

Άνθρωπος και χρόνος στην κλασική τέχνη

Ενδεχομένως η συσχέτιση της έννοιας «χρόνος» με αυτό που όλοι πλέον κατανοούμε ως «κλασική τέχνη» να ακούγεται οξύμωρη: το «κλασικό» αποκλείει, εγγενώς θα λέγαμε, την έννοια του χρόνου, είναι εξ ορισμού άχρονο, διαχρονικό ενδεχομένως, δύσκολα όμως θα υποστήριζε κανείς ότι όταν οι γλύπτες, οι ζωγράφοι ή οι αγγειογράφοι της κλασικής περιόδου φιλοτεχνούσαν τα έργα τους τον 5ο ή τον 4ο αι. π.Χ. δεν έστρεφαν το βλέμμα τους και στον τρόπο με τον οποίο η φύση του χρόνου επηρεάζει τον ανθρώπινο βίο, ότι δηλαδή αντί για «αιώνια», τα συγκεκριμένα έργα δεν προορίζονταν να είναι και «σύγχρονα».



Richard Dalton, The Parthenon Frieze (1750)

Στη σημερινή μου διάλεξη, στόχος μου θα είναι να εξετάσω τον τρόπο με τον οποίο η κλασική τέχνη αντιλαμβάνεται την σχέση της με τον χρόνο – τις στρατηγικές μέσω των οποίων συγκροτεί τη χρονικότητα των έργων της, αλλά και παρεμβαίνει στον παρόντα χρόνο του θεατή της. Γιατί όσο και αν τα κλασικά γλυπτά, οι εικονιστικές παραστάσεις των αγγείων ή οι πίνακες της ελληνικής ζωγραφικής φτάνουν ως εμάς «παγωμένα» στο εξιδανικευμένα ρεαλιστικό ιδίωμα που τα χαρακτηρίζει, εν τούτοις ο τρόπος που επιλέγουν να αναπαραστήσουν την ανθρώπινη μορφή δείχνει πόσο σημαντική ήταν η έννοια της χρονικής μετάβασης, της στιγμής, τόσο για τους δημιουργούς όσο και για τους θεατές τους. Γι' αυτό και η επιλογή της εικόνας με την οποία ξεκινώ τη σημερινή μου παρουσίαση δεν είναι τυχαία: επέλεξα να σας δείξω ένα πολύ γνωστό τμήμα της ζωφόρου του Παρθενώνα, αυτού του εμβληματικού για εμάς σήμερα μνημείου της κλασικής αρχαιότητας, όχι στο πρωτότυπο, αλλά σε μια σχεδιαστική αποτύπωση του 18ου αι., ακριβώς για να υπενθυμίσω τον βαθμό στον οποίο η κλασική τέχνη φτάνει ως εμάς σήμερα διαμεσολαβημένη από την νεοκλασική της μετάφραση: παραδειγματική, αιώνια, όχι τόσο διαχρονική όσο *άχρονη*.



Λονδίνο, Λέσχη Κυρίων Athenaeum (1824)

Ως φαντασιακά συγκροτημένη πνευματική γενεαλογία της Δύσης, η κλασική τέχνη απομακρύνεται από τις αρχικές συγκειμενικές της αναφορές έτσι ώστε να επενδυθεί με το ίνδαλμα της αιωνιότητας. Όμως ακόμη και η πιο ευκαιριακή ματιά επάνω σε έργα όπως η ζωφόρος, έστω και σε μεταγενέστερη μεταγραφή, αρκεί για να δείξει ότι οι γλύπτες του συγκεκριμένου έργου πάσχισαν για το αντίθετο: όχι δηλαδή για να δημιουργήσουν μια αποκρυσταλλωμένη – μαρμαρωμένη θα λέγαμε – αιωνιότητα, αλλά για να συγκροτήσουν μια όσο το δυνατόν πιο αληθοφανή ψευδαίσθηση του πραγματικού, με την αεικινησία ανθρώπων και ζώων, το θόρυβο, την αναταραχή και τη ζάλη μιας πολυάνθρωπης σύναξης. Η ποικιλία των στάσεων και των ενδυμάτων, οι παραλλαγές στις χειρονομίες και τις συμπεριφορές, οι έντονες κινήσεις, τα ανοικτά στόματα και τα παραμορφωμένα πρόσωπα (κυρίως των ζώων) συνιστούν αυτό που θα ονόμαζα «τεχνολογίες της μιμήσεως», τρόπους δηλαδή και τεχνάσματα μέσω των οποίων ο θεατής πείθεται για την αληθοφάνεια αυτών που παρατηρεί.

Σε μεγάλο βαθμό, βέβαια, σκοπός της κλασικής τέχνης είναι η απόδοση της εξιδανικευμένης εκδοχής μιας συχνά φαντασιακής πραγματικότητας: όπως στο αντίγραφο της παρθενώνας ζωφόρου στο κτίριο του Συλλόγου Ατενέουμ στο Λονδίνο, όπου η αναφορά στην κλασική ζωφόρο χρησιμοποιείται ως αναπαράσταση των υποτιθέμενων αρετών της βρετανικής

άρχουσας τάξης κατά το πρώτο μισό του 19ου αι., έτσι και στο πρωτότυπο έργο επιχειρείται η οργάνωση, η προβολή και η εμπέδωση των αξιών εκείνων που θεωρείται ότι συγκροτούν το θαύμα της αθηναϊκής δημοκρατίας. Ενώ όμως στο δεύτερο η απόδοση γίνεται με όρους κλασικής τέχνης – απολιθωμένης πλέον στο φάσμα της διαχρονικότητάς της – στην ίδια τη ζωφόρο μπορεί κανείς να παρατηρήσει *ακριβώς* τη διαδικασία συγκρότησης του κλασικού ή καλύτερα τη στιγμή κατά την οποία οι τεχνολογίες της μιμήσεως βρίσκουν μια από τις εμβληματικότερες εφαρμογές τους.



Αττική μελανόμορφη κύλιξ (περ. 550-525 π.Χ.)

Έχει παρατηρηθεί εδώ και δεκαετίες πως ο τρόπος αφήγησης της ελληνικής τέχνης δεν συνάδει με τις αντιλήψεις ή και τις προσδοκίες της δυτικής νεωτερικότητας. Ουσιαστικά δεν αφηγείται ιστορίες από το μυθολογικό ή το πρόσφατο παρελθόν της κοινότητας, αλλά παραπέμπει σε αυτές. Ο θεατής που δεν γνωρίζει τους κειμενικές αναφορές των εικόνων, ή δεν μπορεί να αποκρυπτογραφήσει τους ισχύοντες κώδικες μέσω των οποίων η τέχνη επικοινωνεί με το κοινό της, αποκλείεται και από την δυνατότητα επικοινωνίας με αυτές: ουσιαστικά, με αυτόν τον τρόπο η τέχνη λειτουργεί ως μηχανισμός οργάνωσης του ίδιου του κοινού της, αλλά και ως μέσο αποκλεισμού εκείνων που δεν μπορούν, εξ αρχής, να αντιληφθούν το νόημα των εικόνων της. (Γι' αυτό άλλωστε και κορυφαία μνημεία του κλασικού πολιτισμού, όπως και αυτή η ίδια η παρθενώνεια ζωφόρος, εξακολουθούν να

αντιστέκονται στις νεωτερικές ερμηνευτικές μας δεξιότητες). Και εδώ, ο τρόπος διάρθρωσης του χρόνου, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο οργανώνεται ο αφηγηματικός χρόνος, παίζει κεντρικό ρόλο τόσο στην εκπλήρωση του αφηγηματικού προτάγματος όσο και στην εκπαίδευση του κοινού.

Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα που έχει χρησιμοποιηθεί για την μελέτη του τρόπου με τον οποίο οργανώνεται η αφήγηση στην ελληνική τέχνη είναι η γνωστή κύλικα «της Κίρκης», ένα αγγείο των μέσων του βου αι. π.Χ., σήμερα στο Μουσείο της Βοστώνης. Όπως έχουν παρατηρήσει σημαντικοί αρχαιολόγοι όπως ο Τζον Μπόρντμαν και ο Άντονι Σνόντγκρας, στην σκηνή όπου εικονίζεται η Κίρκη να ποτίζει τους συντρόφους του Οδυσσέα με το μαγικό φίλτρο που τους μετατρέπει σε ζώα, ο αφηγηματικός χρόνος συνθλίβεται τηλεσκοπικά, έτσι ώστε πολλές κρίσιμες στιγμές της αφήγησης να παρουσιάζονται συγχρονικά, κατά παράβαση της αναμενόμενης χρονικής τάξης: ενώ η μάγισσα εικονίζεται να ετοιμάζει το καταστροφικό της φίλτρο, οι ναύτες έχουν ήδη αρχίσει να μαγεύονται, ακόμη και αυτοί που περιμένουν υπομονετικά τη σειρά τους στα δεξιά της σκηνής, την ίδια στιγμή που ένας από αυτούς σπεύδει προς τα δεξιά για να ενημερώσει τον απόντα αρχηγό, ο οποίος όμως ήδη καταφθάνει από τα αριστερά κραδαίνοντας το σπαθί του. Το νόημα της πολύπλοκης σκηνής παραμένει σκοτεινό για όποιον δεν γνωρίζει – ή δεν θυμάται – τον σχετικό μύθο. Ακόμη περισσότερο, σκηνές όπως αυτή μας δίνουν την εντύπωση ότι αναφέρονται στενά σε κειμενικές αφηγήσεις – στον κόσμο του έπους ή της λυρικής ποίησης, ενδεχομένως σε κείμενα χαμένα για μας σήμερα – με τις οποίες αφηγήσεις φαίνονται να συνεργάζονται για την παραγωγή πολιτισμικής πληροφορίας στο *τώρα*. Θυμηθείτε ότι το αγγείο της εικόνας κατασκευάστηκε για μια πολύ συγκεκριμένη χρήση, για την απόλαυση του οίνου κατά τη διάρκεια του συμποσίου. Η ανάμειξη του φίλτρου από την διαβολική μάγισσα στο κέντρο της σκηνής – η οποία εικονίζεται φυσικά γυμνή, όπως αρμόζει, σύμφωνα με τις αντιλήψεις της εποχής σε μια γυναίκα στις παρυφές της νομιμότητας αλλά και της ανθρώπινης φύσης εν γένει – ενδεχομένως θυμίζει στους συμποσιαστές της βραδιάς την ανάμειξη του δικού τους οίνου με το απαραίτητο νερό, ώστε να γεννηθεί το απολαυστικό ποτό, η υπερβολική κατανάλωση του οποίου μπορεί να μετατρέψει και τους ίδιους σε υπάνθρωπα όντα. Όπως ο κύκλωπας Πολύφημος, που προφανώς *όχι* συμπτωματικά εικονίζεται στην άλλη όψη του ίδιου αγγείου. Και πάλι η σκηνή εδώ αποτελεί ένα παιγνίδι με το χρόνο: ο Κύκλωψ εικονίζεται ήδη μεθυσμένος, τη στιγμή που ο Οδυσσέας και οι σύντροφοί του φέρνουν το ασκί με τον *άκρατον οίνον* που θα τον μεθύσει και θα οδηγήσει στην ήττα και την ταπείνωση.



Αττική μελανόμορφη κύλιξ (περ. 550-525 π.Χ.)

Προσέξτε πώς τα συμποτικά παραφερνάλια μετατρέπονται σε εργαλεία καταστροφής για τους απρόσεκτους: η κύλιξ της Κίρκης, η οινοχόη που φέρνει ο Οδυσσέας προς το μέρος του Πολύφημου υπό την καθοδήγηση της Αθηνάς. Η συμποτική τεχνολογία μετατρέπεται έτσι σε επικίνδυνη περιοχή, ακριβώς όπως η ευχάριστη κοινωνική συνεύρεση μεταξύ ίσων που οριοθετεί το συμπόσιο ενδέχεται να κρύβει την παγίδα της μέθης και της απώλειας της λογικής. Μέσα από την συντροφική διερεύνηση των εικόνων και των νοημάτων τους, την ανάμνηση των σχετικών κειμένων (ενδεχομένως και την επιτελεστική τους απαγγελία από τους συμποσιαστές ή από μισθωμένους καλλιτέχνες), ο χώρος του συμποσίου αντιδρά ευθέως με τον φαντασιακό και εν πολλοίς επινοημένο κόσμο της αρχαιοελληνικής τέχνης έτσι ώστε να εμποδωθεί η πνευματική και πολιτισμική κοινότητα των Αρχαϊκών ελίτ με τον ηρωικό κόσμο του μύθου και του έπους. Ο αριστοκράτης Αθηναίος του 6ου αι. π.Χ. αναβιώνει τον μυθικό ομηρικό εαυτό του *τη στιγμή* που η Κίρκη αναδεύει το μαγικό της φίλτρο και ο Πολύφημος κάνει – για άλλη μια φορά – το μοιραίο λάθος να υποκύψει στα δαιμόνια ψεύδη του πολυταξιδεμένου Οδυσσέα. Πρόκειται για τη στιγμή που – μέσω της ομοκοινωνικής κατανάλωσης οίνου – (της ομαδικής δηλαδή επιτέλεσης μιας διαρκώς εμπλουτιζόμενης, εμφαιτικά προβαλλόμενης, και συστηματικά εμποδωμένης συλλογικής ταυτότητας), ο συμποσιαστής επιτελεί την πνευματική και πολιτισμική καταγωγή του ως ενσώματα – και έμφυλη – γενεαλογία. Και αυτό λειτουργεί ακόμη (ή και σε μεγαλύτερο βαθμό) όταν ο χρήστης του συγκεκριμένου αγγείου *δεν* είναι Αθηναίος αλλά ένας θαυμαστής της αττικής τέχνης στην Ετρουρία ή αλλού: το ελληνικό σχήμα του αγγείου, η αναφορά στον ελληνικό μύθο, ο ελληνικός τρόπος απεικόνισης, λειτουργούν ως σημεία εισόδου του θεατή στον ελληνικό πολιτισμό, και η χρήση του συγκεκριμένου αντικειμένου εντάσσει τον χρήστη του στον μυθικό κόσμο των Ελλήνων – που όμως καθίσταται παρών, και σύγχρονος με τον

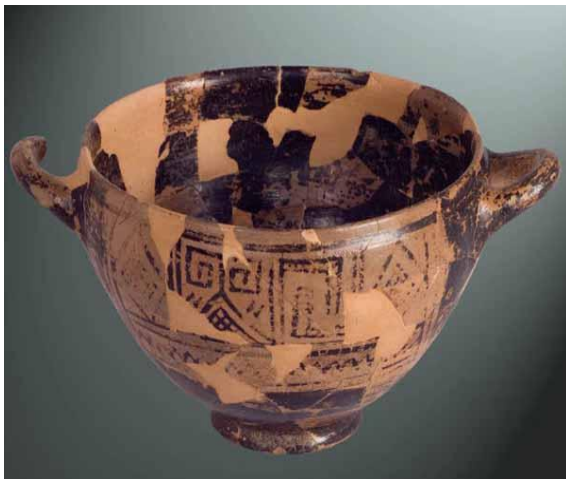
θεατή του. Με άλλα λόγια, οι συγκεκριμένες απεικονίσεις φαίνεται να λειτουργούν, *ιδίως* εκτός του αρχικού τους περιβάλλοντος.



Αττικός μελανόμορφος αμφορεύς (περ. 535-530 π.Χ.)

Το δικό μου αγαπημένο παράδειγμα αυτής της διάδρασης είναι ο πολύ γνωστός μελανόμορφος αμφορεύς του Εξηκία με παράσταση του φόνου της Πενθεσίλειας από τον Αχιλλέα, σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο (535-530 π.Χ.). Και πάλι ο μύθος αναπαριστάται μέσω της πιο κρίσιμης στιγμής του – όταν τα βλέμματα των δύο πρωταγωνιστών διασταυρώνονται για εκείνη την μοιραία πρώτη και τελευταία φορά: το αιχμηρό βλέμμα του Αχαιού διατρυπά το εκτεθειμένο πρόσωπο της Αμαζόνας τη στιγμή που τη φονεύει με το

δόρυ του. Ο ηρωικός χρόνος, συμπυκνώνεται έτσι στην κρίσιμη στιγμή του, αλλά και διασταυρώνεται με τον πραγματικό χρόνο των συμποσιαστών – φανταστείτε τις δυνατότητες που παρέχει η συγκεκριμένη σκηνή σε μια παρέα μισομεθυσμένων ανδρών για να σχολιάσουν τους κινδύνους που κρύβει το ερωτικό βλέμμα: ιδιαίτερα με την εμφιατική προβολή του γεννητικού μορίου του Έλληνα ήρωα, κάτω από τον κατά τα άλλα βαρύ και αδιαπέραστο οπλισμό του.



Γεωμετρική κοτύλη (περ. 750-725 π.Χ.)



Ευβοϊκός σκύφος (περ. 730-720 π.Χ.)

Και σε αυτό το αγγείο, όπως και σε πολλά άλλα, κρίσιμο ρόλο στην ταύτιση των σκηνών, αλλά και στη διαδικασία «ανάγνωσής» τους, παίζουν οι επιγραφές. Είτε ακατάληπτες, διακοσμητικές, όπως στην περίπτωση του αγγείου της Κίρκης που είδαμε προηγουμένως, είτε λιτές αλλά πληροφοριακές, όπως στην περίπτωση του συγκεκριμένου αγγείου, όπου ταυτίζουν τους δύο πρωταγωνιστές ώστε να μην υπάρχει καμία αμφιβολία για το περιεχόμενο της σκηνής, οι επιγραφές λειτουργούν ως ένα επιπλέον διακειμενικό πλαίσιο της εικόνας. Πέρα όμως από το να θυμίζουν στον θεατή το περιεχόμενο της σκηνής, οι επιγραφές συντελούν στην ένταξη των εικόνων στον χρόνο του θεατή μέσα από τη διαδικασία της ανάγνωσης. Ιδίως όταν πρόκειται για εκτενέστερα κείμενα, όπως το τρίστιχο από το περίφημο, και αρκετά παλαιότερο, αγγείο του Νέστορος (του 8ου αι. π.Χ.) ή το πρόσφατα δημοσιευμένο αγγείο του Ακεσάνδρου από την Μεθώνη Πιερίας, η ανάγνωσή τους – ενδεχομένως συλλαβιστά και κατά πάσα πιθανότητα με δυνατή φωνή – βοηθά τον θεατή / χρήστη των αντικειμένων αυτών να τα εντάξει στον δικό του χρόνο. Ταυτόχρονα, όμως, τόσο με την απαγγελία των στίχων που φέρουν όσο και με την κατανάλωση του οίνου που

περιέχουν, ο χρήστης των αγγείων μεταφέρεται στον φανταστικό χρόνο τον οποίο τα ίδια αντικείμενα δημιουργούν – τον ηρωικό χρόνο των επών, όπως στοιχειοθετείται από τη γλώσσα και το μέτρο των επιγραμμάτων που είναι χαραγμένα στην επιφάνειά τους.

Η χρήση της γραφής, που για τα δικά μας μάτια σήμερα αποτελεί στοιχειώδη διαδικασία ταυτοποίησης άψυχων αντικειμένων ή αφηρημένων δράσεων, στην αρχαιοελληνική καθημερινότητα λειτουργούσε ως μηχανισμός ενεργοποίησης και, τελικά, «εμπύχωσης» του υλικού κόσμου. Η ανάγνωση των κάθε είδους επιγραμμάτων που συνοδεύουν τα έργα τέχνης εμπλέκει τον θεατή / αναγνώστη σε μια κοινωνική διάδραση, σε μια επιτέλεση πολιτισμικού νοήματος που προκύπτει από την παρουσία του άψυχου αντικειμένου. Σε έναν πολιτισμό όπου η εικόνα αφ' ενός αποτελεί σπάνιο είδος, και ως εκ τούτου η παρουσία της επενδύεται με πρωτογενή σημασία, και η γραφή αφ' ετέρου δεν έχει τη διάδοση που έχει στη σημερινή δυτική κοινωνία, ο συνδυασμός του ορατού με το προφορικό εμπλουτίζει την εμπειρία του υλικού πολιτισμού με τη θεώρηση της παρουσίας ως μεταφυσικής διάστασης. Τα ενεπίγραφα γλυπτά, αγγεία και κάθε είδους άλλα αντικείμενα της αρχαιοελληνικής «τέχνης» δεν επικοινωνούν με τον χρήστη / θεατή τους μέσω της αισθητικής τους ούτε με τη διαμεσολάβηση εξωτερικών γλωσσικών επισημάνσεων, αλλά μέσω της εμπρόθετης δραστηριότητας με την οποία είναι προικισμένα λόγω της φύσης και της λειτουργίας τους. Εκπλήσσοντας (συνά και απογοητεύοντας) τους σημερινούς μελετητές τους, τα «λαλούντα αντικείμενα» – *oggetti parlanti* – της αρχαιοελληνικής τέχνης ξεπερνούν το ίδιο το υλικό κατασκευής τους, συνδιαλεγόμενα με τον θεατή αυτόνομα, σε πρώτο πρόσωπο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κατηγορίας αποτελούν τα επιτύμβια γλυπτά της Αρχαϊκής περιόδου που συνοδεύονται από επιγράμματα: απευθυνόμενα στον θεατή στο πρώτο πρόσωπο, ως έμψυχα αντικείμενα τα ίδια, του ζητούν να αναγνώσει την επιγραφή που τα συνοδεύει, ενεργοποιώντας έτσι μια ψυχοδυναμική διάδραση μαζί τους, μια διάδραση σε παρόντα χρόνο, και με ισότιμη συμμετοχή του έμψυχου θεατή / αναγνώστη με το άψυχο γλυπτό.

Η επιστράτευση της γραφής προσδιορίζει τα συγκεκριμένα αντικείμενα ως *υποκείμενα*: όπως έχει παρατηρήσει ο Αμερικανός κοινωνιολόγος Ρίτσαρντ Σένετ, οι λέξεις επιδρούσαν στις αισθήσεις των Ελλήνων με τον ίδιο τρόπο όπως και οι εικόνες, και ως εκ τούτου «ο Έλληνας αναγνώστης θα αισθανόταν ότι ακούει τις φωνές πραγματικών ανθρώπων να του μιλούν», ιδίως κατά τις πρώιμες περιόδους, όταν επικρατούσε η μεγαλογράμματη γραφή και δεν υπήρχε χωρισμός λέξεων ή στίξη. Σύμφωνα μάλιστα με ορισμένους μελετητές, πριν τα μέσα

του πέμπτου αιώνα π.Χ. οι Έλληνες δεν είχαν καν αναπτύξει τη δεξιότητα της σιωπηρής ανάγνωσης, αντίθετα περιορίζονταν στην μεγαλόφωνη, *αναγιγνώσκοντας* μέσω μιας ψυχοσωματικής επιτέλεσης το νόημα του κειμένου.

Όμως, όπως όλοι γνωρίζουμε, τον 5ο αι. όλα αυτά αλλάζουν: η τέχνη γνωρίζει αλματώδη εξέλιξη καθώς οι καλλιτέχνες της εποχής φαίνονται πλέον ικανοί να επιτύχουν φυσιοκρατικότερα αποτελέσματα. Η ψευδαίσθηση του πραγματικού ως στόχος της ελληνικής τέχνης φαίνεται πλέον να είναι πιο κοντά στην επίτευξή του. Οι απλές τεχνικές επινοήσεις της εποχής – όπως ο περίφημος αυστηρορυθμικός χιασμός που συστηματικά διδάσκουμε στους φοιτητές μας – αλλάζουν το περιεχόμενο της διάδρασης μεταξύ του έργου τέχνης και του θεατή του. Η έμφαση στον στιγμιαίο, αισθητικά γοητευτικό και αφηγηματικά κρίσιμο χαρακτήρα της κίνησης ή της στάσης φέρνει τα γλυπτά ή ζωγραφισμένα σώματα της κλασικής τέχνης πιο κοντά στη φυσιοκρατία – αλλά και στην κατάκτηση της αίσθησης του χρόνου. Πέρα από τεχνικό επίτευγμα που προσδίδει αρμονία και φυσικότητα στην στάση του σώματος, ο κλασικός χιασμός φέρνει το έργο τέχνης στον χρόνο του θεατή του: μέσω της τεχνολογίας της μίμησης, ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι το έργο που έχει απέναντί του μπορεί να είναι άψυχο, αλλά δεν είναι νεκρό – στην επόμενη στιγμή το απεικονισμένο σώμα μπορεί να κινηθεί, και η εφήμερη στάση να αλλάξει.

Η ψυχοδυναμική διαδικασία την οποία οι Έλληνες φιλόσοφοι του ύστερου 5ου αι. περιγράφουν ως «μίμησιν» – ένα τεχνικό επίτευγμα όσο και αίτημα της κλασικής τέχνης το οποίο όπως ξέρουμε αναδύεται πολύ ενωρίτερα – προσπαθεί να περιγράψει εκείνες τις ιδιότητες των άψυχων αντικειμένων που η σύγχρονη ανθρωπολογία θεωρητικοποιεί ως «υλικότητα»: σε αντίθεση με το καρτεσιανό πρόταγμα των ανθρωπιστικών σπουδών – σύμφωνα με το οποίο ο κόσμος των άψυχων αντικειμένων υποτάσσεται στη βούληση, τη δημιουργική παρέμβαση, και την μονοσήμαντη δραστηριότητα των έμψυχων όντων, προεξάρχοντος φυσικά του ανθρώπου – οι ανθρωπολόγοι του 20ού αι. παρατηρούν ότι και τα άψυχα αντικείμενα είναι προικισμένα με την ικανότητα εμπρόθετης δράσης, όσο κι αν αυτό μας φαίνεται περίεργο στο πρώτο άκουσμα. Τι είναι υλικότητα; Η σχέση που έχουμε – σήμερα, στη Δύση – με τον ηλεκτρονικό μας υπολογιστή, το αυτοκίνητο ή το παλιό μας πλυντήριο που χρειάζεται επειγόντως αντικατάσταση, αναδεικνύει τις έμψυχες ιδιότητες που τείνουμε να αποδίδουμε στα άψυχα αντικείμενα. Όποιος έχει «μαλώσει» με το αυτοκίνητό του που αρνείται να πάρει μπροστά ή με τον εκτυπωτή που «δεν του τυπώνει» ή «του βγάζει ακαταλαβίστικα μηνύματα», όπως συνηθίζουμε να λέμε, ακόμη και η ηλικιωμένη κυρία που

επιπλήττει τα γυαλιά της που «χώθηκαν κάπου και εκείνη δεν μπορεί να τα βρει» αντιλαμβάνεται πως τα άψυχα αντικείμενα, είτε ως εικόνες είτε ως παρουσίες συνιστούν δημιουργούς πολιτισμικής διάδρασης ανεξάρτητης από τις προθέσεις του κατασκευαστή τους, του ιδιοκτήτη, του χρήστη και του θεατή τους. Όπως έχει επισημανθεί από πολλούς πλέον μελετητές του κλασικού κόσμου, αντικείμενα όπως τα άπειρα αναθήματα από τα αρχαία ιερά αντιμετωπίζονται από τους συγχρόνους τους ως αυτόνομες παρουσίες και όχι ως διαμεσολαβητές μηνυμάτων και συμβολισμών. Η ανθρωπολογική περιγραφή της υλικότητας των άψυχων αντικειμένων αξιοποιεί τις ανιμιστικές ή τοτεμικές αντιλήψεις και πρακτικές των περισσότερων προνεωτερικών πολιτισμών, του αρχαίου ελληνικού συμπεριλαμβανομένου.

Η πεποίθηση ότι τα άψυχα όντα είναι προικισμένα με έμψυχες ιδιότητες, ότι δηλαδή είναι φορείς πνευματικότητας, ιδεών και εμπρόθετης δράσης, διαπνέει τον κλασικό πολιτισμό σε βαθμό που να επηρεάζει καίρια την καταστατική ιδεολογία του. Φυσικά αντικείμενα, φυτά, ζώα, αλλά και στοιχεία της φύσης, θεωρούνται ότι διαδρούν αυτόνομα με την ανθρώπινη διάνοια. Σύμφωνα με τις αντιλήψεις αυτές, το άψυχο και το άυλο διαθέτουν υλικότητα η οποία δεν διαφέρει από αυτήν του πραγματικού. Η απόδοση πνευματικότητας στον υλικό κόσμο καταργεί τα σύνορα μεταξύ «πραγματικού» και «φανταστικού»: σε αντίθεση με τις νεωτερικές προσλαμβάνουσες, η αντίληψη ότι τα όρια μεταξύ των δύο κόσμων είναι στην καλύτερη περίπτωση δυσδιάκριτα θέτει τις βάσεις της αρχαιοελληνικής θρησκείας αλλά και της ευρύτερης κοσμοθεωρίας Ελλήνων και Ρωμαίων. Τόσο η Αρχαϊκή όσο και η Κλασική τέχνη, με άλλους τεχνικούς τρόπους σε κάθε περίοδο, επιχειρούν να οργανώσουν τον χρόνο του θεατή, τη χρονική στιγμή δηλαδή κατά την οποία επιχειρείται η θέαση του έργου. Σε αντίθεση με τη δική μας, νεωτερική αντίληψη περί κλασικού, η τέχνη του 5ου αι. επιχειρεί να έχει αναφορά στο *τώρα* του θεατή της, και γι' αυτό οι Έλληνες καλλιτέχνες ενεργοποιούν την τεχνολογία της μιμήσεως.

Ας δούμε ένα παράδειγμα για τον τρόπο με τον οποίο οι Έλληνες αντιλαμβάνονταν την λειτουργία της μιμήσεως στο πλαίσιο του βίου τους: η είσοδος του Χορού στον *Ιωνα* του Ευριπίδη (πιθ. 419-418 π.Χ.) αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα αποσπάσματα της ελληνικής γραμματείας όπου περιγράφεται μια στρατηγική του βλέμματος, και η συμπλοκή της με την χρονικότητα του *τώρα*, με την παρούσα στιγμή, τουλάχιστον όπως την αντιλαμβανόταν το αθηναϊκό κοινό του πέμπτου αιώνα π.Χ. Η υπόθεση του έργου διαδραματίζεται στο Ιερό των Δελφών, και στην ορχήστρα εισβάλλουν οι Αθηναίες

θεραπεινίδες της Κρέουσας, βασίλισσας των Αθηνών, την οποία συνοδεύουν στο ιερό (όπου, μοιραία, θα συναντήσει τον χαμένο της γιο Ίωνα). Για λίγα λεπτά, όμως, η σοβαρότητα της επίσκεψης αναστέλλεται, καθώς οι γυναίκες μετατρέπονται σε έκθαμβους περιηγητές που ανακαλύπτουν τον περίτεχνο διάκοσμο των ναών και των άλλων οικοδομημάτων του ιερού:

- Δεν έχουν μόνο στην ευλογημένη την Αθήνα των θεών μας οι ναοί όμορφες κολόνες και δεν λατρεύουν μόνο εκεί τον Φοίβο σαν προστάτη των δρόμων. Να, κι εδώ πέρα, δίπλα απ' τον Λοξία, της Λητώς το σπλάγχο, οι δίδυμες μορφές μας φωτίζουν με τα όμορφα βλέμματά τους.
- Όμως να, για δεξ εκεί, σκοτώνει τη Λερναία Ύδρα με χρυσό δρεπάνι ο γιος του Δία. *κοίτα*, καλή μου.
- Βλέπω. Και σιμά του κάποιος άλλος φλογισμένο δαυλό ανεμίζει – μην είναι τάχα αυτός που και στα δικά μας πέπλα τ' ανδραγαθήματά του κεντούν ο Ιόλαος που κρατά την ασπίδα και αντάμα αγωνίζεται με του Δία τον γιό;
- Μα δεξ και τούτον καβάλα σ' άτι φτερωτό που με το σπαθί του σφάζει το τρισώματο θεριό που φωτιές ξερνά.
- Παντού τη στρέφω τη ματιά μου. *Πρόσεξε* εκεί τη μάχη των γιγάντων στα πέτρινα τα τείχη.
- Καλές μου, ναι, παντού *ας κοιτάζουμε*.
- Και βλέπεις ποια στου Εγκέλαδου το κεφάλι τραντάζει την ασπίδα με το μάτι της Γοργούς;
- Ναι, βλέπω, τη θεά μας την Παλλάδα.
- Μα και στου Δία τα μακροβόλα χέρια

το διπλόφλογο αστροπελέκι;

- Το βλέπω. [...]

Ευρ., *Ιων*, 184-215.

Η τεχνολογία του βλέμματος που μας αποκαλύπτεται στο απόσπασμα, δεν μπορεί παρά να ξαφνιάσει τον σύγχρονο αναγνώστη / ακροατή που ίσως περιμένει να αναγνωρίσει στο κείμενο κάποιο από τα γνωστά μας δελφικά μνημεία – και τον αρχαιολόγο / ιστορικό της τέχνης που προσδοκά ενδεχομένως να πληροφορηθεί «από πρώτο χέρι» τον διάκοσμο του ιερού κατά τον ύστερο πέμπτο αιώνα π.Χ. Αντιθέτως, από το κείμενο απουσιάζει κάθε ιστορικοτεχνική ορολογία, περιγραφή ή ανάλυση. Δεν υπάρχουν «αγάλματα», «ανδριάντες», «ανάγλυφα», «αετώματα» ή «μετόπες». Ουσιαστικά δεν γνωρίζουμε ούτε εάν τα περιγραφόμενα «έργα» αποτελούν ελεύθερα γλυπτά, αρχιτεκτονικά ανάγλυφα ή ακόμη και τοιχογραφίες. Αποκλειστική προσπάθεια του συγγραφέα είναι να εξαντλήσει το εύρος της αρχαιοελληνικής λεξιπλασίας αναφορικά με το βλέμμα: ουσιαστικά (*ὄμμα*, *φῶς*, *βλέφαρον*), ρήματα (*ὄρω*, *ἀθρέω*, *προσβλέπω*, *δέρκομαι*), επίθετα (*καλλιβλέφαρος*), αλλά και περιφραστικοί τύποι (*βλέφαρον διώκω* κλπ) επιστρατεύονται για να αποδοθεί μια εξαντλητική στρατηγική του βλέμματος που συνιστά πρωτογενή πολιτισμική εμπειρία, αδιαμεσολάβητη από τέχνη ή τεχνική. Οι θεραπαινίδες της βασίλισσας δεν αναρωτιούνται ούτε «ποιος» δημιούργησε τις εικόνες που βρίσκονται γύρω τους, ούτε «πότε», ούτε «γιατί». Το κείμενο του Ευριπίδη, αντίθετα από ό,τι θα υπέθετε ενδεχομένως ένας σημερινός φιλόλογος, δεν είναι αποτέλεσμα «ποιητικής αδείας» ούτε καλλιτεχνικής φαντασίας ή αυθαιρεσίας. Δεν υπάρχει κάτι μεταφυσικό στη συνεύρεση θνητών και θεών στον ίδιο χώρο – έστω και αν πρόκειται για την αφήγηση ενός μυθολογικού γεγονότος. Το απόσπασμα, όπως και πολλά άλλα, εκφράζει τις αρχαιοελληνικές αντιλήψεις για την οπτική ευρύτερα, αλλά και για τη φυσιολογία της όρασης συγκεκριμένα. Επιπλέον, αφήνει να διαφανεί αυτό που το κοινό του Ευριπίδη τον ύστερο 5ο αι. π.Χ. αντιλαμβανόταν ως λειτουργία της *μιμήσεως* εντός του παρόντος χρόνου. Αφήνει επίσης να διαφανεί ο λόγος για τον οποίο η ελληνική τέχνη είχε, πενήντα και πλέον χρόνια πριν, στραφεί προς τη φυσιοκρατία.

Στο μνημειώδες βιβλίο του *Το Χρονικό της Τέχνης*, δημοσιευμένο για πρώτη φορά το 1950, ο Ερνστ Γκόμπριχ, ένας από τους μεγαλύτερους ιστορικούς τέχνης του εικοστού αιώνα, αναφέρεται στο πέρασμα από την αρχαϊκή στην κλασική τέχνη ως «τη μεγάλη αφύπνιση» (*the great awakening*). Η βασική θεωρία του Γκόμπριχ σχετικά με τη στροφή της τέχνης προς τον νατουραλισμό αναπτύσσεται σε μια σειρά από μελέτες βασισμένες στην

ψυχανάλυση του βλέμματος. Μια από αυτές, με τίτλο «Σκέψεις πάνω στην ελληνική επανάσταση», παρουσιάζει το βασικό αφήγημα που προτείνει ο μελετητής σχετικά με την κατάκτηση του νατουραλισμού στην ελληνική τέχνη του πέμπτου αιώνα π.Χ. Σύμφωνα με το επιχείρημα που αναπτύσσεται εκεί, ο λόγος για τον οποίο οι Έλληνες καλλιτέχνες στράφηκαν προς τον νατουραλισμό δεν ήταν άλλος από το αφηγηματικό υπόβαθρο της τέχνης τους: με λίγα λόγια, σύμφωνα με την άποψη αυτή, η ελληνική τέχνη ασπάζεται τον νατουραλισμό ακριβώς γιατί οφείλει να βοηθήσει τον θεατή της να αναγνώσει τις αφηγήσεις στις οποίες παραπέμπει. Όπως είδαμε παραπάνω, για τους Έλληνες η τεχνολογία του βλέμματος λειτουργεί άμεσα, ανεξάρτητα από την έμπυχη ή άψυχη φύση του αντικειμένου, γεγονός που εξοπλίζει ακόμη και τα άψυχα «έργα τέχνης» με αδιαμεσολάβητη προθετικότητα. Η ψυχαναλυτική προσέγγιση του Γκόμπριχ τον φέρνει κοντά σε μια ανθρωπολογικών προεκτάσεων θεωρία του βλέμματος: χρησιμοποιεί την αρχαία μυθολογία (κυρίως τον μύθο του Πυγμαλίωνα) και τα κείμενα γενικότερα, αλλά και σύγχρονη θεωρία για το βλέμμα και την αναπαράσταση, για να αντιληφθεί τους λόγους για τους οποίους οι καλλιτέχνες επεδίωξαν την *μίμησιν* στην αρχαιότητα και αναβίωσαν τις αναζητήσεις αυτές από την Αναγέννηση και μετά (αναλύοντας παράλληλα τους μηχανισμούς της σύγχρονης, μη παραστατικής τέχνης που όμως κατασκευάζει τις δικές της τεχνολογίες του βλέμματος). Αν η πρόταση του Γκόμπριχ σήμερα φαίνεται ανεπαρκής, αυτό οφείλεται στην αδυναμία του να εγκαταλείψει το ιστοριοτεχνικό αφήγημα, σύμφωνα με το οποίο η εξέλιξη στην τέχνη νοείται γραμμικά, και μόνον ως αποτέλεσμα της ιδιοφυίας ενός δημιουργού που ικανοποιεί έτσι τις ανάγκες της εποχής του.

Η κύρια κριτική εναντίον της προσέγγισης του Γκόμπριχ είναι ότι πρόκειται για ένα τελεολογικό αφήγημα, με σκοπό όχι να μελετήσει την αρχαιοελληνική τέχνη ως αυτοτελές πολιτισμικό φαινόμενο, αλλά να αναδείξει την πηγή έμπνευσης της αναγεννησιακής τέχνης, να εξηγήσει δηλαδή το ύφος και το περιεχόμενο της δυτικής τέχνης όπως τη γνωρίζουμε σήμερα. Η ιδέα ότι οι γλύπτες του εβδόμου και του έκτου αιώνα π.Χ. μοχθούσαν συνεχώς να κατακτήσουν ένα ιδανικό που μόνον οι συνάδελφοί τους του πέμπτου αιώνα μπόρεσαν να επιτύχουν είναι από μόνη της ανιστόρητη, και οδηγεί σε μια ιστορία της τέχνης *χωρίς ιστορία*. Από την άλλη μεριά, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον τους στα κοινωνικά συμφραζόμενα των ίδιων των έργων μάλλον παρά στα ιστοριοτεχνικά τους χαρακτηριστικά, αρκετοί μελετητές έχουν προσπαθήσει να εξηγήσουν με διαφορετικούς όρους τη μεταστροφή της ελληνικής γλυπτικής προς τον νατουραλισμό κατά τον πέμπτο αιώνα π.Χ. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη σύνθεση ενός νέου αφηγήματος, που όμως φαίνεται να έχει έναν εξ ίσου

τελεολογικό χαρακτήρα: όπως άλλωστε δηλώνει ένας από τους συγκεκριμένους μελετητές, ο Μάικ Σκουάιρ, «τα αφηγήματά μας για την αρχαία τέχνη, κάθε άλλο παρά αθώα ή αντικειμενικά, επενδύονται με συστήματα νεωτερικών ιδεών και παραδοχών».



Ο «παις του Κριτίου» (περ. 490-480 π.Χ.)

Η πρόταση του Γκόμπριχ σχετικά με το αφηγηματικό υπόβαθρο της κλασικής τέχνης είναι μάλλον απλή: η εμφανής προσπάθεια των Ελλήνων καλλιτεχνών ήδη από τα τέλη του έκτου αιώνα π.Χ. να αποτυπώσουν την εξωτερική όψη των πραγμάτων με πειστικό τρόπο οφείλεται στον ψυχολογικό αντίκτυπο της εικόνας, ιδίως μιας εικόνας που αναφέρεται σε ένα αφήγημα

ήδη γνωστό στο θεατή. Αν και ο ίδιος δεν προσφέρει την εξήγηση αυτή, φαίνεται πως ο συλλογισμός του βασίζεται στην τάση του ανθρώπινου εγκεφάλου να κατασκευάζει νοητές εικόνες που να ανταποκρίνονται στα αφηγήματα που είτε ακούμε είτε διαβάζουμε είτε ακόμη φέρνουμε στη μνήμη μας. Οι εικόνες αυτές, αν και γεννήματα της φαντασίας του καθενός από εμάς, έχουν πάντοτε ρεαλιστικό χαρακτήρα: ανταποκρίνονται στις δικές μας προσλαμβάνουσες και εμπλουτίζουν τη συγκεκριμένη διήγηση με πειθώ, καθώς και την αυταπόδεικτη αξία του πραγματικού. Αυτό συμβαίνει ακόμη και όταν η εικόνα δεν έχει συγκεκριμένη αφηγηματική αναφορά: ένα γλυπτό όπως ο λεγόμενος Παις του Κριτίου, όπου ο γλύπτης έχει καταβάλει εντυπωσιακή προσπάθεια να μιμηθεί τη νοχελική στάση και το εσωστρεφές βλέμμα ενός νεαρού αγοριού, δεν φαίνεται να αναπαριστά μια συγκεκριμένη διήγηση. Εν τούτοις, σύμφωνα τουλάχιστον με την πρόταση του Γκόμπριχ, η εικόνα του αγοριού που μας παρέχει το γλυπτό οφείλει να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες μας, να συμφωνεί δηλαδή με την φανταστική εικόνα που γεννά στο μυαλό μας η αναφορά σε έναν νέο άνδρα, αναφορά με σαφές αφηγηματικό υπόβαθρο.

Όταν η γλυπτική ή άλλη παραστατική τέχνη κληθεί να υπηρετήσει το ίδιο αφήγημα, τότε έρχεται σε ανταγωνισμό με τη δημιουργική φαντασία του θεατή. Οι εικόνες που του παρέχει θα πρέπει να είναι πειστικές, ώστε να θεωρηθούν επιτυχείς. Πρόκειται για τον πλατωνικό ιδεαλισμό αλλά ιδωμένο από κάτω προς τα πάνω, σε μια διαδικασία που αφαιρεί από τον καλλιτέχνη τη δημιουργική πρωτοβουλία, καθιστώντας τον υπηρέτη των αναγκών του κοινού του. Αναγκών που, έτσι, πέρα από κάποιο διαχρονικό σχέδιο πνευματικής τελείωσης, υπαγορεύουν *αισθητική*.

Η τεχνολογία της *μιμήσεως*, επομένως, επιστρατεύεται στην κλασική τέχνη όχι για εξωτερικούς λόγους, αλλά για να υπηρετήσει ανάγκες που έχουν να κάνουν με τη μεταφυσική λειτουργία των έργων. Καθοριστικός παράγοντας για την επίτευξη του στόχου της *μιμήσεως* θεωρείται από τους κλασικούς φιλοσόφους η *φαντασία* του δημιουργού, στην οποία αποδίδεται η ικανότητά του να αναπαραστήσει αυτό που ο ίδιος δεν μπορεί να δει, το ιδεατό: η φαντασία αναφέρεται στον πλατωνικό *Σοφιστή*, ως συνδυασμός (*σύμμειξις*) της *αισθήσεως* και της *δόξης*, δηλαδή του αντιληπτού δια των αισθήσεων αφ' ενός και δια της νόησης αφ' ετέρου (264a-b). Την άποψη αυτή επαναλαμβάνει και ο Αριστοτέλης στο *Περί Ψυχής* (3.3 428a-b: *δόξης και αίσθήσεως ή συμπλοκή φαντασία εἰσίν*). Στη λειτουργία της *μιμήσεως*, επομένως, που επιτυγχάνεται μέσω της δημιουργικής *φαντασίας*, αποδίδεται από τους μεταγενέστερους τεχνοκριτικούς των Ελληνιστικών και των Ρωμαϊκών χρόνων η

επιτυχία της κλασικής τέχνης στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής, αλλά κυρίως στην απόδοση του θεϊκού στοιχείου. Σκοπός της *μιμήσεως* είναι να εικονίσει αυτό που δεν φαίνεται, πείθοντας τον θεατή πως αυτό που βλέπει είναι το «άνεικαστον και άφανες» της θεϊκής παρουσίας (θυμηθείτε τις Αθηναίες γυναίκες του Χορού στον ευριπίδειο *Ιωνα*). Η υλικότητα, επομένως, της αρχαίας ελληνικής τέχνης – η ικανότητα του γλυπτού να διαδρά με την διάνοια του θεατή πέρα από το πραγματολογικό περιεχόμενο της απεικόνισης αυτής καθ' εαυτήν – γίνεται φυσικά αντιληπτή τόσο από το ιδεαλιστικό αφήγημα του Πλάτωνα όσο από το τελεολογικό του Αριστοτέλη και θεωρητικοποιείται ως *μίμησις*, δηλαδή ως μια τεχνολογία η οποία πρέπει να επινοηθεί από τον καλλιτέχνη (μέσω της *φαντασίας* που ο ίδιος διαθέτει) ώστε οι συμβολικές ιδιότητες του γλυπτού να αποδοθούν στον θεατή.



Οι τυραννοκτόνοι (περ. 477 π.Χ.)

Η έμφαση στον στιγμιαίο χαρακτήρα της απεικόνισης, στοιχείο που πλέον επιτυγχάνεται με παραστατικά μέσα χωρίς να απαιτείται πια η επικουρία της γραφής και της αναγνωστικής επιτέλεσης, εξυπηρετεί εγγενώς τον αφηγηματικό σκοπό του έργου: οι ορειχάλκινοι Τυραννοκτόνοι, για παράδειγμα, το διάσημο έργο των γλυπτών Κριτίου και Νησιώτη που ανατέθηκε από τους Αθηναίους στους δύο γλύπτες μετά τους περσικούς πολέμους, κατά τη διάρκεια των οποίων ένα προγενέστερο σύνταγμα με το ίδιο θέμα, έργο του γλύπτη Αντήνορα, μεταφέρθηκε στην Περσία, αναδεικνύουν τον ρόλο της χρονικότητας που προβάλλει η φυσιοκρατική μίμησις από το δεύτερο τέταρτο του 5ου αι. και μετά. Οι Τυραννοκτόνοι δεν σώζονται, μια σειρά μαρμάρινων ρωμαϊκών αντιγράφων που έχουμε, όμως, θεωρείται ότι αντιγράφει το δεύτερο χρονολογικά σύνταγμα. Το συγκεκριμένο έργο έρχεται να επουλώσει το τραύμα της αρπαγής, αλλά και να σφραγίσει τις κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές που καταγράφονται πλέον με σαφήνεια μετά τους περσικούς πολέμους. Η αριστοκρατία μετουσιώνεται σταδιακά, και η δημοκρατία, ο δήμος των *κακών* (αντίθετο του «άριστοι») στον οποίο μόνον στιγμιαία ανακούφιση είχε καταφέρει να χαρίσει ο Σόλων εκατό και πλέον χρόνια νωρίτερα, σφετερίζεται το αριστοκρατικό ήθος, έτσι ώστε να το μετατρέψει σε κάτι νέο – το πατριωτικό ήθος της δημοκρατίας.

Στο σύνταγμα των Τυραννοκτόνων διαπιστώνουμε μια εμφανή προσπάθεια πολιτικής διαχείρισης του χρόνου: η στάση των δύο μορφών και η ιστορικότητα της αφήγησης στην οποία μετέχουν, απομακρύνει τα γλυπτά από το παράδειγμα εντός του οποίου κινούνται οι κούροι. Η υλικότητα των γλυπτών εκφράζεται πλέον ως ενσυναίσθηση της *χρονικότητάς* τους, η οποία εισβάλλει στον εμπειρικό χώρο των θεατών. Όπως ο Παις του Κριτίου εικονίζεται φαινομενικά σε μια τυχαία στιγμή στάσης (το ζύγισμα της μέσης του μπορεί να αλλάξει στο επόμενο δευτερόλεπτο) έτσι και τα περισσότερα αυστηρορυθμικά γλυπτά φαίνεται να επιλέγουν στάσεις στιγμιαίας μόνον ακινησίας. Υπό αυτή την έννοια, ο Παις, που εικονίζεται σε στάση, εμφανίζεται πιο κινημένος από τους κούρους του προηγούμενου αιώνα, έστω κι αν οι τελευταίοι εικονίζονται να βαδίζουν. Η ένταξη των γλυπτών σε ένα αφηγηματικό *ώρα* υπαγορεύει και τους όρους της διάδρασης που θα έχουν με το κοινό τους.

Το σύνταγμα των Τυραννοκτόνων, επί πλέον, τοποθετεί τον θεατή στην θέση του θύματος, αναγκάζοντάς τον να διαλέξει στρατόπεδο – είτε υποστηρίζοντας τη Δημοκρατία είτε πεθαίνοντας ως τύραννος. Σε αντίθεση όμως με αυτό που συχνά υποστηρίζεται, το στήσιμο των γλυπτών δεν αποστασιοποιεί τον θεατή, αλλά τον εντάσσει στη ρητορική τους. Ο θεατής, *πάντοτε* άνδρας, αντιλαμβάνεται την αξία της ομοκοινωνικής συντροφικότητας, στην

οποία γνωρίζει ότι οφείλει την πολιτική του χειραφέτηση. Ο νατουραλισμός των δύο γλυπτών – η φυσιοκρατική απόδοση της μυολογίας, η πειστικότητα της στάσης, η δύναμη της κίνησης – συντηρούν την υλικότητα του αφηγήματος, ενός αφηγήματος που πλέον αποκτά χειροπιαστή αξία. Την ίδια στιγμή, η εξιδανίκευση των χαρακτηριστικών αποστασιοποιεί τους δύο ανδριάντες από τους άνδρες τους οποίους εικονίζουν. Μετουσιώνοντας την πράξη των δύο ανδρών, η γλυπτική μετουσιώνει και τη μορφή τους.

Από την στιγμή αυτή και ύστερα, η *μίμησης* αποτελεί τον τρόπο έκφρασης της υλικότητας του γλυπτού έργου. Ως αναπαραστατική τεχνολογία έρχεται σε διάδραση με την διάνοια του θεατή διεκδικώντας τμήμα του ζωτικού του χώρου και χρόνου. Αν και για τα δικά μας μάτια σήμερα η κλασική τέχνη φαίνεται να πραγματεύεται το αιώνιο, το διαχρονικό, η επιτυχία της, αντίθετα, οφείλεται στην επιτυχία της να αναπαραστήσει το *στιγμιαίο*.

Δημήτρης Πλάντζος

*Διάλεξη στο Μουσείο Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης
του Πανεπιστημίου Αθηνών την Τετάρτη, 14 Μαΐου 2014*

