



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ - ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ - ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

**ΔΙΑΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ ΚΑΙ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ  
ΣΠΟΥΔΩΝ «ΗΘΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ»**

**ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΤΕΧΝΗ & ΗΘΙΚΗ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ**

**Οι αναβαθμοί του Έρωτος και η διαλεκτική ελληνική τέχνη**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
Του  
**Παναγιώτη Δ. Βασάλου**

Διπλωματούχου Τμήματος:

1. ΟΡΓΑΝΩΣΗ & ΔΙΟΙΚΗΣΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ του ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ (1983)
2. ΣΠΟΥΔΕΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ του ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΑΝΟΙΚΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ (2011)

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:** Ελένη Βολονάκη

**Συνεπιβλέποντες:** 1. Παναγιώτης Πανταζάκος

2. Σωτήριος Φουρνάρος

**Καλαμάτα, Ιούλιος 2016**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

---

ΠΡΟΛΟΓΟΣ .....	4
----------------	---

---

### ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ:

#### Η ΣΥΜΠΛΟΚΗ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ ΜΕ ΤΗ ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ *ΘΕΪΚΟΥ ΑΛΛΟΥ* ΣΤΟΝ ΕΥΡΙΠΙΔΕΙΟ ΜΥΘΟ

---

ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	14
----------------	----

---

1. Η πτώση της μητριαρχίας και η άνοδος της πατριαρχίας .....	17
2. Η άτακτος φύσις και η τάξις του πολιτισμού .....	22
3. Η πραγματοποίηση και η υποταγή της γυναίκας στον ανδρικό εξελικτισμό .....	27
4. Έρωτας: δεινός ίμερος, τύραννος θεών τε και ανθρώπων .....	33
4.1. Ο Έρωτας στην τραγωδία <i>Βάκχαι</i> .....	37
4.2. Ο Έρωτας στην τραγωδία <i>Ιππόλυτος</i> .....	42
5. Η φύσις ως γυναικεία μορφή στις ευριπίδειες τραγωδίες .....	47
5.1. Μήδεια: ερωτευμένη βασίλισσα, μάγισσα ξένη και παιδοκτόνος .....	54
5.2. Φαίδρα: δύναμη του έρωτα, τεχνολογία της «αιδούς» και πάθος τιμής .....	63
6. Η διαλεκτική του Έρωτος στον ευριπίδειο μύθο .....	69
7. Ηθική όσμωση του ευριπίδειου μύθου στην «εξ αποκαλύψεως» αλήθεια ....	77

---

**ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ:**

**Ο ΜΥΣΤΙΚΙΣΤΙΚΟΣ ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ Ο ΕΞΕΙΚΟΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ  
ΣΤΗΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ**

---

---

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....89**

---

1. Φιλοσοφικές και θεατρικές επιδράσεις στην χριστιανική λατρεία .....93
2. Η συντήρηση και ο «συντηρητισμός» του βυζαντινού πολιτισμού .....103
3. Η βυζαντινή εικονολογία και η απεικόνιση της «υποστάσεως» .....111
4. Η νοησιарχία και η αισθητική θεωρία της Δύσης .....127
  - 4.1 Η οντολογία και η λογική στην υπηρεσία της δυτικής θεολογίας .....131
  - 4.2 Η αισθητική θεωρία της Δύσης από το Μεσαίωνα μέχρι το Baroque ...137
5. Αισθητική ανάγνωση των εικόνων
  - 5.1 Ελληνιστικός νατουραλισμός - Προσωπογραφίες «Φαγιούμ» .....148
  - 5.2 Πρώιμη βυζαντινή περίοδος – Συγκρητισμός ελληνιστικού νατουραλισμού & εξπρεσιονισμού της *tardo antico* .....149
  - 5.3 Ωριμη βυζαντινή περίοδος – Αναγέννηση Μακεδόνων & Κομνηνών ..153
  - 5.4 Ύστερη βυζαντινή περίοδος – Αναγέννηση Παλαιολόγων .....156
  - 5.5 Η διεθνής γοτθική τεχνοτροπία του Giotto di Bondone .....162
  - 5.6 Η θεμελίωση της Αναγεννησιακής τεχνοτροπίας από τον Masaccio ....164
  - 5.7 Η Κρητική Σχολή και η ποιητική των Μιχαήλ Δαμασκηνού και Δομήνικου Θεοτοκόπουλου .....166
  - 5.8 Η ιδεολογία της Baroque ζωγραφικής – Caravaggio και Fra Andrea Pozzo .....172

---

**ΕΠΙΛΟΓΟΣ .....181**

---

**ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....193**

---

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

*Και σαν χορτάσουν το ποτό  
απ' τ' αμπελιού τη ροή  
ύπνο δίνει και λησμονιά  
στις πίκρες της ημέρας•  
δεν θα 'βρεις όμοιο φάρμακο,  
Θεός κι αυτός και χύνεται  
σπονδή στους αθανάτους,  
ώστε για χάρη του οι θνητοί  
να μην στερούνται τ' αγαθά  
(Ευριπίδης, Βάκχαι, στ. 281 – 285)*

*Τη φλόγα μου εδώ κι εκεί  
την πάω αναζητώντας,  
μα της ψυχής μου πουθενά  
τον εραστή δεν βρίσκω,  
και πάντα βλέπω ολόγυρα  
να δω τον ποθητό μου  
μ' αυτόν, ως είν' αόρατος,  
καθόλου δεν τον βλέπω*

(Συμμεών ο Νέος Θεολόγος, *Των θείων ύμνων οι έρωτες*, 16. 12 – 15)

Διαβάζοντας ο αναγνώστης τους στίχους αυτών των δύο ποιητών, ενός εθνικού και ενός χριστιανού, οι οποίοι εξέφρασαν δυο διαφορετικές εκδοχές του ελληνικού πολιτισμού, τον κλασσικό και τον βυζαντινό αντιστοίχως, πιθανόν δικαιολογημένα να αναρωτηθεί ποιο είναι το κοινό συστατικό της ποιητικής τους. Η απάντηση, που αποτελεί σκοπό της παρούσης μελέτης, είναι ο Έρωτας, ο οποίος θα εξετασθεί και θα διερευνηθεί τόσο ως φυσική και μεταφυσική δύναμη, όσο και ως πνευματική και ηθική αξία του ελληνικού πολιτισμού. Ο Έρωτας στο σύνολο του ελληνικού πολιτισμού συνιστά μια φυσική και μεταφυσική δημιουργική δύναμη, η οποία απαιτεί την ύπαρξη δύο πόλων (θέση – αντίθεση), τους οποίους συνενώνει με μια ελκτική – «δαιμονική» σύμφωνα με την αρχαιοελληνική διάνοηση – δύναμη (σύνθεση), η οποία επέχει θέση συμπαντικού νόμου. Η συνύπαρξη των δύο πόλων, ως ικανή και αναγκαία συνθήκη αυτής της σύνθεσης, προσδίδει στον Έρωτα διαλεκτική υπόσταση. Ακολουθώντας, μάλιστα, την σωκρατική διαλεκτική, όπως διατυπώνεται στο

πλατωνικό *Συμπόσιον*, η σύνθεση του «ερωτευμένου» (Υποκείμενο = Y) με το «ερώμενο» (Αντικείμενο = A) με επιθυμητική αγάπη, με σφοδρό έρωτα, οδηγεί την ανθρώπινη ψυχή στην ύψιστη αρετή, την *παιδευαστική*, της οποίας το κυρίαρχο χαρακτηριστικό είναι η θεϊκή σωφροσύνη.

Αρχικά η επανασύνδεση του ανθρώπου σε μια ολότητα πραγματοποιείται με την φυσική συνένωση του άρρενος με το θήλυ, που επιφέρει σύμφωνα με τον Πλάτωνα την ίαση της ανθρώπινης φύσης. Εν συνεχεία αυτή θα οδηγήσει τον άνθρωπο στην επιθυμία να συνενωθεί με τη θεϊκή σωφροσύνη, μια σύνδεση που ως ίδιον της λειτουργίας Y – A εκφράζει την αρχαιοελληνική έννοια του *κοινωνείν*. Η αρχαιοελληνική έννοια *κοινωνείν* ορίζει ότι η λειτουργία του Y ή του A, δεν επικεντρώνεται στη μετάδοση μιας πληροφορίας από το A στο Y και αντιστρόφως. Δεν είναι δηλαδή απλά και μόνο μια περιγραφική λειτουργία η οποία επιτυγχάνεται με τη γνώση και την εκπαίδευση, αλλά περιλαμβάνει και την απόσπασή του Y και του A από τον εαυτό τους και τη δωρεάν του ενός προς το άλλο με ίμερο. Για να επιτευχθεί αυτό απαιτείται η διεύρυνση του οντολογικού εαυτού του Y και του A και εφόσον πραγματοποιηθεί αυτή η διεύρυνση, δηλαδή ξεπερασθούν – καταργηθούν τα οντολογικά όρια των δύο μερών, τότε συντελείται το χάρισμα (η *χάρις*) του ενός προς το άλλο, του Y προς το A και αντιστρόφως.

Μεθοδολογικά η λειτουργική διαλεκτική σχέση Y – A, όπως διατυπώθηκε από το σωκρατικό στοχασμό, αρχικά θα επιτύχει τον οντολογικό αυτοπροσδιορισμό της ανθρώπινης συνείδησης, την οποία εν συνεχεία θα την οδηγήσει στην υψηλότερη βαθμίδα του Έρωτος, που είναι ο πνευματικός Έρωτος. Για να φθάσει η ανθρώπινη συνείδηση στο υψηλότερο πνευματικό επίπεδο θα πρέπει να ανέλθει σπειροειδώς, από τα χαμηλότερα προς τα υψηλότερα επίπεδα του Έρωτος. Ξεκινώντας από την χαμηλότερη βαθμίδα μετέρχεται κατ' αρχήν του Έρωτος της ζωής, ο οποίος είναι ο Έρωτος των ζωντανών μορφών, των ζώντων ανθρώπων, δηλαδή της φυσικής συνένωσης του άρρενος – θήλεος. Ακολουθώς και εφόσον η ανθρώπινη συνείδηση εμπεδώσει τον Έρωτα της ζωής, μπορεί να αντιληφθεί και να οδηγηθεί στο αμέσως ανώτερο επίπεδο, το φαινόμενο του Έρωτος των ψυχών, το οποίο κλιμακωτά θα την οδηγήσει σε ακόμη υψηλότερο επίπεδο, σε αυτό του Έρωτος των πνευμάτων και από εκεί στο ανώτατο επίπεδο, στον Έρωτα του θείου και των θεϊκών καταστάσεων. Εν τωιαύτη περιπτώσει η σωκρατική σκέψη αναλύοντας τη φύση και τα επίπεδα του Έρωτος, δημιούργησε το πρωτόλειο δομικό στοιχείο πριν την έλευση του

χριστιανισμού, πάνω στο οποίο ο τελευταίος οικοδόμησε και εκπόνησε τη δογματική του τριαδικού Θεού.

Επ' αυτού πρέπει να επισημάνουμε ότι προκειμένου να νομιμοποιηθεί το χριστιανικό δόγμα οι βυζαντινοί στοχαστές υψηλής πνευματικής περιωπής προσέλαβαν έργα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού ως αυθεντίες και μέσω αυτών ιδιοποιήθηκαν ιδέες και αξίες του, είτε επιλέγοντας, είτε αντιγράφοντας, είτε διασκευάζοντας αυτές, όπως ο πνευματικός Έρωτος. Η ηθική όσμωση του αρχαιοελληνικού πνευματικού Έρωτος στον βυζαντινό πολιτισμό, φιλτραρίστηκε μέσω της παιδείας, της τέχνης και των κοινωνικών αξιών και προσελήφθηκε με την ίδια μεθοδολογία, δηλαδή με τη *λειτουργική διαλεκτική*. Συνάμα αυτό καταδεικνύει ότι τα διάφορα επίπεδα ή οι *αναβαθμοί του Έρωτος* – δηλαδή η κλίμακα την οποία πρέπει να ανέλθει η ανθρώπινη συνείδηση προκειμένου να φθάσει στο υψηλότερο πνευματικό επίπεδο – υπάρχουν ως αξεδιάλυτες πανανθρώπινες αξίες μέσα στην ελληνική ζωή αιώνων. Μάλιστα αποτελούν την αιτία που παρήγαγε τον ελληνικό πολιτισμό ως ύψιστη πνευματική αξία, με όλα τα στοιχεία του, τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματά του, τις ικανότητες, τα επιτεύγματα, τους θριάμβους και τις δυστυχίες του. Επειδή, λοιπόν, ο Έρωτος εγγράφεται ως διαλεκτική φυσική και μεταφυσική δημιουργική δύναμη τόσο στον ελληνισμό, όσο και στον χριστιανισμό, τότε μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο ελληνικός πολιτισμός είναι από κάθε άποψη ένας *ερωτικός πολιτισμός*<sup>1</sup>.

Η θέση του Έρωτος, λοιπόν, στον ψυχισμό και στο πνεύμα των Ελλήνων, δηλαδή σε αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε συλλογική συνείδηση, δεν είναι άλλη από τη δράση του ως εκείνης της πνευματικής δύναμης στην παραγωγή ιστορικού και πολιτιστικού έργου στο σύνολο του ελληνικού πολιτισμού. Η στημονική σχέση του Έρωτος και της διαλεκτικής, υπήρξε η θεμελιώδης αιτία δημιουργίας όλων των εκφάνσεων του ελληνικού πολιτισμού, όπως ο μύθος, η θρησκεία, η φιλοσοφία, η επιστήμη, η πολιτική και η τέχνη, καθιστώντας τον έτσι αξεπέραστο πνευματικό μέγεθος. Ως τέτοια δύναμη που κινεί την ψυχή προς την ελευθερία της, αυτό που επιζήτησε ο ελληνισμός στην έννοια της *λύτρωσης* και ο χριστιανισμός στην έννοια της *σωτηρίας*, ώθησε το πνεύμα – μεταξύ άλλων – προς τη δημιουργία δυο εξεχουσών εκφράσεων παραστατικής τέχνης του ελληνικού πολιτισμού, οι οποίες χαρακτηρίζονται λειτουργικές – διαλεκτικές: το κλασσικό τραγικό θέατρο και την

---

<sup>1</sup> Καραγιάννης, 2015: 21

βυζαντινή εικονολογία<sup>2</sup>. Οι δύο αυτές εκφάνσεις του ελληνικού πολιτισμού θα αποτελέσουν τις πηγές άντλησης του υπό εξέταση θέματος, διότι αφενός χαρακτηρίζονται ως θεανθρωποκεντρικές, λειτουργικές και διαλεκτικές και αφετέρου επειδή εμπεριέχουν – κατά την πλατωνική και αριστοτελική αντίληψη – την «πρώτη αιτία» δημιουργίας τους, τον πνευματικό Έρωτα.

Ακολουθώντας την ευριπίδεια τεχνική, η οποία στόχευε στην μετάβαση από το γενικό στο ειδικό, απαραίτητο για τη συνέχεια κρίνεται να εξειδικεύσουμε τις πηγές άντλησης του θέματος, να αναφέρουμε με ποιον τρόπο θα προσεγγίσουμε το θέμα και τέλος να αναπτύξουμε συνοπτικά σε ποιες θεωρίες θα στηρίξουμε την παρούσα μελέτη. Οι πηγές άντλησης από την πλευρά του κλασσικού τραγικού θεάτρου προέρχονται εκλεκτικά από συγκεκριμένες ευριπίδειες τραγωδίες οι οποίες πραγματεύονται τη φυσική και μεταφυσική διάσταση του Έρωτος. Από την πλευρά του χριστιανισμού οι πηγές άντλησης προέρχονται από έργα θρησκευτικής ζωγραφικής τέχνης (εντοίχια ψηφιδωτά, νωπογραφίες και φορητές εικόνες) του Ορθόδοξου και του Καθολικού δόγματος, τα οποία πραγματεύονται την λατρεία (Έρωτα) του θείου και των θεϊκών καταστάσεων. Όσον αφορά τον τρόπο προσέγγισης του θέματος αυτός πραγματοποιείται αφενός με την λογοτεχνική – φιλοσοφική ανάλυση των ευριπίδειων τραγωδιών και αφετέρου με την αισθητική – θεολογική ανάλυση επιλεγόμενων ζωγραφικών έργων και από τα δύο θρησκευτικά δόγματα. Σχετικά με το δεύτερο πρέπει να αναφερθεί ότι η θρησκευτική χριστιανική τέχνη μέσω των μαικήνων των τεχνών (χορηγοί και πνευματικοί καθοδηγητές) συνέβαλε τα μέγιστα στη δημιουργία – εξέλιξη της γλώσσας των τεχνών και της πολιτιστικής κληρονομιάς τους<sup>3</sup>, κατευθύνοντας τοιούτοτρόπως τη δημόσια καλλιτεχνική παραγωγή. Η εξέλιξη της γλώσσας των τεχνών είχε ως συνέπεια τη δημιουργία της *θεωρίας της αισθητικής*, η οποία υπήρξε απότοκος του Διαφωτισμού και αποτελεί νεολογισμό στην ιστορία της τέχνης και νέο κλάδο της φιλοσοφίας. Συνοπτικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι η *αισθητική θεωρία* πραγματεύεται τον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται ένα έργο τέχνης, ώστε σε αυτό να βιώνουμε μέσω των αισθήσεων της όρασης ή της ακοής την εμπειρία του ωραίου (Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, 18<sup>ος</sup> αιώνας)<sup>4</sup>. Ο τρόπος αποτύπωσης, όμως, επιλέγεται από έναν δημιουργό ή από ένα καλλιτεχνικό ρεύμα προκειμένου να εκφράσει ένα

---

<sup>2</sup> Αραμπατζής, 2012: 9.

<sup>3</sup> Ο.π., 3.

<sup>4</sup> Πελεγρίνης, 2010: 328, 380.

περιεχόμενο, επί του οποίου εξίσου επιδρά και η επιλεγμένη εκάστοτε τεχνική στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Τρόπον τινά οδηγούμαστε σε μια εικονογραφική ανάλυση, η οποία πρωτίστως αποβλέπει στην ανάγνωση θεμάτων και στην ένταξή τους στην κοινωνική ιστορία, εξαντλούμενη ωστόσο εντός της θεματογραφικής ανάλυσης<sup>5</sup>. Αυτό συμβαίνει διότι στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής διαδικασίας, τόσο ο δημιουργός όσο και ο αποδέκτης δεν είναι ουδέτεροι συντελεστές του έργου τέχνης, αλλά διακρίνονται από συγκεκριμένα ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά, αντιλήψεις, προθέσεις και διαθέσεις. Επιπλέον οι συντελεστές ενός έργου τέχνης επηρεάζονται από καθιερωμένες πρακτικές προσλήψεις και από προ – διαμορφωμένους καλλιτεχνικούς κώδικες, με συνέπεια η εικονογραφία να χάνει την επαφή της με την προσληπτική αμεσότητα ή λαϊκότητα και την οντολογία της εικόνας<sup>6</sup>, δηλαδή την υποστασιακή της διάσταση. Εντός αυτού του πλαισίου η λειτουργία και η αξία έργων τέχνης ή συνοπτικά η αποτίμηση της αισθητικής τους ποιότητας στηρίχθηκε εν πολλοίς στη *θεωρία της μίμησης*, η οποία διακρίθηκε σε δύο βασικές κατευθυντήριες τεχνοτροπίες: την *αντικειμενική*, βασιζόμενη στην ακραιφνή μίμηση – ομοίωση με τη φύση και τη ζωή και την *εκφραστική*, η οποία απέρριψε το αίτημα της μιμητικής πιστότητας. Με βάση αυτήν την διάκριση η προσέγγιση εικόνων θρησκευτικής τέχνης εγκλωβίστηκε εντός της αντίθεσης ρεαλισμού – πίστης ή κατά μια άλλη ερμηνεία μεταξύ θρησκευτικής βεβαιότητας και επιστημονικής λογικότητας<sup>7</sup>.

Καθοριστικό ρόλο σε αυτού του είδους τις αντιπαραθέσεις διαδραμάτισε η αλληλεπίδραση τέχνης – κοινωνίας και ο τρόπος με τον οποίο διαμεσολαβεί η μια στην άλλη. Αυτό με τη σειρά του οδήγησε στην αντίληψη ότι τα καλλιτεχνικά έργα αποτέλεσαν κληροδοτημένα πολιτισμικά προϊόντα, τα οποία αντλώντας στοιχεία από τον εμπειρικό κόσμο και μετασχηματίζοντάς τα μέσω του επεξεργασμένου υλικού τους, εγγράφονται στο (εκάστοτε) παρόν ως νέες ενότητες, τροποποιώντας διαρκώς την εικόνα τους. Ωστόσο, ο σκοπός της ανάλυσης μιας εικόνας πρέπει να είναι εικονολογικός, ο οποίος είναι διαφορετικός από τον εικονογραφικό<sup>8</sup>, διότι διερευνά πέραν του τρόπου πρόσληψης και της αναγνώρισης του περιεχομένου της εικόνας τη σημασία της. Η σημασία της εικόνας συνοψίζει την απεικόνιση της υπόστασης της

---

<sup>5</sup> Αραμπατζής, 2012: ό.π.

<sup>6</sup> Ό.π.

<sup>7</sup> Ό.π.

<sup>8</sup> Ό.π., 2.



μορφής – ιδεατής ή ονοματικής – και την εικονική αμεσότητα<sup>9</sup>, δηλαδή την δωρεά της απεικονιζόμενης μορφής στον θεατή, ώστε ο θεατής να συνδεθεί με το έργο και ταυτόχρονα να αποτελέσει μέρος της ολότητάς του. Η τέχνη με αυτόν τον τρόπο, εν είδει Έρωτος, αποτελεί ένα όχημα έκφρασης που μπορεί να μας μεταφέρει από τον ήδη ειπωμένο κόσμο σε «κάτι άλλο» επέκεινα αυτού του κόσμου. Σκοπός, λοιπόν, του δημιουργού δεν είναι να αποδώσει μια εικόνα του πραγματικού όπως το γνωρίζουμε αισθητηριακά, αλλά μεταπλάθοντας τα στοιχεία του, να μας αποκαλύψει ένα καινούργιο νόημα που θα τροφοδοτήσει το ήδη δεδομένο με νέα σημασιολογία. Εν τοιαύτη περιπτώσει η θρησκευτική εικονικότητα γίνεται αντιληπτή ως μέρος της θείας ορατότητας, διότι προσθέτει την «ιδέα» της ορατότητας ως θεία ενσωμάτωση<sup>10</sup>. Συνακόλουθα και σύμφωνα με τον νεοπλατωνικό φιλόσοφο Πλωτίνο, ο οποίος υπήρξε ο διαμορφωτής της βυζαντινής εικονολογίας, η θρησκευτική εικονικότητα δεν είναι ένα παράθυρο στην ορατή πραγματικότητα, αλλά ένα παράθυρο στην ενατένιση του επουράνιου θείου και των θεϊκών καταστάσεων.

Κατά συνέπεια η θρησκευτική εικονικότητα δεν αποτελεί μέρος μιας διαδικασίας πρόσληψης ενός εξωτερικού κόσμου και της εντύπωσής του χάρη σε μια νοητική (λογική) αισθαντικότητα<sup>11</sup>, όπως την προσέλαβαν οι δυτικοί μεσαιωνικοί στοχαστές και ο Καρτέσιος, θεμελιώνοντας και διαμορφώνοντας την αισθητική θεωρία της Δύσης. Αντιθέτως, επειδή οι εικόνες έχουν παραμυθητική, μυσταγωγική και παιδαγωγική αξία στο πλαίσιο της θρησκευτικότητας, όπως ακριβώς και οι ευριπίδειες τραγωδίες, ο χαρακτήρας τους (το ήθος τους) απέκτησε θεανθρωποκεντρική υπόσταση ιδιαίτερα μετά την Εικονομαχία, εποχή εσωστρέφειας του βυζαντινού πολιτισμού και εναγκαλισμού του με την κλασσική παράδοση. Ειδικότερα η μυσταγωγία, δηλαδή η μύηση στα μυστήρια, παραπέμπει το ορατό στο αόρατο και το ασύλληπτο, το οποίο έχει χαρακτηριστικό του τη δεινή αυστηρότητα<sup>12</sup>. Ενώ, λοιπόν, στη Δύση η αντίθεση ηθικής και αισθητικής είναι εντελώς ορατή, στην Ανατολή δεν υφίσταται, διότι ο ρεαλισμός χάνει την εγκυρότητά του, δημιουργώντας μια υπέρ – φυσιοκρατία (supernaturalism)<sup>13</sup>. Σε αυτήν μπορούμε να διακρίνουμε την ηθική διαφορά μεταξύ της εικονογραφικής πρόσληψης και της θρησκευτικής εικονολογίας. Η πρώτη χρησιμοποιεί την επιστημονική καταστατικότητα για να

---

<sup>9</sup> Ο.π.

<sup>10</sup> Ο.π., 4.

<sup>11</sup> Ο.π.

<sup>12</sup> Ο.π.

<sup>13</sup> Ο.π.

παραγάγει «αλήθεια», ενώ η δεύτερη μεταβαίνει από το πρώτο – λογικό στο μετά – λογικό, προς τη θρησκευτική υπερβατικότητα της λογικότητας, που πιστεύει ως «αλήθεια». Το πέραςμα αυτό αποποιείται πλήρως την ιδέα της επαλήθευσης<sup>14</sup>, διότι επιδοκιμάζει την προσπέλαση του θείου εννοιακά, προτείνοντας ότι τα ηθικά υποκείμενα έχουν την ικανότητα για θείες (ηθικές) εννοήσεις, οι οποίες τα οδηγούν σε μια μορφή μη επιστημονικής γνώσης του θείου (γνώση του ηθικού).

Με γνώμονα τα προαναφερόμενα και ιδιαίτερα τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνονται και αποδίδονται αισθητικά οι πνευματικές αξίες του κλασσικού πολιτισμού από μεταγενέστερους πολιτισμούς σε Ανατολή και Δύση έγινε η επιλογή των ζωγραφικών έργων στην παρούσα μελέτη. Απαραίτητη, λοιπόν, κρίνεται η αισθητική ανάλυση των ζωγραφικών έργων η οποία αποσκοπεί να καταδείξει τη διαφορετικότητα των αισθητικών θεωριών που αναπτύσσονται στο Ορθόδοξο Βυζάντιο και στην Καθολική Δύση, ιδίως μετά το οριστικό Σχίσμα των Εκκλησιών (11<sup>ος</sup> αιώνας). Σύμφωνα με αυτήν τη διαφορετικότητα η βυζαντινή εικονολογία απέρριψε το αίτημα της μιμητικής πιστότητας και ακολούθησε τη δυσδιάστατη απεικόνιση των μορφών. Αντίθετα η δυτική εικονογραφία αποδεχόμενη την φυσιοκρατία και εν συνεχεία τον ρεαλισμό ακολούθησε την τρισδιάστατη απεικόνιση των μορφών. Μια εξίσου σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο αισθητικών θεωριών είναι ότι τόσο η αρχαιοελληνική, όσο και η βυζαντινή τέχνη που ακολουθεί την αρχαιοελληνική παράδοση αποβλέπουν στο πλατωνικό ιδεώδες του «ωραίου ή καλού». Το «ωραίο ή καλό – αγαθό» κατά Πλάτωνα σχετίζεται με την *αισθητική θεωρία της μίμησης*, η οποία βρίσκεται σε άμεση διασύνδεση με την *πλατωνική θεωρία των Ιδεών*. Αποκλίνοντας από το πλατωνικό ιδεώδες του «ωραίου ή καλού», η δυτική τέχνη από το Μεσαίωνα και μετά εγκατέλειψε το ήθος της βυζαντινής τέχνης, διότι προτίμησε το «υψηλό» και «ωφέλιμο» από το αληθινό.

Ωστόσο, αυτές οι δύο σημαντικές διαφορές μεταξύ των αισθητικών θεωριών Ανατολής – Δύσης σχετίζονται άμεσα με τον τρόπο *πρόσληψης του κλασσικού πολιτισμού*<sup>15</sup>. Με την έννοια *πρόσληψη* εννοούμε την επανερμηνεία ιδεών (προφορικών ή γραπτών) οι οποίες λειτουργούν ως πρότυπα για να νομιμοποιήσουν συγκεκριμένες προσδοκίες συμπεριφοράς<sup>16</sup>. Μια τέτοιου είδους πρόσληψη αποτέλεσε ο μύθος, ο οποίος αρχικά (ομηρικός, ησιόδειος) μέσω της προφορικής παράδοσης

---

<sup>14</sup> Ο.π.

<sup>15</sup> Hardwick, 2012: 11.

<sup>16</sup> Ο.π., 17.

λειτούργησε ως τέτοιο πρότυπο. Με την έλευση, όμως, του γραπτού λόγου, ο μύθος επανερμηνεύεται και από γνήσιος προφορικός μύθος, μετασχηματίζεται σε πλασμένο γραπτό μύθο, δραστηριότητα με την οποία καταπιάστηκαν ποιητές και στοχαστές. Ένας τέτοιος δημιουργός που συνθέτει την ιδιότητα του φιλόσοφου – ποιητή είναι ο Ευριπίδης, ο οποίος επιλέγεται στην παρούσα μελέτη, διότι αφενός μετασχηματίζει το μύθο, τις θεατρικές συμβάσεις και τον σκηνικό διάλογο και αφετέρου διότι ασκεί κριτική σε περιχαρακωμένες πολιτισμικές πρακτικές και θέσεις, και επιλέγει να αναπλάσει επίκαιρους ηθικούς προβληματισμούς<sup>17</sup>. Εντός αυτού του πλαισίου, ο πλασμένος (πλαστός) μύθος χωρίς να χάσει τη λειτουργία του πρότυπου γνήσιου μύθου χρησιμοποιείται από τον Ευριπίδη διδακτικά για να καθοδηγήσει την ανθρώπινη συμπεριφορά και μετασχηματίζεται σε φιλοσοφικό λόγο. Η ευριπίδεια πραγμάτευση του μύθου εκτός του ότι μετατρέπει αυτό το μέρος της προφορικής ιστορίας σε λόγο, γίνεται και παράδειγμα για μεταγενέστερες πρόσληψεις<sup>18</sup>. Μία μεταγενέστερη πρόσληψη επιχειρεί επιτυχώς ο Πλάτων, πραγματοποιώντας *πρόσληψη του πλαστού μύθου εντός της αρχαιότητας*, παρουσιάζοντας αντιστοιχίες με πολιτισμικά συμφραζόμενα τόσο της Ανατολής, όσο και του ελληνικού κόσμου<sup>19</sup>. Ο τραγικός ποιητής και ο φιλόσοφος αποτέλεσαν τους κυριότερους εκφραστές του πλασμένου μύθου και των φιλοσοφικών συμφραζομένων του στην κλασσική εποχή, χρησιμοποιώντας τον συμβολικά με σκοπό να διατυπώσουν ανώτερα ηθικά και πνευματικά νοήματα. Χάρη της *πρόσληψης εντός της αρχαιότητας* – μιας σημαντικής παραμέτρου που μεσολάβησε μεταξύ του κλασσικού και του σύγχρονου πολιτισμού<sup>20</sup> – τα κλασσικά έργα επανερμηνεύτηκαν από μεταγενέστερους πολιτισμούς (π.χ. ρωμαϊκό, βυζαντινό, αναγεννησιακό).

Έκτοτε η *πρόσληψη* των κλασσικών κειμένων και των καλλιτεχνικών παραστάσεων ως δυναμικό στοιχείο που συνεχίζει να συμβαίνει και μεταγενέστερα, εσωκλείει μέσα της το στοιχείο της διασποράς ενός κειμένου, μιας ιδέας ή μιας παράστασης<sup>21</sup> σε διαφορετικά περιβάλλοντα και διαφορετικές χρονικές περιόδους<sup>22</sup>. Κύρια έμφασή της είναι η επίδραση των αρχαίων συγγραφέων, διανοητών και καλλιτεχνών σε μεταγενέστερα έργα και πνευματικά ρεύματα<sup>23</sup>. Μάλιστα το

---

<sup>17</sup> Ο.π., 21.

<sup>18</sup> Ο.π., 31.

<sup>19</sup> Ο.π.

<sup>20</sup> Ο.π.

<sup>21</sup> Ο.π., 18.

<sup>22</sup> Ο.π., 14.

<sup>23</sup> Ο.π., 19.

λεξιλόγιο που χρησιμοποιούνταν για να προσδιορίσει τέτοιου είδους επιδράσεις περιελάμβανε όρους, όπως «κληρονομιά» και «παράδοση». Αυτό υποδήλωνε ότι ναι μεν ο αρχαίος πολιτισμός είχε εκλείψει, αλλά και ότι θα μπορούσε να ανακτηθεί και να επαναξιοποιηθεί από εκείνους που θα διέθεταν την απαραίτητη παιδεία, όπως έπραξαν οι βυζαντινοί λόγιοι.

Θεωρείται, λοιπόν, σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο η χρησιμοποίηση της θεωρίας της πρόσληψης, η οποία γενικώς ερευνά την επιβίωση της προγενέστερης παράδοσης και ειδικώς στην παρούσα μελέτη ενδιαφέρεται για την πρόσληψη, επιβίωση και τις μεταμορφώσεις του κλασσικού πολιτισμού στην φιλοσοφική – θεολογική σκέψη και στις παραστατικές τέχνες του βυζαντινού πολιτισμού<sup>24</sup>. Σημειωτέον ότι ο βυζαντινός πολιτισμός ιδιοποιήθηκε τον αρχαιοελληνικό, τον οποίο προσέλαβε ως «κληρονομούμενο» και «παραδιδόμενο», προκειμένου να αντλήσει κύρος και αξία, και να εμπνεύσει νέες δημιουργίες<sup>25</sup>. Μολονότι η επίδραση αυτή υπήρξε θετική, πολλοί ερευνητές είτε από άγνοια είτε εσκεμμένα της προσέδωσαν αρνητικό πρόσημο, διότι δεν την ανέπτυξαν διεξοδικά και σε βάθος. Προφανώς αγνόησαν ότι η πρόσφατη έρευνα τείνει να εγκαταλείψει τη μελέτη μιας γραμμικής εξέλιξης της επίδρασης από τον προγενέστερο (πρότυπο) στο μεταγενέστερο (ανάτυπο) πολιτισμό<sup>26</sup>. Συνακόλουθα αγνόησαν ότι εξέπεσε και η θεωρία μιας τεράστιας αλυσίδας επιδράσεων που συνέδεε τα σπουδαία έργα του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού με τα αντίστοιχα έργα της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού<sup>27</sup>, διότι ιδιοποιήθηκε άκριτα η πρακτική, η στάση και οι αξίες του αρχαιοελληνικού πολιτισμού από ιδεολογίες που φανερά ή υφέρποντας άσκησαν ολοκληρωτισμό. Ένεκα τούτων η έρευνα της πρόσληψης, πλέον, επικεντρώνεται στην αμφίδρομη σχέση μεταξύ του αρχαίου έργου ή πολιτισμού και του νέου έργου, αλλά πάντα εντός τους πλαισίου του πολιτισμού ο οποίος το δημιούργησε<sup>28</sup>, εν προκειμένω του αρχαίου. Αυτός ο προσανατολισμός οδήγησε την έρευνα στην σύγχρονη θεωρία της κριτικής απόστασης<sup>29</sup>, σύμφωνα με την οποία αξιοποιείται η χρονική, τοπική και πολιτισμική απόσταση μεταξύ του αρχαίου έργου – πηγής και της νεώτερης εκδοχής του, ώστε ο νεώτερος ή σύγχρονος αναγνώστης – θεατής να κινηθεί εκτός των δικών του πολιτισμικών ορίων και να προσεγγίσει το προγενέστερο έργο με πιο σαφή και

---

<sup>24</sup> Ο.π., 13, 18.

<sup>25</sup> Ο.π., 20.

<sup>26</sup> Ο.π., 19

<sup>27</sup> Ο.π.

<sup>28</sup> Ο.π., 21.

<sup>29</sup> Ο.π., 25.

κριτικό τρόπο. Μια τέτοιου είδους κριτική προσέγγιση πραγματοποιήθηκε από τους βυζαντινούς λόγιους εν αγνοία τους, καθώς όρισαν πρωτίστως τη γνώση ως το θεμέλιο της πρόσληψης και ακολούθως σύμφωνα με τα δικά τους ιδεολογικά και θεωρητικά πλαίσια, άλλοτε τόνιζαν την αμφισημία και τη ρευστότητα στην απόδοση των νοημάτων και ιδεών της αρχαιοελληνικής διάνοησης, άλλοτε ήρθαν σε ρήξη με τις αρχαιοελληνικές πολιτισμικές παραδόσεις και άλλοτε τις ιδιοποιήθηκαν και τις μετασχημάτισαν, ακολουθώντας μια «εκλεκτική μίμηση».

Σύμφωνα με τη σύγχρονη ορολογία της *θεωρίας της πρόσληψης* οι βυζαντινοί δημιούργησαν: α) *ισοδύναμο* ενός στοιχείου που έχει αντίστοιχο ρόλο στην πηγή και στο έργο που την προσλαμβάνει, χωρίς να είναι απαραίτητως το ίδιο σε μορφή ή περιεχόμενο (π.χ. Διόνυσος – Χριστός), β) *μεταφύτευση στοιχείων*, δηλαδή μεταφορά στοιχείων, ή *διασκευή – προσαρμογή στοιχείων*, δηλαδή ελεύθερο ή επιλεκτικό μετασχηματισμό στοιχείων προκειμένου να εξυπηρετήσει ένα διαφορετικό σκοπό (π.χ. μορφολογικά στοιχεία του αρχαίου θεάτρου παρεισφρέουν στον χριστιανικό ναό), γ) *διασπορά υλικού* στον χρόνο (π.χ. αντιγραφή και σχολιασμός διακεκριμένων κλασσικών διανοητών), δ) *διαλεκτική σχέση* μεταξύ της πηγής και των έργων που την προσλαμβάνουν (π.χ. μελέτη και διατήρηση του λειτουργικού διαλεκτικού χαρακτήρα της αρχαιοελληνικής τέχνης στο βυζαντινό πολιτισμό), ε) *ξενική μεταφραστική στρατηγική*, δηλαδή μετάφραση ή απόδοση του νοήματος με τέτοιο τρόπο που να υπογραμμίζεται η διαφορά μεταξύ της πηγής και του έργου που προσλαμβάνεται (π.χ. *Βάκχαι* του Ευριπίδη και *Χριστός Πάσχων* του Γρηγορίου Θεολόγου) και στ) *παρέμβαση*, δηλαδή επεξεργασία της πηγής με σκοπό να ασκηθεί πολιτισμική κριτική της προσλαμβανόμενης κοινωνίας ή κοινωνική, πολιτική και αισθητική κριτική της προσλαμβανουσας κοινωνίας (π.χ. άλλη κριτική άσκησαν στον κλασσικό πολιτισμό οι Πατέρες της Εκκλησίας πριν και άλλη μετά την Εικονομαχία)<sup>30</sup>. Εν κατακλείδι συμπεραίνουμε ότι για τον βυζαντινό πολιτισμό η εξέταση των αρχαίων πηγών δεν υπήρξε άκριτη και δεν αποτέλεσε μέτρο αποτίμησης της ποιότητας ενός έργου, όπως έγινε στη Δύση, αλλά τήρησαν μια *κριτική απόσταση* μεταξύ πηγής και πρόσληψης, η οποία διαφώτισε και τους δύο πολιτισμούς<sup>31</sup>.

Ολοκληρώνοντας τον πρόλογο κρίνεται σκόπιμο να γίνει αναφορά στη δομή της παρούσης μελέτης. Επειδή αναφέρεται σε δύο συνιστώσες του ελληνικού πολιτισμού, χωρίσθηκε σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος αρχικά διερευνάται πως προσλαμβάνεται η

<sup>30</sup> Ο.π., 26, 27.

<sup>31</sup> Ο.π., 27.

έννοια της φύσης, ποιες μορφές τής δίνει ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός και πως συμπλέκεται με τη θεϊκή δύναμη του Έρωτος, με επίκεντρο τον ευριπίδειο μύθο. Ο ευριπίδειος μύθος, όμως, είναι ταυτόχρονα φιλοσοφικός «αποκαλυπτικός» λόγος και διαλεκτική τέχνη, γι' αυτό το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται με την διαλεκτική του Έρωτος συναφώς με τον πλατωνικό στοχασμό και την ηθική όσμωση του ευριπίδειου μύθου στην «εξ αποκαλύψεως» αλήθεια του χριστιανισμού.

Στο δεύτερο μέρος αρχικά διερευνώνται οι φιλοσοφικές και θεατρικές επιδράσεις στην χριστιανική λατρεία – λειτουργία, πως προσλαμβάνεται ο κλασσικός πολιτισμός από τη βυζαντινή διανόηση και πως διαμορφώνεται η βυζαντινή ιδεολογία της συντήρησης και η κριτική της ως «συντηρητικής». Ακολούθως εξετάζεται η φιλοσοφική επίδραση του κλασσικού πολιτισμού στη διαμόρφωση της βυζαντινής εικονολογίας και πως επέδρασε η Καθολική νοησιарχία στη διαμόρφωση της δυτικής φιλοσοφίας – θεολογίας και στη δημιουργία της αισθητικής θεωρίας της Δύσης από το Μεσαίωνα μέχρι και το Baroque. Τέλος το δεύτερο μέρος ολοκληρώνεται με την αισθητική ανάγνωση εικονογραφικών έργων από την Ορθόδοξη και την Καθολική Εκκλησία.

---

## ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ:

### Η ΣΥΜΠΛΟΚΗ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ ΜΕ ΤΗ ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΘΕΪΚΟΥ ΑΛΛΟΥ ΣΤΟΝ ΕΥΡΗΠΙΔΕΙΟ ΜΥΘΟ

---

#### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός χαρακτηρίζεται από τη λειτουργία κοινωνικοπολιτικών συστημάτων, τα οποία δομήθηκαν στην φυλετική κατηγοριοποίηση των ατόμων και στη διαφοροποίηση των δύο φύλων, τα οποία είχαν να επιτελέσουν έναν συγκεκριμένο ρόλο. Υπεράνω των ρόλων και των έμφυτων ηθών των δύο φύλων, κυριάρχησε η πνευματική πρόσληψη της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης, της ζωής και της σχέσης της στην ολότητα της φύσης. Όταν η πνευματική πρόσληψη της ανθρώπινης ύπαρξης έζησε αρμονικά με τη φύση, τότε ο ανθρώπινος πολιτισμός αποτέλεσε μέρος και φυσική εξέλιξη της φύσης, από τον οποίο (πολιτισμό) εξέλειπε ή ήταν αμβλυμένη η ιδεολογία εξουσιαστική και εξουσιαζόμενου, γιατί ζούσε με αυτάρκεια και κατανάλωνε εξισωτικά όσα του προσέφερε η φύση. Η συνεχώς αναπτυσσόμενη τεχνολογία για την καλύτερευση του βιοτικού επιπέδου, αλλοτρίωσε την προαναφερόμενη πνευματική πρόσληψη, με αποτέλεσμα τα τεχνολογικά επιτεύγματα να προσδώσουν στον ανθρώπινο πολιτισμό, την αυτοπεποίθηση ότι μπορεί να κυριαρχήσει στον φυσικό κόσμο. Η αποδοτικότερη εκμετάλλευσή του λόγω των τεχνολογικών επιτευγμάτων δημιούργησε πλεονάσματα παραγωγής, τα οποία μετατράπηκαν από ανταλλάξιμα προϊόντα σε αναδιανεμημένα προϊόντα. Αποτέλεσμα της τεχνολογικής εξέλιξης ήταν η μετατροπή της οικονομίας από ανταλλακτική στο πλαίσιο των αμοιβαίων ή διευθυνόμενων ανταλλαγών, σε καταναλωτική στο πλαίσιο των κινήσεων των αγαθών προς ένα κέντρο από όπου αναδιανέμονταν. Σύμφωνα με την *ουσιοκρατική προσέγγιση*<sup>32</sup>, οι φυσικές πηγές και η εκμετάλλευσή τους από τους ανθρώπους στο πλαίσιο της οικονομίας της αυτάρκειας (συντήρηση της κοινότητας), μετατράπηκε σε πολιτική οικονομία, όπου οι οικονομικές δραστηριότητες ενσωματώθηκαν στο εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό σύστημα. Αυτό οδήγησε στην εξέλιξη της κοινωνικής οργάνωσης από τη *φυλή* στην *αρχηγία*. Ενώ, λοιπόν, στη *φυλή* υπήρχαν αδιαβάθμητες συγγενικές ομάδες, ενώσεις όλης της φυλής και ισοκατανομή, στην *αρχηγία* υπήρχαν διαβαθμισμένες συγγενικές

---

<sup>32</sup> Σμπόνιας, 2003: 220, 221, 223. (substantivistic approach, με εισηγητή τον Karl Polanyi).

ομάδες, αναδιανεμητική οικονομία, κληρονομική αρχηγία, ενδογαμία της άρχουσας τάξης και τεχνική ειδίκευση πλήρους απασχόλησης<sup>33</sup>. Επίσης η χρήση της ιδεολογίας της *διαμεσολάβησης της αρχηγίας*, μεταξύ της κοινότητας και των ουράνιων πνευμάτων, ενδυνάμωσε την εξουσία της<sup>34</sup>.

Το σύνολο αυτών των εξελίξεων διαφαίνεται στην ανάπτυξη και διαμόρφωση των πρώτων ελληνικών πολιτισμών, του μινωικού και του μυκηναϊκού, μέσα στους οποίους σχηματοποιήθηκε η διαφοροποίηση των δύο φύλων. Η διαφοροποίηση δεν αναφέρεται στις βιολογικές διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών, αλλά στη διαμόρφωση μιας *ηγεμονεύουσας ιδεολογίας* που καθόρισε τη διάκριση των φύλων (σημασία του άνδρα, της γυναίκας, της αναπαραγωγής και του ερωτισμού) και πως αντανακλάται στις διαπροσωπικές σχέσεις και στην καθημερινή δραστηριότητα. Η *ηγεμονεύουσα ιδεολογία*, η αριστοκρατία, που θεμελιώθηκε πάνω στον Μυκηναϊκό πολιτισμό, δεν καταδεικνύει απλά τις διαφορές των δύο φύλων, αλλά και τον τρόπο που πολιτισμικά τα δύο φύλα προσέλαβαν τα χαρακτηριστικά τους. Τα χαρακτηριστικά αυτά αφού διαμορφώθηκαν μέσα από τη μυθολογική παράδοση, τους θρησκευτικούς και κοινωνικοπολιτικούς θεσμούς, παγιώθηκαν στην αρχαϊκή και κλασσική εποχή, στο πλαίσιο της πόλης – κράτους. Τα νέα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που απέκτησε η πόλη – κράτος στηρίχθηκαν στη δομημένη – στα αριστοκρατικά ήθη και ιδεώδη – *ηγεμονεύουσα ιδεολογία*. Η κορυφαία έκφρασή της υπήρξε η φυλετική διαφοροποίηση, με την θέσπιση της ανδροκρατίας<sup>35</sup>. Με την «ψευδαισθησιακή κυριαρχία» του άνδρα, εκφραστή και φορέα του πολιτισμού, και της γυναίκας μέρος της άτακτης φύσης, η δημοκρατία κατέστη το πολίτευμα στο οποίο, η ισότητα ίσχυε μόνο μεταξύ των ανδρών, περιθωριοποιώντας την γυναίκα και καθιστώντας την παράγωγο και «τεχνητό προϊόν» προερχόμενο από την εκμετάλλευση της φύσης, εγκαινιάζοντας έτσι την *πραγμοποίηση* της γυναίκας. Δημόσια φωνή διαμαρτυρίας, σε αυτή την ψευδεπίγραφη κυριαρχία υπήρξε το ευριπίδειο θέατρο και οι «ηρωίδες» του, οι οποίες στην παροιμιακή φράση του Χορού στη *Μήδεια*: «Πίσω πάνε τα ιερά νερά των ποταμών»<sup>36</sup>, αναιρούν τα πάντα και συμπτωνούν την πίστη, ότι η κυριαρχία των φυσικών νόμων και των ανδρών θα καταλυθεί και θα αποκατασταθεί η αλήθεια<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Ο.π., σελ. 210.

<sup>34</sup> Wright, 1995: 70.

<sup>35</sup> Κατούντα, 2007: 131.

<sup>36</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 410.

<sup>37</sup> Κατούντα, 2007: 130.



## 1. Η πτώση της μητριαρχίας και η άνοδος της πατριαρχίας

Αναμφισβήτητα ο Όμηρος στην *Ιλιάδα*, αποθεώνει τη μνήμη των ηρώων της Τρωικής εκστρατείας μέσα από τον πόλεμο, θέλοντας να εξασφαλίσει ότι ο χρόνος δεν θα σβήσει τις πράξεις τους, και τα μεγάλα και θαυμαστά έργα τους δεν θα λησμονηθούν. Αυτό ο ποιητής το κατορθώνει, όντας μέλος μιας αρχαϊκής κοινωνίας, απεικονίζοντας ως πρότυπο εξιδανίκευσης μιας άλλης εποχής, τον άνδρα – ήρωα (αριστοκρατική μορφή), που υποτιμά την αξία της επίγειας ζωής, θεωρώντας αναγκαιότητα την προετοιμασία για τη μεταθανάτια μακαριότητα και πιστεύοντας ότι θα συνεχίσει να ζει και πέρα από τον ένδοξο θάνατό του. Η τάση της εξιδανίκευσης είχε στόχο να παρουσιάσει τις μορφές αυτές ως αναλλοίωτες και αιώνια ευτυχισμένες παρουσίες, εναρμονισμένες με ένα υψηλότερο, υπερβατικό κόσμο, μια τέλεια και ιδανική τάξη, πέρα από την ανθρώπινη αντίληψη. Αντίθετη σε αυτή την αντίληψη, εμφανίζει τη γυναίκα, συμβολίζοντας στο πρόσωπό της την ειρήνη, ως ένα άλλο πρότυπο εξιδανίκευσης, που εκφράζεται συμβολικά στον πόθο, στην αγάπη και στη φροντίδα του ήρωα – άντρα της, που τον τιμά με το ήθος και την αγνότητά της στη δημόσια ζωή και την ιερότητά της στη θρησκευτική τελετουργία. Πρότυπο αρχαϊκού γυναικείου ήθους αποτελεί για τον ποιητή η Ανδρομάχη, η οποία αγωνίζεται στο συγκλονιστικό διάλογό της με τον Έκτορα, πριν ο τελευταίος τρέξει στο πεδίο της μάχης<sup>38</sup>, να κρατήσει τον άντρα της κοντά της, μακριά από τον πόλεμο, με μία φρόνηση μέσα στην αφροσύνη της αγάπης, γιατί μόνο τότε υπάρχει ευτυχία, προκοπή, ζωή. Τη θέληση της γυναίκας να πείσει τον άντρα της, ο Όμηρος ως δείγμα ειρηνικής ζωής, την εμφανίζει σαν μια κίνηση από την καρδιά της, στην καρδιά του. Άλλοτε με παράπονα αγάπης<sup>39</sup>, άλλοτε με αισθησιακή ορμή<sup>40</sup> αντάξια της ανδρικής γενναιότητας, άλλοτε με ψυχολογικό εκβιασμό<sup>41</sup> και άλλοτε με θρήνο για εκείνα που έχασε<sup>42</sup> και όσα επίκεινται να χάσει, με τον αποχωρισμό του μονάκριβου στηρίγματος της<sup>43</sup>.

Ωστόσο, η ιδεολογική σύγκρουση ανάμεσα στον πόλεμο και στην ειρήνη προσλαμβάνει μια εντελώς διαφορετική μορφή, εμφανιζόμενη με τη συμβολική της μεγαλοπρέπεια στη Ραψωδία Σ της *Ιλιάδας*. Πεδίο δράσης της ο «μικρόκοσμος» της Ασπίδας του Αχιλλέα, στην οποία αντιπαραβάλλονται δύο πόλεις. Από τη μια πλευρά

<sup>38</sup> Όμηρος, *Ιλιάδα*, Ραψωδία Ζ, στ. 381-502.

<sup>39</sup> Ο.π., στ. 410 – 413.

<sup>40</sup> Ο.π., στ. 430: «ο ποθητός μου σύντροφος».

<sup>41</sup> Ο.π., στ. 408 : «δεν λυπάσαι το νήπιο τέκνο σου» και 432: «να μην αφήσεις το παιδί σου ορφανό».

<sup>42</sup> Ο.π., στ. 421 – 428.

<sup>43</sup> Ο.π., στ. 429: «Έκτωρ, συ μου απόμεινες, πατέρας, σεμνή μου μάνα».

υπάρχει η πόλη της ειρήνης που υμνείται, μέσα από τις χαρές και τους καημούς ενός απλού ειρηνικού και ανωνύμου λαού και από την άλλη η πόλη του πολέμου, η οποία βρισκόμενη σε πολιορκία ετοιμάζεται να στήσει ενέδρα. Η «Ασπίδα» παρουσιάζει αντιθετικές εικόνες, που είναι διατεταγμένες σε πέντε ομόκεντρους κύκλους (πόλη – ύπαιθρος/φύση, δουλειά – γιορτή, κούραση – αναψυχή, φιλονικία – δικαιοσύνη, σιωπή – φασαρία) και ταυτόχρονα αρμονικές (ευτυχία, ευδοκίμηση, έρωτας, ένωση, γάμος, χορός). Από το εσωτερικό έως και το εξωτερικό της επικρατεί μια τάξη, που αναδύεται μοναχά της, καθοδηγώντας και θεμελιώνοντας τα ζωντανά στοιχεία σε μια πιο υψηλή ουσιαστική ζωή, τη ζωή της ειρήνης. Η μια φάση διαδέχεται την άλλη οδηγώντας κάθε φορά σε κάτι πιο καθολικό· και αυτή η αλληλουχία καταλήγει σε εκείνο που κλείνει μέσα του τα πάντα. Τη ζωή, την ύπαρξη.

Η ζωή παρουσιάζεται με χαρούμενα χρώματα, με «κινηματογραφικές» φαντασμαγορικές εικόνες, με μια φαντασιακή κοσμοχαλασιά χωρίς «ήχο». Ειρηνική η διευθέτηση της φιλονικίας<sup>44</sup>, καθώς το δίκαιο περιορίζει και αμβλύνει τις διχόνοιες και αποτελεί το βασικό πυλώνα της εσωτερικής σταθερότητας της πόλης. Ειρηνική περιγραφή, με έμφαση, στην πολλαπλότητα του οργώματος, όπου υπάρχουν άνδρες να οργώσουν<sup>45</sup> γιατί δεν τρέχουν σε πολέμους. Το θαύμα του «ευ ζειν» και η συμπόνια για τον κάματο. Νέοι άνθρωποι ανέμελοι χωρίς προβλήματα πασχίζουν για την επιβίωση. Δράττοντας τους καρπούς της ανθρώπινης προσπάθειας, δικαιώνονται οι κόποι της δημιουργίας. Αλλά και αυτός ο θάνατος παρουσιάζεται σε δράση, σε κίνηση, σε ζωή, καθώς το θρηνώδες τραγούδι για το θνητό Λίνο<sup>46</sup> τραγουδιέται σαν αγροτικό τραγούδι την ώρα του τρύγου. Και έπειτα περίτεχνος χορός και έρωτας (λίκνισμα)<sup>47</sup>. Μια γιορτή που ακολουθεί, επιστεγάζοντας μια κοπιαστική αποδοτική ημέρα, και ενώνει όλους τους ανθρώπους. Η ένωση των ανύπαντρων νέων με τις πολύτιμες παρθένες πραγματοποιείται μέσα από τον κυκλικό χορό και η ερωτική συνεύρεση εξιδανικεύεται μέσα από το πιάσιμο του καρπού, κατά τη διάρκεια του χορού. Πολύτιμη η γυναίκα που σταλάζει η διαιώνιση της ανθρώπινης φύσης, μετά από τη συνεύρεση με το άλλο της μισό. Και μια βαθιά σχέση· ο δεσμός του γάμου<sup>48</sup>, που εξασφαλίζει την ευγονία, τη συνέχεια και τη ζωή της πόλης. Αποκορύφωμα της

---

<sup>44</sup> Ομηρος, *Ιλιάδα*, Ραψωδία Σ, στ. 500 – 508.

<sup>45</sup> Ο.π., στ. 541 – 549.

<sup>46</sup> Ο.π., στ. 570 – 572.

<sup>47</sup> Ο.π., στ. 590 – 599.

<sup>48</sup> Ο.π., στ. 491 – 499.

«ειρηνικής ιεροτελεστίας», η αλληγορία του κεραμέα<sup>49</sup>, με την οποία πιστοποιείται η παρουσία του θείου δημιουργού, ο οποίος έχοντας τοποθετήσει τα δημιουργήματά του σε τάξη, τα θέτει σε λειτουργία για να δει αν το δημιούργημά του πέτυχε. Βλέποντας, δε, το μέγα πλήθος να χαίρεται τη ζωή, το αγκαλιάζει με το άφθαρτο ποτάμι<sup>50</sup> (αιωνιότητα) του Ωκεανού, με το οποίο ο ποιητής συμβολίζει την αθανασία της ειρήνης και της ζωής. Το «αέναο γίνεσθαι», μια κυκλική σύνθεση, όπου το τέλος της περιγραφής συναντά την αρχή της, αποτελεί μια ειρωνική κριτική της μάταιης ηρωικής εποχής του Τρωικού πολέμου.

Η ομηρική εικονοποιία στην *Ασπίδα του Αχιλλέα* ήταν μεν ονειρική και μακρινή από την εποχή του ποιητή, αλλά συντελέσθηκε και επαληθεύτηκε σύμφωνα με τα αρχαιολογικά κατάλοιπα. Ο ποιητής με αυτόν τον άκρατο λυρισμό αναφέρθηκε στον ασφαλές ειρηνικό μινωικό ανακτορικό πολιτισμό, ο οποίος καταλύθηκε από τον ανασφαλές και πολεμοχαρή μυκηναϊκό ανακτορικό πολιτισμό (14<sup>ος</sup> π.Χ. αιώνας), θέτοντας τέλος στην *paq minoica* και επιφέροντας βαθιά μεταβολή στο κοινωνικοπολιτικό ανακτορικό της σύστημα, αλλά και στον επερχόμενο πολιτισμό. Μεταξύ των πρώτων «κρατών» (μινωικού – μυκηναϊκού) υπήρχαν κοινά χαρακτηριστικά, όπως σύνθετη διοικητική οργάνωση και γραφειοκρατική συγκεντρωτική διακυβέρνηση, ωστόσο, παρουσίαζαν και σημαντικές διαφορές, όπως:

- Μορφολογική, τεχνική και ιδεολογική διαφοροποίηση των οικιστικών και αρχιτεκτονικών χαρακτηριστικών: Από τις κατόψεις των ανακτόρων, διαπιστώνεται ότι στον μινωικό πολιτισμό υπήρχαν ανοχύρωτα ανάκτορα που δηλώνουν ασφάλεια και ειρήνη, ενώ αντίθετα στο μυκηναϊκό πολιτισμό (με εξαίρεση την Πύλο) επικράτησαν τα οχυρωμένα ανάκτορα, που δηλώνουν ανασφάλεια και πολεμοχαρή ιδεολογία. Η χρήση των δομικών υλικών στην Κνωσό (κίονες σε σχήμα γυναικείου σώματος, πλακοστρώσεις, ορθομαρμαρώσεις, πολύθυρα, πλάκες γυψόλιθου, πήλινοι αγωγοί υδραυλικής) και οι νωπογραφίες με θεματική κατά βάση τη φύση και τη γυναίκα, δηλώνουν καλλιτεχνικές ευαισθησίες, υψηλή τέχνη, πλαστικότητα και άνεση, στοιχεία που διαδηλώνουν θηλυκότητα – γονιμότητα. Αντίθετα στις Μυκήνες οι γιγαντιαίοι δόμοι, τα υπέρθυρα των κεντρικών πυλών και των θολωτών τάφων, η κυκλώπεια τεχνική με τεράστιους μονόλιθους, διαδηλώνουν άκαμπτη δημιουργικότητα και ανάδειξη του κύρους του ηγεμόνα, χαρακτηριστικά αρρενωπότητας – φαλλικού στοιχείου.

---

<sup>49</sup> Ο.π., στ. 600 – 606.

<sup>50</sup> Ο.π., στ. 607 – 608.

- Διαφοροποίηση των αναδιανεμητικών οικονομιών: Η μυκηναϊκή ανακτορική λειτουργία των αποθηκών και η γαιοκτησία μαρτυρούν συγκέντρωση και κατανάλωση από μια κεντρική στρατιωτική αριστοκρατική εξουσία. Αντίθετα η μινωική λειτουργία των αποθηκών υπαγόρευε αμοιβαιότητα, δηλαδή ανταποδοτικές κινήσεις μεταξύ συμμετρικών ατόμων – ομάδων, που εμπειείχε την εξίσωση ανδρών – γυναικών. Η κοινωνική αποθήκευση και η αναδιανομή των πλεονασμάτων στον πληθυσμό της επικράτειας<sup>51</sup>, πραγματοποιούνταν βάσει μιας αποκεντρωμένης οικονομικής δομής ή ως ανταποδοτικά δώρα στο εξωτερικό προς όφελος της επικράτειας<sup>52</sup>.
- Κοινωνικοπολιτική διαφοροποίηση: Ο μινωικός πολιτισμός στηρίχθηκε στις *τμηματικές κοινωνίες (φυλή)*<sup>53</sup>, δηλαδή τη συνένωση αυτόνομων κοινοτήτων που συνδέονταν μεταξύ τους συγγενικά (πυρήνας η οικογένεια – μητριαρχία) και διέπονταν από την αμοιβαιότητα και την ισοκατανομή, δημιουργώντας την έννοια της επικράτειας, στην οποία επικράτησε κοινωνική ειρήνη και ισότητα. Αντίθετα ο μυκηναϊκός, στηρίχθηκε σε κάποιο είδος ομοσπονδιακού συστήματος<sup>54</sup> και στην *αρχηγία*<sup>55</sup>, που προσδιορίστηκε από την κοινή προγονική καταγωγή διαφορετικών γενών. Τα *γένη*<sup>56</sup> διαβαθμίστηκαν κοινωνικά ως προς το κύρος και την μεταξύ τους ανταγωνιστική σχέση (πατριαρχία), δηλαδή πιο γένος κατείχε το μεγαλύτερο κύρος (δόξα, ανδρεία) για την ανάληψη της *αρχηγίας*, η οποία υπήρξε αποκλειστικά αρσενικό προνόμιο λόγω ανδρείας και τιμής στη μάχη. Αυτό πιθανότατα οδήγησε σε πολιτική ανασφάλεια και στην ιδεολογία της αμυντικής τάσης (τειχισμένα ανάκτορα) και τελικά στην καταστροφή του μυκηναϊκού πολιτισμού (12<sup>ος</sup> π.Χ. αιώνας), καθώς ο ανταγωνισμός των γενών για την *αρχηγία* επέφερε εσωτερικές συγκρούσεις.

Η κυριαρχία του μυκηναϊκού πολιτισμού, του *γένους*, της *αρχηγίας* και του *πατριαρχικού προτύπου*, «κατάπτε» τα ιδεολογικά πρότυπα του μινωικού πολιτισμού δηλαδή την *οικογένεια*, τη *φυλή* και τη *μητριαρχία*. Μετά τους Σκοτεινούς Αιώνες, τα πολιτισμικά κατάλοιπα του μυκηναϊκού πολιτισμού αποτέλεσαν τις θεμελιακές παραδόσεις των Ελλήνων και έδρασαν από την αρχαϊκή και κατά τη διάρκεια της

<sup>51</sup> Σμπόνιας, 2003: 225.

<sup>52</sup> Ο.π., 224.

<sup>53</sup> Ο.π., 211.

<sup>54</sup> Πυργάκη, 2002: 122.

<sup>55</sup> Σμπόνιας, ό.π.

<sup>56</sup> Ο.π.

κλασικής εποχής, δημιουργώντας τους ήρωες, ιδρυτές των πόλεων και την οπλική φάλαγγα, πάνω στην οποία θεσπίσθηκε ο θεσμός της πόλης – κράτους. Η συνέχιση της παράδοσης των γενών και του πατριαρχικού προτύπου του μυκηναϊκού πολιτισμού, δηλαδή της αριστοκρατικής καταγωγής, στην αρχαϊκή εποχή συσσωματώθηκε με τις θρησκευτικές τελετουργίες και τους μύθους. Σύμφωνα με το μύθο ο πρώτος Αθηναίος, ο Ερεχθέας, ήρθε στον κόσμο από τη γονιμοποίηση της γης με το σπέρμα του Ποσειδώνα, ήταν δηλαδή αυτόχθων<sup>57</sup>. Η αποδοχή του μύθου πραγματοποιήθηκε κατά την αρχαϊκή εποχή και συντελέσθηκε κατά την τελευταία φάση της φυλετικής κοινωνίας, από την οποία ξεπετάχθηκε το «τοτεμικό γένος». Το «τοτεμικό γένος» ονομάστηκε έτσι επειδή σχετιζόταν ως προς την καταγωγή με κάποιο «αντικείμενο», τον Ερεχθέα εν προκειμένω, και τα μέλη του γένους πίστευαν πως συγγένευαν με αυτό<sup>58</sup>. Ένεκα αυτής της καταγωγής αναπτύχθηκε η ιδεολογία της «θεικής» προέλευσης του άνδρα, η οποία συνδέθηκε με το αντίστοιχο πατριαρχικό – φαλλικό πρότυπο του Διονύσου. Αυτή η διασύνδεση νομιμοποίησε θρησκευτικά και πολιτικά την ανωτερότητά του άνδρα, η οποία παγιώθηκε όταν η διονυσιακή τελετουργία πέρασε στον απόλυτο έλεγχο των ανδρών<sup>59</sup>. Αρχικά, κατά την εποχή του Ομήρου, ήταν μια αγροτική τελετουργία όπως περιγράφεται στην *Ασπίδα του Αχιλλέα*, αλλά κατοπινά ταυτίστηκε με τη λαϊκή κίνηση ενάντια στην αριστοκρατία και ακολούθως αστικοποιήθηκε και χειραγωγήθηκε συνειδητά από τους τυράννους.

Μετά την πτώση των τυράννων, τα «νέα» αριστοκρατικά μέλη αυτοαποκλήθηκαν *γένη* και συστήθηκαν στους κόλπους μιας «νέας αριστοκρατίας» συγκροτούμενης εντός της πόλης – κράτους της κλασικής εποχής, με στόχο τη διασφάλιση του πολιτικού και θρησκευτικού μονοπωλίου<sup>60</sup>. Τοιουτοτρόπως, στα μέσα του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα ο ευγενής Αθηναίος και εν δυνάμει πολιτικός, προέβαλε το κύρος του, μέσω του πλούτου, της καταγωγής και της εκπαίδευσής του<sup>61</sup>. Σημειωτέον ότι η καταγωγή μαζί με τα αριστοκρατικά ήθη και ιδεώδη αφομοιώθηκαν από την πολιτική ιδεολογία, τόσο της δημοκρατικής Αθήνας, όσο και της ολιγαρχικής Σπάρτης, με αποτέλεσμα η πόλη να λειτουργήσει ως ένας ευρύτερος *αριστοκρατικός οίκος*<sup>62</sup>.

---

<sup>57</sup> Κατούντα, 2006: 160.

<sup>58</sup> Thomson, 1983: 14.

<sup>59</sup> Ο.π., 221.

<sup>60</sup> Ober, 2003: 154.

<sup>61</sup> Ο.π., σελ. 133.

<sup>62</sup> Ο.π., 434.

## 2. Η άτακτος φύσις και η τάξις του πολιτισμού

Ο άνθρωπος της αρχαϊκής και ακολούθως της κλασσικής εποχής απέκτησε ταυτότητα, όταν το πνεύμα και τα επιτεύγματά του επέβαλαν την τάξη στην χαοτική ακαταστασία της φύσης και δημιούργησαν μια φωλιά, την πόλη – πολιτεία, η οποία βρέθηκε εν μέσω των γαλήνιων ζώων των θεών και στην τραχιά ανάγκη των θηρίων<sup>63</sup>. Προκειμένου, μάλιστα, ο άνθρωπος να ελευθερωθεί από το χάος της φύσης, έλαβε από τους θεούς την «αιδώ» (συνείδηση) και τη «δίκη» (δικαιοσύνη), δηλαδή ένα σύστημα συμβατικών κανόνων και παραδόσεων, τα οποία θα στερέωναν τη φιλία στην πόλη (στοργή, συγγένεια, έρωτας)<sup>64</sup>. Αυτούς τους θεόσταλτους όρους ο άνθρωπος τους ενσωμάτωσε στη λογική του, προκειμένου να δημιουργήσει επιστήμη και τεχνολογία, διαμορφώνοντας μια «εν τάξει» πολιτισμένη κοινωνία<sup>65</sup>. Από την αισιόδοξη πλευρά, λοιπόν, η ανθρώπινη λογική, αποτέλεσε ένα «τεχνολογικό εργαλείο», υπό την έννοια ότι μπορούσε να ανακαλύψει, να οργανώσει και να ελέγξει μια ατελή εμπειρία, την ηρακλείτεια φύση που «αγαπάει να κρύβεται»<sup>66</sup>, δίνοντάς της κανόνες και νόημα. Προϊούσης της λογικής κατασκευάστηκε ο νόμος, ο οποίος αντιπροσώπευε την τάξη και τον πολιτισμό, ενώ η φύση ήταν άτακτος, περιέχουσα σύμφωνα με τον Πλάτωνα, τη «σφαλερή αιτία», δηλαδή μια αναγκαία πηγή αταξίας<sup>67</sup>. Ωστόσο, ο άνθρωπος, δε μπόρεσε να τιθασεύσει την απόλυτη και ακατάβλητη διαδικασία δημιουργίας της φύσης, η οποία αδιαφορεί από τις μορφές ζωής που παράγονται, είτε από τυχαίες, είτε από τεχνητές μεταλλάξεις.

Η εξωτερική («κτιστή») φύση, όσον αφορά την τάξη, στερείται ηθικών κανόνων και το απάνθρωπο χάος της αναγνωρίστηκε από τον Όμηρο και τον Ησίοδο στην απρόσωπη σκληρότητα και τις λειτουργίες της. Στην επική τους ποίηση η φύση πολλάκις έστηνε «δόλο» (δόλωμα) για να σαγηνέψει τον άνθρωπο και να τον παρασύρει σε σκηνικά μιας καταστροφικής συμπλοκής με τις δυνάμεις του «θεικού άλλου», με εκείνη την πραγματικότητα πέραν του ανθρώπινου χώρου, η οποία ερχόταν συχνά σε άγρια σύγκρουση με τον άνθρωπο (π.χ. ανθρωπόμορφοι θεοί, Σειρήνες, Καλυψώ, Κύκλωπες). Η σαγήνη της φύσης με τα όμορφα τοπία που βρίθουν στην αρχαϊκή και κλασσική ποίηση, αποτέλεσαν τα σκηνικά ερωτικής βίας ή ερωτικής συνεύρεσης ή καταστροφικής ερωτικής παραφοράς. Από τα πιο ασφαλή

<sup>63</sup> Πλάτων, *Πρωταγόρας*, 322b-c.

<sup>64</sup> Ο.π., 322c.

<sup>65</sup> Taylor, 2009: 289, 292.

<sup>66</sup> Καλογεράκος – Θανάσις, 2000: 57.

<sup>67</sup> Πλάτων, *Τίμαιος*, 46c – d.

παραδείγματα της καχυποψίας των αρχαίων Ελλήνων απέναντι στη διπροσωπία της φύσης, που από την μια εξιδανικεύεται με ένα όμορφο τοπίο και από την άλλη αποτελεί καταστροφική φυσική δύναμη, είναι η λαμπρή τραγωδία του Ευριπίδη *Βάκχαι*. Ο ποιητής στήνει το σκηνικό του εκεί που οι Θηβαίες Μαινάδες ξυπνούν από τον ύπνο τους και βρίσκονται μέσα στην ειδυλλιακή αρμονία με τη φύση, εκεί που κανένας πολιτισμός δεν τις διαταράσσει και χαίρονται την επανένωσή τους με τη φύση, χωρίς τους απομονωτικούς περιορισμούς του πολιτισμού. Όταν, όμως, οι βοσκοί προσπαθούν να τις φέρουν πίσω στην πόλη, αυτές διαμελίζουν τα ζώα τους υπό την επίδραση της «παραλόγου δύναμης» του Διονύσου, διασκορπίζοντας τα κομμάτια των ζώων σε κάθε γωνιά του δάσους<sup>68</sup>. Μέσα σε μια στιγμή η ομορφιά και η αρμονία της φύσης, μετατρέπονται σε χάος και καταστροφή.

Εκτός, όμως, από την ανεξέλεγκτη και παράλογη ενίοτε «κτιστή» φύση, υπήρξε και η «άκτιστη» φύση, την οποία σε αμέτρητες περιπτώσεις ο ανθρώπινος νους αδυνατούσε να ελέγξει. Ως «άκτιστη» φύση η ανθρώπινη λογική προσέλαβε, αφενός εκείνες τις ανεμμήνευτες δυνάμεις του παραλόγου και αφετέρου τη φυσική ορμή και τα ανθρώπινα πάθη, τα οποία ελλόχευαν στο εσωτερικό του και ενεργοποιούνταν υπό την επίδραση άφατων δυνάμεων. Ο Διόνυσος στις *Βάκχες*, εκτός από δύναμη του παραλόγου, ήταν η προσωποποίηση μιας άφατης δημιουργικής δύναμης, άρρηκτα συνδεδεμένης με τις ρυθμικές γονιμοποιητικές διαδικασίες του φυσικού κόσμου, η οποία ταυτόχρονα αποκαλύπτει την εξάρτηση του θηλυκού (*Βάκχες*, Μαινάδες) από το άλογο και ιδιαίτερα από το ερωτικό πάθος. Ο Έρωτας, με τη σειρά του, αποτέλεσε έναν ανεξέλεγκτο πυρήνα μιας φυσικής δύναμης εσωτερικής στους ανθρώπους και εξωτερικής στη φύση, μιας ενεργειακής πηγής απαραίτητης για τη συνέχιση της ζωής ανθρώπων, ζώων και φυτών. Ήταν η υπεραισθητή οντότητα που ενεργοποιούσε την ανθρώπινη φυσική ορμή και τα ανθρώπινα πάθη. Η θεϊκή υπόσταση του Έρωτα, συνδέθηκε με την αυτογέννητο ομοούσιο του Διονύσου, θεά Αφροδίτη, η οποία λόγω της επικίνδυνης ομορφιάς της και της σχέσης της με τη φύση, συνδέθηκε με τη θάλασσα, ενώ στο πανούργο μυαλό της προσωποποιήθηκε το μυαλό της ίδιας της φύσης, που στήνει δολώματα (δόλους), όπως ακριβώς έπραξε στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιππόλυτος*. Αυτή η διττή αντίληψη που επικρατεί την εποχή του Ευριπίδη, κατά την οποία από την μια υπάρχει η αλληλουχία Διόνυσος – Έρωτας – φύση – θηλυκό – παράλογο (*Βάκχαι*) και από την άλλη η αλληλουχία Αφροδίτη – Έρωτας –

---

<sup>68</sup> Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 678 – 747.

φύση – θηλυκό – πανουργία (*Ιππόλυτος*), προήλθε από την καταγωγική σύνδεση της γυναίκας με το μύθο, ο οποίος εξάρει τη διαφορά ανδρών – γυναικών. Αν σε αυτό προσθέσουμε την παγιωμένη αντίληψη που αναφέρει και ο Πλάτων, ότι η επιβολή της τάξης και της συνοχής της πόλης δεν ήταν η εκπόνηση νόμων από το νομοθέτη, αλλά πρωταρχικά η κατασκευή μύθων, με τους οποίους θα επέλθει η πειθώ στους νόμους<sup>69</sup>, τότε συμπεραίνουμε ότι πάνω στο μύθο στηρίχθηκε η ιδεολογία της φυλετικής κατωτερότητας των γυναικών στις συνειδήσεις της κλασικής εποχής.

Σύμφωνα με το μύθο, όταν ο ημίθεος Προμηθέας έκλεψε τη φωτιά από τους θεούς, ένα από τα στοιχεία δημιουργίας του πολιτισμού, ο Δίας κατασκεύασε τη γυναίκα από νερό και χώμα, ένα όμορφο τεχνητό προϊόν<sup>70</sup>, το οποίο έστειλε στους άνδρες για να τους εκδικηθεί<sup>71</sup>. Τοιούτοτρόπως, ο Δίας ως τιμωρία του «καλού άνδρα», όρισε σύντροφό του το «κακό», κατασκευάζοντας την πρώτη γυναίκα. Επειδή η Πανδώρα, ως προς την καταγωγή (νερό, χώμα) ήταν κατώτερης φύσης από τον άνδρα, που ήταν αυτογέννητος προερχόμενος από τη Γη (αυτόχθων), η θεά Αφροδίτη επίσης αυτογέννητη και προφανώς δυσαρεστημένη από την μηχανιστική κατασκευή του δημιουργήματος, εμφύσησε στην Πανδώρα την αναπαραγωγική δυνατότητα μαζί με τη χάρη και τη σαγηνευτική της δύναμη, η οποία εσωκλείεται στην ομορφιά, στην ιδανική αρμονία του γυναικείου σώματος και στη χαρά του έρωτα<sup>72</sup>. Η γυναίκα έτσι ενσαρκώθηκε ένα *διπλό δόλο*, που από τη μια έστησε ο Δίας στους θνητούς και από την άλλη έστησε η Αφροδίτη στους άνδρες, ώστε κανείς να μην μπορεί να της αντισταθεί. Με την κατασκευή της γυναίκας άρχισαν τα δεινά των θνητών (πόνος, αρρώστια, θάνατος), τα οποία ήταν αφενός άγνωστα προηγουμένως και αφετέρου προσδιόρισαν τη φύση του άνδρα μέσα στα δεινά<sup>73</sup>.

Από την ιδεολογική ανάλυση του μύθου, συμπεραίνουμε ότι η γυναίκα προερχόμενη από δύο βασικά στοιχεία που συνέθεταν την κοσμογονία (νερό και χώμα), δεν αποτελεί μόνο μέρος της φύσης, ούτε απλά ένα «τεχνητό προϊόν» προερχόμενο από τη φυσική επεξεργασία των πρώτων υλών, αλλά είναι ένα «τέχνασμα»<sup>74</sup> καταστροφής του πολιτισμού. Ένας θεόσταλτος «Δούρειος Ίππος», που εισβάλλει με δόλο στον πολιτισμό για να τον ισοπεδώσει. Όπως, η φωτιά ως μέρος της φύσης κλάπηκε από τον Προμηθέα και ελέγχθηκε από τους ανθρώπους (άνθρωποι =

<sup>69</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, 414d – e.

<sup>70</sup> Κατούντα, 2006: 153.

<sup>71</sup> Ησίοδος, *Θεογονία*, 570 – 585 και Ησίοδος *Έργα και ημέραι*, 60 – 63.

<sup>72</sup> Ρούσσο, 1986: 186.

<sup>73</sup> Κατούντα, 2006: 155.

<sup>74</sup> Ο.π.



άνδρες) δημιουργώντας πολιτισμό, άλλο τόσο και τη «φωτιά – γυναίκα» που έστειλε ο Δίας στους άνδρες, ο πολιτισμός οφείλει να τη δαμάσει, είτε γιατί την φοβάται όπως τη φύση, της οποίας η ανεξέλεγκτη μανία φέρνει τον όλεθρο και την καταστροφή, είτε γιατί τη θεωρεί άγριο ζώο το οποίο πρέπει να μετατρέψει σε «οικόσιτο ζώο». Η εκδοχή αυτής της ιδεολογίας, προσέλαβε τη μορφή παράδοσης και απέκτησε συμβολικό χαρακτήρα με τη μορφή ενός *υμέναιου* τραγουδιού στα συμπόσια, όπου ένα αγοράκι μοίραζε ψωμί προφέροντας τη φράση: «*άφησα το κακό και ήρθα στο καλύτερο*». Το αγοράκι συμβόλιζε τον σκοπό του γάμου, την τεκνοποιία, και το ψωμί τη μετάβαση από την άγρια κατάσταση (φύση – γυναίκα) στον πολιτισμένο κόσμο (οίκος – άνδρας)<sup>75</sup>. Η ιδεολογική, λοιπόν, διάσταση του μύθου της Πανδώρας, δεν είναι απλά η φυλετική διαφορά, αλλά κυρίαρχα η ιδεολογική διάσταση πολιτισμού – φύσης. Η διάσταση αυτή δημιούργησε μια αντιθετική ιδεολογική αλληλουχία, που αλλοτρίωσε τις συνειδήσεις και έφτασε να κυριαρχεί μέχρι και την εποχή του Ευριπίδη, όπου από την μια πλευρά υπήρξε ο πολιτισμός, η τάξη και ο άνδρας και από την άλλη η φύση, η αταξία και η γυναίκα.

Ωστόσο, ο νους της φύσης, το «κυτταρικό συστατικό» που προσωποποιήθηκε στο θεό Έρωτα, με τους πολυμερισμούς, τις πολυδιασπάσεις και τις ανασυνθέσεις του, ενυπάρχει μόνο στο θηλυκό στοιχείο και αποτελεί ιδιοσυστατικό του, γιατί το θηλυκό υπηρετεί το πάθος χωρίς να το ελέγχει. Αν φανταστούμε ένα σύμπαν χωρίς πάθος, τότε αυτόματα στερούμε τη δυνατότητα της ύπαρξης. Χωρίς πάθος, το οποίο ενυπάρχει στα φυσικά, αστρικά και κοσμολογικά φαινόμενα, δεν υπάρχει κίνηση και χωρίς κίνηση δεν υπάρχει Σύμπαν. Το θηλυκό εκ φύσεως φέρει μέσα του το πάθος ανεξέλεγκτο και καθεαυτό, διότι σε αυτό ενυπάρχει η δημοκρίτεια ιδιότητα «*αλλοίωσης ή μεταβολής των σωμάτων*»<sup>76</sup>, που χωρίς αυτήν την ιδιότητα δεν μπορεί να υπάρχει ζωή. Μάλιστα το θηλυκό χάρη στη δύναμη, το θάρρος και την αντοχή που διαθέτει, μετατρέπει αυτή την ιδιότητα σε διαδικασία αναπαραγωγής, με την οποία είναι προικισμένο<sup>77</sup>. Μέσω αυτής της διαδικασίας μπορεί να κατανοηθεί το *θαύμα* της συνένωσης – σύλληψης, της δημιουργίας – κυοφορίας και της καρποφορίας – γέννησης, που φέρει από τη φύση του το θηλυκό. Από την άλλη, το άρρεν, συμβάλλει σε αυτή τη διαδικασία γονιμοποιώντας το θηλυκό, όπως η ησιόδεια μέλισσα<sup>78</sup>, αλλά η λογική του δεν το αφήνει να συλλάβει το ανεπίδεκτο πραγματοποίησής της

<sup>75</sup> Ο.π., 95.

<sup>76</sup> Καλογεράκος – Θανασάς, 2000: 70.

<sup>77</sup> Ησιόδος, *Θεογονία*, 603 – 605.

<sup>78</sup> Κατούντα, 2006:165 και Κατούντα, 2007: 129.

αναπαραγωγικής διαδικασίας, μιας και δεν μετέρχεται αυτής της εμπειρίας, διότι απλά η αναπαραγωγική διαδικασία δεν ενυπάρχει στη φύση του.

Αντί λοιπόν της μέθεξης του ανδρός με την «πόα της ουτοπίας»<sup>79</sup>, ώστε τη «γυναίκα στο πλάι του σαν αχτίδα του ήλιου να βγει...και να τη λατρέψει και να την πλαγιάσει πάνω στα χόρτα καθώς που ετάχθη»<sup>80</sup>, μιας μέθεξης που ακολουθεί τη φυσική νομοτέλεια στην οποία ενσταλάζει η διαιώνιση της ανθρώπινης ζωής, όπως αυτή αποτυπώθηκε πάνω στην *Ασπίδα του Αχιλλέα*, ο άνδρας εφηύρε μια «τεχνολογία» ελέγχου και εκμετάλλευσης της αναπαραγωγικής διαδικασίας<sup>81</sup>, εγκαθιστώντας με μορφή ολοκληρωτισμού μια ψευδαισθησιακή κυριαρχία. Αυτή η μορφή ολοκληρωτισμού, στηρίχθηκε στην ησιόδεια ιδεοληψία, σύμφωνα με την οποία η γυναίκα αποτελούσε τη θεϊκή τιμωρία για τον άνδρα και ότι από την πρώτη γυναίκα δεν γεννήθηκαν οι άνδρες, αλλά μόνο το καταραμένο γένος των γυναικών<sup>82</sup>, γεγονός που εξοστράκισε το μητριαρχικό πρότυπο, επιβάλλοντας οριστικά το πατριαρχικό. Η ψευδαισθησιακή κυριαρχία δομήθηκε στα τέλη της αρχαϊκής εποχής και παγιώθηκε κατά την κλασσική εποχή, όταν δόθηκε έμφαση στα προγονικά δικαιώματα και στον αριστοκρατικό τρόπο συμπεριφοράς και ηθικής (δόξα, φήμη, τιμή, κύρος), στοιχεία τα οποία με τη σειρά τους ανέπτυξαν την ιδεολογία μιας πεπαιδευμένης άρχουσας τάξης, η οποία επέβαλε στους κατώτερους ένα πρότυπο συμπεριφοράς ευπειθείας. Μέρη αυτής της ευπειθείας αποτέλεσαν τα προϊόντα ενός λόγιου πολιτισμού (π.χ. νόμοι, θέατρο, τέχνη, ρητορική, πολιτική θρησκεία), τα οποία αντιστάθμιζαν την ανεπάρκεια της δαπανηρής μόρφωσης της συντριπτικής πλειοψηφίας των ανδρών<sup>83</sup>, η παιδεία των οποίων επιτυγχανόταν σε μεγάλο βαθμό μέσω της εκτέλεσης του πολιτικού τους ρόλου. Εντός αυτής της εγγενούς αντί – ισονομίας, που φορέας της υπήρξε η «αριστοκρατική ιδεολογία», αναπτύχθηκε η πεποίθηση της ανωτερότητας ορισμένων έναντι άλλων, εκ φύσεως και λόγω κληρονομικότητας<sup>84</sup>, η οποία ενσωμάτωσε την υποταγή της γυναίκας στον ανδρικό «εξελικτισμό». Αδιάψευστος μάρτυρας αυτής της πεποίθησης υπήρξε ο νόμος περί καταγωγής που ψηφίσθηκε επί Περικλή (451/450 π.Χ.), σύμφωνα με τον οποίο *Αθηναίος πολίτης* θεωρούνταν εκείνος ο οποίος και οι δύο του γονείς ήταν Αθηναίοι.

<sup>79</sup> Ελύτης, *Άξιον εστί*: «Δοξαστικόν».

<sup>80</sup> Ο.π.: «Προφητικόν».

<sup>81</sup> Κατούντα, 2006: 158.

<sup>82</sup> Ο.π., 159.

<sup>83</sup> Ober, 2003: 250.

<sup>84</sup> Ο.π., 437.

### 3. Η πραγματοποίηση και η υποταγή της γυναίκας στον ανδρικό εξελικτισμό

Ο πολιτισμός και η φύση, λοιπόν, την εποχή που διδάσκει ο Ευριπίδης τις τραγωδίες του (μέσα 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα), είχαν αποκτήσει μια μακρόχρονη, όσο και περίπλοκη ιστορία, η οποία διαμόρφωσε τη σχέση μεταξύ φύσης – νόμου στη διατύπωση του ισχυρισμού, ότι η δικαιοσύνη πηγάζει από την υπακοή στους νόμους της κοινωνίας και στους νόμους της φύσης. Αυτή η ισορροπία, όμως, αποδείχθηκε εύθραυστη, διότι οι νόμοι της φύσης ήταν αναπόδραστα επιβεβλημένοι και έρχονταν σε σύγκρουση με τους νόμους της κοινωνίας, οι οποίοι ήταν τεχνητοί, *παρασκευαστοί*. Τοιουτοτρόπως, δικαιολογείται η σχετικότητα των σοφιστών για τη δικαιοσύνη και ειδικότερα όταν ο Γοργίας διατύπωσε ότι: *«από τη φύση του το ανώτερο δεν εμποδίζεται από το κατώτερο, παρά το κατώτερο κυριαρχείται και καθοδηγείται από το ανώτερο, το οποίο κυβερνά ενώ το κατώτερο ακολουθεί»*<sup>85</sup>. Παρόμοια αντίληψη διατυπώθηκε στην ευριπίδεια φράση *«η φύση το επιβάλλει και δεν νοιάζεται καθόλου για τους νόμους»*<sup>86</sup>. Η φύση, δηλαδή, δεν ενδιαφέρεται για το εθιμικό, το θεσμικό, το κάθε τι καθιερωμένο και ιστορικό, τα οποία συμφωνούν και αποδέχονται οι άνθρωποι ως κανονιστικό ή περιοριστικό πλαίσιο της συμπεριφοράς τους, δημιουργώντας πολιτισμό. Αυτή η επιταγή της φύσης να αγνοεί του νόμους διατυπώθηκε στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (442 π.Χ.), όταν στην εντολή του Κρέοντα, που αποκαλούνταν «νόμος», αντιτάχθηκε η Αντιγόνη με τις θρησκευτικές προσταγές, που επίσης θεωρούνταν «νόμοι». Ο διάλογος είναι ονομαστός: *«Κι τόλμησες, λοιπόν, να παραβείς αυτόν το νόμο μου; - Ναι, γιατί δεν το διακήρυξε σε μένα αυτό ο Δίας, ούτε η Δίκη, η συγκάτοικος των θεών του κάτω κόσμου, όρισε τέτοιους νόμους στους ανθρώπους, ούτε νόμιζα ότι οι διαταγές σου έχουν τέτοιο κύρος, ώστε, ενώ είσαι θνητός, να μπορείς να αθετήσεις τους άγραφους και σταθερούς κανόνες των θεών»*<sup>87</sup>. Μολονότι η εξέγερση της Αντιγόνης δεν περιείχε τίποτε το αναρχικό, αισθάνεται κανείς ότι φύσηξε νέος άνεμος. Η αναφορά σε «άλλους νόμους», φυσικούς – θεϊκούς, περισσότερο απόλυτους και σταθερούς από τούς εφήμερους νόμους της πόλης, ήταν ένα πρώτο σημείο των καιρών, το οποίο συνάδει με τις αντιλήψεις του σοφιστή Γοργία που διατύπωσε σε συνέχεια του προηγούμενου ότι: *«ο θεός είναι ανώτερος από τον άνθρωπο και ως προς τη βία και ως προς τη σοφία και ως προς τα*

<sup>85</sup> Γοργίας, *Ελένης Εγκώμιον*, § (6).

<sup>86</sup> Romilly, 1992:142 (Απόσπασμα 920N).

<sup>87</sup> Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 449 – 455.

υπόλοιπα»<sup>88</sup>. Λαμπρό παράδειγμα προβολής αυτής της ανωτερότητας αποτέλεσε ο Κρέων, ο οποίος παρουσιάστηκε στο κοινό ως ο άνθρωπος της εξουσίας, που απαιτεί με το κύρος του και προς το συμφέρον της πόλης, απόλυτη υπακοή και πειθαρχία στους νόμους και στην τάξη (*ευπείθεια*). Επειδή παρουσιάζεται ως άνθρωπος αρχών, αυτή την υπακοή και πειθαρχία που επιβάλλει στην πολιτική ζωή, θέλει να επιβάλλει και στην οικογένεια. Μοιραία αυτή η επιβολή στην οικογένεια επέφερε την απείθεια της Αντιγόνης και την αμφισβήτηση της εξουσίας του Κρέοντος<sup>89</sup>. Ενώ, όμως για την Αντιγόνη η απείθεια πήγαζε από τα «*άγραφα νόμιμα των θεών*»<sup>90</sup>, για τον ορθολογιστή Κρέοντα (αντίστοιχο του Πενθέα των *Βακχών* του Ευριπίδη), οι θεοί δεν είναι παρά οι θεοί της πολιτείας, δηλαδή ένας *παρασκευαστός* πολιτισμικός θεσμός, ο οποίος όριζε ότι τα ορατά ήταν το παν ή ότι το ορατό ήταν και το μόνο πραγματικό, σύμφωνα με τον εμπειρισμό των *φυσιολόγων* (προσωκρατικών) φιλοσόφων. Ο ορθολογισμός του Κρέοντα, τον οδήγησε να κάνει λόγο για την «*ύβριν των δούλων*»<sup>91</sup>, καθώς βλέπει την Αντιγόνη δούλη και υποτακτική του, δηλώνοντας επιπρόσθετα ότι «*όσο είμαι ζωντανός γυναίκα δεν θα με κυβερνήσει*»<sup>92</sup>. Η Αντιγόνη, από την άλλη, αμφισβητεί την ψυχή, το φρόνημα και την γνώμη ενός άκαμπτου ανθρώπου στην άσκηση της εξουσίας και στην εφαρμογή των «τεχνητών» νόμων<sup>93</sup>.

Ωστόσο, αυτά που εκφράζει ο Κρέων, είναι η πόλις, η πολιτεία, η οποία όχι μόνο δεν σημαίνει τίποτα για την Αντιγόνη που μάχεται για τη φιλία, την οικογένεια<sup>94</sup> και το «αίμα της», αλλά εξεγείρεται κατά της πόλης και φυσικά αφανίζεται. Στην *Αντιγόνη* η μοίρα της *συγγένειας* – *οικογένειας* συμπλέκεται επικίνδυνα με τη μοίρα της πόλης. Για να σωθεί η πόλις, που αντιπροσωπεύει το ατομικό συμφέρον, το κέρδος, την ωφέλεια του άνδρα Κρέοντα, καταλύεται η οικογένεια και μαζί με αυτήν και το γένος στο πρόσωπο της γυναίκας Αντιγόνης<sup>95</sup>. Παράλληλα, η σύγκρουση Αντιγόνης – Κρέοντα, επιτελείται σε επίπεδο *τιμής*, καθώς η Αντιγόνη γνωρίζοντας ότι θάβοντας τον αδελφό της θα πεθάνει και η ίδια, προβαίνει σε αυτήν την ενέργεια, διότι αποδίδει τιμή σε αυτά που οι θεοί περιβάλλουν με *τιμή*<sup>96</sup>. Με αυτόν τον τρόπο ο Κρέοντας γίνεται *θεομάχος* εναντιωμένος στις δυνάμεις και τα δίκαια των νεκρών,

<sup>88</sup> Γοργίας, *Ελένης Εγκώμιον*, § (6).

<sup>89</sup> Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 484 – 485.

<sup>90</sup> *Ο.π.*, στ. 655 – 656.

<sup>91</sup> *Ο.π.*, στ. 479.

<sup>92</sup> *Ο.π.*, στ. 525.

<sup>93</sup> *Ο.π.*, στ. 175 – 177.

<sup>94</sup> Winnington – Ingram, 1999: 186.

<sup>95</sup> *Ο.π.*, σελ. 175.

<sup>96</sup> Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 77 – 78.

ενώ η οργή του κατά της Αντιγόνης τον «τυφλώνει» και τον οδηγεί να εναντιωθεί στη δύναμη μιας μεγάλης αρχής στον κόσμο των ζωντανών, στη δύναμη του ερωτικού πάθους. Ο θεός Έρωτας, που όχι μόνο νικά, αλλά και παρακάθεται ισότιμα ως εταίρος στους μεγάλους θεσμούς με ισχύ εξουσίας<sup>97</sup>, είναι αιτία της ξέφρενης παρόρμησης κατά του Κρέοντα<sup>98</sup> από τον ερωτευμένο γιο του Αίμωνα, που ακολούθως με το ξίφος του θα ενώσει τον έρωτα του και την καλή του Αντιγόνη με τα δεσμά του θανάτου, αποκαθιστώντας την ανδρική τιμή.

Το ήθος του Σοφοκλή υπερασπίζεται τη φυσική νομοτέλεια, το ερωτικό πάθος που ξεπερνά τα ανθρώπινα όρια και τις πολιτισμικές συμβάσεις. Η δύναμη του ανίκητου Έρωτα μπορεί να ελέγξει και να υποτάξει τον νου, συμμετέχοντας στην ηθική διακυβέρνηση του κόσμου<sup>99</sup>. Σε αυτό το έργο της μέσης συγγραφικής περιόδου του Σοφοκλή, αποκαλύπτεται η σοφιστική επίδραση, όχι τόσο στους αγώνες λόγων, όσο στις αυξανόμενες αναφορές του κέρδους – συμφέροντος ή στο αντιθετικό ζεύγος *λόγος* (= *εργαλείο*) – *νόμος* και *φύσις*<sup>100</sup>. Ωστόσο, ο Σοφοκλής δεν ακολουθεί το στοχασμό των σοφιστών, οι οποίοι υποστήριζαν ότι η ύπαρξη των ηθικών νόμων και γενικότερα η θέσπιση των νόμων σε μια κοινωνία διασφαλίζει το ατομικό συμφέρον, το οποίο υπαγορεύεται από τη φύση<sup>101</sup>. Σύμφωνα με τους ριζοσπαστικούς σοφιστές, το ατομικό συμφέρον αποτελεί μια φυσική υπόσταση του ανθρώπου, στο πλαίσιο της διατήρησης της ύπαρξής του και συνεπώς αν ο άνθρωπος δεν διασφαλίσει το ατομικό συμφέρον του, τότε δεν μπορεί να διασφαλίσει την ύπαρξή του, αντίληψη που εκφράζεται με τον Κρέοντα.

Ο δυισμός φύσης – νόμος, εισήλθε στο φιλοσοφικό στοχασμό όταν οι φυσιολόγοι φιλόσοφοι και οι σοφιστές<sup>102</sup>, προσπάθησαν επιστημονικά να ερμηνεύσουν τις λειτουργίες και διαδικασίες της φύσης. Αυτός ο στοχασμός κατά τη μέση και ώριμη συγγραφική περίοδο του Ευριπίδη εκφράστηκε με τη διπολική αντίληψη, ότι από τη μια πλευρά υπήρχε ο ανθρώπινος πολιτισμός, στον οποίο ανήκε το βασίλειο της κοινωνίας, της γλώσσας, της τεχνολογίας, της τάξης και του πνεύματος και από την άλλη η φύση, η οποία αναφερόταν στον οργανικό κόσμο, στον οποίο η ύλη ακμάζει και παρακμάζει, στις ορμές και τους πόθους των σωμάτων, στο σύμπαν και στις «θεϊκές δυνάμεις» του, στο άχρονο βασίλειο της αναγκαιότητας, του τυχαίου και του

---

<sup>97</sup> Ο.π., στ. 781 – 800.

<sup>98</sup> Ο.π., στ. 1231.

<sup>99</sup> Winnington – Ingram, 1999: 142.

<sup>100</sup> Γιώση, 2001: 257

<sup>101</sup> Πελεγρίνης, 1980: 30.

<sup>102</sup> Dover, 2007: 158.

συμπτωματικού, στην πρώτη ύλη επί της οποίας δρα η συνήθεια και ο νόμος. Ως φορέας της κυριαρχίας του νόμου ο άνδρας, με μια ορθολογιστική αναδιάρθρωση, όπως έλεγξε και εκμεταλλεύτηκε από τη φύση τις πρώτες ύλες, τις φυσικές δυνάμεις και την ενέργεια, παρομοίως συμπεριφέρθηκε στην γυναίκα, την οποία ενέταξε στη φύση ως μέρος της. Με την ένταξη της γυναίκας στην «άτακτο φύση» δημιουργήθηκε μια «πρωτόγονη πραγματοποίηση» της γυναίκας από τον άνδρα, καθώς η ανθρώπινη ύπαρξη και ο χειρισμός της γυναίκας μετατράπηκε σε αντικείμενο ή πράγμα, διαβρώνοντας την ανθρώπινη συνείδηση<sup>103</sup>. Αυτή η «πραγματοποίηση» είχε μοναδικό στόχο τη δημιουργία μιας νεοπαγούς διευθέτησης της φύσης (εργαλειακής – τεχνητής), για τη μεγιστοποίηση της σεξουαλικής ενέργειας της γυναίκας (Σπάρτη) ή τη μεγιστοποίηση του ανδρικού κέρδους (Αθήνα). Η ιδεολογία αυτή υπαγορεύτηκε από την προαναφερόμενη αντίληψη των σοφιστών περί διασφάλισης, εξυπηρέτησης και προαγωγής του ατομικού συμφέροντος, το οποίο αποτέλεσε «πρωτεύον αγαθό»<sup>104</sup>.

Με αυτόν τον τρόπο η γυναίκα (όπως και οι δούλοι) λειτούργησε εντός της κοινωνίας ως το πλίνθινο κατώφλι της, αποτέλεσε φυσική «πρώτη ύλη» και προσέλαβε εργαλειακό χαρακτήρα, προκειμένου να ευεργετείται η κοινότητα, η πόλη, από τα προϊόντα της, δηλαδή τα νόμιμα τέκνα, τα οποία διασφάλιζαν τόσο τη συνέχεια του γένους, όσο και τη σχέση κυρίαρχου (ανώτερος άνδρας) – κυριαρχούμενου (κατώτερη γυναίκα). Για το λόγο αυτό οι αρχαίες τελετουργίες και λατρείες, εντασσόμενες και ελεγχόμενες από την πολιτεία, αποτέλεσαν «τεχνολογίες αιχμής», οι οποίες προσπάθησαν να ελέγξουν προς όφελος του δρώντος την υπερφυσική δύναμη που υπάρχει στο θείο, στη φύση και φυσικά στη γυναίκα. Οι «κοινωνικοπολιτικές τεχνολογίες» (π.χ. γάμος, αναγνώριση παιδιών, κληρονομικότητα, συμβάσεις, νόμοι, κοινωνική και πολιτική λειτουργία), όπως δομήθηκαν επέβαλαν την υποταγή της γυναίκας στη λειτουργία του οίκου (Αθήνα) ή της πόλης (Σπάρτη) και καθόρισαν ότι οι πολιτικές και πνευματικές αρετές, αλλού λιγότερο, αλλού περισσότερο ήταν αποκλειστικά ανδρικές. Η μηχανιστική αντίληψη και τα «σύμβολα» που επικράτησαν ως μέσα εξελικτικής πολιτισμικής διαδικασίας<sup>105</sup>, εκτός των άλλων, στέρησαν από τη γυναίκα, ακόμα και την έμφυτη δυνατότητα της μητρότητας, επειδή το κανονιστικό πλαίσιο που αναπτύχθηκε

<sup>103</sup> Πελεγρίνης, 2013: 524 (λήμμα: «πραγματοποίηση» ή «πραγμοποίηση» με εισηγητή τον Ούγγρο μαρξιστή Georg Lukacs, ως δημιούργημα του βιομηχανικού καπιταλισμού).

<sup>104</sup> Πελεγρίνης, 1980: 30, 31.

<sup>105</sup> Ober, 2003: 475.

επέβαλε, ότι τα παιδιά της, τα «προϊόντα» του δικού της μόχθου, δεν τις ανήκαν ως φυσικό επακόλουθο (διότι ανήκαν στον οίκο ή στην πόλη), αλλά ως τεχνητό επακόλουθο στην ανδρική δικαιοδοσία. Ειδικά, δε, αν ήταν θήλεα, τότε ως κτήμα του οίκου (Αθήνα), δίνονταν σε άλλο οίκο, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την «επίκληρο κόρη», ενώ αν ήταν κτήμα της πόλης (Σπάρτη), έμπαιναν στη γραμμή παραγωγής για τη διευθέτηση του δημογραφικού προβλήματος, γεγονός που οδήγησε την Σπάρτη στην παραχώρηση «ερωτικών ελευθεριών» στις γυναίκες, με την ανταλλαγή ή την επιλογή περισσότερου του ενός ερωτικού συντρόφου. Επίσης, η υποταγή της γυναίκας εδράσθηκε φιλοσοφικά, τόσο στη διάσταση «ανώτερου»/λόγιου και «κατώτερου»/λαϊκού, που εκφράστηκε στον φιλοσοφικό στοχασμό ως διαφορά *αλήθειας – δόξας*<sup>106</sup>, όσο και στον εξιδανικευμένο λόγο, τον *ορθό λόγο*, ο οποίος στόχευε στον περιορισμό της ψυχής, εξετάζοντας ενδεχόμενες υπερβολές και διασαλεύσεις του πάθους. Αυτό, όμως, έκρυβε μια υποκρισία στην καθημερινότητα, καθώς οι ίδιοι αυτοπεριορισμοί δεν επιβάλλονταν και στους άνδρες. Αυτοί, οι αριστοκράτες, οι «αρχοντογέννητοι» όπως τους αποκαλεί ο Ευριπίδης στον *Ιππόλυτο* (αναφερόμενος στο βασιλιά των Αθηνών Θησέα)<sup>107</sup>, ήταν κοινός τόπος ότι ξεπλάνευαν και ξελόγιαζαν γυναίκες<sup>108</sup>. Αποτελούσαν μια άρχουσα τάξη, που δρούσε ελεγχόμενα ή ανεξέλεγκτα, εν μέσω εταίρων και παλλακίδων, οι οποίες συνιστούσαν την άλλη όψη του νομίσματος, δηλαδή της ίδιας «πραγμοποίησης» με τις νόμιμες συζύγους.

Συνοψίζοντας αδρομερώς, συμπεραίνουμε ότι την εποχή που διδάσκει τις τραγωδίες του ο Ευριπίδης, είχε διαμορφωθεί ένας δομημένος και διαρθρωμένος «εξελικτισμός», δηλαδή ένας *τελεολογικός πολιτισμός*<sup>109</sup>, ο οποίος κορυφώθηκε ως ανδρικό επίτευγμα και παγίωσε τη συνείδηση της πολιτισμικής ανωτερότητας, του άνδρα επί της γυναίκας. Μέσα σε αυτό το πολιτισμικό περιβάλλον ο έρωτας για τους άνδρες απέκτησε εργαλειακότητα, μέσω της οποίας εκμεταλλεύτηκαν την ερωτική – σεξουαλική ενέργεια, προκειμένου να παράγουν εμπορευματοποιημένο ερωτισμό<sup>110</sup>. Η εμπορευματοποίηση του έρωτα χρησιμοποιήθηκε είτε για νόμιμους

<sup>106</sup> Κυριακίδου – Νέστορος, 1997: 17.

<sup>107</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 151 – 152.

<sup>108</sup> Ό.π., στ. 153 – 154, 1068 – 1069.

<sup>109</sup> Πασχαλίδης, 1999: 37.

<sup>110</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 620 – 624: «οι θνητοί να φέρνουν στους ναούς χρυσάφι, ασήμι και χαλκό για να αγοράσει καθένας το σπέρμα των παιδιών του και χωρίς φροντίδα θηλυκή να ζουν στους οίκους» .

αναπαραγωγικούς σκοπούς<sup>111</sup>, είτε για ακραίο ηδονισμό<sup>112</sup>, είτε για μεγιστοποίηση του ανδρικού ωφελιμισμού<sup>113</sup>. Ενδεικτικό του εμπορευματοποιημένου ερωτισμού και της διπλής «πραγμοποίησης» της γυναίκας αποτελεί η φράση του Δημοσθένη στον λόγο *Κατά Νεαίρας*: «τις εταίρες τις έχουμε για την ηδονή, τις παλλακίδες για την καθημερινή περιποίηση του σώματος και τις συζύγους για να έχουμε νόμιμους απογόνους και μία πιστή φύλακα του σπιτιού»<sup>114</sup>. Αντίθετα για τις γυναίκες του Ευριπίδη, ο Έρωτας ταυτίστηκε με τις χαώδεις δυνάμεις της φύσης<sup>115</sup>, το ντροπιασμένο πάθος, το δολερό κακό και την ολέθρια φύτρα<sup>116</sup>, όπως χαρακτηρίστηκαν εξίσου οι μισητές γυναίκες από τον «ανδρικό εξελικτισμό». Ωστόσο, οι γυναίκες του Ευριπίδη αρνήθηκαν την ενσωμάτωσή τους στον κανόνα του ισχυρότερου<sup>117</sup> και αντιστάθηκαν συχνότερα, παρά υποτάχθηκαν στις ορθολογικές, πολιτισμικές και ιδεολογικές επιταγές της εποχής του ποιητή.

---

<sup>111</sup> Ό.π., στ. 962 – 963: «ο νόθος είναι εχθρός στα γνήσια τέκνα».

<sup>112</sup> Ό.π., στ. 1164 – 1165.

<sup>113</sup> Ό.π., στ. 625 – 628: «τον πλούτο ξοδεύουμε για τη γυναίκα, πράγμα που είναι μεγάλο κακό», 628 – 629: «ο γονιός που την έσπειρε και την ανάθρεψε προσφέρει προίκα για να ξεφορτωθεί το κακό».

<sup>114</sup> Mossé, 1991: 61.

<sup>115</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 966 – 967: «οι αισχροί ερωτικοί πόθοι, δόθηκαν στις γυναίκες από τη φύση».

<sup>116</sup> Ό.π., στ. 405 – 414, 616 – 617, 627, 630.

<sup>117</sup> Ό.π., στ. 948 – 949: «μολονότι διερωτάται ο Θησέας για το γιο του, αν είναι ανώτερος και άσπιλος, το τέλος της τραγωδίας αφήνει να εννοηθεί ότι αυτό ήταν το ισχύον».



#### 4. Έρως: δεινός ίμερος, τύραννος θεών τε και ανθρώπων

Ο Έρως ήταν πανάρχαια γενεσιουργός δύναμη, η οποία προσέλαβε για τους ποιητές και τους καλλιτέχνες θεϊκή υπόσταση, όχι όμως ως εθνικός θεός όπως οι Ολύμπιοι. Έφερε τη μορφή μικρού αγοριού με χρυσά φτερά στους ώμους<sup>118</sup>, ο οποίος με το τόξο του εκτόξευε τα μαγικά του βέλη στις καρδιές, όχι μόνο των θνητών αλλά και των θεών. Οι σαϊτιές του, πιο ισχυρές από τους κεραυνούς του Δία (η καταγωγή του Έρωτα από το Δία στον *Ιππόλυτο*, υπήρξε ποιητική κατασκευή του Ευριπίδη για να καταδείξει μεταφορικά τον κεραυνοβόλο έρωτα), αναστάτωναν τις καρδιές και ξεστράτιζαν το νου από το δρόμο της φρονιμάδας<sup>119</sup>. Πίστευαν ότι αυτός οδηγούσε τα ζευγάρια στην ερωτική συνένωση και ότι μαζί με τον Ίμερο, τον Πόθο και την Πειθώ, υπηρετούσαν τις θελήσεις και προσταγές της θεάς Αφροδίτης, της οποίας ήταν ο κλειδοκράτορας των «ποθητών θαλάμων» της<sup>120</sup>. Υπήρξε νόθο παιδί του Άρη και της Αφροδίτης, μοιχαλίδα του νόμιμου, άσχημου και κουτσού συζύγου της, θεού Ήφαιστου, ο οποίος παγίδευσε το παράνομο ζευγάρι πάνω στο ερωτικό κρεβάτι<sup>121</sup>. Ο γάμος Ηφαιστου – Αφροδίτης πραγματοποιήθηκε για ιδιοτελείς σκοπούς, οι οποίοι υπαγορεύτηκαν από τους θεούς του Ολύμπου, επειδή αυτοί είχαν ανάγκη να φέρουν κοντά τους τον αξεπέραστο τεχνίτη Ήφαιστο. Τοιουτοτρόπως, ο γάμος συμβολικά εξέφραζε ένα «εργαλείο» για την εξέλιξη του πολιτισμού και ταυτόχρονα καταδείκνυε την άρνηση στη γυναίκα του δικαιώματος επιλογής του συζύγου της<sup>122</sup>. Αυτή η χειραγώγηση, η οποία έγινε κατόπιν εισηγήσεως της θεάς Ήρας (προστάτιδας του γάμου και ακραιφνής αντιπάλου του έρωτα), υπήρξε αντίθετη στη θέληση της Αφροδίτης να επιλέξει η ίδια τον ερωτικό σύντροφο της αρεσκείας της, γεγονός που οδήγησε το ατίθασο πνεύμα της στη σύναψη περαιτέρω εξωσυζυγικών ερωτικών σχέσεων, με θεούς και ανθρώπους.

Ο Έρως, συνεπώς, ήταν μια αντισυμβατική δύναμη που έβαλε ενάντια στο νόμιμο γάμο, μια ιδιοτελή συμβατική «τεχνολογία εξέλιξης» της ανθρώπινης ζωής. Ο γάμος ως κανονιστική σύμβαση αδιαφορούσε για τον αν το ζευγάρι ήταν ταιριαστό, δηλαδή αν ο ένας σύντροφος ελκόταν με πόθο από/για τον άλλο, πράγμα που μαρτυρά, στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, ο Χορός των γυναικών της Τροϊζήνας, όταν απεύχεται τον Έρωτα λέγοντας: *μηδ' άρρυθμος έλθοις = μήτε και αταίριαστος (χωρίς ερωτική*

<sup>118</sup> Ο.π., στ. 1270 – 1275.

<sup>119</sup> Ο.π., στ. 530 – 533.

<sup>120</sup> Ο.π., στ. 540.

<sup>121</sup> Ρούσσο, 1986: 254.

<sup>122</sup> Flaceliere, 1990: 77.

αρμονία) να φανεί<sup>123</sup>. Γι' αυτό η Κυπρίδα, σημαδεύει μέσω του Έρωτα την πιο εξελιγμένη δοξασιά και τελετουργία αναπαραγωγής, το γάμο, επειδή εκπροσωπεί όχι την τεχνητή αλλά τη φυσική δύναμη για συνέχιση και ανανέωση της ζωής, την ορμή των όντων για ένωση και αναπαραγωγή, την εύρωστη και ισόρροπη ανάπτυξη των γεννημάτων, την ευγονία. Επίσης, η παράστασή της ως αφορογένητης και αναδυομένης, συμβολίζει την ανάδυση της Γης από το Χάος<sup>124</sup> ή τον πρωταρχικό Ωκεανό και την σημασία του υγρού στοιχείου στη δημιουργία της ανθρώπινης ζωής και τη συνέχισή της, η οποία επέρχεται με τη φυσική ένωση των αντιθέτων (σπερματοζωαρίου και ωαρίου).

Προτού κυριέψει, λοιπόν, τη λαϊκή φαντασία, ο Έρωσ λατρευόταν ως θεός της φυσικής εκείνης δύναμης που κυριεύει τη ζωή όχι μόνο των ανθρώπων, αλλά όλων των έμψυχων και άψυχων όντων του κόσμου και τα κάνει να ενώνονται και να γεννοβολούν. Με αυτή τη θεμελιακή σημασία πέρασε στην ελληνική κοσμογονία σαν μια από τις πρώτες δυνάμεις που ξεπηδούν από το Χάος και που με την ενέργειά τους συνθέτουν τον κόσμο. Με αυτή την ιδιότητα θεωρήθηκε τόσο παλιός θεός, ώστε να θεωρείται ότι δεν γεννήθηκε από κανέναν, ήταν δηλαδή αυτογέννητος. Ως τέτοιος δεν γεννά απογόνους, αλλά ενεργεί σαν ορμή που ενώνει τις άλλες δυνάμεις και τις ωθεί στη δημιουργία<sup>125</sup>. Επειδή, δε, ήταν αυτογέννητος, όπως η Γη, η θεά που δημιουργεί το Σύμπαν γεννώντας τα μέλη του με μόνο το ανέραστο σώμα της (παρθενογένεση), επέβαλε στις ανθρώπινες συνειδήσεις το μεγάλο μητριαρχικό πρότυπο<sup>126</sup>.

Ο Ησίοδος, θέλοντας να περιγράψει τον Έρωτα στη *Θεογονία* αναφέρει ότι ήταν ο «πιο όμορφος ανάμεσα στους θεούς, αυτός που παραλύει τα μέλη του κορμιού, ο λυσιμελής, που δαμάζει το νου και τη φρόνηση, μέσα στα στήθη όλων των θεών και όλων των ανθρώπων»<sup>127</sup>. Επειδή δε ήταν τεχνίτης στα λόγια (πειθώ), ορμητικός σαν τον άνεμο (ίμερος) και με συγκλονιστική μαγική ελκτική δύναμη (πόθος), του αποδόθηκαν οι τίτλοι «τύραννος θεών και ανθρώπων» ή «δαιμόνων υπέρτατος»<sup>128</sup>.

Μια άλλη εκδοχή του έρωτα υπήρξε ο ελάσσων θεός Πρίαπος, απότοκος της ερωτικής συνεύρεσης της Αφροδίτης και του Διονύσου, ο οποίος κατόπιν των μαγικών της θεάς Ήρας κατά την κυοφορία της Αφροδίτης, γεννήθηκε άσχημος και ξεδιάντροπος. Αυτός ο θεός είχε στη δικαιοδοσία του τη γονιμότητα στο ζωικό και

<sup>123</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 529.

<sup>124</sup> Ρούσσο, 1986: 188.

<sup>125</sup> Ό.π., 17.

<sup>126</sup> Ό.π.

<sup>127</sup> Ησίοδος, *Θεογονία*, 349.

<sup>128</sup> Ρούσσο, 1986: 254.

φυτικό βασίλειο, ευνοούσε το σαρκικό έρωτα και εκπροσωπούσε τον φαλλό ως φορέα ζωής<sup>129</sup>. Συμβόλιζε τον «ορθό σπερματικό λόγο» του Ηρακλείτου ή τον «εξιδανικευμένο λόγο» των κλασικών φιλοσόφων, ο οποίος έγινε αποδεκτός στους κύκλους της στωικής φιλοσοφίας, πέρασε στα μονοθεϊστικά ρεύματα της ύστερης αρχαιότητας και λατρεύτηκε ως Πάνθεος και δημιουργός του σύμπαντος<sup>130</sup>.

Ο Διόνυσος σύμφωνα με την παράδοση υπήρξε «διπλογεννημένος», όπου η γέννηση του από το μηρό του Δία, εξάγει το πατριαρχικό πρότυπο, όπως η γέννηση της Αθηνάς από το κεφάλι του Δία. Από την άλλη η αναγέννηση και η αθανασία του, με την αποδοχή του στην οικογένεια των Ολύμπιων θεών, κατόπιν των ενεργειών της Μητέρας των Θεών Κρητικής Ρέας, εξάγει το μητριαρχικό πρότυπο<sup>131</sup>. Συνεπώς στο Διόνυσο, ενυπάρχουν δύο πρότυπα απαραίτητα για τη διαίωσιση της ζωής και γι' αυτό ο θεός παρουσιάζεται με δύο φύσεις (άρρεν – θήλυ). Ωστόσο, από την αρχαϊκή εποχή της τυραννίας του Πεισίστρατου, η προσωπικότητα του Διόνυσου διαδηλώθηκε ως εκείνου του θεού με τη φιλήδονη γοητεία του ακόλαστου ανάμεσα στις γυναίκες (φαλλικός θεός – πατριαρχικό πρότυπο), μετατρέποντας τον ομόφυλο ερωτισμό (κοινή καταγωγή η *φυλή*) σε αρσενική επιβεβαίωση και κυριαρχία (*γένος*), αντίληψη η οποία παγιώθηκε την κλασική εποχή με την αρσενική επικύρωση του «δημοκρατικού» Διόνυσου<sup>132</sup>. Αυτή τη μονοδιάστατη αντίληψη αποκαθιστά ο Ευριπίδης στις *Βάκχες* προσδίδοντάς του τη μορφή ενός άνδρα θηλύμορφου<sup>133</sup>, συναιρώντας το μητριαρχικό με το πατριαρχικό πρότυπο<sup>134</sup>.

Από τις διάφορες γενεαλογίες του Έρωτα, διαπιστώνουμε ότι δεν ήταν απλά ανθρωπόμορφος, αλλά αποτελούσε μια υπεραισθητή οντότητα που ενεργοποιούσε την πνευματική και σαρκική επιθυμία. Όταν αυτή η επιθυμία κατέβαινε στα γήινα άφηνε πίσω την ολύμπια αταραξία και γινόταν η χειροπιαστή προσωποποίηση της ερωτικής επιθυμίας. Δηλαδή μια αναπαράσταση τού πως αυτή η επιθυμία υπερνικά το πνεύμα, κάτι που συμβαίνει ταυτόχρονα έξω στη φύση και μέσα μας. Επίσης, από τις διάφορες παραλλαγές του ερωτικού πάθους, συμπεραίνουμε ότι οι θεοί όσο ήταν πλάσματα του ανθρώπου, δεν μπορούσαν παρά να ενσαρκώνουν ανθρώπινα ιδανικά. Γι' αυτό η ολυμπιακή θρησκεία αντί να προβάλλει θεούς ηθικά τέλειους, τους χάριζε μια άλλη τελειότητα. Τους έδινε μια ζωή απαλλαγμένη όχι μόνο από το θάνατο, αλλά

---

<sup>129</sup> Ό.π., 243.

<sup>130</sup> Ό.π., 244.

<sup>131</sup> Ό.π., 208.

<sup>132</sup> Γιάνναρης, 1993: 28.

<sup>133</sup> Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 353.

<sup>134</sup> Γιάνναρης, 1993: 30, 33.

και από κάθε υλική και ηθική δέσμευση. Αυτό, όμως, ακριβώς για το οποίο οι άνθρωποι και τι δεν θα έδιναν για να το χαρούν, δεν τους επιτρεπόταν να το ασκήσουν, γιατί βρίσκονταν υποταγμένοι στους τεχνητούς ανθρώπινους νόμους.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα προαναφερόμενα η έννοια του Έρωτα απέκτησε αμφίσημη σημασία στην αρχαιοελληνική γραμματεία, καθώς από την μια αποτελούσε έναν ανθρωπόμορφο θεό και από την άλλη την απάνθρωπη (μη ανθρωπόμορφη) δύναμη της ερωτικής επιθυμίας, η οποία είτε εμφυτεύεται σε κάθε ζωντανό πλάσμα και το δαμάζει, είτε εμφυσείται. Η σημασία της καταστροφικής υπερβολής, της ανυπόφορης επιθυμίας που στην έντασή της γίνεται ερωτική, χαρακτηρίζει τη χρήση του Έρωτα και σε μη ερωτικές καταστάσεις. Αυτόν τον πολύπλοκο πλούτο της λέξης «Έρωτος» ο Ευριπίδης εκμεταλλεύεται διαφορετικά στις *Βάκχες* απ' ότι στον *Ιππόλυτο*.

#### 4.1.Ο Έρωτας στην τραγωδία *Βάκχαι*

Στις *Βάκχες* ο συντηρητικός – ορθολογιστής Πενθέας, διατυπώνει τον πόθο του να πληρώσει «*απροσμέτρητο χρυσάφι*» για να παρακολουθήσει τα όργια των Μαινάδων, τα οποία φαντασιώνεται πλέρια ερωτικής αποχαλίνωσης. Ο Διόνυσος αποκαλύπτει τα ενδόμυχα αληθινά κίνητρα του βασιλιά, δηλαδή το ερωτικό του πάθος, όταν τον ρωτάει: «*Γιατί έπεσες στα βρόχια αυτού του μεγάλου έρωτα,*»<sup>135</sup>. Ο Πενθέας απεκδυόμενος των νόμων και κανόνων του πολιτισμού, των ηθών της δικής του κοινωνίας, ενδύθηκε τα γυναικεία ρούχα αλλάζοντας τη φύση του, πειθόμενος με τον ευδαιμονισμό, τον οποίο διαδηλώνει δις ο Χορός των Μαινάδων, όταν αναφέρει: «*είναι καλό εκείνο που μας είναι αρεστό*»<sup>136</sup>. Ο πόθος που απέτυχε να ελέγξει, θα τον οδηγήσει στην πτώση, κυριολεκτικά και μεταφορικά, από το έλατο που σκαρφάλωσε για να ικανοποιήσει την ηδονοβλεψία του. Η απώλεια ελέγχου οφειλόταν στο σάλεμα, στο θόλωμα του νου, στην «*τύφλωσή*» του (*άτις*) που προήλθε από το Διόνυσο, ο οποίος του έδωσε για δόλωμα «*ελαφρά λύσσα*»<sup>137</sup> (οίστρος, μανία, τρέλα). Αυτή επέφερε την *τίσιν* (την πληρωμή ενός γενόμενου κακού), καθώς ξεστρατίζοντας η φρόνησή του, τον οδήγησε αρχικά στην ταπείνωση της γυναικειάς ένδυσης<sup>138</sup> και τελικά στο διαμελισμό του από τις Μαινάδες. Η αναπαράσταση του πόθου με τα καταστροφικά στοιχεία, αποκαλύπτουν την πραγματική φύση του έρωτα<sup>139</sup>, ενώ η σύνδεση του πόθου με τον οίστρο, τη μανία και την τρέλα, πραγματοποιείται για να περιγράψει ο ποιητής τι επιφέρει το ερωτικό πάθος στη συνείδηση. Με την ερωτική επιθυμία δαμάζεται ή ακόμα και αφανίζεται ο έλεγχος του ορθολογικού πνεύματος επί του σώματος και αναστέλλεται η δύναμη κάθε λογικού επιχειρήματος. Τοιουτοτρόπως, η ερωτική επιθυμία ως ηδονή, επιτρέπει να κατακλυσθεί η ψυχή από το χάος των φυσικών ορέξεων και συναισθημάτων, με συνέπεια να εμφιλοχωρούν μέσα μας δυο διαφορετικές και μη συμβιβάσιμες απόψεις, για το ποια πράξη είναι καλύτερη να πραγματοποιηθεί, φαινόμενο το οποίο ονόμασε ο Σωκράτης «*ακράτεια*»<sup>140</sup>. Ο Σωκράτης πίστευε ότι η μόνη πηγή κινήτρων από την οποία ξεκινούν οι ανθρώπινες πράξεις είναι να γνωρίζουμε σε τι αποσκοπούν. Ωστόσο, υπάρχει η «*καταναγκαστική δύναμη*» του έρωτα, ο οίστρος («*αλογόμυγα*»), η οποία όπως εξαναγκάζει με τον πόνο το άλογο να κινηθεί, άλλο τόσο επιτίθεται

<sup>135</sup> Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 812.

<sup>136</sup> *Ο.π.*, στ. 881, 901.

<sup>137</sup> *Ο.π.*, στ. 851.

<sup>138</sup> *Ο.π.*, στ. 850 - 853.

<sup>139</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 213d.

<sup>140</sup> Δήμας, 2000: 135.

στον άνθρωπο ως μια φυσική δύναμη, αδιαφορώντας για τον όλεθρο που θα προκαλέσει. Ο οίστρος, η μανία<sup>141</sup> που δίνεται από το Διόνυσο, ώθησε τον Πενθέα στην «ακράτεια», στην μεταμφίεσή του σε γυναίκα. Η μεταμφίεση ως ενέργεια αποσκοπεί, συμβολίζει και επαγγέλλεται την απελευθέρωση του ανθρώπου από κάθε είδους πλέγματα, παλιές συνήθειες, φραγμούς, απαγορεύσεις και ηθικολογία, που δεν βολεύονται στην πόλη, στην τάξη του πολιτισμού<sup>142</sup>.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η καταστροφική αντίληψη του διονυσιασμού εκδηλώνεται στην ένταση της σύγκρουσης μεταξύ της φυσικής και ενστικτώδους σοφίας των Βακχών, και της λογικής σοφιστείας και σοφίας του Πενθέα. Μολονότι η φρόνηση συγκρούεται με την αφροσύνη, δεν αρκεί να ζει οποιοσδήποτε μόνο με τη γνώση και τη λογική, η οποία δεν είναι διόλου απίθανο να οδηγήσει στο κακό, αν χρησιμοποιηθεί λάθος. Το δράμα, λόγω του τραγικού υπόβαθρου της βακχείας, μιας ομαδικής και ατομικής μέθεξης, προσλαμβάνει συμβολικό χαρακτήρα, όπου οι δυνάμεις του ενστίκτου μάχονται εκείνες της λογικής και της σοφίας. Αυτός ο δυισμός προσωποποιείται στις ιδιότητες και ιδιαιτερότητες του Διονύσου και του Πενθέα, όπου ο θεός – ξένος – θηλύμορφος, συγκρούεται με τον βασιλιά – αυτόχθονα – μισογύνη. Από την μια πλευρά έχουμε την ομάδα που πιστεύει και μετέχει της λατρείας του θεού, η οποία υποτάσσεται και σύρεται από το πάθος, πείθεται και προσηλυτίζεται (Βάκχες, Μαινάδες). Εντός της υπάρχει η ατομική μέθεξη με το Διόνυσο, η οποία πραγματοποιείται κάτω από τη σφοδρή επιθυμία του ανθρώπου να επανασυνδεθεί με τις δημιουργικές δυνάμεις της φύσης, που η λατρεία τους χάνεται στη διάσπαση της κοινότητας και της μητριαρχίας, και τις οποίες προσωποποιεί ο θεός. Επειδή τις δυνάμεις αυτές ο θεός τις ενσαρκώνει σε όλους τους ζωικούς χυμούς και τα υγρά συστατικά της ζωής (αίμα, σπέρμα, γάλα, νερό και κρασί), η μέθεξη μαζί του πραγματοποιείται με το αίμα, το σπέρμα και το γάλα, δηλαδή με τα συστατικά και τις φυσικές πηγές της ζωής και του έρωτα<sup>143</sup>. Από την άλλη πλευρά έχουμε τον αρνητή της πίστης και θεομάχο Πενθέα, τον οποίο ο Ευριπίδης φέρνει αντιμέτωπο με το μη ανθρώπινο, θέλοντας να διδάξει ότι δεν υπάρχει καμία λογική αρετή (κριτική στον «αναξαγόρειο νου», ο οποίος δεν μπορούσε να συλλάβει τις βασικές αιτίες των πραγμάτων), η οποία μπορεί τελικά να ελέγξει τη χαοτική δύναμη της φύσης και των θεών. Μάλιστα, ο ποιητής, είναι πεπεισμένος ότι οι άνθρωποι ματαιοπονούν

---

<sup>141</sup> Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 305.

<sup>142</sup> Γιάνναρης, 1993: 29.

<sup>143</sup> Ο.π., 28.

αναζητώντας την «ουσία» των θεών, νομίζοντας πως ακόμα κι αν την βρουν αυτό θα είναι κάτι που αξίζει. Γιατί στον ποιητή είναι θεμελιωμένη η αντίληψη ότι: «*η ιδέα περί θεών είναι καθιερωμένη από τον μακρινό χρόνο και βγαίνει μέσα από τη φύση*»<sup>144</sup>. Μέσω αυτού του στοχασμού ο Ευριπίδης απευθύνεται κριτικά προς τους *φυσιολόγους* (προσωκρατικούς φιλοσόφους), οι οποίοι μάταια προσπαθούσαν να εξηγήσουν την *πρώτη αρχή*, την «ουσία», η οποία διέπει τον κόσμο. Αντί λοιπόν να διερευνήσουν και να αναζητήσουν την *πρώτη αρχή*, πρόσθεσαν μια ακόμα οντότητα (τις υλικές αρχές όπως φωτιά, νερό, αέρας, γη και τις άυλες του απείρου και του νου), καθώς συνέλαβαν την ύπαρξη ενός «όντος», που βρίσκεται πέρα από τον κόσμο, το οποίο κατέστησαν δημιουργό του σύμπαντος και ρυθμιστή των πάντων σε αυτό.

Ωστόσο, ο Ευριπίδης με σωκρατική αντίληψη, μιας και υπήρξε μαθητής του Σωκράτη, εξηγεί ότι η *ιδέα περί θεών* εκπορεύεται από την φύση, τον κόσμο. Γιατί οι άνθρωποι, κατά τον ποιητή, βλέποντας τον κόσμο (Σύμπαν) επιχείρησαν να κατανοήσουν την προ – κοσμική κατάσταση, δηλαδή την προ – κοσμική μορφή του και γι' αυτό οδηγήθηκαν στη θεογονία. Επειδή, δε, η θεογονία περιέχει στοιχεία από τις εμπειρίες του φυσικού κόσμου, γι' αυτό η *ιδέα περί θεών* βγαίνει μέσα από την φύση. Έτσι εξηγεί ότι η *ιδέα περί θεών* είναι αιώνια, προ – κοσμική και «άκτιστη» (*suī generis*) και μετατρέπεται σε «κτιστή», δηλαδή αποκτά αισθητή μορφή, εξερχόμενη μέσα από τη φύση (αντίληψη που θα τη συναντήσουμε αργότερα στη φιλοσοφία του Πλωτίνου). Γι' αυτό ο ποιητής, όπως διαπιστώνεται και στον πλατωνικό Σωκράτη, αναζήτησε τη δύναμη, δηλαδή την «θεϊκή ισχύ»<sup>145</sup> που τοποθέτησε τη φύση με αυτόν τον τρόπο, μα πάνω από όλα αναζήτησε τη «φανέρωση των πραγμάτων» μέσω της «άριστης ψυχής που εμφύτευσε το *θείο* στο σώμα μας»<sup>146</sup> και όχι μέσω της νόησης.

Παράλληλα, ο Ευριπίδης στις *Βάκχες*, παρουσιάζει ένα άριστο δείγμα «κλινικής ψυχολογίας»<sup>147</sup>. Αιωρούμενος στον πυρήνα του δράματος διερωτάται: ποιος διέπραξε την ύβριν, ποιος κατείχε και εφάρμοσε τη σωφροσύνη και τέλος ποιος είχε δίκιο, όταν με την έκσταση οι προσωπικότητες του δράματος βρέθηκαν σε μια άλλη κατάσταση ή ιδιότητα ή παίζουν άλλο ρόλο; Μέσα από την πλοκή του δράματος διαφαίνεται καθαρά εκείνο το «άλλο» που υποδύονται οι προσωπικότητες, οπότε το

<sup>144</sup> Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 892 – 896.

<sup>145</sup> Πλάτων, *Φαίδων*, 99c.

<sup>146</sup> Ξενοφών, *Απομνημονεύματα* [Δ], Κεφάλαιο IV, 13.

<sup>147</sup> Lesky, 1981: 514, 515.

«προσωπείο» του δράματος μεταθέτει το άτομο που το υποδύεται σε «πρόσωπο» του δράματος. Αυτή η μεταμόρφωση και μεταμφίεση του ατόμου, καθίστανται οι κεντρικοί μοχλοί δράσης και κίνησης, για να παιχθεί ένα παιχνίδι ζωής και θανάτου με τελικό νικητή το ερωτικό πάθος, το οποίο κατακτά ενεργά, δαμάζει και συντριβει τους υποταγμένους σε αυτό. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι η ανθρώπινη φύση μετερχόταν της απώτατης ολοκλήρωσης, μόνο όταν έχανε τον εαυτό της μέσα σε ένα ερωτικό πάθος. Η ένταση του ερωτικού πάθους έκανε φανερό το βάθος και το νόημα της ουσίας του ανθρώπου, του πνεύματος ή της ψυχής του ή του «πραγματικού εαυτού του», ενός όμως εαυτού που οριζόταν «ελεύθερος» από τους νόμους και τους θεσμούς της πόλης.

Στην συντριβή και υποταγή των ανθρώπων από το ερωτικό πάθος συμφωνεί και ο Αριστοτέλης, αναφέροντας ότι οι φαύλοι άνθρωποι με πρότυπο τον βίο της ηδονής διακατέχονται από δουλική βούληση μην έχοντας ποτέ γευθεί την αληθινή ηδονή, αυτή που ταιριάζει σε ελεύθερους πολίτες<sup>148</sup>. Οι φαύλοι επιλέγοντας τη ζωή των ζώων<sup>149</sup> υποτάσσονται στην επίτευξη της διασκέδασης και της σωματικής ηδονής. Οι κατώτερης ποιότητας άνθρωποι (συμπεριλαμβανομένων και των γυναικών) που προτιμούν τις σαρκικές απολαύσεις, το κάνουν είτε γιατί είναι πιο οικείες (εκ φύσεως), είτε γιατί δεν έχουν συναίσθηση ότι υπάρχουν πληρέστερες ψυχοσωματικές λειτουργίες και ηδονές που τις συνοδεύουν. Οι ηδονές, όμως, συνεχίζει ο Σταγειρίτης, δεν αποτελούν το σκοπό της ζωής (τέλος) που είναι η ευδαιμονία, γιατί η αξία τους έγκειται στην ανάπαυση που μας προετοιμάζει για ενεργό δράση, δηλαδή για την πολιτική<sup>150</sup>. Συνεπώς, ο Αριστοτέλης, προσέδωσε στους άνδρες, το «φιλοσοφικό άλλοθι» για τη χρήση των ηδονών (συμπόσια, παλλακίδες, εταίρες), ώστε να τις χρησιμοποιούν ως μέσο ανάπαυσης, και στη συνέχεια να επιδίδονται με σοβαρότητα στην ολοκλήρωση των έργων τους. Παρόλα αυτά, το ερωτικό πάθος, συνιστούσε αγαθό, πιθανόν το υπέρτατο Αγαθό σε σχέση με το οποίο όλα τ' άλλα αγαθά καθίσταντο ασήμαντα και του οποίου η επίτευξη δικαιολογούσε οποιαδήποτε θυσία, με τον κίνδυνο να επιφέρει άλλοτε ηδονή και άλλοτε πόνο<sup>151</sup>. Ο Χορός των γυναικών της Χαλκίδας στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, στοχαζόμενος την επικείμενη θυσία της κόρης του Αγαμέμνονα, επιβεβαιώνει τον θαυμασμό για τα δίδυμα βέλη της επιθυμίας, που

---

<sup>148</sup> Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, βιβλία Ε' – Κ', 1176b23.

<sup>149</sup> Ό.π., βιβλία Α' – Δ', 1095b26.

<sup>150</sup> Ό.π., Ε' – Κ', 1177a1.

<sup>151</sup> Πλάτων, *Πρωταγόρας*, 355a.



το ένα φέρνει χαρά και το άλλο ερήμωση<sup>152</sup>. Η ηδονή και ο πόνος, συνεπώς, στις τραγωδίες του Ευριπίδη έχουν ηθική αξία, καθώς θεωρήθηκαν είτε ως φυσικές τροποποιήσεις της σάρκας ή της ψυχής, είτε ως υποκειμενικές εμπειρίες, περιγράψιμες με φυσιοκρατικούς, νοηματικούς και ψυχολογικούς όρους. Προσδίδοντας ηθική αξία σε αυτές τις εκ φύσεως εσωτερικές ροπές, ο ποιητής – φιλόσοφος διατύπωσε πρωτόλεια τόσο το *ήδιστον* της ηθικής αρετολογίας του Αριστοτέλη, όσο και την ηθική του *ηδονισμού* (του ακραίου ηδονισμού του Αρίστιππου του Κυρηναϊκού και του μετριοπαθή ηδονισμού του Επίκουρου<sup>153</sup>), ο οποίος ως θεωρία έχει ιδιοτελή χαρακτήρα γιατί συνέδεσε το «αγαθό» με την ηδονή, η οποία στόχευε στον (ανδρικό) ευδαιμονισμό<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, στ. 548 – 551.

<sup>153</sup> Τσούνα, 2000: 108 – 114 και Ιεροδιακόνου, 2000: 232 – 234

<sup>154</sup> Πελεγρίνης, 1980: 11.

#### 4.2.Ο Έρωτας στην τραγωδία *Ιππόλυτος*

Αντίθετα με τις *Βάκχες*, η χρήση του Έρωτα στον *Ιππόλυτο* αναφέρεται σε αμιγώς ερωτικές καταστάσεις, όπως τραγουδά ο Χορός των γυναικών: «*Αφροδίτη εσύ κυβερνάς των θεών και των θνητών την αλύγιστη φρόνηση, μαζί με τον Έρωτα, ο οποίος όπου χιμήξει καίει και τρελαίνει την καρδιά κάθε ζωντανού οργανισμού*»<sup>155</sup>. Προηγουμένως αναφερόμενος στις «θεϊκές ιδιότητες» της Αφροδίτης, ο Χορός τραγουδά: «*παντού σαν τη μέλισσα που φτερουγίζει τη φοβερή στέλνει πνοή της*»<sup>156</sup>, δηλώνοντας έτσι ότι εμφυσά μέσα στον άνθρωπο την πνοή του έρωτα, όπως η μέλισσα μεταφέροντας τη γύρη γονιμοποιεί τη φύση. Αν σε αυτά προστεθεί η μεγάλη προφητεία που κάνει ο Χορός προγενέστερα ονοματίζοντας τον Έρωτα *τύραννο ανδρών*<sup>157</sup> και όχι θνητών (*βροτών*), τότε βρισκόμαστε μπροστά σε αυτό που ο Ευριπίδης εφαρμόζει περίτεχνα σε όλες του τις τραγωδίες.

Ο ποιητής συνθέτει το μύθο, στηριζόμενος σε μια θεμελιώδη δύναμη που αντιπροσωπεύει το αιώνιο και αναλλοίωτο στην εξωτερική και στην ανθρώπινη φύση<sup>158</sup>. Αυτή η δύναμη, που στον *Ιππόλυτο* είναι ο θεός Έρωτας, από καθολική γίνεται ειδική, κινεί το μεγάλο δράμα και εκφράζει τον εσωτερικό κόσμο, τον χαρακτήρα και τις σκέψεις των γυναικών και των ανδρών. Το καθολικό εν προκειμένω είναι ότι ο Έρωτας προσβάλλει του πάντες, ακόμα και τους θεούς. Επειδή όμως οι θεοί είναι παντοδύναμοι, τότε εκείνοι που προσβάλλονται είναι οι τρωτοί θνητοί. Σε αυτούς χιμάει με ορμή, όπως η σαΐτιά, για να λυγίσει, να δαμάσει την «άκαμπτη φρόνησή» τους. Μπροστά σε αυτή την εφόρμηση, η προστάτιδα του *Ιππόλυτου* θεά Άρτεμις παραμένει παθητική, παρουσιαζόμενη ως αμίλητη παρθένα γυναίκα<sup>159</sup>, έτσι όπως ακριβώς ήθελαν την υποταγμένη γυναίκα οι άνδρες. Σημειωτέον ότι από τον Όμηρο και μετά, η χρήση του ρήματος *δαμάζω* χρησιμοποιούνταν τακτικά με τον έρωτα και ερμηνευόταν ως *ημερώνω, τιθασεύω, συντρίβω, υποβάλλω σε ζυγό, υποτάσσω*. Γι' αυτό η δαμασμένη, η κατακτηθείσα, η συντετριμμένη, η υποταγμένη γυναίκα στον οίκο ονομαζόταν *δάμαρ*<sup>160</sup>, ενώ το ανύπαντρο κορίτσι, η αδάμαστη άγρια παρθένα, ονομαζόταν *αδμής*, τίτλο που έδωσε ο Όμηρος στην αυθάδη παρθένο *Ναυσικά*.

<sup>155</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 1268 – 1281: «*συ ταν θεών άκαμπτον φρένα και βροτών άγεις Κύπρι*».

<sup>156</sup> Ό.π., στ. 563 – 564: «*δεινά γαρ παντά πότιπνει, μέλισσα δ' οια τις πεπόταται*».

<sup>157</sup> Ό.π., στ. 538.

<sup>158</sup> Page, 1990: 25.

<sup>159</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 26, 66.

<sup>160</sup> Ό.π., στ. 777 και Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 1330.

Εν συνεχεία, ο ποιητής διαδηλώνει ότι ο Έρωτας δεν προσβάλλει μόνο τους θεούς και τους ανθρώπους, αλλά κατερχόμενος στα γήινα προσβάλλει και την φύση, που τη σκέπει ο ζωοδότης ήλιος, το φως του οποίου γέννησε ο Έρωτας. Επειδή, όμως, η φύση δεν έχει άκαμπτη φρόνηση, αλλά ελεύθερη, ο Έρωτας από επικός μετατρέπεται σε λυρικό, εναρμονίζεται με τη φύση και εμφυσά την πνοή του. Ο Έρωτας, προσλαμβάνει τη μορφή της ησιόδειας μέλισσας (φτερά, κεντρί – τόξο), η οποία είναι αντίθετη της καταναγκαστικής ερωτικής δύναμης του οίστρου (αλογόμυγας). Εν προκειμένω η μέλισσα αντιπροσωπεύει το άρρεν, το οποίο γονιμοποιεί τη φύση, δηλαδή το θήλυ, καθώς το τελευταίο αβίαστα ανοίγει τα άνθη του ηλιοτρόπιου και *σταλάζει ο χρυσός στη (η)λιόριζα*<sup>161</sup>, διαδικασία με την οποία αποκρυπτογραφείται το μυστήριο της ζωής. Με αυτόν τον τρόπο ο ποιητής διατρανώνει, ότι ο γνήσιος ανδρισμός είναι τρυφερός, υπηρετικός και δημιουργεί ασφάλεια. Αυτό συνάδει με τα λόγια του Πενθέα στις *Βάκχες* όταν απευθυνόμενος στο Διόνυσο αναγνωρίζει ότι: «δεν ταιριάζει με βία και με δύναμη να νικιούνται οι γυναίκες»<sup>162</sup>.

Ο ποιητής, όμως, συνεχίζει την κάθοδο στο «ακόμα» πιο ειδικό, επικεντρωμένος στους άνδρες. Θέλοντας να δείξει ότι υπάρχει «κάτι ανώτερο» από το «ανώτερο» άρρεν, διατρανώνει ότι ο Έρωτας είναι ο «τύραννος των ανδρών», αυτός που μπορεί να δαμάσει τον ορθολογισμό τους και να αποκαλύψει την ψευδαισθησιακή κυριαρχία τους, ώστε να φανούν ασήμαντοι στο μεγαλείο του. Παράλληλα η αλληγορία του ποιητή συνάδει με τη σημασία της έννοιας «τύραννος», η οποία την εποχή των σοφιστών σήμαινε τον ισχυρό αριστοκράτη που υπέτασσε το νόμο και τους πολιτικούς θεσμούς στην ανεξέλεγκτη φιλοδοξία και επιθυμία του. Γι' αυτό, όπως και στις *Βάκχες*, μετά τη Θεοφάνια του Έρωτα, ως θείο δώρο στο εσωτερικό και στο εξωτερικό του ανθρώπου, ο θεός προσλαμβάνει την καταστροφική μορφή του και μέσω αυτής επιβάλλεται, γίνεται «τύραννος». Μάλιστα με την τίσιν τιμωρεί την ύβριν των ανδρών, δηλαδή τον τρόπο συμπεριφοράς τους, η οποία προκύπτει από την πνευματική τους κατάσταση, την ιδεολογία τους.

Η ύβρις του Ιππόλυτου είναι η έπαρση του άσπιλου και η αδιαλλαξία του σε σχέση με την ερωτική του φύση, την οποία αρνείται. Διολισθαίνει μάλιστα προς μια υπέρπουσα θηλυπρέπεια, καθώς ενώ είναι νόθος<sup>163</sup>, δηλαδή μη ελεύθερος πολίτης, μεταλλάσσει το ρόλο του σε «θεραπαινίδα» (νεωκόρος) της θεάς Αρτέμιδος,

---

<sup>161</sup> Ελύτης, *Αυτοψία*.

<sup>162</sup> Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 953 – 954.

<sup>163</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 1082 – 1083.

προνόμιο που ανήκε αποκλειστικά στις γυναίκες ή στους ελεύθερους πολίτες<sup>164</sup>. Το γεγονός ότι ως νόθος, ήταν προϊόν ενός παράφορου γυναικείου έρωτα (ο ποιητής εξισώνει ερωτικά το σχήμα Θησέας – Αντιόπη με το σχήμα Ιάσονας – Μήδεια) το γνωρίζει τόσο ο Ιππόλυτος, όσο και η Αφροδίτη, της οποίας επιφέρει την μήνιν για δύο λόγους. Ο πρωταρχικός ήταν γιατί ενώ ο Ιππόλυτος αναγνωρίζει τη μητρική του φύση του, την οποία ομολογεί λίγο πριν εξορισθεί στο πρόσωπο της «*δύσμοιρης μάνας και της πικρότατης γέννας*»<sup>165</sup>, δεν αναγνωρίζει την αιτία της που είναι ο γυναικείος έρωτας της Αντιόπης προς τον Θησέα, τον οποίο έρωτα προστατεύει η Αφροδίτη. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι νόθος γιος της Αφροδίτης και του Άρη, υπήρξε ο Έρωτας, στον οποίο οφείλει την ύπαρξη του ο Ιππόλυτος και συνεπώς είναι ηθικά πρόπον (καθήκον) να τον σέβεται, ως «*πνευματικό πατέρα*». Ο δεύτερος και συνάμα πιο καθοριστικός λόγος ήταν, ότι ο Ιππόλυτος δεν «έθαψε» μόνο μέσα του την αιτία που τον δημιούργησε, αλλά υποτάχθηκε πολιτισμικά, παρέχοντας μάλιστα σπονδές, στην Αρτέμιδα, η οποία εκπροσωπεί την πατριαρχική – φαλλοκρατική καθεστηκυία τάξη της παρθενίας και του οίκου, καθώς κατοικεί «*στην αυλή του Δία, στο ολόχρυσο παλάτι του*»<sup>166</sup>, όπως δοξολογεί ο Χορός των ανδρών Κυνηγών.

Από την άλλη η ύβρις του Θησέα ήταν ότι γνώριζε και συμμετείχε κατά το παρελθόν στην φαλλοκρατική και ιδιοτελή ερωτική αντίληψη που επικρατούσε. Γι' αυτό δεν μπορεί να αποδεχτεί την βίαιη προσβολή της ανδρικής του τιμής, δηλαδή την απώλεια της ψευδαισθησιακής του κυριαρχίας (μολονότι επίπλαστα προφασίζεται την ατίμωση της συζύγου του Φαίδρας)<sup>167</sup>, από τον αντίζηλο – γιό του, επειδή ακριβώς γνωρίζει ότι η ατίμωση των γυναικών γινόταν εκτεταμένα και ήταν άγραφος ανδρικός νόμος. Ο ίδιος συμμετείχε τρεις φορές σε αυτό το υπαγορευμένο ανδρικό στερεότυπο και το κοινό το γνωρίζει με βάση τη μυθολογική παράδοση. Την πρώτη φορά όταν έφερε στην Αθήνα την ερωτευμένη και αιχμάλωτη Αμαζόνα Αντιόπη, ως παλλακίδα, από την οποία απέκτησε το νόθο Ιππόλυτο. Τη δεύτερη, αφού εκπλήρωσε τους ιδιοτελείς σκοπούς του σκοτώνοντας τον Μινώταυρο με τη βοήθεια της ερωτευμένης Αριάδνης, στη συνέχεια εγκατέλειψε την αδελφή της Φαίδρας κοιμισμένη στη Νάξο για να την νυμφευθεί ο Διόνυσος. Τέλος την τρίτη, όταν παντρεύτηκε τη Φαίδρα, όχι από έρωτα, αλλά για ιδιοτελή σκοπό ως μέρος της

---

<sup>164</sup> Πλάτων, *Νόμοι*, 759a – 760a.

<sup>165</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 1082.

<sup>166</sup> *Ο.π.*, στ. 61 – 72.

<sup>167</sup> *Ο.π.*, στ. 1072 – 1073 και 1164 - 1165.

πολιτικής συμμαχίας που σύναψε με τον αδελφό της Δευκαλίωνα, διάδοχο του Μίνωα.

Από τη σχέση νόθου – νόμιμων τέκνων, την οποία εκθέτει κριτικά ο Ευριπίδης, καθίσταται σαφής η πολιτισμική μεταβολή που πραγματοποιήθηκε στα μέσα του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα, όταν θεσπίστηκε νέος νόμος σχετικά με τα πολιτικά δικαιώματα, τον οποίο εισηγήθηκε ο Περικλής. Σύμφωνα με αυτόν δεν πολιτογραφούνταν Αθηναίοι πολίτες γιοι μη Αθηναίων γυναικών. Ωστόσο, στο παρελθόν επιτρεπόταν τα αριστοκρατικά μέλη της Αθηναϊκής κοινωνίας, όπως ο Θησέας, να παντρευτούν ξένες γυναίκες και γι' αυτό οι γιοι της Φαίδρας ήταν νόμιμα τέκνα<sup>168</sup>. Αυτός ο νόμος σε πολιτικό επίπεδο δημιουργήθηκε λόγω των «κληρουχιών» (μετακίνηση Αθηναίων πολιτών σε συμμαχικές ή υποταγμένες πόλεις) και σε ιδεολογικό επίπεδο εξέφραζε την πίστη των Αθηναίων στην ανωτερότητα της αθηναϊκής καταγωγής και στο μεταβίβαστο των ιδιοτήτων της, το οποίο ήταν ευθαρσώς αριστοκρατικό πρότυπο.

Επιπλέον ο Θησέας, ομολογεί ότι αν την ψυχή των νέων, για τους οποίους έχει ιδίαν αντίληψη, τη συνταράξει ο Έρωτας, τότε οι αισχροί τους πόθοι υπερέχουν σε σχέση με αυτούς των γυναικών, μιας και είναι άνδρες<sup>169</sup>. Με τον ορθολογισμό που χρησιμοποιούν οι άνδρες, ο ποιητής (με μαθηματικό τρόπο) εκθέτει ανεπανόρθωτα την ψευδεπίγραφη ανδρική ανωτερότητα, λέγοντας ότι αφού ο άνδρας είναι ανώτερος σε όλα από τη γυναίκα, τότε αν πληγούν από έρωτα, τόσο οι άνδρες, όσο και οι γυναίκες, η φορά της ανισότητας δεν αλλάζει. Ειδάλλως, οι αισχροί ανδρικοί πόθοι θα υπερτερούν των γυναικείων, γιατί αν ισχύει άνδρες > (ανώτεροι από) γυναίκες και προστεθεί ο «έρωτας» στα δύο μέλη της ανισότητας, τότε συνεπάγεται ότι άνδρες+έρωτας = αισχροί ανδρικοί πόθοι > (ανώτερο από) γυναίκες+έρωτας = αισχροί γυναικείοι πόθοι. Με το προαναφερόμενο συνάδει και ο υπαινιγμός του Θησέα: «αυτός που χαίρεται στο σπιτικό του ξελογιαστές γυναικών να μπάζει»<sup>170</sup>, το οποίο αφορά ευρύτερα το ανδρικό φύλο.

Συγκεφαλαιώνοντας συμπεραίνουμε ότι ο Ευριπίδης συνεχίζει το ηθικό μονοπάτι που είχε χαράξει ο Αισχύλος, όταν στους *Πέρσες* δια στόματος Δαρείου έλεγε: «εφόσον είσαι θνητός, δεν πρέπει να ξεπερνάς το μέτρο από έπαρση, γιατί αυτή καρπίζει τον όλεθρο»<sup>171</sup>. Η ύβρις είναι η αμαρτία της υπερβασίας, η οποία για να περιοριστεί αναγκαστικά, πρέπει να υποστεί την ήττα και να σβηστεί με την τίσις. Η

<sup>168</sup> Ober, 2003: 127.

<sup>169</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 965 – 970.

<sup>170</sup> Ο.π., στ. 1068 – 1069.

<sup>171</sup> Αισχύλος, *Πέρσες*, στ. 820 – 822.

συνέπεια της ύβρεως προήλθε είτε από την ηθικοποίηση της προόδου, είτε από τη φυσική νομοτέλεια, εξηγούμενη με μυθολογικά – θεολογικά κριτήρια. Η θεωρία και των δύο ποιητών, επικεντρώνεται στο γεγονός ότι ακόμα υπάρχει ένας «σκληρός και ανήθικος εξωτερικός κόσμος», ο οποίος κυριαρχεί πάνω στον ανθρώπινο πολιτισμό και ταράσσει την ανθρώπινη συνείδηση.

Ωστόσο, ο ίδιος εξωτερικός κόσμος φέρει μέσα του τη δυνατότητα να αναπτύξει κάτι πιο πνευματικό και πιο σύμφωνο με τα υψηλά ανθρώπινα ιδανικά<sup>172</sup>. Αυτό όμως δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί σε περιοχές, όπου η συνείδηση ή τα κοινωνικά ένστικτα δεν ελέγχονται. Τοιουτοτρόπως, ο Ευριπίδης διαδηλώνει ότι αν με ανθρώπινα μέτρα επιδιώξουμε να ελέγξουμε την ηθική τάξη της φύσης, ή για την ακρίβεια την μη ηθική τάξη της, τότε διεκδικούμε περισσότερα από ότι είμαστε, διαπράττουμε ύβριν και αναπόδραστα η θεία δίκη μας τιμωρεί. Αν ο Ευριπίδης παρουσιάζει τη διακυβέρνηση του θεού (Έρωτα) να μάχεται την ανθρώπινη ηθική, είναι γιατί η τελευταία είναι περιορισμένη και δεν ισχύει πέραν από μια συγκεκριμένη περιοχή του χρόνου και του χώρου (ο σχετικισμός του Πρωταγόρα). Για τον ποιητή ο Έρωτας είναι αίτημα ζωής, το πάθος για την ίδια τη ζωή, το πάθος για το επέκεινα, η υπέρβαση θανάτου, όπως αυτή προσωποποιείται στην «αυτοθυσία» της Φαίδρας.

Με δοξαστική και ευχαριστιακή προσέγγιση, νουθετεί ότι το ύψιστο αγαθό των ανθρώπων είναι η φρόνηση και ο σεβασμός προς τον Έρωτα, τα οποία είναι κατακτήσεις των σοφών ανθρώπων<sup>173</sup>. Μολονότι, για τον ποιητή ήταν αυθάδεια ο άνθρωπος να προσδοκά ένα «δίκαιο θεό», σε μια παλαιίστρα, όπου το κάθε ον ζει καθημερινά με το θάνατο ή το μαρτύριο κάποιου άλλου ζώου, όπως για παράδειγμα συνέβαινε μεταξύ ανδρών και γυναικών, εν τούτοις διδάσκει *μηδέν άγαν*<sup>174</sup>. Τοιουτοτρόπως, διδάσκει την *μεσότητα* πριν τον Αριστοτέλη, στην οποία ενυπάρχουν τα καθάρια αδιαφιλονίκητα ένστικτα της αγάπης, της αυτοθυσίας και της φιλίας, τα οποία συνδέουν τα άτομα σε κοινωνικά σύνολα<sup>175</sup>. Αντί λοιπόν του «τοξικού μικροκλίματος» που δηλητηριάζει τη σχέση των δύο φύλλων, ο Ευριπίδης προάγει το «ευεργετικό μικροκλίμα», μέσα στο οποίο μπορεί να παραχθεί πραγματικός πολιτισμός, γιατί παράγει όρους ζωής, όπου ο ένας οφείλει εκ φύσεως να βρίσκεται αρμονικά δίπλα στον άλλον.

---

<sup>172</sup> Murray, 1993: 98.

<sup>173</sup> Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 1150 – 1153.

<sup>174</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 265.

<sup>175</sup> Murray, 1993: 89.

## 5. Η φύσις ως γυναικεία μορφή στις ευριπίδειες τραγωδίες

Ο βαθύτερος σκοπός του Ευριπίδη ήταν να παρουσιάσει τον ήδη παραγόμενο πολιτισμό, να δείξει τι επιφέρει στην ανθρώπινη συνείδηση και πως οι συνέπειές του μπορεί αν κατανοηθούν σοφά να παράγουν έναν διαφορετικό (πραγματικά) πανανθρώπινο πολιτισμό χωρίς τη φυλετική διάκριση και τον ανδρικό εξελικτισμό. Γι' αυτό πρωτίστως προσφέρει στις γυναίκες βήμα λόγου, δηλαδή την κύρια και τιμώμενη ελευθερία του Αθηναίου πολίτη, την *ισηγορία*. Η *ισηγορία* ήταν η ισότητα δικαιώματος του δημόσιου λόγου, με το οποίο (δικαίωμα) οι ελεύθεροι πολίτες απευθύνονταν στην κυρίαρχη Εκκλησία του Δήμου<sup>176</sup>. Μέσω των ευριπίδειων τραγωδιών η *ισηγορία* και η *παρρησία* των γυναικών έχουν αποδέκτη τόσο τον Χορό, ο οποίος αντιπροσωπεύει την «Εκκλησία του Δήμου» στο θέατρο, όσο και το κοινό, το οποίο ήταν ο τελικός κριτής της παράστασης.

Ο ποιητής – φιλόσοφος, όμως, δεν θέλει το ακροατήριο του απλά «παθητικό δέκτη» της παράστασης, αλλά «ενεργητικό», διδάσκοντάς το να χρησιμοποιεί τις αισθήσεις και το νου, προκειμένου να αγαπά, να ελίσσεται και να κατανοεί τις αθέατες, όσο και σκοτεινές πλευρές των πραγμάτων<sup>177</sup>. Μέσω της ιδιοφυούς και δυναμικής ποιήσεώς του, προσέδωσε συμβολικό χαρακτήρα στις τραγωδίες του, χρησιμοποιώντας αντιηρωικούς και σκοτεινούς γυναικείους χαρακτήρες, οι οποίοι, πέραν της ηθικής πτώσης προέβλεπαν και την επερχόμενη τέχνη του ποιητή<sup>178</sup>. Μια τέχνη που έφερε πρόσωπα, γλώσσα και αισθήματα εγγύτερα στην καθημερινή ζωή των κοινών Αθηναίων, καθώς για πρώτη φορά η δύναμη του αρχαιοελληνικού δράματος βρίσκεται περισσότερο στους χαρακτήρες (ήθος), παρά στις πράξεις τους (τον τρόπο συμπεριφοράς τους)<sup>179</sup>. Αδιαμφισβήτητος σκοπός του Ευριπίδη ήταν, πέραν της ψυχαγωγίας, ο προβληματισμός των θεατών, μέσα από την επεξεργασία των χαρακτήρων, που όλοι τους συνθέτουν έναν ανθρωποκεντρικό προσανατολισμό. Γι' αυτό μαζί με τις θεότητες που εκπροσωπούν τον Έρωτα (π.χ. Αφροδίτη – *Ιππόλυτος*, Διώνυσος – *Βάκχες*) και πλαισιώνουν την *ισηγορία* και *παρρησία* των γυναικών, ο ποιητής δημιούργησε ανώνυμους ελάσσονες χαρακτήρες, «τρίτα πρόσωπα», που είχαν διττό ρόλο. Αφενός εκπροσωπούσαν την κοινή γνώμη και φυσικά τον ποιητή και αφετέρου βρίσκονταν στην τελευταία θέση της κοινωνικής ιεραρχίας της δημοκρατικής Αθήνας, όπως ήταν οι γυναίκες και οι δούλοι. Τα «τρίτα

<sup>176</sup> Ober, 2003: 451.

<sup>177</sup> Page, 1990: 18.

<sup>178</sup> Ο.π., 19.

<sup>179</sup> Ο.π., 24.

πρόσωπα», όπως ήταν στη *Μήδεια* η Τροφός, ο Παιδαγωγός<sup>180</sup>, ο Αγγελιαφόρος<sup>181</sup> και ο γυναικείος Χορός της Κορίνθου ή στον *Ιππόλυτο* η Τροφός και ο γυναικείος Χορός της Τροιζήνας, αφενός μπορούν να ερευνήσουν τις περιοχές σκέψης και τους χαρακτήρες των μειζόνων προσώπων, που ο κοινός Αθηναίος προτιμούσε να τα αγνοεί, και αφετέρου να κρίνουν τις αμφισημίες και τις ψυχολογικές μεταπτώσεις τους<sup>182</sup>. Το γεγονός αυτό μετέφερε το δράμα από το θεϊκό πεδίο στο ανθρώπινο, δηλαδή στο ηθικό, όπου οι «σκοτεινοί γυναικείοι χαρακτήρες», ήταν πολιτικά και ηθικά ισότιμοι των ανδρικών. Γι' αυτό στις τραγωδίες του Ευριπίδη, η «γυναίκα» εξισώνεται με τον άνδρα και καθίσταται αρχοντογέννητη, αποκτώντας ανδρικά αριστοκρατικά χαρακτηριστικά.

Ενάντια στο επικριτικό και ριζοσπαστικό πνεύμα του Ευριπίδη<sup>183</sup>, δεν άργησε να εκδηλωθεί η καυστική κριτική και η λαιμοκτονία δια στόματος μιας απρόσωπης γυναίκας, της «Γυνής Α'» (πιθανόν η προεξάρχουσα του γυναικείου Χορού των *Θεσμοφοριάζουσων*), την οποία χρησιμοποίησε ο ακραιφνής «συντηρητικός» κωμωδιογράφος Αριστοφάνης προκειμένου να κατηγορήσει τον τραγικό ως μισογύνη: *«Κυράδες μου, φιλοδοξία καμιά δεν μ' έσπρωξε ν' ανέβω 'δω στο βήμα να μιλήσω, μα τις δυο θεές. Όμως βαρετά το φέρνω η δύστυχη, από καιρό τώρα, που βλέπω να μας σέρνει στη λάσπη ο Ευριπίδης, ο γιός της χορταρομαζόχτρας, και ν' αραδιάζει για μας πολλές και ποικίλες βρισιές. Πόσα, μαθές, δεν σώριασε σε βάρος μας; Και που δεν μας διέσυρε, σαν του 'τυχαν θεατές και τραγωδοί και χοροί, ονομάζοντάς μας μοιχαλίδες, λυσσασμένες για άντρες, μπεκρούδες, προδότριες, γλωσσοκοπάνες, χωρίς καμιά αρετή, και για τους άντρες μεγάλη συμφορά;»*<sup>184</sup>.

Η περιφρονητική προσφώνηση της μητέρας του Ευριπίδη, Κλειτούς, ως *χορταρούς* (*χορταρομαζόχτρας*) αποδίδει το ασυγχώρητο γεγονός για μια (αγρότισσα) γυναίκα να βγει στη αγορά και να πωλήσει τα προϊόντα της. Επιπλέον, επειδή ο Ευριπίδης αγνόησε την κρατούσα και μετέπειτα αριστοτελική αντίληψη, που ήθελε να μην ακούγονται για γυναίκα, ούτε έπαινοι, ούτε ψόγοι<sup>185</sup>, αλλά απεναντίας έδωσε στη γυναίκα το δημόσιο χώρο του θεάτρου για να μιλήσει πολύ, αυτό αποτέλεσε

<sup>180</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1 – 130.

<sup>181</sup> Ο.π., στ. 1121 – 1230.

<sup>182</sup> Page, 1990: 25 και Mastronarde, 2006: 428.

<sup>183</sup> Ξιφάρá, 2001: 85.

<sup>184</sup> Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσαι*, στ. 383 – 394.

<sup>185</sup> Θουκυδίδης, *Ιστορία*, II, 45. Περικλής στον Επιτάφιο: «Μεγάλη είναι η τιμή της γυναίκας για την οποία γίνεται όσο το δυνατόν λιγότερος λόγος για τα προτερήματά ή τα ελαττώματά της μεταξύ των ανδρών» και Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1259 b, 9: «Η σιωπή δίνει ομορφιά και χάρη στη γυναίκα».



ύβριν για την αριστοκρατική αθηναϊκή κοινωνία. Οτιδήποτε φαινόταν να ανατρέπει την ευπείθεια προκαλούσε την αντίδραση των ανδρών, ειδικότερα μάλιστα γινόταν ανήθικο όταν έβγαινε από την αφάνεια<sup>186</sup>. Αν μη τι άλλο ο ποιητής διδάσκει πρωτόλεια την πλατωνική αντίληψη ότι: «οι γυναίκες είναι γένος συνηθισμένο σε κρυμμένη και σκοτεινή ύπαρξη»<sup>187</sup>, η οποία αναφερόταν στη λανθάνουσα πρακτική του εγκλεισμού των γυναικών στο οίκο.

Αντιθέτως, θεωρούνταν ηθικό, όταν ο «ουτοπικός» Αριστοφάνης επέστεφε το αριστοκρατικό ανδρικό πρότυπο στα πρόσωπα του Δικαιόπολη, ο οποίος απεκδύομενος την πενία του, γιόρταζε και ερωτοτροπούσε «αριστοκρατικά» με ανυμέναια παράνυμφο<sup>188</sup> (απάρθενο γυναίκα, δηλαδή παλλακίδα ή εταίρα) ή του Πεισέταιρου, ο οποίος νυμφευόταν τη Βασιλεία, τη νύφη – επίκληρο κόρη<sup>189</sup>. Στον Αριστοφάνη είναι έκδηλη η ακμάζουσα μαζική αποχαύνωση, τροφοδοτούμενη από τη συντηρητική άρχουσα τάξη με ουτοπικά και ανεκπλήρωτα όνειρα, ώστε να παραμείνει ζώσα η ηγεμονεύουσα ιδεολογία της αριστοκρατίας. Μακριά από αυτά τα «κατευθυνόμενα σύμβολα» ο «αστράτευτος ποιητής» παρουσίασε τις γυναίκες ως δεσπόζουσες φυσιογνωμίες (Μήδεια, Εκάβη, Πολυξένη, Άλκηστη, Ιφιγένεια, Φαίδρα, Ελένη, Ηλέκτρα, Ανδρομάχη), οι οποίες, άλλοτε επιβάλλονταν με τη σεμνότητα, τον ηρωισμό και την περηφάνια τους, άλλοτε χρησιμοποιούσαν την πονηριά ή τα δάκρυά τους για να πετύχουν τον σκοπό τους και άλλοτε με το ερωτικό τους πάθος παρέσυραν τα πάντα στο διάβα τους. Όπως και αν παρουσιάστηκαν, το σημαντικότερο ήταν ότι με τον Ευριπίδη, οι γυναίκες βγήκαν από τον γυναικωνίτη, απέβαλλαν το «σιωπηλό ρόλο» στον οποίο ήταν καταδικασμένες και διείσδυσαν βακχευμένες, όπως η άτακτη φύση στο άντρο του πολιτισμού, στην κλειστή ανδρική λέσχη που ήταν η πόλης (π.χ. όπως έγινε στις *Βάκχες*<sup>190</sup>). Μέσα στο ευριπίδειο θέατρο, πλέον, λειτουργεί η ζώσα «άμεση δημοκρατία», εκεί που το λόγο μπορούσαν να πάρουν όλοι ανεξαιρέτως, Έλληνες (πολίτες) και «βάρβαροι» (μέτοικοι), γυναίκες και δούλοι και να κριθούν για το ήθος τους.

Μέσα σε έναν από τους κυρίαρχους θεσμούς της πόλης, το δημόσιο χώρο του θεάτρου, οι ηρωίδες αντιδρούν, ανάλογα με τα εξωτερικά ερεθίσματα, με μίσος, αγάπη, πόνο, χαρά, προδοσία, απιστία, δόλο, πονηριά. Λόγω των μεταστροφών στις

---

<sup>186</sup> Redfield, 1996: 252.

<sup>187</sup> Πλάτων, *Νόμοι*, ΣΤ', 781c.

<sup>188</sup> Αριστοφάνης, *Αχαρνής*, στ. 1154-1156.

<sup>189</sup> Αριστοφάνης, *Όρνιθες*, στ. 1567-1693.

<sup>190</sup> Mossé, 1991: 98.

σκέψεις και στα συναισθήματά τους, οι ηρωίδες του Ευριπίδη, κατηγορήθηκαν για αστάθεια, με κορυφαία την Ιφιγένεια (*Ιφιγένεια εν Αυλίδι*). Στο πρόσωπο της ο Αριστοτέλης «διέγνωσε» (όπως πολλάκις πραγματοποίησε εσφαλμένα στη φυσική του φιλοσοφία, την οποία επηρέασε η ιπποκρατική θεωρία και η σοφιστική) το «ανώμαλο ήθος»<sup>191</sup>. Ο φιλόσοφος με αυτό το σχόλιό του, καθιστά τη γυναίκα αποικία των λεπτών της ηθικής, διότι δε μπορούσε να συνυφάνει στη μορφή της Ιφιγένειας, την τρομοκρατημένη τρυφερή παρθένα εν όψει του θανάτου της (η οποία προκαλεί το έλεος για τη ζωή της), με την αποφασιστική ωριμότητα μιας δυναμικής γυναίκας (η οποία προσφέρεται με ηρωισμό να αυτοθυσιαστεί)<sup>192</sup>.

Γεννάται, ωστόσο, το ερώτημα: που πήγε η αριστοτελική «μεσότητα», που διαδήλωνε ως μέσον αρετής ο θεωρητικός της ευδαιμονίας; Η «ανδρεία» της Ιφιγένειας, δεν είναι αρετή στο μέτρο που βρίσκεται ανάμεσα στα άκρα του θράσους και του φόβου, όπως όριζε τη μεσότητα ο Σταγειρίτης; Γιατί λοιπόν ο Αριστοτέλης απορρίπτει την «ανδρεία» της, θεωρώντας την Ιφιγένεια και συλλήβδην το γυναικείο φύλλο «ανώμαλο ήθος»; Διότι το «ήθος» της Ιφιγένειας παραβίαζε την ηθική (θεϊκή και πατροπαράδοτη) τάξη, η οποία δομήθηκε πάνω στην αρχή γέννησης των «πραγμάτων». Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η αρχή από την οποία γεννάται ένα «πράγμα» (το καθ' έκαστον) είναι η ύλη του και το είδος του. Ακολουθώντας την ησιόδεια παράδοση ο Αριστοτέλης διατύπωσε τη φυσική θεωρία της κίνησης και της μεταβολής. Αποδέχθηκε, λοιπόν, ότι η γυναίκα κατασκευάστηκε από την ύλη (νερό και χώμα), ενώ ο άνδρας προήλθε από την πρώτη αρχή των πραγμάτων, το «πρώτο ακίνητο κινούν», το οποίο ήταν αυτογεννές, δηλαδή δεν προήλθε από καμία άλλη αιτία, αλλά από την αιτία που φέρει μέσα του και του δίνει κίνηση. Ο άνδρας λοιπόν παρουσιάστηκε ως «θεϊκό προϊόν», με «θεϊκή μορφή» της οποίας δεν της λείπει τίποτα, άρα δεν δύναται να επιθυμεί την ίδια τη «μορφή». Επειδή δε οι θεοί για να τον καταραστούν του έστειλαν τη γυναίκα, δηλαδή ένα «κακό πράγμα», ο άνδρας για να εξαγνιστεί τείνει προς το θείο. Έτσι, με τη *διαμεσολάβηση* μεταξύ της κοινότητας και των «ουράνιων πνευμάτων» ο άνδρας ενδυνάμωσε την εξουσία του<sup>193</sup>. Επιπλέον ο μονισμός του Αριστοτέλη που ακολούθησε τον «μονιστικό υλοζωϊσμό» των προσωκρατικών, θεωρούσε ότι ουσία (η μορφή που συλλαμβάνεται νοητικά) και ύλη (πρέπει να) συνυπάρχουν. Συνεπώς «αυτό» που επιθυμεί τη μορφή (άνδρα) είναι η

<sup>191</sup> Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 15. 145a και Lesky, ό.π., 556.

<sup>192</sup> Γεωργουσόπουλος, 1990.

<sup>193</sup> Wright, 1995: 70.

ύλη (γυναίκα), που ένεκα αυτής της επιθυμίας, το «κατώτερο» (ύλη – γυναίκα) έχει πρότυπο και τείνει (κινείται) προς το «ανώτερο» (θείο – άνδρας)<sup>194</sup>. Αυτό, όμως, συνάδει με τα αμφίσημα λόγια του σοφιστή Γοργία: «από τη φύση του το ανώτερο δεν εμποδίζεται από το κατώτερο, παρά το κατώτερο κυριαρχείται και καθοδηγείται από το ανώτερο, το οποίο κυβερνά ενώ το κατώτερο ακολουθεί»<sup>195</sup>.

Παρόμοια με την θέση – αντίθεση των προαναφερόμενων φιλοσοφικών στοχασμών, εμφανίζεται η «ευριπίδεια αιώρηση» στην αυτοθυσία της Ιφιγένειας. Γίνεται για την πατρίδα, την πόλη ή μήπως όχι; Αποτελεί πατριωτικό έργο ή ειρωνικό σχόλιο για τη εξουσία<sup>196</sup>; Μέσα από τη σύνθεση των αντιθέτων η αυτοχειρία της Ιφιγένειας ενδυναμώνει την πράξη αυτοθυσίας της και αποκαλύπτει πίσω από τα μεγαλεία και τα στομφώδη λόγια τη μικρότητα των ηγετών και την πενία των επιχειρημάτων<sup>197</sup>. Προς επίρρωση των προλεγόμενων, η Ιφιγένεια ομιλεί ως ηγέτης – στρατηγός των Ελλήνων (ρήτορας)<sup>198</sup>, τονίζοντας έτι περισσότερο, την πολεμοχαρή ιδεολογία, τη φαυλότητα και τα ποταπά κίνητρα των ανδρών (στρατηγών, ηρώων και στρατού), παρόλο που αυτοί επικαλούνταν ως κίνητρα τα ιδεώδη της τιμής, της ανδρείας και της ευθύνης<sup>199</sup>.

Μια άλλη «τεχνική» του ποιητή, όπως προαναφέρθηκε και στον *Ιππόλυτο*, ήταν η μετάβαση από το καθολικό στο ειδικό. Αυτή η μετάβαση αποκαλύπτεται μέσω μιας άλλης αυτοθυσίας, της Άλκηστης, όπου το καθολικό ήταν η πόλης και το ειδικό ο οίκος. Η ηρωίδα είναι η απόλυτα συνειδητοποιημένη ευδαιμονούσα γυναίκα, πρότυπο συζύγου και μητέρας, η οποία αποφασίζει να αυτοθυσιαστεί με σκοπό να σώσει τη ζωή του άντρα της. Ο Χορός την αποκαλεί «καλύτερη και ευγενέστερη γυναίκα υπό τον ήλιο»<sup>200</sup>, όπου δίπλα στις ικανότητες της νοικοκυράς εξαίρονται και τα αριστοκρατικά της ήθη. Απέναντι στην αυτοθυσία της οι άνδρες παρουσιάζονται δειλοί, φίλαντοι και θλιβεροί. Ο Άδμητος δέχεται να ανταλλάξει το δικό του θάνατο με εκείνο της γυναίκας του και θρηνεί για τον θάνατό της, όχι τόσο για την απώλεια της ζωής της, όσο γιατί απώλεσε μια «σπάνια» γυναίκα, ενώ ο πατέρας του αρνείται να θυσιαστεί στη θέση του γιού του.

<sup>194</sup> Αριστοτέλης, *Φυσικά*, Α7, 190 β 9 – 12 και Α9, 192 α 22 – 23 και *Πολιτικά*, Α, 1254b.

<sup>195</sup> Γοργίας, *Ελένης Εγκώμιον*, § (6).

<sup>196</sup> Γεωργουσόπουλος, (02/08/1990).

<sup>197</sup> Ο.π.

<sup>198</sup> Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, στ. 1552 – 1560.

<sup>199</sup> Ξιφαρά, 2001: 102, 103.

<sup>200</sup> Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 151.

Στην πραγματικότητα ο Ευριπίδης, παίζοντας με τα στερεότυπα των φύλων, παρουσιάζει την Άλκηστη ήρεμη και ανώτερη, τουλάχιστον δημοσίως, να ενδιαφέρεται πάνω από όλα για τα παιδιά της (τον οίκο της και κατ' επέκταση την πόλη) ακόμη κι όταν πεθαίνει, ενώ απεικονίζει τον Άδμητο υστερικό. Αντιστρέφει, λοιπόν, τη σχέση ανώτερο – κατώτερο, στην οποία ως ανώτερο τοποθετεί τη γυναίκα και ως κατώτερο τον άνδρα. Αν αναλογιστούμε ότι για την εποχή η γυναίκα ήταν το «τίποτα» και ο άνδρας το «παν», τότε μπορούμε να κατανοήσουμε το ριζοσπαστισμό του Ευριπίδη, με την αντιστροφή των ρόλων. Ένα «τίποτα» θυσιάζεται για το «παν»<sup>201</sup>, μια γυναίκα θυσιάζεται για την συνέχεια του οίκου και ένα «ανώτερο» (γυναίκα) για ένα «κατώτερο» (άνδρα). Θαμπωμένοι οι θεοί από την «ανωτερότητά» της, την επαναφέρουν στη ζωή, μεταφέροντας ολοκάθαρα και το μήνυμα του ποιητή: η γυναίκα που καθορίζει το «είναι» της με γνώμονα τον πολιτισμικό και κοινωνικό ρόλο της, κερδίζει την αφοσίωση του άνδρα της, την τιμή και τη δόξα του ήρωα και θριαμβεύει ακόμα και επί του θανάτου<sup>202</sup>. Η ηρωίδα, λοιπόν, εκφράζει ανώτερους πολιτισμικούς θεσμούς, οι οποίοι προέρχονται χάρη στην αφοσίωση και στον έρωτα της, αποδεικνύοντας, ότι «ξένοι» προς το γιο τους ήταν οι εξ αίματος συγγενείς. Ο απλός δεσμός αίματος είναι χαρακτηριστικό των ζώων, ενώ η φυσική ερωτική συμπόρευση είναι η αληθινή ανθρώπινη συγγένεια<sup>203</sup>. Ο ερωτικός ιδεαλισμός του Ευριπίδη οδηγεί προς την θέωση, όπου ο νόμος υπαγορεύει ο άνδρας και η γυναίκα να ζουν στο φως και να προχωρούν ο ένας πλάι στον άλλο ευτυχισμένοι και χάρη στον έρωτα να αποκτήσουν μαζί φτερά όταν έρθει η ώρα.

Η «αμφισημία» και η «αιώρηση» στον Ευριπίδη ήταν σοφιστικά τεχνάσματα, με τα οποία προβαλλόταν το ασθενέστερο σκέλος ως το ισχυρότερο, όπως π.χ. συνέβη με την υπεράσπιση της Ελένης από τον Γοργία στο *Ελένης Εγκώμιον*. Περιέργως, όμως, η Ελένη προβλήθηκε αργότερα στον *Ορέστη* ως πονηρό, ματαιόδοξο και άκαρδο θηλυκό, ενώ ο ποιητής έπλασε (επίσης) δύο Φαίδρες με εντελώς διαφορετικό ήθος, τις οποίες παρουσίασε στο κοινό για να διαλέξει. Με αυτό ο ποιητής καταδεικνύει ότι ο ανθρώπινος χαρακτήρας (ανδρών και γυναικών) είναι ευμετάβλητος, γιατί η ανθρώπινη ύπαρξη ακολουθεί τη συνεχή ροή του Ηράκλειτου. Για τον Ευριπίδη, η αιτία κάθε μεταβολής βρίσκεται στην ενότητα των αντιθέτων του Ηράκλειτου, όπου σε όλα τα ζεύγη αντιθέτων (συμπεριλαμβανομένου του σχήματος

---

<sup>201</sup> Κορδάτος, (χ.χ.): 321, 322.

<sup>202</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 179c.

<sup>203</sup> Πλάτων, *Φαίδρος*, 256d.

άνδρας – γυναίκα) υπάρχει ένα μοναδικό υποκείμενο, το οποίο παραμένει αναλλοίωτο μέσα από τις συγκρούσεις και τις μεταβολές<sup>204</sup>. Αυτό το υποκείμενο στο Ευριπίδη, είναι ο «*χαρακτήρας ενός ανθρώπου και ταυτόχρονα ο δαίμονάς του*»<sup>205</sup>, η ατομική ψυχή του, που καθορίζει και την ευδαιμονία του. Για τον ποιητή η ευδαιμονία δεν εξαρτάται τόσο από την κρίση κάποιου δαίμονος ή θεού ή την ευτυχή κατάληξη εξωγενών παραγόντων (δευτερεύον), όσο από την ατομική ευθύνη του καθενός για την κατάκτηση της ευδαιμονίας (πρωτεύον).

Γι' αυτό οι γυναίκες στα δράματα του Ευριπίδη δεν διστάζουν να εκδηλώσουν τα συναισθήματά τους με ακραίες συμπεριφορές. Έτσι τη μια στιγμή θρηνούν και οδύρονται για τη μοίρα τους και αμέσως μετά, με απίστευτη ψυχραιμία, την αποδέχονται (Αλκηστis, Ιφιγένεια) ή είναι έτοιμες να προχωρήσουν στην εκδίκησή τους (Κλυταιμνήστρα, Μήδεια, Φαίδρα). Επίσης δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν το τελευταίο όπλο των αδύναμων και καταπιεσμένων της κοινωνίας, το δόλο και την πονηριά, προκειμένου να εκπληρώσουν τα σχέδια τους. Πάνω από όλα, όμως, ξεχωρίζουν για το ερωτικό τους πάθος, το οποίο καθορίζει το ήθος τους (Μήδεια, Φαίδρα) και γίνεται καταστροφικό για τις ίδιες και τον περίγυρό τους. Μέσα από το ερωτικό τους πάθος παρουσιάζονται μεγεθυμένα τα προτερήματα, τα ελαττώματα και οι καθολικές μεταστροφές τους, καθώς μέσα τους συνυφαίνουν εκρηκτικά το έλλογο με το άλογο στοιχείο.

---

<sup>204</sup> Hack, 1931: 76.

<sup>205</sup> Χρηστίδης, 2009: 344.

### 5.1.Μήδεια: ερωτευμένη βασίλισσα, μάγισσα ξένη και παιδοκτόνος

Ο τρόπος εισβολής της Μήδειας στον πολιτισμένο κόσμο του Ιάσονα, διαταράσσει συθέμελα το υπάρχον αθηναϊκό σύστημα (431 π.Χ.). Η αθηναϊκή κοινότητα ευρισκόμενη διασπασμένη, εν μέσω πλήρους δυσπιστίας και προάγοντας το ατομικό συμφέρον (σοφιστική αντίληψη), μεταφέρεται στη *Μήδεια* ως συζυγική διάσπαση. Εντός της κοινότητας ο καθένας αγαπά τον εαυτό του περισσότερο από τους άλλους<sup>206</sup>. Μέσα στη διασπασμένη ερωτική κοινότητα Μήδειας – Ιάσονα καμία ισχυρή εγγύηση, ούτε όρκος σεβαστός, όπως ο γαμήλιος, δεν έμεινε όρθιος. Αυτό το τεκμήριο κατάπτωσης και διάλυσης μιας ερωτικής – συζυγικής και κατ' επέκταση ανθρώπινης σχέσης, γράφεται προφητικά από τον ποιητή και ρίχνει τη σκιά του στο μέλλον, παραμονές του Πελοποννησιακού Πολέμου. Αδιαμφισβήτητα στη *Μήδεια*, παρουσιάζεται αλληγορικά, η αρχή της κατάπτωσης των Αθηνών.

Στη *Μήδεια* οι δυνάμεις που συγκρούονται και κινούν το μεγάλο δράμα εκφράζονται με το ήθος και τις σκέψεις των δύο κεντρικών χαρακτήρων. Το ερωτικό πάθος μιας γυναίκας, της Μήδειας, το οποίο μετατράπηκε σε μίσος και εκδίκηση συγκρούεται με τον ορθολογισμό ενός άντρα, του Ιάσονα, που αποκαλύπτεται ως καιροσκόπος και φίλαυτος. Η βάρβαρη, βασιλοπούλα, σύζυγος και μητέρα, πάνω απ' όλα είναι μια αυτοδημιούργητη «σκεπτόμενη γυναίκα»<sup>207</sup> όπως μαρτυρά και το όνομά της (μέδω = άρχω, βασιλεύω, κυριαρχώ, επινοώ, σχεδιάζω, μηχανεύομαι), αλλά και μια θεϊκή μορφή σε ένα στάδιο λατρείας, που η δύναμη ενός θεού (του Έρωτα) μετριόταν από τις μαγικές του ικανότητες<sup>208</sup>. Το ήθος της συνάδει με τις ιδιότητες της φύσης, καθώς ο ποιητής την παρουσιάζει ωμή, άτεγκτη, ενστικτώδη, βίαιη, αυτόνομη και αναρχούμενη, ιδιότητες οι οποίες εν μέρει εξηγούν τις μεταστροφές της διάθεσής της και τον συγκρουσιακό χαρακτήρα των σκέψεων, των λόγων και των πράξεών της. Επιπλέον, ο Ευριπίδης την προικοδότησε και με την ιδιότητα της διανοούμενης ορθολογίστριας με άψογο ρητορικό λόγο, στοιχείο που μεγεθύνει την προσωπικότητά της.

Ο ποιητής σχεδόν άκριτα καταδύεται στην ψυχή της, μέσα στην οποία φωλιάζει το απροσμέτρητο ερωτικό της πάθος, εκεί που συγκρούονται ο θυμός με τη βούληση<sup>209</sup> και κυριαρχεί τελικά το άλογο κομμάτι της, σκορπίζοντας τριγύρω της θάνατο. Υπό μια άλλη οπτική, τότε επέρχεται ισορροπία σε ένα «εξωπραγματικό»

<sup>206</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 83.

<sup>207</sup> Γεωργουσόπουλος, 1990: 107.

<sup>208</sup> Δρακώνακη – Καζαντζάκη, 1986: 160.

<sup>209</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1079.

επίπεδο, το οποίο προβάλλει έντονα σ' ολόκληρο το δράμα τον συγκρουσιακό χαρακτήρα των ηρώων του: σύγκρουση φύλων και κόσμων, σύγκρουση κοινωνική και ιδεολογική, από την οποία γεννιέται το πάθος στην αρχοντογέννητη καρδιά της Κόλχισσας.

Η στάση ζωής της Μήδειας μας επαναφέρει τις προγενέστερες εποχές των κοινωνιών, όπου οι ανθρώπινες σχέσεις ήταν δεσμός αίματος. Αντίθετα για τον Ιάσονα οι ανθρώπινες σχέσεις ήταν νομικός θεσμός<sup>210</sup>. Το παραδοτέο (εθιμικό) δίκαιο της πόλης, μετατράπηκε σε τέχνη του λόγου, προκειμένου να συζητήσει κανείς με πανουργία και συνάμα να διαστρεβλώσει την πραγματικότητα (σοφιστική). Εντός του χάνεται και το δίκαιο της Μήδειας, από «τους γεμάτους δόλο στοχασμούς των ανδρών»<sup>211</sup>, όπως ηθογραφείται για τους σοφιστικούς του ελιγμούς ο άνθρωπος που λάτρευε. Αλλά κι εκείνο το σέβας στους αιώνιους όρκους αγάπης και συνύπαρξης θρυμματίστηκε<sup>212</sup>, όπως ακριβώς θα θρυμματιστούν οι εύθραυστες συνθήκες ειρήνης μεταξύ των ελληνικών πόλεων που γράφτηκαν στους ναούς, με το ξέσπασμα της θύελλας του Πελοποννησιακού Πολέμου. Αν στα προαναφερόμενα προστεθεί και η κοινότυπη αντίθεση μεταξύ του πιστού βάρβαρου (Μήδεια) και του ψευδόμενου Έλληνα (Ιάσονα)<sup>213</sup>, τότε γίνεται αντιληπτό πόσο μεγάλη υπήρξε η πολιτισμική μεταστροφή της εποχής. Αυτή τη μεταστροφή των ρόλων «Ελλήνων» και «βαρβάρων» κεραυνοβολεί η ρήση της «βάρβαρης» Μήδειας: «*Δεν έμεινε ντροπή στην ξακουσμένη Ελλάδα, πέταξε στα ουράνια*»<sup>214</sup>. Ήταν συνεπώς αδιαμφισβήτητο ότι η ηγεμονεύουσα ιδεολογία της πόλης – κράτους, η αριστοκρατική, που δημιούργησε τη δημοκρατία, νίκησε τον Πέρση εισβολέα, έχτισε Παρθενώνα, δίδαξε την τραγωδία και όρισε τον άνθρωπο «*ούτε δούλο, ούτε υπήκοο άλλου ανθρώπου*»<sup>215</sup>, έδειχνε πλέον αδύναμη να βρει στο εσωτερικό της το μέτρο και τα όρια να υλοποιήσει τη δικαιοσύνη και να αυτοθεσμιθεί κοινωνικά.

Η κραυγή για τη «χαμένη τιμή» της ξακουσμένης Ελλάδας, θα μετατραπεί σε ασυγκράτητο θρήνο, μιας απατημένης και περιφρονημένης γυναίκας από τον άντρα του οποίου πίστεψε τους όρκους του<sup>216</sup>. Το ασυγχώρητο για τη Μήδεια ήταν η αθέτηση της «υπόσχεσης» (δηλαδή η καντιανή κατηγορική προσταγή με την οποία

---

<sup>210</sup> Γεωργουσόπουλος, 1990: 106.

<sup>211</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 410.

<sup>212</sup> Ό.π., στ. 439.

<sup>213</sup> Page, 1990: 24.

<sup>214</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 440.

<sup>215</sup> Αισχύλος, *Πέρσες*, στ. 238.

<sup>216</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 2, 162, 492, 801, 1392 και Page, 1990: 30.

επιλέγουμε ελεύθερα να τηρήσουμε την υπόσχεση που δώσαμε ώστε να μη είμαστε ηθικά επιλήψιμοι)<sup>217</sup>, των όρκων που έδωσε ο Ιάσοντας, ο οποίος μολονότι επέλεξε ελεύθερα, κατέληξε ασυνεπής με αυτό που επέλεξε.

Η Μήδεια, ως άλλος σοφόκλειος *Αίας*, υπερασπίζεται το «δέον» (το πρέπει) και λόγω της αθέτησης του «δέοντος» επανειλημμένως θρηνεί τους παλαιούς όρκους και ανακαλεί τις μεγαλύτερες υποσχέσεις που βεβαίωσε το *δεξί χέρι* του Ιάσωνα (ορκωμοσία)<sup>218</sup>. Θρηνεί την καταπάτηση των όρκων (προσβολή *ανδρικής τιμής*) από τον επίορκο των γαμήλιων όρκων, σφραγισμένων με αίμα και θεϊκή ευλογία (προσβολή *θείου*). Θρηνεί τη διπλή προσβολή «τιμής» και «θείου», τα οποία για την ιέρεια ήταν μεγάλο πλήγμα στην αξιοπρέπεια και την περηφάνια της. Αυτή η διπλή προσβολή επέφερε την παθιασμένη εκδίκησή της, που μεθοδικά προετοίμασε ως «ιεροδικία»<sup>219</sup>. Με αναξιμάνδρεια αντίληψη η Μήδεια, διαδηλώνει ότι η «μήτρα» από την οποία γεννήθηκαν τα «πράγματα» (ο Έρωτας, το ερωτικό πάθος) είναι η ίδια «μήτρα» μέσα στην οποία αναγκαστικά αποσυντίθεται. Αυτό γίνεται γιατί τα «πράγματα» τιμωρούνται και επανορθώνουν αμοιβαία την αδικία, σύμφωνα με την τάξη του χρόνου<sup>220</sup>.

Για να επιβεβαιώσει ο ποιητής τη χαμένη ανδρική τιμή, αναδεικνύει μέσω ενός «τρίτου προσώπου», της Τροφού, την αχαριστία του Ιάσωνα, με την οποία αυτός αντάμειψε την παρελθούσα ευεργετική στάση της Μήδειας. Η Τροφός αφήνει να διαρρεύσουν τα κίνητρα της ερωτικής προδοσίας, τα οποία βρίσκονταν σε εσωτερική συμφωνία με την φιλοδοξία του Ιάσωνα να τελέσει βασιλικό γάμο, εγκαταλείποντας ακόμη και τα παιδιά του<sup>221</sup>. Στον επικριτικό χαρακτηρισμό του Ιάσωνα, που η Τροφός τον θεωρεί «*κακό για τους δικούς του (την οικογένειά του)*»<sup>222</sup>, συμφωνεί και ο Παιδαγωγός ο οποίος κλείνοντας την αναφορά του για τον Ιάσωνα, αναρωτιέται ρητορικά: «*ποιος δεν δείχνει σήμερα ατομισμό και φιλαντία;*»<sup>223</sup>.

Αυτή η συμπεριφορά του Ιάσωνα, συντρίβει τη Μήδεια, της οποίας όλος ο κόσμος με μιας καταρρέει<sup>224</sup>. Ο δραματοποιημένος λόγος της βάγιας της είναι τόσο ρεαλιστικά πειστικός, που νομίζεις ότι τα βίωσε η ίδια. Τη περιγράφει ερωτικά

---

<sup>217</sup> Ανδρουλιδάκης, 2010: 93.

<sup>218</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 21.

<sup>219</sup> Richepin (χ. χ.): 54.

<sup>220</sup> Σμπλίκιος, *Εις τα φυσικά* 24, 17 (DK 12A9, απ. 2).

<sup>221</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, 17 – 19.

<sup>222</sup> Ο.π., στ. 84.

<sup>223</sup> Ο.π., στ. 85 – 87.

<sup>224</sup> Ο.π., στ. 24 – 36.



συντετριμμένη, κοινωνικά στιγματισμένη, συζυγικά περιφρονημένη, μητρικά μνησίκακη, αποξενωμένη και κενή αισθημάτων για τα παιδιά της, θρηνούσα μια φορά για το χαμένο χρόνο που χαράμισε ακολουθώντας τον άντρα που την καταφρόνησε και δυο φορές για την πατρογονική της οικογένεια που κατέστρεψε και την πατρίδα της που εγκατέλειψε. Ο ποιητής, με παρόμοια της αγγελικής ρήσης περίτεχνη επική ροή, αφηγείται την περιελθούσα κατάσταση της Μήδειας, προκειμένου να επεξηγήσει τη συναισθηματική της μεταστροφή, από έρωτα σε μίσος, για τον Ιάσονα<sup>225</sup>, αλλά και για να προετοιμάσει τα μελλούμενα.

Η θεραπεινίδα γνωρίζοντας τις παρελθούσες αντιδράσεις της κυράς της, που τότε εκπορεύονταν από το ερωτικό πάθος για τον Ιάσονα (χρήση δόλου και μαγικής τέχνης για την απόκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος και διαμελισμός του Πελία και του αδελφού της Άψυρτου), αξιολογεί ορθολογικά το μέγεθος της εκδικητικής της μανίας, τώρα που την τυφλώνει ο προδομένος έρωτας και η βαθιά προσβολή της προσωπικότητάς της. Έτσι, στο τέλος του πρώτου μέρους του προλόγου<sup>226</sup> διατείνεται ότι η κυρά της δεν θα αφήσει ασυγχώρητη αυτή την αδικία, και όσο παράφορη είναι η ψυχή της, τόσο παράφορη θα είναι η εκδικητικότητά της. Όλα αυτά δημιουργούν μια κλειστοφοβική ατμόσφαιρα που μέσα της κυοφορούν σπέρματα θανάτου, όπως έντρομη μεταβιβάζει στο κοινό η Τροφός.

Παρότι ξαφνιάζει η κατάρα της μάνας – Μήδειας να χαθούν τα παιδιά και ο πατέρας τους<sup>227</sup>, η πολυσύνθετη, όσο και φιλοσοφημένη, απάντηση – κριτική της «παραμάνας» στην κυρά της είναι εντυπωσιακή. Η ύβρις της Μήδειας, αρχικά, ωθεί την Τροφό να αποκτήσει για λογαριασμό της τα «μητρικά αντανάκλαστικά» και με ορθολογική κρίση<sup>228</sup> να προστατεύσει μητρικά τα παιδιά, τα οποία είναι και «δικά της», μιας και συνέδραμε στο μεγάλωμά τους. Εν συνεχεία, ορμώμενη από την καταληπτική μανία της αρχόντισσάς της, γενικεύει την κριτική της κατά των αρχόντων (ανδρών)<sup>229</sup>, ασκώντας ηθική και πολιτική επίκριση στο πρόσωπό τους και αντιπροτείνει την *μεσότητα*<sup>230</sup>. Η Τροφός πριν καταλήξει να πλέξει το εγκώμιο της αξίας του *μέτρου* (φρόνηση), μακαρίζει τον εαυτόν της που δεν έχει αποκτήσει τα μεγαλεία της κυράς της<sup>231</sup>. Όπως, μάλιστα προλέγει, τα μεγαλεία δεν αλλάζουν το

---

<sup>225</sup> Ο.π., στ. 16.

<sup>226</sup> Ο.π., στ. 37 – 45.

<sup>227</sup> Ο.π., στ. 113 – 114.

<sup>228</sup> Ο.π., στ. 115 – 120.

<sup>229</sup> Ο.π., στ. 121 – 124.

<sup>230</sup> Ο.π., στ. 125 – 130.

<sup>231</sup> Ο.π., στ. 124 – 125.

ήθος (*οργή*) των αρχόντων (ανδρών), αλλά αντίθετα δημιουργούν ανισότητα, ενώ ο καλύτερος τρόπος να ζεις είναι η ισότητα<sup>232</sup>, η οποία οδηγεί τον άνθρωπο (άνδρες και γυναίκες) στην ευδαιμονία. Όλα αυτά προλόγισαν την εμφάνιση της ερωτευμένης βασίλισσας, ψύχραιμης και εκλιπαρούσας για τον οίκτο του ακροατηρίου, να αναπτύσσει ευφυή επιχειρήματα συνυφαίνοντας το καθολικό με το ειδικό. Αν ο Χορός λησμονεί, τουλάχιστον το ακροατήριο οφείλει να θυμάται τα δεινά, τα οποία αναδύονται μέσα από την προσωπική της ιστορία<sup>233</sup> και αφορούσαν όλες τις γυναίκες «τις πιο δυστυχισμένες απ' όλα τα πλάσματα που έχουν ψυχή»<sup>234</sup>. Από την άλλη δεν παραλείπει να «υφαίνει» τους εκδικητικούς υπολογισμούς της, αποσπώντας αρχικά την υπόσχεση «σιωπής και συναίνεσης» των γυναικών του Χορού, ξεγελώντας εν συνεχεία με κολακείες τον Κρέοντα και κερδίζοντας την φιλοξενία του Αιγέα, και τέλος «αποκοιμίζοντας» τον Ιάσονα. Η εκδικητική της τροφή δεν χορταίνει με τίποτα λιγότερο από τον θάνατο όλων εκείνων που την πλήγωσαν και την ταπείνωσαν.

Η Μήδεια πάνω από το θεσμό της καταγωγής (κόρη βασιλιά, εγγονή θεού Ήλιου), τοποθετεί τη γυναίκα, που σαν όλες τις γυναίκες η μαστοριά τους στα κακά είναι ακαταμάχητη και ανίκητη<sup>235</sup>. Σ' αυτή της την φράση ανταπαντά ο Χορός με παροιμιώδη τρόπο: «Πίσω πάνε τα ιερά νερά των ποταμών»<sup>236</sup>, στην οποία συμυκνώνεται η πίστη, ότι η κυριαρχία των φυσικών νόμων και των ανδρών θα καταλυθούν και θα αποκατασταθεί η αλήθεια. Παράλληλα διαδηλώνει η φωνή της αδικημένης και κατατρεγμένης γυναίκας, μέσα από ένα συμπλεκόμενο κατηγορητήριο και κήρυγμα. Κατηγορητήριο για την κατώτερη νομική, πολιτική και συζυγική θέση της γυναίκας και κήρυγμα για την ανύψωσή στη θέση που της αξίζει<sup>237</sup>. Στον αγώνα λόγων με τον Ιάσονα<sup>238</sup> αναδύεται για μία ακόμη φορά ο ορθολογισμός της Μήδειας, που την οδηγεί να μιλήσει σαν Αθηναίος ρήτορας. Μπροστά στον συγκροτημένο λόγο της, τα επιχειρήματα του Ιάσονα μοιάζουν απλές σοφιστείες. Ο ίδιος δείχνει ολότελα υποκριτής και αρκετά ανόητος ώστε να πιστεύει ότι υπερασπίζεται μια δίκαιη υπόθεση<sup>239</sup>. Στον πρόσωπο του Ιάσονα εμφανίστηκε ο μεσόκοπος ωφελμιστής πρώην ήρωας, που στο παρόν του προπαγανδίζει τη δύναμη

---

<sup>232</sup> Ο.π., στ. 122.

<sup>233</sup> Ο.π., στ. 253 – 258 και Page, 1990: 28.

<sup>234</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 230 – 231.

<sup>235</sup> Ο.π., στ. 408 – 409

<sup>236</sup> Ο.π., στ. 410.

<sup>237</sup> Κορδάτος, (χ.χ.): 27 και Κατούντα, 2007: 128.

<sup>238</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 446 – 626.

<sup>239</sup> Page, 1990: 26.

των νόμων της πολιτισμένης Ελλάδας, αλλά εφαρμόζει στην Μήδεια το δίκαιο του ισχυρότερου, δηλαδή το Αθηναϊκό δόγμα της *αληθεστάτης πρόφασης*, μετά την έκβαση των Περσικών Πολέμων<sup>240</sup>. Ο Ιάσοντας, αναδημιουργός της αλήθειας κατά το δοκούν ή το *εικός*, υπολογιστής, καιροσκόπος, καταπατητής των όρκων του και υπεύθυνος του αβυσσαλέου πάθους, του απύθμενου μίσους, της απροσμέτρητης επιθυμίας για εκδίκηση που φουντώνουν στην ψυχή της Μήδειας, μας την «προσφέρει» ακόμα πιο συμπαθή.

Συμμεριζόμενες οι γυναίκες του Χορού (οι αντιπρόσωποι του λαού) την εκδικητική της μανία, παρορμητικά υπερασπίζονται την Μήδεια, την κατανοούν και συναινούν με τη σιωπή τους στα σχέδια της, αλλά αντιδρούν όταν μαθαίνουν τον τρόπο πραγμάτωσής τους<sup>241</sup>. Ο Χορός, εν προκειμένω, δεν χρησιμοποιείται αποκλειστικά ως «δρώντας ηθοποιός», αλλά και ως ενορατικός, ευαίσθητος και πεπειραμένος σχολιαστής<sup>242</sup> των νοημάτων, των γεγονότων, των ευθυνών των ηρώων του δράματος, των σφαλμάτων που έγιναν και γενικά της θεϊκής δικαιοσύνης και της ανθρώπινης αδυναμίας<sup>243</sup>. Αυτές οι ιδιότητες του Χορού φορτίζουν τα χορικά με υπερβατική σοφία, προετοιμάζουν τους θεατές όχι απλά να παρακολουθούν τη δράση, αλλά να στραφούν στην ανθρώπινη σημασία και επενέργεια που αποκτά αυτή η δράση<sup>244</sup>, πολλάκις δε εκφράζουν τις αντιλήψεις του ποιητή που συνδέονται με τη δραματική υπόθεση. Ωστόσο, η έλξη και η χειραγώγηση που ασκεί στους γύρω της η περήφανη Μήδεια, επιτυγχάνεται με τη θηλυκή της δύναμη, η οποία αναδύεται από τα βάθη του χρόνου, τότε που η γυναίκα δεν ήταν το αόρατο, άφωνο, άβουλο και αδύναμο πλάσμα. Στον ορθολογισμό της Μήδειας, ο οποίος ορθώνεται ενάντια στην παράδοση που θέλει υποτελή τη γυναίκα, συμμαχεί ή αντιμάχεται το πάθος της ερωτευμένης εγκαταλελειμμένης γυναίκας, που μαζί με τη *δαιμονική* της φύση, μπορεί να προκαλέσει ειδεχθή εγκλήματα. Η ψυχολογική κινητικότητα στο μονόλογό της που προηγείται της αγγελικής ρήσης<sup>245</sup> καταδεικνύει μοναδικά την αστάθεια των διαθέσεων της, είτε ως πληγωμένης ερωτευμένης γυναίκας, είτε ως μάνας. Η Μήδεια ως προδομένη γυναίκα είναι «εκδικήτρα, ξολοθρεύτρα, δολοφόνα»<sup>246</sup> και ως μάνα

---

<sup>240</sup> Romilly, 2004: 33 – 41.

<sup>241</sup> Φουτρίδης, 1981: 267.

<sup>242</sup> Χουρμουζιάδης, 1998: 37.

<sup>243</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 158, 159.

<sup>244</sup> Χουρμουζιάδης, 1998: ό.π.

<sup>245</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1021–1080.

<sup>246</sup> Λεκατσάς (χ. χ.).

είναι «γεννήτρα και θρέφτρα και σώτειρα»<sup>247</sup>. Λόγω «ακράτειας», το πάθος της μετατρέπεται σε πανίσχυρη οργή που εξουδετερώνει τη φρόνηση, οδηγώντας την στα ακραία σημεία της παραδιδόμενης λογικής, ωθώντας την σε περιοχές έξω από τα ανθρώπινα. Επειδή αυτό αποτελεί έξω – πολιτισμικό στοιχείο, το ρόλο ανέλαβε να τον ενσαρκώσει μια «αλλότρια». Μόνο μια «αλαζονική ξείνα γυναίκα» αποκαλυπτόμενη στα μάτια του κοινού, θα μπορούσε να αντιταχθεί στην αλαζονεία της πόλης, σκοτώνοντας τα παιδιά της για να εκδικηθεί τον άνδρα που την πρόδωσε.

Η Μήδεια δεν είναι μια απλή απειλή για τους άνδρες, τον πολιτισμό και την πόλη. Η Μήδεια είναι η εισβάλουσα δύναμη που καταλύει την ηγεμονεύουσα ιδεολογία και ως μυθολογικό πρόσωπο, προφητεύει την επιβεβαιωμένη επερχόμενη πτώση της Αθήνας. Μολονότι «αλλότρια», δεν παύει ως γυναίκα να προσωποποιεί τη ζωή, γι' αυτό και μπορεί να σκοτώσει τα παιδιά της, επειδή δίνει ζωή, αναδημιουργεί τη ζωή. Τα παιδιά της είναι η φυσική της προέκταση και σκοτώνοντάς τα σκοτώνει τον εαυτό της<sup>248</sup>. Ωστόσο, η Μήδεια επιτελεί κάτι ανώτερο, καθώς σύμφωνα με την τάξη του χρόνου επανορθώνει αμοιβαία την αδικία, αποσυνθέτοντας αναγκαστικά τα παιδιά της μέσα στην ίδια «μήτρα» από την οποία γεννήθηκαν<sup>249</sup>. Ταυτόχρονα σκοτώνει τη νομική υπόσταση του Ιάσονα, την κανονιστική του συνέχεια, όπως ήταν γι' αυτόν τα παιδιά του. Σε πολιτισμικό επίπεδο η Μήδεια ταυτιζόμενη με τους οικογενειακούς δεσμούς αίματος (μόνο τα ομομήτρια αδέρφια – παιδιά ανήκαν στην ίδια οικογένεια, στο ίδιο αίμα)<sup>250</sup> και την (χαμένη) ατομική συνείδηση που καλλιεργείτο μέσα στην οικογένεια<sup>251</sup>, επιτίθεται και καταστρέφει τον πυλώνα της πόλης, τον οίκο. Σκοτώνοντας τα παιδιά της, παραβιάζει τους νόμους της φύσης και θέτει σε κίνδυνο την ύπαρξη του είδους, την ύπαρξη του οίκου, της κοινωνίας και της πόλης<sup>252</sup>. Στην απόφαση αυτή προβαίνει ορθολογιστικά, γιατί πιστεύει ότι για τον Ιάσονα τα παιδιά του είναι «αντικείμενα», αποξενωμένα και εμπλεκόμενα στις νομικές και πολιτικές υποχρεώσεις της πόλης. Σύμφωνα, λοιπόν, με τη φύση της, η εκδίκηση της Μήδειας παρουσιάστηκε αποδεκτή από τον αλλότριον θεό Ήλιο – Έρωτα και μετατράπηκε σε αποκατάσταση της κοσμικής ισορροπίας (νέμεσις).

Η φευγαλέα σκέψη του Χορού να μπει στο ανάκτορο για να μεσολαβήσει και συνεπώς να αποτρέψει το έγκλημα, τελικά εγκαταλείφθηκε με τη συνακόλουθη

---

<sup>247</sup> Ο.π.

<sup>248</sup> Γεωργουσόπουλος, 1990: 106.

<sup>249</sup> Σιμπλίκιος, *Εις τα φυσικά* 24, 17 (DK 12A9, απ. 2).

<sup>250</sup> Κατούντα, 2006: 89.

<sup>251</sup> Ο.π., 144.

<sup>252</sup> Ο.π., 167.

εκδήλωση της αποστασιοποίησής του, καθότι όπως ομολογεί αισθάνεται ανίσχυρος να αλλάξει την πορεία των πραγμάτων, η οποία καθορίζεται από τη βούληση και τη συμπεριφορά της Μήδειας<sup>253</sup>. Ο Χορός ανίκανος να εμποδίσει την παιδοκτόνο επικαλείται μέσα στο σκοτάδι του φονικού την αποστολή του θεόσταλτου φωτός του Ήλιου για να σωθούν τα παιδιά. Ενώσω προσεύχεται στη Γη (μητριαρχικό πρότυπο) και στον ζωοδότη Ήλιο (το φως που γέννησε ο Έρωτας)<sup>254</sup> να σταματήσουν τη Μήδεια, παραβάλλοντας την απέχθεια που προκαλεί η εξαγριωμένη μορφή της με την ειδεχθή μορφή που απέδιδαν στις Ερινύες, μέσα από το ανάκτορο ακούγονταν οι σπαραξικάρδιες κραυγές των παιδιών που σφάζονταν από τη μητέρα τους. Η σκηνή ανακαλεί τις προλογικές κραυγές της Μήδειας και το ανάκτορο από τοπωνύμιο της προδοσίας του Ιάσονα μετατρέπεται από την ακραία εκδικητική μανία της Μήδειας σε δοχείο αίματος.

Ο ατυχής εξωραϊσμός που κάνει ο Χορός ανάμεσα στο μένος της Μήδειας και στην τρέλα της Ινούς, που σύμφωνα με τον Ευριπίδη έπεσε με τα δύο παιδιά της στη θάλασσα<sup>255</sup>, πραγματοποιείται στα πλαίσια της ευμένειάς που πρέπει να τύχει η ηρωίδα από το κοινό, για την ειδεχθή της πράξη. Η επίκληση στον Ήλιο υπογραμμίζει με τη μεγαλύτερη δυνατή έμφαση τις αμφισημίες του έργου, ειδικά όσον αφορά τον ρόλο του θεού Έρωτα και στο κατά πόσον η Μήδεια είναι τελικά όργανο θείας τιμωρίας. Σε επίρρωση της «ιεροδικίας», ο Ήλιος όχι μόνο δεν θα σταματήσει την παιδοκτόνο, αλλά θα τη συνδράμει στην απόδρασή της. Αναπόφευκτα κατά την *έξοδο* της τραγωδίας ο Χορός, ανήμπορος θεατής της μεγάλης καταστροφής, ανήμπορος να ερμηνεύσει το μεγάλο κακό και ανήμπορος να δικαιολογήσει με ανθρώπινα μέτρα ότι ξετυλίχθηκε μπροστά του, επιβεβαιώνει την αξεπέραστη δύναμη των θεών, οι οποίοι πολλά και ανέλπιστα πράττουν, καταδεικνύοντας για ακόμη μία φορά τη μεταβλητότητα της καλότυχης και κακότυχης ανθρώπινης ζωής<sup>256</sup>.

Ενδεδυμένη με το «ακαταλόγιστο» του αθηναϊκού δικαίου (στη γυναίκα δεν αναγνωριζόταν η «ικανότητα καταλογισμού»)<sup>257</sup> και απεκδυόμενη της ανθρώπινης υπόστασής της, απελευθερωμένη από τα δεσμά του *εξελικτικού πολιτισμού* (των θεσμών και ηθικών επιταγών που δέσμευαν τη γυναίκα σε μια ζωή για την οποία δεν

---

<sup>253</sup> Χουρμουζιάδης, 1998: 36.

<sup>254</sup> Ρούσσο, 1986: 16.

<sup>255</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1279 – 1292.

<sup>256</sup> *Ο.π.*, στ. 1415 – 1416.

<sup>257</sup> Κατούντα, 2006: 107.

είχε δικαίωμα επιλογής)<sup>258</sup>, η Μήδεια επιστρέφει θεοποιημένη με το μαγικό άρμα του Ήλιου στην περιοχή του *μύθου*. Εκεί ο ορθολογισμός του πολιτισμού δεν μπορεί να φτάσει, γιατί η ηρώιδα πήρε μαζί της στα «ουράνια τη ντροπή της ξακουσμένης Ελλάδας»<sup>259</sup>, την ψευδαισθησιακή κυριαρχία του άνδρα, την τιμή. Η Μήδεια «νυμφευμένη» με το ερωτικό πάθος, το οποίο πολλαπλασίασε την ήδη ισχυρή της δύναμη, δεν έφερε μέσα της μόνο τον καταστροφικό έρωτα της γυναίκας, όπως η Φαίδρα, αλλά και τη δύναμη του παραλόγου (Διόνυσος, Βάκχες) που καταστρέφει τους εύθραυστους κανόνες που επιβάλλουν η λογική και ο πολιτισμός. Με αυτόν τον τρόπο ο ποιητής – φιλόσοφος διδάσκει ότι αν προσθέσεις τον Έρωτα στην επική βιαιότητα της τιμής, θα απελευθερωθεί μια δύναμη ικανή να εξαφανίσει την ανθρώπινη ταυτότητα.

---

<sup>258</sup> Κατούντα, 2007: 131.

<sup>259</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 440.

## 5.2. Φαίδρα: δύναμη του έρωτα, τεχνολογία της «αιδούς» και πάθος τιμής

Η Φαίδρα του στεφανηφόρου Ιππόλυτου (428 π.Χ.)<sup>260</sup>, ενός αρχαιολογικού μύθου, μας παραπέμπει στις «ρίζες της κραυγής»<sup>261</sup>. Εκεί όπου η παθιασμένη ευριπίδεια ηρωίδα συνθλίβεται κάτω από τη δύναμη του Έρωτα, που στέλνει η θεά Αφροδίτη, για να την μετατρέψει και να την χρησιμοποιήσει σε όργανο εκδίκησης ενάντια στην ύβριν του Ιππόλυτου. Το ήθος της αρχοντογέννητης Φαίδρας, μας επαναφέρει το αισχύλειο τραγικό πρόσωπο, το οποίο αρχικά αντιστέκεται με όλες του τις δυνάμεις πριν καταρρεύσει στην αδυσώπητη ερωτική δύναμη. Παρομοίως δεν θυμίζει ευριπίδειο ήρωα ο άκαμπτος Ιππόλυτος, αντίγραφο των τιτανικών αισχύλειων ηρώων. Η στερημένη πάθους ιδεολογία του, τον ανυψώνει υπεράνω του ιδανικού ανθρώπινου επιπέδου, φτάνοντας τον Προμηθέα του Καυκάσου<sup>262</sup>. Επειδή, λοιπόν, ό, τι δεν μπορούν να πράξουν οι άνθρωποι, το πράττουν οι θεοί, η θεά Αφροδίτη κινεί το δράμα, εμφυσώντας τον Έρωτα, «που ορμά και γεμίζει την πλάση και νυχτερεύει στ' απαλά μάγουλα»<sup>263</sup> της Φαίδρας. Ο αρχικός της έρωτας, λυρικός και βελούδινος, την φέρνει αντιμέτωπη με τον ανέραστο Ιππόλυτο. Όταν, όμως καταληφθεί από τη μανία του ερωτικού πάθους, μεταμορφώνεται σε γνήσια ευριπίδεια ηρωίδα, η οποία θα σπείρει γύρω της την καταστροφή. Πρωτοπαρουσιάζεται, λοιπόν, με τη θηλυκή σαγήνη, ετοιμοθάνατη, ευαίσθητη, εύθραυστη, μη μπορώντας ν' αντέξει, ούτε τη μπόλια, ούτε το βάρος απ' τις πλεξούδες της<sup>264</sup>. Εν συνεχεία η ιδέα του «παράνομου έρωτα» (που πηγάζει από το άλογο κομμάτι της ψυχής της) για τον πρόγονό της, τυφλώνει και σαρώνει την ψυχή της. Ο Έρωτας γίνεται «αρρώστια» που της κατατρώει τα σωθικά. Λόγω του βρόχου που την ασφυκτιά ετοιμάζεται να αποκαλύψει την αλήθεια, για την «αρρώστια» της. Το ερωτικό της σπαρτάρισμα την αποξενώνει από τον κόσμο γύρω της. Ακολουθεί με τα μάτια της ψυχής και φαντασιώνεται τον αγαπημένο της στα λιβάδια, στο κυνήγι κι απ' εκεί στον ιππόδρομο<sup>265</sup>. Ο Έρωτας, γίνεται φωτιά ασίγαστη μέσα στο μαύρο ιστό που υφαίνει η φλυαρία της βάγιας της. Η φρόνηση, όμως, που αναδύεται από τα βάθη της «τρέλας» της την κάνει να ντρέπεται για το πάθος της. Σ' αυτό το μεταίχμιο αδυναμίας, η βάγια θα της αποσπάσει το ένοχο μυστικό, το οποίο την οδηγεί στο κατώφλι του θανάτου. Με την νηφάλια εξομολόγησή της: «Καταλαβαίνουμε και αναγνωρίζουμε το

<sup>260</sup> Lesky, 1981: 520, 521.

<sup>261</sup> Γεωργουσόπουλος, 1990: 45.

<sup>262</sup> Κοντός – Ποριώτης, (χ. χ.): 44.

<sup>263</sup> Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 781 – 800.

<sup>264</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 201 – 202 .

<sup>265</sup> Ο.π., στ. 208 – 231.

σωστό, αλλά δεν προσπαθούμε να το πραγματοποιήσουμε. Άλλοι από αδράνεια, άλλοι γιατί προτιμούμε κάποια ηδονή»<sup>266</sup>, αναλύει τον αγώνα που ξεσήκωσε στην καρδιά της ο έρωτας και περιγράφει τον εσωτερικό της αγώνα, όπου μέσα στην ψυχή της συγκρούονται οι δυνάμεις του καλού και του κακού.

Ωστόσο, το βαθύτερο νόημα του *σκηνικού φιλοσόφου* είναι ότι ακολουθώντας τον «δρόμο της σκέψης»<sup>267</sup>, τον ορθολογισμό, δεν καταφέρνεις να φτάσεις πουθενά. Η Φαίδρα αρχικά ήθελε να αποκρύψει τον έρωτά της, αλλά ύστερα προτίμησε να υποφέρει την μανία της προσπαθώντας να τη νικήσει με τη φρόνηση. Από τη στιγμή που δεν κατάφερε να νικήσει τη μανία της, με την τεχνολογία της «αιδούς», ο θάνατός της φάνταζε η ιδανικότερη λύση, γιατί πραγματοποιείται υπό την «αριστοκρατική εμμονή» για τιμή και εκδίκηση εναντίον όποιου φέρεται «ατιμωτικά». Ατίμωση για τη Φαίδρα είναι η περιφρόνησή της ως γυναίκας. Μπροστά στην αυτοχειρία της νοιώθει αδύναμη, νικημένη, μόνη με τον εσωτερικό της κόσμο, την ψυχή της. Όπως η Μήδεια λίγα χρόνια πριν κραύγαζε απελπισμένη: «Με νίκησε το κακό. Βλέπω το έγκλημα που πάω να κάνω αλλά ο θυμός μου είναι ισχυρότερος από τις σκέψεις μου»<sup>268</sup>, έτσι και η Φαίδρα με «σιωπηρή κραυγή» ομολογεί ότι νικήθηκε από τον πικρό της έρωτα<sup>269</sup>.

Αυτή η ήττα της από υπέρτερο αντίπαλο, δημιουργεί μια αίσθηση συμπίνας στο *ήθος* της, μιας και σ' αυτό αναγνωρίζουμε τον αγώνα της να μείνει πιστή στους συζυγικούς όρκους και να παραμείνει το πρότυπο μητέρας, η οποία τρομάζει στην σκέψη ότι μπορεί να «ατιμάσει» τα παιδιά της. Προς την συμπίνα της συνηγορεί και ο δρόμος της καταστροφής, που «στρώνεται» από έναν εξωτερικό παράγοντα, την Τροφού της, η οποία υφαίνει τον ιστό της Αφροδίτης. Η παρουσία της Αφροδίτης μετατρέπει τον χαρακτήρα της Τροφού σε ορθολογικό, ο οποίος καθορίζει το ιδεολογικό της υπόβαθρο και την μελλοντική της στάση, υπερασπιζόμενος το μέτρο και την αλήθεια, έναντι του πάθους<sup>270</sup>. Το μέτρο καταδεικνύεται όταν προσπαθεί να παρουσιάσει τον έρωτα της Φαίδρας σαν κάτι κοινό<sup>271</sup>, αποσιωπώντας την ιδιαιτερότητά του, γεγονός που την ηρεμεί και αποτρέπει αρχικά την αυτοκτονία της. Όταν, όμως, η Τροφός με κίνητρο την αγάπη της για τη Φαίδρα αποκαλύπτει την αλήθεια στον Ιππόλυτο και αποτυγχάνει, κατηγορείται εκ του αποτελέσματος

---

<sup>266</sup> Ο.π., στ. 380 – 384.

<sup>267</sup> Snell, 1981: 315 – 332.

<sup>268</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1078 – 1080.

<sup>269</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 727.

<sup>270</sup> Ο.π., στ. 260 – 265.

<sup>271</sup> Ο.π., στ. 433 – 442.



(ορθολογικά) και όχι εκ του κινήτρου, που δεν είναι τίποτα άλλο από τη συμπόνια που δείχνει στην αρρώστια και τη γιατρεία της κυράς της<sup>272</sup>.

Η ντροπή της Φαίδρας, που προγενέστερα εκδηλωνόταν μέσα από μια αναποφασιστικότητα και διστακτικότητα να καταπνίξει τον έρωτα της<sup>273</sup>, τώρα πλέον μετατρέπεται σε ντροπή για την τιμή της, των προγόνων και των επιγόνων της<sup>274</sup>. Η ντροπή της την κάνει ασταθή προσωπικότητα, η οποία εκδηλώνεται αφενός μεν όταν καταρρίπτει την υποκριτική στάση της γυναικείας πραότητας, αφετέρου δε όταν αντιλαμβάνεται ότι δεν μπορεί να κηλιδώσει την τιμή της και των παιδιών της. Ακόμα και όταν ψεύδεται για τον Ιππόλυτο έχει «έντιμο κίνητρο», να διαφυλάξει την υστεροφημία της (όπως της είχε τάξει η Αφροδίτη<sup>275</sup>) και των παιδιών της από μια ατίμωση, που δεν τους αρμόζει. Πως μπορεί, όμως, να έχει «έντιμο κίνητρο» όταν: ψεύδεται προς «ίδιον όφελος» (την τιμή της), η πράξη της οδηγείται από την πίκρα που νοιώθει για την απόρριψη και το πάθος της για εκδίκηση<sup>276</sup> θα επιφέρει την αυτοχειρία της; Η αυτοκτονία της έχει ιδιοτελή κίνητρα, που αποσκοπούν άμεσα στη διάσωση της δικιάς της ντροπής και συμφοράς (διάσωση της τιμής της) και έμμεσα στη μεταφορά της ντροπής και της συμφοράς (ατίμωσης) σε αυτόν που ανομολόγητα ερωτεύτηκε. Αυτόν, που αφού δεν μπόρεσε να τον έχει στη ζωή, επιθυμεί να τον μοιραστεί με τον επερχόμενο θάνατό του. Ο θάνατός της ολοκληρώνει το πανούργο σχέδιο της Αφροδίτης<sup>277</sup>, καθώς ισχυροποιεί την κατηγορία της σε βάρος του Ιππολύτου, με αποτέλεσμα να γίνει πιστευτή από τον Θησέα, που αγνοεί έτσι το τεκμήριο αθωότητας του γιού του.

Τα «ανείπωτα λόγια» της αρχόντισσας μεταστρέφουν τον αμόλυντο έφηβο που αρνείται τον κόσμο των ενηλίκων, ένα αγρίμι που αρνείται να εξημερωθεί, που περιφρονεί όλα όσα ο έρωτας συνεπάγεται: τον πανικό του σώματος, την παρακμή της λογικής, την έκρηξη των συναισθημάτων, την απώλεια του ελέγχου και εμμένει στο παρθενικό του όραμα και στην αγνή ψυχή<sup>278</sup>, που είναι η *ύβρις* του. Κυριαρχημένος από τον ακραιφνή μισογυνισμό του, ο οποίος εκφράζεται στο φαρμακερό του μονόλογο εναντίον των γυναικών<sup>279</sup>, και από τα πάθη του δόγματος

---

<sup>272</sup> Ο.π., στ. 695 – 701.

<sup>273</sup> Ο.π., στ. 384 – 385.

<sup>274</sup> Ο.π., στ. 682 – 692, 715 – 721.

<sup>275</sup> Ο.π., στ. 47.

<sup>276</sup> Ο.π., στ. 725 – 731.

<sup>277</sup> Ο.π., στ. 49 – 50.

<sup>278</sup> Ο.π., στ. 1002 – 1006.

<sup>279</sup> Ο.π., στ. 616 – 624.

«περηφάνια, αρετή, ακαμψία», ξεσπά στην μαστροπική προσπάθεια της Τροφού να βοηθήσει την κυρά της. Στην προσπάθεια της Τροφού προσωποποιείται η πονηριά και ο δόλος της Αφροδίτης, που «συνεργεί» ύστερα από την επίκληση βοήθειας που της ζητήθηκε<sup>280</sup>. Η πονηριά αυτή, είναι το δόλωμα που στήνει η Αφροδίτη στον Ιππόλυτο. Έτσι, ο Ιππόλυτος εγκλωβίζεται μέσα στα ίδια του τα ιδανικά. Εγκλωβίζεται μέσα στον όρκο που αυτός δίνει στους θεούς και υπόσχεται να τον τηρήσει (ειδάλλως η καντιανή προστακτική του Ιππόλυτου), δηλαδή να μην αποκαλύψει την αλήθεια. Η καθολική του ακαμψία τον οδηγεί στο θάνατό του. Ότι δεν έκανε ο Ιάσοντας, το πράττει ο Ιππόλυτος. Τηρεί τον όρκο του, για ίδιο όφελος, για να μη χάσει την τιμή, την ευσέβεια και την αγνότητα του<sup>281</sup>. Πιστεύει στις πολιτισμικές επιταγές που αποσκοπούσαν στο έλεγχο του ερωτισμού και στην ηθική αξία της *αιδούς*. Αυτό τον οδηγεί στην έπαρση, καθώς νοιώθει να απειλείται, να μολύνεται και εύχεται να μπορούσε να εξαγνιστεί<sup>282</sup> από το μίasma της ντροπής, που του μεταφέρθηκε, γιατί χάνει την ιεροσύνη του, το μέτρο, τον αυτοέλεγχό του.

Με την ερωτική αποστροφή του, όμως, ο Ιππόλυτος ωθεί την περιφρονημένη Φαίδρα στον μοναδικό εναπομείναντα δρόμο, τον θάνατο. Η ερωτική απόρριψη προς το ερώμενο πρόσωπο, θα μεταμορφώσει τη Φαίδρα, η οποία θα πεθάνει παρασυρμένη από το πάθος της, το οποίο μετάλλαξε τον έρωτα της σε μίσος για τον Ιππόλυτο. Η ενάρετη αρχόντισσα, θύμα της ειμαρμένης, θα καταπέσει θολωμένη από έρωτα και θα θελήσει ακόμα και πεθαμένη να καταστρέψει τον Ιππόλυτο. Σε αντίθεση με τη Μήδεια, η Φαίδρα δεν σκοτώνει, αλλά γίνεται ο ιθύνων νους που υφαίνει το θάνατο του νόθου γιού του Θησέα. Υφαίνει, λοιπόν, το σχέδιο της στη συκοφαντία, η οποία θα επιφέρει τη διάλυση του οίκου της και τον θάνατο του άνδρα, ο οποίος την περιφρόνησε. Η τεχνολογία της *αιδούς*, δεν μπορεί να αντισταθεί στο ερωτικό της πάθος, το οποίο την μετατρέπει σε επικό ήρωα. Η Φαίδρα, ως άλλος Αχιλλέας ή Αίαντας, δεν αποτυγχάνει μόνο με τη ντροπή της να κατασιγάσει το πάθος της, αλλά απεναντίας η ντροπή της εξελίσσεται σε μια καταστροφική δύναμη. Μέσα της ταλαντεύεται το πάθος της ψυχής της, που την οδηγεί στη συκοφαντία<sup>283</sup>, και η λογική της, που την οδηγεί στην αυτοκτονία. Για άλλη μια φορά η ισορροπία αποκαθίσταται μέσα στα ανθρώπινα μέτρα και *ενυπάρχει φύσει* στο επίπεδο των

---

<sup>280</sup> Ο.π., στ. 521 – 524.

<sup>281</sup> Ο.π., στ. 654 – 660.

<sup>282</sup> Ο.π., στ. 653.

<sup>283</sup> Ο.π., στ. 728 – 731.

ανθρώπων έργων<sup>284</sup> (σύμφωνα με το «πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπον είναι» του Πρωταγόρα<sup>285</sup>), καθώς δεν υπάρχει κανένα μαγικό άρμα να φυγαδεύσει τη Φαίδρα. Το άθλιο πτώμα της αρχοντογέννητης στο κρεβάτι του ερωτικού σπαραγμού, θα φροντίσει ώστε ο Ιππόλυτος να μοιραστεί τη ντροπή και την αρρώστια της, να μάθει να είναι σώφρων. Αναζητώντας την τελευταία ελπίδα να πείσει τον πατέρα του για την αθωότητά του, ο Ιππόλυτος θα ευχηθεί να μπορούσε να δει τον εαυτό του όπως τον βλέπουν οι άλλοι. Ο διχασμός της Φαίδρας, θα γίνει ο δικός του διχασμός. Διχασμός ανάμεσα στο «είναι» και στο «φαίνεσθαι», σ' αυτό που ο ίδιος ξέρει ως αλήθεια και σ' εκείνο που αντιλαμβάνονται όσοι δεν γνωρίζουν γι' αυτήν. Αυτόν το διχασμό του εσωτερικού του κόσμου, ο Ιππόλυτος τον οικτρίζει με την τραγική ρήση: «*Αλλοίμονο· στον εαυτό μου να σταθώ απέναντι και να' βλέπα αντίκρυ τον εαυτό μου να κλαίει, για μένα και για τις συμφορές που υποφέρω*»<sup>286</sup>. Με αυτά τα λόγια ο Ευριπίδης διδάσκει ότι μια απ' τις φορές που περιφρονούμε την ψυχή μας, είναι όταν περιφρονούμε την «ασχήμια» κάποιου προσώπου και δεν ξέρουμε ότι αυτό το πρόσωπο ήταν μια από τις δικές της μάσκες. Ο δυϊσμός του ποιητή – φιλοσόφου, κορυφώνεται λίγα λεπτά πριν από το τέλος του Ιππόλυτου, ο οποίος επιζητά αυτό που χρόνια περιφρονούσε: το καθρέφτισμα μέσα από το βλέμμα του άλλου, την ταύτιση με το άλλο, έστω και το μη ανθρώπινο. «*Δέσποινα βλέπεις σε ποια άθλια κατάστασή είμαι;*»<sup>287</sup> ρωτάει γεμάτος αγωνία την Άρτεμη, καλώντας τη θεά να παίξει τον ρόλο που ο ίδιος δεν κατάφερε να παίξει. Είναι η στιγμή που αποκτά αυτό που αποκαλούμε τραγική συνείδηση, αποδεχόμενος την προβληματική θεώρηση του κόσμου. Είναι τότε που συνειδητοποιεί ότι ο κόσμος είναι πεδίο σύγκρουσης και οι λέξεις, οι αξίες και η ανθρωπότητα η ίδια είναι αμφιλεγόμενες οντότητες. Τίποτα δεν είναι καθαρό, μονοσήμαντο και μονοδιάστατο και ο ίδιος εγκλωβισμένος και καταδικασμένος θα συντριβεί στο τραγικό σύμπαν του έργου.

Εν κατακλείδι ο ποιητής στηριζόμενος στα δύο σύμβολα της λαϊκής πίστης, την Αφροδίτη και την Άρτεμη, «κοινωνεί» στο θεατή άμεσα και γρήγορα τις θεμελιώδεις δυνάμεις που κινούν το έργο. Τον φυγόκεντρο έρωτα (Αφροδίτη) και την κεντρομόλο φρόνηση (Άρτεμις)· δύο αντίρροπες έννοιες χωρισμένες με το βαθύ χάσμα της *σοφιστικής*. Ένα χάσμα που δημιουργήθηκε όταν ένα θεμελιώδες ανθρωποκεντρικό «πρόβλημα», το ερωτικό πάθος μιας γυναίκας, της Φαίδρας, αντιμετώπισε τη

<sup>284</sup> Γεωργουσόπουλος, 1990: 45.

<sup>285</sup> Πλάτων, *Θεαίτητος*, 152a.

<sup>286</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 1078 – 1079.

<sup>287</sup> Ο.π., στ. 1395.

στενότητα σκέψης και την αδιαλλαξία σχετικά με την ανθρώπινη φύση, στοιχεία που αποτελούν τον πολιτισμό του Ιππόλυτου, την *ύβριν* του πολιτισμού του. Αντίθετα, το ερωτικό πάθος χαρακτηρίζει την άλλη όψη της ανθρώπινης αγνότητας και αρετής, και ευθύνεται για την *ύβριν* της Φαίδρας προς τον πολιτισμό.

## 6. Η διαλεκτική του Έρωτος στον ευριπίδειο μύθο

Η πρώτη ανατροπή που εισήγαγε ο Ευριπίδης στο αρχαιοελληνικό δράμα, ήταν η αντικατάσταση της μυθολογικής παράδοσης και προϊστορίας, με μια νέα «σύσταση των πραγμάτων» ή του «μύθου», δηλαδή της οργανωτικής αρχής που διέπει κατά τον Αριστοτέλη μια τραγωδία. Η μυθολογική προϊστορία αλλοιώθηκε με αποκλίσεις από τις παραδοσιακές εκδοχές, δείγμα της επιθυμίας του ποιητή να απομακρυνθεί από το παγιωμένο προγενέστερό του πολιτισμικό ρεύμα. Μολονότι, χρησιμοποίησε μυθολογικά πρόσωπα, ο βαθύς ποιητικός, εκφραστικός και φιλοσοφικός του εξοπλισμός, προσέδωσαν σε αυτά τα πρόσωπα ανθρωποκεντρικό προσανατολισμό. Με αυτόν τον τρόπο τα πρόσωπα καθίστανται ικανά να μεταδώσουν διανοήματα μεγάλου πνευματικού φάσματος, τα οποία κάλυπταν τη δικαιοσύνη, την ηθική, τη φύση του ανθρώπου και του θεού και τον προσδιορισμό του ανθρώπινου πνεύματος. Σύμφωνα με αυτές τις επισημάνσεις ο Ευριπίδης ήταν ο πρώτος που απεικόνισε ήρωες συγκλονισμένους από τα πάθη τους, μια καινοτομία που σφράγισε το τραγικό είδος. Με αυτή την αναγέννηση του δράματος, ο ποιητής, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί η Jacqueline de Romilly, έγινε ο πρώτος που ανέβασε τον Έρωτα στο θέατρο, παρουσιάζοντάς τον «τύραννο θεών και ανθρώπων» και αποκάλυψε τον άνθρωπο ως έρμαιο των παθών του<sup>288</sup>. Παράλληλα εισήγαγε μια άλλη καινοτομία, η οποία στην κοινωνική της διάσταση έχει να κάνει με το επαναστατικό μήνυμα των ηρωίδων του. Η επανάσταση τους, ήταν καταγγελία της πνευματικής, ψυχολογικής και βιολογικής δυστυχίας και της οδύνης που βίωνε η γυναίκα ως ανθρώπινη ύπαρξη<sup>289</sup>, της παραδοσιακής ηθικής και των εξευτελιστικών συνθηκών διαβίωσης των γυναικών και των απανταχού καταπιεσμένων. Η επανάστασή τους ήταν τρομακτική και έχει μοναδικό σκοπό την ολοκληρωτική εξόντωση του αντιπάλου με οποιοδήποτε κόστος και τίμημα. Αν μη τι άλλο ο τραγικός μέσα σε λουτρό αίματος αποκαλύπτει ότι τα εγκλήματα ήταν αποτέλεσμα ενός «προβληματικού συστήματος», που μετέτρεψε τον καταπιεσμένο σε εγκληματία και το θύμα σε θύτη<sup>290</sup>.

Η ιδεολογία και οι θεσμοί του «συστήματος», δημιούργησαν την κοινωνική καταπίεση της γυναίκας και την αντίληψη ότι μοναδικός σκοπός της ήταν η τεκνοποιία. Αυτό τον μοναδικό σκοπό η Μήδεια, συμβολικά, τον «σκοτώνει», σκοτώνοντας τα παιδιά της. Μια παιδοκτόνος, με πλήρη διαύγεια πνεύματος, αλλά

---

<sup>288</sup> Romilly, 1997: 125, 126.

<sup>289</sup> Κατούντα, 2007: 127.

<sup>290</sup> Ο.π., 131.

νοσηρή ψυχική κατάσταση με μεγάλα πάθη, αποκαθιστά τη θέση της γυναίκας σε μια ευνομούμενη κοινωνία, αποκαθιστά την αδικία, αποκαθιστά την πραγματική τάξη του κόσμου. Ο ποιητής διαδηλώνει ότι σε μια πραγματικά «ευνομούμενη κοινωνία», η γυναίκα δεν θα ήταν θύμα φυλετικών διακρίσεων και ανισοτήτων και άρα δεν θα υπήρχε το έγκλημα της παιδοκτονίας<sup>291</sup>. Εισχωρώντας, με πρωτοφανή τρόπο στα «άδυτα» των ηρωίδων του, ο Ευριπίδης αναλύει μεθοδικά τα συναισθήματα, τα πάθη και τις αντιδράσεις που γεννιούνται στο καταπιεσμένο μυαλό και στην ψυχή τους. Κύριες και πιο ξεχωριστές πρωταγωνίστριες του θεάτρου του είναι οι γυναίκες που το πάθος τους συναγωνίζεται τη λογική. Η Μήδεια ανακαλεί την κατάσταση της γυναίκας στην περιοχή του μύθου, ενώ η Φαίδρα κάτω από το βάρος μιας έξω κοσμικής δύναμης και αντιδρώντας περισσότερο σαν καθημερινή, πληγωμένη γυναίκα θα πεθάνει καταστρέφοντας τον άνδρα που περιφρόνησε τη γυναικεία της φύση. Αυτές οι εξαιρετικές γυναίκες που όταν θέλησαν να επιχειρήσουν την ανατροπή του ανδρικού «εξελικτισμού», ολόκληρη η «κοσμική τάξη» βρέθηκε σε κίνδυνο, αποκαθιστούν την «υπόληψη στο γένος των γυναικών, ώστε φήμη υβριστική να μη τις πιάνει πια»<sup>292</sup>.

Η βαθύτερη ουσία των πραγμάτων, όμως, κατά τον Ευριπίδη είναι η παραστατική διάσταση της ψυχής, την οποία αναλύει στις τραγωδίες του πριν από τον πλατωνικό Σωκράτη. Η ατομική ψυχή, ως εσωτερική εικόνα, αποκτά μια ιδιάζουσα οντολογική ισχύ, η οποία συμβολίζεται με την σύνθετη δύναμη ενός ηνίοχου και ενός ζεύγους φτερωτών αλόγων<sup>293</sup> (συμβολικά παρασταίνεται στη Μήδεια με τα φτερωτά άλογα του Ήλιου και στο Ιππόλυτο με το άρμα που τον έσυρε αζεδιάλυτα δεμένο). Σύμφωνα με αυτόν τον συμβολισμό, η ψυχή από τη μια ερωτεύεται τα πρόσωπα ως υποκείμενα, με ατελείς και συνήθως ελάχιστες τέλειες πλευρές και από την άλλη ως ατομικά εναύσματα αντικειμενοποίησης του τέλειου (π.χ. όπως η Μήδεια προσέλαβε τον Ιάσονα). Ο ερωτευμένος άνθρωπος έτσι γίνεται ένθεος, αφενός γιατί ο έρωτας, ως μανία, εκφράζει την είσοδο του θεϊκού μέσα του, αφετέρου το πρόσωπο που ερωτευόμαστε είναι μια θεϊκή αντανάκλαση, μια μορφή του θεού μας<sup>294</sup>. Αυτό που αποκρυσταλλώνεται στις τραγωδίες του Ευριπίδη ως πλατωνική αντίληψη, είναι ότι η ζωή της ψυχής έχει ενσώματα και μη ενσώματα διάσταση. Με βάση αυτή τη διαφοροποίηση, η φύση και η καταγωγή της θεϊκής ψυχής είναι ενιαία αγαθή, ενώ

<sup>291</sup> Ό.π., 129.

<sup>292</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 410 – 420 και πρβ Mosse, 1991: 126.

<sup>293</sup> Πλάτων, *Φαίδρος*, 246a – b.

<sup>294</sup> Ό.π., 252d – c.

των ανθρώπων είναι μικτή, αγαθή και μη αγαθή. Στη θεϊκή ψυχή τα άλογα που κρατά ο ηνίοχος είναι ευγενή και όμορφα, ενώ στις ανθρώπινες ψυχές το ένα από τα δύο άλογα έχει αντίθετα χαρακτηριστικά και γι' αυτό απαιτείται συμπόρευση, επικοινωνία μεταξύ τους, για να μην οδηγηθούν στον όλεθρο και την καταστροφή, αλλά στην απελευθέρωσή τους.

Το χάσμα των αντιθέτων ο Ευριπίδης προσπαθεί να το γεφυρώσει με το τριαδικό διαλεκτικό σχήμα θέση – αντίθεση – σύνθεση (διαλεκτική του χριστιανισμού και του Hegel) πολιτισμού και φύσης, θείου και ανθρώπινου, φύλων και κόσμων, ορθολογισμού και έρωτα. Η σύνθεση που προτείνει, το *μηδέν άγαν*<sup>295</sup>, το οποίο «πάντα νικά, αρκεί μόνο τ' όνομά του να πεις κι αν το κάμεις κυβερνήτη στα έργα σου, τότε ωφέλειες θα βρεις μονάχα· πράξεις πάνω από το μέτρο ποτέ στους ανθρώπους δε φέρνουν καλό»<sup>296</sup>, θα οδηγήσει το πνεύμα προς την Ελευθερία του, που είναι και ο τελεολογικός σκοπός του<sup>297</sup>. Το «μέτρο», ως «μεσότητα» δεν αποτελεί πάντα το απόλυτο μέσον δύο αντιθέτων σημείων, αλλά το σημείο σύνθεσής τους, τη «χρυσή τομή» τους. Συναφώς προς τούτα θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Ευριπίδης με εγγελιανή αντίληψη διδάσκει ότι το «πνεύμα» κατά την απόλυτη εκδήλωσή του, δεν είναι μόνο κάτι «αιωρούμενο» υπεράνω του πολιτισμού, αλλά υφαίνει και μόνο αυτό κινεί τον πολιτισμό<sup>298</sup>. Επειδή το πνεύμα υπακούει μόνο στη δική του βούληση και έχει ως ύψιστη πράξη του τη γνώση, τότε η ύψιστη μορφή ελευθερίας του είναι η Ελευθερία της γνώσης και της συνείδησης<sup>299</sup>, η οποία επέρχεται χάριν της τήρησης του «μέτρου».

Αναμφίβολα, η εκδήλωση του συναισθήματος της λατρευτικής εξιδανίκευσης («θεοποίηση» του Ιάσωνα από τη Μήδεια), η συνειδητοποίηση της μοναδικότητας των ευεργετικών διαθέσεων του ερωτευμένου ατόμου προς το ερώμενο (η Μήδεια προς τον Ιάσωνα για την απόκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος), η υπερνίκηση της δυσπιστίας απέναντι στην ερωτευμένη ψυχή ή η ενεργητική αποδοχή της συναναστροφής με το πρόσωπο που εκδηλώνει τον έρωτα (όπως δεν έπραξε ο Ιππόλυτος), η μετάδοση με το βλέμμα της ιερής μανίας του έρωτα στο ερώμενο πρόσωπο για το «κάλλος» του (η Φαίδρα προς Ιππόλυτο), η ερωτική ανταπόκριση (ο αντέρωτας ή η περιφρόνηση του Ιππόλυτου στην ερωτευμένη Φαίδρα), η βαθμιαία

<sup>295</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 265.

<sup>296</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 123 – 128.

<sup>297</sup> Λέβιτ, 1987: 64.

<sup>298</sup> Θανασάς, 2005: 31.

<sup>299</sup> Ο.π., 33.

σεξουαλική συναίνεση μέσα σε κλίμα αμοιβαιότητας και εμπιστοσύνης, η ιδεατή προσανατολισμένη συντροφικότητα, η ανάπτυξη της οικειότητας και της φιλίας και ο χειρισμός του αισθησιασμού (Άλκηστις), συνυφαίνονται μέσα στον «πραγματικά» ανθρώπινο πολιτισμό που παράγουν οι τραγωδίες του Ευριπίδη, ως επεισόδια ενός «φιλοσοφικού σεναρίου». Το φιλοσοφικό σενάριο του, ωστόσο, διαπνέεται από τον οίστρο και τη συλληπτική εμβέλεια της μανίας για το «κάλλος», τον Έρωτα, ο οποίος δραματοποιεί σε όλες τις εκφάνσεις το λογιστικό και το επιθυμητικό μέρος της ενσώματης ερωτευμένης ψυχής. Ο Έρωτας εισβάλλει στο θυμοειδές μέρος της ψυχής και δρα πάνω στην «προσωπική τιμή» και στα ήθη τα σχετικά με την απόκτηση και προστασία της. Ο θυμός και το επιθυμητικό, τα οποία αποβλέπουν στην άμεση ικανοποίηση, έρχονται σε σύγκρουση με την προώθηση του καθολικού καλού που αποβλέπει το λογιστικό. Επειδή, όμως, η «ακράτεια» είναι πολύ δυνατή, η άμεση ικανοποίηση υπερισχύει της μακροπρόθεσμης προώθησης του καθολικού καλού.

Το «φιλοσοφικό σενάριο» του Ευριπίδη έδωσε στο Πλάτωνα το έναυσμα να διατυπώσει την «αισθητική θεωρία»<sup>300</sup> για τη φυσική ομορφιά, το «κάλλος», σε άμεση διασύνδεση με τον Έρωτα και τη *θεωρία των ιδεών*. Ο Πλάτων θεωρεί «ωραίο» εκείνο που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας («είναι καλό εκείνο που μας είναι αρεστό»)<sup>301</sup>, το οποίο συμμετέχει βαθμιαία στο «καθολικά ωραίο» (π.χ. φύση, γυναίκα), το οποίο είναι το «είδωλο» της «ιδέας του καλού». Η «ιδέα του καλού», είναι το αρχέτυπο, το οποίο αντανακλάται στο «καθολικά ωραίο», δημιουργώντας ένα «πρωτότυπο αντίγραφο». Η ψυχή, λοιπόν, η οποία πριν εγκατασταθεί στο ανθρώπινο σώμα, είχε προσηλώσει τη διάνοια της (το λογιστικό μέρος της) στις «ιδέες» αποβλέποντας σε κάτι ωφέλιμο (Καλό, Αγαθό), αναζητά στον κόσμο των αισθητών διαμέσου του Έρωτα, «αντίγραφο» της ομορφιάς που είχε γνωρίσει. Στην προκειμένη περίπτωση ο θυμός, ο οποίος διεγείρεται με τον Έρωτα αλλά και συγκινείται από τις απόψεις του για το «τι είναι καλό», υπεραμύνεται του λογιστικού μέρους, το οποίο υπερνικά το επιθυμητικό. Ως επακόλουθο της αναζήτησης στον κόσμο των αισθητών, στην αρχή αναγνωρίζουμε την ομορφιά ενός ωραίου σώματος, ακολούθως όλων των ωραίων σωμάτων στα οποία βρίσκεται από κοινού η

---

<sup>300</sup> Βασάλος, 2015: 323 – 336.

<https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=D60DF1AF710FC282!411&cid=d60df1af710fc282&lor=shortUrl&app=WordPdf>

<sup>301</sup> Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 881, 901.



ομορφιά, για να καταλήξουμε στην ομορφιά της ψυχής, ακόμα κι αν αυτή η ομορφιά δεν μας γοητεύει αισθητικά<sup>302</sup>.

Η ομορφιά, όμως, που αντιλαμβανόμαστε εμπειρικά είναι ο πρώτος βαθμός ή ένας από τους διαφορετικούς βαθμούς που μετέχουν στην «ιδέα του ωραίου». Αυτό ωθεί την ψυχή να κινηθεί ανοδικά<sup>303</sup>, να ποθεί την ομορφιά του πολιτισμού, των κοινωνικών θεσμών και την πνευματική ομορφιά της γνώσης<sup>304</sup>, δηλαδή την «Αλήθεια». Τοιούτοτρόπως, η ψυχή οδηγείται από την αισθητή ομορφιά μέσω της μνητικής διαδικασίας του Έρωτα, στην καθεαυτή ομορφιά<sup>305</sup>, στην θέαση της ουσίας<sup>306</sup> (την κτιστή ουσία), για να καταλήξει στο άφατο ωραίο, στην «Ιδέα του Καλού» (την άκτιστη ουσία), πηγή ολάκερης της «πραγματικότητας»<sup>307</sup>. Η *Αλκησις* με την αυτοθυσία της προσωποποιεί αυτή την πορεία της ψυχής, την πορεία προς την ευδαιμονία και τη «θέωσή» της. Μάλιστα με την ευριπίδεια Θεοφάνια, το «θαύμα» της αναστάσεως της ηρωίδας, αποκαλύπτει την «άκτιστη ουσία» του θείου. Το «Καλό» για τον Πλάτωνα είναι το «σύνολο των ιδεών»<sup>308</sup>, το οποίο ως «υπέρτατη αξία» για να συνδεθεί με την ιεραρχία των όντων και των υπαρκτών, απαιτείται ο ενδιαμέσος κρίκος των «ιδεών»<sup>309</sup>. Ως «ιδέα» νοείται η συστατική έννοια γύρω από την οποία περιστρέφεται η δραστηριότητα του τομέα στον οποίο ανήκει η έννοια αυτή, του «κάλλους» εν προκειμένω. Αν καταρρεύσει η «ιδέα», τότε θα καταρρεύσει συλλήβδην ο εν λόγω τομέας. Γι' αυτό θεωρεί την «ιδέα» αιώνια, υπεραισθητή, σταθερή, αμετάβλητη, τέλεια, απόλυτη και η ψυχή μόνο όταν την προσεγγίσει με Έρωτα (με σφοδρό πόθο και επιθυμία), νυμφεύεται την καθεαυτή ουσία της «πραγματικότητας»<sup>310</sup>, το θείο. Δικαίως λοιπόν ο Πλάτων στο *Συμπόσιον* ταυτίζει τον Έρωτα, με την έννοια του «θείου», σχολιάζοντας ότι αν γνώριζαν οι άνθρωποι τη δύναμη του Έρωτα θα κατασκεύαζαν για χάρη του τα μεγαλύτερα ιερά και θα έκαναν τις μεγαλύτερες θυσίες<sup>311</sup>.

Χάριν της *λειτουργικής – διαλεκτικής τέχνης* του Ευριπίδη, η οποία αποτελεί το απαύγασμα της σωκρατικής διδασκαλίας, τροφοδοτείται δημιουργικά η πλατωνική

---

<sup>302</sup> Taylor, 2009: 273.

<sup>303</sup> Ο.π.

<sup>304</sup> Μανιάτης, 2008: 38.

<sup>305</sup> Ο.π.

<sup>306</sup> Taylor, 2009: 274.

<sup>307</sup> Ο.π., 336.

<sup>308</sup> Ο.π., 335.

<sup>309</sup> Ο.π., 338.

<sup>310</sup> Μανιάτης, 2008: ό.π.

<sup>311</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 189c.

σκέψη, με συνέπεια στο *Συμπόσιον* ο Πλάτων να εξηγήσει πρωτίστως την μεταφυσική και δευτερευόντως την φυσική διάσταση του Έρωτα. Ο φιλόσοφος αρχικά διακρίνει τον Έρωτα σε *Πάνδημο Έρωτα*, δηλαδή τον έρωτα με αισθητικά χαρακτηριστικά, χωρίς ηθικά και πνευματικά στοιχεία και σε *Ουράνιο Έρωτα*, ο οποίος πληρούται πνευματικών στοιχείων και εκδηλώσεων πνευματικής γονιμότητας. Ακολούθως αποκαλεί τον Έρωτα θεία δύναμη («Δαίμων») απορρέουσα και υποταγμένη από το θείο πεδίο. Για να εξηγήσει την οντολογική διάσταση του *δαίμονα* τοποθετεί τον Έρωτα μεταξύ της Πενίας (φτώχειας) και του Πόρου (πλούτου). Θέλοντας ο νεοπλατωνικός Πλωτίνος (3<sup>ος</sup> μ.Χ. αιώνας) να επεξηγήσει τους δύο αυτούς όρους, αναφέρει ότι ο Πόρος είναι ο *λόγος* των νοητών κατά το πλείστον διαχυμένος, και ως τέτοιος είναι απλωμένος έξω από την ψυχή και μέσα στην ψυχή<sup>312</sup>, ενώ η Πενία είναι η ύλη, παντοτινή μεν αλλά έχοντας την έφεση του ενδεούς (του ανεπαρκούς). Επειδή ο *δαίμων* είναι δύναμη η οποία έχει αίσθημα στερήσεως (Πενίας), αναζητά στο *άλλο*, το *εράσμιον*, την πλήρωση και την ικανοποίηση του αισθήματος στερήσεως. Ή όπως διατυπώνει ο Πλωτίνος, ο Έρωσ είναι υλικός, μαζί και δαίμων εκ της ψυχής, δηλαδή είναι και ψυχικός, ο οποίος έχοντας έλλειψη του *αγαθού* (το οποίο η μνήμη γέννησε), το επιθυμεί γιατί είναι γεννημένος στη ζωή<sup>313</sup>.

Ο Έρωσ, λοιπόν, είναι η δύναμη η οποία συνενώνει δυο αντίθετες δυνάμεις: τον Πόρο και την Πενία, διότι στρέφει το έντονο πάθος του προς το *άλλο*, το έξω από αυτόν αντικείμενο. Δεν είναι, συνεπώς, ο Έρωσ πόθος του εαυτού μας (Υποκείμενο = Υ), αλλά είναι ο πόθος του *άλλου* (Αντικείμενο = Α). Με την απόκτηση του *άλλου*, ο εαυτός μας επιζητά την ικανοποίηση, τον εμπλουτισμό και την ανύψωσή του. Αυτό προσδίδει μια μεταφυσική – οντολογική αναγνώριση του Υ, το οποίο ποθεί το *άλλο* και ταυτόχρονα αναγνωρίζει το *άλλο* ως Α μορφοποιώντας το. Με την ενότητα του Υ και του Α μέσα στην πληρότητα του Έρωτος, ο οποίος λειτουργεί ως διαμεσολαβητική δύναμη, επιτυγχάνεται κατά τον Πλάτωνα η ίαση της ανθρώπινης φύσης. Δύο πρόσωπα, δύο μισά όντα ενός αρχικού όντος, συνενώνονται με τον Έρωτα σε Ένα Όν, το οποίο σηματοδοτεί την επανάκτηση της παλαιάς πληρότητας και υγείας. Αφ' ης στιγμής πληρούται αυτή η συνένωση ο Έρωσ προβαίνει σε μια ανώτερη σύζευξη, μεταξύ του απείρου και του πέρατος, μέσα στην οποία αναγνωρίζεται η συμπλοκή της φύσης με τη δύναμη του *θεικού άλλου*. Τα άπειρα περιεχόμενα του Έρωτος συναντώνται κυρίως και κατ' αρχήν στο Υ και τα

<sup>312</sup> Πλωτίνος, *Εννεάδες (Περί Έρωτος)*, ΙΙΙ, 5.9.1 – 3.

<sup>313</sup> Ο.π., ΙΙΙ, 5.9.55 – 71.

πεπερασμένα μεγέθη και σχήματα, ως μορφές που δημιουργεί ο Έρωτας, συναντώνται στα εξωτερικά όρια και πλαίσια του Α. Η ενότητά τους συνιστά την βαθύτερη τάξη και δομή της Πυθαγόρειας Αρμονίας<sup>314</sup>. Τοιουτοτρόπως ο Έρωτας καθίσταται αρχικά *τόκος εν τω καλώ*<sup>315</sup>, διότι γεννιέται ως «ιδέα» μέσα στην περιοχή του «Ωραίου» (Καλό, Αγαθό) εξωτερικά στο Σύμπαν και ακολούθως επειδή δημιουργείται καθ' ομοίωση (ως είδωλο της «ιδέας») μέσα στην ψυχή καθίσταται *τόκος εν τη ψυχή*<sup>316</sup>.

Όπως περιγράψαμε στις τραγωδίες, για τον Ευριπίδη και ακολούθως για τον Πλάτωνα ο Έρωτας είναι: α) θεία δύναμη δαιμονικής καταγωγής, β) δύναμη στρεφόμενη έξω από το Υ προς το Α, αναγνωρίζοντας τη μεταφυσική αυθεντικότητα του Α, το οποίο επικυρώνει μεταφυσικά τη δυϊστική υπόστασή του «όντος» και γ) δημιουργός μορφών, εγκαθιδρύοντας το πέρας, την αρμονία και το άπειρο ως μεταφυσικές παραμέτρους. Επειδή, λοιπόν, διαθέτει αυτές τις τρεις βασικές ιδιότητες καθίσταται θεμελιώδης μεταφυσική δύναμη και ως τέτοια εμπεριέχει την Αλήθεια και την γνησιότητα. Αυτή η κλίμακα των ιδιοτήτων οδηγεί σε μια έντονη τάση πλήρωσης, μια τάση ολοκλήρωσης των βαθύτερων πνευματικών και ψυχικών ανησυχιών του ανθρώπου. Με τον εμπλουτισμό της ψυχής και του πνεύματος ο άνθρωπος οδηγείται σε νέες αναζητήσεις, πιο απαιτητικές και πολύ πλουσιότερες. Αυτή η κλιμακούμενη αναζήτηση, έρευνα, πλήρωση οδηγεί μονίμως σε νέα έρευνα αναζητήσεων και βαθιών πνευματικών γοητειών και παραδείσων, οι οποίες πάντοτε ανυψώνουν και γεμίζουν με βεβαιότητα το ήθος του ανθρώπου. Τοιουτοτρόπως συντελείται το φαινόμενο της παιδείας, στην υψηλότερη, γνησιότερη και αρτιότερη μορφή. Ο μεγάλος παιδαγωγικός – ηθικός δυναμισμός του Έρωτος, είναι ότι προσφέρει γεννήματα υψηλά, ωραία, καλά μέσα στην ψυχή. Επειδή τεκνογονεί στον χώρο του καλού και της ψυχής, θεωρείται ως πόθος αθανασίας, καθιστώντας ένα φυσιολογικό φαινόμενο σε μεταφυσική αρχή. Μέσα στην σκοπιμότητα και το σχέδιο που υπηρετεί ο Έρωτας, εμπεριέχεται ένας ακόμα μεγαλύτερος σκοπός συναφής με τη βούληση και τα νοητικά – λογικά στοιχεία, τα οποία από κοινού είναι σύμφυτα στις υψηλότερες βαθμίδες του Έρωτος.

Οι αναβαθμοί των ερωτικών εκδηλώσεων ξεκινούν από τον φυσικό έρωτα των σωμάτων, χωρίς πνευματικό περιεχόμενο, και καταλήγουν στην ύψιστη μορφή που

---

<sup>314</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 187a – d.

<sup>315</sup> *Ο.π.*, 206b – 208b.

<sup>316</sup> *Ο.π.*, 208b – 209b

είναι ο Έρως των αξιών (Αλήθεια, Αρετή, Αγαθό, Ωραίο). Ως θεός της Ωραιότητας εντοπίζεται τόσο στα υψηλότερα και βαθύτερα εξωτερικά γνωρίσματα αυτής, δηλαδή στις «ιδέες», όσο και στα αντίστοιχα εσωτερικά γνωρίσματα, δηλαδή αυτά που υπάρχουν στην ψυχή. Η ψυχή αναγνωρίζοντας την ωραιότητα, με «πόθο αθανασίας» οδηγείται προς τις αθάνατες «ιδέες», τις οποίες γνώριζε πριν την ενσωμάτωσή της. Στον «πόθο» αυτόν υποκρύπτεται σκοπός, βούληση και αγώνας (μόχθος) για την πραγμάτωσή του, για την οποία (πραγμάτωση) ο Έρως ενισχύει το βουλευτικό στοιχείο της ψυχής. Παράλληλα, όμως, επειδή λατρεύει τις ωραίες μορφές, επιζητά τη λάμψη, την καθαρότητα και τη νοητή μορφή. Η μορφή, όμως, είναι πεπερασμένη και μόνο εκείνο που είναι πεπερασμένο καθίσταται άμεσα νοητό.

Η προσπέλαση, λοιπόν, του *Ουράνιου Έρωτος* συνάπτεται διαμέσου της συνένωσης μιας ισχυρής βουλήσεως και μιας ισχυρής νοήσεως, την οποία αφού την αναγνωρίσουμε μέσα μας (στην ψυχή μας), ακολούθως την αναζητάμε εξωτερικά μας σε αυτόν (τον *Ουράνιο Έρωτα*). Αναγνωρίζουμε, λοιπόν, από τη μια πλευρά τη βούληση, η οποία δρα χωρίς να επισκιάζεται από τη διάνοια, επιζητώντας μέχρι λατρείας την σαφή και λαμπερή ωραιότητα. Ένεκα τούτου ο Έρως ως αγάπη από και προς το θείο, είναι συνάμα συναίσθημα βαθύ, μεγάλο, μεταφυσικό, αλλά και γνώση του «Όντος», που ως αντίληψη συνάδει με τη διατύπωση του Γρηγορίου Νύσσης, ότι *η δε γνώσις αγάπη γίνεται*<sup>317</sup>. Από την άλλη, αναγνωρίζουμε ότι η νόηση, καθαρή και σαφής, έχει απέναντί της σαφή και ωραία περιγράμματα. Συνάμα, επειδή, η νόηση είναι βαθειά και αναζητά την ουσία των πραγμάτων, ανευρίσκει στα Αντικείμενα λατρείας άπειρα βαθειά περιεχόμενα. Μέσα από αυτόν το διαλεκτικό μηχανισμό αναζήτησης προήλθαν όλα τα βαθειά και μεγάλα επιτεύγματα του ελληνικού πολιτισμού, όπως η Ελευθερία, η Δημοκρατία, η Φιλοσοφία, η Επιστήμη, η Αγωγή, η Τέχνη.

---

<sup>317</sup> Γρηγόριος Νύσσης, *A Migne: Patrologia Graeca*, τ. 46, 96.

## 7. Ηθική όσμωση του ευριπίδειου μύθου στην «εξ αποκαλύψεως» αλήθεια

Οι κοινωνίες που προηγήθηκαν της κλασικής εποχής πίστευαν ότι από τότε που υπήρχε η φυλή τους, η ζωή τους και οι νόμοι τους έμειναν ίδιες και αναλλοίωτες. Βέβαια από όσα προαναφέρθηκαν, όχι μόνο υπήρχε μια συνείδηση του χρόνου και της διαδοχής των γενεών, αλλά υπήρχε και μια μυθική παράσταση ενός πρώτου χρόνου ή «πρώτης στιγμής», στιγμής δημιουργίας και του κόσμου και της ίδιας της φυλής. Αυτή αποδόθηκε σε έναν ή πολλούς θεούς και σε έναν ή πολλούς «ήρωες» ή προγόνους, που έθεσαν μια για πάντα τους νόμους, την τάξη και την οργάνωση του κόσμου και της φυλής. Οι δημιουργοί αυτοί, θεϊκοί ή ανθρώπινοι, είχαν μια ιερή φύση την οποία μεταβίβαζαν και στα δημιουργήματά τους. Από αυτά απέρρευε άμεσα ο ιερός χαρακτήρας των θεσμών της φυλής, που θεωρούσε ιερόσυλη και βλάσφημη κάθε ιδέα μεταβολής τους. Οι θεσμοί, όπως ο τρόπος ζωής, ήταν κυριολεκτικά καθιερωμένοι μια για πάντα λόγω της ιερής προέλευσής τους. Από την σκοπιά αυτή η σχέση αυτών των κοινωνιών με την παράδοση μπορεί να χαρακτηριστεί παθητική.

Ωστόσο, μια ιστορική στροφή εμφανίζεται με τον ερχομό της κλασικής εποχής, όπου η σχέση με την παράδοση, το *μύθο*, αλλάζει και χαρακτηρίζεται ενεργητική. Η αλλαγή αυτή ήταν οργανικά συνδεδεμένη με αυτό που συνιστούσε την απόλυτη ιστορική ιδιομορφία της αρχαίας Ελλάδας, τη δημιουργία για πρώτη φορά στην ανθρώπινη ιστορία μιας κίνησης προς την αυτονομία, δηλαδή την Ελευθερία, σε σχεδόν όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής, αρχικά στην πολιτική με τη δημιουργία της δημοκρατίας και ακολούθως στη σκέψη με τη δημιουργία της φιλοσοφίας και της επιστήμης. Η δημιουργία αυτή ισοδυναμεί βέβαια με μια ριζική ρήξη με την προηγούμενη κατάσταση πραγμάτων. Η Αθηναϊκή δημοκρατία, στην ουσία της, δεν έχει καμιά σχέση με τις μινωικές, μυκηναϊκές ή ομηρικές βασιλείες όπως και η φιλοσοφία αναδύεται ως μεταστροφή της μυθικής παράδοσης του κόσμου. Μολαταύτα οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι, μεστοί σε ανθρωπολογικά και κοσμολογικά νοήματα, εξακολουθούν να παρουσιάζονται με μυθική μορφή. Σε αυτό συνηγορεί και η ιστοριογραφία του Ηροδότου, στην οποία αν και γίνεται εμφανής η τάση σταδιακής αυτονόμησης από το μύθο, εν τούτοις θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τα συγγράμματά του αρχίζουν και δικαιολογούν με βεβαιότητα, ότι αυτά που οι Έλληνες διηγούνται για το παρελθόν τους είναι *μύθοι*<sup>318</sup>. Αυτό με κανέναν τρόπο δεν σημαίνει απεμπόληση ή λησμονιά της παράδοσης, αλλά

---

<sup>318</sup> Τσακμάκης, 2001: 370, 378.

απεναντίας συμβαδίζει με την διαμόρφωση μιας νέας σχέσης ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, την οποία μπορεί να τη χαρακτηρίσει κανείς με δυο λέξεις φαινομενικά αντιφατικές: σεβασμός και μεταμόρφωση<sup>319</sup>. Η αντίφαση αίρεται άμα σκεφτούμε ότι σ' αυτό το πεδίο σεβασμός δεν σημαίνει τυφλή λατρεία και παγιωμένη συντήρηση, αλλά αναζωογόνηση του παρελθόντος μέσω της μεταμόρφωσης των στοιχείων του, τα οποία τοιουτοτρόπως γίνονται σημαντικά για την κλασσική εποχή.

Οι λόγοι που μας επιβάλλουν να εξετάσουμε με αρκετές λεπτομέρειες την έννοια του *μύθου*, είναι οι συμβολισμοί και οι σημασίες τους, καθώς και η χρήση που αυτός προσλαμβάνει, όταν ο ομηρικός και ησιόδειος μύθος μεταμορφώνεται σε τραγικό μύθο. Μια ορθή άποψη αναφέρει ότι ο *μύθος* δεν είναι απλά ένα «φυσικό αντικείμενο» αλλά ένα *πολιτισμικό αντικείμενο*, το οποίο προσιδιάζει στην ελληνική αρχαιότητα<sup>320</sup>. Ως *πολιτισμικό αντικείμενο* διεισδύει στην τραγωδία και ιδίως στην ευριπίδεια τραγωδία μετασχηματίζεται, καθώς πλέον (ο *μύθος*) συνδέεται, τόσο με τη δηλούμενη ηθική και πολιτική στάση του συγγραφέα, όσο και με την επίγνωσή του, ότι εκπορεύεται από ένα σύστημα αξιών, το οποίο επιλέγεται ως σύστημα αναφοράς. Το σύστημα αναφοράς είναι ο αρχαιοελληνικός κλασσικός πολιτισμός, στον οποίο ο *μύθος* εδράζεται και με την σειρά του τον στηρίζει. Συνεπώς θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο *μύθος* αποτελεί πυλώνα του κλασσικού ελληνικού πολιτισμού, επί του οποίου στηρίχθηκε η εξέλιξή του. Πέραν τούτου, αποτελεί ένα σύστημα το οποίο αποκαλύπτεται σταδιακά, μεταλλάσσεται με την πάροδο του χρόνου και τελικά καταλήγει να γίνει κυρίαρχο. Έτσι εξηγείται πως με τον ευριπίδειο μύθο και την κατασκευή του «από μηχανής θεού» αρχίζει η μετάβαση των πραγματικών θεών «εις άλλο γένος»<sup>321</sup>. Ο *μύθος*, λοιπόν, δεν είναι το «άλλο τι», το οποίο ορίζεται στην κλασσική εποχή για πρώτη φορά, αλλά εκείνο το οποίο μεταποιημένο ορίζει στην πραγματικότητα το φιλοσοφικό λόγο του Ευριπίδη. Αν θελήσουμε να πούμε πια είναι η βασική διάκριση του ευριπίδειου μύθου από τον προγενέστερο αρχαϊκό του, τότε θα πρέπει να αναφέρουμε ότι αυτή είναι η απόσχιση του, όχι τόσο από ένα αδιαφοροποίητο, όσο από ένα αμφιλεγόμενο υλικό. Αυτό προσδίδει μια ιδιοτυπία στο μύθο καθιστώντας τον ταυτόχρονα γνήσιο και πλαστό<sup>322</sup>. Η διάκριση μεταξύ γνήσιου και πλαστού μύθου δεν ήταν λογική αλλά ψυχολογική, διότι συντελέστηκε μέσα στις συνειδήσεις των ανθρώπων και ανάλογα με την πρόοδο της δύναμης της διάνοιας. Σε

<sup>319</sup> Καστοριάδης, 1994: «Ελευθεροτυπία», 21 Αυγούστου 1994.

<sup>320</sup> Brisson, 1982: 172.

<sup>321</sup> Τσάτσος, 1986: 20.

<sup>322</sup> 'Ο.π.

μια περίοδο, λοιπόν, που συντελείται η πρώτη φιλοσοφική – επιστημονική επανάσταση ο Ευριπίδης δεν αναφέρεται στον μύθο τον ίδιο (τον γνήσιο), αλλά στον τρόπο που τον δέχεται η συνείδηση. Το χαρακτηριστικό της διάκρισης αυτής είναι η «πίστη στην αλήθεια» του μυθολογικού αντικειμένου (προσώπου ή γεγονότος)<sup>323</sup>. Ο ευριπίδειος και ο ακολουθούμενος πλατωνικός μύθος, είναι αμφοτέρωθεν κατ' αρχήν γνήσιοι μύθοι διότι έχουν ταυτότητα μορφής, δηλαδή αποτελούν συνύφανση διάνοιας και φαντασίας. Είναι, όμως, επιπλέον και πλαστοί (πλασμένοι, επιτηδευμένοι) διότι συντίθενται από όσα ο ποιητής και ο φιλόσοφος δανείστηκαν από παλαιούς μύθους στους οποίους δεν πιστεύουν, και από προσωπικά επινοήματα τα οποία χρησιμοποιούν για να εκφράσουν την σκέψη τους.

Όταν πραγματοποιείται αυτή η στημονική σχέση γνήσιου και πλαστού μύθου, τότε οι μύθοι αποκτούν γνησιότητα διότι αποτελούν προεκτάσεις επέκεινα του λόγου στις οποίες πιστεύουν οι δημιουργοί τους. Υπό αυτήν την προσέγγιση ο γνήσιος μύθος δεν είναι ο ποιητικός λόγος (τον οποίο ο Πλάτων δεν πιστεύει) ως ρητορική – αφήγημα, αλλά η χρησιμότητά του για να αποτολμήσει να προχωρήσει πέραν από το λόγο, ούτως ώστε να υποστηρίξει θεωρητικά τα προς απόδειξη. Μορφολογικά το απολύτως ανάλογο βρίσκεται στην *Κριτική του Καθαρού Λόγου* του Kant, ο οποίος όταν φτάνει στα όρια του εκάστοτε δυνάμενου γίνεσθαι δεν αφηγείται ένα μύθο, αλλά διατυπώνει αιτήματα του λόγου. Αντί λοιπόν να φαντάζεται ή να οραματίζεται, καθορίζει τι πρέπει να φαντάζεται και τι πρέπει να οραματίζεται για να διατυπώσει και να ολοκληρώσει τη θεωρία του. Εν προκειμένω ο Ευριπίδης, όπως και εν συνεχεία οι Πλάτων και Kant, διατυπώνει ότι πέρα από το γίνεσθαι υπάρχουν και εκείνα που πρέπει να υποτεθούν ως υπάρχοντα (δηλαδή τα επέκεινα του λόγου), για να ολοκληρωθεί η ενότητα και η πληρότητα του κόσμου<sup>324</sup>. Στη σκέψη του Ευριπίδη πρέπει να τελειωθεί η μορφή του κόσμου, να τοποθετηθεί μια πρώτη αρχή, να ολοκληρωθεί ο ηθικός νόμος και να υπάρχει η αθανασία της ψυχής, τα οποία είναι αφενός μεν δέοντα κατά λόγο, αφετέρου δε ανεπίδεκτα επιστημονικής γνώσης, αλλά αποδεκτά της ενορατικής ή διαισθητικής γνώσης. Αυτή όμως η αιώρηση δημιούργησε μια σύγχυση στην πολιτισμική συνείδηση, με συνέπεια αν θέλουμε να ακριβολογούμε δεν πρέπει να ομιλούμε για γνήσιο ή πλαστό μύθο, αλλά θα πρέπει να ομιλούμε για γνήσια ή μη γνήσια μυθολογούσα συνείδηση.

---

<sup>323</sup> 'Ο.π.

<sup>324</sup> 'Ο.π., σ. 21.

Ένεκα τούτου ο *ευριπίδειος μύθος* εγείρει την απαίτηση να αναγνωρισθεί ως αποδειξιμικός και επαληθεύσιμος, και ως τέτοιος προσλαμβάνει ένα διττό ρόλο. Από την μια λειτουργεί ως μέσον επικοινωνίας και από την άλλη ως μέσον πειθούς, δηλαδή μια ευγενική βία που διδάσκεται και ασκείται επ' ωφελεία των πολιτών. Η ευριπίδεια τραγωδία, λοιπόν, ούτε επαναλαμβάνει τον παραδοσιακό μύθο, ούτε τον χρησιμοποιεί ως παθητικό υλικό. Απεναντίας στηρίζεται στις δυνατότητές του και δημιουργεί μια καινούργια μορφή τέχνης που επιτρέπει στην τραγωδία να γίνει μια οργανική συνέχεια της άλλης προαιώνιας μεγάλης ελληνικής δημιουργίας, του *μύθου*, και να παρουσιάσει καινούργια περιεχόμενα. Ανάλογες αναπτύξεις θα μπορούσε να αναγνωρίσει κανείς στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική ή τη ζωγραφική όσο την ξέρουμε από τα αγγεία. Αφ' ης στιγμής ο ευριπίδειος μύθος αποτελεί ένα συνειδητό πολιτισμικό αντικείμενο, τότε η τραγωδία για τον ποιητή αποκτά οντολογική σημασία, διότι ξεπερνά πλέον τη φαντασία και αναπτύσσει μια διαλεκτική σχέση, η οποία αντιμάχεται τα φαινόμενα, βοηθά στη διαχείριση τού εσωτερικού κόσμου και καλεί στην συναλληλία. Σκοπός της οντολογικής ευριπίδεια τραγωδίας είναι να προσδέσει το κοινό του με την πραγματικότητα, να ενοποιήσει το Όν με τον ανθρώπινο βίο (τον πολιτισμό) και να οδηγήσει στον απόλυτο εξανθρωπισμό. Η διδακτική και η χρησιμότητα του πλασμένου μύθου από τον Ευριπίδη είναι μεν αδιαμφισβήτητη, αλλά επιπλέον οδηγεί τον ποιητή στην εξέταση της τρομακτικής δύναμης πειθούς που ο μύθος διαθέτει, όταν προσλαμβάνει ρητορική υφή. Ειδικότερα μέσω της ρητορικής και της ειδοκρατίας (φορμαλισμού), δηλαδή των εκφραστικών τρόπων με τους οποίους εκφράζονται ηθικά οι σοφιστές (π.χ. *Ελένης Εγκώμιον* του Γοργία), η χρήση του μύθου διαστρεβλώνει το *λόγο*<sup>325</sup>. Προϊούσης της διαστρέβλωσης του *λόγου*, δημιουργείται η *τυραννία*, η οποία είναι μια διαστρέβλωση της πολιτικής, ενώ με τη σοφιστική δημιουργείται η διαστρέβλωση της φιλοσοφίας. Ορθώς, λοιπόν, ο Πλάτων θα διατυπώσει ότι η *τυραννία* δεν έχει τόσο σχέση με τη φυσική βία, όσο με τη βία που ασκείται στη γλώσσα μέσω της γλώσσας, όπως αυτή χρησιμοποιείται στη ρητορική των σοφιστών. Επειδή, λοιπόν, η *τυραννία* δεν είναι εφικτή χωρίς τη διαστρέβλωση του λόγου, η τυραννία του λόγου υφίσταται όταν ως *λόγος αληθής ή αποδεικτικός* αναγνωρίζεται ως *ίδιον*<sup>326</sup> του ανθρώπου. Αντιθέτως ο *μύθος* αναγνωρίζεται ως ψεύδος, απάτη ή μη αλήθεια και εξορίζεται στην περιοχή του *άλλου*. Αυτή η διάκριση μας παραπέμπει στον Όμηρο, ο οποίος αναφέρει δύο

<sup>325</sup> Ricoeur, 1964: 258.

<sup>326</sup> Πλάτων, *Κρατύλος*, 385a.



ονόματα του ιδίου πράγματος, ένα που χρησιμοποιούν οι θεοί και ένα που χρησιμοποιούν οι άνθρωποι. Οι θεοί λοιπόν χρησιμοποιούν περιγραφικές αναφορές προσηλώνοντας το βλέμμα τους στην φύση του πράγματος, ενώ οι άνθρωποι χρησιμοποιούν λειτουργικές αναφορές προσηλωμένοι στην μετάδοση της πληροφορίας που δεν μπορεί να είναι ψευδής εφόσον έχει νόημα (λογική). Όταν, λοιπόν, ο Ευριπίδης λέγει ότι η «ιστορία» της Φαίδρας είναι *ων λόγος*, δεν αναφέρεται σε μια αφήγηση απόλυτα αληθινή, δηλαδή μια αφήγηση του «είναι», αλλά σε μια ορθή αφήγηση η οποία μεταδίδει μια πληροφορία με λογική σημασία, δηλαδή μια αφήγηση υποστασιακή, η οποία είναι γνώρισμα του «είναι». Οι πιο απίθανες παραδοξολογίες στις οποίες αναφέρεται ο Ευριπίδης, πρέπει να αληθεύουν, διότι μιας και κάτι σημαίνουν δεν μπορεί να είναι ψευδείς, οπότε συνεπάγεται ότι εκφέροντάς τες λέει «εκείνο που είναι»<sup>327</sup>.

Ωστόσο, αν πραγματοποιούσε μόνο αυτό ο Ευριπίδης μέσω του τραγικού του μύθου, τότε θα οδηγούνταν σε αυτό που σήμερα η φιλοσοφία ονομάζει *φυσιοκρατική πλάνη* και στην οποία οδηγήθηκαν οι αντιλογικοί ή εριστικοί διανοούμενοι της εποχής του. Αντίθετα προς τον ανωτέρω συλλογισμό ο Ευριπίδης μεταποιεί τη φύση του μύθου (την υπόσταση, την ουσία των πραγμάτων) σε φιλοσοφικό λόγο, καθιστώντας τον μύθο μίμημα του πράγματος που ονοματίζει. Ξεκινάει λοιπόν από την παραδοχή ότι «εκείνο που δεν είναι» (ο μύθος) δεν αποτελεί απολύτως τίποτα και γι' αυτό δεν μπορεί να γίνει αντικείμενο ομιλίας. Για να μπορέσει να γίνει αντικείμενο ομιλίας καταλήγει στην παραδοχή ότι ονοματίζοντας ένα πράγμα «έξω από αυτό που είναι», μιλάμε αναγκαστικά για κάτι άλλο, το οποίο δεν μπορεί να είναι ψευδές (λόγος). Με αποφαστικό, λοιπόν, τρόπο ο ποιητής μεταπλάθει το πρόσωπο του μύθου, με μια διαδικασία η οποία συνδέεται άμεσα με το θέμα του περάσματος από έναν πολιτισμό του προφορικού λόγου (παράδοση, κληρονομιά) σε έναν πολιτισμό της γραφής (ορθολογισμό). Η διαδικασία αυτή αποτέλεσε όχι μόνο τη βάση αλλά και το συνώνυμο της *παιδείας* ως τους χρόνους του Πλάτωνος, καθώς ούτε τον μύθο εξόρισε στη σφαίρα του *μεταφυσικού άλλου*, αλλά και ούτε το *λόγο* (λογική) τον αναγνώριζε ως αποκλειστικό *ίδιον* του ανθρώπου<sup>328</sup>. Για να το επιτύχει αυτό ο βαθύτατα σκεπτικιστής Ευριπίδης συνέθεσε την αντίληψη του Παρμενίδη, ο οποίος

---

<sup>327</sup> Taylor, 2009: 118, 119.

<sup>328</sup> Γιώση, 1996: 31.

θεωρούσε ψευδαίσθηση κάθε αλλαγή, με την αντίληψη του Ηράκλειτου, ο οποίος θεωρούσε ότι η πραγματικότητα είναι στην ουσία μεταβολή<sup>329</sup>.

Προγενέστερα, λοιπόν, από τον Πλάτωνα ο Ευριπίδης συλλαμβάνει και ερμηνεύει με την αναπαραστατική τέχνη της τραγωδίας την αρχαιοελληνική έννοια του «κοινωνείν», μια θέση η οποία ορίζει ότι η *λειτουργία του όντος* (η δύναμις, η ενέργειά του) αποτελείται από τρία δομικά στοιχεία. Το πρώτο είναι η μετάδοση της πληροφορίας (γνώση – παιδεία – *διδάσκειν*) που εσωκλείεται οντολογικά. Το δεύτερο στοιχείο συνδέεται άρρηκτα με το πρώτο και είναι η δύναμη της πειθούς, η οποία εμπεριέχεται μέσα στο μεταδιδόμενο μήνυμα. Για να είναι *αγαθή* η μετάδοση μιας πληροφορίας πρέπει πρωτίστως να πείθει, δηλαδή πρέπει η ουσία των πραγμάτων που περιγράφει να είναι επαληθεύσιμη. Απαραίτητο, όμως, συστατικό για την ύπαρξη και τη μετάδοση μιας πληροφορίας είναι η *διαλεκτική* ανάμεσα στο «Υποκείμενο» το οποίο πρέπει να συλλαμβάνει το μεταδιδόμενο μήνυμα και το «Αντικείμενο» το οποίο πρέπει να το εκπέμπει. Η *διαλεκτική* ως τρίτο συστατικό της λειτουργίας του όντος απαιτεί την πειθώ (την συναίνεση των δύο μερών ότι κάτι είναι αληθές), υπό την προϋπόθεση ότι τα δύο μέρη (το «Υποκείμενο» και το «Αντικείμενο») θα αποσπαστούν από τη φυσική τους κατάσταση (το «εγώ» τους) διευρύνοντας τα όρια του εαυτού τους. Το ξεπέραςμα των ανθρώπινων βιολογικών ορίων οδηγεί στον ευρύτερο *οντολογικό μας εαυτό*, δηλαδή σε εκείνον του οποίου τα μέρη του βρίσκονται εκτός των ορίων που θέτει η επιδερμίδα του, ο οποίος αξίζει σεβασμού. Ο σεβασμός, η φροντίδα και η αγάπη του εαυτού μας ως ηθικά και υποστασιακά στοιχεία οδηγούν στην φροντίδα, στο σεβασμό και στην επιθυμητική αγάπη προς το *άλλο*, το έξω του «Υποκειμένου» «Αντικείμενο», με το οποίο ερχόμενος ο εαυτός μας σε «κοινωνία» (μέθεξι) ταυτίζεται. Μέσω της δωρεάς του «Υποκειμένου» με ίμερο προς το «Αντικείμενο» συντελείται η αυτοπραγματοποίηση των ανθρώπινων όντων, η οποία είναι με άλλα λόγια η αναζήτηση και η επανασύνδεσή τους με το *θεικό άλλο*.

Η σχέση που διατηρούμε με το θεικό άλλο είναι μια δυναμική ισορροπία μεταξύ δύο τάσεων: της ικανότητας να μας περιβάλλει και της ικανότητας να επιδέχεται μεταβολές, η οποία ως διαδραστική κατάσταση ενυπάρχει και στην αρχαιοελληνική διαλεκτική αναπαραστατική τέχνη<sup>330</sup>. Ο μύθος της Άλκηστις είναι ενδεικτικός αυτής της διάδρασης. Η απόσπαση της ηρωίδας από το «εγώ» της την οδηγεί στην αυτοθυσιαστική δωρεά προς τον σύζυγό της, ενώ η ακολουθούμενη άνοδός της από

<sup>329</sup> ‘Ο.π., σ. 119.

<sup>330</sup> Tisseron, 1996: 80.

τον Άδη, συμβολίζει την ανταπόδοση της δωρεάς, με την οποία ολοκληρώνεται η μέθεξι του απείρου με το πεπερασμένο, του θείου με το ανθρώπινο. Με την «Θεοφάνια» της Άλκηστης ο Ευριπίδης αντιστρέφει τον ομηρικό μύθο της *Νέκυιας*, της κορυφαίας ραψωδίας της *Οδύσσειας*. Στη *Νέκυια* ο θλιμμένος Αχιλλέας περιγράφει την παρουσία του στον Άδη ως τον τόπο στον οποίο *νεκροί μονάχα κατοικούν, δίχως το νου τους πια, είδωλα και σκιές θνητών που έχουν πεθάνει*<sup>331</sup>. Για τον Ευριπίδη η Άλκηστις δεν είναι *βροτό είδωλο*<sup>332</sup>, αλλά θεϊκό είδωλο που υπερέβη τα ανθρώπινα όρια και επιστρέφει ζωντανή και λυτρωμένη από τον Κάτω Κόσμο. Η συλληπτική διάνοια και φαντασία του ποιητή για πρώτη φορά αποτυπώνει έξω από τις ιερές γραφές του χριστιανισμού την *ελπίδα της μεταμόρφωσης*. Μέσω, λοιπόν, της ερωτικής μέθεξης ο ποιητής συναιρεί στην τέχνη της τραγωδίας το μύθο με το λόγο και μεταπλάθει τον αρχικό ομηρικό θεοκρατικό μύθο σε θεανθρωποκεντρικό λόγο<sup>333</sup>. Παράλληλα ρίχνει τον σπόρο για να φυτρώσει μελλοντικά ο «εξ αποκαλύψεως» μύθος, η «εξ αποκαλύψεως» αλήθεια.

Η συμβολή του ευριπίδειου μύθου στη διαμόρφωση αυτού του διαλεκτικού μηχανισμού αναζήτησης του *θεϊκού άλλου*, δηλαδή του κατά Πλάτωνα *Ουράνιου Έρωτος*, έγκειται στην εξέλιξη – μεταποίηση του τρόπου λειτουργίας της συλλογικής συνείδησης της αρχαίας κλασικής κοινότητας, η οποία εγκαταλείπει χωρίς ρήξεις τον ομηρικό τρόπο αντίληψης των πραγμάτων. Μέσα από το διαχρονικό στοιχείο του ελληνικού πνεύματος, το μύθο, τον οποίο ο Ευριπίδης τον μεταπλάθει σε φιλοσοφικό λόγο, αναδείχθηκε ένα άλλο διαχρονικό στοιχείο του ελληνικού πολιτισμού, που είναι ο Έρωτας των Αξιών και ο Έρωτας του Θείου. Συναφώς, όμως, προς αυτόν τον Έρωτα ο ποιητής καταγράφει και την έννοια της *Ανάγκης*, ως μια μεταφυσική παράμετρο. Η έννοια της *Ανάγκης* αποτέλεσε σημαντικότετη παράμετρο της αρχαίας ελληνικής θρησκείας, μυθολογίας και φιλοσοφικής μεταφυσικής, διότι επ’ αυτής θεμελιώθηκε ολόκληρο το λαμπρό και στέρεο οικοδόμημα της λογικής ερμηνείας του «Όντος». Η *Ανάγκη* εμπεριέχεται και καθοδηγεί τον Έρωτα να γίνει δύναμη επικοινωνίας και δημιουργίας. Ένεκα της ύπαρξής της ο Έρωτος ενώ είναι άπειρη πηγή και συνάμα προϊόν του απείρου, δηλαδή του άνευ ορίων και πλαισίων θείου πόθου επαφής, εξέρχεται και φανερώνεται προς την εκτός του απείρου πραγματικότητα ως δημιουργός μορφών. Η *Ανάγκη* συνεπώς μεταμορφώνει την Ακτιστη μορφή του

<sup>331</sup> Όμηρος, *Οδύσσεια*, στ. 475 – 476.

<sup>332</sup> Ο.π., στ. 476: «βροτών είδωλα καμώντων».

<sup>333</sup> Lesky, 1981: 558, 559.

Έρωτος σε Κτιστή. Διαμέσου της *Ανάγκης* ο Έρωσ καθίσταται η δύναμη η οποία μεταφέρει από το άπειρο στο πέρας, από το άμορφο στο εύμορφο, από το άμετρο στο μετρήσιμο, από το άλογο στο λογικά νοητό. Με άλλα λόγια αναρπάζει τις αβυσσαλέες δυνάμεις του Όντος, υπό την γενικευμένη όψη του, και τις μεταποιεί σε συγκεκριμένα όντα με όρια, σχήματα, αρχή και τέλος. Ενώ, λοιπόν, συμβαίνει αυτό κατά τη δημιουργία, παραγωγή και τη γέννηση μορφών, αιώνια νέων (ζωή) και αιώνια φθαρτών (θάνατος), διαμέσου του Έρωτος οι κτιστές μορφές επιζητούν να επανέλθουν στο θείο άπειρο, χάριν του απείρου πάθους της ψυχής και της εσωτερικής έντασης του πνεύματος. Ως άρνηση του Έρωτος νοείται το αναγκαίο και αναπόφευκτο βιολογικό τέλος κάθε ζωντανού οργανισμού. Όταν, όμως, ο θάνατος επέρχεται διαμέσου της εσωτερικής πρωτοβουλίας του ατόμου, υπό την έννοια της αυτοπάρνησης, της αλτρουιστικής ή αγιαστικής αφοσίωσης σε κάθε υπέρτερο ιδανικό της αυτοπρόσωπης παρουσίας του στη ζωή, τότε καθίσταται προϊόν επίσης του Έρωτος προς τις υπέρτατες αξίες της ζωής και έτσι φτάνει στον τελικό σκοπό που είναι ο *Έρωσ Θανάτου*. Ο *Έρωσ Θανάτου* ως τελεολογικός σκοπός κάθε ανθρώπου σύμφωνα με τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη είναι ο θεωρητικός και φιλοσοφικός βίος, ο οποίος οδηγεί τον άνθρωπο στην ευδαιμονία<sup>334</sup>.

Παρουσιάζοντας τους αναβαθμούς του Έρωτος, με πρωταρχικό τον Έρωτα της ζωής ως συνύπαρξη του άρρενος με το θήλυ, που οδηγεί κλιμακωτά στο φαινόμενο του Έρωτος της ψυχής, του Έρωτος των πνευμάτων και καταλήγει στον Έρωτα του Θείου και των Θεϊκών καταστάσεων, διαπιστώνουμε ότι όλα αυτά τα επίπεδα του Έρωτος ενυπάρχουν μέσα στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, παράγοντας τον ελληνισμό ως πνευματικό μέγεθος. Γι' αυτό το λόγο ο ελληνικός πολιτισμός θεωρείται ως ένας *ερωτικός πολιτισμός*<sup>335</sup>, υπό κάθε άποψη. Αυτό σημαίνει ότι στο βάθος του είναι μεταφυσικός και δυσιστικός. Ωστόσο, ο δυισμός του βρίσκεται σε αδιάσπαστη ενότητα με δύο μεταφυσικές οντότητες υπό οποιαδήποτε μορφή τού Υ και τού Α, όπως αυτές ορίστηκαν ως Ελευθερία – Ανάγκη και Έρωσ – Θάνατος. Ο Έρωσ, όμως, υπό την πνευματική του διάσταση απαντάται και μέσα στην ελληνική χριστιανική φιλοσοφική γραμματεία, ιδίως με τις περί του Θείου Έρωτος αντιλήψεις των βυζαντινών στοχαστών μεγάλης περιωπής και αξίας. Μπορούμε, λοιπόν, να συμπεράνουμε ότι επιτελείται μια ηθική όσμωση του Έρωτος των Αξίων και του Θείου από τη συλλογική συνείδηση της αρχαίας κλασικής κοινότητας στη βυζαντινή.

<sup>334</sup> Βασάλος, 2016: 15 – 32.

<sup>335</sup> Καραγιάννης, 2015: 15.

Αυτό συμβαίνει διότι η συνύπαρξη του Έρωτος με γήινες και με ουράνιες δυνάμεις προαναγγέλλει τη μελλοντική διαδοχή της ειδωλολατρικής θρησκείας από την τριαδική. Γονιμοποιώντας κριτικά την πλατωνική σκέψη ο Ορθόδοξος χριστιανισμός θα απεικονίσει την ενότητα απείρου – πέρατος στο πρόσωπο του Χριστού ως Θεανθρώπου, όπου το άπειρο – Πατήρ Θεός συνενώνεται με το πέρασ – Υιός άνθρωπος, χάριν της (δαιμονικής κατά Πλάτωνα) θείας ενέργειας του Αγίου Πνεύματος. Αυτή η συνένωση απείρου – πέρατος στο πρόσωπο του Χριστού συνιστά μια «καινή» συμπλοκή της φύσης με τη δύναμη του *θεικού άλλου*, η οποία πλέον είναι η «εξ αποκαλύψεως» αλήθεια. Η «εξ αποκαλύψεως» αλήθεια είναι δημιούργημα αφενός της διείσδυσης ξένων μύθων στον ελληνικό κόσμο, όπου νέοι ξενόφερτοι θεοί (Διόνυσος, Κυβέλη) συγκεντρώνουν τους πιστούς του ξεπεσμένου δωδεκάθεου και αφετέρου λόγω του θρησκευτικού και φιλοσοφικού συγκρητισμού που αναπτύχθηκε κατά την ελληνιστική περίοδο. Ενώ, όμως, ο μυθικός κόσμος άλλαξε περιεχόμενο, η μορφή του παρέμεινε γέννημα της ένωσης της διάνοιας και της φαντασίας. Η ταυτότητα αυτής της νέας μορφής υποκατέστησε μια ευρύτερη περιοχή του χώρου του μύθου με την «εξ αποκαλύψεως» αλήθεια. Η αλήθεια αυτή δεν νοείται κατά τους νόμους της διάνοιας, της επιστημονικής γνώσης, αλλά όπως ο μύθος στην καθαρή του μορφή στηρίζεται στην πίστη και στην πεποίθηση ότι αυτά που σημαίνει είναι αληθινότερα.

Ο φιλοσοφών θεολόγος έχει μια ανάλογη πίστη μπροστά στην «εξ αποκαλύψεως» αλήθεια, εφόσον αυτή καλύπτει θέματα επέκεινα του λόγου. Εφόσον την αποδέχεται, τότε έχει την ίδια πίστη με την γνήσια μυθολογούσα συνείδηση. Η μυθολογούσα συνείδηση, όμως, έχει πίστη στην πραγματική ύπαρξη και στη δύναμη των θεϊκών όντων που η ίδια έπλασε. Όσο πραγματικές είναι μέσα στη συνείδηση ο φόβος του αγνώστου και ο πόθος για το ανέφικτο, τόσο πραγματικές είναι και οι θεότητες που τα ενσαρκώνουν. Επειδή, όμως, κάθε δύναμη παράγεται και από ένα πρόσωπο, τότε προβάλλει πάνω από τους θεούς μια λιγότερο ενανθρωπισμένη και περισσότερο αφηρημένη αλλά υπέρτατη δύναμη, η Ανάγκη ή Ειμαρμένη, που ορίζει το *Λόγο* ως τη ρυθμιστική αρχή που συνέχει το Σύμπαν. Από τους προ-λογικούς αιώνες, λοιπόν, όπου δέσποζε το *εν αρχή ην ο μύθος* και ο μύθος ην προς τους θεούς, η συνένωση της διάνοιας με τους άλογους παράγοντες νόησης και ερμηνείας ενός αντικειμένου (προσώπου ή πράξης), δηλαδή αυτό που συνοπτικά ονομάζουμε φαντασία, οδηγήθηκε στο *εν αρχή ην ο Λόγος* και η ενσάρκωσή του *Λόγου* είναι η «εξ

αποκαλύψεως» αλήθεια στο πρόσωπο του Θεανθρώπου<sup>336</sup>. Όταν οι γνήσιοι μύθοι πέθαναν απέμεινε το κέλυφος τους πλούσιο σε αισθητικά νοήματα και συμβολισμούς. Χάρη σε αυτά τα γνωρίσματα επέζησαν ως πλαστοί μύθοι, ως τρόπος αισθητικής μορφής και συμβολικής έκφρασης και συμβίωσαν μαζί και μέσα στην «εξ αποκαλύψεως» αλήθεια του χριστιανισμού.

Μια από τις ενδείξεις της συμβίωσης του μύθου μέσα στην «εξ αποκαλύψεως» αλήθεια αποτελεί το Λειτουργικό Δράμα *Χριστός Πάσχων*, ένα μοναδικό έργο στη βυζαντινή λογοτεχνία το οποίο εκτέθηκε εν πολλοίς κατά το πρότυπο της τραγωδίας του Ευριπίδη *Βάκχαι*. Χαρακτηριστικά ο συγγραφέας του στον πρόλογο του έργου παρουσιάζει ότι έχει πρότυπο τον Ευριπίδη («*νυν τε κατ' Ευριπίδην, το κοσμοσωτήριον εξερώ πάθος*»)<sup>337</sup>. Εν τούτοις, αφαίρεσε από τους στίχους που δανείστηκε τις «εθνικές αναφορές», τις *κοπριές των μύθων* όπως αναφέρει<sup>338</sup>. Λογοτεχνικά ο *Χριστός Πάσχων* φέρει τα χαρακτηριστικά της μετακλασικής τραγωδίας και ειδικότερα της ελληνιστικής εποχής, κατά την οποία η ποσοτική παραγωγή δεν ήταν ευκαταφρόνητη. Ο συγγραφέας χρησιμοποίησε για τη σύνθεση του έργου χωρία ευριπίδειων τραγωδιών, έχοντας στην πρώτη θέση προτίμησης τη *Μήδεια* και τις *Βάκχες*, δανειζόμενος όμως αρκετούς στίχους από τις τραγωδίες *Εκάβη*, *Ορέστης*, *Ιππόλυτος*, *Τρωάδες* και *Ρήσος*. Από μη ευριπίδεια έργα χρησιμοποιήθηκαν ο *Αγαμέμνων* και ο *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου και η *Κασσάνδρα – Αλεξάνδρα* του Λυκόφρονα<sup>339</sup>. Τόσο οι συγκλίσεις των μορφών του Διονύσου και του Χριστού, όσο και η (πιθανή) συγγραφή του έργου από τον Γρηγόριο Θεολόγο (4<sup>ος</sup> αιώνας)<sup>340</sup> καταδεικνύουν την μετάβαση των θεών από την εποχή του Ευριπίδη «εις άλλο γένος»<sup>341</sup>. Η επιλογή του Ευριπίδη από τους βυζαντινούς στοχαστές έγινε διότι πρώτοι αυτοί αναγνώρισαν (πριν από τους ευρωπαϊούς μελετητές του 19<sup>ου</sup> αιώνα), ότι ποίηση και ορθολογισμός δεν συμβαδίζουν και γι' αυτό δεν απέρριψαν τον τραγικό ποιητή ως ακραίο ορθολογιστή. Αντιθέτως στον σκεπτικισμό του Ευριπίδη και στα βαθύτατα δεδομένα των τραγωδιών του διέβλεψαν τη μυστική θρησκεία της ποίησης, στην οποία τα «θαύματα» που συμβαίνουν δεν αποτελούν δραματικές συμβάσεις ή παρανοήσεις των προσώπων του δράματος (ορθολογική προσέγγιση), αλλά αποκαλυπτικά στοιχεία της

<sup>336</sup> Τσάτσος, 1986: 21.

<sup>337</sup> Γρηγόριος Θεολόγος, *Χριστός Πάσχων*, στ. 3 – 4.

<sup>338</sup> Ο.π., στ. 2605 – 2606.

<sup>339</sup> Lesky, 2003: 20 – 22.

<sup>340</sup> Δετοράκης, 1995: 319.

<sup>341</sup> Dodds, 1960: xi.

φανέρωσης ενός θεού, ο οποίος καλεί τον πιστό να ενωθεί μαζί του μέσω τελετουργικών εκδηλώσεων<sup>342</sup>. Μέσα από την επιλογή στοχευόμενων χωρίων από τις *Βάκχες* ο συγγραφέας του *Χριστού Πάσχοντος* έχει σκοπό να μακαρίσει αυτόν που γνωρίζει τα του Θεού μυστήρια, μετατρέποντας τον θιασώτη του Διονύσου σε πιστό χριστιανό. Αυτός, λοιπόν, που γνωρίζει τα μυστήρια του Θεού, θα πρέπει να σπένδεται με το θεό<sup>343</sup>, το οποίο αποκτά διττή σημασία: ως μέσον επικοινωνίας δηλώνει τη συμφιλίωση ή τη σύναψη ειρήνης και ως παθητικό δηλώνει τη θυσία, όπως ακριβώς παθαίνει ο Διόνυσος προς τους άλλους θεούς. Ενώ, όμως, ο διαμελισμός του Διονύσου γίνεται από εχθρικές δυνάμεις, ο «διαμελισμός» του Χριστού γίνεται αυτοβούλως, καθώς στο Μυστικό Δείπνο προσφέρεται ως άρτος και οίνος. *Ο τρώγων μου τη σάρκα και πίνων μου το αίμα εν εμοί μένει καλώ εν αυτό*<sup>344</sup>, δηλαδή γίνεται κοινωνός και φορέας του θεού.

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, εν κατακλείδι να συμπεράνουμε ότι η ειδωλολατρική θρησκεία (δωδεκάθεο) ξεκίνησε ως *φυσιοκρατική* σύμφωνα με το ομηρικό πρότυπο αντίληψης, μεταποιήθηκε σε *θεανθρωποκεντρική* χάριν της σωκρατικής διδασκαλίας και του ευριπίδειου μύθου που έθρεψαν τις πλατωνικές φιλοσοφικές αντιλήψεις και εξελίχθηκε σε *πνευματοκρατική*, όπως είναι η τριαδική, χωρίς να χάσει τον θεανθρωποκεντρικό της χαρακτήρα. Το κοινό και συνεκτικό στοιχείο των δύο θρησκειών είναι η αναζήτηση του πνευματικού ή μυστικιστικού Έρωτος, το οποίο αποτελεί διαχρονικό δομικό στοιχείο του ελληνικού πολιτισμού καταδεικνύοντας ότι ο Ορθόδοξος χριστιανισμός είναι κυρίως και προπάντων ελληνική θρησκευτική εκδοχή του κόσμου, όπως θα καταδειχθεί στο δεύτερο μέρος. Οφείλουμε ωστόσο να επισημάνουμε ότι στη νέα εποχή που εγκαινιάζει ο Ορθόδοξος χριστιανισμός, το αρχαιοελληνικό δράμα είναι ήδη παρακμασμένο, ως προς τα μορφολογικά του στοιχεία (χώροι τέλεσης, περιεχόμενο τραγωδιών), αλλά μεταπλάθει για ακόμη μια φορά τις πνευματικές του αξίες χάριν της εξέλιξης – μεταποίησης του τρόπου λειτουργίας της ελληνικής συλλογικής συνείδησης – μνήμης. Για να καταδείξουμε το διαχρονικό τρόπο λειτουργίας της θα χρησιμοποιήσουμε μια πλατωνική ειρωνεία από τον πλατωνικό *Τίμαιο* (ή *περί φύσεως*). Ο Κριτίας μεταξύ άλλων διατυπώνει ότι η γραπτή μαρτυρία των Αιγυπτίων ιερέων εισάγεται στην προφορική παράδοση των Αθηναίων, γίνεται *μύθος*, μεταδίδεται δια της ακοής και εγγράφεται στη μνήμη, έτσι

<sup>342</sup> Ο.π., xi – xx.

<sup>343</sup> Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 284 – 285.

<sup>344</sup> Κατά Ιωάννην *Ευαγγέλιο*, χωρίο 6, 56.

όπως μόνο μια προφορική παράδοση μπορεί να εγγράφεται, δηλαδή ως ανεξίτηλα χαραγμένη με πυρωμένο σίδηρο<sup>345</sup>, την οποία ο Κριτίας ξαναρωτούσε πολλές φορές για να αποτυπωθούν όλα στο μυαλό του. Καταλήγει δε στην αναφορά ότι παρότι οι Αθηναίοι εκείνης της περασμένης εποχής χάθηκαν, εν τούτοις θεωρούνται παρόντες και είναι κάτοικοι της Αθήνας, γιατί *αποκάλυψαν ή διατήρησαν τα γραπτά των ιερών κειμένων*<sup>346</sup>. Αυτό διαδηλώνει τρία πράγματα: α) Σε καμία περίοδο του ελληνικού πολιτισμού η συλλογική συνείδηση – μνήμη δε δημιουργήθηκε από «παρθενογένεση», β) Κάθε περίοδος του ελληνικού πολιτισμού έχει τη δική της συλλογική συνείδηση – μνήμη διατηρώντας τα βασικά της συστατικά. Αυτά μαζί με τα προγενέστερα ή ξένα πρότυπα που δεν αντιγράφηκαν αλλά μεταπλάσθηκαν, πειραματίστηκαν σε νέες πνευματικές και αισθητικές αξίες στα δημιουργήματά τους και γ) Οι έννοιες της «αποκάλυψης» και της «διατήρησης» (συντήρησης, σωτηρίας) αποτελούν διαπιδύσεις της συλλογικής συνείδησης – μνήμης μεταξύ πολιτισμικών περιόδων που έχουν μεταξύ τους μεγάλη χρονική απόσταση, όπως ο κλασσικός και ο βυζαντινός πολιτισμός.

---

<sup>345</sup> Πλάτων, *Τίμαιος*, 26c.

<sup>346</sup> *Ο.π.*, 27b.



---

## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ:

### Ο ΜΥΣΤΙΚΙΣΤΙΚΟΣ ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ Ο ΕΞΕΙΚΟΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ΣΤΗΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

---

#### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Με τον όρο αρχαία εικαστική ελληνική τέχνη εννοούμε συμβατικά την τέχνη που αναπτύχθηκε στον ελληνικό κόσμο – χώρο από τον 32<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα μέχρι και τον 1ο μ.Χ. αιώνα, μέρος της οποίας αποτέλεσαν η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική. Σύμφωνα με την πολιτισμική εξέλιξη η αρχαιολογία τη διακρίνει σε δύο μεγάλες εποχές: την προϊστορική (3200 – 1000 π.Χ.) και την ιστορική (1000 – 31 π.Χ.). Στην προϊστορική εποχή αναπτύχθηκαν ο μινωικός, ο κυκλαδικός, ο μυκηναϊκός και ο πολιτισμός των νησιών του Βορείου Αιγαίου, ενώ στην ιστορική εποχή αναπτύχθηκε ο κλασσικός πολιτισμός, ο οποίος εκφράζεται σύμφωνα με την εξέλιξή του με την γεωμετρική, αρχαϊκή, κλασσική και ελληνιστική τέχνη. Επικεντρωμένοι στην τέχνη που αναπτύσσεται μετά την ανακάλυψη της γραφής θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι τα κυριότερα επιτεύγματα της κλασσικής ελληνικής τέχνης ήταν: α) η μίμηση της φύσης σε συνδυασμό με την εξιδανίκευση, που από κοινού αποτέλεσαν ένα είδος άγραφου νόμου, αρκετά ελαστικού, που εφαρμοζόταν με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με την εποχή και τις εκάστοτε ιδεολογικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, β) η πολυχρωμία, που προσέδιδε ζωντάνια, πειστική εικόνα και εμπύχωση των δημιουργημάτων με την επενέργεια της χρωματικής αξίας και γ) η ώθηση για επικοινωνία, με γλώσσα πλαστική, μυσταγωγική, ονειρική, γνωστική. Τα στοιχεία αυτά προσδίδουν στην ελληνική τέχνη το βαθύτερο μυστικό της το οποίο συνάμα είναι και το ελκτικό της θέληματρο.

Θα μπορούσαμε συνεπώς να ισχυριστούμε ότι η αρχαία ελληνική τέχνη ήταν κάτι το ζωντανό, γι' αυτό από τη φύση της έσπρωχνε τη ζωή να πάει μπροστά, προς την πρόοδο, προς την καλυτέρευση, προς τον ανθρωπισμό. Αντλώντας στοιχεία από τις άλλες μορφές κοινωνικής συνείδησης όπως η θρησκεία και η φιλοσοφία που εξελίσσονταν μαζί της, η αρχαία ελληνική τέχνη απετέλεσε μέρος ενός ιδιόμορφου κοινωνικού φαινομένου, που έδενε με στημονικό τρόπο το άφατο, το υπερβατικό, το μεταφυσικό, την ομορφιά, με την πραγματικότητα. Τα έδενε, μάλιστα, με εκείνο το θαυμάσιο δεσμό που τον αποκαλούμε *πλασματική απεικόνιση*, πλασματική

μετάπλαση της πραγματικότητας, που θα μπορούσε κανείς να την αποκαλέσει επίσης, φανταστική μετάπλαση ή αισθητική μετουσίωση της πραγματικότητας<sup>347</sup>. Αυτή η ταλάντευση μεταξύ πραγματοκρατικής (μεταφυσικής) και ρεαλιστικής (φυσικής) αντίληψης, προσέδωσε διαλεκτική και θεανθρωποκεντρική υπόσταση σε όλες τις μορφές παραστατικής τέχνης της ελληνικής αρχαιότητας (θέατρο, γλυπτική και ζωγραφική).

Η φιλοσοφική ροπή του ελληνιστικού ήθους προς τη θεοποίηση του ατόμου (θεοποίηση του ηγεμόνα) και την ουσιαστική παραγκώνιση του θείου, προσέδωσαν στην εικαστική τέχνη μέχρι και την καθιέρωση του χριστιανισμού κοσμικό, διεθνιστικό και εξωστρεφή χαρακτήρα<sup>348</sup>. Η ακολουθούμενη πρώιμη βυζαντινή εικαστική τέχνη ήταν ουσιαστικά τέχνη της ύστερης ρωμαϊκής αυτοκρατορίας προσαρμοσμένη στο πνεύμα του χριστιανισμού και στην αφήγηση του θείου δράματος. Αυτό γίνεται αντιληπτό αμέσως μετά την έξοδο του χριστιανισμού από το περιθώριο, όπου επικράτησε μια τάση να περιβληθούν όλα τα αντικείμενα που είχαν κάποια σχέση με το Θεό και τη θεία λειτουργία με ένα ιδιαίτερο πολύτιμο ένδυμα ώστε να τους δοθεί ένα πολυτελές περίβλημα. Σε αυτό συνεισέφερε τα μέγιστα η αρχαία ελληνική παιδεία, η οποία ήταν εγγενής στο πνεύμα των βυζαντινών, καθότι αυτοί δεν ξέχασαν ποτέ την ελληνική τους καταγωγή και παράδοση. Ο αρχικός, λοιπόν, σκοπός των καλών και πνευματικά δραστήριων χριστιανών που διέθεταν κλασσική μόρφωση, ήταν να περιβάλλουν τα ιερά κείμενα του χριστιανισμού με ένα όσο το δυνατόν περισσότερο πολύτιμο πλαίσιο<sup>349</sup>. Για τον σκοπό αυτό δημιούργησαν ιερά χειρόγραφα, τα οποία τα κατέστησαν πιστά αντίγραφα κλασσικών έργων, καθώς θεωρούσαν γενικότερα τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό ισχυρό μέσον παιδείας και πνευματικής άσκησης και ειδικότερα τη γλώσσα και τη μετρική μορφή των έργων ως το αποκορύφωμα της ελληνικής λογοτεχνίας (π.χ. το κείμενο της Βίβλου αποδόθηκε με ομηρικό εξάμετρο). Πέραν τούτου τα ιερά χειρόγραφα τα κόσμησαν με εικόνες, διότι θεωρούσαν ότι ήταν απαραίτητη η οπτική βοήθεια για την κατανόηση των κειμένων<sup>350</sup>. Το βυζαντινό εικονογραφημένο βιβλίο κατέστη με αυτό τον τρόπο σημαντική πηγή διάδοσης και μετάδοσης των κειμένων και των μορφών της ελληνικής αρχαιότητας.

---

<sup>347</sup> Παπαδημητρίου, 2005: 35.

<sup>348</sup> Πλάντζος, 1999: 259.

<sup>349</sup> Hunger, 1995: 51, 52.

<sup>350</sup> Γαλάβαρης, 1995: 13.

Σε αντίθεση με τα προαναφερόμενα πολλοί ερευνητές βυζαντινολόγοι διατύπωσαν ότι δεν υπάρχει συνέχεια μεταξύ των δύο πολιτισμών, διότι υπάρχει χάσμα κοινής συλλογικής συνείδησης, λόγω της μη γραμμικής εξέλιξης της επίδρασης του αρχαιοελληνικού στον βυζαντινό πολιτισμό. Ένας από τους ισχυρισμούς που διατύπωσαν και πιθανόν δικαίως (;) ήταν ότι το αρχαίο ελληνικό θέατρο, έκφραση από τις πιο καίριες και μαγνητικές του ελληνικού πνεύματος, ήταν αφύσικο να υπάρξει στον βυζαντινό πολιτισμό λόγω της ιδεολογικής διασύνδεσής του με τους «μιαρούς» Έλληνες – ειδωλολάτρες. Ισχυρίζονται, λοιπόν, ότι επειδή τα θέματά του τα αντλούσε από την «επάρατη» μυθολογία – θρησκεία, ήταν αναμενόμενο να εξοβελισθεί από το χριστιανικό δόγμα. Πέραν τούτου ένας ακόμη λόγος της αποπομπής του ήταν η φιλοσοφία του για την ελεύθερη κρίση και τη χάραξη της ανθρώπινης μοίρας, ο αντιδογματισμός του και ο ανθρωποκεντρισμός του, τα οποία ως στοιχεία βρίσκονταν στον αντίποδα της χριστιανικής θεολογίας. Δίπλα σε αυτά, οι ερευνητές αυτοί, θυμούνται την ασίγαστη μνησικακία που επέδειξε η Εκκλησία, όταν ξέχασε ολότελα τη «χριστιανική συγγνώμη» και θυμόταν το μαρτυρικό θάνατο των πρώτων χριστιανών μέσα στο «θέατρο», η καλύτερα τον ρωμαϊκό Ιππόδρομο. Στην προσπάθειά τους αυτή, βέβαια, αγνοούν (;) ότι ο ρωμαϊκός λαός, δεν αξίωνε μόνο άρτον και θεάματα, αλλά και χριστιανούς στα λιοντάρια (*panem et circences et Christianos ad leones*)<sup>351</sup>. Επίσης αγνοούν (;) την βαρβαρότητα του ρωμαϊκού πολιτισμού ο οποίος στο πρόσωπο ενός από τους ηγεμόνες του, του Νέρωνα, οργάνωσε ένα τεράστιο υπερθέαμα αίματος και φρίκης, με εκατόμβες «ενόχων χριστιανών» να κατασπαράσσονται από τα θηρία ή να καίγονται ζωντανοί για να φωταγωγήσουν την παράσταση. Φυσικά θα μπορούσαμε να αναπτύξουμε αναρίθμητα περιστατικά μισαλλοδοξίας ένθεν και εκείθεν, μεταξύ ειδωλολατρών και χριστιανών, αλλά δεν είναι της παρούσης. Εκείνο που απαιτείται στην παρούσα μελέτη είναι να καταπιαστούμε με την ιστορία για να υπηρετήσουμε τη ζωή<sup>352</sup>.

Ας αναζητήσουμε, λοιπόν, σύμφωνα με τη νιτσεική επιταγή τα πολιτισμικά στοιχεία που μεσολάβησαν από την παρουσία του ευριπίδειου θεάτρου μέχρι την αναγνώριση του χριστιανισμού ως επίσημης θρησκείας. Μεταξύ αυτών των στοιχείων θα αναλύσουμε πια ήταν η εξέλιξη του αρχαίου δράματος και πως τα μορφολογικά και πνευματικά στοιχεία του αρχαίου θεάτρου επέδρασαν στην χριστιανική λατρεία –

<sup>351</sup> Martialis, *Epigrammata*, V, VI, VII, XXI

<sup>352</sup> Νίτσε, 1993: 25.

λειτουργία. Παραλλήλως θα διερευνηθεί η όσμωση της «θεολογίας» των κλασικών στοχαστών στη διαμόρφωση της Πατερικής Θεολογίας, η οποία δομεί την βυζαντινή κοσμοθεωρία. Σημαντικοί παράγοντες στη διαμόρφωση της βυζαντινής κοσμοθεωρίας, υπήρξαν η επανακατάφαση του κόσμου από τον ελληνισμό και η σωτηρία – διατήρηση των πνευματικών και φιλοσοφικών του αξιών από τον χριστιανισμό. Η διάδραση ελληνισμού – χριστιανισμού οδήγησε τόσο στον εκχριστιανισμό του ελληνισμού, όσο και στον εξελληνισμό του χριστιανισμού. Η διάδραση αυτή εκφράστηκε με ένα νέο διαλεκτικό εικαστικό τρόπο, ο οποίος συνύφανε την πλατωνική αντίληψη του «κοινωνείν» με την αριστοτελική αντίληψη ότι το ορώμενο είναι περισσότερο πιστικό από το ακουόμενο. Εν προκειμένω μιλάμε για την Ορθόδοξη (βυζαντινή) εικονολογία, η οποία αναζήτησε και εξέφρασε την «Αλήθεια» στηριζόμενη στην ουτοπική, φαντασιακή, μυστικιστική και θεανθρωποκεντρική αντίληψη, σε αντίθεση με την Καθολική εικονογραφία η οποία στηρίχθηκε σε μια ορθολογιστική και ανθρωποκεντρική αντίληψη.

## 1. Φιλοσοφικές και θεατρικές επιδράσεις στην χριστιανική λατρεία

Μια από τις συνέπειες του Πελοποννησιακού Πολέμου υπήρξε η φθίνουσα πορεία του αρχαίου θεάτρου, το οποίο ακολούθησε ανάλογη πορεία με τον πολιτειακό θεσμό της πόλης – κράτους, της οποίας υπήρξε δημιούργημα. Η τραγωδία γνωρίζει βαθιές αλλαγές και παύει με το χρόνο να διαδραματίζει κοινωνικό, πολιτικό και θρησκευτικό ρόλο. Σταδιακά χάνει το «διδασκτικό» της χαρακτήρα και μετατρέπεται σε διασκέδαση ή απλά σε καλλιτεχνικό γεγονός. Αξιοσημείωτο είναι ότι από τα μέσα του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα ο Αριστοτέλης χαρακτηρίζει τους τραγικούς ποιητές εκείνης της εποχής *αναγνωστικούς*<sup>353</sup>, δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι τα δράματα προσφέρονταν περισσότερο για ανάγνωση και λιγότερο για παρουσίαση. Κατά την επόμενη ελληνιστική και τη μεθεπόμενη αυτοκρατορική περίοδο ο άνθρωπος παύει να είναι ο «ελεύθερος πολίτης» της δημοκρατίας και μετατρέπεται σε υπήκοο της απολυταρχίας, ενώ η πολιτισμική του συνείδηση αλλοτριώνεται ή μεταμορφώνεται συνάμα του θρησκευτικού και φιλοσοφικού συγκρητισμού. Αυτή η αλλοτρίωση επέφερε σε λογοτεχνικό επίπεδο την εμφάνιση ενός υποείδους, του *μίμου*, το οποίο υποκαθιστά την τραγωδία. Ο *μίμος* παρουσιάζει σύντομα στιγμιότυπα ηρώων από τις πιο χαμηλές κοινωνικές ομάδες του αστικού πληθυσμού με διαλογική μορφή (δραματική). Δημιουργείται τρόπον τινά ένα λαϊκότροπο λογοτεχνικό ύφος, όπου χρησιμοποιούνται παροιμίες, κοινοτοπίες και πολύ καθημερινές εκφράσεις, δείγμα του ατομοκεντρισμού που επικρατεί εκείνη την περίοδο<sup>354</sup>. Ο *μίμος* μεταμορφώθηκε στα ύστερα ρωμαϊκά χρόνια σε *παντομίμο*<sup>355</sup>, όπου ένας μοναδικός αμίλητος ορχηστής μιμούταν με ρυθμικές κινήσεις όλα τα πρόσωπα του μύθου. Η τέχνη αυτή διατηρήθηκε και ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στο αγράμματο λαϊκό κοινό των πρώτων βυζαντινών χρόνων.

Οι βαθιές πολιτικές, κοινωνικές, ηθικές και θρησκευτικές αλλαγές μέχρι την *tardo anticio* οδήγησαν σε έναν έντονο υποκειμενικό πειραματισμό με τη φύση και στην απομάκρυνση από την μετρημένη και αντικειμενική προσέγγιση της κλασικής περιόδου. Πλέον οι δημιουργίες αντικατοπτρίζουν τις εμπειρίες και τις αξίες του ανθρώπου ως ατόμου. Οι υπήκοοι απομονωμένοι, μη μπορώντας να συμμετάσχουν στα κοινά και να αντιμετωπίσουν τα προβλήματα ηθικής, εναπόθεσαν τις ελπίδες τους στις εσχατολογικές και μεσσιανικές αντιλήψεις. Αυτές, ενισχύθηκαν από τη

<sup>353</sup> Αριστοτέλης, *Ρητορική*, III 12, 1413b, 13

<sup>354</sup> Μανακίδου, 2001: 119.

<sup>355</sup> Πλωρίτης, 1999: 23.

ριζική τροπή της φιλοσοφίας προς τον ατομικισμό, με τα νέα φιλοσοφικά ρεύματα (Στωικοί, Επικούρειοι, Σκεπτικοί) που θεωρητικοποίησαν κάθε τι που είχε εδραιωθεί από την ιστορική αναγκαιότητα και από τα θρησκευτικά δόγματα των ανατολικών θρησκειών που παρακινούσαν τους εξαθλιωμένους πληθυσμούς προς την εσωστρέφεια. Αποτέλεσμα ήταν να καλλιεργηθεί το αίσθημα του φόβου μπροστά στην ιδέα του θανάτου, με συνέπεια να υιοθετηθεί η αντίληψη ότι σ' ένα επίγειο κόσμο αδιόρθωτο και άδικο, η δικαίωση θα έρθει σε μια άλλη ζωή που θα είναι αιώνια. Αυτή η μεταστροφή απεικονίστηκε στη εικαστική τέχνη, καθώς η λειτουργία της ήταν να εξαγνίζει τις συγκινήσεις, να νικά τον τρόμο και τον οίκτο, έτσι ώστε ο θεατής, ταυτισμένος με το δρώμενο να λυτρώνεται χάρη στην ταύτιση αυτή και να αίρεται πάνω από την τυφλή δράση της Ειμαρμένης<sup>356</sup>.

Καθώς ο φόβος του θανάτου οδηγούσε την ανθρώπινη συνείδηση στην εσωστρέφεια, η εσωστρέφεια βρήκε διέξοδο στην *ελπίδα της μεταμόρφωσης*, η οποία μιας και δεν ερχόταν στην πραγματική ζωή, θα ερχόταν από τον χώρο τον επέκεινα του λόγου. Η ατομική και κατ' επέκταση η συλλογική συνείδηση μέσω της διάνοιας και της φαντασίας αναζητούσε ένα νέο μύθο, ο οποίος ως «από μηχανής θεός» θα την λύτρωνε. Η λύτρωση ως προϊόν του θρησκευτικού και φιλοσοφικού συγκρητισμού θα έρθει μέσω της «εξ αποκαλύψεως» αλήθειας στο πρόσωπο του Θεανθρώπου Χριστού. Βαθύτερα στην ανθρώπινη συνείδηση υπάρχει η έννοια της «αθανασίας», η οποία ως ενοχικό σύνδρομο προσπαθεί να καταστήσει τον άνθρωπο αιώνιο. Αυτή τη μορφή «αθανασίας», προαιώνιο κατασκεύασμα του ανθρώπινου φαντασιακού έρχεται να υποκαταστήσει η «Ανάσταση» του Χριστού, η οποία διεγείρει στο ανθρώπινο συνειδητό την ανάμνηση της ομηρικής Νέκυιας, της Θεοφάνιας – μεταμόρφωσης του διαμελισμένου Διόνυσου στις *Βάκχες* ή την άνοδο από τον Άδη της *Άλκηστις*. Η «εξ αποκαλύψεως» αλήθεια, όμως, θα πρέπει να στηριχθεί στην *των ιερών κειμένων φήμη*, όπως αναφέρθηκε στον πλατωνικό *Τίμαιο*. Η αποδεικτική αξία αυτής της «αλήθειας» θα στηριχθεί στον λόγο των κειμένων της αρχαιοελληνικής γραμματείας, τα οποία για τους βυζαντινούς (όπως για τους Αθηναίους στον *Τίμαιο*) θα αποτελέσουν όχι τα «παραδιδόμενα», αλλά τα «παραδεδομένα»<sup>357</sup>. Η έννοια «παραδεδομένα» για τους επικριτές του βυζαντινού πολιτισμού έχει διττή σημασία. Από την θετική πλευρά δηλώνει τη διατήρηση, τη διαφύλαξη της παράδοσης, της αρχαίας κληρονομιάς, ενώ από την αρνητική πλευρά δηλώνει τη συντηρητικότητα,

<sup>356</sup> Παπαδημητρίου, 2005: 33.

<sup>357</sup> Πλωρίτης, 1999: 40.

την προσκόλληση και την εμμονή στην παράδοση. Ως προς την θετική πλευρά, οι βυζαντινοί νιώθοντας κληρονόμοι του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού, έταξαν σκοπό τους να γίνουν θεματοφύλακες της αρχαιοελληνικής γραμματείας. Χωρίς τη φροντίδα και το μόχθο τους μεγάλο μέρος από τον ανεπανάληπτο αρχαίο θησαυρό θα είχε χαθεί ανεπιστρεπτί. Ως προς την αρνητική πλευρά πολλοί βυζαντινολόγοι ερευνητές (Krumbacher, Hunger, Doelger) ομιλούν ότι τόσο το μεγάλο βάρος του αρχαίου πολιτισμικού πλούτου, όσο κυρίως ο «καταθλιπτικός πολιτικός και πνευματικός δογματισμός»<sup>358</sup> της αυτοκρατορίας δεν άφησαν να αξιοποιήσουν δημιουργικά το πολύφερνο κληροδότημα, όπως έκανε η Δύση από την Αναγέννηση και μετά. Στα πλαίσια της αρνητικής τους κριτικής για τον βυζαντινό πολιτισμό συνδέουν τον «καταθλιπτικό πολιτικό και πνευματικό δογματισμό» με την «ακινήσια», που διέπνεε τόσο την κοινωνικοπολιτική ιδεολογία, όσο και το πνευματικό ιδανικό της αυτοκρατορίας. Επίσης, τους κατηγορούν ότι ζούσαν μόνιμα μέσα στην παράδοση, μέσα και από το παρελθόν, με μοναδικό τους στόχο τη μίμηση των Ελλήνων, μια μίμηση που νέκρωνε τις δημιουργικές τους ικμάδες και παραμέριζε το περιεχόμενο και το πνεύμα τους. Από την άλλη πλευρά βέβαια παραδέχονται ότι η μίμηση δεν ήταν πάντα δουλική, αλλά ο συντηρητισμός τους δεν κατόρθωνε να ακινητοποιεί ολότελα την έφεση για αλλαγή. Ήταν δε τόσο μεγάλη η ανασχετική δύναμη του συντηρητισμού, ώστε οι αλλαγές γίνονταν πολύ αργά και δεν έφταναν σε ριζικές μεταβολές και σε αποτίναξη των «παραδεδομένων»<sup>359</sup>. Προκειμένου να δικαιολογήσουν την κριτική αποδόμησης, χρησιμοποιούν ως μέτρο, μεταξύ όλων των άλλων, την αισθητική θεωρία των βυζαντινών.

Πριν προχωρήσουμε όμως στην ιδεολογική προσέγγιση της *συντήρησης* και του *συντηρητισμού* σχετικά με την αισθητική θεωρία της βυζαντινής αυτοκρατορίας, θα ήταν χρήσιμο να εκθέσουμε έναν αντίλογο στα προαναφερόμενα. Ακολουθώντας οι βυζαντινοί την «πλατεία μεν, αλλά απατηλή οδό της παραδόσεως»<sup>360</sup>, έπρεπε η χριστιανική θεολογία και ηθική, σύμφωνα με τις συμβουλές των Πατέρων της Εκκλησίας, να διαλέγει όπως οι μέλισσες μόνο όσα συντελούν στον ηθικό βίο και να απορρίπτει ό, τι είναι ανήθικο, βλάσφημο και άθεο. Αυτό πρακτικά σήμαινε ότι η αντιμετώπιση της αρχαιότητας δεν αποσκοπούσε μόνο στην αποδοχή χρήσιμων στοιχείων, αλλά και στην ανατροπή των πεπλανημένων αντιλήψεων. Μέσα σε αυτά

---

<sup>358</sup> Ο.π.

<sup>359</sup> Krumbacher, 1897: 28.

<sup>360</sup> Hesseling, 1914: 74.

τα όρια υπήρχαν ηθικές απόψεις Ελλήνων συγγραφέων, οι οποίες ήταν καλοδεχούμενες και αξιοσύστατες. Τις κατευθυντήριες γραμμές για την ενασχόληση των βυζαντινών με την κλασική παιδεία παρείχαν τόσο ένα ειδικό κείμενο του Μεγάλου Βασιλείου στον γνωστότατο λόγο του *Προς τους νέους, όπως αν εξ ελληνικών ωφελοίντο λόγων*<sup>361</sup>, όσο και η πραγματεία *Ελληνικών παθημάτων θεραπευτική*<sup>362</sup> του Κύρρου Θεοδώρητου, ενός επιφανούς θεολόγου, ο οποίος ανήκε στην επόμενη των τριών ιεραρχών γενιά Ελλήνων Πατέρων. Το κείμενο του Μεγάλου Βασιλείου αποκτά εξέχουσα σημασία διότι υπήρξε δημοφιλέστατο και διαχρονικό, όπως μαρτυρούν τα ογδόντα χειρόγραφα του, συγκαταλεγόμενο στα ευπώλητα βιβλία (best seller με σύγχρονους όρους), όχι μόνο της εποχής του, αλλά και όλων των βυζαντινών αιώνων. Το κείμενο αυτό επηρέασε όχι μόνο τον ελληνικό χώρο, αλλά και τον ευρωπαϊκό, καθώς ήταν μεταξύ των χειρογράφων που μεταφέρθηκαν στη Φλωρεντία περί το τέλος του 14<sup>ου</sup> αιώνα από τον Εμμανουήλ Χρυσολωρά και μεταφράστηκε από τον μαθητή του Leonardo Bruni γνωστό ως Aretino<sup>363</sup>.

Επίσης αξιοσημείωτο είναι ότι στα πλαίσια της αναδιοργάνωσης και της εκπαίδευσης που πραγματοποίησε τον 11<sup>ο</sup> αιώνα ο αυτοκράτωρ Κωνσταντίνος Θ' ο Μονομάχος, ο αξιωματούχος της αυλής και μητροπολίτης Ευχαϊτών Ιωάννης Μαυρόπουλος συμπεριέλαβε στο συγγραφικό του έργο επίκληση στο Χριστό να διασώσει από την τιμωρία τουλάχιστον τον Πλάτωνα και τον Πλούταρχο, επειδή αυτοί οι δύο λόγιοι βρέθηκαν κοντά στην χριστιανική διδασκαλία<sup>364</sup>. Ακολούθως ο μαθητής του Μιχαήλ Ψελλός συνέγραψε μια σύντομη γραμματεία σχετικά με το ποιος έγραφε καλύτερους στίχους, ο Ευριπίδης ή ο Γεώργιος Πισίδης (7<sup>ος</sup> αιώνας)<sup>365</sup>. Ο δεύτερος θεωρείται εκ των κορυφαίων βυζαντινών ποιητών και υμνογράφων, ο οποίος έγραψε το θεολογικό-φιλοσοφικό ποίημα *Εξαήμερον* και τον *Ακάθιστο Ύμνο*. Η σύγκριση του δεύτερου με τον Ευριπίδη αποτελεί άλλο ένα στοιχείο που αποδεικνύει το πόσο διαχρονικά δημοφιλής υπήρξε ο τραγικός ποιητής στους λόγιους βυζαντινούς. Αλλά και τα παραδεδομένα φιλοσοφικά συστήματα των κλασικών φιλοσόφων, τοποθετημένα σε ένα χώρο ανταγωνισμού των ιδεών που τον επέβαλαν οι θεολογικές αντιλήψεις, μας οδηγούν στη διαπίστωση ότι η αρχαία ελληνική

<sup>361</sup> Το κείμενο δημοσιεύεται ως παράρτημα στο βιβλίο του Στασινόπουλου Μ. (1975): *Μορφές από τον 4<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ.: ιστορική εισαγωγή στο λόγο προς τους νέους του Μ. Βασιλείου*, Αθήνα.

<sup>362</sup> Theodoret de Cyr, *Thérapeutique des maladies helléniques*.

<sup>363</sup> Festa, 1997: 24, 25 και Browning, 1997: 114

<sup>364</sup> Wilson, 1992: 195 – 198.

<sup>365</sup> Κριαράς, 1972: 55 – 128.



γραμματεία αποτέλεσε το μέσον για την προσέγγιση της αληθινής θεολογίας. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να ισχυριστούμε ότι επικράτησε μια «εκλεκτική μίμηση», η οποία ταίριαζε ή υπηρετούσε τη βυζαντινή κοσμοθεωρία, εντός της οποίας, ωστόσο, διατηρήθηκε ο «διαλεκτικός – λειτουργικός» χαρακτήρας της τέχνης ως *ίδιον* του ελληνικού πολιτισμού. Ανάλογα παραδείγματα «εκλεκτικής μίμησης» στην τέχνη διαπιστώνουμε μεταξύ μινωικής και μυκηναϊκής τέχνης ή μεταξύ αρχαϊκής – κλασσικής – ελληνιστικής τέχνης. Στο πλαίσιο αυτού του εκλεκτικισμού η βυζαντινή κοσμοαντίληψη απέρριψε το ήδη εξαφανισμένο κλασσικό αθηναϊκό δράμα (τα τελευταία σπαράγματα του οποίου είναι οι *παρακαταλογαί*, που παρουσιάζονται στον Ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης ανάμικτα αρματοδρομιών, ιπποδρομιών, κυνηγεσιών και θηριομαχιών τον 6<sup>ο</sup> αιώνα)<sup>366</sup>, μιας και κατά βάση – όπως διατείνονταν οι χριστιανοί απολογητές – παρουσίαζε θεούς και ανθρώπους να παλεύουν με τα πάθη τους και να δαμάζονται από αυτά ή διότι αποτελούσε «πράξη μιμήσεως». Σε ανάλογο πνεύμα η Πατερική Θεολογία απέρριψε την φυσιοκρατική αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής και του φυσικού περιβάλλοντος, αποδεχόμενη τις βασικές αρχές της *αισθητικής θεωρίας* του Πλάτωνος (*θεωρία των ιδεών*). Σύμφωνα με αυτήν οι φύλακες της πλατωνικής πολιτείας για να είναι άριστοι<sup>367</sup> πρέπει να εκπαιδεύονται (να λαμβάνουν παιδεία) με τα πρότυπα των αρετών που παράγει μια «υψηλόφρονη τέχνη»<sup>368</sup>, ώστε από αυτούς να βγαίνει το απαύγασμα των κυβερνητών, των φιλοσόφων – βασιλέων<sup>369</sup>.

Η τέχνη, λοιπόν, σύμφωνα με την πλατωνική αντίληψη μπορεί να γίνει αποδεκτή εφόσον οι καλλιτέχνες την ασκούν σύμφωνα με εκείνο που τους υπαγορεύει η θεόσταλη έμπνευσή τους<sup>370</sup>. Ανατρέχοντας στο πλατωνικό *Συμπόσιον* η θεόσταλη έμπνευση δημιουργείται μέσω της δαιμονικής δύναμης του Έρωτος, ο οποίος οδήγησε στον υμέναιο Υποκειμένου (άνθρωπος) και Αντικειμένου (θείο). Αποδεχόμενη η Πατερική Θεολογία την πλατωνική αντίληψη περί θείου, καθιστά πνευματικό της ιδανικό την ανώτερη βαθμίδα του Έρωτος, η οποία είναι ο πνευματικός ή μυστικιστικός Έρωτας. Συνεπώς η φύσις ως η κατώτερη βαθμίδα έρωτος δεν είναι άξια περιγραφής. Η χρήση του τοπίου (περιβάλλοντος) μαζί με την ανθρώπινη αναπαράσταση, απαξιώνει τον άνθρωπο διότι συμβολίζει τους *φαύλους*

<sup>366</sup> Πλωρίτης, 1999: 24.

<sup>367</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, 416c & d.

<sup>368</sup> Ό.π., 398b & 401b και Taylor, 2009: 328.

<sup>369</sup> Δήμας, 2000: 154.

<sup>370</sup> Ό.π., 63.

ανθρώπους<sup>371</sup>, ακόμη και τους δύσμορφους και τους κωμικούς χαρακτήρες, δηλαδή τους *μη άριστους* ανθρώπους. Αυτή η αισθητική αντίληψη αποτελεί κατάλοιπο της ελληνιστικής περιόδου και συνάδει με την αριστοτελική αρεταϊκή ηθική σύμφωνα με την οποία οι *φάυλοι* ανήκουν στον κατώτερο από τους τρεις ανθρώπινους βίους, τον *ήδιστον* (πολιτικός και φιλοσοφικός οι αμέσως ανώτεροι βίοι). Αναπόδραστα, λοιπόν, η Πατερική Θεολογία ενδύει το γυμνό κορμί της αρχαιότητας και ενισχύει την κυριαρχία του πνεύματος πάνω στη φθαρτή ύλη (ανθρώπινο σώμα, φύση). Αυτό το πνεύμα οφείλει να είναι πάντα στραμμένο προς το Θεό με την ελκτική δύναμη του Έρωτος, η οποία ενώνει. Ως *Ανάγκη* λοιπόν για ένωση, ο χριστιανισμός θα αποκαλέσει τον Έρωτα *Αγάπη* και θα την τοποθετήσει στο κέντρο της «πραγματικότητας». Πρότυπο της *Αγάπης* είναι η *αγάπη* του Θεού προς τον άνθρωπο, άρα και του ανθρώπου προς το Θεό, στο βαθμό που ο άνθρωπος είναι πλασμένος κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσή του. Επομένως ο άνθρωπος αγαπώντας αναπαράγει την πνευματική ερωτική σχέση με το Θεό. Αυτό απηχεί της πλατωνικής σκέψης, η οποία διατυπώνει ότι του *ολοκλήρου (ολάκερης της «πραγματικότητας», του Σύμπαντος) ο πόθος και η ορμή έχει τ' όνομα Έρωτος*<sup>372</sup>, του οποίου τα φτερά είναι το όχημα προς τον θεϊκό κόσμο. Παρομοίως ο Απόστολος Παύλος θα δώσει ένα εξαιρετικό κείμενο περί αγάπης, διατυπώνοντας ότι στην παρούσα ζωή μένουν η πίστη, η ελπίδα και η αγάπη, *μείζων δε τούτων η αγάπη*<sup>373</sup>, καθιστώντας έτσι το συναίσθημα αυτό το κέντρο της ζωής. Ακόμα και στην Παλαιά Διαθήκη και στο αναπάντεχα ερωτικό *Άσμα Ασμάτων*, ακούμε την υπέροχη και συνάμα φοβερή ρήση *κραταιά ως θάνατος η αγάπη*<sup>374</sup>. Αν, όμως, ο θάνατος είναι δυνατός αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι προσλαμβάνει τη μορφή του αναπόφευκτου και του μοιραίου βιολογικού τέλους. Όταν, όμως, τοποθετήσεις την αγάπη στο ίδιο επίπεδο με το θάνατο, τότε αναπόφευκτα καθιστάς και ταυτίζεις την *Αγάπη* με την ανθρώπινη μοίρα, δηλαδή γεννιέσαι για να αγαπήσεις. Το τελευταίο είχε διατυπώσει περίλαμπρα η Αντιγόνη προς τον Κρέοντα, απαντώντας του: *ζω για ν' αγαπώ και ν' αγαπιέμαι και όχι να μισώ*<sup>375</sup>. Αυτό, αν μη τι άλλο, διαδηλώνει από τη μια πλευρά ότι όταν ο άνθρωπος δεν αγαπά δεν ολοκληρώνει την ανθρώπινη μοίρα του – όπως πράττει για παράδειγμα ο Ιππόλυτος – η οποία παρότι μοίρα δεν επιβάλλεται αλλά επιλέγεται, δηλωτικό του μεγέθους της ανθρώπινης

<sup>371</sup> Κουκουζέλη, 2000: 188.

<sup>372</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 19a.

<sup>373</sup> Απόστολος Παύλος, *Προς Κορινθίους Α*, 13.13-14.

<sup>374</sup> Άγνωστος, *Άσμα Ασμάτων*, 8.6.

<sup>375</sup> Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 521.

ελευθερίας. Από την άλλη, όμως, μας φέρνει στο νου τη σχέση αγάπης – θανάτου της Άλκηστης, καθότι είναι αδύνατον να αγαπήσεις πραγματικά, αν δεν δεχθείς να «πεθάνεις», ώστε να δώσεις μέσα σου και δίπλα σου χώρο στον άλλο. Το παράδειγμα της ηρώιδας του Ευριπίδη γίνεται ακόμα πιο ηθικά συναρπαστικό αν αναλογιστούμε ότι ένας θεός – αθάνατος δέχεται να πεθάνει από αγάπη για τον άνθρωπο, όπως ο Χριστός. Και όπως ο ισόθεος ήρωας Ηρακλής νικά τον Θάνατο και επιστρέφει στη ζωή την ηρώίδα, το ίδιο κάνει και ο Χριστός με την Ανάστασή του.

Μεταξύ, όμως, αυτών των δύο φαινομένων υπάρχει μια βασική διαφορά. Η αθανασία που επιζητούσε ο ελληνισμός αφορούσε τη διατήρηση του είδους και όχι τα μεμονωμένα όντα τα οποία θεωρούνται απλώς κρίκοι στη διαίωνιση της ζωής του είδους, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Πλάτων στο *Συμπόσιον*<sup>376</sup>. Ούτε αθανασία είναι η *υστεροφημία*, που όπως η αθανασία του γένους (ανθρώπινου είδους), αφορά τη διατήρηση του ειδώλου του νεκρού και όχι τη διατήρηση του ίδιου του νεκρού. *Υστεροφημία* είναι η παραμονή της εικόνας του θανόντος στη μνήμη των επιζώντων, όπως αναλόγως στην αθανασία του γένους είναι τα παιδιά, τα οποία ως «είδωλα» των γονέων διατηρούνται στην ζωή μετά το θάνατο των γονιών τους. Εκείνο, όμως, που οι βαθύτεροι πόθοι του ανθρώπου επιθυμούν είναι η *προσωπική αθανασία*<sup>377</sup>. Ο βαθύτατος αυτός πόθος προσέκρουε στα δεδομένα της εμπειρίας και στην αμείλικτη φυσιοκρατία των Ελλήνων, μολονότι ο Ευριπίδης και ο Πλάτων αποκάλυψαν την έννοια της ψυχής ως μια διακριτή ουσία, φορέα ιδεών και παθών και κατ' ουσίαν διάφορη των στοιχείων που συναποτελούν το σώμα. Η φιλοσοφία, τότε, αποτέλεσε τον οδηγό της ψυχής στην πορεία της προς τη θέωση και χαρακτηρίστηκε «μελέτη θανάτου»<sup>378</sup>, διότι μόνο ο χωρισμός της ψυχής από το σώμα θα μπορούσε να επιτύχει τον τελεολογικό σκοπό της, ο οποίος ήταν η ομοίωσής της με το θείο, όσο αυτό είναι το δυνατόν<sup>379</sup>. Η *φύσις*, λοιπόν, και ο φυσικός λόγος του ελληνισμού δεν μπορούσαν να ικανοποιήσουν το αίτημα της *προσωπικής σωτηρίας*<sup>380</sup>, διότι η *φύσις* αδυνατεί να πραγματοποιήσει την ποθητή αποκάλυψη του μυστηρίου της ύπαρξης. Παρέχει βέβαια κλειδιά – στοιχεία τα οποία ως «σύμβολα» διανοίγουν το δρόμο προς τη θέωση του επέκεινα. Η εποπτεία τους, όμως, παραμένει ασαφής και θολή, μη καταλήγοντας σε βεβαία γνώση. Τη βεβαιότητα της γνώσης μπορεί να τη δώσει η

<sup>376</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 206c και 208 a-b.

<sup>377</sup> Ράγκος, 2006: 38.

<sup>378</sup> Πλάτων, *Φαίδρος*, 81a.

<sup>379</sup> Πλάτων, *Θεαίτητος*, 176b.

<sup>380</sup> Ράγκος, 2006: ό.π.

πίστη σε μια έξωθεν αιφνίδια αποκάλυψη, που εφορμάται από το αιώνιο επέκεινα για να φανερώσει το λόγο του χρονικού ενθάδε. Σε αυτό το μεταίχμιο ενήργησε ιστορικά η *χάρης* του χριστιανικού Θεού, η οποία ευαγγελίστηκε την προσωπική λύτρωση – σωτηρία ολόκληρου του ανθρώπου. *Λύτρωση* σημαίνει η απελευθέρωση από μια κατάσταση δουλείας, από την οποία ο άνθρωπος επιζητά να διαφύγει. Από την *άλλη σωτηρία* σημαίνει η διατήρηση και η παραμονή στην ίδια χαρμόσυνη κατάσταση και συνδέεται κατ' αρχήν με την κατάφαση (και όχι όπως η λύτρωση με την άρνηση) της ζωής αυτού του κόσμου, η οποία προϋποθέτει μια ενδοκοσμική στάση.

Η έμφαση συνεπώς στη *λύτρωση* σημαίνει την απαξίωση τής εδώ ζωής και του νοήματός της, δηλαδή την απαξίωση της αρχαιοελληνικής έννοιας της *μοίρας*, τη μόνη βεβαία φυσιοκρατικά γνώση που υπάρχει εντός των ορίων της γέννησης και του θανάτου. Όταν ο αρχαιοελληνικός άνθρωπος ζητά να απελευθερωθεί από τα επικείμενα δεσμά του θανάτου, τότε η *λύτρωση* και η *σωτηρία* ταυτίζονται. Ο άνθρωπος λυτρώνεται – σώζεται από τον κόσμο των παθών, διότι εξέρχεται από τον κόσμο της εποπτείας του, η οποία είναι φθαρτή. Η *λύτρωση* που επιζητούσε η αρχαιοελληνική φιλοσοφία στο επέκεινα του λόγου, παρουσιάζεται στο πρόσωπο του Θεανθρώπου ως η μεταμόρφωσή, η σωτηρία και η διατήρηση του ανθρώπου από τη γέννηση στο θάνατο και από το θάνατο στη γέννηση, *χάρη* στην ελκτική δύναμη – ενέργεια του Έρωτος – Αγάπης. Η *λύτρωση* «από» τον κόσμο πήρε υπό την επίδραση του ελληνικού βιώματος το νόημα της *σωτηρίας* του ανθρώπου «εντός» του κόσμου. Η απόρριψη της αρχικής ιδέας περί αναξιότητας και ματαιότητας του παρόντος κόσμου δηλώνει την επανακατάφαση του κόσμου και της αξίας του, το οποίο αποτέλεσε το κεντρικό σημείο εξελληνισμού του χριστιανισμού.

Είτε πιστεύει, λοιπόν, κανείς, είτε όχι, τέτοιου είδους συλλήψεις είναι ηθικά μεγαλειώδεις, προερχόμενες από την ενδοκοσμική στάση των κλασικών φιλοσόφων. Ενδοκοσμικότητα νοείται η ενοποίηση των ποικιλόμορφων και ποικιλότροπων δυνάμεων του κόσμου, δηλαδή των μεμονωμένων και ασύνδετων εκφράσεων των υποκειμενικών θεοτήτων του πολυθεϊσμού, υπό το κράτος και την εξουσία μιας κεντρικής «πρώτης αρχής», η οποία αποκαλείται «θείο»<sup>381</sup>. Η αρχή αυτή (το «πρώτο ακίνητο κινούν») θεωρείται αιώνια, άφθαρτη, απαθής και αναλλοίωτη, κατοικεί στον ουράνιο χώρο που είναι απρεπτός και αδιάφθορος. Ενώ είναι άγνωστη καθ' εαυτή,

---

<sup>381</sup> Ο.π., 57.

γίνεται γνωστή από τα αποτελέσματα της ενέργειάς της και κατονομάζεται από τα πάθη της, δηλαδή τα φαινόμενα της φύσης, τα οποία αυτή ανακαινίζει.

Μολονότι, όμως, αυτή η «αρχή» είχε γίνει αποδεκτή από τον ελληνισμό δεν είχε κατονομαστεί, αλλά είχε ήδη προαναγγελθεί, όπως αναφέρει ο Απόστολος Παύλος<sup>382</sup>. Όπως, λοιπόν, το πάθος αποκαλύπτει το «θείο» στη φύση, το ίδιο πάθος αποκαλύπτει το «θείο» στον άνθρωπο ως εσωτερική γνώση της ψυχής και όχι ως διανοητική γνώση<sup>383</sup>. Ένα απόσπασμα του Αριστοτέλη υποστηρίζει αυτήν την άποψη, σύμφωνα με την οποία οι μυημένοι δεν πρέπει να μάθουν κάτι, αλλά να πάθουν και να διατεθούν, δηλαδή να καταστούν κατάλληλοι στο διδακτικό και στο τελεστικό (το κατάλληλο προς μύηση). Το πρώτο το αποκτούν οι άνθρωποι ακούγοντας, ενώ το δεύτερο το αποκτούν όταν ο ίδιος ο νους παθαίνει έλλαμψη (θείο φωτισμό). Το τελεστικό ο Αριστοτέλης το ονόμασε μυστηριακό και παραδέχεται ότι αποκομίζεται από τις ελευσίνιες τελετές, γιατί σε αυτές ο μυημένος δεχόταν όχι με διδαχή, αλλά με σφράγισμα πάνω του τις θεωρίες, δηλαδή τα «θεάματα», τις εποπτικές γνώσεις. Συνειδητοποιώντας η Πατερική Θεολογία πόσο έμφυτη και ακαταμάχητη είναι η ανθρώπινη κλίση για το θέαμα αποφάσισε να φέρει το θέατρο μέσα στις εκκλησίες και να το εξαγιάσει, δραματοποιώντας σκηνές από τις ιερές γραφές, κάνοντας τις περισσότερο κατανοητές και ελκυστικές. Οι πιστοί δεν θα άκουγαν μόνο τα επεισόδια των Ευαγγελίων και μάλιστα στη δυσκολονόητη γλώσσα των γραφών, αλλά θα τα έβλεπαν ζωντανεμένα μπροστά τους και θα εντυπωσιάζονταν ασύγκριτα περισσότερο. Μετά, λοιπόν, από τον πλατωνικό υμέναιο Υποκειμένου (άνθρωπος) και Αντικειμένου (θείο) η Πατερική Θεολογία υιοθετώντας τον αριστοτελικό στοχασμό, σύμφωνα με τον οποίο η όραση οδηγεί καλύτερα στην πίστη παρά η ακοή<sup>384</sup>, προέβη στον υμέναιο Λειτουργίας – θεάτρου.

Με βάση τις προαναφερόμενες κλασσικές φιλοσοφικές αντιλήψεις ο εσωτερικός χώρος του Ορθόδοξου ναού διαμορφώθηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να παραπέμπει ολοφάνερα στο αρχαιοελληνικό θεατρικό οικοδόμημα. Η πρόσοψη του Ιερού αντιγράφει τη σκηνή του αρχαίου θεάτρου και ειδικά το τέμπλο που κοσμεύεται με εικόνες, μιμείται το scaenae frons (προσκήνιο) του ρωμαϊκού θεάτρου<sup>385</sup>. Οι Πύλες του Ιερού αντιστοιχούν στις τρεις θύρες του θεάτρου. Η Ωραία Πύλη κλείνει ενίοτε με παραπέτασμα, ανάλογο της αυλαίας του ρωμαϊκού θεάτρου. Την αρχαία θυμέλη

<sup>382</sup> Απόστολος Παύλος, *Προς Εφέσιους*, 14: 16-17.

<sup>383</sup> Αριστοτέλης, *Απόσπασμα 15Rose*, 10.48a και Μιχαήλ Ψελλός, *Σχόλια εις Ιωάννην Κλίμακος*, 6.171.

<sup>384</sup> Νικηφόρος Πατριάρχης, *Λόγοι αντιρρητικοί*, III, 3, 380.

<sup>385</sup> Πλωρίτης, 1999: 160.

αντικατέστησε η Αγία Τράπεζα, αν και μεταφέρθηκε στο εσωτερικού του Ιερού, εκεί που ήταν τα αρχαία παρασκήνια. Σε αυτά φυλάσσονταν η σκεύη, τα άλλα σκηνικά αντικείμενα και πραγματοποιούνταν οι αλλαγές των υποκριτών. Το Ιερό δεν αποκαλείται τυχαία *σκευοφυλάκιο*, καθώς μέσα του πλέον φυλάσσονται τα ιερά άμφια και γίνεται η αλλαγή αμφίων<sup>386</sup>. Οι ιερείς είναι οι «πρωταγωνιστές» οι οποίοι λειτουργούν μπροστά από το Ιερό, όπως στέκονταν οι υποκριτές – ηθοποιοί στο προσκήνιο – λογείο. Πλαισιώνονται από τους διάκους, τους «δευτεραγωνιστές» και βουβά πρόσωπα. Ακόμα πιο μπροστά από το Ιερό βρίσκεται η σολέα, ο χώρος ανάμεσα στο εικονοστάσι και τον άμβωνα, η οποία αποτελεί μια μικρή ορχήστρα. Απόγονοι των αρχαίων ημιχορίων είναι οι δεξιοί και αριστεροί ψάλτες, τόσο με τη θέση που κατέχουν, όσο και με το ρόλο που διαδραματίζει η ψαλμωδία τους. Ο άμβωνας απ' όπου πραγματοποιείται το κήρυγμα, παραπέμπει στο θεολογείο, απ' όπου εμφανιζόταν ο από μηχανής θεός για να δώσει σωτήριες λύσεις<sup>387</sup>. Το κούλον του θεάτρου «έκλεισε» σε πλήρη κύκλο, συμβολισμός της αέναης και τέλει αρχαιοελληνικής κίνησης, της ουράνιας κυκλικής, δημιουργώντας τον τρούλο της εκκλησίας, την ουράνια σφαίρα. Τέλος η θεατρική σκηνογραφία αντικαθίσταται από το εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών (Δωδεκάορτο), όπου μαζί με τον υπόλοιπο ιερό διάκοσμο επιδιώκουν να αναπαραστήσουν την Πολιτεία του Θεού. Κάθε χριστιανικός ναός είναι μια επίγεια εικόνα της βασιλείας του Θεού, με μια ιεράρχηση των θεμάτων από πάνω προς τα κάτω, από τον ουρανό στη γη, καθιστώντας τη βυζαντινή εικονογραφία μνημειακή<sup>388</sup>. Αν η διονυσιακή λατρεία χάρισε στην ανθρωπότητα το αρχαιοελληνικό δράμα, η χριστιανική λατρεία με τη σειρά της «αναγέννησε» το θέατρο μέσα από το δικό της Λειτουργικό Δράμα<sup>389</sup>, στο οποίο ευδοκιμεί το πνευματικό ιδανικό της χριστιανικής πίστης, ο μυστικιστικός Έρωτας, προϊόν του Θεού.

---

<sup>386</sup> Ο.π.

<sup>387</sup> Ο.π., 162.

<sup>388</sup> Αλμπάνη, 1999: 102 – 104.

<sup>389</sup> Πλωρίτης, 1999: 165.

## 2. Η συντήρηση και ο «συντηρητισμός» του βυζαντινού πολιτισμού

Στον Βυζαντινό πολιτισμό διαπιστώνουμε μια κλασική περίπτωση, η οποία δεν είναι απλώς κληρονομιά του χριστιανισμού και έχει χαρακτηριστεί γενικότερα ως αιτία του πολιτισμού. Αυτή είναι η αναβολή της απόλαυσης, η καθυστέρηση της ηδονής ή η μετάθεσή της σε ανώτερο πνευματικό επίπεδο. Ανεξάρτητα από το πλατωνικό *Συμπόσιον* και σε πείσμα της εξιδανίκευσής του, ο έρωτας δεν ήταν κάτι που επαινούσαν οι φιλόσοφοι ήδη από την ελληνιστική περίοδο, ειδικά στο βαθμό που η ταραχή και η προσπάθεια για την ικανοποίησή του (ο πόνος που επιφέρει) είναι μεγαλύτερος από την ευχαρίστηση που φέρνει (η ευδαιμονία που επιφέρει). Βέβαια ένας τέτοιος επικούρειος ωφελιμισμός μοιάζει τόσο μακρινός, όσο και πνευματικά ξένος για τους βυζαντινούς. Ωστόσο, για τους εθνικούς και τους χριστιανούς, η επιθυμία που συνυφαίνεται με τον έρωτα αποσπά τον άνθρωπο από τις πνευματικές του αναζητήσεις, την ανώτερη αποστολή του. Η απεμπλοκή από τις υλικές φροντίδες συμφώνως με την αριστοτελική αντίληψη της αυτάρκειας, συμπεριλαμβανομένων όσων συνεπάγεται ο έρωτας που δεν είναι λίγες, ούτε μικρές, και η απελευθέρωση από την ερωτική επιθυμία, είναι αναγκαία για την ανοδική πορεία του ανθρώπου και την αποκατάσταση της φύσης του μετά την πτώση. Μολονότι, όμως, οι χριστιανοί στοχαστές επιζήτησαν την απελευθέρωση από την ερωτική σαρκική επιθυμία και τη μετάθεση του ανθρώπου σε ανώτερο πνευματικό επίπεδο, παραδόξως στηρίχθηκαν στο λεξιλόγιο του έρωτος. Ήδη από τον 3<sup>ο</sup> αιώνα ο Ωριγένης σχολιάζοντας το *Άσμα Ασμάτων* υιοθετεί το ερωτικό λεξιλόγιο προκειμένου να παρουσιάσει την Εκκλησία ως νυμφία και τον Λόγο ως νυμφίο με αναφορά στους Έλληνες, οι οποίοι πρώτοι υποστήριξαν ότι ο Έρωτας είναι που οδηγεί την ψυχή στο Θεό. Σε ανάλογο ύφος ο Γρηγόριος Νύσσης (4<sup>ος</sup> αιώνας), μιλά για την ερωτική διάθεση της ψυχής προς το καλό<sup>390</sup> και ο Διονύσιος Ψευδο-Αρεοπαγίτης (6<sup>ος</sup> αιώνας) παραλαμβάνει την έννοια του έρωτος με το θεωρητικό της φορτίο (χριστιανικό και νεοπλατωνικό) και τη θέτει στο κέντρο συζήτησης περί Θεού, διασκεδάζοντας τις ανησυχίες που δεν έλειψαν από τότε αναφέροντας χαρακτηριστικά: «ας μη φοβόμαστε το όνομα του έρωτα»<sup>391</sup>. Από τους πρώιμους βυζαντινούς χρόνους, λοιπόν, γίνεται κατανοητό ότι ο ερωτικός λόγος θεωρείται ως ο πλέον κατάλληλος για να δηλώσει τη θρησκευτική εμπειρία, διότι η παράδοξη ένωση με τον Θεό δεν εξηγείται λογικά, απλώς περιγράφεται με όρους

<sup>390</sup> Ζωγραφίδης, 2009: 16, 17.

<sup>391</sup> Διονύσιος Ψευδο-Αρεοπαγίτης, *Περί θείων ονομάτων*, 4.12, PG 3, 709B.

προσωπικής εμπειρίας<sup>392</sup>. Η ύψιστη στιγμή του βυζαντινού έρωτος θα έρθει, όμως, από το (αρχικά λογοκριμένο) τολμηρό λεξιλόγιο των *Υμνων*<sup>393</sup> του Συμεώνος του Νέου Θεολόγου και την κλασσική αναλογία του Ιωάννη Σιναίτη, ο οποίος διατυπώνει ότι: «*Μακάριος όστις τοιούτον προς Θεόν εκτήσατο έρωτα, οίον μανικός εραστής προς την εαυτού ερωμένην κέκτηται*»<sup>394</sup>. Ο Έρωσ, εν προκειμένω, παρουσιάζεται ως ενδιάθετη ορμή και ως ελκτική δύναμη, ως έκσταση του όντος που αγαπά και προσφέρεται σε μια ετερότητα. Είναι δύναμη ενωτική και συγκρατητική, που προκαλεί αφενός την έγνοια του ανωτέρου προς το κατώτερο και την επιθυμία του κατώτερου για το υψηλότερο, καθώς και την αμοιβαία έλξη των όντων του ίδιου επιπέδου. Ο Έρωσ, συνεπώς, δεν υπάρχει ως ένα απλό συναίσθημα, αλλά ως συνολική στροφή της ύπαρξης, ως κίνηση ψυχής, η οποία βλέπει και κατακαίγεται από πόθο. Εκλαμβάνοντας αυτήν την κατάσταση ο Έρωσ συνάντησε την Ορθόδοξη θρησκεία στην απόπειρα του ανθρώπου να ξαναβρεί την χαμένη του ολότητα.

Για τη βυζαντινή διανόηση που αποκλίνει από τη δυτική, το να υποβιβάζεις τον εαυτό σου οικειοθελώς και να αποδέχεσαι την αγάπη που σου προσφέρουν, να περιβάλλεσαι από αυτήν είναι πολύ λιγότερο εγωιστικό. Αγαπάς τον άλλο όπως είναι ή μάλλον όπως κι αν είναι και δεν αγαπάς την ιδέα του έρωτα ή το θανάσιμο και ηδονικό του πύρωμα<sup>395</sup>. Ποιος, λοιπόν, δεν θα ήθελε να αγαπήσει και να αγαπηθεί σύμφωνα με την «*κραταία ως θάνατο αγάπη*» προκειμένου να σωθεί «εντός» του κόσμου; Όταν συμβαίνει αυτό, τότε, ο αρχαιοελληνικός έρωτας μεταμορφώνεται σε βυζαντινό άγγελο, δηλωτικό της θεϊκής παρουσίας, φέρνοντας στο νου τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου ή τη Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Ο παιχνιδιάρης αρχαιοελληνικός φτερωτός θεός και ο βυζαντινός άγγελος με το αρχαϊκό μειδίαμα συνιστούν τις όψεις του ίδιου ερωτικού νομίσματος. Στα πρόσωπα αμφοτέρων διακρίνει κανείς την ταυτόχρονη παρουσία της χαράς και της λύπης που συνοδεύουν αιωνίως τον έρωτα, την αγάπη και τη ζωή. Πρόκειται για την συνένωση της ερωτικής έξαψης και της αγαπητικής γαλήνης, δηλαδή την αλληλοσυμπλήρωση Έρωτος και Αγάπης. Όταν αναφέρεται, λοιπόν, ο Πλάτων ότι ο Έρωσ είναι παιδί του Πόρου και της Πενίας, πιθανόν να υπονοεί την περίφημη χαρμολύπη από την οποία είναι γεμάτη η ζωή. Ακολουθώντας την πλατωνική σκέψη ο Μιχαήλ Ψελλός (11<sup>ος</sup> αιώνας) πολύ εύστοχα επισημαίνει, ότι η «κατώτερη μορφή Έρωτος», όπως είναι η ανθρώπινη ζωή

<sup>392</sup> Ράμφορ, 1989: 293, 294.

<sup>393</sup> Συμεών ο Νέος Θεολόγος, *Θείων Υμνων οι Έρωτες*, μετάφραση Ι. Σακαλής.

<sup>394</sup> Ιωάννης Σιναίτης, *Κλίμαξ*, 30.5, PG 88, 1156C.

<sup>395</sup> Rougemont, 1996: 81.



– φύση, συνιστά ταυτοχρόνως μια *εργήγορση*, η οποία υποκινεί την ανθρώπινη ψυχή προς τις «καλύτερες (ανώτερες) ψυχές». Αυτό σημαίνει ότι υπάρχει ένας «άλλος» υψηλότερος και αεικίνητος Έρωτας, ο οποίος δεν οδηγεί τις ψυχές στις σωματικές μορφές (στην ανθρώπινη ζωή – φύση), αλλά συνοδεύει τη διάνοια κατά την άνοδό της προς το Θεό. Ένεκα τούτου, συμπληρώνει ο Ψελλός, δεν πρέπει να περιφρονούμε τον *κατώτερο Έρωτα*, διότι αυτός οδηγεί τις ψυχές από το αισθητό Ωραίο στην υπερβατική ηδονή που προκαλεί. Προσθέτει δε, ότι το πνευματικό και κρυμμένο Ωραίο, μορφοποιεί τον εαυτό του σύμφωνα με τη φύση του (παρομοίως ενεργεί η πλατωνική *ιδέα* ή η *υπόσταση* του Πλωτίνου). Δημιουργεί δηλαδή σωματικές αντανakλάσεις που οι λεπταίσθητες ψυχές μπορούν να αντιληφθούν και αναγνωρίζοντας την πνευματική καταγωγή αυτού που είναι ορατό, εμπνέονται και πάλλονται<sup>396</sup>. Με αυτόν τον τρόπο εξηγεί ότι υπάρχουν δύο είδη Έρωτος: εκείνος που κινείται ανοδικά και οδηγεί τη διάνοια από τη μορφή του Ωραίου στην ιδέα του Ωραίου και εκείνος που «αποκαλύπτει» το Ωραίο όπως μορφοποιείται στις σωματικές αντανakλάσεις του. Επίσης από τις εκδοχές του νεοπλατωνισμού αντλεί μια ακόμα διάσταση του Έρωτος, ο οποίος ως «φτερωτό ον» αντιπροσωπεύει την κίνηση των ψυχών, που στη διαρκή πορεία τους προς την ένωση με το ύψιστο θείο, *στιγμιαία* μόνο αναπαύεται («ακίνησια» στην κίνηση). Μολονότι, λοιπόν, η «ακίνησια» (πνευματικό) και η «κίνηση» (φυσικό) δείχνουν να είναι έννοιες αντιθετικές, ο Ψελλός επιδιώκει να δείξει ότι τα χαρακτηριστικά τους είναι συμπληρωματικά και διαλεκτικά. Με αφορμή, λοιπόν, ένα μαρμάρινο αγαματίδιο του κοιμώμενου Έρωτος, ο βυζαντινός φιλόσοφος διατυπώνει διανοήματα αισθητικής και φιλοσοφίας, αφού πρωτίστως λαμβάνει ως σημαντική παράμετρο την τεχνική ακρίβεια της περιγραφής, η οποία εξάγεται από την αξιοσημείωτη ικανότητα της οπτικής παρατήρησης<sup>397</sup>. Η λεπτομερής περιγραφή ενός έργου λειτουργεί ως θεμελιώδες στοιχείο της αφηγηματικής στρατηγικής. Η «διήγηση» ως τμήμα του ρητορικού λόγου, που αποβλέπει στην παρουσίαση του περιγραφόμενου θέματος, εν συνεχεία εννοιολογείται και αναπτύσσεται θεωρητικά. Αυτό αποτελεί μια τεχνική, την οποία ακολουθεί ο Ψελλός, εξωραϊζοντας τοιουτοτρόπως το λόγο του με τη βοήθεια ρητορικών τεχνικών. Ο θεατής, όμως, ενός έργου, δεν πρέπει να στερείται τον φιλοσοφικό λόγο, επειδή εμποδίζεται από τη διατύπωση των νοημάτων. Γι' αυτό η «ποιητική» των καλλιτεχνών πρέπει να αποσκοπεί στη δημιουργία παραστάσεων –

<sup>396</sup> Michaelis Pselli, 1985: (απόδοση X. Αγγελίδη), αρ. 34.

<sup>397</sup> Αγγελίδη, 2009: 23 – 25.

διηγήσεων απλών, με μυθολογικό περίβλημα, οι οποίες ταυτοχρόνως πρέπει να παρουσιάζουν τις βαθύτερες θεολογικές – φιλοσοφικές έννοιες. Προκειμένου να τις συλλάβει ο θεατής, η εικόνα πρέπει να τείνει προς την αφαίρεση, συνδέοντας άρρηκτα τρεις φύσεις: α) τη «φύση του νοήματος», αόρατου αλλά αντιληπτού, που αντιστοιχεί στην αξία της αναπαράστασης, άφατης, εικονιστικής ή συμβολικής, β) τη «μετασχηματιστική φύση», η οποία ερμηνεύεται μέσα από τη δύναμη της εικόνας να συνδεθεί και αποσυνδεθεί με τον θεατή, και η οποία μεταφέρει το εικονιζόμενο ή τη φαντασία σε νέα επίπεδα και γ) την «εγκλωβιστική φύση», η οποία εμπεριέχει την αντίληψη των αντικειμένων με τις αισθήσεις και η οποία συμβάλλει στη συνένωση με τον θεατή σε ένα κοινό πνευματικό χώρο<sup>398</sup>. Η αναπαραστατική τέχνη και οι εικόνες που παρέχει φέρουν μέσα τους έννοιες, όμως πριν απ' όλα αποτελούν μορφικά υποκείμενα<sup>399</sup>. Μέσω της οπτικής και νοητικής διαδικασίας συνάπτεται μια εναλλαγή «εισόδου» – «εξόδου» από την εικόνα, καθώς καταφέρνουμε να τοποθετούμε την εικόνα και τον εαυτό μας πρόσωπο με πρόσωπο<sup>400</sup>. Η παλίνδρομη κίνηση εισόδου – εξόδου στην εικόνα, αφενός μας καλεί να εισέλθουμε και να αφεθούμε στο λίκνισμα της εικόνας και αφετέρου μας καλεί να αποδεσμευτούμε, να κρατήσουμε τις αποστάσεις μας και να την επεξεργασθούμε<sup>401</sup>. Με αυτόν τον τρόπο υιοθετείται η συνεχής μετάβαση από την περιγραφή στην ερμηνεία και αντίστροφα, ίδιον της διαλεκτικής – λειτουργικής τέχνης. Επιπλέον η αναγωγή των επιμέρους στοιχείων ενός εικαστικού έργου στις έννοιες που μορφοποιούνται από αυτά, καταδεικνύει την πλατωνική αντίληψη σύμφωνα με την οποία η ρητορική (αφήγηση ενός έργου) πρέπει να υποτάσσεται στην φιλοσοφία και η φιλοσοφία οφείλει να στηρίζεται στην ρητορική, προκειμένου να διατυπώνει τα βαθύτερα και υψηλότερα νοήματά της<sup>402</sup>.

Αυτά τα βαθύτερα και υψηλότερα νοήματα στην βυζαντινή εικονολογία τα επιτελεί η αγιογραφία, η οποία αποτελεί παράθυρο στο *Αόρατο* και *τόπο Θεοφάνειας* ή εκδήλωσης της θείας χάριτος και δεν είναι η τέχνη που υπάρχει μόνο για να μεταδώσει μια εικόνα στον κόσμο, που ως ιδέα είναι πανάρχαια. Η αγιογραφία αποτελεί τέχνη οντολογική, η οποία δανείζεται το περιεχόμενο της μορφής από το *Αόρατο*, και η ομορφιά μιας εικόνας συνιστά μια βουτιά στα βάθη του «Είναι», τα οποία αποκαλύπτονται και αναδύονται σε μια διάσταση που παραμένει άγνωστη

---

<sup>398</sup> Tisseron, 1995: 190.

<sup>399</sup> Tisseron, 1998: 16.

<sup>400</sup> *Ο.π.*, 53.

<sup>401</sup> Tisseron, 2002: 77.

<sup>402</sup> Μπάλλα, 1997: 27.

χωρίς την εικόνα. Κάθε αγιογράφος πρέπει να είναι ένας δεξιότηχης του φαντασιακού, ένας τεχνίτης της απουσίας, ένας δημιουργός μιας προσομοίωσης που δεν μιμείται τίποτα. Ένα σημείο εικόνας χωρίς τέχνη<sup>403</sup>. Γι' αυτό η τέχνη του αγιογράφου είναι δυσδιάστατη, διότι το δυσδιάστατο στοιχείο ανοίγεται σε μια σχέση «πρόσωπο με πρόσωπο». Η μη απτότητά της αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της ιερής εικόνας και της προσδίδει μια συνάφεια με το ακουόμενο Λειτουργικό Δράμα, δηλαδή με τη μονωδιακή μουσική, δημιουργώντας την απαραίτητη απόσταση από το πρωτότυπο προκειμένου να υπάρξει η πνευματική διαδρομή προς αυτό, η οποία είναι διαδρομή ελευθερίας του ανθρώπινου φαντασιακού. Επειδή, λοιπόν, η αγιογραφία ως τέχνη αναζητά τη βαθύτερη ουσία των πραγμάτων, την πραγματικότητα και όχι τις σκιές της, μας καλεί να βγούμε από τον εαυτό μας και να θυσιάσουμε τα πάντα στην αναζήτηση της ελευθερίας. Ως προς αυτό το στοιχείο η αγιογραφία ως μορφή τέχνης συνάδει με την αναπαραστατική τέχνη του Ευριπίδη. Αν αφήσουμε δε την φαντασία μας να δράσει περαιτέρω θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε χωρίς να γινόμαστε βλάσφημοι, ότι η ιερή εικόνα ως κατεξοχήν Λειτουργικό σκεύος αντικαθιστά το προσωπείο της αρχαίας τραγωδίας. Η ιερή εικόνα (όπως και το προσωπείο) καθιστώντας ορατή τη συγκέντρωση της δύναμης και της ενέργειας του θείου, στην ουσία συντελεί στην μεταμόρφωσή του θείου σε θεανθρώπινη εικόνα (Διόνυσος και Χριστός αποκτούν αυτή την μορφή), που καταυγάζεται από το φως της Μεταμόρφωσης. Πέραν τούτου, αξίζει να αναφερθεί ότι το προσωπείο αποτέλεσε ένα από τα πιο δημοφιλή θέματα κλασσικών λεπτομερειών στα αρχιτεκτονικά υπόβαθρα ή στη γεωμετρική διακόσμηση ή στη διακόσμηση με λουλούδια. Το μοτίβο του προσωπείου ως το πιο παγανιστικό όλων των κλασσικών χαρακτηριστικών συναντάται στην εντοίχια ζωγραφική του Μυστρά με τη μορφή ζώου ή λιονταριού ή ως ανθρώπινη μάσκα<sup>404</sup>.

Σε αντίθεση με το δυσδιάστατο ορατό, το τρισδιάστατο αποτελεί μια «αγορά» που δεν σταματά να σκοτώνει κάθε ελπίδα ελευθερίας, διότι συμβάλλει ακόμα περισσότερο στην αλλοτρίωση της ανθρώπινης συνείδησης, καθώς προσφέρει ως απατηλή αίσθηση την αναπαραγωγή της επίγειας πραγματικότητας. Και ως γνωστόν ένας απατηλός κόσμος είναι ένας υποταγμένος κόσμος, ο οποίος ικανοποιείται εντός μιας ηδονιστικής διάστασης και δεν είναι ένας κόσμος «παραδιδόμενος» στο αίσθημα της δίψας, το οποίο συντηρεί η δυσδιάστατη εικόνα. Ο αληθινός κόσμος διψά για να

---

<sup>403</sup> Mondzain, 2002: 20.

<sup>404</sup> Mouriki, 1980 – 1981: 308.

δει το «αόρατο», διψά να ακούσει φωνές που δεν υπάρχουν, φωνές που μας δένουν στο κατάρτι όπως τον Οδυσσέα για να μας προφυλάξουν από την καταστροφή<sup>405</sup>.

Συνακόλουθα των προαναφερομένων μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ελκτική δύναμη του Έρωτος που για κάποιους πολιτισμούς εκφράσθηκε με πιο σωματικό και υλικό περιεχόμενο, στον βυζαντινό πολιτισμό έχει περισσότερο πνευματικό και άυλο περιεχόμενο. Αυτό σημαίνει ότι η ένταση και η καταδίκη της ερωτικής επιθυμίας και κατ' αντιδιαστολή ο θαυμασμός και η προτίμηση της απάθειας και της αγνότητας, δεν αποτελούν «συντηρητισμό» για τον βυζαντινό άνθρωπο, ο οποίος γνώριζε τη μεγάλη δύναμη του έρωτος και αναγνώριζε τη λαχτάρα του σώματος. Αντιθέτως η αυθεντία των ηθικών αρχών των βυζαντινών θεολόγων – φιλοσόφων συναφώς με τη θεωρία της «συντήρησης», δηλαδή των «παραδιδόμενων ηθικών αρχών» του κλασσικού στοχασμού, προσέφεραν στην βυζαντινή κοινωνία την αρχή της επιείκειας και την πεποίθηση ότι είναι δυνατή η απαρχή της σωτηρίας σε αυτόν τον κόσμο. Τρόπον τινά η Πατερική Θεολογία δεν οδήγησε στην σχετικοποίηση των ηθικών αρχών, αλλά στην κατ' οικονομία προσαρμογή τους στις περιστάσεις του ανθρώπινου βίου και στην κατανόηση των ανθρωπίνων αδυναμιών. Η συνύφανση των ηθικών αρχών του ελληνισμού και του χριστιανισμού δημιούργησε έναν συναφή εικαστικό τρόπο, ο οποίος εξέφραζε μια «γλώσσα», ένα σύστημα αξιών ισχυρότων «συμβατικά» μεταξύ ανθρώπων συμμετεχόντων σε έναν κοινό πολιτισμό<sup>406</sup>. Αποτέλεσε συνεπώς έναν εκφραστικό τρόπο μιας κοσμοαντίληψης ορισμένου λαού ή ομάδας λαών ή ορισμένης εποχής, η οποία είναι μια μονάχα ιδεολογία ανάμεσα σε άλλες. Η ιδεολογία ως επιμέρους σύνολο ιδεών, αρχών, δοξασιών, στόχων, ιδανικών, ερμηνευτικών σχημάτων και δεοντολογικών κατευθύνσεων, σχετίζεται πάντοτε με ένα πολιτιστικό σύστημα, η απεικόνιση του οποίου αλληλοεπιδρά με την κοινωνική πραγματικότητα την οποία δομεί<sup>407</sup>. Εντός της δημιουργείται η ανάγκη θωράκισης και αυτοπροστασίας της ατομικότητας, αποτέλεσμα της σύγκρουσης του κοινωνικού υποκειμένου με την περιβάλλουσα πραγματικότητα. Τιοιουτοτρόπως καθορίζονται όρια, όπου η μη υπέρβαση του «εγώ» μετατρέπεται, τόσο την πίστη σε ιδεολογική γλώσσα ψυχολογικής αυτοικανοποίησης, συγκροτημένη με αξιωματικές βεβαιότητες, όσο και την θρησκευτική εμπειρία σε ένα ιδιόκτητο υλικό παρασκευαζόμενο με τη

---

<sup>405</sup> Mondzain, 2002: 87, 88.

<sup>406</sup> Κόρδης, 2001: 14.

<sup>407</sup> Πασχαλίδης, 1999: 77.

λογική<sup>408</sup>. Αναπόδραστα, λοιπόν, η θρησκεία μεταβάλλεται σε κοσμική ιδεολογία και βαθύ πολιτικό ζήτημα, όπου με τη θεόθεν διαμεσολάβηση αποκτά εγκυρότητα, που δύσκολα παρεισφρέουν αμφισβητήσεις. Παράλληλα η πίστη απαλείφοντας τη βιωματική εμπειρία προς την υπαρξιακή αναφορά, μετατρέπεται σε καθημερινή πρακτική και αντικειμενοποιεί τις ανθρώπινες γνώσεις και βεβαιότητες<sup>409</sup>. Η απολυτοποίηση της αντικειμενικότητας μετατρέπεται σε ιδεολογία υπηρετούμενη από την πίστη ή αντίστροφα η ακραιφνής πίστη γίνεται ιδεολογία, υπαγορεύουσα την αντικειμενικότητα<sup>410</sup>. Εντός αυτού του πλαισίου η ζωγραφική τέχνη αναλαμβάνει και επιδιώκει, τόσο την περιγραφή – ορισμό των εικονιζόμενων, όσο και του επέκεινα περιεχομένου τους<sup>411</sup>. Η περιγραφή, όμως, προϋποθέτει τη δυνατότητα των ζωγραφικών στοιχείων να συλλάβουν και να ορίσουν την «αλήθεια»<sup>412</sup>. Εξ αυτού προκύπτει ο ισχυρισμός ότι, εφόσον η ζωγραφική οφείλει να διέπεται από νόμους και αρχές αντικειμενικού κύρους, τότε, η ζωγραφική τεχνοτροπία πρέπει να είναι και η ίδια η «αλήθεια». Σύμφωνα με αυτόν τον ισχυρισμό, πολλάκις επιχειρήθηκε η «απολυτοποίηση» των ζωγραφικών τρόπων και η καθιέρωση μιας «ζωγραφικής αλήθειας», η οποία αποτέλεσε και λειτούργησε ως κριτήριο αξιολόγησης για κάθε άλλη ζωγραφική<sup>413</sup>.

Ωστόσο, η καθιέρωση μιας «ζωγραφικής αλήθειας» και ο ορισμός του εξεικονισμού ως περιγραφής του εικονιζόμενου και του βαθύτερου περιεχομένου του (ουσίας), αφενός θεωρούνται αυθαίρετα και καθόλου αυτονόητα για όλους τους λαούς και τους πολιτισμούς του κόσμου και αφετέρου είναι αδύνατη η περιγραφή του επέκεινα (της ουσίας) και η ανάδειξη μιας «γλώσσας» σε «αλήθεια»<sup>414</sup>. Κατά συνέπεια, τόσο η ζωγραφική τέχνη, η οποία δεν αποδίδει το ορατό, αλλά κάνει κάτι ορατό, ώστε να επικοινωνήσει ο θεατής με αθέατες καταστάσεις<sup>415</sup>, όσο και ο εικαστικός τρόπος, πρέπει να κρίνονται ξεχωριστά και εντός του ευρύτερου πλαισίου πολιτισμού που παρήγαγε αυτή η τέχνη<sup>416</sup>. Επιπλέον, η αναζήτηση του λόγου ύπαρξης μιας τεχνοτροπίας και η αξιολόγησή της, πρέπει να στηρίζεται στην θεωρία της τέχνης, η οποία αναπτύσσεται μέσα στην κοινωνία που δημιούργησε τα

---

<sup>408</sup> Μαγριπλής, 2007: 24, 25.

<sup>409</sup> Ο.π., 25, 43.

<sup>410</sup> Ο.π., 27.

<sup>411</sup> Παπαδημητρίου, 2005: 51.

<sup>412</sup> Κόρδης, 2001: 14, 15.

<sup>413</sup> Ο.π., 16.

<sup>414</sup> Ο.π., 17.

<sup>415</sup> Παπαδημητρίου, 2005: 39.

<sup>416</sup> Κόρδης, 2001: 47.

εξεταζόμενα έργα<sup>417</sup>. Με αυτές τις προϋποθέσεις δυνάμεθα να θεμελιώσουμε μια στέρεα βάση, προκειμένου να αξιολογήσουμε ορθά μια εικαστική παράδοση και τους τρόπους που χρησιμοποίησε, όπως εν προκειμένω η βυζαντινή θρησκευτική ζωγραφική και η αντίστοιχή της στο δυτικό πολιτισμό.

Η βυζαντινή θρησκευτική ζωγραφική (βυζαντινή εικονολογία) ως μορφή τέχνης, συμπλήρωσε και ολοκλήρωσε την αρχαία τέχνη, καθώς αφού αρχικά την ερμήνευσε εν συνεχεία εισήγαγε σ' αυτήν τα στοιχεία της υποκειμενικότητας και της εσωτερικότητας, τον κόσμο της αγωνίας, της ελπίδας και της μεταμόρφωσης<sup>418</sup>, τα οποία της προσέδωσαν *λειτουργικότητα*, δηλαδή την «κοινωνία» του πιστού με την υπόσταση του εικονιζόμενου. Αρχικά η εικονογραφία που προηγήθηκε της Εικονομαχίας, αναπτύχθηκε χωρίς την εικαστική φιλοσοφία και χωρίς ξεκαθαρισμένους στόχους, με ποικίλες εκφάνσεις και πολυμορφία εικαστικών λύσεων<sup>419</sup>. Εν συνεχεία, μετά την Εικονομαχία, κατά την ώριμη και ύστερη βυζαντινή περίοδο, η βυζαντινή εικονολογία στηρίχθηκε στη Θεολογία της Εκκλησίας για την εικόνα, όπως αυτή διατυπώθηκε από τους Πατέρες της Εκκλησίας κατά τη διάρκεια της Εικονομαχίας. Βασικό της λειτουργήμα ήταν να εξυμνήσει το άφατο, το υπερφυσικό, να δημιουργήσει το πολυτελές πλαίσιο και να προμηθεύσει τα απαραίτητα αντικείμενα για την τέλεση των λειτουργιών, να εικονογραφήσει τη Θεϊκή Φύση. Δυστυχώς, όμως, αυτή η εικαστική γλώσσα δεν αναδείχθηκε σε «αντικειμενική αλήθεια» με παγκόσμια και διαχρονική ισχύ, όπως πολλάκις συνέβη στα πλαίσια του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού, από την Αναγέννηση μέχρι και σήμερα. Αυτό συνέβη διότι η «ουτοπική» ανάδειξη μιας εικαστικής γλώσσας σε «αντικειμενική αλήθεια», όπως σχηματοποιήθηκε στο δυτικό πολιτισμό, προήλθε από τις πνευματικές προϋποθέσεις αυτού του πολιτισμού, οι οποίες υπήρξαν άμεσα σχετιζόμενες, αφενός με το σχολαστικισμό της ρωμαιοκαθολικής θεολογίας και αφετέρου από τις φιλοσοφικές αναζητήσεις του δυτικού κόσμου, ο οποίος πίστευε ότι θα οδηγηθεί στην αλήθεια της ύπαρξης του Θεού με τη διάνοια (λογική)<sup>420</sup>. Η θεολογική – φιλοσοφική διάσταση των δύο πολιτισμών αποτυπώθηκε στις διαφορετικές αισθητικές θεωρίες που αναπτύχθηκαν, σύμφωνα με τις οποίες η Ορθόδοξη Εκκλησία στόχευε στην εξεικόνιση της «υπόστασης» της μορφής, ενώ η Καθολική Εκκλησία εξεικόνισε τη «φύση» της μορφής.

---

<sup>417</sup> Ο.π., 18.

<sup>418</sup> Παπαϊωάννου, 2007: 10.

<sup>419</sup> Ο.π., 20.

<sup>420</sup> Ο.π.

### 3. Η βυζαντινή εικονολογία και η απεικόνιση της «υποστάσεως»

Σκοπός της ελληνικής τέχνης από την κλασική εποχή και μετά, ήταν η επίτευξη του ρυθμού και της αρμονίας<sup>421</sup>, δηλαδή μιας κατάστασης ισορροπίας μεταξύ κίνησης (ζωής) και ακινησίας (αιωνιότητας)<sup>422</sup>. Η ισορροπία αυτή επιτεύχθηκε με την εφαρμογή αλληλοαναιρούμενων δυνάμεων πάνω στην εικαστική μορφή, ώστε το έργο να υποδηλώνει αφενός τη ζωή και αφετέρου να μην εξαντλείται στην καταγραφή του περιστασιακού και του φευγαλέου. Εντός αυτής της εικαστικής φιλοσοφίας κινήθηκαν οι νεκρικές προσωπογραφίες «Fayoum (Φαγιούμ)», που ανήκαν στο εικαστικό ρεύμα του ελληνιστικού νατουραλισμού (φυσιοκρατίας). Το ρεύμα αυτό πέτυχε τόσο τη μίμηση της φύσης και των μορφών της, όσο και την υποδήλωση του ψυχικού κόσμου των εικονιζόμενων (Εικόνα 1: *Ιερέας του Σέραπι*)<sup>423</sup>, αλλά δεν ταυτίστηκε απόλυτα με το ανάλογο ρεύμα που εμφανίστηκε στο δυτικό πολιτισμό από την Αναγέννηση και μετά<sup>424</sup>.

Τα κύρια χαρακτηριστικά αυτής της μίμησης εστιάζονται στην επιδίωξη της πλαστικότητας, όπου η απτική σχεδόν εντύπωση του ανάγλυφου αποδίδεται με το φως – χρώμα (η πηγή του φωτισμού βρίσκεται σε αντίθετη κατεύθυνση από την κίνηση του προσώπου και η χρωματική φιλοσοφία εκφράζεται στην κίνηση από το σκοτεινό προς το φωτεινό χρώμα)<sup>425</sup>, στην απόδοση του όγκου του προσώπου και στη δημιουργία της εντύπωσης στον θεατή, ότι έχει απέναντί του και πάνω στη δυσδιάστατη επιφάνεια του ξύλου, το ίδιο το πρόσωπο<sup>426</sup>. Τα πρόσωπα εκδηλώνουν «κάτι» ψυχικά απροσδιόριστο, εσκεμμένα ασαφές και μετέωρο, το οποίο σταματά κάπου στη μέση και υποχωρεί όπως η κίνηση, που από την μια εκδηλώνεται και από την άλλη αναιρείται<sup>427</sup>. Αυτή η αδράνεια είναι η «ησυχία του προσώπου»<sup>428</sup>, με το βλέμμα του να καθίσταται το επίκεντρο της έκφρασης. Η κατεύθυνση του βλέμματος μαρτυρά ότι ο θεατής αποτελεί σημείο αναφοράς του ζωγραφικού έργου και το έργο επιζητά να επικοινωνήσει με τον θεατή, καθώς υπάρχει πρόθεση κίνησης της μορφής προς τον θεατή και σύναψη αισθητικής σχέσης μαζί του<sup>429</sup>.

---

<sup>421</sup> Ζίας, 2015: 152.

<sup>422</sup> Καρούζος, 1981: 14, 15.

<sup>423</sup> [http://4.bp.blogspot.com/-EAK9KqS-n8Y/UhTOpW37-UI/AAAAAAAAABLY/bi7tHJknkoY/s640/26692007\\_1212864635\\_image\\_10.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-EAK9KqS-n8Y/UhTOpW37-UI/AAAAAAAAABLY/bi7tHJknkoY/s640/26692007_1212864635_image_10.jpg)

<sup>424</sup> Κόρδης, 2001: 23, 24.

<sup>425</sup> Ό.π., 31.

<sup>426</sup> Ό.π., 24.

<sup>427</sup> Ό.π., 34.

<sup>428</sup> Ό.π.

<sup>429</sup> Ό.π., 37.

Τα χαρακτηριστικά στοιχεία του ελληνιστικού νατουραλισμού σταδιακά παρήκμασαν, διότι η εμφάνιση του χριστιανισμού και ο κίνδυνος επιστροφής των νεοπαγών και ανώριμων χριστιανικών κοινοτήτων στην ειδωλολατρία ήταν ακόμη υπαρκτός<sup>430</sup>. Προς την παρακμή συνηγόρησε και η κυριαρχία μιας νέας τεχνοτροπίας, ανεξάρτητης από τον χριστιανισμό, η οποία έγινε γνωστή ως «επαρχιωτισμός» της ελληνορωμαϊκής καλλιτεχνικής παράδοσης (1<sup>ος</sup> και 2<sup>ος</sup> αιώνας)<sup>431</sup>. Σε αυτήν την τεχνοτροπία δεσπόζει η έκφραση του εσωτερικού κόσμου, το αντικαθρέφτισμα της ψυχής, η γεμάτη αγωνία, πίκρα και πόνο ζωή (εξπρεσιονισμός της ύστερης αρχαιότητας), η κυριαρχία του διακοσμητικού στοιχείου, η σταδιακή απώλεια της τρίτης διάστασης, η αδιαφορία για την κλίμακα, η ακαμψία, η ακινησία και η μετωπικότητα της ανθρώπινης μορφής<sup>432</sup>.

Η δημιουργία οικουμενικής θρησκείας (4<sup>ος</sup> αιώνας) ήρθε μέσω της αποδοχής του ελληνισμού από τους Καππαδόκες Πατέρες, γνώστες της «θύραθεν παιδείας». Μέσω αυτής τα ελληνικά χαρακτηριστικά, όπως η ρητορική και διαλεκτική ελληνική τέχνη, η πλατωνική, η αριστοτελική και κυρίως η νεοπλατωνική σκέψη, διείσδυσαν στην Πατερική Θεολογία<sup>433</sup>, διαμορφώνοντας την «θεωρία των πρωτοτύπων», σύμφωνα με την οποία: «η της εικόνας τιμή επί το πρωτότυπο διαβαίνει» (η τιμή που αποδίδεται στην εικόνα ανυψώνεται ως το πρωτότυπό της – Μέγας Βασίλειος)<sup>434</sup>. Στη διαμόρφωσή της σαφής υπήρξε η επίδραση του Πλάτωνος, ο οποίος όρισε την εικόνα όχι ως «αληθινή υπόσταση», αλλά ως την *εμφάνιση* μιας νοητής πραγματικότητας μέσα στον αισθητό κόσμο, που συνιστά το αναγκαίο υπόβαθρό της<sup>435</sup>. Ακολουθώντας τον πλατωνικό στοχασμό ο πατέρας του αισθητικού ιδεαλισμού<sup>436</sup>, νεοπλατωνικός στοχαστής Πλωτίνος, διατύπωσε ότι η *υπόσταση* είναι *ιδέα*, ενώ η *φύσις* είναι είδωλο της *υποστάσεως*.

Σύμφωνα με τον Πλωτίνιο η *υπόσταση* εδρεύει στα ανώτερα πεδία, τα ουράνια και δεν έρχεται σε επαφή με τα κατώτερα φυσικά, διότι ούτε θέλει ούτε μπορεί να κινείται προς τα κάτω<sup>437</sup>. Επειδή, λοιπόν, είναι χωριστή και αμέτοχος προς την ουσία της ύλης, γεννά τον *καλό (πνευματικό) Έρωτα* που είναι υποστασιακός σε σχέση προς

---

<sup>430</sup> Αλμπάνη, 1999: 21.

<sup>431</sup> Ο.π., 24.

<sup>432</sup> Ο.π., 27.

<sup>433</sup> Passarelli, 2002: 34.

<sup>434</sup> Πανσέληνου, 1999: 102.

<sup>435</sup> Bognet, 1966: 113, 114, πρβλ Πλάτων, *Πολιτεία*, 597a και b.

<sup>436</sup> Παπαδημητρίου, 2005: 79.

<sup>437</sup> Πλωτίνος, *Εννεάδες (Περί Έρωτος)*, III, 5.2.22 – 29.



τον άλλο ωραίο Έρωτα, τον φυσικό, ο οποίος οφείλει το «Είναι» του στον πνευματικό Έρωτα<sup>438</sup>. Συμφώνως με αυτόν το συλλογισμό ολόκληρο το σύμπαν είναι έμψυχο και πίσω από όλα τα πράγματα κρύβεται μια ψυχή θεϊκή και άθικτη, προερχόμενη από την *άπειρον αρχήν*, καθιστώντας την ανθρώπινη ψυχή αντανάκλαση της *απείρου αρχής*<sup>439</sup>. Η ψυχή ως *ουσία*, έγινε από ενέργεια προηγούμενη αυτής, δηλαδή από μια *πρώτη αρχική ουσία*, η οποία είναι η *πρώτη αρχική υπόσταση*, προς την οποία βλέπει με σφοδρότητα<sup>440</sup>. Η *πρώτη αρχική υπόσταση* ενεργούσα πάνω σε αυτό που βλέπεται (δηλαδή ενεργούσα προς το ορατό δίνοντάς του μορφή), δημιουργεί τη μορφή από την οποία απορρέει το ορατό<sup>441</sup>. Με μια αναγωγή από το ειδικό στο καθολικό *όλα τα όντα είναι όντα χάρι στο Εν* (την *πρώτη αρχική υπόσταση*)<sup>442</sup>, το οποίο είναι το Αγαθό του Πλάτωνος, το *επέκεινα του όντος*. Συνεπώς το ορατό της φύσης είναι είδωλο όρασης της *πρώτης αρχικής υπόστασης*. Με αυτόν το συλλογισμό ο Πλωτίνος αιτιολόγησε ένα κατώτερο τρόπο θέασης της φύσης, ο οποίος αδιαφορεί για την εξωτερική εμφάνιση της μορφής και ταυτόχρονα υιοθέτησε έναν ανώτερο τρόπο θέασης, ο οποίος ενδιαφέρεται για την *υπόσταση*, η οποία εφορμάται με την όραση. Η *αληθινή υπόσταση*, λοιπόν, είναι κάτι το πρωταρχικό, είναι *ιδέα*, στην οποία ωθείται με «επιθυμητική αγάπη»<sup>443</sup> να απορροφηθεί η ύλη<sup>444</sup>, η οποία προσλαμβάνει έτσι μια διάστικτη μορφή, χάνοντας το βάρος και την πυκνότητά της. Η εξαϋλωμένη απεικόνιση, όμως, της μορφής ωθεί τον θεατή να εισχωρήσει στον άλογο πυρήνα του αντικειμένου που εξετάζει, να το βλέπει τρόπον τινά από μέσα ταυτιζόμενος σχεδόν μαζί του<sup>445</sup>. Εν προκειμένω δημιουργείται μια εξαϋλωση της πραγματικότητας, ένα μεταφυσικό όραμα, το οποίο επιτρέπει την καθολική και άμεση γνώση, έναντι της συνηθισμένης αναλυτικής και παραγωγικής<sup>446</sup>.

Με βάση τον προαναφερόμενο θεολογικό – φιλοσοφικό συγκρητισμό για την εμφάνιση της μορφής δημιουργήθηκε μια πρωτόλεια αισθητική βυζαντινή θεωρία, η οποία εφαρμόσθηκε στη θρησκευτική ζωγραφική μέχρι και την Εικονομαχία. Μολονότι αυτή η αισθητική θεωρία κράτησε ορισμένα από τα κοσμικά χαρακτηριστικά του ελληνοιστικού νατουραλισμού, κατά βάσει απομακρύνθηκε

---

<sup>438</sup> Ο.π., III, 5.2.44 – 47.

<sup>439</sup> Μωραΐτου, 2007: 65, 66.

<sup>440</sup> Πλωτίνος, *Εννεάδες (Περί Έρωτος)*, III, 5.3.1 – 7.

<sup>441</sup> Ο.π., III, 5.3.13 – 19.

<sup>442</sup> Ο.π., VI 9. 1.1

<sup>443</sup> Taylor, 2009: 266.

<sup>444</sup> Παπαδημητρίου, 2005: 60.

<sup>445</sup> Πανσέληνου, 1999: ό.π.

<sup>446</sup> Ο.π., 41, 42.

συνειδητά από το νατουραλισμό κινούμενη προς την «αφαίρεση» (Εικόνα 2: *Ο Άγιος Πέτρος*)<sup>447</sup>. Προς αυτή την κατεύθυνση κινήθηκε προκειμένου να συνάδει με την άχρονη αφήγηση του θείου δράματος, η οποία δεν συμβιβαζόταν με την τοποθέτησή του σε ένα πραγματικό, αλλά μόνο σε ένα υπεραισθητό χωροχρόνο<sup>448</sup>. Σε αυτήν την υπεραισθητή κατάσταση, τα πράγματα, τα όντα ή οι ψυχές δεν υπακούουν στους νόμους της ύλης, δηλαδή δεν έχουν βάρος, δεν ρίχνουν σκιά, δέχονται φως από πολλές φωτιστικές πηγές, μπορούν να ιδωθούν ταυτόχρονα από πολλά σημεία<sup>449</sup> (Εικόνα 3: *Μεταμόρφωση του Σωτήρος*)<sup>450</sup>. Σκοπός αυτού του ιδεώδους ήταν ο θεατής να μπορέσει να ατενίσει με την εσωτερικότητά του, ένα κόσμο άορατο ως φαντασική αναπαράσταση ενός άλλου κόσμου πέραν των ανθρώπινων αισθήσεων, τον κόσμο του θείου, ένα κόσμο θαυμάσιο και μοναδικό<sup>451</sup>. Συνεπώς μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η βυζαντινή εικονολογία μέχρι την Εικονομαχία ήταν υπό διαμόρφωση εντός της οποίας παρείσφρησε ένας συγκρητισμός ή μια αμφιταλάντευση τεχνοτροπιών από τα αναφομοίωτα στοιχεία του ελληνιστικού νατουραλισμού και του εξπρεσιονισμού της *tardo antico*. Αυτό είχε ως συνέπεια να επικρατήσει μια αντί – κλασική τάση, απότοκος του «επαρχιωτισμού» και του νεοπλατωνισμού (Εικόνα 4: *Μεταμόρφωση του Σωτήρος*)<sup>452</sup>, η οποία θυσίασε την φυσιοκρατική αισθητική της κλασσικής παράδοσης προς χάρη του υπεραισθητού στοιχείου<sup>453</sup>.

Το κύριο ενδιαφέρον, όμως, δεν ήταν τόσο η μορφή του έργου, όσο η ιδέα που εξέπεμπε. Γι' αυτό οι καλλιτέχνες την περίοδο αυτή δεν επιζήτησαν συνειδητά να αναπαράγουν πιστά το πρότυπο, να μιμηθούν τη φύση, αλλά να αποδώσουν τη μόνιμη και σταθερή ιδέα που σχετίζεται με το πρότυπο, την αναλλοίωτη και αμετάβλητη ουσία της ύπαρξής του, το βαθύτερο περιεχόμενό του (*ουσία*). Αυτό όμως δε σημαίνει ότι διολίσθησαν προς μια παρακμή, όπως ισχυρίστηκαν πολλοί σύγχρονοι μελετητές, στηριζόμενοι στις δυτικές αισθητικές κατευθύνσεις<sup>454</sup>. Τα χαρακτηριστικά στοιχεία της ζωγραφικής αυτής της περιόδου είναι: α) η ακινησία, η μετωπικότητα, η λιτότητα και η επανάληψη της μορφής (απεικόνιση του θείου, του

---

<sup>447</sup> [http://nevsepic.com.ua/uploads/posts/2011-10/1318284985\\_sinai-028.jpg](http://nevsepic.com.ua/uploads/posts/2011-10/1318284985_sinai-028.jpg)

<sup>448</sup> Αλμπάνη, 1999: 22.

<sup>449</sup> Ο.π.

<sup>450</sup> <http://www.ime.gr/chronos/projects/justinian/images/c4cp3.jpg>

<sup>451</sup> Ο.π.

<sup>452</sup> <http://www.guanciarossa.it/leviedellafede/images/ravenna3.jpg>

<sup>453</sup> Πανσέληνου, 1999: 91.

<sup>454</sup> Δοξιάδη, 1998: 25.

υπερβατικού), β) η αδιαφορία για την οργανική απόδοση της μορφής και η απομάκρυνση από το ιδανικό κλασσικό κάλλος (ανάδειξη εσωτερικότητας της μορφής) και γ) η προοπτική (το βάθος) του έργου, ένας ελεύθερος χώρος, ένας χωροχρόνος απείρου, απροσδιόριστου και αναλλοίωτου, τον οποίο συμβολίζει ο χρυσός κάμπος<sup>455</sup>.

Επειδή η ύλη για τον χριστιανισμό είναι σκοτεινή και εκφράζεται από την τρίτη διάσταση, πρέπει να φωτιστεί για να αποκαλυφθεί η άυλή της *υπόσταση*. Ο τρόπος για να αποδοθεί το άυλο ήταν το χρώμα, το οποίο εκλαμβάνεται ως φως, υιοθετώντας έτσι τη διατύπωση του Πλωτίνου, ότι τα χρώματα είναι φώτα («και χρώας φώτα όντα»)<sup>456</sup> και η σοφία του θεού εκφράζεται με το Κάλλος (φως) των εικόνων. Επειδή το φως είναι καθαρό, αναλλοίωτο και λαμπερό, το χρώμα με αυτή την υπόσταση προσθέτει μια ακόμη υψηλότερη βαθμίδα εξαύλωσης. Το χρώμα, όμως, πρέπει να αποδοθεί χωρίς φωτοσκιάσεις και να λειτουργεί για να τονίζει τις μορφές που φωτίζει. Αυτές οι μορφές με το δικό τους περίγραμμα και το δικό τους χρώμα, καλούνται να ενοποιηθούν μέσω του χρυσού κάμπου, ο οποίος συμβολίζει τη θεία παρουσία μέσα στην οποία υπάρχουν τα πάντα, και την απόλυτη κατάσταση που πρέπει να φτάσει ο άνθρωπος (αθανασία)<sup>457</sup>. Μια παρόμοια κατάσταση συμβολίζουν και οι μύθοι του «Χρυσόμαλλου Δέρατος» και των «Χρυσών Μήλων των Εσπερίδων», στην οποία πρέπει να φτάσουν οι άνθρωποι (όπως και οι «ήρωες»), αφού δοκιμαστούν για τη σοφία και τον ηρωισμό τους. Τα ξεχωριστά σχήματα και χρώματα ενοποιούνται στο Εν όλον, με το χρυσό φόντο να υποκαθιστά το Εν πίσω από το πολλαπλό. Όπως, λοιπόν, η άγνοια διαιρεί όσους πλανώνται, έτσι και η παρουσία του νοητού φωτός συνάγει και ενώνει όσα φωτίζονται και τελειοποιεί και ξαναφέρνει τα όντα στο «όντως ον», γυρίζοντας τα από τις πολλές δοξασίες στην καθαρή και μονοειδή γνώση και γεμίζοντάς τα από το ένα και ενοποιητικό φώς<sup>458</sup>.

Ωστόσο, στη βυζαντινή εικονολογία επιβίωσε μια τάση που παρέμεινε πιστή στην κλασσική ελληνική παράδοση, η οποία απέκτησε σταθερή αξία μετά την Εικονομαχία (9<sup>ος</sup> μ.Χ. αιώνας), όπου διαμορφώθηκε ένα πνευματικό κίνημα διαπνεόμενο από τον θαυμασμό στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό (γλώσσα, λογοτεχνία, επιστήμη, τέχνη), κατευθυνόμενο από την πολιτική και πνευματική πρωτοπορία της

---

<sup>455</sup> Πανσέληνου, 1999: 102.

<sup>456</sup> Ιωαννίδης, 2009: 42.

<sup>457</sup> Ο.π., 44.

<sup>458</sup> Διονύσιος Ψευδο-Αρεοπαγίτης, *Περί των θείων ονομάτων*.

Κωνσταντινούπολης<sup>459</sup>. Σημαντικότερες εκφάνσεις αυτού του «ανθρωπιστικού πνευματικού κινήματος» υπήρξαν οι αποκαλούμενες «βυζαντινές ζωγραφικές αναγεννήσεις» των Μακεδόνων, των Κομνηνών και των Παλαιολόγων<sup>460</sup>.

Οι βυζαντινοί καλλιτέχνες μετά την Εικονομαχία ερχόμενοι σε επαφή με τα έργα της αρχαιότητας, δεν προσπάθησαν απλώς να τα αντιγράψουν, αλλά πρωτίστως να τα ερμηνεύσουν και να τα αφομοιώσουν<sup>461</sup>. Κυρίως τους γοήτευε η αρχαία σύλληψη της ανθρώπινης μορφής και δευτερευόντως ο περιβάλλον χώρος, φυσικός και δομημένος<sup>462</sup>. Η πρόσληψη των στοιχείων της κλασικής αρχαιότητας εντοπίζεται τόσο στα εικονογραφημένα χειρόγραφα (Εικόνα 5: *Ο Δαβίδ με τη Μελωδία*)<sup>463</sup>, όσο και στην εντοίχια ζωγραφική. Σχετικώς με την εικονογράφηση των κειμένων οι βυζαντινοί ακολούθησαν την ίδια μέθοδο με το εικονογραφημένο βιβλίο της αρχαιότητας<sup>464</sup>. Δυστυχώς, όμως, θα πρέπει να συνειδητοποιήσουμε ότι τα άμεσα αρχαία πρότυπα έχουν σχεδόν όλα χαθεί. Αυτά αποτελούνταν από μικρογραφίες σε κυλίνδρους από πάπυρο ή κώδικες από πάπυρο ή περγαμηνή, όταν αυτή η νέα μορφή βιβλίου αντικατέστησε τον κύλινδρο στο τέλος του 5<sup>ου</sup> αιώνα<sup>465</sup>. Ωστόσο αξίζει να αναφερθεί ότι η επιβίωση των αρχαίων προτύπων πραγματοποιήθηκε χάριν της λειτουργίας των βιβλιογραφικών εργαστηρίων, η οποία ρυθμιζόταν με ακρίβεια και αυστηρούς κανόνες<sup>466</sup>, εντός των οποίων οι βυζαντινοί αντιγραφείς μικρογραφιών προσέλαβαν τα στοιχεία της αρχαίας ελληνικής τέχνης με τέσσερις τρόπους.

Ο πρώτος και ιδιαίτερος αξιοπρόσεχτος ήταν η προσθήκη κλασικών μορφών σε χριστιανικές σκηνές, πολλάκις με τη μορφή προσωποποιήσεων. Για παράδειγμα στη μικρογραφία ενός χειρογράφου του Άθω το οποίο φυλάσσεται στη Μονή της Λαύρας, οι μαίες που λούζουν το Χριστό – βρέφος μοιάζουν στενά με τις νύμφες οι οποίες πλένουν το νεογέννητο Διόνυσο<sup>467</sup>. Οι προσωποποιήσεις εμφανίστηκαν αρχικά από την παλαιοχριστιανική εποχή, αλλά ο αριθμός τους αυξήθηκε τεράστια μετά το τέλος της Εικονομαχίας. Ειδικότερα η διάδοση των κλασικών μορφών επεκτάθηκε κατά

---

<sup>459</sup> Πανσέληνου, 1999: 51.

<sup>460</sup> Αλμπάνη, 1999: 28.

<sup>461</sup> Βασική θέση του Φώτη Κόντογλου ήταν: «ο καλλιτέχνης δεν κοπιάρει δουλικά, μα ερμηνεύει, δηλαδή περνά από το φίλτρο της εποχής του την εντύπωση που δίνει ένα αντικείμενο του αισθητού κόσμου», Ζίας, 2015: ό.π.

<sup>462</sup> Πανσέληνου, 1999: 73 και Αλμπάνη, 1999: 29.

<sup>463</sup> [http://1.bp.blogspot.com/\\_9KGHpOmSpiM/TE1JIEBR7BI/AAAAAAAAACM/hE-Z\\_fuoWzk/s1600/david.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_9KGHpOmSpiM/TE1JIEBR7BI/AAAAAAAAACM/hE-Z_fuoWzk/s1600/david.jpg)

<sup>464</sup> Γαλάβαρης, 1995: 213.

<sup>465</sup> Weitzmann, 1951: 189.

<sup>466</sup> Γαλάβαρης, 1995: 11

<sup>467</sup> Weitzmann, 1951: 206.

τη μεσοβυζαντινή περίοδο<sup>468</sup>, όπου διαπιστώνεται η επιβίωση των απλών επίσημων στοιχείων της αρχαίας τέχνης, όπως τα περιγράμματα των μορφών τα οποία παραπέμπουν στην ερυθρόμορφη και μελανόμορφη τεχνοτροπία των αρχαίων αγγείων, τα ενδύματα με σχέδια και φωτισμό, οι ιδιαιτερότητες των προσώπων των μορφών και τα στοιχεία των τοπίων. Υπό αυτήν την οπτική η βυζαντινή τέχνη έχει να επιδείξει μια βαθειά αποτύπωση των κλασσικών μορφών, η οποία σε καμία χρονική στιγμή δε σταμάτησε να αποτελεί πηγή έμπνευσης<sup>469</sup>. Ένας δεύτερος τρόπος πρόσληψης των κλασσικών στοιχείων, ο οποίος επηρέασε περισσότερο την εσωτερική δομή μιας ιερής εικόνας, ήταν ότι το θέμα προς εξεικόνιση δε μπορεί να καταστεί ορατό με την πρώτη ματιά, διότι τότε θα αποδιδόταν μόνο η φύση της μορφής. Αποσκοπώντας η βυζαντινή τέχνη να εξεικονίσει την ενσαρκωμένη μορφή του Χριστού και κατά συνέπεια τη διπλή του φύση (θεϊκή και ανθρώπινη) άντλησε από τον πλατωνικό νεοδογματισμό την οντολογική διάκριση μεταξύ των δύο κόσμων, του νοητού και του αισθητού, και προσέδωσε εκ νέου στην τέχνη θεανθρωποκεντρική θεώρηση, η οποία δόμησε καθ' ολοκληρία τον βυζαντινό πολιτισμό. Το τρίτο είδος πρόσληψης αποτελεί γενικά η κλασσική τεχνοτροπία, η οποία δεν εφαρμόστηκε την περίοδο που προηγήθηκε της Εικονομαχίας καθότι παρατηρείται όπως προαναφέρθηκε, η εξαύλωση της ανθρώπινης μορφής, αλλά εφαρμόστηκε από τη Μακεδονική Αναγέννηση και μετά, όπου η ανθρώπινη μορφή απεικονίστηκε με περισσότερη πλαστικότητα<sup>470</sup>. Τέλος το τέταρτο και περισσότερο σημαντικό είδος πρόσληψης αποτελεί η αντιγραφή ολόκληρων σκηνών ή σειράς σκηνών χωρίς να αλλάξει η αυθεντική σύνθεση και η σημασία τους. Με αυτόν τον τρόπο οι μικρογραφίες (και κατ' επέκταση και οι τοιχογραφίες) προσφέρουν το πλεονέκτημα ως αντικείμενα μελέτης να ελεγχθούν και να κατανοηθούν οι μορφές ως εικονογραφικά ακριβείς με το κείμενο<sup>471</sup>. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να συμπεράνουμε ότι οι βυζαντινοί καλλιτέχνες τα δάνεια από την αρχαιότητα τα ενέταξαν στα βυζαντινά έργα με οργανικό τρόπο (Εικόνα 6: *Άγγελοι με λέντια (ποδιές)*)<sup>472</sup>, δημιουργώντας μια πρωτοποριακή σύνθεση, υπηρετούσα κατάλληλα τον υπερβατικό κόσμο της Ορθοδοξίας<sup>473</sup>. Πρωτεύων, όμως, λόγος που οδήγησε τους τεχνίτες στην

---

<sup>468</sup> Ό.π., 3 – 5 και 204.

<sup>469</sup> Ό.π., 3 – 5.

<sup>470</sup> Ό.π., 207.

<sup>471</sup> Ό.π., 3 – 5.

<sup>472</sup> [http://1.bp.blogspot.com/\\_0xr7etfzECY/VL4xCBDHyII/AAAAAAAAATPk/18sdatluUW8/s1600/129.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_0xr7etfzECY/VL4xCBDHyII/AAAAAAAAATPk/18sdatluUW8/s1600/129.jpg)

<sup>473</sup> Αλμπάνη, 1999: ό.π.

ιδιοσυστασία της βυζαντινής εικόνας, ήταν η Πατερική Θεολογία για την εικόνα, σε συνδυασμό με την Ορθόδοξη Εκκλησιολογία<sup>474</sup>, που αμφότερες θεμελίωσαν την βυζαντινή εικονολογία και καθόρισαν το ρόλο και τη λειτουργία της τέχνης και τη σχέση μορφής και τεχνοτροπίας.

Υπό την πνευματική καθοδήγηση της Πατερικής Θεολογίας και του κλασσικού ανθρωπιστικού πολιτισμού, η βυζαντινή ζωγραφική μετά την Εικονομαχία απέκτησε την χαμένη ομοιογένειά της, η οποία εκφράστηκε στα χαρακτηριστικά της εικόνας, τα οποία συνοψίζονται στα εξής: α) απουσία φυσιοκρατίας και αδιαφορία για την πιστή αντιγραφή προς το πρότυπο, β) εξεικόνιση της υποστάσεως της μορφής (έκφραση της ουσίας)<sup>475</sup>, γ) ενδιαφέρον της μορφής να αναφερθεί και να κινηθεί προς τον θεατή, δ) απουσία εκφράσεως στη μορφή, συναισθημάτων και ψυχικών καταστάσεων και ε) διάκριση της μορφής σε επιμέρους δομικές μονάδες, χωρίς τον κατακερματισμό της<sup>476</sup>. Η Πατερική Θεολογία δεν περιφρόνησε τη φύση και τη φυσική μορφή, όπως πολλοί ερευνητές διατύπωσαν, αλλά αντιθέτως την προσέλαβε με στόχο τη λειτουργικότητα της εικόνας ως προς τον θεατή, με σκοπό να απομακρύνει την εικόνα από το περιστασιακό και το συμβατικό, ανάγοντάς την σε εικόνα της υποστάσεως καθεαυτής. Τοιουτοτρόπως έκαναν πιο «απτή» στη φαντασία των θεατών τη νοητή πραγματικότητα<sup>477</sup>. Προς επίρρωση των προλεγομένων ο Θεόδωρος Στουδίτης (9<sup>ος</sup> αιώνας) διατύπωσε ότι: *«το πρωτότυπον και η εικών, εν μεν εστί τη υποστατική ομοιώσει, δύο δε τη φύσει»*<sup>478</sup> [«το πρωτότυπο και η εικόνα είναι ένα και το αυτό ως προς την υπόσταση (την ουσία), αλλά δύο διαφορετικά ως προς τη φύση»], το οποίο σημαίνει ότι ο Θεός ως πρωτότυπο και η εικόνα Του ως Λόγος είναι ένα και το αυτό ως προς την υπόσταση και δύο διαφορετικές υποστάσεις ως προς τη φύση. Στο ίδιο πνεύμα ο Ευστράτιος Νικαίας (11<sup>ος</sup>) διατύπωσε ότι: *«η εικών το σχήμα και την μορφή του εικονιζομένου λαμβάνει, ου την ουσία»*<sup>479</sup>, όπερ μεθερμηνευόμενο σημαίνει ότι ο Θεός, ως πρόσωπο (φύση) δεν μπορεί να εικονισθεί διότι η υπόστασή Του (θεϊκή ουσία) δεν εικονίζεται, δεν έχει μορφή.

Ωστόσο, ο Λόγος του Θεού, με τη μορφή του Χριστού ενανθρωπίζεται, προσλαμβάνει δηλαδή στην υπόστασή του την ανθρώπινη φύση, γίνεται έμμορφη υπόσταση και συνεπώς ορατή. Στην εικόνα του Χριστού ως «ένσαρκου Λόγου»,

---

<sup>474</sup> Κόρδης, 2001: 43.

<sup>475</sup> Πανσέληνου, 1999: 82.

<sup>476</sup> Κόρδης, 2001: 48.

<sup>477</sup> Πανσέληνου, 1999: 84.

<sup>478</sup> Κόρδης, 2001: 9.

<sup>479</sup> Ευστράτιος Νικαίας, 1866: 154.

όπως αναφέρει ο Στουδίτης, παρά τον εξεικονισμό της υποστάσεως, η θεότητα παραμένει απεριγραπτή («περιγραπτός άρα ο Χριστός καθ' υπόστασιν και τη θεότητα απεριγραπτος»)<sup>480</sup>. Συνεπώς, καταλήγει, μια εικόνα δείχνει ότι το εικονιζόμενο πρόσωπο είναι υπαρκτό, αλλά δεν μας περιγράφει την ουσία του και δεν μπορεί να ορίσει την ψυχή του ανθρώπου, καθότι ο εξεικονισμός δεν αποβλέπει στην καταγραφή της ουσίας και των φυσικών ιδιοτήτων, ούτε στην περιγραφή της ψυχικής καταστάσεως («αλλά γαρ και εκ ψυχής και σώματος ων ου τι που ψυχής ιδίωμα φέρει εν τω είδει του χαρακτήρος· πως γαρ αν, αθεάτου ταύτης ούσης;»)<sup>481</sup>. Αντιθέτως, ο εξεικονισμός στοχεύει στην αναπαραγωγή (με εικαστικά μέσα και τρόπους) της φυσικής μορφής, επιδιώκοντας να φανερώσει την πραγματικότητα της υποστάσεως, της υπάρξεως, χωρίς να προσπαθήσει να καταγράψει το επέκεινα βαθύτερο περιεχόμενο της μορφής, ώστε αυτή να αποβεί αυθεντική (αληθινή) εικόνα<sup>482</sup>.

Η μορφή, λοιπόν, ως έχει, ούσα το ορατό στοιχείο της υποστάσεώς της, είναι η εικόνα της, που κατά τον Στουδίτη συνάδει με το ότι και ο Χριστός γεννήθηκε εξεικονισμένος, καθότι έμμορφος («εξεικονισμένος γαρ προήλθεν εκ κοιλίας μητρός αυτού της Θεοτόκου· ει δε μη αμβλωθρίδιόν τι και ου μεμορφωμένος άνθρωπος ω θεομάχοι»)<sup>483</sup>, ονομάζοντας την εικόνα του Χριστού «σωματοειδή (ανθρωποειδή) θέα του Λόγου»<sup>484</sup>. Με τον ίδιο ρεαλισμό διατύπωσε τον ορισμό της τεχνητής εικόνας, σύμφωνα με τον οποίο αυτή δεν είναι άλλο από την εξωτερική μορφή του εικονιζόμενου προσώπου («η δε του ενσωμάτου είδους, ήτοι μορφής φέρουσα τα ιδιώματα και όσα άλλα των έξω γνώριμα, μόνη τεχνητή εικόν Χριστού και εστί και λέγεται»)<sup>485</sup>. Η αντίληψη αυτή για τον εξεικονισμό αίρει το περίφημο δίλημμα της σχέσεως μορφής και περιεχομένου, με το οποίο από το Μεσαίωνα και μετά πάλευε η δυτική τέχνη να ταυτίσει<sup>486</sup>.

Η Πατερική Θεολογία απομακρυσμένη από την ουτοπική και χιμαιρική αναζήτηση του δυτικού ανθρώπου να εξεικονίσει το υπερβατικό και την ουσία, απέκλεισε την περίπτωση να είναι η φύση – ουσία αντικείμενο εξεικονισμού και επικεντρώθηκε στην προσπάθεια εξεικονισμού της υποστάσεως<sup>487</sup>. Κατέληξε, λοιπόν,

---

<sup>480</sup> Στουδίτης Θεόδωρος, *Αντιρρητικός Γ'*, PG 99, 405BC και Κωνσταντίνος Ε' (αυτοκράτωρ), *Πεύσεις*, PG 100, 301 C.

<sup>481</sup> Ο.π., PG 99, 405B.

<sup>482</sup> Κόρδης, 2001: 56.

<sup>483</sup> Στουδίτης Θεόδωρος, *Επιστολή Η'*, *Βιβλίο Επιστολών Β'*, PG 99, 1132D.

<sup>484</sup> Στουδίτης Θεόδωρος, *Αντιρρητικός Γ'*, PG 99, 349 C.

<sup>485</sup> Στουδίτης Θεόδωρος, *Κεφάλαια κατά Εικονομάχων*, PG 99, 496B.

<sup>486</sup> Κόρδης, 2001: 57.

<sup>487</sup> Ο.π.

ότι η υπόσταση είναι καθεαυτή εξεικονισμένη, με συνέπεια το αντικείμενο προς εξεικονισμό (το περιεχόμενο) να είναι έμμορφο και ο ζωγράφος να μην χρειάζεται να αναζητήσει και να βρει μορφές για να το αισθητοποιήσει. Άρα ο εξεικονισμός θεωρείται τετελεσμένος και τελεολογικός, μη εξαρτώμενος από την έμπνευση ή την ικανότητα του τεχνίτη και τις δυνατότητες των εικαστικών μέσων<sup>488</sup>. Όλες, λοιπόν, οι εκφάνσεις της βυζαντινής ζωγραφικής μετά την Εικονομαχία (Μακεδονική, Κομνήνεια, Παλαιολόγεια και Μεταβυζαντινή) εκκινούν από το γεγονός της πραγματοποιούμενης εικόνας, απεγκλωβισμένες από την ουτοπική και μάταιη ενασχόληση της αναζήτησης μορφών, που θα μπορούσαν να χωρέσουν το περιεχόμενο και ο ρόλος της ανοίγεται στην παρουσίαση εικαστικά της εικόνας – μορφής της υποστάσεως. Αυτόν ακριβώς το ρόλο της εικονολογίας περιγράφει ο Πατριάρχης Φώτιος (9<sup>ος</sup> αιώνας), διατυπώνοντας ότι η τέχνη δεν ασχολείται με τη δημιουργία μορφών, αλλά επικεντρώνεται στον «τρόπο ύπαρξης» των μορφών<sup>489</sup>. Αυτό σημαίνει ότι το εικαστικό στοιχείο στη ζωγραφική είναι ο «τρόπος ύπαρξης της μορφής – εικόνας» (Εικόνα 7: *Η Σταύρωση*)<sup>490</sup>, ο οποίος δείχνει την υπόσταση (περιεχόμενο), χωρίς να περιγράφει την ουσία, η οποία είναι άοριστη, γιατί όπως σημειώνει ο Ιωάννης Δαμασκηνός (7<sup>ος</sup> αιώνας) «*επί την θείαν ουσίαν χειραγωγούμενοι, ουκ αυτήν την ουσίαν καταλαμβάνομεν, αλλά τα περί την ουσίαν*»<sup>491</sup>. Ο «τρόπος», λοιπόν, δεν ταυτίζεται με τη μορφή και δεν αποτελεί μοναδικότητα μέσα στην απολυτοποίησή του, αλλά είναι ελεύθερος να αλλάξει, να τραπεί και η μορφή μπορεί να υπάρξει μέσα από την αστείρευτη ποικιλία τρόπων<sup>492</sup>.

Ο «ιδανικός τρόπος» στην αναγεννησιακή και στη baroque ζωγραφική είναι η αναπαράσταση, δηλαδή η δημιουργία ψευδαίσθησης ότι απέναντι από τον θεατή υπάρχει το ίδιο το αντικείμενο του εξεικονισμού<sup>493</sup>. Η καταφυγή στην φυσιοκρατία (νατουραλισμός) και στην πραγματοκρατία (ρεαλισμός), εξυπηρετεί αυτή ακριβώς την επιδίωξη. Τοιούτοτρόπως, το ζωγραφικό έργο, επιδιώκει να «φωτογραφήσει» αυτό που βλέπουμε με την όραση και να το τοποθετήσει μέσα σε έναν άλλο χωροχρόνο, ο οποίος ανοίγεται πίσω από τη ζωγραφική επιφάνεια, με τη βοήθεια της γεωμετρικής προοπτικής και της φωτοσκιάσεως, αποστασιοποιημένο από τον

---

<sup>488</sup> Ό.π., 58.

<sup>489</sup> Φώτιος Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, 1864: 401.

<sup>490</sup> Velmans, 2006: Εικόνα Νο8 από το βιβλίο: *Η συναρπαστική ιστορία των εικόνων*.

<sup>491</sup> Δαμασκηνός Ιωάννης, 1985: 72.

<sup>492</sup> Κόρδης, 2001: 59.

<sup>493</sup> Ό.π., 61.



θεατή<sup>494</sup>. Εν αντιθέσει με το προαναφερόμενο, στη βυζαντινή εικονολογία, το σημείο αναφοράς του έργου βρίσκεται μπροστά από τη ζωγραφική επιφάνεια. Πιο συγκεκριμένα ο ίδιος ο θεατής είναι η εστία του έργου, αποτελεί την κορυφή ενός οπτικού κώνου, που συνδέεται με τα επιμέρους στοιχεία της εικόνας, δηλαδή τα πολλαπλά σημεία φυγής του βλέμματος<sup>495</sup>. Αυτό σχετίζεται απολύτως με τον «ευχαριστηριακό ρεαλισμό» της Εκκλησίας, δηλαδή την πίστη της, ότι τα Τίμια Δώρα (Άρτος και Οίνος) συμβολίζουν και μετατρέπονται σε Σώμα και Αίμα Χριστού, τα οποία ο πιστός μεταλαμβάνοντάς τα ενώνεται με τον Θεό εν Χριστώ<sup>496</sup>. Η παρουσία του Χριστού στην Εκκλησία σημαίνει ταυτόχρονα και τη φανέρωση του Σώματός Του. Παρομοίως η εικονογράφηση του Ναού είναι η εικονογράφηση – εξεικόνιση του Χριστού, με στόχο τη φανέρωση στο παρόν, στο χωροχρόνο της Εκκλησίας των Αγίων και των γεγονότων της Θείας Οικονομίας, τα οποία μολονότι συντελέστηκαν στο παρελθόν, συνεχίζουν να ενεργούν και στο παρόν.

Προκειμένου, λοιπόν, η βυζαντινή εικονολογία να ενοποιήσει το χωροχρόνο της εικόνας με αυτόν του θεατή, εφήρμοσε ένα προοπτικό σύστημα, όχι με το δυτικό τρόπο, σύμφωνα με τον οποίο το βλέμμα του θεατή διαφεύγει μέσω ενός κεντρικού σημείου φυγής – αναφοράς (προοπτική βάθους), αλλά κινώντας τα εικονιζόμενα προς τον θεατή<sup>497</sup>. Αυτός ο *εξωτερικός ρυθμός* (Εικόνα 10: *Η ψηλάφηση του Θωμά*)<sup>498</sup> πραγματώνεται με την απορροή δυνάμεων από τη ζωγραφική επιφάνεια προς τον θεατή, ο οποίος γίνεται σημείο αναφοράς, εστία και μέρος του έργου τέχνης<sup>499</sup>. Τοιουτοτρόπως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι βυζαντινοί τεχνίτες συνέλαβαν τη ζώσα και κινούμενη εικόνα πριν από τη δυτική έβδομη τέχνη, αυξάνοντας τις διαστάσεις της εικόνας, καθότι πρόσθεσαν χρόνο. Η διαφορά μεταξύ τους είναι ότι, η κινηματογραφική εικόνα έχει τη δική της κίνηση, ενώ η βυζαντινή κινείται μέσα στο χώρο του Ναού ως προς τον θεατή, δηλαδή ζωντανεύει μέσα από την κίνηση του θεατή<sup>500</sup>. Η κίνηση, όμως, της εικόνας προς τον θεατή δεν επαρκεί, γιατί δεν συνεπάγεται αυτομάτως τη σύναψη κοινωνίας εικόνας – θεατή. Γι' αυτό απαιτούνταν αφενός μεν *κάθαρση της μορφής*<sup>501</sup> και αφετέρου η ενεργοποίησή της με τη

---

<sup>494</sup> Ο.π., 63.

<sup>495</sup> Ο.π.

<sup>496</sup> Ο.π., 64.

<sup>497</sup> Ο.π., 65.

<sup>498</sup> <http://www.fhw.gr/choros/mystras/images/14E12c.picG.jpg>

<sup>499</sup> Ο.π., 72.

<sup>500</sup> Ο.π., 73.

<sup>501</sup> Ο.π., 67.

ρυθμοποίησή της, στοιχεία που αντλήθηκαν από τα ανανεωμένα μετά την Εικονομαχία κλασικιστικά πρότυπα<sup>502</sup>. Ακολουθώντας τα η βυζαντινή ζωγραφική δεν στηρίχθηκε στην στιγμιαία εμφάνιση του εικονιζόμενου, η οποία θα αλλάξει και δεν θα περιγράφεται από την προηγούμενη εικόνα. Συνεπώς δεν ακολουθεί τη λογική του νατουραλισμού και του ρεαλισμού, σύμφωνα με την οποία, αν κάποιος επιθυμούσε να έχει μια εικόνα ενός προσώπου, τότε, θα έπρεπε να ακολουθεί συνεχώς το εικονιζόμενο πρόσωπο και να καταγράφει τη μορφή και τον ψυχικό – συναισθηματικό του κόσμο. Γι' αυτό στην βυζαντινή ζωγραφική οι μορφές έχουν τα ίδια περίπου τυποποιημένα χαρακτηριστικά και *αποκαθαρμένες* (Εικόνα 8: *Ο Άγιος Μερκούριος*)<sup>503</sup> από στοιχεία της ανθρώπινης περιέργειας και της υλικής ακοσμίας<sup>504</sup>, δείχνουν την υπόσταση των Αγίων προσώπων, χωρίς να διασπούν τον πιστό θεατή, εγκλωβίζοντάς τον στην παρατήρηση συναισθημάτων και δραματοποιημένων εσχατολογικών στοιχείων, όπως συνέβη με την «εκκοσμικευμένη» δυτική εικονογραφία. Αυτή η *κάθαρση* της μορφής, που αποσκοπεί να παρουσιάσει τις μορφές των Αγίων ιεροπρεπείς, συμβαίνει και στο κείμενο του Ευαγγελίου, στο οποίο δεν περιέχονται δευτερεύοντα στοιχεία τα οποία θα βοηθούσαν τον πιστό να συνειδητοποιήσει την Αλήθεια<sup>505</sup>. Μέσω της *κάθαρσης* οι μορφές αποκτούν υπερχρονικότητα και μνημειακότητα, καθιστώντας την εικόνα του προσώπου υποστασιακή (Εικόνα 9: *Χριστός Ένθρονος*)<sup>506</sup> και όχι εικόνα κάποιας χρονικής στιγμής της υπάρξεώς του<sup>507</sup>.

Ταυτόχρονα η *κάθαρση* των μορφών από τα πάθη, σημαίνει ότι τα πρόσωπα – υποστάσεις έχουν εγκαταλείψει οικειοθελώς την εγωιστική βίωση του κόσμου και επιχειρούν να ελευθερώσουν το θέλημά τους, εντάσσοντας την ύπαρξή τους, χωρίς (πλέον) όρια και χωρίς φυσικά να απολέσουν την ιδιοσυστασία τους, σε μια «κοινωνία» με τον πιστό – θεατή<sup>508</sup>. Η «κοινωνία» αυτή προϋποθέτει αγάπη, χωρίς την οποία δεν μπορεί να υπάρξει ενότητα και πραγματική σχέση. Η αγάπη προϋποθέτει την ελευθερία από τα πάθη και γι' αυτό δεν είναι μια συναισθηματική κατάσταση, αλλά «κατάσταση υπάρξεως», που δεν είναι άλλη από την ενότητα του

---

<sup>502</sup> Ο.π., 71.

<sup>503</sup> [https://simiomatariokipon.files.wordpress.com/2012/03/a-a-1-panselinos-saint\\_mercurius-ceb1cebdcf84ceafceb3cf81ceb1cf86cebf.jpg?w=152&h=356](https://simiomatariokipon.files.wordpress.com/2012/03/a-a-1-panselinos-saint_mercurius-ceb1cebdcf84ceafceb3cf81ceb1cf86cebf.jpg?w=152&h=356)

<sup>504</sup> Ο.π., 67.

<sup>505</sup> Ο.π.

<sup>506</sup> <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/21/a8/2a/21a82a8e57220fac6cfc14624ed35945.jpg>

<sup>507</sup> Ο.π.

<sup>508</sup> Ο.π., 70.

κόσμου με το Θεό<sup>509</sup>. Όπως ακριβώς συνέρχονται σε «κοινωνία» ο κόσμος με το Θεό και ο πιστός με την υπόσταση, αναλόγως λειτουργεί και ο «τρόπος» της βυζαντινής εικονολογίας. Στη βυζαντινή σύνθεση τα επιμέρους στοιχεία διακρίνονται σαφώς, αλλά ταυτόχρονα συνέρχονται σε «κοινωνία» και δεν αφομοιώνονται ποτέ, δημιουργώντας έτσι την *ενεργητική εικόνα*<sup>510</sup>. Αυτό αποτελεί άλλο ένα σημείο υπέρβασης της οργανικής νατουραλιστικής μορφής, όπου στη νατουραλιστική σύνθεση τα επιμέρους στοιχεία αφομοιώνονται στο όλον και υπηρετούν το εν, δηλώνοντας ιδεολογικά τον *ολοκληρωτισμό*. Αυτή η υπέρβαση στη βυζαντινή ζωγραφική πραγματοποιείται με το *ρυθμό* της μορφής, ο οποίος αποτελεί μια ενιαία κίνηση, η οποία ενεργοποιεί και διέπει όλα τα στοιχεία, τα οποία φυσικά ενοποιεί<sup>511</sup>. Με αυτόν τον τρόπο η μορφή δεν καθίσταται ένα απλό μέγεθος, αλλά μια ενότητα επιμέρους αυθύπαρκτων μονάδων. Τα επιμέρους στοιχεία συνέρχονται στη μεταξύ τους κοινωνία και προαπαιτούμενο γι' αυτό είναι να απολέσουν τη φυσική τους θέση. Αποτέλεσμα αυτού είναι να δημιουργηθεί μια εσωτερική υπαρξιακή κατάσταση της εικόνας, ένας *εσωτερικός ρυθμός*<sup>512</sup>, ο οποίος επιτυγχάνεται με την αναφορά των στοιχείων σε ένα γεωμετρικό σχήμα (τρίγωνο, αψίδα, υπερβολή, τομή διαγωνίων).

Μέσω αυτού του *εσωτερικού ρυθμού* η εικόνα μεταπίπτει σε μια κατάσταση «δυναμικής ησυχίας»<sup>513</sup>, χαρακτηριζόμενη από μια γλυκιά ισορροπημένη αντιφατικότητα, από την οποία αναδίδεται άρωμα ζωής και κοινωνίας, μια «ομιλούσα σιωπή» (Εικόνες 8 και 9) και μια εσωστρεφής έκσταση<sup>514</sup>. Το έργο εγκαταλείπει την «παθητική εικαστική μορφή», την αδράνεια του και εξερχόμενο από τις διαστάσεις του, αγγίζει το όριο της ταπείνωσης και χαρίζεται στον θεατή, αποκτώντας τον προαναφερόμενο *εξωτερικό ρυθμό*<sup>515</sup>. Η σχηματοποίηση των επιμέρους στοιχείων μιας μορφής, ακόμα και στην πλέον πλαστική έκφασή της, όπως συνέβη στην Παλαιολόγεια περίοδο, αποτέλεσε συνειδητή επιλογή με βαθύτατο λόγο την κοινωνία εικόνας θεατή και εν τέλει τη λειτουργικότητα της βυζαντινής τέχνης.

Συνοψίζοντας αδρομερώς τα προαναφερόμενα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο καθορισμός της Ορθοδοξίας (ορθής δόξας) και η διάκρισή της από τις αιρέσεις, συντελέστηκε επειδή υπήρχε η «ελληνική αποδεικτική μέθοδος» (αποδεικτικός

---

<sup>509</sup> Ο.π.

<sup>510</sup> Ο.π., 69.

<sup>511</sup> Ο.π., 71.

<sup>512</sup> Ο.π.

<sup>513</sup> Ο.π.

<sup>514</sup> Ο.π., 72.

<sup>515</sup> Ο.π., 73.

συλλογισμός)<sup>516</sup>, που αξιώνει ότι, όταν κάποιος ισχυρίζεται ότι πιστεύει σε κάτι, πρέπει να είναι σε θέση αφενός να ορίσει τι είναι αυτό ακριβώς και αφετέρου να βασίζεται στα ιερά κείμενα προκειμένου να αποδείξει τους ισχυρισμούς του<sup>517</sup>. Αυτό ακριβώς συνέβη με την επικρατούσα ελληνική αντίληψη των εικονολατρών, όπου η Ορθοδοξία αποδέχθηκε τη συμβολική ανθρωπόμορφη δισδιάστατη αναπαράσταση του θείου, ενώ ο ρωμαιοκαθολικισμός την τρισδιάστατη νατουραλιστική απεικόνιση. Επιπλέον η αναψηλάφηση του νεοπλατωνισμού αποτέλεσε τη βάση του ελληνικού ανθρωπισμού, λιγότερο νοησιαρχικού και εργαλειακού, αλλά με σύνθεση νοήσεως και αισθήματος, πίστης και γνώσης, ορθολογισμού και μυστικισμού.

Ο «αποδεικτικός συλλογισμός» επαναλήφθηκε κατά την *ησυχαστική έριδα* (14<sup>ος</sup> αιώνας), την σημαντικότερη θεολογική και φιλοσοφική σύγκρουση μετά την Εικονομαχία, μεταξύ Ανατολικών και Δυτικών, κατά την οποία ο ελληνισμός και ο νεοπλατωνισμός στάθηκαν εκ νέου αρωγοί και υποστηρικτές της Ορθοδοξίας, απορρίπτοντας τον αριστοτελισμό του δυτικού σχολαστικισμού και τη νοησιαρχία του Θωμά του Ακινάτη. Ησυχασμός ονομάζεται στην Ορθόδοξη παράδοση η μέθοδος της υπερφυσικής γνωσιολογίας ταυτιζόμενης με τη νήψη – κάθαρση και τον ησυχασμό του νου, της καρδιάς, του σώματος και της ψυχής, η οποία επικύρωσε τη διδασκαλία του ασκητή – μοναχού Καλλίστου Καταφυγιώτη (12<sup>ο</sup> αιώνας)<sup>518</sup>. Είναι η ασκητική – θεραπευτική αγωγή (νοερή προσευχή), που καθαρίζει την καρδιά από τα πάθη (απάθεια), αναζωπυρώνοντας τη νοερή λειτουργία μέσα στην καρδιά. Όταν καθαρισθεί η ψυχή και η καρδιά του ανθρώπου, τότε μπορεί να δει τουλάχιστον ένα μέρος του Θεού και ειδικά το θείο φως (θεοπτία), όπως το είδαν και οι απόστολοι στο όρος Θαβώρ, κατά τη Μεταμόρφωση του Σωτήρος<sup>519</sup>. Η καρδιά του ησυχαστή πλημμυρίζει με την αίσθηση της αγαλλίασης της ψυχής και του φωτός, ενώνεται με τον Θεό και θεοποιείται, αλλά ταυτόχρονα διατηρεί την αυτοσυνειδησία του, την ταυτότητα, την υπόσταση και την ελευθερία του<sup>520</sup>.

Κατά την *ησυχαστική έριδα*, οι αντί – ησυχαστές (παπικοί, Βαρλαάμ Καλαβρός, Ακίνδυνος) προσχώρησαν στον σχολαστικισμό της Δύσης και ακολουθώντας τα γραπτά του Ιερού Αυγουστίνου, του Ανσέλμου αρχιεπισκόπου Καντέρμπερου και του

<sup>516</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος*, 119.

<sup>517</sup> Ράγκος, 2006: 121 και Αθανασόπουλος, 2001: *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος*, ό.π.

<sup>518</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος*, 116.

<sup>519</sup> Ό.π., 120, 121.

<sup>520</sup> Ό.π., 122.

Θωμά του Ακινάτη, απέρριψαν τη διάκριση θείας ουσίας και θείων ενεργειών<sup>521</sup>, μη αποδεχόμενοι το «ακατάληπτο» της θείας ουσίας<sup>522</sup>. Η διάκριση μεταξύ της θείας ουσίας, που είναι απροσπέλαστη στην ανθρώπινη νόηση («ακατάληπτος») και «άκτιστη», και των θείων ενεργειών, που μαρτυρούνται με τα κτιστά έργα του Θεού, αποτέλεσε μια από τις βασικές παραδοχές της Ορθοδοξίας και του ησυχασμού, τις οποίες υπερασπίστηκε ο Γρηγόριος Παλαμάς, συνοψίζοντας ότι η γνώση των ενεργειών του Θεού, δεν σημαίνει γνώση και της ουσίας του. Ακολουθώντας τη διάκριση που διατύπωσε ο Συμεών ο Νέος Θεολόγος (11<sup>ος</sup> αιώνας) περί ουσίας και ενέργειας του Θεού και τα αποτελέσματα που έχει στον άνθρωπο η επίσκεψη της θείας χάριτος<sup>523</sup>, υπερασπίστηκε την εκστατική ένωση με το Θεό, διατυπώνοντας ότι ο Θεός δεν ανακαλύπτεται με την επιστήμη και τη γνώση, όπως ισχυριζόταν ο Βαρλαάμ<sup>524</sup>, αλλά αποκαλύπτεται με μεθόδους που δεν κατανοεί η κοινή λογική, όπως παρομοίως είχε διατυπώσει και ο Ευριπίδης. Στην αποκάλυψη αυτή, δεν φανερώνεται η άκτιστη θεία ουσία Του, αλλά ο Θεός φανερώνεται μέσω των θείων ενεργειών Του και η αποκάλυψη αυτή, είναι η θέα Του. Γι' αυτό η δυνατότητα απόκτησης της εμπειρίας και της νοερής όρασης του άκτιστου φωτός της Μεταμόρφωσης από τους ησυχαστές μοναχούς, αποτέλεσε το αμετακίνητο θεμέλιο της εμπειρικής Θεολογίας του Παλαμά και των συνεχιστών του<sup>525</sup>. Παράλληλα ο Παλαμάς εξέφρασε μια πίστη στην ανθρώπινη ελευθερία και τη δυνατότητα μετοχής στη δόξα του Θεού και σε αυτόν τον κόσμο<sup>526</sup>. Διότι εκείνος που συμμετέχει στη θεία ενέργεια γίνεται τρόπον τινά «φως», βλέπει με πλήρη συνείδηση το κρυμμένο από όσους δεν δέχθηκαν τη θεία χάρη<sup>527</sup>. Μέσα από αυτή την κίνηση οδηγείται στην πνευματική τελειώσή του, στο «μυστικό έρωτα» και στην ένωση με τον Θεό<sup>528</sup>. Συνεπώς, ο άνθρωπος μπορεί να σωθεί μόνο με τη δική του ελεύθερη συμμετοχή στην άσκηση του ησυχασμού και στον αγώνα του αυτόν μπορεί να ελπίζει σε μια ανταπόδοση των προσπαθειών του σε αυτή τη ζωή, σε αντίθεση με την απαισιοδοξία του αγνωστικισμού των αντι – ησυχαστών.

---

<sup>521</sup> Τατάκης, 2000:123.

<sup>522</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος*, 118.

<sup>523</sup> Τατάκης, 1977: 143, 144.

<sup>524</sup> Ό.π., 246.

<sup>525</sup> Ματσούκας, 1985: 162.

<sup>526</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος*, 129.

<sup>527</sup> Τατάκης, 2000: 126.

<sup>528</sup> Τατάκης, 1977: 244.

Η έμφαση στην ανθρώπινη ελευθερία και ο αισιόδοξος τρόπος με τον οποίο ο Παλαμάς είδε τη σχέση ανθρώπου – Θεού με την ελπίδα για θέωση σε αυτόν τον κόσμο, φέρνει τον ησυχασμό κοντά στο ανθρωπιστικό κλίμα, που παγιώθηκε την εποχή των Παλαιολόγων. Αυτός ο ανθρωπισμός καθόρισε τη μνημειώδη ζωγραφική της υστεροβυζαντινής περιόδου, μολονότι επικρατούσε για μια ακόμη φορά ο αιώνιος βυζαντινός διπολισμός, που από την μια αφουγκραζόταν το παγανιστικό νεοπλατωνικό κάλεσμα του Πλήθωνα του Γεμιστού και από την άλλη δόξαζε τον «μυστικισμό» του Γρηγορίου Παλαμά<sup>529</sup>. Μολαταύτα, η τελευταία περίοδος της βυζαντινής ζωγραφικής τέθηκε υπό το έμβλημα του «μυστικιστικού ιδεαλισμού» και του «άκτιστου θαβώρειου φωτός»<sup>530</sup>, διότι αποδέχθηκε την βασική θέση του Παλαμά, ότι υπάρχει ένας Θεός με ουσία και ενέργειες, όπως ακριβώς συμβαίνει σε κάθε φύση, όπου υπάρχουν δύο φυσικά θελήματα. Η ουσία ως φύση έχει φυσική ενέργεια και η ενέργεια προς τη φύση έχει ανάλογη σχέση με τη σχέση της υπόστασης και του προσώπου του τριαδικού Θεού, με την απλότητά του και την ενότητά του (ο τριαδικός Θεός έχει τρία πρόσωπα, αλλά είναι ένας Θεός)<sup>531</sup>.

---

<sup>529</sup> Ό.π., 248.

<sup>530</sup> Παπαϊωάννου, 2007: 101, 105.

<sup>531</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Βυζαντινός και Λυτικός κόσμος*, 124.

#### 4. Η νοησιарχία και η αισθητική θεωρία της Δύσης

Τα βαθύτερα, όμως, αίτια της ησυχαστικής έριδας εδράζονται στο γεγονός ότι στη Δύση (11<sup>ος</sup> – 13<sup>ος</sup> αιώνας) είχε συντελεστεί η πιο σημαδιακή για την ανθρώπινη ιστορία κοινωνικοπολιτική εξέλιξη, η πρώτη εμφάνιση του φαινομένου που σήμερα ονομάζουμε *ολοκληρωτισμό*<sup>532</sup>. Η λεγόμενη σχολαστική διάνοηση (καθηγητές της *scola* = Σχολή) θεμελίωσε τον τύπο εκείνων των διδακτηρίων που ελέγχονταν ασφυκτικά από τη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία. Η τελευταία δημιούργησε το φαινόμενο της καθολικής υποταγής κάθε πτυχής του ανθρώπινου βίου, ατομικής και συλλογικής, σε μια κυρίαρχη ιδεολογία, που επιβαλλόταν αυταρχικά μέσω των θεσμών της εξουσίας, αστυνομεύοντας καθολικά τόσο τη σκέψη, όσο και την καθημερινή πράξη του βίου<sup>533</sup>. Το φαινόμενο αυτό οδήγησε στη δημιουργία ενός καθολικού – απολυταρχικού τρόπου βίου ή πολιτισμού, δεσμευμένου στην πώλωση του «νοησιарχικού ατομοκεντρισμού» και της «εξουσιαστικής αντικειμενικότητας», ενός πολιτισμού δηλαδή με αντεστραμμένους τους ελληνικούς όρους. Εντός του δεν υπήρξε ούτε η παραμικρή υποψία για τον ελληνικό «κοινό λόγο», την ταύτιση του «αληθεύειν» με το «κοινωνείν», την κοινωνική – εμπειρική επαλήθευση κάθε θεωρίας και πρακτικής<sup>534</sup>.

Αναπόδραστα οι πολιτιστικοί και πολιτισμικοί θεσμοί αναπτύχθηκαν μέσα σε έντονες πολιτικές και κοινωνικές συγκρούσεις, που υπαγορεύτηκαν σύμφωνα με το πνευματικό και πολιτικό δόγμα των Δύο Σπαθιών<sup>535</sup>, το οποίο διαχύθηκε σε ολόκληρη τη Δυτική Ευρώπη. Σύμφωνα με το δόγμα η φεουδαρχική εξουσία και η Καθολική Εκκλησία ήταν ισότιμα μέλη σε μια συνεργασία για το κοινωνικό καλό. Η απολυτοποίηση, όμως, της παπικής εξουσίας επέφερε την αντίδραση των φεουδαρχών, που είδαν στο πρόσωπο της Εκκλησίας την κύρια αμφισβήτηση της εξουσίας τους. Οι συχνές διαμάχες – συγκρούσεις, εστιαζόμενες στη συμμετοχή των ηγεμόνων στα εκκλησιαστικά δρώμενα και στη φορολόγηση της εκκλησιαστικής περιουσίας, οδήγησαν στην περιχαράκωση της κρατικής και της εκκλησιαστικής ιδεολογίας και στον περίφημο αγώνα «περί περιβολής» (πρωτείο εξουσίας)<sup>536</sup>.

Ωστόσο η κατάληξη αυτού του αγώνα ήταν η υλοποίηση ενός θεοκρατικού οράματος κοσμοκρατορίας, του παπισμού, με την συγκέντρωση κάθε πνευματικής,

---

<sup>532</sup> Γιανναράς, 1992: 22.

<sup>533</sup> Ό.π., 23.

<sup>534</sup> Ό.π.

<sup>535</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Η φιλοσοφία στην Ευρώπη από τον 6<sup>ο</sup> – 16<sup>ο</sup> αιώνα*, 147, 148.

<sup>536</sup> Γιανναράς, 1992: 24.

νομοθετικής και δικαστικής εξουσίας στα χέρια του εκάστοτε ποντίφικα<sup>537</sup>. Σε πνευματικό επίπεδο η σχολαστική διάνοηση υπήρξε ο αποφασιστικός παράγοντας μετατροπής της θρησκευτικής πίστης σε κυρίαρχη ιδεολογία, και ακολούθως, της κυρίαρχης ιδεολογίας σε αυστηρά καθορισμένη κοσμοαντίληψη και καθολικά επιβεβλημένη μεθοδολογία θεωρίας και πρακτικής<sup>538</sup>. Οι *σχολαστικοί* εξαρτούσαν την αλήθεια από τη συλλογιστική ορθότητα<sup>539</sup>, με την κατοχύρωση θέσεων και την αναίρεση των αντιθέσεων, βασιζόμενοι αποκλειστικά στην νοητική ικανότητα του υποκειμένου και στην αποτελεσματικότητα της μεθόδου<sup>540</sup>.

Αυτή η κοσμοαντίληψη εγγράφηκε στην καλλιτεχνική παραγωγή με την υιοθέτηση της τεχνολογικής εικονογραφικής θεωρίας η οποία θεμελιώθηκε στη Δύση από την Αναγέννηση και μετά, αποδομώντας τη βυζαντινή εικονολογία<sup>541</sup>, η οποία δεν είναι αναπαράσταση, διότι ριζικά αντί – ρεαλιστική παραπέμπει στη θεωρία ενός υπερβατικού υποκειμένου (Θεού). Το νοητικό (επιστημονικό) ερώτημα, όμως, είναι αν ο ρεαλισμός συνεπάγεται την αλήθεια των πραγμάτων. Σύμφωνα με τη νοησιαρχία το πρωταρχικό στοιχείο της πνευματικής και ψυχολογικής λειτουργίας είναι η νόηση, η οποία είναι η βάση για την προσέγγιση της γνώσης και της αλήθειας. Αυτή οδήγησε στην επιστημονική καταστατικότητα, η οποία διατύπωσε ότι μόνο εκείνες οι πρακτικές ή τεχνικές που δείχνουν το Θεό, είναι αυτές που λένε την αλήθεια γι' αυτόν. Μια αντίρροπη ερμηνεία επιχείρησε να δώσει ο *βυζαντινός δομισμός*, ο οποίος ερχόταν σε αντίθεση με την ανθρωπιστική δυτική παράδοση. Έχοντας βασικό του γνώρισμα την έμφαση σε καθολικές αφηρημένες δομές, βρισκόταν σε πλήρη διάκριση τόσο από τις ρεαλιστικές, υλικές, απτές οργανώσεις της πραγματικότητας, όσο και από τις νοητικές πολιτισμικές συλλήψεις. Σύμφωνα με το *δομισμό* η παραγωγή των εικόνων αναγόταν στο σημειολογικό σύστημα της γλωσσικής παραγωγής (π.χ. το Λειτουργικό Δράμα στην εκκλησία), με συνέπεια το θεαθέν να υποκαθίσταται ή καλύτερα να αλληλοσυμπληρώνεται με το λεχθέν. Εντός αυτού του συστήματος η κριτική δύναμη του θεατή «κοινωνεί» με την εικόνα, απορροφάται από αυτήν και μετατρέπεται σε μέρος της αλήθειας της<sup>542</sup>. Ενώ, λοιπόν, για τον *βυζαντινό δομισμό* οι εικόνες προσλαμβάνονται ως λειτουργίες ή όψεις της γλώσσας και

---

<sup>537</sup> Ο.π.

<sup>538</sup> Ο.π., 23.

<sup>539</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος*, 119.

<sup>540</sup> Γιανναράς, 1992: 23.

<sup>541</sup> Ο.π., 40.

<sup>542</sup> Αραμπατζής, 2012: 10



αντιπαραβάλλονται προς τις λέξεις, για την επιστημονική καταστατικότητα η εικόνα αντιπαραβάλλεται προς τη *δόξα*, εκκενώνοντας έτσι την πλατωνική μεταφυσική<sup>543</sup>.

Ο Πλάτων, όμως, καθιστά εξαρχής σαφείς τις προθέσεις του στον *Τίμαιο*<sup>544</sup> διακρίνοντας τις *αιώνιες ιδέες* από τον κόσμο της γενέσεως, των οποίων οι πρώτες είναι τα πρότυπα, βάσει των οποίων δημιουργείται ο δεύτερος, αλλά με μια διαλεκτική διαδικασία μεταξύ τους. Βάσει αυτού καθορίζει και τα *είδη* των συλλογισμών (*λόγων*) που προσιδιάζουν σε κάθε κατηγορία, υποστηρίζοντας ότι οι αποφάνσεις που αφορούν την αμετάβλητη πραγματικότητα, δηλαδή τις *ιδέες*, πρέπει να είναι ακλόνητες (Αλήθεια). Αμέσως μετά αναφερόμενος στον μεταβαλλόμενο γεννημένο κόσμο, υποστηρίζει ότι αν δεν καταφέρουμε να διατυπώσουμε απολύτως συνεπείς από κάθε πλευρά και ακριβείς συλλογισμούς (Αλήθειες), τότε, πιθανόν να πρέπει να είμαστε ικανοποιημένοι αν καταλήξουμε σε εύλογες εξηγήσεις (*δόξεις*)<sup>545</sup>, εφαρμόζοντας τις παρατηρήσεις (αισθήσεις, εμπειρίες) στο εκάστοτε θεωρητικό μοντέλο. Αντιστρέφοντας τον πλατωνικό συλλογισμό η δυτική νοησιαρχία προέβη σε επιστημονική εκτροπή, διότι αρχικά προσδιόρισε τα κατηγορήματα ενός επιλεγμένου θεωρητικού μοντέλου (π.χ. του Θεού) και εν συνεχεία βάσει των εμπειρικών αποτελεσμάτων αναπαρήγαγε το φαινόμενο. Αυτό, όμως, που τονίζει ο Πλάτων επανειλημμένα, είναι ότι δεν είναι εφικτή η ακριβής ερμηνεία του γεννημένου κόσμου, διότι η ισχύς μιας τέτοιας ερμηνείας δεν είναι ελέγξιμη<sup>546</sup>. Τάσσεται συνεπώς υπέρ της μελέτης του γεννημένου κόσμου, η οποία συνίσταται στη μελέτη τόσο των θείων, όσο και των αναγκαίων αιτιών<sup>547</sup>. Καθιστά, συνεπώς, σαφές ότι η τελεολογική αιτιολόγηση για τη μελέτη του φυσικού κόσμου είναι ηθικής τάξεως και η πιο αποκαλυπτική ένδειξη για απάντηση είναι ο ίδιος ο χαρακτήρας της πλατωνικής κοσμολογίας, ο οποίος μας απελευθερώνει από το αιτιοκρατικό δόγμα (ντετερμινισμός) και επ' ουδενί δεν συνάδει με τις μηχανιστικές παραμορφώσεις και τα κοσμοθεωρητικά ιδεολογήματα<sup>548</sup>, τα οποία ακολούθησε ο δυτικός σχολαστικισμός. Σύμφωνα με την πλατωνική αντίληψη το κριτήριο αξιολογήσεως των επιστημονικών θεωριών ήταν το κατά πόσο αυτές συμβάδιζαν με τη μεθοδολογία *σώζειν τα φαινόμενα*. Η μεθοδολογία αυτή καθορίζει τον «σωτήριο» χαρακτήρα της γνώσεως, καθώς το «σώζειν» σημαίνει το διατηρώ, συντηρώ, και η «σωτηρία» που

---

<sup>543</sup> Ό.π., 11

<sup>544</sup> Πλάτων, *Τίμαιος*, 27d.

<sup>545</sup> Ό.π., 29c.

<sup>546</sup> Lloyd, 2008: 76.

<sup>547</sup> Πλάτων, *Τίμαιος*, 68e.

<sup>548</sup> Μπέγζος (2009): 109.

φέρει η γνώση είναι της αυτής τάξεως με το στοιχείο σταθεροποιήσεως που εισάγει η μαθηματική επιστήμη στον κόσμο των φαινομένων. Αναφερόμενος ο στοχαστής στο ότι η «γνώση σώζει», μεθερμηνεύει την σωτήρια αρετή της γνώσεως, η οποία πηγάζει από την ίδια την παρατήρηση της φύσεως του αντικειμένου της. Γι' αυτό διατείνεται ότι ο φιλόσοφος, που έχει να κάνει πράγματα θεϊκά και κόσμια μιμούμενος την συμπαντική τάξη, πρέπει να γίνει και ο ίδιος θεϊκός και κόσμιος, όσο τουλάχιστον μπορεί να γίνει άνθρωπος<sup>549</sup>. Αυτό επιτρέπει στον άνθρωπο να εντυπώσει στο γίγνεσθαι την ουσία (υπόσταση) του Είναι και συνακόλουθα να διατηρηθεί και ο ίδιος ως μορφή μέσα στο γίγνεσθαι, με τον ίδιο τρόπο που η μαθηματική ερμηνεία των επιστημονικών θεωριών «σώζει» τις όψεις που παρουσιάζουν. Διατυπώνει, λοιπόν, την αρχή της αιτιότητας, που ως *αρχή* δεν συνιστά μόνο διάνοια αλλά και ηθική αξία, η οποία είναι η κοινή αλήθεια της φυσικής και ανθρώπινης τάξεως. Σύμφωνα με αυτήν κάθε τι είναι αποτέλεσμα αιτίου (όπου καπνός εκεί φωτιά), ενώ η αιτιοκρατία, το γνωσιολογικό δόγμα του δυτικού πολιτισμού, ισχυρίζεται ότι σε κάθε αποτέλεσμα αντιστοιχεί ένα και μόνο αίτιο. Κατά αυτήν την έννοια ο Πλάτων περιορίζει το πεδίο εφαρμογής της αιτιοκρατίας στον μακρόκοσμο (*ιδέες*), ενώ για τον μικρόκοσμο των ανθρώπων δέχεται μόνο την πιθανοκρατία. Πιθανοκρατία σημαίνει ότι γνωρίζουμε τη φυσική νομοτέλεια μόνο με πιθανότητες, δηλαδή κατά προσέγγιση, ενώ αιτιοκρατία σημαίνει ότι κατέχουμε τη φύση με άτεγκτη βεβαιότητα.

Η επιστημονική καταστατικότητα, ως «τεχνολογία της αλήθειας», θεμελιώθηκε από τους καθολικούς θεολογικούς απολογητές του μέσου Μεσαίωνα, Άνσελμο, Μποναβεντούρα και Ακινάτη, και αποτέλεσε το χνάρι ή το μέτρο του μετέπειτα δυτικού πολιτισμού. Αυτοί, όπως θα αναπτυχθεί κάτωθι, έθεσαν την οντολογία και τη λογική στην υπηρεσία της δυτικής θεολογίας για την ύπαρξη του Θεού και μεταποίησαν τη σχέση ανθρώπου – Θεού<sup>550</sup>.

---

<sup>549</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, 500c – d.

<sup>550</sup> Γιανναράς, 1992: 31.

#### 4.1 Η οντολογία και η λογική στην υπηρεσία της δυτικής θεολογίας

Στην πραγματεία του *Proslogion* ο Άνσελμος αρχιεπίσκοπος του Καντέρμπερυ (11<sup>ος</sup> αιώνας) στήριξε την ύπαρξη του Θεού στην «οντολογική απόδειξη». Καταφεύγοντας στη λογική επιχείρησε τον εξής συλλογισμό: «Πιστεύουμε ότι ο Θεός είναι ένα ον που κανένα τελειότερο του δεν μπορεί να νοηθεί. Είναι, όμως, δυνατόν αυτό το ον να μην είναι υπαρκτό; Γιατί, άλλο πράγμα είναι να υπάρχει ένα ον στη νόηση και άλλο να νοήσουμε ότι ένα ον υπάρχει»<sup>551</sup>. Συνεχίζοντας το στοχασμό του χρησιμοποίησε ως παράδειγμα τη ζωγραφική δημιουργία. Ένας ζωγράφος σκέφτεται από πριν τι θέλει να φτιάξει, και αυτό υπάρχει μόνο στο μυαλό του. Κατανοεί όμως ότι αυτό που θέλει να φτιάξει δεν είναι ακόμα υπαρκτό. Όταν το ζωγραφίσει, έχει ταυτόχρονα αυτό που είχε στο μυαλό του και το αποτέλεσμα του, που είναι υπαρκτό. Συμπεράνε, λοιπόν, ότι υπάρχει στο νου, είναι και υπαρκτό. Στην προκειμένη περίπτωση το αίτιο της δημιουργίας, η νόηση, προηγείται (*a priori*) της ύπαρξης (πλατωνική αντίληψη σχετικά με το πρωταρχικό αίτιο κάθε έργου<sup>552</sup>), που ως «πρωτογενής κίνηση», αποκτά σκοπιμότητα, δηλαδή υπάρχει κατ' ανάγκη<sup>553</sup>. Το επιχείρημά του κινείται καθαρά στο χώρο της μεταφυσικής και ειδικά στο χώρο που σχετίζεται με την αιτιοκρατία (για κάθε αλλαγή υπάρχει μια αιτία)<sup>554</sup>. Συνεπώς κατά τον Άνσελμο όταν ισχυριζόμαστε ότι ένα ον είναι τέλει, τότε έχει σοφία, δύναμη, καλοσύνη, αλλά και ύπαρξη. Επειδή, όμως, σκεφτόμαστε τον Θεό ως το τελειότερο, το απόλυτα αυθύπαρκτο (*ex nihilo* = εκ του μηδενός και όχι «εκ του μη όντος» της Ορθοδοξίας) και το μεγαλύτερο στο χώρο των ιδεών ον<sup>555</sup>, τότε θα διέθετε αυτά τα κατηγορήματα σε υπερθετικό βαθμό (πάνσοφος, παντοδύναμος, πανάγαθος)<sup>556</sup>, τα οποία αποτελούν τμήματα της ουσίας ή της έννοιάς Του. Αυτό, λοιπόν, το ον υπάρχει κατ' ανάγκη, ενώ αυτός που αμφισβητεί την ύπαρξη του διατυπώνει ότι ένα ον που τα έχει όλα τέλεια, δεν υπάρχει, πράγμα αντιφατικό, άρα αδύνατο. Το επιχείρημα «εκ της υπάρξεως»<sup>557</sup> του Άνσελμου προσέκλυσε το 13<sup>ο</sup> αιώνα την αποδοχή του από τον Μπωναβεντούρα και την απόρριψή του από το Θωμά τον Ακινάτη, ενώ χρησιμοποιήθηκε το 17<sup>ο</sup> αιώνα από τους Καρτέσιο και Λάμπιντς<sup>558</sup>.

<sup>551</sup> Άνσελμος, *Proslogion*, 2.7 – 2.12.

<sup>552</sup> Πλάτων, *Νόμοι*, 892a.

<sup>553</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Η φιλοσοφία στην Ευρώπη από τον 6<sup>ο</sup> – 16<sup>ο</sup> αιώνα*, 65.

<sup>554</sup> Ο.π.

<sup>555</sup> Ο.π., 66.

<sup>556</sup> Ο.π., 65.

<sup>557</sup> Ο.π., 66.

<sup>558</sup> Ο.π., 67.

Ο φραγκισκανός μοναχός Μποναβεντούρα υπήρξε ο κατεξοχήν συστηματικός αυγουστίνειος και αριστοτελικός στοχαστής του Μεσαίωνα, ο οποίος διατύπωσε στο *Summa Theologica* (13<sup>ος</sup> αιώνας) την άποψη ότι όλοι μπορούν να γνωρίσουν την ύπαρξη του Θεού, αλλά ουδείς μπορεί να κατανοήσει τη φύση Του, χωρίς τη θεϊκή χάρη και φώτιση<sup>559</sup>. Τα χαρακτηριστικά του μεταφυσικού του συστήματος ήταν η γνώση των ιδιοτήτων του Θεού με μια αναλογική αναφορά στη δημιουργία, το λογικό ενδιαφέρον για τις αποδείξεις της ύπαρξης Του και η αποδοχή του υλομορφισμού<sup>560</sup>. Η αναλογική απόδειξη ύπαρξης του Θεού εδράζεται στην «αρχετυπική ή παραδειγματική θεωρία»<sup>561</sup>, σύμφωνα με την οποία ο Χριστός ή Λόγος του Θεού είναι η εκπεφρασμένη εικόνα του Πατέρα, το αρχέτυπο του ανθρώπου. Οι δυο βασικές έννοιες της ομοιότητας που σχετίζονται με τη θεωρία των αρχετύπων είναι η «ομοιότητα κατ' αναλογία» και η «οντολογική ομοιότητα»<sup>562</sup>. Σύμφωνα με την πρώτη κάθε δημιούργημα είναι ένα αποτύπωμα, ένα ίχνος του Θεού, το οποίο είναι όμοιο προς το Θεό, όπως ένα πρότυπο προς την απομίμησή του<sup>563</sup>. Από όλα τα δημιουργήματα, μόνο ο άνθρωπος είναι πιο κοντά στο Θεό και είναι αληθινή εικόνα του Θεού, λόγω των νοητικών του ικανοτήτων. Η ιδιότητα του ανθρώπου ως *imago Dei* παράλληλα είναι μια οντολογική ομοιότητα, γιατί οι τρεις δυνάμεις του ανθρώπου (πνευματική, σωματική και δημιουργική) πρέπει να συνδεθούν με τα τρία πρόσωπα του Θεού και να εναρμονισθούν στην επίτευξη μιας πράξης, πράττοντας κατά όμοιο τρόπο με το Θεό<sup>564</sup>. Τοιουτοτρόπως με την ένωσή μαζί Του, ο άνθρωπος έχει κατακτήσει τον Παράδεισο, βλέπει το Θεό και είναι σαφώς ανώτερος από αυτούς που κρατούν συνειδητά ή ασυνείδητα τον εαυτό τους μακριά Του. Από τα συμφραζόμενα συμπεραίνουμε ότι ο Θεός είναι ο δημιουργός εκ του μηδενός και ο άνθρωπος δημιουργεί από τις επιλογές που ήδη έχει δημιουργήσει ο Θεός (φυσιοκρατικά), καθώς μετατρέπεται από μια ατελής ύπαρξη σε μια τέλεια, με την «επουράνια διαμεσολάβηση» ή την αυγουστίνεια θεωρία περί φωτισμού<sup>565</sup>. Με την «σύλληψη» του «θεϊκού φωτός» στο νου του ανθρώπου, υποστήριξε ότι η «αλήθεια» είναι *adaequatio rei et intellectus* [συμμόρφωση του πράγματος (φύσης) και της

---

<sup>559</sup> Ο.π., 85.

<sup>560</sup> Ο.π.

<sup>561</sup> Ο.π., 88.

<sup>562</sup> Ο.π., 90, 91.

<sup>563</sup> Ο.π., 90.

<sup>564</sup> Ο.π., 91.

<sup>565</sup> Ο.π., 94, 99.

διανόησης (ουσίας)]<sup>566</sup>, δηλαδή ότι η αλήθεια προϋποθέτει τη βεβαιότητα της γνώσης της πραγματικότητας και υπάρχει μόνο όταν ικανοποιούνται το αμετάβλητο του αντικειμένου της γνώσης και το αλάθητο του υποκειμένου<sup>567</sup>. Ως αντίληψη αποτέλεσε τη βάση της ιδεολογίας του *ολοκληρωτισμού* στην οποία στηρίχθηκε διαχρονικά ο παπισμός και ο επιστημονισμός για την κατάκτηση της *cognitio certitudinalis* (γνώση της βεβαιότητας)<sup>568</sup>, η οποία είναι αναγκαία για τη γνώση οποιασδήποτε αλήθειας. Παράλληλα η «συμμόρφωση του πράγματος και της διανόησης», σημαίνει τόσο τη ένωση ύλης και μορφής, όσο και το διαχωρισμό της από όλα τα άλλα όντα. Στο ζωγράφο η μορφή δημιουργεί ένα ομοίωμα στο αισθητήριο όργανο, μια απομίμηση της φύσης, το οποίο μεταφέρεται στο εσωτερικό όργανο αίσθησης, το νου, ο οποίος αναλογίζεται αν η μορφή είναι η ίδια ή μια ψευδαίσθηση, με τη βοήθεια των αρχτύπων<sup>569</sup>. Αυτή η (ουτοπική) αναφορά στο αρχέτυπο βεβαιώνει την αίσθηση και τη γνώση περί αυτής, αποδεσμευόντάς την από τοπικούς, τροπικούς ή χρονικούς προσδιορισμούς. Συνεπώς τα αρχέτυπα δεν εναντιώνονται, ούτε καταργούν τις αισθήσεις, αλλά τις καθοδηγούν και τις στερεώνουν ώστε με τη «σύλληψη, απόλαυση και ανάλυση», δηλαδή με *φυσικούς όρους*, να γνωρίσουμε τον κόσμο (φύση) και να οδηγηθούμε στην αλήθεια και όχι στην πλάνη<sup>570</sup>. Ο υλομορφισμός έχει εφαρμογή στον ορατό και σωματικό κόσμο, και στα αόρατα δημιουργήματα (Άγγελοι) πλην του Θεού, του μόνου όντος που δεν μπορεί να δεχθεί την ύλη.

Κάθε υλικό ον, όμως, σύμφωνα με τον Ακινάτη έχει μια αρχική μορφή που το προσδιορίζει στην κατηγορία και την ουσία του και αποτελεί την υποστασιακή ή ουσιαστική μορφή του (αριστοτελική αντίληψη)<sup>571</sup>. Ωστόσο, αυτό το ον, μπορεί να προσλάβει πολλές άλλες μορφές οι οποίες θα το προσδιορίσουν προσωρινά ως «συμβεβηκότα στη φύση του»<sup>572</sup> (δηλαδή παρεπόμενο της αρχικής μορφής του, αλλά χωρίς να ανήκει στην ουσία άλλου). Με αυτόν τον τρόπο διαμορφώνει μια οντολογική ιεράρχηση των μορφών: ανόργανες ουσίες, φυτά, ζώα, άνθρωπος, Θεός. Μεταξύ, όμως, του ανθρώπου και του Θεού υπάρχει ένα οντολογικό κενό, το οποίο ο

---

<sup>566</sup> Ο.π., 99.

<sup>567</sup> Ο.π.

<sup>568</sup> Ο.π.

<sup>569</sup> Ο.π., 98, 102.

<sup>570</sup> Ο.π., 101.

<sup>571</sup> Ο.π., 114.

<sup>572</sup> Ο.π., 116.

Ακινάτης το καλύπτει με τη μορφή των Αγγέλων<sup>573</sup>. Μια μορφή σύνθετη, δημιουργημένη και πεπερασμένη, αλλά παράλληλα μη υλική. Προκειμένου να αντιμετωπίσει το αδιέξοδο σε τι διαφέρουν οντολογικά οι Άγγελοι από το Θεό, ο Ακινάτης εκπόνησε την θεωρία του για τη διάκριση ουσίας και ύπαρξης<sup>574</sup>. Στο Θεό μόνο υπάρχει απόλυτη ταύτιση της ύπαρξης και της ουσίας του<sup>575</sup>, ένας διαχωρισμός που φανερώνεται στον άνθρωπο με την αισθητηριακή εμπειρία και τη νόηση (φυσιοκρατικά)<sup>576</sup>. Η ουσία ενός υλικού σώματος είναι η υπόστασή του ως συγκεντρωμένη σύνθεση ύλης και μορφής, ενώ η ουσία μιας μη υλικής κτιστής φύσης είναι μόνο η μορφή της<sup>577</sup>. Με αυτόν τον τρόπο εισήχθηκε ένας πλήρης διαχωρισμός «κτιστού» και «ακτίστου» που συμπεριλαμβάνει με «συνέπεια» τα υλικά και μη υλικά όντα, όπως οι Άγγελοι, και δίνει μια οντολογική επεξήγησή τους<sup>578</sup>. Προς επίρρωση των προλεγομένων, ο Ακινάτης στο *Summa Theologiae* διατύπωσε ότι «γνωρίζουμε το Θεό από τις πράξεις Του και όχι από Αυτόν τον ίδιο»<sup>579</sup>. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι η ύπαρξη του Θεού είναι ενσωματωμένη σε όλα τα κτιστά πράγματα (μορφή και ουσία των πραγμάτων ταυτίζονται)<sup>580</sup> που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας και όχι έξω από αυτά (υλομορφισμός)<sup>581</sup>. Όπως, λοιπόν, ένα λευκό λουλούδι, ένα λευκό πουκάμισο, το χιόνι και κάθε λευκό αντικείμενο μοιράζονται όλα την καθολική λευκότητα, η οποία είναι ενσωματωμένη σε κάθε πράγμα που βλέπουμε, ούτως ώστε αν δεν υπάρχουν λευκά πράγματα δεν θα υπήρχε η λευκότητα, έτσι υπάρχει και ο Θεός. Ως «πρώτη αρχή» δεν μπορεί να αποδειχθεί ορθολογικά, αλλά γίνεται αποδεκτή ως αφετηρία των κτιστών πραγμάτων (αυθύπαρκτος) που μπορεί να αποδείξει η λογική και τον κατανοούν οι άνθρωποι λόγω της αναγκαιότητάς του<sup>582</sup>. Χάρη στη λογική αντιλαμβανόμαστε ότι η φύση μας κατευθύνεται από ένα πραγματικό αναγκαίο ενωμένο ον (ύπαρξη + ουσία), που δεν μετέρχεται των φυσικών αλλαγών και μας ωθεί προς την επίτευξη συγκεκριμένων στόχων, που είναι η τελείωσή μας προς αυτό<sup>583</sup>. Μολονότι, όμως, η λογική δεν παρέχει στον άνθρωπο τη βεβαία γνώση, η οποία απαιτείται για την επίτευξη κάποιου

---

<sup>573</sup> Ο.π.

<sup>574</sup> Ο.π., 117.

<sup>575</sup> Ασημακόπουλος – Τσιαντούλας, 2008: 95.

<sup>576</sup> Coleman, 2006: 215.

<sup>577</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Η φιλοσοφία στην Ευρώπη από τον 6<sup>ο</sup> – 16<sup>ο</sup> αιώνα*, 117.

<sup>578</sup> Ο.π., 116, 118.

<sup>579</sup> Ασημακόπουλος – Τσιαντούλας, 2008: 95.

<sup>580</sup> Παπαδημητρίου, 2005: ό.π.

<sup>581</sup> Coleman, 2006: 204.

<sup>582</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Η φιλοσοφία στην Ευρώπη από τον 6<sup>ο</sup> – 16<sup>ο</sup> αιώνα*, 118.

<sup>583</sup> Coleman, 2006: ό.π.

σκοπού<sup>584</sup>, εν τούτοις η κατεύθυνση προς την τελείωση δεν είναι τυχαία. Οφείλεται στο Θεό που «γνωρίζει και νοεί», μας κατευθύνει «όπως το βέλος ο τοξότης», κυβερνά τα πάντα και τα κάνει να κατευθύνονται στον τελικό σκοπό τους. Εν τωιαύτη περιπτώσει ο Ακινάτης διατύπωσε ότι για να φτάσει ο άνθρωπος στην υπέρτατη πραγμάτωσή του, την ευδαιμονία<sup>585</sup> και από εκεί στην ενατένιση του Θεού, απαιτείται η υπερφυσική μεσολάβηση της θείας χάριτος. Τοιουτοτρόπως το ύψιστο αγαθό, την «αιώνια ευδαιμονία», ο άνθρωπος δεν μπορεί να το εξασφαλίσει με τις δικές του ενέργειες, γιατί ο ανθρώπινος νους είναι πεπερασμένος και ατελής για να αντιληφθεί και να κατανοήσει a priori την ύπαρξη του Θεού, χωρίς τη μεσολάβηση των εμπειρικών δεδομένων<sup>586</sup>.

Συνοψίζοντας αδρομερώς τις αντιλήψεις του Ακινάτη, συμπεραίνουμε ότι αντέστρεψε την αντίληψη του Αυγουστίνου και του Άνσελμου «πιστεύω για να καταλάβω», διατυπώνοντας ότι η πίστη προϋποθέτει τη φυσική γνώση (εμπειρία) και η θεία χάρις τη φύση<sup>587</sup>. Άρα, το αποτέλεσμα (κτιστός κόσμος) προηγείται του αιτίου (νόησης), προσδίδοντας a posteriori αξία<sup>588</sup> στην ύπαρξη του Θεού. Σύμφωνα, όμως, με αυτή την φυσιοκρατική αντίληψη τα ηθικά και αισθητικά ζητήματα δεν προέρχονται από το «είναι» (την υπόσταση), αλλά από το «φαίνεσθαι» (τη φύση), δηλαδή τον απολογισμό των ανθρώπινων αισθήσεων και σχετίζονται άμεσα με τις ενέργειες της βούλησης, αντίληψη που παραπέμπει στον «νηφάλιο στοχασμό»<sup>589</sup> του Επίκουρου. Εν τωιαύτη περιπτώσει ο άνθρωπος δεν κάνει όλα τα πράγματα από εσωτερική αναγκαιότητα, καθότι οι εσωτερικές δυνάμεις της ψυχής, η γνώση και η επιθυμία του υπόκεινται στην εξουσία του ορθού λόγου, που ωστόσο επηρεάζεται από τις αισθητηριακές ορέξεις<sup>590</sup>. Με αυτή την προοπτική, όμως ο Λόγος δεν έρχεται σε αντίθεση με την αίσθηση. Επειδή δε ο Λόγος, δεν υποδουλώνει, ούτε υποδουλώνεται από τα πάθη (συναισθήματα), στο πεδίο της ηθικής συμπεριφοράς αντικαθίσταται με τη *φρόνηση*, που αναπτύσσει την πρακτική διάνοια, με την οποία ο άνθρωπος γνωρίζει την ηθική κατάσταση<sup>591</sup>. Αυτό οδηγεί τον άνθρωπο που διαθέτει και έλλογες επιθυμίες, χάρη στη γνωστική ικανότητα να ενεργεί με ελεύθερη βούληση,

<sup>584</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Η φιλοσοφία στην Ευρώπη από τον 6<sup>ο</sup> – 16<sup>ο</sup> αιώνα*, 122.

<sup>585</sup> Coleman, 2006: 221.

<sup>586</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Η φιλοσοφία στην Ευρώπη από τον 6<sup>ο</sup> – 16<sup>ο</sup> αιώνα*, 123.

<sup>587</sup> Coleman, 2006: 215, 219.

<sup>588</sup> Ασημακόπουλος – Τσιαντούλας, 2008: 97.

<sup>589</sup> Επίκουρος, *Επιστολή προς Μενοικέα*, 132 (4).

<sup>590</sup> Coleman, 2006: 222.

<sup>591</sup> Ο.π., 223.

προκειμένου να επιλέξει μεταξύ εκείνων που πρέπει να αποφύγει ή να επιδιώξει<sup>592</sup>. Άρα μια πράξη είναι θεμιτή και έχουμε ηθικό χρέος να την τελέσουμε, όταν υπολογίσουμε σωστά τα μέσα που θα μας επιτρέψουν να φτάσουμε στον ύψιστο βαθμό ωφελιμότητας, προκειμένου το αποτέλεσμα της να επιφέρει το ατομικό ή το συλλογικό καλό<sup>593</sup>. Μέσω αυτής της αντίληψης ο Ακινάτης υπήρξε άθελα του ο εισηγητής της ωφελμιστικής θεωρίας. Πέραν τούτου, σε αντίθεση με τον Μπωναβεντούρα ο Ακινάτης περιορίζει την εφαρμογή της υλομορφισμού μόνο στο ορατό και σωματικό κόσμο, διατυπώνοντας επιπροσθέτως ότι η μορφή πρέπει να είναι *εξατομικευμένη*<sup>594</sup>, δηλαδή να έχει την μορφή και την ύλη ενός όντος που έχουμε μπροστά μας, καθορίζοντας έτσι την αισθητική θεωρία της δυτικής τέχνης, σύμφωνα με την οποία πραγματοποιείται η προβολή πάνω στην ύλη της εικόνας, που προϋπήρχε στο πνεύμα του καλλιτέχνη (*quasi idea*)<sup>595</sup>.

---

<sup>592</sup> Ό.π., 221.

<sup>593</sup> Ό.π., 223.

<sup>594</sup> Αθανασόπουλος, 2001: *Η φιλοσοφία στην Ευρώπη από τον 6<sup>ο</sup> – 16<sup>ο</sup> αιώνα*, 115.

<sup>595</sup> Πανσέληνου, 1999: 85.



## 4.2 Η αισθητική θεωρία της Δύσης από το Μεσαίωνα μέχρι το Baroque

Κατά τη διάρκεια του 13<sup>ου</sup> αιώνα η καλλιτεχνική άνθηση στην Ιταλία, οφειλόταν στην αναβίωση του παπισμού συνεπικουρούμενη από την πνευματική καθοδήγηση του μοναχισμού των Δομινικανών και των Φραγκισκανών. Η ακολουθούμενη υποταγή του παπισμού στη γαλλική δυναστεία των Ανδεγαυών, ανέδειξε την εθνική ιταλική συνείδηση, η οποία περιόρισε τη διάδοση του καθαρά γοθτικού ρυθμού και στράφηκε στη δημιουργία ιταλικών επιτευγμάτων στηριζόμενων στα κλασσικά πρότυπα, στη ρωμαϊκή αρχαιότητα και στην ανανέωση της ζωγραφικής. Σκοπός του παπισμού ήταν να καταστήσει την ζωγραφική εργαλείο, κατά τα πρότυπα της βυζαντινής μνημειακής ζωγραφικής<sup>596</sup>, προκειμένου τα θρησκευτικά θέματα και μηνύματα να γίνουν περισσότερο κατανοητά και προσιτά στους πιστούς<sup>597</sup>. Ωστόσο, η Καθολική Εκκλησία καθοδηγούμενη από τον σχολαστικισμό, που έθεσε την φιλοσοφία στην υπηρεσία της θεολογίας<sup>598</sup>, διατύπωσε ότι η ιδέα του Θεού ως υπερούσιου φωτός αντανακλάται στην γήινη αρμονία και ακτινοβολία, όπως το φως που εισερχόταν στους ρομανικούς ναούς από τα ακτινωτά του ιερού παρεκκλήσια<sup>599</sup>. Συνεπώς οι σχολαστικοί θεολόγοι, θεωρούσαν το Θαβώρειο φως «*κτιστόν και περιγραπτόν*» το οποίο δε διαφέρει από το φως που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας και είναι κατώτερο ακόμα κι από το νου<sup>600</sup>. Μόνο, λοιπόν, από τα κτιστά δεδομένα, δηλαδή τα λογικά επιχειρήματα (έννοιες, εικόνες, κείμενα) μπορούσαν οι Σχολαστικοί να αναχθούν στη θεία γνώση, από τα κτιστά αποφαίνονταν μέσω της διαλεκτικής και για τα άκτιστα, και θεωρούσαν κάθε μυστική (μη ορθολογική) τάση πηγή πλάνης<sup>601</sup>. Ένεκα τούτου δημιουργήθηκε μια φυσιοκρατική αισθητική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία τα θρησκευτικά θέματα αναπαρίσταντο όχι «συμβολικά, απρόσωπα και υπεραισθητά» όπως τα βυζαντινά, αλλά ωθούσαν τον θεατή να ανιχνεύει διαδοχικές και στατικές σκηνές. Προσδόθηκε, λοιπόν, ένας ρητορικός – αφηγηματικός λόγος στις σκηνές και στις μορφές, οι οποίες αποδόθηκαν, αφενός με περισσότερη αληθοφάνεια και πειστικότητα, ώστε να ταυτολογηθούν με τα θρησκευτικά μηνύματα και αφετέρου φορτίστηκαν οι σκηνές με συγκίνηση, ώστε να εκφραστεί το ανθρώπινο συναίσθημα<sup>602</sup>.

---

<sup>596</sup> Αλμπάνη, 2001: 56.

<sup>597</sup> Ο.π.

<sup>598</sup> Μαράς, 2008: 340.

<sup>599</sup> Honor – Fleming, 1994: 338.

<sup>600</sup> Τατάκης, 1997: 246.

<sup>601</sup> Ο.π., 247.

<sup>602</sup> Αλμπάνη, 2001: 47.

Παράλληλα με τα προαναφερόμενα η οικονομική άνθηση της Τοσκάνης ώθησε την ισχυρότατη οικονομική ολιγαρχία των ιταλικών πόλεων – κρατών<sup>603</sup>, να αναγορευτεί σε μαικίνα των τεχνών<sup>604</sup>, κατά τα πρότυπα των μαικίμων ηγεμόνων. Οι χορηγίες των κοσμικών μαικίμων των τεχνών έδωσαν ώθηση στη μεσαιωνική αισθητική παραγωγή, η οποία από τις αρχές του 14<sup>ου</sup> εκφράστηκε με τη διεθνή γοτθική τεχνοτροπία, η οποία εμπεριείχε τις κατακτήσεις τις ιταλικής ζωγραφικής στην τρισδιάστατη και φυσιοκρατική απόδοση του χώρου, στη διακόσμηση με φωτεινά χρώματα και στην απόδοση των μορφών με κομψότητα, χάρη και κίνηση. Αυτή η αισθητική αντίληψη, που αρχικά εκδηλώθηκε μέσω της Φλωρεντινής Σχολής χάρη στην ηγετική μορφή τον Giotto di Bondone (Εικόνα 12: *Ο θρήνος για το θάνατο του Χριστού*)<sup>605</sup> και εν συνεχεία βρήκε γόνιμο έδαφος στη Σχολή της Σιένας, αποτέλεσε τον προάγγελο μιας νέας εποχής και τροφοδότησε τα εκφραστικά μέσα της Αναγέννησης<sup>606</sup>. Οι τομές που επέφερε η Αναγέννηση ήταν η προβολή της προσωπικότητας χορηγών και καλλιτεχνών, η διάσπαση του δίπολου Εκκλησίας – Απολυταρχίας, η ανατροπή της σχολαστικής – θεοκρατικής ιδεολογίας, η παγίωση ενός συστήματος κοσμικών χορηγιών για την προστασία των γραμμάτων και των τεχνών και η υιοθέτηση πνευματικών αξιών, που αποσκοπούσαν στην επαναφορά του ανθρωποκεντρισμού, με πρότυπο το κάλλος της αρχαίας διάνοησης και των τεχνών<sup>607</sup>. Καθοδηγούμενη περισσότερο από την κοσμική εξουσία η εικαστική γλώσσα της Αναγέννησης, η οποία με την καλλιτεχνική παραγωγή του μεγαλοφυέστερου ζωγράφου της πρώιμης αναγεννησιακής περιόδου Masaccio (Εικόνα 14: *Η εκδίωξη των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο*)<sup>608</sup>, άνοιξε νέους αισθητικούς δρόμους. Συνοπτικά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι στράφηκε στην ψυχογραφική φυσιοκρατία, στην αναγνώριση και ανάδειξη της προσωπικότητας, στην σύνθεση της ολότητας, στην ανακάλυψη της τοπιογραφίας, στη δημιουργία της ψευδαίσθησης του βάθους, δίνοντας με τη σειρά της το έναυσμα στη θέαση της φυσικής ομορφιάς, της αρμονίας και της χάρης του κόσμου<sup>609</sup>.

---

<sup>603</sup> Ό.π., 49, 72.

<sup>604</sup> Ό.π., 61.

<sup>605</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Giotto - Scrovegni - -36- - Lamentation %28The Mourning of Christ%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_%28The_Mourning_of_Christ%29.jpg)

<sup>606</sup> Ό.π., 57 – 59.

<sup>607</sup> Ό.π., 73.

<sup>608</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio, The Expulsion.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio,_The_Expulsion.jpg)

<sup>609</sup> Ό.π., 87, 91.

Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι με την έλευση της Αναγέννησης, εγκαταλείπεται ο μεσαιωνικός αριστοτελικός σχολαστικισμός και παρουσιάζεται μια εκδοχή της νεοπλατωνικής θεωρίας, που επέδρασε στο χαρακτήρα της δυτικής τέχνης. Σύμφωνα με αυτήν τη νέα αισθητική θεωρία, ο μεγαλοφυής «ένθεος» εμπνευσμένος καλλιτέχνης<sup>610</sup> αφυπνίζει μέσα του την «ιδέα της ομορφιάς» που υπάρχει ενδιάθετη στην ψυχή του, στην επαφή του με την επίγεια ομορφιά<sup>611</sup>. Η ανάπτυξη της έννοιας της μεγαλοφυΐας, που άρχισε με την ιδέα της «πνευματικής ιδιοκτησίας» από τους Σχολαστικούς, ως απορροή της διάσπασης του χριστιανικού πολιτισμού<sup>612</sup> και η ιδέα του έργου τέχνης ως δημιουργήμα μιας «αυταρχικής προσωπικότητας» (δικαίωση της ατομικότητας) που ξεπερνάει την παράδοση (συνοχή κοινωνίας, συλλογικότητα), αφαίρεσε από το έργο την καθαρά αντικειμενική του αξία, αποδίδοντας σ' αυτό προσωπική αξία<sup>613</sup>. Μάλιστα, η ιδέα της μεγαλοφυΐας ως χαρίσματος Θεού, ως έμφυτης και μοναδικά ατομικής δημιουργικής δύναμης, επέτρεψε στο καλλιτέχνη την καταγραφή της επίγειας ωραιότητας, η οποία δεν ήταν τίποτα άλλο από τη φανέρωση στο νου του, του «αόρατου και υπέρτατου κάλλους», που ως αρχέτυπες ιδέες ενυπάρχουν στο πνεύμα του θείου Δημιουργού (Θωμάς Ακινάτης). Αυτό επιτεύχθηκε στην καλλιτεχνική πράξη με την πνευματική μεταστοιχείωση της ύλης και με τη βοήθεια του αριθμού, της αναλογίας και του φωτός<sup>614</sup>.

Μετά τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα η αισθητική θεωρία της Αναγέννησης παρήκμασε καθώς ο κανόνας δεν ήταν πια η απόδοση του κόσμου μαθηματικά και φυσιοκρατικά, αλλά ο κόσμος εν κινήσει, που προέκυψε από τις αστρονομικές ανακαλύψεις (απόρριψη γεωκεντρικού και υιοθέτηση ηλιοκεντρικού συστήματος) της Επιστημονικής Επανάστασης. Αυτό είχε ως συνέπεια η γεωμετρική προοπτική στη ζωγραφική, που αποτέλεσε επιστημονική σύλληψη το 15<sup>ο</sup> αιώνα, να αντικατασταθεί από το Σύμπαν του Κέπλερ και του Γαλιλαίου, το οποίο αποτέλεσε το θεμελιακό αισθητικό όραμα<sup>615</sup>.

Στον θεατή πλέον δεν παρέχεται η δυνατότητα να διαβάσει μια εικονογραφία από ένα και μοναδικό κεντρικό σημείο αναφοράς, αλλά με μια στρεβλωμένη αντίληψη του προοπτικού συστήματος, από πολλαπλά σημεία αναφοράς. Αυτός ο «αυθαίρετος χειρισμός» του ζητήματος της προοπτικής, που από την μια δυναμιτίζει κάθε έννοια

---

<sup>610</sup> Hauser, 1970: 88.

<sup>611</sup> Πανσέληνου, 1999: ό.π.

<sup>612</sup> Hauser, 1970: 90.

<sup>613</sup> Ό.π., 92.

<sup>614</sup> Κόρδης, 2001: 15.

<sup>615</sup> Hauser, 1970: 97.

γεωμετρίας και στερεομετρίας και από την άλλη διατηρεί την ενότητα του χώρου, επιστρέφει την εικονογραφία στις ρίζες της, στη βυζαντινή εικονολογία της Παλαιολόγειας περιόδου, χωρίς ωστόσο οι θεωρητικοί της τέχνης να το αναγνωρίσουν<sup>616</sup>. Αντιθέτως, αναγνωρίζουν στην έκφραση αυτής της αισθητικής θεωρίας την *maniera* (διαρκής επανάληψη έργων παλαιότερων ζωγράφων) και όχι το σπάσιμο της αναγεννησιακής δομής του χώρου και της σκηνής σε ξέχωρα μέρη, επιτρέποντας να δεσπόζουν διαφορετικές αξίες χώρου, πρότυπα και δυνατότητες κίνησης στα διάφορα τμήματα της εικόνας<sup>617</sup>. Η βυζαντινή εικονολογία που χαρακτηρίστηκε χλευαστικά από τους δυτικούς θεωρητικούς της τέχνης *maniera greca*, εκφράσθηκε από δύο Έλληνες καλλιτέχνες της δεύτερης περιόδου της Κρητικής Σχολής (1527 – 1630), που κινήθηκαν στο πλαίσιο της μυστικιστικής πνευματοκρατίας της μεταβυζαντινής ζωγραφικής<sup>618</sup>: τον Μιχαήλ Δαμασκηνό (Εικόνα 15: *Αποτομή του Προδρόμου*)<sup>619</sup> και τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο (Εικόνα 16 *Η ταφή του κόμη Οργκάθ*)<sup>620</sup>. Ο Δαμασκηνός ακολούθησε τις βασικές αρχές της παλαιολόγειας εικονολογίας, καθώς οι συνθέσεις του είναι πολυεπίπεδες και παράλληλες προς την επιφάνεια, δομούνται συμμετρικά ως προς τον κατακόρυφο άξονα και έχουν αρμονική και ισορροπημένη εσωτερική οργάνωση. Ο El Greco δεν ήταν ο πιο κατάλληλος για να αποτυπώσει και να μεταδώσει τα «σαφή μηνύματα» της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, καθώς στις συνθέσεις του δεσπόζει το «ανορθόδοξο», δηλαδή η επικοινωνία θεατή – εικόνας, με τις μορφές να εξέρχονται και να δωρίζονται στον θεατή<sup>621</sup>, η έμφαση στην «αφαίρεση», η επίγεια αγωνία του ανθρώπου και η προσμονή της ουράνιας ελπίδας, στοιχεία τα οποία εισήγαγε στις συνθέσεις του με μια νέα τεχνοτροπία, την «χαμηλή προοπτική» (από κάτω προς τα πάνω), προαναγγέλλοντας το *baroque*<sup>622</sup>. Η εικονογραφία του υπερέχει των άλλων αναγεννησιακών καλλιτεχνών όχι μόνο με την υψηλή τεχνική του ικανότητα, αλλά

---

<sup>616</sup> Ο.π., 128, 129.

<sup>617</sup> Ο.π., 130.

<sup>618</sup> Ο.π., 129.

<sup>619</sup> [http://www.artcorfu.com/map\\_viewer/showimage.php?imgnum=1](http://www.artcorfu.com/map_viewer/showimage.php?imgnum=1)

<sup>620</sup> <http://1.bp.blogspot.com/->

[PAIFS3tz4/UwyjPZH7A3I/AAAAAAAAAC\\_Y/3ksEy\\_I6e90/s1600/%CE%97+%CF%84%CE%B1%CF%86%CE%AE+%CF%84%CE%BF%CF%85+%CE%BA%CF%8C%CE%BC%CE%B7+%CE%9F%CF%81%CE%B3%CE%BA%CE%AC%CE%B8+%281586%29.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-PAIFS3tz4/UwyjPZH7A3I/AAAAAAAAAC_Y/3ksEy_I6e90/s1600/%CE%97+%CF%84%CE%B1%CF%86%CE%AE+%CF%84%CE%BF%CF%85+%CE%BA%CF%8C%CE%BC%CE%B7+%CE%9F%CF%81%CE%B3%CE%BA%CE%AC%CE%B8+%281586%29.jpg)

<sup>621</sup> Scholz –Hänsel, 2006: 40, 41.

<sup>622</sup> Ο.π., 19.

για την πνευματική λεπτότητα, το μυστήριο και το αποκαλυπτικό στοιχείο, δηλαδή για εκείνα τα χαρακτηριστικά της ελληνικής και βυζαντινής έκφρασης<sup>623</sup>.

Σε κοινωνιολογικό επίπεδο ο Μανιερισμός υπήρξε το καλλιτεχνικό ύφος μιας διεθνούς καλλιεργημένης τάξης, το οποίο συμπλέκεται στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα με το πρώιμο *baroque*, μια έκφραση λαϊκή, συναισθηματική και εθνικιστική. Καθώς απλώνεται η εκκλησιαστική προπαγάνδα της Αντιμεταρρύθμισης και ο Καθολικισμός «ξαναγίνεται» θρησκεία του λαού<sup>624</sup>, το ώριμο *baroque* θριαμβεύει επί της πιο εκλεπτυσμένης τεχνοτροπίας του μανιερισμού. Αυτή η διαδρομή ξεκίνησε όταν η Αντιμεταρρύθμιση θριάμβευσε μεν πνευματικά, αλλά το όνειρο για ευρωπαϊκή πολιτική κυριαρχία του παπισμού παρέμεινε ανεκπλήρωτο, υπό το βάρος της πολιτικής του ήττας κατά τον Τριακονταετή Πόλεμο, που τελείωσε με την ειρήνη της Βεσφαλίας (1648)<sup>625</sup>. Ως αντιστάθμισμα της πολιτικής ήττας του παπισμού, δρομολογήθηκε η δημιουργία της εξουσίας ενός πνευματικού βασιλείου, στον πλούτο του οποίου υπήρξε μάρτυρας η Ρώμη. Ο πλούτος, όμως, συνέθλιψε τη βασική διακήρυξη της Συνόδου του Τρέντο (1548 – 1563), η οποία διατράνωνε την επαναφορά της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας στην αποστολική πίστη. Τη θέση της αποστολικής πίστης στην παπική μητρόπολη αντικατέστησαν οι μαζικές παραγωγές, που υποβάλλονταν στην έκφραση του κολοσσιαίου και του επιβλητικού, στην επίδειξη και αγάπη για πολυτέλεια, στην ανάθεση έργων με πυρετώδη ζήλο ώστε να αναδειχθεί η ισχύς του εκάστοτε ποντίφικα, στην προφανή παραβίαση των αναγεννησιακών αντιλήψεων της αρμονίας<sup>626</sup>, στις καλοπληρωμένες αναθέσεις και τη δυνατότητα κοινωνικής ανέλιξης των παραγγελιοδόχων και καλλιτεχνών. Η βασική αισθητική θεωρία που υιοθετήθηκε από τους καλλιτέχνες, σύμφωνα με τον ιστοριογράφο Giovanni Bellori (1664)<sup>627</sup>, ήταν ότι είχαν καθήκον να επιλέξουν τα ομορφότερα και τελειότερα στοιχεία της φύσης («εκλεκτισμός») και μέσω της εξειδίκευσης που ελάμβαναν από τις ελεγχόμενες από την παπική εξουσία Ακαδημίες (συνέχεια των *scola*)<sup>628</sup> να δημιουργήσουν με αυτά μια τέλεια μορφή, που θα ξεπερνούσε τις ατέλειες του φυσικού κόσμου<sup>629</sup>.

---

<sup>623</sup> Ζίας, 2015: 153.

<sup>624</sup> Hauser, 1970: 132.

<sup>625</sup> Κασιμάτη, 2001: 175.

<sup>626</sup> Gombrich, 2005: 387.

<sup>627</sup> Κασιμάτη, 2001: 185.

<sup>628</sup> Hellwig, 2004: 376.

<sup>629</sup> Ο.π. και Gombrich, 2005: 391.

Η θεωρία αυτή προήλθε από την ιδεοληψία της κοσμικής και θρησκευτικής εξουσίας να περιγράφει τους «δικούς» της κοινωνικούς τρόπους ως «πολιτισμένους», με απολυταρχικούς όρους πολιτιστικά και πολιτισμικά<sup>630</sup> και με σκοπό να προβάλει την ανωτερότητά της, έναντι των κοινωνικά κατώτερων ανθρώπων, τόσο εκτός των τειχών της δικής της κοινωνίας, όσο και εκτός των ορίων του δυτικού κόσμου<sup>631</sup>. Για πρώτη φορά στα αγγλικά και γαλλικά χρησιμοποιήθηκε το ρήμα «εκπολιτίζω» και η μετοχή «πολιτισμένος» (civilized – civilisé και civiliser – civilisé) και θεμελιώθηκε ο υπερφίαλος ευρωπαϊκός εθνοκεντρισμός<sup>632</sup>, ο οποίος έφτασε στο απόγειο της δόξας του, με την ανθρωπολογική θεωρία του *εξελικτισμού* (evolutionism)<sup>633</sup>, που κυριάρχησε στην Κοινωνική Ανθρωπολογία<sup>634</sup> στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Σύμφωνα με αυτήν την θεωρία, οι διάφοροι πολιτισμοί κατατάσσονταν εξελικτικά σε τρεις βαθμίδες<sup>635</sup>, από τις οποίες ο ευρωπαϊκός (ο μόνος που δικαιούταν να λέγεται) πολιτισμός, εξέφραζε την πραγματική φύση του ανθρώπου, ενώ οι «άλλοι πολιτισμοί» ήταν προγενέστερες βαθμίδες του ή αποκλίσεις ή διαστροφές του, που σύμφωνα με τον *εξελικτισμό* κάποτε θα τον έφταναν.

Αρχικά η επιδίωξη της Καθολικής Εκκλησίας και των ελεγχόμενων από αυτήν καλλιτεχνών, δεν ήταν αποκλειστικά η τέρψη που προκαλεί ένα αισθητικό δημιούργημα, αλλά ότι χάρη σε αυτό, στην ύπαρξή του, θεραπεύονται οι άνθρωποι. Γι' αυτό η εμπειρία του αποδέκτη (η προσέγγιση με τις αισθήσεις, με την παρατήρηση) τον υποχρέωνε να αναγνωρίσει την υψιπετή αξία του, μέσα από την οποία το έργο προέβαλε την ιεραρχημένη καθολικότητα του κόσμου, όπου στην κορυφή του ήταν ο Θεός (νόηση), στη βάση οι ηδονές (αισθήσεις – ύλη) και ενδιάμεσα η ανθρώπινη ψυχή. Ο ανανεωμένος παπισμός στηριζόμενος στην αυγουστίνεια εκδοχή της πλατωνικής φιλοσοφίας (ιεραρχημένος κόσμος, θεικές ιδέες, τέλεια δικαιοσύνη, ιδανικό κάλλος)<sup>636</sup>, ενίσχυσε αυτή την επιθυμία μεταστροφής του ανθρώπου, καλώντας τον σε μια ζωή ευσέβειας, προσευχής και ενεργού φιλανθρωπίας. Η ζωγραφική έτρεφε και τόνωνε αυτό το πάθος, καθώς διέθετε συγκινησιακή δύναμη πολύ μεγαλύτερη από τη λογοτεχνία και προέτρεπε το θεατή στη μετάνοια, στο πάθος της πίστης, στην αγαθοεργία και στην περιφρόνηση

---

<sup>630</sup> Hauser, 1970: 117.

<sup>631</sup> Πασχαλίδης, 1999: 29.

<sup>632</sup> Ό.π.

<sup>633</sup> Κυριακίδου – Νέστορος, 1997: 21, 103.

<sup>634</sup> Ό.π., 20.

<sup>635</sup> Ό.π., 21.

<sup>636</sup> Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, 2005: 94, 102.

των επίγειων απολαύσεων. Μέσα από αυτή την ιεράρχηση που διατρέχωνε η Αντιμεταρρύθμιση, τα έργα προσέλαβαν σκοπιμότητα και αναγκαιότητα. Η σκοπιμότητα οριζόταν από τους δημιουργούς και συνδεόταν με την ποιητική τους (πρόθεση, σύλληψη, απόδοση), με το τι είχαν στο νου τους όταν τα δημιουργούσαν. Στην περίπτωση του Caravaggio (Εικόνα 18: *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*)<sup>637</sup>, ενός δημιουργού που άλλαξε τον ρου της τέχνης, σκοπός δεν ήταν απλά η ευχαρίστηση του αποδέκτη, αλλά πρωτίστως η δημιουργία ψυχικής ταραχής με τη δράση<sup>638</sup>, την οποία μετάφερε με αποτρόπαιο, κυνικό και ρεαλιστικό τρόπο (Εικόνα 18: αποκεφαλισμός του Ολοφέρνη). Συνεπώς, στη σκοπιμότητα προστέθηκε και η αναγκαιότητα, δηλαδή η ευαισθησία – συγκίνηση που προκαλεί ένα έργο, στοιχείο που του προσέδωσε την έννοια του «υψηλού», το οποίο διεγείρει τα συναισθήματα του δέους, του φόβου και της αγωνίας. Στην περίπτωση αυτή το «υψηλό» αποκλίνει από την κανονικότητα της φύσης, καθώς απεικονίζοντας την ανθρώπινη ασχήμια<sup>639</sup> ξεφεύγει από τα όρια και τους νόμους που αυτή έθεσε στα πράγματα και αποκτά υπερβατική διάσταση. Τα δυσάρεστα συναισθήματα (που προκαλεί π.χ. ο αποκεφαλισμός του Ολοφέρνη, Εικόνα 18), επηρεάζουν τον αποδέκτη, ωθώντας τον να αποκτήσει ευρύτερες διατάσεις, να γίνει «ανώτερος» από τον «άνθρωπο» που ήταν στην καθημερινότητά του. Αυτό του εξασφαλίζει την κάθαρση από τον πεπερασμένο και μικρό εαυτό του, καθώς υποχρεώνεται να επιστρατεύσει τις νοητές και ψυχικές δυνάμεις του προκειμένου να συλλάβει το έργο. Φτάνοντας στο «ύψος» του έργου, έχει βγει έξω από τα όρια του, οπότε δεν είναι αυτό που ήταν πριν επιχειρήσει να συλλάβει το έργο. Αυτή η αναμέτρηση με το «υψηλό» του δίνει την ευκαιρία να ξεπεράσει την ασημαντότητα, την περατότητα και τη μικρότητά του και να κατανοήσει τη διαφορά μεταξύ εγκόσμιας και πνευματικής σφαίρας<sup>640</sup>.

Ταυτόχρονα όμως με το «υψηλό», ενυπάρχει και το «ιδανικό φυσικό κάλλος», το χαριτωμένο, το «αναλλοίωτα ωραίο» (π.χ. φως, πρόσωπο Ιουδίθ, μαργαριταρένιο σκουλαρίκι, Εικόνα 19). Μέσα από το «ιδανικό κάλλος» αναδύεται η αίσθηση ότι παραλείπεται καθετί περιττό και ασήμαντο, για να εκφραστεί το ουσιώδες, η κομψότητα και η λεπτότητα<sup>641</sup>, στοιχεία που προκαλούν τέρψη. Σε αντίθεση με το δέος, το φόβο και τον τρόπο του αποκεφαλισμού, τα στοιχεία αυτά επιτρέπουν στον

<sup>637</sup> <http://www.ha-ka.dk/kf/caravag.jpg>

<sup>638</sup> Μπάζεν, 1995: 24.

<sup>639</sup> Hellwig, 2004: 375.

<sup>640</sup> Ο.π., 377.

<sup>641</sup> Μπάζεν, 1995: 27.

αποδέκτη να νιώσει τη δική του υπεροχή, καθώς τον ωθούν να εναρμονιστεί μαζί τους και να εξαγνιστεί μέσα από το υπερβολικό, το άγριο και το βίαιο. Τέλος ενυπάρχει και το τραγικό, το οποίο συνίσταται στην ιδεολογική σύγκρουση (διαφορετικός ιδεολογικός κόσμος Ιουδίθ και Ολοφέρνη) και στην πτώση του ανθρώπου (αποκεφαλισμός Ολοφέρνη). Το κακό καθοδήγησε τον Ολοφέρνη προς την τύφλωση από τα πάθη, την αψηφησιά του νόμου του Θεού και τον ξεπεσμό του ως έκπτωτου αγγέλου. Ο αποδέκτης συλλαμβάνοντας νοητικά το τραγικό βιώνει έντονες συγκινήσεις, που τον οδηγούν στην κάθαρση της ψυχής και στη λύτρωση, ότι δεν βρίσκεται σε αυτή τη θέση και έτσι αισθάνεται ανώτερη, καλύτερη ύπαρξη.

Σκοπός, συνεπώς, των δημιουργών ήταν ο πιστός να ενωθεί με την ψευδαίσθηση που εκπορευόταν από τη συναίρεση «υψηλού», «ιδανικού» και «τραγικού», μέσα από την ένωση να εξαγνισθεί και καθάριος να ατενίζει την πνευματική αναγέννηση. Η μεταφυσική ποιητική των καλλιτεχνών απευθυνόταν στο ανώτερο μέρος της πλατωνικής ψυχής (λογιστικό) και ταυτόχρονα συνέθετε τα στοιχεία του δράματος της ανθρώπινης μοίρας. Τοιουτοτρόπως, εκφράζοντας τα πάθη της ψυχής, τον τρόπο με τον οποίο θεραπεύονται και την εναρμόνιση με το θείο, εξέφραζε τα ιδεολογικά στοιχεία που καλούνταν να απεικονίσει η τέχνη με βάση τις αρχές της Αντιμεταρρύθμισης<sup>642</sup>. Η τέχνη, τοιουτοτρόπως, αποτέλεσε μέσον προπαγάνδας και απολογίας του προαιώνιου σχεδίου του Θεού για τον κόσμο<sup>643</sup>, στον οποίο οτιδήποτε συντελείται οδηγεί σε έναν τελικό σκοπό, τη βελτίωση και σωτηρία του ανθρώπου, μέσω της πίστης στην νοησιαρχική ύπαρξη του Θεού. Ωστόσο, το «ιδανικό κάλλος» που συνέχει τη φύση, αντιδιαστέλλεται με το τραγικό που υπάρχει στην τέχνη. Αυτή η αντίφαση ερχόταν ως απάντηση της Εκκλησίας στον επιστημονισμό και στην ηγεμονία του θετικισμού που είχε κυριεύσει την τέχνη μετά την Αναγέννηση, με επιτεύγματα που κατέστησαν τον άνθρωπο αλαζονικά υπεράνω της φύσης (Θεός). Εκκενώνοντας τη μεταφυσική φιλοσοφική αντίληψη, η τέχνη του baroque εκφράστηκε και έγινε αποδεκτή αισθητικά και τεχνικά χωρίς την κάθετα ολοκληρωμένη επιστημονική διάσταση, αλλά από «αληθινά» εμπνευσμένους δρώντες δημιουργούς που αποτέλεσαν δείγμα «ενθεότητας».

Μετά το πρώτο τέταρτο του 17<sup>ου</sup> αιώνα εγκαταλείφθηκε ο αρχικός σκοπός του παπισμού που ήταν η πνευματική αναγέννηση, η λύτρωση και η σωτηρία του κόσμου, μέσω της απλής, αγνής και αποστολικής πίστης. Την θέση της αντικατέστησε η «ιδέα

---

<sup>642</sup> Ο.π., 25.

<sup>643</sup> Ο.π.



του κόσμου ως σκηνή»<sup>644</sup>, όπου σε αυτήν οι άνθρωποι φέρονταν ως ηθοποιοί ενώπιον του Θεού και των επουράνιων στρατιών του (Εικόνα 21: *Allegory of the Jesuits Missionary Work*)<sup>645</sup>. Η ιδέα αυτή, απότοκος της αναμέτρησης της Εκκλησίας με τον επιστημονισμό της εποχής, ενσάρκωνε αξιοσημείωτες αντιθέσεις μεταξύ της πραγματικότητας και της εμφάνισης, του μεγαλείου και του ασκητισμού, της ισχύος και της αδυναμίας. Σε ένα κόσμο σπαρασσόμενο από την κοινωνική αναταραχή, τους πολέμους και τις θρησκευτικές συγκρούσεις<sup>646</sup>, η εικόνα του κόσμου ως ενός τεράστιου θεατρικού έργου πρόσφερε σταθερότητα και τρόπο διαφυγής του ανθρώπου μέσα από την «θεατρική» ψευδαίσθηση<sup>647</sup>. Παράλληλα, όμως, η επιδεικτικότητα πολυτέλεια των έργων εξυπηρετούσε έναν επιπλέον ιδεολογικοπολιτικό σκοπό, που δεν ήταν άλλος από το καθρέφτισμα μιας τέχνης τελετουργικού χαρακτήρα, την οποία αναλάμβανε να εκφράσει, προβάλλει και επιβάλλει μια θεόσταλη τάξη ηγεμόνων επί των αδύναμων ηγεμονευόμενων της<sup>648</sup>. Γι' αυτό οι επιδείξεις υλικού πλούτου που έρχονταν σε αντίθεση με την αποστολική πίστη, στόχευαν στην εξύμνηση και στην προπαγάνδα της εξουσίας<sup>649</sup> και όχι τόσο στην κάλυψη των πνευματικών αναγκών. Αυτές οι επιδείξεις υποχρέωναν τη διαταραγμένη και καταπιεσμένη από υπαρξιακές ανησυχίες κοινωνία (ανάλογες με τις μεσσιανικές αντιλήψεις της ελληνιστικής περιόδου), να αναγνωρίσει το «υψηλό»<sup>650</sup> ύφος της τέχνης μέσα από έργα τα οποία πρόβαλαν την άκαμπτη ιεράρχηση του κόσμου, βασική ιδεολογική αρχή της Αντιμεταρρύθμισης<sup>651</sup>. Στην κορυφή του ήταν ο Θεός, από κάτω οι άγιοι και οι άγγελοι που μεσίτευαν για τη σωτηρία του και στη βάση τα πάθη και οι επίγειες απολαύσεις που έπρεπε να καταπνιγούν<sup>652</sup>.

Αυτή η αντίληψη για την «ιδεατή μορφή του κόσμου» εναρμονιζόταν με την όχι αμελητέα Καρτεσιανή φιλοσοφία του ορθολογισμού<sup>653</sup>, η οποία διατύπωσε ότι ο

---

<sup>644</sup> Borngasser – Toman, 2004: 7. Πρβλ Ζιάς, 2015: 156. Ο Φώτης Κόντογλου αναφέρει σχετικά: «Η δυτική εικονογραφία είναι μια χονδροειδής σκηνοθεσία και οι υποθέσεις του Ευαγγελίου, έχουν γίνει κάποιες παραστάσεις, που τις παίζουν ηθοποιοί ζωγραφισμένοι, που φαίνονται πως προσποιούνται το Χριστό και τους Αγίους».

<sup>645</sup> [http://classconnection.s3.amazonaws.com/601/flashcards/24601/jpg/fra\\_andrea\\_pozzo\\_glorification\\_of\\_saint\\_ignatius\\_baroque\\_in\\_italy1330476121209.jpg](http://classconnection.s3.amazonaws.com/601/flashcards/24601/jpg/fra_andrea_pozzo_glorification_of_saint_ignatius_baroque_in_italy1330476121209.jpg)

<sup>646</sup> Κασιμάτη, 2001: 156.

<sup>647</sup> Hauser, 1970, 118.

<sup>648</sup> Borngasser, Toman, 2004: ό.π.

<sup>649</sup> Μπάζεν 1995: 25.

<sup>650</sup> Ο όρος εισήχθη από το γάλλο συγγραφέα Νικολά Μπουαλό (τέλη 17<sup>ου</sup> αιώνα). Bell, 2009: 257.

<sup>651</sup> Ό.π.

<sup>652</sup> Borngasser, Toman, 2004: ό.π.

<sup>653</sup> Bell, 2009: 260, 261.

άνθρωπος είναι εφοδιασμένος με εμπειρικές, πλασματικές (φανταστικές) και με έμφυτες ιδέες<sup>654</sup>. Οι έμφυτες ιδέες, ήταν οι γεωμετρικές προτάσεις, οι αρχές της λογικής και η ιδέα ενός αιώνιου, πάνσοφου, παντοδύναμου και πανάγαθου όντος, του Θεού. Αυτές δεν προέκυψαν από κάποια ανθρώπινη λειτουργία, αλλά είναι καθολικές ή η καθολική αποδοχή τους αποδεικνύει την ύπαρξή τους, γιατί όπως διατύπωσε ο Καθολικός Καρτέσιος η αλήθεια με αυστηρούς όρους δηλώνει την συμφωνία της σκέψης (νόησης) με το αποτέλεσμα (ύπαρξη – εμπειρία). Αντίθετα οι εμπειρικές ιδέες (υλικές, έκτακτης σωματιδιακής υπόστασης)<sup>655</sup> που αποκτούμε με τις αισθήσεις ή οι πλασματικές ιδέες επιδέχονται αναθεωρήσεων, γιατί είναι ανθρώπινα δημιουργήματα. Σύμφωνα με το Καρτέσιο και τους οπαδούς του ορθολογισμού (λογοκρατίας), η γνώση αποκτάται αποκλειστικά μέσω του λόγου ή της νόησης και ως εκ τούτου η ανθρώπινη γνώση αποτελεί προϊόν ανώτατων αρχών, οι οποίες υπάρχουν «έμφυτες» στο νου ή μπορεί να συλληφθούν άμεσα από το νου, χωρίς τη διαμεσολάβηση των αισθήσεων<sup>656</sup>. Συνεπώς η λογοκρατία αντιδιαστέλλεται με τον εμπειρισμό, ο οποίος θεωρεί πηγή γνώσης τις παραστάσεις των πραγμάτων του εξωτερικού κόσμου, με τις οποίες τροφοδοτούν την εμπειρία μας οι αισθήσεις μας. Αυτή η διάκριση έχει θεμελιώδη σημασία για την καρτεσιανή φιλοσοφία, καθώς διαχωρίζεται η ψυχή από το σώμα ή το πνεύμα από την ύλη<sup>657</sup>. Επιπλέον γίνεται σαφές ότι ο Καρτέσιος απορρίπτει τον μονισμό των Αριστοτέλη και Ακινάτη (ένωση ύπαρξης + ουσίας) και την φυσιοκρατική τους θεωρία σχετικά με την ύπαρξη του Θεού. Μάλιστα είναι ο πρώτος μετά τον Αυγουστίνο, ο οποίος έχει μπει στο πνεύμα του Πλάτωνος, διακηρύσσοντας ότι η φιλοσοφία πρέπει να ξεκινά από την υποκειμενική σύλληψη του κόσμου<sup>658</sup> και όχι από την αντικειμενική γνώση, που παρέχει η παρατήρηση<sup>659</sup>. Η φιλοσοφία του ορθολογισμού, ως συνέχεια της οντολογικής πλατωνικής και αυγουστίνειας αντίληψης<sup>660</sup>, διείσδυσε και αφομοιώθηκε εντός του θεολογικού και παιδαγωγικού χώρου των ιησουϊτικών κολεγίων. Συνέπεια αυτών των πνευματικών διεργασιών υπήρξε η ανανέωση του ιησουϊτισμού, του μόνου πνευματικού φορέα που μπορούσε να δώσει απαντήσεις στον προτεσταντισμό<sup>661</sup> και στην επιστημονική

---

<sup>654</sup> Κανελλόπουλος, 2011: *Από τον καρδινάλιο Ρισελιέ ως τον Μπαχ*, τόμος 8<sup>ος</sup>, 133.

<sup>655</sup> Cottingham, 2003: 134.

<sup>656</sup> Πελεγρίνης, 2013: 390 (λήμμα: «Λογοκρατία»).

<sup>657</sup> Μολύβας, 2000: 36.

<sup>658</sup> Ό.π., 35.

<sup>659</sup> Cottingham, 2003: 131.

<sup>660</sup> Ό.π., 128.

<sup>661</sup> Gombrich, 2005: 388.

επανάσταση, με μια νέα «Κοινωνία του Ιησού», που είχε οραματισθεί ο αγιοποιηθείς από την Καθολική Εκκλησία Ignacio da Loyola (1622)<sup>662</sup>, ιδρυτής και οργανωτής του τάγματος των Ιησουιτών.

Στο πλαίσιο αυτό η ζωγραφική του ιησουίτη μοναχού Fra Andrea Pozzo (Εικόνα 21: *Allegory of the Jesuits Missionary Work*) με το θεατρικό πάθος<sup>663</sup> και τη διάδραση των διαφορετικών φορμών ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής, που οδηγεί τον αποδέκτη στην οφθαλμαπάτη, επιδίωξε να εντυπωσιάσει, να πείσει και να διεγείρει τη συγκίνηση. Παράλληλα ανέλαβε να προπαγανδίσει και να αιτιολογήσει στους πιστούς το ιεραποστολικό έργο των Ιησουιτών, τη νίκη του Καθολικισμού στα «τέσσερα σημεία του ορίζοντα»<sup>664</sup> και την ιεραρχημένη δομή του υπερβατικού και επίγειου κόσμου. Ωστόσο, βασική επιδίωξη της επίγειας ιεράρχησης υπήρξε η συγκέντρωση της εξουσίας (θρησκευτικής και πολιτικής) σε ένα κέντρο, που κατεύθυνε ιδεολογικά και τα καλλιτεχνικά εργαστήρια που δούλευαν για λογαριασμό της<sup>665</sup>.

---

<sup>662</sup> Κανελλόπουλος, 2011: *Από τον Ιγνάτιο Λογιόλα ως τη Μαρία Στιούαρτ*, τόμος 6<sup>ος</sup>, 77.

<sup>663</sup> Gombrich, 2005: 443.

<sup>664</sup> Κασιμάτη, 2001: 178.

<sup>665</sup> Bell, 2009: 243.

## 5. Αισθητική ανάγνωση των εικόνων

### 5.1 Ελληνιστικός νατουραλισμός - Νεκρικές προσωπογραφίες «Φαγιούμ»



Εικόνα 1: *Ιερέας του Σέραπι*, εγκαυστική σε ξύλο, δεύτερο μισό 2<sup>ου</sup> μ.Χ., Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο

Η μορφή του ώριμου γενειοφόρου *Ιερέα του Σέραπι* (Εικόνα 1) αποτελεί θαυμάσιο δείγμα του ελληνιστικού νατουραλισμού των νεκρικών πορτραίτων «Φαγιούμ», που εισήγαγαν οι Μακεδόνες έποικοι στην Αίγυπτο τον 4<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα. Το πρόσωπο είναι στημένο δυναμικά μετωπικά με το βλέμμα να κινείται ελαφρώς αντίρροπα προς τα δεξιά και χαρακτηρίζεται από ζωντάνια και εκφραστικότητα<sup>666</sup>. Η μικρή κοφτή πινελιά κινείται δομικά, κάθετα πολύ συχνά προς τη ροή της φόρμας, προσδίδοντας ιδιαίτερη πλαστικότητα, δύναμη και εσωτερικό παλμό στο χτίσιμο του χρώματος, ζωντανεύοντας τη ζωγραφική επιφάνεια<sup>667</sup>.

<sup>666</sup> Κόρδης, 2001: 100.

<sup>667</sup> Ο.π.



## 5.2 Πρώμη βυζαντινή περίοδος – Συγκρητισμός ελληνιστικού νατουραλισμού & εξπρεσιονισμού της *tardo antico*



Εικόνα 2: *Ο Άγιος Πέτρος* (28X53cm), εγκανστική σε ξύλο, πρώτο μισό 6<sup>ου</sup> – δεύτερο μισό 7<sup>ου</sup> μ.Χ., Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά.

Η φορητή εικόνα του *Άγιου Πέτρου* (Εικόνα 2) αποτελεί θαυμάσιο δείγμα της μεταβατικής ζωγραφικής που προηγείται της Εικονομαχίας, όπου παρατηρούμε με σαφήνεια το συγκρητισμό του ελληνιστικού νατουραλισμού με τον εξπρεσιονισμό της *tardo antico*<sup>668</sup>. Ο Απόστολος αποδίδεται νατουραλιστικά σε μια στάση δυναμικής μετωπικότητας, με την πηγή του φωτισμού από τα αριστερά, όπου το φως στο ένδυμα

<sup>668</sup> Ο.π., 83.

αριστερά βγαίνει έξω και κοντράρει στο σκοτεινό βάθος<sup>669</sup>. Παρά τη φυσιοκρατική του απόδοση, η μορφή απουσιάζει, καθώς με την κίνηση – ενέργεια της εικαστικής μορφής, ο εικονιζόμενος εξέρχεται του πλαισίου και δωρίζεται στον θεατή<sup>670</sup>. Τα ενδύματα με αρχιτεκτονική δομή, που οφείλεται στη χιαστί χάραξη, δίνουν ρυθμό και δυναμική ισορροπία, η οποία συνάδει με τη συμμετρία και τη γεωμετρία τοποθέτησης των τριών εγκολπίων στη σύνθεση, εντός των οποίων οι μορφές αποδίδονται με γραμμικότητα και άκαμπτη μετωπικότητα<sup>671</sup>.



Εικόνα 3: Εντοίχια ψηφιδωτά, *Μεταμόρφωση του Σωτήρος*, Ι.Μ. Αγ.Αικατερίνης Σινά.

Το εντοίχιο ψηφιδωτό, *Μεταμόρφωση του Σωτήρος* συμπυκνώνει, χωρίς να συγχέει τον θεατή, δογματικές, εσχατολογικές, λειτουργικές, γεωμετρικές και αυτοκρατορικές έννοιες, που καθορίζουν το ένα από τα δύο τεχνοτροπικά ρεύματα της εποχής του Ιουστινιανού. Στην Ανατολή το τεχνοτροπικό εικονογραφικό πρόγραμμα, δεν απέβλεπε στο να κρατηθεί ο θεατής στην εξωτερική θέαση των πραγμάτων, αλλά να δεχθεί ένα κρυπτογραφημένο μήνυμα («σήμα»), το μήνυμα της σωτηρίας και της προστασίας μέσω της Θείας παρέμβασης, που απαιτεί την ενεργή συμμετοχή του θεατή<sup>672</sup>. Αυτό οδήγησε στην πλήρη αφαίρεση και την έντονη αίσθηση του υπερβατικού και της εξιδανίκευσης των μορφών, με στόχο να εκφραστούν οικουμενικές αξίες, που θα επικρατήσουν μέχρι την Εικονομαχία. Με τον τρόπο που απεικονίζονται οι μορφές στα ψηφιδωτά, εξαλείφεται κάθε

<sup>669</sup> Ο.π., 82.

<sup>670</sup> Ο.π., 83.

<sup>671</sup> Ο.π.

<sup>672</sup> Kitzinger, 2004: 31.

δευτερεύουσα λεπτομέρεια, τα ανατομικά χαρακτηριστικά, ο όγκος και το βάρος των μορφών, μειώνονται οι κινήσεις και καταργείται κάθε χωροχρονική αναφορά. Στις Ιερές μορφές προσδίδεται εκείνη η αρχαικότητα, όπου δεν είναι μια απομακρυσμένη και νοερά ανάμνηση του κλασσικού κόσμου, αλλά ζωντανό στοιχείο<sup>673</sup>, καθιστώντας τες έτσι πνευματικές, καθώς αποδίδονται στατικές, με ασκητική έκφραση στο πρόσωπο και λέπτυνση των αισθητηρίων οργάνων. Η μορφή του Χριστού ξεχωρίζει ως αυστηρά δισδιάστατη, μετωπική και υπερβατική, η οποία δε δηλώνει ανθρώπινο συναίσθημα, αλλά με το διαπεραστικό βλέμμα της τονίζει το άυλο της θεότητας.

Η σημαντικότερη όμως τεχνοτροπία που διεισδύει στην Ανατολή είναι το «*χρυσό βάθος*»<sup>674</sup>, που εξαλείφει κάθε τρισδιάστατη προοπτική, υποδηλώνοντας έναν ουράνιο και υπερβατικό χώρο, ορίζοντας τις μορφές να ίπτανται στο άπειρο, εκεί που δεν είναι μετρήσιμος ο χώρος και ο χρόνος. Το χρυσό, χρώμα απόλυτο και αναλλοίωτο, που δεν απαντάται πουθενά στη φύση, αντιπροσωπεύει το «*άκτιστο φως*»<sup>675</sup>, αυτό που υπάρχει όχι για να φωτίζει τον κόσμο, αλλά το φως στην αγνή του κατάσταση, το θείο φως, απεικονίζοντας την επίδραση της θεϊκής ενέργειας πάνω στην ύλη. Τα πρόσωπα ευρισκόμενα μέσα σ' αυτή τη λάμψη, που μοιάζει να πηγάζει από αυτά, αναδύουν μια *μεταφυσική ουσία*<sup>676</sup>. Επίσης η στιλπνότητα του χρυσού παραμένει συνεχώς ζωντανή, μεταμορφωμένη ανάλογα με το φωτισμό, προσδίδοντας αιωνιότητα. Το φωτεινό αποτέλεσμα που περιβάλλει τα ιερά πρόσωπα, τα απελευθερώνει από τα γήινα και τα εξιδανικεύει στα μάτια του θεατή.

Στη Δύση το ψηφιδωτό του Saint Apollinare in Classe (533-536), είναι διαφορετικού τεχνοτροπικού και εικονογραφικού προγράμματος. Στο ψηφιδωτό της αψίδας του ιερού αναπαρίσταται με αλληγορικό-συμβολικό τρόπο, η *Μεταμόρφωση του Σωτήρος* (Εικόνα 4)<sup>677</sup>, όπου ο Σταύρος μέσα σε ασπίδα συμβολίζει το Χριστό αιωρούμενο, πλαισιωμένο από τις λευκοντυμένες μορφές του Ηλία, του Μωυσή και τους τρεις αμνούς – μαθητές Πέτρο, Ιάκωβο και Ιωάννη. Οι μορφές αποδίδονται πιο γήινα καθώς διατηρούν μια συμβατική τρίτη διάσταση, με σωματικότητα, με συμβατικά υγρές πτυχολογίες και εκφράζουν ψυχική διάθεση, στοιχεία που δείχνουν την επίδραση της κλασσικής και της ελληνιστικής περιόδου. Μοναδικά τεχνοτροπικά κοινά σημεία μεταξύ Ανατολής και Δύσης είναι η «συμμετρία και η γεωμετρική

---

<sup>673</sup> Ζίας, 2015: ό.π.

<sup>674</sup> Αντουράκης, 1991: 90.

<sup>675</sup> Ό.π.

<sup>676</sup> Ό.π., 91.

<sup>677</sup> Γκιολές, 1991: 125, 126.



τάξη» (τεχνοτροπικός δυϊσμός)<sup>678</sup>, στοιχεία της αρχαίας ελληνικής τέχνης που εξακολουθούν να εφαρμόζονται με ευαισθησία και φροντίδα στη λεπτομέρεια.



Εικόνα 4: Εντοίχια ψηφιδωτά, *Μεταμόρφωση του Σωτήρος*, Saint Apollinare in Classe, Ραβέννα.

Πέραν τούτου διαπιστώνουμε ότι οι ελληνιστικές επιδράσεις της ύστερης περιόδου είναι εντονότερες στη Δύση με τη φυσιοκρατία, τα γήινα χρώματα, το παραδεισιακό τοπίο και την ανάμιξη προσώπων και συμβόλων, ενώ ο αλληγορικός – μυθολογικός τρόπος έκφρασης και η αυστηρή μετωπικότητα αφηρημένων και άκαμπτων μορφών, οφείλονται στην αρχαιότητα που επέζησε στην επαρχία («παγανιστικός επαρχιωτισμός») και ήταν συνηθισμένη στη Ραβέννα<sup>679</sup>. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, μια αποσύνθεση του κλασσικού κανόνα, ενώ δύο διαφορετικές τεχνοτροπίες παρουσιάζονται η μια δίπλα στην άλλη<sup>680</sup>.

<sup>678</sup> Kitzinger, 2004: 49.

<sup>679</sup> Αντουράκης, 1991: 109.

<sup>680</sup> Kitzinger, 2004: 28, 29.



### 5.3 Ωριμη βυζαντινή περίοδος – Αναγέννηση Μακεδόνων και Κομνηνών

Αν θελήσουμε να διεισδύσουμε στο καλλιτεχνικό κλίμα της Αναγέννησης των Μακεδόνων, τότε, παρατηρώντας τη μικρογραφία *Ο Δαβίδ με τη Μελωδία* στο ψαλτήριο (Εικόνα 5), το οποίο ζωγραφίστηκε στο διάστημα 950 – 970, συμπεραίνουμε ότι αποτελεί ένα ακραίο δείγμα επιστροφής στην τέχνη της αρχαιότητας<sup>681</sup>. Η αρχαιοπρεπής σύνθεση αποδίδει με ρεαλισμό και με μεγάλη έμφαση στους όγκους και στις καμπύλες των σωμάτων τις μορφές, με πλούσια και βαθιά χρώματα, εντός ενός ειδυλλιακού, βουκολικού για την ακρίβεια τοπίου. Η μορφή του Δαβίδ βασίσθηκε πιθανότατα σε μια ελληνορωμαϊκή σύνθεση, η οποία απεικονίζει τον Ορφέα να μαγεύει τα ζώα με τη μουσική του. Η ένταξη των προσωποποιήσεων της Μελωδίας και του Όρους Βηθλεέμ αντανακλά τις αισθητικές προτιμήσεις της εποχής, για δάνεια από την τέχνη της αρχαιότητας<sup>682</sup>.



Εικόνα 5: Μικρογραφία ψαλτηρίου, *Ο Δαβίδ με τη Μελωδία*, 10<sup>ος</sup> αιώνας, Παρισινή Εθνική Βιβλιοθήκη.

<sup>681</sup> Αλμπάνη, 1999: 29.

<sup>682</sup> Ο.π.

Η προσωποποίηση του Όρους Βηθλεέμ (κάτω δεξιά) με το ρωμαλέο σώμα απηχεί των αρχαιοελληνικών αισθητικών αντιλήψεων για ένα υγιές και αθλητικό ανθρώπινο σώμα. Η μορφή που προβάλλει πίσω από τον κίονα, είναι η κεφαλή μιας νύμφης, η οποία έχει ερμηνευθεί ως η Ηχώ και απαντάται στις τοιχογραφίες της Πομπηίας<sup>683</sup>. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο μικρογράφος άντλησε τα εικονογραφικά και μορφολογικά δάνεια από την κλασική αρχαιότητα, τα οποία τα συσχέτισε με χριστιανικά στοιχεία προκειμένου να δημιουργήσει μια νέα ενότητα με θέμα χριστιανικό. Ωστόσο, στην ερμηνεία αυτού του χριστιανικού έργου συμβάλλουν το κείμενο του χειρογράφου και οι συνοδευτικές επιγραφές των μορφών. Αν έλλειπαν αυτές οι επιγραφές, τότε δεν θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε ότι πρόκειται για ένα χριστιανικό χειρόγραφο<sup>684</sup>.

Ακολούθως εισερχόμενοι στο καλλιτεχνικό κλίμα της Αναγέννησης των Κομνηνών διαπιστώνουμε ότι το εντοίχιο ψηφιδωτό *Άγγελοι με λέντια (ποδιές)* στη Μονή Δαφνίου (Εικόνα 6), αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της Ελλαδικής Σχολής (11<sup>ος</sup> αιώνας), το οποίο εγκαινίασε την «πραξιτέλεια εποχή»<sup>685</sup> της βυζαντινής εικονολογίας, με μια αισθητική που συχνά και όχι αδόκιμα χαρακτηρίζεται «ελληνίζουσα ή κλασικίζουσα», καθώς οι μορφές αποδίδονται αρχαιοπρεπείς και ευγενικές, με καθαρά και λαμπερά χρώματα και άνετες κινήσεις.



Εικόνα 6: Εντοίχια ψηφιδωτά, *Άγγελοι με λέντια (ποδιές)*, Μονή Δαφνίου, 11<sup>ος</sup> αιώνας, Αθήνα.

<sup>683</sup> Ο.π.

<sup>684</sup> Ο.π.

<sup>685</sup> Παπαϊωάννου, 2007: 87.

Ωστόσο κατά το 12<sup>ο</sup> αιώνα παρατηρείται μια μεταστροφή προς το κάλλος και την τρυφερή ανθρωπιά, ενισχυμένη από μιαν θεϊκή και όχι ανθρώπινη «*ασυγκράτητη συναισθηματικότητα*»<sup>686</sup>, όπως εκφράζεται στη φορητή εικόνα *Η Σταύρωσις* (Εικόνα 7). Το σύνολο παρουσιάζεται ως η εικόνα της «ιδεατής Εκκλησίας» (καθώς περιλαμβάνει τους Πατέρες της Εκκλησίας, ασκητές, μάρτυρες και Αγίους)<sup>687</sup> και αποτελεί θαυμάσιο δείγμα «βυζαντινού κλασικισμού» της περιόδου των Κομνηνών (Α΄ Βυζαντινή Αναγέννηση)<sup>688</sup>, στην οποία επικρατεί ισορροπία και μέτρο, ομοιογένεια και αρμονία<sup>689</sup>. Η εικόνα είναι τόσο εξαγνισμένη και αφαιρετική, που παρά την οδύνη του Χριστού, το αφηγηματικό περιεχόμενό της έχει στην ουσία αγνοηθεί, προκειμένου αυτή να γίνει σύμβολο. Οι βυζαντινοί μολονότι πρώτοι αποδίδουν ανθρώπινα συναισθήματα στα ιερά πρόσωπα, στην ουσία ήθελαν να αναπαραστήσουν την πραγματικότητα που αφορά τον κόσμο των ανθρώπων και αυτή ήταν η αλήθεια, δηλαδή ο θεϊός κόσμος και ο τόπος φανέρωσης της θείας χάριτος<sup>690</sup>. Αντίθετα με ότι συνέβη στη Δύση, η απόδοση ανθρωπίνων συναισθημάτων γίνεται για να εξάρουν την Ενανθρώπισή Του και δεν χρησιμοποιούν το Πάθος Του για να θεμελιώσουν την αίγλη Του<sup>691</sup>. Η απεικόνιση συμβολικά πράξεων και η αποκάλυψη της ανθρώπινης μορφής του Χριστού Σταυρωμένου και γεμάτου πληγές, ως «ιδιότητας» - καθώς δεν αποκαλύπτεται η θεϊκή του φύση, παρά μόνο από το θείο φως που πηγάζει πάνω και κάτω από το Σταυρό - απευθύνεται αποκλειστικά στην συναισθηματικότητα των πιστών. Το «θεατρικό» στήσιμο των μορφών δεν είναι δυναμικά μετωπικό, καθώς τα κεφάλια κινούνται «δεξιά και αριστερά» (Αποστόλου Ιωάννη, Παρθένου και Αρχαγγέλων) και τα βλέμματα αντίρροπα. Το σώμα του Χριστού αποδίδει με αρμονία έναν ενισχυμένο ρεαλισμό (μίμηση) και ταυτόχρονα μια υποχωρούσα ιδεαλιστική τάση (εξιδανίκευση). Αυτός ο διπολισμός εκφράζεται στην απεικόνιση του ανθρώπινου σώματος, στις υγρές πτυχολογίες, στη μυολογία, στην ηλικία, στην κίνηση (*contraposto* = αντίθετη στάση, με στήριξη του βάρους στο δεξί σκέλος, προτεταμένο το λυγισμένο αριστερό, θυμίζοντας αρχαϊκά αγάλματα) και

---

<sup>686</sup> Velmans, 2006: 165.

<sup>687</sup> Ο.π., 168.

<sup>688</sup> Παπαϊωάννου, 2007: 100.

<sup>689</sup> Velmans, 2006: 163.

<sup>690</sup> Ο.π., 165.

<sup>691</sup> Ο.π., 166, 167.



στα συναισθήματα μέσα από την έκφραση του προσώπου Του (κλειστά μάτια, κλίση κεφαλιού)<sup>692</sup>.



Εικόνα 7: Φορητή εικόνα, Η Σταύρωσης, Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά

Τα τυπικά χρώματα (μαύρο και φαιό των ρούχων), το αίμα, οι σκιαγραφήσεις (γραμμικότητα) που αποδίδουν την ανατομία του σώματος του Χριστού και η υγρή πτυχολογία του περιζώματός Του, έχουν μόνο στόχο την πραγμάτωση της πλαστικότητας, που είναι η τρίτη διάσταση που υποκαθιστά το βάθος της νατουραλιστικής ζωγραφικής<sup>693</sup>. Όλα αυτά συνθέτουν μια πρωτότυπη εικαστική γλώσσα, που αφομοιώνει στοιχεία από το κλασσικό ανθρωποκεντρικό ιδεώδες, τον ελληνιστικό νατουραλισμό και τον «εξπρεσιονισμό της *tardo antico*»<sup>694</sup>.

<sup>692</sup> Ό.π., 166.

<sup>693</sup> Κόρδης, 2001: 85.

<sup>694</sup> Ό.π.

#### 5.4 Ύστερη βυζαντινή περίοδος – Αναγέννηση Παλαιολόγων

Το συνολικό έργο του Εμμανουήλ Πανσέληνου, όπως αυτό σώζεται στο Πρωτάτο, είναι αντιπροσωπευτικό μιας ολόκληρης εποχής, της *Παλαιολόγειας* (Β΄ Βυζαντινή Αναγέννηση) και μιας Σχολής, της Μακεδονικής, με κέντρο τη Θεσσαλονίκη<sup>695</sup>. Το γαλήνιο μεγαλείο, που εκπέμπει η μετωπική μορφή του στρατιωτικού *Αγίου Μερκούριου* (Εικόνα 8) «προσκαλεί το θεατή σε κοινωνία με αυτό»<sup>696</sup> και δένει αρμονικά με τις μεγάλες αναλογίες του αρχιτεκτονήματος. Από την άλλη, η ρωμαλέα φυσιογνωμία, «δονείται ρυθμικά από ένα ανθρώπινο πάθος»<sup>697</sup>, αναγκάζοντας το θεατή να συμμεριστεί τα αισθήματα που εκπέμπει. Στο πρόσωπό του, που «κάλλει ωραίου» και στέφεται με «χρυσή δόξα» («χρυσή όχρα», δείγμα της οικονομικής κατάπτωσης της Αυτοκρατορίας), διακρίνεται η ιλαρότητα και ταυτόχρονα τα θεία χαρακτηριστικά του *Χριστού Ένθρονου* (Εικόνα 8), με τον οποίο η ομοιότητα του προσώπου του, υποδηλώνει τη θέωσή του.



Εικόνα 8: Εμμανουήλ Πανσέληνος, νωπογραφία, *Ο Άγιος Μερκούριος*, Πρωτάτο, Καρυές, Άγιον Όρος (τέλη 13<sup>ου</sup> αιώνα).

<sup>695</sup> Παπαϊωάννου, 2007: 100, 105.

<sup>696</sup> Κόρδης, 2001: ό.π.

<sup>697</sup> Ό.π.

Το έργο αποτελεί εικαστική μοναδικότητα<sup>698</sup>, καθώς η ποιότητα στην απόδοση των χρωμάτων<sup>699</sup>, η οργανική σύνθεση προσώπου και σώματος<sup>700</sup>, η ρυθμική οργάνωση<sup>701</sup> και η ψυχολογική απόδοση της μορφής, είναι στοιχεία που προσδίδουν στη τεχνοτροπία, μια δραματικότητα με τάση λεπτομερούς αφήγησης και σκηνοθεσίας, χωρίς η μορφή να χάνει την ιεροπρέπεια και τη λειτουργικότητά της. Η εικαστική μοναδικότητα των μορφών οφείλεται στο συνδυασμό ρυθμών γραμμής και χρώματος, όπου με τη βοήθεια ενδιάμεσων αποχρώσεων για την απόδοση της φωτοσκίασης, επιτυγχάνεται η αναγλυφικότητα και κατακτάται η τρίτη διάσταση. Το ανάγλυφο αποτυπώνεται από υπερβολικά έντονες χρωματικές αντιθέσεις, μεταξύ του κενού φόντου και των απαλών χρωμάτων της μορφής, δημιουργώντας την απαιτούμενη αντίστιξη τόνων και χροιών. Τα προεξέχοντα σημεία του σώματος (χέρια) και του προσώπου, τονίζονται με φωτεινούς, σχεδόν λευκούς τόνους, ξεκινώντας από μια απαλή λαδοπράσινη απόχρωση, στοιχεία με τα οποία δημιουργείται η αναγλυφικότητα της μορφής.

Η τεχνοτροπία της μνημειώδους ζωγραφικής αυτής της περιόδου ονομάστηκε «*Α΄ Παλαιολόγεια*» και συνεχίζει την κλασική τάση που είχε ξεκινήσει από την μεσοβυζαντινή περίοδο. Χαρακτηρίζεται από αρμονία και μνημειακότητα, αίσθηση του χώρου, πλαστικότητα των μορφών, συγκρατημένη αλλά σαφή έκφραση της ψυχικής διάθεσης. Τα σώματα είναι ογκώδη και εύρωστα, ενώ τα ασκητικά πρόσωπα αποκτούν σάρκα, κανονικά μάγουλα, φαρδιές μύτες, σαρκώδη χείλη. Τα μάτια εξακολουθούν να είναι μεγάλα, όμως στη θέση του περιγράμματος που τα οριοθετούσε εξ ολοκλήρου η γραμμή, εμφανίστηκε η σκίαση της κόγχης. Την περίοδο αυτή ένας νέος ανθρωπισμός δημιουργείται, καθώς ο συνδυασμός της αφαίρεσης με την υποχωρούσα κλασική ομορφιά δημιούργησε στις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα ένα ρεύμα ρεαλισμού, το οποίο ονομάστηκε βαριά κυβιστική ή ογκώδης τεχνοτροπία<sup>702</sup>, δίνοντας ξεχωριστή έμφαση στη στερεομετρική απόδοση των έργων (κτισμάτων, μορφών και ενδυμάτων).

---

<sup>698</sup> Ό.π., 91.

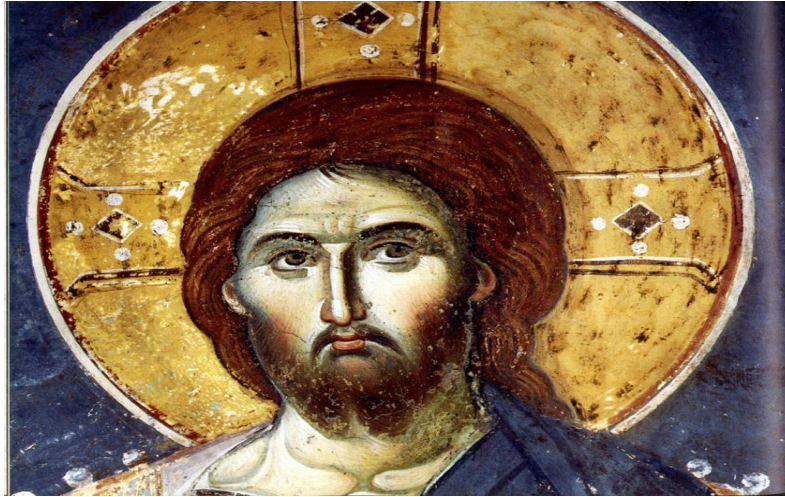
<sup>699</sup> Ό.π., 92.

<sup>700</sup> Ό.π.

<sup>701</sup> Ό.π.

<sup>702</sup> Πανσέληνου, 1999: 257.





Εικόνα 9: Εμμανουήλ Πανσέληνος, νωπογραφία, *Χριστός Ένθρονος* (λεπτ.), Πρωτάτο, Καρυές, Άγιον Όρος, περίπου 1290.

Στο έργο *Χριστός Ένθρονος* (Εικόνα 9) ο Πανσέληνος παρουσιάζει τη σταθερή και καθιερωμένη μορφή του Χριστού με εικαστικά μοναδικό τρόπο, ο οποίος οφείλεται στο ρυθμό της σε επίπεδο γραμμής και χρώματος. Όλα τα υποστασιοποιημένα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι διακεκριμένα – γραμμένα χωρίς να έχει κατακερματισθεί η μορφή, η οποία παρουσιάζεται καθαρή και ανέκφραστη<sup>703</sup>. Ο καλλιτέχνης εκκινεί από την «φυσική» υποστατική μορφή του Χριστού, την οποία επεξεργάζεται με βάση εικαστικούς νόμους και αρχές προκειμένου να την οργανώσει ρυθμικά και να την κινήσει προς τον θεατή φέρνοντας την σε κοινωνία με αυτόν. Με αυτόν τον τρόπο το έργο αποκτά λειτουργικότητα καθώς η ησυχία της μορφής εγκαταλείπει την αντικειμενικότητα και την παθητική αδράνειά της και χαρίζεται στον θεατή, ως δωρεά και χάρις, αναλωμένη μέσα στην σχέση αγάπης με τον άνθρωπο της ιστορίας<sup>704</sup>.

<sup>703</sup> Κόρδης, 2001: 91.

<sup>704</sup> Ο.π., 92.



Εικόνα 10: Νωπογραφία, *Η ψηλάφηση του Θωμά*, Μυστράς, Περιβλεπτος, 3<sup>ο</sup> τέταρτο 14<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο μυστικιστικός ιδεαλισμός των νωπογραφιών της Μακεδονικής Σχολής<sup>705</sup>, μεταλαμπαδεύεται στη νωπογραφία *Η ψηλάφηση του Θωμά* (Εικόνα 10) που βρίσκεται στο ναό της Περιβλέπτου στο Μυστρά. Ο καλλιτέχνης δεν χρησιμοποίησε τις αρχές της γεωμετρικής προοπτικής στη δομή της συνθέσεως, με συνέπεια να δημιουργείται η αίσθηση του υπερβατικού. Μολονότι η δράση εκτυλίσσεται σε πρώτο επίπεδο, τα στοιχεία του χώρου (κτίρια) συνθέτουν ένα σκηνογραφικό βάθος, αλλά για την απόδοσή τους χρησιμοποιούνται περισσότερες από μια οπτικές γωνίες, δημιουργώντας τη ζώσα και κινούμενη εικόνα<sup>706</sup>, την κινηματογραφική αφήγηση της ιεράς Ιστορίας<sup>707</sup>. Αξιοσημείωτο είναι το μοτίβο του *προσωπίου* ως ανθρώπινη μάσκα<sup>708</sup> στην κεραμοσκεπή του αρχιτεκτονήματος που βρίσκεται όπισθεν του Χριστού.

Από την ανάλυση του έργου μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι βυζαντινοί καλλιτέχνες τρεις αιώνες πριν από τον Μανιερισμό και την τεχνοτροπία – τομή στην

<sup>705</sup> Παπαϊωάννου, 2007: 105.

<sup>706</sup> Κόρδης, 2001: 72,73.

<sup>707</sup> Παπαϊωάννου, 2007: ό.π.

<sup>708</sup> Mouriki, 1980 – 1981: 308.



εξέλιξη της τέχνης του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, υιοθέτησαν στα έργα τους, τα πολλαπλά σημεία αναφοράς μέσα από την κίνηση, διασπώντας τη γεωμετρία και στερεομέτρία του έργου, διατηρώντας όμως την ενότητα του χώρου. Τοιουτοτρόπως, καταστρατήγησαν την συμβατική προοπτική της δυτικής Αναγέννησης, δημιουργώντας ένα χώρο σπασμένο σε πολλά επίπεδα, σαν πολύεδρο κρύσταλλο (κώνος), αλλά πυκνό σαν σώμα<sup>709</sup>. Αν στο προηγούμενο προστεθεί και το γεγονός ότι διαμόρφωσαν τη ζωγραφική επιφάνεια σε ένα σύνολο γραμμών και επιπέδων, που είχε ελάχιστη σχέση με την οπτική πραγματικότητα και τη συμβατική προοπτική, τότε, θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί ότι η Παλαιολόγεια τεχνοτροπία έθεσε τα θεμέλια του *κυβισμού* που υιοθέτησε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ο Pablo Picasso<sup>710</sup>. Ο τελευταίος γύρευε, όπως και οι βυζαντινοί, μια ομοιότητα πιο βαθιά, πιο πραγματική από το πραγματικό, που να φτάνει στο υπέρ-φυσιοκρατικό, αναγκάζοντας τον θεατή να κινηθεί μέσα στον ζωγραφικό χώρο<sup>711</sup> (Εικόνα 17: *Η ταφή του Κασαχέμας*)<sup>712</sup>.

---

<sup>709</sup> Κόρδης, 2001: 72.

<sup>710</sup> Εμμανουήλ, 2002: 82.

<sup>711</sup> Ο.π., 79, 80.

<sup>712</sup> <http://www.artknowledgenews.com/files/evocation.jpg>

## 5.5 Η διεθνής γοθτική τεχνοτροπία του Giotto di Bondone

Οι νέες αντιλήψεις που καθόρισαν δραστικά την εξέλιξη των τεχνών στη Δύση προσωποποιήθηκαν στα αναθηματικά παρεκκλήσια, προεξάρχοντος του Cappella degli Scrovegni (Πάδοβα, 1304 – 1313) το οποίο κτίσθηκε στο ρυθμό της παλαιοχριστιανικής βασιλικής και διακοσμήθηκε με τη χορηγία του οικονομικού ηγεμόνα Enrico Scrovegni. Η διάταξη του εσωτερικού ζωγραφικού διακόσμου του παρεκκλησίου, σε επάλληλες ζώνες (Εικόνα 11)<sup>713</sup>, η ογκομετρική απόδοση των μορφών και η σκηνογραφική προοπτική του χώρου στις συνθέσεις, καταδεικνύουν την επίδραση που άσκησε η Παλαιολόγεια Αναγέννηση<sup>714</sup> στο Giotto, περίοδο κατά την οποία δέσποζε η μορφή του Εμμανουήλ Πανσέληνου. Ωστόσο, ο καλλιτέχνης ενέταξε στα βυζαντινά στοιχεία, την τεχνοτροπία της γοθτικής γλυπτικής του Giovanni Pisano και έτσι, δημιούργησε μια προσωπική και ιδιότυπη τεχνοτροπία, προετοιμάζοντας την Αναγέννηση.



Εικόνα 11: Giotto di Bondone. Εσωτερικός ζωγραφικός διάκοσμος του μονόκλιτου Cappella degli Scrovegni, διατεταγμένος σε τέσσερις επάλληλες ζώνες.

<sup>713</sup> <http://www.camerelabotte.it/images/itinerari/2/scrovegni.jpg>

<sup>714</sup> Αλμπάνη, 2001: 57.



Εικόνα 12: Giotto di Bondone. *Ο θρήνος για το θάνατο του Χριστού*, νωπογραφία μέρος του ζωγραφικού διακόσμου του Cappella degli Scrovegni.

Αυτή εκφράστηκε εύγλωττα στα έργα του που ιστορούν επεισόδια από τη ζωή της Παναγίας και του Χριστού, όπως η νωπογραφία *Ο θρήνος για το θάνατο του Χριστού* (Εικόνα 12). Σε αυτή ο Giotto διατάσσει τις μορφές σε δύο επίπεδα<sup>715</sup>. Στο δεύτερο επίπεδο, θέλοντας να καλύψει το «φόβο του κενού» (το χρυσό κάμπο των βυζαντινών αγιογράφων) τοποθέτησε σε γαλάζιο φόντο αγγελάκια σε βράχυνση που ίπτανται θρηνώντας. Για να ξεχωρίσει το δεύτερο από το πρώτο επίπεδο, τοποθέτησε ένα άδηλο αρχιτεκτόνημα (χαμηλός τοίχος) που μαζί με τα αγγελάκια συνθέτουν το σκηνογραφικό βάθος. Στο πρώτο επίπεδο οι μορφές λόγω της μεγέθυνσης, της φωτοσκίασης με ένα ομοιόμορφο και ουδέτερο φως<sup>716</sup> και του γραμμικού σχεδιασμού<sup>717</sup>, προσλαμβάνουν ογκομετρική παρουσία που η ανάγλυφη (τρισδιάστατη) απόδοσή τους, δημιουργεί την αίσθηση του βάθους. Το έργο δίνει την ψευδαίσθηση στο θεατή ότι το δράμα συντελείται μπροστά του<sup>718</sup> και αποπνέει ανθρωποκεντρική πνευματικότητα την οποία προσδίδουν, όχι οι ιεροπρεπείς μορφές της βυζαντινής τέχνης, αλλά οι ευγενικές, έντονα συναισθηματικές και με συνεσταλμένη ανθρώπινη αξιοπρέπεια μορφές, που πείθουν ως τέτοιες με την πλαστικότητα των κινήσεων και των εκφράσεων<sup>719</sup>.

<sup>715</sup> Ο.π., 67.

<sup>716</sup> Ο.π., 90.

<sup>717</sup> Ο.π., 58.

<sup>718</sup> Ο.π., 67.

<sup>719</sup> Ο.π., 57.

## 5.6 Η θεμελίωση της Αναγεννησιακής τεχνοτροπίας από τον Masaccio

Οι κοσμικές Αναγεννησιακές αξίες εκφράστηκαν εύγλωττα στο Cappella degli Brancacci όπου στο ζωγραφικό διάκοσμο του παρεκκλησίου (Εικόνα 13)<sup>720</sup>, οι καινοτομίες του Giotto βρίσκουν άξιο συνεχιστή τον πρώτο μεγάλο ζωγράφο της Ιταλικής Αναγέννησης, το Masaccio. Ωστόσο, η τεχνοτροπία του Masaccio απέχει από την αισθητική του Giotto, καθώς στις μνημειώδεις πολυπρόσωπες συνθέσεις του, εισήγαγε τις καινοτομίες της επιστημονικής προοπτικής, ελαχιστοποίησε το ρόλο της γραμμής και μετέβαλλε τον τρόπο φωτοσκίασης, με τις μορφές να φωτίζονται από μια έντονη πηγή φωτός έξω από την παράσταση<sup>721</sup>.



Εικόνα 13: Masaccio. Εσωτερικός ζωγραφικός διάκοσμος του ιερού του Cappella degli Brancacci, διατεταγμένος σε επάλληλες ζώνες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η *Εκδίωξη των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο* (Εικόνα 14). Σε αυτό συντελείται η ειλικρινής και συγκινητική απόδοση των προσώπων και του σώματος των Πρωτόπλαστων και ο πειστικότερος εξανθρωπισμός των συναισθημάτων και των κινήσεών τους. Η πνευματικότητα του έργου εστιάζεται στην αληθοφανή αυστηρότητα και στις κινήσεις του Αγγέλου, κατά

<sup>720</sup> [http://www.backtoclassics.com/images/pics/masaccio/masaccio\\_viewofthecappellabrancacci\\_afterrestoration.jpg](http://www.backtoclassics.com/images/pics/masaccio/masaccio_viewofthecappellabrancacci_afterrestoration.jpg)

<sup>721</sup> Ο.π., 90.



τη στιγμή της εκδίωξης. Το δραματικό μήνυμα του έργου που αποκομίζει πειστικά ο θεατής, είναι η άτεγκτη κρίση του Θεού απέναντι στο αμάρτημα των Πρωτόπλαστων, τους οποίους καταλαμβάνει η αγωνία και η απελπισία για το επέκεινα, όπως διαγράφεται στις μορφές και τις κινήσεις τους. Για χάρη του μηνύματος ο Masaccio, απέδωσε με φυσιοκρατική σκηνογραφική προοπτική το χώρο (πύλη του Παραδείσου) και με ογκομετρική διάσταση τις μορφές<sup>722</sup>, αποδίδοντας «εκ του φυσικού» την ανατομία των Πρωτόπλαστων και τις πτυχώσεις του Αγγέλου.



Εικόνα 14: Masaccio, *Η εκδίωξη των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο*, νωπογραφία στο Cappella degli Brancacci, που κοσμεί τον αριστερό τοίχο της εισόδου στο ιερό, στην δεύτερη από το πάτωμα ζώνη.

<sup>722</sup> Gombrich, 2005: 229.

## 5.7 Η Κρητική Σχολή και η ποιητική των Μιχαήλ Δαμασκηνού και Δομήνικου Θεοτοκόπουλου

Κατά την ακμάζουσα δεύτερη περίοδο της Κρητικής Σχολής ζωγραφικής (1527 – 1630), η οποία αποτέλεσε τη νόμιμη κληρονόμο της παλαιολόγιας εικονολογίας στην Βενετοκρατούμενη Μεγαλόνησο<sup>723</sup>, παγιώθηκε ένας συγκρητισμός, όπου συνυφάνθηκαν η βυζαντινή και η βενετική παράδοση. Οι καλλιτέχνες που είχαν το χάρισμα να εφαρμόζουν στα έργα τους άλλοτε τα βυζαντινά πρότυπα (*in forma greca*), άλλοτε τις ιταλικές επιδράσεις (*in forma a la latina*) και άλλοτε να συνυφαίνουν στοιχεία και των δύο τεχνοτροπιών, ανάλογα με τις προτιμήσεις των παραγγελιοδόχων<sup>724</sup>, ήταν ο Μιχαήλ Δαμασκηνός<sup>725</sup> και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος<sup>726</sup>. Έχοντας φτάσει σε υψηλή παιδευτική στάθμη λόγω της μακρόχρονης παραμονής τους στη Βενετία<sup>727</sup>, υπογράφουν ο πρώτος στην Κρήτη την φορητή εικόνα *Αποτομή του Προδρόμου* (Εικόνα 15)<sup>728</sup> και ο δεύτερος στο Τολέδο τη μνημειώδη ελαιογραφία σε μουσαμά *Η ταφή του κόμη Οργκάθ* (Εικόνα 16)<sup>729</sup>, την εποχή που στη Δύση το πρώιμο Baroque διαδεχόταν το Μανιερισμό<sup>730</sup>. Η ποιητική τους διανθισμένη από τον «εκλεκτικισμό» της εποχής<sup>731</sup> ανανέωσε τα εκφραστικά μέσα της βυζαντινής παράδοσης, την οποία ενέταξαν στη σύγχρονή τους τέχνη δημιουργώντας νέους εικονογραφικούς τύπους ως προς τη θεματολογία και την τεχνοτροπία<sup>732</sup>.

Ο Δαμασκηνός ακολούθησε πιστά τη βυζαντινή τεχνική της φορητής εικόνας (προετοιμασία ξύλου, σχεδίαση υφασμάτινου αντιβόλου, αυγοτέμπερα και πρόσθεση χρωμάτων στο σχέδιο, χρύσωμα)<sup>733</sup>, προσθέτοντας μικρή ποσότητα λινέλαιου στην ανάμειξη των χρωμάτων<sup>734</sup> και επιστρώνοντάς τες με βερνίκι φυσικών ρητινών<sup>735</sup>. Με την ακριβή σχεδίαση των περιγραμμάτων που πλαισίωναν το πλάσιμο των μορφών, ήταν αδύνατη η εφαρμογή του σκιοφωτισμού της σύγχρονης του δυτικής τέχνης, με συνέπεια οι συνθέσεις του να φωτίζονται από μια απροσδιόριστη πηγή ομοιόμορφα

<sup>723</sup> Χατζηδάκης, 1987: 85.

<sup>724</sup> Αλμπάνη, 2001: 152.

<sup>725</sup> Χατζηδάκης, 1987: 91.

<sup>726</sup> Μπορμπουδάκης, 1993: 15.

<sup>727</sup> Scholz –Hänsel, 2006: 67.

<sup>728</sup> Χατζηδάκης, 1987: 90, 91.

<sup>729</sup> Scholz –Hänsel, 2006: 50, 51.

<sup>730</sup> Bell, 2009: 225.

<sup>731</sup> Μπορμπουδάκης, 1993: 12.

<sup>732</sup> Χατζηδάκης, 1987: 91 και Scholz –Hänsel, 2006: 67.

<sup>733</sup> Αλμπάνη, 2001: 118.

<sup>734</sup> Αλεξοπούλου-Αγοράνου, Θεοδωροπούλου, Τσαϊρης, 1996 – 1997: 156.

<sup>735</sup> Ο.π., 162, 163.

και ουδέτερα<sup>736</sup>. Το πλάσιμο των μορφών διαφέρει ανάλογα με την ηλικία και ενίοτε αποδίδει ανταύγειες απόκοσμου φωτισμού<sup>737</sup> (Πρόδρομος). Ακολουθώντας τις βασικές αρχές της παλαιολόγιας εικονολογίας<sup>738</sup>, οι συνθέσεις του είναι πολυεπίπεδες και παράλληλες προς την επιφάνεια<sup>739</sup>, δομούνται συμμετρικά ως προς τον κατακόρυφο άξονα και έχουν αρμονική και ισορροπημένη εσωτερική οργάνωση<sup>740</sup>. Παράλληλα ο Δαμασκηνός αφομοιώνοντας την χρωματική παλέτα και τη σκηνογραφική προοπτική<sup>741</sup> της Βενετσιάνικης Σχολής (16<sup>ος</sup> αιώνας)<sup>742</sup>, ιδρυτής της οποίας υπήρξε ο Andrea Mantegna (1431 – 1506), τοποθετεί τις συνθέσεις του μέσα σε αναγεννησιακά αρχιτεκτονήματα, αποδίδοντας ανεπιτήδευτα τη γεωμετρική προοπτική<sup>743</sup> σε φανταστικούς εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους. Επιπλέον οι συνθέσεις του συναιρούν τα υστερογοθτικά και αναγεννησιακά στοιχεία (βενετικός μανιερισμός)<sup>744</sup>, καθώς στο πρώτο επίπεδο τις λεπτοφυείς ήρεμες μορφές του διεθνή γοθτικού ρυθμού<sup>745</sup> (στον οποίο η Βενετία ήταν διαχρονικά προσκολλημένη)<sup>746</sup> τις αποδίδει ανάγλυφα και από χαμηλή προοπτική, ώστε μαζί με τη βράχυνση των μορφών που βρίσκονται στο δεύτερο και τρίτο επίπεδο<sup>747</sup>, να δημιουργήσει στο θεατή την ψευδαίσθηση του βάθους<sup>748</sup>. Οι διαδοχικές σκηνές μέσα στην αρχιτεκτονική προοπτική έχουν θεατρικό χαρακτήρα, προσδίδουν κίνηση και επικοινωνούν με τον θεατή (*βυζαντινός εξωτερικός ρυθμός*), ενώ ταυτόχρονα χαρακτηρίζονται και από στοιχεία της νεοεισερχόμενης baroque τεχνοτροπίας όπως ο ρεαλισμός<sup>749</sup>, η επιδίωξη πολυτέλειας, η αρχοντική ευγένεια<sup>750</sup> (π.χ. γυναικεία φορέματα, χρυσοποϊκίλτες στρατιωτικές στολές σύμφωνα με την τελευταία λέξη της μόδας της εποχής), το παράδοξο και η ειρωνεία.

---

<sup>736</sup> Χατζηδάκης, 1987: 85.

<sup>737</sup> Ο.π., 85.

<sup>738</sup> Αλμπάνη, 2001: 32.

<sup>739</sup> Χατζηδάκης, 1987: ό.π.

<sup>740</sup> Ο.π.

<sup>741</sup> Bell, 2009: 166, 167.

<sup>742</sup> Berstein – Milza, 1997: 320.

<sup>743</sup> Αλμπάνη, 2001: 158.

<sup>744</sup> Μπορμπουδάκης, 1993: 13.

<sup>745</sup> Αλμπάνη, 2001: 152.

<sup>746</sup> Berstein – Milza, 1997: 323.

<sup>747</sup> Αλμπάνη, 2001: 158.

<sup>748</sup> Χατζηδάκης, 1987: ό.π.

<sup>749</sup> Αλμπάνη, 2001: 158.

<sup>750</sup> Χατζηδάκης, 1987: ό.π.



Εικόνα 15: Μιχαήλ Δαμασκηνός, *Αποτομή του Προδρόμου*, 1590, φορητή εικόνα, αργοτέπερα σε ξύλο, 165,5X97,5 cm, Πινακοθήκη Δήμου Κερκυραίων.

Ο El Greco αφού σπούδασε βυζαντινή αγιογραφία στην Κρητική Σχολή ζωγραφικής, εν συνεχεία αποδήμησε στη Δύση (Βενετία, 1567 – Ρώμη, 1570 – Τολέδο, 1585), στην οποία παρέμεινε μέχρι τον θάνατό του (Τολέδο, 1614). Η τέχνη του συμβίωσε με τις πνευματικές, επιστημονικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις και τα επιτεύγματα της μετάβασης από τον 16<sup>ο</sup> στον 17<sup>ο</sup> αιώνα, που όχι μόνο δεν πολεμήθηκαν, αλλά αντίθετα ευνοήθηκαν από το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης<sup>751</sup>. Οι καινοτομίες του, που συνιστούν ίσως τη σημαντικότερη συνεισφορά του στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης, αποτελούν συνέχεια και εξέλιξη της βυζαντινής αισθητικής θεωρίας. Αυτές οι καινοτομίες, που είχαν απορριφθεί από τον αναγεννησιακό ζωγράφο και αργότερα θεωρητικό της τέχνης Giorgio Vasari (εκδότη των *Βίων* ζωγράφων σε δύο τόμους, 1550), γιατί θεωρούσε τη βυζαντινή ζωγραφική αδέξια, αποτέλεσαν την απαρχή της λαμπρής πορείας που οδήγησε στην Αναγέννηση και συνδέονταν με τον Εμμανουήλ Πανσέληνο και τον Giotto<sup>752</sup>.

<sup>751</sup> Scholz –Hänsel, 2006: ό.π.

<sup>752</sup> Ό.π., 62.



Ως συνεχιστής αυτής της πορείας ο Θεοτοκόπουλος απομακρύνθηκε από τις μαθηματικές αναλογίες της Αναγέννησης και δεν έδωσε ιδιαίτερη σημασία στη μελέτη των αναλογιών των μορφών που εκθείαζαν την κλασική αρχαιότητα<sup>753</sup>, αλλά επικεντρώθηκε ιδιαίτερα στην ικανότητα να μιμείται και να αποδίδει τη φύση, και στην χρήση των χρωμάτων που γίνονται ολοένα και πιο εκφραστικά, κατά τα πρότυπα του δασκάλου του Tiziano Vecellio<sup>754</sup>. Σε ότι αφορά τις υφολογικές καινοτομίες του, αξιοποίησε τα στοιχεία της μαθητείας του ως βυζαντινού αγιογράφου, μειώνοντας σημαντικά τα ρεαλιστικά και αναδεικνύοντας τα οραματικά και πνευματικά στοιχεία. Το εμπειρικό στοιχείο του θαύματος παρατηρείται στο έργο του *Η ταφή του κόμη Οργκάθ* (Εικόνα 16), όπου στην κάτω ζώνη οι άγιοι Στέφανος (αριστερά) και Αυγουστίνος (δεξιά) μεταφέρουν το σώμα του κόμη προς ταφή, ενώ στην άνω ζώνη ο άγγελος μεταφέρει την ψυχή του με μορφή μικρού παιδιού προς τον ουρανό, όπου την περιμένει ο Χριστός, η Παναγία, ο Ιωάννης ο Βαπτιστής και πλήθος αγίων<sup>755</sup>. Οι μορφές αποκαθαρμένες, λιγότερο πλαστικές και «σωματικές», αποπνέουν έντονη πνευματικότητα και αποδίδονται αφαιρετικές και εξαυλωμένες (με απίσχναση και επιμήκυνση)<sup>756</sup>, ενώ ο τρόπος φωτισμού τους με έντονη και σκληρή φωτοσκίαση<sup>757</sup>, τους προσδίδει θεατρικότητα και δραματοποίηση, αναδεικνύοντας έτσι το βυζαντινό εξπρεσιονιστικό ύφος<sup>758</sup>. Επιπλέον, ο καλλιτέχνης εισήγαγε στη δυτική τέχνη τη βασικότερη αρχή της βυζαντινής εικονολογίας, την επικοινωνία του εικονιζόμενου με τον θεατή. Για τον σκοπό αυτό αξιοποίησε το φως και επέκτεινε τις κατακτήσεις της βενετσιάνικης χρωματικής παλέτας, ενώ παράλληλα απέδωσε τη σύνθεση, τόσο ως *sotto in su* (εκ των κάτω προς τα άνω)<sup>759</sup>, όσο και κατακερματισμένη σε πολλαπλά επίπεδα (σαν ένα σπασμένο καθρέφτη), δημιουργώντας στον θεατή πολλαπλά «σημεία διαφυγής του βλέμματος», προαναγγέλλοντας έτσι το Baroque. Με αυτόν τον «τρόπο» ο El Greco τοποθετεί τον θεατή στην κορυφή της σύνθεσης (*βυζαντινός εξωτερικός ρυθμός*), καθιστώντας τον εστία και μέρος του έργου τέχνης<sup>760</sup>. Στην «κινηματογραφική του σύνθεση»<sup>761</sup>, υπάρχει αντίθεση σε δύο επίπεδα, στο ουράνιο και στο επίγειο, στην

---

<sup>753</sup> Αντουράκης, 2002: 415.

<sup>754</sup> Scholz –Hänsel, 2006: 38, 62.

<sup>755</sup> Ο.π., 51.

<sup>756</sup> Αντουράκης, 2002: ό.π.

<sup>757</sup> Αντουράκης, 2002: 416.

<sup>758</sup> Scholz –Hänsel, 2006: 73.

<sup>759</sup> Ο.π., 19.

<sup>760</sup> Κόρδης, 2001: 72.

<sup>761</sup> Παπαϊωάννου, 2007: ό.π.

«πραγματικότητα» και στη «δόξα», εντός των οποίων, όμως, οι ουράνιες και οι επίγειες μορφές με την απίσχναση μεταμορφώνονται σε οπτασίες. Ο επίγειος χώρος χαμηλώνει για να προβληθεί ο άνθρωπος, ενώ ο επουράνιος ανυψώνεται με τα σύννεφα, ως δραματική αυλαία που περικλείει το χώρο<sup>762</sup>. Στο ουράνιο τμήμα το φως είναι διάχυτο και δείχνει να πέφτει από το πλάι, ενώ στο επίγειο τμήμα οι μορφές φωτίζονται ομοιόμορφα, όχι όμως από τα τεράστια κηροπήγια στο αριστερό και δεξιό άκρο, αλλά από μια πηγή φωτός υπερφυσική με εξωπραγματικές λάμπεις (έλλαμψη)<sup>763</sup>, δημιουργώντας μια εικόνα ύλης ολοκληρωτικά απορροφημένης από το φως<sup>764</sup>.

Συνοψίζοντας αδρομερώς τα προαναφερόμενα συμπεραίνουμε ότι η τέχνη του El Greco διακρίνεται από τη δύναμη της υποβολής, την υψηλή πνευματική ικανότητα και το παράδοξο ψυχικό κλίμα που εκφράζει. Χωρίς να αγνοεί την πραγματικότητα του υλικού κόσμου, ο καλλιτέχνης φανερώνει την αλήθεια ενός υπέρτατου πνευματικού κόσμου, χρησιμοποιώντας ένα «μη λογικό χώρο» που βρίσκεται σε πολλαπλά επίπεδα, αλλά με διαφορετικό ύφος το καθένα και χωρίς να δηλώνεται το έδαφος και το βάθος<sup>765</sup>.



Εικόνα 16: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, *Η ταφή του κόμη Οργκάθ*, 1586 – 1588 , ελαιογραφία σε μουσαμά, 480X360cm, Τολέδο, Εκκλησία Αγίου Θωμά.

<sup>762</sup> Αντουράκης, 2002: 416.

<sup>763</sup> Scholz –Hänsel, 2006: 52 και Αντουράκης, 2002: 415.

<sup>764</sup> Παπαϊωάννου, 2007: 17.

<sup>765</sup> Αντουράκης, 2002: ό.π.

*Η ταφή του Οργκάθ* αποτέλεσε ένα από τα διασημότερα έργα του El Greco και η επίδραση του στο αντίστοιχο έργο της λεγόμενης Γαλάζιας Περιόδου του Pablo Picasso *Η ταφή του Κασαχέμας* (Εικόνα 17) είναι αδιαμφισβήτητη. Ο τελευταίος ως νεαρός σπουδαστής είχε ζήσει την αναγέννηση του ενδιαφέροντος για τον Greco, τον οποίο θεωρούσε πηγή έμπνευσης και σημείο αναφοράς στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης<sup>766</sup>.



Εικόνα 17: Pablo Picasso, *Η ταφή του Κασαχέμας*, 1901, 150,5X90,5cm, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Παρισιού.

---

<sup>766</sup> Scholz –Hänsel, 2006: 90.

## 5.8 Η ιδεολογία της Baroque ζωγραφικής – Caravaggio και Fra Andrea Pozzo

Με τον Caravaggio η δυτική ζωγραφική πέρασε σε άλλη διάσταση, καθώς ο καλλιτέχνης αναδίδοντας την αίσθηση μιας ακαταμάχητης προσωπικότητας, ανέλαβε για λογαριασμό της Εκκλησίας να παρουσιάσει στους πιστούς όχι απλά μια ιερή ρητορική σκηνή στο έργο του *Ιουδίθ και Ολοφέρνης* (Εικόνα 18), αλλά τη μέθεξη της «έκστασης»<sup>767</sup> που συντελείται από τους πρωταγωνιστές της δραματοποιημένης θρησκευτικής σκηνής.



Εικόνα 18: Caravaggio, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*, 1598 – 1599, ελαιογραφία, 145X195cm, Ρώμη, Εθνική Πινακοθήκη Παλαιάς Τέχνης, Παλάτσο Μπαρμπερίνι.

Το 1598 ανατέθηκε στον Caravaggio από τον καρδινάλιο Del Monte η δημιουργία πινάκων ελαιογραφίας που θα κοσμούσαν τις άγιες τράπεζες (retable)<sup>768</sup> παρεκκλησίων και εκκλησιών της Ρώμης. Τα έργα έπρεπε να ήταν έτοιμα και τοποθετημένα μέχρι το έτος του ιωβηλαίου (1600). Η σχέση καλλιτέχνη – παραγγελιοδότη στηριζόταν σε ένα συμβόλαιο ανάθεσης, στο οποίο καταγραφόταν το πλήθος και ο προορισμός των έργων, τα θέματα, η ημερομηνία αποπεράτωσης και η

<sup>767</sup> Μπάτζεν, 1995: 25.

<sup>768</sup> Ο.π., 33.



αμοιβή του καλλιτέχνη<sup>769</sup>. Η επιλογή των μορφών επαφιόταν στον ζωγράφο, ωστόσο το εικονιζόμενο έργο, απορρίφθηκε να τοποθετηθεί στο γαλλικό παρεκκλήσι Contarelli για πολιτικούς λόγους, μετά την ειρήνευση Γαλλίας – Ισπανίας<sup>770</sup>.



Εικόνα 19: Caravaggio, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*, απόσπασμα – λεπτομέρεια πίνακα, πρόσωπο Ιουδίθ.

Στη σύνθεση (Εικόνα 18) αποδεικνύεται η ικανότητα του Caravaggio να αναθεωρεί τη θρησκευτική φαντασία και να προσδίδει στο έντονα πραγματικό μια αμεσότητα, στην οποία ενυπάρχει ένα βαθύ «υψηλό» νόημα<sup>771</sup>. Η αίσθηση της αμεσότητας που αναδίδει ο πίνακας οφείλεται στην αντίληψη της εποχής για την κραταιή κατανίκηση παντός κακού και την επιβολή της «αντικειμενικής αλήθειας», εμπνεόμενης από τις θείες γραφές και ειδικά το ανατυπωμένο θρησκευτικό δράμα του

<sup>769</sup> Hellwig, 2004: 374.

<sup>770</sup> Λάγκντον, 2003: 194.

<sup>771</sup> Ο.π.

ησουςίτη δραματουργού Stefano Tuccio *La rappresentazione di Judith Hebra*<sup>772</sup>. Η Ιουδίθ εξέφραζε την ιδέα της μαχόμενης Εκκλησίας, που σκορπούσε τον τρόμο σε αιρετικούς και αμαρτωλούς. Όπως και στο ομώνυμο δράμα, η Ιουδίθ συμβολίζει την Παναγία και ο αποκεφαλισμός εκπληρώνει ένα ιερό χρέος. Το λόγο του Χορού του δράματος του Tuccio «*Θες να δεις με τι δύναμη, με ποια στήριξη (η Παναγία) υποτάσσει τον εχθρό; Αυτό θα στο μάθει η Ιουδίθ*», μετέφερε πιστά, δραματικά, τραγικά ο Caravaggio<sup>773</sup>.



Εικόνα 20: Caravaggio, *Μέδουσα*, 1598, ελαιογραφία σε μουσαμά στερεωμένο σε κυρτή ασπίδα από ξύλο λεύκας, διάμετρος 55,5cm, Φλωρεντία, Ούφισσι.

Η απόδοση της σκηνής δημιούργησε μια εικόνα τρομακτικής βιαιότητας, με τον Ολοφέρνη ξυπνητό με πλήρη επίγνωση του θανάτου του (ουρλιαχτό, σωματικές κινήσεις, συσπάσεις προσώπου), να εικονίζεται όπως η *Μέδουσα* (Εικόνα 20) με το κεφάλι του στο σημείο τομής των διαγωνίων της εικόνας. Χώρος δεν υπάρχει πίσω από τις μορφές, που παρουσιάζονται από τη μέση και πάνω, κοντά στο επίπεδο της εικόνας, ώστε ο θεατής αντικρίζοντάς τους να εμπλέκεται έντονα στα δρώμενα<sup>774</sup>. Η Ιουδίθ (Εικόνα 19)<sup>775</sup>, παρθενική, παγερή, με στιλπνό πρόσωπο και τυπική ομορφιά, έχει ύφος αποφασισμένο να διεκπεραιώσει με αργή κίνηση το τελετουργικό στοιχείο

<sup>772</sup> Ό.π., 193.

<sup>773</sup> Ό.π.

<sup>774</sup> Ό.π.

<sup>775</sup> [http://media.jsonline.com/images/28007169\\_judith.jpg](http://media.jsonline.com/images/28007169_judith.jpg)

του έργου. Ένα επικό και συνάμα «αγνό όργανο» του Θεού που εκτελεί την αδιαπραγμάτευτη αποστολή του συντριβοντας το κακό. Η δραματική ένταση στον κλειστό χώρο κορυφώνεται με το χειρισμό του φωτός<sup>776</sup>, ανάμεσα στο σκούρο κόκκινο της σκηνής που φέρει το χρώμα του αίματος και στην παρουσία της θεϊκής δύναμης που αντικαθίσταται από μια δυνατή δέσμη φωτός και πλημμυρίζει και καθοδηγεί την Ιουδίθ<sup>777</sup>. Η συνύφανση πολλαπλών αντιφατικών και αντιθετικών στοιχείων<sup>778</sup>, όπως ο νατουραλισμός (με τη συνύπαρξη και της «ασεβής» ασχήμιας)<sup>779</sup> και η υπερβατικότητα (το υψηλό νόημα του έργου) μέσω του «σκιοφωτισμού»<sup>780</sup>, συνέχουν την πλοκή του έργου, στοχεύουν στην επίκληση των συναισθημάτων<sup>781</sup> και μεταφέρουν τον θεατή στον κόσμο της ψευδαίσθησης (υπερβατικού ρεαλισμού)<sup>782</sup>.

Περίπου ένα αιώνα μετά, η δοξαστική κατασκευή ζωγραφικής αρχιτεκτονικής *trompe l'oeil* (εξαπάτηση του βλέμματος, ψευδαίσθηση)<sup>783</sup> του Fra Andrea Pozzo *Allegory of the Jesuits Missionary Work* (Εικόνες 21, 22, 23, 24), περιέχει τοιχογραφίες στον αψιδωτό σηκό της ανατολικής πτέρυγας και την μνημειώδη τοιχογραφία στον ημικυλινδρικό θόλο πάνω από το σηκό της ιησουίτικης εκκλησίας του Αγίου Ιγνατίου στη Ρώμη<sup>784</sup>. Ο καλλιτέχνης με «θεόπνευστη ευφυΐα» καταργεί τα όρια μεταξύ του πραγματικού χώρου του ναού και των ζωγραφισμένων ουρανών, που είναι αδύνατον να παρατηρήσει κάποιος πως το καταφέρνει<sup>785</sup>. Στην τοιχογραφία οροφής, η οποία εξελίχθηκε με επιστημονικό σύστημα<sup>786</sup>, λόγω της ανάπτυξης των «γεωμετρικών τόπων» από τους Ιησουΐτες και τον Καρτέσιο<sup>787</sup>, αληθινά αρχιτεκτονικά στοιχεία αναμειγνύονται μέσα σε ζωγραφική αρχιτεκτονική και πετυχαίνουν την απαραίτητη ενότητα της μεγάλης επιφάνειας που επιδιώκει ο καλλιτέχνης<sup>788</sup>. Ταυτόχρονα, η θολωτή οροφή μεταμορφώνεται σε ένα τρούλο από πλημμυρισμένο φως<sup>789</sup>, που χάρη σε αυτό δημιουργείται η ψευδαίσθηση ότι ανοίγει ο

---

<sup>776</sup> Gombrich, 2005: 390.

<sup>777</sup> Hellwig, 2004: 377.

<sup>778</sup> Κασιμάτη, 2001: 176.

<sup>779</sup> Ο.π., 186.

<sup>780</sup> Ο.π.

<sup>781</sup> Gombrich, 2005: 392, 393.

<sup>782</sup> Κασιμάτη, 2001: 186.

<sup>783</sup> Hellwig, 2004: 391.

<sup>784</sup> Ο.π.

<sup>785</sup> Gombrich, 2005: 443.

<sup>786</sup> Bell, 2009: 243.

<sup>787</sup> Γκιόκας, 1970: VI.

<sup>788</sup> Gombrich, 2005: 390.

<sup>789</sup> Hellwig, 2004: 391.

τρούλος για να αποκαλυφθεί όλη την αίγλη των ουρανών<sup>790</sup>. Το έργο σε σύλληψη και εκτέλεση, ξεφεύγει από τα όρια και τους νόμους της φύσης, αποκτά υψηλό νόημα και υπερβατική διάσταση μόνο εντός του χώρου που δημιουργήθηκε<sup>791</sup> και επιφέρει θρησκευτικό συναισθηματισμό στον πιστό<sup>792</sup>. Ο αποδέκτης αντικρίζοντας τον όγκο, το μέγεθος και την ψευδαίσθηση που προκαλεί, καταλαμβάνεται από δέος και αντιλαμβάνεται πόσο ασήμαντος, πεπερασμένος και ελάχιστος είναι. Ταυτόχρονα, όμως, ωθείται να αναπτύξει τις δυνάμεις του νου και της ψυχής προκειμένου να συλλάβει το μεγαλείο του και να αρθεί στο πνευματικό ύψος του έργου, ώστε να γίνει ανώτερος άνθρωπος από αυτό που ήταν πριν το αντικρίσει. Αυτή η αναμέτρηση με το υπερβατικό και το αίσθημα του δέους που αυτό προκαλεί, του δίνει την δυνατότητα της κάθαρσης, της σύλληψης της διαφοράς κοσμικού και πνευματικού<sup>793</sup>, της μικρότητάς του και του μοναδικού τρόπου σωτηρίας του, που είναι η ενατένιση και η μέθεξη με το θείο. Το «υψηλό» όμως στη Baroque τέχνη είναι αδιάσπαστο με το «ιδεατό κάλλος» και το «δραματικό». Το «ιδεατό κάλλος» στην σύνθεση του Pozzo κυριαρχεί, καθώς εκφράζεται με το υπερούσιο φως που πλημμυρίζει όλη την επιφάνεια του έργου. Η θεία φωτιά πέφτει «κάθετα» (ιεραρχημένα) από τη μετέωρη Αγία Τριάδα στον Άγιο Ιγνάτιο, που με τη σειρά του τη διαχέει (μέσω των διαγωνίων της τοιχογραφίας) με τέσσερις λάμπεις, σε τέσσερις «κοπέλες» που συμβολίζουν τις εγκατεστημένες ιεραποστολικές Καθολικές Εκκλησίες στα πέρατα του τότε γνωστού κόσμου<sup>794</sup> (Ευρώπη, Ασία, Αμερική, Αφρική).

Μέσα στο «ιδεατό κάλλος» βρίθεται το χαριτωμένο, όπου κυριαρχούν οι μορφές των λιλιπούτειων αγγέλων που ανυψώνουν στα ουράνια τον Άγιο Ιγνάτιο. Η συνύπαρξη χαριτωμένου και ιδεατού κάλλους, πέραν της διακόσμησης, συνέχουν τη σύνθεση<sup>795</sup>, προκαλούν ευχαρίστηση και προσδίδουν στον θεατή την αίσθηση ότι εξαφανίζεται οτιδήποτε ασήμαντο και περιττό, για να εκφραστεί η κομψότητα, η ελαφρότητα, η χάρις και η πλήρης πνευματική ουσία<sup>796</sup>. Σε αντίφαση με το δέος που υποβάλει στον θεατή το πομπώδες και μνημειώδες της κατασκευής, το χαριτωμένο καθόσον αναφέρεται σε στοιχεία που διακρίνονται για τη μικρότητά τους (αγγελάκια) επιτρέπουν στον πιστό να νιώσει ότι υπερέχει, τον ωθούν να εναρμονιστεί μαζί του,

---

<sup>790</sup> Gombrich, 2005: 443.

<sup>791</sup> Ο.π.

<sup>792</sup> Honor – Fleming, 1994: 498.

<sup>793</sup> Hellwig, 2004: 377.

<sup>794</sup> Ο.π., 391.

<sup>795</sup> Gombrich, 2005: 390.

<sup>796</sup> Μπάζεν, 1995: 27.



να εξαγνιστεί μέσα του από το υπερβολικό και ανάλαφρο να ανυψωθεί όπως ο Άγιος Ιγνάτιος.



Εικόνα 21: Fra Andrea Pozzo, *Allegory of the Jesuits Missionary Work* (Η αλληγορία του Ιεραποστολικού Έργου των Ιησουιτών, 1691-1694, νωπογραφία οροφής, 17X36 m<sup>797</sup>, Άγιος Ιγνάτιος, Ρώμη. Στο κέντρο της σύνθεσης μετέωρη η Αγία Τριάδα και από κάτω ο Άγιος Ιγνάτιος.

---

<sup>797</sup> Hellwig, 2004: 391.





Εικόνα 22 (αντεστραμμένη της Εικόνα 21): Fra Andrea Pozzo, *Allegory of the Jesuits Missionary Work*. Στην κάτω αριστερή γωνία απεικονίζεται η «κοπέλα» της Αμερικής να κρατά δόρυ και στην κάτω δεξιά γωνία η «κοπέλα» της Ευρώπης να κρατά σκήπτρο.



Εικόνα 23: Fra Andrea Pozzo, *Allegory of the Jesuits Missionary Work*, Τοιχογραφία στο αψιδωτό σηκό (αριστερά της Εικόνας 22). Το ιεραποστολικό έργο της εγκατεστημένης Καθολικής Εκκλησίας στην ήπειρο της Αμερικής.





Εικόνα 24 (αντεστραμμένη της Εικόνα 21): Fra Andrea Pozzo, *Allegory of the Jesuits Missionary Work*.

Παρότι στο έργο απουσιάζει το τραγικό, εν τούτοις παρεισφρέουν νύξεις δραματικού και δράσης, όπως π.χ. η υφέρπουσα ιδεολογική ηγεμονία της «κοπέλας» της Ευρώπης, που συμβολίζεται με την κατοχή σκήπτρου (κάτω δεξιά της Εικόνας 22) και η συμφιλίωση της εκκλησίας με τους αιρετικούς<sup>798</sup> ή η ένδειξη ιδεολογικής σύγκρουσης και επιβολής της «κοπέλας» της Αμερικής επί του ιθαγενή πληθυσμού, που συμβολίζεται με την κατοχή δόρατος (Εικόνα 23). Η απεικόνιση της κοπέλας με το δόρυ, με τη μετέωρη στάση της μεταξύ ουρανού και γης, εκφράζει αλληγορικά τη συνάντηση και συγχώνευση πνεύματος και ύλης, που πραγματοποιείται μετά το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας<sup>799</sup>. Ο πιστός συλλαμβάνοντας με τη νόηση το δραματικό, διαταράσσεται ψυχικά και οδηγείται στην κάθαρση της ψυχής και στη λύτρωση, καθώς νοιώθει καλύτερη ύπαρξη εντός της Καθολικής κοινότητας, μιας και δεν βρίσκεται στη δυσάρεστη θέση των ιθαγενών, των αιρετικών και των απίστων<sup>800</sup>.

---

<sup>798</sup> Κασιμάτη, 2001: 180.

<sup>799</sup> Honor – Fleming, 1994: 508.

<sup>800</sup> Κασιμάτη, 2001: ό.π.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο *πολιτισμός* ο οποίος συνιστά κεντρικό σημείο αναφοράς της παρούσης μελέτης παρουσιάζει ένα θεμελιακό πρόβλημα ορισμού στο βαθμό που έχει εννοηθεί με μια ποικιλία τρόπων, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον συγγενή του όρο *κουλτούρα*. Οι σχετικές έρευνες εντοπίζουν την πρώτη χρήση της έννοιας στη δυτική Ευρώπη του 16<sup>ου</sup> αιώνα και έκτοτε η έννοια του πολιτισμού συνδέεται άρρηκτα με τα κοινωνικοπολιτικά φαινόμενα και τις χαρακτηριστικές αντιλήψεις κάθε εποχής. Ο νεολογισμός *πολιτισμός* την εποχή του Διαφωτισμού λαμβάνει την έννοια μιας οικουμενικής κλίμακας ιστορικής διαδικασίας διαμόρφωσης και τελειοποίησης των κοινωνικών ηθών και θεσμών, η οποία δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί, ενώ η πρόοδος της απαιτεί την ανάπτυξη και τη διάδοση της γνώσης και της επιστήμης. Η ιδέα, όμως, περί μονόδρομου πορείας της ανθρωπότητας από την αγριότητα προς τον πολιτισμό που αντιπροσώπευε η Ευρώπη, η οποία συνοψίζεται στον όρο *εξελικτισμός*, αποτέλεσε το κυρίαρχο επιστημονικό δόγμα της εποχής, το οποίο προβάλλεται μέχρι και σήμερα. Συνέπεια αυτής της «εξέλιξης» υπήρξε η διάκριση της καλλιτεχνικής παραγωγής αναλόγως των κοινωνιών που την παρήγαγαν. Πρόκειται για μια διάκριση που συνεχίζουμε ουσιαστικά να χρησιμοποιούμε μέχρι τις μέρες μας όταν αναφερόμαστε στην τέχνη που ανέπτυξαν αυτές οι κοινωνίες, περιοριζόμενοι ωστόσο στην «υψηλή τέχνη», δηλαδή εκείνη η οποία συνδέθηκε με τους επίσημους θρησκευτικούς θεσμούς και με τον ιδιαίτερο τρόπο ζωής, κοσμοαντίληψης και ψυχαγωγίας αυτών των κοινωνιών. Αφετηρία και πρόδρομη μορφή διάκρισης της τέχνης σε «υψηλή» και «κατώτερη» υπήρξε η φεουδαρχική περίοδος του δυτικού πολιτισμού, η οποία επί της ουσίας διαχωρίζει την τέχνη με κοινωνικά κριτήρια. Η «ανώτερη» κοινωνικά τάξη παράγει «υψηλή» τέχνη, ενώ η τέχνη των υποδεέστερων ή υποτελών τάξεων παράγει «κατώτερη» τέχνη.

Στην περίοδο της κλασσικής αρχαιότητας η προαναφερόμενη διαφοροποίηση μεταξύ των διαφορετικών κοινωνικών ομάδων υπήρξε είτε ανύπαρκτη είτε μικρή. Όλοι, λόγου χάρη, ήταν παρόντες ως θεατές στις θεατρικές παραστάσεις της πόλης και συμμετείχαν στις κοινοτικές γιορτές και θρησκευτικές τελετές. Η κύρια πολιτισμική διάκριση είναι ανάμεσα στην κοσμική και στη θρησκευτική τέχνη. Ωστόσο στις μεγάλες εμπορικές πόλεις της αρχαιότητας, όπου οι οικονομικές και μορφωτικές ανισότητες γίνονται σταδιακά σημαντικές, αρχίζουν να εμφανίζονται και οι σχετικές πολιτισμικές διακρίσεις. Είναι χαρακτηριστικό ότι τόσο ο Ηράκλειτος, όσο και ο Πλάτων αντιμετωπίζουν με δυσφορία και καχυποψία τις δημοφιλείς τέχνες

της εποχής τους. Ο δεύτερος, μάλιστα, αποκλείει κατηγορηματικά από το ιδεώδες του Ωραίου και Αληθινού την επική και λυρική ποίηση, που χαίρουν *τον των πολλών έρωτα*<sup>801</sup>, προσάπτοντας στους δημιουργούς ότι καλλιεργούν ψευδαισθήσεις, προάγουν την ασέβεια και ικανοποιούν τα ευτελή πάθη. Η μόνη τέχνη που εγκρίνει είναι εκείνη που διδάσκει την ευσέβεια, την αρετή και τη φρόνηση<sup>802</sup>. Με βάση την πλατωνική αντίληψη ο νεολογισμός «πολιτισμός» δεν υπάρχει, αλλά αντιθέτως υπάρχει η έννοια της *παιδείας* που αποτελεί τον σκοπό της (εκάστοτε) τέχνης. Μια σύγχρονη αναγωγή του πλατωνικού στοχασμού πραγματοποιεί ο Wittgenstein, για τον οποίο *πολιτισμός* θεωρείται από τη μια, το σύνολο των ανθρωπίνων επιτευγμάτων και της μορφής ζωής μιας ορισμένης εποχής (*zivilisation*) και από την άλλη, το σύστημα αξιών μιας εποχής, το οποίο της προσδίδει το χαρακτήρα και τη φυσιογνωμία της (*kultur*). Το σύστημα αξιών αποτελεί τον ηθικό πολιτισμό (*kultur*), ο οποίος εμπεριέχει την έννοια του τεχνολογικού πολιτισμού (*zivilisation*), δεδομένου ότι κάθε εποχή έχει τη δική της τεχνολογία, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι όλες οι εποχές έχουν τη δική τους πνευματικότητα<sup>803</sup>.

Σύμφωνα με τον Wittgenstein, οι ηθικές αξίες είναι συνυφασμένες με τον πολιτισμό, τη ζωή μας δηλαδή, και τα γεγονότα που την συγκροτούν. Ωστόσο, οι άνθρωποι, που ανήκουν σε διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις και χρησιμοποιούν ενδεχομένως τους ίδιους ηθικούς όρους, δεν σημαίνει ότι προσέδωσαν στους ηθικούς όρους το ίδιο περιεχόμενο ή ότι οι άνθρωποι εκδηλώνουν την ίδια ηθική συμπεριφορά. Αυτό συμβαίνει, διότι οι άνθρωποι εξέλαβαν διαφορετικά το νόημα της ζωής, με συνέπεια ο όρος *ηθική* να υποδηλώσει μια ποικιλία συστημάτων που δεν έχουν τίποτα κοινό μεταξύ τους. Ο *ηθικός σχετικισμός*, που διατυπώνει ο Wittgenstein και η διασύνδεση της ηθικής με τον πολιτισμό έχουν ως βάση την *απεικονιστική θεωρία*<sup>804</sup> του για τη γλώσσα, σύμφωνα με την οποία μια πρόταση είναι εικόνα της πραγματικότητας και ως τέτοια είναι αληθινή, αν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα και ψευδής αν δεν ανταποκρίνεται σ' αυτή<sup>805</sup>. Τοιουτοτρόπως, οι άνθρωποι θα μπορέσουν να εκτιμήσουν σωστά οτιδήποτε αφορά και παρουσιάζεται στην ζωή τους, το οποίο διεκδικεί την κοινή αποδοχή τους. Με αυτό ως γνώμονα οι ηθικοί όροι, επειδή δεν θα είναι μονοσήμαντοι, όπως οι άλλες λέξεις, θα αποκτήσουν

---

<sup>801</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, 608a.

<sup>802</sup> *Ό.π.*, 595a – 607a.

<sup>803</sup> Wittgenstein, 1986: 138.

<sup>804</sup> Πελεγρίνης, 1988: 187.

<sup>805</sup> *Ό.π.*, 199



το πραγματικό τους νόημα, το οποίο έχει διττή σημασία, μιας και περιλαμβάνει μια τετριμμένη ή σχετική σημασία και μια ηθική ή απόλυτη σημασία<sup>806</sup>. Οι σχετικές αξίες μπορεί να εξισωθούν ή να υπαγορευτούν στην καθημερινή χρήση της γλώσσας από ένα ή περισσότερα γεγονότα. Αναλόγως των εκάστοτε χρήσεων τους εξαντλούνται στην περιγραφή ενός γεγονότος απεικονίζοντας πιστά την πραγματικότητα. Αντίθετα, οι απόλυτες ηθικές αξίες έχουν αυθύπαρκτη αξία, δεν προσδιορίζονται από γεγονότα της πραγματικότητας, αλλά αντιθέτως τα υπερβαίνουν. Κατά συνέπεια, οι απόλυτες ηθικές αξίες συναρτώνται με μια υπερβατική ηθική, γι' αυτό και είναι κυριολεκτικά αδύνατον να υπάρξουν στο λόγο μας προτάσεις της ηθικής. Μάλιστα ο Wittgenstein, υιοθετώντας την πλατωνική αντίληψη της χρήσης του μύθου, σύμφωνα με την οποία οι ηθικοί όροι εκφράζονταν με παρομοιώσεις, αναφέρει ότι ακόμη κι αν ήταν δυνατόν να υπάρξουν κάποιες ηθικές αξίες, αυτές θα έπρεπε νοηματικά να επεκτείνονται πέρα από τον κόσμο και έξω από τη σφαίρα που περιλαμβάνει ό, τι συμβαίνει και ό, τι υφίσταται<sup>807</sup>. Επειδή δε στα ηθικά ζητήματα δεν χωρούν επιστημονικές απαντήσεις, ούτε μπορεί να διδαχθεί η αρετή με επιχειρήματα, όπως ισχυριζόταν και ο Σωκράτης<sup>808</sup>, η ηθική γλώσσα δεν επιχειρεί να μας πει τι σημαίνουν οι ηθικοί όροι, αλλά αντιθέτως να πει τι δεν σημαίνουν (*αποφατική ηθική γλώσσα*)<sup>809</sup>. Αυτό, όμως, κατά τον φιλόσοφο, οδήγησε σε μια πολυμορφία των ηθικών όρων, η οποία οφείλεται στο γεγονός ότι οι ηθικοί όροι αποτέλεσαν τμήματα των εκάστοτε πολιτισμών. Όπως, λοιπόν, οι πολιτισμοί αναπτύσσονται, ανθίζουν, μαραίνονται και πεθαίνουν, παρομοίως και οι ηθικοί όροι ακολουθούν κατά πόδας τη μοίρα του πνεύματος που τους δημιούργησε. Η διασύνδεση της ηθικής με τον πολιτισμό σημαίνει ότι η ηθική είναι απόρροια μιας συγκεκριμένης μορφής ζωής, ενός συγκεκριμένου πολιτισμού, που ως φιλοσοφική σκέψη παραπέμπει στον *ηθικό σχετικισμό* του Πρωταγόρα (διασύνδεση ηθικής και κοινωνίας).

Με γνώμονα, λοιπόν, ότι κάθε μεγάλη τέχνη που ξέρουμε ήταν θρησκευτική, ας συνοψίσουμε τη μελέτη αυτή αναφορικά με τη θρησκευτική ζωγραφική στην Ορθόδοξη και στην Καθολική Εκκλησία, εκλαμβάνοντάς την λιγότερο ως καλλιτεχνικό φαινόμενο και περισσότερο ως προϊόν συγκεκριμένων πολιτισμών, με δικούς τους κανόνες και συνιστώσες. Μολοντί δεν συναντάμε πραγματείες στο Βυζάντιο ή στο δυτικό Μεσαίωνα σχετικά με την τέχνη, σαν αυτές που θα δουν το

---

<sup>806</sup> Wittgenstein, 1977: 125.

<sup>807</sup> Πελεγρίνης, 1991: 85.

<sup>808</sup> Δραγώνα – Μονάχου, 1995: 169.

<sup>809</sup> Ο.π., 157.

φως από την Αναγέννηση και μετά, η αιτία δεν είναι αποκλειστικά η υποτίμηση της τέχνης, αλλά η εκάστοτε ένταξή της σε διακριτές και εκ διαμέτρου αντίθετες κοσμολογίες: θεανθρωποκεντρική στο Βυζάντιο, θεοκρατική στο δυτικό Μεσαίωνα και ανθρωποκεντρική από την Αναγέννηση και μετά. Αυτή η διάκριση προσέδωσε στο δυτικό Μεσαίωνα τα δομικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής τέχνης, όπως η επακριβής απεικόνιση της διδασχής της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας (*ancilla Ecclesiae*), η ενότητα ύφους και η υφέρπουσα ή φανερή σχέση με την αρχαία ελληνορωμαϊκή παράδοση ή αλλιώς η αέναη πάλη με το «κλασσικό». Με κατεύθυνση αυτή την προσήλωση, η δυτική ζωγραφική από τον Giotto και μετά και εκμεταλλευόμενη τα «δάνεια» της παλαιολόγιας εικονολογίας, θεώρησε ότι αν εξέλιξε την ανατομία και την προοπτική θα έκανε καλλίτερα και φυσικότερα πράγματα. Σύμφωνα όμως με τις μελέτες του Ernst Cassiner *Φιλοσοφία των συμβολικών μορφών και Γλώσσα και μύθος*<sup>810</sup>, η ανθρώπινη νόηση έχει κάποιους τρόπους επεξεργασίας και αντίληψης της πραγματικότητας, έτσι ώστε, όλα τα μεγάλα επιτεύγματα του πολιτισμού (γλώσσα, τέχνη, επιστήμη, μύθος) να αποτελούν συμβολικές μορφές. Υπό το πρίσμα αυτών των μελετών η κατάκτηση της ανθρώπινης ανατομίας και της γεωμετρικής προοπτικής δεν αποτελούν επιστημονικά όργανα αναπαράστασης με αντικειμενικότητα, αλλά μια «συμβολική μορφή», η οποία εξέφραζε έναν συγκεκριμένο χωροχρόνο ενός (όπως εξελίχθηκε) γραμμικού πολιτισμού. Στην προκειμένη περίπτωση αναφερόμαστε στην ανθρωποκεντρική κοσμολογία της Αναγέννησης, η οποία αναπαριστά μόνο τα ορατά, με ρεαλιστικό και αντιμεταφυσικό χαρακτήρα, και με μια ιεράρχηση των πραγμάτων γύρω από τον άνθρωπο<sup>811</sup>.

Αναμφίβολα, με τους εικαστικούς αυτούς νόμους ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης πέτυχε την «αντικειμενική» αναπαράσταση της φύσης, η οποία αποτελούσε ταυτόχρονα την έκφραση της «πνευματικής ουσίας» της κτίσης. Συνεπώς, στην αναγεννησιακή και εν συνεχεία στην baroque αισθητική, διαπιστώνουμε ότι, παρά το γεγονός ότι η φυσική πραγματικότητα καταξιώνεται, εν τέλει η καλλιτεχνική δημιουργία στόχευε πάντοτε στην ανάδειξη του απόκρυφου «βάθος – ουσία» των μορφών, δηλαδή την επίγεια ομορφιά, που θεωρούνταν ταυτόχρονα φανέρωση του θείου κάλλους. Η τέχνη, έτσι, κατέστη η απόπειρα εισόδου σε κάποιο επέκεινα περιεχόμενο και ο ίδιος ο καλλιτέχνης – μέρος της αλήθειας – που χρησιμοποιεί

---

<sup>810</sup> Πανσέληνου, 1999: 255.

<sup>811</sup> Ο.π.



νόμους και απόλυτα ισχύουσες αρχές. Ωστόσο, η αισθητική θεωρία της Δύσης μετά τον Μεσαίωνα, παρότι ορίζει διαφορετικά το περιεχόμενο του έργου τέχνης και αξιολογεί με άλλον τρόπο τα εικαστικά δεδομένα σε σχέση με το Σχολαστικό Μεσαίωνα, κινείται στην ίδια βάση και ακολουθεί την ίδια διαδρομή<sup>812</sup>.

Το διαλεκτικό σχήμα διατηρείται και είναι πάντα ο ζωγράφος – δημιουργός που επιδιώκει να χωρέσει το όποιο υπερβατικό – επέκεινα περιεχόμενο σε κάποιες μορφές. Το ίδιο σχήμα διατηρήθηκε (σε ποικίλες εκφάνσεις μέχρι και τη σύγχρονη μοντέρνα ζωγραφική), με το πρόσωπο του ζωγράφου – εικαστικού να είναι ο δημιουργός που χειρίζεται τα εικαστικά στοιχεία σύμφωνα με τους νόμους ή με βάση καθαρά υποκειμενικά κριτήρια. Τοιούτοτρόπως, όμως, είτε καθιερώθηκαν εικαστικοί νόμοι με απόλυτη ισχύ και η τέχνη αναδείχθηκε σε «αλήθεια», κάτι που με την πάροδο του χρόνου αποδείχθηκε κενό περιεχομένου, είτε η τέχνη ιδιωτικοποιήθηκε εκπίπτοντας από κοινή σύμβαση και λειτουργικό μέγεθος, σε ατομική έκφραση χωρίς αποδέκτη, προωθώντας τη διάσπαση της κοινωνίας και την καθιέρωση της πολυτελούς μοναξιάς<sup>813</sup>. Αυτή η εξέλιξη δρομολογήθηκε από την Αναγέννηση, κατά την οποία η Δυτική τέχνη θεμελιώθηκε ως «υψηλή» και οποιαδήποτε άλλη τέχνη συμπεριλαμβανομένης και της βυζαντινής ως «αδέξια», αντίληψη που στηρίχθηκε σε δυο ιδεολογικές συνιστώσες. Η πρώτη ήταν η νομιμοποίηση της κυριαρχίας της άρχουσας τάξης (πνευματικής και κοσμικής), με φυσικό ή κληρονομικό τρόπο. Η δεύτερη ήταν το ιδεολόγημα ότι ο δυτικός πολιτισμός καταγόμενος από τον κατεξοχήν ανθρωπιστικό αρχαιοελληνικό πολιτισμό αυτοαναγορεύτηκε «τελεολογικός», ευρισκόμενος στην ανώτερη βαθμίδα, ενώ στη μεσαία βαθμίδα βρίσκονταν οι «βάρβαροι λαοί», μεταξύ πολιτισμού και μη πολιτισμού και στην κατώτερη βαθμίδα, βρίσκονταν οι «άγριοι –πρωτόγονοι λαοί», οι ζώντες κατά φύση. Πάνω στις προαναφερόμενες συνιστώσες εγκαινιάστηκε η ιδεολογία του *εξελικτισμού*, που αποτέλεσε σύνθημα των ευρωπαϊκών αποικιοκρατών, σύμφωνα με την οποία οι κοινωνικές ανισότητες της Δύσης παρουσιάστηκαν ως αποτέλεσμα, παρά ως αιτία πολιτισμικών ανισοτήτων, δηλαδή ανισοτήτων αξίας, ήθους και καλλιέργειας. Ως εκ τούτου καθιερώθηκε η δυτικοκεντρική οντότητα «υψηλή παράδοση» ή «παραδοσιακότητα», η οποία υπέκρυπτε το ιδεολόγημα περί «ανωτερότητας» και επικράτησης του δυτικού πολιτισμού και εκφραζόταν συστηματοποιημένα από την «υψηλή κοινωνία», μέσω της «εργαλειακής»

<sup>812</sup> Λαμπράκη – Πλάκα, 1988: 42 – 45.

<sup>813</sup> Πασχαλίδης, 1999: 92.

δυτικότερης παιδείας. Αυτό αναπόδραστα οδήγησε στη φετιχοποίηση της λεγόμενης «υψηλής τέχνης», η οποία προσέλαβε χρηστική αξία (προβολή και κύρος), που δεν ήταν παρά το άλλο πρόσωπο της φετιχοποίησης της κοινωνικής και πολιτιστικής διαφοράς. Σε αντιδιαστολή, η υποτίμηση της «χαμηλής τέχνης», όπως η βυζαντινή δεν ήταν παρά το άλλο πρόσωπο του στιγματισμένου και του πολιτιστικά κατώτερου<sup>814</sup>, διάκριση που αμβλύθηκε με την έλευση του ιμπρεσιονισμού και την παρακμή του Ακαδημαϊσμού (τέλη 19<sup>ου</sup> αιώνα).

Όλα τα προαναφερόμενα στον Ορθόδοξο πολιτισμό ήταν άχρηστα, επειδή σκοπός του ήταν να αναπαραστήσει την υπερφυσική αλήθεια ή το όραμα με μια ηθική γλώσσα που δεν επιχειρεί να επικεντρωθεί στη σημασία των ηθικών όρων, αλλά αντιθέτως να πει τι δεν σημαίνουν χρησιμοποιώντας μια *αποφατική ηθική γλώσσα* (κατά Wittgenstein) ειδάλλως μια «αφαιρετική» ηθική γλώσσα, όπως εκφράζεται με την βυζαντινή εικονολογία. Σύμφωνα με αυτό το πνεύμα η φυσική ανατομία και η προοπτική ήταν εμπόδιο για να «αντιγραφεί» η υπερβατική φαντασία και να δημιουργηθεί μια «αληθινά» λειτουργική θρησκευτική τέχνη, που συνοψίζει *γλώσσα μεταφυσική, προσιτή σε όλους, απρόσωπη και άφθαρτη*<sup>815</sup>. Διότι η θρησκευτική τέχνη έχει μια μεταφυσική αρχή και τελεολογική κατάληξη: δεν αποδεικνύει τίποτα, αλλά μόνο (δι)αισθάνεται, είναι κοσμολογία ή πίστη και όχι ιδεολογία – ιδεοληψία. Απέναντι στην εικόνα της ευθύγραμμης ανθρωποκεντρικής προόδου της κτίσης, που μέλλει να καταλήξει μέσω της διαρκούς αυτοβελτίωσης των ανθρώπων στην ενδοκοσμική ευδαιμονία (αντίληψη που κυριαρχεί και στις μέρες μας), η Ορθόδοξη παράδοση διαφοροποιείται. Διατυπώνει, λοιπόν, ότι η πορεία της κτίσης ανελίσσεται σπειροειδώς με άξονα τον *σαρκωθέντα Λόγο*, καταλήγοντας στην *κατά χάριν θέωση*, δηλαδή τη μετοχή του ανθρώπου στις άκτιστες ενέργειες του Θεού και μάλιστα κατά διηνεκή φορά, που αντιδιαστέλλεται με την αρχετυπική διδασκαλία του Ακινάτη για «αιώνια ευδαιμονία»<sup>816</sup>. Η δε τελεολογική κατάληξη, το τέλος της Ιστορίας, δεν προέρχεται από τον άνθρωπο, αλλά από την εισβολή του Άκτιστου στο κτιστό, γιατί κύριος της Ιστορίας είναι ο Δημιουργός της και όχι το δημιούργημά Του<sup>817</sup>.

Συνεπώς στην αντιμανιχαϊστική Ορθοδοξία, που δεν υπέκυψε άκριτα στον πλατωνικό και νεοπλατωνικό δυισμό, το σώμα, η ανθρώπινη μορφή, δε θεωρήθηκε

---

<sup>814</sup> Ό.π., 89.

<sup>815</sup> Zakythinos, 1971: 12.

<sup>816</sup> Πρωτοπρεσβύτερος Ρωμανίδης, 2004: 137, 223. Πρβλ Ματσούκας, 1996: 529 και Ματσούκας, 1997: 104, 181, 265, 306, 314.

<sup>817</sup> π. Λουδοβίκος, 2006: 248.

ως η δαιμονική φυλακή κάποιας «αθάνατης ψυχής», αλλά με κέντρο την Ενσάρκωση του Χριστού, είδε το σώμα και την ψυχή ως ολότητα αδιάσπαστη, προορισμένη για θέωση, καθόσον η «εν σώματι και εν ετέρα μορφή» Ανάληψη του Θεανθρώπου είναι σαφής απόδειξη για τη φύση και το ρόλο του ανθρώπινου σώματος. Ψυχή και σώμα είναι κτιστά μεν, αλλά κατά χάριν επιδεκτικά θεώσεως και αθανασίας, δηλαδή μετοχής στο άκτιστο του Θεού, σύμφωνα με τη θεολογία της Μεταμορφώσεως. Ο άνθρωπος ακέραιος ως ψυχοσωματική ολότητα, είναι το μόνο κτίσμα κατ' εικόνα Θεού, επίκεντρο της Θείας Οικονομίας και μικρογραφία του σύμπαντος, σύνδεσμος ανάμεσα στα ορατά και αόρατα κατά τον Νεμέσιο Εδέσσης και εμφαντικότερα κατά τον Μάξιμο τον Ομολογητή<sup>818</sup>. Η έμφαση που δίδεται στην ανθρώπινη μορφή μετά την Εικονομαχία και η κατάληξή της με την Παλαιολόγια Αναγέννηση, που είναι συνυφασμένη με την Ορθόδοξη κατάφαση απέναντι στον άνθρωπο και την κτίση, όπως διακηρύχθηκε από τον Ησυχασμό, απέχει παρασάγγας από το σύγχρονό της, οιονεί «θεατρικό νατουραλισμό» του Giotto, ο οποίος εγκαταλείπει το ήθος της βυζαντινής τέχνης (χλευαστικά αναφερόταν από τους δυτικούς *maniera greca*)<sup>819</sup>, επειδή προτίμησε το ωραίο και χρήσιμο από το Αληθινό.

Αντίθετα με την «ποιητική ευαισθησία» της Ορθοδοξίας, η οποία συμπυκνώνεται στην πραγματικότητα, ότι όλοι οι δρόμοι του πνεύματος πρέπει να περάσουν από το σώμα και το σώμα (με τα όργανά του) είναι από κατασκευής του θρησκευτικού (όπως διατεινόταν και ο κλασικός στοχασμός), στην αντίληψη της μεσαιωνικής και νεώτερης Δύσης, η εικόνα του σώματος είναι πολύπλοκη, συχνά απωθητική και αντιστροφή δαιμονική. Αυτό συνέβη ένεκα της αυγουστίνειας θεώρησης του προπατορικού αμαρτήματος, η οποία οδήγησε το Ρωμαιοκαθολικισμό στον μανιχαϊσμό<sup>820</sup>, στα στεγανά ανάμεσα στο «αμαρτωλό» σώμα και στην «αγνή» ψυχή, στους θείους και γήινους ακόλαστους έρωτες, στην συστηματική υποτίμηση του σώματος, στο βασανισμό του, στις ολοκληρωτικές απορρίψεις ή τις ριζικές αντιστροφές (πουριτανισμός, ευσεβισμός, ψυχανάλυση, απελευθερωτικά κινήματα σεξουαλικών μειονοτήτων, ειδωλοποίηση και εμπορευματοποίηση του έρωτα) και εν τέλει στο διαχωρισμό «καθάρων» και «ακάθαρτων» ανθρώπων και εκδηλώσεων – συμπεριφορών ζωής<sup>821</sup>. Στην περίπτωση αυτή πρόκειται για μετατόπιση του

<sup>818</sup> Ματσούκας, 1997: 166, 178, 223.

<sup>819</sup> Αρνητικός ο Θεοτοκόπουλος για την εγκατάλειψη από τον Giotto της *maniera greca*. Μαρίας., 2001: λδ' - λς', 18, 19.

<sup>820</sup> Γιανναράς, 1992: 42 (υποσημείωση του Georges Duby).

<sup>821</sup> Ο.π., 208.

κοσμοειδώλου από την θεανθρωποκεντρικότητα στην ανθρωποκεντρικότητα, δηλαδή για απίσχνανση έως εξαφάνιση της ιερότητας, και συνεπώς για «εκκοσμίκευση»<sup>822</sup>. Για την Ορθοδοξία «εκκοσμίκευση» δεν είναι η άρνηση του κόσμου και της Ιστορίας, αλλά αντίθετα η άρνηση της ιερότητας και της λατρείας τους, αντίληψη βαθειά ελληνική<sup>823</sup>. Επίσης, δεν πρέπει να διαλάθει της προσοχής μας ότι η δυτική «εκκοσμίκευση» οδήγησε στην στρέβλωση, η πρόοδος να ταυτιστεί εσκεμμένα ή όχι με την προοδευτικότητα, με συνέπεια να είμαστε μάρτυρες μιας πολεμικής με κριτήρια «πολιτικής ορθότητας» ενάντια στην παράδοση, που υστερόβουλα ή από άγνοια ταυτίστηκε με τη στασιμότητα και το συντηρητισμό.

Ωστόσο, η ιστορία των Οικουμενικών Συνόδων μαρτυρά ότι η Ορθόδοξη παράδοση δεν είναι το *παραδεδομένο*, αλλά το *παραδιδόμενο*, που είναι πάντοτε ζωντανό και εξελισσόμενο. Αντιθέτως, η τυφλή λατρεία στην παράδοση με οξεία αντιπαράθεση προς το σύνολο του υπόλοιπου πολιτισμού, αποτελεί θεμελιώδες γνώρισμα του φονταμεταλισμού<sup>824</sup>, ενώ ο απροϋπόθετος εκσυγχρονισμός και η ρήξη στο όνομά του με κάθε μορφή παράδοσης, συνιστά *ολοκληρωτισμό*, σύμφωνα και με τον Herbert Marcuse (Σχολή της Φρανκφούρτης)<sup>825</sup>. Αυτή η ιδεολογία – ιδεοληψία ξεκίνησε από την αμφισημία της σχολαστικής διάνοησης, υποτάσσοντας έκτοτε όλο το δυτικό πολιτισμό: από τη μια στη συμπάγεια αισθητού και νοητού κόσμου και από την άλλη στη διάκριση επίγειας – στρατευμένης και ουράνιας – θριαμβεύουσας Καθολικής Εκκλησίας. Ως συνέπεια της Ρωμαιοκαθολικής διδασκαλίας ήταν η υποταγή της Βασιλείας του Θεού στην Εκκλησία, προκαλώντας θεοκρατίες, παπικό πρωτείο και αλάθητο, ατελείωτους αγώνες μεταξύ *sacerdotium* (κυβέρνησης) και *imperium* (ιεροσύνης). Μολονότι, δε, η Καθολική ιδεολογία προσπάθησε και κατάφερε σε μεγάλο βαθμό τον εκδυτικισμό της Ορθοδοξίας μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, με τη λογική της δικανικής θεολογίας<sup>826</sup>, τον αυγουστίνειο «απόλυτο προορισμό», τη θεοκρατική πολιτεία, τις εφιαλτικές ενοχές της *concupiscentia* (λαγνείας)<sup>827</sup>, τη «μεταφυσική της συναλλαγής» ανθρώπου και Θεού<sup>828</sup>, εν τούτοις η Ορθοδοξία εξακολουθεί να προβάλλει ως πρότυπο πληρότητας της ζωής την Ερωτική Αυτοπροσφορά. Η κοσμολογία της που εκφράστηκε με την

<sup>822</sup> Ό.π., 207 και Παπαϊωάννου, 2007: 98.

<sup>823</sup> π. Schmemmann, 1984: 94.

<sup>824</sup> π. Λουδοβίκος, 2006: 18 (υποσημείωση 11).

<sup>825</sup> Ό.π., 16.

<sup>826</sup> Γιανναράς, 1992: 202, 204.

<sup>827</sup> Ό.π., 31.

<sup>828</sup> Ό.π., 201.

Ορθόδοξη λειτουργική τέχνη, η οποία δονείται από την αέναη επικοινωνία Θεού και ανθρώπου, διαδηλώνει ότι η Εκκλησία είναι ο Κόσμος και ο Κόσμος είναι η Εκκλησία. Η Εκκλησία οικουμενική και καθολική ως εκφράζουσα παντού την εμπειρική μετοχή στην Αλήθεια<sup>829</sup>, εμπεριέχεται στη Βασιλεία του Θεού ως η Ιστορική της φανέρωση, όπως μαρτυρά το *παραδιδόμενο* της Ορθόδοξης λειτουργικής τέχνης.

Το *παραδιδόμενο*, όμως, του Ορθόδοξου πολιτισμού προήλθε από την συνάντηση που είχε με τον ελληνισμό, μια συνάντηση που αναπόφευκτα επηρέασε τους συμμετέχοντες, όχι υποχρεωτικά στον ίδιο βαθμό. Υπήρχαν, βεβαίως, ανυπέβλητα όρια σ' αυτήν την πορεία, όπως ο βιβλικός χαρακτήρας της αρχικής αποκάλυψης του ευαγγελίου της χριστιανικής σωτηρίας, ο οποίος ακύρωνε βεβιασμένες προσπάθειες άκρου εξελληνισμού. Κάθε νεωτερισμός προς την κατεύθυνση του εξελληνισμού μπορούσε να προσκρούσει σε μια περικοπή των ιερών γραφών, γι' αυτό και χρειαζόταν ιδιαίτερη ευφυΐα, ευρηματικότητα και «ερωτική επιθυμία» προκειμένου να ξεπεραστεί, με κατάλληλη ερμηνεία, το εμπόδιο. Η «ερωτική επιθυμία» ως μεταφυσική οντότητα που κινεί το πνεύμα προς την ελευθερία του, οδήγησε φιλοσοφικά στην κρίση των δύο μερών και στη συναρμογή τους σε ανώτερο επίπεδο ολοκλήρωσης. Η σύνθεση ελληνισμού και χριστιανισμού ως Υ και Α του πλατωνικού *Συμποσίου*, αποτέλεσε τρίτον τι μικτό γένος, το οποίο ενοποίησε και ολοκλήρωσε τη μονομέρεια των γεννητόρων του. Οι απαιτήσεις της εκλεπτυσμένης ελληνικής διάνοιας επέβαλαν την αποδοχή της πρώτης αρχής ως αρχής του παντός, ώστε οι υπόλοιποι θεοί να θεωρηθούν γεννήματα, εκφάνσεις ή απορροές της πρώτης. Η τάση αυτή υπήρχε από την αρχαϊκή εποχή, όπου ο ποιητής και προσωκρατικός φιλόσοφος Ξενοφάνης δήλωνε ρητά ότι: «ένας θεός είναι ο μέγιστος ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους και δεν είναι όμοιος με τους θνητούς, ούτε στο σώμα, ούτε στη σκέψη»<sup>830</sup>. Αυτή η ελληνική θέση άρμοσε στην χριστιανική η οποία τόνισε ότι η δημιουργία του ανθρώπου και του κόσμου, καθώς και η λύτρωση «από» τον κόσμο «εντός» του κόσμου, θα επιστρέψει τον άνθρωπο στην προ-πτωτική κατάσταση της φυσικής τελειότητας, το οποίο συνάδει με την πλατωνική *ίαση της ανθρώπινης φύσεως*<sup>831</sup>. Επιπρόσθετα στον ελληνισμό η αγλαΐα του κοσμικού κάλλους διάνοιξε το δρόμο της γνώσης του Θεού, αλλά η μεγάλη έμφαση στη λάμψη των αισθητών ενέχει

---

<sup>829</sup> Ο.π.

<sup>830</sup> Diels – Kranz, 1952: 153 (απόσπασμα 23).

<sup>831</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 186b, 187a – e.

τον κίνδυνο η πορεία από το ορατό στο αόρατο να ανακοπεί ανά πάσα στιγμή. Στον αρχαϊκό ελληνισμό το θάμβος των φυσιοκρατικών μορφών είναι τόσο μεγάλο που καθίσταται ιδιαίτερα δυσχερές, αν όχι αδύνατο, το ξεπέρασμά του. Στο κλασσικό και μετακλασσικό ελληνισμό, όμως, η νόηση των υπεραισθητών αρχών του κόσμου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη λατρεία των αισθητών τελειοτήτων, αλλά η αποκάλυψη του κοσμικού μυστηρίου συντελείται μέσα στα όρια του φυσικού. Εκείνο το οποίο έρχεται «απ' έξω» και φωτίζει αποκαλυπτικά το μυστήριο της ύπαρξης είναι η χάρις του Θεού. Αυτή συντελείται με το θείο Λόγο, ο οποίος έρχεται να συνδράμει τον φυσικό λόγο και να διευρύνει το περιορισμένο πεδίο όρασης και δράσης του. Ο φυσικός λόγος βρίσκει την τελειότητά του με τον ελληνισμό και ο Ορθόδοξος χριστιανισμός παρέχει την κατά χάριν αποκάλυψη του μυστηρίου της ύπαρξης, αφού έχει οδηγήσει πρώτα τον φυσικό ελληνικό λόγο στην άκρα τελειότητά του. Κατά την άποψη του Ορθόδοξου χριστιανισμού του 4<sup>ου</sup> αιώνα ο φυσικός λόγος εκπηγάει από την πνοή που ο Υιός και Λόγος του Θεού φύσηξε στον άνθρωπο κατά τη δημιουργία και διατηρείται από τη συνεχή εκπόρευση και παρουσία του Αγίου Πνεύματος στην Ιστορία. Η συνάντηση, λοιπόν, του ελληνισμού με τον χριστιανισμό είναι Ερωτική σύνδεση δύο πολιτισμικών μορφωμάτων με καθολικές αξιώσεις ερμηνείας του παντός.

Η έννοια *πολιτισμός*, λοιπόν, δεν είναι μια λεπτή επιφάνεια πάνω από ένα φλεγόμενο χάος, όπως ισχυριζόταν ο Νίτσε, θέλοντας να περιγράψει την ουσία του, διότι υπάρχουν κλίμακες «λεπτότητας» μεταξύ πολιτισμικών μορφωμάτων. Μια τέτοια λεπτότητα σχετίζεται με τη δημιουργία και τη διαμόρφωση «ουσιαστικών πολιτισμών» οι οποίοι πραγματώνουν κατά το μέγιστο τις αξίες της Αλήθειας, της Αρετής και της Ωραιότητας. Αυτές τις αξίες τις πραγματώνουν πολιτισμοί, οι οποίοι αναζητούν με ερωτική προθυμία και επιθυμία την Αλήθεια, όπως ο αρχαιοελληνικός και εν συνεχεία ο βυζαντινός πολιτισμός. Υπό πάσα έννοια οι δύο αυτοί πολιτισμοί εξάσκησαν τη διαρκή προσπάθεια του ανθρώπου να δραπετεύσει από τη φυσική ζωή και κυρίως από το επίπεδο του αγρίου ζώου, του θηρίου, του ζωντανού πλάσματος, το οποίο αναζητεί μόνο τροφή και αναπαραγωγή. Αυτή η ατελεύτητη πνευματική ανθρώπινη προσπάθεια των δύο αυτών πολιτισμών συμπυκνώνεται στο διαχρονικό στοιχείο του ελληνικού πνεύματος, το οποίο είναι ο Έρωτας των αξιών και του θείου. Κανένας από τους μεγάλους ζώντες πολιτισμούς δεν υπήρξε ερωτικός πολιτισμός, όπως ο ελληνικός, με τον οποίο γίνεται συγκριτική επιμέτρηση και αξιολόγηση. Ενώ άλλοι πολιτισμοί είναι απόλυτα πραγματιστικοί, πρακτικοί, ωφελμιστικοί,

βουλησιαρχικοί, με θετικές ενίοτε πλευρές, διαφέρουν από τον ελληνικό κυριαρχικά παρά τα κοινά προς αυτόν στοιχεία, είτε πρωτογενή είτε υιοθετημένα. Αυτό που καταγράφει τη βαθύτερη ενότητα του ελληνικού πολιτισμού παρά τις μεγάλες ανατροπές στο χώρο των θρησκειών είναι ότι η σημαντικότερη τάση του Έρωτος είναι ο Έρωσ του Καλού.

Ο Έρωσ του Καλού είναι ο ανυστικός πόθος κατ' αρχήν του Καλού και του Ωραίου το οποίο οδηγεί στην επαφή με τις λάμπεις του πνευματικού κόσμου. Προς αυτήν τη διαδρομή συνδράμει ο Έρωσ της Ψυχής, ο οποίος πρέπει να αφήσει πίσω τον Έρωτα του Καλού και της Ψυχής και με πάθος να οδεύσει στην υπέρτατη μορφή του Έρωτος, που είναι ο Έρωσ του Αγαθού, η ισχυρή έλξη του οποίου μετατρέπει την ψυχή σε ιδέα και καθαρό νου, προκειμένου να αναζητήσει την Αλήθεια. Ο Έρωσ στην προσπάθεια αναζήτησης της Αλήθειας ευρισκόμενος επί της οδού της διαρκούς έρευνας καθίσταται *Έρωσ φιλόσοφος*, ο οποίος έχει *ορθή δόξα* ευρισκόμενος μεταξύ της σοφίας και της άγνοιας<sup>832</sup>. Ο *Έρωσ φιλόσοφος* ως μυσταγωγός των υψηλών οραμάτων και των μεγάλων πόθων, αυτών που υπερβαίνουν τα υλικά στοιχεία και τις σαρκικές εκδηλώσεις, έχει σκοπό να οδηγήσει την ορθολογική ψυχή στην διεξοδική αναζήτηση από την εμπειρία, προς τη λογική έρευνα και την ενορατική επαφή με το Όν. Αποτελεί συνεπώς μια συνδετική δύναμη, μια ενέργεια η οποία πρέπει να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ του κόσμου της Αλήθειας και του «παραμορφωμένου», μεταβλητού ειδώλου του. Αυτή η γεφύρωση αποτελεί το αντικείμενο του Έρωτος, το οποίο είναι η *αθανασία*. Η *αθανασία* δεν επέρχεται μέσω εκείνων που εγκυμονούν κατά σώμα γεννώντας θνητούς απογόνους, αλλά από εκείνους που εγκυμονούν κατά την ψυχή, οι οποίοι επιθυμούν να κουβαλούν μέσα τους όσα είναι πρόπον η άυλη έλλογη ψυχή να γεννήσει, δηλαδή τη φρόνηση ή την θεϊκή σωφροσύνη, την κατ' εξοχήν *παιδευαστική αρετή*<sup>833</sup>. Όπως στη θρησκεία, η λατρεία και η τελετουργία από κοινού οργάνωσαν τη θεϊκή δύναμη της γονιμότητας, υποτάσσοντάς την στον κοινωνικοπολιτικό έλεγχο, το ίδιο συμβαίνει και με την *παιδευαστία* η οποία αποσκοπεί στη δημιουργία ηθικών πολιτών. Με αφορμή, λοιπόν, την πολιτική ωφελιμότητας της γνώσης του Αγαθού, οι πλατωνικές αντιλήψεις ενδιαφέρονται σχεδόν σωτηριολογικά για την αθανασία της ατομικής ψυχής, η οποία πετάει ψηλά με το ευριπίδειο άρμα του Ήλιου μέσα από το διάπυρο στερέωμα ή πλέει στη θάλασσα του Κάλλους. Τόσο ο Ευριπίδης, όσο και ο Πλάτων με τον ποιητικό – φιλοσοφικό

<sup>832</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 202a.

<sup>833</sup> Ο.π., 206a – 207a, 207d – 209b και 211e – 212a.

τους λόγο εκπροσωπούν την πιο ακραία προσπάθεια κατάκτησης ενός υλικού κόσμου μεταβολής, φθοράς και θανάτου, ενός κόσμου που η αταξία του είναι τρομακτική. Ο πόθος τους προδίδεται από το βασικό ρόλο που πρέπει να παίζει ο Έρωτας στην απελευθέρωση της ψυχής, από τον τρόπο με τον οποίο το αίμα μας πρέπει να γίνει αίμα του «παραδείσου». Ωστόσο, ο κόσμος, το σώμα και οι δυνάμεις του πάθους που αυτά περικλείουν δεν ελέγχονται τόσο εύκολα και η κυριαρχία του ανθρώπου επάνω τους είναι μάλλον ψευδαισθησιακή. Η μόνη, προς το παρόν, ορθή δόξα είναι ότι με τον θάνατο δραπετεύουμε από τη διαλεκτική σχέση του πνεύματος και του σώματος, από τον πολιτισμό και τη φύση, από το λόγο και τον έρωτα. Μολαταύτα δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε ότι το μεγάλο επίτευγμα του ελληνικού πολιτισμού είναι ότι μια πραγματικότητα που ορίζεται ως άυλη, αιώνια και απόλυτη, δηλαδή όσα δεν είναι ο φυσικός κόσμος της ύλης και της επιθυμίας, έγινε ορθολογικά κατανοητή χάρη στην ενέργεια της ερωτικής επιθυμίας, η οποία είναι μια ανορθολογική λειτουργία του υλικού, προσδεδεμένου στον χωροχρόνο. Αυτή η ανορθολογική λειτουργία που ορίζει τις απαιτήσεις των ανθρώπινων σωματικών παρορμήσεων, αναγκών και παθών δεν ξεριζώνεται, αλλά ελέγχεται ορθολογικά και είναι το καλύτερο που μπορεί να ελπίζει η θνητότητά μας σε αυτή τη ζωή. Ακόμη και η αισιοδοξία του Ευριπίδη δεν παραδέχεται τη δυνατότητα ολοκληρωτικού ελέγχου της δύναμης του Έρωτα, όπως δείχνει η μοίρα του Ιππόλυτου, της Φαίδρας ή της Μήδειας.



## ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΑΡΧΑΙΟΙ & ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Αγνώστος, *Άσμα Ασμάτων*.

Αισχύλος, *Πέρσαι*.

Ακινάτης Θωμάς, *Απόσπασμα από το Summa Theologiae* (Μέρος 1<sup>ο</sup> , ζήτημα 2<sup>ο</sup>, Άρθρο 3).

Άνσελμος, *Proslogion*, 2.7 – 2.12.

Αριστοτέλης, *Απόσπασμα 15Rose*.

- *Ηθικά Νικομάχεια*.

- *Ποιητική*.

- *Πολιτικά*.

- *Ρητορική*.

- *Φυσικά*.

Απόστολος Ιωάννης, *Ευαγγέλιο*.

Απόστολος Παύλος, *Προς Κορινθίους Α*.

- *Προς Εφέσιους*.

Αριστοφάνης, *Αχαρνής*.

- *Θεσμοφοριάζουσαι*.

- *Όρνιθες*.

Γοργίας, *Ελένης Εγκώμιον*.

Γρηγόριος Θεολόγος, *Χριστός Πάσχων*.

Γρηγόριος Νύσσης, *A Migne: Patrologia Graeca*, τ. 46.

Δαμασκηνός Ιωάννης, 1985: *Έκδοσις ακριβής της Ορθοδόξου Πίστεως*, ΠΟΥΡΝΑΡΑΣ, Θεσσαλονίκη.

Διονύσιος Ψευδο-Αρεοπαγίτης, *Περί των θείων ονομάτων*.

Επίκουρος, *Επιστολή προς Μενοικέα*.

Ευριπίδης, *Άλκηστις*.

- *Βάκχαι*.

- *Ιππόλυτος*.

- *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*.

- *Μήδεια*.

Ευστράτιος Νικαίας, 1866: *Διάλογος εκτεθείς ότε η αμφισβήτησις περί των άγιων εικόνων εγένετο*, ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ, Λειψία (επανεκδοση Hildesheim, 1965).

Ησίοδος, *Έργα και ημέραι*.

- *Θεογονία*.

Θουκυδίδης, *Ιστορία*.

Ιωάννης Σιναίτης, *Κλίμαξ*.

Κωνσταντίνος Ε' (αυτοκράτωρ), *Πεύσεις*.

Martialis, *Epigrammata*.

Μιχαήλ Ψελλός, *Σχόλια εις Ιωάννην Κλίμακος*.

Michaelis Pselli (1985): *Oratoria Minora*, εκδ. A. Littlewood, Stuttgart, απόδοση Χ.

Αγγελίδη, αρ. 34.

Νικηφόρος Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, *Λόγοι αντιρρητικοί*.

Ξενοφών, *Απομνημονεύματα* [Δ].

Όμηρος, *Ιλιάδα*.

- *Οδύσσεια*.

Πλάτων, *Θεαίτητος*.

- *Νόμοι*.

- *Πρωταγόρας*.

- *Πολιτεία*.

- *Συμπόσιον*.

- *Τίμαιος*.

- *Φαίδρος*.

Πλωτίνος, *Εννεάδες (Περί Έρωτος)*.

Σιμπλίκιος, *Εις τα φυσικά*.

Σοφοκλής, *Αντιγόνη*.

Στουδίτης Θεόδωρος, *Αντιρρητικός Γ'*.

- *Επιστολή Η', Βιβλίο Επιστολών Β'*.

- *Κεφάλαια κατά Εικονομάχων*.

Συμεών ο Νέος Θεολόγος, *Θείων Ύμνων οι Έρωτες* (μετάφραση Ι. Σακαλής).

Φώτιος, Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, 1864: *Επιστολή ΟΣΤ' στο Ι. Βαλέττα*, Λονδίνο.

## ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγγελίδη Χ. (2009): *Ένα άγαλμα του Έρωτα και η ερμηνεία του τον 11<sup>ο</sup> αιώνα*, περιοδικό ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ, τεύχος 110.
- Αθανασόπουλος Κ. (2001): *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος: Συγκλίσεις και αποκλίσεις*, τόμος Α', Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Αθανασόπουλος Κ. (2001): *Η φιλοσοφία στην Ευρώπη από τον 6<sup>ο</sup> – 16<sup>ο</sup> αιώνα*, τόμος Α', Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Αλεξοπούλου-Αγοράνου Α., Θεοδοροπούλου Ο., Τσαΐρης Γ. (1996 – 1997): *Μελέτη των υλικών και της τεχνικής κατασκευής της μεταβυζαντινής εικόνας «ο Δείπνος ο Μυστικός» του Μιχαήλ Δαμασκηνού*, Δελτίο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 19, Αθήνα, Περίοδος Δ' .
- Αλμπάνη Τ. (2001): *Η ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη*, στο: Αλμπάνη Τζ. & Κασσιμάτη Μ. «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη από το Μεσαίωνα ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα», τόμος Α', Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Αλμπάνη Τ. (1999): *Τέχνες Ι: Εικαστικές τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, τόμος Β', Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Ανδρουλιδάκης Κ. (2010): *Καντιανή ηθική. Θεμελιώδη ζητήματα και προοπτικές*, Ιδεόγραμμα, Αθήνα.
- Αντουράκης Γ. (1991): *Χριστιανική Ζωγραφική*, τόμος Β', ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ, Αθήνα.
- Αντουράκης Γ. (2002): *Χριστιανική τέχνη της Δύσεως. Περίγραμμα ιστορίας τέχνης & ορολογία*, Γ.Β. ΑΝΤΟΥΡΑΚΗΣ & ΣΙΑ, Αθήνα.
- Ασημακόπουλος Μ. & Τσιαντούλας Τ. (2008): *Οι Επιστήμες της Φύσης και του Ανθρώπου στην Ευρώπη*, στο: «Η Ιστορία και η Θεωρία των Επιστημών κατά τον Μεσαίωνα», τόμος Α', Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Βασάλος Π. (2015): *Η αισθητική θεωρία του Πλάτωνος*, στο: Βασάλος Π. κ.α. «Φιλοσοφείν. Επιστήμη. Εύνοια, Παρρησία», περιοδικό ΦΙΛΟΣΟΦΕΙΝ, τεύχος 11<sup>ο</sup>, Αθήνα, (σ.σ. 323 – 336).
- Βασάλος Π. (2016): *Η ευδαιμονία, η σύνθεση του ευδαιμόνου βίου και ο θεωρητικός – φιλοσοφικός βίος στον Αριστοτέλη*, στο Βασάλος Π. κ.α. «Φιλοσοφικές παρεμβάσεις στον Αριστοτέλη», επιμέλεια Ηλίας Βάβουρας, πρόλογος Παναγιώτης Δόικος, Συλλογικός τόμος, ΡΩΜΗ, Θεσσαλονίκη (σ.σ. 15 – 32).

- Γαλάβαρης Γ. (1995): *Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, εικονογράφηση: Εύη Ατζέμη, Αικατερίνα Δρακοπούλου - Πεσμαζόγλου, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.
- Γεωργουσόπουλος Κ. (1990): *Κλειδιά και Κώδικες θεάτρου. I Αρχαίο Δράμα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα.
- Γεωργουσόπουλος Κ. (02/08/1990): *Μετα-κουνικός συγκρητισμός*, εφημερίδα *ΤΑ ΝΕΑ*.
- Γιανναράς Χ. (1992): *Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα*, ΔΟΜΟΣ, Αθήνα.
- Γιάνναρης Γ. (1993): Εισαγωγή, Ευριπίδη, *Βάκχαι*, ΚΑΚΤΟΣ, Αθήνα.
- Γιόση Μ.Ι. (1996): *Ο Μύθος στον Πλάτωνα*, στο: «Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή», Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Γιόση Μ.Ι. (2001): *Σοφοκλής*, στο Γιόση Μ.Ι. κ.α., «Γράμματα I: Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Φιλολογία», τόμος Α', ΕΑΠ, Πάτρα.
- Γκιόκας Δ. (1970): *Γεωμετρία των Ιησουιτών*, ΚΑΡΑΒΙΑ, Αθήνα.
- Γκιολές Ν. (1991): *Παλαιοχριστιανική Τέχνη, Μνημειακή Ζωγραφική*, Αθήνα.
- Δετοράκης Θ. (1993): *Βυζαντινή Φιλολογία. Τα πρόσωπα και τα Κείμενα*, τόμος 1<sup>ος</sup>, Ηράκλειο.
- Δήμας Π. (2000): *Η φιλοσοφία του Πλάτωνα*, στο Δήμας Π. κ.α., «Ελληνική Φιλοσοφία και Επιστήμη: από την Αρχαιότητα έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Η Ελληνική Φιλοσοφία από την Αρχαιότητα έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα», Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Δοξιάδη Ευφροσύνη (1998): *Από τα πορτραίτα του Φαγιούμ στις απαρχές της τέχνης των Βυζαντινών εικόνων*, Βιβλιοθήκη Δήμου Ηρακλείου, Ηράκλειο.
- Δραγώνα – Μονάχου Μ. (1995): *Σύγχρονη Ηθική Φιλοσοφία. Ο αγγλικός στοχασμός*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Δρακώνακη – Καζαντζάκη Ε. (1986): *Ηρακλής. Πανελλήνιες εκστρατείες* στο: Δρακώνακη – Καζαντζάκη, Εύα κ.α., «Ελληνική Μυθολογία» (γενική εποπτεία Ι.Θ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ), τόμος 4<sup>ος</sup>, ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ, ΑΘΗΝΑ.
- Ελύτης Ο. (χ.χ.): *Άξιον εστί, Ύψιλον/Βιβλία*, Αθήνα.
- Ελύτης Ο. (2000): *Αυτοψία*, Ανθολόγιο Νεοελληνικών Λογοτεχνικών Κειμένων, Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Εμμανουήλ Μ. (2002): *Η ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη*, στο: Εμμανουήλ Μελίτα & Πετρίδου Βασιλική «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη από 18<sup>ο</sup> ως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα», τόμος Β', Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Ζίας Ν. (2015): *Φώτης Κόντογλου*, ALPHA BANK, Αθήνα.

- Ζωγραφίδης Γ. (2009): *Βυζαντινοί έρωτες, θεϊκοί και ανθρώπινοι. Η διαλεκτική της επιθυμίας και της απάθειας*, περιοδικό ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ, τεύχος 110.
- Θανασάς Π. (2005): *Προλεγόμενα* στο: «Χέγκελ. Ο λόγος μέσα στην ιστορία. Εισαγωγή στη φιλοσοφία της ιστορίας» (μτφρ.-προλεγόμενα-ερμηνευτικά σχόλια Π. Θανασάς), Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Ιεροδιακόνου Κ. (2000): *Οι Επικούρειοι*, στο: Τσούνα, Β., Ιεροδιακόνου Κ., Δήμας Π. κ.α., «Ελληνική Φιλοσοφία και Επιστήμη: από την Αρχαιότητα έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα», Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Ιωαννίδης Α. (2009): *Ο συμβολισμός του χρυσού φόντου στα βυζαντινά ψηφιδωτά*, περιοδικό ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ, τεύχος 110.
- Καλογεράκος Ι. – Θανασάς Π. (2000): *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, στο: Καλογεράκος Ι. – Θανασάς, Π. κ.α., «Ελληνική Φιλοσοφία και Επιστήμη: από την Αρχαιότητα έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα», Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Κανελλόπουλος Π. (2011): *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος. Από τον Ιγνάτιο Λογιόλα ως τη Μαρία Στιούαρτ*, τόμος 6<sup>ος</sup>, ΤΟ ΒΗΜΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ, Αθήνα.
- Κανελλόπουλος Π. (2011): *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος. Από τον καρδινάλιο Ρισελιέ ως τον Μπαχ*, τόμος 8<sup>ος</sup>, ΤΟ ΒΗΜΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ, Αθήνα.
- Καρούζος Χ. (1981): *Αρχαία τέχνη (Ομιλίες – Μελέτες)*, ΕΡΜΗΣ, Αθήνα.
- Καραγιάννης Σ. (2016): *Ο Έρωτας στη ζωή των Αρχαίων Ελλήνων*, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε., Αθήνα (1<sup>η</sup> Ζήτηρος 2006, Θεσσαλονίκη).
- Κασιμάτη Μ. (2001): *Η ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη*, στο: Αλμπάνη Τζ. & Κασιμάτη Μ. «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη από το Μεσαίωνα ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα», τόμος Α', Ε.Α.Π.
- Καστοριάδης Κ. (1994): *Οι μύθοι της παράδοσής μας*, Διάλεξη στον Τριπτόταμο Τήνου 20/8/1994, Ελευθεροτυπία 21/8/1994.
- Κατούντα Σ. (2006): *Οι κόρες της Πανδώρας*, ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, Αθήνα 2<sup>η</sup>.
- Κατούντα Σ. (2007): *Από τη μητρική αγάπη στην παιδοκτονία*, περιοδικό ΣΥΓΚΡΙΣΗ, τεύχος αρ. 18, ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, Αθήνα.
- Κοντός Κ. – Ποριώτης Ν. (χ.χ.): «Εισαγωγή», στο: *Ευριπίδης, Ιππόλυτος – Ίων* (μτφρ. Κ. Κοντός, Ν. Ποριώτης), Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.
- Κορδάτος Γ. (χ.χ.): «Προλεγόμενα», στο: *Ευριπίδης, Μήδεια – Κύκλωψ – Άλκηστις* (μτφρ. Παναγής Λεκατσάς), Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.
- Κόρδης Γ. (2001): *Οι προσωπογραφίες του Φαγιούμ και η βυζαντινή εικόνα*, ΑΡΜΟΣ, Αθήνα.

- Κουκουζέλη Α. (2000): *Τέχνη*, στο Α. Κουκουζέλη κ.α. «Εισαγωγή στον Ελληνικό Πολιτισμό. Σημαντικοί σταθμοί του Ελληνικού Πολιτισμού», τόμος Β, Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Κριαράς Ε. (1972): *Μιχαήλ Ψελλός*, Ανάτυπο από τα «Βυζαντινά 4», Θεσσαλονίκη.
- Κυριακίδου – Νέστορος Α. (1997): *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, Αθήνα 4<sup>η</sup>, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Λαμπράκη – Πλάκα Μ. (1988), *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.
- Λεκατσάς Π. (χ.χ.): *Η Μήδεια του Ευριπίδη: Η μορφή και το δράμα*, περιοδικό *ΘΕΑΤΡΟ*, τ. 31.
- π. Λουδοβίκος Ν. (2006): *Ορθοδοξία και εκσυγχρονισμός*, Αρμός, Αθήνα.
- Μαγριπλής Δ. (2007): *Κριτικές προσεγγίσεις στον Ορθόδοξο Πολιτισμό. Όψεις του Ελληνικού παραδείγματος*, ΑΝΤ. ΣΤΑΜΟΥΛΗ, Αθήνα.
- Μανακίδου Φ. (2001): *Βουκολική και Μιμητική ποίηση*, στο: «Γράμματα Ι: Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Φιλολογία. Ελληνιστική και Αυτοκρατορική περίοδος», εκδ. Ε.Α.Π., ΠΑΤΡΑ.
- Μανιάτης Γ. (2008): *Σύντομη Εισαγωγή στην Αρχαία Ελληνική Φιλοσοφία*, Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Μαράς Α. (2008): *Αποφατική και Καταφατική θεολογία στους Πατέρες*, στο Μαράς Α., Τεμπέλης Η., Τερέζης Χ., Σ. Τριαντάρη, «Η Ορθοδοξία ως κληρονομιά. Θεολογία και φιλοσοφία στην εποχή των Πατέρων», τόμος Γ', Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Ματσούκας Ν. (1985): *Δογματική και Συμβολική θεολογία*, τόμος Α', Πουρναράς, Θεσσαλονίκη.
- Ματσούκας Ν. (1996): *Δογματική και Συμβολική θεολογία*, τόμος Β', Πουρναράς, Θεσσαλονίκη.
- Ματσούκας Ν. (1997): *Δογματική και Συμβολική θεολογία*, τόμος Γ', Πουρναράς, Θεσσαλονίκη.
- Μολύβας Γ. (2000): *Φιλοσοφία στην Ευρώπη. Η εποχή του Διαφωτισμού (17ος-18ος αιώνας)*, τόμος Β', Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Μπάλλα Χ. (1997): *Πλατωνική Πειθώ*, ΠΟΛΙΣ, Αθήνα.
- Μπέγζος Π. Μ. (2009): *Σύγχρονη φυσική και φιλοσοφία της θρησκείας*, εκδόσεις ΓΡΗΓΟΡΗ, Αθήνα.

- Μπορμπουδάκης Μ. (1993): *Η Κρητική Σχολή Ζωγραφικής, Επτά Ημέρες-Καθημερινή*, Αθήνα.
- Μωραΐτου Δ. (2007): *Φιλοσοφική γραμματεία των αυτοκρατορικών χρόνων. Συνοπτικά κείμενα*, στο: «Γράμματα Ι: Αρχαία Ελληνική & Βυζαντινή Φιλολογία», τόμος Β΄, Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Ξιφάρά Π. (2001): *Ο βίος και το ποιητικό έργο του Ευριπίδη*, στο: Π. Ξιφάρά Έ. Ανδριανού, «Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Ο Δραματικός Λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο», Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (2005): *Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας*, επιμ Anthony Kenny, μτφ Δέσποινα Ρισσάκη, ΝΕΦΕΛΗ, ΑΘΗΝΑ.
- Πανσέληνου Ν. (1999): *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, Αθήνα 6<sup>η</sup>.
- Παπαδημητρίου Γ.Ν. (2005): *Ταλέντο και τέχνη*, ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ, Αθήνα.
- Παπαϊωάννου Κ. (2007): *Βυζαντινή & Ρώσικη Ζωγραφική*, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα.
- Πασχαλίδης Γ. (1999): *Εισαγωγή στην έννοια του πολιτισμού*, στο: Πασχαλίδης Γ. κ.α. «Εισαγωγή στον Ελληνικό πολιτισμό. Η έννοια του πολιτισμού. Όψεις του Ελληνικού πολιτισμού», τόμος Α, Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Πελεgrίνης Θ. (1980): *Κεφάλαια ηθικής φιλοσοφίας. Η αυτονομία του ηθικού λόγου*, Αθήνα.
- Πελεgrίνης Θ. (1988): *Εμπειρία και Πραγματικότητα*, ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ, Αθήνα.
- Πελεgrίνης Θ. (1991): *Ο ηθικός προσανατολισμός του Ludwig Wittgenstein: πριν και μετά*, Συμπόσιο Wittgenstein, ΔΩΔΩΝΗ, Αθήνα.
- Πελεgrίνης Θ. (2010): *Εισαγωγή στην Φιλοσοφία*, Πεδίο, Αθήνα.
- Πελεgrίνης Θ. (2013): *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, ΠΕΔΙΟ, Αθήνα.
- Πλάντζος Δ. (1999): *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, στο Πλάντζος Δ. κ.α. «Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας. Προϊστορική και Κλασική Τέχνη», τόμος Α, Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Πλωρίτης Μ. (1999): *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ, Αθήνα.
- Πυργάκη Μ. (2002): *Η εποχή του χαλκού στον ελληνικό χώρο*, στο: Πυργάκη Μ. κ.α., «Κύρια Αρχαιολογικά Πεδία στον Ελληνικό χώρο και η πολιτισμική αξία τους», τ. Β΄, Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Ράγκος Σ. (2006): *Η συνάντηση του Ελληνισμού με το Χριστιανισμό από τον 1<sup>ο</sup>-4<sup>ο</sup> αι.*, Ε.Α.Π., ΠΑΤΡΑ.

- Ράμφος Σ. (1989): *Φιλόσοφος και θεός Έρωτος*, Τήνος, Αθήνα.
- Ρούσσοσ Ε.Ν. (1986): *Οι Θεοί*, στο: Ρούσσοσ, Ε.Ν., κ.α., «Ελληνική Μυθολογία», (γενική εποπτεία Ι.Θ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ), τόμος 2<sup>ος</sup>, ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ, ΑΘΗΝΑ.
- Πρωτοπρεσβύτερος Ρωμανίδης Ι. (2004): *Πατερική Θεολογία*, Πουρναράς, Θεσσαλονίκη.
- Σμπόνιας Κ. (2003): *Μέθοδοι ταξινόμησης, ανάλυσης και ερμηνείας της αρχαιολογικής μαρτυρίας*, στο: Σμπόνιας Κ. κ.α., «Ιστορική Διαδρομή της Αρχαιολογίας. Ορισμός, Αντικείμενο, Βασικές Αρχές, Κλάδοι και Προβληματική», τ. Α΄, Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Στασινόπουλος Μ. (1975): *Μορφές από τον 4<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ.: ιστορική εισαγωγή στο λόγο προς τους νέους του Μ. Βασιλείου*, Εστία, Αθήνα.
- Τατάκης Β.Ν. (1977): *Η Βυζαντινή Φιλοσοφία*, μτφ Εύας Καλπουρτζή, εποπτεία Λινού Γ. Μπενάκη, Ε.Σ.Ν.Π. & Γ.Π., Αθήνα.
- Τατάκης Β.Ν. (2000): *Η ελληνική και πατερική βυζαντινή φιλοσοφία*, Αρμός, Αθήνα.
- Τσακμάκης Α. (2001): *Ιστοριογραφία – Πολιτικές Πραγματείες και Φυλλάδια*, στο: Α. Τσακμάκης κ.α. «Γράμματα Ι: Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Φιλολογία. Αρχαϊκή και Κλασική Περίοδος», Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Τσάτσος Κ. (1986): *Η έννοια του μύθου. Εισαγωγή στη μυθική σκέψη του ανθρώπου*, στο Κ. Τσάτσος, Ι.Θ. Κακριδής, κ.α.: «Ελληνική Μυθολογία. Εισαγωγή στο Μύθο», επιμέλεια Ι.Θ. Κακριδής, τόμος 1<sup>ος</sup>, ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ, Αθήνα.
- Τσούνα Β. (2000): *Οι ελάσσονες Σωκρατικοί*, στο: Τσούνα, Β., Ιεροδιακόνου Κ., Δήμας Π. κ.α., «Ελληνική Φιλοσοφία και Επιστήμη: από την Αρχαιότητα έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα», Ε.Α.Π., Πάτρα.
- Φουτρίδης Ε. Α. (1981): *Ο χορός του Ευριπίδη* (μφρ. Σταύρος Μωραΐτης), Αθήνα.
- Χατζηδάκης Μ. (1987): *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Τόμος 1. (Αβέρκιος-Ιωσήφ, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/ Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών), Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης Ν. Χ. (1998): *Περί χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Χρηστίδης Θ. (2009): *Ο Ηράκλειτος, ο κόσμος και ο Θεός*, ΕΞΑΝΤΑΣ, Αθήνα.



## ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bell J. (2009): *Καθρέπτης του Κόσμου, Μια Νέα Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Γιώργος Λαμπράκος, Ελεάννα Πανάγου, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Berstein S., Milza P. (1997): *Ιστορία της Ευρώπης. Από τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία στα Ευρωπαϊκά Κράτη 5<sup>ος</sup> – 18<sup>ος</sup> αιώνας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Borngasser B., Toman R. (2004): *Εισαγωγή*, στο: «Μπαρόκ, Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική», ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ, Αθήνα.
- π. Schmemmann Alexander (1984): *Η λειτουργική αναγέννηση και η Ορθόδοξη εκκλησία*, μτφ Νικ. Χριστοδούλου, ΣΗΜΑΤΩΡΟΣ, Λάρνακα.
- Coleman J. (2006): *Ιστορία της πολιτικής σκέψης: Από τον Μεσαίωνα μέχρι την Αναγέννηση*, τόμος Β', Κριτική, Αθήνα 2006.
- Cottingham J.G. (2003): *Φιλοσοφία της επιστήμης, Πρώτος Τόμος. Οι ορθολογιστές*, μτφρ. Σ. Τσούρτη, επιμ. Α. Χρύσης, Πολύτροπον, Αθήνα.
- Denis de Rougemont (1996): *Ο Έρωτας και η δύση*, μετάφραση Μ. Λυκούδης, Ίνδικτος, Αθήνα.
- Dover K.J. (2007): *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μτφ Φάνης Ι. Κακριδής), Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 7<sup>η</sup>.
- Gombrich E.H. (2005): *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφ Λίνα Κάσδαγλη, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2<sup>η</sup>.
- Hauser A. (1970): *Κοινωνική Ιστορία της τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μτφ Τάκη Κονδύλη, τόμος Β', Κάλβος, Αθήνα.
- Hellwig K. (2004): *Ζωγραφική στην Ιταλία*, στο: «Μπαρόκ, Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική», ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ, Αθήνα.
- Hesseling C. D. (1914): *Βυζάντιον και Βυζαντινός Πολιτισμός*, μετάφραση Σ.Κ. Σακελαροπούλου, Αθήνα.
- Honor H. – Fleming J. (1994): *Ιστορία της τέχνης, Υποδομή*, Αθήνα.
- Hunger H. (1995): *Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου. Γραφή και Ανάγνωση στο Βυζάντιο*, μτφ ΒΑΣΙΛΑΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, επιμ ΚΟΛΙΑΣ ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Festa N. (1997): *Ουμανισμός: Τα κλασικά γράμματα στην Αναγέννηση*, μτφ Ν. ΚΥΡΙΑΖΟΠΟΥΛΟΣ, ΤΑ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ, Αθήνα.
- Flaceliere R. (1990): *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων* (μτφ. Γερασ. Βανδώρος), ΠΑΠΑΔΗΜΑ, Αθήνα.

- Kitzinger E. (2004): *Η Βυζαντινή Τέχνη εν τω γενέσθαι*, μτφ Στέλλα Παπαδάκη-Okland, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ, Ηράκλειο.
- Λάγκντον Ε. (2003): *Μικελάντζελο Μεριζί ντα Καραβάτσο*, μτφ Τσούγκος Σπύρος, Μικρή Άρκτος.
- Lesky A. (1981): *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (μτφρ. Αγαπητός Τσοπανάκης), Κυριακίδη, Αθήνα<sup>5</sup>.
- Lesky A. (2003): *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, τόμος 2<sup>ος</sup>, μετάφραση Ν. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα.
- Λέβιτ Κ. (1987): *Από τον Χέγκελ στον Νίτσε. Το επαναστατικό ρήγμα στη σκέψη του δέκατου ένατου αιώνα*, τόμος Β' (μτφρ. Γ. Αποστολοπούλου), Γνώση, Αθήνα.
- Lloyd, G.E.R. (2008): *Αρχαία ελληνική επιστήμη από τον Θαλή ως τον Αριστοτέλη*, μτφ Καρλέτσα Πόπη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Μαρίας Φ. (2001): *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του. Τα σχόλια στους Βίους του Βαζάρι*, εισαγωγή Νίκου Χατζηνικολάου, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ, Ηράκλειο.
- Mastrorarde D. J. (2006): Εισαγωγή, φιλολογική επιμέλεια, σχόλια, *Ευριπίδου Μήδεια* (μτφρ. Δ. Γιωτοπούλου), Αθήνα.
- Mossé C. (1991): *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα* (μτφ Α. Στεφανής), ΠΑΠΑΔΗΜΑ, Αθήνα.
- Μπάζεν Ζ. (1995): *Μπαρόκ και Ροκοκό*, μτφ Ανδρέας Παππάς, Υποδομή, Αθήνα.
- Murray G. (1993): *Αισχύλος. Ο δημιουργός της τραγωδίας* (μτφ ΜΑΝΔΗΛΑΡΑ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ), ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ, Αθήνα 2<sup>η</sup>.
- Νίτσε Φ. (1993): *Ιστορία και ζωή*, εκδ. ΓΝΩΣΗ, Αθήνα.
- Ober J. (2003): *Μάζες και ελίτ στη Δημοκρατική Αθήνα. Ρητορική, Ιδεολογία και η ισχύς του λαού* (μτφ ΣΕΡΕΤΗ Γ. ΒΑΛΙΑ, επιστημονική θεώρηση ΜΑΝΙΑΤΗΣ Γ.Ι.), ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ, Αθήνα.
- Page P.L. (1990): *Μήδεια* (μτφ Γιατρομανωλάκης), Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Redfield J. (1996): *Homo domesticus*, στο P. Borgeaud κ.ά., «Ο Έλληνας άνθρωπος», (εισ. Jean – Pierre Vernant, μτφρ. Χ. Τασάκος), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Richepin J., (χ.χ.): *Μεγάλη Ελληνική Μυθολογία* (μτφρ. Κοσμάς Πολίτης), Αυλός, Αθήνα.
- Romilly J. (1992): *Προβλήματα της Αρχαίας Ελληνικής Δημοκρατίας* (μτφ ΑΓΚΑΒΑΝΑΚΗΣ ΝΙΚΟΣ), ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ, Αθήνα.
- Romilly J. (2004): *Ο Θουκυδίδης και ο Αθηναϊκός Ιμπεριαλισμός*, Παπαδήμα, Αθήνα.

- Snell B. (1981): *Η ανακάλυψη του πνεύματος. Ελληνικές ρίζες της ευρωπαϊκής σκέψης*, Μ.Ι.Ε.Τ., ΑΘΗΝΑ.
- Scholz-Hänsel M. (2006): *Ελ Γκρέκο*, TASCHEEN, Αθήνα.
- Taylor A. E. (2009): *Πλάτων. Ο άνθρωπος και το έργο του*, δ' ανατύπωση, μτφ. Ιορδάνης Αρζόγλου, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα.
- Thomson G. (1983): *Αισχύλος και Αθήνα*, Α' & Β' (μτφ Γ. ΒΙΣΤΑΚΗΣ – Φ. ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ), Θεωρία, Αθήνα.
- Velmans T. (2006): *Η συναρπαστική ιστορία των εικόνων*, μτφ Μαριλία Κοσμοπούλου, ΩΚΕΑΝΙΔΑ, Αθήνα.
- Wilson N.G. (1991): *Οι λόγιοι στο Βυζάντιο*, μτφ ΚΟΝΟΜΗΣ ΝΙΚΟΣ, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Winnington – Ingram R.P. (1999): *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση* (μτφ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ Ν. – ΦΑΡΑΚΛΑΣ ΧΡΙΣΤΟΣ), Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Wittgenstein L. (1977): *Διάλεξη για την ηθική*, μτφ Καραστάθης Α. «Ανθολόγιο Αναλυτικών φιλοσόφων», Βουδούρης Κ., Αθήνα.
- Wittgenstein L. (1986): *Πολιτισμός και αξίες*, μτφ Δραγώνα – Μονάχου Μ. & Κωβαίος Κ., ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ, Αθήνα.

## ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bornet B. (1966): *Les Commentaires byzantins de la divine liturge du Vile au Xve siecle*, Institut Francais d' etudes byzantines, Paris.
- Brisson L. (1982): *Platon, les mots et les mythes, Textes à l'appui. Histoire Classique*, Paris (Maspero).
- Browning R. (1997): «Teachers», στον τόμο G. Cavallo (εκδόση), *The Byzantine*, Chicago – London.
- Diels H. – Kranz W. (1952): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, τόμος 1<sup>ος</sup>, Berlin 6<sup>th</sup>.
- Dodds E.G. (1960): *Euripides Bacchae*, Oxfroed 1960 (1944 1<sup>n</sup>).
- Hack R.K. (1931): *God in Greek Philosophy to the Time of Socrates*, Princeton University Press, Princeton.
- Krumbacher K. (1897): *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des ostromischen Reiches (527 – 1453)*, μετάφραση Γ. Σωτηριάδου, *Ιστορία της Βυζαντινής Λογοτεχνίας*, τόμος Α' (από Α, Β και Γ), Αθήνα 1917.
- Mondzain M.-J. (2002): *L' image peut-elle tuer?* Bayard, Paris.
- Mouriki D. (1980 – 1981): *The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting*, ΔΕΛΤΙΟ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ, Αθήνα.
- Passarelli G. (2002): *L' iconoclasme. Histoire et theologies*, στο: «Le grand livre des icones», Hazan.
- Ricoeur P. (1964): *Histoire et vérité. Les Collections «Esprit». La condition humaine*, Éditions du Seuil, Paris.
- Romilly J. (1997): *La tragedie grecque*, PARIS, PUF.
- Theodoret de Cyr (1958): *Thérapeutique des maladies helléniques*. Texte critique, introduction, traduction et notes de Pierre Canivet, Paris
- Tisseron S. (1995): *Psychanalyse de l'image. De l'imago aux images visuelles*, Dunod, Paris.
- Tisseron S. (1996): *Le Bonheur de l'image*, Institut Synthélabo, Paris.
- Tisseron S. (1998): *Y a-t-il un pilote dans l image?* Aubier, Paris.
- Tisseron S. (2002): *Les Bienfaits de l image*, Odile Jacob, Paris.
- Weitzmann K. (1951): *Greek mythology in Byzantine Art*, Princeton University Press, Princeton Legacy Library.

Wright J.C. (1995): *From the Chief to King in Mycenaean Society*, στο: Rehak P. (επιμέλεια), «The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean», *Aegaeum* 11, Université de Liège - University of Texas at Austin.

Zakythinou D. (1971): *Etats-Sociétés-Cultures. En guise d'introduction*, στο: «Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Actes du Colloque organisé par l'Association Internationale des Études Byzantines» (1<sup>η</sup> Venise 1968).