

Αλέκος Λεβίδης
Ζωγραφείο
29 Μαρτίου 2012.

«‘Ηθος ανθρώπω δαίμων’ - Η αναπαράσταση της αυτοκτονίας του Αίαντα από τον Εξηκία».

EIKONA 1: Η Αυτοκτονία του Αίαντα

R-V με τον Εξηκία

- Αναχώρηση από την Αθήνα βραδάκι 10 Μαρτίου. Ύπνος σε μικρή πανσιόν στο Παρίσι δίπλα στην Gare du Nord. Πριν ξημερώσει αναχώρηση με τραίνο για την Boulogne.
- Διασχίζουμε παγωμένες και χιονισμένες πεδιάδες της Βόρειας Γαλλίας. Στις 10π.μ. φτάνω μέσα από την παλιά πόλη στο κάστρο όπου βρίσκεται το μουσείο.
- Το μουσείο είναι κλειστό λόγω ανακαίνισης. Εγώ, ωστόσο έχω συνεννοηθεί από πριν και με υποδέχονται. Έχω rendez-vous με τον Εξηκία
- Έρχεται μαζί μου ένας υπάλληλος με άσπρα γάντια. Με οδηγεί σε ένα γραφείο. Παίρνει τον αμφορέα από μια βιτρίνα και τον αποθέτει πάνω στο γραφείο. Κάθεται πίσω μου. Εγώ αρχίζω αμέσως να κρατώ σημειώσεις, μάλλον σχεδιαστικές, ίσως και από αμηχανία επειδή τα μάτια του είναι καρφωμένα πάνω μου.

EIKONA 2: Σημειωματάριο

- Μαζί με τον αμφορέα μου φέρνουν παλιό χειρόγραφο κατάλογο του μουσείου
- Αντιγράφω την εγγραφή για το έκθεμα με αύξοντα αριθμό 558:

EIKONA 3: Εγγραφή αγγείου

558. Amphore. Ajax fixant son glaive en terre, bouclier, palmier. Deux personnages dans un quadriges, en face deux femmes; jeune enfant nu et home drapé. Peinture noire sur rouge.

Observation

Atelier Exekias, peintre d' Attique, 12. Collection Panckouche. Figuré par Pottier. Pl. XIV et XVI.

(Αμφορέας: Αίαντας στερεώνει το ξίφος του στη γη, ασπίδα, φοίνικας)

Ας ξεκινήσουμε να διαβάζουμε την εικόνα με αφετηρία τα τρία βασικά στοιχεία της λακωνικής αυτής περιγραφής. Πριν περάσουμε όμως στην καθεαυτό ανάγνωση της εικόνας να σημειώσουμε ότι τόσο για τον αρχαίο όσο και για τον σύγχρονο θεατή είναι αναγκαία η γνώση του μυθικού της υπόβαθρου. Ο Φιλόστρατος, αναφερόμενος στον πίνακα του Τιμόμαχου, *Αίαντας μαινόμενος*, λέει σχετικά:

EIKONA 4: Κείμενο Φιλόστρατου

- «Αυτοί που παρατηρούν τα έργα της ζωγραφικής έχουν ανάγκη της μιμητικής ιδιότητας. Γιατί κανένας δεν μπορεί να επαινέσει την εικόνα ενός αλόγου ή ενός ταύρου αν δεν γνωρίζει κάτι για το ζώο που αναπαριστάται. Ούτε μπορεί κανείς να θαυμάσει τον «Αίαντα» που ο Τιμόμαχος τον παριστάνει «μαινόμενο» αν δε φέρει στο νου του την εικόνα του Αίαντα και πώς αυτός θα φαινόταν έχοντας σφάξει τα κοπάδια στην Τροία, καθισμένος, βυθισμένος στην απελπισία και μελετώντας πώς θα σφάξει τον εαυτό του».

Ο θεατής λοιπόν πρέπει να μπορεί να αναπλάσει τα συμφραζόμενα για να γευτεί όλους τους χυμούς της εικόνας. Αυτή η ποιητική, η νοητική αναπαράσταση των δεδομένων του μύθου στην φαντασία του θεατή από τον ίδιο είναι αυτό που ο Φιλόστρατος ονομάζει «μιμητική».

Οι αρχαίοι ακροατές ή, αργότερα, αναγνώστες του έπους, οι θεατές των απεικονίσεων των μύθων, και, τέλος, οι θεατές της τραγωδίας δεν ακούν, δεν βλέπουν, για να μάθουν την ιστορία. Την ιστορία τη γνωρίζουν. Γνωρίζουν μάλιστα περισσότερες παραλλαγές της. Γνωρίζουν το υπόστρωμα των μύθων που είναι δεμένο με όλες σχεδόν τις εκδηλώσεις της ζωής τους. Ο ποιητής, ο ζωγράφος, ήδη από τα μέσα του 6^{ου} π.Χ. αιώνα δεν αρκείται να εικονογραφή αυτό το υπόστρωμα. Επιλέγει, φωτίζει, ξεχωρίζει ένα συμβάν. Τελικά το νοηματοδοτεί. Ο θεατής συμμετέχει ενεργά στην πρόσληψη του έργου.

EIKONA 5: Η Αυτοκτονία του Αίαντα

1. Η πανοπλία

Στη δεξιά πλευρά βρίσκεται ακουμπισμένη η πανοπλία του Αίαντα. Δε φαίνεται να στηρίζεται πουθενά αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στον αμφορέα του Βατικανού όπου η

περικεφαλαία και η ασπίδα (ιδωμένη προφίλ όπως είναι φυσικό) φαίνεται να ακουμπά στο δεξιό πλευρό της εικόνας.

EIKONA 6: Αμφορέας του Εξηκία από το μουσείο του Βατικανού – εικόνα: Αχιλλέας και Αίαντας παίζουν ζάρια.

Η περικεφαλαία «κοιτάζει» έξω από την εικόνα.

EIKONA 7: ξανά εικόνα Αίαντα.

Εδώ η διάταξη της πανοπλίας θυμίζει μάλλον πολεμιστή που στέκει στηριζόμενος στα δόρατά του κρατώντας την τεράστια ασπίδα του η οποία ακουμπάει ελαφρά στο έδαφος [σχόλιο για δόρατα Αίαντα στη σκηνή του Βατικανού – ίδια κλίση] και με το βλέμμα του παρατηρεί τις κινήσεις του Αίαντα.

Όμως πολεμιστής δεν υπάρχει. Τα όπλα στέκουν μόνα τους κατά έναν αφύσικο «θεατρικό» τρόπο δίχως να σωριάζονται και η άδεια κόγχη του ματιού στην περικεφαλαία «εστιάζει» πάνω στον ήρωα, κάνοντας το κενό βλέμμα τόσο εύγλωττο όσο και το πυρέσσον βλέμμα του Αχιλλέα μέσα από την περικεφαλαία στην παράσταση του Φόνου της Πενθεσίλειας, του Εξηκία πάλι, από τον αμφορέα του Βρετανικού Μουσείου.

EIKONA 8: πλάι-πλάι Αχιλλέας φονεύει Πενθεσίλεια ΚΑΙ Αυτοκτονία Αίαντα.

Εδώ αξίζει να προσέξουμε μια λεπτομέρεια:

Επειδή το μάτι στα αρχαϊκά αγγεία ζωγραφίζεται κατενώπιον (φάτσα) σ' ένα προφίλ πρόσωπο δίνει μεν στο πρόσωπο μία ζωντάνια αλλά το βλέμμα δεν μπορεί να εστιάσει. Ο Εξηκίας στον κρατήρα με τον Αχιλλέα και την Πενθεσίλεια καταφέρνει να υπερβεί αυτό το εμπόδιο και να καταστήσει την ανταλλαγή των βλεμμάτων των δύο μορφών κεντρικό θέμα της εικόνας.

Χρησιμοποιεί ένα απλό αποτελεσματικό τέχνασμα: το σκυμμένο κεφάλι του Αχιλλέα αντικρίζει το ανεστραμμένο προς τα πάνω κεφάλι της Πενθεσίλειας. Στις δύο άκρες ενός διαγώνιου άξονα βρίσκονται, στην πάνω πλευρά, μέσα από την κόγχη της περικεφαλαίας, το διεσταλμένο μάτι του Αχιλλέα και, στην κάτω, η ευδιάκριτη, πάνω στο λευκό της πρόσωπο, κόρη του ματιού της Πενθεσίλειας.

EIKONA 9: Λεπτομέρεια Αχιλλέας – Πενθεσίλεια.

Την ίδια διαγώνια φορά ακολουθεί και το «άδειο» βλέμμα που νοητά εκπηγάξει από την κενή κόγχη της περικεφαλαίας προς την κεφαλή του Αίαντα που βρίσκεται στην αντίστοιχη θέση της Πενθεσίλειας, χωρίς βέβαια να προκαλεί την ανταπόκριση του ήρωα.

EIKONA 10: Λεπτομέρεια με περικεφαλαίες των παραπάνω εικόνων.

EIKONA 11: Αττική κύλιξ Μονάχου

EIKONA 12: Αγγείο Αίαντα

Όλο αυτό το αφύσικο στήσιμο της πανοπλίας παραπέμπει σε «τρόπαιον». Είναι και αυτός ένας τρόπος να μας υπενθυμίσει ο ζωγράφος για ποιο λόγο ο Αίαντας οδηγήθηκε μέχρι εδώ. Η *Ιλιάδα* είναι γεμάτη από περιγραφές αιματηρών μονομαχιών που πάντα καταλήγουν στην αφαίρεση της πανοπλίας του νεκρού, έστω και αν ο νικητής διακινδυνεύει την ίδια τη ζωή του και την τελική έκβαση της μάχης. Όμως για τον αρχαίο ήρωα, η νίκη χωρίς τιμή, χωρίς δόξα, είναι απαράδεκτη. Και δόξα δίχως δημόσια αναγνώριση είναι αδιανόητη και φορέας αυτής της αναγνώρισης είναι το αριστείον, το τρόπαιο, τα όπλα του νεκρού αντιπάλου.

Αυτός είναι ο λόγος που ώθησε τον Αίαντα στην οργή και την παράνοια. Ο Οδυσσεάς δεν του στέρησε απλώς την θεική πανοπλία του Αχιλλέα, του έκλεψε την τιμή του, το δημόσιο αριστείο της ανδρείας του.

Στην τραγωδία του Σοφοκλή, ο Αίαντας, την ύστερη ώρα του, μελετάει πώς θα γυρίσει στην πατρίδα του, στον πατέρα του, ατιμασμένος. Πώς θα τον αντικρίσει ο πατέρας του δίχως να φέρει τα αριστεία της ανδρείας του «γυμνόν φανέντα των αριστείων» (464).

Το «τυφλό» τρόπαιο, εν είδει σκιάχτρου που τον παρατηρεί είναι η αρνητική εικόνα του τρόπαιου που έχασε. Υπενθυμίζει στον θεατή την αξιοθρήνητη κατάσταση του ήρωα και, κατ' επέκταση, όλα τα επακόλουθα που τον οδήγησαν ως εδώ. Αλλά και η ίδια η πανοπλία που είναι έτσι στημένη σαν ένα είδωλο του Αίαντα, σαν ένα «πουκάμισο αδειανό» τώρα πια, λειτουργεί σαν «ειρωνική» αναφορά στην πάλαι ποτέ ισχύ του και στην τωρινή του κατάρρευση.

EIKONA 13: Η κρίση των όπλων. Μελανόμορφη πελίκη από το Μουσείο της Νεαπόλεως, αμέσως μετά το 500 π.Χ.- μία γενιά μετά τον Εξηκία.

Ο Οδυσσεύς σε βάθρο αγορεύει στη συνέλευση των Αχαιών. Ο Αϊάντας στηριγμένος στο δόρυ απέναντί του ακούει ανήμπορος. Αυτός ο πρώτος τη τάξει ήρωας των Αχαιών χάνει τη μάχη από τα λόγια, τη ρητορική, του πολιτικάντη Οδυσσέα. (Πολύτροπος, Μονότροπος –Starobinski). Ανάμεσά τους το «αριστείο», το τρόπαιο, τα όπλα του Αχιλλέα. Πόσο μοιάζουν με τα όπλα του Αϊάντα στην παράσταση του Εξηκία! Πόσο η στάση του άοπλου Αϊάντα στηριγμένου στο δόρυ του θυμίζει την τοποθέτηση εν είδει ειδώλου των όπλων του Αϊάντα.

Βέβαια, δεν είναι τυχαίο ότι εδώ, σε αντίθεση, όπως είδαμε, με την παράσταση του αμφορέα του Βατικανού, η ασπίδα δεν παριστάνεται προφίλ, αλλά ολόκληρη. κατενώπιον στον θεατή προβάλλεται το αποτροπαϊκό πρόσωπο της Γοργόνας.

Η ασπίδα είναι αναπόσπαστο στοιχείο της προσωπικότητας του Αϊάντα, σύμβολο της ισχύος του. Σακεσφόρο (σάκος=ασπίς στον Όμηρο) αποκαλεί ο Σοφοκλής τον Αϊάντα. Από τον «ευρύ σάκο» του που ξεχωρίζει πάνω από το μαχόμενο πλήθος αναγνωρίζουν τον Αϊάντα συμπολεμιστές και εχθροί στο πεδίο μάχης. Με πύργο παρομοιάζει ο Όμηρος την πελώρια ασπίδα. «Αίας δ' εγγύθεν ήλθε φέρων σάκον ηύτε πύργον» (Ιλ. Η, 219) κ.ά. Ευρυσάκης ονομάζεται ο γιός του που κληρονομεί την ασπίδα του. Ο Όμηρος μας πληροφορεί ότι είχε επτά στρώσεις από βόϊα δέρματα και ένα όγδοο στρώμα από μέταλλο. Ο τύπος της ασπίδας είναι βοιωτικός, είναι ήδη παρωχημένος τον 6^ο αιώνα αλλά στην αγγειογραφία είναι συνδεδεμένος με ήρωες, κυρίως τον Αχιλλέα και τον Αϊάντα.

ΕΙΚΟΝΑ 14: Ασπίδες: Μινωϊκή – Γεωμετρική – Αρχαϊκή.

ΕΙΚΟΝΑ 15: Ασπίδα Αϊάντα.

Στην επιφάνεια της ασπίδας, πάνω από το γοργόνειο, εικονίζεται ένα κεφάλι πάνθηρα (σύμβολο γενναιότητας ή της βίας και αγριότητας του θανάτου;)

ΕΙΚΟΝΑ 16: λεπτομέρεια υδρίας του ζωγράφου του Κλεοφράδη. Ο πάνθηρας στον ώμο της πανοπλίας του Νεοπτόλεμου ΚΑΙ από την ίδια υδρία ευρύτερο πλάνο που να δείχνει την επικείμενη σφαγή του Πριάμου από τον Νεοπτόλεμο τον νεκρό Αστυάνακτα κλπ.

Το απαγορευμένο στη θέα κεφάλι της Μέδουσας – το προσωπείο του θανάτου, απάνθρωπο, τερατώδες, άρρητο, αδιανόητο, υπάρχει εκεί για να τρέπει σε φυγή τους εχθρούς. Η εμπειρία αυτού του αναπόφευκτου δεδομένου που είναι ο θάνατος υπάρχει στην καρδιά των επών και κυρίως της Ιλιάδας. Όπως λέει ο Καστοριάδης,

EIKONA 17: κείμενο Καστοριάδη

«...οι Έλληνες είναι οι πρώτοι που ανακάλυψαν το γεγονός ότι υπάρχει ένας τελειωτικός θάνατος, οριστικός θάνατος –«τέλος θανάτοι» επαναλαμβάνεται συνεχώς στην *Ιλιάδα*– ότι δεν υπάρχει τίποτα άλλο να πούμε πάνω σε αυτό, δεν είναι δυνατό να του δώσουμε άλλη σημασία, να τον μετουσιώσουμε, να τον ωραιοποιήσουμε». Και συνεχίζει, «...προφανώς το ουσιώδες στον αρχαίο ελληνικό κόσμο προχωρεί πάρα πέρα. Υπάρχει όχι μόνο η γνώση της θνητότητάς μας, αλλά η επιλογή του τρόπου του θανάτου κι η επιλογή του ίδιου του θανάτου». (*Η ελληνική ιδιαιτερότητα*, Αθήνα 2007, σ.158-159).

Έτσι θα έλεγε και ο Αχιλλέας ότι τον ατίμητον ή ακλεή βίον «μια ζωή δίχως δόξα και φήμη δεν αξίζει να την ζήσει κανείς».

EIKONA ΕΜΒΟΛΙΜΗ: Αυτοκτονία Αίαντα (3 μπροστά ή 6 πίσω)

Ή, θα προσέθετα εγώ, όπως το διατυπώνει ο ίδιος ο Αίαντας στην ομόθυμη τραγωδία του Σοφοκλή αποτεινόμενος στο χορό: «ή καλώς ζείν ή καλώς τεθνηκέναι τον ευγενή χρή...» (ή τιμημένος να ζει ή με τιμή να πεθαίνει). Χωρίς αυτή την αντίληψη του οριστικού θανάτου δε θα υπήρχε το ηρωϊκό ιδανικό, δε θα ήταν τιμή για τον ήρωα να αντιμετωπίσει το θάνατο, να τον διαλέξει και να τον κάνει δικό του. (J.P.Vernant, *L'individuel, la mort, l'amour / Mort Grecque, mort a deux faces*, σ.85). Αυτή τη διπλή σημασία της σκηνης που διαδραματίζεται μπροστά μας φανερώνει το γοργόνειο. Από τη μία ο επερχόμενος θάνατος που θα σβήσει οριστικά το φως στα μάτια του Αίαντα, από την άλλη ο καλός θάνατος, ο θάνατος σαν επιλογή, η ύστατη ύβρις, ο ηρωϊκός θάνατος, η «οικεία σφαγή» σαν κάθαρση απέναντι σε μια ατιμασμένη ζωή.

Ο Φοίνικας

Η παρουσία φυσικών στοιχείων είναι εξαιρετικά σπάνια στην αρχαϊκή και κλασική αγγειογραφία αλλά και σε όλη την αρχαία τέχνη μέχρι τουλάχιστον τον 4^ο αι. π.Χ.

Συνήθως απεικονίζονται άνθρωποι, ήρωες ή θεοί, χωρίς καμιά εικονική αναφορά όσον αφορά τον χώρο που εξελίσσεται η δράση. Υπάρχουν βέβαια και κάποιες εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα.

EIKONA 18: Λουόμενες - Villa Giulia

EIKONA 19: Ηώς θρηνούσα - Βατικανό

EIKONA 20: Αυτοκτονία Αίαντα

Η παρουσία του φοίνικα στην παράσταση του Εξηκία απασχόλησε τους μελετητές. Κάποιοι παρατήρησαν ότι εντείνει την αίσθηση της ερημιάς που υποβάλλει η εικόνα του Εξηκία. Το 1977, ο Jeffrey Hurwitt, ιστορικός της αρχαίας τέχνης, σ' ένα άρθρο του υποστήριξε ότι ενώ οι αρχαίοι ούτε στην ποίηση ούτε στην εικαστική τέχνη δεν συνηθίζουν να αποδίδουν ανθρώπινα συναισθήματα στα στοιχεία της φύσης, ωστόσο, σε δύο περιπτώσεις αυτός ο κανόνας δεν φαίνεται να ισχύει. Αναφέρεται στον φοίνικα από τον Αίαντα και σε έναν άλλο φοίνικα που εμφανίζεται στην υδρία του ζωγράφου του Κλεοφράδη (490-480 π.Χ) που είδαμε προηγουμένως και όπου παριστάνεται η Ιλίου πέρσις.

EIKONA 21: Υδρία του ζωγράφου του Κλεοφράδη – Ιλίου πέρσις.

EIKONA 21: Αυτοκτονία Αίαντα (1 πίσω). Μετά 2 μπροστά.

Και στις δύο περιπτώσεις, κατά τον συγγραφέα, το φυσικό στοιχείο – ο φοίνικας εν προκειμένω– φαίνεται να συμμερίζεται και να καθρεφτίζει τον ανθρώπινο πόνο. Στον Αίαντα, λέει, ο φοίνικας σκύβει και ρίχνει χαμηλά τα φύλλα του σα να θρηνεί για τον επικείμενο θάνατο του ήρωα. Στην Ιλίου πέρσιν πάλι, ο φοίνικας φαίνεται να συμμετέχει στο θρήνο της γυναίκας που οδύρεται ακουμπισμένη στον κορμό του.

Το 1983 ο John Madden, φιλόλογος μάλλον, με άρθρο του αντικρούει τις απόψεις του Hurwitt και προτείνει μία δική του ερμηνεία φιλολογικής προέλευσης, για να εξηγήσει την παρουσία του φοίνικα στην αυτοκτονία του Αίαντα. Κατ' αυτόν, η ετυμολογία από τον Φοίνικα του χρωματικού όρου «φοινικούς», που σημαίνει το κόκκινο χρώμα του αίματος, προϊδεάζει συνειρμικά τον θεατή για το αίμα του ήρωα που θα ρεύσει. Σε αυτό προσθέτει ότι ΣΠΑΘΑΙ ονομάζονταν από τους αρχαίους τα βάγια, τα σύνθετα φύλλα των φοινίκων. Η διπλή λοιπόν αναφορά στη σπάθη και το αίμα συμβάλλει στο κλίμα ζόφου που υποβάλλει η εικόνα. Και οι δύο συμφωνούν ότι

ο φοίνικας στην προκειμένη περίπτωση στέκει σαν σύμβολο μιας ψυχικής διάθεσης. Ο συμβολισμός στον ένα δρα στο επίπεδο του λόγου εν είδει λογοπαιγνίου ενώ στον άλλον είναι καθαρά οπτικός. Ωστόσο, στην αρχαϊκή τέχνη οι μορφές δεν συμβολίζουν ψυχικές διαθέσεις αλλά συγκεκριμένες έννοιες, λειτουργούν κατά κάποιον τρόπο, σαν ιερογλυφικά. Εδώ το «ιερογλυφικό» φοίνικας σημαίνει: ξένη γη. Ο Εξηκίας μας θυμίζει ότι ο Αίαντας μπήγει το σπαθί του στην πολέμια, την εχθρική γη της Τρώαδος. Ο Μίμης Μαρωνίτης έχει μιλήσει για τον «Νεκρώσιμο Νόστο». Νεκρώσιμος νόστος σημαίνει η επιστροφή, ο νόστος, του νεκρού σώματος στην πατρία γη όπου θα ενταφιαστεί από τους δικούς του με τις τιμές που του αρμόζουν, θα έχει τάφο και σήμα. Ο φοίνικας στη συγκεκριμένη σκηνή λειτουργεί κατά προοικονομίαν σαν υπόμνηση της ματαιώσης του νεκρώσιμου νόστου. Το σώμα του Αίαντα θα παραμείνει «τηλόθι πάτρης», στην ξένη, την εχθρική γη. Ο σωρός το χόμα που μπήγει το σπαθί του μοιάζει «ειρωνικά» με τύμβο, το ταφικό μνημείο που δεν θα αποκτήσει ποτέ ο ήρωας. «...Κανένας δεν θα τολμήσει σε τάφο να τον θάψει» απειλεί ο Μενέλαος την Τέκμησσα. («σώμα τυμβεύσαι τάφω»).

EIKONA 22: τύμβος

Μέχρι τώρα εξετάσαμε τα δύο εικονικά στοιχεία που συνοδεύουν τον Αίαντα, τα οποία μας δίνουν πληροφορίες σχετικές με όλες τις εσωτερικές παραμέτρους της δράσης που θα ακολουθήσει. Οι πληροφορίες αυτές θα είχαν άλλη δυναμική αν η πράξη της αυτοκτονίας ήταν ήδη τετελεσμένη. Αν, δηλαδή, ο θεατής αντίκριζε το πτώμα του Αίαντα διαπερασμένο από το ξίφος, όπως στις παραστάσεις που προηγήθηκαν του Εξηκία. Όλες οι προηγούμενες παραστάσεις εικονογραφούν την κορυφαία σκηνή του μύθου, το τέλος του. Το φοβερό θέαμα του τέλους. Αυτό πρέπει να πάρει μαζί του ο θεατής. Την παθητική εικόνα της αυτοκτονίας, της «οικείας σφαγής». Το «πελώριο», διαπερασμένο από το ξίφος κορμί.

EIKONA 23: Κορινθιακός αρύβαλλος

EIKONA 24: Μηλιακός σφραγιδόλιθος

EIKONA 25: Πλακίδια μάντα ασπίδας – Ολυμπία

EIKONA 26: Πλακίδια μάντα ασπίδας – Ολυμπία

EIKONA 27: Όστρακο Κορινθιακής ληκύθου

EIKONA 28: Αυτοκτονία του Αίαντα - Κορινθιακή κύλιξ

Ο Στέλιος Ράμφος στην *Ανάλυση της Ποιητικής του Αριστοτέλη* (Μίμησις εναντίον μορφής, σ.395), αναλύοντας τα κατά Αριστοτέλην είδη της τραγωδίας και του μύθου πάνω στον οποίο στηρίζεται (εννοείται εδώ μύθος = υπόθεση της τραγωδίας), λέει τα εξής:

EIKONA 29: Κείμενο Ράμφου

«Ως συνεχής και όλος ο απλός μύθος (σε αντίθεση με τον πεπλεγμένο) βασίζεται σε γεγονότα με οικτρό και φοβερό περιεχόμενο, γεγονότα που αναπτύσσονται κατ' ευθείαν προς το τέλος και προσδίδουν κατ' εξοχήν παθητικό χαρακτήρα στην πλοκή [...]. Τα ήθη των ηρώων δεν βαραίνουν καθοριστικά στον απλό μύθο, επειδή εκεί μετρά το τέλος της πράξεως οπότε στην στατικότητα του εισάγουν ένταση τα φθαρτικά και οδυνηρά παθήματα – *οί τε εν τω φανερώ θάνατος και αι «περιωδυνίαι τρώσεις και όσα τοιαύτα».*

Στις παραστάσεις του 7^{ου} αι. ο σκοτωμένος ήρωας εικονίζεται μόνος.

EIKONA 30: Αυτοκτονία Αίαντα Κορινθιακή κύλιξ - επανάληψη

Με το γύρισμα του αιώνα, στις πρώτες Κορινθιακές παραστάσεις, εμφανίζονται θεατές γύρω από τον νεκρό. Οι θεατές αυτοί μεταφέρουν το δέος που τους προκαλεί η θέα του νεκρού σώματος στον πραγματικό θεατή. Αυξάνουν την παθητικότητα της εικόνας.

Σε μια τέτοια εικόνα οι «πληροφορίες» που παίρνουμε από τα βοηθητικά εικονικά στοιχεία του Εξηκία είναι άχρηστες. Ο μύθος συνοψίζεται στη φοβερή εικόνα του τέλους. Η επανάληψή της στη διάρκεια του χρόνου, έστω με δευτερεύουσες προσθήκες, την καθιστά αρχετυπική – κάτι σα λογότυπο του μύθου. Ο Εξηκίας ζωγράφισε κάτι άλλο. Δεν θέλησε να επαναλάβει αυτό το επιτυχημένο και δημοφιλές αλλά στα μάτια του παρωχημένο πρότυπο.

Ο Εξηκίας είναι ένας από αυτούς τους σπάνιους ζωγράφους που, μετά το πέρασμά τους, η ζωγραφική δεν μπορεί να είναι πια ίδια όπως πριν. Βέβαια, αυτοί οι άνθρωποι δεν πέφτουν από το πουθενά. Ο Εξηκίας έζησε σε μια εποχή που η Αθήνα γνώρισε μια εξαιρετική άνθιση και ανάπτυξη και έγινε πανελλήνιο πολιτισμικό κέντρο. Ο Broadman ορίζει την ακμή του σαν ζωγράφου ανάμεσα στ 545-530 π.Χ.

Τον 7^ο αι. η Αττική παράγει αγγεία μόνο για εσωτερική κατανάλωση. Από το 570π.Χ., η Αθήνα αρχίζει να περιορίζει την Κόρινθο που είχε μέχρι τότε την απόλυτη πρωτοκαθεδρία στην παραγωγή και εμπορία ζωγραφιστής κεραμικής, από τις αγορές τόσο στην Ελλάδα όσο και στη μεσόγειο. Το 550, η Κόρινθος σταματά να εξάγει αγγεία στην Έτρουρία, που ήταν η κύρια εξαγωγική αγορά (άλλωστε και ο κρατήρας του Αίαντα σε ετρουσκικό τάφο βρέθηκε). Τότε πια η Αθήνα παράγει τα 9/10 του συνόλου των γραπτών αγγείων που κατασκευάζονται στην Ελλάδα. Περιορίζομαι στην κεραμική για συντομία και για να φανεί σε ποιο πλαίσιο αναπτύχθηκε αυτή η τέχνη και έφτασε εκείνη την εποχή το ψηλότερό της, πιστεύω, σημείο. Από τις πρώτες δεκαετίες του 6^{ου} αι. έχει φανεί ότι το ενδιαφέρον των Αττικών ζωγράφων επικεντρώνεται σε αναπαραστάσεις θεμάτων από την πρόσφατη τότε σύνθεση του επικού κύκλου.

EIKONA 31: Αγγείο François, περί το 570 π.Χ.

Στο λεγόμενο αγγείο François, έργο του Κλειτία, η μεγάλη κλίμακα, οι πολυπρόσωπες συνθέσεις, απηχούν το επικό αφηγηματικό ύφος. Ωστόσο, την ίδια εποχή, ένας άλλος αγγειογράφος και αγγειοπλάστης, ο Νέαρχος, γνωστός από κάποια θραύσματα ενός μεγάλου κάρναου, που είχε αφιερωθεί στην Ακρόπολη, ακολουθεί μια άλλη γραμμή.

EIKONA 32: Νέαρχος, περί το 570 π.Χ.

Εγκαταλείπει τις μεγάλες πολυπρόσωπες συνθέσεις και εστιάζει σε έναν ήρωα σε κάποια κρίσιμη στιγμή. Στο θραύσμα που μας έχει σωθεί βλέπουμε τον Αχιλλέα να ζεύει τα άλογά του στο άρμα του για τη μάχη. Είναι μια έντονη συγκινησιακά στιγμή «ηρωϊκής μοναξιάς». Δεν είναι μια στιγμή δράσης. Είναι μια κρίσιμη στιγμή μοιραίας απόφασης πριν από τη δράση. Ο Αχιλλέας έχει μόλις μάθει από τα θεϊκά άλογά του ότι στη μάχη που πάει θα σκοτωθεί. Αυτή η μικρή αποσπασματική εικόνα αποκτά ξαφνικά Τραγικό «μέγεθος». Ο Νέαρχος αναδύεται μέσα από αυτό το θραύσμα εικόνας, το μοναδικό που έχουμε από το χέρι του, σαν προπομπέμια γενιά πριν–του Εξηκία.

Από το 560 π.Χ. εγκαταλείπεται πια η μεγάλης κλίμακας πολυπρόσωπη επική αφήγηση. Αυτό δεν σημαίνει ότι παύουν οι μύθοι και τα έπη να είναι η βασική δεξαμενή θεμάτων. Αλλάζει όμως ο τρόπος αντιμετώπισής τους. Σαν να

ξαναβλέπονται οι μύθοι από τα μέσα με γνώμονα πια την ανθρώπινη εμπειρία, τα ανθρώπινα μέτρα. Προτιμώνται οι πράξεις μεμονωμένων ηρώων. Οι ζωγράφοι επικεντρώνονται σε εικόνες μεγάλες, σαν πίνακες ορθογώνιοι, ή, καλύτερα, τραπέζιοι, πάνω στην επιφάνεια του αγγείου. Προκρίνεται η συνοπτική, δραματική αφήγηση σε ένα πλαίσιο συγχρονίας. Νεόκοπα θέματα από την καθημερινή ζωή εμφανίζονται και έχουν ως κοινό σημείο με τις νέες μυθολογικές σκηνές το ενδιαφέρον για τον άνθρωπο.

EIKONA 33: Υδρία γυναίκες στην κρήνη

EIKONA 34: Άνδρες λουόμενοι στην κρήνη

EIKONA 35: Παλαιστές Εξηκίας

EIKONA 36: Η επιστροφή των Διοσκούρων. Εξηκίας – πίσω όψη του κρατήρα με Αχιλλέα-Αίαντα - (η επιστροφή σαν οικογενειακό συμβάν, λεπτομέρεια: ο σκύλος χαιρετάει τον Πολυδεύκη.)

Σε αυτό το πλαίσιο δουλεύει ο Εξηκίας αγγειοπλάστης και ζωγράφος. Τεχνίτης πρωτοπόρος «λανσάρει» νέα σχήματα αγγείων που υιοθετούνται από τους συναδέλφους τους. Ο τύπος του αμφορέα όπου ζωγράφησε τον Αίαντα (καλικωτός αμφορέας) είναι δικό του δημιούργημα και είναι τόσο περήφανος για τα αγγεία του που συχνά υπογράφει μόνο ως κατασκευαστής του αγγείου (ΕΞΗΚΙΑΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ) και όχι ως ζωγράφος (ΕΞΗΚΙΑΣ ΕΓΡΑΥΣΕΝ) π.χ. αμφορέας της Πενθεσίλειας.

Σπουδαίος ζωγράφος, σχεδιαστής, ψυχογράφος, πρωτοπόρος της απεικόνισης έντονων στιγμών των ανθρώπινων καταστάσεων, έσπρωξε τα εκφραστικά μέσα του μελανόμορφου ρυθμού πολύ πέρα από τα όρια. Πειραματίστηκε και γέννησε νέες μορφές και νέα θέματα, προσέθεσε δικά του στοιχεία σε παλιά.

Εικονογράφηση – Πίνακες από διακόσμηση τάφων:

EIKONA 37: Πίνακας Λύδος – Πίνακας Εξηκίας (τυποποιημένη μορφή θρήνου)

EIKONA 38: Εξηκίας έγχρωμος πίνακας

- Ο άνθρωπος που κοιτάζει το θεατή προκαλώντας τη συμμετοχή του.
- Ρεαλισμός: ο δούλος με το μουλάρι.

35 αγγεία του, ολόκληρα ή θραύσματα, είναι γνωστά, με ποικιλία θεμάτων. Σ' αυτά υπάρχουν 7, ίσως 8, με θέμα τον Αίαντα. 3 θέματα όπου απεικονίζεται ο Αίας, η περίφημη σκηνή όπου ο Αχιλλέας παίζει ζάρια με τον Αίαντα, το σήκωμα του σώματος του Αχιλλέα, και η μάχη πάνω από τον νεκρό Πάτροκλο, τα επινόησε και πρωτοζωγράφησε ο ίδιος. Αλλά και τα 2 επεισόδια από τη ζωή του ήρωα, που ζωγραφίστηκαν από προγενέστερους ζωγράφους, η μεταφορά του σώματος του Αχιλλέα και η αυτοκτονία του Αίαντα αντιμετωπίστηκαν με καινούργιο τρόπο, η δε σκηνή της αυτοκτονίας παρέμεινε μοναδική και ανεπανάληπτη.

EIKONA 39: Αυτοκτονία Αίαντα - Εξηκτίας

Στη μέση ακριβώς της παράστασης, ένας μικρός μελανός πυραμιδωτός σωρός χώμα, που μόλις ξεχωρίζει από το μελανό φόντο του αγγείου. Στα αριστερά του ο Αίαντας, κυρτωμένος, σχεδόν γονατιστός, με το δεξί του χέρι μπήγει το «άμφηκες» [286] – δίκωπο- σπαθί του στο σωρό το χώμα που το πατικώνει με το αριστερό του χέρι να σφίξει γύρω από τη λαβή («πέπηγε δ' εν γη πολεμία τη Τρώαδι – στην εχθρική γη της Τροίας μπηγμένο [819]. Το σώμα του έχει γύρει, μαζεμένο προς το χώμα, σε μια στάση που θυμίζει αυτήν του εμβρύου. Η μαύρη συμπτυγμένη σιλουέτα μοιάζει σαν να χωνεύεται ήδη μέσα στο μελανό φόντο του αγγείου, που έτσι που δεν ξεχωρίζει από την εικόνα, με την διακοσμητική ταινία με τα ανθήμια, όπως στην επάνω πλευρά, αναπόδραστα ταυτίζεται με τη γη, τη μαύρη γη. Δεν πιστεύω με κανέναν τρόπο ότι οι λεπτομέρειες στις οποίες αναφέρομαι είναι τυχαίες.

EIKONA 40: Αυτοκτονία Αίαντα – Εξηκτίας - Λεπτομέρεια

Ο ήρωας παριστάνεται γυμνός αλλά η γύμνια του δεν είναι η ηρωική γυμνότητα. Συγκρίνετέ την με το γυμνό κραταιό και πελώριο σώμα που κείται πράγματι ως πεσούσα δρυς στην κορινθιακή παράσταση.

Η γυμνότητά του τον δείχνει ευάλωτο, ανυπεράσπιστο, εντύπωση που ενισχύεται από την εικόνα της άδειας πανοπλίας που ακουμπισμένη δεξιά επιτηρεί (ή εποπτεύει) τη σκηνή. Η ροπή προς τα κάτω του διπλωμένου κορμιού, σε αντίθεση με τον κατακόρυφο άξονα, το σπαθί, με τάση προς τα πάνω, προΐδεάζει για την επόμενη κίνηση.

EIKONA 41: η στάση από το σημειωματάριο.

EIKONA 42: Αυτοκτονία Αίαντα – Εξηκίας – Λεπτομέρεια πάλι

Η τελική στάση στην αυτοκτονία κάποια στιγμή κατάλαβα ότι έχει μεγάλη σημασία και αυτό γιατί υπάρχουν δύο εκδοχές. Η πρώτη είναι αυτή που απεικονίζεται σε όλες τις προγενέστερες του Εξηκία παραστάσεις. Το ξίφος διαπερνά το σώμα στην κοιλιακή χώρα και βγαίνει από την πλάτη.

EIKONA 43: Κύλιξ Κορινθιακή

EIKONA 44: Σφραγιδόλιθος Κυκλαδικής ή Μηλιακής προέλευσης από πράσινο στεατίτη, γ' τέταρτο 7^{ου} αι. π.Χ. από την περιοχή της Περαχώρας. Αναπαριστά το άλμα του Αίαντα πάνω στο σπαθί – κορύφωση παθητικής αναπαράστασης.

Η δεύτερη εκδοχή, που, σύμφωνα με τον αρχαίο σχολιαστή, είναι γνωστή στον Σοφοκλή, θέλει τον Αίαντα άτρωτο με μόνο τρωτό σημείο την μασχάλη. Όντως, στην Σοφόκλεια τραγωδία, ο Αίαντας σκοπεύει να τρυπήσει το πλευρό του πηδώντας στο σπαθί – «ταχεί πηδήματι πλευράν διαρρήξαντα...».

EIKONA 45: Ετρουσκικό αγαλματίδιο. Ο Αίαντας πέφτει στο σπαθί με το πλάϊ.

Η δυσκολία του εγχειρήματος είναι εμφανής, νομίζω, από αυτό το ετρουσκικό αγαλματίδιο όπου ο Αίαντας, με περισσή χορευτική σβελάδα, επιχειρεί το θανατηφόρο άλμα με αμφίβολο αποτέλεσμα θα έλεγα. Και πράγματι, στη μυθική αυτή εκδοχή, ένας θηλυκός δαίμων έρχεται να βοηθήσει τον Αίαντα στο δύσκολο αυτό έργο. Σε δύο μάλιστα ετρουσκικές παραστάσεις του συμβάντος, σε έναν ερυθρόμορφο ετρουσκικό στάμνο και ένα ασημένιο ετρουσκικό κάτοπτρο των αρχών του 4^{ου} αι. π.Χ., είναι η ίδια η Αθηνά που συμβουλεύει και βοηθά τον Αίαντα σε αυτήν την τελευταία εξόδιο πράξη.

EIKONA 46: Αυτοκτονία Αίαντα

Ο Εξηκίας δεν ακολουθεί αυτήν την εκδοχή. Θέλει τον ήρωά του στην ηρωική μοναξιά του, στη μοναχική του αγωνία, τρωτό και ανθρώπινο. Αν η Αθηνά του σκότισε τον νου και τον ώθησε στην παράνοια και την μανία, η στιγμή της αναγνώρισης, της ταπείνωσης και της περισυλλογής είναι δική του. Δεν αφθονούν οι θεοί και οι δαίμονες στο έργο του Εξηκία. Στα 35 αγγεία που σώζονται από το χέρι του παριστάνονται 58 συνθέσεις με ανθρώπινες μορφές και 37 διαφορετικά θέματα. 13 από αυτά αποτυπώνουν σκηνές με ανώνυμους ήρωες, πολεμιστές που φεύγουν και

συγκρούσεις σώμα με σώμα αλλά και σκηνές από την καθημερινή ζωή, όπως οι Παλαιστές στον Παναθηναϊκό αμφορέα της Καρλσρούης.

Τα υπόλοιπα 24 θέματα είναι μυθολογικά και σε αυτά θεοί και συνάφεια με θνητούς εμφανίζονται μόνο 2 ή 3 φορές. Στην περίφημη σκηνή με τα ζάρια, που ο ίδιος επινόησε, παριστάνει τους δύο ήρωες μόνους, απορροφημένους στο παιχνίδι τους. Μεταγενέστεροι ζωγράφοι που επαναλαμβάνουν αυτό το ίδιο μοτίβο, συνήθως προσθέτουν την Αθηνά ανάμεσά τους.

Η ύστατη αυτή στιγμή του Αίαντα δεν θα ήταν η ίδια αν μεσολαβούσε ένας δαίμονας. Θα είχαμε πάλι την εικονογράφηση μιας πράξης. Δεν έχω δυστυχώς τις εικόνες από τις ανάλογες ετρουσκικές παραστάσεις. Δεν υπάρχει το μέγεθος, δεν υπάρχει η γαλήνη που κρύβει την τρικυμία. Μόνο ένας σχεδόν έκπληκτος Αίαντας, που προσπαθεί να τρυπηθεί και το σπαθί του που λυγίζει πάνω στο κορμί του σαν τόξο και αυτός γυρίζει προς την Αθηνά για βοήθεια.

Θα βλέπαμε με δέος, με περιέργεια, μια περιγραφική εικόνα απ' έξω. Ο Εξηκίας μας οδηγεί να την δούμε από μέσα.

«Ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων» [ο χαρακτήρας είναι δαίμονας του ανθρώπου], λέει ο Ηράκλειτος, νεότερος του Εξηκία κατά μια γενιά. Η πράξη καθορίζει το ήθος, δηλαδή, τον χαρακτήρα, κατά τον Αριστοτέλη και ακόμα ο χαρακτήρας φανερώνεται την ώρα της επιλογής, εκεί που ο δρόμος προς την πράξη διχάζεται. Ο Αίαντας επέλεξε το «καλώς τεθνηκέναι», τον εθελούσιο θάνατο παρά μια ατιμασμένη ζωή.

Ο Εξηκίας μας φέρνει μπροστά στον ήρωα εκεί στην παραλία ή φέρνει τον ήρωα μπροστά μας. Παρακολουθούμε αθέατοι τον άνθρωπο να στήνει τα σύνεργα της «οικείας σφαγής». Μόλις πριν το τέλος. Νηφάλιος, με αποφασιστικές κινήσεις, με προσοχή στις λεπτομέρειες. Έχει επιλέξει. Νηφάλιος; Η εικόνα που μας άφησε ο ζωγράφος του Βρύγου περίπου 30 χρόνια μετά τον Εξηκία, στο εσωτερικό μιας ερυθρόμορφης αττικής κύλικος, μας δείχνει ένα διαφορετικό Αίαντα.

EIKONA 47: Η Τέκμησσα σκεπάζει τον νεκρό Αίαντα. Εσωτερικό ερυθρόμορφης αττικής κύλικος, ζωγράφος του Βρύγου, 500 π.Χ.

Η Τέκμησσα σκεπάζει το νεκρό Αίαντα. Ο Αίαντας ξαπλωμένος σε ύπτια θέση, πάνω στην ξανθή άμμο, «αμφί γλωράν ψάμαθον εκβεβλημένος», πελώριος, τα πόδια του

εξέχουν από το τόντο, το κεφάλι ριγμένο πίσω, ακόμα με αναστατωμένα τα μαλλιά και τη γενειάδα από τη μανία που τον οδήγησε ως εκεί, το σπαθί μπηγμένο στην πλάτη; Στα πλευρά; Στην περιοχή της μασχάλης;

EIKONA 48: Η αυτοκτονία του Αίαντα λεπτομέρεια

Όχι, ο Αίαντας του Εξηκία φαίνεται νηφάλιος, συγκεντρωμένος, μεθοδικός στις ύστατες και σχεδόν τελετουργικές προετοιμασίες του.

Και όμως, εμείς νοιώθουμε ότι δεν είναι έτσι, αισθανόμαστε την εσωτερική του ταραχή, τις βαριές σκέψεις, τις αναστολές, πέρα από το κανονικό σχήμα του μύθου. Δεν είναι οι εξωτερικές πληροφορίες που δίνουν ζωή σε μια βουβή και ακίνητη μαριονέτα ενός θεάτρου σκιών. Ο Εξηκίας μας βάζει μέσα στην αγωνία του Αίαντα, βάζει την αγωνία του Αίαντα μέσα μας.

Τη διακρίνουμε στο συσπασμένο πρόσωπό του.

EIKONA 49: Η αυτοκτονία του Αίαντα λεπτομέρεια –GROS PLAN

Στις δυο ρυτίδες που χαράζουν βαθιά το μέτωπο. Στη γραμμή κάτω από το μάτι. Στο μάτι που δεν ξέρει αν κοιτάζει μέσα ή έξω. Στο βαρύ σώμα που μοιάζει κιόλας πληγωμένο.

Αυτός ο Αίαντας είναι σπαρακτικός. Δεν είναι απλά υπαινκτικός όπως ο Αχιλλέας του Νεάρχου

EIKONA 50: Ο Αχιλλέας του Νεάρχου

Δεν κάνει χειρονομίες, δεν κραυγάζει, δεν είναι εξωτερικά περιγραφικός, όπως ο Αίαντας πάνω σε εκείνη την ερυθρόμορφη λήκυθο των μέσων του 5^{ου} αι., που σωστά, νομίζω, έχει συνδεθεί με την τραγωδία του Σοφοκλή.

EIKONA 51: Η αυτοκτονία του Αίαντα. Αττική ερυθρόμορφη λήκυθος.

Είναι προφανές ότι παριστάνει τον Αίαντα στον τελευταίο του μονόλογο [815-866] και την επίκληση στον Δία. Η εικόνα δεν έχει ζωή παρά μόνο στην εικονογράφηση, την εξωτερική περιγραφή της συγκεκριμένης σκηνής της τραγωδίας.

EIKONA 52: Η αυτοκτονία του Αίαντα – λεπτομέρεια.

Είναι σπαρακτικός ο Αΐαντας του Εξηκία γιατί συμπυκνώνει τον πόνο στις δύο χαρακιές του μετώπου, σε αυτές τις πρώτες και σχεδόν μοναδικές ρυτίδες της μελανόμορφης αγγειογραφίας. Γιατί σφίγγει το συναίσθημα όπως τη λαβή του ξίφους που μπήγει στο χρώμα. Γιατί πατικώνει, όχι, χαϊδεύει, το χρώμα με τα λυπημένα του δάχτυλα.

Ο Εξηκίας απλώνει μπροστά μας τον εσωτερικό κόσμο του Αΐαντα, καθιστά τα αόρατα ορατά, αμιγώς με τα ζωγραφικά του μέσα, τα ελάχιστα αλλά εξαιρετικά δραστικά ζωγραφικά μέσα.

Όπως η τραγωδία στα ίδια χρόνια (γύρω στο 530 π.Χ.) με τον Θέσπι περνάει κατευθείαν από την τριτοπρόσωπη αφήγηση του Έπους στον προσωπικό λόγο του υποκριτή, έτσι και ο Εξηκίας δια μιας με τον Αΐαντα αφήνει την εξωτερική περιγραφική και συμβολική αφήγηση και προχωράει στην αναπαραστατική δραματική αφήγηση ψηλαφώντας τις άπειρες εκφραστικές δυνατότητες του ρεαλισμού. Τραγωδία και ζωγραφική ανοίγουν αποφασιστικά την πόρτα της Μίμησης.

Η αναπαράσταση της αυτοκτονίας του Αΐαντα από τον Εξηκία στάθηκε μοναδική και έμεινε ανεπανάληπτη στους επόμενους αιώνες.

ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΞΕΡΕΙΣ ΤΟΝ ΜΥΘΟ

«Τους ορώντας τα της γραφικής έργα μιμητικής δείσθαι. Ου γαρ επαινέσετέ τις τον γεγραμμένον ίππον ή ταύρον μη το ζών ενθυμηθείς, ώ είκασται, ουδ' αν τον Αΐαντα τις τον Τιμομάχου αγασθείη, ός δη αναέγραπται αυτώ μεμηκώς, ει μη αναλάβοι τι εκ τον νούν Αΐαντος είδωλον και ως εικός αυτου απεκτονότα τα εν Τροία βουκόλια καθήσθαι απειρηκότα, βουλών ποιούμενον και εαυτόν κτείναι...» (Φιλόστρ. Απολλ. Τυανεύς. II,22).

Μετάφραση:

Αυτοί που παρατηρούν τα έργα της ζωγραφικής έχουν ανάγκη της μιμητικής ιδιότητας. Γιατί κανένας δεν μπορεί να επαινέσει την εικόνα ενός αλόγου ή ενός ταύρου αν δεν γνωρίζει κάτι για το ζώο που αναπαριστάνεται. Ούτε μπορεί κανείς να θαυμάσει τον «Αΐαντα» που ο Τιμόμαχος τον παριστάνει «μαινόμενο» αν δε φέρει

στο νου του την εικόνα του Αίαντα και πώς αυτός θα φαινόταν έχοντας σφάξει τα κοπάδια στην Τροία, καθισμένος, βυθισμένος στην απελπισία και μελετώντας πώς θα σφάξει τον εαυτό του.

Ο θεατής λοιπόν πρέπει να γνωρίζει τον μύθο για να απολαύσει την εικόνα. Πρέπει να μπορεί να αναπλάσει τα συμφραζόμενα για να γευτεί όλους τους χυμούς της εικόνας. Αυτή η ποιητική, η νοητική αναπαράσταση των δεδομένων του μύθου στην φαντασία του θεατή από τον ίδιο είναι αυτό που ο Φιλόστρατος ονομάζει «μιμητική».

Οι αρχαίοι ακροατές ή, αργότερα, αναγνώστες του έπους, οι θεατές των απεικονίσεων των μύθων, και, τέλος, οι θεατές της τραγωδίας είναι ενήμεροι. Δεν ακούν, δεν βλέπουν για να μάθουν την ιστορία. Την ιστορία τη γνωρίζουν. Γνωρίζουν μάλιστα περισσότερες παραλλαγές της. Γνωρίζουν το υπόστρωμα των μύθων που είναι δεμένο με όλες σχεδόν τις εκδηλώσεις της ζωής τους. Ο ποιητής, ο ζωγράφος, ήδη από τα μέσα του 6^{ου} π.Χ. αιώνα δεν αρκείται να εικονογραφεί αυτό το υπόστρωμα. Επιλέγει, φωτίζει, ξεχωρίζει ένα συμβάν. Τελικά το νοηματοδοτεί. Ο θεατής συμμετέχει ενεργά στην πρόσληψη του έργου.