

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΤΗ ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΤΟ ΥΠΕΡΒΑΤΙΚΟ ΠΡΟΤΥΠΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*

*οὐ γάρ ἂν ἴσως δέοιτο παραμυθίας ὁ τῆ ἀληθείᾳ φιλόσοφος
εἰ πρὸς σύγκρισιν ἄγοιτο ποιηταῖς ἀγαλμάτων ἢ μέτρων;*

Δίων Ολυμπικός 48

Ἡ σύγχρονη συζήτηση για την οντολογία του έργου τέχνης και η παραδοσιακή διερώτηση για τη φύση του υπερβατικού, η αισθητική και η μεταφυσική, συμβάλλονται σε πολλά σημεία. Ἀν η πρώτη ρωτά «τι εἶναι εἰκόνα», η δεύτερη αποφαινεται για «το εἶναι ως εἰκόνα». Ἀν θελήσουμε να παρακολουθήσουμε την προϊστορία της σημερινῆς προβληματικῆς για την εἰκόνα, οφείλουμε (α) να κάνουμε, τουλάχιστον στα ὅρια του ευρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ, δύο αναγωγές: την πρώτη στη βυζαντινὴ επεξεργασία της ἔννοιας¹ και τη δεύτερη στην αντίστοιχη αρχαία ελληνική, και (β) να διακρίνουμε ανάμεσα στη φυσική και την τεχνητὴ εἰκόνα, στην εἰκόνα ως φιλοσοφική κατηγορία και την εἰκόνα ως ἔργο τέχνης.

Ὁ κοινὸς ὅρος των δύο προτάσεων, η ἔννοια της εἰκόνας, γεννιέται στον χώρο της τέχνης και δηλώνει ἕνα ορισμένης τάξεως αντικείμενο. Την καταγωγή αυτή δεν δικαιούμαστε να την παραβλέπουμε, ὅταν ανατρέχουμε στη φιλοσοφία, στην οποία η εἰκόνα, ως ἔννοια πλέον, αναδεικνύεται σε λειτουργική κατηγορία και επιχειρεῖ να βοηθήσει στη λύση θεμελιωδῶν γνωσιοθεωρητικῶν και οντολογικῶν ερωτημάτων, για το ον και τη γνώση (του). Ἀλλά και η εξέταση των ὁρων με τους οποίους κατανοεῖται η ἴδια η τέχνη δεν εἶναι δυνατή χωρίς την προηγούμενη ἢ παράλληλη γνώση της φιλοσοφικῆς επεξεργασίας της ἔννοιας.

Ἀντικείμενο της μελέτης αποτελεί η αρχαία ελληνική τέχνη, στις διάφορες εκφάνσεις της, κυρίως ὅμως τα κείμενα, φιλοσοφικά και μη, που αναφέρονται σ' αυτήν· τόσο ο λόγος και η εἰκόνα της τέχνης ὅσο και ο λόγος περί τέχνης. Ἐπιμένουμε ιδιαίτερα στη σχέση της τεχνητῆς εἰκόνας/φαινομένου με το υπερβα-

* Ευχαριστῶ την Ευρυδίκη Κεφαλίδου για τις διορθώσεις της στα σχόλια σχετικά με την αρχαία τέχνη.

1. Κατάληξη σχετικῆς ερμηνευτικῆς απόπειρας αποτελεί η μελέτη μας *Βυζαντινὴ φιλοσοφία της εἰκόνας: Μια ἀνάγνωση του Ἰωάννη Δαμασκηνοῦ*, Ἀθήνα 1997.

τικό ως προς αυτήν είναι, ανεξαρτήτως οντολογικού επιπέδου. Η έννοια της εικόνας δεν παρουσιάζεται πάντοτε θεματοποιημένη· για τον λόγο αυτόν έγινε προσπάθεια να ανασυνταχθεί η προβληματική της μέσα από διάσπαρτες και συχνά περιστασιακές αναφορές. Συνεξετάζουμε με την εικόνα κάθε λέξη (λ.χ. *εἶδωλον*, *ξόανον*) που ανήκει στην ίδια εννοιολογική περιοχή και φανερώνει ανάλογη σχέση ανάμεσα σε ένα πρότυπο και στο γλωσσικό, δραματικό ή εικαστικό του απείκασμα². Δεν χρειάζεται φυσικά να υπενθυμίσουμε τις δυσκολίες του υλικού, την αβεβαιότητα των γνώσεών μας για ορισμένα θέματα και το γεγονός ότι πολλές από τις σχετικές μαρτυρίες που διασώθηκαν είναι μεταγενέστερες από τα έργα στα οποία αναφέρονται.

1. Η «φυσική στάση»: η κατ' ἐνέργεια ομοιότητα εικόνας και θείου

Για να κατανοήσουμε ορθά το νόημα της εικόνας στην τέχνη των αρχαϊκών χρόνων, πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι η τέχνη βρίσκεται, υπό μίαν έννοια, στην υπηρεσία της θρησκείας³. Αυτό ισχύει σε πολύ μεγάλο βαθμό για τη γλυπτική⁴. Εδώ η γλυπτή εικόνα αποτελεί το αισθητό σημείο που καθιστά παρόν και ορατό το πρότυπό της, το θείο. Το *ξόανον* είναι η ακραία δυνατότητα της εικόνας, η πλήρης σχεδόν ταύτισή της με το πρότυπο⁵. Δεν επιδιώκει τη μορφική αναπαράσταση του θείου, αλλά, ως ένα είδος ιερής εικόνας, ζωντανεύει την παρουσία του. Συμπεριφέρεται ως *θεῖον τι*, έχει μέσα του *θείαν δύναμιν*, που ενεργεί δραστικά στις ανθρώπινες υποθέσεις, και χάρη στις «μαγικές» ιδιότητές του κατέχει ξεχωριστή θέση στη λατρεία, στο πλαίσιο της οποίας είναι το μέσον για την επιφάνεια του θεού. Η δύναμη της εικόνας ενισχύεται από τον τρόπο παραγωγής της: όπως και πολλές χριστιανικές εικόνες, τα *ξόανα* θεωρούνται συνήθως αχειροποίητα και *διπετη*.

2. Υπενθυμίζεται απλώς ότι η λέξη *εἰκόν* (από το *εἶκω-εἶκα* βλ. *LSJ*⁹, 485, όπου και άλλες χρήσεις· Κ. Συνοδινού, *Ἑοικα-εἰκός και συγγενικά από τον Όμηρο ως τον Αριστοφάνη*, Ιωάννινα 1981) εντοπίζεται αρχικά και κυρίως στον χώρο της τέχνης, όπου σημαίνει την εικαστική ή γλυπτική απόδοση μιας μορφής (Ηρόδ. 2. 130, 143, Πλουτ. *Δημοσθ.* 30.5). Ταυτίζεται, κάποτε, εννοιολογικά με το *εἶδωλον* κάποιου πράγματος σε καθρέφτη ή σε υδάτινη επιφάνεια (Ευρ. *Μήδ.* 1162, *ἄψυχον εἶκω*, πρβ. Αριστ. *Π. μαντικής* 464b9, 11). Άλλοτε λειτουργεί ως παρομοίωση, σύγκριση και μεταφορά (Αριστ. *Ποιητ.* 1406b20-1407a17, *Ρητ.* 1406b20· Λουκ. *Υπέρ εικ.* 13,19,25· Πλωτ. 3.2.17.88, 4.3.3.6, 5.9.6.11, 6.7.35.17), ή αποτελεί το σύνολο των γνωρισμάτων μιας προσωπικότητας (Λουκ. *Υπέρ εικ.* 17). Οι λέξεις αυτές (*εἰκόν*, *εἶδωλον*) χρησιμοποιούνται και στο πλαίσιο της θρησκευτικής λατρείας, όχι ανεξάρτητα από την τέχνη, η οποία την υπηρετεί (H. E. Killy - M. Hopfner, «Bild, griechisch-romisch», *RAC* 2, 1954, 302-18, 306-14).

3. Βλ. L. Gernet - A. Boulanger, *Le génie grec dans la religion*, Παρίσι 1969, 197, 204.

4. Βλ. Μ. Ανδρόνικος, *Ο Πλάτων και η τέχνη*, Αθήνα 1984 [1952], 148.

5. Για τα *ξόανα* βλ. H. Killy - M. Höpfner, «Bild», 303, 306, J. P. Vernant, «De la présentation de l'invisible à l'imitation de l'apparence», *Revue d'Esthétique* n.s. 7 (1984) 41-9, 42-4, A. Donohue, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta 1988.

Η ταύτιση παράστασης και προτύπου προϋποθέτει μια σκέψη που λειτουργεί με βάση την κατηγορία του ομοίου. Ωστόσο, είναι δύσκολο να δεχθούμε ότι «οι άνθρωποι δεν γνώριζαν ακόμη καμιά διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην εικόνα και στο ον που αναπαριστάνεται, ανάμεσα στο πρότυπο και στο απείκασμα»⁶.

Για τους μεταγενεστέρους, όχι όμως όλους, τα ξόανα του Δαιδάλου άτωπώτερα μὲν ἔστιν ἐς τὴν ὄψιν (Παυσανίας 2.4.5) και τα ζωγραφικά έργα ήταν τόσο ἄτεχνα, ὥστε οι επιγραφές αναλάμβαναν να γνωστοποιήσουν στον θεατή την ταυτότητα του κάθε απεικονιζόμενου αντικειμένου⁷. Ο κολοσσός είναι ένα ακόμη υποκατάστατο του προτύπου του και ένα διάμεσο ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και των νεκρών⁸, ενώ το ἔδος είναι «η μόνιμη κατοικία του θεού, στην οποία βρίσκεται εγκλεισμένη η δύναμή του»⁹.

Τα αρχαϊκά αγάλματα δεν είναι πλέον οι ίδιοι οι θεοί· στήνονται προς τιμήν τους. Δεν είναι έργα δικά τους· απαιτείται, ωστόσο, η συνέργειά τους¹⁰. Οι κούροι και οι κόρες δεν απεικονίζουν πάντοτε συγκεκριμένα άτομα, αλλά δεν είναι σε όλες τις περιπτώσεις εικόνες θεών¹¹. Ο ιδεαλιστικός χαρακτήρας τους προτείνει μιαν έννοια της εικόνας σύμφωνα με την οποία μορφοποιούνται ορισμένα μόνο βασικά στοιχεία του προτύπου, λ.χ. η ευγένεια των αρίστων¹². Εξαιρετικά σημαντικό είναι το ανθρωπομορφικό πλάσιμο των θεών. Η γλυπτική, στην προοπτική που άνοιξε το έπος, προχωρεί στην ανθρωπομορφική σύλληψη του θείου, η οποία θα δεχθεί δριμεία επίθεση από σειρά φιλοσόφων.

Η θεολογική προοπτική του Ξενοφάνη είναι κατηγορηματική¹³. Οι άνθρωποι νομίζουν ότι οι θεοί έχουν τη δική τους μορφή και τους παριστάνουν σύμφωνα μ' αυτήν. Τούτη η ανθρώπινη δόξα οδηγεί λογικά στο συμπέρασμα ότι τα πρότυπα και οι εικόνες θα είναι ισάριθμα με τους κατασκευαστές τους. Αυτό

6. E. Buschor, «Heraion von Samos», *AtMitt* 55 (1930) 1-99, 1, στον Χ. Καρούζο, *Περικαλλές ἄγαλμα ἐξεποίησ' οὐκ ἀδαής*, Αθήνα 1982 [1940], 12.

7. Βλ. Αριστ. *Τοπ.* 140a20, Χ. Καρούζου, *Περικαλλές ἄγαλμα*, 75· Α. Λεμπέση *Οι στήλες του Πριναί*, Αθήνα 1976, 113-5· Α. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Παρίσι 1985 [1921], αρ. 83.

8. Βλ. J. P. Vernant, *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα χχ., 307-20.

9. E. Benveniste, «Le sens du mot κολοσσός et les noms grecs de la statue», *Revue de philologie* 6 (1932) 118-35, 131.

10. Βλ. τις αναπτύξεις του Χ. Καρούζου, *Περικαλλές ἄγαλμα*, 22 κ.ε.

11. Οι κούροι και οι κόρες είναι είτε επιτύμβιοι (απεικονίζουν με βεβαιότητα τον νεκρό) είτε αναθηματικοί (απεικονίζουν θεό, τον αναθέτη ή απλώς έναν ωραίο νέο ή μιαν ωραία νέα). Βλ. Χ. Καρούζου, *Αριστόδικος*, Αθήνα 1982 [1961], 29-48.

12. Βλ. J. Boardman, *Ελληνική πλαστική: αρχαϊκή περίοδος*, Αθήνα 1982 [1978], 77 κ.ε.

13. Πηγή για τον σχολιασμό τα απ. 11,14,15,16. Βλ. ακόμη W. K. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, τόμ. 1, Cambridge 1962, 370-3· K. Ziegler, «Ξενοφάνης ο Κολοφώνιος», *ΕΕΦΣΠΘ* 9 (1965) 127-44, κυρίως 135-7· Α. Κελεσίδου-Γαλανού, *Η κάθαρση της θεότητας στη φιλοσοφία του Ξενοφάνη*, Αθήνα 1969, 63, η οποία όμως περιορίζει την αναφορά στη γλυπτική.

που θεωρείται εικόνα του αοράτου δεν είναι παρά απείκασμα ενός οποιουδήποτε ορατού προτύπου και δεν έχει σχέση με το κατεξοχήν πρότυπο, το θείο. Έτσι η ζωγραφική εικόνα, και ειδικά ως θρησκευτική, δεν είναι ικανή για τον Ξενοφάνη να αποδώσει τη θεϊκή πραγματικότητα. Ακόμη πιο καταδικαστική είναι μια ρήση του Ηράκλειτου (απ. 5): *καὶ τοῖς ἀγάλμασι δὲ τουτέοισιν εὐχονται, ὀκοῖον εἴ τις δόμοισι λεσχηνεύοιτο, οὐ τι γινώσκων θεοὺς οὐδ' ἥρωας οἴτινές εἰσι*. Η υποτίμηση της εικόνας οφείλεται στο γεγονός ότι ο δημιουργός της είναι ο άνθρωπος, που αγνοεί την ουσία του προτύπου.

Επομένως, νομιμοποιείται η τέχνη, και ιδιαίτερα οι πλαστικές τέχνες, να απεικάζει με όρους της αισθητής πραγματικότητας το αόρατο; Με ποιον τρόπο και με βάση ποιο πρότυπο προβαίνει ο τεχνίτης στην παραγωγή τέτοιων εικόνων; Πώς είναι δυνατόν να γίνονται αποδεκτά και να λατρεύονται ανθρώπινα κατασκευάσματα; Χάρη σε ποια δύναμη τα άψυχα είδωλα γίνονται τόπος θεοφανειών; Τα παραπάνω ερωτήματα τίθενται από μια αντίληψη που καταφάσκει στην ενότητα του κόσμου και στην οποία η αναγωγή στο όμοιο είναι θεμελιώδης.

Η αντίληψη αυτή υποχωρεί και δίπλα της εμφανίζεται η σκέψη της διαφοράς: μέριμνά της δεν είναι να καταστεί παρόν το αόρατο, αλλά να απεικονιστεί. Η εικόνα είναι εδώ κατά κύριο λόγο έργο τέχνης. Ο δημιουργός της το γνωρίζει και καλεί τους θεατές να το αναγνωρίσουν ως τέτοιο¹⁴. Αν στον Όμηρο το άγαλμα είναι πηγή αγαλλίασης για τον θεό¹⁵, καθώς τελειώνουν οι αρχαίοι χρόνοι αυτοί που θέλουν να το χαίρονται είναι οι άνθρωποι. Τα παλαιά, άμορφα συχνά, ξόανα δεν τους ικανοποιούν αισθητικά: οι θεοί πρέπει να είναι ωραίοι· το ίδιο και οι εικόνες τους.

2. Ο περιορισμός του όντως όντος στο φαινόμενο

Η σχέση εικόνας και προτύπου αλλάζει από τα πρώιμα κλασικά χρόνια, όταν η τέχνη αρχίζει να αποβάλλει σταδιακά τον θρησκευτικό της χαρακτήρα¹⁶ και στρέφεται στην κατάκτηση αισθητικών αξιών, με σπουδαιότερη το κάλλος της εικόνας¹⁷. Η αρχαϊκή ταύτιση εικόνας και εικονιζομένου διατηρείται στις λαϊκές λατρείες και στα μυστικά ρεύματα. Η «επίσημη» θρησκεία συμμερίζεται την αντίληψη του έπους για τους θεούς· αυτούς τους θεούς, δημιουργήματα της (ποιητικής) τέχνης, αναπαριστάνουν η ζωγραφική και η γλυπτική. Η εμφάνιση

14. Βλ. Χ. Καρούζος, *Περικαλλές άγαλμα*, 55 όπου και σχετικά κείμενα.

15. Βλ. T. B. L. Webster, «Greek Theories of Art and Literature down to 400 B.C.», *CQ* 33 (1939) 166-79, 166.

16. Βλ. Ν. Παπαχατζής, *Η θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1987, 146 κ.ε.

17. Βλ. Η. Ε. Killy - M. Höpfner, «Bild», 311, με παραπομπές στα σχετικά κείμενα του Αισχύλου και του Ευριπίδη.

της έννοιας της μιμήσεως, υποδηλώνει τη θεωρητική προσπάθεια να προσδιοριστούν ο τρόπος παραγωγής και η σχέση της εικόνας με το πρότυπο.

Οι μαρτυρίες του Αισχύλου φαίνεται να δικαιολογούν την ερμηνεία της εικόνας ως προϊόντος μιμήσεως και πιστής αντιγραφής φυσικών αντικειμένων και ανθρώπων: *εἶδωλον εἶναι τοῦτ' ἔμῃ μορφῇ πλέον, τὸ Δαιδάλου μίμημα φωνῆς δεῖ μόνον*. Ωστόσο, η αποσπασματικότητα του χωρίου και διάφοροι εξωτερικοί λόγοι καθιστούν δύσκολη την αποδοχή μιας τέτοιας άποψης¹⁸.

Η γλυπτική ξεφεύγει από την αρχαϊκή αυστηρότητα, γίνεται πιο συγκεκριμένη, αποδίδει την κίνηση, κάποιες ανατομικές λεπτομέρειες —όχι όμως εξατομικευμένα χαρακτηριστικά¹⁹. Αν, λ.χ., η παράσταση ενός αλόγου στα γεωμετρικά χρόνια εκφράζει την «ιππότητα» μάλλον παρά κάποιο συγκεκριμένο «ίππο» (για να θυμηθούμε τη διαμάχη Πλάτωνα και Αντισθένη), οι καλλιτέχνες της κλασικής εποχής μετεωρίζονται ανάμεσα σε δύο τάσεις: την παράσταση του ειδικού υπό το φως του γενικού και την απόδοση της πολλαπλότητας των φαινομένων²⁰. Τα αγάλματα έχουν ζωντάνια και αναπαριστάνουν όχι αναγκαστικά την ιδέα ενός πράγματος, αλλά και συγκεκριμένες ανθρώπινες υπάρξεις.

Η μίμηση, που αρχικά αναφερόταν στη μίμηση έμφυτων όντων και των ενεργειών τους με το σώμα ή τη φωνή, σημαίνει τώρα την απεικόνιση των ουσιαστικών στοιχείων του προτύπου (πρβ. Δημόκριτος, απ. 142). Δεν είναι απαραίτητη μια πλήρης αντιστοιχία ανάμεσα στις ιδιότητες του προτύπου και της εικόνας· αρκεί οι ιδιότητες της τελευταίας να είναι όμοιες με τις ιδιότητες που χαρακτηρίζουν το είδος του προτύπου. Η εικόνα δεν συμβολίζει απλώς, εκθέτει τη μορφή και την εμφάνιση του προτύπου²¹.

Ο Έλληνας του 5ου αιώνα συνειδητοποιεί την όραση²² και οι αλλαγές είναι αναπόφευκτες. Ένας νέος τρόπος θέασης δημιουργείται, ένα καθαρό οράν, μια αισθητική όραση. Η εικόνα είναι αποτέλεσμα αυτής της όρασης. Ο καλλιτέχνης παριστάνει με διαφορετικό τρόπο τα θέματά του και προσαρμόζει στη νέα κατάσταση τα τεχνικά του μέσα. Η εικόνα στα ερυθρόμορφα πλέον αγγεία είναι

18. *Θεωροί*, 6-7· την ερμηνεία προτείνει ο G. F. Else, «"Imitation" in the fifth century», *CIP* 53 (1958) 73-87. Τα έργα του Δαιδάλου κάθε άλλο παρά πιστά αντίγραφα της εξωτερικής πραγματικότητας ήταν· ο στατικός και αρχαιοπρεπής χαρακτήρας τους πρέπει να θεωρείται δεδομένος. Βλ. Πaus. 2.4.5, 9.40.3-4, πρβ. Β. Λαμπρινουδάκη, *Ελληνική Πλαστική του 7ου π.Χ. αιώνα*, Αθήνα 1983, 30-6.

19. Μια από τις γνωστές εξαιρέσεις είναι το πορτραίτο του Θεμιστοκλή από τον Μύρωνα, βλ. G. Richter, *The Portraits of the Greeks*, τόμ. 1, Λονδίνο 1965, 97-9.

20. Βλ. J. J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge 1972, 170 και πίν. I με σχόλια σ. 6.

21. Βλ. Ηρόδ. 2.78,86,132,169 και παράλληλα το πολύ καλό υπόμνημα του G. Sörbom, *Mimesis and Art*, Ουψάλα 1966, 63-7.

22. Ο X. Καρούζος, *Αρχαία Τέχνη*, Αθήνα 1981, 46 κ.ε. δίνει τις μαρτυρίες από τα ίδια τα έργα τέχνης.

λεπτομερής, περισσότερο φυσική και ανταποκρίνεται στην ανατομία του ανθρωπίνου σώματος — αυτό οφείλεται και στα πλεονεκτήματα που προσφέρει η νέα τεχνική. Στη μεγάλη ζωγραφική τα βήματα προς τον ρεαλισμό και τον ιλουζιονισμό είναι γρήγορα.

Η εικόνα, συνεπώς, παράγεται με κατά το δυνατόν πιστή μίμηση του προτύπου²³. Μιμείται την αλήθεια και εξαπατά τους ανθρώπους— κυρίως η μεγάλη ζωγραφική. Για πολλούς, όμως, αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί κατηγορία, γιατί σκοπός της εικόνας, των καλλιτεχνών, δεν είναι η αλήθεια αλλά η ηδονή²⁴. Για τον Γοργία, που εκθειάζει την απάτη, και τον Δημόκριτο τα έργα της τέχνης *τέρπουσι τήν ὄψιν και παρέχουν θέαν ἡδεϊαν τοῖς ὄμμασιν*²⁵. Στην προοπτική αυτή, η υποκειμενικότητα της οπτικής και της ακουστικής εικόνας επιτρέπει στους χειριστές της (ζωγράφους και ρήτορες) τον έλεγχο του κοινού της.

Μέχρι το σημείο αυτό, έχουμε συντάξει την έννοια της εικόνας με βάση τα έργα τέχνης και τις λογοτεχνικές, κυρίως, μαρτυρίες. Από τον 4ο αιώνα έχουμε άμεσες και εκτενείς αναφορές στην εικόνα. Έτσι είμαστε σε θέση, παράλληλα με την ίδια την τέχνη, να μελετήσουμε τη θεωρία της. Κατά τον 4ο αιώνα ο ρεαλισμός έχει επικρατήσει στις πλαστικές τέχνες²⁶. Η εικόνα, στη μεγάλη ζωγραφική, λ.χ., είναι, ή προσπαθεί να γίνει, τέλειο και ακριβές ομοίωμα της πραγματικότητας: μια ψευδαίσθηση τα όρια της οποίας με το αληθινό είναι δυσδιάκριτα²⁷. Πώς αντιμετωπίζουν τη νέα αυτή κατάσταση οι στοχαστές;

Ο Ξενοφών στα *Απομνημονεύματα* (3.10-1-8) οδηγεί τον Σωκράτη στα εργαστήρια του ζωγράφου Παρράσιου και του αγαλματοποιού Κλείωνα. Η συζήτησή τους αντανακλά τη γνώμη των μορφωμένων Αθηναίων της εποχής. Η ζωγραφική εικόνα είναι αναπαράσταση, προϊόν της μίμησης των ορατών αντικειμένων: *ἡ γραφικὴ ἐστὶ εἰκασία τῶν ὁρωμένων*. Αν η απεικόνιση του ορατού δεν προξενεί προβλήματα, η απεικόνιση του αοράτου θέτει ερωτήματα που οφείλει να απαντήσει θεωρητικά ο φιλόσοφος και πρακτικά ο ζωγράφος. Τα πάθη της ψυχής εξωτερικεύονται στο σώμα, ενώ η εικαστική του μίμηση δίνει την εικόνα των εσωτερικών καταστάσεων.

23. Οι καλλιτέχνες παρατηρούν και, για πρώτη φορά, απεικονίζουν σκηνές καθημερινής ζωής στα αγγεία: ανάλογα και στη γλυπτική. Βλ. J. Boardman, *Αθηναϊκά Ερυθρόμορφα αγγεία*, Αθήνα 1985 [1975], 246-54.

24. Βλ. Γοργ. *Δια. λόγοι* 3.10,17 (DK II. 410-1).

25. Βλ. Γοργ. *Ελέν.* 18 (DK II.294.1-5), Δημόκρ. *απ.* 194, Πλάτ. *Ιππ. μείζ.* 302c κ.ε. — ο έβδωμος ορισμός του ωραίου. Πρβ. Χ. Καρούζος, *Αρχαία Τέχνη*, 55-6.

26. Βλ. G. Richter, *Αρχαία ελληνική τέχνη*, Αθήνα 1974 [1959], 143 κ.ε., 291 κ.ε., 372 κ.ε. Μια ενδιαφέρουσα αφήγηση της «αρχαιοελληνικής επανάστασης» προσφέρει ο E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Λονδίνο 1988, 99-125.

27. Χωρίς βεβαίως να υπερβεί τις αναπόφευκτες καλλιτεχνικές συμβάσεις. Πολλά είναι τα σχετικά ανέκδοτα: βλ. ανάμεσά τους τον συναγωνισμό ανάμεσα στον Ζεύξη και τον Παρράσιο ως προς τη ρεαλιστικότερη απόδοση αντικειμένων, στον Πλίνιο *HN*, 35.65-6, και A. Reinach, *Textes grecs*, αρ. 237.

Η εικόνα έχει σχέση ομοιότητας με το πρότυπό της, απέναντι στο οποίο ο καλλιτέχνης φέρεται επιλεκτικά: λ.χ. επιλέγει τα κάλλιστα από κάθε σώμα και κατασκευάζει όλα τα σώματα έτσι ώστε να φαίνονται ωραία και ζωντανά. Η εικόνα εδώ είναι βελτιωμένη εκδοχή του προτύπου και με τον τρόπο αυτό το έργο τέχνης καθίσταται μέτρο της ομορφιάς του φυσικού προτύπου²⁸. Με ποιο κριτήριο, όμως, κάνει ο καλλιτέχνης την επιλογή; Εύλογη είναι η υπόθεση ότι έχει μια νοητική εικόνα του προτύπου (εἶδωλον αὐτοῦ ἐν τῇ ψυχῇ), σύμφωνα με την οποία κανονίζει το υλικό του. Πρόκειται για ένα αδρό σχήμα που λειτουργεί ως πρότυπο εξίσου ακριβές με το φυσικό (Συμπόσιον 4.21), παρακάμπτοντας έτσι το πρόβλημα του σωματικά απόντος ή αόρατου προτύπου.

3. Η απατηλή εμφάνιση της εικόνας και η απόκρυψη του όντως όντος

Η προβληματική του Πλάτωνα για την αισθητή εικόνα της τέχνης αποτελεί εφαρμογή των θέσεών του για την οντολογική υπόσταση της εικόνας εν γένει. Στον *Κρατύλο* η ζωγραφική εικόνα έχει σχέση ομοιότητας και όχι ταυτότητας με το πρότυπο. Το κάθε πράγμα που μιμείται έχει ουσία και ορισμένες ιδιότητες (423e)· η εικόνα, όμως, παριστάνει μόνο τα εξωτερικά στοιχεία του προτύπου (το σχήμα, το χρώμα) και όχι τὰ ἐντός (432bc). Η ορθότητα της απεικόνισης κρίνεται από την αίσθηση της όρασης (430e), επομένως από σύγκριση των αντιληπτικών αισθημάτων προτύπου και εικόνας.

Η κύρια και πολυσυζητημένη επίθεση του Πλάτωνα εναντίον της εικόνας γίνεται στην *Πολιτεία*, όπου τόσο οι πλαστικές τέχνες όσο και οι τέχνες του λόγου καταδικάζονται. Οι λόγοι της καταδίκης μπορούν να σχολιαστούν μέσα από την ανασυγκρότηση της οντολογίας της εικόνας. Ποια είναι τα δυνατά πρότυπα μιας εικόνας; Αντίθετα με την ερμηνεία που θέλει τα έργα να αναπαριστάνουν τις ιδέες²⁹, το πλατωνικό κείμενο ερμηνεύεται ορθότερα αν δεχθούμε ότι πρότυπο της τέχνης είναι τα φαινόμενα. Με το παράδειγμα των τριών κλινών ο Πλάτων δείχνει την οντολογική υπόσταση της εικόνας και τις δυνατότητές της.

Αν ο θεός έχει δημιουργήσει την πρώτη και μια κλίνη που υπάρχει πραγματικά (την ιδέα της κλίνης), ο κλινοποιός βλέποντας προς την ιδέα κατασκευάζει κάποια κλίνη, που δεν είναι ον αλλά το μιμείται. Η πρώτη αυτή εικόνα, αποτελεί το πρότυπο του ζωγράφου που φτιάχνει κατά κάποιον τρόπο ένα δεύτερο είδωλο, μια φαινομενική κλίνη (596a-598c):

28. Πρβ. Πλάτ. *Χαρμ.* 153cd· βλ., επίσης, Χ. Καρούζος, *Αρχαία τέχνη*, 51.

29. Την ερμηνεία εισηγήθηκε ο Α. Ruge, *Die platonische Aesthetik*, Halle 1832, και την υιοθέτησαν αρκετοί μελετητές· βλ. και G. Sörbom, *Mimesis and Art*, 133 κ.ε.

θεός φυτουργός ποιητής δημιουργός	ἀπεργάζεται, ποιεί τὴν πρῶ- την καὶ μίαν κλίνην	ιδέα, εἶδος, τὸ ὄν, ἔστιν, ὄντως οὔσα, ἀλήθεια, ἐν τῇ φύσει οὔσα
κλινοποιός μιμητής δημιουργός εἰδώς ἔχων πίστιν ὀρθήν	ποιεί κλίνην τινά, ἣν χρώ- μεθα, βλέπων πρὸς τὴν ιδέα	οὐ τὸ εἶδος ποιεῖ, τοιοῦτον οἶον τὸ ὄν, ὄν δὲ οὐ, ἀμυδρόν τι ὄν πρὸς ἀλήθειαν, εἶδωλον, φαι- νόμενον, δεύτερον ἀπὸ ἀλη- θείας
ζωγράφος μιμητής δημιουργός	ποιεῖ τρόπον τινὲ κλίνην, μι- μούμενος τὰ τῶν δημιουργῶν ἔργα, τὰ φαινόμενα	φαινομένην, εἶδωλον, οὐκ ἀλη- θῆ ποιεῖ, τρίτον ἀπὸ ἀληθείας

Ανάλογα πράττουν οι άλλοι μιμητές, οι ραψωδοί και οι τραγωδοποιοί, όταν λ.χ. μιμούνται με τον λόγο την αρετή των ανθρώπων.

Σκοπός της ζωγραφικής δεν είναι η μίμηση της αλήθειας αλλά των αντικειμένων, όπως τα συλλαμβάνουν οι αισθήσεις μας· αυτό που απεικονίζεται είναι η αντίληψη των πραγμάτων. Ο τρόπος γέννησης της εικόνας καθορίζει και την αξία της. Η καλλιτεχνική εικόνα δεν φαίνεται να κατέχει αξιόλογη θέση στην προοπτική του Πλάτωνα. Αυτό όμως δεν δικαιολογείται πλήρως από το γεγονός ότι δεν είναι παρά αντίγραφο. Εξάλλου τα πάντα, εκτός των ιδεών, είναι αντίγραφα/εικόνες και οι πάντες είναι μιμητές. Συν τοις άλλοις, θα αρκούσε η διαπίστωση ότι η μίμηση είναι παιδιὰ καὶ οὐ σπουδὴ (602b).

Το επίφοβο της εικόνας ἐγκρίεται στη φύση της μίμησης: την αναπαράσταση. Η ακριβής αναπαραγωγή του προτύπου δημιουργεί μια δεύτερη πραγματικότητα που εξαπατά τον θεατή. Σε τι συνίσταται αυτή η απάτη και η συνακόλουθη γοητεία; Ο κόσμος της εικόνας δίνει την εντύπωση μιας αυτόνομης ολότητας, οι σημασίες της οποίας ορίζονται από τον δημιουργό της, τον μιμητή. Έτσι επιχειρείται μια ανεπίτρεπτη εξίσωση του ὄντος και του μη ὄντος. Η αναγωγή στο ἔσχατο πρότυπο (το ἀρχέτυπο) χάνεται και η εικόνα, που —όπως και η κάθε ύπαρξη— είναι ένας αναβαθμὸς προς το ἐπέκεινα της ουσίας, λογαριάζεται ως αυτοσκοπός. Επιπλέον, η εικόνα, απεικονίζοντας το φαίνεσθαι και προβάλλοντας το σχήμα του, αναδεικνύει το Ωραίο χωρίζοντάς το όμως την ίδια στιγμή από το Αγαθό —μειώνοντας άρα και τα δύο.

Η προσκόλληση της ψυχῆς στα φαινόμενα και η γοητεία της απεικόνισής τους την απομακρύνει από την αλήθεια: η εικόνα είναι τυραννία και ο μιμητής τύραννος (587c). Απευθυνόμενη όχι προς το βέλτιστον τῆς ψυχῆς η εικόνα αποκρύπτει την αλήθεια. Τούτη είναι η βαρύτερη κατηγορία που μπορεί να απαγγελθεί κατά της εικόνας. Ο καλλιτέχνης αγνοεί την αλήθεια, την ουσία των ὄντων, και καλύπτοντας την άγνοιά του σκιάζει την αλήθεια. Είναι προφανές, λοιπόν, ότι μια τέτοια τέχνη δεν έχει θέση στην πλατωνική πολιτεία και στην

παιδεία των φυλάκων, υπό την προοπτική της οποίας εξετάζεται η μίμηση και η εικόνα³⁰.

Μήπως τότε ο Πλάτων αντιφάσκει καταδικάζοντας την εικόνα και συγχρόνως χρησιμοποιώντας την; Μια ευλογοφανής εξήγηση που προτάθηκε είναι η διάκριση σε κακή και απαγορευμένη μίμηση από τη μια και σε καλή και επιτρεπτή από την άλλη³¹. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή στο τελευταίο είδος της μίμησης, οι ζωγράφοι χρησιμοποιούν το *θείο παράδειγμα* (500e) και, έχοντας κάποια γνώση του ιδεατού κόσμου, τον μιμούνται. Οι εικόνες που παράγονται με τον τρόπον αυτόν μετέχουν υπό μίαν έννοια στο Ωραίο και στην αλήθεια.

Αυτή η εξήγηση, που δεν βρίσκει επίρρωση από τα κείμενα, γεννιέται από την επιθυμία, που διακατέχει την πλειονότητα των ερευνητών να διασφαλισθεί η νομιμότητα και η αξία της τέχνης, με οποιαδήποτε έστω μορφή, στην πολιτεία του Πλάτωνα. Ο ίδιος ο Πλάτων είναι κατηγορηματικός (595a): *τὸ μηδαμῆ παραδέχεσθαι αὐτῆς* (ενν. ποιήσεως) *ὄση μιμητική*. Επισημαίνει τον κίνδυνο ενός ορισμένου τύπου παραγωγής των εικόνων, τη μίμηση. Μόνο η εικόνα που θα εκφράζει την πραγματικότητα και θα υπαγορεύεται από την κίνηση της ψυχής από το αισθητό προς το νοητό, θα πρέπει λογικά να αξιολογείται θετικά από τον Πλάτωνα και να της αποδίδεται παιδευτικός ρόλος στην πολιτεία του.

Στον *Σοφιστή* ο ζωγράφος είναι ένας σοφιστής. Όπως και στην *Πολιτεία*, δεν κατέχει την αλήθεια και η γνώση του για τα πράγματα είναι μια απλή δοξασία (233c-235a). Βλέποντας τις εικόνες που κατασκευάζει, η ψυχή *ψευδῆ δοξάζει* και *εξαπατάται* (240d). Η απάτη συνίσταται στο ότι η εικόνα μάς δίνει την εντύπωση ότι μοιάζει με το πρότυπό της, ενώ κάτι τέτοιο, καθώς καταλαβαίνουν οι επαίοντες, δεν συμβαίνει (236b).

Η εικόνα δεν φανερώνει την αλήθεια· την παραλλάσσει και προκαλεί την ευχαρίστηση των θεατών. Ο καλλιτέχνης επιτυγχάνει το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, όταν δεν αποδίδει με ακρίβεια την εμφάνιση του προτύπου, αλλά τη «βελτιώνει», δημιουργώντας όχι τις πραγματικές (*τάς ούσας*) συμμετρίες, παρά εκείνες που φαίνονται ωραίες (*τάς δοξούσας είναι καλὰς*, 235d-236a). Ο Ξένος του διαλόγου ονομάζει την εικόνα αυτή *φάντασμα* και τη διακρίνει από το ομοίωμα (*εἰκῶν*, 236b). Η μιμητική τέχνη, στο μεγαλύτερο μέρος της, είναι *φανταστική* (236b, 264c). Η καλλιτεχνική εικόνα είναι *μη ὄν*, αλλά *εἶναι*.

Η εικονομαχική στάση του Πλάτωνα μετριάζεται ήδη από τον *Σοφιστή*. Το ομοίωμα, το πιστό αντίγραφο της αλήθειας, η *εἰκῶν* και η *εἰκαστική τέχνη*, που δεν γίνονται δυστυχώς αντικείμενο του διαλόγου, αποσπούν μια σιωπηλή συγ-

30. D. Grey, «Art in the Republic», *Philosophy* 27 (1952) 291-310· Σ. Ράμφος, *Η εξορία των ποιητών*, Αθήνα 1978· J. Urmsion, «Plato and the poets» στο J. Moravcsik (επιμ.), *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, Totowa 1982, 125-36.

31. Η ερμηνεία του J. Tate, «“Imitation” in Plato’s Republic», *CQ* 22 (1929) 16-23, «Plato and “Imitation”», *CQ* 26 (1932) 161-9.

κατάβαση εκ μέρους του Πλάτωνα. Τι μπορεί, όμως, να σημαίνει η «πιστή αντιγραφή»; Ασφαλώς, δεν έχουμε να κάνουμε με την υποστήριξη ενός ακραίου ρεαλισμού, ενός νατουραλισμού, που μόλις αρχίζει να εμφανίζεται στις οπτικές τέχνες. Μια τέτοια περίπτωση αποκλείεται, γιατί προϋποθέτει την πλήρη εμπιστοσύνη στην ανθρώπινη όραση. Και πώς είναι δυνατόν να επαναπαυθούμε στα δεδομένα της αίσθησης αυτής, όταν οι ίδιες οι οπτικές απάτες μάς δείχνουν τη σχετικότητα τους; Ο Πλάτων καταγγέλλει τις απάτες που δημιουργούνται ανάλογα με την απόσταση από την οποία βλέπουμε τα μεγέθη (*Φίληβος* 41e-42a, *Θεαίτητος* 208e, *Παρμενίδης* 165). Σ' αυτές τις απάτες βασίζεται ο ζωγράφος και ξεγελά τους άμυαλους νέους (*Σοφιστής* 234b, *Πολιτεία* 598c).

Η πιστή αντιγραφή, εφόσον δεν αποτελεί μίμηση της εξωτερικής εμφάνισης των πραγμάτων, οφείλει να σχετίζεται αμεσότερα με την αλήθεια των πραγμάτων. Ο *Φίληβος* ξεκαθαρίζει την καινούργια θέση του Πλάτωνα. Τα «δομικά υλικά» μιας εικόνας είναι η ευθεία και η καμπύλη γραμμή, τα επίπεδα και τα στερεά σχήματα που προέρχονται από αυτές (51c)³². Τα παραπάνω στοιχεία δεν αντλούν το κάλλος τους από κάτι που τα υπερβαίνει: *ἀλλ' ἀεί καλὰ καθ' αὐτὰ πεφυκέναι* (51c). Η θεωρία του Ωραίου και η ανάπτυξη των ενδιαμέσων και των μεικτών στον *Φίληβο* επιτρέπει την ύπαρξη αληθινών εικόνων. Η θεωρία της μίμησης εγκαταλείπεται, εφόσον ο ζωγράφος λ.χ. δεν επιχειρεί πλέον να μιμηθεί το Ωραίο (ή γνωρίσματά του), αλλά το τελευταίο ενυπάρχει κατά κάποιον τρόπο στις γεωμετρικές μορφές και σχέσεις³³.

Στη δεύτερη πολιτεία του, τους *Νόμους*, ο Πλάτων δεν αποσύρει τη βασική του κατηγορία εναντίον της ζωγραφικής, μουσικής και κάθε άλλης εικόνας —όλες εξάλλου οι μορφές τέχνης είναι εικόνες και μιμήματα (668a,c, 669a). Οι εικόνες είναι παιχνίδια (*παιδιαί*) που δεν μετέχουν σε μεγάλο βαθμό (*οὐ σφόδρα*) στην αλήθεια και παρεμποδίζουν σαν ένα νεφέλωμα (*σκότος*) τη θέαση της δικαιοσύνης (663bc). Οι ζωγραφικές εικόνες είναι θνητά κατασκευάσματα που επιδέχονται επ' άπειρον βελτίωση (*οὐδὲν πέρασ ἔχειν*) προς το κάλλιστον, αλλά ποτέ δεν το φτάνουν (769ad)³⁴.

Ωστόσο, δεν μπορεί να αποκλεισθεί από την πολιτεία η εικόνα επειδή ψεύδεται και μόνο. Το καλλιτεχνικό ψεύδος, όταν συμβάλλει στην ηθική βελτίωση των πολιτών, πρέπει να θεωρηθεί θεμιτό: όπως θεμιτό και λυσιτελές είναι το μυθολόγημα του νομοθέτη που ψεύδεται *ἐπ' ἀγαθῶ πρὸς τοὺς νέους* (663de). Κάθε εικόνα κρίνεται ως προς τον σκοπό και το αντικείμενο της απεικόνισης, και

32. Βλ. Μ. Ανδρόνικος, *Ο Πλάτων και η τέχνη*, 44.

33. Έτσι έχει υποστηριχθεί ότι ο Πλάτων προαναγγέλλει τη σύγχρονη αντίληψη για την αφαίρεση στη ζωγραφική, βλ. H. Read, *Η τέχνη σήμερα*, Αθήνα 1984 [1960], 97-9.

34. Ο λόγος του Πλάτωνα δεν πρέπει να θεωρηθεί απλή υπερβολή. Ο Πρωτογένης, σύμφωνα με την παράδοση, επί επτά χρόνια ζωγράφιζε και τελειοποιούσε τον Ιάλυσό του· βλ. τις μαρτυρίες στου A. Reinach, *Textes grecs*, αρ. 494-6.

όχι με βάση την (κατακριτέα, 655cd) ηδονή, την αναληθή γνώμη ή την ισότητα. Αξιολογείται θετικά όταν είναι καλοδουλεμένη (εὖ εἴργασται) και αποτελεί ακριβές αντίγραφο (ὡς ὀρθῶς) του προτύπου. Αναγκαία προϋπόθεση για τα παραπάνω είναι η γνώση της φύσης του προτύπου (ὄ τί ἐστι γιγνώσκειν, 667e-669b).

Το μεγάλο πρόβλημα με την τέχνη είναι το ακόλουθο: οι καλλιτέχνες δημιουργούν εικόνες κατά το δοκούν, κατασκευάζουν ποιητική αδεία και χωρίς κανέναν περιορισμό τα έργα τους. Δεν αναλαμβάνουν κάποια ηθική ευθύνη και δεν νοιάζονται για την τυχόν βλαβερή επίδραση των έργων τους στην ψυχή των νέων. Στο πλαίσιο της πλατωνικής εκπαίδευσης το κακό αυτό θεραπεύεται με την επιβολή σχετικών νόμων, έτσι ώστε η καλλιτεχνική εικόνα να μην έχει τη δύναμη να διαφθείρει. Μια τέτοια προοπτική δεν είναι τόσο μακρινή όσο φαίνεται: η Αίγυπτος δίνει το παράδειγμα προς μίμηση.

Σύμφωνα με το πλατωνικό κείμενο (656d-657a), στην Αίγυπτο είχαν θεσπιστεί από τα παλαιά χρόνια κανόνες που καθόριζαν με λεπτομέρειες τις επιτρεπτές μορφές τέχνης. Κάθε νεοτερισμός ήταν απαγορευμένος για τους διάφορους εικονοποιούς. Οι παραδοσιακές φόρμες έχουν τέτοια διάρκεια, ώστε εικόνες που φτιάχτηκαν πριν από δέκα χιλιάδες χρόνια να φαίνονται ίδιες. Αυτό που ελκύει τον Πλάτωνα είναι η δέσμευση στα παλαιόθεν θεσπισμένα πρότυπα. Μια εικόνα που, όπως και στον Φίληβο, δεν ακολουθεί την εξωτερική πραγματικότητα και δεν αλλάζει μαζί της. Η αξία που αναδεικνύει η εικόνα είναι η σταθερότητα, το αμετάβλητο, η στατικότητα.

Αν η εικόνα θέλει να καθοδηγεί την ψυχή προς τα πάνω, δεν θα το κατορθώσει αποδίδοντας την εμφάνιση αλλά προβάλλοντας τον σταθερό χαρακτήρα του όντος. Θα ήταν παρακινδυνευμένο να έβλεπε κανείς στο παραπάνω χωρίο τη διατύπωση απλώς μιας αισθητικής προτίμησης του Πλάτωνα για την αιγυπτιακή τέχνη, το περιεχόμενο ή την τεχνική της³⁵.

Η παρατήρηση αυτή μας φέρνει στις παρυφές ενός πολύ σημαντικού ερωτήματος, την απάντηση του οποίου θα σκιαγραφήσουμε στη συνέχεια: ποια σχέση έχει η προβληματική του Πλάτωνα για την εικόνα με τη σύγχρονη του τέχνη³⁶. Είναι δύσκολο να υποθέσουμε ότι η προβληματική αυτή αναπτύχθηκε ερήμην της τέχνης: εξίσου δύσκολο είναι να φαντασθούμε ότι υπαγορεύθηκε από αυτήν. Ο Πλάτων αναφέρεται συχνά στην καλλιτεχνική εικόνα, τη χρησιμοποιεί ωστόσο

35. Πρβ. N. Demand, «Plato and the Painters», *Phoenix* 29 (1975) 1-20, 19.

36. Βλ. V. J. Bruno, *Form and Color in Greek Painting*, Νέα Υόρκη 1977, 31-40· E. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978, 59-87· P.-M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Παρίσι 1952· B. Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, Τυβίγγη 1953· T. B. L. Webster, «Plato and Aristotle as Critics of Art», *SO* 29 (1952) 8-23, και *Art and Literature in Fourth Century Athens*, Λονδίνο 1956, 3 κ.ε. Για την παράδοση που θέλει τον Πλάτωνα να έχει έπιμεληθεί και της γραφικής, βλ. M. Ανδρόνικος, *Ο Πλάτων και η τέχνη*, 160 κ.ε.

παρόμοια με την εικόνα του λόγου, για να διευκρινίσει ορισμένα σημεία της διαλεκτικής του έρευνας³⁷. Αν πραγματεύεται με κάποια συστηματικότητα την ποίηση, στις οπτικές τέχνες παραπέμπει περιστασιακά —με την εξαίρεση της *Πολιτείας*.

Η εσκεμμένη απάτη που καταλογίζεται στην *Πολιτεία* και τον *Σοφιστή* στους καλλιτέχνες δεν είναι βεβαίως επινόηση του Πλάτωνα. Οι ιλουζιονιστικές τεχνικές ισχυροποιούν την παρουσία τους στη ζωγραφική της εποχής του και η σκιαγραφία δίνει υπόσταση ακριβώς όπου δεν υπάρχει και δημιουργεί μια νέα πραγματικότητα με μη πραγματικά μέσα³⁸. Είναι φανερή η υποτίμηση της νεοτερικής αυτής τεχνοτροπίας³⁹. Δεν μπορούμε όμως να υποστηρίξουμε ότι ο Πλάτων συμπαθεί την αιγυπτιακή και πολύ περισσότερο την αρχαϊκή εικόνα, που θέλει να ταυτιστεί με τα πράγματα⁴⁰. Οι τεχνοτροπικές προτιμήσεις και το αισθητικό γούστο στάθηκαν δευτερεύοντες παράγοντες για τη διαμόρφωση της πλατωνικής κριτικής.

Το υπόβαθρο της κριτικής είναι φιλοσοφικό. Ο ρεαλισμός που εισάγουν στο δράμα και τη ζωγραφική οι νεοτερικοί καλλιτέχνες δεν μπορεί να είναι αυτοσκοπός. Τελικός σκοπός τους πρέπει να είναι η παιδείωση των συμπολιτών τους⁴¹. Η θέση των γλυπτών και των ζωγράφων, και λιγότερο των ποιητών, μέσα στην πόλη δεν ήταν, παλαιότερα, ιδιαίτερα σημαντική⁴². Όμως μια νέα κατάσταση διαμορφώνεται, στην οποία ακόμη και η ζωγραφική αρχίζει να παίζει ρόλο στη γενική παιδεία. Δεδομένου του απατηλού χαρακτήρα της εικόνας, η ένταξη της ζωγραφικής στην εκπαίδευση των νέων εκτιμάται ως επικίνδυνη. Η Σχολή της Σικυώνος, που καθιερώνει τη διδασκαλία της ζωγραφικής, έχει δεχθεί την επίδραση του Δημόκριτου⁴³, φιλοσόφου που τον χωρίζουν πολλά από τον Πλάτωνα. Τόσο ο ζωγράφος όσο και ο σοφιστής έχουν κοινό στόχο και, με μόνη διαφορά τα μέσα τους (λόγο ή χρώματα και σχήματα), παράγουν απατηλές εικό-

37. Πρβ. G. K. Plochmann, «Plato, Visual Perception and Art», *JAAC* 33 (1976-77) 189-200.

38. Βλ. *Κριτ.* 107c. Για τον σκιαγράφο Απολλόδωρο βλ. τα κείμενα στου A. Reinach, *Textes grecs*, αρ. 193-9. Βλ., επίσης, M. Ανδρόνικος, *Ο Πλάτων και η τέχνη*, 159 σημ. 11· E. Keuls, «Skiagraphia Once Again», *AJA* 79 (1975) 1-16, 10-4, και *Plato and Greek Painting*, 73-87· E. Pemberton, «A Note on Skiagraphia», *AJA* 80 (1976) 82-4, 84.

39. Αντίθετα από την ερμηνεία της E. Keuls, «Plato on Painting», *AJPh* 95 (1974) 100-27.

40. O P.-M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, δέχεται ότι ο Πλάτων προτιμά την αρχαϊκή τέχνη (αν και ο Πλάτων αρνείται την αρχαϊκή ποίηση)· βλ. και N. Demand, «Plato and the Painters», 1.

41. Βλ. T. B. L. Webster, «Greek Theories of Art», 171-2.

42. Βλ. G. Sörbom, *Mimesis and Art*, 147· γενικότερα A. Burford *Craftsmen in Greek and Roman Society*, Λονδίνο 1972, 199 κ.ε.· A. Hauser, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, τόμ. 1, Αθήνα 1980 [1953], 111 κ.ε.· P. Vidal-Naquet, *Ο μαύρος κνηγός*, Αθήνα 1983, 305-33.

43. Βλ. Αριστ. *Πολιτ.* 1337b25-26, Πλίν. *HN* 35.77· πρβ. E. Keuls, «Plato on Painting», 119-26, και *Plato and Greek Painting*, 139-50· A. Reinach, *Textes grecs*, 252 σημ. 4.

νες. Όλα αυτά έρχονται σε αντίθεση με τον σκοπό της πλατωνικής εκπαίδευσης.

Ποια είναι για τον Πλάτωνα η «τέλεια εικόνα»; Το μορφωτικό ιδεώδες της *Πολιτείας* είναι η αγωγή της ψυχής στο ον. Η εικόνα, λεκτική ή οπτική, εκτιμάται θετικά στον βαθμό που συμβάλλει στην ανύψωση από το αισθητό στο νοητό. Απεναντίας, καταδικάζεται όταν δεν αντιλαμβάνεται τον σκοπό της, κάνει κατάχρηση της φαντασίας, δεν οδηγεί στην ηθική πράξη και καταντά άχρηστη ή, στην καλύτερη περίπτωση, παιχνίδι. Ο Πλάτων, λοιπόν, αναζητεί μια νέα εικόνα —πέρα από όλες τις υπάρχουσες— η οποία μετέχοντας στο νοητό το καθιστά οικείο στην ψυχή. Ζητά από τον καλλιτέχνη να μην προσφεύγει στην εξωτερική πραγματικότητα, για να βρει πρότυπα προς μίμηση, αλλά να στραφεί αποκλειστικά στην ψυχή του, όπου υπάρχει ήδη το αληθινό πρότυπο. Ουσιαστικά εξορίζει τη μη ελέγξιμη και μη εμπιστεύσιμη καλλιτεχνική εικόνα, για να προκρίνει στη θέση του εικονοποιού καλλιτέχνη τον μυθοποιό φιλόσοφο, στη θέση της τέχνης τη μεγάλη τέχνη, τη φιλοσοφία, η οποία κάνει λιγότερο μακρύ το, ούτως ή άλλως, μακρύ μονοπάτι προς τον υπερουράνιο τόπο⁴⁴.

Είναι γόνιμο, πιστεύουμε, να συσχετισθεί η εικόνα με την έννοια της ερμηνείας. Ο δημιουργός της εικόνας έχει δύο δυνατότητες. Μπορεί να μείνει μιμητής που απέχει διπλά από την αλήθεια, *έρμηνεύς έρμηνέως*, όπως ο ραφωδός είναι ερμηνευτής του ποιητή (*Ιων* 530c, 535a). Μπορεί, όμως, να γίνει ο ίδιος ποιητής, ερμηνευτής πλέον μιας άλλης πραγματικότητας, της νοητής. (Μήπως όμως τώρα θα ονομάζεται φιλόσοφος;) Η εικόνα, στη δεύτερη περίπτωση, έχει τη δύναμη να διερμηνεύει τα θεϊκά στους ανθρώπους και να μεσολαβεί στην επικοινωνία των δύο επιπέδων (πρβ. *Συμπόσιο* 202e-203a). Εν τούτοις, για να αγγίξει το υπερβατικό, που παραμένει υπεράνω κάθε απεικονίσεως, ο άνθρωπος αναγκαστικά εγκαταλείπει όλες τις εικόνες —πορεία με στιγμές που συμβαίνουν *έξαιφνης*. Κατά τα άλλα οι εικόνες της τέχνης είναι αναγκαίες *ώστε ό βίος, ών και νυν χαλεπός*, να μη γίνει *άβίωτος τὸ παράπαν* (*Πολιτικός* 299e).

4. Η εικόνα ως εξωτερίκευση του είδους

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* παραλαμβάνει την έννοια της μιμήσεως από τον Πλάτωνα και την εγκαθιδρύει στο κέντρο της προβληματικής του για την τέχνη⁴⁵. Προϊόν της μίμησης, που εφαρμόζεται σε όλους τους χώρους, είναι, όπως είδαμε, η εικόνα. Βασικός στόχος του καλλιτέχνη (*ζωγράφου ἢ τινος*

44. N. Grimaldi, «Le statut de l'art chez Platon», *REG* 93 (1980) 25-41· H. Thayer, «Plato on the morality of imagination», *Review of Metaphysics* 30 (1976-77) 594-618.

45. Βλ. D. Lucas, *Aristotle's Poetics*, Οξφόρδη 1968, 258-72· P. Somville, *Essai sur la poétique d'Aristote*, Παρίσι 1975, 43-54· I. Συκουτρής, *Αριστοτέλους Ποιητική*, Αθήνα 1937, 44*-68*· P. Woodruff, «Aristotle on Mimesis», στο A. Rorty (επιμ.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Οξφόρδη 1992, 73-95.

ἄλλου εἰκονοποιῶ) εἶναι ἡ ἀνάδειξη τοῦ κυρίου θέματός του, το ὁποῖο διαλέγει ἀπὸ τὸν χῶρο τῶν ἠθῶν, τῶν παθῶν καὶ τῶν πράξεων (1447a28, 1448b25, 1450a16-7).

Ἡ εἰκόνα, ὁμῶς, δὲν ἀναπαράγει με ἀκρίβεια τὸ θέμα, ἡ μίμηση δὲν εἶναι ἀντιγραφὴ. Ἀντίθετα: ἀνάλογα με τὰ μέσα που διαθέτει, κάθε εἰκόνα ἐπιλέγει τὰ κατάλληλα στοιχεῖα που ἐπιτρέπουν τὴ φανέρωση τοῦ θέματος. Πρότυπα τοῦ καλλιτέχνη δὲν εἶναι συγκεκριμένα πράγματα ἢ γεγονότα, ἀλλὰ ὀρισμένες ιδιότητές τους⁴⁶. Ἡ ἀπεικόνισή τους δὲν δεσμεύεται ἀπὸ μιὰ δεδομένη κατάσταση, ἀλλὰ ἀκολουθεῖ τὸ εἶκόσ και τὸ ἀναγκαῖο. Ἡ εἰκόνα μπορεῖ νὰ μας παρουσιάσει τὰ θέματά της εἴτε τέτοια που ἦταν ἢ εἶναι (οἶα ἦν ἢ ἔστιν) εἴτε τέτοια που λέγεται καὶ θεωρεῖται ὅτι εἶναι (οἶά φασιν καὶ δοκεῖ) εἴτε τέτοια που πρέπει νὰ εἶναι (οἶα εἶναι δεῖ, 1460b9-11). Οἱ ζωγράφοι λ.χ. ἀποδίδουν τοὺς ἀνθρώπους εἴτε καλύτερους εἴτε χειρότερους εἴτε ὅμοιους με μας, ὅπως ἔχουν κάνει συγκεκριμένοι ζωγράφοι, ὁ Πολύγνωτος, ὁ Παύσων καὶ ὁ Διονύσιος (1448a5-6, πρβ. 1454b8-9). Οἱ δὲ καλοὶ ζωγράφοι (ἀγαθοὶ εἰκονογράφοι) φτιάχνουν τὴν εἰκόνα ὅμοια με τὸ πρότυπο ἀλλὰ ὁμορφότερή του (1454b9-11).

Ἐπομένως, ὁ Ἀριστοτέλης ἐξαρτᾷ τὴν παραγωγή τῆς εἰκόνας ὄχι τόσο ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ πραγματικότητά ὅσο ἀπὸ τὴ βούληση τοῦ δημιουργοῦ. Ἡ εἰκόνα βοηθᾷ στὴ γνώση καὶ προσφέρει ἠδονή (1448b15-9, πρβ. *Ῥητορικὴ* 1371b9-10). Για νὰ ἐπιτύχει τὸν σκοπὸ της δὲν διστάζει, καὶ δικαιολογημένα, νὰ παραστήσει με ρεαλιστικὸ τρόπο πράγματα ἀδύναμα (*Ποιητικὴ* 1460b22 κ.ε.). Βρισκόμαστε μακριὰ ἀπὸ τὴν πλατωνικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀπάτη: ὁ Ἀριστοτέλης ἀνάγει σὲ κριτήριο ἀξιολόγησης τοὺς ἐσωτερικοὺς κανόνες τῆς τέχνης, ὀδηγώντας στὴ θετικὴ ἐκτίμηση τῆς ἰδεαλιστικῆς τέχνης. Γι' αὐτὸ εἶναι προτιμότερο σὲ μιὰ ποιητικὴ εἰκόνα ἡ ἐλαφίνα νὰ ἔχει κέρατα, παρά νὰ μὴν ἐπιτευχθεῖ τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα (1460b31-2).

Δὲν διαφεύγει, βεβαίως, ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη ἡ ἐπιρροή που ἀσχεῖ ἡ εἰκόνα στα ἠθη, ἰδιαίτερα τῶν νέων. Χωρὶς νὰ φτάσει στὴν πολιτικὴ καταδίκη τοῦ ζωγράφου Παύσωνος που χαρακτηρίζεται ὡς μὴ «ἠθικός», προειδοποιεῖ ὅτι οἱ νέοι δὲν πρέπει νὰ βλέπουν τὰ ἔργα του⁴⁷.

Οριζόμενη με τὸν τρόπο αὐτὸν, ἡ εἰκόνα δὲν εἶναι παιχνίδι, ὅπως στὸν Πλάτωνα, οὔτε ἐξυπηρετεῖ πρακτικὴς ἀνάγκες. Εἶναι ἀποτέλεσμα δύο πραγμάτων, τὰ ὁποῖα καὶ φανερώνει: ἀναπαριστᾷ τὴν ἰδέα τοῦ καλλιτέχνη καὶ συγχρόνως μιμείται, ὅπως καὶ κάθε ἔργο τῆς τέχνης (με τὴν ευρύτερη ἐννοιά της), τὴν παραγωγικὴ ἰκανότητα τῆς φύσης. Τὸ πρότυπο τῆς εἰκόνας εἶναι τὸ εἶδος τοῦ ἀναπαριστώμενου πράγματος καὶ βρίσκεται στὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη⁴⁸.

46. Πρβ. G. Sörbom, *Mimesis and Art*, 191 κ.ε.

47. *Πολιτ.* 1340a36-8· πρβ. τὴν αὐστηρότητά του ἀπέναντι στις νεοφανεῖς ἀήθεις τραγωδίας καὶ τὸν Ζεύξη, τοῦ ὁποῖου ἡ γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἠθος, *Ποιητ.* 1450a25-9.

48. Βλ. *Μετά τά φυσ.* 1032a23-bl, πρβ. E. Panofsky, *Idea*, Παρίσι 1983 [1924], 35 κ.ε.

5. Η εικόνα ως τόπος παρουσίας του υπερβατικού

Οι νέες καλλιτεχνικές ανάγκες, το μεταβαλλόμενο κοσμοείδωλο και τα νέα πνευματικά ρεύματα της ελληνορωμαϊκής εποχής φέρνουν αλλαγές στην καλλιτεχνική εικόνα. Η τέχνη ακολούθησε τις τεχνοτροπικές κατακτήσεις των κλασικών χρόνων και τις οδήγησε στις ακραίες συνέπειές τους⁴⁹. Στην πλαστική ο ρεαλισμός συναντάται σ' ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, με μια ιδιαίζουσα προτίμηση σε δύσμορφα πρότυπα και στις αποκλίσεις από τον μέσο όρο⁵⁰. Η εικόνα, ιδίως όταν πρόκειται για πορτραίτο, αποδίδει με εξαιρετική λεπτομέρεια το πρότυπο, προσεκτικά και σύμφωνα με τη φύση⁵¹. Είναι αποτέλεσμα παρατήρησης της εξωτερικής πραγματικότητας, των πραγμάτων και των ανθρώπων που ο καλλιτέχνης βλέπει στην καθημερινή ζωή.

Η ζωγραφική χρησιμοποιεί επιδέξια και με υψηλό αισθητικό αποτέλεσμα την προοπτική, τις φωτοσκιάσεις και τα χρώματα, και επιδιώκει τον ρεαλισμό ή ακόμη και την οφθαλμαπάτη. Το πρόβλημα που αντιμετωπίζει η εικόνα είναι η σχέση της με τη φύση, καθώς εμφανίζεται το τοπίο και η «νεκρή φύση», κυρίως στα ρωμαϊκά έργα —τουλάχιστον επειδή αυτά σώζονται σε μεγαλύτερο αριθμό. Η μεγάλη παραγωγή αντιγράφων από τους Ρωμαίους δημιουργεί μια νέα κατηγορία εικόνας. Στην περίπτωση αυτή, το έργο δεν απεικονίζει ένα φυσικό πρότυπο ούτε μορφοποιεί μιαν ιδέα, αλλά αντιγράφει την ήδη υπάρχουσα εικόνα τους· είναι εικόνα εικόνας.

Δύο άλλα στοιχεία είναι αξιοσημείωτα: α) Η κυριαρχία της αυτοκρατορικής εικόνας (που κάνει ορισμένες παραχωρήσεις στην ιδεαλιστική απεικόνιση) σ' όλη τη ρωμαϊκή επικράτεια· η εικόνα αυτή λειτουργεί ως ένα είδος κανονιστικού προτύπου. Οι αυτοκρατορικοί ανδριάντες γίνονται αντικείμενο λατρείας και δέχονται τιμές⁵². β) Η μεγάλη διάδοση της ζωγραφικής κυρίως, εικόνας, που ευνοείται από τη δυνατότητα όλο και περισσότερων ατόμων να παραγγέλλουν έργα τέχνης. Η τεχνοτροπία των προσφερόμενων εικόνων επηρεάζει και επηρεάζεται από το αισθητικό γούστο της πελατείας. Η εικόνα προσκολλάται στην απόδοση του κόσμου της γενέσεως και της φθοράς⁵³ και αποσυσχετίζεται από την έσχατη πραγματικότητα, την ίδια στιγμή που επιχειρεί να την κάνει πολύ ανθρώπινη.

49. Βλ. γενικά J. Charbonneau - R. Martin - F. Villard, *Hellenistic Art*, Νέα Υόρκη 1973· J. J. Pollitt, *Art and Experience*, 178 κ.ε., *Η τέχνη στην ελληνιστική εποχή*, Αθήνα 1994 [1986]· Μ. Τιβέριος, *Εισαγωγή στην αρχαία ελληνική τέχνη*, Αθήνα 1995, 32 κ.ε.

50. Βλ. M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Νέα Υόρκη 1967 [1955].

51. Βλ. G. Richter, *The Portraits of the Greeks*, Λονδίνο 1965, τόμ. 2, 157-251.

52. Βλ. C. Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIème s. après J.-C.*, Παρίσι 1915, 54 κ.ε· A. Grenier, *Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Παρίσι 1969, 365 κ.ε., 393 κ.ε· P. Zanker *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor 1988.

53. Πρβ. J. J. Pollitt, *Art and Experience*, 196.

Η έννοια της εικόνας χρησιμοποιείται συστηματικά κατά τα ελληνορωμαϊκά χρόνια στις συζητήσεις για την τέχνη και τον σκοπό της. Το κύριο ερώτημα, γύρω από το οποίο αναπτύσσεται έντονη διαμάχη, αφορά στις δυνατότητες της εικόνας. Οι στοχαστές της εποχής επιχειρούν να ελέγξουν τη νομιμότητα των αιτημάτων που εγείρουν με τα έργα τους οι καλλιτέχνες⁵⁴. Τα αιτήματα αυτά μπορούν να συνοψισθούν στην ακόλουθη πρόταση: οι κάθε είδους εικόνες (της ποίησης, της γλυπτικής ή της ζωγραφικής) είναι ικανές να αποδώσουν το σύνολο της πραγματικότητας, ορατής και άορατης, ανθρώπινης και θείας; Ακόμη περισσότερο: η καλλιτεχνική εικόνα είναι κατάλληλη να συμμετέχει στη θρησκευτική λατρεία;

Δύο ριζικά αντίθετες απαντήσεις δίνονται στις αξιώσεις αυτές. Η πρώτη αποκηρύττει αναφανδόν την εικαστική παράσταση του θείου, ενώ η δεύτερη εκθειάζει τη δύναμη της εικόνας. Ο ανταγωνισμός των δύο τάσεων δεν θα σταματήσει ούτε όταν αλλάξει η κυρίαρχη θρησκεία. Απεναντίας, θα μεταφερθεί με μεγαλύτερη οξύτητα στον χριστιανισμό και θα λυθεί, προσωρινά όμως, στην εικονομαχική κρίση του 8ου και 9ου αιώνα.

Προϋπόθεση για οποιαδήποτε απάντηση στο αρχικό ερώτημα είναι η αποδοχή ή η απόρριψη του ανθρωπομορφισμού των θεών. Όσοι ακολουθούν την παράδοση του Ξενοφάνη και του Ηράκλειτου, και είναι πολλοί, ειρωνεύονται τις λαϊκές δοξασίες και την τρέχουσα θρησκευτική πρακτική. Οι κυνικοί, οι στωϊκοί, ο Επίκτητος, οι επικούρειοι, ο Πλούταρχος σε ορισμένα του κείμενα, ο Λουκιανός καταθέτουν τη μαρτυρία τους εναντίον της εικόνας και της λατρείας της⁵⁵. Ο στωϊκός Ζήνων δίνει το στίγμα της κατηγορίας: *μήτε ναούς δεῖ ποιεῖν μήτε ἀγάλματα [...]* *ἱερὸν γὰρ μὴ πολλοῦ ἄξιον καὶ ἅγιον οὐδὲν χρὴ νομίζειν οὐδὲν δὲ πολλοῦ ἄξιον καὶ ἅγιον οἰκοδόμων ἔργον καὶ βαναύσων* (SVF I.264).

Κάθε στοιχείο που συγκροτεί την εικόνα, κάθε αιτία της, είναι αμφισβητήσιμα. Τα βασικά σημεία της θέσης αυτής είναι τα παρακάτω. Η εικόνα κατασκευάζεται από κάποιο υλικό, αποτελεί δημιούργημα ενός ποιητή, ο οποίος της δίνει μια συγκεκριμένη μορφή, και υπάρχει για έναν ορισμένο σκοπό. Αν σκοπός της εικόνας είναι η προσφορά ενός τόπου όπου το θείο θα φανερώνεται και θα τιμάται από τους θνητούς, πρέπει να θεωρείται βέβαιη η αποτυχία της. Το υλικό είναι η ταπεινή ύλη, ο ποιητής είναι ένας βάνουσσος τεχνίτης και η μορφή περιλαμβάνει σε σχήματα ανθρώπινα την πραγματικότητα που τα υπερβαίνει.

54. Χαρακτηριστικό είναι ότι τα παραδείγματα που χρησιμοποιούν οι στοχαστές δεν τα αντλούν από τη σύγχρονή τους αλλά από την κλασική τέχνη: βλ. W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, τόμ. 1, Χάγη 1970, 287. Για το αν τα κείμενά τους ήταν συμβατικές ασκήσεις ή προϊόν προσωπικής θέασης των έργων βλ. τη χαρακτηριστική περίπτωση του Φιλόστρατου: S. Beall, «Word-Painting in the "Imagines" of the Elder Philostratus», *Hermes* 121 (1993) 350-63· K. Lehmann-Hartleben, «The "Imagines" of the Elder Philostratus», *Art Bulletin* 23 (1941) 16-44.

55. Βλ. αναλυτικά C. Clerc, *Les théories*, 98-123.

Οι υπερασπιστές των εικόνων δεν είναι, ωστόσο, λίγοι. Ο Δίων Χρυσόστομος, ο Πλούταρχος, ο Μάξιμος Τύριος, οι δύο Φιλόστρατοι, ο Καλλίστρατος είναι μερικά μόνο από τα ονόματα που συγκαταλέγονται ανάμεσά τους. Ούτε τους λείπουν επιχειρήματα, τα οποία καλύπτουν θεωρητικά τη διαδεδομένη προσκύνηση των εικόνων. Δεν θα μείνουμε στην έκθεση των επιμέρους θέσεων τους, αλλά θα ανασυντάξουμε την προβληματική τους ως σύνολο και με βάση τις τέσσερις αριστοτελικές αιτίες.

Η ύλη και η μορφή γίνονται αντικείμενο ιδιαίτερης προσοχής. Ο ρεαλισμός, η ζωντάνια, η κίνηση, η συμμετρία, το *πρέπον*⁵⁶ αξιολογούνται θετικά και αναβιβάζουν την τέχνην τῶν βαναύσων σε καλλιτεχνία⁵⁷. Σε μια σειρά *Εκφράσεων* ο λόγος των εκπροσώπων της δεύτερης σοφιστικής επιστρατεύει όλη τη ρητορική του δύναμη, επινοεί μια σειρά λεκτικών εικόνων, ακριβώς για να εκθειάσει την εξωτερική εμφάνιση των εικόνων της τέχνης.

Ο ποιητής της εικόνας δεν μπορεί να είναι ένα τυχαίο πρόσωπο. Η παιδεία, η φαντασία, η γνώση, η σοφία και το ταλέντο είναι αναγκαία ώστε ο καλλιτέχνης, εμπνεόμενος από το θείο⁵⁸, να πλάσει μιαν εικόνα. Η προσωπικότητά του γνωρίζει, επιτέλους, κάποια εκτίμηση και, στη σκέψη ορισμένων, ο καλλιτέχνης είναι ο αρμόδιος κριτής και ο νομοθέτης στην περιοχή της εικόνας. Τούτο δεν σημαίνει ότι η αξιοπρεπής θέση των δημιουργών γίνεται αποδεκτή από όλους. Είναι δυνατόν να θαυμάζει κανείς την εικόνα, αλλά αυτό δεν συνεπάγεται και θαυμασμό για τον τεχνίτη της: *οὐ γὰρ ἀναγκαῖον, εἰ τέρπει τὸ ἔργον ὡς χαρίεν, ἄξιον σπουδῆς εἶναι τὸν ἐργασμένον*⁵⁹. Εδώ η εικόνα αποσυνδέεται από τον δημιουργό της και αποκτά αυτόνομη υπόσταση.

Η εξέταση του σκοπού της εικόνας μάς φέρνει αντιμέτωπους με το θεμελιώδες ερώτημα: γιατί υπάρχει η εικόνα; Η ύπαρξή της είναι αδιανόητη, εάν δεν εξυπηρετεί κάποιον σκοπό, όπως χαρακτηριστικά συνοφίζει ο Σενέκας: *nam nisi hoc [η τελική αιτία] fuisset, facta non esset [το άγαλμα]*⁶⁰. Ο πλουτισμός ή η φήμη του καλλιτέχνη, η προβολή του πελάτη ή η ευχαρίστηση των θεατών είναι μερικοί από τους ποικίλους στόχους της εικόνας.

Όμως, ο σκοπός που αναδεικνύει την καλλιτεχνική εικόνα είναι ο ηθικός και ο θρησκευτικός. Η εικόνα εκπληρώνει μια διπλή λειτουργία: αισθητική και ηθική⁶¹. Επιπλέον, η εικαστική απόδοση του θείου προσφέρει στους ανθρώπους τα άμεσα αντικείμενα της λατρείας τους. Η εικόνα επιτρέπει μια διπλή αναγωγή:

56. Τις βασικές αυτές έννοιες της ελληνιστικής αισθητικής εξετάζει ο W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, τόμ. 1, 286 κ.ε.

57. Λουκ. *Ενυπν.* 1 (βλ. C. Clerc, *Les théories*, 115), Πλουτ. *Περικλ.* 159d.

58. Βλ. Καλλίστρ. *Εκφρ.* 2.1.

59. Πλουτ. *Περικλ.* 153a.

60. *Ad Lucil.* 65.5.

61. Βλ. Μάξ. Τύρ. 26.5· πρβ. J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, New Haven 1974, 171 και A. Reinach, *Textes grecs*, αρ. 251.

όπως η θέασή της μας οδηγεί στην αναγνώριση του καλλιτέχνη δημιουργού της⁶², έτσι μπορεί να μας ανυψώσει στον πρώτο και κράτιστον δημιουργό εικόνων, τον θεό.

Πώς είναι δυνατή η κατασκευή της εικόνας, όταν το πρότυπό της δεν είναι αισθητό; Το πρόβλημα λύνεται, αν προσθέσουμε στις τέσσερις αριστοτελικές αιτίες μια πέμπτη, πλατωνικής καταγωγής: την ιδέα⁶³. Η ιδέα είναι το πρότυπο, το οποίο βρίσκεται είτε στον νου του δημιουργού είτε έξω από αυτόν⁶⁴. Ο καλλιτέχνης βλέπει προς την ιδέα και μιμούμενός την φτιάχνει το έργο. Αν η μορφή ενυπάρχει στην εικόνα, το πρότυπο προϋπάρχει και είναι έξω από την εικόνα: *idea extra opus est et ante opus*⁶⁵.

Με ποιον τρόπο, όμως, ο καλλιτέχνης βλέπει την ιδέα; Αν δεχτούμε ότι η εικόνα είναι αποτέλεσμα της μίμησης, αδυνατούμε να απεικονίσουμε το θείο, επειδή —σύμφωνα με την ερμηνεία του Φλάβιου Φιλόστρατου— η μίμηση παραμένει εγκλωβισμένη στην εξωτερική πραγματικότητα (*δημιουργήσει, ὃ εἶδεν*)⁶⁶. Ωστόσο, η δυνατότητα να χρησιμοποιηθούν ως πρότυπα και να αποτυπωθούν οι μορφές (*εἶδη*) των θεών δεν απαιτεί καλλιτεχνικό ταξίδι *τῶν Φειδιῶν καὶ τῶν Πραξιτελῶν ἐς οὐρανόν*, αλλά θεμελιώνεται στην ίδια τη δυνατότητα του παραγωγικού υποκειμένου.

Το πρόβλημα του αόρατου προτύπου λύνεται με τη μεσολάβηση της φαντασίας⁶⁷. Η φαντασία είναι η λειτουργία της ψυχής που παράγει φαντάσματα⁶⁸, νοητικές εικόνες που μπορούν να αναπαρασταθούν (*ἐννόημα παριστάμενον*)⁶⁹. Έχει τη δύναμη, σε αντίθεση με τη μίμηση, να *δημιουργήσει καὶ ὃ μὴ εἶδεν*⁷⁰. Αυτά, λοιπόν, που αποδίδει η εικόνα όταν αναπαριστάνει τους θεούς δεν είναι, κατ' αρχήν, για τους στοχαστές αυτούς, κάποιο ανθρώπινο μοντέλο, αλλά η ανθρώπινη σύλληψη της θείας φύσης⁷¹. Επειδή, όμως, ο νους και η φρόνηση δεν αποδίδονται εικαστικά⁷² και η επιθυμία μας να αναχθούμε στο θείο είναι έντονη,

62. Την ίδια ιδέα συναντούμε και στον Χρυσίππο, βλ. και W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, τόμ. 1, 195.

63. Βλ. Σεν. *Ad Lucil.* 65.7 x.e., 58.19: *Idea est eorum, quae natura fiunt, exemplar aeternum*: πρβ. E. Panofsky, *Idea*, 27 x.e.

64. Βλ. Δίωνα Χρ. 12.71: *ἀνάγκη παραμένειν τῷ δημιουργῷ τὴν εἰκόνα ἐν τῇ ψυχῇ τὴν αὐτὴν αἰεὶ*: Σεν. *Ad Lucil.* 65.7. Οι μέσοι πλατωνικοί θέλουν την εικόνα εκτός νου.

65. Σεν. *Ad Lucil.* 58.21.

66. *Απολλ.* 6.19.

67. Βλ. J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, 53 x.e., 201 x.e.: W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, τόμ. 1, 241-2, 289.

68. *Αριστ. II. ψυχῆς* 428a1.

69. *Λογγ. II. ὕψους* 15.1.

70. *Φιλόστρ. Απολλ.* 6.19: πρβ. Μάξ. Τύρ. 11.3.

71. Βλ. *Κικέρ. Orator* 2.8.

72. *Δίων* 12.59: *νοῦν γὰρ καὶ φρόνησιν αὐτὴν μὲν καθ'αὐτὴν οὔτε τις πλάστης οὔτε τις γραφεὺς εἰκάσει δυνατὸς ἔσται*.

καταφεύγουμε στο ανθρώπινο σώμα. Η αισθητή εικόνα είναι βέβαια ένα ομοίωμα (ὄντως ἦν εἶδωλον)⁷³, αλλά κατασκευάζεται με βάση την αλήθεια. Στην περίπτωση αυτή οι αξιώσεις της εικόνας είναι πολύ υψηλές: ανεβαίνει εἰς τὸ ὄντως ὄν, [...] εἰς αὐτὸν τὸν θεὸν ἐξίσταται⁷⁴. Με τον παραπάνω τρόπο κατοχυρώνεται η νομιμότητα της λατρευτικής εικόνας.

Οι υπερασπιστές της δεν αρκούνται στη νομιμοποίησή της· δείχνουν και την αναγκαιότητά της. Ὅπως είναι φυσικό, ο θεός δεν έχει ανάγκη από εικόνες⁷⁵· το ίδιο και όσοι άνθρωποι έχουν τη δύναμη να ανυψώσουν την ψυχή τους στο θείο. Οι υπόλοιποι, όμως, αδυνατούν να συλλάβουν τη θεϊκή ουσία. Αυτή η ἀνθρωπίνη ἀσθένεια δεν αναστέλλει την αναγωγική πρόβαση ούτε την ανάγκη για την υπερβατική αναφορά, που ικανοποιούνται πλέον με την αναζήτηση και την εύρεση ή επινόηση σημείων και εικόνων που φανερώνουν τον θεό⁷⁶. Στην προοπτική αυτή τα πάντα δικαιολογούνται. Εἴτε πρόκειται για την τέχνη του Φειδία εἴτε για τις ζωόμορφες παραστάσεις των θεῶν από τους Αιγυπτίους⁷⁷, αυτό που έχει ουσιαστικό βάρος δεν είναι η καλλιτεχνική αξία της εικόνας, αλλά ο σκοπός της. Και σκοπός της είναι να εκφράσει τη νόμιμη τάση του ανθρώπου για αισθητοποίηση του αοράτου και απόδοση τιμῆς σ' αὐτό⁷⁸.

Τις μεγάλες δυνατότητες της εικόνας κατανόησαν από παλαιά οι εικονοποιοί: πρώτα οι ποιητές και, ακολουθώντας τους, οι ζωγράφοι και οι γλύπτες⁷⁹. Δεν αναλώθηκαν σε μιαν άσκοπη επίδειξη του ταλέντου τους, αλλά, με κάθε μέσο που προσπορίστηκαν από την τέχνη τους, μιμήθηκαν και απεικόνισαν τη θεία φύση: ο κάθε ειδωλοποιός είναι μιμητής διὰ τέχνης τῆς δαιμονίας φύσεως⁸⁰.

Η εικόνα, συνεπώς, είναι ένα σημείο, ένα σύμβολο, ἀγγεῖον φρονήσεως και λόγου, με εσωτερική δύναμη, που φανερώνει το ἀφανές και απεικονίζει το ἀνείκαστον⁸¹. Αποτελεί τη μορφοποίηση με εικαστικούς ή λεκτικούς/ποιητικούς ὁρους μιας σύλληψης και μιας ερμηνείας ισόκυρης με την ερμηνεία του νομοθέτη

73. Καλλίστρ. *Εκφρ.* 2.2.

74. *Εκφρ.* 2.2, 10.2.

75. Δίων 31.15· πρβ. C. Clerc, *Les théories*, 196.

76. Μάξ. Τύρ. *Εἰ θεοῖς ἀγάλματα ἰδρυτέον* 2 (πρβ. C. Clerc, *Les theories*, 233 κ.ε.), 2.2.

77. Μάξ. Τύρ. 2.10, τις οποίες ωστόσο δεν είχε υιοθετήσει —ειδικά ως προς το πρόσωπο— η ελληνική τέχνη.

78. Πρβ. Δίων 12.60 κ.ε.

79. Βλ. Δίων 12.45. Ο Ολυμπικός λόγος του Δίωνα είναι μια από τις σημαντικότερες απολογίες των εικόνων και, χωρίς να είναι πρωτότυπος, συνοφίζει την εικονόφιλη επιχειρηματολογία. Για τον λόγο γενικά και τις στωϊκές επιδράσεις του βλ. C. Clerc, *Les théories*, 194-229· P. Desideri, *Dione di Pruse*, Φλωρεντία 1978, 327-32· D. Russel, *Dio Chrysostom Orations*, Cambridge 1992, για τα ad hoc σχόλια.

80. Ὁ.π. 12.44.

81. Ὁ.π. 12.59.

και του φιλοσόφου⁸². Στην αντίληψη αυτή του 2ου μεταχριστιανικού αιώνα, η εικόνα, η τέχνη γενικότερα, επιστρέφει στο ύψιστο έργο της: την υπηρεσία της θρησκείας και του θείου.

6. Η εικόνα ως έκφραση του υπερβατικού

Τη θετική στάση απέναντι στην καλλιτεχνική εικόνα συμμερίζονται οι νεοπλατωνικοί φιλόσοφοι της ύστερης αρχαιότητας. Η προβληματική τους και οι λύσεις που δίνουν παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες με εκείνες των άλλων στοχαστών, πλατωνικών και μη, που υπερασπίστηκαν την εικόνα και την παιδαγωγική και θρησκευτική της λειτουργία⁸³.

Ένα κείμενο του Ολυμπιόδωρου διατυπώνει τη βασική τους θέση με περιεκτικό τρόπο (Πράξις 46.74-6): *και μὴ νομίζητε ὅτι οἱ φιλόσοφοι λίθους τιμῶσι καὶ τὰ εἰδῶλα ὡς θεῖα· ἀλλ' ἐπειδὴ κατ' αἴσθησιν ζῶντες οὐ δυνάμεθα ἐφικέσθαι τῆς ἀσωμάτου καὶ ἀύλου δυνάμεως, πρὸς ὑπόμνησιν ἐκείνων τὰ εἰδῶλα ἐπινενόηται, ἵνα ὁρῶντες ταῦτα καὶ προσκυνοῦντες εἰς ἔννοιαν ἐρχώμεθα τῶν ἀσωμάτων καὶ ἀύλων δυνάμεων.*

Ιδιαίτερη προσοχή αξίζει η μεταχείριση της καλλιτεχνικής εικόνας από τον Πλωτίνο, ο οποίος φαίνεται να μην την αντιμετωπίζει με ενιαίο τρόπο. Μια μαρτυρία του Πορφύριου —στον βαθμό που δεν προδίδει τη θέση του δασκάλου— αποκαλύπτει την απορριπτική στάση του Πλωτίνου για την εικόνα, και μάλιστα σε μια ιδιόμορφη περίπτωση. Όταν ζητούν από τον φιλόσοφο να τον απεικονίσουν, ο Πλωτίνος, που φέρει ήδη βαρέως την πρώτη του εικόνα, το σώμα του, αρνείται. Θα έπρεπε, λοιπόν, ο άνθρωπος να αρκείται στη φυσική εικόνα και να μην επιδιώκει τη δημιουργία μιας δεύτερης, της τεχνητής, για να διαιωνίσει την πρώτη⁸⁴.

Η διάκριση φυσικής και τεχνητής εικόνας, που θα επικρατήσει αργότερα στη χριστιανική προβληματική, δείχνει την κατωτερότητα της δεύτερης και την εξάρτησή της από τη φύση. Η καλλιτεχνική εικόνα, *εἰδῶλου εἰδῶλον*, είναι προϊόν της μίμησης του προτύπου, με το οποίο έχει αμυδρή ομοιότητα. Είναι ένα ασθενές μίμημα, ένα ανάξιο παίγνιον (4.3.10.17-20).

Η στάση αυτή, καθαρά πλατωνική, δεν εξαντλεί την αντίληψη του Πλωτίνου για την καλλιτεχνική εικόνα. Η ιδέα του κάλλους, στην οποία δίνει μεγάλη έμφαση⁸⁵, είναι μεθεκτική: τα πάντα, νοητά και αισθητά, μετέχουν σ' αυτήν (1.6.2.

82. Ό.π. 12.47-8.

83. Βλ. τα χαρακτηριστικά αποσπάσματα του *Περί αγαλμάτων* του Πορφύριου (έκδ. J. Bidez, *Vie de Porphyre*, Hildesheim 1964 [1913], 1*-23*).

84. Βλ. Πορφύρ. *Β. Πλωτ.* 1· J. Pepin, «L'épisode du portrait de Plotin», στο L. Brisson, *Porphyre, la vie de Plotin*, Παρίσι 1982.

85. Βλ. *Ενν.* 1.6· πρβ. Π. Μιχαήλ, «Νεοπλατωνική φιλοσοφία και βυζαντινή τέχνη», *Αισθητικά*

12-14) και το κάλλος της υπόστασής τους είναι ανάλογο προς τον βαθμό μετοχής τους στο Είναι⁸⁶. Επιπλέον, το κάλλος που ενυπάρχει στην εικόνα είναι μείζον και κάλλιον από το ἔξω (4.8.1.25-26).

Η εικόνα στον Πλωτίνου είναι αποτέλεσμα μίμησης. Αντίθετα όμως από ό,τι συμβαίνει στον Πλάτωνα, η μίμηση δεν καταδικάζεται⁸⁷: αν η εικόνα μιμείται τη φύση, η φύση (ως εικόνα το νου) μιμείται άλλα πράγματα (5.8.1.33-34) και δεν είναι δυνατόν να καταδικάσουμε τη μέθοδο που χρησιμοποιεί η ίδια η φύση.

Ποιο είναι το πρότυπο της εικόνας; Δεν περιορίζεται στον χώρο του αισθητού, του ορατού: ο Φειδίας λ.χ. δεν σμίλευσε τον Δία πρὸς αἰσθητόν, αλλά φαντάστηκε με την ὄρασή του, που «βλέπει προς τα μέσα» (1.6.9.1), την εμφάνιση που θα είχε ο Ζεὺς αν ἤθελε να φανερωθεί⁸⁸. Ουσιαστικό ρόλο στη σύλληψη του αοράτου παίζει η λειτουργία της φαντασίας, που έχει ἤδη εμφανιστεί στις ελληνιστικές θεωρίες της τέχνης. Η ιδέα, το πρότυπο, δεν είναι —όπως στους στωικούς— ένα ψυχολογικό φαινόμενο, αλλά αντανάκλαση του υπερβατικού κόσμου. Η εικόνα ανατρέχει στους λόγους από τους οποίους προέρχεται η φύση, προσπαθεί να εκφράσει το ἔνδον εἶδος και μετέχει στην ύπαρξη ὅσο έχει επαφή με τις νοητές εικόνες.

Ο Πλωτίνος ενδιαφέρεται περισσότερο για το περιεχόμενο και την αιτία της εικόνας και ὄχι τόσο για τη μορφή της. Το καλλιτέχνημα, η εικόνα είναι μία ψυχαγωγία (4.4.31.20). Διαμέσου αυτής, στον βαθμό που διατηρεί το κάλλος του προτύπου της, γίνεται δυνατή η αναγωγή προς αυτό. Η οντολογική ιεραρχία του Πλωτίνου μπορεί να θεωρηθεί και αισθητική⁸⁹. Στρέφεται αποφασιστικά στην ιδέα και, πέρα από μορφολογικές και ηθικές αναλύσεις, τονίζει την άμεση εμπειρία του κάλλους που έχει ο άνθρωπος διαμέσου της εικόνας⁹⁰. Η καλλιτεχνική εικόνα αναβαθμίζεται και θεωρείται ένα σημείο που επιτρέπει στις εξωτερικές αισθήσεις και στην ἔνδον ὄραση να προσλάβουν το ἔνδον εἶδος και το υπερβατικό.

Θεωρήματα, τόμ. 2, Αθήνα 2¹⁹⁷⁹, 189-224, 201· W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, τόμ. 1, 318. Στον Δαμάσκιο το ίδιο το αισθητό κάλλος γίνεται εικόνα του νοητού, του αὐτοκαλοῦ (*Εἰς Παρμενίδην*, C. Ruelle II.316.8-10). Οι δύο περιοχές διατηρούν την ετερότητα και την αυτοτέλειά τους, συνυπάρχουν και αναφέρονται η πρώτη στον κόσμο της ὕλης και η δεύτερη στην υπερβατική πραγματικότητα.

86. Πρβ. V. V. Byckov, «Η θεωρία του Πλωτίνου για το ωραίο ως μία από τις πηγές της Βυζαντινής αισθητικής», *Χρονικά Αισθητικής* 17/18 (1978-79) 107-20.

87. Βλ. και H. P. R. Finberg, «The Filiation of Aesthetic Ideas in the Neoplatonic School», *CQ* 20 (1926) 148-51, 148· A. N. M. Rich, «Plotinus and the Theory of Artistic Imitation», *Mnemosyne* ser. IV, 13 (1960) 233-9.

88. 5.8.1.38-40, βλ. και E. Panofsky, *Idea*, 39 κ.ε. Πρβ. Πρόκλου, *Εἰς Τίμαιον*, 81c.

89. Βλ. και V. V. Byckov, «Η θεωρία του Πλωτίνου», 110.

90. Πρβ. J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, 57.

7. Συμπεράσματα

Πριν από τη συναγωγή ορισμένων συμπερασμάτων για την έννοια της εικόνας στην τέχνη και τη θεωρία της, πρέπει να γίνουν δύο παρατηρήσεις για τη σχέση της φιλοσοφικής προβληματικής με την τρέχουσα ή λαϊκή αντίληψη για την εικόνα στην αρχαιότητα.

(α) Πηγές μας για την αντίληψη αυτή είναι, κατά βάση, οι *Περιηγήσεις* του Παυσανία (2ος αι. μ.Χ.) και η *Φυσική ιστορία* του Πλίνιου (1ος αι. μ.Χ.)⁹¹. Τρεις είναι οι κύριες αρχές της: (1) Ο ρεαλισμός της εικόνας, αρχή στην οποία αναγνωρίζει κανείς τη μη φιλοσοφική χρήση της έννοιας της μίμησης. Η εικόνα αξιολογείται θετικά όταν αποτελεί ακριβές αντίγραφο της πραγματικότητας και, στην καλύτερη περίπτωση, εξαπατά τον άνθρωπο. (2) Οι μαγικές ιδιότητες της εικόνας. Τα αγάλματα του Δαιδάλου λ.χ. θεωρείται πως βλέπουν και περπατούν. Τα έργα της τέχνης που εντάσσονται στη λατρευτική πρακτική περιχλείουν θεϊκή ενέργεια. (3) Το υλικό της εικόνας. Το διαλεχτό και ακριβό υλικό (μάρμαρο, χρυσός) ανεβάζει την εκτίμηση για το έργο και, όταν πρόκειται για ανάθημα, προσφέρει ευχαρίστηση στους θεούς. Είναι χαρακτηριστικό ότι κρίσεις στυλιστικές, που να αφορούν θέματα μορφής και σύνθεσης της εικόνας, απουσιάζουν από τη λεγόμενη λαϊκή κριτική.

(β) Είναι εμφανές από τα παραπάνω ότι οι ποικίλες στάσεις των φιλοσόφων απέναντι στην εικόνα δεν έρχονται πάντοτε σε συμφωνία με τις εκάστοτε επικρατούσες. Η αντίθεση αυτή καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το μέγεθος της επίδρασης της φιλοσοφικής προβληματικής στην πρακτική της καλλιτεχνικής εικόνας. Η εικονοκλαστική στάση του Πλάτωνα στην *Πολιτεία* δεν φαίνεται να επηρεάζει καθόλου τους σύγχρονους του δημιουργούς. Οι αντίπαλοι της θρησκευτικής εικόνας στα αυτοκρατορικά χρόνια αρκούνται στις ρητορείες και, μολονότι έχουν τη βεβαιότητα ότι η αλήθεια είναι με το μέρος τους, δεν επιχειρούν (ή απαξιούν) να πείσουν το πλήθος⁹². Μετά τις επισημάνσεις αυτές μπορεί να ακολουθήσει η σύνοψη των όσων σχολιάστηκαν στην παρούσα μελέτη.

(1) Η ὄντολογία της εικόνας. Η καλλιτεχνική εικόνα είναι αισθητόν που απευθύνεται, κυρίως, στις αισθήσεις της όρασης και της ακοής. Η δύναμή της αναγνωρίζεται από όλους τους στοχαστές, ορισμένοι όμως την καταδικάζουν βασιζόμενοι σε φιλοσοφικές προκείμενες, που αφορούν κυρίως στην αξιολόγηση του υλικού κόσμου και την απόστασή του από τον νοητό. Στην προοπτική αυτή επιζητείται η μεταφυσική απαξίωση (Πλάτων) ή νομιμοποίηση (νεοπλατωνικοί) της εικόνας, στάσεις που εξαρτώνται επιπλέον από το πρότυπο και τον τρόπο παραγωγής της.

91. Βλ. J. J. Pollitt, *ό.π.*, 9-10, 63-6.

92. Βλ. C. Clerc, *Les théories*, 122.

(2) Το πρότυπο της εικόνας. Η απεικόνιση που παρουσιάζει τις μικρότερες δυσκολίες και εγείρει τις λιγότερες αντιρρήσεις είναι η απεικόνιση αισθητού προτύπου, άψυχων και έμψυχων όντων. Σοβαρά προβλήματα προκαλεί η απόδοση του αοράτου, όχι τόσο της ψυχής όσο του θείου: για τη δυνατότητά της καθοριστικό ρόλο παίζει η σύλληψη του θείου (ο ανθρωπομορφισμός των θεών είναι απλώς μια περίπτωση). Ωστόσο, ο καλλιτέχνης δημιουργεί με βάση όχι τα άμεσα αισθητηριακά δεδομένα, αλλά έχοντας ως πρότυπο μια νοητική παράσταση, την ιδέα του όντος το οποίο θέλει να παραστήσει.

(3) Ο τρόπος παραγωγής της εικόνας. Κύριος τρόπος είναι η μίμηση του προτύπου. Τούτο μπορεί να σημαίνει είτε ότι αποδίδονται τα κύρια στοιχεία του προτύπου που το καθιστούν αναγνωρίσιμο (Πλάτων), είτε ότι δημιουργείται μια βελτιωμένη εκδοχή του προτύπου μετά από επιλογή διαφόρων στοιχείων (Γοργίας, Ξενοφών, Αριστοτέλης), είτε ότι η εικόνα είναι πιστό αντίγραφο του προτύπου (ελληνιστικοί χρόνοι). Η έννοια της (όχι παθητικής) μίμησης και της ομοιότητας σταδιακά συμπληρώνεται ή αντικαθίσταται από τις σχετικές έννοιες της φαντασίας (Μάξιμος Τύριος, Φιλόστρατος) ή της εμπνεύσεως (Καλλίστρατος). Από τον τρόπο παραγωγής εξαρτάται η σχέση της εικόνας με το πρότυπο: ως προς τη μορφή υπάρχει σχέση ομοιότητας, όταν πρόκειται για αισθητό πρότυπο, και διαφοράς, όταν αναπαριστάνεται το θείο.

(4) Οι λειτουργίες της εικόνας. Οι φιλόσοφοι και γενικότερα οι στοχαστές δείχνουν ενδιαφέρον για την εικόνα της τέχνης, κατά κύριο λόγο επειδή παίζει σημαντικό ρόλο στη ζωή. Η εικόνα προσφέρει ευχαρίστηση (Γοργίας, Δημόκριτος), γνώση (Αριστοτέλης) και επηρεάζει τον ανθρώπινο χαρακτήρα. Για τον λόγο αυτόν πρέπει να προσεχθεί ιδιαίτερα η παιδευτική της αξία και το ήθος που πρεσβεύει (Πλάτων, Αριστοτέλης). Τέλος, η εικόνα ως λατρευτικό αντικείμενο δέχεται μεγάλες τιμές παρόλο που η νομιμότητά της αμφισβητείται από ορισμένους. Καθιστά παρόν το θείο και είναι αναγκαίο μέσον για την ανύψωση του ανθρώπου σ' αυτό (Δίων Χρυσόστομος, Καλλίστρατος).

Η ανασυγκρότηση της αρχαίας προβληματικής για την τεχνητή εικόνα αναδεικνύει τη φιλοσοφική σημασία της και την εξέλιξή της από την αρχαϊκή εποχή μέχρι την ύστερη αρχαιότητα. Ως αισθητό αντικείμενο, έχει σχέση μορφής με το πρότυπο και γίνεται με τη δημιουργική μεσολάβηση ενός τρίτου (ανθρώπινου) παράγοντα. Η εικόνα, είτε στη γλώσσα ως φωνή είτε στην τέχνη ως *πράγμα*, αποτελεί έκφραση ενός όντος και ως τέτοια είναι συνυφασμένη με την κατανόηση αυτού του όντος. Θεωρούμενη ως οντότητα δεν μπορεί να διεκδικήσει σημασιολογική αυτονομία, αλλά παραμένει εξαρτώμενη από εκείνο που απεικάζει, υπάρχει σχεδόν πάντα ως μέσο, ως σύμβολο.

Η εικόνα, σε όποιο χώρο κι αν αναφέρεται, προσφέρει στην αιτία της (το πρότυπο) έναν τόπο για να φανερωθεί και, παρά την οντολογική διαφορά τους, αποτελεί το αναγκαίο διάμεσο των δύο πραγματικοτήτων. Ο αναφορικός χαρα-

κτήρας της αποκτά μέγιστη σημασία, όταν αυτό που φανερώνει είναι το υπερβατικό. Εδώ η εικόνα μηνύει το φύσει *ἄδηλον*, είναι μια «θύρα» για την πρόσβαση του κάθε ανθρώπου σ' αυτό.

Η εικόνα της τέχνης καθίσταται προβληματική ακριβώς στο σημείο αυτό, όταν επικαλείται την αλήθεια, ενώ —κατά την εκτίμηση των αντιπάλων της— την αγνοεί, την περιορίζει ή και την αποκρύπτει. Όταν η εικόνα παραμένει στην τυπολογική μίμηση του προτύπου, στην εξωτερική ομοιότητα, εξάιρεται η χρήση της, αλλά υποβαθμίζεται και περιορίζεται η στόχευσή της. Αντίθετα, όταν η εικόνα επαγγέλλεται την οντολογική μέθεξη στο πρότυπο, εξάιρεται η πιθανή σημασία της αλλά καταδικάζεται η τρέχουσα χρήση της. Η εικόνα οφείλει να είναι αρκετά ελκυστική για να επιτύχει την αναγωγή στο πρότυπο, όχι όμως υπερβολικά, γιατί τότε ο άνθρωπος κινδυνεύει να μείνει σ' αυτήν, να αρχεσθεί στο σημείο όταν του αποκαλύπτεται το *σημαινόμενο*.

Η γοητεία της ακουστικής και οπτικής εικόνας είναι η δύναμή της και ταυτόχρονα το πιο αμφιλεγόμενο χαρακτηριστικό της, όταν επιδιώκεται η υπέρβαση του υποκειμενισμού (του δημιουργού και του δέκτη) και η εφαρμογή ηθικών ή κοινωνικών κριτηρίων χρησιμότητας ή αποτελεσματικότητας. Οι περισσότεροι φιλόσοφοι, αναγνωρίζοντας τη δύναμη της εικόνας, εμφανίζονται κατά παράδοση διστακτικοί ή και εχθρικοί στις αξιώσεις για αλήθεια που δεν μπορούν να ελέγξουν· αποτελούν, βεβαίως εξάιρεση. Οι αντιρρήσεις τους, ενώ συγκροτούν την ίδια την ιστορία της σκέψης, στο πλαίσιο της ιστορίας της τέχνης επέχουν θέση υποσημείωσης.

Η αρχαία σκέψη άγγιξε και ανέπτυξε σε κάποιο βαθμό τις δύο ακραίες προσεγγίσεις της εικόνας, την εικονολατρία και την εικονομαχία. Κέντρο ρητής ή μη αναφοράς της είναι το σκάνδαλο της πλατωνικής καταδίκης της εικόνας της τέχνης, το δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας*. Όλες σχεδόν οι προσπάθειες, σε επίπεδο συλλογισμών, μπορούν να θεωρηθούν απόπειρες ερμηνείας, διόρθωσης ή συμπλήρωσης της πλατωνικής κριτικής.

Ωστόσο, η πόλις και αργότερα η *οίκουμένη*, εθνική ή χριστιανική, συνέχισαν —ανεξάρτητα από τις εικονοκλαστικές απόπειρες ανάσχεσης— τον πολλαπλασιασμό των εικόνων και τον «διπλασιασμό» του κόσμου. Η συνέχεια της παραπάνω προβληματικής πρέπει να αναζητηθεί στην ελληνική σκέψη του μεσαιώνα. Στη θεωρία και την πράξη, ολόκληρος ο βυζαντινός πολιτισμός συνομολογεί με τον πλατωνικό *Φαίδρο* (87b): *εἰκόνας γάρ τινος κάγώ δέομαι*.