



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών (ΣΑΕ)

Φιλοσοφία και Τέχνες

Διπλωματική Εργασία

Τέχνη και εκστατικότητα: πλατωνικές και χαϊντεγκεριανές θέσεις
για τη σχέση Μανίας και Γνώσης.

Δημήτρης Διονυσόπουλος

Επιβλέπων καθηγητής: Στασινός Σταυριανέας

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Τέχνη και εκστατικότητα: πλατωνικές και χαϊντεγκεριανές θέσεις
για τη σχέση Μανίας και Γνώσης.

Δημήτρης Διονυσόπουλος

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Στασινός Σταυριανέας

Αναπληρωτής καθηγητής Ε.Α.Π

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Σπυρίδων Ποταμιάς

Συνεργαζόμενος Διδάσκων Ε.Α.Π

Πάτρα, Ιούνιος 2026

*Ευχαριστίες στους γονείς και στους διδάσκοντές για την πολύτιμη στήριξη, καθοδήγηση και
ενθάρρυνσή.*

Περίληψη

Η παρούσα εργασία διερευνά τη σχέση τέχνης, αλήθειας και γνώσης στη σκέψη του Πλάτωνα και του Μάρτιν Χάιντεγκερ, εστιάζοντας στη μετατόπιση από την πλατωνική σύλληψη της τέχνης ως αφετηρίας προσανατολισμού της ψυχής προς την αλήθεια, στην χαϊντεγκεριανή κατανόησή της ως προνομιακού τρόπου φανέρωσης του Είναι. Η ανάλυση βασίζεται κυρίως στους πλατωνικούς διαλόγους *Ίων* και *Φαίδρος* και στο έργο του Χάιντεγκερ *Η προέλευση του έργου τέχνης*.

Η εξέταση της πλατωνικής σκέψης έδειξε ότι η ποιητική έμπνευση παρουσιάζεται αρχικά ως αποτέλεσμα θείας μανίας και όχι ως μορφή τεχνικής ή επιστημονικής γνώσης. Στον *Φαίδρο*, ωστόσο, η μανία επαναξιολογείται θετικά, καθώς η ερωτική μανία και η εμπειρία του Ωραίου λειτουργούν ως αφετηρία ανάμνησης των Ιδεών, η οποία όμως ολοκληρώνεται μόνο μέσω της διαλεκτικής εξέτασης. Έτσι, η πρόσβαση στην αλήθεια δεν εξαντλείται στη μανική εμπειρία, αλλά ολοκληρώνεται μέσω της διαλεκτικής διερεύνησης, διατηρώντας έναν σαφή γνωσιολογικό προσανατολισμό.

Η ανάλυση της χαϊντεγκεριανής προσέγγισης ανέδειξε ότι η τέχνη δεν παραπέμπει σε μια προϋπάρχουσα υπερβατική αλήθεια, αλλά αποτελεί τον τρόπο όπου η αλήθεια συμβαίνει ως μη-κρυπτότητα (αλήθεια). Το έργο τέχνης δεν αναπαριστά τα όντα, αλλά εγκαθιδρύει έναν ιστορικό κόσμο ως ορίζοντα νοήματος, εντός του οποίου τα όντα εμφανίζονται ως όντα, μέσα από τη διαμάχη κόσμου και γης. Η αλήθεια δεν ανάγεται σε γνωσιολογική βεβαιότητα, αλλά εκτυλίσσεται ως ιστορικό συμβάν φανέρωσης.

Η συγκριτική εξέταση κατέδειξε ότι, παρότι και οι δύο στοχαστές αποδίδουν στην τέχνη καίριο ρόλο στη σχέση του ανθρώπου με την αλήθεια, διαφέρουν ως προς τη θεμελίωση αυτής της σχέσης. Στον Πλάτωνα, η εκστατική εμπειρία εντάσσεται σε μια πορεία που καταλήγει στη διαλεκτική γνώση και τη δυνατότητα αιτιολόγησης, ενώ στον Χάιντεγκερ η αλήθεια δεν λειτουργεί ως γνωσιολογικός στόχος αλλά ως ιστορικό συμβάν φανέρωσης, το οποίο δεν επιδέχεται οριστική θεμελίωση. Κοινό σημείο παραμένει η υπέρβαση μιας καθαρά εμπειρικής ή υποκειμενικής κατανόησης της τέχνης και η ανάδειξη μη εννοιολογικών μορφών πρόσβασης στην αλήθεια.

Λέξεις – Κλειδιά

Πλάτων, Χάιντεγκερ, Τέχνη, Μανία, Αλήθεια, Γνώση.

Art and Ecstasy: Platonic and Heideggerian Views on the relationship between Mania and Knowledge

Dimitrios Dionysopoulos

Abstract

This thesis examines the relationship between art, truth, and knowledge in the thought of Plato and Martin Heidegger, focusing on the transition from the Platonic conception of art as a point of departure that guides the soul toward truth to the Heideggerian understanding of art as a privileged site of the disclosure of Being. The analysis draws primarily on Plato's dialogues *Ion* and *Phaedrus*, as well as Heidegger's essay *The Origin of the Work of Art*.

The examination of Plato's thought showed that poetic inspiration is initially presented as the result of divine madness (*mania*) rather than as a form of technical skill or scientific knowledge. In the *Phaedrus*, however, *mania* is re-evaluated positively, as erotic madness and the experience of Beauty function as the starting point for the recollection of the Forms, a process that is completed only through dialectical inquiry. Thus, access to truth is not exhausted in the experience of *mania* itself, but is ultimately achieved through dialectical investigation, thereby retaining a distinctly epistemological orientation.

The analysis of Heidegger's approach demonstrates that art does not refer to a pre-existing transcendent truth but constitutes the site where truth occurs as unconcealment (*aletheia*). The work of art does not represent beings; rather, through the strife between world and earth, it establishes a historical world as a horizon of meaning within which beings appear as beings. Truth is thus not reducible to epistemological certainty but unfolds as a historical event of disclosure.

The comparative analysis reveals that although both thinkers attribute a crucial role to art in humanity's relation to truth, they differ significantly regarding the grounding of this

relation. In Plato, ecstatic experience is integrated into a movement culminating in dialectical knowledge and the possibility of rational justification, whereas in Heidegger truth functions not as an epistemological goal but as a historical event of disclosure that resists definitive grounding. What remains common to both is the rejection of a purely empirical or subjective understanding of art and the recognition of non-conceptual modes of access to truth.

Keywords

Plato, Heidegger, Art, Mania, Truth, Knowledge.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	5
Abstract.....	6
Περιεχόμενα.....	8
Συντομογραφίες & Ακρωνύμια.....	9
1. Εισαγωγή.....	10
2. Ο <i>Ιων</i> του Πλάτωνα.....	11
2.1 Εισαγωγή στον διάλογο <i>Ιων</i>	11
2.2 Παρουσίαση του διαλόγου <i>Ιων</i>	13
2.3 Κριτική εξέταση του διαλόγου <i>Ιων</i>	23
2.4 Αναφορά στο εγκώμιο του Σωκράτη στο <i>Συμπόσιο</i>	29
3. Ο <i>Φαίδρος</i> του Πλάτωνα.....	32
3.1 Εισαγωγή στο διάλογο <i>Φαίδρος</i> του Πλάτωνα.....	32
3.2 Παρουσίαση του διαλόγου <i>Φαίδρος</i>	34
3.3 Κριτική εξέταση του διαλόγου <i>Φαίδρος</i>	47
4. Η <i>Προέλευση του έργου τέχνης</i> του Χάϊντεγκερ.....	52
4.1 Εισαγωγή στο <i>Προέλευση του έργου τέχνης</i>	52
4.2 Παρουσίαση του <i>Προέλευση του έργου τέχνης</i>	54
4.3 Κριτική εξέταση του <i>Προέλευση του έργου Τέχνης</i>	75
5. Συμπεράσματα.....	77
6. Βιβλιογραφία.....	79

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

Ακολουθούν κάποια παραδείγματα:

ΔΕ	Διπλωματική Εργασία
ΕΑΠ	Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
ΘΕ	Θεματική Ενότητα
ΠΕ	Πτυχιακή Εργασία
ΠΣ	Πρόγραμμα Σπουδών
ΣΥΝ	Συντονιστής/Συντονίστρια

1. Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία εξετάζεται η σχέση μεταξύ τέχνης και γνώσης μέσα από τις έννοιες της μανίας, της εκστατικότητας και της ψυχικής κάθαρσης, με αφετηρία την πλατωνική έννοια της “μανίας των Μουσών”. Η ανάλυση επικεντρώνεται κυρίως στους διαλόγους *Ίων* και *Φαίδρος*, όπου διερευνάται ο ρόλος της ποιητικής έμπνευσης ως εμπειρίας που υπερβαίνει το καθαρά ορθολογικό επίπεδο, καθώς και στο έργο του Μάρτιν Χάιντεγκερ *Η προέλευση του έργου τέχνης*, στο οποίο η τέχνη νοείται ως τόπος φανέρωσης της αλήθειας μέσα από το ιστορικό άνοιγμα του κόσμου.

Κεντρικό ερώτημα της εργασίας είναι ο τρόπος με τον οποίο η τέχνη σχετίζεται με την αλήθεια στους δύο στοχαστές. Στον Πλάτωνα, η εκστατική εμπειρία της μουσικής και της ποίησης λειτουργεί ως αφετηρία μιας μετατόπισης προς τις Ιδέες, ενώ στον Χάιντεγκερ η τέχνη δεν παραπέμπει σε μια υπερβατική αλήθεια, αλλά συγκροτεί τον ίδιο τον τόπο όπου η αλήθεια συμβαίνει ως μη-κρυπτότητα (αλήθεια).

Η εργασία υποστηρίζει ότι η εκστατική εμπειρία δεν αποτελεί απλώς απόκλιση από τον ορθό λόγο, αλλά έναν ιδιαίτερο τρόπο φανέρωσης, ο οποίος αποκτά διαφορετικό οντολογικό και γνωσιολογικό ρόλο στον Πλάτωνα και στον Χάιντεγκερ. Στο πλαίσιο αυτό, η σύγκριση των δύο θέσεων επιτρέπει την κατανόηση της τέχνης όχι ως αισθητικού φαινομένου, αλλά ως προνομιακού τρόπου πρόσβασης σε κάποια μορφή αλήθεια.

2. Ο Ίων του Πλάτωνα

2.1 Εισαγωγή στον διάλογο Ίων

Ο διάλογος *Ίων* ανήκει στους πρώιμους ελεγκτικούς διαλόγους του Πλάτωνα.¹ Ο όρος “πρώιμος” δηλώνει ότι συντέθηκε κατά την αρχική περίοδο της συγγραφικής του δραστηριότητας, ενώ ο χαρακτηρισμός “ελεγκτικός” αναφέρεται στην εξέταση και αμφισβήτηση διαδεδομένων αντιλήψεων, καθώς και των θέσεων των σοφών της εποχής. Οι διάλογοι αυτής της περιόδου παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά, με βασικότερο τη διερεύνηση μιας έννοιας, με στόχο την προσπάθεια ορισμού της. Το αντικείμενο της έρευνας διατυπώνεται υπό τη μορφή ερωτήματος όπως, “τι είναι το x;”, όπου το x μπορεί να αναφέρεται συνήθως σε κάποιον ηθικό όρο, για παράδειγμα, στην ανδρεία (την οποία πραγματεύεται ο Πλάτωνας στο διάλογο *Λάχης*), ή στην ευσέβεια (διάλογος *Ευθύφρων*). Στους διαλόγους αυτής της περιόδου, η φιλοσοφική έρευνα εξελίσσεται μέσα από διαλεκτικές ερωτήσεις και συχνά καταλήγει σε απορία, καθώς οι προτεινόμενοι ορισμοί αποδεικνύονται ανεπαρκείς.

Στον *Ίωνα*, κεντρικό θέμα αποτελεί η διένεξη μεταξύ ποίησης και φιλοσοφίας,² δηλαδή η ανάδυση του φιλοσοφικού ορθολογισμού στην αρχαία σκέψη και η συνακόλουθη σύγκρουσή του με τις προγενέστερες μορφές γνώσης.³ Ο διάλογος μπορεί να θεωρηθεί ως ένα από τα πρώτα βήματα της πλατωνικής κριτικής στην ποίηση, καθώς αμφισβητεί την έως τότε εδραιωμένη παιδαγωγική της λειτουργία. Το ερώτημα που αναδύεται αφορά το κατά πόσο η ποιητική και η ραψωδική τέχνη μπορούν να θεωρηθούν μορφές γνώσης ή αν ανήκουν σε έναν διαφορετικό τύπο εμπειρίας.

Η αντιπαράθεση αυτή εκφράζεται και στο επίπεδο των προσώπων του διαλόγου, καθώς ο Σωκράτης και ο Ίων ενσαρκώνουν τη διάκριση μεταξύ φιλοσοφικού λόγου και ποιητικής παράδοσης. με τον Ίων να παρουσιάζεται ως διακεκριμένος ραψωδός του Ομήρου. Η δραστηριότητά των ραψωδών καταλαμβάνει μια ενδιάμεση θέση μεταξύ τέχνης και γνώσης, καθώς αφενός προϋποθέτει τεχνική δεξιότητα, αφετέρου συνδέεται με την ικανότητα κατανόησης και μετάδοσης του νοήματος των ποιητικών λόγων. Στον *Ίωνα*, ο

¹ Βλαστός, Γ. (2008). *Σωκράτης: ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος* (Π. Καλλιγιάς, Μετ.). Εκδόσεις Εστία. Σελ 92

² Πλάτων. *Πολιτεία* 607b 5-c, 598d - 601b8

³ Πλάτων. (2002). *Ίων* (Μ. Ν. Σκουτερόπουλος, Μετ.). Εκδόσεις Στιγμή. Σελ 15

Σωκράτης παρουσιάζεται κυρίως ως ηθικός στοχαστής,⁴ ενώ απουσιάζουν οι εκτενείς οντολογικές, μαθηματικές και γνωσιολογικές θεωρήσεις που συναντώνται σε μεταγενέστερους διαλόγους.

Στην *Απολογία*, αναφέρεται ότι ένας από τους κατηγορούς του Σωκράτη ήταν ποιητής,⁵ καθώς και ότι μέσω της εξέτασης των συνομιλητών του ο Σωκράτης αναδεικνύει τη διπλή άγνοιά τους. Δηλαδή, οι ποιητές και οι ρήτορες νομίζουν ότι κατέχουν γνώση, χωρίς όμως να μπορούν να τη θεμελιώσουν λογικά. Αντίθετα, ο Σωκράτης προβάλλει τη συνειδητή αναγνώριση της άγνοιάς του⁶ ως αφετηρία της φιλοσοφικής διερεύνησης.

Η στάση αυτή συνδέεται άμεσα με τη λεγόμενη σωκρατική ειρωνεία, χαρακτηριστικό γνώρισμα των πρώιμων πλατωνικών διαλόγων. Η ειρωνεία αυτή συνίσταται στην προσποιητή άγνοια του Σωκράτη, μέσω της οποίας οδηγεί τον συνομιλητή του να εκθέσει τις απόψεις του και, τελικά, να αποκαλύψει τις αντιφάσεις ή την ανεπαρκή θεμελίωσή τους. Στο πλαίσιο αυτό, η σωκρατική ειρωνεία λειτουργεί όχι απλώς ως ρητορικό τέχνασμα, αλλά ως μεθοδολογικό εργαλείο της ελεγκτικής διαδικασίας, αναδεικνύοντας τα όρια της υποτιθέμενης γνώσης.

Η σημασία του διαλόγου για την παρούσα εργασία έγκειται στο ότι εισάγει για πρώτη φορά με συστηματικό τρόπο την έννοια της θείας μανίας, η οποία ταυτίζεται με την έννοια της έμπνευσης, ως εναλλακτικής, έναντι της γνώσης, εξήγησης της ποιητικής δημιουργίας. Ο Πλάτωνας, μέσω του Σωκράτη, φαίνεται να αμφισβητεί ότι ο ποιητής δημιουργεί βάσει τεχνικών κανόνων ή συνειδητής γνώσης, προτείνοντας αντί αυτού ότι η ποιητική δραστηριότητα συνδέεται με μια μορφή εκστατικής κατάστασης. Η προβληματική αυτή οδηγεί στο κεντρικό ερώτημα της σχέσης μεταξύ τέχνης και αλήθειας. Αν η ποιητική δημιουργία δεν βασίζεται σε γνώση, τότε τίθεται το ερώτημα αν και με ποιον τρόπο μπορεί να μεταδίδει την αλήθεια για τα ζητήματα τα οποία πραγματεύεται. Ο *Ιων* αποτελεί έτσι ένα πρώτο βήμα για την κατανόηση της πλατωνικής στάσης απέναντι στην τέχνη. Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν τα χωρία του διαλόγου τα οποία αναδεικνύουν την πλατωνική αντίληψη περί μανίας και έμπνευσης, καθώς και την σχέση αλήθειας και τέχνης.

⁴ Βλαστός, Γ. (2008). *Σωκράτης: ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος* (Π. Καλλιγιάς, Μετ.). Εκδόσεις Εστία. Σελ 93

⁵ Πλάτων, *Απολογία Σωκρατους* 23e. Ο ποιητής κατηγορος του Σωκράτη ήταν ο Μέλητος.

⁶ Ο.π. 22b-c

2.2 Παρουσίαση του διαλόγου *Ίων*

Στις πρώτες γραμμές του διαλόγου, η αρχική στάση του Σωκράτη απέναντι στους ραψωδούς προϋδεάζει ήδη για την προβληματική που θα ακολουθήσει. Η αναφορά του τόσο στην εξωτερική τους εμφάνιση όσο και στην ιδιαίτερη σχέση τους με τον Όμηρο στρέφει εξ αρχής τη συζήτηση στο ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στην απαγγελία και την ουσιαστική κατανόηση του ποιητικού λόγου. Έτσι, από την αρχή του διαλόγου τίθεται το ερώτημα αν η ενασχόληση με την ποίηση συνεπάγεται γνώση του περιεχομένου της ή αν εξαντλείται στην επιδέξια αναπαραγωγή της.

(1) “πολλές φορές σας ζήλεψα εσάς τους ραψωδούς για την τέχνη σας. Από τη μια η εμφάνιση σας, στολισμένοι πάντα όπως απαιτεί η τέχνη, κι όσο γίνεται πιο όμορφοι, κι από την άλλη η υποχρέωση να καταπιάνεστε με πολλούς και καλούς ποιητές, πρώτα πρώτα με τον Όμηρο, τον μεγαλύτερο και πιο θεϊκό από όλους τους ποιητές, και να μαθαίνετε στην εντέλεια τα νοήματά του, όχι μόνο τα λόγια του.” (*Ίων* 530 b, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Η αναφορά τόσο στην εξωτερική εμφάνιση όσο και στην κατανόηση των λόγων των ποιητών θα πρέπει να ιδωθεί υπό το πρίσμα της σωκρατικής ειρωνείας. Η στάση αυτή καθίσταται σαφέστερη όταν ο Σωκράτης αρνείται να ακούσει την επίδειξη της ραψωδικής τέχνης του Ίωνα, παρά το γεγονός εκείνος είχε μόλις κερδίσει το πρώτο βραβείο στην Επίδαυρο,⁷ ώστε να μετατοπίσει τη συζήτηση στο κυρίως θέμα. Το κατά πόσον δηλαδή, η ενασχόληση του Ίωνα με την ομηρική ποίηση του προσδίδει μια μορφή γνώσης την οποία είναι σε θέση, όχι μόνο να κατέχει, αλλά και να μεταδίδει στους άλλους. Η αρχική παραδοχή της αδυναμίας του Ίωνα να μιλήσει για άλλους ποιητές,⁸ παρά το γεγονός ότι πραγματεύονται συναφή θέματα,⁹ αποδίδεται στην πεποίθηση του ότι ο Όμηρος υπερέχει των υπόλοιπων.¹⁰

Στο σημείο αυτό του διαλόγου αρχίζει η συστηματική εξέταση των λεγομένων του Ίωνα μέσω παραδειγμάτων από άλλες τέχνες. Αρχικά επιστρατεύεται η μαντική και τίθεται το ερώτημα για το ποιος είναι καταλληλότερος να κρίνει το περιεχόμενο των ποιημάτων που αναφέρονται σε αυτήν.¹¹ Η επιλογή της μαντικής δεν είναι τυχαία, καθώς προετοιμάζει

⁷ Πλάτων. (2002). *Ίων* (Μετ. Μ. Ν. Σκουτερόπουλος). Εκδόσεις Στιγμή. 531 a.

⁸ Ο.π. 531 a.

⁹ Ο.π. 531 b.

¹⁰ Ο.π. 531 d.

¹¹ Ο.π. 531 b.

τη σύνδεση μεταξύ ραψωδικής, ποιητικής και μαντικής με τη θεία έμπνευση. Ο Ίων αποδέχεται ότι εκείνος που κατέχει μια τέχνη είναι και ο πλέον αρμόδιος να εκφράζει λόγους για το αντικείμενο της. Η παραδοχή όμως αυτή δεσμεύει τον Ίωνα σε ένα κριτήριο γνώσης το οποίο ενισχύεται περαιτέρω μέσω παραδειγμάτων, όπως αυτό της επιστήμης των αριθμών:

(2) “Όταν μιλούν πολλοί για αριθμούς και κάποιος από αυτούς λέει το σωστό, υπάρχει κανείς που θα αναγνωρίσει ποιος τα λέει σωστά; Έτσι λέω. –Αραγε ο ίδιος που θα διακρίνει κι όσους δεν τα λένε σωστά ή κάποιος άλλος; –Ο ίδιος, ασφαλώς. –Και αυτός βεβαία δεν θα είναι εκείνος που κατέχει την επιστήμη των αριθμών; –Ναι.” (Ίων 531 d, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Το παράδειγμα της αριθμητικής δεν λειτουργεί απλώς ως αναλογία, αλλά ως καθορισμός ενός αυστηρού γνωσιολογικού κριτηρίου. Ο κάτοχος μιας επιστήμης είναι σε θέση να διακρίνει τόσο το ορθό όσο και το εσφαλμένο, δηλαδή να κρίνει καθολικά όσα υποστηρίζονται για το αντικείμενο της. Με βάση αυτή τη συμφωνία, ο Σωκράτης καταλήγει σε ένα αρχικό συμπέρασμα:

(3) “είναι ολοφάνερο ότι δεν είσαι σε θέση να μιλάς για τον Όμηρο έχοντας ειδικές τεχνικές γνώσεις. Διότι, αν μπορούσες να μιλήσεις βάση τέτοιων γνώσεων, τότε θα μπορούσες να μιλάς και για όλους τους άλλους ποιητές.” (Ίων 532 c, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Στο επιχείρημα αυτό, η γνώση ορίζεται ως καθολική ικανότητα κρίσης εντός ενός πεδίου. Με αυτό το κριτήριο, η μερική επάρκεια του Ίωνα καθίσταται φιλοσοφικά προβληματική, καθώς η αποκλειστική προσκόλλησή του στον Όμηρο δεν επαρκεί για να θεμελιώσει αξίωση γνώσης. Απαιτείται λοιπόν περαιτέρω διερεύνηση για την οποία ο Σωκράτης στρέφεται τις τέχνες:

(4) “Αλλά αν πάρουμε και οποιαδήποτε άλλη τέχνη ως όλο, ο ίδιος τρόπος σκέψης δε θα ισχύει για όλες γενικά τις τέχνες;” (Ίων 532 d, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Στο σημείο αυτό του διαλόγου, ο Σωκράτης μετατοπίζει τον διάλογο από το πεδίο των επιστημών και την αξίωση για γνώση, στις τέχνες και την αξίωση για ορθή γνώμη (δόξα). Μέσω παραδειγμάτων από τη γλυπτική και τη ζωγραφική,¹² υποστηρίζει ότι ο κάτοχος μιας τέχνης είναι σε θέση να κρίνει το σύνολο των έργων που ανήκουν σε αυτήν, και όχι το έργο ενός μεμονωμένου δημιουργού. Η θέση αυτή έρχεται εκ νέου σε αντίθεση

¹² Πλάτων. (2002). *Ίων* (Μ. Ν. Σκουτερόπουλος, Μετ.). Εκδόσεις Στιγμή. 532 e-533 b.

με τη στάση του Ίωνα, ο οποίος περιορίζεται αποκλειστικά στην ερμηνεία των Ομηρικών επών. Ανάλογη απαίτηση καθολικής κρίσης διατυπώνεται και για τη μουσική καθώς και για την ποιητική απαγγελία, δηλαδή την τέχνη που ο Ίων ισχυρίζεται ότι κατέχει:

(5) “-Αλλά, όπως πιστεύω εγώ τουλάχιστον, ούτε στο παίξιμο του αυλού, ούτε στην κιθάρα, ούτε στο τραγούδι με συνοδεία κιθάρας, ούτε στην απαγγελία των επικών ποιημάτων είδες ποτέ ως τώρα κανέναν ο οποίος για τον Όλυμπο ή τον Θάμυρο, για τον Ορφέα ή τον Φήμιο από την Ιθάκη, να είναι εξαιρετικά ικανός να μιλήσει, αλλά για τον Ίωνα από την Έφεσο να δυσκολεύεται και να μην μπορεί να δώσει μια γνώμη για το τι είναι καλό στην απαγγελία του και τι όχι. -Δεν μπορώ να σε αντικρούσω σε αυτό, Σωκράτη. Εκείνο όμως που διαπιστώνω στον εαυτό μου είναι ότι για τον Όμηρο μιλώ ωραιότερα [...] ενώ για του άλλους ποιητές δεν μου συμβαίνει το ίδιο.” (Ίων 533 b-c, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Καθίσταται έτσι σαφές ότι, εάν η ραψωδική αποτελούσε τέχνη, ως δηλαδή μορφή γνώσης με καθορισμένο αντικείμενο, ο Ίων θα μπορούσε να εκφέρει κρίση για όλους τους ποιητές. Η αδυναμία του να επεκτείνει την ερμηνευτική του ικανότητα πέραν του Ομήρου θέτει υπό αμφισβήτηση τον χαρακτήρα της ραψωδικής ως τέχνης και διατηρεί ανοιχτό το ζήτημα ως προς την ένταξη της σε κάποιο γνωστικό πεδίο.

Στο μεταξύ, ο Σωκράτης έχει εισαγάγει μια κρίσιμη διάκριση λίγο νωρίτερα στον διάλογο:

(6) “φαίνεται όμως ότι σοφοί είσαστε εσείς, οι ραψωδοί, και συνάμα ηθοποιοί, και επίσης εκείνοι που εσείς απαγγέλετε τα ποιήματα τους, ενώ εγώ το μόνο που κάνω είναι να λέω την αλήθεια, όπως είναι φυσικό να κάνει ένας κοινός άνθρωπος.” (Ίων 532 d-e, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Η διάκριση μεταξύ του “κοινού ανθρώπου” που λέει την αλήθεια και των ποιητών υποδηλώνει την αντίθεση μεταξύ φιλοσοφίας και ποίησης ως προς τη σχέση τους με την αλήθεια. Πραγματοποιείται έτσι η σύνδεση των ραψωδών, ποιητών και ηθοποιών κάτω από μια τέχνη ή εναλλακτικά, διαφαίνεται η σύνδεση και ομαδοποίηση των τεχνών αυτών σε ένα κοινό πεδίο, το οποίο δεν θεμελιώνεται στην αναζήτηση της αλήθειας, αλλά στην πειθώ.

Καθώς λοιπόν η ραψωδική, όπως και η ποιητική ικανότητα, δεν φαίνεται να θεμελιώνεται ούτε σε γνώση ούτε σε ορθή δόξα, ο Σωκράτης, αναζητώντας μια εναλλακτική εξήγηση, εισάγει την έννοια της θείας δύναμης. Η εξήγηση που δίνεται είναι η μετάθεση της προέλευσης του ποιητικού λόγου από τον άνθρωπο σε μια εξωτερική αρχή:

(7) “Αυτό που σε κάνει να λες ωραία πράγματα για τον Όμηρο δεν είναι κάποια ειδική τεχνική γνώση αλλά, όπως έλεγα τώρα δα, θεϊκή δύναμη που σε δονεί” (Ιων 533 d, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Η μετάβαση όμως αυτή σηματοδοτεί μια κρίσιμη μετατόπιση στο γνωσιολογικό επίπεδο, δηλαδή από την απαίτηση για γνώση προς την αναγνώριση της μανίας ως εναλλακτικής μορφής αλήθειας. Η προέλευση της εξωτερικής αυτής αρχής αποδίδεται στις Μούσες, οι οποίες καθιστούν τους ποιητές ένθεους:

(8) “Έτσι λοιπόν και η Μούσα χαρίζει σε ορισμένους δύναμη θεϊκή και από αυτούς του ένθεους ανθρώπους κρέμεται έπειτα μια αρμαθιά από άλλους, που διατελούν σε κατάσταση ενθουσιασμού.” (Ιων 533 e, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Οι Μούσες, στη μυθολογική και θρησκευτική παράδοση των αρχαίων Ελλήνων, αποτελούν θεότητες που συνδέονται με τις τέχνες, την ποίηση και τη δημιουργική έμπνευση. Η σημασία τους για την ποιητική δημιουργία αναδεικνύεται ήδη από την εναρκτήρια επίκληση της ομηρικής *Οδύσσειας*: “Άνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον”¹³, η οποία αποδίδεται ως “Τον άντρα, Μούσα, τον πολύτροπο να μου ανιστορήσεις”. Ως θυγατέρες της Μνημοσύνης, οι Μούσες συνδέονται άμεσα με τη μνήμη και τη διατήρηση της αλήθειας, γεγονός που προσδίδει στον ποιητικό λόγο το κύρος μιας παραδοσιακής και θεϊκά επικυρωμένης αλήθειας. Θεωρούνται η πηγή της ποιητικής έμπνευσης και οι εγγυήτριες της αξιοπιστίας του ποιητικού λόγου, όχι υπό την έννοια της ορθολογικής ή επιστημονικής γνώσης, αλλά ως φορείς μιας θεϊκής αποκάλυψης. Υπό αυτό το πρίσμα, η επίκληση των Μουσών λειτουργεί ως ένα σχήμα νομιμοποίησης του ποιητικού λόγου, καθώς μεταθέτει την πηγή της αλήθειας από την ανθρώπινη διάνοια σε μια υπερβατική αρχή. Στον *Ιωνα*, ο Σωκράτης αξιοποιεί αυτή την αντίληψη προκειμένου να εξηγήσει τη φύση της ποιητικής έμπνευσης, χρησιμοποιώντας την εικόνα του μαγνήτη, μέσω της οποίας η θεϊκή δύναμη μεταδίδεται αλυσιδωτά από τις Μούσες στους ποιητές, στους ραψωδούς και τελικά στο ακροατήριο.

(9) “αυτή η πέτρα δεν τραβάει μόνο τα δαχτυλίδια τα σιδερένια, αλλά επιπλέον τους μεταβιβάζει τη δύναμη της ώστε να μπορούν κι αυτά να κάνουν ότι και η πέτρα, να παρασύρουν δηλαδή μαζί τους και άλλα δαχτυλίδια” (Ιων 533 d, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

¹³ Όμηρος, *Οδύσσεια*, 1.1: «Άνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον». Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=133.

Η εικόνα αυτή αποδίδει τη διαδοχική μετάδοση της έμπνευσης από τις Μούσες στους ποιητές, μετά στους ραψωδούς και τελικά στο κοινό. Συνδέοντας την ποιητική δημιουργία με την κατάσταση της μανίας ο ποιητής παρουσιάζεται ως κρίκος σε μια αλυσίδα θεϊκής δύναμης. Με τον τρόπο όμως αυτό ανατρέπεται η έννοια της δημιουργικής αυτενέργειας, καθώς ο ποιητής δεν εμφανίζεται πλέον ως πηγή του λόγου. Λίγους στίχους παρακάτω, η σχέση αυτής της ένθεης έμπνευσης, δηλαδή της μη λογικής ειδικής τεχνικής γνώσης, με την μανία, παρουσιάζεται ως εξής:

(10) “Γιατί όλοι οι επικοί ποιητές, οι μεγάλοι, συνθέτουν αυτά τα ωραία ποιήματα όχι χάρη σε κανόνες τεχνικούς αλλά διατελώντας σε κατάσταση θείας έμπνευσης και διακατεχόμενοι από αυτήν και το ίδιο και όλοι οι μεγάλοι λυρικοί ποιητές. Όπως ακριβώς οι κορυβαντιώντες που όταν χορεύουν δεν είναι στα λογικά τους, αλλά μόλις τους αγγίζει η αρμονία και ο ρυθμός κυριεύονται από βακχική μανία και διακατέχονται από αυτήν.” (Ιων 533 e – 534 a, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Καθίσταται σαφές ότι ο Πλάτωνας δεν αποδίδει αυτήν την θεία έμπνευση σε όλους τους ποιητές αλλά μόνο σε ορισμένους από αυτούς, τους πιο σπουδαίους. Στην πορεία θα γίνει ακόμα πιο ξεκάθαρο το ποιοι ακριβώς ποιητές και πότε μπορούν να θεωρηθούν σπουδαίοι. Δίνεται όμως επίσης, πρώτη φορά, μια αναλογία με τους κορυβαντιώντες και τη βακχική μανία.

Οι κορυβαντιώντες ήταν μυστικιστές λατρευτές, οι οποίοι εκδήλωναν την πίστη τους μέσω έντονων, εκστατικών τελετουργιών που περιλάμβαναν χορό, μουσική και ρυθμική κίνηση. Κατά τη διάρκεια αυτών των τελετών, οι συμμετέχοντες εισέρχονταν σε κατάσταση ένθεου ενθουσιασμού, χάνοντας τον έλεγχο της λογικής τους και δρώντας υπό την επίδραση μιας θεϊκής δύναμης. Η εδώ αναφορά στους κορυβαντιώντες λειτουργεί παραδειγματικά, καθώς χρησιμοποιείται από τον Σωκράτη για να καταδείξει ότι η ποιητική δημιουργία, όπως και η εκστατική λατρεία, δεν προέρχεται από συνειδητή γνώση ή τεχνική, αλλά από μια μορφή θείας μανίας. Με τον τρόπο αυτό, η εικόνα των κορυβαντιώντων ενισχύει τη θέση ότι ο ποιητής δημιουργεί σε κατάσταση έκστασης, αποτελώντας φορέα μιας δύναμης που υπερβαίνει τον ίδιο. Η αναλογία αυτή θα αναπτυχθεί περαιτέρω στο επόμενο κεφάλαιο.

Προς επίρρωση των ανωτέρω, ο ποιητής, εξαιτίας της έκστασης ή του θεϊκού χαρίσματος, παρουσιάζεται στα ακόλουθα αποσπάσματα ως φορέας ενός λόγου τον οποίο δεν ελέγχει:

(11) “Γιατί ο ποιητής είναι κάτι πολύ ανάλαφρο, που πετάει, κάτι ιερό και δεν μπορεί να δημιουργήσει προτού να τον κυριέψει ο ενθουσιασμός και πέσει σε έκσταση και πάψει πια να έχει μέσα του λογικό, απεναντίας, κάθε άνθρωπος, όσο έχει μέσα του τούτο το πράγμα, το λογικό, αδυνατεί να γράφει ποιήματα ή να δίνει χρησμούς.” (Ιων XXX, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου) TODO

Και αλλού:

(12) “δε τα δημιουργούν με βοήθεια κάποιων τεχνικών κανόνων αλλά τα οφείλουν σε θεϊκό χάρισμα, καθένας τους μπορεί να δημιουργεί όμορφα μόνο αυτό στο οποίο τον έσπρωξε η Μούσα, άλλος διθυράμβους, άλλος εγκώμια, άλλος χορικούς ύμνους, άλλος έπη, άλλος ιάμβους και καθένας από αυτούς είναι σε όλα τα άλλα μια μετριότητα.” (Ιων 534 c, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Από το σημείο αυτό και εξής, η ποιητική δημιουργία παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μιας εξωτερικής δύναμης που καταλαμβάνει τον ποιητή και όχι ως προϊόν τεχνικής δεξιοτήτας ή συνειδητής γνώσης. Κατά συνέπεια, η ποιητική ικανότητα δεν είναι ούτε καθολική ούτε διδακτή, αλλά αποσπασματική και εξαρτώμενη από μια εξωλογική θεία έμπνευση, παρόμοια με την μαντική. Με τον τρόπο όμως αυτό εξηγείται γιατί κάθε ποιητής διακρίνεται μόνο σε ένα συγκεκριμένο είδος ποίησης, εκείνο το οποίο τον “οδηγεί” η Μούσα. Το αυτό ισχύει και για τους ραψωδούς. Η υπονόμηση όμως της δυνατότητας θεμελίωσης της στη γνώση, οδηγεί στην ανάγκη επαναπροσδιορισμού της σχέσης της τέχνης και αλήθειας και έτσι η προηγούμενη επιχειρηματολογία ολοκληρώνεται με την επανάληψη του αμοιβαίου αποκλεισμού μεταξύ θεϊκής έμπνευσης και τεχνικής γνώσης.

(13) “Όσα λοιπόν εκφράζουν δεν τα οφείλουν σε τεχνικούς κανόνες αλλά σε θεϊκό χάρισμα, αφού αν ήξεραν, με βάση την τεχνική, έστω για ένα πράγμα να πουν κάτι όμορφο, τότε θα μπορούσαν να το κάνουν αυτό και για όλα τα άλλα.” (Ιων 534 c, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Ο ποιητής επομένως δεν δημιουργεί με επίγνωση του περιεχομένου των λόγων του, γεγονός που, σύμφωνα με τον Σωκράτη, καθιστά προβληματική τη θεώρηση της ποίησης ως μορφής γνώσης. Συνεχίζοντας, ο Σωκράτης υποστηρίζει ότι ο θεός μιλά μέσω των ποιητών, οι οποίοι λειτουργούν ως ενδιάμεσοι επαναφέροντας την αναλογία με την μαντική τέχνη:

(14) “ο θεός τους αφαιρεί την κρίση και τους χρησιμοποιεί ως υπηρέτες του, όπως τους χρησμοδούς και τους θεϊκούς μάντεις, ώστε να ξέρουμε εμείς που τους ακούμε ότι αυτά τα τόσο αξιόλογα δεν τα λένε εκείνοι – που νου δεν έχουν – αλλά ότι αυτός που μιλάει είναι ο ίδιος ο θεός, ο οποίος απευθύνεται διαμέσου εκείνων σε εμάς.” (Ιων 534 d, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Στο απόσπασμα υποστηρίζεται ότι ο θεός μεταδίδει την έμπνευση μέσω των ποιητών στους ραψωδούς και στο ακροατήριο, χωρίς ο ίδιος ο ποιητής να έχει πλήρη έλεγχο του λόγου που παράγει. Με βάση τα παραπάνω, το θείο δεν απευθύνεται πρωτίστως στον ποιητή, αλλά σε όσους διατηρούν την λογική τους ικανότητα. Οι ερμηνευτικές συνεπαγωγές αυτής της διάκρισης μεταξύ θείας έμπνευσης και γνωστικής ικανότητας θα αναπτυχθούν επίσης στο επόμενο κεφάλαιο. Συνεχίζοντας ο Σωκράτης εξηγεί ποιους ποιητές θεωρεί ο ίδιος σπουδαίους:

(15) “Περίτρανη απόδειξη για όσα λέω είναι ο Τύννιχος από την Χαλκίδα, ο οποίος δεν έγραψε ποτέ του κανένα άλλο ποίημα που θα άξιζε να το αναφέρει κανείς εκτός από εκείνον τον παιάνα, τον οποίο όλοι ψάλλουν, το ωραιότερο ίσως από όλα τα τραγούδια, κυριολεκτικά, όπως και ο ίδιος το λέει, “εύρημα των Μουσών.”” (Ιων 534 d, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Στο παράδειγμα αυτό φαίνεται ότι αποδεκτός, και ωραιότερο από όλα τα τραγούδια, είναι ο έπαινος στις Μούσες σε αντίθεση με τα δραματουργικά-μιμητικά έργα ανθρωπίνων πράξεων όπως είναι τα ομηρικά έπη. Δηλαδή η εξύμνηση του θείου όπως γίνεται εξ αφορμής του ίδιου του θείου. Η αποδεκτή χρήση του ποιητικού λόγου ως του κατάλληλου μέσου για την εξύμνηση του υπερβατικού είναι επίσης μια από τις θεματικές που θα εξεταστούν εκτενέστερα τόσο στο *Συμπόσιο* όσο και στον *Φαίδρο*. Παρόλα αυτά, δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο ότι το καλύτερο από όλα τα ποιητικά δημιουργήματα, κατά τον Πλάτωνα, έχει γραφτεί από έναν τελείως ανειδίκευτο ποιητή:

(16) “Και νομίζω ότι ο θεός μας το έδειξε αυτό κυρίως με τούτη τη συγκεκριμένη περίπτωση, ώστε να μην αμφιβάλλουμε ότι αυτά τα όμορφα δημιουργήματα δεν είναι έργα ανθρώπων ούτε ανήκουν στους ανθρώπους αλλά έργα θεών και ανήκουν στους θεούς ότι οι ποιητές δεν είναι τίποτε άλλο παρά αγγελιοφόροι των θεών.” (Ιων 534 e, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Στην μέχρι τώρα έκθεση των λόγων του Σωκράτη, τόσο για τον ενδιάμεσο ρόλο,¹⁴ όσο και την απουσία λογικής κρίσης¹⁵ των ραψωδών, ο Ίων δεν προβαίνει σε καμία αντίσταση, ενισχύοντας τη σωκρατική στρατηγική. Η αποδοχή της μη λογικής κατάστασης από τον ίδιο τον ραψωδό λειτουργεί ως εσωτερική επιβεβαίωση της θέσης ότι η ποιητική δραστηριότητα δεν συνοδεύεται από επίγνωση. Έτσι, η κριτική δεν επιβάλλεται εξωτερικά, αλλά προκύπτει ως αποτέλεσμα της ίδιας της διαλεκτικής διαδικασίας.

¹⁴ Πλάτων. (2002). *Ίων* (Μ. Ν. Σκουτερόπουλος, Μετ.). Εκδόσεις Στιγμή. 535 a.

¹⁵ Ο.π. 535 d.

Ο λόγος της αυστηρής κριτικής που ασκείται στην ποίηση και στους ποιητές φανερώνεται πρώτη φορά στην εξής ερώτηση:

(17) “Το ξέρεις άραγε ότι και στους περισσότερους θεατές τις ίδιες καταστάσεις ακριβώς προκαλείτε; [...] Το μεσαίο είσαι εσύ, ο ραψωδός και ηθοποιός, ενώ το πρώτο είναι ο ίδιος ο ποιητής. Κι ο θεός διαμέσου όλων αυτών παρασύρει την ψυχή των ανθρώπων όπου αυτός θέλει” (Ιων 535 ε, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Ο Πλάτων επιδιώκει να καταδείξει την επίδραση που ασκούν οι ποιητές και οι ραψωδοί στο συναισθηματικό μέρος της ψυχής των ακροατών. Η αντίληψη ότι η ποίηση συμβάλλει στη διαμόρφωση του χαρακτήρα, η οποία βρίσκεται στον πυρήνα της πλατωνικής κριτικής, θα αναλυθεί εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο. Ο διάλογος συνεχίζεται με την επανάληψη της αλυσίδας θεός – ποιητής – ραψωδός – ακροατής, όπου ο ποιητής εμφανίζεται και πάλι ως μέσο της θείας έμπνευσης, ενώ αναδεικνύεται ταυτόχρονα η επίδραση της ποίησης στην ψυχή.

(18) “Κι ο ένας ποιητής έχει κρεμαστεί από τη μια Μούσα, ο άλλος από την άλλη, και λέμε τότε ότι “διακατέχεται”, κάτι που είναι παραπλήσιο με αυτό που συμβαίνει, γιατί πραγματικά έχει κυριευθεί.” (Ιων 536 α, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Στο παραπάνω αποσπάσματα διατυπώνεται πως αυτή η ψυχική επίδραση φτάνει μέχρι σημείου κατοχής ενώ δίνεται και μια εξήγηση γιατί ο κάθε ποιητής ειδικεύεται σε ένα είδος ποίησης. Αντίστοιχα:

(19) “κι από τούτα τα πρώτα δαχτυλίδια, από τους ποιητές, κρέμονται πάλι σε κατάσταση έκστασης άλλοι, ο ένας από τον Ορφέα, ο άλλος από τον Μουσαίο, οι περισσότεροι όμως διακατέχονται και έχουν κυριευτεί από τον Όμηρο.” (Ιων 536 β, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Ο ραψωδός λοιπόν δεν διακατέχεται άμεσα από το θείο, αλλά έμμεσα μέσω του ποιητή. Η ψυχολογική αυτή επίδραση περιγράφεται ως κατάσταση έκστασης. Η σχέση της ραψωδικής τέχνης, ως μιας ιδιαίτερης ικανότητας με απουσία ορθολογικής γνώσης, με τη θεία χάρη και τους Κορύβαντες αναπτύσσεται επίσης στο χωρίο:

(20) “μόλις αναφερθεί κανείς σε τούτο τον ποιητή, αμέσως ζωντανεύεις και χοροπηδάει η ψυχή σου κι έχεις ένα σωρό πράγματα να πεις. Γιατί όσα λες δε τα λες βασισμένος σε τεχνικούς κανόνες, ούτε σε επιστημονική γνώση, αλλά από χάρισμα θεϊκό και από την κυριαρχία του θεού μέσα σου, ακριβώς σαν τους κορυβαντιώντες που νιώθουν έντονα τη μελωδία μόνον εκείνου του θεού από τον οποίο διακατέχονται”. (Ιων 536 β, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

Στο σημείο αυτό του διαλόγου, ο Ίων φαίνεται να αντιλαμβάνεται τη μετατόπιση που επιχειρείται, από τη μη τεχνική γνώση στη μανία και τη συγγενή της τρέλα, και επιχειρεί να απαντήσει ότι τα όσα λέει δεν τα λέει λόγω μανίας. Ο Σωκράτης, αρνούμενος για δεύτερη φορά να ακούσει την επίδειξη του λόγου του Ίωνα, χρησιμοποιεί παραδείγματα από τον Όμηρο ώστε να οδηγήσει τον Ίωνα σε συμφωνία για το ότι “κάθε τέχνη [...] είναι δοσμένο από το θεό να γνωρίζει ένα ορισμένο έργο”¹⁶ και ότι “κάθε τέχνη είναι διαφορετική από την άλλη.”¹⁷

Σε συνέχεια των παραπάνω συμφωνηθέντων, ο Ίων καλείται από τον Σωκράτη να προσδιορίσει με βάση τον Όμηρο, στον οποίο θεωρείται γνώστης, ποιο είναι το αντικείμενο της τέχνης του ραψωδού. Ο Ίων αδυνατώντας να απαντήσει σε αυτό το ερώτημα υποστηρίζει πως το αντικείμενο της τέχνης του είναι να εξετάζει και να κρίνει τα πάντα ανεξαιρέτως,¹⁸ ερχόμενος σε αντίθεση με τις προηγούμενες παραδοχές. Μπροστά σε αυτό το αδιέξοδο, ο Ίων καταλήγει να πει ότι η τέχνη του δεν έχει καμία διαφορά με τη στρατηγική,¹⁹ ερχόμενος ξανά σε αντίφαση.

Η παραπάνω, μάλλον απρόσμενη, ομολογία οδηγεί τον Σωκράτη σε μια νέα διερώτηση, αυτή τη φορά με ειρωνικό, σχεδόν αριστοφανικό τόνο, καθώς υπογραμμίζει ότι η ανάγκη για ικανούς στρατηγούς είναι σαφώς μεγαλύτερη από εκείνη για ραψωδούς, ενώ και οι τιμές που αποδίδονται στη στρατηγική υπερβαίνουν εκείνες της ραψωδικής.²⁰ Ο Σωκράτης, ο οποίος μέχρι εκείνο το σημείο έχει δύο φορές αρνηθεί την επίδειξη των ικανοτήτων του Ίωνα, τον εγκαλεί για τη μεταβαλλόμενη στάση του, παρομοιάζοντάς τον με τον Πρωτέα, καθώς φαίνεται να αλλάζει διαρκώς μορφές χωρίς να αποκαλύπτει τη γνώση του σχετικά με τον Όμηρο. Ο διάλογος καταλήγει με τον Ίωνα να οδηγείται, χωρίς να το συνειδητοποιεί πλήρως, σε ένα διλημματικό συμπέρασμα, είτε να αναγνωρίσει τον εαυτό του ως “θεϊκό”, είτε να αποδεχθεί ότι ενεργεί άδικα.

(21) “-Διάλεξε λοιπόν τι από τα δυο θέλεις να πιστεύουμε για εσένα, ότι είσαι άδικος άνθρωπος ή θεϊκός; -Είναι πολύ μεγάλη η διαφορά Σωκράτη, είναι πολύ ωραιότερο να θεωρείται κάποιος θεϊκός. -Ε λοιπόν, αυτό το ωραιότερο, Ίωνα, εμείς σου το αναγνωρίζουμε, πως είσαι θεϊκός υμνητής του Ομήρου και όχι κάτοχος μιας ορισμένης γνώσης.” (Ίων 542 a – b, Μετ: Μ. Ν. Σκουτερόπουλου)

¹⁶ Πλάτων. (2002). *Ίων* (Μ. Ν. Σκουτερόπουλος, Μετ.). Εκδόσεις Στιγμή. 535 c.

¹⁷ Ο.π. 537 d.

¹⁸ Ο.π. 539 e.

¹⁹ Ο.π. 540 e.

²⁰ Ο.π. 541 b.

Πάρα το ότι έχει τεθεί η βάση της προβληματικής, η κατάληξη του διαλόγου αφήνει μάλλον ανοικτά τα προς εξέταση θέματα. Το δε τελικό συμπέρασμα του Σωκράτη, ότι ο Ίων είναι “θεϊκός”, μπορεί να ερμηνευθεί υπό το πρίσμα της σωκρατικής ειρωνείας και θα αναλυθεί εκτενέστερα στη συνέχεια.

Τα αποσπάσματα του διαλόγου *Ίων* που παρουσιάστηκαν ανέδειξαν την πλατωνική αντίληψη περί μανίας, θείας έμπνευσης και γνώσης. Με τον τρόπο αυτό έχουν τεθεί τα θέματα για την επόμενη ενότητα, στην οποία εξετάζεται κριτικά ο τρόπος με τον οποίο η ποίηση, η μουσική και η εκστατική εμπειρία συνδέονται με την αλήθεια και τη γνώση, συμβάλλοντας έτσι σε μια καλύτερη κατανόηση της σχέσης μεταξύ τέχνης και ψυχικής εκστατικότητας.

2.3 Κριτική εξέταση του διαλόγου *Ίων*

Ο διάλογος *Ίων* συγκαταλέγεται στα συντομότερα έργα του Πλάτωνα και παρουσιάζει ορισμένες ιδιαιτερότητες σε σχέση με άλλους πρώιμους διαλόγους, καθώς δεν διατυπώνεται εξ αρχής ένας σαφής ορισμός της ποιητικής τέχνης προς διερεύνηση ούτε ο συνομιλητής του Σωκράτη οδηγείται σε ρητή αναγνώριση της άγνοιάς του. Η τελική αντιπαράθεση ανάμεσα στη “θεϊκή” και μη θεϊκή προέλευση της ποιητικής ικανότητας παραμένει ανοιχτή και επιδέχεται ερμηνείες,²¹ ενώ το ερώτημα της σχέσης μανίας και γνώσης αποτελεί τον πυρήνα του διαλόγου.

Σε αντίθεση με μεταγενέστερους διαλόγους, όπως η *Πολιτεία* και ο *Φαίδρος*, στον *Ίωνα* απουσιάζει η αναφορά στον κόσμο των νοητών και η τέχνη δεν αντιμετωπίζεται ως μίμηση των Ιδεών ούτε συνδέεται με ηθικοπαιδαγωγική λειτουργία. Αν και απουσιάζει οποιαδήποτε ρητή αναφορά στην αυτοτελή αισθητική αξία του έργου τέχνης²² ο *Ίων* εντάσσεται στο πεδίο της Αισθητικής, λόγω της εστίασης του στην καλλιτεχνική έμπνευση και στο ερώτημα για το νόημά της στην ποίηση.²³

Η πλατωνική κριτική δεν προσεγγίζει την ποίηση και γενικότερα, την τέχνη απομονωμένα, αλλά εντός του ιστορικού και παιδευτικού πλαισίου της εποχής.²⁴ Η κριτική του Πλάτωνα στρέφεται τόσο κατά της παραδοσιακής ποιητικής παιδείας,²⁵ όσο και κατά των ρητόρων και των σοφιστών όπως θα φανεί στον *Φαίδρο*. Το κριτήριο που θέτει ο Πλάτωνας είναι η αλήθεια να είναι προσβάσιμη μέσω του λόγου ώστε να μπορεί να μεταδίδεται και να διδάσκεται. Με τον τρόπο αυτό, ποίηση και ρητορική εξομοιώνονται,²⁶ σε αντιδιαστολή προς την φιλοσοφία, η οποία ορίζεται ως αναζήτηση της αλήθειας μέσω του λόγου. Η διάκριση αυτή ενισχύεται από τη σωκρατική αντιπαράθεση μεταξύ του “κοινού ανθρώπου” που λέει την αλήθεια και των ποιητών ως ένθεων φορέων λόγου. Έτσι,

²¹ Pappas, N. (2008). Plato's aesthetics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/>

²² Πλάτων. (2002). *Ίων* (Μ. Ν. Σκουτερόπουλος, Μετ.). Εκδόσεις Στιγμή. σελ 17

²³ Pappas, N. (2008). Plato's aesthetics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/>

²⁴ Ο.π.

²⁵ Ο.π.

²⁶ Καραμανώλης, Γιώργος, *Γιατί ο Πλάτωνας χρησιμοποιεί “Μύθους”;*, *Νεύσις*, τχ. 17, 2008, σσ. 115–149, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/handle/10795/2001>

παρά το γεγονός ότι έως τότε η ποίηση διατηρούσε ακέραιο τον παιδευτικό της ρόλο,²⁷ η πολεμική του Πλάτωνα οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Όμηρος, δεν δίδαξε ποτέ, τίποτε χρήσιμο, σε κανέναν.²⁸ Η θέση αυτή όμως εγείρει ένα κρίσιμο ερώτημα, αν η ποίηση πράγματι επηρεάζει την ψυχή, όπως ο ίδιος ο Πλάτωνας αναγνωρίζει, μήπως η επίδρασή της προϋποθέτει μια μορφή αλήθειας που δεν ανάγεται σε ορθολογικά κριτήρια;

Στην αρχή του διαλόγου διακρίνεται η ειρωνική και σκωπτική στάση του Σωκράτη,²⁹ η οποία λειτουργεί ως ερμηνευτικό πλαίσιο για τη συνέχεια της συζήτησης. Η αναφορά στην κατανόηση των “νοημάτων” του ποιητή αναδεικνύει τη διάκριση μεταξύ της απαγγελίας και της εσωτερικής γνώσης του περιεχομένου. Με αυτόν τον τρόπο, η τέχνη του ραψωδού συνδέεται με το “φαίνεσθαι” και τον κόσμο των αισθητών, σε αντίθεση με την πλατωνική αναζήτηση της αλήθειας. Η διπλή άρνηση του Σωκράτη να ακούσει την απαγγελία του Ίωνα φαίνεται να υποδηλώνει ότι το ζητούμενο δεν αφορά την αισθητική αξία της εκτέλεσης, αλλά τη δυνατότητα γνωσιολογικής θεμελίωσης.

Η σύγκριση της ραψωδικής με άλλες τέχνες αναδεικνύει την αδυναμία της να προσφέρει καθολικό λόγο για το αντικείμενό της, ενώ, σε σύγκριση με τις επιστήμες, δεν διαθέτει σταθερά κριτήρια ή αιτιολόγηση. Ο Ίων είναι ικανός να ερμηνεύει μόνο τον Όμηρο, χωρίς να μπορεί να εξηγήσει το περιεχόμενο των ποιημάτων. Αυτή όμως η μη δυνατότητα ένταξης της ποίησης σε ένα γνωστικό αντικείμενο οδηγεί, παρά την πιθανότητα εκφοράς αληθούς λόγου, στη γνωσιολογική της υποτίμηση.

Μια συμπληρωματική ερμηνευτική προσέγγιση μπορεί να εκκινήσει από τη διάκριση μεταξύ του ρόλου του ραψωδού ως φορέα εκφοράς ενός ήδη παραγόμενου ποιητικού λόγου και του ρόλου εκείνου που διαθέτει την απαραίτητη γνώση για να τον ερμηνεύσει. Ανάλογη διάκριση εμφανίζεται και στη μουσική μεταξύ δημιουργού και θεωρητικού γνώστη. Επανέρχεται επίσης στον μύθο του Θευθ³⁰ στον *Φαίδρο*, όπου η κρίση για την ανακάλυψη της γραφής δεν επαφίεται στον δημιουργό της. Με αυτή την οπτική, η παραγωγή λόγου δεν συνεπάγεται και την κατανόησή του. Ο ποιητής εμφανίζεται ως φορέας ενός λόγου που τον υπερβαίνει και όχι ως κάτοχος γνώσης για το περιεχόμενό του.

²⁷ Πλάτων. (2002). *Ίων* (Μ. Ν. Σκουτερόπουλος, Μετ.). Εκδόσεις Στιγμή. Σελ 19

²⁸ Griswold, C. L. (2020). Plato on rhetoric and poetry. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2020 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/plato-rhetoric/>

²⁹ Σε αντίθεση με τα όσα λέει για τον συνομιλητή του είναι γνωστή η αδιαφορία με την οποία αντιμετώπιζε τη δική του εξωτερική εμφάνιση, Πλάτων. *Συμπόσιον*. 174 α

³⁰ Πλάτων, 274c - 2275b *Φαίδρος*, σελ 549-553

Κατά συνέπεια, δεν μπορεί να αποδοθεί στον ποιητή ούτε τέχνη του λόγου με την έννοια της γνώσης ούτε τεχνική επάρκεια ως προς τα επιμέρους αντικείμενα των ποιημάτων. Η διαπίστωση ωστόσο ότι η τέχνη του ραψωδού στερείται δικού της αντικειμένου και επομένως δεν συνιστά πραγματική τέχνη³¹ δεν εξαντλεί την πλατωνική προβληματική. Ο διάλογος αναζητά ένα θετικό χαρακτηριστικό της ποιητικής ικανότητας, ακόμη και αν αυτή δεν μπορεί να εξηγηθεί ορθολογικά, και το αποδίδει σε μια δύναμη που υπερβαίνει τα ανθρώπινα μέτρα, όπως στη μαντική, εισάγοντας έτσι την έννοια της θείας μανίας. Η μανία, στον Πλάτωνα, δεν ταυτίζεται με ψυχολογική διαταραχή αλλά με υπέρβαση της λογικής λειτουργίας της ψυχής, όπου ο άνθρωπος καθίσταται δεκτικός σε μια εξωτερική δύναμη. Στον Ίωνα αυτή εκδηλώνεται ως αλυσίδα μετάδοσης από το θείο στον ποιητή, στον ραψωδό και στο ακροατήριο, παράγοντας μια συλλογική εκστατική εμπειρία χωρίς συνειδητή κατανόηση του λόγου. Αυτό το γεγονός εξηγεί, τόσο τη δύναμη της ποίησης να επηρεάζει συλλογικά την ψυχή, όσο και τη προβληματική της, καθώς δρα χωρίς τη μεσολάβηση του λογικού ελέγχου.

Έτσι, οι Μούσες παρουσιάζονται ως πηγή της θεϊκής δύναμης που εμπνέει τους ποιητές, ενώ η προσωποποίηση αυτής της προέλευσης εξηγεί γιατί η παραγωγή ποιητικού λόγου δεν συνεπάγεται κατ' ανάγκην και την κατανόησή του. Οι ποιητές παρουσιάζονται πλέον όχι ως φορείς συνειδητής σοφίας αλλά ως αποδέκτες θείας έμπνευσης, κατά τρόπο ανάλογο προς τους μάντεις και τους χρησμοδότες. Ο Σωκράτης, αποδεχόμενος τον ισχυρισμό περί θεϊκής προέλευσης της ποιητικής έμπνευσης, οδηγείται στο συμπέρασμα ότι ο ποιητής, ακριβώς επειδή είναι ένθεος, παύει να αποτελεί φορέα γνώσης.³² Δημιουργός είναι το θείο, ενώ ο ποιητής λειτουργεί ως μέσο έκφρασής του. Κατά συνέπεια, οι ποιητές δεν κατανοούν πλήρως τα ίδια τους τα λεγόμενα, όπως και οι χρησμοί της Πυθίας απαιτούσαν ερμηνεία από άλλους. Η αποδοχή λοιπόν της θείας προέλευσης της έμπνευσης όχι μόνο δεν θεμελιώνει την ποίηση, αλλά αντιθέτως υπονομεύει την αξίωσή της να θεωρηθεί γνώση όπως δεν συνέβαινε ποτέ πριν από τον Πλάτωνα.³³

³¹ Πλάτων. (2002). *Ίων* (Μ. Ν. Σκουτερόπουλος, Μετ.). Εκδόσεις Στιγμή. Σελ 24

³² Βλαστός, Γ. (2008). *Σωκράτης: ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος* (Π. Καλλιγάς, Μετ.). Εκδόσεις Εστία. Σελ 256

³³ Pappas, N. (2008). Plato's aesthetics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/>

Στον Πλάτωνα, ωστόσο, όπως θα καταστεί σαφέστερο στο μεταγενέστερο κείμενο της *Πολιτείας*, το θείο δεν μπορεί να είναι αίτιο κανενός κακού,³⁴ ενώ η άγνοια θεωρείται από τα μεγαλύτερα κακά στην ψυχή. Εάν, λοιπόν, η θεϊκά προερχόμενη έμπνευση δεν μπορεί να είναι αιτία κακού, είτε ηθικού, είτε γνωσιοθεωρητικού, το ερμηνευτικό πρόβλημα που ανακύπτει αφορά τη σχέση μεταξύ θεϊκής προέλευσης αληθούς λόγου και γνωσιο-λογικής ανεπάρκειας των ποιητών. Η σχέση αυτή, της ένθεης μανίας και του γνωσιοθεωρητικού ερωτήματος, θα επανέλθει προς διεξοδικότερη εξέταση στα κεφάλαια της εργασίας που αφορούν τον *Φαίδρο*. Στο *Ιωνα*, παρόλα αυτά, καθίσταται σαφές ότι η αφετηρία αυτής της θεϊκής δύναμης δεν απευθύνεται στον ποιητή αλλά, σε όσους έχουν διατηρήσει την λογική τους ικανότητα. Υπό αυτή την οπτική, η αλήθεια δεν αναιρείται από την απουσία γνώσης, αλλά μεταφέρεται μέσω του έργου τέχνης σε εκείνους που είναι σε θέση να την κατανοήσουν. Αυτό το γεγονός ενισχύει την ενδιαμέση θέση της ποιητικής εμπειρίας, η οποία τοποθετείται μεταξύ γνώσης και άγνοιας. Το παράδειγμα του Τύννιχου ενισχύει περαιτέρω την άποψη ότι η ποιητική δημιουργία δεν στηρίζεται σε σταθερή γνώση, αλλά σε αποσπασματική και απρόβλεπτη θεία έμπνευση. Το κρίσιμο όμως είναι ότι ο Πλάτωνας, αποσυνδέοντας την ποίηση από τη γνώση και εντάσσοντας την σε ένα πεδίο εκστατικής εμπειρίας, δεν απορρίπτει κατ' ανάγκην και τη σχέση της με την αλήθεια. Αντίθετα, ανοίγει το ερώτημα για τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο η ποιητική εμπειρία μπορεί να συνδέεται με αυτήν, χωρίς να ταυτίζεται με τη φιλοσοφική γνώση.

Η αναφορά στους μετέχοντες στις τελετές των Κορυβάντων ενισχύει αυτήν την ερμηνεία. Οι κορυβαντιώντες βιώνουν μία μη λογικά εξηγήσιμη κατάσταση βακχικής μανίας ή έκστασης, με σκοπό την κάθαρση. Η αναλογία αυτή υποδηλώνει ότι η ποιητική έμπνευση δεν θεμελιώνεται στη γνώση αλλά σε εκστατική κατάληψη. Ωστόσο, στον *Ιωνα* δεν γίνεται ρητή αναφορά στην κάθαρση που μπορεί να προέλθει εξαιτίας της ποιητικής μανίας και η οποία θα αναπτυχθεί αργότερα στον *Φαίδρο*.

Στον *Ιωνα*, η μονομερής ενασχόληση με τα ομηρικά έπη δεν αναγνωρίζεται ως τέχνη. Οι μάντιες, οι οραματιστές, οι χρησμοδοί και οι ποιητές, όλοι ανήκουν στην ίδια κατηγορία. Κατά την άποψη του Πλάτωνα, κανείς τους δεν έχει πραγματική γνώση, ή ακόμα χειρότερα, δίχως να έχουν επίγνωση της γνωστικής τους ανεπάρκειας ή μειονεξίας, παρουσιάζονται ως κάτοχοι μιας σοφίας η οποία απορρέει από κάποια θεϊκή πάνσοφη πηγή. Αυτό που λένε μπορεί να είναι αληθές, αλλά ακόμα και αν είναι, αυτοί δεν είναι σε θέση να

³⁴ Πλάτων. *Πολιτεία* 379 b

διακρίνουν ποια είναι η αλήθεια του.³⁵ Έτσι, το μόνο αποδεκτό για την ώρα συμπέρασμα είναι ότι η προέλευση της έμπνευσης είναι κάποια έξω-υποκειμενική αλήθεια.³⁶

Η τελική κατάληξη του διαλόγου εγείρει το ερμηνευτικό ζήτημα αν η αναφορά του Σωκράτη στη θεία μανία πρέπει να ληφθεί κυριολεκτικά ή ειρωνικά. Τίθεται έτσι το ερώτημα αν ο Πλάτωνας αποδέχεται τη θεϊκή προέλευση της ποιητικής έμπνευσης ή αν πρόκειται για σωκρατική ειρωνεία που αναδεικνύει την άγνοια των ποιητών. Η ειρωνεία αυτή, λειτουργεί ως τρόπος ανάδειξης της έντασης ανάμεσα στη θεία έμπνευση και τη λογική διερεύνηση. Η αναφορά στο “θεϊκό” δεν συνιστά αναγνώριση αξίας, αλλά υπογράμμιση της έλλειψης γνώσης. Ωστόσο, η ειρωνεία αυτή δεν αποκλείει πλήρως μια σοβαρή διάσταση. Αν η ποίηση επηρεάζει την ψυχή, τότε μπορεί να συνδέεται με μια μορφή αλήθειας που δεν θεμελιώνεται γνωσιολογικά. Η μανία έτσι δεν απορρίπτεται, αλλά τοποθετείται εκτός της ορθολογικής γνώσης, ως εμπειρία που υπερβαίνει τον λόγο χωρίς να τον υποκαθιστά. Σε κάθε περίπτωση, η κατάληξη του διαλόγου αναδεικνύει την διπλή άγνοια των ποιητών και των ραψωδών για το περιεχόμενο των έργων τους.

Από τα παραπάνω προκύπτει ένα φιλοσοφικό παράδοξο, καθώς ο ποιητικός λόγος φαίνεται να εκφέρει αλήθειες χωρίς επίγνωση ή αιτιολόγηση. Ωστόσο, για τον Πλάτωνα δεν αρκεί η απλή εκφορά αληθών λόγων, αφού προϋπόθεση της γνώσης αποτελεί η δυνατότητα αιτιολόγησης (λόγον διδόναι), η οποία διακρίνει την αληθινή γνώση από την εμπειρική επιτυχία. Στο πλαίσιο αυτό, ανακύπτει το ερώτημα πώς η θεϊκής προέλευσης ποίηση, ενώ δύναται να εκφέρει αλήθειες, στερείται γνωσιολογικού κύρους καθώς δεν μπορεί να παρέχει αιτιολόγηση. Η αμφισημία αυτή επαναφέρει τη σχέση της τέχνης με την αλήθεια και οδηγεί στην ιδέα ότι στον *Ιωνα* η καλλιτεχνική έμπνευση τοποθετείται σε μια ενδιάμεση θέση μεταξύ γνώσης και άγνοιας. Δεν αποτελεί γνώση λόγω έλλειψης αιτιολόγησης, αλλά ούτε και απλή πλάνη, καθώς αποδίδεται σε θεϊκή προέλευση και μπορεί να παραγάγει αληθή λόγο.

Η αμφισημία αυτή αφήνει ανοιχτό το θεμελιώδες ερώτημα για το πώς κάτι με έξω-υποκειμενική προέλευση μπορεί να σχετίζεται με την αλήθεια χωρίς να ταυτίζεται με τη γνώση. Στον *Ιωνα*, η πλατωνική μανία υποδεικνύει έναν τρίτο τρόπο σχέσης με το αληθές,

³⁵ Βλαστός, Γ. (2008). *Σωκράτης: ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος* (Π. Καλλιγάς, Μετ.). Εκδόσεις Εστία. Σελ 258

³⁶ Pappas, N. (2008). Plato's aesthetics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/>

διαφορετικό τόσο από την επιστημονική γνώση όσο και από την ορθή δόξα, ο οποίος αναδεικνύει τα όρια του ορθολογικού κριτηρίου του “λόγον διδόναι” και θέτει το ζήτημα της δυνατότητας εκφοράς αλήθειας χωρίς γνώση. Η προβληματική αυτή, ήδη υπαινικτική στο *Συμπόσιο*, επανέρχεται πιο συστηματικά στον *Φαίδρο*, όπου η μανία αποκτά σαφέστερα θετικό γνωσιολογικό και παιδευτικό χαρακτήρα.

2.4 Αναφορά στο εγκώμιο του Σωκράτη στο Συμπόσιο

Πριν προχωρήσει η εξέταση στον διάλογο *Φαίδρος*, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια αναφορά στο εγκώμιο του Σωκράτη, όπως αυτό παρουσιάζεται από τον Αλκιβιάδη στο *Συμπόσιον* του Πλάτωνα. Η αναφορά αυτή καθιστά εμφανή τη λειτουργία μη ορθολογικών μορφών λόγου στο πλαίσιο του πλατωνικού διαλόγου και προοικονομεί τη συζήτηση για τη σύνθετη σχέση μεταξύ μανίας, λόγου και αλήθειας που θα αναπτυχθεί στον *Φαίδρο*. Λειτουργεί επίσης ως γέφυρα μεταξύ της προηγούμενης ανάλυσης του *Ιωνα* και της επόμενης φάσης της έρευνας. Το *Συμπόσιο*, σύμφωνα με τη χρονολογική κατάταξη της πλατωνικής παραγωγής, τοποθετείται μετά τον *Ιωνα* και πριν από τον *Φαίδρο*.³⁷ Στην αρχή του λόγου του, ο Αλκιβιάδης δηλώνει ότι θα προσφύγει σε εικόνες για την προσέγγιση της αλήθειας:

“Του Σωκράτη, συμπότες μου, να πώς θα επιχειρήσω να πλέξω το εγκώμιο: με παρομοιώσεις. Λοιπόν, ίσως αυτός βέβαια νομίζει, για να τον διακωμωδήσω· όμως η παρομοίωση θα γίνει με σκοπό την προσέγγιση της αλήθειας, όχι τη διακωμώδηση.” (*Συμπόσιον* 215 a)

Η επιλογή αυτή αναδεικνύει τη σημασία μη αυστηρά ορθολογικών μορφών λόγου στην αναζήτηση της αλήθειας, ζήτημα που θα αναπτυχθεί συστηματικά στον *Φαίδρο*. Ο Αλκιβιάδης παρομοιάζει τον Σωκράτη με τον Σειληνό Μαρσύα, αποδίδοντας στον λόγο του ισχυρή εκστατική επίδραση στο ακροατήριο, ανάλογη των Κορυβάντων:

“Εσύ όμως μόνο μια διαφορά έχεις απ’ εκείνον: χωρίς μουσικό όργανο, μόνο με σκέτες τις φράσεις σου προκαλείς το ίδιο ακριβώς αποτέλεσμα. Έξαφνα εμείς, όταν ακούμε κάποιον άλλο ν’ αγορεύει γι’ άλλα θέματα —κι ας είναι εξαιρετικά λαμπρός ρήτορας— όλοι μας σχεδόν μένουμε αδιάφοροι. Όμως, όταν κάποιος ακούει είτε εσένα είτε κι άλλον που λέει τα λόγια σου, ακόμα κι αν αυτός είναι τελείως τιποτένιος, ο ακροατής, θες γυναίκα, θες άντρας, θες παλικαράκι, εντυπωσιάζεται, κι εμείς το ίδιο, και εκστασιάζεται.” (*Συμπόσιον* 215 c - d)

Και αλλού:

“Γιατί, οσάκις τον ακούω, πολύ πιο πολύ απ’ ό,τι των μυημένων στα μυστήρια των Κορυβάντων και η καρδιά μου χοροπηδά και τα δάκρυα κυλούν ποτάμι απ’ τα μάτια μου εξαιτίας των λόγων αυτουνού· μάλιστα βλέπω κι άλλους,

³⁷ Βλαστός, Γ. (2008). *Σωκράτης: ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος* (Π. Καλλιγάς, Μετ.). Εκδόσεις Εστία. Σελ 92

πάμπολλους, να νιώθουν την ίδια αναστάτωση. Λοιπόν, όταν άκουα τον Περι- κλή κι άλλους λαμπρούς ρήτορες, έβρισκα βέβαια ότι μιλούν ωραία, αλλά δεν ένιωθα καμιά τέτοια αναστάτωση ούτε η ψυχή μου συνταραζόταν ούτε αγανα- κτούσε που είχα καταντήσει ανδράποδο, αλλά ετούτος ο Μαρσύας πολλές φο- ρές μ' έκανε να νιώθω έτσι, ώστε να πιστεύω πως δεν αξίζει να ζω στην κα- τάσταση που βρίσκομαι.” (Συμπόσιον 216 a - b)

Παρατηρείται ότι μια παρόμοια, αν και όχι ταυτόσημη, ικανότητα συναισθηματικής επίδρασης και ενθουσιασμού, την οποία ο Πλάτωνας στον *Ίωνα* αποδίδει στους ποιητές, αποδίδεται εδώ και στον ίδιο τον Σωκράτη. Χρησιμοποιείται, μάλιστα, η ίδια εικόνα του μαγνήτη, καθώς οι ακροατές επιζητούν να ακούνε αποκλειστικά τον λόγο του Σωκράτη, όπως ο *Ίων* επιθυμούσε να ακούει μόνο τον *Όμηρο*. Επιπλέον, οι λόγοι του Σωκράτη, είτε εκφέρονται από τον ίδιο είτε μεταφέρονται από άλλους, διατηρούν την ίδια επίδραση στο ακροατήριο, κατά τρόπο ανάλογο με εκείνον των ραψωδών που αναπαράγουν τον ποιητικό λόγο.

Η δε παρομοίωση του Σωκράτη με μια θεϊκή οντότητα όπως ο Σειληνός Μαρσύας, καθώς και η αναφορά στα μυστήρια των Κορυβάντων, επαναφέρουν την έννοια της μανίας και της θεϊκής κατοχής. Η περιγραφή αυτή επιτρέπει να κατανοηθεί η σωκρατική επίδραση όχι απλώς ως ρητορική δύναμη, αλλά ως μορφή μανίας που αγγίζει την ψυχή και μπορεί να ερμηνευθεί ως έχουσα καθαρτική δράση. Σκοπός είναι να τονιστεί μια ανώτερη από τα ανθρώπινα, έμπνευση ή, εναλλακτικά διατυπωμένο, μια μη ορθολογικά ελεγχόμενη πηγή λόγου, αντίστοιχη με εκείνη που είχε αποδοθεί στους ποιητές. Ο Σωκράτης ωστόσο, σε αντίθεση με τους ποιητές, είναι σε θέση να ελέγχει τα λεγόμενα του, ως εκ τούτου δεν θεωρείται ως απλό μέσο, όπως οι ποιητές και οι ραψωδοί στον *Ίωνα*. Η σημασία του χωρίου αυτού είναι ότι η εκστατική επίδραση δεν περιορίζεται στην ποίηση, αλλά επεκτείνεται και στην φιλοσοφία, θέτοντας έτσι τη σχέση μανίας και αλήθειας υπό νέο πρίσμα.

Ο Αλκιβιάδης παραδέχεται ότι οι λόγοι του Σωκράτη, και μόνο αυτοί, προκαλούν μέσα του το αίσθημα της ντροπής³⁸ όμως λόγω δικής του αδυναμίας, απομακρύνεται από τον Σωκράτη ηττημένος, αθετώντας τα όσα έχουν συμφωνήσει. Παραμελώντας τα του εαυτού του, ώστε να ασχοληθεί με τα κοινά, αφήνει ανολοκλήρωτη τη δική του “κάθαρση”. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει ότι η εκστατική εμπειρία και η συναισθηματική αναστάτωση δεν επαρκούν από μόνες τους για την ολοκλήρωση της ηθικής μεταμόρφωσης, εάν δεν συνοδεύονται από συνειδητή φιλοσοφική εργασία.

³⁸ Πλάτων. *Συμπόσιο*. 216 a - b

Σε αντίθεση με τον *Ιωνα*, όπου η ποιητική μανία παρουσιάζεται ως εξωτερική και μη γνωσιακή έμπνευση, στο *Συμπόσιο* η μανία αποκτά εσωτερικό χαρακτήρα, λειτουργώντας ως δύναμη μετασχηματισμού της ψυχής. Δεν λειτουργεί απλώς ως παθητική κατοχή, αλλά ως δύναμη που επηρεάζει τη διαμόρφωση της ψυχής και προετοιμάζει τη φιλοσοφική της κατεύθυνση, η οποία θα αναπτυχθεί συστηματικά στον *Φαίδρο*.

Τέλος, η χρήση παρομοιώσεων και εικόνων από τον Αλκιβιάδη δεν είναι τυχαία, αλλά προαναγγέλλει μια πλατωνική μεθοδολογία έμμεσης προσέγγισης του υπερβατικού μέσω του ποιητικού λόγου. Η διττή αυτή εικόνα της μανίας, ως δύναμης εκστατικής αλλά όχι κατ' ανάγκην άλογης, προετοιμάζει τη συστηματικότερη επεξεργασία της στον *Φαίδρο*.

3. Ο Φαίδρος του Πλάτωνα

3.1 Εισαγωγή στο διάλογο Φαίδρος του Πλάτωνα

Ο Φαίδρος ανήκει στους διαλόγους της μεσαίας περιόδου της πλατωνικής συγγραφής και θεωρείται από τα σημαντικότερα έργα για την κατανόηση της σχέσης μεταξύ έρωτα, λόγου και αλήθειας. Μεταξύ *Ιωνα* και *Φαίδρου* θεωρείται πως συνεγράφησαν κάποιοι από τους σημαντικότερους πλατωνικούς διαλόγους όπως ο *Φαίδων*, το *Συμπόσιον* και η *Πολιτεία*.³⁹ Σε αντίθεση με τον *Ιωνα*, όπου η ποιητική έμπνευση αποσυνδέεται από τη γνώση, στον *Φαίδρο* η έννοια της μανίας επανέρχεται και επαναξιολογείται, αποκτώντας σαφώς θετικότερο και φιλοσοφικά πιο σύνθετο χαρακτήρα.

Πρόσωπα του διαλόγου είναι ο Σωκράτης και ο Φαίδρος, ενώ η συζήτηση διεξάγεται εκτός των τειχών της Αθήνας. Ο χώρος αυτός συνδέεται με την ατμόσφαιρα του έργου, όπου φιλοσοφική διερεύνηση, μύθος και συμβολική αφήγηση συνυπάρχουν. Αντικείμενο του έργου είναι τόσο ο έρωτας όσο και η ρητορική τέχνη.

Αφορμή για τη συζήτηση αποτελεί ένας λόγος του ρήτορα Λυσία, τον οποίο φέρει ο Φαίδρος. Στον λόγο αυτό υποστηρίζεται ότι είναι προς το συμφέρον του ερώμενου να ανταποκρίνεται ευνοϊκά προς έναν εραστή που δεν είναι ερωτευμένος, παρά σε έναν που βρίσκεται υπό την επίδραση του έρωτα. Ο εραστής που διακατέχεται από έρωτα παρουσιάζεται ότι ενεργεί υπό την επιρροή πάθους και μανίας και συνεπώς στερείται ορθής κρίσης. Αυτή η αμοιβαία αποκλειόμενη σχέση μεταξύ έρωτα και ορθής κρίσης, όπως διατυπώνεται στο λόγο του Λυσία, ανακαλεί την αντίστοιχη σχέση ποιητικής έμπνευσης και ορθής κρίσης στον διάλογο *Ιων*. Η θέση αυτή παρέχει στον Πλάτωνα την αφορμή να εξετάσει όχι μόνο τη φύση του έρωτα, αλλά και τη σχέση μεταξύ πάθους, λόγου και αλήθειας.

Στο πλαίσιο αυτό, ο Σωκράτης εκφωνεί δύο λόγους περί έρωτος. Στον πρώτο λόγο ακολουθεί και υπερθεματίζει προς την κατεύθυνση του λόγου του Λυσία, ώστε να δείξει πως θα μπορούσε κάποιος να είχε μιλήσει καλύτερα για το ίδιο θέμα, ενώ στον δεύτερο λόγο, γνωστό ως “παλινωδία”, ανακαλεί την αρχική του θέση και προβαίνει σε μια ριζικά

³⁹ Βλαστός, Γ. (2008). *Σωκράτης: ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος* (Π. Καλλιγάς, Μετ.). Εκδόσεις Εστία. Σελ 92

διαφορετική αποτίμηση του έρωτα. Στον δεύτερο αυτό λόγο επανέρχεται η έννοια της θείας μανίας, η οποία δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως ένδειξη άγνοιας ή απώλειας του λόγου, αλλά ως θεϊκό δώρο που μπορεί, έχοντας ως οδηγό το ωραίο, να οδηγήσει την ψυχή προς την αλήθεια μέσω την ανάμνησης του αληθούς τόπου.

Η σύνδεση με τον *Ιωνα* καθίσταται, σε αυτό το σημείο, ιδιαίτερα σημαντική. Ενώ εκεί η μανία οδηγεί σε έναν λόγο χωρίς γνώση, στον *Φαίδρο* η μανία επανεντάσσεται σε ένα φιλοσοφικό πλαίσιο, στο οποίο δεν αναιρεί τον λόγο αλλά τον υπερβαίνει και τον συμπληρώνει. Παράλληλα, η εμπειρία που περιγράφηκε στο *Συμπόσιο*, όπου ο λόγος του Σωκράτη προκαλεί έντονη συναισθηματική και σχεδόν εκστατική αντίδραση, αποκτά εδώ θεωρητική θεμελίωση. Η εκστατική επίδραση δεν αποτελεί απλώς ψυχολογικό φαινόμενο, αλλά ενδέχεται να συνδέεται με τη βαθύτερη δομή της ψυχής και τη σχέση της με την αλήθεια.

Ο διάλογος δεν περιορίζεται στον έρωτα. Στο δεύτερο μέρος, ο Πλάτωνας ασκεί εκτενή κριτική στη ρητορική, διακρίνοντας ανάμεσα σε λόγο που αναζητά την αλήθεια και λόγο που στοχεύει στην πειθώ. Η διάκριση αυτή συνδέεται άμεσα με το ερώτημα της εργασίας για το αν ο λόγος, ποιητικός, ρητορικός ή φιλοσοφικός, μπορεί να λειτουργεί ως φορέας αλήθειας.

Συνολικά, στον *Φαίδρο* προσφέρεται ένα πιο σύνθετο και θετικό πλαίσιο κατανόησης της μανίας σε σχέση με τον *Ιωνα*. Η μανία δεν ταυτίζεται πλέον με την άγνοια, αλλά μπορεί, υπό προϋποθέσεις, να λειτουργήσει ως μέσο προσέγγισης της αλήθειας και ως διαδικασία που συμβάλλει στη μεταστροφή και, ενδεχομένως, στην κάθαρση της ψυχής. Ο διάλογος έτσι καθίσταται κομβικός για τη σχέση τέχνης, εκστατικότητας και αλήθειας.

3.2 Παρουσίαση του διαλόγου *Φαίδρος*

Ο διάλογος ήδη στην εισαγωγή του ξεκινάει με μια πρώτη αναφορά στον ποιητή Πίνδαρο⁴⁰ και την υπεροχή της μη σχολής (α-σχολίας) από την τριβή με τις κοινές καθημερινές δραστηριότητες. Το αντικείμενο του πρώτου μέρους του διαλόγου αναφέρεται αμέσως μετά από τον Φαίδρο:

(1) “είναι καμωμένο για τα αυτιά σου ό,τι θα ακούσης, γιατί ο λόγος που καταγινόμαστε δεν ξέρω πως, ήταν για τον έρωτα.” (*Φαίδρος* 227 b, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Στο κείμενο έχουμε την πρώτη αναφορά από τον Σωκράτη στους Κορύβαντες στο χωρίο: “γιατί έτσι θα έχει έναν σύντροφο για το πάθος του (συγκορυβαντιώντα), και τον καλούσε να προχωρήσει μαζί του”.⁴¹ Η ποίηση, η μη ενασχόληση με κοινές δραστηριότητες, η έννοια της μανίας που εισάγεται με τους Κορύβαντες και ο έρωτας θα απασχολήσουν ολόκληρο τον διάλογο.

Στη μακρά εισαγωγή του διαλόγου οι δύο πρωταγωνιστές αναφέρονται επίσης στο μύθο του Βορέα και της Ωρειθυίας. Στο μύθο, η αρπαγή της νεαρής κοπέλας από τον Βορέα, προϋδεάζει για την αρπαγή του Φαίδρου από τον Λυσία. Η ορθολογική ερμηνεία που δίνει ο Σωκράτης στον μύθο, σύμφωνα με την οποία η Ωρείθυια παρασύρθηκε από έναν ισχυρό άνεμο και έπεσε από ένα γεφυράκι, προοιωνίζει για την πτώση των ψυχών στον κόσμο των αισθητών, όπως αυτή θα παρουσιαστεί αργότερα μέσω του μύθου του ηνιόχου. Η Φαρμακεία,⁴² η φίλη της Ωρειθυίας, θα μπορούσε να ερμηνευθεί ότι λειτουργεί ως προεικόνιση του σωκρατικού ρόλου καθοδήγησης.

Με αφορμή όμως την αναφορά και την ερμηνεία του μύθου εγκαινιάζεται στον διάλογο ένα βασικό ερώτημα, αυτό της λογικής εξέτασης των μύθων, ενώ παράλληλα, φαίνεται να εδραιώνεται ένας διαχωρισμός μεταξύ του μυθικού λόγου και του ορθού λόγου. Στον διάλογο *Ιων* είχε αντίστοιχα εξεταστεί η διάκριση ποιητικού και ορθού λόγου. Η θέση του πλατωνικού Σωκράτη απέναντι σε αυτό το ζήτημα είναι ότι, αν και η λογική εξέταση των μύθων “έχει κάποια αξία, δεν θα πρέπει κανείς να καταπιάνεται πολύ”.⁴³ Έτσι, ο ίδιος,

⁴⁰ Πλάτων. (2013). *Φαίδρος*, (Μετ. I. N. Θεωδωρακόπουλος). Εκδόσεις Εστία, 227 b.

⁴¹ Ο.π. 228 b.

⁴² Ο.π. 229 c.

⁴³ Ο.π. 229 d.

ακολουθώντας το δελφικό παράγγελμα “γνώναι εμαυτόν”⁴⁴, υποδεικνύει ως σημαντικότερη δραστηριότητα την αυτογνωσία έναντι της ενασχόλησης με τους μύθους:

(2) “νοιάζομαι όχι για αυτά, αλλά για τον εαυτό μου, να ιδώ μην τυχόν είμαι κανένα θηρίο πιο μπερδεμένο και πιο φουσκωμένο από τον Τυφώνα, ή κανένα πιο ήρεμο και πιο απλό ζώο, που του έχει τάξει η φύση να έχει μερδικό από κάποιο θεϊκό και απλό κλήρο.” (Φαίδρος 229 e, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Το παραπάνω δεν συνιστά πλήρη απόρριψη των μύθων. Αντίθετα, ο μύθος δύναται να λειτουργεί ως μέσο απεικόνισης της ψυχής, όπως φαίνεται και στον μύθο του ηνιόχου. Ο μυθικός λόγος καθίσταται χρήσιμος όταν η λογική επιχειρηματολογία συναντά τα όριά της, γεγονός που αντανακλάται και στη σύνθεση του ίδιου του πλατωνικού έργου, όπου ο λόγος συνυπάρχει με τον μύθο, την ποίηση και τη ρητορική.⁴⁵

Ο διάλογος συνεχίζεται με την ανάγνωση του λόγου του Λυσία από τον Φαίδρο. Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Λυσίας επιχειρεί να πείσει ότι είναι προς το συμφέρον του ερώμενου να προτιμά έναν εραστή ο οποίος δεν διακατέχεται από έρωτα έναντι ενός ερωτευμένου. Με την ολοκλήρωση του λόγου, ο Σωκράτης, προκειμένου να αποδώσει την εντύπωση που του προκάλεσε, χρησιμοποιεί την έκφραση: “συνεβάκχευσα μετά σου” (“μέθυσα μαζί με εσένα”).⁴⁶ Παρά την ενδεχόμενη σωκρατική ειρωνεία, αξίζει να επισημανθεί ότι η αναφορά στη βακχεία γίνεται για να περιγράψει τη συναισθηματική επίδραση που μπορεί να ασκήσει ακόμη και ένας λόγος ο οποίος στη συνέχεια θα γίνει αντικείμενο διπλής ανατροπής από τον ίδιο τον Σωκράτη.

Στην ερώτηση του Φαίδρου για τον ποιοι θα μπορούσαν να είχαν μιλήσει για το ίδιο θέμα καλύτερα από τον Λυσία, ο Σωκράτης επικαλείται τους ποιητές και συγκεκριμένα τη “καλή” Σαπφώ και τον “σοφό” Ανακρέοντα.⁴⁷ Μετά από παρότρυνση του συνομιλητή του να μιλήσει ο ίδιος, ο Σωκράτης δέχεται ώστε να παρουσιάσει το πως θα μπορούσε κάποιος να εκφέρει έναν λόγο για το ίδιο θέμα αλλά καλύτερο από αυτόν του Λυσία. Ο Σωκράτης ξεκινάει λοιπόν τον πρώτο του λόγο σκεπάζοντας το πρόσωπο του και με επίκληση στις Μούσες όπως οι ποιητές:

(3) “Εμπρός, λοιπόν, Μούσες, [...] , βοηθάτε με στο μύθο” (Φαίδρος 237 a, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

⁴⁴ Πλάτων. (2013). *Φαίδρος*, (Μετ. Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλος). Εκδόσεις Εστία, 229 e.

⁴⁵ Καραμανώλης, Γιώργος, *Γιατί ο Πλάτωνας χρησιμοποιεί “Μύθους”;*, *Νεύσις*, τχ. 17, 2008, σσ. 115–149, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/handle/10795/2001>

⁴⁶ Πλάτων. (2013). *Φαίδρος*, (Μετ. Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλος). Εκδόσεις Εστία, 234 d.

⁴⁷ Ο.π. 235 c.

Αν και μυθικός, ο λόγος του Σωκράτη επιχειρεί εξ αρχής να ορίσει τη φύση του έρωτα πριν από την περαιτέρω διερεύνησή του.

(4) “δυο δυνάμεις που μας κυβερνάνε, [...] , η μια είναι έμφυτη, η επιθυμία για τις ηδονές, η άλλη πάλιν είναι επίκτητη, η σωστή γνώμη που ζητάει να φθάσει το άριστο.” (Φαίδρος 237 d-e, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Και συμπληρώνει:

(5) “Η άλογη λοιπόν επιθυμία υπόταξε την σωστή γνώμη που κυνηγούσε το ορθό, παρασύρθηκε στην απόλαυση της ομορφιάς [...] και την είπαν έρωτα.” (Φαίδρος 238 b-c, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Η, από την αρχή, προσπάθεια διατύπωσης ενός σαφούς ορισμού και η αναζήτηση κοινής βάσης για τη συζήτηση, υποδηλώνει την υπεροχή του λόγου του Σωκράτη έναντι εκείνου του Λυσία. Με αφετηρία αυτόν τον ορισμό, ο έρωτας στον πρώτο λόγο παρουσιάζεται ως δύναμη που υποτάσσει την ορθή κρίση και γίνεται αιτία κακού⁴⁸ για την ψυχή, το σώμα και τα αγαθά του ερώμενου. Ο πρώτος λόγος ολοκληρώνεται με τη φράση: “Κι έτσι τώρα ο μύθος εκείνο που του πρέπει να πάθη, θα το πάθη.”⁴⁹

Η αιτία όμως για τον δεύτερο λόγο, αντίθετο του πρώτου, παρουσιάζεται να είναι το δαιμόνιο του Σωκράτη. Η δε πατρότητα του πρώτου, που μόλις ολοκληρώθηκε, αποδίδεται από τον Σωκράτη στον συνομιλητή του Φαίδρο. Και στις δύο περιπτώσεις ο Σωκράτης, έστω και στο πλαίσιο της σωκρατικής ειρωνείας, φέρεται να κρατά για τον εαυτό του το ρόλο του μέσου, έναν ρόλο που στον *Ιωνα* είχε καταδικάσει τους ποιητές και τους ραψωδούς.

(6) “Όταν πήγαινα, κάλε μου, να περάσω το ποτάμι, μου ήρθε το δαιμόνιο κι εκείνο το σημάδι που συνηθίζει να έρχεται. Πάντα δα μ’ εμποδίζει να κάνω εκείνο που πάω να κάνω, κι ενόμισα πως [...] δε με αφήνει να φύγω προτού ξαναγίνω αγνός, γιατί αμάρτησα στο θεό για κάτι. Και είμαι βέβαια μάντης [...] Τώρα όμως ένιωσα καλά το αμάρτημα.” (Φαίδρος 242 c-d, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Η παρουσία όμως του δαιμονίου εισάγει επίσης στο διάλογο την μαντική την οποία στη συνέχεια του διαλόγου ο Σωκράτης θα την εξετάσει ως ένα από τα ήδη της θεϊκής μανίας. Ο Σωκράτης μάλιστα δέχεται και για των εαυτό του ότι είναι μάντης, ότι δηλαδή κατέχεται από κάποιου είδους μαντική μανία. Εδώ, παρότι το δαιμόνιο και η μαντική

⁴⁸ Πλάτων. (2013). *Φαίδρος*, (Μετ. Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλος). Εκδόσεις Εστία, 239 α.

⁴⁹ Ο.π. 241 ε.

αποτελούν την αφορμή του δισταγμού του Σωκράτη να συνεχίσει,⁵⁰ τόσο η ερμηνεία του δισταγμού όσο και ο δεύτερος λόγος που ακολουθεί δεν προκύπτουν από αυτά, αλλά από τη λογική επεξεργασία των επιχειρημάτων που έχουν ήδη παρουσιαστεί. Ονομάζει δε τον πρώτο του λόγο ανόητο και ανίερο⁵¹ και η αιτία είναι ότι:

(7) “Αν λοιπόν είναι, όπως βέβαια είναι, ο Έρως θεός, ή κάτι το θείο, τότε δε θα είναι τίποτε το κακό.” (Φαίδρος 242 ε, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Αναφέρει λοιπόν ότι έχει “καθήρασθαι ανάγκη” απέναντι στο θείο Έρωτα. Ο τρόπος για να επιτευχθεί αυτή η κάθαρση για ένα αμάρτημα στους λόγους επανεισάγει στον διάλογο την ποιητική:

(8) “έχω ανάγκη να ξαναγίνω καθαρός και υπάρχει ένας αρχαίος τρόπος να εξαγνίζονται όσοι αμαρτάνουν στη μυθολογία, αυτόν βέβαια τον ήξερε όχι ο Όμηρος αλλά ο Στησίχορος. Αυτός, όταν έχασε τα μάτια του, γιατί κακολόγησε την Ελένη, δεν έμεινε σε άγνοια όπως ο Όμηρος, αλλά επειδή ήταν σωστός δουλευτής των Μουσών κατάλαβε την αίτια.” (Φαίδρος 243 α, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Εδώ ο Πλάτωνας συνεχίζει την ίδια πολεμική που υπήρχε και στον *Ιωνα* ενάντιων του Ομήρου προβιάζοντας τον Στησίχορο σε ανώτερο του ποιητή. Κατά τον ίδιο, φαίνεται ότι ο Στησίχορος έλεγξε του λόγους του, κατάλαβε το λάθος και την αιτία του κακού και επανόρθωσε. Αξιοποιώντας τον ίδιο τρόπο και με σκοπό να μιλήσει για τον “ελεύθερον ερωτά”⁵², ο Σωκράτης ξεκινάει την δική του παλινωδία για να καθαρθεί ο ίδιος όπως είχε πράξει ο Στησίχορος. Επιστρέφοντας λοιπόν στον πρώτο δικό του μύθο, εντοπίζει πρώτα το σφάλμα που λέχθηκε στον εκεί συμφωνημένο ορισμό:

(9) “Αν βέβαια ήταν απλό να ειπεί κανείς ότι η μανία είναι κάτι κακό, τότε ο προηγουμένως λόγος θα ήταν καλά ειπωμένος. Μα εδώ τα μεγαλύτερα καλά μας έρχονται από την μανία, που μας χαρίζεται σαν θείο δώρο.” (Φαίδρος 244 α, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Στο παραπάνω απόσπασμα, επανέρχεται η έννοια της θείας μανίας, όπως είχε παρουσιαστεί στον *Ιωνα*, μένει όμως να αναφερθεί το ποια είναι αυτά τα μεγάλα καλά που δίνονται ως θείο δώρο. Ασφαλώς δεν θα μπορούσε να είναι μόνο τα οφέλη της ποιητικής έμπνευσης που δεν προσφέρει γνώση ή ορθή κρίση. Μπορεί επίσης να δημιουργηθεί η

⁵⁰ Βλαστός, Γ. (2008). *Σωκράτης: ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος* (Π. Καλλιγάς, Μετ.). Εκδόσεις Εστία. 410

⁵¹ Πλάτων. (2013). *Φαίδρος*, (Μετ. Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλος). Εκδόσεις Εστία, 242 d.

⁵² Ο.π. 243 c.

σκέψη ότι ο ίδιος ο Πλάτων θέλει μέσω του νέου αυτού λόγου να “καθαρθεί”, να εξηγήσει δηλαδή καλύτερα τα της μανίας και της θείας έμπνευσης όπως αυτή είχε παρουσιαστεί στον *Ιωνα*. Είναι στη φύση του γραπτού λόγου να έχει πάντα ανάγκη τη στήριξη του δημιουργού του, θα αναφέρει στην πορεία του *Φαίδρου* κατά την ανάλυση του μύθου του Θεού.⁵³ Στο παρόν χωρίο, επανέρχεται η σύνδεση της μανίας με την μαντική και επιχειρείται μια ονοματολογική σύνδεση της “μανικής” και της “μαντικής”.⁵⁴

Μέχρι στιγμής έχει πραγματοποιηθεί η διάκριση των εξής ειδών μανίας στα οποία αποδίδεται θετικό πρόσημο. Πρώτη, όπως αναφέρθηκε, είναι η μαντική. Δεύτερη, είναι η τελεστική μανία⁵⁵ και τρίτη είναι η ποιητική μανία με την οποία είχε ασχοληθεί ο διάλογος *Ιων*.⁵⁶

Η αναφορά στη χρήση της ποίησης για τη διατήρηση και μετάδοση των έργων των παλαιών⁵⁷ διαφοροποιείται από τον *Ιωνα*, όπου η ποιητική μανία συνδέεται κυρίως με την εξύμνηση του θείου. Εδώ η ποιητική δημιουργία αποκτά ευρύτερη παιδευτική λειτουργία, καθώς, μέσω της ποιητικής δημιουργίας, συνδέεται και με τη διατήρηση παραδειγμάτων χρήσιμων για τις επόμενες γενιές. Ωστόσο, η καλλιτεχνική έμπνευση δεν αποτελεί εγγύηση της αλήθειας,⁵⁸ αλλά ένας μη ορθολογικός τρόπος πρόσβασης σε αυτήν. Παρ’ όλα αυτά, για πρώτη φορά προβάλλεται ρητά ως ανώτερη από την απλή τεχνική δεξιότητα, αφού η ποιητική δημιουργία που πηγάζει από τη μανία υπερέχει εκείνης που στηρίζεται αποκλειστικά στην ανθρώπινη τέχνη.

(10) “Όποιος όμως πάει χωρίς τη μανία των Μουσών στις θύρες της ποίησης, όντας της γνώμης πως τάχα με την τεχνοσύνη του θα γίνει καλός ποιητής, μένει κι αυτός ο ίδιος ασήμαντος και η ποίηση του, αυτού που είναι φρόνιμος, αφανίζεται από την ποίηση εκείνων που τους κυριεύει η μανία.” (*Φαίδρος* 245 a, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Στον *Ιωνα* η μανία ήταν η αίτια που είχε αφαιρεθεί από τους ποιητές ακόμα και η ικανότητα εκφοράς ορθής γνώμης και ως εκ τούτου η ποίηση δεν θεωρούνταν προϊόν τέχνης ή εξειδίκευσης. Χωρίς να αναιρείται απόλυτα η θέση αυτή, η μανία εδώ αποκτά πλέον ένα

⁵³ Πλάτων. (2013). *Φαίδρος*, (Μετ. Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλος). Εκδόσεις Εστία, 275 ε.

⁵⁴ Ο.π. 244 c.

⁵⁵ Ο.π. 244 e.

⁵⁶ Ο.π. 245 a.

⁵⁷ Ο.π. 245 e.

⁵⁸ Pappas, N. (2008). Plato’s aesthetics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/>

θετικό πρόσημο. Εδώ, χωρίς την έμπνευση της θεϊκής μανίας, και με μόνο την εμπειρία ή την τεχνική εξειδίκευση, δεν είναι δυνατόν να δημιουργηθούν σπουδαία έργα. Συνεχίζοντας, ο πλατωνικός Σωκράτης διευκρινίζει ότι ακόμα και στον έρωτα υπάρχει μια μορφή ένθεης μανίας, η οποία όμως, για την ώρα, δεν κατονομάζεται και η οποία ως θεϊκή, δεν μπορεί να γίνει αιτία κακού:

(11) “Τόσα πολλά έχω να σου ειπώ κι ακόμα πιο πολλά καλά έργα της μανίας που έρχεται από τους θεούς. Ωστε αυτήν την ίδια ας μην την φοβόμαστε, ούτε να μας φοβίζει και να μας θορυβή ο λόγος που λέει πως πρέπει να προτιμάει κανείς για φίλο τον φρόνιμο παρά τον φρενισμένο.” (Φαίδρος 245 b, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Ο διάλογος συνεχίζεται με μια προσπάθεια απόδειξης των ανωτέρω:

(12) “και την απόδειξη γι’ αυτό που λέμε δεν θα την πιστέψουν μερικά δυνατά κεφάλια, μα οι σοφοί θα την πιστέψουν.” (Φαίδρος 245 c, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Είναι σημαντικό να τονιστεί εδώ τόσο η χρήση της λέξης “απόδειξις” όσο και η μεθοδολογία που ακολουθείται. Είναι αυτή η σύμπλευση ορθολογικών επιχειρημάτων και μύθου στον λόγο που θα ακολουθήσει, όπου ο Πλάτων αναγνωρίζει ότι, αν και δεν θα πείσει ορισμένους, αμιγώς ορθολογικά σκεπτόμενους, αναγνώστες, θα γίνει ωστόσο αποδεκτή από τους “σοφούς”. Ως αρχή λοιπόν της απόδειξης αναφέρεται ένα επιχείρημα περί ύπαρξης και αθανασίας της ψυχής βασισμένο στον ορθό λόγο. Το επιχείρημα αυτό συνδέει την κίνηση με τη ζωή και την στάση με τον θάνατο. Τίθεται ως εξής, οτιδήποτε κινείται από κάτι άλλο τότε αυτό αναγκαστικά κάποια στιγμή βρίσκει το θάνατο. Αντίθετα, όταν κάτι είναι αυτοκινούμενο τότε θεωρείτε αθάνατο.

(13) “Μόνο λοιπόν εκείνο που κινείται μοναχό του, επειδή δεν αφήνει ποτέ τον εαυτό του, δεν παύει ποτέ και να κινείται, αλλά αυτό είναι η πηγή και η αρχή των άλλων όσα κινούνται. [...] Έτσι λοιπόν η αρχή της κίνησης είναι εκείνο που κινεί τον εαυτό του.” (Φαίδρος 245 c-d, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Την εύλογη αυτή υπόθεση ακολουθεί από τον Σωκράτη, η περιγραφή της μορφής της ψυχής, μέσω πλέον του μύθου, δηλαδή της δημιουργημένης εικόνας, των φτερωτών αλόγων και του ηνιόχου. Η αιτιολόγηση της χρήσης εικόνων και μύθων φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα:

(14) “Σε ποιο όμως να δώσουμε το παρανόμι αθάνατο δεν έχουμε ούτε ένα λόγο θεμελιωμένο με τη σκέψη μας, αλλά πλάθουμε, χωρίς να ιδούμε και χωρίς να

νιώσουμε καθαρά, το θεό ένα αθάνατο ζώο.” (Φαίδρος 246 c-d, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Είναι δυνατό να υποστηριχθεί ότι, ως προς το υπερβατικό ή, κατά τον Φαίδρο, τα “υπερουράνια”, ο ορθός λόγος συναντά τα όριά του. Η διατύπωση “πλάθουμε, χωρίς να ιδούμε και χωρίς να νιώσουμε καθαρά, το θεό” υποδηλώνει ακριβώς αυτή την αδυναμία πλήρους λογικής θεμελίωσης. Ωστόσο, ο λόγος δεν παύει να λειτουργεί, συνεχίζεται μέσω μύθων και εικόνων, δηλαδή μέσω μορφών έκφρασης συγγενών προς την ποιητική γλώσσα. Έτσι, η κατανόηση της φύσης της ψυχής προσεγγίζεται με τη συνδρομή τόσο του λόγου όσο και του μύθου, δηλαδή γνώσης και ορθής δόξας. Η προσπάθεια αυτή παρουσιάζεται ως ιδιαίτερα απαιτητική, καθώς ακόμη και οι ένθεοι ποιητές δεν διαθέτουν γνώση ή ανάμνηση του υπερουράνιου τόπου των Ιδεών.

(15) “Τον υπερουράνιο όμως τόπο, ούτε τον τραγούδησε κανείς από τους ποιητές εδώ κάτω, ούτε θα τον τραγουδήσει ποτέ όπως του αξίζει. Όμως είναι όπως θα ειπώ τώρα δα, γιατί πρέπει τουλάχιστον να τολμήσει κανείς να ειπή το αληθινό, αφού άλλωστε μιλάει για την αλήθεια.” (Φαίδρος 247 c, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Ο μύθος παρουσιάζεται ως αναγκαίο συμπλήρωμα του διαλεκτικού λόγου στην προσέγγιση της αλήθειας. Στον διάλογο παραμένει ωστόσο ανοικτό το ζήτημα της διάκρισης των μορφών μανίας και της σχέσης τους με τον φιλοσοφικό βίο, δηλαδή υπό ποιες προϋποθέσεις η μανία μπορεί να οδηγήσει την ψυχή στον υπερουράνιο τόπο. Σε αυτό το σημείο, ωστόσο, επιχειρείται μια αξιολόγηση των διαφορετικών τρόπων βίου.

(16) “Αλλά όποια ψυχή είδε τα πιο πολλά να φυτευθή σε σπέρμα ενός που θα γίνει φιλόσοφος, ή φίλος της ομορφιάς ή μουσικού τίνος και ερωτικού. Δεύτερη σ’ ένα βασιλιά φιλόνομο ή που είναι καλός στον πόλεμο και ικανός να έχει την αρχή. Τρίτη σ’ ενός πολιτικού ή οργανωτού ή κανενός που ποθεί να αποκτήσει πολλά. Τέταρτη σ’ ενός που του αρέσει ο μόχθος της γυμναστικής ή κανενός που καταγίνεται με την ιατρειά του σώματος. Πέμπτη θα κάμη ζωή μαντευτική ή ιεροτελεστική. Έκτη θα ταιριάζη η ζωή ενός ποιητή ή κανενός άλλου εικαστικού καλλιτέχνη (των περί μίμησιν). Έβδομη η ζωή κανενός τεχνίτη ή γεωργού. Όγδοη η ζωή κανενός σοφιστή ή δημοκόπου. Ενάτη κανενός τυράννου.” (Φαίδρος 248 d-e, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Στον Πλάτωνα, ο αληθινός μουσικός και ερωτικός βίος δεν αποδίδεται στους ποιητές και καλλιτέχνες, αλλά στους φιλοσόφους. Εφόσον ο σκοπός του βίου είναι η αναζήτηση της αλήθειας, το κριτήριο αξιολόγησης δεν αφορά απλώς τον τρόπο έκφρασης ή δημιουργίας, καλλιτεχνικής ή φιλοσοφικής, αλλά το κατά πόσο μέσω αυτού φανερώνεται

η ίδια η αλήθεια, επιτρέποντας τη διάκριση του γνήσιου από τον μιμητικό δημιουργό. Σε σχέση με τον *Ιωνα*, στον *Φαίδρο* η μανία δεν ταυτίζεται πλέον με την άγνοια, αλλά μπορεί να λειτουργήσει ως δύναμη ανάμνησης της αλήθειας που η ψυχή κάποτε είχε γνωρίσει. Ωστόσο, αυτή η λειτουργία αποδίδεται πρωτίστως στη φιλοσοφική μανία, η οποία, αξιοποιώντας και τον μυθικό λόγο, καθιστά δυνατή την ανάκτηση της γνώσης.

Ως συνεπαγωγή, η γνώση στο σύνολο της καθίσταται έμφυτη και κάθε μάθηση στην παρούσα ζωή δεν είναι παρά ανάκτηση, ανάμνηση, όσων η ψυχή κατέχει.⁵⁹ Για τον φιλόσοφο λοιπόν η ανάμνηση είναι μια επίπονη νοητική άσκηση, η οποία περιλαμβάνει τόσο την έμπνευση όσο και τα μαθηματικά και τη διαλεκτική.⁶⁰ Μέσω του μύθου και των ποιητικών εξεικονίσεων ο Σωκράτης λέγει ότι η ψυχή του φιλοσόφου αναπτύσσει φτερά με την βοήθεια των οποίων, κατά τον θάνατο, θα ανέβει στον νοητό κόσμο.⁶¹

Με την ολοκλήρωση των παραπάνω, ήρθε η στιγμή να φανερωθεί το ποια είναι η μανία που αποδίδεται στους φιλοσόφους:

(17) “φθάσαμε στην τέταρτη μανία, αυτήν που όταν βλέπει κανείς την ομορφιά εδώ κάτω, καθώς θυμάτε την αληθινή, φτερώνεται [...] Αυτή λοιπόν η μανία είναι απ’ όλα τα θεϊκά δαιμονίσματα η πιο καλή [...] κι εκείνος που έχει αυτήν την μανία, αυτός που αγαπάει την ομορφιά, λέγεται εραστής.” (*Φαίδρος* 249 d-e, Μετ: Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλου)

Μέσω της μανίας ο φιλόσοφος οδηγείται στην ανάμνηση της αλήθειας, καθώς το κάλλος, ως μορφή που η ψυχή έχει κάποτε αντικρίσει, λειτουργεί ως αφορμή επαναφοράς της μνήμης. Η αισθητή ομορφιά προκαλεί έτσι την ερωτική κίνηση της ψυχής και ενεργοποιεί τη διαδικασία της ανάμνησης. Η θετική αυτή γνωσιοθεωρητική λειτουργία της μανίας διαφοροποιεί τον *Φαίδρο* από τον *Ιωνα*, καθώς εδώ ο Πλάτων διαχωρίζει ρητά την ποιητική από την ερωτική μανία και εισάγει την καθοριστική θέση του Ωραίου ως αφορμής της γνώσης.

Περί δε, “της φιλοσόφου μανίας και βακχείας” γίνεται επίσης αναφορά στο *Συμπόσιον*.⁶² Εδώ, δεν αναφέρεται ρητά, αλλά μπορεί να γίνει η ερμηνεία πως, όπως τα έργα των ποιητών, τα οποία, όσο ικανά και αν είναι στο τεχνικό σκέλος, θεωρούνται ανάξια λόγου αν δεν έχουν προέλθει από την ένθεη ποιητική μανία ή έμπνευση, έτσι και τα έργα

⁵⁹ Πλάτων. (2013). *Φαίδρος*, (Μετ. Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος). Εκδόσεις Εστία, 249 c.

⁶⁰ Βλαστός, Γ. (2008). *Σωκράτης: ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος* (Π. Καλλιγάς, Μετ.). Εκδόσεις Εστία. 134

⁶¹ Πλάτων. (2013). *Φαίδρος*, (Μετ. Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος). Εκδόσεις Εστία, 249 c-d.

⁶² Πλάτων Συμπόσιο 218 b

των φιλοσόφων θα πρέπει να θεωρούνται εξίσου ανάξια λόγου, ασχέτως τεχνικής ικανότητας, όταν η προέλευσή τους δεν είναι η φιλοσοφική μανία ή ο έρωτας για το Ωραίο.

Είναι επομένως τετάρτη και καλύτερη μανία η ερωτική και όπως και οι υπόλοιπες οδηγεί στη δική της κάθαρση. Συνοψίζοντας, στην ποιητική μανία η κάθαρση του λόγου επιτυγχάνεται μέσω της ανασκευής των εσφαλμένων διατυπώσεων. Στην τελεστική η κάθαρση από αμαρτήματα επιτυγχάνεται μέσω των τελετών ενώ, στην μαντική, η κάθαρση από άγνοια ή εσφαλμένες κρίσεις επιτυγχάνεται μέσω θεϊκής καθοδήγησης. Η κάθαρση που μπορεί να προέλθει στην ερωτική μανία γίνεται μέσω της θύμησης της προηγούμενης κατάστασης της ψυχής και της ανάμνησης της ιδέας του Κάλους. Το ποια ήταν αυτή η προηγούμενη κατάσταση περιγράφεται στο χωρίο:

(18) “ετελετουργήσαμε την μυσταγωγία που αξίζει να την λένε τρισμάκαρη, αυτήν που την γιορτάζαμε σαν όντας εμείς ολάκεροι κι ανέπαφοι από όσα κακά μας περίμεναν ύστερα, και μνηθήκαμε στ’ ακέρια κι ολοκάθαρα κι ατρεμόφεγγα και πανεύτυχα οράματα και θωρούσαμε μέσα σε φωτοβολία καθάρια, όντας καθαροί κι αμόλυντοι απ’ αυτό που το περιφέρνομε τώρα μαζί μας και το λέμε σώμα κι είμαστε σαν το στρείδι με τ’ όστρακο του δεμένοι. Αυτά λοιπόν άξιζε να ειπωθούν για την θύμηση.” (Φαίδρος 250 c, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η ερωτική μανία, μέσω της ανάμνησης του Ωραίου, βοηθάει την ψυχή να καθαρθεί από την σωματικότητα. Παρατηρείται ότι ξεκινώντας από την σωματική, αισθητή ομορφιά, η ανάμνηση του κάλους οδηγεί στην απομάκρυνση από την ίδια την σωματικότητα-υλικότητα.

Στον πλατωνικό έρωτα, αυτό που αγαπιέται, για παράδειγμα, σε ένα όμορφο αγόρι είναι το υπερβατικό είδος, ή, η ιδέα του ίδιου του Ωραίου, του οποίου το αγόρι αποτελεί απείκασμα.⁶³ Η δε Βακχίδες⁶⁴ έχουν ενδιάμεσο ρόλο και στην φιλοσοφική μανία καθώς αναφέρεται ότι αντλούνε από τον Δια και ποτίζουν την ψυχή του αγαπημένου. Τα παραπάνω χωρία, όπως και η εικόνα των αρμάτων των ψυχών που τρέχουν η κάθε μια πίσω από τον δικό της θεό, θυμίζουν την εικόνα του μαγνήτη στον Ίωνα. Όπως εκεί, ξεκινώντας από τις Μούσες ο ενθουσιασμός περνάει στους ποιητές, ραψωδούς και το ακροατήριο έτσι

⁶³ Βλαστός, Γ. (2008). *Σωκράτης: ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος* (Π. Καλλιγάς, Μετ.). Εκδόσεις Εστία. σελ 80

⁶⁴ Πλάτων. (2013). *Φαίδρος*, (Μετ. Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλος). Εκδόσεις Εστία, 253 a-b.

και εδώ, ο Δίας, η νόηση, έλκει τον εραστή φιλόσοφο και αυτός με τη σειρά του τον ερώμενο με τον έρωτα να περιγράφεται βιωμένος ως πάθος, μανία, τρέλα.⁶⁵

Η δε χρησιμοποίηση του μυθικού λόγου για την εξεικόνιση της μορφής της ψυχής επανέρχεται στο:

(19) “Όπως στην αρχή αυτού εδώ του μύθου εχωρίσαμε σε τρία μέρη κάθε ψυχή.” (Φαίδρος 251 d, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Όπως και στο:

(20) “Και όταν δα φθάσουν στο τέλος της ζωής των, γινόμενοι φτερωτοί και ανάλαφροι, [...] κι απ’ αυτό ανώτερο αγαθό δεν μπορεί να δώσει στον άνθρωπο ούτε η ανθρώπινη σωφροσύνη ούτε η θεϊκή μανία.” (Φαίδρος 256 b, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Ο δεύτερος λόγος του Σωκράτη ολοκληρώνεται με τα οφέλη που προσφέρει η ερωτική μανία. Για όσους ζουν φιλοσοφικό βίο τα οφέλη είναι η ομορφιά και η ευδαιμονία⁶⁶ ενώ, μετά το πέρας του βίου, το όφελος, είναι το φτέρωμα της ψυχής. Ο Σωκράτης με αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνει την “παλινωδία” του, ώστε να καθαρθεί απέναντι στον Έρωτα:

(21) “Αυτά, παιδί μου, τόσο μεγάλα, και τόσο θεϊκά δωρίσματα θα σου δώσει η φιλία του εραστή. Αντίθετα, η οικειότητα εκείνου που δεν αγαπάει, ανακατωμένη με την φρονιμάδα των θνητών, θα σου οικονομήσει πράγματα θνητά και φειδωλά.” (Φαίδρος 253 c, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

(22) “Αυτή για εσένα, αγαπημένε Έρωτα, όσο γινόταν με τη δύναμη μας [...] είναι η παλινωδία [...] και που ήταν ανάγκη, προς χάρη του Φαίδρου, [...] να ειπωθεί με κάποιες ποιητικές λέξεις.” (Φαίδρος 257 a, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Η ομολογία χρήσης ποιητικών λέξεων προς χάριν του Φαίδρου υποδηλώνει ότι ο ποιητικός λόγος προσαρμόζεται τόσο στο αντικείμενο όσο και στον συνομιλητή. Στο δεύτερο μέρος του διαλόγου, όπου εξετάζεται η ρητορική, επανέρχεται το ερώτημα του ορθού τρόπου γραφής και λόγου, με τις Μούσες να μην συνδέονται πλέον αποκλειστικά με την ποίηση, αλλά και με τη φιλοσοφία:

(23) “Μα στην πρεσβύτατη, την Καλιόπη, και στην Ουρανία, που έρχεται έπειτα απ’ αυτήν αγγέλλουν εκείνους που παίρνανε τη ζωή τους με φιλοσοφία και που τιμούν εκείνων την τέχνη.” (Φαίδρος 259 d, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

⁶⁵ Πλάτων. (2013). *Φαίδρος*, (Μετ. I. N. Θεωδωρακόπουλος). Εκδόσεις Εστία, 251 d.

⁶⁶ Ο.π, 253 c.

Ο φιλόσοφος δεν παρουσιάζεται απλώς ως παθητικός αποδέκτης ενός λόγου που προέρχεται από τις Μούσες, αλλά ως μέτοχος μιας κυκλικής διαδικασίας νοηματοδότησης, εντός της οποίας οι ίδιες οι Μούσες αναγνωρίζουν και “αγγέλλουν” τους γνήσιους φιλοσόφους. Στο πλαίσιο αυτό, τα τζιτζίκια λειτουργούν ως μεσολαβητές, ανάλογοι προς τους ραψωδούς, αναλαμβάνοντας τον ρόλο των “προφητών” των Μουσών. Έτσι, ο λόγος συγκροτείται μέσα από μια σχέση που υπερβαίνει το μεμονωμένο υποκείμενο, καθώς η προέλευση και η κατεύθυνσή του δεν ανάγονται αποκλειστικά σε αυτό. Σε αντίθεση με τον ποιητή, ο φιλόσοφος διακρίνεται από τη δυνατότητα είτε να αιτιολογεί διαλεκτικά τους λόγους του είτε να αναγνωρίζει συνειδητά την άγνοιά του.

Στο ίδιο πλαίσιο, η ρητορική τέχνη δεν έχει αξία χωρίς τη γνώση της αλήθειας,⁶⁷ Η γνώση και η αναζήτηση της αλήθειας τίθενται έτσι σε προτεραιότητα έναντι της ρητορικής πειθούς. Ακολουθώντας, η έννοια της μανίας επανεξετάζεται και διακρίνεται με βάση την προέλευσή της, είτε ως ανθρώπινη διαταραχή είτε ως θεία έμπνευση.

(24) “Και δυο είναι της μανίας τα είδη, η μια βεβαία έρχεται από ανθρώπινες αρρώστιες, η άλλη έρχεται όταν με τη βοήθεια των θεών αποτραβηχθούμε από τους συνηθισμένους θεσμούς.” (Φαίδρος 265 a, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Η απομάκρυνση από τους “συνηθισμένους θεσμούς”, δηλαδή τις καθιερωμένες κοινωνικές και γνωσιακές συμβάσεις που ρυθμίζουν την κοινή αντίληψη περί λογικού και αποδεκτού, θυμίζει τόσο την εισαγωγή του διαλόγου με την έξοδο από το άστυ όσο και υποδεικνύει μια διάκριση μεταξύ φιλοσοφίας και της αποκαλούμενης “κοινής λογικής”. Στο διάλογο ακολουθεί η διαίρεση της δεύτερης μανίας:

(25) “Και την θεϊκή την χωρίσαμε σε τέσσερα είδη κατά τέσσερους θεούς, την μαντική έμπνευση της αποδώσαμε στον Απόλλωνα, την τελετουργική στο Διόνυσο, την ποιητική πάλι στις Μούσες και την τέταρτη στην Αφροδίτη και στον Έρωτα, και είπαμε πως η ερωτική μανία είναι η πιο καλή.” (Φαίδρος 265 b, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Και στα τέσσερα είδη (έρωτας, διονυσιακή φρενίτιδα, μαντική προφητεία και ποιητική σύνθεση), το εμπνευσμένο άτομο μπορεί να επιτύχει αυτό που είναι αδύνατον σε κάποιον που παραμένει σε έλλογη κατάσταση.⁶⁸ Η δε σύνδεση τους με θεότητες δείχνει τη διάθεση να τιμηθούν και οι τέσσερεις αυτές υποδιαίρεσεις.

⁶⁷ Ο.π. 259 e.

⁶⁸ Pappas, N. (2008). Plato's aesthetics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/>

Η μανία λοιπόν στον *Φαίδρο* είναι διαχωρισμένη από την συνηθισμένη μανία, όπως δεν συμβαίνει το ίδιο ξεκάθαρα στον *Ιωνα*. Αντίστοιχα, οι δυο υποδιαίρέσεις του έρωτα σε δεξιό και αριστερό,⁶⁹ θυμίζουν τις αντίστοιχες υποδιαίρέσεις του Έρωτα στο *Συμπόσιο* εξαιτίας της Πανδήμου και της Ουρανίας Αφροδίτης.⁷⁰

Στο σημείο αυτό του διαλόγου γίνεται μια παρομοίωση γραπτού λόγου και ζωγραφικής, έργου τέχνης:

(26) “Γιατί αυτό δα το κακό έχει το γράψιμο και μοιάζει μα την αλήθεια με την ζωγραφική. Κι αυτής δα τα έργα στέκονται μπροστά σου σαν να είναι ζωντανά, αν όμως τα ρωτήσεις σιωπούνε με πολλή σοβαροφάνεια.” (*Φαίδρος* 275 d, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Το παραπάνω απόσπασμα είναι χαρακτηριστικό της διαφοράς μεταξύ της πλατωνικής και της φαινομενολογικής αντίληψης του Χαιντεγκερ. Η διαφορά αυτή θα γίνει φανερή τόσο από την ερμηνεία του ποιήματος του C.F. Meyer όσο και του πίνακα του Βαν Γκογκ όπως θα παρουσιαστούν στο κεφάλαιο 4.2 Παρουσίαση του *Προέλευση του έργου τέχνης*. Σε αντιδιαστολή προς τα παραπάνω, στον Πλάτωνα προκρίνεται η ανωτερότητα του προφορικού λόγου:

(27) “Εννοείς το ζωντανό και έμψυχο λόγο του γνώστη, κι αυτού του λόγου ο γραπτός σωστό θα ήταν να λέγεται ομοίωμα.” (*Φαίδρος* 276 a, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Ο λόγος του γνώστη νοείται ως “έμψυχος”, σε σχέση με τον γραπτό. Η θεωρία της ανάμνησης, αλλά και η εξήγηση της διαφοράς της ποιητικής μανίας από την ερωτική, φιλοσοφική μανία, συνοψίζονται στο απόσπασμα:

(28) “Όπως οι λόγοι των ραψωδών που λέγονται δίχως αναζήτηση και χωρίς διδασχά, μόνο για να πείσουν, αλλά τω όντι οι καλύτεροι από αυτούς έγιναν, για να βοηθούν τη μνήμη εκείνων που γνωρίζουν τα πράγματα.” (*Φαίδρος* 277 e, Μετ: I. N. Θεωδωρακόπουλου)

Είναι χαρακτηριστικό ότι οι μη φιλοσοφικοί λόγοι εκφέρονται χωρίς αναζήτηση και μη έχοντας ως σκοπό τη διδασχά. Με αυτόν τον τρόπο, ο διάλογος ολοκληρώνεται με την τελική κριτική στον γραπτό λόγο:

(29) “Αν έγραψες αυτά, επειδή πράγματι γνωρίζεις πως έχει η αλήθεια και μπορείς να την υποστηρίξεις αν σε φέρουν σε έλεγχο για όσα έγραψες, και αν

⁶⁹ Πλάτων. (2013). *Φαίδρος*, (Μετ. I. N. Θεωδωρακόπουλος). Εκδόσεις Εστία, 265 e -266 a.

⁷⁰ Πλάτων, *Συμπόσιο*, 180 d-e

έχης τη δύναμη καθώς μιλάς ν' απόδειξης ότι τα γραπτά σου είναι ένα τίποτε,
τότε αυτός δεν πρέπει να λάβει το όνομα του απ' όσα έγραψε, αλλά απ' εκείνα
όπου κατάγινε στα σοβαρά." (Φαίδρος 278 c, Μετ: Ι. Ν. Θεωδωρακόπουλου)

3.3 Κριτική εξέταση του διαλόγου *Φαίδρος*

Στον *Ιωνα*, η θεωρία της θεϊκής κατοχής και της μανίας παρουσιάζει την ποιητική έμπνευση ως μια κατάσταση κατά την οποία ο άνθρωπος στερείται λογικού ελέγχου και γνώσης, λειτουργώντας ως απλός φορέας ενός λόγου που δεν κατανοεί, με αποτέλεσμα η μανία να ταυτίζεται με την άγνοια και την απουσία επιστημονικής ή τεχνικής επάρκειας. Η έμπνευση μεταδίδεται χωρίς γνώση, γεγονός που θέτει το ζήτημα της σχέσης μεταξύ μανίας, γνώσης και αλήθειας. Αντίθετα, στον *Φαίδρο* η μανία δεν εκλαμβάνεται αποκλειστικά ως έλλειψη λογικότητας, αλλά διακρίνεται σε μορφές που μπορούν ακόμα και να υπερβούν την ανθρώπινη σωφροσύνη. Ιδίως η ερωτική μανία συνδέεται με την ανάμνηση των Ιδεών και μπορεί, υπό προϋποθέσεις, να λειτουργήσει ως οδός προς την αλήθεια και τη γνώση, την υψηλότερη βαθμίδα δηλαδή που μπορεί να φτάσει ο άνθρωπος,⁷¹ εντασσόμενη έτσι σε μια ιεραρχημένη θεώρηση της ψυχής.

Στο πλαίσιο αυτό, ακόμη και ο φιλόσοφος μετέχει σε μια μορφή θείας μανίας που τον καθιστά φορέα της αλήθειας, χωρίς ωστόσο να εγκλωβίζεται στην άγνοια, καθώς μέσω της διαλεκτικής μπορεί να ελέγχει τα λεγόμενα του. Ωστόσο, η προέλευση του λόγου ανάγεται σε μια υπερβατική πηγή που τον υπερβαίνει, αντίστοιχη προς το Σωκρατικό δαιμόνιο. Παρατηρείται έτσι ριζική διαφοροποίηση από τον *Ιωνα*, όπου η μανία λειτουργεί αποκλειστικά ως εξήγηση της άγνοιας του ποιητή, ενώ στον *Φαίδρο* αναβαθμίζεται σε δυνατότητα πρόσβασης στην αλήθεια. Ο ποιητής, σε αντίθεση με τον φιλόσοφο, παραμένει σε κατάσταση άγνοιας (μη-γνώσης), καθώς δεν προχωρεί στον διαλεκτικό έλεγχο της έμπνευσης. Στον *Ιωνα* δεν αναπτύσσεται συστηματικά η θεϊκή διάσταση της ποίησης όπως στον *Φαίδρο*, ούτε καθίσταται δυνατή η συσχέτιση της θεωρίας των Ιδεών με τον μαγνητισμό των Μουσών. Διατηρείται, ωστόσο, η βασική παραδοχή ότι η ποιητική έμπνευση προέρχεται από μια υπερβατική πηγή αλήθειας.⁷²

Σε αντίθεση με τον *Ιωνα*, όπου η μανία αντιπαράκειται στη γνώση, στο *Συμπόσιο* ο φιλοσοφικός λόγος συνδέεται με την μανία ενώ στον *Φαίδρο* η σχέση διαμορφώνεται ως σύνθεση. Η μανία πλέον ανοίγει την ψυχή προς την αλήθεια, ενώ η διαλεκτική είναι αυτή

⁷¹ Βλαστός, Γ. (2008). *Σωκράτης: ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος* (Π. Καλλιγάς, Μετ.). Εκδόσεις Εστία. Σελ 414

⁷² Pappas, N. (2008). Plato's aesthetics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/>

που οδηγεί στην κατανόηση, με το Ωραίο να αποτελεί τον κατεξοχήν τόπο συνάντησης μανίας και γνώσης. Η έμπνευση δεν ταυτίζεται με τη γνώση, αλλά λειτουργεί ως προϋπόθεσή της, όπως δηλαδή η ερωτική μανία είναι προϋπόθεση εκφοράς φιλοσοφικού λόγου. Στο πλαίσιο αυτό, ανακύπτει το ερώτημα αν η εμπειρία της μανίας μπορεί να θεωρηθεί μορφή κάθαρσης της ψυχής, στο μέτρο που αποδεσμεύει το υποκείμενο από την καθημερινή λογικότητα και το στρέφει προς το αληθές.

Ο Πλάτωνας αξιοποιεί τόσο τη λογική επιχειρηματολογία όσο και τον μύθο, όχι μόνο στον *Φαίδρο* αλλά σε ολόκληρο το έργο του. Φαίνεται να αναγνωρίζει ότι, για ορισμένες υπερβατολογικές ή εσχατολογικές θεματικές, ο συνδυασμός μυθικού λόγου και ορθολογικών επιχειρημάτων αποτελεί την καταλληλότερη μορφή προσέγγισης της αλήθειας. Παράλληλα, λαμβάνει υπόψη ότι ο γραπτός λόγος απευθύνεται σε ένα ετερόκλητο κοινό, γεγονός που καθιστά αναγκαία την προσαρμογή του ύφους και των εκφραστικών μέσων ανάλογα με το πλαίσιο της πρόσληψής του, όπως θα έκανε ένας ικανός ρήτορας. Με αυτόν τον τρόπο, η χρήση διαφορετικών μορφών λόγου εντάσσεται σε μια ευρύτερη παιδαγωγική και ρητορική στρατηγική, όπου η ποικιλία των εκφραστικών τρόπων υπηρετεί τη σταδιακή πρόσβαση στην αλήθεια.

Από τα παραπάνω προκύπτει το ερώτημα αν ορισμένες περιοχές του φιλοσοφικού στοχασμού, όπως η ηθική και η σχέση ψυχής–αλήθειας, είναι τέτοιες ώστε να μην επιδέχονται πλήρη και αυστηρά ορθολογική γνώση. Σε μια τέτοια περίπτωση, η προσφυγή στον μύθο δεν θα αποτελούσε ένδειξη θεωρητικής ανεπάρκειας, αλλά μια συνειδητή παιδαγωγική επιλογή. Ωστόσο, ο τεχνίτης ρήτορας, όπως περιγράφεται στον *Φαίδρο*, οφείλει να γνωρίζει τα διαφορετικά είδη ψυχών και τους αντίστοιχους λόγους που είναι κατάλληλοι για κάθε είδος, καθώς και την ικανότητα να αναγνωρίζει κάθε φορά το ακροατήριο στο οποίο απευθύνεται. Η απαίτηση αυτή προϋποθέτει όχι μόνο θεωρητική κατανόηση, αλλά και πρακτική εμπειρία κρίσης. Υπό αυτό το πρίσμα, ο πλατωνικός διάλογος μπορεί να ιδωθεί συνδυαστικά, αφενός ως έμπρακτη απάντηση του Πλάτωνα στην κριτική που διατυπώνει για τον γραπτό λόγο και αφετέρου ως αξιοποίηση της ποιητικής λειτουργίας του λόγου, ο οποίος ενεργοποιεί συναισθηματικά και νοητικά τον αναγνώστη.

Η χρήση ωστόσο διαφορετικών μορφών λόγου από τον Πλάτωνα δεν αποσκοπεί μόνο στην πειθώ ενός ετερόκλητου ακροατηρίου. Η φιλοσοφία συνιστά μια διαρκή αναζήτηση της αλήθειας, στην οποία διαφορετικοί τρόποι λόγου, όταν χρησιμοποιούνται

κατάλληλα, μπορούν να συμβάλουν. Επομένως, η αντίθεση μεταξύ ορθού λόγου και μύθου δεν τίθεται ως απόλυτη και είναι άνευ νοήματος για την επίτευξη του σκοπού του Πλάτωνα. Η διαπίστωση αυτή είναι καθοριστική για την κατανόηση της σχέσης τέχνης και αλήθειας, καθώς υποδηλώνει ότι η πρόσβαση στο αληθές δεν περιορίζεται αποκλειστικά στη διαλεκτική, αλλά μπορεί να επιτευχθεί και μέσω μη αυστηρά ορθολογικών μορφών λόγου, όπως ο μύθος και η ποιητική έκφραση.

Ο διάλογος, όταν μετατρέπεται σε μέθοδο αναζήτησης της αλήθειας, ταυτίζεται με την διαλεκτική. Ο Πλάτωνας προκρίνει σαφώς τη διαλεκτική ως ζητητική μέθοδο, δηλαδή ως μια διαδικασία έρευνας και επιχειρηματολογίας που υπαγορεύεται από τη διάθεση διερεύνησης μιας θέσης. Στόχος της δεν είναι η υπεράσπιση μιας θέσης που θεωρείται εξαρχής αληθής, αλλά η αναζήτηση της ίδιας της αλήθειας.⁷³ Επίσης, ο διάλογος, τόσο ως μορφή όσο και ως περιεχόμενο, αντιτίθεται στην επίκληση της αυθεντίας, όπως αυτή απαντάται στην ρητορική, καθώς και τον δογματισμό στη φιλοσοφία, που θα υπονόμειαν την αναζήτηση της αλήθειας. Η απόλυτη προσκόλληση σε μία άποψη θα σήμαινε το τέλος της διαλεκτικής διαδικασίας, σαν να είχε ήδη επιτευχθεί η γνώση.⁷⁴

Η προβληματική αυτή δεν αφορά μόνο τη σχέση ανάμεσα στη μανία και τη γνώση, αλλά και τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και την αλήθεια. Ήδη στον Πλάτωνα διαφαίνεται η σκέψη ότι η ποιητική έμπνευση δεν αποτελεί απλώς μια ψυχολογική κατάσταση, αλλά έναν τρόπο με τον οποίο μπορεί, υπό προϋποθέσεις, να φανερωθεί κάτι από την αλήθεια. Αν και ο Πλάτωνας επιμένει ότι η φιλοσοφική γνώση πρέπει να θεμελιώνεται στη διαλεκτική, αναγνωρίζεται εντούτοις η συμβολή του μύθου, της ποίησης και της ένθεης μανίας ως εναλλακτικών οδών προσέγγισης του αληθούς, εφόσον καθοδηγούνται από τον έρωτα για το κάλος.

Ο άνθρωπος, δεν καθίσταται μόνο δέκτης ενός λόγου, μέσω της μανίας, αλλά δύναται και να μεταδώσει την αλήθεια, μέσω της ανάμνησης και της διαλεκτικής επεξεργασίας. Η διαδικασία αυτή μπορεί να νοηθεί ως μια κίνηση από την αρχική έμπνευση προς τη συνειδητή ανάμνηση των Ιδεών. Υπό αυτή την έννοια, ο άνθρωπος δεν είναι δημιουργός της αλήθειας, αλλά συμμετέχει σε αυτήν, στο μέτρο που η ψυχή του στρέφεται προς το αληθές και το ωραίο.

⁷³ Καραμανώλης, Γιώργος, *Γιατί ο Πλάτωνας χρησιμοποιεί “Μύθους”;*, *Νεύσις*, τχ. 17, 2008, σσ. 115–149, διαθέσιμο στο: <http://repository.edull.gr/edulll/handle/10795/2001>

⁷⁴ Ο.π.

Εάν το κάλλος, είτε ανήκει σε ένα πρόσωπο είτε σε ένα έργο τέχνης, έχει την ικανότητα να απομακρύνει την ψυχή από το αισθητό, την υλικότητα ή το πραγμασιδές των αντικείμενων και να την στρέφει προς την ουσία των όντων, τότε η τέχνη δεν μπορεί να θεωρηθεί απλώς αισθητικό φαινόμενο. Αντίθετα, φαίνεται να συμμετέχει σε μια διαδικασία αποκάλυψης, ανοίγοντας τον δρόμο για μια διαφορετική κατανόηση της σχέσης έργου τέχνης και αλήθειας. Ωστόσο, τα αποσπάσματα από τον *Φαίδρο* δείχνουν την πλατωνική δυσπιστία απέναντι τόσο στο γραπτό όσο και στο εικονιστικό έργο. Το έργο φαίνεται ζωντανό αλλά δεν μπορεί να απαντήσει, άρα δεν συμμετέχει σε διαλεκτική διαδικασία και δεν εγγυάται γνώση. Η στάση αυτή αναδεικνύει μια ουσιώδη διαφορά σε σχέση με τη φαινομενολογική προσέγγιση του Μάρτιν Χαϊντεγκερ, όπου το έργο τέχνης δεν αντιμετωπίζεται ως παθητικό αντικείμενο, αλλά ως τόπος στον οποίο η αλήθεια τίθεται εν έργο, όπως θα φανεί και από την ερμηνεία του έργου του Βαν Γκογκ στο επόμενο κεφάλαιο. Για τους λόγους αυτούς, ο Πλάτωνας υποστηρίζει την ανωτερότητα του προφορικού λόγου, καθώς μόνο αυτός, μέσω του διαλόγου, μπορεί να ανταποκρίνεται στις ερωτήσεις, να προσαρμόζεται στον συνομιλητή και να συμβάλλει ενεργά στην αναζήτηση της αλήθειας.

Όπως φάνηκε ήδη από την ανάλυση του *Ιωνα* και του *Συμποσίου*, αλλά και του πρώτου λόγου του Σωκράτη στον *Φαίδρο*, η τέχνη μπορεί να κινητοποιεί την ψυχή, χωρίς όμως να εγγυάται τη γνώση και την αλήθεια. Ο δημιουργός δεν κατέχει κατ' ανάγκη την αλήθεια, λειτουργεί μάλλον ως μέσο χάρις το οποίο εκδηλώνεται κάτι ανώτερο. Η ποιητική δημιουργία αποδίδεται σε θεϊκή έμπνευση, και το έργο τέχνης γίνεται φορέας μιας αλήθειας που υπερβαίνει τον ίδιο τον δημιουργό.

Το ερώτημα επομένως για το πώς η τέχνη σχετίζεται με την αλήθεια παραμένει ανοιχτό. Στον Πλατωνικό *Φαίδρο*, η πρόσβαση στο αληθές δεν περιορίζεται στη διαλεκτική, αλλά μπορεί, υπό όρους, να επιτευχθεί και μέσω μύθου και ποιητικού λόγου. Αντίστοιχα, στη νεότερη φιλοσοφία, ο Martin Heidegger υποστηρίζει ότι το έργο τέχνης δεν είναι μέσο προσέγγισης μιας προϋπάρχουσας αλήθειας αλλά, επίσης υπό όρους, ο τόπος όπου η αλήθεια των όντων τίθεται εν έργο, επιβεβαιώνοντας τη δυνατότητα της τέχνης να αποκαλύπτει την αλήθεια. Όπως θα δειχθεί, στο έργο *Η προέλευση του έργου τέχνης*, η τέχνη δεν επαναφέρει μια προϋπάρχουσα αλήθεια, όπως φαίνεται να ισχυρίζεται η θέση ότι η γνώση είναι ανάμνηση, αλλά εγκαινιάζει έναν τόπο φανέρωσης της αλήθειας. Ταυτόχρονα, ο καλλιτέχνης δεν παρουσιάζεται ως αυτόνομο δημιουργικό υποκείμενο, αλλά ως φορέας

μέσω του οποίου η αλήθεια εμφανίζεται. Το ερώτημα λοιπόν αναγκαστικά, μετασχηματίζεται στο αν η τέχνη αποκαλύπτει κάτι ήδη γνωστό ή αν φέρνει στο φως κάτι που πριν δεν ήταν φανερό.

Το κοινό σημείο των δύο προσεγγίσεων έγκειται στο ότι η τέχνη δεν αντιμετωπίζεται ως αυτόνομο αισθητικό αντικείμενο, αλλά εντάσσεται σε ένα ευρύτερο οντολογικό και γνωσιοθεωρητικό πλαίσιο. Ωστόσο, ενώ στον Πλάτωνα η αλήθεια αποτελεί αντικείμενο αναζήτησης, στον Χάϊντεγκερ αναδύεται ως διαδικασία φανέρωσης. Η μετάβαση αυτή, από την τέχνη ως μέσο προς την αλήθεια στην τέχνη ως τόπο της αλήθειας, θα αποτελέσει το αντικείμενο της επόμενης ενότητας.

4. Η Προέλευση του έργου τέχνης του Χαϊντεγκερ

4.1 Εισαγωγή στο Προέλευση του έργου τέχνης

Η προβληματική που αναδείχθηκε στον Πλάτωνα σχετικά με τη δυνατότητα της τέχνης να ανοίγει την ψυχή προς την αλήθεια πέρα από τα όρια του ορθολογικού λόγου επαναδιατυπώνεται με διαφορετικούς όρους στη φιλοσοφία του Μάρτιν Χαϊντεγκερ (1889–1976). Ο Γερμανός φιλόσοφος, από τις σημαντικότερες μορφές της σύγχρονης φιλοσοφίας και εκπρόσωπος της φαινομενολογίας, ανέπτυξε μια πρωτότυπη προσέγγιση γύρω από το ερώτημα του Είναι.

Στη φιλοσοφική του πορεία κομβικό έργο είναι το *Είναι και Χρόνος* (1927), όπου τίθεται το θεμελιώδες ερώτημα του Είναι. Ο Χαϊντεγκερ δεν αναζητά μια πρώτη αιτία ή κοσμολογική εξήγηση, αλλά στρέφεται στο ίδιο το μυστήριο της ύπαρξης, θέτοντας ερωτήματα όπως: “Τι σημαίνει ότι κάτι είναι;” και “Ποιο είναι το νόημα του Είναι;”. Σε μεταγενέστερη φάση της σκέψης του, το ερώτημα αυτό επανεμφανίζεται μέσα από τη σχέση του Είναι με την τέχνη, κυρίως στο έργο *Η προέλευση του έργου τέχνης* (1935–1936), όπου διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο η αλήθεια φανερώνεται μέσα στο έργο τέχνης.

Στο δοκίμιο αυτό η τέχνη δεν αντιμετωπίζεται ως το σύνολο των αισθητών αντικείμενων της καλλιτεχνικής δημιουργίας ούτε ως υποκειμενική εμπειρία, αλλά ως τρόπος φανέρωσης της αλήθειας (ἀλήθεια). Το έργο τέχνης δεν αποτελεί ούτε απλό δημιούργημα του καλλιτέχνη ούτε αντικείμενο θέασης, αλλά τόπο όπου η αλήθεια του όντος συμβαίνει μέσω της σχέσης “κόσμου” και “γης”, όπως αυτή συγκροτείται στη χαϊντεγκεριανή οντολογία.

Η προσέγγιση αυτή εντάσσεται σε έναν ευρύτερο φιλοσοφικό διάλογο με την αρχαία και τη νεότερη σκέψη, όπου τίθεται υπό αμφισβήτηση η αποκλειστικότητα του ορθολογικού λόγου ως τρόπου πρόσβασης στην αλήθεια. Στη νεότερη φιλοσοφία, ιδιαίτερα από τον Ντεκάρτ(1596-1650) μέχρι και τον Καντ(1724-1804), κεντρική θέση κατέχει το χάσμα μεταξύ υποκειμένου–αντικειμένου καθώς και η συνεπαγωγή αυτού, δηλαδή ο

περιορισμός της γνώσης στα φαινόμενα, με το “πράγμα καθ’ εαυτό” να παραμένει απρόσιτο.⁷⁵

Ασκώντας κριτική σε αυτή τη νεότερη αντίληψη, ο Χάιντεγκερ επιστρέφει στην αρχαία ελληνική σκέψη και επανεξετάζει την έννοια της αλήθειας. Και στον Πλάτωνα και στον Χάιντεγκερ η πρόσβαση στην αλήθεια δεν εξαντλείται στον ορθολογικό λόγο, αλλά συνδέεται και με εκφράσεις, όπως ο μύθος και η ποίηση.⁷⁶ Ωστόσο, ενώ στον Πλάτωνα η αλήθεια παραπέμπει σε μια υπερβατική νοητή πραγματικότητα, η οποία προσεγγίζεται μέσω της ανάμνησης και της διαλεκτικής, στον Χάιντεγκερ νοείται ως ιστορικό συμβάν φανέρωσης.

Η διαφοροποίηση αυτή αποτυπώνεται κατεξοχήν στην κατανόηση της τέχνης, καθώς δεν λειτουργεί ως αναπαράσταση μιας ήδη δεδομένης αλήθειας, αλλά ως ο τρόπος όπου η αλήθεια τίθεται εν έργω και καθίσταται φανερή. Έτσι, ο Χάιντεγκερ αναθέτει στην τέχνη μια αποστολή, να καταστήσει ρητή την αλήθεια των όντων την οποία η επιστήμη, η καθημερινή πράξη και η καθαρή θεωρία αδυνατούν να συλλάβουν.⁷⁷ Η “προέλευση” ως έννοια, δεν δηλώνει χρονική αρχή αλλά τον οντολογικό όρο μέσω του οποίου κάτι καθίσταται αυτό που είναι.

Με αυτόν τον τρόπο, η τέχνη δεν ανάγεται στην υποκειμενική δημιουργικότητα του καλλιτέχνη, αλλά στο έργο ως τόπο φανέρωσης της αλήθειας. Στο πλαίσιο αυτό, η χαιντεγκεριανή θέση μετατοπίζει το κέντρο βάρους από τον δημιουργό στο ίδιο το έργο και στη φανερωτική του λειτουργία.

⁷⁵ Young, J., “Heidegger’s Aesthetics,” in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/heidegger-aesthetics/>

⁷⁶ Π. Θανασάς, «Η τέχνη ως οντολογία. Ο Heidegger για την προέλευση του έργου τέχνης», στο: Κ. Βουδούρης (επιμ.), *Ελληνική φιλοσοφία και καλές τέχνες* (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, 2000), σσ. 59–70, διαθέσιμο στο: https://thanassas.gr/42_art_el.pdf
Σελ 66

⁷⁷ Ο.π. Σελ 65

4.2 Παρουσίαση του *Προέλευση του έργου τέχνης*

Στις πρώτες γραμμές του προοιμίου της πραγματείας του, ο Χάιντεγκερ προσδιορίζει τον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να κατανοηθεί ο όρος “προέλευση” που βρίσκεται στον τίτλο του έργου. Σε λίγες φράσεις συμπυκνώνει και προδιαγράφει τους στόχους ολόκληρου του έργου:

(1) “Προέλευση σημαίνει εδώ εκείνο, από το οποίο και διά του οποίου προκύπτει το τι και πως είναι ένα ον. Το τι και πως είναι κάτι, είναι η ουσία του. Η προέλευση ενός πράγματος είναι εκείνο από όπου προέρχεται η ουσία του.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 29, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Ο παραπάνω ορισμός υπογραμμίζει ότι η προέλευση δεν αναφέρεται σε μια χρονική αρχή ούτε σε μια αιτία με την παραδοσιακή, αριστοτελική έννοια. Παρότι η σύνδεσή της με την ουσία του όντος θυμίζει σε κάποιο βαθμό την αριστοτελική αναζήτηση του είδους, ο Χάιντεγκερ δεν επιδιώκει να εντοπίσει μια σταθερή μεταφυσική ουσία που προηγείται των όντων. Η προέλευση δηλώνει, όχι ένα αίτιο αλλά, εκείνον τον οντολογικό όρο μέσω του οποίου και από τον οποίο ένα ον έρχεται στην παρουσία και καθίσταται κατανοητό ως αυτό που είναι.⁷⁸ Το παράδειγμα των αγροτικών υποδημάτων στον πίνακα του Βαν Γκογκ χρησιμοποιείται από τον Χάιντεγκερ για να δείξει ότι το έργο τέχνης δεν αναπαριστά απλώς ένα αντικείμενο, αλλά φανερώνει τον κόσμο στον οποίο ανήκει. Εναλλακτικά, αφορά αυτό από το οποίο το καλλιτέχνημα εκκινεί και, συγχρόνως, πάνω στο οποίο θεμελιώνεται,⁷⁹ με τους όρους αυτούς να διευκρινίζονται στη συνέχεια της πραγματείας.

(2) “Ο καλλιτέχνης είναι η προέλευση του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης είναι η προέλευση του καλλιτέχνη. Δεν υπάρχει το ένα χωρίς το άλλο. Και όμως κανένα από τα δύο δεν είναι ο μοναδικός παράγοντας του άλλου. Ο καλλιτέχνης και το έργο τέχνης υπάρχουν ως κάτι αυθύπαρκτο και ως αμοιβαία σχέση χάρη σε ένα τρίτο. Τούτο μάλιστα είναι το πρώτο, και είναι αυτό από το οποίο αντλούν το όνομα του τόσο ο καλλιτέχνης όσο και το έργο τέχνης, είναι η τέχνη.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 29, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

⁷⁸ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018). Σελ 29

⁷⁹ Θανασάς, Π. (2000). Η τέχνη ως οντολογία. Ο Heidegger για την προέλευση του έργου τέχνης. Σε Κ. Βουδούρης (Επιμ.), *Ελληνική φιλοσοφία και καλές τέχνες* (σσ. 59–70). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή. https://thanassas.gr/publ/42_art_el.pdf Σελ 65

Η παρατήρηση αυτή διευκρινίζει τη θεμελιώδη θέση του Χαϊντεγκερ, σύμφωνα με την οποία η τέχνη δεν ταυτίζεται ούτε με τον καλλιτέχνη ούτε με το έργο, αλλά λειτουργεί ως εκείνο που καθιστά δυνατή την αμοιβαία τους συγκρότηση. Το “πρώτο”, όπως αναφέρεται στο απόσπασμα, δεν δηλώνει χρονική προτεραιότητα, αλλά οντολογική θεμελίωση, καθώς η τέχνη αποτελεί τον όρο δυνατότητας τόσο του καλλιτέχνη όσο και του έργου.

Με αυτή τη διάκριση, ο Χαϊντεγκερ απομακρύνεται από τη νεότερη αντίληψη που αντιμετωπίζει το έργο τέχνης ως προϊόν-αντικείμενο υποκειμενικής δημιουργικής δραστηριότητας. Η θέση αυτή συνδέεται με τη γενικότερη κριτική του προς τη νεότερη αισθητική, η οποία θεμελιώθηκε στη διάκριση υποκειμένου–αντικειμένου.⁸⁰ Το έργο δεν ανάγεται πλέον στην πρόθεση ή την έκφραση του δημιουργού, αλλά κατανοείται ως τρόπος όπου η αλήθεια καθίσταται παρούσα.

(3) “Η τέχνη βρίσκεται μέσα στο έργο τέχνης. [...] Το τι είναι τέχνη, θα πρέπει να αντληθεί από το έργο τέχνης. Το τι είναι το έργο τέχνης, μπορούμε να το μάθουμε μόνο από την ουσία της τέχνης.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 30, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η αλληλεξάρτηση έργου και τέχνης δεν συνιστά λογικό σφάλμα, αλλά εκφράζει τον ερμηνευτικό κύκλο, όπου η κατανόηση του ενός προϋποθέτει το άλλο. Η θέση αυτή δεν ολοκληρώνει την ανάλυση αλλά την εκκινεί. Η ουσία της τέχνης δεν μπορεί να οριστεί αφηρημένα, αλλά να αναδυθεί μέσα από την ίδια την ανάλυση των έργων.

Η κυκλική αυτή ερμηνευτική μεθοδολογία φανερώνει τη δομή της ίδιας της πραγματείας, στην οποία σταδιακά εισάγονται νέοι όροι, όπως πράγμα, όργανο, κόσμος και γη, των οποίων το περιεχόμενο δεν ορίζεται εξ αρχής, αλλά αναδεικνύεται μέσα από την εξέλιξη της ανάλυσης των μεταξύ τους συσχετίσεων. Για παράδειγμα, η κατανόηση του πράγματος προκύπτει μόνο αφού προηγουμένως έχει εξεταστεί το τι είναι το έργο τέχνης και όχι αντιστρόφως.

Η εξέταση αφορά πρωτίστως τη σχέση μεταξύ έργου και τέχνης και όχι έργου και καλλιτέχνη. Παρά την απομάκρυνση από τη μεταφυσική, η αναφορά στην τέχνη ως προέλευσης μπορεί να ιδωθεί ως μια σκέψη που, αν και δεν ταυτίζεται, συνομιλεί με την

⁸⁰ Θανασάς, Π. (2000). Η τέχνη ως οντολογία. Ο Heidegger για την προέλευση του έργου τέχνης. Σε Κ. Βουδούρης (Επιμ.), *Ελληνική φιλοσοφία και καλές τέχνες* (σσ. 59–70). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή. https://thanassas.gr/publ/42_art_el.pdf Σελ 65

πλατωνική έννοια της Ιδέας.⁸¹ Ωστόσο ο Χαϊντεγκερ δεν αποσκοπεί στο να διατυπώσει έναν διαχρονικά έγκυρο προσδιορισμό της ουσίας της τέχνης, ο οποίος θα ίσχυε αναδρομικά για ολόκληρη την ιστορία της. Αντίθετα, επιχειρεί να αναδείξει τον ιστορικό τρόπο με τον οποίο η τέχνη φανερώνει την αλήθεια, δηλαδή τη δομή που επιτρέπει στην τέχνη να αποκαλύπτεται με διαφορετικούς τρόπους καθώς εκτυλίσσεται μέσα στην ανθρώπινη κατανόηση στον χρόνο.⁸² Αυτή η δομή αποκάλυψης αναμένεται να φανεί μέσα από παραδείγματα έργων τέχνης στη συνέχεια της πραγματείας.

Για την κατανόηση του έργου τέχνης, ο Χαϊντεγκερ διακρίνει τα όντα σε πράγματα, εργαλεία και έργα τέχνης. Η ανάλυση αυτή δεν στοχεύει σε τυπικούς ορισμούς, αλλά στη διερεύνηση του τρόπου ύπαρξής τους, καθώς κάθε κατηγορία αποκαλύπτει διαφορετικό τρόπο φανέρωσης του Είναι.

(4) “Το έργο τέχνης εκτός από πραγμασιδές είναι και κάτι άλλο. Αυτό το άλλο που συνυπάρχει, αποτελεί το καλλιτεχνικό στοιχείο. Το έργο τέχνης είναι βέβαια ένα κατασκευασμένο πράγμα, αλλά λέει και κάτι άλλο από ό,τι λέει ένα σκέτο πράγμα. Το έργο τέχνης άλλο αγορεύει.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 33, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η διατύπωση αυτή υπογραμμίζει ότι το έργο δεν περιορίζεται στην υλική του διάσταση. Ενεργοποιείται μέσα του το καλλιτεχνικό στοιχείο που του επιτρέπει να “αγορεύει”, κάτι πέρα από το προφανές. Η διάκριση μεταξύ πραγμασιδούς και καλλιτεχνικού στοιχείου δεν συνιστά απλή προσθήκη νοήματος, αλλά μετατόπιση στον τρόπο ύπαρξης του έργου. Το έργο τέχνης δεν αναπαριστά, αλλά εγκαθιδρύει έναν χώρο φανέρωσης, μέσα στον οποίο το ον καθίσταται παρόν ως τέτοιο. Το “αγορεύει” σημαίνει ότι το έργο δεν μεταδίδει ήδη δεδομένο νόημα, αλλά το παράγει ως συμβάν αποκάλυψης.

Στο πρώτο κεφάλαιο “Το Πράγμα και το έργο τέχνης”, ο Χαϊντεγκερ ασκεί κριτική στον τρόπο με τον οποίο η γλώσσα διαμορφώνει τη φιλοσοφική κατανόηση των όντων, επισημαίνοντας ότι η γραμματική διάκριση υποκειμένου και κατηγορουμένου δεν είναι απλώς γλωσσικό σχήμα, αλλά ήδη οντολογικός τρόπος πρόσληψης της πραγματικότητας. Η γλώσσα δεν αποτελεί ουδέτερο εργαλείο αναπαράστασης των όντων, αλλά συμμετέχει στον τρόπο με τον οποίο αυτά φανερώνονται και γίνονται νοητά.

⁸¹ Ο.π. Σελ 62

⁸² Young, J., “Heidegger’s Aesthetics,” in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/heidegger-aesthetics/>

Συνεχίζοντας, ο Χαϊντεγκερ προχωρά σε κριτική τριών παραδοσιακών τρόπων κατανόησης του πράγματος, ως υπόστασης,⁸³ ως αισθητού εμπειρικού δεδομένου,⁸⁴ και ως ενότητας ύλης και μορφής.⁸⁵ Και στις τρεις περιπτώσεις, το πράγμα προσδιορίζεται είτε ως φορέας ιδιοτήτων είτε ως άθροισμά τους, είτε ως σύνθεση μορφής και ύλης, παραμένοντας έτσι εγκλωβισμένο σε ερμηνευτικά σχήματα που αντλούνται από τη γραμματική, την εμπειρική πρόσληψη ή την εργαλειακή σύλληψη των όντων.

Στο πλαίσιο αυτό, σε αντιδιαστολή με τις παραπάνω θεωρίες που απορρίπτονται ως ανεπαρκείς για την κατανόηση των όντων, ο Χαϊντεγκερ προτείνει έναν διαφορετικό τρόπο προσέγγισης του “πραγμοειδούς” του πράγματος:

(5) “Αλλά τι μπορεί να πει έστω και ένα τόσο σίγουρο αίσθημα σχετικά με τον προσδιορισμό της ουσίας των πραγμάτων εάν μόνο ο στοχασμός μπορεί να έχει τον λόγο; Ίσως όμως αυτό που εδώ και σε παρόμοιες περιπτώσεις ονομάζουμε αίσθημα ή ψυχική διάθεση, να είναι λογικότερο, δηλαδή αντιληπτικότερο, γιατί είναι πιο ανοιχτό στο Είναι από κάθε λογική ικανότητα, η οποία στο μεταξύ τροποποιήθηκε σε *ratio* και παρερμηνεύτηκε ρασιοναλιστικά.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 40-41, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Ο Χαϊντεγκερ υποστηρίζει ότι η πρόσβαση στην αλήθεια των όντων δεν εξαντλείται στη λογική, αλλά προϋποθέτει μια πρωταρχική ανοιχτότητα προς το Είναι, η οποία εκδηλώνεται ως “ψυχική διάθεση”. Αυτή δεν νοείται ως υποκειμενικό συναίσθημα, αλλά ως προεγνωστικός τρόπος αποκάλυψης του κόσμου μέσα από την εμπειρία του έργου τέχνης, όπως θα φανεί στο επόμενο απόσπασμα. Πρόκειται για μορφή δεκτικότητας που δεν καθορίζεται αυστηρά από το υποκείμενο.

Η κριτική στον ορθολογισμό συνίσταται στο ότι οι παραδοσιακές ερμηνευτικές κατηγορίες παρεμποδίζουν αυτή την πρωταρχική πρόσβαση στο πράγμα. Ο λόγος αποκόπτεται από την πρωταρχική του σχέση με την αποκάλυψη του Είναι και εντάσσεται σε ήδη διαμορφωμένα εννοιολογικά σχήματα που σταθεροποιούν τα όντα αντί να τα αφήνουν να φανερωθούν. Όπως και στην πλατωνική κριτική προς έναν λόγο αποκομμένο από τη έμπνευση, η απόρριψη εδώ δεν αφορά τη λογική ικανότητα καθαυτή, αλλά μια περιοριστική εκδοχή της, τον ρασιοναλισμό.

⁸³ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018). Σελ 40

⁸⁴ Ο.π. Σελ 42

⁸⁵ Ο.π. Σελ 43

Συνεχίζοντας, επανέρχεται η θέση ότι το έργο τέχνης δεν ταυτίζεται ούτε με το πράγμα ούτε με το εργαλείο,⁸⁶ αλλά τα υπερβαίνει καθώς αποκαλύπτει τη βαθύτερη ουσία τους. Επίσης, η θέση ότι το έργο τέχνης δεν συνιστάται μόνο σε ύλη και μορφή-φόρμα⁸⁷ λειτουργεί, όπως έχει ήδη επισημανθεί, ως μορφή κριτικής στην αισθητική παράδοση. Η κατανόηση του έργου προϋποθέτει επομένως την υπέρβαση αυτών των ερμηνευτικών πλαισίων και την προσέγγιση της ιδιαίτερης ουσίας του, η οποία δεν ανάγεται ούτε στην υλική του υπόσταση ούτε στη χρηστική του λειτουργία. Ως παράδειγμα των ανωτέρω, ο Χάϊντεγκερ θα αναφερθεί σε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο έργο του Βαν Γκογκ, έναν πίνακα με ένα ζευγάρι παπούτσια και τίποτε άλλο, ένα ζευγάρι παπούτσια σε κενό φόντο.

Η πρώτη προσέγγιση του πίνακα περιορίζεται σε περιγραφές του παπουτσιού ως όντος, αναφερόμενες στο υλικό, τη χρήση και τον σκοπό του.⁸⁸ Ωστόσο, μια τέτοια ορθή πρόσληψη παραμένει στο επίπεδο του οργανοειδούς (εργαλείο), χωρίς να αγγίζει το Είναι του πράγματος. Στη δεύτερη προσπάθεια προσέγγισης ο Χάϊντεγκερ αναφέρει:

(6) “Και όμως. Από το σκούρο άνοιγμα στο εσωτερικό μέρος των παπουτσιών προβάλλει αλύγιστος ο μόχθος της καθημερινής δουλειάς. Μέσα στο συμπαγές βάρος των παπουτσιών έχει μαζευτεί η καρτερικότητα του αργού βαδίσματος ανάμεσα στις μακρόσυρτες και μονότονες αύλακες του αγρού, πάνω από τον οποίο φυσά δριμύς άνεμος. Πάνω στο δέρμα βρίσκεται αποτυπωμένη η υγρασία και το βαθύ χρώμα του εδάφους. Κάτω από τις πατούσες είναι χαραγμένη η μοναξιά του μονοπατιού κατά το ηλιοβασίλεμα. Μέσα στα παπούτσια δονείται το κρυφό κάλεσμα της γης, η σιωπηλή της προσφορά του ωριμασμένου σιταριού και η ανεξήγητη παραίτηση της κατά την ώρα του αποκαμωμένου ανασασμού μέσα στο χειμωνιάτικο χωράφι. Μέσα από αυτά τα παπούτσια σέρνεται ο ανέκφραστος φόβος για την εξασφάλιση του ψωμιού, η άφωνη χαρά για το ξεπέρασμα της βιοτικής ανάγκης, το τρεμούλιασμα κατά την ώρα του τοκετού και η ανατριχίλα για την απειλή του θανάτου. Στη γη ανήκουν αυτά τα παπούτσια και μέσα στον κόσμο της διαφυλάσσονται.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 54-55, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Παρά τις διαφορετικές ερμηνείες που μπορούν να προκύψουν από το παραπάνω απόσπασμα, ο ίδιος ο Χάϊντεγκερ αναφέρει:

(7) “Αλλά μόνο με το ότι σταθήκαμε μπροστά στη ζωγραφιά του Βαν Γκογκ. Αυτή η ζωγραφιά μίλησε. Σταθήκαμε κοντά σε ένα έργο τέχνης και, βρεθήκαμε ξαφνικά κάπου εντελώς αλλού από εκεί που συνήθως βρισκόμαστε. Το έργο

⁸⁶ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018). Σελ 47

⁸⁷ Ο.π. Σελ 44

⁸⁸ Ο.π. Σελ 53

τέχνης δίδαξε τι είναι στα αλήθεια το παπούτσι.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 58, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Με την παραπάνω περιγραφή, ο Χαϊντεγκερ καθοδηγεί τον αναγνώστη σε μια φαινομενολογική συνάντηση με την τέχνη. Αν και ο στόχος είναι η υπέρβαση της νεότερης αισθητικής αντίληψης, η ερμηνευτική προσέγγιση του πίνακα έχει αποτελέσει αντικείμενο κριτικής, καθώς θεωρείται ότι ενδέχεται να ενσωματώνει ερμηνευτικές προβολές του ίδιου του Χαϊντεγκερ.⁸⁹ Το έργο ωστόσο δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως απλή αναπαράσταση, αλλά ως φανέρωση ενός τρόπου ύπαρξης. Μέσα από τον πίνακα αναδύεται ο κόσμος της καθημερινής εργασίας, όχι ως περιγραφή αλλά ως εμπειρία που καθιστά ορατό το νόημα του οργάνου. Έτσι, το έργο “αγορεύει” αποκαλύπτοντας έναν κόσμο. Το “τι είναι” το παπούτσι δεν το ορίζει ούτε ο καλλιτέχνης ούτε ο θεατής, αλλά το ίδιο το έργο.

Μια πιθανή, ερμηνευτική, ανασύνθεση της μεθοδολογίας που ακολουθείται για την ανάλυση του πίνακα μπορεί να περιγραφεί σε διαδοχικά στάδια.⁹⁰ Πρώτον, εκκινεί από την εμπειρία ενός αντικειμενικά δεδομένου πίνακα με παπούτσια. Δεύτερον, αναδύεται η παρατήρηση ενός δυναμικού “τίποτα” που εγγράφεται στο φόντο του πίνακα. Στη συνέχεια, προκύπτει η εμπειρία του αγώνα, ή εναλλακτικά της έριδος, μεταξύ “γης” και “κόσμου”, έννοιες που θα αναπτυχθούν περαιτέρω στη συνέχεια της πραγματείας. Πρόκειται για έναν αγώνα που παραμένει εμμέσως παρών στο έργο. Τέλος, αναδύεται, μέσα από αυτή τη διαλεκτική ένταση, η υπόνοια του τρόπου με τον οποίο το αντικείμενο, εδώ τα παπούτσια, εντάσσεται στην ανεπαίσθητη καθημερινή χρήση, για παράδειγμα από μια αγρότισσα.

Η “διδασκαλία” του έργου δεν προϋποθέτει πρόθεση ή συνείδηση, αλλά συνίσταται στο ότι ανοίγει έναν χώρο μέσα στον οποίο το πράγμα “παπούτσι” αποκαλύπτεται ως αυτό που είναι. Για τον Χαϊντεγκερ, το παράδειγμα δείχνει πώς το έργο τέχνης μετατρέπει την καθημερινή εμπειρία σε φανέρωση, καθώς μέσω αυτού αναδεικνύεται το “οργανοειδές” του οργάνου (εργαλείου).⁹¹ Το έργο δεν λειτουργεί ως αισθητική περιγραφή, αλλά ως αποκάλυψη του Είναι. Ο πίνακας με τα παπούτσια εμφανίζεται όχι ως απλό αντικείμενο, αλλά ως φορέας ενός κόσμου. Το δε έργο παραμένει ανεξάντλητο από κάθε επιμέρους κατανόηση.

⁸⁹ Young, J., “Heidegger’s Aesthetics,” in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University,

<https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/heidegger-aesthetics/>

⁹⁰ Ο.π.

⁹¹ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018). Σελ 58

Σε ανάλογη προοπτική με τον Πλάτωνα, η αλήθεια του όντος εξεικονίζεται μέσω της τέχνης. Ωστόσο, η πλατωνική θέση, όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο της παρουσίασης του *Φαίδρου*, διαφοροποιείται, καθώς, παρομοιάζοντας τη συγγραφή με τη ζωγραφική, επισημαίνει ότι τα έργα τους “στέκονται μπροστά σου σαν να είναι ζωντανά, αν όμως τα ρωτήσεις σιωπούνε με πολλή σοβαροφάνεια”.⁹² Αντίθετα, στον Χαϊντεγκερ το έργο δεν παραμένει σιωπηλό, αλλά “αγορεύει”, καθώς “μέσα στο έργο τέχνης έχει τεθεί εν έργω η αλήθεια των όντων.”⁹³

(8) “Η ζωγραφιά μας ξανοίγει το τι είναι στ’ αλήθεια αυτό το όργανο [...]. Αυτό το ον προκύπτει μέσα από την μη κρυπτότητα των όντων. Οι αρχαίοι Έλληνες ονόμασαν την μη-κρυπτότητα των όντων: αλήθεια. [...] Μέσα στο έργο τέχνης, όταν εκεί μας ξανοίγονται τα όντα ως προς το τι και πώς είναι, είναι επί τω έργω ένα συμβάν αληθείας.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 58-59, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η ζωγραφιά «ξανοίγει» τι είναι στ’ αλήθεια το όργανο, καθώς μέσα της το ον προκύπτει ως μη-κρυπτότητα των όντων, την οποία οι αρχαίοι Έλληνες ονόμασαν αλήθεια. Μέσα στο έργο τέχνης, όταν τα όντα φανερώνονται ως προς το τι και πώς είναι, συντελείται ένα συμβάν αληθείας. Η αλήθεια δεν νοείται εδώ ως αντιστοιχία λόγου και πράγματος, αλλά ως φανέρωση του όντος μέσα στην ανοιχτότητα του Είναι. Η τέχνη, επομένως, δεν λειτουργεί ως μέσο αναπαράστασης, αλλά ως τόπος όπου η αλήθεια τίθεται εν έργω. Το παράδειγμα του πίνακα του Βαν Γκογκ δείχνει ότι το έργο δεν παραπέμπει απλώς σε ένα αντικείμενο, αλλά αποκαλύπτει έναν τρόπο ύπαρξης, μέσα στον οποίο τα όντα αποκτούν νόημα.

(9) “Η ουσία της τέχνης φαίνεται λοιπόν να είναι ετούτη: το εν-έργω-τίθεσθαι της αληθείας των όντων. Αλλά έως τώρα η τέχνη είχε να κάνει με το ωραίο και με την ομορφιά, και όχι με την αλήθεια. Τις τέχνες που παράγουν τέτοια έργα, [...] τις ονομάζουν “Καλές τέχνες”. Αυτή η έκφραση δε σημαίνει ότι η τέχνη είναι ωραία, αλλά ονομάζεται έτσι επειδή παράγει το ωραίο. Αντίθετα η αλήθεια αποδίδεται στη Λογική. Έτσι το Ωραίο ανατίθεται στην Αισθητική.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 60-61, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Με αυτή την έννοια, η τέχνη δεν εκφράζει μια ήδη διαμορφωμένη αλήθεια ούτε λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας ενός υποκειμένου. Αυτό που «μιλά» στο έργο δεν είναι ούτε ο καλλιτέχνης ούτε ο θεατής, αλλά η ίδια η αλήθεια των όντων, η οποία τίθεται εν

⁹² Κεφάλαιο: Παρουσίαση του διαλόγου *Φαίδρος*, Σελ 52, στην ίδια εργασία.

⁹³ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018). Σελ 59-60

έργω και καθίσταται παρούσα. Το έργο τέχνης, ως συμβάν αλήθειας, δεν είναι στιγμιαία αποκάλυψη, αλλά διατηρεί και σταθεροποιεί ό,τι φανερώνεται μέσα του, εντάσσοντάς το σε έναν ορίζοντα νοήματος όπου τα όντα καθίστανται κατανοητά ως προς το Είναι τους.

Ο Χαϊντεγκερ αντιτίθεται στον νεότερο διαχωρισμό Αισθητικής και Λογικής, σύμφωνα με τον οποίο η αλήθεια αποδίδεται στη λογική και το ωραίο στην αισθητική εμπειρία. Το ωραίο δεν αποσπάται από την αλήθεια, αλλά ανήκει στον τρόπο με τον οποίο αυτή συμβαίνει στο έργο. Αντίστοιχα, στον Πλάτωνα το ωραίο δεν ταυτίζεται με την αλήθεια, αλλά μπορεί να λειτουργήσει ως αφετηρία ανάβασης προς το νοητό. Ωστόσο, σε αντίθεση με τον Πλάτωνα, ο Χαϊντεγκερ εντοπίζει την αλήθεια εντός του ίδιου του έργου ως συμβάν φανέρωσης, μετατοπίζοντας τη σχέση τέχνης και αλήθειας από τη μίμηση⁹⁴ προς την αποκάλυψη.

(10) “Τι και πως δόθηκε εδώ στον ποιητή, ώστε να αποδοθεί κατόπιν μέσα στο ποίημα;” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 62, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η ερώτηση θυμίζει την εξέταση που πραγματοποιείται στον πλατωνικό διάλογο *Ιων*. Εκεί, όπως και εδώ, ο ποιητής θεωρείται λήπτης έξωθεν δωρεάς. Ο προβληματισμός που τίθεται στο απόσπασμα παραμένει κοινός ανεξαρτήτως απαντήσεως. Ως παράδειγμα όμως του τι μπορεί να αποδοθεί σε ένα έργο τέχνης, ο Χαϊντεγκερ αναφέρεται στο ποίημα “Η ρωμαϊκή κρήνη” του C.F. Meyer (1825-1898):

(11) “Ορθώνεται ο πίδακας νερού, και πέφτοντας διαχέεται
γεμίζοντας τη μαρμαρένια γούρνα
που καλυπτόμενη ξεχειλίζει
στο βυθό μιας δεύτερης γούρνας’
η δεύτερη πλουσιοπάροχη εκχωρεί
το φουσκωνέρι της παφλάζοντας στην τρίτη,
και καθεμιά ταυτόχρονα παίρνει και δίνει
και ρέει και ηρεμεί.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 62, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Όπου για το ποίημα αναφέρεται ότι:

(12) “Εδώ ούτε απεικονίζεται ποιητικά μια πράγματι υπαρκτή κρήνη, ούτε αποδίδεται η γενική ουσία μιας ρωμαϊκής κρήνης. Και όμως η αλήθεια τέθηκε εν έργω.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 63, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

⁹⁴ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018). Σελ 61

Ο Χάϊντεγκερ, εξετάζοντας το ποίημα του Meyer, καταλήγει ότι μέσα σε αυτό τίθεται εν έργω η αλήθεια. Η αλήθεια αυτή δεν νοείται ως υπερχρονική ιδέα, αλλά ως ιστορικός τρόπος αποκάλυψης του Είναι. Η πρόσληψη του έργου προϋποθέτει μια στάση ανοιχτότητας προς το Είναι, η οποία μπορεί να νοηθεί ως μετατόπιση από την καθημερινή, εργαλειακή πρόσληψη του κόσμου προς έναν στοχαστικό και δεκτικό τρόπο φανέρωσης των όντων. Σε συγκριτικό επίπεδο, η στάση αυτή μπορεί να ιδωθεί ως δομικά ανάλογη προς την πλατωνική έννοια της μανίας.

Το ακριβές περιεχόμενο της αλήθειας δεν προσδιορίζεται ρητά στο συγκεκριμένο σημείο και αφήνεται ανοιχτό στην ερμηνεία του αναγνώστη. Ωστόσο, με βάση τη συνολική πορεία της πραγματείας, μπορεί να επιχειρηθεί μια ερμηνευτική προσέγγιση, χωρίς να αποδίδεται ως ρητή θέση του ίδιου του Χάϊντεγκερ.

Οι τρεις γούρνες μπορούν να ιδωθούν ερμηνευτικά ως τρεις ιστορικοί κόσμοι νοηματοδότησης, η αρχαία ελληνική, η μεσαιωνική χριστιανική και η νεότερη ευρωπαϊκή εποχή.⁹⁵ Το νερό που υπερχειλίζει, ορθώνεται και πέφτει, ρέει και ηρεμεί μπορεί να νοηθεί ως η ίδια η κίνηση της αλήθειας, δηλαδή ως ταυτόχρονη αποκάλυψη και απόκρυψη των όντων. Όπως κάθε κρήνη, έτσι και κάθε ιστορική εποχή που υπερχειλίζει στην επόμενη υποδηλώνει ότι το ξεκίνημα περιέχει ήδη, κρυφά, τον τελειωμό.⁹⁶ Η ερμηνευτική αυτή προσέγγιση βασίζεται στη μεταγενέστερη διατύπωση ότι «Η εγκαθίδρυση [της αλήθειας] είναι ένα υπερπληρούμενο εκχύλισμα, μια δωρεά. [...] Η αλήθεια του έργου τέχνης βάλλεται προς τους μελλοντικούς αληθεύοντες, δηλαδή προς μια ιστορικά καθορισμένη ανθρωπότητα»⁹⁷

Χωρίς να παραβλέπεται μια επιπλέον δευτερογενής εναλλακτική ερμηνεία, επηρεασμένη από το ιστορικό και πολιτικό κλίμα της εποχής, μπορεί να υποστηριχθεί ότι το συγκεκριμένο ποίημα ξεχωρίζει για τον Χάϊντεγκερ γιατί το περιεχόμενο του προσφέρει μια εικόνα ανάλογη της δική του θεώρησης για τον τρόπο λειτουργίας της ιστορικής αλήθειας. Η αλήθεια, συνεπώς, που τίθεται εντός του έργου, κατανοείται ως η ίδια η ιστορικότητα της αποκάλυψης του Είναι, δηλαδή ως τρόπος αποκάλυψης του όντος.

⁹⁵ Young, J., "Heidegger's Aesthetics," in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/heidegger-aesthetics/>.

⁹⁶ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018).

Σελ 128

⁹⁷ Ο.π. Σελ 127

Με άλλα λόγια, το ποίημα φαίνεται να επιλέχθηκε ως παράδειγμα για να συμβάλει στην εισαγωγή του αναγνώστη στο ευρύτερο φιλοσοφικό πλαίσιο του Χαϊντεγκερ. Αντίστοιχα, στο κεφάλαιο για τον *Φαίδρο* έχει επισημανθεί ο τρόπος με τον οποίο ο Πλάτωνας χρησιμοποιεί τον ποιητικό λόγο για να εξεικονίσει την “υπερουράνια” αλήθεια.

Το εγχείρημα του Χαϊντεγκερ δεν περιορίζεται στην αναζήτηση της προέλευσης του έργου τέχνης ως αντικειμένου ανάλυσης. Μέσω της μετατόπισης του τρόπου θέασης του υποκειμένου επιχειρεί να αναδείξει την τέχνη ως αφετηρία ενός νέου ιστορικού ορίζοντα κατανόησης, ικανού να οδηγήσει σε μια μετα-νεοτερική εποχή. Η τέχνη, η οποία σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους λειτούργησε ως κεντρικός τόπος νοηματοδότησης του κόσμου, αποκτά εκ νέου θεμελιώδη ρόλο, στο μέτρο που καθιστά ορατό το άνοιγμα μέσα στο οποίο τα όντα μπορούν να εμφανίζονται. Για να καταστεί αυτό δυνατό, προϋποτίθεται μια μεταβολή της σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο:

(13) “Αυτό που έχει σημασία, είναι να πρωτανοίξουμε τα μάτια στο γεγονός ότι το εργοειδές του έργου τέχνης, το οργανοειδές του οργάνου και το πραγματειδές του πράγματος, μας γίνονται προσιτά, μόνο όταν στοχαζόμαστε το Είναι των όντων.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 64, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η διαδικασία αυτή δεν αφορά το ίδιο το έργο, αλλά κυρίως τον θεατή. Η συνάντηση με το έργο τέχνης μετατοπίζει τον τρόπο πρόσληψης των όντων, διακόπτοντας την καθημερινή εργαλειακή σχέση μαζί τους. Έτσι, η φανέρωση της αλήθειας δεν παραμένει θεωρητική, αλλά επηρεάζει άμεσα τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος κατανοεί και βιώνει τον κόσμο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, “*Το έργο τέχνης και η Αλήθεια*”, επαναλαμβάνεται η θέση ότι η προέλευση του έργου τέχνης είναι η τέχνη, καθώς και ότι η τέχνη υπάρχει μόνο μέσα στο έργο τέχνης.⁹⁸ Η τέχνη, επομένως, δεν ορίζεται εξωτερικά ως καλλιτεχνική δραστηριότητα, αλλά ως συμβάν εντός του έργου, το οποίο δεν ανάγεται ούτε σε τεχνική ούτε σε παραγωγή αντικειμένων. Σχετικά με τον ρόλο του καλλιτέχνη επισημαίνεται ότι:

(14) “Στη μεγάλη τέχνη, και μόνο γι’ αυτήν γίνεται λόγος εδώ, ο καλλιτέχνης παραμένει σχετικά με το έργο κάτι αδιάφορο, σχεδόν σαν μια πορεία αυτο-εκμηδενισμού μέσα στην δημιουργία για χάρη της ανάδυσης του καλλιτεχνήματος.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 66-67, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

⁹⁸ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018). Σελ 66

Αναδεικνύεται εδώ μια αναλογία με την πλατωνική θεώρηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Και στους δύο στοχαστές ο δημιουργός υποχωρεί, ώστε να αναδειχθεί κάτι που τον υπερβαίνει. Ωστόσο, η ομοιότητα συνοδεύεται από ουσιώδη διαφορά, στον Πλάτωνα ο ποιητής λειτουργεί ως φορέας εξωτερικά προερχόμενης μανίας, ενώ στον Χάϊντεγκερ η απομάκρυνση του καλλιτέχνη δεν παραπέμπει σε έλλειψη, αλλά στη μετατόπιση της έμφασης από το υποκείμενο στο συμβάν της αλήθειας που συντελείται στο έργο. Κοινό στοιχείο ωστόσο παραμένει ότι η προέλευση του έργου δεν ανάγεται στην υποκειμενική πρόθεση του δημιουργού.

Όπως έχει αναφερθεί στην ανάλυση του πίνακα του Βαν Γκογκ από τον Χάϊντεγκερ, για να καταδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο η αλήθεια συμβαίνει μέσα στο έργο εισάγονται οι έννοιες του “κόσμου” και της “γης”. Ο κόσμος δεν είναι ούτε σύνολο όντων ούτε υποκειμενική κατασκευή, αλλά το ήδη ανοιγμένο πεδίο μέσα στο οποίο τα όντα μπορούν να εμφανιστούν ως όντα. Ως ιστορικός ορίζοντας νοήματος καθορίζει εκ των προτέρων τι μπορεί να φανερωθεί και με ποιον τρόπο, συγκροτώντας το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο άνθρωπος κατοικεί και κατανοεί τον εαυτό του και τα πράγματα.

Αντίστοιχα, παραδείγματα όπως ο αρχαιοελληνικός ναός ή ο μεσαιωνικός καθεδρικός δείχνουν ότι το έργο τέχνης εντάσσεται σε έναν ζωντανό ιστορικό ορίζοντα νοήματος, ο οποίος συγκροτεί κοινότητα, θρησκεία και τελετουργία. Στη νεότερη εποχή, η αποκοπή των έργων από αυτό το πλαίσιο σηματοδοτεί τόσο τη μετατόπιση προς την υποκειμενική θεώρηση της αισθητικής όσο και τη συρρίκνωση της οντολογικής τους λειτουργίας.⁹⁹ Αν και αυτός ο ιστορικός κόσμος έχει χαθεί, ο Χάϊντεγκερ αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο μιας μη αισθητικής πρόσληψης με το έργο τέχνης σήμερα, ικανής να υπερβεί τον υποκειμενισμό, καθιστώντας έτσι δυνατή μια νέα ιστορική εποχή.¹⁰⁰

Στον Χάϊντεγκερ, ο ναός δεν αναπαριστά έναν κόσμο αλλά τον εγκαθιδρύει, καθορίζοντας τι νοείται ως σημαντικό και υπαρκτό. Με αυτή την έννοια, η τέχνη δεν μιμείται αλλά συγκροτεί ιστορικούς κόσμους και ορίζοντες νοήματος.

(15) “Ο ακλόνητος χαρακτήρας του έργου τέχνης ορθώνεται στον σάλο της φουσκοθαλασσίας, και με την ηρεμία του επιτρέπει να φανερωθεί η μανία της. Το δέντρο και η γλόη, ο αετός και ο ταύρος, το φίδι και ο τζιτζικας εισδύουν

⁹⁹ Young, J., “Heidegger’s Aesthetics,” in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/heidegger-aesthetics/>.

¹⁰⁰ Ο.π.

ολόπρωτα μέσα στην ξεχωριστή τους μορφή, και έτσι πρωτοαναδύονται ως αυτά που είναι. Αυτό το αναδύεσθαι και αναφύεσθαι ονομάστηκε από τους αρχαίους Έλληνες Φύσις. Αυτή είναι που φωτίζει συνάμα εκείνο, πάνω στο οποίο και μέσα στο οποίο ο άνθρωπος θεμελιώνει την κατοικία του. Το ονομάζουμε, γη. [...] Η γη είναι αυτό, μέσα στο οποίο το αναφύεσθαι επαναφέρει και σιγουρεύει κάθε τι αναφύόμενο και μάλιστα σαν τέτοιο. Μέσα στα αναφύόμενα κρύβεται η γη ως αυτό που τα σιγουρεύει.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 70-71, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η “γη” στον Χαϊντεγκερ δεν ταυτίζεται με φυσικό υπόστρωμα αλλά με τη διάσταση απόκρυψης του όντος, δηλαδή με ό,τι δεν εξαντλείται σε πλήρη φανέρωση. Σε αντίθεση με τον κόσμο ως άνοιγμα νοήματος, η γη συγκρατεί και αντιστέκεται σε κάθε απόλυτη διαφάνεια. Η αλήθεια δεν ανήκει αποκλειστικά σε κανέναν από τους δύο όρους, αλλά αναδύεται μέσα από την ένταση της μεταξύ τους σχέσης, εντός του έργου τέχνης.

(16) “Δεν πρόκειται για ομοίωμα, για να μαθαίνει κανείς απ’ αυτό ευκολότερα ποια όψη έχει ο θεός, αλλά είναι ένα έργο τέχνης που επιτρέπει στον ίδιο τον θεό να παρίσταται και έτσι να είναι θεός. Το ίδιο ισχύει και για το λογοτεχνικό έργο. Μέσα στην τραγωδία δεν παριστάνεται τίποτε, αλλά διεξάγεται ο πόλεμος των νέων θεών έναντι στους παλιούς. Κατά το μέτρο που το λογοτέχνημα ορθώνεται σε λόγο του λαού, δεν μιλά σχετικά με αυτόν τον πόλεμο, αλλά μεταβάλλει τον λόγο του λαού έτσι, ώστε κάθε ουσιώδης λέξη διεξάγει αυτόν τον πόλεμο και τείνει να αναδείξει τι είναι ιερό και τι ανίερο, τι είναι μεγάλο και τι είναι μικρό, ποιος είναι αντρειωμένος και ποιος είναι δειλός, ποιος είναι ευγενής και ποιος είναι προσωρινός, ποιος είναι κυρίαρχος και ποιος δούλος.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 72, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Το έργο τέχνης δεν είναι απλή μίμηση της πραγματικότητας ούτε αναγωγή σε έναν άλλο τόπο, αλλά φανέρωση της αλήθειας μέσα στον ιστορικό κόσμο. Όπως στο ποίημα το Meyer το νερό ορθώνεται και πέφτει, έτσι και η λειτουργία του έργου τέχνης είναι ανορθωτική ενός κόσμου. Η ανέγερση ενός ναού ή το ανέβασμα μιας τραγωδίας δεν λειτουργούν αναπαραστατικά, αλλά ιδρύουν έναν τρόπο ύπαρξης του κόσμου,¹⁰¹ μέσα στον οποίο τα όντα αποκτούν νόημα. Το έργο τέχνης συγκροτείται ως τόπος της διαμάχης κόσμου και γης.

(17) “Ο κόσμος δεν είναι απλά το άθροισμα των παρευρισκόμενων απαριθμήσεων ή μη απαριθμήσεων, γνωστών ή άγνωστων πραγμάτων. Αλλά ο κόσμος

¹⁰¹ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018).. Σελ 73

δεν είναι ούτε ένα φανταστικό πλαίσιο, που προσθέτουμε με το νου μας στο σύνολο των παρευρισκομένων όντων. Ο κόσμος κοσμικεύεται και είναι πιο υπαρκτός από τα χειροπιαστά και αντιληπτά όντα, ανάμεσα στα οποία αισθανόμαστε οικεία. Ο κόσμος δεν είναι ποτέ ένα αντικείμενο που κείται εμπρός μας και μπορεί να εποπτευθεί. Ο κόσμος είναι πάντα κάτι μη εξαντικειμενεύσιμο, στο οποίο υποκείμεθα όσο οι δρόμοι της γέννησης και του θανάτου, της ευλογίας και της κατάρας, μας διατηρούν ριγμένους μέσα στο Είναί. Εκεί όπου τίθενται επί τάπητος οι ουσιαστικές αποφάσεις της ιστορίας μας, εκεί όπου αυτές τις αποφάσεις τις παίρνουμε ή τις εγκαταλείπουμε, τις παραγνωρίζουμε και ξανά τις γνωρίζουμε προβληματιζόμενοι, εκεί κοσμικεύεται ο κόσμος. Η πέτρα είναι χωρίς κόσμο. Παρόμοια το φυτό και το ζώο είναι χωρίς κόσμο.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 74-75, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Ο κόσμος ανοίγει τον ορίζοντα νοήματος, ενώ η γη διατηρεί τη διάσταση της απόκρυψης, ώστε η αλήθεια να μην ταυτίζεται ποτέ με πλήρη διαφάνεια. Η τέχνη δεν ανοίγει απλώς έναν κόσμο, αλλά τον ιδρύει μέσα σε αυτή την ένταση.

Ο χαρακτηρισμός του κόσμου ως “πιο υπαρκτού” από τα όντα δεν δηλώνει μεταφυσική υπεροχή, αλλά ότι ο κόσμος αποτελεί τη συνθήκη δυνατότητας μέσα στην οποία τα όντα εμφανίζονται ως τέτοια. Τα επιμέρους όντα μπορούν να γίνουν κατανοητά μόνο εντός ενός κόσμου δηλαδή ενός ήδη ανοιγμένου ορίζοντα νοήματος. Δεν είναι ένα ον ανάμεσα στα άλλα, αλλά το πεδίο μέσα στο οποίο κάθε ον καθίσταται προσβάσιμο και νοηματοδοτήσιμο.

Με αυτό τον τρόπο ολοκληρώνεται η ανάλυση της σχέσης κόσμου και γης στο έργο τέχνης. Έχοντας διαμορφώσει αυτή τη διάκριση, μπορεί πλέον να παρουσιαστεί το συμπέρασμα της εξέτασης της ουσίας του έργου τέχνης, δηλαδή του εργοειδούς:

(18) “Η ανόρθωση ενός κόσμου και η προαγωγή της γης είναι δυο ουσιώδη στοιχεία μέσα το εργοειδές του έργου τέχνης.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 80, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η ανόρθωση ενός κόσμου και η προαγωγή της γης δεν αποτελούν δύο ανεξάρτητες λειτουργίες, αλλά δύο αλληλένδετες όψεις του ίδιου συμβάντος. Κατά το μέτρο που το έργο τέχνης ανορθώνει έναν κόσμο, προάγει τη γη. Το έργο τέχνης εισάγει και διατηρεί τη γη μέσα στην ανοιχτότητα ενός κόσμου, επιτρέποντας της να είναι αυτό που είναι. Η αντιπαράθεση μεταξύ κόσμου και γης πρέπει να νοηθεί όχι ως διαμάχη, αλλά ως μέσο επιβεβαίωσης της παρουσίας της ουσίας τους. Ανορθώνοντας ένα κόσμο και προάγοντας τη γη, το έργο τέχνης πραγματώνει αυτή τη διαμάχη ως τρόπο φανέρωσης της αληθείας.

Η “προαγωγή” της γης δεν σημαίνει αποκάλυψη με την έννοια της πλήρους διαφάνειας, αλλά αντίθετα την ανάδειξη της απόκρυψης και της αντίστασής της. Το έργο τέχνης δεν εξαντλεί τη γη σε νόημα, αλλά την αφήνει να εμφανίζεται ως αυτό που διαρκώς διαφεύγει κάθε ολοκληρωτική κατανόηση. Έτσι, ενώ ο κόσμος ανοίγει και οργανώνει σημασίες, η γη επαναφέρει το στοιχείο του ακατανόητου, διασφαλίζοντας ότι η αλήθεια δεν μετατρέπεται σε πλήρη διαφάνεια ή κυριαρχία επί των όντων.

Παρά τα παραπάνω, για τον Χαϊντεγκερ η εξέταση των όντων δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί. Στο κείμενο μάλιστα γίνεται αναφορά σε κάτι το οποίο “είναι πιο ον από τα όντα” και το οποίο περιγράφεται ως ανοιχτός τόπος φωτισμού, χωρίς ωστόσο προς το παρόν να κατονομάζεται:

(19) “Και όμως εντός των όντων, όχι ξέχωρο από αυτά, αλλά προηγούμενο σε σχέση προς αυτά, συμβαίνει και κάτι άλλο. Στο μέσο των όντων ως ολότητας υπάρχει ένας ανοιχτός τόπος. Είναι ένας φωτισμός [=ένα ξέφωτο]. Εάν τον δούμε βάσει των όντων, είναι πιο ον από τα οντά. Αυτό το ανοιχτό μέσο δεν περιβάλλεται από τα όντα. Αντίθετα αυτό τούτο το φωτίζον μέσο περιβάλλει όλα τα όντα.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 87, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Το “ξέφωτο” δεν πρέπει να κατανοείται ως ένας απλός, ήδη δεδομένος χώρος, αλλά ως το συμβάν μέσα στο οποίο τα όντα καθίστανται φανερά. Δεν πρόκειται για φυσικό φως, αλλά για τον όρο δυνατότητας κάθε φανέρωσης. Ωστόσο, αυτός ο φωτισμός δεν εξαλείφει την απόκρυψη, αντίθετα, την προϋποθέτει, καθώς κάθε φανέρωση συνεπάγεται ταυτόχρονα και μια απόκρυψη. Έτσι, η αλήθεια δεν συγκροτείται ποτέ ως πλήρης παρουσία, αλλά συνοδεύεται αναγκαία από μια διάσταση μη-φανερών. Κατά συνέπεια, η αλήθεια δεν μπορεί να νοηθεί ούτε ως σταθερή παρουσία ούτε ως ιδιότητα των όντων ή των προτάσεων, αλλά ως το άνοιγμα μέσα στο οποίο τα όντα εμφανίζονται ως όντα.

(20) “Η ουσία της αληθείας είναι η αρχέγονη διαμάχη, κατά την οποία διαμφισβητείται εκείνο το ανοικτό μέσο στο οποίο τα όντα στέκονται και από το οποίο τα όντα υποχωρούν στον εαυτό τους.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 91, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Σε αυτό το πλαίσιο, η γη αναδύεται μέσω του κόσμου και ο κόσμος θεμελιώνεται πάνω στη γη, μόνο κατά το μετρό που η αλήθεια συμβαίνει ως αρχέγονη διαμάχη φωτισμού και απόκρυψης. Η αλήθεια δεν νοείται ως συμφωνία της γνώσης με τα αντικείμενα, αλλά ως μη-κρυπτότητα, δηλαδή ως όρος δυνατότητας της εμφάνισής των όντων ως όντων. Το

“πραγματικό” επομένως δεν ταυτίζεται με το απλώς υπαρκτό, αλλά με ο,τι καθίσταται φανερό μέσα στο άνοιγμα της αλήθειας.

(21) “Μέσα στη ζωγραφιά του Βαν Γκογκ συμβαίνει η αλήθεια. Αυτό δεν σημαίνει ότι εδώ απεικονίζεται ορθά κάτι παρευρισκόμενο, αλλά ότι με τη φάνερωση του οργανοειδούς των παπουτσιών εισδύουν τα όντα ενγένη, ο κόσμος και η γη μέσα στην εναντίωση τους, στη μη-κρυπτότητα.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 92-93, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Στο παράδειγμα αυτό, ο Χαϊντεγκερ δεν ενδιαφέρεται για την πιστή απεικόνιση ενός αντικειμένου, αλλά για την αποκάλυψη του τρόπου ύπαρξής του. Τα παπούτσια δεν εμφανίζονται ως ουδέτερα πράγματα-αντικείμενα, αλλά ως ενταγμένα σε έναν κόσμο μόχθου, καθημερινότητας και γης. Έτσι, το έργο δεν αναπαριστά ένα πράγμα, αλλά αποκαλύπτει τον ορίζοντα μέσα στον οποίο τα όντα αποκτούν νόημα. Η αλήθεια που συμβαίνει στον πίνακα είναι οντολογική, καθώς αναδεικνύει την ένταση μεταξύ κόσμου και γης. Υποδηλωτικά, στον πίνακα λαμβάνει χώρα το ίδιο το φαινόμενο της τέχνης, δηλαδή η ιστορική νοηματοδότηση των όντων.¹⁰²

(22) “Έτσι φωταγωγείται το αυτοκρυβόμενο Είναι. Η έτσι διαμορφωμένη φωτεινότητα ρίχνει το φέγγος της στο έργο τέχνης. Το φέγγος που έχει ριχτεί στο έργο τέχνης είναι το ωραίο. Η ομορφιά είναι ένας τρόπος ύπαρξης της αληθείας ως μη-κρυπτότητας” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 93, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Το αυτοκρυβόμενο Είναι φανερώνεται μέσα σε μια φωτεινότητα και το “φέγγος”, το οποίο δεν είχε προηγουμένως κατονομαστεί, αποδίδεται εδώ ως το “ωραίο”. Σε αυτό το σημείο μπορεί να γίνει μια σύγκριση με την πλατωνική θεώρηση, όπου το ωραίο λειτουργεί ως αφετηρία ανάβασης της ψυχής προς έναν υπεραισθητό, νοητό κόσμο. Αντίθετα, στον Χαϊντεγκερ, το ωραίο, αν και ποιο ον από τα όντα, δεν παραπέμπει σε κάτι πέρα από το έργο, ούτε λειτουργεί ως σκαλοπάτι προς μια υπερβατική πραγματικότητα. Αντιθέτως, αποτελεί τρόπο ύπαρξης της ίδιας της αλήθειας ως μη-κρυπτότητας. Το ωραίο δεν δείχνει κάτι άλλο, αλλά συνιστά τον τρόπο με τον οποίο η αλήθεια καθίσταται παρούσα μέσα στο έργο τέχνης.

Στην αρχή του τρίτου κεφαλαίου, “Η αλήθεια και η τέχνη”, επαναλαμβάνεται ότι η αλήθεια δεν είναι αποτέλεσμα, αλλά συμβάν το οποίο προκύπτει από τη διαμάχη, μεταξύ

¹⁰² Young, J., “Heidegger’s Aesthetics,” in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/heidegger-aesthetics/>.

κόσμου και γης, δηλαδή μεταξύ φανέρωσης και της απόκρυψης.¹⁰³ Παράλληλα εισάγεται η σχέση τέχνης και γνώσης:

(23) “Η λέξη τέχνη σημαίνει έναν τρόπο γνώσης. “Γνώση” σημαίνει: έχω δει, με το ευρύ νόημα του “βλέπω”, που θα πει: αντιλαμβάνομαι τα παρόντα σαν τέτοια. Η ουσία της γνώσης έγκειται στον αρχαιοελληνικό στοχασμό στην αλήθεια, δηλαδή στην αποκάλυψη των όντων. Αυτή φέρει και καθοδηγεί κάθε σχετισμό προς τα όντα. Η τέχνη ως αρχαιοελληνικά κατανοούμενη γνώση είναι παράγωγη όντων, κατά το μέτρο που προάγει τα παρόντα σαν τέτοια από την κρυπτότητα στην μη-κρυπτότητα της εξωτερικής τους όψης.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 92-98, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η τέχνη εδώ δεν νοείται ως απλή κατασκευαστική δραστηριότητα ή με τη νεότερη έννοια των “καλών τεχνών”, αλλά με την αρχαιοελληνική έννοια της τέχνης ως γνώσης-δεξιότητας. Υπό αυτή την έννοια, η τέχνη συνδέεται με την αλήθεια, καθώς συμβάλλει στη φανέρωση των όντων από την αφάνεια στην παρουσία.

Η θέση αυτή επαναφέρει την πλατωνική προβληματική της σχέσης τέχνης, γνώσης και αλήθειας. Στον Χαιντεγκερ, ωστόσο, δεν υπάρχει πλήρης διαφάνεια της αλήθειας,¹⁰⁴ η αλήθεια είναι φανέρωση και απόκρυψη μαζί, είναι μια δυναμική διαδικασία, όχι σταθερό περιεχόμενο. Η σύλληψη της αλήθειας, ως αλήθειας-μη λήθης, δείχνει ότι κάθε αποκάλυψη εμπεριέχει ταυτόχρονα και μια απόκρυψη, γεγονός που τον διαφοροποιεί από την πλατωνική αντίληψη μιας καθολικής και σταθερής αλήθειας.

Συνεχίζοντας στο κείμενο, παρουσιάζονται οι τρόποι με τους οποίους η αλήθεια καθίσταται ιστορικά ενεργή μέσα στον κόσμο:

(24) “Ένας ουσιώδης τρόπος, κατά τον οποίο η αλήθεια εντάσσεται στα απ’ αυτήν διανοιγμένα όντα, είναι το εν-εργω-τιθεσθαι [=η ενεργοποίηση και σταθεροποίηση] της αληθείας. Ένας άλλος τρόπος ένταξης της αλήθειας είναι η εγκαθίδρυση ενός κράτους. Ένας άλλος πάλι τρόπος, κατά τον οποίο φανερώνεται η αλήθεια, είναι η εγγύτητα εκείνου που δεν είναι κατά κανέναν τρόπο ον, αλλά το όντως ον. Ένας τέταρτος τρόπος με τον οποίο θεμελιώνεται η αλήθεια είναι η ουσιαστική θυσία. Ένας πάλι τρόπος με τον οποίο η αλήθεια συμβαίνει, είναι το ερωτάν ως διαδικασία στοχασμού, ο οποίος ως στοχασμός του Είναι καθιστά το Είναι αξιερώτητο. Αντίθετα η επιστήμη δεν είναι ένα αρχέγονο συμβάν αληθείας, και μάλιστα μέσω της σύλληψης και θεμελίωσης όσων μέσα στην επιστημονική περιοχή εμφανίζονται ενδεχομένως και κατ’ ανάγκην ως ορθά. Όταν και κατά το μέτρο που μια επιστήμη βγαίνει από την περιοχή της ορθότητας και φτάνει σε μιαν αλήθεια, δηλαδή στην ουσιαστική

¹⁰³ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018). Σελ 95

¹⁰⁴ Ο.π. Σελ 99

αποκάλυψη των όντων σαν τέτοιων, τότε είναι φιλοσοφία.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 101-102, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η πραγμάτωση του έργου τέχνης συνιστά έναν από τους τρόπους με τους οποίους συμβαίνει η αλήθεια. Η τέχνη δεν αποτελεί αποκλειστικό τόπο φανέρωσης, αλλά ιδιαίτερη μορφή της, στο μέτρο που σταθεροποιεί τη διαμάχη κόσμου και γης και εγκαθιδρύει έναν διαρκή χώρο αποκάλυψης. Σε αντίθεση με άλλες μορφές συμβάντος της αλήθειας, όπως η θυσία ή η πολιτική πράξη, οι οποίες έχουν κατεξοχήν στιγμιαίο χαρακτήρα, το έργο τέχνης διατηρεί τη φανέρωση ως διάρκεια.

Στο παρόν έργο ο Χαϊντεγκερ δεν εξετάζει συστηματικά τους λοιπούς τρόπους φανέρωσης της αλήθειας. Ωστόσο, καθίσταται σαφές ότι η επιστήμη, περιοριζόμενη στο πεδίο της ορθότητας, δεν συγκροτεί αρχέγονα συμβάντα αλήθειας. Αντιθέτως, η φιλοσοφία συνδέεται με τη δυνατότητα υπέρβασης αυτού του περιορισμού, στο μέτρο που θέτει εκ νέου το ερώτημα του Είναι ως ανοιχτό στοχαστικό ορίζοντα.

Η διάκριση αυτή παρουσιάζει αναλογίες με την πλατωνική σκέψη, όπως αναπτύχθηκε στον *Φαίδρο*, όπου η πρόσβαση στην αλήθεια δεν εξαντλείται στον καθαρά ορθολογικό λόγο, αλλά προϋποθέτει έναν τρόπο ανοίγματος της ψυχής προς το Ωραίο, μέσα από τον έρωτα και τη μανία. Ωστόσο, η αναλογία αυτή δεν συνεπάγεται ταύτιση, καθώς στον Χαϊντεγκερ η αλήθεια δεν θεμελιώνεται υπερβατικά, αλλά συμβαίνει ιστορικά ως μη-κρυπτότητα.

(25) “Η διαμάχη που άγεται στο σχίσμα και έτσι κατατίθεται μέσα στη γη και κατ’ αυτό τον τρόπο σταθεροποιείται, είναι η μορφή [Gestalt]. Δημιουργημένον-Είναι του έργου τέχνης θα πει: σταθεροποίηση της αλήθειας μέσα στη μορφή. Η μορφή είναι η συναρμογή με την οποία συναρμόζεται το σχίσμα. Το συναρμοσμένο σχίσμα είναι ο αρμός φανέρωσης της αληθείας. Το τι θα πει εδώ “μορφή”, πρέπει να νοηθεί με βάση εκείνο το θέτειν και το θετό, κατά τον τρόπο του οποίου υπάρχει το έργο τέχνης και προάγει τον εαυτό του” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 105-106, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η μορφή δεν είναι εξωτερικό αισθητικό σχήμα, αλλά ο τρόπος με τον οποίο η αλήθεια σταθεροποιείται μέσα στη διαμάχη κόσμου και γης. Η διαμάχη αυτή δεν αποτελεί δευτερεύον χαρακτηριστικό του έργου τέχνης, αλλά τον ίδιο τον τόπο όπου η αλήθεια φανερώνεται. Το “σχίσμα” που προκύπτει από την αμοιβαία ένταση κόσμου και γης δεν καταργείται ούτε επιλύεται, αντίθετα, συναρμόζεται και αποκτά διάρκεια μέσα στη μορφή του έργου. Υπό αυτή την έννοια, η μορφή αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο η αλήθεια τίθεται

και διατηρείται εν έργω. Έτσι, το έργο τέχνης είναι η σταθεροποίηση της αλήθειας μέσα σε μορφή που διαφυλάσσει τη διαμάχη αντί να την εξαλείφει.

Στη συνέχεια της πραγματείας ο Χάϊντεγκερ ασκεί κριτική σε δυο διαδεδομένες θεωρήσεις του έργου τέχνης, οι οποίες προέρχονται από τον υποκειμενισμό. Η πρώτη αφορά την έννοια του γούστου στην αξιολόγηση του έργου τέχνης και η δεύτερη στη λειτουργία της φαντασίας ως τόπου προέλευσης:

(26) “Η γνώση ως αλήθευση είναι ολωσδιόλου μακριά από εκείνη τη βασιζόμενη στο γούστο εξειδίκευση του ειδήμονα, ο οποίος ξέρει τα φορμαλιστικά στοιχεία, τις ποιότητες και τα θέλγητρα του έργου τέχνης. Και τούτο ακριβώς επειδή η αλήθευση είναι γνώση. Το να έχει κάποιος δει, σημαίνει να έχει αποφασίσει, σημαίνει να εμμένει μέσα στη διαμάχη, που έχει συναρμοστεί μέσα στο έργο τέχνης ως σχίσμα.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 114, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Ο Χάϊντεγκερ αντιτίθεται στην αντίληψη ότι η αξία του έργου τέχνης εξαρτάται από το γούστο, καθώς αυτό οδηγεί σε υποκειμενοποίηση της τέχνης. Η αλήθεια δεν είναι αισθητική εκτίμηση ούτε αναπαράσταση, αλλά γνώση ως συμμετοχή στη διαμάχη που συγκροτεί το έργο. Δεν πρόκειται για “διδασκτική” γνώση, αλλά για συμβάν αποκάλυψης στο οποίο ο άνθρωπος καλείται να σταθεί,¹⁰⁵ χωρίς να το κατέχει σε εννοιολογικά.

(27) “Αν ιδωθεί ουσιαστικά η ουσία του έργου τέχνης και η σχέση του προς το συμβάν της αληθείας των όντων, γίνεται αμφίβολο εάν η ουσία της ποίησης και συνάμα της προβολής μπορεί να νοηθεί με επάρκεια πάνω στη βάση της φαντασίας.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 122, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Ο Χάϊντεγκερ απορρίπτει την άποψη ότι η ποίηση θεμελιώνεται στη φαντασία ως υποκειμενική ικανότητα. Η ουσία του έργου τέχνης, όταν συνδέεται με την αλήθεια των όντων, δεν προκύπτει από παραγωγή εικόνων από το υποκείμενο, αλλά από τρόπο φανέρωσης του Είναι.

Στα πλαίσια της ανάλυσης της σχέσης τέχνης και αλήθειας, ο Χάϊντεγκερ επαναπροσδιορίζει την τέχνη όχι ως αναπαραστατική ή αισθητική δραστηριότητα, αλλά ως τρόπο συμβάντος της αλήθειας. Υπό αυτή την έννοια, η τέχνη νοείται ως ποίηση με την αρχαιοελληνική σημασία του “ποιείν”, δηλαδή ως παραγωγική φανέρωση των όντων μέσα στη

¹⁰⁵ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018). Σελ 112

μη-κρυπτότητά τους. Δεν πρόκειται για υποκειμενική δημιουργία εικόνων ούτε για ανα-
παράσταση προϋπαρχουσών πραγματικοτήτων, αλλά για τρόπο με τον οποίο τα όντα απο-
κτούν πρόσβαση στην παρουσία τους ως τέτοια.

(28) “Η αλήθεια ως φωτισμός και απόκρυψη των όντων συμβαίνει κατά το μέτρο που ποιείται. Κάθε τέχνη, μια και επιτρέπει να συμβεί η έλευση της αληθείας των όντων σαν τέτοιων, είναι κατ’ ουσίαν ποίηση. Η ουσία της τέχνης, όπου θεμελιώνεται το έργο τέχνης και συνάμα καλλιτέχνης, είναι το εν-εργω-τιθεσθαι [= η ενεργοποίηση και σταθεροποίηση] της αληθείας.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 120, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η τέχνη, επομένως, δεν αποτελεί εξωτερική δραστηριότητα που προστίθεται στην ήδη δεδομένη πραγματικότητα, αλλά τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο η αλήθεια συμβαίνει ιστορικά ως φωτισμός και απόκρυψη. Ως ποίηση, συγκροτεί το άνοιγμα μέσα στο οποίο τα όντα εμφανίζονται ως όντα και όχι απλώς ως αντικείμενα γνώσης ή αισθητικής παρατήρησης.

Η θεμελιώδης αυτή λειτουργία της τέχνης συνδέεται άμεσα με τη γλώσσα, η οποία δεν νοείται ως ουδέτερο μέσο επικοινωνίας, αλλά ως τόπος φανέρωσης του Είναι. Η γλώσσα δεν αναπαριστά τα όντα, αλλά τα φέρνει στην παρουσία μέσα σε έναν ιστορικά συγκροτημένο ορίζοντα νοήματος. Υπό αυτή την έννοια, κάθε γλώσσα είναι ήδη συμβάν αλήθειας.

(29) “Το προβάλλον λέγειν είναι ποίηση. Λέει τον κόσμο και τη γη, λέει το χώρο διεξαγωγής της διαμάχης τους [...] Η ποίηση λέει μη- κρυπτότητα των όντων. Η εκάστοτε γλώσσα είναι το συμβάν εκείνου του λέγειν, μέσα στο οποίο αναδύεται ιστορικά σε ένα λαό ο κόσμος του και διαφυλάσσεται η γη ως κάτι έγκλειστο. Το προβάλλον λέγειν είναι εκείνο που προετοιμάζοντας το ρητό, φέρνει συνάμα στον κόσμο το άρρητο σαν τέτοιο” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 124, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η ποίηση, ως προβάλλον λέγειν, δεν περιορίζεται στη λογοτεχνική έκφραση, αλλά αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο η γλώσσα θεμελιώνει έναν ιστορικό κόσμο. Μέσα σε αυτήν αναδύεται ταυτόχρονα τόσο το ρητό όσο και το άρρητο, δηλαδή τόσο η φανέρωση όσο και η απόκρυψη του Είναι. Έτσι, η τέχνη ως ποίηση δεν προσθέτει περιεχόμενο στην πραγματικότητα, αλλά συγκροτεί το ίδιο το πεδίο μέσα στο οποίο κάτι μπορεί να εμφανιστεί ως πραγματικό.

(30) “Η τέχνη είναι η εν-εργω-καθίδρυση της αλήθειας. [...] Η τέχνη είναι ιστορική, και ως ιστορική είναι η δημιουργική αλήθευση [= διαφύλαξη] της

αληθείας μέσα στο καλλιτέχνημα.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 130, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η τέχνη επιτρέπει στην αλήθεια να συμβεί, εισάγοντας τη μη-κρυπτότητα των όντων στο έργο τέχνης. Μέσω αυτής της εγκαθίδρυσης, η τέχνη συγκροτεί έναν ιστορικό κόσμο, δηλαδή έναν ορίζοντα μέσα στον οποίο τα όντα αποκτούν νόημα και φανερώνονται ως τέτοια. Η “εισαγωγή” αυτή, το “άγειν μέσα στο Είναι με εγκαθιδρύουν άλμα βάσει της καταγωγής-της-ουσίας”,¹⁰⁶ συνιστά αυτό που ο Χαϊντεγκερ ονομάζει προέλευση.

Στο τελευταίο κεφάλαιο, τον Επίλογο, επαναλαμβάνονται οι κεντρικές θέσεις του έργου:

(31) “Η αλήθεια είναι η μη κρυπτότητα των όντων ως όντων. Η αλήθεια είναι η αλήθεια του Είναι. Η ομορφιά δεν επισυμβαίνει παράλληλα με αυτή την αλήθεια. Όταν η αλήθεια τίθεται [= ενεργοποιείται και σταθεροποιείται] μέσα στο έργο τέχνης, εμφανίζεται. Αυτή η εμφάνιση, ως Είναι της αληθείας μέσα στο έργο τέχνης και ως έργο τέχνης, είναι η ομορφιά. Έτσι το ωραίο ανήκει στο συμβάν της αληθείας. Το ωραίο δεν είναι σχετικό με την ευχαρίστηση και ούτε αντικείμενο ευχαρίστησης.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 132, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Το ωραίο δεν είναι υποκειμενική ευχαρίστηση, αλλά τρόπος εμφάνισης της αλήθειας μέσα στο έργο τέχνης. Στον Χαϊντεγκερ, η ομορφιά ανήκει στο συμβάν της αλήθειας ως μη-κρυπτότητας, ενώ στον Πλάτωνα λειτουργεί ως αφετηρία προς το νοητό. Και στις δύο περιπτώσεις συνδέεται ουσιαστικά με την αλήθεια.

Το έργο ολοκληρώνεται αναφέροντας το ρόλο της τέχνης όσο και την ανεπάρκεια των μέχρι τώρα λεχθέντων στο να ορίσουν το τι είναι τέχνη:

(32) “Η τέχνη δεν ισχύει ούτε ως περιοχή πολιτιστικών επιτευγμάτων ούτε ως εμφάνιση του πνεύματος. Η τέχνη ανήκει σ’ εκείνο το συμβάν ιδιοποίησης, βάσει του οποίου πρωτοκαθορίζεται το “νόημα του Είναι”. Το τι είναι τέχνη, είναι ένα από εκείνα τα ερωτήματα στα οποία δεν δίνεται καμιά απάντηση μέσα στην παρούσα πραγματεία.” (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, σ. 141-143, Μετ: Γ. Τζαβάρας)

Η τέχνη δεν νοείται ως πολιτιστικό ή πνευματικό επίτευγμα, αλλά ως συμβάν ιδιοποίησης που θεμελιώνει το νόημα του Είναι. Το ερώτημα “τι είναι τέχνη” δεν απαντάται οριστικά εδώ, καθώς η τέχνη ανήκει σε έναν τρόπο σκέψης που δεν επιτρέπει κλειστό ορισμό.

¹⁰⁶ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018). Σελ 131

Άξια για στοχασμό κατά τον Χαϊντεγκερ είναι μόνο η προέλευση, η “σιωπηλή πηγή”¹⁰⁷, που δεν είναι παρά ένας εναλλακτικός τρόπος έκφρασης του βασικού ερωτήματος της μεταφυσικής, γιατί υπάρχει το Είναι και όχι το τίποτα.

Όπως ο Πλάτωνας συγκροτεί έναν διάλογο για να καταδείξει τα όρια του γραπτού λόγου, έτσι και ο Χαϊντεγκερ συντάσσει μια πραγματεία για την προέλευση του έργου τέχνης, χωρίς να καταλήγει σε έναν οριστικό προσδιορισμό του τι είναι η τέχνη.

¹⁰⁷ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας (Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 2018).
Σελ 144

4.3 Κριτική εξέταση του *Προέλευση του έργου Τέχνης*

Η σκέψη του Μάρτιν Χάϊντεγκερ στο έργο *Η προέλευση του έργου τέχνης* συνιστά ριζική αναδιατύπωση των εννοιών της τέχνης και της αλήθειας, στο μέτρο που απομακρύνεται τόσο από την πλατωνική μεταφυσική όσο και από τη νεότερη αισθητική θεωρία. Η τέχνη δεν νοείται πλέον ως αναπαραστατική ή ως έκφραση υποκειμενικής εμπειρίας, αλλά ως τόπος όπου η αλήθεια των όντων “τίθεται εν έργω”. Υπό αυτή την έννοια, το έργο τέχνης δεν αναπαριστά την πραγματικότητα, αλλά συγκροτεί έναν τρόπο φανέρωσής της, μέσα στον οποίο τα όντα καθίστανται προσβάσιμα ως προς το είναι τους.

Κομβικό σημείο αποτελεί η αποσύνδεση του έργου από τον καλλιτέχνη. Η αλήθεια δεν παράγεται από το υποκείμενο, αλλά συμβαίνει μέσω αυτού, γεγονός που αποδομεί κάθε υποκειμενοκεντρική θεωρία της δημιουργίας. Στον Χάϊντεγκερ, όπως και στον Πλάτωνα, ο δημιουργός δεν λειτουργεί ως αυτάρκης πηγή νοήματος, η ποιητική ή καλλιτεχνική παραγωγή υπερβαίνει τη συνείδησή του και εντάσσεται σε μια διαδικασία φανέρωσης που δεν ελέγχει. Η μετατόπιση αυτή από το υποκείμενο στο συμβάν της αλήθειας υπονομεύει την κλασική έννοια της δημιουργικής αυθεντίας.

Η αλήθεια, κατανοούμενη ως μη-κρυπτότητα (ἀλήθεια), δεν ταυτίζεται με την αντιστοιχία λόγου και πραγματικότητας, αλλά με το ιστορικό συμβάν μέσα στο οποίο τα όντα εμφανίζονται σε έναν ανοιχτό ορίζοντα. Το έργο συγκροτεί τον “κόσμο” ως πεδίο φανέρωσης, ενώ η “γη” διατηρεί τη διάσταση της απόκρυψης, αποτρέποντας την πλήρη εξάντληση του νοήματος. Η τέχνη, έτσι, δεν αποτελεί σταθερή κατηγορία αντικειμένων, αλλά δυναμική ένταση ανάμεσα σε φανέρωση και απόκρυψη που συγκροτεί ιστορικά τον κόσμο.

Η συνάντηση με το έργο τέχνης δεν είναι αισθητική εμπειρία, αλλά μετατόπιση του τρόπου φανέρωσης του Είναι. Προϋποθέτει μια στάση ανοιχτότητας που υπερβαίνει τη λογική επεξεργασία και συνδέεται με πρωταρχικές μορφές πρόσληψης, όπως η διάθεση και η στοχαστική ενατένιση. Υπό αυτή την έννοια, η εμπειρία του έργου μπορεί να χαρακτηριστεί εκστατική, όχι ως έξοδος από τον κόσμο, αλλά ως βαθύτερη είσοδος σε αυτόν.

Η εκστατικότητα αυτή διαφοροποιείται ουσιωδώς από την πλατωνική μανία. Στον Πλάτωνα, η μανία λειτουργεί ως ανοδική κίνηση προς τις Ιδέες και προϋποθέτει υπερβατικό τόπο αλήθειας. Αντίθετα, στον Χαϊντεγκερ δεν υπάρχει υπέρβαση του κόσμου, αλλά συγκρότηση ενός ιστορικού ορίζοντα μέσα στον οποίο η αλήθεια φανερώνεται. Η εκστατικότητα αποκτά έτσι φανερωτικό και όχι ανορθωτικό χαρακτήρα.

Αντίστοιχα, το ωραίο δεν αποτελεί αισθητική ιδιότητα ή αντικείμενο απόλαυσης, αλλά τρόπο φανέρωσης της αλήθειας μέσα στο έργο. Σε αντίθεση με τον Πλάτωνα, όπου το ωραίο λειτουργεί ως αφετηρία ανάβασης προς τις Ιδέες, εδώ ταυτίζεται με την ίδια τη διαδικασία αποκάλυψης.

Συνολικά, η χαϊντεγκεριανή θεώρηση συγκροτεί ένα οντολογικό πλαίσιο στο οποίο η τέχνη δεν νοείται ως αναπαράσταση, αλλά ως τρόπος φανέρωσης του Είναι, ενώ η αλήθεια κατανοείται ως ιστορικό συμβάν αποκάλυψης. Η προσέγγιση αυτή, ωστόσο, αφήνει ανοιχτό το ζήτημα των ορίων και των κριτηρίων της ίδιας της φανέρωσης. Επιπλέον, στο μέτρο που η αλήθεια θεμελιώνεται ως συμβάν και η τέχνη αναδεικνύεται σε προνομιακό τόπο της, τίθεται το ερώτημα κατά πόσο η χαϊντεγκεριανή υπέρβαση της μεταφυσικής οδηγεί πράγματι πέρα από αυτήν ή αν συνιστά μια έμμεση αναδιατύπωσή της.

5. Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία διερεύνησε τη σχέση τέχνης και αλήθειας στη σκέψη του Πλάτωνα και του Μάρτιν Χάιντεγκερ, εστιάζοντας στη μετατόπιση από μια μεταφυσική κατανόηση της αλήθειας ως υπερβατικής αναφοράς προς τις Ιδέες, σε μια οντολογική θεώρησή της ως ιστορικού συμβάντος φανέρωσης. Η ανάλυση ανέδειξε ότι η τέχνη και στους δύο στοχαστές συγκροτεί προνομιακό τόπο αποκάλυψης του αληθούς, πέρα από στενά ορθολογικές ή αισθητικές προσεγγίσεις.

Στον Πλάτωνα, η πρόσβαση στην αλήθεια προϋποθέτει την ύπαρξη ενός νοητού τόπου, προς το οποίο η ψυχή στρέφεται μέσω της διαλεκτικής και της ανάμνησης. Η τέχνη εντάσσεται σε ένα αμφίσημο καθεστώς, καθώς ως αναπαράσταση μπορεί να απομακρύνει από το αληθές, αλλά ταυτόχρονα, μέσω του Ωραίου και της ερωτικής μανίας, λειτουργεί ως αφετηρία φιλοσοφικής ανύψωσης προς τις Ιδέες.

Αντίθετα, στον Χάιντεγκερ η αλήθεια δεν προϋπάρχει του έργου τέχνης ούτε βρίσκεται εξωτερικά αυτού, αλλά συνίσταται στη μη-κρυπτότητα ως ιστορικό συμβάν φανέρωσης. Το έργο τέχνης δεν αναπαριστά όντα, αλλά συγκροτεί τον κόσμο ως ορίζοντα μέσα στον οποίο τα όντα εμφανίζονται ως όντα, εντός της δυναμικής σχέσης ανάμεσα σε φανέρωση και απόκρυψη.

Στον Πλάτωνα το Ωραίο έχει αναγωγικό και κινητήριο χαρακτήρα, αποτελεί αισθητή αφετηρία που ενεργοποιεί την ανάμνηση των Ιδεών και οδηγεί την ψυχή προς το νοητό. Το Ωραίο δεν ταυτίζεται με την αλήθεια, αλλά λειτουργεί ως ενδιάμεσος σταθμός που προκαλεί φιλοσοφική ανάταση μέσω του έρωτα και της μανίας. Αντίθετα, στον Χάιντεγκερ το ωραίο δεν έχει αναβαθμιστικό-αναμνηστικό ρόλο, αλλά συνδέεται με τη δύναμη του έργου τέχνης να ανοίγει έναν κόσμο, μέσα στον οποίο η αλήθεια συμβαίνει ως αποκάλυψη. Έτσι, ενώ στον Πλάτωνα το Ωραίο παραπέμπει πέρα από τον αισθητό κόσμο, στον Χάιντεγκερ ανήκει ήδη στη δομή της φανέρωσης μέσα στον κόσμο.

Σε αμφότερες τις προσεγγίσεις, ο καλλιτέχνης δεν νοείται ως αυτόνομη πηγή της αλήθειας, αλλά ως μεσολαβητικός φορέας μέσω του οποίου αυτή καθίσταται φανερή. Στον Πλάτωνα, η δυνατότητα αυτή συνδέεται με τη θεία μανία, η οποία υπερβαίνει τη συνειδητή γνώση, ενώ στον Χάιντεγκερ με την αυτονομία του έργου ως τόπου συμβάντος της

αλήθειας, ανεξάρτητου από την υποκειμενική πρόθεση του δημιουργού. Σε αυτή τη προοπτική, η τέχνη δεν συγκροτείται ως υποκειμενική κατασκευή, αλλά ως τρόπος συμμετοχής σε ένα προϋπάρχον ή ιστορικά αναδύμενο πεδίο αλήθειας, το οποίο υπερβαίνει την ατομική πρόθεση του δημιουργού.

Παράλληλα, στον Χαϊντεγκερ αναδύεται μια επιπλέον ένταση, καθώς η θέση ότι “η αλήθεια συμβαίνει ιστορικά” φαίνεται να αποκτά καθολικό χαρακτήρα, παρότι το ίδιο της το περιεχόμενο υπονοεί το αντίθετο. Ο ίδιος, ωστόσο, δεν την εννοεί ως μεταφυσικό νόμο, αλλά ως περιγραφή των ιστορικών οριζόντων μέσα στους οποίους καθίσταται δυνατή κάθε φανέρωση του Είναι. Ερμηνευτικά ωστόσο, η γενικότητα της διατύπωσης αναδεικνύει το όριο της χαϊντεγκεριανής θεώρησης. Τη δυσκολία, δηλαδή, να αποφευχθεί πλήρως μια έμμεση μορφή καθολίκευσης, γεγονός που αφήνει ανοιχτό το ερώτημα της τελικής θεμελίωσης της θέσης του.

Υπό αυτή την έννοια, η πλατωνική προσέγγιση εμφανίζεται ως περισσότερο συνεκτική ως προς τη λογική θεμελίωση της γνώσης, ενώ η χαϊντεγκεριανή αναδεικνύεται πιο ριζοσπαστική μετατοπίζοντας την έννοια της αλήθειας στο επίπεδο της ιστορικής φανέρωσης, αφήνοντας ανοιχτό το ζήτημα των ορίων και των κριτηρίων της. Συνολικά, η εργασία αναδεικνύει τη μετάβαση από μια μεταφυσική κατανόηση της αλήθειας ως υπερβατικού και σταθερού σημείου αναφοράς (Πλάτωνα) σε μια οντολογική σύλληψη της ως ιστορικού συμβάντος αποκάλυψης (Χαϊντεγκερ), με την τέχνη να λειτουργεί και στις δύο περιπτώσεις ως προνομιακός τόπος φανέρωσης του αληθούς.

6. Βιβλιογραφία

Βλαστός, Γ. (2008). *Σωκράτης: ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος* (Π. Καλλιγιάς, Μετ.) Εκδόσεις Εστία.

Πλάτων. (2002). *Ιων* (Μ. Ν. Σκουτερόπουλος, Μετ.) Εκδόσεις Στιγμή.

Πλάτων. (2013). *Φαίδρος* (Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, Μετ.). Εκδόσεις Εστία.

Heidegger, M. (2018). *Η προέλευση του έργου τέχνης* (Γ. Τζαβάρας, Μετ.) Εκδόσεις Δωδώνη.

Ηλεκτρονικές Πηγές / Άρθρα.

Θανασάς, Π. (2000). *Η τέχνη ως οντολογία. Ο Heidegger για την προέλευση του έργου τέχνης*. Στο Κ. Βουδούρης (Επιμ.), *Ελληνική φιλοσοφία και καλές τέχνες* (σσ. 59–70). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή.
https://thanassas.gr/publ/chrome-extension://efaidnbmninnbpcajpcgclefindmkaj/https://thanassas.gr/42_art_el.pdf

Καραμανώλης, Γ. (2008). *Γιατί ο Πλάτωνας χρησιμοποιεί “Μύθους”;*. *Νεύσις*, 17, 115–149.
<http://repository.edulll.gr/edulll/handle/10795/2001>

Όμηρος. *Οδύσσεια*. Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας. Ανακτήθηκε 27 Απριλίου 2026, από:

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=133

Πλάτων. *Απολογία Σωκράτους*. Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας.
Ανακτήθηκε 27 Απριλίου 2026, από:

[https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?
text_id=104&page=5](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=104&page=5)

Πλάτων. *Πολιτεία*. Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας.
Ανακτήθηκε 27 Απριλίου 2026, από:

[https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?
text_id=111&page=132](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111&page=132)

Πλάτων. *Συμπόσιον*. Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας.
Ανακτήθηκε 27 Απριλίου 2026, από:

[https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?
text_id=110&page=29](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=110&page=29)

Griswold, C. L. (2020). *Plato on rhetoric and poetry*. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/plato-rhetoric/>

Pappas, N. (2008). *Plato's aesthetics*. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/plato-aesthetics/>

Young, J. (2016). *Heidegger's aesthetics*. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/heidegger-aesthetics/>

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.