαχών όσο και τους αθλητικούς αγώνες. Ο συναγωνισμός αυτός επεκτάθηκε σταδιακά και σε άλλους τομείς, όπως το εμπόριο και η τέχνη, ώστε να επιδείξουν οι πόλεις – κράτη τη δύναμή τους και να τονίσουν την οικονομική και πολιτισμική τους ανωτερότητα.

2.2 Ο «χρυσός» αιώνας της κλασικής αρχαιότητας

Ο «χρυσός» αιώνας της ελληνικής κλασικής αρχαιότητας σηματοδοτείται από μία σειρά γεγονότων που επηρέασαν τόσο το φιλοσοφικό στοχασμό και την τέχνη των Ελλήνων (Maffre, 1995), ώστε να γίνεται δικαιολογημένα λόγος για το αρχαίο ελληνικό μεγαλείο. Η νίκη κατά των Περσών όχι μόνο θεμελίωσε την πολιτική ελευθερία, αλλά διαφύλαξε τους Έλληνες από το δεσποτισμό και την κυριαρχία του ιερατείου, που ήταν τα βασικά χαρακτηριστικά της περσικής κοινωνικής δομής (Wilcken, 1976). Το εθνικό συναίσθημα των Ελλήνων τονώθηκε αρκετά και εκφράστηκε κυρίως με την αντίθεση των όρων «Έλλην» και «βάρβαρος». Η επικράτησή τους επί των Περσών είχε ως αποτέλεσμα το να αισθανθούν ελεύθεροι και να δραστηριοποιηθούν οικονομικά και καλλιτεχνικά όχι μόνο στο στενό πλαίσιο της πόλης – κράτους, αλλά και πέρα από αυτό (Φωρ, 1993). Αυτό συνέβαλε στο να ξεπεράσουν τον τοπικισμό τους κατορθώνοντας να διακριθούν σε όλους τους τομείς. Πρωτεύοντα ρόλο στην ανάπτυξη αυτή διαδραμάτισε η Αθήνα ως επικεφαλής της Αθηναϊκής Συμμαχίας (478/ 77 – 404 π.Χ.).

Ολόκληρη η Ελλάδα, και όχι μόνο η Αθήνα, στολίστηκε από άπειρους ναούς και την ίδια στιγμή που δημιουργήθηκαν δύο μεγάλες σχολές αρχιτεκτονικής, η πλαστική αναδείκνυε δύο άλλα σύμβολα της νέας ψυχής όχι λιγότερο μεγαλειώδη: τον Κούρο, άνθρωπο ή θεό αδιακρίτως, καθώς ήταν αναπαράσταση μιας ανθρωπότητας πραγματικά «ίσης και όμοιας» με τη θεότητα, και την Κόρη, τελειοποίηση της θηλυκότητας, δεύτερη φιγούρα μιας ανθρωπότητας που «εξομοιώθηκε» και «εξισώθηκε» με τους ανθρώπους (Παπαϊωάννου, 1998; σ. 185). Ο ίδιος ερευνητής (1998) περιγράφει τις μορφές των Κούρων τόσο κοντινές στο θεατή λόγω της αδιαμφισβήτητης ομοιότητάς τους, όσο και απόμακρες. Το χαμόγελο που αποτυπωνόταν αδιαφοροποίητα στους πάντες ακόμα και στους μαχητές ή τους ετοιμοθάνατους, ήταν το πιο φανερό σημάδι της ομοούσιας ενότητας θνητών και αθανάτων (Παπαϊωάννου, 1998). Οτιδήποτε θύμιζε το απόμακρο και το ακαθόριστο απορρίπτονταν σθεναρά. Μέχρι το τέλος του 5ου π.Χ. αιώνα η Τέχνη ήταν ουσιαστικά η έκφραση της πόλεως και η ενότητα γινόταν αισθητή σε όλες τις πτυχές του βίου. Η άμεση αυτή επαφή ανάμεσα στο άτομο που δημιουργούσε και την

κοινότητα που απολάμβανε, εξηγούσε την ομοιογένεια της καλλιτεχνικής παραγωγής, την εκπληκτική ομοιομορφία των αισθητικών αντιλήψεων και την οικουμενική διάδοση των τεχνοτροπιών (Παπαϊωάννου, 1998). Η κλασική τέχνη χαρακτηριζόταν από την ανάμειξη του ιδεώδους και του φυσικού, χαρακτηριστικά τα οποία επαναπροσδιόριζε και τα εμβάθυνε.

Ηγέτης και πρωτεργάτης της πολιτισμικής ανάπτυξης των πολιτών της Αθήνας αναδείχθηκε ο Περικλής, ο οποίος έδωσε την ώθηση στο μεγαλόπνοο σχέδιο της ανοικοδόμησης της πόλης από ικανότατους τεχνίτες και εμπνευσμένους καλλιτέχνες (Φοξ, 2006). Τα μνημεία που στόλιζαν την πόλη αποτελούσαν μαρτυρίες της δόξας της στον ίδιο βαθμό με τα μεγάλα πολιτικά ή στρατιωτικά κατορθώματα (Παπαϊωάννου, 1998; σ. 187). Εκτός από το στρατιωτικό τομέα η πόλη της Αθήνας έπρεπε να επιβληθεί και στον καλλιτεχνικό και γι΄ αυτόν το λόγο το σχέδιο του Περικλή απαιτούσε πολλά χρήματα, τα οποία η Αθήνα άντλησε από το συμμαχικό ταμείο. Δύο παράγοντες επηρέασαν το όραμα του Περικλή από τη νεανική ακόμα ηλικία του: η επιθυμία για προβολή της ανωτερότητας της Αθήνας και ο δημόσιος ρόλος κάθε Αθηναίου πολίτη (Φοξ, 2006). Προικισμένος με εξαιρετικές φιλοδοξίες και αίσθημα ευθύνης εξελέγη στρατηγός και για πολλά χρόνια αργότερα επανεκλέγονταν στην ίδια θέση. Με την ρητορική του δεινότητα ενέπνεε την εμπιστοσύνη των Αθηναίων πολιτών, τους οποίους οδήγησε στη λήψη μερικών πολύ σημαντικών αποφάσεων στην Εκκλησία του Δήμου. Η δικαστική αποζημίωση για τους συμμετέχοντες στα δικαστήρια της πόλης, καθώς και τα θεωρικά, η καταβολή του αντιτίμου του εισιτηρίου του θεάτρου για τις οικονομικά ασθενέστερες τάξεις, σηματοδότησαν την πολιτική του διαδρομή στην Αθήνα (Φοξ, 2006). Ενδεικτικό για την προσωπικότητα του Περικλή είναι το γεγονός ότι σε κανένα δημόσιο έργο, από όλα όσα δημιουργήθηκαν επί των ημερών του, δεν προσπάθησε να χαράξει το όνομά του, επειδή ήθελε οι Αθηναίοι πολίτες να τα αισθανθούν ως δικά τους. Ο «χρυσός» αιώνας που συνδέθηκε με το όνομα του Περικλή δεν ταυτίζεται με έναν πανελλήνιο Διαφωτισμό, ήταν όμως μια εποχή όπου οι άνθρωποι του πνεύματος και η πεφωτισμένη τους σκέψη άνθισαν για πρώτη φορά γύρω από ένα φιλομαθή πολιτικό ηγέτη (Φοξ, 2006; σ. 213).

Η καλλιτεχνική άνθηση ήταν μόνο μία πλευρά της γενικότερης πνευματικής ανάπτυξης στην οποία συνεισέφεραν τα μέγιστα οι Σοφιστές με την διδασκαλία τους. Η Αθήνα προσέλκυσε προικισμένους και ευφυείς ανθρώπους, που δελεάστηκαν από τις παροχές και το μεγαλείο της πόλης (Φοξ, 2006). Οι Σοφιστές διακήρυτταν ότι η αλήθεια είναι υποκειμενική και ότι ίσχυε μόνον για εκείνον που την εξέφραζε (Αντωνίου, 1997). Συνεπώς οι ηθικές, οι κοινωνικές αλλά και οι αισθητικές αντιλήψεις βασίζονταν στην ανθρώπινη συμβατικότητα. Η οργανωμένη προσπάθεια των Σοφιστών, όμως, για μόρφωση, που βρήκε κυρίως ανταπόκριση στους νέους, εστιάστηκε στην γνώση του «αγαθού» και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι οι γενικές έννοιες στις οποίες τα άτομα βάσιζαν τις αξιολογικές τους κρίσεις ήταν πραγματικές (Wilcken, 1976). Το συμπέρασμα αυτό κατέρριψε γρήγορα τον υποκειμενισμό που πρότεινε η σοφιστική διδασκαλία.

Το μεγαλείο της Αθήνας προβλήθηκε έντονα και από το έργο του Θουκυδίδη, του πιο σημαντικού ιστορικού της εποχής, ο οποίος ουσιαστικά θεμελίωσε την επιστήμη

της ιστορίας. Στο έργο του *Ιστορία* περιγράφει τα γεγονότα του Πελοποννησιακού πολέμου εξυψώνοντας το μεγαλείο της Αθήνας. Στη δημηγορία του *Επιτάφιος* έπλεξε το εγκώμιο της πόλης, καθώς μέσα από διαδοχικές συγκρίσεις των Αθηναίων και των αντιπάλων τους Σπαρτιατών προέκυπτε η ανωτερότητα των συμπολιτών του σε κάθε τομέα της ανθρώπινης δραστηριότητας (Κακριδής, 2005). Στην πολιτική, στον πόλεμο και τα γράμματα τονίστηκε μέσα από την συγκεκριμένη δημηγορία στο έργο του Θουκυδίδη η υπεροχή της πόλης της Αθήνας και τονώθηκε ταυτόχρονα το συναίσθημα των Αθηναίων πολιτών, οι οποίοι βρίσκονταν σε σύγκρουση με τους Πελοποννήσιους και είχαν ανάγκη ηθική στήριξη για να συνεχίσουν τον αγώνα τους.

Η οικονομική και η παράλληλη πνευματική άνθηση έδωσαν την ώθηση για την ανάπτυξη του αθλητισμού, ο οποίος αποτελούσε ενασχόληση αποκλειστικά των αριστοκρατών (Γογγάκη, 2003; Stewart, 2003). Ουσιαστικά ο αθλητισμός συνιστούσε τη συνεχή σωματική άσκηση των πολεμιστών, ώστε να ήταν ανά πάσα στιγμή ετοιμοπόλεμοι. Σε ειρηνικές περιόδους ο αθλητισμός ήταν ο μόνος τρόπος προβολής της σωματικής υπεροχής των ευγενικής καταγωγής πολεμιστών και, κατ΄ επέκταση, της πολιτικής τους εξουσίας. Η κυριαρχία της ευγενικής γενιάς στις πόλεις – κράτη περιορίστηκε σταδιακά και ο πολιτικός έλεγχος πέρασε στα χέρια της ανερχόμενης αστικής τάξης, η οποία με τη σειρά της προσπάθησε να επιβληθεί και στον τομέα του αθλητισμού.

2.2.1 Η προβολή των κοινωνικών αξιών στην τέχνη

Σύμφωνα με τον Λαλό (χ.χ.) τρεις παράγοντες καθορίζουν την τέχνη κάθε εποχής: η «φυά» (Πινδάρου, *Ολυμπιόνικος*, 9.100; *Πυθιόνικος*; 8.44; *Νεμεόνικος*; 7.54; *Ισθμιόνικος*; 1.40) δηλαδή οι έμφυτες και κληρονομικές προδιαθέσεις, το φυσικό περιβάλλον που με την σειρά του δημιουργεί το ηθικό περιβάλλον και, τέλος, η επίδραση κάθε γενιάς καλλιτεχνών στην επόμενη. Η θέση του αυτή αποτυπώνεται ξεκάθαρα στο παράδειγμα της ελληνικής κλασικής τέχνης, η οποία αποτελεί το αντικείμενο μελέτης του συγγραφέα.

Ο συντηρητισμός ήταν αρκετά έντονος την εποχή του «χρυσού» αιώνα, αλλά συνυπήρχε με μία προοδευτική τάση. Η σύμπλευση αυτή είναι χαρακτηριστική πολλών κοινωνιών μέχρι σήμερα και διαδραμάτιζε καταλυτικό ρόλο στην πρόοδο τους. Η αντίθεση των απόψεων είναι η δύναμη εκείνη που δίνει ώθηση στην εξέλιξη της κοινωνίας και της επιστήμης. Η κάθε τάση αντιπροσωπεύεται από διαφορετικούς όρους στην Ιστορία της Τέχνης, η συντηρητική από την στατικότητα και η προοδευτική από την κίνηση. Η σύγκρουση αυτών των αντίθετων τάσεων προωθεί την τέχνη κάθε εποχής.

Στην ελληνική κλασική τέχνη συνυπήρχαν ο νατουραλισμός και το στυλιζάρισμα (Hauser, 1984). Η συνύπαρξη αυτή εντοπίστηκε και στην ηθογραφία του αρχαίου ελληνικού δράματος. Ο Σοφοκλής που μεσουρανούσε εκείνη την εποχή απεικόνιζε τους ανθρώπους όπως έπρεπε να είναι (Αριστοτέλους, *Ποιητική*, 1460b, 33-35; Lesky, 1981). Ο αισθητικός αυτό ιδανισμός ουσιαστικά εξέφραζε τη νοοτροπία της

αριστοκρατικής κοινωνίας και χαρακτήριζε την τέχνη στην κλασική εποχή και μάλιστα επέβαλλε συγκεκριμένη κατεύθυνση στην επιλογή των θεμάτων. Πιο συγκεκριμένα επιλέγονταν μοτίβα από ελληνικούς μύθους θεών και ηρώων και όχι θέματα από την καθημερινή ζωή τα οποία ήταν ήσσονος σημασίας (Hauser, 1984). Ο Ευριπίδης, σχεδόν σύγχρονος του Σοφοκλή, χαρακτηριζόταν αντίθετα από μία ρεαλιστική τάση στην ηθογραφία των έργων του. Οι ήρωές του δεν είχαν την έμφυτη αρετή των ηρώων του Σοφοκλή (Lesky, 1981; Κακριδής 2005). Είναι σημαντικό και το γεγονός ότι ο συντηρητισμός αυτός είχε άμεση σχέση και με το θρησκευτικό χαρακτήρα των αγώνων, οι οποίοι τελούνταν στο πλαίσιο μεγάλων θρησκευτικών εορτών για να τιμηθούν με τις εκδηλώσεις αυτές θεοί και ήρωες. Ο Βαλαβάνης (1996; σ.16) σημειώνει ότι ολόκληρο το ιδεολογικό οικοδόμημα του αρχαίου αθλητισμού στηριζόταν στο θρησκευτικό αίσθημα. Οι πρώτοι αγωνιστικοί χώροι βρίσκονταν κοντά σε ιερούς χώρους, ενώ στο «χρυσό» αιώνα οι αθλητικές εκδηλώσεις κατά κάποιον τρόπο χειραφετήθηκαν και απέκτησαν μία αυτονομία, χωρίς όμως να διακοπεί η εξάρτησή τους από τις γιορτές (Βαλαβάνης, 1996; σ. 16).

Στην γλυπτική ο δυναμισμός των αυστηρορρυθμικών μορφών, που ήταν απόρροια του κυρίαρχου ηρωικού πνεύματος κατά την απόκρουση του περσικού κινδύνου, έδωσε την θέση του σε πρότυπες, ιδεατές μορφές, που ενσάρκωναν την εσωτερική ισορροπία και την αρμονική σχέση του ατόμου – υπεύθυνου πολίτη με την κοινωνία, δίνοντας υλική υπόσταση στα ιδεώδη και στα μέτρα συμπεριφοράς των πολιτών (Κοκκορού –Αλευρά, 1995). Ως τέχνη της κοινότητας η κλασική τέχνη προϋπέθετε μία εκπληκτική ομοιογένεια ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό. Και οι δύο σκέπτονταν σε ένα πλαίσιο ξεκάθαρο και γνωστό, ρυθμιζόμενο από κανόνες τους οποίους όχι μόνο στοχάζονταν, αλλά αισθάνονταν και τιμούσαν ως ιερή παράδοση (Παπαϊωάννου, 1998). Ο Παπαϊωάννου (1998; σ. 188) υπογραμμίζει επίσης ότι ενώ στο σύγχρονο, εξατομικευμένο κόσμο μας, η δημιουργική μεγαλοφυΐα είναι πάνω από όλα αυτή που ανατρέπει τους κανόνες του είδους, στην κλασική αρχαιότητα, η μεγαλοφυΐα ήταν πάνω από όλα εκείνη που οδηγούσε το είδος στην τελειότητα. Η συμπεριφορά της μεγαλοφυΐας του καλλιτέχνη απέναντι στην άσκηση της τέχνης ήταν παρόμοια με αυτή του ιερέα απέναντι στους ιερούς κανόνες. Και οι δύο με άλλα λόγια ήταν απλά εκτελεστές της θεϊκής εντολής, ενώ ο καλλιτέχνης εσκεμμένα δεν αποτύπωνε τις προσωπικές του ανάγκες έκφρασης στα έργα του (Παπαϊωάννου, 1998). Η τέχνη από πολύ νωρίς έγινε πανελλήνια: ούτε η αρχιτεκτονική, ούτε η γλυπτική, ούτε η ζωγραφική έχουν τοπικές ιδιαιτερότητες, όχι περισσότερο τουλάχιστον από τη λογοτεχνική γλώσσα (Παπαϊωάννου, 1998). Οι λιγότερο ή περισσότερο διακριτές σχολές δεν εμπόδισαν την δημιουργία μιας κοινής αισθητικής (Παπαϊωάννου, 1998).

Αλλά και το ανθρώπινο σώμα, που απεικόνισε ο Μύρων στον Δισκοβόλο, αποτέλεσε έναν προνομιακό χώρο έκφρασης των ευρύτερων κοινωνικών απόψεων, επειδή το σώμα υλοποιεί και αναπαράγει με τον καλύτερο τρόπο τις κυρίαρχες απόψεις και τους στόχους τής εκάστοτε κοινωνίας (Αλεξιάς, 2006; σ. 45). Ο Αλεξιάς (2006) εντοπίζει τα βασικά χαρακτηριστικά του σώματος που είναι το βάρος, η διάπλαση και το ντύσιμο, τα οποία προβάλλουν τις βασικές αρχές και την κουλτούρα της κοινωνίας στην οποία βρίσκεται κάθε φορά. Το σώμα όμως υπάρχει μόνο διά μέσου του υποκειμένου, το οποίο το μορφοποιεί προσδιορίζοντάς του νόημα, εφόσον μέχρι

εκείνη τη στιγμή ένας σκεύος, ένα φορέα της βιολογική ύπαρξης και της ανενεργής βούλησης του ατόμου (Αλεξιάς, 2006; σ. 44).

2.3 Ο Δισκοβόλος του Μύρωνα

2.3.1 Μύρων. Ο εμπνευστής του έργου

Ο Μύρων γεννήθηκε περίπου στα 500 π.Χ. στις Ελευθερές, μία πόλη στα όρια Αττικής και Βοιωτίας. Ο καλλιτέχνης έφτασε στην Αθήνα για να εργαστεί, όπως και μία πληθώρα άλλων καλλιτεχνών, τον 5ο π.Χ. αιώνα και η ακμή του έργου τοποθετείται μεταξύ 480 π.Χ. και 440 π.Χ. Τα έργα του προηγήθηκαν λίγο χρονολογικά από αυτά του Φειδία και του Πολυκλείτου, των δύο καλλιτεχνών που μαζί με τον Μύρωνα σημάδεψαν με το έργο τους την κλασική περίοδο. Στον ίδιο καλλιτέχνη αποδίδονταν επίσης ανάμεσα σε πολλά και ορισμένα σημαντικά έργα της περιόδου όπως: α) η μετόπη αρ.1 της νότιας πλευράς του Παρθενώνα με παράσταση Κενταυρομαχίας και β) το σύνταγμα της Αθηνάς και του Μαρσύα που ήταν στημένο στην Ακρόπολη, από το οποίο σήμερα σώζονται μόνο ξεχωριστά αντίγραφα των αγαλμάτων της θεάς και του Σιληνού (Κοκκορού - Αλευρά, 1995).

Ο γλύπτης της κλασική εποχής δεν ήταν πια ο «τεχνίτης» των προηγούμενων κοινωνιών, ο οποίος αναγκαζόταν να κάνει μία χειρωνακτική εργασία, επειδή δεν ήταν ικανός πολεμιστής (το ίδιο συμβολικό περιεχόμενο είχε το παράδειγμα του Ηφαίστου, του μοναδικού καλλιτέχνη ανάμεσα στους θεούς, ο οποίος όμως δεν ήταν ικανός στη μάχη λόγω της σωματικής του αναπηρίας). Ο Μύρων εργάστηκε και δημιούργησε το «χρυσό» αιώνα, κατά τον οποίο ο καλλιτέχνης μετέβη σε μία άλλη ποιότητα αποκτώντας κύρος και απολαμβάνοντας σεβασμό, αφού δεν ήταν πλέον χειρώνακτας.

Η ιδιότητα του καλλιτέχνη, εξάλλου, δεν συνεπαγόταν και την ταπεινή προέλευσή του, καθώς η κοινωνική απόσταση που χώριζε εκείνον, που δούλευε με τα χέρια του, από αυτόν που δούλευε με το μυαλό στους κλασικούς χρόνους είχε κάπως αμβλυνθεί (Hauser, 1984). Τα ενυπόγραφα έργα, όπως ήταν και ο Δισκοβόλος, εντάσσονται σήμερα στο πνεύμα του ιδιαίτερου ανθρωπισμού, που διαπερνούσε την κλασική κοινωνία. Η τέχνη την εποχή αυτή δεν αντανακλούσε αποκλειστικά και μόνο την ιδεολογία της τάξεως των ευγενών, καθώς η τελευταία αντικαταστάθηκε από εκείνην της ανερχόμενης αστικής τάξης. Το καλλιτεχνικό έργο σε κάθε περίπτωση αποτελούσε την ενσάρκωση της πνευματικής εμπειρίας του δημιουργού του, ο οποίος ανάλωνε τον εαυτό του, προκειμένου να εκφράσει τις σκέψεις, τις συγκινήσεις και τις φαντασιακές του δυνατότητες (Μάνος, 1999; σ. 120). Σύμφωνα με την αριστοτελική διδασκαλία η συνείδηση του δημιουργού ήταν το αξονικό κέντρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. (Μάνος, 1999; σ. 69) επιβεβαιώνοντας την ελευθερία της τέχνης ως ανώτερη πνευματική εκδήλωση.

Κατά τον Πλάτωνα ο καλλιτέχνης είχε τη δική του ενόραση στη φύση της ιδανικής ομορφιάς και η προσπάθειά του να την φέρει και να την εγκαθιδρύσει στη γη προϋπέθετε μία κατάσταση έμπνευσης, στην οποία δεν συνειδητοποιούσε πλήρως τι πρόκειται να κάνει, αλλά χειραγωγούνταν από δημιουργικές δυνάμεις, που αποκαλούσε Μούσες (Beardsley, 1989). Ο Μύρων, λοιπόν, αποτύπωσε στον Δισκοβόλο τη δική του ενόραση – έμπνευση σχετικά με την αθλητική δραστηριότητα.

Στον Μύρωνα καταλογίζεται η πρώτη προσπάθεια να αποτυπωθεί η ενθουσιώδης προσπάθεια του αθλητή και η κίνηση στη γλυπτική τέχνη (Spivey, 2004). Ο ίδιος ερευνητής (Spivey, 2004) αναφέρει ότι το έργο του Μύρωνα σηματοδοτεί μία καινούργια εποχή στην αθλητική τέχνη και τονίζει παράλληλα ότι ο Δισκοβόλος ουσιαστικά δεν ήταν η φυσική εξέλιξη μίας σειράς αγαλμάτων, τα οποία ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε ως βάση, αλλά εμφανίστηκε ξαφνικά στην τέχνη και γι΄ αυτόν το λόγο ο Μύρων γίνεται αποδέκτης τόσο μεγάλου επαίνου. Το αγωνιστικό πνεύμα και ο αθλητισμός αποτέλεσαν κύρια πηγή έμπνευσης του καλλιτέχνη στη δημιουργία του Δισκοβόλου.

2.3.2 Το γλυπτό του Δισκοβόλου

Το έργο του Μύρωνα, ο Δισκοβόλος, είναι το πιο γνωστό σήμερα έργο του καλλιτέχνη και εντάσσεται στην κατηγορία των ενυπόγραφων έργων, δεν είναι επομένως ένα έργο μέσα από το μεγάλο αριθμό των δημιουργιών της περιόδου. Το γλυπτό σώζεται σήμερα μόνο σε ρωμαϊκά αντίγραφα και το πρωτότυπο, που είναι χαμένο, χρονολογείται περίπου στα 450 π.Χ. (Klöter, 1909; Κοκκορού – Αλευρά, 1995). Η περιγραφή του γλυπτού υπάρχει στο *Φιλοψευδής ή Απιστών* (18) του Λουκιανού: «ο δισκοβόλος σκύβει λες και είναι έτοιμος να ρίξει, έχει στραμμένο το πρόσωπο προς το χέρι με τον δίσκο, λυγίζει ελαφρά το άλλο και δίνει την εντύπωση πως θα αναπηδήσει τη στιγμή που θα ρίξει το δίσκο» (Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, 1994; σ. 117). Η περιγραφή αυτή του Λουκιανού οδήγησε τους αρχαιολόγους στο συμπέρασμα ότι το αντίγραφο Lancelotti του Δισκοβόλου του Μύρωνα (Εικ. 2.3.2) βρίσκεται περισσότερο κοντά στο πρωτότυπο (Gardner, 1910; σ. 63-64; Κοκκορού – Αλευρά, 1995; Spivey, 2004; σ. 94; Anguissola, 2005). Το συγκεκριμένο αντίγραφο εκτίθεται σήμερα στο Museo Nazionale Romano της Ρώμης και έχει ύψος 1,55 μέτρα, ενώ το πρωτότυπο που είχε παρόμοιες διαστάσεις ήταν στημένο στην Ακρόπολη των Αθηνών (Βαλαβάνης, 1996; σ. 80). Μόνο ελάχιστα χάλκινα αγάλματα της κλασικής εποχής έχουν σήμερα διασωθεί, οι ερευνητές όμως βεβαιώνουν την πληθώρα τέτοιων αγαλμάτων από τις μαρμάρινες βάσεις όπου ήταν στημένα και οι οποίες αποκαλύπτονται στις ανασκαφές (Βαλαβάνης, 1996). Καλλιτέχνες της ρωμαϊκής περιόδου αλλά και σύγχρονοι μπορούν με ακρίβεια να αναπαράγουν γλυπτά, όπως αυτό του Δισκοβόλου, επειδή υπήρχαν και υπάρχουν μέχρι σήμερα πολλά αντίγραφα (Perry, 2005; σ. 91).

Οι ανδριάντες και τα αγάλματα των αθλητών ενίσχυαν το κύρος και τη δομή της πόλης και γι΄ αυτόν το λόγο αποτελούσαν συχνό θέμα στην πλαστική (Κοκκορού– Αλευρά, 1995). Ειδικότερα το γλυπτό του Μύρωνα, με το οποίο εισήχθη η κίνηση και η ζωντάνια στη γλυπτική (Miller, 2004; σ.229), φαίνεται πως απεικόνιζε έναν πενταθλητή (Spivey, 2004; σ. 91) στην προσπάθειά του στο αγώνισμα του δίσκου, το οποίο εντασσόταν στο πένταθλο και δεν συμπεριλαμβανόταν ανεξάρτητο στο πρόγραμμα των αγώνων (Βαλαβάνης, 1996; σ. 80). Η επιλογή του Μύρωνα να απεικονίσει έναν πενταθλητή είναι ενδεικτική της τιμής που απολάμβανε ένας τέτοιος αθλητής, αφού έπρεπε η προπόνησή του να είναι πιο σκληρή και εντατική, ώστε να ανταπεξέλθει στις υψηλές απαιτήσεις και των πέντε αγωνισμάτων, στα

οποία συμμετείχε. Συγκεκριμένα, στο άγαλμα του Δισκοβόλου αποτυπώθηκε η στιγμή της υπέρτατης έντασης, λίγο πριν τη ρίψη του δίσκου, με έντονη κάμψη του κορμού. Οι αντιθετικές κινήσεις των μελών του σώματος αποτελούσαν τη φυσική συνέπεια των κινούμενων μορφών αθλητών του αυστηρού ρυθμού που προηγήθηκαν χρονολογικά (Κοκκορού –Αλευρά, 1995). Κυρίαρχο μέλημα στην αποτύπωση του ανδρικού σώματος ήταν η απεικόνιση των μυών, αφού το σώμα ήταν γυμνό και ο καλλιτέχνης δεν χρειαζόταν να εργαστεί πάνω στη λεπτομέρεια του ενδύματος. Οι μύες ήταν το κύριο συστατικό της ανδρικής ομορφιάς και γι΄ αυτό ήταν σμιλεμένοι με σπουδή, αλλά ταυτόχρονα αποδίδονταν φυσικά, συμβάλλοντας στη νομιμοποίηση της ανδρικής ισχύος (Stewart, 2003). Οι καλλιτέχνες, όπως και ο Μύρωνας, χρησιμοποιούσαν μοντέλα για τα γλυπτά των θεών και των ηρώων, ταυτόχρονα όμως χρησιμοποιούσαν σώματα και φόρμες παλαιότερων γνωστών και ήδη αποδεκτών αναπαραστάσεων (Perry, 2005; σ. 150).

Ο Boardman (1993) επισημαίνει ότι το έργο έχει μια απλά φαινομενική ελευθερία κινήσεων και το χαρακτηρίζει ως «μονοδιάστατο». Η περιγραφή αυτή αφορά αποκλειστικά στο αντίγραφο, γιατί όπως σημειώνει και η Bieber (1977) στα ρωμαϊκά αντίγραφα δεν ήταν φροντισμένο το πίσω μέρος του γλυπτού, καθώς δεν ήταν ορατό από το σημείο όπου το τοποθετούσαν. Αντίθετα ο Klöter (1909) περιγράφει την κίνηση του αθλητή ως ζωηρή και αναφέρει ότι το γλυπτό είναι σμιλεμένο με εξαιρετική σπουδή.

Ο Hauser (1984) τη συγκεκριμένη στιγμή της προσπάθειας του αθλητή που έχει απαθανατίσει ο Μύρων, τη χαρακτηρίζει «εγκυμονούσα», καθώς στο συγκεκριμένο γλυπτό ο ίδιος εντοπίζει τις απαρχές της ευρωπαϊκής φαντασιοκρατίας. Ο θεατής καλείται να φανταστεί το σύνολο της προσπάθειας του αθλητή που ρίχνει τον δίσκο και να οδηγηθεί συνειρμικά λόγω της έντασης, στην έκβαση του αγώνα που δεν θα μπορούσε να ήταν άλλη από την νίκη. Ο Miller (2006, σ. 229) περιγράφει τη στάση του αγάλματος ως ασταθή και μάλιστα αναφέρει ότι ο αθλητής πρέπει είτε να επιχειρήσει την περιστροφική κίνηση προς τα μπροστά είτε να πέσει στο έδαφος. Σύμφωνα με τον Spivey (2004; σ. 149) το γλυπτό του Δισκοβόλου είναι δυνατό να ενταχθεί στην προσπάθεια δημιουργίας ενός στερεοτύπου του σώματος του νικητή, που περιλάμβανε τα εξής χαρακτηριστικά: ηρωικό παράστημα, πολεμική ετοιμότητα και αθλητικό θρίαμβο, πάντα σε συνδυασμό με τη μαθηματική αρμονία.

Τη σημασία του γλυπτού του Δισκοβόλου αναφορικά με την κίνηση επισημαίνει και ο Gombrich (2006) ο οποίος αναλύοντας το άγαλμα, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο γλύπτης είχε συνδυάσει το μετωπικό κορμό, που δανείστηκε από την τέχνη των Αιγυπτίων με την αποτύπωση των ποδιών και των χεριών από το πλάι. Ο καλλιτέχνης προσάρμοσε τόσο καλά τις δύο στάσεις, ώστε κατάφερε να επιτύχει την παράσταση ενός σώματος εν κινήσει. Στο γλυπτό αποτυπώθηκαν τόσο πιστά οι κινήσεις του αθλητή της δισκοβολίας, ώστε αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης των προπονητών ρίψεων οι οποίοι προσπάθησαν να βρουν τον τρόπο με τον οποίο οι αρχαίοι έριχναν το δίσκο. Είναι ενδεικτικό ότι στις πρώτες διοργανώσεις των σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων οι δισκοβόλοι έριχναν κατά το πρότυπο του γλυπτού του Μύρωνα (Bernett, 1991; Thomas, 1981). Η συγκεκριμένη όμως καλλιτεχνική αποτύπωση δεν πρέπει να γίνεται αντικείμενο μελέτης για τον

αρχαιοελληνικό αγωνιστικό τρόπο ρίψης του δίσκου (Langdom, 1990), επειδή ο γλύπτης δεν προσπάθησε να παρουσιάσει λεπτομερώς την πραγματική τεχνική. Το ενδιαφέρον δεν πρέπει να εστιαστεί στο αν η τεχνική του αθλητή ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, αλλά στο ότι ο καλλιτέχνης κατάφερε να αποτυπώσει με καθαρό τρόπο τις κινήσεις του σώματος του αθλητή.



Εικόνα 2.3.2

Ο Δισκοβόλος του Μύρωνα· το αντίγραφο Lancelotti στο Museo Nazionale Romano

2.4 Ηθικές αξίες

2.4.1 Ορισμός της Ηθικής

Η Ηθική είναι ο κλάδος της επιστήμης της Φιλοσοφίας που ερευνά και προσπαθεί να απαντήσει στο ερώτημα τού τι είναι καλό (Πελεγρίνης, 1997). Το ερώτημα αυτό αποτελεί αντικείμενο προς διερεύνηση για πολλούς στοχαστές από την αρχαιότητα έως και σήμερα. Αντικείμενο της Ηθικής κατά τον Αριστοτέλη δεν είναι η γνώση, αλλά οι έξεις, οι αρετές και το ανθρώπινο αγαθό (Αριστοτέλους, *Ηθικά Νικομάχεια*, 1106a). Οι Σοφιστές την εποχή του «χρυσού» αιώνα υποστήριζαν την πολλαπλότητα των γνωμών και των αληθειών. Αρνήθηκαν τη γνώση του πρακτέου και αποδέχτηκαν το αδύνατο της κρίσεώς τους για το τι ήταν ηθικώς ορθό θεωρώντας ως βέβαιο μόνο οτιδήποτε το φυσικό (Μουρατίδης, 2004). Η παραδοσιακή Ηθική προσπαθούσε να εκθέσει τις αρχές του ορθολογικού πράττειν στο πλαίσιο του δημόσιου χώρου, της πόλης – κράτους (Μαρκής, 2005).

Ο απώτερος στόχος των ερευνητών της Ηθικής δεν είναι να εντοπίσουν απλά το καλό, αλλά και να το προβάλλουν, ώστε τα μέλη του κοινωνικού συνόλου να το αποδεχθούν ως τέτοιο και να το ακολουθήσουν λαμβάνοντας υπόψη και τα συμφέροντα των άλλων (Βιρβιδάκης & Παιονίδης, 1994). Γιατί μόνο αν μία συμπεριφορά θεωρηθεί ως ηθικά σωστή, οι άνθρωποι θα αισθανθούν την υποχρέωση να την υιοθετήσουν. Αυτό βέβαια δεν συνεπάγεται ότι όλοι εκείνοι που γνωρίζουν το ηθικά σωστό το πράττουν κιόλας (Πελεγρίνης, 1997). Η Ηθική δεν είναι απλά ένας τρόπος αξιολόγησης της συμπεριφοράς ανάμεσα στους άλλους, αλλά αξιώνει δυνάμει του πρακτικού της χαρακτήρα κύρος και κατανοητότητα, καθώς οτιδήποτε έχει σχέση με την ερώτηση τι πρέπει να κάνει το άτομο εμπίπτει στο πεδίο της (Atkinson, 1995; σ. 47). Με την Ηθική η Φιλοσοφία αναλαμβάνει το διαπαιδαγωγικό της ρόλο, επειδή προκύπτει από την προσπάθεια του φιλοσοφικού στοχασμού να δαμάσει την κρίση, η οποία προέρχονταν από την μετάβαση του ατόμου από την οικογένεια στο κράτος (Μαρκής, 2005; σ. 187).

Κάθε κοινωνία διέπεται από κάποιους άγραφους κανόνες δράσης, οι οποίοι ονομάζονται ήθη, δημιουργός των οποίων δεν είναι ο άνθρωπος αλλά το κοινωνικό σύνολο, του οποίου και την βούληση εκφράζουν (Ισηγόνης, 1975). Συνεπώς το αντικείμενο της Ηθικής Φιλοσοφίας δεν είναι στατικό, γιατί ενώ υπάρχουν ομοιότητες, υπάρχουν και διαφορές μεταξύ της ηθικής διαφορετικών κοινωνιών (Atkinson, 1995). Χαρακτηριστικά γνωρίσματα των ηθών είναι η ομαδική προέλευση, η σταθερότητα και το υποχρεωτικό κύρος (Ισηγόνης, 1975; σ. 115). Παράλληλα με τα ήθη υπάρχει και ένα σύνολο γραπτών διατάξεων, που αποτελούν το δίκαιο, το σεβασμό των οποίων επιβάλει το σύνολο και η παραβίασή τους τιμωρείται από την πολιτική εξουσία (Ισηγόνης, 1975; σ. 116). Η βασική διαφορά ηθών και δικαίου είναι το γεγονός ότι τα ήθη συνιστώνται, ενώ το δίκαιο επιβάλλεται. Ο φιλόσοφος της Ηθικής δεν αποσκοπεί σε μία απλή καταγραφή των ηθών, αλλά επιδιώκει να περιγράψει την ιδεώδη ηθικότητα και να δείξει στους ανθρώπους πως πρέπει πραγματικά να ζουν (Ισηγόνης, 1975). Η Ηθική χρειάζεται να διακριθεί από το νόμο, τα έθιμα και την πολιτική, παρόλο που οι διακρίσεις αυτές δεν είναι πάντοτε σαφείς (Atkinson, 1995; σσ. 14-15). Ο ίδιος ερευνητής (1995; σ.

16) εκφράζει την άποψη ότι οι ηθικές πεποιθήσεις είναι ένα συγκεκριμένο είδος πίστης για τους ανθρώπους και τις πράξεις τους, η οποία πίστη σκιαγραφείται με διαφορετικό τρόπο από τους ηθικούς φιλοσόφους κάθε εποχής. Πολύ συχνά εγείρονται και ηθικές συγκρούσεις, διότι δύο είδη ηθικής απαίτησης, τα οποία είναι ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, δεν μπορούν να ικανοποιηθούν και τα δύο σε μια συγκεκριμένη περίπτωση. Οι συγκρούσεις αυτές έχουν πολλές μορφές, καθώς μπορεί να είναι μεταξύ ατόμων για το τι πρέπει να γίνει, με τον εαυτό μας ή ακόμα και με άλλες απόψεις που τυχόν θέλουμε να ακολουθήσουμε (Atkinson, 1995). Παρόμοιες συγκρούσεις δεν είναι απλές γιατί τις περισσότερες φορές αφορούν σύγκρουση μεταξύ δύο εξ ίσου έγκυρων ηθικών απαιτήσεων.

Η Ηθική, η υπαγόρευση δηλαδή της καλής συμπεριφοράς είναι κυρίαρχο μέλημα των πνευματικών ανθρώπων όχι όμως και των καλλιτεχνών κάθε εποχής. Η ποίηση, η λογοτεχνία και τα έργα τέχνης προτείνουν μία στάση ζωής, υπερασπιστής της οποίας είναι ο δημιουργός και την οποία οι πολίτες καλούνται να ανακαλύψουν και να υιοθετήσουν ή να απορρίψουν. Η Ηθική με βάση την κλασική ελληνική σημασία εμφανίζεται ως δεξιότητα να αποφασίζει κάποιος ποιο είναι το σωστό και ποιο το λάθος (Staub, 1978). Η άποψη του Hoffmann (1992) είναι ότι η Ηθική συνιστά εκείνο το μέρος της προσωπικότητας που εκφράζει τον δεσμό του ατόμου με την κοινωνία και αποτελείται από κανόνες, έθιμα ή αρχές που ρυθμίζουν την ανθρώπινη συμπεριφορά, συμπεριφορά που κατά την άποψή του επηρεάζει την ανθρώπινη ευημερία. Συχνά αποδίδονται τα ίδια χαρακτηριστικά στο ηθικό και το ωραίο, όπως το γεγονός ότι μας ευχαριστούν και ότι προβάλλονται με την αξίωση της καθολικής ισχύος. Συνεπώς είναι συχνή η τάση να δίνεται ηθικό περιεχόμενο στο ωραίο και να κατηγοριοποιείται το ηθικό ως κάτι ωραίο (Σκαλτσογιάννης, 1994). Ο Μάνος (1999; σ. 37) επισημαίνει ότι το αισθητικά ωραίο είναι ταυτόχρονα τόσο ηθικοπολιτικά όσο και κοινωνικά ορθό, επειδή την εποχή εκείνη ήταν δύσκολο να γίνει διάκριση μεταξύ θεωρητικής διδασκαλίας και πρακτικής εμπειρίας. Γενικότερα η έννοια του καλού και του ωραίου εμφανίζει πολυσημία και είναι δυνατό να σημαίνει το χρήσιμο για την πραγμάτωση κάποιου σκοπού, την ευημερία καθώς και να αποτελεί βασικό κανόνα του ηθικού βίου (Μάνος, 1999; σ. 34).

2.4.2 Η Ηθική ως «ευδαιμονία» κατά τον Αριστοτέλη

Στο έργο του *Ηθικά Νικομάχεια* ο Αριστοτέλης ασχολήθηκε επιμελώς με τον όρο «ευδαιμονία». Ο φιλόσοφος συσχέτιζε την ευδαιμονία με το αγαθό και την ανήγαγε σε ιδανικό για τον άνθρωπο (MacIntyre, 1998; σ. 59). Η διδασκαλία του Αριστοτέλη είχε ως βάση το συλλογισμό ότι κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα είχε ως στόχο την εξυπηρέτηση κάποιου άλλου αγαθού και αυτό λειτουργούσε αλυσιδωτά μέχρι το τελικό αίτιο. Στη θεωρία του αυτή το τελικό αυτό αίτιο στη ζωή των ανθρώπων ήταν το ύψιστο αγαθό και ταυτιζόταν με την ευτυχία τους (Gebauer, 1993; Πελεγρίνης, 1997; σ. 93). Οι άνθρωποι σύμφωνα με τον Αριστοτέλη λειτουργούσαν με κριτήριο την ευδαιμονία σε όλους τους τομείς της ζωής, καθώς την ευδαιμονία ουσιαστικά συνιστούσαν μεμονωμένες πράξεις. Ο στόχος της ευδαιμονίας δεν ήταν δεδομένο ότι θα πραγματοποιούνταν αλλά και στην περίπτωση της επίτευξής της δεν ήταν

καθορισμένο το πότε. Επομένως ο άνθρωπος για να βιώσει την «ευδαιμονία» έπρεπε να ακολουθήσει συγκεκριμένο τρόπο συμπεριφοράς.

Για να ορίσει αυτό τον τρόπο ο Αριστοτέλης επιχείρησε πρωταρχικά να εντοπίσει την ειδοποιό διαφορά μεταξύ ανθρώπου και ζώου και στη συνέχεια το ιδιαίτερο έργο το οποίο επιτελούσε ο άνθρωπος. Ο ίδιος κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο λόγος ήταν αυτό το χαρακτηριστικό που αναζητούσε καθώς όλες οι πράξεις των ανθρώπων καθορίζονταν από το λογικό τους (Πελεγρίνης, 1997). Η διάκριση του συναισθήματος της ευτυχίας και της δυστυχίας οφειλόταν αποκλειστικά στη διαφορετική χρήση της λογικής από τους ανθρώπους. Ο αθλητής για παράδειγμα που συνειδητά μετείχε στην αθλητική δραστηριότητα μπορούσε να βιώσει την ευδαιμονία μέσω της συμμέτοχης και ίσως και της νίκης, η οποία σε καμία περίπτωση δεν έπρεπε να θεωρείται προϋπόθεση.

Αυτό το οποίο πρότασσε ο Αριστοτέλης ως δρόμο που οδηγούσε στην «ευδαιμονία» ήταν η μεσότητα και δεν προσπάθησε σε κανένα σημείο του έργου του να συγκροτήσει κανόνες ηθικής συμπεριφοράς. Και το ωραίο χαρακτηριζόταν από τάξη και συμμετρία, όπως και το αγαθό, από το οποίο διακρινόταν επειδή συνδέονταν με κάποια σκοπιμότητα (Γλυκοφρύδη – Λεοντσίνη, 2005; σ. 22). Ο κάθε άνθρωπος όφειλε να χρησιμοποιεί την λογική του για να εντοπίσει την μεσότητα και να πράξει ανάλογα. Η αριστοτελική μεσότητα ήταν μία έννοια που χρησιμοποιήθηκε ευρέως και στην αθλητική δραστηριότητα. Η υπερβολική άσκηση και ο αυτοσκοπός της νίκης από τη μία πλευρά και η μαλθακότητα από την άλλη κάνει επιτακτική την ανάγκη αναζήτησης της μεσότητας στον αθλητισμό, ώστε να αποφεύγονται φαινόμενα μονομέρειας (Γογγάκη, 2003).

2.4.3 Η ηθική θεωρία του ενστίκτου

Σύμφωνα με την ηθική θεωρία του ενστίκτου ο άνθρωπος είναι εκείνος που καθορίζει το αγαθό, δηλαδή το ηθικά σωστό, βάσει των κανόνων που δεσπόζουν στην ανθρώπινη συμπεριφορά και προκαλούν ευχαρίστηση ή αποτροπή. Ο Πελεγρίνης (1997) διακρίνει δύο κατηγορίες του αγαθού: το βραχυπρόθεσμο και το μακροπρόθεσμο. Ο διαχωρισμός αυτός γίνεται καθαρά βάσει του χρονικού προσδιορισμού των επιθυμιών των ανθρώπων, οι οποίες είτε έχουν πρόσκαιρο χαρακτήρα είτε μόνιμο και συνεχή. Η επιθυμία, για παράδειγμα, του γλύπτη να εκφραστεί και να δημιουργήσει είναι η προσπάθειά του να γευτεί το βραχυπρόθεσμο αγαθό της καλλιτεχνικής έκφρασης, που θα του έδινε την ώθηση να συνεχίσει να δημιουργεί. Ταυτόχρονα επεδιώκε να γευτεί και μακροπρόθεσμα αγαθά, όπως η αναγνώρισή του από τους μεταγενέστερους και η διάδοση του ηθικού περιεχομένου του έργου του.

Οι Σοφιστές πρώτοι, τον 5ο π.Χ. αιώνα, προσπάθησαν να εντοπίσουν αυτή την επιθυμία που οδηγούσε τους ανθρώπους να αντιδρούν διαφορετικά κάθε φορά. Το συμπέρασμα στο οποίο κατέληξαν είναι ότι οι άνθρωποι ενδιαφέρονταν πρωτίστως για το προσωπικό συμφέρον και τη διασφάλισή του. Η θέση αυτή των Σοφιστών

αποτέλεσε μέρος του γενικότερου πνεύματος της εποχής, όπου προωθούνταν ο ατομικισμός και κατά συνέπεια το ατομικό συμφέρον ανάγονταν σε αυτοσκοπό, ενώ το συλλογικό υποχωρούσε σταδιακά. Η βάση αυτής της θεωρίας των Σοφιστών ήταν ο νόμος της φύσης, γιατί η φύση του ανθρώπου τον οδηγούσε στην εξασφάλιση του ατομικού συμφέροντος και στην αυτοσυντήρηση (Πελεγρίνης, 1997). Η αρνητική στάση των Σοφιστών απέναντι στην αλήθεια και τη γνώση των πραγμάτων προσδιόρισε και τη θέση τους για την ηθική συμπεριφορά των ανθρώπων, τον τρόπο με τον οποίο όφειλε να χειρίζεται κανείς τη ζωή του. Όπως δεν υπάρχει αλήθεια για το κάθε πράγμα, κατά τρόπο ανάλογο οι ηθικές αξίες δεν είναι μονοσήμαντες. Το καλό ή το δίκαιο, παραδείγματος χάριν δεν είναι το ίδιο για όλους τους ανθρώπους, αλλά, απεναντίας, καθένας μπορούσε να επιλέξει σαν καλό και δίκαιο εκείνο που εξυπηρετούσε το συμφέρον του (Πελεγρίνης, 1998; σ. 47). Ο ίδιος μελετητής (1998; σ. 48) υποστηρίζει ότι για τους Σοφιστές η διαδικασία θέσπισης νόμων και η υπακοή σε αυτούς μπορούσε να είναι κοινή, αλλά το περιεχόμενο των νόμων, σύμφωνα με το οποίο ρυθμίζεται η ηθική συμπεριφορά των πολιτών, ποικίλλει στις διάφορες κοινωνίες, καθώς το συμφέρον, που θέλουν να ικανοποιήσουν εκείνοι οι οποίοι τους θεσπίζουν και τους επικαλούνται, δεν είναι κατ΄ ανάγκην το ίδιο σε όλους.

Αντίθετος στη θεωρία των Σοφιστών είναι ο Πλάτωνας στον *Πρωταγόρα,* επειδή υποστήριζε ότι η Ηθική ήταν αποκλειστικό δημιούργημα του ανθρώπου. Αυτό σήμαινε ότι απέρριπτε το νόμο της φύσης και παρουσίαζε την ηθική συμπεριφορά ως κοινωνικό κατασκεύασμα. Συνεπώς προχωρώντας στη θεωρία του *Πρωταγόρα* γινόταν κατανοητό πως οι ηθικές αξίες δεν εντοπίζονταν σε όλες τις κοινωνίες με το ίδιο περιεχόμενο και την ίδια βαρύτητα. Στον *Πρωταγόρα* μάλιστα έφθασε στο σημείο να προτείνει τη ρύθμιση των ηθικών αξιών κάθε κοινωνίας από τα ίδια τα μέλη της και στη συνέχεια τη συμμόρφωση του κοινωνικού συνόλου με αυτές.

2.5 Αισθητικές αξίες

2.5.1 Ορισμός της Αισθητικής

Η Αισθητική εντάσσεται και αυτή με τη σειρά της, όπως και η Ηθική, στην επιστήμη της Φιλοσοφίας. Ο φιλόσοφος Alexander Baumgarten (18ος αιώνας) ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο Αισθητική, αρχικά περιγράφοντας την κατά φύση πρόσληψη της ομορφιάς. Στη συνέχεια ο όρος διευρύνθηκε προκειμένου να συμπεριλάβει μια εις βάθος σπουδή του αντικειμένου της αισθητικής απόλαυσης στην Τέχνη. Οι τομείς έρευνας της Αισθητικής είναι τρεις: η φύση και η σημασία του έργου τέχνης, η διαδικασία της δημιουργίας και της εμπειρίας του έργου τέχνης, καθώς και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της φύσης και της ανθρώπινης δραστηριότητας, τα οποία θεωρούνται πως δεν σχετίζονται με την τέχνη, αλλά συχνά εγείρουν την αισθητική εμπειρία, όπως το ηλιοβασίλεμα ή ένα λουλούδι (Morgan & Meier, 1988; σ. 447).

Αντικείμενο της Αισθητικής είναι ένα από τα ανθρώπινα ιδανικά και πιο συγκεκριμένα το ωραίο, υπό την προϋπόθεση ότι με τον όρο ιδανικό θεωρείται το μη πραγματικό, δηλαδή το πλασματικό (Λαλό, χ.χ.). Στο πλαίσιο της Αισθητικής ερευνώνται και οι ιδιότητες εκείνων των αντικειμένων που χαρακτηρίζονται ωραία, καθώς επίσης και οι παράγοντες της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Τα ζητήματα που ερευνά προκύπτουν από την επαφή του ανθρώπου με πράγματα που του προκαλούν αισθητική απόλαυση (Πελεγρίνης, 2004), είτε είναι κατασκευάσματα του ανθρώπου είτε της φύσης. Ως ωραίο νοείται αυτό που είναι στην πιο καλή του ώρα, το οποίο υποβάλλεται σε μία αξιολογική κρίση, κατά την οποία η συνείδηση βιώνει ένα σύνολο αξιών (Μάνος, 1999; σ. 89). Η αντιμετώπιση των αισθητικών αντικειμένων, όρος στον οποίο περιλαμβάνονται τόσο η καλλιτεχνική δημιουργία όσο και η φύση, ευθύνεται για την αισθητική απόλαυση, που δεν βιώνεται στον ίδιο βαθμό από όλους. Η Αισθητική δεν περιορίζεται στην απλή περιγραφή των ψυχικών και κοινωνικών γεγονότων, που συμβάλλουν στη δημιουργία κάθε έργου τέχνης, αλλά έχει ως στόχο να καθορίζει αξίες. Θεωρεί το ωραίο ανώτερο του άσχημου και διαχωρίζει τα αριστουργήματα από τα βιοτεχνικά έργα (Ισηγόνης, 1975; σ. 159). Το ωραίο αφορά τόσο τη φύση όσο και την τέχνη η φύση περιλαμβάνει όλα εκείνα τα οποία ο άνθρωπος δεν μπορεί να μεταβάλει: το χώρο, τον αέρα, το νερό, τα δένδρα, ενώ η τέχνη είναι το αποτέλεσμα της ανθρώπινης ενέργειας πάνω σε αυτά (Ισηγόνης, 1975).

Πρέπει σε αυτό το σημείο να τονιστεί ότι η έννοια του ωραίου επιδέχεται δύο διαφορετικές ερμηνείες από τη σκοπιά του θεατή ή του ακροατή. Ο καθορισμός της έννοιας του ωραίου είναι ένα πολύ δύσκολο εγχείρημα, όπως διαφαίνεται και από τους στίχους του Παλαμά: «όσο δύσκολο είναι να κρατήσει κανείς στα δάκτυλά του την άχνη που του άφησε η πεταλούδα, τόσο δύσκολο είναι να ορισθή το μάγεμα που αφήνει στο πνεύμα ένας ωραίος στίχος». Η προσπάθεια των φιλοσόφων επικεντρώθηκε είτε στο περιεχόμενο είτε στην μορφή του καλλιτεχνήματος αποκλειστικά. Στην πρώτη περίπτωση οργανώθηκε η καθ΄ ύλην θεωρία (Ισηγένης, 1975; σ. 176), σύμφωνα με την οποία η σπουδαιότητα του καλλιτεχνήματος εξαρτάται από την σπουδαιότητα του θέματος. Σε κάποιες περιπτώσεις το ωραίο

ταυτίζεται με το χρήσιμο, όμως ο διαχωρισμός των δύο εννοιών είναι σαφής και μπορούν να αποφευχθούν συγχύσεις όπως το να χαρακτηριστεί ωραίο ένα χρήσιμο αντικείμενο καθημερινής χρήσης, π.χ. ένα εργαλείο. Στην δεύτερη περίπτωση αναπτύχθηκε η ειδολογική θεωρία, πυρήνας της οποίας είναι οι μορφές, τα σχήματα και οι αναλογίες ανεξαρτήτως του σημασιολογικού περιεχομένου του καλλιτεχνήματος (Ισηγένης, 1975; σ. 181). Ο Αριστοτέλης ουσιαστικά εισήγαγε αυτήν τη θεωρία, καθώς στην *Ποιητική* (1450b) του αναφέρει ότι το ωραίο έγκειται στο μέγεθος και στην τάξη. Επίσης, σύμφωνα με το διάσημο γλύπτη Rodin η αξία του καλλιτεχνήματος δεν βρίσκεται στο θέμα του, αλλά στη δημιουργία του από τον καλλιτέχνη. Στο ίδιο πνεύμα και η άποψη του Flaubert, ο οποίος θεωρούσε πως ένας ωραίος στίχος χωρίς περιεχόμενο είναι ανώτερος από κάποιον άλλο που σημαίνει κάτι αλλά δεν είναι ωραίος. Συνήθης είναι και η άποψη ότι το ωραίο κρίνεται βάσει του λειτουργικού χαρακτήρα του έργου τέχνης, δηλαδή η αισθητική παίρνει και τελεολογική διάσταση (Καλοκαιρινού, 1994).

Την ίδια περίοδο, το «χρυσό» αιώνα της κλασικής εποχής δραστηριοποιούνταν και οι Σοφιστές, η βάση της διδασκαλίας των οποίων ήταν η εφαρμογή του νόμου της φύση (Πελεγρίνης, 1997) επάνω και σε ζητήματα της Αισθητικής με ταυτόχρονη στροφή προς το άτομο (Μάνος, 1999; σ. 43). Το κριτήριο του κάθε ανθρώπου διέφερε ανάλογα με τις προσλαμβάνουσες που είχε και αυτό τον οδηγούσε στη διατύπωση μίας κρίσης που ήταν πιθανό να διαφοροποιείται από αυτήν των υπολοίπων, καθώς ο καθένας επέλεγε ως αληθινό εκείνο που τον εξυπηρετούσε καλύτερα και ικανοποιούσε τις προσωπικές του ανάγκες (Μουρατίδης, 2004). Το υποκειμενικό στοιχείο στις κρίσεις τους είναι έντονο, γιατί αμφισβητούσαν την ύπαρξη μίας κοινής αλήθειας και υποστήριζαν ότι η γνώση ήταν σχετική (Πελεγρίνης, 1998). Με το κίνημα των Σοφιστών αποθεώθηκε η φαινομενική αλήθεια και ακυρώθηκε η λογική μέθοδος (Μουρατίδης, 2004).

Το κίνημα των Σοφιστών μελέτησε συστηματικά τις φυσικές επιστήμες μέσα στο πλαίσιο της γενικότερης ανθρωπιστικής κίνησης που αναπτύχθηκε τον 5ο π.Χ. αιώνα. Το ενδιαφέρον τους αυτό αποτυπώθηκε και στην τέχνη καθώς προσπαθούσαν να απεικονίσουν τόσο τον άνθρωπο όσο και τη φύση όσο πιο ρεαλιστικά τους επέτρεπαν οι γνώσεις τους (Beardsley, 1989). Ανατομικά χαρακτηριστικά στα ανθρώπινα σώματα, εξεζητημένες λεπτομέρειες στα ενδύματα αλλά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φύσης είναι το κύριο μέλημα των καλλιτεχνών της κλασικής εποχής, που ήταν επηρεασμένοι από τους Σοφιστές. Επειδή όμως η διδασκαλία τους δεν έθετε κριτήρια ή κατηγορίες στη διατύπωση της αισθητικής κρίσης, ο κάθε πολίτης εξέφραζε την κρίση του ανεπηρέαστος από κάποια καθορισμένη συλλογιστική.

Η τέχνη και η Αισθητική ταυτίζονται μόνο στην κλασική εποχή (Λαλό, χ.χ.), όπου αποκλειστικά το καλλιτεχνικό προϊόν μπορούσε να χαρακτηριστεί «ωραίο» και να προκαλέσει και την ανάλογη αισθητική απόλαυση. Η προσπάθεια της τέχνης ήταν να εξαφανίσει την αντίθεση ανάμεσα στην ύλη και στο πνεύμα, να ωραιοποιήσει το σώμα στη συγκεκριμένη περίπτωση του Δισκοβόλου, να κάνει τέλεια τη μορφή, να την εμψυχώσει και να την πνευματοποιήσει (Χέγκελ, χ.χ.; σ. 60). Αντίθετα σήμερα η ταύτιση αυτή τείνει να εκλείψει, καθώς τα έργα της μοντέρνας τέχνης αποσκοπούν

κυρίως στη συγκίνηση και τον προβληματισμό και όχι τόσο στην προβολή του ωραίου. Γενικά ο όρος Αισθητική έχει μία ιστορικο-φιλοσοφική διάσταση, καθώς αυτή αναλύει και ερμηνεύει το έργο τέχνης μέσα στον αιώνα της παραγωγής και της πρόσληψής του (Μάρκης, 2005; σ. 217).

2.5.2 Η αισθητική κατηγορία του «ωραίου»

Στην τέχνη γενικότερα και στην γλυπτική ειδικότερα του 5ου π.Χ. αιώνα το «ωραίο» αναφερόταν σε δύο επίπεδα, στο σωματικό και στο πνευματικό, ενώ θεμελιώθηκε ταυτόχρονα η πρωτοκαθεδρία του ωραίου απέναντι στο περιθωριακό υψηλό (Γεωργίου, 2000; σ. 45), έννοια που στα νεότερα χρόνια αντιστοιχεί στη φαντασία και στην ευρύτερη πνευματική σφαίρα χωρίς να υπόκειται στον έλεγχο του νου. Οι γλύπτες και οι αδριαντοποιοί αποτύπωναν στα έργα τους την αισθητική κατηγορία του εύμορφου, του ωραίου υποκινούμενοι από την μεγάλη σημασία που απέδιδαν στην αρχή της μεσότητας και της συμμετρίας (Μάνος, 1999; σ.36). Η σωματική ωραιότητα του γλυπτού του Δισκοβόλου προέκυπτε πρωτίστως από την ικανότητα του καλλιτέχνη, αλλά και από την γνώση που απέκτησε ο ίδιος στο πλαίσιο του ανθρωπιστικού πνευματικού περιβάλλοντος της εποχής. Μέσα στο πνεύμα του ανθρωπισμού ο καλλιτέχνης ασχολούνταν με επιστήμες, όπως τα μαθηματικά, η φυσική και η ανατομία, οι οποίες συνέβαλαν καθοριστικά στην άρτια καλλιτεχνική του δημιουργία. Κατά συνέπεια, δεν ήταν το "μοντέλο" που έδινε στον καλλιτέχνη όλες εκείνες τις πληροφορίες που χρειαζόταν για να επιτύχει το κάλλος, αλλά η περί κάλλους αντίληψη του ιδίου.

Το συμπτωματικό, το άσχημο, το στιγμιαίο δεν απεικονίζονταν, επειδή απλά δεν ενδιέφεραν. Τα προσωπικά χαρακτηριστικά υπερκαλύφθηκαν από την τάση απόδοσης του εσωτερικού κόσμου και της προσωπικότητας των απεικονιζομένων (Κοκκορού –Αλευρά, 1995; Sideris, 2005). Βασικός όμως παράγοντας του κάλλους ήταν και η χρυσή αναλογία (Πλάτωνος, *Τίμαιος*, 38b; Ζαμπάκος, 2004), δηλαδή η χρήση βασικών γεωμετρικών μορφών και αριθμών για την αποτύπωση της στάσης, καθώς και της συμμετρίας την οποία ο Πλάτωνας όριζε ως την αρμονία όλων των μερών προς το σύνολο (*Φίληβος*, 66b). Η αρμονία, λοιπόν, συνιστούσε μία συγκεκριμένη σχέση μεταξύ μερών, σχημάτων, χρωμάτων και ήταν δυνατόν να ενταχθεί στα χαρακτηριστικά της τέχνης, όταν ο όρος τέχνη γινόταν αντιληπτός ως μίμηση ή ως έκφραση (Αθανασόπουλος, 2000). Στην περίπτωση που η τέχνη εκλαμβάνονταν ως μίμηση, ο καλλιτέχνης καλούνταν να αποτυπώσει τη φύση, η οποία χαρακτηριζόταν από την αρμονία. Στη δεύτερη περίπτωση ο όρος έκφραση, που χαρακτήριζε την τέχνη, αφορούσε την έκφραση του συναισθηματικού κόσμου και της φαντασίας του καλλιτέχνη (Αθανασόπουλος, 2000).

Το γνώρισμα της ωραιότητας, επιπλέον, σήμαινε ότι η τέχνη συνιστούσε την τέλεια εικόνα αποκαθαρμένη από τις μη ευχάριστες πτυχές της ανθρώπινης φύσης (Stewart, 2003). Η προσπάθεια υπέρβασης του «συγκεκριμένου» και του «συμπτωματικού» οδηγούσε τους καλλιτέχνες στην αναζήτηση λύσεων, όπως η γυμνότητα, η συμμετρική και ιδανική αποτύπωση των χαρακτηριστικών καθώς και το φυσικό

μέγεθος των γλυπτών για την απεικόνιση του ωραίου. Οι πραγματικές διαστάσεις του γλυπτού, από την άλλη πλευρά, έδιναν ένα στοιχείο αληθοφάνειας που δεν μπορούσε να λάβει ο θεατής από τα εξιδανικευμένα χαρακτηριστικά της μορφής, τα οποία παρέπεμπαν σε θεό.

2.5.3 Η έννοια του «ωραίου» κατά τον Πλάτωνα

Ζητήματα αισθητικής απασχόλησαν έντονα και τον Πλάτωνα και είναι ενδεικτικό το γεγονός πως σχετικές αναφορές υπήρχαν σχεδόν σε όλα τα έργα του. Αρχικά προσπάθησε να ερευνήσει την έννοια των όρων «τέχνη» και «μίμηση».

Ο φιλόσοφος κατηγοριοποίησε τις τέχνες σε «κτητικές» και «ποιητικές» (Πλάτωνος, *Σοφιστής* 219e). Οι πρώτες, για τις οποίες προτείνεται η απόδοση «αποθησαυριστικές» στα νέα ελληνικά (Beardsley, 1989), περιλάμβαναν εκείνες που στόχευαν στην συγκέντρωση χρημάτων ή τροφής, όπως το ψάρεμα. Αντίθετα οι «ποιητικές» οι οποίες αποδίδονται με τον όρο «παραγωγικές» (Beardsley, 1989) περιλάμβαναν μία σειρά από δεξιότητες, όπως τη ζωγραφική, την υφαντική, τη διακόσμηση, την αρχιτεκτονική, την επιπλοποιία (Πλάτωνος, *Πολιτεία,* 401a). Σε αυτή την κατηγορία θα μπορούσε να ενταχθεί και η γλυπτική η οποία είναι ένα τμήμα της αρχιτεκτονικής, συμπληρώνει τη διακόσμηση και συμπληρώνεται από τη ζωγραφική, καθώς η πλειοψηφία των αρχαίων ελληνικών γλυπτών -αρχιτεκτονικών είτε ελεύθερων- ήταν επιζωγραφισμένα. Ο προβληματισμός του Πλάτωνα ήταν έντονος σχετικά με τις «παραγωγικές» τέχνες μιας και δεν ήταν καθόλου φανερός ο λόγος της ύπαρξής τους (Beardsley, 1989). Ο Beardsley (1989) υποστηρίζει ότι η έλλογη «παραγωγική» εργασία διέθετε ένα σκοπό και ακολουθούσε ένα σχέδιο, το οποίο καθοδηγούσε το δημιουργό στην εργασία του. Επομένως, με μία πλατιά έννοια, κάθε μορφή παραγωγής συνιστούσε «μίμηση».

Κατά τον Πλάτωνα κάθε αντικείμενο είχε τη Μορφή του, η οποία είχε το νόημα της ουσιαστικής φύσης, της λειτουργίας και της ιδανικής κατάστασης του αντικειμένου, στην οποία το ίδιο το αντικείμενο εκπλήρωνε την τέλεια λειτουργία του (Πλάτωνος, *Πολιτεία,* 595-97). Ο ζωγράφος ή ο γλύπτης, επομένως, δεν ήταν δυνατόν να κατασκευάσει ένα αντικείμενο ολότελα στην ιδανική του Μορφή, αλλά δημιουργούσε κάτι που μπορούσε να επιτελεί καλά τη λειτουργία του και στη συνέχεια ο καλλιτέχνης μιμούνταν το φυσικό αντικείμενο. Ο καλλιτέχνης, συνεπώς, μιμούνταν το φυσικό αντικείμενο, το οποίο με τη σειρά του αποτελούσε μία εικόνα του ιδανικού αντικειμένου (Μάνος, 1999). Ολόκληρη η θεωρία του Πλάτωνα διέπονταν από την πεποίθηση ότι το υλικό – φυσικό αντικείμενο ήταν λιγότερο πραγματικό από το ιδανικό, γιατί του έλειπαν σημαντικές ιδιότητες. Η πλατωνική αντίληψη για τη γλυπτική είναι ότι από τη φύση της βρισκόταν πιο κοντά στο αντικείμενο, ενώ η ζωγραφική λειτουργούσε με βάση τις αδυναμίες της όρασης, διαστρέφοντας με επιδεξιότητα το αντικείμενο, ενώ η γλυπτική είχε τη δυνατότητα να αποδώσει τις διαστάσεις του αντικειμένου (Πλάτωνος, *Σοφιστής*; 235a).

Εξάλλου, τα προϊόντα της μιμητικής τέχνης χωρίζονταν σε δύο κατηγορίες, στις «εικόνες», που αναπαρήγαγαν όσο πιο πιστά γινόταν την πραγματικότητα αναφορικά με τις αναλογίες, τα χρώματα και τα σχήματα (Πλάτωνος, *Σοφιστής,* 253d) και στα «φαντάσματα», τα έργα δηλαδή τα οποία ο καλλιτέχνης δημιουργούσε αντιγράφοντας την εξωτερική εμφάνιση ενός αντικειμένου, όταν το παρατηρούσε κανείς από ορισμένη θέση (Πλάτωνος, *Σοφιστής,* 236b). Τα έργα των καλλιτεχνών, όπως επίσης και πολλά φυσικά φαινόμενα χαρακτηρίζονταν από την ποιότητα του «ωραίου». Κατά την πλατωνική αντίληψη το ωραίο ταυτιζόταν με το αγαθό και δεν ήταν τόσο αισθητό όσο νοητό (Γλυκοφρύδη - Λεοντσίνη, 2005; σ. 22). Η ποιότητα αυτή εμφανίστηκε με διάφορους τρόπους, καθώς μερικά πράγματα, άνθρωποι, γλυπτά ή ζώα, ήταν πιο ωραία από κάποια άλλα, μερικά έχαναν την ομορφιά τους μετά από κάποιο διάστημα, μερικά ήταν ωραία για κάποιον κι όχι για κάποιον άλλο (Πλάτωνος, *Πολιτεία,* 479a).

Για τον Πλάτωνα η σωματική ομορφιά ήταν το πρώτο σκαλί ώστε να γίνει αντιληπτή η πνευματική ομορφιά. Στην συνέχεια οι πολίτες γίνονταν κοινωνοί της ομορφιάς των θεσμών, των νόμων και των επιστημών (Πλάτωνος, *Συμπόσιο,* 210a-211e) και στο τέλος αντιλαμβάνονταν την ουσιαστική ομορφιά ακέραιη, καθαρή και αμιγή (Πλάτωνος, *Συμπόσιο,* 211e). Στην σωματική ομορφιά συνέβαλε καταλυτικά η σωματική άσκηση, όπως διαφαινόταν από την συστηματική ενασχόληση των ανδρών πολιτών με την αθλητική δραστηριότητα. Βασικά χαρακτηριστικά του ωραίου κατά τον Πλάτωνα ήταν οι ιδανικές αναλογίες, (Πλάτωνος, *Τίμαιος* 87c-d; *Πολιτικός* 284a) και η ισορροπία ή η αντίθεση των μερών, που συνέβαλαν στη δυναμική και την πληρότητα του συνόλου του έργου. Σύμφωνα με το φιλόσοφο η επιδίωξη του ωραίου στο χώρο της τέχνης δεν ήταν αυτοσκοπός αλλά μέσο για την καλλιέργεια ευγενικού και ωραίου ήθους (Μάνος, 1999; σ. 52).

ΙΙΙ. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιήθηκε η φιλοσοφική μέθοδος. Η συγκεκριμένη μέθοδος προσέγγισης χρησιμοποιήθηκε ήδη από την αρχαιότητα για την διερεύνηση ζητημάτων που άπτονται του τομέα της Φυσική Αγωγής και του Αθλητισμού. Ο θεμελιώδης στόχος της φιλοσοφικής προσέγγισης είναι εξέταση της πραγματικότητας με τη χρήση διαδικασιών στοχασμού και όχι με τη βοήθεια των πρακτικών εργαλείων της επιστήμης (Thomas & Nelson, 2003; σ. 354). Ο Βέικος εκφράζει τις ενστάσεις του σχετικά με τον όρο «φιλοσοφική μέθοδος» (1998; σ. 61; 1999; σ. 51) των Thomas & Nelson (2003; σ. 354), γιατί δεν υπάρχει καμία ξεχωριστή μέθοδος που να ισχύει σαν ειδική μέθοδος για τη φιλοσοφία (Βέικος, 1999; σ. 51), αλλά αναφέρει ότι οι φιλόσοφοι αντιμετωπίζουν το πρόβλημα της μεθοδολογίας διευκρινίζοντας σε προλογικά ή εισαγωγικά κείμενα το πλαίσιο της έρευνάς τους, τα προβλήματα και τις δυσκολίες που αντιμετώπισαν στην προσπάθειά τους, παρά τη μέθοδο της δουλειάς τους (Βέικος, 1998; σ. 61). Συνεχίζει επισημαίνοντας, επίσης, ότι ο σκοπός που εξυπηρετούν τέτοιες προκαταρκτικές εξηγήσεις είναι να δοθούν καθοδηγητικές γραμμές ή εικόνες, που σαν οχήματα μεταφέρουν στο νου των άλλων το πνεύμα μιας φιλοσοφίας, καθώς η ανομοιογένεια των φιλοσοφικών προβλημάτων δεν θα δικαιολογούσε σε καμία περίπτωση την συνεξέτασή τους κάτω από μία κοινή εστία φιλοσοφικού ενδιαφέροντος (Βέικος, 1999; σ. 23). Με την άποψη του Βέικου ταυτίζεται και ο Κωσταράς (2000; σ.32), ο οποίος υποστηρίζει ότι η φιλοσοφία δεν προϋποθέτει μεθοδολογικά μια ορισμένη τεχνική προσεγγίσεως του αντικειμένου της, γιατί η μέθοδός της προκύπτει κατά την επεξεργασία των προβλημάτων της. Παρόλη την ανομοιογένεια των προβλημάτων, ο όρος φιλοσοφική μέθοδος θα μπορούσε να αναφέρεται στον κοινό τρόπο αντιμετώπισης των φιλοσοφικών ζητημάτων από τους ίδιους τους φιλοσόφους, όμως μία τέτοια ομοιομορφία δεν παρατηρείται και η φιλοσοφία δεν μπορεί να προσδιοριστεί σαν μία μεθοδολογικά ομοιόμορφη εργασία (Βέικος, 1999). Ουσιαστικά, όμως, στα προλογικά αυτά κείμενα, στα οποία αναφέρεται ο Βέικος (1998), περιλαμβάνονται οι οριοθετήσεις και οι περιορισμοί της έρευνας, που αποτελούν τμήμα της μεθοδολογίας για την προσέγγιση του φιλοσοφικού ζητήματος.

Ο συγγραφέας επέλεξε την «πολιτιστική προσέγγιση» μεταξύ των διαφορετικών προσεγγίσεων, που προτείνονται από τον Βέικο (1999), η οποία έχει ως βάση πως η φιλοσοφία δεν είναι κατανοητή από μόνη της, αλλά στο πλαίσιο μιας πραγματικότητας που την περιλαμβάνει. Η φιλοσοφία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον πολιτισμό της κάθε εποχής, ενώ με τον όρο «πολιτισμός» γίνεται αναφορά στις πνευματικές, θρησκευτικές, ηθικές, φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές απόψεις της ζωής (Βέικος, 1999). Συνεπώς ο «πολιτισμός» αποτελεί ένα απαραίτητο μεθοδολογικά πεδίο σπουδής της φιλοσοφίας και γι΄ αυτόν το λόγο περιλαμβάνεται η μελέτη του πολιτισμού του «χρυσού» αιώνα της ελληνικής κλασικής αρχαιότητας. Το πολιτιστικό πλαίσιο θεωρείται επίσης απαραίτητο για την κατανόηση των καλλιτεχνικών έργων (Βέικος, 1999), όπως ο Δισκοβόλος του Μύρωνα, ο οποίος αποτελεί αντικείμενο της εργασίας του συγγραφέα, που προσπαθεί να κατανοήσει τις σχέσεις της φιλοσοφίας με τις υπόλοιπες πολιτιστικές δραστηριότητες, αλλά δεν

είναι πάντα εύκολο και μάλιστα συχνά κάποιες από αυτές μένουν άδηλες (Βέικος, 1999; σ. 145). Ο Κωσταράς (2000) προτείνει μία παρόμοια μέθοδο, την οποία αποκαλεί πιο γενικά «ερμηνευτική» και αποσκοπεί στην κατανόηση των φαινομένων, εντάσσοντας αυτά μέσα σε ένα σύνολο γνώσεων σχετικές με την εποχή, οι οποίες θα πρέπει αρχικά να έχουν αποκτηθεί από το συγγραφέα. Ο ίδιος ερευνητής (Κωσταράς, 2000) χρησιμοποιεί τον όρο «φιλοσοφική ερμηνευτική των πνευματικών επιστημών» για την προσέγγιση, την οποία ο Βέικος (1999) ονόμασε «πολιτιστική». Στη «φιλοσοφική ερμηνευτική των πνευματικών επιστημών» (Κωσταράς, 2000, σ. 71) εντάσσεται η «ερμηνεία της τέχνης», που αποβλέπει στην εύρεση του πνευματικού περιεχομένου του έργου τέχνης, των ιδεών που θέλει να εκφράσει και των αισθητικών αληθειών που κρύβει μέσα του, καθώς και την προέλευσή του, τις πρωταρχικές δηλαδή δυνάμεις που το δημιουργούν. Τέλος με τους Βέικο (1999) και Κωσταρά (2000) συμφωνεί και ο Μπαλτάς (2007, σ. 41), ο οποίος αναφέρεται σε οριζόντια θεώρηση της φιλοσοφίας, κατά την οποία ο στοχασμός συσχετίζεται με το κοινωνικό – οικονομικό και πολιτιστικό πλαίσιο της συγκεκριμένης εποχής.

Για την προσέγγιση του θέματος το πρώτο στάδιο της μεθοδολογίας περιλάμβανε τον εντοπισμό του επιστημονικού κενού στον τομέα της Φιλοσοφίας του Αθλητισμού μέσα από την ανασκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας, που περιλάμβανε και επιστημονικά εγχειρίδια από τους τομείς της Ιστορίας της Τέχνης, της Ιστορίας αλλά και της Κοινωνιολογίας. Η διαδικασία αυτή είχε ως στόχο τη διερεύνηση θεμάτων σχετικά με το σύγχρονο προβληματισμό, αλλά και την αποφυγή ενασχόλησης με κάποιο θέμα που πιθανόν να είχε ήδη αναλυθεί αρκετά. Από τη μελέτη προέκυψαν κάποια ζητήματα που προκάλεσαν το έντονο ενδιαφέρον του συγγραφέα, τα οποία πηγάζουν από τη ζωντανή πραγματικότητα κάθε εποχής και διαφοροποιούνται με την αλλαγή των καιρών, ωστόσο διατυπώνονται πάντοτε με μια τυπική μορφή έσχατης γενικότητας (Βέικος, 1999, σ. 56)

Το προσωπικό ενδιαφέρον καθώς και η διαπίστωση ότι οι προσεγγίσεις των αθλητικών απεικονίσεων στην αρχαία ελληνική τέχνη είχαν κατεύθυνση ιστορική ή Ιστορίας της Τέχνης κέντρισαν το ενδιαφέρον του συγγραφέα, ο οποίος με τη μελέτη του επιδιώκει να φωτίσει διαφορετικές διαστάσεις αυτών των παραστάσεων. Συγκεκριμένα επιλέχτηκε η τέχνη της γλυπτικής και ειδικότερα ένα ξεχωριστό έργο της, ο Δισκοβόλος του Μύρωνα. Ο αθλητισμός είναι μία δραστηριότητα που βασίζεται στην κίνηση και η τέχνη της γλυπτικής δίνει στον καλλιτέχνη τη δυνατότητα να αποτυπώσει την αθλητική κίνηση με τον καλύτερο δυνατό τρόπο μέσω των τριών διαστάσεων. Σημαντικό επίσης σε αυτή την επιλογή είναι και το γεγονός ότι η γλυπτική είναι κατά κάποιον τρόπο «η τέχνη του αθλητισμού», καθώς οι τιμές που προσφέρονταν στους αθλητές περιλάμβαναν και την παραγγελία ανδριάντων και ολόσωμων αγαλμάτων, τα οποία τοποθετούνταν σε περίοπτα σημεία της αγοράς, σε χώρους τελετουργίας καθώς και στην Αρχαία Ολυμπία.

Παράλληλα με τη μελέτη στην πρώτη φάση έγινε συστηματική αποδελτίωση των χωρίων των σχετικών με το υπό διερεύνηση θέμα, ώστε να ταξινομηθεί το συγκεντρωμένο υλικό και να απλοποιηθεί η διαδικασία της τελικής συγγραφής. Από την έρευνα της γενικής βιβλιογραφίας προέκυπταν ερωτήματα τα οποία ερευνώνται

με την αναζήτηση της ειδικής βιβλιογραφίας η οποία περιλαμβάνει κυρίως άρθρα από επιστημονικά περιοδικά αλλά και αρκετές μελέτες, μιας και η Φιλοσοφία ασχολείται με θέματα κοινού ενδιαφέροντος που έχουν υψηλή ερευνητική αξία για τον άνθρωπο (Thomas & Nelson, 2003; σ. 358). Η βιβλιογραφική αναζήτηση περιλαμβάνει θέματα αναφορικά με την ηθική και αισθητική διάσταση του αθλητικού κάλλους, όπως αυτό αποτυπώνεται στην ελληνική κλασική τέχνη και ιδίως στη διάρκεια του «χρυσού» αιώνα. Κατά την αποδελτίωση έγινε εστιασμός της έρευνας σε ορισμένα ερωτήματα και όχι σε υποθέσεις, γιατί η Φιλοσοφία είναι ανυπόθετη (Κωσταράς, 2000; σ. 33), δεν θεωρεί δηλαδή τίποτα αυτονόητο, δεν δέχεται απροβλημάτιστη αξιώματα ή υποθέσεις, συμβάλλοντας με αυτό τον τρόπο στην αποτελεσματικότερη συλλογή των δεδομένων. Η συγκεκριμένη διαδικασία λειτούργησε με τέτοιον τρόπο, ώστε να τροποποιηθούν τα ερευνητικά ζητήματα και κατά συνέπεια να αποφευχθεί η αλληλοκάλυψη πληροφοριών σε διαφορετικά σημεία της μελέτης.

Η ανάλυση των δεδομένων δεν ακολούθησε την συγκέντρωση των βιβλιογραφικών στοιχείων, αλλά ξεκίνησε αμέσως μετά την συλλογή των γενικών βιβλιογραφικών αναφορών και την κεφαλαιοποίηση, ώστε ο συγγραφέας να προφυλαχθεί από την πληθώρα των δεδομένων που ίσως και να επαναλαμβάνονταν, καθώς και από κενά λόγω της εξοικείωσης με το αντικείμενο που πιθανώς να επέρχονταν (Thomas & Nelson, 2003). Η μελέτη περιλαμβάνει την ανάλυση της φύσης συγκεκριμένων αντικειμένων, όπως το έργο τέχνης που επιλέχτηκε, αλλά και αφηρημένων εννοιών όπως είναι οι ηθικές και αισθητικές διαστάσεις του γλυπτού.

Στη δεύτερη φάση της μελέτης η έρευνα ακολουθεί την περιγραφική λογική της πολιτιστικής προσέγγισης της φιλοσοφικής μεθόδου, όπου περιγράφεται στοχαστικά το αντικείμενο του ενδιαφέροντος και ο στοχασμός του συγγραφέα ελέγχεται μέσα από κριτική συζήτηση με λογική και επιχειρήματα (Βέικος, 1998; σ. 66). Της στοχαστικής αυτής περιγραφής προηγείται μία ιστορική αναδρομή, κατά την οποία επισημαίνονται τα φιλοσοφικά ρεύματα του 5ου αιώνα π.Χ. Η ανασύνθεση της κοινωνίας της παρελθούσας εποχής έχει τη μορφή προσέγγισης κριτικού χαρακτήρα με σκοπό την κατανόηση και την ερμηνεία της, καθώς έχει διαφορετική σημασία για τα υποκείμενα που μελετά από ό,τι για τον ίδιο τον ερευνητή (Λυδάκη, 2001; σ.21). Το φιλοσοφικό ζήτημα της αποτύπωσης του κάλλους της εποχής του «χρυσού» αιώνα αναζητώντας τις ηθικές και αισθητικές διαστάσεις του Δισκοβόλου του Μύρωνα αναφέρεται στη συγκεκριμένη πραγματικότητα της εποχής και συνδέεται στενά με την κοινωνία, την ιστορία και τον πολιτισμό (Βέικος, 1999), γεγονός που καθιστά την ιστορική αναδρομή απαραίτητη για την διερεύνησή του. Η αναφορά στην ιστορική, κοινωνική και πνευματική πραγματικότητα της εποχής προδίδει την διαλεκτική στάση του συγγραφέα απέναντι στο αντικείμενο της μελέτης, καθώς θεωρεί τις διαστάσεις του κάλλους συνδεδεμένες με τις διαδικασίες με τις οποίες πραγματώθηκε και τις κοινωνικές και ιστορικές καταστάσεις, όπου λειτούργησαν (Βέικος, 1999, σ. 63).

Στη μελέτη περιλαμβάνεται και περιγραφή του αγάλματος, ώστε να παρουσιαστεί και σε εκείνους που δεν το γνωρίζουν, ενώ παράλληλα το κείμενο πλαισιώνεται από εικόνες. Η περιγραφική προσέγγιση δείχνει μεγάλη εμπιστοσύνη στην ικανότητα της

λογικής να απεικονίζει την πραγματικότητα με ακρίβεια. Επειδή αντικείμενο της μελέτης είναι η ανασύνθεση των ηθικών και αισθητικών αξιών της «χρυσής» περιόδου της κλασικής εποχής μέσω του γλυπτού του Δισκοβόλου του Μύρωνα, ο συγγραφέας πρέπει να ασκήσει τη μεταγνωστική του ικανότητα, να στοχαστεί δηλαδή πάνω στον τρόπο σκέψης και δημιουργίας του καλλιτέχνη της «χρυσής» εποχής της ελληνικής κλασικής περιόδου (Λυδάκη, 2001). Εξαρτάται, ωστόσο, και από το επίπεδο της περιγραφής που επιχειρείται, επειδή, όταν ο στόχος είναι η ανασύνθεση της ιδεολογίας μίας ολόκληρης εποχής, πρέπει κάθε συγγραφέας να είναι πολύ προσεκτικός όσον αφορά στις λεπτομέρειες, αλλά και απρόθυμος να εξωραΐσει γεγονότα και καταστάσεις (Thomas & Nelson, 2003; σ. 366). Για να μπορέσει η απόσταση μεταξύ συγγραφέα και εποχής να καλυφθεί πρέπει η προσέγγιση να έχει κριτικό χαρακτήρα, ώστε να γνωρίσει την πραγματικότητα και τις αντιλήψεις της εποχής (Λυδάκη, 2001).

Ο συγγραφέας με εργαλεία την περιγραφή του αγάλματος, καθώς επίσης και την ανασύνθεση του κοινωνικού και φιλοσοφικού πλαισίου της εποχής του «χρυσού» αιώνα, εισέρχεται στο στάδιο της ανάλυσης και της ερμηνείας βασιζόμενος σε ορισμένες διακρίσεις όπως τη διαφοροποίηση ανδρικού και γυναικείου σώματος, αθλητή και πολεμιστή, χειρώνακτα και καλλιτέχνη προκειμένου να εντοπίσει τη σημασία αξιών για την ίδια τη ζωή. Πιο συγκεκριμένα, δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στη μελέτη των φιλοσοφικών θεωριών της εποχής και των αντανακλάσεών τους στον Δισκοβόλο του Μύρωνα με τη συμβολή του κλάδου της αξιολογίας (Thomas & Nelson, 2003), ειδικότερα της ειδικής αξιολογίας (Κωσταράς, 2000; σ. 108) που περιλαμβάνει τόσο την ηθική όσο και την αισθητική, γιατί ο άνθρωπος δεν θέαται απλά, αλλά αξιολογεί την πραγματικότητα, τη συναισθάνεται δηλαδή ως ωραία ή άσχημη (Κωσταράς, 2000; σ. 158).

Η φιλοσοφική μέθοδος του συγγραφέα καταλήγει στη διατύπωση της αναλυτικής αφήγησης. Τα επιχειρήματα του συγγραφέα οφείλουν τη δύναμή τους σε αναλυτικές παρατηρήσεις, που επισημαίνουν αμφισημίες, ασάφειες και λογικές συγχύσεις (Βέικος, 1998; σ. 67), ώστε να μην καταλήξει σε λανθασμένα συμπεράσματα.

IV. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

4.1 Ο αθλητής ως εκφραστής των αξιών της ελληνικής κλασικής κοινωνίας

Ο αθλητισμός συνιστά έως και σήμερα μία από τις κοινωνικές δραστηριότητες και ως εκ τούτου απηχεί τη ρέουσα κοινωνική αξιολογία και την ιδεολογία της εποχής (Γογγάκη, 2002). Ο αθλητής ως πρόσωπο κατείχε δεσπόζουσα θέση όχι μόνο στα αθλητικά δρώμενα αλλά και στις αμυντικές υποθέσεις της πόλης του κατά την κλασική περίοδο. Ενώ στην αρχαϊκή περίοδο ο αθλητής προερχόταν σχεδόν αποκλειστικά από την αριστοκρατική τάξη (7ος – 6ος π.Χ. αιώνας), στην κλασική εποχή ο αθλητισμός απέκτησε περισσότερο δημοκρατικά χαρακτηριστικά (Βαλαβάνης, 1996) δίνοντας σε όλους τους πολίτες τη δυνατότητα να λαμβάνουν μέρος στους αγώνες και να διεκδικούν τη νίκη και κατ' επέκταση και την κοινωνική αναγνώριση. Τα καθήκοντά του περιλάμβαναν και την ενεργή συμμετοχή του στα κοινά, καθώς και την ετοιμότητά του μπροστά σε ενδεχόμενο πολεμικό κίνδυνο (Sansone, 1988).

Οι δημοκρατικοί θεσμοί κατά την εποχή αυτή διαφαίνονταν στην αθλητική δραστηριότητα, με τον τρόπο που γίνονταν αντιληπτοί και εφαρμόζονταν στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, όταν οι γυναίκες, οι μέτοικοι αλλά και οι δούλοι δεν συμμετείχαν στα κοινά, καθώς ήταν προνόμιο των γνήσιας καταγωγής ανδρών πολιτών. Στην κλασική εποχή πολίτες χαρακτηρίζονταν τα τέκνα, των οποίων και οι δύο γονείς κατάγονταν από την ίδια πόλη και δεν λαμβάνονταν υπόψη οικονομικά κριτήρια, κατ΄ επέκταση όπως ο πιο «ικανός» ρήτορας αναδεικνύονταν ηγέτης έτσι και ο πιο «ικανός» αθλητής κατείχε δεσπόζουσα θέση στις εκστρατείες της πόλης. Η «ικανότητα» και στις δύο περιπτώσεις ήταν το βασικό κριτήριο της ανάδειξης σε κάθε τομέα δράσης. Ο αθλητής, ο οποίος απεικονίζεται στο γλυπτό, δίνει την εντύπωση ότι επεδίωκε την ανάδειξή του, στο πλαίσιο πάντα της κοινωνίας στην οποία ζούσε. Η προσπάθειά του αυτή γινόταν με γνώμονα την ευγενή άμιλλα όσον αφορά τον πολιτικό και τον επαγγελματικό τομέα και το αγωνιστικό πνεύμα της εποχής όσον αφορά τον αθλητισμό, το οποίο περιλάμβανε το σεβασμό στους κανόνες του αθλήματος και στον ισάξιο αντίπαλο (Γογγάκη, 2008b). Οι δημοκρατικοί θεσμοί αποτυπώνονταν στον αθλητή υπό την έννοια του αγώνα επί ίσοις όροις χωρίς να υπάρχουν οικονομικά κριτήρια για τους συμμετέχοντες, καθώς επίσης και το σεβασμό των κανόνων και του αντιπάλου.

Ένα επιπλέον γνώρισμα του αθλητισμού της «χρυσής» εποχής ήταν ότι στη συμμετοχή στους αγώνες δεν επιβάλλονταν η κάλυψη του σώματος με ενδύματα, αλλά οι άνδρες αθλητές αγωνίζονταν γυμνοί. Η γυμνότητα εντασσόταν στο θρησκευτικό πνεύμα των αγώνων και δεν συνδεόταν με αίσθημα ντροπής, όπως συμβαίνει σήμερα, αλλά είχε αποκτήσει τη σημασία της επαφής με το θείο και της ηθικής καθαρότητας (Stewart, 2003). Εάν αφενός η γυμνότητα θεωρηθεί ως η αμφίεση της αθλητικής δραστηριότητας και αφετέρου ληφθεί υπόψη η θέση του Αλεξιά (2006; σσ. 42-43) ότι στο ντύσιμο, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του ανθρωπίνου σώματος, προβάλλονται οι βασικές αρχές και η κουλτούρα της αντίστοιχης κοινωνίας, τότε η κάθαρση και η επαφή με το θείο αποτελούσαν βασικό στοιχείο του αθλητισμού και κύρια επιδίωξη της κλασικής κοινωνίας.

Σημαντικό, επίσης, είναι ότι στην ελληνική κλασική αρχαιότητα κυριαρχούσε ο ευγενής συναγωνισμός, στον οποίο και οφείλονταν η εκτίμηση της σκληρής δουλειάς, της προσπάθειας και της προσεκτικής προετοιμασίας (Gebauer, 1993; Caysa, 1997). Το «ευ αγωνίζεσαι», δηλαδή, υπήρξε καθολικό βίωμα των αρχαίων Ελλήνων σε όλες τις εκφάνσεις της πολιτιστικής τους ζωής (Γογγάκη, 2008b) φυσικά και στον αθλητισμό. Οι αθλητές επεδίωκαν με πάθος τη νίκη στο πλαίσιο, όμως, των κανόνων του αγώνα, ενώ παραδείγματα επιδίωξης της νίκης με αθέμιτα μέσα ήταν μεμονωμένα (Crowther, 1999). Δηλωτικό της ευρύτητας του αγωνιστικού ήθους στο βίο των Ελλήνων είναι ακόμη και οι παραστάσεις τραγωδιών, που ουσιαστικά περιλάμβαναν αγώνα μεταξύ των ποιητών και ταυτόχρονα είχαν χαρακτήρα διδασκαλίας (Δεσποτόπουλος, 2005). Παρόμοιος συναγωνισμός λάμβανε χώρα και στην Εκκλησία του δήμου κατά τη διαδικασία λήψεως σημαντικών για την πόλη αποφάσεων.

Στον αθλητή του «χρυσού» αιώνα αποτυπωνόταν η αξία αυτού, που αργότερα ο Αριστοτέλης αποκάλεσε «μεσότητα», καθώς αυτός επιζητούσε την επίτευξη της ισορροπίας μεταξύ της σωματικής άσκησης και της πνευματικής καλλιέργειας. Η ολόπλευρη άσκηση των σωματικών και των πνευματικών δυνάμεων, η μη ειδίκευση και η άρνηση κάθε μονόπλευρης δεξιότητας προέβαλαν ένα μη επαγγελματικό ιδανικό που είναι εμφανές και στον αθλητή αλλά και στον καλλιτέχνη της κλασικής αρχαιότητας (Γογγάκη, 2008a). Η αρμονική καλλιέργεια των δεξιοτήτων, σωματικών και πνευματικών, του πολίτη αποτελούσε τη βάση για την ανάδειξή του μέσα από το κοινωνικό σύνολο. Στην αντίθετη περίπτωση, εκείνη της μονομέρειας δηλαδή, ο πολίτης δεν απολάμβανε κανέναν έπαινο, ακόμα και αν είχε να επιδείξει θαυμαστά κατορθώματα.

Η νίκη, τέλος, ήταν βασική αξία που πήγαζε από τον ίδιο τον αθλητή. Η αξία της νίκης με ταυτόχρονη αναγνώριση της «ικανότητας» του αντιπάλου προβαλλόταν μέσω του αθλητισμού. Το "ευ αθλείσθαι" συνέβαλε στην αναγνώριση της αξίας του ηττημένου, ο οποίος συνεργούσε στην επιτυχία του νικητή (Γογγακη, 2008b; σ. 9). Ο συσχετισμός του ήρωα και του αθλητή αλλά και ο ιερός χαρακτήρας των αγώνων αναδεικνύουν έντονα το θεϊκό στοιχείο της νίκης (Γογγάκη, 2003). Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι το έπαθλο του νικητή, ο κότινος, επέστρεφε από τα χέρια του νικητή στον ναό, καθώς η νίκη που προερχόταν από το θεό, έπρεπε να καταλήξει σε αυτόν (Γογγάκη, 2003). Η σημασία της νίκης, επομένως, λάμβανε διαστάσεις θεϊκές και ηθικές, οι οποίες αποτυπώνονταν στο πρόσωπο του αθλητή. Είναι επίσης σημαντικό ότι η κοινωνία του «χρυσού» αιώνα δεν ενδιαφερόταν για την επίδοση, αλλά θεατές και αθλητές αγωνιούσαν για τη νίκη (Βαλαβάνης, 1996). Ο ενθουσιασμός για την επιτυχία του αθλητή της πόλης τους ήταν τόσο μεγάλος, ώστε μειωνόταν στο ελάχιστο το ενδιαφέρον για την επίδοση. Έχουν διασωθεί πολύ λίγες μαρτυρίες για επιδόσεις αθλητών, οι οποίες αναφέρονταν κυρίως σε αξιοθαύμαστα κατορθώματα που διογκώνονταν από στόμα σε στόμα (Βαλαβάνης, 1996; σ. 80). Ενδεικτικό αυτής της τάσης είναι επίσης το γεγονός ότι ενώ έχουν διασωθεί κατάλογοι με ονόματα αθλητών, ωστόσο δεν υπάρχει καμία μαρτυρία για τις επιδόσεις τους. Η συγκέντρωση του κόσμου, η ευγενής άμιλλα και η επίδειξη των γυμνασμένων κορμιών και των ιδιαίτερων ικανοτήτων των αθλητών έτερπε, σύμφωνα με την

αρχαία αντίληψη, τους θεούς, όπως ακριβώς και τους ανθρώπους (Βαλαβάνης, 1996; σ.16).

4.2 Ηθικές διαστάσεις του Δισκοβόλου

Η αναζήτηση ηθικών διαστάσεων σε ένα γλυπτό, όπως αυτό του Δισκοβόλου του Μύρωνα, είναι δικαιολογημένη, καθώς σε αυτό αποτυπώθηκε μία ανθρώπινη μορφή ικανή να εκφράσει το πνεύμα με τρόπο αισθητό (Χέγκελ, χ.χ.) και ταυτόχρονα «οπτικοποιήθηκε» η φιλοσοφική του θεώρηση (Miller, 2004; σ. 229). Ο Δισκοβόλος προσέφερε τροφή στη φαντασία του θεατή κατ' αρχάς λόγω του προσώπου και πιο συγκεκριμένα του μετώπου του, που είναι η έδρα του στοχασμού καθώς και των ματιών στα οποία καθρεφτίζεται η ψυχή ολόκληρη (Χέγκελ, χ.χ.; σ. 62).

Ηθικές προεκτάσεις εντοπίζονταν τόσο στην αρμονική στάση του αθλητή όσο και στις αρμονικές κινήσεις του (Sideris, 2005), επειδή με αυτό τον τρόπο προβαλλόταν η ισορροπία μεταξύ σώματος και πνεύματος. Ο Δισκοβόλος παρουσιάστηκε από τον καλλιτέχνη ως εκφραστής των αθλητικών αξιών, όπως είναι η ικανοποίηση από τη συμμετοχή και μια καλή προσπάθεια ή και η νίκη που πιθανόν να προέκυπτε (Stephens & Feezell, 2004). Δεν μπορεί, ωστόσο, να συμπεριληφθεί ο Δισκοβόλος μεταξύ των αθλητών εκείνων που χαρακτηρίζονται ως «στωικοί», επειδή ο «στωικός» αθλητής χαρακτηρίζεται από την ηρεμία, είτε νικά είτε βιώνε την ήττα (Stephens & Feezell, 2004). Ο συγκεκριμένος αθλητής δεν θα αντιμετώπιζε παθητικά μία ήττα, αντίθετα θα προσπαθούσε ακόμα πιο έντονα σε έναν επόμενο αγώνα. Η στάση του σώματος, οι μύες αλλά και το πρόσωπό του δείχνουν τη μεγάλη του προσπάθεια να αγωνιστεί διεκδικώντας την διάκριση. Η νίκη, όμως, δεν συνιστούσε αυτοσκοπό, καθώς οι μύες του δεν είναι ιδιαίτερα διογκωμένοι και στο πρόσωπό του δεν αποτυπώνονται έντονες συσπάσεις, ώστε να προδίδουν την υπερπροσπάθεια.

Ο Δισκοβόλος και άλλα γλυπτά με θέμα τον αθλητισμό εντάσσονται στο γενικότερο πνεύμα του ανθρωπισμού των Ελλήνων που δεν επέτρεψε την καθιέρωση αιματηρών θεαμάτων στην τέχνη (Βίνκελμαν, 2001). Η χαρά της συμμέτοχης στην αθλητική δραστηριότητα προέκυπτε αβίαστα στη θέα του αγάλματος. Παρόλο, όμως, που το θέμα του γλυπτού παραπέμπει στην ειρήνη και την εκεχειρία, όταν δηλαδή διοργανώνονταν οι αγώνες και ο πολίτης μπορούσε να ασχοληθεί με την προπόνησή του για τον αγώνα, ο θεατής οδηγούνταν συνειρμικά και στις πολεμικές αναμετρήσεις της πόλης του, επειδή ο αθλητισμός ουσιαστικά συνιστούσε αδιάκοπη πολεμική προετοιμασία. Η αποφασιστικότητα του αθλητή στον αγώνα, όπως την απεικόνισε ο Μύρων στο γλυπτό του, έδινε τη θέση της στην ανδρεία και την αυτοθυσία, που επεδείκνυαν οι στρατιώτες στο πεδίο της μάχης.

Η ηλικία του αγάλματος, τέλος, που βρισκόταν στο κατώφλι της ανδρικής ωριμότητας διακήρυττε ότι αυτή η ιδανική σωματική και πνευματική διαμόρφωση έπρεπε να έχει συντελεστεί ήδη, όταν ο άνδρας εισέρχονταν στην ώριμη ηλικία (Stewart, 2003; σ.178). Το παιδί και ο έφηβος βρίσκονταν στο στάδιο της εκπαίδευσης στην ελληνική κλασική κοινωνία, ενώ οι άνδρες ολοκληρώνοντας την εκπαίδευσή τους μετέβαιναν στο στάδιο του ενεργού πολίτη, του ικανού να παίρνει αποφάσεις στην Εκκλησία του Δήμου, να εκπροσωπεί επάξια την πόλη του στους αγώνες και να υπερασπίζεται συνειδητά την πατρίδα του.

4.2.1 Το ιδανικό της «καλοκαγαθίας»

Ήδη από την αρχαϊκή εποχή η «καλοκαγαθία» ήταν μία από τις αξίες που κυριαρχούσαν στην τάξη των ευγενών. Οι ευγενείς βρίσκονταν σε δυσμενή θέση χάνοντας σταδιακά την πρωτοκαθεδρία στην οικονομική ζωή των πόλεων λόγω την ανερχόμενης αστικής τάξης, που δραστηριοποιούνταν στους τομείς του εμπορίου και της βιοτεχνίας (Sansone, 1988). Η αξία της «καλοκαγαθίας» βασίστηκε κατά τους αρχαϊκούς χρόνους στην έννοια της αρετής, η οποία πήγαζε με τη σειρά της από την καταγωγή και περιλάμβανε την αξία της «φυάς» και τη στρατιωτική εκγύμναση (Hauser, 1984). Η ανδρεία και η αρετή αποτελούσαν τα χαρακτηριστικά του πολίτη, που τον καταξίωναν ανάμεσα στους συμπολίτες του. Και τα δύο χαρακτηριστικά ήταν άμεσα συνυφασμένα με την ευγενική καταγωγή, καθώς επίσης και με την πνευματική καλλιέργεια που επέτρεπε στον πολίτη να επιτύχει την ισορροπία μεταξύ σώματος και πνεύματος.

Στην κλασική εποχή η προβολή της συγκεκριμένης αξίας, η συνύπαρξη δηλαδή στο ίδιο άτομο μίας πολλαπλότητας αρετών που συνδύαζαν τη σωματική και ψυχική ωραιότητα μαζί με την ψυχική και σωματική ρώμη αποτέλεσε το κυρίαρχο ιδεώδες και διοχετεύτηκε επίσης προς την τέχνη. Η πρώτη ολοκληρωμένη και λεπτομερής απεικόνιση του ανδρικού σώματος ήταν αυτή του κούρου, των μαρμάρινων αναθηματικών ή επιτύμβιων γλυπτών της αρχαϊκής περιόδου (Sideris, 2005). Οι μορφές αυτές ήταν πρόδρομοι των κλασικών γλυπτών, τα οποία εξέφραζαν με τη στάση του σώματός τους τη δύναμη και την ανδρεία, αλλά ταυτόχρονα την αρμονία, το μέτρο και τον αυτοέλεγχο (Sideris, 2005). Οι κούροι ήταν κατά τον Stewart (2003) οι πρώτες αποτυπώσεις της συγκεκριμένης αξίας στην αρχαία ελληνική τέχνη.

Η τραγωδία, που ήταν το χαρακτηριστικό δημιούργημα της αθηναϊκής δημοκρατίας προέβαλε το πρότυπο του μεγαλόθυμου και ασυνήθιστου ατόμου, του ξεχωριστού άνδρα, που ενσάρκωνε το ιδανικό της «καλοκαγαθίας». Αλλά και οι μορφές της γλυπτικής και της ζωγραφικής καθορίζονταν εξίσου από το αριστοκρατικό ιδανικό της σωματικής και πνευματικής ομορφιάς (Hauser, 1984). Για όλους του παραπάνω λόγους, άλλωστε, η σωματική άσκηση, μαζί με τη νομοθετική, την ιατρική, τη δικαιοσύνη και τη μουσική, συνιστούσαν τις «τέχνες» που κατά τον Πλάτωνα αποβλέπουν στο βέλτιστο της ψυχής και του σώματος (Γογγάκη, 2003).

Το ιδεώδες του «καλό καγαθού» πολίτη, συνιστούσε το βασικό γνώρισμα του πολιτισμού της Αθήνας σε όλη τη διάρκεια της κλασικής περιόδου, και ιδίως κατά το «χρυσό» αιώνα. Το αγαθό αυτό μπορούσε να επιτευχθεί, υπό την προϋπόθεση της τήρησης των παρακάτω όρων: α) ο πνευματικός άνθρωπος να χρησιμοποιούσε το σώμα του με τέτοιο τρόπο, ώστε να του προσέδιδε τις αρμόζουσες κινήσεις και β) ο άνθρωπος που ασχολούνταν με τη φροντίδα του σώματος να ενδιαφερόταν ταυτόχρονα για τη μουσική και τη φιλοσοφία. Αντιθέτως η ύπαρξη ισχυρής ψυχής σε ασθενές σώμα συνιστούσε έλλειψη συμμετρίας, όπως επίσης και το αντίστροφο, δηλαδή η ύπαρξη ασθενούς ψυχής σε δυνατό σώμα (Γογγάκη, 2003).

Μέσω του Δισκοβόλου προβάλλεται κατά κύριο λόγο αυτή η ισορροπία, καθώς δεν απεικονίστηκε ως νικητής, αλλά οι θεατές γίνονταν κοινωνοί της αρμονίας λόγω της ηρεμίας της μορφής παρόλη την ένταση της προσπάθειάς του. Η Martinkova (2001, σ. 22) θέτει ως προϋπόθεση για την κατανόηση της έννοιας της αρμονίας την ύπαρξη ενός συνόλου, στα τμήματα του οποίου πρέπει να επέλθει η αρμονία. Το σύνολο αυτό στην περίπτωση του ιδανικού της καλοκαγαθίας είναι ο άνθρωπος και επί μέρους τμήματα το σώμα και το πνεύμα. Το συνθετικό «καλός» αναφέρεται στην υλική διάσταση, στο σώμα δηλαδή και στη φροντίδα του με τη γυμναστική και τη διατροφή και το δεύτερο συνθετικό «αγαθός» είναι προσδιοριστικό της ψυχής. Η «καλοκαγαθία», η αρμονία δηλαδή, σώματος και ψυχής διασφαλίζει την ενότητα και την εξέλιξη του συνόλου, δηλαδή του ανθρώπου (Martinkova, 2001). Οι δύο μορφές εκπαίδευσης στην κλασική κοινωνία που αποσκοπούσαν στην άσκηση της ψυχής και του σώματος ήταν η μουσική, η πνευματική δηλαδή ενασχόληση με τις τέχνες και η γυμναστική, η αθλητική δηλαδή προπόνηση, αντίστοιχα.

4.3 Αισθητικές ερμηνείες του Δισκοβόλου

4.3.1 Η αξία του κάλλους

Η κλασική ωραιότητα δεν επιζητούσε ένα χαρακτήρα μετουσίωσης, επειδή μία καθολική και αφηρημένη μορφή δεν ήταν δυνατόν να περιέχει μέσα της κανένα ιδιαίτερο προσδιορισμό απορρίπτοντας ταυτόχρονα οτιδήποτε ιδιαίτερο (Χέγκελ, χ.χ.; σ. 233). Σύμφωνα με τον Χέγκελ (χ.χ.; σ. 17) το καλλιτεχνικό ωραίο είναι ακόμα πιο ωραίο από το φυσικό, επειδή η καλλιτεχνική ομορφιά είναι γεννημένη από το πνεύμα. Το κλασικό κάλλος κατά συνέπεια εισήγαγε την πνευματική ατομικότητα στους κόλπους της αισθητής πραγματικότητας. Εξέφραζε με άλλα λόγια την εσωτερικότητα μέσα από την εξωτερική εμφάνιση του αρσενικού. Το αποκλειστικό ενδιαφέρον για το ανδρικό σώμα προέρχονταν βασικά από την κοινωνική θέση των γυναικών που ήταν αποκλεισμένες από τον αθλητισμό την εποχή εκείνη (Stewart, 2003).

Η αξία του κάλλους συνιστούσε το ένα σκέλος του ιδανικού του «χρυσού» αιώνα της κλασικής εποχής, ενώ το άλλο ήταν το κάλλος της ψυχής, η «καλοκαγαθία». Η αρμονική κατασκευή του σώματος είχε ως μέτρο σύγκρισης τον τρόπο απεικόνισής του στην αγαλματοποιία (Φιλόστρατου, *Γυμναστικός* 25). Η τέχνη της γλυπτικής προσέφερε στο θεατή το πνεύμα απορροφημένο στην σωματική μορφή (Χέγκελ, χ.χ.; σ. 77). Η εντύπωση που δημιουργείται σε εμάς θα έπρεπε να είναι ίδια που θα λάμβανε ο θεατής, εάν το σώμα είχε πάρει τη στάση αυτή από μόνο του (Χέγκελ, χ.χ.; σ. 66). Η αρμονία στο σώμα του αθλητή αποτυπώθηκε στη συμμετρική συνάρθρωση των μερών του (Μάνος, 1999; σ. 36), που επιτεύχθηκε με προσοχή από το δημιουργό, ώστε να μην γίνει κάποιο σφάλμα που πιθανόν να επιδρούσε δυσμενώς στην αρμονική διάρθρωση του όλου.

Ένα αρμονικής διάπλασης σώμα ήταν αυτό που διέθετε ο Ορέστης στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Η σωματική διάπλασή του ενέπνευσε σε όλους τους παρευρισκόμενους το σεβασμό (Σοφοκλέους, *Ηλέκτρα*, στ. 685) κατά την είσοδό του στο χώρο. Ο Ορέστης, η προσωποποίηση του κάλλους και της αρμονίας (Γογγάκη, 2003), οφείλει τη διαδρομή του μέσα στο χρόνο στον Σοφοκλή, ο οποίος, γενικά, συνιστούσε τον κατ΄ εξοχήν εκφραστή του μέτρου αναφορικά με την ηθογραφία των ηρώων του.

Παρόμοιο σεβασμό στο θεατή ενέπνεε και εμπνέει μέχρι σήμερα και το γλυπτό του Μύρωνα. Το πνεύμα του συναγωνισμού και της άμιλλας επηρέασε όλες της δημιουργικές δραστηριότητες των ανθρώπων, όπως την τέχνη και ειδικότερα την γλυπτική και αποτέλεσε το βασικό μοχλό ανάπτυξης όλων των εκδηλώσεων του πολιτισμού (Βαλαβάνης, 1996; σ. 11). Το κέντρο της αισθητικής λειτουργίας του έργου είναι η δημιουργός συνείδηση (Μάνος, 1999; σ. 91), δηλαδή η απεικόνιση του κάλλους στον Δισκοβόλο οφείλεται αφενός στην άρτια τεχνική του καλλιτέχνη και αφετέρου στην έμπνευσή του, που αποτυπώνεται στη στάση και την έκφραση της μορφής. Εξάλλου όπως υποστηρίζει ο Βαλαβάνης (1996; σ. 11) η αντίληψη: «νους υγιής εν σώματι υγιεί» και ο στόχος της δημιουργίας του «καλού καγαθού», δηλαδή

του ωραίου σωματικά και γενναίου κι ενάρετου πολίτη, σημάδεψαν την εποχή και τα επιτεύγματά της.

4.3.2 Η σημασία της γυμνότητας

Ο άνθρωπος της κλασικής εποχής διέθετε επίγνωση του υψηλού πνευματικού προορισμού και δεν επεδίωκε να κρύψει κάποιο σημείο του σώματος του, επειδή ίσως να μην ανταποκρίνονταν στην ευγένεια της ψυχής του. Είναι σημαντικό το γεγονός ότι η γυμνότητα αποτελούσε κοινό χαρακτηριστικό του αθλητισμού της εποχής, καθώς σχετίζονταν άμεσα με τη θρησκεία. Αντιθέτως το γυμνό σήμερα είναι άμεσα συνυφασμένο με ένα αίσθημα ντροπής. Η έννοια της ντροπής από φιλοσοφική άποψη πηγάζει από ένα αίσθημα εσωτερικής οργής για κάτι που δεν πρέπει να υπάρχει (Χέγκελ, χ.χ.; σ. 68).

Αρχικά έγινε προσπάθεια από μελετητές να αναχθεί η γυμνότητα στην αρχαία Αίγυπτο, όμως η άποψη αυτή γρήγορα απορρίφθηκε από ερευνητές, που διαπίστωσαν ότι οι γυμνές αιγυπτιακές μορφές φορούσαν ενδύματα από διαφορετικό υλικό από αυτό του γλυπτού, το οποίο σήμερα είναι χαμένο (Stewart, 2003). Κατ΄ επέκταση μπορεί να διατυπωθεί η άποψη ότι αποτελούσε γνώρισμα της αρχαίας ελληνική κοινωνίας και όχι μίμηση παλαιότερων ή γειτονικών πολιτισμών. Είναι γεγονός ότι οι Έλληνες δεν είχαν εντάξει την γυμνότητα στην καθημερινότητά τους εξαιρώντας την ερωτική ζωή αλλά και το συμπόσιο, όπως απεικονίστηκε σε πολλά αγγεία της εποχής (Stewart, 2003). Οι αθλητές φορούσαν στην αρχή περιζώματα (Θουκυδίδης, 1.6.5.), όμως οι Κρήτες αρχικά και οι Σπαρτιάτες κατόπιν, υιοθετώντας τη συνήθεια των πρώτων, ξεκίνησαν να αγωνίζονται γυμνοί (Egger, 1992). Ενδεικτικό της σημασίας της γυμνότητας ήταν και το γεγονός ότι αρχικά γινόταν αναφορά στον αθλητισμό ως γυμνικός αγών (Miller, 2004; σ. 13).

Η άποψη του Βίνκελμαν (2001) για το γυμνό είναι ότι εξέφραζε το ελληνικό ηθικό ιδεώδες, που επέτρεπε στον καλλιτέχνη να απεικονίσει τον τέλειο άνδρα παραμερίζοντας το «συγκεκριμένο» ή το «συμπτωματικό» και προσδίδοντας παράλληλα υπερφυσική ομορφιά. Η γυμνή απεικόνιση βοηθούσε τον καλλιτέχνη να ξεπεράσει το χρόνο, το χώρο και τη φθορά και παράλληλα να δημιουργήσει την εικόνα του ιδανικού άνδρα απαλλαγμένου από πλευρές της ανθρώπινης φύσης που θα κατέστρεφαν αυτή την εικόνα (Stewart, 2003; 2005). Το κυρίαρχο χαρακτηριστικό του ανδρικού σώματος στην τέχνη του 5ου αιώνα π.Χ., η γυμνότητα δηλαδή, συνέβαλε και αυτή στο κάλλος συμβάλλοντας από τη μία πλευρά στην άρτια σωματική διάπλαση και από την άλλη προβάλλοντας την ψυχική καθαρότητα. Από πρακτική άποψη συνέβαλε στη λεπτομερή παρατήρηση του ανθρώπινου σώματος και έδινε στον καλλιτέχνη την ευκαιρία της ακριβούς αποτύπωσης (Miller, 2004; σ. 228).

Εμπνεόμενοι από το γυμνικό αθλητισμό και κατ΄ επέκταση από τελετουργικά μύησης - αφού οι αγώνες συγκαταλέγονταν στις τελετουργίες - οι Έλληνες παρουσίασαν το γυμνό ως «αριστοκρατικό ιδανικό», ενώ, παράλληλα, υπήρχε και ο

μαγικός χαρακτήρας του γυμνού με τον Σάτυρο στο δράμα. Οι κούροι συνεπώς, τα γυμνά ανδρικά αγάλματα (Miller, 2004; σ. 227) που κυριαρχούσαν στην τέχνη της αρχαϊκής εποχής, απηχούσαν ευρέως το αριστοκρατικό ιδανικό (Κοκκορού – Αλευρά, 1995) της εποχής. Τα κορμιά των κούρων στην αρχή, καθώς και των υπόλοιπων γλυπτών, που απεικόνιζαν αθλητές, καλύπτονταν με λάδι, ώστε να αποτραπεί η απώλεια υγρών ή να επιτύχουν ένα ωραίο αισθητικά αποτέλεσμα (Miller, 2004; σ. 15). Ο καλλιτέχνης δημιουργώντας τόσο λεία την επιφάνεια του σώματος του γλυπτού απεικόνισε τη συνήθεια των αθλητών να αλείφουν το σώμα τους με λάδι.

Πρέπει να τονιστεί, επίσης, ότι οι τελετές στην αρχαία ελληνική κοινωνία συχνά προϋπέθεταν τη γυμνότητα των μετεχόντων, οι οποίοι για να μεταβούν στο στάδιο της μύησης έπρεπε να απεκδυθούν την παλιά τους ιδιότητα (Stewart, 2003; 2005) και αλείφοντας το σώμα τους με λάδι ένιωθαν πιο δυνατοί να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις του αγώνα και της μάχης. Επομένως δεν χρειάζονταν ρούχα ή οποιουδήποτε είδους εξάρτυση για να προφυλαχθούν από τον αντίπαλο (Papalas, 1991). Η γυμνότητα, συνεπώς, διέθετε και ένα μεταφορικό συμβολισμό, αυτόν της μετάβασης σε κάποιο άλλο επίπεδο από αυτό της καθημερινότητας, της μύησης, καθώς και της προβολής του ανδρικού σώματος ως αντικείμενο θαυμασμού και παραδειγματισμού. Ενδιαφέρουσα είναι και η τοποθέτηση του Miller (2004; σσ. 232-233) πως παράλληλα προβάλλονταν και αξίες, όπως η ισονομία και η δημοκρατία, επειδή οι αθλητές συμμετείχαν χωρίς την εξέταση οικονομικών κριτηρίων και επεδίωκαν την νίκη και όχι την οικονομική προβολή τους (Miller, 2004; σ. 233).

Ο Stewart (2003; 2005) δίνει ακόμη μία ερμηνεία στην αποτύπωση των γυμνών σωμάτων των αθλητών και των πολεμιστών αυτή της προβολής της φυλετικής και πολιτισμικής ανωτερότητας. Ιδιαίτερα μετά το τέλος των Περσικών Πολέμων οι Έλληνες δεν επεδίωξαν απλά να προβάλλουν τη στρατιωτική υπεροχή τους απέναντι στους Πέρσες, η οποία θα ήταν και εφήμερη σε περίπτωση ήττας σε μελλοντικές συγκρούσεις, αλλά προσπάθησαν να τονίσουν την πολιτισμική και τη φυλετική τους ανωτερότητα. Η γυμνότητα που επέτρεπε και την εξωτερίκευση της ψυχής, μπορούσε να χρησιμοποιηθεί μόνο από τους Έλληνες, οι οποίοι συστηματικά φρόντιζαν για την καλλιέργεια του πνεύματος παράλληλα με το σώμα. Αντίθετα οι "βάρβαροι" κατέβαλαν προσπάθειες περισσότερο προς την κατεύθυνση της σωματικής άσκησης που αποτελούσε τη βάση των πολεμικών κατορθωμάτων και παρουσιάζονταν με υπερβολικά διογκωμένα σώματα στην τέχνη της εποχής. Ο γυμνός αθλητής – πολεμιστής έχασε σταδιακά το νόημά του μέχρι το τέλος του 4ου π.Χ. αιώνα, όταν το πολιτικό σύστημα της πόλης – κράτους έδωσε την θέση του σε άλλες πολιτικές οντότητες όπως τα ελληνιστικά βασίλεια (Sideris, 2005).

4.4 Το ηρωικό ιδεώδες

Το ηρωικό στοιχείο βρισκόταν σε πλήρη άνθιση τον 5ο αιώνα π.Χ., προάγγελος της οποίας ήταν ο Πίνδαρος με τις ωδές του, που τόνισε όσο κανένας άλλος τη θεϊκή καταγωγή του αθλητή. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι άνθρωποι ορκίζονταν και προσεύχονταν στους θεούς και στους ήρωες (Θουκυδίδου, *Ιστορία*, 2.74.2; 4.87.2). Δείγμα της λατρείας των ηρώων είναι οι τιμητικοί ανδριάντες και τα γλυπτά που στήνονταν προς τιμή τους με έξοδα της πόλης στην αγορά αλλά και σε χώρους λατρείας, όπως στην Ολύμπία (Sinn, 2004; σ. 39). Οι αρχαίοι Έλληνες δεν φαντάζονταν τους ήρωες ηλικιωμένους, ταλαιπωρημένους και άσχημους αλλά δυνατούς, νέους και ακμαίους (Burkert, 1993). Κατά τον Burkert (1993; σ. 431) αυτό που δημιουργούσε τον ήρωα ήταν η έννοια του εξαιρετικού και ταυτόχρονα κάτι το αστάθμητο και μυστηριώδες που άφηνε πίσω του. Ο Sinn (2004; σ. 39) περιγράφει τους αθλητές ως προστάτες των ανθρώπων, θεμελιωτές της τάξης και βοηθούς σε περιπτώσεις ανάγκης.

Αναγνωρισμένοι ως ήρωες ήταν συνήθως τα τέκνα από τη συνεύρεση θεών και θνητών, όπως επίσης οι ανδρείοι στο πεδίο της μάχης και οι άνδρες, οι διακριθέντες στον αθλητισμό (Lavrencic, 1991). Η λατρεία τους καθιερωνόταν μετά το θάνατό τους και ήταν απόδειξη της επαφής τους με τον κάτω κόσμο (Miller, 2004; σ. 160). Η έννοια του ήρωα συνδεόταν άρρηκτα με τον «άθλο», δηλαδή με μία ξεχωριστή πράξη, μέσα από την οποία προβάλλονταν η ανδρεία, η ικανότητα, η αρετή και το ψυχικό σθένος (Rohde, 1998). Οι έννοιες «αγών» και «άθλος» χρησιμοποιούνταν για στρατιωτικές, αλλά και ειρηνικές αναμετρήσεις (Lavrencic, 1991; σ. 168). Η διττή χρήση των παραπάνω όρων ήταν ενδεικτική για τη σχέση αθλητικής και πολεμικής δραστηριότητας το «χρυσό» αιώνα. Ο Φιλόστρατος (*Γυμναστικός*, 43) θεωρεί τον πόλεμο σαν προετοιμασία της αθλητικής δραστηριότητας και αντίστροφα την αθλητική δραστηριότητα ως προετοιμασία για τον πόλεμο. Συνεπώς το ιδανικό της αρετής ήταν δυνατόν να κατακτηθεί τόσο από τον νικητή – αθλητή όσο και από το γενναίο πολεμιστή (Lavrencic, 1991; σ. 174). Η Lavrencic (1991) υποστηρίζει ότι ο πολεμιστής αφιέρωνε τη ζωή του στη μάχη για την πόλη του και ο αθλητής τη δική του στο στάδιο για την ικανοποίηση των θεών και των ανθρώπων.

Ο ήρωας δεν ήταν συγκεκριμένο πρόσωπο, αλλά ένα αρχέτυπο, που εμπλουτιζόταν διαρκώς από τα έργα της προσωπικότητάς του (Farnell, 1996), μέχρι το σημείο που καταλάμβανε τόσο υψηλή θέση, ώστε να θεωρείται σήμερα ως ο μεσολαβητής μεταξύ του θεϊκού και του ανθρώπινου πολιτισμού (Rohde, 1998). Οι πράξεις κάθε ήρωα είχαν χαρακτήρα λυτρωτικό για ολόκληρη τη φυλή και, όπως επισημαίνει και ο Farnell (1996), ο ήρωας έδινε την ώθηση για την ανάπτυξη του πολιτισμού της κοινωνίας. Ουσιαστικά αυτός αντιπροσώπευε το προγονικό πνεύμα, που αποτελούσε βασικό στοιχείο στην προσπάθεια διατήρησης της φυλής (Farnell, 1996). Τα κατορθώματά του γίνονταν παραδείγματα προς μίμηση και η νίκη του συνιστούσε συλλογική υπόθεση της κοινότητας. Ο ίδιος ερευνητής (Farnell, 1996; σ. 9) με τη θέση του ότι ο ήρωας αντιπροσώπευε την ορμή της ψυχής, προκειμένου να βαδίσει η ανθρωπότητα το εξελικτικό της μονοπάτι, έδωσε με τον καλύτερο τρόπο την ουσία της έννοιας του ήρωα.

Από μία άλλη πλευρά οι θεοί, καθώς επίσης και οι ήρωες δεν είναι απλές αφαιρέσεις και πνευματικές γενικότητες, εκείνο δηλαδή που αποκαλείται καθολικό ιδεώδες (Χέγκελ, χ.χ.; σ. 233). Ο καθένας μπορούσε να παρουσιάζεται σαν ιδανικό αλλά είχε μέσα του μία καθορισμένη φύση, ένα πνεύμα, ένα χαρακτήρα που προσδιόριζε την ατομικότητά του. Ο καθορισμένος χαρακτήρας των ηρώων στην κλασική τέχνη, όπως και στον Δισκοβόλο του Μύρωνα, αποκαλύπτονταν με τη σωματική μορφή, που απευθύνεται τόσο στα μάτια όσο και στο πνεύμα (Χέγκελ, χ.χ.).

Επίσης, οι ήρωες ήταν στενά συνδεδεμένοι με έναν ιδιαίτερο τόπο (Burkert, 1993) όπου ήταν γνωστά τα κατορθώματα και η ανδρεία τους. Λόγω του συσχετισμού της έννοιας του ήρωα με το πεδίο της μάχης, αλλά και τον αθλητισμό το ηρωικό στοιχείο ήταν άμεσα συνδεδεμένο με το αρσενικό. Εκτός από εκείνον που είχε θεϊκή καταγωγή μπορεί να γίνει μία διάκριση μεταξύ δύο τύπων ήρωα: του ήρωα – αθλητή και του ήρωα – πολεμιστή, αρχέτυπο των οποίων είναι η μορφή του Ηρακλή (Sideris, 2005). Ο τύπος του ήρωα – πολεμιστή κυριαρχούσε στην ομηρική εποχή και αντικαταστάθηκε από τον τύπο του ήρωα – αθλητή της ελληνικής κλασικής κοινωνίας. Η εδραίωση της ειρήνης επέβαλε μία τέτοια αλλαγή, καθώς ο πολεμιστής στράφηκε στον αθλητισμό, που διαδέχθηκε την εντατική πολεμική προετοιμασία. Οι νίκες στον αθλητισμό αποτελούσαν για τους πολίτες τον προάγγελο στρατιωτικών επιτυχιών σε περίπτωση κινδύνου, επειδή ο αγώνας ήταν του θεού και η νίκη είχε επομένως θεϊκή διάσταση (Γογγάκη, 2003; σ. 173).

V. ΕΡΜΗΝΕΙΑ – ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Η αρχαία ελληνική γλυπτική του «χρυσού» αιώνα έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης για αναρίθμητες εργασίες, στις οποίες εξετάζεται λεπτομερώς η τεχνοτροπία, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε καλλιτέχνη, καθώς και διάφορες άλλες πλευρές της, οι οποίες όμως σχετίζονται κατά κύριο λόγο με τις επιστήμες της Ιστορίας της Τέχνης και της Αρχαιολογίας. Ο αθλητισμός έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην αναγέννηση της τέχνης την κλασική εποχή, καθώς οι καλλιτέχνες δημιουργούν αγάλματα στο ανθρώπινο μέγεθος και προσπαθούν να αποτυπώσουν ρεαλιστικά την ανθρώπινη κίνηση (Miller, 2004; σ. 227). Η προσέγγιση της παρούσας εργασίας είναι φιλοσοφική εξετάζοντας την επιρροή που άσκησε η εποχή στην έμπνευση του καλλιτέχνη, η οποία με τη σειρά της αποτυπώθηκε στον Δισκοβόλο.

Η επιλογή της γλυπτικής προέκυψε αφενός από τη στενή σχέση της με τους αγώνες, καθώς οι νικητές τιμούνταν με ανδριάντες και αφετέρου λόγω των τριών διαστάσεών της, με τις οποίες μπορούσε να αποτυπωθεί με τον καλύτερο τρόπο η κίνηση, το βασικό χαρακτηριστικό της αθλητικής δραστηριότητας. Το ειδικότερο ενδιαφέρον για τον Δισκοβόλο προήλθε από την ευρεία χρήση του έργου ως συμβόλου, γραμματοσήμου και τραπεζογραμματίου μέχρι και σήμερα. Η έρευνα επικεντρώνεται στις ηθικές και αισθητικές διαστάσεις του γλυπτού, που πηγάζουν από το δημιουργό του και είναι ικανές να δικαιολογήσουν και τη διάδοσή του μέσα από τους αιώνες.

Μεθοδολογικά η έρευνα περιλαμβάνει τη μελέτη της εποχής του «χρυσού» αιώνα, όταν ο Μύρων εμπνεύστηκε και δημιούργησε το γλυπτό, επειδή η τέχνη είναι κάθε φορά εξαρτημένη και εκφράζει την πραγματικότητα, όπως αυτή ανταποκρίνεται στις αντιλήψεις και τις απαιτήσεις, στις ανάγκες και τις ελπίδες ενός λαού (Φίσερ, 1972; σ. 14). Ταυτόχρονα όμως μπορεί και ξεπερνάει αυτό τον περιορισμό και διαμορφώνει την ιστορική στιγμή, συνιστώντας ένα στοιχείο της προοδευτικής ανάπτυξης (Φίσερ, 1972; σ. 14). Η θέση του Βάρναλη (1978; σ. 76) απέναντι στο έργο τέχνης είναι ότι ο καλλιτέχνης εκφράζει τον εαυτό του όπως είναι ή όπως νομίζει ότι είναι. Και στις δύο περιπτώσεις όμως είναι σαφής η επιρροή των φιλοσοφικών ρευμάτων και της ιστορικής στιγμής της δημιουργίας. Η συγκεκριμένη φιλοσοφική μέθοδος προσέγγισης, την οποία ο Βέικος (1999) ονομάζει «πολιτιστική» και ο Κωσταράς (2000) «ερμηνευτική», συμβάλλει καταλυτικά στην ερμηνεία αυτών των διαστάσεων του γλυπτού στο πλαίσιο του πολιτιστικού περιβάλλοντος, στο οποίο δραστηριοποιούνταν ο δημιουργός του. Στην έρευνα εντοπίζονται οι αξίες μέσω των οποίων συντελείται η αποπνευμάτωση του πραγματικού (Βάρναλης, 1978; σ. 56) που αποτελεί την κύρια επιδίωξη της τέχνης της κλασικής εποχής.

Η αναζήτηση των ηθικών αρχών που επηρεάζουν καταλυτικά τον τρόπο συμπεριφοράς του αθλητή, καθώς ο αθλητισμός περιγράφεται ως μία δραστηριότητα που έχει τη δυνατότητα να ενισχύσει το χαρακτήρα του ατόμου (Staub, 1978), καταλήγει κατ΄ αρχήν στον εντοπισμό των ηθικών διαστάσεων του Δισκοβόλου του Μύρωνα. Το έργο δημιουργήθηκε το «χρυσό» αιώνα της κλασικής αρχαιότητας στην Αθήνα, την πόλη που αποτέλεσε το κέντρο της οικονομικής και κατ΄ επέκταση της

πολιτιστικής ανάπτυξης της εποχής. Με την εξιδανικευμένη μορφή του αθλητή παρουσιάζεται ο ιδανικός πολίτης. Η ώριμη ηλικία του αγάλματος συνδυάζοντας τη μόρφωση και την εμπειρία ενός ανθρώπου σε αυτήν την ηλικία με τη σωματική δύναμη, επιτρέπει την ταυτόχρονη διάκρισή του στον αθλητισμό και στον πόλεμο. Η συνειδητή προσπάθειά στο στάδιο συνεπάγεται ανδρεία και αυτοθυσία στο πεδίο της μάχης, χαρακτηριστικά που τον καθιστούν παράδειγμα για τους συμπολίτες του.

Μπορεί εύκολα ο θεατής να διαπιστώσει την αρμονία που χαρακτηρίζει κάθε μέρος του γλυπτού σε σχέση με το σύνολο (Gardner, 1910) όσον αφορά τη σωματική διάπλαση, και οδηγείται συνειρμικά στην πνευματική. Στον Δισκοβόλο παρουσιάζεται ο ρυθμός και η αρμονία στην κίνηση, παρόλη την ένταση και την υπερπροσπάθεια (Bowles, 2008). Ο Maffre (1995) αναφέρεται στην ευρυθμία, στον ιδανικό δηλαδή ρυθμό που περιέχεται στην κίνηση, ώστε να επιτυγχάνεται η τέλεια ισορροπία, η οποία πραγματώνεται με το συνταίριασμα περισσότερων διαδοχικών κινήσεων σε ένα και μόνο αυθαίρετα επιλεγμένο στιγμιότυπο. Αυτή την αρμονία αναζητούν οι φιλόσοφοι της κλασικής εποχής, που προσπαθούν να εξισορροπήσουν την ανάπτυξη σώματος και πνεύματος.

Με την καλλιέργεια του πνεύματος η νίκη παίρνει ένα διαφορετικό νόημα την εποχή εκείνη. Είναι το επιθυμητό αποτέλεσμα σε κάθε φύσης αγώνα, αθλητικό, καλλιτεχνικό ή πολεμικό, αλλά δεν αποτελεί αυτοσκοπό. Στην προσπάθεια του Δισκοβόλου αποτυπώνεται η χαρά της συμμετοχής στον αγώνα και η ικανοποίηση από την προσπάθεια αυτή. Εξάλλου η ικανότητα του αθλητή δεν αξιολογείται μόνο από τα συμβατικά κριτήρια που σχετίζονται με μία επιτυχημένη απόδοση, αλλά και από το βαθμό στον οποίο η απόδοση αυτή ενισχύει τον ηθικό χαρακτήρα του ανθρώπου (Staub, 1978). Η νίκη δεν αποτελεί για τη μορφή το μοναδικό κριτήριο υπεροχής. Σημασία έχει ο αγώνας σύμφωνα με τους κανόνες, η παραδοχή της ήττας και της ανωτερότητας του αντιπάλου, καθώς και η συμμετοχή και η επίδειξη του αθλητικού πνεύματος (Morgan, 2000).

Ο απώτερος σκοπός του πολίτη την εποχή του «χρυσού» αιώνα, που είναι η συμμετρική ανάπτυξη της ανθρώπινης προσωπικότητας για τη διατήρηση και προαγωγή της πόλης (Κωσταράς, 1989; σ. 88) εκφράζεται κυρίως μέσω του ιδανικού της «καλοκαγαθίας». Η σωματική υγεία με την παράλληλη πνευματική καλλιέργεια μπορεί να πραγματωθεί μέσω της αθλητικής δραστηριότητας, που συνδυάζει τη δύναμη με το σεβασμό στον αντίπαλο και στους κανόνες του αγώνα. Ο χαρακτηρισμός «καλός καγαθός» είναι άμεσα συνυφασμένος με την καταγωγή, καθώς μόνο οι άνδρες, των οποίων και οι δύο γονείς κατάγονται από την ίδια πόλη και κατά συνέπεια απολαμβάνουν πολιτικά δικαιώματα, μπορούν να πραγματώσουν το ιδανικό της «καλοκαγαθίας».

Συνεπώς η έννοια του καλού, του ωραίου και αρμονικής σωματικής διάπλασης πολίτη σχεδόν ταυτίζεται με εκείνη του αγαθού, του ενάρετου. Το ωραίο και γυμνασμένο σώμα αποτελεί το περίβλημα της ενάρετης ψυχής, η οποία με τη σειρά της είναι η εσωτερικότητα που ανήκει στο σώμα (Χέγκελ,, χ.χ.; σ. 59). Την έννοια του ωραίου εξυμνεί και ο Παλαμάς στον *Ολυμπιακό Ύμνο*: «Ἀρχαῖο Πνεῦμ᾽ ἀθάνατο, ἁγνὲ πατέρα τοῦ ὡραίου, τοῦ μεγάλου καὶ τ᾽ ἀληθινοῦ», ο οποίος

ακούγεται στην ελληνική γλώσσα στις τελετές έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων από το 1896. Ο ποιητής θεωρεί απαραίτητη αυτή την αναφορά, ώστε να αποδώσει το αθάνατο αρχαίο πνεύμα, που πρέπει να διαπερνά τον αθλητισμό. Το αρμονικό αθλητικό σώμα αποτέλεσε την έμπνευση και για κάποιες από τις αρχιτεκτονικές δημιουργίες του διάσημου αρχιτέκτονα Σαντιάγκο Καλατράβα, καθώς κατά τη σχεδίαση μερικών από τα έργα του μελετούσε σκαριφήματα γυμνών μορφών αθλητών και των κινήσεών τους. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι τα σχέδια αυτά είναι το εργαστήριο των ιδεών του, η πρωταρχική του έκφραση, καθώς οι χειρονομίες και οι στάσεις μιλάνε από μόνες τους (Αστραπέλλου, 2008; σσ. 43 - 45).

Το ωραίο αποδέκτης του οποίου γίνεται ο θεατής έγκειται εξωτερικά στη σωματική αρμονία και στη γυμνότητα της μορφής. Ένα όμορφο σώμα δεν πρέπει να κρύβεται κάτω από τα ενδύματα, γι΄ αυτό οι αθλητές αγωνίζονται γυμνοί, ώστε να επιδείξουν τη σωματική και πνευματική αρετή τους στον αντίπαλο και στο κοινό. Το γυμνό σώμα, όπως και του γλυπτού, εμπεριέχει ένα στοιχείο θρησκευτικό (Βάρναλής, 1978; σ. 71). Η εξιδανικευμένη ομορφιά του Δισκοβόλου δεν παραπέμπει σε κάποιο γνωστό αθλητή της εποχής, αλλά αποτελεί το παράδειγμα προς μίμηση για κάθε έφηβο Αθηναίο πολίτη. Αυτή η ομορφιά ενέπνευσε και τον Καβάφη, ο οποίος στο ποίημά του *Φιλέλλην* αναφερόμενος στην όψη ενός νομίσματος γράφει: «Κάτι πολύ εκλεκτό απ΄ το άλλο μέρος – κανένας δισκοβόλος, έφηβος ωραίος ...». Παρόλο που στα νομίσματα της εποχής, που αναφέρεται το ποίημα απεικονίζονται ηγεμόνες, ο ποιητής προτείνει την παράσταση ενός δισκοβόλου (Αποστολίδης, 2006; σ. 188), ώστε να διαδοθούν οι αξίες οι συνυφασμένες με τον αθλητισμό και το μεγαλείο της ελληνικής κλασική περιόδου και όχι η πολιτική αυταρχικότητα. Η μορφή του Μύρωνα δεν αλλοιώνεται από το χρόνο και διατηρεί ανέπαφες τόσο τη σωματική αρμονία όσο και τις ηθικές της αξίες. Σήμερα το αρχαίο έργο τέχνης γενικά είναι μία σταθερή αξία συνιστώντας ταυτόχρονα γνώρισμα αλλά και σύμβολο των αξιών που χαρακτηρίζουν ένα τέλειο πρότυπο και γι΄ αυτόν το λόγο χρησιμοποιείται ευρέως στη διαφήμιση (Μητροπούλου, 2000).

Τα εξιδανικευμένα χαρακτηριστικά του αθλητή στην τέχνη, δηλαδή στην ποίηση, τη ζωγραφική και πάνω από όλα τη γλυπτική, καθώς επίσης και τα κατορθώματά του που συχνά περιγράφονται με μία δόση υπερβολής, ανεβάζουν τον αθλητή στη σφαίρα του ήρωα. Είναι σημαντικό ότι είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την πόλη του, για την οποία οι νίκες του έχουν χαρακτήρα λυτρωτικό. Οι άθλοι του κάθε ήρωα σχετίζονται είτε με την αθλητική είτε με την πολεμική του δραστηριότητα και ο ίδιος θεωρείται ως μεσολαβητής μεταξύ του ανθρώπινου και θεϊκού στοιχείου. Συνεπώς ο ήρωας του «χρυσού» αιώνα είναι φορέας θεϊκών χαρακτηριστικών και γι΄ αυτόν το λόγο τον τιμούν με λατρευτικές πρακτικές.

Τέλος, ενδεικτικό των ηθικών και αισθητικών αξιών, φορέας των οποίων είναι το γλυπτό του Δισκοβόλου μέχρι και σήμερα είναι η απεικόνιση της μορφής στο χαρτονόμισμα των 10 γιουάν που εξέδωσε η κινεζική κυβέρνηση για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του Πεκίνου το 2008. Στην μία πλευρά βρίσκεται ο Δισκοβόλος μαζί με πορτρέτα σύγχρονων αθλητών και στην άλλη το στάδιο της διοργανώτριας πόλης, η Φωλιά του Πουλιού. Για πρώτη φορά μετά το 1999 η κυβέρνηση της Κίνας αποφάσισε να εκδώσει χαρτονόμισμα χωρίς τη μορφή του

ηγέτη της χώρας Μάο Τσε Τουνγκ και επέλεξε το έργο του Μύρωνα. Το κλασικό γλυπτό είναι αρκετά μεγαλύτερο από τις υπόλοιπες μορφές και φαντάζει ως το κυρίαρχο θέμα. Η πρόθεση των διοργανωτών να προβάλλουν το αθλητικό ιδανικό και τις αξίες που το συνοδεύουν, καθώς και να συνδέσουν τους Αγώνες με το μεγαλείο της κλασικής αρχαιότητας, είναι ξεκάθαρη με την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος.



Εικόνα V

Χαρτονόμισμα των 10 γιουάν που εξέδωσε η κινεζική κυβέρνηση για τον εορτασμό των Ολυμπιακών Αγώνων του Πεκίνου 2008 με παράσταση του Δισκοβόλου του Μύρωνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αρχαίοι συγγραφείς

Αριστοτέλους, *Ηθικά Νικομάχεια.*

Θουκυδίδου, *Ιστορία.*

Λουκιανού, *Φιλοψευδής ή Απιστών*.

Πινδάρου, *Ισθμιόνικοι.*

Πινδάρου, *Νεμεόνικοι*.

Πινδάρου, *Πυθιόνικοι*.

Πινδάρου, *Ολυμπιόνικοι*.

Πλάτωνος, *Πολιτεία.*

Πλάτωνος, *Πολιτικός.*

Πλάτωνος, *Πρωταγόρας*.

Πλάτωνος, *Σοφιστής.*

Πλάτωνος, *Συμπόσιον.*

Πλάτωνος, *Τίμαιος*.

Πλάτωνος, *Φίληβος*.

Σοφοκλέους, *Ηλέκτρα*.

Φιλόστρατου, *Γυμναστικός*.

Ελληνόγλωσσση βιβλιογραφία

Αθανασόπουλος, Κ. (2000). Η έννοια της αρμονίας. Στο *Ελληνική Φιλοσοφία και Καλές Τέχνες* (Επιμ. Κ. Βουδούρης). Αθήνα: Εκδόσεις Ιωνία.

Αλεξιάς, Γ. (2006). *Κοινωνιολογία του σώματος*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Αντωνίου, Η. Χρ. (1997). *Σοφιστές και παιδεία.* Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη.

Αντωνοπούλου-Τρεχλή, Ζ. (2001). *Η πολιτική φιλοσοφία της αρχαιοελληνικής τέχνης*. Αθήνα: Νέα Σύνορα - Α.Α. Λιβάνης.

Αποστολίδης, Ρ., Η. & Στ. (2006). *Κ. Π. Καβάφης. Άπαντα τα δημοσιευμένα ποιήματα* (3η έκδ.). Αθήνα: Τα Νέα Ελληνικά.

Αστραπέλλου, Μ. (2008). Η έμπνευση του Καλατράβα. BHMagazino, 415, σσ. 43 – 45.

Βαλαβάνης, Π. (1996). *Άθλα, αθλητές και έπαθλα*. Αθήνα: Ερευνητές.

Βάρναλης, Κ. (1978). *Αισθητικά – Κριτικά Α΄*. Αθήνα: Κέδρος.

Βέικος, Θ. (1998). *Προλεγόμενα στη φιλοσοφία* (4η εκδ.). Αθήνα: Θεμέλιο.

Βέικος, Θ. (1999). *Ιστορία και φιλοσοφία* (2η εκδ.). Αθήνα: Θεμέλιο.

Βίνκελμαν, Ι. Ι. (2001). *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική* (μτφ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος). Αθήνα: Ίνδικτος.

Βιρβιδάκης, Στ. & Παιονίδης, Φ. (1994). Αισθητική, Τέχνη, Ηθική. Στο Ελληνικής Φιλοσοφικής Εταιρείας (επιμ. Π. Χριστοδουλίδης), *Αισθητική και Ιστορία της Τέχνης* (σσ. 29-42). Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Γεωργίου, Θ. (2000). Οι ιδέες του ωραίου και του υψηλού στη φιλοσοφική σκέψη. Στο *Ελληνική Φιλοσοφία και Καλές Τέχνες* (επιμ. Κ. Βουδούρης). Αθήνα: Εκδόσεις Ιωνία.

Γλυκοφρύδη – Λεοντσίνη, Α. (2005). *Αισθητική και τέχνη. Κριτικές θεωρήσεις*. Αθήνα.

Γογγάκη, Κ. (2002). Ο κερδώος χαρακτήρας του σύγχρονου αθλητισμού, *Αρχαιολογία, 83*, 77 – 81.

Γογγάκη, Κ. (2003). *Οι αντιλήψεις των αρχαίων Ελλήνων για τον αθλητισμό* (1η εκδ.). Αθήνα: τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός.

Γογγάκη, Κ. (2008a). *Σημειώσεις Αισθητικής*. Αθήνα: εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών.

Γογγάκη, Κ. (2008b). Η διαχρονική αξία του "ευ" στον αθλητισμό και η ηθική διάσταση του "ευ αγωνίζεσθαι", *Φιλοσοφία και Παιδεία, 46*, 7-10.

Δεσποτόπουλος, Ι. Κ. (2005). Ολυμπιακοί Αγώνες και ιδεολογία του αθλητισμού στην αρχαία Ελλάδα. *Imeros, 5.1*, 319-331.

Ζαμπάκος, Ι. (2004). *Το κάλλος του σώματος*. Αθήνα: ΒΗΤΑ Ιατρικές Εκδόσεις ΜΕΠΕ.

Ισηγόνης, Μ. Α. (1975). *Μαθήματα φιλοσοφίας* (7η εκδ.). Αθήνα.

Κακριδής, Φ. Ι. (2005). *Αρχαία ελληνική γραμματολογία*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη).

Καλοκαιρινού, Ε. (1994). Το κριτήριο της καλαισθησίας κατά τον Hume. Στο Ελληνικής Φιλοσοφικής Εταιρείας, (επιμ. Π. Χριστοδουλίδης), *Αισθητική και Ιστορία της Τέχνης* (σσ. 69-76). Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Κοκκορού – Αλευρά, Γ. (1995). *Η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη ιστορία (1050-50 π.Χ)* (3η εκδ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Κωσταράς, Φ. Γ. (1989). *Η πολιτιστική πορεία*. Αθήνα.

Κωσταράς, Φ. Γ. (2000). *Φιλοσοφική προπαιδεία* (6η εκδ.). Αθήνα.

Λαλό, Κ. (χ.χ.). *Αισθητική* (μτφ. Γ. Κωνσταντίνου). Αθήνα: Γκοβόστης.

Λυδάκη, Ά. (2001). *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Μάνος, Α. (1999). *Η μεταφυσική της τέχνης και του ωραίου. Υπό το φως της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων βιβλίων.

Μαρκής, Δ. (2005). *Μαθήματα εισαγωγής στη φιλοσοφία*. Αθήνα: Πολύτροπον.

Μητροπούλου, Ε. (2000). Η επίδραση της αρχαίας ελληνικής τέχνης στη σύγχρονη γαλλική διαφήμιση: Αποστολή και λειτουργία. Στο: *Ελληνική Φιλοσοφία και Καλές Τέχνες* (επιμ. Κ. Βουδούρης). Αθήνα: Εκδόσεις Ιωνία.

Μουρατίδης, Ι. (2004). *Θέματα φιλοσοφίας φυσικής αγωγής. Εισαγωγή στη φιλοσοφία*. Θεσσαλονίκη: Χριστοδουλίδης.

Μπαλτάς, Β. Δ. (2007). *Μεθοδολογία της ιστορίας της φιλοσοφίας*. Αθήνα.

Παπαϊωάννου Κ. (1998). *Τέχνη και πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα* (μτφ. – επιμ. Χρ. Σταματοπούλου). Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις.

Παπανούτσος, Ε. Π. (1949). *Ηθική* (τόμ. Β). Αθήνα: Ίκαρος.

Πελεγρίνης, Ν. Θ. (1997). *Ηθική φιλοσοφία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Πελεγρίνης Ν. Θ. (1998). *Οι πέντε εποχές της φιλοσοφίας* (2η εκδ.). Αθήνα: Νεώτερα Γράμματα.

Σκαλτσογιάννης, Π. (1994). Ηθική και Αισθητική: Πρέπει τα έργα τέχνης να αξιολογούνται επί τη βάσει ηθικών κριτηρίων; Στο Ελληνικής Φιλοσοφικής Εταιρείας (επιμ. Π. Χριστοδουλίδης), *Αισθητική και Ιστορία της Τέχνης* (σσ. 157-166). Αθήνα: Καρδαμίτσας

Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, (1994). *Λουκιανός, Άπαντα* (επιμ. Β. Μανδηλαράς). Αθήνα: Κάκτος.

Φίσερ, Ε. (1972). *Η αναγκαιότητα της τέχνης* (μτφ. Γ. Βαμβαλής). Αθήνα: Μπουκουμάνης.

Φοξ, Ρ. Λ. (2006). *Ο κλασικός κόσμος*. (μτφ. Δ. Στεφανάκης & Ο. Παπακώστα). Αθήνα: Ωκεανίδα.

Φωρ, Ε. (1993). *Ιστορία της τέχνης. Η αρχαία τέχνη* (τομ.1) (μτφ. Β. Τομανά & Ι. Βιγγοπούλου). Αθήνα: Εξάντας.

Χέγκελ, Γκ. Β. Φρ. (χ.χ). *Αισθητική* (μτφ. Ιάνης Λο Σκόκκο). Αθήνα: Εκδόσεις Γερ. Αναγνωστίδη.

Atkinson, R. F. (1995). *Εισαγωγή στην ηθική φιλοσοφία* (μτφ. Ε. Καλοκαιρινού). Θεσσαλονίκη: Σύγχρονη Παιδεία.

Beardsley, C. M. (1989), *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* (μτφ. Δ. Κούρτοβικ & Π. Χριστοδουλίδης). Αθήνα: Νεφέλη.

Berger P. & Luckman, T. (2003). *Η κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητας*. Αθήνα: νήσος.

Boardman, J. (1993). *Ελληνική πλαστική. Κλασσική περίοδος* (2η εκδ.) (μτφ. Δ. Τσουκλίδου). Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Burkert, W. (1993). *Αρχαία ελληνική θρησκεία, αρχαϊκή και κλασσική εποχή*. (μτφ. Ν. Π. Μπεζαντάκος & Α. Αβαγιανού). Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Cometti J-P., Morizot, J. & Pouivet R. (2005). *Ζητήματα αισθητικής* (μτφ. Στ. Χρυσικού), (Επιμ. Π. Πούλος), Αθήνα: νήσος.

Farnell, S. L. (1996). *Ο ήρωας στην αρχαία ελληνική θρησκεία* (μτφ. Ε. Παπαδοπούλου). Αθήνα: Ιάμβλιχος.

Gombrich, H. E. (2006). *Το χρονικό της τέχνης* (μτφ. Λ. Κάσδαγλη). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Haar, M. (1998). *Το έργο τέχνης, Δοκίμιο για την οντολογία των έργων* (μτφ. Π. Ανδρικόπουλος). Αθήνα: Scripta.

Hauser, A. (1984). *Κοινωνική ιστορία της τέχνης* (τομ. Α΄) (μτφ. Τ. Κονδύλης). Αθήνα: Κάλβος.

Hoffmann, M. (1992). *Σκέψη, συναίσθημα και συμπεριφορά στο πλαίσιο της ηθικής ανάπτυξης* (μτφ Σ. Βοσνιάδου). Αθήνα: Gutenberg.

Lesky, A. (1981). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (5η εκδ.) (μτφ. Α. Γ. Τσοπανάκη). Θεσσαλονίκη: Κυριακίδης.

Levi-Strauss, C. (2003). *Φυλή και ιστορία. Φυλή και πολιτισμός* (μτφ. Α. Δ. Στεφανής). Αθήνα: Πατάκης.

Maffre, J-J. (1995). *Η ελληνική τέχνη*, σειρά: Τί ξέρω; (μτφ. Ε. Τσελέντη). Αθήνα: Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος.

Read, H. (χ.χ.). *Η φιλοσοφία της μοντέρνας τέχνης* (μτφ. Σ. Ροζάνης). Αθήνα: Κάλβος.

Rohde, E. (1998). *Ψυχή. Η λατρεία των ψυχών και οι αντιλήψεις περί αθανασίας στους αρχαίους Έλληνες* (μτφ. Κ. Παυλογεωργάτου). Αθήνα: Ιάμβλιχος.

Stewart, A. (2003). *Τέχνη, επιθυμία και σώμα στην αρχαία Ελλάδα* (μτφ. Αν. Νικολόπουλος). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Thomas, R. J. & Nelson, K. J. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα* (τόμος Α΄) (επιμ. Κ. Καρτερολιώτης). Αθήνα: Ιατρικές Εκδόσεις Π. Χ. Πασχαλίδης.

Wilcken, U. (1976). *Αρχαία ελληνική ιστορία* (9η έκδ.) (μτφ. Ιω. Τουλουμάκου). Αθήνα: Παπαζήσης.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Anguissola, A. (2005). Roman copies of Myron's Discobolus. *Journal of Roman Archeology, 18,* 317-336.

Bernett, H. (1991). Der Diskuswerfer des Myron: Geschichte eines Idols in Wechselfällen der Politik. *Stadion, XVII,* 1, 27-51.

Bieber, M. (1977). *Ancient copies. Contribution to the history of greek and roman art*. New York: New York University Press.

Bowles, J. (2008). Myron' s Discobolus: An enduring image. In 16th Post Graduate Seminar - International Olympic Academy, July 2008. University of Queensland, Australia.

Caysa, V. (Hrs), (1997). *Sportphilosophie*. Leipzig: Reclam Verlag.

Crowther, N. B. (1999). Athlete as warrior. *Nikephoros, 12,* 121-130.

Egger, H. (1992). „Sportwear": Zur Geschichte der Sportkleidung. *Stadion, XVIII, 1*, 126-157.

Gardner, E. A. (1910). *Six greek sculptors*. London: Duckworth & Co.

Klöter, H. (1909). *Myron im Licht neuerer Forschungen.* Würzburg: Verlag Konrad Triltsch.

Langdom, K. M. (1990). Throwing the discus in antiquity. *Nikephoros, 3,* 177-182.

Lavrencic, M. (1991). Krieger und Athlet? Der militärische Aspekt in der Beurteilung des Wettkampfes der Antike. *Nikephoros, 4,* 167-175.

MacIntyre, A. (1998). *A short history of ethics* (2nd ed.). Padstow, Cornwall: T. J. International Ltd.

Martinkova, I. (2001). Kalokagathia. How to understand harmony of o human being, *Nikephoros*, *14*, 21-28.

Miller, G. S., (2004). *Ancient greek athletics*. New Haven and London: Yale University Press.

Morgan, W. J. (2000). *Ethics in sport*. Illinois: Human Kinetics Publishers.

Morgan, W. J, & Meier K.V. (1988). *Philosophic inquiry in sport*. Illinois: Human Kinetics Publishers.

Papalas, A. (1991). Boy athletes in ancient Greece. *Stadion, XVII, 2,* 165-192.

Plelet, H. W. (2005). Athleten im Altertum: Soziale Herkunft und Ideologie. *Nikephoros, 18,* 151-163.

Perry, E. (2005). *The aesthetics of emulation in the visual arts of ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.

Röthig, P. (1993). Sport und Ästhetik. In *Die Aktualität der Sportphilosophie. The relevance of the philosophy of sport* (ed. G. Gebauer). Sankt Augustin, Germany: Academia Verlag.

Sansone, D., (1988). *Greek athletics and the genesis of sport*. Los Angeles: University of California Press

Sideris, A. (2005). The athletic body: Image and power. *Imeros, 5.1,* 287-308.

Sinn, U., (2004). Olympia. *Kult und Fest in der Antike*. München: Verlag C.H. Beck.

Staub, E. (1978). *Positive social behavior and morality*. New York: Academic Press.

Stephens O. W. & Feezell R. (2004). The ideal of the stoic sportsman. *Journal of the Philosophy of Sport, XXXI,* 196-211.

Stewart, A. (2005). Nudity, the Olympics and the Greek self-fashioning. *Imeros, 5.1,* 267-273.

Spivey N. (2004). *The ancient Olympics*. Oxford: Oxford University Press.

Thomas, R. (1981). *Athletenstatuetten der Spätarchaik und des strengen Stils*. Roma: Giorgio Bretschneider.