

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ Α΄ ΚΥΚΛΟΥ  
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*Κούφον γὰρ χρῆμα ποιητής ἐστιν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν: Ἡ κριτικὴ  
του Πλάτωνα εἰς βάρος τῆς ποίησης.*

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2012

Όνομα: Αντωνία Χατζημαθαίου

A.M. 0560

Εποπτεῦν καθηγητής: Α. Νικολαΐδης

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2011-2012

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή .....	3-7
A: Η ποίηση ως παράσταση (:performance): η περίπτωση του <i>Ίωνα</i> .....	7-18
B: Η ποίηση ως φορέας θείων αληθειών: ο αρχαϊκός ποιητής και η Μούσα του.....	18-33
Γ: Το δεύτερο και τρίτο βιβλίο της <i>Πολιτείας</i> : οι απαρχές της κριτικής.....	33-34
i) Μίμηση: οι πρώτες αναφορές του όρου στην <i>Πολιτεία</i> .....	34-38
ii) Τα ψεύδη των ποιητών στην <i>Πολιτεία</i> : η ηθική αντιμετώπιση του ζητήματος.....	38-42
Δ: “ <i>Ut pictura poesis</i> ”, (Ορ. <i>Ars poetica</i> , 361).....	43-52
Βιβλιογραφία .....	52-54

Κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητής ἐστίν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν: Ἡ κριτική του Πλάτωνα  
εἰς βάρος της ποίησης.

“Ἡ ποίηση εἶναι αναντικατάστατη. Θα 'θελα να 'ξερα μόνο σε τί”.

*Jean Cocteau 1889-1963*

Μία από τις μεγαλύτερες προκλήσεις που συναντούν οι μελετητές των απόψεων του Πλάτωνα όσον αφορά την ποίηση είναι να εκτιμήσουν τους λόγους για τους οποίους είναι τόσο αδιάλλακτα επιθετικός απέναντί της. Οι προσπάθειες που καταβάλλει ο Πλάτων στους διαλόγους του να υποτάξει τα “ψεύδη” των ποιητών στην αλήθεια της φιλοσοφίας, αποτελούν μέρος μιας πανάρχαιας μεταξύ τους αντιπαλότητας (παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ, Πολ. 607b5-6)<sup>1</sup>. Παρόλ’ αυτά το στοιχείο που προκαλεί την μεγαλύτερη εντύπωση στην συμπεριφορά του φιλοσόφου είναι πως, παρόλο που αναγνωρίζει την χρησιμότητα της ποίησης να μορφώνει τους νέους και να σμιλεύει συνειδήσεις, εν τούτοις δεν παύει να την αντιμετωπίζει με καχυποψία και σκεπτικισμό· αναγνωρίζει πως η ανθρώπινη κοινωνία δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς κάποια μορφή ποίησης (ακόμη και ο ίδιος χρησιμοποιεί μια σωρεία ποιητικών εκφράσεων προκειμένου να γίνει κατανοητός στους συνομιλητές του), την ίδια στιγμή που διακρίνει σε αυτήν την πρωταρχική αιτία της παρακμής των ηθών. Αρκετοί ήταν οι φιλόσοφοι που προσπάθησαν να περιορίσουν την φθοροποιό (κατ’ αυτούς) δύναμη της ποίησης, όμως ο Πλάτων υπήρξε ο πρώτος που αφιέρωσε ένα σημαντικό μέρος από το συνολικό του έργο στην ποίηση υπερασπιζόμενος την άποψη ότι είναι άχρηστη και επικίνδυνη για την κοινωνική ζωή.

Ως εκ τούτου, η παρούσα εργασία έχει ως στόχο της να παρακολουθήσει στενά τις κατηγορίες που εξαπολύει εις βάρος της ποίησης ο Πλάτων από τον πρωιμότερό του διάλογο, τον *Ἴωνα*, μέχρι την ωρίμανση της κριτικής του στην *Πολιτεία*, προσφέροντας συγχρόνως μια δυνατότητα υπεράσπισής της από τους

---

<sup>1</sup> Βλ. Ferrari (1989): 92

ίδιους τους αρχαϊκούς ποιητές. Στο πρώτο μέρος, το οποίο είναι αφιερωμένο στον *Ιωνα*, θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο φιλόσοφος προσπαθεί να αποσυνδέσει την ποίηση από την έννοια της γνώσης και της αλήθειας, μέσα από την θεωρία της ποιητικής μανίας. Ο Πλάτων, εκμεταλλευόμενος μια παραδοσιακή αξίωση της ποίησης, την θεία έμπνευση, υποστηρίζει πως ο ποιητής (και κατ' επέκταση ο ραψωδός) δεν μπορεί να δημιουργήσει εάν δεν περιπέσει σε έκσταση και ως εκ τούτου, δεν αναγνωρίζει καμμία προσωπική του συμβολή στην διαδικασία της σύνθεσης. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας παρουσιάζεται η "απάντηση" των αρχαϊκών ποιητών σε αυτή την κατηγορία· μέσα από την εξέταση επιλεγμένων αποσπασμάτων από τον Όμηρο μέχρι τον Πίνδαρο, γίνεται σαφής η θεμελιώδης διαφορά όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνει την ποίηση η αρχαϊκή αντίληψη σε σχέση με τη φιλοσοφική· με άλλα λόγια, τονίζεται πως η ταύτιση της έμπνευσης με την έκσταση και τον ενθουσιασμό αποτελεί καρπό της φιλοσοφικής σκέψης του 5ου αι. π.Χ. και όχι της αρχαϊκής εποχής. Τέλος, στο τρίτο μέρος θα δούμε το πώς ο Πλάτων ασκεί την κριτική του στην ποίηση στην *Πολιτεία*, εξετάζοντας τις ηθικές της διαστάσεις. Η ποίηση και η αδελφική της τέχνη η ζωγραφική, διυλιζόμενες με όρους οντολογικούς και γνωσιολογικούς, αποκλείονται από το σώμα της υγιούς Πολιτείας με την κατηγορία πως απέχουν τρεις βαθμούς από την γνώση και την αλήθεια.

\* \* \*

Προκειμένου ωστόσο να εκτιμήσουμε εις βάθος τη δριμύτατη πολεμική που ασκείται εναντίον της ποίησης, θα πρέπει να διευκρινιστεί εκ των προτέρων η μορφή στην οποία διαδιδόταν την εποχή του φιλοσόφου. Η σκέψη μας θα πρέπει να απομακρυνθεί από τον σύγχρονο τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουμε την ποίηση (δηλαδή μέσω της ανάγνωσής της ως γραπτού κειμένου) και να την αντιληφθούμε σαν μια ζωντανή ενότητα λόγου και ρυθμού, η οποία παίρνει ζωή με τον προφορικό λόγο. Παρόλο που η ιδιωτική ανάγνωση και μελέτη των λογοτεχνικών κειμένων - στο βαθμό που πραγματοποιείτο τον 4<sup>ο</sup> αι. π.Χ.- αποτελούσε προνόμιο μιας μικρής

μειοψηφίας διανοουμένων, η συντριπτική πλειοψηφία του λαού βίωνε την ποίηση, όχι μόνο τη δραματική αλλά και την επική και την λυρική ως μέλος ενός κοινού που πλαισιώνει τραγικές και κωμικές παραστάσεις, συμπόσια και ραψωδικούς αγώνες.<sup>2</sup>

Η πλατωνική κριτική συνεπώς, θέτει στο στόχαστρό της το σπουδαιότερο τμήμα αυτής της ποιητικής εμπειρίας, την “θεατρικότητά” της. Ο προφορικός χαρακτήρας της ποίησης διεγείρει τόσο συγκινησιακές, όσο και διανοητικές αντιδράσεις στον ακροατή· όπως ομολογεί ο ραψωδός Ίων στον ομώνυμο διάλογο που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, “καὶ μάλα καλῶς οἶδα· καθορῶ γὰρ ἐκάστοτε αὐτοὺς ἄνωθεν ἀπὸ τοῦ βήματος κλάοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις (535 e1-3). Ο απώτερος στόχος του ραψωδού και του αοιδού ήταν να διεισδύσει στη διάνοια του ποιητή, του οποίου ποίημα ή τμήμα αυτού καλούνταν να αναπαραστήσει χάρη στην ευεργετική αρωγή της Μούσας, αλλά και να μεταφέρει την παθολογία του στο ακροατήριο, προκαλώντας την εμπλοκή του στα ποιητικά δρώμενα. Εξάλλου, στην αποδοχή της μουσικής παράστασης συμβάλλει επίσης τα μέγιστα η άριστη οπτική εντύπωση, τα δρώμενα τα οποία επιμελούνταν οι εκάστοτε πομποί, φροντίζοντας κυρίως την εξωτερική τους εμφάνιση. Στον Ομηρικό ύμνο στον Απόλλωνα, όπου ανάμεσα στα άλλα περιγράφεται η ολόχαρη γιορτή των Ιώνων στη Δήλο, επικρατεί η ευφροσύνη καθώς, πέρα από το τραγούδι και το χορό, οι παρευρισκόμενοι απολαμβάνουν τη χάρη και την ομορφιά των συμμετεχόντων (πάντων γάρ κεν ἴδοιτο χάριν, τέρψαιτο δὲ θυμὸν ἄνδρας τ’ εἰσορόων καλλιζώνους τε γυναῖκας / νῆας τ’ ὠκείας ἢδ’ αὐτῶν κτήματα πολλά, 153-155).

Αυτή την οπτική σαγήνη της παράστασης εκμεταλλεύονται οι ραψωδοί του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ., καθώς συνδύαζαν περίτεχνα την απαγγελία των επικών ποιημάτων με διάφορες υποκριτικές τεχνικές, προκειμένου να δημιουργήσουν τη μεγαλύτερη δυνατή εντύπωση στο κοινό τους. Ωστόσο μέσα από τους πρώιμους διαλόγους, ο Πλάτων υποστηρίζει πως, επειδή αυτή η θεατρικότητα διεγείρει τον συναισθηματικό κόσμο του κοινού, αποπροσανατολίζει τη σκέψη του από τη

---

<sup>2</sup> Βλ. Ferrari (1989): 92-93

σύλληψη του βαθύτερου νοήματος της ποίησης και το προτρέπει να την ορίσει, να την ερμηνεύσει και να την αξιολογήσει μονάχα ως θεατρική παράσταση. Όταν το κοινό για παράδειγμα, βλέπει τον ραψωδό Ίωνα να σπαράζει από το κλάμα πάνω στο βήμα τη στιγμή που αναπαριστά το θρήνο της Ανδρομάχης για τον νεκρό Έκτορα, τότε η ανταμοιβή που θα του προσφέρει δεν θα είναι για την επιτυχία του ως διερμηνέα της διανοίας του ποιητή, αλλά για τις άριστες υποκριτικές του ικανότητες (*ὡς ἔὰν μὴν κλάοντας αὐτοὺς καθίσω, αὐτὸς γελάσομαι ἀργύριον λαμβάνων, ἔὰν δὲ γελῶντας, αὐτὸς κλαύσομαι ἀργύριον ἀπολλύς*, 535 e4-7).

Ο θεατρικός χαρακτήρας της παράστασης ωστόσο, δεν διεγείρει μονάχα τον συναισθηματικό κόσμο του κοινού, που αποτελεί εξάλλου τον δέκτη του ποιητικού κειμένου, αλλά και του ίδιου του ραψωδού που το αναπαριστά. Ο Πλάτων δεν προσπαθεί καν να την εκτιμήσει εξετάζοντάς την υπό το πρίσμα της αισθητικής, αλλά αντιθέτως, διακρίνει τον επικίνδυνο αντίκτυπό της στην ηθική συμπεριφορά του ανθρώπου και, εάν αυτός δεν οριοθετηθεί αυστηρώς, τότε οι συνέπειες που θα επιφέρει θα είναι ολέθριες. Για να αντιληφθούμε ακριβώς τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αυτό, θα πρέπει να εξετάσουμε το συγκεκριμένο θέμα μέσα από την οπτική του κοινού, προκειμένου να δούμε λεπτομερώς το πώς η δύναμη της ποίησης ταράζει την αρμονία της ψυχής· πράγματι, το γεγονός αυτό γίνεται το αντικείμενο διεξοδικής πραγμάτευσης του Σωκράτη στην *Πολιτεία*, όπου οι συνέπειες της παράστασης στον εσωτερικό κόσμο των ακροατών διερευνώνται υπό το πρίσμα της *μιμήσεως*. Από την άλλη, στο διάλογο που θα εξετάσουμε αμέσως μετά, τον *Ίωνα*, ο αντίκτυπος της ποιητικής παράστασης ερευνάται μέσα από την οπτική του ραψωδού· η ποίηση προβάλλεται ως απότοκο της εκστατικής συμπεριφοράς του θεράποντός της, η οποία διεγείρεται κάτω από την επίδραση των Μουσών.

Ο Πλάτων, όπως γίνεται κατανοητό, έχει οδηγηθεί σε αυτό το συμπέρασμα εκμεταλλευόμενος μια παραδοσιακή αξίωση της ποίησης, την θεία έμπνευση, την οποία λαμβάνει ο ποιητής ως ο εκλεκτός των Μουσών. Η άσκηση της κριτικής του βρίσκει άλλωστε πρόσφορο έδαφος στις συνήθεις ομολογίες των ιδίων των ποιητών, ότι αφενός δεν ήταν κάτοχοι αυθεντικής σοφίας αλλά απλοί διαμεσολαβητές μιας

γνώσης που προέρχεται από τους θεούς και, αφετέρου, πως ήταν ικανοί, αν όχι επιρρεπείς, στο ψεύδος και την απάτη των Μουσών. Η εχθρική του στάση απέναντι στους ποιητές αφορμάται πρωτίστως από τον βαρυσήμαντο ρόλο που διαδραματίζουν στη σύγχρονή του κοινωνία, εκείνον δηλαδή του σοφού διδασκάλου· όταν ο Ησίοδος για παράδειγμα, υπόσχεται πως θα νουθετήσει τον αδερφό του Πέρση για τα εμπορικά του ταξίδια, -τη στιγμή που παραδέχεται πως δεν κατέχει ναυτικές γνώσεις και πως έχει ταξιδέψει μόνο μια φορά στη ζωή του- εναποθέτοντας την αξιοπιστία των λόγων του στη *λυγερήν ἀοιδήν* που του ενέπνευσαν οι Μούσες (*Έργα και Ημέραι*, 646-662),<sup>3</sup> αντιλαμβανόμαστε πως οι αντιδράσεις του φιλοσόφου στηρίζονται σε εύλογες βάσεις. Προκειμένου λοιπόν, να δούμε πώς ο Πλάτων προσπαθεί να αποσυνδέσει την ποίηση από την έννοια της γνώσης και της αλήθειας, ας αρχίσουμε την εξέταση από τον πρωμιότερο διάλογό του, τον *Ίωνα*.

### **A: Η ποίηση ως παράσταση (:performance): Η περίπτωση του Ίωνα.**

Ο Ίων, ένας αρκετά επιτυχημένος στο είδος του ραψωδός, αυτοπροβάλλεται και αυτοεπαινείται ως ο ειδήμων της ομηρικής ποίησης. Επιθυμώντας ωστόσο, να μάθει τον λόγο για τον οποίο δείχνει τόσο ενδιαφέρον για τον Όμηρο, ενώ όταν ακούει κάποιον να μιλά για άλλους ποιητές νυστάζει και αδυνατεί να συγκεντρωθεί (532b8-c4), ο Σωκράτης του απαντά πως δεν πρέπει να μιλά με τέχνη και επιστήμη· εάν ήταν ένας πραγματικός κάτοχος τεχνικών γνώσεων, τότε θα μπορούσε να ασχοληθεί εξίσου καλά και με τους άλλους ποιητές (532c 5-9). Ο φιλόσοφος καταβάλλει κάθε δυνατή προσπάθεια να του υποδείξει πως η θεία έμπνευση δεν αποτελεί προνόμιο μονάχα των ποιητών (παρόλο που παραδοσιακά αποδίδεται σε αυτούς), αλλά και των ραψωδών και των υποκριτών, εφόσον μόνο με την επενέργεια της Μούσας μπορούν να επιδοθούν στην ποίηση. Η έμπνευση

---

<sup>3</sup> Βλ. Ferrari (1989): 93

μεταδίδεται αλυσιδωτά από τη Μούσα στον ποιητή, έπειτα στον ραψωδό και τον ηθοποιό, μέχρι να καταλήξει στον τελικό αποδέκτη, το κοινό.<sup>4</sup>

Ο Σωκράτης λοιπόν, εξηγεί στον ραψωδό πως η αδυναμία του οφείλεται ακριβώς στη θεία έμπνευση που αναφέρουν όλοι ανεξαιρέτως οι ποιητές ως πηγή της έμπνευσής τους, και αναπτύσσει τη συγκεκριμένη θεωρία μέσα σε ένα μακροσκελή μονόλογο (533c 9- 535a 2). Στο περιεχόμενο αυτού του μονολόγου παρουσιάζεται μια θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στην αλήθεια της ποίησης και την αλήθεια της φιλοσοφίας, ως προς το ζήτημα της προέλευσής τους. Για να μπορέσει να συντεθεί η ποίηση και, ως εκ τούτου, να διαδοθεί μέσα από την ερμηνεία των ραψωδών, πρέπει απαραίτητως ο ποιητής να βρίσκεται έξω από το λογικό του, να μην έχει το μυαλό στην “κατοχή” του (τὸ κτῆμα, 535b6). Η ποίηση και οι θυγατρικές της τέχνες έλκουν την καταγωγή τους από το παράλογο, το εξωπραγματικό, και όταν οι ποιητές επιμένουν να λένε πως τα έργα τους προέρχονται από τις Μούσες, ο Σωκράτης εισηγείται να πάρουμε τα λόγια τους τοις μετρητοίς<sup>5</sup>. Η θεωρία της

---

<sup>4</sup> Κάποιος θα μπορούσε να αναρωτηθεί τον λόγο για τον οποίο ο Σωκράτης δεν αναμετριέται με έναν αληθινό ποιητή- που θα αποτελούσε εξάλλου, έναν ισοδύναμο αντίπαλό του- και αντ’ αυτού επιλέγει να συνομιλήσει με έναν ραψωδό, με έναν *έρμηνέα τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας*, (530c 3-4). Ο ραψωδός δεν ενεργούσε μονάχα ως ηθοποιός, απαγγέλλοντας με στόμφο το ποιητικό κείμενο, αλλά παρουσιαζόταν συγχρόνως ως ο ειδήμων της ερμηνείας του βαθύτερου νοήματος των ποιημάτων. Ειδικότερα η τελευταία ιδιότητά του είναι που τον καθιστά καταλληλότερο συνομιλητή για τον Σωκράτη: εάν αποδείξει την αδυναμία του να διεισδύσει στη διάνοια του ποιητή και, εάν διαπιστωθεί πως αυτή η αδυναμία εξαρτάται από την ίδια πηγή που αντλεί την έμπνευσή του ο ποιητής, τότε τίθεται το ζήτημα κατά πόσο η ποίηση μεταδίδει τίποτα περισσότερο από έμπνευση. Με άλλα λόγια, ο Σωκράτης προσπαθεί να διευκρινίσει εάν η γνώση που επιδεικνύουν οι ποιητές στα έργα τους- και που, κατ’ επέκταση εκλαμβάνεται ως το αντικείμενο της ερμηνείας των ραψωδών- αποτελεί εν τέλει μια επίφαση γνώσης παρά κάτι ουσιαστικό και εποικοδομητικό. Βλ. Ferrari (1989): 93-94, βλ. επίσης Spariosu (1984): 14, Bloom (1987): 372

<sup>5</sup> Βλ. την αντίθετη άποψη του Αριστοτέλη· διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν (Ποιητ. 1455a 32-34).



ποιητικής μανίας λοιπόν, είναι η καταλληλότερη για να διασπαστεί η παραδοσιακή σχέση της θείας έμπνευσης με τη γνώση και την αλήθεια, καθώς αποσυνδέει τον ποιητή τόσο από το λογικό του όσο και από το ποιητικό του έργο, αφαιρώντας του με αυτό τον τρόπο κάθε προσωπική ευθύνη κατά τη διαδικασία της σύνθεσής της. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί πως στην *Πολιτεία* παρουσιάζεται η ακριβώς αντίθετη αντίληψη: οι ποιητές δηλαδή, επωμίζονται όλη την ευθύνη των ποιημάτων τους λόγω του προσανατολισμού της πλατωνικής κριτικής στον ηθικό χαρακτήρα της ποίησης: *ὥσπερ γὰρ οἱ ποιηταὶ τὰ αὐτῶν ποιήματα καὶ οἱ πατέρες τοὺς παῖδας ἀγαπῶσιν, ταύτη τε δὴ καὶ οἱ χρηματισάμενοι περὶ τὰ χρήματα σπονδάουσι ὡς ἔργον ἑαυτῶν, καὶ κατὰ τὴν χρείαν ἤπερ οἱ ἄλλοι* (330 c 3-6). Οι ποιητές στον *Ίωνα* –και κατ’ επέκταση οι ραψωδοί- αποτελούν στην ουσία παθητικά φερέφωνα στα χέρια των Μουσών, δίχως κρίση και συνειδητή εμπλοκή στην ποιητική σύνθεση και παράσταση (*διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπέρταϊς καὶ τοῖς χρησμοδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις*, 534 c7-d1).

Ο Σωκράτης προσπαθεί να εξηγήσει στον *Ίωνα* τον λόγο της πνευματικής του αφύπνισης μέσω της περίφημης εικόνας του μαγνήτη. Σύμφωνα μ’ αυτήν, η Μούσα μοιάζει με έναν μαγνήτη ο οποίος έλκει με τη δύναμή του έναν σιδερένιο δακτύλιο, τον ποιητή και αυτός με τη σειρά του έναν άλλον, τον ραψωδό μαζί με τον ηθοποιό, μέχρι να καταλήξει στον τρίτο, το κοινό (533 d3 –e6, βλ. επίσης 535 e8-536 b3). Η Μούσα-μαγνήτης μεταβιβάζει στους δακτυλίους της τη θεία δύναμη, με αποτέλεσμα να σχηματίζεται σταδιακά ένας πολυπληθής *ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθός* (533 e 5), καθώς εκτός από τους ραψωδούς και τους ηθοποιούς “γαντζώνονται από τα πλάγια” οι δάσκαλοι, οι βοηθοί διδασκάλων και οι χορευτές (536 a5-6). Η συγκεκριμένη εικόνα γίνεται το ερέθισμα για να μεταβληθεί η οπτική του διαλόγου, και αφήνοντας πίσω το ερώτημα του *Ίωνα*, ο Σωκράτης μετατοπίζεται στο ευρύτερο θέμα της ποίησης. Ο λόγος του δομείται πλέον με μια πληθώρα ποιητικών λέξεων και φράσεων από την προγενέστερη και σύγχρονη του ποιητική παραγωγή με σκοπό να υποστηρίξει την θεωρία της ποιητικής μανίας. Συγχρόνως, είναι αρκετά

ενδιαφέρον να εξετάσουμε την λειτουργία του ποιητικού λεξιλογίου από την προοπτική του ραψωδού, για να δούμε ακριβώς τον τρόπο με τον οποίο έχει αγγίξει την ψυχή του. Πράγματι, μέσα από την χρήση ενός αρκετά μεγάλου ποιητικού υλικού<sup>6</sup>, ο Σωκράτης μας ωθεί να τον φανταστούμε, στην περίφημη εικόνα του μαγνήτη, να καταλαμβάνει τη θέση του ποιητή. Βέβαια, στην προκειμένη περίπτωση δεν τίθεται καν το θέμα της ύπαρξης της θείας έμπνευσης<sup>7</sup> που μεταβιβάζεται από τον ένα δακτύλιο στον άλλο, γιατί απλούστατα, δεν υπάρχουν τα απαραίτητα στοιχεία στο κείμενο που να συνθέτουν την εικόνα ενός εμπνευσμένου Σωκράτη. Ο φιλόσοφος προσεταιρίζεται μονάχα τον ρόλο του ποιητή για να μεταδώσει τη δική του «διάνοια»<sup>8</sup> όσο το δυνατόν πιο αποτελεσματικά στον

---

<sup>6</sup> Για μια εξαντλητική έρευνα των ποιητικών εικόνων που προβάλλονται μέσα στον λόγο του Σωκράτη, βλέπε Murray (1996): 115-117.

<sup>7</sup> Για την αντίθετη άποψη, βλ. Weineck (1998): 29, σημ. 21

<sup>8</sup> Η έννοια της ποιητικής διανοίας εμφανίζεται αρκετές φορές μέσα στον διάλογο και χρήζει ιδιαίτερης αναφοράς. Διάνοια σημαίνει σκέψη, νόημα, πρόθεση (βλ. L.S.J. s.v. "διάνοια", I) και το ερώτημα για την ερμηνεία της από τον ραψωδό ανάγεται σε πρωτεύον ζήτημα για τον Σωκράτη. Από την αρχή κίβλας του διαλόγου, ο φιλόσοφος εκφράζει ειρωνικά τη ζήλια του για τους ραψωδούς, λόγω της ικανότητάς τους να ερμηνεύουν το νόημα της ποίησης πέρα από την απλή απαγγελία της (530 b10- c6). Ο Σωκράτης αρνιέται μάλιστα ότι οι ποιητές δρουν με τέχνη και επιστήμη, όμως δεν υπάρχει κανένα στοιχείο στο διάλογο που να δεικνύει ότι αναιρείται η παρουσία της διανοίας στην ποίηση. Παρόλο που η θεωρία της *furor poeticus* μας περιορίζει από το να την εκλάβουμε ως μια ένδειξη της ενσυνείδητης συμμετοχής του ποιητή στη διαδικασία της σύνθεσης, εν τούτοις το γεγονός πως δεν τυγχάνει καμιάς αμφισβήτησης η ύπαρξή της στο ποιητικό κείμενο μας ωθεί να την κατανοήσουμε ως μια έννοια που υπάρχει κατά κάποιο τρόπο μέσα σε αυτό. Αυτός εξάλλου, είναι και ο λόγος για τον οποίο η ερμηνεία της ποίησης απαιτεί εκ των πραγμάτων την οξύνοια των ραψωδών· όμως, όταν ο Σωκράτης τους θέτει στην εικόνα του μαγνήτη δύο θέσεις μακριά από την πηγή έμπνευσης αποκαλώντας τους *έρμηνέων έρμηνής* (535 a9), τότε θέτει αυτομάτως την αξιοπιστία του έργου τους υπό αμφισβήτηση. Το γεγονός αυτό δημιουργεί παραλληλισμούς

Ίωνα, προκειμένου να την ερμηνεύσει, ως διερμηνέας του ποιητή. Μάλιστα, αυτή η εναλλαγή του ρόλου εντάσσεται μέσα στο πλαίσιο της σωκρατικής ειρωνείας, αν λάβουμε υπόψη το γεγονός πως ο ραψωδός παρουσιάζεται μονίμως στον διάλογο να κομπάζει τόσο για την άριστη παράσταση των επών, όσο και για την ερμηνεία τους (530 b1-d9).

Ο Σωκράτης συνεχίζει τον μονόλογό του καλώντας τον Ίωνα να δει τους ποιητές ως άλογα και διακατεχόμενα από το θείο όντα, σαν Κορύβαντες και σαν Βάκχες που χορεύουν οργιαστικούς χορούς (*ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλά μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἄρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμὸν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὐ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι, 530e9- 534 a7*). Η ειρωνεία του γίνεται εμφανής στην επόμενη περίοδο με το επίρρημα *δήπουθεν*, όταν αναφέρεται στους ποιητές ως μέλισσες που μαζεύουν τα τραγούδια τους σε κήπους και σε λόγγους των Μουσών, από βρύσες που στάζουν μέλι (*λέγουσι γὰρ δήπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι, 534 a8-b1*). Η συσχέτιση της ευφράδειας και της ηδυέπειας με το μέλι (*ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων*) αναμφίβολα θα ακουγόταν οικεία στον Ίωνα εφόσον ἔλκει την καταγωγή της, μεταξύ των άλλων, από την ομηρική ποίηση (βλ. Α., 248-249, θ 170-173 αλλά βλ. επίσης *Θεογονία* 39-40, 83-84). Ακόμη υπογραμμίζει την ἔλλειψη νοήματος του ποιητικού έργου, αναφέροντας πως ο ποιητής είναι κάτι το ανάλαφρο που πετάει και κάτι το ιερό (*κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, 534 b3-4*), ενώ ολοκληρώνει με τη δήλωση πως τα καλά ποιήματα συντίθενται ακόμη και από ασήμαντους ποιητές, επικαλούμενος το παράδειγμα του ποιητή Τύννιχου, ο οποίος έγινε γνωστός μόνο από τον παιάνα του (534 d5- e6).

---

με την *Πολιτεία*, όπου ο ποιητής τοποθετείται στην τρίτη θέση μακριά από την Αλήθεια, ύστερα από τον φιλόσοφο βασιλιά. Βλ. Weineck (1998): 35-36, 38

Η απάντηση του Ίωνα στα λόγια του Σωκράτη παραπέμπει ακριβώς στον τρόπο με τον οποίο φαίνεται να αντιδρά στην θεία έμπνευση<sup>9</sup> *ἄπτει γὰρ πῶς μου τοῖς λόγοις τῆς ψυχῆς, ὦ Σώκρατες, καὶ μοι δοκοῦσι θεία μοίρα ἡμῖν παρὰ τῶν θεῶν ταῦτα οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ ἐρμηνεύειν* (535 a 3-5). Το επίρρημα *πῶς* αποκαλύπτει τον ανεξήγητο, τον μυστηριώδη για τον Ίωνα τρόπο με τον οποίο ο Σωκράτης μίλησε απευθείας στην ψυχή του. Ωστόσο, δεν θα μπορούσαμε να αποφύγουμε το ερώτημα, αναφορικά με το εάν ο Ίων κατάφερε τελικά να ερμηνεύσει τη διάνοια του ποιητή- Σωκράτη με άλλα λόγια, εάν έχει αντιληφθεί πως η πνευματική του αφύπνιση οφείλεται (παραδόξως) στον παραλογισμό του, σε μια μανία που του μεταδίδεται ως δεύτερος εξαρτώμενος δακτύλιος από τον πρώτο του Ομήρου (βλ. 536 b1-4). Παρόλο που έχει ευθαρσώς συμφωνήσει μαζί του (και μάλιστα δύο φορές) πως οι θεράποντες της ποίησης δημιουργούν μονάχα όταν δεν είναι στα λογικά τους (535 a3-5, d1-8), εν τούτοις -αν λάβουμε υπόψη την επιμονή του να δώσει μια παράσταση ενώπιον του φιλόσοφου (536 d5-8)- η πραγματική απάντηση είναι αρνητική· όσο ο Ίων δυσκολεύεται να συγκεντρωθεί στην ποίηση κάποιου άλλου ποιητή, με τον ίδιο τρόπο αδυνατεί να συγκεντρωθεί στη συζήτησή του με τον φιλόσοφο. Η επιθυμία του Ίωνα να δώσει ένα δείγμα των ικανοτήτων του στο Σωκράτη παρά να συμμετάσχει μαζί του σε μια φιλοσοφική συζήτηση είναι ιδιαίτερα εμφανής.

Παρόλ' αυτά, η θετική απάντηση που δίνει ο Ίων στον Σωκράτη στο 535 a 3-5 εγείρει αβίαστα το ερώτημα αναφορικά με τη διάγνωση της μανίας, τα συμπτώματα δηλαδή (τουλάχιστον τα εξωτερικά) που είναι πιθανόν να φέρει ένας εμπνευσμένος ραψωδός τα οποία να καταδεικνύουν την παρουσία του θεού. Μια νύξη για το θέμα αυτό πραγματοποιείται στον μονόλογο του Σωκράτη, ο οποίος, μέσα από τις παρομοιώσεις *ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες καὶ ὥσπερ αἱ βάκχαι* (533 e9- 534 a1, 534 a4) μας καλεί να δούμε τους ποιητές σαν τους εν λόγω εκστασιασμένους υπηρέτες της

---

<sup>9</sup> Βλ. Weineck (1998): 28-29

Κυβέλης και του Διονύσου αντιστοίχως<sup>10</sup>. Αξίζει να σημειωθεί πως ο Πλάτων στο *Συμπόσιο* αναφέρει ως φυσικά συμπτώματα της μανίας των Κορυβάντων τα υστερικά κλάματα και τα άγρια κτυπήματα της καρδιάς, τα οποία εμφανίζονταν κατά τη διάρκεια του οργιαστικού χορού· *πολύ μοι μᾶλλον ἢ τῶν κορυβαντιῶντων ἢ τε καρδία πηδᾶ καὶ δάκρυα ἐκχεῖται* (215 e1-2). Βέβαια, η εν λόγω εκδήλωση της μανίας των Κορυβάντων θα απέβαινε αρκετά παραπλανητική στην προσπάθειά μας να συλλάβουμε την έμπνευση των ραψωδών και των ποιητών έτσι όπως την εισηγείται ο Σωκράτης, επειδή εντάσσεται στο είδος της τελετουργικής μανίας, αν ακολουθήσουμε την κατάταξη του πλατωνικού *Φαίδρου* (244a-245b, 265b1-5). Αυτό που απασχολεί τον Σωκράτη στον *Ίωνα* δεν είναι η μανία γενικότερα, αλλά η ραψωδική έμπνευση. Τι ενδείξεις φέρει, άραγε, ένας ραψωδός κατά τη διάρκεια της ποιητικής παράστασης που να μαρτυρούν μια εκστατική και παράλογη συμπεριφορά;

Ας προσπαθήσουμε να δώσουμε μια απάντηση στο ερώτημα μέσα από τον διάλογό μας. Ο Σωκράτης προσπαθεί να εφαρμόσει τη θεωρία του στην περίπτωση του Ίωνα και, προκειμένου να τον κάνει να αντιληφθεί την ισχύ της, τον προτρέπει να ανακαλέσει νοερά τη στιγμή που δίνει τις παραστάσεις του. Συγκεκριμένα ο φιλόσοφος τον ρωτά εάν την ώρα που απαγγέλλει για παράδειγμα, το θάνατο του Έκτορα ή κάτι λυπητερό για την Ανδρομάχη, την Εκάβη ή τον Πρίαμο, βρίσκεται στα λογικά του ή μέσα στον ενθουσιασμό του η ψυχή του βρίσκεται στον τόπο που τοποθετείται νοερά η δράση (535 b2-c3). Ο Ίων συμφωνεί με το τελευταίο και μάλιστα αναφέρει τις αντιδράσεις του ανάλογα με την συναισθηματική φόρτιση της σκηνής: δάκρυσμα, εάν τραγουδά για κάτι το συγκινητικό, φόβο και ανατρίχιασμα

---

<sup>10</sup> Η διονυσιακή και κορυβαντική τελετή είχαν κατά την αρχαιότητα, χαρακτήρα καθαρτικό, λυτρωτικό· οι άνθρωποι, σύμφωνα με τον Dodds (1978): 79, επιδίδονταν σε αυτές προκειμένου να ικανοποιήσουν και να ανακουφίσουν την έμφυτη τάση που έχει ο άνθρωπος να απωθεί την ευθύνη, μια τάση που υπάρχει σε όλους μας και που μπορεί να μεταβληθεί, υπό ορισμένες κοινωνικές καταστάσεις, σε ακατανίκητη επιθυμία. Για μια εξαντλητική ανάλυση της διονυσιακής και κορυβαντικής αγωγής βλ. Dodds, (1978): 79-81.

για κάτι το τρομαχτικό, αντιδράσεις δηλαδή που, σε συνδυασμό με το νοερό ταξίδι του στον τόπο της δράσης, ερμηνεύονται από τον Σωκράτη ως φυσικά συμπτώματα της ραψωδικής έμπνευσης (535 c4-8). Μάλιστα, συμπληρώνει πως θεωρεί εντελώς παράλογο το γεγονός να κλαίει ο ραψωδός στις θυσίες και τα πανηγύρια ευρισκόμενος ανάμεσα σε ανθρώπους που έχουν φιλικές διαθέσεις απέναντί του (535 d1-6).

Στην απάντηση που δίνει αμέσως μετά ο Ίων παραδέχεται πως, ενώ βρίσκεται στο έλεος της θείας έμπνευσης, την ίδια ώρα είναι προσηλωμένος στις αντιδράσεις του κοινού· και μάλα καλῶς οἶδα· καθορῶ γάρ ἐκάστοτε αὐτοὺς ἄνωθεν ἀπὸ τοῦ βήματος κλάοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις. δεῖ γάρ με καὶ σφόδρ' αὐτοῖς τὸν νοῦν προσέχειν· ὡς ἂν μην κλάοντας αὐτοὺς καθίσω, αὐτὸς γελάσομαι ἀργύριον λαμβάνων, ἂν δὲ γελῶντας, αὐτὸς κλαύσομαι ἀργύριον ἀπολλύς (535 e1-6).

Η ομολογία του ραψωδού πως την ώρα της απαγγελίας έχει στραμμένο το βλέμμα στις αντιδράσεις του κοινού, καθώς απ' αυτές θα εξαρτηθεί η πληρωμή του, δηλοί μια κατάσταση πλήρους συνείδησης, που είναι εκ των πραγμάτων ασύμβατη με την έκσταση και τον παραλογισμό. Ο Ίων χειραγωγεί συνειδητά το κοινό, προκειμένου να λάβει το αντίτιμο των υπηρεσιών του, και τα πραγματικά του πάθη είναι ακριβώς τα αντίθετα απ' αυτά που εξωτερικεύει<sup>11</sup>. Η εικόνα του μαγνήτη συνεπώς, και των δακτυλίων που έλκονται χάρη στη θεία δύναμη ανατρέπεται, καθώς έχει εντοπιστεί η παρουσία της λογικής, της συνείδησης. Όπως γίνεται κατανοητό, αυτό που ενδιαφέρει πρωτίστως τον ραψωδό είναι ο τρόπος που θα παρουσιάσει τη δραματική σκηνή, και η δουλική συμπεριφορά του στο φαίνεσθαι

---

<sup>11</sup> Ο Πλάτων εξάλλου (Νόμοι 817 c), χαρακτηρίζει «δημαγωγικές» τις ποιητικές παραστάσεις, ιδιαίτερα τις τραγικές, από τη στιγμή που ο εκφερόμενος λόγος κοσμείται με μουσική και ρυθμό προκειμένου να απευθυνθεί σε έναν όχλο που αποτελείται από ετερόκλητα στοιχεία. Βλ. επίσης Γοργίας 501e- 502a.

είναι αυτή που δεν του επιτρέπει να συλλάβει την «ποιητική διανοία».<sup>12</sup> Παρόλο που η ακεραιότητα της θεωρίας της ποιητικής μανίας στην πραγματικότητα κλονίζεται (ο Σωκράτης ωστόσο δεν το παρατηρεί και συνεχίζει ακάθεκτα την ταπείνωση του Ίωνα) εν τούτοις έχει θίξει ένα σημαντικό στοιχείο το οποίο αρκετά αργότερα, στην *Πολιτεία*, θα τύχει ενδελεχούς εξέτασης: ο εσωτερικός κόσμος του πομπού και του δέκτη επηρεάζεται και μεταβάλλεται ανάλογα με τον τρόπο που θα παρουσιαστεί μια σκηνή.

Ο τρόπος με τον οποίο σκιαγραφείται η συνολική παρουσία του Ίωνα μέσα στο διάλογο, δηλαδή του ραψωδού που είναι απόλυτα υποταγμένος στον θεσμό της παράστασης, μας δίνει τη δυνατότητα να ανιχνεύσουμε την παρουσία της μίμησης, παρά το γεγονός ότι η εν λόγω έννοια δεν τυγχάνει καμιάς ρητής αναφοράς<sup>13</sup>. Οι υποκριτικές ικανότητες του Ίωνα, όπως έχουμε δει μέχρι στιγμής, απευθύνονται και επηρεάζουν την ψυχολογία του κοινού με αποτέλεσμα να ταυτίζεται μέσω της φαντασίας του με τους επικούς ήρωες. Η μίμηση επομένως, ζωντανεύει στον διάλογό μας με την έννοια της λέξεως, έτσι όπως αυτή εξετάζεται στο τρίτο βιβλίο της *Πολιτείας* από τον Σωκράτη και τον Αδείμαντο (*Ἄλλ' ὅταν γέ τινα λέγη ῥῆσιν*

---

<sup>12</sup> Το γεγονός αυτό είναι έκδηλο και στον τρόπο που παρουσιάζει τον Όμηρο· όταν παρακαλεί τον Σωκράτη να τον ακούσει να απαγγέλλει ομηρική ποίηση (*καὶ μὴν ἄξιόν γε ἀκοῦσαι, ὦ Σώκρατες, ὡς εὖ κεκόσμηκα τὸν Ὅμηρον*, 530 d 6-7) αναφέρει το ρήμα *κοσμῶ* που είχε χρησιμοποιήσει προηγουμένως ο φιλόσοφος, προκειμένου να αναφερθεί στην εξεζητημένη του εμφάνιση· *τὸ γὰρ ἅμα μὲν τὸ σῶμα κεκοσμηθῆαι ἀεὶ πρέπον ὑμῶν εἶναι τῇ τέχνῃ καὶ ὡς καλλίστοις φαίνεσθαι*, (530 b 6-7). Ο Ίων δηλαδή, «στολίζει» την κάθε επική σκηνή που παρουσιάζει με την ίδια υπερβολή που επιμελείται την εμφάνισή του. Η ερμηνεία της ποιητικής διανοίας γίνεται ένα με την παράσταση, με αποτέλεσμα το έπος να ερμηνεύεται και να αξιολογείται με όρους θεατρικούς. Βλ. Ferrari (1989): 95-96, Bloom (1987): 393

<sup>13</sup> Η έννοια της μίμησης απουσιάζει από τους πρώιμους διαλόγους. Εμφανίζεται για πρώτη φορά στους διαλόγους της μέσης περιόδου (*Κρατύλος*, 422 κ.ε., *Πολιτεία*, κυρίως στα βιβλία II, III και X), ενώ επανεξετάζεται στους διαλόγους της ύστερης περιόδου (π.χ. *Σοφιστής*, 234b κ.ε.).

ὡς τις ἄλλος ὢν, ἄρ' οὐ τότε ὁμοιοῦν αὐτὸν φήσομεν ὅτι μάλιστα τὴν αὐτοῦ λέξιν ἐκάστω ὃν ἂν προείπη ὡς ἐροῦντα; -Φήσομεν· τί γάρ; Οὐκοῦν τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλω ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμῆσθαι ἐστὶν ἐκεῖνον ὃ ἂν τις ὁμοιοῖ; - Τί μὴν; 393 c1-7)

Κατὰ συνέπεια, θα μπορούσαμε να πούμε πως στον *Ἴωνα* τίθενται οι πρώτες βάσεις για τη σφοδρή κριτική της μίμησης που θα ακολουθήσει στην *Πολιτεία*, η οποία θα επικεντρωθεί στον ηθικό αντίκτυπό της. Ωστόσο, μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα είναι πως στον *Ἴωνα* έχουμε την δυνατότητα να δούμε τον τρόπο με τον οποίο η μίμηση (πάντοτε μέσα στο πλαίσιο της παράστασης) επηρεάζει πρωτίστως την ψυχосύνθεση του performer. Ὅπως έχουμε δει προηγουμένως, ο *Ἴων* παραδέχεται πως «όταν λέει κάτι το συγκινητικό, τα μάτια του γεμίζουν δάκρυα και όταν λέει κάτι το φοβερό, ανατριχιάζει απ' το φόβο και η καρδιά του κτυπάει δυνατά (535 c4-8). Ο Πλάτων συνεπώς, επιδιώκει να δείξει σε ένα πρωταρχικό στάδιο πως η μίμηση δεν αποτελεί μια επιφανειακή δραστηριότητα, αλλά περιλαμβάνει μια βαθιά συναισθηματική ταύτιση του μιμητή με το αντικείμενο της μίμησής του. Καθώς αυτό που αναπαριστά ο ραψωδός δεν είναι τίποτε άλλο παρά αίσθημα και συμπεριφορές, παρασύροντας το κοινό του στην ταύτιση (και συμμετέχοντας κατ' αυτό τον τρόπο στην παράσταση, πρβλ. *Ἴων* 535 d9-e3) καταλήγει στο τέλος και ο ίδιος να αναπαράγει μέσα του αυτό το αίσθημα και αυτές τις συμπεριφορές. Η έννοια της μίμησης συνεπώς, μπορεί να εντοπίζεται εν σπέρματι στον διάλογο, όμως αξίζει να παρατηρήσει κανείς τον αρνητικό χρωματισμό της.

Η πολεμική του Σωκράτη έναντι της αξίωσης της ραψωδίας να λογίζεται ως τέχνη ολοκληρώνεται στο περιεχόμενο του υπόλοιπου διαλόγου. Ο *Ἴων* αναζητεί απελπισμένα ανάμεσα στις τέχνες που αναφέρονται στα ομηρικά έπη εκείνην που αποτελεί το επιστημονικό αντικείμενο της ραψωδίας, όμως όλοι οι ισχυρισμοί του αντικρούονται από την επιχειρηματολογία του Σωκράτη (537a-539 d3). Ενώ είναι έτοιμος να παραδεχτεί πως είναι αναρμόδιος να κρίνει το περιεχόμενο της κάθε τέχνης, καθώς δεν κατέχει τις απαραίτητες τεχνικές γνώσεις, ανατρέπει αιφνιδίως



και με τρόπο κωμικό όλα όσα έχουν προηγηθεί υποστηρίζοντας πως είναι γνώστης όλων όσων αναφέρονται στον Όμηρο (539 e6). Όμως, η γνώση που διεκδικεί αυτή τη φορά, δεν είναι γνώση του ποιητικού περιεχομένου, αλλά γνώση του ποιητικού ύφους,<sup>14</sup> δηλαδή τι είναι κατάλληλο να λέει ο κάθε επικός χαρακτήρας ξεχωριστά, παραπέμποντάς μας (εμμέσως) για άλλη μια φορά στη μίμηση στο επίπεδο της λέξεως (540 b1-5).

Πίσω από τη δήλωση του Ίωνα λανθάνει η αντίληψη πως η ποίηση θα μπορούσε να αποτελέσει και κάτι άλλο, πέρα από γνώση του περιεχομένου της. Ο Σωκράτης όμως αρνείται πεισματικά να διακρίνει το περιεχόμενο από την ποιητική έκφραση, γι' αυτό συνεχίζει να απορρίπτει τις αξιώσεις που προβάλλει ο ραψωδός εξετάζοντάς τις στη βάση της; γνωστικής του κατάρτισης. Ωστόσο, όταν φτάνει αναλογικά στο παράδειγμα του στρατηγού συναντά τη σθεναρή αντίσταση του Ίωνα (540d- 541 b5) ο οποίος στη συνέχεια παραδέχεται πως είναι, πέρα από άριστος ραψωδός και ικανότατος στρατηγός.<sup>15</sup> Ο Σωκράτης κατορθώνει να ισοπεδώσει πλήρως και το τελευταίο ίχνος αξιοπιστίας του Ίωνα με τη μέθοδο της εις ἄτοπον ἀπαγωγής (*reductio ad absurdum*), αντιπαραθέτοντας δηλαδή το πιο σεβαστό και περιζήτητο αξίωμα της Αθήνας με το ασήμαντο του ραψωδού<sup>16</sup>. ο Ίων κατά συνέπεια, μετατρέπεται με έναν καθαρά αριστοφανικό τρόπο σε *miles gloriosus*, τον οποίο είναι αδύνατο να πάρει κανείς στα σοβαρά.

---

<sup>14</sup> Βλ. Weineck (1998): 36-37

<sup>15</sup> Ο πόλεμος αποτελούσε ένα από τα κυριότερα θέματα της ομηρικής ποίησης και όχι μόνο, όπως αναφέρει ο Σωκράτης στον Ίωνα ( Όμηρος *περι ἄλλων τινῶν λέγει ἢ ὄνπερ σύμπαντες οἱ ἄλλοι ποιηταί*, 531 c 2-3).

<sup>16</sup> Πίσω από την επιμονή του ραψωδού να αποκαλείται συγχρόνως στρατηγός διακρίνουμε την εξής αντίληψη: εάν ο Όμηρος διδάσκει την στρατηγική στα έπη του, τότε αυτοί οι οποίοι έχουν άριστη γνώση των ομηρικών επών είναι οι καταλληλότεροι γι' αυτή την τέχνη. Το γεγονός αυτό γίνεται αντικείμενο σκληρής κριτικής, πέρα απ' τον διάλογο που εξετάζουμε, στην *Πολιτεία* (599 c6- e6) και στα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντα (3.1). Βλ. Ford (2002)<sup>2</sup>: 204-205.

Ο τρόπος με τον οποίο ο ραψωδός αποφεύγει να προσδιορίσει το γνωσιολογικό πεδίο της τέχνης του ωθεί τον Σωκράτη στο τέλος του διαλόγου να τον παρομοιάσει με τον Πρωτέα (ἀλλὰ ἀτεχνῶς ὥσπερ ὁ Πρωτεὺς παντοδαπὸς γίγνη στρεφόμενος ἄνω καὶ κάτω, ἕως τελευτῶν διαφυγῶν με στρατηγὸς ἀνεφάνης, ἵνα μὴ ἐπιδείξῃς ὡς δεινὸς εἶ τὴν περιὶ Ὀμήρου σοφίαν, 541 e6- 542 a1). Ὅπως μαρτυρεῖται στην *Οδύσσεια* (δ, 384-461) αλλά και από άλλες πηγές (Βιογρ. Γεωργ. 4. 387-414), ο Πρωτέας έχει την τάση να μιμείται ή να μεταμορφώνεται προκειμένου να διασφαλίσει τις προφητικές του ικανότητες, τις οποίες απεκάλυπτε σε εκείνον που θα κατόρθωνε να τον αιχμαλωτίσει. Καλώντας μας να δούμε τον ραψωδό (και κατ' επέκταση τον ποιητή) σαν έναν άλλο Πρωτέα, ο Σωκράτης υπογραμμίζει τον δόλο και την απάτη ως έμφυτα στοιχεία στην τέχνη του· οι ποιητές δηλαδή, μιμούνται ή προσποιούνται ότι γνωρίζουν άλλες τέχνες, ενώ στην πραγματικότητα δεν κατέχουν καμιά. Υπό αυτή την προοπτική, η επίθεση που εξαπολύει ο Σωκράτης επικεντρώνεται στην ικανότητά τους να ξεγελούν το κοινό μέσα από την αφηγηματική τεχνική της προσωποποίησης, γεγονός που μας παραπέμπει στο τρίτο βιβλίο της *Πολιτείας*· παρόλο που στην περίπτωση του *Ιωνα* η εν λόγω κριτική δεν ασκείται ευθέως αλλά υποβάλλεται μέσω μιας απλής παρομοίωσης, στην *Πολιτεία* λαμβάνει σοβαρότερες διαστάσεις, εφόσον η τεχνική της προσωποποίησης απειλεί την ψυχική ισορροπία των Φυλάκων. Η μίμηση, επομένως, κάνει γι' ακόμη μια φορά την εμφάνισή της στο διάλογο και αποκτά την αρνητική υποδήλωση της προσομοίωσης, περικλείοντας την έννοια της απάτης και του δόλου.

## **B: Η ποίηση ως φορέας θείων αληθειών: ο αρχαϊκός ποιητής και η Μούσα του.**

Μέχρι στιγμής έχουμε δει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται η φιλοσοφική σκέψη τη σχέση των θεραπόντων της ποίησης με τη Μούσα τους. Σύμφωνα με τον Σωκράτη, οι ποιητές (και κατ' επέκταση οι ραψωδοί) δεν αποτελούν τίποτε άλλο παρά φερέφωνα των Μουσών, οι οποίοι δεν συμμετέχουν με

γνώση, με προσωπική συνείδηση κατά τη διάρκεια της ποιητικής σύνθεσης. Παρόλο που έχουμε δει την ακεραιότητα της θεωρίας της *furor poeticus* να κλονίζεται σημαντικά, η θεωρία αυτή δεν παύει να αποτελεί μια απόπειρα της φιλοσοφικής αντίληψης να διασπάσει την παραδοσιακή σχέση της θείας έμπνευσης με τη γνώση και την αλήθεια.

Όμως, εάν θα μπορούσαμε με κάποιο τρόπο να δίνουμε τον λόγο στους ίδιους τους αρχαϊκούς ποιητές, πώς θα υπερασπίζονταν, άραγε, την αξιοπιστία του ποιητικού τους έργου, βλέποντάς το να καταδικάζεται ως απότοκο της μανικής τους συμπεριφοράς; Αναμφίβολα, η ταύτιση της θείας έμπνευσης με την έκσταση και τον παραλογισμό αποτελεί καρπό της φιλοσοφικής σκέψης του 5<sup>ου</sup> αι. και όχι της αρχαϊκής. Προκειμένου λοιπόν, να κατανοήσουμε και να εκτιμήσουμε τη θεμελιώδη διαφορά ανάμεσα στις δύο αντιλήψεις, ας δούμε τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν ο αρχαϊκός ποιητής τη σχέση του με τη Μούσα, εξετάζοντας επιλεγμένα αποσπάσματα από τον Όμηρο μέχρι τον Πίνδαρο.

\* \* \*

Η εις βάθος κατανόηση και εκτίμηση της σχέσης του αρχαϊκού ποιητή με τη Μούσα του είναι αδύνατον να επιτευχθεί εξετάζοντάς την μέσα από το πρίσμα της σύγχρονης πραγματικότητας. Για να αντιληφθούμε καλύτερα τον ρόλο του ποιητή μέσα στην αρχαϊκή κοινωνία και, πρωτίστως, να αποτιμήσουμε το σπουδαίο χρέος που έφερε απέναντί της, θα πρέπει να μεταφερθούμε νοερά σε εκείνη την εποχή και να γίνουμε ένα με το κοινό που απολαμβάνει και σαγηνεύεται από τη *θέσπιν ἀοιδήν* της *persona cantans*.

Ο αοιδός βρίσκεται στο επίκεντρο της προσοχής όλων, είναι αυτοδίδακτος και προικισμένος με το χάρισμα της μαντείας, δώρο κάποιας θεότητας, είτε του Απόλλωνα είτε των Μουσών. Τα λόγια ρέουν άφθονα και αυθόρμητα από το στόμα του – αποτέλεσμα της θείας έμπνευσης που τον κατέχει εκείνη τη στιγμή- η φωνή του εναρμονίζεται με τον ήχο της «χρυσέας φόρμιγγος», γίνεται μελιστάλαχτη και ασκεί μια απαράμιλλη γοητεία στις ψυχές των ακροατών, με αποτέλεσμα να έχουν

την αίσθηση πως εγκαταλείπουν τη δική τους πραγματικότητα και γίνονται μάρτυρες των γεγονότων της αφήγησης.<sup>17</sup> Οι γνώσεις και οι αλήθειες που διαβιβάζει ο ποιητής προέρχονται από τη φωνή των θεών, οι οποίοι γνωρίζουν τα παρελθόντα, τα παρόντα και τα μελλοντικά γεγονότα. Το ακροατήριο αισθάνεται και κυριεύεται από τον θείο λόγο κατά τη διάρκεια του τραγουδιού και επανέρχεται στη δική του πραγματικότητα μονάχα με το πέρας του.

Για να μπορέσει το τραγούδι του αοιδού να ασκήσει τόση μεγάλη επιρροή και σαγήνη στις ψυχές των ακροατών απαραίτητη προϋπόθεση αποτελεί η εδραίωση μιας σχέσης αλληλεξάρτησης και αμοιβαίου σεβασμού ανάμεσα στον ποιητή και τη Μούσα. Αμφότεροι λειτουργούν σαν συγκοινωνούντα δοχεία για να κατορθώσουν να μετουσιώσουν σε μια ενότητα λόγου, ρυθμού και μέλους τις αλήθειες και τις γνώσεις που φυλάγονται καλά κρυμμένες από τους θεούς. Ο ποιητής έχει ανάγκη τη Μούσα για να τους αποκαλύψει τις ακοινώνητες αλήθειες και να παράγει βάσει αυτών το έργο του, αλλά και η ίδια η Μούσα χρειάζεται τον ποιητή για να του μεταφέρει τα μηνύματά της, τα οποία θα γνωστοποιήσει ο ίδιος αργότερα στο κοινό. Η ως άνω αμφίδρομη επικοινωνία γίνεται η αιτία για να παγιωθεί στη συνείδηση του κοινού η εικόνα του ποιητή ως φορέα του θείου λόγου και ως του εκλεκτού των θεών, με το έργο του να αποκτά αυτομάτως μια ιδιαίτερη βαρύτητα και σπουδαιότητα.

Ωστόσο, αυτή η σχέση αλληλεξάρτησης δεν λειτουργούσε υπό το καθεστώς της εκστατικής και παράλογης συμπεριφοράς του ποιητή, αλλά της αγαστής του επικοινωνίας με το θείο. Μάλιστα, η ταύτιση της έμπνευσης με την έκσταση και τον παραλογισμό επήλθε πολύ αργότερα, στα τέλη του 5<sup>ου</sup> αι. και αποτελεί καρπό της φιλοσοφικής σκέψης. Το γεγονός αυτό, σύμφωνα με τον Havelock<sup>18</sup>, οφείλεται στο

---

<sup>17</sup> Βλ. Ράγκος (2006): 536

<sup>18</sup> Βλ. Havelock (1963): 156. Σύμφωνα με τον Dodds (1978)<sup>2</sup>: 83, η έννοια του "φρενιτιώδη" ποιητή που συνθέτει σε κατάσταση έκστασης μπορεί να είναι παλαιότερη του 5ου αι. Ο Πλάτων στους *Νόμους* 719c1 την χαρακτηρίζει *παλαιόν μῦθον, παλιά ιστορία*. Ο πρώτος συγγραφέας που έχει μιλήσει για ποιητική έκσταση είναι ο Δημόκριτος (απ. 18), ο οποίος

ότι εκείνη την χρονική περίοδο οι απαιτήσεις της ποίησης για απομνημόνευση είχαν αρχίσει να εξασθενούν και οι εκπαιδευτικοί της σκοποί έπαιρναν πια τη μορφή του πεζού λόγου. Αυτοί οι οποίοι σκέφτονταν και προτιμούσαν τον πεζό λόγο –δηλαδή οι φιλόσοφοι, οι οποίοι είχαν προσηλωθεί στη δημιουργία ενός νέου τύπου ομιλίας που μπορούμε, σε γενικές γραμμές, να χαρακτηρίσουμε ως εννοιολογική παρά ποιητική- είχαν περιθωριοποιήσει την ποιητική εμπειρία σε μια κατηγορία μη εννοιολογική και κατά συνέπεια, μη ορθολογική. Εξετάζοντας συνεπώς, την ποίηση μέσα από αυτή την οπτική γωνία, οι φιλόσοφοι αδυνατούσαν να αναγνωρίσουν τον ενεργητικό και ενσυνείδητο ρόλο που είχε ο ποιητής κατά τη διάρκεια της σύνθεσης, και τον αντιμετώπιζαν μονάχα ως ένα παθητικό φερέφωνο των Μουσών.

Η αρχαϊκή αντίληψη προσλαμβάνει με έναν τρόπο διαφορετικό το θέμα της θείας έμπνευσης και αυτό θα το δούμε, όπως έχει προαναφερθεί, μέσα από επιλεγμένα αποσπάσματα. Οι Μούσες, οι οποίες αποτελούν την προσωποποίηση της έμπνευσης, ενέπνεαν τους ποιητές με δύο τρόπους: αρχικά τους παρείχαν μια μόνιμη ποιητική δεξιότητα η οποία επεξηγεί την δημιουργικότητα, το ποιητικό τους «ταλέντο» και έπειτα τους προσφέρουν μια προσωρινή βοήθεια κατά τη διάρκεια της σύνθεσης, η παρουσία της οποίας εντοπίζεται μέσα από τις επικλήσεις.<sup>19</sup> Οι δύο αυτές πτυχές της θείας έμπνευσης πρόκειται να εξεταστούν λεπτομερώς μέσα από τα έργα των αρχαϊκών ποιητών, από τον Όμηρο μέχρι τον Πίνδαρο, με σκοπό να γίνει εμφανής η ενεργός και συνειδητή συμμετοχή τους στη διαδικασία της σύνθεσης, και συγχρόνως να αποδειχθεί πως δεν είναι απλώς τα παθητικά φερέφωνα των Μουσών που δημιουργούν μόνο όταν περιπέσουν σε έκσταση.

Η πρώτη πτυχή της θείας έμπνευσης, δηλαδή η μόνιμη ποιητική ικανότητα, προβάλλεται ως απότοκη της αγάπης που νιώθουν οι Μούσες για τους ποιητές,

---

ισχυριζόταν πως τα ωραιότερα ποιήματα ήταν αυτά που συνέθεταν μετ' ένθουσιασμού και ίεροῦ πνεύματος και αρνιόταν πως ήταν δυνατό να γίνει ο καθένας μεγάλος ποιητής χωρίς ιερό πνεύμα (απ. 17,18).

<sup>19</sup> Βλ. Murray (1981): 89. Βλ. επίσης Dodds (1978)<sup>2</sup>: 82

χωρίς ωστόσο να γνωστοποιούνται τα κριτήρια της προτίμησής τους.<sup>20</sup> Ο Όμηρος εκφράζει αυτή την ιδέα στην *Οδύσσεια* όταν αναφέρεται στον Δημόδοκο, ισχυριζόμενος πως οι Μούσες αγαπούν τους ποιητές, τους διδάσκουν και τους δίνουν το χάρισμα της ποίησης (η, 44-45)<sup>21</sup>:

*τῷ γάρ ῥα θεὸς περι δῶκεν ἀοιδὴν  
τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀεΐδειν.*

ενώ το ίδιο μαρτυρείται και από τον Ησίοδο (*Έργα και Ημέραι*, 662):

*Μοῦσαι γάρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον ἀεΐδειν*

Όπως γίνεται εμφανές, οι Μούσες έχουν προσφέρει ως αναντίλεκτη απόδειξη της αγάπης τους προς τους ποιητές την ποιητική τους δεξιοτεχνία, την έμφυτή τους ικανότητα να μετουσιώνουν σε μια ενότητα λόγου και ρυθμού τις αλήθειες που τους αποκαλύπτουν και όχι τη στιγμιαία έμπνευση την ώρα της σύνθεσης. Μάλιστα, ο Ησίοδος στο προοίμιο της *Θεογονίας* (96-97) βεβαιώνει πως είναι η πραγματική αγάπη των Μουσών που μπορεί να κάνει κάποιον πραγματικά ευτυχή:

*ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι  
φίλωνται· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει ἀυδὴ*

Η ευτυχία που παρέχουν οι Μούσες δεν αποτελεί μια εσωτερική υπόθεση μόνο του ποιητή<sup>22</sup>. Η απόδειξη της αγάπης και της εύνοιάς τους εξωτερικεύεται καθώς

---

<sup>20</sup> Βλ. *Ιλ.* Γ, 65-66: *οὗ τοι ἀπόβλητ' ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα / ὅσσά κεν αὐτοὶ δῶσιν, ἐκῶν δ' οὐκ ἄν τις ἔλοιτο).*

<sup>21</sup> Βλ. Murray (1981): 89. Οι Μούσες όμως κατέστησαν ανίκανο τον Θάμυρη επειδή πίστευε αλαζονικά πως ήταν καλύτερος απ' αυτές (*Ιλ.* Β, 594-600).

<sup>22</sup> Βλ. Ράγκος (2006): 411

παίρνει τη μορφή του αυθόρμητου, αβίαστου και μελιστάλαχτου λόγου που αγγίζει και γοητεύει τις ψυχές των ακροατών.

Η σύγχυση που προκαλείται ανάμεσα στη μόνιμη ποιητική δεξιότητα του τεχνήεντος δημιουργού και στην στιγμιαία ώθηση που λαμβάνει κατά τη διάρκεια της σύνθεσης, μέσω της επίκλησης, επέρχεται λόγω της ταυτόχρονης δράσης τους την ώρα της ποιητικής δημιουργίας. Ο Όμηρος και οι λοιποί αρχαϊκοί ποιητές δεν διαχωρίζουν ευκρινώς αυτές τις έννοιες, όμως το ίδιο το ποιητικό corpus παρέχει επαρκή στοιχεία για να αντιληφθούμε την λεπτή διαφορά τους. Η βοήθεια που παρέχουν οι Μούσες κατά τη διάρκεια της σύνθεσης έχει σύντομη διάρκεια, σε αντίθεση με την ποιητική ικανότητα που είναι ένα στοιχείο σταθερό, μόνιμο και συνυφασμένο με την προσωπικότητα του ποιητή, και αποτελεί στην ουσία μια στιγμιαία ώθηση για την εξέλιξη του ποιήματος. Με άλλα λόγια, οι επικλήσεις για έμπνευση των ποιητών προς τις θείαινες ερμηνεύονται ως επικλήσεις για την παραχώρηση μιας επί τόπου βοήθειας, είτε για να τους βοηθήσουν να ξεκινήσουν από κάπου, είτε για να τους συντροφεύσουν στο τραγούδι τους, για να τους προσφέρουν κάποια πληροφορία ή γνώση, ακόμη και γλυκύτητα στα τραγούδια τους.<sup>23</sup>

Το μεγαλύτερο μέρος των επικλήσεων πραγματοποιείται για να ζητηθεί γνώση των παρελθόντων γεγονότων, την οποία οι Μούσες, ως κόρες της Μνημοσύνης κατά την ησιόδεια παράδοση, είναι οι πλέον κατάλληλες για να προσφέρουν. Μάλιστα, αυτού του είδους η αίτηση είναι συνυφασμένη με τον προφορικό χαρακτήρα που διατηρούσε η αρχαϊκή ποίηση, η οποία δεν μπορούσε να γεννηθεί και να διατηρηθεί εάν δεν στηριζόταν στην μνήμη. Όπως σημειώνει ο Notopoulos<sup>24</sup>, η μνήμη αποτελεί τον δημιουργικό παράγοντα στη διαδικασία της σύνθεσης, καθώς ο ποιητής πρέπει να έχει διαρκώς στο νοητικό του οπλοστάσιο στερεότυπες εκφράσεις και συγκεκριμένες ομάδες λέξεων, οι οποίες διαδραματίζουν τον ρόλο των δομικών υλικών της ποίησής του. Μέσα από τη

---

<sup>23</sup> Βλ. Murray (1981): 89. Βλ. επίσης Bowie (1993): 16

<sup>24</sup> Βλ. Notopoulos (1938): 472-473

διαδικασία της απομνημόνευσης, ο ποιητής έχει την ευχέρεια να ανασύρει από τη μνήμη του όχι μόνο την ακριβή φράση για να συμπληρώσει ένα στίχο, αλλά να δημιουργήσει ακόμη και καινούριους. Η μνήμη λοιπόν συμβαδίζει απόλυτα με την έμπνευση, ή για να ειπωθεί διαφορετικά, αποτελεί την πηγή της. Υπό αυτή την προοπτική, εύλογα μπορεί να αντιληφθεί κανείς πως εάν η έμπνευση προέρχεται από τις Μούσες, τότε πίσω από την έμπνευση βρίσκεται η μητέρα τους η Μνημοσύνη, η οποία είναι συνυφασμένη με την προφορική ποίηση. Οι προσωποποιημένες έννοιες της Μούσας και της Μνημοσύνης, συνεπώς, ορίζονται και συντηρούνται από τον ίδιο τον χαρακτήρα της αρχαϊκής ποίησης και αποχρωματίζονται σταδιακά με τις πρώτες εμφανίσεις των γραπτών κειμένων.

Ας επανέλθουμε στο θέμα μας. Η αίτηση για παραχώρηση πληροφοριών και γνώσεων εκ μέρους του ποιητή προς τις Μούσες είναι ιδιαίτερα εμφανής στην επίκληση που προηγείται του καταλόγου των πλοίων στη Β' ραψωδία της *Ιλιάδας* (484-492)<sup>25</sup>:

*Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι·  
ὕμεις γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,  
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν·  
οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·  
πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,  
οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,  
φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνεῖη,  
εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο  
θυγατέρες μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον·*

Μέσω της προστακτικής *ἔσπετε*, ο ποιητής προσπαθεί να εγκαινιάσει έναν διάλογο με τις Μούσες προκειμένου να φέρει εις πέρας τον εκ των πραγμάτων δύσκολο έργο της απαρίθμησης όλων όσων συμμετείχαν στην τρωική εκστρατεία. Συγκεκριμένα,

---

<sup>25</sup> Βλ. Bowie (1993): 10, 12-13. Βλ. επίσης Murray (1981): 90-91.



ζητάει την αρωγή τους, για να θυμηθεί τα ονόματα των Ελλήνων ηγετών (ὄσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον, 492), ως θεοτήτων που βρίσκονται παντού και γνωρίζουν τα πάντα (ὕμεις γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα, 485)<sup>26</sup>. Η ονομαστική αναφορά των στρατιωτών βρίσκεται έξω από τις προσωπικές του δυνάμεις – όχι όμως των Μουσών- και δεν θα μπορούσε να τα αναφέρει “ακόμα και αν είχε δέκα στόματα και δέκα γλώσσες”. Η επίγνωση που δείχνει ο ποιητής των περιορισμένων του δυνατοτήτων καθιστά εμφανές το μεγάλο χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στην ανθρώπινη γνώση και την θεϊκή παντογνωσία και τονίζει συγχρόνως τον βαθμό στον οποίο έχει ανάγκη την θεϊκή βοήθεια προκειμένου να συνεχίσει. Ο ποιητής ομολογεί πως είναι η έλλειψη γνώσης που αποτελεί τροχοπέδη για την ονομαστική αναφορά των στρατιωτών, και την ίδια ώρα ο λόγος για τον οποίο ζητά τη βοήθεια των θεαινών, αφού χωρίς αυτή δεν θα μπορούσε να συντάξει ούτε τον κατάλογο των Ελλήνων ηγετών. Ο ποιητής παρακαλεί την Μούσα να επικοινωνήσει μαζί του, και όχι να τον εμβάλει σε κατάσταση μανίας, προκειμένου να αποκτήσει γνωστική πρόσβαση σε γεγονότα που βρίσκονται έξω από την ανθρώπινη εμπειρία.

Η συσχέτιση της Μούσας με την γνώση διατηρείται ακέραια καθ' όλη την διάρκεια της αρχαϊκής εποχής. Στην *Οδύσσεια* (η, 487-491), ο Οδυσσεύς μένει έκθαμβος από τις γνώσεις του Δημόδοκου, όσον αφορά τα πάθη των Αχαιών στην Τροία· όπως αναφέρει, πρέπει να τον είχαν διδάξει οι Μούσες ή ο Απόλλων για να μεταφέρει τόσο ζωντανά τα γεγονότα στο κοινό, σαν να ήταν ο ίδιος παρών ή να τα άκουσε από κάπου. Ο Ησίοδος από την άλλη, αφηγείται στο μακροσκελές προοίμιο της *Θεογονίας* την συνάντησή του με τις Μούσες, οι οποίες τραγουδούν από την κοιτίδα τους τον Όλυμπο “τα παρελθόντα, τα παρόντα και τα μελλοντικά γεγονότα” (εἴρουσαι τὰ τ’ ἐόντα τὰ τ’ ἐσόμενα πρό τ’ ἐόντα, 38). Αφού του έδωσαν το χάρισμα της ποίησης, του απευθύνουν αυτά τα “πρώτιστα λόγια”:

---

<sup>26</sup> Βλ. Kirk (1985): 166-168.

*ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,  
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι (Θεογ: 26-28).*

Ο πρώτος στίχος υπογραμμίζει αφενός, την ανθρώπινη ανεπάρκεια και ντροπή (*κάκ' ἐλέγχεα*), την αδιαφορία για τα ουσιαστικά θέματα (*γαστέρες οἶον*) και συγχρόνως την προεξέχουσα γνωστική δύναμη των Μουσών.<sup>27</sup> Εάν συγκρίνουμε τους συγκεκριμένους στίχους με τους προηγούμενους ιλιαδικούς, συμπεραίνουμε πως σε αυτή την περίπτωση το χάσμα ανάμεσα στην ενδεή ανθρώπινη γνώση και τη θεϊκή παντογνωσία δεν εξακριβώνεται από τον ποιητή, αλλά από το στόμα των ίδιων των θεαινών. Με τον τρόπο αυτό επιδιώκουν να υπογραμμίσουν πως χωρίς τη δική τους αρωγή οι άνθρωποι δεν διαφοροποιούνται καθόλου από τα ζώα, σαν αυτά που ποιμαίνει ο Ησίοδος την ώρα της αποκάλυψης, και παραμένουν κοιλιόδουλοι, δίχως σοφία, *γαστέρες οἶον*.

Το στοιχείο που εξατομικεύει την ποίηση του Ησιόδου από την προγενέστερη ομηρική παράδοση και που θέτει συγχρόνως νέα ερωτήματα, όσον αφορά τη σχέση ποιητή και Μούσας, είναι το ζήτημα της αλήθειας που θίγεται στους στίχους 27-28. Παρά το γεγονός πως οι συγκεκριμένοι στίχοι έχουν γίνει αντικείμενο πολλών ερμηνειών, εν τούτοις δεν μπορεί να αμφισβητηθεί πως αναδεικνύουν τις Μούσες ως φορείς - και συγχρόνως ως πομπούς - της αλήθειας. Όπως οι ίδιες ισχυρίζονται, έχουν τη δύναμη να λένε την αλήθεια αλλά και ψέματα που μοιάζουν με αλήθεια, πιθανότατα για να μπορούν να παραπλανήσουν.<sup>28</sup> Η διάκριση όμως ανάμεσα στα

---

<sup>27</sup> Βλ. Ράγκος (2006): 409-410

<sup>28</sup> Βλ. Ράγκος (2006): 413-415, Dodds (1978)<sup>2</sup> 82-83. Σύμφωνα με τον Bowie (1993): 21-22, η λέξη *ψεύδεα* μπορεί να ερμηνευτεί με δύο τρόπους: (α) ως ψευδείς ιστορίες τις οποίες διηγούνται οι αφηγητές με σκοπό να παραπλανήσουν το κοινό τους, παρόλο που οι ίδιοι γνωρίζουν πως είναι ψευδείς, και (β) ως εσφαλμένες αντιλήψεις, δηλαδή ιστορίες που λανθασμένα θεωρούνται από τους αφηγητές τους πως είναι αληθινές. Συγχρόνως προσφέρει και μια τρίτη ερμηνεία, η οποία πιστεύει πως είναι η καταλληλότερη: οι Μούσες του Ησιόδου

ἀληθέα από τα ἐτύμοισιν ὁμοῖα δεν υπόκειται στις δυνάμεις του ποιητή, αλλά των Μουσών· ο ποιητής, συνεπώς, δεν λέει συνειδητά ψεύδη προκειμένου να παραπλανήσει το κοινό του, αλλά τα ψεύδη του είναι θεόσταλτα, από την στιγμή που τον εμπνέουν με αυτά οι Μούσες.

Όμως, ακόμα και στην περίπτωση που διαδίδει σφάλματα θεόσταλτα, θα μπορούσε ο ποιητής να απαλλαγεί από την ευθύνη των λεγομένων του; Άραγε, έχει δίκιο ο Πλάτων που κατηγορεί στην *Πολιτεία* τους ποιητές –έστω και αν εκεί δίνει έναν ηθικό προσανατολισμό στο ζήτημα- ότι συσκοτίζουν την αγαθή φύση των θεών με τα ψεύδη τους; Μάλιστα, στο δεύτερο βιβλίο επιλέγει να αναφερθεί ονομαστικά στον Ησίοδο και την *Θεογονία* του, καταδικάζοντας τον μύθο του ευνουχισμού του Ουρανού από τον Κρόνο αλλά και την τιμωρία του τελευταίου από τον Δία, ως τὸ μέγιστον καὶ περὶ τῶν μεγίστων ψεύδος (*Πολ.* 377 e6-7).

Η παραδοχή των Μουσών πως έχουν την δύναμη να λένε, πέρα από την ίδια την αλήθεια, ψέματα πιστευτά και παραπλανητικά, μας οδηγεί στην εύλογη διαπίστωση ότι η έμπνευση των Μουσών δεν αποτελεί τελικά, υπόσπονδη εγγύηση για την αλήθεια των λόγων τους. Οι Μούσες έχουν την δυνατότητα, εάν το επιθυμούν, να παραπλανήσουν, όπως εξάλλου και να εμπνεύσουν την αλήθεια. Παρά το γεγονός πως ο ποιητής αδυνατεί να διακρίνει τα ἐτύμοισιν ὁμοῖα από τα ἀληθέα, λόγω των περιορισμών που του θέτει η θνητή του φύση, η διαφορά εν τούτοις, είναι υπαρκτή και την γνωρίζουν μονάχα οι Μούσες. Ο ποιητής έχει χρέος να παρουσιάσει αυτή την θεία πραγματικότητα που του αποκαλύπτεται (είτε αυτή είναι πραγματική είτε φαινομενική) και όχι τα αποκρήματα της προσωπικής του φαντασίας· εξάλλου, δεν πρέπει να λησμονηθεί το γεγονός πως, οτιδήποτε και αν

---

αναφέρονται σε μια ποιητική κατηγορία που έχει χαρακτήρα μυθοπλαστικό. Ο ποιητής δηλαδή, δεν λέει συνειδητά ψεύδη, ούτε διατηρεί εσφαλμένες εντυπώσεις, αλλά αφηγείται μια ιστορία η οποία μοιάζει με πραγματική, χωρίς να ισχυρίζεται πως είναι πραγματική. Είτε επιλέξουμε την πρώτη, είτε τη δεύτερη, είτε την τρίτη ερμηνεία για το συγκεκριμένο απόσπασμα, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί το γεγονός πως ο Ησίοδος αναφέρει τα λόγια των Μουσών για να εγγυηθεί την σοβαρότητα και την αληθοφάνεια της *Θεογονίας* του.

του εμπνεύσουν οι Μούσες, ανεξαρτήτως του ποσοστού αλήθειας ή ψεύδους που εμπεριέχεται στους λόγους τους, το κάνουν μονάχα από αισθήματα αγάπης και εύνοιας, όχι μίσους και έχθρας<sup>29</sup>.

Σε ολόκληρο το ποιητικό του έργο, δεν υπάρχει καμιά ένδειξη που να μαρτυρεί πως ο Ησίοδος δεν πιστεύει στην αλήθεια των λεγομένων του.<sup>30</sup> μάλιστα, η συνάντησή του με τις Μούσες προετοιμάζει ψυχολογικά τον ακροατή προκειμένου να δεχτεί ως αληθή όσα πρόκειται να αποκαλυφθούν, γιατί δεν πρόκειται για γεγονότα προερχόμενα από την δημιουργική του φαντασία, αλλά από τις ίδιες τις θεές. Ο ποιητής συνεπώς, εάν αμφιβάλλει, θα αμφιβάλλει ως άνθρωπος που γνωρίζει πως ό, τι γνωρίζει προέρχεται από μια ανώτερη, θεϊκή πηγή, η οποία, εάν το επιθυμήσει, μπορεί να προκαλέσει την καταστροφή του<sup>31</sup>. Πιστεύοντας στην αλήθεια των λεγομένων του και αναγνωρίζοντας συγχρόνως, την δυνατότητα των Μουσών να του εμπνεύσουν ψεύδεα, ο Ησίοδος φαίνεται να λέει στο κοινό του, εμμέσως πλην σαφώς, ότι πιστεύει μεν στην αλήθεια των λόγων του, όμως ενδέχεται αυτοί να είναι λανθασμένοι και παραπλανητικοί· οτιδήποτε και αν γνωστοποιεί στο κοινό του, το κάνει έχοντας άγνοια των σκοπιμοτήτων που εξυπηρετούν κάθε φορά οι θείες βουλές, όμως αυτό δεν τον αποτρέπει από το να πιστεύει πως παράγει μια ποίηση αλήθειας, απότοκη της αγάπης των Μουσών. Ο Ησίοδος, συνεπώς, από την στιγμή που θέτει ρητά το όνομά του στο ποιητικό του έργο, – μια κίνηση που ασφαλέστατα τον διακρίνει από την προγενέστερη ποιητική παράδοση– αναλαμβάνει την ευθύνη των λόγων που μεταφέρει στο κοινό του, ασχέτως εάν αυτοί είναι αληθείς ή ψευδείς.<sup>32</sup> Σ' αυτό το σημείο επέρχεται η ταύτιση της πλατωνικής αντίληψης με την αρχαϊκή, παρόλο που η κάθε μια αντιμετωπίζει το πνεύμα της ποιητικής δημιουργίας από διαφορετική σκοπιά· η μεν διωλίζοντάς το μέσα από ηθικά κριτήρια –και αποσιωπώντας εντελώς την παρουσία της Μούσας

---

<sup>29</sup> Γι' αυτό τον λόγο ο ποιητής, όπως έχουμε πει προηγουμένως (σελ. 23), αποκαλείται *ὄλβιος* στην *Θεογονία* (στ. 96-97).

<sup>30</sup> Βλ. Ράγκος (2006): 416. Βλ, επίσης Katz & Volk (2000): 122.

<sup>31</sup> Βλ. Ράγκος (2006): 416.

<sup>32</sup> Βλ. Ράγκος (2006): 415-417.

και συνεπώς, της έμπνευσης- το αποστρέφεται και επιθυμεί την αποπομπή του από την ιδεατή Πολιτεία, καθώς θεωρεί υπεύθυνους τους ποιητές για τις ανακρίβειες που διαδίδουν για το θείο, ενώ η δε αποδέχεται την υπαιτιότητα του ποιητή, εφόσον αυτός παραπλανά το κοινό του με ψευδείς (κατά μια ερμηνεία) πληροφορίες. Κατά συνέπεια, και η αρχαϊκή και η πλατωνική αντίληψη θεωρούν υπεύθυνο τον ποιητή.

Ποιος είναι επομένως, ο πραγματικός χαρακτήρας της σχέσης του ποιητή και της Μούσας; Όπως έχουμε δει μέχρι στιγμής, ο αρχαϊκός ποιητής προωθεί μέσα από το έργο του την ιδέα πως αποτελεί το όργανο των θεαινών, όχι όμως το αδρανές, το ανενεργό, που κατά τον Πλάτωνα πρέπει να περιπέσει σε κατάσταση έκστασης προκειμένου να δημιουργήσει (βλ. επίσης *Μένων* 99 c-d, *Απολογία* 22c). Η ενσυνείδητη συνεισφορά του ποιητή στη διαδικασία της σύνθεσης φαίνεται ευκρινώς στον λόγο του Φήμιου προς τον Οδυσσέα, όταν τον παρακαλεί απεγνωσμένα να του χαρίσει την ζωή (χ, 347-348):

*αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας  
παντοίας ἐνέφυσεν·*

Η παραδοχή του αιοδού πως αφενός, είναι αυτοδίδακτος αφετέρου δε πως είναι η θεά που φύτεψε στην ψυχή του κάθε λογής τραγούδια, φαίνεται εκ πρώτης όψεως αντιφατική<sup>33</sup> όμως, αυτό που εννοεί στην πραγματικότητα είναι πως δεν αποστηθίζει τραγούδια άλλων αιοδών, αλλά είναι ένας δημιουργικός ποιητής που βασίζεται στις φράσεις του εξαμέτρου που αναβλύζουν χάρη στην θεϊκή βοήθεια. Οι δύο αυτές έννοιες συνεπώς, εκλαμβάνονται ως συμπληρωματικές κατά την αρχαϊκή αντίληψη παρά ως αντικρουόμενες· η έννοια της ποιητικής δεξιοτεχνίας, της προσωπικής τεχνικής που εμπεριέχεται στο επίθετο *αὐτοδίδακτος* εμφανίζεται πλήρως εναρμονισμένη και ισότιμη ως προς την συνεισφορά της στην ποιητική δημιουργία με την θεϊκή αρωγή, η οποία στην προκειμένη περίπτωση περιγράφεται μεταφορικά ως “μονοπάτι” του τραγουδιού. Ο αιοδός εκφράζει με την ομολογία του

---

<sup>33</sup> Βλ. Murray (1981): 96. Βλ. επίσης Bowie (1993): 17.

μια χαρακτηριστική αντίληψη της αρχαϊκής περιόδου, σύμφωνα με την οποία η ποιητική δημιουργία εξαρτάται εξίσου από την θεία έμπνευση και την ενεργό συμμετοχή του ποιητή.

Η ίδια αντίληψη εμφανίζεται ξεκάθαρα και στο προοίμιο της *Οδύσσειας* (α, 1-10:

*Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
/πλάγχθη [...]  
τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἶπε καὶ ἡμῖν.*

Όπως έχουμε δει προηγουμένως (σελ.25), έτσι και σε αυτή την περίπτωση ο ποιητής προσπαθεί να επικοινωνήσει με την Μούσα (ἔννεπε), μια ενέργεια που φανερώνει εκ των πραγμάτων τον ενεργό και ενσυνείδητο ρόλο του την ώρα της σύνθεσης. Η προτροπή του ποιητή προς την Μούσα να ξεκινήσει την εξιστόρηση των περιπετειών του Οδυσσέα από όποιο σημείο επιθυμεί (τῶν ἀμόθεν) μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο εάν αντιμετωπίσουμε αμφοτέρους ως διακριτές μονάδες, που βρίσκονται, ωστόσο, σε θέσεις συμπληρωματικές και αλληλοεξαρτώμενες για τις ανάγκες της ποιητικής δημιουργίας. Μάλιστα η φύση της σχέσης τους γίνεται εναργέστερη μέσα από την συνεξέταση της φράσης τῶν ἀμόθεν και εἶπε καὶ ἡμῖν· ο ποιητής επικαλείται την Μούσα για να τον διαφωτίσει με πληροφορίες αναφορικά με τα πάθη του Οδυσσέα, την ώρα ακριβώς που η χρήση της πρωτοπρόσωπης αντωνυμίας ἡμῖν ενδεικνύει πως συγκαταλέγει τον εαυτό του ανάμεσα στο κοινό που αδημονεί να γνωρίσει την θεία αλήθεια.

Ακόμη και στον Πίνδαρο μαρτυρείται ο ενεργός ρόλος του ποιητή στην διαδικασία της σύνθεσης στον 3<sup>ο</sup> Ολυμπιονικό (στ. 3-5), μέσω του ρήματος εὐρίσκω:

*Μοῖσα δ' οὕτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὐρόντι τρόπον  
Δωρίῳ φωνὰν ἑναρμόξαι πεδίλω  
ἀγλαόκωμον·*

Κατά την αρχαϊκή αντίληψη επομένως, η κάθε ποιητική δημιουργία θεωρείτο το απόσταγμα της αλληλεπίδρασης της θειικής συνεισφοράς και του ενεργού ρόλου του ποιητή. Οι αρχαϊκοί ποιητές αναγνωρίζουν και ομολογούν την εξάρτησή τους από τις Μούσες, ωστόσο δεν παραλείπουν να τονίσουν την προσωπική τους συνεισφορά. Μάλιστα, η ενσυνείδητη ανάμειξή τους στη διαδικασία της ποιητικής σύνθεσης αποτελούσε για τα δεδομένα της αρχαϊκής εποχής ένα εύλογο φαινόμενο, από την στιγμή που η ποίηση λογιζόταν ως τέχνη, δηλαδή ως μια ασχολία που απαιτούσε ειδική δεξιότητα και προσωπική προσπάθεια. Στην *Οδύσσεια* (ρ, 382-385) παρατηρούμε πως ο αοιδός συγκαταλέγεται σε έναν βραχύ κατάλογο τεχνιτών (*δημοεργῶν*):

*τίς γὰρ δὴ ξείνον καλεῖ ἄλλοθεν αὐτὸς ἐπελθῶν  
ἄλλον γ', εἰ μὴ τῶν οἱ δημοεργοὶ ἔασι,  
μάντιν ἢ ἰητῆρα κακῶν ἢ τέκτονα δούρων,  
ἢ καὶ θέσπιν ἀοιδόν, ὃ κεν τέρπησιν ἀείδων;*

Η αρχαϊκή αντίληψη κατατάσσει την ποιητική παραγωγή στην ίδια βαθμίδα με την μαντική, την ιατρική και την ξυλουργική, ανάμεσα σε ασχολίες, δηλαδή, που απαιτούν εξειδικευμένες δεξιότητες εκ μέρους του δημιουργού (βλ. επίσης Ησ. *Ἔργα καὶ Ἡμέραι* 25-26)<sup>34</sup>. Η τεχνική φύση της ποίησης αναδεικνύεται μέσα από συχνές αναφορές στην διδασκαλία και την εκμάθησή της (*Οδ. θ*, 481, *Σόλων*, απ. 13. 51) αλλά και από μια ομάδα λέξεων που δηλοῖ ακριβῶς την επιδεξιότητα, την πρακτική ικανότητα και την γνωστική κατάρτιση (π.χ. *ἐπίσταμαι* (*Οδ. λ*, 368, *Αρχίλοχος*, απ. 1), *οἶδα* (*Οδ. α*, 337, *Αλκμάν*, απ. 40, *Αρχίλοχος*, απ. 120), *σοφία*, *τέχνη*<sup>35</sup>. Πιο συγκεκριμένα ο Ησίοδος, αποκαλύπτοντας στην *Θεογονία* την θρησκευτική του εμπειρία, ισχυρίζεται πως οι Μούσες του δίδαξαν ένα όμορφο τραγούδι (*καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδήν*, στ. 22, βλ. επίσης *Ἔργα καὶ Ἡμέραι*, 662), γεγονός που ομολογεί και ο *Σόλων*, όταν αναφέρεται σε έναν ποιητή που έχει κατηχηθεί στα δώρα των

<sup>34</sup> Βλ. Nagy (1989): 18-19

<sup>35</sup> Βλ. Murray (1981): 98-99.

Μουσών και “γνωρίζει πολύ καλά το μέτρο της ποθητής δεξιότητας” (ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα διδαχθεῖς, λίμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος, Σόλων, απ. 13. 51-52). Ο Σόλων χρησιμοποιεί το επίθετο ἐπιστάμενος με την αρχική του έννοια που ήταν αρκετά διαδεδομένη στην αρχαϊκή περίοδο (βλ. L.S.J. s.v. “ἐπίσταμαι”, I) δηλαδή “γνωρίζω, είμαι ικανός να κάνω κάτι”, όπως επίσης και το ουσιαστικό σοφία για να αναφερθεί στην ποίηση, με την έννοια της ικανότητας σε μια τέχνη (βλ. L.S.J. s.v. “σοφία”, I). Στο ίδιο πνεύμα κινείται και το ακόλουθο απόσπασμα από την πρώτη ελεγεία του Θέογνη (στ. 18-20):

*Κύρνε, σοφιζομένωι μὲν ἔμοι σφρηγίς ἐπικείσθω  
τοῖσδ’ ἔπεσιν, λήσει δ’ οὔποτε κλεπτόμενα,  
οὐδέ τις ἀλλάξει κάκιον τοῦσθλοῦ παρεόντος·*

Η αναφορά του Θέογνη στην άσκηση της σοφίης του αποσκοπεί στο να δοθεί έμφαση στις λογικές και τις πρακτικές του δεξιότητες στην ποίηση, και όχι στην πρωτοτυπία του έργου του (εφόσον κάτι τέτοιο γίνεται με την σφραγίδα του, σύμφωνα με μια μερίδα μελετητών)<sup>36</sup>. Μάλιστα, απευθυνόμενος στον αποδέκτη της ελεγείας του, τον Κύρνο, αναφέρει πως θα του αποκαλύψει όλα όσα έμαθε από τους αγαθούς όταν ήταν μικρός: Σοὶ δ’ ἐγὼ εὖ φρονέων ὑποθήσομαι, οἶά περ αὐτός, / Κύρν’, ἀπὸ τῶν ἀγαθῶν παιῶν ἔτ’ ἐὼν ἔμαθον (στ. 26-27). Με άλλα λόγια, ποιητής θα του

---

<sup>36</sup> Η σφραγίδα του Θέογνη έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την φιλολογική έρευνα και έχουν προταθεί διάφορες ερμηνείες όσον αφορά την λειτουργία της στο συγκεκριμένο απόσπασμα. Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν πως η αναφορά στο όνομα του αποδέκτη της ελεγείας, του Κύρνου, είναι η πραγματική σφραγίδα που επικυρώνει την αυθεντικότητά της ως δημιούργημα του Θέογνη (βλ. Pratt (1995): 172), ενώ άλλοι πιστεύουν πως είναι το ίδιο το όνομα του ποιητή, σε μια προσπάθειά του να κερδίσει την υστεροφημία· η σφραγίδα σε αυτή την περίπτωση, χρησιμεύει στο να δώσει μια ταυτότητα στο ποιητικό του έργο, όχι όμως να το προστατεύσει από την λογοκλοπή και την πλαστογραφία. Βλ. Ford (1985): 85, βλ. επίσης Pratt (1995): 172.



γνωστοποιήσει αυτά που έχει ακούσει από άλλους, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως η σφρηγίς δεν επικυρώνει την αυθεντικότητα, την γνησιότητα του λόγου που ο ίδιος εκφέρει. Η σοφία του ποιητή, δηλαδή η δεξιοτεχνία του, δεν έγκειται στην δημιουργία ενός νέου, καινοτόμου ποιητικού λόγου, αλλά στην επιθυμία του να μιλήσει εύληπτα και κατανοητά στον αποδέκτη και προπαντός από θέση κύρους.<sup>37</sup>

### **Γ: Το δεύτερο και τρίτο βιβλίο της Πολιτείας: οι απαρχές της κριτικής.**

Οι αρχαϊκοί ποιητές συνεπώς, διατηρούν μια αρκετά εξισορροπημένη αντίληψη όσον αφορά την ποιητική δημιουργία, καθώς δίνουν την ίδια βαρύτητα στην θεία αρωγή, που λαμβάνουν μέσω της έμπνευσης, και την προσωπική τους συμβολή. Όπως έχουμε δει προηγουμένως, η θεωρία της ποιητικής μανίας αποτελεί δημιούργημα της φιλοσοφικής σκέψης του 5<sup>ου</sup> αι., λόγω της σταδιακής εξασθένησης του προφορικού χαρακτήρα της ποίησης και της μετουσίωσης των παιδευτικών της σκοπιμοτήτων στην μορφή του πεζού λόγου. Ο θεατρικός χαρακτήρας της ποιητικής παράστασης γίνεται αντικείμενο δριμείας κριτικής από τον Πλάτωνα στους πρώιμους του διαλόγους, καθώς δυσχεραίνει τις προσπάθειες του κοινού να συλλάβει το βαθύτερό της νόημα (*Ιων*, 530 c-d). Όμως, μια ποιητική παράσταση δεν μαγνητίζει το ενδιαφέρον των ακροατών μονάχα με την σκηνοθεσία της, αλλά κυρίως με τον πολλαπλό κατοπτρισμό ανθρωπίνων συναισθημάτων και συμπεριφορών που παρουσιάζει. Το κοινό προχωρεί ανεπαίσθητα στην συναισθηματική ταύτιση με τους πρωταγωνιστές της εκάστοτε σκηνής, με αποτέλεσμα να αναπαράγει μέσα του κάθε αίσθημα και κάθε ηθική συμπεριφορά που προβάλλεται κατά την διάρκειά της. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο οι ποιητικές παραστάσεις, σύμφωνα με τον Πλάτωνα (*Νόμοι* 817c), συμπεριλαμβανομένων των τραγωδιών, χαρακτηρίζονται ως δημαγωγικές.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Βλ. Ford (1985): 82-83.

<sup>38</sup> Βλ. Ford (2002)<sup>2</sup>: 82-83.

Στον διάλογο που έχουμε εξετάσει προωύτερα, τον *Ιωνα*, είχαμε δει τον τρόπο με τον οποίο επιδρά ο θεατρικός χαρακτήρας της παράστασης στην ψυχή (κυρίως) του πομπού. Προκειμένου όμως να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ταράζει την αρμονία της ψυχής του κοινού που την παρακολουθεί, θα πρέπει να ανατρέξουμε στην *Πολιτεία*, όπου η επίθεση του φιλοσόφου κατά της ποίησης λαμβάνει μεγαλύτερες και σοβαρότερες διαστάσεις. Στα βιβλία που πρόκειται να εξετάσουμε λεπτομερώς (δεύτερο, τρίτο και δέκατο), θα διαπιστώσουμε πως δεν γίνεται καμιά αναφορά στο θέμα της έκστασης και του παραλογισμού, καθώς η ποιητική τέχνη φιλτράρεται πια, με όρους οντολογικούς και γνωσιολογικούς· η ποίηση μαζί με την αδελφική της τέχνη, την ζωγραφική, αποκλείονται από το σώμα της υγιούς *Πολιτείας* ως μιμητικές τέχνες, καθώς απέχουν τρεις βαθμούς από την αλήθεια και την γνώση.

### **i) Μίμηση: οι πρώτες αναφορές του όρου στην *Πολιτεία***

Προτού η έννοια της μίμησης γίνει αντικείμενο ενδελεχούς εξέτασης από τον Σωκράτη και τον Αδείμαντο στο πλαίσιο της *λέξεως*, αξίζει να δώσουμε προσοχή σε δύο άλλες εμφανίσεις της που πραγματοποιούνται στο τέλος του δεύτερου και στην αρχή του τρίτου βιβλίου της *Πολιτείας*. Όπως θα δούμε στην συνέχεια, οι εν λόγω αναφορές προετοιμάζουν το έδαφος για την δριμύτατη κριτική που ασκείται στο δέκατο βιβλίο κατά της ποίησης και της ζωγραφικής ως μιμητικών τεχνών, αφού και στις δύο περιπτώσεις, ο όρος εμφανίζεται με την έννοια της “κακής αναπαράστασης”.

Η πρώτη ρητή εμφάνιση του όρου πραγματοποιείται στο 373 b-c1, όταν ο Σωκράτης περιγράφει, κατόπιν επιθυμίας του Γλαύκωνα, την οργάνωση μιας αβροδίατης και νοσώδους πόλης, την οποία αποκαλεί *φλεγμίνουσα* (372 e8): *Οὐκοῦν μείζονά τε αὖ τὴν πόλιν δεῖ ποιεῖν· ἐκείνη γὰρ ἢ ὑγιεινὴ οὐκέτι ἰκανή, ἀλλ’ ἤδη ὄγκου ἐμπληστέα καὶ πλήθους, ἃ οὐκέτι τοῦ ἀναγκαίου ἕνεκά ἐστιν ἐν ταῖς πόλεσιν, οἷον οἳ τε θηρευταὶ πάντες οἳ τε μιμηταί, πολλοὶ μὲν οἱ περὶ τὰ σχήματά τε καὶ*

*χρώματα, πολλοὶ δὲ οἱ περὶ μουσικὴν, ποιηταὶ τε καὶ τούτων ὑπηρεταί, ῥαψωδοί, ὑποκριταί, χορευταί, ἐργολάβοι, σκευῶν τε παντοδαπῶν δημιουργοί, τῶν τε ἄλλων καὶ τῶν περὶ τὸν γυναικεῖον κόσμον.*

Ὅπως γίνεται κατανοητό, ἡ ἔννοια τῆς μίμησης βαρύνεται ἀπὸ τὴν πρώτη κιάλας ἐμφάνισή τῆς με ἀρνητικὴ χροιά, ἀπὸ τὴν στιγμή που ἡ περιγραφή τῆς φλεγμαιοῦσης πόλης περιλαμβάνει καὶ στηρίζεται ἐξ ολοκλήρου σε μιὰ σωρεία μιμητικῶν δραστηριοτήτων, οἱ ὁποῖες τὴν οδηγοῦν σε μιὰ σταδιακὴ ἀποσύνθεση. Τέχνες ὅπως ἡ ποίηση, ἡ ραψωδία, ἡ υποκριτικὴ, ὁ χορὸς, τὶς ὁποῖες ἔχουμε συναντήσει προηγουμένως στὴν εἰκόνα τοῦ μαγνήτη στὸν *Ἴωνα* (533 d3–e6, βλ. ἐπίσης 535 e8–536 b3) ἐπανεμφανίζονται σε αὐτὸ τὸ ἀπόσπασμα, γεγονός που δηλώνει πως ἡ σκέψη καὶ γενικότερα ἡ στάση τοῦ Πλάτωνα ἀπέναντί τους παραμένει σταθερὴ καὶ ἀναλλοίωτη ἀπὸ τὴν περίοδο τῶν πρωιμότερῶν τοῦ διαλόγων.

Ὁ Σωκράτης ὠστόσο, ἐξηγεῖ τὸν λόγο γιὰ τὸν ὁποῖο ἔχει συγκαταλέξει τὶς ἐν λόγω τέχνες στὸ σῶμα τῆς φλεγμαιοῦσης πόλης στὴν ἀνάλυση τῆς δομῆς τῆς παιδείας τῶν Φυλάκων. Ξεκινώντας τὴν διερεύνησή του ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῶν ψευδῶν λόγων, ἀναφέρει στὸ 377 d5–10 πως οἱ μῦθοι δὲν ψεύδονται ὁμορφα οὔτε σωστά, ὅσον ἀφορᾶ τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἥρωες (*μὴ καλῶς ψεύδονται*). Ἡ ἀκοσμία τους συνίσταται στὴν κατασκευὴ μιᾶς ἀνακριβούς καὶ ἀνάξιας εἰκόνας, ὅσον ἀφορᾶ τὸν χαρακτήρα τῶν θεῶν καὶ τῶν ἡρώων, με τὸν ποιητὴ νὰ ἐνεργεῖ ἀκριβῶς σαν τὸν ζωγράφο που τὰ ἔργα του δὲν φέρουν καμμιά ὁμοιότητα με τὸ ἀρχέτυπο· *ὅταν εἰκάζη τὶς κακῶς οὐσίαν τῶ λόγῳ, περὶ θεῶν τε καὶ ἡρώων οἰοί εἶσιν, ὥσπερ γραφεὺς μηδὲν εἰκότα γράφων οἷς ἂν ὅμοια βουληθῆ γράψαι* (377e1–3).

Μελετώντας τὸ παραπάνω ἀπόσπασμα, εἶναι ἀρκετὰ ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρήσει κανεὶς ὅτι ἀπὸ τὴν ἀφετηρία κιάλας τῆς πολεμικῆς ἐναντίον τῆς ποίησης, ὁ Πλάτων τὴν συνδέει με τὸ ρῆμα *εἰκάζω*, που σημαίνει “ἀναπαριστῶ”, “ἀπεικονίζω”. Ἡ ἐν λόγω σύνδεση ἀποκαλύπτει πως ὁ φιλόσοφος ἀντιλαμβάνεται τὴν ποιητικὴ παραγωγὴ ὡς μιὰ διαδικασία κατασκευῆς ὁμοιωμάτων, ἀντικειμένων δηλαδὴ καὶ συμπεριφορῶν που ἀποτελοῦν ἀντίγραφα τῶν πραγματικῶν. Μάλιστα,

ο Σωκράτης υπογραμμίζει πως πρόκειται για κακοφτιαγμένα αντίγραφα (*εικάζη τις κακῶς*) από την στιγμή που δεν φέρουν καμιά ομοιότητα με το αρχέτυπό τους, και για τον λόγο αυτό πρέπει να απομακρυνθούν οριστικά από την παιδεία των Φυλάκων. Αν και βρισκόμαστε ακόμη σε ένα αρχικό στάδιο, τέτοιου είδους ενδείξεις αναμφίβολα προετοιμάζουν το έδαφος για την δριμύτατη κριτική που θα ασκήσει ο Πλάτων στο δέκατο βιβλίο κατά της ποίησης και της ζωγραφικής, παρόλο που δεν γίνεται ακόμη λόγος για την απόστασή τους από την αλήθεια και την γνώση.

Η ιδέα της κατασκευής ενός ομοιώματος από την εικόνα ενός αρχέτυπου είναι εμφανής και στην μακροσκελή επιχειρηματολογία που ακολουθεί αναφορικά με την αληθινή φύση των θεών (377 e6-392 c6), παρόλο που η έννοια της μίμησης υποβάλλεται μέσω της προσηγηθείσας κατηγοριοποίησης των ποιητών στους μιμητάς στο παράδειγμα της φλεγμαινούσης πόλης. Μυθικές αφηγήσεις όπως ο ευνουχισμός του Κρόνου από τον Δία (377 e6- 378a6), η φυλάκιση της Ήρας από τον Ήφαιστο (378 d3) και η κατακρήμνιση του τελευταίου από τον Όλυμπο, από τον πατέρα του τον Δία (378 d3-4), όπως επίσης και αυτές που μνημονεύουν τους πολέμους και τις αντιπαλότητες των θεών (378 d5), αποτελούν για τον Σωκράτη τα “κακοφτιαγμένα ψεύδη” των ποιητών, καθώς προβάλλουν μια ανήθικη και προσβλητική εικόνα για τους θεούς. Ο μεγαλύτερος φόβος του Σωκράτη είναι μήπως τέτοιες ιστορίες χρησιμεύσουν ως ηθικό άλλοθι για ανάλογη συμπεριφορά στην ανθρώπινη κοινωνία, και για τον λόγο αυτό επιλέγει να τις απομακρύνει οριστικά από την παιδεία των Φυλάκων. Ο Ευθύφρων, για παράδειγμα, είχε ασκήσει δικαστική δίωξη στον ίδιο του τον πατέρα, έχοντας παραδειγματιστεί από τον μύθο του Κρόνου και του Δία που μνημονεύει η ησιόδεια *Θεογονία* (Ευθ. 5e2-6a5, Πολ. 378a1-6). Τέτοιου είδους αφηγήσεις κρίνεται απαραίτητο να απομακρυνθούν από την παιδεία των Φυλάκων, ακόμη και στην περίπτωση που ερμηνεύονται αλληγορικά ή έχουν συμβεί στην πραγματικότητα (378 d3-e7), επειδή οι νέοι δεν είναι σε θέση να διακρίνουν τι είναι ορθό και τι λανθασμένο και οι γνώμες που ενστερνίζονται σε αυτή την ηλικία γίνονται με την πάροδο του χρόνου ανεξίτηλες.

Ως εκ τούτου, οι μυθικές αφηγήσεις που θα διανθίσουν την παιδεία της ιδανικής Πολιτείας πρέπει να αποτελούν ένα μέσο μετάδοσης ηθικών και θρησκευτικών αληθειών, προκειμένου να εξασφαλιστεί η ηθική καλλιέργεια των μελλοντικών πολιτών, αλλά και σε ένα ευρύτερο επίπεδο, η ευνομία στην πόλη. Ο φιλόσοφος προχωρεί με μεγάλη τόλμη στην ισοπέδωση μιας ολόκληρης θρησκευτικής παράδοσης για να αναγείρει μια νέα, ανόθευτη από τις κακοήθειες των ποιητών. Έτσι, προτείνει δύο θεολογικούς τύπους οι οποίοι θα αποτελέσουν τις κατευθυντήριες γραμμές για την σύνθεση των νέων μυθικών αφηγήσεων· αφενός την αστείρευτη αγαθότητα του θεού (379 c2-7), αφετέρου δε την σταθερή και αμετάβλητη μορφή του (383 a2-6). Ο στόχος του Σωκράτη είναι να φέρει τους νέους κοντά στην αληθινή φύση των θεών, αποτρέποντας κατ' αυτό τον τρόπο το θρόνιασμα του *ἀληθοῦς ψεύδους* στην ψυχή τους· *ἀλλὰ μὴν ὀρθότατά γ' ἂν, ὃ νυνδὴ ἔλεγον, τοῦτο ὡς ἀληθῶς ψεῦδος καλοῖτο, ἢ ἐν τῇ ψυχῇ ἄγνοια ἢ τοῦ ἐψευσμένου: ἐπεὶ τό γε ἐν τοῖς λόγοις μίμημά τι τοῦ ἐν τῇ ψυχῇ ἐστὶν παθήματος καὶ ὕστερον γεγονός ἐῖδωλον, οὐ πάνυ ἄκρατον ψεῦδος* (382b7-c1).

Παρατηρούμε λοιπόν πως η έννοια της μίμησης κάνει σε αυτό το σημείο την δεύτερη ρητή της εμφάνιση μετά το παράδειγμα της φλεγμαινούσης πόλης, έχοντας γί ακόμη μια φορά επιβαρυνθεί με αρνητική σημασία. Το *ἐν τοῖς λόγοις [ψεῦδος]* δεν αποτελεί τίποτα άλλο παρά τα ποιήματα που προβάλλουν μια ανίερη εικόνα των θεών και των ηρώων, σαν αυτά του Ομήρου και του Ησιόδου, η οποία αποκλίνει μακράν από την πραγματική τους φύση<sup>39</sup>. η μίμηση, σε αυτή την περίπτωση, κάνει την εμφάνισή της με την έννοια της “αναπαράστασης”, έτσι όπως αυτή εμφανίζεται στο δέκατο βιβλίο, καθώς προμηνύεται η απόσταση ανάμεσα στις πραγματικές συμπεριφορές και ενέργειες των θεών και των ηρώων, αφενός, και στα είδωλα που φτιάχνουν οι ποιητές, αφετέρου. Μάλιστα, εάν προχωρήσουμε λίγο παρακάτω, θα διαπιστώσουμε πως ο Πλάτων προσφέρει μια αιτιολογία για την ύπαρξη τέτοιων παρερμηνειών· *διὰ τὸ μὴ εἶδέναι ὅπη τὰληθῆς ἔχει περὶ τῶν*

---

<sup>39</sup> Βλ. Else (1986): 22

παλαιῶν, ἀφομοιοῦντες τῷ ἀληθεῖ τὸ ψεῦδος ὅτι μάλιστα, οὕτω χρήσιμον ποιούμεν (382 d1-3). Εάν εξαιρέσουμε το πρώτο πρόσωπο πληθυντικού (το οποίο, κατά τον Else<sup>40</sup> αναφέρεται στο σύνολο των ανθρώπων) φαίνεται καθαρά πως οι ποιητές συνθέτουν και διαδίδουν τις ανακρίβειες σχετικά με τους θεούς και τους ήρωες, επειδή δεν γνωρίζουν την αληθινή τους φύση, και ο λανθασμένος τρόπος με τον οποίο την αντιλαμβάνονται οδηγεί αναπόφευκτα στην παραγωγή κακών αντιγράφων. Ενώ λοιπόν οι ποιητές βρίσκονται διαρκώς σε μια κατάσταση πλάνης και άγνοιας, ο Σωκράτης, από την άλλη, μαζί με τον Αδείμαντο θα χρησιμοποιήσουν τους θεολογικούς τύπους που μόλις έχουν προταθεί για να “μπολιάσουν το ψέμα με όσο το δυνατόν περισσότερη αλήθεια,” προκειμένου να δημιουργήσουν για το καλό της Πολιτείας, τα “γενναία ψεύδη”.

## **ii) Τα ψεύδη των ποιητών στην Πολιτεία: η ηθική αντιμετώπιση του ζητήματος.**

Μέχρι στιγμής, έχουμε δει πως οι δύο πρώτες ρητές αναφορές στην μίμηση, παρόλο που εντοπίζονται σποραδικά στην φιλοσοφική συζήτηση, λαμβάνουν αρνητική χροιά. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε παρατηρήσει πως ο όρος εμφανίζεται με την έννοια της “απομίμησης”, της εσφαλμένης αναπαράστασης, γεγονός που προετοιμάζει το έδαφος για την δριμύτατη κριτική που θα ασκηθεί στο δέκατο βιβλίο εις βάρος την ποίησης και της ζωγραφικής ως μιμητικών τεχνών.

Έχοντας ολοκληρώσει την εξέταση του περιεχομένου της ηθικής παιδείας, ο Σωκράτης έρχεται να θέσει προς έρευνα τον τρόπο και την μεθοδολογία διδασκαλίας αυτού του ήθους που ο ίδιος έχει διακηρύξει. Προκειμένου δε οι παιδαγωγοί να φέρουν εις πέρας το έργο τους σε αυτό τον σκοπό, τίθεται το ερώτημα εάν η πλέον κατάλληλη μέθοδος είναι η “απλή διήγηση”, η “μίμηση” ή η “ανάμειξη αυτών των δύο μορφών” (άπλη διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι’ ἀμφοτέρων, 392 d5-6). ο έντονος προβληματισμός που δημιουργείται στον Αδείμαντο

---

<sup>40</sup> Βλ. Else (1986): 22-23

από την αναφορά αυτών των τεχνικών όρων (αντίδραση που μαρτυρεί την άγνοιά του ως προς το περιεχόμενό τους, 392d7) υποχρεώνουν τον Σωκράτη να τους αποσαφηνίσει. Έχοντας λοιπόν, ως σημείο αναφοράς τους εναρκτήριους στίχους της *Ιλιάδας* (A 12-16), εξηγεί πως με τον όρο “απλή διήγηση” εννοεί την αφήγηση των γεγονότων σε πλάγιο λόγο, όταν δηλαδή ο ποιητής μιλάει με την δική του φωνή στο έργο του (393a6-7), ενώ με τον όρο “μίμηση” εννοεί την χρήση του ευθέως λόγου από τον ποιητή, όταν δηλαδή εξομοιώνει τον τρόπο έκφρασής του με εκείνην των ηρώων του (393 c1-3). Μάλιστα, για να αναδείξει την διαφορά μεταξύ των δύο αυτών αφηγηματικών μορφών, ο Σωκράτης απαγγέλλει σε απλή διήγηση (και χωρίς μέτρο, καθώς παραδέχεται την έλλειψη του ποιητικού του ταλέντου, *οὐ γάρ εἰμι ποιητικός* 393 d8) ορισμένους ιλιαδικούς στίχους, εικάζοντας ότι με τον ίδιο τρόπο θα τους απήγγελλε και ο Όμηρος, εάν δεν χρησιμοποιούσε την μίμηση (393 d8- 394 a7). Όμως μέσω αυτής της ενέργειας, ο Σωκράτης στην ουσία μιμείται τον Όμηρο, παρόλο που φροντίζει να καταστήσει σαφές πως το κάνει για λόγους ευκρίνειας (*ἵνα δὲ μὴ εἴπῃς ὅτι οὐκ αὖ μανθάνεις, ὅπως ἂν τοῦτο γένοιτο ἐγὼ φράσω*, 393 d 2-3). Η ιλιαδική “εκδοχή” του φιλοσόφου, συγκρινόμενη με την ομηρική, παρουσιάζεται αρκετά πιο άχαρη και ανέκφραστη, γεγονός που, την ίδια ώρα αναδεικνύει την σπουδαιότητα που διαδραματίζει στην ομηρική ποίηση η εν λόγω αφηγηματική τεχνική.<sup>41</sup>

Μέσα από την παράφραση των ιλιαδικών στίχων, ο Σωκράτης δεν ενδιαφέρεται απλώς να εξετάσει την διήγηση και την μίμηση ως αφηγηματικά φαινόμενα, αλλά κυρίως να υπογραμμίσει τις ηθικές διαστάσεις με τις οποίες επιβαρύνονται. Ήδη από την αρχή της συζήτησης, η μίμηση δεν αντιμετωπίζεται ως μια απλή αφηγηματική τεχνική, αλλά ως ένα φαινόμενο που επιφέρει αναπόφευκτα την συναισθηματική ταύτιση του μιμητή με το αντικείμενό του (393c5-6). Εξάλλου, έχουμε δει προηγουμένως την ψυχολογική διάθεση του Ίωνα να μεταβάλλεται ανάλογα με τον συναισθηματισμό της κάθε σκηνής που αναπαριστά, παρασέρνοντας μαζί του και το κοινό (*Ἴων*, 535 b2-c8, e1-3). Όταν

---

<sup>41</sup> Βλ. Else (1986): 25

απαγγέλλει, λ.χ. την σκηνή του θρήνου για τον νεκρό Έκτορα, η μίμηση δεν περιορίζεται μονάχα στα λόγια του Πριάμου, της Εκάβης και της Ανδρομάχης, αλλά συγχρόνως επεκτείνεται και σε γενικότερες συμπεριφορές, μετατρέποντας, έτσι, τον εαυτό του πότε σε άτυχο πατέρα, πότε στην μητέρα και πότε στην σύζυγο<sup>42</sup>. Την ίδια επικριτική στάση απέναντι στην μίμηση συμπεριφορών συναντάμε και στην *Πολιτεία*, μόνο που αυτή την φορά δεν γίνεται λόγος για έκσταση και παραλογοισμό. Στην προκειμένη περίπτωση, ο Πλάτων εμβαθύνει σε αυτό το θέμα διαπιστώνοντας ρητά μια “μεταμόρφωση” του μιμητή, που εν ολίγοις οδηγεί στην στέρηση της ατομικής του ταυτότητας: το να μιλά κανείς προσποιούμενος πως είναι κάποιος άλλος, στην ουσία γίνεται αυτό το άτομο, με αποτέλεσμα να υιοθετεί τον τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς του. Ο Όμηρος μιλάει σαν να είναι πραγματικά ο Χρύσης (ώς Χρύσης γενόμενος, 393 d5-6) και βάσει της ίδιας λογικής “μεταμορφώνεται” στον ήρωα του οποίου εκφέρει τα λόγια κάθε φορά, είτε αυτός είναι, για παράδειγμα, ο πολυμήχανος Οδυσσεάς ή ο Αγαμέμνων. Βέβαια, το γεγονός αυτό σύμφωνα με τον Πλάτωνα, έχει ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα την δημιουργία ψευδαισθήσεων και εσφαλμένων εντυπώσεων στο κοινό, όσον αφορά το πραγματικό πρόσωπο που μιλά (πειράται ἡμᾶς ὅτι μάλιστα ποιῆσαι μὴ Ὅμηρον δοκεῖν εἶναι τὸν λέγοντα, 393 a4- b2)<sup>43</sup>. Ο Όμηρος βέβαια, δεν γίνεται στ’ αλήθεια Χρύσης, αλλά προσπαθεί να πείσει το κοινό του πως είναι αυτός μιλώντας και υιοθετώντας τα λόγια και τις σκέψεις του.

Κατά συνέπεια, η σαγήνη που εκπέμπεται στις ψυχές των ακροατών από την εν λόγω αφηγηματική τεχνική, εγείρει τις ανησυχίες του φιλοσόφου, ο οποίος σπεύδει ευθύς να επισημάνει τις επιζήμιες της διαστάσεις. Ειδικότερα, ο τρόπος με τον οποίο επιλέγει να την αντιμετωπίσει στην *Πολιτεία*, μας οδηγεί στο εξής ερώτημα: μήπως, στην αντίληψη του Πλάτωνα, ο Όμηρος και οι λοιποί ποιητές είναι εν δυνάμει γητευτές που σαγηνεύουν με διάφορα αφηγηματικά τεχνάσματα το κριτικό πνεύμα των ακροατών; Το σίγουρο είναι πως ο φιλόσοφος σε καμιά περίπτωση δεν αποκαλεί ρητά τον Όμηρο γόη. Ωστόσο, υπάρχουν φορές που

---

<sup>42</sup> Βλ. Murray (1996): 122

<sup>43</sup> Προβλ. Else (1986): 24-25



ταυτίζει την δύναμη της ποίησης με την μαγεία, καλώντας μας εμμέσως πλην σαφώς να την δούμε ως τέτοια. Όταν στο 602d1-4 για παράδειγμα, γίνεται λόγος για τα διάφορα τεχνάσματα της ζωγραφικής, τα οποία ξεγελούν την όραση δημιουργώντας ψευδαισθήσεις του βάθους και του ύψους – γεγονός που επεκτείνεται αναλογικά στην περίπτωση της αδελφικής της τέχνης της ποίησης, με την δημιουργία των ακουστικών εντυπώσεων (πότερον, ἦν δ' ἐγώ, ἢ κατὰ τὴν ὄψιν μόνον, ἦ καὶ κατὰ τὴν ἀκοήν, ἦν δὴ ποίησιν ὀνομάζομεν; 603b9-c2)-, ο Σωκράτης χρησιμοποιεί λέξεις που προέρχονται από τον χώρο της μαγείας προκειμένου να υπογραμμίσει την σαγήνη που ασκούν στο κατώτερο μέρος της ψυχής (*ὧ δὴ ἡμῶν τῷ παθήματι τῆς φύσεως ἢ σκιαγραφία ἐπιθεμένη γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει, καὶ ἡ θανματοποιία καὶ αἱ ἄλλαι πολλαὶ τοιαῦται μηχαναί*). Η ποίηση και η ζωγραφική εξισώνονται με την ταχυδακτυλουργία (*θανματοποιία*) καθώς παράγουν φαινόμενα τα οποία απέχουν μακρὰν από την αλήθεια.<sup>44</sup>

Έχοντας αναδείξει τον ύπουλο τρόπο με τον οποίο επιδρά η μίμηση στην ανθρώπινη ψυχολογία, ο Σωκράτης θέτει επί τάπητος το κρίσιμο ερώτημα: πρέπει τελικά οι φύλακες να βλέπουν προς την μίμηση ή όχι; Αυτό που τον προβληματίζει κυρίως είναι η ποικιλομορφία και η πολλαπλότητα που υπάρχουν στην καρδιά του όρου, οι οποίες αντιβαίνουν στην βασικότερη αρχή της δικαιοσύνης: το κάθε άτομο από την φύση του μόνο ένα επάγγελμα μπορεί να ασκήσει με επιτυχία, ενώ, εάν ακολουθήσει πολλά, τότε η αποτυχία του είναι βέβαιη (394 e1-6). Μάλιστα, φοβάται την περίπτωση που οι Φύλακες εθιστούν στην μίμηση και καταλήξουν να ασχολούνται με άλλα επαγγέλματα πέραν του δικού τους, γιατί, “εάν οι μιμήσεις αρχίσουν από την παιδική ηλικία και συνεχιστούν μετά για αρκετό καιρό, τότε μετατρέπονται σε συνήθειες και ἔξεις φυσικές του σώματος, της φωνῆς και του

---

<sup>44</sup> Ακόμη και στην περίπτωση που οι πολίτες της Καλλίπολης έρθουν σε επαφή με την απορριπτέα μορφή της ποίησης, τότε θα πρέπει να την αντικρούουν με μια *ἐπωδή*, όπως λέει χαρακτηριστικά ο Σωκράτης (σαν να είναι η ποίηση ένα είδος μαγείας), και επιθυμεί να μην την παίρνουν στα σοβαρά γιατί είναι κάτι που μόλις έχει αγγίξει την αλήθεια (Πολ. 608 a1-5. Βλ. επίσης 595b5-7, 607 c3-d1).

λογισμού” (395 d1-5). Μια ενδεχόμενη αποδοχή της εν λόγω αφηγηματικής τεχνικής θα γινόταν υπό συγκεκριμένους όρους, οι οποίοι θα ήταν συμβατοί με τους κανόνες ηθικής που έχουν μέχρι στιγμής προταθεί. Πράγματι, ο Σωκράτης και ο Αδείμαντος καταλήγουν στο συμπέρασμα πως η μίμηση θα έχει θέση στην παιδεία της Πολιτείας μόνο στην περίπτωση που τα πρότυπα θα είναι ευσεβή, ανδρεία και θαρραλέα, ούτως ώστε να επιδρούν ευεργετικά στο ήθος και στον χαρακτήρα των Φυλάκων. Μάλιστα, ο φιλόσοφος αναφέρει χαρακτηριστικά πως “όταν ένας σωστός άνθρωπος φτάσει να διηγείται την φράση ή την πράξη ενός ευγενικού ανθρώπου, θα έχει την διάθεση να την παρουσιάσει σαν ο ίδιος να ήταν εκείνος ο άξιος άνθρωπος και δεν θα ντραπεί γι’ αυτή την μίμηση” (396c5-d3)<sup>45</sup>. Απεναντίας, αποθαρρύνει την μίμηση προτύπων που δεν προσφέρουν κανένα ηθικό και πρακτικό όφελος, όπως είναι για παράδειγμα οι κακοί και δειλοί άντρες, οι γυναίκες που θρηνούν γιατί προβάλλουν συμπεριφορές που δεν αρμόζουν στον γενναίο χαρακτήρα των Φυλάκων (395e7- 396a7).

Ωστόσο, ως ορθή μέθοδος διδασκαλίας κρίνεται η ανάμεικτη αφηγηματική τεχνική, με την μίμηση όμως, να κατέχει το μικρότερο δυνατό μέρος (396e4-8). Μέσα από αυτή την ενέργεια, παρατηρούμε πως ο Πλάτων δεν προσπαθεί απλώς να την περιορίσει σε ελάχιστα και αξιόλογα πρότυπα, αλλά να την κρατά γενικότερα μειωμένη, κυρίως λόγω της ποικιλομορφίας που εξ ορισμού περιλαμβάνει (397d10-e2). Όμως, το όλο αρνητικό κλίμα που έχει διαμορφωθεί από τις πρώτες κίολας αναφορές της δεν μας επιτρέπει να επαναπαυτούμε μονάχα με αυτή την αιτιολογία: ο Σωκράτης έχει αφήσει υπόνοιες για περισσότερες αρνητικές προεκτάσεις του όρου, πέρα απ’ αυτές που έχει εντοπίσει στο επίπεδο της λέξεως, οι οποίες θα αναλυθούν στο δέκατο βιβλίο.

---

<sup>45</sup> Μετάφραση: Σκουτερόπουλος (2002): 203

## Δ: “Ut pictura poesis” (Ορ. *Ars Poetica*, 361)

Μέχρι στιγμής, έχουμε δει την ποίηση να συνδέεται με την διαμόρφωση του χαρακτήρα μέσω της έξεως· ο Σωκράτης κρατά σε απόσταση τους “αναξιοπρεπείς” χαρακτήρες των κωμωδιών και των τραγωδιών, καθώς αποτελούν λανθασμένα πρότυπα προς μίμηση. Αντιθέτως, η επανεξέταση της μίμησης στο δέκατο βιβλίο μέσα από μια μεταφυσική προοπτική (έχει παρέλθει η συζήτηση αναφορικά με την ύπαρξη του κόσμου των Ιδεών) φέρνει στο φως περισσότερες αφορμές για να εκδιωχθούν οι μιμητικές τέχνες από το σώμα της υγιούς Πολιτείας. Ο Σωκράτης αυτή την φορά δεν θέτει στο προσκήνιο – αν και μετά βίας ξεχνά- την μίμηση “παθών” από την τραγωδία και την κωμωδία (595b 3-c3), αλλά δίνει έμφαση στην δύναμη της ποίησης να κοινωνεί στο ευρύτερο σύνολο τις ηθικές και θρησκευτικές αξίες, χωρίς ωστόσο να βρίσκεται κοντά στην γνώση και την αλήθεια.

Προτού περάσουμε στην περαιτέρω ανάλυση, θεωρώ χρήσιμο να προσεγγίσουμε αρχικά το γενικότερο πλαίσιο της συζήτησης προκειμένου να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο κτίζονται οι γέφυρες με τις δύο πρώτες αναφορές στην έννοια της μίμησης (373 b-c1, 382b7-c1). Καταρχάς, το πρόσωπο που αποτελεί τον συνομιλητή του Σωκράτη στα εν λόγω αποσπάσματα είναι ο Γλαύκων, ο οποίος πρωταγωνιστεί και στην καταδίκη των μιμητικών τεχνών στο δέκατο βιβλίο. Ο Γλαύκων θυμίζουμε, είχε προτείνει την σύσταση της φλεγμαινούσης πόλης αντιδρώντας στην δημιουργία της *ύγιους* (ή αλλιώς, της “πόλης των γουρουνιών” όπως χαρακτηριστικά την αποκαλεί, 372d4-5). Μάλιστα, όταν ειρωνεύεται την λιτοδίαιτη ζωή των κατοίκων της, ο Γλαύκων εκφέρει την δική του άποψη για το πώς θα έπρεπε να ήταν· *ἄπερ νομίζεται, ἔφη: ἐπί τε κλινῶν κατακεῖσθαι οἶμαι τοὺς μέλλοντας μὴ ταλαιπωρεῖσθαι, καὶ ἀπὸ τραπεζῶν δειπνεῖν, καὶ ὄψα ἄπερ καὶ οἱ νῦν ἔχουσι καὶ τραγήματα*, 372d7-e1).

Η φράση με την οποία επιλέγει να αρχίσει τον λόγο του (*ἄπερ νομίζεται*) δεν σηματοδοτεί μονάχα την μετάβαση από την περιγραφή της υγιούς πόλης στην *τρυφῶσα* αλλά συγχρόνως σκιαγραφεί έναν Γλαύκωνα που αδυνατεί να φανταστεί

την ζωή του, ακόμη και σε ένα θεωρητικό πλαίσιο, χωρίς τις ανέσεις που του προσφέρει το υψηλό κοινωνικό και οικονομικό του status. Μέσα από το συγκεκριμένο απόσπασμα διακρίνεται καθαρά το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για τα συμπόσια (γεγονός που ενισχύεται από τα λεγόμενα του Απολλόδωρου, *Συμπόσιο* 172a-173b), όπως επίσης και η τάση του να ενδίδει σε κάθε είδους υλικές και σωματικές απολαύσεις.<sup>46</sup>

Έχοντας μέχρι στιγμής αυτά τα δεδομένα, οδηγούμαστε αναπόφευκτα μπροστά σε ένα κρίσιμο ερώτημα: θα μπορούσε άραγε να θεωρηθεί τυχαία η συμμετοχή του Γλαύκωνα στην συζήτηση του δέκατου βιβλίου ή μήπως όχι; Εάν εξετάσουμε την *Πολιτεία* στο σύνολό της, διαπιστώνουμε πως μόνο στον Γλαύκωνα δίνεται η δυνατότητα να περιγράψει την σύνθεση μιας πόλης, πέραν απ' αυτή που δημιουργεί ο Σωκράτης. Το γεγονός πως η πόλη που οραματίζεται ένας αυριανός πολιτικός (ο Γλαύκων και ο Αδείμαντος, ως γνωστόν, ανήκουν στην αριστοκρατική τάξη της Αθήνας) οφείλει την ύπαρξή της στην διόγκωση των επιθυμιών και την αύξηση των υλικών αγαθών (οι οποίες αποτελούν στην ουσία ενδείξεις ισχύος του κατώτερου μέρους της ψυχής) ακούγεται πραγματικά ανησυχητικό για τον φιλόσοφο, που κύριο μέλημά του είναι να εναρμονίσει την ζωή του ανθρώπου με τα προστάγματα της Αλήθειας και του Αγαθού. Με άλλα λόγια, η φλεγμαίνουσα πόλη αποτελεί στην ουσία ένα καθρέφτισμα της ψυχής του δημιουργού της και μέσα από την σταδιακή μεταμόρφωσή της σε υγιή καθ' όλη την διάρκεια της συζήτησης επέρχεται αυτομάτως και η προοδευτική μεταβολή στον τρόπο σκέψης του Γλαύκωνα· ενώ είχε ονειρευτεί μια πόλη που θα στηρίζεται εξ ολοκλήρου στις μιμητικές τέχνες και τις ηδονές γύρω από την τροφή και την ερωτική πράξη<sup>47</sup>, μέσα από την συζήτηση με τον Σωκράτη αντιλαμβάνεται, αφενός, πως είναι απαραίτητη

---

<sup>46</sup> Βλ. Farness (2003): 102-103

<sup>47</sup> Σύμφωνα με τον Griswold (1981): 143, τα ανάκλιτρα (*κλίναι*) και τα τραπέζια (*τράπεζαι*) συμβολίζουν τις επιθυμίες της ερωτικής συνεύρεσης και του φαγητού, οι οποίες αφορούν το κατώτερο μέρος της ψυχής.

η κυριαρχία του λογιστικού και του θυμοειδούς μέρους της ψυχής του ατόμου έναντι του επιθυμητικού, προκειμένου να εγκαθιδρυθεί η σοφία στην πόλη (441c9-11, βλ. επίσης 442a4-b4) και, αφετέρου, κατανοεί την ζημιογόνο επίδραση των μιμητικών τεχνών, γι' αυτό τις απελαύνει οριστικά από το σώμα της υγιούς Πολιτείας. Μάλιστα, τις κλίνες και τα τραπέζια που αναφέρει ο Γλαύκων στην περιγραφή της τρυφώσης πόλης, τα χρησιμοποιεί επανειλημμένως ο Σωκράτης ως παραδείγματα στην επιχειρηματολογία του, προκειμένου να του καταστήσει σαφές τον βαθμό που απέχουν από την αλήθεια και την γνώση, είτε με την μορφή απλών κατασκευασμάτων, είτε εικαστικών αναπαραστάσεων. Ο ζήλος που δείχνει ο Γλαύκων για να ακούσει τον λόγο του Σωκράτη, σε συνδυασμό με την στωικότητα με την οποία δέχεται στην ψυχή του τα φιλοσοφικά διδάγματα, τον αναδεικνύουν σε έναν έξυπνο και φιλόδοξο συνομιλητή του Σωκράτη, αλλά και ως έναν άξιο αδελφό του Πλάτωνα. Βέβαια, ίσως σε αυτή του την προθυμία να κρύβεται ο δεύτερος λόγος που εμφανίζεται ως συνομιλητής του στο δέκατο βιβλίο· ο Σωκράτης πρόκειται να δώσει το τελειωτικό κτύπημα στον ακρογωνιαίο λίθο της ελληνικής κοινωνίας, την ποίηση, και χρειάζεται οπωσδήποτε στο πλευρό του έναν ισχυρό σύμμαχο<sup>48</sup>. Πράγματι, ο Γλαύκων καταλήγει να συμφωνήσει με την δριμύτατη κριτική που εξαπολύει ο Σωκράτης στον Όμηρο και τους λοιπούς ποιητές, κατανοώντας πως όλα όσα πρεσβεύουν, απέχουν μακράν από την γνώση και την αλήθεια.

Ας δούμε πιο προσεχτικά την επιχειρηματολογία. Ο Σωκράτης, από την αφετηρία του δέκατου βιβλίου επανέρχεται στο θέμα της ποίησης, επαινώντας την απόφαση που πήρε με τον Αδείμαντο να κρατήσουν μακριά από την πόλη τους τον μιμητικό της χαρακτήρα (595a5-8). Στην προσπάθειά του να δώσει μια απάντηση στο ερώτημα, τι είναι γενικά η μίμηση (595c7) - αν και μέσα από το παράδειγμα του καθρέφτη φαίνεται να την αντιλαμβάνεται ως μια διαδικασία κατασκευής ειδώλων (596d8-e4, βλ. επίσης *Σοφιστής*, 265a-b)- στρέφει αρχικά την προσοχή του Γλαύκωνα

---

<sup>48</sup> Για την καταλληλότητα του Γλαύκωνα και του Αδείμαντου ως συνομιλητών του Σωκράτη στην *Πολιτεία*, βλ. Petraki (2011): 26-29, Farness (2003): 103.

στον κόσμο των Ιδεών και συγκεκριμένα στην ιδεατή μορφή του ανάκλιτρου και του τραπεζιού (596b3-4).

Ο Σωκράτης επισημαίνει πως υπάρχουν τρία διακριτά επίπεδα με τα οποία μπορεί κανείς να κατανοήσει ένα αντικείμενο, στα οποία αντιστοιχούν τρεις τρόποι κατασκευής. Στο πρώτο επίπεδο είναι οι ιδεατές μορφές των εν λόγω αντικειμένων, άφθαρτες και αναλλοίωτες και με αληθινή υπόσταση, οι οποίες έχουν κατασκευαστεί απ' τον θεό. Το δεύτερο καταλαμβάνουν τα ίδια τα αντικείμενα τα οποία έχει δημιουργήσει ο τεχνίτης (έχοντας στραμμένο το βλέμμα προς τις Ιδέες), ενώ στο τρίτο επίπεδο υπάρχουν οι εικαστικές τους απεικονίσεις, φιλοτεχνημένες απ' τον ζωγράφο. Εάν το ίδιο το ανάκλιτρο, ως υλικό κατασκεύασμα, εμφανίζεται να "παρασιτεί" στην αληθινή υπόστασή του, απέχοντας μια βαθμίδα απ' αυτήν, τότε το μεγαλύτερο πρόβλημα έγκειται στην εικαστική του αναπαράσταση· ο ζωγράφος δεν έχει για πρότυπό του την ιδεατή μορφή του ανακλίντρου, αλλά το ίδιο το ανάκλιτρο ως κατασκεύασμα· το βλέμμα του δηλαδή, δεν είναι στραμμένο στην αλήθεια αλλά στην φαινομενικότητα. Εάν η ιδεατή μορφή, συνεπώς, διεκδικεί τον τίτλο της αλήθειας, τότε αυτά που αναπαριστούν οι ζωγράφοι και οι πάσης φύσεως καλλιτέχνες (συμπεριλαμβανομένων των ποιητών) είναι ειδώλων είδωλα, που απέχουν τρεις βαθμούς από την αλήθεια των Ιδεών (596b-598d).

Για να είμαστε πιο ακριβείς, ο Σωκράτης ουδέποτε αναφέρει ρητά, ούτε υπονοεί πως οι ζωγράφοι μιμούνται δουλικά το αντικείμενο του τεχνίτη. Αυτή η εντύπωση, όπως παρατηρεί ο Ferrari<sup>49</sup>, έχει δημιουργηθεί παραπλανητικά από την σύγκριση του ζωγράφου με κάποιον που περιφέρει έναν καθρέφτη (596c2-9) και από την αναφορά του στους *παῖδας* και τους *ἄφρονες* ανθρώπους, οι οποίοι συγχέουν τις εικαστικές μορφές στα έργα ζωγραφικής με τις πραγματικές, όταν τις βλέπουν εξ αποστάσεως (598c1-4). Αυτό που αναφέρει ο Σωκράτης είναι πως όταν ο ζωγράφος μιμείται τα δημιουργήματα των τεχνιτών, το κάνει χωρίς να κοιτάζει το πώς πραγματικά είναι, αλλά το πώς παρουσιάζονται σ' αυτόν ανάλογα με την οπτική

---

<sup>49</sup> Βλ. Ferrari (1989): 127

γωνιά από την οποία τα παρατηρεί (598a7-b5). Στην πραγματικότητα όμως, δεν διαφέρει το ίδιο το αντικείμενο, αλλά η εντύπωση που αποκομίζουμε κάθε φορά από την οπτική με την οποία το παρατηρούμε. Η ζωγραφική συνεπώς, ενώ δίνει την εντύπωση πως μιμείται τα αισθητά αντικείμενα, στην πραγματικότητα καταπιάνεται μονάχα με ένα μικρό τους μέρος και μάλιστα με ένα είδωλό τους. Ο ζωγράφος δεν χρειάζεται να γνωρίζει το αντικείμενο το οποίο μιμείται, αρκεί μονάχα να δίνει την εντύπωση ότι γνωρίζει (598b-c), και το γεγονός αυτό του δίνει την δυνατότητα να καταπιάνεται με τα πάντα. Η λειτουργία του παραδείγματος με τον καθρέφτη έγκειται μονάχα στο να αναδείξει την διαδικασία παραγωγής εικόνων σε σχέση με τα ίδια τα κατασκευάσματα.<sup>50</sup> Ακόμη, οι οφθαλμαπάτες που δημιουργούν οι ποικίλες ζωγραφικές τεχνικές και η επιτηδευμένη ζωντάνια των μορφών δεν προκαλούν την σύγχυση μονάχα στους παιδιάς και τους άφρονες ανθρώπους, αλλά αποσκοπεί στο να ξεγελάσει όλους γενικά.

Σ' αυτό το σημείο της συζήτησης, η κριτική της ποίησης στηρίζεται πρωτίστως στην αναλογία της με την ζωγραφική και η επίθεση στον εικαστικό ρεαλισμό μας προετοιμάζει για την αποκάλυψη παρόμοιων τεχνικών που χρησιμοποιούν οι ποιητές, προκειμένου να εξαπατήσουν το κοινό τους. Παρόλ' αυτά, δεν υπάρχει αμφιβολία πως, σε αυτή την περίπτωση, οι επιπτώσεις είναι πολύ πιο σοβαρές και καταλυτικές. Όπως γίνεται κατανοητό, από την στιγμή που ο ζωγράφος και ο ποιητής αποτελούν διαφορετικές εκφάνσεις του μιμητή (597e), τότε ό, τι ισχύει στην περίπτωση του ενός θα ισχύσει και στην περίπτωση του άλλου. Έτσι, ενώ έχουμε δει τους ζωγράφους να ασχολούνται μονάχα με την εμφάνιση των αντικειμένων, τότε υπό αυτή την προοπτική, οι ποιητές με προεξάρχοντα τον Όμηρο, προβάλλουν στα έργα τους μονάχα μια επίφαση της ανθρώπινης συμπεριφοράς και των υπολοίπων θεμάτων με τα οποία ασχολούνται. Ερμηνεύοντας την ποίηση αρχικά με όρους οντολογικούς και έπειτα γνωσιολογικούς, ο Πλάτων την κρίνει ακατάλληλη για να μεταφέρει ηθικές αξίες, αλήθειες και διδάγματα στο κοινωνικό σύνολο, καθότι όλα όσα προβάλλει απέχουν

---

<sup>50</sup> Βλ. Ferrari (1989): 127

τρία επίπεδα από το πραγματικό ον· οι γνώσεις περί παντός επιστητού που πρέπει απαραίτητως να κατέχουν οι ποιητές ως κοινωνικοί διδάσκαλοι δεν είναι τίποτα άλλο παρά ειδώλων είδωλα, οι οποίες αδυνατούν να μορφώσουν και να νουθετήσουν. Ο Σωκράτης μάλιστα, μαζί με τον Γλαύκωνα προσπαθούν απεγνωσμένα να ανασύρουν από το ιστορικό παρελθόν περιπτώσεις όπου είχαν αξιοποιηθεί πρακτικά οι γνώσεις που φαίνεται να κατέχει ο Όμηρος, μια τακτική που, όπως έχουμε δει προωτέρω, είχε χρησιμοποιηθεί στον *Ιωνα* προκειμένου να διαπιστωθεί η γνωστική κατάρτιση των ραψωδών (530c1-5, 531b6, 537c-541b5). Πράγματι, καμιά πόλη δεν μνημονεύει τον Όμηρο για νομοθέτη της, ούτε για στρατηγό της και κανείς ακόμη δεν γνωρίζει εάν άφησε μαθητές στην ιατρική (599b9-e4). Αντιθέτως, εάν ήταν ικανός να μεταδώσει τις γνώσεις του επειδή ήταν αληθινός κάτοχός τους και όχι απλώς μιμητής τους, το κοινό θα τον υποχρέωνε να έμενε για πάντα στον τόπο καταγωγής του (600c-e).

Έχοντας αποδυναμώσει την ποίηση πρώτα σε οντολογικό επίπεδο, κατατάσσοντάς την τρεις βαθμούς μακριά από την πραγματικότητα και έπειτα σε γνωσιολογικό επίπεδο, αποδεικνύοντας την γνωστική ανεπάρκεια του Ομήρου, ο Σωκράτης διευρύνει το γνωσιολογικό σκέλος της επιχειρηματολογίας του στο ζήτημα της γνώσης που απορρέει μέσα από την χρήση των αντικειμένων. Καταφεύγοντας και πάλι στο παράδειγμα του ζωγράφου, ο φιλόσοφος διατείνεται πως, όταν απεικονίζει με το έργο του διάφορα αντικείμενα (στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιεί το παράδειγμα των ηνίων και του χαλιναριού) το κάνει χωρίς να γνωρίζει το πώς πρέπει να είναι στην πραγματικότητα· βέβαια, όπως συνεχίζει, ούτε ο ίδιος ο τεχνίτης που τα κατασκευάζει γνωρίζει τι λογής είναι (601c5-16). Αντιθέτως, ο μόνος που γνωρίζει το πώς πρέπει να είναι ένα αντικείμενο, είναι ο άνθρωπος που το χρησιμοποιεί. Από την στιγμή που το κυριότερο κριτήριο αξιολόγησης όλων των αντικειμένων ορίζεται η χρησιμότητά τους, τότε η τέχνη εκείνου που πρέπει να γνωρίζει πώς πρέπει να χρησιμοποιείται ένα αντικείμενο, είναι η πιο σημαντική (601c-d).



Ως εκ τούτου, αυτό το άτομο οφείλει να καθοδηγεί τον τεχνίτη στην κατασκευή του αντικειμένου, ενώ ο τεχνίτης με την σειρά του, οφείλει να ακολουθήσει τις υποδείξεις του. Έτσι, από την στιγμή που ο τεχνίτης έχει την δυνατότητα να αποκτήσει μια ορθή γνώμη αναφορικά με τις ιδιότητες του αντικειμένου του μέσα από την επαφή με τον χρήστη, ο μιμητής από την άλλη (εφόσον δεν βρίσκεται σε επαφή με τον κάτοχο της γνώσης) δεν διαθέτει κανένα κριτήριο, σύμφωνα με το οποίο να μπορεί να αξιολογήσει το αντικείμενό του. Ο μιμητής δεν διαθέτει ούτε την ορθή γνώμη που διαθέτει ο κατασκευαστής, αλλά ούτε εκείνη του χρήστη· υποχρεωτικά λοιπόν, θα μιμηθεί “εκείνο που στους πολλούς και εντελώς αδαείς φαίνεται καλό”.<sup>51</sup>

Ολόκληρη η προαναφερθείσα επιχειρηματολογία αναδεικνύει πως ο στόχος της κριτικής του Πλάτωνα δεν περιορίζεται μονάχα στο να δείξει πως οι ποιητές αντικατοπτρίζουν τα όντα του αισθητού κόσμου. Αυτό που προσπαθεί να πετύχει, είναι να δείξει πως το επίτευγμα ενός πειστικού, εικαστικού ομοιώματος δεν είναι πουθενά χρήσιμο (όπως οι απεικονίσεις του καθρέφτη, οι οποίες αδυνατούν να προσφέρουν κάποιου είδους γνώση) αλλά ούτε αποτελούν δείκτη της γνωστικής κατάρτισης του καλλιτέχνη. Όταν αυτή η αναλογία επεκταθεί στην ποίηση, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως η φαινομενικά ολοκληρωμένη γνώση της ζωής στα έργα του Ομήρου και των άλλων ποιητών (598e) είναι μόνο μια οφθαλμαπάτη, ένας άλλος αντικατοπτρισμός του καθρέφτη· όπως η εικαστική αναπαράσταση ενός μαραγκού δεν εγγυάται την γνωστική κατάρτιση του ζωγράφου για την ξυλουργική τέχνη (598b9-c4), έτσι και οι αναπαραστάσεις συμπεριφορών και αρετών από τον ποιητή δεν εγγυώνται την κατοχή της αλήθειας και της γνώσης εκ μέρους του.

Το οντολογικό και γνωσιολογικό επιχείρημα έχει ολοκληρωθεί. Ο Σωκράτης προσανατολίζει την συζήτηση σε ένα άλλο σημαντικό θέμα που χρήζει ανάλυσης, στον τρόπο με τον οποίο επιδρά η μίμηση στην ψυχή (602c1-5). Ο Σωκράτης ξεκινά γι’ ακόμη μια φορά την έρευνά του από το παράδειγμα της ζωγραφικής, θίγοντας το θέμα της σκιαγραφίας, δηλαδή της ψευδαισθητικής ζωγραφικής (βλ. L.S.J. s.v.

---

<sup>51</sup> Μετάφραση: Σκουτερόπουλος (2002): 729

“σκιαγραφία” 2). Όπως έχει προαναφερθεί, οι ιδιότητες των αντικειμένων εμφανίζονται να διαφέρουν ανάλογα με την οπτική γωνιά από την οποία τα παρατηρούμε. Η σκιαγραφία εκμεταλλεύεται αυτές τις ψευδείς εντυπώσεις, δηλαδή τις οφθαλμαπάτες που δημιουργούνται στην ψυχή, προκειμένου να απευθυνθεί σε εκείνο το μέρος της το οποίο δεν σχετίζεται με την λογική (602c-d). Όπως γίνεται κατανοητό, η ζωγραφική και οι πάσης φύσεως μιμητικές τέχνες, όχι μόνο καταπιάνονται με κάτι που απέχει πολύ από την αλήθεια, αλλά επιπλέον απευθύνονται σ' εκείνο το μέρος της ψυχής το οποίο δεν έχει πρόσβαση στις λογικές διεργασίες (603a-b).

Ο Σωκράτης συνεχίζει τον συλλογισμό του υποστηρίζοντας πως η ποίηση δημιουργεί εικόνες εκούσιων ή βίαιων ανθρωπίνων πράξεων, οι οποίες διεγείρουν αισθήματα λύπης και χαράς (603c4-8). Από την συζήτηση του τέταρτου βιβλίου αναφορικά με την φύση των συναισθημάτων (439c1-d8, πρβλ. 603d5-7) έχει προκύψει το συμπέρασμα πως ένας άνθρωπος είναι αδύνατον να νιώθει αντιφατικά συναισθήματα για το ίδιο το αντικείμενο. Παρόλ' αυτά, στο δέκατο βιβλίο τίθεται ένα επιπλέον ερώτημα: Θα του επιτρέψουν άραγε, οι ηθικοί κανόνες της Πολιτείας να τα εκφράζει;

Η απάντηση του Σωκράτη είναι αποφαστική. Για να ακριβολογούμε, ο φιλόσοφος πιστεύει πως η εξωτερική των συναισθημάτων πρέπει οπωσδήποτε να είναι μετριασμένη. Εάν ένας άνθρωπος, λ.χ. χάσει τον γιο του, τότε θα θρηνήσει πιο συγκρατημένα μπροστά στους συμπολίτες του, ειδάλλως, εάν παρουσιάσει το θρηνητικό ξέσπασμα που θα έκανε όταν θα ήταν μόνος του, θα υπονομεύσει τον ομαλό ρυθμό της κοινωνίας. Ο Σωκράτης υπερτονίζει πως σε τέτοιου είδους περιπτώσεις είναι απαραίτητο να κυριαρχεί το λογικό μέρος της ψυχής έναντι του επιθυμητικού (603b9-604d11). Σε αυτό το σημείο όμως υπεισέρχεται με καταλυτικές συνέπειες η ποίηση (603b9 κ.ε.).

Όπως έχει ειπωθεί, η ποίηση δεν απευθύνεται στο λογικό κομμάτι της ψυχής αλλά στο κατώτατο, το επιθυμητικό, το οποίο είναι η έδρα των συναισθημάτων. Ως εκ τούτου, οι χαρακτήρες που προβάλλει στο κοινό της είναι σύνθετοι, καθώς

βιώνουν αισθήματα αντιφατικά (*πολλήν μίμησιν καὶ ποικίλην ἔχει*, 604e1), και όχι γνωστικοί και ήρεμοι (δεδομένου ότι αυτοί διατελούν σχεδόν πάντοτε στην ίδια κατάσταση). Βέβαια, οι τελευταίοι χαρακτήρες δεν μπορούν εύκολα να αναδειχθούν σε πρότυπα μίμησης, αλλά ούτε και θα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτοί ως τέτοιοι από το κοινό, “γιατί πρόκειται για την μίμηση μιας ψυχικής διάθεσης που τους είναι ξένη” (604e5-6).<sup>52</sup>

Η επιθυμία του Πλάτωνα να κρατήσει μακριά από την Πολιτεία του την ποίηση και κάθε άλλη μιμητική τέχνη γίνεται πια κατανοητή. Από τον πρωιμότερό του διάλογο, τον *Ιωνα* μέχρι και τα τρία βιβλία της *Πολιτείας*, η πολεμική του εναντίον της ποίησης επικεντρώνεται στο γεγονός πως οι θεράποντες της ψεύδονται, παραπλανούν, είναι ασεβείς προς τους θεούς και είναι γνωστικά ανεπαρκείς. Η ποίησή τους κρίνεται ακατάλληλη για να μορφώσει τους νέους της Πολιτείας του καθώς παρουσιάζει διαστρεβλωμένη την αληθινή φύση των θεών και των ηρώων και αναδεικνύουν –τις πλείστες φορές– πρότυπα προς μίμηση τα οποία είναι εντελώς ασύμβατα από τον χαρακτήρα που πρέπει να αναπτύξουν οι Φύλακες.

Παράλληλα όμως, μέσα από το περιεχόμενο των πλατωνικών διαλόγων που έχουμε εξετάσει, μας δίνεται η ευκαιρία να εντοπίσουμε την εξής παραδοξότητα: παρά τις δριμύτατες κατηγορίες που εξαπολύει εναντίον της ποίησης, ο Πλάτων μας δίνει την αίσθηση πως δεν είναι δυνατός ο οριστικός εξοστρακισμός της από την ιδανική του Πολιτεία. Όπως έχει προαναφερθεί (σελ. 40-41), παραδέχεται την γοητεία που εκπέμπει ο ποιητικός λόγος και συγχρόνως μέσα από αναγνώριση της δύναμής της, η ποίηση εν τέλει, δικαιώνεται. Επιπλέον, η επιμονή του φιλοσόφου – που φτάνει τα όρια της εμμονής– να την αντικρούσει και να την ανατρέψει, της προσδίδει ακόμη μεγαλύτερη αξία, αναδεικνύοντάς την σε έναν ανυπέρβλητο αντίπαλο σε αυτή την “παλαιά” διαμάχη. Η ποίηση, μάλιστα, δικαιώνεται και ως γλωσσικό εργαλείο αποσαφήνισης των σκέψεων του φιλοσόφου, καθώς τον έχουμε

---

<sup>52</sup> Μετάφραση: Σκουτερόπουλος (2002): 737

δει αρκετές φορές να χρησιμοποιεί ποικίλα ποιητικά μέσα προκειμένου να διατυπώσει με την μεγαλύτερη δυνατή ευκρίνεια τα επιχειρήματά του (βλ. σελ. 9-11, 38)<sup>53</sup>. Η ευρεία χρήση των ποιητικών μέσων από τον Πλάτωνα μας οδηγεί αναπόφευκτα στο εξής οξύμωρο ερώτημα: άραγε, πόση ποίηση χρειάστηκε τελικά για να εδραιώσει την κριτική εις βάρος της;

### **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

1. Bloom A., (1987), "An Interpretation of Plato's *Ion* στο: Pangle T.L. (επιμ.), *The roots of political philosophy: Ten forgotten Socratic dialogues*, Cornell University Press, Ithaca, London σσ. 371-395.
2. Bowie E. L. (1993), "Lies, Fiction and Slander in Early Greek Poetry" στο: Gill Ch., Wiseman T. P. (επιμ.), *Lies and Fiction in the Ancient world*, University of Exeter Press, Exeter, Devon, U.K., σσ. 1-37.
3. Demand N., (1975), "Plato and the Painters", *Phoenix* 29, σσ. 1-20.
4. Dodds E.R. (1978)<sup>2</sup> "Τα αγαθά της μανίας" στο: Γιατρομανωλάκης Γ., (μτφρ. και εισ.) *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, Καρδαμίτσα, Αθήνα σσ. 69-96.
5. Else G.F. (1986), Burian P., (επιμ.), *Plato and Aristotle on Poetry*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London.
6. Farness J. (2003), "Glaucon's couch or Mimesis and the art of the Republic" στο: Micheline A.N., (επιμ.), *Plato as Author: The rhetoric of philosophy*, Brill, Leiden, Boston σσ. 99-121.
7. Ferrari G., (1989), "Plato and Poetry" στο: Kennedy G.A. (επιμ.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, τ. 1, Cambridge University Press, Cambridge [England], New York σσ. 92-148.

---

<sup>53</sup> Για μια εξαντλητική έρευνα των ποιητικών εικόνων και εκφράσεων που χρησιμοποιεί ο Πλάτων, βλ. Tarrant D. (1951), "Plato's use of quotations and other illustrative material", *The Classical Quarterly*, 1 (1/2), σσ. 59-67.

8. Ford A., (1985), "The Seal of Theognis: The politics of Authorship in Archaic Greece" στο: Nagy G., Figueira T.J. (επιμ.), *Theognis of Megara: Poetry and the Polis*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, σσ. 82-95.
9. - - - - (2002)<sup>2</sup>, *The Origins of Criticism: Literary culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
10. Freeman K., (1940), "Plato: The use of inspiration", *Greece & Rome* 9 (27), σσ. 137-149.
11. Golden L., (1975), "Plato's Concept of Mimesis", *British Journal of Aesthetics* 15 (2), σσ. 118-131.
12. Griswold C., (1981), "The Ideas and the Criticism of Poetry in Plato's Republic book 10", *Journal of the History of Philosophy* 19, σσ. 135-150.
13. Halliwell St. (2000), "The Subjection of Mythos to Logos: Plato's Citations of the Poets", *The Classical Quarterly* 50 (1), σσ. 94-112.
14. Havelock E., (1963), *Preface to Plato*, Basil Blackwell, Oxford.
15. Καλλιγιάς Π. (2002), (εισ.), Σκουτερόπουλος Ν.Μ. (μτφρ.), *Πλάτωνος, Ίων, Εκκρεμές*, Αθήνα.
16. Katz J. T, and Volk K., (2000), " 'Mere Bellies'? A New Look at Theogony 26-8", *The Journal of Hellenic Studies* 120, σσ. 122-131.
17. Keuls E., (1974), "Plato on Painting", *The American Journal of Philology* 95, (2), σσ. 100-127.
18. Kirk G.S. (1985), *The Iliad: A commentary, v. 1, Books 1-4*. Cambridge University Press, Cambridge.
19. Λυπουρλής Δ., (2008), (πρόλ. εισ., μτφρ.), Λυπουρλή Μ., (επιμ.), *Αριστοτέλης, Ποιητική, Ζήτρος*, Θεσσαλονίκη.
20. Murray P., (1981), "Poetic Inspiration in Early Greece", *The Journal of Hellenic Studies*, 101, σσ. 87-100.
21. - - - - (1996), *Plato on Poetry: Ion, Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10*, Cambridge University Press, Cambridge.

22. Nagy G., (1989), στο: Kennedy G.A. (επιμ.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, τ. 1, Cambridge University Press, Cambridge [England], New York σσ. 3-77.
23. Notopoulos J.A., (1938), "Mnemosyne in Oral Literature" *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 69, σσ. 465-493.
24. Petraki Z., (2011), "The Republic's interlocutors" στο: *The Poetics of Philosophical Language: Plato, Poets and Presocratics in the Republic*, Walter de Gruyter GmbH & Co, Berlin / Boston σσ. 26-30.
25. Pratt L., (1995), "The Seal of Theognis, Writing and Oral Poetry". *The American Journal of Philology*, 116 (2), σσ. 171-184.
26. Ράγκος Σ. Ι., (2006), "Ήσιόδος και φιλοσοφία: Η μυθοπλαστική καταγωγή της Αλήθειας και του Λόγου στην Αρχαϊκή Ελλάδα" στο: Μπεζαντάκος Ν.Π., Τσαγγάλης Χ., (επιμ.), *Μουσάων Αρχώμεθα: Ο Ήσιόδος και η αρχαϊκή επική ποίηση*, Πατάκης, Αθήνα, σσ. 395-540.
27. Σκουτερόπουλος Ν.Μ., (2002) (εισ., μτφρ.), *Πλάτων, Πολιτεία*, Πόλις, Αθήνα.
28. Spariosu M., (1984), "Plato's *Ion*: Mimesis, Poetry and Power, στο: Bogue R., (επιμ.), *Mimesis in Contemporary Theory, v.2, Mimesis, Semiosis and Power*, J. Benjamins Pub. Co. Philadelphia, σσ. 13-26.
29. Tarrant D. (1951), "Plato's use of quotations and other illustrative material", *The Classical Quarterly*, 1 (1/2), σσ. 59-67.
30. Weineck S- M. (1998), "Talking about Homer: Poetic Madness, Philosophy and the Birth of Criticism in Plato's *Ion*", *Arethusa* 31 (1), σσ. 19-42.