

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΓΑΛΑΤΕΙΑ ΚΑΠΡΑΛΟΥ

ΟΙ ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΑ ΣΤΗΝ *ΠΟΛΙΤΕΙΑ* ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ
ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΙΤΛΟΣΑΞΩΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ Ν. ΛΑΜΠΡΕΛΛΗΣ

ΑΘΗΝΑ 2012

Η Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:

Καθηγητής Δημήτρης Ν. Λαμπρέλλης, Επιβλέπων (Πάντειο Πανεπιστήμιο)

Καθηγητής Αντώνιος Παπαρίζος, Μέλος Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής
(Πάντειο Πανεπιστήμιο)

Καθηγητής Ανδρέας Λύτρας, Μέλος Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής
(Πάντειο Πανεπιστήμιο)

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Πάντειο Πανεπιστήμιο
Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, δεν δηλώνει αποδοχή των
γνώμων του συγγραφέα [Νόμος 5343/1932, άρθρο 202 §2 και Νόμος
1268/1982, άρθρο 50 §8].

στους γονείς μου και στον σύντροφό μου,

για την υποστήριξή τους

Ευχαριστίες

Πάνω από όλα επιθυμώ να εκφράσω τις θερμότερες ευχαριστίες μου στον επιβλέποντα της διατριβής μου, Καθηγητή Δημήτρη Ν. Λαμπρέλλη, η σπάνια ηθική συμπαράσταση και η γενναιόδωρη προθυμία του οποίου ήταν πάντα δεδομένες και μου προσφέρονταν ακόμη και χωρίς να τις ζητήσω. Τον ευχαριστώ επίσης ιδιαίτερα για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε από την αρχή της συνεργασίας μας, ότι θα καταφέρω να φέρω εις πέρας τη μελέτη αυτή. Δίπλα του

έμαθα να διατυπώνω φιλοσοφικό λόγο, να αρθρώνω επιστημονικές προτάσεις και να τις ελέγχω σωστά. Ο ρόλος τον οποίο διαδραμάτισε κατά τη συγγραφή της διατριβής αυτής δεν εξαντλείται στη βοήθεια και στην καθοδήγησή του. Τόσο ο ίδιος όσο και το έργο του αποτέλεσαν και θα συνεχίσουν να αποτελούν για μένα παράδειγμα και πηγή έμπνευσης. Η εμπειρία της συνεργασίας μας συγκαταλέγεται στα εφόδια τα οποία θα με στηρίζουν στη μελλοντική μου πορεία.

Ευχαριστώ επίσης τον Καθηγητή Αντώνιο Παπαρίζο και τον Καθηγητή Ανδρέα Λύτρα για την τιμή που μου έκαναν να είναι μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής. Νιώθω ιδιαίτερα ευγνώμων τόσο για τις χρήσιμες υποδείξεις τους όσο και για την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν όσον αφορά την υλοποίηση της διατριβής μου.

Η ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής οφείλεται επίσης μεταξύ άλλων στο αυξημένο ενδιαφέρον και την ενασχόληση κάποιων ανθρώπων, οι οποίοι μέσω του διακριτού τους ρόλου συνέβαλαν ουσιαστικά στην αποτελεσματική έκβασή της. Για τον λόγο αυτό θα ήθελα να διατυπώσω τις ευχαριστίες μου στον Νίκο Μπλαζουδάκη για τον χρόνο που αφιέρωσε να διαβάσει τη διατριβή μου, καθώς και για τις πολύτιμες υποδείξεις του, όσον αφορά στη γλωσσική της διατύπωση. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω επίσης στις κυρίες Δήμητρα Λέγγα και Κατερίνα Καντιώτου, της Υπηρεσίας Διαδανεισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, για τη μόνιμη προθυμία τους να με βοηθήσουν και για τον επιστημονικό και εποικοδομητικό τρόπο με τον οποίο το έπραξαν.

Τέλος, ευχαριστώ την Αμερικανική Σχολή Κλασσικών Σπουδών για την πρόσβαση που μου προσέφερε σε ένα μεγάλο αριθμό άρθρων και βιβλίων, η μελέτη των οποίων ήταν απαραίτητη για την εκπόνηση της διατριβής μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Το αντικείμενο και η σκοπιμότητα της διδακτορικής διατριβής.....1
2. Βιογραφικά στοιχεία του Πλάτωνος.....2
3. Συνοπτική επισκόπηση του περιεχομένου του διαλόγου *Πολιτεία*.....8

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

- Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΩΝ ΠΛΑΤΩΝΙΚΩΝ ΔΙΑΛΟΓΩΝ.....26
1. 1. Η ερμηνευτική προσέγγιση των πλατωνικών διαλόγων ως δογμάτων.....31
 1. 2. Η δραματική ερμηνευτική προσέγγιση.....35
 1. 2. 1. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία τα πλατωνικά έργα αποτελούν «δράματα».....35
 1. 2. 2. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία τα πλατωνικά έργα αποτελούν έργα λογοτεχνίας φιλοσοφικού χαρακτήρα.....46
 1. 2. 3. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία οι διάλογοι αποτελούν φιλοσοφικά έργα ποιητικού χαρακτήρα.....53
 1. 2. 4. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία οι πλατωνικοί

διάλογοι συνιστούν τόσο λογοτεχνικά όσο και φιλοσοφικά έργα.....	64
1. 2. 5. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία οι πλατωνικοί διάλογοι περιέχουν τραγικά στοιχεία.....	80
1. 2. 6. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία το σημαντικότερο στοιχείο των πλατωνικών έργων είναι ο διάλογος.....	91
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
Η ΠΡΑΓΜΑΤΕΥΣΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΣΤΟ ΤΡΙΤΟ ΚΑΙ ΣΤΟ ΔΕΚΑΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ	
<i>ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ</i>	95
2. 1. Οι ερμηνευτές κατά τους οποίους στο τρίτο και στο δέκατο Βιβλίο της <i>Πολιτείας</i> υπάρχει ασυνέπεια ως προς τον αποκλεισμό της ποίησης.....	103
2. 2. Οι ερμηνευτές οι οποίοι προσπάθησαν να εξομαλύνουν τις οποιοσδήποτε «φαινομενικές» κατ' αυτούς αντιφάσεις, μεταξύ των δύο Βιβλίων.....	107
2. 2. 1. 1. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία το δέκατο Βιβλίο είτε γράφτηκε αργότερα είτε γράφτηκε ως παράρτημα του διαλόγου.....	107
2. 2. 1. 2. Οι ερμηνευτές οι οποίοι διαφωνούν με την υπόθεση της ύστερης συγγραφής του δέκατου Βιβλίου.....	112
2. 2. 2. 1. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία τα δύο Βιβλία διαφέρουν λόγω του ότι αγγίζουν διαφορετικά θέματα και εξυπηρετούν διαφορετικούς σκοπούς μέσα στο έργο.....	115
2. 2. 2. 2. Ερμηνευτές οι οποίοι διαφωνούν με αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση.....	123
2. 2. 3. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία τα Βιβλία διαφέρουν λόγω του ότι είναι διαθέσιμες πλέον οι συζητήσεις για την τριμερή διαίρεση της ψυχής και η θεωρία των Ιδεών.....	125
2. 2. 4. 1. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία στο τρίτο Βιβλίο η μίμηση έχει τη σημασία της «υπόκρισης», ενώ στο δέκατο Βιβλίο τη σημασία της «αναπαράστασης».....	134
2. 2. 4. 2. Ερμηνευτές οι οποίοι διαφωνούν με αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση.....	143
2. 2. 5. 1. Η ερμηνευτική άποψη σύμφωνα με την οποία στο δέκατο Βιβλίο καταδικάζεται η μιμητική τέχνη στο σύνολό της.....	148

2. 2. 5. 2. Οι μελετητές οι οποίοι διαφωνούν με αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση, καθώς θεωρούν πως ένα μέρος της μιμητικής ποίησης θα διατηρείται στην ιδανική πολιτεία.....	158
2. 2. 6. 1. Η άποψη σύμφωνα με την οποία ο Πλάτων χρησιμοποιεί τη μίμηση με δύο διαφορετικές σημασίες στο τρίτο Βιβλίο και είναι μόνο η μία από αυτές η οποία καταδικάζεται στο δέκατο Βιβλίο.....	178
2. 2. 6. 2. Οι μελετητές οι οποίοι διαφωνούν με αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση και δεν θεωρούν πως ο Πλάτων χρησιμοποιεί τον όρο «μίμησις» με δύο διαφορετικές σημασίες στην <i>Πολιτεία</i> , με ορισμένους μελετητές να ισχυρίζονται πως η σημασία του όρου είναι μία και ενιαία.....	198

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΜΙΜΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟ ΣΥΝΟΛΟ ΤΟΥ ΔΙΑΛΟΓΟΥ

ΠΟΛΙΤΕΙΑ.....	219
3. 1. Ο ορισμός της μιμητικής τέχνης.....	219
3. 2. Η μιμητική τέχνη μιμείται τις Ιδέες.....	224
3. 3. Η μιμητική τέχνη μιμείται τα αντικείμενα τα οποία γίνονται αντιληπτά μέσω των αισθήσεων.....	250
3. 4. Η μιμητική τέχνη δεν μιμείται ούτε τις Ιδέες αλλά ούτε τα αισθητά.....	263

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΚΑΘΟΡΙΣΤΙΚΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΗ ΜΙΜΗΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ.....

4. 1. Πρώτη ερμηνευτική κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις αντιλήψεις του για τους θεούς.....	304
4. 2. Δεύτερη ερμηνευτική κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις οντολογικές και μεταφυσικές του αντιλήψεις.....	312
4. 3. Τρίτη ερμηνευτική κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις γνωσιοθεωρητικές και	

επιστημολογικές του αντιλήψεις.....	318
4. 4. Τέταρτη ερμηνευτική κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις αντιλήψεις του για την εκπαίδευση.....	345
4. 5. Πέμπτη ερμηνευτική κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις αντιλήψεις του για την ψυχή.....	383
4. 6. Έκτη Ερμηνευτική Κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις αντιλήψεις του για την κοινωνία.....	401
4. 7. Έβδομη ερμηνευτική κατεύθυνση:	
4. 7. 1. Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από ιστορικές αιτίες και από την επίδραση του καλλιτεχνικού κλίματος της εποχής του.....	410
4. 7. 2. Μελετητές οι οποίοι διαφωνούν με την ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από ιστορικές αιτίες και από την επιρροή του καλλιτεχνικού κλίματος της εποχής του.....	413
4. 8. Όγδοη ερμηνευτική κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις αντιλήψεις του για το κράτος και την πολιτική.....	418
4. 9. Ένατη ερμηνευτική κατεύθυνση:	
4. 9. 1. Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από την ηθική του θεωρία.....	420
4. 9. 2. Οι αντιρρήσεις του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη εντοπίζονται στη θέση του πως ο δίκαιος άνθρωπος είναι αναγκαία και ευδαίμων.....	435
4. 9. 3. Μελετητές οι οποίοι διαφωνούν με την απόδοση μιας ηθικής ερμηνείας στη στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη.....	445

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΜΙΑΣ «ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ» ΚΑΙ ΜΙΑΣ «ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ» ΣΤΟΝ ΠΛΑΤΩΝΙΚΟ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟ ΛΟΓΟ.....

5. 1. Οι μελετητές οι οποίοι απορρίπτουν την ύπαρξη μιας «αισθητικής θεωρίας» στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο.....	452

5. 2. 1. Οι μελετητές οι οποίοι θεωρούν πως ο Πλάτων δεν είχε μία «θεωρία περί τέχνης».....	462
5. 2. 2. Οι μελετητές οι οποίοι θεωρούν πως η τέχνη δεν μπορεί να εξεταστεί αποσπασμένη από το σύνολο του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου.....	467
5. 3. Οι μελετητές οι οποίοι αποδέχονται την ύπαρξη κάποιας «αισθητικής θεωρίας» στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο.....	486
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	509
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	522

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εισαγωγή αυτή αναζητεί να παρουσιάσει εν συντομία τα εξής:

1. Το αντικείμενο και τη σκοπιμότητα της διδακτορικής διατριβής. 2. Βιογραφικά στοιχεία του Πλάτωνος, κυρίως τα στοιχεία, τα οποία οδηγούν στην εκτίμηση των αντιλήψεών του για την τέχνη. 3. Συνοπτική επισκόπηση του περιεχομένου του διαλόγου *Πολιτεία*.

1. Το αντικείμενο και η σκοπιμότητα της διδακτορικής διατριβής.

Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι να παρουσιάσει τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύθηκαν οι αντιλήψεις του Πλάτωνος περί τέχνης στον διάλογο *Πολιτεία* από την αγγλοσαξωνική βιβλιογραφία. Στόχος μας είναι να αναδειχθούν οι προβληματικές που κυριάρχησαν και οι ερμηνείες που ακολουθήθηκαν στη συγκεκριμένη βιβλιογραφία σε σχέση με την πλατωνική αντίληψη για την τέχνη στην *Πολιτεία*. Επιδιώκοντας την παρουσίαση των ερμηνευτικών κατευθύνσεων που ακολούθησε η αγγλοσαξωνική βιβλιογραφία, με κατά το δυνατόν συστηματικότερο και ορθά κατηγοριοποιημένο τρόπο, στόχος μας είναι να γίνουν περισσότερο ευκρινείς και εύληπτες από τον αναγνώστη στο σύνολό τους οι προβληματικές των ερμηνευτικών αυτών. Το αποτέλεσμα το οποίο επιδιώκεται από τη διαδικασία αυτή είναι ο αναγνώστης, μέσω της σχηματικής, συνοπτικής και κατηγοριοποιημένης παρουσίασης, να σχηματίσει μία σαφή άποψη τόσο για τις αντιλήψεις του Πλάτωνος περί τέχνης στην *Πολιτεία*, αλλά κυρίως για την ίδια την αγγλοσαξωνική

βιβλιογραφία και τον τρόπο προσέγγισής της του συγκεκριμένου θέματος: των αντιλήψεων του Πλάτωνος για την τέχνη στην *Πολιτεία*.

2. Βιογραφικά στοιχεία του Πλάτωνος.

Σε αυτήν την ενότητα θα αναζητήσουμε τα βιογραφικά στοιχεία του Πλάτωνος κυρίως τα στοιχεία εκείνα, τα οποία οδηγούν στην εκτίμηση των αντιλήψεών του για την τέχνη. Πληροφορίες για τη ζωή του Πλάτωνος αντλούμε κυρίως από αρχαίες βιογραφίες, όπως εκείνη του Απουλήιου (*De platone e dogmate eius*, 2^{ος} αι. μ. Χ.), του Διογένη Λαέρτιου (*Βίοι καὶ γνῶμαι τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκιμησάντων*, 3^{ος} αι. μ. Χ.) και του Ολυμπιόδωρου (*Βίος Πλάτωνος*, 6^{ος} αι. μ. Χ.)

Ο Πλάτων γεννήθηκε μεταξύ του 428 και του 427. Η χρονολογία γέννησής του στηρίζεται στον Αλεξανδρινό χρονολόγο Ερατοσθένη και μπορεί να γίνει αποδεκτή ως βεβαία. Η γέννησή του, επομένως, εντάσσεται στο τέταρτο έτος του Αρχιδάμειου πολέμου, του έτους που ακολουθεί τον θάνατο του Περικλή. Ο Πλάτων καταγόταν από εύπορη αριστοκρατική οικογένεια. Μαθαίνουμε από ένα ποίημα που αναφέρεται στην *Πολιτεία* και απευθύνεται στους αδελφούς του, Γλαύκωνα και Αδείμαντο, ότι ο πατέρας του, ο Αρίστων, ήταν διακεκριμένος άνθρωπος με ευγενή καταγωγή (βλ. 368a4)¹. Ο πατέρας του ήταν γιος του Αριστοκλή και μητέρα του η Περικτιόνη, κόρη του Γλαύκωνα. Η μητέρα του, η οποία

¹ Όλες οι μεταφράσεις της *Πολιτείας* από το αρχαίο κείμενο είναι από το: Πλάτων, *Πολιτεία*, εισαγωγικό σημείωμα-μετάφραση-ερμηνευτικά σημειώματα Ν. Μ. Σκουτερόπουλος (Αθήνα: Πόλις, 2002).

ήταν αδερφή του Χαρμίδη, ενός από τους Τριάκοντα τύραννους και ανιψιά του Κριτία, επίσης μέλος των Τριάκοντα, είχε καταγωγή από το γένος του νομοθέτη Σόλωνος. Ο Πλάτων ήταν ο μικρότερος γιος, πολλά χρόνια μικρότερος από τα αδέρφια του Αδείμαντο, Γλαύκωνα και Ποτώνη. Η Ποτώνη έγινε η μητέρα του ανιψιού του Σπεύσιππου, ο οποίος ήταν διάδοχός του στη διεύθυνση της σχολής. Όταν πέθανε ο Πλάτων, μεταξύ 348 και 347, στην ηλικία των ογδόντα ή ογδόντα ενός χρόνων, τα αδέρφια του είχαν ήδη πεθάνει πριν από αυτόν. Από την οικογένεια ζούσε ένας έφηβος, ο Αδείμαντος, εγγονός του αδερφού του με το ίδιο όνομα, τον οποίον όρισε ο Πλάτων ως κληρονόμο. Ο Αδείμαντος έγινε μέλος της Ακαδημίας υπό τη διεύθυνση του Ξενοκράτη.

Η πραγματική ιστορία της ζωής του Πλάτωνος μέχρι το εξηκοστό έτος του μας είναι σχεδόν άγνωστη. Από το εξηκοστό έτος του και μετά μαθαίνουμε από τον ίδιο κυρίως από την *Έβδομη Επιστολή*². Στους διαλόγους του ο Πλάτων αποσιωπά επιμελώς πληροφορίες για τον ίδιο, με εξαίρεση την *Απολογία* όπου ονομάζεται ως ένας από τους φίλους που προέτρεψαν τον Σωκράτη να αυξήσει το ποσό του προστίμου που του προτάθηκε από μία σε τριάντα μνες. Ο ίδιος αναφέρεται πως προσφέρθηκε να εγγυηθεί για την πληρωμή του ποσού (βλ. *Απολογία*, 38b4-10)³. Άλλη μία φορά αναφέρει τον εαυτό του στον *Φαίδωνα*, όπου

² Η αυθεντικότητα των *Επιστολών* έχει αμφισβητηθεί ιδιαίτερα στο παρελθόν, όμως η αγγλοσαξωνική βιβλιογραφία αποδίδει πλέον σχεδόν ομόφωνα τη συγγραφή των περισσότερων από αυτές στον Πλάτωνα. Η *Έκτη*, η *Έβδομη* και η *Όγδοη Επιστολή* έχουν αποσπάσει την παραδοχή των περισσότερων μελετητών με κύριους εκπρόσωπους της υπεράσπισης της αυθεντικότητάς τους τους: U. v. Wilamowitz, A. E. Taylor, G. Grote, J. Burnet. Περισσότερα για την *Έβδομη Επιστολή*, βλ. J. Harward (1928), L. Edelstein, (1966).

³ Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Η. Ανδρεάδη (Αθήνα: Κάκτος, 1992).

εξηγεί πώς μία ασθένεια ήταν η αιτία για την απουσία του από τις τελευταίες στιγμές του Σωκράτη (βλ. *Φαίδων*, 59b10)⁴.

Οι δραστηριότητες στις οποίες φέρεται να επιδιόταν κατά τη νεανική του ηλικία, κατά πάσα πιθανότητα μετά την επίσημη εκπαίδευση και πριν αφοσιωθεί στη φιλοσοφία, είναι τρεις τον αριθμό και αντιμετωπίζονται ως ξεχωριστές ανεκδοτολογικές διηγήσεις. Η πρώτη από αυτές τις διηγήσεις αναφέρει πως ο Πλάτων ασκήθηκε στην πολεμική τέχνη, η δεύτερη πως σπούδασε ζωγραφική και η τρίτη πως έγραψε ποίηση. Το γεγονός ότι ο Πλάτων σπούδασε ζωγραφική αναφέρεται συνοπτικά και από τις τέσσερις μεγάλες βιογραφίες, δηλαδή από τον Απουλήιο, τον Διογένη Λαέρτιο, τον Ολυμπιόδωρο και από τον ανώνυμο συγγραφέα των *Ανώνυμων προλεγόμενων στην πλατωνική φιλοσοφία*⁵.

Ο Διογένης ο Λαέρτιος μεταφέρει ως πηγή του, για την υπόθεση ότι ο Πλάτων έγραψε διθυράμβους, λυρική ποίηση και τραγωδία, τον Δικαίαρχο της Μεσσήνης, ένα μαθητή του Αριστοτέλη («καθὰ καὶ Δικαίαρχος ἐν πρώτῳ Περὶ βίων, καὶ γραφικῆς ἐπιμεληθῆναι καὶ ποιήματα γράψαι, πρῶτον μὲν διθυράμβους, ἔπειτα καὶ μέλη καὶ τραγωδίας», D. L. 3.4-3.5)⁶. Οι διάφορες μαρτυρίες οι οποίες αναφέρουν τον Πλάτωνα κατά τη νεότητά του ως ποιητή είναι άφθονες και του αποδίδουν, σε ποικίλους συνδυασμούς, τη συγγραφή όλων σχεδόν των

⁴ Πλάτων, *Φαίδων*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

⁵ Βλ. A. Swift-Riginos (1976), όπου αναφέρονται όλες οι ανεκδοτολογικές διηγήσεις για τη ζωή του Πλάτωνος. Για την υπόθεση ότι ο Πλάτων ασκήθηκε στην πολεμική τέχνη βλ. A. Swift-Riginos (1976), 41-42. Επίσης για την υπόθεση πως σπούδασε ζωγραφική βλ. A. Swift-Riginos (1976), 42-43. O G. C. Field (1930), 5, απορρίπτει τις διηγήσεις κατά τις οποίες ο Πλάτων σπούδασε ζωγραφική και συνέγραψε ποιήματα, αλλά θεωρεί πιθανή, λόγω της καταγωγής του, την άσκησή του στην πολεμική τέχνη.

⁶ Διογένης Λαέρτιος, *Βίοι φιλοσόφων*, αρχαίο κείμενον-εισαγωγή-μετάφρασις-σημειώσεις N. Κυργιοπούλου (Αθήνα: Πάπυρος, 1965).

ειδών ποίησης. Ο Πρόκλος αναφέρει τη συγγραφή μόνο τραγωδιών, ενώ οι ύστεροι Νεοπλατωνικοί όπως ο Ολυμπιόδωρος και ο συγγραφέας των *Ανωνύμων Προλεγομένων* μεταφέρουν πως ο ίδιος δοκίμασε να συγγράψει διθύραμβο, τραγωδία και, στην έκδοση των *Ανωνύμων Προλεγομένων*, κωμωδία. Το Λεξικό του Σουΐδα⁷ (10^{ος} αι. μ. Χ.) αναφέρει τον διθύραμβο και την τραγωδία. Αξίζει να σημειωθεί πως οι πηγές είναι σύμφωνες ως προς τη συγγραφή τραγωδιών εκ μέρους του Πλάτωνος.

Οι ιστορίες σύμφωνα με τις οποίες ο Πλάτων έκαψε τα ποιήματά του πριν στραφεί στη φιλοσοφία μπορούν να εκληφθούν ως εξήγηση του γεγονότος πως κανένας από τους διθυράμβους και τα δράματά του, δεν σώζονται. Αυτές οι ανεκδοτολογικές διηγήσεις ανήκουν σε μία ομάδα από ανέκδοτα τα οποία ασχολούνται με τη μεταστροφή του Πλάτωνος στη φιλοσοφία και επιθυμούν να αναδείξουν την πλήρη ρήξη του με το παρελθόν του⁸.

Απομένει να εξεταστεί αν υπάρχει κάποια αλήθεια στη δοξασία πως ο Πλάτων έγραψε ποίηση όταν ήταν νέος. Η διήγηση πως πράγματι συνέθεσε ποίηση – και είναι προφανές ότι η ευχέρεια και η δεξιότητα με την οποία χειρίζεται τον γραπτό λόγο στηρίζουν τις δημοφιλείς δοξασίες οι οποίες τον παρουσίαζαν ως ποιητή στα νεανικά του χρόνια – δεν επιβεβαιώνεται⁹. Ο ισχυρισμός πως έγραψε κάποια ποιήματα αναφέρεται για πρώτη φορά από τον Δικαίαρχο και ο Απουλήιος είναι η αρχαιότερη

⁷ Λεξικό Σουΐδα, εισαγωγή Β. Κατσαρός (Θεσσαλονίκη: Θύραθεν, 2002).

⁸ Τέτοιου είδους διηγήσεις αφθονούν στην αρχαία βιογραφία. Για μία περαιτέρω συζήτηση της ρήξης του Πλάτωνος με το ποιητικό παρελθόν του και τη μεταστροφή του στη φιλοσοφία βλ. R. Hope (1930), 102-103 και A. D. Nock (1933), το κεφάλαιο με τον τίτλο «Conversion to Philosophy», 164-186.

⁹ Βλ. Πλάτωνος, *Τα αποδιδόμενα επιγράμματα*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Δάλλα (Αθήνα: Ηριδανός, 2009).

πηγή την οποία έχουμε για διηγήσεις οι οποίες τον θέλουν να πήρε μέρος σε δραματικούς αγώνες και να έκαψε τους στίχους του όταν γνώρισε τον Σωκράτη¹⁰. Περίπου τριάντα επιγράμματα αποδίδονται στον Πλάτωνα, αλλά η αυθεντικότητά τους ως πλατωνικά έχει αμφισβητηθεί ευρέως.

Ο Πλάτων γνώρισε τον Σωκράτη σε ηλικία 20 ετών και έμεινε κοντά του μέχρι τον θάνατό του το 399 π. Χ¹¹. Μετά τη θανάτωση του Σωκράτη ο Πλάτων παρέμεινε στην Αθήνα περίπου τρία χρόνια, οπότε κατέφυγε στα Μέγαρα, κοντά στον συμμαθητή του Ευκλείδη. Ύστερα γύρισε στην Αθήνα, όπου παρέμεινε για δέκα χρόνια και συνέγραψε μεγάλο μέρος του έργου του. Στη συνέχεια εικάζεται πως ταξίδεψε στην Αίγυπτο και στην Κυρήνη. Ο ίδιος δεν αναφέρει καθόλου τα ταξίδια του σε αυτές τις πόλεις αν και ορισμένες αναφορές στην αιγυπτιακή τέχνη στους *Νόμους* (βλ. *Νόμοι*, 656d1-657a2)¹², καθώς και ο μύθος του Αρμένιου Ηρώς στο τέλος της *Πολιτείας*, έχουν θεωρηθεί ως επιβεβαιώσεις των ταξιδιών του αυτών¹³.

Βεβαιότητα υπάρχει για τα ταξίδια του στην Σικελία και στην Κάτω Ιταλία¹⁴. Στην ανατολική ακτή της Σικελίας, στις Συρακούσες, γνώρισε

¹⁰ Η Α. Swift-Riginos (1976), σημ. 36, 48, θεωρεί αντιφατική την υπόθεση πως ο Πλάτων αποστράφηκε την ποίηση λόγω της γνωριμίας του με τον Σωκράτη. Βασίζει τον ισχυρισμό της αυτό στον Αριστοτέλη ο οποίος στο *Μετά τα φυσικά* (βλ. *Μετά τα φυσικά*, 987a32-b7) εμφανίζει τον Πλάτωνα να είχε γνωρίσει τον μαθητή του Ηρακλείτου Κρατύλο και τις θέσεις του πριν ακολουθήσει τον Σωκράτη. Η Swift-Riginos ακολουθεί σε αυτήν την ερμηνεία των *Μετά τα φυσικά* τον H. Cherniss (1955).

¹¹ Βλ. J. Burnet (1950), 209, ο οποίος θεωρεί απίθανη τη γνωριμία του Σωκράτη με τον Πλάτωνα, όταν ο τελευταίος συμπλήρωσε το εικοστό έτος του. Το πιθανότερο είναι, κατ' αυτόν, ο Πλάτων να είχε γνωρίσει τον Σωκράτη στο οικογενειακό του περιβάλλον όταν ήταν ακόμη παιδί. Ο Burnet αναφέρεται στην *Έβδομη Επιστολή* και στον διάλογο *Χαρμίδης* για τον ισχυρισμό του αυτό.

¹² Πλάτων, *Νόμοι*, απόδοση Β. Μοσκόβη (Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 1988).

¹³ Ο G. C. Field (1930), 13, δεν θεωρεί απίθανο το ταξίδι του Πλάτωνος στην Αίγυπτο και ισχυρίζεται πως το γεγονός ότι ο ίδιος δεν αναφέρει πουθενά ένα τέτοιο ταξίδι δεν αποτελεί απόδειξη πως αυτό δεν έγινε ποτέ.

¹⁴ Για το πρώτο ταξίδι του Πλάτωνος στη Σικελία βλ. G. R. Levy (1956).

τον βασιλιά Διονύσιο τον Πρεσβύτερο και τον γυναικάδελφό του Δίωνα με τον οποίο συνδέθηκε φιλικά. Η φιλία αυτή προκάλεσε τις υποψίες του Διονύσιου για συνωμοσία και οδήγησαν στην εκδίωξη του Πλάτωνος από τη Σικελία. Στην Αίγινα ο Πλάτων οδηγήθηκε προς πώληση σε σκλαβοπάζαρο όπου ο Κυρηναίος φίλος του Αννίκερις εξαγόρασε την ελευθερία του.

Επιστρέφοντας στην Αθήνα ίδρυσε τη φιλοσοφική σχολή του, την Ακαδημία (περί το 387 π. Χ.)¹⁵. Το 367 π. Χ. ο Διονύσιος Β' ο νεότερος διαδέχτηκε τον Διονύσιο Α' στην εξουσία. Με προτροπή του Δίωνα, ο Διονύσιος Β' προσκάλεσε τον Πλάτωνα ως σύμβουλό του. Ο Πλάτων ταξίδεψε στις Συρακούσες το 366 π. Χ., όμως ο Δίων εξορίστηκε και ο Πλάτων παρέμεινε στην αυλή του Διονύσιου ως φιλοξενούμενος και αιχμάλωτος μέχρι το 365 π. Χ. Στη συνέχεια επέστρεψε για τρίτη φορά στην αυλή των Συρακουσών το 362 π. Χ., μετά τη συμφιλίωση του Δίωνα με τον Διονύσιο, ωστόσο νέες προστριβές οδήγησαν τον Πλάτωνα να εγκαταλείψει τις Συρακούσες το 361 π. Χ.¹⁶. Επέστρεψε στην Αθήνα όπου και έμεινε μέχρι τον θάνατό του.

¹⁵ Για την Ακαδημία του Πλάτωνος και τη μετέπειτα εξέλιξή της βλ. F. W. Bussel (1896) και R. Adamson (1908), 138-147.

¹⁶ Για το πρώτο, δεύτερο και τρίτο ταξίδι του Πλάτωνος στη Σικελία βλ. G. Ryle (1966), 55-101.

3. Συνοπτική επισκόπηση του περιεχομένου του διαλόγου *Πολιτεία*.

Η *Πολιτεία* αποτελεί μία αφήγηση του Σωκράτη κατά την οποία ο ίδιος διηγείται μία μακρά συζήτηση η οποία είχε γίνει την προηγούμενη ημέρα στον Πειραιά. Την ημέρα εκείνη ο Σωκράτης είχε πάει για να προσευχηθεί και να παρακολουθήσει μία θρησκευτική γιορτή και με αυτά τα λόγια αρχίζει η αφήγηση της *Πολιτείας* («κατέβην χθὲς εἰς Πειραιᾶ [...] προσευξόμενός τε τῇ θεῷ καὶ ἅμα τὴν ἐορτὴν βουλόμενος θεάσασθαι τίνα τρόπον ποιήσουσιν ἅτε νῦν πρῶτον ἄγοντες», *Πολιτεία*, 327a1-3). Η συζήτηση εκτυλίσσεται στο σπίτι ενός ηλικιωμένου πλούσιου μετοίκου από τις Συρακούσες, του Κέφαλου, ανάμεσα στον Σωκράτη, τον Κέφαλο, τον Πολέμαρχο, τον Θρασύμαχο και τον Κλειτοφώντα, κυρίως όμως ανάμεσα στον Σωκράτη και σε δύο νέους, τους αδελφούς του Πλάτωνα, Γλαύκωνα και Αδείμαντο. Το κύριο θέμα της συζήτησης αποκαλύπτεται στο πρώτο Βιβλίο της *Πολιτείας* και είναι ένας ορισμός της δικαιοσύνης και συγκεκριμένα αν «του άδικου ανθρώπου η ζωή είναι καλύτερη από του δίκαιου» («τὸν τοῦ ἀδίκου βίον [...] εἶναι κρείττω ἢ τὸν τοῦ δικαίου», 347e3-4, βλ. επίσης «εἰ δὲ καὶ ἄμεινον ζῶσιν οἱ δίκαιοι τῶν ἀδίκων καὶ εὐδαιμονέστεροί εἰσιν», 352d2-3).

Στη συνέχεια στο δεύτερο Βιβλίο (βλ. 368c4 κ.ε.), με μόνους πια συνομιλητές του Σωκράτη τον Γλαύκωνα και τον Αδείμαντο, ο ορισμός και η αναζήτηση της δικαιοσύνης υποστηρίζεται ότι θα ήταν δυνατόν να ανιχνευθεί ευκολότερα, αν η έρευνα τοποθετούνταν σε μεγαλύτερο μέγεθος ή πλαίσιο: «τότε λοιπόν ίσως να υπάρχει περισσότερη δικαιοσύνη στο μεγαλύτερο και να μπορεί κανείς ευκολότερα να την παρατηρήσει εκεί» («ἴσως τοίνυν πλείων ἂν δικαιοσύνη ἐν τῷ μείζονι ἐνείη καὶ ῥᾶων καταμαθεῖν, 368e7-8). Οι συνομιλητές καλούνται από τον Σωκράτη να

εξετάσουν τη δικαιοσύνη σε ένα μεγαλύτερο πλαίσιο, στο πλαίσιο της πολιτείας και μόνο τότε να συνεχίσουν στην αναζήτηση της δικαιοσύνης στο κάθε άτομο χωριστά: «Ἐτσι, αν θέλετε, ας ψάξουμε πρώτα στις πολιτείες να δούμε τι λογής πράγμα είναι η δικαιοσύνη· κι έπειτα ας συνεχίσουμε την αναζήτησή μας και στον καθένα χωριστά παρατηρώντας στη μορφή του μικρότερου την ομοιότητα με το μεγαλύτερο» («εἰ οὖν βούλεσθε, πρῶτον ἐν ταῖς πόλεσι ζητήσωμεν ποῖον τί ἐστίν: ἔπειτα οὕτως ἐπισκεψώμεθα καὶ ἐν ἐνὶ ἐκάστῳ, τὴν τοῦ μείζονος ομοιότητα ἐν τῇ τοῦ ἐλάττονος ἰδέᾳ ἐπισκοποῦντες», 368e8-369a3).

Συγκροτεῖται έτσι νοερά, για τις ανάγκες της συζήτησης, η δομή ενός δίκαιου κράτους και δίδεται η περιγραφή μίας ιδανικής πολιτείας η οποία διέπεται από δικαιοσύνη. Επειδή μάλιστα «δεν γεννιόμαστε πολύ όμοιοι ο ένας με τον άλλο αλλά διαφέρουμε ως προς τις φυσικές μας κλίσεις» («ὅτι [...] μὲν ἡμῶν φύεται ἕκαστος οὐ πάνυ ὅμοιος ἐκάστῳ, ἀλλὰ διαφέρων τὴν φύσιν», 370a8-b1), λέγεται ότι χρειάζονται στην πολιτεία τρεις τάξεις πολιτών, η κάθε μία από τις οποίες θα καταπιάνεται με μία ξεχωριστή δραστηριότητα. Οι τάξεις αυτές χωρίζονται α) πρώτον, στους φύλακες, οι οποίοι είναι οι καταλληλότεροι «για τη φύλαξη της πόλης» («κηδεμόνας τῆς πόλεως», 412c13). Οι φύλακες θα κυβερνούν την πόλη, θα είναι δηλαδή άρχοντες («ἄρχοντας, 412c2). β) Δεύτερον, στους επίκουρους, δηλαδή σε αυτούς που θα στηρίζουν τις αποφάσεις των αρχόντων («ἐπικούρους τε καὶ βοηθοὺς τοῖς τῶν ἀρχόντων δόγμασιν», 414b5-6). γ) Τρίτον, στους δημιουργούς, δηλαδή το πλήθος των αγροτών, των τεχνιτών («γεωργοῖς καὶ τοῖς ἄλλοις δημιουργοῖς», 415a7) και των μεταπρατών που το έργο τους θα είναι η παραγωγή και η διακίνηση των υλικών αγαθών.

Η συζήτηση για την παιδεία των φυλάκων αρχίζει στο δεύτερο Βιβλίο και ολοκληρώνεται στο τρίτο: «Αλλά πώς θα ανατραφούν και ποια παιδεία θα δώσουμε σ' αυτούς [στους φύλακες];» αναρωτιέται ο Σωκράτης

(«θρέψονται δὲ δὴ ἡμῖν οὗτοι καὶ παιδευθήσονται τίνα τρόπον;», 376c6-8). Η συζήτηση αυτή ολοκληρώνεται στο τρίτο Βιβλίο με τη φράση «Αυτές θα ήταν λοιπόν οι γενικές αρχές της αγωγῆς και της παιδείας» («οἱ μὲν δὴ τύποι τῆς παιδείας τε καὶ τροφῆς οὗτοι ἂν εἶεν», 412b2-3). Η παιδεία των φυλάκων χωρίζεται στα δύο, στη γυμναστική για τα σώματα και στη μουσική για την ψυχή («ἢ μὲν ἐπὶ σώμασι γυμναστική, ἢ δ' ἐπὶ ψυχῇ μουσική», 376e3-4). Η εκπαίδευση στη μουσική περιλαμβάνει και την ποίηση και μεγάλο μέρος της συζήτησης σχετικά με αυτήν αφορά στο περιεχόμενό της, στο «τι πρέπει να λέμε» («ἃ μὲν λεκτέον, 394c7-8) και στον τρόπο έκφρασής της, το «πώς πρέπει να το λέμε» («ὥς δὲ λεκτέον, 394c8). Μάλιστα, οι φύλακες της πόλης λέγεται πως δεν θα πρέπει να έχουν περιουσία δική τους («οὐσίαν κεκτημένον μηδεμίαν μηδένα ἰδίαν», 416d5) και θα ζουν όλοι μαζί «σαν σε στρατόπεδα» («ὥσπερ ἐστρατοπεδευμένους κοινῇ ζῆν», 416e4).

Η πόλη, καταλήγει ο Σωκράτης χαρακτηρίζεται από τέσσερις αρετές, οι οποίες είναι η σοφία, η ανδρεία, η σωφροσύνη και η δικαιοσύνη («δῆλον δὲ ὅτι σοφὴ τ' ἐστὶ καὶ ἀνδρεία καὶ σώφρων καὶ δικάια», 427e10-11). Η δικαιοσύνη ορίζεται ως «το να έχει και το να καταπιάνεται κανείς με αυτό που είναι δικό του και του ανήκει» («ἢ τοῦ οἰκείου τε καὶ ἑαυτοῦ ἕξις τε καὶ προᾶξις», 433e12-434a1). Η δικαιοσύνη εντοπίζεται στο ότι η κάθε μία από τις τρεις διαφορετικές ομάδες πολιτῶν πράττει τα δικά της έργα: «Η ενασχόληση των επαγγελματιῶν, των επικούρων, των φυλάκων με τα δικά τους έργα, όταν δηλαδή καθεμιά από αυτές τις τάξεις μέσα στην πόλη πράττει τα δικά της, τούτο [...] δεν θα ήταν η δικαιοσύνη και δεν θα καθιστούσε την πόλη δίκαιη; Συμφωνῶ ἀπολύτως, εἶπε [ο Γλαύκων]» («χρηματιστικοῦ, ἐπικουρικοῦ, φυλακικοῦ γένους οἰκαιοπραγία, ἐκάστου τούτων τὸ αὐτοῦ πράττοντος ἐν πόλει, [...] δικαιοσύνη τ' ἂν εἴη καὶ τὴν

πόλιν δικαίαν παρέχοι; οὐκ ἄλλη ἔμοιγε δοκεῖ, ἢ δ' ὅς, ἔχειν ἢ ταύτη», 434c7-d1).

Μετά τη συζήτηση περί δικαιοσύνης στην πολιτεία, η συζήτηση μεταφέρεται στο άτομο και η δικαιοσύνη αναζητείται τώρα στη σφαίρα της ψυχής. Αρχικά το ερώτημα το οποίο τίθεται είναι αν «ἄλλη [εἶναι] ἡ δύναμη με την οποία μαθαίνουμε, ἄλλη αὐτή με την οποία οργιζόμαστε και [αν υπάρχει και] μια τρίτη, πάλι δύναμη αὐτή με την οποία αποζητάμε τις ἡδονές γύρω από την τροφή και την ερωτική πράξη και τα παρόμοια» («μανθάνομεν μὲν ἑτέρω, θυμούμεθα δὲ ἄλλω τῶν ἐν ἡμῖν, ἐπιθυμοῦμεν δ' αὖ τρίτῳ τινὶ τῶν περὶ τὴν τροφήν τε καὶ γέννησιν ἡδονῶν καὶ ὅσα τούτων ἀδελφά», 436a9-b1). Το επιχείρημα που ακολουθεί θα επιχειρήσει να αποδείξει πως οι δυνάμεις αυτές αποτελούν τρία διαφορετικά μέρη της ψυχής. Στην αρχή αντιπαρατίθενται δύο διαφορετικά μέρη της ψυχής: «Δεν εἶναι λοιπὸν παράλογο [...] να υποστηρίξουμε ὅτι πρόκειται για δύο ειδῶν πράγματα, διαφορετικά μεταξύ τους, κι αὐτό μὲν με το οποίο λογίζεται [ἡ ψυχὴ] θα το πούμε 'λογιστικόν' μέρος της ψυχής, ἐνῶ το ἄλλο, με το οποίο νιώθει τὸν ἔρωτα, τὴν πείνα, τὴν δίψα, τοὺς ἄλλους πόθους που λιώνουν τὴν καρδιά θα το πούμε ἀλόγιστο καὶ 'ἐπιθυμητικόν', σύντροφο κάποιων χορτασμών καὶ ἀπολαύσεων» («οὐ δὲ ἀλόγως [...] ἀξιῶσομεν αὐτὰ διττὰ τε καὶ ἕτερα ἀλλήλων εἶναι, τὸ μὲν ὃ λογίζεται λογιστικὸν προσαγορεύοντες τῆς ψυχῆς, τὸ δὲ ὃ ἐρᾷ τε καὶ πεινῇ καὶ διψῇ καὶ περὶ τὰς ἄλλας ἐπιθυμίας ἐπτόηται ἀλόγιστόν τε καὶ ἐπιθυμητικόν, πληρώσεων τινῶν καὶ ἡδονῶν ἑταῖρον», 439d4-8). Αφού δεχθήκαμε ὅτι τὴν ψυχὴν ὑπάρχουν αὐτὰ τὰ δύο εἶδη, ὁ Σωκράτης ἀναρωτιέται αν «το ψυχωμένο ὅμως κομμάτι της ψυχῆς, αὐτὴ ἡ δύναμη που μας κάνει να θυμώνουμε, εἶναι ἄραγε ἓνα τρίτο εἶδος» («τὸ δὲ δὴ τοῦ θυμοῦ καὶ ὃ θυμούμεθα πότερον τρίτον», 439e3-4). Το συμπέρασμα εἶναι πως «ὅπως ακριβῶς ἡ πόλις ἀπαρτιζόταν ἀπὸ τρεῖς τάξεις: τοὺς ἐπαγγελματίες, τοὺς

πολεμιστές και τους άρχοντες, έτσι και στην ψυχή υπάρχει ως ένα τρίτο μέρος της, τούτο το θυμοειδές» («καθάπερ ἐν τῇ πόλει συνεῖχεν αὐτὴν τρία ὄντα γένη, χρηματιστικόν, ἐπικουρητικόν, βουλευτικόν, οὕτως καὶ ἐν ψυχῇ τρίτον τοῦτό ἐστι τὸ θυμοειδές», 440e10-441a2) και αυτό «αποτελεί κάτι διαφορετικό από το λογιστικό, όπως ακριβώς έγινε φανερό ότι είναι διαφορετικό από το επιθυμητικό» («ἂν γε τοῦ λογιστικοῦ ἄλλο τι φανῇ, ὥσπερ τοῦ ἐπιθυμητικοῦ ἐφάνη ἕτερον ὄν», 441a5-6).

Όπως ακριβώς η πόλη αποδείχθηκε δίκαιη, όταν κάθε μία από τις τρεις διαφορετικές τάξεις που υπήρχαν σε αυτήν ασχολιόταν με το δικό της έργο, έτσι και το άτομο θα είναι δίκαιο, όταν κάθε ένα από τα μέρη της ψυχής του θα πράττει και αυτό το δικό του έργο (βλ. 441d12-e2). Ο δίκαιος άνθρωπος δεν επιτρέπει «στα διαφορετικά μέρη της ψυχής του να πράττουν άλλα από τα δικά τους ούτε να ανακατεύονται το ένα στα του οίκου του άλλου, αλλά έχοντας βάλει σε τάξη ό, τι πραγματικά του είναι οικείο και δικό του, κι έχοντας πάρει ο ίδιος στα χέρια του την εξουσία του εαυτού του, τακτοποιημένος μέσα του και συμφιλιωμένος με τον εαυτό του, έχει αρμονικά συνταιριάζει τα τρία διαφορετικά στοιχεία, ακριβώς σαν αυτά να ήσαν οι τρεις τόνοι μιας μουσικής κλίμακας: ο τόνος της πιο χαμηλής, της πιο ψηλής και της μέσης, και ενδεχομένως και κάποιοι άλλοι τόνοι των ενδιάμεσων βαθμίδων· όλα αυτά τα έχει δέσει μαζί έτσι που να μην αποτελεί πια ο εαυτός του πολλότητα αλλά να έχει γίνει κάτι εντελώς ενιαίο, κάτι με φρονιμάδα και αρμονία» («μὴ ἐάσαντα τὰλλότρια πράττειν ἕκαστον ἐν αὐτῷ μηδὲ πολυπραγμονεῖν πρὸς ἄλληλα τὰ ἐν τῇ ψυχῇ γένη, ἀλλὰ τῷ ὄντι τὰ οἰκεῖα εὖ θέμενον καὶ ἄρξαντα αὐτὸν αὐτοῦ καὶ κοσμήσαντα καὶ φίλον γενόμενον ἑαυτῷ καὶ συναρμόσαντα τρία ὄντα, ὥσπερ ὄρους τρεῖς ἀρμονίας ἀτεχνῶς, νεάτης τε καὶ ὑπάτης καὶ μέσης, καὶ εἰ ἄλλα ἄττα μεταξὺ τυγχάνει ὄντα, πάντα ταῦτα συνδήσαντα

καὶ παντάπασιν ἓνα γενόμενον ἐκ πολλῶν, σῶφρονα καὶ ἡρμοσμένον», 443d1-e2).

Σε αυτό το σημείο η συζήτηση διακόπτεται από την παρέμβαση του Πολέμαρχου και του Αδείμαντου, οι οποίοι ζητούν από τον Σωκράτη να διευκρινίσει τι ακριβώς εννοούσε λίγο πρωτότερα όταν είχε διατυπώσει έναν ισχυρισμό κατά τον οποίον «σχετικά με τις γυναίκες και τα παιδιά είναι σε όλους φανερό πως ανάμεσα στους φίλους τα πάντα θα είναι κοινά» («ὥς ἄρα περὶ γυναικῶν τε καὶ παίδων παντὶ δῆλον ὅτι κοινὰ τὰ φίλων ἔσται», 449c4-5). Ὑστερα από κάποιους δισταγμούς του Σωκράτη να επεκταθεί σε αυτό το θέμα, υποστηρίζεται ότι στην ιδανική πολιτεία οι γυναίκες θα πρέπει να λαμβάνουν την ίδια παιδεία και αγωγή με τους άνδρες και να εκτελούν τις ίδιες πολεμικές και γυμναστικές ασκήσεις με αυτούς και να συμμετέχουν στη φρούρηση της πόλης. Κανένας από τους φύλακες, είτε άνδρας είτε γυναίκα δεν θα πρέπει να έχει δική του οικογένεια (βλ. 457c10-d3), έτσι που κανείς να μην γνωρίζει ποια είναι τα δικά του φυσικά παιδιά. Κανείς δεν μπορεί κατά τον Σωκράτη να «αμφισβητήσει ότι αποτελεί μέγιστο αγαθό να ανήκουν οι γυναίκες και τα παιδιά σε όλους από κοινού» («περὶ γε τοῦ ὠφελίμου ἀμφισβητεῖσθαι ἂν, ὥς οὐ μέγιστον ἀγαθὸν κοινὰς μὲν τὰς γυναικάς εἶναι, κοινούς δὲ τοὺς παῖδας», 457d6-8).

Ο Σωκράτης παραδέχεται πως παρ' όλο που μπορεί να ακουστεί παράδοξο, στην ιδανική πολιτεία η πολιτική δύναμη πρέπει να συμπέσει με τη φιλοσοφία («καὶ τοῦτο εἰς ταὐτὸν συμπέση, δυνάμεις τε πολιτικὴ καὶ φιλοσοφία», 473d2-3), δηλαδή πρέπει απαραίτητως ή να κυβερνήσουν οι φιλόσοφοι ή να φιλοσοφήσουν οι κυβερνήτες («ἐὰν μή, ἦν δ' ἐγώ, ἢ οἱ φιλόσοφοι βασιλεύσωσιν ἐν ταῖς πόλεσιν ἢ οἱ βασιλεῖς τε νῦν λεγόμενοι καὶ δυνάσται φιλοσοφήσωσι», 473c11-d2), αλλιώς «δεν θα ἔχουν τελειωμό,

φίλε Γλαύκων, οι συμφορές για τις πολιτείες» («οὐκ ἔστι κακῶν παῦλα, ὦ φίλε Γλαύκων, ταῖς πόλεσι», 473d5-6). Επιχειρώντας να εξηγήσει πώς εννοεί τους φιλόσοφους, ο Σωκράτης τους αντιπαραθέτει με αυτούς στους οποίους «αρέσει να παρακολουθούν θεάματα, αυτούς που αγαπούν την τέχνη» («φιλοθεάμονάς τε καὶ φιλοτέχνους», 476a10) και παραδέχονται «ὅτι υπάρχουν όμορφα πράγματα, αυτή κάθεαυτήν όμως την ομορφιά» («ὁ οὖν καλὰ μὲν πράγματα νομίζων, αὐτὸ δὲ κάλλος μήτε νομίζων», 476c2-3) δεν την παραδέχονται. Οι φιλόσοφοι «εἶναι σε θέση να πλησιάσουν την ίδια την ομορφιά και να την αντικρίσουν στην καθεαυτότητά της» («οἱ δὲ δὴ ἐπ' αὐτὸ τὸ καλὸν δυνατοὶ ἵεναι τε καὶ ὀρᾶν», 476b10-11). «Το νοητικό ἐνέργημα» του φιλοσόφου χαρακτηρίζεται «ὡς γνώση, δεδομένου ὅτι αὐτὸς γνωρίζει κάτι, ἐνῶ τοῦ ἄλλου [τοῦ φιλοθεάμονα] ὡς γνώμη, δεδομένου ὅτι ἐκεῖνος ἀπλῶς νομίζει» («οὐκοῦν τούτου μὲν τὴν διάνοιαν ὡς γινώσκοντος γνώμην ἂν ὀρθῶς φαῖμεν εἶναι, τοῦ δὲ δόξαν ὡς δοξάζοντος», 476d5-6).

Οι φιλόσοφοι δηλαδή αναζητούν τα πράγματα καθεαυτά και όχι τις επιμέρους φανερώσεις τους: ο φιλόσοφος «έχοντας το βλέμμα του στραμμένο σε οντότητες μιας αιώνιας και αναλλοίωτης τάξης, οι οποίες ούτε αδικούν ούτε αδικούνται η μια από την άλλη, οντότητες τακτοποιημένες, όλες, σύμφωνα με το λόγο, τις μιμείται και προσπαθεί όσο το δυνατόν περισσότερο να εξομοιώνεται με αυτές» («ἀλλ' εἰς τεταγμένα ἅττα καὶ κατὰ ταῦτα ἀεὶ ἔχοντα ὀρῶντας καὶ θεωμένους οὔτ' ἀδικοῦντα οὔτ' ἀδικούμενα ὑπ' ἀλλήλων, κόσμῳ δὲ πάντα καὶ κατὰ λόγον ἔχοντα, ταῦτα μιμῆσθαι τε καὶ ὅτι μάλιστα ἀφομοιοῦσθαι», 500c2-5). Ο Σωκράτης εξηγεί τη διαφορά των πραγμάτων καθεαυτῶν με τα πράγματα στις επιμέρους περιπτώσεις τους: «υπάρχουν πολλά όμορφα πράγματα και πολλά αγαθά πράγματα και οὕτω καθεξῆς» («πολλὰ καλὰ

[...] καὶ πολλὰ ἀγαθὰ καὶ ἕκαστα», 507b2-3). «Κι ἀπὸ τὴν ἄλλη ὑπάρχει τὸ ωραῖο στὴν καθεαυτότητά του καὶ τὸ ἀγαθὸ στὴν καθεαυτότητά του, καὶ τὸ ἴδιο σχετικὰ με ὅλα τὰ ἄλλα πράγματα που τότε τὰ χαρακτηρίσαμε ὡς πολλὰ» («καὶ αὐτὸ δὴ καλὸν καὶ αὐτὸ ἀγαθόν, καὶ οὕτω περὶ πάντων ἃ τότε ὡς πολλὰ ἐτίθεμεν», 507b5-6). «Κι υποστηρίζουμε ἐπίσης ὅτι τὰ ἐπιμέρους πράγματα τὰ βλέπουμε ἀλλὰ δὲν τὰ νοοῦμε, κι ἀπὸ τὴν ἄλλη [...] τὶς ἰδέες, τὶς νοοῦμε ἀλλὰ δὲν τὶς βλέπουμε» («καὶ τὰ μὲν δὴ ὁρᾶσθαι φάμεν, νοεῖσθαι δ' οὐ, τὰς δ' αὖ ἰδέας νοεῖσθαι μὲν, ὁρᾶσθαι δ' οὐ», 507b9-10).

Αὐτὸς ὁ διαχωρισμὸς μεταξὺ ορατῶν ἀντικειμένων καὶ ἀντικειμένων τὰ ὁποῖα γίνονται ἀντιληπτὰ μέσω τῆς νόησης, οδηγεῖ στὴ διάκριση δύο τόπων, τοῦ ορατοῦ καὶ τοῦ νοητοῦ. Ἡ παραπάνω περιγραφὴ ὑπαρξῆς κάποιων ἰδεῶν οἱ ὁποῖες ἀνήκουν στὸν τόπο τοῦ νοητοῦ ἔχει ἀναγγεῖλει τοὺς περισσότερους μελετητὲς νὰ ἀποδώσουν στὸν Πλάτωνα μίαν θεωρίαν, τὴν ἐπονομαζόμενὴ «θεωρία τῶν Ἰδεῶν». Αὐτὰ τὰ δύο πεδία, τὸ νοητὸ καὶ τὸ ορατό, διαχωρίζονται στὴ συνέχεια μεταξὺ τοὺς καὶ ἐπιδέχονται τὰ ἴδια κάποιους διαχωρισμοὺς στὴ γνωστὴ πλατωνικὴ ἀναλογία ἡ ὁποία ἔχει ὀνομαστεῖ «ἀναλογία τῆς διαιρεμένης γραμμῆς»: «Πάρε τώρα μίαν γραμμὴν κομμένην ἐν δύο ἀνίσαις τμήμασι καὶ κόψε πάλιν καθένα ἀπὸ αὐτῶν — τὸ μῆκος τοῦ ορατοῦ γένους καὶ τὸ μῆκος τοῦ νοητοῦ — κατὰ τὴν αὐτὴν ἀναλογίαν ἐν δύο ἀνίσαις μερὲσι καὶ θὰ ἔχῃς τότε τὴν σχέσιν τοῦ ενός με τὸ ἄλλο ὡς πρὸς τὴν σαφήνειαν καὶ τὴν ἀσάφειαν. Στὸ μῆκος τοῦ ορατοῦ τὸ ἓν κομμάτι θὰ ἀντιστοιχῇ ἐν τοῖς εἰκόσι — καὶ λέγοντας εἰκόσι ἐννοῶ πρῶτον τὰ σκιὰς, ἔπειτα τὰ εἰδῶλα τῶν πραγμάτων» («ὥσπερ τοίνυν γραμμὴν δίχα τετμημένην λαβὼν ἄνισα μέρη, πάλιν τέμνῃ ἑκάτερον τὸ μῆκος ἀνὰ τὸν αὐτὸν λόγον, τότε τοῦ ὁρῶμένου γένους καὶ τοῦ νοουμένου, καὶ σοὶ ἔσται σαφηνεία καὶ ἀσαφεία πρὸς ἄλληλα ἐν μὲν τῷ

ὁρωμένω τὸ μὲν ἕτερον τμήμα εἰκόνες — λέγω δὲ τὰς εἰκόνας πρῶτον μὲν τὰς σκιάς, ἔπειτα τὰ [...] φαντάσματα», 509d6-510a1). Το άλλο κομμάτι είναι αυτό του οποίου το κομμάτι που μόλις εξετάσαμε αποτελεί ένα είδωλο και αντιστοιχεί στα έμβια όντα γύρω μας, σε καθετί φυσικό και σε όλα τα ανθρώπινα κατασκευάσματα («τὸ τοίνυν ἕτερον τίθει ᾧ τοῦτο ἔοικεν, τὰ τε περὶ ἡμᾶς ζῶς καὶ πᾶν τὸ φυτευτὸν καὶ τὸ σκευαστὸν ὅλον γένος», 510a5-6).

Ο διαχωρισμός στην περιοχή του νοητού γίνεται με τον ίδιο τρόπο. Στο ένα τμήμα του νοητού η ψυχή χρησιμοποιεί ως εικόνες τα πράγματα τα οποία στο προηγούμενο τμήμα αποτελούσαν αντικείμενα μίμησης, δηλαδή τα έμβια όντα, καθετί φυσικό και τα ανθρώπινα δημιουργήματα. Η ψυχή είναι εδώ «αναγκασμένη να ανιχνεύει ξεκινώντας από υποθέσεις και δεν κατευθύνεται προς μίαν αρχή αλλά προς ένα πέρας» («ὡς εἰκόσιν χρωμένη ψυχὴ ζητεῖν ἀναγκάζεται ἐξ ὑποθέσεων, οὐκ ἐπ' ἀρχὴν πορευομένη ἀλλ' ἐπὶ τελευτήν», 510b4-6). Αντιστρόφως, στο άλλο τμήμα «ξεκινώντας η ψυχή από μίαν υποθετική παραδοχή κατευθύνεται προς μίαν απόλυτη αρχή ακολουθώντας μια μέθοδο που δεν χρησιμοποιεί εικόνες, όπως εκείνες στο προηγούμενο τμήμα, αλλά βασίζεται αποκλειστικά σε καθαρά ιδεατά αντικείμενα» («τὸ δ' αὖ ἕτερον — τὸ ἐπ' ἀρχὴν ἀνυπόθετον — ἐξ ὑποθέσεως ἰοῦσα καὶ ἄνευ τῶν περὶ ἐκεῖνο εἰκόνων, αὐτοῖς εἶδεσι δι' αὐτῶν τὴν μέθοδον ποιουμένη», 510b6-9).

Αντίστοιχες στον διαχωρισμό του ορατού και του νοητού τόπου κατ' αυτόν τον τρόπο είναι τέσσερις καταστάσεις: «Αντίστοιχα τώρα σ' αυτά τα τέσσερα τμήματα να δεχθείς ότι υπάρχουν μέσα στην ψυχή τέσσερις καταστάσεις: η νόηση, αντίστοιχη στο ανώτερο τμήμα, η διάνοια στο αμέσως πιο κάτω, στο τρίτο η πίστη και, στο τελευταίο, η εικασία» («καὶ μοι ἐπὶ τοῖς τέτταρσι τμήμασι τέτταρα ταῦτα παθήματα ἐν τῇ ψυχῇ

γιννόμενα λαβέ, νόησιν μὲν ἐπὶ τῷ ἀνωτάτῳ, διάνοιαν δὲ ἐπὶ τῷ δευτέρῳ, τῷ τρίτῳ δὲ πίστιν ἀπόδος καὶ τῷ τελευταίῳ εἰκασίαν», 511d6-e2).

Ὡς πρὸς τὴν παιδεία τῆς ἀνθρώπινης φύσης ἢ τὴν ἀπουσία αὐτῆς ἀκολουθεῖ στο ἔβδομο Βιβλίο ἡ περίφημη «ἀλληγορία» ἢ «μῦθος τοῦ σπηλαίου»: Οἱ συνομιλητὲς φαντάζονται ὑπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ Σωκράτη ἓνα ὑπόγειο οἶκημα, κάτι σαν σπηλιά όπου τὸ ἀνοιγμὰ τῆς εἶναι ἐλεύθερο στο φῶς. Ἀνθρώποι βρίσκονται μέσα σε αὐτὸ τὸ σπήλαιο ἀλυσοδεμένοι ἀπὸ παιδιὰ, ὥστε ἀκινητοποιημένοι νὰ κοιτάζουν μόνον πρὸς τὰ ἐμπρὸς χωρὶς νὰ μποροῦν νὰ στρέφουν τὸ κεφάλι τοὺς πρὸς τὸ φῶς (βλ. 514a2-b2). Πίσω ἀπὸ ἓνα τοῖχο χτισμένο στὴν ἐπιφάνεια τῆς γῆς κάποιοι ἄνθρωποι μεταφέρουν κάθε λογῆς κατασκευάσματα τὰ ὁποῖα ρίχνουν τὶς σκιές τοὺς στὸν ἀντίκρου στους δεσμώτες ἐσωτερικὸ τοῖχο τοῦ σπηλαίου. Ἐπειδὴ τὸ μόνον ποὺ ἀντικρίζουν οἱ δεσμώτες εἶναι οἱ σκιές αὐτῶν τῶν κατασκευασμάτων καὶ οἱ σκιές τῶν ἐαυτῶν τοὺς, οἱ σκιές αὐτές ἀποτελοῦν γι' αὐτοὺς τὸν κόσμον καὶ ὅλη τὴν πραγματικότητα. Ἀν φανταστοῦμε τώρα ὅτι κάποιος ἀπὸ αὐτοὺς θὰ ἀπελευθερωνόταν καὶ περπατούσε πρὸς τὸ φῶς, θὰ τυφλωνόταν καὶ θὰ ἀδυνατούσε ἀπὸ τὴν ἐκτυφλωτικὴ λάμψη νὰ διακρίνει αὐτά, τὰ ὁποῖα ἐβλεπε μέχρι τώρα μόνον ὡς σκιές. Ἀν κάποιος ὅμως τὸν ἀνάγκαζε νὰ ἀνέβει πάνω στο φῶς, μετὰ ἀπὸ κάποιον ἀναγκαῖο χρόνο προσαρμογῆς θὰ ἐβλεπε πρῶτα καὶ ευκολότερα τὶς σκιές, ὕστερα τὰ εἰδῶλα τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν ἄλλων πραγμάτων καὶ ὕστερα τὰ πράγματα τὰ ἴδια. Κατόπιν θὰ ἐστρεφε τὰ μάτια τοῦ στὸν ἥλιο καὶ θὰ καταλάβαινε πῶς αὐτὸς κατὰ κάποιον τρόπο εἶναι ἡ αἰτία γιὰ ὅλα ὅσα ἐβλεπαν ὁ ἴδιος καὶ οἱ ἄλλοι δεσμώτες. Ἀν φανταστοῦμε τώρα ὅτι ὁ ἀπελευθερωμένος δεσμώτης κατέβαινε πάλι στο σπήλαιο, σίγουρα ἡ ὄρασή τοῦ θὰ διαταρασσόταν ἀπὸ τὸ σκοτάδι καὶ θὰ προκαλοῦσε τὸν χλευασμὸ ἢ ἀκόμη καὶ τὴν ἀγανάκτηση τῶν ἄλλων

δεσμωτών. Ο Σωκράτης εξηγεί την αλληγορία του σπηλαίου και λέει ότι το σπήλαιο είναι ο κόσμος, η φωτιά είναι ο ήλιος και οι δεσμώτες εμείς οι άνθρωποι. Η συσκοτισμένη όραση και η υποδοχή με καχυποψία την οποία επιφυλάσσουν οι δεσμώτες στον απελευθερωμένο δεσμώτη που επιστρέφει στο σπήλαιο είναι οι καχυποψίες και η αγανάκτηση απέναντι στον φωτισμένο άνθρωπο ο οποίος διαταράσσει τις αντιλήψεις που έχουν οι άνθρωποι για τη σκιώδη πραγματικότητα (βλ. 514b2-517b4). Η άνοδος του δεσμώτη προς τα πάνω και η θέαση των πραγμάτων του πάνω κόσμου αντιπαράβάλλεται με την άνοδο της ψυχής «στον νοητό τόπο» («εἰς τὸν νοητὸν τόπον», 517b5). Η ιδέα του Αγαθού η οποία αποτελεί το ανώτατο μάθημα για τους φύλακες («μέγιστον μάθημα», 505a2) λέγεται εδώ πως «σαν γίνει ορατή, πρέπει κανείς να τη συλλογιστεί ως την αιτία κάθε σωστού και ωραίου πράγματος όσον αφορά όλα τα όντα» («ὁφθεῖσα δὲ συλλογιστέα εἶναι ὥς ἄρα πᾶσι πάντων αὕτη ὀρθῶν τε καὶ καλῶν αἰτία», 517c1-2).

Η συνέχεια των συζητήσεων οδηγεί τον Σωκράτη να παρουσιάσει το κατάλληλο εκπαιδευτικό σύστημα που θα οδηγήσει τους φύλακες στην ενόραση του Αγαθού. Αναζητείται, δηλαδή, τώρα το μάθημα το οποίο θα ανεβάσει τους φύλακες στο φως («ἀνάξει αὐτοὺς εἰς φῶς», 521c2). Η συζήτηση για την εκπαίδευση των φυλάκων κλείνει με τον Σωκράτη να παραδέχεται στο τέλος του έβδομου Βιβλίου πως οι προτάσεις τις οποίες διατύπωσαν για την πόλη «εἶναι μὲν δύσκολες ἀλλὰ κατὰ κάποιον τρόπο πραγματοποιήσιμες» («ἀλλὰ χαλεπὰ μὲν, δυνατὰ δέ πη», 540d2-3).

Στο όγδοο Βιβλίο αρχίζουν οι αναζητήσεις οι αναφερόμενες στην αδικία, στον άδικο άνθρωπο και τον άδικο βίο. Οι αναζητήσεις αυτές γίνονται στο πλαίσιο του βασικού προβλήματος του διαλόγου που δεν είναι άλλο από τη σύγκριση της άδικης ζωής με τη δίκαιη από την άποψη της

ευδαιμονίας. Υπάρχουν, εξηγεί ο Σωκράτης άλλες πολιτείες για τις οποίες αξίζει να μιλήσει κανείς οι οποίες όλες έχουν μειονεκτήματα σε σχέση με την ιδανική πολιτεία. Ο ίδιος αναφέρεται σε τέσσερις γενικούς τύπους πολιτευμάτων, την τιμοκρατία, την ολιγαρχία, τη δημοκρατία και την τυραννία. Κοντά σε αυτά υπάρχει και ένα άλλο πολίτευμα, αυτό της ιδανικής πόλης το οποίο έχει ήδη περιγραφεί («διεληλύθαμεν ἤδη», 544e7), η αριστοκρατία.

Σε σχέση με το θέμα που μας απασχολεί, για το αν η ζωή του δίκαιου ανθρώπου είναι πιο ευτυχισμένη από του άδικου, δίδεται από τον Σωκράτη ένας μαθηματικός υπολογισμός: «Αν τώρα [...] λογαριάσει κανείς πόσο απέχει ο αληθινός άρχοντας από τον τύραννο ως προς την αυθεντικότητα της ηδονής, θα βρει, άμα κάνει τον πολλαπλασιασμό, ότι ο άρχοντας ζει εφτακόσιες είκοσι εννέα φορές πιο ευχάριστα κι ότι, από την άλλη, ο τύραννος ζει ακριβώς τόσες φορές πιο δυσάρεστα» («οὐκοῦν ἐάν τις μεταστρέψας ἀληθείᾳ ἡδονῆς τὸν βασιλέα τοῦ τυράννου ἀφεστηκότα λέγῃ ὅσον ἀφέστηκεν, ἐννεακαιεκοσικαιεπτακοσιοπλασιάκις ἥδιον αὐτὸν ζῶντα εὕρησει τελειωθείσῃ τῇ πολλαπλασιώσει, τὸν δὲ τυράννον ἀνιαιρότερον τῇ αὐτῇ ταύτῃ ἀποστάσει», 587d12-e4). Ο αριθμός 729 έχει σχέση με τις ημέρες, τις νύχτες, τους μήνες και τα χρόνια της ανθρώπινης ζωής και αποδεικνύει ότι σε κάθε χρονική περίοδο ο δίκαιος άνθρωπος διάγει ευτυχέστερο βίο από τον άδικο (βλ. 588a3-8).

Στο δέκατο Βιβλίο η συζήτηση επιστρέφει στην καταδίκη της μιμητικής ποίησης η οποία συζητήθηκε στο τρίτο Βιβλίο, ύστερα γίνεται λόγος για την αθανασία της ψυχής, καθορίζονται οι ανταμοιβές του δίκαιου ανθρώπου όσο είναι εν ζωή και όλο το έργο κορυφώνεται με έναν εσχατολογικό μύθο, τον μύθο του Ηρόδ, ο οποίος αναφέρεται στην τύχη των ψυχών μετά τον θάνατο. Ο Σωκράτης δηλώνει ικανοποιημένος με τον

τρόπο που θεμελίωσαν την πόλη και συγκεκριμένα αναφέρεται «στην απόλυτη άρνησή μας να επιτρέψουμε να μπει στην πόλη το κομμάτι της ποίησης που έχει χαρακτήρα μιμητικό» («τὸ μηδαμῇ παραδέχεσθαι αὐτῆς ὅση μιμητική», 595a5). Οι τραγικοί ποιητές και οι άλλοι καλλιτέχνες της μίμησης δεν γνωρίζουν αυτά για τα οποία μιλούν, ή αναπαριστούν («μὴ ἔχουσι φάρμακον τὸ εἰδέναι αὐτὰ οἷα τυγχάνει ὄντα», 595b6-7) και άρα θα πρέπει να αποκλειστούν από την πόλη. Ο Σωκράτης αναλαμβάνει να εξηγήσει την έννοια της μίμησης ακολουθώντας τη συνηθισμένη του μέχρι τώρα μέθοδο («εἰωθυίας μεθόδου», 596a6). Για κάθε σύνολο επιμέρους πραγμάτων, για τα οποία χρησιμοποιούμε το ίδιο όνομα, υπάρχει μία ορισμένη ιδέα και μόνο μία σε κάθε περίπτωση. Ως ένα τέτοιο επιμέρους πράγμα τίθεται ως παράδειγμα ένα κρεβάτι. Ο κατασκευαστής του κρεβατιού, ο ξυλουργός, το κατασκευάζει «έχοντας το βλέμμα του στραμμένο» στην ιδέα του («πρὸς τὴν ιδέαν βλέπων», 596b7) και το ίδιο συμβαίνει και με τα άλλα πράγματα. Υπάρχει όμως και ένας άλλος πλάστης, ο οποίος κατασκευάζει τα πάντα, όσα κατασκευάζουν οι τεχνίτες όπως ο ξυλουργός, κρατώντας έναν καθρέφτη και περιφέροντάς τον παντού. Τα δημιουργήματα αυτού του πλάστη είναι όμως τα φαινόμενα «των πραγμάτων κι όχι» τα «αληθινά όντα» («φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῇ ἀληθείᾳ», 596e4). «Ένας από τους δημιουργούς αυτής της λογής είναι [...] και ο ζωγράφος» («τῶν τοιούτων γὰρ [...] δημιουργῶν καὶ ὁ ζωγράφος ἐστίν», 596e6), μόνο που αυτά που φτιάχνει δεν είναι αληθινά. Ενώ κατά κάποιον τρόπο και ο ζωγράφος ένα κρεβάτι κατασκευάζει, το κρεβάτι αυτό είναι «φαινομενικό» («φαινομένην», 596e11). Ούτε ο ξυλουργός όμως, προειδοποιεί ο Σωκράτης, κατασκευάζει «αυτό το οποίο [...] έχει αληθινή υπόσταση» («οὐ τὸ εἶδος ποιεῖ», 597a4) και «κανένας δεν θα έλεγε ότι κατασκευάζει το αληθινό ον αλλά ότι κατασκευάζει κάτι σαν το ον που όμως δεν είναι το ον» («οὐκοῦν εἰ μὴ ὃ

ἔστιν ποιεῖ, οὐκ ἂν τὸ ὄν ποιοῖ, ἀλλὰ τι τοιοῦτον οἶον τὸ ὄν, ὄν δὲ οὐ», 597a4-5). Το κατασκευάσμα του συμβαίνει να είναι πολύ αμυδρό και να μην έχει ενάργεια σε σύγκριση με την αλήθεια («καὶ τοῦτο ἀμυδρόν τι τυγχάνει ὄν πρὸς ἀλήθειαν», 597a10-11).

Προκύπτουν επομένως, τριῶν λογίων κρεβάτια, «αυτό που υπάρχει στην περιοχή της αληθινῆς υπόστασης, για το οποίο [...] μπορούμε να πούμε ότι το έχει κατασκευάσει ο θεός» («μία μὲν ἢ ἐν τῇ φύσει οὐσα, ἣν φαῖμεν ἂν [...] θεὸν ἐργάσασθαι», 597b5-7), αυτό το οποίο έχει κατασκευάσει ο ξυλουργός και αυτό που κατασκευάζει ο ζωγράφος. Ο θεός είναι αυτός ο οποίος κατασκευάζει την αληθινή φύση του κρεβατιού («φυτουργὸν τούτου προσαγορεύωμεν», 597d5), «αφού και αυτό και όλα τα άλλα τα έχει πλάσει στην αυθεντικὴ τους υπόσταση» («ἐπειδὴ περ φύσει γε καὶ τοῦτο καὶ τᾶλλα πάντα πεποίηκεν», 597d7-8).

Τον ζωγράφο, τον οποίον μέχρι τώρα καταχρηστικά αποκαλούσαμε «κατασκευαστή», εφεξῆς «πιο ταιριαστός χαρακτηρισμός θα ήταν να τον πούμε μιμητὴ των πραγμάτων» που κατασκευάζουν ο ξυλουργός και ο θεός («μετριώτατ' ἂν προσαγορεύεσθαι, μιμητῆς οὐ̐ ἐκεῖνοι δημιουργοί», 597e1-2). Οι χαρακτηρισμοί αυτοί για τον ζωγράφο απλώνονται και στον Όμηρο και στους τραγικούς και κωμικούς ποιητές. Κανένας από αυτούς δεν κατέχει την αληθινή γνώση. Αν κανείς από αυτούς τους καλλιτέχνες οι οποίοι ονομάστηκαν «μιμητές», είχε αληθινή γνώση για τα θέματα τα οποία παρουσίαζε, θα φρόντιζε να αφήσει πίσω του ένα αξιόλογο έργο και θα προτιμούσε να «πράττει παρὰ να μιμείται» («πολὺ πρότερον ἐν τοῖς ἔργοις ἂν σπουδάσειεν ἢ ἐπὶ τοῖς μιμήμασι», 599b4-5). Οι ποιητές ονομάζονται «μιμητῆς των ειδώλων της αρετῆς» («μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς», 600e5).

Η θέση των μιμητών θα οριστεί καλύτερα, κατά τον Σωκράτη, αν σκεφτούμε πως για κάθε αντικείμενο υπάρχουν τρεις τέχνες: «αυτή που θα το χρησιμοποιήσει, αυτή που θα το κατασκευάσει κι αυτή που θα το μιμηθεί» («χρησομένην, ποιήσουσαν, μιμησομένην», 601d1-2). Αυτός ο οποίος χρησιμοποιεί ένα πράγμα έχει και τη μεγαλύτερη γνώση γι' αυτό και υποδεικνύει στον κατασκευαστή με ποιον τρόπο θα κατασκευαστεί καλύτερα αυτό το αντικείμενο. Ο κατασκευαστής ενός πράγματος, επομένως, δεν έχει γνώση αλλά σωστή γνώμη («πίστιν ὀρθήν», 601e7) για το αντικείμενο το οποίο κατασκευάζει. Ο μιμητής από την άλλη πλευρά, ούτε γνώση θα έχει σχετικά με το πράγμα, ούτε γνώμη ορθή «για την ομορφιά ή τις ατέλειες των πραγμάτων τα οποία μιμείται» («περὶ ὧν ἂν μιμῆται πρὸς κάλλος ἢ πονηρίαν», 602a8-9). Το συμπέρασμα αυτό οδηγεί τον Σωκράτη να θεωρήσει πως η μίμηση «είναι κάτι σαν παιγνίδι κι όχι σοβαρή υπόθεση» («παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν», 602b8).

Η μίμηση τοποθετείται επίσης στην κατώτατη θέση σε σχέση με τη δύναμή της να επηρεάζει το κατώτερο τμήμα της ψυχής. Η μίμηση, λοιπόν, «έρχεται σε συνάφεια με το στοιχείο της ψυχής μας που βρίσκεται πολύ μακριά από τη φρόνηση» («πόρρω δ' αὖ φρονήσεως ὄντι τῷ ἐν ἡμῖν προσομιλεῖ», 603a12-b1), δηλαδή το επιθυμητικό στοιχείο. Ο μιμητικός καλλιτέχνης δεν απευθύνεται στο ευγενικό μέρος της ψυχής, στο λογιστικό, αλλά δυναμώνοντας το επιθυμητικό της μέρος, αφανίζει το λογικό. «Εγκαθιδρύει», τελικά η μιμητική τέχνη «στην ψυχή του καθενός ένα κακό πολίτευμα» («κακὴν πολιτείαν ἰδίᾳ ἐκάστου τῇ ψυχῇ ἐμποιεῖν», 605b7-8). Η μέγιστη κατηγορία εναντίον της μίμησης είναι ότι αυτή διαφθείρει ακόμη και τους καλύτερους από εμάς («τὸ γὰρ καὶ τοὺς ἐπιεικεῖς ἱκανὴν εἶναι λωβᾶσθαι», 605c6-7). Τελικά, η μόνη ποίηση η οποία θα γίνει αποδεκτή στην πόλη είναι «οι ὕμνοι στους θεούς και τα εγκώμια για τους άξιους ανθρώπους» («ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς»,

607a4-5). Η ικανοποίηση του Σωκράτη για τον αποκλεισμό της μιμητικής ποίησης στην αρχή του δέκατου Βιβλίου επαναεπιβεβαιώνεται τώρα (βλ. 607b1-3) και εξηγείται με τη δικαιολογία πως «από παλιά η ποίηση και η φιλοσοφία έχουν κάποια διένεξη» («παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῇ», 607b5-6, βλ. επίσης «παλαιᾶς ἐναντιώσεως τούτων», 607c3).

Δεν αξίζει καταλήγει ο Σωκράτης να παρασυρθούμε από την τέχνη ούτε από τιμές, χρήματα και αξιώματα, γιατί οι ανταμοιβές που επιφυλάσσονται για τον άνθρωπο ο οποίος δεν θα παραμελήσει τη δικαιοσύνη και τις άλλες αρετές έχουν εξαιρετική σπουδαιότητα (βλ. 608b4-c4). Οι ανταμοιβές αυτές δεν έχουν τον χαρακτήρα της παροδικότητας που έχουν οι εγκόσμιες ανταμοιβές. Με άλλα λόγια οι επιβραβεύσεις αυτές είναι αιώνιες γιατί και η ψυχή μας είναι αθάνατη. Ο Σωκράτης αναγκάζεται κατ' αυτόν τον τρόπο να αποδείξει στη συνέχεια την αθανασία της ψυχής (βλ. 608d3-611a3). Αφού η συζήτηση η σχετική με την αθανασία της ψυχής τελειώνει, το ζήτημα που απασχολεί τους συνομιλητές ήταν αυτό που είχαν πριν αφήσει, οι ανταμοιβές του δίκαιου και ενάρετου ανθρώπου από θεούς και ανθρώπους (611b10-614a4). Μετά την περιγραφή αυτών των ανταμοιβών, ο Σωκράτης προσθέτει πως αυτές είναι μηδαμινές σε σχέση με όσα περιμένουν τον άνθρωπο στον άλλο κόσμο («ταῦτα τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, οὐδέν ἐστι πλήθει οὐδὲ μεγέθει πρὸς ἐκεῖνα ἃ τελευτήσαντα ἐκάτερον περιμένει», 614a5-6).

Ένας μύθος μάς αποκαλύπτει τις ανταμοιβές και τις τιμωρίες που λαμβάνουν οι άνθρωποι μετά θάνατον. Ο μύθος αυτός είναι ενός γενναίου ανθρώπου, του Ηρόδου ο οποίος σκοτώθηκε στον πόλεμο και λίγο πριν τον κάψουν επανήλθε στη ζωή. Εξιστορώντας όσα είχε δει, είπε ότι σαν βγήκε η ψυχή του, πορεύτηκε μαζί με άλλους ώσπου έφτασαν σε έναν τόπο, όπου υπήρχαν δύο ανοίγματα της γης δίπλα το ένα με το άλλο

και απέναντί τους στον ουρανό άλλα δύο. Ανάμεσα σε αυτά κάθονταν δικαστές οι οποίοι αφού έπαιρναν την απόφασή τους, τους μεν δίκαιους ανθρώπους τους πρόσταζαν να ακολουθήσουν τον δρόμο προς τα δεξιά και προς τα πάνω, ενώ τους άδικους τους έστελναν προς τα αριστερά και προς τα κάτω. Εκεί ο Ηρ είδε πώς οι ψυχές οι οποίες κατέβαιναν από τον ουρανό μιλούσαν για την άφατη ομορφιά που είχαν αντικρίσει εκεί ενώ όσοι έρχονταν από κάτω έκλαιγαν και οδύρονταν. Για όσες αδικίες διέπραξαν, πλήρωσαν ο καθένας δέκα φορές για την κάθε μία, δηλαδή με δεκαπλάσια οδύνη για κάθε τους αδίκημα. Εκεί αντίκρισε ο Ήρ τις θυγατέρες της Ανάγκης, την Λάχηση, την Κλωθώ και την Άτροπο. Και τότε ένας προφήτης («προφήτην οὖν τινα», 617d2-3) ανεβαίνοντας σ' ένα ψηλό βήμα φώναξε: «Ψυχές της μιας ημέρας, αρχίζει για το θνητό γένος άλλος ένας κύκλος με κατάληξη το θάνατο. Δεν θα σας πάρει με κλήρο κάποιος δαίμονας, θα τον διαλέξετε εσείς το δαίμονα. [...] Δεν έχει δεσπότη η αρετή· ανάλογα αν την τιμάει κανείς ή την περιφρονεί, θα 'ναι και πιο μεγάλο ή πιο μικρό το μερτικό του επάνω της. Η ευθύνη είναι αυτουνού που διαλέγει· ο θεός δεν έχει ενοχή» («Ψυχὰὶ ἐφήμεροι, ἀρχὴ ἄλλης περιόδου θνητοῦ γένους θανατηφόρου. οὐχ ὑμᾶς δαίμων λήξεται, ἀλλ' ὑμεῖς δαίμονα αἰρήσεσθε. [...] ἀρετὴ δὲ ἀδέσποτον, ἦν τιμῶν καὶ ἀτιμάζων πλεον καὶ ἔλαττον αὐτῆς ἕκαστος ἔξει. αἰτία ἐλομένου: θεὸς ἀναίτιος'», 617d6-e5). Έπειτα οι ψυχές οδηγήθηκαν στον Αμέλητα ποταμό, από όπου όλες υποχρεωτικά ήπιαν μία ορισμένη ποσότητα νερό και λησμόνησαν όλα όσα είχαν δει στον άλλο κόσμο. Στον Ήρα, όμως, απαγόρευσαν να πιει από εκείνο το νερό και όταν αυτός επανήλθε στη ζωή μπόρεσε να διασώσει αυτόν τον μύθο και να τον διηγηθεί. Η Πολιτεία τελειώνει με τον Σωκράτη να μας προτρέπει να μη λησμονήσουμε αυτόν τον μύθο αλλά να τον διασώσουμε και εμείς όπως ο Ηρ. Τότε μπορεί ο

μύθος «να μας σώσει κι εμάς» («καὶ ἡμᾶς ἂν σώσειεν», 621c1) και να μας οδηγήσει στην ευπραξία («εὖ πράττωμεν», 621d2-3).

1. Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΩΝ ΠΛΑΤΩΝΙΚΩΝ ΔΙΑΛΟΓΩΝ

Κατά την εξέταση της στάσης την οποία λαμβάνει ο Πλάτων απέναντι στους ποιητές και στην ποίηση στον διάλογό του *Πολιτεία*, φαίνεται να ερχόμαστε αντιμέτωποι με μία θεωρητική δυσκολία η οποία έχει χαρακτηριστεί και ως θεωρητικό αδιέξοδο. Το αδιέξοδο αυτό εντοπίζεται στο γεγονός ότι ο Πλάτων αποκλείει από την ιδανική του πολιτεία τους ποιητές, ενώ ο ίδιος στο έργο του είναι ποιητικός και χρησιμοποιεί το ίδιο ακριβώς είδος μίμησης το οποίο καταδικάζει σε όλο το περιεχόμενο του έργου του. Υπάρχει δηλαδή μία προφανής αναντιστοιχία μεταξύ του περιεχομένου της *Πολιτείας* και του μέσου έκφρασής της¹⁷.

Οι ποιητές αποκλείονται από την ιδανική πολιτεία την οποία σχεδιάζει ο Πλάτων σε αυτόν τον διάλογο, επειδή εμφανίζονται στο τρίτο Βιβλίο να χρησιμοποιούν τη μίμηση δηλαδή την «εξομοίωση [...] με κάποιον άλλο, είτε ως προς τη φωνή είτε ως προς το παρουσιαστικό» (*Πολιτεία*, 393c5-6) και να αποκρύπτουν τον εαυτό τους. Μίμηση έχουμε, στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, όταν ο ποιητής μιλά σαν ο ίδιος να ήταν ο χαρακτήρας του οποίου τα λόγια μεταφέρει. Ο ποιητής σε αυτήν την περίπτωση, αναφέρει μία φράση σαν να ήταν κάποιος άλλος και εξομοιώνει τον τρόπο έκφρασής του με την έκφραση εκείνου τον οποίο έχει κάθε φορά προαναγγείλει ως ομιλητή. Ο Πλάτων ως συγγραφέας διαλόγων φαίνεται να μιμείται ο ίδιος άλλους ανθρώπους και συγκεκριμένα τον Σωκράτη και τους συνομιλητές του. Όπως διαπιστώνει ο αναγνώστης των διαλόγων

¹⁷ Βλ. J. A. Arieti (1991), 231.

του, ο Πλάτων επίσης αποκρύπτει τον εαυτό του, καθώς πουθενά δεν αναφέρεται ο ίδιος ως αφηγητής των λόγων του.

Επίσης στο δέκατο Βιβλίο καθιερώνεται μία μεταφυσική ιεραρχία η οποία αποτελείται πρώτον, από τις Ιδέες, δεύτερον, από τα αντικείμενα τα αντιληπτά μέσω των αισθήσεων και τέλος, από τις μιμήσεις των αισθητών αυτών αντικειμένων (βλ. 597c1-597e5). Σύμφωνα με αυτήν την ιεραρχία, ο ζωγράφος είναι μιμητής των αντικειμένων τα οποία κατασκευάζουν οι τεχνίτες, δηλαδή τα αντικείμενα τα αντιληπτά μέσω των αισθήσεων, όπως για παράδειγμα τα τραπέζια και τα κρεβάτια, ενώ οι τεχνίτες με τη σειρά τους μιμούνται τις Ιδέες, οι οποίες αποτελούν τα μόνα πραγματικά αντικείμενα (βλ. 597c3, 597d5). Τα έργα των μιμητών είναι, επομένως, «στην τρίτη κατά σειρά θέση από την αληθινή φύση» (597e3-4). Ο Πλάτων καταδικάζει και υποτιμά τα μιμητικά έργα ενώ την ίδια στιγμή παράγει, όπως ισχυρίζονται αρκετοί από τους μελετητές του πλατωνικού έργου τους οποίους θα εξετάσουμε παρακάτω, ο ίδιος ένα τέτοιο έργο μίμησης.

Η Πολιτεία φαίνεται λοιπόν να έχει τα χαρακτηριστικά αυτά τα οποία ο Πλάτων καταδικάζει στην ποίηση. Ο διάλογος αυτός έχει αλληγορίες, μύθους¹⁸, δραματικές καταστάσεις, καθώς και εκθέσεις αντιθέτων απόψεων. Δεν είναι τυχαίο που πολλοί μελετητές αποδεικνύονται απρόθυμοι να εκλάβουν τον αποκλεισμό της ποίησης από την ιδανική πολιτεία κυριολεκτικά¹⁹, καθώς ο Πλάτων ήταν ο ίδιος ιδιαίτερα ποιητικός και ευαίσθητος απέναντι στην ποίηση.

¹⁸ Για τη χρήση μύθων εκ μέρους του Πλάτωνος βλ. *The Myths of Plato* (1905), R. Zaslavsky (1981), K. F. Moors (1982), C. Collobert, P. Destree, F. J. Gonzalez (eds) (2012). Συγκεκριμένα για την Πολιτεία και τον μύθο του Ηρόδου βλ. L. Albinus (1998), 91-105.

¹⁹ Τη διαπίστωση αυτήν την κάνει ο E. A. Havelock (1963), 6. Για μία συζήτηση σχετικά με την απροθυμία των μελετητών να εκλάβουν τον αποκλεισμό της ποίησης εκ μέρους του Πλάτωνος

Για τον λόγο αυτό καθίσταται αναγκαίο να εξετάσουμε και να αναζητήσουμε πρώτα τον χαρακτήρα των πλατωνικών διαλόγων, να δούμε κατά πόσον και σε ποιο βαθμό αυτοί είναι ή όχι ποιητικοί και κατά πόσον περιέχουν δραματικά στοιχεία και μίμηση — μίμηση με τη σημασία με την οποία την αντιλαμβάνεται ο ίδιος ο Πλάτων. Θα διερευνήσουμε τους τρόπους με τους οποίους οι διάλογοι χαρακτηρίστηκαν από δόγματα και πραγματείες έως αμιγώς δραματικά έργα από διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις.

Το κεφάλαιο αυτό είναι, επομένως, αφιερωμένο στην αναζήτηση του χαρακτήρα των πλατωνικών διαλόγων. Η ερμηνεία του χαρακτήρα τους ξεκινά από μία δογματική άποψη και καταλήγει σε μία πιο «σκεπτικιστική»²⁰, δραματική άποψη, η οποία εκλαμβάνει τον διαλογικό χαρακτήρα και τα δραματικά στοιχεία ως ιδιαίτερα σημαντικά μέσα στο πλατωνικό έργο. Από τη μία πλευρά, η δογματική άποψη θεωρεί πως κύριος στόχος των πλατωνικών έργων είναι να παρουσιάσουν επιχειρήματα και να υπερασπιστούν δόγματα. Στον αντίποδά της βρίσκεται η δραματική ερμηνευτική προσέγγιση. Αυτή η προσέγγιση, όπως συνάγεται από τον προαναφερθέν «σκεπτικιστικό» της χαρακτήρα, δεν εντοπίζει στο πλατωνικό έργο κάποιο θετικό δόγμα ή διδασκαλία. Είναι, επομένως, στο σύνολό της μη-δογματική, δεν παραδέχεται δηλαδή πως ο Πλάτων είχε φιλοσοφικά δόγματα και επιχειρήματα τα οποία προτίθεται να παρουσιάσει μέσω των διαλόγων. Ο σκεπτικιστικός χαρακτήρας αυτής της ερμηνευτικής προσέγγισης εντοπίζεται στην

κυριολεκτικά, βλ. T. Gould (1964) 71-75. Οι μελετητές αυτοί και οι θέσεις τους θα παρουσιαστούν αναλυτικά παρακάτω.

²⁰ Η άποψη αυτή χαρακτηρίζεται «σκεπτικιστική» από τον Press, βλ. G. A. Press (1993), 107. Από τη δεκαετία του '90 και μετά, η άποψη αυτή λαμβάνει τον χαρακτηρισμό «σκεπτικιστική» και από άλλους μελετητές.

απροθυμία της να παραδεχθεί την ύπαρξη οποιουδήποτε σταθερού δόγματος μέσα στο σύνολο του πλατωνικού έργου.

Η αρχή αυτής της τάσης στη σύγχρονη έρευνα αποδίδεται κατά τον Press²¹ στην εποχή του Schleiermacher, όπου ένας νέος τρόπος ερμηνείας σιγά-σιγά αναπτύχθηκε, ένας τρόπος ο οποίος μοιράζεται, σε διάφορους βαθμούς, σύμφωνα με τον Press, τα εξής χαρακτηριστικά: είναι λογοτεχνικά ή δραματικά ευαίσθητος, εκλαμβάνει τα λογοτεχνικά στοιχεία ως βασικές πτυχές των διαλόγων, λαμβάνει υπόψη του τα συμφραζόμενα, δηλαδή το πνευματικό, κοινωνικό, και πολιτικό πλαίσιο στο οποίο παρήχθησαν οι διάλογοι και δεν εξετάζει τα επιχειρήματα αποκομμένα από το πλαίσιό τους. Την ίδια άποψη ασπάζεται ο Gonzalez το 1995, κατά τον οποίο, μετά τον θάνατο της νεοπλατωνικής ερμηνείας του Πλάτωνος, εμφανίστηκαν διάφορες προσπάθειες εκ νέου ερμηνείας του φιλοσοφικού του συστήματος. Ήταν, κατά τον Gonzalez, η περίφημη εισαγωγή του Friedrich Schleiermacher στις μεταφράσεις του των διαλόγων το 1836²², η οποία έδωσε το έναυσμα για αυτές τις προσπάθειες, καθώς επέμεινε στη θέση πως το φιλοσοφικό περιεχόμενο των διαλόγων είναι αδιαχώριστο από τη μορφή τους²³.

Ο Small αντίθετα, εκφράζει μία διαφορετική άποψη, θεωρώντας πως η αρχή της δραματικής ερμηνείας των πλατωνικών έργων, τουλάχιστον από άποψη σημασίας, ανάγεται στον Jowett²⁴ και στις μεταφράσεις του των διαλόγων²⁵. Σε σημαντικό βαθμό, ισχυρίζεται ο Small, η στάση του

²¹ A. G. Press (1993), 108.

²² Βλ. F. Schleiermacher (1936).

²³ F. J. Gonzalez (ed.) (1995), 4-5.

²⁴ Βλ. B. Jowett (1871).

²⁵ I. C. Small (1972), 373.

Jowett προς τον Πλάτωνα ήταν ζωτικής σημασίας για τον καθορισμό της κατεύθυνσης την οποία θα έπαιρνε η βρετανική βιβλιογραφία. Ο Jowett, με τη μετάφραση και ανάλυση των πλατωνικών διαλόγων στο έργο του *The Dialogues of Plato*, επιχείρησε να αντιμετωπίσει τους διαλόγους διτώς, ως λογοτεχνία και ως φιλοσοφικό σύστημα. Σε γενικές γραμμές έκανε την απλή αναγνώριση ότι οι διάλογοι θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως διάλογοι. Αυτή η προσπάθεια κατέληξε να ανοίξει το δρόμο προς μία νέα κατεύθυνση συζήτησης στη βρετανική ερμηνευτική. Επιπλέον, ο ίδιος αναφέρθηκε αρκετές φορές σε αυτό που —για τους μετέπειτα σχολιαστές, και ειδικότερα για τον Pater— ιδιαίτερα διέκρινε τον Πλάτωνα —οι ιδιαιτερότητες του ύφους του.

Διαφορετική άποψη από την παραπάνω ασπάζεται ο Liebersohn, κατά τον οποίο η αρχή αυτής της τάσης αποδίδεται στον Koyré και μάλιστα στο έργο του *Discovering Plato*²⁶. Σύμφωνα με τον Liebersohn, αυτό το βιβλίο και ειδικά το πρώτο μέρος του, φαίνεται να είναι το πρώτο το οποίο έθεσε την απαίτηση για μία σοβαρή αντιμετώπιση της δραματικής διάστασης των πλατωνικών διαλόγων. Αυτή η μέθοδος αποδίδει μεγάλη σημασία στην πλατωνική μορφή γραφής —τον διάλογο— και τη βλέπει ως απαραίτητο πλαίσιο για την ανάλυση του πλατωνικού κειμένου.

Θα επιχειρήσουμε, λοιπόν στη συνέχεια να εξετάσουμε τη δραματική αυτή ερμηνευτική προσέγγιση, αφού πρώτα διαχωρίσουμε τις κατευθύνσεις τις οποίες αυτή ακολούθησε από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα. Ο δραματικός τρόπος ερμηνείας διαχωρίζεται στις εξής κατευθύνσεις οι οποίες και θα εξεταστούν αναλυτικά παρακάτω: η πρώτη, κατά τη σειρά της εξέτασής μας, ερμηνευτική κατεύθυνση η οποία θεωρεί το δράμα ως την ουσία των διαλόγων και χαρακτηρίζει τα

²⁶ Βλ. A. Koyré (1945).

πλατωνικά έργα δράματα, η δεύτερη η οποία εκλαμβάνει τα λογοτεχνικά στοιχεία ως βασικές πτυχές των διαλόγων, οι οποίοι κατά δεύτερο βαθμό μόνον περιέχουν επιχειρήματα, δηλαδή αντιλαμβάνεται τα πλατωνικά έργα ως έργα λογοτεχνίας φιλοσοφικού χαρακτήρα, η τρίτη η οποία ερμηνεύει τα δραματικά στοιχεία ως υπαγόμενα στα δόγματα τα οποία εκφράζονται στα πλατωνικά έργα, δηλαδή θεωρεί τα τελευταία ως έργα φιλοσοφίας με δραματικά στοιχεία, η τέταρτη δραματική ερμηνευτική κατεύθυνση η οποία δεν εξετάζει τα επιχειρήματα αποκομμένα από το δραματικό πλαίσιο τους και χαρακτηρίζει τα πλατωνικά έργα τόσο δραματικά όσο και φιλοσοφικά, η πέμπτη η οποία θεωρεί τους πλατωνικούς διαλόγους τραγικούς, θεωρεί δηλαδή πως ο Πλάτων είχε μία τραγική θεώρηση την οποία εκφράζει στα έργα του, και τέλος η κατεύθυνση η οποία δίνει μεγάλη έμφαση στη μορφή του διαλόγου, εξυψώνοντας τον διαλογικό χαρακτήρα ως το σημαντικότερο στοιχείο των πλατωνικών έργων.

Θα ξεκινήσουμε με τη διερεύνηση της ερμηνευτικής προσέγγισης των πλατωνικών διαλόγων ως δογμάτων. Η ερμηνεία αυτή παρακάμπτει το θεωρητικό αδιέξοδο της ασυνέπειας του Πλάτωνος, καθώς δεν προκύπτει από τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει τα έργα του, καμία αντίφαση σε σχέση με τον αποκλεισμό του της ποίησης στον διάλογο *Πολιτεία*.

1. 1. Η ερμηνευτική προσέγγιση των πλατωνικών διαλόγων ως δογμάτων

Πολλοί μελετητές του πλατωνικού έργου σήμερα, συμφωνούν με την άποψη ότι ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος λαμβάνει τη μορφή ενός σχεδόν συστηματικού σώματος δογμάτων, με κύριο χαρακτηριστικό των διαλόγων την παρουσίαση επιχειρημάτων για την υπεράσπιση αυτών των δογμάτων. Ο κύριος διαχωρισμός των δογματικών και μη-δραματικών θεωρήσεων των έργων του Πλάτωνος έχει γίνει μεταξύ της «ολιστικής» (unitary) θεώρησης των έργων του, η οποία βλέπει τον διάλογο ως σταδιακή έκθεση ενός συστήματος και συνδέεται κυρίως με τον Paul Shorey²⁷, και της «εξελικτικής» (developmentalist) θεώρησης, η οποία ισχυρίζεται ότι το πλατωνικό έργο εξελίχθηκε κατά την πάροδο του χρόνου και εναποθέτει στη στυλομετρία να καθορίσει τις ομάδες και τις ακολουθίες των διαλόγων στις οποίες μπορεί να φανεί μία εξέλιξη²⁸. Η άποψη αυτή συνδέεται κυρίως με τον Tigerstedt και τον Ryle. Μία τρίτη κατηγορία βλέπει τον διάλογο ως προπαιδευτικό ενός συστήματος το οποίο απουσιάζει από τον ίδιο και αποκαλείται «εσωτερικισμός» (esotericism). Αυτή η ερμηνεία εντοπίζει ένα σώμα δογμάτων στη σκέψη του Πλάτωνος, αλλά θεωρεί πως ο τελευταίος δεν το συμπεριέλαβε στους διαλόγους του.

Μία ειδική μορφή της δογματικής και μη-δραματικής προσέγγισης, η οποία έχει δεσπόζουσα θέση στον αγγλόφωνο κόσμο τα τελευταία χρόνια, είναι η αναλυτική παράδοση. Πλατωνικές μελέτες έχουν

²⁷ Βλ. κυρίως P. Shorey (1903). Με τον Shorey και την «ολιστική» του θεώρηση του πλατωνικού έργου διαφωνεί ο Bambrough, βλ. R. Bambrough (1972), 295-307. Για έναν σχολιασμό της «ολιστικής» θεώρησης του Shorey, βλ. R. K. Sprague (1976), 109-112.

²⁸ Ως πρωτοπόρος της «ολιστικής» θεώρησης θεωρείται ο F. Schleiermacher και της «εξελικτικής» ο K. F. Hermann, βλ. C. H. Kahn (1996), 38.

πραγματοποιηθεί σε μεγάλο βαθμό με «αναλυτική μέθοδο», την οποία προασπίζονται χαρακτηριστικά οι Vlastos και Owen, οι οποίοι ακολουθήθηκαν από τους μαθητές τους Ackrill και Williams και τους μαθητές των μαθητών τους Annas και Barnes. Οι αναλυτικές μελέτες του Πλάτωνος έχουν ως στόχο τον προσδιορισμό του δόγματός του, όπως επίσης και να αγνοήσουν ή να εξασθενίσουν τη νοηματοδότηση των δραματικών στοιχείων υπέρ επιχειρημάτων «ορθολογικά ανακατασκευασμένων». Επίσης διέπονται από ενδιαφέρον για την επίλυση σύγχρονων φιλοσοφικών προβλημάτων. Ότι ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος περιέχει δόγματα είναι μία παραδοχή εδώ, η οποία δεν επιδέχεται συζήτηση. Σε ακραίες περιπτώσεις το δράμα ρητά απορρίπτεται ή ακόμα και αποκόπτεται και οι ερμηνευτές σε κάποιες περιπτώσεις διεργάζονται τις δικές τους θεωρίες και απόψεις και όχι αυτές του Πλάτωνος.

Ειδικά, ο Shorey διατείνεται, πως η *Πολιτεία* είναι μία «θετική, αν όχι μία δογματική έκθεση της σκέψης του Πλάτωνος»²⁹. Μάλιστα αποφαινεται ρητά πως «δεν αποτελεί, με εξαίρεση ίσως του πρώτου εισαγωγικού Βιβλίου, μία εξιδανικευμένη δραματοποίηση των συνομιλιών του Σωκράτη με αθηναίους νέους και σοφιστές»³⁰. Ο White επίσης δεν θεωρεί τα έργα του Πλάτωνος δραματικά και προσθέτει πως σε καμία περίπτωση δεν είναι μιμητικά, με τη σημασία της μίμησης την οποία παραθέτει ο Πλάτων στην *Πολιτεία*. Σύμφωνα με τον White, τα πλατωνικά έργα είναι ακριβείς αναπαραστάσεις γεγονότων, οι οποίες επιτυγχάνουν να είναι

²⁹ P. Shorey (1930), xxv.

³⁰ Στο ίδιο, xxvi.

απρόσβλητες στην κατηγορία πως αποτελούν «μιμήσεις με μία υποτιμητική σημασία», δηλαδή αναπαραστάσεις αναπαραστάσεων³¹.

Σοβαρές επικρίσεις ωστόσο, απέναντι στη δογματική και μη-δραματική προσέγγιση έχουν αρχίσει να πληθαίνουν. Πολλά ισχυρά επιχειρήματα έχουν διατυπωθεί σε σχέση με την ανώφελη αναζήτηση δογμάτων, δεδομένης της ασάφειας και της ειρωνείας οι οποίες χαρακτηρίζουν το σύνολο των διαλόγων σε συνδυασμό με την πλήρη ανωνυμία του Πλάτωνος, ο οποίος ποτέ δεν απευθύνεται στους αναγνώστες του σε πρώτο πρόσωπο.

Αφού εξετάσαμε την ερμηνευτική προσέγγιση σύμφωνα με την οποία τα πλατωνικά έργα αποτελούν δογματικά έργα θα συνεχίσουμε την ενασχόλησή μας, τη σχετική με τον χαρακτήρα των πλατωνικών έργων, με τη δραματική ερμηνευτική προσέγγιση. Θα ξεκινήσουμε συγκεκριμένα από την κατεύθυνση εκείνη, η οποία δίνει μεγάλη έμφαση στα δραματικά στοιχεία των διαλόγων και θεωρεί το δράμα ως την ουσία τους. Αυτή η ερμηνευτική κατεύθυνση δεν διστάζει μάλιστα να χαρακτηρίσει τα ίδια τα πλατωνικά έργα «δράματα».

³¹ N. P. White (1979), 257.

1. 2. Η δραματική ερμηνευτική προσέγγιση

1. 2. 1. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία τα πλατωνικά έργα αποτελούν «δράματα»

Οι μελετητές οι οποίοι θα εξεταστούν στη συνέχεια, θεωρούν τους πλατωνικούς διαλόγους ποιητικά έργα και δράματα και συχνά αποκαλούν τον ίδιο τον Πλάτωνα ποιητή. Δεν θεωρούν τους διαλόγους ως έχοντες απλώς δραματικό χαρακτήρα, δεν θεωρούν δηλαδή το δράμα ως ένα δευτερεύον χαρακτηριστικό των διαλόγων, οι οποίοι κατά τα άλλα αποτελούν στο σύνολό τους δογματικά, φιλοσοφικά έργα. Το δράμα υπό αυτήν την ερμηνεία αποτελεί τον πυρήνα των πλατωνικών διαλόγων και οι τελευταίοι ορίζονται σαφώς ως δράματα και δραματουργικά έργα.

Το 1962 ο J. G. Warry εμφανίζεται να επιμένει στη δραματικότητα των διαλόγων. Θεωρεί τον Πλάτωνα ως έναν από τους μεγαλύτερους των λογοτεχνών: «Οι διάλογοί του είναι συχνά δράματα και η πρόζα του είναι συχνά ποίηση»³². Ομοίως, ο Bowra ονομάζει τους διαλόγους του Πλάτωνος «έργα τέχνης και λογοτεχνία»³³. Η λογοτεχνία αυτή, σύμφωνα με τον προαναφερθέντα ερμηνευτή «βρίσκει το νόημά της στη συζήτηση, κάτι που είναι φυσικό σε μία κοινωνία όπως αυτή της Αθήνας, όπου οι ιδέες ήταν καθημερινή τροφή»³⁴. Ο Bowra υιοθετεί μία άποψη κατά την οποία το έργο του Πλάτωνος δεν ανήκει καν στη φιλοσοφία. Την ίδια άποψη ασπάζεται ο Huinziga ο οποίος θεωρεί τον διάλογο ως «ένα καλλιτεχνικό

³² J. G. Warry (1962), 55. Την ίδια χρονία, ο Gordon χαρακτηρίζει τον Πλάτωνα «ποιητή», βλ. J. Gordon (1962), 74.

³³ C. M. Bowra (1969), 216.

³⁴ Στο ίδιο, 218.

σχήμα, μία μυθοπλασία»³⁵. Παρατηρεί και αυτός όπως η Tarrant, την αναγκαιότητα να θεωρηθούν οι διάλογοι δραματοποιημένα, μυθοπλαστικά έργα και όχι καταγραφές, καθώς οι πραγματικές συζητήσεις και διάλογοι, όσο εξευγενισμένοι και εκλεπτυσμένοι και αν ήταν μεταξύ των Ελλήνων, δεν είχαν σίγουρα ποτέ την προσεγμένη γραφή των πλατωνικών διαλόγων³⁶. Αυτό είναι μάλιστα το στοιχείο το οποίο κάνει την A. W. Nightingale να ισχυριστεί πως ο σωκρατικός διάλογος, «ομοιάζει με το δράμα στο μέτρο στο οποίο μιμείται ανθρώπους σε συζήτηση και σε δράση»³⁷.

Δύο χρόνια αργότερα, το 1988 ο Rosen γράφει, στο πολύ σημαντικό γι' αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση έργο του, *The Quarrel Between Philosophy and Poetry: Studies in Ancient Thought*, πως «η Πολιτεία, όπως όλοι οι πλατωνικοί διάλογοι, είναι ένα ποίημα»³⁸. Κατά τον Melberg, αυτή φαίνεται να είναι και η μόνη εναλλακτική λύση όσον αφορά στον Πλάτωνα ως κακό ή ασυνεπή στοχαστή. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο Πλάτων είχε κατηγορηθεί για ασυνέπεια στους στοχασμούς του, καθώς απέκλειε από την ιδανική του πολιτεία τους ποιητές, επειδή απεικόνιζαν απομιμήσεις απομιμήσεων, ενώ ταυτόχρονα ο ίδιος παρουσίαζε μία μίμηση, την απεικόνιση του Σωκράτη. Για να αποφύγουμε αυτό το θεωρητικό αδιέξοδο, κατά τον Melberg, πρέπει να ακολουθήσουμε τις συμβουλές του Stanley Rosen και να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε

³⁵ J. Huinziga (1971), 174.

³⁶ Στο ίδιο, 174. Βλ. D. Tarrant (1955), 89.

³⁷ A. W. Nightingale (1986), 4.

³⁸ S. Rosen (1988), 1.

τον Πλάτωνα μέσω της ειρωνείας και του δράματος: να τον εκλάβουμε ως ποιητή³⁹.

Την ίδια ερμηνευτική κατεύθυνση ακολουθούν, οι Fendt και Rozema, θεωρώντας τα πλατωνικά έργα ποιητικά και ισχυριζόμενοι ότι τα περισσότερα λεγόμενα πλατωνικά δόγματα αποτελούν σφάλματα τα οποία προκαλούνται από άγνοια, ανικανότητα ή απροθυμία να διαβαστεί αυτό το οποίο ο Πλάτων έγραψε, «διάλογους — πλήρως σχηματισμένα ποιητικά έργα»⁴⁰.

Ο Arieti, το 1991, διατυπώνει ρητά κάτι το οποίο χαρακτηρίζει όλους τους υποστηρικτές της δραματικής ερμηνευτικής κατεύθυνσης. Εφιστά την προσοχή στη θέση πως οι ίδιοι οι διάλογοι είναι δράματα και όχι έργα δραματικού χαρακτήρα. Ότι οι διάλογοι του Πλάτωνος είναι δραματικοί βεβαίως είχε παρατηρηθεί εδώ και ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, για τον Arieti όμως, είναι οι Jaeger, Friedlander, Strauss, Guthrie και οι μαθητές τους, οι οποίοι πρέπει να σημειωθούν ιδιαίτερα⁴¹. Το έργο αυτών των μελετητών υπερτερεί κατά πολύ από αυτό του Cornford ή του Popper, σημειώνει ο ίδιος, οι οποίοι παραλείπουν όλες τις δραματικές μεταβάσεις από την εξέτασή τους. Ο Arieti αναφέρει πως ο Cornford δεν περιλαμβάνει στις μεταφράσεις του, λόγω των δραματικών τους στοιχείων, τον *Θεαίτητο* και τον *Σοφιστή*⁴².

Ο ίδιος μαθήτευσε κοντά σε εκείνους που αντιμετώπισαν αρκετά σοβαρά το δραματικό στοιχείο των πλατωνικών διαλόγων. Ανάμεσα σε αυτούς οι

³⁹ A. Melberg (1995), 30.

⁴⁰ G. Fendt, D. Rozema (1998), 1.

⁴¹ J. A. Arieti (1991), 3.

⁴² Στο ίδιο, σημ. 6, 3.

οποίοι επηρέασαν τη δική του άποψη για τη δραματικότητα των πλατωνικών διαλόγων, συγκαταλέγει τους Jaeger, Friedlander, Guthrie, Klein και Strauss. Η άποψή του είναι όμως, ότι αυτοί οι μελετητές απλά δεν προχώρησαν αρκετά, καθώς συνέχισαν να πιστεύουν ότι το δράμα υποτάσσεται στη φιλοσοφία και πως υπάρχει στους διαλόγους ως κοσμητικό στοιχείο για την ενίσχυση των επιχειρημάτων. Το επιπλέον βήμα το οποίο προτείνει ο Arieti είναι να δούμε τα επιχειρήματα ως υπαγόμενα στο δράμα, να πεισθούμε ότι αυτά θα γίνουν κατανοητά μόνο αν εμπεδοθεί ο κύριος σκοπός των πλατωνικών έργων, ο δραματικός τους σκοπός⁴³.

Κατά τον Arieti, ακόμα και εκείνοι οι οποίοι είχαν αναγνωρίσει τον δραματικό χαρακτήρα των πλατωνικών διαλόγων, είχαν ακολουθήσει λανθασμένη μεθοδολογία. Ενώ έβλεπαν τον διάλογο ως δραματικό, δεν κατάφεραν να τον δουν ως δράμα. Σύμφωνα με τον ίδιο, ενώ εκείνοι εκλάμβαναν ως υποτιθέμενο θέμα των διαλόγων το ιδιαίτερο επιχείρημα το οποίο εκτυλίσσεται εντός τους, και το θεωρούσαν ως το κύριο αντικείμενο του διαλόγου, ταυτόχρονα μοχθούσαν να βρουν τον τρόπο με τον οποίο τα διάφορα μη-φιλοσοφικά στοιχεία συμβάλλουν ή επιβεβαιώνουν τον στόχο του διαλόγου⁴⁴. Ο Arieti αντίθετα, θεωρεί πως οι διάλογοι είναι δράματα και ότι, όπως και στην περίπτωση των θεατρικών έργων, τα φιλοσοφικά επιχειρήματα σε αυτούς υπάγονται στο δράμα. Για να καταλάβουμε το δράμα, όμως, όπως επισημαίνει, είναι απαραίτητο να ακολουθήσουμε τα επιχειρήματα, όχι σίγουρα, «με τη λογική ενασχόληση με τις λεπτομέρειες την οποία ασκούν οι περισσότεροι σχολιαστές, αλλά

⁴³ Στο ίδιο, 11.

⁴⁴ Στο ίδιο, 3.

ως θεατές, οι οποίοι σε καμία περίπτωση δεν θα είναι σε θέση να συλλάβουν όλες τις λεπτομέρειες των περίπλοκων επιχειρημάτων»⁴⁵.

Ποια είναι, όμως, συγκεκριμένα τα στοιχεία τα οποία συντείνουν στο να χαρακτηρίσουμε τους διαλόγους του Πλάτωνος δραματικούς κατά τον Arieti; Όπως οι τραγωδίες και οι κωμωδίες, σύμφωνα με τον ίδιο, οι διάλογοι έχουν τις τοποθετήσεις τους στον χώρο και στον χρόνο, την ενότητα του χρόνου και του τόπου, και τις συνομιλίες των ίδιων των χαρακτήρων, χωρίς τη μεσολάβηση ενός αφηγητή⁴⁶. Ο Πλάτων, όπως και όλοι οι μεγάλοι συγγραφείς, έχει θέσεις τις οποίες θέλει να εκφράσει. Ο τρόπος έκφρασής τους είναι απλά, κατά τον Arieti, δραματικός. Η δραματική έκφραση των θέσεων δεν είναι απλώς παρεκβατική, καθώς οι θέσεις του μπορεί να έχουν μικρή ή καμία σχέση με τη συγκεκριμένη ιστορία-πλοκή του δράματος⁴⁷.

Ο ίδιος ο Πλάτων στην *Εβδομη Επιστολή* του λέει ρητά ότι είναι ανόητο μεταφέρει κανείς στον γραπτό λόγο τη σκέψη του: «Γι' αυτό κανείς με μυαλό δεν θ' αποτολμήσει ποτέ να βάλει στην ίδια μοίρα τα νοήματά του με τα γλωσσικά σύμβολα, κάνοντας έτσι τα νοήματά του αμετάβλητα, όπως αμετάβλητα είναι τα γραφτά» (*Επιστολαί*, 343a1-4)⁴⁸. Εξηγεί πώς ο ίδιος έχει σεβαστεί τα σοβαρά θέματα και δεν έγραψε γι' αυτά: «Σ' αυτή την ιστορία και στα πλανέματα τούτα όποιος με ακολουθήσει από κοντά, θα καταλάβει καλά πως, είτε ο Διονύσιος είτε κάποιος άλλος μικρότερος ή μεγαλύτερος έγραψε κάτι για την πρωταρχή της φύσης, τίποτε απ' όσα

⁴⁵ Στο ίδιο, 5.

⁴⁶ Στο ίδιο, 3. Την προσοχή στους χαρακτήρες, στην πλοκή και στη δράση που εκτιλύσσεται εντός των πλατωνικών διαλόγων εφιστά και ο N. Schueter, βλ. N. Schueter (2006), 76.

⁴⁷ J. A. Arieti (1991), 5.

⁴⁸ Πλάτων, *Επιστολαί*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

έγραψε δεν είναι γερό κατά την άποψή μου, έστω κι αν το άκουσε ή το έμαθε. Γιατί, αλλιώς, θα τα σεβόταν, όπως κι εγώ, και δεν θα τολμούσε να τα παρουσιάσει ανάρμοστα και άπρεπα» («τούτω δὴ τῷ μύθῳ τε καὶ πλάνῳ ὁ συνεπισπόμενος εὖ εἴσεται, εἴτ' οὖν Διονύσιος ἔγραψέν τι τῶν περὶ φύσεως ἄκρων καὶ πρώτων εἴτε τοὺς ἐλάττων εἴτε μείζων, ὥς οὐδὲν ἀκηκοὺς οὐδὲ μεμαθηκὺς ἦν ὑγιὲς ὧν ἔγραψεν κατὰ τὸν ἐμὸν λόγον: ὁμοίως γὰρ ἂν αὐτὰ ἐσέβετο ἐμοί, καὶ οὐκ ἂν αὐτὰ ἐτόλμησεν εἰς ἀναρμοστίαν καὶ ἀπρέπειαν ἐκβάλλειν», στο *ίδιο*, 344d3-9, βλ. στο *ίδιο*, 344c2-d2)⁴⁹. Σύμφωνα με τον Arieti, η γνησιότητα των *Επιστολών* και της *Εβδομης Επιστολής* συγκεκριμένα έχει αμφισβητηθεί, ακριβώς λόγω της φαινομενικής παραίτησης του Πλάτωνος από τους διαλόγους ως την πιο αληθινή διδασκαλία του⁵⁰. Ο στόχος του Πλάτωνος είναι να δειχθεί ότι η πραγματική εκπαίδευση δεν προέρχεται από τη σιωπηλή ανάγνωση κειμένων, αλλά από την αυστηρή ζωντανή συζήτηση⁵¹.

Στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* μάλιστα, συναντάμε ένα παράδοξο στη σκέψη του Πλάτωνος. Όταν όλοι οι μιμητικοί ποιητές αποκλείονται από τη φιλοσοφική πολιτεία, επειδή απεικονίζουν απομιμήσεις απομιμήσεων, ο Πλάτων παρουσιάζει μία απομίμηση, την απεικόνιση του Σωκράτη. Ποιος μπορεί να είναι, σύμφωνα με τον Arieti, ο σκοπός του Πλάτωνος όταν καταδικάζει και απαγορεύει τα έργα μιμητικής φαντασίας, ενώ την ίδια στιγμή ο ίδιος παράγει ένα τέτοιο έργο μίμησης; Σύμφωνα με τον Arieti θα πρέπει να υπάρχει ένα νόημα σε αυτήν τη λογική ασυνέπεια, το οποίο να αποτελεί ένδειξη για το πώς πρέπει να ερμηνεύσουμε αυτόν τον διάλογο και ίσως όλους τους υπόλοιπους. Σύμφωνα πάντοτε με τον ίδιο

⁴⁹ Για μία συζήτηση της παράδοξης ίσως παραδοχής του Πλάτωνος πως ποτέ δεν εξέφρασε γραπτώς τη φιλοσοφία του βλ. K. M. Sayre (1995), 10-17.

⁵⁰ J. A. Arieti (1991), σημ. 12, 6.

⁵¹ Στο *ίδιο*, 6.

στοχαστή, ο Πλάτων επιθυμεί να δείξει ότι η συζήτηση στην *Πολιτεία*, είναι η ίδια μία μίμηση. Ο στόχος της συζήτησης ως μίμησης είναι να απορριφθεί η ίδια, υπέρ μίας πραγματικής συζήτησης, μίας συζήτησης μεταξύ των αναγνωστών της. Είναι σαν ο Πλάτων να λέει στο ακροατήριό του, κατά τον Arieti, να μη διαβάσει μία συζήτηση σχετικά με τη δικαιοσύνη, αλλά να συμμετάσχει το ίδιο σε μία. Με άλλα λόγια, η προφανής αναντιστοιχία μεταξύ του περιεχομένου της *Πολιτείας* και του μέσου έκφρασής της, σκοπό έχει, σύμφωνα με τον Arieti, να μας προκαλέσει να συμμετάσχουμε οι ίδιοι ενεργά στη φιλοσοφία⁵².

Κατ' αυτόν τον τρόπο η *Πολιτεία* ως δράμα χαρακτηρίζεται από τον Arieti ως προπαιδευτική και προτρεπτική. Επιτυγχάνει τα αποτελέσματά της προκαλώντας μας την επιθυμία να γίνουμε μελετητές της φιλοσοφίας και να στοχεύουμε στην αλήθεια. Μαζί του συμφωνεί ο C. L. Griswold, στο άρθρο του «Plato's Metaphilosophy: Why Plato wrote Dialogues»⁵³ ο οποίος επίσης θεωρεί πως αποκρύπτοντας ο Πλάτων τις δικές του απαντήσεις από τα κείμενα, παρασύρει τον αναγνώστη να βρει ο ίδιος μία απάντηση. Σύμφωνα με τον Arieti, η επίδραση της *Πολιτείας*, και όλων των μεγάλων έργων τέχνης, έγκειται στα συναισθήματά μας. Ότι το πλατωνικό έργο μάς προσκαλεί να το μελετήσουμε ως κείμενο και ως μνημείο της αρχαίας φιλοσοφίας είναι, κατά τον τελευταίο, μία ακούσια επίδραση της λογοτεχνικής του ιδιότητας⁵⁴. Αυτά είναι τα διδάγματα τα οποία προκύπτουν από μία δραματική ανάγνωση του Πλάτωνος. Ο Arieti παραδέχεται πως στερούνται της μεταφυσικής, επιστημολογικής, οντολογικής, λογικής, πολιτικής και ηθικής βαθύτητας την οποία οι

⁵² Στο ίδιο, 231. Για τον προτρεπτικό χαρακτήρα των διαλόγων και συγκεκριμένα του *Συμποσίου*, βλ. H. G. Wolz (1970), 323-353.

⁵³ C. L. Griswold (1988), 149, 160.

⁵⁴ Στο ίδιο, 242.

φιλόσοφοι έχουν προσδώσει στους διαλόγους. Ωστόσο, πρόκειται κατ' αυτόν, για θετικές διδασκαλίες και αποτελούν το είδος της διδασκαλίας την οποία η τέχνη προσφέρει⁵⁵.

Στη συνέχεια, το 1993, ο Press εκδίδει μία συναγωγή κειμένων, με τον τίτλο *Plato's Dialogues: New Studies and Interpretations*, στην οποία έχουν συγκεντρωθεί πολλές ερμηνείες οι οποίες αναζητούν η κάθε μία διαφορετικές κατευθύνσεις θεώρησης της δραματικότητας των διαλόγων. Οι διαφορετικές αυτές κατευθύνσεις είναι στο σύνολό τους μη-δογματικές, δεν παραδέχονται δηλαδή πως ο Πλάτων είχε φιλοσοφικά δόγματα και θέσεις τις οποίες ήθελε να μεταφέρει μέσω των διαλόγων. Δεν είναι πλέον ασυνήθιστη η εμφάνιση μελετητών, διαπιστώνει ο Press, οι οποίοι αποδίδουν «στο δράμα ή στον διάλογο ιδιαίτερη βαρύτητα»⁵⁶ ή που προσπαθούν να ερμηνεύσουν τους διαλόγους καθαρά δραματικά⁵⁷.

Μία σειρά προβλημάτων την οποία αντιμετωπίζει αυτό το σύγχρονο κίνημα όμως, κατά τον Press, είναι πρώτον, η έλλειψη σαφήνειας και συμφωνίας ως προς τις βασικές αρχές και μεθόδους οι οποίες πρέπει να ακολουθηθούν για την ερμηνεία των πλατωνικών διαλόγων. Αυτή η έλλειψη καθιστά την εσωτερική επικοινωνία και την εξωτερική αναγνώριση αυτού του κινήματος δυσχερέστερες. Δεύτερον, η έλλειψη αυτογνωσίας και αυτοκριτικής, υποχρέωσε ορισμένους μελετητές να υποθέσουν —λανθασμένα κατά τη γνώμη του— ότι το μόνο διαθέσιμο αποδεικτικό στοιχείο για την ερμηνεία των διαλόγων του Πλάτωνος είναι

⁵⁵ Στο ίδιο, 249.

⁵⁶ Ο Α. G. Press (1993), αναφέρεται στον J. A. Arieti και στην προτροπή του να αποδοθεί στον δραματικό χαρακτήρα των διαλόγων «ιδιαίτερη βαρύτητα» βλ. J. A. Arieti (1991), 11.

⁵⁷ Α. G. Press (1993), 108.

η ώθηση την οποία προσφέρουν στον αναγνώστη να γίνει ο ίδιος ένα φιλοσοφούν υποκείμενο.

Ο Press θεωρεί δεδομένο ότι ο Πλάτων έγραψε διαλόγους, μία συγκεκριμένη, ίσως μοναδική, κατά τον Press, λογοτεχνική μορφή, η οποία δεν είναι ίδια με την πραγματεία η οποία είναι πιο οικεία στην ιστορία της φιλοσοφίας⁵⁸. Ο Press θεωρεί αυτήν την επιλογή του διαλόγου από τον Πλάτωνα ως ιδιαίτερη και ίσως δικαιολογημένη, λόγω του ότι, κατά την εκτίμησή του, το είδος της πραγματείας ήταν διαθέσιμο στην εποχή του Πλάτωνος και ο ίδιος ήταν αρκετά ικανός συγγραφέας ώστε να το χρησιμοποιήσει αν το επιθυμούσε⁵⁹. Επομένως, καταλήγει ο Press, το να ερμηνεύσουμε ένα διάλογο σαν να ήταν πραγματεία αποτελεί απλά παρερμηνεία.

Ο A. Nehamas από την πλευρά του, διαφωνεί με αυτήν την υπόθεση του Press⁶⁰. Η προσωπική του άποψη είναι ότι, σε μεγάλο βαθμό, ο Πλάτων έγραψε διαλόγους όχι για κανένα βαθύτερο λόγο, αλλά μόνο και μόνο επειδή αυτή ήταν η καθιερωμένη μορφή σωκρατικής λογοτεχνίας στο τέλος του πέμπτου και στις αρχές του τέταρτου αιώνα π. Χ. Όποιος ήθελε να τιμήσει τη μνήμη του Σωκράτη έγραφε ως επί το πλείστον διαλόγους, χωρίς αμφιβολία, κατά τον Nehamas, διότι αυτό ήταν το αγαπημένο είδος λόγου του Σωκράτη. Πολλοί συγγραφείς συνέγραψαν σωκρατικούς διαλόγους και δεν υπάρχει κανένας λόγος να πιστεύουμε ότι ο Πλάτων ήταν ο πρώτος ανάμεσά τους. Κατά συνέπεια, ο Nehamas είναι καχύποπτος σε ερμηνείες οι οποίες θεωρούν τη μορφή του διαλόγου ως

⁵⁸ Στο ίδιο, 109.

⁵⁹ Στο ίδιο, 109-110. Μάλιστα ο Press γράφει πως το είδος της πραγματείας ήταν ήδη σε χρήση από τον Αναξαγόρα μεταξύ άλλων, βλ. Στο ίδιο, σημ. 11, 110.

⁶⁰ A. Nehamas (1998), 35.

αυτοσκοπό, καθώς επίσης και σε αυτές που θεωρούν πως ο Πλάτων επέλεξε τον διάλογο ελεύθερα και εκ προθέσεως, μεταξύ άλλων πιθανών ειδών, προκειμένου να εκμεταλλευτεί κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τα οποία διακρίνονται σε αυτόν.

Η δραματική ερμηνευτική κατεύθυνση των διαλόγων, στην εποχή μας, συνεχίζει να κερδίζει έδαφος με τον Diskin, ο οποίος ισχυρίζεται πως ο Σωκράτης, καθώς αφηγείται τη χθεσινή του συνομιλία παρέχοντας τους συνδεσμούς της αφήγησης «είπα» και «είπε», αποδίδει δραματικά τα δικά του λόγια και εκείνα των συνομιλητών του. Είναι, επομένως, σύμφωνα με τον Diskin, πιο ακριβές για την ανάλυση του ύφους του Σωκράτη να χαρακτηρίσει κανείς όλους τους διαλόγους του Πλάτωνος δραματικούς. Ως μιμητικός καλλιτέχνης ο ίδιος, συνεχίζει ο Diskin, ο Πλάτων καταπιάστηκε σοβαρά με τα είδη των χαρακτήρων, τον σχηματισμό τους και τα ηθικά προβλήματα τα οποία συνεπάγεται η απεικόνιση, ή η σύνθεσή τους⁶¹. Ο Diskin αναφέρει πως η θεώρηση των πλατωνικών διαλόγων ως μία μορφή ποίησης υπάρχει ήδη στον Αριστοτέλη, ο οποίος περιέγραψε τη θεωρία των Ιδεών του Πλάτωνος ως «μεταφορική» και «ποιητική» περισσότερο παρά φιλοσοφική. Ο συγκεκριμένος ερμηνευτής αναφέρεται σε ένα χωρίο από το πρώτο βιβλίο των *Μετά τα φυσικά* όπου διαβάζουμε τα εξής: «Το να πει πάλι κανείς ότι οι Ιδέες είναι υποδείγματα και ότι τα άλλα πράγματα μετέχουν σ' αυτές είναι κενολογία και ποιητική μεταφορά» («τὸ δὲ λέγειν παραδείγματα αὐτὰ εἶναι καὶ μετέχειν αὐτῶν τᾶλλα κενολογεῖν ἐστὶ καὶ μεταφορὰς λέγειν ποιητικάς», *Μετά τα φυσικά*, 1.991a20-23)⁶². Η άποψη του Diskin είναι πως, τελικά, η διαρκής κριτική του Πλάτωνος στην αξίωση την οποία έχουν οι ποιητές για τη

⁶¹ C. Diskin (2000), 121.

⁶² Αριστοτέλης, *Μετά τα φυσικά*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Β. Κάλφας (Αθήνα: Πόλις, 2009).

γνώση, αντανakλάται στον ίδιο, καθώς ο Πλάτων έφτασε να θεωρείται περισσότερο ποιητής παρά φιλόσοφος⁶³.

Τα τελευταία χρόνια, η δραματική μέθοδος ανάλυσης των διαλόγων έχει κερδίσει έδαφος στο πεδίο της πλατωνικής έρευνας, παρατηρεί ο Liebersohn, φτάνοντας πια στο 2005⁶⁴. Τα επιχειρήματα τα οποία εμφανίζονται στον διάλογο —ή καλύτερα στο δράμα, κατά τον Liebersohn— δεν είναι του Πλάτωνος αλλά των χαρακτήρων του. Οι χαρακτήρες οι οποίοι εμφανίζονται στον διάλογο έχουν δική τους προσωπικότητα, καθώς επίσης και δικές τους γνώσεις, απόψεις, παραδοχές, όλες συνδεόμενες μεταξύ τους. Όλοι αυτοί οι παράγοντες λαμβάνονται υπόψη από τον Σωκράτη, ο οποίος εμφανίζεται και αυτός ως χαρακτήρας στον διάλογο με διαφορετική μάλιστα προσωπικότητα σε κάθε έργο⁶⁵.

Οι μελετητές που θα εξεταστούν στη συνέχεια πηγαίνουν ένα βήμα πίσω στη θεώρηση της δραματικότητας, θεωρώντας μεν τους πλατωνικούς διαλόγους έργα λογοτεχνίας, με φιλοσοφικά όμως στοιχεία. Τα φιλοσοφικά στοιχεία των διαλόγων, κατ' αυτούς τους ερευνητές, υπάγονται στο δράμα.

⁶³ C. Diskin (2000), 129.

⁶⁴ Y. Z. Liebersohn (2005), 306.

⁶⁵ Στο ίδιο, 306.

1. 2. 2. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα την οποία τα πλατωνικά έργα αποτελούν έργα λογοτεχνίας φιλοσοφικού χαρακτήρα

Μία δεύτερη κατεύθυνση της δραματικής ερμηνευτικής προσέγγισης των πλατωνικών έργων, είναι αυτή η οποία θεωρεί σημαντικό τον λογοτεχνικό και δραματικό πυρήνα των διαλόγων και θεωρεί πως οι τελευταίοι κατά δεύτερο μόνο λόγο περιέχουν επιχειρήματα. Οι υποστηρικτές αυτής της κατεύθυνσης θεωρούν, δηλαδή, τους διαλόγους κυρίως ως έργα λογοτεχνίας με φιλοσοφικό όμως χαρακτήρα, φιλοσοφικά έργα λογοτεχνίας. Τα φιλοσοφικά στοιχεία υπάρχουν κατ' αυτήν την ερμηνεία, στους διαλόγους, υπάρχουν δηλαδή σκέψεις και επιχειρήματα τα οποία εκφράζονται μέσα στο πλατωνικό έργο. Οι θέσεις και οι σκέψεις αυτές, όμως, υπάγονται στο δράμα.

Ήδη από το 1918 ο W. C. Greene εξέφραζε την άποψη πως οφείλουμε να θυμόμαστε ότι οι διάλογοι του Πλάτωνος είναι δραματικοί και πως οι ίδιες οι σκέψεις του Πλάτωνος είναι «ηθοποιοί σε ένα δράμα» οι οποίες κάνουν τις εισόδους και τις εξόδους τους ανάλογα με την πλοκή⁶⁶. Οι σκέψεις του Πλάτωνος καθορίζονται λοιπόν, σύμφωνα με τον ίδιο, από το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της κάθε περίπτωσης, από τη δραματική πλοκή των γεγονότων, από τα δραματικά συμφραζόμενα⁶⁷. Σύμφωνα με τον Greene, οι θεματικές των διαλόγων υπάγονται στις συγκεκριμένες δραματικές περιστάσεις και οι περιστάσεις αυτές, το δράμα του διαλόγου, είναι αυτό το οποίο καθορίζει ποιες σκέψεις και θέσεις θα κάνουν την είσοδό τους στον διάλογο και πότε.

⁶⁶ W. C. Greene (1918), 3.

⁶⁷ Στο ίδιο, 4.

Ομοίως η Tarrant, όπως φαίνεται από τον τίτλο του άρθρου της, «Plato as a Dramatist», θεωρεί τον Πλάτωνα ως δραματουργό. Πράγματι, κατά την ίδια, το ενδιαφέρον του Πλάτωνος για το δράμα και οι γνώσεις του για την τεχνική του δεν χρειάζονται τη στήριξη επισφαλών φημών, όπως είναι η γνωστή παράδοση, η οποία καταγράφεται από τον Διογένη Λαέρτιο, πως ο Πλάτων έγραφε διθύραμβους, λυρικά ποιήματα και τραγωδίες και πως ήταν έτοιμος να αγωνιστεί με μία τραγωδία του στο θέατρο του Διονύσου. Σύμφωνα πάντοτε με την ίδια, είναι αρκετά τα χωρία, στα οποία κάποιες μεταφορές υπαινίσσονται έναν παραλληλισμό μεταξύ των ακροατών του διαλόγου, των συνόντων του Σωκράτη και του ακροατηρίου ή του χορού ενός θεάτρου. Αυτό δίνει περαιτέρω βάση, κατά την άποψή της, στην περίπτωση να αντιλαμβανόταν ο Πλάτων τον διάλογο ως δράμα⁶⁸.

Η ίδια η σκηνοθεσία των χαρακτήρων και της σκιαγράφησης τους, το δούναι και λαβείν της συζήτησης, η πρόοδος της πλοκής του επιχειρήματος, όλες αυτές οι τεχνικές είναι, για την Tarrant, πραγματικά ασήμαντες. Η ουσιαστική δεξιοτεχνία του Πλάτωνος ως δραματουργού έγκειται στον συνδυασμό όλων αυτών των τεχνικών χάριν της παρουσίασης της αφηρημένης σκέψης, με την «αληθοφάνεια και τη ζωηρότητα των ανθρωπίνων επαφών όπως αυτές απαντώνται στην πραγματική ζωή»⁶⁹.

Η Tarrant παραδέχεται, όμως, πως είναι η σκιαγράφηση και η περιγραφή των επιμέρους χαρακτήρων, η οποία έχει υπογραμμιστεί από τους σχολιαστές — από τον Jowett και μετά, η οποία αποτελεί το πιο προφανές

⁶⁸ D. Tarrant (1955), 82.

⁶⁹ Στο ίδιο, 85.

δραματικό χαρακτηριστικό στο έργο του Πλάτωνος. Σύμφωνα με την ίδια, οι συμμετέχοντες στη συζήτηση παρουσιάζουν μία διττή ποιότητα: είναι άνθρωποι, μοναδικοί χαρακτήρες και εντούτοις, σε πολλές περιπτώσεις, αποτελούν προσωποποιήσεις ηθικών ποιοτήτων ή φιλοσοφικών απόψεων. Αυτήν τη χαρακτηρολογία τη συναντάμε συχνότερα στους πρώιμους και μέσους διαλόγους. Κατά την ίδια ερμηνεύτρια, ειδικά επεισόδια έχουν το αποτέλεσμα της εισαγωγής επιπλέον χαρακτήρων, πραγματικών ή φανταστικών. Επίσης, είναι εμφανές, σύμφωνα με την ίδια, ότι ούτε στην *Πολιτεία* ούτε στους *Νόμους* δεν καταφέρνει ο Πλάτων να αποφύγει την ασυνέπεια μίας συνομιλίας υπεράνω των ανθρωπίνων δυνατοτήτων, καθώς η τοποθέτηση της συζήτησης του Σωκράτη με τους συνομιλητές του εντός των ορίων μίας ημέρας δεν είναι δυνατόν να ήταν πραγματική⁷⁰. Όλα αυτά τα στοιχεία συνάδουν, κατά την Tarrant, στο να καταδειχθεί πως τα πλατωνικά έργα είναι δραματοουργίες και δεν επιχειρούν να καταγράψουν γεγονότα.

Το ενδιαφέρον εστιάζεται, κατά την Tarrant, στη διερεύνηση των διαλόγων για παραδείγματα ιδιαίτερων δραματικών επιδράσεων, οι οποίες παρουσιάζονται περισσότερο στις εναλλαγές της ομιλίας από ό, τι στα περιστατικά της δράσης. Η δραματοποίηση της διαδικασίας της έρευνας κυμαίνεται από, για παράδειγμα, την εισαγωγή μίας νέας άποψης με την αλλαγή του συνομιλητή, μέχρι την προσεγμένη διάταξη των σκηνών ή των επεισοδίων η οποία χαρακτηρίζει τους διαλόγους της μέσης περιόδου.

⁷⁰ Η Tarrant αναφέρεται στο γεγονός πως οι συζητήσεις και στους δύο διαλόγους, τόσο στην *Πολιτεία* όσο και στους *Νόμους*, έχουν τόσο μεγάλη έκταση που αν κανείς επιχειρήσει να τις αναπαραστήσει θα διαπιστώσει πως ξεπερνούν τα χρονικά όρια μίας ημέρας και άρα δεν είναι δυνατόν να αποτελούσαν ιστορικές συνομιλίες.

Έχοντας αποδεχθεί τη δραματικότητα των διαλόγων και έχοντας εξετάσει τα θέματα της διάταξης και τα τεχνικά σημεία του διαλόγου ως δραματικού, η Tarrant ενδιαφέρεται να εξετάσει στη συνέχεια τη σχέση μεταξύ του περιεχομένου των διαλόγων και της σκηνοθεσίας τους, ως εκφραστικού μέσου της φιλοσοφικής σκέψης. Σύμφωνα με την Tarrant, «το ένστικτο για δράμα προσδιορίζει όχι μόνο το πλαίσιο των διαλόγων, αλλά λειτουργεί εξίσου στην ανάπτυξη των επιχειρημάτων που αυτοί περιέχουν»⁷¹. Σε μερικούς διαλόγους, η σχέση αυτή είναι καθαρή και ζωτικής σημασίας. Σε άλλους είναι «μερική και προσωρινή»⁷². Η σκηνοθεσία του διαλόγου υπηρετεί, επομένως, για την Tarrant τη φιλοσοφική σκέψη και αποτελεί εκφραστικό μέσο της. Το δράμα είναι αυτό το οποίο προσδιορίζει το περιεχόμενο των διαλόγων και την ανάπτυξη των επιχειρημάτων τα οποία βρίσκονται σε αυτό.

Ομοίως ο Jaeger, πριν από την Tarrant, το 1939, θεωρεί πως τα πλατωνικά έργα περιέχουν μία «φιλοσοφική ποίηση», συγκεκριμένα αναφέρεται στη «φιλοσοφική ποίηση των διαλόγων του Πλάτωνος»⁷³. Με τη σειρά του ο Hyland θεωρεί πως οι διάλογοι είναι «φιλοσοφικά έργα τέχνης»⁷⁴. Κατά τον ίδιο, πρόκειται για απομιμήσεις φιλοσοφικών καταστάσεων, του πώς θα ήταν να φιλοσοφεί κανείς. Το θέμα είναι, πως ως απομιμήσεις του φιλοσοφείν, δεν είναι φιλοσοφία, η ίδια η πραγματικότητα. Αυτός είναι ο λόγος, κατά τον Hyland, για τον οποίο ο Πλάτων μπορεί ειλικρινά να πει ότι ποτέ δεν έγραψε τη φιλοσοφία του. Όμως, ισχυρίζεται ο ίδιος, όπως και τα καλύτερα έργα τέχνης, αυτές οι απομιμήσεις μπορούν να οδηγήσουν

⁷¹ D. Tarrant (1955), 89.

⁷² Στο ίδιο, 87.

⁷³ W. Jaeger (1939), τόμος II, 281.

⁷⁴ D. Hyland (1968), 43.

τον θεατή στην ίδια την πραγματικότητα⁷⁵. Η εικόνα της φιλοσοφίας, η οποία παρουσιάζεται στον διάλογο, μπορεί να μας οδηγήσει να γίνουμε οι ίδιοι φιλόσοφοι.

Ο Hyland παραπέμπει σε αυτό το σημείο της εργασίας του, στον Gallop και στο άρθρο του «Image and Reality in Plato's *Republic*». Κατά τον τελευταίο, ο Σωκράτης δεν είναι ένας συνηθισμένος καλλιτέχνης, αλλά ένας «φιλόσοφος-καλλιτέχνης»⁷⁶. Ως εκ τούτου, απεικονίζει, κατά τον Gallop, «τον Ιδεατό και όχι τον ορατό κόσμο, την Πραγματικότητα και όχι τα φαινόμενα, τις Ιδέες αντί για τα αισθητά»⁷⁷. Ο ίδιος ερμηνευτής θεωρεί πως ο Πλάτων αναγνωρίζει βέβαια ότι σχεδίασε την πολιτεία του ως ένα φανταστικό δημιούργημα, σχεδόν μη υλοποιήσιμο στην πράξη και πως η *Πολιτεία* είναι μία φαντασία, ο μύθος του φιλοσόφου. Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πως κατά την επινόηση της ιδανικής του πολιτείας, ο Σωκράτης δύο φορές παραδέχεται πως μυθολογεί (*Πολιτεία*, «ὥσπερ ἐν μύθῳ μυθολογοῦντές», 376d9, «πολιτεία ἣν μυθολογοῦμεν», 501e4) και ο ίδιος θυμίζει σε μία έντονη στιγμή πως το σύνολο της συζήτησης είναι ένα είδος παιχνιδιού («ἐπαίζομεν», 536c1)⁷⁸. Οι μύθοι μας λέει, μπορούν να εμβολιαστούν «με όσο το δυνατόν περισσότερη αλήθεια» (382d2-3), και αυτός είναι ο σκοπός τους. Τα πλατωνικά έργα είναι λοιπόν μύθοι, κατά τον Gallop, αλλά μύθοι με φιλοσοφικό περιεχόμενο, οι οποίοι μας βοηθούν να προσεγγίσουμε τις Ιδέες και κατ' επέκταση την αλήθεια.

⁷⁵ Στο ίδιο, 43.

⁷⁶ D. Gallop (1965), 115.

⁷⁷ Στο ίδιο, 115.

⁷⁸ Στο ίδιο, 127.

Ο Oates συνεχίζει αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση λέγοντας πως ο Πλάτων σε πολλά χωρία είναι περισσότερο ποιητής από ό, τι εκφραστής φιλοσοφικών δογμάτων. Κατά τον ίδιο ερμηνευτή, «αυτοί οι διάλογοι, τα φιλοσοφικά δράματα, ιδιαίτερα τα πρώιμα, είναι σε κάθε περίπτωση έργα τέχνης»⁷⁹. Διαφέρουν όμως από τα άλλα έργα τέχνης στο ότι το περιεχόμενο ή το νόημά τους συμβαίνει να είναι, κατά τον Oates, μία πιο σαφής έκφραση ενός οράματος για την πραγματικότητα και την αξία από ό, τι μπορεί να απαντηθεί στα έπη, τις τραγωδίες ή τα λυρικά ποιήματα⁸⁰. Ομοίως, ο Small ισχυρίζεται πως «οι διάλογοι ήταν λογοτεχνία, αλλά λογοτεχνία στην οποία θα μπορούσαν να ανακαλυφθούν απόλυτες αξίες»⁸¹.

Ο Nehamas με τη σειρά του, πιστεύει πως η *Πολιτεία* είναι ένα πρώτης τάξεως λογοτεχνικό έργο⁸². Η *Πολιτεία* ως λογοτεχνικό έργο λειτουργεί, σύμφωνα με τον ίδιο, με πλάγια μέσα. Καθώς συζητούμε, για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Nehamas, την ιδέα του Πλάτωνος ότι οι φιλόσοφοι πρέπει να άρχουν στην πόλη, παραδεχόμαστε την άποψη πως ο λόγος θα πρέπει να κυβερνά στη ζωή μας. Η *Πολιτεία*, επομένως, κατά τον Nehamas, «επιχειρηματολογεί, αλλά και μας γοητεύει, μας παρασύρει προς τον ορθό λόγο»⁸³. Φτάνοντας στο 2009, ο J. P. Anton ισχυρίζεται πως ο Πλάτων εισήγαγε ένα νέο λογοτεχνικό είδος, το «φιλοσοφικό δράμα»⁸⁴.

⁷⁹ W. J. Oates (1972), 80.

⁸⁰ Στο ίδιο, 80.

⁸¹ I. C. Small (1972), 373.

⁸² A. Nehamas (1999), 318.

⁸³ Στο ίδιο, 318.

⁸⁴ J. P. Anton (2009), 5.

Μαζί του συμφωνεί ο M. Gifford⁸⁵ και ο M. Puchner αντιλαμβάνεται αυτό το νέο λογοτεχνικό είδος ως ένα «περίεργο είδος δράματος», το οποίο αποκαλεί και εκείνος «φιλοσοφικό δράμα»⁸⁶.

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τις απόψεις εντός του πλαισίου της δραματικής ερμηνευτικής προσέγγισης, σύμφωνα με τις οποίες ο πλατωνικός διάλογος δεν αποτελεί δράμα και λογοτεχνία, ούτε ποιητικό έργο με φιλοσοφικά στοιχεία, αλλά περιέχει κάποιες δραματικές πτυχές μόνο, οι οποίες δεν επηρεάζουν τον πυρήνα του. Ο πυρήνας των πλατωνικών έργων είναι γι' αυτούς τους μελετητές, φιλοσοφικός.

⁸⁵ M. Gifford (2001), 42.

⁸⁶ M. Puchner (2010), 4.

1. 2. 3. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία οι διάλογοι αποτελούν φιλοσοφικά έργα ποιητικού χαρακτήρα

Σύμφωνα με τους ερμηνευτές αυτής της κατεύθυνσης, η λογοτεχνικότητα και η δραματικότητα των διαλόγων αποτελούν χαρακτηριστικά τα οποία εντοπίζονται στους κατά τα άλλα φιλοσοφικούς και όχι ποιητικούς διαλόγους. Λογοτεχνικά έργα μπορεί να κριθούν ως φιλοσοφικά για διάφορους λόγους, χωρίς ωστόσο να αποτελούν έργα φιλοσοφίας —για παράδειγμα, επειδή αντανakλούν φιλοσοφικές ιδέες ή επιρροές, ή μεταφέρουν μία συγκεκριμένη άποψη για τον κόσμο, ή απεικονίζουν χαρακτήρες οι οποίοι ενδιαφέρονται για τη φιλοσοφία. Όμως, σύμφωνα με τους ερμηνευτές τους οποίους θα αναφέρουμε στη συνέχεια, τα έργα του Πλάτωνος ξεχωρίζουν από αυτήν την κατηγορία, καθώς είναι σαφώς έργα φιλοσοφίας τα οποία ενέχουν λογοτεχνικό, όμως, χαρακτήρα και διάσταση.

Σύμφωνα με τους υποστηρικτές αυτής της κατεύθυνσης, η λογοτεχνικότητα στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο αποτελεί ενίοτε ένα επιδερμικό μόνο χαρακτηριστικό: η λειτουργία της είναι απλά να κοσμεί τους διαλόγους· άλλες φορές πάλι είναι αρωγός και συνάμα εργαλείο για την εξέλιξη των φιλοσοφικών επιχειρημάτων. Ακόμη, ποιητικά μέσα όπως είναι η χρήση εικόνων, η παρομοίωση, η μεταφορά, η αλληγορία και ο μύθος, αλλά και ο ίδιος ο διάλογος, βοηθούν στην επίδειξη θεωρητικών θέσεων οι οποίες διαφορετικά θα ήταν αδύνατον να δοθούν από τον Πλάτωνα, σύμφωνα με τους παρακάτω ερμηνευτές.

Το στοιχείο της φιλοσοφικής έρευνας, επομένως, παραμένει πρωταρχικό στους διαλόγους και το δράμα υποτάσσεται και υπάγεται στη φιλοσοφία.

Η αρχή αυτής της ερμηνείας ανάγεται στον Sir Philip Sidney ο οποίος θεώρησε πως το σύνολο του πλατωνικού έργου και το περιεχόμενό του αποτελούν φιλοσοφία, αλλά πως «το δέρμα» και η «ομορφιά του» εξαρτώνται από την ποίηση⁸⁷. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο J. A. Mourant θεώρησε πως ο Πλάτων παραμένει πάντοτε ένας φιλόσοφος, ακόμη κι όταν συχνά ποιητικοποιεί τη φιλοσοφία του⁸⁸. Ο ίδιος μελετητής ισχυρίστηκε μάλιστα πως δεν υπάρχει γι' αυτόν τον λόγο καμία ασυνέπεια μεταξύ της ποιητικής γραφής του Πλάτωνος και του αποκλεισμού εκ μέρους του των ποιητών από την ιδανική πολιτεία⁸⁹.

Σύμφωνα με τον προαναφερθέντα μελετητή ο Πλάτων ως φιλόσοφος-ποιητής χρησιμοποιεί την ποίηση ως «μέσο» ή ως «εργαλείο» για να πείσει τους αναγνώστες του για την αλήθεια των δογμάτων του⁹⁰. Παρά το γεγονός, σύμφωνα με τον ίδιο, ότι ο Πλάτων συχνά αναλαμβάνει τον ρόλο του ποιητή και φαίνεται να κατέχει ένα ποιητικό όραμα για την αλήθεια, είναι πάντα πρώτα και κύρια φιλόσοφος και ό, τι φαίνεται να είναι ένα ποιητικό όραμα από την πλευρά του, είναι στην πραγματικότητα ένα μεταφυσικό όραμα το οποίο εκφράζεται κατά καιρούς για τους σκοπούς της πειθούς, με ποιητικό μέσον⁹¹. Μαζί του συμφωνεί ο C. Murley, κατά τον οποίον, αν η ποίηση θεωρείται ως το κατάλληλο εργαλείο για την έκφραση άξιων θεμάτων, τότε

⁸⁷ Sir P. Sidney (1595), 75.

⁸⁸ J. A. Mourant (1950), 249.

⁸⁹ Στο ίδιο, 249.

⁹⁰ Στο ίδιο, 261.

⁹¹ Στο ίδιο, 270.

χρησιμοποιείται από τον Πλάτωνα· αν είναι «κενή», «ένας σκοπός η ίδια», τότε, για τον Πλάτωνα, χάνει τον λόγο ύπαρξής της⁹².

Ο D. R. Grey επίσης θεωρεί με τη σειρά του τη λογοτεχνικότητα, θεραπαινίδα της φιλοσοφίας στα έργα του Πλάτωνος: «Η τέχνη δεν είναι παρά ένας αχνός αντικατοπτρισμός της φιλοσοφίας» και ο Πλάτων είναι σύμφωνα με τον ίδιο, «στο φιλοσοφείν του ένας καλλιτέχνης»⁹³. Σύμφωνα με τον Grey, ο τρόπος και όχι η ουσία του πλατωνικού φιλοσοφείν είναι καλλιτεχνικός. Κατά τον ίδιο τρόπο η Annas, τριάντα χρόνια μετά, ισχυρίζεται πως ο Πλάτων ήταν ένας σπουδαίος λογοτεχνικός καλλιτέχνης ο οποίος «φιλοσοφούσε με λογοτεχνικό τρόπο»⁹⁴.

Οι πλατωνικοί διάλογοι είναι επίσης φιλοσοφικοί, κατά τον Webster και μάλιστα αποτελούν ταυτόχρονα ένα πολύ ιδιαίτερο είδος δράματος, ένα δράμα στο οποίο πλοκή είναι η δράση της σκέψης. Ο Webster εννοεί με τον ισχυρισμό του αυτό, πως η πλοκή του διαλόγου συνίσταται στη μετακίνηση της σκέψης των ίδιων των συνομιλητών του διαλόγου. Επομένως, σύμφωνα με τον ίδιο, το περιεχόμενο και ο σκοπός του δράματος στους πλατωνικούς διαλόγους είναι φιλοσοφικός. Η δραματικότητα μπορεί, κατ' αυτόν, με ασφάλεια να χαρακτηριστεί ως «περίβλημα του περιεχομένου το οποίο είναι η ανακάλυψη και ανάδυση της αλήθειας ή η συνείδηση της αδυναμίας ανακάλυψής της»⁹⁵.

Ο Voegelin υποστηρίζει ένα χρόνο αργότερα από τον Webster στο έργο του με τον τίτλο *Order and History: Plato and Aristotle*, πως ο διάλογος είναι η

⁹² C. Murley (1950), 14.

⁹³ D. R. Grey (1952), 303.

⁹⁴ J. Annas (1982), 20.

⁹⁵ T. B. L. Webster (1956), 23.

συμβολική μορφή της τάξης της σοφίας, σε αντίθεση με τη ρητορική η οποία αποτελούσε στην εποχή του Πλάτωνος, τη «συμβολική μορφή της διαταραγμένης κοινωνίας»⁹⁶. Ο διάλογος είναι, επομένως, η μορφή την οποία επιλέγει ο Πλάτων για το έργο του και μάλιστα για συγκεκριμένους λόγους.

Κατά τον Voegelin, ο Πλάτων χρειάζεται τον διάλογο επειδή σε συγκεκριμένες κατάστασεις, στην πραγματική ζωή, «ο νόμος του διαλόγου» δεν μπορεί να επιβληθεί. Ο Voegelin εννοεί πως στις πραγματικές συζητήσεις —σε αντίθεση με τις φανταστικές— υπάρχει η περίπτωση, είτε ο αντίπαλος να μην ακούσει καθόλου, είτε να αποκριθεί με ρητορικό τρόπο και έτσι να καταστήσει αδύνατη την επικοινωνία, είτε να απαντήσει σε ένα επιχείρημα, αλλά να μη μετακινηθεί η σκέψη του, ακόμη και όταν θα έχει ηττηθεί από τα επιχειρήματα του συνομιλητή του. Σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, ο «νόμος του διαλόγου» διατηρείται μόνο με τη σωστή καθοδήγηση και την προσεγμένη γραφή του Πλάτωνος. Είναι, επομένως, ο διάλογος ένα μέσον το οποίο επιλέγει ο Πλάτων για να «διατηρήσει την τάξη της σοφίας»⁹⁷.

Συμφωνώντας με όλους τους παραπάνω, ο Partee ισχυρίζεται, πως ακριβώς με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο ο Σωκράτης συνεχώς διερευνά πέρα από τον φυσικό κόσμο, έτσι και ο Πλάτων θα επιμείνει, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, ότι οι διάλογοι είναι «σημεία εκκίνησης για σκέψη, όχι έργα τέχνης καθ' εαυτά»⁹⁸. Η κριτική του Πλάτωνος και τα σχόλιά του κατά της ποίησης είναι ενδεικτικά, σύμφωνα με τον Partee, του τρόπου με τον οποίο επιθυμεί να διαβάζονται οι διάλογοί του. Εκ πρώτης

⁹⁶ E. Voegelin (1957) 12.

⁹⁷ Στο ίδιο, 12.

⁹⁸ M. H. Partee (1970), 220.

όψεως, παραδέχεται ο ίδιος σχολιαστής, η *Πολιτεία* φαίνεται να έχει όλα τα χαρακτηριστικά τα οποία ο Πλάτων καταδικάζει στην ποίηση. Ο διάλογος αυτός δεν έχει μόνο αλληγορίες, μύθους, δραματικές καταστάσεις, καθώς και εκθέσεις αντίθετων απόψεων, αλλά επιπλέον, αμέσως μετά τη δυσμενή κριτική του Πλάτωνος για την ποίηση ο ίδιος παρουσιάζει ένα μύθο, τον μύθο του Ηρώς (βλ. 614b2 κ.ε.). Αυτή η υπέρμετρη ένδειξη φαντασίας δεν κάνει τον Πλάτωνα ποιητή, κατά τη γνώμη του Parree, γιατί οι μύθοι του Πλάτωνος ποτέ δεν σταματούν στην κυριολεκτική τους δήλωση. Πάντα υποδηλώνουν κάτι ή «δείχνουν τον δρόμο προς την αρετή»⁹⁹.

Η Murdoch συνεχίζει αυτήν την ερμηνεία εργαλειακής θεώρησης της λογοτεχνικότητας των διαλόγων και αποφαίνεται πως ο Πλάτων «χρειάζεται την τέχνη»¹⁰⁰. Ο καλλιτέχνης μέσα του, σύμφωνα με την ίδια, τον προτρέπει να εξηγεί με τη χρήση εικόνων και να χρησιμοποιεί κάποια ποιητικά τεχνάσματα. Ωστόσο ο Πλάτων συχνά αστειεύεται, κατά την Murdoch, για τους φιλοσοφικούς προκατόχους του, στους οποίους η διάκριση μεταξύ μύθου και λόγου ήταν λιγότερο σαφής από όσο στο δικό του έργο. Επομένως, κατά την τελευταία, η τέχνη για τον Πλάτωνα δεν είναι παρά ένα εργαλείο το οποίο ο ίδιος χρειάζεται και το οποίο μάλιστα γνωρίζει καλά — καλύτερα από τους προκατόχους του — έτσι ώστε να το ξεχωρίζει από τον ορθό λόγο.

Κατά τον ίδιο τρόπο εκφράζεται και ο Segal, ο οποίος αποφαίνεται πως ο Πλάτων έχει ανάγκη τον μυθο. Για τον Πλάτωνα, όπως και για τον Όμηρο, κατά τον Segal, ο μύθος εξακολουθεί να είναι μία ζωτική δύναμη, αν και φυσικά με διαφορετικό τρόπο. Η ποιότητα της ομηρικής

⁹⁹ Στο ίδιο, 220.

¹⁰⁰ I. Murdoch (1977), 67.

ηρωικότητας παραμένει στον Πλάτωνα, κρυμμένη πίσω από την αντίληψη και έκφρασή του της φιλοσοφικής αναζήτησης της ενάρετης ζωής¹⁰¹. Ο Segal παραθέτει εν προκειμένω την αρχή της τελευταίας παραγράφου της *Πολιτείας*: «Κι έτσι, Γλαύκων, η ιστορία αυτή διασώθηκε και δεν χάθηκε, και θα μπορούσε να μας σώσει κι εμάς, αν την πιστέψουμε» (621b8-c1). Σύμφωνα με τον Segal, για ένα έργο το οποίο έντονα επιτίθεται στον μύθο, αυτό το συμπέρασμα φαίνεται μάλλον αναπάντεχο. Μετά από βαθύτερη σκέψη όμως, σύμφωνα με τον ίδιο, διαπιστώνουμε πως κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει. Ο Segal αποφαινεται ότι ο Πλάτων χρειάζεται τον μύθο όχι μόνο επειδή παρέχει «ένα χαρακτήρα ηρωικού μεγαλείου στο πνευματικό του εγχείρημα», αλλά επειδή ο μύθος είναι «η γλώσσα της περιπέτειας της ψυχής»¹⁰². Στο μέτρο στο οποίο η *Πολιτεία* αναφέρεται όχι μόνο στη διαμόρφωση της κοινωνίας, εξηγεί ο ίδιος, αλλά και στη διαμόρφωση της ατομικής ψυχής, ο Πλάτων δεν μπορεί να απαλλαγεί από τον μύθο¹⁰³.

Ο Rosenstock με τη σειρά του ισχυρίζεται χαρακτηριστικά, πως ο Πλάτων ναι μεν υφαίνει ένα περίπλοκο πλέγμα για να αναπαραστήσει τον Σωκράτη τον ασχολούμενο με τον αγώνα «σωτηρίας του ορθού λόγου» αλλά αυτό το πλέγμα «είναι καθαρά ποιητικό»¹⁰⁴. Η ίδια η *Πολιτεία* είναι, σύμφωνα με αυτόν τον ερμηνευτή, μία μιμητική αφήγηση. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Rosenstock, η *Πολιτεία* αποτελεί μία αφήγηση η οποία κλείνει με μία διπλά μιμητική δράση, διότι ο Σωκράτης όχι μόνο αφηγείται τη συνομιλία την οποία είχε την προηγούμενη ημέρα, αλλά

¹⁰¹ C. Segal (1978), 320.

¹⁰² Στο ίδιο, 329.

¹⁰³ Στο ίδιο, 329.

¹⁰⁴ B. Rosenstock (1983), 242.

εμφανίζεται μάλιστα να απευθύνεται στο κοινό της αφήγησής του. Με την ολοκλήρωση της ανάγνωσης, σύμφωνα με τον Rosenstock, έχουμε συνειδητοποιήσει ακόμη μία φορά ότι η αφήγηση είναι το ίδιο το γραπτό κείμενο του Πλάτωνος, ότι αποτελεί υποκατάστατο της φωνής του συγγραφέα, καθώς και μίμηση από τον συγγραφέα της φωνής ενός άλλου. Είμαστε, ως εκ τούτου, κατά τον ίδιο, «δύο φορές απομακρυσμένοι από την πηγή, τη νομιμοποιούσα αρχή του κειμένου»¹⁰⁵. Παρ' όλο τον μιμητικό της χαρακτήρα, ο Rosenstock προσθέτει και έναν άλλο χαρακτηρισμό στην *Πολιτεία* και την προσδιορίζει ως «αντι-τραγωδία» του Πλάτωνος. Η *Πολιτεία*, αποφαινεται ο ίδιος, ως «αντι-τραγωδία», είναι ένας «ύμνος» στη φιλοσοφία¹⁰⁶.

Η Desjardins, πέντε χρόνια αργότερα, υποστηρίζει ότι ο σκοπός της δραματικής παρουσίασης του Πλάτωνος είναι ουσιαστικά φιλοσοφικός. Με άλλα λόγια, σύμφωνα με την ίδια, ο στόχος της λογοτεχνικής διάστασης των διαλόγων του δεν είναι μόνο, ούτε καν κυρίως, να γοητεύσει, αλλά μάλλον να παρέχει τις αναγκαίες παραμέτρους της ερμηνείας, η οποία θα μας επιτρέψει να διαρρήξουμε «την ασάφεια της διαλογικής μεθόδου»¹⁰⁷. Είναι η συνειδητοποίηση αυτής της συνεχούς ανάγκης για ερμηνεία, εξηγεί η Desjardins, η οποία οδηγεί τον Πλάτωνα να υιοθετήσει ένα ειδικό μέσο για τη φιλοσοφία του —αυτό του δραματικού διαλόγου, ο οποίος δεν θα αναγκάζεται να στηρίζεται αποκλειστικά στο «ευάλωτο» διαλογικό του περιεχόμενο¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Στο ίδιο, 242.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, 242.

¹⁰⁷ R. Desjardins (1988), 119.

¹⁰⁸ Στο ίδιο, 121.

Ομοίως ο Pappas, το 1995, συνεχίζει να αναρωτιέται πώς μπορεί η απόρριψη της ποίησης από τη μεριά του Πλάτωνος να συμβιβαστεί με τη χρήση εκ μέρους του, λογοτεχνικών τεχνασμάτων, μύθων και εικόνων¹⁰⁹. Σύμφωνα πάντοτε με τον ίδιο στοχαστή, το να πούμε ότι οι μιμήσεις του Πλάτωνος μιμούνται την ιδεατή πραγματικότητα και όχι τα φαινόμενα είναι ελκυστική, αλλά άστοχη θέση, διότι στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* είναι φανερό ότι κάθε καλλιτεχνική απομίμηση, από τη φύση της, μιμείται τα φαινόμενα μόνο. Ούτε αρκεί, κατά τον Pappas, ο ισχυρισμός ότι ένας πλατωνικός διάλογος μιμείται μόνο ενάρετους ανθρώπους, όπως ο Σωκράτης, με όσο το δυνατόν λιγότερο δράμα¹¹⁰. Ο χαρακτήρας του Θρασύμαχου από μόνος του δείχνει ότι ο Πλάτων περιλαμβάνει «εξαιρετικά ατελείς χαρακτήρες στους διαλόγους του»¹¹¹.

Το τέχνασμα, ο ελιγμός του Πλάτωνος, κατά τον Pappas, είναι ότι παράγει λογοτεχνικές εικόνες οι οποίες «εφιστούν την προσοχή στην ίδια τους την ανεπάρκεια»¹¹². Κατά τον ίδιο, οι μεταφορές είναι σωστά τοποθετημένες και λειτουργούν ως συντομογραφίες ή ως πρώτες περιγραφές ενός περιεχομένου το οποίο ο αναγνώστης θα κατανοήσει πληρέστερα αργότερα. Σύμφωνα με τον Pappas, οι διάλογοι υπενθυμίζουν στο κοινό τους ότι υπάρχει κάτι ανώτερο από τη λογοτεχνική φαντασία και ότι ακόμη και οι πιο ζωηρές και πιο γόνιμες εικόνες πρέπει να «υποχωρούν υπέρ της προόδου της λογικής»¹¹³.

¹⁰⁹ N. Pappas (1995), 214.

¹¹⁰ Στο ίδιο, 214.

¹¹¹ Στο ίδιο, 215.

¹¹² Στο ίδιο, 215.

¹¹³ Στο ίδιο, 216.

Η Murray αναφερόμενη στο αδιέξοδο με το οποίο καταπιάστηκε πριν από εκείνη ο Pappas — αυτό του αποκλεισμού της ποίησης σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ο Πλάτων φαίνεται να είναι ένας μιμητής ο ίδιος, ο οποίος ποτέ δεν στρέφεται στους αναγνώστες του σε πρώτο πρόσωπο — καταλήγει πως ενώ οι διάλογοι είναι ποιητικοί, σίγουρα δεν αποτελούν μίμηση ούτε κατατάσσονται στην ποίηση¹¹⁴. Ο χαρακτήρας των διαλόγων είναι, δηλαδή, ποιητικός κατά την Murray, χωρίς όμως οι ίδιοι οι διάλογοι να εντάσσονται στην κατηγορία της ποίησης. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Cook θεωρεί πως ενώ δεν μπορούμε να αποσυνδέσουμε την ποιητική δραστηριότητα από τις ίδιες τις δημιουργίες του Πλάτωνος, από την άλλη δεν μπορούμε και να την ταυτίσουμε με αυτές εξ ολοκλήρου, δεδομένου ότι το στοιχείο της φιλοσοφικής έρευνας παραμένει πρωταρχικό σε αυτές, αγωνιζόμενο κατά της ίδιας της ποίησης την οποία χρησιμοποιεί, ερμηνεύει, απορρίπτει και, κατά κάποιο τρόπο, μιμείται¹¹⁵.

Η Blondell υποστηρίζοντας την ίδια άποψη, φτάνει να αντιτίθεται τόσο στη δραματική ερμηνευτική κατεύθυνση των διαλόγων, την οποία παρουσιάσαμε προηγουμένως, όσο και στην ερμηνευτική κατεύθυνση η οποία θεωρεί τους πλατωνικούς διαλόγους λογοτεχνικά έργα με φιλοσοφικό χαρακτήρα¹¹⁶. Η Blondell αποφαίνεται πως το γεγονός ότι τα πρόσωπα τα οποία αναπαριστώνται στους διαλόγους του Πλάτωνος φιλοσοφούν, είναι κεντρικής σημασίας για να θεωρήσουμε τα έργα του Πλάτωνος «φιλοσοφία, και όχι φιλοσοφικά λογοτεχνικά έργα»¹¹⁷. Κατά την ίδια, τα έργα του Πλάτωνος ξεχωρίζουν, όχι μόνο λόγω της έκτασης

¹¹⁴ P. Murray (1996), 14.

¹¹⁵ A. Cook (1996), 93.

¹¹⁶ Βλ. ενότητες 1. 2. 1. και 1. 2. 2 αντίστοιχα.

¹¹⁷ R. Blondell (2002), 37.

της φιλοσοφικής συζήτησης την οποία περιέχουν, αλλά και για την πρωτοτυπία και τη σαφήνεια των ιδεών που διερευνούν. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά μπορούν να βρεθούν, σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, σε διαφορετικό βαθμό σε ένα μεγάλο μέρος της ελληνικής τραγωδίας και στο ύστερο δράμα. Ωστόσο, κανένα από αυτά τα δραματικά έργα, σύμφωνα με την Blondell, δεν έρχεται τόσο κοντά στην απόλυτη αναλογία απροκάλυπτων και πρωτότυπων φιλοσοφικών επιχειρημάτων την οποία συναντάμε στα έργα του Πλάτωνος. Σύμφωνα με την ίδια, είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι τα φιλοσοφικά επιχειρήματα, είναι σε συντριπτικό βαθμό, «το κύριο αντικείμενο των δραμάτων του [του Πλάτωνος]»¹¹⁸. Κατά την άποψή της, οι μελετητές, οι οποίοι ακολουθούν τη δραματική ερμηνευτική κατεύθυνση, αγνοούν αυτό το συμπέρασμα¹¹⁹.

Σύμφωνα με το επιχείρημα της Naddaff, η χρήση μεταφορών και εικόνων είναι αναγκαία λόγω του εκφραστικού αδιεξόδου το οποίο ο Πλάτων συναντά όταν συζητά από τη μία πλευρά, τη φιλοσοφική γνώση των Ιδεών και από την άλλη, τη σφαίρα των φαινομένων και του γίνεσθαι. Σύμφωνα με την Naddaff, αντί ο Πλάτων να απορρίψει την εικόνα της Ιδέας ενός κρεβατιού, την οποία συναντάμε στη μεταφυσική ιεράρχηση της αρχής του δέκατου Βιβλίου, λόγω «έλλειψης» όπως ισχυρίζεται η ίδια, της «φιλοσοφικής σοβαρότητας που τη διακρίνει», θα μπορούσε κανείς να δει τη χρήση αυτή ως σημάδι ενός φιλοσοφικού αδιεξόδου το οποίο ο Σωκράτης —ή ο Πλάτων— συναντά¹²⁰. Η ίδια η μεταφορά είναι, κατά την

¹¹⁸ Στο ίδιο, 48.

¹¹⁹ Στο ίδιο, 48.

¹²⁰ R. A. Naddaff (2002), 75. Αξίζει να σημειωθεί, πως λόγω της μεγάλης έκτασης και της λεπτότητας του θέματος, δεν επιχειρήθηκε στην παρούσα εργασία ο σημαντικός διαχωρισμός, εντός του πλατωνικού έργου, των θέσεων του Πλάτωνος από των θέσεων του Σωκράτη. Για μία συζήτηση περί του διαχωρισμού αυτού βλ. κατά χρονολογική σειρά: J. Burnet (1950), 212, D. W.

Naddaff, ένδειξη έλλειψης για την οποία δεν υπάρχει επαρκής αναπλήρωση, εκτός ίσως μόνο μέσα από την οικειοποίηση εκ μέρους του Σωκράτη μίας πιο ποιητικής, μεταφορικής γλώσσας, σε αντίθεση με την εννοιολογική, φιλοσοφική γλώσσα¹²¹. Αυτός είναι, επομένως, κατά την άποψή της, ο λόγος για τον οποίο ο Πλάτων χρησιμοποιεί μία ποιητική γλώσσα στο έργο του.

Ο Moravcsik ασπάζεται την ίδια θέση και θεωρεί πως ο Πλάτων προτιμά τις δραματικές τεχνικές, λόγω της αδυναμίας του να εκφραστεί με άλλα μέσα. Κατά τον ίδιο, ο Πλάτων ποτέ δεν χρησιμοποιεί μεταφορές, παρομοιώσεις, ή μύθους, αν η προτιμώμενη μέθοδος της λογικής έκθεσης, το λογικό, παραγωγικό επιχείρημα και ο ορισμός, είναι διαθέσιμα¹²². Όταν αναγκάζεται να χρησιμοποιήσει λογοτεχνικές εικόνες, ο Πλάτων, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, απολογείται πάντα και υποδεικνύει πως αυτός είναι μόνον ο δεύτερος καλύτερος τρόπος για να εξηγήσει σοβαρά θέματα. Για παράδειγμα, ο Moravcsik αναφέρει την εισαγωγή της εικόνας του άρματος στον *Φαίδρο* (βλ. *Φαίδρος*, 246a3-b4) και τον μύθο του σπηλαίου στην *Πολιτεία* (βλ. *Πολιτεία*, 514a1-517a7)¹²³.

Οι ερμηνευτές οι οποίοι θα εξεταστούν στη συνέχεια, θεωρούν τα πλατωνικά έργα τόσο δραματικά όσο και φιλοσοφικά. Τα στοιχεία δηλαδή της λογοτεχνικότητας και αυτά της φιλοσοφικής παρουσίασης θέσεων, σύμφωνα με αυτούς, είναι αλληλένδετα μεταξύ τους και αναπόσπαστα το ένα από το άλλο.

Graham (1992), 141-165, G. Press (ed.) (2000), D. Cohn (2001), 485-500, A. N. Michelini (2003), 45-65, G. A. Scott (2003), 70-75, D. Roochnik (2004), 91-92, C. Rowe (2007), 15-20.

¹²¹ R. A. Naddaff (2002), 75.

¹²² J. Moravcsik (1982), 44.

¹²³ Στο ίδιο, 44.

1. 2. 4. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία οι πλατωνικοί διάλογοι συνιστούν τόσο λογοτεχνικά όσο και φιλοσοφικά έργα

Σύμφωνα με τους παρακάτω ερμηνευτές, η μορφή και το περιεχόμενο των διαλόγων είναι αδιαχώριστα και αναπόσπαστα και δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως οι διάλογοι είναι μόνο δράματα ή μόνο πραγματείες φιλοσοφικών θέσεων. Οι πλατωνικοί διάλογοι θεωρούνται, επομένως, εδώ, τόσο έργα φιλοσοφίας, όσο και έργα ποίησης. Κανένα από τα δύο στοιχεία, της λογοτεχνικότητας και της φιλοσοφικής παρουσίας θέσεων δεν είναι επικουρικό, το ένα του άλλου.

Οι μελετητές αυτοί ξεκινούν με τη διερεύνηση της πλατωνικής χρήσης του δράματος και του μύθου. Ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος επικαλείται, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση, όχι μόνο τη λογική μας, αλλά και τα συναισθήματα και τη φαντασία μας. Οι πλατωνικοί διάλογοι δεν αποδεικνύουν μόνο θέσεις, αλλά παριστούν κάτι και λένε ιστορίες. Ενώ, όμως, δεν αποτελούν μόνο δράματα ή μύθους, δεν συνιστούν από την άλλη αφηρημένες θεωρητικές πραγματείες. Ως εκ τούτου, κατά τους ερμηνευτές αυτούς, μία σωστή αντίληψη της φιλοσοφίας του Πλάτωνος απαιτεί την κατανόηση της σχέσης στο πλαίσιο των διαλόγων του, μεταξύ φαντασίας και λογικής, μεταξύ δράματος και φιλοσοφικών επιχειρημάτων.

Ο Edman θεωρεί ακραία τη δραματική ερμηνευτική κατεύθυνση την οποία παρουσιάσαμε παραπάνω, πρώτη στην πραγμάτευση της δραματικής ερμηνευτικής προσέγγισης¹²⁴. Θεωρεί δηλαδή ακραία την κατάταξη των πλατωνικών έργων ως δραμάτων και την ερμηνεία —κατά κύριο λόγο ή

¹²⁴ Βλ. ενότητα 1. 2. 1.

ίσως αποκλειστικά — του Πλάτωνος ως ποιητή. Η άποψη αυτή θεώρησε, σύμφωνα με την ανάγνωση του Edman, το πλατωνικό έργο ως ποιητικό, χωρίς τη λογική συνέπεια ενός δόγματος¹²⁵. Ο Edman παραδέχεται πως η αντιμετώπιση του Πλάτωνος, κατά κύριο λόγο ή αποκλειστικά ως ποιητή προωθείται εν μέρει από τις δυσκολίες τις οποίες συνεπάγεται κάθε προσπάθεια αντιμετώπισής του ως υπέρμαχου δογματικών αληθειών¹²⁶.

Είναι αλήθεια κατ' αυτόν τον ερμηνευτή, πως ο ίδιος ο Σωκράτης είναι πρώτα και κύρια μία δραματική δημιουργία του Πλάτωνος και όχι ένας καθηγητής της λογικής ή της μεταφυσικής. Ο ίδιος ερμηνευτής παραδέχεται βέβαια από την πλευρά του, πως εκείνοι οι οποίοι έχουν την τάση να αντιμετωπίζουν τον Πλάτωνα κατά κύριο λόγο ως ποιητικό δραματουργό, δικαιολογημένα πράττουν κάτι τέτοιο. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο Πλάτων μπορεί να κριθεί κατά κύριο λόγο ως ποιητικός δραματουργός, για το λόγο ότι ο Σωκράτης, σε κρίσιμα σημεία σε ένα επιχείρημα, εισάγει μύθους, προειδοποιεί τους ακροατές του να μην εκλάβουν τον μύθο κυριολεκτικά και, όμως, ταυτόχρονα επιμένει να τον πάρουν στα σοβαρά. Όλα αυτά τα στοιχεία αποτελούν επαρκή αιτία, κατά τον Edman, για τη θεώρηση του Πλάτωνος ως δραματουργού.

Είναι προφανές όμως, κατά τον ίδιο, πως αυτές οι «ευφάνταστες ερμηνείες» του Πλάτωνος, όπως τις αποκαλεί, είναι υπερβολικές. Το επιχείρημα του, είναι, πως αν ο Πλάτων θεωρηθεί απλά ποιητής και οι ιδέες του δραματικές θεματικές, τότε παραμένει αναπάντητο το ερώτημα, πώς ο ίδιος αυτός άνθρωπος κατάφερε να θεωρηθεί από τόσο πολλούς αναγνώστες επανειλημμένα εδώ και χιλιάδες χρόνια ως κάτοχος ενός συνόλου θεμελιωδών πεποιθήσεων πάνω σε μεταφυσικά και ηθικά

¹²⁵ I. Edman (1936), 605.

¹²⁶ Στο ίδιο, 606.

θέματα¹²⁷. Ακόμη και οι πιο λογοτεχνικά προσανατολισμένοι των αναγνωστών του δεν μπορούν παρά να αισθανθούν, σύμφωνα με την άποψη του Edman, ότι αν και αυτός ο οποίος μεταφέρει τις σκέψεις του στους διαλόγους είναι ποιητής, εντούτοις εκφράζεται με σοβαρότητα πάνω σε φιλοσοφικά θέματα.

Ακόμα και αν κάποιος, επομένως, ισχυρίζεται ή επιτρέπει να θεωρηθεί ο Πλάτων καλλιτέχνης, σύμφωνα με τον Edman, πρέπει να θυμάται ότι το αντικείμενο του Πλάτωνος ήταν η ενάρετη ζωή και τα θεμέλιά της. Ενώ ο Πλάτων, κατά τον ίδιο μελετητή, μπορεί να άρχισε απλά να σκιαγραφεί τον Σωκράτη και τους συντρόφους του, βρέθηκε τελικά να χρησιμοποιεί τη γλώσσα του ποιητικού δράματος για να εκφράσει τις βαθύτερες ανάγκες και τις πεποιθήσεις της λογικής, και την ηθική η οποία είναι η συνέχεια αυτών. Υπάρχουν, βέβαια, πολλές ενδείξεις ότι ο ίδιος ο Πλάτων ήταν προβληματισμένος από τις λεπτές σχέσεις μεταξύ της ποίησης και της αλήθειας. Προφανώς, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, δεν μπορούσε να αποφασίσει σε ποια πλευρά του πεδίου μάχης επιθυμούσε να ενταχθεί, αλλά η τέχνη του, αν όχι η ρητή θεωρία του, φαίνεται να δείχνει ευκρινώς, κατά τον Edman, πού εντάσσεται.

Σύμφωνα πάντοτε με τον ίδιο στοχαστή, δεν έχει σημασία αν είναι αλήθεια πως ο Πλάτων στην ηλικία των είκοσι ετών κατέστρεψε τους ποιητικούς στίχους τους οποίους «υποτίθεται», κατά τον ίδιο, πως είχε γράψει. Γεγονός παραμένει, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, πως είναι ένας ποιητής ο οποίος όμως παρέμεινε καχύποπτος απέναντι στην ποίηση για φιλοσοφικούς λόγους. Οι υποψίες του είναι, σύμφωνα με την ανάγνωση του Edman, αυτές της ηθικής φιλοσοφίας η οποία αποτελεί το δικό του

¹²⁷ Στο ίδιο, 607.

προσωπικό θέμα και αντικείμενο¹²⁸. Όμως, καταλήγει ο ίδιος στοχαστής, κατά κάποιον τρόπο ο Πλάτων τελικά οδηγείται, πίσω στην ποίηση την οποία είχε εγκαταλείψει¹²⁹. Κατά τα χαρακτηριστικά λόγια του Α. Η. Gilbert, ο Πλάτων «δεν είναι μόνο φιλόσοφος, αλλά και λογοτέχνης, ακόμη και δραματουργός ή ποιητής»¹³⁰.

Ειδικά, ο J. Stenzel παραθέτει την εικόνα την οποία έχει ο ίδιος για τον Πλάτωνα, κατά την οποία ο κύριος σκοπός του τελευταίου ήταν πάντα να παρουσιάσει μία εικόνα του Σωκράτη η οποία θα είχε καλλιτεχνική συνοχή. Η σύνθεση ενός δράματος είναι λοιπόν ο στόχος του Πλάτωνος, σύμφωνα με τον Stenzel, και το θέμα του, είναι ο ίδιος ο Σωκράτης. Η εικόνα του Σωκράτη παραμένει, ως ένα βαθμό, «ο στόχος της μιμητικής του τέχνης»¹³¹. Ο Stenzel θεωρεί πως ο Πλάτων εκλαμβάνει τους διαλόγους ως έργα τέχνης. Ως εκ τούτου, σύμφωνα με ένα από τα γνωστά του δόγματα, θεωρεί τους διαλόγους ως «μίμηση» και «παιδιά» («είναι κάτι σαν παιγνίδι κι όχι σοβαρή υπόθεση η μίμηση», «παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν», 602b8). Ο Stenzel αποφαίνεται πως είναι πάντα μέσα από το πρίσμα αυτό, που ο Πλάτων, για τα επόμενα χρόνια, βλέπει το δικό του λογοτεχνικό έργο. Σύμφωνα με τον ίδιο στοχαστή ο Πλάτων δεν είχε την πρόθεση να περιορίσει τον εαυτό του «στον πεζό λόγο της πραγματείας»¹³².

Ο Stenzel στη συνέχεια θεωρεί πως αυτή η λογοτεχνική φόρμα, την οποία ο Πλάτων επιλέγει για τους διαλόγους του, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με

¹²⁸ Στο ίδιο, 608.

¹²⁹ Στο ίδιο, 609.

¹³⁰ Α. Η. Gilbert (1939), 4.

¹³¹ J. Stenzel (1940), 3.

¹³² Στο ίδιο, 18.

τη φιλοσοφία του και το περιεχόμενο και η μορφή δεν μπορούν να μελετηθούν το ένα χωρίς το άλλο, καθώς συνεχίζουν να είναι στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο συνυφασμένα με ποικίλους τρόπους. «Ποτέ δεν υπάρχει» σύμφωνα με τον Stenzel, «μία στιγμή όπου μορφή και περιεχόμενο μπορούν να διαχωριστούν»¹³³.

Ο J. H. Randall συμφωνεί: «Ο Πλάτων είναι καλλιτέχνης και ποιητής»¹³⁴ και το πιο σημαντικό και βασικό γεγονός για τη φιλοσοφία των πλατωνικών διαλόγων, είναι, σύμφωνα με την άποψή του, πως πρόκειται για μία φιλοσοφία η οποία μπορεί να εκφρασθεί μόνο σε διάλογο, σε δραματική μορφή. Αργότερα ο Randall, στο έργο του *Plato. Dramatist of the Life of Reason*, συνεχίζει να υιοθετεί την ίδια θέση: «Η φιλοσοφία του [του Πλάτωνος] ήταν [...] ικανή να εκφραστεί μόνο στο πλαίσιο ενός διαλόγου —συνεπώς, σε δραματική μορφή»¹³⁵. Η κατανόηση του ίδιου του Πλάτωνος, κατά τον Randall, είναι αδιανόητη αν δεν ξεκινήσουμε από το γεγονός αυτό, από το γεγονός δηλαδή πως περιεχόμενο και μορφή στο έργο του είναι άμεσα συνυφασμένα¹³⁶. Περιεχόμενο και μορφή, όπως ισχυρίζεται και ο J. Stenzel πριν από αυτόν¹³⁷, είναι αδιαχώριστα.

Ο Randall αναλαμβάνει να σχολιάσει τη μέθοδο έκφρασης την οποία επιλέγει ο Πλάτων. Ισχυρίζεται πως κατά τον ίδιο τρόπο με τον οποίο η μέθοδος του Σωκράτη είναι αυτή της διαλεκτικής, της συζήτησης και της συνομιλίας, έτσι και η μέθοδος του Πλάτωνος, του ποιητή, του δραματουργού και του καλλιτέχνη, είναι η δραματική μέθοδος, η οποία

¹³³ Βλ. Στο ίδιο, 10, 21, 75.

¹³⁴ J. H. Randall (1967/1968), 504.

¹³⁵ J. H. Randall (1970), 133-134.

¹³⁶ Στο ίδιο, 506.

¹³⁷ βλ. J. Stenzel (1940), 10, 21, 75.

δεν είναι μία απλή τεχνική έκθεσης επιχειρημάτων, κατά τον Randall, αλλά μία τέχνη ανακάλυψης και διάκρισης της αλήθειας. Ο Πλάτων είναι πεπεισμένος, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, πως η αλήθεια είναι πολυσχιδής και πολύπλοκη και πρέπει να αναζητηθεί όχι μέσω της έρευνας — μέσω της επιστημονικής έρευνας — ούτε μέσω της απλής συνομιλίας, της συζήτησης, ή της διαλεκτικής. Η αλήθεια θα βρεθεί στη δραματουργική αντιπαράθεση ανθρωπίνων σκέψεων και προσωπικοτήτων καθώς και αντιτιθέμενων απόψεων¹³⁸. Επομένως, πρέπει να αναζητηθεί στη δραματική εξισορρόπηση των ανθρωπίνων χαρακτήρων και απόψεων οι οποίες αντιμάχονται η μία την άλλη. Κατά τον Randall, στα πλατωνικά έργα δεν μας επιτρέπεται να ακούμε ατέρμονες συζητήσεις για χιλιοειπωμένα πράγματα. Η αλήθεια, την οποία οδηγούμαστε να δούμε, δεν εντοπίζεται σε κάποιο σταθερό σώμα θεωριών, αλλά είναι η ίδια δραματική — «μία διαδικασία χωρίς τέλος, μία ζωή»¹³⁹.

Ο Ausland, αποδεχόμενος την άποψη του Randall στα βασικά της σημεία, ισχυρίζεται πως οι διάλογοι απαιτείται να αξιολογηθούν ως πραγματικά έργα λογοτεχνικής τέχνης, αποδίδοντας αυτό το οποίο θέλουν να πουν ως ποιητικά σύνολα και όχι ως μέσα έκφρασης των απόψεων συγκεκριμένων χαρακτήρων¹⁴⁰. Στις αυθεντικά δραματικές συνθέσεις του Πλάτωνος, σύμφωνα με τον ίδιο, κανένας από τους συνομιλητές δεν μπορεί να θεωρηθεί πως ομιλεί εξ ονόματος του συγγραφέα¹⁴¹. Η σύγχρονη έρευνα, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, φαίνεται να επιβεβαιώνει μία κάποια

¹³⁸ J. H. Randall (1970), 511.

¹³⁹ Στο ίδιο, 144.

¹⁴⁰ H. W. Ausland (1997), 373.

¹⁴¹ Στο ίδιο, 372.

οφειλή του Πλάτωνος στους μίμους, είτε άμεσα είτε μέσω του Σωκράτη. Κατά τον Ausland, σε ένα βασικό επίπεδο, η μιμητική ποιότητα των διαλόγων ισοδυναμεί με τη δραματική μορφή τους.

Σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο τα φιλοσοφικά έργα αποσκοπούν σε αρχές παρόμοιες με αυτές των μίμων, έτσι και οι διάλογοι του Πλάτωνος εκτιμώνται επαρκώς μόνον όταν οι πιο εκτεταμένες διαστάσεις του δραματικού χαρακτήρα τους έχουν διαπιστωθεί. Κατά τον Ausland, η αναζήτηση της μιμητικής υφής των διαλόγων περιλαμβάνει τη θεώρηση του συνδυασμού τον οποίο αυτοί επιτυγχάνουν, μεταξύ «παιχνιδιού» και «σοβαρής υπόθεσης» ή σοβαρότητας («παιδιάν τινα» και «σπουδήν», 602b8) μέσω του δράματος και τη θεώρηση του τρόπου με τον οποίο ο συνδυασμός αυτός παράγει ένα κατάλληλο φιλοσοφικό αποτέλεσμα¹⁴².

Η εκτίμηση της ουσιώδους και όχι μόνο της επιφανειακής μιμητικής φύσης των διαλόγων παρέχει κατ' επέκταση, σύμφωνα με τον Ausland, τουλάχιστον δύο σημαντικά οφέλη στον φιλοσοφικό ερμηνευτή. Κατ' αρχάς, παρατηρείται πως δεν είναι μόνον οι λέξεις, οι οποίες αποδίδονται στους συνομιλητές, αυτές που μεταδίδουν αυτό το οποίο θέλει ο Πλάτων να πει. Εξίσου σημαντικό ρόλο παίζουν οι χαρακτήρες των διαλόγων και οι πράξεις τους. Σύμφωνα πάντοτε με τον ίδιο, το σύνολο, επομένως, των μιμητικών στοιχείων, συμπεριλαμβανομένης της επιχειρηματολογίας, φέρει μία σημασία διαφορετικής τάξης από τις δεδομένες διαλογικές συνομιλίες και εκφράσεις¹⁴³. Γιατί το μιμητικό μείγμα «παιδιάν τινα» και «σπουδήν» (602b8) του Πλάτωνος «μπορεί να θεωρηθεί ως συμμετέχον το

¹⁴² Στο ίδιο, 375.

¹⁴³ Στο ίδιο, 377.

ίδιο στην τουλάχιστον εν μέρει σοβαρή του φιλοσοφία»¹⁴⁴. Έτσι ο Ausland εξηγεί πως ο Πλάτων αποφεύγει τις δογματικές διατυπώσεις στους διαλόγους του, χωρίς ούτε μία φορά να απευθύνεται στους αναγνώστες του σε πρώτο πρόσωπο¹⁴⁵.

Κατά τον Frede είναι προφανώς λάθος να υποθέσουμε ότι ο Πλάτων επιθυμούσε να γράψει ένα είδος «λογοτεχνικής μυθοπλασίας» και ότι τελικά η φιλοσοφία η οποία περιέχεται στους διαλόγους του χρησιμεύει απλώς ως όχημα ή ως πρώτη ύλη ή, με κάποιον άλλο τρόπο, ως ένα μέσον για ένα σκοπό. Εξίσου προφανώς, κατά τη γνώμη του, θα ήταν λάθος να υποθέσουμε ότι τα λογοτεχνικά στοιχεία στους διαλόγους αποτελούν μόνο έναν επιφανειακό στολισμό ή διακοσμητικά στοιχεία, τα οποία μπορούμε με ασφάλεια να αγνοήσουμε. Θα πρέπει μάλλον να υποθέσουμε ότι, κατά τον Πλάτωνα, η υψηλή λογοτεχνία είναι ανίκανη να επιτύχει τους στόχους της χωρίς να γίνει φιλοσοφική, ή διαφορετικά η φιλοσοφία, ή τουλάχιστον η φιλοσοφική γραφή την οποία χρησιμοποιεί ο Πλάτων, δεν εξυπηρετεί τον σκοπό της, εκτός αν γίνει η ίδια λογοτεχνική¹⁴⁶.

Ο Thayer τονίζει και αυτός με τη σειρά του τον αναπόσπαστο χαρακτήρα «φιλοσοφικού περιεχομένου και δράματος»¹⁴⁷, θεωρώντας τις δράσεις και τις αλληλεπιδράσεις του λόγου ως τις κυρίαρχες ιδιότητες του δράματος. Από αυτό το πρίσμα ισχυρίζεται, πως ο Πλάτων φαίνεται να παίζει σκόπιμα με τους αναγνώστες, οι οποίοι αναζητούν τις φιλοσοφικές του

¹⁴⁴ Στο ίδιο, 381.

¹⁴⁵ Στο ίδιο, 384.

¹⁴⁶ M. Frede (1992), 201-202.

¹⁴⁷ Βλ. H. W. Ausland (1997), 384. Για την ίδια θέση βλ. J. H. Randall (1967/1968), 506 και J. Stenzel (1940), 10, 21, 75.

απόψεις και η διαλογική μορφή φαίνεται να είναι επιλεγμένη με στόχο τη ματαίωση της φυσικής επιθυμίας για οριστικές απαντήσεις. Κατά τον ίδιο ερμηνευτή, η προσπάθεια διαχωρισμού, επομένως, του φιλοσοφικού περιεχομένου από τη δραματική μορφή είναι τόσο αδύνατη όσο και ανεπιθύμητη. Έτσι, σύμφωνα με τον ίδιο, η δραματική δομή και οι ιδιότητες του προφορικού διαλόγου αποτελούν αλληλένδετα στοιχεία και είναι σύμφυτες με το νόημα της ομιλίας, του λόγου μέσα στον διάλογο. Επομένως, πάντα σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, το αληθινό νόημα μίας δήλωσης σε ένα διάλογο δεν μπορεί να δοθεί με την απλή αφαίρεση και αποκοπή του από τις συγκεκριμένες διαλογικές καταστάσεις¹⁴⁸.

Στην ίδια ερμηνευτική κατεύθυνση κινείται ο Griswold ο οποίος αποφαίνεται χαρακτηριστικά, πως «τα έργα του Πλάτωνος είναι τόσο έργα τέχνης όσο και έργα φιλοσοφίας»¹⁴⁹. Θεωρεί πως η απόφαση του Πλάτωνος να γράψει διαλόγους μπορεί και πρέπει να εξηγηθεί ως μέρος μίας σκόπιμης και εύλογης φιλοσοφικής θέσης¹⁵⁰. Υπάρχει μία στενή σχέση ανάμεσα στη μορφή της γραφής του διαλόγου του Πλάτωνος, κατά τον Griswold, και «στη φαινομενική αδυναμία έκφρασής του σε μετα-φιλοσοφικά θέματα»¹⁵¹. Η πρόθεση του Πλάτωνος είναι να μας παρουσιάσει δραματικές απομιμήσεις της πρακτικής τού φιλοσοφείν. Σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, αποκρύπτοντας ο Πλάτων τις δικές του απαντήσεις από τα κείμενα, προκαλεί τον αναγνώστη να βρει ο ίδιος μία απάντηση. Ο στόχος αυτού του ελιγμού δεν είναι, σύμφωνα με τον Griswold, απλώς παιδαγωγικός. Αντίθετα, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή,

¹⁴⁸ H. S. Thayer (1993), 7.

¹⁴⁹ C. L. Griswold (1981), 150.

¹⁵⁰ C. L. Griswold (1988), 149.

¹⁵¹ Στο ίδιο, 147.

δεδομένου ότι η ουσιαστική συζήτηση αφορά στην υπεράσπιση της φιλοσοφίας, και δεδομένου ότι αυτή η υπεράσπιση είναι κατ' ανάγκη διαλεκτική, είναι υψίστης σημασίας να έλκει ο Πλάτων τον αναγνώστη στο φιλοσοφείν και μόνον τότε να του επιτρέπει να προβληματιστεί σχετικά με το εξαιρετικά δύσκολο πρόβλημα της «δικαιολόγησης» αυτής της δραστηριότητας¹⁵². Έτσι, η ποίηση και η μίμηση είναι απαραίτητες, εξηγεί ο Griswold, στην παρουσίαση της φιλοσοφίας την οποία ο Πλάτων επιθυμεί να αναδείξει.

Σε ένα σχετικά πιο πρόσφατο άρθρο του στην *Stanford Encyclopedia of Philosophy* ο Griswold ισχυρίζεται πως ο Πλάτων έγραψε φιλοσοφία με έναν τρόπο που μπορεί, με τους κατάλληλους όρους, να αποκληθεί και η ίδια ποιητική¹⁵³. Η αξιοσημείωτη φιλοσοφική ρητορική του Πλάτωνος ενσωματώνει στοιχεία ποίησης. Για τον Griswold είναι αρκετά προφανές πως οι διάλογοι είναι δράματα με αρκετά κοινά χαρακτηριστικά με την τραγωδία και την κωμωδία —όπως είναι για παράδειγμα, η χρήση της συγγραφικής ειρωνείας, η σημασία της τοποθέτησης στον χώρο, ο ρυθμός, ο ρόλος της ατομικότητας και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των χαρακτήρων του δράματος. Οι πλατωνικοί διάλογοι αφηγούνται επίσης, σύμφωνα με τον ίδιο, μία σειρά από μύθους, με εικόνες, παρομοίωση, αλληγορία, και μικρά μέρη όπου εμφανίζονται το μέτρο και η ομοιοκαταληξία¹⁵⁴.

Πράγματι, ο Griswold παρατηρεί, όπως και ο Gallop πριν από αυτόν¹⁵⁵, πως καθώς ο Πλάτων σχεδιάζει την ιδανική πολιτεία του στην *Πολιτεία*, ο

¹⁵² Στο ίδιο, 160.

¹⁵³ C. L. Griswold (2003), Introduction.

¹⁵⁴ Στο ίδιο, Plato's Dialogues as Rhetoric and Poetry.

¹⁵⁵ D. Gallop (1965), 127.

Σωκράτης αυτοαποκαλείται «αφηγητής μύθων» (βλ. «ὥσπερ ἐν μύθῳ μυθολογοῦντές», 376d9-10, «ἡ πολιτεία ἦν μυθολογοῦμεν», 501e4-5). Είναι πολλοί, επομένως, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, οι τρόποι με τους οποίους οι διάλογοι μπορούν να χαρακτηριστούν έργα μυθοπλασίας. Κανένα από τα συμβάντα τα οποία αναφέρονται σε αυτούς, δεν συνέβη ακριβώς όπως περιγράφεται από τον Πλάτωνα, παραδέχεται ο Griswold, αρκετά μάλιστα δεν θα μπορούσαν να λάβουν χώρα και ορισμένα περιέχουν χαρακτήρες οι οποίοι δεν υπήρξαν ποτέ¹⁵⁶.

Είναι η μυθοπλασία, επομένως, συμπληρωματική μόνο, ή έχει πιο καθοριστικό ρόλο για τη συγκρότηση και την ανάπτυξη του φιλοσοφικού επιχειρήματος; Ο Laird εκτιμά την *Πολιτεία* ως άσκηση τόσο μυθοπλασίας όσο και φιλοσοφίας. Το φιλοσοφικό επιχείρημα και η μυθοπλαστική εφεύρεση είναι, κατά τον ίδιο, «στενά συνδεδεμένες»¹⁵⁷. Για τον Πλάτωνα, σύμφωνα με την ανάγνωση του Laird, όλα τα στοιχεία στον φιλοσοφικό διάλογο —συμπεριλαμβανομένου του κληρονομημένου μύθου και της μυθοπλασίας— μπορούν να αποτελέσουν φιλοσοφικό λόγο, εκ των πραγμάτων¹⁵⁸. Η θέση του Laird προσπαθεί να αποδείξει όχι μόνο μία παράλληλη, αλλά μία «βαθιά σχέση μεταξύ φιλοσοφικής σκέψης και δημιουργίας της μυθοπλασίας»¹⁵⁹. Για τον Πλάτωνα, σύμφωνα με τον ίδιο, στην *Πολιτεία* τουλάχιστον, το φιλοσοφικό επιχείρημα εφαρμόζεται κυρίως σε καταστάσεις τις οποίες οι συνομιλητές προκαλούν, οι οποίες είναι υποθετικές και μάλιστα φανταστικές¹⁶⁰. Ο

¹⁵⁶ C. L. Griswold (2003), *Plato's Dialogues as Rhetoric and Poetry*.

¹⁵⁷ A. Laird (2001), 12.

¹⁵⁸ Στο ίδιο, 20.

¹⁵⁹ Στο ίδιο, 22.

¹⁶⁰ Στο ίδιο, 23.

Laird αποφαίνεται ότι στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο «οι φανταστικές και οι φιλοσοφικές προϋποθέσεις είναι δυσδιάκριτες η μία από την άλλη καθώς και αλληλένδετες μεταξύ τους»¹⁶¹.

Ο Hartland-Swann μάλιστα βρίσκει τον συνδυασμό της ποίησης και της φιλοσοφίας «ευεγερτικό από μία φιλοσοφική άποψη»¹⁶². Ο Πλάτων, κατά τον ίδιο στοχαστή, δεν ήταν ο καθαρός οπαδός της νοησιαρχίας και του ορθολογισμού τον οποίο οι ιστορίες της φιλοσοφίας αρέσκονται να παρουσιάζουν, αλλά είχε ακόμη «το ένα πόδι στον ημι-μυθολογικό κόσμο των Προσωκρατικών»¹⁶³. Έναν κόσμο στον οποίο ο ορθολογισμός συγκρούεται και αναμιγνύεται με τον ανορθολογισμό και όπου η ποίηση ήταν το κατ' εξοχήν μέσο έκφρασης. Ο Hartland-Swann εξάγει το συμπέρασμα στη συνέχεια πως οι μύθοι του Πλάτωνος είναι οργανικά συνδεδεμένοι με τα θέματα στα οποία εμφανίζονται και δεν μπορούν να αφαιρεθούν από τα φιλοσοφικά συμφραζόμενα στα οποία ενσωματώνονται.

Η σύνδεση αυτή και ο αναπόσπαστος χαρακτήρας των μύθων από τα φιλοσοφικά θέματα στα οποία εμφανίζονται, βρίσκει σύμφωνο τον Bowen. Ο Bowen προτείνει την ερμηνεία κατά την οποία ο διάλογος συνδυάζει δύο κλάδους¹⁶⁴. Υποστηρίζει ότι η πολεμική και η έλλειψη οποιασδήποτε συναίνεσης μεταξύ των σύγχρονων σχολών ερμηνείας οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη σύγχυση δύο διακριτά διαφορετικών δραστηριοτήτων οι οποίες είναι αναγκαίες για την ερμηνεία του πλατωνικού έργου. Οι μελετητές των σχολών αυτών, σύμφωνα με την

¹⁶¹ Στο ίδιο, 24.

¹⁶² J. Hartland-Swann (1951), 12.

¹⁶³ Στο ίδιο, 139.

¹⁶⁴ C. A. Bowen (1988), 59.

άποψη του Bowen, θεωρώντας πως ερμηνεύουν τη φιλοσοφία του Πλάτωνος υπό το φως όσων έγραψε, συγχέουν λανθασμένα τη φιλολογία, η οποία ερμηνεύει το κείμενο ως ένα αυτόνομο λογοτεχνικό έργο, με τη φιλοσοφία, η οποία οδηγείται από το κείμενο στην αναζήτηση της γνώσης¹⁶⁵.

Περαιτέρω, δεδομένου ότι η πλατωνική φιλοσοφία, κατά τον Bowen, δεν είναι ούτε δόγμα του Πλάτωνος ούτε αδρανές φιλοσοφείν, αλλά η ίδια η σκέψη του αναγνώστη μέσω ερωταποκρίσεων υπό την καθοδήγηση του Πλάτωνος, η λυδία λίθος δεν είναι το ίδιο το κείμενο: αυτό αποτελεί πεδίο της φιλολογίας. Αντίθετα, σύμφωνα με τον ίδιο στοχαστή, η φιλοσοφία αξιολογεί τόσο τη σημασία των ερωτήσεων που διατυπώνονται όσο και το αν οι απαντήσεις τους είναι επιτυχείς¹⁶⁶. Με λίγα λόγια, ο Bowen ισχυρίζεται πως το δίλημμα δογματισμός ή σκεπτικισμός το οποίο ορίζει η πρόσφατη ιστορία της πλατωνικής ερμηνευτικής θα απορριφθεί, όχι επειδή λανθασμένα εκλαμβάνει τη φιλοσοφία ως σύστημα και όχι ως έρευνα, αλλά επειδή εκλαμβάνει το κείμενο ως αποδεικτικό στοιχείο της σκέψης του συγγραφέα της¹⁶⁷.

Ο Sayers με τη σειρά του ισχυρίζεται πως η φιλοσοφία πάντα εκφράζεται γλωσσικά με «ρητορικά και λογοτεχνικά στοιχεία»¹⁶⁸. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές, σύμφωνα με τον ίδιο, στους ίδιους τους διαλόγους του Πλάτωνος, πολλοί από τους οποίους είναι «αριστουργήματα λογοτεχνικά καθώς και φιλοσοφικά»¹⁶⁹, και στους οποίους τα λογοτεχνικά τεχνάσματα

¹⁶⁵ Στο ίδιο, 63.

¹⁶⁶ Στο ίδιο, 64.

¹⁶⁷ Στο ίδιο, 65.

¹⁶⁸ S. Sayers (1999), 153.

¹⁶⁹ Στο ίδιο, 154.

της αλληγορίας, της παρομοίωσης και του μύθου συχνά εμπεριέχουν τη δυνατότητα επικοινωνίας ενός φιλοσοφικού μηνύματος.

Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, μερικές φορές η χρήση αυτών των λογοτεχνικών τεχνικών θεωρείται ως χαρακτηριστικό ενός καθαρά «λογοτεχνικού» ύφους της φιλοσοφικής γραφής, η οποία τα τελευταία χρόνια έχει συνδεθεί ιδιαίτερα με την «ευρωπαϊκή» φιλοσοφία. Σύμφωνα με τον Sayers αυτό το ύφος αντιπαρατίθεται και κρίνεται δυσμενώς σε σχέση με το «απλό» και «άμεσο»¹⁷⁰, ευθύ ύφος των «αναλυτικών» φιλοσόφων του αγγλόφωνου κόσμου. Φαίνεται έτσι, πως η αρχαία διαμάχη μεταξύ φιλοσοφίας και λογοτεχνίας συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Η πεποίθηση του Sayers είναι πως η προσπάθεια να επιτευχθεί μία σαφής διάκριση ανάμεσα στη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία, είναι αστήρικτη. Η φιλοσοφία πάντα εκφράζεται, κατά την άποψή του, με πειστικό τρόπο, ανεξάρτητα από το ύφος της. Υπάρχει, σύμφωνα με τον ίδιο, μία λογοτεχνική και ρητορική πτυχή σε όλο τον γραπτό λόγο. Αυτό ισχύει, καταλήγει ο Sayers, για την απλούστερη και πιο επίσημη αναλυτική γραφή καθώς και για την πιο «ανθηρή» λογοτεχνική πεζογραφία. Πράγματι, το αυστηρό και επίσημο ύφος είναι το ίδιο ένα ρητορικό τέχνασμα της αναλυτικής φιλοσοφίας. Με λίγα λόγια, υπάρχει, κατ' αυτόν τον ερμηνευτή, μία φιλοσοφική διάσταση στη λογοτεχνία και μία λογοτεχνική διάσταση στη φιλοσοφία. Ο Sayers καταλήγει πως οι δύο δεν μπορούν να διακριθούν μεταξύ τους με τον κατηγορηματικό τρόπο ο οποίος προτείνεται από τον Πλάτωνα στην *Πολιτεία*¹⁷¹.

Ειδικότερα, η Morgan σημειώνει πως όλες οι θέσεις του Πλάτωνος έχουν κάτι από μύθο. Η ίδια προτείνει μάλιστα ότι ο μύθος εκφράζει το

¹⁷⁰ Στο ίδιο, 154.

¹⁷¹ Στο ίδιο, 154.

περιεχόμενο του διαλόγου σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από ό, τι ο Σωκράτης παραδέχεται¹⁷². Δεν πρέπει να ξεχνάμε, σημειώνει η Morgan ότι κάθε διάλογος είναι μία λογοτεχνική δημιουργία, ένα παιχνίδι, αν και σοβαρό, το οποίο παίζει ο Πλάτων· όπως και ο μύθος, απαιτεί μία συνειδητοποίηση ταυτόχρονα λογοτεχνική και φιλοσοφική¹⁷³. Ο πλατωνικός μύθος είναι μία συμβολική και μη αναλυτική αφήγηση. Η Morgan ισχυρίζεται πως ο μύθος εκφράζει τις μη αποδείξιμες πρώτες αρχές του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου, δεδομένου ότι η διαλεκτική του δεν μας παρέχει επαρκείς συνθήκες για βέβαιη γνώση και ο μύθος είναι, τελικά, ένας τρόπος για την αντιμετώπιση αυτών των ελλείψεων.

Αξίζει να αναφέρουμε ακόμη μία ερμηνεία για να ολοκληρωθεί η καταγραφή του προβληματισμού σε αυτό το κεφάλαιο. Πρόκειται για την ερμηνεία του Gadamer κατά τον οποίο ο Πλάτων είχε κατανοήσει την ανάγκη να αναφέρει, ακόμη και στην εννοιολογική γλώσσα της διαλεκτικής του, «το όριο με το οποίο έρχεται αντιμέτωπη η γλώσσα των ανθρώπων σε σχέση με τα φαινόμενα της πραγματικότητας»¹⁷⁴. Αυτή η κατανόηση εκ μέρους του Πλάτωνος επέτρεψε στον ίδιο, κατά τον Gadamer, να γίνει ο μεγάλος προσωπογράφος του οποίου την ικανότητα για πλαστική αναπαράσταση βλέπουμε και θαυμάζουμε στον *Φαίδωνα* και στο *Συμπόσιο*¹⁷⁵. «Όταν κάποιος έχει την ικανότητα του Πλάτωνος στην ποιητική τέχνη» εξηγεί ο Gadamer, «βρίσκει ευχάριστη τη χρήση της μυθικής φαντασίας, την αντιπαράθεση της φαινομενικά απόλυτης εγκυρότητας των πάντων [...] με τις ιστορίες της παιγνιώδους μη-

¹⁷² K. A. Morgan (2000), 174.

¹⁷³ Στο *ίδιο*, 175.

¹⁷⁴ H-G. Gadamer (2000), 263.

¹⁷⁵ Στο *ίδιο*, 263.

πραγματικότητας [...]»¹⁷⁶. Ομοίως, ισχυρίζεται ο ίδιος, ο Πλάτων είχε ανάγκη την τέχνη της προσωπογραφίας, όχι για να καταστήσει τη σκέψη και την απόδοση των λόγων πιο διασκεδαστικές αλλά περισσότερο για να υπενθυμίζει συνεχώς την ατέλεια των ανθρώπινων προσπαθειών¹⁷⁷. Τόσο καλά είχε κατανοήσει ο Πλάτων, κατά τον Gadamer, τα όρια κάθε έκφρασης.

Οι ερμηνευτές οι οποίοι θα εξεταστούν στη συνέχεια, θεώρησαν τα πλατωνικά έργα τραγικά, τόσο ως προς τη δραματικότητά τους, όσο και λόγω της τραγικής θεώρησης, κατ' αυτούς, η οποία διακρίνεται στο σύνολο του πλατωνικού έργου.

¹⁷⁶ Στο ίδιο, 271.

¹⁷⁷ Στο ίδιο, 271.

1. 2. 5. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία οι πλατωνικοί διάλογοι περιέχουν τραγικά στοιχεία

Οι διάλογοι του Πλάτωνος κατ' αυτούς τους ερμηνευτές έχουν ισχυρά τραγικά στοιχεία. Οι διάλογοι, δηλαδή, δεν αποτελούν μόνο δράματα ως προς τη μορφή τους, αλλά ακόμη πλησιάζουν τις τραγωδίες ως προς το περιεχόμενό τους, αφού η ίδια η πλατωνική φιλοσοφία θεωρείται εδώ τραγική. Τα τραγικά στοιχεία εντοπίζονται συνεπώς τόσο στα χαρακτηριστικά τα οποία μπορεί να έχουν κοινά οι πλατωνικοί διάλογοι με τις τραγωδίες στο ύφος και στη μορφή τους, δηλαδή στα εκφραστικά τους μέσα και στη δραματικότητά τους, αλλά ακόμη ως προς το ίδιο το περιεχόμενο και το μήνυμά τους. Επομένως, οι πλατωνικοί διάλογοι χαρακτηρίζονται από κάποιους ερμηνευτές ως «τραγικοί» λόγω του ότι το τραγικό στοιχείο βρίσκεται, κατ' αυτούς, στην ίδια την αντίληψη την οποία έχει ο Πλάτων για τη φιλοσοφία του. Η ίδια η φιλοσοφία και η άσκησή της κατά τον Πλάτωνα έχει, γι' αυτούς τους ερμηνευτές, καθαρά τραγικό χαρακτήρα.

Ο Blank ανήκει σε αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση, θεωρεί όμως πως τα έργα του Πλάτωνος ομοιάζουν στις τραγωδίες ως προς την επίδραση που αυτά επιβάλλουν στον ακροατή¹⁷⁸. Σύμφωνα με το επιχείρημά του η συναισθηματική χειραγωγήση είναι ο κύριος στόχος και το αποτέλεσμα των πλατωνικών διαλόγων. Η αυτο-εξαπάτηση στην οποία οδηγούνται οι αποκρινόμενοι στον Σωκράτη και η συμπάθεια ή η ψυχαγωγία του ακροατή δημιουργούν, κατά την άποψή του, μία κατάσταση όμοια με αυτήν, η οποία περιγράφεται ως λειτουργία της τραγωδίας από τον

¹⁷⁸ D. L. Blank (1993), 428.

Αριστοτέλη. Στην *Ποιητική* διαβάζουμε πως ο σκοπός της τραγωδίας είναι η επίτευξη, μέσω του οίκτου και του φόβου, της κάθαρσης των συναισθημάτων («δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν», *Ποιητική*, 1449b27-28)¹⁷⁹, οδηγώντας τελικά στην απόλαυση («ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, στο *ίδιο*, 1453b12-13)¹⁸⁰. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ο Halliwell ο οποίος θεωρεί πως ο Πλάτων είδε τη δύναμη της τραγικής άποψης με τόση σαφήνεια που κάποιες φορές πλησιάζει και ο ίδιος την εφαρμογή της, «τουλάχιστον δραματουργικά»¹⁸¹.

Ο Rochnik με τη σειρά του εντοπίζει τον τραγικό χαρακτήρα των διαλόγων του Πλάτωνος στο στοιχείο της πολλαπλότητας, το ενυπάρχον σε αυτούς. Στο άρθρο του «The Tragic Philosopher: A Critique of Martha Nussbaum» το 1988 επιχειρεί να αντικρούσει την ευρεία ερμηνεία του ελληνικού πολιτισμού η οποία θέλει τον Πλάτωνα να έχει —λανθασμένα κατά τον Rochnik— χαρακτηριστεί ως ο μεγάλος εχθρός της ελληνικής τραγωδίας. Ανάμεσα σε αυτές τις ερμηνείες εντοπίζεται, κατά τον ίδιο, και η άποψη της Martha Nussbaum, η οποία θεωρεί την πολλαπλότητα των αξιών και των στοχοθετήσεων των υποκειμένων στην τραγική ποίηση ως μία από τις αιτίες της τραγικής σύγκρουσης. Η ίδια θεωρεί πως ο Πλάτων επιδιώκει την υπέρβαση αυτής της σύγκρουσης, με την κατάργηση της πολλαπλότητας. Ο Πλάτων, ως εχθρός της πολλαπλότητας, κατά την Nussbaum, «ομογενοποίησε το πεδίο των

¹⁷⁹ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, εισαγωγή-κείμενο-μετάφραση-σχόλια Δ. Λυπουρλής (Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 2008).

¹⁸⁰ D. L. Blank (1993), 429.

¹⁸¹ S. Halliwell (1984), 67. Βλ. επίσης P. Shorey (1923), 352-354, κατά τον οποίο, ο Πλάτων χρησιμοποιεί ενίοτε τραγική στιχομυθία για να εντείνει το ύφος του και να σηματοδοτήσει τη μετάβαση σε μία συζήτηση ιδιαίτερης σημασίας.

αξιών, προκειμένου να το καταστήσει επιδεκτικό σε μία τεχνική, ποσοτική μεταχείριση»¹⁸².

Ο Roochnik ισχυρίζεται πως η ανάγνωση της Nussbaum αποδεδειγμένα αποτυγχάνει να εκτιμήσει την ύπαρξη και τη θέση του στοιχείου της πολλαπλότητας στους πλατωνικούς διαλόγους¹⁸³. Η ερμηνεία της δεν εκτιμά, σύμφωνα με τον ίδιο, ένα βασικό χαρακτηριστικό της πλατωνικής γραφής, το οποίο είναι ο τρόπος με τον οποίον ο Σωκράτης επεξεργάζεται τα σχόλιά του και προσαρμόζει κάθε φορά την ορολογία του, για να ανταποκριθεί στις ιδιαίτερες ανάγκες των εκάστοτε συνομιλητών του. Αυτή η αποτυχία είναι ακόμα πιο έντονη αφού η Nussbaum, όπως εντοπίζει ο Roochnik, αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο του βιβλίου της στην εξέταση του ύφους της γραφής του Πλάτωνος¹⁸⁴. Η ίδια μάλιστα αναγνωρίζει πως στους πλατωνικούς διαλόγους «βλέπουμε μία ενεργή, συνεχή συζήτηση, αντί για έναν κατάλογο συμπερασμάτων ή μία διακήρυξη αληθειών»¹⁸⁵. Παρ' όλα αυτά, η ίδια επιμένει να θεωρεί τους διαλόγους, σύμφωνα με τον Roochnik, «ως σαφείς προσπάθειες ανάβασης από το καθ' έκαστο στο καθολικό»¹⁸⁶.

Ειδικά, ο Roochnik ισχυρίζεται πως ο Σωκράτης συχνά φαίνεται να υποστηρίζει την αναζήτηση μίας καθολικής αντίληψης των θεμάτων τα οποία πραγματεύεται, αλλά οι εικόνες και οι νουθεσίες τις οποίες χρησιμοποιεί, είναι πάντα ενσωματωμένες σε ένα δραματικό πλαίσιο,

¹⁸² D. L. Roochnik (1988), 287.

¹⁸³ Στο ίδιο, 290.

¹⁸⁴ Ο Roochnik αναφέρεται στο κεφάλαιο «Interlude I: Plato's anti-tragic Theater», του έργου της M. Nussbaum (1986), 122-135.

¹⁸⁵ M. C. Nussbaum (1986), 126.

¹⁸⁶ D. L. Roochnik (1988), 290.

είναι πάντα περιπλεγμένες με συγκεκριμένες, καθ' έκαστες καταστάσεις. Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τον Roochnik, η εικόνα η οποία παρουσιάζεται από τον Σωκράτη είναι εμμέσως και κατ' ανάγκη τροποποιημένη, δεδομένου ότι είναι πάντα δυνατή η περίπτωση, η επίκληση του Σωκράτη στη λογική να αποτελεί απλώς μία απόκριση σε μία συγκεκριμένη περίπτωση. Από αυτό το πρίσμα, αποφαίνεται ο Roochnik, υπάρχει μία σημαντική συγγένεια ανάμεσα στο τραγικό και στους πλατωνικούς διαλόγους. Ο ίδιος θεωρεί πως οι χαρακτήρες των διαλόγων, ο τόπος και ο χρόνος τους, συναποτελούν ένα αναπόφευκτο συναφές πλαίσιο μέσα στο οποίο ενσωματώνονται όλοι οι ισχυρισμοί του Σωκράτη¹⁸⁷. Η Martha Nussbaum παραβλέπει, κατά την άποψή του, αυτήν τη μορφική σημασία των διαλόγων του Πλάτωνος¹⁸⁸.

Ο Gelven από την πλευρά του, εντοπίζει το τραγικό στοιχείο των πλατωνικών διαλόγων στη σωκρατική άγνοια, την οποία υποθέτει πως υπάρχει σε αυτούς και στις διαδικασίες οι οποίες κινούνται κατά την προσπάθεια υπέρβασής της¹⁸⁹. Η φιλοσοφική άγνοια, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, την οποία παραδέχεται συχνά ο Σωκράτης στους πλατωνικούς διαλόγους, αποτελεί διονυσιακό και μάλιστα τραγικό χαρακτηριστικό του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου¹⁹⁰. Η σύνδεση αυτή, της φιλοσοφικής άγνοιας με το τραγικό στοιχείο, δικαιολογείται, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, από το γεγονός πως οι πλατωνικοί διάλογοι καταφάσκουν στη φιλοσοφική άγνοια, με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο η τραγωδία καταφάσκει στον ευγενικό χαρακτήρα της συμφοράς

¹⁸⁷ Στο ίδιο, 293. Βλ. επίσης D. L. Roochnik (1996).

¹⁸⁸ D. L. Roochnik (1988), 294.

¹⁸⁹ M. Gelven (1977), 182.

¹⁹⁰ Στο ίδιο, 182.

και του πόνου. Η έμφαση και η εξύμνηση της άγνοιας από τον Σωκράτη είναι, κατά τον Gelven, «παρόμοιες με τον εορτασμό του πόνου και των παθών από τον τραγωδό»¹⁹¹. Η κατάφαση στην άγνοια αποτελεί, δηλαδή, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, τραγικό στοιχείο.

Φαίνεται σίγουρα παράδοξο για έναν εραστή της σοφίας να εξυμνεί την άγνοια, παραδέχεται ο Gelven. Σίγουρα, καταλήγει ο ίδιος, ο εορτασμός της άγνοιας είναι δυνατός μόνο μέσα από μία διονυσιακή προοπτική για την ανθρώπινη κατάσταση. Η διονυσιακή αυτή προοπτική διαφαίνεται, κατά τον Gelven, από την έμφαση την οποία ο Πλάτων δίνει όχι στη γνώση αλλά στη διερώτηση και στην έρευνα. Ο φιλόσοφος, σύμφωνα με την ανάγνωση του ίδιου μελετητή, δεν δεσμεύεται σε κάποιο ορισμένο σώμα θεωριών αλλά στη «συνεχιζόμενη διαδικασία της αναζήτησης»¹⁹².

Με τον ίδιο τρόπο κατανοεί ο Hyland τον τραγικό χαρακτήρα της φιλοσοφίας του Πλάτωνος —ως αναγνώριση της άγνοιας. Ο Hyland στο έργο του *Finitude and Transcendence in the Platonic Dialogues* προσθέτει ένα ακόμη στοιχείο στον τραγικό χαρακτήρα της φιλοσοφίας ως αναγνώριση της άγνοιας, και αυτό είναι το στοιχείο της ευγένειας. Ας δούμε πρώτα από την αρχή ποια είναι τα στοιχεία τα οποία καθιστούν τον χαρακτήρα ενός έργου, κατά τον Hyland, τραγικό —αναζήτηση με την οποία ο τελευταίος ασχολείται σε προηγούμενο άρθρο του το 1993. Πρώτον, μία κατάσταση είναι τραγική στο μέτρο στο οποίο το υποκείμενο υπόκειται σε μία μοίρα, η οποία βρίσκεται εκτός του ελέγχου του και για την οποία δεν είναι άμεσα υπεύθυνο. Δεύτερον, μέρος αυτού για το οποίο το υποκείμενο είναι προορισμένο, είναι η διάθεσή του να παλεύει ενάντια ή, να παλεύει προς υπέρβαση του πεπρωμένου για το οποίο έχει προοριστεί. Τρίτον, η

¹⁹¹ Στο ίδιο, 190-191.

¹⁹² Στο ίδιο, 182.

ίδια η δραστηριότητα της μάχης για την υπέρβαση του πεπρωμένου καταδικάζει στην πραγματικότητα τον τραγικό ήρωα σε αυτό¹⁹³.

Όμως, ο Hyland εντοπίζει στη συνέχεια πως κάποια στοιχεία της τραγωδίας και ένα αποφασιστικό ειδικότερα, λείπουν από αυτήν την απεικόνιση των τραγικών στοιχείων. Πρόκειται για τη διάσταση της ευγένειας. Το τραγικό υποκείμενο στην ελληνική τραγωδία δεν εμπλέκεται απλώς από το πεπρωμένο σε μία κατάσταση από την οποία όλες του οι προσπάθειες να απεμπλακεί είναι καταδικασμένες σε αποτυχία. Μέσα από την αποτυχία του, σύμφωνα με τον Hyland, το τραγικό υποκείμενο μετατρέπεται σε ευγενικό ήρωα. Αυτή του η διάσταση απεικονίζεται στις τραγωδίες συνήθως συμβολικά, με την απόδοση βασιλικής καταγωγής στον τραγικό ήρωα. Ωστόσο, με μία βαθύτερη και σημαντική έννοια, σύμφωνα με τον Hyland, «κάθε Αντιγόνη και Οιδίποδας της ελληνικής τραγωδίας παρουσιάζουν έναν ευγενικό χαρακτήρα»¹⁹⁴. Πέρα από την ευγενική καταγωγή τους, οι τραγικοί ήρωες, ενέχουν, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, ευγενή στοιχεία στον ίδιο τον χαρακτήρα τους.

Το τραγικό και ευγενικό, τελικά, στοιχείο της πλατωνικής φιλοσοφίας εντοπίζεται, λοιπόν, κατά τον Hyland, στον ασυμβίβαστο και γι' αυτό πολλές φορές ανέφικτο συνδυασμό επίτευξης της υψηλής γνώσης των καθολικών Ιδεών με την πραγματικότητα στην οποία ζούμε, περιστοιχισμένοι από καθ' έκαστα και φαινομενικά αντικείμενα¹⁹⁵. Ο Hyland παραδέχεται πως συμμερίζεται την άποψη του David Roochnik και

¹⁹³ D. A. Hyland (1993), 127.

¹⁹⁴ Στο ίδιο, 129.

¹⁹⁵ D. A. Hyland (1995), 112.

θεωρεί μάλιστα πως ο τελευταίος την υποστηρίζει έξοχα στην απάντησή του προς την Martha Nussbaum.

Ο Hyland αντιτίθεται, επομένως, και αυτός με τη σειρά του στην ερμηνεία η οποία θέλει τον Πλάτωνα εχθρό της τραγωδίας και αντι-τραγικό ως προς τον χαρακτήρα και το μήνυμα των έργων του. Αναλαμβάνει να σχολιάσει την ερμηνεία της Nussbaum αναφέροντας γιατί διαφωνεί με αυτήν τόσο ουσιαστικά¹⁹⁶. Ο Πλάτων μας καλεί, μάλλον μας προκαλεί, κατά τον Hyland, να αναγνωρίζουμε και να επιδιώκουμε τα «υψηλότερα», «καθολικότερα» αντικείμενα της γνώσης, ενώ την ίδια στιγμή να διατηρούμε το ενδιαφέρον μας για μεμονωμένα πρόσωπα και για τα συγκεκριμένα και καθ' έκαστα αντικείμενα¹⁹⁷. Η Nussbaum θα μπορούσε να αντιτάξει εδώ πως η επιδίωξη και των δύο είναι αδύνατη. Είναι ακριβώς εδώ, αποκρίνεται ο Hyland, όπου εντοπίζεται ο τραγικός και συνάμα, ευγενικός χαρακτήρας των φιλοσοφικών εγχειρημάτων. Δεν υπάρχει, σύμφωνα με την άποψή του, καμία αμφιβολία ότι το εγχείρημα είναι καταδικασμένο σε αποτυχία. Ωστόσο, ακόμη και αποτυγχάνοντας και ακριβώς προσπαθώντας να επιτύχουμε το αδύνατο, η επιδίωξή μας γίνεται η ευγενέστερη που είναι δυνατόν να υπάρξει. Αυτός είναι ο λόγος, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, για τον οποίο η φιλοσοφία και η επιδίωξή της είναι τραγική.

Παρ' όλα αυτά, ο Hyland αναγνωρίζει πως κάποιος μπορεί να αντιτάξει ότι η περιγραφή των φιλοσόφων-βασιλέων στην *Πολιτεία* είναι μία σαφής και αποφασιστική διάψευση του τραγικού στοιχείου. Εκεί μας παρουσιάζεται περίτεχνα η κατηγορία των ηγεμόνων-φιλοσόφων οι οποίοι δεν θα είναι φιλόσοφοι με τη σωκρατική σημασία — δεν θα

¹⁹⁶ Στο ίδιο, 123.

¹⁹⁷ Στο ίδιο, 126.

υπολείπονται σοφίας, αναγνωρίζοντας την έλλειψη αυτή και πάντα προσπαθώντας να ξεπεράσουν την απορία τους, αλλά θα πρόκειται για σοφούς άνδρες και γυναίκες οι οποίοι γνωρίζουν πλήρως τις Ιδέες¹⁹⁸. Τι θα μπορούσε να είναι τραγικό σε αυτήν την τέλεια δίκαιη πόλη η οποία επιβλέπεται από ιδανικά σοφούς άρχοντες; Σύμφωνα με τον Hyland, αν η ύπαρξη αυτών των σοφών ανθρώπων είναι δυνατή, τότε ο Πλάτων δεν έχει ξεπεράσει αποφασιστικά τις προϋποθέσεις οι οποίες θα μας οδηγούσαν σε μία άποψη της ζωής και της φιλοσοφίας η οποία είναι τραγική.

Ο Hyland καταλήγει στο συμπέρασμα πως η ιδανική πολιτεία της *Πολιτείας* δεν προβλέπεται από τον Πλάτωνα ως μία πραγματική δυνατότητα. Οι καταληκτικές παρατηρήσεις στο τέλος του ένατου Βιβλίου αποδεικνύουν, ότι όχι μόνο δεν υπάρχει μία τέτοια πόλη αλλά πως τελικά δεν έχει σημασία αν αυτή μπορεί να υπάρξει ή όχι («διαφέρει δὲ οὐδὲν εἴτε που ἔστιν εἴτε ἔσται», *Πολιτεία*, 592b3-4). Όλα αυτά καθιστούν αρκετά σαφές, κατά τον Hyland, το ότι, ανεξάρτητα από τις πολύπλοκες προθέσεις της *Πολιτείας*, η επιτυχία της δεν εξαρτάται από την περίπτωση μία τέτοια πολιτεία να είναι τελικά δυνατή. Αν ο Hyland έχει δίκιο, τότε η *Πολιτεία* δεν περιέχει, ως μία σοβαρή διδασκαλία, τον αντι-τραγικό οπτιμισμό σχετικά με την πραγματική δυνατότητα ενός τέλει δίκαιου πολιτεύματος¹⁹⁹. Ακόμη και αν αδύνατη, σύμφωνα με την ανάγνωση του ίδιου, μία τέτοια πόλη αξίζει να τεθεί ως στόχος, μέσα στην ψυχή του φιλοσόφου. Αυτό το συμπέρασμα επιβεβαιώνει, καταλήγει ο Hyland, την τραγική φύση του φιλοσόφου, ο οποίος επιδιώκει στόχους οι οποίοι είναι μη-πραγματοποιήσιμοι, αλλά ταυτόχρονα, με αυτόν τον

¹⁹⁸ Στο ίδιο, 126.

¹⁹⁹ Στο ίδιο, 127.

τρόπο, σε τελική ανάλυση αποτυγχάνοντας, «ζει την καλύτερη δυνατή ζωή»²⁰⁰.

Ο Harman από την πλευρά του εντοπίζει το τραγικό στοιχείο στο πλατωνικό φιλοσοφούν υποκείμενο²⁰¹. Ο Αθηναίος Ξένος των *Νόμων*, αποκρινόμενος στο υποθετικό αίτημα των ποιητών να φέρουν τα έργα τους στην πολιτεία, απαντά: «άριστοι ξένοι, [...] είμαστε κι εμείς ποιητές τραγωδίας και μάλιστα της όσο γίνεται πιο ωραίας» και καλύτερης («ὧ ἄριστοι, [...] ἡμεῖς ἐσμὲν τραγωδίας αὐτοὶ ποιηταὶ κατὰ δύναμιν ὅτι καλλίστης ἅμα καὶ ἀρίστης» *Νόμοι*, 817b1-4). Ο Harman ισχυρίζεται πως η περίπτωση ο Πλάτων να είχε κινηθεί με την ίδια προοπτική στην *Πολιτεία* — να είχε απαντήσει δηλαδή με τον ίδιο τρόπο στους ποιητές — θα ήταν αρκετά χαρακτηριστική για τον ίδιο. Μαζί του συμφωνεί ο Brogan, ο οποίος αποκαλεί τον Σωκράτη «τραγική φιγούρα»²⁰². Κατά την άποψη του Harman, αν λάβουμε υπόψη μας αυτό το χωρίο από τους *Νόμους*, τότε η αντίρρηση πως ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος στερείται των βάσεων για μία τραγική σύγκρουση, καθώς αποφεύγει την ανάγκη η οποία επιβάλλεται από τους θεούς ή την τύχη καθίσταται σίγουρα άκυρη. Ενώ η αναγκαιότητα, κατά τον ίδιο, στους ποιητές είναι εξωτερικά επιβεβλημένη, μία βαθιά ανάγκη απορρέει από το εσωτερικό της *Πολιτείας*, από τις απαιτήσεις τις οποίες επιβάλλει η μεταφυσική του Πλάτωνος.

Καθ' όλη τη διάρκεια της *Πολιτείας* υπενθυμίζεται, εξηγεί ο Harman, η έντονη αντίθεση μεταξύ του «όντως όντος» κόσμου των μόνιμων, αμετάβλητων Ιδεών και του «φαινομενικού» κόσμου του αντιληπτού

²⁰⁰ Στο ίδιο, 128.

²⁰¹ J. D. Harman (1986), 590.

²⁰² A. W. Brogan (1991), 81.

μέσω των αισθήσεων, του κόσμου της αλλαγής, της γνώμης και της φθοράς. Πουθενά δεν προτείνει ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος, κατά τον ίδιο, ότι αυτός ο κόσμος μπορεί να ξεπερασθεί, να εξαλειφθεί ή να αλλάξει ριζικά. Ο κόσμος αυτός παραμένει, σύμφωνα με την ανάγνωση του ίδιου ερμηνευτή, πάντα δίπλα στον κόσμο των Ιδεών.

Με βάση την παραπάνω ανάλυση, ο φιλόσοφος έρχεται αντιμέτωπος με μία ανάγκη τόσο αναπόφευκτη και τελικά συντριπτική όσο και αυτή η οποία επιβάλλεται από τους θεούς στην τραγική ποίηση. Αν και το βασίλειο των αιωνίων Ιδεών μπορεί να συλληφθεί και να εκτιμηθεί με τη λογική, οι πράξεις τις οποίες αυτή συνεπάγεται μπορούν να διενεργηθούν μόνο στην ατελή σφαίρα των φαινομένων. Επειδή η πράξη μπορεί να προχωρήσει μόνο σε αυτόν τον παραπάνω κόσμο, δεν μπορεί ποτέ να συμπίσει με το τέλει πρότυπο του οράματος του φιλοσόφου για την Ιδέα του Αγαθού. Αυτή είναι η αναγκαιότητα για την οποία ο φιλόσοφος-άρχοντας έχει ορισθεί και απέναντι στην οποία αναμετράται²⁰³. Αυτή, σύμφωνα με τον Harman, είναι η ρίζα της τραγωδίας της *Πολιτείας*.

Πρόκειται για την αντιπαράθεση μεταξύ της ευφάνταστης φιλοδοξίας και της δυνατότητας υλοποίησής της σε έναν κόσμο ο οποίος χαρακτηρίζεται από θεμελιώδη ατέλεια. Δεδομένης της φύσης του κόσμου των φαινομένων, εξηγεί ο Harman, ο φιλόσοφος πρέπει να θυσιάσει κάποια πτυχή του Αγαθού για την επίτευξη άλλων. Παρά αυτήν την προοπτική όμως, ο φιλόσοφος δεν έχει άλλη εναλλακτική λύση. Ακριβώς όπως ο Οιδίποδας, αποφαίνεται χαρακτηριστικά ο ίδιος ερμηνευτής, δεν μπορεί να εγκαταλείψει τη Θήβα αρνούμενος να αναζητήσει την αλήθεια για τον εαυτό του, ακριβώς όπως η Αντιγόνη δεν μπορεί να συμμορφωθεί στην εντολή του Κρέοντα, κατά τον ίδιο τρόπο ο φιλόσοφος δεν μπορεί να

²⁰³ J. D. Harman (1986), 590.

εγκαταλείπει την πόλη, ακόμη και αν οι προσπάθειές του προς την απόλυτη εντιμότητα και δικαιοσύνη τελικά αποτύχουν. Κατά την άποψη του Harman, το αποτέλεσμα του φιλοσόφου-ήρωα δεν είναι λιγότερο αποκαρδιωτικό²⁰⁴.

Παρακάτω θα εξετάσουμε μία τάση της δραματικής ερμηνευτικής προσέγγισης, η οποία θεωρεί ως κύριο και σημαντικότερο στοιχείο των πλατωνικών έργων τον ίδιο τον διάλογο και ισχυρίζεται πως σε αυτόν πρέπει να δοθεί κυρίως σημασία κατά την ανάλυση του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου.

²⁰⁴ Στο *ίδιο*, 591. Για μία διαφορετική συζήτηση σχετικά με τον ορισμό της «τραγικότητας» ή του «τραγικού στοιχείου», ως αντιπαράθεση μεταξύ του «προσωπικού» και του «απρόσωπου» βλ. M. H. Philipson (1958), 197-203.

1. 2. 6. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία το σημαντικότερο στοιχείο των πλατωνικών έργων είναι ο διάλογος

Οι ερμηνευτές οι οποίοι θα εξεταστούν στη συνέχεια παραδέχονται τη μη-δογματική, δραματική προσέγγιση των διαλόγων. Ωστόσο, δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην επιλογή και εφαρμογή της μορφής του διαλόγου στο έργο του Πλάτωνος.

Κατά τους ερμηνευτές αυτής της άποψης, οι διάλογοι δεν μπορούν να ερμηνευτούν είτε ως «απορητικοί» με τη σημασία πως περιέχουν μόνο διαψεύσεις, απορίες, προβλήματα, είτε ως «δογματικοί», με τη σημασία της υπεράσπισης δογμάτων. Όλοι οι παρακάτω ερμηνευτές αναζητούν μία τρίτη λύση, κάτι που φαίνεται χαρακτηριστικά από το όνομα της συναγωγής κειμένων την οποία θα εξετάσουμε πρώτα, η οποία φέρει τον τίτλο: *The Third Way: New Directions in Platonic Studies*²⁰⁵.

Εν μέρει ως αποτέλεσμα της δυσαρέσκειας απέναντι στις «δογματικές» ερμηνείες, εμφανίστηκε η επονομαζόμενη «σκεπτικιστική» ερμηνεία²⁰⁶ σύμφωνα με την οποία κάθε δραματική λεπτομέρεια έχει σημασία. Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, η διδασκαλία του Πλάτωνος δεν μπορεί ποτέ να είναι μία διδασκαλία δόγματος και σε τελευταία ανάλυση τα γραπτά του δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν για κανένα άλλο σκοπό εκτός του φιλοσοφείν. Στο σύνολό της αυτή η ερμηνεία ισχυρίζεται πως η πλατωνική φιλοσοφία δεν είναι δόγμα αλλά πρόβλημα²⁰⁷.

²⁰⁵ F. J. Gonzalez (ed.) (1995), 1.

²⁰⁶ Στο ίδιο, 8.

²⁰⁷ Στο ίδιο, 9-10.

Όμως, ο «σκεπτικισμός» είναι μία λανθασμένη ερμηνεία, σύμφωνα με τους μελετητές της προαναφερθείσας συναγωγής, διότι αν θέλει κανείς να ισχυριστεί ότι η θετική φιλοσοφία η οποία μπορεί να διαφανεί στο πλατωνικό έργο δεν είναι ένα «σύστημα» ούτε ένα σύνολο «δογμάτων», τότε οφείλει να εξηγήσει τι ακριβώς είναι²⁰⁸. Αυτές οι παρατηρήσεις μάς αφήνουν με ένα παράδοξο: η «σκεπτικιστική» ερμηνεία μπορεί να αποφανθεί για τη μορφή των κειμένων του Πλάτωνος μόνο με την ελαχιστοποίηση του θετικού φιλοσοφικού περιεχομένου τους, ενώ η «δογματική» ερμηνεία μπορεί να αποκαλύψει το περιεχόμενό τους μόνο με το κόστος της θεώρησης της μορφής τους λίγο πολύ ως κάτι περιέργου και συχνά αινιγματικού. Αυτή η κατάσταση δεν μπορεί παρά να μας αφήνει να επιθυμούμε κάποια τρίτη λύση, κατά τον Gonzalez — μία ερμηνεία η οποία σε αντίθεση με τον «σκεπτικισμό», αποδίδει θετικό περιεχόμενο στη φιλοσοφία του Πλάτωνος, και σε αντίθεση με τον «δογματισμό» είναι σε θέση να δείξει κάποια αναγκαία σχέση ανάμεσα στη φιλοσοφία και τη μορφή του διαλόγου²⁰⁹. Υπάρχει μία τέτοια εναλλακτική λύση;

Τα άρθρα του τέταρτου μέρους της συναγωγής προσπαθούν να αποφύγουν τον χαρακτηρισμό της φιλοσοφίας του Πλάτωνος, είτε ως «δογματικής» είτε ως «σκεπτικιστικής», δίνοντας έμφαση στον διαλεκτικό ή διαλογικό χαρακτήρα της. Διαλεκτική μπορεί να θεωρηθεί μία διαδικασία η οποία δεν θα τερματιστεί ποτέ σε τελικά και καθολικά συμπεράσματα ή ορισμούς, αλλά έχει παρ' όλα αυτά θετικό και καθολικό περιεχόμενο. Δεν είναι ούτε δογματικός μονόλογος, ούτε μία καθαρά ad

²⁰⁸ Στο ίδιο, 12.

²⁰⁹ Στο ίδιο, 13.

hominem διάψευση²¹⁰. Ο διάλογος, σύμφωνα με τους ίδιους, μπορεί να είναι μη-συστηματικός, αλλά είναι σαφές ότι δεν περιέχει μόνον προβλήματα, διαψεύσεις και ερωτήσεις. Οι ίδιοι οι διάλογοι προτείνουν ένα είδος θετικής φιλοσοφίας²¹¹.

Στο δικό του άρθρο, ο Gonzalez αναπτύσσει την άποψη κατά την οποία ο χαρακτήρας της φιλοσοφίας είναι «ανακλαστικός», απαιτεί δηλαδή, κατά την άποψή του, τη μορφή του διαλόγου²¹². Η διαλεκτική είναι και παρέχει στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, σύμφωνα με αυτόν τον ερμηνευτή, μία μορφή πρακτικής γνώσης, μία γνώση κατά την οποία «γνωρίζω πώς». Η φιλοσοφία του Πλάτωνος δεν μπορεί, επομένως, να εκφραστεί, σύμφωνα με τον ίδιο, με τη «γνώση ότι», η οποία παρέχεται από το είδος της πραγματείας, αλλά αποκαλύπτεται μόνο «στην πράξη που με τόση επιτυχία απεικονίζεται από τους διαλόγους»²¹³.

Κατά τον ίδιο τρόπο, σύμφωνα με τον Thesleff, ένα από τα πραγματικά σημαντικά γεγονότα κατά την επαναφορά του ενδιαφέροντος στην αρχαία ελληνική γραμματεία, είναι η ανακάλυψη των πλατωνικών διαλόγων ως διαλόγων²¹⁴. Ο μελετητής αυτός δεν εννοεί μόνο την εκτίμησή τους ως λογοτεχνία και δραματική τέχνη· θέλει να προσθέσει, επίσης, την αντίληψη πως η φιλοσοφική επιχειρηματολογία για μεγάλα και βασικά ζητήματα μπορεί —ίσως και πρέπει— να διεξαχθεί διαλογικά μεταξύ διαφορετικών απόψεων, καμία από τις οποίες δεν μπορεί να θεωρηθεί κυριολεκτικά και τελικά, ορθή. Σύμφωνα με τον Thesleff «η

²¹⁰ Στο ίδιο, 18.

²¹¹ Στο ίδιο, 1.

²¹² Στο ίδιο, 19.

²¹³ Στο ίδιο, 19.

²¹⁴ H. Thesleff (1993), 259.

φιλοσοφία αναπνέει τον αέρα των λόγων και όχι μόνο του λόγου»²¹⁵ και μόνο τα τελευταία είκοσι ή τριάντα χρόνια, κατά τον ίδιο, έχουν γίνει αντιληπτές οι πλήρεις συνέπειες αυτού του γεγονότος²¹⁶.

Όπως εξηγεί η Naddaff από την πλευρά της, ο ίδιος ο Πλάτων εφαρμόζει τη διαλεκτική του πάνω στις ανεξέταστες υποθέσεις του και δοκιμάζει τα όρια του δικού του φιλοσοφικού συλλογισμού. Αυτό το οποίο μας ενδιαφέρει εν τέλει κατά την ίδια, δεν είναι αν οι θέσεις του αναιρούν η μία την άλλη ή αντιφάσκουν μεταξύ τους, αλλά το πώς αυτές οι ίδιες αυξάνουν τις αντιθέσεις και τις εντάσεις τις οποίες ο Πλάτων αναγνωρίζει ως ενυπάρχουσες στο φιλοσοφικό του σύστημα²¹⁷. Ο C. Rowe συμφωνεί και θεωρεί πως ο διάλογος αποτελεί την ουσία της φιλοσοφίας, έτσι όπως την αντιλαμβάνεται ο Πλάτων. Η πλατωνική αυτή έννοια της φιλοσοφίας ταυτίζεται με την «τέχνη του διαλόγου», είτε αυτός ο διάλογος γίνεται μεταξύ συνομιλητών είτε είναι εσωτερικός²¹⁸.

Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στην ποίηση αλλά και στην τέχνη γενικώς, και θα επιμείνουμε στην πραγμάτευση των θεμάτων αυτών στο τρίτο και στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*.

²¹⁵ Στο ίδιο, 259.

²¹⁶ Στο ίδιο, 259.

²¹⁷ R. Naddaff (2002), 3.

²¹⁸ C. Rowe (2007), 8.

2. Η ΠΡΑΓΜΑΤΕΥΣΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΣΤΟ ΤΡΙΤΟ ΚΑΙ ΣΤΟ ΔΕΚΑΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ

Η συζήτηση για την ποίηση στο τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας*, ανοίγει με τη συνομιλία του Σωκράτη με τον Γλαύκωνα και τον Αδείμαντο, σχετικά με το περιεχόμενό της (βλ. *Πολιτεία*, 386a1-392c5). Τι πρέπει, αλλά κυρίως τι δεν πρέπει να λέγεται και να παρουσιάζεται στα ποιητικά έργα είχε συζητηθεί εκεί διεξοδικά. Η συζήτηση με θέμα το ορθό περιεχόμενο των ποιητικών έργων καταλήγει με τον Σωκράτη να ισχυρίζεται πως το περιεχόμενο αυτό και τι «είδους λόγοι πρέπει να λέγονται» («τοιούτους δει λόγους λέγεσθαι», 392c1) θα το ανακαλύψουν οι συνομιλητές αφού πρώτα προσδιορίσουν «τι είδους πράγμα είναι η δικαιοσύνη» («οἷόν ἐστιν δικαιοσύνη», 392c2-3). Η συζήτηση λοιπόν οφείλει να σταματήσει μέχρι οι συνομιλητές να καταλήξουν σε έναν ορισμό της δικαιοσύνης. «Σχετικά λοιπόν με το περιεχόμενο των λόγων ας βάλουμε εδώ τελεία» (392c6), προτείνει ο Σωκράτης έτσι ώστε να συζητήσουν ποια είδη λόγων πρέπει να υπάρχουν στην πολιτεία («τὸ δὲ λέξεως», 392c6). Η συζήτηση, η οποία ακολουθεί θα έχει πλέον ως θέμα της όχι το περιεχόμενο, αλλά τη μορφή των ποιητικών λόγων.

Αφού λοιπόν οι συνομιλητές συζήτησαν το τι πρέπει να λέμε, μένει ακόμη να εξετάσουν πώς πρέπει να το λέμε (βλ. 394c7-8). Κατά τον Σωκράτη, η μορφή όλων των ποιητικών λόγων είναι η αφήγηση: «Ἄραγε όλα όσα λένε οι μυθοπλάστες και οι ποιητές δεν αποτελούν μίαν αφήγηση [διήγησις] για πράγματα [...]» (392d2-3). Αυτή η αφήγηση εκτυλίσσεται είτε με σκέτη διήγηση είτε με μίμηση είτε με ένα συνδυασμό αυτών των δύο: «Κι αυτή την αφήγηση δεν την ξεδιπλώνουν είτε με μια σκέτη διήγηση είτε διαμέσου μιας μίμησης είτε και με τα δύο αυτά;» («ἄρ' οὖν οὐχὶ ἤτοι ἀπλῆ

διηγῆσαι ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν;», 392d5-6). Έχουμε να κάνουμε δηλαδή, με τρία είδη λόγων, την απλή διήγηση, τη μίμηση και με ένα μείγμα αυτών των δύο.

Ας δούμε πρώτα τι συνιστά μίμηση: Μίμηση έχουμε όταν ο ποιητής μιλά σαν ο ίδιος να ήταν ο χαρακτήρας του οποίου τα λόγια μεταφέρει. Ο ποιητής σε αυτήν την περίπτωση, αναφέρει μία φράση σαν να ήταν κάποιος άλλος και εξομοιώνει τον τρόπο έκφρασής του με την έκφραση εκείνου τον οποίο έχει κάθε φορά προαναγγείλει ως ομιλητή. Μίμηση, επομένως, αποτελεί «η εξομοίωσή του, τώρα, αυτή με κάποιον άλλο, είτε ως προς τη φωνή είτε ως προς το παρουσιαστικό» (393c5-6). Αντίθετα, όταν ο ποιητής χρησιμοποιεί την απλή διήγηση, μιλά ο ίδιος και δεν «επιχειρεί να μας κάνει να νομίσουμε ότι κάποιος άλλος είναι που μιλάει κι όχι αυτός» (393a6-7). Αν ο ποιητής «δεν επιχειρεί σε κανένα σημείο να κρύψει τον εαυτό του, ολόκληρο το ποίημα και η αφήγηση θα είναι χωρίς μίμηση» (393c11-d2). Αν δηλαδή ο Όμηρος λέγοντας ότι ήρθε ο Χρύσης για να παρακαλέσει τους Αχαιούς, αμέσως μετά δεν μιλούσε σαν να είχε μεταμορφωθεί σε Χρύση, αλλά εξακολουθούσε να μιλάει ως Όμηρος, αυτό δεν θα ήταν μίμηση αλλά σκέτη διήγηση. Αυτό το είδος το συναντάμε προπαντός στους διθυράμβους (βλ. 394c3), ενώ το είδος το οποίο συντελείται εξολοκλήρου δια της μίμησης, είναι η τραγωδία και η κωμωδία (βλ. 394c1-2). Το τρίτο, μεικτό είδος το βρίσκουμε κυρίως στην επική ποίηση (βλ. 394c4).

Μένει να εξεταστεί τώρα αν και σε ποιο βαθμό θα επιτραπεί στους ποιητές να διηγούνται ιστορίες χρησιμοποιώντας τη μίμηση. Ο Σωκράτης διερωτάται αν οι φύλακες της ιδανικής πολιτείας πρέπει να ασχολούνται με τη μίμηση (βλ. 394e1-2). Σύμφωνα με την άποψή του και με όσα προηγήθηκαν, κάθε άνθρωπος μπορεί να ασχοληθεί σωστά με μία

δραστηριότητα κι όχι με πολλές. Αν επιχειρούσε να καταπιαστεί με πολλά, θα αποτύγχανε σε όλα και δεν θα διακρινόταν σε κανένα από αυτά (βλ. 394e2-6). Το ίδιο ισχύει και για τη μίμηση, δηλαδή, ο ίδιος άνθρωπος δεν μπορεί να μιμείται πολλά πράγματα με την ίδια ευκολία που μπορεί να μιμηθεί ένα. Έτσι, επομένως, οι φύλακες θα χρειαστεί να μη μιμούνται τίποτε. Κι αν μιμούνται, να μιμούνται ανθρώπους θαρραλέους, μυαλωμένους, ευσεβείς, με ελεύθερο φρόνημα και να μη μιμούνται τίποτε αισχρό, έτσι ώστε να μην τους συμβεί εξαιτίας της μίμησης τέτοιων χαρακτήρων να καταντήσουν και οι ίδιοι σαν αυτούς (βλ. 395c3-d1). Ένας σωστός άνθρωπος, επομένως, καθώς θα διηγείται κάποια φράση ή πράξη ενός ευγενικού ανθρώπου, θα έχει τη διάθεση να την παρουσιάσει σαν να ήταν αυτός ο ίδιος ο άξιος άνθρωπος χωρίς να ντραπεί γι' αυτήν τη μίμηση (βλ. 396c5-d1).

Λιγότερο πρόθυμα και σε πιο χαμηλούς τόνους θα του επιτρέπεται να μιμείται τον άξιο άνθρωπο, όταν αυτός θα βρίσκεται σε μία άσχημη κατάσταση, εξαιτίας κάποιας αρρώστιας ή από έρωτα, ή κάποιας άλλης κακοτυχίας (βλ. 396d1-3). Δεν θα έχει τη διάθεση να εξομοιωθεί με κάποιον κατώτερό του, παρά μόνο ίσως για λίγο, όταν ο κατώτερος κάνει κάτι καλό, αλλά και πάλι θα ντραπεί, εκτός κι αν τον μιμείται χάριν παιδιάς («παιδιάς χάριν», 396e2). Συνεπώς, καταλήγει ο Σωκράτης ο τρόπος έκφρασης του φύλακα «δεν θα είναι ανάμικτος από μίμηση κι από αφήγηση, και η μίμηση θα αποτελεί ένα μικρό μόνο μέρος του όλου» («σμικρὸν δέ τι μέρος ἐν πολλῷ λόγῳ τῆς μιμήσεως», 396e5-7). Ποιο είδος ποίησης θα δεχθούν, επομένως, στην ιδανική πολιτεία; «Θα δεχθούμε το ένα ή το άλλο από τα δύο αμιγή» λέει ο Σωκράτης, «ή θα δεχθούμε το ανάμικτο;» (397d1-3). «μόνον εκείνο που μιμείται τον καλό άνθρωπο, χωρίς καμία πρόσμειξη» («τὸν τοῦ ἐπιεικοῦς μιμητὴν ἄκρατον», 397d4-5) είναι η απάντηση στην παραπάνω ερώτηση. Η ιδανική πολιτεία θα

αρκεστεί σε έναν ποιητή και μυθοπλάστη που «να μιμείται τον εκφραστικό τρόπο του σωστού ανθρώπου» (398b2).

Η συζήτηση σχετικά με τη μίμηση επανέρχεται στο δέκατο Βιβλίο της Πολιτείας το οποίο ξεκινά με την υπενθύμιση πως το κομμάτι της ποίησης το οποίο έχει χαρακτήρα μιμητικό δεν επιτράπηκε να μπει στην πόλη: «τὸ μηδαμῇ παραδέχεσθαι αὐτῆς ὅση μιμητική» (595a5). «ήταν πέρα από κάθε αμφιβολία σωστός ο τρόπος που την θεμελιώσαμε [την πόλη]: προπάντων το υποστηρίζω αυτό όταν αναλογιστώ την ποίηση. Σε τι αναφέρεσαι, ρώτησε [ο Γλαύκων]. Στην απόλυτη άρνησή μας να επιτρέψουμε να μπει στην πόλη το κομμάτι της ποίησης που έχει χαρακτήρα μιμητικό» (595a2-5). Εδώ φαίνεται να ερχόμαστε αντιμέτωποι με μία ανακολουθία στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, καθώς στο τρίτο Βιβλίο είχε επιτραπεί στους φύλακες να μιμούνται κάποιους ανθρώπους, συγκεκριμένα τους «σωστούς» (398b2), ενώ στο παραπάνω χωρίο από το δέκατο Βιβλίο ο Σωκράτης παραδέχεται πως έκαναν καλά που δεν αποδέχθηκαν τόση ποίηση όση δεν είναι μιμητική, δηλαδή τη μιμητική ποίηση στο σύνολό της. Ας δούμε πριν ασχοληθούμε με αυτήν την ανακολουθία ή ασυνέπεια και τον βαθμό στον οποίο αυτή έχει θεωρηθεί φαινομενική ή πραγματική, από τους μελετητές στους οποίους θα αναφερθούμε στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου, τη συζήτηση για τη μίμηση και συγκεκριμένα των έργων των μιμητών σε αυτό το Βιβλίο.

Στο δέκατο Βιβλίο εμφανίζεται ένα άλλο είδος μιμητή, αντί για τον ποιητή τον οποίο είδαμε στο τρίτο Βιβλίο και αυτό το είδος μιμητή είναι αυτό του ζωγράφου. Ο ζωγράφος είναι τεχνίτης και συγκαταλέγεται μαζί με άλλα δύο είδη τεχνιτών. Όλοι έχουν τη δυνατότητα να κατασκευάζουν ένα αντικείμενο, για παράδειγμα ένα κρεβάτι. Οι δύο τεχνίτες δίπλα στον ζωγράφο είναι ο ξυλουργός («κλινοποιός») και ο θεός. Και οι τρεις

κατασκευάζουν ο καθένας τους από ένα κρεβάτι. Ο θεός φτιάχνει ένα κρεβάτι, το οποίο έχει «την πραγματική υπόσταση» (597c2) του κρεβατιού και είναι ένα και μοναδικό («μὴ πλέον ἢ μίαν ἐν τῇ φύσει ἀπεργάσασθαι αὐτὸν κλίνην», 597c2). Αποκαλείται έτσι ο θεός, πλάστης της αληθινής φύσης του κρεβατιού («φυτουργόν», 597d5). Ο κλινοποιός ή ξυλουργός κατασκευάζει το κρεβάτι και είναι ο δημιουργός του, κάτι το οποίο δεν μπορεί να ειπωθεί και για τον ζωγράφο. Ο ζωγράφος είναι «μιμητή[ς] των πραγμάτων που κατασκευάζουν» ο θεός και ο ξυλουργός («μιμητῆς οὗ ἐκεῖνοι δημιουργοί», 597e2). Επομένως, το κατασκεύασμα του ζωγράφου ο οποίος αποκαλείται μιμητής, είναι τρεις φορές απομακρυσμένο από την αλήθεια (βλ. 597e3-4). Το ίδιο ισχύει και για τον τραγικό ποιητή εφόσον και αυτός ονομάστηκε μιμητής στο τρίτο Βιβλίο.

Ο ζωγράφος δεν μιμείται κάθε φορά την πραγματικότητα όπως αυτή υπάρχει στη φύση, αλλά μιμείται τα κατασκευάσματα των δημιουργών και μάλιστα όχι όπως αυτά είναι, αλλά όπως φαίνονται. Έχει στραμμένο το βλέμμα του όχι στο πραγματικό ον, όπως αυτό είναι αληθινά, αλλά στο φαινομενικό ον, έτσι όπως αυτό φαίνεται (βλ. 598a1-b4). Μιμείται, επομένως, τις φαινομενικότητες έτσι όπως αυτές φαίνονται και γι' αυτόν τον λόγο είναι τρεις φορές απομακρυσμένος από την αλήθεια: «Απέχει ἄρα πολύ ἀπὸ τῆς ἀλήθειας ἡ μιμητικὴ καὶ, καθὼς φαίνεται, καταφέρει νὰ τὰ φτιάχνει ὅλα, ἐπειδὴ καταπιάνεται με ἓνα μικρὸ μέρος κάθε πράγματος, καὶ μάλιστα με ἓνα εἶδωλό του» (598b6-8). Η μόνη ποίηση, η οποία θα γίνεται αποδεκτή στην πόλη θα είναι «οι ὕμνοι στους θεούς και τα εγκώμια για τους ἄξιους ανθρώπους» («ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς», 607a3-5).

Τι έχει συμβεί ως προς τον ορισμό της μίμησης και της στάσης του Πλάτωνος απέναντί της μεταξύ των δύο Βιβλίων; Έχει αλλάξει η σημασία

του όρου της «μίμησης» στο δέκατο Βιβλίο ή όχι; Και περαιτέρω: έρχεται ο Πλάτων εδώ σε μία αντίφαση με τα λεγόμενά του στο τρίτο Βιβλίο και αν όχι, για ποιους λόγους; Ο κύριος διαχωρισμός στον τρόπο εξέτασης εκ μέρους μας των δύο Βιβλίων και της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στη μίμηση, θα γίνει μεταξύ δύο κατηγοριών μελετητών: 1. Η κατηγορία των μελετητών οι οποίοι θεώρησαν πως ο Πλάτων αντιφάσκει καθώς αποδέχεται κάποιο είδος μίμησης στο τρίτο Βιβλίο, ενώ αποκλείει τη μίμηση στο σύνολό της στο δέκατο Βιβλίο. 2. Η κατηγορία των μελετητών, οι οποίοι με διάφορες ερμηνείες ισχυρίστηκαν πως δεν υπάρχει καμία αντίφαση ανάμεσα στα δύο Βιβλία, ούτε ως προς τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μίμηση ούτε ως προς τις ίδιες τις προσπάθειες ορισμού της, όπως αυτές εμφανίζονται στο σύνολο της *Πολιτείας*. Οι μελετητές, οι οποίοι θεωρούν πως υπάρχει αντίφαση είναι πολύ λιγότεροι και θα εξεταστούν πρώτοι. Οι μελετητές, οι οποίοι επιχείρησαν να εξηγήσουν την όποια, φαινομενική κατ' αυτούς, αντίφαση με διάφορους τρόπους και προσπάθησαν να εξομαλύνουν τις θεωρητικές δυσκολίες, οι οποίες εμφανίστηκαν κατά την προσπάθειά τους αυτή, θα εξεταστούν στη συνέχεια και θα διαχωρίσουμε την εξέτασή τους με βάση τις ερμηνευτικές κατευθύνσεις τις οποίες ακολούθησαν. Το πρόβλημα το οποίο επιχείρησαν να λύσουν, αυτό της αντίφασης του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου ανάμεσα στα δύο Βιβλία, έχει ομολογουμένως απασχολήσει τεράστιο αριθμό μελετητών στην ιστορία της πλατωνικής βιβλιογραφίας. Οι ερμηνευτικές κατευθύνσεις, οι οποίες ακολουθήθηκαν για να θεμελιώσουν την άποψη πως τα δύο Βιβλία είναι συμβατά μεταξύ τους και οι οποίες θα εξεταστούν στη συνέχεια με την παρακάτω σειρά, είναι:

2. 1. 1. Οι ερμηνευτές οι οποίοι ισχυρίστηκαν πως το δέκατο Βιβλίο γράφτηκε αργότερα από το υπόλοιπο σώμα της *Πολιτείας*, επομένως, οι

οποιοσδήποτε ανακολουθίες μεταξύ των δύο Βιβλίων οφείλονται στην ύστερη συγγραφή του τελευταίου Βιβλίου. 2. 1. 2. Εδώ θα εξεταστούν επίσης οι μελετητές, οι οποίοι ήταν αντίθετοι στον ισχυρισμό αυτό. 2. 2. 2. Η ερμηνευτική κατεύθυνση, σύμφωνα με την οποία, τα δύο Βιβλία εξυπηρετούν διαφορετικούς σκοπούς μέσα στον διάλογο, αγγίζουν δηλαδή διαφορετικά θέματα και έχουν διαφορετικούς θεματικούς προσανατολισμούς, για τον λόγο αυτό, επομένως, δεν αντιφάσκουν, απλά διαφέρουν. 2. 2. 3. Οι μελετητές, οι οποίοι θεώρησαν πως στο δέκατο Βιβλίο ήταν πλέον δυνατό για τον Πλάτωνα να αρθρώσει διαφορετικά και ίσως πιο ολοκληρωμένα τις απόψεις του, καθώς ο ίδιος είχε εμβαθύνει και παρουσιάσει τη θεωρία του των Ιδεών και τη θεωρία της τριμερούς διαίρεσης της ψυχής. Ήταν δυνατό, δηλαδή, για τον Πλάτωνα να εκφραστεί διαφορετικά στο δέκατο Βιβλίο, όχι όμως σε αντίφαση με τα λεγόμενά του στο τρίτο Βιβλίο. Το δέκατο Βιβλίο αποτελεί, γι' αυτούς τους μελετητές θεωρητική συνέχεια των Βιβλίων που προηγήθηκαν. 2. 2. 4. Η ερμηνευτική κατεύθυνση κατά την οποία στο τρίτο Βιβλίο η μίμηση αναπτύσσεται με τη σημασία της «υπόκρισης», ενώ στο δέκατο Βιβλίο με τη σημασία της «αναπαράστασης». Η όποια αντίφαση δηλαδή είναι φαινομενική κατ' αυτούς τους μελετητές, καθώς η μίμηση δεν αντιμετωπίζεται με τον ίδιο τρόπο στο τρίτο και στο δέκατο Βιβλίο. 2. 2. 5. 1. Οι σχολιαστές, οι οποίοι επιλύουν την αντίφαση θεωρώντας πως πλέον στο δέκατο Βιβλίο καταδικάζεται η μίμηση στο σύνολό της. Έχει αλλάξει δηλαδή κατ' αυτούς τους ερμηνευτές στο δέκατο Βιβλίο το περιεχόμενο και η διάθεση ίσως του εξοβελισμού της ποίησης από τον Πλάτωνα, καθώς τώρα ο εξοβελισμός αυτός είναι πιο ολοκληρωτικός και το περιεχόμενό του περιλαμβάνει όλη τη μίμηση. Επίσης όχι μόνο διευρύνεται το περιεχόμενο του εξοβελισμού και αποκλείεται όλη η μιμητική ποίηση, αλλά ταυτόχρονα απαγορεύεται όλη η ποίηση επειδή

είναι μιμητική. Ο μιμητικός χαρακτήρας της ποίησης αποτελεί δηλαδή τον λόγο για τον οποίο αυτή αποκλείεται από την ιδανική πολιτεία. 2. 2. 5. 2.

Σε αυτήν την ενότητα θα παρουσιαστούν και οι μελετητές οι οποίοι διαφωνούν με αυτήν την άποψη καθώς δεν θεωρούν τον μιμητικό χαρακτήρα της ποίησης ως επαρκή λόγο για τον αποκλεισμό της και θεωρούν πως κάποιο είδος ποίησης το οποίο είναι μιμητικό θα διατηρηθεί στην πολιτεία την οποία σχεδιάζει ο Σωκράτης. 2. 2. 6. 1. Τέλος, οι μελετητές οι οποίοι ισχυρίστηκαν πως ο Πλάτων χρησιμοποιεί τη μίμηση με δύο διαφορετικές σημασίες στο τρίτο Βιβλίο και είναι μόνο η μία από αυτές η οποία καταδικάζεται στο δέκατο Βιβλίο. 2. 2. 6. 2. Πολλοί μελετητές διαφωνούν με αυτήν την άποψη και θα παρουσιαστούν μαζί σε αυτήν την ενότητα.

Θα ξεκινήσουμε από τους ερμηνευτές, οι οποίοι βρίσκουν πως μεταξύ των δύο Βιβλίων της *Πολιτείας* υπάρχουν καταφανώς αντιφάσεις και πως αποκλείεται η περίπτωση συμβιβασμού τους.

2. 1. Οι ερμηνευτές κατά τους οποίους στο τρίτο και στο δέκατο Βιβλίο της Πολιτείας υπάρχει ασυνέπεια ως προς τον αποκλεισμό της ποίησης

Ήδη από το 1950, ο W. C. Green στο άρθρο του «The Greek Criticism of Poetry: A Reconsideration» θεωρεί πως ενώ ο Σωκράτης εκφράζει την ικανοποίησή του στο δέκατο Βιβλίο για τον αποκλεισμό της μιμητικής ποίησης, στο τρίτο Βιβλίο η μιμητική ποίηση δεν αποκλείεται αυτή καθαυτή, αλλά μόνο η μίμηση ηθικά κακών αντικειμένων, ή η μίμηση των ηθικά καλών αντικειμένων με κακό τρόπο. Έχουμε λόγους να πιστεύουμε, επομένως, κατά την άποψή του, πως εδώ υπάρχει μία ασυμφωνία στα λεγόμενα του Πλάτωνος²¹⁹.

Η E. Schaper εντοπίζει επίσης μία ασυμφωνία στα λεγόμενα του Πλάτωνος ανάμεσα στα δύο Βιβλία. Η ίδια όμως εντοπίζει αυτήν την ασυμφωνία, στον τρόπο έκφρασης της ποίησης και στο γεγονός πως ο Πλάτων επικρίνει δριμύτατα τη μιμητική —ή δραματική στο τρίτο Βιβλίο— ποίηση και προτείνει το είδος της αφήγησης, το οποίο περιέχει τη λιγότερη δυνατή μίμηση, ενώ στο δέκατο Βιβλίο φαίνεται να εκλαμβάνει όλη την ποίηση στο σύνολό της ως μιμητική και όχι μόνο το είδος, το οποίο περιέχει εξολοκλήρου μίμηση. Σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, η ασυμφωνία προκύπτει καθώς στο τρίτο Βιβλίο επικρατεί η πραγμάτευση της μίμησης με κριτήριο για την αποδοχή της τον τρόπο έκφρασής της, ενώ στο δέκατο Βιβλίο τα κριτήρια του περιεχομένου της μίμησης και του τρόπου έκφρασής της συγχέονται και δεν διαχωρίζονται ευκρινώς²²⁰.

²¹⁹ W. C. Green (1950), 28.

²²⁰ E. Schaper (1968), 43.

Κατά παρόμοιο τρόπο, ο L. Moss θεωρεί πως το τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας* εμπεριέχει μία θετική αν και επιφυλακτική σε κάποια σημεία άποψη για τη μιμητική ποίηση. Αυτό που συμβαίνει στο δέκατο Βιβλίο, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι μία εξολοκλήρου καταδίκη και αποκλεισμός της μιμητικής ποίησης και κάτι τέτοιο χαρακτηρίζεται από τον παραπάνω ερμηνευτή ως ασυνεπές. Εδώ, κατά τον Moss, ο Πλάτων αρνείται την οποιαδήποτε μίμηση και «οι ύμνοι στους θεούς και τα εγκώμια για τους άξιους ανθρώπους» (607a4) —η μόνη ποίηση την οποία ο Πλάτων αποδέχεται στην πόλη του, δεν αποτελεί για τον Moss «μίμηση καθεαυτή»²²¹.

Η N. Demand με τη σειρά της, εντοπίζει την ασυνέπεια στην υπόθεση πως τα δύο Βιβλία δεν γράφτηκαν την ίδια περίοδο, αλλά αποτελούν πρότερες και ύστερες πραγματεύσεις του ιδίου θέματος. Από την υπόθεσή της αυτή, οδηγείται επίσης στο να εικάσει πως ίσως τα δύο Βιβλία εξυπηρετούσαν διαφορετικούς σκοπούς μέσα στο έργο, δηλαδή το τρίτο Βιβλίο ασχολούταν με την αρχική εκπαίδευση ενώ το δέκατο με την ανώτατη²²². Η Demand ισχυρίζεται πως παρά τις προσπάθειες διαφόρων μελετητών του πλατωνικού έργου να συμβιβάσουν τις δύο πραγματεύσεις της μίμησης, αυτής του τρίτου Βιβλίου και αυτής του δέκατου, είναι προφανές πως ο Πλάτων «δεν αναθεώρησε προσεκτικά το έργο του», έτσι ώστε να απαλείψει τις οποιεσδήποτε εσωτερικές αντιφάσεις²²³. Κάτι τέτοιο φαίνεται σύμφωνα με την ερμηνεύτρια, τόσο από τον τρόπο με τον οποίο

²²¹ L. Moss (1971), 538.

²²² Και οι δύο αυτές υποθέσεις —πως το δέκατο Βιβλίο γράφτηκε αργότερα και πως το κάθε ένα από τα δύο Βιβλία ίσως εξυπηρετεί διαφορετικούς σκοπούς μέσα στο έργο— χρησιμοποιούνται από την Demand με σκοπό να αποδείξουν μία ασυνέπεια στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο. Έχουν χρησιμοποιηθεί όμως και από άλλους μελετητές πριν και μετά την Demand, με σκοπό να αποδείξουν το αντίθετο, δηλαδή, πως η οποιαδήποτε ασυνέπεια είναι μόνο φαινομενική. Οι μελετητές αυτοί, δηλαδή εκείνοι οι οποίοι δεν θεωρούν πως ο Πλάτων αντιφάσκει μέσα στο έργο του *Πολιτεία*, θα παρουσιαστούν στη συνέχεια στην ενότητα 2. 2. 1.

²²³ N. Demand (1975), 10.

πραγματεύεται την ποίηση αλλά και από την ενασχόλησή του με τη ζωγραφική. Η Demand βρίσκει δηλαδή αντιφάσεις στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο τόσο όσον αφορά στην ποίηση όσο και στη ζωγραφική²²⁴.

Την ίδια θέση περί απόλυτης αντίφασης, έχει και ο J. O. Urmson, κατά τον οποίο τα δύο Βιβλία βρίσκονται σε ξεκάθαρη αντίθεση. Στο τρίτο Βιβλίο, σύμφωνα με τον ίδιο, ο Σωκράτης διατείνεται πως οι νεαροί φύλακες δεν θα πρέπει να μιμούνται τους ανήθικους χαρακτήρες, διότι διατρέχουν τον κίνδυνο, μέσω της μίμησης να γίνουν και οι ίδιοι τέτοιοι. Έτσι, σύμφωνα με την ανάγνωση του ίδιου μελετητή, σε αντιπαράθεση με τον καθολικό αποκλεισμό της μιμητικής ποίησης στο δέκατο Βιβλίο, στο τρίτο Βιβλίο δεν απαγορεύεται όλη η μιμητική ποίηση, αλλά μόνο ένα μέρος της. Ο Urmson αναφέρει μελετητές όπως είναι οι J. Tate, R. C. Cross και A. D. Woozley, οι οποίοι επιχείρησαν να εξηγήσουν τη διαφορά, ισχυριζόμενοι πως όταν ο Πλάτων μιλά για μιμητική ποίηση στο δέκατο Βιβλίο, αναφέρεται μόνο στο είδος μίμησης των κακών χαρακτήρων του τρίτου Βιβλίου. Όμως, οι αντιρρήσεις του δέκατου Βιβλίου εφαρμόζονται, κατά τον Urmson, τόσο στο είδος αφήγησης το οποίο διαθέτει μόνο διήγηση όσο και στο είδος το οποίο περιέχει μόνο μίμηση και, επιπλέον, αυτές οι αντιρρήσεις εφαρμόζονται με την ίδια ισχύ και στην απεικόνιση των ηθικά καλών χαρακτήρων την οποία επέτρεπε το τρίτο Βιβλίο²²⁵.

Ο P. H. Hwang από την πλευρά του, σε ένα άρθρο του το 1981 όπου εξετάζει την ποίηση στην *Πολιτεία* του Πλάτωνος, δεν ομιλεί ρητά για αντίφαση, αλλά θεωρεί πως ενώ το κριτήριο για την αποδοχή ή απόρριψη της ποίησης στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο, ήταν αυτό της χρησιμότητας, στο δέκατο Βιβλίο απορρίπτεται όλη η μιμητική ποίηση συλλήβδην και

²²⁴ Στο ίδιο, 10.

²²⁵ J. O. Urmson (1982), 225-226.

αυτό αποτελεί μία «αξιοσημείωτη διαφορά»²²⁶. Κάτι παρόμοιο ισχυρίζεται και ο C. Rowe, ο οποίος ερμηνεύει τις θέσεις που εκφράζονται στα δύο Βιβλία ως διαφορετικές, αλλά δεν φτάνει στο σημείο να τις αποκαλέσει αντιφατικές· θεωρεί πως ενώ «κάποια μιμητικά στοιχεία»²²⁷ διατηρούνται στο τρίτο Βιβλίο, στο δέκατο ο στόχος είναι όλοι οι ποιητές. Κατά τη γνώμη του, η θέση πως η ποίηση μπορεί να προσφέρει κάποια θετικά στην ιδανική πολιτεία παραμερίζεται, έτσι ώστε να διατυπωθεί μία κριτική κατά της ποίησης στο σύνολό της. Πλέον η μίμηση δεν μπορεί να θεωρηθεί θετική σε κάποιες περιπτώσεις, ανάλογα με το τι κάθε φορά αναπαριστά, αλλά πρέπει η ίδια στο σύνολό της να καταδικάζεται.

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τους μελετητές εκείνους, οι οποίοι προσπάθησαν να συμβιβάσουν τις αντιφάσεις των δύο Βιβλίων, δικαιολογώντας τις διαφορές τις οποίες και οι ίδιοι αναγνωρίζουν με διάφορες επεξηγήσεις.

²²⁶ P. H. Hwang (1981), 36.

²²⁷ C. Rowe (1997), 440.

2. 2. Οι ερμηνευτές οι οποίοι προσπάθησαν να εξομαλύνουν τις οποιεσδήποτε «φαινομενικές» κατ' αυτούς αντιφάσεις, μεταξύ των δύο Βιβλίων

2. 2. 1. 1. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία το δέκατο Βιβλίο είτε γράφτηκε αργότερα είτε γράφτηκε ως παράρτημα του διαλόγου

Θα ξεκινήσουμε με τη θέση πως τα δύο Βιβλία εμφανίζουν ασυμφωνίες επειδή το δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* είτε γράφτηκε αργότερα, είτε γράφτηκε από τον Πλάτωνα ως παράρτημα το οποίο πρόσθεσε στη συνέχεια στο σώμα του έργου του και δεν προοριζόταν για οργανικό μέρος του. Αυτή η κατεύθυνση αρνείται να εξετάσει το δέκατο Βιβλίο ως αναπόσπαστο μέρος της *Πολιτείας* και, συνεπώς, απορρίπτει την επιχειρηματολογία αυτού του Βιβλίου σχετικά με τον αποκλεισμό της μιμητικής ποίησης ως άσχετη και ξένη σε σχέση με τον κύριο φιλοσοφικό προσανατολισμό του διαλόγου.

Χαρακτηριστικός οπαδός αυτής της ερμηνευτικής κατεύθυνσης είναι ο J. Adam. Στο έργο του *The Republic of Plato* αναφέρει πως το πρώτο μέρος του δέκατου Βιβλίου και συγκεκριμένα οι στίχοι, οι οποίοι ασχολούνται με την ποίηση (βλ. 595a1-608b3) έχουν τον χαρακτήρα «επεισοδίου και θα μπορούσαν να είχαν παραλειφθεί χωρίς καμία επίπτωση στην καλλιτεχνική ενότητα του διαλόγου»²²⁸. Ο πλατωνικός διάλογος, κατά την άποψη του Adam, όπως και κάθε ζωντανή συζήτηση, έχει την ελευθερία να ανακαλεί, να τροποποιεί ή να επεκτείνει, τα αποτελέσματα οποιασδήποτε συζήτησης έχει κατά τα φαινόμενα τελειώσει. Η υπόθεση

²²⁸ J. Adam (1905), 384.

του Adam είναι πως ο αποκλεισμός του μεγάλου παιδαγωγού της Ελλάδας, του Ομήρου στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 606e1-4), θα είχε σίγουρα διασπείρει μία εχθρότητα στο πρόσωπο του Πλάτωνος και ο ίδιος φαίνεται σχεδόν να νιώθει, σύμφωνα με την ανάγνωση του ίδιου ερμηνευτή, ότι χρειάζεται να δικαιολογήσει αυτόν τον αποκλεισμό περαιτέρω, ακόμη και στον εαυτό του²²⁹. Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος απαγορεύει όλη τη μιμητική ποίηση, αλλά είναι σαφές από το τρίτο Βιβλίο —συγκεκριμένα αναφέρει το χωρίο 396c5-e2 σε σύγκριση με τα 397d1-5, 398b1-4, 401b1-8 και 402b9-c9— ότι δεν καταδικάζεται η ποιητική και καλλιτεχνική μίμηση ως τέτοια, αλλά επιτρέπεται, όπου το πρότυπο της μίμησης είναι καλό²³⁰.

Άλλοι μελετητές, οι οποίοι κινούνται στο ίδιο πλαίσιο και ερμηνεύουν το δέκατο Βιβλίο με παρόμοιο τρόπο είναι: ο F. M. Cornford, ο οποίος αποκαλεί το δέκατο Βιβλίο «παράρτημα»²³¹, ο R. L. Nettleship, ο οποίος το αποκαλεί «παρέκβαση»²³² και ο B. Jowett, ο οποίος λέει πως «το δέκατο Βιβλίο αποτελεί ένα παράρτημα ή είδος συμπεράσματος του συνόλου του έργου»²³³, στο οποίο θεωρεί πως ο αποκλεισμός των ποιητών από την εκπαίδευση επαναβεβαιώνεται²³⁴. Ο I. M. Crombie αποκαλεί το δέκατο Βιβλίο «coda»²³⁵, θέλοντας να μειώσει τη σημασία του. Η J. Annas δεν απορρίπτει απλώς το δέκατο Βιβλίο ως «παράρτημα», αλλά το θεωρεί ως

²²⁹ Στο ίδιο, 384.

²³⁰ Στο ίδιο, 384.

²³¹ F. M. Cornford (1941), 314.

²³² R. L. Nettleship (1897), 343.

²³³ B. Jowett (1894), τόμος II, 2.

²³⁴ Στο ίδιο, 2.

²³⁵ I. M. Crombie (1962), 143.

ένα εξωτερικό, μη επιθυμητό τμήμα («excrement») ²³⁶. Ο S. Sayers αρκετά χρόνια μετά, το 1999, συνεχίζει να θεωρεί πως το δέκατο Βιβλίο έχει τον χαρακτήρα «παράρτηματος» ²³⁷. Το κύριο επιχείρημα της *Πολιτείας*, κατά την άποψή του, ολοκληρώνεται και φτάνει σε ένα συμπέρασμα στο τέλος του ένατου Βιβλίου. Ο Sayers εκτιμά, όμως, ότι δεν υπάρχει μία άμεση απόδειξη η οποία θα μπορούσε να βοηθήσει στη ρύθμιση του ζητήματος αυτού, αν δηλαδή επιβεβαιώνονται οι εικασίες ότι το δέκατο Βιβλίο μπορεί να είχε συντεθεί ξεχωριστά και να προστέθηκε στη συνέχεια ²³⁸.

Ο G. F. Else στο έργο του *The Structure and Date of Book 10*, πρώτος ασχολήθηκε συστηματικά με την υπόθεση της ύστερης συγγραφής του δέκατου Βιβλίου της *Πολιτείας* και άνοιξε την οδό για μία σειρά μελετητών, οι οποίοι απέδωσαν και εκείνοι, όπως και αυτός, την οποιαδήποτε ασυνέπεια του δέκατου Βιβλίου με το σύνολο της *Πολιτείας*, στην ύστερη συγγραφή του. Ο Πλάτων φαίνεται πως επέστρεψε, κατά τον Else, στο θέμα της ποίησης μετά από μερικά χρόνια κατά τα οποία η σκέψη του ήταν στραμμένη σε άλλα πράγματα ²³⁹. Ο ίδιος μελετητής υποστηρίζει ότι η ιδιόμορφη γλώσσα και μορφή των επιχειρημάτων δείχνουν, ότι ο Πλάτων απαντούσε σε μία πρόωγη έκδοση της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη. Μάλιστα, λόγω αυτής της ύστερης ενασχόλησης του Πλάτωνος με το δέκατο Βιβλίο, θεωρείται από τον Else πως ήταν λογικό ο Πλάτων να μην ήταν διατεθειμένος —περισσότερο από ό,τι οι νέοι επικριτές του είναι διατεθειμένοι— να ορίσει λεπτομερώς και ακριβώς ποιο ήταν το ποσοστό της μιμητικής ποίησης, το οποίο είχε συμπεριλάβει

²³⁶ J. Annas (1981), 37.

²³⁷ S. Sayers (1999), 148.

²³⁸ Στο ίδιο, 148.

²³⁹ G. F. Else (1972), 63.

στην αρχική καταδίκη του²⁴⁰ και εκεί οφείλονται οι όποιες παρεξηγήσεις σχετικά με τη σημασία της μίμησης ανάμεσα στα δύο Βιβλία.

Στην πραγματικότητα, κατά τον Else, μπορεί να υποστηριχθεί, ότι η διαφορά ανάμεσα στα δύο Βιβλία δεν είναι πολύ μεγάλη. Στο τρίτο Βιβλίο, σύμφωνα με την ανάγνωση του ίδιου ερμηνευτή, ο Πλάτων είχε επαρκώς επισημάνει την πεποίθησή του ότι η μιμητική ποίηση όπως τη γνωρίζουμε, είναι απίθανο να βρει πολλά αντικείμενα μίμησης, ακόμη και στη ζωή του ενάρετου ανθρώπου. Αυτή η κρίση του Πλάτωνος επαναλαμβάνεται και τονίζεται πάλι, σύμφωνα με τον Else, στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 604e1-605a6). Έτσι, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, ήδη από το τρίτο Βιβλίο αποδιώχνοντας ο Πλάτων τη μίμηση των ανάξιων αντικειμένων, πρακτικά μιλώντας, εκτοπίζει και τη μιμητική ποίηση στο σύνολό της²⁴¹.

Ο L. Versenyi συμφωνεί με το επιχείρημα του G. F. Else ότι η κριτική του Πλάτωνος για την ποίηση στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο μπορεί να μην ήταν αποδεκτή στο ευρύ κοινό, καθώς επίσης και στους δικούς του μαθητές στην Ακαδημία, των οποίων η αρνητική κριτική μάλλον ώθησε τον Πλάτωνα να επιστρέψει στο θέμα και να εισαγάγει εκ νέου στην *Πολιτεία* μία πολεμική κατά της ποίησης και της τέχνης²⁴². Στην ίδια ερμηνευτική κατεύθυνση κινείται ο M. H. Partee με το έργο του *Plato's Poetics: The Authority of Beauty* το οποίο συνέγραψε το 1981 και το οποίο συμφωνεί με τις απόψεις των Else και Versenyi. Σύμφωνα με τον Partee, αν περιοριστούμε μόνο στην επιφάνεια του επιχειρήματος, θα δούμε πως ο Πλάτων όντως φαίνεται να αλλάζει τη θέση του ανάμεσα στα δύο

²⁴⁰ Στο ίδιο, 64.

²⁴¹ Στο ίδιο, 63.

²⁴² L. Versenyi (1977), 119.

Βιβλία. Όμως, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει σύμφωνα με τον ίδιο, καθώς το τελευταίο τμήμα της *Πολιτείας* πιθανώς συντάχθηκε πολύ αργότερα από ό,τι τα προηγούμενα μέρη²⁴³.

Ο Pardee, επομένως, εικάζει πως το δέκατο Βιβλίο απαντά ή τουλάχιστον αντιδρά σε κάποιες σύγχρονες του Πλάτωνος αντιρρήσεις σχετικά με τη συζήτηση για την ποίηση, η οποία προηγήθηκε. Ενώ το δέκατο Βιβλίο ανοίγει με μία σαφή και απορριπτική στάση κατά της ποίησης, νωρίτερα στον διάλογο είχε καταργηθεί μόνο η τετριμμένη και ανήθικη ποίηση για τους θεούς και τους ήρωες, ενώ την ίδια στιγμή ο Σωκράτης υμνούσε γενικά όλες τις αναπαραστάσεις της αρμονίας και της ομορφιάς. Κατά τον ίδιο μελετητή, ο Πλάτων περιόρισε την ενασχόλησή του με την ποίηση στο τρίτο Βιβλίο, στις επιδράσεις κάποιων μόνο ποιητικών επιλογών²⁴⁴. Τώρα, στο δέκατο Βιβλίο επανέρχεται στο σύνολο των έργων της ποίησης, τα οποία θεωρεί θλιβερά και ανάξια για τον ευφυή άνθρωπο. Ο Πλάτων επεκτείνει έτσι, κατά τη γνώμη του Pardee, τον ορισμό της μίμησης στο δέκατο Βιβλίο έτσι ώστε η μίμηση να περιλάβει την ποίηση όλων των ειδών. Επομένως, σύμφωνα με τον ίδιο, ο Πλάτων δεν αντιφάσκει αλλά διευρύνει την έννοια της μίμησης, κάτι το οποίο οφείλεται στην επαν-ενασχόλησή του με το έργο²⁴⁵.

²⁴³ M. H. Pardee (1981), 109.

²⁴⁴ Στο ίδιο, 111.

²⁴⁵ Στο ίδιο, 112.

2. 2. 1. 2. Οι ερμηνευτές οι οποίοι διαφωνούν με την υπόθεση της ύστερης συγγραφής του δέκατου Βιβλίου

Υπάρχουν όμως κάποιοι μελετητές, οι οποίοι ήταν αντίθετοι με αυτήν την άποψη, του χαρακτηρισμού του δέκατου Βιβλίου ως «παράρτηματος» ή την υπόθεση πως αυτό γράφτηκε αργότερα σε σχέση με το υπόλοιπο έργο. Ο P. Friedländer, για παράδειγμα, είχε θεωρήσει το τρίτο και το δέκατο Βιβλίο ως αναγκαίως συμπληρωματικά²⁴⁶. Το ίδιο και ο E. A. Havelock, ο οποίος θεωρεί πως η σωρευτική λογική των επιχειρημάτων όπως αυτά εμφανίζονται κατά την εξέλιξη του διαλόγου, αποδεικνύουν πως το δέκατο Βιβλίο δεν αποτελεί «παράρτημα»²⁴⁷, απευθυνόμενος στα λεγόμενα του Cornford, με τον οποίο ρητά διαφωνεί.

Ο B. Rosenstock με τη σειρά του αναγνώρισε πως το δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* αποτελείται από κάποια μέρη, τα οποία αρκετοί σχολιαστές έχουν υποστηρίξει πως έρχονται σε αντίθεση με το υπόλοιπο της *Πολιτείας*. Όμως, είναι δύσκολο, κατά τη γνώμη του, να πιστέψουμε ότι ο Πλάτων θα θυσιάζε τη λογοτεχνική και φιλοσοφική ακεραιότητα της *Πολιτείας* ακριβώς για να προσθέσει κάποιο επιπλέον υλικό, το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί παράταιρο μέρος. Ο Rosenstock συγκεκριμένα, στο σχόλιό του αυτό, κάνει μία ειδική αναφορά στην Annas και στα δικά της σχόλια για το δέκατο Βιβλίο²⁴⁸. Στο άρθρο του ο Rosenstock, επιχειρηματολογεί για τη δομική και θεματική συνοχή του

²⁴⁶ P. Friedländer (1964), 132-133.

²⁴⁷ E. A. Havelock (1963), σημ. 46, 15.

²⁴⁸ J. Annas (1981), 335.

δέκατου Βιβλίου με τον υπόλοιπο διάλογο²⁴⁹. Ο ίδιος υποστήριξε ότι στο δέκατο Βιβλίο η «μιμητική ποίηση» έχει την ίδια αναφορά και σημασία με αυτήν του τρίτου Βιβλίου. Η αναζήτηση για τον ορισμό της μίμησης την οποία αναλαμβάνει ο Σωκράτης στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 595c7), αποτελεί σύμφωνα με αυτόν τον ερμηνευτή, μία γενική έρευνα γι' αυτό το οποίο η μιμητική αφήγηση έχει κοινό με τα άλλα είδη δραστηριότητας τα οποία μπορούν να αποκληθούν μιμητικά. Αν υπάρχει οποιαδήποτε ασυνέπεια μεταξύ του τρίτου και του δέκατου Βιβλίου, κατά τον Rosenstock, αυτή εντοπίζεται στο γεγονός, κατά τη γνώμη του, πως στο δέκατο Βιβλίο το «μεικτό είδος» αφήγησης αποκαλείται μιμητικό. Αυτό είναι απολύτως κατανοητό, όμως, εξηγεί, επειδή στο τρίτο Βιβλίο λέγεται πως στο «μεικτό είδος» «η μίμηση θα αποτελεί ένα μικρό μόνο μέρος του όλου» («σμικρὸν δέ τι μέρος ἐν πολλῷ λόγῳ τῆς μιμήσεως», 396e7)²⁵⁰.

Ο K. Robb, δέκα περίπου χρόνια μετά, επίσης θεώρησε πως το δέκατο Βιβλίο είναι απαραίτητο για το επιχείρημα του αποκλεισμού της ποίησης και δύσκολα μπορεί να χαρακτηριστεί, όπως ορισμένοι κριτικοί έχουν θεωρήσει ορθό, ως «παράρτημα» το οποίο είναι άσχετο με το σύνολο του έργου²⁵¹. Ο R. B. Rutherford μάλιστα, απευθυνόμενος κυρίως στον Else και στο έργο του *The Structure and Date of Book 10*, ισχυρίστηκε πως στο δέκατο Βιβλίο, ο ανοικτός και αόριστος χαρακτήρας του τέλους της συζήτησης για το θέμα της ποίησης, τονίζεται περισσότερο από μία ομολογουμένως απαιτητική πρόκληση στους υπερασπιστές της να υποβάλουν αιτιολογημένα επιχειρήματα για τον λόγο για τον οποίο η ποίηση είναι ευεργετική στην πολιτεία. Το να δει κανείς αυτήν την πρόκληση ως

²⁴⁹ B. Rosenstock (1983), 219.

²⁵⁰ Στο *ίδιο*, σημ. 9, 236.

²⁵¹ K. Robb (1994), 232.

κατευθυνόμενη προς τον Αριστοτέλη ή οποιονδήποτε άλλο συγγραφέα, κατά τον Rutherford, είναι σαν να αμβλύνει τη δύναμη και τη διαρκή σοβαρότητα της πρόκλησης²⁵². Το δέκατο Βιβλίο παραπέμπει, σύμφωνα με την άποψή του, στα Βιβλία της *Πολιτείας* τα οποία προηγήθηκαν και εξαρτάται από αυτά με πολλούς τρόπους²⁵³.

Ο A. Nehamas από την πλευρά του, παραδέχεται πως το δέκατο Βιβλίο δεν είναι απολύτως συνεπές με το δεύτερο και τρίτο Βιβλίο. Όμως, το δέκατο Βιβλίο δεν επιστρέφει, κατά την άποψή του, απλά σε ένα ακατανόητο θέμα, το οποίο τα δύο αυτά προηγούμενα Βιβλία φαινομενικά είχαν εξαντλήσει. Κατά τον Nehamas, ένα σημαντικό μέρος της λειτουργίας του δέκατου Βιβλίου ήταν να δικαιολογήσει την παράλειψη της ποίησης από τη ζωή του ενήλικα — ένα θέμα το οποίο δεν συζητήθηκε ούτε ελήφθη υπόψη στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο. Έτσι το δέκατο Βιβλίο, δεν αποτελεί ούτε μία παρέκβαση, ούτε ένα παράρτημα, ούτε μία ανασκόπηση, σύμφωνα με αυτόν τον μελετητή²⁵⁴.

Σύμφωνα με τον ίδιο, ο Πλάτων ασχολήθηκε στο δέκατο Βιβλίο με το μέτρο στο οποίο θα έπρεπε να επιτρέπεται η μιμητική ποίηση στη ζωή του ενήλικα, ενώ στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο το θέμα του ήταν η μιμητική ποίηση στη ζωή των νεαρών φυλάκων. Η θέση του Nehamas βοηθάει να δούμε την ερμηνευτική κατεύθυνση την οποία θα εξετάσουμε παρακάτω, η οποία ισχυρίζεται πως τα δύο Βιβλία δεν βρίσκονται σε αντίφαση, καθώς αυτά είχαν μεταξύ τους διαφορετικές στοχοθετήσεις και άγγιζαν διαφορετικά θέματα.

²⁵² R. B. Rutherford (1995), 214.

²⁵³ Στο ίδιο, 214.

²⁵⁴ A. Nehamas (1999), 256.

2. 2. 2. 1. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία τα δύο Βιβλία διαφέρουν λόγω του ότι αγγίζουν διαφορετικά θέματα και εξυπηρετούν διαφορετικούς σκοπούς μέσα στο έργο

Ο W. Jaeger διατείνεται πως οι φαινομενικές ασυνέπειες μεταξύ των δύο Βιβλίων, οφείλονται στους αρκετά διαφορετικούς σκοπούς τους²⁵⁵. Ομοίως ο E. A. Havelock, ισχυρίζεται ότι δεν απαγορεύεται όλη η μιμητική ποίηση στο τρίτο Βιβλίο. Πώς λοιπόν εξηγείται η αντίφαση με το δέκατο Βιβλίο κατά την άποψή του; Η λύση την οποία προτείνει ο ίδιος είναι μία εναλλακτική λύση σύμφωνα με την οποία η άποψη του Πλάτωνος για την ποίηση καθορίζεται από το εκπαιδευτικό του πρόγραμμα.

Στο επίπεδο των εκλεκτών, εξηγεί ο Havelock, στο επίπεδο της εκπαίδευσης, δηλαδή, με το οποίο το δέκατο Βιβλίο ασχολείται, δεν υπάρχει χώρος για την ποίηση, όπως υπήρχε στο επίπεδο της σχολικής μονάδας, το οποίο παρουσιάστηκε στο τρίτο Βιβλίο. Ο Πλάτων με τη «χαρακτηριστική χαλαρότητα της ορολογίας του»²⁵⁶, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, σκέφτεται στο δέκατο Βιβλίο την ποίηση γενικά και είναι τώρα έτοιμος να αποδείξει ότι ένα από τα είδη της, δηλαδή το παραδοσιακό ποιητικό πρόγραμμα σπουδών, πρέπει να αφαιρεθεί από την ανώτατη εκπαίδευση.

Ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος, επομένως, επιστρέφει, κατά τον Havelock, στο δέκατο Βιβλίο σε ένα θέμα το οποίο είχε αφήσει. Είχε ορίσει, σύμφωνα με τον ίδιο σχολιαστή, το νέο πρόγραμμα σπουδών της

²⁵⁵ W. Jaeger (1939), τόμος II, 215.

²⁵⁶ E. A. Havelock (1963), 14.

Ακαδημίας, αλλά δεν είχε εξηγήσει τη συνολική απουσία της ποίησης από αυτό. Από την άποψη του Havelock, το εκπαιδευτικό επιχείρημα της Πολιτείας κινείται ανάμεσα σε δύο βασικά στάδια: το εκπαιδευτικό πρόγραμμα, το οποίο ονομάζεται μουσική και το ανώτερο πρόγραμμα σπουδών για το οποίο μαθαίνουμε στο έβδομο Βιβλίο²⁵⁷. Στο πρώτο επίπεδο, το παραδοσιακό ποιητικό πρόγραμμα σπουδών διατηρείται, αλλά εκκαθαρίζεται. Τα δύο Βιβλία έτσι διαφέρουν, κατά τον Havelock, καθώς ο αποκλεισμός της ποίησης από την ανώτατη εκπαίδευση δεν μπορούσε να υποστηριχθεί μέχρι να οριστεί ποια ήταν ακριβώς αυτή η εκπαίδευση²⁵⁸.

Ομοίως, ο N. P. White θεωρεί πως στο τρίτο Βιβλίο το ενδιαφέρον του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου εστιαζόταν στο είδος της ποιητικής αναπαράστασης, στην οποία θα επιτρέπεται να λαμβάνουν μέρος οι φύλακες κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής τους και το ερώτημα τι είδους ποίηση θα επιτρέπεται στην πόλη ήταν δευτερεύον²⁵⁹. Ο White αφήνει να εννοηθεί, επομένως, πως σκοπός του τρίτου Βιβλίου ήταν η εκπαίδευση των φυλάκων, ενώ του δέκατου το είδος της ποίησης, η οποία θα επιτρεπόταν στην πόλη. Κατά τον ίδιο τρόπο, είναι αρκετά σαφές, κατά την C. Osbourne, πως το δέκατο Βιβλίο «προσβλέπει σε ένα μεγαλύτερο τμήμα της κοινωνίας, δηλαδή της κοινωνίας στο σύνολό της και όχι μόνο στους νεαρούς φύλακες»²⁶⁰.

²⁵⁷ Στο ίδιο, 14.

²⁵⁸ Στο ίδιο, 15.

²⁵⁹ N. P. White (1979), 248.

²⁶⁰ C. Osbourne (1987), 58.

Ο Α. Nehamas, με τη σειρά του, αφιερώνει μεγάλο μέρος του έργου του με τίτλο *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates* στην εξήγηση του τρόπου με τον οποίο οι στόχοι των δύο Βιβλίων έχουν αλλάξει. Η προηγούμενη συζήτηση για τη μίμηση στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο αφορούσε, κατά τον Nehamas, τη στοιχειώδη εκπαίδευση των νεαρών φυλάκων²⁶¹. Η πραγματική συζήτηση για την ποίηση στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο επικεντρώθηκε λοιπόν, σύμφωνα με τον ίδιο, σε αυτήν τη στοιχειώδη εκπαίδευση για τους νεαρούς φύλακες. Ο Σωκράτης σχολήθηκε με τη χρήση της ποίησης στην ορθή εκπαίδευση (βλ. 376e2-4) καθώς θεωρούσε ότι η μίμηση μπορούσε να γίνει συνήθεια και έξη (βλ. 395d1-3). Ο Nehamas κρίνει πως το μήνυμα του πλατωνικού διαλόγου είναι πως αν και τα παιδιά μπορούν να μάθουν από τη μίμηση, οι ενήλικοι κάτοικοι της πόλης δεν θα έπρεπε να εκτίθενται σε αυτήν²⁶².

Σύμφωνα πάντοτε με τον ίδιο μελετητή, το δεύτερο και το τρίτο Βιβλίο αφορούν στη λειτουργία της ποίησης κατά την εκπαίδευση των νεαρών φυλάκων, στην οποία διαδραματίζει πολύ σημαντικό, αν και αυστηρά κατά τον Nehamas, λογοκριμένο και ελεγχόμενο ρόλο. Το δέκατο Βιβλίο, όμως, αφορά, όπως φάνηκε και παραπάνω, στον σχεδόν πλήρη αποκλεισμό της ποίησης από τη ζωή των ενηλίκων πολιτών, με εξαίρεση μερικούς ύμνους προς τους θεούς και τα εγκώμια των άξιων ανθρώπων (βλ. 607a4)²⁶³.

Η S. B. Levin συνεχίζει την ερμηνεία του Nehamas, περί των διαφορετικών σκοπών των δύο Βιβλίων και επιχειρεί στη συνέχεια να δείξει ότι τα

²⁶¹ A. Nehamas (1999), 252.

²⁶² Στο ίδιο, 255.

²⁶³ Στο ίδιο, 279.

λεγόμενα του Πλάτωνος μεταξύ των δύο Βιβλίων δεν είναι απλώς συνεπή, αλλά έντονα συμπληρωματικά: με τον παραδοσιακό ρόλο της ποίησης ως πυρήνα της παιδαγωγικής στην πρώτη γραμμή της σκέψης του, ισχυρίζεται η Levin, ο Πλάτων εναντιώνεται εκ νέου στο δέκατο Βιβλίο στην παραδοσιακή ποίηση, από το πρίσμα όμως της μεταφυσικής, ψυχολογικής και επιστημολογικής θεωρίας των παρεμβαλλόμενων Βιβλίων²⁶⁴.

Η Levin θεωρεί πως η αναφορά στους ύμνους στους θεούς και στα εγκώμια των αγαθών ανθρώπων (βλ. 607a4) αλλά και το δέκατο Βιβλίο γενικά, επικεντρώνεται στον ρόλο τον οποίο έπαιζε η ποίηση στην κοινωνία, ο οποίος ουσιαστικά πρέπει να διαχωριστεί από την παιδαγωγική λειτουργία της, η οποία της είχε προηγουμένως ανατεθεί στο πλαίσιο της βασικής εκπαίδευσης. Η ίδια ερμηνεύτρια ισχυρίζεται, πως το δέκατο Βιβλίο ενισχύει τη θέση, η οποία είχε ήδη υπονοηθεί στις παρατηρήσεις του Πλάτωνος νωρίτερα στην *Πολιτεία*, δηλαδή πως ο παιδαγωγικός ρόλος της ποίησης θα περιορίζεται στην εκπαίδευση των παιδιών και πως η ποίηση σύμφωνα με τις επιταγές του Πλάτωνος για το θέμα αυτό στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο θα παίζει ενοποιητικό κοινωνικό ρόλο σε ειδικές περιπτώσεις ιδιαίτερης σημασίας.

Η Levin δεν είναι διατεθειμένη να περιγράψει τον Πλάτωνα ως «περιπλανώμενο», όπως τον χαρακτηρίζει ο Janaway²⁶⁵, δεδομένου ότι η διαφορά στην έμφαση την οποία ο Πλάτων αποδίδει είναι σκόπιμη και αντανακλά την ενασχόλησή του με διαφορετικά ακροατήρια και

²⁶⁴ S. B. Levin (2001), 152.

²⁶⁵ C. Janaway (1995), 131.

διαφορετικούς σκοπούς της ποίησης²⁶⁶. Η ίδια ερμηνεύτρια πιστεύει πως ο Πλάτων υποστηρίζει εδώ τους ίδιους περιορισμούς σχετικά με το περιεχόμενο της ποίησης με αυτούς που είχαν περιγραφεί στο τρίτο Βιβλίο, αλλά επιθυμεί τώρα στο δέκατο Βιβλίο να παρέχει έναν πληρέστερο συλλογισμό του λόγου για τον οποίο η ποίηση δεν είναι επωφελής και θα πρέπει να απαγορευτεί στην ιδανική πολιτεία του²⁶⁷.

Επομένως, η S. B. Levin συντάσσεται κυρίως με τον Nehamas και πιστεύει ότι η σημαντική διαφορά ανάμεσα στο τρίτο και το δέκατο Βιβλίο δεν έγκειται στη διαφορετική αντιμετώπιση της μίμησης εκ μέρους του Πλάτωνος, αλλά στην αναφορά σε διαφορετικά αντικείμενα της δραστηριότητας αυτής²⁶⁸. Η Levin υποστηρίζει την ερμηνεία σύμφωνα με την οποία, είναι η μίμηση των καλών αντικειμένων που επιτρέπεται στο τρίτο Βιβλίο, ενώ στο δέκατο δεν περιλαμβάνεται ως στόχος της επακόλουθης πρόκλησης του Πλάτωνος²⁶⁹. Τα εγκώμια και οι ύμνοι οι οποίοι αναφέρονται στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 607a4) δεν είναι όμοια, όσον αφορά στη μορφή τους, με τις συνθέσεις οι οποίες διαχωρίστηκαν ως αποδεκτές στο τρίτο Βιβλίο.

Η Levin επιμένει, πως δεν χρειάζεται να εξαχθεί το συμπέρασμα γι' αυτόν τον λόγο, ότι ο Πλάτων δεν ήταν συνεπής ή ότι η θέση του έχει αλλάξει τώρα. Ούτε χρειάζεται να καταλήξουμε στο ότι η καταδίκη του

²⁶⁶ S. B. Levin (2001), 153.

²⁶⁷ Στο ίδιο, 154.

²⁶⁸ Ο A. Nehamas διατυπώνει αυτόν τον ισχυρισμό περί διαφορετικών αντικειμένων της μίμησης ανάμεσα στα δύο Βιβλία, στο A. Nehamas (1999), 253. Η ανάλυση του ισχυρισμού αυτού παρουσιάζεται στο τέλος της ενότητας 2. 2. 6. 2.

²⁶⁹ S. B. Levin (2001), 158.

περιλαμβάνει πλέον περισσότερη ποίηση από ό, τι πριν. Το πιθανότερο είναι, κατά τη Levin, ότι το σχόλιό του για την αποδεκτή ποίηση, έγινε έχοντας κατά νου ένα διαφορετικό κοινό και ένα διαφορετικό σκοπό, δεδομένου ότι, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει, ο Πλάτων επιμένει στο δέκατο Βιβλίο πως η ποίηση, η οποία αποτελεί στόχο της κριτικής του, παραμένει η ίδια. Φαίνεται λογικό να επιδιώκει κανείς μία ερμηνεία της αποδοχής στην ιδανική πολιτεία των ύμνων και των εγκωμίων, η οποία δεν θα έρχεται σε αντίφαση με αυτήν τη θέση.

Η Levin υποστηρίζει την άποψη ότι ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος στο δέκατο Βιβλίο εστιάζεται στους ενήλικες και στον πιθανό ρόλο της ποίησης, όχι στην παιδαγωγική —όπως συνέβαινε κατά τους προβληματισμούς για την εκπαίδευση των παιδιών στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο— αλλά στην προώθηση της πολιτικής ενότητας²⁷⁰. Η Levin, συνεχίζοντας έτσι την άποψη των Havelock, Nehamas και Osbourne, ισχυρίζεται πως όταν κανείς διατυπώνει μία εκτίμηση για την άποψη του Πλάτωνος σχετικά με την ποίηση σε όλο τον διάλογο συνολικά, πρέπει να διακρίνει προσεκτικά μεταξύ των συνθέσεων, για παράδειγμα: 1) των εγκωμίων της ηρωικής συμπεριφοράς, τα οποία προορίζονται για την κοινωνία στο σύνολό της και 2) των συνθέσεων που έχουν σχεδιαστεί για παιδαγωγικούς σκοπούς, δηλαδή για να προάγουν τον σχηματισμό των σωστών συμπεριφορών και την έλξη στα σωστά πρότυπα. Οι συνθέσεις αυτές θα είναι προσαρμοσμένες ειδικά για τα παιδιά και θα ακούγονται αποκλειστικά από αυτά.

²⁷⁰ Στο ίδιο, 162.

Αν και η ίδια ερμηνεύτρια συμφωνεί με τον ισχυρισμό του White²⁷¹, πως η αναφορά στα εγκώμια και στους ύμνους στο δέκατο Βιβλίο και η συζήτηση στο τρίτο Βιβλίο, δεν συγκρούονται όσον αφορά στην ταυτότητα της ποίησης την οποία θα δεχθούν στην ιδανική πολιτεία, δεν μπορεί να συμφωνήσει με το συμπέρασμα πως η εστίαση του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου στις δύο περιπτώσεις αναφέρεται ακριβώς στην ίδια κατηγορία συνθέσεων²⁷². Οι ίδιοι οι φιλόσοφοι, σύμφωνα με την Levin, δεν θα είχαν καμία ανάγκη την ποίηση. Ωστόσο, εξηγεί η ίδια, με βάση τις παραμέτρους της σκέψης του Πλάτωνος, θα περίμενε κανείς πως θα διέθετε έναν παιδαγωγικό ρόλο για την ποίηση στη ζωή των ενηλίκων μη-φιλοσοφούντων, ιδίως εκείνων που ανήκουν στην κατηγορία των παραγωγών. Ο Πλάτων, όμως, σύμφωνα με την ανάγνωσή της, δεν πράττει κάτι τέτοιο. Αυτό το οποίο κάνει αντιθέτως, είναι να καταστήσει σαφές σε διάφορα σημεία της *Πολιτείας* πως η ποίηση της οποίας το περιεχόμενο είναι θετικό, μπορεί να αποτελέσει ένα από τα πολλά εργαλεία τα οποία ο φιλόσοφος-κυβερνήτης μπορεί να χρησιμοποιήσει προς όφελος της ενότητας των πολιτών²⁷³.

Παρόμοια άποψη ακολουθεί ο C. Diskin, κατά τον οποίο, το δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* αποτελεί ένα υψηλό σημείο από το οποίο το περίγραμμα των προηγούμενων συζητήσεων του Πλάτωνος για την ποίηση και τη ζωγραφική, μπορεί κατανοηθεί πλέον από τον αναγνώστη με νέα σαφήνεια. Είναι σημαντικό να παρατηρηθεί σύμφωνα με τον ίδιο ότι, όταν ο Σωκράτης απρόσμενα επιστρέφει στο θέμα και στο πρόβλημα της μίμησης στο δέκατο Βιβλίο, δεν αναφέρεται πλέον στους φύλακες, αλλά

²⁷¹ Βλ. N. P. White (1979), 257, 259.

²⁷² S. B. Levin (2001), σημ. 98, 164.

²⁷³ Στο ίδιο, 164.

στο «εμείς», δηλαδή στον ίδιο, στον Γλαύκωνα, στον Αδείμαντο και στην υπόλοιπη συντροφιά στο σπίτι του Κέφαλου²⁷⁴. Ομοίως, ο L. Purshouse θεωρεί πως η συζήτηση στο δέκατο Βιβλίο έχει ένα πιο διευρυμένο πεδίο αναφοράς, καθώς τώρα αναφέρεται στο είδος των καλλιτεχνικών πρακτικών, οι οποίες θα επιτρέπονται στην πόλη εν γένει και όχι μόνο στους παιδαγωγικούς της θεσμούς²⁷⁵.

²⁷⁴ C. Diskin (2000), 117.

²⁷⁵ L. Purshouse (2006), 124.

2. 2. 2. 2. Ερμηνευτές οι οποίοι διαφωνούν με αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση

Από την άλλη πλευρά έχουμε στοχαστές, οι οποίοι διαφωνούν με αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση, όπως είναι ο Rochnik, ο οποίος έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση συγκεκριμένα με τον Nehamas. Υπενθυμίζουμε ότι, σύμφωνα με τον τελευταίο, η μίμηση την οποία ο Πλάτων επιτρέπει στο τρίτο Βιβλίο, ισχύει μόνο για τα παιδιά, τα οποία μπορούν να επωφεληθούν από μικρές δόσεις προσεκτικά ρυθμισμένης ποίησης, ενώ ο συνολικός αποκλεισμός της ποίησης στο δέκατο Βιβλίο απευθύνεται στους ενήλικες²⁷⁶. Ο Rochnik θεωρεί πως αν και αυτό το συμπέρασμα είναι αποτελεσματικό ως λογική λύση για την προφανή αντίφαση, παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες. Παραμένει αναπάντητο το ερώτημα, κατά την άποψή του, ποιος ακριβώς θα συνθέτει τους ύμνους και τα εγκώμια στην πόλη και θα εκτελεί τις μιμήσεις τις οποίες θα παρακολουθούν τα παιδιά. Επίσης, δεν διευκρινίζεται, κατά τον ίδιο, αν θα συνοδεύουν οι ενήλικες τα παιδιά στις απαγγελίες και τις παραστάσεις ή, σε ποια ηλικία θεωρείται ένα παιδί πως γίνεται ενήλικας. Εν ολίγοις, η άποψη του Rochnik είναι πως η πρόταση του Nehamas δεν έχει νόημα, όπως λέει ο ίδιος «στο πρακτικό επίπεδο»²⁷⁷.

Ο B. Rosenstock διαφωνεί και αυτός με τη σειρά του με τις παραπάνω τοποθετήσεις περί διαφορετικών σκοπών των δύο Βιβλίων και δεν θεωρεί πως τίθεται θέμα αποκλεισμού της ποίησης μόνο από το παιδαγωγικό πρόγραμμα. Στο τρίτο Βιβλίο και συγκεκριμένα στο χωρίο όπου λέγεται

²⁷⁶ A. Nehamas (1999), 255.

²⁷⁷ D. Rochnik (2003), 117.

πως «ίσως [...] θα έλεγες ότι το είδος αυτό δεν ταιριάζει στην πόλη μας» (397d10-e1), καθίσταται σαφές και αποδεικνύεται καθαρά, σύμφωνα με τον ίδιο, πως ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος αναφέρεται στην ποίηση, η οποία θα επιτρέπεται στην πόλη²⁷⁸ και, επομένως, η ποίηση αποκλείεται, σύμφωνα με την άποψή του, από ολόκληρη τη ζωή των πολιτών.

Η παραπάνω ερμηνευτική κατεύθυνση, σύμφωνα με την οποία το τρίτο και το δέκατο Βιβλίο εξυπηρετούσαν διαφορετικούς σκοπούς μέσα στο έργο και η μίμηση με την οποία καταπιάνονταν είχε ουσιαστικά διαφορετικά αντικείμενα, μας οδηγεί στην επόμενη ερμηνευτική κατεύθυνση. Η ερμηνευτική κατεύθυνση την οποία θα εξετάσουμε τώρα, διατηρεί τον ισχυρισμό σύμφωνα με τον οποίο τα δύο Βιβλία δεν είναι ασυνεπή μεταξύ τους, αλλά απλώς διαφέρουν μεταξύ τους. Η κατεύθυνση αυτή εντοπίζει όμως, τη διαφορά τους στο ότι στο μεταξύ τους διάστημα συγγραφής εξελίχθηκαν θεωρίες όπως είναι η τριμερής διαίρεση της ψυχής στο τέταρτο Βιβλίο (βλ. 434d1-441c8) ή στο ότι ο Πλάτων ήταν πλέον σε θέση να εκφραστεί με τους όρους της μεταφυσικής ιεράρχησης με την οποία είδαμε να ανοίγει το δέκατο Βιβλίο (βλ. 595a1-603b8). Το περιεχόμενο του διαλόγου έχει δηλαδή εξελιχθεί σύμφωνα και με τις δύο ερμηνευτικές κατευθύνσεις, όμως, σε αυτήν την πραγμάτευση την οποία θα εξετάσουμε αμέσως στη συνέχεια, η διαφορά μεταξύ των δύο Βιβλίων οφείλεται στο ότι ο Πλάτων μπορεί πλέον στο δέκατο Βιβλίο να εκφραστεί με νέους όρους.

²⁷⁸B. Rosenstock (1983), σημ. 10, 236.

2. 2. 3. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία τα Βιβλία διαφέρουν λόγω του ότι είναι διαθέσιμες πλέον οι συζητήσεις για την τριμερή διαίρεση της ψυχής και η θεωρία των Ιδεών

Όπως σημειώνει ο G. H. Billings, το δέκατο Βιβλίο ανοίγει με «μία απότομη επιστροφή στο θέμα του αποκλεισμού της ποίησης από την ιδανική κατάσταση»²⁷⁹. Εκτός από τους καλλιτεχνικούς λόγους για την εισαγωγή της συζήτησης σε αυτό το σημείο, θα πρέπει επίσης να σημειώσουμε, κατά τη γνώμη του, ότι η θέση της είναι λογικά κατάλληλη, αφού ο Πλάτων συμπληρώνει εδώ την προηγούμενη πολεμική του τρίτου Βιβλίου με ψυχολογικά και φιλοσοφικά επιχειρήματα τα οποία βασίζονται στις ενδιάμεσες ενότητες του διαλόγου²⁸⁰. Ομοίως, κατά τον C. Griswold, ο Πλάτων διατυπώνει την κριτική του κατά της μίμησης «με πολύ διαφορετικούς όρους»²⁸¹, εν μέρει λόγω του ότι η συζήτηση η οποία παρεμβλήθηκε εισήγαγε τη «θεωρία των Ιδεών», μία λεπτομερέστερη ανάλυση της φύσης της ψυχής, καθώς και μία λεπτομερή περιγραφή της φύσης της φιλοσοφίας²⁸².

Η J. Annas συνεχίζει αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση. Η ίδια θεωρεί πως στο τρίτο Βιβλίο μόνο μερική ποίηση χαρακτηρίζεται μιμητική, ενώ στο δέκατο Βιβλίο φαίνεται, κατά την άποψή της, ότι όλη η ποίηση εκλαμβάνεται ως μιμητική. Η μίμηση εξηγεί η Annas, είχε εισαχθεί στο τρίτο Βιβλίο στο πλαίσιο των τεχνών του θεάματος, όμως εδώ στο δέκατο

²⁷⁹ G. H. Billings (1920), 44.

²⁸⁰ Στο ίδιο, σημ. 149, 44. Για μία πλήρη αιτιολόγηση αυτής της άποψης, βλ. P. Shorey (1903), 81.

²⁸¹ C. Griswold (2003), Republic X.

²⁸² Στο ίδιο, Republic X.

Βιβλίο η μίμηση εισάγεται με τη σημασία αυτού που ο ζωγράφος κάνει και αποτελεί μάλλον την κυριολεκτική αντιγραφή της οπτικής πλευράς ενός συγκεκριμένου πράγματος (βλ. 598a1-b5). Λέγεται, σύμφωνα με την ίδια ότι οι ζωγράφοι είναι σαν να κρατούν έναν καθρέφτη ο οποίος αντανακλά τις επιφάνειες των πραγμάτων (βλ. 596d8-e8)²⁸³.

Η Annas θεωρεί δηλαδή πως οι ισχυρισμοί του Πλάτωνος για τη ζωγραφική δεν μεταφέρονται επακριβώς στην ποίηση, λόγω του ότι η περιγραφή της δραστηριότητας του ζωγράφου είναι πολύ συγκεκριμένη και οι ποιητές δεν κάνουν τίποτα που να μπορεί να συγκριθεί με το να κρατούν έναν καθρέφτη απέναντι στα αισθητά πράγματα. Ο Πλάτων απλά υποθέτει, σύμφωνα με την άποψή της, ότι μπορεί να μιλά για την ποίηση ως «απλή εικόνα», σαν «να κρατά έναν καθρέφτη απέναντι στη φύση» και τα παρόμοια, χωρίς να παραδέχεται ότι οι όροι και οι αναλογίες αυτές έλαβαν το νόημά τους από τη μεταφυσική ιεράρχηση των Ιδεών, των αισθητών πραγμάτων και των εικόνων τους και πως αυτό το μοντέλο δεν ταιριάζει στην ποίηση με οποιονδήποτε εμφανή τρόπο. Έτσι, καταλήγει η Annas, οι λόγοι για τους οποίους λέγεται πως οι ζωγράφοι δεν κατέχουν γνώση δεν μπορούν να μεταφερθούν και στον ποιητή²⁸⁴. Δεν μπορούμε να καταφύγουμε στο τρίτο Βιβλίο, σύμφωνα με την ίδια, για να συμπληρώσουμε την έννοια με την οποία μιμείται ο ποιητής.

Η Annas θεωρεί πως στο τρίτο Βιβλίο η μίμηση δεν ήταν αυτό το οποίο ο ποιητής έκανε, αλλά αυτό που το άτομο το οποίο απήγγειλε ή υποδυόταν έκανε. Η διάκριση μεταξύ μιμητικού και μη-μιμητικού χαρακτήρα υπήρχε και αποτυπωνόταν μέσα στην ίδια την ποίηση, ενώ στο δέκατο Βιβλίο όλη

²⁸³ J. Annas (1981), 336.

²⁸⁴ Στο ίδιο, 337.

η ποίηση χαρακτηριζόταν μιμητική²⁸⁵. Το πρόβλημα είναι κατά την άποψη της, όμως, ευρύτερο. Δεν είναι μόνο ότι το δέκατο Βιβλίο προσθέτει μία συζήτηση για την ποίηση, η οποία αλλάζει τη σημασία και το πεδίο της μίμησης και ισχυρίζεται ότι το σύνολο της ποίησης θα πρέπει να αποκλειστεί από την ιδανική πολιτεία, ενώ το τρίτο Βιβλίο ήταν πιο ανεκτικό. Το πρόβλημα, ισχυρίζεται η Annas χαρακτηριστικά, είναι βαθύτερο. Ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος φαίνεται να ακολουθεί δύο συγκρουόμενες μεταξύ τους απόψεις σχετικά με την ποίηση: ότι αυτή είναι αφενός σημαντική και επικίνδυνη και αφετέρου ότι είναι ασήμαντη και ανόητη. Είναι η πρώτη από αυτές τις απόψεις, σύμφωνα με την Annas την οποία ο Πλάτων παραθέτει με μεγαλύτερη συνέπεια και η οποία έχει περισσότερο νόημα κατά την ανάπτυξη της *Πολιτείας*. Σε αντίθεση με αυτήν τη θέση, πρέπει να προσπαθήσει να αποδείξει ότι η ποίηση είναι ασήμαντη²⁸⁶.

Η Ε. Asmis από την πλευρά της θεωρεί ότι το δέκατο Βιβλίο δεν διαφέρει από την προηγούμενη συζήτηση τόσο στην ορολογία του όσο και στις προτάσεις του. Ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος επιστρέφει στο πρόβλημα της ποίησης, κατά την Asmis, επειδή η μεταφυσική και η ψυχολογία την οποία ανέπτυξε στο μεταξύ, παρείχαν μία νέα δικαιολόγηση για την απομάκρυνση της μιμητικής ποίησης από την πολιτεία²⁸⁷. Κατά τον ίδιο τρόπο επιχειρηματολογεί ο S. Sayers, σύμφωνα με τον οποίο, η διάσταση θέσεων μεταξύ των δύο Βιβλίων μπορεί να εξηγηθεί από την άποψη της τριμερούς διαίρεσης της ψυχής και της

²⁸⁵ Στο ίδιο, 338.

²⁸⁶ Στο ίδιο, 342.

²⁸⁷ E. Asmis (1992), 350.

θεωρίας των Ιδεών²⁸⁸. Το θέμα της ποίησης και των τεχνών εισάγεται απότομα με μία αναφορά πίσω στη συζήτηση του τρίτου Βιβλίου. Αυτά που ειπώθηκαν εκεί, προτείνεται από τον ίδιο, χρειάζονται περαιτέρω αιτιολόγηση, η οποία μπορεί τώρα να δοθεί μετά τις θεωρίες που παρεμβλήθηκαν.

Ο Ν. Pappas θεωρεί πως με μία ευρύτερη σημασία, στο δέκατο Βιβλίο η μίμηση δεν προσεγγίζεται με τον ίδιο τρόπο με αυτόν του τρίτου Βιβλίου. Γιατί, πιστεύει ο ίδιος, ενώ στο τρίτο Βιβλίο ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος προσπαθεί να καθορίσει έναν όρο προκειμένου ο αναγνώστης να μπορεί να αναγνωρίσει τη μίμηση, στο δέκατο Βιβλίο υποθέτει ότι ο αναγνώστης την αναγνωρίζει και θέτει ως στόχο να εξηγήσει αυτό το οποίο έχει ήδη παρουσιαστεί²⁸⁹. Στο δέκατο Βιβλίο υποστηρίζονται, κατά τον Pappas, δύο θέσεις οι οποίες δεν εμφανίζονται στο τρίτο Βιβλίο: πρώτον, πως η μίμηση δεν πρέπει να περιγράφεται μόνο με όρους λογοτεχνικής μορφής, αλλά πιο βαθιά από την άποψη της επιστημονικής της κατάστασης και δεύτερον πως η μίμηση έχει φυσικά την τάση να μιμείται τους κακούς χαρακτήρες και να απευθύνεται στα κατώτερα μέρη της ψυχής²⁹⁰.

Ο Κ. Dorter με τη σειρά του, παραδέχεται πως στο τρίτο Βιβλίο μόνο οι μιμήσεις των επιβλαβών καταστάσεων για το πνεύμα ήταν απαγορευμένες, ενώ ένας ποιητής ο οποίος μιμείται τον ενάρετο άνθρωπο και μιλούσε σύμφωνα με τα πρότυπα που καθιερώθηκαν νωρίτερα, θα είχε το δικαίωμα να μείνει στην ιδανική πολιτεία (βλ. 395c3-d1). Ωστόσο,

²⁸⁸ S. Sayers (1999), 148.

²⁸⁹ N. Pappas (1995), 212.

²⁹⁰ Στο ίδιο, 212.

σύμφωνα με τον ίδιο, αυτό συνέβη πριν από τη διαίρεση των μερών της ψυχής και πριν οι συνομιλητές του Σωκράτη συμφωνήσουν πως η αφοσίωση στην ευχαρίστηση είναι πάντα μικρότερης αξίας από την αφοσίωση στην ορθολογικότητα²⁹¹. Σύμφωνα με τον Dorter, επειδή οι απόψεις στην *Πολιτεία* μεταβάλλονται συνέχεια, δεν είναι περίεργο το γεγονός ότι η αξία των τεχνών στο ένατο Βιβλίο είναι διαφορετική από αυτήν του τρίτου Βιβλίου²⁹².

Ο D. Roochnik από την πλευρά του, διαφωνεί με αυτήν την εξήγηση όσον αφορά στη μετατόπιση της αναφοράς της σημασίας της μίμησης μεταξύ των δύο Βιβλίων. Η διαφορά στη σημασία της μίμησης δεν στηρίζεται, κατά την άποψή του, στο γεγονός πως πλέον «διαχωρίστηκαν τα τμήματα της ψυχής». Με άλλα λόγια, διαφωνεί με τη θέση πως ο Σωκράτης αναδιατυπώνει και επεκτείνει την κριτική του κατά της ποίησης, διότι τώρα, αφού έχει αναπτυχθεί το τριμερές σχήμα της ψυχής στο τέταρτο Βιβλίο, είναι σε θέση να προσφέρει μία ψυχολογικά βασισμένη κριτική²⁹³. Κατά τον Roochnik, ο Σωκράτης είναι όντως σε θέση, αφού έχει προηγηθεί η τριμερής διαίρεση της ψυχής του τέταρτου Βιβλίου, να προσφέρει τη βάση για την ψυχολογική του κριτική, όμως προς απογοήτευση των μελετητών που υπερασπίζονται μία τέτοια θέση, το αρχικό του επιχείρημα κατά της ποίησης δεν έχει να κάνει καθόλου με την ψυχολογία. Αντί αυτού, στηρίζεται σε ένα μεταφυσικό καθεστώς, το οποίο ουσιαστικά αναφέρεται στην εισαγωγή της θεωρίας των Ιδεών και

²⁹¹ K. Dorter (2006), 307.

²⁹² Στο ίδιο, 308.

²⁹³ D. Roochnik (2003), 111.

καταδικάζει όχι μόνο την ποίηση συγκεκριμένα αλλά τη μίμηση στο σύνολό της²⁹⁴.

Σύμφωνα με το ψυχολογικό επιχείρημα, σημειώνει ο Roachnik, η ενότητα της κυριαρχίας και του ορθολογικού μέρους της ψυχής τίθεται σε κίνδυνο από τη διασπαστική δύναμη των συναισθημάτων, τα οποία με τη σειρά τους αποτελούν ακριβώς το αντικείμενο μίμησης του ποιητή. Σε αυτήν τη βάση, σύμφωνα με την ανάγνωση του Nehamas με τον οποίο διαφωνεί εδώ ρητά ο Roachnik, ο Πλάτων καταδικάζει την ποίηση και «ο εξοβελισμός του [...] δεν επιδέχεται καμία εξαίρεση»²⁹⁵. Η διαφωνία μεταξύ τους έγκειται από την πλευρά του Roachnik στον ισχυρισμό πως αυτή η ανάγνωση αμβλύνει τις πραγματικές πολυπλοκότητες και δεν έχει κανένα τρόπο να εξηγήσει τις διαφορές, οι οποίες προκύπτουν από την αντιπαράθεση του δέκατου Βιβλίου με το δεύτερο και το τρίτο. Γιατί για παράδειγμα, αναρωτιέται ο ίδιος μελετητής, επιτρέπει ο Σωκράτης στο τρίτο Βιβλίο κάποιο είδος μίμησης, αλλά στο δέκατο Βιβλίο απαγορεύει όλη τη μίμηση συλλήβδην; Ακόμα κι αν ο Nehamas πιστεύει ότι αυτή η αντίφαση «δεν μπορεί να εξαλειφθεί τελικά»²⁹⁶, ο Roachnik θεωρεί πως η αντίφαση μπορεί να θεωρηθεί ως σημαντικά πιο ήπια.

Ο N. P. White, κινούμενος στα ίδια ερμηνευτικά πλαίσια με τον Roachnik, θεωρεί πως ένας άλλος λόγος για τον οποίο επιστρέφει ο Πλάτων στο θέμα της ποίησης στο δέκατο Βιβλίο είναι ότι βρίσκεται πλέον στη θέση, να τοποθετήσει τις επικριτικές παρατηρήσεις του σε πιο στέρεη βάση φιλοσοφικά. Διότι τώρα, εξηγεί ο White, έχει αναπτύξει ένα μέρος της

²⁹⁴ Στο ίδιο, 111.

²⁹⁵ A. Nehamas (1999), 251.

²⁹⁶ Στο ίδιο, 254.

θεωρίας των Ιδεών του, βάσει του οποίου μπορεί να εξηγήσει γιατί πιστεύει ότι οι μιμητικές πτυχές της ποίησης —ή μάλλον η μιμητική ποίηση η ίδια, είναι ανεπιθύμητη²⁹⁷. Το ίδιο ισχυρίζεται και ο M. F. Burnyeat του οποίου η στρατηγική απέναντι στο δέκατο Βιβλίο είναι να το διαβάσει ως συνέχεια της συζήτησης του τρίτου Βιβλίου. Ο Σωκράτης εμφανίζεται στο δέκατο Βιβλίο, κατά τον Burnyeat, τόσο ως λογοκριτής, αποκλείοντας ακόμη περισσότερη ποίηση από την ιδανική πολιτεία, όσο και ως θεωρητικός ο οποίος επιθυμεί να θέσει το πρόγραμμα μεταρρύθμισης του πολιτισμού σε μία μεγαλύτερη, πιο φιλοσοφική διάσταση²⁹⁸.

Ο J. A. Coulter με τη σειρά του, ισχυρίζεται πως πρέπει να έχουμε κατά νου το γεγονός ότι οι συζητήσεις στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο, από τη μία πλευρά, και στο δέκατο, από την άλλη, προκύπτουν από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Οι διάφορες μορφές της λογοτεχνίας είναι περιπτώσεις κατά τον Πλάτωνα, διαλεκτικά ανυποστήρικτων θέσεων, αποτελούν δηλαδή γνώμες. Η εξέταση τώρα της μορφής και του περιεχομένου, επαναλαμβάνεται στο δέκατο Βιβλίο, αλλά τώρα από μία νέα οπτική, αυτή του φιλοσόφου που έχει αποκτήσει γνώση του κόσμου των Ιδεών. Θέτοντας το θέμα εν συντομία, ο Coulter θεωρεί πως πλέον για τον φιλόσοφο, «η καλλιτεχνική αναπαράσταση, λογοτεχνική ή άλλη, δεν έχει τελικά καμία αξία»²⁹⁹, καθώς πρόκειται για ένα αντίγραφο ενός αντίγραφου και είναι τρεις φορές απομακρυσμένη από την πραγματικότητα³⁰⁰.

²⁹⁷ N. P. White (1979), 247.

²⁹⁸ M. F. Burnyeat (1999), 288.

²⁹⁹ J. A. Coulter (1976), 33.

³⁰⁰ Στο ίδιο, 33.

Σύμφωνα με την P. Murray, είναι η αναλογία με την εικαστική αναπαράσταση η οποία δίνει τη δυνατότητα στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο να εισαγάγει μία μεταφυσική διάσταση στη συζήτηση. Ενώ ο ηθοποιός ή ο αφηγητής εξομοιώνει τον εαυτό του, εξηγεί η ίδια και, επομένως, υποδύεται τους χαρακτήρες, αυτό το οποίο κάνει ο ζωγράφος είναι να προσκομίζει ένα αντίγραφο της επιφανειακής ή φαινομενικής όψης των πραγμάτων. Η μίμηση είναι τώρα, σύμφωνα με την Murray, ισοδύναμη με έναν καθρέφτη ο οποίος αντανακλά τον εξωτερικό κόσμο, μία άχρηστη δραστηριότητα, η οποία αντανακλά τον επουσιώδη κόσμο των αισθητών αντικειμένων. Αυτός ο ισχυρισμός, κατά την άποψή της, τον οποίο ουσιαστικά ο Πλάτων προσάπτει στο σύνολο της ποίησης, πρέπει να νοηθεί στο πλαίσιο της θεωρίας των Ιδεών, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Σωκράτης στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 597a5)³⁰¹. Η P. Murray σε ένα μεταγενέστερο άρθρο της το 1996 υποστηρίζει την ίδια θέση: κατά τη διάρκεια του δέκατου Βιβλίου μία πιο πολύπλοκη σημασία της μίμησης αναπτύσσεται, η οποία σχετίζεται μάλιστα με την πλατωνική θεωρία των Ιδεών³⁰².

Η J. Moss επίσης δεν εντοπίζει κάποια πολύ προβληματική ασυνέπεια στο κείμενο του Πλάτωνος: μπορούμε να θεωρήσουμε σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεύτρια, πως ο Πλάτων εισάγει μία τεχνική σημασία της «μίμησης» στο δέκατο Βιβλίο, ενώ χρησιμοποιεί τον όρο με γενικότερη σημασία στα προηγούμενα Βιβλία. Η πιο τεχνική σημασία του δέκατου Βιβλίου βασίζεται σε μεταφυσικές ιεραρχήσεις, οι οποίες δεν είχαν εισαχθεί μέχρι τα Βιβλία πέντε έως επτά³⁰³.

³⁰¹ P. Murray (1992), 41.

³⁰² P. Murray (1996), 6.

³⁰³ J. Moss (2007), 437-438.

Αυτή η ερμηνεία και κυρίως ο εντοπισμός της διαφοράς μεταξύ των δύο Βιβλίων στη θεωρία των Ιδεών και στην κατανόηση της μίμησης με τους όρους αυτού του τριμερούς μεταφυσικού διαχωρισμού μεταξύ: Ιδεών, αισθητών αντικειμένων τα οποία κατασκευάζουν οι τεχνίτες και μιμήσεων αυτών των αντικειμένων, μας οδηγεί στην επόμενη προσπάθεια συμβιβασμού των δύο Βιβλίων. Σύμφωνα με την ερμηνευτική κατεύθυνση, η οποία θα εξεταστεί στη συνέχεια, η μίμηση έχει αλλάξει σημασία στο δέκατο Βιβλίο και νοείται πλέον με τη σημασία της «αναπαράστασης». Αντίθετα, το τρίτο Βιβλίο θεωρείται πως πραγματευόταν μία σημασία της μίμησης κατά την οποία η τελευταία σήμαινε την «υπόκριση» χαρακτήρων.

2. 2. 4. 1. Η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία στο τρίτο Βιβλίο η μίμηση έχει τη σημασία της «υπόκρισης», ενώ στο δέκατο Βιβλίο τη σημασία της «αναπαράστασης»

Σύμφωνα με αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση, η διαφορά στην αναφορά του όρου της μίμησης στο τρίτο και στο δέκατο Βιβλίο, καταλύει την όποια αντίφαση μπορεί να θεωρηθεί πως υπάρχει ανάμεσα στα δύο Βιβλία, καθώς στο τρίτο Βιβλίο ο όρος μίμηση αναφέρεται στην «υπόκριση» χαρακτήρων, ενώ στο δέκατο στην «αναπαράσταση» των αντικειμένων με τα οποία ασχολείται η τέχνη. Ο ολοκληρωτικός αποκλεισμός δηλαδή του δέκατου Βιβλίου, το οποίο απαγορεύει όλη τη μιμητική ποίηση, δεν αντιφάσκει με το τρίτο Βιβλίο το οποίο φάνηκε να επιτρέπει κάποιο είδος μίμησης, συγκεκριμένα αυτό του «άξιου» χαρακτήρα (βλ. 396c5-d1), διότι η σημασία της μίμησης έχει εδώ αλλάξει.

Σύμφωνα με τον J. W. H. Atkins, μέχρι το τρίτο Βιβλίο ο Πλάτων είχε χρησιμοποιήσει τον όρο «μίμηση», με τη σημασία της «υπόκρισης», για να περιγράψει τις μεθόδους με τις οποίες ο ποιητής αφηγείται και τη σχέση του με τους χαρακτήρες που απεικονίζει. Κατά τον Atkins, η συνήθεια της υπόκρισης, ήταν ικανή, σύμφωνα με τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο να αλλοιώσει την ειλικρίνεια και την ακεραιότητα του ατόμου, γιατί, όπως ο ίδιος μελετητής επισημαίνει, προσομοιώνοντας την ποιότητα ενός χαρακτήρα σύντομα δημιουργείται μία συνήθεια και οι συνήθειες γίνονται δεύτερη φύση για τον άνθρωπο.

Από εδώ και στο εξής, όμως, από το τρίτο Βιβλίο και μετά, ο Πλάτων θα χρησιμοποιεί τον όρο κυρίως με την «πρωτογενή» του, κατά τον Atkins,

σημασία, για να υποδηλώσει τη στάση της ποίησης γενικά απέναντι στα πράγματα³⁰⁴. Εν ολίγοις, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, η κατηγορία του Πλάτωνος απέναντι στους ποιητές αναφέρεται στη μίμηση ως «αναπαράσταση», ως τη δραστηριότητα δηλαδή κατά την οποία οι ποιητές παράγουν μόνο επουσιώδεις εικόνες και ζουν οι ίδιοι σε έναν κόσμο ψευδαίσθησης³⁰⁵. Ομοίως, κατά τον G. M. A. Grube, ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος περιορίζει τη σημασία της «μίμησης» στο τρίτο Βιβλίο στη σημασία της «υπόκρισης». Ο ποιητής ή ηθοποιός ή ραψωδός, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, όταν ταυτίζεται με ένα χαρακτήρα, αποκτά τον συγκεκριμένο αυτό χαρακτήρα προσωρινά και σιγά-σιγά γίνεται ο ίδιος αυτός τον οποίο μιμείται. Εφαρμοσμένη και στις άλλες τέχνες, ιδιαίτερα στο δέκατο Βιβλίο, η λέξη διευρύνει το νόημά της, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, αλλά το ουσιαστικό περιεχόμενό της παραμένει το ίδιο: «η άκριτη αντιγραφή ενός αντικειμένου»³⁰⁶.

Ο F. M. Cornford με τη σειρά του, θεωρεί πως στο δέκατο Βιβλίο η μίμηση έχει μία ευρύτερη σημασία από ό, τι μπορεί να θεωρηθεί ότι περιλαμβάνει η δραματική υπόκριση: η πλησιέστερη λέξη είναι η «αναπαράσταση», η οποία εφαρμόζεται σε πολλές μορφές τέχνης. Η συνηθισμένη απόδοση της λέξης «μίμηση» είναι, κατά την άποψή του, παραπλανητική. Δεν ισχυρίζεται ποτέ κανείς, εξηγεί ο Cornford, ότι ο Ραφαήλ μιμήθηκε τον Ιούλιο Β' ή ότι ο Σαίξπηρ μιμήθηκε τον Άμλετ³⁰⁷.

³⁰⁴ J. W. H. Atkins (1934), 44.

³⁰⁵ Στο ίδιο, 45.

³⁰⁶ G. M. A. Grube (1958), 203.

³⁰⁷ F. M. Cornford (1941), 316.

Κατά τον E. A. Havelock, η διαφορά των σημασιών της μίμησης ανάμεσα στα δύο Βιβλία φαίνεται ήδη από την εισαγωγή του τρίτου Βιβλίου. Σε απάντηση στην ερώτηση του Αδείμαντου αν ο Σωκράτης ετοιμάζεται να αποκλείσει το δράμα από την ιδανική του πολιτεία, ο Σωκράτης απαντά: «Ίσως, [...] ίσως όμως και κάτι περισσότερο από αυτό· γιατί σταλήθεια δεν το ξέρω ακόμα, ωστόσο όπου μας σπρώξει σαν φύσημα ανέμου ο λόγος κατά 'κει πρέπει να τραβήξουμε» (394d7-9). Αυτό το χωρίο φαίνεται να δείχνει, κατά τον Havelock, προς την κατεύθυνση μίας πιο θεμελιώδους κριτικής, αυτής την οποία συναντάμε στο δέκατο Βιβλίο και που μας προειδοποιεί πως η διάκριση μεταξύ δράματος και έπους, η οποία συντελέστηκε στο τρίτο Βιβλίο, δεν είναι πλέον σχετική με τον φιλοσοφικό του σκοπό³⁰⁸. Η μίμηση αποτελεί στο δέκατο Βιβλίο, σύμφωνα με τον Havelock, τη συνολική πράξη της ποιητικής αναπαράστασης και δεν αποτελεί πλέον απλά το δραματικό ύφος.

Όμως, σημειώνει ο ίδιος, ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος επιστρέφει στο δέκατο Βιβλίο σε μία από τις σημασίες που είχε η μίμηση στο τρίτο Βιβλίο, καθώς ο Σωκράτης κρίνοντας την επίδραση που έχει η μίμηση στην ψυχή μας, γυρίζει πίσω στο θέμα της παθολογίας του κοινού κατά τη διάρκεια μίας θεατρικής παράστασης. Εδώ, κατά τον ίδιο μελετητή, η σημασία της μίμησης αφορά στην ενεργή προσωπική ταύτιση, με την οποία το κοινό συμπάσχει με την παράσταση που παρακολουθεί (βλ. 605d3) και συνδέεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, με την ταύτιση την οποία βιώνει ο μιμητής με τους χαρακτήρες που μιμείται την οποία είδαμε στο τρίτο Βιβλίο³⁰⁹.

³⁰⁸ E. A. Havelock (1963), 21.

³⁰⁹ Στο ίδιο, 26.

Ο R. L. Nettleship επίσης διαχωρίζει τη χρήση της λέξης «μίμησις» στην *Πολιτεία* σε δύο τρόπους: ένα γενικό τρόπο και ένα συγκεκριμένο³¹⁰. Όταν ο Πλάτων αναφέρει πως οι ποιητές μιμούνται, με τη γενική σημασία της λέξης, κατά τον Nettleship, τότε σκέφτεται απλά πως ο ποιητής αναπαριστά τα πράγματα, πως οι λέξεις είναι για τον ποιητή, ό, τι το χρώμα για τον ζωγράφο. Σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, η λέξη «αναπαράσταση» είναι καλύτερη για την απόδοση της λέξης «μίμησις» με αυτήν τη σημασία³¹¹.

Είναι στο τρίτο Βιβλίο, σύμφωνα με τον ίδιο σχολιαστή, όπου η συζήτηση, η οποία εμφανίζεται για πρώτη φορά σε σχέση με την αξία της λογοτεχνίας, εκλαμβάνει τη λογοτεχνία ως μιμητική με μία συγκεκριμένη σημασία. Διότι ενώ όλη η λογοτεχνία θεωρείται μιμητική, σύμφωνα με τον ίδιο, το ένα είδος διαφέρει από το άλλο στον τρόπο και στον βαθμό της μίμησης, δηλαδή, «στον βαθμό που φέρνει μπροστά στα μάτια μας την πραγματική κατάσταση που περιγράφεται, ή [...] όσον αφορά στον βαθμό, στον οποίο είναι ρεαλιστική»³¹². Εδώ, επομένως, ισχυρίζεται ο Nettleship, η «μίμησις» δεν χρησιμοποιείται με τη γενική της σημασία, αλλά με μία εμφατική σημασία για να περιγράψει αυτό το είδος λογοτεχνίας το οποίο μιμείται περισσότερο, ή είναι πιο ρεαλιστικό. Με τη «μίμηση» εδώ ο Πλάτων εννοεί την «υπόκριση», εξηγεί ο Nettleship, την πράξη δηλαδή κατά την οποία ο ίδιος ο ποιητής βάζει τον εαυτό του όσο μπορεί στη θέση του ατόμου που περιγράφει³¹³.

³¹⁰ R. L. Nettleship (1968), 100.

³¹¹ Στο ίδιο, 101.

³¹² Στο ίδιο, 102.

³¹³ Στο ίδιο, 102.

Την ίδια άποψη περί μίας γενικής και μίας πιο ειδικής σημασίας της μίμησης ακολουθεί και ο R. W. Hall. Ο ίδιος φαίνεται να συμφωνεί με τον Nettleship, πως η γενική σημασία είναι αυτή της «αναπαράστασης» και η ειδικότερη αυτή της «υπόκρισης». Η γενικευμένη σημασία της μίμησης μπορεί να παρομοιαστεί, σύμφωνα με τον Hall, με τη «μίμηση της πραγματικότητας, όπως αυτή εμφανίζεται», ενώ η ειδική σημασία συμπίπτει περισσότερο ή λιγότερο με τη «μίμηση των φαινομένων όπως αυτά φαίνονται»³¹⁴. Ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύει τις δύο σημασίες ως «μίμηση της πραγματικότητας όπως φαίνεται» και «μίμηση της φαινομενικότητας όπως αυτή φαίνεται», οδηγεί τον Hall σε αντίθεση με τους υπόλοιπους ερμηνευτές αυτής της ενότητας, οι οποίοι ισχυρίζονται πως είναι η μίμηση ως αναπαράσταση αυτή, η οποία αποκλείεται εν τέλει από την ιδανική πολιτεία. Ο Hall από την πλευρά του, θεωρεί πως είναι «η μίμηση ως υπόκριση, η μίμηση την οποία το δέκατο Βιβλίο απορρίπτει»³¹⁵.

Για τον N. P. White, είναι δελεαστικό να μεταφράσουμε την ελληνική λέξη «μίμησις» ως «υπόκριση» στο τρίτο Βιβλίο, αν όχι και στο δέκατο Βιβλίο. Κατά την άποψή του, τα δύο Βιβλία είναι απολύτως συμβατά μεταξύ τους, καθώς ακόμη και στο δέκατο Βιβλίο, ο εξοβελισμός της μίμησης από τον Πλάτωνα δεν είναι συνολικής φύσεως, αλλά ισχύει μόνο για τα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά έργα τα οποία έχουν ορισμένες ανεπιθύμητες λειτουργίες τις οποίες μάλιστα προσπάθησε να εξηγήσει. Σύμφωνα με τον White, δεν προκύπτει στο δέκατο Βιβλίο, περισσότερο από ό, τι στο τρίτο Βιβλίο, μία απαγόρευση της ενάρετης «υπόκρισης» από τους νέους μορφωμένους άνδρες, ούτε καν των λογοτεχνικών και

³¹⁴ R. W. Hall (1974), 76.

³¹⁵ Στο ίδιο, 76.

καλλιτεχνικών έργων που δείχνουν με ακρίβεια ποια είναι η αρετή και ενθαρρύνουν προς αυτήν³¹⁶.

Ο G. F. Else θεωρεί πως στο δέκατο Βιβλίο η μίμηση δεν εννοείται με την ιδιόμορφη, περιορισμένη σημασία του τρίτου Βιβλίου, ως «υπόκριση», αλλά έχει την ευρύτερη μάλλον —και λιγότερο συναισθηματικά φορτισμένη— σημασία της παραγωγής ενός αντιγράφου κάποιου άλλου πράγματος. Καθώς ο Πλάτων αναφέρει τώρα «την έννοια της μίμησης σε σχέση με τη θεωρία του των Ιδεών»³¹⁷ εξηγεί χαρακτηριστικά ο ίδιος μελετητής, επισημαίνει πλέον όχι τη μαγική επιρροή την οποία αποκτά η μίμηση περνώντας από το ένα άτομο στο άλλο, αλλά την αντικειμενική ιδιότητά της ως «αναπαραγωγή»³¹⁸.

Η C. Osbourne διαπιστώνει επίσης ότι ο ορισμός της άμεσης ομιλίας, ο οποίος συζητήθηκε νωρίτερα στο τρίτο Βιβλίο, θα ενταχθεί στο πλαίσιο του νέου συλλογισμού της μίμησης, ο οποίος συντελείται στο δέκατο Βιβλίο, αλλά πως ο τελευταίος αυτός συλλογισμός πηγαιίνει πολύ πιο μακριά. Δεν είναι πλέον η απεικόνιση ενός χαρακτήρα, σύμφωνα με την ίδια, ο στόχος της μίμησης, αλλά η περιγραφή των έργων των τεχνιτών. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η λογοτεχνία και όχι μόνο το δράμα, γίνεται ευάλωτο κατά την άποψή της και χρησιμοποιούνται οι εικαστικές τέχνες για να διαφανεί το πρόβλημα³¹⁹.

³¹⁶ N. P. White (1979), 248.

³¹⁷ G. F. Else (1986), 45.

³¹⁸ Στο ίδιο, 44.

³¹⁹ C. Osbourne (1987), 58.

Σύμφωνα με το έργο *Sources of Dramatic Theory I: Plato to Congreve*, του οποίου εκδότης είναι ο M. J. Sidnell, νωρίτερα στο τρίτο Βιβλίο ο Σωκράτης είχε χρησιμοποιήσει τη λέξη «μιμητές» («μιμηταί», 373b5) για να συμπεριλάβει τόσο τους ποιητές όσο και τους ζωγράφους, καθώς και τους ηθοποιούς και τους υπόλοιπους που σχετίζονται με τις τέχνες του θεάματος. Στο παρόν χωρίο, η λέξη «μίμησις» αναφέρεται μόνο στην «υπόκριση». Αργότερα, στο διαφορετικό διαλεκτικό πλαίσιο του δέκατου Βιβλίου, η «μίμησις» θα λάβει μία πολύ ευρύτερη εφαρμογή³²⁰. Την ίδια άποψη έχει και η E. Asmis, σύμφωνα με την οποία, με τη λέξη «μίμησις» ο Σωκράτης εννοεί την «υπόκριση» στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο. Οι ποιητές εδώ πρέπει να μιμούνται μόνο τους ενάρετους ανθρώπους ή τους ανθρώπους που ασχολούνται με καλές ενέργειες, έτσι ώστε με τη σειρά τους οι ακροατές τους να μιμούνται μόνο την αρετή³²¹.

Σύμφωνα με την P. Murray, όπως είδαμε και παραπάνω, η αναλογία με την εικαστική αναπαράσταση στο δέκατο Βιβλίο, δίνει τη δυνατότητα στον Πλάτωνα να εισαγάγει μία μεταφυσική διάσταση στη συζήτηση. Σύμφωνα με την άποψη της ίδιας ερμηνεύτριας, ενώ ο ηθοποιός προσομοιάζει τον εαυτό του με τον χαρακτήρα που υποδύεται και, επομένως, αρχίζει να μοιάζει σ' αυτόν τον χαρακτήρα, αυτό το οποίο κάνει ο ζωγράφος είναι να προσκομίζει ένα αντίγραφο της επιφανειακής όψης των πραγμάτων³²². Αποδεικνύεται, επομένως, τώρα σύμφωνα με την ίδια, πως η μίμηση στο δέκατο Βιβλίο σημαίνει κάτι διαφορετικό από ό, τι σήμαινε στη συζήτηση, η οποία είχε προηγηθεί. Στο τρίτο Βιβλίο η μίμηση σήμαινε κάτι σαν τον μίμο ή την «υπόκριση» και πρέπει να γίνει

³²⁰ M. J. Sidnell et al. (1991), 16.

³²¹ E. Asmis (1992), 347.

³²² P. Murray (1992), 41.

κατανοητή κυρίως από την άποψη του θεάματος: το να μιμείται κανείς ένα χαρακτήρα, είτε είναι μαθητής είτε ραψωδός, είτε ποιητής, είναι κατά μία έννοια ταυτόσημο με το να γίνεται ο ίδιος αυτός ο χαρακτήρας. Όμως, εξηγεί η Murray, στο δέκατο Βιβλίο η ζωγραφική παρουσιάζεται ως το πρώτο παράδειγμα μίας μιμητικής τέχνης, η οποία ουσιαστικά οδηγεί σε εντελώς διαφορετικές συνέπειες³²³.

Προς την ίδια ερμηνευτική κατεύθυνση κινείται ο R. Waterfield, κατά τον οποίο, η υπόκριση των ενάρετων χαρακτήρων είχε επιτραπεί και μάλιστα ενθαρρυνθεί στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 396c5-d1), άρα στο δέκατο Βιβλίο ο όρος της μίμησης είναι ευρύτερος από ό, τι στο τέταρτο Βιβλίο, όπου σήμαινε την «υπόκριση». Ο Waterfield καταλήγει πως στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 394b9-c5) η επική ποίηση ήταν μόνο εν μέρει αναπαραστατική, ενώ στο δέκατο Βιβλίο είναι πλήρως αναπαραστατική, όπως είναι όλη η ποίηση. Με λίγα λόγια, κατά τη γνώμη του, το συνταίριασμα με το τρίτο Βιβλίο δεν είναι τόσο ακριβές, όσο υπονοεί ο Πλάτων³²⁴. Ο όρος «αναπαράσταση» έχει εδώ τη μεταφυσική σημασία του «απομακρυσμένου από την πραγματικότητα». Σύμφωνα με τον Waterfield, ο Πλάτων δεν δείχνει να έχει σταθερό τεχνικό λεξιλόγιο σε αυτόν τον τομέα και γι' αυτό υποπίπτει σε αυτές τις αντιφάσεις. Ο κύριος στόχος αυτού του Βιβλίου είναι η τραγωδία —και το ομηρικό έπος, ως ένα είδος τραγωδίας— και μάλιστα θυμάται ότι στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 394b9-c2), η τραγωδία είχε περιγραφεί ως εντελώς αναπαραστατική: είναι αυτή η «πλήρως αναπαραστατική

³²³ Στο ίδιο, 41.

³²⁴ R. Waterfield (1993), 445.

ποίηση», για την οποία παραδέχεται ότι είναι ευχαριστημένος που την είχαν αποκλείσει³²⁵.

Ο P. Woodruff επίσης θεωρεί πως στην πρώτη χρήση του όρου στην *Πολιτεία*, η μίμηση περιορίζεται κυρίως στην «υπόκριση», ενώ στο δέκατο Βιβλίο η χρήση της είναι διαφορετική³²⁶. Στη δεύτερη και ευρύτερη κριτική του κατά της ποίησης στο δέκατο Βιβλίο, ο Σωκράτης χρησιμοποιεί, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, τον όρο για να δηλώσει την απλή αναπαραγωγή εικόνων, οι οποίες δεν περιορίζονται μόνο στις οπτικές εικόνες. Εδώ, κατά τον Woodruff, ο Πλάτων αφήνει την προηγούμενη διάκριση μεταξύ των μορφών αφήγησης για να οικοδομήσει μία γραμμή κριτικής της ποίησης υπό οποιαδήποτε μορφή. Οι δύο αντιρρήσεις του, σύμφωνα με την ανάγνωση του Woodruff, είναι πως η μίμηση μεταφέρει την ψευδή αξίωση της γνώσης και απεικονίζει, απευθύνεται και ενισχύει το χειρότερο μέρος της ψυχής μας³²⁷.

Ομοίως, κατά τον C. Diskin, η μίμηση θεωρείται στο τρίτο Βιβλίο ως «υπόκριση»³²⁸. Οι B. Mitchell και J. R. Lucas, στο έργο τους *An Engagement with Plato's Republic: A Companion to Plato's Republic*, συμφωνούν και θεωρούν πως στο τρίτο Βιβλίο η «ανάληψη ενός ρόλου» ή η «υπόκριση», «είναι ίσως ο καλύτερος όρος που μπορεί να χρησιμοποιηθεί, αλλά στο δέκατο Βιβλίο, όπου ο Πλάτων έχει στο μυαλό του τις εικαστικές τέχνες, ο όρος «αναπαράσταση» θα ήταν ίσως καλύτερος»³²⁹.

³²⁵ Στο ίδιο, 446.

³²⁶ P. Woodruff (1998), 521.

³²⁷ Στο ίδιο, 522.

³²⁸ C. Diskin (2000), 120.

³²⁹ B. Mitchell, J. R. Lucas (2003), 155.

2. 2. 4. 2. Ερμηνευτές οι οποίοι διαφωνούν με αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση

Ο C. Griswold, σε ένα άρθρο του στην *Stanford Encyclopedia of Philosophy* το 2003, διαφωνεί και ισχυρίζεται πως δεν ισχύει ο διαχωρισμός της μίμησης με τη σημασία της «υπόκρισης» στο τρίτο Βιβλίο και της «αναπαράστασης» στο δέκατο Βιβλίο. Ήταν ήδη, κατά την άποψή του, στο δεύτερο Βιβλίο, όπου η κριτική κατά της ποίησης επικεντρώθηκε στη μίμηση την εννοούμενη ως «αναπαράσταση». Σύμφωνα με τον Griswold, η θεμελιώδης άποψη σε αυτό το Βιβλίο, ήταν πως οι ποιητές αλλοιώνουν τη φύση των θεμάτων για τα οποία γράφουν. Δεν παράγουν μία πραγματική ομοιότητα των θεμάτων τους. Σύμφωνα με τον ίδιο, στο τρίτο Βιβλίο η έμφαση μετατοπίζεται σε αυτό το οποίο αποκαλείται «υπόκριση». Η συμμετοχή στη «μίμηση» με την ανάληψη χαρακτήρων θεωρήθηκε ως αιτία διαφθοράς σε όλα εκτός από λίγες περιπτώσεις της ποιητικής μίμησης. Παραδόξως, κατά την άποψη του Griswold, στο δέκατο Βιβλίο ο Σωκράτης γυρίζει την πλάτη στην κριτική της ποίησης, και ακόμα πιο παραδόξως, ο ίδιος χαρακτηρίζει διαφορετικά τα αποτελέσματα της συζήτησης που προηγήθηκε, καθώς στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 595a5) ισχυρίζεται πως όλη η μιμητική ποίηση αποκλείστηκε από την ιδανική πολιτεία, ενώ μόνο ένα μέρος της αποκλείστηκε στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 398a1-b4)³³⁰.

Η E. Belfiore επίσης διαφωνεί με όλους τους παραπάνω και παραδέχεται πως είναι όντως «πολλοί αυτοί οι οποίοι έχουν στην πραγματικότητα πιστέψει ότι ο Πλάτων χρησιμοποιεί τη λέξη «μίμησις» με τη σημασία της

³³⁰ C. Griswold (2003), Republic X.

«υπόκρισης» στο τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας* και με τη σημασία της «αναπαράστασης» στο δέκατο Βιβλίο»³³¹. Η ερμηνεία αυτή, κινδυνεύει κατά την άποψή της, να καταλογίσει στον Πλάτωνα μία διάκριση για την οποία δεν ενδιαφερόταν. Ενώ είναι αλήθεια, εξηγεί η Belfiore ότι στον *Σοφιστή* του (βλ. *Σοφιστής*, 267a3-4)³³² ο Πλάτων διαχωρίζει τη μίμηση με τη χρήση του σώματος —στην υποκριτική για παράδειγμα— από τη μίμηση με τη χρήση εργαλείων —όπως για παράδειγμα στη ζωγραφική. Στην *Πολιτεία* όμως, σύμφωνα με την Belfiore, ο Πλάτων όχι μόνον αγνοεί αυτή τη διάκριση, αλλά αποτυγχάνει επίσης να διακρίνει τη μίμηση των ανθρώπων, από αυτήν των ζώων ή άψυχων αντικείμενων, μετατοπίζοντας χωρίς προειδοποίηση τη συζήτηση από τη μία σημασία στην άλλη. Αυτό το οποίο ο Πλάτων με συνέπεια εννοεί, κατά την άποψη της ίδιας ερμηνεύτριας, στο τρίτο και στο δέκατο Βιβλίο, είναι ότι «το να μιμείται κανείς είναι να κάνει ένα πράγμα (ή ένα πρόσωπο), παρόμοιο με ένα άλλο πράγμα (ή πρόσωπο) στον ήχο ή στο σχήμα»³³³.

Ο Α. Kosman διαφωνεί και αυτός με τον παραπάνω διαχωρισμό των σημασιών ανάμεσα στα δύο Βιβλία. Ο ίδιος διαχωρίζει μεταξύ μίας ευρύτερης και μίας πιο ειδικής σημασίας της μίμησης στον πλατωνικό διάλογο *Πολιτεία*, αλλά καταλήγει πως εν τέλει οι δύο σημασίες δεν διαφέρουν και είναι στενά συνδεδεμένες. Η ειδικότερη σημασία αντιστοιχεί στην «υπόκριση» του τρίτου Βιβλίου ενώ η ευρύτερη, στην «αναπαράσταση» του δέκατου Βιβλίου. Σύμφωνα με τον ίδιο, ένας ποιητής λέγεται στο τρίτο Βιβλίο ότι χρησιμοποιεί μίμηση όταν αναλαμβάνει τον χαρακτήρα κάποιου άλλου, μιλώντας σαν να ήταν

³³¹ E. Belfiore (1984), 125-126.

³³² Πλάτων, *Σοφιστής*, εισαγωγή-μετάφραση Η. Π. Νικολούδης (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

³³³ E. Belfiore (1984), 126.

εκείνο το πρόσωπο, δημιουργώντας μία φανταστική φωνή μέσω της οποίας επιτυγχάνεται ο λόγος του. Η μίμηση δεν είναι —τουλάχιστον σε αυτά τα πρώτα Βιβλία της *Πολιτείας*, εξηγεί ο Kosman, ένα χαρακτηριστικό της τέχνης σε σχέση με την πραγματικότητα, δεν είναι, με άλλα λόγια, μία περιγραφή του πώς η τέχνη εν γένει ή η λογοτεχνία ειδικότερα καθρεφτίζει τον κόσμο με την αναπαράσταση. Είναι μάλλον, κατά τη γνώμη του ίδιου ερμηνευτή, μία σχέση μεταξύ μίας φανταστικής φωνής και του ποιητή, του δραματουργού και του δραματικού χαρακτήρα, μεταξύ του συγγραφέα και του χαρακτήρα³³⁴. Η ευρύτερη σημασία της μίμησης, η οποία προκύπτει στη συνέχεια από αυτήν τη ειδικότερη σημασία είναι, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, η μίμηση ως εικονική αναπαράσταση³³⁵.

Ο Kosman θεωρεί πως, ενώ η συζήτηση στο τρίτο Βιβλίο έχει να κάνει με τους ποιητές, οι οποίοι μιμούνται χαρακτήρες και όχι με την τέχνη, η οποία μιμείται τη φύση, η συζήτηση στο δέκατο Βιβλίο φαίνεται πως ασχολείται με μία σημασία της μίμησης κατά την οποία ο καλλιτέχνης μιμείται την πραγματικότητα μέσω μίας δομής του λόγου ή ενός αντικειμένου τέχνης. Είναι αυτή η άποψη για την τέχνη ως μίμηση, κατά τον Kosman, η οποία φαίνεται να υποβιβάζει την τέχνη και τον ποιητικό λόγο σε γενικές γραμμές ως τρεις φορές απομακρυσμένα από την πραγματικότητα. Όμως, ισχυρίζεται ο ίδιος, στην πραγματικότητα αυτή η σημασία της μίμησης στο τρίτο Βιβλίο δεν είναι ριζικά διαφορετική από ό, τι στο δέκατο Βιβλίο. Γιατί αν και κατά μία σημασία ο ζωγράφος, φαίνεται να μιμείται το αντικείμενο το οποίο δημιουργεί ο τεχνίτης στο δέκατο Βιβλίο, κατά μία άλλη φαίνεται να μιμείται, όχι, για παράδειγμα, ένα

³³⁴ L. A. Kosman (1992), 52.

³³⁵ Στο ίδιο, 54.

κρεβάτι, αλλά τον «κλινοποιό», ο οποίος με τη σειρά του μιμείται τον θεό καθώς κατασκευάζει το κρεβάτι³³⁶.

Ο Μ. F. Burnyeat διαφωνεί και αυτός με τη σειρά του και ισχυρίζεται πως το γεγονός ότι ο Σωκράτης εισάγει την ιδέα πως το έργο του ζωγράφου είναι τρεις φορές απομακρυσμένο από την αλήθεια στο δέκατο Βιβλίο (βλ. *Πολιτεία*, 597e 2), δεν πρέπει να μας οδηγήσει —όπως λανθασμένα οδήγησε πολλούς μελετητές— να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι ο Πλάτων άλλαξε τη στάση του και θεώρησε τη μίμηση με μία διαφορετική σημασία: τη μίμηση ως «αναπαράσταση», η οποία είναι διαφορετική από τη μίμηση ως «υπόκριση» με τη φωνή ή το σώμα. Η μίμηση ως «υπόκριση», σύμφωνα με τον Burnyeat, εμφανίζεται τόσο στο τρίτο Βιβλίο όσο και στο δέκατο Βιβλίο, στο οποίο μάλιστα με έντονους χαρακτηρισμούς από τον Σωκράτη, όταν εκείνος συζητά την εμπειρία μας στο θέατρο (βλ. 605c10-d5)³³⁷. Ο Burnyeat συμφωνεί δηλαδή με την ερμηνεία του Havelock, κατά τον οποίο, ο Πλάτων επανέρχεται στη σημασία της υπόκρισης στο δέκατο Βιβλίο και συγκεκριμένα στην ενεργό προσωπική ταύτιση, με την οποία το κοινό συμπάσχει με την παράσταση που παρακολουθεί (βλ. 605d3)³³⁸. Σε αντίθεση με τον Havelock, όμως, θεωρεί τη σημασία της μίμησης ενιαία και όχι ως διαχωρισμένη σε δύο σημασίες, στην πρώτη από τις οποίες απλά επανέρχεται αργότερα στο δέκατο Βιβλίο.

Η ερμηνευτική κατεύθυνση την οποία μόλις εξετάσαμε και σύμφωνα με την οποία ο όρος της μίμησης διαχωρίζεται στην «υπόκριση» στο τρίτο

³³⁶ Στο ίδιο, 88.

³³⁷ Μ. F. Burnyeat (1999), 297.

³³⁸ E. A. Havelock (1963), 26.

Βιβλίο και στην «αναπαράσταση» στο δέκατο Βιβλίο, μας βοηθά να εξετάσουμε την ακόλουθη ερμηνευτική προσέγγιση, η οποία επιχειρεί και αυτή με τη σειρά της τον συμβιβασμό των δύο Βιβλίων. Καθώς η θεώρηση της μίμησης ως «αναπαράστασης» υποδηλώνει μία σημασία της μίμησης, η οποία είναι ευρύτερη και η «υπόκριση» μία σημασία η οποία είναι ειδικότερη, η μετάβαση στην παρακάτω ερμηνεία γίνεται πιο εύκολη, καθώς κατά την ερμηνεία αυτή, στο δέκατο Βιβλίο καταδικάζεται από τον Σωκράτη η μίμηση στο σύνολό της ενώ στο τρίτο Βιβλίο ένα μέρος της μόνο.

2. 2. 5. 1. Η ερμηνευτική άποψη σύμφωνα με την οποία στο δέκατο Βιβλίο καταδικάζεται η μιμητική τέχνη στο σύνολό της

Σύμφωνα με την άποψη του C. L. Brownson, όπως αυτή εκφράζεται σε ένα άρθρο του το 1897, το επιχείρημα του Πλάτωνος κατά των ποιητών είναι κατανεμημένο σε δύο άνισα, αντίθετα και κατά πολύ απομακρυσμένα μέρη. Το ένα βρίσκεται στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, ενώ το άλλο στο δέκατο. Στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο ο φιλόσοφος καθορίζει τη στάση του απέναντι στον Όμηρο, τον Ησίοδο και τους τραγικούς, επιβάλλει τα όρια της πρακτικής της μίμησης στους φύλακες και απαγορεύει τον μιμητή των κακών προτύπων. Σύμφωνα με τον Brownson, στο δέκατο Βιβλίο από την άλλη, ο Πλάτων αναφέρεται στον αποκλεισμό όλων των μορφών της ποίησης³³⁹. Στο δέκατο Βιβλίο, επομένως, τα όρια της συζήτησης έχουν σε μεγάλο βαθμό διευρυνθεί.

Η άποψη του Brownson είναι πως ενώ στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο ήταν μόνο το έπος και το δράμα τα οποία δέχθηκαν την κριτική, στο δέκατο Βιβλίο αντίθετα ο Σωκράτης φαίνεται να καταδικάζει όλες τις μορφές της ποίησης συλλήβδην. Σύμφωνα με τον ίδιο, δεν διαφαίνεται εδώ κανενός είδους αντίφαση καθώς, κατά την άποψή του, τα επιχειρήματα του δέκατου Βιβλίου, οσοδήποτε διαφορετικά, απευθύνονται σ' αυτόν που έχει παρακολουθήσει τη συλλογιστική και έχει αποδεχθεί τα συμπεράσματα, τα οποία προηγήθηκαν στα προηγούμενα Βιβλία³⁴⁰.

³³⁹ C. L. Brownson (1897), 13.

³⁴⁰ Στο ίδιο, 13.

Ο J. J. González στο άρθρο του «A Philosophy of Art in Plato's *Republic*: an Analysis of Collingwood's Proposal», στο οποίο αναλύει το έργο του Collingwood, θεωρεί πως το άρθρο του τελευταίου «Plato's Philosophy of Art»³⁴¹ το 1925, υποστηρίζει ρητά ότι αν και ο Πλάτων στο τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας* διέκρινε δύο είδη τέχνης, μία μιμητική τέχνη και μία μη μιμητική, η διάκριση αυτή παραμερίστηκε στο δέκατο Βιβλίο, όπου όλη η τέχνη θεωρήθηκε ως μιμητική. Σύμφωνα με τον Collingwood, όπως τον ερμηνεύει ο González, μία τέτοια εγκατάλειψη ενισχύεται από το γεγονός ότι ο Πλάτων δεν χρησιμοποίησε τη διάκριση ξανά στους διαλόγους που έγραψε αργότερα. Αν αυτή είναι η άποψη την οποία υποστήριξε στο άρθρο του το οποίο αναφέρθηκε νωρίτερα, ο Collingwood φαίνεται να άλλαξε την άποψή του στο έργο του *The Principles of Art*, όπου διατυπώνει με έμφαση και διαβεβαιώνει τα ακόλουθα: «Στο δέκατο Βιβλίο η θέση του Πλάτωνος έχει αλλάξει. Όμως, δεν έχει αλλάξει προς την κατεύθυνση της θεώρησης όλης της ποίησης ως αναπαραστατικής. Η αλλαγή είναι, πως ενώ στο τρίτο Βιβλίο ορισμένη αναπαραστατική ποίηση είχε εξοβελισθεί, διότι αυτό το οποίο αναπαριστά είναι ασήμαντο ή ηθικά κακό, στο δέκατο Βιβλίο όλη η αναπαραστατική ποίηση εξοβελίζεται επειδή είναι αναπαραστατική»³⁴². Με αυτήν τη σημασία, ο Collingwood υποστήριξε σύμφωνα με τον González, πως για τον Πλάτωνα, η μίμηση ήταν η ουσία της τέχνης και γι' αυτόν τον λόγο αποκλείστηκε από την ιδανική πολιτεία³⁴³.

³⁴¹ Βλ. R. G. Collingwood, (1925).

³⁴² R. G. Collingwood (1938), 47-48.

³⁴³ J. J. González (2010), 170.

Την ίδια άποψη έχει και ο Rosen στο άρθρο του με τίτλο «Collingwood and Greek Aesthetics» όπου ασχολείται όμως, μόνο με το άρθρο «Plato's Philosophy of Art» του Collingwood. Ο Rosen, μένοντας μόνο σ' αυτό το έργο, ισχυρίζεται πως ο Collingwood λανθασμένα διαχωρίζει τη μιμητική ποίηση από ένα είδος μη μιμητικής ποίησης. Δεν είναι η μιμητική ποίηση σε αντίθεση με κάποια άλλη ποίηση η οποία εξοβελίζεται, κατά τη γνώμη του, αλλά μάλλον η ποίηση η οποία αποκλείεται από την ιδανική πολιτεία επειδή είναι μιμητική. Η φύση της ποίησης είναι μιμητική και οι ποιητές είναι μιμητές. Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τον Rosen, οι ποιητές προβαίνουν σε ψευδείς ισχυρισμούς σε σχέση με τη γνώση και εμείς ως θιασώτες της φιλοσοφίας, πρέπει να τους αποκλείσουμε από την πόλη³⁴⁴. Ομοίως κατά τον E. A. Havelock, όσον αφορά στο επιχείρημα το οποίο το δέκατο Βιβλίο αναπτύσσει, καθίσταται σαφές ότι η μίμηση πρέπει να θεωρηθεί ως ισοδύναμη με όλη την ποίηση και όχι μόνο με ένα μέρος της, «κάτι το οποίο αμφισβητείται από τον Collingwood», εξηγεί χαρακτηριστικά ο Havelock, με συνέπεια να παραποιεί τελικά το κείμενο του Πλάτωνος, όπως τόνισε ο Rosen³⁴⁵.

Κατά τον M. H. Partee, ο Πλάτων φαινομενικά δεν φαίνεται να αλλάζει τη θέση του. Στο δεύτερο Βιβλίο έχει αντιρρήσεις σχετικά με το περιεχόμενο της σύγχρονης ποίησης και στο τρίτο Βιβλίο σχετικά με τη μορφή της. Κάποια χρήσιμη και αποκαθαρμένη ποίηση θα μπορούσε ίσως, κατά τον Partee, να διατηρηθεί³⁴⁶. Όμως, σύμφωνα με τον ίδιο σχολιαστή, το δέκατο Βιβλίο ανοίγει με μία σαφή και σαρωτική πολεμική κατά της ποίησης. Νωρίτερα σ' αυτόν τον διάλογο είχαν καταργηθεί, σύμφωνα με την

³⁴⁴ S. H. Rosen (1959), 140.

³⁴⁵ E. A. Havelock (1963), 139-140.

³⁴⁶ M. H. Partee (1981), 109.

ανάγνωσή του, μόνο οι τετριμμένες και ανήθικες μορφές της ποίησης για τους θεούς και τους ήρωες, ενώ την ίδια ώρα επαινούνταν όλες οι αναπαραστάσεις γενικής αρμονίας και ομορφιάς³⁴⁷. Ο Πλάτων είχε περιορίσει δηλαδή, σύμφωνα με τον ίδιο, στο τρίτο Βιβλίο την εξέτασή του της ποίησης στις εκπαιδευτικές συνέπειες κάποιων σύντομων ποιητικών επιλογών. Στο δέκατο Βιβλίο επιστρέφει, κατά τον Parree, «σε ολόκληρα τα έργα της ποίησης και τα βρίσκει θλιβερά» και επεκτείνει τον ορισμό της μίμησης έτσι ώστε αυτή να συμπεριλάβει «όλα τα είδη της ποίησης συλλήβδην»³⁴⁸.

Κατά τον G. F. Else, δύο απόψεις της μίμησης περιπλέκονται εδώ: πρώτον, η άποψη πως οι φύλακες θα πρέπει να μιμούνται τους ενάρετους ανθρώπους μόνο και δεύτερον, ότι σε κάθε περίπτωση θα πρέπει να μιμούνται όσο το δυνατόν λιγότερο. Οι δύο απόψεις είναι συμβατές μεταξύ τους αν και διαφορετικές και είναι προφανές ότι ο Πλάτων αποδέχεται και τις δύο. Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος δεν περιορίζει απλώς τη μίμηση στα άξια μόνο αντικείμενα, αλλά περιορίζει τη μίμηση εντελώς, γιατί αυτή συνεπάγεται την ποικιλία και την πολλαπλότητα και είναι κατά συνέπεια επιβλαβής³⁴⁹.

Η γνώμη του A. Cook είναι πως η δεύτερη συζήτηση ξεκινά απότομα στο δέκατο Βιβλίο μετά από τη συζήτηση για την ψυχή. Στο δέκατο Βιβλίο, κατά τον ίδιο μελετητή, η ζωγραφική απορρίπτεται επειδή αποτελεί μίμηση των κατασκευασμάτων των δημιουργών, τα οποία με τη σειρά τους αποτελούν μιμήσεις των δημιουργημάτων του θεού (βλ. 597b5-598a4)

³⁴⁷ Στο ίδιο, 111.

³⁴⁸ Στο ίδιο, 112.

³⁴⁹ G. F. Else (1986), 32.

και επίσης επειδή η ζωγραφική και γενικά η τέχνη της μίμησης είναι επιβλαβής για την ψυχή, την οποία οδηγεί σε σύγχυση και έλλειψη ισορροπίας (βλ. 603a10-b2). Σε αυτό το σύνολο διαφορετικών κριτηρίων και διαφορετικού πλαισίου, καταλήγει ο Cook, ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος απορρίπτει όλη την τέχνη και όχι μόνο μερική³⁵⁰.

Ο C. Rowe πραγματεύεται το ίδιο θέμα, ισχυριζόμενος πως η εισαγωγή του δέκατου Βιβλίου (βλ. 595a5) είναι κάπως «περίεργη»³⁵¹, δεδομένου ότι κάποια μιμητικά στοιχεία επιτρέπονταν στο τρίτο Βιβλίο ενώ στο δέκατο απορρίπτονται όλα και γίνεται γρήγορα σαφές, κατά τη γνώμη του, ότι ο στόχος τώρα θα είναι όλοι οι υπάρχοντες ποιητές. Η θέση πως η ποίηση θα μπορούσε, σύμφωνα με τον Rowe, ιδανικά, να συμβάλλει στην ενάρετη ζωή, ή ακόμα πως κάποιες φορές πραγματικά συμβάλλει σε αυτήν, τώρα αναιρείται, χάριν μίας ολομέτωπης πολεμικής. Η πολεμική λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο μίας αρνητικής επανεκτίμησης όλης της ιδέας της μίμησης, εξηγεί ο ίδιος σχολιαστής. Η μίμηση δεν αποτελεί πλέον, σύμφωνα με τον ίδιο, μία ουδέτερη διαδικασία, η οποία λαμβάνει τα χαρακτηριστικά της από το αντικείμενο το οποίο αναπαριστά, αλλά είναι κάτι το οποίο πρέπει να θεωρείται αρνητικό καθεαυτό. Ο Rowe συνεχίζει ισχυριζόμενος πως το σύνθετο επιχείρημα το οποίο τώρα ο Σωκράτης προτάσσει έχει τον μοναδικό σκοπό της ανάδειξης των επιβλαβών επιπτώσεων της ποίησης στο κατώτερο μέρος της ψυχής, καθώς και την επισήμανση της ίδιας της ποίησης ως επιβλαβούς γι' αυτόν τον λόγο³⁵².

³⁵⁰ A. Cook (1996), 78.

³⁵¹ C. Rowe (1997), 440.

³⁵² Στο ίδιο, 440.

Ο S. Sayers χαρακτηρίζει κατά τον ίδιο τρόπο το δέκατο Βιβλίο και την πραγμάτευση της μίμησης που συντελείται εκεί. Σύντομα αποκαλύπτεται, σύμφωνα με την άποψή του, ότι ο όρος της «μίμησις» χρησιμοποιείται τώρα με μία διαφορετική σημασία. Όταν ο Σωκράτης, στην αρχή του δέκατου Βιβλίου, παραπέμπει πίσω στο τρίτο Βιβλίο, ο ίδιος υποστηρίζει ότι όλη η «μίμηση» είχε απαγορευθεί. Κάτι τέτοιο όμως δεν είχε συμβεί, κατά τον Sayers, καθώς το τρίτο Βιβλίο αναφερόταν σε ένα συγκεκριμένο είδος ποίησης, ενώ το δέκατο Βιβλίο περιγράφει ένα χαρακτηριστικό όλης της ποίησης: πως «μιμείται», «αναπαριστά», εικόνες ή αντίγραφα της φύσης. Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, το ενδιαφέρον του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου εντοπίζεται τώρα στην ηθική επίπτωση που έχει η τέχνη στο κοινό της και όχι στον καλλιτέχνη. Ο Πλάτων διατυπώνει, σύμφωνα με την ανάγνωση του Sayers, μία έντονη κριτική κατά των τεχνών στο μέτρο που αυτές αναπαριστούν την πραγματικότητα: δεν μας δίνουν καμία γνώση του κόσμου και έχουν επιβλαβείς επιπτώσεις στο κοινό τους³⁵³.

Κατά τον ίδιο τρόπο ο N. P. White θεωρεί πως οι μιμητικές πτυχές της ποίησης —ή μάλλον, η μιμητική ποίηση η ίδια— είναι στο δέκατο Βιβλίο ανεπιθύμητη. Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, αυτό συμβαίνει κατά τον ίδιο μελετητή διότι τώρα ο Πλάτων είναι πλέον σε θέση, όπως πιστεύει, να τοποθετήσει τις επικριτικές παρατηρήσεις του σε μία φιλοσοφικά πιο στέρεη βάση, στη θεωρία του των Ιδεών³⁵⁴.

³⁵³ S. Sayers (1999), 149.

³⁵⁴ N. P. White (1979), 247.

Κατά τον K. Dorter, ο Σωκράτης εμφανίζεται στο δέκατο Βιβλίο να ισχυρίζεται πως ένας από τους πολλούς λόγους για τον οποίο είναι πεπεισμένος ότι ίδρυσε την πόλη σωστά είναι ότι έλαβαν την απόφαση στο τρίτο Βιβλίο, να μη δεχθούν τους τραγικούς και τους άλλους μιμητικούς ποιητές στην ιδανική πολιτεία. Ο Σωκράτης, επομένως κατά τον Dorter, όχι μόνο επιβεβαιώνει την προηγούμενη θέση του τρίτου Βιβλίου, αλλά την επεκτείνει. Προηγουμένως στο τρίτο Βιβλίο, μόνον οι μιμητές των ηθικά επιβλαβών αντικειμένων εξοβελίζονταν, ενώ ο ποιητής ο οποίος μιμούνταν την ομιλία των ενάρετων ανθρώπων και έλεγε τα πράγματα σύμφωνα με τα πρότυπα που συζήτησαν νωρίτερα, θα είχε το δικαίωμα να παραμείνει στην πόλη (βλ. 395d5-398b4)³⁵⁵.

Ο Dorter αναγνωρίζει πως ο Σωκράτης δεν καθιστά σαφές πουθενά το γεγονός πως η αντίρρησή του για την ποίηση έχει γίνει τώρα πιο εκτεταμένη, αλλά τα επιχειρήματα που ακολουθούν καθιστούν δυνατή την περίπτωση μίας ευρύτερης καταδίκης. Στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο, σύμφωνα με τον ίδιο, η θετική αξία της ποίησης και των άλλων τεχνών αναγνωρίστηκε με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο αναγνωρίστηκαν και οι κίνδυνοί τους, στη βάση στην οποία οι τέχνες έγιναν ένα πρωταρχικό εκπαιδευτικό εργαλείο. Εδώ, σύμφωνα με τον Dorter, η έμφαση θα είναι σχεδόν εξ ολοκλήρου στους κινδύνους των τεχνών και τα λυτρωτικά χαρακτηριστικά τους θα αναφέρονται μόνο με πλάγιο τρόπο³⁵⁶.

Ο E. A. Havelock παραδέχεται πως αρχικά το επιχείρημα της *Πολιτείας* κινείται εναντίον της ποιητικής πρότασης καθεαυτής και ύστερα εναντίον

³⁵⁵ K. Dorter (2006), 307.

³⁵⁶ Στο ίδιο, 308.

της ποιητικής εμπειρίας ως τέτοιας³⁵⁷. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος όντως εφαρμόζει στην *Πολιτεία* τη «μίμηση» σε πρώτη φάση ως υφολογική τάξη, η οποία ορίζει τη δραματική σύνθεση, σε αντίθεση με την απλή διήγηση, ενώ στη συνέχεια καθώς η συζήτηση συνεχίζεται, φαίνεται να μεγεθύνει τη σημασία της έτσι ώστε αυτή να καλύψει πολλά άλλα φαινόμενα³⁵⁸. Όταν, σύμφωνα με την ανάγνωση του ίδιου μελετητή, ο Αδείμαντος ρωτά τον Σωκράτη αν ετοιμάζεται να αποκλείσει το δράμα από την ιδανική του πολιτεία, ο Σωκράτης απαντά: «Ίσως, είπα εγώ [ο Σωκράτης], ίσως όμως και κάτι περισσότερο από αυτό· γιατί σταλήθεια δεν το ξέρω ακόμα, ωστόσο όπου μας σπρώξει σαν φύσημα ανέμου ο λόγος κατά 'κει πρέπει να τραβήξουμε» (394d7-9): οδηγούμαστε προς την πιο θεμελιώδη κριτική του δέκατου Βιβλίου, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, η οποία μας προειδοποιεί πως η διάκριση της μορφής μεταξύ δράματος και έπους δεν είναι σχετική με τον προκείμενο φιλοσοφικό σκοπό³⁵⁹. Σύμφωνα με τον Havelock, η μίμηση είναι τώρα η συνολική πράξη της ποιητικής αναπαράστασης και δεν αποτελεί πλέον απλά το δραματικό ύφος³⁶⁰.

Παρ' όλα αυτά ο Havelock αποφαινεται ότι, ακόμα και από τα λεγόμενα του Σωκράτη στο τρίτο Βιβλίο, διαφαίνεται μία υπόγεια καχυποψία και αντιπάθεια για τη δραματική δραστηριότητα την ίδια. Δεν μπορούμε, δηλαδή, να αποφύγουμε το συναίσθημα, κατά τον Havelock, πως ακόμα και σε αυτήν τη συζήτηση, τόσο «λιγότερο δραστική» όπως την αποκαλεί

³⁵⁷ E. A. Havelock (1963), 9.

³⁵⁸ Στο ίδιο, 20.

³⁵⁹ Στο ίδιο, 21.

³⁶⁰ Στο ίδιο, 26.

από εκείνη του δέκατου Βιβλίου, ο Πλάτων αποκαλύπτει μία θεμελιώδη εχθρότητα απέναντι στην ποιητική εμπειρία την ίδια³⁶¹.

Ο S. Halliwell με τη σειρά του, θεωρεί πως μέρος της πολυπλοκότητας της σχέσης μεταξύ των δύο κριτικών της ποίησης ανάμεσα στα δύο Βιβλία, έγκειται στο γεγονός ότι, ενώ το τρίτο Βιβλίο επικεντρώνεται ακριβώς στην υπόκριση, το δέκατο Βιβλίο εισάγει το θέμα της ψυχολογίας του κοινού με ευρύτερους όρους και σε σχέση με το ευρύτερο πλαίσιο της μίμησης «γενικώς» («μίμησιν ὅλως», 595c7). Ωστόσο, υπάρχουν, κατά τη γνώμη του, διάφορες πτυχές συνέχειας μεταξύ των δύο επιχειρημάτων³⁶².

Ο L. A. Kosman από την πλευρά του, επιθυμεί να ισχυριστεί κατά παρόμοιο τρόπο με τους Havelock και Halliwell πως ο αποκλεισμός της μίμησης είναι ενιαίος σε όλο τον διάλογο και δεν διαχωρίζεται μεταξύ του τρίτου Βιβλίου και του δέκατου, ως ειδικός και συνολικός αποκλεισμός της μίμησης αντίστοιχα. Θεωρεί πως μία αντίληψη της λογοτεχνίας ως μίμησης όπως αυτή που περιγράφεται στο τρίτο Βιβλίο, δεν μπορεί να ισχύσει επιλεκτικά μόνο για ορισμένα είδη λογοτεχνίας — για το δράμα, για παράδειγμα. Διότι μία τέτοια θεωρία, κατά τη γνώμη του, προσφέρει μία αντίληψη για τη λογοτεχνία γενικότερα, είναι μία άποψη που απορρέει από την ιδιότητα του ίδιου του λογοτεχνικού λόγου. Μία ζωγραφιά μίας ρόδας, για παράδειγμα, όπως εξηγεί ο ίδιος, είναι διαφορετική από την ίδια τη ρόδα γιατί έχει γίνει μιμητική, όπως θα συνέβαινε σε κάθε αντικείμενο, από την πράξη του καλλιτέχνη, από την τοποθέτησή της σε ένα μουσείο και, συνεπώς, από την ανακοίνωσή της ως μιμητική. Αυτό έχει να κάνει, σύμφωνα με τον Kosman, με την ίδια την οντολογία των έργων τέχνης και όχι με τη φύση αυτού ή του άλλου

³⁶¹ Στο ίδιο, 11.

³⁶² S. Halliwell (2002), 76.

καλλιτεχνικού είδους³⁶³. Αφού το γεγονός πως κάθε ποιητική φωνή αποτελεί μέρος ενός μιμητικού κόσμου προκύπτει από τη φύση του λογοτεχνικού λόγου του ίδιου και όχι από ένα ειδικό χαρακτηριστικό ενός μόνο είδους ποίησης, μπορούμε να συμπεράνουμε, κατά τον Kosman, πως κάθε αφηγηματική φωνή αποτελεί μέρος ενός φανταστικού κόσμου, ο οποίος δημιουργήθηκε από τον συγγραφέα του.

Η αφηγηματική φωνή του Tom Jones, για παράδειγμα, εξηγεί πάλι ο ίδιος, είναι μία φωνή η οποία δημιουργήθηκε από τον Fielding, αλλά δεν είναι η φωνή του Fielding· είναι μία φωνή που ζει στον φανταστικό κόσμο, ο οποίος δημιουργήθηκε από το μυθιστόρημα και τελικώς από τον συγγραφέα του μυθιστορήματος. Επομένως, η μίμηση είναι, σύμφωνα με τον ίδιο, όχι απλά ένα είδος μεταξύ πολλών άλλων ειδών αφήγησης, αλλά μία γενική αρχή του λογοτεχνικού λόγου. Ο ίδιος καταλήγει πως ίσως θα πρέπει να οδηγηθούμε στη σκέψη ότι η σωκρατική αποδοκιμασία της μίμησης αποτελεί τελικά μία υποτίμηση της λογοτεχνίας ή της ποίησης εν γένει³⁶⁴.

³⁶³ L. A. Kosman (1992), 80.

³⁶⁴ Στο ίδιο, 81.

2. 2. 5. 2. Οι μελετητές οι οποίοι διαφωνούν με την παραπάνω ερμηνευτική κατεύθυνση, καθώς θεωρούν πως ένα μέρος της μιμητικής ποίησης θα διατηρείται στην ιδανική πολιτεία

Ο J. Adam θεωρεί πως ο Πλάτων εμφανίζεται να είχε αποκλείσει όλη τη μιμητική ποίηση αλλά είναι σαφές από πολλά σημεία του τρίτου Βιβλίου (βλ. 395c3-d1, 397d4-5, 398b1-4) ότι δεν καταδίκασε την ποιητική και καλλιτεχνική μίμηση καθαυτή, αλλά πως θα την αποδεχόταν, όπου το μοντέλο της ήταν αγαθό³⁶⁵. Σύμφωνα με τον ίδιο, το πρώτο τμήμα του δέκατου Βιβλίου, το οποίο ασχολείται με την ποίηση (βλ. 595a1-608b10), δεν αποτελεί κατά κανένα τρόπο εκπλήρωση της υπόσχεσης που δόθηκε στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 392c1-8)³⁶⁶. Στους *Νόμους* (βλ. *Νόμοι*, 801e1-802a5), κατά τη γνώμη του, οι ίδιες εξαιρέσεις είχαν επιτραπεί. Κατά τον Adam, ακόμα και οι θρησκευτικοί ύμνοι στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* (βλ. *Πολιτεία*, 607a3-5), συμπεριλαμβάνονται στο είδος της μίμησης, σύμφωνα με τη σημασία που θεωρεί ο ίδιος πως δίνει ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος στον όρο. Οπότε, σύμφωνα με τον Adam, είναι για ακόμη μία φορά σαφές το ότι η πραγματική διαμάχη του Πλάτωνος δεν είναι με τη μίμηση ως τέτοια, αλλά μόνο με τη μίμηση των ψευδών και ανήθικων προτύπων³⁶⁷.

Ομοίως, ο G. A. Hight θεωρεί πως ο Πλάτων απαντά στην ερώτηση, αν οι νεαροί φύλακες θα πρέπει να είναι μιμητές, αρνητικά, όμως, ο ίδιος

³⁶⁵ J. Adam (1905), 384.

³⁶⁶ Στο ίδιο, 384.

³⁶⁷ Στο ίδιο, 416.

τροποποιεί στη συνέχεια, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, τη θέση του αυτή³⁶⁸: «Κι αν μιμούνται, να μιμούνται από παιδιά κιόλας ό, τι ταιριάζει σ' αυτούς, με άλλα λόγια ανθρώπους θαρραλέους, μυαλωμένους, ευσεβείς, με ελεύθερο φρόνημα και όλα τα παρόμοια» (395c3-5). Ο Hight αντιλαμβάνεται πως τίθεται εδώ μία διάκριση μεταξύ της μίμησης και της αφήγησης, αλλά και μεταξύ των άξιων και των ανάξιων πραγμάτων τα οποία αυτές μπορεί να έχουν ως αντικείμενά τους. Επιπλέον, ο ίδιος μελετητής παραθέτει τα λόγια του Σωκράτη, κατά τα οποία, όταν «ένας σωστός άνθρωπος [...] φθάσει, καθώς θα διηγείται, σε κάποια φράση ή σε κάποια πράξη ενός ευγενικού ανθρώπου, θα έχει τη διάθεση να την παρουσιάσει σαν ο ίδιος να ήταν εκείνος ο άξιος άνθρωπος, και δεν θα ντραπεί γι' αυτή τη μίμηση» (396c5-8) και συμπεραίνει πως σε αυτό το σημείο στο πλατωνικό έργο, η αρχική διάκριση μεταξύ διήγησης και μίμησης απορρίπτεται στο σύνολό της. Αυτό που ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος επιθυμεί να αποκλείσει, κατά την ανάγνωση του Hight, είναι ένα είδος ανάξιας τέχνης³⁶⁹. Το πρόσωπο που αποκλείεται από την ιδανική πολιτεία, καταλήγει ο ίδιος σχολιαστής, δεν είναι ο οποιοσδήποτε ποιητής, ούτε καν ο μιμητής ο ίδιος, αλλά αυτός ο καλλιτέχνης, ο οποίος κάνει το κοινό του να υποκύπτει στη φθηνή διασκέδαση, αυτός που μπορεί να μιμείται οτιδήποτε (βλ. 397a1-b3)³⁷⁰.

Την ίδια αντίληψη με τους προαναφερθέντες έχει και η C. Rau, σύμφωνα με την οποία, θα απορρίπτεται από την ιδανική πολιτεία ο ηθοποιός, όχι γιατί είναι «μιμητής», αλλά επειδή «μιμείται» κάθε είδος προσώπου ή πράγματος. Σ' αυτήν την πόλη, μόνο οι «μιμήσεις» των ενάρετων και

³⁶⁸ G. A. Hight (1922), 196.

³⁶⁹ Στο ίδιο, 196.

³⁷⁰ Στο ίδιο, 197.

λογικών ανθρώπων θα επιτρέπονται και άρα θα επιτρέπεται κάποιο είδος μίμησης³⁷¹.

Την ίδια άποψη επαναλαμβάνει ο D. R. Grey, κατά την ανάγνωση του οποίου η αληθινή τέχνη, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, θα μιμείται μόνο ό, τι είναι ηθικά εξυψωτικό³⁷². Ο Πλάτων διατυπώνει, κατά τη γνώμη του Grey, μία απαγόρευση, με την οποία λογοκρίνει τόση ποίηση όση είναι μιμητική —υπονοώντας κατ' αυτόν τον τρόπο πως μερικά ποιήματα δεν είναι μιμητικά. Το δέκατο Βιβλίο επιβεβαιώνει αυτήν τη θέση, κατά τον Grey, με τα ψυχολογικά και μεταφυσικά επιχειρήματα, τα οποία βασίζονται προφανώς στην άποψη πως όλη η τέχνη είναι μιμητική.

Σύμφωνα με την άποψη του ίδιου μελετητή, φαίνεται ότι μέχρι την εποχή του Πλάτωνος η πλέον κυρίαρχη αισθητική θεωρία ήταν ότι η τέχνη είναι μίμηση. Γι' αυτόν τον λόγο δεν αποτελεί έκπληξη, κατά τον ίδιο, το γεγονός ότι ο Πλάτων, με το βλέμμα στραμμένο στη σύγχρονή του πρακτική, υιοθέτησε τη μιμητική θεωρία³⁷³. Ο Grey διαβάζει τον Πλάτωνα ως ισχυριζόμενο πως η τέχνη πρέπει να μιμείται «αυτό που θα έπρεπε να είναι», δηλαδή, πρέπει να είναι τόσο μιμητική όσο και εκπαιδευτική. Εξ ου, κατά την άποψή του και η άμεση στροφή στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 377b5-9) στο ερώτημα του τι αξίζει να μιμείται η λογοτεχνία³⁷⁴. Κατά τον Grey, ο Πλάτων αποδέχεται τη μιμητική τέχνη, αλλά της επιτρέπει να μιμείται μόνο αυτό που είναι ευγενές.

³⁷¹ C. Rau (1951), 32.

³⁷² D. R. Grey (1952), 295.

³⁷³ Στο ίδιο, 296.

³⁷⁴ Στο ίδιο, 297.

Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, μία δυσκολία που προκύπτει εδώ για τον Πλάτωνα καθώς ο τελευταίος περιορίζει το αντικείμενο της μίμησης μόνο στο ευγενές, είναι πως αναγκάζεται να υιοθετήσει δύο κατευθύνσεις ή δύο «θεωρίες», όπως τις ονομάζει ο Grey, μία «μιμητική» και μία «εκπαιδευτική»³⁷⁵. Ο Πλάτων, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, δεν θα μπορούσε να κάνει διαφορετικά παρά να υιοθετήσει και τις δύο απόψεις, τόσο τη «μιμητική» όσο και την «εκπαιδευτική». Δεν υπήρχε στην εποχή του μία επαρκής αισθητική θεωρία, η οποία να εξηγεί τις πρακτικές που είχε στο μυαλό του: η τέχνη είτε μιμείται είτε εκπαιδεύει. Οι Έλληνες δεν είχαν καμία λέξη για την τέχνη, σύμφωνα με τον Grey και, ως εκ τούτου, δεν την είχαν συγκεκριμένα απομονώσει στη σκέψη τους³⁷⁶.

Κατά τον R. C. Lodge, στην *Πολιτεία* έχουμε δύο αντίθετες απόψεις για την αξία της τέχνης. Και οι δύο απόψεις είναι προδήλως ασυνεπείς και η ανακολουθία αυτή φαίνεται να είναι αισθητή από τον ίδιο τον Πλάτωνα. Η αποδοχή κάποιου είδους ποίησης όπως θα είναι οι ύμνοι στους θεούς και τα εγκώμια των αγαθών ανδρών (βλ. 607a3-5) φαίνεται να καταδεικνύει, κατά τον Lodge, πως η κατάληξη του δέκατου Βιβλίου, είναι δύσκολο να θεωρηθεί ως τελική³⁷⁷. Ο Lodge παρατηρεί πως ο Πλάτων είναι πολύ προσεκτικός καθ' όλη τη διάρκεια της κριτικής του, στο να χρησιμοποιεί επανειλημμένα το επίθετο «μιμητική» όταν αναφέρεται στην ποίηση. Είναι μόνο η «μιμητική» τέχνη ή η «μιμητική» ποίηση αυτή η οποία δέχεται την κριτική του Πλάτωνος, κατά την άποψή του. Η μίμηση έχει υποβληθεί σε ένα είδος ορισμού και ορίζεται με τέτοιο τρόπο ώστε καταλήγει να εμφανίζεται ευάλωτη στην κριτική του δέκατου Βιβλίου.

³⁷⁵ Στο ίδιο, 300.

³⁷⁶ Στο ίδιο, 298.

³⁷⁷ R. C. Lodge (1953), σημ. 3, 169.

Αλλού, όμως, ο Πλάτων δεν αισθάνεται, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, καμία ανάγκη να επικρίνει. Η μίμηση αναφέρεται συχνά χωρίς την παραμικρή ένδειξη αποδοκιμασίας οποιουδήποτε είδους. Πράγματι, σύμφωνα με τον Lodge, η μίμηση φαίνεται να έχει μία θετική αξία στη θεμελιώδη θεωρία του Πλάτωνος για την εκπαίδευση. Επομένως, κάποια μίμηση θα διατηρείται, σύμφωνα με τον ίδιο, στην ιδανική πολιτεία για εκπαιδευτικούς κυρίως σκοπούς. Η εκπαίδευση του χαρακτήρα, η οποία περιγράφεται στην *Πολιτεία* και στους *Νόμους*, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, επαφίεται σε μεγάλο βαθμό στη μίμηση και μάλιστα στη μιμητική τέχνη³⁷⁸ (βλ. *Πολιτεία*, 395c3-d1, *Νόμοι*, 643b4-d3, 655d5-e1, 664e3-665a7, 830d4-7).

Ο C. Cavarinos με τη σειρά του, υποστηρίζει πως μία προσεκτική μελέτη των πλατωνικών έργων, θα δείξει πως ο Πλάτων διαχώριζε την αληθινή τέχνη από μία «ψευδο-τέχνη» και πως καταδίκασε μόνο την τελευταία. Η αποκήρυξη της «ψευδο-τέχνης», σύμφωνα με τον ίδιο στοχαστή, δεν γίνεται επί τη βάσει της μιμητικότητάς της, καθότι η αληθινή τέχνη είναι για τον Πλάτωνα επίσης μιμητική, αλλά την καταδίκασε επειδή το αντικείμενο της μίμησής της ήταν λανθασμένο³⁷⁹. Ο Cavarinos αντιτίθεται σε άλλους μελετητές, οι οποίοι θεωρούν πως ο Πλάτων υποβάθμιζε την τέχνη επειδή αυτή ήταν μιμητική ή επειδή ως τέχνη ερχόταν σε άμεση αντίθεση με την ηθική. Ο αληθινός καλλιτέχνης, σύμφωνα με την ανάγνωσή του, στοχάζεται την αλήθεια και το όντως όν, ενώ ο ψευδής καλλιτέχνης κοιτάζει μόνο τα φαινόμενα. Η αληθινή τέχνη προσβλέπει στην επαύξηση της ομορφιάς, ενώ η ψευδής τέχνη επιδιώκει να ανυψώνει

³⁷⁸ Για μία περαιτέρω συζήτηση του όλου φάσματος αυτών των αποδεικτικών στοιχείων και τη θέση της μιμητικής τέχνης στην εκπαίδευση, βλ. R. C. Lodge (1947), 116.

³⁷⁹ C. Cavarinos (1953), 487.

την ηδονή και παραβλέπει το αληθινό όν, την αρετή ή την ομορφιά (βλ. *Γοργίας*, 465a1-6, 513d1-e4)³⁸⁰.

Κατά τον J. Ferguson, δυστυχώς, ο ίδιος ο όρος «μίμησις» είναι διφορούμενος. Συνήθως μεταφράζεται ως «μίμηση», αλλά αυτή η απόδοση δεν εξαντλεί το περιεχόμενό της, κατά τον ίδιο ερμηνευτή και είναι καλύτερα να αποδοθεί ως «αναπαράσταση». Ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος, ωστόσο, δεν περιορίζει, σύμφωνα με τον Ferguson, την τέχνη στην αναπαράσταση. Η συζήτηση στο δέκατο Βιβλίο, πως είχαν απορρίψει όλη την αναπαραστατική ποίηση υπονοεί, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, ότι υπάρχει ένα είδος ποίησης το οποίο δεν είναι αναπαραστατικό. Νωρίτερα ο Σωκράτης είχε μιλήσει για τους τρεις τύπους της ποίησης και ένα μείγμα των δύο. Οι επικρίσεις του στόχευαν, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, μόνο στον αναπαραστατικό ή μιμητικό στίχο. Ο Σωκράτης αναγνωρίζει, κατά τον Ferguson, τη δύναμη της ομορφιάς στην τέχνη και είναι πρόθυμος να παραδεχτεί κάποιο είδος μιμητικής ποίησης. Για τον λόγο αυτό, δεν αποκλείει το έμμετρο αφήγημα, ακόμη λιγότερο το προτρεπτικό. Επίσης μιλάει, κατά τον ίδιο σχολιαστή, με εκτίμηση όχι για τον ζωγράφο που ζωγραφίζει την ομοιότητα ενός πραγματικού ανθρώπου, αλλά γι' αυτόν που ζωγραφίζει «την όψη του πιο όμορφου ανθρώπου»³⁸¹.

Ο J. Stannard με τη σειρά του, συμφωνεί με τους παραπάνω και συμπεραίνει πως ο Πλάτων δεν αποκλείει όλες τις μορφές της τέχνης από την ιδανική κατάσταση, όταν δηλώνει στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* ότι δεν θα παραδεχτεί τη μιμητική ποίηση (βλ. *Πολιτεία*, 595a5). Ο Stannard

³⁸⁰ Στο ίδιο, 488. Πλάτων, *Γοργίας*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

³⁸¹ J. Ferguson (1957), 140.

αναφέρει τον G. M. A. Grube, με τον οποίο συμφωνεί καθώς συμπεραίνει από την εισαγωγή του δέκατου Βιβλίου πως «η συνήθης άποψη πως στο δέκατο Βιβλίο απορρίπτεται όλη η ποίηση είναι λανθασμένη»³⁸². Σύμφωνα με τον Stannard, το ακριβές νόημα της μη παραδοχής της μιμητικής ποίησης, καθορίζεται σαφέστερα παρακάτω: η μόνη τέχνη η οποία μπορεί να γίνει αποδεκτή είναι οι ύμνοι στους θεούς και τα εγκώμια των ενάρετων ανθρώπων (βλ. 607a3-5). Έτσι, δεν είναι κάποιο χαρακτηριστικό ή ιδιότητα ιδιαίτερη στο αντικείμενο τέχνης ως τεχνούργημα, σύμφωνα με την άποψή του, το οποίο αποτελεί την αιτία για την απόρριψή του, αλλά μάλλον, είναι η αντίδρασή μας στο αντικείμενο της τέχνης, την οποία ο Πλάτων βρίσκει τόσο επικίνδυνη (βλ. 605a10-c4)³⁸³.

Ο I. M. Crombie παραδέχεται με τη σειρά του ότι ο Πλάτων εννοεί στο δέκατο Βιβλίο με τη λέξη «μιμητικός» πολύ περισσότερα από ό, τι εννοούσε προηγουμένως. Ενώ, εξηγεί ο Crombie, στο προηγούμενο Βιβλίο ο Πλάτων άφηνε την περιγραφική ποίηση ανενόχλητη, το παρόν Βιβλίο περιορίζει την άθωα χρήση της ποίησης στη σύνθεση των ύμνων και εγκωμίων³⁸⁴. Άποψη του ίδιου μελετητή είναι όμως, πως όταν ο Σωκράτης ξεκινά την κριτική του με μία αναφορά πίσω στην καταδίκη της μίμησης, η οποία συζητήθηκε νωρίτερα, χρησιμοποιεί τη λέξη με μία ευρύτερη σημασία, αλλά αποτυγχάνει να μας προειδοποιήσει ότι είναι τώρα έτοιμος να κάνει κάτι τέτοιο³⁸⁵. Ίσως ο Πλάτων παρασύρθηκε, κατά τον Crombie, στην *Πολιτεία* σε μία γενική πολεμική κατά της μιμητικής τέχνης, η οποία, τουλάχιστον στην περίπτωση της ποίησης, λέει ότι θα

³⁸² O J. Stannard (1960), σημ.3, 183, αναφέρεται στο έργο του G. M. A. Grube (1935).

³⁸³ J. Stannard (1960), σημ. 21, 592.

³⁸⁴ I. M. Crombie (1962), 143.

³⁸⁵ Στο *ίδιο*, 149.

ήταν ευτυχής κάποιος να τον διαψεύσει³⁸⁶. Ο ποιητής μπορεί, σύμφωνα με την ανάγνωση του Crombie, να προσφέρει ένα είδος απόλαυσης το οποίο μπορεί να έχει μεγάλη σημασία στη ζωή. Αυτή είναι επικίνδυνη απόλαυση επειδή μπορεί να μας κάνει να δεχθούμε το ψεύδος, αλλά αν η ποίηση εποπτεύεται από τη φιλοσοφία, τότε μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη ζωή μας και να επιτραπεί στην ιδανική πολιτεία³⁸⁷.

Σύμφωνα με τον A. Bloom, στο επίπεδο που έχει περιέλθει η συζήτηση στο δέκατο Βιβλίο, ο Σωκράτης αφήνει πλέον το θέμα της απαγόρευσης των περισσότερων ποιητών και επιμένει σε μία απλή ποίηση, η οποία χρησιμοποιεί λίγη μίμηση και όταν χρησιμοποιεί μίμηση τότε μιμείται τους ενάρετους άνδρες μόνο στις καλές στιγμές τους. Ο Bloom εξηγεί πως μόνο οι ρυθμοί και οι αρμονίες, οι οποίες προκαλούν τα κατάλληλα συναισθήματα γίνονται αποδεκτά. Έτσι, ο Σωκράτης γίνεται, σύμφωνα με την άποψή του, ο ίδιος κυβερνήτης της ποίησης, ελέγχει ό, τι αυτή αναπαριστά και τον τρόπο με τον οποίο το αναπαριστά³⁸⁸.

Ο C. Karelis ισχυρίζεται χαρακτηριστικά πως η μιμητικότητα, η οποία αποκλείεται από την πολιτεία αποτελεί ένα τυχαίο χαρακτηριστικό της ποίησης. Σύμφωνα με τον ίδιο, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως ο Πλάτων είναι έτοιμος να δεχθεί και να εγκρίνει κάθε ποίηση η οποία, σε αντίθεση με όλη την υπάρχουσα ποίηση, απεικονίζει με ακρίβεια τις περιπτώσεις της αρετής³⁸⁹. Ομοίως κατά τον H. S. Thayer, η μίμηση δεν καταδικάζεται απερίφραστα. Πράγματι, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, το ιδανικό της ανθρώπινης φύσης κατά τον Πλάτωνα, δηλαδή

³⁸⁶ Στο ίδιο, 194.

³⁸⁷ Στο ίδιο, 195.

³⁸⁸ A. Bloom (1968), 360.

³⁸⁹ C. Karelis (1976), 320-321.

ο φιλόσοφος, είναι ένας μιμητής: μελετά τη θεία και την εύρυθμη και αναλλοίωτη σφαίρα των πραγμάτων, όπου «οντότητες τακτοποιημένες, όλες, σύμφωνα με το λόγο» («κόσμῳ δὲ πάντα καὶ κατὰ λόγον ἔχοντα», 500c4-5) κυριαρχούν και προσπαθεί να «τις μιμείται και προσπαθεί όσο το δυνατόν περισσότερο να εξομοιώνεται με αυτές» («ταῦτα μιμείσθαι τε καὶ ὅτι μάλιστα ἀφομοιοῦσθαι», 500c5). Το κρίσιμο ερώτημα για τον Πλάτωνα, σύμφωνα με την ανάγνωση του Thayer, είναι το αντικείμενο της μίμησης και ο τρόπος με τον οποίο αυτό χρησιμοποιείται.

Ο ίδιος μελετητής διαβάζει στο τρίτο Βιβλίο πως η εκπαίδευση ξεκινά με τη φαντασία, με μύθους, ιστορίες και ποίηση (βλ. 376e2-10). Εδώ, σύμφωνα με την άποψή του, ο ρόλος των τεχνών στην εκπαίδευση είναι λίαν σημαντικός. Η φαντασία και η μίμηση είναι τα μέσα για ένα σκοπό, αλλά ο σκοπός αυτός είναι η φιλοσοφική κατανόηση. Η κριτική αυτή δεν αποτελεί, κατά τον Thayer, απλά ένα κατηγορητήριο κατά της ποίησης. Με την ευρύτερη μορφή της, η κριτική κατά της ποίησης αποτελεί μία αναγνώριση της ανθρώπινης ανάγκης για μιμητικές τεχνικές και την αναγκαιότητά τους για τις ανθρώπινες απολαύσεις³⁹⁰.

Σύμφωνα με τον C. L. Griswold, ο Σωκράτης ξεκινά το δέκατο Βιβλίο λέγοντας ότι είναι τώρα ακόμη πιο πεπεισμένος για την προγενέστερη απόφασή του στο τρίτο Βιβλίο, να μην δεχθεί «τόση ποίηση όση είναι μιμητική» μέσα στην πόλη (βλ. 595a5). Ωστόσο, σύμφωνα με την ανάγνωση του Griswold, κάτι τέτοιο δεν είχε συμπεριληφθεί στην προηγούμενη συζήτηση. Ο ίδιος μελετητής θεωρεί πως ο Σωκράτης και ο Γλαύκων είχαν αποφασίσει στο τρίτο Βιβλίο ότι εκείνος ο οποίος «μιμείται τον καλό άνθρωπο, χωρίς καμία πρόσμιξη» (397d4-5) και μία σύντομη μίμηση τού όχι και τόσο αξιοπρεπούς αντικειμένου (βλ. 396d3-e2) θα ήταν

³⁹⁰ H. S. Thayer (1977), 618.

αποδεκτά στην πόλη. Γενικότερα, εξηγεί ο Griswold, ο ποιητής ο οποίος μιμείται το ύφος των αξιοπρεπών ανθρώπων και λέει μόνο ό, τι είχε επιτραπεί στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο θα παραμένει στην πόλη (βλ. 398a8-b4, 401b1-402a4, 459e5-460a2).

Ο Griswold δεν πιστεύει ότι αυτά τα συμπεράσματα δεν συμφωνούν με την κριτική του δέκατου Βιβλίου. Ο Σωκράτης εξακολουθεί, σύμφωνα με την άποψή του, να μην απορρίπτει τη μιμητική ποίηση συνολικά, αφού καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «οι ύμνοι στους θεούς και τα εγκώμια για τους άξιους ανθρώπους είναι η μόνη ποίηση η οποία πρέπει να γίνει αποδεκτή στην πόλη» (607a3-5) και ότι θα είναι πάντα έτοιμος να ακούσει μία υπεράσπιση της ποίησης (βλ. 607d3-e2). Έτσι ο Σωκράτης, καταλήγει ο Griswold, δεν απέρριψε την ποίηση, με βάση το ύφος της. Ούτε τα κριτήρια αξιολόγησης της ποίησης εξαρτώνται από την ασάφεια της λέξης «μίμησις». Μάλλον το θέμα είναι, κατά τη γνώμη του, πως η ποίηση θα πρέπει να καθοδηγείται από τη φιλοσοφία. Ήδη από το τρίτο Βιβλίο (βλ. 402b5-c9) ο Σωκράτης παρατηρεί ότι η χρήση των εικόνων θα πρέπει να ελέγχεται από τη γνώση των πρωτοτύπων τους³⁹¹.

Ο A. Nehamas στο άρθρο του με τίτλο «Plato on Imitation and Poetry in *Republic X*» το οποίο συνέγραψε το 1982 και επανεκδόθηκε το 1999 στο έργο του *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates*, θεωρεί πως το δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* περιέχει μία πολεμική κατά της ποίησης και της ποίησης και μόνον. Ο Πλάτων δεν «εκδιώκει» σύμφωνα με τον ίδιο σχολιαστή «τους καλλιτέχνες», ούτε ακόμη τους ζωγράφους. Σύμφωνα με τον Nehamas, το γεγονός πως ο Πλάτων «εκδιώκει μόνο την ποίηση», αν

³⁹¹ C. L. Griswold (1981), 141.

και η ζωγραφική είναι στα μάτια του εξίσου μίμηση, δείχνει πως το να είναι ένα καλλιτεχνικό είδος μιμητικό δεν αποτελεί επαρκή λόγο για τον αποκλεισμό του από την πόλη³⁹².

Η εισαγωγή του δέκατου Βιβλίου όπου λέγεται πως η πόλη θεμελιώθηκε σωστά αφού συμφώνησαν να μην επιτρέψουν «να μπει στην πόλη το κομμάτι της ποίησης που έχει χαρακτήρα μιμητικό» (595a5), δηλώνει, κατά τον Nehamas, πως το θέμα εδώ είναι μόνο η ποίηση και ότι ο λόγος για τον οποίο αυτή δεν εισάγεται στην πόλη, όπως εξηγείται στη συνέχεια του δέκατου Βιβλίου είναι ότι βλάπτει την ψυχή των ακροατών της. Αυτό δείχνει, σύμφωνα με τον ίδιο σχολιαστή, ότι ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος δεν περιλαμβάνει δύο επιχειρήματα κατά της ποίησης: πρώτον, ότι είναι μιμητική (βλ. 595c7-602b11), και δεύτερον, ότι είναι επιβλαβής για την ψυχή (βλ. 606d8-602c1). Αντίθετα, η γενική συζήτηση για τη μίμηση αποτελεί, κατά την άποψή του, μόνο ένα μέρος ενός ενιαίου επιχειρήματος κατά της ποίησης.

Όμως, εξηγεί ο Nehamas, αν και η παρούσα αξίωση είναι πως η μιμητική ποίηση δεν πρόκειται να γίνει αποδεκτή στην πόλη, η συζήτηση της ποίησης στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο κατέληξε αποδεχόμενη «μόνο εκείνο [το είδος ποίησης] που μιμείται τον καλό άνθρωπο, χωρίς καμία πρόσμιξη» (397d4-5). Επιπλέον, σημειώνει, το ίδιο το δέκατο Βιβλίο επιτρέπει την ποίηση η οποία αποτελείται από ύμνους προς τους θεούς και επαίνους των ενάρετων ανθρώπων (βλ. 607a3-4). Ο Nehamas διαπιστώνει πως αν αυτό το είδος ποίησης είναι μιμητικό, το δέκατο Βιβλίο έρχεται σε αντίθεση όχι μόνο με το τρίτο Βιβλίο αλλά και με το ίδιο. Έχουμε ακόμη, κατά την άποψή του, να αντιμετωπίσουμε τη σύγκρουση

³⁹² A. Nehamas (1982), 47.

μεταξύ του τρίτου Βιβλίου και του δέκατου Βιβλίου: Το πρώτο φαίνεται να επιτρέπει τη μιμητική ποίηση, ενώ το τελευταίο να την απαγορεύει.

Ο Nehamas προτείνει πως ο Πλάτων δεν επανέρχεται σαφώς στον αποκλεισμό της ποίησης στο δέκατο Βιβλίο, αλλά πως θέτει το ζήτημα συστηματικά για πρώτη φορά³⁹³. Στο δέκατο Βιβλίο ο Σωκράτης λέει ότι είναι πλέον πεπεισμένος ότι η πόλη είναι καλά οργανωμένη. Ο λόγος γι' αυτό είναι ότι υπενθυμίζει πως η ποίηση δεν είχε γίνει δεκτή στην πόλη (βλ. 595a5). Ο Nehamas θεωρεί πως αυτή η υπενθύμιση δεν αναφέρεται πίσω στη συζήτηση του τρίτου Βιβλίου, καθώς το τρίτο Βιβλίο αφορούσε ουσιαστικά κατά κύριο λόγο τον έλεγχο και όχι τον αποκλεισμό της ποίησης. Η πραγματική συζήτηση για την ποίηση στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο αφορούσε, σύμφωνα με τον Nehamas, τη στοιχειώδη εκπαίδευση των νεαρών φυλάκων. Σύμφωνα με τον ίδιο, η συζήτηση στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο θέτει τα θεμέλια για την παράλειψη οποιασδήποτε αναφοράς στην ποίηση ως στοιχείο της ζωής της πόλης στο μεγαλύτερο μέρος της *Πολιτείας* και το δέκατο Βιβλίο εξηγεί γιατί η παράλειψη αυτή είχε γίνει³⁹⁴.

Ένα σημαντικό μέρος της λειτουργίας του δέκατου Βιβλίου είναι, σύμφωνα με την ανάγνωση του Nehamas, να δικαιολογήσει την παράλειψη της ποίησης από τη ζωή του ενήλικα κάτοικου της ιδανικής πολιτείας, ένα θέμα το οποίο δεν προέκυψε στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο. Το πραγματικό επιχείρημα του δέκατου Βιβλίου, επομένως, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία είναι: η μίμηση είναι άχρηστη ως πηγή γνώσης και «ο τεχνίτης της μίμησης δεν διαθέτει καμία γνώση που να αξίζει να μιλάμε

³⁹³ A. Nehamas (1999), 254.

³⁹⁴ Στο ίδιο, 255.

γί' αυτήν γύρω από τα πράγματα που μιμείται αλλά ότι είναι κάτι σαν παιχνίδι κι όχι σοβαρή υπόθεση η μίμηση» (602b7-8).

Όμως, ο Nehamas ισχυρίζεται πως το να χαρακτηρίζεται μία δραστηριότητα ως παιχνίδι, δεν αποτελεί επαρκή λόγο για τον αποκλεισμό της από την πόλη. Αυτό θα ερχόταν σε σύγκρουση με την άποψη του Πλάτωνος, εξηγεί ο ίδιος μελετητής, στο τέταρτο Βιβλίο (βλ. 424e5-426a6) όπου η «παιδιά» θεωρείται πως πρέπει να απαγορεύεται μόνο αν δεν είναι σύμφωνη με τον νόμο («παρὰ νόμου», 424e6-7) και, ως εκ τούτου, διαφθείρει τον ενάρετο χαρακτήρα³⁹⁵. Ο Nehamas θεωρεί πως είναι σαφές ότι ο Πλάτων δεν αντιπαθεί την «παιδιά» καθαυτή αλλά μόνο όταν σφετερίζεται ένα μέρος το οποίο πρέπει να εκληφθεί σοβαρά υπόψη. Ο ίδιος παραπέμπει στους *Νόμους* (βλ. *Νόμοι*, 685a6-b1), όπου ο Πλάτων χαρακτηρίζει το σύνολο των επιχειρήσεων του εν λόγω έργου ως «παιδιά» ηλικιωμένων ανδρών και παρακάτω (βλ. στο ίδιο, 803c2-8) όπου περιγράφει τους ανθρώπους ως αθύρματα και παιχνίδια των θεών τα οποία ζουν τη ζωή τους ως παιχνίδι. Ο Nehamas παραπέμπει επίσης στον *Τίμαιο* όπου η φυσική επιστήμη περιγράφεται ως «παιδιά» (βλ. *Τίμαιος*, 52d2)³⁹⁶. Η δήλωση πως η μίμηση είναι απλώς παιχνίδι δεν αποτελεί, καταλήγει ο Nehamas, ούτε αφορμή ούτε αιτία για τον αποκλεισμό της ποίησης³⁹⁷.

Σύμφωνα με την E. Belfiore, ο Πλάτων διακρίνει, τη μίμηση με μία γενική σημασία, από ένα συγκεκριμένο είδος μίμησης, τη μίμηση των πολλών πραγμάτων, για την οποία ο Πλάτων επινοεί ένα τεχνικό λεξιλόγιο, κατά

³⁹⁵ Στο ίδιο, 256.

³⁹⁶ Πλάτων, *Τίμαιος*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1992).

³⁹⁷ A. Nehamas (1999), 257.

την ίδια: τη «μιμητική» ή «ευέλικτη (versatile) μίμηση» —ο τεχνικός όρος που χρησιμοποιεί ο Πλάτων για τη μίμηση πολλών πραγμάτων. Στο τρίτο Βιβλίο, σύμφωνα με την Belfiore, ο Πλάτων καταδικάζει μόνο την «ευέλικτη μίμηση». Η τεχνική ορολογία στην εισαγωγή του δέκατου Βιβλίου μας προειδοποιεί, σύμφωνα με την ίδια, για το γεγονός αυτό, ότι δηλαδή τώρα εξετάζεται η ευέλικτη μίμηση και μόνο: «ήταν πέρα από κάθε αμφιβολία σωστός ο τρόπος που την θεμελιώσαμε [την πόλη]· προπάντων [...] Στην απόλυτη άρνησή μας να επιτρέψουμε να μπει στην πόλη το κομμάτι της ποίησης που έχει χαρακτήρα μιμητικό» (*Πολιτεία*, 595a2-5). Αυτό είναι εντελώς σύμφωνο με το τρίτο Βιβλίο, το οποίο ουσιαστικά, όπως μόλις είδαμε, επίσης απέρριπτε μόνο τον μιμητικό ποιητή³⁹⁸.

Ο Πλάτων, επομένως, ισχυρίζεται η Belfiore, αποδέχεται τον ποιητή, ο οποίος μιμείται «το ένα καλό πράγμα»³⁹⁹, εξοβελίζοντας μόνο τον ποιητή, ο οποίος «θα μπορούσε και θα 'ξερε να παίζει χίλιες δυο μορφές και να μιμείται χίλια δυο πράγματα» («δυνάμενον υπό σοφίας παντοδαπὸν γίγνεσθαι καὶ μιμεῖσθαι πάντα χρήματα», 398a1-2), δηλαδή, τον «μιμητικό». Κάποιο είδος μίμησης, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, θα είναι αποδεκτό στην ιδανική πολιτεία. Είναι η «μιμητική ποίηση» μόνο, η οποία κατακρίνεται στο τρίτο και δέκατο Βιβλίο. Η Belfiore ισχυρίζεται πως ο Πλάτων υπονοεί την ύπαρξη κάποιου είδους ποίησης, διαφορετικής από τη «μιμητική», το οποίο θα μπορεί να μιμείται με γνώση, αλλά δεν συμβαίνει το ίδιο και με τη ζωγραφική, καθώς δεν μπορεί να υπάρξει ένα είδος ζωγραφικής το οποίο θα μιμείται με γνώση, σύμφωνα με την ίδια⁴⁰⁰.

³⁹⁸ E. Belfiore (1984), 127.

³⁹⁹ Στο ίδιο, 145.

⁴⁰⁰ Στο ίδιο, 145.

Ο Πλάτων, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεύτρια, παραδέχεται τη μίμηση του αγαθού ως μία ξεχωριστή κατηγορία μίμησης στην ποίηση, αλλά όχι στις εικαστικές τέχνες. Ο Πλάτων, παραδέχεται η Belfiore, λέει λίγα τα οποία θα μπορούσαν να μας βοηθήσουν να καθορίσουμε αυτό το είδος μίμησης, της μίμησης του αγαθού, την οποία αναφέρει κυρίως για να τη φέρει σε αντίθεση με τη «μιμητική»⁴⁰¹. Για τον λόγο αυτό, σημειώνει η ίδια, πρέπει να συμπεράνουμε ότι οι απόψεις του υπονοούν ότι η μίμηση του αγαθού είναι αντίθετη με τη μίμηση «των πραγμάτων όπως αυτά φαίνονται». Θα ορίσουμε, λοιπόν, τη μίμηση του αγαθού ως μίμηση στην ποίηση, με γνώση των έργων των τεχνιτών όπως αυτά είναι⁴⁰².

Ο J. A. Corlett, μας παραθέτει την ονομαζόμενη «θεωρητική ερμηνεία» («theoretical interpretation»), η οποία αποδίδει στον Πλάτωνα μία θεωρία της τέχνης ως μίμηση. Αυτή η θεωρία υποστηρίζει ότι ο Πλάτων περιορίζει τη μιμητική τέχνη, επειδή είναι δυνητικά επιβλαβής στα μέλη της κοινότητας. Αυτή η θέση μάλιστα, αφήνει κατά τον Corlett, ανοικτό το ενδεχόμενο να επιτρέψει έναν αποδεκτό τύπο μιμητικής τέχνης στην πόλη. Αν και υπάρχουν πολυάριθμοι υπερασπιστές και παραλλαγές αυτής της θέσης, ο ίδιος σχολιαστής εκλαμβάνει αυτή τη δήλωση ως γενικά ενδεικτική της έννοιας της μιμητικής τέχνης την οποία διατηρεί η «θεωρητική ερμηνεία» στην *Πολιτεία*⁴⁰³.

Ο C. Janaway θεωρεί πως το συμπέρασμα στο οποίο ο Πλάτων φτάνει είναι πως τα αντικείμενα της μίμησης για τους φύλακες θα πρέπει να είναι μόνο εκείνο το είδος ανθρώπων στο οποίο οι ίδιοι θα στοχεύουν, δηλαδή, «ανθρώπους θαρραλέους, μυαλωμένους, ευσεβείς, με ελεύθερο

⁴⁰¹ Στο ίδιο, 135.

⁴⁰² Στο ίδιο, 136.

⁴⁰³ J. A. Corlett (1991), 156.

φρόνημα» (395c4-5). Σύμφωνα με τον Janaway πουθενά στην *Πολιτεία* δεν λέγεται ότι θα πρέπει οι φύλακες να απέχουν εξ ολοκλήρου από τη μίμηση⁴⁰⁴. Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, οι Cross και Woosley έχουν την ακριβώς αντίθετη άποψη καθώς μεταφράζουν την ακριβώς προηγούμενη από την παραπάνω αναφερθείσα πρόταση (βλ. 395c2-3) ως εξής: «Δεν θα πρέπει να παίζουν κανέναν άλλο ρόλο ούτε να μιμούνται». Ο Janaway, όμως, μεταφράζει το πλατωνικό κείμενο διαφορετικά: «Δεν πρέπει ούτε να κάνουν ούτε να μιμούνται οτιδήποτε άλλο»⁴⁰⁵.

Έτσι, ο Janaway δεν θεωρεί πως στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 394d1-4) επιβάλλεται μία απαγόρευση στους ποιητές της πόλης να ασκούν τη μίμηση⁴⁰⁶. Ας εξετάσουμε τι περιλαμβάνει, σύμφωνα με τον ίδιο, η σημασία του όρου της μίμησης η οποία αναπτύσσεται στο δέκατο Βιβλίο. Στην πρώτη φράση του δέκατου Βιβλίου, σύμφωνα με τον Janaway, ο Σωκράτης εκφράζει την ικανοποίησή του για το γεγονός ότι δεν δέχθηκαν τόση ποίηση, όση είναι μιμητική (βλ. 595a5). Πολλά έχουν ειπωθεί για την απόκλιση μεταξύ αυτής της συζήτησης και της συζήτησης για τη μίμηση στο τρίτο Βιβλίο. Σε αυτό το Βιβλίο, εξηγεί ο Janaway, μερικά ποιήματα, τα οποία περιέχουν μίμηση, έγιναν δεκτά ως θετικά ή ευεργετικά και η συμπεριφορά, η σύμφωνη με τον ενάρετο και ευγενή άνθρωπο σε ένα δραματικό πλαίσιο, φάνηκε να ωθεί το ακροατήριο να γίνει το ίδιο ενάρετο και ευγενές. Φαίνεται, λοιπόν, σύμφωνα με τον Janaway, πως ερχόμαστε αντιμέτωποι με μία επιλογή: είτε η αξίωση του δέκατου Βιβλίου πως η πόλη αποκλείει

⁴⁰⁴ C. Janaway (1995), 97.

⁴⁰⁵ Στο ίδιο, σημ. 45, 97. Η μετάφραση του Ν. Μ. Σκουτερόπουλου, έχει ως εξής: «θα χρειαστεί να μην πράττουν και να μη μιμούνται κάτι άλλο» («οὐδὲν δὴ δέοι ἄν αὐτοὺς ἄλλο πράττειν οὐδὲ μιμεῖσθαι», 395c2-3).

⁴⁰⁶ C. Janaway (1995), 97.

τη μιμητική ποίηση έρχεται σε αντίθεση με το τρίτο Βιβλίο, είτε το επίθετο «μιμητική» χρησιμοποιείται με μία ριζικά διαφορετική σημασία⁴⁰⁷.

Το βασικό ερώτημα του τρίτου Βιβλίου ήταν κατά πόσον οι φύλακες θα πρέπει να είναι μιμητικοί — κατά πόσον δηλαδή θα έπρεπε η μίμηση να αποτελεί αυτοσκοπό γι' αυτούς. Δίνοντας μία αρνητική απάντηση στο ερώτημα αυτό, ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος κατά κάποιο τρόπο απέρριπτε τόσο ποίηση όσο είναι μιμητική: απέρριπτε την ποίηση της οποίας το κυρίαρχο κίνητρο ήταν η παραγωγή ευχάριστων δραματικών ρόλων, χωρίς να διαχωρίζει τους ρόλους αυτούς. Σύμφωνα με τον Janaway, το δέκατο Βιβλίο δεν μεταβάλλει την κατάσταση αυτή. Το γεγονός όμως, σύμφωνα με τον ίδιο, ότι κάποιο είδος δραματικής υπόκρισης διατηρήθηκε ως ευεργετικό, όταν υπηρετούσε εκπαιδευτικούς και ηθικούς σκοπούς και θα διατηρούνταν στην πόλη, δυστυχώς θεωρήθηκε από πολλούς κατά την άποψή του λιγότερο σημαντικό⁴⁰⁸. Είναι γεγονός, λοιπόν, γι' αυτόν τον ερμηνευτή, πως ο Πλάτων διατήρησε στην ιδανική του πολιτεία κάποιο είδος μίμησης το οποίο θα ήταν ευεργετικό.

Ο K. Lycos παραδέχεται πως στο τρίτο Βιβλίο είχαν εκφρασθεί σοβαρές επικρίσεις και περιορισμοί σχετικά με το είδος της μιμητικής δραστηριότητας. Όμως, στο τρίτο Βιβλίο, σύμφωνα με την άποψή του, δεν είναι η ίδια η μίμηση η οποία απορρίπτεται. Ο Lycos ισχυρίζεται πως μόνο ορισμένα είδη μίμησης απαγορεύονται στην ιδανική πολιτεία, ενώ άλλα διατηρούνται. Αυτό που μαθαίνουμε είναι πως δεν υπάρχει τίποτα λάθος στο να παίζει κανείς ένα ρόλο. Αυτό το οποίο έχει σημασία είναι ο ηθικός

⁴⁰⁷ Στο ίδιο, 106.

⁴⁰⁸ Στο ίδιο, 107.

χαρακτήρας του ρόλου, ή ο εκπαιδευτικός κίνδυνος που προκύπτει από τη μίμηση μίας μεγάλης ποικιλίας ρόλων⁴⁰⁹.

Ο Nehamas στο κεφάλαιο του έργου του *Virtues of Authenticity* με τίτλο «Plato and the Mass Media» το οποίο γράφτηκε το 1999 αναφέρεται στο άρθρο που είχε γράψει το 1982 και το οποίο περιλαμβάνεται στο ίδιο έργο. Παραδέχεται πως τότε επιχείρησε να εξαλείψει τη σύγκρουση μεταξύ των δύο Βιβλίων, με βάση τη διάκριση που αναφέρθηκε προηγουμένως. Όμως, τώρα επιχειρεί να εξαλείψει τη σύγκρουση με βάση μία άλλη διάκριση. Η διάκριση αυτή αφορά στην αντίθεση μεταξύ του να είναι κανείς μιμητής από τη μία πλευρά και να είναι «μιμητικός» από την άλλη. Είναι σαφές, κατά την άποψη του Nehamas, ότι ο Πλάτων επέτρεπε στους νεαρούς φύλακες να είναι μιμητές των ενάρετων χαρακτήρων. Όμως, στην πραγματικότητα τους επέτρεπε να μιμούνται τους κακούς χαρακτήρες, αν ήταν απαραίτητο και αν έπρατταν κάτι τέτοιο όχι σοβαρά («σπουδή») αλλά μόνο για παιχνίδι («παιδιάς χάριν»), δηλαδή, για να σατιρίζουν και να γελοιοποιούν αυτούς τους χαρακτήρες (βλ. 396c5-e8). Ο Πλάτων, καταλήγει ο Nehamas, απαγορεύει όχι τη μίμηση, την οποία ουσιαστικά ο ίδιος θεωρεί ουσιώδη για την εκπαίδευση, αλλά τη «μιμητικότητα», την επιθυμία και την ικανότητα να μιμείται κανείς κάτι ανεξάρτητα από την ηθική του ποιότητα (βλ. 395a2-5, 397a1-b2, 398a1-b4). Ο Nehamas ισχυρίζεται πως όταν ο Σωκράτης λέει στο δέκατο Βιβλίο ότι όλη η μιμητική ποίηση («ποιήσεως [...] ὅση μιμητική», 595a3-5) έχει αποκλειστεί από την πόλη, δεν αναφέρεται σε όλη τη μίμηση αλλά μόνο, όπως τα ίδια του τα λόγια δείχνουν, στην ποίηση η οποία περιλαμβάνει και ενθαρρύνει

⁴⁰⁹ K. Lycos (1996), 4.

τη «μιμητικότητα». Η σύγκρουση, επομένως, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, εξαφανίζεται⁴¹⁰.

Ο Μ. F. Burnyeat από την πλευρά του, παραδέχεται πως αν και συχνά λέγεται ότι ο Πλάτων απέκλεισε τους ποιητές και την ποίηση στο σύνολό τους από την ιδανική πολιτεία, αυτό «απλά δεν είναι αλήθεια»⁴¹¹.

Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, ο Πλάτων δεν είχε εγείρει καμία αντίρρηση κατά της μίμησης ή της ποίησης καθαυτής. Στην πραγματικότητα, κατά την άποψή του, η ποίηση επιτρέπεται εν μέρει στην ιδανική πόλη και μάλιστα ένα μέρος της είναι μιμητικό⁴¹². Το περίεργο για τους μελετητές του πλατωνικού έργου είναι, σύμφωνα με την ερμηνεία του Burnyeat, πόσο λίγη από αυτήν την αποδεκτή ποίηση είναι μιμητική και πόσο εποικοδομητική απαιτείται να είναι.

Η μίμηση θα έχει ένα εκπαιδευτικό ρόλο, σημειώνει ο ίδιος, να διαδραματίσει στον πολιτισμό. Αυτό το οποίο μιμείται κανείς τακτικά είναι αυτό που τελικά γίνεται, γι' αυτό και από την παιδική τους ηλικία οι φύλακες θα πρέπει να μιμούνται τα κατάλληλα πρότυπα του θάρρους, της μετριοπάθειας και των άλλων αρετών. Αυτές οι αρετές πρέπει να γίνουν δεύτερη φύση γι' αυτούς (βλ. 395c3-d3)⁴¹³. Δεν είναι μόνο ότι η ποικιλία και η πολλαπλότητα, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι κακές από μόνες τους. Η ποικιλία και η πολλαπλότητα βρίσκονται πράγματι στο επίκεντρο της πολεμικής του Πλάτωνος, παραδέχεται ο Burnyeat, στην πολεμική η οποία στρέφεται κατά του ομηρικού έπους και του αθηναϊκού δράματος, τα οποία ουσιαστικά εμπεριέχουν την ποικιλία και τη

⁴¹⁰ A. Nehamas (1999), 280.

⁴¹¹ M. F. Burnyeat (1999), 277.

⁴¹² Στο ίδιο, 279.

⁴¹³ Στο ίδιο, 280.

σύγκρουση διαφορετικών χαρακτήρων. Όμως, σύμφωνα με αυτόν τον ερμηνευτή, η κύρια πλατωνική θέση είναι πως κάθε αλλαγή από την ιδανική κατάσταση είναι αλλαγή προς το χειρότερο (βλ. 381b4-c1)⁴¹⁴.

Η θέση των μελετητών η οποία μόλις εξετάστηκε, κατά την οποία ο αποκλεισμός της μίμησης δεν θεωρείται ολοκληρωτικός αλλά θεωρείται πως κάποια μιμητική ποίηση διατηρείται στην ιδανική πολιτεία, οδηγεί την παρουσίασή μας στους μελετητές οι οποίοι κατέληξαν πως υπάρχουν δύο σημασίες μίμησης στην *Πολιτεία*. Οι παρακάτω μελετητές είτε θεώρησαν πως η μίμηση έχει δύο σημασίες ανάλογα με το αν τα αντικείμενα τα οποία μιμείται είναι άξια ή όχι, είτε διαχώρισαν δύο σημασίες μιμητικής ποίησης θεωρώντας τη μία «μιμητική» και την άλλη ουσιαστικά «μη μιμητική», είτε τέλος, κάποιοι κατέληξαν σε ένα διαχωρισμό δύο ειδών μίμησης, με δικούς τους, διαφορετικούς κάθε φορά ερμηνευτικούς όρους.

⁴¹⁴ Στο ίδιο, 282.

2. 2. 6. 1. Η άποψη σύμφωνα με την οποία ο Πλάτων χρησιμοποιεί τη μίμηση με δύο διαφορετικές σημασίες στο τρίτο Βιβλίο και είναι μόνο η μία από αυτές η οποία καταδικάζεται στο δέκατο Βιβλίο

Οι μελετητές οι οποίοι θα παρουσιαστούν στη συνέχεια προσπαθούν να επιλύσουν τη σύγκρουση, η οποία εμφανίζεται να υπάρχει ανάμεσα στο τρίτο και στο δέκατο Βιβλίο, εντοπίζοντας δύο διαφορετικές σημασίες της μίμησης στο καθένα και καταλήγοντας πως στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο καταδικάζεται μόνο η μία από αυτές, σώζοντας έτσι τον Πλάτωνα από την κατηγορία της ασυνέπειας.

Χαρακτηριστικός υπέρμαχος αυτής της θέσης είναι ο J. Tate και συγκεκριμένα με τα άρθρα του «Imitation in Plato's *Republic*» και «Plato and Imitation» το 1928 και το 1932 αντίστοιχα. Ο Tate ήταν ο πρώτος, ο οποίος ξεχώρισε τη μίμηση όπως αυτή εμφανίζεται στον διάλογο *Πολιτεία*, σε δύο σημασίες, μία «καλή» και μία «κακή» όπως τις αποκαλεί. Στο άρθρο του το οποίο δημοσιεύτηκε το 1928, ισχυρίζεται πως οι δύο σημασίες της λέξης «μιμητικός» αναγράφονται καθαρά στον πλατωνικό διάλογο. Από τη μία έχουμε την «κακή» σημασία της μίμησης, κατά την οποία είναι επιβλαβές να ταυτίζει κανείς τον εαυτό του με άλλους ανθρώπους. Αυτό το είδος μίμησης καταστρέφει το ενιαίο πνεύμα το οποίο πρέπει να χαρακτηρίζει τον φύλακα (βλ. 394e1-395a5). Από την άλλη πλευρά, έχουμε μία «καλή» σημασία της μίμησης. Σε αυτήν την περίπτωση η μίμηση επιτρέπεται, πράγματι, συστήνεται. Οι φύλακες πρέπει να μιμούνται από την παιδική ηλικία τις ιδιότητες τις κατάλληλες για το επάγγελμά τους, όπως το θάρρος, την αγνότητα, την εγκράτεια (βλ. 395c4-5). Ο Tate εξηγεί πως τυπικά αυτή είναι η ίδια μίμηση όπως η πρώτη, γιατί περιλαμβάνει

την ομιλία σύμφωνα με τον χαρακτήρα ανθρώπων, την υπόκριση δηλαδή αυτών των χαρακτήρων. Στην πραγματικότητα, όμως, σημειώνει, είναι πολύ διαφορετική⁴¹⁵.

Η διαφορά τους έγκειται, κατά τον Tate, στο ότι οι φύλακες, οι οποίοι ασκούν αυτή τη μίμηση θα μιμούνται τον δικό τους ιδανικό χαρακτήρα και όχι χαρακτήρες εντελώς ξένους από τους δικούς τους. Η μίμηση έτσι αυτή περιλαμβάνει, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, όχι την καταπίεση, αλλά την ανάπτυξη της προσωπικότητας. Ο Tate χαρακτηριστικά σημειώνει πως «ο Πλάτων δύσκολα θα μπορούσε να καταστήσει σαφέστερο πως το ύφος το οποίο είναι μη μιμητικό με τη δεύτερη σημασία είναι μιμητικό με την πρώτη»⁴¹⁶.

Η ποίηση την οποία ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος επιτρέπει, σύμφωνα με τον Tate, φαίνεται ότι θα είναι μιμητική, στην ομορφιά, στον ρυθμό και στην αρμονία της, μία μίμηση του ενάρετου και εγκρατή χαρακτήρα, κατάλληλη για τον ποιητή και για εκείνους στους οποίους αυτός απευθύνεται. Πιο γενικά μπορεί να θεωρηθεί μιμητική, κατά τον ίδιο σχολιαστή, επειδή μιμείται τον ιδανικό κόσμο τον οποίο ο φιλόσοφος προσπαθεί να μιμηθεί. Στο δέκατο Βιβλίο ο χαρακτηρισμός «μιμητική» πρέπει να ερμηνευθεί, σύμφωνα με τον ίδιο, με τη σημασία του είδους του μη-φιλοσοφικού, μη-ενάρετου ποιητή, όπως εξηγείται στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 397a1-b4). Ο Πλάτων αφήνει να εννοηθεί, βάσει αυτής της ερμηνείας, ότι ο ποιητής ο οποίος είναι μιμητικός, με τη σημασία κατά την οποία οι φύλακες είναι μιμητικοί, θα παράγει ένα άμεσο αντίγραφο της

⁴¹⁵ J. Tate (1928), 17.

⁴¹⁶ Στο ίδιο, 18.

πραγματικότητας· θα είναι σαν τον ζωγράφο ο οποίος χρησιμοποιεί το «θεϊκό πρότυπο» (500e3) και όχι σαν τον ζωγράφο ο οποίος είναι ικανοποιημένος να κρατάει τον καθρέφτη απέναντι στη φύση⁴¹⁷.

Στο επόμενο άρθρο του το 1932, ο Tate ισχυρίζεται πως είναι σαφές ότι η διάκριση μεταξύ των δύο σημασιών δεν ήταν ασυνείδητη εκ μέρους του Πλάτωνος. Όπως και στο προηγούμενο άρθρο, έτσι και εδώ το είδος της ποίησης το οποίο είναι μιμητικό με την «καλή» σημασία θεωρείται πως είναι αυτό το οποίο μιμείται τον ιδανικό κόσμο. Αυτό το είδος ποίησης, εξηγεί ο Tate, χρησιμοποιεί «το θεϊκό πρότυπο» και αυτό το οποίο παράγει δεν είναι απλώς ένα αντίγραφο αυτού ή του άλλου συγκεκριμένου αντικειμένου, όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από τις παραπλανητικές ικανότητες της αίσθησης, της φαντασίας και της γνώμης, αλλά αντιγράφει τις ιδανικές πραγματικότητες τις οποίες το αντικείμενο «μιμείται» ή στις οποίες «μετέχει» και που η «παρουσία» τους στο ίδιο το αντικείμενο «συνιστά τη μοναδική πραγματικότητά του»⁴¹⁸.

Ο Tate θεωρεί εδώ πως αυτό το είδος τέχνης είναι, κατά συνέπεια, μία φορά απομακρυσμένο από την αλήθεια⁴¹⁹. Το είδος της ποίησης το οποίο είναι μιμητικό με την «κακή» σημασία είναι αυτό το οποίο αντιγράφει περισσότερο ή λιγότερο δουλικά τα εξωτερικά χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα την εμφάνιση, τα λόγια, τις χειρονομίες του αντικειμένου της, τα χαρακτηριστικά δηλαδή τα οποία γίνονται αντιληπτά από και με τον τρόπο με τον οποίο γίνονται αντιληπτά από την αίσθηση και τη γνώμη χωρισμένες από τη γνώση. Παράγει, επομένως, αυτό το είδος

⁴¹⁷ Στο ίδιο, 19.

⁴¹⁸ J. Tate (1932), 161.

⁴¹⁹ Στο ίδιο, 161.

τέχνης, κατά τον Tate, ένα αντικείμενο δύο φορές απομακρυσμένο από την αλήθεια.

Ο Tate θεωρεί πως τόσο οι πρώτες όσο και οι μετέπειτα συζητήσεις στην *Πολιτεία*, συμφωνούν πλήρως η μία με την άλλη. Ευνοϊκά σχόλια, από διακεκριμένους μελετητές πάνω στο προηγούμενο άρθρο του Tate, τα οποία ασχολούνται με αυτό το θέμα, τον «ενθαρρύνουν», παραδέχεται, να παρουσιάσει στο επόμενο άρθρο του τις ακόλουθες εκτιμήσεις για την υποστήριξη των συμπερασμάτων του. Κατ' αρχάς, η λέξη «μίμηση», τείνει να έχει μία σημασία σε μεγάλο βαθμό παρόμοια με αυτήν την οποία ο ίδιος αποκαλεί «κακή σημασία» του όρου στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο. Δεν μπορεί, φυσικά, παραδέχεται, να ισχυριστεί ότι αυτή ήταν πάντα η σημασία της λέξης. Όταν η τέχνη ονομαζόταν μίμηση — τουλάχιστον πριν τον Αριστοτέλη — σύμφωνα με τον Tate, συνήθως ονομαζόταν έτσι σε σχέση με την εξωτερική και φαινομενική ομοιότητα ανάμεσα σε ένα έργο τέχνης και στο αναπαριστώμενο αντικείμενο. Στην πραγματικότητα, σύμφωνα με την ερμηνεία του ίδιου, όσο μεγαλύτερη ήταν η εξαπάτηση τόσο καλύτερη θεωρούταν η τέχνη⁴²⁰.

Ο Πλάτων, σύμφωνα με τον Tate, χρησιμοποιεί τον όρο «μίμηση» και τις συγγενείς του λέξεις με την «καλή» σημασία, «με επιφύλαξη, ως ένα είδος μεταφοράς» γιατί δεν περίμενε από τον αναγνώστη των αρχών του δεκάτου Βιβλίου της *Πολιτείας* να βρει οποιαδήποτε δυσκολία στην κατανόηση της λέξης με την «κακή» σημασία⁴²¹. Δεν υπήρχε καμία ανάγκη, σύμφωνα με τον ίδιο, οποιασδήποτε υπόδειξης των κανονικών,

⁴²⁰ Στο ίδιο, 162.

⁴²¹ Στο ίδιο, 163.

συνηθισμένων συνεπειών της λέξης. Διότι ήταν, εξηγεί ο Tate, η «καλή» σημασία και όχι η «κακή», η οποία θεωρήθηκε ότι ήταν σε κάποιο βαθμό μη-φυσιολογική και παράδοξη.

Αν και κατά τη διερεύνηση της ενασχόλησης του Πλάτωνος με τη μίμηση αρχικά, ο Tate, δεν χρησιμοποίησε κανέναν άλλο διάλογο, εκτός από την *Πολιτεία*, στην οποία βρίσκουμε την πληρέστερη αντιμετώπιση της ποίησης από αυτήν την άποψη, αξίζει ωστόσο να επισημανθεί πως επιχειρεί επίσης να στηρίξει τα συμπεράσματά του και με άλλους διαλόγους που αγγίζουν το θέμα. Ο Tate εφιστά την προσοχή σε δύο χωρία του *Σοφιστή* στα οποία οι δύο σημασίες του όρου «μίμηση» — η κυριολεκτική, με τη σημασία της απλής, εξωτερικής και παραπλανητικής ομοιότητας και η μεταφορική, η οποία περιλαμβάνει μία πραγματική, εσωτερική, τυπικά και ουσιαστικά, ομοιότητα — σαφώς διακρίνονται. Στο πρώτο χωρίο με το οποίο ασχολείται ο Tate, η τέχνη της μίμησης, η «ειδωλοποιϊκή» χωρίζεται στην «εικαστική», την τέχνη που παράγει «όχι τις πραγματικές αναλογίες αλλά αυτές που φαίνονται ότι είναι ωραίες» (*Σοφιστής*, 236a5-6) και τη «φανταστική», η οποία παράγει «αυτό που φαίνεται ότι μοιάζει αλλά δεν μοιάζει» (στο ίδιο, 236b6-7). Αυτές οι σημασίες αντιστοιχούν, κατά τον Tate, στις «καλές» και «κακές» σημασίες της μίμησης στην *Πολιτεία*⁴²².

Αυτό το χωρίο από τον *Σοφιστή* συγκρίνεται από τον Tate με ένα χωρίο των *Νόμων*, όπου ο Αθηναίος Ξένος παραδέχεται ότι είναι ένας μιμητής — με την «καλή» σημασία, και μάλιστα όχι απλώς μιμητής, αλλά τραγικός ποιητής, ο οποίος απεικονίζοντας τα χαρακτηριστικά της ιδανικής

⁴²² Στο ίδιο, 163.

κατάστασης επιτελεί μία μίμηση («μίμησις», *Νόμοι*, 817b5) της καλύτερης και ευγενέστερης ζωής, και η γνήσια τραγωδία ταυτίζεται, ουσιαστικά με αυτό το είδος ζωής. Είναι προφανές από όλα τα παραπάνω, κατά τον Tate, ότι ο Πλάτων δεν χρειαζόταν κανέναν να του πει ότι οι διάλογοί του ήταν μιμητικοί. Όμως, σύμφωνα με τον ίδιο, σε αντίθεση με τους επικριτές του, είχε υπόψη του το γεγονός ότι χρησιμοποιούσε τη λέξη με περισσότερες από μία σημασίες⁴²³.

Ο W. J. Oates συμφωνεί με τον διαχωρισμό των δύο ειδών μίμησης στην *Πολιτεία*, όπως τον ερμηνεύει ο Tate⁴²⁴. Την ίδια διάκριση μεταξύ δύο σημασιών μίμησης υπερασπίζεται και ο W. J. Verdenius. Κατά τη γνώμη του, ο Πλάτων ήξερε να ξεχωρίζει μεταξύ μίας «καλής» και μίας «κακής» ποίησης⁴²⁵. Ο «αληθινός καλλιτέχνης», φαίνεται κατά τα λεγόμενά του, να προσπαθεί να εντοπίσει την ουσία της Ιδέας του Ωραίου (βλ. *Πολιτεία*, 401c4-d3) και όταν θα έχει απεικονίσει τον πιο όμορφο άνθρωπο, μία τέτοια εικόνα θα αναφέρεται σε κάτι ιδεατό και ιδανικό (βλ. 472d4-7)⁴²⁶. Ο ποιητής, επομένως, κατά την άποψη του Verdenius, μπορεί να «μιμείται τον καλό άνθρωπο» (397d4) και με αυτήν τη σημασία η τέχνη του λαμβάνει σίγουρα έναν ιδεαλιστικό χαρακτήρα⁴²⁷.

Ομοίως και ο R. C. Lodge. Η σύγχυση η οποία δημιουργείται από την ασυνέπεια μεταξύ των δύο Βιβλίων, κατά τη γνώμη του, εντοπίζεται ακριβώς εδώ, στον όρο «μίμησις». Σύμφωνα με τον Lodge, ο μιμητικός

⁴²³ Στο ίδιο, 167.

⁴²⁴ W. J. Oates (1972), 36.

⁴²⁵ W. J. Verdenius (1949), 11.

⁴²⁶ Στο ίδιο, 14.

⁴²⁷ Στο ίδιο, 15.

καλλιτέχνης εμφανίζεται στον διάλογο *Πολιτεία* να κατασκευάζει τις «εμφανίσεις», «εκφάνσεις», «απομιμήσεις», όχι της «Ιδέας», αλλά των ατελών «αντιγράφων», των κατασκευασμένων από τους τεχνίτες⁴²⁸. Αλλού, όμως, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, ο Πλάτων δεν αισθάνεται καμία ανάγκη να επικρίνει τη μίμηση κατ' αυτόν τον τρόπο. Η μίμηση συχνά αναφέρεται σ' αυτόν τον διάλογο κατά τη γνώμη του, χωρίς την παραμικρή ένδειξη αποδοκιμασίας οποιουδήποτε είδους. Μάλιστα, αποτελεί πεποίθηση του Lodge, πως η μίμηση εμφανίζεται να έχει θεμελιώδη θετική αξία στη θεωρία του Πλάτωνος για την εκπαίδευση⁴²⁹.

Σύμφωνα με τον Lodge, ο όρος μίμηση χρησιμοποιείται με μία γενική και με μία ειδική σημασία, «τόσο από τον Πλάτωνα όσο και από άλλους Έλληνες συγγραφείς, από τον Όμηρο και μετά»⁴³⁰. Με τη γενική σημασία της μίμησης, εξηγεί ο Lodge, κάθε είδος καλλιτέχνη μπορεί να ειπωθεί ότι «μιμείται» ή ότι αναπαριστά οτιδήποτε προσπαθεί να παράγει⁴³¹. Από την άλλη, σύμφωνα με τον Lodge, αντί να μιμείται κάποια επιφανειακή πλευρά, ο καλλιτέχνης μπορεί να παράγει ένα φυσικό αντίγραφο του φυσικού πράγματος. Αυτή η τέχνη είναι για τον Πλάτωνα και, πάντα σύμφωνα με την ανάγνωση του Lodge, χρήσιμη. Είναι προφανές, κατά την άποψη του Lodge, πως γι' αυτήν τη χρηστική τέχνη, εφόσον αποτελεί «μία τίμια εργασία, η οποία δεν φιλοδοξεί να είναι κάτι περισσότερο από ό, τι πραγματικά είναι», ο Σωκράτης δεν προβαίνει σε καμία κριτική⁴³².

⁴²⁸ R. C. Lodge (1953), 169.

⁴²⁹ Βλ. R. C. Lodge, (1947).

⁴³⁰ R. C. Lodge (1953), 169.

⁴³¹ Στο ίδιο, 170.

⁴³² Στο ίδιο, 172.

Ο Lodge χρησιμοποιεί ένα παράδειγμα για να εξηγήσει τη θέση του. Σύμφωνα με τον ίδιο, ένας βιρτουόζος φλαουτίστας έχει εμπειρία από φλάουτα και γνωρίζει τι καθιστά ένα φλάουτο καλό ή όχι, για τον σκοπό του. Μπορεί να υποδείξει στον κατασκευαστή τον τρόπο με τον οποίο πρέπει το φλάουτο να κατασκευάζεται. Όταν όμως, σύμφωνα με τον Lodge, ο φλαουτίστας προσπαθεί να χρησιμοποιήσει το φλάουτο ως μουσικός καλλιτέχνης, όταν προσπαθεί να αναπαράγει το τραγούδι των πουλιών, ή να προκαλέσει θρησκευτική συγκίνηση, τότε βυθίζεται στο κατώτερο επίπεδο της μιμητικής τέχνης το οποίο επικρίνει ο Πλάτων («μιμησομένην», 601d2)⁴³³.

Ο C. Cavarinos με τη σειρά του, θεωρεί αβάσιμο τον ισχυρισμό πως η τέχνη καταδικάζεται στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο λόγω του ότι είναι μιμητική· η τέχνη κρίνεται δυσμενώς, κατά την άποψή του, εξ αιτίας των αντικειμένων της. Στο δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας*, σύμφωνα με τον ίδιο, ο Πλάτων στην πραγματικότητα περιγράφει δύο είδη τέχνης, καθώς και δύο είδη μίμησης. Κάνει μία διάκριση ανάμεσα στην «αληθή» και στην «ψευδή» τέχνη· ο Cavarinos στηρίζεται στην ερώτηση του Σωκράτη αν «[η μίμηση του ζωγράφου] αποτελεί μίμηση της αλήθειας ή μιας φαινομενικότητας» («φαντάσματος ἢ ἀληθείας οὐσα μίμησις;», 598b3-4) για να κάνει αυτήν τη διάκριση. Ο Πλάτων περιγράφει, σύμφωνα με την ανάγνωση του ίδιου ερμηνευτή, πως ο «αληθινός» καλλιτέχνης, ο ζωγράφος για παράδειγμα, μιμείται το θεϊκό πεδίο των Ιδεών (βλ. 484c6, 500e3, 597a2, 598a1-2). Ο «αληθινός» ζωγράφος, σκιαγραφεί με την τέχνη του έναν τέλεια όμορφο άνθρωπο — έναν άνθρωπο που όμοιός του δεν έχει υπάρξει (βλ. 472d4-7). Ο «ψευδής» καλλιτέχνης από την άλλη,

⁴³³ Στο ίδιο, σημ. 29, 172.

μιμείται επιμέρους αντικείμενα («ἕκαστον», 598a2) και τον φαινομενικό κόσμο στο σύνολό του (βλ. 597e1-598b5). Κατά παρόμοιο τρόπο, σύμφωνα με τον Cavarinos, ο «αληθινός» ποιητής συνθέτει τα έργα του μιμούμενος τη θεϊκή σφαίρα των Ιδεών, ενώ ο ψευδεπίγραφος ποιητής προχωρά μιμούμενος τα έργα και τις γνώμες των άλλων (βλ. 598d2-599a3)⁴³⁴.

Οι R. C. Cross και A. D. Woozley θεωρούν πως αυτό που έχουμε εντέλει είναι μία επιλογή μεταξύ της ποίησης, η οποία είναι κυρίως αφηγηματική, αλλά επιτρέπει τη μίμηση των αγαθών ανδρών και ενεργειών, δηλαδή μία άνευ περιορισμών μιμητική ποίηση και της ποίησης, η οποία είναι ένα μείγμα και των δύο. Τελικά, σύμφωνα με αυτούς τους μελετητές, είναι το πρώτο είδος μίμησης το οποίο επιλέγεται για την ιδανική κατάσταση. Ένας προβληματισμός φαίνεται να προκύπτει σύμφωνα με τους ίδιους, από τις πρώτες λέξεις του δέκατου Βιβλίου, όπου ο Πλάτων αναφέρεται στην προηγούμενη συζήτηση, η οποία αφορούσε στον αποκλεισμό όλης της μιμητικής ποίησης, αφού στο τρίτο Βιβλίο, όπως είδαμε, κάποια μιμητική ποίηση, με κάποια σημασία της λέξης «μιμητική» προφανώς διατηρείται⁴³⁵. Το δέκατο Βιβλίο, εξηγούν οι Cross και Woozley, αρχίζει με τον Σωκράτη να συγχαίρει τον εαυτό του επειδή απέκλεισε τόση ποίηση όση είναι μιμητική (βλ. 595a3-5). Φαίνεται, σύμφωνα με τους ίδιους, ότι το αντικείμενο της κριτικής του Πλάτωνος στο δέκατο Βιβλίο είναι η μιμητική ποίηση· την απέκλεισε στο τρίτο Βιβλίο και τώρα δικαιολογεί περαιτέρω τον αποκλεισμό του αυτόν.

Από εδώ, θεωρούν οι Cross και Woozley, πως μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα πως υπάρχει και κάποιο άλλο είδος «μη μιμητικής» ποίησης,

⁴³⁴ C. Cavarinos (1953), 494.

⁴³⁵ R. C. Cross, A. D. Woozley (1964), 273.

η οποία είναι απρόσβλητη σε αυτήν την κριτική⁴³⁶. Αυτή, όμως, είναι εκ μέρους τους μία πολύ σύντομη απάντηση. Αυτό το οποίο πράγματι επιτρέπει το τρίτο Βιβλίο, όπως είδαμε, είναι η ποίηση η οποία μιμείται τον αγαθό άνθρωπο και το δέκατο Βιβλίο, τους ύμνους προς τους θεούς και τα εγκώμια των αγαθών ανδρών. Δεν φαίνεται πιθανό, απαντούν οι ίδιοι μελετητές, ο Πλάτων να θεωρούσε τους ύμνους προς τους θεούς και τα εγκώμια των αγαθών ανδρών, τα οποία αποδέχεται στο δέκατο Βιβλίο, ως «μη μιμητικά» — κάτι το οποίο ισχυρίζεται απεναντίας ο Collingwood, στο έργο του *The Principles of Art*⁴³⁷. Οι Cross και Woosley επικαλούνται τους *Νόμους* (βλ. *Νόμοι*, 801e1-12), όπου το ίδιο είδος ποίησης με αυτό που έχουμε στο δέκατο Βιβλίο επιτρέπεται. Ο Πλάτων είχε στο ίδιο έργο, προηγουμένως (βλ. στο ίδιο, 668a7-8) θεωρήσει πως όλες οι «μουσικές» συνθέσεις — αυτό φυσικά συμπεριλαμβάνει την ποίηση σύμφωνα με τους Cross και Woosley — είναι μιμητικές και αναπαραστατικές. Δεν υπάρχει κανένας λόγος να συμπεράνει κανείς, καταλήγουν οι ίδιοι, ότι ο Πλάτων είχε μία διαφορετική άποψη σχετικά με τους ύμνους και τα εγκώμια του δέκατου Βιβλίου της *Πολιτείας*.

Ο ποιητής, εξηγούν οι Cross και Woosley, ο οποίος χρησιμοποιεί το «καλό» είδος ποίησης, με τη σημασία του Tate, θα τη χρησιμοποιήσει κυρίως με τη μορφή της αφήγησης, αλλά δεν θα υπάρξει καμία αντίρρηση στη χρήση εκ μέρους του της άμεσης ομιλίας σε ορισμένα χωρία, όπου αναλαμβάνει τον χαρακτήρα του αγαθού ανθρώπου, όπως είναι ο ίδιος. Αυτό είναι το είδος της ποίησης το οποίο επιτρέπεται στο τρίτο Βιβλίο και οι μελετητές αυτοί το ονομάζουν «περιορισμένη μίμηση»⁴³⁸. Είναι πεποίθησή τους πως

⁴³⁶ Στο ίδιο, 277.

⁴³⁷ R. G. Collingwood (1938), 46-48.

⁴³⁸ R. C. Cross, A. D. Woosley (1964), 278.

ο Αδείμαντος, περιγράφει έναν τέτοιο ποιητή ως «εκείνο που μιμείται τον καλό άνθρωπο, χωρίς καμία πρόσμιξη» (*Πολιτεία*, 397d4-5) και ο Πλάτων αντιπαραθέτει το ύφος της ποίησης αυτού του «αμιγούς μιμητή» με τη μιμητική ποίηση, δηλαδή σε αυτό το πλαίσιο θεωρεί τη μιμητική ποίηση με την «καλή» σημασία ως μη μιμητική.

Έτσι όταν στην αρχή του δέκατου Βιβλίου ο Πλάτων αναφέρεται στον αποκλεισμό που προσηγήθηκε «όλης της μιμητικής ποίησης», κάτι τέτοιο είναι συμβατό με το τρίτο Βιβλίο, ισχυρίζονται οι ίδιοι μελετητές, αν κατανοήσουμε ότι η «μίμηση» χρησιμοποιείται εδώ με την «κακή» σημασία. Στην περίπτωση αυτή, σύμφωνα με τους ίδιους, ο ποιητής ή ο καλλιτέχνης — με την «κακή» σημασία — αγνοεί αυτό το οποίο μιμείται. Σύμφωνα με τους ίδιους μελετητές, αυτός ο καλλιτέχνης μπορεί να αντιγράψει μόνο την εξωτερική εμφάνιση των αντικειμένων που μιμείται και το έργο του είναι τρεις φορές απομακρυσμένο από την αλήθεια. Είναι σαφές, κατά τους Cross και Woosley, πως αυτό στο οποίο επικεντρώνεται η επικριτική διάθεση του Πλάτωνος καθ' όλη τη συζήτηση είναι η μίμηση με την «κακή» σημασία, δηλαδή η χωρίς περιορισμούς μίμηση⁴³⁹.

Ο L. Moss συμφωνεί και αυτός με όλους τους παραπάνω μελετητές και διακρίνει δύο είδη μίμησης, μία στο τρίτο Βιβλίο και μία στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*. Ο ίδιος προτείνει, πως η ουσία του προβλήματος βρίσκεται στην τελική χρήση του όρου «μίμησις» στο δέκατο Βιβλίο. Η εισαγωγή του δέκατου Βιβλίου (βλ. 595a5) αποτελεί κατά τη γνώμη του ίσως το μόνο μέρος σε αυτό το Βιβλίο όπου ο Πλάτων πιθανώς να είχε προτείνει μία διάκριση μεταξύ του μιμητικού και του μη μιμητικού τρόπου. Από εκεί και έπειτα, σύμφωνα με τον Moss, η έννοια της «καθαρής», μη μιμητικής αφήγησης δεν επανεμφανίζεται: ο Σωκράτης αναφέρει πως «αρχίζοντας

⁴³⁹ Στο ίδιο, 279.

από τον Όμηρο [...] όλοι οι ποιητές είναι μιμητές των ειδώλων της αρετής» (600e4-5)⁴⁴⁰. Όλη η ποίηση θεωρείται εδώ μιμητική και απαγορεύεται. Ο Πλάτων αποφεύγει την αντίφαση σύμφωνα με την ανάγνωση του Moss, καθώς η ποίηση την οποία επιτρέπει στο τρίτο Βιβλίο είναι μη μιμητική.

Ο J. J. Pollitt με τη σειρά του ισχυρίζεται πως, κατά τον πέμπτο αιώνα, υπάρχει μία τάση απομάκρυνσης της σημασίας της μίμησης από τον μιμητισμό (mimicry), προς μία δεύτερη, πιο γενική σημασία η οποία περιλαμβάνει «να κάνει κανείς κάτι, όπως κάποιος άλλος το κάνει»⁴⁴¹, δηλαδή, ακολουθώντας το παράδειγμά του χωρίς πραγματικό φυσικό μιμητισμό. Ο Pollitt θεωρεί πως ο Πλάτων συνέχισε την τάση απόδοσης αυτής της δεύτερης, πιο αφηρημένης σημασίας της μίμησης και μ' αυτόν τον τρόπο επέκτεινε πολύ το εύρος του νοήματός της⁴⁴².

Ο Πλάτων, επομένως, σύμφωνα με αυτήν την ανάγνωση, αναγνώρισε δύο είδη μίμησης μέσα στη σφαίρα της τέχνης. Αν και ποτέ δεν αναφέρει τη διάκριση ρητά, παραδέχεται ο Pollitt, και με τόσες πολλές λέξεις, αυτά τα δύο είδη θα μπορούσαμε να τα αποκαλέσουμε αντίστοιχα «κυριολεκτική μίμηση» και «μίμηση με ψυχολογική συσχέτιση»⁴⁴³. Ο ίδιος μελετητής, εξηγεί πως στο πρώτο είδος μίμησης ο καλλιτέχνης αναπαράγει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενός πρωτοτύπου, ενώ στο δεύτερο είδος μίμησης, χαρακτηριστικά της τέχνης όπως είναι ο μουσικός ρυθμός, χρησιμοποιούνται για να μιμηθούν καταστάσεις του πνεύματος, για παράδειγμα το θάρος, την οκνηρία και ούτω καθεξής, τα οποία

⁴⁴⁰ L. Moss (1971), 539.

⁴⁴¹ J. J. Pollitt (1974), 38.

⁴⁴² Στο ίδιο, 38.

⁴⁴³ Στο ίδιο, 39.

υπάρχουν στον «πραγματικό» κόσμο, αλλά δεν αντιγράφονται τόσο πολύ όσο ανα-δημιουργούνται από την τέχνη⁴⁴⁴.

Ο Α. J. Elias από την άλλη πλευρά διακρίνει δύο σημασίες μίμησης, τις οποίες διακρίνει ανάλογα με το αντικείμενό τους. Στο τρίτο Βιβλίο, ισχυρίζεται ο Elias, δεν είναι η μίμηση η ίδια η οποία καταδικάζεται, αλλά, συγκεκριμένα, η μίμηση του κακού παραδείγματος⁴⁴⁵. Είναι το κακό συναίσθημα και η κακή τέχνη την οποία προσπαθεί να αφαιρέσει ο Πλάτων από την ιδανική του πολιτεία (βλ. 401b1-d3, 411b1-4, 424d7-e2, *Νόμοι*, 656b1-8), καταλήγει ο ίδιος στοχαστής λόγω του ότι οι άνθρωποι φτάνουν να μοιάζουν με τα πρότυπα τα οποία μιμούνται⁴⁴⁶.

Ο C. D. C. Reeve αναφέρεται σε ένα είδος μίμησης το οποίο αποκαλεί «τεχνική μίμηση», ή αλλιώς για συντομία «Τ-μίμηση»⁴⁴⁷. Στον αντίποδα αυτής της σημασίας της μίμησης υπάρχει μία άλλη πολύ διαφορετική, μη-τεχνική, σημασία της⁴⁴⁸. Ένα έντονο παράδειγμα της μη-τεχνικής σημασίας της μίμησης, συναντάμε, σύμφωνα με την ερμηνεία του, στο εξής χωρίο: «απεναντίας, έχοντας το βλέμμα του στραμμένο σε οντότητες μιας αιώνιας και αναλλοίωτης τάξης, οι οποίες ούτε αδικούν ούτε αδικούνται η μια από την άλλη, οντότητες τακτοποιημένες, όλες, σύμφωνα με το λόγο, τις μιμείται και προσπαθεί όσο το δυνατόν περισσότερο να εξομοιώνεται με αυτές» (*Πολιτεία*, 500c2-5). Η μίμηση με αυτήν τη σημασία, διαφέρει από την «Τ-μίμηση», την τεχνική σημασία της

⁴⁴⁴ Στο ίδιο, 39.

⁴⁴⁵ A. J. Elias (1984), 9.

⁴⁴⁶ Στο ίδιο, 20.

⁴⁴⁷ C. D. C. Reeve (1988), 223.

⁴⁴⁸ Στο ίδιο, 226.

μίμησης⁴⁴⁹. Σύμφωνα με την ανάγνωση του Reeve, μόνο οι «Τ-μιμητές» και οι «Τ-μιμήσεις» θα πρέπει να αποκλειστούν από την Καλλίπολη. Σύμφωνα με τον ίδιο, μόνο η «Τ-μίμηση» κρίνεται δυσμενώς από τον Πλάτωνα εδώ⁴⁵⁰.

Οι J. Ritter και K. Gründer έχουν από την πλευρά τους μία διαφορετική αντίληψη των δύο σημασιών της μίμησης και θεωρούν πως ενώ συνήθως η «μίμησης» στο αρχαίο κείμενο μεταφράζεται ως «μίμηση», στην πραγματικότητα η κεντρική σημασία της είναι πιο κοντά στην «πραγμάτωση»: «πραγμάτωση» αντικειμένων, γεγονότων, ή δράσεων οι οποίες, επειδή είναι «θείες», όπως τις αποκαλούν, ανήκουν σε ένα πιο πολύτιμο πεδίο της πραγματικότητας από αυτό της καθημερινής μας ζωής και, ως εκ τούτου, κατά κάποιον τρόπο, είναι απομακρυσμένες από εμάς⁴⁵¹. Κατά συνέπεια, σύμφωνα με τους ίδιους μελετητές, ο όρος μίμηση είναι εγγενώς αμφίσημος και ανάλογα με τις περιστάσεις, μπορεί να δώσει έμφαση είτε στην κατωτερότητα της πραγμάτωσης σε σχέση με το μοντέλο της, είτε στη σχετική υπεροχή της, την οποία αποκτά από την προσωρινή συμμετοχή της στο κύρος του μοντέλου. Σύμφωνα με τους ίδιους, μόνο όταν ο Πλάτων είχε ολοκληρώσει την τριμερή διαίρεση της ψυχής στο τέταρτο Βιβλίο και είχε περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο τα χαμηλότερα επίπεδα της πραγματικότητας μιμούνται τα υψηλότερα, μπορούσε να επιστρέψει στο δέκατο Βιβλίο πιο δραστικά στην κριτική της «μη-φιλοσοφικής» μίμησης⁴⁵². Είναι η «μη-φιλοσοφική» ποίηση, η οποία απορρίπτεται από τον Πλάτωνα, σύμφωνα με τους J. Ritter και K. Gründer,

⁴⁴⁹ Στο ίδιο, 227.

⁴⁵⁰ Στο ίδιο, 229.

⁴⁵¹ J. Ritter, K. Gründer (1998), 381.

⁴⁵² Στο ίδιο, 381.

καθώς στο δέκατο Βιβλίο όλη η ποίηση συμπεριλαμβανομένων των μη-δραματικών της μορφών είναι απατηλά μιμητική, εννοώντας ότι είναι τρεις φορές απομακρυσμένη από την αληθινή πραγματικότητα⁴⁵³.

Η R. Blondell ακολουθεί και αυτή ένα δικό της διαχωρισμό μεταξύ δύο σημασιών μίμησης και ισχυρίζεται πως η σύγχυση από την ανακολουθία μεταξύ των δύο Βιβλίων προκύπτει εν μέρει από την αποτυχία του Σωκράτη να διακρίνει μεταξύ της μίμησης ως «εξαπάτησης» και της μίμησης ως μία μορφή «αυτο-διαμόρφωσης». Ο Σωκράτης, σύμφωνα με την ίδια, και άλλοι κυρίαρχοι χαρακτήρες του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου στο σύνολό του, συνήθως βλέπουν τη μίμηση αρκετά κριτικά, ως μία μορφή ψευδαίσθησης, η οποία έχει ως στόχο να εξαπατήσει⁴⁵⁴. Όμως, και εδώ βρίσκεται το αποφασιστικό σημείο στην ερμηνεία της Blondell, η μίμηση μπορεί επίσης να είναι μία μορφή του γίγνεσθαι: αν μιμούμαι επιτυχώς τις κινήσεις ενός χορευτή, εξηγεί η ίδια, και πράττω κάτι τέτοιο επανειλημμένα, τότε δεν μιμούμαι πλέον τον χορευτή, αλλά γίνομαι η ίδια χορεύτρια, αναπτύσσοντας τις κατάλληλες δεξιότητες και τους κατάλληλους μύες.

Σύμφωνα με την ίδια, οι επιπτώσεις τις οποίες μπορεί να έχει η μίμηση για την εκπαίδευση είναι εμφανείς. Όπως το θέτει ο ίδιος ο Σωκράτης, όταν η μίμηση ασκείται από την παιδική ηλικία, τότε οι μαθητές καταλήγουν να οικοδομούν με αυτόν τον τρόπο την ίδια τη «φύση» τους, τις συνήθειές τους στο σώμα, τη φωνή και τη διάνοηση (βλ. 395d1-3). Η μίμηση, δηλαδή, κατά την Blondell, μπορεί να έχει και τον χαρακτήρα της «αυτο-διαμόρφωσης». Σ' αυτό το σημείο ακολουθεί εν μέρει τον Tate και την «καλή» του σημασία της μίμησης, σύμφωνα με την οποία, όπως

⁴⁵³ Στο ίδιο 382.

⁴⁵⁴ R. Blondell (2002), 236.

είδαμε παραπάνω «οι φύλακες οι οποίοι ασκούν αυτή τη μίμηση θα μιμούνται τον δικό τους ιδανικό χαρακτήρα και όχι χαρακτήρες εντελώς ξένους από τους δικούς τους. Έτσι, η μίμηση αυτή θα περιλαμβάνει, όχι την καταπίεση, αλλά την ανάπτυξη της προσωπικότητας»⁴⁵⁵.

Η διάκριση μεταξύ της μίμησης ως «εξαπάτησης» και της μίμησης ως μίας μορφής «αυτο-διαμόρφωσης» την οποία διατυπώνει η Blondell, συμπίπτει, κατά την άποψή της, αν και δεν ταυτίζεται ακριβώς, με τη διάκριση μεταξύ μίας «δουλικής» και μίας «εποικοδομητικής» μίμησης, όπως τις ονομάζει. Ο Πλάτων, σύμφωνα με την ίδια, δείχνει να έχει μία σαφή επίγνωση αυτού του είδους διάκρισης σε άλλους διαλόγους. Σε ένα περίφημο χωρίο του στον *Κρατύλο*, ο Σωκράτης λέει ότι αν μία εικόνα αναπαράγει κάθε χαρακτηριστικό του πρωτοτύπου της, τότε δεν αποτελεί πλέον εικόνα: «αν όλα όσα έχεις εσύ τα έβαζε [κάποιος θεός] κοντά σου, τι θα συνέβαινε; Θα υπήρχε ο Κρατύλος και η εικόνα του Κρατύλου ή δύο Κρατύλοι; Νομίζω, Σωκράτη, δύο Κρατύλοι» (*Κρατύλος*, 432c1-4)⁴⁵⁶. Το τελικό αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, είναι κατά την άποψη της Blondell, παραδόξως, ένα είδος μίμησης το οποίο δεν θεωρείται πλέον ως μίμηση, αφού σύμφωνα με τα λόγια του Ξένου στον διάλογο *Πολιτικός*, «αυτό δεν θα ήταν πια μίμηση, αλλά η ίδια η τέλεια πραγματικότητα» («οὐκ ἔστιν ἔτι μίμημα ἀλλ' αὐτὸ τὸ ἀληθέστατον ἐκεῖνο», *Πολιτικός*, 300e1-2)⁴⁵⁷. Αν το μέσο αυτού του είδους μίμησης, υποθέτει η Blondell, είναι ο εαυτός, τότε το αποτέλεσμα θα είναι όχι μίμηση, αλλά η διαμόρφωση του εαυτού. Αν κάποιος χρησιμοποιεί και άλλα μέσα, πέρα από τον εαυτό

⁴⁵⁵ J. Tate (1928), 18.

⁴⁵⁶ Πλάτων, *Κρατύλος*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Ζήτηρος, 1994).

⁴⁵⁷ Πλάτων, *Πολιτικός*, εισαγωγή-φιλοσοφική ερμηνεία-σχόλια Η. Βαβούρας, μετάφραση-ανάλυση Θ. Γ. Μαυρόπουλος, πρόλογος Κ. Ζουράρις (Αθήνα: Ζήτηρος, 2010).

του, για μία τέτοια μίμηση, το προϊόν είναι αναπαραγωγικό και όχι απλά μιμητικό, του μοντέλου της⁴⁵⁸. Για να το θέσουμε διαφορετικά, η μίμηση ή η ταύτιση με έναν καλό χαρακτήρα, δεν θα απομακρύνει, σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια τους νεαρούς φύλακες από το δικό τους ήθος και τον ρόλο τους. Μιμούμενοι πρότυπα τα οποία μοιάζουν με τους μελλοντικούς τους εαυτούς, θα σχηματίζουν τους ίδιους τους χαρακτήρες τους. Σύμφωνα με την Blondell, τέτοιες δραστηριότητες είναι το αποτέλεσμα όχι της μίμησης, αλλά της «αυτο-διαμόρφωσης»⁴⁵⁹.

Σίγουρα, δεν υπάρχει χώρος, παραδέχεται η ίδια, για μία σημασία «διαμορφωτικής» ή «εποικοδομητικής» μίμησης στο εμφανώς προβληματικό παράδειγμα της καλλιτεχνικής μίμησης του δέκατου Βιβλίου, όπου ο τεχνίτης «μιμείται» την Ιδέα του κρεβατιού ή της καρέκλας και ο ζωγράφος τοποθετείται στο τρίτο επίπεδο της πραγματικότητας (βλ. *Πολιτεία*, 596a5-598b5). Ωστόσο, ισχυρίζεται η Blondell, αν ο εν λόγω καλλιτέχνης ήταν γλύπτης, αντί για ζωγράφος, το αποτέλεσμα της μίμησης μίας καρέκλας εκ μέρους του, θα μπορούσε να θεωρηθεί πως είναι η ίδια η καρέκλα. Ομοίως, συνεχίζει η ίδια, αν ένας άνθρωπος έχει τις ιδιότητες χαρακτήρων, οι οποίες ενυπάρχουν στα εγκώμια των ενάρετων ανθρώπων και στους ύμνους προς τους θεούς, τότε η μίμηση μίας τέτοιας ποίησης θα οδηγεί στην «αυτο-διαμόρφωση», αντί για τη διαφθορά, του ενάρετου ανθρώπου. Με άλλα λόγια, κάτι τέτοιο απλά δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί μιμητικό με την ολέθρια, ψευδαισθητική σημασία.

Όμως, σημειώνει η Blondell, στο μέτρο στο οποίο η σκέψη του Πλάτωνος κυριαρχείται από την απατηλή μορφή της μίμησης, ο ίδιος φαίνεται

⁴⁵⁸ R. Blondell (2002), 237.

⁴⁵⁹ Στο ίδιο, 238.

αδιάφορος να αρθρώσει και να περιγράψει μία ωφέλιμη, εποικοδομητική μορφή μίμησης. Αν είχε κάνει κάτι τέτοιο, σύμφωνα με την ίδια, θα ήταν ευκολότερο να υπερασπιστούμε την ευρέως διαδεδομένη άποψη πως το ίδιο του το έργο, οι πλατωνικοί διάλογοι, αποτελούν μία αποδεκτή —για τον ίδιο— ποίηση⁴⁶⁰.

Η Blondell θεωρεί πως παρά τη βαθιά καχυποψία απέναντι στη μίμηση, η οποία διακατέχει τα έργα του Πλάτωνος γενικότερα, η «εποικοδομητική» μίμηση, σε αντίθεση με τη «δουλική» μίμηση θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για πρακτικούς λόγους, προκειμένου να ενθαρρύνει μία ενεργό μορφή μάθησης. Ο Πλάτων μας αφήνει τελικά με το δίλημμα, σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, να ακολουθήσουμε είτε τη «δουλική» μίμηση και να προσλάβουμε παθητικά τα συναισθήματα των χαρακτήρων που μιμούμαστε και, ως εκ τούτου, να μάθουμε να είμαστε όπως αυτοί ενάρετοι ή ηθικά κακοί, χωρίς διακρίσεις⁴⁶¹ ή, να ακολουθήσουμε την «εποικοδομητική» μίμηση και να μιμηθούμε εποικοδομητικά, αναλαμβάνοντας τον ρόλο των συμμετεχόντων σε ένα φιλοσοφικό επιχείρημα και, συνεπώς, να γίνουμε οι ίδιοι ανεξάρτητοι στοχαστές⁴⁶².

Η M. Beck, επιστρέφει στη θεώρηση δύο ειδών μίμησης με βάση τον διαχωρισμό μεταξύ μίας φιλοσοφικής και μίας μη-φιλοσοφικής μίμησης, την οποία είδαμε πρωτύτερα σε στοχαστές όπως οι J. Ritter και K. Gründer. Όπως έχουμε δει επανειλημμένως, σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, μέσα στο πλατωνικό έργο, υπάρχουν δύο τρόποι για να κατανοήσουμε τη μίμηση, με βάση τους δύο θεμελιωδώς διαφορετικούς δρόμους στη ζωή:

⁴⁶⁰ Στο ίδιο, 239.

⁴⁶¹ Στο ίδιο, 102.

⁴⁶² Στο ίδιο, 103.

τον υψηλό και τον χαμηλό δρόμο, το σπήλαιο και το φως, το μοντέλο της μη-φιλοσοφικής μίμησης, η οποία περιγράφεται στο δέκατο Βιβλίο, και το φιλοσοφικό μοντέλο της⁴⁶³. Ο Σωκράτης σύμφωνα με την Beck, συζητά τη φύση της τέχνης από τη σκοπιά του «υψηλού δρόμου», της δύναμης του νου, στα μεσαία Βιβλία του διαλόγου, και από την άποψη του «κατώτερου δρόμου», της δύναμης της εικασίας, της φαντασίας, στο δέκατο Βιβλίο. Ο Griswold όμως, σημειώνει η Beck, με «μία σειρά άριστων τοποθετήσεων» προτείνει πως η συζήτηση της ποίησης στο δέκατο Βιβλίο είναι ειρωνική κατά κάποιον τρόπο, αλλά δεν κάνει το επιπλέον βήμα να δει τον διάλογο στο σύνολό του, ως κατευθυνόμενο από το σπήλαιο στο φως και πίσω στο σπήλαιο. Δεν καταλαβαίνει γιατί ο Griswold σκέφτεται πως υπάρχει κάτι το παράδοξο ανάμεσα σε αυτά που λέει ο Σωκράτης στη μέση του διαλόγου και σ' αυτά που λέει στο τέλος του⁴⁶⁴.

Στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, κατά τη γνώμη της Beck, συζητείται η πλατωνική δραστηριότητα της συγγραφής και ο τρόπος ζωής του Σωκράτη, ως ένα εντελώς διαφορετικό είδος μιμητικής τέχνης. Ο φιλόσοφος, «έχοντας το βλέμμα του στραμμένο σε οντότητες μιας αιώνιας και αναλλοίωτης τάξης, οι οποίες ούτε αδικούν ούτε αδικούνται η μια από την άλλη, οντότητες τακτοποιημένες, όλες, σύμφωνα με το λόγο, τις μιμείται και προσπαθεί όσο το δυνατόν περισσότερο να εξομοιώνεται με αυτές» (500c2-7). Αυτήν ακριβώς τη μίμηση επιχειρεί και ο Πλάτων, σύμφωνα με την Beck, στο έκτο και έβδομο Βιβλίο, στα οποία παρουσίασε ένα μοντέλο της φιλοσοφικής ψυχής, τις συναισθηματικές της επιθυμίες και την πνευματική της κατάρτιση⁴⁶⁵. Ο Πλάτων ορίζει, κατά την ίδια

⁴⁶³ M. Beck (2006), 150.

⁴⁶⁴ Στο ίδιο, σημ. 95, 151.

⁴⁶⁵ Στο ίδιο, 152.

ερμηνεύτρια, ένα φιλοσοφικό μιμητή στο έκτο Βιβλίο και ένα μη-φιλοσοφικό μιμητή στο δέκατο Βιβλίο. Ο πρώτος είναι πιο κοντά στην αλήθεια: τόσο πιο κοντά όσο ένας άνθρωπος μπορεί να πάει. Ο τελευταίος είναι τρεις φορές απομακρυσμένος από την αλήθεια: τόσο μακριά από την πραγματικότητα, όσο ένα ανθρώπινο ον μπορεί να πάει⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Στο ίδιο, 154.

2. 2. 6. 2. Οι μελετητές εκείνοι, οι οποίοι διαφωνούν με αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση και δεν θεωρούν πως ο Πλάτων χρησιμοποιεί τον όρο «μίμησις» με δύο διαφορετικές σημασίες στην *Πολιτεία*, με ορισμένους μελετητές να ισχυρίζονται πως η σημασία του όρου είναι μία και ενιαία

Ο R. McKeon διαφωνεί τόσο με τους μελετητές, που θεωρούν πως υπάρχουν δύο διαφορετικές σημασίες της «μίμησις» στην *Πολιτεία*, όσο και με αυτούς οι οποίοι διαφωνούν και βρίσκουν πως η σημασία της είναι μία και σταθερή σε όλη τη διάρκεια του διαλόγου. Ο ίδιος θεωρεί πως είναι άκυρη η κριτική εκ μέρους μερικών μελετητών να επισημάνουν ότι ένας όρος όπως η «μίμησις» έχει πολλές σημασίες στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο και ταυτόχρονα θεωρεί αμφίβολη την υπεράσπιση της πλατωνικής θέσης με τον ισχυρισμό πως τα πολλά νοήματα απολήγουν τελικά σε ένα. Η λέξη μπορεί να θεωρηθεί, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, πως ορίζεται κατά τη διάρκεια των διαλόγων, αλλά δεν της αποδίδεται καμία σταθερή σημασία. Σε αυτήν τη διαδικασία η «μίμησις» και όλα της τα παράγωγα υπόκεινται σε περιορισμούς και επεκτάσεις. Σύμφωνα με τον McKeon, μόνο στην περίπτωση στην οποία ο κατάλογος με τις σημασίες γίνει τόσο ατελείωτος ώστε να περιλαμβάνει άπειρες πιθανές σημασίες, θα είναι ακριβές να παραδεχθούμε ότι η λέξη έχει «αρκετές σημασίες»⁴⁶⁷.

Σύμφωνα με τον ίδιο, όταν, κατά συνέπεια, η ποίηση εξετάζεται εκ νέου στο δέκατο Βιβλίο και θεωρείται μιμητική, είναι λάθος εκ μέρους μας να θεωρήσουμε ότι η σημασία της λέξης «μίμησις» έχει διευρυνθεί

⁴⁶⁷ R. McKeon (1957), 120.

υπερβολικά ή ότι της έχει δοθεί μία καινούργια κυριολεκτική σημασία. Η ποίηση, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, είναι τρεις φορές απομακρυσμένη από την αλήθεια· αγγίζει μόνο ένα μικρό μέρος του αντικειμένου το οποίο μιμείται και το αντικείμενο το οποίο αποδίδει δεν είναι το ίδιο αλλά μία εικόνα του. Η αλήθεια και το ψεύδος, η γνώση και η γνώμη, η πραγματικότητα και η εμφάνιση περιορίζουν σε κάθε βήμα, κατά τη γνώμη του, το πεδίο της μίμησης.

Όμως, καθώς η εφαρμογή της λέξης «μίμησις» αλλάζει στο δέκατο Βιβλίο, σημειώνεται μία αντίθεση ανάμεσα στο έργο της μίμησης και ενός άλλου αντικειμένου το οποίο είναι, σε σύγκριση με αυτό, πραγματικό. Ακόμη και όταν η μίμηση περιορίζεται, σύμφωνα με τον McKeon, στην ποίηση και σε ανάλογες δραστηριότητες, η σημασία της διευρύνεται και περιορίζεται⁴⁶⁸.

Ή ο όρος «μίμησις» μπορεί να επεκτείνεται και σε μία άλλη κατεύθυνση πέρα από την ποίηση. Όλες οι λεκτικές δραστηριότητες, συμπεριλαμβανομένων των ιδίων των διαλόγων, είναι μιμήσεις⁴⁶⁹.

Στην ανάλυση του Πλάτωνος για την ποίηση, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, η τελευταία δεν μπορεί να θεωρηθεί μεμονωμένη. Είναι μία από τις πολυάριθμες πτυχές της ζωής του ανθρώπου και λαμβάνει τη σημασία και το νόημά της από αυτές τις πτυχές⁴⁷⁰. Το δόγμα του Πλάτωνος για την ποίηση δεν μπορεί να συντεθεί από τη συλλογή αναφορών στις οποίες εμφανίζεται η λέξη «ποίηση» σε όλο το έργο του, καθώς το αποτέλεσμα ενός τέτοιου εγχειρήματος πράγματι δεν θα ήταν

⁴⁶⁸ Στο ίδιο, 122.

⁴⁶⁹ Στο ίδιο, 123.

⁴⁷⁰ Στο ίδιο, 136.

μία σταθερή θέση, όπως η ιστορία της κριτικής έχει σε άφθονες περιπτώσεις επισημάνει, αλλά μία συλλογή ασυνεπών δηλώσεων⁴⁷¹.

Την ίδια άποψη συμμερίζεται ο S. Halliwell, κατά τον οποίο, υπάρχει ένας επικίνδυνος πειρασμός στον οποίο πολλοί συγγραφείς έχουν υποκύψει, δηλαδή, η υπόθεση ότι είναι εφικτό να προσδιοριστεί μία ενιαία, μονολιθική αντίληψη για τη μίμηση στους πλατωνικούς διαλόγους. Ο Halliwell είναι της άποψης πως η υπόθεση ότι ο Πλάτων είχε μία θεωρία για τη μίμηση δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί, κατά την άποψή του, με βάση μία πλήρη και προσεκτική ανάγνωση των διαλόγων. Ο ίδιος επιθυμεί να υποστηρίξει πως η μίμηση είναι μία κλασική περίπτωση όρου, ο οποίος μεταβάλλεται και αναθεωρείται διαρκώς από τον Πλάτωνα. Δεν έχουμε να κάνουμε δηλαδή, σύμφωνα με αυτόν τον ερμηνευτή, ούτε με μία ενιαία σημασία της μίμησης αλλά ούτε και με τον περιορισμό της σε δύο, «καλές» και «κακές» σημασίες.

Η μίμηση προσεγγίζεται, πάντα σύμφωνα με τον ίδιο, από «διάφορες οπτικές γωνίες σε κάθε πλατωνικό έργο» και «εκδηλώνει την εξερευνητική παρόρμηση την οποία ο Αριστοτέλης είχε διαγνώσει ως κεντρική στον τρόπο γραφής του Πλάτωνος»⁴⁷². Τίποτα δεν επιβεβαιώνει αυτό το σημείο πιο εύγλωττα, υποστηρίζει ο Halliwell, από το γεγονός ότι στην κριτική κατά της μίμησης την οποία βρίσκουμε στην εισαγωγή του δέκατου Βιβλίου, ο Σωκράτης διακόπτει τη συζήτηση για να επιστήσει την προσοχή στον προσωρινό χαρακτήρα των συμπερασμάτων στα οποία είχαν μέχρι στιγμής καταλήξει και στη δυνατότητα αναθεώρησης αυτών, από πιθανές μετέπειτα συνεισφορές στη συζήτηση άλλων συνομιλητών, είτε ποιητών είτε εραστών της ποίησης: «Παρ' όλα αυτά πρέπει να

⁴⁷¹ Στο ίδιο, 137.

⁴⁷² S. Halliwell (2002), 38.

ειπωθεί ότι αν η ποίηση [...] αυτή η μιμητική, θα μπορούσε να προβάλλει κάποιο επιχείρημα που να δείχνει ότι έχει θέση σε μια ευνομούμενη πόλη, εμείς με χαρά θα την κάναμε ξανά δεκτή, γιατί ξέρουμε ποια γοητεία ασκεί επάνω σ' εμάς τους ίδιους» (607c3-7), «Και θα μπορούσαμε, θαρρώ, να επιτρέψουμε και στους υπερασπιστές της, όσοι δεν είναι οι ίδιοι ποιητές, αλλά αγαπούν την ποίηση, να παρουσιάσουν μια συνηγορία για αυτήν» (607d6-8). Αυτή δεν είναι μάλιστα, σύμφωνα με τον Halliwell, η μόνη από τις περίτεχνες δηλώσεις οπουδήποτε στο έργο του Πλάτωνος, οι οποίες υποδηλώνουν τον επιφυλακτικό χαρακτήρα των επιχειρημάτων που παρουσιάζονται⁴⁷³.

Κατά τον G. M. A. Grube, η συνήθης άποψη πως ο Πλάτων στο δέκατο Βιβλίο αποκλείει όλα τα ποιήματα από την ιδανική πολιτεία είναι εντελώς λανθασμένη⁴⁷⁴, όπως αδιαμφισβήτητα αποδεικνύεται, σύμφωνα με την άποψή του, από τον J. Tate στα άρθρα του «Imitation in Plato's *Republic*» και «Plato and Imitation». Ωστόσο, ο ίδιος μελετητής δεν συμφωνεί, ότι η μίμηση χρησιμοποιείται με δύο σημασίες, μία «καλή» και μία «κακή», στην *Πολιτεία*. Πιστεύει πως «το νόημα είναι ουσιαστικά ένα»⁴⁷⁵. Οι Havelock και Karelis εν τούτοις, στις δικές τους πραγματεύσεις του θέματος, εκτιμούν πως ο Grube όντως ενέκρινε μία παραλλαγή δύο διαφορετικών σημασιών της μίμησης⁴⁷⁶.

Ο B. Rosenstock με τη σειρά του, υποστηρίζει ότι στο δέκατο Βιβλίο η «μιμητική ποίηση» έχει την ίδια αναφορά και σημασία όπως και στο τρίτο Βιβλίο και ότι η αναζήτηση για τον ορισμό της μίμησης την οποία

⁴⁷³ Στο ίδιο, 39.

⁴⁷⁴ G. M. A. Grube (1958), σημ. 3, 188.

⁴⁷⁵ Στο ίδιο, σημ. 3, 189.

⁴⁷⁶ E. A. Havelock (1963), σημ. 37, 30 και C. Karelis (1976), 315.

αναλαμβάνει ο Σωκράτης στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 595c7), αποτελεί μία γενική έρευνα γι' αυτό το οποίο η μιμητική αφήγηση έχει κοινό με τα άλλα είδη δραστηριότητας, τα οποία μπορούν να αποκληθούν μιμητικά⁴⁷⁷.

Σύμφωνα με την άποψη της E. Belfiore, η συζήτηση του Πλάτωνος για τη μίμηση στο δέκατο Βιβλίο έχει συχνά ονομαστεί αντιφατική, ή τουλάχιστον ασυμβίβαστη με την ενασχόλησή του με τη μίμηση στο τρίτο Βιβλίο. Υποστηρίζεται, για παράδειγμα, κατά τη γνώμη της, ότι ενώ το τρίτο Βιβλίο αποκλείει μόνο μερική από τη μιμητική ποίηση, το δέκατο Βιβλίο ανοίγει με τη δήλωση ότι όλη η μιμητική ποίηση έχει αποκλειστεί από την ιδανική κατάσταση (βλ. 595a5), αλλά στη συνέχεια, ωστόσο, επιτρέπει κάποιες μορφές της μίμησης, δηλαδή τους ύμνους στους θεούς και τα εγκώμια των αγαθών ανδρών (βλ. 607a4-5).

Πολλές προσπάθειες έχουν γίνει σύμφωνα με την Belfiore, για την επίλυση ή εξήγηση αυτών των επικαλούμενων αντιφάσεων. Κάποιοι αρνούνται, σύμφωνα με την ίδια, ότι ο Πλάτων εννοεί πραγματικά αυτά τα οποία λέει⁴⁷⁸. Κατά την Belfiore δεν έχει σημειωθεί, ωστόσο, ότι το τρίτο και το δέκατο Βιβλίο περιέχουν μία θεωρία της μίμησης για την εικαστική και την ποιητική τέχνη, η οποία είναι εξαιρετικά συνεπής και λεπτομερής σε ορισμένα της σημεία. Υπάρχουν πολλές ενδείξεις, σύμφωνα με την ίδια, μίας συνεπούς εφαρμογής της στρατηγικής ορισμών, με το δέκατο Βιβλίο (βλ. 595a1-608b10), να εκπονεί και να εξηγεί ιδέες εν συντομία οι οποίες αναφέρονται ή υπονοούνται στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 392c1-398b4)⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ B. Rosenstock (1983), σημ. 9, 235.

⁴⁷⁸ H Belfiore, (1984), σημ. 4, 121, αναφέρει ως εκπροσώπους αυτής της άποψης τους W. C. Greene (1918), 56, A. H. Gilbert (1939), 1-19, I. M. Crombie (1962), 147.

⁴⁷⁹ E. Belfiore (1984), 122.

Στο τρίτο Βιβλίο, ισχυρίζεται χαρακτηριστικά η Belfiore, ο μιμητικός καλλιτέχνης είχε περιγραφεί ως κάποιος ο οποίος μιμείται πολλά διαφορετικά πράγματα, όμως στο δέκατο Βιβλίο προστίθεται ο ισχυρισμός ότι ο μιμητικός μιμείται επίσης πολλές διαφορετικές εμφανίσεις ενός μόνο πράγματος. Σύμφωνα με την ίδια, ο Πλάτων καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο μιμητικός καλλιτέχνης δεν μιμείται πραγματικά «τα πάντα», αλλά μόνο ένα πράγμα ξανά και ξανά: ένα είδωλο, το οποίο είναι ένα «μικρό μέρος κάθε πράγματος» («σμικρόν τι έκαστου», 598b7). Η Belfiore συμπεραίνει κατ' αυτόν τον τρόπο ότι η σημασία της μιμητικής από τον Πλάτωνα παραμένει ίδια σε όλη την *Πολιτεία*. Η σημασία αυτή, όμως, εξηγεί η ίδια ερμηνεύτρια, διευκρινίζεται μόνο σταδιακά. Πρώτα, μιμητικός λέγεται κάποιος ο οποίος μιμείται πολλά πράγματα. Αυτά τα πολλά πράγματα στη συνέχεια ρητά αποδεικνύονται ότι είναι τα έργα των τεχνιτών και, τέλος, είναι αυτά τα έργα «όπως εμφανίζονται», δηλαδή, είδωλα σε αντίθεση με «αυτό που είναι»⁴⁸⁰.

Η «μιμητική» ή «ευέλικτη μίμηση», όπως την έχει ονομάσει η Belfiore, είναι ο τεχνικός όρος που χρησιμοποιεί ο Πλάτων για να αποδώσει τη μίμηση των πολλών πραγμάτων αδιακρίτως και «μιμητικός» ή «ευέλικτος μιμητής» είναι ο όρος για τους επαγγελματίες της τέχνης αυτής. Αυτοί οι τύποι του «μιμείσθαι» που έχουν κατάληξη -ικός και -ική, εξηγεί η ίδια, αναφέρονται μόνο στη μίμηση πολλών πραγμάτων αδιακρίτως και αυτό βοηθά στον συμβιβασμό της θεώρησης της μίμησης στο δέκατο Βιβλίο με τη θεώρησή της στο τρίτο Βιβλίο.

Αυτός ο συμβιβασμός μεταξύ των δύο Βιβλίων είχε παρατηρηθεί μόνο από τον Victor Menza, κατά την Belfiore, σε μία αδημοσίευτη διατριβή

⁴⁸⁰ Στο ίδιο, 132.

του⁴⁸¹. Σύμφωνα με την Belfiore, όπως και άλλες ελληνικές λέξεις με κατάληξη -ική, η «μιμητική» είναι μία τέχνη ή επιστήμη και ο «μιμητικός» είναι ο ειδικός στην τέχνη αυτή⁴⁸². Ο Menza σημειώνει πως ο Πλάτων ρωτά αν οι φύλακες πρέπει να είναι μιμητικοί και αμέσως μετά, δίνει κάτι το οποίο ισοδυναμεί με ένα νέο ορισμό του όρου αυτού: «Ένας άνθρωπος που θα μιμείται πολλά πράγματα και θα είναι μιμητικός»⁴⁸³ («πολλὰ μιμήσεται καὶ ἔσται μιμητικός», 395a2). Η φράση «πολλὰ μιμήσεται» εξηγεί, σύμφωνα με την Belfiore, τη νέα μορφή του «μιμεῖσθαι» με κατάληξη -ική: κάποιος που είναι μιμητικός μιμείται πολλά πράγματα. Επίσης αν και ο Πλάτων χρησιμοποιεί, σύμφωνα με την ίδια και άλλες μορφές του «μιμεῖσθαι» και συγγενείς με αυτήν λέξεις μ' αυτόν τον τρόπο, η λέξη «μιμητικός» έχει πάντα αυτήν τη σημασία στην *Πολιτεία* και η «μιμητική» χαρακτηρίζει πάντα την τέχνη της μίμησης πολλών πραγμάτων. Στο τρίτο Βιβλίο, όπως επισημαίνει ο Menza, ο Πλάτων καταδικάζει μόνο τον «ευέλικο μιμητή»⁴⁸⁴. Επίσης, ο Πλάτων αποδέχεται, σύμφωνα με την Belfiore, τον ποιητή ο οποίος μιμείται το ένα καλό πράγμα (βλ. 397d4-5), αποκλείοντας από την ιδανική πολιτεία μόνο τον ποιητή που «θα μπορούσε και θα 'ξερε να παίζει χίλιες δυο μορφές και να μιμείται χίλια δυο πράγματα» (398a1-2), δηλαδή, τον «μιμητικό».

Το δέκατο Βιβλίο είναι σύμφωνο με το τρίτο Βιβλίο, όπως σημειώνει ο Menza, καθώς και στα δύο καταδικάζεται μόνο ο «ευέλικτος μιμητής». Η

⁴⁸¹ H E. Belfiore (1984), 126, αναφέρεται στην αδημοσίευτη διατριβή του V. G. Menza (1972).

⁴⁸² E. Belfiore (1984), 126.

⁴⁸³ Η απόδοση αυτή είναι του V. G. Menza, όπως αναφέρεται στο άρθρο της E. Belfiore (1984), 127. Ο Ν. Μ. Σκουτερόπουλος μεταφράζει ως εξής: «μιμείται πολλά πράγματα και να είναι ικανός μιμητής» (395a2).

⁴⁸⁴ H E. Belfiore (1984), 127, αναφέρεται στον V. G. Menza (1972), 126-133.

τεχνική ορολογία στην εισαγωγή του δέκατου Βιβλίου μάς προειδοποιεί για το γεγονός ότι τώρα εξετάζεται η «ευέλικτη» μίμηση και μόνο («τὸ μηδαμῇ παραδέχεσθαι αὐτῆς ὅση μιμητική», 595a5). Αυτό είναι εντελώς σύμφωνο, κατά την Belfiore, με το τρίτο Βιβλίο, το οποίο ουσιαστικά, όπως μόλις είδαμε, επίσης απέρριπτε μόνο τον «μιμητικό ποιητή»⁴⁸⁵. Τώρα στο δέκατο Βιβλίο, συνεχίζει η ίδια ερμηνεύτρια, προστίθεται η θέση πως ο «μιμητικός» μιμείται επίσης τις πολλές διαφορετικές εμφανίσεις ενός μόνο πράγματος. Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο μιμητικός δεν μιμείται πράγματι «τα πάντα», αλλά ένα μικρό μόνο μέρος ενός πράγματος ξανά και ξανά: ένα είδωλο, το οποίο ουσιαστικά είναι ένα «μικρό μέρος κάθε πράγματος» (598b7). Η Belfiore συμπεραίνει κατ' αυτόν τον τρόπο, πως η σημασία της «μιμητικής» του Πλάτωνος παραμένει η ίδια καθ' όλη την *Πολιτεία*.

Είναι πεποίθηση όμως της Belfiore πως, σύμφωνα με τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, δεν μπορεί να υπάρξει ένα «καλό» είδος μίμησης στη ζωγραφική. Στην περίπτωση της ποίησης, ωστόσο, υπάρχει η δυνατότητα για ένα καλό είδος μίμησης, το αντίθετο της μίμησης των «πραγμάτων όπως αυτά φαίνονται»⁴⁸⁶. Ο Πλάτων, σύμφωνα με την ίδια, θα παραδεχτεί τη μίμηση του αγαθού ως ξεχωριστή κατηγορία της μίμησης στην ποίηση, όχι όμως και στις εικαστικές τέχνες⁴⁸⁷.

Σύμφωνα με τον M. Dyson, η μίμηση η οποία είχε συζητηθεί στο τρίτο Βιβλίο, ορίζεται με τέτοιο τρόπο που ταυτίζεται με την άμεση «υπόκριση», όπως αυτή βρίσκεται στις συνομιλίες του έπους και του δράματος. Αν πρόκειται για ένα μη-δραματικό ποιητή, επομένως, επισημαίνει ο Dyson,

⁴⁸⁵ E. Belfiore (1984), 127.

⁴⁸⁶ Στο *ίδιο*, 133.

⁴⁸⁷ Στο *ίδιο*, 135.

φαίνεται παράδοξο να τον αποκαλούμε μιμητή, όταν η μίμηση έχει οριστεί μ' αυτόν τον τρόπο. Πολλοί σχολιαστές παραβλέπουν, σύμφωνα με τον ίδιο, αυτήν την αινιγματική περιγραφή. Στην πραγματικότητα ο Dyson πιστεύει ότι η εκτίμηση της δομής του συνόλου του επιχειρήματος εξαρτάται από μία σωστή ανάλυση αυτού του προβλήματος⁴⁸⁸. Έχει τεράστια σημασία, κατά τον ίδιο, το γεγονός πως ο ποιητής του οποίου το ύφος συμπίπτει απολύτως με εκείνο του ενάρετου ανθρώπου, θα χρησιμοποιεί κάποια μίμηση⁴⁸⁹. Από αυτήν την άποψη, κατά τη γνώμη του, μπορεί να γίνει εύκολα αποδεκτό γιατί ο ποιητής περιγράφεται ως μιμητής, παρά το γεγονός ότι δεν είναι δραματουργός. Μία κατευθυντήρια αρχή της ερμηνείας του Dyson είναι, πως θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τη μίμηση η οποία χρησιμοποιείται με συνέπεια σε όλη αυτήν την ενότητα, με τη σημασία της δραματικής αναπαράστασης, την οποία ο Σωκράτης παρουσιάζει με τόση φροντίδα.

Μερικοί επικριτές, προτάσσει ωστόσο ο Dyson, έχουν θεωρήσει πως η λύση στο πρόβλημά μας θα πρέπει να αναζητηθεί σε μία διπλή χρήση της λέξης στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο. Αρκετές μελέτες έχουν δείξει, σύμφωνα με την άποψή του, πως η «μίμησις» ήταν ένας όρος με ευρεία χρήση κατά την εποχή του Πλάτωνος και με αρκετά ρευστό χαρακτήρα, ώστε ο Πλάτων τόνιζε την ιδιαίτερη σημασία που ήθελε να της δώσει για ένα συγκεκριμένο σκοπό, ενώ ο ίδιος απέφευγε τις άλλες σημασίες.

Θα πρέπει σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, να πούμε λίγα λόγια για την αναφορά του δέκατου Βιβλίου στο τρίτο Βιβλίο, κατά την οποία ο Σωκράτης συγχαίρει τον εαυτό του και τους συνομιλητές του που απέκλεισαν την ποίηση, τόση από αυτή όση ήταν μιμητική, από την

⁴⁸⁸ M. Dyson (1988), 42.

⁴⁸⁹ Στο ίδιο, 47.

πολιτεία (βλ. 595a5), κάτι το οποίο ουσιαστικά φαίνεται περίεργο, δεδομένου ότι ο ποιητής, ο οποίος ήταν αποδεκτός στο τρίτο Βιβλίο ήταν μιμητής. Ο Dyson, παραδέχεται εδώ «μία ελάχιστη αντίφαση», η οποία όμως «δεν βλάπτει το επιχείρημα και η οποία εύκολα καθίσταται ερμηνεύσιμη»⁴⁹⁰. Με μία προσεκτικότερη ανάγνωση, σημειώνει ο ίδιος, η μίμηση του ενάρετου ανθρώπου φαίνεται πως είναι αποδεκτή, δεδομένου του πλαισίου στο οποίο ο Σωκράτης την πραγματεύεται, δηλαδή έχοντας υπόψη δύο αντίθετους πόλους μίμησης, τον ενάρετο άνθρωπο από τη μία πλευρά και τους ηθικά επιβλαβείς χαρακτήρες από την άλλη. Όμως, από μία απόσταση, κοιτάζοντας πίσω από τη σκοπιά του δέκατου Βιβλίου, αν κάποιος ρωτήσει ποια ποίηση είναι μιμητική κατά τον ορισμό του τρίτου Βιβλίου, σίγουρα η απάντηση είναι η «τραγωδία και η κωμωδία». Το θέμα είναι, επομένως, απλώς κατά τον Dyson, διαφορετικής εστίασης και μάλλον χαλαρότερης έκφρασης. Όταν ο Σωκράτης συνεχίζει δηλαδή και συμπεριλαμβάνει όλους τους ποιητές, μαζί με τους δραματογράφους κάτω από τον κοινό τίτλο της μίμησης, αναλαμβάνει απλά την ευρύτερη σημασία της μίμησης, την οποία είχε προσωρινά καταστείλει κατά τη διάρκεια της συζήτησης για το επιτρεπτό ύφος της ποίησης στο τρίτο Βιβλίο⁴⁹¹.

Ακριβώς στο ίδιο ερμηνευτικό πλαίσιο με την Belfiore κινείται και ο G. R. F. Ferrari, ο οποίος θεωρεί πως το πρόβλημα είναι μόνο φαινομενικό και μπορεί να λυθεί, αν λάβουμε υπόψη ότι όταν ο Σωκράτης ρωτήθηκε στο τρίτο Βιβλίο αν οι φύλακες θα πρέπει να είναι μιμητικοί («πότερον μιμητικούς ἡμῖν δεῖ εἶναι τοὺς φύλακας ἢ οὐ», 394e1-2), αυτό που ρωτούσε

⁴⁹⁰ Στο ίδιο, 52.

⁴⁹¹ Στο ίδιο, 53.

ήταν αν θα πρέπει να είναι «επιρρεπείς στη μίμηση»⁴⁹². Ο φύλακας μπορεί να είναι, σύμφωνα με τον Ferrari, «μιμητής» των καλών χαρακτήρων χωρίς να είναι «μιμητικός», επειδή, περιορίζοντας τη μίμησή του σε χαρακτήρες στους οποίους σκοπεύει ο ίδιος να ομοιάσει, ποτέ δεν θα χρειαστεί να κάνει τον εαυτό του κάτι άλλο από αυτό που ήδη είναι⁴⁹³. Ο Ferrari, επομένως, δεν διαχωρίζει δύο σημασίες μίμησης, αλλά ακολουθεί την ερμηνεία του Tate, σύμφωνα με την οποία, το ένα είδος μίμησης είναι τελικά κατά κάποιον τρόπο «μη-μιμητικό». Η μίμηση, δηλαδή, των καλών χαρακτήρων δεν θεωρείται «μιμητική». Ο Ferrari παραδέχεται πως αυτή του η πρόταση δεν είναι καινούργια και παραπέμπει στο άρθρο του Tate «Imitation in Plato's *Republic*» καθώς και στην Belfiore και το άρθρο της με τίτλο «A theory of imitation in Plato's *Republic*»⁴⁹⁴.

Αντίθετα, σύμφωνα με τον ίδιο, ο λιγότερο άξιος τύπος μιμητή, μιμείται αδιακρίτως τους πάντες και είναι πραγματικά «μιμητικός». Θα πρέπει, κατά τον Ferrari, να καταλάβουμε την αναφορά του Σωκράτη στη «μιμητική ποίηση» στις αρχές του δέκατου Βιβλίου με αυτήν ακριβώς τη σημασία: ως την ποίηση, η οποία εκτιμά και δίνει αξία στη μίμηση την ίδια· τη μίμηση, δηλαδή, η οποία προωθεί το ήθος του ανάξιου μιμητή, ο οποίος μας παρουσιάστηκε στο τρίτο Βιβλίο. Δεν υπάρχει τελικά στο δέκατο Βιβλίο, καταλήγει ο Ferrari, καμία αντίφαση με το τρίτο Βιβλίο, ούτε ακόμα μία διεύρυνση της σημασίας, η οποία είχε συζητηθεί εκεί⁴⁹⁵.

Ομοίως, ο J. T. Kirby θεωρεί πως μερικές φορές προβάλλεται ο ισχυρισμός ότι η μίμηση, η οποία εξετάζεται στο τρίτο Βιβλίο είναι τελείως ξένη και

⁴⁹² G. R. F. Ferrari (1989), 125.

⁴⁹³ Στο ίδιο, 125.

⁴⁹⁴ Στο ίδιο, σημ. 44, 125.

⁴⁹⁵ Στο ίδιο, 125.

διαφορετική από αυτήν του δέκατου Βιβλίου. Στην πραγματικότητα, όμως, κατά την άποψή του, παρά τις διαφορές στο κέντρο εστίασης της προσοχής, αυτές οι δύο πραγματεύσεις είναι αλληλένδετες⁴⁹⁶.

Η Ε. Asmis αναγνωρίζει και εκείνη πως μερικοί μελετητές έχουν υποστηρίξει ότι δεν υπάρχει αντίφαση, ενώ πολλοί άλλοι έχουν υποστηρίξει ότι ο Πλάτων έχει μετατοπίσει τη θέση του. Το αποφασιστικό σημείο υπέρ της πρώτης ερμηνείας, κατά την άποψη που εκφράζει η ίδια στο άρθρο της «Plato on Poetic Creativity» και ακολουθώντας τους Belfiore και Ferrari, είναι ότι η λέξη «μιμητικός» μπορεί να σημαίνει όχι μόνο αυτόν που μιμείται, αλλά και αυτόν, ο οποίος είναι «μιμητικός» — με την έντονη σημασία αυτού «που έχει παραδοθεί στη μίμηση». Ο όρος της «μίμησης» λαμβάνει, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, τη σημασία της «αδιάκριτης ή ευέλικτης μίμησης» ή της «μίμησης των πάντων». Όπως έχουν τονίσει λοιπόν και οι παραπάνω σχολιαστές με τους οποίους συμφωνεί η Asmis, αυτή η σημασία έχει ήδη προετοιμαστεί από το τρίτο Βιβλίο. Δεν υπάρχει, επομένως, σύμφωνα με την ίδια, ούτε μία αντίφαση στην ορολογία ούτε μία ουσιαστική σύγκρουση με την προηγούμενη συζήτηση. Διότι η «μιμητική» ποίηση δεν είναι μόνον η ποίηση η οποία μιμείται, αλλά είναι η ποίηση που μιμείται οτιδήποτε.

Η Asmis, ωστόσο, σημειώνει πως κάτι τέτοιο δεν σημαίνει ότι ο Πλάτων στο δέκατο Βιβλίο δεν μετατοπίζει τόσο την ορολογία του όσο και τις προτάσεις του. Επιστρέφει στο πρόβλημα, σύμφωνα με την ίδια, διότι η μεταφυσική και η ψυχολογία που ανέπτυξε στο μεταξύ, παρείχαν μία νέα δικαιολόγηση για τον αποκλεισμό της μιμητικής ποίησης. Σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, οι όροι οι οποίοι αποδίδονται ως «μίμηση» και

⁴⁹⁶ J. T. Kirby (1991), σημ. 4, 115.

«μιμητής» χρησιμοποιούνται τώρα με τη νέα σημασία της «αδιάκριτης μίμησης» και του «αδιάκριτου μιμητή». Την ίδια στιγμή ισχυρίζεται χαρακτηριστικά η Asmis, ο Πλάτων προσθέτει μία νέα διάσταση στη σημασία των όρων αυτών: η μιμητική ποίηση δεν είναι μόνο αδιακρίτως μιμητική, αλλά πλήρως μιμητική, μιμητική στον πυρήνα της, διότι βρίσκεται δύο φορές απομακρυσμένη από την αυθεντική δημιουργία. Αν και μπορεί να υποστηριχθεί, παραδέχεται η Asmis, ότι ο ορισμός αυτός ισχύει για όλη την ποίηση, ο Πλάτων προσεκτικά περιορίζει την ανάλυσή του στην ποίηση η οποία είναι «αδιακρίτως μιμητική» και την οποία είχε αποκλείσει από την ιδανική πολιτεία στο τρίτο Βιβλίο. Η ίδια εξηγεί πως ο πρώτος περιορισμός εμφανίζεται στην εισαγωγική φράση «το κομμάτι της ποίησης που έχει χαρακτήρα μιμητικό» (595a5), με το υπονοούμενο ότι κάποια ποίηση δεν είναι μιμητική⁴⁹⁷. Στη συνέχεια περιγράφει την ποίηση, την οποία αποκλείει ως «ποίηση των απολαύσεων και της μίμησης», περιορίζοντας έτσι την πραγματέυσή του στο δέκατο Βιβλίο σε αυτό το είδος ποίησης μόνο⁴⁹⁸.

Ο C. Janaway από την πλευρά του, αποφαινεται πως ερχόμαστε αντιμέτωποι με μία επιλογή⁴⁹⁹: είτε η αξίωση του δέκατου Βιβλίου πως η πόλη αποκλείει τη μιμητική ποίηση έρχεται σε αντίθεση με το τρίτο Βιβλίο, είτε ο όρος «μιμητική» χρησιμοποιείται πλέον με μία ριζικά διαφορετική σημασία. Ο Janaway σκοπεύει να υποστηρίξει πως οι δύο συζητήσεις ανάμεσα στα δύο Βιβλία χρησιμοποιούν διαφορετικές σημασίες της μίμησης, αλλά ότι η αναφορά του όρου έχει μία ορισμένη σταθερότητα: οι περιπτώσεις της ποιητικής μίμησης στο τρίτο Βιβλίο

⁴⁹⁷ E. Asmis (1992), 350.

⁴⁹⁸ Στο ίδιο, 351.

⁴⁹⁹ C. Janaway (1995), 106.

αποτελούν επίσης, κατά τον ίδιο, το κύριο θέμα του δέκατου Βιβλίου. Είναι αρκετά «παραδοσιακό» παραδέχεται ο ίδιος, να βλέπει κανείς μία στροφή στη χρήση του όρου της μίμησης —αν και είναι πιο δύσκολο να βρεθεί συμφωνία για το ποιες είναι οι διαφορετικές του σημασίες⁵⁰⁰. Ο Janaway διαφωνεί με την ερμηνεία της Belfiore και θεωρεί πως η προσπάθειά της να δούμε τη σημασία της μίμησης, ως σταθερή μεταξύ του τρίτου και του δέκατου Βιβλίου στερείται αληθοφάνειας: ο ορισμός του τρίτου Βιβλίου σίγουρα δεν είναι «το να κάνει κανείς κάτι να ομοιάζει με κάτι άλλο στον ήχο ή στο σχήμα»⁵⁰¹, αλλά περιορίζεται στη δραματική αναπαράσταση ή σύνθεση⁵⁰².

Ο A. Melberg επίσης θεωρεί πως ο Πλάτων δεν περιορίζει τον όρο της μίμησης σε τεχνικές σημασίες⁵⁰³. Δεν θα πρέπει να είναι δυνατή, σύμφωνα με τον Melberg, η εξαγωγή μίας ενιαίας σημασίας της μίμησης ούτε η κατασκευή ενός σταθερού πλατωνικού εννοιολογικού μνημείου από τους ασυμβίβαστους ισχυρισμούς των δύο Βιβλίων⁵⁰⁴. Ο K. Lycos συμφωνεί και διατηρεί τη θέση πως η ασυνέπεια μεταξύ των δύο Βιβλίων μπορεί να αποφευχθεί, χωρίς όμως να καταφύγουμε σε δύο σημασίες ή αντιλήψεις της μίμησης⁵⁰⁵.

Σύμφωνα με τον M. F. Burnyeat, το ερώτημα το οποίο πρέπει να τεθεί για να διαπιστώσουμε αν έχουμε να κάνουμε με δύο είδη μίμησης στην *Πολιτεία*, είναι αν το «καλό» είδος μίμησης του τρίτου Βιβλίου

⁵⁰⁰ Στο ίδιο, σημ. 4, 107.

⁵⁰¹ E. Belfiore (1984), 124-126.

⁵⁰² C. Janaway (1995), 107.

⁵⁰³ A. Melberg (1995), 18.

⁵⁰⁴ Στο ίδιο, 35.

⁵⁰⁵ K. Lycos (1996), σημ. 3, 17.

εξακολουθεί να γίνεται αποδεκτό και στο δέκατο Βιβλίο. Αν ο Πλάτων, σύμφωνα με τον Burnyeat, δεν έχει τίποτα περαιτέρω να πει για το «καλό» είδος μίμησης στο δέκατο Βιβλίο, η προφανής εξήγηση είναι ότι η άποψη του γι' αυτήν έχει παραμείνει αμετάβλητη. Οι περισσότεροι μελετητές σύμφωνα με τον Burnyeat, έχουν καταπιαστεί με ένα μόνο χωρίο από την αρχή μάλιστα του δέκατου Βιβλίου, υποστηρίζοντας ότι ο Πλάτων απαγορεύει κάθε μίμηση, ακόμα και τη μίμηση των καλών χαρακτήρων και δεν εξετάζουν το υπόλοιπο μέρος του Βιβλίου.

Σύμφωνα με τον Burnyeat, μπορούμε να συνταχθούμε με αυτούς τους μελετητές και να θεωρήσουμε πως το δέκατο Βιβλίο πηγαίνει πέρα από το τρίτο Βιβλίο, αν και μόνο αν, η φράση «το κομμάτι της ποίησης που έχει χαρακτήρα μιμητικό» (595a5) στην αρχή του δέκατου Βιβλίου καλύπτει όλες τις επιμέρους μιμητικές εκφράσεις, συμπεριλαμβανομένων και των καλών που επιτράπηκαν στο τρίτο Βιβλίο⁵⁰⁶. Υπάρχουν δύο τρόποι, κατά τη γνώμη του ίδιου μελετητή, για να αποφευχθεί η άποψη πως η φράση αυτή καλύπτει κάθε επιμέρους μιμητική έκφραση. Κατ' αρχάς, μπορούμε, σύμφωνα με την άποψή του, να επιμείνουμε στη λέξη «μιμητικός» και να ισχυριστούμε ότι στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 394e1-395a5) η λέξη σήμαινε «πολλαπλώς μιμητικός». Σύμφωνα με τον Burnyeat, το επίθετο «μιμητικός» με αυτήν τη σημασία, αφορά ανθρώπους οι οποίοι υποδύονται πολλούς διαφορετικούς χαρακτήρες, καλούς και κακούς. Σύμφωνα με αυτήν την ανάγνωση του χωρίου, επισημαίνει ο Burnyeat, δεν διαπιστώνουμε εδώ ότι απαγορεύεται κάποιο είδος μίμησης το οποίο επιτρεπόταν στο τρίτο Βιβλίο.

⁵⁰⁶ M. F. Burnyeat (1999), 290.

Μπορούμε, σύμφωνα με την άποψη του ίδιου, να θεωρήσουμε ότι η λέξη «το κομμάτι» από τη φράση «το κομμάτι της ποίησης που έχει χαρακτηρήα μιμητικό», ξεχωρίζει κάποιους τρόπους ή είδη της ποίησης. Ο Burnyeat ισχυρίζεται πως σε περίπτωση που η φράση σημαίνει «τόσα είδη όσα είναι μιμητικά», τότε το περιεχόμενο του τρίτου Βιβλίου ταιριάζει ακριβώς με τη συζήτηση για την ποίηση, η οποία εξετάστηκε και απαγορεύθηκε στο δέκατο Βιβλίο. Διότι στο δέκατο Βιβλίο, σύμφωνα με την άποψη του ίδιου, απαγορεύεται πλέον ένα μιμητικό είδος, αυτό της τραγωδίας, το οποίο τώρα συμπεριλαμβάνει και τον Όμηρο και την κωμωδία. Αν, ισχυρίζεται ο ίδιος, «η συζήτηση του δέκατου Βιβλίου για τη μίμηση ασχολείται μόνο με τα εγγενώς μιμητικά είδη, τότε αυτή είναι σύμφωνη με τη συζήτηση του τρίτου Βιβλίου, όπου επιτράπηκε η μιμητική αφήγηση καλών χαρακτήρων»⁵⁰⁷.

Σύμφωνα με τον Burnyeat, ο Πλάτων δεν είναι συνήθως τόσο επίμονος στο να κάνει τους αναγνώστες του να ανακαλούν προηγούμενες συζητήσεις. Υπάρχει πράγματι μία τέλεια αντιστοιχία της φράσης του δέκατου Βιβλίου «τὸ μηδαμῇ παραδέχεσθαι αὐτῆς ὅση μιμητικὴ» (595a5) στο τρίτο Βιβλίο: ο Burnyeat την εντοπίζει στο χωρίο κατά το οποίο ο Σωκράτης εξηγεί πως «ποιήσεως τε καὶ μυθολογίας ἢ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν» (394b9-c1), «στην ποίηση και στη μυθογραφία υπάρχει ένα είδος που συντελείται ἐξ ολοκλήρου διαμέσου της μίμησης». Στο πλαίσιο της «ποιήσεως [...] ἢ μὲν διὰ μιμήσεως», γίνεται ιδιαίτερη αναφορά, κατά τον ίδιο, στην τραγωδία και την κωμωδία. Φαίνεται λογικό, επομένως, κατά την άποψή του, να υποθέσουμε πως η φράση αυτή του δέκατου Βιβλίου, αναφέρεται στην τραγωδία και την κωμωδία. Δεν υπάρχει,

⁵⁰⁷ Στο ίδιο, 291.

καταλήγει, κανένας λόγος να υποθέσουμε ότι στο δέκατο Βιβλίο απαγορεύεται περισσότερη μίμηση απ' ό, τι στο τρίτο⁵⁰⁸.

Ο Nehamas στο άρθρο του με τίτλο «Plato on Imitation and Poetry in *Republic X*» το οποίο επανεκδόθηκε το 1999, θεωρεί πως ο Πλάτων δεν βασίζεται σε δύο διαφορετικές σημασίες της «μίμησης». Δεν εκμεταλλεύεται, κατά την άποψή του, μία λεπτή διάκριση μεταξύ δύο σημασιών μίμησης, ώστε να διατηρήσει τη σοβαρή ποίηση, όταν θα έχει αποκλείσει την ποίηση η οποία απλώς ψυχαγωγεί. Σύμφωνα με τον Nehamas, η απομάκρυνση της ποίησης από τον Πλάτωνα δεν επιδέχεται καμία εξαίρεση⁵⁰⁹. Ο ίδιος δεν συμφωνεί με τον J. Tate και το επιχείρημά του, ότι ο Πλάτων χρησιμοποιεί τη «μίμηση» με δύο σημασίες, με τη μίμηση την οποία απορρίπτει στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 595a5) να είναι ένα «κακό» είδος μίμησης, ενώ η μίμηση την οποία αποδέχεται στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 397a4-5) να αποτελεί ένα «καλό» είδος και έτσι η αντίφαση να εξαφανίζεται. Το μόνο το οποίο αποδέχεται ο Σωκράτης στο τρίτο Βιβλίο, σύμφωνα με τον Nehamas, είναι ότι οι νεαροί φύλακες θα επιτρέπεται να μιμούνται μόνο τους ενάρετους χαρακτήρες, αυτούς δηλαδή, στους οποίους θα επιθυμούν να εξελιχθούν οι ίδιοι (βλ. 394c4-5)⁵¹⁰. Σύμφωνα με την ανάγνωση του ίδιου μελετητή, το να μιμούνται οι νεαροί φύλακες και άλλα είδη ανθρώπων, θα αποτελούσε παράδειγμα πολυπραγμοσύνης (βλ. 395b3-c3). Τίποτα εδώ, δεν φαίνεται, κατά την άποψη του Nehamas, να υπονοεί ότι η «μίμηση» έχει δύο σημασίες. Το μόνο που υπονοείται,

⁵⁰⁸ Στο ίδιο, 292.

⁵⁰⁹ A. Nehamas (1999), 252.

⁵¹⁰ Στο ίδιο, 252.

σύμφωνα με τον ίδιο, είναι ότι μία και ίδια δραστηριότητα μπορεί να έχει διαφορετικά είδη αντικειμένων⁵¹¹.

Ο Nehamas παρατηρεί ότι ο Tate φαίνεται να παραδέχεται αυτό το σημείο όταν γράφει πως τα δύο «είδη» της μίμησης είναι «τυπικά» ίδια αν και «πραγματικά» διαφορετικά⁵¹². Η μόνη πραγματική διαφορά, όμως, σύμφωνα με τον Nehamas, βρίσκεται στα αντικείμενα της μίμησης και αυτό δεν αρκεί για να θεωρήσουμε πως έχουμε να κάνουμε με δύο διαφορετικά είδη μίμησης στην *Πολιτεία*⁵¹³.

Το εύρος των πιθανών αντικειμένων της μίμησης σύμφωνα με την ανάγνωση του Nehamas είναι το εξής: ο ενάρετος άνθρωπος θα αφηγείται κυρίως με διήγηση, αλλά περιστασιακά θα μιμείται (α) τους ενάρετους

⁵¹¹ Υπάρχουν πολλοί μελετητές, οι οποίοι δεν αναφέρθηκαν ρητά στο σύνολο της παρουσιάσής μας ως συντασσόμενοι με την άποψη της Belfiore και οι οποίοι συμφωνούν με τον χαρακτηριστικό ισχυρισμό της, πως ο πραγματικός στόχος του Πλάτωνος είναι μία «ευέλικτη» όπως ονομάζεται από την ίδια μίμηση, δηλαδή, μία μίμηση η οποία μιμείται αδιάκριτα τους πάντες και τα πάντα. Πέρα από τους μελετητές λοιπόν, όπως είναι οι Ferrari, Asmis και Nehamas, οι οποίοι εμφανίστηκαν κατά την παρουσίασή μας να συμφωνούν με τον ισχυρισμό της Belfiore, άλλοι μελετητές οι οποίοι συμφωνούν με τον ορισμό της μίμησης με αυτήν τη σημασία είναι οι: A. J. Elias (1984), 9, C. Janaway (1995), 107, K. Lycos (1996), 4, M. F. Burnyeat (1999), 291, J. Moss (2007), σημ. 36, 437-438. Μάλιστα, υπάρχουν μελετητές οι οποίοι προηγήθηκαν της Belfiore, οι οποίοι είχαν εκφράσει αυτόν τον ισχυρισμό περί μίας μίμησης, η οποία μιμείται αδιακρίτως και που αποτελεί μόνη της τον στόχο της κριτικής του Πλάτωνος. Αυτοί οι μελετητές, βέβαια, δεν της έδωσαν τον χαρακτηρισμό «ευέλικτη», όπως η Belfiore, ούτε επίσης εξέφρασαν ρητά, όπως εδώ ο Nehamas, τον ορισμό της με βάση τα «αντικείμενα» τα οποία αυτή μιμείται. Οι μελετητές λοιπόν αυτοί, οι οποίοι πριν από την Belfiore είχαν διατυπώσει την έννοια της μίμησης η οποία μιμείται οτιδήποτε ή πριν από τον Nehamas θεώρησαν πως το πρόβλημα του Πλάτωνος απέναντι στη μίμηση είναι τα «αντικείμενα» τα οποία αυτή επιχειρεί να μιμηθεί είναι οι: G. A. Hight (1922), 196-197, C. Rau (1951), 32, W. C. Greene (1950), 27, H. S. Thayer (1977), 618.

⁵¹² J. Tate (1928), 17.

⁵¹³ A. Nehamas (1999), 253.

ανθρώπους, οι οποίοι πράττουν αγαθές πράξεις, (β) λιγότερο συχνά, τους ενάρετους ανθρώπους σε κακή κατάσταση, και (γ) μόνο με δυσκολία και «μόνο για διασκέδαση»⁵¹⁴ («παιδιάς χάριν»), τους κακούς ανθρώπους όταν πράττουν αγαθές πράξεις (βλ. 395c5-c10). Ο Αδείμαντος εγκρίνει μόνον το πρώτο από τα τρία αυτά είδη, εκείνο που «μιμείται τον καλό άνθρωπο, χωρίς καμία πρόσμιξη» (397d4-5). Κατά την άποψη του Tate, όμως, όπως ισχυρίζεται ο Nehamas, στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 595a5) αποκλείεται μόνο η μίμηση με την «κακή» σημασία, όπως αυτή περιγράφεται στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 397a1-b2) και τίποτα άλλο: «η ποίηση η οποία επιτρέπεται στην ιδανική πολιτεία είναι μιμητική με μία σημασία και μη-μιμητική με μία άλλη»⁵¹⁵. Όμως, είναι σαφές, κατά τον Nehamas, ότι από το χωρίο στο οποίο αναφέρεται ο Tate καθώς και από τα προηγούμενα, στα οποία αναφέρονται τα αποδεκτά αντικείμενα μίμησης, δεν προκύπτουν δύο σημασίες του όρου «μίμηση». Ο Πλάτων απλά επιτρέπει, σύμφωνα με τον ίδιο, στους νεαρούς φύλακες να ακούν και να αναπαράγουν ιστορίες οι οποίες, στην περίπτωση που περιέχουν μίμηση, μιμούνται τις καλές ενέργειες ή τους ενάρετους χαρακτήρες και τους απαγορεύει να κάνουν πολλά άλλα. Τα διαφορετικά είδη μίμησης μιμούνται, καταλήγει ο ίδιος, διαφορετικά αντικείμενα⁵¹⁶.

Για να συνοψίσουμε: η πραγματάτευσή μας σ' αυτό το κεφάλαιο ξεκίνησε με τη θεώρηση της μίμησης στο τρίτο και δέκατο Βιβλίο στο ίδιο το πλατωνικό κείμενο. Εκεί ήρθαμε αντιμέτωποι με μία ανακολουθία στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο καθώς στο τρίτο Βιβλίο είχε επιτραπεί στους φύλακες να μιμούνται κάποιους ανθρώπους, συγκεκριμένα τους

⁵¹⁴ Στο ίδιο, 253.

⁵¹⁵ J. Tate (1928), 18.

⁵¹⁶ A. Nehamas (1999), 253.

«σωστούς» (398b2), ενώ στο δέκατο ο Σωκράτης παραδέχεται πως έκαναν καλά που δεν αποδέχθηκαν τόση ποίηση όση είναι μιμητική (βλ. 595a5), δηλαδή τη μιμητική ποίηση στο σύνολό της. Διαχωρίσαμε την εξέτασή μας αυτού του θέματος μεταξύ των μελετητών οι οποίοι θεώρησαν πως υπάρχει μία ανακολουθία ή ίσως και ασυνέπεια στα λεγόμενα του Πλάτωνος σε σχέση με τη στάση του απέναντι στη μίμηση ανάμεσα στα δύο Βιβλία και στους μελετητές, οι οποίοι θεώρησαν πως η οποιαδήποτε ασυνέπεια ή ανακολουθία είναι μόνο φαινομενική. Η τελευταία κατηγορία μελετητών εξετάστηκε στη συνέχεια και διαχωρίστηκε με βάση τις ερμηνευτικές κατευθύνσεις τις οποίες αυτή ακολούθησε στην προσπάθειά της να συμβιβάσει τα δύο Βιβλία.

Μία σειρά μελετητών επιχείρησε όπως είδαμε, να εξηγήσει τις διαφορές ανάμεσα στα δύο Βιβλία, με βάση την υπόθεση πως το δέκατο Βιβλίο γράφτηκε αργότερα και άρα οι ανακολουθίες με τις οποίες ερχόμαστε αντιμέτωποι είναι φαινομενικές μόνο και οφείλονται στην ύστερη συγγραφή του τελευταίου Βιβλίου. Μία άλλη σειρά μελετητών θεώρησε πως τα δύο Βιβλία άγγιζαν διαφορετικά θέματα και γι' αυτόν τον λόγο εμφανίζονταν να έχουν διαφορές στην ορολογία τους ή ακόμη και στους ισχυρισμούς τους. Οι διαφορές αυτές, όμως, θεωρήθηκαν πως δεν οδηγούν σε αντίφαση ούτε εμποδίζουν τον συμβιβασμό των δύο Βιβλίων. Η τρίτη κατά σειρά της πραγμάτευσής μας κατηγορία μελετητών ακολούθησε την υπόθεση πως στο δέκατο Βιβλίο ήταν πλέον διαθέσιμες στον Πλάτωνα η θεωρία του των Ιδεών και η θεωρία της τριμερούς διαίρεσης της ψυχής, οι οποίες του επέτρεψαν να εκφραστεί διαφορετικά αλλά όχι αντιφατικά. Στη συνέχεια εξετάσαμε τους μελετητές εκείνους οι οποίοι διαχώρισαν τη σημασία της μίμησης ανάμεσα στα δύο Βιβλία και είδαν τη μίμηση να χρησιμοποιείται με τη σημασία της «υπόκρισης» ενός ρόλου στο τρίτο Βιβλίο, ενώ στο δέκατο με τη γενικότερη σημασία της «αναπαράστασης».

Η ερμηνευτική κατεύθυνση αυτή μας οδήγησε σ' αυτούς, οι οποίοι υπέθεσαν πως ενώ στο τρίτο Βιβλίο απαγορευόταν μόνο η μίμηση των «κακών προτύπων» και επιτρεπόταν σε κάποιες περιπτώσεις η μίμηση των «σωστών» ανθρώπων, τελικά στο δέκατο Βιβλίο η μίμηση αποκλείεται στο σύνολό της. Εδώ διαπιστώνουμε δηλαδή, σύμφωνα με αυτούς τους μελετητές, μόνο μία διεύρυνση στην πρόθεση αποκλεισμού της μιμητικής τέχνης από τον Πλάτωνα και όχι μία αντίφαση σε σχέση με το τρίτο Βιβλίο. Τέλος, είδαμε τους μελετητές εκείνους οι οποίοι διαχώρισαν τις σημασίες με τις οποίες χρησιμοποιήθηκε η μίμηση σε δύο και εξήγησαν τις οποιεσδήποτε διαφορές με βάση την υπόθεση ότι είναι μόνο με τη μία από αυτές τις σημασίες που η μίμηση καταδικάζεται στο δέκατο Βιβλίο.

Στη συνέχεια της εργασίας μας θα εξετάσουμε περαιτέρω τον διαχωρισμό τον οποίο είδαμε στην αρχή του δέκατου Βιβλίου να γίνεται μεταξύ των τριών ειδών τεχνιτών, οι οποίοι κατασκευάζουν ένα κρεβάτι (βλ. 597b5-597e2). Ο σκοπός μας σ' αυτήν την πραγμάτευση θα είναι, ξεκινώντας από το παράδειγμα του ζωγράφου, να εντοπίσουμε τι είναι τελικά αυτό το οποίο ο μιμητικός καλλιτέχνης μιμείται. Θα επιχειρήσουμε δηλαδή, να παρουσιάσουμε τις διαφορετικές ερμηνευτικές προσπάθειες εντοπισμού του αντικειμένου της μίμησης καθώς και σε ορισμένες περιπτώσεις του έργου της, δηλαδή, αυτού το οποίο τελικά η μιμητική τέχνη παράγει.

3. ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΜΙΜΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟ ΣΥΝΟΛΟ ΤΟΥ ΔΙΑΛΟΓΟΥ *ΠΟΛΙΤΕΙΑ*

3. 1. Ο ορισμός της μιμητικής τέχνης

Σε αυτό το κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τις ερμηνευτικές κατευθύνσεις οι οποίες αναζητούν αυτό το οποίο η μιμητική τέχνη μιμείται στην *Πολιτεία*. Θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε, σύμφωνα με την κάθε ερμηνευτική κατεύθυνση, ποιο είναι το αντικείμενο της πρόθεσης της μιμητικής τέχνης, τι είναι δηλαδή αυτό το οποίο η ίδια προτίθεται να μιμηθεί, αυτό στο οποίο αποβλέπει. Επιπλέον, θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε, σε κάποιους ερμηνευτές, θεωρίες σχετικά με το ποιο είναι τελικά το έργο της μιμητικής τέχνης, ποιο δηλαδή ή τι είδους είναι το αντικείμενο το οποίο αυτή υλοποιεί μέσω της μίμησής της⁵¹⁷. Το εύρος των απαντήσεων και οι μεταξύ τους διαφορές είναι πολύ μεγάλες στην αγγλοσαξωνική βιβλιογραφία, αλλά πριν ονομάσουμε αυτές τις διαφορές, μας βοηθά στην πραγμάτευσή μας να εξετάσουμε πρώτα το ίδιο το κείμενο.

Η συζήτηση γι' αυτό το οποίο η μιμητική τέχνη μιμείται βρίσκεται στην αρχή του δέκατου Βιβλίου και ξεκινά ως εγχείρημα ορισμού της μίμησης. «Θα μπορούσες να μου έλεγες τι επιτέλους είναι, γενικώς, η μίμηση;» (*Πολιτεία*, 595c7). Ο Σωκράτης ξεκινά αυτήν την προσπάθεια ισχυριζόμενος πως «[...] υπάρχει μία ορισμένη ιδέα [«είδος»] — μία σε κάθε περίπτωση — για κάθε σύνολο επιμέρους πραγμάτων» για τα οποία χρησιμοποιούμε το ίδιο όνομα (βλ. 596a6-7). Αν πάρουμε, μας εξηγεί ο

⁵¹⁷ Η διάκριση αυτή μεταξύ «αντικειμένου» της μίμησης και «έργου» της εκφράστηκε πρώτα από τον A. Nehamas (1982), αλλά αναλύθηκε λεπτομερώς και αναπτύχθηκε περαιτέρω από τον K. Lycos (1996).

Σωκράτης ένα οποιοδήποτε τέτοιο σύνολο επιμέρους πραγμάτων όπως για παράδειγμα το σύνολο των κρεβατιών ή των τραπεζιών θα δούμε ότι «υπάρχουν [...] πολλά ανάκλιντρα και πολλά τραπέζια» (596b1)⁵¹⁸. Ιδέες «όμως για αυτά τα αντικείμενα υπάρχουν μόνο δύο: μία για το ανάκλιντρο και μία για το τραπέζι», «ἀλλὰ ιδέαι γέ που περὶ ταῦτα τὰ σκευὴ δύο, μία μὲν κλίνης, μία δὲ τραπέζης» (596b3-4). Καταλήγουμε δηλαδή πως υπάρχουν Ιδέες για ορισμένα σύνολα πραγμάτων οι οποίες είναι μοναδικές για κάθε σύνολο, του οποίου τα μέρη έχουν το ίδιο όνομα και πως υπάρχουν από την άλλη τα ίδια τα μέρη των συνόλων αυτών, τα πολλά επιμέρους αντικείμενα, τα οποία μοιράζονται μεταξύ τους το ίδιο όνομα. Αυτή η διάκριση μεταξύ Ιδεών των κρεβατιών και τραπεζιών και των ίδιων των κρεβατιών και τραπεζιών, θα μας οδηγήσει στη συνέχεια σε αυτό το οποίο οι μιμητικές τέχνες μιμούνται.

Πριν φτάσουμε όμως σε αυτό το οποίο οι μιμητικοί καλλιτέχνες μιμούνται, οφείλουμε να δούμε τι συμβαίνει με τους κατασκευαστές, σύμφωνα με το παράδειγμά μας, των τραπεζιών και των κρεβατιών. «Και συνήθως δεν λέμε ότι ο κατασκευαστής του ενός ή του άλλου από αυτά τα δύο πράγματα τα κατασκευάζει [...] έχοντας το βλέμμα του στραμμένο

⁵¹⁸ Στις αναφορές μας στη συζήτηση του δέκατου Βιβλίου χρησιμοποιούμε τη λέξη «κρεβάτια» για την αντίστοιχη του αρχαίου κειμένου «κλῖναι» (596b1). Η συχνότερη απόδοση στις αγγλικές μεταφράσεις της *Πολιτείας* είναι «bed». Ο Κ. Δ. Γεωργούλης και οι Α. Παπαθεοδώρου, Φ. Παππάς μεταφράζουν «κλίνες», ο Ι. Γρυπάρης μεταφράζει «κρεβάτια». Ο Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, όμως, μεταφράζει «ανάκλιντρα» και ο ίδιος επικαλείται τον W. K. C. Guthrie (1975), σημ. 4, 549, ο οποίος θεωρεί «σχεδόν βέβαιο» πως πρόκειται για «ανάκλιντρα» και παραπέμπει στον Αριστοφάνη. Αναφέρει επίσης τον J. Adam (1905), κατά τον οποίο η επιλογή αυτή των «ανακλίντρων» και των «τραπεζιών» δίνει τη δυνατότητα στον Σωκράτη να μειώσει ακόμη περισσότερο τον μιμητικό καλλιτέχνη. Τέλος, αναφέρεται στον C. Griswold (1981), 143, κατά τον οποίο η επιλογή των «ανακλίντρων» και των «τραπεζιών» ως μιμητικών αντικειμένων έγινε συνειδητά εκ μέρους του Πλάτωνος προκειμένου να συμβολίσει τις επιθυμίες της ερωτικής συνέρευσης και του φαγητού, οι οποίες συνδέονται με το κατώτερο, «επιθυμητικό» τμήμα της ψυχής. Εδώ θα προσθέταμε τον J. Farness, ο οποίος επίσης θεωρεί πως πρόκειται για «ανάκλιντρα» και θεωρεί πολύ χρήσιμες τις εξηγήσεις του C. Griswold για το θέμα. Βλ. J. Farness (2003), 99-121.

στην» Ιδέα [«πρὸς τὴν ἰδέαν βλέπων»], «κι ὅτι το ἴδιο συμβαίνει και με τα άλλα πράγματα;» (596b6-9). Οι κατασκευαστές λοιπόν των τραπεζιών και των κρεβατιών, όταν τα κατασκευάζουν, στρέφουν το βλέμμα τους προς τις Ιδέες τους.

Πληροφορούμαστε όμως, και για την ύπαρξη ενός άλλου κατασκευαστή ή τεχνίτη, ο οποίος είναι ικανός να φτιάξει κάθε λογής κατασκευάσματα καθώς επίσης και όλα όσα ξεφυτρώνουν από τη γη και όλα τα έμβια όντα και επιπλέον και τη γη και τον ουρανό και τους θεούς (βλ. 596c4-9). Αυτό το οποίο, αυτού του είδους τεχνίτη καταφέρει, «δεν είναι δα και κανένα δύσκολο πράγμα [...] αλλά κάτι που γίνεται με ποικίλα μέσα και στα γρήγορα, ιδίως αν έπαιρνες έναν καθρέφτη και τον περιέφερες παντού: αμέσως θα φτιάξεις έναν ήλιο κι ό, τι υπάρχει στον ουρανό, αμέσως και μια γη, αμέσως μετά εσένα τον ἴδιο και τα άλλα ζωντανά όντα και τα κατασκευάσματα και τα φυτά» (596d8-e3). Μόνο που τα αντικείμενα τα οποία θα παράγει αυτός ο τεχνίτης θα αποτελούν φαινόμενα, όπως λέγεται από τον Σωκράτη, κι όχι αληθινά όντα («φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῇ ἀληθείᾳ», 596e4). Αυτού του είδους ο δημιουργός είναι ο ζωγράφος (βλ. 596e5-6).

Προκύπτουν, επομένως, όπως διαβάζουμε στη συζήτηση, τριών λογίων κρεβάτια. Το πρώτο είναι αυτό το οποίο υπάρχει στην περιοχή της αληθινής υπόστασης και το έχει κατασκευάσει ο θεός («οὐκοῦν τριταί τινες κλῖναι αὗται γίγνονται: μία μὲν ἢ ἐν τῇ φύσει οὔσα, ἣν φαῖμεν ἄν, [...] θεὸν ἐργάσασθαι», 597b5-7). Στη συνέχεια βλέπουμε πως υπάρχει επίσης ένα δεύτερο το οποίο το έχει κατασκευάσει ο ξυλουργός και ένα τρίτο το οποίο το έχει κατασκευάσει ο ζωγράφος (βλ. 597b9-11). Ο θεός αποκαλείται ο «πλάστης της αληθινής φύσης του ανάκλιντρου» («φυτουργὸν τούτου προσαγορεύωμεν», 597d5), ο ξυλουργός αποκαλείται

κατασκευαστής του κρεβατιού («δημιουργὸν κλίνης», 597d9) και ο ζωγράφος είναι ο μιμητής αυτών τα οποία κατασκευάζουν εκείνοι («μιμητὴς οὗ ἐκεῖνοι δημιουργοί», 597e2). Ο ζωγράφος, επομένως, ονομάζεται μιμητής και αποτελεί εδώ το παράδειγμα του μιμητικού καλλιτέχνη. Στη συνέχεια η συζήτηση επικεντρώνεται στη λειτουργία του μιμητή, τι ακριβώς συνιστά δηλαδή μίμηση και τι ακριβώς μιμείται ο μιμητικός καλλιτέχνης. «Μιμητή, επομένως, χαρακτηρίζεις» εξηγεί ο Σωκράτης, «αυτὸν που το κατασκευάσμα του είναι στην τρίτη κατά σειράν θέση ἀπὸ την αληθινή φύση» (597e3-4). Ο ζωγράφος μιμείται κάθε φορά, επομένως, ὄχι την πραγματικότητα η οποία υπάρχει στη φύση καθενὸς πράγματος («τὸ ἐν τῇ φύσει ἕκαστον [...] ἐπιχειρεῖν μιμεῖσθαι», 598a1-2), ἀλλὰ τα κατασκευάσματα των τεχνιτῶν («τὰ τῶν δημιουργῶν ἔργα», 598a2-3). Μάλιστα, εκείνος μιμείται τα κατασκευάσματα των τεχνιτῶν ὄχι ὅπως αὐτά είναι, ἀλλὰ ὅπως φαίνονται (βλ. 598a5).

Αὐτὸ το ὁποῖο κάνει λοιπὸν η ζωγραφικὴ και κάθε μιμητικὴ τέχνη —αφού ο Σωκράτης και οι συνομιλητές του παραδέχθηκαν προηγουμένως πῶς και ο τραγικὸς ποιητὴς είναι μιμητὴς (βλ. 597e6)— είναι ὄχι να προσπαθεῖ να μιμηθεῖ ἔχοντας το βλέμμα στραμμένο στο πραγματικὸν, ὅπως αὐτὸ είναι αληθινά, ἀλλὰ να στρέφει το βλέμμα στο φαινομενικὸν, ἔτσι ὅπως αὐτὸ φαίνεται («πότερα πρὸς τὸ ὄν, ὥς ἔχει, μιμήσασθαι, ἢ πρὸς τὸ φαινόμενον, ὥς φαίνεται», 598b2-3). Η συζήτηση καταλήγει με το συμπέρασμα πῶς ἀπέχει πολὺ ἀπὸ την ἀλήθεια η μιμητικὴ τέχνη και καθὼς φαίνεται, καταφέρει να τα φτιάχνει ὅλα, ἐπειδὴ καταπιάνεται με ἓνα μικρὸ μόνον μέρος κάθε πράγματος και μάλιστα με ἓνα εἶδωλό του («ὅτι μικρόν τι ἑκάστου ἐφάπτεται, καὶ τοῦτο εἶδωλον», 598b6-8). Ο ζωγράφος για παράδειγμα ζωγραφίζει ἓναν τσαγκάρη, χωρὶς να ἔχει ιδέα για την τέχνη του (βλ. 598b8-c1).

Από αυτήν τη συζήτηση στην αρχή του δέκατου Βιβλίου της *Πολιτείας* έχουν προκύψει πολυάριθμες ερμηνείες σχετικά με το τι μιμείται τελικά η μιμητική τέχνη. Τις ερμηνείες αυτές θα τις παρουσιάσουμε διαχωρισμένες σε τρεις κατηγορίες. Υπάρχει η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία η μιμητική τέχνη στην *Πολιτεία* μιμείται τις Ιδέες, τις Ιδέες δηλαδή τις οποίες στην αρχή της σωκρατικής συζήτησης είδαμε να θεωρούνται μοναδικές σε κάθε σύνολο επιμέρους πραγμάτων με το ίδιο όνομα (βλ. 596a6-7). Μία άλλη ερμηνευτική κατεύθυνση θεωρεί πως η μιμητική τέχνη μιμείται τα αντικείμενα του φυσικού κόσμου, δηλαδή τα κατασκευάσματα των τεχνιτών, τα επιμέρους αντικείμενα. Τέλος, υπάρχει μία τρίτη ερμηνευτική κατεύθυνση η οποία διαφωνεί με όλες τις παραπάνω και θεωρεί πως η μιμητική τέχνη δεν μιμείται ούτε τις Ιδέες, αλλά ούτε και τα αντικείμενα του φυσικού κόσμου. Θα ξεκινήσουμε με την ερμηνευτική κατεύθυνση η οποία θεωρεί πως η μιμητική τέχνη μιμείται στον διάλογο *Πολιτεία* τις Ιδέες.

3. 2. Η μιμητική τέχνη μιμείται τις Ιδέες.

Βασικός υπέρμαχος της θέσης πως η μιμητική τέχνη μιμείται τις Ιδέες ήταν ο J. Tate κυρίως με τα άρθρα του «'Imitation' in Plato's *Republic*» το 1928 και «Plato and Imitation» το 1932. Πριν από αυτόν όμως την ίδια άποψη είχε εκφράσει ο W. C. Greene το 1918 κατά τον οποίο «δεν λέγεται πουθενά πως η ποίηση δεν μπορεί να μιμείται τις Ιδέες» και ο ίδιος ισχυρίζεται πως επιβάλλεται μάλιστα το συμπέρασμα, βάσει του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου, η μιμητική τέχνη να μιμείται τις καθολικές οντότητες, δηλαδή τις Ιδέες⁵¹⁹.

Σύμφωνα με την άποψη του Tate, η ποίηση την οποία ο Πλάτων αποδέχεται είναι μιμητική, επειδή μιμείται τον ιδανικό κόσμο τον οποίο ο φιλόσοφος προσπαθεί να μιμηθεί. Ο Πλάτων, κατά τον Tate, αφήνει να εννοηθεί ότι ο ποιητής ο οποίος είναι μιμητικός, με τη σημασία με την οποία οι φύλακες θα επιτρέπεται να είναι, θα παράγει ένα άμεσο αντίγραφο της πραγματικότητας· θα είναι, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, σαν τον ζωγράφο ο οποίος χρησιμοποιεί το «θεϊκό πρότυπο» (500e3), και όχι σαν τον ζωγράφο ο οποίος είναι ικανοποιημένος να κρατάει έναν καθρέφτη απέναντι στη φύση (βλ. 596c4-e3)⁵²⁰. Από την άλλη πλευρά υπάρχει, κατά τον Tate, ένας άλλος μιμητής, ο μιμητής καθ' εαυτός, τον οποίο ο Πλάτων δεν αποδέχεται και ο οποίος παράγει αυτό το οποίο είναι τρεις φορές απομακρυσμένο από την αλήθεια. Αυτό το οποίο παράγει αποτελεί μία μίμηση της μίμησης, το αντικείμενο όπως αυτό

⁵¹⁹ W. C. Greene (1918), 64. Βλ. επίσης W. C. Greene (1950), 31, όπου λέγεται πως ο Πλάτων δείχνει προς τις Ιδέες ως τα πρότυπα στα οποία ο καλλιτέχνης πρέπει να «κοιτά» (*Πολιτεία* 596b7, *Γοργίας* 503e2).

⁵²⁰ J. Tate (1928), 19-20.

γίνεται αντιληπτό από τις αισθήσεις και όχι όπως γίνεται αντιληπτό από το ορθολογικό, το «λογιστικό» τμήμα της ψυχής⁵²¹.

Κατά τη γνώμη του Tate, όπως αυτή εκφράζεται στο άρθρο του το 1932, ο S. H. Butcher κατέστησε πάρα πολύ άκαμπτη τη διάκριση μεταξύ της χρήσης της λέξης «μίμησις» από τον Πλάτωνα και της χρήσης της από τον Αριστοτέλη. Στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, σύμφωνα με τον Butcher, πολύ συχνά η λέξη αυτή χρησιμοποιείται με τη σημασία της «δουλικής αντιγραφής», δηλαδή, της πιστής αναπαράστασης αισθητών φαινομένων⁵²². Όμως, μπορεί επίσης, κατά τον Tate, η «μίμησις» να σημαίνει για τον Πλάτωνα την έκφραση των «καθολικών Ιδεών». Ο Πλάτων, όχι λιγότερο από ό, τι ο Αριστοτέλης, θα μπορούσε να είχε μιλήσει, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, για τη μίμηση «πραγμάτων όπως αυτά θα έπρεπε να είναι»⁵²³. Για να στηρίξει τη δήλωσή του αυτή επικαλείται χωρία διαλόγων όπως ο *Πολιτικός*, όπου οι πολιτείες αναφέρονται ως απομιμήσεις της αλήθειας (βλ. *Πολιτικός*, 300c6-8), ή όπως οι *Νόμοι* όπου αναφέρεται η μίμηση της Ιδέας του Ωραίου (βλ. *Νόμοι*, 668b3) και παρακάτω στον ίδιο διάλογο όπου αναφέρονται οι νόμοι ως μίμηση της καλύτερης και ευγενέστερης ζωής, ανταγωνιστικής με την ωραιότερη τραγωδία (βλ. στο ίδιο, 817b1-7).

Κατά τον Tate, αυτό το οποίο απαιτεί ο Πλάτων από τη ζωγραφική, για παράδειγμα, δεν είναι ότι αυτή θα πρέπει να είναι φωτογραφική, ούτε ότι θα πρέπει να αναπαράγει δουλικά αυτό ή εκείνο το αντικείμενο, αλλά ότι, όπως ακριβώς το αντικείμενο της μίμησης αποτελεί μία μίμηση της Ιδέας,

⁵²¹ Στο ίδιο, 20.

⁵²² Βλ. S. H. Butcher (1911).

⁵²³ J. Tate (1932), 164.

έτσι θα πρέπει μία εικόνα να είναι μία άμεση, δηλαδή μόνο μία φορά απομακρυσμένη από την αλήθεια, μίμηση ή έκφραση της Ιδέας. Ο τρόπος με τον οποίο θα αποτελεί η εικόνα μίμηση της Ιδέας θα είναι ένας τρόπος εγγενής στο αισθητό πρωτότυπό της, έτσι ώστε, όπως και το ίδιο το πρωτότυπο, θα είναι σε θέση να μας θυμίζει τον ιδεατό κόσμο ο οποίος αποτελεί την αληθινή πραγματικότητα⁵²⁴. Έτσι, ο Tate δηλώνει πως δεν είναι σε θέση να ακολουθήσει την πρόταση του E. Sikes, η οποία αναφέρει ότι για τον Πλάτωνα «τα αισθητά δεν μπορούν να αποκαλύψουν την πραγματικότητα»⁵²⁵. Τα αισθητά, κατά την ανάγνωση του Tate, είναι απομιμήσεις της πραγματικότητας και μας θυμίζουν την πραγματικότητα. Ούτε μπορεί να συμφωνήσει με τον ίδιο πάλι ερμηνευτή, κατά τον οποίο, «ο Πλάτων δεν προέβλεψε την απάντηση των νεοπλατωνικών, ότι ένας καλλιτέχνης μπορεί να αναζητήσει, μέσω των φαινομένων, την ομορφιά την οποία η φύση μόνο εν μέρει αποκαλύπτει»⁵²⁶. Κατά την ερμηνεία του Tate, ο ποιητής δεν είναι απλώς αντιγραφέας της φύσης, αλλά αποκαλύπτει το μη-αισθητό. Είναι η «απλή αντιγραφή της φύσης», κατά τη γνώμη του, την οποία ο Πλάτων καταδικάζει στην *Πολιτεία*⁵²⁷.

Η θέση του C. E. M. Joad, η οποία εκφράζεται λίγα χρόνια πριν το δεύτερο κατά σειρά εξέτασής μας άρθρο του Tate, είναι πως ο καλλιτέχνης μπορεί να δει συγκεκριμένα το περίγραμμα της Ιδέας του Ωραίου και εργάζεται για να αναπαράγει με κάποιο υλικό μέσο, είτε με το χρώμα, είτε με την πέτρα, είτε με τον ήχο, τις μορφές και τα σχέδια που στιγμιαία είδε. Ως εκ

⁵²⁴ Στο ίδιο, 164-165.

⁵²⁵ E. E. Sikes (1969), 86.

⁵²⁶ Στο ίδιο, 86.

⁵²⁷ J. Tate (1932), 165.

τούτου, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, οι εικόνες, τα αγάλματα και τα κομμάτια της μουσικής έχουν αξία σε αναλογία με το όραμα το οποίο ο καλλιτέχνης είναι ικανός να συλλάβει, η μνήμη του να διατηρήσει, και η ικανότητά του να αναπαράγει ή να αντιγράψει. Όταν αυτή η αναπαραγωγή θα έχει επιτευχθεί, εξηγεί ο Joad, το έργο τέχνης θα είναι, φτιαγμένο καθ' ομοίωση της Ιδέας του Ωραίου⁵²⁸.

Ομοίως, ο G. Müller, εμμένει στη μίμηση από τον καλλιτέχνη, συγκεκριμένα της Ιδέας του Ωραίου, και θεωρεί πως η τέχνη θα πρέπει να μιμείται αυτήν την Ιδέα. Ο ίδιος ερμηνευτής εντοπίζει στη σωκρατική μέθοδο εύρεσης ενός βασικού ορισμού μέσα από πολλά διαφορετικά παραδείγματα έναν παραλληλισμό με τον καλλιτέχνη, ο οποίος δεν αντιγράφει απλώς μία συγκεκριμένη, δεδομένη πραγματικότητα, αλλά ο ίδιος επιλέγει και κατασκευάζει το ιδανικό αυτού το οποίο θεωρεί ως αισθητικά σημαντικό⁵²⁹. Ο ίδιος ερμηνευτής επιμένει πως «η ομορφιά της τέχνης μπορεί να βρεθεί μόνο στη μίμηση της Ιδέας του Ωραίου»⁵³⁰. Αντίθετη σε αυτήν την τέχνη είναι, κατά τον Müller, η τέχνη η οποία δεν μιμείται την ομορφιά, επειδή το περιεχόμενό της είναι προσκολλημένο στα αντικείμενα της αίσθησης, στα επιμέρους αντικείμενα του φυσικού κόσμου. Αυτή είναι, κατά την άποψή του, η τέχνη την οποία ο Πλάτων επιθυμεί να αποκλείσει από το κράτος και από την ψυχή στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*⁵³¹.

⁵²⁸ C. E. M. Joad (1929), 478-479.

⁵²⁹ G. Müller (1933), 343.

⁵³⁰ Στο ίδιο, 344.

⁵³¹ Στο ίδιο, 344.

Η κριτική των μιμητικών τεχνών η οποία παρουσιάζεται στο δέκατο Βιβλίο, θα πρέπει σύμφωνα με την άποψη του J. W. H. Atkins, να θεωρηθεί μέσα από το πρίσμα της πρόκλησης⁵³². Για τους Έλληνες πριν από τον Πλάτωνα, σύμφωνα με αυτόν τον μελετητή, το προφανές γεγονός ήταν ότι ο καλλιτέχνης δεν παρήγαγε τα αντικείμενα της πραγματικής, αντιληπτής μέσω των αισθήσεων ζωής, αλλά τις εμφανίσεις τους μόνο. Επομένως, σύμφωνα με την ερμηνεία του Atkins, ήταν αναπόφευκτο πως η εντύπωση την οποία είχαν ήταν μάλλον πως η μίμηση αποτελεί περισσότερο αναπαράσταση, παρά δημιουργία, ερμηνεία, ή κάτι παρόμοιο. Ο Πλάτων αναφέρεται συχνά, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, σε αυτήν την αντίληψη, υποστηρίζοντας πως οι ποιητές επιδίδονταν σε δουλικές αντιγραφές και αναπαραγωγές μερικών εικόνων της αλήθειας.

Όμως, και εδώ δικαιολογείται η εκτίμηση του Atkins περί πρόκλησης εκ μέρους του Πλάτωνος, ο συγκεκριμένος φιλόσοφος υπερβαίνει αυτήν τη θέση. Πράγματι, καταλήγει ο ίδιος ερμηνευτής, η θέση πως η μίμηση αποτελεί δουλική αντιγραφή, είναι μία θέση την οποία ο Πλάτων προσπαθεί να αντικρούσει παντού, γεγονός το οποίο δεν συνειδητοποιείται, κατά τη γνώμη του, πάντοτε πλήρως. Ο Atkins θεωρεί πως καθώς ο Πλάτων ήταν ανοιχτός σε μία αόρατη, νοητή πραγματικότητα η οποία υπήρχε, σύμφωνα με τον τελευταίο, πέρα από τα αντικείμενα των αισθήσεων, κατέληξε να θεωρήσει πως μία απομίμηση των ιδανικών μορφών αυτού του αόρατου κόσμου, των Ιδεών δηλαδή της δικαιοσύνης, της ομορφιάς, και της αλήθειας, ενσωματώνονται στον ανθρώπινο χαρακτήρα. Είναι αυτό το είδος της μίμησης, κατά την άποψη του Atkins, το οποίο συνδέει ο πλατωνικός

⁵³² J. W. H. Atkins (1934), 50.

φιλοσοφικός λόγος με την ποίηση στην υψηλότερη μορφή της. Η ποίηση σε αυτήν την υψηλή μορφή θα είναι μία διαδικασία η οποία αναπαριστά τα πράγματα όπως θα έπρεπε να είναι, και όχι όπως είναι στην πραγματικότητα⁵³³.

Ο J. Tate από την πλευρά του, συνεχίζει το 1938, στο άρθρο του «Plato, Art and Mr. Maritain» την ερμηνευτική κατεύθυνση την οποία είδαμε πως ακολουθεί στα άρθρα του το 1928 και 1932. Ο ίδιος θεωρεί εδώ πως όταν ο όρος «μίμησις» χρησιμοποιείται από τον Πλάτωνα ως έκφραση ή εκδήλωση αυτού το οποίο είναι κατανοητό και αόρατο, χρησιμοποιείται με μεταφορική σημασία. Έτσι, κατά τον ίδιο, η ποίηση την οποία ο Πλάτων επιθυμεί να έχει στην ιδανική πολιτεία του είναι «αμιγής», δηλαδή, απαλλαγμένη από κυριολεκτική μίμηση, η οποία αποτελεί την απλή εξωτερική αντιγραφή ή μίμηση. Η «αμιγής» μίμηση είναι μιμητική του ενάρετου χαρακτήρα (βλ. *Πολιτεία*, 397d4) και μιμητική με τη μεταφορική σημασία της λέξης⁵³⁴.

Σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή διαψεύδεται ωστόσο συχνά ότι ο Πλάτων οραματίστηκε μία τέχνη η οποία θα μπορούσε να «μιμηθεί» τις Ιδέες. Ο ίδιος έβρισκε πάντα αυτήν τη διάψευση ακατανόητη. Μας καλεί να λάβουμε υπόψη τον χαρακτήρα του ιδανικού καλλιτέχνη έτσι όπως αυτός σκιαγραφείται στην *Πολιτεία*. Πρέπει να είναι ενάρετος άνθρωπος, αλλά με βάση τις πλατωνικές αρχές δεν μπορεί να είναι ενάρετος αν δεν κατανοεί τις αρχές του Αγαθού. Ως εκ τούτου, θα πρέπει, σύμφωνα με τον Tate, να αντιλαμβάνεται τις μορφές όλων των αρετών και να τις

⁵³³ Στο ίδιο, 52.

⁵³⁴ J. Tate (1938), 114.

αναγνωρίζει όπου κι αν τις βρει. Είτε όταν ασχολείται με τη δραματική σύνθεση είτε με οποιοδήποτε άλλο είδος καλλιτεχνικής παραγωγής, θα πρέπει να παράγει πράγματα κατάλληλα για τον ίδιο και για εκείνους για τους οποίους δημιουργεί. Αυτό το συγκεκριμένο είδος καλλιτέχνη, σύμφωνα με τον Tate, περιγράφεται χωρίς καμία αμφισημία στο έκτο Βιβλίο της *Πολιτείας* (βλ. 500c2-8) ως «μιμούμενος» τον ιδανικό κόσμο, τόσο στην ομορφιά και την τάξη του ίδιου του τού χαρακτήρα, όσο και στους ενάρετους θεσμούς τους οποίους εισάγει μεταξύ των ανθρώπων (βλ. 540a4-b1). Όπως και ο γνήσιος ζωγράφος χρησιμοποιεί, κατά τον Tate, «το θεϊκό πρότυπο» (500e3)⁵³⁵.

Ο ίδιος ερμηνευτής συμπεραίνει σε αυτό του το άρθρο, πως η πραγματική τέχνη «μιμείται», δηλαδή φανερώνει τον ιδανικό κόσμο, και είναι έτσι μία και όχι τρεις φορές απομακρυσμένη από αυτό το οποίο ο Πλάτων αποκαλεί πραγματικότητα και φύση⁵³⁶. Η δήλωση αυτή φαίνεται να σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης εκμαιεύει την Ιδέα τόσο από την υλική φύση όσο και από «τον νοητό κόσμο» του οποίου η υλική φύση είναι κατά κάποιον τρόπο αντικατοπτρισμός⁵³⁷.

Ο R. Demos ισχυρίζεται και αυτός με τη σειρά του πως η τέχνη αποτελεί μία θέαση των Ιδεών και διατυπώνοντας μία ερμηνεία παραπλήσια με αυτήν του Tate, θεωρεί πως ο τρόπος θέασης των Ιδεών είναι ένας τρόπος γνώσης της όλης δομής τους, όπως αυτή αντικατοπτρίζεται στη σφαίρα των φαινομένων. Σύμφωνα δηλαδή με αυτόν τον ερμηνευτή, ο μιμητικός καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται τη θεϊκή τάξη, μέσα όμως, από τη

⁵³⁵ Στο ίδιο, 116.

⁵³⁶ Στο ίδιο, 118.

⁵³⁷ Στο ίδιο, 127.

συγκεκριμένη ενσάρκωσή της. Εδώ ο Demos συμφωνεί με τον Tate, καθώς ο τελευταίος είχε βασίσει την υπόθεση πως οι μιμητικές εικόνες μιμούνται τις Ιδέες, στον ισχυρισμό ότι οι εικόνες μιμούνται τα αισθητά τα οποία με τη σειρά τους αποτελούν μιμήσεις των Ιδεών⁵³⁸.

Ο Demos εξηγεί πώς κατά τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, «η καλλιτεχνική αντίληψη είναι συνεχής με τη γνώση»⁵³⁹. Οι μιμητικές εικόνες είναι υποδεέστερες γνωσιολογικά των Ιδεών στο πλαίσιο όμως μίας ενιαίας κλίμακας της γνώσης. Την ίδια άποψη μπορεί να θεωρηθεί πως ακολουθεί και ο Zink, σύμφωνα με την ανάγνωση του οποίου, ο Σωκράτης θεωρεί πως η τέχνη «παρέχει γνώση των Ιδεών, αλλά γνώση όσο το δυνατόν απομακρυσμένη από αυτές»⁵⁴⁰. Έτσι, η τέχνη μάς παρέχει γνώση του ίδιου περιεχομένου με τις άλλες μορφές γνώσης, απλώς μάς την παρέχει με πιο ατελή τρόπο.

Ο Demos ισχυρίζεται πως με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο τα συγκεκριμένα αισθητά αποτελούν αντανakλάσεις των Ιδεών, έτσι και οι Ιδέες αποτελούν αντανakλάσεις του καθολικά Ωραίου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, τελικά, η τέχνη είναι μίμηση του Ωραίου, σύμφωνα με τον Demos, και ο ίδιος παραπέμπει στους *Νόμους* για να θεμελιώσει τον ισχυρισμό του αυτό (βλ. *Νόμοι*, 668b3). Όμως, ο ποιητής, σημειώνει ο ίδιος ερμηνευτής, συλλαμβάνει την Ιδέα του Ωραίου με τις αισθήσεις του, συλλαμβάνει το Ωραίο στην ενσάρκωσή του, και όχι όπως αυτό είναι καθ' εαυτό⁵⁴¹. Για τον

⁵³⁸ Βλ. J. Tate (1932), 164-165.

⁵³⁹ R. Demos (1939), 235.

⁵⁴⁰ S. Zink (1954), 186.

⁵⁴¹ R. Demos (1939), 235.

Πλάτωνα, καταλήγει ο Demos, το Ωραίο είναι κατανοητό όχι μέσω της νόησης, αλλά μέσω της αίσθησης⁵⁴².

Ο W. J. Verdenius από την πλευρά του, θεωρεί πως ο πραγματικός καλλιτέχνης, κατά τον Πλάτωνα, προσπαθεί να εντοπίσει την ουσία του Ωραίου και της χάρης (βλ. *Πολιτεία*, 401c4-d3), και όταν φαίνεται να απεικονίζει τον πιο όμορφο άνθρωπο, μία τέτοια εικόνα αναφέρεται στο ιδεατό (βλ. 472d4-7). Ο Verdenius διαπιστώνει πως έχουν γίνει πολλές προσπάθειες για τον αποκλεισμό της απόδοσης μίας ιδεαλιστικής τέχνης στον Πλάτωνα⁵⁴³. Ένας ποιητής, όμως, μπορεί επίσης, κατά την άποψή του, να είναι μιμητής του «καλού ανθρώπου», όπως λέγεται στο τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας* (βλ. 397d4), και στην περίπτωση αυτή η τέχνη του παίρνει, σύμφωνα με τον Verdenius, «προφανώς ιδεαλιστικό χαρακτήρα»⁵⁴⁴. Την ίδια άποψη περί ιδεαλιστικού χαρακτήρα της τέχνης εκφράζει αργότερα ο J. D. Boyd, κατά τον οποίον, ο Πλάτων ενέκρινε ένα ιδεαλιστικό είδος ποίησης. Ο Πλάτων, κατά την άποψή του, θεωρούσε πως αυτή η ιδεαλιστική ποίηση προσπαθεί να αποκαλύψει τις Ιδέες⁵⁴⁵.

Ο Verdenius, συγκεκριμένα, προσπαθεί να συμφιλιώσει αυτές τις θέσεις του Πλάτωνος για την καλλιτεχνική μίμηση ως ιδεαλιστική αισθητική με τη θεωρία του τελευταίου για «μία ιεραρχική δομή της πραγματικότητας». Στην πραγματικότητα, εξηγεί ο ίδιος, «η ιδέα της μίμησης βρίσκεται στο κέντρο της φιλοσοφίας του Πλάτωνος». Οι σκέψεις και τα επιχειρήματά μας είναι, σύμφωνα με την ανάγνωση του Verdenius, «απομιμήσεις της

⁵⁴² Στο ίδιο, 248.

⁵⁴³ W. J. Verdenius (1949), 14.

⁵⁴⁴ Στο ίδιο, 15.

⁵⁴⁵ J. D. Boyd (1968), 7, 11.

πραγματικότητας, οι λέξεις είναι απομιμήσεις των πραγμάτων, οι ήχοι είναι απομιμήσεις της θείας αρμονίας, η ώρα μιμείται την αιωνιότητα, οι νόμοι μιμούνται την αλήθεια, οι ανθρώπινες κυβερνήσεις είναι απομιμήσεις των αληθινών κυβερνήσεων, οι ευσεβείς άνδρες προσπαθούν να μιμηθούν τους θεούς τους, τα ορατά στοιχεία είναι απομιμήσεις των αιωνίων εαυτών τους»⁵⁴⁶. Αυτό αποτελεί επαρκή απόδειξη της υπόθεσης, κατά τον Verdenius, πως η πλατωνική μίμηση είναι συνδεδεμένη με την ιδέα της προσέγγισης και δεν παράγει ένα ακριβές αντίγραφο⁵⁴⁷. Ο Verdenius στηρίζει τον ισχυρισμό του αυτό σε ένα χωρίο από τον Κρατύλο (βλ. Κρατύλος, 432b1-2)⁵⁴⁸. Είναι αλήθεια, παραδέχεται ο ίδιος, ότι ο Πλάτων αποδίδει μεγάλη αξία στην ομοιότητα ενός έργου τέχνης, αλλά αυτή η ιδέα δεν θα πρέπει να ερμηνεύεται με σύγχρονους όρους. Στην αληθινή τέχνη, όμως, σημειώνει ο Verdenius, «η ομοιότητα δεν αναφέρεται στην κοινή πραγματικότητα, αλλά στην ιδεατή ομορφιά»⁵⁴⁹.

Η άποψη του D. R. Grey είναι μεν πως η τέχνη, κατά τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, θα έπρεπε να μιμείται τις Ιδέες, αλλά πως δεν το κάνει, εκτός αν συγχωνευτεί με τη φιλοσοφία⁵⁵⁰. Έχοντας αυτήν την απαίτηση, ο Πλάτων υιοθετεί, κατά την ερμηνεία αυτού του μελετητή, μία άποψη η οποία συνδέει συγκεκριμένα την τέχνη με την ηθική. Επομένως, η τέχνη,

⁵⁴⁶ W. J. Verdenius (1949), 16-17. Για την κεντρικότητα της μίμησης στο έργο του Πλάτωνος και για περαιτέρω παραδείγματα μιμητικών σχέσεων στον πλατωνικό λόγο, σχετικών με αυτών που αναφέρει ο Verdenius, βλ. L. Golden (1969), 148-149.

⁵⁴⁷ Για μία ανάλυση της πλατωνικής οντολογίας του έργου τέχνης και την έννοια της «προσέγγισης», βλ. R. Pelz (1966), 487-499.

⁵⁴⁸ W. J. Verdenius (1949), 17.

⁵⁴⁹ Στο ίδιο, 18.

⁵⁵⁰ D. R. Grey (1952), 298.

σύμφωνα με την ανάγνωση του Grey, «πρέπει να μιμείται αυτό που θα έπρεπε να είναι»⁵⁵¹. Ο Grey ακολουθεί έτσι τους Tate και Atkins οι οποίοι διατύπωσαν, πριν από αυτόν, τον ίδιο ισχυρισμό για μία τέχνη η οποία μιμείται αυτό «που θα έπρεπε να είναι»⁵⁵².

Μπορούμε να σημειώσουμε, κατά τη γνώμη του Grey, πως ενώ η επικρατούσα άποψη η οποία διατυπώθηκε στην *Πολιτεία* είναι ότι η τέχνη αποτελεί μίμηση μιμήσεων, υπάρχουν ενδείξεις οι οποίες, αν ληφθούν σοβαρά υπόψη, μας οδηγούν κατευθείαν στην άποψη πως ο καλλιτέχνης αντιγράφει τις Ιδέες και ασκεί την επιστήμη ή τη φιλοσοφική διορατικότητα στην πορεία του⁵⁵³. Πράγματι, κατά την άποψή του, η ερώτηση αν «κατά κάποιον τρόπο είναι λιγότερο καλός ζωγράφος ένας ο οποίος, αφού ζωγράφισε πώς θα ήταν ο πιο όμορφος άνθρωπος [...] δεν μπορεί να αποδείξει και το ότι είναι δυνατόν να υπάρξει ένας τέτοιος άνθρωπος» (*Πολιτεία*, 472d4-7), αποτελεί την επιτομή της θεωρίας της τέχνης την οποία ο Πλάτων θα ήθελε να έχει, αλλά την οποία δεν μπορεί να υποστηρίξει, εκτός αν επιτρέψει στην τέχνη να συγχωνευτεί με τη φιλοσοφία. Η τέχνη φαίνεται όντως εδώ, κατά τον Grey, πως οφείλει να μιμηθεί όχι αυτό που είναι, αλλά αυτό που θα έπρεπε να είναι. Αυτή η απαίτηση είναι συνώνυμη, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, με την απαίτηση για μίμηση των Ιδεών.

Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα πάντοτε με τον ίδιο ερμηνευτή, η απαίτηση για μίμηση των Ιδεών αντισταθμίζεται από την παραδοχή, σχετικά με την οποία το δέκατο Βιβλίο προσφέρει μεταφυσικά και ψυχολογικά επιχειρήματα, πως ο καλλιτέχνης δεν έχει και δεν μπορεί να

⁵⁵¹ Στο ίδιο, 297.

⁵⁵² Βλ. J. Tate (1932), 164, J. W. H. Atkins (1934), 52.

⁵⁵³ D. R. Grey (1952), 299.

έχει τέτοιες γνώσεις. Όμως, γιατί όχι; Απλά επειδή ως καλλιτέχνης, κατά τον Grey, δεν είναι φιλόσοφος. Ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος απαιτεί, σύμφωνα με τον ίδιο, αφενός ο καλλιτέχνης να έχει φιλοσοφικό όραμα, και αφετέρου αρνείται ότι μπορεί να κάνει κάτι τέτοιο. Ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να επιτύχει το φιλοσοφικό όραμα, καθώς βρίσκεται τρεις φορές απομακρυσμένος από την αλήθεια, και η τέχνη του αποτελεί οργανωμένη απάτη. Αυτό είναι το σαφές δόγμα της *Πολιτείας*, κατά τον Grey, και όπου ο Πλάτων το επιβεβαιώνει, θυσιάζει τις αισθητικές αξίες για χάρη των ηθικών⁵⁵⁴. Ο Grey διαχωρίζει δηλαδή μεταξύ του καλλιτέχνη ο οποίος βρίσκεται απομακρυσμένος από την αλήθεια, και του φιλοσόφου-καλλιτέχνη ο οποίος είναι τελικά αυτός ο μόνος που ικανοποιεί την απαίτηση για μίμηση των Ιδεών.

Ο R. C. Lodge συνδέει κατά τον ίδιο τρόπο στην ερμηνεία του για το αντικείμενο της μιμητικής τέχνης, τη μιμητική τέχνη με τη φιλοσοφία. Ο μιμητικός καλλιτέχνης στην ερμηνεία του Lodge, κατασκευάζει «εμφανίσεις», «εκφάνσεις», απομιμήσεις, όχι της «Ιδέας», αλλά των ατελών «αντιγράφων» τα οποία κατασκευάζονται από τους τεχνίτες⁵⁵⁵. Στον αντίποδα του μιμητικού καλλιτέχνη, όμως, βρίσκεται ο «πραγματικός» καλλιτέχνης, δηλαδή ο φιλόσοφος-καλλιτέχνης, ο οποίος γνωρίζει αυτό το οποίο μιμείται, δηλαδή την «Ιδέα», και δημιουργεί «πραγματικότητες» (βλ. *Πολιτεία*, 599a3-4, *Συμπόσιο*, 211e1-3, *Φαίδρος* 276e1-277a5)⁵⁵⁶. Σε κάθε περίπτωση, αυτό το οποίο κυρίως χαρακτηρίζει τη μίμηση σε αυτό το επίπεδο, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, είναι η

⁵⁵⁴ Στο ίδιο, 300.

⁵⁵⁵ R. C. Lodge (1953), 169.

⁵⁵⁶ Στο ίδιο, 169. Οι αναφορές στο αρχαίο κείμενο είναι από τα έργα: Πλάτων, *Συμπόσιο*, κείμενον-μετάφρασις-ερμηνεία Ι. Συκουτρή (Αθήνα: Εστία, 2009), Πλάτων, *Φαίδρος*, εισαγωγή-αρχαίο και νέο κείμενο με σχόλια Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος (Αθήνα: Εστία, 2010).

διαπερατότητά της από ένα υψηλότερο είδος πραγματικότητας: της πραγματικότητας της «Ιδέας»⁵⁵⁷.

Ο C. Cavarinos κάνει τον ίδιο διαχωρισμό με αυτόν των Grey και Lodge, μεταξύ «μιμητικού» και «πραγματικού» καλλιτέχνη, καθώς θεωρεί πως ο Πλάτων διέκρινε ανάμεσα στην αληθινή τέχνη και σε μία «ψευδο-τέχνη» και καταδίκασε μόνο την τελευταία. Η αποκήρυξη της τελευταίας δεν γινόταν, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, επί τη βάσει της μιμητικότητάς της, καθώς η αληθινή τέχνη είναι για τον Πλάτωνα, κατά την ανάγνωση του ίδιου, επίσης μιμητική· ο συγκεκριμένος φιλόσοφος την καταδίκασε επειδή το αντικείμενο της μίμησής της ήταν λανθασμένο. Δεν καταδικάζει δηλαδή ο Πλάτων, σύμφωνα με τον Cavarinos, την «ψευδο-τέχνη» επειδή ασχολείται με τα αισθητά, αλλά επειδή αναγνωρίζει μία τέχνη η οποία ασχολείται με τα αιώνια όντα, τις Ιδέες⁵⁵⁸.

Ο Cavarinos συνεχίζει δηλώνοντας την αντίθεσή του με άλλους μελετητές οι οποίοι θεωρούν πως ο Πλάτων υποβάθμιζε την τέχνη, επειδή αυτή ήταν μιμητική ή επειδή ως τέχνη ερχόταν σε άμεση αντίθεση με την ηθική. Ο Πλάτων διαχωρίζει, κατά την άποψή του, την αληθινή τέχνη από την κολακεία ή τη μίμηση⁵⁵⁹. Ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος αναφέρεται, σύμφωνα με αυτόν τον ερμηνευτή, στον αληθινό καλλιτέχνη, τον ζωγράφο για παράδειγμα, ο οποίος μιμείται το θεϊκό πεδίο των Ιδεών (βλ. *Πολιτεία*, 484c8, 500e3, 597a2). Ο Cavarinos επικαλείται μάλιστα προς απόδειξη της θέσης του, το παράδειγμα του ζωγράφου, ο οποίος σκιαγραφεί έναν τέλεια όμορφο άνθρωπο —έναν άνθρωπο που

⁵⁵⁷ R. C. Lodge (1953), 174.

⁵⁵⁸ C. Cavarinos (1953), 487.

⁵⁵⁹ Στο ίδιο, 488.

όμοιός του δεν έχει υπάρξει (βλ. 472d4-7). Ο ψευδής καλλιτέχνης από την άλλη, μιμείται, σύμφωνα με τον ίδιο, έναν επιμέρους άνθρωπο και τον φαινομενικό κόσμο στο σύνολό του· κατά παρόμοιο τρόπο, ο αληθινός ποιητής συνθέτει τα έργα του μιμούμενος τη θεϊκή σφαίρα των Ιδεών, ενώ ο ψευδής ποιητής προχωρά μιμούμενος τα έργα και τις γνώμες των άλλων⁵⁶⁰.

Η άποψη του E. W. Dewey συνεχίζει τον διαχωρισμό της τέχνης σε δύο είδη, μία η οποία αξιολογείται θετικά και μία αρνητικά, καθώς κατά την ερμηνεία του η τέχνη εμφανίζεται να υπάρχει στην *Πολιτεία* σε υψηλότερα, καθώς και σε χαμηλότερα επίπεδα⁵⁶¹. Επίσης, ο ίδιος διατυπώνει τον αυτό ισχυρισμό με τους Grey και Lodge, κατά τους οποίους, ο μιμητικός καλλιτέχνης πρέπει να γίνει φιλόσοφος για να επιτύχει τη μίμηση των Ιδεών. Με την τέχνη «στην υψηλότερη μορφή της» ο Dewey, αναφέρεται στις δυνατότητες τις οποίες έχει και τις οποίες μπορεί να χειριστεί μόνο μία επίλεκτη ομάδα, αυτή των φιλοσόφων-βασιλέων ή φιλοσόφων. Για τη μεγάλη πλειοψηφία των πολιτών, σύμφωνα με την ερμηνεία του Dewey, οι αιώνιες και καθολικές Ιδέες οι οποίες αποτελούν τις πραγματικές αρχές της σοφίας, της ηθικής, και της τέχνης παραμένουν ανεξερεύνητες⁵⁶². Ο κοινωνικός έλεγχος είναι, επομένως, μία λογικά αναγκαία συνέπεια, καθώς οι μάζες των ανθρώπων δεν είναι σε θέση να αναγνωρίσουν τη βάση της τέχνης, τη συμμόρφωσή της με τις υψηλότερες Ιδέες. Είναι στο χέρι του φιλοσόφου,

⁵⁶⁰ Στο ίδιο, 494.

⁵⁶¹ E. W. Dewey (1965), 40.

⁵⁶² Στο ίδιο, 43.

κατά τον Dewey, να καθορίσει τα πρότυπα της αισθητικής για το σύνολο της κοινότητας⁵⁶³.

Συνεχίζοντας την πραγμάτευσή του ο Dewey θεωρεί πως το άξιο αντικείμενο τέχνης πρέπει να αναπαριστά επαρκώς τα συγκεκριμένα αισθητά της εμπειρίας των αισθήσεων, δεδομένου ότι επιδιώκει την προσομοίωση μέσω των αισθήσεων, αλλά ως προς την επιλογή του συγκεκριμένου αισθητού οφείλει να επιλέγει το αισθητό το οποίο «είναι αληθές», «αυτό το οποίο ενσωματώνει την Ιδέα με υψηλό βαθμό καθαρότητας»⁵⁶⁴. Υπάρχει επίσης μία τρίτη πρόσθετη προϋπόθεση η οποία είναι πως η Ιδέα οφείλει να «αποδίδεται ορθά». Εδώ, πιστεύει ο ίδιος μελετητής, ότι είναι προφανές πως δίδεται εκ νέου έμφαση στην απαίτηση να είναι το άξιο αντικείμενο της τέχνης αντίγραφο όχι απλώς της αισθητικής πραγματικότητας, αλλά να αποκαλύπτει πραγματικά το ιδεατό ή την ίδια την Ιδέα⁵⁶⁵.

Σε επόμενο άρθρο του το 1966 ο Dewey εκφράζει τη διαφορά του με την πραγμάτευση του Butcher για τον Πλάτωνα. Ο όρος «μίμηση» κατά τον Dewey, αναφέρεται στην ιδέα για την πλατωνική τέχνη στο υψηλότερο επίπεδό της, όπως ακριβώς συμβαίνει, κατά την άποψη του Butcher, και στον Αριστοτέλη⁵⁶⁶. Ο Dewey ισχυρίζεται, ωστόσο, ότι η παραδοσιακή θέση η οποία θεωρεί πως ο Πλάτων περιορίζει την τέχνη εξ ολοκλήρου στον κόσμο των φαινομένων και αρνείται σε αυτήν τη δυνατότητα να παρέχει την αποκάλυψη ή έκφραση της πραγματικότητας, αγνοεί τη

⁵⁶³ Στο ίδιο, 44.

⁵⁶⁴ Στο ίδιο, 44.

⁵⁶⁵ Στο ίδιο, 44.

⁵⁶⁶ E. W. Dewey (1966), σημ. 5, 75. Βλ. S. H. Butcher (1911).

βασική ενότητα και οργάνωση της πλατωνικής σκέψης⁵⁶⁷. «Ο Πλάτων δεν υποβάλλει», σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, «την τέχνη στον έλεγχο της γνώσης και της αρετής· υπογραμμίζει την οργανική ενότητα αυτών των τριών λειτουργιών»: της ηθικής, της τέχνης και της γνώσης⁵⁶⁸.

Διαπιστώνουμε ότι ο Dewey συμφωνεί εδώ με τον R. Demos, ο οποίος αναγνωρίζει και αυτός την ενότητα του σκοπού της τέχνης, της αρετής, και της γνώσης στην πλατωνική θεωρία, καθώς και την ικανότητα της τέχνης να αναπαριστά ή να μιμείται τις Ιδέες⁵⁶⁹.

Η άποψη την οποία ο Dewey εξέφρασε νωρίτερα, πως δηλαδή «η ηθική, η λογική και η τέχνη έχουν το ίδιο απόλυτο τέλος της ενατένισης των αιωνίων Ιδεών», αναφερόταν σε αυτές τις κατηγορίες της ανθρώπινης συμπεριφοράς στο υψηλότερο επίπεδο. Όμως, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, το ίδιο απόλυτο τέλος υπάρχει ακόμη και στο κατώτερο επίπεδο. Ο στόχος του Πλάτωνος ήταν λοιπόν μία κοινωνία στην οποία όλοι οι άνθρωποι θα ενεργούν σύμφωνα με τις υψηλότερες αρχές, ακόμη και αν δεν τις κατανοούν πλήρως⁵⁷⁰. Αυτή η απότομη διαίρεση των υψηλότερων και κατώτερων μορφών τέχνης προκύπτει, κατά τον Dewey, από τον μεταφυσικό δυϊσμό του Πλάτωνος⁵⁷¹. Μόνο ο φιλόσοφος είναι σε θέση να κάνει την πλήρη ανάβαση στο φως, σύμφωνα με τον μύθο του σπηλαίου και να διατηρήσει την όρασή του. Όμως, και ο καλλιτέχνης

⁵⁶⁷ E. W. Dewey (1966), 79.

⁵⁶⁸ Στο ίδιο, 80.

⁵⁶⁹ Βλ. R. Demos (1939), 233. Επίσης, ο E. W. Dewey (1966), σημ. 32, 80, παραπέμπει εδώ στην E. W. Schipper (1963), 202, στο άρθρο της στο οποίο πραγματεύεται την πλατωνική θεωρία της τέχνης στους *Νόμους*, όπου και διατυπώνεται —κατά την άποψή του— ο ίδιος ισχυρισμός ενότητας του σκοπού της τέχνης, της αρετής και της γνώσης.

⁵⁷⁰ E. W. Dewey (1966), 81.

⁵⁷¹ Στο ίδιο, 82.

επίσης, πρέπει να αποκτήσει μία γεύση της πραγματικότητας, αν η τέχνη του πρόκειται να είναι υψηλότερης τάξης⁵⁷².

Ο Α. Αβνί από την πλευρά του, συντάσσεται με τον Demos στην άποψη του τελευταίου πως η Ιδέα του Ωραίου είναι «κατανοητή όχι μέσω της νόησης αλλά μέσω της αίσθησης». Ο Αβνί θεωρεί και αυτός πως το μέσο με το οποίο ο εραστής της Ιδέας του Ωραίου συλλαμβάνει αυτό το Ωραίο είναι η γήινη ομορφιά, το Ωραίο στα αισθητά⁵⁷³. Ο Πλάτων συνδέει έτσι, κατά την άποψη του ίδιου, τον κόσμο των Ιδεών με τα αισθητά αντικείμενα. Ο Αβνί θεωρεί, όπως και πριν από αυτόν οι Müller, Atkins, Tate, Lodge, Cavarros και Dewey τους οποίους εξετάσαμε παραπάνω, πως ο Πλάτων διαχωρίζει ένα ανώτερο από ένα κατώτερο είδος ποίησης και ισχυρίζεται πως η κατώτερη ποίηση, κατά τον Πλάτωνα, βασίζεται στην απλή μίμηση και «παράγει εικόνες χωρίς να εισέρχεται στον κόσμο των Ιδεών, και πρέπει, επομένως, να καταδικαστεί». Αναγνώρισε, ωστόσο, ο Πλάτων, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, ότι ο ποιητής θα μπορούσε να εκφράσει την αιώνια Ιδέα, και στον βαθμό στον οποίο θα κατάφερνε κάτι τέτοιο, θα γινόταν φιλόσοφος⁵⁷⁴.

Κατά παρόμοιο τρόπο ο C. Cavarros, στο άρθρο του το 1971, θεωρεί πως οι μορφές των πραγμάτων στο χώρο των φαινομένων είναι σύμφωνα με τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο περισσότερο ή λιγότερο ατελείς αντιγραφές των τέλει αρχετύπων του υψηλότερου πεδίου, του βασιλείου της αληθινής ύπαρξης και ο δημιουργός της νατουραλιστικής ή ρεαλιστικής

⁵⁷² Στο ίδιο, 83.

⁵⁷³ R. Demos (1939), 248.

⁵⁷⁴ A. Avni (1968), 57. Ακριβώς την ίδια εκτίμηση για τον ποιητή εκφράζει και ο W. C. Greene (1918), 62.

ζωγραφικής δεν έχει γνώση του υψηλού, ιδανικού βασιλείου: ως εκ τούτου έχει ως μοντέλα του οντότητες από τη χαμηλότερη, ατελή σφαίρα⁵⁷⁵. Ο Cavarinos διαπιστώνει και αυτός πως το γεγονός ότι η ζωγραφική μπορεί και πρέπει να απεικονίσει το ιδεατό είναι μία σκέψη την οποία βλέπουμε να εκφράζεται στο πλατωνικό έργο και η οποία, κατά την άποψή του, επαναλαμβάνεται συχνά στην *Πολιτεία* και εμφανίζεται επίσης στους *Νόμους*. Εδώ ο Cavarinos συμφωνεί με τους Verdenius και Boyd, καθώς οι τελευταίοι εξέφρασαν την άποψη πως ο Πλάτων θεωρεί την τέχνη ως έχουσα έναν ιδεαλιστικό χαρακτήρα⁵⁷⁶. Στην *Πολιτεία*, ισχυρίζεται ο ίδιος ερμηνευτής, ο Πλάτων οραματίζεται ένα ζωγράφο ο οποίος σχεδιάζει τα θεία αρχέτυπα και επιδιώκει να εκφράσει μέσα από τις ανθρώπινες μορφές τις οποίες ζωγραφίζει τα ιδεώδη της σοφίας, του θάρρους, της εγκράτειας και της δικαιοσύνης. Ένας τέτοιος καλλιτέχνης εξετάζει τα αρχέτυπα αυτών των αρετών και προσπαθεί να τις αποδώσει όσο το δυνατόν καλύτερα (βλ. 500d10-501c3). Στους *Νόμους* ο Αθηναίος Ξένος επαινεί την αιγυπτιακή ζωγραφική (βλ. *Νόμοι*, 656d3-657a2) και αυτή η δικαίωση της αιγυπτιακής τέχνης αποτελεί, κατά τον Cavarinos, απόδειξη απόρριψης του νατουραλισμού στη ζωγραφική και στροφή προς τον ιδεαλισμό⁵⁷⁷.

Ο R. W. Hall απομακρύνεται από την αντίληψη των Demos και Anni, σύμφωνα με τους οποίους, η Ιδέα του Ωραίου γίνεται αντιληπτή μέσω της αίσθησης και όχι μέσω της νόησης, καθώς ο ίδιος ερμηνευτής παρακάμπτει το στοιχείο της αίσθησης, δηλαδή τον κόσμο των αισθητών αντικειμένων. Σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, αυτό το οποίο υπάρχει

⁵⁷⁵ C. Cavarinos (1971), 298.

⁵⁷⁶ Βλ. W. J. Verdenius (1949), 14, J. D. Boyd (1968), 7.

⁵⁷⁷ C. Cavarinos (1971), 299.

«μέσα» σε κάθε μεμονωμένο αντικείμενο του φυσικού κόσμου δεν είναι η ίδια η Ιδέα, αλλά μία ενυπάρχουσα ποιότητα η οποία προέρχεται από την Ιδέα, η «Ιδέα-αντίγραφο». Επομένως, τα έργα τέχνης μπορούν, σύμφωνα με την αντίληψη του συγκεκριμένου μελετητή, να είναι ακριβή αντίγραφα των αιωνίων Ιδεών ως προς την έκφραση των Ιδεών αυτών στον φυσικό κόσμο, χωρίς το ίδιο το ενδιάμεσο μοντέλο του φυσικού κόσμου. Στον βαθμό στον οποίο το έργο τέχνης ενσωματώνει την Ιδέα-αντίγραφο, ο καλλιτέχνης, εξηγεί ο Hall, δημιουργεί ένα αντικείμενο πιο κοντά στην πραγματικότητα από αυτό το οποίο δημιουργεί, για παράδειγμα, ο υποδύμενος καλλιτέχνης, ο ηθοποιός⁵⁷⁸. Η ηθική ποίηση είναι υψηλής σημασίας για τον Πλάτωνα, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, επειδή ενσαρκώνει τα πρότυπα αυτού το οποίο είναι πιο πραγματικό και ως εκ τούτου, αυτού το οποίο είναι πιο ωραίο⁵⁷⁹.

Η άποψη του L. Golden, ο οποίος αναφέρει πως συμφωνεί με τον Verdenius, είναι πως ο όρος «μίμησις» μπορεί να αναφέρεται σε μία δημιουργική ενέργεια η οποία υπερβαίνει κατά πολύ τη σημασία της απλής αντιγραφής, η οποία συχνά υπονοείται από τη λέξη⁵⁸⁰. Ο Koller ήταν ο πρώτος μελετητής του πλατωνικού έργου, ο οποίος, σύμφωνα με τον Golden, εξέφρασε αυτήν την άποψη, της θεώρησης της μίμησης δηλαδή ως υπερβαίνουσας την απλή αντιγραφή⁵⁸¹. Στον διάλογο *Ιων* διαπιστώνουμε, κατά τον Golden, πως η έμπνευση η ίδια πρέπει να είναι

⁵⁷⁸ R. W. Hall (1974), 78.

⁵⁷⁹ Στο ίδιο, 81.

⁵⁸⁰ Βλ. W. J. Verdenius (1949), 18.

⁵⁸¹ L. Golden (1975), 118. Βλ. H. Koller (1954), 11-15. Την ίδια άποψη για τον Koller, ότι ήταν δηλαδή ο πρώτος ο οποίος θεώρησε πως η σημασία της μίμησης υπερβαίνει κατά πολύ την απλή αντιγραφή και πως οι μετέπειτα συζητήσεις πάνω σε αυτό το θέμα αναφέρονται στην ερμηνεία την οποία πρώτος αυτός εξέφρασε, έχει ο G. Sörbom (1966), 13.

ορθή και να σχετίζεται με την αλήθεια, καθώς έχει αποσταλεί από τη θεϊκή Μούσα η οποία οφείλει να είναι απαλλαγμένη από κακή πρόθεση. Το γεγονός, ισχυρίζεται ο Golden, ότι ο ποιητής εμπνέεται από τη θεία Μούσα δείχνει ότι καθήκον του ποιητή είναι να αναπαριστά κάτι βαθύτερο από τις απλές ομοιότητες των φαινομένων⁵⁸².

Ο εμπειρικός κόσμος στον οποίο ζούμε, κατά την ανάγνωση του ίδιου ερμηνευτή, δεν αποτελεί για τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο τη γνήσια πραγματικότητα, αλλά μόνο μία προσέγγιση αυτής, η οποία μάλιστα —ο Πλάτων το λέει ρητά— μπορεί να αποκαλύψει κάτι από τον πραγματικό κόσμο τον οποίο μιμείται. Αυτό συμβαίνει επειδή, σύμφωνα με τον Golden, η ομοιότητα του αντιγράφου με το μοντέλο του μας επιτρέπει να γνωρίσουμε την πραγματικότητα. Έτσι αποδεικνύεται, ισχυρίζεται ο ίδιος, πως η πλατωνική μίμηση σημαίνει την προσέγγιση της πραγματικότητας και όχι απλώς την παραγωγή πιστών αντιγράφων. Ακριβώς επειδή τα κατώτερα επίπεδα αποτελούν μιμήσεις των υψηλότερων στην ιεραρχική δομή της πραγματικότητας, ισχυρίζεται ο Golden —ακολουθώντας τους Tate και Demos σε αυτόν του τον ισχυρισμό— ο εμπνευσμένος ποιητής έχει την ευχέρεια σύλληψης κάποιας πτυχής της αλήθειας⁵⁸³.

Ο M. Barasch συμφωνεί και αυτός με τη θεώρηση της μίμησης με τη σημασία της προσέγγισης περισσότερο, παρά με τη σημασία της απλής αντιγραφής. Η χρήση του όρου «εικόνα» από τον Πλάωνα δείχνει, σύμφωνα με τον ίδιο, ότι η θεωρία του της μίμησης είναι στενά συνδεδεμένη με την ιεραρχική αντίληψή του της πραγματικότητας. Η ζωγραφική απεικόνιση δεν είναι ποτέ κάτι περισσότερο από μία προσέγγιση του αντικειμένου το οποίο μιμείται. Δεν είναι ποτέ ένα πιστό

⁵⁸² L. Golden (1975), 122.

⁵⁸³ Στο ίδιο, 123. Βλ. J. Tate (1932), 164-165, R. Demos (1939), 235.

αντίγραφό του. Η μίμηση δεν είναι, λοιπόν, σύμφωνα με τον Barasch, ποτέ τίποτε περισσότερο από μία πρόταση ή ένας υπαινιγμός⁵⁸⁴.

Πίσω από την κριτική της εικαστικής μίμησης από τον Πλάτωνα υποψιάζεται κανείς, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, μερικές φορές μία διαφορετική στάση, τη συνειδητοποίηση δηλαδή της συμβολικής σημασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτή η στάση μπορεί μόνο αμυδρά να εννοηθεί, σύμφωνα με τον Barasch, αλλά, δεδομένου ότι η επίδραση του Πλάτωνος στην ευρωπαϊκή σκέψη ήταν συντριπτική, ακόμη και αυτή η σκιά αποτελεί επιρροή. Κάποιες φορές υπάρχει ο υπαινιγμός και μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα, αν και ποτέ δεν αναφέρεται ρητώς, πως ο καλλιτέχνης μερικές φορές έχει την ικανότητα να οραματίζεται τις Ιδέες ή τα αιώνια πρότυπα. Ειδικά για τη ζωγραφική, ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος διακρίνει, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, μεταξύ των ζωγράφων οι οποίοι είναι εντελώς εξαρτημένοι από τις αισθητηριακές εντυπώσεις και των «ποιητικών» ζωγράφων οι οποίοι δεν έχουν απορροφηθεί από τον κόσμο των φυσικών αντικειμένων και των οπτικών εμφανίσεων, αλλά διατηρούν μία κάποια αυτονομία. Οι «ποιητικοί» ζωγράφοι, κατά τον Barasch, σκόπιμα στρέφοντας το βλέμμα τους προς τη μία πλευρά ή την άλλη των πραγμάτων που αναπαριστούν και προσεκτικά αναμειγνύοντας τα χρώματά τους, παράγουν «διαμέσου συνδυασμών και ανάμιξης των ανθρώπινων επιδιώξεων κι έχοντας ως στήριγμά τους εκείνο που κι ο Όμηρος το ονομάζει, όποτε το συναντά στους ανθρώπους, θεόμορφο και όμορφο σαν θεϊκό» (*Πολιτεία*, 501b4-7).

Ο «ποιητικός» ζωγράφος είναι ίσως, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, προικισμένος με την ικανότητα να δημιουργεί εικόνες υποδειγματικών μορφών, κατά κάποιον τρόπο όμοιων και ανάλογων με

⁵⁸⁴ M. Barasch (1985), 5.

τα μη-προσβάσιμα ιδανικά. Εδώ ο Πλάτων δεν αναφέρεται, κατά τον Barasch, σε συγκεκριμένα άτομα, σε πραγματικούς καλλιτέχνες από την ιστορία της τέχνης. Όμως, σε ένα άλλο πλαίσιο αναφέρεται με θαυμασμό στην αιγυπτιακή τέχνη. Ο Πλάτων αποδίδει σε αυτήν μερικά από τα χαρακτηριστικά — ειδικά αυτό του ορθολογισμού και της μονιμότητας — τα οποία είναι χαρακτηριστικά των πραγματικών ή αιώνιων Ιδεών⁵⁸⁵. Είναι δυνατή δηλαδή, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, η ύπαρξη, κατά τον Πλάτωνα, ενός είδους καλλιτέχνη ο οποίος μιμείται τις Ιδέες, έστω και αν, κατά τον Barasch, η ύπαρξή του αυτή εμφανίζεται μόνο ως υπαινιγμός και δεν αναφέρεται ρητά, στο πλατωνικό έργο.

Ο J. A. Corlett στην πραγμάτευσή του τού συγκεκριμένου θέματος, δεν μας παραθέτει τις απόψεις του αλλά εξετάζει το περιεχόμενο αυτού, το οποίο ονομάζει «θεωρητική ερμηνεία». Η τελευταία αποδίδει στον Πλάτωνα μία θεωρία της τέχνης ως μίμησης. Η «θεωρητική ερμηνεία» υποστηρίζει, κατά τον Corlett, ότι, σύμφωνα με τη φιλοσοφία του Πλάτωνος στην *Πολιτεία*, η τέχνη μιμείται άμεσα την Ιδέα ενός αισθητού ή ενός αντίγραφου της Ιδέας αυτού του αισθητού. Η «θεωρητική ερμηνεία» υποστηρίζει ότι στην *Πολιτεία* ο Πλάτων περιορίζει τη μιμητική τέχνη, λόγω των δυνητικά επιβλαβών επιρροών της στα μέλη της ιδανικής πολιτείας. Αυτό αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο να επιτρέψει ο Πλάτων, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, κάποιες αποδεκτές μορφές της μιμητικής τέχνης στην πολιτεία του⁵⁸⁶.

Ο P. Woodruff θεωρεί και αυτός με τη σειρά του πως η μίμηση δεν στηρίζεται πάντα σε απλά φαινόμενα. Στους *Νόμους*, σύμφωνα με τον

⁵⁸⁵ Στο ίδιο, 7.

⁵⁸⁶ J. A. Corlett (1991), 156.

ίδιο, η μίμηση είναι ένα είδος αναπαραγωγής το οποίο μπορεί να είναι ακριβές (βλ. *Νόμοι*, 668b7-9). Στον *Πολιτικό*, οι νόμοι είναι μιμήματα της αλήθειας την οποία γνωρίζουν οι ειδήμονες (βλ. *Πολιτικός*, 300c6-8). Όλες αυτές οι θετικές χρήσεις της μίμησης εξαρτώνται, κατά τον Woodruff, από την ιδέα ότι ένα έργο της μίμησης πρέπει να έχει τουλάχιστον κάποιες από τις καλές ποιότητες του αρχικού αντικειμένου. Η μίμηση στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, λοιπόν, εξηγεί ο ίδιος, είναι η αναπαραγωγή τουλάχιστον κάποιων ιδιοτήτων ενός πρωτότυπου, μέσω των υποδύμενων ρόλων, της απεικόνισης ή της αναπαραγωγής. Από μόνη της, καταλήγει, δεν αξιολογείται ούτε αρνητικά ούτε θετικά. Όταν απορρέει από την άγνοια, όπως στην περίπτωση των ποιητών, έχει στόχο να εξαπατήσει το κοινό της. Όταν επιδιώκει να αναπαράγει τη συγκίνηση, τη συμμετοχή στις ιδιότητες της δράσης, όπως στο θέατρο, τότε διαφθείρει ηθικά. Όμως, όταν μας δίνει το δεύτερο καλύτερο πράγμα μετά από ένα χαμένο και θείο πρωτότυπο, τότε η μίμηση είναι, κατά την ανάγνωση του Woodruff, «η καλύτερη ελπίδα μας»⁵⁸⁷.

Ο Κ. Dorter ισχυρίζεται πως ο Σωκράτης ο ίδιος φάνηκε να προτείνει πως ένας ζωγράφος θα μπορούσε κατ' αρχήν να μιμείται κάτι το οποίο να μοιάζει στην Ιδέα, όταν συνέλαβε την εικόνα ενός ζωγράφου ο οποίος ζωγραφίζει τον πιο όμορφο άνθρωπο (βλ. *Πολιτεία*, 472d4-7). Για να επιβεβαιώσει τον ισχυρισμό του αυτό, ο ίδιος ερμηνευτής φέρνει στη συνέχεια μερικά παραδείγματα της ελληνικής τέχνης από την εποχή του Πλάτωνα τα οποία δείχνουν κάποια προσπάθεια για ιδανική έκφραση. Ο στόχος για τον Πλάτωνα ήταν «προφανώς», κατά τον Dorter, να συλλάβει κανείς το ιδεατό και όχι να μιμηθεί την εμφάνιση ενός συγκεκριμένου

⁵⁸⁷ P. Woodruff (1998), 523.

προσώπου⁵⁸⁸.

Όλη η τέχνη, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ της αντίληψης μέσω των αισθήσεων και της αντίληψης μέσω της λογικής. Η καλλιτεχνική εξιδανίκευση μας οδηγεί, σύμφωνα με την ανάγνωση του Dorter, από τις αισθήσεις μας σε κάτι νοητό⁵⁸⁹. Ο Dorter θεωρεί και αυτός όπως ο Woodruff, πως δίπλα στην κριτική του Σωκράτη πρέπει να λάβουμε υπόψη μας και την αναγνώριση εκ μέρους του μίας ενδεχόμενης θετικής επίδρασης της τέχνης. Όταν οι τέχνες χρησιμοποιούν τα αισθητά για να μας αφυπνήσουν τη δυνατότητα για κάτι περισσότερο, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, γίνονται τα ισχυρά εργαλεία της εκπαίδευσης και του διαφωτισμού τα οποία ο Σωκράτης καλωσόριζε στο τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας*⁵⁹⁰.

Φτάνοντας στο 2009, ο J. Mitscherling ισχυρίζεται πως οι καλλιτεχνικές μιμήσεις χαρακτηρίζονται στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* ως άξιες μομφής, όχι μόνο γιατί υπάρχουν σε ένα οντολογικό επίπεδο κατώτερο από αυτό της «πραγματικότητας», αλλά και επειδή μπορούν να επηρεάσουν το κοινό τους με τέτοιο τρόπο ώστε να το εξαπατήσουν να δεχθεί τη μίμηση ως πραγματικότητα, μία αποδοχή η οποία συνεπάγεται την αποτίμηση των φαινομένων πάνω από την πραγματικότητα. Από τη στιγμή κατά την οποία το φαινόμενο ως εκ τούτου θεωρείται και αξιολογείται με αυτόν τον τρόπο, παύει, σύμφωνα με τον Mitscherling, να σημαίνει κάτι πέρα από το ίδιο. Παύει, δηλαδή, να εκτελεί μία συμβολική λειτουργία και ακριβώς όταν η καλλιτεχνική εικόνα παύει να λειτουργεί

⁵⁸⁸ Στο ίδιο, 311.

⁵⁸⁹ Στο ίδιο, 314.

⁵⁹⁰ Στο ίδιο, 325.

ως σύμβολο, τότε το έργο τέχνης γίνεται επιδεκτικό τέτοιων οντολογικών κριτικών, όπως αυτών που εμφανίζονται στο δέκατο Βιβλίο⁵⁹¹. Η άποψη του συγκεκριμένου ερμηνευτή είναι δηλαδή πως η μιμητική τέχνη η οποία απορρίπτεται από τον Πλάτωνα, είναι μόνο εκείνη η οποία παύει να λειτουργεί συμβολικά, αυτή που παύει να σημαίνει κάτι το οποίο είναι πέρα από την ίδια.

Ο Mitscherling παραθέτει προς υπεράσπιση του ισχυρισμού του, την άποψη του Collingwood ο οποίος περιγράφει την αλήθεια ως «καλυμμένη ή μεταμφιεσμένη σε μία φανταστική μορφή»⁵⁹². Από τη στιγμή από την οποία αναγνωρίζουμε την εικόνα ως σύμβολο, το έργο τέχνης μεταφέρεται σε υψηλότερο επίπεδο, γιατί το σύμβολο δείχνει, πέρα από τον εαυτό του, προς μία υψηλότερη αλήθεια την οποία, ως συμβολική εικόνα, μιμείται. Δυνάμει του συμβολικού χαρακτήρα της, δηλαδή, η καλλιτεχνική εικόνα είναι ικανή, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, να «μιμείται» την αλήθεια⁵⁹³. Ο Mitscherling συμφωνεί εδώ με τον Barasch, ο οποίος επίσης θεωρεί ότι η καλλιτεχνική δημιουργία έχει συμβολική σημασία. Μόνο που για τον τελευταίο αυτή η θεώρηση παρουσιάζεται από τον Πλάτωνα «μόνο αμυδρά»⁵⁹⁴.

Πρέπει να συμπεράνουμε, σύμφωνα με τον Mitscherling, ότι ο Πλάτων κατανόησε αρκετά καλά την ιδιαίτερη φύση της τέχνης και θεώρησε πως αυτή συνίσταται κυρίως από τη μίμηση. Μέσω της μίμησης αυτής, το έργο τέχνης είναι σε θέση είτε να βάζει το κοινό του στον πειρασμό να αποτιμά

⁵⁹¹ J. Mitscherling (2009), 298.

⁵⁹² Στο ίδιο, 299. Βλ. R. G. Collingwood (1925), 162.

⁵⁹³ J. Mitscherling (2009), 300.

⁵⁹⁴ M. Barasch (1985), 7.

το σχετικό πάνω από το απόλυτο, είτε να εκτελεί αυτή τη συμβολική λειτουργία σύμφωνα με την οποία μπορεί να οδηγήσει το κοινό στην αλήθεια, και έτσι να αποτιμήσει το απόλυτο πάνω από το σχετικό⁵⁹⁵. Οι αλληγορίες και οι μύθοι του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου εκτελούν ουσιαστικά την ίδια συμβολική λειτουργία, όπως και η ποιητική εικόνα: όλα δείχνουν προς μία αλήθεια η οποία δεν μπορεί με κανέναν άλλο ή καλύτερο τρόπο να εκφρασθεί. «Όπως η αλήθεια βρίσκεται, για τον Πλάτωνα, μόνο ανάμεσα στις Ιδέες», εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, «η ποίηση μπορεί να μιμείται τις Ιδέες»⁵⁹⁶. Με τη βοήθεια των συμβόλων, το ποίημα συνιστά, σύμφωνα με τον Mitscherling, μία εικόνα των Ιδεών, και συγκεκριμένα, των Ιδεών των αρετών, όπως είναι η σοφία, η εγκράτεια, το θάρρος, η ευσέβεια και η δικαιοσύνη. Ωστόσο, αν η ποίηση είναι ικανή για μία τέτοια ηθική εκπαίδευση, ο ακροατής πρέπει ήδη να εκπαιδευτεί ως προς τη φύση του. Αυτού του είδους η εκπαίδευση επιτυγχάνεται με αυτήν ακριβώς τη φιλοσοφική έρευνα την οποία βρίσκουμε στους διαλόγους του Πλάτωνος να επιδιώκει ο Σωκράτης⁵⁹⁷. Η αυστηρή και πειθαρχημένη μελέτη της φιλοσοφίας αποτελεί, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, απαραίτητη προϋπόθεση για τη δυνατότητα της ορθής εκτίμησης της ποίησης⁵⁹⁸.

Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με τους μελετητές εκείνους οι οποίοι, σε αντιπαράθεση με αυτούς τους οποίους εξετάσαμε μέχρι τώρα, θεωρούν πως η μιμητική τέχνη μιμείται τα αντικείμενα του αισθητού κόσμου, τα επιμέρους αντικείμενα, τα οποία είναι αντιληπτά μέσω των αισθήσεων.

⁵⁹⁵ J. Mitscherling (2009), 301.

⁵⁹⁶ Στο ίδιο, 303.

⁵⁹⁷ Στο ίδιο, 303.

⁵⁹⁸ Στο ίδιο, 304.

3. 3. Η μιμητική τέχνη μιμείται τα αντικείμενα τα οποία γίνονται αντιληπτά μέσω των αισθήσεων

Οι ερμηνευτές τους οποίους θα εξετάσουμε στη συνέχεια δεν θεώρησαν πως η μιμητική τέχνη μιμείται κάποια ιδανική πραγματικότητα η οποία ταυτίζεται με τον κόσμο των πλατωνικών Ιδεών, αλλά αντίθετα ισχυρίστηκαν πως η μιμητική τέχνη στην *Πολιτεία*, είναι μιμητική των αισθητών αντικειμένων, των αντικειμένων δηλαδή του φυσικού κόσμου, ο οποίος γίνεται αντιληπτός σε εμάς μέσω των αισθήσεών μας. Σύμφωνα με τον διαχωρισμό τον οποίον είδαμε να γίνεται στην αρχή του δέκατου Βιβλίου της *Πολιτείας* μεταξύ τριών ειδών κρεβατιών, αυτού το οποίο υπάρχει στην περιοχή της αληθινής υπόστασης, αυτού το οποίο έχει κατασκευάσει ο ξυλουργός και αυτού το οποίο έχει κατασκευάσει ο ζωγράφος (βλ. *Πολιτεία*, 597b5-597b11), θα λέγαμε ότι οι παρακάτω ερμηνευτές θεωρούν πως ο μιμητικός καλλιτέχνης μιμείται τα δεύτερα αντικείμενα, δηλαδή, στην περίπτωση που συναντάμε εδώ, το κρεβάτι το οποίο έχει κατασκευάσει ο ξυλουργός.

Είναι σαφές κατά τον B. Bosanquet πως η διάκριση μεταξύ των επιπέδων της πραγματικότητας, την οποία κάνει ο Σωκράτης στην αρχή του δέκατου Βιβλίου της *Πολιτείας* (βλ. 597b5-597b11) παρουσιάζει τον ποιητή και τον ζωγράφο, στο ίδιο επίπεδο με κάποιον ο οποίος κρατά έναν καθρέφτη απέναντι στα αντικείμενα της αισθητηριακής αντίληψης⁵⁹⁹. Το ίδιο θεωρεί και ο J. Adam, ο οποίος αναφερόμενος πάλι στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* καταλήγει πως ο μιμητής δεν κατασκευάζει τις Ιδέες («οὐκ

⁵⁹⁹ B. Bosanquet (1895), 379.

[...] τὸ εἶδος ποιεῖν», 597a1), αλλά στην πραγματικότητα βρίσκεται τρεις φορές απομακρυσμένος από τη γνώση⁶⁰⁰.

Σύμφωνα με τον S. H. Butcher, στον οποίον είδαμε να αντιτίθενται στην προηγούμενη ενότητα συγκεκριμένα οι Tate και Dewey, ο Πλάτων θεώρησε στην *Πολιτεία* τις καλές τέχνες ως μία απλή επίφαση, μία ψευδαίσθηση, σε αντίθεση με την πραγματικότητα⁶⁰¹. Ο Πλάτων θεώρησε, κατά τον ίδιο, πως την πραγματικότητα συνιστούσε μόνο ο κόσμος των Ιδεών, και τα φαινόμενα αποτελούσαν εικόνες οι οποίες, στην καλύτερη περίπτωση, μας θυμίζουν κάποιο ουράνιο αρχέτυπο. Σύμφωνα με την ανάγνωση του Butcher, ο ποιητής ή ο ζωγράφος κρατά έναν καθρέφτη απέναντι στα υλικά αντικείμενα και συλλαμβάνει τον αντικατοπτρισμό του κόσμου γύρω του, ο οποίος είναι ο ίδιος, μόνον αντανάκλαση του ιδεατού κόσμου (βλ. 596e1-4). Ο πραγματικός, φυσικός κόσμος στέκεται ως εκ τούτου, σύμφωνα με τον Butcher, πιο κοντά στην Ιδέα από ό,τι η καλλιτεχνική μίμηση και, τα έργα τέχνης είναι αντίγραφα αντιγράφων, δύο φορές απομακρυσμένα από την αλήθεια (βλ. 597e3-4)⁶⁰². Οι ποιητές δεν μπορούν, κατά την ανάγνωση του ίδιου, να ξεπεράσουν το εύρος της εμπειρίας, δεν έχουν καμία αντίληψη της φύσης του ανθρώπου, της ανθρώπινης ψυχής, όπως είναι καθ' εαυτή. Κάτι τέτοιο μπορεί να επιτευχθεί μόνο με τη φιλοσοφική μελέτη⁶⁰³.

Το ίδιο θεωρεί και ο G. M. A. Grube· σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, αυτό το οποίο οι καλλιτέχνες μπορούν να κάνουν, είναι να

⁶⁰⁰ J. Adam (1905), 405.

⁶⁰¹ S. H. Butcher (1911), 158.

⁶⁰² Στο ίδιο, 159.

⁶⁰³ Στο ίδιο, 160.

αναπαράγουν όσο το δυνατόν ακριβέστερα ορισμένα ιδιαίτερα γεγονότα. Κατά τον Grube, ο Πλάτων αποκαλούσε κάθε καλλιτέχνη μιμητή και με αυτό εννοούσε μιμητή των φυσικών αντικειμένων. Ο ίδιος ερμηνευτής αναρωτιέται βέβαια γιατί ο καλλιτέχνης, κατά τον Πλάτωνα, δεν μπορεί να μιμείται, ή να στοχάζεται, τις Ιδέες, με τον ίδιο τρόπο όπως τα φαινόμενα⁶⁰⁴. Ο ίδιος ερμηνευτής παραδέχεται πως μερικές φορές ο Πλάτων πλησιάζει μία τέτοια άποψη, όπως για παράδειγμα όταν περιγράφει την εικόνα του «πιο όμορφου» ανθρώπου (βλ. 472d4-7), αλλά δεν τη διατυπώνει ρητά⁶⁰⁵.

Ο Grube ενισχύει αυτήν του την άποψη στο έργο του *Plato's Republic* το 1974, όπου λέγεται πως ο Σωκράτης υποδεικνύει ότι τα αποτελέσματα της «μίμησης» είναι τρεις φορές απομακρυσμένα από την αλήθεια, δηλαδή, από τις Ιδέες. Η μιμητική τέχνη εμφανίζεται στην *Πολιτεία* να μιμείται, κατά τον Grube, μόνο τα συγκεκριμένα αισθητά, και μάλιστα μόνο στη φαινομενικότητά τους⁶⁰⁶.

Ο J. Ferguson θεωρεί, συμφωνώντας όπως παραδέχεται ο ίδιος με τον Tate, πως ο όρος «μίμησις» είναι διφορούμενος. Συμβατικά μεταφρασμένος ως «μίμηση», μεταφέρει μερικές φορές αυτό το οποίο θα αποκαλούσαμε σήμερα φωτογραφική αντιγραφή. Όμως, αυτό δεν εξαντλεί το περιεχόμενό της, κατά τον Ferguson, και είναι καλύτερο να αποκληθεί «αναπαράσταση». Παρ' όλα αυτά, ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος δεν περιορίζει, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, την τέχνη στην αναπαράσταση. Εκφράζει εκτίμηση για τον ζωγράφο ο οποίος δεν ζωγραφίζει το φαινόμενο ενός πραγματικού ανθρώπου, αλλά το πώς θα ήταν ο πιο

⁶⁰⁴ G. M. A. Grube (1927), 284.

⁶⁰⁵ Στο ίδιο, σημ. 42, 284.

⁶⁰⁶ G. M. A. Grube (1974), 239.

όμορφος άνθρωπος⁶⁰⁷. Είναι λίγο περίεργο, κατά τη γνώμη του, το γεγονός πως ο Πλάτων δεν είχε αναπτύξει μία πιο εποικοδομητική θεωρία της τέχνης. Γιατί ήταν πάντα ανοιχτό, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, για τον Πλάτωνα το ενδεχόμενο να μπορεί ο καλλιτέχνης στο υψηλότερο σημείο του, να αναπαριστά τις Ιδέες άμεσα, και να δει φευγαλέα την Ιδέα του Ωραίου όπως περιγράφεται στο *Συμπόσιο*. Ο Ferguson αναρωτιέται κι αυτός μαζί με τον Grube, γιατί ο Πλάτων δεν είχε μία τέτοια θεωρία. Χωρίς αμφιβολία εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής «ο Grube είχε δίκιο να υποθέσει ότι ήταν λόγω της δικής του [του Πλάτωνος] εσωτερικής σύγκρουσης και ψυχολογικής του ανάπτυξης που δεν συνέβη κάτι τέτοιο»⁶⁰⁸.

Την ίδια διερώτηση με τον Grube και τον Ferguson σχετικά με το αν θα έπρεπε ο Πλάτων να είχε εκφράσει ρητά την περίπτωση ενός καλλιτέχνη ο οποίος θα μιμείται τις Ιδέες, εκφράζει και ο H. M. Partee. Σύμφωνα με τον τελευταίο, η καταδίκη της ρεαλιστικής τέχνης από τον Πλάτωνα δεν θα έπρεπε απαραίτητα να εφαρμόζεται σε όλους τους τύπους τέχνης. Σε σημεία άλλων διαλόγων, κατά τον Partee, ο ενάρετος άνθρωπος εμφανίζεται να «μιμείται» την Ιδέα του Αγαθού. Επομένως, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, ο καλλιτέχνης δεν θα έπρεπε να περιορίζεται στη φωτογραφική αντιγραφή, στη «δημιουργία» ενός κόσμου μέσω ενός καθρέφτη όπως εμφανίζεται να κάνει στην *Πολιτεία* (βλ. 596d8-e3). Αν ένας άνθρωπος μπορεί να μιμηθεί την Ιδέα του Αγαθού, ισχυρίζεται ο Partee, ο ποιητής ο οποίος τον μιμείται θα πρέπει, κατά συνέπεια να μιμείται την Ιδέα του Αγαθού. Μάλιστα, η περίπτωση για την παραδοχή

⁶⁰⁷ J. Ferguson (1957), 140.

⁶⁰⁸ Στο ίδιο, 143.

ενός δεύτερου είδους μίμησης, διαφαίνεται, κατά τον Partee, στο περίφημο χωρίο για την εικόνα του πιο όμορφου ανθρώπου (βλ. 472d4-7)⁶⁰⁹.

Υπάρχει, ωστόσο, κατά την άποψη του ίδιου ερμηνευτή, μία πολύ συγκεκριμένη ένσταση, και εδώ αναφέρεται στον Grube, σύμφωνα με τον οποίο «ποτέ ο ίδιος [ο Πλάτων] δεν υποδεικνύει κάτι τέτοιο»⁶¹⁰. Ο Πλάτων όντως, κατά τον Partee, ποτέ δεν κάνει αυτήν τη σύνδεση, δηλαδή του καλλιτέχνη ως μιμούμενου την Ιδέα του Αγαθού, λόγω του ότι μιμείται τον άνθρωπο στο φυσικό κόσμο ο οποίος, με τη σειρά του, μιμείται την Ιδέα του Αγαθού. Ο ίδιος μελετητής θεωρεί μάλιστα πως ο Πλάτων επιχειρεί στη συνέχεια να αποδείξει ότι στην πραγματικότητα καμία τέχνη ή γλώσσα δεν μπορεί να συλλάβει τις αιώνιες Ιδέες⁶¹¹. Στην ίδια θέση ομολογεί πως βρίσκεται και ο D. Gallop, κατά τον οποίο, για μία στιγμή εμφανίζεται η δυνατότητα να μιμείται ο καλλιτέχνης την Ιδέα του κρεβατιού, ενώ την επόμενη στιγμή ο Πλάτων αρνείται πως αυτή η δραστηριότητα συμπεριλαμβάνεται σε αυτές του συνηθισμένου ζωγράφου⁶¹².

Ο Partee συνεχίζει να υποστηρίζει την ίδια θέση στο έργο του *Plato's Poetics: The Authority of Beauty* το οποίο συνέγραψε το 1981. Η φυσική πιστότητα της μίμησης, επιμένει ο Partee, παρέχει για τον Πλάτωνα το μόνο κριτήριο για να την κρίνει κανείς⁶¹³. Ο Πλάτων παραδέχεται, κατά την άποψη του ίδιου ερμηνευτή, ότι η τέχνη μπορεί να είναι αληθής και η ποίηση να περιέχει μεγάλες αλήθειες, αλλά μόνο ως δυνατότητες. Παρ'

⁶⁰⁹ H. M. Partee (1970), 217.

⁶¹⁰ G. M. A. Grube (1927), σημ. 42, 284.

⁶¹¹ H. M. Partee (1970), 218.

⁶¹² D. Gallop (1965), 120.

⁶¹³ H. M. Partee (1981), 113.

όλα αυτά, δεν επιτρέπει ρητά στον καλλιτέχνη αυτή την ικανότητα, εξηγεί ο συγκεκριμένος μελετητής και το δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* φαίνεται να αρνείται ακόμα και την πιθανότητα για κάτι τέτοιο. Ο Πλάτων δεν συμβιβάζει, σύμφωνα με τον Partee, την αδαή μίμηση της τέχνης με την πιστή αντιγραφή των αιωνίων Ιδεών⁶¹⁴.

Ο P. Shorey από την πλευρά του, θεωρεί πως όταν ο Πλάτων αναφέρεται στον ζωγράφο ο οποίος ζωγραφίζει τον «πιο όμορφο άνθρωπο» (βλ. 472d4-7), θα πρέπει να προσέξουμε πως μιλάει από τη σκοπιά της κοινής γνώμης. Δεν είναι θεμιτό, κατά τη γνώμη του, να θεωρήσουμε πως ο καλλιτέχνης αντιγράφει εδώ την Ιδέα, πράγμα το οποίο μάλιστα αρνείται ο Πλάτων, κατά την άποψη του Shorey, στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 597a1-2)⁶¹⁵. Η τέχνη είναι απάτη, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, και αυτό δεν επηρεάζει την κεντρική θέση του Πλάτωνα, πως ο καλλιτέχνης μιμείται τον «πραγματικό», φυσικό κόσμο, όχι τον κόσμο των Ιδεών. Η μίμηση του καλλιτέχνη μπορεί να είναι υποδεέστερη ή καλύτερη από το πρότυπό της. Όμως, το πρότυπό της δεν είναι, κατά τον Shorey, η πλατωνική Ιδέα⁶¹⁶.

Ο Shorey διατηρεί την ίδια ερμηνευτική κατεύθυνση στο έργο του *What Plato Said*, όπου εξηγεί πως ο θεός δημιουργεί την Ιδέα ενός κρεβατιού, δημιουργεί δηλαδή την ουσιαστική πραγματικότητα, ο τεχνίτης αντιγράφει ή ενσαρκώνει την Ιδέα του λεγόμενου «πραγματικού» κρεβατιού της εμπειρίας και, τέλος, ο καλλιτέχνης με χρώματα ή έντονα χρωματισμένες λέξεις αντιγράφει το αντίγραφο της Ιδέας με κατάλληλο τρόπο έτσι ώστε να εξαπατά τους αδαείς. Η τέχνη, λοιπόν, σύμφωνα με την ανάγνωση του Shorey, είναι ένας δημιουργός ψευδαισθήσεων τρεις

⁶¹⁴ Στο ίδιο, 119.

⁶¹⁵ P. Shorey (1930), 504-505.

⁶¹⁶ Στο ίδιο, 424-425.

φορές απομακρυσμένων από την πραγματικότητα. Η ψευδαίσθηση πως ο ποιητής γνωρίζει όλα τα θέματα και όλα τα αντικείμενα οφείλεται στην επίδραση την οποία τα ωραία λόγια και ο ρυθμός έχουν. Ο καλλιτέχνης, καταλήγει ο ίδιος ερμηνευτής, είναι ένας απλός μιμητής, ένας αντιγραφέας⁶¹⁷.

Ο F. M. Cornford εντοπίζει ως επιβεβαίωση του ισχυρισμού πως ο Πλάτων θεωρούσε την ποίηση ως μιμούμενη τα αισθητά, την υπόθεση ότι ο τελευταίος είχε στο νου του την ψευδαισθητική ζωγραφική και το ρεαλιστικό δράμα της εποχής του. Η άποψη πως ένα έργο τέχνης είναι μία εικόνα ή μία ομοιότητα ενός προτύπου, εξηγεί ο Cornford, ή πως αυτό κρατά έναν καθρέφτη απέναντι στη φύση, έγινε αρκετά διαδεδομένη προς το τέλος του πέμπτου αιώνα, μαζί με το ρεαλιστικό δράμα του Ευριπίδη και την ψευδαισθητική ζωγραφική του Ζεύξιδος. Η κριτική του Πλάτωνος υιοθετεί αυτήν τη θεωρία, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, και είναι γι' αυτόν τον λόγο για τον οποίο η τέχνη η οποία αποκαλείται «ρεαλιστική», θεωρείται όσο το δυνατόν περισσότερο απομακρυσμένη από την πραγματικότητα⁶¹⁸.

Ο ίδιος ερμηνευτής θεωρεί πως η μεταφυσική διάκριση του νοητού κόσμου των Ιδεών, ο οποίος είναι γνωστός στον φιλόσοφο και του αισθητού κόσμου, ο οποίος είναι ο μόνος κόσμος που ο μιμητικός αναγνωρίζει, παρέχει τη βάση για μία ευρύτερη κριτική στην ποίηση και την τέχνη γενικότερα ως πολύ απομακρυσμένες από οποιαδήποτε σύλληψη της πραγματικότητας⁶¹⁹. Το αποτέλεσμα είναι τελικά, σύμφωνα με τον ίδιο, πως η απεικόνιση του κρεβατιού από τον καλλιτέχνη θεωρείται ως δύο

⁶¹⁷ P. Shorey (1933), 249.

⁶¹⁸ F. M. Cornford (1941), 316.

⁶¹⁹ Στο ίδιο, 314.

φορές απομακρυσμένη από την ουσιαστική του Ιδέα. Είναι, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, μόνο ένα αντικαθρέφτισμα ενός αισθητού αντικειμένου, το οποίο είναι πάλι μόνο μία ενσάρκωση — με πολλά τυχαία χαρακτηριστικά — της πραγματικής Ιδέας⁶²⁰.

Ο J. J. Donohue επιβεβαιώνει τους ισχυρισμούς όλων των παραπάνω ερμηνευτών, θεωρώντας πως σε αντίθεση με τον τεχνίτη, ο καλλιτέχνης δεν αντιγράφει τις Ιδέες από πρώτο χέρι, αλλά απλώς μιμείται τα αντίγραφά τους. Αυτό αποτελεί καθαρή μίμηση, κατά τον ίδιο, δύο φορές απομακρυσμένη από την πραγματικότητα⁶²¹.

Σύμφωνα με τον L. Moss, ο Πλάτων υπαινίσσεται — δεν αναπτύσσει βέβαια την ιδέα πλήρως μέχρι το δέκατο Βιβλίο — πως το ποιητικό μέσο δεν μπορεί να αναπαραστήσει κατά κανέναν άμεσο τρόπο τις βασικές αλήθειες και τις αρετές τις οποίες έχει ορίσει: η γλώσσα του ποιητή περιγράφει ή αντιγράφει μόνο τα αξιοθαύμαστα λόγια και τις πράξεις των ηρώων ή των θεών — όχι τις Ιδέες ή τα αφηρημένα ιδανικά της ηθικής πράξης, αλλά μάλλον τη συγκεκριμένη δραστηριότητα των χαρακτήρων. Έτσι αυτό το οποίο η ποίηση λαμβάνει ως άμεσο αντικείμενό της αποτελεί στην πραγματικότητα, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, το μέσο μίας άλλης τέχνης, της τέχνης της φωτισμένης ζωής την οποία διάγουν οι χαρακτήρες οι οποίοι απεικονίζονται στις ιστορίες του ποιητή. Συνεπώς, είναι ανακριβής, κατά τον Moss, ο ισχυρισμός πως για τον Πλάτωνα τα ιδανικά πρότυπα αποτελούν το αντικείμενο της ποίησης⁶²².

⁶²⁰ Στο ίδιο, 316.

⁶²¹ J. J. Donohue (1943), 56.

⁶²² L. Moss (1971), 535.

Η Ν. Demand από την πλευρά της, αναρωτιέται αν μπορούμε να αποδώσουμε τις απόψεις του Πλάτωνος για την τέχνη σε κάποια επιρροή από τη σύγχρονή του εικαστική ζωή. Αυτό φαίνεται απίθανο, κατά την άποψή της, και έτσι αντιπαρατίθεται στον Cornford, ο οποίος εντόπισε την απαρχή των απόψεων του Πλάτωνος για τις μιμητικές τέχνες στις απόψεις που είχε για την τέχνη της εποχής του⁶²³. Στην ουσία, εξηγεί η Demand, αυτό το οποίο ο Πλάτων απαίτησε από την τέχνη ήταν μία «αληθινή» αντιγραφή. Η απαίτηση αυτή ήταν φιλοσοφική, ή, για να είμαστε ακριβέστεροι, κατά την ίδια, επιστημολογική, και όχι αισθητική — η ίδια ερμηνεύτρια παραπέμπει στους *Νόμους* (βλ. *Νόμοι*, 669a2-b3). Ακριβώς επειδή η απαίτησή του αυτή ήταν κατά κύριο λόγο, σύμφωνα με την Demand, επιστημολογική και όχι αισθητική ή σχετική με τη ζωγραφική, φαίνεται απίθανο να αντικατοπτρίζει τις ιδέες ή τις πρακτικές κάποιας συγκεκριμένης σύγχρονης του σχολής ζωγραφικής, ή οποιασδήποτε σχολής την οποία ανενδοίαστα αποδεχόταν⁶²⁴.

Όμως, ο H. S. Thayer από την πλευρά του, παραδέχεται πως οι απόψεις του Πλάτωνος για τη ζωγραφική ως μιμητικός ρεαλισμός δεν ήταν ασυνήθιστες⁶²⁵. Οι περισσότερες ιστορίες για τους ρεαλιστές ζωγράφους της εποχής του ακολουθούν την ίδια άποψη: αυτοί οι οποίοι βλέπουν τους ζωγραφικούς πίνακες παραπλανώνται πάντα και συγχέουν αυτά τα οποία βλέπουν με τα πραγματικά αντικείμενα. Αυτό αποτελεί μέρος της «μαγείας» της ζωγραφικής, και των μιμητικών τεχνών γενικά,

⁶²³ F. M. Cornford (1941), 316.

⁶²⁴ N. Demand (1975), 20.

⁶²⁵ H. S. Thayer (1977), 602.

υποστηρίζει ο Πλάτων —σύμφωνα με την ανάγνωση του Thayer: αυτό που φαίνεται συγχέεται με αυτό που είναι⁶²⁶.

Η άποψη του R. A. Goodrich διαφοροποιείται από τους προηγούμενους μελετητές, με εξαίρεση τον Grube, καθώς θεωρεί πως ένας ζωγράφος, είναι ανίκανος να αναπαραστήσει «το αντικείμενο έτσι όπως αυτό είναι στην πραγματικότητα», γιατί μπορεί να απεικονίσει μόνο «την επιφανειακή εμφάνισή του» σε όλες τις ποικιλίες της (βλ. *Πολιτεία*, 598a1-b5)⁶²⁷. Ο Goodrich, δηλαδή, εστιάζει το ενδιαφέρον του στο γεγονός —κατά την άποψή του— πως η μιμητική τέχνη είναι μιμητική όχι των αντικειμένων έτσι όπως αυτά υπάρχουν στη φυσική πραγματικότητα αλλά μιμητική μίας όψης, μίας πλευράς τους μόνο. Δεν θεωρεί τη μίμηση ως άμεση αντιγραφή του φυσικού κόσμου, αλλά ως αντιγραφή μίας πλευράς ή όψης του μόνο. Την ίδια άποψη περί της αντιγραφής των αισθητών από μία πλευρά τους μόνο, έχουν ο Crombie και οι Gilbert και Kuhn στο έργο τους *A History of Aesthetics*⁶²⁸. Την άποψη αυτή ακολουθούν επίσης αργότερα οι G. Gebauer και C. Wulf, οι οποίοι θεωρούν πως ο Πλάτων αρνείται στη ζωγραφική και στην ποίηση τη δυνατότητα να μιμούνται τις Ιδέες, καθώς, κατά την ανάγνωσή τους, αυτές οι τέχνες για τον Πλάτωνα παράγουν μόνο τη φαινομενική μορφή των πραγμάτων⁶²⁹.

Στην καλύτερη περίπτωση, κατά τον Goodrich, για να απεικονίσει ο μιμητικός καλλιτέχνης ένα συγκεκριμένο κρεβάτι, σε μία συγκεκριμένη θέση και σε μία συγκεκριμένη στιγμή από μία ορισμένη άποψη, αυτό το

⁶²⁶ Στο *ίδιο*, 603.

⁶²⁷ R. A. Goodrich (1982), 128. Βλ. G. M. A. Grube (1974), 239.

⁶²⁸ I. M. Crombie (1962) τόμος I, 144, K. Gilbert, H. Kuhn (1939), 27.

⁶²⁹ G. Gebauer, C. Wulf (1995), 37.

οποίο κάνει είναι να αποδίδει μία σειρά εμπειρικών ιδιοτήτων σε εκείνο το κρεβάτι. Καμία από αυτές τις ιδιότητες δεν ακολουθεί αναγκαστικά την «Ιδέα» του κρεβατιού, ή, καλύτερα, καμία από αυτές δεν προέρχεται από την Ιδέα του κρεβατιού. Η ζωγραφική απεικόνιση δεν μπορεί να είναι ταυτόσημη με την Ιδέα, ακριβώς όπως ένα σχέδιο ενός ισοσκελούς τριγώνου δεν είναι το ίδιο, κατά τον Goodrich, με την Ιδέα της τριγωνικότητας⁶³⁰.

Η άποψη του J. Moravcsik πάνω σε αυτό το θέμα, είναι πως στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* τα έργα του καλλιτέχνη παρουσιάζονται ως αναπαραστάσεις αισθητών αντικειμένων ή ιδιοτήτων (βλ. 603a10-c8). Αυτό το οποίο αναπαρίσταται, κατά τη γνώμη του, είναι κάτι συγκεκριμένο και αισθητό και ως εκ τούτου, κάτι που είναι οντολογικά ύστερο των Ιδεών⁶³¹. Η P. Murray ακολουθεί τον ίδιο συλλογισμό και ισχυρίζεται πως η αναλογία με την εικαστική αναπαράσταση επιτρέπει στον Πλάτωνα να εισαγάγει μία μεταφυσική διάσταση στη συζήτηση: Ενώ αυτός ο οποίος υποδύεται αφομοιώνει ο ίδιος τα χαρακτηριστικά του ρόλου του και γίνεται, ως εκ τούτου, ο χαρακτήρας τον οποίον αναπαριστά, το μόνο που κάνει ο ζωγράφος, κατά την Murray, είναι να παράγει ένα επιφανειακό αντίγραφο της εμφάνισης των πραγμάτων. Η μίμηση γίνεται τώρα το ισοδύναμο της αντανάκλασης του εξωτερικού κόσμου σε ένα καθρέφτη, μία άχρηστη δραστηριότητα, η οποία απλώς αντανακλά τον επουσιώδη κόσμο των φαινομένων. Αυτό το επιχείρημα, το οποίο ο Πλάτων εφαρμόζει επίσης στο σύνολο της ποίησης, πρέπει να

⁶³⁰ R. A. Goodrich (1982), 128.

⁶³¹ J. Moravcsik (1982), 34.

γίνει κατανοητό στο πλαίσιο της θεωρίας των Ιδεών, όπως ο Σωκράτης επισημαίνει στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 597a5)⁶³².

Ο Μ. Η. Abrams εμμένει και αυτός στην οντολογική συνέπεια της τοποθέτησης των μιμήσεων στην τρίτη κατά σειρά απόσταση από την αλήθεια και την πραγματικότητα. Ο συγκεκριμένος μελετητής ισχυρίζεται πως από την αρχική τοποθέτηση ότι η τέχνη μιμείται τον κόσμο των φαινομένων, προκύπτει ότι τα καλλιτεχνικά έργα βρίσκονται στην κατώτερη βαθμίδα της τάξης των υπαρχόντων πραγμάτων. Ακόμη, δεδομένου ότι η σφαίρα των Ιδεών αποτελεί τον έσχατο τόπο όχι μόνο της πραγματικότητας αλλά και της αξίας, η ετυμολογία ότι η τέχνη βρίσκεται στην τρίτη κατά σειρά θέση από την αλήθεια συνεπάγεται αυτομάτως ότι είναι εξίσου μακριά από το ωραίο και το αγαθό⁶³³.

Ο S. Blackburn αμφιβάλλει αν κανένας έχει ποτέ πεισθεί από αυτό το τολμηρό επιχείρημα του Πλάτωνος το οποίο εμφανίζεται στην αρχή του δέκατου Βιβλίου της *Πολιτείας* (βλ. 595c7-598c1) όπου γίνεται η διάκριση μεταξύ τριών ειδών κατασκευαστών του κρεβατιού. Το επιχείρημα αυτό βασίζεται, κατά την άποψη του ίδιου ερμηνευτή, στη μη ελκυστική ιδέα πως ό, τι δείχνουν οι αισθήσεις είναι μη πραγματικό⁶³⁴. Όμως, βασίζεται και σε μία πιο σημαντική παρανόηση του τι μπορεί να αναπαρασταθεί από την ποίηση ή τη ζωγραφική. Ο Πλάτων προϋποθέτει, σύμφωνα με τον Blackburn, πως οι αναπαραστάσεις παράγουν απλώς δευτερεύοντα πράγματα — νέα αντικείμενα προσοχής, διακριτά από κάτι πιο «πραγματικό». Η καταστροφική κίνηση εδώ θα ήταν, κατά την άποψή του, να υποθέσουμε ότι η αναπαράσταση του τρόπου με τον οποίο κάτι

⁶³² P. Murray (1992), 41.

⁶³³ M. H. Abrams (1953), 26.

⁶³⁴ S. Blackburn (2006), 150.

φαίνεται, δεν συνιστά αναπαράσταση αυτού του αντικειμένου, αλλά μόνο αυτού του διαφορετικού πράγματος, της εμφάνισης ή φαινομενικότητάς του. Δεν φαίνεται να είχε συλλάβει ο Πλάτων, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, την πιθανότητα οι αναπαραστάσεις να μπορούν να αναδείξουν νέες πτυχές του πράγματος το οποίο αναπαριστούν⁶³⁵. Ο Πλάτων, καταλήγει ο ίδιος μελετητής, δυστυχώς κατακρίνει τη ζωγραφική, για την οποία πιστεύει ότι έχει τη δυνατότητα να είναι αυτόνομη ακόμη και αν αγνοεί πλήρως το αντικείμενό της, κάτι που ο Πλάτων θεωρεί, σε κάθε περίπτωση, πως περιορίζεται στην προσπάθεια αντιγραφής μέσω της μίμησης της πραγματικότητας⁶³⁶.

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τους μελετητές εκείνους οι οποίοι διαφώνησαν και με τις δύο ερμηνευτικές κατευθύνσεις τις οποίες παρουσιάσαμε μέχρι τώρα, δηλαδή θεώρησαν πως η μιμητική τέχνη δεν μιμείται ούτε τις Ιδέες ούτε τα αισθητά αντικείμενα του φυσικού κόσμου. Η απάντηση την οποία οι μελετητές τους οποίους θα εξετάσουμε δίνουν στο ερώτημά μας, δηλαδή στο ερώτημα ποιο είναι τελικά το αντικείμενο ή το έργο της μιμητικής δραστηριότητας, είναι τις περισσότερες φορές διαφορετική σε κάθε μελετητή. Κάποιες κατ' εξαίρεση κοινές ερμηνευτικές θεωρήσεις περιλαμβάνουν την αντίληψη της μίμησης ως έκφρασης του μιμητικού καλλιτέχνη, της μίμησης ως δημιουργίας ενός καινούργιου αντικειμένου και της μίμησης ως ερμηνείας του κόσμου.

⁶³⁵ Στο ίδιο, 151.

⁶³⁶ Στο ίδιο, 154.

3. 4. Η μιμητική τέχνη δεν μιμείται ούτε τις Ιδέες αλλά ούτε τα αισθητά

Οι ερμηνευτές τους οποίους θα εξετάσουμε στη συνέχεια δεν εντάσσονται ούτε στην πρώτη κατηγορία μελετητών που παρουσιάσαμε, η οποία θεωρεί πως η μιμητική δραστηριότητα είναι μιμητική των πλατωνικών Ιδεών, ούτε εντάσσονται στους μελετητές εκείνους οι οποίοι ισχυρίζονται πως η μίμηση μιμείται τα αντικείμενα του φυσικού κόσμου, τα αντιληπτά μέσω των αισθήσεων. Ο κάθε ένας από τους ερμηνευτές αυτής της κατηγορίας ακολουθεί μία διαφορετική θεώρηση σχετικά με το ποιο είναι το αντικείμενο, το έργο ή ακόμη και η λειτουργία της μιμητικής τέχνης, στην *Πολιτεία*. Το κοινό τους σημείο είναι ωστόσο, όπως είδαμε, πως δεν θεωρούν τη μίμηση ως μιμητική ούτε των Ιδεών ούτε των αισθητών αντικειμένων. Επίσης κάποιοι από αυτούς μοιράζονται ορισμένες κοινές ερμηνευτικές θεωρήσεις όπως είναι αυτή της θεώρησης της μίμησης ως έκφρασης, της μίμησης ως μίας μορφής δημιουργίας και της μίμησης ως ερμηνείας του κόσμου.

Χαρακτηριστική γι' αυτήν την κατηγορία μελετητών είναι η άποψη του Sir P. Duncan, σύμφωνα με τον οποίο, το κρεβάτι του ζωγράφου, αν η τέχνη του τελευταίου είναι κάτι περισσότερο από ένα απλό τέχνασμα ψευδαίσθησης, αποτελεί μέρος ενός σχεδίου παρουσίας, η οποία αποσκοπεί σε μία άλλη μορφή αλήθειας και ομορφιάς και δεν υπολογίζεται με τους όρους της Ιδέας του κρεβατιού, ούτε έχει σχέση με την τέχνη του τεχνίτη⁶³⁷.

Η θέση του H. J. Paton είναι πως η μιμητική τέχνη αποτελεί, κατά τον Πλάτωνα, έκφραση. Η λειτουργία του καλλιτέχνη, κατά τον Paton, δεν

⁶³⁷ Sir P. Duncan (1940/1941), 31.

είναι να αντιγράφει τον κόσμο των φυσικών φαινομένων. Η λειτουργία του ως καλλιτέχνη δεν είναι τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο από τη φαντασία, δηλαδή, τη δημιουργία εικόνων καθαρών ή εκφραστικών του ίδιου⁶³⁸. Πρέπει, κατά τον Paton, να λάβουμε υπόψη μας το γεγονός ότι η τέχνη, αν και πρέπει πάντα να είναι αισθητική — να περιλαμβάνει δηλαδή την ικανότητα της αίσθησης — δεν περιορίζεται σε αντικείμενα τα οποία δίνονται απευθείας σε εμάς από την αίσθηση⁶³⁹.

Ο R. G. Collingwood με τη σειρά του, ισχυρίζεται πως όπως το αντικείμενο το αντιληπτό μέσω των αισθήσεων αντιγράφει την Ιδέα, έτσι και το έργο τέχνης, αντιγράφει το αισθητό. Αυτό όμως δεν σημαίνει, κατά την άποψή του, ότι το έργο τέχνης είναι ένα αντίγραφο του αισθητού αντικειμένου· το ακριβώς αντίθετο. Ακριβώς όπως το αισθητό, εξηγεί ο Collingwood, βρίσκεται σε ένα εντελώς διαφορετικό μεταφυσικό επίπεδο από την Ιδέα την οποία αντιγράφει, έτσι και το έργο τέχνης βρίσκεται σε διαφορετικό πεδίο από το αισθητό. Έχει ιδιότητες οι οποίες ταιριάζουν μόνο στο ίδιο.

Ο ίδιος ερμηνευτής παραδέχεται ότι διατυπώνεται μερικές φορές η αντίρρηση πως ακόμη και στην καλύτερη τέχνη, ο καλλιτέχνης απεικονίζει το πρωτότυπο, όχι όπως είναι, αλλά όπως θα έπρεπε να είναι. Αυτός ο ισχυρισμός έχει στηριχθεί πολλές φορές σε ένα χωρίο της *Πολιτείας*, όπου επισημαίνεται πως ένας ζωγράφος μπορεί να ζωγραφίσει έναν άνθρωπο πιο όμορφο από οποιονδήποτε υπάρχοντα άνθρωπο (βλ. *Πολιτεία*, 472d4-7). Έτσι, συνήθως εξάγεται το συμπέρασμα πως ο καλλιτέχνης πραγματικά αντιγράφει όχι τα αισθητά αλλά την Ιδέα. Όμως, αντιτάσσει ο Collingwood, οποιαδήποτε εικόνα κρίνεται ως εικόνα

⁶³⁸ H. J. Paton (1921/1922), 93.

⁶³⁹ Στο ίδιο, 94.

όχι σε συνάρτηση, για παράδειγμα, με το ιδανικό της ανθρωπότητας, ή με την έννοια του ανθρώπου εν γένει, αλλά σε συνάρτηση με συγκεκριμένους ανθρώπους, ανεξάρτητα αν υπάρχουν ή όχι⁶⁴⁰. Ο ισχυρισμός πως ο καλλιτέχνης αντιγράφει τις Ιδέες, κατά τον Collingwood, είναι παράλληλος με τον ισχυρισμό πως ο δραματουργός, απεικονίζει τους χαρακτήρες του ως απαλλαγμένους από κάθε ηθική ατέλεια και σύμφωνα με τα πρότυπα τού πώς ένας άνθρωπος θα έπρεπε να είναι. Όμως, όπως είδαμε και παραπάνω, ο συγκεκριμένος ερμηνευτής ισχυρίζεται πως αυτό το οποίο ο καλλιτέχνης παράγει, είναι ένα αντικείμενο με δικό του πεδίο, το οποίο κρίνεται από κανόνες χαρακτηριστικούς για το ίδιο και όχι, επομένως, με τα πρότυπα τού πώς θα έπρεπε να είναι⁶⁴¹. Ο μιμητικός καλλιτέχνης δηλαδή, δεν μιμείται, κατά τον Collingwood, ούτε τις Ιδέες ούτε τα αισθητά, αλλά μιμείται συγκεκριμένα αντικείμενα, πρόσωπα ή καταστάσεις του φυσικού κόσμου, χωρίς όμως να προϋποτίθεται μία διαδικασία αντιγραφής, αφού αυτά τα συγκεκριμένα ενδεχομένως και να μην υπάρχουν στον φυσικό κόσμο.

Ο E. F. Carrit αρχικά παραδέχεται πως ο Πλάτων είχε μία ρεαλιστική θεωρία της τέχνης, παραδεχόμενος ότι η τέχνη μιμείται τα αισθητά⁶⁴². Όμως, η μίμηση με οποιαδήποτε φυσική σημασία της λέξης, δεν έχει, σύμφωνα με τον ίδιο, στην πραγματικότητα ποτέ φανεί να είναι ο μοναδικός, ακόμη και αν είναι ο αναγκαίος, παράγοντας στην πλατωνική τέχνη⁶⁴³.

⁶⁴⁰ R. G. Collingwood (1925), 158.

⁶⁴¹ Στο ίδιο, 159.

⁶⁴² E. F. Carrit (1931), 74.

⁶⁴³ Στο ίδιο, 78.

Η οικουμενικότητα, η οποία δικαίως αποδίδεται σε μία επιτυχημένη καλλιτεχνική επικοινωνία ενός έργου, δεν εντοπίζεται, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, στο ότι αυτή έχει καταφέρει να σχεδιάσει για παράδειγμα ένα πορτρέτο το οποίο να μοιάζει σε πολλούς ανθρώπους, αλλά ότι πραγματικά έχει εκφράσει και καταστήσει γνωστό ένα πραγματικό ανθρώπινο συναίσθημα. Η λειτουργία της μιμητικής τέχνης, επομένως, είναι και γι' αυτόν τον ερμηνευτή η έκφραση. Αν βρίσκουμε ικανοποιητικό το ανθρώπινο συναίσθημα το οποίο εκφράζεται, θα πρέπει να οφείλεται στο ότι εκφράζει μία δυνατότητα την οποία έχουμε εμείς οι ίδιοι. Αναγνωρίζουμε ως εκ τούτου, σύμφωνα με τον Carrit, τη συγγένεια της σκέψης μας με τη σκέψη του καλλιτέχνη, τόσο στα συναισθήματα όσο και στην έκφραση, μία συγγένεια η οποία ιδανικά απλώνεται σε όλη την ανθρωπότητα⁶⁴⁴. Την ίδια άποψη περί εκφραστικής λειτουργίας της μιμητικής τέχνης έχει ο A. W. Gomme, κατά τον οποίο, ο Πλάτων δεν πίστευε ότι η τέχνη είναι μία μορφή μίμησης με τη σημασία της φωτογραφικής αντιγραφής⁶⁴⁵ και η ποίηση, η μουσική και οι εικαστικές τέχνες ήταν τρόποι έκφρασης των πραγμάτων⁶⁴⁶.

Σύμφωνα με τον T. B. L. Webster, στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* ο Πλάτων κατακρίνει τους ποιητές και τους ζωγράφους, γιατί και οι δύο είναι «μιμητές», γιατί και οι δύο παράγουν «ομοιότητες». Ο Webster θεωρεί πως ο Πλάτων είχε συγκεκριμένα στο νου του το ρεαλιστικό δράμα και την ψευδαισθητική ζωγραφική του τελευταίου τρίτου του πέμπτου αιώνα⁶⁴⁷. Κατά πρώτο λόγο, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο

⁶⁴⁴ Στο ίδιο, 92.

⁶⁴⁵ A. W. Gomme (1954), 57.

⁶⁴⁶ Στο ίδιο, 60.

⁶⁴⁷ Για επιβεβαίωση του ισχυρισμού του αυτού επικαλείται τον R. G. Steven (1933), 149.

ερμηνευτή, ο καλλιτέχνης και ο ποιητής ενδιαφέρονται μόνο να αποδώσουν μία στιγμιαία εμφάνιση του αντικειμένου τους, τα τρία τέταρτα της όψης μίας καρέκλας ή έναν ήρωα κυριευμένο από το πάθος. Κατά δεύτερο λόγο, η μίμηση είναι κατώτερη από το πρότυπό της. Η καρέκλα έχει περισσότερες όψεις από αυτήν που μπορεί να δει κανείς από την πλευρά των τριών τετάρτων και ένας ήρωας βρίσκεται στη χειρότερή του κατάσταση όταν είναι κυριευμένος από πάθος⁶⁴⁸. Στο τέλος του πέμπτου αιώνα, καταλήγει ο ίδιος, ο ποιητής και ο καλλιτέχνης περιορίζονται περισσότερο και εξειδικεύονται, κρατώντας έναν καθρέφτη μπροστά στη ροή των φαινομένων⁶⁴⁹.

Στο επόμενο άρθρο του, όμως, με τίτλο «Plato and Aristotle as Critics of Greek Art» το 1952, ο ίδιος ερμηνευτής θεωρεί πως μία φορά στην *Πολιτεία* ο Πλάτων απομακρύνεται από την άποψη πως η εικόνα είναι ένα αντίγραφο ενός αντίγραφου της αλήθειας, αναφερόμενος στον ζωγράφο ο οποίος ζωγραφίζει τον «πιο όμορφο άνθρωπο» (βλ. 472d4-7). Εδώ ο Πλάτων παραδέχεται, κατά τον Webster, ότι ο ζωγράφος έχει κάνει κάτι εντελώς διαφορετικό από την απλή αντιγραφή του φαινομενικού κόσμου, αλλά η ιδανική εικόνα του ανθρώπου εισάγεται μόνο, σημειώνει ο ίδιος, ως παράδειγμα της δικής του διαδικασίας εδραίωσης μίας ιδανικής πόλης και οι συνέπειες δεν ολοκληρώνονται. Στην πραγματικότητα, καταλήγει ο ίδιος ερμηνευτής, ο δημιουργικός ιδεαλισμός του ζωγράφου φαίνεται να έχει περιοριστεί στην επιλογή από την υπάρχουσα πραγματικότητα και στον συνδυασμό σε ένα νέο σύνολο, αλλά τουλάχιστον σε αυτή την περιορισμένη λειτουργία της επιλογής απεκδύεται τον απλό ρόλο τού να είναι ένας καθρέφτης, ρόλος ο οποίος αποδίδεται στους καλλιτέχνες στο

⁶⁴⁸ T. B. L. Webster (1939), 167.

⁶⁴⁹ Στο ίδιο, 179.

δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*. Η μιμητική τέχνη συντελεί δηλαδή, σύμφωνα με τον Webster, μία διαδικασία δημιουργίας καθώς επιλέγει διάφορα μέρη από την υπάρχουσα πραγματικότητα και τα συνδυάζει σε ένα νέο σύνολο. Μία φορά ακόμη, αναφέρει ο ίδιος μελετητής, στον *Γοργία*, ο Πλάτων αναγνωρίζει ότι ο ζωγράφος, όπως ο αρχιτέκτονας, επιτελεί μία διατεταγμένη σύνθεση τμημάτων (βλ. *Γοργίας*, 503e1-504a1)⁶⁵⁰.

Την ίδια ερμηνεία ακολουθεί ο H. M. Kallen, κατά τον οποίο, όταν ο Πλάτων χρησιμοποιεί τη λέξη «τραγωδία», δεν μιλά για τις πραγματικότητες της ανθρώπινης δυσχέρειας, αλλά για εφευρέσεις ή για υποκρίσεις αυτών των δυσχερειών, ή για ευφάνταστες επιλογές ενός συνόλου, το οποίο έχει ανασυντεθεί, έτσι ώστε να αποτελεί πολύ λιγότερο μία αναπαράσταση γεγονότων, έτσι όπως αυτά συμβαίνουν, και περισσότερο μία έκφραση του οράματος του καλλιτέχνη, ο οποίος τα χρησιμοποιεί για να αποκαλύψει αυτό που βλέπει και πιστεύει⁶⁵¹.

Ο G. Sörbom από την πλευρά του, θεωρεί πως η μιμητική τέχνη δεν μιμείται τις Ιδέες, αλλά ιδανικές καταστάσεις, πρόσωπα ή ακόμα και ποιότητες. Η τέχνη αυτή ακολουθεί μία «εξιδανικευτική»⁶⁵², όπως λέει ο ίδιος τάση. Ο Sörbom εξετάζει τη θέση του Verdenius, σύμφωνα με την οποία, η μιμητική τέχνη δεν αποτελεί, όπως ισχυρίζεται ο Tate, μία άμεση, μία φορά απομακρυσμένη, «αναπαραγωγή» των πλατωνικών Ιδεών, αλλά μία διαμεσολαβημένη αναπαράσταση αυτών. «Είναι αλήθεια», μεταφέρει ο Sörbom τα λόγια του Verdenius, «πως ο Πλάτων αποδίδει μεγάλη αξία στην ομοιότητα ενός έργου τέχνης, αλλά αυτή η ιδέα δεν θα

⁶⁵⁰ T. B. L. Webster (1952), 11.

⁶⁵¹ H. M. Kallen (1958), 774.

⁶⁵² G. Sörbom (1966), 143.

πρέπει να ερμηνευτεί με σύγχρονους όρους. Στην αληθινή τέχνη η ομοιότητα δεν αναφέρεται στην κοινή πραγματικότητα, αλλά στην ιδανική Ομορφιά»⁶⁵³. Το επιχείρημα του Verdenius φαίνεται να είναι θεμελιωμένο, κατά τον Sörbom, πάνω στην ακόλουθη υπόθεση: αν τα φαινόμενα έχουν ιδιότητες από κοινού με τις πλατωνικές Ιδέες — ο Πλάτων μάς λέει ότι έχουν — και οι μιμήσεις έχουν ιδιότητες από κοινού με τα φαινόμενα, τότε οι μιμήσεις έχουν ιδιότητες από κοινού με τις πλατωνικές Ιδέες. Κάτι τέτοιο μπορεί να συμβαίνει, κατά τον Sörbom, αλλά αυτό δεν συνάδει λογικά όσον αφορά στις γενικές απόψεις του Πλάτωνος και αποτελεί ένα λανθασμένο συμπερασμό⁶⁵⁴.

Ο Sörbom θεωρεί πως επειδή το κρεβάτι στη ζωγραφική δεν είναι πραγματικό, δεν μπορεί να «συμμετέχει» στη σωστή και εύρυθμη λειτουργία ενός κρεβατιού. Είναι δηλαδή, κατά τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, αδύνατο να ξεκουραστεί κανείς πάνω του. Όμως, το πραγματικό κρεβάτι «συμμετέχει» στην πλατωνική Ιδέα του κρεβατιού πολύ απλά με το να είναι και να λειτουργεί ως κρεβάτι. Ο Sörbom βρίσκει πως αυτή η θέση τονίζεται για μία ακόμη φορά αργότερα στον διάλογο, όπου ο Σωκράτης λέει «για κάθε πράγμα υπάρχουν τούτες οι τρεις τέχνες: αυτή που θα το χρησιμοποιήσει, αυτή που θα το κατασκευάσει κι αυτή που θα το μιμηθεί» (*Πολιτεία*, 601d1-2). Ο χρήστης έχει γνώση σχετικά με το πράγμα, ο δημιουργός έχει ορθή γνώμη γι' αυτό γιατί ακούει τον άνθρωπο που το γνωρίζει, αλλά ο μιμητής, κατά τον Πλάτωνα, δεν έχει ούτε γνώση ούτε ορθή γνώμη, διότι δεν γνωρίζει ούτε χρησιμοποιεί τα αντικείμενα των αναπαραστάσεών του (βλ. 602a8-9): γνωρίζει μόνο πώς να αναπαριστά τις εξωτερικές τους ποιότητες.

⁶⁵³ W. J. Verdenius (1949), 18.

⁶⁵⁴ G. Sörbom (1966), 136.

Σύμφωνα με την ανάγνωση του Sörbom, λοιπόν, οι μιμήσεις υπό την αναπαραστατική τους ικανότητα δεν έχουν κανένα απολύτως χαρακτηριστικό κοινό με τις πλατωνικές Ιδέες είτε έμμεσα είτε άμεσα. Έτσι, η άρνηση του Πλάτωνος στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* (βλ. 597a1-2) πως τα έργα της τέχνης αναπαριστούν τις Ιδέες ούτε υπερεκτιμά τη θέση του, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, ούτε βρίσκεται ενάντια στις «βαθύτερες πεποιθήσεις του»⁶⁵⁵. Αυτό μπορεί να γίνει κατανοητό όμως, κατά τον ίδιο μελετητή, με διαφορετικούς τρόπους. Οι περισσότεροι συγγραφείς, σύμφωνα με τον ίδιο, —εκτός από αυτούς που πιστεύουν ότι τα έργα τέχνης αναπαριστούν τις πλατωνικές Ιδέες— υποστηρίζουν ότι τα έργα τέχνης, όπως τουλάχιστον ο Πλάτων τα είδε στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*, αναπαριστούν ή «αντιγράφουν» συγκεκριμένα υπάρχοντα φαινόμενα⁶⁵⁶.

Ο Sörbom αναγνωρίζει πως υπάρχει ένα χωρίο στην *Πολιτεία* το οποίο δικαιολογημένα μπορεί να οδηγήσει πολλούς αναλυτές να πιστέψουν ότι ο Πλάτων είχε κατά νουν έναν «επίπεδο ρεαλισμό» στην τέχνη: οι ζωγράφοι και οι ποιητές εμφανίζονται στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 596b12-e8) να είναι σαν τους ανθρώπους που κρατούν καθρέφτες οι οποίοι αντανακλούν τον κόσμο γύρω τους. Ο Πλάτων δεν θεώρησε, ωστόσο, αντιτάσσει ο Sörbom, ότι οι ζωγράφοι και οι ποιητές είναι σαν τους καθρέφτες. Στην πραγματικότητα, κατά την άποψή του, το μόνο το οποίο τόνισε είναι πως οι ποιητές, οι ζωγράφοι και οι καθρέφτες παρουσιάζουν ομοιότητες κατά το ότι όλοι δείχνουν τις αισθητές ποιότητες των φαινομένων και όχι τις πλατωνικές Ιδέες. Η θέση αυτή δεν χρειάζεται

⁶⁵⁵ Στο ίδιο, 138.

⁶⁵⁶ Στο ίδιο, 138.

καθόλου, κατά τον Sörbom, να σημαίνει έναν «επίπεδο ρεαλισμό» στην αντίληψη του Πλάτωνος για την τέχνη⁶⁵⁷. Είναι αρκετά σαφές, κατά την άποψη του Sörbom, πως ο Πλάτων δεν διατηρούσε μία τέτοια άποψη. Τα έργα τέχνης θεωρούνταν, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, ως συγκεκριμένες εκδηλώσεις γενικών θεμάτων, όχι ως «πορτρέτα» συγκεκριμένων φαινομένων⁶⁵⁸.

Υπάρχει και ένα άλλο χωρίο στην *Πολιτεία*, παραδέχεται ο ίδιος, το οποίο χρησιμοποιήθηκε ευρέως κυρίως από αυτούς οι οποίοι θεώρησαν πως ο Πλάτων θεωρεί ότι τα έργα τέχνης αναπαριστούν τις Ιδέες: «Νομίζεις ότι κατά κάποιο τρόπο είναι λιγότερο καλός ζωγράφος ένας ο οποίος, αφού ζωγράφισε πώς θα ήταν ο πιο όμορφος άνθρωπος και τα έφτιαξε στη ζωγραφιά όλα τέλεια, δεν μπορεί να αποδείξει και ότι είναι δυνατόν να υπάρξει ένας τέτοιος άνθρωπος;» (472d4-7). Τίποτα στο χωρίο δεν λέει πως «ο πιο όμορφος άνθρωπος» ταυτίζεται με την πλατωνική Ιδέα «άνθρωπος». Δεν συνιστά, λοιπόν, «ο πιο όμορφος άνθρωπος» στο συγκεκριμένο χωρίο κατ' ανάγκη ή ακόμη και κατά προτίμηση μία «εικόνα» ενός υπάρχοντος όμορφου ανθρώπου, αλλά μία «ομοιότητα» η οποία έχει ποιότητες από κοινού με τον όμορφο άνθρωπο⁶⁵⁹.

Η άποψη πως η μιμητική τέχνη μιμείται άμεσα τις Ιδέες, βασίζεται, σύμφωνα με τον Sörbom, σε μία σύγχυση των πλατωνικών Ιδεών με τους ιδανικούς τύπους ενός είδους φαινομένου όσον αφορά στις αντιληπτές του ποιότητες. Είναι δυνατόν, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, ένα έργο τέχνης να καταστεί υπόδειγμα ενός είδους φαινομένου το οποίο

⁶⁵⁷ Στο ίδιο, 139.

⁶⁵⁸ Στο ίδιο, 142.

⁶⁵⁹ Στο ίδιο, 143.

προσπαθεί να γίνει «καλύτερο» και πιο τέλειο από κάθε υπαρκτό παράδειγμα αυτού του είδους. Αυτή η τάση έχει αποκληθεί «εξιδανίκευση». Αυτή η εξιδανικευτική τάση, σύμφωνα με τον ίδιο, η οποία είναι πολύ ισχυρή στην κλασική ελληνική τέχνη, είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από την αναπαράσταση των πλατωνικών Ιδεών⁶⁶⁰. Στην καλύτερη περίπτωση, καταλήγει ο ίδιος, το έργο τέχνης μπορεί να μας θυμίζει τις πλατωνικές Ιδέες. Η καλλιτεχνική απεικόνιση ενός «γενναίου ανθρώπου στον πόλεμο», δεν μοιάζει με ένα συγκεκριμένο γενναίο άνθρωπο στον πόλεμο, αλλά δείχνει τις τυπικές και χαρακτηριστικές ποιότητες ενός τέτοιου ανθρώπου. Η καλλιτεχνική αναπαράσταση, τελικά, είναι, σύμφωνα με τον Sörbom, παρόμοια με όλους τους γενναίους άνδρες κατά τη διάρκεια του πολέμου και όχι μόνο με ένα γενναίο άνθρωπο⁶⁶¹.

Η E. Schaper από την πλευρά της, ακολουθώντας τον T. B. L. Webster και την άποψή του περί δημιουργικής λειτουργίας της τέχνης, θεωρεί πως η ποίηση, η οποία αρχικά σήμαινε μόνο την κατασκευή, νωρίς απέκτησε τη χροιά της «δημιουργίας» που τη διέκρινε από τα άλλα είδη της κατασκευής, και ο «ποιητής» έφτασε να αντιπροσωπεύει τον δημιουργικό καλλιτέχνη εν γένει. Ο Πλάτων ήταν σαφής, σύμφωνα με την ίδια, ως προς αυτό το σημείο στο Συμπόσιο: «Γνωρίζεις ότι π ο ί η σ ι ς είναι κάτι γενικόν· πάσα αιτία μεταβάσεως οιουδήποτε πράγματος από την ανυπαρξίαν εις την ύπαρξιν είναι ποίησις» (Συμπόσιο, 205b8-11). Ο Πλάτων είναι, σύμφωνα με την Schaper, σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνος για τη σταδιακή αποσύνδεση της τεχνικής και της δημιουργικής σημασίας της

⁶⁶⁰ Στο ίδιο, 143.

⁶⁶¹ Στο ίδιο, 144.

τέχνης, αφού στον *Ίωνα* αρνήθηκε ότι ο ποιητής είχε κάποια τέχνη, δηλαδή κάποιες δεξιότητες και τεχνογνωσία: «Όλοι λοιπόν οι καλοί επικοί ποιητές όχι επειδή κατέχουν κάποια τεχνική απαγγέλλουν όλα αυτά τα ωραία ποιήματα» (*Ίων*, 533e6-9)⁶⁶², αν και παραδέχθηκε ότι μπορεί να ασκεί ακόμα το «ποιεῖν», («τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν», στο *ίδιο*, 534a1-2)⁶⁶³.

Ο L. Versenyi επιχειρεί και αυτός να εξετάσει κατά πόσον η μιμητική τέχνη μιμείται είτε τις Ιδέες είτε τα αισθητά. Τίποτε από τα δύο δεν συμβαίνει, κατά την άποψή του, καθώς η μιμητική δραστηριότητα δεν είναι ούτε τρεις ούτε δύο φορές απομακρυσμένη από την αλήθεια και τις Ιδέες, αλλά είναι κάτι διαφορετικό το οποίο δεν εντάσσεται σε αυτήν την τριμερή ιεράρχηση απόστασης από την αλήθεια. Η τέχνη δεν είναι μίμηση, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, τρεις φορές απομακρυσμένη από την αλήθεια, διότι η λειτουργία της δεν είναι η αναπαράσταση. Η λειτουργία της τέχνης, κατά τον ίδιο, είναι να παριστά, να αποκαλύπτει, να καθιστά τα πράγματα ορατά. Ούτε είναι η τέχνη, σύμφωνα με τον Versenyi, δύο φορές απομακρυσμένη από την αλήθεια, όπως είναι η δραστηριότητα του τεχνίτη κατά τον Πλάτωνα. Οι εικόνες οι οποίες αναδύονται στο έργο δεν αποτελούν, κατά την άποψή του, αντίγραφα. Σε ό,τι ο καλλιτέχνης δίνει μορφή, δηλαδή αυτό το οποίο η εικόνα του μας επιτρέπει να δούμε, δεν είναι ποτέ απλά κάποιο συγκεκριμένο αισθητό. Το πραγματικό έργο τέχνης, εξηγεί ο ίδιος, δεν αποκαλύπτει τόσο το συγκεκριμένο αισθητό, αλλά αποκαλύπτεται μέσα από το συγκεκριμένο

⁶⁶² Πλάτων, *Ίων*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1994).

⁶⁶³ E. Schaper (1968), 22. Για μία ερμηνεία της τέχνης ως δημιουργίας στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, βλ. επίσης D. Walsh (1943), 433-451.

αισθητό. Είναι η μορφή η οποία μας επιτρέπει να δούμε. Η καλλιτεχνική φαντασία δεν είναι μιμητική, αλλά «επι-μορφωτική, δίδει μορφή»⁶⁶⁴.

Ο Versenyi σε επόμενο άρθρο του το 1970, επιθυμεί να διερευνήσει κατά πόσον ο Πλάτων παραδέχεται, στην *Πολιτεία* ή αλλού, τη δυνατότητα των ποιητών να αναπαριστούν τουλάχιστον περιστασιακά τις Ιδέες αντί για την ενσάρκωσή τους στα κατασκευάσματα των τεχνιτών⁶⁶⁵. Παραδέχεται πως δεν βρίσκει στην πραγματικότητα μία τέτοια παραδοχή στα σχετικά χωρία. Το περίφημο χωρίο της *Πολιτείας* στο οποίο αναφέρεται πως ο ζωγράφος ζωγραφίζει τον «πιο όμορφο άνθρωπο» (βλ. *Πολιτεία*, 472d4-7) και το οποίο χρησιμοποιήθηκε από τους περισσότερους μελετητές οι οποίοι επιθυμούσαν να υποστηρίξουν την υπόθεση περί της άμεσης μίμησης των Ιδεών από την ποίηση, δεν φαίνεται, κατά τον Versenyi, να υποστηρίζει αυτήν τους την υπόθεση. Το χωρίο αυτό εκφράζει, κατά την άποψή του, απλά μία αναλογία με τη φιλοσοφική δραστηριότητα την οποία ο Πλάτων υπερασπίστηκε στο αμέσως προηγούμενο χωρίο και όχι μία παραδοχή από την πλευρά του πως οι ζωγράφοι κάνουν ή θα μπορούσαν να κάνουν ό, τι μία κατά γράμμα ανάγνωση της αναλογίας θα συνεπαγόταν, δηλαδή, να αναπαριστούν τις Ιδέες⁶⁶⁶. Στην άποψή του για το χωρίο αυτό και στον ισχυρισμό πως εκείνο τελικά δεν μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως η μιμητική τέχνη μιμείται τις Ιδέες, ο Versenyi συμφωνεί με τον Webster, ο οποίος είχε επίσης υποστηρίξει πως η ιδανική εικόνα του ανθρώπου εισάγεται μόνο σε αναλογία με τη διαδικασία

⁶⁶⁴ L. Versenyi (1970/1971), 204. Η απόδοση της έκφρασης του Versenyi για την καλλιτεχνική φαντασία ως «επι-μορφωτική, δίδει μορφή» έγινε από την έκφραση του ίδιου στο κείμενό του: «in-forming, form giving».

⁶⁶⁵ L. Versenyi (1977), 128.

⁶⁶⁶ Στο ίδιο, σημ. 14, 128.

θεμελίωσης μίας ιδανικής πόλης την οποία ακολουθεί ο Σωκράτης και οι συνέπειες της αναλογίας αυτής δεν ολοκληρώνονται⁶⁶⁷.

Ο ποιητής ως ποιητής, εξηγεί ο Versenyi, δεν μπορεί να αναπαραστήσει δεόντως τις Ιδέες, ακόμη και όταν ο ίδιος τις γνωρίζει τόσο καλά, όσο ο φιλόσοφος, διότι η Ιδέα είναι μία, καθολική, αφηρημένη, νοητή και απόλυτη, ενώ η ποιητική εικόνα είναι συγκεκριμένη, αισθητή, πολλαπλή και σχετική. Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, η ποιητική παραγωγή αναπόφευκτα αδυνατεί να αναπαραστήσει τις Ιδέες τόσο πλήρως και σαφώς όσο το προϊόν της διαλεκτικής σκέψης⁶⁶⁸. Η ματιά του ποιητή μπορεί να κατευθύνεται προς τις Ιδέες, αλλά το μέσον της, η δημιουργία εικόνων, σε αντίθεση με τη διαλεκτική σκέψη, δεν επιτρέπει την κατ' ανάγκην αναπαράστασή τους έτσι όπως αυτές είναι καθ' εαυτές, ως δηλαδή μοναδικές, καθολικές και νοητές και όχι πολλαπλές, συγκεκριμένες και αισθητές⁶⁶⁹.

Ο J. J. Pollitt θεωρεί και αυτός όπως και οι Webster και Schaper πριν από αυτόν, πως η μιμητική τέχνη αποτελεί δημιουργία. Είναι σαφές, σύμφωνα με τον ίδιο, ότι η μίμηση, ακόμα και όταν εφαρμόζεται στις εικαστικές τέχνες, συνήθως υπαινισσόταν κάτι πέρα από την απλή διαδικασία αντιγραφής ενός φυσικού μοντέλου⁶⁷⁰. Σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, στον πέμπτο αιώνα παρατηρείται μία τάση κατά την οποία η μίμηση χρησιμοποιείται με μία γενικότερη σημασία, δηλαδή, με τη σημασία ενός καλλιτέχνη ο οποίος ακολουθεί ένα παράδειγμα χωρίς πραγματική, φυσική μίμηση.

⁶⁶⁷ T. B. L. Webster (1952), 11.

⁶⁶⁸ L. Versenyi (1977), 130.

⁶⁶⁹ Στο ίδιο, 131.

⁶⁷⁰ J. J. Pollitt (1974), 37.

Ο Πλάτων, κατά τον Pollitt, συνέχισε την τάση να αποδίδει μία αφηρημένη σημασία στη μίμηση και με αυτόν τον τρόπο επέκτεινε σημαντικά το εύρος του όρου⁶⁷¹. Αναγνώρισε, συνεχίζει ο ίδιος ερμηνευτής, δύο είδη μίμησης μέσα στη σφαίρα της τέχνης. Όπως είδαμε και σε προηγούμενη ενότητα, αν και ποτέ ο Πλάτων δεν αναφέρει τη διάκριση σε τόσα πολλά λόγια, ο Pollitt θεωρεί πως θα μπορούσαμε να ονομάσουμε αυτά τα δύο είδη «κυριολεκτική μίμηση» και «μίμηση με ψυχολογικό συσχετισμό»⁶⁷². Στην πρώτη, εξηγεί ο ίδιος, ο καλλιτέχνης αναπαράγει πραγματικά συγκεκριμένα χαρακτηριστικά από ένα πρωτότυπο, όπως όταν ένας ηθοποιός υποδύεται μία γυναίκα ή έναν πολεμιστή, ή όταν ένας ζωγράφος απεικονίζει έναν άνδρα, ένα δέντρο ή κάποια ζώα. Στη δεύτερη, συνεχίζει ο συγκεκριμένος μελετητής, τα μορφοποιητικά στοιχεία της τέχνης, όπως ο μουσικός ρυθμός, χρησιμοποιούνται για να μιμηθούν καταστάσεις του πνεύματος, οι οποίες υπάρχουν στον κόσμο όπως τον αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας, αλλά δεν έχουν τόσο πολύ αντιγραφεί όσο εκ νέου δημιουργηθεί από την τέχνη⁶⁷³.

Η συζήτηση μεταφέρεται στη συνέχεια στη μουσική. Ειδικά στη μουσική η οποία συνοδεύει την ποιητική απαγγελία, όπου εισαγόμαστε σε αυτό το οποίο ο Pollitt ονομάζει «μίμηση με ψυχολογική συσχέτιση». Η μουσική είναι μιμητική, ακόμη και χωρίς να μιμείται τα πουλιά ή άλλους φυσικούς ήχους — κάτι που θα αποτελούσε «κυριολεκτική μίμηση» — γιατί τα συστατικά της στοιχεία, οι μορφές και οι ρυθμοί της, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να δηλώσουν καταστάσεις του νου — μαλακότητα,

⁶⁷¹ Στο ίδιο, 38.

⁶⁷² Στο ίδιο, 39. Βλ. Κεφ. 2, Ενότητα 2. 2. 6. 1.

⁶⁷³ Στο ίδιο, 39.

ραθυμία, γενναιότητα, και ούτω καθεξής (βλ. 398e1 -399d10)⁶⁷⁴. Η μιμητική τέχνη μπορεί να είναι δηλαδή, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, επίσης εκφραστική των καταστάσεων του νου.

Ο J. J. Pollitt παραδέχεται, μαζί με τους Partee και Grube που εξετάσαμε στην προηγούμενη ενότητα⁶⁷⁵ —η οποία αναφερόταν στους μελετητές που θεώρησαν τη μιμητική τέχνη ως μιμούμενη τα αισθητά— πως υπάρχουν χωρία τα οποία θα μπορούσαν να υποδηλώσουν πως ο Πλάτων αναγνωρίζει έναν τύπο μίμησης κατά τον οποίον ο καλλιτέχνης δεν μιμείται απλώς τα φαινόμενα, αλλά τις ίδιες τις Ιδέες⁶⁷⁶. Θα πρέπει, όμως, κατά τη γνώμη του, να παραδεχτούμε ότι πουθενά στους πλατωνικούς διαλόγους δεν αντιμετωπίζεται το ζήτημα ευκρινώς. Συμφωνεί δηλαδή ο Pollitt με τους Partee και Grube πως διαγράφεται μεν η δυνατότητα να θεωρείται από τον Πλάτωνα η τέχνη ως μιμητική των ίδιων των Ιδεών, πλην όμως αυτό δεν αναφέρεται πουθενά ρητά από τον ίδιο τον Πλάτωνα⁶⁷⁷.

Θα πρέπει να σημειωθεί, σύμφωνα με τον Pollitt, ότι οι περισσότεροι συγγραφείς οι οποίοι ασχολούνται με το θέμα αυτό ενδιαφέρονται πάρα πολύ να διασώσουν την άποψη του Πλάτωνος για την ποίηση από ασυνέπειες⁶⁷⁸. Όμως, καταλήγει ο ίδιος, είναι εύλογο να υποθέσει κανείς ότι αν ο Πλάτων είχε νιώσει έντονα πως υπάρχει μία μίμηση των Ιδεών, θα έπρεπε να είχε συζητήσει το θέμα διεξοδικά. Επιπλέον, υπάρχουν χωρία μετέπειτα διαλόγων, κατά την άποψή του, τα οποία φαίνονται να

⁶⁷⁴ Στο ίδιο, 42.

⁶⁷⁵ Βλ. ενότητα 3. 3.

⁶⁷⁶ J. J. Pollitt (1974), 46.

⁶⁷⁷ Βλ. G. M. A. Grube (1927), σημ. 42, 284, H. M. Partee (1970), 218, H. M. Partee (1981), 119.

⁶⁷⁸ J. J. Pollitt (1974), σημ. 23, 48.

δείχνουν πως διατήρησε τις απόψεις τις οποίες εξέφρασε στην *Πολιτεία*, χωρίς καμία ουσιαστική αλλαγή⁶⁷⁹.

Ο G. Deleuze στο άρθρο του «Plato and the Simulacrum», εξετάζει και αυτός την περίπτωση της πλατωνικής μίμησης ως αντιγραφής του αισθητού κόσμου. Ο Πλάτων διαιρεί, σύμφωνα με τον Deleuze, τα έργα της μίμησης σε δύο κατηγορίες: από τη μία πλευρά υπάρχει το εικονικό «αντίγραφο» ή «εικόνα» και από την άλλη το φανταστικό «ομοίωμα» ή «είδωλο» («simulacrum»)⁶⁸⁰. Ο σκοπός της πλατωνικής προσέγγισης, σύμφωνα με τον Deleuze, είναι η διάκριση των καλών από τα ψευδή «αντίγραφα», ή ακόμη περισσότερο, των πάντοτε καλώς θεμελιωμένων «αντιγράφων» από τα «ομοιώματα», τα οποία πάντοτε διαφθείρονται από την ανομοιότητα. Το «αντίγραφο» ή «εικόνα», εξηγεί ο ίδιος, είναι μία εικόνα προικισμένη με ομοιότητα, ενώ το «είδωλο» είναι μία εικόνα χωρίς ομοιότητα⁶⁸¹.

Για να κατανοήσουμε τη διάκρισή του αυτή μεταξύ «αντιγράφου» ή «εικόνας» και «ομοιώματος» ή «ειδώλου» και τον ισχυρισμό του περί ομοιότητας του ενός και ανομοιότητας του άλλου, θα πρέπει να παρακολουθήσουμε το θέμα το οποίο κυρίως τον ενδιαφέρει σε αυτήν του την προσέγγιση και το οποίο επιθυμεί να διαλευκάνει, που δεν είναι άλλο από το καθεστώς ή η θέση αυτής της ομοιότητας. Για να κατανοήσουμε την «εικόνα την προικισμένη με ομοιότητα» και το «είδωλο το οποίο είναι χωρίς ομοιότητα», εκφράσεις οι οποίες αναφέρθηκαν παραπάνω, χρειαζόμαστε τις εξής δύο προτάσεις, σύμφωνα με τον Deleuze: «μόνο αυτά που ομοιάζουν διαφέρουν» και «μόνο αυτά που διαφέρουν

⁶⁷⁹ Στο ίδιο, 48.

⁶⁸⁰ G. Deleuze (1983), 47.

⁶⁸¹ Στο ίδιο, 48.

ομοιάζουν». Εδώ βρίσκονται δύο αναγνώσεις του κόσμου, σύμφωνα με τον ίδιο, η ανάγνωση της «εικόνας» και η ανάγνωση του «ειδώλου». Η μία μας ωθεί να σκεφτούμε τη διαφορά υπό όρους ομοιότητας, ή μίας προηγούμενης ταυτότητας, ενώ αντίθετα, η άλλη μας καλεί να σκεφτούμε την ομοιότητα ή ακόμη και την ταυτότητα ως το προϊόν μίας βασικής διαφοράς. Η πρώτη είναι ένας ακριβής ορισμός του κόσμου ως «εικόνας». Η δεύτερη, αντίθετα με την πρώτη, καθορίζει τον κόσμο των «ειδώλων».

Τώρα, από την άποψη αυτής της δεύτερης θεώρησης, έχει μικρή σημασία, εξηγεί ο ίδιος μελετητής, αν η αρχική διαφορά, πάνω στην οποία το «είδωλο» είναι δομημένο, είναι μεγάλη ή μικρή. Αρκεί, ωστόσο, κατά τον Deleuze, πως αυτή η διαφορά κρίνεται αφ' εαυτή, δεν προδικάζεται στη βάση μίας προηγούμενης ταυτότητας, και έχει τον εαυτό της, δηλαδή την ίδια τη διαφορά, ως μονάδα μέτρησης και επικοινωνίας⁶⁸². Αυτό το οποίο αναζητά ο Πλάτων, σύμφωνα με τον Deleuze, είναι η διασφάλιση του θριάμβου των «αντιγράφων» πάνω στα «ομοιώματα», της καταστολής των τελευταίων και της αποτροπής τους από την άνοδο στην επιφάνεια και του υπαινιγμού τους οπουδήποτε⁶⁸³. Ως εκ τούτου, η ανατροπή του πλατωνισμού σημαίνει την ανάσταση των «ειδώλων» και την επιβεβαίωση των δικαιωμάτων τους πάνω στις «εικόνες» ή τα «αντίγραφα». Το πρόβλημα για τον Πλάτωνα δεν αφορά, σύμφωνα με τον Deleuze, στη διάκριση ουσίας και φαινομένων ή μοντέλων και αντιγράφων⁶⁸⁴. Το «είδωλο» το οποίο απειλεί τον πλατωνισμό, σύμφωνα με τον Deleuze, δεν είναι ένα υποβαθμισμένο «αντίγραφο», αλλά περιέχει

⁶⁸² Στο ίδιο, 52.

⁶⁸³ Στο ίδιο, 48.

⁶⁸⁴ Στο ίδιο, 52.

μία θετική δύναμη η οποία αναιρεί τόσο το πρωτότυπο όσο και το αντίγραφο, τόσο το μοντέλο όσο και την αναπαραγωγή του. Αντί να αποτελεί ένα νέο θεσμό, καταρρακώνει όλους τους θεσμούς, εξασφαλίζει μία παγκόσμια κατάρρευση, αλλά ως ένα θετικό και χαρούμενο γεγονός, ως απο-θεμελίωση («de-founding», «effondement»)⁶⁸⁵.

Η C. Osbourne αφιερώνει το σύνολο σχεδόν του άρθρου της με τίτλο «The repudiation of representation in Plato's *Republic* and its repercussions» στην πραγμάτευση αυτού του θέματος. Σύμφωνα με την Osborne, μία απάντηση στη θέση του Πλάτωνος πως η ίδια η μίμηση, ως αντιγραφή μίας ανεξάρτητης πραγματικότητας, δεν παρέχει μία δικαίωση για την τέχνη, θα μπορούσε να είναι το επιχείρημα το οποίο ονομάζεται «επιχείρημα του συμβολισμού». Σύμφωνα με το επιχείρημα αυτό, η τέχνη συμβολίζει μία πραγματικότητα πέρα από την ίδια. Είναι αλήθεια, σύμφωνα με την Osborne, πως τα σύμβολα τα οποία χρησιμοποιούνται από την τέχνη μπορεί να είναι αναπαραστάσεις ή αντίγραφα των πραγμάτων τα οποία βλέπουμε στην πραγματική ζωή, αλλά το μήνυμα το οποίο μεταφέρουν στον θεατή δεν είναι απλώς η αλήθεια για το πράγμα το οποίο αναπαρίσταται, αλλά μία περαιτέρω και λεπτότερη αλήθεια η οποία δεν προκύπτει από τα καθημερινά αντικείμενα.

Η θεωρία του συμβολισμού αποτελεί σαφώς κάποια πρόοδο, κατά την άποψη της Osborne, καθώς απομακρύνεται από την αντίληψη ότι η δουλική αναπαραγωγή της πραγματικότητας έχει κάποια αξία αφ'εαυτή⁶⁸⁶. Η δυσκολία της όμως έγκειται, κατά την ίδια, σε δύο τομείς. Πρώτον, αδυνατεί να εξηγήσει γιατί θα πρέπει να έχουμε σύμβολα τα οποία να αποτελούν ομοιότητες. Πράγματι, σύμφωνα με την Osborne,

⁶⁸⁵ Στο ίδιο, 53.

⁶⁸⁶ C. Osborne (1987), 65.

στο μέτρο στο οποίο το σύμβολο δεν προορίζεται να είναι μία παραπλανητική αναπαραγωγή, ίσως είναι καλύτερα να μην επιχειρεί μία ομοιότητα. Δεύτερον, μία κατάλληλη αντίδραση στη συμβολική τέχνη φαίνεται να περιορίζεται σε μία μάλλον πνευματική διαδικασία κατά την οποία ανακαλούμε τις πραγματικές ιδιότητες του πράγματος το οποίο συμβολίζεται⁶⁸⁷.

Η ίδια ερμηνεύτρια συμπεραίνει πως όλα τα επιχειρήματα μέχρι τώρα έχουν υποθέσει πως η τέχνη λειτουργεί είτε αντιγράφοντας μία πραγματικότητα η οποία μπορεί να γίνει γνωστή άμεσα και ανεξάρτητα, είτε μας θυμίζει κάτι το οποίο γνωρίζαμε ήδη, συμβολίζοντας μία πραγματικότητα πέρα από τον εαυτό της. Όμως, σίγουρα θα μπορούσε να συμβεί, κατά την Osbourne, η περίπτωση κατά την οποία, για παράδειγμα, ούτε εγώ ούτε ο καλλιτέχνης του πορτρέτου του Σιμμία δεν έχουμε δει σε έναν «αληθινό Σιμμία» τα χαρακτηριστικά τα οποία βλέπει κανείς στο πορτρέτο του. Ακόμα και όταν τον βλέπουμε απευθείας «πρόσωπο με πρόσωπο», εξηγεί η ίδια, τα χαρακτηριστικά τα οποία παρατηρούμε και οι κατηγορίες στις οποίες κατατάσσουμε αυτά τα χαρακτηριστικά, εντάσσονται στην αρχική μας αντίληψη γι' αυτόν, η οποία δημιουργείται από ένα ευρύ φάσμα επιρροών οι οποίες ενυπάρχουν στον πολιτισμό μας.

Η τέχνη, κατά την Osbourne, μαζί με το υπόλοιπο του πολιτισμού, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι συμβάλλει στον τρόπο με τον οποίο συνθέτουμε τον κόσμο. Η τέχνη είναι μία από τις γλώσσες, κατά την άποψή της, μέσω της οποίας ο θεατής διαβάζει και ερμηνεύει μία πραγματικότητα διαμορφωμένη από την αλληλεπίδραση μεταξύ της τέχνης και του θεατή ή του αναγνώστη. Δεν προκαλεί έκπληξη, σύμφωνα

⁶⁸⁷ Στο ίδιο, 66.

με τη συγκεκριμένη ερμηνεύτρια, το γεγονός πως οι κριτικοί της λογοτεχνίας της εποχής του Πλάτωνος και για γενιές μετά ισχυρίζονται ότι η τέχνη εμπεριέχει μίμηση. Η ομοιότητα, κατά την Osbourne, της τέχνης με τον κόσμο τον οποίο βλέπουμε δεν είναι τυχαία, αλλά αποτέλεσμα του γεγονότος ότι η τέχνη είναι μία από τις επιρροές του τρόπου με τον οποίο βλέπουμε τον κόσμο. Η σχέση δηλαδή μοντέλου-αντιγράφου αντιστρέφεται, κατά την ίδια, καθώς εμείς οι ίδιοι συνθέτουμε τον κόσμο με βάση την παρουσίαση του κόσμου η οποία δίδεται σε εμάς από τις τέχνες⁶⁸⁸.

Η Osbourne περιγράφει πως η επίδραση της τέχνης αρχίζει σε πρώιμο στάδιο. Είναι συχνά εύκολο να δει κανείς, εξηγεί η ίδια, πως πολλά από τα πράγματα τα οποία τα μικρά παιδιά παρατηρούν ή αυτά τα οποία προσδοκούν ότι θα δουν, καθορίζονται από τα αναγνώσματά τους. Ίσως εξίσου εντυπωσιακή είναι η επιρροή της τηλεόρασης, αναμφισβήτητα για την ίδια, το πλησιέστερο ισοδύναμο για εμάς του αρχαίου λαϊκού δράματος, σχετικά με το τι πιστεύουμε για τον κόσμο και το πως πιστεύουμε ότι αυτός είναι στην πραγματικότητα. Ίσως, κατά την Osbourne, καμία από τις αρχαίες απαντήσεις στην απόρριψη της αναπαραστατικής τέχνης δεν υπολόγισε την επιλογή να μην αντιγράψει η τέχνη την πραγματικότητα, αλλά η τέχνη η ίδια να διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε την πραγματικότητα⁶⁸⁹.

Αν έχουμε δίκιο, σύμφωνα με την ίδια, να θεωρούμε πως η πραγματικότητα ομοιάζει με την τέχνη, ακριβώς επειδή οι μορφές της τέχνης αποτελούν μέρος του γλωσσικού και πολιτιστικού μας συστήματος που διαμορφώνει την πραγματικότητα την οποία βλέπουμε, τότε είναι

⁶⁸⁸ Στο ίδιο, 67.

⁶⁸⁹ Στο ίδιο, 68.

ορθό να δούμε τον ρόλο της τέχνης ως βαθιά σημαντικό στην εγκαθίδρυση μίας ιδανικής κοινωνίας. Και πρέπει να είναι σαφές, κατά την ίδια, ότι δεν υπάρχει κανένας λόγος να πιστεύουμε ότι ο Πλάτων πίστευε ότι η τέχνη είναι άνευ σημασίας. Μάλλον ο Πλάτων ισχυρίστηκε, κατά την Osbourne, ότι αν δεχόμαστε πως η τέχνη αντιγράφει την πραγματικότητα και δεχόμαστε τη θεωρία των Ιδεών και το συμπέρασμα ότι τα αντίγραφα είναι κατώτερα από τα πρωτότυπα, τότε προκύπτει ότι είτε η τέχνη είναι ασήμαντη και άχρηστη είτε είναι επικίνδυνη καθώς ενθαρρύνει την ενασχόληση με κατώτερα πράγματα.

Δύο είναι οι πιθανές απαντήσεις, κατά την ερμηνεία της Osbourne, οι οποίες θα μπορούσαν να αποκαταστήσουν τη σημασία που είχε η τέχνη για τον Πλάτωνα. Μπορούμε είτε να απορρίψουμε την πρώτη υπόθεση και να δείξουμε ότι η τέχνη δεν αντιγράφει την πραγματικότητα είτε μπορούμε να απορρίψουμε τη θεωρία των Ιδεών η οποία αποτελεί τη βάση της άποψης πως τα αντίγραφα δεν έχουν αξία. Ωστόσο, ισχυρίζεται η Osbourne, η απόρριψη της θεωρίας των Ιδεών ενδέχεται να μην επαρκεί, δεδομένου ότι, όπως πρότεινε η ίδια παραπάνω, μπορεί ακόμα να είναι αλήθεια ότι τα αντίγραφα των καθημερινών πραγμάτων δεν έχουν καμία εγγενή αξία ή σημασία. Έτσι, η πιο ελπιδοφόρα οδός είναι να αναρωτηθούμε, όπως μόλις κάναμε, αν η ιδέα αυτής της ομοιότητας της τέχνης με τον καθημερινό κόσμο όπως τον γνωρίζουμε είναι θέμα αντιγραφής⁶⁹⁰.

Ο Ν. Pappas επίσης, κατά παρόμοιο τρόπο με την Osbourne, θεωρεί πως η μιμητική τέχνη αποτελεί κάποιο είδος ερμηνείας της πραγματικότητας. Ο ίδιος δεν θεωρεί πως η πλατωνική μίμηση συνίσταται στην αντιγραφή των αισθητών αντικειμένων. Η αντίληψη εκ μέρους της ποίησης των

⁶⁹⁰ Στο ίδιο, 70.

φαινομένων γίνεται, σύμφωνα με τον Pappas, πάντα για κάποιον και από κάποιον. Η κριτική η οποία διατυπώνεται για τη μιμητική τέχνη εντοπίζεται, κατά την ανάγνωση του ίδιου ερμηνευτή, όχι στο ότι αυτή απλά και μόνο μιμείται το φαινόμενο, αλλά στο ότι μιμείται το φαινόμενο έτσι όπως αυτό φαίνεται σε κάποιον⁶⁹¹.

Στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*, συνεχίζει ο ίδιος ερμηνευτής, ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος καταδικάζει την ποίηση επειδή μιμείται την εμφάνιση ενός πράγματος και ως εκ τούτου, είναι κάτι χειρότερο από την άγνοια (βλ. 602a3-13)⁶⁹². Η ποίηση είναι, επομένως, κατά τον ίδιο, μία μίμηση των φαινομένων, λόγω της εκ μέρους της παρουσίας των πραγμάτων όπως αυτά φαίνονται στους χαρακτήρες και στον αφηγητή τους. Το φαινόμενο εδώ είναι, σύμφωνα με τον Pappas, ένα φαινόμενο για κάποιον και από κάποιον. Όταν ξεκινούμε, δηλαδή, να δούμε τι λέει ο Όμηρος, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, κάνουμε την εμφάνιση του κόσμου σε αυτόν, στόχο της έρευνάς μας. Από αυτήν την άποψη αντιδρούμε στην ποίηση, όπως και στη ζωγραφική, όταν υιοθετούμε την άποψη ενός κρεβατιού —δηλαδή, για παράδειγμα την όψη του από το πλάι— αντί για μία ενιαία οπτική του κρεβατιού· είμαστε ευχαριστημένοι να βλέπουμε μόνο μία πλευρά του⁶⁹³. Οτιδήποτε, κατά συνέπεια, ισχυρίζεται ο Pappas, αποφασίσουμε για την κριτική στάση του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη, αυτή στηρίζεται σε κάτι περισσότερο από την κατηγορία της απλής ποιητικής άγνοιας⁶⁹⁴.

⁶⁹¹ N. Pappas (1989), 385.

⁶⁹² Στο *ίδιο*, 386.

⁶⁹³ Στο *ίδιο*, 387.

⁶⁹⁴ Στο *ίδιο*, 388.

Ο G. R. F. Ferrari αντιτάσσεται και αυτός σε μία ερμηνεία της μιμητικής τέχνης ως δουλικής αντιγραφής. Ποτέ ο Σωκράτης δεν λέει, κατά την άποψή του, πως στην πραγματικότητα ο ζωγράφος προσπαθεί να παράγει ένα όσο το δυνατόν ακριβέστερο αντίγραφο κάποιου συγκεκριμένου κρεβατιού. Κατά την ανάγνωση του Ferrari, ο ζωγράφος μιμείται, όχι τις Ιδέες, αλλά «τα έργα των τεχνιτών». Και ακόμα και τότε, σημειώνει ο ίδιος, κοιτάζει αυτά τα αντικείμενα όχι όπως είναι, αλλά μόνο από την πλευρά τους η οποία αλλάζει μαζί με την γωνία της οπτικής μας: «όπως φαίνεται» (βλ. 598a1-b5). Ο Ferrari συμφωνεί εδώ με τους J. A. Mourant, J. Fisher και W. Tatarkiewicz κατά τους οποίους η μίμηση δεν συνιστά, στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, σε καμία περίπτωση δουλική αντιγραφή. Ακόμα και στην πιο μεταφορική σημασία της, κατά τον Fisher, «η μίμηση ποτέ δεν σήμαινε την αντιγραφή»⁶⁹⁵.

Με άλλα λόγια, αυτό το οποίο καταλαμβάνει το μυαλό του ζωγράφου, σύμφωνα με τον Ferrari, δεν είναι η Ιδέα, αλλά οι σκέψεις για το πώς τα κρεβάτια «φαίνονται». Ενώ ο ζωγράφος, δηλαδή, εξηγεί ο ίδιος, μπορεί να προσπαθεί να αποδώσει την εμφάνιση κάποιου συγκεκριμένου κρεβατιού και σίγουρα η εικόνα την οποία θα παράγει θα παρουσιάζει το κρεβάτι από κάποια συγκεκριμένη γωνία, τίποτε από αυτά τα οποία ο Σωκράτης λέει δεν περιορίζει τον ζωγράφο στην επιχείρηση μίας μηχανικής αναπαραγωγής του κόσμου γύρω του. Ο Ferrari εφιστά την προσοχή στην επίκληση του Σωκράτη στον άνθρωπο ο οποίος κουβαλά έναν καθρέφτη απέναντι στη φύση, και θεωρεί πως αυτή δεν πρέπει να μας παραπλανήσει: η λειτουργία αυτής της επίκλησης είναι μόνο να

⁶⁹⁵ J. Fisher (1982), 97. Βλ. επίσης: J. A. Mourant (1950), 256, W. Tatarkiewicz (1937), 395.

απομονώσει την έννοια της παραγωγής εικόνων των πραγμάτων, σε αντίθεση με τα πράγματα τα ίδια⁶⁹⁶.

Ομοίως, ο S. Halliwell, συμφωνώντας μάλιστα με τον Collingwood, θεωρεί πως όλα τα μιμητικά έργα προσφέρουν αναπαραστάσεις φανταστικών χαρακτήρων, γεγονότων και καταστάσεων οι οποίες μπορεί ή μπορεί και να μην αντιστοιχούν σε κάποια αναγνωρίσιμη πραγματικότητα⁶⁹⁷. Επίσης, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, τα μιμητικά έργα μπορεί να εννοούνται, και μερικές φορές μάλιστα οφείλουν να εννοούνται, ως έχοντα μία πρότυπη ή παραδειγματική δύναμη, δηλαδή, ότι μας δείχνουν πώς τα πράγματα θα πρέπει να είναι⁶⁹⁸. Αυτή η θέση, κατά τον Halliwell, επιτρέπει στον Πλάτωνα, να υποστηρίζει την παραδοχή πως η ιδιότητα των έργων τέχνης να επηρεάζουν τα συναισθήματα και τις πεποιθήσεις μας, δεν εξαρτάται μόνο από ό, τι θεωρείται ως πραγματική κατάσταση του περιεχομένου τους, αλλά μπορεί να λειτουργεί και μέσω του υποδειγματικού χαρακτήρα αυτού του οποίου αναπαριστούν⁶⁹⁹.

Ο R. A. Stecker από την πλευρά του, ανήκει στους μελετητές εκείνους οι οποίοι θεωρούν πως η λειτουργία της μιμητικής τέχνης είναι η έκφραση. Σύμφωνα με τον Stecker, ακόμη και αν όλα τα έργα τέχνης με τα οποία ο Πλάτων ήταν εξοικειωμένος ήταν αναπαραστατικά — και αυτό δεν είναι καθόλου προφανές, κατά τη γνώμη του αν κάποιος σκεφτεί έργα τέχνης όπως τα αρχιτεκτονικά έργα — ο Πλάτων γνώριζε σίγουρα πολλά αναπαραστατικά αντικείμενα τα οποία δεν ήταν έργα τέχνης⁷⁰⁰. Στον

⁶⁹⁶ G. R. F. Ferrari (1989), 127.

⁶⁹⁷ S. Halliwell (1992), 56. Βλ. R. G. Collingwood (1925), 158.

⁶⁹⁸ S. Halliwell (1992), 56.

⁶⁹⁹ Στο ίδιο, 57.

⁷⁰⁰ R. A. Stecker (1992), 47.

διάλογο *Ἰων* η ποίηση θεωρείται, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, κυρίως ως ένα όχημα έκφρασης⁷⁰¹. Ο Stecker αναγνωρίζει πως μπορεί να υπάρξει μία αντίρρηση στην ένδειξη εκ μέρους του μίας βαθιάς ανησυχίας για τα εκφραστικά χαρακτηριστικά της τέχνης στον Πλάτωνα. Σε πολλά από τα μέρη όπου ο ίδιος ερμηνευτής ισχυρίζεται πως ο Πλάτων ασχολείται με την έκφραση, ο τελευταίος χρησιμοποιεί στην πραγματικότητα τη λέξη «μίμησις». Είτε, όμως, καταλήγει ο συγκεκριμένος ερμηνευτής, ο Πλάτων είχε αντιληφθεί τη μιμητική τέχνη ως έκφραση είτε όχι, αυτή η σύλληψη φαίνεται ως το τέλει εργαλείο για να δείξει τι προσπαθούσε να πει σε πολλά χωρία της *Πολιτείας*. Κάτι τέτοιο ισχύει, κατά τη γνώμη του Stecker, καθώς φαίνεται σαφώς πως ο Πλάτων παρατήρησε κάποια εκφραστικά φαινόμενα και πως προβληματίστηκε από αυτά και μπήκε στον πειρασμό να τα εκμεταλλευτεί. Δεν υπάρχει κανένας λόγος, κατά την άποψη του ίδιου ερμηνευτή, για τον οποίο δεν μπορούμε να το επισημάνουμε αυτό, χρησιμοποιώντας ένα λεξιλόγιο το οποίο δεν ήταν διαθέσιμο στον Πλάτωνα⁷⁰².

Ομοίως η E. Asmis, παραδέχεται πως ο Πλάτων έχει συχνά θεωρηθεί πως στερείται μία ιδέα της ποίησης ως έκφρασης προσωπικών συναισθημάτων και πεποιθήσεων⁷⁰³. Η παρομοίωση του καθρέφτη, σύμφωνα με την ίδια, μας εμποδίζει ιδιαίτερα να θεωρήσουμε πως ο Πλάτων είχε μία αντίληψη της ποίησης ως έκφρασης, καθώς φαίνεται να παρουσιάζει τη μιμητική τέχνη να αντιγράφει την αισθητή πραγματικότητα. Όμως, σύμφωνα με τη συγκεκριμένη ερμηνεύτρια, η χρήση αυτής της παρομοίωσης από τον Πλάτωνα θα πρέπει να εξηγηθεί με προσοχή. Κατ' αρχάς, εξηγεί η ίδια,

⁷⁰¹ Στο *ίδιο*, 48.

⁷⁰² Στο *ίδιο*, 51.

⁷⁰³ E. Asmis (1992), 346.

σύμφωνα με αυτήν την παρομοίωση, ο μιμητικός ποιητής δεν έχει ως στόχο να αποδώσει μία πιστή αναπαράσταση του αισθητού κόσμου. Αυτό το οποίο κάνει είναι να αποδίδει τα «φαινόμενα» αυτού του κόσμου.

Η χρήση αυτή της παρομοίωσης του καθρέφτη από τον Πλάτωνα και η παρουσίαση της μιμητικής τέχνης ως μιμούμενης τα φαινόμενα του κόσμου, δεν μας εμποδίζει, σύμφωνα με την Asmis, να θεωρήσουμε πως ο Πλάτων είχε μία θεωρία της έκφρασης για την τέχνη. Δεν υπάρχει, κατά την ίδια, καμία ασυμβατότητα μεταξύ μίμησης και έκφρασης: ακριβώς όπως ο ζωγράφος αναπαριστά πτυχές της πραγματικότητας, έτσι όπως εμφανίζονται σε αυτόν, με τον ίδιο τρόπο ο ποιητής «αναπαριστά» τις δικές του εντυπώσεις της πραγματικότητας. Αυτές οι εμφανίσεις ή εντυπώσεις αποτελούν στρεβλώσεις οι οποίες προκαλούνται από την ιδιαίτερη άποψη την οποία έχει ο μιμητής για τον κόσμο⁷⁰⁴. Αν, σύμφωνα με τη συγκεκριμένη ερμηνεύτρια, επιθυμούμε να θεωρήσουμε πως ο μιμητικός καλλιτέχνης εκφράζεται μέσω της τέχνης και παράλληλα επιθυμούμε να διατηρήσουμε την παρομοίωση του καθρέφτη, μπορούμε να υποθέσουμε πως ο καθρέφτης είναι η ίδια η ψυχή του ποιητή: ο εξωτερικός κόσμος διαθλάται από την ψυχή του ποιητή και δεν αντανακλάται ως πιστή αναπαραγωγή⁷⁰⁵.

Ομοίως, οι B. Mitchell και J. R. Lucas θεωρούν πως κατά κύριο λόγο η λογοτεχνία μάς δίνει, είτε άμεσα είτε αναπαραστατικά, μία άποψη από πρώτο πρόσωπο. Ένα μεγάλο μέρος της λογοτεχνίας ασχολείται, σύμφωνα με αυτούς τους μελετητές, με την έκφραση μίας προσωπικής άποψης. Ο συγγραφέας μάς λέει πώς είναι τα πράγματα από την άποψή του, πώς εμφανίζονται στον ίδιο. Δεν πρόκειται εδώ για την εμφάνιση

⁷⁰⁴ Στο ίδιο, 352.

⁷⁰⁵ Στο ίδιο, 353.

ενός φαινομένου⁷⁰⁶. Ο ποιητής και ο καλλιτέχνης δεν ασχολούνται, σύμφωνα με τους Mitchell και Lucas, με γεγονότα τα οποία μπορούν να ελεγχθούν από οποιονδήποτε αρμόδιο παρατηρητή, αλλά με τις ανθρώπινες αντιδράσεις και τα συναισθήματα, τα οποία από τη στιγμή από την οποία διατυπώνονται, έχουν μία καθολική απήχηση⁷⁰⁷. Τη σημερινή εποχή βασιζόμαστε, σύμφωνα με αυτούς τους μελετητές, περισσότερο στην πεποίθηση ότι το να αναπτύσσουμε και να εμβαθύνουμε τις ευαισθησίες μας είναι θεμιτό, αρκεί να αντισταθμίζουν τη ζημία που γίνεται με τη διάδοση των παραδειγμάτων της κακής συμπεριφοράς. Όμως, αυτό ο Πλάτων το αρνείται. Πιστεύει ότι η ανάπτυξη των ευαισθησιών μας και το άνοιγμα του εαυτού μας σε καλλιτεχνικές επιρροές, μας κάνει να απολαμβάνουμε μία προτίμηση για την ποικιλία, δηλαδή, την ποικιλία σε αντίθεση με τη μονόπλευρη αναζήτηση της αλήθειας και της αρετής (βλ. 604e1, 605a5)⁷⁰⁸.

Ο K. Lycos εισάγει τη διάκριση την οποία αναφέραμε στην αρχή της πραγματεύσής μας στο παρόν κεφάλαιο, μεταξύ του «προϊόντος» ή «έργου» μίας μιμητικής δραστηριότητας, αυτού δηλαδή το οποίο απορρέει από τη δραστηριότητα, και του «αντικείμενου» ή «αντικείμενου της πρόθεσης» της εν λόγω δραστηριότητας⁷⁰⁹. Το «αντικείμενο της πρόθεσης» της μιμητικής δραστηριότητας, εξηγεί ο ίδιος, είναι αυτό στο οποίο η δραστηριότητα αυτή αποβλέπει, αυτό που επιδιώκει να πραγματοποιήσει ή να ενσαρκώσει σε κάποιο υλικό.

⁷⁰⁶ B. Mitchell, J. R. Lucas (2003), 158.

⁷⁰⁷ Στο ίδιο, 159.

⁷⁰⁸ Στο ίδιο, 162.

⁷⁰⁹ K. Lycos (1996), 4.

Όπως και ο Nehamas, ο οποίος είχε εκφράσει αυτήν τη διάκριση πριν από αυτόν, ο Lycos υποστηρίζει ότι η γλώσσα του Πλάτωνος για τους «μιμητές» φαίνεται να αμφιταλαντεύεται. Ο Πλάτων χαρακτηρίζει τη ζωγραφική ως μίμηση φαινομένων («φαντάσματος ἢ ἀληθείας οὔσα μίμησις; φαντάσματος, ἔφη», 598b3-5), ενώ αργότερα ισχυρίζεται ότι οι ποιητές παράγουν ή κατασκευάζουν τα φαινόμενα («φαντάσματα γὰρ ἀλλ' οὐκ ὄντα ποιοῦσιν», 599a2-3). Ομοίως, οι ποιητές λέγεται ότι είναι μιμητές ειδώλων («μιμητὰς ειδώλων ἀρετῆς», 600e5), ενώ στη συνέχεια αναφέρονται ως δημιουργοί ειδώλων («ὁ τοῦ ειδώλου ποιητής, ὁ μιμητής», 601b9). Ο Nehamas, τον οποίο ο Lycos αναφέρει εδώ, ισχυρίζεται ότι αυτή η αμφιταλάντευση είναι ενδεικτική μίας σύγχυσης. Οι μιμητικοί καλλιτέχνες παρουσιάζονται, σύμφωνα με τους δύο αυτούς ερμηνευτές, τόσο ως «μιμητές» ειδώλων όσο και ως «δημιουργοί» τους. Είναι λόγω αυτής της σύγχυσης του «μιμητή» με τον «δημιουργό» των φαινομένων που οι Nehamas και Lycos καταλήγουν πως ο Πλάτων, όπως φαίνεται κατά τους ίδιους, βάζει μαζί το φαινόμενο ως «αντικείμενο» της μίμησης με το φαινόμενο ως «έργο» της μίμησης⁷¹⁰.

Μία συνέπεια των παραπάνω, σύμφωνα με τον Lycos είναι ότι η κατωτερότητα την οποία αποδίδει ο Πλάτων στο έργο του ζωγράφου είναι ένα χαρακτηριστικό, όχι τόσο της συμμετοχής του σε μιμητική δραστηριότητα, αλλά της δημιουργίας εκ μέρους του ενός αντικειμένου το οποίο μιμείται τα φαινόμενα. Η σημασία, κατά τον Lycos, της ερμηνείας της μιμητικής τέχνης στην *Πολιτεία*, πρέπει να εστιαστεί σε αυτό το οποίο εκείνη παράγει ή υλοποιεί, δηλαδή στο «έργο» της, παρά στο «αντικείμενο» της πρόθεσής της, δηλαδή σε αυτό το οποίο προτίθεται να υλοποιήσει. Πριν εξετάσουμε τον λόγο για τον οποίο ο Lycos διατυπώνει

⁷¹⁰ Στο ίδιο, 6.

αυτόν τον ισχυρισμό, ας δούμε πώς εξηγεί ο ίδιος το γεγονός ότι ο ζωγράφος μπορεί να χαρακτηριστεί τόσο «μιμητής» των εμφανίσεων όσο και «δημιουργός» μίας εμφάνισης ή μίας εικόνας.

Ο ισχυρισμός του Πλάτωνος είναι ότι αυτό το οποίο η μιμητική δραστηριότητα προτίθεται να υλοποιήσει στο «έργο» της είναι το φαινόμενο ενός κρεβατιού. Ο ζωγράφος μιμείται το κρεβάτι του ξυλουργού, αλλά κάνει κάτι τέτοιο προσπαθώντας να συλλάβει την εμφάνισή του, μία μόνο «όψη» του (βλ. 598a5-10). Σε αντίθεση με τους άλλους μιμητές δηλαδή, το «αντικείμενο της πρόθεσης» των αναπαραστάσεών του είναι μία όψη, μία οπτική έκφανση, ενός πράγματος. Ως εκ τούτου, αυτό το οποίο υλοποιείται στο «έργο» του είναι το ίδιο μία εμφάνιση, ένα φαινόμενο⁷¹¹.

Το «αντικείμενο της πρόθεσης», σύμφωνα με τον Lycos, το οποίο παίρνει μορφή στο «έργο» του ζωγράφου, δεν εκδηλώνει γνώση σχετικά με το πράγμα το οποίο μιμείται — παρουσιάζει μόνο μία «εμφάνιση» αυτού. Κατά συνέπεια, η αποτυχία ανίχνευσης αυτής της διαφοράς σε ό, τι παίρνει μορφή ή ενσωματώνεται στα πράγματα που γίνονται με τα χρώματα ή τις λέξεις, στα μιμητικά «έργα» δηλαδή, μπορεί να οδηγήσει σε μία ψευδαίσθηση, και κάποιος μπορεί να νομίζει πως του παρουσιάζονται αντικείμενα τα οποία ενσαρκώνουν την αλήθεια, αν και κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει. Το θέμα παρουσιάζεται ωραία από τον Σωκράτη, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, όταν αναφέρει πως ένας ζωγράφος μπορεί να ζωγραφίσει έναν τσαγκάρη ή έναν ξυλουργό χωρίς να έχει ιδέα για τις τέχνες τους (βλ. 598b8-c1)⁷¹².

⁷¹¹ Στο ίδιο, 9.

⁷¹² Στο ίδιο, 11.

Είναι ακριβώς, κατά τον Lycos, επειδή η παραγωγή μιμητικών αντικειμένων υποκαθιστά με είδωλα τα αντικείμενα τα οποία ενσωματώνουν την αλήθεια, που η μιμητική τέχνη είναι επικίνδυνη για τη νοημοσύνη μας. Εκτός αν, φυσικά, έχουμε μάθει, σύμφωνα με τον ίδιο, όπως οι φιλόσοφοι, να ανιχνεύουμε τη θεμελιώδη διαφορά μεταξύ αυτών των δύο τρόπων παραγωγής πραγμάτων με λόγια — μεταξύ της φιλοσοφίας δηλαδή και της ποίησης. Το βάθος της αντίρρησης του Πλάτωνος στα «έργα» της ποίησης και της μίμησης δεν είναι τόσο πολύ πως οι παραγωγοί ή δημιουργοί τους συμμετέχουν στη μίμηση, αλλά ότι, ως «δημιουργοί», μπορούν να εμφανιστούν ως ανταγωνιζόμενοι τα «έργα» του θεού. Ο τελευταίος, όπως είδαμε, αποκαλείται «πλάστη[ς] της αληθινής φύσης», («φυτουργόν τούτου προσαγορεύωμεν», 597d5), διότι δίνει μορφή, μέσω των έργων του, στην «αλήθεια», όπως λέγεται, των πραγμάτων. Αυτό το οποίο, βέβαια, η ποιητική παραγωγή απειλεί πραγματικά, δεν είναι σύμφωνα με τον Lycos, τον ίδιο τον θεό, αλλά την ανάπτυξη του μυαλού του φιλοσόφου-βασιλιά, ο οποίος προσπαθεί να κατανοήσει και να ενεργήσει σε συμφωνία με τη νοητή τάξη αυτών των θείων έργων. Η παραγωγή μιμητικών αντικειμένων, ως εκ τούτου, μπορεί, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, να σταματήσει μία τέτοια εξέλιξη και να παρεμποδίσει την άσκησή της⁷¹³. «Το φαινόμενο εδώ σημαίνει», εξηγεί ο Lycos, «μία παραπλανητική επίφαση της γνώσης, όχι μία ανεπαρκή προσέγγισή της»⁷¹⁴. Η «εικόνα-κρεβάτι» είναι μιμητική, διότι στην παραγωγή της ο ζωγράφος προσομοιώνει τη δημιουργική δραστηριότητα του θεού. Με άλλα λόγια, οι «εικόνες-κρεβάτια» είναι μιμητικά αντικείμενα, αν και μόνο αν υπάρχει ένα αντικείμενο πραγματικής

⁷¹³ Στο ίδιο, 12.

⁷¹⁴ Στο ίδιο, 14.

γνώσης το οποίο να αντιστοιχεί στα κρεβάτια και ο ζωγράφος ασχολείται με τη δραστηριότητά του σαν να μην υπήρχε τίποτα τέτοιο⁷¹⁵.

Οι G. Fendt και D. Rozema εκφράζουν μία άποψη κατά την οποία υπάρχει ένας τρίτος τρόπος κατανόησης της μίμησης. Υπάρχει δηλαδή, σύμφωνα με τους ίδιους, ένα τρόπος κατανόησης της μίμησης κατά τον οποίο η τελευταία δεν θα μιμείται ούτε τα αισθητά ούτε τις Ιδέες. Οι μελετητές αυτοί προτείνουν μία ερμηνεία της μίμησης κατά την οποία η τελευταία επιδρά στο κοινό ή στον αναγνώστη της όπως και το ίδιο το πράγμα θα έκανε. Φέρνουν σαν παράδειγμα τον σωκρατικό διάλογο, ο οποίος είναι διαρθρωμένος έτσι ώστε τα αποτελέσματά του για τον αναγνώστη να είναι ίδια με αυτά της επίδρασης την οποία ο Σωκράτης ενδεχομένως να είχε απέναντι στους συμπολίτες του στην πραγματική ζωή. Είναι πολύ πιθανό, σύμφωνα με αυτούς τους μελετητές, ότι αυτά τα οποία ο Σωκράτης έλεγε στους διαλόγους δεν ταυτίζονται απαραίτητα με αυτά που ο Σωκράτης —πολύ λιγότερο ο Πλάτων— πίστευε ή είπε, διότι αυτό το οποίο απαιτείται προκειμένου να επιτευχθεί η επίδραση του Σωκράτη μπορεί να είναι κάτι εντελώς διαφορετικό και αδιάφορο από την καταγραφή πεποιθήσεων ή διαλόγων, είτε του Σωκράτη είτε του Πλάτωνος⁷¹⁶. Ίσως, με άλλα λόγια, τα ποιήματα, κατά τον Πλάτωνα, δεν αναφέρονται σε κάποια συγκεκριμένα «αντικείμενα» με τη σημασία με την οποία συνήθως θεωρούμε πως οι τέχνες αναφέρονται σε συγκεκριμένα αισθητά πράγματα ή σε ορισμένες δραστηριότητες και καταστάσεις. Όπως και με την Ιδέα του Ωραίου, εξηγούν οι ίδιοι ερμηνευτές, ένα ποίημα είναι αυτό που είναι, όπως η Ιδέα του Ωραίου είναι η Ιδέα του Ωραίου, και σημαίνει αυτό που είναι —δεν αναφέρεται

⁷¹⁵ Στο ίδιο, 14. Το επιχείρημα του Lycos το οποίο παρακολουθήσαμε εμφανίζεται επίσης σε ένα αδημοσίευτο άρθρο του ίδιου με τον τίτλο «Philosophy and Poetry: Plato's Legacy», βλ. K. Lycos.

⁷¹⁶ G. Fendt, D. Rozema (1998), 4.

δηλαδή σε κάτι έξω από την ίδια, όπως η ομορφιά του Αλκιβιάδη προφανώς κάνει, αναφερόμενη στο Ωραίο το ίδιο. Όπως και στην Ιδέα, επομένως, το νόημα ενός ποιήματος βρίσκεται στο ίδιο, και όχι σε κάτι άλλο ως αντικείμενο αναφοράς⁷¹⁷.

Ο Α. Nehamas αντιτάσσεται κυρίως στην αντίληψη πως η τέχνη μιμείται κατά τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο τις Ιδέες και αντιπαραθέτει αυτόν τον ισχυρισμό του προς τις αντιλήψεις του J. Tate για την τέχνη ως μιμητική των Ιδεών. Είναι λανθασμένο, κατά τον Nehamas, να θεωρήσουμε τόσο πως η τέχνη μιμείται τις Ιδέες, ως την άποψη του Πλάτωνος για την τέχνη ως μίμηση, όσο και ότι στην πραγματικότητα ο ίδιος πίστευε πως η τέχνη μιμείται τις Ιδέες. Τα κύρια κείμενα, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, στα οποία η ερμηνεία πως η τέχνη μιμείται τις Ιδέες είναι βασισμένη, είναι είτε ουδέτερα είτε διαψεύδουν αυτόν τον ισχυρισμό. Για παράδειγμα, ο Tate επικαλείται το τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας* όπου λέγεται πως «δεν πρόκειται να λάβουμε ολοκληρωμένη καλλιέργεια [...] προτού να μπορέσουμε να διακρίνουμε τα σχήματα της σωφροσύνης, της ανδρείας, της μεγαλοψυχίας, της αξιοπρέπειας» (402b9-c3), προκειμένου να αποδείξει ότι ο μιμητικός καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται τόσο τις Ιδέες όσο και τις εικόνες τους⁷¹⁸. Σύμφωνα με τον Nehamas, είναι αλήθεια ότι αυτό το χωρίο αναφέρει τις Ιδέες των αρετών. Όμως, αυτές οι Ιδέες δεν είναι, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, οι Ιδέες της θεωρίας του Πλάτωνος, για τις οποίες δεν έχει γίνει ακόμα λόγος σε αυτό το σημείο της *Πολιτείας*. Το χωρίο της *Πολιτείας* το οποίο χρησιμοποιείται συχνά σε αυτό το πλαίσιο, είναι αυτό του έκτου Βιβλίου (βλ. 500e1-501c3), στο οποίο παρομοιάζεται η κατασκευή της τέλειας πόλης με το έργο ενός ζωγράφου

⁷¹⁷ Στο ίδιο, 18.

⁷¹⁸ J. Tate (1928), 19-20.

ο οποίος χρησιμοποιεί «ένα θεϊκό πρότυπο» (500e3)⁷¹⁹. Ο Tate θεωρεί αυτό το χωρίο ως περιγραφή του «πραγματικού είδους μίμησης» και εννοεί περιγραφή της μίμησης των Ιδεών⁷²⁰.

Όμως, κατά τον Nehamas, μία τέτοια ερμηνεία χάνει το νόημα της παρομοίωσης του Πλάτωνος, κατά την οποία δεν εννοείται πως υπάρχει ένας τέτοιος ζωγράφος, αλλά πως είναι ο φιλόσοφος αυτός ο οποίος κατασκευάζει την τέλεια πόλη μιμούμενος το «θεϊκό πρότυπο». Ούτε το χωρίο της *Πολιτείας* όπου ο ζωγράφος θεωρείται πως ζωγραφίζει «τον πιο όμορφο άνθρωπο» (βλ. 472d4-7) είναι χρήσιμο για τον εντοπισμό ενός ζωγράφου ο οποίος μιμείται τις Ιδέες⁷²¹, γιατί αν και το χωρίο δείχνει πως ο Πλάτων δεν θεωρεί τους καλλιτέχνες ως περιορισμένους στην επανάληψη των εμφανίσεων των υπαρκτών πραγμάτων και μόνο, αυτό δεν σημαίνει πως στη ζωγραφική κάποιος ο οποίος ζωγραφίζει τον πιο όμορφο από οποιονδήποτε υπάρχοντα άνθρωπο, μιμείται τις Ιδέες. Ο Tate ισχυρίζεται πως το χωρίο το οποίο απευθύνεται στον Όμηρο και τον ρωτά: «Φίλε Όμηρε, αν δεν είσαι τρία σκαλοπάτια πιο κάτω από την αλήθεια [...] αλλά είσαι έστω δύο» (599d2-4) και το χωρίο όπου λέγεται πως «ο Όμηρος είναι μεγάλος ποιητής κι ανάμεσα στους τραγικούς ποιητές ο πρώτος» (607a2-3), δείχνουν «πως η πραγματική τέχνη είναι μόλις μία φορά απομακρυσμένη [όχι δύο] από τον ιδανικό κόσμο»⁷²². Όμως, το πρώτο χωρίο, κατά τον Nehamas, μας πληροφορεί απλά ότι αν ο Όμηρος ήταν μία φορά μόνο απομακρυσμένος από την πραγματικότητα, τότε θα έπρεπε να γνωρίζει τι κάνει τους ανθρώπους πραγματικά ενάρετους και

⁷¹⁹ A. Nehamas (1999), 260.

⁷²⁰ J. Tate (1928), 62.

⁷²¹ Σύμφωνα με αυτόν τον ισχυρισμό σε σχέση με το χωρίο 472d4-7 είναι οι: D. Gallop (1965), 116 και J. Adam (1905), 328.

⁷²² J. Tate (1938), 111.

θα είχε τη θέση του νομοθέτη, ενώ η αναφορά στο επόμενο χωρίο είναι, κατά την άποψη του ίδιου, ακόμα λιγότερο πειστική.

Επιστρέφοντας ο ίδιος ερμηνευτής στη φιλοσοφική βάση της ιδέας πως η τέχνη μπορεί να μιμείται τις Ιδέες, αναφέρεται στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*, όπου η τέχνη κατακρίνεται ως μίμηση μίας μίμησης. Στην πραγματικότητα, εξηγεί ο ίδιος, ο Πλάτων ποτέ δεν λέει ρητά κάτι τέτοιο, είτε σε αυτό το Βιβλίο είτε σε οποιοδήποτε άλλο μέρος του έργου του. Περαιτέρω, η άποψη του Nehamas είναι, πως ούτε μία φορά στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* δεν χρησιμοποιείται η μίμηση για να δηλώσει τη σχέση μεταξύ αισθητών αντικειμένων και Ιδεών. Ο Πλάτων λέει όντως μία φορά, σύμφωνα με τον ίδιο, πως ο τεχνίτης δημιουργεί τα αντικείμενά του «έχοντας το βλέμμα του στραμμένο» προς την Ιδέα («πρὸς τὴν ιδέαν βλέπων», 596b7), αλλά αυτό δεν αρκεί για να αποδειχθεί ότι η σχέση ανάμεσα στο προϊόν του τεχνίτη και στην Ιδέα είναι μία σχέση μίμησης. Τίποτα στο αρχαίο κείμενο δεν υπονοεί, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, ότι η σχέση μεταξύ ενός έργου τέχνης και του αντικειμένου της είναι η ίδια με εκείνη μεταξύ ενός φυσικού αντικειμένου και της Ιδέας του. Αυτός είναι ένας από τους κύριους φιλοσοφικούς λόγους, κατά τον Nehamas, γιατί ο μιμητής δεν μπορεί να μιμηθεί τις Ιδέες⁷²³. Η υπόθεση αυτή θα συνεπαγόταν, κατά την άποψή του, πως ο μιμητής παράγει φυσικά αντικείμενα, κρεβάτια ή ενάρκτους ανθρώπους. Η μίμηση των Ιδεών είναι, σύμφωνα με τον ίδιο, ένα αίτημα το οποίο είναι λογικά αδύνατο να ικανοποιηθεί⁷²⁴.

⁷²³ A. Nehamas (1999), 261.

⁷²⁴ Στο ίδιο, 262. Ο Nehamas μάλιστα παραπέμπει στον R. G. Collingwood (1925), θεωρώντας πως ο τελευταίος συμερίζεται την άποψή του αυτή.

Η ερμηνεία του M. F. Burnyeat, συμφωνεί με αυτήν του Nehamas ως προς το ότι και αυτός θεωρεί πως ο μιμητής δεν παράγει κάποιο αντικείμενο του φυσικού κόσμου. Ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος, σύμφωνα με τον Burnyeat, παρουσιάζει έναν ισχυρισμό κατά τον οποίον «όλοι οι ποιητές είναι μιμητές». Ο ίδιος ερμηνευτής προτείνει, στο πλαίσιο αυτό, πως η δύναμη της πρότασης «όλοι οι ποιητές είναι μιμητές» έγκειται στο ότι εκείνοι είναι *μόνο* μιμητές. Ποτέ δεν δημιουργούν τα πρωτότυπα. Για οποιαδήποτε τιμή του x , εξηγεί ο ίδιος, αυτό το οποίο δημιουργεί ο ποιητής είναι μία απομίμηση του x , ποτέ ένα πραγματικό x ⁷²⁵. Μπορεί επίσης, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, να αποδειχθεί σημαντικό το γεγονός ότι στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο αποφεύγεται η απόδοση της λέξης «ποιητής» εδώ. Η λέξη η οποία χρησιμοποιείται για τους ποιητές στους οποίους αναφέρεται είναι «ποιητικός» («ποιητικούς», 600e5, «ποιητικὸν», 601a4), ένα επίθετο το οποίο σημαίνει, κατά την ανάγνωση του ίδιου, «παραγωγικός, ικανός να δημιουργεί». Είναι σαν ο Πλάτων να θέλει να αναβιώσει την αρχική σημασία της λέξης «ποιητής» της ίδιας: «δημιουργός»⁷²⁶. Αφήνει δηλαδή ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος, κατά τον Burnyeat, με βάση την παραπάνω ερμηνεία του, ανοικτό το ενδεχόμενο η μίμηση να «δημιουργεί» κάτι το οποίο, αποτελεί φαινόμενο μόνο της φυσικής πραγματικότητας και όχι συγκεκριμένο αντικείμενο αυτής. Την ίδια άποψη έχει ο T. Griffith, καθώς κατά τον ίδιο στα ελληνικά η σημασία της «μίμησης του x » είναι αμφίσημη μεταξύ του «λαμβάνει το x ως πρότυπο προς μίμηση» και «παράγει μία εικόνα του x » ή «αναπαριστά το x ». Κατά συνέπεια, η φράση μεταφράζεται ως «μιμητές των εικόνων»

⁷²⁵ M. F. Burnyeat (1999), 311.

⁷²⁶ Στο ίδιο, 312.

κάτι το οποίο μπορεί επίσης να σημαίνει, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, «παραγωγοί των εικόνων»⁷²⁷.

Ο S. Halliwell προσπαθεί και αυτός με τη σειρά του, σε ένα μεταγενέστερο έργο του το 2002, να θεμελιώσει τον ισχυρισμό σύμφωνα με τον οποίον η μίμηση δεν αποτελεί δουλική αντιγραφή. Ο ισχυρισμός αυτός είχε διατυπωθεί από τους περισσότερους μελετητές τους οποίους εξετάσαμε μέχρι τώρα⁷²⁸. Ο ίδιος αναφέρεται σε δύο χωρία του *Κρατύλου* και σε ένα του *Σοφιστή*, για να θεμελιώσει την άποψη πως η μίμηση, κατά τον Πλάτωνα, δεν περιορίζεται στη δουλική αντιγραφή. Το πρώτο χωρίο, όπου λέγεται πως «μπορούμε ν' αποδώσουμε όλα τα ταιριαστά χρώματα και σχήματα, και επίσης όχι όλα, αλλά μερικά να παραλείψουμε και μερικά να προσθέσουμε» (*Κρατύλος*, 431c5-6), φαίνεται να κάνει τη σημαντική παραδοχή, κατά τη γνώμη του, πως η σχέση ανάμεσα σε μία μιμητική εικόνα και το αντικείμενό της δεν περιορίζεται στην πιστή αντιγραφή των πραγματικών αισθητών του κόσμου. Αυτό το σημείο είναι σημαντικό εν μέρει επειδή χρησιμεύει στη διάψευση της κοινής πεποίθησης ότι ο Πλάτων ρητώς περιορίζει τη μίμηση στην «πιστή αναπαραγωγή» της ορατής πραγματικότητας⁷²⁹.

Στο δεύτερο εδάφιο του *Κρατύλου* το οποίο οφείλουμε να προσέξουμε, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, σχετικά με αυτήν τη συζήτηση, λέγεται πως «καθόλου δεν χρειάζεται ν' αποδώσουμε όλα τα χαρακτηριστικά εκείνου που απεικονίζεται, αν βέβαια πρόκειται να είναι εικόνα» (βλ. στο

⁷²⁷ T. Griffith (2000), σημ. 7, 320.

⁷²⁸ Βλ. κατά χρονολογική σειρά: H. J. Paton (1921/1922), 93, W. Tatarkiewicz (1937), 395, J. A. Mourant (1950), 256, T. B. L. Webster (1952), 11, A. W. Gomme (1954), 57, G. Sörbom (1966), 139, 142, L. Versenyi (1970/1971), 204, J. J. Pollitt (1974), 37, J. Fisher (1982), 97, C. Osborne (1987), 67, N. Pappas (1989), 385, G. R. F. Ferrari (1989), 127, E. Asmis (1992), 352.

⁷²⁹ S. Halliwell (2002), 45.

ίδιο, 432b1-2). Αυτό το χωρίο απορρίπτει, σύμφωνα με τον Halliwell, την ανάγκη δικαιολόγησης της μίμησης με τη σημασία της αναπαραγωγικής πιστότητας. Εδώ, η ορθότητα της εικόνας λέγεται ότι είναι «ποιοτική» («ποιοῦ τινος», στο *ίδιο*, 432a9), με τη σημασία ότι, αν ήταν απαραίτητη μία ποσοτική ακρίβεια, η εκπλήρωσή της θα απέφερε ένα αντίγραφο, και καθόλου μία εικόνα (βλ. στο *ίδιο*, 432b1-c4)⁷³⁰.

Ένα άλλο πλατωνικό χωρίο το οποίο αναφέρεται συχνά είναι, κατά τον Halliwell, το χωρίο από τον *Σοφιστή* όπου γίνεται η διάκριση ανάμεσα σε δύο είδη μίμησης, την «εικαστική» και τη «φανταστική» (βλ. *Σοφιστής*, 235d1-236c8)⁷³¹. Αυτή η διάκριση σημαίνει, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, τη διαφορά μεταξύ μίας εικόνας η οποία διατηρεί την οντολογική πιστότητα προς τις αναλογίες και τα χαρακτηριστικά της επιφάνειας του αντικειμένου το οποίο απεικονίζει και, από την άλλη πλευρά, μίας εικόνας η οποία έχει σκόπιμα προσαρμοστεί να ταιριάζει στην αντιληπτική άποψη από την οποία ο παρατηρητής τη βλέπει. Ακριβώς επειδή αυτό το χωρίο του *Σοφιστή* τοποθετεί τα περισσότερα είδη ζωγραφικής, και μάλιστα τα περισσότερα είδη μίμησης, στη δεύτερη κατηγορία, στη «φανταστική», που επιβεβαιώνει κατά τον Halliwell τη θέση του, πως ο Πλάτων δεν θεωρεί την κυριολεκτική αντιστοιχία μεταξύ απεικονίσεων και αντικειμένων ως απαραίτητη προϋπόθεση για την εικαστική μίμηση καθ' εαυτή⁷³².

Από την άλλη πλευρά, ο ίδιος ερμηνευτής ισχυρίζεται πως η μιμητική τέχνη δεν είναι μιμητική ούτε των πλατωνικών Ιδεών. Ο ίδιος επιμένει ότι στην *Πολιτεία*, κατά πρώτο λόγο, η χρήση της αναλογίας της ζωγραφικής

⁷³⁰ Στο *ίδιο*, 46.

⁷³¹ Στο *ίδιο*, 127.

⁷³² Στο *ίδιο*, 128.

από τον Σωκράτη δεν συνδέεται με κάποια συγκεκριμένη άποψη της λεγόμενης θεωρίας των Ιδεών⁷³³. Το τριμερές σχήμα του δέκατου Βιβλίου στο οποίο διαχωρίζονται τα τρία είδη των τεχνιτών οι οποίοι κατασκευάζουν ένα κρεβάτι, μπορεί κατά τον Halliwell να λειτουργήσει ως κίνητρο για περαιτέρω έλεγχο της μιμητικής τέχνης, δεδομένου ότι μπορούμε να δώσουμε κάποιο νόημα στη σύλληψη ενός πεδίου αλήθειας και πραγματικότητας το οποίο βρίσκεται πέρα από αυτόν τον υλικό ή αισθητό κόσμο. Αν αποκαλέσουμε αυτό το πεδίο, πεδίο της φιλοσοφικής αλήθειας, τότε μία πτυχή της ανάλυσης του Σωκράτη θα είναι η διπλή υπόδειξη πως μία τέτοια αλήθεια δεν μπορεί να συλληφθεί από μία πραγμάτευση του υλικού κόσμου και μόνο, και ότι η αναπαραστατική τέχνη, επειδή ενσωματώνεται στην εμπειρία του κόσμου ως εμπειρικού φαινομένου, αναπόφευκτα μας απομακρύνει από την αναζήτηση της φιλοσοφικής αλήθειας. Όμως, η σύλληψη από τον ξυλουργό μίας «Ιδέας» του τεχνουργήματός του, δείχνει, κατά τον Halliwell, πως ο Πλάτων δεν μπορεί να θέλει την κορυφαία βαθμίδα του σχήματός του να σημαίνει κάτι το αποκλειστικά φιλοσοφικό, πόσο μάλλον, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, υπερβατικό της ανθρώπινης εμπειρίας. Η γνώση του ξυλουργού, πρέπει να αποτελεί το άθροισμα της τεχνικής ικανότητας και όχι την αφηρημένη πνευματική διόραση⁷³⁴.

Το μήνυμα της αναλογίας του καθρέφτη του Σωκράτη καταλήγει, σύμφωνα με τον Halliwell, σε μία άρνηση των κοσμικών ιδιοτήτων της καλλιτεχνικής αναπαράστασης ως επιθυμητές καθ' εαυτές. Αν η μόνη δικαίωση της ζωγραφικής μίμησης είναι η οπτική αληθοφάνεια, τότε τα έργα ζωγραφικής διατρέχουν τον κίνδυνο να είναι τόσο γνωσιακά περιττά

⁷³³ Στο ίδιο, 136.

⁷³⁴ Στο ίδιο, 137.

όσο και οι εικόνες στον καθρέφτη⁷³⁵. Αν ο εικονογραφικός νατουραλισμός μπορεί να έχει κάποια αξία, υπό τους όρους του Πλάτωνος, η αξία του είναι μόνο εργαλειακή, υποκειμένη σε αξιολόγηση από «εξωτερικά» ηθικά, όχι εγγενή καλλιτεχνικά ή τεχνικά κριτήρια⁷³⁶.

Ο D. Konstan στη βιβλιοκριτική του πάνω στο έργο αυτό του Halliwell θεωρεί πως ο τελευταίος αντιστρέφει τις απόψεις του Πλάτωνος και τον διασώζει ως υπέρμαχο, ενός πολύ πιο σύνθετου οράματος της τέχνης από ό,τι οι περισσότεροι κριτικοί έχουν υποθέσει⁷³⁷. Ο Halliwell, σύμφωνα με την ανάγνωση του Konstan, θεώρησε πως ο Πλάτων φρόντισε να υπονομεύσει την πιστότητα της αντικαθρεφτισμένης εικαστικής αναπαράστασης και να ανοίξει τον δρόμο για μία ευρύτερη σύλληψη της τελευταίας. Ο ίδιος ο Konstan εκφράζει επιφυλάξεις απέναντι σε αυτήν την ερμηνεία, καθώς είναι αντίθετος σε οποιαδήποτε συμβολική ερμηνεία της μιμητικής τέχνης καθώς και ερμηνείας της ως δημιουργίας, αλλά παραδέχεται πως αυτό το βιβλίο του Halliwell αποτελεί ένα ορόσημο, το οποίο θα είναι απαραίτητο για οποιαδήποτε μελλοντική συζήτηση για την τέχνη και την αναπαράσταση στην κλασική αρχαιότητα⁷³⁸.

Φτάνοντας στο τέλος της πραγματεύσεώς μας σε σχέση με το έργο και το αντικείμενο της μιμητικής δραστηριότητας, μπορούμε να θεωρήσουμε ίσως καλύτερα τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη —στην περίπτωση της συζήτησής μας τη μιμητική τέχνη. Πολλοί μελετητές θεώρησαν πως η μιμητική τέχνη είναι μιμητική, κατά τον Πλάτωνα, των Ιδεών, έτσι όπως αυτός τις περιγράφει στο δέκατο Βιβλίο του της

⁷³⁵ Στο ίδιο, 139.

⁷³⁶ Στο ίδιο, 140.

⁷³⁷ D. Konstan (2004), 305.

⁷³⁸ Στο ίδιο, 308.

Πολιτείας, κάποιοι επέμειναν πως η μιμητική δραστηριότητα είναι μιμητική των συγκεκριμένων αισθητών του φυσικού κόσμου ή μίας άποψής τους, ενώ ακόμη περισσότεροι απέδωσαν μία διαφορετική λειτουργία στη μιμητική τέχνη, καθώς θεώρησαν πως η τέχνη δεν μιμείται ούτε τις πλατωνικές Ιδέες ούτε τα συγκεκριμένα αισθητά.

Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με τις διαφορετικές ερμηνευτικές κατευθύνσεις οι οποίες ακολουθήθηκαν σχετικά με τον περιορισμό ή τελικά σε κάποιους ερμηνευτές και αποκλεισμό της μιμητικής τέχνης από την ιδανική πολιτεία. Ο διαχωρισμός της εξέτασης αυτών των ερμηνειών θα γίνει εκ μέρους μας θεματικά. Θα διαχωρίσουμε δηλαδή τις ερμηνείες οι οποίες εκφράστηκαν για τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη, με βάση τις θεματικές οι οποίες υπερισχύουν σε κάθε ερμηνεία. Συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε τις ερμηνείες της στάσης του Πλάτωνος με βάση την πολιτική και ηθική του θεωρία, τη θεωρία του για την εκπαίδευση, τη γνωσιοθεωρία του, την οντολογία και μεταφυσική του, την ψυχολογική του θεωρία, τις θεολογικές του αντιλήψεις, τις αντιλήψεις του για την κοινωνία και, τέλος, με βάση ιστορικές προκείμενες, δηλαδή καταστάσεις και απόψεις της εποχής του οι οποίες τον επηρέασαν.

4. ΚΑΘΟΡΙΣΤΙΚΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΗ ΜΙΜΗΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Το κεφάλαιο αυτό είναι αφιερωμένο στις διαφορετικές ερμηνευτικές κατευθύνσεις, οι οποίες ακολουθήθηκαν με αφορμή τον περιορισμό ή ακόμη και τον αποκλεισμό της μιμητικής τέχνης από την ιδανική πολιτεία. Θα εξετάσουμε τις ερμηνείες οι οποίες, έχοντας ως θέμα τους τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη, έδωσαν μία διαφορετική εξήγηση αυτής της στάσης, βασιζόμενες σε διαφορετική κάθε φορά πτυχή της σκέψης του συγκεκριμένου φιλόσοφου. Η παρουσίαση αυτών των ερμηνευτικών κατευθύνσεων θα γίνει εκ μέρους μας θεματικά, με έναν — με αναχρονιστικούς όρους — διαχωρισμό των θεματικών της σκέψης του Πλάτωνος. Αν και ο Πλάτων, δηλαδή, δεν διαχωρίζει τη σκέψη του σε ηθική, επιστημολογική, οντολογική, πολιτική, ούτε ο ίδιος θεωρούσε πως είχε μία συστηματική θεωρία για την ψυχή, για τους θεούς, για την κοινωνία ή για την εκπαίδευση, εν τούτοις, στην κάθε ερμηνευτική κατεύθυνση η οποία ακολουθήθηκε προκειμένου να εξηγήσει τη στάση του απέναντι στην τέχνη, υπερίσχυσε κάθε φορά και από μία διαφορετική θεματική. Ως εκ τούτου, η παρουσίαση των ερμηνευτικών κατευθύνσεων διαχωρίστηκε εκ μέρους μας, βάσει αυτών των θεματικών.

Θα εξετάσουμε κατά σειρά παρουσίασης: 1. την ερμηνεία η οποία εξηγεί τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη, βάσει των αντιλήψεων του Πλάτωνος για τους θεούς, 2. βάσει της σκέψης του για την οντολογία και τη μεταφυσική, 3. βάσει των γνωσιοθεωρητικών και επιστημολογικών του αντιλήψεων, 4. την ερμηνεία η οποία εξηγεί τη στάση του συγκεκριμένου φιλοσόφου βάσει των αντιλήψεών του για την εκπαίδευση, 5. των

αντιλήψεών του για την ψυχή, 6. των αντιλήψεών του για τον ρόλο της τέχνης στην κοινωνία, 7. βάσει ιστορικών προκειμένων, δηλαδή, των καταστάσεων και των απόψεων της εποχής του οι οποίες τον επηρέασαν, 8. βάσει των αντιλήψεών του για το κράτος και, τέλος, 9. βάσει της σκέψης του για την ηθική.

4. 1. Πρώτη Ερμηνευτική Κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις αντιλήψεις του για τους θεούς.

Σύμφωνα με την παρακάτω ερμηνευτική κατεύθυνση, η αντιμαχία του Πλάτωνος με τους ποιητές στηριζόταν κυρίως σε θεολογικές προκείμενες. Ο Πλάτων, δηλαδή, θεώρησε πως η μιμητική τέχνη των ποιητών έπρεπε να απομακρυνθεί και να αποκλειστεί, τελικά, από την ιδανική του πολιτεία, λόγω του ότι οι τελευταίοι απεικόνιζαν τους θεούς με λανθασμένο τρόπο. Οι θεοί δεν έπρεπε να απεικονίζονται ως διαπράττοντες τις πιο μεγάλες αδικίες: «Ούτε πρέπει να λέγεται μπροστά σ' έναν νέο άνθρωπο ότι διαπράττοντας την πιο μεγάλη αδικία [...] δεν κάνει τίποτε αξιοπερίεργο αλλά ακριβώς ό, τι έκαναν και οι πρώτοι και πιο μεγάλοι θεοί» (*Πολιτεία*, 378b1-5). Ούτε πρέπει να λέγεται «ότι οι θεοί είναι σε πόλεμο με τους θεούς κι ότι επιβουλεύονται ο ένας τον άλλο και φιλονικούν [...] αν είναι να πείσουμε τους ανθρώπους μας πως κανένας πολίτης αυτής της πόλης δεν μίσησε ποτέ ως τώρα άλλον πολίτη και πως θα ήταν ανόσιο να το είχε κάνει» (378b7-c8). Οι θεοί δεν πρέπει, κατά τον Πλάτωνα, να παρουσιάζονται να φιλονικούν μεταξύ τους, ούτε πρέπει να παρουσιάζονται να προξενούν βάσανα στους ανθρώπους. Οφείλουν οι ποιητές να τους παρουσιάζουν όπως είναι: αγαθοί και αιτίες του καλού και μόνο, «ο θεός δεν είναι η αιτία για όλα τα πράγματα αλλά μόνο για τα

καλά» («μὴ πάντων αἴτιον τὸν θεὸν ἀλλὰ τῶν ἀγαθῶν», 380c7-8). Το κύριο λάθος των ποιητῶν, επομένως, ἦταν σύμφωνα με αὐτούς τους ερμηνευτές, θεολογικό και ἦταν αὐτό το λάθος που οδήγησε στον αποκλεισμό τους ἀπὸ την πολιτεία.

Ἡ θέση του Πλάτωνος, σύμφωνα με αὐτὴν την ερμηνευτική κατεύθυνση, εἶναι πως εφόσον ἡ θεότητα εἶναι ἐνάρετη, δεν μπορεί να εἶναι ἡ αἰτία του κακοῦ. Ἐτσι ὁ Ὅμηρος και οἱ ἄλλοι οἱ οποίοι ἀναπαριστοῦν το θεῖο ως υπεύθυνο για το κακό πρέπει, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο φιλόσοφο, να διαπράττουν λάθος και οφείλουν να διορθωθῶν (βλ. 379a5-c7). Ὁ Πλάτων θεωρεῖ ἐδῶ ὅτι υπάρχουν σωστοί και λανθασμένοι τρόποι ἀναπαράστασης του θεῖου και ὅτι ὁ ποιητής εἶναι ἐξίσου υπεύθυνος για την παρουσίασή του, ὅπως οποιοσδήποτε ἄλλος. Σε ἓνα ἄλλο χωρίο ὁ Πλάτων υποστηρίζει ὅτι εφόσον το θεῖο εἶναι τόσο ἐνάρετο ὅσο μπορεί να εἶναι, πρέπει να εἶναι ἀμετάβλητο· ἀν το ἴδιο ἀλλάξει, θα πρέπει να ἀλλάξει προς το χειρότερο. Κάτι που, ἐξ ορισμοῦ, δεν μπορεί να κάνει: «Εἶναι, επομένως, ἀδύνατον και ὁ θεός να θέλει να ἀλλάζει τον εαυτό του, ἀλλὰ, ὅπως φαίνεται, καθὼς εἶναι ὁμορφος και καλός ὅσο δεν γίνεται ἄλλο, διατηρεῖται πάντα στη μορφή του χωρίς καμία μεταβολή» (381c7-9), («ἕκαστος αὐτῶν μένει ἀεὶ ἀπλῶς ἐν τῇ αὐτοῦ μορφῇ», 381c9). Ὡς ἐκ τούτου, οἱ ποιητές οἱ οποίοι ἀναπαριστοῦν το θεῖο ως μεταβλητό, πρέπει να σφάλλουν και χρειάζονται διόρθωση (βλ. 381b1-c6).

Ἡ ἀπόψη του Sir P. Sidney εἶναι, πως ἡ διαμάχη του Πλάτωνος με τους ποιητές στηρίζεται στη θεώρηση, πως οἱ ποιητές της ἐποχῆς του γέμιζαν τον κόσμο με λάθος ἀπόψεις για τους θεούς και, ως ἐκ τούτου, δεν ἤθελε να διαφθείρουν τη νεολαία με τέτοιες ἀπόψεις. Ὁ Πλάτων, επομένως, δεν καταφερόταν σε γενικές γραμμές κατὰ των ποιητῶν, ἀλλὰ ἐπιθυμοῦσε μόνο να ἀναχαιτίσει τις λανθασμένες ἀπόψεις για τις θεότητες, οἱ οποίες

όπως νόμιζε, καλλιεργούνταν από τους εκάστοτε δημοφιλείς ποιητές⁷³⁹. Ο R. P. Winnington-Ingram συμφωνεί και επιχειρεί να βρει ποιος ήταν ακριβώς ο προβληματισμός του Πλάτωνος με την παρουσίαση των θεών από τους ποιητές. Σε αυτό του το εγχείρημα, αναζητεί να προσδιορίσει τι είδους θεοί ήταν ακριβώς οι έλληνες θεοί. Ο χριστιανικός θεός, εξηγεί ο ίδιος, είναι ένας υπερφυσικός, παντοδύναμος, πανάγαθος δημιουργός. Οι έλληνες θεοί από την άλλη πλευρά ήταν ισχυροί, αλλά καθόλου παντοδύναμοι· ήταν φιλόανθρωποι, αλλά και κακόβουλοι. Ήταν υπερ-άνθρωποι και αθάνατοι, αλλά όχι υπερ-φυσικοί. Βρίσκονταν μέσα στη φύση και σε μεγάλο βαθμό αποτελούσαν πτυχές της φύσης. Σε μία προσπάθεια «εξορθολογισμού»⁷⁴⁰ του χαρακτήρα τους, θα μπορούσαμε να πούμε, κατά τον Winnington-Ingram, ότι οι έλληνες θεοί συμβόλιζαν την ανθρώπινη κατάσταση, ήταν οι δυνάμεις οι οποίες δημιουργούσαν την ανθρώπινη κατάσταση⁷⁴¹.

Αυτό σημαίνει, επίσης, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, ότι κατά κάποιο τρόπο και σε κάποιο βαθμό, οι θεοί αποτελούσαν την αιτία του κακού και πως δεν υπήρχε για τον Έλληνα κανένας θεολογικός λόγος, για τον οποίο κάτι τέτοιο δεν θα έπρεπε να συμβαίνει. Όμως, ο Πλάτων δεν μπορούσε να δεχθεί αυτήν την απόδοση της αιτίας του κακού στους θεούς. Ήταν για τον λόγο αυτό, σύμφωνα με τον Winnington-Ingram, μεταξύ άλλων, για τον οποίο ο Πλάτων απέριψε την τραγωδία. Δεν μπορούσε να δεχθεί αυτόν τον περιορισμό στην ανθρώπινη ελευθερία και ευθύνη⁷⁴². Δεν μπορούσε να δεχθεί, δηλαδή, πως οι θεοί αποτελούσαν τις αιτίες του

⁷³⁹ Sir P. Sidney (1595), 108.

⁷⁴⁰ R. P. Winnington-Ingram (1967), 100.

⁷⁴¹ Στο ίδιο, 100.

⁷⁴² Στο ίδιο, 102.

κακού και των συμφορών, καθώς αυτό συνεπαγόταν τον περιορισμό της ελεύθερης επιλογής και ευθύνης του ανθρώπου ως πρωταίτιου των συμφορών του.

Στον μύθο του τέλους της *Πολιτείας*, συνεχίζει ο ίδιος ερμηνευτής, οι αγέννητες ψυχές παρουσιάζονται να επιλέγουν το πεπρωμένο τους, αλλά πρώτα αντιμετωπίζονται από έναν εκπρόσωπο των θεϊκών δυνάμεων και τα λόγια του είναι ουσιαστικά και χαρακτηριστικά ενάντια στην τραγική κοσμοαντίληψη: «Η ευθύνη είναι» εκείνου «που διαλέγει· ο θεός δεν έχει ενοχή» («αίτια έλομένου· θεός άναίτιος», 617e4-5). Οι τραγικοί ποιητές, σύμφωνα με την ερμηνεία του Winnington-Ingram, δεν θα μπορούσαν ποτέ να αρθρώσουν κάτι τέτοιο. Αν και δεν αρνήθηκαν την ευθύνη αυτού που επιλέγει, ήξεραν ότι οι επιλογές του γίνονταν υπό περιορισμούς και οι περιορισμοί επιβάλλονταν από τους θεούς. Το βασικό πλατωνικό και, για τον Winnington-Ingram, τελικά το χριστιανικό πρόβλημα με την τραγωδία, δηλαδή όσον αφορά στο καθεστώς του κακού στον κόσμο των ανθρώπων, μπορεί απλά — ίσως και ωμά — να δηλωθεί: «Ο πλατωνικός ή ο χριστιανικός θεός είναι ο παντοδύναμος, πανάγαθος δημιουργός, ο οποίος δεν μπορεί να είναι η αιτία του κακού»⁷⁴³.

Ομοίως, ο D. J. Melling ισχυρίζεται πως ο Πλάτων επιμένει ότι οι ιστορίες για τους θεούς και τους ήρωες πρέπει να είναι αληθείς: ο θεός είναι τέλειος, αμετάβλητος, εντελώς ειλικρινής. Επιχειρηματολογώντας έτσι, ο Πλάτων ακολουθεί, κατά τον Melling, τα βήματα του Ξενοφάνη και του Ηράκλειτου, οι οποίοι ήταν και οι δύο αυστηρά κριτικοί στις ιστορίες οι οποίες λέγονταν για τους θεούς⁷⁴⁴.

⁷⁴³ Στο ίδιο, 103.

⁷⁴⁴ D. J. Melling (1987), 86.

Ο T. Gould, από την πλευρά του, αφιερώνει σχεδόν όλο το έργο του με τίτλο *The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy*, το οποίο έχει ως κύριο θέμα του την αρχαία διαμάχη μεταξύ της ποίησης και της φιλοσοφίας (βλ. 607b5-6), στη θεολογική ερμηνεία αυτής της διαμάχης. Ο συγκεκριμένος ερμηνευτής θεωρεί, πως η διαμάχη μεταξύ φιλοσοφίας και ποίησης, έτσι όπως την αντιλαμβάνεται ο Πλάτων, εντοπίζεται σε θεολογικές προκείμενες⁷⁴⁵. Αν και μερικές φορές, εξηγεί ο Gould, αυτή η διαμάχη διατυπώνεται χωρίς καμιά αναφορά στη θεότητα, η βασική αρχή του σωκρατισμού είναι, κατά την άποψή του, πραγματικά «μία θεολογική υπόθεση»⁷⁴⁶.

Για να εξηγήσει τον ισχυρισμό του αυτό, ο Gould μάς παραθέτει πως, κατά τον Πλάτωνα —ή καλύτερα, σύμφωνα με την άποψη του Gould, κατά τον Σωκράτη— η θεότητα θεωρείται ολοκληρωτικά ενάρετη. Όλες οι θεϊκές παρεμβάσεις στις ανθρώπινες υποθέσεις παράγουν καλό και μόνο καλό για τον άνθρωπο. Πρέπει να απορρίψουμε την υπόθεση, η οποία έγινε από τους περισσότερους ανθρώπους, ότι η θεότητα είναι υπεύθυνη για όλα όσα συμβαίνουν. Για ό, τι είναι καλό, η θεότητα και μόνο η θεότητα είναι υπεύθυνη. Όμως, για το κακό, οποιοσδήποτε, εκτός από τη θεότητα, πρέπει να θεωρηθεί υπεύθυνος (βλ. 379c6-7). Ο Πλάτων έτσι προτείνει ως κύρια αρχή για την απόφαση αποδοχής ή απόρριψης κάποιου έργου τέχνης, κατά τον Gould, μία «ρητή και θεολογική διατύπωση του σωκρατισμού»⁷⁴⁷.

⁷⁴⁵ Με τη θεολογική ερμηνεία του Gould συμφωνεί η Michelini, βλ. A. N. Michelini (2003), σημ. 45, 54.

⁷⁴⁶ T. Gould (1990), 19.

⁷⁴⁷ Στο ίδιο, 19.

Στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, επομένως, υποστηρίζεται, κατά τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, ότι το κύριο λάθος των τραγικών ήταν θεολογικό⁷⁴⁸. Η ποίηση αποτελεί, κατά την ανάγνωση του ίδιου ερμηνευτή, έκφραση του μέρους της ψυχής, το οποίο επιθυμεί να πιστέψει ότι οι άνθρωποι ζουν σε έναν κόσμο τόσο τερατωδώς άδικο, ώστε κανείς δεν χρειάζεται να κατηγορεί τον εαυτό του για τη δυστυχία του. Αυτή είναι η πιο σοβαρή κατηγορία («τό γε μέγιστον κατηγορήκαμεν», 605c6) την οποία ο Πλάτων εξαπολύει κατά της ποίησης, επειδή η τελευταία είναι ικανή να παραπλανήσει ακόμη και τους καλύτερους από εμάς. Οι θεότητες δεν πρέπει ποτέ να εμφανίζονται ως παράλογα θυμωμένες, ή σε πόλεμο μεταξύ τους, ή ένοχες απείθαρχων σεξουαλικών ορέξεων, ή να μεταμορφώνονται σε διάφορες μορφές. Πάνω απ' όλα, η θεότητα δεν πρέπει ποτέ να εμφανίζεται ως ο πραγματικός υπαίτιος του ανθρώπινου πόνου (βλ. 379c5-7). Ο ποιητής πρέπει να επιμένει πάντα πως ό, τι η θεότητα κάνει στην ιστορία του, είναι δίκαιο και άριστο και πως αυτοί που υποφέρουν ωφελούνται πάντα από την τιμωρία τους (βλ. 380a5-b2). Αυτό, τελικά, το οποίο οι άνθρωποι πρέπει να καταλάβουν είναι «ότι ο θεός δεν είναι η αιτία για όλα τα πράγματα αλλά μόνο για τα καλά» (380c8-9)⁷⁴⁹.

Ο Πλάτων είχε δίκιο, κατά τον Gould, πως το τραγικό δράμα, μας συγκινεί με μία επαυξημένη ευχαρίστηση γιατί μας επιτρέπει, έστω και στιγμιαία, να συγχωρέσουμε τους εαυτούς μας⁷⁵⁰. Μας επιτρέπει, δηλαδή, το τραγικό δράμα, να θεωρήσουμε πως δεν είμαστε αίτιοι των δεινών που μας ταλαιπωρούν, καθώς οι θεοί, ενδεχομένως, να είναι οι αίτιοι των συμφορών των ανθρώπων. Ο Πλάτων, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία,

⁷⁴⁸ Στο ίδιο, 120-121.

⁷⁴⁹ Στο ίδιο, 217.

⁷⁵⁰ Στο ίδιο, 224.

σε αντίθεση με τον Αριστοτέλη, «ασχολείται με την [...] ηδονή την οποία μας παρέχει η τραγωδία»⁷⁵¹ και όχι με τον φόβο ή τα συναισθήματα του οίκτου τα οποία αυτή μας προκαλεί. Η ηδονή αυτή είναι αποτέλεσμα της εκπλήρωσης της επιθυμίας μας να πιστέψουμε ότι είμαστε όλοι θύματα, κατά τον Πλάτωνα: «Αν συλλογιστείς ότι το μέρος της ψυχής που τότε, στις δικές μας συμφορές, δια της βίας το συγκρατούσαμε κι ένιωθε την ανάγκη για δάκρυα πολλά και οδυρμούς, επειδή από τη φύση του ποθεί τέτοια πράγματα» (606a3-6)⁷⁵². Για τον Πλάτωνα, η κοσμοθεωρία η οποία εκπορεύεται από το τραγικό δράμα, γίνεται αντιληπτή ως μία συναρπαστική απελευθέρωση από ένα μέρος της ψυχής μας, το οποίο αποζητά να απαλλαγεί από την ηθική ευθύνη για την ευτυχία μας⁷⁵³.

Αυτό το οποίο συνέβη στην Ελλάδα μέχρι την εποχή του Σωκράτη ήταν, σύμφωνα με τον Gould, ότι μία ιδιαίτερα επικίνδυνη κατανόηση της ζωής διαιωσιζόταν για αιώνες από μία ριζικά εσφαλμένη παράδοση: μία παράδοση ενός κόσμου στον οποίο η ηθική αριστεία δεν ήταν ούτε επαρκής ούτε αναγκαία για την επίτευξη της μακαριότητας από τον άνθρωπο. Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός, κατά τον Gould, ότι η απόρριψη αυτής της αλήθειας από τον Σωκράτη είχε κάνει εντύπωση στους συμπολίτες του, ως πράξη ασέβειας. Οι ψεύτικες ιστορίες, η φαντασία, είναι αναγκαίες, αλλά πρέπει πάντοτε να υπονοούν τη σωκρατική αλήθεια, ότι όλοι οι ενάρετοι άνθρωποι και μόνον οι ενάρετοι άνθρωποι είναι ευτυχείς⁷⁵⁴.

⁷⁵¹ Στο ίδιο, 269.

⁷⁵² Στο ίδιο, 269.

⁷⁵³ Στο ίδιο, 285.

⁷⁵⁴ Στο ίδιο, 11.

Η αντίρρηση του Πλάτωνος, επομένως, απέναντι στην ελληνική λογοτεχνική και θρησκευτική παράδοση στηρίζεται στην ανακάλυψη ότι όλοι οι ενάρετοι άνθρωποι και μόνο αυτοί είναι ευτυχείς. Η ηθική αριστεία δεν είναι μόνο απαραίτητη προϋπόθεση για την ευτυχία, είναι μία επαρκής συνθήκη. Επιπλέον, η ιδέα ότι οι θεοί θα ανέχονται ή ακόμη και θα προωθούν τέτοιες αδικίες είναι ασεβής. Όμως, οι ποιητές κάνουν το σφάλμα, σύμφωνα με αυτήν την ανάγνωση, και αυτό είναι το πρόβλημα του Πλάτωνος μαζί τους, να αποδίδουν φθόνο στους θεούς, κάτι που τους καθιστά μη ελκυστικούς ως πρότυπα συμπεριφοράς και επικίνδυνους ως αντιπάλους ή συντρόφους⁷⁵⁵.

Ο Μ. F. Burnyeat, από την πλευρά του, στη διάλεξή του με τίτλο «Culture and Society in Plato's *Republic*», θεωρεί πως η εστίαση του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου στην *Πολιτεία*, στις κακές επιρροές της τέχνης είναι, κατά ενδιαφέροντα τρόπο, διαφορετική από τη δική μας: πρώτον, η απεικόνιση του σεξ και της βίας είναι λιγότερο σημαντική από ό, τι οι ηθικές και θρησκευτικές αξίες γενικότερα. Ο Burnyeat παίρνει ως παράδειγμα, για να εξηγήσει τον ισχυρισμό του αυτόν, την απεικόνιση του φόνου: όταν ο Σωκράτης απαγορεύει την ιστορία του Ησίοδου λόγω της βίας με την οποία αντιμετώπισε ο Κρόνος τον Ουρανό και ο Δίας τον Κρόνο, η επεξήγηση την οποία δίνει για την απαγόρευσή του αυτή είναι πως δεν συμπεριφέρονται κατ' αυτόν τον τρόπο οι θεοί και μία τέτοια ιστορία αποτελεί κακό παράδειγμα για τους νέους: «Κι όσο για τις πράξεις του Κρόνου και για όσα ο ίδιος έπαθε από το γιο του, αυτά, ακόμη κι αν ήταν αληθινά, δεν νομίζω ότι θα 'πρεπε να τα λέει κανείς έτσι

⁷⁵⁵ Στο ίδιο, 222.

ασυλλόγιστα σε νέους ανθρώπους» (378a1-3). Η βία η ίδια δεν βρίσκεται, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, στο προσκήνιο⁷⁵⁶.

Αυτό το οποίο ο Πλάτων συζητά στην *Πολιτεία* όταν αναφέρεται στην ποίηση, είναι ο τρόπος με τον οποίο οφείλουμε να ελέγξουμε τις επιρροές οι οποίες διαμορφώνουν το περιβάλλον μέσα στο οποίο οι νέοι μεγαλώνουν· ακόμα και ως ενήλικοι, όμως, κανένας από εμάς δεν είναι απρόσβλητος⁷⁵⁷. Η πρώτη κατηγορία του Πλάτωνος και, ίσως, η πιο συγκλονιστική για τους αρχαίους αναγνώστες, είναι, κατά τον Burnyeat, ότι ήδη από τον Όμηρο, η ποίηση ήταν γεμάτη από ψέματα για τους θεούς. Ο ίδιος μελετητής παραλληλίζει τη συγκεκριμένη κατηγορία του Πλάτωνος με το να προτείνει κανείς σήμερα την απαγόρευση της Αγίας Γραφής και όλες τις αναφορές στις βιβλικές ιστορίες, με το σκεπτικό ή τη δικαιολογία, ότι η Βίβλος παρουσιάζει μία εσφαλμένη εικόνα της θεότητας⁷⁵⁸.

4. 2. Δεύτερη Ερμηνευτική Κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις οντολογικές και μεταφυσικές του αντιλήψεις.

Σύμφωνα με την ερμηνευτική κατεύθυνση που ακολουθεί, η μιμητική τέχνη απομακρύνεται από την ιδανική πολιτεία, διότι παρήγαγε έργα οντολογικά κατώτερα, σύμφωνα με την τριμερή διάκριση του δέκατου

⁷⁵⁶ M. F. Burnyeat (1999), 250.

⁷⁵⁷ Στο ίδιο, 256.

⁷⁵⁸ Στο ίδιο, 258.

Βιβλίου, μεταξύ των κρεβατιών που κατασκευάζουν ο θεός, ο ξυλουργός και ο ζωγράφος (βλ. 596a10-598c4). Σύμφωνα με τους παρακάτω ερμηνευτές, το κρεβάτι, για παράδειγμα, το οποίο παράγει η τέχνη, ανήκει στον κόσμο των φυσικών αντικειμένων και είναι τελικά μη-πραγματικό: το κρεβάτι το οποίο δημιουργεί η τέχνη αποτελεί εικόνα της εικόνας του πραγματικού —είναι το «φαινομενικό, έτσι όπως αυτό φαίνεται» (598b3)— και είναι ως τέτοιο που απομακρύνεται από την ιδανική πολιτεία.

Η άποψη του Ευ. Μουτσόπουλου είναι πως ο Πλάτων ήταν ο πρώτος, ο οποίος προσπάθησε να θέσει την κριτική του απέναντι στην τέχνη κάτω από γενικές οντολογικές αρχές⁷⁵⁹. Ο Πλάτων φαίνεται στη θεωρία του για την τέχνη, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, να διακρίνει μεταξύ αισθητών και νοητών οντοτήτων, προσαρμόζοντας έτσι — με αναχρονιστικούς όρους — την αισθητική του στην οντολογία του. Ο συγκεκριμένος ερμηνευτής αναφέρεται εδώ στην οντολογική διάκριση του δέκατου Βιβλίου της *Πολιτείας*, όπου είδαμε τα τρία είδη τεχνιτών, τον θεό, τον ξυλουργό και τον ζωγράφο, να κατασκευάζουν ο καθένας αντίστοιχα από ένα διαφορετικό κρεβάτι: ο θεός κατασκευάζει την Ιδέα του κρεβατιού, το κρεβάτι το οποίο υπάρχει στην περιοχή της αληθινής υπόστασης («μία μὲν ἢ ἐν τῇ φύσει οὐσα, ἣν φαῖμεν ἄν, [...] θεὸν ἐργάσασθαι», 597b5-7), ο ξυλουργός κατασκευάζει το κρεβάτι του φυσικού κόσμου, έχοντας το βλέμμα του στραμμένο προς την Ιδέα του κρεβατιού («πρὸς τὴν ιδέαν βλέπων», 596b7) και ο ζωγράφος μιμείται τα κατασκευάσματα των δημιουργών και αυτό που κατασκευάζει είναι στην «τρίτη κατά σειράν θέση από την αληθινή φύση» («τρίτου ἄρα γεννήματος ἀπὸ τῆς φύσεως», 597e3-4). Ο Πλάτων δίνει έμφαση, κατά τον

⁷⁵⁹ E. Moutsopoulos (1974), 7.

Μουτσόπουλο, στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και στην οντολογική κατάσταση του αντικειμένου της τέχνης⁷⁶⁰. Στην *Πολιτεία* (βλ. 596d1-598a3) ο Πλάτων αξιολογεί, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, την οντολογική κατάσταση του έργου τέχνης και καταλήγει πως αυτό είναι «τρεις φορές απομακρυσμένο από την πραγματικότητα»⁷⁶¹.

Ο J. Gould, από την πλευρά του θεωρεί πως οι θεολογικές πεποιθήσεις του Πλάτωνος, πως «ο θεός είναι καλός» μπορούν να εκφραστούν και από μία άλλη μεταφυσική, ή καλύτερα οντολογική άποψη, του συγκεκριμένου φιλοσόφου. Αν ο θεός είναι καλός, τότε δεν είναι σε θέση να προκαλέσει βλάβη ή κακό· δεν μπορεί να είναι υπεύθυνος για το κακό, αλλά μόνο για ό, τι είναι καλό και ο Όμηρος πρέπει, επομένως, να διορθωθεί. Αν ο θεός φέρνει συμφορές στους ανθρώπους, τότε αυτές μπορούν να θεωρηθούν μόνον ως τιμωρία, η οποία είναι εξ ορισμού επωφελής για τους άδικους ανθρώπους. Όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα⁷⁶², αν ο θεός είναι καλός δεν είναι επίσης σε θέση να αλλάξει· είναι απλός και αληθινός και δεν αποκλίνει από την ιδέα του εαυτού του, αφού ό, τι είναι ενάρετο είναι και αμετάβλητο και δεν μπορεί να ανεχθεί το ψεύδος.

Οι προκείμενες από τις οποίες εξαρτάται αυτό το θεολογικό επιχείρημα συνεπάγονται, κατά τον J. Gould, μία έννοια της θεότητας, παράξενα και ίσως ανησυχητικά παρόμοια, με την πλατωνική Ιδέα. Παραδιδόμαστε, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, σε έναν ορισμό της θεότητας, ο οποίος είναι εντελώς ασύμβατος με την παράδοση της ελληνικής θρησκείας και της ελληνικής προφορικής αφήγησης. Δεν υπάρχουν, κατά εντυπωσιακό τρόπο, εξηγεί ο Gould, θεοί στην παραδεδεγμένη από τους Έλληνες

⁷⁶⁰ Στο ίδιο, 8.

⁷⁶¹ Στο ίδιο, 14.

⁷⁶² Βλ. Ενότητα 4. 1.

παράδοση, οι οποίοι να μοιάζουν με τους θεούς, οι οποίοι προτείνονται από τον Σωκράτη και χαίρουν της ανενδοίαστης αποδοχής του Αδείμαντου στο δεύτερο Βιβλίο της *Πολιτείας* (βλ. 377e6-383c7)⁷⁶³. Στη θέση της πραγματικότητας έτσι όπως αυτή παρουσιαζόταν στην ελληνική παράδοση, μας προσφέρεται από τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο μία εικόνα της πραγματικότητας, η οποία είναι ενιαία, αμετάβλητη και ομοιογενής. Το πραγματικό παρουσιάζεται ως εντελώς αμετάβλητο και σταθερό και θεωρείται πάντα ως ίδιο με τον εαυτό του και μη δεκτικό αλλαγής. Αυτή, πέρα από κάθε αμφιβολία, είναι η εικόνα της πραγματικότητας την οποία ο Πλάτων μας δίνει με έναν λόγο με τον οποίο, στην *Πολιτεία*, καθώς και στον *Φαίδωνα*, ο Σωκράτης περιγράφει τις Ιδέες⁷⁶⁴.

Επιπλέον, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, η κριτική της ποίησης στην *Πολιτεία* και συγκεκριμένα, στο δέκατο Βιβλίο, δεν γίνεται πλέον στο πλαίσιο της παιδείας, αλλά με μία μεταφυσική προοπτική, η οποία βλέπει την ποίηση ως παρέχουσα μη-πραγματικές εικόνες αντικειμένων, τα οποία είναι τα ίδια μη-πραγματικά. Το κρεβάτι το οποίο παράγει η τέχνη, αποτελεί εικόνα ενός κρεβατιού και είναι το ίδιο, τελικά, μη-πραγματικό, επειδή αποτελεί ένα φυσικό αντικείμενο, το οποίο ανήκει στον κόσμο των αισθητών: το κρεβάτι το οποίο δημιουργεί η τέχνη είναι μία εικόνα της εικόνας του πραγματικού.

Ο Πλάτων στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* φαίνεται, κατά τον Gould, «να επιδίδεται σε ένα είδος παιχνιδιού»: πουθενά αλλού στο πλατωνικό έργο, κατά την εκτίμηση του ίδιου ερμηνευτή, δεν συναντάμε την Ιδέα ενός αντικειμένου κατασκευασμένου από άνθρωπο, όπως εδώ την Ιδέα του

⁷⁶³ J. Gould (1992), 19.

⁷⁶⁴ Στο ίδιο, 20.

κρεβατιού (βλ. 597b5-7, 597b13-14), ούτε αντιμετωπίζουμε πουθενά αλλού την αντίληψη πως ο θεός δημιούργησε το κρεβάτι «που υπάρχει στην περιοχή της αληθινής υπόστασης» (597b5-6). Το πόρισμα, βέβαια, αυτής της πρότασης είναι ότι η «πραγματικότητα» έχει δημιουργηθεί από τον θεό και αυτό δεν αποτελεί πουθενά αλλού μέρος της πλατωνικής κοσμολογίας, κατά τον Gould —ούτε ακόμη στον *Τίμαιο*.

Είναι σχεδόν, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, σαν να δημιουργεί ο Πλάτων εδώ στο δέκατο Βιβλίο, τους μεταφυσικούς του κανόνες, με τους οποίους ο ίδιος κατευθύνει την καταστροφή της τέχνης και των αντικειμένων της. Αυτά τα επιχειρήματα δεν είχαν εμφανιστεί πριν την *Πολιτεία* και δεν εμφανίζονται εφεξής⁷⁶⁵. Η φύση της «πραγματικότητας», κατά τη γνώμη του Gould, η οποία ορίζεται από την τέχνη και ήδη από τα ίδια τα αριστουργήματα της ελληνικής λογοτεχνίας, είναι μία πραγματικότητα αντιθέσεων και συγκρούσεων και μία σημαντική λειτουργία της τέχνης είναι επίσης να καταστήσει δυνατή την αντίφαση, να προωθήσει την παραδοχή των «πραγμάτων ως έχουν». Αυτή δεν είναι σε καμία περίπτωση η πραγματικότητα —η οποία ορίζεται από τον Πλάτωνα— που πρέπει να είναι απλή, καθαρή, σταθερή και να μην αποδέχεται την αντίφαση. Υπάρχει πράγματι ένας πόλεμος σε εξέλιξη, κατά τον Gould, και μάλιστα πολύ σοβαρός, ανάμεσα σε δύο εντελώς ασύμβατες θεωρήσεις της πραγματικότητας και ο Πλάτων «είναι απολύτως έτοιμος να χρησιμοποιήσει κάθε είδους όπλα για να τον κερδίσει»⁷⁶⁶.

Την ίδια άποψη συμμερίζεται το 2009 ο K. Crotty, σύμφωνα με τον οποίον, η αξία συνδέεται για τον Πλάτωνα με την ύπαρξη και, ως εκ τούτου, με

⁷⁶⁵ Στο ίδιο, 21.

⁷⁶⁶ Στο ίδιο, 22.

την ομοιότητα και το αμετάβλητο του εαυτού. Οι ποιητικές αφηγήσεις παραμόρφωναν την ύπαρξη, όπως την αντιλαμβανόταν ο Πλάτων, αφού την εμφάνιζαν να χαρακτηρίζεται από αστάθεια και ισχυρίζονταν ότι αυτή η αστάθεια ήταν ένα απόλυτο γεγονός⁷⁶⁷. Στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* παρακολουθούμε τον περίφημο αποκλεισμό των ποιητών από τον Σωκράτη, όπου η μιμητική ποίηση εντάσσεται τώρα σε μία ξεχωριστή βαθμίδα ύπαρξης, η οποία ανήκει με τη σειρά της σε μία ιεραρχική σειρά τριών βαθμών ύπαρξης. Οι επικοί και τραγικοί ποιητές παράγουν μιμήσεις και αντίγραφα, τα οποία ο Πλάτων αντιμετωπίζει ως ένα ξεχωριστό βασίλειο σκιών, το οποίο είναι οντολογικά ανεπαρκές και παρασιτικό. Η μιμητική ποίηση επικρίνεται με το προκλητικό επιχείρημα ότι δεν υπάρχει στην πραγματικότητα⁷⁶⁸. Κατά τη γνώμη του Crotty, ο συγκεκριμένος φιλόσοφος ήθελε να αποδείξει πως οι μιμητικοί ποιητές περιορίστηκαν στις σαθρές εικόνες και εμποδίζονται, από τον ίδιο τον τρόπο ύπαρξης του έργου τους από το να συλλάβουν την πραγματικότητα.

Σε προηγούμενα Βιβλία της *Πολιτείας*, ο Πλάτων είχε διατυπώσει ήδη τις βασικές αντιρρήσεις του για τους ποιητές, χωρίς να χρειαστεί να προσφύγει στην ιεράρχηση της ύπαρξης. Ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος επικαλείται, σύμφωνα με τον Crotty, τη θεωρία των Ιδεών για να μειώσει τους μιμητικούς ποιητές, αλλά και για να μας προειδοποιήσει για την επικίνδυνη δύναμη της μιμητικής ποίησης, η οποία παραπλανεί τους νέους και τους οδηγεί μακριά από τη ζωή της φιλοσοφίας και την αναζήτηση του «πραγματικά πραγματικού»⁷⁶⁹. Η τραγωδία και το έπος

⁷⁶⁷ K. Crotty (2009), 123.

⁷⁶⁸ Στο ίδιο, 124.

⁷⁶⁹ Στο ίδιο, 125.

παίζουν με αυτό που, κατά την πλατωνική άποψη, είναι το πραγματικά ανησυχητικό χαρακτηριστικό τους —τη βαθιά προτίμηση των ανθρώπων για το μη πραγματικό και το καθαρά φανταστικό. Η επιρροή την οποία ασκεί η ποίηση είναι τόσο μεγάλη που αντιστέκεται σε επιχειρήματα τα οποία αποκαλύπτουν τις κατώτερες ιδιότητές της. Ο Σωκράτης, για παράδειγμα, δείχνει ότι η μιμητική ποίηση είναι ψευδής, ασήμαντη, διεστραμμένη και δουλοπρεπής, αλλά, παρά ταύτα, ομολογεί την αγάπη του για τον Όμηρο από πολύ μικρή ηλικία (βλ. 595b9-c1)⁷⁷⁰. Το πρόβλημα του Πλάτωνος με τους ποιητές είναι, τελικά, κατά τον Crotty, οντολογικό. Οι μιμητικοί καλλιτέχνες και τα έργα τους κατέχουν την κατώτερη θέση στην οντολογική ιεράρχηση και μας απομακρύνουν από τη σύλληψη του πραγματικά πραγματικού.

4. 3. Τρίτη Ερμηνευτική Κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις γνωσιοθεωρητικές και επιστημολογικές του αντιλήψεις.

Σύμφωνα με την παρακάτω ερμηνευτική κατεύθυνση, το θέμα της κριτικής των καλλιτεχνών από τον Πλάτωνα γίνεται καλύτερα κατανοητό στο πλαίσιο των γνωστών αντιλήψεων του τελευταίου για τη γνώση. Οι καλλιτέχνες, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, δεν είχαν καμία πραγματική κατανόηση των θεμάτων τους. Αυτή η βασική επιστημολογική προϋπόθεση για την τέχνη είναι είτε άμεση είτε έμμεση στο πλατωνικό έργο και, σύμφωνα με αυτήν, ο μιμητικός καλλιτέχνης, εξ αιτίας της προσκόλλησής του στα φαινόμενα, δεν γνωρίζει το αντικείμενο

⁷⁷⁰ Στο ίδιο, 125.

το οποίο αναπαριστά. Η διαμάχη μεταξύ του Πλάτωνος και των μιμητικών καλλιτεχνών εντοπίζεται στη μεταξύ τους διεκδίκηση της γνώσης και οι πεποιθήσεις του συγκεκριμένου φιλοσόφου για τη γνώση εξηγούν, τελικά, τη γνώμη του ίδιου για τη μιμητική τέχνη.

Συγκεκριμένα, αναφέρεται στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* πως «ἀπέχει ἄρα πολύ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια ἡ μιμητική» («πόρρω ἄρα ποὺ τοῦ ἀληθοῦς ἡ μιμητική ἐστίν», 598b6) και πως οι άνθρωποι δεν αντιλαμβάνονται πως τα ἔργα των μιμητῶν «ἀπέχουν τρεῖς θέσεις ἀπὸ το πραγματικὸν ὅν κι [...] εἶναι εὐκόλο νὰ τα φτιάξει κάποιος ποὺ δὲν γνωρίζει τὴν ἀλήθεια» («οὐκ αἰσθάνονται τριττὰ ἀπέχοντα τοῦ ὄντος καὶ ῥάδια ποιεῖν μὴ εἰδότι τὴν ἀλήθειαν», 599a1-2). Οι μιμητές λέγεται πως «τὴν ἀλήθεια οὔτε καν τὴν ἀγγίζουσιν» («τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἄπτεσθαι», 600e6) και «ο ποιητής, με τις λέξεις και τις φράσεις του, δίνει κάποια χρώματα ἀπὸ τὴ μια και τὴν ἄλλη τέχνη χωρὶς ὁ ἴδιος νὰ ἔχει ἰδέα ἀπὸ αὐτὲς ἐκτὸς ἀπὸ τὸ νὰ τις μιμεῖται» («τὸν ποιητικὸν φήσομεν χρώματα ἅττα ἐκάστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν ἐπιχρωματίζειν αὐτὸν οὐκ ἐπαῖοντα ἀλλ' ἢ μιμεῖσθαι», 601a4-6). Λόγω τῆς ενασχόλησής του με τὰ φαινόμενα, ὁ μιμητικὸς καλλιτέχνης «καταπιάνεται με ἓνα μικρὸ μέρος κάθε πράγματος, καὶ μάλιστα με ἓνα εἶδωλό του» (598b7-8). Επομένως, «αὐτὸς ποὺ φτιάχνει τὸ εἶδωλο, δηλαδή ὁ μιμητής, δὲν ἔχει ἰδέα, υποστηρίζουμε εμεῖς, γιὰ τὸ πραγματικὸν ὄν» («ὁ τοῦ εἰδώλου ποιητής, ὁ μιμητής, φαμέν, τοῦ μὲν ὄντος οὐδὲν ἐπαῖει», 601b9-10), «οὔτε γνώση θὰ ἔχει ὁ τεχνίτης τῆς μίμησης οὔτε γνώμη σωστή γιὰ τὴν ομορφιά ἢ τις ἀτέλειες τῶν πραγμάτων τὰ ὁποῖα μιμεῖται» («οὔτε ἄρα εἴσεται οὔτε ὀρθὰ δοξάσει ὁ μιμητής περὶ ὧν ἂν μιμῆται πρὸς κάλλος ἢ πονηρίαν», 602a8-9).

Ο W. C. Greene ισχυρίζεται πως στο δέκατο Βιβλίο ὁ Πλάτων ἐπιτίθεται στὴ συνήθεια τοῦ μιμητικοῦ καλλιτέχνη νὰ ἀρκεῖται στὰ συγκεκριμένα

αισθητά και δείχνει ότι τέτοιοι άνθρωποι δεν έχουν πραγματική γνώση (βλ. 602a8-9). Αυτή η αντίθεση στην τέχνη δεν προέρχεται από οποιοδήποτε ηθικό λόγο, κατά τον Greene, αλλά γίνεται κατηγορηματικά στο όνομα της φιλοσοφίας⁷⁷¹.

Σύμφωνα με τον Tate και το άρθρο του «Plato and 'Imitation'», ο Πλάτων διακρίνει μεταξύ δύο ειδών τέχνης, τις οποίες ο ίδιος ερμηνευτής αποκαλεί «μιμητική» και «μη-μιμητική». Είναι σαφές, κατά την άποψη του Tate, ότι η διάκριση αυτή μεταξύ των δύο σημασιών δεν ήταν ασυνείδητη εκ μέρους του Πλάτωνος. Η «μη-μιμητική» τέχνη, εξηγεί ο ίδιος, είναι μόλις μία φορά απομακρυσμένη από την αλήθεια. Το είδος της ποίησης, της ζωγραφικής, της ρητορικής ή οποιασδήποτε άλλης τέχνης, η οποία είναι «μη-μιμητική», είναι αυτή η οποία μιμείται τον ιδανικό κόσμο· αναπαριστά το αντικείμενό της στην πραγματική του διάσταση (βλ. 597a1-2), το αναπαριστά, δηλαδή, ως μετέχον ή μιμούμενο την αληθινή πραγματικότητα, η οποία αποτελεί τον ιδανικό κόσμο. Αυτό το οποίο παράγει δεν είναι απλώς ένα αντίγραφο αυτού ή του άλλου συγκεκριμένου αντικειμένου όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από την παραπλανητική ιδιότητα της αίσθησης, αλλά ένα αντίγραφο της ιδανικής πραγματικότητας την οποία το αντικείμενο «μιμείται» ή στην οποία «μετέχει» και της οποίας η «παρουσία» στο αντικείμενο, αποτελεί τη μοναδική πραγματικότητα του αντικειμένου. Αυτό το είδος τέχνης είναι, κατά τον Tate, ως εκ τούτου, μόλις μία φορά απομακρυσμένο από την αλήθεια⁷⁷².

Αντίθετα, αυτό το είδος της ποίησης, ή άλλης τέχνης, το οποίο είναι «μιμητικό», είναι αυτό το οποίο αντιγράφει περισσότερο ή λιγότερο

⁷⁷¹ W. C. Greene (1918), 41.

⁷⁷² J. Tate (1932), 161.

δουλικά τα εξωτερικά χαρακτηριστικά· για παράδειγμα: την εμφάνιση, τα λόγια, τις χειρονομίες του αντικειμένου, τα χαρακτηριστικά δηλαδή εκείνα τα οποία γίνονται αντιληπτά από την αίσθηση, απαλλαγμένη από τη γνώση. Η τέχνη αυτή έχει πρόσβαση μόνο στη μη-πραγματική πτυχή του αντικειμένου της και αδυνατεί να εκφράσει την ουσία του. Δεν ενδιαφέρεται παρά για τη μίμηση των εξωτερικών χαρακτηριστικών του· παράγει, επομένως, κάτι δύο φορές απομακρυσμένο από την αλήθεια⁷⁷³. Στο άρθρο του με τίτλο «On Plato: *Laws* X 889c-d», ο Tate εξακολουθεί να διατηρεί την ίδια θέση περί δύο ειδών τέχνης⁷⁷⁴. Ήταν το δεύτερο είδος τέχνης, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, το οποίο ο Πλάτων επιθυμούσε να απομακρύνει από την ιδανική του πολιτεία και ο λόγος ήταν πως αυτό ήταν απομακρυσμένο από την αλήθεια. Όπως φαίνεται, επομένως, από αυτόν τον διαχωρισμό μεταξύ δύο ειδών τέχνης, οι λόγοι για την απομάκρυνση του ενός είδους, ήταν, τελικά, επιστημολογικοί.

Ο J. A. Maurant, πιστεύει ότι η βασική αιτία, η οποία αποδίδεται από τον Πλάτωνα για την υπεροχή της φιλοσοφίας σε σχέση με την ποίηση είναι πως ο ποιητής ως καλλιτέχνης, ως μιμητής, μπορεί να μας δώσει απλώς αναπαραστατικά αντίγραφα της πραγματικότητας· ασχολούμενος με τα συγκεκριμένα αισθητά, δεν έχει καμία πραγματική κατανόηση της αληθινής φύσης των πραγμάτων. Επομένως, ο Πλάτων αναγκαία οδηγείται, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, στον πλήρη αποκλεισμό των ποιητών από την ιδανική κατάσταση⁷⁷⁵. Η αλήθεια θα είναι το τελικό κριτήριο για την αποδοχή των ποιητών.

⁷⁷³ Στο ίδιο, 162.

⁷⁷⁴ Βλ. J. Tate (1936).

⁷⁷⁵ J. A. Maurant (1950), 257.

Μπορεί να αντιταχθεί σε αυτήν την ερμηνεία, παραδέχεται ο Mourant, η θέση ότι το να εκλάβουμε τη λειτουργία του ποιητή μόνο βάσει αυτής της αρχής της μίμησης και της σχέσης της με την αντίληψη του Πλάτωνος για τη γνώση, αδικούμε τον ποιητή. Ο Πλάτων ο ίδιος είχε αναγνωρίσει στον διάλογό του *Ιων*, έναν άλλο δρόμο για την αλήθεια, όταν μίλησε για τον ποιητή ο οποίος είναι εμπνευσμένος και διακατέχεται από θεϊκή μανία (βλ. *Ιων*, 533d1-534c2)⁷⁷⁶. Οι ποιητές ενδέχεται να δημιουργούν ωραία έργα «όχι επειδή κατέχουν κάποια τεχνική [...] αλλά επειδή είναι θεόπνευστοι και διακατέχονται από το θείο» (στο ίδιο, 533e7-9). Φαίνεται ότι μία απάντηση εδώ θα ήταν, κατά την άποψη του συγκεκριμένου ερμηνευτή, ότι, αν και ο ποιητής εμπνέεται, η έμπνευσή του δεν έχει το περιεχόμενο της αληθινής γνώσης, η οποία είναι αποτέλεσμα μόνο της μεταφυσικής ενόρασης του φιλοσόφου. Η μεγάλη αρετή του ποιητή συνίσταται στο ότι είναι σε θέση να μεταφέρει τα συναισθήματά του στους άλλους, να τους εμπνέει με μία πεποίθηση παρόμοια με τη δική του, σχετικά με τη φύση των πραγμάτων. Όμως, το απλό συναίσθημα και μόνο υπολείπεται, κατά τον Πλάτωνα και την ανάγνωση του Mourant, της ιδανικής αληθινής γνώσης⁷⁷⁷.

⁷⁷⁶ Για τους μελετητές εκείνους οι οποίοι ισχυρίζονται πως ο Πλάτων αποδίδει στην έμπνευση των ποιητών θετικά στοιχεία και την θεωρεί ως μία «άλλη οδό προς την αλήθεια» βλ. κατά χρονολογική σειρά: P. B. Shelley (1840), J. Adam (1905), 397, I. Edman (1936), 609, T. S. Duncan (1944/1945), 491, 493-494, A. E. Vassilion (1951), 474-477, 479, 484-485, 487-488, R. C. Lodge (1953), 168, R. E. Carter (1967), 120, E. N. Tigerstedt (1969), 26, 28, 45, 49-51, 54-56, 60, 65-67, 69-70, 73-75, K. Dorter (1973), 70-73, 77, M. Murray (1973), 186-187, I. Murdoch (1977), 55, J. F. Wilcox (1987), 155-174, K. Dorter (1990), 37-51, D. Konstan (2005), 1, 3-5, K. Dorter (2006), 319. Μελετητές οι οποίοι διαφωνούν και θεωρούν πως η έμπνευση των ποιητών κρίνεται τελικά αρνητικά ή ειρωνικά από τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο βλ. κατά χρονολογική σειρά: E. R. Dodds (1945), 22, L. Zerby (1947), 281-286, C. LaDrière (1951), 26-34, M. H. Partee (1971), 87-95, A. Cameron (1978), 54, P. Woodruff (1983), 5, 8-9, N. Pappas (1989), 381, P. Murray (1992), 34-36, 45-46, S. Blackburn (2006), 63-64.

⁷⁷⁷ J. A. Mourant (1950), 258.

Ο Α. Ε. Vassilion ένα χρόνο μετά, ισχυρίζεται σχετικά, πως είναι εμφανές ότι, στην πραγματικότητα, ο Πλάτων δεν εκτιμούσε τη διαδικασία της έμπνευσης καθόλου, εκτός ίσως με «την πιο επιφανειακή και συμβατική έννοια του όρου»⁷⁷⁸. Επίσης, εμφανές είναι, κατά τη γνώμη του, ότι η στάση του Πλάτωνος απέναντι σε μερικά από τα προϊόντα της καλλιτεχνικής δημιουργίας ήταν μία προσεκτική στάση. Είναι στις αντιλήψεις του Πλάτωνος για τη γνώση, κατά τον Vassilion, όπου εντοπίζεται το πρόβλημα της ευθύνης των ποιητών⁷⁷⁹. Ομοίως ο D. Daiches, σύμφωνα με τον οποίον η κύρια αντίρρηση του Πλάτωνος στην ποίηση θα μπορούσε να ονομαστεί επιστημολογική — πηγάζει, δηλαδή, από τις αντιλήψεις του για τη γνώση⁷⁸⁰. Την ίδια άποψη συμμερίζεται ο R. McKeon, κατά τον οποίον δεν είναι ο μιμητικός χαρακτήρας της τέχνης, αλλά η έλλειψη της αλήθειας και της γνώσης, που οδηγούν την τέχνη στο χαμηλό της επίπεδο. Ο Όμηρος και όλοι οι ποιητές είναι «μιμητές των ειδώλων της αρετής και άλλων πραγμάτων με τα οποία καταπιάνονται στις συνθέσεις τους, ενώ την αλήθεια ούτε καν την αγγίζουν» («πάντας τοὺς ποιητικοὺς μιμητὰς ειδώλων ἀρετῆς εἶναι καὶ τῶν ἄλλων περὶ ὧν ποιοῦσιν, τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ᾗπτεσθαι», *Πολιτεία*, 600e4-6)⁷⁸¹.

Ο C. Cavarinos θεωρεί πως ο Πλάτων διαχώριζε την αληθινή τέχνη από μία «ψευδο-τέχνη» και πως καταδίκασε μόνο την τελευταία. Η αποκήρυξη της τελευταίας δεν γίνεται, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, επί τη βάσει της μιμητικότητάς της, καθότι η αληθινή τέχνη είναι για τον Πλάτωνα επίσης μιμητική, αλλά την καταδίκασε επειδή το αντικείμενο

⁷⁷⁸ Α. Ε. Vassilion (1951), 468.

⁷⁷⁹ Στο ίδιο, 468.

⁷⁸⁰ D. Daiches (1956), 20.

⁷⁸¹ R. McKeon (1957), 129. Βλ. Επίσης R. McKeon (1954).

της μίμησής της ήταν λανθασμένο⁷⁸². Η αληθινή τέχνη είναι έλλογη, ενώ η ψευδής τέχνη είναι άλογη («δεν διαθέτει καμία έλλογη ερμηνεία για την εκ φύσεως υπόσταση των πραγμάτων τα οποία προσφέρει», *Γοργίας*, 465a3-4 και «αντίθετα η άλλη [τέχνη], η αναφερόμενη στην απόλαυση, [...] κατευθύνεται προς αυτήν [την απόλαυση] διόλου συστηματικά, [...] και καθόλου έλλογα», στο ίδιο, 501a4-7). Η αληθινή τέχνη μπορεί να δώσει μία έλλογη αναφορά του έργου της, ενώ η ψευδής τέχνη αδυνατεί να πράξει κάτι τέτοιο. Η αληθής τέχνη, καταλήγει ο Cavarinos, βασίζεται στη γνώση και ο αληθινός καλλιτέχνης στοχάζεται την αλήθεια και το όντως ον, το οποίο είναι τέλεια όμορφο, ενώ ο ψευδής καλλιτέχνης κοιτάζει τα φαινόμενα⁷⁸³.

Ο Πλάτων επανειλημμένα επικρίνει, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, αυτούς οι οποίοι παράγουν ό, τι εμείς αποκαλούμε έργα τέχνης. Επικρίνει ιδιαίτερα τους ποιητές, διότι οι τελευταίοι παράγουν τα έργα τους ασυναίσθητα, άλογα, χωρίς σοφία⁷⁸⁴. Στον διάλογο *Ιων* το ίδιο είδος κριτικής αρθρώνεται στην περιγραφή των ποιητών ως μιμητών των φαινομένων. Οι ποιητές καθρεφτίζουν παθητικά ή μιμούνται το πεδίο του γίνεσθαι, τις πράξεις, σκέψεις, συναισθήματα, συμπεριφορές, των ανθρώπων που σε κάθε περίπτωση εμπίπτουν σε ένα πεδίο πολύ απομακρυσμένο από το ιδεατό. Η άποψη πως η ψευδεπίγραφη τέχνη ή «ψευδο-τέχνη», είναι θέμα έμπνευσης από τους θεούς και η άποψη πως περιορίζεται στη μίμηση των φαινομένων, αποτελούν στην

⁷⁸² C. Cavarinos (1953), 487.

⁷⁸³ Στο ίδιο, 488.

⁷⁸⁴ Στο ίδιο, 491.

πραγματικότητα, καταλήγει ο Cavarinos, μία και την αυτήν ακριβώς άποψη⁷⁸⁵.

Αντίθετα, ο S. Rosen θεωρεί πως δεν είναι η μιμητική ποίηση σε αντίθεση με κάποια άλλη ποίηση η οποία αποκλείεται, αλλά μάλλον η ποίηση η οποία εξοβελίζεται από την ιδανική πολιτεία επειδή είναι μιμητική. Η ποίηση, για παράδειγμα, εξηγεί ο ίδιος, δεδομένου ότι μιμείται απλώς, δεν γνωρίζει τα πράγματα τα οποία μιμείται. Όπως το σύνολο του επιχειρήματος στο δέκατο Βιβλίο δείχνει, κατά τον Rosen, η διαμάχη εντοπίζεται στη διεκδίκηση της γνώσης⁷⁸⁶ και το όλο θέμα της τέχνης στρέφεται γύρω από το κεντρικό πρόβλημα της γνώσης. Το ερώτημα εδώ είναι η πολιτική λειτουργία της τέχνης και, τελικά, συμπεραίνει ο ίδιος, η επιστημολογική της κατάσταση⁷⁸⁷.

Συγκεκριμένα, κρίνει ο Rosen, πουθενά δεν προτείνει ο Σωκράτης πως οι τεχνίτες ή κατασκευαστές θα πρέπει να αποκλειστούν από την πόλη· είναι ο μιμητικός καλλιτέχνης αυτός ο οποίος πρέπει να εκδιωχθεί. Η έλλειψη γνώσης του ποιητή τον καθιστά πολιτικώς επικίνδυνο με έναν τρόπο με τον οποίο η τέχνη του τεχνίτη δεν είναι επικίνδυνη. Ακόμη, αν για παράδειγμα, ο τεχνίτης, ο οποίος είναι επίσης ένας μιμητής, αυταπατώνμενος θεωρήσει πως γνωρίζει με τη μίμηση, ο ίδιος έχει τη δύναμη να πείσει τους συμπολίτες του πως γνωρίζει όντως μέσω της μίμησης. Οι ισχυρισμοί του ποιητή λαμβάνονται σοβαρά και ο ποιητής γίνεται εύκολα δεκτός ως γνώστης της αλήθειας: ο ποιητής δίνει «την

⁷⁸⁵ Στο ίδιο, 492.

⁷⁸⁶ S. Rosen (1959), 140.

⁷⁸⁷ Στο ίδιο, 142.

εντύπωση ότι είναι παντογνώστης» («ὥστε ἔδοξεν αὐτῷ πάσσοφος εἶναι», *Πολιτεία*, 598d3-4)⁷⁸⁸.

Η E. Schaper εμμένει και αυτή στην ίδια θέση: η πιο σημαντική διάκριση της αισθητικής σκέψης του Πλάτωνος, ήταν, κατά τη γνώμη της, ανάμεσα στην τέχνη και τη γνώση⁷⁸⁹. Η άποψη του J. D. Boyd σε αυτό το θέμα είναι, πως η απόφαση του Πλάτωνος να αποκλείσει τη μιμητική τέχνη από την πολιτεία του, συνιστά «ένα περίεργο μείγμα ιδεαλιστικής απολυταρχίας και ηθικού πραγματισμού»⁷⁹⁰, μία πιο περιορισμένη φάση του μεγαλύτερου φιλοσοφικού του σκοπού, με τον οποίο επιθυμούσε να προτείνει ένα ηθικό τρόπο ζωής βασισμένο στην απόλυτη αλήθεια. Το θέμα του Πλάτωνος και των ποιητών είναι ομολογουμένως πολύπλοκο, παραδέχεται ο Boyd, αλλά γίνεται καλύτερα κατανοητό στο πλαίσιο των γνωστών αντιλήψεων του συγκεκριμένου φιλοσόφου για τη γνώση⁷⁹¹.

Οι φιλοσοφικές πεποιθήσεις του Πλάτωνος, επομένως, για τη φύση της γνώσης εξηγούν την κρίση του ίδιου για την ποίηση. Αυτές οι πεποιθήσεις είναι, κατά τον Boyd, ιδιαίτερα θεμελιώδεις. Η αναζήτηση του Πλάτωνος για τη σοφία τον οδήγησε, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, «πέρα από το μεταβαλλόμενο σύμπαν της εμπειρίας, τον οδήγησε όπως φαινόταν, σε μία πιο απόλυτη πραγματικότητα πίσω από αυτό, η οποία της έδωσε την ισχύ και, συγκριτικά, σκιώδη της ύπαρξη»⁷⁹². Όταν η πραγματικότητα γίνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, αντιληπτή, ως το ουσιαστικά ιδανικό, είναι αρκετά φυσικό, εξηγεί ο συγκεκριμένος

⁷⁸⁸ Στο ίδιο, 143.

⁷⁸⁹ E. Schaper (1968), 20.

⁷⁹⁰ J. D. Boyd (1968), 7.

⁷⁹¹ Στο ίδιο, 7.

⁷⁹² Στο ίδιο, 8.

ερμηνευτής, να ιεραρχεί ο Πλάτων αξιολογικά τόσο τη νοητή όσο και τη φυσική τάξη και να αξιολογεί την τέχνη ανάλογα με τον βαθμό της μίμησης που περιέχει και της συνακόλουθης απόστασής της από τις Ιδέες⁷⁹³.

Αυτή η αξιολόγηση της τέχνης σε σχέση με τις Ιδέες θα φανεί αρκετά σημαντική αργότερα, κατά τον Boyd, όταν η συζήτηση της *Πολιτείας* θα στραφεί στην ποίηση και τις καλές τέχνες. Ο ίδιος αναφέρει τον Collingwood και θεωρεί πως ο τελευταίος είχε πολύ σωστά πει ότι η μίμηση στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο δεν εκφράζει την ομοιότητα ανάμεσα σε δύο πραγματικά αντικείμενα, ούτε ανάμεσα σε δύο περισσότερο ή λιγότερο πραγματικά, αλλά μεταξύ των φαινομένων και της πραγματικότητας⁷⁹⁴. Με παρόμοιο τρόπο θεωρεί τη μίμηση ο McKeon, ο οποίος, κατά τον Boyd, στη συζήτησή του για το θέμα, θεωρεί τον όρο από την ίδια άποψη, από την άποψη δηλαδή της διάκρισης μεταξύ φαινομενικότητας και πραγματικότητας⁷⁹⁵. Λαμβάνοντας υπόψη αυτή τη διάκριση, είναι εύκολο, καταλήγει ο Boyd, να δει κανείς τι εννοούσε ο Πλάτων, όταν ισχυριζόταν ότι η ποίηση ήταν μη-πραγματική⁷⁹⁶. Πολλοί έχουν προσπαθήσει, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, να υπερασπιστούν την απόφαση του Πλάτωνος για τους ποιητές ή να την εξηγήσουν. Όμως, σε τελευταία ανάλυση, η επιστημολογία και η επακόλουθη οντολογία του πρέπει να είναι οι αποφασιστικοί παράγοντες. Η θέση η οποία υιοθετείται εδώ, αυτή της επιστημολογικής ή

⁷⁹³ Στο ίδιο, 8.

⁷⁹⁴ R. G. Collingwood (1925), 160-161.

⁷⁹⁵ R. McKeon (1957), 154. Μαζί τους συμφωνούν οι: R. L. Nettleship (1897), 343, 344, 353, T. B. L. Webster (1952), 15-16, G. Sörbom (1966), 132-133, J. Urmson (1982), 130, E. Belfiore (1984), 121-146, C. Janaway (1995), 108-115.

⁷⁹⁶ J. D. Boyd (1968), 9.

γνωσιοθεωρητικής εξήγησης της απομάκρυνσης των καλλιτεχνών από τον Πλάτωνα, έχει προ πολλού «γελοιοποιηθεί», κατά τον Boyd, από τον R. G. Collingwood, στο άρθρο του «Plato's Philosophy of Art»⁷⁹⁷. Ωστόσο, πουθενά σε αυτό το άρθρο δεν αντιμετωπίζει ο Collingwood άμεσα, κατά τον ίδιο μελετητή, αυτήν την επιστημολογική ερμηνεία⁷⁹⁸.

Ο C. M. Bowra από την πλευρά του, στο έργο του *Landmarks in Greek Literature*, ερμηνεύει τις γνωσιολογικές αντιρρήσεις του Πλάτωνος για την τέχνη διαφορετικά. Σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, ο Πλάτων είχε αφιερωθεί στην αναζήτηση της αλήθειας μέσω της διαλεκτικής και η μιμητική τέχνη, λόγω του ότι ακολουθούσε μία μυθική προσέγγιση του κόσμου, στάθηκε εμπόδιο στην αναζήτησή του αυτή. Η μιμητική τέχνη ακολουθούσε δηλαδή, σύμφωνα με τον Πλάτωνα και αυτήν την ερμηνεία του, μία λανθασμένη προσέγγιση της αλήθειας και γι' αυτό τον λόγο ο συγκεκριμένος φιλόσοφος αισθάνθηκε υποχρεωμένος να την κατακρίνει. Ο Bowra εξηγεί πώς Πλάτων αναπτύσσει μία θεωρία κατά των τεχνών με βάση την πίστη του στις ιδανικές Ιδέες: ο φυσικός κόσμος αποτελεί μία αντανάκλαση του ιδανικού και της αλήθειας, τα έργα τέχνης είναι αντανakλάσεις του φυσικού κόσμου και, επομένως, τρεις φορές απομακρυσμένα από την αλήθεια.

Ο Πλάτων επιμένει σε αυτήν τη θέση με κάποιο σθένος και είναι ανώφελο, κατά τον Bowra, να προσπαθήσουμε να μειώσουμε την άποψή του με το επιχείρημα ότι επιτίθεται απλώς κατά της «αναπαραστατικής τέχνης» και όχι κατά της τέχνης στο σύνολό της. Διότι ο συγκεκριμένος φιλόσοφος καθιστά αρκετά σαφές ότι η τέχνη είναι από μόνη της επικίνδυνα μακριά από το ιδανικό και τις Ιδέες. Με μία πρώτη και

⁷⁹⁷ Βλ. R. G. Collingwood (1925).

⁷⁹⁸ J. D. Boyd (1968), 15.

επιφανειακή ματιά κάτι τέτοιο φαίνεται, κατά τον Bowra, παράξενο και παράλογο. Καμία τέχνη δεν είναι απλή μίμηση και τίποτε άλλο και σίγουρα η ελληνική τέχνη είχε πολύ περισσότερες πτυχές πέρα από τη μίμηση, της οποίας δεν αποτελούσε ένα πολύ καλό παράδειγμα. Δεν είναι επίσης σαφές αν ο Πλάτων προτιμούσε μία αυστηρά μη αναπαραστατική τέχνη, όπως αυτή την οποία παρουσιάζουν τα περσικά χαλιά. Όταν αντιτίθεται στην τέχνη ως μίμηση, αυτό που έχει στο μυαλό του, αλλά δεν αναφέρει ποτέ ρητώς, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, είναι όλος ο μυθικός τρόπος σκέψης, τον οποίο οι Έλληνες είχαν ακολουθήσει μέχρι το τέλος του πέμπτου αιώνα και ο οποίος κέντριζε τα συναισθήματά τους πολύ περισσότερο από όσο άρεσε στον Πλάτωνα⁷⁹⁹. Ακόμα και όταν είχαν αρχίσει να σκέφτονται με αφηρημένους όρους, εξακολουθούσαν να σκέφτονται με μύθους και εικόνες και αποκάλυπταν πολλές σημαντικές αλήθειες μέσα από τον μύθο. Είναι αυτή η μυθική προσέγγιση, η οποία κρίνεται αρνητικά στη σχέση της με την αλήθεια, που ο Πλάτων, κατά τον Bowra, πραγματικά καταδικάζει. Όταν ο Πλάτων δεσμεύτηκε στην αναζήτηση της αλήθειας μέσω της διαλεκτικής, καταλήγει ο ίδιος, η μυθική προσέγγιση στάθηκε στον δρόμο του και αισθάνθηκε υποχρεωμένος να την κατακρίνει⁸⁰⁰.

Ο L. Versenyi συνεχίζει να υιοθετεί αυτήν την αντίληψη για τον αποκλεισμό της τέχνης εκ μέρους του Πλάτωνος, θεωρώντας πως οι όροι της διαμάχης ορίζονται από το ζήτημα αν και σε ποιο βαθμό, ο καλλιτέχνης κατείχε και θα μπορούσε να μεταδώσει τις γνώσεις⁸⁰¹. Το ζήτημα του Πλάτωνος είναι, σύμφωνα με τη συγκεκριμένη ερμηνεία,

⁷⁹⁹ C. M. Bowra (1969), 225.

⁸⁰⁰ Στο ίδιο, 226.

⁸⁰¹ L. Versenyi (1970/1971), 200.

κατά πόσον τα έργα τέχνης δεν είναι απλώς αισθητικά αντικείμενα τα οποία κοιτά κανείς χάριν των ίδιων και τα οποία τα βιώνει κανείς στην άμεση αντιμετώπισή τους, αλλά και γνωστικά αντικείμενα, «αντικείμενα με νόημα και αναφορά, αντικείμενα τα οποία έχουν σχεδιαστεί για να αποκαλύψουν, να κάνουν εμφανή, ό, τι δεν εμφανίζεται αμέσως και ό, τι θα παραμείνει σιωπηλό, ανέκφραστο, αόρατο και ανήκουστο»⁸⁰². Η ουσία του έργου τέχνης, κατά τον Versenyi, δεν είναι κάτι αισθητικό — ένα θέμα της αίσθησης — ούτε ακόμη μία έκκληση προς κάποια ειδική αισθητική ευαισθησία. Αυτό το οποίο κάνει ένα έργο τέχνης είναι η αλήθεια του με την αρχική ελληνική έννοια της λέξης: α-λήθεια, αποκάλυψη, εκδήλωση, παρουσίαση αυτού το οποίο είναι. Η τέχνη στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο είναι, κατά τον Versenyi, «η αλήθεια στην πράξη»⁸⁰³. Η τέχνη, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, δεν είναι μίμηση, τρεις φορές απομακρυσμένη από την αλήθεια, διότι η λειτουργία της δεν είναι να ανα-παριστά: η τέχνη παριστά, καθιστά κάτι ορατό, αποκαλύπτει.

Ο Versenyi προβλέπει μία αντίρρηση σε αυτήν τη θέση, έναν ισχυρισμό ο οποίος θα αποσυνέδεε ίσως την τέχνη από την αλήθεια, καθώς θα μπορούσε να θεωρήσει πως η τέχνη δεν αποκαλύπτει καθόλου την αλήθεια, δηλαδή, δεν είναι συμβολική, δεν δηλώνει, ούτε δείχνει προς οτιδήποτε άλλο πέρα από την ίδια. Το πρόβλημα, όμως, με αυτήν την αισθητική, μη-συμβολική άποψη, της τέχνης είναι, κατά τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, ότι, πρώτον, ευτελίζει την τέχνη: διότι η τέχνη, θεωρούμενη ως καθαρά αισθητική, μειώνεται στο επίπεδο της άμεσης αίσθησης, αντίληψης, συναισθήματος· μας δίνει απλώς έντονες αντιλήψεις και μας κάνει να αισθανόμαστε έντονα συναισθήματα. «Σε γενικές γραμμές»,

⁸⁰² Στο ίδιο, 201.

⁸⁰³ Στο ίδιο, 203.

εξηγεί ο ίδιος, «εντείνει την αλλιώς ίσως βαρετή αισθησιακή και συναισθηματική εμπειρία μας»⁸⁰⁴. Ευχαριστώντας τις αισθήσεις, χωρίς να τρέφει και να βελτιώνει, είτε το σώμα είτε την ψυχή, η τέχνη κατατάσσεται πολύ χαμηλά σε οποιαδήποτε κλίμακα αξιών.

Η τέχνη, όμως, ακόμη και ως καθαρά αισθητική δραστηριότητα, έχει βαθύτερες επιρροές και γι' αυτόν τον λόγο όλες οι αντιρρήσεις του Πλάτωνος κατά της τέχνης ως έχουσας συμβολική δραστηριότητα ισχύουν και για την τέχνη ως αισθητική. Ακόμα κι αν η τέχνη έχει απλώς αισθητική-συναισθηματική απήχηση και λειτουργία, είναι ωστόσο εκπαιδευτική στην πράξη. Όποιος, και για οποιονδήποτε λόγο, ενθουσιάζει και διαμορφώνει το αίσθημα των ανθρώπων, διαμορφώνει τον χαρακτήρα τους. Ακόμη κι αν η τέχνη πρέπει να είναι καθαρά αισθητική δεν μπορεί να μην είναι μία μεγάλη πηγή ψυχαγωγίας. Η τέχνη καθώς ελκύει ενισχύει το συναίσθημα και τη συγκίνηση, συνεπώς δεν μπορεί παρά να ενισχύει το μη-λογικό μέρος της ψυχής και να υπονομεύει έτσι το ορθολογικό της μέρος⁸⁰⁵.

Ο Πλάτων δεν αρνήθηκε, επομένως, κατά τον Versenyi, ότι η τέχνη ήταν εκπαιδευτική, με την έννοια ότι ήταν ένα ισχυρό εργαλείο ψυχαγωγίας, καθοδήγησης και κατεύθυνσης της ψυχής. Ούτε αρνήθηκε ποτέ ο ίδιος με συνέπεια ότι η τέχνη μπορούσε να φτάσει στην αλήθεια. Αυτό το οποίο έκανε ήταν να αρνηθεί ότι η τέχνη από μόνη της ήταν ένα ασφαλές μέσο εκπαίδευσης ή ότι ήταν ένα εγγυημένο μέσο για την αλήθεια⁸⁰⁶. Αντίθετα η φιλοσοφία, περιέχει τα δικά της κριτήρια της αλήθειας, ενώ η τέχνη —

⁸⁰⁴ Στο ίδιο, 210.

⁸⁰⁵ Στο ίδιο, 210.

⁸⁰⁶ Στο ίδιο, 206.

δεν έχει σημασία πόσο μεγάλο και γόνιμο μπορεί να είναι το όραμά της — δεν πράττει κάτι τέτοιο⁸⁰⁷.

Ο L. Moss συμμερίζεται αυτήν την άποψη και θεωρεί πως στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* ο Πλάτων δυσφορεί για την αγεφύρωτη απόσταση μεταξύ της αληθινής γνώσης και της μίμησης και όχι —όπως νωρίτερα στον ίδιο διάλογο— για τη δύναμή της «να διαφθείρει» (βλ. 395c3-d3). Ο λόγος είναι, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, πως θεωρεί πλέον τις μεταφυσικές ανεπάρκειες της μιμητικής τέχνης πολύ πιο σοβαρές από «τους ηθικούς κινδύνους μίας υβριδικής, μεικτής τέχνης»⁸⁰⁸. Ο Moss εκτιμά, πως παρά το γεγονός πως η κύρια κατηγορία του Πλάτωνος ενάντια στην ποίηση είναι η δύναμή της να διαφθείρει, ο συγκεκριμένος φιλόσοφος αφιερώνει περίπου δέκα φορές περισσότερο χώρο στο δέκατο Βιβλίο στην άλλη του αντίρρηση, την απόσταση της ποίησης από την αλήθεια⁸⁰⁹.

Ο J. J. Pollitt εμμένει και αυτός στην ίδια άποψη και εξηγεί, πως ενώ ο Πλάτων ήταν χωρίς αμφιβολία ιδιαίτερα ενοχλημένος από τις εξελίξεις στη ζωγραφική της εποχής του, είναι σίγουρα λάθος να υποθέσουμε ότι αυτές οι εξελίξεις από μόνες τους προκάλεσαν την εχθρότητά του προς τις εικαστικές τέχνες. Η αλήθεια φαίνεται να είναι, κατά τον Pollitt, ότι η αυστηρή αξιολόγηση του Πλάτωνος απέναντι στις τέχνες, «συνεπής καθ' όλη την ώριμη ζωή του, ήταν επιστημολογική»⁸¹⁰. Αυτήν την άποψη ακολουθεί και η N. Demand, κατά την οποία, αυτό το οποίο ο Πλάτων

⁸⁰⁷ Στο ίδιο, 212.

⁸⁰⁸ L. Moss (1971), 540. Ο Moss εννοεί εδώ την τέχνη η οποία απορρίφθηκε στο τρίτο Βιβλίο, που ήταν ανάμεικτη από «μίμηση κι από αφήγηση» (396e6-7) και στην οποία «η μίμηση θα αποτελεί ένα μικρό μόνο μέρος του όλου» (396e7).

⁸⁰⁹ Στο ίδιο, σημ. 16, 540.

⁸¹⁰ J. J. Pollitt (1974), 45.

απαίτησε από την τέχνη ήταν ένα «αληθές» αντίγραφο. «Η απαίτηση αυτή ήταν φιλοσοφική, ή, για να είμαστε ακριβέστεροι», κατά την ίδια ερμηνεύτρια, «επιστημολογική και όχι αισθητική»⁸¹¹.

Η θέση αυτή βρίσκει σύμφωνο τον J. Moravcsik, κατά τον οποίον, ο καλλιτέχνης στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο παρουσιάζεται να μην έχει επαρκή κατανόηση της φύσης των αντικειμένων τα οποία αναπαριστά⁸¹². Το «πορτραίτο» του Πλάτωνος για τον καλλιτέχνη είναι, κατά τη γνώμη του συγκεκριμένου ερμηνευτή, πως αυτός είναι εμπνευσμένος, ευαίσθητος, επιδέξιος, χωρίς όμως να έχει ορθολογική γνώση και προσδοκία για το μόνο είδος κατανόησης του κόσμου, την αναζήτηση του οποίου ο Πλάτων θεωρούσε ως τον κατάλληλο σκοπό μίας αγαθής ανθρώπινης ζωής⁸¹³. Η αντίρρηση του Πλάτωνος δεν αποτελεί, κατά τον Moravcsik, απλά μία δογματική εμμονή πως πρέπει να αναζητούμε το μη-εμπειρικό: όλοι οι καλλιτέχνες, κατά την άποψή του, αγνοούν εξίσου τη λειτουργία και τον σκοπό των αντικειμένων που αναπαριστούν⁸¹⁴.

Την ίδια άποψη έχει ο R. Patterson, κατά τον οποίον οι ποιητές δεν έχουν καμία πραγματική κατανόηση των πραγμάτων, για τα οποία τραγουδούν ή γράφουν. Αυτή η βασική επιστημολογική προϋπόθεση για την τέχνη είναι είτε ρητή είτε έμμεση σχεδόν σε όλα τα έργα του Πλάτωνος, οπότε, καταλήγει ο συγκεκριμένος ερμηνευτής, «μπορεί κανείς να είναι βέβαιος ότι οποιαδήποτε πλατωνική τέχνη, κωμωδία ή τραγωδία, θα πρέπει να

⁸¹¹ N. Demand (1975), 20.

⁸¹² J. Moravcsik (1982), 36.

⁸¹³ Στο ίδιο, 37.

⁸¹⁴ Στο ίδιο, 39.

στηρίζεται στη γνώση του κατάλληλου πεδίου ή αντικειμένου»⁸¹⁵. Οι βασικές επιστημολογικές προϋποθέσεις για την πραγματική τέχνη —στις οποίες ο Πλάτων εμμένει και σε άλλους διαλόγους του, όπως στον *Ιωνα*, στον *Γοργία*, και αλλού— και οι οποίες χρησιμοποιούνται στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* για να κατατάξουν τη μιμητική τέχνη στη θέση που της αρμόζει, δεν εκπληρώνονται από τους ποιητές. Το έβδομο Βιβλίο των *Νόμων*, ωστόσο, παρέχει, κατά τον Patterson, μία εκδοχή της αληθινής τραγωδίας, της τραγωδίας η οποία βασίζεται στη γνώση του αντικειμένου της, με μία έννοια με την οποία δεν επιτρεπόταν στη λαϊκή τραγωδία. Η αληθέστερη και καλύτερη τραγωδία, είναι, στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο των *Νόμων*, η δραματοποίηση της ευγενέστερης και καλύτερης ζωής (βλ. *Νόμοι*, 817b1-c2)⁸¹⁶.

Ομοίως, ο M. Barasch εντοπίζει πως η μίμηση είναι κατώτερη, όχι μόνο λόγω της θέσης του μιμητικού έργου στην ιεραρχία της ύπαρξης, αλλά επίσης επειδή ο μιμητής, αφού προσκολλάται στα φαινόμενα, δεν γνωρίζει το αντικείμενο το οποίο αναπαριστά⁸¹⁷. Ο P. Woodruff επίσης θεωρεί πως η αποτυχία των ποιητών να αρθούν στο ύψος των απαιτήσεων του Πλάτωνος, έγκειται σε επιστημολογικούς-γνωσιοθεωρητικούς λόγους⁸¹⁸.

Ειδικά, η D. Judovitz θεωρεί πως η επιτυχία της ζωγραφικής ψευδαίσθησης «γίνεται το σημάδι της αποτυχίας της [...], αφού σηματοδοτεί την απόσταση η οποία τη χωρίζει τόσο από την αλήθεια όσο

⁸¹⁵ R. Patterson (1982), 77.

⁸¹⁶ Στο ίδιο, 78.

⁸¹⁷ M. Barasch (1985), 6.

⁸¹⁸ P. Woodruff (1982).

και από τον θεατή»⁸¹⁹. Στο δέκατο Βιβλίο αναφέρεται σχετικά πως ο ζωγράφος «θα μας ζωγραφίσει έναν τσαγκάρη, έναν μαραγκό και τους άλλους τεχνίτες, χωρίς να έχει ιδέα για τις τέχνες κανενός από αυτούς· ωστόσο, αν είναι καλός ζωγράφος, θα μπορούσε ζωγραφίζοντας έναν μαραγκό [...] να ξεγελάσει κάποια παιδιά και κάποιους άμυαλους ανθρώπους πως τάχα πρόκειται για αληθινό μαραγκό» (598b9-c4). Αυτή είναι η ψευδαίσθηση την οποία δημιουργεί η ζωγραφική και στην οποία αναφέρεται η Judovitz. Η ψευδαίσθηση αυτή τελικά μας απομακρύνει από την αλήθεια, αφού μας παρουσιάζει τον ζωγραφισμένο μαραγκό ως τον αληθινό. Η πληρότητα της ψευδαίσθησης στη ζωγραφική, εξηγεί η Judovitz, είναι συνδεδεμένη με την ίδια την έλλειψη της σχέσης της με τα πράγματα, διότι αγγίζει ή αναφέρεται σε μία μικρή πτυχή του αντικειμένου της και αυτή η πτυχή είναι ήδη απατηλή, είναι ένα φάντασμα: «Τι από τα δύο κάνει η ζωγραφική με κάθε αντικείμενό της; Προσπαθεί να μιμηθεί έχοντας στραμμένο το βλέμμα στο πραγματικό ον, όπως αυτό είναι σταλήθεια, ή στο φαινομενικό, έτσι όπως αυτό φαίνεται; Αποτελεί μίμηση της αλήθειας ή μιας φαινομενικότητας; Μιας φαινομενικότητας» (598b1-5).

Η απόσταση μεταξύ του αντικειμένου το οποίο αναπαρίσταται στη ζωγραφική και του ζωγράφου είναι έτσι επαυξημένη, σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, δημιουργώντας μία διαφορά μεταξύ της ζωγραφικής ως τέχνης και της φιλοσοφίας ως γνώσης. «Η ζωγραφική μίμηση», συμπεραίνει η ίδια, «στερείται οποιασδήποτε σημασίας και ουσίας, είτε ως πρακτική είτε ως προϊόν». Από αυτόν της τον ισχυρισμό, η ίδια ερμηνεύτρια οδηγείται να υποθέσει πως το θέμα της τέχνης δεν εμφανίζεται πλέον απλά ως ένα θέμα ψευδαίσθησης ή ψευδούς

⁸¹⁹ D. Judovitz (1987), 37.

ομοιότητας με την πραγματικότητα, αλλά μάλλον ως απειλή της λογικής. Η τέχνη θέτει σε κίνδυνο την ίδια τη λογική, τη δυνατότητα επίτευξης της αληθινής γνώσης. Το τελευταίο επιχείρημα του Πλάτωνος κατά της ποίησης είναι ότι η ποίηση, σε αντίθεση με τη φιλοσοφία, αδυνατεί να υπερασπιστεί τον εαυτό της (βλ. 600e4-601b8). Με άλλα λόγια, η ποίηση, κατά την Judovitz, δεν μπορεί να «στοχαστεί» τον εαυτό της⁸²⁰.

Η κατηγορία αυτή απέναντι στην τέχνη ενισχύεται στην περίπτωση της ποίησης, η οποία δημιουργεί την ψευδαίσθηση του λόγου και της ανταλλαγής χωρίς, ωστόσο, την προώθηση της πραγματικής ανταλλαγής την οποία φιλοδοξεί η φιλοσοφία. Η ποίηση πρέπει να αποκλειστεί, διότι προσποιείται πως μιλά. Η ζωγραφική μπορεί να παραμείνει στην πολιτεία ακριβώς επειδή ποτέ δεν θα μιλήσει, διατηρώντας τη «μεγαλοπρεπή σιωπή» της, όπως μία εικόνα. Η «ψευδής» ομιλία της ποίησης, προκαλεί έτσι την ίδια τη νομιμότητα και το προνόμιο το οποίο ο Πλάτων επιδιώκει να καθιερώσει για τη φιλοσοφία⁸²¹.

Την ίδια άποψη ακριβώς, περί διαμάχης μεταξύ ποίησης και φιλοσοφίας έχει ο R. Kannicht. Στο όνομα της φιλοσοφίας αποκλείεται, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, η ποίηση από το εκπαιδευτικό σύστημα της πόλης⁸²². Η απόλυτη προτεραιότητα της με αναγωγή στον κόσμο των Ιδεών αποκτημένης αλήθειας, οδηγεί υποχρεωτικά στην απόρριψη της μιμητικής ποίησης, γιατί αυτή ως αναπαράσταση του κόσμου των

⁸²⁰ Στο ίδιο, 37. Για τη θέση πως η ποίηση δεν μπορεί να «στοχαστεί» τον εαυτό της βλ. επίσης τη θέση του S-M. Weineck, κατά τον οποίον, η φιλοσοφία, στη σχέση της με την ποίηση, ορίζει τον εαυτό της «ως κριτικό λόγο, ως ένα λόγο για την ποίηση τον οποίον η ίδια η ποίηση δεν μπορεί να επιτύχει», βλ. S-M. Weineck (1998), 22. Πρβλ. την άποψη του A. Danto, κατά τον οποίον, η τέχνη έχει «αποχειραφετηθεί» (disenfranchised) και έχει γίνει η ίδια ένα είδος φιλοσοφικού λόγου ο οποίος στοχάζεται τον εαυτό του και έχει τον ίδιο ως αντικείμενό του, A. Danto (1986).

⁸²¹ D. Judovitz (1987), 38.

⁸²² R. Kannicht (1988), 71.

αισθήσεων, τον αναπαράγει και, επομένως, είναι τρεις φορές απομακρυσμένη από την αλήθεια. Ο Πλάτων με άλλα λόγια, ήταν υποχρεωμένος, κατά τον Kannicht, να αμφισβητήσει «το κοινωνικά χρηστόν της ποίησης», γιατί έπρεπε, κάτω από το βάρος των γνωσιοθεωρητικών του προϋποθέσεων και των παιδευτικών του στόχων, να αμφισβητήσει τη γνωστική της λειτουργία⁸²³.

Ο Ν. Pappas αναφερόμενος στον διάλογο *Ίων* επιθυμεί να ισχυριστεί πως εκεί, και κατ' επέκταση στην *Πολιτεία*, το ιδιαίτερο είδος άγνοιας του Ίωνος και των μιμητικών καλλιτεχνών αντίστοιχα στην *Πολιτεία*, απεικονίζεται ως κάτι «πιο στρεβλό από την απλή απουσία της γνώσης»⁸²⁴. Η στρεβλότητα εντοπίζεται από τον Pappas, στη χρήση του Ομήρου από τον Ίωνα για την κατανόηση του κόσμου. Ο Ίων προτιμά την άποψη του Ομήρου σχετικά με ένα θέμα, επειδή ο ίδιος προτιμά τον τρόπο με τον οποίο όλα φαίνονται από την άποψη του Ομήρου. Η γνωριμία του Ίωνος με τον Όμηρο, ως εκ τούτου, αποκλείει τη γνώση του αντικειμένου για το οποίο ο Όμηρος μιλά. Συμπεραίνεται, επίσης, ότι η θετική προτίμησή του για τον Όμηρο οδηγεί στην εσκεμμένη άγνοια για κάθε σημαντικό θέμα που υπάρχει. Με άλλα λόγια, ο Ίων όχι μόνο δεν διαθέτει καμία γενική γνώση, αλλά απορρίπτει και οποιαδήποτε τέτοια. Από την πλευρά του Σωκράτη λοιπόν, η στάση του Ίωνος είναι έτσι μία στρεβλή επιλογή της άγνοιας αντί της γνώσης⁸²⁵.

Η ίδια δυσαρέσκεια με την ποίηση κινητοποιεί, κατά τον Pappas, την πιο σκληρή και πιο γνωστή πολεμική του Πλάτωνος κατά των μιμητικών

⁸²³ Στο ίδιο, 72.

⁸²⁴ Ν. Pappas (1989), 385.

⁸²⁵ Στο ίδιο, 385.

καλλιτεχνών, στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* (βλ. 595a1-608b10). Ακόμη και ένα περίγραμμα αυτού του επιχειρήματος θα δείξει, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, πως ο Πλάτων ασχολείται με κάτι πέρα από την απλή άγνοια, μάλλον με τη «στρεβλή άγνοια» όπως αυτή συζητήθηκε στον *Ιωνα*. Στο δέκατο Βιβλίο η ποίηση και ιδιαίτερα η δραματική ποίηση, συγκρίνεται με τη ζωγραφική. Με βάση τη σύγκριση αυτή ο Πλάτων καταδικάζει την ποίηση σε δύο στάδια: πρώτον, τόσο η ποίηση όσο και η ζωγραφική μιμούνται την εμφάνιση ενός πράγματος και, ως εκ τούτου, αποτελούν κάτι χειρότερο από την άγνοια: «ο τεχνίτης της μίμησης δεν διαθέτει καμία γνώση που να αξίζει να μιλάμε γι' αυτήν γύρω από τα πράγματα που μιμείται», («τόν τε μιμητικὸν μηδὲν εἰδέναι ἄξιον λόγου περὶ ὧν μιμεῖται», 602b7). Δεύτερον, αυτή η μίμηση δρα στα κατώτερα μέρη της ψυχής: «γενικά η τέχνη της μίμησης, καταπιάνεται με κάτι που απέχει πολύ από την αλήθεια, και [...] έρχεται σε συνάφεια με το στοιχείο της ψυχής μας που βρίσκεται πολύ μακριά από τη φρόνηση», («ὅλως ἢ μιμητικὴ πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας ὃν τὸ αὐτῆς ἔργον ἀπεργάζεται, πόρρω δ' αὖ φρονήσεως ὄντι τῶν ἡμῖν προσομιλεῖ τε», 603a11-b1)⁸²⁶.

Το σημαντικό σημείο, κατά τον Pappas, είναι πως στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 392d1-398b4) η μίμηση στην ποίηση λέγεται ότι συνίσταται στη θεώρηση του κόσμου από την άποψη ενός χαρακτήρα. Η θέση αυτή θα μπορούσε να επεκταθεί, κατά τον ίδιο, σχεδόν σε όλη την ποίηση, στο μέτρο στο οποίο αυτή παρουσιάζει την άποψη κάποιου για τον κόσμο. Η ποίηση είναι, επομένως, μία μίμηση των φαινομένων, λόγω του ότι παρουσιάζει το πώς τα πράγματα φαίνονται στους χαρακτήρες και στον αφηγητή τους. Η φαινομενικότητα εδώ είναι φαινομενικότητα «για κάποιον». Όταν

⁸²⁶ Στο ίδιο, 386.

ασχολούμαστε με αυτήν τη φαινομενικότητα, παρασυρόμαστε μακριά από τις αφηρημένες αξιώσεις της αλήθειας. Όταν επιδιώκουμε, δηλαδή, να κατανοήσουμε τον Όμηρο, κατά τον Pappas, καθιστούμε την εμφάνιση του κόσμου σε αυτόν, στόχο της έρευνάς μας.

Από αυτήν την άποψη, η αντίδρασή μας στην ποίηση είναι όμοια με την αντίδρασή μας στη ζωγραφική, όταν εκλαμβάνουμε μία συγκεκριμένη οπτική πλευρά του κρεβατιού ως την όψη όλου του κρεβατιού: «ένα κρεβάτι, αν το κοιτάς από τα πλάγια ή κατ' ευθείαν απέναντι ή από οπουδήποτε αλλού παρουσιάζει κάποια διαφορά το ίδιο από τον εαυτό ή δεν παρουσιάζει καμία αλλά απλώς φαίνεται διαφορετικό; [...] Ναι, είπε [ο Γλαύκων], φαίνεται διαφορετικό, χωρίς ωστόσο διόλου να είναι» (598a7-10)⁸²⁷. Ό, τι κι αν αποφασίσουμε, λοιπόν, για την εχθρότητα του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη, αυτή στηρίζεται, κατά τον Pappas, σε κάτι περισσότερο από την κατηγορία της «απλής» ποιητικής άγνοιας⁸²⁸.

Η P. Murray, ασχολείται και αυτή με μία σύγκριση των δύο διαλόγων, του *Ιωνος* και της *Πολιτείας*. Στους πρώιμους Έλληνες ποιητές, ισχυρίζεται η Murray, η θεϊκή καταγωγή της ποίησης χρησιμοποιούταν για να εγγυηθεί την αλήθεια και την υψηλή ποιότητα ενός έργου. Διαβάζουμε στον *Ιωνα* πως «Όλοι λοιπόν οι καλοί επικοί ποιητές όχι επειδή κατέχουν κάποια τεχνική απαγγέλουν όλα αυτά τα ωραία ποιήματα αλλά επειδή είναι θεόπνευστοι και διακατέχονται από το θείο» («πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι», *Ιων*, 533e6-8). Σε αυτόν τον διάλογο, κατά την Murray, η σοφία, η οποία

⁸²⁷ Στο ίδιο, 387.

⁸²⁸ Στο ίδιο, 388.

παραδοσιακά αναγνωριζόταν στους ποιητές τίθεται σίγουρα υπό αμφισβήτηση⁸²⁹. Το δόγμα του Πλάτωνος για την ποιητική έμπνευση υιοθετεί την παραδοσιακή άποψη ότι οι ποιητές είναι θεόπνευστοι, αλλά τη μεταμορφώνει δίνοντας έμφαση στην παθητικότητα του ποιητή και στην παράλογη φύση της ποιητικής διαδικασίας⁸³⁰.

Είναι εντυπωσιακό, σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, ότι στον *Ιωνα* και σε άλλους διαλόγους στους οποίους συζητείται η ποιητική έμπνευση δεν υπάρχει καμία αναφορά στη μίμηση. Στην *Πολιτεία*, όμως, το αντίθετο συμβαίνει: έχουμε αναφορές στη μίμηση, αλλά όχι στην έμπνευση⁸³¹. Στην *Πολιτεία*, η έλλειψη της γνώσης εκ μέρους του Ομήρου δεν συνεπάγεται και τον χαρακτηρισμό του ως θεόπνευστου. Ούτε πιστώνεται ο ποιητής με την κατοχή οποιασδήποτε ικανότητας ή γνώσης υπό οποιαδήποτε μορφή: το μόνο πράγμα που μπορεί να κάνει είναι να μιμείται⁸³². Ο ποιητής, επομένως, κατά την ερμηνεία της Murray, δεν μπορεί να επιτύχει τη γνώση και γι' αυτόν τον λόγο θα αποκλειστεί από την ιδανική πολιτεία.

Ομοίως, η E. Asmis στο άρθρο της «Plato on Poetic Creativity» ισχυρίζεται πως ο Πλάτων παρουσιάζει τους ποιητές να καλλιεργούν την άγνοια. Οι ποιητές δεν γνωρίζουν αυτά για τα οποία μιλούν⁸³³ και δεν έχουν ούτε γνώση ούτε ορθή γνώμη σχετικά με τα αντικείμενα τα οποία μιμούνται. Μάλιστα αυτή η θέση για τους ποιητές μεταφέρεται, κατά την ίδια ερμηνεύτρια, σε όλους τους μιμητικούς καλλιτέχνες: «ούτε γνώση θα έχει

⁸²⁹ P. Murray (1992), 35.

⁸³⁰ Στο ίδιο, 34.

⁸³¹ Στο ίδιο, 39.

⁸³² Στο ίδιο, 42.

⁸³³ E. Asmis (1992), 354.

ο τεχνίτης της μίμησης ούτε γνώμη σωστή για την ομορφιά ή τις ατέλειες των πραγμάτων τα οποία μιμείται» (*Πολιτεία*, 602a8-9)⁸³⁴.

Ο Κ. Lycos, συνεχίζει αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση, θεωρώντας πως ο Σωκράτης, όταν αναφέρεται στην «εικόνα του κρεβατιού» στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*, έχει ως θέμα του την επιστημολογική κατάσταση αυτή της εικόνας, τη θέση της σε σχέση με την αλήθεια⁸³⁵. Το θέμα της σχέσης της «εικόνας του κρεβατιού» με την αλήθεια, εξηγείται με βάση τον ισχυρισμό κατά τον οποίο ο θεός ενσαρκώνει την «αλήθεια για τα κρεβάτια» στο έργο του: «και αυτό [το κρεβάτι] και όλα τα άλλα τα έχει πλάσει στην αυθεντική τους υπόσταση» («φύσει γε καὶ τοῦτο καὶ τᾶλλα πάντα πεποίηκεν» 597d7-8). Το έργο του μιμητή, επομένως, αφού μιμείται το κρεβάτι του ξυλουργού, ο οποίος με τη σειρά του μιμείται το κρεβάτι που κατασκευάζει ο θεός, καταλήγει να είναι τρίτο σε σχέση με την αλήθεια (βλ. 597e3-8)⁸³⁶.

Αυτό στο οποίο η δραστηριότητα του ζωγράφου «στοχεύει», κατά τον Lycos, είναι να υλοποιήσει στο έργο του μία εμφάνιση, ένα «φαινόμενο» του κρεβατιού, σε αντίθεση με την «αληθινή υπόσταση» του κρεβατιού την οποία δημιουργεί ο θεός («ὁ θεός [...] κλίνης ποιητὴς ὄντως οὔσης», 597d1-2). Ο ζωγράφος «μιμείται» το κρεβάτι του ξυλουργού, αλλά κάνει κάτι τέτοιο προσπαθώντας να συλλάβει την εμφάνισή του, μία «ὄψη» του (βλ. 598a5-10). Είναι γι' αυτόν τον λόγο, κατά τον Lycos, για τον οποίο ο ζωγράφος μπορεί να λέγεται ότι είναι τόσο μιμητής των φαινομένων όσο

⁸³⁴ Στο ίδιο, 355.

⁸³⁵ Κ. Lycos (1996), 7.

⁸³⁶ Στο ίδιο, 8.

και παραγωγός του «φαινομένου» ή της εικόνας. Αυτό το οποίο παράγει είναι «μιμητικό» κάποιου πράγματος⁸³⁷.

Τώρα, είναι, κατά τον Lycos, επειδή ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος λειτουργεί με μία απόλυτη διχοτομία μεταξύ «φαινομένων» και «αλήθειας» ή «φαινομένων» και «πραγματικότητας» στο μυαλό του, που ο ίδιος αποδίδει μία «αρνητική» αξία στην επιστημολογική κατάσταση του αντικειμένου, το οποίο προκύπτει από την παραγωγή του ζωγράφου. Το να παράγει κανείς κάτι το οποίο είναι μιμητικό των φαινομένων τον οδηγεί στο να εμπλέκεται στην παραγωγή «εικόνων», δηλαδή, στο να «καταπιάνεται με ένα μικρό μέρος κάθε πράγματος, και μάλιστα με ένα είδωλό του» (598b7-8).

Ένα είδωλο, σαν μία αντανάκλαση ή μία σκιά, είναι οντολογικά εξαρτημένο από το αντικείμενο του οποίου αποτελεί είδωλο. Δεν αποτελεί μία «αναπαράσταση», αλλά μία πτυχή ή όψη ενός πράγματος, η οποία παρουσιάζεται στο μάτι ή στο μυαλό. Όμως, ενώ, ως τέτοιο, είναι τόσο ασήμαντο όσο μία αντανάκλαση ή μία σκιά, η δραστηριότητα στο πλαίσιο της οποίας ξεκινά να παράγει κάτι, έχει εκτεταμένες συνέπειες. Γιατί, όπως είδαμε προηγουμένως, το αντικείμενο της πρόθεσης της μίμησης, το οποίο υλοποιείται στο έργο του ζωγράφου, δεν ενσωματώνει ή υλοποιεί μία γνώση του πράγματος το οποίο μιμείται. Κατά συνέπεια, η αποτυχία να ανιχνεύσουμε αυτήν τη διαφορά σε ό, τι πραγματοποιείται ή ενσωματώνεται σε πράγματα τα οποία δημιουργούνται με τα χρώματα ή με τις λέξεις, μπορεί να οδηγήσει σε μία ψευδαίσθηση, να θεωρεί κανείς

⁸³⁷ Στο ίδιο, 9.

ότι του παρουσιάζεται κάτι το οποίο ενσαρκώνει την αλήθεια, ενώ στην πραγματικότητα κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει⁸³⁸.

Αυτή η θέση καθίσταται σαφής από τον Σωκράτη όταν λέει ότι ένας ζωγράφος μπορεί να ζωγραφίζει έναν τσαγκάρη ή έναν ξυλουργό χωρίς να έχει οποιαδήποτε εμπειρία των τεχνών κανενός από τους δύο (βλ. 598b8-c1). Είναι ακριβώς επειδή η παραγωγή των μιμητικών αντικειμένων υποκαθιστά ένα αντικείμενο με ένα είδωλο, που είναι επικίνδυνο για τη νοημοσύνη μας⁸³⁹. Αυτό είναι, τελικά, ισχυρίζεται ο Lycos, το κυριότερο πρόβλημα του Πλάτωνος με τη μιμητική τέχνη.

Ομοίως, ο J. O. Urmson, στο άρθρο του «Plato and the Poets», ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση του άρθρου του Lycos, θεωρεί πως το επιστημολογικό πρόβλημα του Πλάτωνος με την τέχνη είναι πως κάποιοι άνθρωποι — οι οποίοι δεν ανήκουν στην τάξη των φιλοσόφων — μπορεί να παραπλανηθούν στο να σκεφθούν ότι ο ποιητής μάς δίνει μία εικόνα της πραγματικότητας και όχι μία μίμηση την οποία στην πραγματικότητα προσφέρει. Στην *Πολιτεία*, περισσότερο από τον *Ίωνα*, ο Σωκράτης δίνει έμφαση, κατά τον Urmson, όχι μόνο στην έλλειψη τεχνικών δεξιοτήτων των ποιητών, αλλά υποστηρίζει ότι οι ποιητές δεν αποτελούν αυθεντίες σχετικά με το αγαθό και το κακό. Οι ποιητές είναι μιμητές των ειδώλων της αρετής (βλ. 600e5)⁸⁴⁰ και παράγουν μιμήσεις, μη γνωρίζοντας σε κάθε περίπτωση με ποιο τρόπο αυτές αναπαριστούν το αγαθό ή το ηθικά κακό. Αυτή η έλλειψη κατανόησης της φύσης του καλού και του κακού, εξηγεί ο Urmson, στην οποία έχει πρόσβαση μόνο ο φιλόσοφος, είναι σίγουρα το κύριο κατηγορητήριο κατά των μιμητικών ποιητών. Έτσι, η κατηγορία

⁸³⁸ Στο ίδιο, 11.

⁸³⁹ Στο ίδιο, 12.

⁸⁴⁰ J. O. Urmson (1982), 228.

εναντίον των μιμητικών καλλιτεχνών, η οποία διατυπώνεται από τον Σωκράτη στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* είναι μία κατηγορία η οποία διατυπώνεται συνεχώς από τον ίδιο. Διατυπώνεται σε ένα τόσο πρώιμο διάλογο όσο η *Απολογία*, στην οποία ο Σωκράτης παρουσιάζεται να λέει: «δεν άργησα να αντιληφθώ ότι και για τους ποιητές ισχύει αυτό εδώ, ότι δηλαδή δεν δημιουργούν με τη σοφία, αλλά με κάποιο φυσικό χάρισμα [...] Γιατί πράγματι αυτοί λένε πολλά και καλά, αλλά δεν γνωρίζουν τίποτα γι' αυτά που λένε» (*Απολογία*, 22b8-c2, «καὶ γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ καλά, ἴσασιν δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι», στο *ίδιο*, 22c1-2)⁸⁴¹. Η πτυχή της μίμησης την οποία ο Πλάτων συνεχίζει να αποδίδει στην ποίηση, χωρίς αμφιβολία περιλαμβάνει τον αναπαραστατικό της χαρακτήρα. Όμως, η σημαντική πτυχή, όπως η συζήτηση των τριών κρεβατιών δείχνει, είναι, κατά τον Urmson, πως η ποίηση αποτελεί μία «ψευδή πραγματικότητα, μία πλαστή κατανόηση»⁸⁴².

Ο E. W. Dewey διαφωνεί με την παραπάνω ερμηνευτική κατεύθυνση· ο Πλάτων δεν διαπράττει, κατά την άποψή του, την επονομαζόμενη «επιστημολογική πλάνη»⁸⁴³. Δεν διαπράττει δηλαδή ο Πλάτων, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, το σφάλμα, να αξιολογεί την τέχνη, βάσει δραστηριοτήτων, όπως είναι η γνώση. Ο Dewey καταλήγει πως ο Πλάτων δεν διέπραξε την «επιστημολογική πλάνη» της υπαγωγής της τέχνης στη δοκιμή ή καλύτερα, στην εξέταση της γνώσης⁸⁴⁴.

⁸⁴¹ Στο *ίδιο*, 229.

⁸⁴² Στο *ίδιο*, 233. Για μία συζήτηση σχετική το κατά πόσον η τέχνη μπορεί να μας οδηγήσει ή να προσφέρει γνώση, βλ. D. Walsh (1943), 433-451, A. Sesonke (1956), 345-353.

⁸⁴³ E. W. Dewey (1965), 40.

⁸⁴⁴ Στο *ίδιο*, 40.

4. 4. Τέταρτη Ερμηνευτική Κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις αντιλήψεις του για την εκπαίδευση.

Οι μελετητές οι οποίοι θα εξεταστούν στη συνέχεια ερμηνεύουν τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη, με βάση τις αντιλήψεις που ο τελευταίος είχε για την εκπαίδευση. Οι περισσότεροι από αυτούς ισχυρίζονται πως οι μιμητικοί καλλιτέχνες, και οι ποιητές συγκεκριμένα, είχαν τον ρόλο των παιδαγωγών στη σύγχρονη του Πλάτωνος εποχή και ήταν με αυτήν τους την ιδιότητα που ο ίδιος τους απέριπτε στην *Πολιτεία*. Άλλοι πάλι, δεν θεωρούν πως η ποίηση είχε αυτόν τον διδακτικό σκοπό στην εποχή του Πλάτωνος — μάλλον πως ο τελευταίος επιθυμούσε ο ίδιος να της αποδώσει έναν τέτοιο σκοπό. Όλοι, όμως, συμφωνούν στο να ερμηνεύουν τις αντιρρήσεις του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη, επί τη βάση των προτύπων που ο ίδιος είχε θέσει για την εκπαίδευση. Είναι από αυτήν τη σκοπιά που πρέπει να δούμε, σύμφωνα με την παρακάτω ερμηνευτική κατεύθυνση, τις αντιρρήσεις του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη και τη στάση την οποία υιοθέτησε απέναντί της.

Ο R. L. Nettleship θεωρεί πως καμία τέχνη δεν μπορεί να μην είναι εκπαιδευτική για τον Πλάτωνα· επηρεάζει τον χαρακτήρα, επειδή εκφράζει τον χαρακτήρα⁸⁴⁵. Ο ίδιος ερμηνευτής θεωρεί πως η απάντηση στο ερώτημα «τι συνιστά καλή ποίηση», δίνεται από τον Πλάτωνα από την άποψη της ηθικής διαπαιδαγώγησης και όχι της λογοτεχνικής κριτικής. Το ζήτημα της μορφής στη λογοτεχνία μεταβάλλεται στο ζήτημα: αν «είναι οι άνθρωποι τους οποίους εκπαιδεύουμε, μιμητικοί και

⁸⁴⁵ R. L. Nettleship (1897), 108.

αν ναι, τι θα πρέπει να μιμούνται»⁸⁴⁶. Κατά συνέπεια, σύμφωνα με αυτήν την ανάγνωση, η καλή λογοτεχνία για τον Πλάτωνα δεν είναι αυτή η οποία ηθικολογεί, αλλά αυτή η οποία αναπαριστά την ανθρώπινη φύση με τέτοιο τρόπο ώστε να τονώνει ό, τι είναι καλύτερο στον άνθρωπο⁸⁴⁷.

Ο C. L. Brownson, ακολουθεί αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση και θεωρεί πως αξίζει να σημειωθεί ότι ο Πλάτων παντού σε αυτόν τον διάλογο τονίζει την ηθικά επιβλαβή επίδραση των ποιητών, συγκεκριμένα ως εκπαιδευτών. Η μελέτη των ποιητών βρισκόταν στη βάση ολόκληρου του ελληνικού συστήματος εκπαίδευσης⁸⁴⁸ και ο στόχος της εκπαίδευσης ήταν κυρίως η ηθική διαπαιδαγώγηση και ανάπτυξη⁸⁴⁹. Ο Πλάτων, σύμφωνα με τον Brownson, ως νόμιμος κληρονόμος της διαμάχης μεταξύ ποίησης και φιλοσοφίας, προσπάθησε να εκτοπίσει τους ποιητές ως ηθικούς εκπαιδευτές, επειδή πίστευε πως η διδασκαλία τους ήταν χειρότερη από αυτήν την οποία η φιλοσοφία του θα μπορούσε να προσφέρει⁸⁵⁰. Ο υπέρτατος σκοπός του Πλάτωνος ήταν, τελικά, αυτός ο οποίος συχνά αποδιδόταν στους ποιητές, δηλαδή, εκπαιδευτικός⁸⁵¹.

⁸⁴⁶ Στο ίδιο, 100.

⁸⁴⁷ Στο ίδιο, 104.

⁸⁴⁸ C. L. Brownson (1897), 18.

⁸⁴⁹ Στο ίδιο, 19.

⁸⁵⁰ Μελετητές οι οποίοι συμφωνούν και θεωρούν πως σε αυτό το πλαίσιο, της «διαμάχης μεταξύ ποίησης και φιλοσοφίας», ο Πλάτων επιθυμούσε να εκτοπίσει τους ποιητές από τον ρόλο των ηθικών παιδαγωγών βλ. κατά χρονολογική σειρά: J. Adam (1905), 396, W. Jaeger (1939), τόμος II, 281, R. C. Lodge (1947), 164, 168, C. Janaway (1995), 181, G. Gebauer, C. Wulf (1995), 37. Άλλες απόψεις για την έκβαση αυτής της διαμάχης περιλαμβάνουν, την επιθυμία να αντικατασταθεί η ποίηση με τη φιλοσοφία, λόγω του ότι πραγματικά αληθινός καλλιτέχνης θεωρήθηκε από τον Πλάτωνα να είναι μόνον ο φιλόσοφος, βλ. κατά χρονολογική σειρά: J. Tate (1938), 129, R. Demos (1939), 219, 248, K. Gilbert, H. Kuhn (1939), 55-58, J. A. Maurant (1950), 252, 254, 257-258, A. E. Vassilion (1951), 480-481, D. R. Grey (1952), 291-310, J. Ferguson (1957), 139, M. H. Partee (1970), 215, 217, 219-220, J. H. Randall (1970), 3, 145, M. H. Partee

Ο J. Adam συμμερίζεται αυτήν την άποψη και θεωρεί πως ο Πλάτων βασίζει τη δυσμενή ετυμηγορία του για το τι πρέπει να εισαχθεί στην ιδανική πολιτεία κατά πρώτο λόγο σε εκπαιδευτικές και όχι σε μεταφυσικές σκέψεις. Σε ολόκληρο το δέκατο Βιβλίο, κατά τον Adam, ο Πλάτων σκεφτόταν λιγότερο τις δυνατότητες της τέχνης εν γένει και περισσότερο την ελληνική τέχνη και ποίηση, η οποία ασκούσε μία ηθική και θρησκευτική επιρροή — την οποία, μάλιστα, τελικά απέρριπτε⁸⁵². Ο G. A. Hight συμφωνεί πως ο σκοπός της τέχνης ήταν διδακτικός και ήταν με αυτήν της την ιδιότητα, που ο Πλάτων την απορρίπτει στην *Πολιτεία*. Συγκεκριμένα, δύο θέσεις ξεχωρίζουν, κατά τη γνώμη του, πολύ καθαρά. Η πρώτη θέση είναι, ότι η μόνη ποίηση η οποία απαγορεύεται είναι αυτή, που έχει την τάση να διαφθείρει. Αυτή η οποία εξευγενίζει και κάνει τους ανθρώπους ανδρείους, σώφρονες, ευσεβείς και ελεύθερους, θα πρέπει να είναι ευπρόσδεκτη και να ενθαρρύνεται. Η δεύτερη θέση είναι, πως ο Όμηρος δεν πρέπει να γίνει αποδεκτός ως αλάνθαστος οδηγός σε κάθε πιθανό θέμα⁸⁵³.

Την ίδια άποψη εκφράζει και ο A. E. Taylor με τη σειρά του, κατά τον οποίον η διαμάχη του Πλάτωνος με την ποίηση στηριζόταν στη θέση του τελευταίου πως ο ποιητής ο ίδιος δεν είναι «ειδικός» σε κάθε είδους γνώση

(1981), 19, 48, G. R. F. Ferrari (1989), 122, 129, 141-142, 145-146, 148, R. A. Naddaff (2002), 6, 25, 50, 57, 69, 70, 74-75. Βλ. επίσης κατά χρονολογική σειρά τους μελετητές οι οποίοι θεώρησαν πως ο Πλάτων επιθυμούσε να αντικαταστήσει την ποίηση με τον δικό του, προσωπικό φιλοσοφικό λόγο: H. Kuhn (1941), 2-3, 13, 16, E. Voegelin (1957), 133-134, D. Gallop (1965), 113, 115, 120, 125-128, S. Halliwell (1984), 58, A. W. Nightingale (1986), 60, 65, 91-92, M. C. Nussbaum (1986), 122, 127-129, 131, 133-134, D. J. Melling (1987), 164, S. Halliwell (1988), 2-3, 18, M. C. Nussbaum (1992), 112, 123-124, C. Rowe (1997), 444-445, C. Diskin (2000), 145-149, R. Blondell (2002), 15, 27, 233-234.

⁸⁵¹ C. L. Brownson (1897), 36. Μαζί του συμφωνεί ο R. Brumbaugh (1976), 41, 43-44.

⁸⁵² J. Adam (1905), 393.

⁸⁵³ G. A. Hight (1922), 199.

και άρα ως ποιητής, δεν έχει κατ' ανάγκη κάτι να μας διδάξει⁸⁵⁴. Οι περισσότερες από τις συγκεκριμένες επικρίσεις οι οποίες περιέχονται στη συζήτηση της εκπαιδευτικής απασχόλησης της ποίησης και της μουσικής είναι, φυσικά, αρνητικές. Σύμφωνα με τον Taylor είναι λάθος να υποθέσουμε ότι ο Πλάτων θέλει απλώς να αποκλείσει τη χαμηλής ποιότητας μουσική και το δράμα της εποχής του. Προτείνει σοβαρά τη λογοκρισία αυτού ακριβώς, το οποίο εμείς σήμερα θεωρούμε την αιώνια συνεισφορά της Αθήνας στην τέχνη και τη λογοτεχνία του κόσμου, επειδή ο ίδιος θεωρεί πως αυτές έχουν τάσεις, οι οποίες είναι δυσμενείς για την υψηλότερη ανάπτυξη της ηθικής προσωπικότητας⁸⁵⁵.

Δεν θα εκτιμήσουμε σωστά τη θέση του Πλάτωνος, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, αν δεν κατανοήσουμε ξεκάθαρα την άποψή του, πως η σύνδεση μεταξύ αισθητικής και ηθικής είναι τόσο στενή στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, που οτιδήποτε τείνει να εξευγενίζει την αισθητική μας, άμεσα τείνει επίσης να ανυψώνει τον χαρακτήρα μας. Ό, τι έχει, δηλαδή, την τάση να προωθεί μία τάση προς την κατώτερη τέχνη, τείνει εξίσου να διαφθείρει όλη την ηθική ενός ανθρώπου. Είτε συμφωνούμε με αυτήν την πεποίθηση είτε όχι, ο Taylor θεωρεί πως η αναγνώριση ότι ο Πλάτων έχει μία τέτοια άποψη, είναι το κλειδί για την κατανόηση όλης της συζήτησης για την εκπαίδευση: τα μικρά παιδιά πρόκειται να ζήσουν σε ένα περιβάλλον ομορφιάς και η εκτίμηση της ομορφιάς στο περιβάλλον τους αναμένεται να οδηγήσει ανεπαίσθητα στην εκτίμηση του ηθικά όμορφου και ενάρετου στη συμπεριφορά και τον χαρακτήρα. Όλη η αισθητή

⁸⁵⁴ Στο ίδιο, 40.

⁸⁵⁵ Στο ίδιο, 279.

ομορφιά είναι, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, η ίδια μία έκφραση και μία σκιά της εσωτερικής ομορφιάς του χαρακτήρα⁸⁵⁶.

Ο J. Tate, στο άρθρο του «Plato and Allegorical Interpretation», απομακρύνεται από την ερμηνεία του αποκλεισμού των μιμητικών καλλιτεχνών βάσει επιστημολογικών προκειμένων και θεωρεί πως ο Πλάτων ενδιαφερόταν για την επίδραση των καλλιτεχνών στην εκπαίδευση. Ο ίδιος ερμηνευτής, αναπτύσσει εδώ μία άποψη, κατά την οποία ο Πλάτων θεωρεί πως οι υπάρχοντες μύθοι θα πρέπει να αποκλειστούν από το κράτος επειδή ενσταλάζουν στους πολίτες λάθος απόψεις: «Θα αφήσουμε λοιπόν έτσι ασυλλόγιστα να ακούνε τα παιδιά το πρώτο τυχόν παραμύθι που έφτιαξε ο πρώτος τυχών και να δέχονται στην ψυχή τους παραστάσεις ως επί το πλείστον αντίθετες από τις γνώμες που πιστεύουμε ότι θα πρέπει να ασπάζονται [...]» (Πολιτεία, 377b5-9). Οι μύθοι του Ομήρου, του Ησίοδου και των υπολοίπων ποιητών, πρέπει να απορριφθούν για τον λόγο αυτό. Όχι επειδή τα έργα τους αποτελούν μυθοπλασίες, αλλά επειδή είναι άσχημες μυθοπλασίες: «Αυτούς, είπα, [τους μύθους] που μας έλεγαν ο Ησίοδος κι ο Όμηρος [...] αυτό [...] πρωτίστως πρέπει να κατακρίνει κανείς, ιδίως όταν το ψέμα είναι και κακοφτιαγμένο», «οὓς Ἡσίοδος τε, εἶπον, καὶ Ὅμηρος ἡμῖν ἐλεγέτην [...] ὅπερ, ἦν δ' ἐγώ, χρη καὶ πρῶτον καὶ μάλιστα μέμφεσθαι, ἄλλως τε καὶ ἔάν τις μὴ καλῶς ψεύδῃται» (377d4-9)⁸⁵⁷.

Ο Tate ισχυρίζεται πως είναι εξ αιτίας της λανθασμένης ηθικής την οποία περιέχουν, που ο Πλάτων απορρίπτει τις θεομαχίες, τους μύθους σχετικά με τον Ουρανό, τον Κρόνο και τον Δία (βλ. 391c8-e2). Δεδομένου ότι αυτοί οι μύθοι δεν είναι μόνον κυριολεκτικά αναληθείς, αλλά περιέχουν και

⁸⁵⁶ Στο ίδιο, 280.

⁸⁵⁷ J. Tate (1929), 145.

λανθασμένα ήθη, «όχι μόνον δεν αληθεύουν αυτά αλλά είναι και ανόσια» («οὐθ' ὅσια ταῦτα οὔτε ἀληθῆ», 391e1), θα πρέπει να αποκλείονται από την ιδανική πολιτεία. Από την άλλη πλευρά, οι μύθοι οι οποίοι περιέχουν μία αλήθεια και πρόκειται να χρησιμοποιηθούν στην ιδανική πολιτεία, ανήκουν στην κατηγορία των «απλώς λεκτικών ψευδών», όπως τα χαρακτηρίζει ο Tate, τα οποία είναι αβλαβή και, σε ορισμένες περιπτώσεις, σωτήρια. Η κυριολεκτική σημασία τους είναι, βεβαίως, αναληθής, διότι δεν γνωρίζουμε την αλήθεια σχετικά με τα αρχαία θέματα με τα οποία ασχολούνται (βλ. 382d1-2). Όμως, δεδομένου ότι τα μαθήματα τα οποία διδάσκουν είναι αλήθεια, αυτοί οι μύθοι θα έχουν μπολιάσει «το ψέμα με όσο το δυνατόν περισσότερη αλήθεια» (382d2-3).

Οι νεαροί πολίτες, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία του Πλάτωνος, προσλαμβάνουν την ηθική της ιστορίας μαζί με την ιστορία την ίδια και δημιουργείται κατ' αυτόν τον τρόπο μέσα τους μία ανεξίτηλη εντύπωση. Θα ήταν ανώφελο να πούμε σε έναν νεαρό ακροατή μία ιστορία και στη συνέχεια να τον ενημερώσουμε ότι ήταν ψεύτικη στην πραγματικότητα και επί της αρχής, αλλά αληθής με μία ορισμένη υποκείμενη σημασία. Η κρίση των νέων, εξηγεί ο Tate, δεν μπορεί να διακρίνει το αλληγορικό νόημα από τη σημασία η οποία βρίσκεται στην επιφάνεια, έτσι ώστε να δεχθεί την πρώτη και να απορρίψει την τελευταία⁸⁵⁸. Κατά τη διατύπωση του συγκεκριμένου ερμηνευτή: «Οι μύθοι οι οποίοι αποδίδουν στις θεότητες δράσεις, οι οποίες απέχουν πολύ από το θεϊκό και είναι άσχημα ψεύδη, δεν πρέπει να υπάρχουν στην ιδανική κατάσταση»⁸⁵⁹.

Στο επόμενο άρθρο του «Plato and Didacticism», ο Tate θεωρεί πως υπάρχει επίσης ένας ειδικός λόγος για τη συγκέντρωση του Πλάτωνος στα

⁸⁵⁸ Στο ίδιο, 146.

⁸⁵⁹ Στο ίδιο, 152.

διδασκτικά στοιχεία της ποίησης την οποία γνώριζε. Με δεδομένη τη θέση πως ο Πλάτων γεννήθηκε σε μία κοινωνία στην οποία ο Όμηρος και ο Ησίοδος, χάρη σε μία λειτουργία της εκπαίδευσης, η οποία οφειλόταν σε μία μακρά παράδοση, είχαν θεωρηθεί ως κατά κύριο λόγο σοφοί και θεωρούνταν θεϊκές αυθεντίες σχετικά με τη θρησκεία και τα ήθη και τα περισσότερα άλλα θέματα⁸⁶⁰, δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός πως υπήρχε, κατά τον Tate, μία μακρά διαμάχη μεταξύ των ποιητών και των φιλοσόφων. Δεν ήταν ο Πλάτων, αλλά οι φιλόσοφοι και οι επαγγελματίες παιδαγωγοί πριν από την εποχή του, οι οποίοι είχαν αντιμετωπίσει πρώτοι τους ποιητές ως υπεύθυνους για τους μύθους και τις ηθικές συνέπειές τους. Το παράπονο των φιλοσόφων ήταν ήδη παλιό⁸⁶¹.

Σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, «θα πρέπει πάντα να είναι σαφές ότι η διαμάχη του Πλάτωνος δεν αφορά εμάς τους σύγχρονους, που έχουμε την τάση να θεωρούμε τον Όμηρο ως δάσκαλο, αλλά με αυτούς τους πεπλανημένους λάτρεις των ημερών του, οι οποίοι εξήραν τον Όμηρο για τους λάθος λόγους και οι απόψεις των οποίων ήταν σε διαρκή διαμάχη με οποιαδήποτε μορφή φιλοσοφίας ή εκπαίδευσης, η οποία δεν ήταν πιστά ομηρική»⁸⁶². Ήταν σίγουρα, σύμφωνα με τον Tate, έργο του φιλοσόφου να αφυπνίσει αυτούς τους παραδοσιακούς από τον δογματικό λήθαργό τους.

Την ίδια άποψη με τον Taylor, πως δηλαδή είναι λάθος να υποθέσουμε ότι ο Πλάτων ήθελε απλώς να αποκλείσει το δράμα της εποχής του, ακολουθεί και ο J. W. H. Atkins⁸⁶³. Σύμφωνα με τον τελευταίο, είναι

⁸⁶⁰ J. Tate (1933), 94.

⁸⁶¹ Στο ίδιο, 96.

⁸⁶² Στο ίδιο, 99.

⁸⁶³ Βλ. A. E. Taylor (1926), 279.

σημαντικό να σημειωθεί πως δεν είναι απλώς λόγω της εναντίωσης του Πλάτωνος στις καταχρήσεις του σύγχρονου δράματος, που ο ίδιος χαρακτηρίζει την ποίηση ως επικίνδυνη για την κοινωνική ηθική⁸⁶⁴. Η μομφή του Πλάτωνος είναι, σύμφωνα με τον Atkins, ακόμη ευρύτερη και περιλαμβάνει σχεδόν το σύνολο της υπάρχουσας μέχρι των ημερών του ελληνικής λογοτεχνίας. Η στάση του σε αυτό το θέμα βασίστηκε στην πεποίθηση ότι στη λογοτεχνία, όπως τη γνώριζε, υπήρχαν εμπόδια δυσμενή για την υψηλότερη ανάπτυξη της ηθικής προσωπικότητας.

Αρχικά ο Πλάτων είδε, σύμφωνα με αυτήν την ανάλυση της *Πολιτείας*, στον Όμηρο και στον Ησίοδο μία ακατάλληλη βάση για το εκπαιδευτικό σύστημα. Ήταν η τρέχουσα θέση του Ομήρου ως παιδαγωγού στην Ελλάδα την οποία ο Πλάτων απορρίπτει κατηγορηματικά. Για τους Έλληνες, οι οποίοι ήταν φυσικά μιμητικοί, με μία τάση να δημιουργούν, ιδιαίτερα ευαίσθητοι στα λόγια και στον ρυθμό των λέξεων, το δράμα, έτσι έκρινε, συνοδευόταν από έναν ενοχλητικό συναισθηματισμό. Αυτά, στη συνέχεια, ήταν, σύμφωνα με τον Atkins, τα κύρια κίνητρα τα οποία ενεργοποίησαν τη στάση την οποία ο Πλάτων υιοθέτησε απέναντι στην ποίηση.

Ο Πλάτων, κατά τον Atkins, εκφράζει ξεκάθαρα την άποψή του ότι η κυριότερη οδός για τη γνώση ή την αλήθεια δεν καθίσταται γνωστή με τη βοήθεια των ποιητών και ότι η ποίηση δεν ήταν πλέον η απόλυτη αρχή δεοντολογίας και ηθικής⁸⁶⁵. Αρχικά επιτίθεται σε ορισμένες πτυχές του περιεχομένου της εν λόγω ποίησης· έχοντας σαφή επίγνωση, της επίδρασης της ποίησης στην ανθρώπινη φύση, στη συνέχεια καταδικάζει απερίφραστα όλες τις αφηγήσεις στις οποίες οι θεοί και οι ήρωες δεν

⁸⁶⁴ J. W. H. Atkins (1934), 37.

⁸⁶⁵ Στο ίδιο, 38.

αναπαριστώνται με ιδανικό τρόπο. Η σωστή αντίληψη της θείας φύσης ήταν αναγκαία, κατά τον Πλάτωνα, εξηγεί ο Atkins, για μία υγιή ηθική. Οι θεοί, υποστήριζε ο συγκεκριμένος φιλόσοφος, ήταν αγαθοί και ειλικρινείς και σταθεροί. Ως εκ τούτου, η αναπαράστασή τους, σε κατάσταση πολέμου ή φιλονικιών, ως ενόχων για εγκλήματα, ή υπεύθυνων για τις συμφορές στις οποίες υποβάλλονται οι άνθρωποι, όλα αυτά ήταν επικίνδυνα για την κοινωνική ευημερία⁸⁶⁶.

Οι K. Gilbert και H. Kuhn επίσης αναγνωρίζουν πως υπάρχει μία συνεχιζόμενη αντιπαλότητα μεταξύ ποιητών και φιλοσόφων για τη θέση των φορέων της σοφίας. Οι ίδιοι μελετητές μάλιστα, για να δικαιολογήσουν τον ισχυρισμό τους αυτό, αναφέρονται σε ένα χωρίο από τον διάλογο *Λύσις*, στον οποίο λέγεται πως οι ποιητές «είναι για μας σαν πατέρες της σοφίας και οδηγητές», («οὔτοι γὰρ ἡμῖν ὥσπερ πατέρες τῆς σοφίας εἰσὶν καὶ ἡγεμόνες» *Λύσις*, 214a1-2)⁸⁶⁷. Για τον Έλληνα της εποχής εκείνης, εκτιμούν οι Gilbert και Kuhn, τα ποιήματα του Ομήρου δεν ήταν απλές συναρπαστικές ιστορίες, αλλά εγχειρίδια για τη θεότητα, τον πόλεμο και την πολιτειακή οργάνωση⁸⁶⁸.

Ο W. Jaeger συγκεκριμένα, και το έργο του *Παιδεία* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ερμηνευτικής κατεύθυνσης, κατά την οποία οι κατηγορίες, οι οποίες εμφανίζονται στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο εναντίον της μιμητικής τέχνης, στηρίζονται κυρίως σε προκείμενες σχετικές με την παιδεία και την εκπαίδευση. Ο Αδείμαντος, εξηγεί ο Jaeger, συμφωνεί με τον αδερφό του Γλαύκωνα, να ρωτήσουν τον

⁸⁶⁶ Στο ίδιο, 43.

⁸⁶⁷ Πλάτων, *Λύσις*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

⁸⁶⁸ K. Gilbert, H. Kuhn (1939), 23.

Σωκράτη να τους πείσει, όχι για το αν η δικαιοσύνη είναι κοινωνικά επωφελής, αλλά για το ότι αυτή είναι κάτι αγαθό καθ' εαυτό για την ψυχή του ανθρώπου και να τους πείσει πως η αδικία είναι τελικά συνώνυμη με τη δυστυχία. Ως εκ τούτου, εκτιμά ο Jaeger, η συζήτηση έχει φτάσει σε ένα σημείο, στο οποίο ολόκληρο το πρόβλημα της ζωής κρίνεται αποκλειστικά από την εσωτερική ζωή του ανθρώπου⁸⁶⁹. Αυτήν την εσωτερική ζωή επιδιώκει ο Πλάτων να προστατεύσει από τους ποιητές και να επιβάλλει κανόνες σχετικά με τη διαμόρφωσή της.

Η αρχή της αγωγής, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, είναι άκρως σημαντική, επειδή συμβαίνει κατά το κατ' εξοχήν ευαίσθητο στάδιο ανάπτυξης του ανθρώπου⁸⁷⁰. Γι' αυτό τίποτε δεν είναι περισσότερο ακατάλληλο από την απερισκεψία μας να λέμε στα παιδιά ιστορίες και μύθους για κάθε είδος ανθρώπων. Ο Πλάτων διακηρύσσει, γι' αυτόν τον λόγο, ότι οι μυθοποιοί και οι ραψωδοί πρέπει να ελέγχονται με μεγάλη προσοχή, διότι η ψυχή του παιδιού διαμορφώνεται σχεδόν οριστικά από τις διηγήσεις αυτές.

Αν σήμερα διαβάσουμε τον Όμηρο και τον Ησίοδο, επισημαίνει ο Jaeger, κανείς δεν θα συμφωνούσε ότι αυτοί αποτελούν ιδεώδη αναγνώσματα για τα παιδιά. Ούτε είναι δυνατόν να τυπώσουμε σήμερα ένα βιβλίο για τα παιδιά με τον μύθο του Κρόνου να τρώει τους υιούς και τις θυγατέρες του. Όταν ο Πλάτων αρχίζει την κριτική του εναντίον των μιμητικών ιστοριών οι οποίες λέγονταν στα παιδιά, η κριτική της ποίησης δεν γίνεται μόνον από την περιορισμένη άποψη του παιδαγωγικού ρόλου τον οποίο είχε η ποίηση την εποχή εκείνη⁸⁷¹. Ο Πλάτων δεν κρίνει, σύμφωνα με τον Jaeger,

⁸⁶⁹ W. Jaeger (1939), τόμος II, 271.

⁸⁷⁰ Στο ίδιο, 276.

⁸⁷¹ Στο ίδιο, 277.

την επίδραση της ποίησης στη λαϊκή σκέψη. Στον διάλογό του *Πολιτεία* αναθεωρεί ολόκληρο το σύστημα της ελληνικής παιδείας.

Είναι ιδιαίτερα δυσχερές για εμάς να αντιληφθούμε σήμερα, κατά τον Jaeger, τη δύναμη την οποία η ποίηση είχε στην εποχή του Πλάτωνος, ιδιαίτερα αφού η τέχνη αποκόπηκε από την ηθικολογούσα τάση του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Αισθανόμαστε σήμερα, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, απολύτως βέβαιοι πως η απόλαυση ενός έργου τέχνης δεν έχει καμία σχέση με την ηθική⁸⁷². Δεν μπορούμε να αντιληφθούμε την επίκριση της ποίησης από τον Πλάτωνα, εκτός αν θυμηθούμε ότι η ελληνική σκέψη ήταν η πεμπτουσία κάθε γνώσης και πολιτικής έκφρασης και πως οι εκφράσεις του ποιητή ήταν το πρότυπο το οποίο θαυμαζόταν από όλους τους ανθρώπους⁸⁷³. Ολόκληρη η σκέψη του Πλάτωνος απέβλεπε, τελικά, κατά τον Jaeger, στο να βρει τα ανώτατα ηθικά πρότυπα συμπεριφοράς και γι' αυτόν τον λόγο συγκρούεται με τους ποιητές, οι οποίοι είχαν αναλάβει να διδάξουν αυτά τα πρότυπα⁸⁷⁴.

Οι νεότεροι μελετητές, αποφαίνεται ο Jaeger, δεν αντιλήφθηκαν την κριτική του Πλάτωνος: Οι λόγιοι προσπάθησαν να υπεραμυνθούν των απόψεών του και να ερμηνεύσουν τα λεγόμενά του ψυχολογικά, ως την επανάσταση του λόγου κατά της ποιητικής φαντασίας, ή ιστορικά ως οφειλόμενα στην παρακμή της εποχής του. Όμως, οι ερμηνείες αυτές, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, έχουν μία εσφαλμένη άποψη σχετικά με το ποιες είναι οι θεμελιώδεις αρχές της πλατωνικής στάσης⁸⁷⁵. Με την ερμηνεία την οποία προτείνει ο ίδιος, κατά την οποία η κριτική της

⁸⁷² Στο ίδιο, 278.

⁸⁷³ Στο ίδιο, 279.

⁸⁷⁴ Στο ίδιο, 279.

⁸⁷⁵ Στο ίδιο, 280.

ποίησης αναφέρεται σε εκπαιδευτικούς σκοπούς, η ποίηση καταδικάζεται επί τη βάσει της μοναδικής εκείνης αξίας της, με την οποία οι Έλληνες την είχαν περιβάλει, δηλαδή την εκπαιδευτική της αξία⁸⁷⁶. Είναι δύσκολο για εμάς, παραδέχεται ο ίδιος ερμηνευτής, να κατανοήσουμε αυτήν τη θέση και στη συνέχεια να κατανοήσουμε το πρόσταγμα του Πλάτωνος, της διείσδυσης της φιλοσοφίας σε χώρους στους οποίους η τελευταία δεν έχει σήμερα καμία δικαιοδοσία —όπως για παράδειγμα στην εκπαίδευση. Όμως, οι Έλληνες θεωρούν πως η ποίηση ήταν ο κύριος τροχός της παιδείας, ώστε η φιλονικία μεταξύ της φιλοσοφίας και της ποίησης ήταν υποχρεωμένη να οξυνθεί ευθύς από τη στιγμή, κατά την οποία η φιλοσοφία άρχισε να απαιτεί να γίνει παιδεία και να κατέχει ηγετική θέση στη μόρφωση⁸⁷⁷.

Ο F. O. Nolte γράφει σχετικά, πως για την κατανόηση της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη, «θα ήταν καλύτερα αν το περιβόητο χωρίο στην αρχή του δέκατου βιβλίου της *Πολιτείας* δεν είχε γραφτεί ποτέ». Ο συγκεκριμένος ερμηνευτής αναφέρεται στο χωρίο, κατά το οποίο, «ήταν πέρα από κάθε αμφιβολία σωστός ο τρόπος που την θεμελιώσαμε [την πόλη]· [...] Σε τι αναφέρεσαι; ρώτησε [ο Γλαύκων]. Στην απόλυτη άρνησή μας να επιτρέψουμε να μπει στην πόλη το κομμάτι της ποίησης που έχει χαρακτήρα μιμητικό» (*Πολιτεία*, 595a2-5). Όμως, ακόμη και εδώ, παραδέχεται ο ίδιος μελετητής, όπως και περιστασιακά αλλού, η κύρια καταγγελία είναι όχι εναντίον των ποιητών και των καλλιτεχνών των ιδίων, αλλά ενάντια σε μία αυθαίρετη συντεχνία ειδικών, η οποία είχε αποκτήσει μία ολοκληρωμένη παιδαγωγική και πρακτική σημασία, εντελώς δυσανάλογη με τα ειδικά προσόντα της. Αυτό

⁸⁷⁶ Στο ίδιο, 281.

⁸⁷⁷ W. Jaeger (1939), τόμος III, 115.

ήταν ουσιαστικά το ίδιο παράπονο με αυτό το οποίο ο Πλάτων διατυπώνει κατά των ρητόρων και των σοφιστών⁸⁷⁸.

Ο R. C. Lodge συμφωνεί· ο Πλάτων δεν αποδέχεται την εκπαίδευση την οποία προσφέρουν οι ποιητές⁸⁷⁹. Αφοσιωμένος, όπως είναι ο ποιητής στην ικανοποίηση των λαϊκών προτιμήσεων, αναγκαστικά επικεντρώνεται στην ψυχαγωγία και στη διασκέδαση του κοινού του πάνω από οτιδήποτε άλλο⁸⁸⁰. Οι δύο λύσεις τις οποίες προέβλεψε ο Πλάτων, σύμφωνα με τον Lodge, σε σχέση με αυτά τα μειονεκτήματα της εκπαίδευσης του ποιητή είναι οι εξής: Η πρώτη είναι να επιλέξει ο ίδιος, να επεξεργαστεί, να αναθεωρήσει και να ξαναγράψει την παραδοσιακή λογοτεχνία. Η δεύτερη είναι να δημιουργήσει μία εντελώς νέα λογοτεχνία, μία λογοτεχνία η οποία θα ενσωματώσει το ιστορικό παρελθόν, αλλά θα το αναπροσανατολίσει και θα το ερμηνεύσει εκ νέου στο νέο πνεύμα του ιδεαλισμού στην εκπαίδευση⁸⁸¹.

Η C. Rau, από την πλευρά της, σπεύδει να αποφανθεί, ότι πράγματι «ο Πλάτων δεν καταδικάζει κάθε τέχνη, αλλά μόνο την κατώτερη τέχνη» και η διαμάχη του δεν είναι με την ποίηση, αλλά με τους ποιητές⁸⁸². Κατανοεί κανείς από τις παρατηρήσεις της Rau ότι ο Πλάτων επιθυμούσε να αποκλείσει ένα είδος φτηνής διασκέδασης, η οποία υπήρχε στα θέατρα και στα ωδεία της Ελλάδας και όχι όλη την τέχνη αδιακρίτως. Υπάρχει η περίπτωση, σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, οι επικριτές, οι οποίοι φαντάζονται τον Πλάτωνα να καταδικάζει την τέχνη στο σύνολό της, να

⁸⁷⁸ F. O. Nolte (1942), 298.

⁸⁷⁹ R. C. Lodge (1947), 162.

⁸⁸⁰ Στο ίδιο, 163.

⁸⁸¹ Στο ίδιο, 164.

⁸⁸² C. Rau (1951), 35.

πιστεύουν πως όλη η τέχνη της εποχής του ήταν όμορφη, ευγενική, αρμονική και αξιοπρεπής. Το να πιστεύει κανείς κάτι τέτοιο είναι, σύμφωνα με την Rau, «χειρότερο από αφέλεις· είναι ανίδεο»⁸⁸³. Η αντίληψη ότι ο Πλάτων απορρίπτει την τέχνη στο σύνολό της θα διαλυόταν, κατά την ίδια ερμηνεύτρια, από μία απλή ακόμη ανάγνωση των *Νόμων*, όπου συνεχώς θεωρείται πως όλες οι τέχνες συμβάλλουν στην καλή ζωή, και με προσεκτική ανάγνωση των χωρίων της *Πολιτείας*, στα οποία ο Πλάτων εξηγεί τη σημασία της τέχνης για την εκπαίδευση και την ηθική επιρροή της ομορφιάς στον χαρακτήρα⁸⁸⁴.

Η αρχή του δέκατου Βιβλίου της *Πολιτείας*, παραδέχεται η ίδια ερμηνεύτρια, φαίνεται εκ πρώτης όψεως να είναι μία απόρριψη όλων των αναπαραστατικών τεχνών για μεταφυσικούς λόγους. Ωστόσο μέχρι αυτό το σημείο στην *Πολιτεία* ως σύνολο, το κίνητρο του Πλάτωνος ήταν, κατά την Rau, «πρακτικό και όχι θεωρητικό». Δεν αξιολογούσε, δηλαδή, εκεί ο Πλάτων την τέχνη ως τέχνη, αλλά ορισμένα προϊόντα της τέχνης ως υλικό για την παιδαγωγική. Έτσι, είναι σημαντικό, κατά την ίδια, να μην εκλάβουμε το εν λόγω χωρίο από το δέκατο Βιβλίο «κυριολεκτικά»⁸⁸⁵. Ο Πλάτων δεν ενδιαφέρεται εδώ, σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, για την εξέταση της οντολογικής κατάστασης της τέχνης. Το κίνητρό του στην υποτίμηση της ποίησης δεν είναι καμία μεταφυσική δυσφορία, αλλά μία αντίθεση στις αξιώσεις των ποιητών⁸⁸⁶. Αυτό το οποίο ο Πλάτων

⁸⁸³ Στο ίδιο, 36.

⁸⁸⁴ Στο ίδιο, 39.

⁸⁸⁵ Στο ίδιο, 40.

⁸⁸⁶ Στο ίδιο, 43.

καταδικάζει τελικά, σύμφωνα με την Rau, δεν είναι η «μίμηση» η ίδια· είναι «η άγνοια των μιμητών ως εκπαιδευτών»⁸⁸⁷.

Την ίδια άποψη σχετικά με τον πλήρη αποκλεισμό της ποίησης έχει ο J. Hartland-Swann, ο οποίος θεωρεί πως δεν ισχύει ότι στην *Πολιτεία* όλοι οι ποιητές αποκλείονται από την πόλη. Η υπόθεση πως ο Πλάτων ήταν άνευ όρων εχθρικός σε όλη την τέχνη και ιδιαίτερα στην ποίηση, αποτελεί κατά τον ίδιο ερμηνευτή, θεμελιώδη παρανόηση, μία παρανόηση την οποία ο R. G. Collingwood αποκαλεί «ένα ειδικά αγγλικό σφάλμα»⁸⁸⁸. Ο Πλάτων θεωρεί, σύμφωνα με τον Hartland-Swann, πως ο ποιητής, ο οποίος τελικά επιτρέπεται να παραμείνει στο ιδανικό κράτος θα πρέπει να ενδιαφέρεται, όχι για την αναπαράσταση, αλλά για την ηθική εκπαίδευση της ανθρωπότητας⁸⁸⁹.

Την ίδια άποψη ασπάζεται ο H. J. M. Broos, κατά τον οποίον, ο Πλάτων δεν απορρίπτει την τέχνη στο μέτρο στο οποίο αυτή μπορεί να φανεί χρήσιμη στον τομέα της εκπαίδευσης. Ο Πλάτων δεν διέφερε από τους συμπατριώτες του, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, οι οποίοι ανέμεναν μεγάλο όφελος από την τέχνη για την παιδεία. Διέφερε, όμως, από αυτούς στην αντίληψή του για την παιδεία και, κατά συνέπεια, στην αντίληψή του για την τέχνη. Πέρα από υποθετικές μορφές τέχνης, ο Broos ισχυρίζεται πως μόνο μία μορφή μπορεί να εκπληρώσει εντελώς τη νέα αναζήτηση του Πλάτωνος: αυτή την οποία επινόησε και καλλιέργησε ο ίδιος (βλ. *Νόμοι*, 810b4-812a1)⁸⁹⁰.

⁸⁸⁷ Στο ίδιο, 44.

⁸⁸⁸ J. Hartland-Swann (1951), 11. Βλ. R. G. Collingwood (1938), 46.

⁸⁸⁹ J. Hartland-Swann (1951), 140.

⁸⁹⁰ H. J. M. Broos (1951), 128.

Ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση του παραπάνω άρθρου του Broos, ο D. L. Stockton αποτυπώνει κατά παρόμοιο τρόπο τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη, ως βασιζόμενη σε εκπαιδευτικά κριτήρια. Η ποίηση και οι ποιητές ήταν οι κύριοι αντίπαλοι του Πλάτωνος, σύμφωνα με τον Stockton, και ήταν ως δάσκαλοι της σοφίας και της διαμόρφωσης του χαρακτήρα που έπρεπε —κατά τον Πλάτωνα— να αποκλειστούν με κάθε κόστος από την ιδανική πολιτεία. Ο ισχυρισμός πως οι ποιητές έχουν γνώση των θεμάτων, τα οποία απασχολούν τον Πλάτωνα, πως είναι αξιόπιστοι δάσκαλοι της ηθικής και της πολιτικής⁸⁹¹ —αυτές οι αξιώσεις αποτελούν το κέντρο της διαμάχης του συγκεκριμένου φιλοσόφου με τους ποιητές. Οι τελευταίοι ήταν αντίπαλοι παιδαγωγοί, οι οποίοι καταπατούσαν το πεδίο των φιλοσόφων⁸⁹². Ο ίδιος ερμηνευτής αναγνωρίζει ότι σε μεταγενέστερο έργο του, στους *Νόμους*, ο Πλάτων υποχώρησε λίγο από την ακραία άποψη εναντίον της ποίησης, την οποία εκφράζει στην *Πολιτεία*. Όμως, δεν υπάρχει καμία πραγματική αλλαγή της θέσης του, δεδομένου ότι, κατά τον Stockton, «η αρχή της άκαμπτης κρατικής λογοκρισίας της ποίησης διατηρείται»⁸⁹³.

Ο N. R. Murphy συνεχίζει αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση, θεωρώντας πως το γεγονός ότι ο Όμηρος αναφέρεται στην *Πολιτεία* να «έχει μορφώσει την Ελλάδα» («τὴν Ἑλλάδα πεπαίδευκεν», *Πολιτεία*, 606e2), τον καθιστούσε σοβαρό ανταγωνιστή για τους σκοπούς τους οποίους ο Πλάτων είχε επιλέξει. Κανείς δεν αμφισβητεί, σύμφωνα με τον Murphy, ότι το μυθιστόρημα σήμερα, το δράμα και ο κινηματογράφος, έχουν μεγάλη επίδραση στις απόψεις και τη συνομιλία των ανθρώπων και

⁸⁹¹ D. L. Stockton (1952/1953), 69.

⁸⁹² Στο *ίδιο*, 70.

⁸⁹³ Στο *ίδιο*, σημ. 27, 70.

κάποια επίδραση στη συμπεριφορά τους· αν η επίδρασή αυτή θεωρείται επιζήμια, καταλήγει ο ίδιος, αξίζει να την κατακρίνει κανείς⁸⁹⁴. Την ίδια άποψη ασπάζεται ο H. Cherniss, ο οποίος θεωρεί πως είναι κυρίως στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής θεωρίας του, που ο Πλάτων εκφράζει τις απόψεις του σχετικά με τη λογοτεχνία, τη μουσική και τις εικαστικές τέχνες⁸⁹⁵.

Ο A. Gilbert εντοπίζει επίσης τη διαμάχη του Πλάτωνος με τους ποιητές σε αυτές τις εκπαιδευτικές προκείμενες. Ο Πλάτων, κατά τον Gilbert, θεωρούσε πως η ποίηση περιείχε κατά μεγάλο βαθμό αλήθεια, αλλά ο ποιητής μπορεί να ήταν αρκετά λάθος σε κάποιες από τις πεποιθήσεις τις οποίες εξέφραζε. Δεν μπορούσε να είναι ειδικός σε όλα τα θέματα τα οποία άγγιζε, αλλά έπρεπε αναγκαστικά να γνωρίζει, μόνο λίγο από ορισμένα από αυτά· εξ ου και η άποψη του Πλάτωνος, πως τελικά ο ποιητής δεν μπορεί να εκληφθεί ως αξιόπιστος δάσκαλος του θέματος το οποίο πραγματεύεται (βλ. 598b6-599a4)⁸⁹⁶. Επομένως, η ποίηση δεν έπρεπε να χρησιμοποιείται, κατά τον Πλάτωνα, στην εκπαίδευση, όπως οι Έλληνες της εποχής του τη χρησιμοποιούσαν, με την εσφαλμένη πεποίθηση ότι δίνει αξιόπιστες, ηθικά και θεολογικά, διδασκαλίες⁸⁹⁷.

Ομοίως, ο E. A. Havelock καταλήγει στη θεώρηση πως οι αντιρρήσεις του Πλάτωνος στη μιμητική τέχνη πρέπει να θεωρούνται στο πλαίσιο των προτύπων τα οποία ο τελευταίος είχε θέσει για την εκπαίδευση. Για τον Πλάτωνα, η ποίηση ως εκπαίδευση θέτει έναν ηθικό κίνδυνο⁸⁹⁸: Γενεές

⁸⁹⁴ N. R. Murphy (1960), 226.

⁸⁹⁵ H. Cherniss (1960), 520.

⁸⁹⁶ A. Gilbert (1962), 5.

⁸⁹⁷ Στο ίδιο, 6.

⁸⁹⁸ E. A. Havelock (1963), 6.

Ελλήνων είχαν γαλουχηθεί με την άποψη ότι αυτό το οποίο έχει σημασία δεν είναι τόσο η ηθική, αλλά το κοινωνικό κύρος και η υλική ανταμοιβή, η οποία μπορεί να προκύψει από μία φήμη ηθικής. Αυτή είναι η κατηγορία του Πλάτωνος απέναντι στην ελληνική παράδοση και το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα. Οι επικεφαλές αυτού του είδους ηθικής ήταν στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο οι ποιητές⁸⁹⁹.

Οι ποιητές αποτελούν, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, το επίκεντρο του προβλήματος για τον Πλάτωνα. Από τη στιγμή κατά την οποία θεωρείται πως στον διάλογο *Πολιτεία* κατακρίνεται το υπάρχον εκπαιδευτικό σύστημα, η λογική της συνολικής οργάνωσης του διαλόγου καθίσταται, σύμφωνα με τον Havelock, σαφής⁹⁰⁰. Κάποιοι μελετητές του πλατωνικού έργου, παραδέχεται ο Havelock, είναι απρόθυμοι να αποδεχθούν «μέσα στη συζήτηση του δέκατου Βιβλίου [...] την προτεραιότητα στη σκέψη του Πλάτωνος των εκπαιδευτικών αντί των αισθητικών σκοπών»⁹⁰¹. Ο ίδιος ερμηνευτής θέτει σαν παράδειγμα τον W. J. Verdenius, κατά τον οποίον, «ο Πλάτων αρέσκεται να συγκαλύπτει τις θεωρητικές απόψεις του με τον παιδαγωγικό του ζήλο»⁹⁰² και «οι ελλείψεις της ποίησης [...] μεγαλοποιούνται από τον Πλάτωνα για παιδαγωγικούς σκοπούς»⁹⁰³.

Το κύριο μέλημα του Πλάτωνος, όμως, στην *Πολιτεία*, σύμφωνα με τον Havelock, δεν είναι ούτε αισθητικό ούτε πολιτικό, ούτε κάτι άλλο πέρα από την εκπαίδευση των πολιτών. Το τμήμα του επιχειρήματος το οποίο ασχολείται άμεσα με την πολιτική θεωρία καταλαμβάνει, σύμφωνα με

⁸⁹⁹ Στο ίδιο, 12.

⁹⁰⁰ Στο ίδιο, 13.

⁹⁰¹ Στο ίδιο, σημ. 36, 13.

⁹⁰² W. J. Verdenius (1949), 9.

⁹⁰³ Στο ίδιο, 19.

τον Havelock, μόνον το ένα τρίτο των εννέα Βιβλίων της *Πολιτείας*. Μάλιστα ο ίδιος μετρά τα μέρη όπου η πολιτική θεωρία παρουσιάζεται στην *Πολιτεία* και κρίνει ότι ανέρχονται σε περίπου 81 σελίδες από τις 239 σελίδες, οι οποίες αποτελούν το σύνολο του διαλόγου, σύμφωνα με την αρίθμηση του Henricus Stephanus⁹⁰⁴. Όταν παρεμβάλλεται η πολιτική θεωρία του Πλάτωνος, αυτό γίνεται, σύμφωνα με αυτόν τον ερμηνευτή, με σκοπό να παρουσιαστούν διαδοχικά και προοδευτικά, συζητήσεις σχετικές με την εκπαιδευτική θεωρία⁹⁰⁵.

Η ερμηνευτική αυτή κατεύθυνση ενισχύεται από τους R. C. Cross και A. D. Woozley, οι οποίοι θεωρούν πως ο Πλάτων σκέφτεται κυρίως υπό όρους της εκπαιδευτικής και κοινωνικής λειτουργίας της τέχνης⁹⁰⁶. Πρέπει, σύμφωνα με τους ίδιους, να λάβουμε σοβαρά υπόψη και την άποψη του Πλάτωνος για τη στάση του κοινού απέναντι στο έργο τέχνης. Ο Πλάτων πίστευε, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, ότι το κοινό ταυτίζεται με τους χαρακτήρες οι οποίοι βρίσκονται επί σκηνής, κατά κάποιον τρόπο, δηλαδή, τους μιμείται και ότι αυτή η μίμηση επηρεάζει τον δικό του χαρακτήρα και τις δικές του ενέργειες⁹⁰⁷. Η τέχνη, επομένως, είχε, κατά τον Πλάτωνα και τους συγκεκριμένους ερμηνευτές, μία βαθιά επιρροή στον ανθρώπινο χαρακτήρα και γι' αυτόν τον λόγο επιθυμούσε ο συγκεκριμένος φιλόσοφος να την αποκλείσει από την ιδανική του πολιτεία.

Ο R. Demos από την πλευρά του, ξεκινά από μία άλλη προκείμενη για να καταλήξει και αυτός, όπως και οι υπόλοιποι μελετητές αυτής της

⁹⁰⁴ E. A. Havelock (1963), σημ. 37, 13.

⁹⁰⁵ Στο ίδιο, 13.

⁹⁰⁶ R. C. Cross, A. D. Woozley (1964), 282.

⁹⁰⁷ Στο ίδιο, 283.

ερμηνευτικής κατεύθυνσης, στο συμπέρασμα πως η στάση την οποία ο Πλάτων υιοθέτησε απέναντι στην ποίηση, είναι αποτέλεσμα των προτύπων του για την εκπαίδευση. Η προκείμενη με την οποία ο Demos ξεκινά είναι, πως ο Πλάτων θεωρεί την ηρωική πράξη ως ευγενέστερη της σύνθεσης ενός ποιήματος, το οποίο επαινεί την πράξη αυτή: «εάν [κάποιος] θα είχε σταλήθεια γνώση για τα πράγματα τα οποία μιμείται, θα φρόντιζε με πολύ μεγαλύτερο ζήλο να πράττει παρά να μιμείται και θα προσπαθούσε να αφήσει πίσω του πολλά και καλά έργα δικά του που να θυμίζουν την ύπαρξή του, προτιμώντας μάλλον να τον εγκωμιάζουν παρά να εγκωμιάζει αυτός» (599be3-7). Ο Demos επικεντρώνεται δηλαδή, στην αξιολογική προτεραιότητα την οποία αποδίδει, κατά τη γνώμη του, ο Πλάτων στην πράξη σε σχέση με την ποίηση. Σύμφωνα με αυτήν την αξιολόγηση, ο πολιτικός, ο οποίος κατασκευάζει μία πολιτεία κατασκευάζει, σύμφωνα με τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, κάτι το πραγματικό· είναι ένας ηθοποιός σε ένα αυθεντικό δράμα της ζωής, ενώ ο τραγικός ηθοποιός παίζει μόνο ένα ρόλο, δεν ζει την τραγική μοίρα. Διαχωρίζει δηλαδή ο Πλάτων, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, την πραγματική ζωή από μία «ψευδο-ζωή»⁹⁰⁸.

Αυτό στο οποίο ο Demos θέλει να καταλήξει με τον ισχυρισμό του αυτό, είναι πως το σωστό είδος της τέχνης, κατά τον Πλάτωνα, δεν θα πρέπει να διαχωρίζεται από τη ζωή και την πράξη. Δεν θα είναι κάτι το οποίο θα το απολαμβάνουμε μόνο σε μουσεία και γκαλερί. Δεν θα είναι μία εμπειρία, για παράδειγμα, για τις Κυριακές και μόνο. Θα αποτελεί οργανικό μέρος της καθημερινής ζωής, έτσι ώστε «οι νέοι, σαν μέσα σ' έναν τόπο υγιεινό, να αντλούν ωφέλεια από τα πάντα, καθώς οτιδήποτε από τα όμορφα έργα θα αγγίζει τα μάτια ή τα αυτιά τους θα είναι σαν

⁹⁰⁸ R. Demos (1964/1965), 17.

αύρα από έναν τόπο καλό» (401c6-d1). Ο Πλάτων θα ήθελε η τέχνη να διαποτίζει την καθημερινή ζωή, όπως ο αέρας που αναπνέουμε κάνει κάτι τέτοιο φυσικά και ασυνείδητα⁹⁰⁹.

Σύμφωνα με τον Demos, το τραγικό δράμα ήταν η ηθική φιλοσοφία του πέμπτου αιώνα στην Αθήνα. Όταν μάλιστα ο Πλάτων αναφέρει στην *Πολιτεία*, σύμφωνα με αυτόν τον ερμηνευτή, μία μακροχρόνια διαμάχη και αντιπαλότητα ανάμεσα στην ποίηση και τη φιλοσοφία («από παλιά η ποίηση και η φιλοσοφία έχουν κάποια διένεξη», «παλαιά μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῇ», 607b5-6), εννοεί μία αντιπαλότητα μεταξύ τους για τον ρόλο του ηθικού παιδαγωγού⁹¹⁰. Επομένως, ο ρόλος τον οποίο ο Πλάτων επιφύλασσε για την ποίηση ήταν, πως αυτή έπρεπε να παρέχει μία εικόνα της τελειότητας. Η ομορφιά είναι το μεγαλείο της αρετής και καθιστώντας την Ιδέα του Αγαθού ορατή, η ποίηση έπρεπε να ξεσηκώνει και να εμπνέει το πάθος προς τις ευγενείς πράξεις. Ανάμεσα στις θέσεις του για την εκπαίδευση στην ιδανική κατάσταση, ο Πλάτων αναφέρεται στη μουσική ως βασικό μάθημα, καθώς η ποίηση, η μουσική και όλες οι τέχνες θα αποτελούσαν μέσα για τον σχηματισμό του χαρακτήρα⁹¹¹.

Τον ίδιο θετικό ρόλο για την ποίηση εντοπίζει και ο G. Sörbom, ο οποίος θεωρεί πως το κύριο θέμα της συζήτησης στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*, είναι μεν να δείξει ότι ο Όμηρος και όλοι οι άλλοι ποιητές δεν έχουν αληθινή και πραγματική γνώση, όπως ήταν ευρέως αποδεκτό ότι είχαν, από την άλλη πλευρά, όμως, στο δεύτερο και στο τρίτο Βιβλίο του

⁹⁰⁹ Στο ίδιο, 21.

⁹¹⁰ R. Demos (1983), 4.

⁹¹¹ R. Demos (1964/1965), 20.

διαλόγου, η ποίηση αντιμετωπίζεται από μία διαφορετική οπτική. Εκεί τα ποιήματα θεωρήθηκαν ως καλά μαθήματα ηθικής συμπεριφοράς και ως ικανά να εμφυτεύουν με τη συνήθεια μία τέτοια συμπεριφορά στους πολίτες. Αυτές οι δύο λειτουργίες της ποίησης είναι μεν διαφορετικές μεταξύ τους, σύμφωνα με τον Sörbom, αλλά ο αποκλεισμός μίας από αυτές δεν πρέπει απαραίτητως να έχει ως αποτέλεσμα τον αποκλεισμό της άλλης ή, του συνόλου της ποίησης από την κοινωνία. Ο Πλάτων μπορεί να είχε επίσης ως στόχο να εξοβελίσει την ποίηση η οποία παρουσιάζει κακά ηθικά πρότυπα, αλλά να κρατήσει αυτήν η οποία εμφανίζει τα καλά, με την επιφύλαξη βέβαια ότι κανείς δεν θα έπρεπε να πιστεύει ότι η αληθινή γνώση θα μπορούσε να αποκτηθεί ακούγοντας τους ποιητές⁹¹².

Η άποψη του Sörbom βρίσκει σύμφωνο τον W. D. Anderson, κατά τον οποίο, δεν θα πρέπει να διστάζουμε να πούμε ότι το κύριο μέλημα του Πλάτωνος ήταν πάνω από όλα η ενασχόληση με τα πρακτικά μέσα απασχόλησης του παιδευτικού ήθους, ώστε το τελευταίο να μας οδηγεί καλύτερα στο ιδανικό τέλος της ηθικής αριστείας. Πράγματι, η όλη στάση του απέναντι στο παιδευτικό ήθος της μουσικής μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο σε σχέση με μία πρακτική, εκπαιδευτική προσέγγιση, μία προσέγγιση η οποία δεν περιελάμβανε, κατά τον Anderson, «μία κλίση προς θεωρίες»⁹¹³.

Δεν θα μπορούσε να υπάρξει πιο σοβαρό λάθος, σύμφωνα με τον Anderson, από το να συλλάβει κανείς τον Πλάτωνα ως ερευνητικό στοχαστή. Αν θυμόμαστε αυτό, τότε δεν μπορούμε να εκπλαγούμε υπερβολικά με την περιγραφή εκ μέρους του Πλάτωνος του ποιητή και

⁹¹² G. Sörbom (1966), 147.

⁹¹³ W. D. Anderson (1966), 86.

του θέματός του. Η λειτουργία του ποιητή στην ιδανική πολιτεία θα είναι αυτή ενός πιο περιορισμένου Πίνδαρου: θα γιορτάζει νικηφόρα τους πολίτες στις επινίκιες ωδές. Ο Anderson αναφέρεται στους *Νόμους*, όπου λέγεται πως ο αποδεκτός από τον Πλάτωνα ποιητής θα έπρεπε να είναι ηλικιωμένος και πολίτης αποδεδειγμένης διάκρισης. Σε αυτόν, και σε αυτόν μόνο, θα χορηγούταν από τον Πλάτωνα η ελευθερία της έκφρασης (βλ. *Νόμοι*, 829c6-d7). Επομένως, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, ένα λογικό επίπεδο δεξιοτήτων εκ μέρους του ποιητή, μία δεξιότητα στη σύνθεση, δεν θεωρούνταν απαραίτητη. Η εσωτερική ηθική αριστεία είχε πρωτεύουσα σημασία στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, σύμφωνα με τον Anderson, και το πρόβλημα τού πώς η ηθική αυτή αριστεία θα εκφραζόταν ήταν δευτερεύον⁹¹⁴.

Ο D. Rucker εξηγεί την εκπαιδευτική απαίτηση του Πλάτωνος απέναντι στους ποιητές, βάσει του ουτοπικού χαρακτήρα της ιδανικής πολιτείας. Με τον ίδιο τρόπο δηλαδή με τον οποίο η *Πολιτεία* είναι ένα σχέδιο ουτοπικό, μία εικόνα της ιδανικής δικαιοσύνης η οποία δεν υπάρχει πουθενά στον κόσμο, έτσι και ο ρόλος του ποιητή πρέπει να διαμορφωθεί σύμφωνα με τις απαιτήσεις αυτής της εικόνας της ιδανικής κατάστασης. Σε άλλες περιπτώσεις, ο Πλάτων μιλάει, κατά τον Rucker, για τους ποιητές ως θείους, εμπνευσμένους, σοφούς. Στο πρώτο Βιβλίο της *Πολιτείας*, πριν ξεκινήσει ο σχεδιασμός της ιδανικής πόλης, οι ποιητές εμφανίζονται εμπνευσμένοι, θεϊκοί και σοφοί («σοφῶν τε καὶ μακαρίων ἀνδρῶν», *Πολιτεία*, 335e9). Αν, όμως, είναι εμπνευσμένοι, γιατί ο Πλάτων τους αποκλείει από την ιδανική του πολιτεία; Οι ποιητές, ως τέτοιοι, σύμφωνα με τον Rucker, δεν αποκλείονται· ορισμένα είδη ποίησης μόνο δεν θα επιτραπούν και τα έργα του Ομήρου και του Ησιόδου είναι τα

⁹¹⁴ Στο ίδιο, 86.

πρώτα που θα εξοβελισθούν. Η ποίηση, η οποία θα επιτραπεί, πρέπει να είναι αγωγή στον σκοπό της πολιτείας: την παραγωγή ενάρετων ανθρώπων. Η ποίηση βρίσκεται, ως εκ τούτου, στο επίκεντρο της εκπαίδευσης των πολιτών, αλλά η ποίηση δεν είναι αυτοσκοπός· ούτε είναι αυτοσκοπός τίποτα άλλο, για τον Πλάτωνα, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, «πέρα από το Αγαθό»⁹¹⁵.

Ο G. C. Field συμμερίζεται αυτήν την άποψη και θεωρεί πως για να κατανοήσουμε τη γενική στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ορισμένα ζητήματα. Κατ' αρχάς, το επιχείρημα του Πλάτωνος αναφέρεται, κατά τη γνώμη του, μόνο στο έργο των ποιητών, κυρίως του Ομήρου και του Ησίοδου, το οποίο βασίζεται ανάλογα στους παραδοσιακούς μύθους ή στους θρύλους, τους οποίους ο Πλάτων, όπως και πολλοί Έλληνες, θεωρούσαν, κυρίως, φανταστικούς⁹¹⁶. Όμως, η φαντασία μπορούσε, κατά τον Πλάτωνα, να χρησιμοποιηθεί για να παρουσιάσει ορισμένα είδη συμπεριφοράς ή χαρακτήρα ως αξιοθαύμαστα και άξια μίμησης, όπως και το αντίθετο. Είναι από αυτήν την άποψη, που ο Πλάτων ασχολείται, σύμφωνα με τον Field, με αυτήν.

Δεύτερον, πρέπει να αναλογιστούμε, κατά τον ίδιο μελετητή, ότι συζητώντας αυτό το είδος της λογοτεχνίας στην ηθική εκπαίδευση, ο Πλάτων ήταν σύμφωνος, στο μέτρο που μπορούμε να κρίνουμε, με τις κοινές ελληνικές αντιλήψεις. Είναι σαφές ότι οι αρχαίοι ποιητές θεωρούνταν, κατά κάποιο τρόπο και σε κάποιο βαθμό, παιδαγωγοί της σωστής συμπεριφοράς και ήταν, ως εκ τούτου, βασικό μέρος της συνήθους

⁹¹⁵ D. Rucker (1966), 168.

⁹¹⁶ G. C. Field (1969), 124.

ελληνικής παιδείας⁹¹⁷. Οποιοσδήποτε ισχυρισμός, όμως, κατά την άποψη του Πλάτωνος, για ή από τους ποιητές πως μπορούν να μας εκπαιδεύσουν για τη ζωή είναι αβάσιμος. Το περισσότερο που μπορούν να κάνουν είναι να τονώσουν τα συναισθήματά μας υπέρ του ενός ή του άλλου είδους συμπεριφοράς. Οι ποιητές ενδέχεται, επομένως, να διεγείρουν τα συναισθήματά μας προς τη λανθασμένη συμπεριφορά και, αν πιστεύουμε ότι είναι σημαντικό η διέγερση αυτή να είναι προς τη σωστή κατεύθυνση, δεν μπορούμε να αφήσουμε τους ποιητές να αποφασίσουν, αλλά πρέπει οι δραστηριότητές τους να ελέγχονται από άτομα με γνώση των πραγματικών αρχών της ορθής συμπεριφοράς⁹¹⁸.

Από αυτό το πρίσμα αναλύει τη στάση του Πλάτωνος και ο M. H. Partee, κατά τον οποίο τα σχόλια του συγκεκριμένου φιλοσόφου εκπορεύονται από την επιθυμία του για μία υπεράσπιση της φιλοσοφίας εναντίον ενός πολιτισμού, στον οποίο η ποίηση θεωρούνταν συνήθως ως μία από τις υψηλότερες αρχές⁹¹⁹. Ομοίως, ο W. Trimpi θεωρεί πως ο σοφιστής και ο ραψωδός προσέφεραν μία λαϊκή ηθική, η οποία ήταν συντηρητική και η οποία προστάτευε εν γένει την κοινωνία των πολιτών από την ανασφάλεια και τη μεταρρύθμιση. Ακριβώς αυτήν την ασφάλεια, κατά τη γνώμη του Trimpi, αμφισβήτησε ο Σωκράτης και βρίσκοντάς τη σταθερά ριζωμένη στην ίδια τη λογοτεχνία, αναγκάστηκε να αμφισβητήσει την αξία της λογοτεχνίας στην εκπαίδευση⁹²⁰.

Ο J. P. Anton, από την πλευρά του, στα πλαίσια της συγκεκριμένης ερμηνείας της στάσης του Πλάτωνος, έχει ως κύριο στόχο του να

⁹¹⁷ Στο ίδιο, 125.

⁹¹⁸ Στο ίδιο, 127.

⁹¹⁹ M. H. Partee (1970), 333.

⁹²⁰ W. Trimpi (1971), 9.

συζητήσει το υπόβαθρο και τις αρχές οι οποίες συγκρατούν μεταξύ τους τα δύο είδη του οράματος της ανθρώπινης ζωής, τα δύο οράματα που ανταγωνίζονται στην *Πολιτεία* για τον ρόλο του παιδαγωγού: το φιλοσοφικό και το τραγικό —ή καλύτερα το φιλοσοφικό και το ποιητικό. Τα δύο οράματα είναι, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, πτυχές μίας και της αυτής προοπτικής, δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Και οι δύο είχαν ως στόχο να εξυπηρετήσουν τον ίδιο σκοπό: να βοηθήσουν τους πολίτες να φτάσουν στην τελειότητα και την ολότητα του ανθρωπισμού τους. Το να πούμε ότι ο στόχος είναι ο ίδιος για τους ποιητές και τους φιλοσόφους δεν συνεπάγεται, κατά τον Anton, ότι οι Έλληνες δεν αντιλαμβάνονταν τις διαφορές, οι οποίες καθιστούσαν την τέχνη και την ηθική ξεχωριστά εγχειρήματα, αλλά μόνο ότι ήταν πεπεισμένοι για τη λειτουργική σύγκλιση μεταξύ των δύο, ακόμη και όταν αυτές εμφανίζονταν ως αντίθετες⁹²¹.

Η φιλοσοφία, όχι λιγότερο από ό, τι η τραγωδία, σύμφωνα με τον Anton, στόχευε στους ιδανικούς ανθρώπινους μετασχηματισμούς, αλλά με κάποιο τρόπο οι φιλοσοφικές αποτυχίες των συνομιλητών του Σωκράτη δεν διεγείρουν τόσο πολύ το πάθος, όπως κάνουν οι τραγικές προσωπικότητες στα έργα του Σοφοκλή. Η θέση εδώ είναι ότι, ασχέτως των διαφόρων τρόπων με τους οποίους η τραγωδία και η φιλοσοφία προκαλούν το ενδιαφέρον μας, και οι δύο επιδιώκουν το ίδιο απόλυτο τέλος⁹²². Ο ανταγωνισμός τους υπηρετούσε, κατά τον Anton, ένα γνήσιο σκοπό στον οποίο και οι δύο ανταγωνιστές θεωρούσαν ότι θα μπορούσαν

⁹²¹ J. P. Anton (1973), 13.

⁹²² Στο *ίδιο*, 21.

να ανταποκριθούν επαρκώς: να εκπαιδεύσουν τους πολίτες της Ελλάδας και να τους βοηθήσουν να αρθούν στο ύψος του ιδανικού της αρετής⁹²³.

Ο J. D. Moore ασπάζεται την ίδια θέση και επικαλείται τον διάλογο *Ίων*, στον οποίο παρακολουθούμε πώς η μιμητική αναπαράσταση μίας τέχνης θεωρείται από τον Ίωνα ως ισοδύναμη με την κατοχή και τη γνώση της ίδιας της τέχνης, μία θέση την οποία ο Πλάτων θεωρούσε επικίνδυνη και παραπλανητική. Εξ ου και ο τελευταίος αντιτίθεται σε αυτήν τη θέση με ένα επιχείρημα το οποίο μάλιστα απευθύνεται συγκεκριμένα εναντίον του Ομήρου στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* —δεν «μνημονεύεται κανένας πόλεμος σε 'κείνα τα χρόνια που να κερδήθηκε με αρχηγό τον Όμηρο ή με τις συμβουλές του» (600a1-2)· θεωρητικά οι Έλληνες μπορεί να προσποιούνταν ότι ο Όμηρος ήταν η πηγή όλης της γνώσης και ο δάσκαλος της κάθε δεξιότητας, αλλά στην πράξη, σύμφωνα με αυτήν την ανάγνωση του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου, όταν ήθελαν έναν άνθρωπο να οδηγήσει τον στρατό, δεν διόριζαν αφηγητές ποιημάτων, αλλά κάποιον, ο οποίος είχε δώσει αποδείξεις της τεχνικής επάρκειάς του σε στρατιωτικά θέματα.

Ο Moore επιθυμεί να καταλήξει στο συμπέρασμα πως, κατά τον Πλάτωνα, όποιες και αν ήταν οι αρετές των ομηρικών επών —και πολλές από αυτές υπονοούνται από τον Ίωνα στον ομώνυμο διάλογο— είναι παράλογο να ισχυριστούμε ότι από μόνες τους είναι επαρκείς οδηγοί για τη διεξαγωγή της ζωής. Αυτός ο χαρακτηρισμός του Ομήρου ως πηγής όλης της γνώσης μπορεί να φανεί παράλογος σε εμάς σήμερα, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, αν λησμονήσουμε πόσο συχνά στα νεότερα χρόνια η Αγία Γραφή είχε σφετεριστεί τη θέση της επιστήμης στα

⁹²³ Στο ίδιο, 22.

εκπαιδευτικά μας συστήματα. Όπως και η Αγία Γραφή, σύμφωνα με τον Moore, τα ομηρικά έπη χαρακτηρίστηκαν στον Ίωνα ως ένα είδος αποκάλυψης της οποίας την πρακτική παιδαγωγική αξία καλείται να εξετάσει η φιλοσοφία⁹²⁴.

Η άποψη αυτή βρίσκει σύμφωνη την D. Bogdan, η οποία θεωρεί πως υπάρχει στη λογοτεχνική τέχνη μία στενή ομοιότητα με τη γνώση, η οποία «όταν συνδυάζεται με τη δύναμη της ποιητικής γοητείας, επηρεάζει το μυαλό, είτε για καλό είτε για κακό»⁹²⁵. Σε αυτό το πλαίσιο, η απόλαυση ενός έργου τέχνης μπορεί να θεωρηθεί ως ηθικό ζήτημα. Πράγματι, ήταν έτσι για τους Έλληνες, κατά την άποψη της συγκεκριμένης ερμηνεύτριας. Από την ίδια τη φύση της ποίησης, προκύπτουν ηθικές συνέπειες⁹²⁶.

Οι κρίσεις του Πλάτωνος πάνω στη λογοτεχνία διαμορφώνονται από την αποτελεσματικότητα την οποία αυτή έχει για την προώθηση των δικών του ιδανικών, δηλαδή, με βάση τον βαθμό με τον οποίο «δεν είναι μόνον ευχάριστη αλλά και ωφέλιμη στις πολιτείες και στη ζωή των ανθρώπων» (607d8-9). Σύμφωνα με την Bogdan, ο Πλάτων παρακινήθηκε από τον μεταφυσικό ιδεαλισμό του να πιστέψει πως έπρεπε να αποκλείσει τους ποιητές από την ιδανική πολιτεία και να αντικαταστήσει την ποίηση με τη φιλοσοφία ως ακρογωνιαίο λίθο της εκπαίδευσης των πολιτών. Τόσο στην εποχή του Πλάτωνος όσο και στη δική μας, σημειώνει η Bogdan, η συζήτηση για τη λογοκρισία έχει μετατραπεί σε συζήτηση για τη χρήση της ποίησης ως μίας μορφής γνώσης⁹²⁷. Δεν είναι περίεργο, τότε, ότι υπό το εκπαιδευτικό πλαίσιο στο οποίο ο Πλάτων είδε την ποίηση, ο

⁹²⁴ J. D. Moore (1973), 50.

⁹²⁵ D. Bogdan (1983), 2.

⁹²⁶ Στο ίδιο, 2.

⁹²⁷ Στο ίδιο, 3.

τελευταίος θα έπρεπε να αποκλείσει όλα τα ποιήματα, εκτός από τους ύμνους για τους θεούς και τους πανηγυρικούς λόγους για τους ήρωες (βλ. 607a3-5)⁹²⁸. Ο Πλάτων υποστηρίζει την ανάπτυξη των τεχνών, μόνο αν αυτές προτρέπουν τα παιδιά στην αγάπη της αρετής: «τους ποιητές μονάχα θα πρέπει να επιβλέπουμε και να τους υποχρεώνουμε να αποτυπώνουν στα έργα τους το αγαθό ήθος, ειδαλλιώς να μη συνθέτουν στην πόλη μας ποιήματα» (401b1-3, βλ. επίσης, 401d4-402a4)⁹²⁹.

Η M. P. Battin μάλιστα, ακολουθώντας τον Tate στο άρθρο του «Plato and Allegorical Interpretation»⁹³⁰, ισχυρίζεται ότι ο λόγος για τον οποίον ο Πλάτων απέριπτε τον Όμηρο, δεν ήταν επειδή οι ιστορίες του δεν ήταν πράγματι αληθινές, αλλά επειδή λειτουργούσαν ως υποδείγματα του ηθικού λάθους. Για τον Πλάτωνα, σύμφωνα με την Battin, θέτουν «άσχημα παραδείγματα συμπεριφοράς, και είναι κακοί οδηγοί για να ζει κανείς τη ζωή του»⁹³¹. Συγκεκριμένα, «αυτό το οποίο κάνει αυτές τις ιστορίες τόσο ολέθριες είναι ότι αποτελούν παραδείγματα και κατανοούνται από το κοινό ως πρότυπα ή οδηγοί για την ανάληψη δράσης και ούτε ο συγγραφέας τους ούτε το κοινό βλέπει ότι είναι οδηγοί σε λανθασμένο είδος δράσης»⁹³².

Ο J. M. E. Moravcsik, αποδεχόμενος την άποψη όλων των παραπάνω, απομακρύνεται στο άρθρο του «On Correcting the Poets», από την επιστημολογική ερμηνεία της στάσης του Πλάτωνος, την οποία

⁹²⁸ Στο ίδιο, 4.

⁹²⁹ Στο ίδιο, 8.

⁹³⁰ J. Tate (1929), 145.

⁹³¹ M. P. Battin (1977), 171.

⁹³² Στο ίδιο, 171.

παρουσιάσαμε παραπάνω⁹³³. Διατυπώνει την άποψη, πως είναι επειδή ο Πλάτων θεωρεί την εκπαίδευση ως το πρωταρχικό καθήκον του κράτους, με όλα τα άλλα υπόλοιπα καθήκοντα και αρμοδιότητες να παίζουν απλώς συντελεστικούς ρόλους⁹³⁴, που κρίνεται αναγκαίος ο αποκλεισμός των ποιητών από την ιδανική πολιτεία. Ο λόγος είναι πως οι τελευταίοι δεν ταιριάζουν στο ιδανικό εκπαιδευτικό πλαίσιο του οποίου η ανάπτυξη και η συντήρηση είναι η κύρια ευθύνη του κράτους (βλ. 377a4-b10). Η παιδεία πρέπει να καταλήγει, σύμφωνα με την ανάγνωση του Moravcsik, στην επίτευξη της θεωρητικής γνώσης⁹³⁵. Ακριβώς την ίδια άποψη με τον Moravcsik έχει ο C. D. C. Reeve, κατά τον οποίον, ακόμη και μία βιαστική ανάγνωση της *Πολιτείας*, δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι ο Πλάτων θεωρεί πως οι πιο σημαντικοί πολιτικοί θεσμοί στην Καλλίπολη, ή σε οποιαδήποτε άλλη πόλη, είναι εκπαιδευτικοί⁹³⁶.

Ο G. Nagy συνεχίζει αυτήν την ερμηνεία και ισχυρίζεται πως ο Πλάτων είναι ο πρωτεργάτης της νέας εκπαίδευσης στην οποία ο διάλογος αντικαθιστά την υπεροχή της ποίησης και ο Σωκράτης στην πραγματικότητα επιχειρεί να χαρακτηρίσει «τους ποιητές ως ανάξιους»⁹³⁷. Ομοίως ο J. M. B. Waugh, κατά τον οποίον, ο στόχος της εκπαίδευσης είναι για τον Πλάτωνα η ανάπτυξη της αρετής. Οι τέχνες, επομένως, έπρεπε

⁹³³ Ενότητα 4. 3.

⁹³⁴ J. M. E. Moravcsik (1986), 36.

⁹³⁵ Στο ίδιο, 37.

⁹³⁶ C. D. C. Reeve (1988), 220.

⁹³⁷ G. Nagy (1989), 75.

είτε να εξυπηρετούν την ανάπτυξη της αρετής, δηλαδή τον στόχο της εκπαίδευσης, είτε να καταργηθούν⁹³⁸.

Στη συναγωγή κειμένων με τίτλο *Sources of Dramatic Theory I: Plato to Congreve* διατηρείται η ίδια θέση για τον αποκλεισμό των μιμητικών καλλιτεχνών. Όταν ο Σωκράτης κάνει λόγο για την αρχαία διαμάχη ανάμεσα στην ποίηση και τη φιλοσοφία (βλ. 607b5-6), ο Πλάτων αποκαλύπτει, πως ο βασικός, ίσως, λόγος για τον αποκλεισμό των ποιητών από την ιδανική κατάσταση είναι, ότι οι Έλληνες έβλεπαν τον ποιητή ως δάσκαλο. Ο Πλάτων, φαίνεται, δεν ανέχεται τον παραμικρό αντίπαλο του φιλοσόφου σε αυτήν την ιδιότητα. Αυτός είναι ο λόγος, για τον οποίον, στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* λέγεται τόσο κατηγορηματικά, ότι η ποίηση δεν μπορεί να ανταγωνιστεί με τη φιλοσοφία ως οδηγός προς την αλήθεια και τη σωστή συμπεριφορά: «αυτό το είδος της ποίησης [το μιμητικό] δεν πρέπει να το παίρνουμε στα σοβαρά, σαν κάτι που 'χει αγγίξει την αλήθεια και είναι σημαντικό, αλλά όποιος την ακούει πρέπει να φυλάγεται από αυτήν, ανησυχώντας για την πολιτεία που κλείνει μέσα στην ψυχή του» (608a6-1)⁹³⁹. Στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, ο Πλάτων ενδιαφέρεται ιδιαίτερα να απειλήσει «την παραδοσιακή θέση του ποιητή ως δάσκαλου και το ηθικό κύρος του στην κοινότητα»⁹⁴⁰.

Ο J. Lear ακολουθώντας, κατά κάποιον τρόπο, μία πτυχή της ερμηνείας του Jaeger, εντοπίζει στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο μία αντίληψη της ποίησης ως διαδικασίας πρόσληψης πολιτιστικών επιρροών στην ψυχή. Ο

⁹³⁸ J. M. B. Waugh (1991), 52. Βλ. επίσης J. M. B. Waugh (1986), 5-17. Με τον Waugh αναφέρει πως συμφωνεί ο D. Swanger, βλ. D. Swanger (1989), 45.

⁹³⁹ M. J. Sidnell ed. (1991), 15.

⁹⁴⁰ Στο ίδιο, σημ. 9, 25.

Lear ονομάζει αυτήν τη διαδικασία, όποια κι αν είναι ακριβώς, «εσωτερίκευση»⁹⁴¹. Ο ίδιος συμφωνεί, δηλαδή, εδώ με τον Jaeger, κατά τον οποίον, ολόκληρο το πρόβλημα της ζωής κρίνεται τελικά στον διάλογο *Πολιτεία*, αποκλειστικά από την εσωτερική ζωή του ανθρώπου και αυτήν την εσωτερική ζωή επιθυμούσε ο Πλάτων να προστατεύσει από τους ποιητές⁹⁴². Παρά το γεγονός ότι ο Πλάτων δεν είχε μία συγκεκριμένη θεωρία, πίστευε, κατά την εκτίμηση του Lear, ότι η μίμηση ήταν ένα παραδειγματικό μέσο εσωτερίκευσης. Είναι σαφές, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, ότι ο Πλάτων θεωρούσε την εσωτερίκευση μέσω της μίμησης, ως —σε μεγάλο βαθμό— μία ασυνείδητη διαδικασία. Οι φύλακες δεν θα έπρεπε να ανατρέφονται ανάμεσα σε απεικονίσεις του κακού, μήπως «δίχως να αντιληφθούμε πώς [...] σωρεύσουν στην ψυχή τους ένα πελώριο κακό» (401c2-3)⁹⁴³.

Σύμφωνα με τον Lear, η εκπαίδευση και η ανατροφή από τη μία πλευρά, και η διαμόρφωση του πολιτισμού από την άλλη, παίζουν κυρίαρχο ρόλο στην *Πολιτεία*. Η απόλυτη εξάρτησή μας από την εκπαίδευση και την ανατροφή γίνεται εμφανής στον συγκεκριμένο διάλογο από το γεγονός ότι εσωτερικεύουμε τις επιρροές τους πριν κατανοήσουμε τη σημασία τους⁹⁴⁴. Η ψυχή, κατά την ερμηνεία του Lear, αποτελεί εσωτερικευμένη πόλη και η πόλη εξωτερικευμένη ψυχή. Μέσω της μίμησης εξερχόμαστε του εαυτού μας φαντασιακά, αλλά ψυχολογικά και εσωτερικά δεχόμαστε εξωτερικές επιρροές⁹⁴⁵. Προσποιούμενοι πως είμαστε κάποιοι χαρακτήρες,

⁹⁴¹ W. Jaeger (1939), τόμος II, 271-272.

⁹⁴² Στο ίδιο, 271-272.

⁹⁴³ J. Lear (1992), 189.

⁹⁴⁴ Στο ίδιο, 190.

⁹⁴⁵ Στο ίδιο, 208.

διαμορφώνουμε ασυνείδητα τους χαρακτήρες μας γύρω από τους χαρακτήρες τους οποίους μιμούμαστε. Ο μιμητικός ποιητής, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, εγκαθιδρύει κατ' αυτόν τον τρόπο, μία κακή πολιτεία στην ψυχή του κάθε ανθρώπου (βλ. 605b7-8). Η ποίηση, με ρυθμούς που σφύζουν από ζωή, ανταποκρίνεται τόσο στον όχλο στο θέατρο όσο και στους καλύτερους ανάμεσά μας (βλ. 604e1-605c8)⁹⁴⁶. Η ποίηση τελικά, καταλήγει ο Lear, μας υποδουλώνει και η ποιητική υποδούλωση αυτή φτάνει μέσα στην ψυχή και την αναδιοργανώνει, έτσι ώστε να αγνοούμε το έργο της⁹⁴⁷.

Ο D. C. Baltzly συμφωνεί όσον αφορά στη βαθιά επιρροή της μίμησης στον χαρακτήρα. Είναι σαφές, κατά την άποψή του, ότι ο Πλάτων είχε αναγνωρίσει τον βαθύ ρόλο τον οποίο η τέχνη, και η ποίηση ειδικότερα, θα μπορούσαν να παίζουν στη διαμόρφωση του ηθικού χαρακτήρα, παραπέμποντας μάλιστα στο τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας* (βλ. 400d1-402a4). Όμως, ο συγκεκριμένος ερμηνευτής δεν συμφωνεί με τους υπόλοιπους μελετητές αυτής της ερμηνευτικής κατεύθυνσης, οι οποίοι θεώρησαν τον ρόλο τον οποίο οι ποιητές είχαν ως παιδαγωγοί την εποχή του Πλάτωνος, ως βασική προϋπόθεση στη διαμόρφωση της στάσης του τελευταίου απέναντί τους. Σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, η δύναμη την οποία είχαν οι ποιητές ως παιδαγωγοί στην εποχή του Πλάτωνος, δεν είχε γίνει αρκετά κατανοητή και ένας από τους λόγους για τον οποίον ο Ίων απεικονίζεται στον ομώνυμο διάλογο ως αφελής, είναι διότι δεν είχε συνειδητοποιήσει τη δύναμη την οποία είχε, να επηρεάζει ηθικά τον χαρακτήρα των ακροατών του. Το ίδιο ίσχυε για όλους τους συμπολίτες του, τόσο για τους ποιητές όσο και για το κοινό τους, οι οποίοι δεν είχαν

⁹⁴⁶ Στο ίδιο, 209.

⁹⁴⁷ Στο ίδιο, 214.

συναίσθηση του έργου που μπορούσε η ποίηση να αναλάβει στην εκπαίδευση⁹⁴⁸.

Ο Baltzly αρχικά, παραδέχεται πως ο ισχυρισμός πως οι ποιητές ή ο Όμηρος συγκεκριμένα «έχει μορφώσει την Ελλάδα» (606e2) ήταν συχνός την εποχή του Πλάτωνος. Σε σχέση με τον παρόντα ισχυρισμό, ο συγκεκριμένος ερμηνευτής αναφέρει τον W. K. C. Guthrie, ο οποίος με τη σειρά του αναφέρεται στους E. Havelock και A. Taylor και επίσης αναφέρει τον G. M. A. Grube, ο οποίος, κατά τη γνώμη του, συμπεριλαμβάνεται και αυτός «σε αυτό το στρατόπεδο»⁹⁴⁹. Αν οι ποιητές κατείχαν όντως αυτήν τη θέση του παιδαγωγού της Ελλάδας, τότε πιθανώς ο Ίων, στον βαθμό στον οποίο ήταν καλός ραψωδός, θα είχε σοβαρά υπόψη του την παιδαγωγική αξία της ποίησης. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Baltzly, η κύρια πηγή, η οποία εισάγεται για την υποστήριξη της ιδέας ότι η ποίηση χρησιμοποιείτο πράγματι για τη διδασκαλία της αρετής στο πλαίσιο της προετοιμασίας για τη ζωή, είναι ο ίδιος ο Πλάτων, όπως φαίνεται από τον διάλογό του *Πρωταγόρα* (βλ. *Πρωταγόρας*, 316d4-5, 325e2-326a5, 338e7-339a1)⁹⁵⁰.

Αυτή η εκτίμηση οδηγεί τον ίδιο ερμηνευτή να ακολουθήσει μία ειρωνική ανάγνωση του Πλάτωνος, μία ανάγνωση η οποία είχε προταθεί στον ίδιο από τον Paul Woodruff: στην πραγματικότητα, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, ο Πλάτων θεωρούσε ότι η δυνατότητα της ποίησης να χρησιμοποιηθεί για τη διαμόρφωση του ηθικού χαρακτήρα, δεν είχε πλήρως εκτιμηθεί από τους συγχρόνους του. Όταν τοποθετεί τον *Πρωταγόρα*, στον διάλογο με το όνομά του, να χαρακτηρίζει την ποίηση

⁹⁴⁸ D. C. Baltzly (1992), 36.

⁹⁴⁹ W. K. C. Guthrie (1965), τόμος II, iv.

⁹⁵⁰ Πλάτων, *Πρωταγόρας*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

ως ένα πολύτιμο μέρος της εκπαίδευσης ενός νέου ανθρώπου, ο Πλάτων είναι ειρωνικός. Στην πραγματικότητα η ποίηση, σύμφωνα με την ειρωνική αυτή ερμηνεία της στάσης του Πλάτωνος, δεν χαρακτηριζόταν εκείνη την εποχή κατ' αυτόν τον τρόπο. Με την τοποθέτηση αυτής της άποψης στο στόμα ενός σοφού ανθρώπου όπως ο Πρωταγόρας, ο Πλάτων επέκρινε τους Αθηναίους για την αποτυχία τους να εκτιμήσουν την εκπαιδευτική δυνατότητα της ποίησης. Μάλιστα, ως έχουν, οι παρατηρήσεις αυτές είναι παρόμοιες και συνάδουν, σύμφωνα με τον Baltzly, με την εκτεταμένη επεξεργασία αυτού του θέματος στην *Πολιτεία* και στους *Νόμους*. Αν αυτή ήταν η άποψη του Πλάτωνος, τότε θα ήταν φυσικό γι' αυτόν, εκτιμά ο ίδιος ερμηνευτής, να απεικονίσει τον Ίωνα ως ευρισκόμενο σε κατάσταση άγνοιας σχετικά με την αξία και τον σκοπό της απαγγελίας και της ερμηνείας της ποίησης⁹⁵¹.

Αντίθετα ο R. Waterfield, θεωρεί πως ο Πλάτων ήταν εχθρικός απέναντι στην ποίηση, επειδή οι ποιητές ήταν όντως οι παιδαγωγοί στην Ελλάδα (βλ. *Πολιτεία*, 606e2-3). Οι ποιητές θεωρούσαν τους εαυτούς τους ως παιδαγωγούς και το ακροατήριό τους τους δεχόταν και αυτό με αυτήν την ιδιότητα. Ο πρωταρχικός σκοπός της ποίησης ήταν διδακτικός, επομένως, και η κριτική του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου στην ποίηση αναπτύσσεται, κατά τον Waterfield, μέσα σε αυτό το τελειομανές, εκπαιδευτικό πλαίσιο⁹⁵².

Ομοίως, ο A. Melberg, ο οποίος ξεκινά από το δεύτερο και το τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας*, βρίσκει τη συζήτηση εκεί να εστιάζεται στην ηθική, στις επιπτώσεις της ποίησης στο ήθος. Ο λόγος για τον οποίο ο Σωκράτης, κατά τον Melberg, συζητά τους φόβους του για τις κακές συνέπειες της

⁹⁵¹ D. C. Baltzly (1992), σημ. 12, 36.

⁹⁵² R. Waterfield (1993), xxx.

ποίησης, είναι γιατί το ενδιαφέρον του έχει μετακινηθεί προς την παιδαγωγική. Οι ιστορίες για τα παιδιά πρέπει να λογοκριθούν, σύμφωνα με τον Σωκράτη, διότι περιέχουν ψέματα και πρέπει, επομένως, να τις καταστείλουμε προσεκτικά, «πρωτίστως και κυρίως πρέπει να [τις] κατακρίνει κανείς, ιδίως όταν το ψέμα είναι και κακοφτιαγμένο» («χρὴ καὶ πρῶτον καὶ μάλιστα μέμφεσθαι, ἄλλως τε καὶ ἐάν τις μὴ καλῶς ψεύδεται», 377d8-9)⁹⁵³.

Ο C. Janaway αναρωτιέται γιατί η καλλιέργεια στις τέχνες ήταν τόσο σημαντική για τον Πλάτωνα. Η απάντηση βρίσκεται, κατά την άποψή του, στο τρίτο Βιβλίο: «επειδή ο ρυθμός και η μελωδία εισχωρούν στα τριόσβαθα της ψυχής κι αδράχνοντας την με δύναμη μεγάλη φέρνουν μέσα της ευπρέπεια και της δίνουν ομορφιά» (401d5-8). Μία εκπαίδευση στις τέχνες από νωρίς διαμορφώνει, κατά τον Janaway, την ψυχή με τέτοιο τρόπο, ώστε να καλωσορίζει αυθόρμητα ό, τι είναι ωραίο και ενάρετο. Πριν καταφέρουν να έχουν πλήρη χρήση του λόγου, οι νέοι μπορούν να προετοιμαστούν από την επαφή τους με όμορφες εικόνες και ήχους — αλλά μόνο αν η καλλιέργειά τους ελέγχεται προσεκτικά⁹⁵⁴ (βλ. 401e1-402a4). Η επιδίωξη της ομορφιάς μέσω της τέχνης, ως εκ τούτου, θεωρείται, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, αναγκαία στην εκπαίδευση των πραγματικά εξαιρετικών ανθρώπων, αν και δεν είναι επαρκής, αλλά απλώς μία προπαρασκευαστική φάση, πριν από την πλήρη χρήση της λογικής. Όσον αφορά στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας*, συμπεραίνει ο Janaway, η κριτική του Πλάτωνος για τις τέχνες αποτελεί μία «λεπτομερή εξέταση, όχι μία ολοκληρωτική απόρριψη»⁹⁵⁵.

⁹⁵³ A. Melberg (1995), 13.

⁹⁵⁴ C. Janaway (1995), 103.

⁹⁵⁵ Στο ίδιο, 104.

Ο S. Sayers θεωρεί συγκεκριμένα, πως η δυσμενής κριτική του Πλάτωνος κατά των τεχνών, μας φαίνεται αρχικά βίαιη και υπερβολική, αλλά στη συνέχεια γίνεται, κατά τη γνώμη του, κάπως πιο κατανοητή, όταν εμφανίζεται μέσα σε ένα πλαίσιο: η ποίηση είχε μία θέση στην αρχαία ελληνική ζωή, κατά τον Sayers, πολύ διαφορετική από αυτήν την οποία έχει σήμερα. Ο πολιτισμός ήταν κατά κύριο λόγο προφορικός. Η αποστήθιση και η απαγγελία στίχων ήταν ακόμη τότε το κύριο μέσο για την εκπαίδευση και τη μετάδοση των ιδεών και συμπεριφορών. Τα λόγια των ποιητών και των τραγικών θεωρούνταν ως έγκυρα για τα ηθικά και κοινωνικά θέματα και παρείχαν γενική καθοδήγηση σε πολλά άλλα θέματα. Η πολεμική του Πλάτωνος, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, απευθύνεται ειδικά σε αυτούς τους ισχυρισμούς⁹⁵⁶.

Ο ισχυρισμός του Πλάτωνος ήταν πως η ουσιαστική γνώση προέρχεται από την άσκηση του λόγου —από τη φιλοσοφία με την ευρύτερη έννοια— και όχι από τη λογοτεχνία και τις τέχνες. Σε κάποιο βαθμό το επιχείρημα το οποίο υπερασπίζεται ο Πλάτων είναι τόσο αυτονόητο στον σύγχρονο κόσμο, που υπάρχει κίνδυνος να μας διαφύγει η σημασία του. Δεν υπάρχει αμφιβολία, επισημαίνει ο Sayers, πως πολλές από τις ιδέες μας για τον ανθρώπινο κόσμο εξακολουθούν να προέρχονται από τη λογοτεχνία και το δράμα —συμπεριλαμβανομένων σήμερα, φυσικά, της τηλεόρασης, του κινηματογράφου και των άλλων μαζικών μέσων. Ωστόσο, η ηθική, η πολιτική, η ιστορία, η ψυχολογία, η κοινωνιολογία και άλλες θεματικές έχουν καθιερωθεί ως κλάδοι της γνώσης. Σε αυτά στρεφόμαστε για τη συστηματική κατανόηση της ζωής. Οι τέχνες δεν αποτελούν πλέον για εμάς σήμερα την πηγή της γνώσης. Η υπεράσπιση

⁹⁵⁶ S. Sayers (1999), 151.

της φιλοσοφίας στην αρχαία «διαμάχη» με την ποίηση, αποτελεί το κέντρο του ενδιαφέροντος του Πλάτωνος⁹⁵⁷ (βλ. 607b5-6).

Ο Sayers αναγνωρίζει την αδυναμία κάποιων μελετητών να αποδεχθούν την κριτική του Πλάτωνος απέναντι σε ποιητές όπως ο Όμηρος ή ο Αισχύλος και θεωρεί πως πολλοί σύγχρονοι αναγνώστες μένουν «σοκαρισμένοι» από την προθυμία του συγκεκριμένου φιλοσόφου να ελέγξει ή ακόμη και να λογοκρίνει τις τέχνες⁹⁵⁸. Όμως, ο Sayers θεωρεί, πως τουλάχιστον όσον αφορά στα μικρά παιδιά, η σύγχρονη εκπαιδευτική πρακτική δεν είναι τόσο πολύ διαφορετική. Λίγοι άνθρωποι θα ήταν υπέρ μίας απόλυτης ελευθερίας σε θέματα πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης. Είναι σχεδόν καθολικά αποδεκτό, σύμφωνα με τον Sayers, ότι ο εκπαιδευτικός θα πρέπει να ασκεί προσεκτικό έλεγχο του υλικού το οποίο προσφέρεται στα μικρά παιδιά. Πολλοί θα συμφωνούσαν μάλιστα, με τους λόγους τους οποίους παραθέτει ο Πλάτων για τον αποκλεισμό της ποίησης: οι νέοι επηρεάζονται εύκολα και είναι δουλειά του παιδαγωγού να ενθαρρύνει την εκτίμηση της ομορφιάς, της αλήθειας και της αρετής⁹⁵⁹.

Η άποψη της S. B. Levin σχετικά, είναι πως ο Πλάτων «κερδίζει» για τη φιλοσοφία τη διαμάχη μεταξύ αυτής και της ποίησης με το επιχείρημα, ότι η φιλοσοφία πρέπει να είναι ο δάσκαλος των ενηλίκων και, ως εκ τούτου, πρέπει να αντικαταστήσει την ποίηση στη θέση του παιδαγωγού της Ελλάδας⁹⁶⁰. Αναμφισβήτητα, η επιμονή του Πλάτωνος ότι οι ποιητές μπορούν να χρησιμεύσουν μόνο ως στοιχειώδεις παιδαγωγοί και, ακόμη και τότε, μόνο κάτω από ιδανικές συνθήκες, αποτελεί ένα σημαντικό

⁹⁵⁷ Στο ίδιο, 152.

⁹⁵⁸ Στο ίδιο, 38.

⁹⁵⁹ Στο ίδιο, 38.

⁹⁶⁰ S. B. Levin (2001), 129.

υποβιβασμό, στο μέτρο που σύμφωνα με την παράδοση, οι ποιητές ήταν οι εκπαιδευτές των ενηλίκων. Με το μοντέλο του Πλάτωνος, όπως αναπτύχθηκε πάνω απ' όλα στην *Πολιτεία*, είναι, σύμφωνα με την Levin, οι φιλόσοφοι, όχι οι ποιητές, οι οποίοι παίζουν τον καθοριστικό ρόλο⁹⁶¹.

4. 5. Πέμπτη Ερμηνευτική Κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις αντιλήψεις του για την ψυχή.

Οι μελετητές που ακολουθούν, ερμηνεύουν τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη, με βάση τη συζήτηση του τελευταίου για την ψυχή. Στο τέταρτο Βιβλίο η ψυχή εμφανίζεται να απαρτίζεται από τρία διαφορετικά στοιχεία ή τμήματα, το λογιστικό τμήμα («λογιστικόν», 439d5), αυτό «με το οποίο λογίζεται» κανείς («τὸ μὲν ᾧ λογίζεται» 439d5), το θυμοειδές τμήμα, «αυτή η δύναμη που μας κάνει να θυμώνουμε» («ᾧ θυμούμεθα», 439e3) και τέλος, το επιθυμητικό, αυτό «με το οποίο νιώθει [η ψυχή] τον έρωτα, την πείνα, τη δίψα, τους άλλους πόθους», το οποίο ονομάζεται «αλόγιστο και 'επιθυμητικό', σύντροφο κάποιων χορτασμών και απολαύσεων» («τὸ δὲ ᾧ ἐρᾷ τε καὶ πεινῇ καὶ διψῇ καὶ περὶ τὰς ἄλλας ἐπιθυμίας» 439d6-7, «αλόγιστόν τε καὶ ἐπιθυμητικόν, πληρώσεων τινων καὶ ἡδονῶν ἐταῖρον», 439d7-8).

Το λογιστικό τμήμα κυβερνά στην ψυχή, «δεδομένου ότι είναι σοφό και έχει τη φροντίδα για όλη την ψυχή» (441e4-5), ενώ τα υπόλοιπα δύο τμήματα πρέπει να υποτάσσονται σε αυτό (βλ. 441e6). Στο δέκατο Βιβλίο

⁹⁶¹ Στο ίδιο, 166.

διαπιστώνουμε πως η μιμητική τέχνη απευθύνεται στο τρίτο και αλόγιστο τμήμα της ψυχής, στο επιθυμητικό: «είναι πρόδηλο ότι από τη φύση του ο μιμητικός ποιητής δεν απευθύνεται σ' αυτό το ευγενικό ήθος της ψυχής, [...] αλλά στο ευέξαπτο και μεμψίμοιρο ήθος», το πολυποίκιλο, «αυτό που εύκολα κανείς μπορεί να το απομιμηθεί» («ό δὴ μιμητικὸς ποιητὴς δῆλον ὅτι οὐ πρὸς τὸ τοιοῦτον τῆς ψυχῆς πέφυκέν τε [...], ἀλλὰ πρὸς τὸ ἀγανακτικὸν τε καὶ ποικίλον ἦθος διὰ τὸ εὐμίμητον εἶναι», 605a2-6).

Η ερμηνευτική αυτή κατεύθυνση διαπιστώνει πως ο Πλάτων θεωρεί τη μιμητική τέχνη και τα έργα της ως επισφαλή για ψυχολογικούς λόγους. Η μιμητική τέχνη έχει μία απαράδεκτη για τον Πλάτωνα επίδραση στις ψυχές του κοινού της, καθώς το τελευταίο ταυτίζει τον εαυτό του με τους χαρακτήρες της τραγωδίας και της κωμωδίας, όπως αυτοί αναπαριστώνται στο θέατρο και φτάνει τελικά να μοιάζει με αυτούς τους χαρακτήρες στη ζωή. Η επανειλημμένη επίδοση σε αυτή τη φανταστική αναπαράσταση ενός συγκεκριμένου είδους συμπεριφοράς, καθιερώνει ένα πρότυπο αντίστοιχων διαθέσεων στη φύση του καθενός (βλ. 395d1-3).

Ο G. M. A. Grube στο έργο του *Plato's Thought* θεωρεί πως ο Πλάτων εμφανίζεται αρχικά να καταδικάζει τη μιμητική τέχνη, κυρίως «με όρους της θεωρίας των Ιδεών και στη συνέχεια για ψυχολογικούς λόγους»⁹⁶². Τα προϊόντα της μιμητικής τέχνης χαρακτηρίζονται σε αυτό το έργο από τον Grube, ως επισφαλή για ψυχολογικούς λόγους. Με αυτήν του την έκφραση εννοεί πως τα μιμητικά έργα τέχνης τρέφουν και δυναμώνουν το κατώτερο τμήμα της ψυχής μας, το επιθυμητικό: «ο μιμητικός ποιητής δεν απευθύνεται σ' αυτό το ευγενικό ήθος της ψυχής» (605a2-3), αλλά «απευθύνεται σε ένα άλλο τέτοιο, ασήμαντης αξίας, μέρος της ψυχής κι όχι στο ευγενικότερο. Έτσι, δίκαια κι εμείς δεν θα του επιτρέψουμε να

⁹⁶² G. M. A. Grube (1958), 189.

μπει σε πόλη που μέλλει να κυβερνηθεί σωστά, γιατί ερεθίζει τούτο το μέρος της ψυχής και το θρέφει, και δυναμώνοντάς το αφανίζει το λογικό» (605b1-5)⁹⁶³.

Όλη αυτή η συζήτηση στο δέκατο Βιβλίο είναι σε μεγάλο βαθμό συμπληρωματική, κατά τον Grube, αυτών που έχουν ήδη ειπωθεί στο τρίτο Βιβλίο· εδώ έχουμε εξίσου, όπως και στο τρίτο Βιβλίο, μία έντονη κριτική κατά της μιμητικής τέχνης, όμως, «κάπως διευρυμένη»⁹⁶⁴.

Πρόκειται για μία προσπάθεια απόδειξης της καταδίκης της μιμητικής τέχνης για μεταφυσικούς και ψυχολογικούς λόγους. Η αναπαράστασή της, όπως συνήθως γίνεται, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, ως καταδίκη της τέχνης στο σύνολό της, είναι σαφώς λανθασμένη⁹⁶⁵.

Η άποψη του J. G. Warry γι' αυτό το θέμα είναι πως η αντίρρηση του Πλάτωνος στη μιμητική τέχνη ορίζεται με βάση την παράλογη και συναισθηματική φύση της ποίησης και της τέχνης γενικότερα. Δεν θα πρέπει, σύμφωνα με τον Warry, να εκπλαγούμε αν οι αναπαραστατικές τέχνες θεωρηθούν, κατά την πλατωνική σκέψη, πως υποπίπτουν στο σφάλμα του απλού συναισθηματισμού. Η αιτία γι' αυτό τους το σφάλμα εντοπίζεται στην εκ μέρους τους αποκήρυξη της λογικής. Μία ματιά στο θέατρο είναι αρκετή, για τον Warry, για να επιβεβαιώσει κανείς την παραπάνω γνώμη: Το κοινό έχει συνηθίσει την απόλαυση του άκρατου συναισθήματος στην τραγωδία, όπως ακριβώς παραδίδει τον εαυτό του στο γέλιο στην κωμωδία. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν είναι καθόλου επιθυμητό από τον Πλάτωνα και γι' αυτόν τον λόγο είχε προσπαθήσει να αποδείξει στα προηγούμενα του δέκατου Βιβλίου, πως η λογική, και όχι το

⁹⁶³ Στο ίδιο, 191.

⁹⁶⁴ Στο ίδιο, 192.

⁹⁶⁵ Στο ίδιο, 192.

συναίσθημα, θα πρέπει να είναι κυρίαρχη στην ανθρώπινη ψυχή. Ταυτίζοντας τους εαυτούς τους με τους χαρακτήρες της τραγωδίας και της κωμωδίας, όπως αναπαριστώνται στο θέατρο, οι θεατές φτάνουν τελικά να μοιάζουν με τους χαρακτήρες αυτούς, μετατρέπόμενοι σε απλά πλάσματα της παρόρμησης και του συναισθήματος και όχι της λογικής⁹⁶⁶.

Σύμφωνα με τον W. B. Stanford, αυτό το σφάλμα της επιβλαβούς ψυχολογικής επίδρασης της μιμητικής τέχνης, η οποία μας οδηγεί να ταυτιζόμαστε με τους θεατρικούς χαρακτήρες, αναλύεται στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο κυρίως σε σχέση με τους φύλακες της πολιτείας. Υπάρχουν δύο τρόποι, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, με τους οποίους η ποίηση μπορεί να διαφθείρει τους επίδοξους φύλακες: ο πρώτος αφορά στον τρόπο με τον οποίο η δράση παρουσιάζεται, στον τρόπο με τον οποίο η δραματική ποίηση, επική ή τραγική, προκαλεί τον ποιητή, ηθοποιό, ραψωδό, ακροατή και αναγνώστη, να ταυτιστεί στο μυαλό και στη χειρονομία με τα αντικείμενα της δραματικής παρουσίασης, τα οποία είναι συχνά κατακριτέα. Ο δεύτερος τρόπος αφορά στην προφορά, στη μιμητική γλώσσα την οποία χρησιμοποιεί χαρακτηριστικά ο Όμηρος, η οποία προκαλεί τα ίδια είδη ανθρώπων να ταυτίζουν τις φωνές τους με άλλους ανθρώπους ή με τις φωνές διάφορων ζώων ή φυσικών φαινομένων. Αν και αυτά τα αντικείμενα δεν είναι απαραίτητα κατακριτέα από μόνα τους, μία μίμηση, όπως αυτή του δραματικού είδους, συνεπάγεται μία εγκατάλειψη της προσωπικής ταυτότητας, η οποία παρομοιάζεται από τον Πλάτωνα με την τρέλα και, γι' αυτόν τον λόγο, πρέπει να αποκλειστεί από την πολιτεία⁹⁶⁷.

⁹⁶⁶ J. G. Warry (1962), 63.

⁹⁶⁷ W. B. Stanford (1973), 191.

Στην ίδια ερμηνευτική κατεύθυνση κινείται ο T. Gould, κατά τον οποίον, οι ηθικές και θεολογικές αντιρρήσεις του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη ορίζονται στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο. Στο ένατο Βιβλίο της *Πολιτείας*, όμως, ο Πλάτων προσφέρει μία ζωντανή εικόνα της ψυχής και αυτή του επιτρέπει να εκφράσει τις αντιρρήσεις του «σε ένα πλαίσιο ψυχολογικής θεωρίας»⁹⁶⁸. Ο Πλάτων δια του Σωκράτη, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, μας δίνει έναν κατάλογο με εκπληρώσεις ονείρων, οι οποίες αποτελούν στην πραγματικότητα ένα κατάλογο με τις πλοκές μερικών από τις πιο αγαπημένες και πλέον αξιοθαύμαστες τραγωδίες. Πρώτα έρχονται τα σεξουαλικά εγκλήματα και πρώτη μεταξύ αυτών η επαφή με τη μητέρα (βλ. 571c9-d1). Δεύτερη είναι, κατά τον T. Gould, «η δολοφονία η οποία δεν σταματά σε τίποτα όσον αφορά στην επιλογή των θυμάτων»⁹⁶⁹ (βλ. 571d2) και τρίτον, η κατανάλωση των πιο απαγορευμένων τροφών (βλ. 571d2-3)⁹⁷⁰.

Στη συνέχεια του δέκατου Βιβλίου ο ζωγράφος εμφανίζεται ως κάποιος ο οποίος είναι ικανοποιημένος με τις πιο επιφανειακές εμφανίσεις της πραγματικότητας (βλ. 596b12-e11). Το πρόβλημα αυτό, όμως, της προσήλωσης του ζωγράφου στη φαινομενικότητα, είναι δευτερεύον σε σχέση με τη δεύτερη κριτική του Πλάτωνος στο δέκατο Βιβλίο και δεν θα πρέπει να έχει τη δυνατότητα να μας εκτρέψει από την κύρια πρόκληση, η οποία είναι ψυχολογική και όχι οντολογική⁹⁷¹. Οι ηθικές και ψυχολογικές αντιρρήσεις του Πλάτωνος απέναντι στην ποίηση, δεν έχουν αποκτήσει, κατά τον Gould, την έμφαση την οποία ο ίδιος ο Πλάτων τους αποδίδει,

⁹⁶⁸ T. Gould (1990), 29.

⁹⁶⁹ Στο ίδιο, 30.

⁹⁷⁰ Στο ίδιο, 30.

⁹⁷¹ Στο ίδιο, 31.

για δύο λόγους: πρώτον, λόγω του αμείωτου ενδιαφέροντος για τα προβλήματα τα οποία προκύπτουν από τη μετατόπιση των χρήσεων του όρου της μίμησης από τον Πλάτωνα και δεύτερον, λόγω της αντιπάθειας την οποία αισθάνονται τακτικά οι λάτρεις της λογοτεχνίας απέναντι σε οποιαδήποτε ψυχολογική εξήγηση αυτής της αγάπης⁹⁷².

Το ψυχολογικό επιχείρημα «αντιμετωπίζεται σοβαρά» στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 602c4), εκτιμά ο Gould, όπου οι ποιητές εμφανίζονται να επικαλούνται μόνον το κατώτερο στοιχείο, το κατώτερο τμήμα της ψυχής μας⁹⁷³. Ο Πλάτων, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, ισχυρίζεται ότι οι άνθρωποι αναζητούν να βλέπουν τους εαυτούς τους ως θύματα⁹⁷⁴. Η ανάγκη να πιστέψουμε ότι είμαστε θύματα, όχι υπεύθυνα υποκείμενα, γίνεται εύκολα κατανοητή καθώς υπάρχει, πράγματι, μία ανάγκη να ξεφύγουμε από την εσωτερική φωνή της ηθικής μας. Αυτή η αποστροφή από την εσωτερική φωνή της ηθικής επιτυγχάνεται, κατά τον Πλάτωνα, πείθοντας τους εαυτούς μας ότι δεν είμαστε πραγματικά εμείς οι ίδιοι που πρέπει να κατηγορηθούμε για τα σφάλματά μας⁹⁷⁵. Κατά τον Gould, ο Αριστοτέλης δεν αντιλήφθηκε, όπως ο Πλάτων, ότι η διέγερση του συναισθήματος του οίκτου από τον ποιητή δεν είναι απλώς ένα μηχανικό μέσο για τη δημιουργία μίας κατάστασης, στην οποία ο οίκτος — μέσω της κάθαρσης — δεν μας ενοχλεί πια: είναι μία βαθιά άποψη του κόσμου από μόνη της⁹⁷⁶.

⁹⁷² Στο ίδιο, σημ. 2, 31.

⁹⁷³ Στο ίδιο, 31.

⁹⁷⁴ Στο ίδιο, 34.

⁹⁷⁵ Στο ίδιο, 75.

⁹⁷⁶ Στο ίδιο, 34.

Ο T. Gould εξηγεί αυτήν τη γενική άποψη του κόσμου μέσω του οίκτου, με το παράδειγμα κάποιου ο οποίος έχει συνείδηση της αποτυχίας του ή βιώνει μία μεγάλη απογοήτευση: αυτός ο άνθρωπος δεν μπορεί, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, να δεχθεί με χαρά τα καλά νέα του Σωκράτη πως όλοι έχουμε την ελευθερία της επιλογής να γίνουμε και να πράξουμε τα πάντα, αν και μόνο αν, δεν ήμασταν οι ίδιοι τόσο αδύναμοι, τόσο τεμπέληδες, ή τόσο κουτοί. Θα προτιμούσε κανείς να ισχυριστεί ότι οι αποτυχίες, οι απογοητεύσεις και οι συμφορές δεν αποτελούν δικά μας λάθη και πως δεν χρειάζεται να κατηγορήσουμε τους εαυτούς μας⁹⁷⁷.

Το κατώτερο μέρος της ψυχής, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, από τη φύση του ποθούσε το δικαίωμα για οίκτο του εαυτού του —διψούσε για συγχώρεση, άφεση αμαρτιών, συμφιλίωση με τις συμφορές του. Το τελευταίο πράγμα το οποίο αυτό το μέρος της ψυχής απολαμβάνει, είναι η απόδειξη ότι η ευτυχία βρίσκεται στις δικές μας δυνατότητες και η δυστυχία είναι πάντα δικό μας λάθος⁹⁷⁸. Ο Πλάτων, ισχυρίζεται και πάλι ο Gould, έχει την πεποίθηση πως ένα μέρος του εαυτού μας λαχταρά να πιστεύει ότι είμαστε θύματα (βλ. 606a3-b8)⁹⁷⁹. Οι θλιβερές καταστροφές θεωρούνταν πάντοτε από τους Έλληνες ως οι πιο ενδιαφέρουσες πλοκές. Ο Πλάτων συμφωνεί με αυτήν την εκτίμηση, αλλά δηλώνει ότι η απόλαυση των τραγωδιών είναι μία νοσηρή χαρά, μία χαρά την οποία το κοινό δεν θα έπρεπε να μαθαίνει, στο μέτρο που θα μπορούσε να το οδηγήσει στην παράλογη επιθυμία να πιστέψει ότι η ευτυχία δεν εναπόκειται στις δυνάμεις μας⁹⁸⁰.

⁹⁷⁷ Στο ίδιο, 34.

⁹⁷⁸ Στο ίδιο, 223.

⁹⁷⁹ Στο ίδιο, 269.

⁹⁸⁰ Στο ίδιο, 270.

Η πιο σοβαρή κατηγορία του Πλάτωνος κατά των τραγικών ποιητών ήταν, επομένως, κατά τον Gould, το γεγονός ότι μας οδήγησαν να οικτίζουμε τον εαυτό μας και, ως εκ τούτου, μόλυναν τον χαρακτήρα ακόμη και των ισχυρότερων ανθρώπων. Το έργο της διασφάλισης πως θα είμαστε πάντα έξυπνοι και δυνατοί, πίστευε ο Πλάτων, είναι συνεχώς σε κίνδυνο από μία ολέθρια, μαλθακή επιθυμία να βλέπουμε τους εαυτούς μας ως θύματα. Η «αρχαία διαμάχη μεταξύ ποίησης και φιλοσοφίας» κρίνεται, επομένως, από τον Gould, ως μία εσωτερική πάλη, η οποία είναι, τελικά, παγκόσμια⁹⁸¹.

Ο S. Halliwell, από την πλευρά του, στο άρθρο του με τίτλο «Plato and the Psychology of Drama» το 1992, ισχυρίζεται πως ο Πλάτων θεωρούσε πως μέσω ενός κρίσιμου ψυχολογικού μηχανισμού, η διαδικασία της «ομοίωσης του εαυτού» με ένα φανταστικό χαρακτήρα, αποτελεί βήμα προς μία συμπεριφορά, όμοια με αυτού του χαρακτήρα, στην πραγματική ζωή. Ο Edmundson συμφωνεί καθώς, κατά την άποψή του, η ποίηση κρίνεται αρνητικά επειδή διαταράσσει την ισορροπία της ψυχής. Ο Πλάτων, κατά την άποψή του, θεωρεί πως τελικά γινόμαστε ό, τι ευχάριστα παρακολουθούμε⁹⁸². Η επανειλημμένη επίδοση σε αυτήν τη φανταστική αναπαράσταση ενός συγκεκριμένου είδους συμπεριφοράς, καθιερώνει ένα πρότυπο αντίστοιχων διαθέσεων στη φύση του καθενός: «ή δεν έχεις παρατηρήσει ότι αν οι μιμήσεις, αρχίζοντας από μικρή ηλικία, συνεχιστούν μετά για πολύ, τελικά γίνονται συνήθειες και έξεις» («ἢ οὐκ ἦσθησαι ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐὰν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθνη τε καὶ φύσιν καθίστανται», 395d1-2).

⁹⁸¹ Στο ίδιο, 216.

⁹⁸² M. Edmundson (1995), 5.

Στο τέταρτο Βιβλίο συναντάμε ένα κρίσιμο χωρίο όπου ο Σωκράτης δείχνει ότι η δικαιοσύνη εξαρτάται από τη διατεταγμένη, αρμονική ενσωμάτωση των στοιχείων τα οποία υπάρχουν στο κάθε άτομο. Επικαλείται για άλλη μία φορά τη θέση την οποία εξέφρασε στο τρίτο Βιβλίο, πως «κάθε άνθρωπος θα μπορούσε να καταπιαστεί σωστά με μία ενασχόληση κι όχι με πολλές» («εἷς ἕκαστος ἐν μὲν ἂν ἐπιτήδευμα καλῶς ἐπιτηδεύοι, πολλὰ δ' οὐ», 394e3-4), μία αρχή την οποία εν συντομία θα αποκαλούμε «ένα άτομο, μία λειτουργία». Στο τέταρτο Βιβλίο τώρα, λέγεται πάλι πως «ήταν κάτι σαν ομοίωμα της δικαιοσύνης η ιδέα πως από τη φύση των πραγμάτων το σωστό είναι να φτιάχνει ο τσαγκάρης παπούτσια και να μην κάνει τίποτε άλλο, κι ο χτίστης να χτίζει σπίτια, και το ίδιο με όλα τα άλλα» (443c4-8). Ο Halliwell υποστηρίζει ότι αυτή η ίδια αρχή είναι το κλειδί για την ψυχική δικαιοσύνη επίσης. Η δικαιοσύνη με αυτή την έννοια, λέει ο Σωκράτης, «δεν σχετίζεται με την εξωτερική δράση του ατόμου αλλά με όσα συντελούνται μέσα του, με τον αληθινό εαυτό του και με ό, τι είναι αληθινά δικό του» («οὐ περὶ τὴν ἔξω προᾶξιν τῶν αὐτοῦ, ἀλλὰ περὶ τὴν ἐντός, ὡς ἀληθῶς περὶ ἑαυτὸν καὶ τὰ ἑαυτοῦ», 443c10-d1).

Η δικαιοσύνη, κατά τον Halliwell, απαιτεί μία κατάσταση της ψυχής, στην οποία υπάρχει πλήρης και δομημένη ενότητα, κατά την οποία, για να θέσουμε αυτόν τον ισχυρισμό σε πιο συνοπτική μορφή, το άτομο, δεν «αποτελεί πια [...] πολλότητα αλλά [...] έχει γίνει κάτι εντελώς ενιαίο» («παντάπασιν ἓνα γενόμενον ἐκ πολλῶν», 443e1)⁹⁸³. Η ακεραιότητα του ατόμου, εξηγεί ο Halliwell, είναι «ένα ιδανικό το οποίο είναι εξίσου ψυχολογικό όσο και ηθικό» και αποτελεί για τον Πλάτωνα, ανάμεσα σε πολλά άλλα, λόγο για τη δυσπιστία του απέναντι στην έντονη διέγερση

⁹⁸³ S. Halliwell (1992), 67.

της φαντασίας την οποία προκαλεί το δράμα⁹⁸⁴. Η σημασία αυτού του ισχυρισμού σηματοδοτείται άμεσα στο τρίτο Βιβλίο (βλ. 394e3-6), όπου η αρχή «ένα άτομο, μία λειτουργία» χρησιμοποιείται για να θεμελιώσει το συμπέρασμα ότι οι νεαροί φύλακες δεν θα πρέπει να είναι μιμητικοί, δηλαδή δεν θα πρέπει να επιδίδονται στη δραματική υπόκριση. Οι φύλακες, όπως και όλοι οι πολίτες, πρέπει να έχουν μόνο μία κοινωνική ή πολιτική λειτουργία, μόνο μία ζωή, θα μπορούσαμε να πούμε.

Σύμφωνα με την ανάγνωση του Halliwell, αν οι πολίτες δεν ελέγχονται προσεκτικά, κάτι το οποίο σημαίνει, πάνω απ' όλα, πως οφείλουν να περιορίζονται σε επιλεγμένα πρότυπα αρετής, η ταύτιση, η οποία εμπλέκεται στην εκτέλεση ή στην απαγγελία της δραματικής ποίησης, αποτελεί απειλή για την ενότητα της ψυχής⁹⁸⁵. Η ομοίωση με κάποιον άλλο, την οποία δημιουργεί η απαγγελία της δραματικής ποίησης, η έκθεση σε εμπειρίες, οι οποίες είναι άλλες από τις δικές μας, απαιτεί από το μυαλό μας να ανακαλύψει μέσα στον ίδιο τον εαυτό του, έτσι πιστεύει ο Πλάτων, τη φύση αυτού το οποίο φαντάζεται. Το δράμα μας οδηγεί να ανακαλύψουμε άλλες ζωές και, κατά τη διαδικασία, να τις κάνουμε ψυχολογικά δικές μας. Η εμπειρία του θεατή στο δράμα μπορεί να περιλαμβάνει κάτι λιγότερο από την πλήρη ταύτιση, αλλά η έντονη φαντασιακή συμπάθεια που παραδειγματικά δημιουργεί, παρ' όλα αυτά αποτελεί, κατά τις προκείμενες του Πλάτωνος, ένα συμβιβασμό για την ακεραιότητα του ατόμου και απειλεί να μετατρέψει το «ένα άτομο» σε «πολλά»⁹⁸⁶.

⁹⁸⁴ Στο ίδιο, 67.

⁹⁸⁵ Στο ίδιο, 67.

⁹⁸⁶ Στο ίδιο, 68.

Ο Halliwell καταλήγει πως ο φόβος του Πλάτωνος είναι μήπως η φαντασία, στις παράξενα ελκυστικές μορφές της, οι οποίες ενεργοποιούνται από το δράμα, μπορεί να χρησιμεύσει ως τροφή γι' αυτούς τους διαφορετικούς εαυτούς και για τις επιθυμίες τις οποίες αυτοί δημιουργούν. Ο Πλάτων πιστεύει τελικά, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, πως εκτός αν περιοριστεί ειδικά ή τεθεί κάτω από πειθαρχημένους κανόνες, η φαντασία είναι επικίνδυνα επιζήμια για τη λογική, ακριβώς επειδή η δυναμική της είναι εκείνη της «αυτο-μεταμόρφωσης»⁹⁸⁷.

Αργότερα, το 2002, ο S. Halliwell στο έργο του *The Aesthetics of Mimesis* ισχυρίζεται πως στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*, όταν ο Πλάτων εκφράζει τη μεγαλύτερη κατηγορία («τό γε μέγιστον κατηγορήκαμεν», 605c6) κατά της ποίησης, λέει ότι αυτή «είναι ικανή [...] να διαφθείρει ακόμη και τους καλούς» («τὸ γὰρ καὶ τοὺς ἐπιεικεῖς ἱκανὴν εἶναι λωβᾶσθαι», 605c6-7)⁹⁸⁸. Τόσο η κριτική απέναντι στη μιμητική τέχνη στο τρίτο Βιβλίο, όσο και ο αποκλεισμός της στο δέκατο, βασίζονται ουσιαστικά, σύμφωνα με τον Halliwell, σε ψυχολογικές εκτιμήσεις. Στο δεύτερο, τρίτο και δέκατο Βιβλίο, τα επιχειρήματα του Πλάτωνος κατά της δύναμης της ποίησης αφορούν στη δυνατότητά της να διεισδύει στο νου, στις πεποιθήσεις και στα συναισθήματα και να διαμορφώνει τις προσωπικότητες των ατόμων που εκτίθενται σε αυτήν⁹⁸⁹.

Ο Halliwell ισχυρίζεται πως η στάση του Πλάτωνος απέναντι στην ποίηση και στις άλλες μιμητικές τέχνες βασίζεται σε μία, αμφίθυμη και αμφίβολη, κατανόηση εκ μέρους του, της ψυχολογίας της καλλιτεχνικής

⁹⁸⁷ Στο ίδιο, 69.

⁹⁸⁸ S. Halliwell (2002), 55.

⁹⁸⁹ Στο ίδιο, 73.

εμπειρίας. Ο φόβος που έχει ο Πλάτων για τη φαντασία είναι αυτός ενός στοχαστή, ο οποίος δεν στιγματίζει μόνο ορισμένα είδη τέχνης ως επικίνδυνα, αλλά ο οποίος ισχυρίζεται ότι εκτιμά, ότι γνωρίζει εκ των έσω, πόσο ελκυστική, η μετασχηματιστική εμπειρία της τέχνης μπορεί να είναι⁹⁹⁰.

Από μία σχετική, αλλά ελαφρώς διαφορετική οπτική γωνία είναι σκόπιμο και χρήσιμο, σύμφωνα με τον Halliwell, να παρατηρήσουμε το κοινό έδαφος μεταξύ της σκέψης του Πλάτωνος και των δραματικών θεωριών του Μπέρτολτ Μπρεχτ: ο Μπρεχτ έτρεφε και αυτός μία εχθρότητα προς τις μορφές του θεάτρου, οι οποίες προκαλούσαν την εγγύτητα του κοινού τους με τη συμπαθητική απορρόφησή του στους χαρακτήρες. Ο ίδιος μάλιστα, επίσης απέρριπτε το είδος της υπόκρισης, η οποία απαιτεί μία συνολική ψυχολογική βύθιση και ταύτιση από την πλευρά του ηθοποιού, αλλά υπερασπιζόταν έναν τύπο δράματος το οποίο θα επέτρεπε και μάλιστα θα απαιτούσε, τη διατήρηση της ικανότητας για συνειδητή ηθική και κοινωνική κρίση από τον θεατή⁹⁹¹. Ο παραλληλισμός αυτός μεταξύ του Πλάτωνος και του Μπρεχτ μας βοηθά να δούμε τελικά, πως ο Πλάτων είναι, ουσιαστικά, εχθρός της ψυχολογικής βύθισης και της αδυναμίας για αποστασιοποίηση από την πλευρά του θεατή, όπως και της ταύτισης του ηθοποιού με τον χαρακτήρα τον οποίο υποδύεται.

Υπάρχει ένας ακόμη λόγος για τον οποίο ο Πλάτων επιθυμεί να αρνηθεί τη φαντασία, την οποία προκαλεί η ποιητική φαντασία, ως ένα μέσο κατανόησης. Ο λόγος αυτός συνδέεται με μία επίμονη πλατωνική έγνοια —ένα κεντρικό θέμα του συνόλου της *Πολιτείας*— την ενότητα της ψυχής ή του προσώπου, την οποία παρακολουθήσαμε στο άρθρο του Halliwell το

⁹⁹⁰ Στο ίδιο, 74.

⁹⁹¹ Στο ίδιο, 91.

1992. Οι νεαροί φύλακες δεν θα πρέπει να παραδίδονται στη δραματική μίμηση (βλ. 394e1-6), δεν θα πρέπει, όπως ο Halliwell ισχυρίζεται πως έχει το δικαίωμα να αναδιατυπώσει αυτό το σημείο, «να μάθουν να έχουν φαντασία»⁹⁹².

Το δράμα μάς προσκαλεί και μάς οδηγεί, κατά τον Halliwell, να ανακαλύψουμε άλλες πιθανές ζωές και κατά τη διαδικασία, να τις κάνουμε ψυχολογικά δικές μας⁹⁹³. Αν το μοντέλο της *Πολιτείας* για το μυαλό και την ψυχή είναι τέτοιο που τελικά καθιστά την ενότητα όρο της υπέρτατης αρετής και ευτυχίας, τότε θέτει εξίσου όλες τις μορφές ποικιλίας και αλλαγής ως ανατρεπτικές της αρετής. Εκτός από ιδιαίτερα περιορισμένες συνθήκες, ο Πλάτων φαίνεται να πιστεύει, καταλήγει ο ίδιος ερμηνευτής, πως η φαντασία είναι επικίνδυνα επιζήμια, ακριβώς επειδή η δυναμική της είναι εκείνη της «αυτο-μεταμόρφωσης»⁹⁹⁴: διότι ό, τι μπορεί να μετατρέψει τον εαυτό του ή την ψυχή του, μπορεί να υπονομεύσει και να καταστρέψει τις πιθανότητες της ευτυχίας⁹⁹⁵. Ο Halliwell εντοπίζει στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο μία πεποίθηση, η οποία συνάδει με αυτή των ρομαντικών —αν και έχει αξιολογηθεί πολύ διαφορετικά από τους τελευταίους—, αυτήν της «αυτο-μεταμορφωτικής» δύναμης της φαντασίας: την πεποίθηση πως όταν η τέχνη επιτρέπει στο κοινό της μία ειδική ένταση συμμετοχής στα δραματοποιημένα μοτίβα της σκέψης και του συναισθήματος, τότε ανοίγει τη δυνατότητα στο κοινό της να απορροφήσει αυτά τα μοτίβα στην ίδια την ύπαρξή του⁹⁹⁶.

⁹⁹² Στο ίδιο, 92.

⁹⁹³ Στο ίδιο, 93.

⁹⁹⁴ Βλ. S. Halliwell (1992), 69.

⁹⁹⁵ S. Halliwell (2002), 94.

⁹⁹⁶ Στο ίδιο, 96.

Την ίδια θέση ασπάζεται ο C. Rowe, λίγα χρόνια πριν, το 1997, στο άρθρο του «Plato: Aesthetics and Psychology». Εκεί εκφράζεται η άποψη πως οι ιδέες του Πλάτωνος για τη λογοτεχνία, την τέχνη και την ομορφιά, η «αισθητική» του εν γένει, επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό και εν μέρει καθορίζεται από τις ιδέες του σχετικά με την ψυχή, την «ψυχολογική του θεωρία»⁹⁹⁷. Η τάση της ποίησης να ανταποκρίνεται στα συναισθήματα, ή στο παράλογο μέρος μέσα μας —αυτή ακριβώς η τάση ήταν εκείνη την οποία ο Πλάτων επεδίωξε να προσδιορίσει ως την αιτία των σφαλμάτων της τέχνης. Ο ίδιος ερμηνευτής ισχυρίζεται πως οι επικρίσεις του Σωκράτη κατά της ποίησης στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας* έχουν να κάνουν με την ικανότητα, την οποία η ποίηση έχει να ενσταλάζει πεποιθήσεις και να διαμορφώνει τον χαρακτήρα⁹⁹⁸.

Την ίδια άποψη περί επίδρασης της τέχνης στον χαρακτήρα, έχει ο A. Nehamas, στο άρθρο του «Plato and the Mass Media», όπου θεωρεί πως αυτό το οποίο δεν συνειδητοποιούμε, κατά τον Πλάτωνα, είναι ότι απολαμβάνοντας την έκφραση της θλίψης στην περίπτωση των άλλων, μεταφέρουμε αυτήν την απόλαυση άμεσα και στις δικές μας θλίψεις· καλλιεργώντας, δηλαδή, τα συναισθήματα του οίκτου στα θεάματα, ωθούμαστε να εκφραστούμε κατ' ανάλογο τρόπο στη δική μας περίπτωση και, μάλιστα, να απολαμβάνουμε κάτι τέτοιο: κατ' αυτόν τον τρόπο οδηγούμαστε τελικά, κατά τον Nehamas, «να γίνουμε οι ίδιοι θέαμα του εαυτού μας»⁹⁹⁹. Μάλιστα, στο δέκατο Βιβλίο διαβάζουμε σχετικά, πως «αν συλλογιστείς ότι το μέρος της ψυχής που τότε, στις δικές μας συμφορές, δια της βίας το συγκρατούσαμε κι ένιωθε την ανάγκη για δάκρυα πολλά

⁹⁹⁷ C. Rowe (1997), 425.

⁹⁹⁸ Στο ίδιο, 438.

⁹⁹⁹ A. Nehamas (1999), 282.

και οδυρμούς, επειδή από τη φύση του ποθεί τέτοια πράγματα και δεν τα χορταίνει, είναι σ' αυτές τις περιπτώσεις το στοιχείο μέσα μας που οι ποιητές το γεμίζουν ικανοποίηση και το ευχαριστούν» (606a3-7).

Η ποίηση είναι ουσιαστικά κατάλληλη για την αναπαράσταση κατώτερων χαρακτήρων και χυδαίων θεμάτων: αυτά είναι εύκολο να τα μιμηθεί κανείς και το πλήθος, αυτά επιθυμεί να δει και τα απολαμβάνει. Όμως, το πρόβλημα είναι ότι όλοι μας έχουμε κάτι ανάλογο με το πλήθος μέσα στην ίδια την ψυχή μας (βλ. 580d2-581a1): αυτό είναι το επιθυμητικό μέρος στις επιθυμίες και τις απολαύσεις του οποίου είμαστε όλοι περισσότερο ή λιγότερο ευαίσθητοι. Και δεδομένου ότι οι αντιδράσεις μας στην ποίηση μεταφέρονται απευθείας και στην πραγματικότητα συχνά καθορίζουν τις αντιδράσεις μας στη ζωή, η ποίηση είναι πιθανό να μας κάνει να συμπεριφερόμαστε με τρόπους για τους οποίους θα έπρεπε, και συχνά πράγματι ντρεπόμαστε.

Ο Nehamas θεωρεί βαθιά αμφιλεγόμενη την υπόθεση του Πλάτωνος πως οι αντιδράσεις μας στη ζωή ακολουθούν τις γραμμές των αντιδράσεών μας στην ποίηση. Το όλο θέμα της στροφής του Πλάτωνος κατά της ποίησης και η σύγχρονη σημασία της εξαρτάται μόνο από αυτήν την ιδέα. Με μία πρώτη ματιά, βέβαια, η υπόθεση αυτή μπορεί εύκολα να απορριφθεί¹⁰⁰⁰: η απόλαυση της *Μήδειας* του Ευριπίδη δεν είναι πιθανό να μας προδιαθέσει να θαυμάσουμε τις μητέρες οι οποίες δολοφονούν τα παιδιά τους για εκδίκηση, ούτε να θελήσουμε να πράξουμε κάτι τέτοιο οι ίδιοι, ούτε καν να υιοθετήσουμε τον θρήνο της *Μήδειας* ως δικό μας. Όμως, αυτή η γρήγορη αντίδραση στην ιδέα του Πλάτωνος, χάνει ακριβώς, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, αυτό το οποίο είναι βαθύ και σημαντικό στη στάση του συγκεκριμένου φιλοσόφου απέναντι στην

¹⁰⁰⁰ Στο ίδιο, 282.

ποίηση. Για να την κατανοήσουμε καλύτερα, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι αυτή δεν φαίνεται τόσο παράλογη σε σχέση με τα παιδιά. Σχεδόν όλοι σήμερα, εξηγεί ο Nehamas, θα βρούμε κάτι εύλογο στην απαγόρευση του Πλάτωνος να μην μιμούνται τα παιδιά κακά πρότυπα «μήπως και από την απόλαυση της μίμησης φτάσουν να τα απολαμβάνουν στην πραγματικότητα» (βλ. 395c7-d3)¹⁰⁰¹. Ο Πλάτων, όπως είδαμε, πίστευε ότι η απαγόρευση αυτή θα έπρεπε να ισχύει και στους ενήλικες. Οι αντιδράσεις τους απέναντι στην ποίηση καθορίζουν επίσης τις αντιδράσεις τους στη ζωή, διότι, είναι ακριβώς το ίδιο είδος αντιδράσεων. Και ο λόγος γι' αυτό είναι ότι, όπως ο Πλάτων πίστευε, οι αναπαραστάσεις της ποίησης είναι, τουλάχιστον επιφανειακά, ακριβώς το ίδιο είδος αντικειμένων με τα αληθινά πράγματα που αναπαριστούν. Η έκφραση της θλίψης στο θέατρο είναι επιφανειακά όμοια με —ακριβώς ίδια στην εμφάνιση με— την έκφραση της λύπης στη ζωή¹⁰⁰². Αν και οι ηθοποιοί δεν αισθάνονται, ή δεν χρειάζεται, να αισθάνονται τη θλίψη που εκφράζουν στη σκηνή, αυτή η υποκείμενη διαφορά είναι ανεπαίσθητη και επιτρέπει στην επιφανειακή συμπεριφορά των ηθοποιών και των πραγματικών θρηνόντων, για παράδειγμα, να είναι ακριβώς η ίδια.

Η άποψη του Πλάτωνος, εξηγεί πάλι ο ίδιος ερμηνευτής, είναι ότι η ηδονή την οποία αισθανόμαστε μπροστά σε μία αναπαράσταση έκφρασης της θλίψης στην ποίηση είναι η ίδια ηδονή για την έκφραση την ίδια και, για τον λόγο αυτό, πιθανόν να μας προδιαθέτει να απολαμβάνουμε μία τέτοια συμπεριφορά στη ζωή. Ο Πλάτων δεν εξετάζει, σύμφωνα με αυτήν την ανάλυση, το ενδεχόμενο η ηδονή αυτή να μην απευθύνεται στην έκφραση της θλίψης, αλλά στην αναπαράστασή της. Ούτε εξετάζει το

¹⁰⁰¹ Στο ίδιο, 283.

¹⁰⁰² Στο ίδιο, 283.

ενδεχόμενο να είναι αυτή η αναπαράσταση ένα ανεξάρτητο αντικείμενο, το οποίο έχει χαρακτηριστικά δικά της και συγκεκριμένες αρχές, οι οποίες καθορίζουν την ποιότητα της¹⁰⁰³. Σε αυτό το σημείο, ο Nehamas διαφωνεί με τον G. R. F. Ferrari¹⁰⁰⁴, ο οποίος θεωρεί πως ο Πλάτων δεν ασχολείται τόσο πολύ με τα συναισθήματα τα ίδια, αλλά με την έκφρασή τους, στην ποίηση. Με βάση αυτόν τον ισχυρισμό, ο Ferrari υποστηρίζει ότι η καχυποψία του Πλάτωνος απέναντι στην ποίηση είναι δικαιολογημένη. Τελικά ο Ferrari, εξηγεί ο Nehamas, ταυτίζει όπως ο Πλάτων, την αναπαράσταση της έκφρασης της θλίψης με την ίδια της την έκφραση. Αυτή η ταύτιση, υποστηρίζει ο Nehamas, είναι αθέμιτη¹⁰⁰⁵. Αυτό το οποίο ο ίδιος εννοεί με αυτό είναι ότι για τον Πλάτωνα «η αναπαράσταση είναι διαφανής»¹⁰⁰⁶: λαμβάνει όλα τα σχετικά χαρακτηριστικά της, τα χαρακτηριστικά τα οποία την καθιστούν τη συγκεκριμένη αναπαράσταση, αποκλειστικά από το αντικείμενο το οποίο αναπαριστά και το οποίο μπορούμε να δούμε άμεσα μέσω της αναπαράστασής του¹⁰⁰⁷. Αυτή η υπόθεση δείχνει ότι για τον Πλάτωνα, το αντικείμενο και το προϊόν ή το έργο της μίμησης είναι απαράλλακτα σε είδος, δηλαδή, εντελώς όμοια. Είναι σχεδόν σαν ο μιμητής να σηκώνει την επιφάνεια του αντικειμένου το οποίο μιμείται και να τη μεταφέρει σε ένα άλλο μέσο. Αυτό που είναι διαφορετικό σε κάθε περίπτωση είναι το βάθος — το φυσικό στην περίπτωση της ζωγραφικής και το ψυχολογικό στην

¹⁰⁰³ Στο ίδιο, 284.

¹⁰⁰⁴ Βλ. G. R. F. Ferrari (1989).

¹⁰⁰⁵ A. Nehamas (1999), σημ. 14, 284.

¹⁰⁰⁶ Στο ίδιο, 284.

¹⁰⁰⁷ Στο ίδιο, 284.

περίπτωση της ποίησης —, το οποίο η μίμηση κατ' ανάγκη αφήνει ανέγγιχτο¹⁰⁰⁸.

Ομοίως οι B. Mitchell και J. R. Lucas, θεωρούν πως στη σημερινή εποχή βασιζόμαστε περισσότερο στην υπόθεση, πως το να διευρύνουμε και να εμβαθύνουμε τις ευαισθησίες μας είναι από μόνη της μία καλή διαδικασία, η οποία αντισταθμίζει τη βλάβη η οποία προκαλείται από τη διάδοση των προτύπων της κακής συμπεριφοράς. Όμως, ο Πλάτων αρνείται αυτήν την υπόθεση· πιστεύει ότι στην επέκταση των ευαισθησιών μας και στο άνοιγμα του εαυτού μας σε καλλιτεχνικές επιρροές, απολαμβάνουμε μία προτίμηση για την ποικιλία, μία ποικιλία, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τη μονομερή αναζήτηση της αλήθειας και της αρετής (βλ. 604e1, 605a5)¹⁰⁰⁹.

Αξίζει να σημειωθεί, τέλος, ολοκληρώνοντας την παρουσίαση αυτής της ερμηνευτικής κατεύθυνσης, η ανάλυση του J. Mitscherling, κατά τον οποίον, η ψυχολογική επίδραση της τέχνης είναι, τελικά, πως ανατρέπει ό, τι είναι μη-ορθολογικό μέσα μας. Η λογοκρισία της μίμησης στηρίζεται, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, στην ιδέα ότι η ίδια είναι «παιδαριώδης» — ανατρέπει το μη ανεπτυγμένο, μη ορθολογικό στοιχείο της ανθρώπινης φύσης¹⁰¹⁰. Η πρόθεση του Πλάτωνος στην «ισοπεδωτική αυτή ψυχολογική κριτική της μίμησης»¹⁰¹¹, κατά τη γνώμη του, φαίνεται να κινείται όχι τόσο από την αναγνώριση ότι η μίμηση είναι η ίδια μη ορθολογική, αλλά από τον φόβο ότι μέσω της μίμησης της μη ορθολογικότητας θα μπορούσε κανείς να γίνει ανορθολογικός. Με άλλα

¹⁰⁰⁸ Στο ίδιο, 285.

¹⁰⁰⁹ B. Mitchell, J. R. Lucas (2003), 162.

¹⁰¹⁰ J. Mitscherling (2009), 272.

¹⁰¹¹ Στο ίδιο, 272.

λόγια, ο Πλάτων αναγνώρισε ότι η μίμηση του μη ορθολογικού είναι ικανή να οδηγήσει στη συμμετοχή στο μη ορθολογικό¹⁰¹².

4. 6. Έκτη Ερμηνευτική Κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις αντιλήψεις του για την κοινωνία.

Σύμφωνα με την παρακάτω ερμηνευτική κατεύθυνση, η πολεμική του Πλάτωνος στη μιμητική τέχνη γίνεται καλύτερα κατανοητή στο πλαίσιο της κοινωνικής λειτουργίας της τελευταίας, δηλαδή, στα πλαίσια του ρόλου, τον οποίο είχε στη σύγχρονη του Πλάτωνος κοινωνία. Είναι από αυτήν την οπτική, από την οποία οι συγκεκριμένοι ερμηνευτές αυτής της κατεύθυνσης αναλύουν την πολεμική του Πλάτωνος και οι περισσότεροι αρνούνται να την εκλάβουν ως μία κριτική κατά της ποίησης και ιδιαίτερα της τέχνης ως τέτοιας. Οι περισσότεροι ερμηνευτές θεωρούν πως η τέχνη την οποία κατακρίνει ο Πλάτων είναι ικανή να περιγραφεί σήμερα με αναχρονιστικούς όρους ως «μαζικό μέσο» και ορισμένοι από αυτούς βρίσκουν μία αντιστοιχία της επίδρασής της, έτσι όπως την περιγράφει ο Πλάτων, και των αρνητικών χαρακτηριστικών τα οποία της αποδίδει, με τη σημερινή τηλεόραση.

Ο J. Ferguson, συγκεκριμένα, αναφέρει τον τρόπο με τον οποίο έχουμε την τάση να εκπλησσόμαστε ή ακόμη και να συγκλονιζόμαστε από την αυστηρή επιβολή της λογοκρισίας εκ μέρους του Πλάτωνος, καθώς πρεσβεύουμε την ελευθερία του λόγου και του τύπου. Ωστόσο, εξηγεί ο

¹⁰¹² Στο ίδιο, 272.

ίδιος, έχουμε ταξινομήσει τις ταινίες μας σε κατάλληλες και ακατάλληλες· αγωνιούμε για την επίδραση των κόμικς τρόμου. Όπως συμβαίνει και με άλλα θέματα, κατά τον Ferguson, η Πολιτεία θέτει μεγάλα ερωτήματα. Δεν μπορεί να μας δώσει μία απάντηση η οποία θα μας ικανοποιεί, αλλά μας αναγκάζει να εξετάσουμε τη δική μας πρακτική και τη βάση της. Δεύτερον, η Πολιτεία μας προκαλεί εξίσου να βρούμε τι πιστεύουμε ότι είναι ο σκοπός και η κοινωνική λειτουργία της τέχνης, και η ανησυχία την οποία οι περισσότεροι από μας αισθάνονται για την αποκλειστικά χρηστική λειτουργία την οποία επιφυλάσσει ο Πλάτων για την τέχνη, μας προειδοποιεί ενάντια σε μία υπεραπλούστευση¹⁰¹³.

Ο J. G. Warry ισχυρίζεται σχετικά, πως πέρα από την ερμηνεία της πολεμικής του Πλάτωνος κατά της μιμητικής τέχνης επί τη βάση της ψυχολογικής επίδρασης της τελευταίας, ο Πλάτων αντιλαμβανόταν την τέχνη επίσης σε σχέση με τη θέση την οποία αυτή κατείχε στην κοινωνία. Στο Συμπόσιο διαβάζουμε ότι το ελληνικό θέατρο στέγαζε ένα ακροατήριο άνω των 30.000 θεατών («πλέον ἢ τρισμυρίοις», Συμπόσιο, 175e8)· αν και αυτό αποτελεί μάλλον υπερβολή¹⁰¹⁴, είναι σαφές ότι το ελληνικό δράμα στην εποχή του Πλάτωνος ήταν δυνατόν να χαρακτηριστεί, κατά τον Warry, ως «μαζικό μέσο». Ο Πλάτων ανησυχούσε για τις θεατρικές παραστάσεις με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο πολλά άτομα σήμερα ανησυχούν για την επίδραση των τηλεοπτικών προγραμμάτων¹⁰¹⁵.

Ομοίως ο J. Barish, ο οποίος ερμηνεύει τον αποκλεισμό της τέχνης από την ιδανική πολιτεία βάσει της ηθικής θεωρίας του Πλάτωνος και θεωρεί πως

¹⁰¹³ J. Ferguson (1957), 142.

¹⁰¹⁴ Ο Ι. Συκουτρής στον σχολιασμό του τού συγκεκριμένου χωρίου επισημαίνει πως το Διονυσιακό θέατρο χωρούσε μόλις 15.000 θεατές.

¹⁰¹⁵ J. G. Warry (1962), 67.

ο συγκεκριμένος φιλόσοφος έχει στην πολεμική του μία χροιά κριτικής της σύγχρονης του κοινωνίας. Αν αναλογιστούμε, σύμφωνα με τον Barish, τα δικά μας παιδιά τα οποία «κολλημένα στην οθόνη της τηλεόρασης, διαποτίζονται μέσω της διαφήμισης με ατελείωτη βία και χυδαιότητα»¹⁰¹⁶, μπαίνει κανείς στον πειρασμό να αναρωτηθεί αν η τέχνη, με τη σημερινή πιο δημοφιλή μορφή της, δεν παρουσιάζει ακόμη μεγαλύτερο κίνδυνο για εμάς σήμερα από ό, τι φάνηκε στον Πλάτωνα να παρουσιάζει στην αρχαία Αθήνα¹⁰¹⁷. Η θέση αυτή βρίσκει σύμφωνη την C. Osborne. Είναι συχνά εύκολο, κατά την άποψή της, να δει κανείς την εντυπωσιακή επιρροή της τηλεόρασης, «αναμφισβήτητα το πλησιέστερο ισοδύναμο της εποχής μας του αρχαίου λαϊκού δράματος», το οποίο μας επηρεάζει σχετικά με το τι πιστεύουμε ότι ο κόσμος είναι στην πραγματικότητα¹⁰¹⁸.

Ο A. Nehamas θεωρεί ότι η συζήτηση σχετικά με την αιτία του αποκλεισμού της μιμητικής τέχνης από την ιδανική πολιτεία, είναι θεμιτό να στραφεί σε συγκεκριμένες τέχνες και ιδιαίτερα σε συγκεκριμένες κοινωνίες σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές. Υποστηρίζει ότι οι απόψεις του Πλάτωνος θα πρέπει να εξεταστούν στο πλαίσιο μίας διαφορετικής κάθε φορά σχέσης μεταξύ δράματος και κοινωνίας πολιτών σε κάθε διαφορετική περίπτωση¹⁰¹⁹. Ο ισχυρισμός του είναι ότι η πλατωνική πρόκληση απέναντι στη μιμητική τέχνη, εν τούτοις εφαρμόσιμη στις τέχνες ως σύνολο, είναι πολύ πιο λογική, άμεση και δύσκολη να εφαρμοστεί —αν μπορεί να εφαρμοστεί καθόλου— σε σχέση με τις

¹⁰¹⁶ J. Barish (1981), 31.

¹⁰¹⁷ Στο ίδιο, 31.

¹⁰¹⁸ C. Osborne (1987), 68.

¹⁰¹⁹ A. Nehamas (1991), 351.

μορφές τέχνης, οι οποίες παίζουν στην εποχή μας ένα ρόλο παράλληλο με αυτόν τον οποίο το δράμα και η ποίηση είχαν στην κλασική Αθήνα¹⁰²⁰.

Αργότερα, στο άρθρο του «Plato and the Mass Media», το οποίο είναι χαρακτηριστικό αυτής της ερμηνευτικής κατεύθυνσης, ο Nehamas εξηγεί εκτενέστερα τον παραπάνω ισχυρισμό του, τον σχετικό με την εφαρμογή της συζήτησης του αποκλεισμού της τέχνης της εποχής του Πλάτωνος, στις αντίστοιχες τέχνες της εποχής μας. Ο ίδιος ερμηνευτής παραδέχεται πως ο αποκλεισμός των ποιητών από την ιδανική πολιτεία ήταν πάντα μία αιτία για ερμηνευτικές δυσκολίες και φιλοσοφική αμηχανία, ακόμη και για μερικούς από τους μεγαλύτερους θαυμαστές του. Ο ίδιος δηλώνει πεπεισμένος ότι η ιδιαίτερη προσοχή στις φιλοσοφικές παραδοχές στις οποίες στηρίζονται οι επικρίσεις του Πλάτωνος, αποκαλύπτει ότι η κριτική του στην ποίηση γίνεται καλύτερα κατανοητή ως μία συγκεκριμένη κοινωνική και ιστορική χειρονομία, παρά ως μία πολεμική εναντίον της ποίησης και ιδιαίτερα της τέχνης, ως τέτοιας.

Τοποθετημένες στο αρχικό τους πλαίσιο, οι κριτικές του Πλάτωνος, ίσως παραδόξως, γίνονται άμεσα σχετικές, κατά τον Nehamas, με μία σοβαρή σύγχρονη συζήτηση¹⁰²¹. Το μεγαλύτερο μέρος της σύγχρονης κριτικής κατά της τηλεόρασης εξαρτάται από την ηθική αποδοκιμασία, η οποία είναι ταυτόσημη με την αποδοκιμασία του Πλάτωνος της επικής και τραγικής ποίησης του τέταρτου αιώνα π. Χ. Από αυτήν την άποψη, τουλάχιστον, οι περισσότεροι από εμάς είμαστε «πλατωνιστές», καταλήγει ο Nehamas. Πρέπει να επανεξετάσουμε, ως εκ τούτου, και τους δύο λόγους οι οποίοι μας έκαναν να κατακρίνουμε ταυτόχρονα τόσο την κριτική του Πλάτωνος στην ποίηση όσο και την επίδραση της τηλεόρασης.

¹⁰²⁰ Στο ίδιο, 355.

¹⁰²¹ A. Nehamas (1999), 279.

Είναι αλήθεια ότι η τηλεόραση είναι επίσης ο στόχος μίας άλλης κριτικής, μίας καθαρότερα αισθητικής κριτικής, η οποία ασχολείται με την καλλιτεχνική ποιότητα των τηλεοπτικών έργων. Αυτή δεν είναι μία κριτική την οποία ο Σωκράτης, ο οποίος ομολογεί πως έχει μία αγάπη και ένα σεβασμό από παιδί για τον Όμηρο (βλ. *Πολιτεία*, 595b9-10), θα μπορούσε ποτέ να διατυπώσει. Ο ίδιος ερμηνευτής δηλώνει, πως δεν επιθυμεί να ευτελίσει τις απόψεις του Πλάτωνος. Αντίθετα, πιστεύει πως είμαστε καταδικασμένοι να χάσουμε —και έχουμε ήδη χάσει— τον πραγματικό χαρακτήρα της προσέγγισης του Πλάτωνος, αν επιμένουμε στην κατανόησή της ως πολεμικής απέναντι στην τέχνη.

Σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, το επιχείρημα του Πλάτωνος για την ποίηση αφορά σε μία πρακτική, η οποία σήμερα θεωρείται παραδειγματικά ως καλή τέχνη, αλλά δεν είναι ένα επιχείρημα το οποίο απευθύνεται σε αυτήν ως μία τέτοια υψηλή καλή τέχνη. Σε αυτό το σημείο, η ιστορία της τέχνης γίνεται απαραίτητη για την κατανόηση της φιλοσοφίας του. «Αν και η πολεμική του Πλάτωνος κατά της ποίησης στην *Πολιτεία* μπορεί να είναι το κείμενο από όπου κατάγεται όλη η φιλοσοφία της τέχνης»¹⁰²², σημειώνει ο Nehamas, το επιχείρημά του, χωρίς να είναι λιγότερο έντονο και ενοχλητικό, απορρίπτει την ποίηση ως αυτό το οποίο ήταν στην εποχή του: δημοφιλής διασκέδαση. Το ακροατήριο του αττικού δράματος, στον βαθμό στον οποίο μπορούμε να το γνωρίζουμε σήμερα, ήταν ένα «λαϊκό» κοινό, με την έννοια ότι ήταν ένα σύνολο ανθρώπων πλήρως αντιπροσωπευτικό της μεγάλης μάζας του αθηναϊκού λαού και περιελάμβανε ένα μεγάλο αριθμό ξένων επισκεπτών επίσης¹⁰²³.

¹⁰²² Στο ίδιο, 287.

¹⁰²³ Στο ίδιο, 287.

Είχαμε παρακολουθήσει στην ενότητα κατά την οποία παρατέθηκε η ερμηνεία του αποκλεισμού της μιμητικής τέχνης από τον Πλάτωνα βάσει της ψυχολογικής του θεωρίας, τις απόψεις του Nehamas τις σχετικές με τις αντιδράσεις μας στην τέχνη και τις αντιδράσεις μας στη ζωή¹⁰²⁴. Εκεί είδαμε πως για τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, ο λόγος για τον οποίο ο Πλάτων σκέφτεται πως οι αντιδράσεις μας στη ζωή αντιγράφουν τις αντιδράσεις μας στην ποίηση, είναι ότι οι μιμήσεις είναι στην επιφάνειά τους όμοιες με τα αντικείμενα των οποίων αποτελούν μιμήσεις¹⁰²⁵.

Συγκεκριμένα, αυτό που επιθυμεί να ισχυριστεί αυτός ο ερμηνευτής, είναι πως αν και μπορεί να είναι δύσκολο να το φανταστεί κανείς σήμερα, το δράμα θεωρούνταν ως μία ρεαλιστική αναπαράσταση του κόσμου. Η δημοφιλής ψυχαγωγία, στη θεωρία και στην πράξη, θεωρείται γενικά ως εγγενώς ρεαλιστική. Για να είναι εγγενώς ρεαλιστική έπρεπε να φαίνεται πως ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, χωρίς τεχνάσματα, χωρίς τη διαμεσολάβηση και τη σύμβαση. Η ρεαλιστική τέχνη είναι, ακριβώς με την έννοια με την οποία ο Πλάτων σκέφτηκε τη μίμηση, διαφανής. Αυτή η διαφάνεια, πιστεύει ο Nehamas, δεν είναι πραγματική. Είναι μόνον το αποτέλεσμα της μη-συνειδητοποίησης εκ μέρους μας της διαμεσολαβημένης και συμβατικής φύσης των αναπαραστάσεων στις οποίες εκτιθέμεθα πιο συχνά¹⁰²⁶. Αυτή είναι η ουσία της πολεμικής του Πλάτωνος κατά της ποίησης και, κατά τον Nehamas, η βασική ιδέα πίσω από μία σειρά επιθέσεων εναντίον της τηλεόρασης σήμερα.

Η άποψη του Πλάτωνος είναι ενοχλητική, γιατί συμφωνούμε ακόμη μαζί του πως η αναπαράσταση είναι διαφανής, τουλάχιστον στην περίπτωση

¹⁰²⁴ Βλ. ενότητα 4. 5.

¹⁰²⁵ A. Nehamas (1999), 286.

¹⁰²⁶ Στο ίδιο, 288.

των μέσων, όπως η τηλεόραση¹⁰²⁷. Κάτι τέτοιο σημαίνει πως αυτό το οποίο παρουσιάζεται στην τηλεόραση είναι ένα αντίγραφο αυτού του οποίου συμβαίνει στον κόσμο. Αντίθετα, κανείς δεν πιστεύει ότι οι καλές τέχνες παράγουν τέτοια αντίγραφα. Αν και είμαστε απολύτως πρόθυμοι να μάθουμε για τη ζωή από τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική, κανείς δεν θα προέβαλε άμεσα το περιεχόμενο ενός έργου στον κόσμο. Οι καλές τέχνες, πιστεύουμε, φέρουν μία έμμεση, ερμηνευτική σχέση με τον κόσμο και μία περαιτέρω ερμηνεία από την πλευρά του κοινού και των κριτικών είναι αναγκαία για να την κατανοήσουμε. Είναι ακριβώς αυτό το είδος ερμηνείας το οποίο η λαϊκή τέχνη δεν φαίνεται να προκαλεί.

Ωστόσο, η περίπτωση της *Πολιτείας* δείχνει ότι η απόσταση μεταξύ των λαϊκών και των καλών τεχνών είναι πολύ μικρότερη από ό, τι συχνά υποτίθεται. Αν η προσέγγιση του Nehamas ήταν ακριβής μέχρι τώρα, η διαμάχη του Πλάτωνος με την ποίηση είναι σε τόσο μεγάλο βαθμό, όσο και η περιφρόνηση απέναντι στην τηλεόραση σήμερα, μία διαμάχη με μία δημοφιλή μορφή ψυχαγωγίας. Το ελληνικό δράμα, πράγματι, εκτός από το γεγονός ότι απευθυνόταν σε ένα ευρύτατο κοινό, παρουσιάζει μία σειρά από χαρακτηριστικά τα οποία συνδέονται συνήθως με τη λαϊκή λογοτεχνία. Ένα από αυτά είναι ο τεράστιος όγκος παραγωγής ο οποίος απαιτείται από οποιοδήποτε δημοφιλές είδος. Ο πραγματικός αριθμός των δραμάτων πρέπει να ήταν τεράστιος. Το σύνολο των έργων των τριών μεγάλων τραγικών μόνο, ανέρχεται στα τριακόσια περίπου έργα. Το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό της λαϊκής τέχνης, ωστόσο, κατά τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, είναι η διαφάνεια στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί.

¹⁰²⁷ Στο ίδιο, 289.

Η ιδέα της διαφάνειας των μιμητικών έργων είναι πολύπλοκη και είναι πολύ δύσκολο, παραδέχεται ο ίδιος μελετητής, να πούμε σε γενικές γραμμές ποια από τα χαρακτηριστικά ενός δημοφιλούς έργου προβάλλονται απευθείας στην πραγματικότητα, καθώς, προφανώς, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει με όλα. Ένα τηλεοπτικό κοινό γνωρίζει πολύ καλά ότι οι ηθοποιοί, οι οποίοι πεθαίνουν σε μία εκπομπή, δεν είναι πραγματικά νεκροί, αλλά άλλες πτυχές της συμπεριφοράς αυτών των φανταστικών χαρακτήρων πράγματι θεωρούνται ως άμεσες μεταγραφές ή αντιγραφές της πραγματικότητας¹⁰²⁸. Η λαϊκή τέχνη θεωρείται κατά κανόνα πως κυριολεκτικά ενσωματώνει εντός της τμήματα της πραγματικότητας. Από εδώ προκύπτει το γενικά αποδεκτό και λανθασμένο συμπέρασμα, ότι αυτή απαιτεί ελάχιστη ή καμία ερμηνεία¹⁰²⁹.

Η διάκριση μεταξύ της αναπαράστασης και της πραγματικότητας συνεχώς συγχέεται από την τηλεόραση και διαταράσσει πραγματικά το κοινό της. Ως μέσο, η τηλεόραση εξακολουθεί να είναι εξαιρετικά διαφανής. Αν και, όπως έχει παραδεχθεί ο συγκεκριμένος ερμηνευτής, ο ίδιος δεν έχει ακόμη μία γενική θεωρία για το ποια από τα χαρακτηριστικά της προβάλλονται άμεσα στον κόσμο, η τηλεόραση σαφώς σε πολλές περιπτώσεις μας πείθει ότι αυτό το οποίο βλέπουμε μέσα σ' αυτήν, είναι ακριβώς αυτό που βλέπουμε μέσα από αυτήν. Αυτός ακριβώς είναι ο λόγος για τον οποίο παρουσιάζει μία τέτοια πρόκληση για την ηθική μας ευαισθησία. Η κριτική του Πλάτωνος στην ποίηση αναπαράγεται ακόμη και σήμερα, ακόμη και από εκείνους οι οποίοι τον θεωρούν ως μεγάλο εχθρό τους και τον μεγαλύτερο αντίπαλο της τέχνης

¹⁰²⁸ Στο ίδιο, 290.

¹⁰²⁹ Στο ίδιο, 291.

που έχει υπάρξει ποτέ. Μπορεί να βρεθεί όχι μόνο στις διάφορες καταγγελίες εναντίον της τηλεόρασης, πολλές από τις οποίες είναι εύλογες και καλά υποστηριγμένες, αλλά ακόμη πιο σημαντικά στη συνολική παραμέληση της τηλεόρασης εκ μέρους της φιλοσοφίας της τέχνης σήμερα. Η αισθητική θεωρία υπερασπίζεται τις τέχνες, οι οποίες δεν μπορούν πλέον να κάνουν κακό και στη βάση των οποίων οι επικρίσεις του Πλάτωνος μετά βίας βγάζουν νόημα. Οι απόψεις του έτσι γίνονται ακατανόητες και δεν τους επιτρέπεται η αντιμετώπιση των πραγματικών στόχων τους¹⁰³⁰.

Ο D. H. Rice, ένα χρόνο πριν τη δημοσίευση του παραπάνω άρθρου, εκφράζει μία παρόμοια άποψη με αυτήν του Nehamas και της Osbourne: μπορεί σήμερα η κυρίαρχη επιρροή της τηλεόρασης, της σύγχρονης ποίησης και του θεάτρου να είναι ισοδύναμη με τον ρόλο, τον οποίο η ποίηση και το δράμα έπαιζαν στον ελληνικό πολιτισμό. Πολλά από αυτά τα οποία εμφανίζονται στην τηλεόραση παρουσιάζουν, κατά τον Rice, αυτό το οποίο ο Πλάτων αποκαλούσε μιμητικό ύφος¹⁰³¹.

Ο K. Crotty, αντιθέτως, διαφωνεί ρητά με αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση, καθώς θεωρεί πως η κατηγορία του Πλάτωνος στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* είναι δύσκολο να εκληφθεί εντελώς σοβαρά. Μερικοί συγγραφείς, κατά την άποψή του, προσπάθησαν να υπερασπιστούν τον Πλάτωνα με την αιτιολογία ότι θεωρούσε τον Όμηρο και τους τραγικούς ποιητές, ως μαζική ψυχαγωγία¹⁰³². Αυτή η προσέγγιση, κατά τη γνώμη του, δεν λειτουργεί: Αντίθετα, ο Πλάτων τονίζει ότι τα έργα των ποιητών

¹⁰³⁰ Στο ίδιο, 292.

¹⁰³¹ D. H. Rice (1998), 47.

¹⁰³² Ο Crotty αναφέρεται στους A. Nehamas και S. Halliwell.

ήταν όμορφα (βλ. 595c1-3) και επιχειρούσαν τουλάχιστον να μιλήσουν για τα πιο σημαντικά πράγματα¹⁰³³.

4. 7. Έβδομη Ερμηνευτική Κατεύθυνση:

4. 7. 1. Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από ιστορικές αιτίες και από την επίδραση του καλλιτεχνικού κλίματος της εποχής του.

Οι παρακάτω ερμηνευτές θεωρούν πως όταν ο Πλάτων κατακρίνει τη μιμητική τέχνη και συγκεκριμένα την ποίηση, είχε στο νου του τους ποιητές και την τέχνη της εποχής του. Μάλιστα οι ερμηνευτές αυτής της κατεύθυνσης διατυπώνουν την εκτίμηση πως ο Πλάτων δεν επιθυμούσε να επικρίνει τη μίμηση αυτή καθ' εαυτή, αλλά την ατελή αναπαράστασή της στην ποίηση της εποχής του. Η κριτική της τρέχουσας ποίησης λοιπόν και η τέχνη των συγχρόνων του είναι το αντικείμενο της πολεμικής του Πλάτωνος και η εχθρότητά του απέναντι στην τέχνη μπορεί καλύτερα να κατανοηθεί βάσει της αυστηρής αξιολόγησης, την οποία διατύπωσε ο ίδιος απέναντι στους καλλιτέχνες της εποχής του.

Ο R. G. Steven στο πολύ δημοφιλές γι' αυτήν την ερμηνευτική κατεύθυνση άρθρο του, με τίτλο «Plato and the Art of his Time», περιγράφει με ποιον τρόπο ο Πλάτων καταδίκασε την τέχνη του τέλους του πέμπτου αιώνα και εκτιμούσε την πελοποννησιακή τέχνη της αρχής του τέταρτου¹⁰³⁴. Ο T. B. L. Webster συμφωνεί με αυτήν την ερμηνεία και θεωρεί πως είναι η τέχνη

¹⁰³³ K. Crotty (2009), 108.

¹⁰³⁴ Βλ. R. G. Steven (1933).

του τέλους του πέμπτου αιώνα, αυτή η οποία διαπομπεύεται στην *Πολιτεία*, με την ψευδαισθητική ζωγραφική του Ζεύξιδος και το ρεαλιστικό δράμα του Ευριπίδη να αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα¹⁰³⁵. Στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* ο Πλάτων επικρίνει τους ποιητές και τους ζωγράφους, γιατί είναι και οι δύο «μιμητές», γιατί και οι δύο παράγουν «ομοιότητες». Κατά κύριο λόγο, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, ότι ο Πλάτων είχε στο μυαλό του το ρεαλιστικό δράμα και την ψευδαισθητική ζωγραφική του τελευταίου τρίτου του πέμπτου αιώνα¹⁰³⁶. Ο E. H. Gombrich στο έργο του *Art and Illusion* διατυπώνει την ίδια εκτίμηση: υπάρχει λόγος, κατά τον ίδιο, να πιστεύουμε ότι η εμφάνιση των πρώτων ψευδαισθητικών εικόνων δεν είχε συμβεί πριν από τη διάρκεια της ζωής του Πλάτωνος και ότι η έκρηξή του εναντίον της εξαπάτησης της ζωγραφικής ήταν ένα ξέσπασμα εκ μέρους του, κατά της «μοντέρνας τέχνης»¹⁰³⁷. Ομοίως ερμηνεύει τη στάση του Πλάτωνος ο T. S. Duncan, κατά τον οποίον, η καταδίκη της τέχνης στην *Πολιτεία* δεν στηρίζεται σε γενικούς φιλοσοφικούς λόγους¹⁰³⁸. Είναι πιθανό, κατά τη γνώμη του, η κριτική η οποία γίνεται από τον Πλάτωνα, να εξαρτάται από την κατάσταση στην οποία το δράμα είχε περιέλθει στις μέρες του¹⁰³⁹.

Ο Sir P. Duncan, συμφωνεί και θεωρεί πως ο ισχυρισμός ότι ο Πλάτων είχε κατά νου τους ποιητές και την τέχνη της εποχής του όταν κατακρίνει τη μιμητική τέχνη στο τρίτο και στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*,

¹⁰³⁵ T. B. L. Webster (1939), 166.

¹⁰³⁶ Στο ίδιο, 167.

¹⁰³⁷ E. H. Gombrich (1960), 127.

¹⁰³⁸ T. S. Duncan (1944/1945), 491.

¹⁰³⁹ Στο ίδιο, 492.

επιβεβαιώνεται από τον Αριστοφάνη. Ο αποκλεισμός της δραματικής τέχνης από τον Πλάτωνα, «βασίζεται περισσότερο σε μία κριτική του καλλιτεχνικού γίγνεσθαι της εποχής του παρά σε μία φιλοσοφική αποτίμηση της ίδιας της τέχνης»¹⁰⁴⁰. Αν, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, ο Πλάτων δεν είχε «τόσο βαθιά και επώδυνα» εντυπωσιαστεί από αυτό το οποίο θεώρησε «την εκφυλισμένη επιρροή της τέχνης», ειδικά της δραματικής τέχνης της εποχής του, «πιθανώς θα είχε δώσει περισσότερη προσοχή σε μία υπεράσπιση της τέχνης»¹⁰⁴¹.

Ο Ευ. Μουτσόπουλος, αν και εξηγεί τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη, κυρίως με βάση τις οντολογικές αντιλήψεις του φιλοσόφου, εν τούτοις, εκφράζει επίσης την άποψη πως η πολεμική του κατευθυνόταν στους καλλιτέχνες της εποχής του και όχι στην τέχνη καθ' εαυτή. Το κλειδί για την ερμηνεία της στάσης του Πλάτωνος έγκειται, σύμφωνα με την άποψη του Μουτσόπουλου, στο γεγονός ότι κάθε φορά που ο συγκεκριμένος φιλόσοφος αναφέρεται στην τέχνη γενικότερα, κάνει συγχρόνως μία νύξη για την τέχνη των συγχρόνων του, την οποία έβρισκε να υπολείπεται σε σύγκριση με τα εξαιρετικά επιτεύγματα του παρελθόντος. Γνώριζε καλά πως ζωγράφοι όπως ο Ζεύξις και ο Παρράσιος και μουσικοί όπως ο Πρόνομος της Θήβας, στα τέλη του πέμπτου αιώνα π. Χ., προσπάθησαν να προχωρήσουν πέρα από τις παραδοσιακές καλλιτεχνικές μορφές, χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνικές, ώστε να μιμηθούν την αισθητή πραγματικότητα και να επιδείξουν δεξιότητες¹⁰⁴². Έτσι, σύμφωνα με τον Μουτσόπουλο κάθε φορά που ο Πλάτων επικρίνει την τέχνη, αναφέρεται στην παρακμιακή

¹⁰⁴⁰ Sir P. Duncan (1940/1941), 33.

¹⁰⁴¹ Στο ίδιο, 36.

¹⁰⁴² E. Moutsopoulos (1974), 13.

τέχνη των συγχρόνων του¹⁰⁴³. Σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, είναι σαφές ότι, σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, η οξεία κριτική του Πλάτωνος απέναντι στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες στρέφεται κατά της παρακμής των κλασικών καλλιτεχνικών μορφών, οι οποίες έφτασαν να βασίζονται αποκλειστικά στη δεξιοτεχνία ως κριτήριο της καλλιτεχνικής αριστείας¹⁰⁴⁴.

Τέλος, η ερμηνεία της πολεμικής του Πλάτωνος ως κατευθυνόμενη στην τρέχουσα ποίηση και όχι στην ίδια την ποίηση και τη μιμητική τέχνη καθ' εαυτή, βρίσκει σύμφωνο τον ο R. W. Hall, ο οποίος εκτιμά πως αν και συνήθως συνδέουμε τον Πλάτωνα με την καταδίκη της τέχνης, ο ίδιος αναγνωρίζει την αξία κάποιων ευεργετικών αποτελεσμάτων της γνήσιας τέχνης για τους αποδέκτες της. Ο Πλάτων, λοιπόν, σύμφωνα με τον ίδιο ερμηνευτή, «δεν απορρίπτει την τέχνη, αλλά την τέχνη της εποχής του»¹⁰⁴⁵.

4. 7. 2. Μελετητές οι οποίοι διαφωνούν με την ερμηνευτική κατεύθυνση κατά την οποία οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από ιστορικές αιτίες και από την επιρροή του καλλιτεχνικού κλίματος της εποχής του.

Ενώ οι ερμηνευτές τους οποίους εξετάσαμε παραπάνω ισχυρίστηκαν πως ο Πλάτων κατέκρινε την τέχνη της εποχής του και δικαιολόγησαν

¹⁰⁴³ Στο ίδιο, 14.

¹⁰⁴⁴ Στο ίδιο, 15-16.

¹⁰⁴⁵ R. W. Hall (1990), 12.

περαιτέρω τον ισχυρισμό τους αυτό, εκτιμώντας πως τελικά ο ίδιος δεν επιθυμούσε να αντιταχθεί στην τέχνη καθ' εαυτή, οι ερμηνευτές τους οποίους θα εξετάσουμε στη συνέχεια, αντιδρούν σε μία ιστορική ερμηνεία της κριτικής του Πλάτωνος και στη συνέχεια ισχυρίζονται πως ο στόχος της πολεμικής αυτής, ήταν η τέχνη αυτή καθ' εαυτή.

Ο R. G. Collingwood σημειώνει πως είναι πολλοί εκείνοι οι οποίοι φαντάζονται πως οι επικρίσεις του Πλάτωνος στην τέχνη γενικότερα, οφείλονταν στην παρηκμασμένη τέχνη της εποχής του. Όμως, μία τέτοια ερμηνεία δεν ισχύει, κατά τον Collingwood, και, κατά την εκτίμησή του, κανείς δεν έχει παρουσιάσει κανένα στοιχείο το οποίο να αποδεικνύει κάτι τέτοιο. Θα ήταν «εξόφθαλμη η ανικανότητα» εκ μέρους του Πλάτωνος, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, να αντιτίθεται στην τέχνη στο σύνολό της για μεταφυσικούς λόγους, όταν πραγματικά επιθυμούσε μόνο να αντιταχθεί στη σύγχρονη του τέχνη¹⁰⁴⁶.

Ο E. A. Havelock διαπιστώνει και αυτός πως οι κριτικοί του πλατωνικού έργου θεώρησαν την πολεμική του Πλάτωνος ως κατευθυνόμενη ενάντια σε μία σύγχρονη του πρακτική, την οποία ασκούσαν οι Σοφιστές¹⁰⁴⁷. Μία άλλη υπερασπιστική κριτική την οποία εντοπίζει ο ίδιος μελετητής, είναι αυτή του ισχυρισμού πως ο στόχος της κριτικής του Πλάτωνος δεν ήταν η ίδια η ποίηση, αλλά το δράμα και συγκεκριμένα ορισμένα είδη δράματος, τα οποία ακολουθούσαν έναν ακραίο ρεαλισμό στο ύφος τους. Το πλατωνικό κείμενο, όμως, δεν μπορεί να αντέξει, κατά τον Havelock, τον διαμελισμό του με αυτόν τον τρόπο, σαν δηλαδή ο Πλάτων τη μία φορά

¹⁰⁴⁶ R. G. Collingwood (1925), 169.

¹⁰⁴⁷ E. A. Havelock (1963), 7.

να επικεντρώνεται στον Όμηρο, στον Ησίοδο και στο δράμα και σε άλλα σημεία στο δράμα απομονωμένο από τα άλλα λογοτεχνικά είδη¹⁰⁴⁸.

Αυτές οι ερμηνευτικές προσπάθειες μειώνουν, σύμφωνα με τον ίδιο, τη βαρύτητα της πολεμικής του Πλάτωνος στη μιμητική τέχνη και ερμηνεύουν με λάθος τρόπο το όλο πνεύμα του επιχειρηματός του. Αυτό το επιχείρημα κατευθύνεται πρώτα εναντίον «της ποιητικής πρότασης της ίδιας και ύστερα εναντίον της ίδιας της ποιητικής εμπειρίας»¹⁰⁴⁹. Ο Μ. Η. Partee συμμερίζεται αυτήν την άποψη και θεωρεί πως ο Πλάτων έβλεπε πολύ καθαρά για να συγχέει την εκφυλισμένη τέχνη της εποχής του με όλες τις δυνατές τέχνες¹⁰⁵⁰. Σύμφωνα με τον Partee, αν η αισθητική του Πλάτωνος αποτελεί μόνο ένα σχόλιο πάνω σε μία χαμένη στο χρόνο κοινωνική κατάσταση, «τότε η σκέψη του έχει αξία μόνο για τον αρχαιολόγο»¹⁰⁵¹.

Στην ίδια ερμηνευτική κατεύθυνση κινείται ο J. J. Pollitt, κατά τον οποίον, έχει συχνά διατυπωθεί η άποψη, πως η επικριτική διάθεση του Πλάτωνος για την ποίηση προκλήθηκε ιδιαίτερα από τον «μαντικό ρόλο»¹⁰⁵², τον οποίο πολλοί άνθρωποι στην εποχή του απέδιδαν στους πρώιμους Έλληνες ποιητές. Οι Έλληνες δεν είχαν, κατά τον Pollitt, ούτε θρησκεία, ούτε κάποια βιβλική παράδοση. Δεν είχαν, επίσης, μία ενιαία, συνεκτική κοινωνική ιδεολογία. Η λειτουργία την οποία οι Γραφές είχαν στη μεταγενέστερη ευρωπαϊκή κοινωνία, αποδιδόταν στην Ελλάδα, κατά τον Pollitt, στους αρχαίους ποιητές, ιδιαίτερα στον Όμηρο και τον Ησίοδο.

¹⁰⁴⁸ Στο ίδιο, 8.

¹⁰⁴⁹ Στο ίδιο, 9.

¹⁰⁵⁰ M. H. Partee (1970), 216.

¹⁰⁵¹ M. H. Partee (1981), 111.

¹⁰⁵² J. J. Pollitt (1974), 44.

Αυτοί εκλαμβάνονταν ως πηγή πληροφοριών σχετικά με «όλες τις τέχνες και όλα τα ανθρώπινα πράγματα, όσα σχετίζονται με την αρετή και την κακία, κι επίσης τα θεϊκά» (598e1-2). Πιθανότατα αυτή η άποψη ενισχύεται από το γεγονός ότι ένα μεγάλο μέρος της εκπαίδευσης της ελληνικής νεολαίας αποτελείτο από την απομνημόνευση και την απαγγελία των ποιητών, μία διαδικασία, η οποία ενθάρρυνε την παράθεση απόψεων και όχι την ελεύθερη και αυτόνομη δημιουργία τους.

Κατά την εκτίμηση του Pollitt, έχει διατυπωθεί από ορισμένους μελετητές η άποψη ότι η ορμή των συναισθημάτων του Πλάτωνος για τη ζωγραφική ήταν κυρίως αποτέλεσμα της ανάπτυξης κατά τη διάρκεια της ζωής του, μίας τεχνικής γνωστής ως σκιαγραφίας, «ζωγραφική με σκιάσεις» κυριολεκτικά, με την οποία μία λεπτή ανάμειξη του φωτός και σκοτεινών αποχρώσεων, μία διαδικασία την οποία σήμερα συνήθως αποκαλούμε «φωτοσκίαση» (*chiaroscuro*), χρησιμοποιήθηκε για να δημιουργήσει μία όλο και πιο ακριβή αναπαραγωγή του βαθμού του φωτός και της σκιάς, η οποία βρίσκεται σήμερα στη συνηθισμένη αντίληψή μας για τα αντικείμενα στον χώρο. Ο Πλάτων σε πολλές περιπτώσεις ξεχωρίζει τη σκιαγραφία με ειδική περιφρόνηση, ίσως πιο έντονα στο χωρίο όπου λέγεται πως «τη φυσική ατέλειά μας εκμεταλλεύεται η ζωγραφική στα σκιαγραφήματα, η τέχνη των ταχυδακτυλουργών και οι πολλές άλλες παρόμοιες τέχνες, μη παραλείποντας κανένα μαγικό επηρεασμό που να μην τον χρησιμοποιούν», «ὥ δὴ ἡμῶν τῷ παθήματι τῆς φύσεως ἡ σκιαγραφία ἐπιθεμένη γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει, καὶ ἡ θαυματοποιία καὶ αἱ ἄλλαι πολλαὶ τοιαῦται μηχαναί» (602d1-4)¹⁰⁵³.

Ωστόσο, εξηγεί ο ίδιος μελετητής, ενώ ο Πλάτων ήταν αναμφίβολα ιδιαίτερα ενοχλημένος από τις εξελίξεις στη ζωγραφική της εποχής του,

¹⁰⁵³ Στο ίδιο, 44.

είναι σίγουρα λάθος να υποθέσουμε ότι αυτές οι εξελίξεις από μόνες τους αποδεικνύουν την εχθρότητά του προς τις εικαστικές τέχνες. Η αλήθεια φαίνεται να είναι πως η αυστηρή αξιολόγηση του Πλάτωνος για τις τέχνες, συνεπής σε όλη την ώριμη ζωή του, ήταν επιστημολογική¹⁰⁵⁴.

Ένα χρόνο μετά, η N. Demand, υιοθετεί την ίδια θέση με τον Pollitt, εκτιμώντας πως δεν μπορούμε να αποδώσουμε την πολεμική του Πλάτωνος σε κάποια επίδραση από τη σύγχρονη του εικαστική σκηνή, αφού μάλιστα οι αντιρρήσεις του απέναντι στην ποίηση ήταν επιστημολογικές. Στην ουσία, κατά την ίδια, αυτό το οποίο ο Πλάτων απαίτησε από την τέχνη ήταν ένα «αληθινό» ή ακριβές αντίγραφο. Η απαίτηση αυτή ήταν, με αναχρονιστικούς όρους, φιλοσοφική, ή, για να είμαστε ακριβέστεροι, επιστημολογική απαίτηση, και όχι αισθητική — για τον ισχυρισμό της αυτό η Demand αναφέρεται στους *Νόμους* (βλ. *Νόμοι*, 668e8-669b4)¹⁰⁵⁵. Ακριβώς επειδή η απαίτηση την οποία είχε ο Πλάτων από τη ζωγραφική ήταν κατά κύριο λόγο επιστημολογική και όχι αισθητική ή ζωγραφική, φαίνεται, σύμφωνα με τη συγκεκριμένη ερμηνεύτρια, απίθανο να αντικατοπτρίζει τις ιδέες ή τις πρακτικές κάποιας συγκεκριμένης σχολής ζωγραφικής, ή πως υπήρχε κάποια σχολή η οποία απολάμβανε τη χωρίς όρους έγκριση του Πλάτωνος¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁴ Στο ίδιο, 45.

¹⁰⁵⁵ Σε αυτό το χωρίο αναφέρεται πως κάθε αναπαράσταση της τέχνης πρέπει να γνωρίζει τι είναι αυτό που αναπαριστά, ως πιο σημείο η αναπαράσταση είναι πιστή και τέλος, ποια αξία έχουν οι αναπαραστάσεις οι επεξεργασμένες με τα λόγια, τη μελωδία ή τους ρυθμούς.

¹⁰⁵⁶ N. Demand (1975), 20.

4. 8. Όγδοη Ερμηνευτική Κατεύθυνση: Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από τις αντιλήψεις του για το κράτος και την πολιτική.

Ορισμένοι μελετητές συνδέουν την αποδοκιμασία του Πλάτωνος για την τέχνη, με τις αντιλήψεις που είχε ο ίδιος για το κράτος. Συνδέουν, δηλαδή, τη στάση του απέναντι στην τέχνη με τις πολιτικές προσδοκίες του, έτσι όπως αυτές μας μεταφέρονται στον διάλογό του *Πολιτεία*. Η αιτία, επομένως, του αποκλεισμού της τέχνης ήταν, γι' αυτούς τους μελετητές, πολιτική.

Ο A. W. Gomme διατυπώνει ρητά τη θέση του πως ο προβληματισμός του Πλάτωνος για την τέχνη ήταν «πολιτικός προβληματισμός» και όχι αισθητικός¹⁰⁵⁷. Ο G. M. Sargeaunt ενισχύει αυτήν την άποψη, ισχυριζόμενος πως για να είμαστε δίκαιοι απέναντι στον Πλάτωνα δεν πρέπει να λησμονούμε ότι η κριτική που ασκεί στους καλλιτέχνες είναι προς το συμφέρον αυτού, το οποίο θεώρησε ως πιο σημαντικό από την τέχνη, δηλαδή, το κράτος ως μία κοινωνική, πολιτική και θρησκευτική ενότητα¹⁰⁵⁸. Η Cacoullos συμφωνεί· η τέχνη, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, είτε είναι είτε οφείλει να είναι «πολιτική»¹⁰⁵⁹.

Ο S. Rosen ισχυρίζεται πως δεν είναι δύσκολο να δει κανείς ότι στην *Πολιτεία*, παρά την κάποια σύγχυση, η οποία προκύπτει από τη σειρά της συζήτησης, δύο κατηγορίες διατυπώνονται εναντίον της ποίησης. Πρώτον, ότι δημιουργεί εικόνες αντί να συλλαμβάνει άμεσα τα πρωτότυπα, ή με

¹⁰⁵⁷ A. W. Gomme (1954), 58.

¹⁰⁵⁸ G. M. Sargeaunt (1922/1923), 499.

¹⁰⁵⁹ A. R. Cacoullos (1978), 138.

άλλα λόγια, δημιουργεί αναλήθειες μεταμφιεσμένες ως αλήθεια. Δεύτερον, η ποίηση είναι ηθικά ή πολιτικά ελλιπής, διότι ενθαρρύνει το κατώτερο μέρος της ψυχής¹⁰⁶⁰. Η τέχνη της ποίησης δεν συνίσταται στη μίμηση των κρεβατιών ή άλλων αντικειμένων, με σκοπό να πείσει εμάς ότι αυτές οι απομιμήσεις είναι τα φυσικά χειροποίητα αντικείμενα. Δεν τίθεται ζήτημα εδώ, οντολογίας· η κατηγορία είναι, κατά τον Rosen, πολιτική. Όλοι οι τύποι της μίμησης αποτελούν καταστροφή της λογικής και της διάνοιας όσων τις ακούν και δεν διαθέτουν το κατάλληλο φάρμακο: δηλαδή τη γνώση του τι η μιμητική τέχνη είναι πραγματικά (βλ. *Πολιτεία*, 595b3-7)¹⁰⁶¹.

Ο J. P. Euben διατηρεί το περιεχόμενο αυτής της ερμηνείας, ισχυριζόμενος πως η στάση του Πλάτωνος απέναντι στην τραγωδία οφείλεται «στην πνευματική παράδοση και τις πολιτικές πρακτικές», οι οποίες όριζαν «την αθηναϊκή δημοκρατία»¹⁰⁶². Όπως το δράμα, ο διάλογος μας δείχνει, κατά τον Euben, γιατί και τότε εμείς οι ίδιοι πρέπει να ενδιαφερόμαστε για τον πολιτικό και ηθικό προβληματισμό¹⁰⁶³.

¹⁰⁶⁰ S. Rosen (1988), 1.

¹⁰⁶¹ Στο ίδιο, 8.

¹⁰⁶² J. P. Euben (1990), 236.

¹⁰⁶³ Στο ίδιο, 237.

4. 9. Ένατη Ερμηνευτική Κατεύθυνση:

4. 9. 1. Η στάση και οι θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη καθορίζονται από την ηθική του θεωρία.

Οι ερμηνευτές οι οποίοι θα εξεταστούν στη συνέχεια, θεωρούν πως το στοιχείο, από το οποίο το επιχείρημα του Πλάτωνος κατά της ποίησης εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό, είναι το στοιχείο της ηθικής. Ο Πλάτων στηρίζεται, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, σε ηθικές αξιώσεις όταν αποκλείει τη μιμητική τέχνη από την πολιτεία του. Ορισμένοι μελετητές θεωρούν πως, κατά τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, το λάθος το οποίο διέπραξαν οι μιμητικοί καλλιτέχνες ήταν πως συνέχεαν, τόσο στο νου τους όσο και στην αντίληψη του κοινού τους, τη φαινομενική αρετή με την πραγματική. Παρουσίαζαν, δηλαδή, επιφάσεις της αρετής για την αρετή καθ' εαυτή και έτσι περνούσαν στο κοινό τους λανθασμένα ηθικά πρότυπα. Άλλοι μελετητές ισχυρίζονται πως ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος συνέδεε το «ωραίο» με το «ωφέλιμο», συνδύαζε, δηλαδή, με αναχρονιστικούς και γενικευτικούς, ίσως, όρους, την «ηθική» με την «αισθητική» του και, γι' αυτόν τον λόγο, όλες οι αξιώσεις τις οποίες είχε για την τέχνη ήταν τελικά ηθικές.

Ο Ν. Gulley θεωρεί πως στο δέκατο Βιβλίο ο Πλάτων περιγράφει το αντικείμενο των ποιητών, ως την ανθρώπινη συμπεριφορά στις ηθικές πτυχές της. Το κρίσιμο μέρος της αντίρρησής του στη μιμητική τέχνη, είναι ο ισχυρισμός των ποιητών ότι γνωρίζουν τι είναι η ηθική τελειότητα (βλ. 599d2-4, 600e4-6). Αυτός είναι ο κύριος στόχος, κατά τον Gulley, της κριτικής του Πλάτωνος. Δεν μπορούμε να γνωρίσουμε τι είναι η ηθική τελειότητα, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, ακούγοντας μία απαγγελία της

Ιλιάδος ή παρακολουθώντας τον *Αγαμέμνονα*¹⁰⁶⁴. Ο ποιητής δεν μπορεί να γνωρίζει τι είναι η ηθική τελειότητα. Αν τη γνώριζε τότε δεν θα σπαταλούσε τη γνώση του στην παραγωγή φαινομένων· θα ήταν φιλόσοφος, και όχι ποιητής¹⁰⁶⁵.

Οι ποιητές, υποστηρίζει ο Πλάτων, είναι σαν τους ζωγράφους· απεικονίζουν μόνο φαντάσματα του πραγματικού (βλ. 597e6-598b5). Το μόνον που απεικονίζουν ή «μιμούνται» είναι τα φαντάσματα, τις εμφανίσεις του πραγματικού πράγματος. Αντί για τα φαινόμενα των κρεβατιών και των τραπεζιών, οι ποιητές απεικονίζουν, κατά τον Gulley, ένα είδος φαινομενικής ηθικής συμπεριφοράς¹⁰⁶⁶. Αυτό το οποίο ο λογοτέχνης καλλιτέχνης κάνει, είναι να ενσωματώνει τις ηθικές και ψυχολογικές του ιδέες στην ιστορία του, όχι δηλώνοντας τυχόν γενικές αλήθειες, αλλά κάνοντας την ιστορία του μία συγκεκριμένη ευφάνταστη εικονογράφηση των αντιλήψεών του· τις αναπαριστά. Δεν υπάρχει καμία αλήθεια η οποία μπορεί να συναχθεί από αυτό το επίπεδο. Ο λογοτεχνικός καλλιτέχνης έχει δημιουργήσει ο ίδιος ό, τι απεικονίζει¹⁰⁶⁷. Το έργο του λαμβάνει μία χαμηλή αξιολόγηση από τον Πλάτωνα μόνο σε σχέση με το σχέδιο του ίδιου για τις ηθικές και πολιτικές αξίες¹⁰⁶⁸.

Την ίδια άποψη έχει η E. Belfiore, κατά την οποία, το ζήτημα της αντίδρασης του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη στηρίζεται σε ηθικούς λόγους· δεν είναι, κατά την ίδια ερμηνεύτρια, ούτε

¹⁰⁶⁴ N. Gulley (1977), 155.

¹⁰⁶⁵ Στο ίδιο, 156.

¹⁰⁶⁶ Στο ίδιο, 155.

¹⁰⁶⁷ Στο ίδιο, 157.

¹⁰⁶⁸ Στο ίδιο, 168.

επιστημολογικό, ούτε οντολογικό. Ο αποκλεισμός των ποιητών και των ζωγράφων από την ιδανική πολιτεία, τελείται λόγω της σύγχυσης από τους τελευταίους, της φαινομενικής αρετής με την πραγματική. Η Belfiore εξηγεί πως ο Πλάτων δεν απέρριπτε τις ιστορίες των ποιητών επειδή αποτελούσαν ψεύδη, καθώς τα τελευταία μπορούσαν να φανούν χρήσιμα αν ήταν σαν την αλήθεια. Δεν απέρριπτε δηλαδή ο Πλάτων τη μιμητική τέχνη, σύμφωνα με την ίδια, επειδή αυτή περιείχε ψεύδη και η στάση του, επομένως, απέναντι στην τέχνη δεν στηριζόταν σε επιστημολογικές διαφορές. Ο Πλάτων δεν επαινεί, σύμφωνα με την Belfiore, απλά τις αληθινές ιστορίες, ενώ καταδικάζει τις ψευδείς. Το ότι δεν πράττει κάτι τέτοιο γίνεται εμφανές όχι μόνο από την υπεράσπισή του των χρήσιμων ψευδών, η οποία βρίσκεται στο τρίτο Βιβλίο *Πολιτείας*: «είναι αχρείαστο το ψέμα στους θεούς, ενώ για τους ανθρώπους είναι χρήσιμο σαν φάρμακο» (389b3-4, βλ. επίσης 389c1-414c11), αλλά και από τη δήλωσή του στο δεύτερο Βιβλίο πως μερικές ιστορίες δεν πρέπει να επαναλαμβάνονται, ακόμη και αν είναι αληθείς: «Κι όσο για τις πράξεις του Κρόνου και για όσα ο ίδιος έπαθε από το γιο του, αυτά, ακόμη κι αν ήταν αληθινά, δεν νομίζω ότι θα 'πρεπε να τα λέει κανείς έτσι ασυλλόγιστα σε νέους ανθρώπους» (βλ. 378a1-3)¹⁰⁶⁹.

Ενώ εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι ο Πλάτων έχει τα οντολογικά λάθη κατά νου, η συνέχεια της συζήτησης καθιστά σαφές ότι τα λάθη των ποιητών είναι λάθη για τις αρετές¹⁰⁷⁰, είναι δηλαδή λάθη σε σχέση με την ηθική. Επιπλέον, σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, μία μελέτη του δέκατου Βιβλίου καταδεικνύει ότι το κοινό δεν συγχέει τις εικόνες κάποιων αντικειμένων με τα πρωτότυπά τους, αλλά αντίθετα θεωρεί

¹⁰⁶⁹ E. Belfiore (1985), 50.

¹⁰⁷⁰ E. Belfiore (1983), 41.

λανθασμένα το ευχάριστο ως το πραγματικά όμορφο και το οδυνηρό για το πραγματικά κακό¹⁰⁷¹. Ο ποιητής, στην πραγματικότητα, σύμφωνα με την εκτίμηση της Belfiore, μας οδηγεί να κρίνουμε το αγαθό και το κακό με τα ψεύτικα πρότυπα της ηδονής και του πόνου, να εκλάβουμε τις εικόνες της αρετής, τα είδωλα της αρετής, για την πραγματική αρετή¹⁰⁷².

Στο δέκατο Βιβλίο διαβάζουμε συγκεκριμένα ότι «ο ζωγράφος, για παράδειγμα, λέμε ότι θα μας ζωγραφίσει έναν τσαγκάρη, έναν μαραγκό και τους άλλους τεχνίτες, χωρίς να έχει ιδέα για τις τέχνες κανενός από αυτούς» (598b8-c1). Αυτό το λάθος με τη σειρά του οδηγεί τους ανθρώπους να θεωρούν λανθασμένα ένα ανίδεο πρόσωπο —τον μιμητή— για τεχνίτη (βλ. 598c1-d5, 600e4-601b4)¹⁰⁷³. Αυτό το λάθος δεν είναι, σύμφωνα με την Belfiore, οντολογικό ή επιστημολογικό, αλλά ηθικό. Η διάκριση του Πλάτωνος, εξηγεί η ίδια, ανάμεσα σε ένα ζωγραφισμένο ξυλουργό και έναν πραγματικό δεν είναι εκείνη ανάμεσα σε μία εικόνα και έναν πραγματικό άνθρωπο, αλλά μάλλον ανάμεσα σε μία αναπαράσταση κάποιου, ο οποίος μόνο φαίνεται να ξυλουργεί και μία αναπαράσταση, η οποία γίνεται από κάποιον με γνώσεις, από ένα άτομο το οποίο εξασκεί πραγματικά την ξυλουργική. Το γεγονός ότι ο Πλάτων λέει ότι τα παιδιά και οι ανόητοι κάνουν αυτά τα λάθη, επειδή κρίνουν λανθασμένα με «τα χρώματα και τα σχήματα» (601a2), όταν βλέπουν μία εικόνα «από μακριά» (598c3) δεν αντιτίθεται, κατά την ίδια ερμηνεύτρια, στην ερμηνεία της αυτή¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷¹ Στο ίδιο, 42.

¹⁰⁷² Στο ίδιο, 44.

¹⁰⁷³ Στο ίδιο, 45.

¹⁰⁷⁴ Στο ίδιο, 46.

Μ' αυτόν τον τρόπο, η αντίρρηση του Πλάτωνος στη μιμητική τέχνη εξαρτάται από τη διάκριση φαινομένων και πραγματικότητας, θεωρημένη όχι ως διάκριση μεταξύ εικόνων και πρωτοτύπων, αλλά μεταξύ φαινομενικής και πραγματικής αρετής. Ο ποιητής είναι ανάλογος με τον ζωγράφο, όχι στην ικανότητά του να δημιουργεί πειστικές αναπαραστάσεις, αλλά στην ικανότητά του να κάνει τους ανθρώπους να κρίνουν από την εμφάνιση και τα φαινόμενα. Στη ζωγραφική, ο μιμητής μας εξαπατά, κάνοντάς μας να θεωρήσουμε το ευχάριστο για το αγαθό, ενώ στην τραγική ποίηση μας εξαπατά, κάνοντάς μας να εκλάβουμε τον πόνο και το οδυνηρό για το κακό. Τα αντικείμενα της ζωγραφικής, τα χρώματα και τα σχήματα τα οποία δίνουν ευχαρίστηση, είναι συνεπώς ανάλογα με τα αντικείμενα της τραγωδίας, τα οδυνηρά¹⁰⁷⁵. Με τον τρόπο αυτό, η ποίηση, όπως και η ζωγραφική, παράγει πράγματα τα οποία «έχουν ασήμαντη αξία σε σύγκριση με την αλήθεια» (605a10) και προσβλέπει στο κατώτερο μέρος της ψυχής «κι όχι στο ευγενικότερο» («μή πρὸς τὸ βέλτιστον», 605b1)¹⁰⁷⁶.

Ο J. A. Elias υιοθετεί την ίδια θέση και θεωρεί πως είναι σίγουρα η ηθική εστίαση η οποία είναι κεντρική στη σκέψη του Πλάτωνος¹⁰⁷⁷. Ό, τι και να συζητά, το πρώτιστο μέλημα του Πλάτωνος είναι πάντα ηθικό και το θέμα του μονίμως είναι, πώς το αντικείμενο με το οποίο ασχολείται, μπορεί να εξυπηρετήσει καλύτερα την εκπλήρωση του μεγαλύτερου δυνατού αγαθού¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁵ Στο ίδιο, 49.

¹⁰⁷⁶ Στο ίδιο, 52.

¹⁰⁷⁷ J. A. Elias (1984), 3.

¹⁰⁷⁸ Στο ίδιο, 24.

Ο D. R. Grey δηλώνει, συγκεκριμένα, πως υπάρχει μία άμεση σύνδεση αισθητικής και ηθικής στη φιλοσοφία του Πλάτωνος, μία σύνδεση του ωραίου με το ωφέλιμο. Σύμφωνα με τον τελευταίο, για τον Έλληνα δεν υπήρχε διάκριση μεταξύ του «ωραίου» και του «ηθικά καλού», ή καλύτερα, δεν υπήρχε διάκριση μεταξύ του αισθητικά καλού και του ηθικά καλού. Το θέμα είναι ότι το «αγαθό» και το «ωραίο» δεν διαχωρίζονται: οι διαφορές σε όλο το φάσμα της εφαρμογής τους είναι διαφορές μίας εμβέλειας¹⁰⁷⁹. Δεν υπάρχει δηλαδή, σύμφωνα με τον Grey, κανένας διαχωρισμός μεταξύ ηθικής και αισθητικής¹⁰⁸⁰.

Την ίδια άποψη ασπάζεται ο A. Nehamas στο άρθρο του «Plato and the Mass Media», όπου λέγεται πως ο Πλάτων δεν διακρίνει την αισθητική από την ηθική του θεωρία. Η επιχειρηματολογία του Πλάτωνος κατά της ποίησης εξαρτάται, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, από οντολογικές αρχές οι οποίες αφορούν στην οντολογική κατάσταση των αντικειμένων της και από επιστημολογικές απόψεις, οι οποίες αφορούν στην κατανόηση την οποία έχουν οι ποιητές για τα αντικείμενά τους. Ωστόσο, η ενασχόληση του Πλάτωνος με την ποίηση είναι, κατά τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, τελικά, «εντελώς ηθική»¹⁰⁸¹. Ο Πλάτων εκφράζεται με ηθικούς όρους τόσο στην αρχή του επιχειρήματος, όταν ο Σωκράτης ισχυρίζεται ότι η τραγωδία και όλη η μιμητική ποίηση προκαλεί βλάβη στη σκέψη όσων την ακούν (βλ. 595b5-6), όσο και στο τέλος της, όταν καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αν επιτρέψουμε την ποίηση στην πόλη «τότε βασιλιάδες στην πόλη θα είναι η ηδονή και ο πόνος αντί για το νόμο» («ήδονή σοι καὶ λύπη ἐν τῇ πόλει βασιλεύσετον ἀντὶ νόμου», 607a6-7).

¹⁰⁷⁹ D. R. Grey (1952), 293.

¹⁰⁸⁰ Στο ίδιο, 294.

¹⁰⁸¹ A. Nehamas (1999), 280.

Είναι ακριβώς αυτή η προφανής απάντηση, ωστόσο, η οποία προκαλεί τη μεγαλύτερη φιλοσοφική αμηχανία, με μεγάλη διαφορά, γιατί δείχνει ότι ο Πλάτων ήταν εντελώς τυφλός ως προς την πραγματική αξία της τέχνης και δεν είναι σε θέση να δει ότι υπάρχει κάτι πολύ περισσότερο από μία ηθική διάσταση στην τέχνη, καθώς ακόμη και ότι η ηθική της διάσταση δεν είναι τόσο επιβλαβής όσο ο ίδιος είναι πεπεισμένος ότι είναι. Είναι εναντίον αυτής της αμηχανίας που ο Nehamas αναλαμβάνει να υπερασπιστεί —όπως ισχυρίζεται ο ίδιος— τον Πλάτωνα¹⁰⁸². Η στάση του τελευταίου απέναντι στην επική και την τραγική ποίηση, ισχυρίζεται ο ίδιος ερμηνευτής, είναι στην πραγματικότητα ενσωματωμένη στις τρέχουσες αντιλήψεις μας σχετικά με τις τέχνες, αν και όχι συγκεκριμένα στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε σήμερα το έπος και την τραγωδία. Συγκεκριμένα ο Πλάτων, δηλώνει ο ίδιος μελετητής, δεν ασχολείται με οποιονδήποτε τρόπο με την ίδια την τέχνη. Αυτή η θέση, δεν στηρίζεται μόνο στην εκτίμηση πως η ίδια η έννοια των καλών τεχνών δεν είχε εμφανιστεί στην Ευρώπη μέχρι το δέκατο όγδοο αιώνα¹⁰⁸³, αλλά και σε έναν άλλο λόγο, ο οποίος είναι πολύ συγκεκριμένος: ο Πλάτων δεν περιλαμβάνει τη ζωγραφική στην καταγγελία του. Το επιχείρημά του εξαρτάται στην πραγματικότητα από μία σειρά αναλογιών μεταξύ ζωγραφικής και ποίησης και εισάγει όλες τις μεγάλες ιδέες μέσα από τις οποίες θα αποκλείσει τελικά τους ποιητές από την πολιτεία με τη βοήθεια αυτών των αναλογιών. Αυτό έχει οδηγήσει μία σειρά από μελετητές στο συμπέρασμα και στην αίσθηση πως πρέπει να εξηγήσουν, πώς ο Πλάτων απέκλεισε τους καλλιτέχνες από την ιδανική του πολιτεία. Όμως, μία

¹⁰⁸² Στο ίδιο, 280.

¹⁰⁸³ P. Kristeller (1951/1952). Με αυτήν τη θέση και με τον Kristeller συγκεκριμένα συμφωνεί ο W. Tatarkiewicz (1963), 239-240.

προσεκτική ανάγνωση δείχνει ότι ούτε η ζωγραφική ούτε η γλυπτική απορρίπτονται από τον Πλάτωνα.

Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να καθοριστεί ποια στοιχεία της ιδιάζουσας μιμητικής ποίησης την καθιστά τόσο επικίνδυνη που, σε αντίθεση με τις άλλες τέχνες, δεν μπορεί να γίνει αποδεκτή στην πολιτεία του Πλάτωνος. Αυτό το στοιχείο, από το οποίο το επιχείρημα του Πλάτωνος κατά της ποίησης εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό, είναι ότι η ποίηση —σε αντίθεση με τη ζωγραφική και, ιδιαίτερα, τη γλυπτική— είναι ως μέσο εγγενώς κατάλληλο για την αναπαράσταση, ή τη μίμηση, χυδαίων θεμάτων και επαίσχυντων συμπεριφορών (βλ. 604e1-5). Η ποίηση, δηλαδή, είναι το μέσο το οποίο εγγενώς εκφράζει ανήθικες καταστάσεις¹⁰⁸⁴. Οι αντιδράσεις μας στην ποίηση μεταφέρονται απευθείας και στην πραγματικότητα συχνά καθορίζουν, τις αντιδράσεις μας στη ζωή και η ποίηση είναι πιθανό να μας κάνει να συμπεριφερόμαστε με τρόπους που θα έπρεπε να είναι, και συχνά είναι, ντροπιαστικοί. Η ποίηση «εγκαθιδρύει στην ψυχή του καθενός ένα κακό πολίτευμα» (605b7-8). Είναι για τον λόγο αυτό, που η ποίηση είναι «ανυπόφορη» για τον Πλάτωνα, σημειώνει ο Nehamas, στο πλαίσιο της ιδανικής πολιτείας¹⁰⁸⁵.

Σύμφωνα με την M. C. Nussbaum, στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* η ηθική αντίρρηση κατά της τραγωδίας είναι πως αυτή δείχνει ενάρετους ανθρώπους, οι οποίοι αντιμετωπίζουν ανατροπές στην τύχη τους και θρηνούν γι' αυτές σαν να είχαν μεγάλη σημασία. Αντίθετα στην *Πολιτεία*, διαβάζουμε πως «ένας άνθρωπος λογικός που θα τον εύρισκε μια συμφορά, ας πούμε που θα έχανε το γιο του ή κάτι άλλο το οποίο θα είχε γι' αυτόν ανεκτίμητη αξία, θα το αντέξει αυτό πιο εύκολα απ' ότι οι

¹⁰⁸⁴ A. Nehamas (1999), 281.

¹⁰⁸⁵ Στο ίδιο, 282.

άλλοι» (603e3-5) και πως «όταν [...] πραγματικά συμβεί σε κάποιον από μας τέτοια συμφορά, εμείς, εννοείται, καμαρώνουμε για το αντίθετο, να μπορέσουμε δηλαδή να συγκρατηθούμε και να υπομείνουμε καρτερικά» (605d7-e1). Η απρεπής συμπεριφορά του τραγικού ήρωα τίθεται σε αντίθεση με την εγκρατή και ήρεμη συμπεριφορά τού πραγματικά ενάρετου ανθρώπου, ο οποίος αναγνωρίζει ότι «ούτε υπάρχει στα ανθρώπινα πράγματα κάτι που να αξίζει να του δίνει κανείς μεγάλη σημασία» («οὔτε τι τῶν ἀνθρωπίνων ἄξιον ὄν μεγάλης σπουδῆς», 604b12-c1). Ο Σωκράτης επισημαίνει ότι η τραγική ποίηση οδηγεί στη συμπάθεια με τους συνανθρώπους μας (βλ. 605d1-5) και «θρέφοντας κανείς το αίσθημα του οίκτου με τις ξένες δυστυχίες και δυναμώνοντάς το δεν είναι πια εύκολο να το χαλιναγωγήσει στις δικές του» (606b7-8). Αυτό έχει, ισχυρίζεται ο Σωκράτης, όχι καλές αλλά κακές συνέπειες: μας κάνει λιγότερο ικανούς να επιτύχουμε μία ενάρετη συμπεριφορά στα δικά μας βάσανα (βλ. 604b9-606d7)¹⁰⁸⁶. Αυτοί οι προβληματισμοί, κατά την Nussbaum, βρίσκονται στο επίκεντρο της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη.

Η J. Moss συντάσσεται με τους Gulley και Belfiore, οι οποίοι θεώρησαν πριν από αυτήν πως η κυριότερη αντίρρηση του Πλάτωνος στη μιμητική τέχνη ήταν πως η τελευταία προκαλούσε μία σύγχυση στο κοινό της, καθώς το οδηγούσε στη σύγχυση της φαινομενικής αρετής με την πραγματική. Το πρόβλημα με τους μιμητικούς καλλιτέχνες θεωρείται εδώ πως είναι, ότι εκείνοι εμφανίζουν τα είδωλα της αρετής ως την αρετή την ίδια και, επίσης, πως «όλοι οι ποιητές είναι μιμητές των ειδώλων της αρετής και των άλλων πραγμάτων με τα οποία καταπιάνονται στις συνθέσεις τους, ενώ την αλήθεια ούτε καν την αγγίζουν» («πάντας τοὺς

¹⁰⁸⁶ M. C. Nussbaum (1992), 125.

ποιητικούς μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς εἶναι καὶ τῶν ἄλλων περὶ ὧν ποιοῦσιν, τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἄπτεσθαι», 600e4-6). Αυτή η σύγχυση μεταξύ φαινομένων ή ειδώλων και πραγματικότητας, αποτελεί εκ πρώτης όψεως μία μεταφυσική διάκριση, την οποία οι περισσότεροι μελετητές απέτυχαν, κατά την Moss, να ερμηνεύσουν ως ουσιαστικά μία σύγχυση στον τομέα της ηθικής.

Υπάρχει μία μεγάλη ερμηνευτική δυσχέρεια στο δέκατο Βιβλίο, παραδέχεται η ίδια ερμηνεύτρια, καθώς δεν είναι καθόλου σαφές πώς η ηθική κατηγορία ότι ορισμένα έργα της ποίησης είναι επιβλαβή για την ψυχή, εξαρτάται από τη μεταφυσική κατηγορία ότι τα έργα αυτά είναι μιμητικά των φαινομένων¹⁰⁸⁷. Αυτό το πρόβλημα δεν έχει προσδιοριστεί σαφώς, εκτιμά η ίδια, στα πολλά βιβλία και άρθρα, τα σχετικά με την κριτική του Πλάτωνος στην ποίηση, αν και υπάρχουν προτάσεις, οι οποίες θα μπορούσαν να αποτελέσουν τη βάση για μία λύση σε αυτό¹⁰⁸⁸. Οι προτάσεις αυτές ωστόσο, εκτιμά η ίδια, είτε αφήνουν τη σύνδεση μεταξύ μεταφυσικής και ηθικής στο επίπεδο της απλής πρότασης είτε δίνουν μη-ικανοποιητικούς συλλογισμούς της σύνδεσης. Ο συλλογισμός, ο οποίος λειτουργεί καλύτερα, κατά τη γνώμη της Moss, είναι αυτός της Belfiore¹⁰⁸⁹.

Στον συλλογισμό τον οποίο προσφέρει η Moss, η μιμητική ποίηση καταλήγει να αναφέρεται μόνο στην ποίηση, η οποία παραμορφώνει την ανθρώπινη αρετή κατά τρόπο επικίνδυνο¹⁰⁹⁰. Τι θα σήμαινε να πούμε για

¹⁰⁸⁷ J. Moss (2007), 417. Βλ. το άρθρο της Moss ένα χρόνο πριν, κατά το οποίο στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* το κατώτερο μέρος της ψυχής, αυτό το οποίο «επιθυμεί», θεωρείται ως το μέρος εκείνο που εξαπατάται από τα φαινόμενα, J. Moss (2006), 503-535.

¹⁰⁸⁸ J. Moss (2007), σημ. 1, 417. Η Moss αναφέρει τους A. Nehamas (1982), G. R. F. Ferrari (1989), C. Janaway (1995) και M. F. Burnyeat (1999).

¹⁰⁸⁹ J. Moss (2007), σημ. 1, 417. Βλ. E. Belfiore (1983).

¹⁰⁹⁰ J. Moss (2007), 417.

παράδειγμα, ότι ο ποιητής αντιγράφει την ανθρώπινη δράση όπως αυτή φαίνεται και όχι όπως είναι; Θα πίστευε κανείς ότι ο Πλάτων έχει κατά νουν τους ακόλουθους παραλληλισμούς: ακριβώς όπως ο ζωγράφος συλλαμβάνει την ορατή πλευρά των αντικειμένων σε κατάσταση ηρεμίας, έτσι και ο ποιητής συλλαμβάνει την ορατή και την ηχητική πλευρά της ανθρώπινης δράσης και τελικά, με τον ίδιο τρόπο με τον οποίον ο ζωγράφος μάς εξαπατά να πιστέψουμε ότι υπάρχει ένας πραγματικός ξυλουργός στον καμβά του, έτσι και ο ποιητής μάς οδηγεί να πιστέψουμε ότι υπάρχει ένας πραγματικός βασιλιάς, για παράδειγμα, ο οποίος θρηνεί ή δίνει εντολές επί σκηνής¹⁰⁹¹. Αυτό, όμως, δεν είναι καθόλου πιθανό, κατά την Moss, καθώς το ελληνικό κοινό είχε μεγαλύτερη κατανόηση σχετικά με τα έργα τέχνης.

Μία δεύτερη ερμηνεία, αρκετά διαδεδομένη, υποστηρίζει ότι ο ποιητής συλλαμβάνει τη φαινομενικότητα και όχι την πραγματικότητα της ανθρώπινης δράσης, καθώς αποτυπώνει μόνο τις λέξεις και τις ενέργειες των χαρακτήρων του. Αυτός, όμως, δεν είναι, κατά την Moss, ένας αρκετά δίκαιος χαρακτηρισμός της ποίησης: οι τραγικοί ποιητές έγραψαν μονολόγους οι οποίοι αποκάλυπταν τις εσωτερικές σκέψεις και τα κίνητρα των χαρακτήρων τους. Δεύτερον, όπως και η πρώτη ερμηνεία, αυτή επίσης αποτυγχάνει, κατά την ίδια ερμηνεύτρια, να συνδέσει τη μεταφυσική κατηγορία κατά της ποίησης με την ηθική.

Η ίδια προσφέρει μία πολύ διαφορετική ερμηνεία της «αντιγραφής της δράσης, όπως αυτή φαίνεται», μία ερμηνεία, η οποία είναι σύμφωνη με το έργο της Belfiore και του Nehamas¹⁰⁹². Ακριβώς όπως ο ζωγράφος αντιγράφει αυτό το οποίο φαίνεται να είναι, αλλά δεν είναι, για

¹⁰⁹¹ Στο ίδιο, 428.

¹⁰⁹² Στο ίδιο, 429.

παράδειγμα, ένα κρεβάτι, ο ποιητής αντιγράφει ό, τι φαίνεται να είναι, αλλά δεν είναι, μία περίπτωση —ή περιπτώσεις— της ανθρώπινης αρετής. Ο Πλάτων, δηλαδή, είναι εναντίον της λειτουργίας της ποίησης να παρουσιάζει χαρακτήρες οι οποίοι είναι στην πραγματικότητα φάυλοι, αλλά φαίνονται ηθικά άριστοι στο κοινό το οποίο έχει άγνοια πάνω στα θέματα της αρετής.

Σε γενικές γραμμές, η ποίηση επιχειρεί όχι απλώς να αναπαραστήσει ορισμένους τρόπους δράσης, αλλά να αναπαραστήσει ορισμένους τρόπους δράσης ως αγαθούς¹⁰⁹³. Αυτό θα πρέπει να υπονοεί ότι ο Πλάτων δεν ενδιαφέρεται να πει ότι οι ποιητές μιμούνται τη γνήσια ανθρώπινη αρετή, όπως αυτή φαίνεται σε μας ή στον βαθμό που αυτή είναι προφανής. Μάλλον, όπως ο ζωγράφος μιμείται την εμφάνιση του κρεβατιού και όχι το ίδιο το κρεβάτι, ο ποιητής μιμείται τα είδωλα της αρετής αντί για την πραγματική αρετή¹⁰⁹⁴. Ο ποιητής δεν γνωρίζει πραγματικά τι συνιστά έναν ειδικευμένο γιατρό, ένα σοφό στρατηγό, ένα γενναίο στρατιώτη, αλλά γνωρίζει ακριβώς τι είδους συμπεριφορά θα φανεί εξειδικευμένη, σοφή ή γενναία στην κοινή γνώμη¹⁰⁹⁵.

Ωστόσο, κανένας από αυτούς τους ισχυρισμούς δεν αρκεί — και εδώ βρίσκεται η συνεισφορά της Moss σε αυτήν την ερμηνεία — για να αποδείξει ότι η ποίηση είναι ηθικά επιβλαβής. Η κύρια αντίρρηση του Πλάτωνος είναι πως η ποίηση προωθεί την αλλαγή και την ποικιλία. Η αρετή, όπως ορίζεται στο τέταρτο Βιβλίο, είναι μία αρμονική διάταξη της ψυχής, στην οποία δεν υπάρχουν συγκρούσεις ή εντάσεις. Στο δέκατο Βιβλίο ο Πλάτων τονίζει ότι μία τέτοια κατάσταση είναι σταθερή και

¹⁰⁹³ Στο ίδιο, 430.

¹⁰⁹⁴ Στο ίδιο, 432.

¹⁰⁹⁵ Στο ίδιο, 433.

ομοιόμορφη: ο ενάρετος χαρακτήρας «διατελεί σχεδόν πάντοτε στην ίδια κατάσταση» («παραπλήσιον ὄν ἀεὶ αὐτὸ αὐτῷ», 604e2-3). Το ίδιο το κρεβάτι, σε αντίθεση με τη φαινομενικότητά του, δεν έχει «κάποια διαφορά το ίδιο από τον εαυτό του» (598a8) και η Ιδέα της ομορφιάς «μένει πάντα अपαραάλλαχτα ίδια με τον εαυτό της» (479a2-3)¹⁰⁹⁶. Μάλιστα στο δεύτερο και τρίτο Βιβλίο το ύφος της αφήγησης, το οποίο είναι κατάλληλο για την αναπαράσταση ενός ενάρετου ατόμου, εμφανίζεται να έχει μικρές παραλλαγές (βλ. 397b6) και σε γενικές γραμμές, «η απλότητα [...] στη μουσική και την ποίηση» (404e4-5) θεωρείται ευεργετική¹⁰⁹⁷.

Ο C. Griswold συμφωνεί με τους Grey και Nehamas σε σχέση με τη σύνδεση στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, της ηθικής με την αισθητική. Η τραγωδία αποτελεί σαφώς τον κύριο στόχο της κριτικής του Σωκράτη, αλλά δεν είναι μόνον αυτή. Αφού ο Όμηρος χαρακτηρίζεται ως ο πατέρας της τραγωδίας και είναι ο πιο σημαντικός στόχος της κριτικής και αφού συνέγραψε έπη, η «τραγωδία» τελικώς εκλαμβάνεται κατά μία έννοια, η οποία υπερβαίνει τη λογοτεχνική της μορφή. Το «τραγικό όραμα της ζωής» είναι, κατά τον Griswold, ο στόχος του Σωκράτη και ο τελευταίος προσπαθεί να υπονομεύσει ό,τι θα μπορούσε κανείς να αποκαλέσει «τραγική» κοσμοθεωρία. Σε αντίθεση με αυτήν την κοσμοθεωρία, το σύμπαν του Πλάτωνος είναι δομημένο με τέτοιο τρόπο ώστε να υποστηρίζει την αρετή. Σε έναν τέτοιο κόσμο, οι δίκαιοι άνθρωποι είναι αναγκαστικά ευτυχείς και οι άδικοι δυστυχούν. Δεν θα πρέπει να επιτραπεί, επομένως, στους ποιητές να λένε πως οι άδικοι άνθρωποι

¹⁰⁹⁶ Στο ίδιο, 434.

¹⁰⁹⁷ Στο ίδιο, 436.

ευημερούν ή πως οι δίκαιοι άνθρωποι μπορούν να υποστούν κάποια βλάβη¹⁰⁹⁸.

Οι ποιητές, τελικά, δεν γνωρίζουν τις Ιδέες, κατά τον Griswold, δηλαδή, δεν γνωρίζουν την αλήθεια για τα θέματα για τα οποία κάνουν λόγο. Μάλιστα φαίνονται να αγνοούν το γεγονός αυτό. Ακόμη χειρότερα, ακριβώς όπως η ζωγραφική μπορεί να εξαπατήσει τον αφελή θεατή να πιστέψει ότι η μίμηση ενός αντικειμένου είναι το ίδιο το πρωτότυπό του, έτσι και οι ποιητές πιστεύουν πως τους έχει δοθεί η αλήθεια. Οι μιμήσεις αρχίζουν τώρα να αναλαμβάνουν τη σημασία της «παραποίησης»¹⁰⁹⁹. Το θεμελιώδες σημείο έχει γίνει τώρα γνωστό σε εμάς: «γιατί ο καλός ποιητής, λένε, αν πρόκειται να συνθέσει όμορφα το ποιητικό έργο που πάει να συνθέσει, είναι απαραίτητο να το κάνει έχοντας γνώσεις, διαφορετικά δεν θα είναι σε θέση να κάνει τίποτα» (598e3-5). Ο Σωκράτης, καταλήγει ο Griswold, αρκετά ρητά αρνείται ότι η αισθητική «ευχαρίστηση» («ήδονήν», 606b4) μπορεί να απομονωθεί από τις ηθικές επιπτώσεις της ποίησης. Για να τοποθετηθούμε με ένα μικρό κίνδυνο αναχρονισμού — δεδομένου ότι ο Πλάτων δεν έχει έναν όρο που να αντιστοιχεί στον δικό μας «αισθητική» — ο Griswold θεωρεί πως η «αισθητική» δεν μπορεί γι' αυτόν να διαχωριστεί από την «ηθική». Ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος δεν διαχωρίζει, τελικά, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, τη γνώση της ομορφιάς από τη γνώση της αρετής¹¹⁰⁰.

Άλλοι μελετητές οι οποίοι διατυπώνουν μία ανάλογη εκτίμηση σε σχέση με την ηθική αιτιολόγηση της πολεμικής του Πλάτωνος εναντίον της

¹⁰⁹⁸ C. Griswold (2003), Republic III.

¹⁰⁹⁹ Ο Griswold αναφέρεται σε σχέση με αυτήν τη θέση, της μίμησης ως «παραποίησης», στον J. A. Urmson (1982), 233.

¹¹⁰⁰ C. Griswold (2003), Republic X.

μιμητικής τέχνης είναι ο I. Edman, κατά τον οποίον, οι υποψίες του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη είναι αυτές «της ηθικής του φιλοσοφίας»¹¹⁰¹. Ο D. M. MacKinnon, σύμφωνα με τον οποίον, το χωρίο στο οποίο το θέμα της *Πολιτείας* ορίζεται είναι ένα από τα «μεγαλύτερα χωρία της ηθικής φιλοσοφίας»¹¹⁰². Σχεδόν πουθενά αλλού, κατά τον ίδιο, «δεν τίθεται το θέμα της οντολογικής εισαγωγής της ηθικής υπεροχής με μεγαλύτερη σαφήνεια ή περισσότερο ανένδοτα»¹¹⁰³. Ο H. D. Hantz, κατά τον οποίο, ο Πλάτων, έχοντας επίγνωση της μεγάλης δύναμης των τεχνών, έθεσε ορισμένα σημαντικά ερωτήματα σχετικά με τις ηθικές επιπτώσεις τους και υποστήριξε ότι σε μία καλά οργανωμένη κοινωνία οι τέχνες θα πρέπει να ενθαρρύνουν την αρετή¹¹⁰⁴. Ο G. R. F. Ferrari, η θέση του οποίου αποτυπώνεται καλύτερα στην άποψη πως ο Πλάτων καθιστά την ποίηση «ένα ηθικό, όχι ένα αισθητικό θέμα»¹¹⁰⁵ και ο K. Crotty, για τον οποίον η φιλοσοφία βρίσκεται σε διαμάχη με το δράμα σε σχέση με έναν ορισμό της δικαιοσύνης¹¹⁰⁶.

¹¹⁰¹ I. Edman (1936), 608.

¹¹⁰² D. M. MacKinnon (1967), 166.

¹¹⁰³ Στο ίδιο, 166.

¹¹⁰⁴ H. D. Hantz (1985), 35.

¹¹⁰⁵ G. R. F. Ferrari (1989), 98.

¹¹⁰⁶ K. Crotty (2009), 43-56.

4. 9. 2. Οι αντιρρήσεις του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη εντοπίζονται στη θέση του πως ο δίκαιος άνθρωπος είναι αναγκαία και ευδαίμων.

Η ηθική ερμηνεία της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στην ποίηση περιλαμβάνει και μία άλλη ερμηνευτική κατεύθυνση, την οποία θα εξετάσουμε στη συνέχεια. Σύμφωνα με αυτήν την κατεύθυνση, η αντίρρηση του Πλάτωνος στην ποίηση στηρίζεται στη θέση του συγκεκριμένου φιλοσόφου πως ο δίκαιος άνθρωπος είναι απαραίτητα και ευδαίμων. Η διαφορά του Πλάτωνος με τους ποιητές στηρίζεται, δηλαδή, σύμφωνα με τους παρακάτω ερμηνευτές, στην ιδέα του πρώτου για τη δικαιοσύνη και συγκεκριμένα στη θεώρηση πως αυτή οδηγεί αναγκαία στην ευδαιμονία.

Η διαμάχη του Πλάτωνος με την ποίηση και τη μιμητική τέχνη γενικά, στηρίζεται σύμφωνα με τον J. Tate και το άρθρο του «Plato and Poetical Justice», στην ηθική θεωρία του Πλάτωνος και κυρίως στη θεωρία του τελευταίου για τον χαρακτήρα της ποιητικής δικαιοσύνης. Η θεώρηση της δικαιοσύνης από τους ποιητές περιελάμβανε για τον Πλάτωνα και την ανάγνωση του Tate, τη θέση πως ο ενάρετος άνθρωπος ανταμείβεται όχι μόνο με εσωτερική ευτυχία, αλλά επίσης, και κυρίως, με μία εξωτερική, υλική ευημερία¹¹⁰⁷. Ολόκληρη η αποστολή της *Πολιτείας*, όμως, είναι, σύμφωνα με τον Tate, να αποδείξει ότι η δικαιοσύνη από μόνη της είναι επωφελής για τον άνθρωπο, πάνω και πέρα από τα εξωτερικά

¹¹⁰⁷ J. Tate (1930), 7.

πλεονεκτήματα ή μειονεκτήματα, τα οποία η πρακτική της μπορεί ή δεν μπορεί να επιφέρει¹¹⁰⁸.

Ο Αδείμαντος παραπονιέται ότι το όλο ζήτημα έχει παρεξηγηθεί και επισκιαστεί από τους ποιητές, οι οποίοι έχουν εξάρει τη δικαιοσύνη για τις τιμές και τα οφέλη τα οποία αυτή αποδίδει στους δίκαιους ανθρώπους, με την προϋπόθεση ότι αυτοί έχουν και τη φήμη ότι είναι δίκαιοι (βλ. 366b4-c3). Η δικαιοσύνη, όμως, θεωρείται στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο ως κάτι κερδοφόρο για τον κάτοχό της, ανεξάρτητα αν θεωρείται ή όχι δίκαιος από θεούς και ανθρώπους και ανεξάρτητα αν απολαμβάνει τις τιμές και τις ανταμοιβές, οι οποίες αποτελούν καρπό αυτής της φήμης. Ως εκ τούτου, οι ποιητές οφείλουν, σύμφωνα με τον Πλάτωνα και την ερμηνεία του Tate, να αναπαριστούν τους αγαθούς ανθρώπους ως ευτυχείς, «ευδαίμονες» — ένας όρος ο οποίος δεν περιλαμβάνει απαραίτητα την υλική επιτυχία.

Επίσης στους *Νόμους* ο ποιητής αναγκάζεται να λέει «ότι ο ενάρετος άνθρωπος, επειδή είναι σώφρων και δίκαιος, είναι ευτυχισμένος και αξιομακάριστος, είτε είναι μεγάλος και ισχυρός, είτε μικρός και ανίσχυρος, είτε πλούσιος, είτε όχι» (*Νόμοι*, 660e3-6). Οι ποιητές αναγκάζονται, δηλαδή, να παρουσιάζουν τον δίκαιο άνθρωπο ως ευδαίμονα, πέρα από οποιαδήποτε υλική ανταμοιβή. Στο δέκατο Βιβλίο

¹¹⁰⁸ Για μία συζήτηση του επιχειρήματος το οποίο παρουσιάζεται στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, κατά το οποίο η δικαιοσύνη θεωρείται επιθυμητή και ωφέλιμη πάνω και πέρα από εξωτερικές, κοσμικές ή υλικές ανταμοιβές βλ. κατά χρονολογική σειρά: A. W. Benn (1914), 184, H. W. B. Joseph (1935), 123-152, M. B. Foster (1937), 387-390, H. Kuhn (1942), 39-42, M. B. Foster (1951), 206-217, B. Cohen (1962), 239-247, G. Ardley (1963), 7-12, 19-20, 23, G. Santas (1964), 147-164, R. L. Nettleship (1966), 53-54, H. A. Prichard (1966), 60-65, G. Vlastos (1968), 665-674, G. Vlastos (1969), 505-522, R. W. Hall (1971), 147-158, L. Galis (1974), 285-293, B. R. Boxill (1980), 359, J. Annas (1981), 349-352, N. White (1984), 393-421, E. Brown (2004), 275-302, L. Purshouse (2006), 64.

της Πολιτείας θεωρείται πως ο ενάρετος και δίκαιος άνθρωπος θα αναγνωριστεί ως τέτοιος και, κατά συνέπεια, θα απολαύσει την ευτυχία πέρα από την υλική ευημερία και τη δόξα: «αποφύγαμε να αναφερθούμε στις ανταμοιβές και το καλό όνομα που φέρνει η δικαιοσύνη, όπως υποστηρίξατε εσείς ότι έκαναν ο Ησίοδος και ο Όμηρος, αλλά διαπιστώσαμε ότι η ίδια η δικαιοσύνη είναι από μόνη της ό, τι καλύτερο για την ψυχή αυτή καθεαυτήν» («οὐ τοὺς μισθοὺς οὐδὲ τὰς δόξας δικαιοσύνης ἐπηνέκαμεν, ὥσπερ Ἡσίοδόν τε καὶ Ὅμηρον ὑμεῖς ἔφατε, ἀλλ' αὐτὸ δικαιοσύνην αὐτῇ ψυχῇ ἄριστον ἡὔρομεν», *Πολιτεία*, 612b1-3). Ο δίκαιος άνθρωπος, ωστόσο, δεν είναι σε καμία περίπτωση απαλλαγμένος από τη φτώχεια ή την ασθένεια ή οποιαδήποτε άλλη ατυχία. Παρ' όλα αυτά, πρέπει να πιστέψουμε ότι τέτοιες περιπτώσεις θα καταλήξουν σε κάποια ευλογία για τον ίδιο, είτε σε αυτήν τη ζωή είτε στην επόμενη: «Ἐτσι λοιπόν βλέποντας έναν δίκαιο άνθρωπο να είναι σε φτώχεια ή να βασανίζεται από αρρώστιες ή να τον έχει βρει κάποιο άλλο από τα θεωρούμενα κακά, πρέπει να υποθέσουμε ότι τελικά αυτά θα του βγουν σε καλό —στο διάστημα της ζωής του ή και μετά θάνατον» (613a4-7).

Αυτό το «ευτυχές τέλος» του δίκαιου ανθρώπου δεν συνιστά ποιητική δικαιοσύνη, γιατί η ευλογία η οποία στεφανώνει τα βάσανα του ενάρετου δεν αφορά κατ' ανάγκη στην υλική επιτυχία. Κατά συνέπεια, δεν υπάρχει τίποτα το οποίο να εμποδίζει τον πλατωνικό ποιητή από την παραβίαση της ποιητικής δικαιοσύνης, βάζοντας τους ενάρετους ήρωές του να υποφέρουν όλες τις ατυχίες, υπό τον όρο ότι ο ίδιος τους αποκαλεί ευτυχείς και μας επιτρέπει να διατηρήσουμε την πίστη μας στη δικαιοσύνη των θεών, η οποία θα αποκαλυφθεί είτε εδώ είτε στη μετέπειτα ζωή (βλ. *Νόμοι*, 904e3-905c2). Επίσης, ο ποιητής δεν εμποδίζεται

να αναπαριστά τον κακό άνθρωπο να ευημερεί, υπό τον όρο ότι θα δείχνει πως τα πλεονεκτήματα αυξάνουν τη δυστυχία, η οποία αναπόφευκτα ενυπάρχει στην αδικία: «αν όμως [κάποιος άνθρωπος] γίνει πιο πλούσιος από τον Κινύρα, και τον Μίδα, είναι όμως άδικος, τότε και αξιοθρήνητος είναι και η ζωή του κυλά ανιαρή» (στο ίδιο, 660e6-7, βλ. επίσης στο ίδιο, 660e8-661e5)¹¹⁰⁹.

Την ίδια άποψη ακολουθεί ο P. Shorey, κατά τον οποίον, το πρόβλημα του Πλάτωνος με τους ποιητές ήταν συγκεκριμένα πως η δίκαιη ζωή, ήταν η ευτυχισμένη ζωή και όχι το αντίθετο, όπως διέδιδαν οι ποιητές¹¹¹⁰. Το μεγαλύτερο μέρος της *Πολιτείας* ασχολείται στην πραγματικότητα, κατά τον Shorey, με την ιδανική πολιτεία, αλλά επισημαίνεται επανειλημμένα πως όλες αυτές οι συζητήσεις υποτάσσονται στην υπέρτατη πρόθεση του Πλάτωνος, η οποία είναι η ηθική απόδειξη πως «η δίκαιη ζωή είναι απλά πιο ευτυχισμένη από την άδικη»¹¹¹¹: «Λοιπόν, Γλαύκων, εσύ τι από τα δύο διαλέγεις; Ποια από τις δύο απόψεις είναι κατά τη γνώμη σου πιο κοντά στην αλήθεια; Νομίζω ότι η ζωή του δίκαιου ανθρώπου έχει περισσότερα πλεονεκτήματα» (*Πολιτεία*, 347e4-7). «Τώρα όμως πρέπει να εξετάσουμε κι εκείνο που αφήσαμε να το εξετάσουμε αργότερα, αν δηλαδή οι δίκαιοι άνθρωποι ζουν καλύτερα κι είναι πιο ευτυχισμένοι από τους άδικους. Βεβαίως απ' όσα έχουμε πει, αυτό είναι και τώρα, νομίζω, φανερό· όμως πρέπει να το εξετάσουμε προσεκτικότερα, γιατί δεν μιλάμε για το πρώτο τυχόν πράγμα αλλά για το πώς πρέπει να ζει κανείς» (352d2-6)¹¹¹².

¹¹⁰⁹ J. Tate (1929), 8.

¹¹¹⁰ P. Shorey (1930), xxi.

¹¹¹¹ Στο ίδιο, xxvii.

¹¹¹² Στο ίδιο, 100.

Ο Η. Kuhn εκφράζει την «ποιητική δικαιοσύνη» την οποία είδαμε να συζητείται από τους παραπάνω μελετητές, τη δικαιοσύνη δηλαδή την οποία διδάσκουν οι ποιητές, με τους όρους μίας σύγκρουσης μεταξύ του ιδανικού από τη μία πλευρά, της απόλυτης υπευθυνότητας και της απόλυτης ανταπόδοσης, από την άλλη. Οι ποιητές αναδεικνύουν, κατά τον Kuhn, στα έργα τους, μία σύγκρουση μεταξύ, από την μία πλευρά, του ιδανικού του δίκαιου ανθρώπου, δηλαδή, της απόλυτης υπευθυνότητας και, από την άλλη, του ιδανικού της αιώνιας και πλήρους ευδαιμονίας, δηλαδή, της απόλυτης ανταπόδοσης. Ο απόλυτα δίκαιος άνθρωπος δεν εμφανίζεται στα έργα των ποιητών να είναι απαραίτητα και ευδαίμων. Τα ιδανικά αυτά διαψεύδονται, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, από την κοινή εμπειρία και αυτό οδηγεί τον Πλάτωνα να επιβάλλει την άποψή του. Η άποψή του είναι, σύμφωνα με αυτήν την ανάγνωση, πως η δυστυχία του δίκαιου υπάρχει στην πραγματικότητα μόνο μέσα στον στενό ορίζοντα της εφήμερης ύπαρξής μας, μόνο όσο καιρό υπάρχουμε. Η ανταμοιβή θα έρθει, ίσως σε αυτήν τη ζωή, διαφορετικά στην επόμενη.

Οι αντιφάσεις, εξηγεί ο Kuhn, οι οποίες προέρχονται από τις ιδέες της απόλυτης υπευθυνότητας και της απόλυτης ανταπόδοσης, παραμένουν άλυτες, κατά τον Πλάτωνα, αν θεωρήσουμε τη ζωή και τον θάνατο ως τα απόλυτα όρια του ανθρωπίνου βίου¹¹¹³. Η τραγωδία, περιορισμένη όπως είναι από τη γέννηση και τον θάνατο, αντιμετωπίζει με σοβαρότητα τις υποθέσεις αυτού εδώ του κόσμου. Η πλατωνική ιδέα της δικαιοσύνης, διακατέχεται, αντίθετα, από την πεποίθηση πως δεν «υπάρχει στα ανθρώπινα πράγματα κάτι που να αξίζει να του δίνει κανείς μεγάλη σημασία» («οὔτε τι τῶν ἀνθρωπίνων ἄξιον ὄν μεγάλης σπουδῆς», 604b12-c1, βλ. επίσης *Νόμοι*, «ίσως τα ανθρώπινα πράγματα δεν παρουσιάζουν

¹¹¹³ H. Kuhn (1941), 19.

μεγάλο ενδιαφέρον», «ἔστι δὴ τοίνυν τὰ τῶν ἀνθρώπων πράγματα μεγάλης μὲν σπουδῆς οὐκ ἄξια», 803b3-5)¹¹¹⁴.

Ο P. W. Harsh θεωρεί πως η θεμελιώδης αντίρρηση του Πλάτωνος στην τέχνη φαίνεται να είναι πως ο άνθρωπος και μόνο αυτός είναι υπεύθυνος για τις πράξεις του (βλ. *Πολιτεία*, 617e1-5). Στους *Νόμους* παρατηρούμε πως ο Πλάτων δεν συμφωνεί με όσους υποστηρίζουν ότι ο Θυέστης και ο Οιδίποδας δεν φέρουν καμία ευθύνη για τα δεινά που βιώνουν (βλ. *Νόμοι*, 838b11-c9). Επιπλέον, ο Πλάτων επιμένει, κατά τον Harsh, πως βλέποντας έναν δίκαιο άνθρωπο να βρίσκεται σε φτώχεια ή να βασανίζεται από αρρώστιες ή να τον έχει βρει οποιαδήποτε άλλη φαινομενική ατυχία, πρέπει να υποθέσουμε ότι τελικά αυτά θα του βγουν σε καλό («ὥς τούτω ταῦτα εἰς ἀγαθόν τι τελευτήσει», 613a6)¹¹¹⁵.

Την ίδια θέση ακολουθεί ο A. Bloom, σύμφωνα με την ανάγνωση του οποίου, το λάθος του ποιητή συνίσταται για τον Πλάτωνα, στην παραβίαση της εντολής, κατά την οποία η ηθική αρετή πρέπει πάντα να αναπαρίσταται ως οδηγούσα στην ευτυχία. Οι ποιητές διαχωρίζουν την ηθική αρετή και την ευτυχία και αποκαλύπτουν την αλήθεια. Οι ποιητές ασχολούνται με τις αποτυχίες της δράσης των ανθρώπων και δείχνουν, πως η πρακτική ή ηθική ζωή είναι ουσιαστικά αντιφατική και είναι, ως εκ τούτου, είτε κωμική είτε τραγική. Όμως, οι ποιητές δεν δείχνουν και ίσως να μην πιστεύουν στη δυνατότητα μίας μη αντιφατικής ζωής, την οποία θα ζει ένας άνθρωπος, ο οποίος δεν θα είναι ούτε κωμικός ούτε τραγικός. Απαλύνουν το γέλιο και τον οίκτο του ανθρώπου ως απώτερες

¹¹¹⁴ Στο *ίδιο*, 20.

¹¹¹⁵ P. W. Harsh (1945), 50-51.

αντιδράσεις στην ανθρώπινη κατάσταση. Ο οίκτος, ειδικότερα, είναι ένα συναίσθημα το οποίο συνδέεται με τα πιθανά βάσανα του καθενός.

Βλέπει κανείς τις απώλειες στις οποίες υπόκεινται ακόμη και οι ευγενέστεροι των ανθρώπων και αναγνωρίζει πόσο απειλούνται τα πράγματα για τα οποία ο άνθρωπος ζει¹¹¹⁶.

Ο H. S. Thayer θεωρεί πως το αντικείμενο της κριτικής του Πλάτωνος μπορεί να μην είναι οι τέχνες, αλλά αντί αυτού ο τρόπος με τον οποίο οι τέχνες έχουν χρησιμοποιηθεί κυρίως από τους παιδαγωγούς σοφιστές. Ειδικότερα, όπως προτείνεται παρακάτω, η κριτική έχει ως στόχο τη φιλοσοφία του είδους το οποίο προτείνεται από τον Θρασύμαχο, ο οποίος υπερασπίζεται τα πλεονεκτήματα του ανθρώπου ο οποίος εμφανίζεται ως ενάρετος, αλλά δεν είναι¹¹¹⁷. Μάλιστα, ο Γλαύκων, επαναλαμβάνοντας τη θέση του Θρασύμαχου στην *Πολιτεία*, προτείνει τα πλεονεκτήματα του να φαίνεται κανείς, αλλά να μην είναι δίκαιος (βλ. *Πολιτεία*, 360e6-361b5, 361e3-362b1)¹¹¹⁸.

Καθ' όλη τη διάρκεια της συζήτησης επικρίνεται αυτή η ηθική της επιτυχίας δια μέσου της φαινομενικής αρετής και επικρίνονται εκείνοι οι οποίοι, όπως ο Θρασύμαχος, διδάσκουν τη θεωρία αυτή και «φαίνονται» σοφοί¹¹¹⁹. Η δικαιοσύνη πάντα επαινούνταν για τις ανταμοιβές οι οποίες προέρχονταν από το να είναι κανείς δίκαιος. Η πρόκληση είναι να δείξει τι επίπτωση έχει η λειτουργία της δικαιοσύνης και της αδικίας στην ψυχή,

¹¹¹⁶ A. Bloom (1968), 433.

¹¹¹⁷ H. S. Thayer (1975), 15.

¹¹¹⁸ Στο ίδιο, σημ. 65, 15.

¹¹¹⁹ Στο ίδιο, 17.

να δείξει γιατί η αδικία «είναι το μεγαλύτερο κακό απ' όσα έχει μέσα της η ψυχή, ενώ η δικαιοσύνη [είναι] το μέγιστο αγαθό» (366e8-9).

Αυτό, λέει ο Αδείμαντος, «ποτέ κανένας ως τώρα, ούτε ποιητής ούτε απλός άνθρωπος, δεν το έχει εκθέσει με τρόπο που να ικανοποιεί» (366e7-8). Οι ομιλίες του Γλαύκωνα και του Αδείμαντου είναι, στην ουσία, ισχυρές αποδείξεις για το ποια πρέπει να ήταν η άποψη της ηθικής και της κοινωνίας στους πνευματικούς κύκλους της εποχής. Η κοινωνική τάξη απεικονίζεται ως ένας μεγάλος συμβατικός μηχανισμός εντός του οποίου οι άνθρωποι επιδίωκαν το απεριόριστο κέρδος¹¹²⁰.

Σύμφωνα με τον H-G. Gadamer η στάση του Πλάτωνος απέναντι στους ποιητές δεν είναι συνέπεια ενός συστήματος σκέψης το οποίο τον εμπόδισε από το να εκφράσει έναν πιο δίκαιο τρόπο αξιολόγησης της ποιητικής αλήθειας. Αντίθετα, η θέση του είναι μία πολύ συνειδητή έκφραση μίας απόφασης, η οποία ελήφθη ως αποτέλεσμα του ότι συντάχθηκε με τον Σωκράτη και τη φιλοσοφία, η οποία σε αντίθεση με ολόκληρο τον πολιτικό και πνευματικό πολιτισμό της εποχής του, οδηγήθηκε από την πεποίθηση ότι η φιλοσοφία και μόνο, έχει την ικανότητα να σώσει την πολιτεία¹¹²¹. Η κριτική των ποιητών μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο μέσα από τη θέση αυτής της συνολικής επανίδρυσης ενός νέου κράτους σύμφωνα με τα λεγόμενα της φιλοσοφίας, δηλαδή να γίνει κατανοητή μόνο ως μία ριζική στροφή μακριά από το υπάρχον κράτος¹¹²².

¹¹²⁰ Στο ίδιο, 18.

¹¹²¹ H-G. Gadamer (1980), 47.

¹¹²² Στο ίδιο, 48.

Το πραγματικό αντικείμενο της κριτικής του Πλάτωνος δεν είναι, κατά τον Gadamer, η εκφυλισμένη μορφή της σύγχρονης του τέχνης. Μάλλον, είναι η σύγχρονη ηθική και η ηθική εκπαίδευση, η οποία είχε καθιερωθεί στη βάση των ποιητικών κατασκευασμάτων μίας παλαιότερης ηθικής και η οποία, βασιζόμενη σε παλαιούς ηθικούς κανόνες, βρέθηκε απροστάτευτη στις αυθαίρετες στρεβλώσεις αυτών των κανόνων, οι οποίες προέκυψαν από το πνεύμα της σοφιστείας¹¹²³. Πάνω απ' όλα, αυτή η προφανώς οντολογική κριτική της τέχνης, κατά τον Gadamer, έχει ως στόχο το περιεχόμενό της, το ήθος το οποίο αυτή αναπαριστά και στο οποίο, μοιραία, η αρετή και η ευτυχία αντιπαρατίθενται. Αυτή η αντιπαράθεση μπορεί να προκύψει μόνο από μία λανθασμένη αντίληψη της αρετής και της ευτυχίας, η οποία τις εμφανίζει ως ασυμβίβαστες¹¹²⁴.

Η θέση του J. Barish σχετικά, είναι ότι η αρχή κατά την οποία ο δίκαιος άνθρωπος είναι απαραίτητα και ευδαίμων, αποκρυσταλλώνεται στην *Πολιτεία*, διατυπώνεται, όμως, πληρέστερα στους *Νόμους* και οι πιο πιεστικές της συνέπειες διατυπώνονται εκεί χωρίς δισταγμό. Ο Αθηναίος Ξένος λέει στους ακροατές του ότι «ο καλός νομοθέτης θα πείσει τον ποιητή, κι αν δεν πείθεται, θα τον αναγκάσει, να εκφράζει με ωραία και σεμνά λόγια, σωστά τον χαρακτήρα των σωφρόνων, των γενναίων και των από κάθε άποψη ενάρετων ανθρώπων» (*Νόμοι*, 660a3-6). Πιο συγκεκριμένα, οι ποιητές θα οδηγηθούν να δηλώσουν ότι «ο ενάρετος άνθρωπος, επειδή είναι σώφρων και δίκαιος, είναι ευτυχισμένος και αξιομακάριστος» (στο ίδιο, 660e3-4), ανεξάρτητα από τη φαινομενική ευτέλεια της κοσμικής του κατάστασης και ότι από την άλλη πλευρά, ανεξάρτητα από το πόσο πλούσιος ή ισχυρός μπορεί να φαίνεται, αν είναι

¹¹²³ Στο ίδιο, 61.

¹¹²⁴ Στο ίδιο, 62.

άδικος «και αξιοθρήνητος είναι και η ζωή του κυλά ανιαρή» (στο ίδιο, 660e7)¹¹²⁵.

Ο S. Halliwell, παρ' όλο που ερμηνεύει τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη κυρίως με βάση τις πεποιθήσεις του τελευταίου για την επίδρασή της στην ψυχή, θεωρεί επίσης πως σκοπός του Πλάτωνος ήταν να στραφεί εναντίον των παραδοσιακών και αρχαϊκών απόψεων για τον άνθρωπο. Αυτές οι αντιλήψεις ήθελαν τον άνθρωπο να έχει μόνο εν μέρει τον έλεγχο της ζωής του, ακόμα και σε στιγμές φαινομενικά πραγματικής ελευθερίας¹¹²⁶. Κατά τον Halliwell, ο Πλάτων προσπαθεί να χρησιμοποιήσει συμβατικές μέχρι τότε θρησκευτικές κατηγορίες — της «αναγκαιότητας», του «πεπρωμένου» και ενδεχομένως και άλλων θρησκευτικών κατηγοριών — για να δραματοποιήσει την εξίσωση της αδικίας με τη δυστυχία, μία εξίσωση την οποία επιδιώκει στην *Πολιτεία* και στους *Νόμους*, να υποχρεώσει τους ποιητές να επιβεβαιώσουν¹¹²⁷.

Ο τραγικός ήρωας διαφέρει από τον απλό άνθρωπο διότι υποτίθεται πως είναι σπουδαίος και ενάρετος, κάτι που αναγνωρίζεται περισσότερες από μία φορές τόσο στο τρίτο όσο και στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας* (βλ. *Πολιτεία*, 387e9, 388a6-b4, 605d1, 606b1). Είναι αυτός ο συνδυασμός του υψηλού κύρους και αξίας στην ηρωική κατάσταση, με την εμφάνιση μίας εξαιρετικής ευαισθησίας στον πόνο, ένας συνδυασμός ο οποίος επιβεβαιώνει την έλλειψη ισορροπίας μεταξύ αρετής και ευτυχίας, που κάνει τον τραγικό ήρωα να βρίσκεται στον αντίποδα του ενάρετου ανθρώπου του Πλάτωνος¹¹²⁸. Ομοίως θεωρεί ο A. Skillen, κατά τον οποίον,

¹¹²⁵ J. Barish (1981), 20.

¹¹²⁶ S. Halliwell (1984), 51.

¹¹²⁷ Στο ίδιο, 52.

¹¹²⁸ Στο ίδιο, 54.

η κύρια κριτική του Πλάτωνος στην τέχνη, στηρίζεται στην παράλειψή της να διδάξει ότι ο εγκρατής, ο θαρραλέος, ο λογικός και ο δίκαιος άνθρωπος, ο ενάρτεος άνθρωπος, θα είναι ένας ευτυχισμένος άνθρωπος¹¹²⁹.

4. 9. 3. Μελετητές οι οποίοι διαφωνούν με την απόδοση μίας ηθικής ερμηνείας στη στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη.

Οι μελετητές οι οποίοι θα παρατεθούν στη συνέχεια διαφωνούν με μία ηθικολογική ερμηνεία της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη, καθώς θεωρούν πως ο συγκεκριμένος φιλόσοφος δεν διέπραξε τη λεγόμενη «ηθικολογική πλάνη», δεν διέπραξε δηλαδή το σφάλμα να θεωρήσει την τέχνη ως αξιολογούμενη από την ηθική.

Κατά τον J. Stannard είναι πολλοί οι μελετητές της αισθητικής θεωρίας του Πλάτωνος οι οποίοι λοξοδρομούν, θεωρώντας πως ο Πλάτων διέπραξε τη λεγόμενη «ηθικολογική πλάνη», πως έκρινε δηλαδή την τέχνη από την άποψη των ηθικών αξιών και των κοινωνικών της συνεπειών και μόνο. Μία κριτική αυτού του είδους, χάνει, κατά τον Stannard, το νόημα της καταδίκης εκ μέρους του Πλάτωνος, ορισμένων μορφών τέχνης¹¹³⁰. Ο E. W. Dewey στο άρθρο του «Plato's Aesthetics, Revisited», αναφέρει ότι ο ισχυρισμός πως ο Πλάτων υποπίπτει στην «ηθικολογική πλάνη» είναι «παραδοσιακός»¹¹³¹. Για να υποστηρίξει τον ισχυρισμό του αυτό αναφέρεται στους A. E. Taylor και P. Shorey¹¹³², οι

¹¹²⁹ A. Skillen (1992), 203.

¹¹³⁰ J. Stannard (1960), 592.

¹¹³¹ E. W. Dewey (1965), 39.

¹¹³² A. E. Taylor (1926), P. Shorey (1933).

οποίοι ως παραδοσιακοί μελετητές του πλατωνικού έργου, θεώρησαν τον αποκλεισμό της τέχνης με αυτόν τον τρόπο. Δεν υπάρχει αμφιβολία, κατά τον Dewey, ότι ο Πλάτων θεωρούσε ένα μεγάλο μέρος της τέχνης της εποχής του διεφθαρμένο. Ο συγκεκριμένος ερμηνευτής πιστεύει, ωστόσο, ότι στην κριτική του για τη μιμητική τέχνη, ο Πλάτων δεν ήθελε να θίξει την ίδια την τέχνη¹¹³³. Ο Πλάτων θεώρησε, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, πως η τέχνη υπάρχει σε ένα υψηλότερο, καθώς και σε ένα κατώτερο επίπεδο και ο ίδιος δεν διέπραξε την «ηθικολογική πλάνη», της υπαγωγής της τέχνης στη δοκιμή της αρετής. Μάλιστα, ο ίδιος ερμηνευτής υποστηρίζει πως ο Πλάτων δεν υποπίπτει ούτε στην «επιστημολογική πλάνη», καθώς είναι σαφές για τον ίδιο μελετητή, πως η τέχνη δεν ορίζεται στο πλατωνικό έργο από τη γνώση¹¹³⁴. «Είναι ανόητο», κατά τον Dewey, να ισχυριζόμαστε πως ο Πλάτων υποτάσσει την τέχνη στην ηθική ή στη γνώση¹¹³⁵.

Συνοψίζοντας, σε αυτό το κεφάλαιο παρακολουθήσαμε τις διαφορετικές ερμηνευτικές κατευθύνσεις, οι οποίες ακολουθήθηκαν με αφορμή τον περιορισμό ή αποκλεισμό της μιμητικής τέχνης από την ιδανική πολιτεία. Εξετάσαμε τις διάφορες εξηγήσεις και ερμηνείες της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη, οι οποίες βασίστηκαν η κάθε μία σε διαφορετικές πτυχές της σκέψης του συγκεκριμένου φιλόσοφου. Παρουσιάσαμε θεματικά αυτές τις ερμηνευτικές κατευθύνσεις, διαχωρίζοντάς τις με αναχρονιστικούς όρους, με βάση τη θεματική στην οποία στηρίχθηκε η κάθε μία στην ανάλυσή της.

¹¹³³ E. W. Dewey (1965), 39.

¹¹³⁴ Στο ίδιο, 40.

¹¹³⁵ Στο ίδιο, 44.

Εξετάσαμε την αντιμαχία του Πλάτωνος με τους μιμητικούς καλλιτέχνες, ερμηνευμένη ως στηριζόμενη σε θεολογικές προκείμενες. Η μιμητική τέχνη, εδώ, αποκλειόταν από την ιδανική πολιτεία, λόγω του ότι απεικόνιζε τους θεούς να διαπράττουν τις πιο μεγάλες αδικίες, να είναι σε πόλεμο μεταξύ τους και να προξενούν βάσανα στους ανθρώπους. Η αντίρρηση του Πλάτωνος ήταν πως η τέχνη όφειλε να παρουσιάζει τους θεούς όπως αυτοί είναι: αμετάβλητοι, αγαθοί και αιτίες του καλού και μόνο.

Στη συνέχεια εξετάσαμε την ερμηνεία κατά την οποία, ο Πλάτων απέκλεισε από την ιδανική του πολιτεία τη μιμητική τέχνη, διότι αυτή παρήγαγε έργα οντολογικά κατώτερα, σύμφωνα με την τριμερή διάκριση του δέκατου Βιβλίου, μεταξύ των κρεβατιών που κατασκευάζουν ο θεός, ο ξυλουργός και ο ζωγράφος (βλ. 596a10-598c4). Σειρά είχε η ερμηνευτική κατεύθυνση, κατά την οποία η αντίρρηση του Πλάτωνος στην τέχνη έγινε κατανοητή στο πλαίσιο της γνωστής θεωρίας του πρώτου για τη γνώση. Ακολούθησαν οι ερμηνευτές εκείνοι οι οποίοι στηρίχθηκαν για την ανάλυσή τους σχετικά με τις θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη, στις αντιλήψεις που ο ίδιος είχε για την εκπαίδευση. Οι περισσότεροι από αυτούς ισχυρίζονται πως οι μιμητικοί καλλιτέχνες και οι ποιητές συγκεκριμένα, είχαν τον ρόλο των παιδαγωγών στη σύγχρονη του Πλάτωνος εποχή και ήταν με αυτήν τους την ιδιότητα που ο ίδιος τους απέρριπτε στην *Πολιτεία*. Οι μελετητές που ακολούθησαν ερμήνευσαν τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη, με βάση τη συζήτηση του τελευταίου για την ψυχή του ατόμου. Με βάση τη θεωρία της τριμερούς διαίρεσης της ψυχής, η οποία αναπτύχθηκε στο τέταρτο Βιβλίο (βλ. 439d5-439d8), οι ποιητές θεωρήθηκαν πως απευθύνονται στο τρίτο και αλόγιστο τμήμα της ψυχής, στο επιθυμητικό και γι' αυτόν τον λόγο έπρεπε να εξοβελισθούν από την ιδανική πολιτεία.

Η επόμενη ερμηνευτική κατεύθυνση θεώρησε πως η κριτική του Πλάτωνος στη μιμητική τέχνη βασιζόταν στον ρόλο τον οποίο αυτή είχε στη σύγχρονη του Πλάτωνος κοινωνία. Οι περισσότεροι ερμηνευτές αυτής της κατεύθυνσης θεώρησαν πως η τέχνη την οποία κατακρίνει ο Πλάτων είναι ικανή να περιγραφεί σήμερα με αναχρονιστικούς όρους ως «μαζικό μέσο». Ορισμένοι από αυτούς είδαν στην περιγραφή της επίδρασης της τέχνης από τον Πλάτωνα, μία αντιστοιχία με την επίδραση της σημερινής τηλεόρασης.

Στη συνέχεια εξετάσαμε την ερμηνεία της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη με βάση ιστορικές προκείμενες. Ο στόχος της κριτικής του Πλάτωνος ήταν, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, η κριτική της τρέχουσας ποίησης και ζωγραφικής, η τέχνη των σύγχρονων του Πλάτωνος καλλιτεχνών. Δίπλα σε αυτήν την ερμηνεία, παρουσιάσαμε τους ερμηνευτές εκείνους, οι οποίοι αντέδρασαν σε μία ιστορική ερμηνεία της κριτικής του Πλάτωνος και ισχυρίστηκαν πως ο στόχος της κριτικής αυτής, ήταν η τέχνη αυτή καθ' εαυτή.

Παρακολουθήσαμε επίσης μία ερμηνεία κατά την οποία οι λόγοι αποκλεισμού της μιμητικής τέχνης ήταν πολιτικοί. Οι μελετητές αυτοί ισχυρίστηκαν πως η στάση του Πλάτωνος απέναντι στην τραγωδία οφειλόταν στις πολιτικές πρακτικές, τις οποίες ο Πλάτων είχε κατά νουν όταν σχεδίαζε την ιδανική πολιτεία. Τέλος, παρουσιάστηκαν οι ερμηνείες, σύμφωνα με τις οποίες ο αποκλεισμός των ποιητών από την ιδανική πολιτεία, στηριζόταν σε ηθικές αξιώσεις του Πλάτωνος. Ορισμένοι μελετητές θεώρησαν πως το λάθος το οποίο διέπραξαν οι μιμητικοί καλλιτέχνες ήταν πως συνέχεαν τη φαινομενική αρετή με την πραγματική. Άλλοι ισχυρίστηκαν πως ο Πλάτων συνέδεε το «ωραίο» με το «ωφέλιμο», και έτσι οι αξιώσεις του για την τέχνη ήταν τελικά, ηθικές.

Στα ίδια —ηθικά— πλαίσια, μία άλλη σημαντική κατηγορία μελετητών θεώρησε πως η αντίρρηση του Πλάτωνος στην τέχνη στηρίζεται στη θέση του συγκεκριμένου φιλοσόφου πως ο δίκαιος άνθρωπος είναι απαραίτητα και ευδαίμων. Η εξίσωση, δηλαδή, της δικαιοσύνης με την ευδαιμονία ήταν ο λόγος, ο οποίος οδήγησε τον Πλάτωνα να αποκλείσει τους καλλιτέχνες, οι οποίοι δεν έκαναν αυτήν την αναγκαία, για τον συγκεκριμένο φιλόσοφο, σύνδεση.

Σε αντιπαράθεση με αυτούς, παρουσιάστηκαν, τέλος, οι μελετητές του πλατωνικού έργου, οι οποίοι διαφώνησαν με μία ηθικολογική ερμηνεία της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη, καθώς θεώρησαν πως ο συγκεκριμένος φιλόσοφος δεν διέπραξε τη λεγόμενη «ηθικολογική πλάνη».

5. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΜΙΑΣ «ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ» ΚΑΙ ΜΙΑΣ «ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟΝ ΠΛΑΤΩΝΙΚΟ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟ ΛΟΓΟ

Το ερώτημα το οποίο θα μας απασχολήσει στη συνέχεια είναι αυτό που εξετάζει την περίπτωση ύπαρξης μίας «αισθητικής θεωρίας» στον φιλοσοφικό λόγο του Πλάτωνος. Στηριζόμενοι στη συζήτηση για την τέχνη στον διάλογο *Πολιτεία*, μέρη της οποίας παρακολουθήσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, οι παρακάτω ερμηνευτές αναρωτώνται, αν ο Πλάτων είχε τελικά αντιμετωπίσει την τέχνη ως μία αυτόνομη δραστηριότητα. Με τον όρο «αισθητική θεωρία» εννοείται εδώ ένα σύστημα σκέψης το οποίο αποδίδει στην τέχνη μία αυτονομία και την αξιολογεί με εγγενή κριτήρια, με κριτήρια, δηλαδή, αποκλειστικά δικά της. Για να καταστεί σαφής ο χαρακτηρισμός «εγγενή» κριτήρια, αξίζει να παρακολουθήσουμε πώς στον αντίποδα αυτών των κριτηρίων βρίσκονται, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνευτική προσέγγιση, «εξωγενή» κριτήρια αξιολόγησης της τέχνης, τα οποία την αξιολογούν και την κρίνουν με βάση τα αποτελέσματά της. Τα κριτήρια αυτά ονομάζονται «εξωγενή», διότι κρίνουν την τέχνη βάσει της επίδρασής της στον άνθρωπο, στην κοινωνία, στην ηθική, στην εκπαίδευση, στη γνώση, σε κάθε περίπτωση, βάσει της επίδρασής της σε δραστηριότητες ή κατηγορίες διαφορετικές από την ίδια.

Οι μελετητές τους οποίους θα παρουσιάσουμε πρώτα θεωρούν, πως δεν μπορεί να συναχθεί από τον διάλογο *Πολιτεία* και από αναφορές σε άλλους πλατωνικούς διαλόγους μία συστηματοποιημένη σκέψη, η οποία να μπορεί να αποκληθεί «πλατωνική αισθητική θεωρία». Οι μελετητές αυτοί θεωρούν πως η τέχνη δεν είχε αντιμετωπιστεί στη σκέψη του Πλάτωνος ως μία αυτόνομη δραστηριότητα. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε

τους μελετητές εκείνους, οι οποίοι θεωρούν πως δεν είναι δυνατόν να θεωρήσουμε πως ο Πλάτων είχε κάποια θεωρία περί τέχνης. Κατά την άποψή τους, δεν εμφανίζεται στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο μία συστηματική ενασχόληση με το θέμα της τέχνης, ούτε υπάρχει, περαιτέρω, ένας διαχωρισμός των «καλών τεχνών» ως ξεχωριστής ομάδας τεχνών. Σε αυτήν την ενότητα θα εξεταστούν επίσης οι μελετητές εκείνοι οι οποίοι δεν θεωρούν πως η «αισθητική» σκέψη του Πλάτωνος διαχωρίζεται από τις άλλες κατηγορίες της σκέψης του, γι' αυτό αρνούνται τον διαχωρισμό ανάμεσα σε εγγενή και εξωγενή κριτήρια αξιολόγησης της τέχνης εκ μέρους του Πλάτωνος. Η τέχνη θεωρείται εδώ συνεχής και αναπόσπαστη από το σύνολο των αντιλήψεων του συγκεκριμένου φιλοσόφου. Τέλος, θα παρουσιάσουμε τους μελετητές εκείνους οι οποίοι θεώρησαν πως ο Πλάτων αποδίδει μία αυτονομία στην τέχνη και πως είχε, τελικά, κάποια «αισθητική θεωρία».

5. 1. Οι μελετητές οι οποίοι απορρίπτουν την ύπαρξη μίας «αισθητικής θεωρίας» στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο.

Σύμφωνα με τον E. J. Urwick, η τέχνη για τον Πλάτωνα δεν ήταν ένας στόχος η ίδια, αλλά κατείχε μία θέση στην ιδανική ζωή η οποία βασιζόταν στις υπηρεσίες τις οποίες η ίδια προσέφερε στην εκπαίδευση. Σύμφωνα με την ανάγνωση του Urwick, όλη η εκπαίδευση βασιζόταν στην τέχνη και το περιβάλλον της υγιούς ανάπτυξης των νέων διαπνεόταν από εκείνη. Αυτή ήταν η λειτουργία της: να οδηγήσει τα συναισθήματα στην οδό προς την αρετή¹¹³⁶. Ο Urwick θεωρεί πως αν η τέχνη αντιμετωπίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο, ως υπηρέτης της πνευματικής ζωής, θα έχει απεκδυθεί, για τον Πλάτωνα, των κινδύνων της. Όμως, αν υπάρξουν διαμαρτυρίες, ότι η τέχνη δεν μπορεί να φθάσει στην ακμή της, όταν υποτάσσεται σε όλους και στα πάντα και πρέπει να αφεθεί ελεύθερη — να γίνει ένας στόχος η ίδια —, τότε, όπως οτιδήποτε εγείρει μία τέτοια αξίωση, πρέπει να απομακρυνθεί από την καλή ζωή¹¹³⁷.

Ο J. W. H. Atkins συνεχίζει αυτήν την αντίληψη τονίζοντας την επιρροή, την οποία είχε η τέχνη για τον Πλάτωνα, στη διαμόρφωση του χαρακτήρα. Η τέχνη αντιμετωπίζεται στην *Πολιτεία*, κατά τον Atkins, σε σχέση με τη ζωή¹¹³⁸. Ο συγκεκριμένος μελετητής μάς προτρέπει να μην ξεχνάμε, πάνω απ' όλα, τις παρατηρήσεις του Πλάτωνος σχετικά με την ουσιώδη αρετή της τέχνης, ειδικότερα στη σχέση της με την ανθρώπινη ζωή. Η τέχνη εμφανίζεται στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, σύμφωνα με

¹¹³⁶ E. J. Urwick (1920), 198.

¹¹³⁷ Στο ίδιο, 202.

¹¹³⁸ J. W. H. Atkins (1934), 66.

τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, να είναι πρώτα και κύρια επιρροή και όχι όργανο διδασκαλίας· αποσκοπεί κυρίως στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και όχι στη μετάδοση ηθικών αρχών ή δογμάτων¹¹³⁹. Ο ρόλος της τέχνης, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, είναι να μεταδίδει μία σωστή αίσθηση των αξιών. Στην πραγματικότητα, επομένως, ο Πλάτων επιφυλάσσει ένα ρόλο για την τέχνη, αυτόν της διαμόρφωσης του χαρακτήρα, ο οποίος την απομακρύνει από τη θεμελίωση της αυτονομίας της¹¹⁴⁰.

Ο S. Zink, συμφωνεί και αυτός με τους Urwick και Atkins, πως η τέχνη προοριζόταν από τον Πλάτωνα να έχει έναν εκπαιδευτικό ρόλο και να λειτουργεί με στόχο τη διαμόρφωση του χαρακτήρα. Για τον Πλάτωνα, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, το μεγαλύτερο αγαθό ήταν η πνευματική ενατένιση των Ιδεών και η τέχνη αποτελούσε διαστρέβλωση της αλήθειας. Είδαμε στο δέκατο Βιβλίο πως η τέχνη είναι τρεις φορές απομακρυσμένη από την αλήθεια (βλ. *Πολιτεία*, 597e3-4), πως ο καλλιτέχνης αντιγράφει τα φυσικά αντικείμενα, τα οποία είναι τα ίδια μιμήσεις των πραγματικών αντικειμένων και, επιπλέον, τα αντιγράφει ατελώς (βλ. 598a1-b8)¹¹⁴¹. Η τέχνη, επομένως, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, την οποία αποδεχόταν τελικά ο Πλάτων στην ιδανική πολιτεία, ήταν μία κατάλληλα λογοκριμένη τέχνη, η οποία λειτουργούσε ως μέσο εκπαίδευσης¹¹⁴². Ο Αριστοτέλης, ισχυρίζεται συγκεκριμένα ο Zink, διαφέρει από τον Πλάτωνα, δεδομένου ότι αναγνωρίζει το δικαίωμα της τέχνης να έχει μία επίδραση καθαρά δική

¹¹³⁹ Στο ίδιο, 68.

¹¹⁴⁰ Στο ίδιο, 69.

¹¹⁴¹ Τα θέματα αυτά, τα οποία εμφανίζονται στο δέκατο Βιβλίο, παρουσιάστηκαν στο Κεφάλαιο 3 στην ενότητα 3. 1.

¹¹⁴² S. Zink (1950), 549.

της, διαφορετική από την επίδραση της γνώσης ή της αρετής και της ευσέβειας. Ο Πλάτων, όμως, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, ουδέποτε αναγνώρισε στην τέχνη ένα τέτοιο δικαίωμα¹¹⁴³.

Ομοίως ο R. C. Lodge, ισχυρίζεται πως η τελική κρίση του Πλάτωνος για την αισθητική επικαλύπτεται και συγχωνεύεται με την τελική κρίση του για την ηθική, την πολιτική, την επιστημολογία και τη μεταφυσική¹¹⁴⁴. Ο N. R. Murphy αποφαίνεται σχετικά πως ο Πλάτων αρνείται στην τέχνη την αυτονομία ή «οποιαδήποτε εγγενή αξία»¹¹⁴⁵. Υπάρχουν, εν τούτοις, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, στοιχεία στον συλλογισμό του Πλάτωνος για την ομορφιά, τα οποία θα μπορούσαν να τον οδηγήσουν —θα μπορούσε κανείς να υποθέσει— σε μία πολύ διαφορετική σύλληψη της τέχνης από αυτήν η οποία δίδεται στο τέλος της *Πολιτείας*. Φαίνεται, όμως, δύσκολο να εξηγηθεί γιατί ο Πλάτων δεν εκφράζει μία τέτοια σύλληψη, «εκτός αν υποθέσουμε», σύμφωνα με τον Murphy, «πιθανόν ένα αξιοσημείωτο κενό στη σκέψη του»¹¹⁴⁶.

Ο E. A. Havelock αναφέρει ενδεικτικά μελετητές του πλατωνικού έργου, οι οποίοι έχουν αρνηθεί οποιαδήποτε «αισθητική θεωρία» σε αυτό. Ανάμεσα σε αυτούς συγκαταλέγει τους: U. Wilamowitz, P. Shorey και P. Friedländer¹¹⁴⁷. Σ' αυτούς προσθέτει τους H. J. Paton, E. E. Sikes και S. Rosen, οι οποίοι επιχειρηματολογώντας σε διαφορετικά θεματικά πλαίσια, έχουν καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η τελική απόφαση του Πλάτωνος για την ποίηση είναι επιστημολογική, έτσι ώστε ο αποκλεισμός της

¹¹⁴³ Στο ίδιο, 550.

¹¹⁴⁴ R. C. Lodge (1953), 212.

¹¹⁴⁵ N. R. Murphy (1960), 230.

¹¹⁴⁶ Στο ίδιο, 233.

¹¹⁴⁷ Βλ. P. Shorey (1903), U. von Wilamowitz-Moellendorff (1919) και P. Friedländer (1964).

ποίησης εκ μέρους του καθορίζεται από τις προκείμενες του συστήματός του για τη γνώση¹¹⁴⁸. Ένας μεγάλος αριθμός μελετητών, μεταξύ των οποίων ο Havelock αναφέρει τους: W. C. Greene, J. Tate, G. M. A. Grube, R. G. Collingwood, T. B. L. Webster, F. M. Cornford, R. C. Lodge και W. J. Verdenius, προσπάθησαν να αποφύγουν αυτό το συμπέρασμα, παρακινημένοι από δύο κατανοητές, αλλά «λανθασμένες», σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, παραδοχές¹¹⁴⁹: πρώτον, ότι η τέχνη πρέπει να σήμαινε για τον Πλάτωνα σχεδόν ό, τι σημαίνει και για εμάς σήμερα και, κατά συνέπεια, πρέπει να ενταχθεί στο πλατωνικό σύστημα και δεύτερον, ότι η ελληνική τέχνη περιελάμβανε και την ελληνική ποίηση.

Ο Havelock ισχυρίζεται πως το ενδεχόμενο μίας αισθητικής έννοιας, ως διακριτής θεματικής, εμφανίζεται πρώτα με τον Αριστοτέλη και δεν προϋπήρχε στην πλατωνική σκέψη¹¹⁵⁰. Είναι ακατάλληλο, κατά τον Havelock, να ασχοληθούμε —όπως για παράδειγμα, ο W. J. Verdenius, τον οποίο αναφέρει— με τη θεωρία του Πλάτωνος για τη μίμηση και την επιρροή της στη μετέπειτα «κλασική» αντίληψη της καλλιτεχνικής μίμησης, ως αν ο συγκεκριμένος φιλόσοφος να είχε ήδη αναπτύξει μία «θεωρία της αισθητικής»¹¹⁵¹.

Η άποψη του J. P. Maguire σχετικά είναι, πως αν και ο Πλάτων έχει πολλά να πει για την ομορφιά και την τέχνη χωριστά, σε αντίθεση με εμάς,

¹¹⁴⁸ Βλ. H. J. Paton (1921/1922), E. E. Sikes (1969) και S. Rosen (1988).

¹¹⁴⁹ E. A. Havelock (1963), σημ. 37, 30. Βλ. κατά τη σειρά παρουσίασής τους: W. C. Greene (1950), J. Tate (1938), G. M. A. Grube (1927), G. M. A. Grube (1958), G. M. A. Grube (1974), R. G. Collingwood (1925), T. B. L. Webster (1939), T. B. L. Webster (1952), T. B. L. Webster (1956), F. M. Cornford (1941), R. C. Lodge (1953) και W. J. Verdenius (1949).

¹¹⁵⁰ E. A. Havelock (1963), σημ. 37, 30. Μαζί του συμφωνούν οι W. E. Dewey (1966), 77, M. H. Abrams (1953), 72. Για τον ισχυρισμό πως ούτε ο Αριστοτέλης είχε θεμελιώσει μία «αισθητική θεωρία» βλ. A. Armstrong (1941), 123-125, J. Moravcsik (1982), 33.

¹¹⁵¹ W. J. Verdenius (1949), 38, 41.

σπάνια συνδυάζει αυτές τις δύο. Προσφέρει ζωηρές περιγραφές της αισθητικής εμπειρίας στο *Συμπόσιο*, στον *Φαίδρο*, στο έκτο και στο έβδομο Βιβλίο της *Πολιτείας* και αναφέρεται συχνά στην ευχαρίστηση η οποία παράγεται από την τέχνη, στα έργα *Γοργίας*, *Ιππίας Μείζων* και *Νόμοι*. Το πιο αξιοσημείωτο γεγονός, κατά τη γνώμη του συγκεκριμένου ερμηνευτή, είναι ότι στις σπάνιες περιπτώσεις στις οποίες ο Πλάτων δεν συσχετίζει την τέχνη με την ομορφιά, η ομορφιά την οποία αναφέρει φαίνεται να είναι μία ηθική, όχι μία αισθητική αξία¹¹⁵². Η ομορφιά, η οποία αποτελεί ουσιώδες μέρος της λειτουργίας της τέχνης, φαίνεται να είναι περισσότερο μία ηθική, παρά μία αισθητική αξία¹¹⁵³.

Ο ίδιος μελετητής σε επόμενο άρθρο του ένα χρόνο μετά, αναρωτιέται αν είναι η αισθητική του Πλάτωνος ηθικολογική, με την έννοια ότι μειώνει όλα τα κριτήρια της τέχνης, συμπεριλαμβανομένης της ομορφιάς, στο κριτήριο της ηθικής χρησιμότητας. Η απάντηση στο ερώτημα αυτό έχει ήδη προταθεί. Δεν υπάρχει, καταλήγει ο Maguire, αμφιβολία ότι οι διάφορες στάσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη είναι συχνά αρκετά ηθικολογικές. Ως παιδαγωγός, συχνά εγκρίνει ή καταδικάζει την τέχνη με βάση τα ηθικά αποτελέσματά της. Σίγουρα αισθάνεται ότι καμία τέχνη, η οποία έχει επιβλαβείς ηθικές συνέπειες, δεν είναι καλή τέχνη¹¹⁵⁴.

Ο W. J. Oates παραδέχεται, απαντώντας στο συγκεκριμένο θέμα, πως θα ήταν ίσως υπερβολικό να πούμε ότι υπάρχει μία πλατωνική «θεωρία περί αισθητικής» ή μία πλατωνική «φιλοσοφία περί τέχνης». Ο ίδιος ο Πλάτων, σύμφωνα με τον Oates, ποτέ δεν έθεσε ένα τέτοιο πρόβλημα. Η πορεία του, στο μεγαλύτερο μέρος της, ήταν προς άλλες κατευθύνσεις, άλλοτε

¹¹⁵² J. P. Maguire (1964), 391.

¹¹⁵³ Στο ίδιο, 401.

¹¹⁵⁴ J. P. Maguire (1965), 182.

ηθικές, άλλοτε πνευματικές ή μεταφυσικές, άλλοτε θρησκευτικές. Μόνον κατά τη διάρκεια της πορείας του ή, κατά περίπτωση, ασχολιόταν ο ίδιος με την τέχνη. Όμως, ήταν τέτοια η μεγαλοφυΐα του, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, ώστε έθεσε τους περισσότερους από τους θεμελιώδεις προβληματισμούς οι οποίοι εμπεριέχονται στη λογοτεχνική κριτική και τη φιλοσοφία της τέχνης¹¹⁵⁵.

Η I. Murdoch απορρίπτει επίσης την περίπτωση για μία αυτονομία της τέχνης στην πλατωνική σκέψη και ισχυρίζεται πως η τέχνη στο πλατωνικό έργο πρέπει να θεωρείται πάντα στη σχέση της με την αλήθεια και την αρετή. Η «ομορφιά» δεν μπορεί να συζητηθεί «μόνη της»¹¹⁵⁶, εξηγεί η ίδια. Δεν υπάρχει, σύμφωνα με την Murdoch, με αυτήν την έννοια, μία πλατωνική άποψη «καθαρά αισθητική»¹¹⁵⁷. Ομοίως θεωρεί ο A. Cameron· σύμφωνα με αυτόν, ο Πλάτων ήταν έντονα ευαίσθητος στη γοητεία της ποίησης, παρ' όλα αυτά δεν μπορούσε, «να επιτρέψει στον εαυτό του την πολυτέλεια», ή να την επιτρέψει σε εμάς, να αποδώσει μία απόλυτη ελευθερία στην ποίηση, ώστε να γίνει αυτόνομη¹¹⁵⁸.

Ακριβώς στο ίδιο ερμηνευτικό πλαίσιο κινείται ο J. Fisher, κατά τον οποίον φαίνεται ότι οι περισσότεροι συγγραφείς, που ασχολούνται με τον Πλάτωνα, υποθέτουν ότι αυτός είχε μία θεωρία περί τέχνης. Οι περισσότεροι από αυτούς τους μελετητές, κατά τη γνώμη του, υποθέτουν ότι η θεωρία της τέχνης του Πλάτωνος ήταν μία «κακή θεωρία»¹¹⁵⁹. Ο Fisher αναγνωρίζει βέβαια πως ορισμένοι, όπως είναι γι' αυτόν ο R. C.

¹¹⁵⁵ W. J. Oates (1972), 29.

¹¹⁵⁶ I. Murdoch (1977), 72.

¹¹⁵⁷ Στο ίδιο, 72.

¹¹⁵⁸ A. Cameron (1978), 55.

¹¹⁵⁹ J. Fisher (1982), 93.

Lodge και ο C. Cavarnos¹¹⁶⁰, ακολουθούν πολύ πιο αμυντικές ερμηνείες σε σχέση με τα προτερήματα αυτής της θεωρίας. Άλλοι, εκτιμά ο Fisher, όπως ο P. Shorey¹¹⁶¹ και ο U. von Wilamowitz-Moellendorff¹¹⁶², σε έργα γενικότερης φύσεως, υποστηρίζουν ότι ο Πλάτων δεν είχε καμία θεωρία περί τέχνης¹¹⁶³. Η I. Murdoch, την οποία ο συγκεκριμένος ερμηνευτής αναφέρει, υποστήριξε ότι ο Πλάτων παρέχει αρκετό υλικό για μία «αισθητική θεωρία»¹¹⁶⁴. Δεν προβλέπει, ωστόσο ο συγκεκριμένος φιλόσοφος, κατά τη γνώμη του Fisher, μία τέτοια θεωρία, οπότε κάθε απόδοση μίας θεωρίας της τέχνης στον Πλάτωνα, στην καλύτερη περίπτωση θα πρέπει να ονομαστεί πλατωνική και όχι του Πλάτωνος.

Συμφωνώντας με όλους τους παραπάνω, ο R. A. Goodrich θεωρεί πως η ποίηση αξιολογείται συνεχώς από τα αποτελέσματά της πάνω σε αυτούς που την αποδέχονται. Πρωταρχικό μέλημα του Πλάτωνος, κατά συνέπεια, έγινε η εξωγενής αξία και αξιολόγηση της ποίησης. Ο Goodrich θεωρεί πως αν και μπορεί στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο η τέχνη να αξιολογηθεί από —σε μεγάλο βαθμό— αυτόνομα πρότυπα, η υψηλή ποίηση μπορεί, ωστόσο, να συνυπάρχει αρκετά άνετα με την ηθική ανομία. Στην καλύτερη περίπτωση, ως εκ τούτου, η ποίηση μπορεί να έχει εργαλειακή αξία, όπως έχουν οι ύμνοι προς τους θεούς και τα εγκώμια των αγαθών ανδρών. Αυτό το οποίο θα πρέπει να είναι άξιο θαυμασμού για τον άνθρωπο, όπως φαίνεται, θα πρέπει να αξίζει τον θαυμασμό στην

¹¹⁶⁰ Βλ. R. C. Lodge (1953), C. Cavarnos (1973).

¹¹⁶¹ Βλ. P. Shorey (1903).

¹¹⁶² Βλ. U. von Wilamowitz-Moellendorff (1919).

¹¹⁶³ J. Fisher (1982), 93.

¹¹⁶⁴ I. Murdoch (1977), 72.

ποίηση: η σοφία, η λογική, η αρμονία και τα παρόμοια¹¹⁶⁵. Ο J. Moravcsik συμφωνεί· μάλιστα, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, ούτε ο Πλάτων, ούτε ο Αριστοτέλης είχαν «αισθητικές θεωρίες». Είδαν, δικαίως, κατά τη γνώμη του, ότι οι ερωτήσεις οι σχετικές με την ομορφιά και την απόλαυσή της είναι ξεχωριστές από τα ερωτήματα για το τι ένα έργο τέχνης είναι και τι χρειάζεται για να εκτιμήσει κανείς την τέχνη¹¹⁶⁶. Δεν υπάρχει, διατείνεται ο Moravcsik, χώρος στη φιλοσοφία του Πλάτωνος για μία «αυτονομία της αισθητικής»¹¹⁶⁷.

Η D. Bogdan από την πλευρά της, καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο Πλάτων δεν είχε πρόσβαση στην έννοια ενός αισθητικού ή ποιητικού προτύπου, καθώς το φιλοσοφικό του σύστημα αναγνώριζε μόνο την πραγματικότητα των Ιδεών. Δεν είχε, επομένως, ο Πλάτων καμία άλλη επιλογή, παρά μόνο να απομακρύνει την ποίηση ως μία κατώτερη μορφή της σκέψης και ως ένα μερικό όραμα της πραγματικότητας. Θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε, σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, ότι το πλαίσιο αναφοράς, το οποίο επέλεξε ο ίδιος ο Πλάτων, περιορίζει την αντίληψή του για τη φύση της ποίησης: γι' αυτόν, αν η ποίηση δεν είναι φιλοσοφία, το μόνο που μπορεί να είναι, είναι ένα είδος ρητορικής¹¹⁶⁸.

Την ίδια αντίληψη με τους προαναφερθέντες έχει και ο G. R. F. Ferrari, ο οποίος συμφωνεί συγκεκριμένα με τον Goodrich. Σύμφωνα με τον Ferrari, έχουμε την τάση να θεωρούμε δεδομένο τον μυθοπλαστικό χαρακτήρα του έργου τέχνης. Τα ποιήματα, τα θεατρικά έργα, τα μυθιστορήματα είναι απλή μυθοπλασία. Αν ως τέτοια, είναι θετικά ή αρνητικά για εμάς,

¹¹⁶⁵ R. A. Goodrich (1982), 135.

¹¹⁶⁶ J. Moravcsik (1982), 33.

¹¹⁶⁷ Στο ίδιο, 43.

¹¹⁶⁸ D. Bogdan (1983), 10.

είναι ένα εντελώς ξεχωριστό θέμα. Ο Πλάτων, όμως, σκέφτεται το ζήτημα, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, διαφορετικά¹¹⁶⁹. Οι κανόνες οι οποίοι πρέπει να ακολουθούνται από την ποίηση δεν είναι κανόνες ειδικά δικοί της, αλλά τα μέτρα και οι κανόνες της αλήθειας και της νόησης, οι οποίοι εισάγονται από το είδος του σοβαρού διαλόγου, στον οποίο ο Σωκράτης ήθελε να συμμετέχει¹¹⁷⁰. Η ζωτικής σημασίας προκειμένη για το επιχείρημα του Πλάτωνος σ' αυτό το σημείο, καταλήγει ο Ferrari, είναι σαφώς μία ηθική προκειμένη και όχι αυτό που θα ονομάζαμε μία αισθητική προκειμένη¹¹⁷¹.

Η γνώμη του R. B. Rutherford σχετικά είναι, πως οι λόγοι για τους οποίους οι τέχνες απομακρύνονται από την ιδανική πολιτεία δεν είναι σε καμία περίπτωση, κατά την εκτίμηση του συγκεκριμένου ερμηνευτή, «καθαρά αισθητικοί»¹¹⁷². Στο τρίτο Βιβλίο η ποίηση και οι τέχνες γενικά είναι ευάλωτες για τρεις λόγους: α) Περιέχουν ηθικά απαράδεκτο ή εκπαιδευτικά ανεπιθύμητο υλικό. β) Προσποιούνται πως κατέχουν μία γνώση και μία αυθεντία την οποία δεν διαθέτουν και έτσι παραπλανούν και εξαπατούν τους αδαείς. γ) Ικανοποιούν και υποβαθμίζουν τα συναισθήματα, αντί να βελτιώνουν ηθικά και πνευματικά τον άνθρωπο. Η δεύτερη κριτική της τέχνης, αυτή του δέκατου Βιβλίου, αποτέλεσε ιδιαίτερο αντικείμενο κριτικής, δεδομένου ότι λίγοι αν όχι σχεδόν κανείς από τους σύγχρονους αναγνώστες του Πλάτωνος, εκτιμά ο Rutherford, δεν δείχνουν συμπάθεια σε οποιαδήποτε εκδοχή μίας θεωρίας των Ιδεών. Όμως, είναι προτιμότερο, σύμφωνα πάντα με τον ίδιο ερμηνευτή, να

¹¹⁶⁹ G. R. F. Ferrari (1989), 98.

¹¹⁷⁰ Στο ίδιο, 105.

¹¹⁷¹ Στο ίδιο, 138.

¹¹⁷² R. B. Rutherford (1995), 232.

παραδεχθούμε ότι υπάρχει ένα αναμφισβήτητο στοιχείο σε αυτήν την πλατωνική κριτική, το οποίο υποβιβάζει την τέχνη σε ένα σημείο, τρεις φορές απομακρυσμένο από την πραγματικότητα (βλ. 597e3-4). Τελικά, υπάρχει, κατά τον Rutherford, στην πλατωνική σκέψη μία «θεμελιώδης διαφορά μεταξύ πραγματικότητας και τέχνης»¹¹⁷³. υπάρχει μία θεμελιώδης διαφορά μεταξύ ζωής και τέχνης, κατά την ερμηνεία του συγκεκριμένου ερμηνευτή, και στην περίπτωση αυτή, είτε πιστεύουμε στις Ιδέες είτε όχι, η τέχνη καθίσταται παράγωγο και προσλαμβάνει παρασιτικό χαρακτήρα σε σχέση με την πραγματικότητα¹¹⁷⁴.

Με τον ίδιο τρόπο κατανοεί ο M. H. Abrams την απουσία μίας «αισθητικής θεωρίας» στο πλατωνικό έργο. Από τον ισχυρισμό στο δέκατο Βιβλίο πως η τέχνη μιμείται τον κόσμο των φαινομένων, προκύπτει ότι τα καλλιτεχνικά έργα βρίσκονται στην κατώτερη βαθμίδα της τάξης των υπαρχόντων πραγμάτων. Ακόμη, δεδομένου ότι η σφαίρα των Ιδεών αποτελεί τον έσχατο τόπο όχι μόνον της πραγματικότητας αλλά και της αξίας, η ετυμολογία ότι η τέχνη είναι τρεις φορές απομακρυσμένη από την αλήθεια, συνεπάγεται αυτομάτως ότι είναι εξίσου μακριά από τις Ιδέες του Ωραίου και του Αγαθού. Όλα τα πράγματα, τελικά, συμπεριλαμβανομένης της τέχνης, κρίνονται, σύμφωνα με τον Abrams, σε έσχατη ανάλυση, με κριτήριο τη σχέση τους με τις Ιδέες¹¹⁷⁵.

Οι σωκρατικοί διάλογοι, λοιπόν, εξηγεί ο ίδιος μελετητής, δεν περιλαμβάνουν μία αισθητική θεωρία με την αυστηρή έννοια του όρου, διότι ούτε η δομή του πλατωνικού κόσμου ούτε η διαλεκτική του φιλοσόφου μάς επιτρέπουν να θεωρήσουμε την ποίηση ως ποίηση —ως

¹¹⁷³ Στο ίδιο, 232.

¹¹⁷⁴ Στο ίδιο, 232.

¹¹⁷⁵ M. H. Abrams (1953), 26.

ένα συγκεκριμένο και χαρακτηριστικό είδος συνθέσεως το οποίο έχει τα δικά του κριτήρια και τον δικό του λόγο ύπαρξης. Στους διαλόγους μία μόνον κατεύθυνση είναι δυνατή και ένα μόνο ζήτημα: η ολοκλήρωση, η τελειοποίηση της κοινωνίας και του ανθρώπου. Έτσι το πρόβλημα της τέχνης δεν μπορεί ποτέ να διαχωριστεί, σύμφωνα με τον Abrams, από τα προβλήματα της αλήθειας, της δικαιοσύνης και της αρετής¹¹⁷⁶.

Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε τους μελετητές εκείνους οι οποίοι, στο πλαίσιο απόρριψης μίας «αισθητικής θεωρίας» στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, αρνούνται επίσης την περίπτωση ύπαρξης μίας «θεωρίας της τέχνης» σε αυτόν.

5. 2. 1. Οι μελετητές οι οποίοι θεωρούν πως ο Πλάτων δεν είχε μία «θεωρία περί τέχνης».

Στο πλαίσιο της απόρριψης της ύπαρξης μίας «αισθητικής θεωρίας» στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, εξετάζονται οι μελετητές εκείνοι οι οποίοι θεώρησαν πως ο Πλάτων δεν είχε αναπτύξει στη σκέψη του μία «θεωρία της τέχνης». Οι μελετητές αυτοί θεώρησαν πως, αφού η τέχνη δεν είχε αντιμετωπιστεί στη σκέψη του Πλάτωνος ως μία αυτόνομη δραστηριότητα, ο ίδιος δεν είχε αντιμετωπίσει το ενδεχόμενο οι «καλές τέχνες» να αποτελέσουν μία ιδιαίτερη ομάδα τεχνών.

Ο Η. Kuhn ισχυρίζεται χαρακτηριστικά πως μόνο ένας άκριτος μελετητής θα μπορούσε να εντοπίσει στους αρχαίους συγγραφείς μία «θεωρία της τέχνης». Κατά τη γνώμη του, καθώς ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος τοποθετούσε την ποίηση σε παραλληλισμό με τη ζωγραφική από μία

¹¹⁷⁶ Στο ίδιο, 27.

άποψη, κατά τον ίδιο τρόπο τη συνέκρινε με την ιστοριογραφία και τη φιλοσοφία από κάποια άλλη. Η τέχνη, δηλαδή, της ποίησης και της ζωγραφικής δεν ήταν απομονωμένες στη σκέψη του Πλάτωνος, ως «καλές» τέχνες. Η μίμηση, παρ' όλο που αποτελεί επαναλαμβανόμενο και αναπόσπαστο στοιχείο της τέχνης στον διάλογο *Πολιτεία*, ήταν «ένας περιστασιακός συσχετισμός» για τον Πλάτωνα, κατά τον Kuhn και «όχι ένας στέρεος πυρήνας θεωρίας»¹¹⁷⁷.

Ο W. Tatarkiewicz ακολουθεί την ίδια άποψη και ισχυρίζεται, πως παρά τις πολυάριθμες αρχαίες κατηγοριοποιήσεις των τεχνών, καμία από αυτές δεν διαχώρισε αυτό το οποίο είναι το πιο σημαντικό για την αισθητική. Καμία δεν αντιμετώπισε, δηλαδή, το ενδεχόμενο οι «καλές» τέχνες να αποτελούσαν μία ξεχωριστή ομάδα τεχνών. Κατά τον ίδιο ερμηνευτή, μπορεί να υπάρχει κάποια συγγένεια ανάμεσα στην αντίληψή μας για τις «καλές» τέχνες και στην αντίληψη των Αρχαίων περί των «ελεύθερων» τεχνών, των τεχνών για χάρη της διασκέδασης, των «ποιητικών» τεχνών. Όμως, σημειώνει ο Tatarkiewicz, όλες αυτές οι αρχαίες κατηγοριοποιήσεις ήταν ευρύτερες από την κατηγορία των «καλών» τεχνών και, ταυτόχρονα, στενότερες. Μερικές από τις ελεύθερες τέχνες, μερικές από τις ψυχαγωγικές τέχνες και μερικές από τις παραγωγικές τέχνες άνηκαν στις «καλές» τέχνες, αλλά όχι όλες. Ούτε η ελευθερία, ούτε η ψυχαγωγία, ούτε η παραγωγικότητα δεν ήταν ιδιότητες με τις οποίες μπορούσε κανείς να καθορίσει τις τέχνες και να τις διακρίνει από τις κατασκευαστικές τέχνες.

Μεταξύ των αρχαίων ταξινομήσεων, αυτή η οποία βρέθηκε πλησιέστερα στη σύγχρονη ταξινόμηση των «καλών» τεχνών ήταν, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, η διαίρεσή τους σε «παραγωγικές» και «μιμητικές», αλλά η έλλειψη ακρίβειας στην αντίληψη των Αρχαίων περί

¹¹⁷⁷ H. Kuhn (1950), 129.

της μίμησης μειώνει, κατά τη γνώμη του, τη σημασία της ταξινόμησης. Υπάρχουν, σημειώνει ο ίδιος μελετητής, τουλάχιστον τρεις λόγοι, οι οποίοι οδηγούν τους σύγχρονους μας στοχαστές στη διάκριση των «καλών» τεχνών: οι τέχνες, πρώτον, επιδιώκουν την ομορφιά, δεύτερον, εκφράζουν τα συναισθήματα και, τρίτον, κατευθύνονται από τη φαντασία. Ο πρώτος λόγος, πως οι τέχνες επιδιώκουν την ομορφιά, δεν μπορούσε να εγκριθεί από τους Έλληνες, κατά τον Tatarkiewicz, επειδή απαιτούσαν την ομορφιά σε όλες τις τέχνες, τόσο στις τεχνικές κατασκευές, όσο και στις καλές τέχνες. Είχαν το δικαίωμα να έχουν μία τέτοια απαίτηση, επειδή κατανοούσαν την ομορφιά με μία ευρεία σημασία, πιο κοντά σε ό, τι οι σύγχρονοι αποκαλούν «τελειότητα» από ό, τι σε αυτό που αποκαλούν «όμορφο» ή «ωραίο». Ο δεύτερος λόγος — η έκφραση των συναισθημάτων — εφαρμόζοταν από τους Έλληνες της κλασικής περιόδου μόνο στην ποίηση και τη μουσική, ποτέ στη γλυπτική και στη ζωγραφική. Ο τελευταίος λόγος, αυτός κατά τον οποίον οι «καλές» τέχνες κατευθύνονται από τη φαντασία, ποτέ δεν εφαρμόζεται για την κατάταξη των τεχνών, διότι σε παλαιότερες εποχές οι αρχαίοι δεν συνέδεαν τη φαντασία με την ανθρώπινη παραγωγή και αργότερα τη συνέδεσαν με κάθε ανθρώπινη παραγωγή και όχι μόνο με τις «καλές» τέχνες¹¹⁷⁸. Όπως ο P. O. Kristeller έχει δείξει, ήταν μόνο στον δέκατο όγδοο αιώνα όπου αναγνωρίστηκε ότι η ποίηση, η μουσική, η ζωγραφική, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική και ο χορός ανήκαν στην ίδια κατηγορία τεχνών¹¹⁷⁹. Δεν μπορούμε, κατά τον Tatarkiewicz, να κατηγορήσουμε τους

¹¹⁷⁸ W. Tatarkiewicz (1963), 239.

¹¹⁷⁹ Βλ. P. Kristeller (1951/1952). Ο R. Brumbaugh (1976), 44 διαφωνεί· ο Πλάτων διαχώριζε, κατά τη γνώμη του, τις «καλές τέχνες» από τις «παραγωγικές».

Έλληνες «ότι δεν γνώριζαν ό, τι οι σύγχρονοι στοχαστές 2.000 χρόνια αργότερα αγνοούσαν»¹¹⁸⁰.

Μία θεωρία της τέχνης, εξηγεί ο Fisher αναφερόμενος στο ίδιο θέμα, είναι πάρα πολύ στοχαστική, πολύ αφηρημένη, πολύ θεωρητική για τον Πλάτωνα, ο οποίος ήταν πάντα ένας πρακτικός στοχαστής. Ο Fisher αναφέρει τον Friedländer, κατά τον οποίον δεν μπορεί κανείς ποτέ να κατανοήσει σωστά και να αξιολογήσει τον όρο της μίμησης, όσο αυτός ερμηνεύεται ως μία γενικά ισχύουσα φιλοσοφία της τέχνης, «την κατασκευή της οποίας ο Πλάτων ποτέ δεν προέβλεψε»¹¹⁸¹. Το ερώτημα είναι, ωστόσο, για τον Fisher, κατά πόσον ο Πλάτων ήταν τόσο απασχολημένος με τις πρακτικές πτυχές της καθημερινής ζωής, ώστε μία θεωρία της τέχνης να ήταν ξένη προς τις επιθυμίες του¹¹⁸². Η απάντηση είναι, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, ότι δεν υπάρχει απόδειξη από τα κείμενα ότι αυτό ήταν ποτέ στην πρόθεσή του, αν και είχε πάντα θεωρηθεί ως δεδομένο από ένα μεγάλο μέρος αυτών που γράφουν για τον Πλάτωνα, ότι αυτός ακριβώς ήταν ο στόχος του. Ο Fisher αναφέρει τον P. Shorey, ο οποίος αρνήθηκε οποιαδήποτε θεωρία της τέχνης στον Πλάτωνα, αλλά δεν αρνείται πως υπάρχουν θεωρητικές πτυχές στη σκέψη του σχετικά με τις τέχνες¹¹⁸³.

Φυσικά, παραδέχεται ο Fisher, υπάρχουν θεωρητικές πτυχές στις ανησυχίες του Πλάτωνος και συχνά κάτι σαν μία μερική θεωρία δημιουργείται. Υπάρχει μία θεωρία της ποίησης, η οποία μπορεί να βρεθεί στο πλατωνικό έργο και λιγότερο σαφώς, αλλά πιθανόν ως αμυντική, μία

¹¹⁸⁰ W. Tatarkiewicz (1963), 240.

¹¹⁸¹ P. Friedländer (1964), τόμος I, 119.

¹¹⁸² J. Fisher (1982), 94.

¹¹⁸³ Στο ίδιο, σημ. 9, 95.

θεωρία της ζωγραφικής και, ίσως, αλλά λιγότερο πιθανό, ακόμη και της μουσικής και των άλλων τεχνών. Η σύγχυση αυτών των θεωριών, όμως, κατά τη γνώμη του Fisher, με μία θεωρία της τέχνης δεν οδηγεί σε τίποτε άλλο από παρεξήγηση των προθέσεων του Πλάτωνος¹¹⁸⁴.

Ο Fisher εξετάζει το ενδεχόμενο να είναι η μίμηση το μόνο κοινό χαρακτηριστικό το οποίο ο Πλάτων έβρισκε σε όλα τα έργα τέχνης. Αν η μίμηση νοείται ως αναπαράσταση μπορούμε να πούμε, κατά την άποψή του, με ασφάλεια ότι οι Έλληνες θα είχαν συμφωνήσει ότι ενυπάρχει μεταξύ των τεχνών¹¹⁸⁵. Η μίμηση, όμως, δεν αρκεί, σύμφωνα με τον ίδιο, για την κατανόηση της μουσικής. Με κανέναν κατανοητό τρόπο δεν θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε τις παρατηρήσεις του Πλάτωνος για τη μουσική ως συστατικά στοιχεία μίας συνεκτικής θεωρίας της μίμησης. Η ομορφιά είναι σίγουρα ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό, σύμφωνα με τον Fisher, το οποίο αποδίδει την αξία σε όλες τις τέχνες, όμως, το πρόβλημα στον Πλάτωνα είναι, για τον ίδιο ερμηνευτή, ότι η ομορφιά συζητείται πάντα στο πλαίσιο ενός μεγαλύτερου προβλήματος. Ακόμα και ο *Ιππίας Μείζων*, ο διάλογος ο οποίος αναφέρεται πιο συχνά όταν οι συγγραφείς στρέφονται στο πρόβλημα της ομορφιάς στην πλατωνική σκέψη, είναι, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, «μία άσκηση στη φιλοσοφία και όχι μία αποσαφήνιση της έννοιας της ομορφιάς»¹¹⁸⁶.

Υπάρχει, σύμφωνα με τον Fisher, μία μερική θεωρία την οποία θα μπορούσε κανείς να συνάγει από τον *Φίληβο*, τον *Ιππία Μείζονα*, το *Συμπόσιο*, τον *Φαίδρο*, τον *Ιωνα* και διαλόγους όπως η *Πολιτεία*, οι οποίοι διερευνούν την Ιδέα του Αγαθού, αλλά η θεωρία, η οποία δημιουργεί τις

¹¹⁸⁴ Στο ίδιο, 95.

¹¹⁸⁵ Στο ίδιο, 97.

¹¹⁸⁶ Στο ίδιο, 98.

αρχές της ερμηνείας και της κριτικής για όλες τις τέχνες ποτέ δεν υλοποιείται. Η εφεύρεση πλατωνικών θεωριών είναι ακίνδυνη και συχνά εποικοδομητική, καταλήγει ο ίδιος, «με την προϋπόθεση ότι δεν θα φτάσουμε να πιστεύουμε ότι αυτές είναι του Πλάτωνος»¹¹⁸⁷.

Ο Randall απορρίπτει και αυτός από την πλευρά του, σθεναρά οποιαδήποτε επιβολή μίας γενικής θεωρίας της τέχνης στον Πλάτωνα. «Δεν υπάρχει στον Πλάτωνα καμία θεωρία της τέχνης», αποφαινεται ο ίδιος, «με την έννοια μίας θεωρίας των καλών τεχνών. Αυτό το οποίο έχει εκληφθεί από τους σύγχρονους ερμηνευτές ως μία θεωρία της τέχνης του Πλάτωνος, είναι στην πραγματικότητα η θεωρία του για την ποίηση»¹¹⁸⁸.

Ειδικότερα, η P. Murray θεωρεί πως δεν υπήρχε γλωσσική ή εννοιολογική διάκριση στον ελληνικό κόσμο, ή στην αρχαιότητα γενικά, μεταξύ της χειροτεχνίας και των «καλών» τεχνών. Επιπλέον, η τέχνη δεν θεωρούνταν ως κάτι που θα μπορούσε να διαχωριστεί από την ηθική¹¹⁸⁹. Η ποίηση δεν αντιμετωπιζόταν ποτέ ως ένα θέμα από μόνο του. Πράγματι, το να μιλάμε για μία «άποψη της ποίησης» στον Πλάτωνα, συνεπάγεται ήδη, κατά την άποψή της Murray, μία συστηματοποίηση της σκέψης εκ μέρους του, η οποία μειώνει σημαντικά τον πλούτο της¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁷ Στο ίδιο, 99.

¹¹⁸⁸ J. H. Randall (1970), 145.

¹¹⁸⁹ P. Murray (1996), 1.

¹¹⁹⁰ Στο ίδιο, 2.

5. 2. 2. Οι μελετητές οι οποίοι θεωρούν πως η τέχνη δεν μπορεί να εξεταστεί αποσπασμένη από το σύνολο του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου.

Οι παρακάτω μελετητές αρνούνται να διαχωρίσουν μεταξύ ενδογενών και εξωγενών κριτηρίων αξιολόγησης της τέχνης. Σύμφωνα με τους παρακάτω ερμηνευτές, η «αισθητική» σκέψη του Πλάτωνος δεν διαχωρίζεται από άλλες κατηγορίες της σκέψης του, όπως είναι, για παράδειγμα, η ηθική, η γνωσιοθεωρία ή η πολιτική. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η αξιολόγηση της τέχνης δεν γίνεται με διαχωρισμό κριτηρίων που είτε προέρχονται από την ίδια είτε είναι εξωτερικά αυτής. Η τέχνη δεν απομονώνεται από άλλες κατηγορίες της σκέψης του Πλάτωνος και θεωρείται συνεχής και αναπόσπαστη από το σύνολο των αντιλήψεών του.

Συγκεκριμένα, επιχειρώντας να απαντήσει στο ερώτημα κατά πόσον ο Πλάτων έχει μία «αισθητική θεωρία», ο F. H. Anderson, θεωρεί πως η απάντηση εξαρτάται, μετά από σκέψη, κυρίως από τον καθορισμό των θεματικών περιοχών της πλατωνικής σκέψης. Το πλατωνικό έργο δεν είναι χωρισμένο, σύμφωνα με τον Anderson, με σαφείς διαχωρισμούς, σε ηθικές, θρησκευτικές, πολιτικές ή αισθητικές κατηγορίες. Μάλιστα, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, ο Πλάτων δεν διαχωρίζει καθόλου μεταξύ των «καλών» και των «χρήσιμων» τεχνών. Ο Πλάτων δεν αναγνώριζε καμία τέχνη, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, η οποία να είναι απλώς «τέχνη για την τέχνη»¹¹⁹¹. Δεν απομονώνει μία σφαίρα της τέχνης, ούτε μπορεί κανείς να βρει στον Πλάτωνα οποιοδήποτε κριτήριο της αξίας το οποίο θα μπορούσε να περιορίζεται

¹¹⁹¹ F. H. Anderson (1939), 65.

ειδικά σε μία καλλιτεχνική σφαίρα¹¹⁹². Είναι στη συζήτηση της ποίησης και του χορού, κατά τον ίδιο ερμηνευτή, όπου πολλοί συγγραφείς βρίσκουν μία ξεχωριστή «αισθητική θεωρία» στο πλατωνικό έργο. Η ανάλυση του Πλάτωνος, όμως, εδώ, επισημαίνει ο Anderson, ασχολείται κατά κύριο λόγο με εκπαιδευτικές πρακτικές¹¹⁹³.

Ο J. Tate από την πλευρά του, στο άρθρο του με τον τίτλο «Plato, Art and Mr. Maritain», συνδέει την τέχνη με τον νοητό κόσμο των Ιδεών. Θεωρεί πως για τον Πλάτωνα, τουλάχιστον, η ευχαρίστηση την οποία προσφέρει η γνήσια τέχνη είναι μία πνευματική ηδονή. Ο Tate αναφέρεται στους *Νόμους* όπου ο Σωκράτης παραδέχθηκε ότι η ηδονή θα χρησιμεύσει ως κριτήριο της καλλιτεχνικής αξίας και δηλώνει ότι αυτή θα πρέπει να είναι η ηδονή των φωτισμένων —όχι μία απλά αισθησιακή ή συναισθηματική ηδονή (βλ. *Νόμοι*, 658a5-b4, 658e7-659a3). Σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη, η τέχνη και η ομορφιά σχετίζονται, στη συνέχεια, με τον νοητό κόσμο¹¹⁹⁴.

Πολλοί συγγραφείς παραπλανήθηκαν, κατά τον Tate, και αρνήθηκαν ότι υπάρχει οποιαδήποτε τέτοια σχέση ή σύνδεση μεταξύ της τέχνης και του κόσμου των Ιδεών, στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο. Είναι «ατυχές», σύμφωνα με τον ίδιο, το γεγονός ότι ο Maritain έχει με τη σειρά του παραπλανηθεί από συγγραφείς και έχει θεωρήσει πως ο Πλάτων επέκρινε την τέχνη ως «μέσο της γνώσης» και καταδίκασε την ποίηση «ως μία ψευδαίσθηση». Στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*, είναι σαφές, σύμφωνα με τον Tate, πως η ποίηση ως τέτοια δεν αποκλείεται από την

¹¹⁹² Στο ίδιο, 66.

¹¹⁹³ Στο ίδιο, 67.

¹¹⁹⁴ J. Tate (1938), 110.

ιδανική πολιτεία και η πραγματική τέχνη είναι μία φορά —όχι δύο φορές— απομακρυσμένη από τον ιδανικό κόσμο. Για να θεμελιώσει τον ισχυρισμό του αυτό ο Tate αναφέρεται σε δύο χωρία του δέκατου Βιβλίου (βλ. *Πολιτεία*, 599d2-5, 607a2-3). Η άποψη του Tate είναι πως ο Πλάτων επιθυμεί την παρουσία των ποιητών και της ποίησης στην ιδανική του πολιτεία και βρίσκει την ποίηση, και την τέχνη γενικότερα, πολύτιμη από πολλές απόψεις. Η ποίηση και όλες οι άλλες μορφές τέχνης θα εκπαιδεύσουν τους νέους να αγαπούν και να μιμούνται την ομορφιά της αλήθειας και της λογικής, με αποτέλεσμα, όταν ο λόγος αναπτύσσεται σε αυτούς, να τον αναγνωρίζουν ως έναν παλιό φίλο (βλ. 402a3-4)¹¹⁹⁵. Εκείνοι οι οποίοι πιστεύουν ότι η τέχνη στον Πλάτωνα δεν έχει να κάνει με την ομορφιά, σύμφωνα με τον Tate, απλώς δεν κατάφεραν να διαβάσουν σωστά το παρακάτω χωρίο της *Πολιτείας*: «Κι η μεν ασχήμια και η προστυχιά, ο κακός ρυθμός, η παραφωνία πάνε χέρι-χέρι με τον κακό λόγο και τον κακό χαρακτήρα της ψυχής, ενώ τα αντίθετά τους είναι ταίρια και απομιμήσεις του αντιθέτου: του μετρημένου και αγαθού ήθους» («καὶ ἡ μὲν ἀσχημοσύνη καὶ ἀρρυθμία καὶ ἀναρμοστία κακολογίας καὶ κακοηθείας ἀδελφά, τὰ δ' ἐναντία τοῦ ἐναντίου, σώφρωνός τε καὶ ἀγαθοῦ ἥθους, ἀδελφά τε καὶ μιμήματα», 401a5-8).

Ποτέ δεν παρεμβαίνει ο Πλάτων, σύμφωνα με τον Tate, στους νόμους της ομορφιάς προς το συμφέρον της ηθικής, αλλά αφήνει την τέχνη ελεύθερη να ακολουθήσει τον δικό της σκοπό, ενώ επιμένει ότι αν η τέχνη χρησιμοποιείται για να προάγει μη-καλλιτεχνικούς σκοπούς, τότε δεν είναι η τέχνη, αλλά η φιλοσοφία που θα κρίνει κατά πόσον μία τέτοια χρήση πρέπει να επιτρέπεται¹¹⁹⁶. Ο σκοπός του Tate είναι να επιστήση την

¹¹⁹⁵ Στο ίδιο, 111.

¹¹⁹⁶ Στο ίδιο, 132.

προσοχή στους αναγνώστες απέναντι σε δηλώσεις όπως ότι ο Πλάτων μείωσε την αξία της ομορφιάς «στο ηθικό δίδαγμα το οποίο μεταδίδεται από τον καλλιτέχνη»¹¹⁹⁷. Όσοι έχουν επηρεαστεί συνειδητά ή ασυνείδητα από τον Descartes θεωρούν, κατά τον Tate, πως ο ορθολογισμός αποτελείται απλώς από μία υποκειμενική σαφήνεια των ιδεών μας και πολύ φυσικά αρνούνται κάθε προσπάθεια συσχέτισης της τέχνης με την αλήθεια και την ηθική. Θα είναι πιο πιθανό να πιστεύουν ότι ο Πλάτων έκανε την πραγματική τέχνη αδύνατη, επιμένοντας στον νοητό και ορθολογικό χαρακτήρα της στο τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας*, ενώ άλλοι μπορεί να φανταστούν ότι την κατέστησε αδύνατη με τον αποκλεισμό του νοητού ή ιδανικού χαρακτήρα της στο δέκατο Βιβλίο¹¹⁹⁸. Από την άλλη πλευρά, ισχυρίζεται ο ίδιος ερμηνευτής, η προσεκτική οριοθέτηση της αυτονομίας της τέχνης οδηγεί πολλούς συγγραφείς να θεωρήσουν γενικότερα τις διάφορες μορφές της ανθρώπινης δραστηριότητας ως αυτοσκοπούς, οι οποίες πρέπει να διαχωρίζονται αυστηρά και ποτέ να μην σχετίζονται μεταξύ τους ή με κάποιο οριστικό σκοπό. Τέτοιοι συγγραφείς είναι σχεδόν βέβαιο, καταλήγει ο Tate, «ότι παρεξήγησαν τον Πλάτωνα»¹¹⁹⁹.

Ο F. O. Nolte ισχυρίζεται ότι ο Πλάτων έχει θεωρηθεί πως αδικαιολόγητα υποτάσσει την τέχνη σε ηθικές και παιδαγωγικές παραμέτρους. Αν αυτό συμβαίνει, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, είναι γιατί σε μεγάλο βαθμό τόσο η ηθική όσο και η παιδαγωγική του, είναι για τον ίδιο τον Πλάτωνα, ιδιαίτερα αισθητικές. Με λίγα λόγια, για να κατανοήσουμε την αισθητική θεωρία του Πλάτωνος, θα πρέπει, σύμφωνα με τον Nolte, να έχουμε κατά

¹¹⁹⁷ Ο Tate αναφέρεται στον E. F. Carrit (1931), 64.

¹¹⁹⁸ J. Tate (1938), 141.

¹¹⁹⁹ Στο ίδιο, 142.

νου πως το αισθητικό υπερβαίνει στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο κατά πολύ το απλό καλλιτεχνικό. Ο Πλάτων έχει μία αντίληψη του ωραίου, η οποία είναι πολύ ευρύτερη και πλούσια· συλλαμβάνει την ομορφιά, όχι ως ένα τμήμα, αλλά ως ενσάρκωση του όλου.

Με την ίδια λογική, ο Nolte ισχυρίζεται πως ο Πλάτων δεν έχει ανάγκη από μία ιδιαίτερη αισθητική, στο μέτρο που η φιλοσοφία του είναι από μόνη της αισθητική. Για να διατυπώσουμε με σχεδόν παράδοξο τρόπο την άποψη του Nolte: ο Πλάτων είναι αντιαισθητικός στη θεωρία του της τέχνης, διότι ολόκληρη η αντίληψή του για τον κόσμο είναι αισθητική. «Ενώ ο Αριστοτέλης εξορθολογίζει την ομορφιά», ισχυρίζεται ο συγκεκριμένος ερμηνευτής, «ο Πλάτων ομορφαίνει τη λογική». Για τον ισχυρισμό του αυτό ο Nolte αναφέρεται στο παρακάτω χωρίο από το τρίτο Βιβλίο της *Πολιτείας*: «να αναζητούμε τεχνίτες με έμφυτη την ικανότητα να ανιχνεύουν την ομορφιά και την ευπρέπεια, ώστε οι νέοι, σαν μέσα σ' έναν τόπο υγιεινό, να αντλούν ωφέλεια από τα πάντα [...] και χωρίς καν να το καταλάβουν, από παιδιά κιόλας, θα τους οδηγεί να μοιάσουν, να φιλιώσουν και να ταιριάζουν με το λόγο που κλείνει μέσα της η ομορφιά» (401c4-d3, «καὶ εὐθὺς ἐκ παίδων λανθάνη εἰς ὁμοιότητά τε καὶ φιλίαν καὶ συμφωνίαν τῷ καλῷ λόγῳ ἄγουσα», 401d1-3). Αναφερόμενος στην τελευταία φράση, ο συγκεκριμένος ερμηνευτής ισχυρίζεται πως σε κανέναν άλλο φιλοσοφικό λόγο δεν θα συναντήσουμε την ιδέα αυτής της ανεπαίσθητης καθοδήγησης των ψυχών του ανθρώπου προς την υψηλή αρμονία¹²⁰⁰. Το σημαντικό στοιχείο είναι, καταλήγει ο Nolte, πως η ομορφιά, τελικά, δεν είναι το προνόμιο και το κτήμα της απλής τέχνης· βρίσκεται στην πραγματικότητα στο σύνολό της¹²⁰¹.

¹²⁰⁰ F. O. Nolte (1942), 300.

¹²⁰¹ Στο ίδιο, 301.

Ο D. R. Grey συνεχίζει αυτήν την αντίληψη περί μη διαχωρισμού της τέχνης από το υπόλοιπο της εμπειρίας μας στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο. Οι λόγοι για τους οποίους ο ρόλος που επιφυλάσσεται για την τέχνη είναι εκπαιδευτικός είναι πως, σύμφωνα με τον Grey, ο Πλάτων αναγκάζεται να συγχωνεύσει την τέχνη με τη φιλοσοφία. Ο Πλάτων, εξηγεί ο ίδιος πάντα μελετητής, θα ήθελε να υποστηρίξει μία θεωρία της τέχνης, κατά την οποία η τέχνη αντιγράφει τα ιδανικά πρότυπα, όπως φαίνεται από το χωρίο του πέμπτου Βιβλίου: «Νομίζεις ότι κατά κάποιον τρόπο είναι λιγότερο καλός ζωγράφος ένας ο οποίος, αφού ζωγράφισε πως θα ήταν ο πιο όμορφος άνθρωπος και τα έφτιαξε στη ζωγραφιά όλα τέλεια, δεν μπορεί να αποδείξει και ότι είναι δυνατόν να υπάρξει ένας τέτοιος άνθρωπος;» (472d4-7). Στο χωρίο αυτό λέγεται πως ο ζωγράφος «ζωγράφισε πως θα ήταν ο πιο όμορφος άνθρωπος» («ἂν γράψας παράδειγμα οἷον ἂν εἴη ὁ κάλλιστος ἄνθρωπος», 472d4-5). Αυτή η φράση οδηγεί, κατά την ερμηνεία του Grey, στην απαίτηση η τέχνη να μιμείται όχι αυτό που είναι, αλλά αυτό που θα έπρεπε να είναι. Η απαίτηση αυτή ταυτίζεται, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, με την απαίτηση να αντιγράφει η τέχνη τις Ιδέες.

Από την άλλη πλευρά, αυτή η απαίτηση αντισταθμίζεται από την παραδοχή, για την οποία το δέκατο Βιβλίο δίνει μεταφυσικές και ψυχολογικές αιτιάσεις, ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει και δεν μπορεί να έχει γνώση των Ιδεών. Ως καλλιτέχνης, δεν είναι φιλόσοφος. Ο καλλιτέχνης βρίσκεται «στην τρίτη κατά σειράν θέση από την αληθινή φύση» (597e3-4) και «καταπιάνεται με ένα μικρό μέρος κάθε πράγματος, και μάλιστα με ένα είδωλό του» (598b7-8). Αυτό είναι το σαφές δόγμα της *Πολιτείας*, κατά τον Grey, και όπου ο Πλάτων καταφάσκει σε αυτό, θυσιάζει τις αισθητικές αξίες για τις ηθικές. Για να θεμελιώσει τον ισχυρισμό του αυτό, ο Grey αναφέρεται σε χωρία του τρίτου Βιβλίου, όπου, κατά την άποψή του, το

ηδύ, το ποιητικότερο, παροτρύνεται να δώσει τη θέση του στο ωφέλιμο¹²⁰²: «Δεν είναι ότι [...] δεν ακούγονται ευχάριστα στους πολλούς αλλά ότι όσο μεγαλύτερη είναι η ποιητική αξία [ἀλλ' ὅσῳ ποιητικώτερα] τους τόσο λιγότερο πρέπει να τα ακούνε παιδιά και άντρες» (387b2-4), «Γιατί δεν νομίζω ότι το άκουσμά τους βοηθάει τους νέους να σωφρονίζονται· αν τώρα βέβαια από κάποια άλλη άποψη προσφέρουν ευχαρίστηση, αυτό δεν είναι διόλου παράξενο» («οὐ γὰρ οἶμαι εἰς γε σωφροσύνην νέοις ἐπιτήδεια ἀκούειν: εἰ δέ τινα ἄλλην ἡδονὴν παρέχεται, θαυμαστὸν οὐδέν», 390a4-5), «σ' εμάς θα αρκούσε, για την ωφέλεια που θα μας πρόσφερε, ένας ποιητής και μυθοπλάστης πιο τραχύς και λιγότερο ευχάριστος» («αὐτοὶ δ' ἂν τῷ αὐστηροτέρῳ καὶ ἀηδεστέρῳ ποιητῇ χρώμεθα καὶ μυθολόγῳ ὠφελίας ἕνεκα», 398a8-b1).

Επομένως, η εκπαιδευτική απαίτηση του Πλάτωνος οδηγεί, σύμφωνα πάντα με τον ίδιο ερμηνευτή, σε μία απαίτηση ταύτισης της φιλοσοφίας με την τέχνη. Διαχωρίζοντας ο Πλάτων την αισθητική του σκέψη από τα ηθικά ζητήματα, αποκλείει από την ιδανική πολιτεία κάποια τέχνη, η οποία θεωρείται ως μίμηση, διατηρώντας αυτήν η οποία είναι μιμητική της αρετής και θεωρείται ως εκπαιδευτική τέχνη. Γιατί ο Πλάτων έθεσε τον εαυτό του σε αυτό το δίλημμα; Η πραγματική απάντηση έρχεται, σύμφωνα με την ανάλυση του Grey, από την εξέταση τού τι σημαίνουν οι Ιδέες σ' αυτόν τον διάλογο. Δεν υπάρχει θέση για την τέχνη στην *Πολιτεία*, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, επειδή όλη η φιλοσοφική, πολιτική και μεταφυσική αντίληψη του Πλάτωνος «είναι αισθητική από την αρχή μέχρι το τέλος»¹²⁰³. Όπου η αντιμετώπιση της τέχνης από τον Πλάτωνα φαντάζει προσβλητική ή μη-ικανοποιητική στο σύγχρονο πνεύμα, είναι

¹²⁰² D. R. Grey (1952), 300.

¹²⁰³ Στο ίδιο, 302.

γιατί αρνείται να επιτρέψει στην τέχνη να θεωρείται ως μία ανεξάρτητη, καθώς και αυτόνομη δραστηριότητα¹²⁰⁴. Ο λόγος για τον οποίο σκέφτεται με διαφορετικό τρόπο, ή ο κύριος λόγος, είναι ότι για εκείνον τα ηθικά κριτήρια συνδέονται με τα αισθητικά και, ως εκ τούτου, η ηθική δεν μπορεί να μείνει εκτός της τέχνης. Επομένως, η τέχνη δεν είναι μία ανεξάρτητη δραστηριότητα. Καταλήγοντας, ο Grey υπενθυμίζει πως η θέση του για ολόκληρη τη σύλληψη της *Πολιτείας* ως πέρα για πέρα «αισθητική», πρέπει προσεκτικά να χρησιμοποιείται με την ελληνική και όχι με τη σύγχρονή της σημασία και χροιά¹²⁰⁵.

Με τον ίδιο τρόπο κατανοεί τη θέση της τέχνης στην πλατωνική σκέψη ο R. McKeon, ο οποίος συσχετίζει και αυτός, όπως και ο Atkins, την τέχνη με τη ζωή¹²⁰⁶. Η ποίηση δεν μπορεί να εξεταστεί μεμονωμένα στο πλατωνικό έργο, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, καθώς είναι μία από τις πολυάριθμες πτυχές της ζωής του ανθρώπου και λαμβάνει τη σημασία και το νόημά της από αυτές τις πτυχές. Φέρει αναλογίες προς όλες τις άλλες τέχνες, τα φαινόμενα της φύσης και τις ενέργειες των θεών. Οι διακρίσεις της τέχνης, ισχυρίζεται ο ίδιος, είναι παράλληλες με αυτές της εκπαίδευσης, της επιστήμης, της ηθικής, της κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Στη διαλεκτική εξέταση όλων αυτών των δραστηριοτήτων, απασχολούνται τα ίδια αντίθετα: το ένα και τα πολλά, το είναι και το γίνεσθαι, η αλήθεια και το ψεύδος, η γνώση και η γνώμη. Η τέχνη, ως εκ τούτου, ποτέ δεν διαχωρίζεται κατά την πλατωνική προσέγγιση, επαναλαμβάνει ο McKeon, από το πλήρες πλαίσιο της ζωής. Υπόκειται

¹²⁰⁴ Στο ίδιο, 302.

¹²⁰⁵ Στο ίδιο, 303.

¹²⁰⁶ Βλ. J. W. H. Atkins (1934), 66. Για την ίδια θέση βλ. επίσης W. K. Wimsatt (1948), 542.

πάντα σε ηθική, πολιτική, εκπαιδευτική και επιστημονική κριτική, γιατί «δεν μπορεί να υπάρξει άλλη, καθαρά αισθητική, κριτική της τέχνης»¹²⁰⁷.

Ο J. G. Warry συμφωνεί με τον Grey πως οι «αισθητικές» κατηγορίες δεν διαχωρίζονται από τις «ηθικές», όπως στο παράδειγμα του Grey, το «ηδύ», το «ποιητικό» δεν διαχωρίζεται από το «ωφέλιμο». Δεν είναι υπερβολή, σύμφωνα με τον Warry να υποστηριχθεί ότι, το «ωραίο» για τους Έλληνες ήταν κυρίως ένας ηθικός όρος. Για την υποστήριξη αυτής της διαπίστωσης, ο συγκεκριμένος μελετητής αναφέρει το αντίθετο της ομορφιάς, τη λέξη «αἴσχος», η οποία συνδυάζει, κατά την άποψή του, την έννοια τόσο της ντροπής όσο και του μη-ωραίου, του άσχημου. Η ομορφιά, εξηγεί ο ίδιος μελετητής, ήταν για τους Έλληνες κατ' εξοχήν «το αντίθετο του επαίσχυντου»¹²⁰⁸ — κάτι που τον οδηγεί να θεωρήσει το «ωραίο» ως μία εντελώς ηθική σύλληψη.

Η ανησυχία, τελικά, ισχυρίζεται ο ίδιος μελετητής, η οποία εμφανίζεται από τους σύγχρονους μελετητές να απολογηθούν εκ μέρους του Πλάτωνος, είναι συχνά απλώς ένα μέτρο των σύγχρονων αισθητικών προκαταλήψεων. Οι σύγχρονοι μελετητές του πλατωνικού έργου, κατά τον Warry, εύκολα υποθέτουν ότι η ομορφιά και η ηθική είναι απολύτως διαχωρισμένες και ότι η τέχνη ασχολείται αποκλειστικά με την ομορφιά¹²⁰⁹. Όμως, το «ωραίο» στην πλατωνική σκέψη, σημειώνει ο ίδιος, συνδέεται με την αλήθεια και είναι το ίδιο κίνητρο για την αρετή¹²¹⁰. Η άποψη του Πλάτωνος δυστυχώς διαφέρει αισθητά, καταλήγει ο Warry, από εκείνη πολλών σύγχρονων αισθητικών ερμηνευτών, οι οποίοι

¹²⁰⁷ R. McKeon (1957), 136.

¹²⁰⁸ J. G. Warry (1962), 50.

¹²⁰⁹ Στο ίδιο, 57.

¹²¹⁰ Στο ίδιο, 51.

δηλώνουν φανερά πως βρίσκουν στην ομορφιά όλο το είναι και τον σκοπό της τέχνης¹²¹¹.

Η άποψη των E. Hamilton και H. Cairns σχετικά είναι, πως ο Πλάτων δεν αντιμετωπίζει τα διάφορα θέματα του φιλοσοφικού λόγου του, όπως είναι η ηθική, η ψυχολογία, η επιστημολογία ή η αισθητική, ως έχουσες νόημα από μόνες τους, αλλά ως οργανικές, αλληλένδετες θεματικές, οι οποίες έχουν νόημα μόνο ως παραλλαγές ενός ενιαίου θέματος¹²¹². Την ίδια άποψη έχει η M. C. Nussbaum, κατά την οποία η απόσπαση του αισθητικού από το πρακτικό αποτελεί έναν αναχρονισμό «στην ερμηνεία των προ-ελληνιστικών ελληνικών κειμένων»¹²¹³. Από αυτήν την άποψη, ο Πλάτων διαφέρει, σύμφωνα με τους Hamilton και Cairns, από στοχαστές οι οποίοι βλέπουν τα διάφορα τμήματα της έρευνας ως έχοντα τα δικά τους ιδιαίτερα συστατικά¹²¹⁴. Ο Πλάτων, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, δεν διαχώρισε μία «αισθητική θεωρία» στη σκέψη του, καθώς όλα τα θέματα με τα οποία ασχολήθηκε συνδέονται μεταξύ τους οργανικά.

Ο ισχυρισμός του S. Halliwell για το συγκεκριμένο θέμα, έτσι όπως αυτός εμφανίζεται στο άρθρο του με τον τίτλο «The importance of Plato and Aristotle for Aesthetics», είναι πως υπάρχει μία έντονη αντίθεση ανάμεσα στην προσέγγιση του Πλάτωνος και σε αυτήν του Αριστοτέλη σχετικά με την αυτονομία της τέχνης. Συγκεκριμένα, οι διάφορες προσπάθειες του Πλάτωνος να κρίνει την καλλιτεχνική αξία στο πλαίσιο του ευρύτερου πλαισίου του πολιτικού, ηθικού, ακόμη και μεταφυσικού του λόγου, διαχωρίζεται από τη συστηματική παρουσίαση ποιητικών αρχών εκ

¹²¹¹ Στο ίδιο, 69.

¹²¹² E. Hamilton, H. Cairns (1961), xvii.

¹²¹³ M. C. Nussbaum (1992), 116.

¹²¹⁴ E. Hamilton, H. Cairns (1961), xvii.

μέρους του Αριστοτέλη, μέσα σε ένα περιορισμένο χώρο, εντός μίας πραγματείας εξ ολοκλήρου αφιερωμένης σε αυτό το θέμα.

Ο Halliwell μάς παροτρύνει να δούμε πως ο Πλάτων δεν παραλείπει να θεσπίσει μία «αισθητική θεωρία», αλλά μάλλον πως συμβάλλει σε αυτήν ακριβώς λόγω της προκλητικής δήλωσής του για ορισμένα κεντρικά θέματα σε σχέση με την τέχνη. Είναι δύσκολο, κατά τον Halliwell, στην πραγματικότητα να φανταστεί κανείς μία πιο ουσιώδη πρόκληση για την αισθητική από αυτήν του Πλάτωνος, ο οποίος δεν αμφισβητεί τίποτα λιγότερο από το δικαίωμά της για μία αυτό-υποστηριζόμενη ύπαρξη¹²¹⁵. Η συνεπής παραδοχή του Πλάτωνος σε σχέση με την ποίηση είναι το δόγμα του πως η τέχνη και οι τρόποι με τους οποίους την αντιλαμβανόμαστε, πρέπει να είναι ανοικτοί στην κρίση εκ μέρους κριτηρίων και αξιών που είναι μεγαλύτερα σε εμβέλεια από ό, τι η ίδια η τέχνη. Αν αυτό σημαίνει ότι ο Πλάτων «δεν είχε μία, στενά θεωρημένη, αισθητική θεωρία, αυτό δεν ήταν επειδή απέτυχε», εξηγεί ο Halliwell, «να δει την ανάγκη για μία τέτοια, αλλά επειδή είχε λόγους για τους οποίους στην πραγματικότητα αρνιόταν μία τέτοια ανάγκη»¹²¹⁶.

Η άποψη του συγκεκριμένου ερμηνευτή είναι πως καθιστώντας την αισθητική απρόσβλητη στην πρόκληση του Πλάτωνος, διαχωρίζοντας τα όριά της, έτσι ώστε απλά να την αποκλείουμε, διατρέχουμε τον κίνδυνο να την υποβιβάσουμε, ενώ προσπαθούμε να την προστατεύσουμε. Ο Halliwell παραδέχεται πως μπορεί να είμαστε σε θέση να παρακάμψουμε την πρόκληση του Πλάτωνος, αλλά δεν μπορούμε να την αντιμετωπίσουμε και να απαντήσουμε σε αυτήν, με την κοινή στρατηγική χαρακτηρισμού των εγγενών στοιχείων της τέχνης ως απαραίτητων και

¹²¹⁵ S. Halliwell (1989), 327.

¹²¹⁶ Στο ίδιο, 328.

με τη δήλωση της ηθικής, της θρησκείας και ούτω καθεξής, ως αυστηρά εξωγενών σε αυτήν. Μέρος της πειστικότητας της πρόκλησης του Πλάτωνος, που ένας τέτοιος διαχωρισμός μεταξύ εγγενών και εξωγενών στοιχείων δεν ικανοποιεί, είναι, κατά τον Halliwell, η επιμονή του συγκεκριμένου φιλοσόφου πως η καλλιτεχνική πρακτική και εμπειρία ήταν πολιτισμικά ενσωματωμένες. Από την άποψη αυτή, δημιουργείται η απαίτηση, ο λόγος ο οποίος στηρίζει και επικυρώνει την τέχνη, να μη σχηματίζει ένα κλειστό πλαίσιο αναφοράς, μία αυτο-δημιουργημένη σφαίρα αξίας, αλλά να επιδέχεται ερωτήσεις, οι οποίες τοποθετούν την τέχνη στη σχέση της με τις ανάγκες του ανθρώπου στο σύνολό του, όπως ο Πλάτων τις αντιλαμβάνονταν¹²¹⁷.

Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγουν αρκετοί ερμηνευτές του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου, ότι επειδή τα πρότυπα της τέχνης είναι αυστηρά εξωγενή σε σχέση με αυτήν, δεν μπορεί να υπάρξει η περίπτωση μίας νόμιμης αισθητικής σκέψης στον Πλάτωνα, είναι, κατά τη γνώμη του Halliwell, «αβάσιμο»¹²¹⁸. Από τους ισχυρισμούς του Halliwell μέχρι τώρα, θα μπορούσε να φανεί ότι οι αποφάσεις του Πλάτωνος για την ποίηση διαλύουν αποτελεσματικά τη διάκριση μεταξύ εξωγενών και ενδογενών παραγόντων στην αισθητική, με το να επιμένουν και, εν μέρει να αποδεικνύουν, ότι ορισμένα χαρακτηριστικά της τέχνης δεν μπορούν να εκτιμηθούν ανεξάρτητα από αξίες, οι οποίες είναι μεγαλύτερες από την τέχνη¹²¹⁹. Η στάση του Πλάτωνος αντιστρέφει μία κοινή σύγχρονη αισθητική, κατά τον Halliwell, η οποία θεωρεί πως τα μόνα κατάλληλα καλλιτεχνικά κριτήρια έχουν να κάνουν αποκλειστικά με θέματα του

¹²¹⁷ Στο ίδιο, 328.

¹²¹⁸ Στο ίδιο, 332.

¹²¹⁹ Στο ίδιο, 336.

μέσου και της μορφής, ενώ οι ερωτήσεις της αλήθειας και της ηθικής βρίσκονται έξω από τη σφαίρα της τέχνης. Αυτή η σύγχρονη στάση εξαρτάται, σύμφωνα με τη γνώμη του ίδιου πάντα ερμηνευτή, από την ακριβή οριοθέτηση οποιουδήποτε αντικειμένου είναι αισθητικά ενδογενές και εξωγενές, ενώ η θέση του Πλάτωνος αρνείται τη δυνατότητα σχεδίασης ενός καθορισμένου ορίου¹²²⁰.

Συμπερασματικά, ο Halliwell ισχυρίζεται πως θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι ο Πλάτων προσφέρει μία αισθητική θεωρία, βασιζόμενοι στους ίδιους λόγους, οι οποίοι οδήγησαν κάποιους να αρνηθούν πως έχει μία τέτοια θεωρία: Ο Πλάτων προκαλεί διαρκώς το δικαίωμα του λόγου για την καλλιτεχνική πρακτική και αξία να διεκδικήσει την αυτάρκεια¹²²¹. Τόσο ο Πλάτων όσο και ο Αριστοτέλης δεν δίνουν, σύμφωνα με τον Halliwell, οριστικές λύσεις στα προβλήματα που αντιμετωπίζουν, διότι και οι δύο αντιμετωπίζουν, με τους διαφορετικούς τρόπους τους, «την αδυναμία ενός ασφαλούς ή απόλυτου ορισμού της σχέσης του αισθητικού χώρου με την υπόλοιπη εμπειρία μας»¹²²². Αυτή η φιλοδοξία για καθαρότητα των αισθητικών αξιών δεν είναι, σύμφωνα με την άποψη του ίδιου πάντα ερμηνευτή, μία φιλοδοξία «την οποία έχουμε την ελπίδα να εκπληρώσουμε με άξιους τρόπους και, ως εκ τούτου, δεν είναι μία που πρέπει να διατηρούμε»¹²²³.

Το κεντρικό επιχείρημα του J. P. Hattingh εν προκειμένω είναι, ότι το πρόβλημα της αυτονομίας της τέχνης ή της σχέσης της με την ηθική, δεν μπορεί να τεθεί με ένα πλήρες ή διαφωτιστικό τρόπο εντός του πλαισίου

¹²²⁰ Στο ίδιο, 338.

¹²²¹ Στο ίδιο, 347.

¹²²² Στο ίδιο, 348.

¹²²³ Στο ίδιο, 348.

που προσφέρεται από τις δύο αντιτιθέμενες απόψεις, την «ηθικολογία» και την «αισθητική θεωρία». Το πλαίσιο που αναφέρει ο Hattingh, αντιπαραθέτει από τη μία πλευρά την «ηθικολογία», της οποίας ο Πλάτων και ο Τολστόι αποτελούν, για τον ίδιο πάντοτε ερμηνευτή, τους κατ' εξοχήν υπέρμαχους. Από την άλλη πλευρά, το πλαίσιο αυτό αντιπαραθέτει την «αισθητική θεωρία», της οποίας παράδειγμα αποτελεί το ιδανικό το οποίο εκφράστηκε τον δέκατο ένατο αιώνα, το ιδανικό της «τέχνης για την τέχνη». Το φιλοσοφικό πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στην τέχνη και την ηθική δεν μπορεί, σύμφωνα με τον Hattingh, να θεωρηθεί υπό τους όρους της σύγκρουσης αυτών των δύο σφαιρών της ανθρώπινης ύπαρξης, οι οποίες μπορούν να διακριθούν η μία από την άλλη και, οι οποίες πράγματι, από ορισμένες απόψεις, είναι αντίθετες μεταξύ τους.

Η τέχνη και η ηθική, η καθεμία με τον τρόπο της, διαδραματίζουν, κατά τη γνώμη του συγκεκριμένου ερμηνευτή, θεμελιώδη και απαραίτητο ρόλο στη συγκρότηση αυτού που ονομάζουμε «ανθρώπινη ύπαρξη». Από το πρίσμα αυτό, όμως, εξηγεί ο Hattingh, το φιλοσοφικό πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στην τέχνη και την ηθική γίνεται τόσο μεγάλο, ώστε γίνεται μετά βίας ανεκτό, αν όχι εντελώς αδύνατο, να το αντιμετωπίσουμε με ουσιαστικό τρόπο. Από τη στιγμή κατά την οποία δεν μένει κανείς στην επιφάνεια του προβλήματος, αλλά ερευνά πέρα από αυτήν, διαπιστώνει σύντομα ότι το πρόβλημα αυτό δεν περιλαμβάνει τίποτε λιγότερο από το σύνολο της ύπαρξής μας¹²²⁴.

Αυτό που η ηθικολογία, από τη μία πλευρά, υποστηρίζει στη θεωρία, είναι η αξιοποίηση της τέχνης ως μέσου για τη διάδοση, τη δημιουργία και την επεξεργασία συγκεκριμένων ηθικών αξιών. Με εξαίρεση λίγες γραμμές

¹²²⁴ J. P. Hattingh (1990), 125.

της ποίησης του Ομήρου, η οποία ήταν κατάλληλη για την εκπαίδευση των νέων, ο Πλάτων όχι μόνο επέκρινε την τέχνη, η οποία ήταν γνωστή σ' αυτόν (βλ. 377d2-e3, 383c1-5, 595b3-c3, 598d7-600e6), αλλά απέκλειε μάλιστα τους ποιητές από την ιδανική του πολιτεία (βλ. 606e1-607a5)¹²²⁵. Ο Hattingh σημειώνει πως η ηθικολογία μειώνει την ηθική ζωή στην αυστηρή και συστηματική υπαγωγή όλο και περισσότερων πτυχών της ύπαρξής μας σε ηθικές αξίες.

Στην ηθικολογία του Πλάτωνος αυτό επιτεύχθηκε με μία μακρά διαδικασία εκπαίδευσης, μέσω της οποίας εκπαιδευόμαστε να ακολουθούμε τις επιταγές της λογικής μόνο. Η βάση αυτής της ηθικής απολυταρχίας, κατά τον Hattingh, θα πρέπει να αναχθεί σε ένα θεμελιώδη τρόπο σκέψης, σύμφωνα με τον οποίο, κάθε πτυχή της ανθρώπινης ύπαρξης γίνεται αντιληπτή με όρους ενός μη-ιστορικού και α-χρονικού, δηλαδή, αφηρημένου σημείου αναφοράς, το οποίο έχει σχεδιαστεί για να είναι ουσιαστικό ή και αιώνιο. Στην ηθικολογία του Πλάτωνος, συγκεκριμένα, αυτή η απόλυτη αρχή καθορίστηκε ως η Ιδέα του Αγαθού, που θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή μέσω μίας ορθολογικής θεώρησης, κατά την οποία οι ενδεχόμενες δεσμεύσεις της ιστορικής και υλικής σφαίρας υπερβαίνονται¹²²⁶.

Η «αισθητική θεωρία», από την άλλη πλευρά, εξηγεί ο Hattingh, υπερασπίζεται την απόλυτη αισθητική αυτονομία του έργου τέχνης και βλέπει την τέχνη και την ηθική ως δύο εντελώς ξεχωριστές σφαίρες της ανθρώπινης ύπαρξης, οι οποίες δεν έχουν καμία σχέση μεταξύ τους. Κατά συνέπεια, η ηθική αντίληψη ή ευαισθησία δεν παίζει κανένα ρόλο στην κρίση των έργων τέχνης και, από την άλλη πλευρά, η εμπειρία ενός έργου

¹²²⁵ Στο ίδιο, 126.

¹²²⁶ Στο ίδιο, 127.

τέχνης δεν έχει επίσης κανένα νόημα για την ηθική διάσταση της ζωής μας¹²²⁷. Στην προσπάθειά της να απελευθερώσει την τέχνη από την ηθικολογία, η «αισθητική θεωρία» επιτυγχάνει, κατά τον Hattingh, ακριβώς το αντίθετο, δηλαδή, την απομονώνει εντελώς από την κοινωνία, πράγμα που την υποβιβάζει σε ένα κοινωνικο-πολιτικό και ηθικό παράταιρο¹²²⁸.

Ο A. Nehamas σχολιάζει αυτό το θέμα περί περιθωριοποίησης της τέχνης και τοποθέτησής της σε ένα ρόλο ηθικού, πολιτικού και κοινωνικού παράταιρου. Σε ένα άρθρο του αφιερωμένο στην κριτική του έργου του Halliwell, ο Nehamas σχολιάζει το γεγονός πως, για τον Halliwell, η πλατωνική κριτική στην τέχνη δεν μπορεί να αποδοθεί με τους όρους «της κοινής στρατηγικής της αισθητικής θεωρίας, η οποία διευθετεί ό, τι είναι εγγενές και απαραίτητο για την τέχνη, χαρακτηρίζοντας την ηθική, την πολιτική, τη θρησκεία και ούτω καθεξής, ως αυστηρά εξωγενείς στην ύπαρξή της»¹²²⁹. Το πρόβλημα είναι, βέβαια, παραδέχεται ο Nehamas, πως από τη στιγμή που θα παραχωρήσουμε στις τέχνες το δικαίωμα να διαμορφώνουν την κατανόησή μας για τον κόσμο, είναι δύσκολο να διατηρήσουμε την απόστασή μας μεταξύ της ηθικολογίας ή του διδακτισμού. Ο Halliwell, στην πραγματικότητα, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι τόσο η θέση του Πλάτωνος όσο και αυτή του Αριστοτέλη, σε τελική ανάλυση «συναντούν [...] την αδυναμία ενός ασφαλούς ή απόλυτου ορισμού της σχέσης του αισθητικού χώρου με το υπόλοιπο της εμπειρίας μας»¹²³⁰.

¹²²⁷ Στο ίδιο, 126.

¹²²⁸ Στο ίδιο, 127.

¹²²⁹ A. Nehamas (1991), 350.

¹²³⁰ S. Halliwell (1989), 348.

Με άλλα λόγια, ο Nehamas υποστηρίζει ότι στην πραγματικότητα δεν υπάρχει μία γενική απάντηση στο πρόβλημα το οποίο έθεσε ο Halliwell για την αισθητική. Σε γενικές γραμμές, δεν είναι καθόλου σαφές, κατά την άποψή του, ότι «η αισθητική σφαίρα» είναι διακριτή από το υπόλοιπο της εμπειρίας μας. Αυτό δείχνει, κατά τη γνώμη του, ότι θα ήταν προτιμότερο να στραφούμε σε μία πιο συγκεκριμένη συζήτηση για τη σχέση μεταξύ συγκεκριμένων τεχνών και συγκεκριμένων κοινωνιών σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές. Υποστηρίζει επίσης, ότι οι απόψεις του Πλάτωνος και του Αριστοτέλη θα πρέπει να εξεταστούν στο πλαίσιο μίας διαφορετικής σχέσης μεταξύ δράματος και κοινωνίας πολιτών σε κάθε περίπτωση¹²³¹.

Ο ίδιος μελετητής, σε επόμενο άρθρο του, αντιτίθεται συγκεκριμένα στον Collingwood, ο οποίος προσπάθησε να δείξει ότι ο Πλάτων σκεφτόταν την τέχνη ως μία δραστηριότητα διαφορετική από όλες τις άλλες — διαφορετική από τη γνώση, την αντίληψη μέσω των αισθήσεων, τη φαντασία· μία δραστηριότητα, η οποία είχε τις δικές της αρχές και νόμους και αξίες, ακόμη και έναν δικό της τρόπο προς την αλήθεια. Ο Nehamas ισχυρίζεται πως αν και αυτή η θέση δεν αντιτίθεται στις αντιλήψεις του Collingwood, είναι, εν τούτοις, ακριβώς αντίθετη με την άποψη του Πλάτωνος για την τέχνη. Υπάρχουν λίγα πράγματα, κατά τον Nehamas, τα οποία είναι περισσότερο έκδηλα στη στάση του Πλάτωνος, απ' ό,τι η απόλυτη άρνησή του να χορηγήσει στη δραστηριότητα και στα προϊόντα της μίμησης ένα καθεστώς ανεξαρτησίας αποκλειστικά δικό τους. Εδώ, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, οι προϋποθέσεις για το τι αποτελεί μία ξεχωριστή δραστηριότητα δεν παρέχονται από τη δραστηριότητα αυτή καθαυτή, δηλαδή, δεν παρέχονται από δικούς της κανόνες, αλλά μόνο

¹²³¹ A. Nehamas (1991), 351.

από το αντικείμενό της. Αν το αντικείμενο είναι διαφορετικό, η μίμηση είναι διαφορετική. Η υπόκριση του κακού και φαύλου χαρακτήρα είναι μία ξεχωριστή δραστηριότητα από την υπόκριση ενός ήρωα (βλ. 395b3-6). Είναι αυτή η δέσμευση σε μία τέτοια θέση, η οποία κρύβεται πίσω από την απροθυμία του Πλάτωνος να επιτρέψει τον ποιητή, ο οποίος μπορεί να μιμείται όλους και τα πάντα στην πόλη (βλ. 398a1-b4).

Τα αντικείμενα της μίμησης, από την άλλη πλευρά, πάντα κατά τον ίδιο ερμηνευτή, με δυσκολία αποτελούν οντότητες καθαυτές. «Απέχει άρα πολύ από την αλήθεια η μιμητική», λέει ο Σωκράτης, «και, καθώς φαίνεται, καταφέρει να τα φτιάχνει όλα, επειδή καταπιάνεται με ένα μικρό μέρος κάθε πράγματος, και μάλιστα με ένα είδωλό του» (598b6-8)¹²³². Με βάση αυτό το χωρίο ο Nehamas επιθυμεί να ισχυριστεί πως ο μιμητής ενός πράγματος *x*, παράγει ένα φαινομενικό πράγμα *x*, ένα αντικείμενο του οποίου η ταυτότητα αποτελείται από αυτό το οποίο φαίνεται να είναι αλλά δεν είναι —όχι από οποιεσδήποτε ιδιότητες που θα μπορούσε να έχει από μόνο του. Η θέση πως τα αντικείμενα της μιμητικής τέχνης στερούνται αυτών των ιδιοτήτων αποτελεί κεντρικό λόγο, σύμφωνα με την ερμηνεία του Nehamas, για τον οποίο η μίμηση κατά τον Πλάτωνα δεν αποτελεί τέχνη¹²³³. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Πλάτων, καταλήγει ο ίδιος ερμηνευτής, δεν αποδίδει στη μίμηση ένα καθεστώς ανεξαρτησίας, μία ανεξάρτητη θέση αποκλειστικά δική της¹²³⁴.

Φτάνοντας στο 2010, η A. Sheppard ισχυρίζεται πως ο Πλάτων δεν μας προσφέρει μία ολοκληρωμένη και ενιαία θεωρία περί τέχνης και, είναι

¹²³² A. Nehamas (1999), 262.

¹²³³ Στο ίδιο, 263.

¹²³⁴ Στο ίδιο, 264.

δεδομένο πως σε κανέναν από τους τομείς της σκέψης του δεν μπορούμε να αποδώσουμε ενός τέτοιου είδους θεωρία¹²³⁵.

5. 3. Οι μελετητές οι οποίοι αποδέχονται την ύπαρξη κάποιας «αισθητικής θεωρίας» στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο.

Οι μελετητές οι οποίοι θα εξεταστούν στη συνέχεια θεώρησαν πως ο Πλάτων δεν αξιολογούσε την τέχνη με κριτήρια «εξωγενή», διαφορετικά, δηλαδή και εξωτερικά της ίδιας. Θεώρησαν πως ο συγκεκριμένος φιλόσοφος είχε τελικά αντιμετωπίσει την τέχνη ως μία αυτόνομη δραστηριότητα και πως η ίδια είχε μία θέση, στη σκέψη του, αποκλειστικά δική της.

Η άποψη του W. Pater είναι πως ο Πλάτων προβλέπει τη σύγχρονη αντίληψη ότι η τέχνη ως τέτοια, δεν έχει κανένα άλλο σκοπό πέρα από την τελειότητά της. Προείδε, δηλαδή, ο Πλάτων, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, την αντίληψη «η τέχνη για την τέχνη»¹²³⁶. Για να εξηγήσει τον ισχυρισμό του αυτό ο Pater αναφέρεται στο χωρίο από το πρώτο Βιβλίο της *Πολιτείας*: «Ἄραγε υπάρχει και για καθεμιά από τις τέχνες κάτι το οποίο να αποτελεί συμφέρον για αυτήν πέρα από το να αγγίζει, η τέχνη αυτή, τον ύψιστο δυνατό βαθμό τελειότητας;» («ἄρ' οὖν καὶ ἐκάστη τῶν τεχνῶν ἔστιν τι συμφέρον ἄλλο ἢ ὅτι μάλιστα τελέαν εἶναι;», 341d10-11). Ο Pater εκτιμά πως η τέχνη υπερβαίνει, στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, τη λειτουργία της απλής χρησιμότητάς της¹²³⁷. Ο H. J. Paton, αναγνωρίζει επίσης την αυτονομία της τέχνης στον

¹²³⁵ O. V. Bychkov, A. Sheppard (2010), xv.

¹²³⁶ W. Pater (1893), 241.

¹²³⁷ Στο ίδιο, 242.

Πλάτωνα και υποστηρίζει ότι η αξία της δεν έγκειται σε τίποτα άλλο πέρα από την ίδια¹²³⁸.

Ο Collingwood, από την πλευρά του, διατυπώνει έναν ισχυρισμό, κατά τον οποίον, η μίμηση στο δέκατο Βιβλίο είναι συνώνυμη —ή καλύτερα, έχει τη σημασία της «αντιγραφής». Το αντίγραφο, το οποίο παράγει η τέχνη δεν σημαίνει, για τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, ένα αντικείμενο το οποίο διαθέτει όσο το δυνατό περισσότερο τα ίδια χαρακτηριστικά με το πρότυπό του, αλλά ένα αντικείμενο μίας εντελώς διαφορετικής τάξης, το οποίο έχει τα χαρακτηριστικά τα κατάλληλα γι' αυτήν την τάξη και που σχετίζεται με έναν τρόπο ομοιότητας με ένα αντικείμενο άλλης τάξης. Ο σκοπός του Collingwood είναι να αποδείξει πως το αντικείμενο και το έργο της τέχνης ανήκουν σε μία τάξη δική τους και ότι η τέχνη ανήκει σε μία δική της σφαίρα.

Για παράδειγμα, το αισθητό κρεβάτι, το κρεβάτι του ξυλουργού το οποίο παρακολουθήσαμε στο δέκατο Βιβλίο (βλ. 597b5-15), δεν αποτελεί, για τον Collingwood, αντίγραφο της Ιδέας του κρεβατιού, με τη σημασία ότι διαθέτει όσο το δυνατό περισσότερο τα ίδια χαρακτηριστικά με την Ιδέα αυτή· αποτελεί μόνο μία προσέγγισή της. Η θέση του συγκεκριμένου μελετητή του πλατωνικού έργου είναι, πως αυτή η ιδέα της προσέγγισης, συνήθως αποδίδεται ως «αντιγραφή»¹²³⁹. Για να εξηγήσει ο Collingwood την απόδοση της μίμησης ως «αντιγραφής», ισχυρίζεται πως, όπως το αντικείμενο το οποίο υπάρχει στην περιοχή της αίσθησης αντιγράφει την Ιδέα, έτσι και το έργο τέχνης αντιγράφει το αισθητό. Αυτό δεν σημαίνει, όμως, για τον ίδιο, ότι το έργο τέχνης είναι ένα πανομοιότυπο ενός αισθητού αντικειμένου. Το ακριβώς αντίθετο συμβαίνει· ακριβώς όπως το

¹²³⁸ H. J. Paton (1921/1922), 103.

¹²³⁹ R. G. Collingwood (1925), 157.

αισθητό ανήκει σε ένα εντελώς διαφορετικό μεταφυσικό πεδίο από την Ιδέα που αντιγράφει, έτσι και το έργο τέχνης ανήκει σε ένα διαφορετικό πεδίο από την αντίληψη μέσω των αισθήσεων. Έχει ιδιότητες εντελώς ιδιαίτερες στο ίδιο.

Ο Collingwood αναγνωρίζει πως μερικές φορές προβάλλεται η αντίρρηση ότι, στην καλύτερη τέχνη, ο καλλιτέχνης απεικονίζει το πρότυπό του όχι όπως αυτό είναι αλλά όπως θα έπρεπε να είναι. Αυτό αναγνωρίζεται στην *Πολιτεία*, όπου επισημαίνεται ότι ένας ζωγράφος μπορεί να ζωγραφίσει ένα άτομο πιο όμορφο από οποιοδήποτε υπαρκτό (βλ. 472d4-7). Έτσι, εξάγεται το ηθικό συμπέρασμα ότι ο καλλιτέχνης δεν αντιγράφει πραγματικά το αισθητό, αλλά την Ιδέα. Όμως, αντιτάσσει ο Collingwood, οποιαδήποτε ζωγραφισμένη εικόνα κρίνεται ως εικόνα όχι σε σχέση με το ιδανικό της ανθρωπότητας, την έννοια του ανθρώπου εν γένει, αλλά σε σχέση με κάποιο συγκεκριμένο άτομο, ανεξάρτητα αν υπάρχει ή όχι¹²⁴⁰. Η θέση ότι ο καλλιτέχνης αντιγράφει τις έννοιες ή τις Ιδέες, ισχυρίζεται ο Collingwood, είναι σαν να προτείνει κανείς ότι ο δραματουργός, απεικονίζει τους χαρακτήρες του ως απαλλαγμένους από κάθε ηθική ατέλεια και ρυθμίζεται από το πρότυπο του πώς θα έπρεπε να είναι ένας άνθρωπος. Ωστόσο αυτό που ο καλλιτέχνης παράγει, είναι, για τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, ένα «αντικείμενο *sui generis*»¹²⁴¹, το οποίο κρίνεται από ένα πρότυπο χαρακτηριστικά δικό του.

Αυτός ο ισχυρισμός για την τέχνη ότι κατέχει μία σφαίρα δική της και, μάλιστα, η τοποθέτησή της σε μία ξεχωριστή μεταφυσική κατηγορία, είναι το πρώτο βήμα, κατά τον Collingwood, προς μία πραγματική

¹²⁴⁰ Στο ίδιο, 158.

¹²⁴¹ Στο ίδιο, 159.

φιλοσοφία της τέχνης¹²⁴². Η ζωή τής κατ' εξοχήν τέχνης, παραδέχεται ο ίδιος, σίγουρα αποκλείεται από την ιδανική κατάσταση στην *Πολιτεία*. Όμως, η αισθητική εμπειρία παραμένει για τον Πλάτωνα ένα απαραίτητο μέρος της ζωής της λογικής, στον βαθμό που η εμπειρία αυτή έχει τροποποιηθεί ή ελέγχεται από τη λογική. Η τέχνη, τελικά, δεν αποκλείεται, κατά τον Collingwood, από την ιδανική πολιτεία. Παραμένει η μεγάλη εκπαίδευση με την οποία οι νέοι φύλακες πρέπει να εκπαιδευτούν¹²⁴³.

Ο J. J. González σχολιάζει αυτό το άρθρο του Collingwood και ξεκινά με την αποδοχή πως η θέση της τέχνης στη φιλοσοφία του Πλάτωνος ήταν πάντα ένα δύσκολο πρόβλημα. Μάλιστα, ο González σε αντίθεση με τον Collingwood, ισχυρίζεται πως ο Πλάτων έφτασε να αποκλείσει τους ποιητές από την ιδανική του πολιτεία. Το συμπέρασμα αυτό, παραδέχεται ο González, έχει οδηγήσει μερικούς ερμηνευτές να εκτιμήσουν ότι ο Πλάτων δεν είχε αναπτύξει μία φιλοσοφία της τέχνης. Παρ' όλα αυτά, απορεί ο ίδιος ερμηνευτής, ο R. G. Collingwood, έγραψε ένα άρθρο με τον τίτλο «Plato's Philosophy of Art»¹²⁴⁴. Ερμηνεύοντας τον Collingwood, ο González εξηγεί πώς για τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, το έργο τέχνης δεν είναι ένα πανομοιότυπο, δεν είναι ένα αντικείμενο της ίδιας τάξης με το αντικείμενο που αντιγράφει, αλλά «ένα αντικείμενο εντελώς διαφορετικής τάξης, το οποίο έχει τα χαρακτηριστικά κατάλληλα για την τάξη αυτή και έχει στην εν λόγω ομοιότητα την ιδιαίτερη αξία του»¹²⁴⁵.

¹²⁴² Στο ίδιο, 159.

¹²⁴³ Στο ίδιο, 164.

¹²⁴⁴ J. J. González (2010), 161.

¹²⁴⁵ R. G. Collingwood (1925), 157.

Το έργο τέχνης, συνεχίζει ο González την ερμηνεία του Collingwood, ως μίμηση του αισθητού κόσμου, ο οποίος με τη σειρά του αποτελεί μίμηση των Ιδεών, δεν περιέχει καμία αλήθεια, «είναι στην τρίτη κατά σειράν θέση από την αληθινή φύση» (597e7)¹²⁴⁶. Αυτή είναι ακριβώς, σύμφωνα με Collingwood, η αρνητική πλευρά της σύλληψης του Πλάτωνος για την τέχνη ως διπλή μίμηση, ως μίμηση της μίμησης μίας Ιδέας. Όμως, αυτή αποτελεί επίσης, σύμφωνα με τον Collingwood, την ιδρυτική λίθο όλων των θεμελιωμένων αισθητικών θεωριών¹²⁴⁷. Η αρνητική πλευρά της έννοιας της μίμησης στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο επιβεβαιώνει την αδυναμία του αντιγράφου να αναπαράγει το πρότυπό του σε κατάλληλη μορφή. Η θετική πλευρά είναι ότι, το έργο τέχνης είναι τουλάχιστον, ένα αντίγραφο, μία μίμηση. Μ' αυτόν τον τρόπο, ένα έργο τέχνης, αν και αντικείμενο διαφορετικού βαθμού πραγματικότητας από την αντίληψη μέσω των αισθήσεων, παρ' όλα αυτά αντιγράφει τον αισθητό κόσμο, διατηρώντας μία θετική σχέση με αυτόν¹²⁴⁸.

Ο D. P. Verene, ο οποίος επίσης σχολιάζει τις αντιλήψεις του Collingwood, θεωρεί πως ο τελευταίος αποδεικνύει ότι ο ισχυρισμός του Πλάτωνος πως το έργο τέχνης μιμείται τα αισθητά τα οποία με τη σειρά τους μιμούνται τις Ιδέες, θα πρέπει να εκληφθεί πως σημαίνει ότι το ένα πεδίο ομοιάζει με το άλλο και όχι πως η σχέση μεταξύ τους είναι αυτή της αντιγραφής. Με τον τρόπο αυτό, κατά την εκτίμηση του Verene, ο Collingwood ακολουθεί την ερμηνεία που προβάλλει ο H. J. Paton στο άρθρο του με τον τίτλο «Plato's Theory of Eikasia»¹²⁴⁹. Σε αυτό του το άρθρο ο Paton

¹²⁴⁶ J. J. González (2010), 162.

¹²⁴⁷ Στο ίδιο, 163.

¹²⁴⁸ Στο ίδιο, 164.

¹²⁴⁹ Βλ. H. J. Paton (1921/1922).

υποστηρίζει ότι είναι λάθος να επιμείνουμε σε μία σταδιακή μετάβαση μεταξύ των σταδίων της μίμησης. Το να πράτταμε κάτι τέτοιο θα ήταν σαν να θεωρούσαμε πως η αξία της τέχνης έγκειται σε κάτι άλλο πέρα από την ίδια και θα αποκλείαμε, κατ' αυτόν τον τρόπο, την περίπτωση δημιουργίας στην τέχνη ενός καινούργιου αντικειμένου. Έτσι η τέχνη θεωρείται, κατά τον Verene, τόσο από τον Paton όσο και από τον Collingwood, αυτόνομη και πολύτιμη υπό τους δικούς της όρους¹²⁵⁰. Με βάση την παραπάνω άποψη, εκτιμά ο Verene, η έννοια της αντιγραφής την οποία εκφράζει ο Πλάτων, σύμφωνα με την ερμηνεία του Collingwood, γίνεται σαφής. Η αντιγραφή ενός ανώτερου σταδίου είναι ταυτόσημη με τη δημιουργία ενός αντικειμένου εντελώς διαφορετικής τάξης από εκείνη του αντιγραφόμενου αντικειμένου. Έτσι, έρχεται στο φως η θετική έννοια για την τέχνη στη φιλοσοφία του Πλάτωνος, την οποία εξέφρασε ο Collingwood. Η τέχνη συμβολίζει την αλήθεια, αλλά δεν είναι η αλήθεια. Η αρετή και των δύο επιχειρημάτων, τόσο του Collingwood όσο και του Paton, συνίσταται, κατά τον Verene, στο ότι δείχνουν τι μπορεί να επιτευχθεί με τη δέουσα προσοχή στην πραγματική πολυπλοκότητα της σκέψης του Πλάτωνος¹²⁵¹.

Η M. S. Harris αναρωτιέται κι εκείνη από την πλευρά της, αν ο Πλάτων αποδίδει μόνο μία εξωγενή αξία στην ομορφιά. Αναρωτιέται, δηλαδή, αν το έργο τέχνης είναι απλά ένα μέσο για ένα σκοπό πέρα από τον εαυτό του. Η ίδια ερμηνεύτρια καταφεύγει στο τρίτο Βιβλίο, όπου αναφέρεται πως ο σκοπός της μουσικής είναι η αγάπη της ομορφιάς: «δεν νομίζεις κι εσύ ότι τη διερεύνησέ μας για τη μουσική και την ποίηση την έχουμε ολοκληρώσει; Εν πάση περιπτώσει έχει καταλήξει εκεί που πρέπει να

¹²⁵⁰ D. P. Verene (1963), 529.

¹²⁵¹ Στο ίδιο, 530.

καταλήγει: στον έρωτα για την ομορφιά» («καὶ σοὶ φαίνεται τέλος ἡμῖν ἔχειν ὁ περὶ μουσικῆς λόγος; οἷ γοῦν δεῖ τελευτᾶν, τετελεύτηκεν: δεῖ δέ που τελευτᾶν τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά», 403c4-7). Αυτό το χωρίο οδηγεί την Harris να συμπεράνει πως η μουσική έχει η ίδια μία εγγενή αξία. Σε ένα άλλο χωρίο, όμως, η ίδια εντοπίζει πως κατά τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, οι δημιουργίες των ποιητών είναι μη ικανοποιητικές, επειδή απευθύνονται μόνο στα συναισθήματα και μειώνουν τη λογική: «από τη φύση του ο μιμητικός ποιητής δεν απευθύνεται σ' αυτό το ευγενικό ήθος της ψυχής, [...] αλλά στο ευέξαπτο και μεμψίμοιρο ήθος» (605a2-5) και «γιατί ερεθίζει τούτο το μέρος της ψυχής και το θρέφει, [...] δυναμώνοντάς το αφανίζει το λογικό» (605b3-5). Η βαρύτερη κατηγορία κατά της ποίησης είναι η δύναμή της «να διαφθείρει ακόμη και τους καλούς» («τοὺς ἐπιεικεῖς ἱκανὴν εἶναι λωβᾶσθαι», 605c7), μία κατηγορία η οποία αποτελεί προφανώς, για την Harris, μία ηθική κριτική.

Ωστόσο, σύμφωνα με την ίδια ερμηνεύτρια, θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι η κριτική στην ποίηση γίνεται από τη σκοπιά «ενός ιδρυτή μίας ιδανικής κατάστασης και όχι από την πλευρά ενός αισθητικού θεωρητικού»¹²⁵². Ο Πλάτων απαιτεί, κατά την Harris, να θεμελιωθεί η ύπαρξη της ποίησης στην ιδανική πολιτεία πάνω σε ηθικές βάσεις. Η εξέταση του χωρίου, όμως, το οποίο πραγματεύεται τη βαρύτερη κατηγορία κατά της ποίησης (βλ. 605c6-608b10) οδηγεί την Harris να συμπεράνει ότι, ακόμη και εδώ, οι εκτιμήσεις του Πλάτωνος δεν είναι απολύτως ηθικολογικές. Η δύναμή της μιμητικής τέχνης «να διαφθείρει ακόμη και τους καλούς» (605c7), είναι, κατά την ίδια πάντα ερμηνεύτρια,

¹²⁵² M. S. Harris (1930), 481.

«μία έκκληση προς τα συναισθήματα»¹²⁵³. Αφού στην τραγωδία, εξηγεί η ίδια, ο ηθοποιός και ο θεατής παραδίδονται σε απρεπείς θρήνους, η ποίηση, η οποία απευθύνεται μόνο στο παράλογο μέρος της φύσης μας, δεν συνιστά ωραία ποίηση. Αυτό το κριτήριο είναι αισθητικό, για την Harris —όχι ηθικολογικό¹²⁵⁴.

Ο G. Müller επιμένει, πως μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο πλατωνικός φιλοσοφικός λόγος περιέχει μία «αισθητική θεωρία». Στην προσέγγισή του τού συγκεκριμένου θέματος, ο Müller διαχωρίζει την πλατωνική από τη σωκρατική αισθητική. Στην πλατωνική αντίληψη της ομορφιάς, κατά την άποψή του, το αληθινό ον είναι ένα και μοναδικό: ο «πλάστης ενός ανακλίντρου με αληθινή υπόσταση [...] το έπλασε έτσι ώστε στην αληθινή φύση του το ανάκλιντρο να είναι ένα και μοναδικό» (597d2-3)¹²⁵⁵. Η ομορφιά είναι ένα σύνολο ή μία ολότητα, η οποία γίνεται ορατή, η μόνη ιδέα που είναι ορατή: «Μα η ομορφιά, όπως είπαμε [...] όταν ήρθαμε εδώ κάτω [στη γη] την νοιώσαμε, με την πιο καθαρή αίσθησή μας, καθώς ολοφάνερα αχτιδοβολούσε» («περι δὲ κάλλους, ὥσπερ εἶπομεν, [...] δεῦρό τ' ἐλθόντες κατειλήφαμεν αὐτὸ διὰ τῆς ἐναργεστάτης αἰσθήσεως τῶν ἡμετέρων στίλβον ἐναργέστατα», *Φαίδρος*, 250c10-d3)¹²⁵⁶.

Η ομορφιά, όμως, επισημαίνει ο Müller, η οποία καθορίζει το σύνολο όλων των αισθητικών μέτρων δεν μπορεί να ενσωματωθεί σε ένα μόνο έργο τέχνης. Αυτή η θέση μάς οδηγεί σε μία αισθητική προσέγγιση εντελώς διαφορετική από την πρώτη· πρόκειται για τη σωκρατική προσέγγιση¹²⁵⁷.

¹²⁵³ Στο ίδιο, 482.

¹²⁵⁴ Στο ίδιο, 482.

¹²⁵⁵ G. Müller (1933), 337.

¹²⁵⁶ Στο ίδιο, 338.

¹²⁵⁷ Στο ίδιο, 341.

Η τέχνη, σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, κρίνεται ανάλογα με το αν τα έργα της παρουσιάζουν μία συνάφεια με τους σκοπούς τους ή όχι¹²⁵⁸. Η τέχνη και η ομορφιά δεν είναι διαφορετικές, εξηγεί ο ίδιος ερμηνευτής, σε αυτήν την προσέγγιση. Η ομορφιά είναι μία αιώνια και παγκόσμια ιδέα, η τέχνη, αντίθετα, είναι ένα ανθρώπινο εγχείρημα. Όμως, οι δύο γραμμές αυτών των αισθητικών θεωριών συνδέονται, σύμφωνα πάντα με τον ίδιο ερμηνευτή, κατά το ότι η τέχνη θα πρέπει να μιμείται την ομορφιά (βλ. *Συμπόσιο*, 210e1-211b6). Η γέφυρα από την ομορφιά στην τέχνη βρίσκεται στη μίμηση της Ιδέας του Ωραίου από την τέχνη¹²⁵⁹. Η ομορφιά της τέχνης, επομένως, καταλήγει ο Müller, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, μπορεί να βρεθεί μόνο στη «μίμηση» της Ιδέας του Ωραίου¹²⁶⁰.

Ο M. C. Nahm ορίζει τον προβληματισμό τον οποίο παρακολουθήσαμε μέχρι τώρα ως να έχει στο ένα άκρο του τις θεωρίες για την τέχνη, οι οποίες θεωρούν πως η τέχνη οφείλει να ορίζεται υπό όρους ενός μοναδικού αισθητικού σκοπού. Αυτός ο προβληματισμός έχει προσφέρει, κατά την άποψή του, συχνά τις βάσεις για τη γενική άποψη: «η τέχνη για την τέχνη». Στο άλλο άκρο βρίσκονται, εξηγεί ο ίδιος, οι θεωρίες, οι οποίες υποστηρίζουν ότι το έργο τέχνης ορίζεται από όρους μη-αισθητικών σκοπών.

Η πλατωνική θεωρία, εκτιμά ο Nahm, από τη στιγμή που θεωρεί πως η τέχνη είναι ένα μέσο για ένα μη αισθητικό σκοπό, έχει οδηγήσει στην αξιολόγηση των «καλών τεχνών» με κριτήρια τα οποία ισχύουν για μη-αισθητικά πεδία. Αν από τη μία πλευρά, η τελεολογία των καλών τεχνών είναι, δηλαδή, ανεπαρκώς ορισμένη από την άποψη των πιο σοβαρών

¹²⁵⁸ Στο ίδιο, 342.

¹²⁵⁹ Στο ίδιο, 343.

¹²⁶⁰ Στο ίδιο, 344.

σκοπών της ζωής —από τη διδασκαλία της ηθικής, ή τις επιταγές της θρησκείας— και αν, δεύτερον, λόγω της παρουσίας αυτών των μη-αισθητικών παραγόντων ξεφεύγει τον πλήρη ορισμό της από αισθητικούς όρους, τότε πρέπει να καταλήξουμε σε ένα συμπέρασμα, κατά τον Nahm, το οποίο προκύπτει «φυσικά και αυτονόητα»: η τέχνη είναι «δομικά και τελεολογικά ταυτόσημη με το παιχνίδι»¹²⁶¹. Ο συγκεκριμένος ερμηνευτής ισχυρίζεται, πως στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, η ανάδειξη του αισθητικού μέσα από το απλώς παιγνιώδες δεν φαίνεται να συμβαίνει σπάνια¹²⁶².

Ο W. J. Verdenius διατυπώνει το ερώτημα, αν και σε ποιο βαθμό υπάρχει η δυνατότητα μίας αισθητικής ερμηνείας του πλατωνικού έργου. Ο ίδιος ερμηνευτής παραδέχεται πως ο Πλάτων συχνά «συγκαλύπτει τις θεωρητικές του απόψεις με τον παιδαγωγικό του ζήλο» και έτσι η θεωρία του της τέχνης χρωματίζεται συνεχώς από τη μέριμνά του για την ψυχική υγεία των συγχρόνων του. Το γεγονός αυτό έχει προκαλέσει, σύμφωνα με τη γνώμη του συγκεκριμένου ερμηνευτή, σοβαρές παρεξηγήσεις. Έχει συχνά απορριφθεί η υπόθεση πως ο Πλάτων είχε ένα δόγμα, δηλαδή, μία συστηματική θεωρία για την τέχνη, όπως επίσης έχει απορριφθεί η περίπτωση να βασίζεται η συζήτησή του για την πολιτιστική λειτουργία της τέχνης σε μία θεωρητική ερμηνεία.

Ο Πλάτων, όμως, ισχυρίζεται ο Verdenius, δεν εκθέτει την αισθητική του σε συστηματική μορφή, διότι το ίδιο ισχύει και για το σύνολο της

¹²⁶¹ M. C. Nahm (1942), 149.

¹²⁶² Στο ίδιο, 158. Βλ. κατά χρονολογική σειρά ερμηνευτές οι οποίοι συμφωνούν εδώ με τον M. C. Nahm: S. H. Butcher (1911), 204-205, J. Wild (1941), 255-293, J. P. Maguire (1964) 395, G. Ardley (1967), 226, 233-238, P. Plass (1967), 358-360, 363, E. Schaper (1968), 53, J. Huinziga (1971), A. A. Krentz (1983), 43, J. A. Arieti (1991), 8, C. Janaway (1995), 176, M. Statkiewicz (2000), 1020, 1022-1025, 1029-1033, 1040.

φιλοσοφίας του¹²⁶³. Οι προσεγγίσεις του στο πρόβλημα της τέχνης σπάνια ασχολούνται με την τέχνη ως τέτοια και το εκπαιδευτικό ενδιαφέρον του σπάνια απουσιάζει. Όμως, αυτό δεν σημαίνει ότι οι επικρίσεις του δεν θα πρέπει να έχουν επίσης ένα φιλοσοφικό στόχο. Ο στόχος του, ως επί το πλείστον, ισχυρίζεται ο συγκεκριμένος ερμηνευτής, χάνεται μέσα στα άλλα επιχειρήματα και μπορεί να ανακατασκευαστεί μόνο συνδυάζοντας τα πολλά διάσπαρτα χωρία¹²⁶⁴.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν για τον Verdenius δύο χωρία από τον *Ιωνα* και τον *Φαίδρο*: στον *Ιωνα* ο ποιητής εμφανίζεται να είναι «ανάλαφρος σαν το πουλί και ιερός και δεν μπορεί να δημιουργήσει, αν δεν καταληφθεί από θεϊκή έμπνευση και αν δεν χάσει τελείως τα λογικά του» (*Ιων*, 534b4-6) και στον *Φαίδρο* λέγεται πως «Όποιος όμως πάει χωρίς τη μανία των Μουσών στις θύρες της ποίησης, όντας της γνώμης πως τάχα με την τεχνοσύνη του θα γίνη καλός ποιητής, μένει κι αυτός ο ίδιος ασήμαντος και η ποίησή του» (*Φαίδρος*, 245a4-6). Αυτά τα χωρία οδηγούν τον Verdenius να συμπεράνει πως ο Πλάτων γνώριζε πώς να διακρίνει την «καλή» από την «κακή» ποίηση, δηλαδή, σύμφωνα με τον ίδιο, γνώριζε «πώς να συλλάβει την ποίηση με καθαρά αισθητικούς όρους»¹²⁶⁵.

Αυτό επιβεβαιώνεται, κατά τον ίδιο ερμηνευτή και από άλλες αφορμές: από την υπόθεση πως ο Πλάτων έγραφε στίχους όταν ήταν νέος, από τα πολλά χωρία τα οποία μεταφέρει ο ίδιος από την ελληνική ποίηση, από την ποιητική ποιότητα της πρόζας του, από την ομολογία του για μία ορισμένη αγάπη και σεβασμό για τον Όμηρο που τον διακατείχε από πολύ νέο (βλ. *Πολιτεία*, «φιλία γέ τίς με καὶ αἰδῶς ἐκ παιδὸς ἔχουσα περὶ

¹²⁶³ W. J. Verdenius (1949), 9.

¹²⁶⁴ Στο *ίδιο*, 10.

¹²⁶⁵ Στο *ίδιο*, 11.

Όμηρου», 595b9-10) και από την παραδοχή του, πως η ποίηση ασκεί μία γοητεία και σε αυτόν τον ίδιο και στους συνομιλητές του («ὥς σύνισμέν γε ἡμῖν αὐτοῖς κηλουμένοις ὑπ' αὐτῆς», 607c6-7)¹²⁶⁶. Η αντίληψη του Πλάτωνος για την τέχνη, επιμένει ο Verdenius, δεν περιορίζεται στην εκπαιδευτική άποψη. Οι προειδοποιήσεις του για τους κινδύνους της καλλιτεχνικής αναπαράστασης σκόπευαν και προς την καθαρά αισθητική της απόλαυση¹²⁶⁷.

Η C. Rau, από την πλευρά της, διαφωνεί συγκεκριμένα με την άποψή του W. Pater. Κατά την άποψή της, η αισθητική θεωρία του Πλάτωνος θεωρήθηκε από τους μελετητές και κριτικούς, του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα και των αρχών του εικοστού, μέσα από τον παραμορφωτικό καθρέφτη του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη». Περισσότερο από αυτό, οι συγκεκριμένοι μελετητές επιθυμούσαν, κατά την Rau, να καταστήσουν την τέχνη μία πολύ εκλεπτυσμένη πολυτέλεια την οποία θα απολάμβανε μόνο μία μικρή ελίτ, καθιστώντας έτσι «τον διαχωρισμό της από τη ζωή πιο ολοκληρωτικό»¹²⁶⁸. Ο Pater εκφράζει χαρακτηριστικά, κατά την ίδια ερμηνεύτρια, στο έργο του *Plato and Platonism*, αυτήν την άποψη: «Αυτός [ο Πλάτων] προβλέπει τη σύγχρονη αντίληψη ότι η τέχνη, ως εκ τούτου, δεν έχει άλλο σκοπό πέρα από την τελειότητά της»¹²⁶⁹, εκφράζει, δηλαδή, αυτός μία άποψη στα πλαίσια της αντίληψης η «τέχνη για την τέχνη».

Η Rau επιθυμεί να αποδείξει ότι ο Πλάτων εξέφραζε απόψεις ακριβώς αντίθετες με αυτές του Pater¹²⁷⁰. Αν και υπάρχουν πολλά εκτεταμένα

¹²⁶⁶ Στο ίδιο, 11.

¹²⁶⁷ Στο ίδιο, 24.

¹²⁶⁸ C. Rau (1951), 11.

¹²⁶⁹ W. Pater (1893), 241-242.

¹²⁷⁰ C. Rau (1951), 12.

χωρία πάνω σε διάφορα θέματα αισθητικής στο πλατωνικό έργο, η συγκεκριμένη ερμηνεύτρια δεν αναγνωρίζει καμία θεωρία της τέχνης ως τέτοια. Το γεγονός αυτό είναι, για την ίδια, αναμφισβήτητα σημαντικό. Πιθανότατα σημαίνει ότι ο Πλάτων δεν ενδιαφερόταν για μία αισθητική θεωρία αυτή καθαυτή¹²⁷¹. Παρ' όλα αυτά, η Rau ισχυρίζεται πως η τέχνη διαχωρίζεται στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο από τη γνώση και την ηθική και έτσι αποδίδει στην καλλιτεχνική δραστηριότητα κάποια αυτονομία.

Συγκεκριμένα, η Rau θεωρεί πως έχει γίνει σύνηθες οι κριτικοί του Πλάτωνος να τον κατηγορούν πως διέπραξε την «ηθικολογική πλάνη» στις συζητήσεις του για την τέχνη¹²⁷². Η συγκεκριμένη ερμηνεύτρια αναφέρει ως παράδειγμα τον B. Bosanquet, ο οποίος παρατήρησε ότι είναι ενάντια στην αισθητική να εκτιμά κανείς την ομορφιά, με βάση ένα πρακτικό ενδιαφέρον, υπονοώντας ότι ακριβώς κάτι τέτοιο έκανε ο Πλάτων¹²⁷³. Ο Bosanquet θεωρεί πως ο Πλάτων εκτιμά την αισθητική ποιότητα της τέχνης, δηλαδή, την ομορφιά, σύμφωνα με κάποιο ηθικό ενδιαφέρον¹²⁷⁴. Παραβλέπει, όμως, ο συγκεκριμένος μελετητής, κατά την Rau, τη ρητή αναγνώριση της ομορφιάς στην ποίηση από τον Πλάτωνα ως κάτι διαφορετικό και πέρα από τις ηθικές επιπτώσεις της: «Δεν είναι ότι δεν έχουν αξία ποιητική και δεν ακούγονται ευχάριστα στους πολλούς αλλά ότι όσο μεγαλύτερη είναι η ποιητική αξία τους τόσο λιγότερο πρέπει

¹²⁷¹ Στο ίδιο, 14.

¹²⁷² Στο ίδιο, 16.

¹²⁷³ Στο ίδιο, 17.

¹²⁷⁴ B. Bosanquet (1895), 380-381. Ο Bosanquet ισχυρίζεται πως η αντίρρηση του Πλάτωνος στη μιμητική τέχνη, δεν ήταν πως αυτή παρήγαγε είδωλα («εἰδωλον», 598b8) ή «φαντάσματα [...] και όχι αληθινά όντα» (599a2), αλλά πως δεν παρήγαγε «χρήσιμα αντικείμενα, όπως κατοικίες, κρεβάτια, εργαλεία», βλ. B. Bosanquet (1895), 380.

να τα ακούνε παιδιά και άντρες που χρειάζονται να ζουν ελεύθεροι» (387b2-5). Η διάκριση είναι ιδιαίτερα σαφής, κατά την ίδια, στο δέκατο Βιβλίο της *Πολιτείας*, όπου ο Σωκράτης λέει πως η χαρά την οποία μας δίνει η ποίηση είναι αδιαμφισβήτητη, αλλά ότι πρέπει να ερευνήσουμε αν η ποίηση είναι και ωφέλιμη (βλ. 607c3 -608b10)¹²⁷⁵.

Η Rau αμφισβητεί πως ο Πλάτων, στις απόψεις του για την τέχνη, ήταν ένοχος της «ηθικολογικής πλάνης». Αυτός ο ισχυρισμός στηρίζεται στο επιχείρημα ότι στα χωρία για τα οποία η ίδια κάνει λόγο, ο Πλάτων μάς παρουσιάζει όχι την αισθητική του, αλλά την εκπαιδευτική ή πολιτική του θεωρία και ότι γι' αυτόν η αξία της τέχνης ως τέχνη είναι η ομορφιά, ενώ η ηθική αποτελεσματικότητα αποτελεί την αξία της ως παιδαγωγικό ή προπαγανδιστικό υλικό¹²⁷⁶. Η ίδια ερμηνεύτρια εκτιμά, ότι, στην *Πολιτεία*, ο Πλάτων μάς παρουσιάζει μία θεωρία της εκπαίδευσης, όχι μία θεωρία της τέχνης¹²⁷⁷. Ποτέ δεν συγχέει ο Πλάτων, κατά την Rau, την ομορφιά ενός έργου τέχνης με τις ηθικές επιπτώσεις του¹²⁷⁸. Οι επικρίσεις του, καταλήγει η ίδια, δεν είναι μία απόρριψη της τέχνης, ιδιαίτερα του δράματος, γενικά, ή της τέχνης ως δράματος. Είναι μία διαμαρτυρία ενάντια στο συγκεκριμένο δράμα και τις άλλες τέχνες της εποχής του, κατά των τεχνών, όπως ο ίδιος τις ήξερε¹²⁷⁹.

Ο Α. Gilbert υποστηρίζει την άποψη πως ο Πλάτων κατάφερε να απογυμνώσει την ποίηση από ξένες ιδιότητες και αρμοδιότητες με τις οποίες η σκέψη της εποχής του την είχε προικίσει και την προέβαλε ως

¹²⁷⁵ C. Rau (1951), 19.

¹²⁷⁶ Στο ίδιο, 28.

¹²⁷⁷ Στο ίδιο, 18.

¹²⁷⁸ Στο ίδιο, 30.

¹²⁷⁹ Στο ίδιο, 31.

ποίηση και μόνο. Ετοίμασε, έτσι ο Πλάτων, κατά τον Gilbert, τον δρόμο για τον Αριστοτέλη, ο οποίος ήταν σε θέση να απομονώσει την ποίηση ως αυτόνομη δραστηριότητα του ανθρώπου, να της αποδώσει τη δική της ιδιαίτερη λειτουργία και να της δώσει μία ευχαρίστηση ιδιαίτερα δική της. Ωστόσο, κατά την ανάγνωση του Gilbert, αυτή η καθαρά αισθητική άποψη της ποίησης έχει σημασία μόνο για μερικούς, γι' αυτούς οι οποίοι αντιλαμβάνονται την πραγματική φύση της ως τέχνη. Μόνο γι' αυτούς, δηλαδή, οι οποίοι έχουν ένα αντίδοτο ενάντια σε οποιαδήποτε βλάβη μπορεί να προκύψει από την παρουσίαση εκ μέρους του ποιητή κακών χαρακτήρων ή υλικού το οποίο είναι η μισή αλήθεια ή εντελώς αναληθές¹²⁸⁰. Ο Πλάτων μας προειδοποιεί, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, ότι ένα μέρος από εμάς, που ισοδυναμεί με το απλοϊκό μέρος στην πολιτεία του, είναι πιθανό να ξεχάσει την αληθινή φύση της ποίησης και να την υποβαθμίσει στο απλώς πρακτικό επίπεδο. Όχι μικρό μέρος της ιστορίας της κριτικής μετά τον Πλάτωνα, καταλήγει ο Gilbert, παρουσιάζει την ένταση μεταξύ της πρακτικής και της αισθητικής άποψης και μας προειδοποιεί ότι και για μας ο Πλάτων, «αν εμείς οι ίδιοι το λησμονήσουμε, μπορεί να είχε μιλήσει μάταια»¹²⁸¹.

Ομοίως η E. Schaper, θεωρεί χαρακτηριστικά, πως τα αρνητικά επιχειρήματα του Πλάτωνος που οδηγούν στην κάθετη διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και τη γνώση «είχαν περισσότερες άμεσες συνέπειες για την ανάπτυξη της αισθητικής σκέψης από ό, τι ο θετικός ισχυρισμός του σχετικά με τον εμπνευσμένο χαρακτήρα της ποίησης και της τέχνης». Η διάκριση αυτή, μεταξύ τέχνης και γνώσης, δείχνει —αλλά δεν κάνει τίποτα περισσότερο από το να δείχνει κατά την Schaper— προς την

¹²⁸⁰ A. Gilbert (1962), 6.

¹²⁸¹ Στο ίδιο, 7.

αυτονομία της τέχνης, ή τουλάχιστον προς την ανεξαρτησία της από τους στόχους, σκοπούς και λειτουργίες στις οποίες κρίθηκε υποταγμένη από τις απόψεις, οι οποίες αρνήθηκαν μία τέτοια βασική διάκριση¹²⁸².

Παρά τα δυσμενή συμπεράσματα του Πλάτωνος για τη σχέση της τέχνης με τη γνώση, παραδέχεται η Schaper, η επιμονή του ότι η τέχνη δεν έχει σωστή λειτουργία, πως είναι άχρηστη ή ακόμη και επιβλαβής, θα πρέπει να θεωρηθεί ως «μία από τις πιο ισχυρές δηλώσεις στην ιστορία της αισθητικής»¹²⁸³. Αυτή η επιμονή του Πλάτωνος έχει δώσει, κατά την Schaper —η οποία συμφωνεί εδώ με τον M. C. Nahm— την ώθηση για τη σκέψη της τέχνης ως παιχνίδι, της τέχνης ως καθαρής παρουσίας, της τέχνης χωρίς σκοπό, αλλά παρ' όλα αυτά της τέχνης που είναι σημαντική, της τέχνης ως προκαλούσας γνήσια απόλαυση και της τέχνης ως παραδόξως ανθεκτικής σε συστηματική ανάλυση¹²⁸⁴. Η άποψη της συγκεκριμένης ερμηνεύτριας είναι, πως η υπεράσπιση της τέχνης κατά των πλατωνικών κατηγοριών, είναι μία υπεράσπιση με όπλα τα οποία ο ίδιος ο Πλάτων είχε σκεφτεί, αν και δεν τα χρησιμοποίησε. Το γεγονός πως έχει εγείρει ερωτήματα ζωντανά ακόμη και σήμερα, εκτιμά η ίδια, αποτελεί μία από τις μεγαλύτερες συμβολές του στην ιστορία της αισθητικής σκέψης¹²⁸⁵.

Οι A. Alexandrakis και J. Knoblock προσπαθούν στο άρθρο τους με τον τίτλο «The Aesthetic Appeal of Art in Plato and Aristotle» να αποδείξουν, ότι για τον Πλάτωνα, η ομορφιά πηγάζει από τη μορφή, ενώ για τον Αριστοτέλη ένα αισθητικά ελκυστικό έργο τέχνης πρέπει να έχει

¹²⁸² E. Schaper (1968), 48.

¹²⁸³ Στο ίδιο, 54.

¹²⁸⁴ Στο ίδιο, 54.

¹²⁸⁵ Στο ίδιο, 55.

εκφραστικά χαρακτηριστικά βασισμένα στην αναπαράσταση, τη δράση και την ίδια τη ζωή, όχι απλώς σε αφηρημένες ιδιότητες. Ως εκ τούτου, οι συγκεκριμένοι ερμηνευτές ονομάζουν τον Πλάτωνα «φορμαλιστή»¹²⁸⁶. Για τον Πλάτωνα, σύμφωνα με τους ίδιους, η ομορφιά της τέχνης εξαρτάται και από τις μορφικές της ιδιότητες. Είναι το «σχήμα» ή η «περιγραφή» του έργου τέχνης, αυτό το οποίο έχει, σε γενικές γραμμές, θετικά αισθητικά χαρακτηριστικά όπως αρμονία και ρυθμό. Η πλατωνική θεωρία περί τέχνης είναι, επομένως, σύμφωνα με τους συγκεκριμένους ερμηνευτές, φορμαλιστική και όχι ηθική, δεδομένου ότι η ομορφιά αναγνωρίζεται από τις ωραίες μορφές και όχι μέσα από τις ηθικές της αρχές και επιπτώσεις¹²⁸⁷.

Η J. Annas από την πλευρά της θεωρεί πως ο Πλάτων αποκαλύπτει έναν ανεξήγητο διχασμό στον τρόπο που σκέφτεται την ποίηση στην *Πολιτεία*. Σε ένα περίφημο χωρίο του στον *Φαίδρο* (βλ. *Φαίδρος*, 245a5-8) τονίζει ότι η ικανότητα από μόνη της δεν καθιστά κάποιον ποιητή. Όλα τα ταλέντα του κόσμου ωχριούν μπροστά στην αληθινή ποίηση την εμπνευσμένη από την «τρέλα». Από αυτό το χωρίο η Annas συμπεραίνει πως ο Πλάτων συνειδητοποιεί ότι ο ποιητής είναι ένας πραγματικός δημιουργός, ο οποίος ανταποκρίνεται μόνο σε καλλιτεχνικές αξιώσεις¹²⁸⁸. Συγκεκριμένα, η ίδια ερμηνεύτρια αναγνωρίζει πως η προσπάθεια να αποδειχθεί στην *Πολιτεία* ότι ο ποιητής δεν είναι πραγματικός αντίπαλος του φιλοσόφου, στηρίζεται ουσιαστικά στην προσπάθεια απόδειξης πως ο ποιητής δεν έχει κανένα δημιουργικό ταλέντο. Η υπέρμετρη αυτή προσπάθεια εκ μέρους του Πλάτωνος να εμφανίσει έναν ποιητή ο οποίος δεν είναι

¹²⁸⁶ A. Alexandrakis, J. Knoblock (1978), 178. Για μία συζήτηση περί του «φορμαλισμού» του Πλάτωνος βλ. J. I. Porter (2010), 83-95.

¹²⁸⁷ A. Alexandrakis, J. Knoblock (1978), 180.

¹²⁸⁸ J. Annas (1981), 343.

πραγματικά δημιουργικός δείχνει, κατά την Annas, ότι ο συγκεκριμένος φιλόσοφος γνώριζε στην πραγματικότητα τη φύση της δημιουργικότητας του ποιητή. Κατ' αυτόν τον τρόπο, καταλήγει η συγκεκριμένη ερμηνεύτρια, παρά τα όσα παρακολουθούμε στα χωρία του τρίτου Βιβλίου, δεν θα πρέπει να συμπεριλάβουμε τον Πλάτωνα στους στοχαστές εκείνους οι οποίοι σκέφτονται ότι η τέχνη είναι πολύτιμη μόνο για τον επικουρικό ρόλο της στην επίτευξη ορισμένων κοινωνικών σκοπών¹²⁸⁹.

Η άποψη της J. Annas είναι πως αντί να πούμε ότι ο Πλάτων πίστευε ότι η ποίηση ήταν άνευ σημασίας και σημαντική μόνο για τα εκπαιδευτικά αποτελέσματά της, προτιμότερο θα ήταν να συμπεράνουμε ότι πάντα πίστευε πως η ποίηση ήταν εξαιρετικά σημαντική και επικίνδυνη από μόνη της και ότι ο ίδιος είχε, τελικά, μία διχασμένη στάση απέναντί της¹²⁹⁰. Ο ίδιος ο Πλάτων, κατά την Annas, δεν μπορεί να υποστηρίξει ότι η καλή τέχνη είναι αυτή η οποία προωθεί έναν ηθικό σκοπό. Όμως, μας προτρέπει σοβαρά να διαμορφώσουμε τον εαυτό μας έτσι ώστε να επιτύχουμε αυτόν τον ηθικό σκοπό. Έχουμε λόγους να είμαστε ευγνώμονες, σύμφωνα με τη συγκεκριμένη ερμηνεύτρια, για τον διχασμό του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου, έτσι όπως αυτός εμφανίζεται μεταξύ του τρίτου και του δέκατου Βιβλίου σε σχέση με την τέχνη. Ο διχασμός αυτός αποτελεί απόδειξη, κατά την Annas, ότι ο Πλάτων δεν μπορεί να θεωρηθεί συνήγορος μίας «πολιτικής ποίησης». Ο ίδιος γνωρίζει, σύμφωνα με την ίδια πάντα ερμηνεύτρια, ότι η ποίηση αν είναι αληθινή, δεν μπορεί να εξυπηρετήσει τους σκοπούς της πολιτείας¹²⁹¹.

¹²⁸⁹ Στο ίδιο, 344.

¹²⁹⁰ J. Annas (1982), 12.

¹²⁹¹ Στο ίδιο, 23.

Η άποψη του R. W. Hall σχετικά είναι, πως η ηθική κριτική του Πλάτωνος για την τέχνη στην *Πολιτεία* έχει παραδοσιακά παρουσιαστεί ως «ηθικολογική», ως να αξιολογεί, δηλαδή, την ποιότητα ενός έργου τέχνης από την άποψη των καλών ή κακών ηθικών συνεπειών της. Σε αυτό του το άρθρο ο Hall επιθυμεί να αποδείξει ότι, για τον Πλάτωνα, ένα ηθικά κακό έργο τέχνης αποτελεί μία αντίφαση¹²⁹². Ο συγκεκριμένος ερμηνευτής ξεκινά από τον ισχυρισμό πως για τον Πλάτωνα και την ελληνική σκέψη γενικά, η ομορφιά, η αρετή και το αγαθό ήταν στενά συνδεδεμένα¹²⁹³. Ο Πλάτων δεν καταδικάζει, κατά τον Hall, τα έργα τέχνης για τις ανήθικες συνέπειές τους. Είναι τα αποτελέσματα των έργων τέχνης αυτά τα οποία στερούνται την ηθική, επειδή δεν είναι επιτυχή ως έργα τέχνης.

«Η ηθική», εξηγεί ο συγκεκριμένος ερμηνευτής, «είναι η πραγματοποίηση της ακεραιότητας ή της πληρότητας που συναποτελεί η αρετή ή η υπεροχή του αντικειμένου και η ομορφιά του»¹²⁹⁴, καθώς η ομορφιά κατά την ελληνική σκέψη είχε, σαφώς μία ηθική χροιά. Επομένως, ένα έργο τέχνης μπορεί να χαρακτηριστεί, κατά τον Hall, «κακό» επειδή αυτό είναι ανεπαρκές σε ένα ή περισσότερα από τα χαρακτηριστικά τα οποία υπάρχουν πάντα σε ένα έργο τέχνης, όπως είναι η ομορφιά και τα ηθικά χαρακτηριστικά. Ένα υποτιθέμενο έργο τέχνης δεν είναι κακό, εξηγεί ο ίδιος, επειδή έχει επιβλαβείς ηθικές συνέπειες, μόνο έχει ανεπιθύμητες ηθικές επιπτώσεις, διότι είναι ένα κακό έργο το οποίο ποτέ δεν πέτυχε ως έργο τέχνης.

¹²⁹² R. W. Hall (1990), 5.

¹²⁹³ Στο ίδιο, 8.

¹²⁹⁴ Στο ίδιο, 10.

Ο Πλάτων δεν είναι, συνεπώς, καταλήγει ο συγκεκριμένος ερμηνευτής, «ένας ηθικός συνεπειοκράτης όπως ο Τολστόι»¹²⁹⁵. Όπως για τον Πλάτωνα η δικαιοσύνη είναι πολύτιμη και για την ίδια και για τις συνέπειές της, το ίδιο συμβαίνει και με το έργο τέχνης· έχει μία εγγενή αξία από μόνο του, η οποία βασίζεται στη μορφική ηθική του και μία εξωγενή αξία η οποία προέρχεται από την ευεργετική, ουσιαστική του ηθική συνέπεια. Ο Hall θεωρεί, πως αν και συνδέουμε συνήθως τον Πλάτωνα με την καταδίκη της τέχνης, ο ίδιος αναγνωρίζει την αξία των ευεργετικών συνεπειών της γνήσιας τέχνης για τους αποδέκτες της. Αυτές οι συνέπειες δεν είναι διδακτικές ή κατάφωρα ηθικές. Δεν φέρουν κανένα κυριολεκτικό μήνυμα το οποίο μας προτρέπει να είμαστε δίκαιοι, έντιμοι, θεοφοβούμενοι και τα παρόμοια, τα οποία θα μπορούσε κανείς να αποδώσει στον Πλάτωνα. Ο Πλάτων, λοιπόν, δεν απορρίπτει την τέχνη γενικώς, καταλήγει ο Hall, αλλά την τέχνη της εποχής του¹²⁹⁶.

Ο R. A. Stecker από την πλευρά του εντοπίζει τη σοβαρότερη κατηγορία εναντίον της ποίησης στον ισχυρισμό ότι τείνει να διαφθείρει τους θεατές με τους κακούς χαρακτήρες τους οποίους παρουσιάζει. Η κατηγορία αυτή βασίζεται σε δύο ισχυρισμούς, ένας από τους οποίους ήταν ήδη στο επίκεντρο του διαλόγου *Ιων*, ενώ ο άλλος εντοπίζεται στην *Πολιτεία*. Ο τελευταίος περιλαμβάνει την άποψή ότι η ποίηση τείνει να έχει έναν κακό εκφραστικό χαρακτήρα (βλ. *Πολιτεία*, 605c6-606b8). Η συζήτηση αυτή μας παρέχει, κατά την εκτίμηση του Stecker, ίσως τον πιο ξεκάθαρο συλλογισμό του Πλάτωνος για τις «καλές τέχνες». Οι «καλές τέχνες» για τον Πλάτωνα πρέπει να έχουν καλό ρυθμό και αρμονία. Ο ρυθμός και η αρμονία είναι ιδιότητες τόσο της μουσικής, όσο και της ζωγραφικής, της

¹²⁹⁵ Στο ίδιο, 11.

¹²⁹⁶ Στο ίδιο, 12.

υφαντικής, της αρχιτεκτονικής, και της κατασκευής επίπλων όλων των ειδών. Σε όλες αυτές τις τέχνες, μπορεί κανείς να εντοπίσει καλή μορφή, καλό ρυθμό και αρμονία, ή κακή μορφή, κακό ρυθμό και δυσαρμονία. Ο λόγος που ο Πλάτων τονίζει αυτές τις ιδιότητες, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερμηνευτή, είναι διότι πιστεύει ότι αυτές αποδίδουν στα καλλιτεχνικά έργα τον εκφραστικό χαρακτήρα τους: «Κι η μεν ασχήμια και η προστυχιά, ο κακός ρυθμός, η παραφωνία πάνε χέρι-χέρι με τον κακό λόγο και τον κακό χαρακτήρα της ψυχής, ενώ τα αντίθετά τους είναι ταίρια και απομιμήσεις του αντιθέτου· του μετρημένου και αγαθού ήθους» (401a5-8). Για τον Πλάτωνα, καταλήγει ο Stecker, ακριβώς όπως ένας ενάρετος χαρακτήρας αποτελεί την ουσία της ανθρώπινης αριστείας, ο καλός εκφραστικός χαρακτήρας αποτελεί την ουσία της καλλιτεχνικής δημιουργίας¹²⁹⁷.

Ομοίως ο Janaway θεωρεί, πως ο Πλάτων αντιλαμβάνονταν τις βασικές προκείμενες ενός είδους «αισθητικής» υπεράσπισης των τεχνών¹²⁹⁸.

Τέσσερα χρόνια μετά ο S. Sayers συνεχίζει να υιοθετεί την ίδια θέση. Ο συγκεκριμένος μελετητής σημειώνει πως συχνά λέγεται ότι ο Πλάτων δεν έχει «καμία θεωρία της τέχνης»¹²⁹⁹. Αυτό είναι, κατά την άποψή του, παραπλανητικό. Ο Πλάτων επικεντρώνεται στον κοινωνικό και εκπαιδευτικό ρόλο των τεχνών, αν και αναγνωρίζει ότι η τέχνη μπορεί να θεωρηθεί από άλλη άποψη, για παράδειγμα, ως ψυχαγωγία. Παρ' όλα αυτά, εκτιμά ο Sayers, κατά τη διάρκεια της συζήτησης, ο Σωκράτης αναπτύσσει ιδέες σχετικά με τη φύση και το περιεχόμενο της τέχνης, οι οποίες καθιστούν αυτό το χωρίο άξιο να αποκληθεί το πρώτο σωζόμενο

¹²⁹⁷ R. A. Stecker (1992), 50.

¹²⁹⁸ C. Janaway (1995), σημ. 5, 8.

¹²⁹⁹ Ο Sayers αναφέρεται συγκεκριμένα στον G. C. Field (1969), 167.

έργο αισθητικής θεωρίας¹³⁰⁰. Η *Πολιτεία* αποτελεί, κατά την άποψη του συγκεκριμένου ερμηνευτή, ένα από τα πρώτα έργα στα οποία η φύση και η επίδραση της τέχνης θεωρούνται με φιλοσοφικούς όρους. Ο διάλογος αυτός εγείρει κατά τον ίδιο μελετητή, «πολλά από τα ζητήματα που έχουν αποτελέσει το επίκεντρο της φιλοσοφίας της τέχνης από τότε»¹³⁰¹.

Τέλος, η R. A. Naddaff θεωρεί, πως ο αποκλεισμός της μιμητικής τέχνης από την ιδανική πολιτεία δημιουργεί καινούργιες σχεσιακές ταυτότητες μεταξύ αυτής και της φιλοσοφίας. Πρώτον, αναδύεται η έννοια της λογοτεχνίας, ως λογοτεχνίας, καθώς διακρίνεται τόσο από τις φιλοσοφικές όσο και από τις ιστορικές αφηγήσεις. Δεύτερον, οι ποιητές γίνονται το φερέφωνο του ψεύδους, μίας ομιλίας η οποία δεν είναι μόνο ψευδής, αλλά και πλασματική και εξωπραγματική, δηλαδή μυθοπλαστική¹³⁰². Αναδύεται, δηλαδή, κατά την άποψη της Naddaff για πρώτη φορά ο μυθοπλαστικός χαρακτήρας της ποίησης και της τέχνης γενικότερα.

Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε πως η περίπτωση ύπαρξης μίας «αισθητικής θεωρίας» στον φιλοσοφικό λόγο του Πλάτωνος περιλαμβάνει πολλές και διαφορετικές αντιλήψεις, τις οποίες παρακολουθήσαμε και οι οποίες είχαν κοινό το ερώτημα, κατά πόσον ο Πλάτων είχε τελικά αντιμετωπίσει την τέχνη ως μία αυτόνομη δραστηριότητα. Παρακολουθήσαμε τους μελετητές εκείνους, οι οποίοι θεώρησαν πως δεν μπορεί να συναχθεί, από τον διάλογο *Πολιτεία* και από αναφορές σε άλλους πλατωνικούς διαλόγους, μία «πλατωνική αισθητική θεωρία».

¹³⁰⁰ S. Sayers (1999), 148.

¹³⁰¹ Στο ίδιο, 156.

¹³⁰² R. A. Naddaff (2002), 24.

Στη συνέχεια εξετάσαμε τους μελετητές εκείνους, οι οποίοι θεώρησαν πως πέρα από μία «αισθητική θεωρία», ο Πλάτων δεν είχε ούτε μία «θεωρία της τέχνης», καθώς, κατά την άποψή τους, δεν εμφανίζεται στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο καμία συστηματικού χαρακτήρα ενασχόληση με το θέμα της τέχνης, ούτε ένας διαχωρισμός των «καλών τεχνών» από άλλες ομάδες τεχνών. Στην ίδια ενότητα παρακολουθήσαμε την περίπτωση των μελετητών εκείνων οι οποίοι, στα πλαίσια της απόρριψης μίας πλατωνικής «θεωρίας της τέχνης», ισχυρίστηκαν πως η σκέψη του Πλάτωνος για την τέχνη δεν διαχωρίζεται από τις άλλες κατηγορίες της σκέψης του. Οι συγκεκριμένοι ερμηνευτές αρνήθηκαν τη θεώρηση του πλατωνικού φιλοσοφικού λόγου με βάση τον διαχωρισμό ανάμεσα σε εγγενή και εξωγενή κριτήρια αξιολόγησης της τέχνης. Η τέχνη θεωρήθηκε από αυτούς τους μελετητές, συνεχής και αναπόσπαστη από το σύνολο των αντιλήψεων του συγκεκριμένου φιλοσόφου.

Τέλος, παρουσιάσαμε τους μελετητές εκείνους, οι οποίοι θεώρησαν πως ο Πλάτων είχε, τελικά, αντιμετωπίσει την τέχνη ως μία αυτόνομη δραστηριότητα και πως η ίδια είχε μία θέση, στη σκέψη του, αποκλειστικά δική της.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο **πρώτο κεφάλαιο** της εργασίας μας θεωρήθηκε σκόπιμο να ασχοληθούμε με το θέμα της ποιητικότητας του ίδιου του Πλάτωνος. Πριν ασχοληθούμε, δηλαδή, με τις αντιλήψεις του Πλάτωνος για την τέχνη στην *Πολιτεία*, αναλάβαμε να εξετάσουμε κατά πόσον και σε ποιο βαθμό ο ίδιος ο Πλάτων είναι καλλιτέχνης, και συγκεκριμένα ποιητής και δραματουργός. Η ενασχόληση με αυτό το θέμα εκ μέρους της αγγλοσαξωνικής βιβλιογραφίας έχει λάβει μεγάλες διαστάσεις και είναι ένα θέμα το οποίο απασχολεί ιδιαίτερα τους σύγχρονους μελετητές του πλατωνικού έργου. Στην *Πολιτεία*, συγκεκριμένα, η αφορμή ενασχόλησης με την ποιητικότητα του ίδιου του Πλάτωνος προκύπτει από τη διαπίστωση μίας αναντιστοιχίας μεταξύ του περιεχομένου του συγκεκριμένου διαλόγου και της μορφής του, δηλαδή, του μέσου έκφρασής του. Πιο συγκεκριμένα, παρακολουθώντας τη στάση την οποία αναλαμβάνει ο Πλάτων απέναντι στους καλλιτέχνες και στην τέχνη στο σύνολο του διαλόγου *Πολιτεία*, φάνηκε να ερχόμαστε αντιμέτωποι με μία ανακολουθία η οποία προκύπτει από το γεγονός ότι ο Πλάτων αποκλείει από την ιδανική του πολιτεία τους ποιητές και απορρίπτει τη μίμηση, ενώ ο ίδιος στο έργο του είναι ποιητικός και χρησιμοποιεί μίμηση.

Η μίμηση στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, ορίστηκε ως η περίπτωση στην οποία ο ποιητής μιλά σαν ο ίδιος να ήταν ο χαρακτήρας του οποίου τα λόγια μεταφέρει. Ο ποιητής ο οποίος είναι μιμητικός, αναφέρει μία φράση σαν να ήταν κάποιος άλλος και εξομοιώνει τον τρόπο έκφρασής του με αυτόν τον οποίον μιμείται. Μάλιστα, ο ποιητής, σε αυτήν την περίπτωση αποκρύπτει τον εαυτό του ως ομιλητή. Ο Πλάτων ως συγγραφέας διαλόγων διαπιστώνεται από πολλούς ερμηνευτές να

μιμείται ο ίδιος άλλους ανθρώπους και συγκεκριμένα τον Σωκράτη και τους συνομιλητές του. Όπως διαπιστώνει πληθώρα ερμηνευτών του αλλά και ο κάθε αναγνώστης, ο Πλάτων επίσης αποκρύπτει τον εαυτό του, καθώς πουθενά δεν αναφέρεται ο ίδιος ως αφηγητής των λόγων του.

Το σύνολο του πλατωνικού έργου λοιπόν κρίθηκε από ένα μεγάλο αριθμό μελετητών του να έχει τα χαρακτηριστικά αυτά τα οποία ο Πλάτων καταδικάζει στην τέχνη. Για τον λόγο αυτό, επειδή η *Πολιτεία* είναι ο διάλογος στον οποίο διατυπώνεται αυτός ο εξοστρακισμός και η απόρριψη των τεχνών, αναζητήσαμε να διευκρινίσουμε τον χαρακτήρα των πλατωνικών διαλόγων· αναζητήσαμε, δηλαδή, με βάση τις διάφορες ερμηνευτικές κατευθύνσεις, κατά πόσον και σε ποιο βαθμό είναι οι πλατωνικοί διάλογοι ποιητικοί και κατά πόσον περιέχουν δραματικά στοιχεία και μίμηση. Ξεκινώντας με τους ερμηνευτές οι οποίοι χαρακτήρισαν τους πλατωνικούς διαλόγους δόγματα και κατά συνέπεια δεν εντόπισαν ποιητικά και μιμητικά στοιχεία στον πλατωνικό λόγο, οδηγηθήκαμε σε διαφορετικές ερμηνευτικές κατευθύνσεις οι οποίες όλες θεώρησαν πως οι πλατωνικοί διάλογοι περιέχουν μίμηση και δραματικά στοιχεία. Οι διάφορες αυτές ερμηνευτικές κατευθύνσεις ισχυρίστηκαν πως ο πλατωνικός λόγος περιέχει μίμηση, ποιητικότητα ή και δραματικά στοιχεία και ονομάστηκαν εκ μέρους μας «δραματική ερμηνευτική προσέγγιση».

Η εξέταση των κατευθύνσεων της «δραματικής» προσέγγισης έγινε, έχοντας κατά νου την όσο το δυνατόν συστηματικότερη και ευκρινέστερη παρουσίασή τους. Γι' αυτόν τον λόγο η εξέτασή τους διαχωρίστηκε με βάση τους διαφορετικούς βαθμούς δραματικότητας ή ποιητικότητας που οι ερμηνευτικές αυτές κατευθύνσεις απέδωσαν στους πλατωνικούς διαλόγους. α) Η πρώτη, κατά τη σειρά της εξέτασής μας, ερμηνευτική

κατεύθυνση θεώρησε πως το δράμα χαρακτηρίζει το πλατωνικό έργο στο σύνολό του και θεώρησε τα πλατωνικά έργα δράματα. Στη συνέχεια ακολούθησαν οι ερμηνευτικές κατευθύνσεις οι οποίες απέδωσαν στο πλατωνικό έργο διαφορετικούς κάθε φορά βαθμούς ποιητικότητας και δραματικότητας. β) Η δεύτερη, κατά σειρά εξέτασης ερμηνευτική κατεύθυνση θεώρησε τα λογοτεχνικά ή δραματικά στοιχεία ως βασικές πτυχές των διαλόγων, οι οποίοι κατά δεύτερο βαθμό μόνον περιέχουν επιχειρήματα, δηλαδή συνέλαβε τα πλατωνικά έργα ως έργα λογοτεχνίας φιλοσοφικού χαρακτήρα. γ) Η τρίτη ερμηνευτική κατεύθυνση θεώρησε τα δραματικά στοιχεία ως υπαγόμενα σε δόγματα τα οποία εκφράζονται στα πλατωνικά έργα, δηλαδή θεώρησε τα τελευταία ως έργα φιλοσοφίας με δραματικά στοιχεία. δ) Η τέταρτη δραματική ερμηνευτική κατεύθυνση δεν εξέτασε τα επιχειρήματα αποκομμένα από το δραματικό πλαίσιο τους και χαρακτήρισε τα πλατωνικά έργα τόσο δραματικά όσο και φιλοσοφικά. Οι τελευταίες δύο ερμηνευτικές κατευθύνσεις ερμήνευσαν το πλατωνικό έργο βασιζόμενες η κάθε μία σε ένα διαφορετικό στοιχείο το οποίο θεώρησαν κυρίαρχο εντός του. ε) Συγκεκριμένα, η πέμπτη ερμηνευτική κατεύθυνση θεώρησε τους πλατωνικούς διαλόγους τραγικούς, ισχυρίστηκε δηλαδή πως ο Πλάτων είχε μία τραγική θεώρηση την οποία εξέφραζε στα έργα του, και στ) τέλος η έκτη ερμηνευτική κατεύθυνση έδωσε μεγάλη έμφαση στη μορφή του διαλόγου, εξυψώνοντας τον διαλογικό χαρακτήρα ως το σημαντικότερο στοιχείο των πλατωνικών έργων.

Το **δεύτερο κεφάλαιο** της εργασίας μας το αφιερώσαμε στην αντιμετώπιση της μίμησης από τον Πλάτωνα, καθώς η τέχνη σύμφωνα με τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο της *Πολιτείας* συνιστά μίμηση ή σύμφωνα με άλλες ερμηνείες εμπεριέχει τη μίμηση. Μεγάλο εύρος μελετητών εντόπισαν μία ανακολουθία στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο

του συγκεκριμένου διαλόγου, καθώς στα πλαίσια του σχεδιασμού της ιδανικής πολιτείας από τον Σωκράτη και τους συνομιλητές του, είχε επιτραπεί στο τρίτο Βιβλίο στους φύλακες της πολιτείας αυτής να μιμούνται κάποιους ανθρώπους, συγκεκριμένα τους «σωστούς» (398b2). Όμως, στην εισαγωγή του δέκατου Βιβλίου, ο Σωκράτης εκφράζει την ικανοποίησή του για το γεγονός πως δεν αποδέχθηκαν στην ιδανική πολιτεία τόσο ποίηση όσο δεν είναι μιμητική, δηλαδή τη μιμητική ποίηση στο σύνολό της (βλ. 595a5).

Το ερώτημα το οποίο μας απασχόλησε ήταν αν έχει αλλάξει ο ορισμός της μίμησης και η στάση του Πλάτωνος απέναντί της μεταξύ του τρίτου και του δέκατου Βιβλίου. Το θέμα μας ήταν αν έρχεται ο Πλάτων στο δέκατο Βιβλίο σε μία αντίφαση με τα λεγόμενά του στο τρίτο Βιβλίο και αν όχι, για ποιους λόγους δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο. Το θέμα αυτό θεωρήθηκε σημαντικό, καθώς η ερμηνεία του όχι μόνο απασχόλησε αμέτρητους ερμηνευτές και μελετητές της φιλοσοφίας της τέχνης του Πλάτωνος, αλλά και επειδή η ερμηνεία αυτή φάνηκε να είναι μία δύσκολη υπόθεση για την οποία προσφέρθηκαν πολλές και αρκετά διαφορετικές μεταξύ τους απαντήσεις. Ο κύριος διαχωρισμός στον τρόπο εξέτασης εκ μέρους μας των δύο Βιβλίων και της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στη μίμηση, έγινε μεταξύ δύο κατηγοριών μελετητών: 1. Η πρώτη κατηγορία μελετητών θεώρησε πως ο Πλάτων αντιφάσκει καθώς αποδέχεται κάποιο είδος μίμησης στο τρίτο Βιβλίο, ενώ αποκλείει τη μίμηση στο σύνολό της στο δέκατο Βιβλίο. 2. Η δεύτερη κατηγορία μελετητών αποδέχθηκε αυτόν τον προβληματισμό περί διαφοράς μεταξύ των δύο Βιβλίων, αλλά με πολλές και αρκετά ετερόκλητες μεταξύ τους ερμηνείες, ισχυρίστηκε πως δεν υπάρχει καμία αντίφαση ανάμεσα στα δύο Βιβλία. Οι ερμηνευτές αυτοί δεν εντόπισαν κάποια αντίφαση ούτε ως προς τη στάση του

Πλάτωνος απέναντι στη μίμηση, ούτε ως προς τις ίδιες τις προσπάθειες ορισμού της, όπως αυτές εμφανίζονται στο σύνολο της *Πολιτείας*.

Οι μελετητές, οι οποίοι θεώρησαν πως υπάρχει αντίφαση ήταν ομολογουμένως πολύ λιγότεροι στην αγγλοσαξωνική βιβλιογραφία για την *Πολιτεία*. Αντίθετα, οι μελετητές οι οποίοι προσπάθησαν να εξομαλύνουν τις οποιεσδήποτε διαφορές και αντιφάσεις και να διατυπώσουν κάποιες εξηγήσεις γι' αυτές κατέχουν μεγάλο μέρος της αγγλοσαξωνικής βιβλιογραφίας για το ίδιο έργο. Οι μελετητές αυτοί θεώρησαν την αντίφαση μεταξύ των δύο Βιβλίων φαινομενική και προσπάθησαν να την εξηγήσουν με διαφορετικούς τρόπους η κάθε μία. Σε μία προσπάθεια συστηματοποίησης και πιο εύληπτης παρουσίασής τους διαχωρίσαμε την εξέταση των μελετητών αυτών σε ερμηνευτικές κατευθύνσεις. Οι ερμηνευτικές αυτές κατευθύνσεις διαχωρίστηκαν με βάση την εξήγηση την οποία έδωσαν για την ανακολουθία μεταξύ των δύο Βιβλίων της *Πολιτείας*. Πιο συγκεκριμένα εξετάσαμε τους 2. 1. 1. ερμηνευτές οι οποίοι ισχυρίστηκαν πως το δέκατο Βιβλίο γράφτηκε αργότερα από το υπόλοιπο σώμα της *Πολιτείας*, επομένως, οι οποιεσδήποτε ανακολουθίες μεταξύ των δύο Βιβλίων οφείλονται στην ύστερη συγγραφή του τελευταίου Βιβλίου. 2. 1. 2. Εδώ εξετάστηκαν επίσης οι μελετητές, οι οποίοι ήταν αντίθετοι στον ισχυρισμό αυτό. 2. 2. Η ερμηνευτική κατεύθυνση, σύμφωνα με την οποία, τα δύο Βιβλία εξυπηρετούσαν διαφορετικούς σκοπούς μέσα στον διάλογο, άγγιζαν δηλαδή διαφορετικά θέματα και είχαν διαφορετικούς θεματικούς προσανατολισμούς. Η αντίφαση δηλαδή μεταξύ τους είναι μόνο φαινομενική, καθώς οι συζητήσεις για τη μίμηση στο τρίτο και στο δέκατο Βιβλίο έγιναν σε διαφορετικά πλαίσια. 2. 3. Οι μελετητές, οι οποίοι θεώρησαν πως στο δέκατο Βιβλίο ήταν πλέον δυνατό για τον Πλάτωνα να αρθρώσει διαφορετικά και ίσως πιο ολοκληρωμένα τις απόψεις του,

καθώς ο ίδιος είχε εμβαθύνει και παρουσιάσει τη θεωρία του των Ιδεών και τη θεωρία της τριμερούς διαίρεσης της ψυχής. Ήταν δυνατό, δηλαδή, για τον Πλάτωνα να εκφραστεί διαφορετικά στο δέκατο Βιβλίο, όχι όμως σε αντίφαση με τα λεγόμενά του στο τρίτο Βιβλίο. Το δέκατο Βιβλίο αποτελεί, γι' αυτούς τους μελετητές θεωρητική συνέχεια των Βιβλίων που προηγήθηκαν. 2. 4. Η ερμηνευτική κατεύθυνση κατά την οποία στο τρίτο Βιβλίο η μίμηση αναπτύσσεται με τη σημασία της «υπόκρισης», ενώ στο δέκατο Βιβλίο με τη σημασία της «αναπαράστασης». Η όποια αντίφαση δηλαδή είναι φαινομενική κατ' αυτούς τους μελετητές, καθώς η μίμηση δεν αντιμετωπίζεται με τον ίδιο τρόπο στο τρίτο και στο δέκατο Βιβλίο. 2. 5. 1. Οι σχολιαστές, οι οποίοι επιλύουν την αντίφαση θεωρώντας πως πλέον στο δέκατο Βιβλίο καταδικάζεται η μίμηση στο σύνολό της. Έχει αλλάξει δηλαδή κατ' αυτούς τους ερμηνευτές στο δέκατο Βιβλίο το περιεχόμενο και η διάθεση ίσως του εξοβελισμού της ποίησης από τον Πλάτωνα, καθώς τώρα ο εξοβελισμός αυτός είναι πιο ολοκληρωτικός και το περιεχόμενό του περιλαμβάνει όλη τη μίμηση. Επίσης όχι μόνο διευρύνεται το περιεχόμενο του εξοβελισμού και αποκλείεται όλη η μιμητική ποίηση, αλλά ταυτόχρονα απαγορεύεται όλη η ποίηση επειδή είναι μιμητική. Ο μιμητικός χαρακτήρας της ποίησης αποτελεί δηλαδή τον λόγο για τον οποίο αυτή αποκλείεται από την ιδανική πολιτεία. 2. 5. 2. Σε αυτήν την ενότητα παρουσιάστηκαν και οι μελετητές οι οποίοι διαφώνησαν με αυτήν την άποψη καθώς δεν θεώρησαν τον μιμητικό χαρακτήρα της ποίησης ως επαρκή λόγο για τον αποκλεισμό της και θεώρησαν πως κάποιο είδος ποίησης το οποίο είναι μιμητικό διατηρήθηκε στην ιδανική πολιτεία την οποία σχεδιάζει ο Σωκράτης. 2. 6. 1. Τέλος, οι μελετητές οι οποίοι ισχυρίστηκαν πως ο Πλάτων χρησιμοποιεί τη μίμηση με δύο διαφορετικές σημασίες στο τρίτο Βιβλίο και είναι μόνο η μία από αυτές η οποία καταδικάζεται στο δέκατο Βιβλίο. 2. 6. 2. Πολλοί μελετητές

διαφώνησαν με αυτήν την άποψη και παρουσιάστηκαν μαζί σε αυτήν την ενότητα.

Στο **τρίτο κεφάλαιο** εξετάσαμε το μεταφυσικό και οντολογικό επιχείρημα το οποίο εμφανίζεται στην αρχή του δέκατου Βιβλίου (βλ. 596a5-598b5), κατά το οποίο υπάρχουν τρία είδη κρεβατιών, αυτό το οποίο κατασκευάζει ο ζωγράφος και είναι φαινομενικό, αυτό το οποίο ανήκει στον φυσικό κόσμο και το κατασκευάζει ο ξυλουργός και αυτό το οποίο «υπάρχει στην περιοχή της αληθινής υπόστασης» (597b5-6) και «το έχει κατασκευάσει ο θεός» (597b6-7). Ξεκινώντας σε αυτήν την περίπτωση από το παράδειγμα του ζωγράφου, ο οποίος είναι μιμητής, σκοπός μας ήταν να εντοπίσουμε τι είναι τελικά αυτό το οποίο ο μιμητικός καλλιτέχνης μιμείται. Αναζητήσαμε να εντοπίσουμε, δηλαδή, το αντικείμενο της μίμησης, αυτό το οποίο η μιμητική τέχνη προτίθεται να μιμηθεί, αυτό στο οποίο αποβλέπει. Στη συνέχεια διαχωρίσαμε το αντικείμενο της μιμητικής τέχνης από το έργο της, διαχωρίσαμε, δηλαδή, το αντικείμενο το οποίο αυτή προτίθεται να μιμηθεί από αυτό το οποίο εκείνη παράγει μέσω της μίμησής της. Το εύρος των απαντήσεων και οι μεταξύ τους διαφορές διαπιστώθηκαν πολύ μεγάλες στην αγγλοσαξωνική βιβλιογραφία.

Οι πολυάριθμες αυτές ερμηνείες σχετικά με το τι μιμείται τελικά η μιμητική τέχνη παρουσιάστηκαν διαχωρισμένες σε τρεις κατηγορίες με βάση το επιχείρημα της αρχής του δέκατου Βιβλίου: α) Πρώτη εξετάστηκε η ερμηνευτική κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία η μιμητική τέχνη στην *Πολιτεία* μιμείται τις Ιδέες, τα αντικείμενα δηλαδή τα οποία υπάρχουν «στην περιοχή της αληθινής υπόστασης» (597b5-6). β) Δεύτερη εξετάστηκε η ερμηνευτική κατεύθυνση η οποία θεωρεί πως η μιμητική τέχνη μιμείται τα αντικείμενα του φυσικού κόσμου, δηλαδή τα κατασκευάσματα των τεχνιτών, τα επιμέρους αντικείμενα. γ) Τέλος, εξετάσαμε μία τρίτη

ερμηνευτική κατεύθυνση η οποία διαφωνεί με όλες τις παραπάνω και θεωρεί πως η μιμητική τέχνη δεν μιμείται ούτε τις Ιδέες, αλλά ούτε και τα αντικείμενα του φυσικού κόσμου. Οι ερμηνευτές αυτής της κατεύθυνσης απέδωσαν στη μιμητική τέχνη και από ένα διαφορετικό αντικείμενο και ορισμένοι από αυτούς και από μία διαφορετική λειτουργία στη μιμητική τέχνη.

Η αναζήτηση αυτή του έργου και του αντικειμένου της μιμητικής δραστηριότητας, βοήθησε ίσως στην βαθύτερη κατανόηση της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη και μας οδήγησε στην ενασχόληση με την εξήγηση αυτής της στάσης. Το επόμενο, μετά το τρίτο, κεφάλαιο αφιερώθηκε στους ερμηνευτές οι οποίοι επιχείρησαν να εξηγήσουν τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη στην *Πολιτεία*.

Το **τέταρτο κεφάλαιο** αφιερώθηκε λοιπόν στις διαφορετικές ερμηνευτικές κατευθύνσεις, οι οποίες ακολουθήθηκαν με αφορμή τον περιορισμό ή ακόμη και τον αποκλεισμό της μιμητικής τέχνης από την ιδανική πολιτεία. Εξετάσαμε τις ερμηνείες οι οποίες, έχοντας ως θέμα τους τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη, έδωσαν μία διαφορετική εξήγηση αυτής της στάσης, βασιζόμενες σε διαφορετική κάθε φορά πτυχή της σκέψης του συγκεκριμένου φιλόσοφου. Για λόγους μεθοδολογικούς, η παρουσίαση αυτών των ερμηνευτικών κατευθύνσεων έγινε εκ μέρους μας θεματικά, με την εκ μέρους μας επίγνωση, ότι ο Πλάτων δεν διαχώριζε τη σκέψη του σε θεματικές, ούτε είχε μία συστηματοποιημένη θεωρία για κάθε θέμα που απασχολούσε τη σκέψη του· εν τούτοις, στην κάθε ερμηνευτική κατεύθυνση η οποία ακολουθήθηκε προκειμένου να εξηγήσει τη στάση του απέναντι στην τέχνη, διαπιστώσαμε πως υπερίσχυσε κάθε φορά και από μία διαφορετική θεματική. Γι' αυτόν τον λόγο θεωρήθηκε σκόπιμη η παρουσίαση των

ερμηνευτικών αυτών κατευθύνσεων βάσει αυτών των θεματικών στις οποίες στηρίχθηκε η κάθε μία για την εξήγηση της στάσης του Πλάτωνος.

Εξετάσαμε τη διαμάχη του Πλάτωνος με τους μιμητικούς καλλιτέχνες, για την οποία έχει δοθεί η ερμηνεία ότι στηρίζεται σε θεολογικές προκείμενες. Η μιμητική τέχνη, εδώ, αποκλειόταν από την ιδανική πολιτεία, λόγω του ότι απεικόνιζε τους θεούς να διαπράττουν τις πιο μεγάλες αδικίες, να είναι σε πόλεμο μεταξύ τους και να προξενούν βάσανα στους ανθρώπους. Η αντίρρηση του Πλάτωνος ήταν πως η τέχνη όφειλε να παρουσιάζει τους θεούς όπως αυτοί είναι, δηλαδή κατά την άποψή του, αμετάβλητοι, αγαθοί και αιτίες του καλού και μόνο.

Στη συνέχεια εξετάσαμε την ερμηνεία κατά την οποία, ο Πλάτων απέκλεισε από την ιδανική του πολιτεία τη μιμητική τέχνη, διότι αυτή παρήγαγε έργα οντολογικά κατώτερα, σύμφωνα με την τριμερή διάκριση του δέκατου Βιβλίου, μεταξύ των κρεβατιών που κατασκευάζουν ο θεός, ο ξυλουργός και ο ζωγράφος (βλ. 596a10-598c4). Σειρά είχε η ερμηνευτική κατεύθυνση, κατά την οποία η αντίρρηση του Πλάτωνος στην τέχνη έγινε κατανοητή στο πλαίσιο της γνωστής θεωρίας του πρώτου για τη γνώση. Ακολούθησαν οι ερμηνευτές εκείνοι οι οποίοι στηρίχθηκαν για την ανάλυσή τους σχετικά με τις θέσεις του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη, στις αντιλήψεις που ο ίδιος είχε για την εκπαίδευση. Οι περισσότεροι από αυτούς ισχυρίζονται πως οι μιμητικοί καλλιτέχνες και οι ποιητές συγκεκριμένα, είχαν τον ρόλο των παιδαγωγών στη σύγχρονη του Πλάτωνος εποχή και ήταν με αυτήν τους την ιδιότητα που ο ίδιος τους απέρριπτε στην *Πολιτεία*. Οι μελετητές που ακολούθησαν ερμήνευσαν τη στάση του Πλάτωνος απέναντι στη μιμητική τέχνη, με βάση τη συζήτηση του τελευταίου για την ψυχή του ατόμου. Με βάση τη θεωρία της τριμερούς διαίρεσης της ψυχής, η οποία εκτυλίχθηκε στο τέταρτο Βιβλίο

(βλ. 439d5-439d8), οι ποιητές θεωρήθηκαν πως απευθύνονται στο τρίτο και αλόγιστο τμήμα της ψυχής, στο επιθυμητικό και γι' αυτόν τον λόγο έπρεπε να απομακρυνθούν από την ιδανική πολιτεία.

Η επόμενη ερμηνευτική κατεύθυνση θεώρησε πως η κριτική του Πλάτωνος στη μιμητική τέχνη βασιζόταν στον ρόλο τον οποίο αυτή είχε στη σύγχρονη του Πλάτωνος κοινωνία. Οι περισσότεροι ερμηνευτές αυτής της κατεύθυνσης θεώρησαν πως η τέχνη την οποία κατακρίνει ο Πλάτων είναι δυνατόν να περιγραφεί σήμερα με αναχρονιστικούς όρους ως «μαζικό μέσο». Ορισμένοι από αυτούς παραλλήλισαν την επίδραση της τέχνης έτσι όπως αυτή περιγράφηκε από τον Πλάτωνα, με την επίδραση της σημερινής τηλεόρασης.

Στη συνέχεια εξετάσαμε την ερμηνεία της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη με βάση ιστορικές προκείμενες. Ο στόχος της κριτικής του Πλάτωνος ήταν, σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, η κριτική της τρέχουσας ποίησης και ζωγραφικής, η τέχνη των συγχρόνων του Πλάτωνος καλλιτεχνών. Δίπλα σε αυτήν την ερμηνεία, παρουσιάσαμε τους ερμηνευτές εκείνους, οι οποίοι αντέδρασαν σε μία ιστορική ερμηνεία της κριτικής του Πλάτωνος και ισχυρίστηκαν πως ο στόχος της κριτικής αυτής, ήταν η τέχνη αυτή καθ' εαυτή.

Παρακολουθήσαμε επίσης μία ερμηνεία κατά την οποία οι λόγοι αποκλεισμού της μιμητικής τέχνης ήταν πολιτικοί. Οι μελετητές αυτοί ισχυρίστηκαν πως η στάση του Πλάτωνος απέναντι στην τραγωδία οφειλόταν στις πολιτικές πρακτικές, τις οποίες ο Πλάτων είχε κατά νουν όταν σχεδίαζε την ιδανική πολιτεία. Τέλος, παρουσιάστηκαν οι ερμηνείες, σύμφωνα με τις οποίες ο αποκλεισμός των ποιητών από την ιδανική πολιτεία, στηριζόταν σε ηθικές αξιώσεις του Πλάτωνος. Ορισμένοι μελετητές θεώρησαν πως το λάθος το οποίο διέπραξαν οι μιμητικοί

καλλιτέχνες ήταν πως συνέχεαν τη φαινομενική αρετή με την πραγματική. Άλλοι ισχυρίστηκαν πως ο Πλάτων συνέδεε το «ωραίο» με το «ωφέλιμο», και έτσι οι αξιώσεις του για την τέχνη ήταν τελικά, ηθικές. Στα ίδια —ηθικά— πλαίσια, μία άλλη σημαντική κατηγορία μελετητών θεώρησε πως η αντίρρηση του Πλάτωνος στην τέχνη στηρίζεται στη θέση του συγκεκριμένου φιλοσόφου πως ο δίκαιος άνθρωπος είναι απαραίτητα και ευδαίμων. Η εξίσωση, δηλαδή της δικαιοσύνης με την ευδαιμονία ήταν ο λόγος, ο οποίος οδήγησε τον Πλάτωνα να αποκλείσει τους καλλιτέχνες, οι οποίοι δεν έκαναν αυτήν την αναγκαία, για τον συγκεκριμένο φιλόσοφο, σύνδεση.

Σε αντιπαράθεση με αυτούς, παρουσιάστηκαν, τέλος, οι μελετητές του πλατωνικού έργου, οι οποίοι διαφώνησαν με μία ηθικολογική ερμηνεία της στάσης του Πλάτωνος απέναντι στην τέχνη. Οι ερμηνευτές αυτοί θεώρησαν πως η ερμηνεία του Πλάτωνος κατ' αυτόν τον τρόπο ήταν συνώνυμη με την κατηγορία πως ο συγκεκριμένος φιλόσοφος διέπραξε τη λεγόμενη «ηθικολογική πλάνη», της υπαγωγής, δηλαδή, της τέχνης στις αξιώσεις της ηθικής.

Στο **πέμπτο** και **τελευταίο κεφάλαιο** εξετάσαμε τους ερμηνευτές εκείνους οι οποίοι αναρωτήθηκαν και συνεχίζουν να αναρωτώνται αν ο Πλάτων είχε τελικά αντιμετωπίσει στη σκέψη του την τέχνη ως μία αυτόνομη δραστηριότητα. Το ερώτημα το οποίο μας απασχόλησε είναι αυτό που εξετάζει την περίπτωση ύπαρξης μίας «αισθητικής θεωρίας» στον φιλοσοφικό λόγο του Πλάτωνος. Με τον όρο «αισθητική θεωρία» εννοήθηκε εδώ ένα σύστημα σκέψης το οποίο αποδίδει στην τέχνη μία αυτονομία και την αξιολογεί με εγγενή σε αυτήν κριτήρια, με κριτήρια, δηλαδή, αποκλειστικά δικά της. Για να καταστεί σαφής ο χαρακτηρισμός «εγγενή» κριτήρια, τοποθετήσαμε στον αντίποδα αυτών των κριτηρίων τα

«εξωγενή» κριτήρια αξιολόγησης της τέχνης, τα οποία την αξιολογούν και την κρίνουν με βάση τα αποτελέσματά της. Τα κριτήρια αυτά ονομάστηκαν «εξωγενή», διότι κρίνουν την τέχνη βάσει της επίδρασής της σε δραστηριότητες ή κατηγορίες διαφορετικές από την ίδια. 5. 1. Οι μελετητές τους οποίους παρουσιάσαμε πρώτους θεώρησαν, πως δεν μπορεί να συναχθεί από τον διάλογο *Πολιτεία* και από αναφορές σε άλλους πλατωνικούς διαλόγους μία συστηματοποιημένη σκέψη, η οποία να μπορεί να αποκληθεί «πλατωνική αισθητική θεωρία». Οι μελετητές αυτοί θεώρησαν πως η τέχνη δεν είχε αντιμετωπιστεί στη σκέψη του Πλάτωνος ως μία αυτόνομη δραστηριότητα. 5. 2. Στη συνέχεια εξετάσαμε τους μελετητές εκείνους, οι οποίοι θεώρησαν πως δεν είναι δυνατόν να ισχυριστούμε πως ο Πλάτων είχε μία θεωρία της τέχνης. Κατά την άποψή τους, δεν εμφανίζεται στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο μία συστηματική ενασχόληση με το θέμα της τέχνης, ούτε υπάρχει, περαιτέρω, ένας διαχωρισμός των «καλών τεχνών» ως ξεχωριστής ομάδας τεχνών. Στα πλαίσια της απόρριψης μίας φιλοσοφίας της τέχνης στον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, ορισμένοι μελετητές θεώρησαν πως η «αισθητική» σκέψη του Πλάτωνος δεν διαχωρίζεται από τις άλλες κατηγορίες της σκέψης του. Για τον λόγο αυτό αρνήθηκαν τον διαχωρισμό ανάμεσα σε εγγενή και εξωγενή κριτήρια αξιολόγησης της τέχνης εκ μέρους του Πλάτωνος. Το κύριο επιχείρημα των μελετητών αυτών ήταν πως η τέχνη είναι συνεχής και αναπόσπαστη από το σύνολο των αντιλήψεων του συγκεκριμένου φιλοσόφου. Τέλος, 5. 3. παρουσιάσαμε τους μελετητές εκείνους οι οποίοι θεώρησαν πως ο Πλάτων αποδίδει μία αυτονομία στην τέχνη και πως είχε, τελικά, μία «αισθητική θεωρία».

Καταλήγοντας και έχοντας εξετάσει στο σύνολό της την αγγλοσαξωνική βιβλιογραφία σε σχέση με τις αντιλήψεις του Πλάτωνος για την τέχνη στην *Πολιτεία*, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, μέσα από τη συστηματική

και κατά το δυνατόν διεξοδική ανασκόπησή της, προκύπτει το εξής συμπέρασμα: Η περίπτωση ύπαρξης μίας «αισθητικής θεωρίας» στον φιλοσοφικό λόγο του Πλάτωνος περιλαμβάνει πολλές και διαφορετικές μεταξύ τους αντιλήψεις και σε σχέση με τις αντιλήψεις αυτές τίθεται πολύ κρίσιμο ένα ερώτημα, που διατρέχει την κάθε μία τους χωριστά και συνολικά όλες τους: κατά πόσον ο Πλάτων είχε τελικά αντιμετωπίσει στη σκέψη του την τέχνη ως μία αυτόνομη δραστηριότητα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Για τα κείμενα του Πλάτωνος χρησιμοποιήθηκαν οι ακόλουθες εκδόσεις και μεταφράσεις:

Πλάτων, *Πολιτεία*, μετάφραση Κ. Δ. Γεωργούλη (Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 1963).

Πλάτων, *Πολιτεία*, αρχαίο κείμενον-μετάφρασις-σημειώσεις Α.

Παπαθεοδώρου, Φ. Παππά, εισαγωγή Αδ. Διαμαντόπουλου (Αθήνα: Πάπυρος, 1975).

Πλάτων, *Πολιτεία*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Ι. Γρυπάρης, πρόλογος Ε. Παπανούτσος (Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος, 1990).

Πλάτων, *Πολιτεία*, εισαγωγικό σημείωμα-μετάφραση-ερμηνευτικά σημειώματα Ν. Μ. Σκουτερόπουλος (Αθήνα: Πόλις, 2002).

Πλάτων, *Νόμοι*, απόδοση Β. Μοσκόβη (Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 1988).

Πλάτων, *Επιστολαί*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

Πλάτων, *Ιων*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1994).

Πλάτων, *Φαίδρος*, εισαγωγή-αρχαίο και νέο κείμενο με σχόλια Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος (Αθήνα: Εστία, 2010).

Πλάτων, *Λύσις*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

Πλάτων, *Πολιτικός*, εισαγωγή-φιλοσοφική ερμηνεία-σχόλια Η. Βαβούρας, μετάφραση-ανάλυση Θ. Γ. Μαυρόπουλος, πρόλογος Κ. Ζουράρις (Αθήνα: Ζήτηρος, 2010).

Πλάτων, *Συμπόσιο*, κείμενον-μετάφρασις-ερμηνεία Ι. Συκουτρή (Αθήνα: Εστία, 2009).

Πλάτων, *Τίμαιος*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1992).

Πλάτων, *Φαίδων*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

Πλάτων, *Σοφιστής*, εισαγωγή-μετάφραση Η. Π. Νικολούδης (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

Πλάτων, *Κρατύλος*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1994).

Πλάτων, *Γοργίας*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Η. Ανδρεάδη (Αθήνα: Κάκτος, 1992).

Πλάτων, *Πρωταγόρας*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Αθήνα: Κάκτος, 1993).

Επιλογή Έργων και Μελετών:

Abrams, M. H. (1953): *Ο Καθρέφτης και το Φως*, μετάφραση Α. Μπερλής (Αθήνα: Κριτική, 2001).

Adam, J. (1905): *The Republic of Plato* (Cambridge: Cambridge University Press, 1905).

Adamson, R. (1908): *The Development of Greek Philosophy* (Edinburgh, London: William Blackwood and Sons, 1908).

Albinus, L. (1998): «The Katabasis of Er: Plato's Use of Myths, exemplified by the Myth of Er», στο *Essays on Plato's Republic*, ed. E. N. Ostenfeld (Aarhus, Denmark: Aarhus University Press, 1998), 91-105.

Alexandrakis, A., Knoblock, J. (1978): «The Aesthetic Appeal of Art in Plato and Aristotle», *Diotima: Review of Philosophical Research* 6 (1978), 178-85.

Anderson, F. H. (1939): «Notes on Plato's aesthetic», *Philosophical Review* 48 (1939), 65-70.

Anderson, W. D. (1966): *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of poetry and philosophy* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1966).

Annas, J. (1981): *An Introduction to Plato's Republic* (New York: Oxford University Press, 1981).

(1982): «Plato on the Triviality of Literature», στο *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, eds J. Moravcsik και P. Temko (New Jersey: Rowman and Allanheld, 1982), 1-28.

- Anton, J. P. (1973): «Tragic Vision and Philosophic θεωρία in classical Greece», *Diotima* 1 (1973), 11-31, 225-226.
- (2009): «Plato, the Creator of Philosophical Dialogues», *Phronimon* 10 (2009), 5-11.
- Ardley, G. (1963): «Plato as Tragedian», *Philosophical Studies* 12 (1963) 7-24.
- (1967): «The role of play in the philosophy of Plato», *Philosophy* 42 (1967) 226-244.
- Arieti, J. A. (1991): *Interpreting Plato: The Dialogues as Drama* (Savage, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers Inc., 1991).
- Αριστοτέλης, *Μετά τα φυσικά*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Β. Κάλφας (Αθήνα: Πόλις, 2009).
- Ποιητική*, εισαγωγή-κείμενο-μετάφραση-σχόλια Δ. Λυπουρλής (Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 2008).
- Armstrong, A. (1941): «Aristotle's Theory of Poetry», *Greece and Rome* 10 (1941), 120-125.
- Asmis, E. (1992): «Plato on Poetic Creativity», στο *The Cambridge Companion to Plato*, ed. R. Kraut (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 338-64.
- Atkins, J. W. H. (1934): *Literary Criticism in Antiquity I: Greek* (London: Methuen & Co Ltd., 1952).
- Ausland, H. W. (1997): «On reading Plato Mimetically», *The American Journal of Philology* 118 (1997), 371-416.
- Avni, A. (1968): «Inspiration in Plato and the Hebrew Prophets», *Comparative Literature* 20 (1968), 55-63.

- Baltzly, D. C. (1992): «Plato and the new rhapsody», *Ancient Philosophy* 12 (1992), 29-52.
- Bambrough, R. (1972): «The Disunity of Plato's Thought Or: What Plato Did Not Say», *Philosophy* 47 (1972), 295-307.
- Barasch, M. (1985): *Theories of Art: From Plato to Winckelmann* (New York: New York University Press, 1985).
- Barish, J. (1981): *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley: University of California Press, 1981).
- Barker, A., Warner, M. (eds) (1992): *The Language of the Cave* (Edmonton, Alberta: Academic Printing & Publishing, 1992).
- Battin, M. P. (1977): «Plato on True and False Poetry», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (1977), 163-174.
- Beck, M. C. (2006): *Tragedy and the Philosophical Life: A Response to Martha Nussbaum* (Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2006).
- Belfiore, E. (1983): «Plato's greatest accusation against poetry», *Canadian Journal of Philosophy* suppl. vol. 9 (1983) 39-62.
- (1984): «A theory of imitation in Plato's *Republic*», *Transactions of the American Philological Association* 115 (1984), 121-146.
- (1985): «'Lies unlike the truth': Plato on Hesiod, *Theogony* 27», *Transactions of the American Philological Association* 115 (1985), 47-57.
- Benn, A. W. (1914): *The Greek Philosophers* (London: Smith, Elder & Co, 1914).
- Billings, G. H. (1920): *The Art of Transition in Plato* (New York & London: Garland Publishing Inc., 1979).

- Blackburn, S. (2006): *Plato's Republic: A Biography* (London: Atlantic Books, 2006).
- Blank, D. L. (1993): «The Arousal of Emotion in Plato's Dialogues», *The Classical Quarterly* 43 (1993), 428-439.
- Blondell, R. (2002): *The Play of Character in Plato's Dialogues* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).
- Bloom, A. (1968): *The Republic of Plato* (New York: Basic Books, 1991).
- Bogdan, D. (1983): «Censorship of Literature Texts and Plato's Banishment of the Poets», *Interchange* 14 (1983), 1-16.
- Bosanquet, B. (1895): *A Companion to Plato's Republic* (New York: MacMillan and Co., 1895).
- Bowen, C. A. (1988): «On Interpreting Plato», στο *Platonic Writings Platonic Readings*, ed. C. L. Griswold Jr. (Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2002), 49-65.
- Bowra, C.M. (1969): *Landmarks in Greek Literature* (Cleveland, OH: World Publishing Company, 1969).
- Boxill, B. R. (1980): «How Injustice Pays», *Philosophy and Public Affairs* 9 (1980), 359-371.
- Boyd, J. D. (1968): *The Function of Mimesis and its Decline* (Cambridge: Harvard University Press, 1968).
- Brendel, O., Dieckmann, H. (eds) (1942): *Studies in Honor of Frederick W. Shipley* (St. Louis: Washington University Press, 1942).

- Brogan, A. W. (1991): «Is Platonic Drama the Death of Tragedy?», *International Studies in Philosophy* 23 (1991), 75-82.
- Broos, H. J. M. (1951): «Plato and Art: A New Analysis of the *Philebus*», *Mnemosyne* 4 (1951), 113-128.
- Brown, E. (2004): «Minding the Gap in Plato's *Republic*», *Philosophical Studies* 117 (2004), 275-302.
- Brownson, C. L. (1897): «Reasons for Plato's Hostility to the Poets», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 28 (1897), 5-41.
- Brumbaugh, R. (1976): «Plato's relation to the arts and crafts», στο *Facets of Plato's Philosophy*, ed. W. H. Werkmeister (Assen, Amsterdam: Van Gorcum, 1976), 40-52.
- Burnet, J. (1950): *Greek Philosophy: Thales to Plato* (London: Macmillan and CO., 1950).
- Burnyeat, M. F. (1999): «Culture and Society in Plato's *Republic*», *Tanner Lectures on Human Values* 20 (1999), 217-324.
- Bussell, F. W. (1896): *The School of Plato* (London: Methuen and Co, 1896).
- Butcher, S. H. (1911): *Aristotle's theory of poetry and fine art* (London: MacMillan and Co, 1911).
- Bychkov, O. V., Sheppard, A. (2010): *Greek and Roman Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).
- Cacoullos, A. R. (1978): «Truth, Politics and the Artist», *Diotima* 6 (1978), 135-139.

- Cameron, A. (1978): *Plato's Affair with Tragedy* (Cincinnati: University of Cincinnati, 1978).
- Carrit, E. F. (1931): *The Theory of Beauty* (London: Methuen&Co Ltd, 1931).
- Carter, R. E. (1967): «Plato and Inspiration», *Journal of the History of Philosophy* 5 (1967), 111-121.
- Cascardi, J. A. (ed.) (1987): *Literature and the Question of Philosophy* (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1987).
- Cavarnos, C. (1953): «Plato's Teaching on Fine Art», *Philosophy and Phenomenological Research*, 13 (1953), 487-498.
- (1971): «Plato's critique of the fine arts», *Philosophia* 1 (1971), 296-314.
- (1973): *Plato's theory of fine art* (Athens: Astir Pub. Co., 1973).
- Cherniss, H. (1955): «Aristotle, *Metaphysics* 987 A32-B7», *The American Journal of Philology* 76 (1955), 184-186.
- (1960): «Plato 1950-57: Continuation», *Lustrum* 5 (1960), 323-615.
- Cohen, B. (1962): «Some ambiguities in the term "hedonism"», *The Philosophical Quarterly* 12 (1962), 239-247.
- Cohn, D. (2001): «Does Socrates Speak for Plato?», *New Literary History* 32 (2001), 485-500.
- Collingwood, R. G. (1925): «Plato's Philosophy of Art», *Mind* 34 (1925), 154-172.

(1938): *The Principles of Art* (Oxford: Oxford University Press, 1958).

Collobert, C., Destree, P., Gonzalez, F. J. (eds) (2012): *Plato and myth: Studies on the Use and Status of Platonic Myths* (Leiden: Brill, 2012).

Cook, A. (1996): *The Stance of Plato* (Lanham, MA: Rowman and Littlefield Publishers Inc., 1996).

Corlett, J. A. (1991): «A Dialectical Interpretation of the Concept of Art as 'Mimesis' in the *Republic*», *Idealistic Studies: An Interdisciplinary Journal of Philosophy* 21 (1991), 155-69.

Cornford, F. M. (1941): *The Republic of Plato* (Oxford: Clarendon Press, 1961).

Coulter, J. A. (1976): *The Literary Microcosm: Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists* (Leiden: Brill, 1976).

Craig, E. (ed.) (1998): *Routledge Encyclopedia of Philosophy* vol. 6 (London: Routledge, 1998).

Crane, R. S. (ed.) (1957): *Critics and Criticism* (Chicago & London: Chicago University Press, 1957).

Crombie, I. M. (1962): *An Examination of Plato's Doctrines: Plato on Man and Society* (London: Routledge & Kegan Paul, 1962).

Cross, R. C., Woosley, A. D. (1964): *Plato's Republic: A Philosophical Commentary* (New York: St Martin's Press, 1964).

Crotty, K. (2009): *The philosopher's song: the poets' influence on Plato* (Lanham, MD: Lexington Books, 2009).

Daiches, D. (1956): *Critical Approaches to Literature* (London: Longmans, 1956).

Danto, A. C. (1986): *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986).

D'Arms, J. H., Eadie, J. W. (eds) (1977): *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald Else* (Michigan: Center for Coordination of Ancient and Modern Studies, University of Michigan, Ann Arbor, 1977).

Deleuze, G. (1983): «Plato and the simulacrum», *October* 27 (1983), 45-56.

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

Demos, R. (1939): *The Philosophy of Plato* (New York: Charles Scribner's Sons, 1939).

(1964/1965): «Word Versus Deed in Plato», *Annales D' Esthetique* 3-4 (1964/1965), 17-23.

(1983): «Can Literature Be Moral Philosophy?», *New Literary History* 15 (1983), 1-12.

Desjardins, R. (1988): «Why Dialogues? Plato's Serious Play», στο *Platonic Writings Platonic Readings*, ed. C. L. Griswold Jr. (Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2002), 110-125.

Dewey, W. E. (1965): «Plato's Aesthetics, Revisited», *Darshana International* 5 (1965), 39-44.

(1966): «Aristotle's Aesthetics: A Fulfillment of the Platonic Position», *Darshana International* 6 (1966), 75-84.

Διογένης Λαέρτιος, *Βίοι φιλοσόφων*, αρχαίο κείμενον-εισαγωγή-μετάφρασις-σημειώσεις Ν. Κυργιοπούλου (Αθήνα: Πάπυρος, 1965).

Diskin, C. (2000): *Platonic Questions* (University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2000).

Dodds, E. R. (1945): «Plato and the Irrational», *Journal of Hellenic Studies* 65 (1945) 16-25.

Donohue, J. J. (1943): *The theory of literary kinds: Ancient classifications of literature* (Dubuque, Iowa: The Loras College Press, 1943).

Dorter, K. (1973): «The Ion: Plato's characterization of art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32 (1973), 65-78.

(1990): «Conceptual Truth and Aesthetic Truth», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48 (1990), 37-51.

(2006): *The transformation of Plato's Republic* (New York: Lexington Books, 2006).

Duncan, Sir P. (1940/1941): «The place of art in Plato's ideal state», *University of Toronto Quarterly* 10 (1940/1941), 27-38.

Duncan, T. S. (1944/1945): «Plato and Poetry», *Classical Journal* 40 (1944/1945), 481-494.

Duncan-Jones, K., van Dorsten, J. (eds) (1973): *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney* (Oxford: Clarendon Press, 1973).

Dyson, M. (1988): «Poetic Imitation in Plato *Republic* 3», *Antichthon* 22 (1988), 42-53.

Edelstein, L. (1966): *Plato's Seventh Letter*, από τη σειρά *Philosophia Antiqua: A Series of Monographs on Ancient Philosophy* 14, eds W. J. Verdenius, J. H. Waszink (Leiden: Brill, 1966).

- Edman, I. (1936): «Poetry and truth in Plato», *Journal of Philosophy* 33 (1936), 605-609.
- Edmundson, M. (1995): *Literature against Philosophy, Plato to Derrida: A Defence of Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
- Elias, A. J. (1984): *Plato's Defence of Poetry* (London: McMillan Press, 1984).
- Else, G. F. (1972): *The Structure and Date of Book 10 of Plato's Republic* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1972).
- (1986): *Plato and Aristotle on Poetry* (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1986).
- Euben, J. P. (1990): *The Tragedy of Political Theory: The Road Not Taken* (Princeton, Princeton University Press, 1990).
- Farness, J. (2003): «Glaucón's Couch, or Mimesis and the Art of the *Republic*», στο *Plato as Author: The Rhetoric of Philosophy*, ed. A. N. Michelini (Leiden: Brill, 2003), 99-121.
- Fendt, G., Rozema, D. (1998): *Platonic Errors: Plato, a Kind of Poet* (Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 1998).
- Ferguson, J. (1957): *Plato: Republic book X* (Letchworth: Bradda Books Ltd, 1978).
- Ferrari, G. R. F. (1989): «Plato on Poetry», στο *The Cambridge History of Literary Criticism I*, ed. G. A. Kennedy (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 92-148.
- Ferrari, G. R. F. (ed.) (2007): *The Cambridge Companion to Plato's Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

Field, G. C. (1930): *Plato and his Contemporaries: A Study in Fourth-Century Life and Thought* (London: Methuen & CO LTD, 1967).

(1969): *The Philosophy of Plato* (Oxford: Oxford University Press, 1969).

Fisher, J. (1982): «Did Plato Have a Theory of Art?», *Pacific Philosophical Quarterly* 63 (1982), 93-99.

Foster, M. B. (1937): «A Mistake of Plato's in the *Republic*», *Mind* 46 (1937), 386-393.

(1951): «On Plato's Conception of Justice in the *Republic*», *The Philosophical Quarterly* 1 (1951), 206-217.

Frede, M. (1992): «Plato's Arguments and Dialogue Form», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 10 suppl. vol. (1992), 201-219.

Friedländer, P. (1964): *Plato: The Dialogues, Second and Third Periods* (London: Routledge and Kegan Paul, 1969).

Gadamer, H-G. (1980): «Plato and the Poets», στο *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, μετάφραση P. C. Smith (New Haven & London: Yale University Press, 1980), 39-72.

(2000): «Plato as a portraitist», *Continental Philosophy Review* 33 (2000), 245-274.

Galis, L. (1974): «The State-Soul Analogy in Plato's Argument that Justice Pays», *Journal of the History of Philosophy* 12 (1974), 285-293.

Gallop, D. (1965): «Image and Reality in Plato's *Republic*», *Archiv für die Geschichte der Philosophie* 47 (1965), 113-131.

- Gebauer, G., Wulf, C. (1995): *Mimesis: Culture, Art, Society* (Berkeley: University of California Press, 1995).
- Gelven, M. (1977): «The Dionysian sources in philosophy», *Man and world* 10 (1977), 173-193.
- Georgopoulos, N. (ed.) (1993): *Tragedy and Philosophy* (New York: Macmillan Press, 1993).
- Gifford, M. (2001): «Dramatic Dialectic in *Republic* Book 1», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 20 (2001), 35-106.
- Gilbert, A. H. (1939): «Did Plato Banish the Poets or the Critics?», *Studies in Philology* 36 (1939), 1-19.
- (1962): *Literary Criticism: Plato to Dryden* (Detroit: Wayne State University Press, 1962).
- Gilbert, K., Kuhn, H. (1939): *A History of Aesthetics* (New York: MacMillan 1939).
- Golden, L. (1969): «Mimesis and Katharsis», *Classical Philology* 64 (1969), 145-153.
- (1975): «Plato's Concept of Mimesis», *British Journal of Aesthetics* 15 (1975), 118-131.
- Gombrich, E. H. (1960): *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Princeton University Press, 1989).
- Gomme, A. W. (1954): *The Greek attitude to poetry and history* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954).

- Gonzalez, F. J. (ed.) (1995): *The Third Way: New Directions in Platonic Studies* (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers Inc., 1995).
- González, J. J. (2010): «A Philosophy of Art in Plato's 'Republic': an Analysis of Collingwood's Proposal», *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 2 (2010), 161-177.
- Goodrich, R. A. (1982): «Plato on Poetry and Painting», *The British Journal of Aesthetics* 22 (1982), 126-137.
- Gordon, J. (1962): *Turning Toward Philosophy: Literary Device and Dramatic Structure in Plato's Dialogues* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999).
- Gould, J. (1992): «Plato and Performance», *Apeiron* 25 (1992), 13-25.
- Gould, T. (1964): «Plato's Hostility to art» *Arion* 3 (1964), 70-91.
- (1990): *The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy* (Princeton: Princeton University Press, 1990).
- Graham, D. W. (1992): «Socrates and Plato», *Phronesis* 37 (1992), 141-165.
- Greene, W. C. (1918): «Plato's View of Poetry», *Harvard Studies in Classical Philology* 29 (1918), 1-75.
- (1950): «The Greek Criticism of Poetry: A Reconsideration», στο *Perspectives of Criticism*, ed. H. A. Levin (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1950), 19-53.
- (1958): «The Paradoxes of the Republic», *Harvard Studies in Classical Philology* 63 (1958), 199-216.
- Grey, D. R. (1952): «Art in the Republic», *Philosophy* 27 (1952), 291-310.

Griffith, T. (2000): *Plato's Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

Griswold Jr., C. L. (1981): «The Ideas and the Criticism of Poetry in Plato's *Republic*, Book 10», *Journal of the History of Philosophy* 19 (1981), 135-150.

(1988): «Plato's Metaphilosophy: Why Plato wrote Dialogues», στο *Platonic Writings, Platonic Readings*, ed. C. L. Griswold Jr. (Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2002), 143-67.

Griswold Jr., C. L. (ed.) (1988): *Platonic Writings Platonic Readings* (Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2002).

(2003): «Plato on Rhetoric and Poetry» *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ανεξάρτητη αναθεώρηση 2008.
<http://plato.stanford.edu/entries/plato-rhetoric/>

Grube, G. M. A. (1927): «Plato's Theory of Beauty», *Monist* 37 (1927), 269-88.

(1958): *Plato's Thought* (London: Methuen and CO LTD, 1958).

(1974): *Plato's Republic* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1974).

Gulley, N. (1977): «Plato on Poetry», *Greece and Rome* 24 (1977), 154-169.

Guthrie, W. K. C. (1965): *A History of Greek Philosophy Volume II: The Presocratic Tradition from [Parmenides](#) to [Democritus](#)* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965).

(1975): *A History of Greek Philosophy Volume IV: Plato, The Man and his Dialogues, Earlier Period* (Cambridge: Cambridge University Press, 1975).

Hall, R. W. (1971): «The Just and the Happy Man of the *Republic*: Fact or Fallacy?», *Journal of the History of Philosophy* 9 (1971), 147-158.

(1974): «Plato's Theory of Art: A Reassessment», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33 (1974), 75-82.

(1990): «Art and Morality in Plato: A Reappraisal», *Journal of Aesthetic Education* 24 (1990), 5-13.

Halliwell, S. (1984): «Plato and Aristotle on the Denial of Tragedy», *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 30 (1984), 49-71.

(1988): *Plato: Republic* 10 (Warminster: Aris & Phillips, 1988).

(1989): «The importance of Plato and Aristotle for Aesthetics», *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy* 5 (1989), 321-348.

(1992): «Plato and the Psychology of Drama», στο *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, ed. B. Zimmermann (Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1992), 55-73.

(2002): *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002).

Hamilton, E., Cairns, H. (1961): *The Complete Dialogues of Plato* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1961).

Hantz, H. D. (1985): «Plato's ambivalence toward the arts», *Diotima* 13 (1985), 29-35.

Harman, J. D. (1986): «The Unhappy Philosopher: Plato's *Republic* as Tragedy», *Polity* 18 (1986), 577-94.

Harris, M. S. (1930): «Beauty and the Good», *The Philosophical Review* 39 (1930), 479-490.

Harsh, P. W. (1945): «Αμαρτία again», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 76 (1945), 47-58.

Hartland-Swann, J. (1951): «Plato as Poet: A Critical Interpretation», *Philosophy* 26 (1951), 3-18, 131-141.

Harward, J. (1928): «The Seventh and Eighth Platonic Epistles», *Classical Quarterly* 22 (1928), 143-154.

Hattingh, J. P. (1990): «Art and Morality: On the Problem of Stating a Problem», *South African Journal of Philosophy* 9 (1990), 125-32.

Havelock, E. A. (1963): *Preface to Plato* (Oxford: Blackwell, 1963).

Hight, G. A. (1922): «Plato and the Poets», *Mind* 31 (1922), 195-199.

Hope, R. (1930): *The Book of Diogenes Laertius: Its Spirit and Its Method* (New York: Columbia University Press, 1930).

Howland, J. (1991): «Re-reading Plato: The Problem of Platonic Chronology», *Phoenix* 45 (1991), 189-214.

Huinziga, J. (1971): *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture* (London: Paladin, 1971).

Hwang, P. H. (1981): «Poetry in Plato's Republic», *Apeiron* 15 (1981), 29-37.

Hyland, D. A. (1968): «Why Plato wrote dialogues», *Philosophy and Rhetoric* 1 (1968), 38-50.

(1993): «Philosophy and Tragedy in the Platonic Dialogues», στο *Tragedy and Philosophy*, ed. N. Georgopoulos (New York: Macmillan Press, 1993), 123-138.

(1995): *Finitude and Transcendence in the Platonic Dialogues* (Albany, NY: State University of New York Press, 1995).

Irwin, T. H. (1988): «Socrates and the tragic hero», στο *Language and the Tragic Hero: Essays on Greek Tragedy in Honor of Gordon M. Kirkwood*, ed. P. P. Pietro (Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1988), 55-83.

Jaeger, W. (1939): *Παιδεία*, μτφ. Γ. Π. Βέργοιου, (Αθήνα: χ.τ.ε., 1971).

Janaway, C. (1995): *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts* (Oxford University Press, 1995).

Joad, C. E. M. (1929): *Matter, Life and Value* (London: Oxford University Press, 1929) 266-283, επανέκδοση στο *The Problems of Aesthetics*, eds E. Vivas, M. Krieger (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1957), 463-479.

Joseph, H. W. B. (1935): *Essays in Ancient and Modern Philosophy* (New York: Books For Libraries Press, 1971).

Jowett, B. (1871): *The Dialogues of Plato* (Oxford: Oxford University Press, 1892).

Judovitz, D. (1987): «Philosophy and poetry: the difference between them in Plato and Descartes», στο *Literature and the Question of Philosophy*, ed. J. A. Cascardi (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1987), 23-51.

Kahn, C. H. (1996): *Plato and the Socratic Dialogue: The Philosophical Use of a Literary Form* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

- Kannnicht, R. (1988): *Η παλαιά διαμάχη ποίησης και φιλοσοφίας*, μετάφραση Δανιήλ Ιακώβ, (Αθήνα: Λωτός, 1988).
- Kallen, H. M. (1958): «The Meaning of Tragedy in the Freedom of Man», *The Journal of Philosophy* 55 (1958), 772-780.
- Karelis, C. (1976): «Plato on Art and Reality», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (1976), 315-321.
- Kelly, M. (ed.) (1998): *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 1998).
- Kennedy, G. A. (ed.) (1989): *The Cambridge History of Literary Criticism I* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- Kirby, J. T. (1991): «Mimesis and Diegesis: Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotle», *Helios* 18 (1991), 113-28.
- Koller, H. (1954): *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck* (Bern: A. Francke, 1954).
- Konstan, D. (2004): «The Two Faces of *Mimesis*», *Philosophical Quarterly* 54 (2004), 301-08.
- (2005): «Plato's *Ion* and the Psychoanalytic Theory of Art», *Plato* 5 (2005), 1-7.
- Kosman, L. A. (1992): «Silence and Imitation in the Platonic Dialogues», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* (suppl. V. 1992), 73-92.
- Kraut, R. (ed.) (1992): *The Cambridge Companion to Plato* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

Kraut, R. (ed.) (1997): *Plato's Republic: Critical Essays* (Lanham: Rowman and Littlefield, 1997).

Krentz, A. A. (1983): «Dramatic Form and Philosophical Content in Plato's Dialogues», *Philosophy and Literature* 7 (1983), 32-47.

Kristeller, P. (1951/1952): «The Modern System of the Arts» *Journal of the History of Ideas* 12 (1951) 496-527, (1952) 17-46.

Kuhn, H. (1941): «The True Tragedy: On the Relationship between Greek Tragedy and Plato, I», *Harvard Studies in Classical Philology* 52 (1941), 1-40.

(1942): «The True Tragedy: On the Relationship between Greek Tragedy and Plato II», *Harvard Studies in Classical Philology* 53 (1942), 37-88.

(1950): «On the Indispensability of Metaphysical Principles in Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9 (1950), 128-133.

LaDrière, C. (1951): «The Problem of Plato's *Ion*» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 10 (1951), 26-34.

Laird, A. (2001): «Ring the Changes of Gyges: Philosophy and the Formation of Fiction in Plato's *Republic*», *The Journal of Hellenic Studies* 121 (2001), 12-29.

Lear, J. (1992): «Inside and Outside the Republic», *Phronesis* 37 (1992), 184-215.

Λεξικό Σουΐδα, εισαγωγή Β. Κατσαρός (Θεσσαλονίκη: Θύραθεν, 2002).

Levin, H. A. (ed.) (1950): *Perspectives of Criticism* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1950).

Levin, S. B. (2001): *The ancient quarrel between philosophy and poetry revisited: Plato and the Greek Literary Tradition* (New York: Oxford University Press, 2001).

Levy, G. R. (1956): *Plato in Sicily* (London: Faber and Faber, 1956).

Liebersohn, Y. Z. (2005): «Rhetoric: Art and Pseudo-Art in Plato's *Gorgias*», *Arethusa* 38 (2005), 303–329.

Lodge, R. C. (1947): *Plato's Theory of Education* (London: K. Paul, Trench, Trubner, 1947).

(1953): *Plato's Theory of Art* (London: Routledge and Kegan Paul, 1953).

(1956) *The Philosophy of Plato* (New York: Routledge & Kegan Paul, 1956).

Lycos, K. (1996): «Making Things With Words: Plato on *mimesis* in *Republic*», *Philosophical Inquiry* 18 (1996), 1-19.

«Philosophy and Poetry: Plato's Legacy», στο
www.kimonlycos.org/papers

MacKinnon, D. M. (1967): «Theology and Tragedy», *Religious Studies* 2 (1967), 163-169.

Maguire, J. P. (1964): «The Differentiation of Art in Plato's Aesthetics», *Harvard Studies in Classical Philology* 68 (1964), 389-410.

(1965): «Beauty and the fine arts in Plato, Some aporiai», *Harvard Studies in Classical Philology* 70 (1965), 171-193.

Marshall, D. G. (ed.) (1987): *Literature as Philosophy, Philosophy as Literature* (Iowa City: University of Iowa Press, 1987).

McKeon, R. (1954): *Thought, Action, and Passion* (Chicago: University of Chicago Press, 1954).

(1957): «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», στο *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (Chicago & London: Chicago University Press, 1957), 117-145.

Melberg, A. (1995): *Theories of Mimesis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

Melling, D. J. (1987): *Understanding Plato* (Oxford: Oxford University Press, 1987).

Menza, V. G. (1972): *Poetry and the Techne Theory: An Analysis of the Ion and the Republic, Books III and X*, αδημοσίευτη διατριβή του Johns Hopkins University (Baltimore, MA: 1972).

Michelini, A. N. (ed) (2003): *Plato as Author: The Rhetoric of Philosophy* (Leiden: Brill, 2003).

Michelini, A. N. (2003): «Plato's Socratic Mask», στο *Plato as Author: The Rhetoric of Philosophy*, ed. A. N. Michelini (Leiden: Brill, 2003), 45-65.

Mitchell, B., Lucas, J. R. (2003): *An Engagement with Plato's Republic: A Companion to Plato's Republic* (Aldershot: Ashgate, 2003).

Mitscherling, J. (2009): *The Image of a Second Sun: Plato on Poetry, Rhetoric and the Techne of Mimesis* (New York: Humanity Books, 2009).

Moore, J. D. (1973): «Limitation and Design in Plato's *Ion*», *Pacific Coast Philology* 8 (1973), 45-51.

- Moors, K. F. (1982): *Platonic Myth: An Introductory Study* (Washington: University Press of America, 1982).
- Moravcsik, J. (1982): «Noetic Aspiration and Artistic Inspiration», στο *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, eds J. Moravcsik, P. Temko (New Jersey: Rowman and Allanheld, 1982), 29-46.
- Moravcsik, J., Temko, P. (eds) (1982): *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts* (New Jersey: Rowman and Allanheld, 1982).
- Moravcsik, J. (1986): «On Correcting the Poets», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 4 (1986), 35-47.
- Morgan, K. A. (2000): *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
- Moss J. (2006): «Pleasure and Illusion in Plato», *Philosophy and Phenomenological Research* 72 (2006), 503-535.
- (2007): «What is Imitative Poetry and why is it Bad?», στο *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, ed. G. R. F. Ferrari (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 415-444.
- Moss, L. (1971): «Plato and the Poetics», *Philological Quarterly* 50 (1971), 533-542.
- Mourant, J. A. (1950): «Plato and the poets», *Thomist* 13 (1950), 249-270.
- Moutsopoulos, E. (1974): «Plato's Ontology of Art», *Diotima: Review of Philosophical Research* 2 (1974), 7-17.
- Müller, G. (1933): «Concerning Platonic Aesthetics», *The Journal of Philosophy* 30 (1933), 337-346.

Murdoch, I. (1977): *The Fire and the Sun. Why Plato Banished the Artists* (Oxford: Oxford University Press 1977).

Murley, C. (1950): «Plato and the arts», *Classical Bulletin* 27 (1950), 13-14.

Murphy, N. R. (1960): *The Interpretation of Plato's Republic* (Oxford: Clarendon Press, 1960).

Murray, M. (1973): «The Crisis of the Greek Poetics: A re-interpretation», *The Journal of Value Inquiry* 7 (1973), 173-187.

Murray, P. (1992): «Inspiration and Mimesis in Plato», στο *The Language of the Cave*, eds A. Barker και M. Warner (Edmonton, Alberta: Academic Printing & Publishing, 1992), 27-46.

(1996): *Plato on Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

Naddaff, R. A. (2002): *Exiling the Poets: The Production of Censorship in Plato's Republic* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

Nagy, G. (1989): «Early Greek views of poets and poetry», στο *The Cambridge history of literary criticism* vol. I, ed. G. A. Kennedy (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 1-77.

Nahm, M. C. (1942): «Some Aspects of the Play-Theory of Art», *The Journal of Philosophy* 39 (1942), 148-160.

Nehamas, A. (1982): «Plato on Imitation and Poetry in *Republic X*», στο *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, eds J. Moravcsik, P. Temko (New Jersey: Rowman and Allanheld, 1982), 47-78, επανέκδοση στο *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates* (Princeton: Princeton University Press, 1999).

(1991): «Commentary on Halliwell», *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy* 5 (1991), 349-57.

(1998): *The Art of Living: Socratic Reflections from Plato to Foucault* (Berkeley: University of California Press, 1998).

(1999): *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates* (Princeton: Princeton University Press, 1999).

Nettleship, R. L. (1897): *Lectures on the Republic of Plato* (New York: MacMillan, 1968).

(1897): «Statement of the Problem of the *Republic*», στο *Plato's Republic: Interpretation and Criticism*, ed. A. Sesonke (Belmont, California: Wadsworth, 1966), 48-57.

Nightingale, A. W. (1986): *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

Nock, A. D. (1933): *Conversion: The Old and the New in Religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo* (Oxford: Clarendon Press, 1933).

Nolte, F. O. (1942): «Imitation as an aesthetic norm», στο *Studies in Honor of Frederick W. Shipley*, eds [O. Brendel](#), [H. Dieckmann](#) (St. Louis: Washington University Press, 1942), 289-302.

Nussbaum, M.C. (1986): *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

(1992): «Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 10 (1992), 107-59.

Oates, W. J. (1972): *Plato's View of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1972).

Osbourne, C. (1987): «The repudiation of representation in Plato's *Republic* and its repercussions», *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 33 (1987), 53-73.

Ostenfeld, E. N. (ed.) (1998): *Essays on Plato's Republic* (Aarhus, Denmark: Aarhus University Press, 1998).

Pappas, N. (1989): «Plato's *Ion*: The Problem of the Author», *Philosophy* 64 (1989), 381-389.

(1995): *Routledge Philosophy Guidebook to Plato and the Republic* (London: Routledge, 1995).

Partee, M. H. (1970): «Plato's Banishment of Poetry», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29 (1970), 209-222.

(1971): «Inspiration in the Aesthetics of Plato», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30 (1971), 87-95.

(1981): *Plato's Poetics: The Authority of Beauty* (Salt Lake City: University of Utah Press, 1981).

Pater, W. (1893): *Plato and Platonism* (New York: The MacMillan Company, 1903).

Paton, H. J. (1921/1922): «Plato's Theory of Eikasia», *Proceedings of the Aristotelian Society* 22 (1921/1922), 69-104.

Patterson, R. (1982): «The Platonic Art of Comedy and Tragedy», *Philosophy and Literature* 6 (1982), 76-93.

Pelz, R. (1966): «Ontology and the Work of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (1966), 487-499.

- Philipson, M. H. (1958): «Some Reflections on Tragedy», *The Journal of Philosophy* 27 (1958), 197-203.
- Pietro, P. P. (ed.) (1988): *Language and the Tragic Hero: Essays on Greek Tragedy in Honor of Gordon M. Kirkwood* (Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1988).
- Plass, P. (1967): «"Play" and Philosophic Detachment in Plato», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 98 (1967), 343-364.
- Πλάτωνος, *Τα αποδιδόμενα επιγράμματα*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Δάλλα (Αθήνα: Ηριδανός, 2009).
- Pollitt, J. J. (1974): *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology* (New Haven & London: Yale University Press, 1974).
- Porter, J. I. (2010): *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).
- Press, G. (ed.) (1993): *Plato's Dialogues: New Studies and Interpretations*. (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers Inc, 1993).
- Press, G. (ed.) (2000): *Who Speaks for Plato? Studies in Platonic Anonymity* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2000).
- Prichard, H. A. (1966): «Justice in the *Republic*», στο *Plato's Republic: Interpretation and Criticism*, ed. A. Sesonke (Belmont, California: Wadsworth, 1966), 58-65.
- Puchner, M. (2010): *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2010).
- Purshouse, L. (2006): *Plato's Republic* (London: Continuum, 2006).

Randall, J. H. (1967/1968): «Plato as the philosopher of artistic experience», *American Scholar* 37 (1967/1968), 502-511.

(1970): *Plato. Dramatist of the Life of Reason* (New York: Columbia University Press, 1970).

Rau, C. (1951): *Art and society: A reinterpretation of Plato* (New York: Richard R. Smith, 1951).

Reeve, C. D. C. (1988): *Philosopher-Kings: the Argument of Plato's Republic* (Princeton: Princeton University Press, 1988).

Rice, D. H. (1998): *A Guide to Plato's Republic* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Ritter, J., Gründer, K. (1998): «Mimesis», στο *Routledge Encyclopedia of Philosophy* vol. 6, ed. E. Craig (London: Routledge, 1998), 381-2.

Robb, K. (1994): *Literacy and Paideia in Ancient Greece* (New York: Oxford University Press, 1994).

Roochnik, D. L. (1988): «The Tragic Philosopher: A Critique of Martha Nussbaum», *Ancient Philosophy* 8 (1988), 285-295.

(1996): *Of Art and Wisdom: Plato's Understanding of Techne*, (University Park: Pennsylvania State University Press, 1996).

(2003): *Beautiful City: The Dialectic Character of Plato's Republic* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2003).

(2004): *Retrieving the Ancients: An Introduction to Greek Philosophy* (Malden: Blackwell Publishing, 2004).

Rosen, S. H. (1959): «Collingwood and Greek Aesthetics», *Phronesis* 42 (1959), 135-148.

(1988): *The Quarrel Between Philosophy and Poetry: Studies in Ancient Thought* (London: Routledge, 1988).

Rosenstock, B. (1983): «Rereading the *Republic*», *Arethusa* 16 (1983), 219-46.

Rowe, C. (1997): «Plato: Aesthetics and Psychology», *Routledge History of Philosophy* vol I., ed. C. C. W. Taylor (London: Routledge, 1997), 425-455.

(2007): *Plato and the Art of Philosophical Writing* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

Rucker, D. (1966): «Plato and the Poets», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25 (1966), 167-170.

Rutherford, R. B. (1995): *The Art of Plato: Ten Essays in Platonic Interpretation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995).

Ryle, G. (1966): *Plato's Progress* (Cambridge: Cambridge University Press, 1966).

Santas, G. (1964): «The Socratic Paradoxes», *The Philosophical Review* 73 (1964), 147-164.

Sargeaunt, G. M. (1922/1923): «Song and Dance as a function of the State», *Hibbert Journal* 21 (1922/1923), 493-502.

Sayers, S. (1999): *Plato's Republic: An Introduction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999).

Sayre, K. M. (1995): *Plato's Literary Garden: How to Read a Platonic Dialogue* (Notre Dame, London: University of Notre Dame Press, 1995).

Schaper, E. (1968): *Prelude to Aesthetics* (London: George Allen & Unwin Ltd, 1968).

Schipper, E. W. (1963): «Mimesis in the Arts in Plato's *Laws*», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22 (1963), 199-202.

Schleiermacher, F. (1936): *Introductions to the Dialogues of Plato*, μτφ. W. Dobson (Cambridge: J. & J. J. Deighton, 1936).

Schlueter, N. (2006): «The Virtue of “Lying”: Recovering the “Saving Beauty” of Plato’s Poetic Vision», *Logos* 9 (2006), 72-107.

Scott, G. A. (2003): «Comments on Michelini and Gonzalez», στο *Plato as Author: The Rhetoric of Philosophy*, ed. A. N. Michelini (Leiden: Brill, 2003), 67-75.

Segal, C. (1978): «‘The Myth was Saved’: Reflections on Homer and the Mythology of Plato’s *Republic*», *Hermes* 106 (1978), 315-36.

Sesonske, A. (1956): «Truth in Art», *The Journal of Philosophy* 53 (1956), 345-353.

Sesonke, A. (ed.) (1966): *Plato’s Republic: Interpretation and Criticism* (Belmont, California: Wadsworth, 1966).

Shelley, P. B. (1840): *Υπεράσπιση της ποίησης, απόδοση Ι. Ηλιοπούλου* (Αθήνα: Ύψιλον, 1996).

Shorey, P. (1903): *The Unity of Plato’s Thought* (Chicago: Chicago University Press, 1968).

(1923): «Literary Criticism and the Conventions of Stichomythia», *Classical Philology* 18 (1923), 352-354.

- (1930): *Plato: The Republic* (London: William Heinemann Ltd, 1953).
- (1933): *What Plato Said* (Chicago: University of Chicago Press, 1933).
- Sidnell, M. J. et al. (1991): *Sources of Dramatic Theory I: Plato to Congreve* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
- Sidney, Sir Philip (1595): «A Defence of Poetry», στο *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, eds K. Duncan-Jones, J. van Dorsten (Oxford: Clarendon Press, 1973), 73-121.
- Sikes, E. E. (1969): *The Greek View of Poetry* (New York and London: Barnes and Noble, Methuen, 1969).
- Skillen, A. (1992): «Fiction Year Zero: Plato's *Republic*», *British Journal of Aesthetics* 32 (1992), 201-8.
- Small, I. C. (1972): «Plato and Pater: Fin-de-siècle Aesthetics», *British Journal of Aesthetics* 12 (1972), 369-81.
- Sörbom, G. (1966): *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary* (Stockholm: Svenska Bokförlaget, 1966).
- Sprague, R. K. (1976): «Plato's Unitarianism, or What Shorey Said», *Classical Philology* 71 (1976), 109-112.
- Stanford, W. B. (1973): «Onomatopoeic Mimesis in Plato, *Republic* 396b-397c», *The Journal of Hellenistic Studies* (1973), 185-191.
- Stannard, J. (1960): «Platonism and art», *Giornale di Metafisica* 15 (1960), 576-593.

- Statkiewicz, M. (2000): «Platonic Theater: Rigor and Play in the *Republic*», *MLN* 115 (2000), 1019–1051.
- Stecker, R. A. (1992): «Plato's Expression Theory of Art», *Journal of Aesthetic Education* 26 (1992), 47-52.
- Stenzel, J. (1940): *Plato's Method of Dialectic*, ed. & trans. by D. J. Allan (New York: Russel and Russel, 1964).
- Steven, R. G. (1933): «Plato and the Art of His Time», *The Classical Quarterly* 27 (1933), 149-155.
- Stockton, D. L. (1952/1953): «Plato's quarrel with the poets», *Durham University Journal* 14 (1952/1953), 64-70.
- Swanger, D. (1989): «The Heart's Education: Why We Need Poetry», *Journal of Aesthetic Education* 23 (1989), 45-54.
- Swift-Riginos, A. (1976): *Platonica: The Anecdotes Concerning the Life and Writings of Plato* (Leiden: E.J. Brill, 1976).
- Tarrant, D. (1955): «Plato as a Dramatist», *The Journal of Hellenic Studies* 75 (1955), 82-89.
- Tatarkiewicz, W. (1937): «Art and Poetry: A Contribution to the History of Ancient Aesthetics», *Studia Philosophica* 2 (1937), 367-418.
- (1963): «Classification of arts in antiquity», *Journal of the History of Ideas* 24 (1963), 231-240.
- Tate, J. (1928): «Imitation in Plato's *Republic*», *Classical Quarterly* 22 (1928), 16-23.

(1929): «Plato and Allegorical Interpretation», *Classical Quarterly* 23 (1929), 142-154.

(1930): «Plato and Allegorical Interpretation», *Classical Quarterly* 24 (1930), 1-10.

(1932): «Plato and Imitation», *Classical Quarterly* 26 (1932), 161-169.

(1933): «Plato and Didacticism», *Hermathena* 48 (1933), 93-113.

(1936): «Plato, Socrates and the Myths», *Classical Quarterly* 30 (1936), 142-5.

(1938): «Plato Art and Mr. Maritain», *The New Scholasticism* 12 (1938), 107-142.

Taylor, A. E. (1926): *Plato: The man and his work* (London: Methuen & Co Ltd., 1948).

Taylor, C. C. W. (ed.) (1997): *Routledge History of Philosophy* vol I. (London: Routledge, 1997).

Thayer, H. S. (1975): «Plato's quarrel with poetry: Simonides», *Journal of the History of Ideas* 36 (1975), 3-26.

(1977): «Plato on the Morality of Imagination», *Review of Metaphysics* 30 (1977), 594-618.

(1993): «Meaning and Dramatic Interpretation», στο *Plato's Dialogues: New Studies and Interpretations*, ed. Press G. (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers Inc, 1993), 47-60.

- The Myths of Plato*, αρχική μετάφραση και εισαγωγή J. A. Stewart, επεξεργασία και εκ νέου εισαγωγή G. R. Levy (London: Centaur Press, 1960) (πρώτη έκδοση, 1905).
- Thesleff, H. (1993): «In Search of Dialogue», στο *Plato's Dialogues: New Studies and Interpretations*, ed. by Press G. (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers Inc, 1993), 259-266.
- Tigerstedt, E. N. (1969): «Plato's Idea of Poetical Inspiration», *Commentationes Humanarum Litterarum* 44 (1969), 5-77.
- (1977): *Interpreting Plato* (Stockholm: Almqvist and Wiskell, 1976).
- Trimpi, W. (1971): «The ancient hypothesis of fiction: An essay on the origins of literary theory», *Traditio* 27 (1971), 1-78.
- Urmson, J. (1982): «Plato and the Poets», στο *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, eds J. Moravcsik, P. Temko (New Jersey: Rowman and Allanheld, 1982), 125-136, επανέκδοση στο *Plato's Republic: Critical Essays*, ed. R. Kraut (Lanham: Rowman and Littlefield, 1997), 223-234.
- Urwick, E. J. (1920): *The Message of Plato* (London: Methuen & Co. Ltd., 1920).
- Vassilion, A. E. (1951): «The Platonic theory of inspiration», *Thomist* 14 (1951), 466-489.
- Verdenius, W. J. (1949): *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us* (Leiden: E. J. Brill, 1962).
- Verene, D. P. (1963): «Plato's conception of philosophy and poetry», *The Personalist* 44 (1963), 528-538.

Versenyi, L. (1970/1971): «The Quarrel between Philosophy and Poetry», *Philosophical Forum* 2 (1970-71), 200-212.

(1977): «Plato and Poetry: The Academicians' Dilemma», στο *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald Else*, eds J. H. D'Arms, J. W. Eadie (Michigan: Center for Coordination of Ancient and Modern Studies, University of Michigan, Ann Arbor, 1977), 119-138.

Vivas, E., Krieger, M. (eds) (1957): *The Problems of Aesthetics* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1957).

Vlastos, G. (1968): «The argument in the *Republic* that "Justice pays"», *The Journal of Philosophy* 65 (1968), 665-674.

(1969): «Justice and Psychic Harmony in the *Republic*», *The Journal of Philosophy* 66 (1969), 505-522.

Voegelin, E. (1957): *Order and History: Plato and Aristotle* vol. III (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1957).

Walsh, D. (1943): «The Cognitive Content of Art», *The Philosophical Review* 52 (1943), 433-451.

Warry, J. G. (1962): *Greek Aesthetic Theory. A study of Callistic and Aesthetic Concepts in the works of Plato and Aristotle* (London: Methuen, 1962).

Waterfield, R. (1993): *Plato: Republic* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1993).

Waugh, J. M. B. (1986): «Art and Morality: The End of an Ancient Rivalry?», *Journal of Aesthetic Education* 20 (1986), 5-17.

(1991): «Philosophy's Surrender to Poetry (The End of an Ancient Rivalry)», *Journal of Aesthetic Education* 25 (1991), 51-63.

Webster, T. B. L. (1939): «Greek Theories of Art and Literature Down to 400 B.C.», *Classical Quarterly* 33 (1939), 166-179.

(1952): «Plato and Aristotle as Critics of Greek Art», *Symbolae Osloenses* 29 (1952), 8-23.

(1956): *Art and literature in fourth century Athens* (London: Athlone Press, 1956).

Weineck, S-M. (1998): «Talking about Homer: Poetic Madness, Philosophy and the Birth of Criticism in Plato's *Ion*», *Arethusa* 31 (1998), 19-42.

Werkmeister, W. H. (ed.) (1976): *Facets of Plato's Philosophy* (Assen, Amsterdam: Van Gorcum, 1976).

White, N. P. (1979): *A Companion to Plato's Republic* (Oxford: Basil Blackwell, 1979).

(1984): «The Classification of Goods in Plato's *Republic*», *Journal of the History of Philosophy* 22 (1984), 393-421.

Wilamowitz-Moellendorff, U. v. (1919): *Platon* (Berlin: Weidmann, 1919).

Wilcox, J. F. (1987): «Cross-Metamorphosis in Plato's *Ion*», στο *Literature as Philosophy, Philosophy as Literature*, ed. D. G. Marshall (Iowa City: University of Iowa Press, 1987), 155-174.

Wild, J. (1941): «Plato's Theory of Τέχνη: a Phenomenological Interpretation», *Philosophy and Phenomenological Research* 1 (1941), 255-293.

Wimsatt, W. K. Jr. (1948): «Poetry and Morals: A Relation Reargued», *Thought* 23 (1948) 281-299, επανέκδοση στο *The Problems of Aesthetics*, eds E. Vivas, M. Krieger (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1957), 530-545.

Winnington-Ingram, R. P. (1967): «Greek and Modern Tragedy», στο *The Living Heritage of Greek Antiquity*, European Cultural Foundation (Paris: Mouton & CO, The Hague, 1967), 96-113.

Wolz, G. H. (1970): «Philosophy as Drama: An Approach to Plato's *Symposium*», *Philosophy and Phenomenological Research* 30 (1970), 323-353.

Woodruff, P. (1982): «What Could Go Wrong with Inspiration? Why Plato's Poets Fail», στο *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, ed. J. Moravcsik, P. Temko (New Jersey: Rowman and Allanheld, 1982), 137-150.

(1983): *Plato, Two Comic Dialogues: Ion and Hippias Major* (Indianapolis: Hackett, 1983).

(1998): «Plato on Mimesis», στο *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. M. Kelly (New York: Oxford University Press, 1998), 521-3.

Zaslavsky, R. (1981): *Platonic Myth and Platonic Writing* (Washington: University Press of America, 1981).

Zerby, L. (1947): «Philosophy and Literature», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 5 (1947), 281-286.

Zimmermann, B. (ed.) (1992): *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption* (Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1992).

Zink, S. (1950): «The Moral Effect of Art», *Ethics* 60 (1950), 261-274, επανέκδοση στο *The Problems of Aesthetics*, eds E. Vivas, M. Krieger (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1957), 545-561.

(1954): «The Cognitive Element in Art», *Ethics* 64 (1954), 186-204.

