

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1

**Ε**ΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΑΛΟΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ που ασχολείται με το θέμα ή τη σημασία των έργων τέχνης, σε αντιδιαστολή προς τη μορφή τους. Πριν απ' όλα λοιπόν, ας προσπαθήσουμε να καθορίσουμε ποια ακριβώς διαφορά υπάρχει ανάμεσα στη μορφή από τη μια μεριά και το θέμα ή τη σημασία από την άλλη.

Όταν ένας γνωστός μου με χαριετίζει στο δρόμο βγάζοντας το καπέλο του, το μόνο που παρατηρώ από μακριά άποψη είναι ότι αλλάζουν ορισμένες λεπτομέρειες μιας φιογώρας, που αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου οπτικού κίσμου από χρώματα, γραμμές και όγκους. Αναγνωρίζοντας αυτόματα τη φιογώρα ως αντικείμενο (γνωστός μου) και την αλλαγή στις λεπτομέρειες ως περιστατικό (βγάλσιμο του καπέλου), έχω ήδη υπερβεί τα όρια της καθαρά μορφικής αντίληψης και βρίσκομαι στον προβάλεμο του θέματος ή της σημασίας. Το μήνυμα που συλλαμβάνεται μ' αυτόν τον τρόπο είναι στοιχειώδες και ευκολονόητο, γι' αυτό και το ονομάζω καταρχήν σημασία· γίνεται αντιληπτό ταυτίζοντας ορισμένα οπτικά σημεία με γνωστά από την πρακτική μου εμπειρία αντικείμενα, ή την αλλαγή στις μεταξύ τους σχέσεις με κάποιες ενέργειες και κάποια γεγονότα.

Τα συγκεκριμένα αντικείμενα και γεγονότα είναι φυσικά να μου γεννούν ορισμένες σκέψεις. Από τον τρόπο που ο γνωστός μου κάνει την κίνηση του χαριετισμού με το καπέλο, μπορώ να καταλάβω αν έχει καλή ή κακή διάθεση, αν τα αισθήματά του απέναντί μου είναι αδιάφορα, εχθρικά ή φιλικά. Οι ψυχολογικές αυτές αποχρώσεις προσδίδουν στις κινήσεις του γνωστού μου μια επιπλέον σημασία, που την ονομά-

ζω εκφραστική. Η διαφορά της εκφραστικής σημασίας από την καταρχήν σημασία είναι ότι γίνεται αντιληπτή όχι μόνο μέσω της απλής «ανάγνωσης», αλλά και μέσω της απαραίτητης «εμπάθειας» για να τη συλλάβω, απαιτείται μια κάποια ευαισθησία, που κι αυτή βέβαια πηγάζει από την πρακτική μου εμπειρία, από την καθημερινή μου εξοικείωση με τα αντικείμενα και τα γεγονότα. Η καταρχήν και η εκφραστική σημασίες μπορούν επομένως να υπαχθούν και οι δυο στην ευρύτερη έννοια ή κατηγορία των πρωτοβάθμιων ή φυσικών σημασιών.

Η διαπίστωσή μου, ωστόσο, ότι, αναστρέφοντας το καπέλο του, ο γνωστός μου με χαιρετάει, ανήκει σε μια εντελώς διαφορετική σφαίρα ερμηνείας. Αυτή η μορφή χαιρετισμού συνηθίζεται στον δυτικό κόσμο και αποτελεί κατάλοιπο των κανόνων της μεσαιωνικής υποπόσης: οι οπισθόμνοι πολεμιστές της εποχής συνήθιζαν να βγάζουν το κράνος τους για να δείξουν τις ειρηνικές τους προθέσεις και την πίστη τους στις ειρηνικές προθέσεις των άλλων. Ένας Αυστραλός Βουσιμάνος ή ένας αρχαίος Έλληνας ποτέ δεν θα απέδιδε στο βγάλσιμο του καπέλου κάποια ιδιαίτερη σημασία, ούτε και θα το θεωρούσε ένδειξη ευγένειας. Για να καταλάβω λοιπόν το νόημα της συγκεκριμένης ενέργειας του γνωστού μου, πρέπει να είμαι εξοικειωμένος όχι μόνο με τον πρακτικό κόσμο των αντικειμένων και των γεγονότων, αλλά και με τα έθιμα και τις παραδόσεις ενός πολιτισμού. Άλλωστε, και ο γνωστός μου αντίστοιχα δεν θα έσπευδε να με χαιρετήσει βγάζοντας το καπέλο του, αν δεν είχε επίγνωση της σημασίας που έχει η κίνησή του. Όταν λοιπόν ερμηνεύω το βγάλσιμο του καπέλου ως ευγενικό χαιρετισμό, αποδίδω στο περιστατικό μια σημασία που μπορεί να ονομαστεί δευτεροβάθμια ή συμβατική. Η διαφορά της σημασίας αυτής από την πρωτοβάθμια ή φυσική είναι ότι απαιτεί μια νοητική και όχι απλώς αισθητηριακή διεργασία, καθώς και ότι «ρορτίζει» συνειδητά την πρακτική ενέργεια με την οποία μεταδίδεται.

Πέρα από το ότι πρόκειται για ένα συμβάν στο χώρο και στο χρόνο, ότι με πληροφορεί για διαθέσεις και συναισθήμα-

τα, και ότι αποτελεί συμβατικό χαιρετισμό, η ενέργεια του γνωστού μου μπορεί τελικά ν' αποκαλύψει σ' έναν έμπειρο παρατηρητή ακόμα και τα στοιχεία της λεγόμενης «προσωπικότητάς» του. Η προσωπικότητα του γνωστού μου, με άλλα λόγια, επηρεάζεται καθοριστικά από το ότι είναι ένας άνθρωπος του 20ού αιώνα, από το εθνικό, κοινωνικό και εκπαιδευτικό του υπόβαθρο, από την προηγούμενη ζωή του και το σημερινό του περιβάλλον, αλλά κι από τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο βλέπει τα πράγματα και αντιδρά στον κόσμο, απ' αυτό που θα λέγαμε στην καθομιλουμένη «φιλοσοφία» του. Στη μεμονωμένη ενέργεια ενός ευγενικού χαιρετισμού, όλοι αυτοί οι παράγοντες δεν μπορεί παρά να είναι παρεμπιπτόντως μόνο παρόντες. Δεν μπορούμε ν' απορνηθούμε για την προσωπικότητα κάποιου με βάση μια μεμονωμένη ενέργειά του, αλλά μόνο αφού συνδυάσουμε περισσότερες ομοειδείς παρατηρήσεις και τις ερμηνεύουμε και υπό το πρίσμα των πληροφοριών μας για την ηλικία, την εθνικότητα, την κοινωνική τάξη, τις πολιτισμικές παραδόσεις κ.ο.κ. του συγκεκριμένου ατόμου. Από την άλλη μεριά όμως, όλα τα στοιχεία του πνευματικού και ψυχικού του πορτρέτου φροτίζουν, έμμεσα ή άμεσα, την κάθε του ενέργεια, έτσι που κάθε πράξη του να μπορεί, αντίστροφα, να ερμηνευτεί στο φως των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του.

Η σημασία που προκύπτει μ' αυτόν τον τρόπο μπορεί να ονομαστεί εγγενής σημασία ή περιεχόμενο και παρουσιάζει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον όταν οι δυο άλλες σημασίες, η πρωτοβάθμια ή φυσική και η δευτεροβάθμια ή συμβατική, είναι περιορισμένες μόνο αξίας. Πρόκειται για την εννοιολογική ε-κείνη αρχή που διαπερνά και ερμηνεύει τόσο το ορατό γεγονός όσο και τη νοητική του πρόσληψη, καθορίζοντας τελικά ακόμα και τη μορφή που θα πάρει το συγκεκριμένο γεγονός. Η εγγενής σημασία ή περιεχόμενο είναι, φυσικά, τόσο πάνω από τη σφαίρα της συνειδητής βούλησης όσο κάτω απ' αυτή βρίσκεται η εκφραστική σημασία.

Μεταφέροντας τ' αποτελέσματα αυτής της ανάλυσης από

την καθημερινή ζωή σ' ένα έργο τέχνης, μπορούμε να διακρίνουμε στο θέμα του ή στη σημασία του τους εξής τρεις αναβαθμούς:

1. ΠΡΩΤΟΒΑΘΜΙΟ Ή ΦΥΣΙΚΟ ΘΕΜΑ, που υποδικαίρεται περαιτέρω σε ΚΑΤΑΡΧΗΝ και ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟ. Εντοπίζεται αναγνωρίζοντας φυσικές μορφές (γραμμές, χρώματα, πέτρινους και μεταλλικούς όγκους) ως αναπαριστάσεις φυσικών αντικειμένων (ανθρώπινα όντα, ζώα, φυτά, σπίτια, κ.ο.κ.), προσδιορίζοντας τις μεταξύ τους σχέσεις ως γεγονότα και διακρίνοντας εκφραστικές ιδιότητές τους όπως, λ.χ., ο πένθιμος χαρακτήρας μιας στάσης ή χειρονομίας. Ο κόσμος των καθάρων μορφών που θεωρούνται φορείς πρωτοβάθμιων ή φυσικών σημασιών μπορεί να ονομασθεί και κόσμος των καλλιτεχνικών μοτίβων. Η απαρθήκεση αυτών των μοτίβων αποτελεί και ένα είδος προεικονογραφικής περιγραφής του έργου τέχνης.
2. ΔΕΥΤΕΡΟΒΑΘΜΙΟ Ή ΣΥΜΒΑΤΙΚΟ ΘΕΜΑ. Εντοπίζεται συνειδητοποιώντας ότι μια ανθρώπινη μορφή με μαχαίρι είναι ο Άγιος Βαρθολομαίος, ότι μια γυναίκα που κρατάει ένα ροδάκινο αποτελεί προσωποποίηση της Φιλαλήθειας, ότι δεκατρείς άνθρωποι που κάθονται γύρω από ένα τραπέζι απεικονίζουν το Μυστικό Δείπνο ή ότι δυο μορφές που παλεύουν μεταξύ τους μ' έναν ορισμένο τρόπο αναπαριστούν τη σύγκρουση Αρετής και Κακίας. Στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας, καλλιτεχνικά μοτίβα και συνδυασμοί μοτίβων (συνθέσεις) συνδέονται με θέματα ή έννοιες. Τα μοτίβα αυτά που αναγνωρίζονται ως φορείς δευτεροβάθμιων ή συμβατικής σημασίας μπορούν να ονομαστούν εικόνες, ενώ οι συνδυασμοί εικόνων αποτελούν αυτό που συνηθίζουμε ν' αποκαλούμε αλληγορίες ή ιστορίες, και που οι καλύτεροι θεωρητικοί της τέχνης ονόμαζαν *inventio*.<sup>1</sup> Η αναγνώριση και ανάγνωση παρόμοιων

1. Οι εικόνες που μεταβιβάζουν την ιδέα όχι συγκεκριμένων προσώ-

εικόνων, ιστοριών και αλληγοριών αποτελούν το αντικείμενο της εικονογραφίας με τη στενότερη έννοια του όρου. Όταν μιλάμε ασκείας για το θέμα σε αντιδιαστολή με τη μορφή, στην ουσία εννοούμε κυρίως το δευτεροβάθμιο ή συμβατικό θέμα, δηλαδή τον κόσμο των συγκεκριμένων θεμάτων ή εννοιών που εκφράζεται με εικόνες, ιστορίες και αλληγορίες, σε αντιδιαστολή με τη σφαίρα του πρωτοβάθμιου ή φυσικού θέματος, που εκφράζεται με καλλιτεχνικά μοτίβα. Η ημωρική ανάλυση του *Wolfflin* είναι σε μεγάλο βαθμό μια ανάλυση μοτίβων και συνδυασμών

των ή αντικειμένων (ο Άγιος Βαρθολομαίος, η Αφροδίτη, η Κε Jones, ο Πύργος του Ουίντορ), αλλά κερραμέν και γενικών εννοιών, όπως η Πίστη, η Χιολή, η Σοφία κ.λπ. ονομάζονται προσωποποιήσεις ή σύμβολα [με τη συνηθισμένη έννοια του όρου (λ.χ., ο Σταυρός, ο Πύργος της Αγρότητας), και όχι με την έννοια που του δίνει ο Cassirer]. Οι αλληγορίες επομένως, που αντιδιαστέλλονται προς τις ιστορίες, θα μπορούσαν να οριστούν ως συνδυασμοί προσωποποιήσεων ή/και συμβόλων. Υπάρχουν φυσικά και πολλές ενδιαμέσες λύσεις. Το πρόσωπο Α μπορεί ν' αποδίδεται με την εμφάνιση του προσώπου Β (ο Αντρέα Ντόρια του Μπροντζίνο ως Ποσειδάων, ο Λούκας Πάουμγκαρντερ του Ντίσελ ως Άγιος Γεώργιος), ή με τη συνηθισμένη στολή μιας προσωποποίησης (η Κε Standor του Ρέιναλντς ως «Ευαγγέλιση») προσωποποιήσεις συγκεκριμένων προσώπων, υπαρκτών ή μυθολογικών, μπορεί εξάλλου να συνδέονται με προσωποποιήσεις, όπως συμβαίνει στις «κωμωδίες» «δοξαστικές» παραστάσεις. Μια ιστορία μπορεί να μεταβιβάζει και μια αλληγορική ιδέα, όπως στην περίπτωση των εικονογραφιών του *Ηθικοπλαστικού Οβιδίου*, ή ακόμα και ν' αποτελεί το «πρωτοκείμενο» μιας άλλης ιστορίας, όπως στα *Biblia Pauperum* ή στο *Speculum Humanae Salvationis*. Παρόμοιες πρόσθετες σημασίες είτε δεν υπερέχονται καθόλου στο περιεχόμενο του έργου (όπως, λ.χ., οι εικονογραφίες του *Ηθικοπλαστικού Οβιδίου*, που δύσκολα διακρίνονται από τις μη αλληγορικές μορφογραφίες που εικονογραφούν τα ίδια οβιδιακά θέματα), ή οδηγούν σε αφόρισμο περιεχόμενο, που η υπέρβασή του —ή ακόμα και η μετατροπή του σε μια επιπλέον αξία— είναι δυνατή μόνο αν τα αλληγορηκόμενα στοιχεία ερμηνευτούν από μια φλογερή καλλιτεχνική διωρηγραφία, όπως, λ.χ., στην Πικακέθρη των *Medusa* του Ράιμπεν.



μοτίβων (συνθέσεων), ενώ μια μορφική ανάλυση με την αυστηρή έννοια του όρου θα έπρεπε ν' αποφεύγει ακόμα και εκφράσεις όπως «άνθρωπος», «άλογο» ή «στύλη», και πολύ περισσότερο βέβαια κρίσεις του είδους «το άσχημο τρίγωνο ανάμεσα στα πόδια του Δαβίδ του Μιχαήλ 'Αγγελου», ή «η θαιμαστή ευκρίνεια των αρθρώσεων ενός ανθρώπινου κορμιού». Είναι φανερό πως μια σωστή εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια προϋποθέτει σωστή ανάγνωση των μοτίβων. Αν το μαχαίρι που μας βοηθάει ν' αναγνωρίσουμε τον Άγιο Βαρθολομαίο δεν είναι μαχαίρι αλλά ανοιχτήρι για μπουκάλια, δεν πρόκειται, προφανώς, για τον Άγιο Βαρθολομαίο. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι η φράση αυτή η μορφή είναι μια απεικόνιση του Άγιου Βαρθολομαίου υπονοεί τη συνειδητή πρόθεση του καλλιτέχνη ν' αναπαραστήσει τον Άγιο Βαρθολομαίο, ενώ, αντίθετα, τα εκφραστικά στοιχεία της συγκεκριμένης μορφής μπορεί κάλλιστα να είναι μη συνειδητά.

3 ΕΓΓΕΝΗΣ ΣΗΜΑΣΙΑ Η ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ. Εντοπίζεται εξακριβώνοντας τις εσωτερικές εκείνες αρχές που αποκαλύπτουν τις βασικές τάσεις ενός έθνους, μιας περιόδου, μιας τάξης, μιας θρησκευτικής ή φιλοσοφικής θεωρίας — ασήκωντα προσδιορισμένες από ένα άτομο και συμπυκνωμένες σ' ένα του έργα. Οι αρχές αυτές συνδέονται τόσο με τις «μεθόδους σύνθεσης» όσο και με την εικονογραφική σημασία. Το 14ο και το 15ο αιώνα, λ.χ., η παραδοσιακή αναπαράσταση της Γέννησης του Χριστού με την Παναγία ξαπλωμένη σ' ένα στρώμα αντικαταστάθηκε με μια νέα, που απεικόνιζε την Παναγία να προσκνά γονατιστή το Θείο Βρέφος. Από άποψη σύνθεσης, η αλλαγή αυτή σημαίνει σε γενικές γραμμές την αντικατάσταση ενός τριγωνικού σχήματος από ένα ορθογώνιο. Από εικονογραφική εξέλιξη άποψη με τη στενότερη έννοια, σηματοδοτεί την εμφάνιση ενός νέου θέματος, με βάση τα κείμενα συγγραφέων όπως ο Ψευδο-Μπωναβεντούρα και η Αγία Μπρί-

γκιτ της Σουηδίας, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα τη νέα, συναισθηματική αντιμετώπιση του θέματος που χαρακτήριζε την τελευταία φάση του Μεσαίωνα. Μια εξονυχιστική τέλος ερμηνεία της εγγενούς σημασίας ή του περιεχομένου ίσως και να αποκαλύπτει πως ακόμα και οι ιδιαίτεροτητες στην τεχνική μιας χώρας, μιας περιόδου ή ενός καλλιτέχνη (λ.χ., η προτίμηση του Μιχαήλ 'Αγγελου για τα γλυπτά από πέτρα και όχι από ορείχαλμο) αντανακλούν την ίδια βασική στάση που είναι αναγνωρίσιμη και σε όλα τα άλλα ιδιαίτερα γνωρίσματα ενός έθνους. Αντιμετωπίζοντας τις καθαρές μορφές, τα μοτίβα, τις εικόνες, τις ιστορίες και τις αλληγορίες ως εκφάνσεις των ιδίων βασικά αρχών, ερμηνεύουμε όλα αυτά τα στοιχεία ως συμβολικές αξίες (κατά την έκφραση του Ernst Cassirer). Στο βαθμό που περιοριζόμαστε στη διαπίστωση ότι η περίφημη κωπογραφία του Λεονάρντο απεικονίζει δεκατρείς άντρες γύρω από ένα τραπέζι και ότι πρόκειται για τον Μυστικό Δείπνο, αντιμετωπίζουμε το έργο τέχνης σαν τέτοιο και τα συνθετικά και εικονογραφικά του γνωρίσματα σαν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Από τη στιγμή όμως που θα προσπαθήσουμε ν' αντλήσουμε συμπεράσματα για την προσωπικότητα του Λεονάρντο, τον πολιτισμό της Αιχμής της Αναγέννησης στην Ιταλία, ή κάποια ειδικότερη θρησκευτική αντίληψη, το συγκεκριμένο έργο τέχνης αντιμετωπίζεται ως σύμπτωμα κάποιων ευρύτερων τάσεων, και τα συνθετικά και εικονογραφικά του γνωρίσματα ερμηνεύονται ως ιδιαίτερες όψεις και εκφάνσεις των τάσεων αυτών. Ο εντοπισμός και η ερμηνεία των συμβολικών αξιών (άγνωστων κατά κανόνα στον ίδιο τον καλλιτέχνη, ή ακόμα και πολύ διαφορετικών από τις προθέσεις του) αποτελεί το αντικείμενο αυτού που ονομάζω εικονογραφία με τη βαθύτερη έννοια, μιας ερμηνευτικής μεθόδου που εμφανίζεται ως σύνθεση μάλλον, παρά ως ανάλυση. Όπως ακριβώς η σωστή ανάγνωση των μοτίβων είναι προϋπόθεση για μια σωστή εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια, έτσι και η σωστή ανάλυση των εικόνων,

των ιστοριών και των αλληγοριών είναι προϋπόθεση για μια σωστή εικονογραφική ανάλυση με τη βαθύτερη έννοια. Εξαιρέση σ' αυτόν τον κανόνα αποτελεί η ενασχόληση με έργα τέχνης στα οποία η σφαίρα του δευτεροβάθμιου ή συμβατικού θέματος είναι ανίπαρκτη και ως ζητούμενο προβάλλει η απεικεία μετάβαση από τα μοτίβα στο περιεχόμενο (λ.χ., οι νεκρές φύσεις, οι ραυτογραφίες και οι τοπιογραφίες της ευρωπαϊκής τέχνης, αλλά και γενικότερα όλα εκείνα τα φαινόμενα που σηματοδοτούν τις τελευταίες, υπερεπιτηδευμένες φάσεις μιας μακρόχρονης εξέλιξης).

Πώς όμως φτάνουμε σε μια σωστή προεικονογραφική περιγραφή, και σε μια σωστή εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια, με απώτερο στόχο να διεισδύσουμε στην εγγενή σημασία ή στο περιεχόμενο;

Στην περίπτωση μιας προεικονογραφικής περιγραφής που δεν υπερβαίνει τα όρια του κόσμου των μοτίβων, το πράγμα είναι μάλλον απλό. Τα αντικείμενα και τα γεγονότα που η αναπαράστασή τους με γραμμές, χρώματα και όγκους συγκροτεί τον κόσμο των μοτίβων μπορούν να αναγνωριστούν, όπως επιστημονήθηκε ήδη, με βάση την πρακτική μας πείρα. Όλοι μας μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε το σχήμα και τη συμπεριφορά των ανθρώπων, των ζώων και των φυτών και όλοι μας μπορούμε να ξεχωρίσουμε ένα θυμωμένο από ένα χαρούμενο πρόσωπο. Υπάρχουν φυσικά περιπτώσεις που το φάσμα των προσωπικών μας εμπειριών δεν είναι αρκετά ευρύ ώστε να μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε, λ.χ., ένα σπινθήστο εργαλείο ή ένα άγνωστο σ' εμάς φυτό ή ζώο. Έτσι κι αν στις περιπτώσεις αυτές αναγκαστούμε να συμβουλευτούμε ένα βιβλίο ή κάποιον ειδήμονα ώστε να διευκρινίσουμε το φάσμα των πρακτικών μας εμπειριών, δεν παύουμε να κινούμαστε στο πλαίσιο της καθαυτό πρακτικής μας πείρας.

Ακόμα και σ' αυτό το πλαίσιο, προκύπτουν κάποια προβλήματα. Πέρα από το ότι τα αντικείμενα, τα γεγονότα και οι εκφράσεις που απεικονίζει ένα έργο τέχνης μπορεί να είναι δυσανάγνωστα λόγω ανεκπληρωμένης ή και υφάλμου του καλλι-

τέχνη, φαίνεται έτσι κι αλλιώς αδύνατο να φτάσουμε σε μια σωστή προεικονογραφική περιγραφή ή αναγνώριση του πρωτοβάθμιου θέματος με την απλή αξιοποίηση της πρακτικής μας πείρας. Μπορεί η πρακτική μας πείρα να είναι απαραίτητη, ή ακόμα και επαρκής, ως υλικό για μια προεικονογραφική περιγραφή, αυτό όμως δεν σημαίνει και ότι εξασφαλίζει την ορθότητα της κρίσης μας.

Μια προεικονογραφική περιγραφή του Οράματος των Τριών Μάγων του Βαν ντερ Βέιντεν (1) θα έπρεπε φυσικά ν' απορίγει όρους όπως «Μάγισσα», «Θείο Βρέφος» κ.λπ., αλλά θα όφειλε ν' αναφέρει την εμφάνιση της οπτασίας ενός βρέφους στον ουρανό. Πώς όμως ξέρουμε ότι πρόκειται για οπτασία; Το ότι περιβάλλεται από φωτιστότατο με χρυσές ακτίνες δεν αποτελεί επαρκές στοιχείο, αφού ανάλογα φωτιστότατα συναντάμε και σε αναπαριστάσεις της Γέννησης όπου το Θείο Βρέφος είναι πραγματικό. Το γεγονός ότι το συγκεκριμένο βρέφος αιωρείται, αποτελεί την αναγκαία πρόσθετη απόδειξη ότι πρόκειται για οπτασία. Πώς όμως ξέρουμε ότι αιωρείται; Η στάση του, αν ήταν καθισμένο πάνω σ' ένα μαξιλάρι, δεν θα ήταν πολύ διαφορετική (άλλωστε ο καλλιτέχνης έχει πιθανότατα χρησιμοποιήσει για μοντέλο του κάποιο μωρό καθισμένο πάνω σε μαξιλάρι). Αυτό που θεμελιώνει την άποψή μας ότι πρόκειται για οπτασία είναι ίσως ότι το βρέφος δείχνει να αιωρείται στο κενό χωρίς να στηρίζεται πουθενά.

Και πάλι όμως, υπάρχουν εκατοντάδες περιπτώσεις που ανθρώπινα όντα, ζώα, ή ακόμα και άψυχα, δείχνουν να αιωρούνται στο κενό αφήνοντας το νόμο της βαρύτητας, χωρίς αυτό να σημαίνει και ότι αποτελούν οπτασίες. Σε μια μικρογραφία από τα Ευαγγέλια του Όθωνα Γ', που βρίσκονται στην Κρατική Βιβλιοθήκη του Μονάχου, βλέπουμε, λ.χ., μια αλόκληρη πόλη να αιωρείται στο κενό, ενώ οι μορφές που συμμετέχουν στα όσα διαδραματίζονται πατάνε κανονικά στο έδαφος (2).<sup>2</sup> Ένας όχι ιδιαίτερα έμπειρος παρατηρητής θα

2. C. Leidinges, B.190, EIK. 36.



μπορούσε να υποθέσει πως πρόκειται για κάποια «μαγική» πόλη. Κι όμως πρόκειται για την υπαρκτή πόλη Ναϊν, όπου έγινε το θαύμα της Ανάστασης του Γίου της Χήρας. Σε μια μικρογραφία του 1000 μ.Χ. περίπου, το «κενό» απλώς παραπέμπει σ' ένα αφηρημένο, ασυμμετρικό υπόβαθρο. Το ασυνήθιστο ημικυκλικό σχήμα της βάσης των πύργων επιβεβαιώνει ότι, στο πιο ρεαλιστικό πρωτότυπο που ακολουθεί η μικρογραφία, η πόλη βρισκόταν πάνω σ' ένα λόφο — για ν' απογειωθεί όταν ο χώρος θα πάψει πια ν' αντιμετωπίζεται με όρους προοπτικού ρεαλισμού. Η αιωρούμενη μορφή στον πίνακα του Βαν ντερ Βέιντεν υποδηλώνει λοιπόν μια οπτασία, ενώ η αιωρούμενη πόλη της οθωνικής μικρογραφίας δεν σηματοδοτεί τίποτα το μαγικό. Οι αντιρατικές αυτές ερμηνείες απορρέουν από τη ρεαλιστική οπτική του πίνακα και τη μη ρεαλιστική οπτική της μικρογραφίας αντίστοιχα. Το ότι α-ντιλαμβάνομαστε τη διαφορετική αυτή πρόθεση του καλλιτέχνη σε κλάσματα του δευτερολέπτου και σχεδόν αυτόματα, δεν σημαίνει και ότι μπορούμε να φτάσουμε σε μια σωστή προεικονογραφική περιγραφή του έργου τέχνης πριν εντοπίσουμε το ιστορικό του πλαίσιο. Έτσι κι αν νομίζουμε ότι αναγνωρίζουμε τα μοτίβα με βάση την πρακτική μας πείρα και μόνο, στην πραγματικότητα η ανάγνωσή μας στηρίζεται στον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτεχνικές μορφές έχουν εκφράσει τα αντικείμενα και τα περιστατικά στις διάφορες ιστορικές συνθήκες. Με άλλα λόγια, η πρακτική μας πείρα υποβάλλεται σε μιαν αρχή και μια διαδικασία ελέγχου που μπορεί να ονομαστεί ιστορία του ύφους.<sup>3</sup>

3. Το να ελέγξει κανείς την ερμηνεία ενός έργου τέχνης μέσω της «ιστορίας του ύφους», η οποία με τη σειρά της μπορεί να υπαρτείν μόνο με την ερμηνεία συγκεκριμένων έργων τέχνης, μοιάζει ίσως μ' ένα είδος φαύλου κύκλου. Πρόκειται πράγματι για κύκλο, αλλά μεθοδολογικό και όχι φαύλο (πρβλ. E. Wind, B.407, B.408). Είτε μελετάμε ιστορικά φαινόμενα είτε φυσικά, η κάθε παρατήρηση αποκτά το κύρος του «γεγονότου» μόνο στο βαθμό που μπορεί να συσχετιστεί με άλλες, ανάλογες παρατηρήσεις, έτσι ώστε ν' επακτιώσει το νόημά

Η εικονογραφική ανάλυση, που ασχολείται με εικόνες, ιστορίες και αλληγορίες και όχι με μοτίβα, προϋποθέτει, φυσικά, πολύ μεγαλύτερη εξοικείωση με τα αντικείμενα και τα γεγονότα από κείνη που αποκτάμε με την πρακτική πείρα. Απαιτεί οικειότητα με συγκεκριμένα θέματα ή έννοιες, όπως αυτά μεταδίδονται από γραπτές πηγές ή την προφορική λογοτεχνική παράδοση. Ο Αυστραλός Βουσιμάνος δεν μπορεί ν' αναγνωρίσει το θέμα του Μυστικού Δείπνου. Για να καταλάβει την εικονογραφική σημασία του έργου, θα πρέπει πρώτα να εξοικειωθεί με το περιεχόμενο των Ευαγγελίων. Αντίστοιχα, όταν πρόκειται για αναπαράσταση θεμάτων που δεν ανήκουν στις ιστορίες από τη Βίβλο ή τις ιστορικές και μυθολογικές σκηνές που είναι γνωστές στον μέσο ημορφωμένο άνθρωπο, όλοι μας είμαστε ένα είδος Αυστραλών Βουσιμάνων. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, κι εμείς πρέπει πρώτα να εξοικειωθούμε με τα όσα γνώριζαν οι δημιουργοί αυτών των έργων. Η γνώση των συγκεκριμένων θεμάτων και εννοιών, που προέρχονται από τη φιλολογική παράδοση, έστω κι αν αποτελεί απαραίτητο, ή ακόμη και επαρκές, υλικό για μια εικονογραφική ανάλυση, δεν εγγυάται ωστόσο και την ορθότητά της. Όπως ακριβώς είναι αδύνατον να φτάσουμε σε μια σωστή προεικονογραφική περιγραφή με την απλή εφαρμογή της πρακτικής μας πείρας στις μορφές, έτσι και η απλή εφαρμογή των φιλολογικών μας γνώσεων στα μοτίβα δεν αρκεί για μια σωστή εικονογραφική ανάλυση.

Ένας πίνακας του Βενετσιάνου ζωγράφου του 17ου αιώνα

της. Αυτό το νόημα μπορεί επομένως ν' αξιοποιηθεί για την ερμηνεία μιας νέας παρατήρησης στον ίδιο πάντοτε κύκλο φαινομένων. Αν, ωστόσο, η νέα αυτή παρατήρηση δεν επιδέχεται ερμηνεία με βάση το συγκεκριμένο νόημα, θα πρέπει αυτό να επαναπροσδιοριστεί, έτσι ώστε να συμπεριλάβει και τη νέα παρατήρηση. Αυτός ο μεθοδικός κύκλος ισχύει φυσικά όχι μόνο για τη σχέση ανάμεσα στην ερμηνεία των μοτίβων και την ιστορία του ύφους, αλλά και για τη σχέση ανάμεσα στην ερμηνεία εικόνων, ιστοριών και αλληγοριών και την ιστορία των τύπων, ή ακόμη και τη σχέση ανάμεσα στην ερμηνεία εγγενών σχηματικών και την ιστορία των πολιτισμικών συμπτωμάτων εν γένει.

Φραντσέσκο Μαρέι, όπου διακρίνεται μια όμορφη νέα γυναίκα με ένα σπαθί στο δεξί της χέρι κι ένα δίσκο με το κομμένο κεφάλι ενός άντρα στο αριστερό της (3), έχει καταγραφεί ως προσωπογραφία της Σαλώμης με το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή.<sup>4</sup> Πράγματι, η Βίβλος αναφέρει ότι το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη προσφέρθηκε στη Σαλώμη μέσα σε δίσκο. Τι γίνεται όμως με το σπαθί; Η Σαλώμη δεν αποκεφάλισε τον Ιωάννη με τα ίδια της τα χέρια. Εξάλλου, από τη Βίβλο και πάλι προέρχεται και μια άλλη νέα γυναίκα που σχετίζεται με κάποιον αποκεφαλισμό: η Ιουδήθ. Σ' αυτή την περίπτωση, προκύπτει το αντίστροφο πρόβλημα. Το σπαθί δικαιολογείται, αφού η ίδια η Ιουδήθ αποκεφάλισε τον Ολοφέρνη· πώς όμως εξηγείται ο δίσκος, αφού το κείμενο αναφέρει ρητά πως το κεφάλι τοποθετήθηκε σ' ένα σάκο; Και στις δυο λοιπόν περιπτώσεις, οι φιλολογικές πηγές μπορούν αλλά και δεν μπορούν ταυτόχρονα να διαλευκάνουν τη συγκεκριμένη σκηνή. Αν θεωρήσουμε ότι απεικονίζεται η Σαλώμη, δικαιολογείται ο δίσκος αλλά όχι το σπαθί: αν δεχτούμε ότι πρόκειται για την Ιουδήθ, δικαιολογείται το σπαθί αλλά όχι ο δίσκος. Αν λοιπόν στηριχθούμε στις φιλολογικές και μόνο πηγές, θα βρεθούμε σε πλήρη σύγχυση — γι' αυτό και δεν το κάνουμε. Όπως ακριβώς μπορούμε να διορθώσουμε και να ελέγξουμε την πρακτική μας πείρα εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, τα αντικείμενα και τα περιστατικά εκφράζονταν με μορφές (ιστορία του ύφους), έτσι και η γνώση μας των φιλολογικών πηγών μπορεί να διορθωθεί και να ελεγχθεί εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, τα συγκεκριμένα θέματα και οι έννοιες εκφράζονταν με αντικείμενα και περιστατικά (ιστορία των τύπων).

Στην περίπτωση του συγκεκριμένου πίνακα, θα πρέπει να διερωνήσουμε αν, πριν από τον Φραντσέσκο Μαρέι, υπάρχουν προσωπογραφίες της Ιουδήθ (που το θέμα τους δεν μπορεί ν' αμφισβητηθεί, γιατί περιλαμβάνουν, λ.χ., την υπρέ-

4. G. FRODO, B.92, ΕΙΚ. 29.

τριά της), στις οποίες διακρίνεται (αδικαιολόγητα) κάποιος δίσκος. Αντίστοιχα, θα πρέπει να διερωνήσουμε και αν υπάρχουν προγενέστερες προσωπογραφίες της Σαλώμης (πέρα από κάθε αμφισβήτηση, αφού περιλαμβάνουν, λ.χ., τους γονείς της), που την παρουσιάζουν να κρατάει (αδικαιολόγητα) σπαθί. Και να! Ενώ δεν συναντάμε ούτε μια Σαλώμη με σπαθί, συναντάμε το 16ο αιώνα, στη Βόρεια Ιταλία και στη Γερμανία, αρκετά έργα που παρουσιάζουν την Ιουδήθ με δίσκο.<sup>5</sup> Με άλλα λόγια, υπήρχε ο τύπος «Ιουδήθ με δίσκο», αλλά δεν υπήρχε ο τύπος «Σαλώμη με σπαθί». Μπορούμε λοιπόν με σιγουριά ν' αποσπασθούμε πως ο πίνακας του Μαρέι απεικονίζει την Ιουδήθ και όχι, όπως γνώσταν παλιότερα δεκτό, τη Σαλώμη.

Μπορεί κανείς παρατέρω ν' αναρωτηθεί γιατί άραγε οι καλλιτέχνες θεώρησαν θεμιτό να μεταφέρουν το μοτίβο του δίσκου από τη Σαλώμη στην Ιουδήθ, και όχι το μοτίβο του σπαθιού από την Ιουδήθ στη Σαλώμη. Μελετώντας την ιστορία των τύπων, μπορούμε να βρούμε δυο λόγους γι' αυτό. Ο πρώτος είναι πως το σπαθί ήταν τιμητικό γνώρισμα όχι μόνο της Ιουδήθ αλλά και πολλών μαρτύρων (ή ακόμα και Αρετών, όπως η Δικαιοσύνη, η Δύναμη κ.λπ.), κι επομένως δεν ήταν σωστό να συνοδεύει τη λάχνα και φιλόδοξη Σαλώ-

5. Ένας τέτοιος πίνακας από τη Βόρεια Ιταλία, που αποδίδεται στον Ρομακίνο, βρίσκεται στο Μουσείο του Βερολίνου, στον κατάλογο του οποίου αναφέρεται ως Σαλώμη, παρά το ότι διακρίνονται μια υπέρτερη, ένας στρατώνης που κινείται και η Ιερουσαλήμ στο βάθος (No 155). Ένας δεύτερος πίνακας με το ίδιο θέμα αποδίδεται στον μαθητή του Ρομακίνο Φραντσέσκο Πράτο ντα Καραβάτζιο (επίσης στον κατάλογο του Μουσείου του Βερολίνου), ενώ ένας τρίτος είναι έργο του Μπερνάρντο Στρότσι, που η καταγωγή του ήταν από την Τζένοβα, αλλά δούλεψε στη Βενετία την ίδια περίπου εποχή με τον Φραντσέσκο Μαρέι. Είναι πολύ πιθανόν ο τύπος της «Ιουδήθ με δίσκο» να πρωτοεμφανίστηκε στη Γερμανία. Ένα από τα παλιότερα δείγματα του είδους (έργο κάποιου δασκάλου του 1530 περίπου, της σχολής του Χανς Μπάλνταυερ Γκρην) έχει σχολιαστεί πρόσφατα από τον G. Roetsgen, B.270.



μη. Ο δεύτερος λόγος είναι πως, το 14ο και το 15ο αιώνα, ο δίσκος με το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή είχε εξελιχθεί σε «αυτόνομη» λατρευτική εικόνα (Andachtsbild), ιδιαίτερα δημοφιλής στη Βόρεια Ευρώπη και στην Ιταλία (4). Πρόκειται για θέμα που είχε «απομονωθεί» από την ιστορία της Σαλώμης, όπως αντίστοιχα είχε «απομονωθεί» από τη σκηνή του Μυστικού Δείπνου ο Άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής που ακουμπά στο στήθος του Ιησού, ή από τη σκηνή των Χριστουγέννων η Παναγία ξαπλωμένη σ' ένα κρεβάτι ή στρώμα. Η ίδια η ύπαρξη της λατρευτικής αυτής εικόνας καθιέρωσε μια μόνιμη σχέση ανάμεσα στην ιδέα ενός κομμένου ανδρικού κεφαλιού και την ιδέα ενός δίσκου. Έτσι, ήταν πολύ πιο εύκολο το μοτίβο του δίσκου να υποκαταστήσει το μοτίβο του σώκου σε μια απεικόνιση της Ιουδήθ, απ' ό,τι το μοτίβο του σπαθιού να παρεμβληθεί σε μια προσωπογραφία της Σαλώμης.

Η ερμηνεία της εγγενούς σημασίας ή περιεχομένου, που αφορά ό,τι ονομάσαμε συμβολικές αξίες και όχι πια εικόνες, ιστορίες και αλληγορίες, απαιτεί κάτι περισσότερο από την απλή εξοικείωση με συγκεκριμένα θέματα ή έννοιες, όπως αυτά μεταβιβάζονται από τις φιλολογικές πηγές. Όταν θέλουμε να προσεγγίσουμε τις βασικές εκείνες αρχές που καθορίζουν την επιλογή και παρουσίαση των μοτίβων, αλλά και την παραγωγή και ερμηνεία εικόνων, ιστοριών και αλληγοριών (νοηματοδοτώντας ταυτόχρονα ακόμα και τις φόρμες και τις τεχνικές που προκρίνονται), δεν μπορούμε να στηριχτούμε σ' ένα συγκεκριμένο κείμενο που να ταυριάζει με τις αρχές αυτές, όπως, λ.χ., ταυριάζει το Ευαγγέλιο του Ιωάννη (XIII, 21 κ.ε.) με την εικονογραφία του Μυστικού Δείπνου. Για να εντοπίσουμε τις αρχές αυτές, απαιτείται μια ικανότητα «ιδιάγνωσης», που δεν μπορώ να την περιγράψω παρά με τον αμβίβολης ακρίβειας όρο συνθετική διαίσθηση, και που συχνά αναπτύσσεται ευκολότερα σ' έναν προικισμένο απλό παρατηρητή παρά σ' ένα λόγιο επιστήμονα.

Ωστόσο, όσο πιο υποκειμενική και άλογη είναι αυτή η μέθοδος ερμηνείας (αφού κάθε διαισθητική προσέγγιση επηρεάζεται καθαριστικά από την ψυχολογία και την κοσμοθεωρία

του ερμηνευτή), τόσο περισσότερο είναι απαραίτητη η προσοχή στις διορθώσεις και στους ελέγχους που αποδείχτηκαν αναγκαίοι στις περιπτώσεις εικονογραφικής ανάλυσης με τη στενότερη έννοια, ή ακόμα και απλής προεικονογραφικής περιγραφής. Αφού ακόμα και η πρακτική μας πείρα ή η γνώση μας των φιλολογικών πηγών μπορεί να μας παραπλανήσει αν εφαρμοστεί σε όλα αδιακρίτως τα έργα τέχνης με τον ίδιο τρόπο, είναι φανερό πόσο επικίνδυνο είναι να εμπιστευόμαστε τυφλά την «απλή και άδολη» διαίσθησή μας. Όπως η πρακτική μας πείρα πρέπει να ελέγχεται εντριώνοντας στον τρόπο με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, τα αντικείμενα και τα περιστατικά εκφράζονταν με μορφές (ιστορία του ύφους), όπως η γνώση μας των φιλολογικών πηγών πρέπει να ελέγχεται εντριώνοντας στον τρόπο με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, συγκεκριμένα θέματα και έννοιες εκφράζονται με αντικείμενα και περιστατικά (ιστορία των τύπων), έτσι ακριβώς —αν όχι και περισσότερο— πρέπει και η συνθετική μας διαίσθηση να ελέγχεται, εντριώνοντας στον τρόπο με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, οι γενικές και βασικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος εκφράζονταν με συγκεκριμένα θέματα και έννοιες. Αυτό μας οδηγεί σε ό,τι ονομάζουμε ιστορία των πολιτισμικών συμπτωμάτων ή συμβόλων (κατά τον Ernst Cassirer) ενγένη. Ο ιστορικός της τέχνης θα πρέπει να ελέγξει ό,τι θεωρεί εγγενή σημασία του έργου, ή των έργων, που εξετάζει, σε συσχέτισμό με ό,τι θεωρεί εγγενή σημασία όσων περισσότερων άλλων πολιτισμικών ντοκουμέντων γνωρίζει που να συνδέονται ιστορικά με το συγκεκριμένο έργο (ντοκουμέντα που φωτίζουν τις πολιτικές, τις κοινωνικές, τις θρησκευτικές, τις φιλοσοφικές ή τις ποιητικές τάσεις της συγκεκριμένης προσωπικότητας, περιόδου ή χώρας). Αλλά και ο ιστορικός της πολιτικής ζωής, της θρησκείας, της ποίησης κ.ο.κ. θα πρέπει, αντίστοιχα, να αξιοποιεί με ανάλογο τρόπο τα έργα τέχνης. Η αναζήτηση της εγγενούς σημασίας ή του περιεχομένου αποτελεί το πεδίο εκείνο στο οποίο οι επιστήμες του ανθρώπου παύουν να είναι απλές θεραπευτικές ή μια της άλλης και συναντώνται.



Συμπερασματικά: όταν θέλουμε να εκφραστούμε με μεγάλη ακρίβεια (κάτι όχι πάντα αναγκαίο στα όσα λέμε ή γράφουμε καθημερινά, αφού σ' αυτές τις περιπτώσεις τα λόγια μας φωτίζονται επαρκώς από τα συμφραζόμενα), πρέπει να διακρίνουμε τρεις διαφορετικούς αναβαθμούς θέματος ή σημασίας. Απ' αυτούς, ο πρώτος συμπίπτει συνήθως με τη μορφή, ενώ ο δεύτερος αποτελεί το πεδίο εφαρμογής της εικονογραφίας με τη στενότερη έννοια. Πάντως, σε οποιοδήποτε επίπεδο κι αν κινούμαστε, οι επισημάνσεις και οι ερμηνείες μας θα εξαρτώνται από τον υποκειμενικό μας εξοπλισμό. Γι' αυτό και τα πορίσματά μας θα πρέπει να διορθώνονται και να ελέγχονται μέσω της συνεχούς προσφυγής και

| ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ   | ΕΡΜΗΝΕΙΑ   |
|---|--|
| 1. Πρωτοβάθμιο ή φυσικό θέμα (καλλιτεχνικά μοτίβα)                | Προεικονογραφική περιγραφή (και φαινομενολογική ανάλυση)             |
| 2. Δευτεροβάθμιο ή συμβατικό θέμα (εικόνες, ιστορίες, αλληγορίες) | Εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια                         |
| 3. Εγγενής σημασία ή περιεχόμενο (συμβολικές αξίες)               | Εικονογραφική ερμηνεία με τη βαθύτερη έννοια (Εικονογραφική σύνθεση) |

εντρίφησης σε ιστορικά δεδομένα που καλύπτονται από τον γενικό όρο παράδοση.

Στον πίνακα που ακολουθεί προσπαθώ να συνοψίσω όσα προσπάθησα να κάνω σαφή με το εισαγωγικό αυτό κείμενο. Δεν πρέπει ωστόσο ποτέ να ξεχνάμε πως οι τρεις σαφώς διακριτοί αναβαθμοί, που στον πίνακα δείχνουν ν' αντιστοιχούν σε τρεις χωριστές σφαίρες σημασίας, αναφέρονται στην πραγματικότητα σε διαφορετικές όψεις του ίδιου φαινομένου, του έργου τέχνης στο σύνολό του. Όταν λοιπόν οι αρχές αυτές εφαρμόζονται σε συγκεκριμένα έργα, οι μέθοδοι προσέγγισης που συνδέονται με τις επιμέρους διεργασίες συγχωρεύονται σ' ένα οργανικά δεμένο και αδιάσπαστο σύνολο.

| ΕΦΟΔΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ  | ΜΕΣΑ ΕΛΕΓΧΟΥ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ   |
|--|--|
| Πρακτική πείρα (οικειότητα με τα αντικείμενα και τα περιστατικά)   | Ιστορία του ύφους (μελέτη του τρόπου με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, τα αντικείμενα και τα περιστατικά εκφράζονταν από μορφές)   |
| Γνώση των φιλολογικών πηγών (οικειότητα με συγκεκριμένα θέματα και έννοιες)  | Ιστορία των τύπων (μελέτη του τρόπου με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, συγκεκριμένα θέματα ή έννοιες εκφράζονταν από αντικείμενα ή περιστατικά)  |
| Συνθετική διαίσθηση (οικειότητα με τις βασικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος), επηρεασμένη καθοριστικά από την προσωπική ψυχολογία και κοσμοθεωρία | Ιστορία των πολιτισμικών συμπεριμάτων ή συμβόλων εν γένει (μελέτη του τρόπου με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, οι βασικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος εκφράζονταν από συγκεκριμένα θέματα και έννοιες) |