



# Bildens relation till kunskap hos Platon

Alexander Olofsson

Handledare: Charlotta Weigelt

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande

Masteruppsats 30 hp

Filosofi | VT 2024

Jag vill ge tack till min handledare Charlotta Weigelt för insiktsfulla diskussioner och uppmärksamma bidrag till detta arbete. Tack till Andreas Thorell, Linus Larsson och Erik Bårman för stöd och hjälpsamma kommentarer under arbetets gång. Jag vill också ge tack till min opponent Cornelia Svensson och min examinerare Olof Pettersson för deras belysande synpunkter och väl avvägda kritik. Till sist vill jag tacka Anna Lagerquist Sergel som både inspirerar mig att flyga i filosofiska höjder och tar mig ner på jorden.

“du måste se in i bildens  
torka, rakt in i dess  
slocknade natt,  
där du lyfter på döden  
som bara är förberedelsen.”

Lars Norén, *Order*

## Title

The Image's Relation to Knowledge in Plato

## Abstract

This thesis considers the epistemological value of the image as it occurs in the Platonic corpus. By implication of the theory of forms, the sensible world is often depicted throughout the dialogues as of inferior ontological weight as compared to the forms themselves. As an image is a body that at the same time is meant to represent a form, it is caught in the middle of these ontological poles. Given this, an understanding of the image grants insight to the possible bridging of these two spheres. The further consideration that images are a creation of man begs the question if something like a philosophical image, understood as the representation of something true, is considered as a possibility within Plato's thought. This thesis delves into this question, trying to understand how the image – something considered a lesser reality – can convey knowledge of a greater reality.

The text argues for a consistent view of the image across the dialogues. By showing that all production (*poiēsis*) in the dialogues is fundamentally tied to an epistemic position, images are ascertained as infused with either truth or falsehood. These distinctions are distributed in the differing notions of images used by Plato; notably *phantasma* and *eikōn*, making an epistemology of the image intelligible. Of the two the *eikōn* is singled out as the epistemologically beneficial image due to its analogical function. Developing this point further, this text argues that this sort of image can be considered as a form of original work (*erga*) as they equally serve as a proportionate rendition of a vision of the real forms. By the idea of an icon as an original work the appropriate philosophical image is reconsidered as the image of virtue (*agalmata aretē*). This notion of the *image of the gods* (*agalma*), which is most notably used in the depiction of Socrates at the end of *the Symposium*, finally provides an example which meets the criteria of knowledge to be found throughout the dialogues.

Keywords: Plato, Image, Epistemology, *Poiēsis*, *Mimēsis*, *Analogia*, *Eidōlon*, *Phantasma*, *Eikōn*, *Erga*, *Agalma*

## Förkortningar av Platons verk

Alkibiades	<i>Alc.</i>
Sokrates försvarstal	<i>Ap.</i>
Charmides	<i>Chrm.</i>
Kratylos	<i>Crat.</i>
Kritias	<i>Criti.</i>
Kriton	<i>Cri.</i>
Breven	<i>Epist.</i>
Euthydemos	<i>Euthyd.</i>
Euthyfron	<i>Euthpr.</i>
Gorgias	<i>Grg.</i>
Den större Hippias	<i>Hp. Mai.</i>
Den mindre Hippias	<i>Hp. Mi.</i>
Ion	<i>Ion</i>
Laches	<i>La.</i>
Lagarna	<i>Leg.</i>
Lysis	<i>Lys.</i>
Menexenos	<i>Menex.</i>
Menon	<i>Men.</i>
Parmenides	<i>Prm.</i>
Faidon	<i>Phd.</i>
Faidros	<i>Phdr.</i>
Filebos	<i>Phlb.</i>
Statsmannen	<i>Polit.</i>
Protagoras	<i>Prt.</i>
Staten	<i>Resp.</i>
Sofisten	<i>Soph.</i>
Gästbudet	<i>Symp.</i>
Theaitetos	<i>Tht.</i>
Timaios	<i>Ti.</i>

## Innehållsförteckning

Introduktion.....	1
Syfte, problemformulering och frågeställning.....	6
Forskningsöversikt.....	8
Metod och disposition.....	11
Platons kunskapslära.....	15
Åsikt och kunskap.....	16
Erös: viljan att veta.....	19
Återerinring som lärande.....	24
Bilder av det Goda.....	28
Sammanfattning.....	34
Platons bildlära.....	36
Tillverkning.....	36
Efterbildning: kritik eller nödvändighet?.....	39
Bildmakarkonst och proportion.....	42
Bild.....	46
Skenbild och avbild.....	47
Verk, gudabild och Sokrates porträtt.....	50
Sammanfattning.....	56
Avslutning: i Platons blick.....	57
Bibliografi.....	60

“Hädanefter skulle det som du fick se inte vara en bild av det vi har talat om,  
utan sanningen själv – åtminstone så som sanningen ter sig för mig.”  
*Resp.* 533a.<sup>1</sup>

“[...] men bilden är till för sanningens skull, inte för löjets.”  
*Symp.* 215a.

## Introduktion

“Nu ställer du en fråga som måste besvaras med en bild (*eikōnos*)”. Så svarar Sokrates Adeimantos i *Staten* när denne undrar varför filosoferna framstår som odugliga för staterna om de i själva verket är de som kan råda bot på staternas alla problem.<sup>2</sup> Därefter återger han en bild av ett fartyg där en sjökapten överrumplas av sina sjömän, vilka i sitt oförstånd slåss om rodet trots att de själva inte besitter kunskapen att styra. Denna liknelse mellan stat och fartyg fungerar som ett kärnfullt läromedel som för både samtalspartner i, och läsare av, dialogen närmare ett svar på frågan som ställts. I denna bemärkelse fungerar bilden som ett medel för resonemangets framfart.

Att tillverka diskursiva bilder (*eidōla legomena*) som dessa måste betraktas som ett kännetecken hos den Sokrates som karaktäriseras i dialogerna. Detta konstateras till och med i texten själv, som när Adeimantos i samma passage ironiskt utropar: “[d]u som aldrig brukar tala i bilder!”<sup>3</sup> Trots detta är dialogerna oftast så skickligt utformade av Platon att läsaren sällan hinner stanna upp och reflektera över dessa *som bilder*, utan passerar dem obemärkt i dialektikens hast.<sup>4</sup> Vad som därmed sällan kommer på tal är hur Sokrates i själva verket ofta ägnar sig åt en slags bildmakarkonst när han deltar i dialogerna. Och så har även följdfrågan om hur bilder är tänkt att fungera inom den filosofiska praktik som Platons filosofiska skrifter framställer sällan kommit på tal. Vilken epistemisk möjlighet besitter egentligen bilden i Platons mening?

I dialogen *Sofisten* behandlas bildmakarkonsten som mest explicit av samtliga dialoger, men där inte genom en undersökning av filosofens, utan hos dennes antites – sofistens – aktivitet. Skiljelinjen mellan filosofen och sofisten visar sig i denna dialog utmynna i hur de går tillväga när de

---

<sup>1</sup> Samtliga översättningar av Platon är av Jan Stolpe om inget annat anges.

<sup>2</sup> *Resp.* 487e.

<sup>3</sup> *ibid.*

<sup>4</sup> *ibid.*

tillverkar just bilder.<sup>5</sup> Sofisten karaktäriseras där, som i flera andra dialoger, som den som lär ut falska idéer om dygd, medan filosofen beskrivs som den som strävar mot den sanna läran – och detta återspeglas i deras respektive sätt att framställa bilder. Utifrån detta perspektiv framstår bilden som ett slagfält på vilket hela Platons filosofi utkämpas.

Det är otvivelaktigt så att i dialogerna så beskrivs bilden som en fara för filosofin som sådan i det att den rymmer potentialen för den illusoriska konstproduktion som sofistiken innebär. Denna smärtpunkt i bildbegreppet går som en röd tråd genom dialogerna, även om den sällan explicit kommer på tal utan snarast tycks hemsöka samtalen likt en undertryckt tvångstanke. Samtidigt återkommer en tanke om nödvändigheten i att närma sig verkligheten genom bilder i flera dialoger. I *Faidon* då Sokrates redogör för sin egen bildningsresa – hans ‘andra seglats’ – så varnar han sina samtalspartners för att närma sig och än mer att tro sig kunna närma sig verkligheten utan bilder:

När jag alltså hade misslyckats med att studera de varande tingen, sade Sokrates, tyckte jag att jag måste akta mig för samma sak som människor vilka studerar en solförmörkelse genom att titta på den: en del av dem fördärvar ju ögonen om de inte studerar en bild (*eikōna*) av den i vattnet eller liknande. Det var något sådant som jag tänkte på: jag var rädd att jag skulle bli alldeles förblindad i själen om jag blickade på tingen med ögonen och försökte gripa dem med vart och ett av mina sinnen. Så jag beslöt mig för att ta min tillflykt till resonemangen (*logos*), och att studera sanningen om de varande tingen i resonemangen i stället. Det är möjligt att min jämförelse på ett sätt inte håller, för jag går inte riktigt med på att den som utför sin undersökning i resonemangen skulle undersöka tingen mer i bilder (*eikōsi*) än den som undersöker dem i verkligheten (*ergois*).<sup>6</sup>

Här uppställer alltså Platon genom Sokrates en tanke om en verklighet som bör närmas genom bilder för att undvika förblindning. Likt den välkända grottlignelsen ur *Staten*, där den bländande solens ljusspel först försätter fången i förvirring och smärta, används solen i dessa passager som en

---

<sup>5</sup> *Soph.* 235c-236d: Även om filosofen i denna dialog också antyds indelas under denna “produktionskonst” såsom fördelad i en av dess två underarter: skenbildstillverkning eller avbildstillverkning.

<sup>6</sup> *Phd.* 99d-100a.



bild av mötet med verkligheten själv som initialt är överväldigande. Att stirra rakt in i den gör det omöjligt att faktiskt urskilja någonting alls. Därför behövs det en annan väg mot det verkliga som tillåter ögonen att successivt urskilja sitt objekt. Genom att exempelvis studera solens reflektion i vatten, möjliggörs en studie av den som inte är överväldigande. Detta belyser den väg som Sokrates väljer att närma sig verkligheten på: genom resonemangets bilder möjliggörs ett stegvis närmande av verkligheten istället för att ta sig allt på en och samma gång. Därtill anmärker Sokrates att all undersökning, även den som föreställer sig vara i ett rent betraktande av verkligheten, i själva verket måste fortgå genom bilder för att utveckla ett seende som kan sägas stå i linje med sanningen. Den som i högmod söker en ren erfarenhet av verkligheten dessförinnan, kommer i själva verket till den med förutfattade meningar grundad i åsikt. Både “den som utför sin undersökning i resonemangen” och “den som undersöker dem i verkligheten” undersöker verkligheten med hjälp av bilder – här är ingen mer utsatt för ett bildtänkande än den andra.<sup>7</sup> Samma bildspråk brukas i vad som anses som Platons sista verk *Lagarna*, där bilden igen fungerar som en skyddsmekanism för dialektikern:

Men då ska vi inte formulera svaret som om vi kunde se rakt in i solen och därmed fick det att svartna för ögonen mitt på ljusan dag - *som om vi kunde* betrakta och lära känna förnuftet fullt ut med dödliga ögon. Säkrare är det att betrakta en bild (*eikōna*) av det som frågan gäller.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Vad som utforskas och kritiserar här är idén om att stå i en direkt kontakt med verkligheten. Solen förblindar oss i den mening att den överväldigar oss. Passagen kan egentligen innebära två saker. För det första att ett direkt seende med verkligheten skulle vara förblindande i den mening att den skulle vara överväldigande. Att se allt skulle då vara detsamma som att inte se någonting alls, eftersom ingen distinktion eller urskiljning skulle tas i beräkning. För det andra att ett direkt seende av verkligheten är en faktiskt omöjlighet, och tron om något sådant en naiv föreställning. Det som man egentligen betraktar är en verklighet som baseras på de förutfattade åsikter som man kommer med erfarenheten till. Ett sådant seende tillhör betraktaren av skuggorna i grottnikelsen (*Resp.* 509e-510a): det ‘givna’ seendet (*eikasía*) som ännu inte kan urskilja verklighetens distinktioner, utan tar skuggor som verkligheter. Att som Sokrates här börja urskilja verklighetens beståndsdelar genom bilder, skänker i själva verket en uppfattning om dess faktiska form därför att det tillåter en successiv förståelse om hur bilden är en beståndsdel av den. Oavsett läsning fungerar det medvetna bruket av bilder som en lösning. Se även Mariangela Esposito, *The Realm of Mimesis in Plato: Orality, Writing, and the Ontology of the Image*, Series: Brill's Plato Studies 13, Brill, 2022. s. 122.

<sup>8</sup> *Leg.* 897d-e. Min betoning.

Då vi saknar möjlighet att betrakta verklighetens beskaffenhet fullt ut med "dödliga ögon" är den enda vägen fram den andra seglats som bilden erbjuder. Bilden möjliggör således en säker passage, även om den också i detta förkroppsligar en distans till den eftersökta verkligheten.

Betänker man Platons situation framgår det allt tydligare varför bilden framställs som bestående av en sådan fragmentarisk karaktär. Likt vår egen samtid var den intellektuella sfär som Platon var en del av fylld av skilda åsikter (*doxai*) kring verklighetens beskaffenhet. Enligt dialogerna kunde ytterligheterna i dessa debatter spåras å ena sidan till en homerisk världsordning som gestaltades som en polemisk verklighet som var i evig förändring. Det var således en verklighetsuppfattning som problematiserade tanken på eviga sanningar. Å andra sidan stod de tankeströmmar om varats stillhet som traderats från Parmenides lärodikt.<sup>9</sup> Problemet för Platon, som för oss, var att urskilja vilka av dessa positioner som var sanningsenliga och vilka som var falska. Med hjälp av den ledande tonen i den sokratiska frågan 'vad är...?' ('ti esti...?') lät han dessa intellektuella läggningar gå i dialog med varandra. Genom att låta de cirkulera till synes vedertagna begrepp som 'mod' eller 'rättrådighet' visade han hur dessa 'självklarheter' egentligen täckte över en avgrund av okunskap. Vidare flätade han samman deras tankar i en väv som i dess konstellation upphöjde dess föregående instanser till en ny grad av intensitet. Det är genom hans dialoger som den filosofiska litteraturen för första gången får en *dialektisk* anda och alltså uppgår i det arbete som samlar och fördelar mänsklighetens undersökningar för att med en ny exakthet skilja åsikt från kunskap (*epistēmē*). Ur denna dialektiska framfart växte ett resonemang om en slags tvåvärldsmodell fram vilken fördelade det sinnliga (*to aisthēton*) och det begripliga (*to noēton*) åt i fråga om epistemologisk tillgänglighet. Den del av sinnen likställdes med den homeriska förändringen, medan den beständiga delen av verkligheten sammanfördes med det begripliga intellektet. I detta senare, icke-sinnliga och rättmätiga *vara*, identifierade Platon därmed verklighetens ontologiska grund i vad han kom att benämna former (*eidos* och *idea*).<sup>10</sup> Den sinnlighet som utgör vår vardagliga omvärld fick enligt denna modell sin relativa vara, och därmed sin begriplighet, därför att de deltar (*methexis*) i dessa ontologiska grundformer.

---

<sup>9</sup> För den återkommande distinktionen mellan Homeros och Parmenides hos Platon se *Tht.* 152c–153a, 179e–180e, *Crat.* 401e1–402c3, *Soph.* 242c. Homeros ontologi utpekas i dessa dialoger som källan till både Herakleitos och sofisternas lära om verklighetens föränderlighet, men utvecklar alltså argument för att denna lära endast berör den sinnliga delen av verkligheten. Därmed misslyckas även deras förklaringar, eftersom den inte tillhandahåller en förklaring om den del av verkligheten som befattar stabilitet och struktur.

<sup>10</sup> *Ti.* 28b–c, *Symp.* 211a–b, *Tht.* 185c–187a, *Prm.* 129a–130a. *Phlb.* 15b–c.

I samma veva som *formerna* utpekades som verklighetens beskaffenhet påfördes därigenom den sinnliga världen en skenbarhet som Platon stundom liknade med en värld av bilder uppställda efter ursprungliga modeller.<sup>11</sup> I en ontologisk världsbild där all sinnlighet är förstådd som bild medför det i sin tur att de bilder (*eidōlon*, *phantasma*, *eikōn*) som tillverkas av mänsklig handling i sin tur kan begripas artificiella representationer av bilder eller som *bilder av bilder*. Med detta framträder en epistemisk problematik i all mänsklig tillverkning hos Platon.<sup>12</sup> Eftersom människan arbetar med representationer som står sist i det ontologiska ledet, måste det göras klart hur människan genom denna kedja av bilder kan sägas förmedla kunskap om det faktiska varat. Filosofen behöver den sinnliga världen då hon ska formulera sin kunskap i ord: hon kan aldrig helt befria sig från förmedlingens domäner, aldrig avlägsna sig bilden som sin avart. Trots dess risk som vilseledande brukas den alltså av den filosoferande, som Sokrates får illustrera ovan, för att bidra till en förståelse av formerna. I detta måste hans bildmakarkonst i någon bemärkelse särskiljas från sofistens ifall den sanningsenliga bilden ska kunna urskiljas från den falska och således den filosofiska tillverkningen över huvud taget ska kunna begripas som epistemiskt nyttig.<sup>13</sup>

I dialogerna är det den dialektiska metoden som utpekas som den aktivitet som på ett sanningsenligt vis för en växelverkan mellan *eidos* och *eidōlon*.<sup>14</sup> I denna metod fungerar *eidōlon* som en möjlighet att göra stegringen mot formerna tillgängliga för sinnet, samtidigt som dessa i sig inte kan gripas över huvud taget om inte de utgick från, och därmed pekade tillbaka mot, de grundläggande *eidos*. Bilden, situerad inom dialektiken, blir ett möjligt steg i rätt riktning, men riskerar samtidigt alltid att täcka över den verklighet som den är tänkt att signifiera och kan i detta förhindra genuin inblick. Bilden måste således begripas som *både medlet och hindret* i människans

---

<sup>11</sup> *Ti.* 37c-d, *Resp.* 507b-d.

<sup>12</sup> Vidare är detta en etisk fråga för Platon, för det första eftersom bilden framkallas för att förmedla en förståelse mellan människor. Dess kommunikativa funktion ger den därmed i grunden en politisk-etisk tillhörighet. För det andra därför att Platon betraktar all kunskap som en avkomma av det goda, och således är epistemologi alltid av moralisk relevans. Detta samband argumenteras vidare för i följande del av denna uppsats kallad 'Platons kunskapslära'.

<sup>13</sup> Det är tänkvärdt att utifrån detta fundera över skillnaderna mellan Platons vida litterära produktion och hans läromästare Sokrates återhållsamma inställning till skrift. I *Phdr.* 275d-e låter Platon Sokrates uttala hur skriften aldrig kan ersätta det levande samtalet i pedagogisk finess. Men även om Sokrates inte valde att skriva ner något eftersom texten inte kunde ersätta den levande dialogens potential, var de samtal som han ingick i med sina medmänniskor utformade med bilder. Även de talade dialogerna består alltså i grund och botten av statiska trappavsatser, även om dessa bilder med fördel kan byggas om i realtid inom samtalet. I kontrast till detta, kan fördelen med skriften påtalas vara ett sätt att lämna trappsteg för efterkommande, vilka kan ta sig över dessa i sin egen takt och efter egen förmåga.

<sup>14</sup> Se till exempel *Resp.* 532b-533d, *Phdr.* 266b-c, *Soph.* 253d-e.

strävan mot kunskap.<sup>15</sup> Platons förståelse av kunskap ligger alltså på ett vis bortom själva bilden, men förlitar sig trots detta på den som ett medel för den dialektiska praktik som framkallar denna kunskap.<sup>16</sup> Bilden kan således inte enkelt avskrivas som ren illusion eller ett 'intet' – trots dess problematiska ontologiska särställning – utan måste tvärtom begripas som ett viktigt inslag i dialektiken själv. Bilden förblir ett trubbigt instrument som man måste lära sig handskas med på rätt sätt.

Det finns ett tydligt avstånd mellan bilden och verkligheten hos Platon, men denna distans tycks vara den prövning som människan är satt till att korsa. *Eidos* och *eidōlon* måste därmed betonas i dess 'och'.<sup>17</sup> Samverkan mellan dem, delaktigheten där emellan, måste därmed utmålas och göras begriplig. Det epistemologiska problemet med bilden hos Platons dialoger ligger i människans hantering av denna klyfta: hur översättningen från form till bild är tänkt att utföras sanningsenligt.

## Syfte, problemformulering och frågeställning

Denna uppsats ämnar belysa bildens relation till kunskap inom Platons tänkande. För att komma till ett svar i detta frågande avser jag undersöka den tillverkningskonst som på rätt sätt kan tillverka bilden och som därmed uppställer ett filosofiskt förhållande mellan bild och kunskap. För att

---

<sup>15</sup> Ernst Cassirer, "Eidos and Eidōlon: The Problem of Beauty and Art in Plato", s. 240: Cassirer kallar det ett tragiskt öde att filosofen på detta sätt är bunden till det sensibla samtidigt som han dras till det icke-sensibla och ultimata. I min mening kan det hela också betraktas i ett skönt ljus; som en gåva till var enskild människa som aldrig kan avslöjas i förväg av någon annan, en gåva till människan att förundras (*thaumazein*) av verklighetens skönhet. Cassirer Ernst. "Eidos and Eidolon: The Problem of Beauty and Art in Plato", ur *The Warburg Years 1919-1933: Essays on Language, Art, Myth and Technology*. Övers. S.G. Lofts & A. Calcagno, Yale University Press, New Haven and London, 2013.

<sup>16</sup> På sätt och vis behandlar denna uppsats just denna problematik. Genom dialogerna söks ett svar på vad Platon själv anser om textens eller bildens möjlighet att assistera filosofens anspråk till kunskap. I detta är jag inte här intresserad av att undersöka en oskriven lära *à la* Tübingen skolan. Vad som eftersöks är en djupare förståelse för hur texten kan vara viktig som kunskapsbärare utan att detta själv återfinns direkt i själva skriften. I *Sjunde brevet* görs det explicit att Platon inte själv satte ord på den kunskap han ansåg riktig, därför att den inte kunde ges kroppslig form. Men detta ska inte förstås som att texten inte är värdefull, tvärtom hävdar han i samma brev att det finns tre *nödvändiga* försteg "för att kunskap ska bli till". (342b) Dessa är, i tur och ordning, namn (*onoma*), resonemang (*logos*), och sedan bild (*eidōlon*) (*Epis.* 342a-b), vilka alltså betraktas som essentiella steg i den filosofiska aktiviteten (men samtidigt inte som dess ändamål). Det fjärde steget är kunskapen själv, varefter ett femte steg talas om som "kunskapens föremål [...] det verkligt varande". (ibid.) Arbete med media som text och bild påtalas alltså som passager, stegringar, till kunskap om verkligheten.

<sup>17</sup> Ernst Cassirer, "Eidos and Eidōlon: The Problem of Beauty and Art in Plato", s. 224: Cassirer påpekar hur denna fördelning mellan två världar hos Platon både måste behandla dess separation (*chōrismos*) och dess samspel eller delaktighet (*methexis*).

begripa detta ämnar jag redogöra för hur filosofens bildmakarkonst särskiljer sig från sofistens inom dialogerna. Med filosofen betraktad som en typ av tillverkare görs den ökända kritik mot diktarna och deras efterbildning (*mimēsis*) från *Staten* relevant.<sup>18</sup> Genom att i uppsatsen analysera Sokrates argumentation utvecklar sig en förståelse för hur efterbildning innefattar positiva drag som kan rättfärdiga den filosofiskt lierade bilden. Lika viktig i sammanhanget är dialogen *Sofisten* och dess uttolkning av bildens positiva och negativa underarter: avbilden eller ikonen (*eikōn*) respektive skenbilden (*phantasma*).<sup>19</sup> Den avgörande skillnaden mellan dessa underarter enligt denna dialog ligger i förhållandet mellan bild och modell i fråga om *proportion* (*analogia*). I dialogen görs det klart att en sådan proportion först kan skapas med intention ifall tillverkaren av bilden besitter kunskap, inte bara en åsikt, om sin modell. Efterbildningens fara kan alltså härledas till dess epistemiska tvetydighet och det är därmed också genom att gå tillbaka till och undersöka dess epistemologiska bundenhet som dess kraft kan komma att begripas i dess positiva aspekt såsom avbild. Vad som kan härledas ur dessa passager i *Staten* och *Sofisten* är därmed en förståelse att inte bara diktarnas roll står på spel i en 'kritik mot efterbildning' utan även filosofernas. Om denna senare ska kunna göra anspråk på att arbeta mot kunskap, måste en förståelse göras klar kring hur filosofens tillverkning kan sägas besjålas med ett sådant vetande. Syftet i denna uppsats är därigenom även att urskilja filosofens aktivitet från den kritik som Platon riktar mot övriga tillverkare, bland annat diktarna och sofisterna, och utläsa vilken slags tillverkning som Platon anser är kompatibel med filosofin överlag.<sup>20</sup> Ett annat sätt att betrakta denna text är därmed som en utforskning av förhållandet mellan tillverkning och formläran i dialogerna.

Frågan förs med detta till dess yttersta uttryck i hur vi kan förstå filosofens bild som en bidragande faktor till kunskap, samtidigt som sofistens bild misslyckas med att åstadkomma det samma. Med syftet att framkalla den positiva aspekten av bilden, och därigenom bevara filosofens anspråk på kunskap inom ramen för Platons filosofi, söker min uppsats därför en förståelse i den avgörande skillnaden mellan dessa. Syftet med uppsatsen är i denna mening att komplettera bildens

---

<sup>18</sup> *Resp.* Genomgående i den andra, tredje och tionde boken förs en kritik mot *mimēsis* inom konsten. Se mer specifikt 377c-398b samt 595a-608b.

<sup>19</sup> *Soph.* 235d-236b.

<sup>20</sup> Därigenom aktiveras den intressanta frågan om varför Platon, som Sokrates lärjunge, valde att *skriva* sitt filosofiska arbete. Såg Platon en fördel i denna form av litterärt bildskapande?

positiva begreppslighet hos Platon, för att på så sätt också bidra till ett klargörande av det filosofiska arbetets skapelseakt – den dialektiska metodens produkt – och dess anspråk till kunskap.

## Forskningsöversikt

Att ta sig an frågan om bilden i relation till Platons dialoger som helhet och i detta utläsa dess epistemiska potential har i stort sett förbisetts i tidigare forskning.<sup>21</sup> Givetvis har bilden och närbesläktade begrepp hos Platon varit en del av tidigare forskning, men då främst genom att undersöka enstaka dialoger. Endast Richard Pattersons *Image and Reality in Plato's metaphysics* samt Mariangela Espositos *The Realm of Mimesis in Plato: Orality, Writing, and the Ontology of the Image* tycks tidigare ha undersökt bilden hos Platon med en systematisk ambition. Eftersom samtida forskningslitteratur och den förmoderna kommentaturlitteratur runt Platon utgör ett sådant massivt fält skulle det vara omöjligt att ta den i fullständig beaktning. Därmed vill jag samtidigt inte sticka under stol med att stora delar av bildens status hos Platon med största sannolikhet måste utebli i detta arbete, och således att denna uppsats endast kan tillföra ännu ett perspektiv i frågan. Trots detta är det min övertygelse att mitt breda, och således något naiva, angrepp i frågan om bilden kan tillföra syre till förståelsen om Platons epistemologi.

Richard Pattersons verk framlägger argumentet att den av Platon frekvent brukade analogin bild-till-original är en konsekvent och hjälpsam nyckel för att begripa hela dennes metafysiska struktur. Denna struktur finner Patterson främst i *Statens* tionde bok där tre olika ontologiska delar av den platoniska verkligheten urskiljs: form (*eidos*), sinnlighet (bild-av-form), bild av sinnlighet (bild-av-bild).<sup>22</sup> Exempelvis kan formen för soffa, en sinnlig soffa och en målning av en soffa alltså alla rättmätigt sägas ha del i samma namn (*onoma*), men kan endast göra anspråk på detta efter sin egen ontologiska typ: *som* form, *som* sinnlighet eller *som* bild(-av-bild). Han menar att det är just förståelsen av bildens vara *som bild i relation till en modell* som är sättet på vilket det sinnliga har del i modellen hos Platon. För Patterson är denna analogi *primitiv* i bemärkelsen att

---

<sup>21</sup> Vad min efterforskning visat var Ernst Cassirers först att belysa bilden som ett konsekvent begrepp genom Platons dialoger i sin essä "Eidos and Eidolon" först år 1924. Cassirers sammanställning av Platons bildbegrepp är väl avväg och i en övertygande passionerad anda demonstrerar han bildens relevans som motpol till formerna och således dess epistemologiska signifikans. Textens essäistiska anda gör den till en utmärkt introduktion till detta område, men svår att ta hänsyn till i större utsträckning i detta forskningssammanhang.

<sup>22</sup> Richard Patterson, *Image and Reality in Plato's Metaphysics*, Indiana: Hackett Pub Co Inc, 1985. s. 69.

den uttrycker så bra som möjligt det förhållande som råder mellan formernas värld och den sinnliga världen respektive det mellan den sinnliga världen och bilden.<sup>23</sup> Patterson är framförallt intresserad av att påvisa hur relationen mellan formerna och den sensibla världen kan göras begriplig via bild-till-original analogin och han visar på ett imponerande vis hur denna konsekvent präglar Platons dialoger. I min mening finns det dock anledning att kritisera Pattersons förståelse av Platons ontologiska ramverk. Som Harold Cherniss redan visat i sin artikel *On Plato's Republic X 597 B* (1932), är det inte helt självklart att denna passage inte utgör ett begränsat pedagogiskt exempel – och således inte talande för hela Platons tankevärlds skelett.<sup>24</sup> Då Patterson låter hela sitt argument vila på detta exempel som grund står det således på ostadig mark. Att bilden skulle vara en underkategori hos sinnlighet i ontologisk bemärkelse (vad Patterson kallar 'bild-av-bild') anser jag vidare inte kunna hävdas med referens till denna passage. Även om det i epistemisk mening finns en skillnad mellan den fysiska soffan och den avmålade soffan delar de samma ontologiska status såsom kroppar. Som kropp är målningen också en sinnlighet och därigenom deltagande i samma ontologiska sfär som soffan den avbildar. Platons exempel berör alltså inte ontologi utan är en fråga om epistemologi: huruvida målningen såsom efterbildning framställer soffan utifrån kunskap om dess form eller ej.

Pattersons bok noterar vidare hur bildens förhållande till dess modell berör både anamnesiteorin samt det sköna.<sup>25</sup> Än mer kommenterar Patterson skillnaden i de begrepp (*eidōlon*, *eikōn*, *phantasma* och *mimēmata* 'produkt av *mimēsis*') som berör bilden i Platons texter men han utvecklar aldrig några fördjupade tankar kring skillnaden i dessa ordval då han i denna bok främst är intresserad av ontologi och alltså i stort likställer dessa under den ontologiska kategorin 'bild-av-bild'.<sup>26</sup> Patterson missar dessutom begreppet *agalma* ('gudabild', 'staty'), som figurerar i

---

<sup>23</sup> Ibid. s.5: "Hardly a novel conclusion. But because it is fundamental [...] it seems worthwhile to attempt as secure a demonstration of its truth as the evidence allows."

<sup>24</sup> Harold Cherniss, "On Plato's Republic X 597 B", s. 240. Enligt Cherniss är den främsta anledningen till att detta bör betraktas som ett pedagogiskt exempel att det här talas om formernas framställning. Detta går emot andra dialogers resonemang, där formerna principiellt aldrig genomgår en skapelseakt just då de är eviga och således bortom all typ av förändring. Omnämmandet av detta förstärker Cherniss därmed som en slags signal till läsaren. Vad som diskuteras i dessa passager menar Cherniss är istället den efterbildande aktiviteten (*mimēsis*) och dess korrelation med verkligheten – inte skapandet av verkligheten i sig. "On Plato's Republic X 597 B", *The American Journal of Philology*, John Hopkins University Press, Vol. 53, No. 3 (1932), s. 233-242.

<sup>25</sup> För en fördjupad diskussion om *anamnēsis* relation till bilden hos Richard Patterson. *Image and Reality in Plato's Metaphysics*. se: s. 43, 104-105, och om det sköna se: ibid. s. 78, 80-81.

<sup>26</sup> Ibid. s.30f.

*Gästbuden* då Alkibiades redogör för Sokrates älskvärda karaktär, vilket är av särskilt intresse för denna uppsats.<sup>27</sup> Skiljelinjen mellan orden *andrias* ('staty av människa') och *agalma* vittnar nämligen om en betydande skillnad i Platons tänkande mellan porträtteringen av det sinnligt mänskliga och det tänkbart gudalika.<sup>28</sup> Min egen undersökning, som i första hand berör bildens epistemologiska status, kommer därmed att ta hänsyn till de distinktioner som Platon arbetar med i dessa bildbegrepp för att ta vara på relationen mellan den sanningsenliga och den epistemiskt falska bilden och dess vidare förhållande till kunskap som sådan.

Mariangela Esposito's bok *The Realm of Mimesis in Plato: Orality, Writing, and the Ontology of the Image* undersöker den rådande debatten inom forskning gällande Platons förhållande till det talade respektive skrivna ordet. I dialogerna utläggs kritik mot både tal och skrift varför en fråga uppstått kring vilket av dessa medier Platon själv egentligen förespråkar. Esposito påvisar att en sådan dikotomi inte är väsentlig utan att Platons kritiska infall måste förstås som grundat i en underliggande skepticism mot representation som sådan där hjärtefrågan snarare berör det sanna och falska. Hon går progressivt djupare in i denna fråga: från en kritik av det mimetiska till en övertygelse om att Platon betraktar hela den mänskliga erfarenheten som djupt förankrad i vad hon kallar den "mimetiska sfären".<sup>29</sup> Människans villkor förstår hon som imitation ('den mimetiska mekanismen'), då människans kommunikation kräver ett medium ('språket') och en skapelseakt däri. Detta medför en viss förvrängning av den kommunikativa produkten ('bilden') och sanningen i det som förmedlas placeras därmed i en prekär sits. Än mer finns det en risk för att bilden själv förväxlas *med* det sanna.<sup>30</sup> Vad som skiljer sofisterna och filosoferna åt kan sägas ha sin grund i inställningen till bilden: sofisterna förnekar bildens särskilda existens *som bild*, medan filosoferna belyser att bilden i en viktig aspekt är skild från det som *är*.<sup>31</sup> Efter detta utläser Esposito att en av filosofens viktiga uppgifter är att urskilja (*diairesis*) sanna och falska bilder, men också *att skapa egna*.<sup>32</sup> I denna dialektiska metod är det instrument som filosoferna helst arbetar med *logoi*, som kan sägas försöka efterbilda formernas inre geometri. Vägen mot *eidōs* är utlagd genom *eidōlon*.

---

<sup>27</sup> *Symp.* 215b, 216e, 222a.

<sup>28</sup> *Symp.* 215b.

<sup>29</sup> Mariangela Esposito, *The Realm of Mimesis in Plato: Orality, Writing, and the Ontology of the Image*. s. 137: "[...] the realm of mimesis."

<sup>30</sup> *Ibid.* s. 94.

<sup>31</sup> *Ibid.* s. 102,104: ...och i sin tur är deras respektive aktiviteter grundat i deras förhållande till kunskap. Sofisterna är fast i åsiktens fält, filosoferna söker sig till kunskapen.

<sup>32</sup> *Ibid.* s. 115-116, 121.



En viktig aspekt av Espositos undersökning av bilden är hur den påvisar relationen mellan bilden och *erōs* och därigenom till det sköna. Enligt Esposito utgör det sköna den enda händelse där *eidōlon* och *eidōs*, sken och evighet, samexisterar i hela Platons metafysik.<sup>33</sup> Det sköna överkommer därmed också den strikt mimetiska relationen mellan bild och form, påpekar Esposito, och hävdar att detta förvandlar den till en fråga om delaktighet (*methexis*). Detta delaktiga förhållande klarläggs inte fullt ut i hennes bok, utan uppmuntrar till en fortsatt utforskning av filosofens relation till den sköna bilden och dess potential som medium av sanning. Espositos undersökning påträffar enligt henne själv en relativt outforskad horisont: "Platons estetik".<sup>34</sup> Hon återoppar därmed en fortsatt undersökning kring bilden och dess vidare relation till övriga delar av platonismen, inte minst gällande teorin om återerinring.<sup>35</sup> Dessa två spår runt *erōs* och *anamnēsis*, per Espositos rekommendation, kommer att följas i denna uppsats anspråk att undersöka bildens relation till kunskap.

## Metod och disposition

Uppsatsens ambition är att tydliggöra relationen mellan bilden och kunskap hos Platon. Metoden som denna text anammar för att åstadkomma detta kan fördelas i två delar. Till att börja med argumenterar jag för den förståelse av kunskap som jag ser karakteriseras i dialogerna för att däri utse en måttstock som bilden kan begripas genom. Därefter betraktas tillverkning för att förstå sambandet mellan kunskap och bildmakarkonsten. Platons generella bild av all tillverkning karakteriseras av intentionalitet, det vill säga där skapandet sker av en tillverkare som skapar efter en viss modell vilken denna blickar mot.<sup>36</sup> Denna teori kommer nu att användas mot honom själv i det att jag söker förståelse i vart Platon själv blickade när han brukade sitt eget bildbegrepp. För att därmed göra bilden begriplig gäller det att följa bilden genom dialogerna och betrakta dess

---

<sup>33</sup> Ibid. 139: "Beauty is in fact the most powerful event in Plato's works [...]."

<sup>34</sup> Ibid. 139.

<sup>35</sup> Ibid. 140.

<sup>36</sup> Även om det förekommer diskussioner i dialogerna om huruvida gudomlig inspiration ligger bakom vissa skapade verk. Inspiration tycks i slutändan tvetydig då fenomenet både kritiseras (*Ion* 533d–536d) och hyllas (*Phdr.* 244a–245c). I min förståelse finns det inte någon allmänt accepterad förståelse för inspirationens relation till skapelseakten hos Platon och således kommer detta arbete inte att behandla denna fråga.

applikation. Ur den väv som utgör Platons dialoger vill jag alltså i denna uppsats följa bildbegreppet, tvinnas ur denna ur dess olika kontexter så att den i isolation kan betraktas utifrån Platons epistemologi och sedermera placeras bildens roll i relation till denna. Med detta hoppas jag påvisa bildens relevans och komplexitet inuti Platons tänkande, trots att det aldrig blir ett explicit begrepp hos honom själv.

En metod som anammar ett stort antal dialoger kräver dock sitt rättfärdigande. Metoden medför visserligen en risk att tappa bort viktiga kontextuella moment i dialoger som skrivits som mer eller mindre välkomponerade helheter; om Platon i *Faidros* skrev att en god litterär komposition bör fungera likt en kropp där var stycke utgör väsentliga delar till en sammanhängande helhet, löper mitt eget grepp risken att här uppföra ett monster vars kropp är ihopsatt från olika kroppars lemmar.<sup>37</sup> Men kanske är det passande att denna tematik, som behandlar just det efemära sken som bilden, också ska föras i ljuset enligt en sådan naturvriden metod. Bilden förekommer som redan nämnts i ett stort antal av Platons dialoger, men med undantag för *Staten* och *Sofisten* är den aldrig ett uttalat forskningsobjekt utan figurerar mer som en medföljande skuggsida av textens resonemang. Därmed kräver min studie av bilden att jag lyfter blicken från enskilda dialogers huvudsakliga diskussionsämnen och betraktar den övergripande textmassa som Platon producerat. Detaljerna som talar för bildens epistemologiska möjligheter ligger utspridd i dess helhet och det krävs ett botaniserande i flera verk för att en rikare förståelse av bilden ska göras tillgänglig. Som läsare till dialogerna kan vi såklart inte kräva att var och en av dem innehåller uttömmande undersökningar om allt de lyfter. Sådana begränsningar tycks Platon själv varit väl medveten om då han signalerade detta till oss läsare genom att gång på gång referera till sina övriga verk för att slippa redogöra för samma tematik om och om igen.<sup>38</sup> Det finns alltså goda belägg för att författaren själv uppmuntrade läsaren av dialogerna att vandra mellan dessa för att förstå vidden av sina tankar. I slutändan är det inte var en text börjar och slutar som intresserar oss som filosofer, utan de olika filosofiska inslag som finns däri. Med det sagt kommer jag att i största möjliga mån ta kontexten i varje dialog i anspråk, med syftet att på ett troget sätt sammanställa

---

<sup>37</sup> *Phdr.* 264c.

<sup>38</sup> Exempelvis görs explicita referenser mellan de eleatiska dialogerna *Theaitetos*, *Parmenides*, *Sofisten* och *Statsmannen* samt mellan *Staten*, *Timaios* och *Kritias*. Dialogerna kan därmed, som sagt, mycket liknas vid en väv som förs samman med varandra, både rent dramaturgiskt och filosofiskt. För en god sammanställning av de olika dramatiska linjer som löper genom Platons skrifter se Debra Nails, *The People of Plato: A Prosopography of Plato and Other Socratics*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2002. s. 308-323.

bildens 'kropp' efter hur Platon föreställde sig den. Undersökningen söker trots allt efter *Platons* syn på bilden som sådan.

Uppsatsen följer följande upplägg. För att synliggöra bildens kapacitet för kunskapsförmedling kommer jag att inleda mitt arbete med att redogöra för 'Platons kunskapslära'. Först framhävs distinktionen mellan åsikt och kunskap. Sedan argumenterar jag för att erotiken måste begripas som den attraktionskraft som är väsentlig för strävan mot kunskap. Detta övergår i en diskussion kring inläring som återerinring. Därmed visar jag i detta kapitel hur kunskap enligt Platon förhåller sig till bilden på två viktiga sätt: dels förvärvas kunskap i en stegrande process som drivs genom en erotisk lockelse av den enda sinnliga formen, skönheten, och dels att inlärandet av kunskap möjliggörs genom återerinring, vilken genom ett samspel mellan den sinnliga världens likhet (*homoiōsis*) till de återerinnade formerna förlitar sig på bildens mediala funktion. Slutligen, utifrån *Statens* bilder av det goda, påvisas ett samband med de föregående dialogernas modeller. Här ges både en relation mellan bilden och kunskap samt en tydlig identifikation av vad Platon anser att den legitima formen av kunskap är: insikten om formerna. Kapitlet avslutas med att sammanställa dialogernas skildring av kunskap och bilden lokaliseras därmed som en del av den dialektiska metoden som anses den enda vägen mot sann insikt inom Platons filosofi.

I uppsatsens andra del 'Platons bildlära' utforskas först Platons förståelse av tillverkning (*poiēsis*) och dess epistemiska bundenhet genom att påvisa hur denna talas om som ett skapande efter en modell. I *Staten* exemplifieras denna skapelseakt huvudsakligen i en kritisk ton, genom begreppet efterbildning (*mimēsis*), vilket jag kommer att visa har sin förklaring i det potentiellt bristande epistemiska perspektivet. Detta identifieras vidare som den skenbildstillverkning som omnämns i *Sofisten*. Utifrån denna dialog försöker jag sedan att påvisa hur en positiv bildmakarkonst kan tänkas fungera inuti Platons tänkande. Det är avbildstillverkningen som genom sin proportion (*analogia*) som uppställer en sådan möjlighet. Denna specifika förbindelse mellan bild och form identifierar jag som delaktighet (*methexis*) och detta sätt att tillverka bilder av kunskap är därigenom ett sätt att skapa en viss typ av delaktighet eller gemenskap med verkligheten själv.

I den andra hälften av del två, 'Bild', undersöks de olika typer av bilder som framkommer i dialogerna. Här ligger min insats främst i att reda ut de olika arter av bilder som Platon påtalar i *Sofisten*: bild (*eidōlon*), skenbild, spegelbild eller reflektion (*phantasma*) och avbild eller ikon

(*eikōn*). Utifrån det övergripande begreppet bild påvisas hur skenbilden karaktäriseras av de epistemiska brister som visade sig i kritiken mot *mimēsis* i *Staten*. Resonemanget bakom skenbildens fallenhet är dess koppling till den sinnliga världen och därigenom dess väsentligen åsiktsbaserade grund. Avbilden lyfts i kontrast till skenbilden som en sorts bild som kan förklara hur en representation kan uppställa en likhet till formerna. Avbilden karaktäriseras av sin proportion i förhållande till formerna, vilken väcker en påminnelse om formernas beskaffenhet. Till sist undersöks det något bortglömda begreppet 'gudabild' (*agalma*) som brukas i centrala delar av dialogerna *Gästbudet*, *Faidros* och *Timaios*. Genom begreppets etymologiska och historiska signifikans i kombination med Platons bruk av denna term, argumenterar jag slutligen för att *agalman* utgör ett särskilt intressant exempel på avbilden dels därför att den så tydligt uppställer ett deltagande av det gudomliga i den sinnliga världen – ett avbildande av det immateriella och eviga – och dels därför att det är med detta begrepp som karaktären Sokrates – filosofens ledstjärna – beskrivs.

I det avslutande kapitlet sammanställer jag bildens relation till kunskap och med detta besvaras min frågeställning. Uppsatsen avslutas med en diskussion gällande bildens möjligheter och begränsningar hos Platons filosofi, vilket väcker en reflektion till Platons egna bild av Sokrates och den bildmakarkonst som denne bemästrat: dialogformen.

“I met a seer /  
Passing the hues and objects of the world, /  
The fields of art and learning, pleasure, sense, /  
To glean eidölons.”  
Walt Whitman, *Leaves of Grass*

“Vad är det för en vetenskap, Glaukon, som kan dra själen  
från det som blir till till det som är?”  
*Resp.* 521d.

“[...] vad gäller de andra vetenskaperna [...] så ser vi nu att de bara drömmer om det som är [...] av  
gammal vana kallar vi dem ofta kunskaper, men de behöver ett annat namn [...]”  
*Resp.* 533c-d.

## Platons kunskapslära

Innan bildens epistemiska möjligheter kan diskuteras avser jag först redogöra för hur kunskap ser ut hos Platon. När man närmar sig Platons epistemologi bör det först och främst göras klart att det är ett brett fält som spänner över flera dialoger. En systematisk bild utläggs aldrig i en och samma dialog, så en allmänt accepterad förståelse av Platons idé om kunskap kan inte enkelt refereras till.<sup>39</sup> Istället måste man argumentera för en sådan. I denna uppsats kommer jag att argumentera för att en enhetlig bild av kunskap kan göras begriplig genom Platons textproduktion, men att det av dennes egna principiella skäl inte kan ges en direkt återgivning av kunskap som sådan. I dialogerna presenteras kunskapen först och främst som det som är i kontakt med verklighetens beskaffenhet. Kunskap berör det som *är* och *förblir* sådant. Därigenom är kunskapens objekt det oföränderliga – det som Platon kallar för former eller idéer. Vägen till kunskap skildras återkommande som en transformativ erfarenhet som genom erotiskt inflytande, driven av återerinring av skönhet, för människor till erfarenheten av formerna. Då kunskap formuleras som en erfarenhet tillhandages vi bara kunskapens ättlingar i texten. De är blott bilder av kunskap, vilka ämnar peka mot eller framkalla denna erfarenhet, inte att förväxlas *som* kunskap i sig.

---

<sup>39</sup> Vilket William A. Welton ger en god bild av då han sammanställer forskningsläget över formläran i sin introduktion “Plato’s Mysterious Forms” i *Plato’s Forms: Varieties of Interpretation* s. 1-11. Lexington Books, Lanham, 2002.

## Åsikt och kunskap

Det kan relativt oproblematiskt påstås att den huvudsakliga motoriken bakom Platons dialoger är det sokratiska ifrågasättandet. I tidiga texter, såsom *Euthyfron*, *Laches* och *Gästabudet*, väcker den till synes naiva frågan 'Vad är ...?' ( ' *ti esti* ...?') en förståelse om att människans allmänna uppfattning kring centrala aspekter av det mänskliga livet är bristande och att en djupare förståelse är nödvändig ifall hon ska anse sig kunna rättfärdiga sina handlingar och kunna sägas besitta kunskap om dem. De atenare som Sokrates möter i dessa dialoger tror sig veta något om fromhet, mod respektive kärlek men visar sig snarare bara besitta åsikter om dessa företeelser, som de inte kan argumentera för. Redan i de tidiga dialogerna påvisas därmed en tankelinje som fortgår i de resterande verken: distinktionen mellan åsikt och kunskap, som sedan färgar resten av Platons filosofiska produktion. När Platon diskuterar kunskap, så gör han det i kontrast till åsikt.<sup>40</sup> Således är det viktigt att förstå den ena för att förstå den andra. I *Staten* klassas åsikten som förmågan att fälla ett omdöme:

Det som ger oss förmåga att anse är åsikten och ingenting annat.<sup>41</sup>

Omdömet är inte felfritt utan kan både vara sant och falskt. Skiljelinjen mellan kunskap och åsikt ligger därigenom i den senares felbarhet: kunskap är ofelbar medan åsikten är felbar.<sup>42</sup> Utifrån detta utvecklar Sokrates, som leder argumentationen, resonemanget till att åsikten och kunskapen därmed har olika föremål. Kunskap har som föremål det som är. Åsikten, då denna är felbar, måste då ha något annat som föremål. Eftersom det görs klart att medvetandet inte kan riktas mot det som inte är – ett rent 'intet' – utan behöver vara riktat mot något – ett 'vara' – resoneras det att åsiktens föremål ligger mittemellan det som är och inte är.<sup>43</sup> Dessa mittemellan-objekt karaktäriseras som de sinnliga tingen eftersom det sinnliga kan sägas delta både i det som är och inte är i den bemärkelsen att de kan uppvisa motsägande egenskaper. Exempelvis kan ett och samma ting ha karaktäristika som är sköna och andra som är fula. Ett sinnligt ting kan ha delar som är stora

---

<sup>40</sup> Se *Resp.* 476d-480a, *Grg.* 454d-e, *Ti.* 37b, 51e.

<sup>41</sup> *Resp.* 477e.

<sup>42</sup> Jfr. *Grg.* 454d: "Finns det falsk tro och sann tro, Gorgias? Då tror jag att du skulle svara att det gör det. Ja. Men finns det falsk och sann kunskap? Absolut inte. Då är det alldeles uppenbart att tro och vetande inte är samma sak."

<sup>43</sup> *Resp.* 478d-e. Dialogerna tycks arbeta med teorin att medvetandet alltid har ett objekt som den riktar sig mot.

samtidigt som det har andra delar som är små.<sup>44</sup> Denna egenskap hos det sinnliga gör omdömet gällande det otillräckligt och felbart. I *Menon* lyder det att det inte är förrän åsikten 'binds' till en förklaring av dess grund som åsikten på riktigt kan tituleras kunskap.<sup>45</sup> Eftersom åsikten, till skillnad från kunskapen, inte har förvärvats genom en erfarenhet som skänker vetande om varför åsikten är sann är den också förgänglig. Därmed kan

[...] en åsikt [...] lämna vår tanke med eller mot vår vilja: med vår vilja när den är falsk och vi lär oss veta bättre, alltid mot vår vilja när det är fråga om en sann åsikt.<sup>46</sup>

Även om man alltså kan besitta en sann åsikt, och i det besitta en sanningsenlig uppfattning om verkligheten, förblir denna utsatt i det att åsikten kan förlöpa då man fortfarande kan bli övertalad eller glömma åsikten.<sup>47</sup> Detta utgör åsiktens epistemiska svaghet, men det är till synes den enda nackdelen den tillskrivs i Platons texter. Så länge man agerar på basis av en sann åsikt finns det ingen praktisk skillnad mellan att handla utifrån åsikt eller utifrån kunskap.<sup>48</sup> Därmed besitter åsikten en potentiellt nyttig pedagogisk funktion så länge den är i linje med sanningen. Samtidigt är skiljelinjen mellan kunskap och åsikt av avgörande betydelse för filosofen, då det endast är den som besitter kunskap som kan förstå varför sanningen är som den är och därmed den som i slutändan kan skilja sant och falskt åt.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> *Resp.* 479b-d. Jfr. med *Prm.* 129a-130a då Sokrates vederlägger Zenons tal. I dialogen anser en yngre Sokrates att man inte bör vara förvånad om sinnligheten uppvisar motsägande fenomen och ändå kan talas om på konsekvent vis. Exempelvis är Sokrates både en enhet i bemärkelsen att han är en av sju närvarande människor, men han är många bland annat i bemärkelsen att han har många sidor: en baksida, en framsida etc. I denna aspekt är det inte anmärkningsvärt att påtala hur något sinnligt kan delta i både enhetlighet och mångfaldighet, och föga filosofiskt intressant.

<sup>45</sup> *Men.* 98a: Bindningen kopplas till den återerinring som Sokrates diskuterar i dialogen, vilken förstås som erfarenheten av att påminnas om verklighetens beskaffenhet. Det är således en erfarenhet av formerna, igenkännandet av själens inneboende kunskap, som åstadkommer steget från sann åsikt till kunskap. 'Bindandet' kan inte förstås bara som ett tillfört resonemang till en åsikt, utan 'bindningen' måste ha sin grund i återerinringens erfarenhet, som ger själen dess övertygelse.

<sup>46</sup> *Resp.* 413a.

<sup>47</sup> *Resp.* 413a-c.

<sup>48</sup> *Men.* 97c.

<sup>49</sup> Gösta Grönroos understryker i sin doktorsavhandling *Plato on Perceptual Cognition* att Platon inte anser att åsiktens fält nödvändigtvis är irrationellt, tvärtom menar han att rationalitet måste tillskrivas en stor del av åsiktens fält. Rationalitet är förmågan att resonera, vilket kan göras inom olika horisonter. Man kan med andra ord resonera utifrån åsikt likaledes som från kunskap. Därmed påpekar Grönroos att skiljelinjen mellan åsikt och kunskapen snarare ligger i den grundläggande aktivitet som möjliggör den horisont inom vilken resonerandet verkar. Detta är ett krav som han

Då åsikten har som sitt föremål sinnlighet, och denna i sin tur är utsatt för skiljaktigheter, är det föga förvånande att åsikten karaktäriseras av epistemisk osäkerhet. Att besitta en åsikt om något är att ha fällt ett omdöme om den sinnliga värld som själv karaktäriseras som en skenbarhet eller en förgänglig tillblivelse. Att förhäxas av givenheten i det sinnliga och inte skåda bakom detta jämförs i *Staten* med att befinna sig i ett drömtillstånd eller att missta en bild för vad som verkligen är.<sup>50</sup> En åsikt fokuserar på det sinnliga partikulära och utelämnar därmed att vidareutveckla sina betraktelser och härleda intellektuella abstraktioner som skulle leda till en mer nyanserad begriplighet av det sinnliga framträdandet. Vad som saknas hos den som endast besitter åsikter är därmed en fördjupad blick som ser bortom det blott givna.

Kanske blir klyftan mellan dessa två begrepp som mest påtaglig genom en reflektion över dialogen *Theaitetos*. I dialogen utforskas frågan om vad kunskap är och texten har därefter blivit en vanlig utgångspunkt för att diskutera Platons 'sena' epistemologi. Men dialogen landar aldrig i något givet svar på frågan som ställs, snarare lämnar den läsaren med ännu fler frågor. Sokrates är här i samtal med den unge och talangfulle matematikern Theaitetos, där Sokrates agerar, bildligt talat, barnmorska för Theaitetos förklaringsförsök på den angivna frågan. Theaitetos ger en rad alternativ ('avkommor') till vad kunskap kan vara. Theaitetos förslag är: kunskap som perception (*aisthēsis*), kunskap som sann åsikt och till sist kunskap som sann åsikt förenat med redogörelse (*logos*).<sup>51</sup> Även fast den sista definitionen i mycket kan sägas ha gått i arv till den efterföljande filosofiska traditionen som 'den klassiska definitionen av kunskap' vederlägger här Sokrates samtliga förslag. Med den karaktärisering av åsikten som förankrad i sinnlighet som jag redan pekat på hos Platon framstår det tydligt varför. Vad som genomsyrar Theaitetos förklaringar är deras empiriska

---

återfinns i *Statens* kärna, i den sjätte och sjunde boken, där kunskapens horisont först görs tillgänglig genom dialektiken. Grönroos Gösta. *Plato On Perceptual Cognition*, Edsbruk, Akademitryck AB, 2001. s. 100, 146.

<sup>50</sup> *Resp.* 476c, 533c, 534c. "[...] om han uppfångar en bild av det goda sker det genom åsikt, inte kunskap [...]".

<sup>51</sup> *Tht.* 151d, 187b respektive 201c. I det sista försöket att definiera kunskap (208c-210b) blir det lönlösa i detta tillvägagångssätt som allra tydligast. Kunskapen prövas för en tredje gång som sann åsikt förenad med *logos*, där *logos* nu prövas som den formulering som utpekar den enhet; det kännetecken eller sårmarke, som skiljer det från andra ting. En sådan formulering kräver dock redan att en kunskap finns tillgänglig som möjliggör ett sådant utpekande och därigenom blir Theaitetos sista försök en cirkeldefinition. Kunskap smugglas in i beteckningen *logos*, utan att det förklaras vad kunskap egentligen själv är. Således framstår också skillnaden mellan åsikt och kunskap: kunskap är den nödvändiga grund vilken vet det som är, medan åsikten själv aldrig kommer i kontakt med en sådan övertygelse utan förblir en förmåga att anse eller fälla ett omdöme om det som är 'tillsynes'.



utgångspunkt, och i detta är de samtliga frånskilda det som eftersöks i begreppet 'kunskap'.<sup>52</sup> Liket det bindande moment som talas om i Menon impliceras därmed behovet av ett utomstående kriterium för kunskap, som överstiger den sinnlighet som både perception och åsikt befinner sig i. Dialogen *Theaitetos* blir därmed snarare en utgångspunkt för Platons förståelse av kunskap, inte en sista hållplats – precis som åsikten själv.<sup>53</sup>

### *Erōs*: viljan att veta

*Erōs*, ordet som kan översättas med både kärlek och åtrå, och som för grekerna även användes som namn på en av gudarna, har en kraftfull närvaro i Platons dialoger. Redan beteckningen filosofi, *philosophia* ('vänskaplig kärlek till visdom'), vittnar om den kärleksfulla relationens centrala roll för Platons uppfattning om det intellektuella livet.<sup>54</sup> Den avgörande skillnaden mellan sofisterna och filosofer är detta kärleksfulla element, den relationella inställning som människan har till visdomen eller kunskapen. Det är skillnaden mellan en som påstår sig 'äga visdom' och en som medger att den befinner sig i en strävande relation till visdomen.<sup>55</sup> Således är kärleken verkligen en epistemisk angelägenhet i dennes tänkande:

Låt oss komma överens om filosofernas natur: de *älskar* alltid ett sådant vetande som visar dem något av det vara som alltid är [...].<sup>56</sup>

Platon betonar ofta den erotiska dimension som det intellektuella arbetet innefattar: det är en vilja att veta. *Erōs* är således frågan om en attraktionskraft mellan människa och omvärld. Den erotiska

---

<sup>52</sup> En genomgående redogörelse för dialogens argumentation får här inte plats. För en god kommentar över dialogen samt sammanställning över dess nuvarande forskningsläge, se Timothy Chappell, *Reading Plato's Theaetetus*, Hackett Publishing Company, Inc. Indianapolis, 2005, som argumenterar för att dialogen huvudsakligen är en kritik mot den tidens empirism, det vill säga mot en vetenskapsteori som endast förlitar sig på sinnlighet. För en läsning av dialogen som argumenterar för att Platon genom att framlägga denna kritik därmed implicerar nödvändigheten av former som en definition av kunskap, se Samuel C. Wheeler III, "The Conclusion of the Theaetetus", *History of Philosophy Quarterly*, Vol. 1, Nr. 4 (1984).

<sup>53</sup> Kanske är det inte för intet att Platon låter Sokrates inleda dialogens huvudsakliga fråga med orden: "Vad är kunskap enligt din åsikt?" (*Tht.* 146c), då det är just innanför åsiktens fält som diskussionen förblir. Min betoning.

<sup>54</sup> *Lys.* 212e. Sokrates uttrycker hur *philia* (kamratskap, vänskaplig kärlek) är ett objekt för hans *erōs*, varefter vi kan förstå den som en del av den erotiska verksamheten.

<sup>55</sup> *Symp.* 200a-204c.

<sup>56</sup> *Resp.* 485b. Min betoning.

relationen blir därmed också ett sätt att uttrycka allt intresse och uppmärksamhet som en människa besitter. Blicken leds av kärleken. Hos Platon tycks kärleken vara vad som får oss att uppmärksamma, lika mycket som ljuset får ögonen att se. Åtrån har likt kunskapen och åsikten sitt objekt, och likväl gäller det i fråga om det erotiska att identifiera vilken blick som är mest gynnsam för den – mest älskvärd.<sup>57</sup>

Rörelsen från åsikt och kunskap kan därmed sägas stå i ett analogt förhållande till den stegrande erotik som utspelas i *Gästbudets* crescendo då Sokrates återger Diotimas tal. I dialogen uppvisas en rad lovtal till *Erōs*, kärlekens gudom, och när det tillslut är Sokrates tur anmärker han att de föregående talare inte sagt sanningen om det man ämnat prisa utan bara på ett skönt vis framställt honom

[...] som så vacker och framstående som möjligt, inte för dem som känner honom naturligtvis, utan för dem som inte känner honom [...].<sup>58</sup>

Han poängterar därefter att ett sanningsenligt tal måste utgå från vad något *är*, med andra ord utifrån kunskap, inte från åsikt.<sup>59</sup> Kärleken framställs av Sokrates själv därefter som det som *älskar det sköna*. I dialogen *Faidros* skildras formen av skönhet som den form som *allra mest skiner fram (ekphanestaton)*.<sup>60</sup> Det sköna sägs där visa upp sig hos sinnligheten, en till synes unik händelse i det att verklighetens beskaffenhet, *formen* av skönhet, ger sig tillkänna för våra kroppsliga sinnen. Om de övriga formerna ligger gömda bortom den sinnliga världen tycks det sköna snarare skina genom den, med ett sådant skarpt ljus att vi inte kan undgå att attraheras av den. Skönheten är i detta en unikt sinnlig ingång till verklighetens beskaffenhet. Enligt detta resonemang kan vi begripa att den erotiska impulsen i grund och botten är kunskapens lockelse.

Men denna skönhetens karaktär visar sig vara ett tveeggat svärd. Då den lyser igenom sinnligheten medför detta samtidigt en risk att sinnlighetens skönhet misstas för skönheten själv. I *Staten* påpekar Platon denna spänning genom att kontrastera *Erōs* med en annan gudom:

---

<sup>57</sup> *Symp.* 199e-200a, *Phdr.* 254a. “*idōn ta erotikon omma*”.

<sup>58</sup> *Symp.* 198d, 199a. Det vill säga så som det framstår för den som saknar det rätta perspektivet. Min betoning.

<sup>59</sup> *Symp.* 199c, 201e.

<sup>60</sup> *Phdr.* 250d.

- Kan du nämna någon njutning som är större och mer intensiv än den erotiska (*aphrodisia*)?
- Nej, sade han. Och ingen som är mer galen.
- Men *den rätta kärleken* (*orthos erōs*) är till sin natur en besinningsfull och musisk kärlek till det ordentliga och *sköna*?
- Just det, sade han.
- Så ingenting av galenskap, ingenting som är släkt med tygellöshet får komma nära den rätta kärleken (*orthō erōti*)?
- Nej.<sup>61</sup>

Den galna kärlek som här associeras med gudinnan Afrodite är njutningsinriktad och, enligt vad som framkommer av kontexten, fixerad av njutning och kroppslighet.<sup>62</sup> Skiljelinjen mellan dessa två ligger i hur erotikens objekt – skönheten – begrips. Den som är gripen av en vansinnig kärlek “*tror* att den ska få se den som *äger skönheten*” när den närmar sig den som den älskar.<sup>63</sup> Detta är för Platon verklighetsfrånvänt, då det bortser från att skönheten själv är vad som ger uppkomst till skönheten hos kroppen. Det är den lustfyllda älskarens fantasi kring sitt åtrådda objekt som därmed förhindrar den tillgång till vetenskapen om verkligheten som sådan. Detta fantasifulla tillstånd går att likna med vad som sägs i *Staten* om de som älskar sköna ting men förnekar skönheten själv. Där kallar Sokrates en förväxling av en likhet för tinget i sig som ett slags drömmande. När det sköna tinget förväxlas med skönheten själv, blir den således ett drömobjekt, en fantasi (eller en felaktig åsikt), vars illusoriska realitet förhindrar ett närmande av verkligheten själv.<sup>64</sup>

Den besinningsfulla och rätta kärleken är tvärtom följderna av vad som kan betraktas som en epistemologisk utveckling, där den initiala attraktionen för kroppar stegvis övergår till allt mer

---

<sup>61</sup> *Resp.* 403a-b. Min betoning.

<sup>62</sup> I *Phd.* 66c utpekas erotikerna och lusten (“*erōtōn de kai epithymiōn*”) som det som förhindrar visdomen och filosofin. Här används ordet *erōtōn* (och det afrodisiaka omnämns alltså inte), vilket tycks föreslå att Platon inte är brydd över ordet per se, utan dess syftning. Kontexten i *Faidon* gör det nämligen klart att detta är en *erotik som rör kroppen* och att det är denna association som står i vägen för filosofens jakt på sanning. Se även *Phdr.* 254a: I ‘myten om körsvennen’ omnämns även den afrodisiaka erotikerna för att beskriva den kroppsligt och sexuellt inriktade ‘onda’ hästen vilken ska symbolisera den lägre delen av själen.

<sup>63</sup> *Phdr.* 251e.

<sup>64</sup> *Resp.* 476c.

subtila uttryck av skönhet i jakten på det sköna självt.<sup>65</sup> Den rätta kärleken enligt dialogen följer det sköna, i en stegring som har sin början i en skön kropp, varefter den i alltmer abstrakta former uppsöker det sköna i alla kroppar, i sysslor och i studieverksamheter och till sist återfinner dess ursprung i det sköna självt.<sup>66</sup> I en sådan apofatisk stegring är det viktigt att älskaren släpper taget om fixeringen av det tidigare kärleksobjektet om den ska bli varse dess högre form, men stegringen själv uttrycks som en ordningsföljd och således är varje nivå av vikt.<sup>67</sup> Den rätta ordningen är här väsentlig. Genom en alltmer abstrakt förståelse av skönheten förändras även vår föreställning av kroppen från att ha betraktas som skönheten själv till att alltmer begripas som ett skönt ting bland många. Stegningen i Diotimas tal uppvisar därmed hur erotiken bör gå från det skenbart sköna, till det faktiskt sköna just därför att detta för oss närmare en sanningsenlig förståelse av verkligheten.

Men kroppar kvarstår som den sinnliga delen av verkligheten och denna nämnda stegring innebär därmed inte att dessa helt och hållet överges. Detta framkommer i Platons porträtt av Sokrates som kunnig inom den erotiska konsten.<sup>68</sup> I de erotiska dialogerna uppvisar han en uppskattning för vackra män: i *Gästabudet* dras han till Agathon, i *Faidros* råder en spänning mellan honom och Faidros och i *Charmides* påtalar han Charmides skönhet.<sup>69</sup> Besinnad kärlek får alltså inte misstas för en utplåning av all erotik eller en minskad uppskattning av det sköna. Dialogen *Faidros* framlägger även detta argument i Sokrates palinod, som är ett svar till Lysias tal om icke-älskarens överlägsenhet. Lysias argument är att älskaren är obesinnad till den grad att denne inte på ett lämpligt sätt kan ta hand om sin älskade och att det därmed är fördelaktigt att ingå i en känslolös relation med en opassionerad älskare. Gentemot detta argumenterar Sokrates för att

---

<sup>65</sup> Se både *Symp.* 209c-211d; "Ty detta är den rätta vägen att själv ta sig till kärleken eller ledas dit av någon annan: att utgå från de sköna ting som finns här och hela tiden stiga uppåt för detta skönas skull, genom att så att säga klättra på en steges pinnar och gå från en skön kropp till två sköna kroppar och från två till alla, och från de sköna kropparna till de sköna sysslorna, från de sköna sysslorna till de sköna studierna, tills man från studierna äntligen kommer till just detta studium, som inte är studium av något annat än detta sköna självt, och man till slut vet vad detta sköna självt är", och *Phdr.* 251b-256e.

<sup>66</sup> Diotimas stege kan därmed begripas som stående i analogt förhållande till grottlignelsen vad gäller närmandet av formerna.

<sup>67</sup> *Symp.*, 210b: "[...] när han inser det, måste han bli en älskare av alla sköna kroppar och han måste minska sin intensiva känsla för en enda, ringakta den och anse att den är av liten betydelse." Den sanna älskarens progression fortgår genom att dennes tidigare passion för sina kärleksobjekt avtar i intensitet. Men kärleken försvinner inte, den blir endast utspridd och proportionerligt anpassad efter vad som är lämpligt.

<sup>68</sup> *Symp.* 177d.

<sup>69</sup> *Chrm.* 155c-d. *Symp.* 222b-d. Vidare nämner Alkibiades hur Sokrates deltagit i en liknande uppvaktning mot honom själv, Euthydemos och många andra. Hela *Faidros* präglas på ett liknande sätt av en flörtig spänning mellan Sokrates och Faidros.

den rätta kärleken är *en slags* galenskap, men en galenskap som poängteras som gudomlig. Skillnaden mellan den njutningsinriktade galenskapen som skildras i *Staten* och den gudomliga galenskapen som skildras i *Faidros* är att den förre vanställer den som älskar på grund av sin drömlika fixering av de kroppsliga ting som liknar skönhet. En sådan fixering förhindrar förståelsen för verklighetens beskaffenhet hos formerna. Den gudomliga galenskapen är i kontrast galen i bemärkelsen att den öppnar upp sig för sin attraktion till verkligheten och således mot ett nytt tänkande, bortom konventioner. Således utgör denna sortens galenskap en väsentlig del i vederläggningskonsten och filosofin som helhet. Därmed kvarstår besinning som målet för denna galenskap då den i denna öppenhet kommer i kontakt med skönheten själv och i detta stillar sitt begär för partikulära sköna ting.<sup>70</sup> Genom att följa skönhetens form kommer vi närmare verkligheten och inleder ett mer besinnat erotiskt förhållande till den: uppmärksam och begripandes av den i alla dess detaljer och således ingående i ett lämpligt förhållande till både kropp och form. Därmed gestaltas aldrig Sokrates som en som drar sig från skönhet, då en sådan gest vore att dra sig undan verkligheten i sig. Tvärtom dras han till skönheten som han dras till all sanning. I sin erotiska praktik görs det en poäng av att han aldrig övergår från ett besinnat tillstånd till ett njutningsinriktat. Detta görs som mest tydligt i det lovtal som Alkibiades håller till Sokrates i slutet av *Gästabudet* där han berättar om hur hans försök att förföra Sokrates misslyckades om och om igen.<sup>71</sup> Sokrates dragning till vackra människor är en attraktion till skönheten som sådan. Genom hans karaktär iscensätts således ett lämpligt erotiskt förhållningssätt.

Skönheten spelar en privilegierad roll i att föra oss mot kunskap om verkligheten, som den enda form i dialogerna som utgör en visuell påminnelse. Människans förståelse för skönhetens olika medium blir därmed av epistemisk betydelse. Utan en blick som kan ledas av besinning riskerar hon att bli förhäxad av den sinnliga världens vackra återspeglings. Ett objekt som däremot påminner om sinnlighetens otillräcklighet, men som trots detta utstrålar skönhet, kan därmed antydvas vara ett kännetecken för en bild som kan föra henne närmare kunskap – närmare en förståelse av verklighetens beskaffenhet. Den rätta kärleken förblindar inte utan är det vad som får oss att se.

---

<sup>70</sup> Phdr. 256b. "Om den bättre delen av intellektet segrar och leder till ett ordnat filosofiskt liv, då får de ett liv här på jorden i lycka och samstämmighet: *de har kontroll över sig själva* och *de uppträder behärskat*, ty de har förslavat det som alstrar själens uselhet och befriat det som alstrar duglighet." Min betoning.

<sup>71</sup> *Symp.* 217b-220b. Vidare uppvisas ett besinningsfullt tillstånd hos Sokrates genom att denne porträtteras med ovanlig resistans för alkohol och en förmåga att uthärda fysiskt obehag.

## Återerinring som lärande

I *Faidros* introduceras teorin om återerinring (*anamnēsis*) för att förklara den galna erotiska dragningskraften som det sköna väcker hos betraktaren. Där antyds det att när det sköna skådas i en bild så väcker det ett minne i själen av skönhetens form, ett minne som tänks ha inträtt i själen innan dess förkroppsligande som människa. Skönhet beskrivs alltså som ett sätt att påminna människan om den intuitiva kunskap som hon redan besitter. I dialogerna förekommer återerinring således i grunden som en teori om lärandet som sådant, vilken postulerar att det kunskapsorienterade lärandet innebär att påminnas om formerna eller det som *är*. Med detta är det viktigt att påpeka att *anamnēsis* strikt svarar mot Platons idé om kunskap, att den endast ämnar förklara hur vi känner igen det som *är*: inte sinnligheten, utan formerna som ligger till grund för den. Det är med andra ord inte en teori om hur människan förvärvar förståelse genom sina sinnesintryck eller praxis (vilket rör åsikter), utan en teori om hur vi kommer till den filosofiska kunskapen om vad som utgör verklighetens beskaffenhet.<sup>72</sup>

Teorin används av Platon för första gången i dialogen *Menon*, just för att besvara var sökandet efter kunskap tar sin början. Problemet är detta: om vi redan besatt en kunskap om något skulle vi inte behöva söka upp det, men om vi inte kände till något alls om denna kunskap, skulle vi inte veta vad vi skulle söka efter.<sup>73</sup> Vi måste på något sätt ha kännedom om det vi kallar kunskap om vi alls ska kunna förklara varför vi strävar efter den. Återerinringsteorin ger en förklaring till hur vi känner igen kunskap när vi väl påträffar den.

---

<sup>72</sup> <https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Anamnesis>: “The Greek word translated ‘learning,’ *manthanein*, (from which the English ‘mathematics’ is derived) does not pertain to information acquired through the senses, or knowledge of skills.” ‘Anamnesis’ ur New World Encyclopedia, <https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Anamnesis>, senast besökt 2024-08-18. Denna distinktion har jag på sätt och vis redan påtalat genom att visa hur *Theaitetos* för en kritik mot empirismen. I dialogen är kunskap strikt gällande formerna, och det övriga lärandet måste betecknas med något annat. Jfr. *Resp.* 533c-d. Gerald Frank Else förstår på liknande vis teorin om återerinring som vår härledningsförmåga: “Detta är alltså det berömda *anamnēsis*: inte bara att dra sig idéerna till minnes, utan induktionens ödmjuka och prosaiska princip.” Else Gerald Frank, “Idéernas terminologi” ur *Att läsa Platon*, red. & övers. Carl Cederberg, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2007. s.186.

<sup>73</sup> *Men.* 80e.

Återerrinrandet avtäckar en underliggande del av verkligheten som hade glömts bort. Vad som möjliggör dess förekomst, själva väckelsen av minnet, förklaras som ett jämförande mellan sinnlighetens olika skepnader. I *Faidon* uttrycker Sokrates det:

Alltså måste vi ha en förhandskunskap om det lika *före* den första gången vi ser saker som är lika och tänker att alla de här sakerna strävar visserligen efter att vara likadana som det lika, men de är underlägsna.<sup>74</sup>

Återerinring bygger med andra ord på en föreliggande förståelse av likheten och olikhetens form. Formen måste stå som måttstock, om man överhuvudtaget ska förstå hur bilderna och deras modeller i någon bemärkelse kan inta ett förhållande som kan kallas 'likt' eller 'olikt'. Men detta gör inte det sensibla mindre viktig. Tvärtom är

den tanken [...] inte ens möjlig att tänka, annat än utifrån ett synintryck, ett känselintryck eller någon annan sinnesfornimmelse [...].<sup>75</sup>

Texten postulerar att det sinnliga aktiverar en erinringsprocess om den kunskap som redan erfarits innan själens förening med kroppen.<sup>76</sup> Detta berör inte bara kunskapen om likhet och olikhet utan all kunskap om det som *är* i denna bemärkelse, varav Sokrates i dessa passager lyfter övriga exempel som det godas, det skönas, det rättrådigas och det gudfruktigas respektive former. Han menar att formerna utgör betraktandets grundläggande möjligheter, men då de själva saknar kropp, framträder de först efter kontemplation över sinnlighetens grunder. I betraktandet av något sinnligt, som en bild, ligger alltså det epistemiska värdet i att det påvisar sin egen bristfällighet i relation till den form som den efterliknar och påminner om. I den grad vi återerinrar detta saknade

---

<sup>74</sup> *Phd.* 75a.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Phd.* 75a-e. "[...] använder våra sinnen inför de aktuella föremålen och på nytt skaffar oss de kunskaper som vi hade en gång förut. [...] Då gör vi väl rätt i att kalla detta återerinring."

bortom bilden, det som *är*, så framträder bildens sanningshalt eller kunskapsbedrift.<sup>77</sup> Denna påminnelse, eller avsaknad, är vad som nu kan kännas igen både från de tidigare påvisade exemplen ur *Statens* deskription av drömmandet om de sköna tingen samt *Gästabudets* tal om stegrande attraktionskraft som driver oss från åsikter och mot en allt mer kunskapsenlig verklighetsuppfattning. Människans erotiska dragning till kunskap blir generellt otillfredsställd då hon uppfattar olikheten hos bilden i relation till den form som den efterliknar. Avtäckandet av den redan erhållna kunskapen väcks till liv först då en bild exponerar sin likhet. En skön och sann bild är därigenom väsentligen en påminnelse om skönheten bortom den själv medan en ful ('oskön') bild, i Platons mening, är något som förhåller sig olikt till det som *är* och således försätter betraktarens blick fastlåst i bildens egen kroppslighet. Det är en bild som aldrig 'lyfter' betraktarens förståelse.

En kontakt med formerna är alltså redan från början nödvändig för att människan överhuvudtaget ska kunna känna igen något, men hur detta upptäckande i sig fungerar kräver en interaktion med omvärlden genom vilken denna funktion blottläggs.<sup>78</sup> Här finns potentialen i bilden: dess bidrag till filosofin som ett viktigt inslag i den dialektiska metoden. Det är i själva mötet med den yttre världen som återerindrandet sker – påminnelsen återfinns inte innan den *aktiveras*. Det är i själva betraktandet som den gör sig påmind. Därmed är nyckeln till kunskap att betrakta

---

<sup>77</sup> *Phd.* 74a-75e. Jfr. med *Statens* 'betraktelsen av fingrar' ur sjunde boken, 523c-525a. Där utläggs en tanke om hur vissa sinnesintryck lockar tanken till granskning. I ett exempel där våra egna fingrar begrundas visar Sokrates på skillnaden mellan de sinnesintryck som väcker oss till formernas realitet kontra de som håller oss fast i sinnligheten. När vi undersöker våra fingrar under olika tillfällen och finner dem tillskrivna olika kvaliteter; stundom stora, stundom små, så väcker dessa olika sinnesrapporter själen till reflektion. Den naturliga frågan detta perplexa tillstånd väcker är om dessa olika företeelser är en och samma eller två separata. Ur detta härleds vidare dessa olika former ('storhet' och 'småhet') som separata enheter, och med det som åtskilda från den hopblandade syn som sinnena tidigare förmedlat. Tanken har därigenom utvecklat en förståelse av skillnaden mellan den skiftande sinnligheten och de bestående tänkbara formerna. Formerna finns i sig inte att återfinnas 'i sinnligheten' utan dessa framträder genom reflektionen om 'hur' sinnligheten ter sig genom tiden i dess föränderliga och bestående karaktärsdrag.

<sup>78</sup> Stanley Rosen kallar därför platonismens grundläggande *aporia* för dess "radikala ytlighet" inte dess djupsinniga mysticism: läran förblir att återerindra det genom vilket du redan, i denna stund, erfar världen – inte att avtäcka en dold hemlighet. Rosen Stanley. *Plato's Sophist: the Drama of Original and Image*, S:t Augustine Press, New Haven, 1983. s. 323.



den sensibla världens bilder för att 'väcka' detta minne till liv.<sup>79</sup> Påminnelsen intar därmed en epistemisk nödvändighet, analogt med den stegring som sker inom erotiken:<sup>80</sup>

Människan måste nämligen kunna förstå det som sägs i termer av former (*eidos*) genom att gå från många enskilda förnimmelser och sammanfatta dem till en enhet genom resonerande. Detta är att återerinnra sig de ting som vår själ en gång såg när den färdades tillsammans med guden, föraktade de ting, om vilka vi här säger att de är, och stack upp huvudet till det som verkligen är. [...] En man som utnyttjar påminnelser om detta på det rätta sätt håller sig alltid invigd i de fullkomliga mysterierna, och han blir ensam verkligt fullkomlig.<sup>81</sup>

Det förekommer visserligen en prioritet hos formerna, som möjliggör seendet av det sanna, men insikten av denna kunskap görs möjlig genom de bilder som ännu en gång påminner om formernas existens.<sup>82</sup> Vad 'det rätta sätt' utgör hos en påminnelse är därigenom den praktik som skapar en enhet ur många sinnliga erfarenheter och urskiljer dess likheter och olikheter genom de former som ger upphov till en sådan erfarenhet. Det är därmed i motsägelserna mellan olika sinnesintryck som en påminnelse alls görs möjlig. Detta sker hos den sanna älskaren som drivs av sitt erotiska begär från en kropp till flera, och därmed upptäcker ('påminns om') hur skönheten existerar i flera kroppar och således som något bortom var och en av dem. Att minnas är ju att hålla kvar en blick på något som inte längre är här: saker som faller utanför det visuella fältet gör sin närvaro påmind. Det erotiska sköna följer därmed samma logik som allt återerinnrande: igenkännandet av underliggande former som genomsyrar tingen. I *Faidros* förklaras hur åskådarna som är öppna för att återerinnra skönhetens form reagerar på det ögonblicket då de först betraktar sköna ting:

---

<sup>79</sup> Richard Patterson pratar om denna nödvändighet hos sensibiliteten som något som är "[...] needed to jog one's memory." Richard Patterson. *Image and Reality in Plato's Metaphysics*, s. 161.

<sup>80</sup> *Men.* 84a-d. Här påtalar Sokrates hur den återerinnring som slavpojken genomgår samtidigt förskjuter dennes erotiska impuls. Genom att vederlägga slavpojken skapas hos honom ett begär efter att förstå på ett mer adekvat sätt: "För nu vill han säkert gärna söka, eftersom han inte vet, men förut trodde han att han med lätthet kunde tala på ett riktigt sätt [...]."

<sup>81</sup> *Phdr.* 249c-d. Min betoning.

<sup>82</sup> *Men.* 89b. Medan teorin att inläring är återerinnring antyder att en väsentlig grund för kunskap och dygd är medfödd, påminner Sokrates också Menon om att varje sådan grund fortfarande skulle kräva utveckling genom erfarenhet och arbete. Detta är dialogens motor, och det är Menons tillkortakommande att han inte inser hur dygden inte kan ges till honom direkt av en lärare, utan något han själv måste arbeta sig fram till.

[...] när de får se någon *liknelse* (*homoioōma*) här av *det därborta* blir de alldeles till sig och kan inte styra sig.<sup>83</sup>

Genom *liknelsen* går en linje mellan den sinnliga tillvaron och formernas verklighet. Bilden har därigenom en möjlighet att genom att likna formen ge uttryck för detta som annars anses osynligt för sinnena. Det är hur bilden kan gripas som mest fundamentalt: att framstå som något annat genom att efterlikna det. Bilden blir en portal för att inträda allt djupare in i verkligheten. Genom att avtäcka bilden *som bild*, öppnar sig frågan om all beständighet upp – vilket blir vägen till verklighetens beskaffenhet.

## Bilder av det Goda

Att bilden finner sin epistemiska kraft genom sin påminnande likhet stämmer väl överens med Platons mest kända bilder, *liknelserna* som utläggs i mitten av *Staten*. I sjätte boken av *Staten* begär Glaukon att Sokrates redogör för vad det goda är, då det just konstaterats vara det vilket alla filosofer bör sträva efter som det högsta föremålet för vetenskapen.<sup>84</sup> Men då det goda självt förklaras som bortanför varat och därför inte möjligt att tala om självt, måste Sokrates använda en liknelse genom vilken något *här* gör det *därborta* synligt. Istället för att framkalla det goda självt, får hans åhörare nöja sig med en ättling till denna, en avkomma (solen), som *liknar* det goda i hög grad (*homoioōtatos*): en bild.<sup>85</sup> Detta förses med en upplysning om det vilseledande i en sådan utläggning;

---

<sup>83</sup> *Phdr.* 250a-b. Stolpe översätter här *homoioōma*, ('likhet') med avbild: "[...] när de får se någon avbild (*homoioōma*) här av det därborta blir de alldeles till sig och kan inte styra sig." Senare i samma passage används *eikonas* för att peka på samma ting. Dessa två termer är helt klart avsedda som ett par i denna kontext. Men om likheten är vad som påträffas av betraktaren och väcker det erotiska begäret, används begreppet *eikonas* som det 'objekt' som är likt. *Eikōn* är därmed det som uppställer likheten, inte likheten själv. Platon använder sig av två olika begrepp här, varför jag föredrar den mer konventionella översättningen med likhet för *homoioōma*. Min betoning.

<sup>84</sup> *Resp.* 505a. Sokrates uttalar sig både om att vi har en brist på kunskap om det goda och hur utan en sådan kunskap är ingen annan kunskap oss till någon nytta. Som den högsta av kunskaper, den högsta form, innehåller det goda själv verklighetens ordning och mening till den grad att avsaknaden av en förståelse om den kommer att förminska all underliggande insikt in i verkligheten. Det goda utgör därmed både det mest eftertraktade begärsobjektet och det mest svårtillgängliga – den slutgiltiga gränsen.

<sup>85</sup> *Resp.* 507c.

“[...] se upp så att jag inte ofrivilligt lurar er och ger er en felaktig avräkning.”, en uppmaning att inte förväxla bild för det som *är*.

Med denna prolog bakom sig börjar Sokrates sedan utlägga en liknelse mellan det goda och solen som stående i ett analogt (*analogon*) förhållande till varandra. Likt solljuset möjliggör för ögat att uttyda gestalt och färg i det visuella fältet presenteras det goda som det som skänker begriplighet i den tänkbara delen av världen och därigenom som det vilket utgör grunden till all kunskap och sanning.<sup>86</sup>

Efter att detta konstaterats ges liknelsen en mer detaljrik skildring i det som brukar kallas den delade linjen. Här ber Sokrates oss att föreställa oss en linje som fördelas i fyra olika sektioner. De två första sektionerna (1) och (2) föreställer det synliga fält, och de övriga två (3) och (4) det tänkbaras. Den första sektionen (1) av det synligas område utgörs av bildmedvetande eller förmodan (*eikasia*). Ett kognitivt tillstånd som kännetecknas av att man betraktar bilder av verkligheten utan att ifrågasätta deras givenhet. Det medvetande som är fast i ett sådant tillstånd är på sätt och vis fastkedjad i en bur som utgörs av bilders yta, helt utan förmåga till ett abstrakt tänkande.<sup>87</sup> De bilder som här åsyftas förklaras enligt följande:

Med bilder (*eikōnes*) menar jag först och främst skuggor, vidare reflektioner (*phantasma*) på vattenytor och på fasta, släta och blanka föremål och allt sådant, om du fattar.<sup>88</sup>

Denna sektion av den synliga sfären exemplifieras med skuggor och reflektioner: det vilket efterliknar de sinnliga tingen.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> *Resp.* 508d-e.

<sup>87</sup> Damien Storeys artikel *What is Eikasia?* ger en övertygande läsning av vad Platon ansåg med detta till synes egen myntade begrepp *eikasia*. Storey anser att Platon utgick från verbet *eikazein* ('att representera med en bild', 'att föreställa sig', 'att gissa'). Efter att ha utpekat hur Platon även använder detta verb i *Filebos* för att tala om den antika föreställningen av empiri såsom hävdade att all kunskap har sin källa i sinnena eller i minnet, är hans slutsats att detta kognitiva tillstånd är jämförbart med det som talas om som en tävling att tyda skuggor i grottan i den efterföljande grottiliknelsen. Detta oreflekterade gissande underhåller sig med att tyda en ytlig förståelse av världen ('skuggsidan'), och betecknar enligt Storey den kognition som tillhör den icke-rationella delen av själen. Fastlåst i sin egen sinnlighet, kan en sådan kognition inte leda till etisk kunskap, som brukar den reflexiva förmåga som möjliggör dialektisk stegring. Storey Damien "What is Eikasia?", *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 58, 2020. s. 45, 51.

<sup>88</sup> *Resp.* 510a. Stolpe översätter *phantasmata* med 'spegelbilder', jag med 'reflektioner'.

<sup>89</sup> *Resp.* 509e: Här tycks Platon använda *eikōnes* för att tala om ett generellt skenbart tillstånd. 'Bildobjektet' för detta kognitiva tillstånd specificeras senare som skenbild (*phantasma*) (510a). Det är alltså inte bilden i generella drag (*eidōlon*) som diskuteras i denna passage, utan den bild som brukas för att tala om det skenbara. Denna distinktion vidareutvecklas i nästa del av uppsatsen.

Efterkommande sektion (2) av det synliga fältet utgörs av följande sinnliga modeller; “djuren runt omkring oss, allt som växer och hela klassen av tillverkade föremål”, med andra ord de objekt och levande varelser som vi uppfattar genom våra sinnen. Detta klassificerar Sokrates som det som berör tilltro (*pistis*). Tilltron betecknar ett mer avancerat mentalt tillstånd, där bildernas tidigare givenhet nu begrips som bilder av något: en varelse eller ett ting. Men ännu saknas en avancerad, abstrakt mental förmåga.

I den tredje sektionen (3) tänkandet (*dianoia*), “använder själen *som bilder* de ting som i det synligas område var efterbildade”.<sup>90</sup> Först nu blir bilden ett verktyg för medvetandet och utgör ett avancemang i abstraktion: från bilden som givenhet, till bilden som ett verktyg från vilket givenheten kan isärhållas från den faktiska verklighet som nu börjar utforskas. Då tänkandet använder sig av de betrodda objekten (2) som bilder (1), vilka samtliga är åsiktsbaserade, måste vi dock förstå tänkandet självt som grundat i åsikt. Fördelningen mellan synligt och tänkbart är inte densamma som en gränsdragning mellan åsikt och kunskap, utan kunskap är reserverat för den sista sektionen av linjen.<sup>91</sup>

Sokrates exemplifierar tänkandets aktivitet genom geometrikern:

De använder synliga former och argumenterar om dem, trots att de inte tänker på de synliga formerna utan på former som de här formerna liknar.<sup>92</sup>

Enligt Sokrates kan man alltså *sikta* mot kunskapens osynliga former medan man bearbetar dem med synliga former. Geometrikerns misstag är att hennes tilltro till sina postulerade bilder är så

---

<sup>90</sup> *Resp.* 510b.

<sup>91</sup> Här läser jag emot Stolpes översättning. På s. 481, fotnot 88, skriver han att kunskap utgörs av både tänkande och förnuft. Var han återfinner detta i texten är oklart och då det genomgående i passage 511a-d påpekas hur tänkandet deltar i “så kallade vetenskaper” och inte utgår från en förnuftig insikt, ser jag inte hur han kan hävda detta annat än utifrån konvention. Tänkandet förblir rotat i åsikt på grund av dess bruk av åsiktsbaserade bilder. Se även *Resp.* 533d och *Tbt.* 196e-197a där det påtalas hur det sedvanliga begreppet för kunskap är missvisande, och alltså inte det som dialogerna framställer som riktig kunskap – den kunskap som vi i denna uppsats bejaktar.

<sup>92</sup> *Resp.* 510d.

stark att hon inte kan släppa taget om dem och liksom förhäxas av deras skönhet.<sup>93</sup> Därigenom har denna gestalt ännu ett ofullständigt erotiskt förhållande till verkligheten då den förblir förförd av sinnligheten. Vad som genereras i tänkandet kallas av denna anledning inte för kunskap av Platon.

Den sista delen av linjen (4) förnuftet (*noēsis*) är det som utgår från postulaten men överskrider dem och låter dem genomgå en dialektisk metod. Skillnaden mellan sektion (3) och (4) är med andra ord *dess förhållande till bilden* såsom antingen ett egenvärde eller som *en avsats* för högre förståelse, och berör just riktningen som denna bild leder betraktaren mot: mot den egna övertygelsen eller mot något bortom detta. Genom att arbeta igenom bilderna som trappavsatser, förs förnuftet till det som är bortom alla postulat; "alltings grund" ('det goda'), varefter det vänder om och enligt denna princip arbetar sig ned till en slutsats:<sup>94</sup>

[Förnuftet] använder absolut ingenting som uppfattas av sinnena, bara rena former, det går genom former till former och utmynnar i former.<sup>95</sup>

Med detta kan vi begripa den konstruerade bildens kraft och tillkortakommanden i ett, så som den brukas av kunskapen: likt en steg som *måste* kastas bort efter att den brukats ifall den som har kunskap inte ska göra samma misstag som den tänkande geometriken.<sup>96</sup> Notera därmed skillnaden mellan tillverkning utifrån *dianoia* respektive *nous*: den sista karaktäriseras som nästintill ett automatiskt utflöde ur erfarenheten med formerna, medan den förra fortfarande förlitar sig på åsiktens anseende.

Om den första bilden i *Statens* epistemologiska mittdel, liknelsen mellan solen och det goda, uppvisade relationen mellan den sinnliga och tänkbara världen och deras respektive

---

<sup>93</sup> *Resp.* 511a: "[...] den kan inte stiga uppåt från sina postulat, och som bilder använder själen själva de ting som i sin tur avbildas i en lägre avdelning - ting som anses klara och tydliga i förhållande till dessa avbilder och därför prisas.". Detta kan likställas med definitionen av sofistens konst, se *Soph.* 234b-d. Att saker och ting framstår som klara utifrån ett visst perspektiv innebär inte att detta kan likställas med kunskap, tvärtom är det i sofistens själva väsen att framställa åsikten som något klart, som om det vore kunskap. Den tänkande geometrikeren i *Staten* har likaledes ett felaktigt perspektiv, även om dess matematik framstår som klar.

<sup>94</sup> *Resp.* 511b.

<sup>95</sup> *Resp.* 511b-c.

<sup>96</sup> Liknelserna till de slutsatser som Ludwig Wittgenstein kommer fram till i 6.54 är slående: "Mina satser förklarar genom att den, som förstär mig, till slut inser dem vara nonsens, när han stigit ut genom dem - på dem - bortom dem. (Han måste så att säga kasta bort stegen, sedan han klättrat upp på den.) Han måste övervinna dessa satser, då ser han världen riktigt." Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, övers. Anders Wedberg, Orion/Bonniers, Stockholm, 1962. s. 122.

epistemologiska möjligheter och därigenom satte upp en viss scen, iscensätts denna i den tredje bilden, grottlignelsen, genom att introducera människan in i diskussionen. I vad som nu mer explicit uttalas som en bildningsresa tillförs nu människans transformation medan hon går från åsikt till kunskap. I Sokrates bild släpps en fånge fri i 'åsiktens' grotta och genomlider en omställningsprocess som för henne mot en allt mer fördjupad förståelse av verkligheten.

Människan måste för det första utträda ur grottan, i vilken hon går från att betrakta skuggbilder till skuggornas ursprung (elden<sup>97</sup>), motsvarande den delade linjens två första sektioner. Sedan, när hon utträtt ur grottan måste hon på nytt betrakta tingen, nu i deras rätta ljus, *efter en viss ordning*; återigen förs människan genom den delade linjens fördelning av (1) skuggor, spegelbilder, (2) föremålen, (3) himlafenomen; stjärnor och månen, för att tillslut kunna betrakta (4) solen 'själv' (det goda), men denna gång i solens ljus så som det i sanning är.<sup>98</sup> Här måste denna repetition begripas som det reflekterande tänkande (*dianoia*) som nu använder sig av föregående bilder för att komma till djupare insikt om dessa bilders realitet. Genom den slutgiltiga erfarenheten av solen kan hon 'dra slutsatsen' att solen är ursprunget till allt i den synliga världen, och med detta är orsaken till allt som hon hittills bevandrat.<sup>99</sup> Den analoga relationen mellan solen och det goda är således genomskådat. Vad som beskrivs är med andra ord en erfarenhet som förändrar synen på den som erfar och ingjuter i henne, en förståelse av den tidigare erfarenhetens grad av verklighet i kontrast till detta nya. *Perspektivet* är förändrat genom kunskapens händelse, och med detta är en ny blick vunnen.<sup>100</sup>

Men kunskapens verkliga mål är ännu inte i hamn, då Sokrates påminner Glaukon och de andra åhörarna vad nyttan av denna erfarenhet egentligen ligger i: återvändandet tillbaka ner i

---

<sup>97</sup> *Resp.* 507a. Elden beskrivs i texten som en avkomma (*ekgonon*) av solen.

<sup>98</sup> *Resp.* 516a-b: Det tycks med andra ord som att Platon ser en graduell ackumulering mot kunskap i den delade linjens modell som i grova drag kan sägas gå igenom två steg, först genom att bryta sig loss från den sensibla världen, sedan genom ett arbete i tänkandets sfär som för medvetandet bortom det tänkta.

<sup>99</sup> *Resp.* 516c.

<sup>100</sup> För en genomgång av de olika verb för seendet som används i grottlignelsen se Claudio César Calabrese, "Plato and the Cave Allegory: An Interpretation Beginning With Verbs of Knowledge". Calabrese påpekar att verben för seendet skiftar i takt med uppstigningen. Noterbart så är det först då kunskap kommer på tal som ett verb för seende som saknar sinnlig association; *nomizein*, brukas för första gången. Claudio César Calabrese, "Plato and the Cave Allegory: An Interpretation Beginning With Verbs of Knowledge", *Schole*, Vol. 14. 2, 2020.

grottan för att hjälpa sina medmänniskor.<sup>101</sup> Tillbaka i grottan, och då ögonen åter vant sig vid mörkret (men med sin nya kunskap intakt), kan människan nu

[...] känna igen alla bilder (*eidōlo*) och det som de föreställer, eftersom [hon] har sett sanningen om det sköna, det rätta och det goda.<sup>102</sup>

Alla typer av bilder kan först betraktas efter att dessa nu kan jämföras med den verklighet som erfarits. Sokrates påpekar att detta inte handlar om att en ny förmåga har anammats, ty denna förmåga, förnuftet, finns redan i varje människa.<sup>103</sup> Istället kan kunskapsresan betraktas som en slags "vridningskonst" där 'själen vänds' för att fånga in *det rätta perspektivet*. Enligt återerineringssteorin besitter vi redan kunskap då vi har förmågan att känna igen den, men vi måste också lära oss att rikta vår blick mot verkligheten för att denna igenkänning ska äga rum.<sup>104</sup> Med andra ord tänker sig Platon att kunskap uppstår som ett resultat av en förskjutning inuti människans själ – en transformation. Just detta att varje människa har potentialen för denna resa inom sig utgör en tydlig motivation till återvändandet till grottan: med ett vässat betraktande kan den som återvänder urskilja sanna från falska bilder, och därigenom är det inte otänkbart att hon också kan skapa dessa sanna representationer på egen hand.<sup>105</sup> Likt Prometheus förde ned elden från gudarna, tycks Sokrates här anse att denna transformerade människa kommer återvända till grottan med en karta, en bild, mot kunskap. Det kan tänkas att en sådan bild motsvarar det sätt på vilket Platon lät Sokrates porträttera sig själv då han försvarade sitt liv och sin aktivitet, likt en broms som väcker den atenska staten ur dess dåsighet.<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup> Sinnligheten och dess värld av åsikter kan aldrig överges utan måste alltid i slutändan återvändas till. "[...] we cannot get rid of the sensible world and the faults inherent in it. Those who are made to return to the cave with knowledge of the outside world do not dismantle the shadow-show or lead the prisoners outside; the best they can do is recognize the shadows for what they are (520 c 1–5) and educate and rule the prisoners accordingly." Storey Damien, "What is Eikasia?", *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 58, 2020. s. 38.

<sup>102</sup> *Resp.* 520c.

<sup>103</sup> Jfr. återerineringssteorin utlagd i föregående kapitel.

<sup>104</sup> *Resp.* 518d-519b. "Konsten går inte ut på att bibringa den syn - själen har redan syn, men synen är felriktad och ser inte åt det håll den borde, och det är den här vridningen som det gäller att åstadkomma."

<sup>105</sup> Åtminstone måste hon nu kunna stå inför ett beslut som inte kunde tas tidigare: hon kan göra sig av med de bilder hon skapar som hon inte finner sanna samt påpeka dess natur som bild. Exakt hur väckelseakten i grottilknelser ser ut beskrivs ej, men vi måste tänka oss att det är fråga om en kommunikativ handling mellan människor och således att den innefattar ett moment av representation. Väckelsen är otänkbar utan tillverkningen av en bild.

<sup>106</sup> *Ap.* 30e. Tänkvärd i sammanhanget är också *Statens* öppningsscen där Sokrates *går ner* och snabbt försätts i en situation där han utbildar andra.

## Sammanfattning

Låt mig sammanfatta de aspekter av Platons epistemologi som jag hittills redogjort för och som visat sig relevanta för denna uppsats. Åsikt har skilts från kunskap genom att den har sinnligheten som sin utgångspunkt. Denna sinnlighet är epistemologiskt problematisk eftersom den begrips som i konstant förändring, och därför kan inget bevarande påstående vinnas genom den. Denna förgängliga sinnlighet visade sig som erotiskt objekt också utgöra en fara: skönheten återfinns i denna sinnlighet, och därigenom lockas människan till kroppar av alla slag. En fixering vid dessa partikulära kroppar är därmed förödande för den som söker förstå sin verklighet: ifall dennes uppmärksamhet är fastlåst vid sinnligheten förblir hon förankrad i åsiktens sfär. För att en bild ska konstrueras som däremot är av epistemisk nytta måste denna både locka in betraktaren och samtidigt bryta den erotiska illusionen genom att påpeka sin egen sinnlighets sken.<sup>107</sup> Den sant älskvärda bilden stöter bort betraktaren från sin egen instans och utgör i detta en påminnelse om formerna för betraktaren. En sådan återerinring om verklighetens beskaffenhet framkom som möjligt genom *likhet*. I *Staten* karaktäriseras ett sådant moment där likheten mellan *här* och *där* påminns om, som en insikt (*nous* eller *gnōsis*). Insikten begreppsliggörs där som ett betraktande av det som alltid är, ett *seende* som står riktat mot formerna själva.<sup>108</sup> Platons kunskapslära går därmed ut på att väcka insikten, genom att uppfostra rätt erotisk relation vilken för medvetandets uppmärksamhet bortom den sinnliga världen och till den underliggande 'eviga' delen av världen. Metoden som möjliggör detta identifieras i samma dialog som dialektiken.<sup>109</sup> Bilden måste, för att vara en dialektiskt lämplig bild, agera som medel (eller trappavsats) för ett resonemang (*logos*) om verkligheten. Bilden måste därmed utgöra följande moment: bryta upp en givenhet, genom att påpeka dess mångfald och samtidigt föra resonemanget till en ny enhet kring verklighetens beskaffenhet, allt efter den delade linjens avancemang.

I *Staten* är Platon noga med att låta Sokrates varna betraktare av hans egna bildmakarkonst med att inte förväxla hans bilder av det godas avkommor för dess modell. Begäret efter denna

---

<sup>107</sup> Den etymologiska roten för det svenska ordet vacker - *vak* - med association till 'vaken' - får här en poetisk resonans. Det sköna väcker oss till verkligheten. [https://www.saob.se/artikel/?unik=V\\_0001-0025.zt33](https://www.saob.se/artikel/?unik=V_0001-0025.zt33)

<sup>108</sup> *Resp.* 527b.

<sup>109</sup> *Resp.* 533a.



målbild personifieras i texten av Glaukon som önskar få denna avbildad. Men Sokrates är inte kapabel att skildra detta, inte i brist på god vilja utan i brist på förmåga:

Hädanefter skulle det som du fick se inte vara en bild av det vi har talat om, utan sanningen själv [...].<sup>110</sup>

Den fundamentala skillnaden mellan erfarenheten av kunskap och dess representation är därmed klarlagd: målet med kunskap i Platons förståelse är därmed att erfara sanningen själv och i detta nå insikt om verklighetens beskaffenhet.<sup>111</sup> Kunskapen själv är av principiella skäl omöjlig att tillverka, då representationen är något annat än erfarenheten, men detta hindrar inte Sokrates från att tillverka avkommor till denna. Detta är hur den bild som i den resterande delen av uppsatsen sökes måste begripas: som i bästa fall en avkomma till kunskap. Bilden kan liknas vid en karta över ett landskap. Kartan är i många bemärkelser mycket olik det den föreställer, men det återfinns en korrespondens däremellan som gör kartan nyttig för den person som vill ta sig igenom dess territorium. Avkomman kommer att stå i en slags genetisk kedja till sitt ursprung och således uppställa möjligheten att seriekopplas i den stegrande dialektiken mot kunskapens erfarenhet. Således kan bilden, som i sig betraktas som en sinnlighet, komma att spela en roll som ett stegrande moment. Både erotiken och återerinringen visar hur kunskap står i beroendeställning till sinnligheten som dess nödvändiga påminnelser. Bildtillverkningen kan med detta tilldelas en position i Platons dialektik. Samtidigt framstår det hur bildens sinnliga kvalité försätter den i en prekär sits inom Platons epistemologiska teori så som ett medium som har förmågan att både vilsleda mottagaren och föra denna till den yttersta gränsen av den högsta kunskapen.

---

<sup>110</sup> *Resp.* 533a.

<sup>111</sup> *Resp.* 527a-c.

“A singer must die for the lie in his voice /  
And I thank you, I thank you for doing your duty /  
You're keepers, you keepers of truth, you guardians of beauty”  
Leonard Cohen, *A singer must die*

“Denna trakt ovanför himlen har ingen diktare här på jorden ännu besjungit efter förtjänst,  
ingen kommer heller någonsin att göra det.”  
*Phdr.* 247c.

## Platons bildlära

Efter att ha gett en bild av kunskap under uppsatsens första del är det nu dags att skapa en förståelse för bilden som sådan. Efter att ha påvisat blickens återkommande bundenhet till kunskapen genom Platons verk, kommer jag att visa hur betraktandet påverkar tillverkning som sådan. Detta för att fastslå tillverkningens epistemiska förbindelse och således påvisa de möjligheter som bildmakarkonsten har att tillverka kunskapsnyttiga bilder. När en förståelse rörande tillverkning som sådan visat sig kommer jag därefter att begrunda bilden i dess huvudsakliga skepnader: bild, avbild, skenbild. Avslutningsvis belyser jag begreppet *agalma* (gudsbild) och dess lämplighet som kunskapsberättigad bild.

## Tillverkning

I *Gästabudet* förmedlar Sokrates hur Diotima betraktade all tillverkning (*poiēsis*) som frambringandet av

[...] det som inte är till det som är [...] <sup>112</sup>

och identifierade med detta all typ av hantverk. Även fast poeten (*poiētēs*) därmed fått behålla genklangen till det allmänna begreppet för tillverkning på antik grekiska, så är *poiēsis* alltså inte begränsat till tillverkningen av diktverk utan används för all sorts framställning, vilket Sokrates

---

<sup>112</sup> *Symp.* 205b.

betonar.<sup>113</sup> Diktare, soffmakare och bildmakare är därmed att betrakta som jämlikar i denna bemärkelse av frambringande av något ännu inte framställt till det framställda. Samma resonemang framför Främlingen från Elea i *Sofisten*:

När något som tidigare inte har existerat drivs fram till varande säger vi väl att den som driver fram det producerar (*poieîn*) och att det som drivs fram produceras (*poieîsthai*).<sup>114</sup>

Ändå är tillverkningen inte ett skapande *ex nihilo*. I ett flertal dialoger anmärker Platon att medvetandet alltid har något som objekt. Detta brukar poängteras med en fråga ifall en tanke berör 'något' eller 'ingenting' och besvaras alltid med det föregående. Medvetandet tänker alltid på någonting, då det anses som en omöjlighet bland samtliga karaktärer i dialogerna att något sådant som intet kan hållas i åtanke.<sup>115</sup> Medvetandet tycks försatt i ett slags *horror vacui* ('skräck för tomrum') och måste alltid ha något 'för ögonen'. Då blicken måste vara riktad mot något, blir det viktigt vad för perspektiv denna intar. I *Gorgias* nämns det exempelvis att den goda retoriken skulle vara den som har det bästa för ögonen:

Det är med honom *som med alla andra hantverkare*: var och en har blicken fäst på det egna verket (*ergon*) och väljer ut det som de vill tillföra det och gör inte detta på en höft, utan på ett sådant sätt att det som utarbetas får en bestämd form.<sup>116</sup>

Tillverkning av hantverk följer alltså samma princip: för Platon finns det inget skapande som inte är betingat av en blick. När en tillverkare söker skildra något som den har framför sin blick, utarbetas detta efter en eftersökt form. I verket söks formen utformas. Bildmakaren måste alltså, liksom övriga hantverkare, föras till rätt seende ifall den ska skapa goda bilder. Den bildningsresa som i *Statens*

---

<sup>113</sup> *Symp.* 205c: Att det allmänna begreppet *poiēsis* kristalliserats i den handling som berör tillverkningen och experimenterandet av ord och syntax är i sig mycket anmärkningsvärt. Kanske kan detta påstås avtäckas människans behov av ett språk för att göra en erfarenhet begriplig och därigenom ordets (*logos*) kraft som skapare av begriplighet. Diktaren kan på detta vis sägas införa 'det nya' till medvetandet, och alltså befinna sig på den yttersta fronten mellan 'det som inte är' och 'det som är' - som en översättare mellan dessa världar. Med en sådan betydelse är det inte oförståeligt varför denna bevarat denna övergripande titel, medan andra yrken tilldelats mer specifika titlar. Men det ligger utanför denna uppsats.

<sup>114</sup> *Soph.* 219b.

<sup>115</sup> *Thet.* 152c, 160a–b, 163e, 188d–189b. *Resp.* V, 476e, 478b. *Prm.* 132b–c. *Soph.* 262e, 263c. *Symp.* 199d.

<sup>116</sup> *Grg.* 503e. Min betoning.

grottlignelse 'vrider' själen och därigenom skänker ny blick kan i detta ges vidare förståelse.<sup>117</sup> Associationen mellan hantverkaren och kunskapen förekommer i andra dialoger där tillverkningsmomentet påtalas. I *Kratylos* jämför Platon lagstiftarens namntillverkning med andra hantverkarens tillverkning:

Tänk efter nu: vart riktar lagstiftaren blicken när han sätter namn? [...] Vart riktar snickaren blicken när han gör skytteln? Är det inte på något sådant som är till sin natur att det kan gå i vägen? [...] Är det inte detta som vi med största rätt skulle kalla själva det som skytteln är?<sup>118</sup>

Faktum är att hela sinnligheten föreställs som en sådan skapelseakt. I dialogen *Timaios* håller pythagoréen med samma namn en redogörelse för naturens framträdelse. Att denna sinnliga verklighet är ett evigt blivande förklaras där som att den tillverkas av en hantverkargud (*dēmiourgos*).<sup>119</sup> När Timaios funderar över vilken modell denna hantverkare hade för ögonen i skapelsens ögonblick föreställer han att den kunde ha haft två: antingen den eviga världen eller den skapade.<sup>120</sup> Även detta gudomliga medvetandes tillverkning framställs alltså som betingat, då det utarbetar sin tillverkning utefter de möjligheter som formerna från början tillåter. Då denna gudomliga hantverkare föreställs som den främsta är det för Timaios själv otänkbart att guden kunde göra annat än att avbilda den eviga delen av världen istället för dess bleka sinnliga kopia. Det framkommer alltså ett återkommande mönster inom Platons beskrivning av tillverkningsmomentet som beroende av ett betraktande. Det fördelaktiga seendet riktar blicken mot formerna, medan det ofördelaktiga har sinnligheten som sin modell.

---

<sup>117</sup> Hantverkaren arbetar sig fram till formen. Verket kräver, genom sin bundenhet med sinnligheten, ett utarbetande genom tid. I kontrast till detta måste formerna, och således kunskaperfarenheten av dessa, vara ögonblickliga eftersom de är eviga (ingen del av tiden tillkommer dem). I tillverkningen hamras detta ögonblick fram.

<sup>118</sup> *Crat.* 389a-390e.

<sup>119</sup> *Ti.* 27d-28c.

<sup>120</sup> Huruvida den hade kunnat ha den skapade världen framför ögonen innan denna skapats påpekas inte i texten. Men det talar i viss mening för nödvändigheten för en sådan hantverkare att agera efter formerna: de var de enda han egentligen kunde skapa efter från första början. I ett senare skede (om man nu kan tala om en senare *tid* för denna hantverkargud) uppträder kanske möjligheten att skapa efter sinnligheten själv, men då denna framstår som mindre perfekt än formerna själva, och hantverkaren är 'den främsta av alla orsaker' (*Ti.* 29a) anser Timaios att det självklara valet för denna gudomliga hantverkare fortsätter att vara ett tillverkande efter former.

## Efterbildning: kritik eller nödvändighet?

I *Staten* utforskas tillverkningens olika modus genom att jämföra ett skapande enligt former och ett skapande efter sinnlighet. Genom en kritisk granskning av fenomenet efterbildning (*mimēsis*) undersöks tillverkningen som ett slags förmedling mellan olika nivåer.<sup>121</sup> På den högsta nivån skapas en form, i detta fallet soffans form, av naturens hantverkare (*phytourgos*). Denna blir i sin tur modell för den mänskliga hantverkarens tillverkning av en soffa som därigenom placeras på en lägre grad – ett steg från verkligheten. Sist i ledet kommer den efterbildning som målaren utför av denna soffa i en tavla.<sup>122</sup> Genom detta exempel demonstrerar Sokrates hur målarens efterbild (*mimemata*) står två steg från verklighetens beskaffenhet i det att den avbildar något som i sig kan betraktas som en bild av en högre form. Tavlan kan i detta betraktas som en bild av en bild och således uttrycks bildens potentiella fara som en efterbildning av kropp, inte av former. Vidare kan tavlan av soffan bara återge ett perspektiv. Den sensibla soffans verklighet, dess form, ges en allt snävare skildring i målningen: avmålas dess framsida så saknas dess baksida. Renderingen av verklighetens beskaffenhet är således förskjuten eller förvrängd. Den bildmakare som framställer det som framstår för sinnen riskerar således att förlora helheten i det som porträtteras.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Kritiken har sin rot i en kritik mot poeterna och den lärdom som de sprider, särskilt Homeros. Efter att ha vederlagt retorikern Thrasymachos i den första boken av *Staten* i frågan om huruvida det är bättre att vara rättträdig än orättträdig möter Sokrates invändningar från bröderna Glaukon och Adeimantos. Dessa är ännu inte övertygade och genom att tillspetsa de tidigare argumenten hoppas de kunna tvinga fram en än mer gedigen vederläggning från hans sida. Med hänvisning till diktarnas myter och strofer framför de en allt vassare variant av Thrasymachos tidigare argument, vilket i sig för konversationen till frågan om huruvida deras referenser kan anses trovärdiga källor i frågan. Därmed påbörjas också en sidohandling i dialogen mellan poeterna och Sokrates som löper genom resten av verket: först presenteras poeternas inspirerande läror som representanter för den allmänna åsikten, därefter filosofens resonemang. Kritiken mot diktarna kan summeras enligt följande: 1) Gudarna porträtteras som annat än goda. *Resp.* 380c. 2) Gudarna (det eviga) gestaltas som skenbara karaktärer vilka visar sig i olika, skiftande, former. *Resp.* 381c. 3) Skildringen av döden som skrämmande är lögnaktig, då vi i sanning inte känner dess karaktär, och därmed varken är sann eller nyttig. *Resp.* 386c. Kritikens essens riktar sig med andra ord mot innehållets falskhet, då diktarnas berättelser motsätter sig de sanningar som Platons filosofi genom dialektiskt resonemang argumenterar för (det evigas godhet, evighetens oföränderlighet respektive dödens otillgänglighet). Denna attack sträcker sig därmed bortom diktarna, se *Resp.* 401a-d: “Är det verkligen bara diktarna som vi måste hålla uppsikt över [...]. Måste vi inte hålla uppsikt också över de andra hantverkarna [...]?” och senare “Istället måste vi söka rätt på de hantverkare som har gåvan att kunna spåra upp det sköna och välformades natur [...] som ända från barndomen omärkligt driver dem till likhet, vänskap och samklang med skönt tal och sköna tankar.” All tillverkning borde ske efter dessa dygdiga ideal. Anmärkningsvärt i sammanhanget är hur det första försöket som Sokrates lägger fram att avbilda rättvisan genom en modell av en rättfärdig stat nedslås av Glaukon på grund av dess brist på lyx. Det är därmed på grund av införandet av *njutning* som en restriktion över diktkonsten påbörjas över huvud taget – en tråd som löper från den andra till den tionde boken.

<sup>122</sup> Anmärkningsvärt är att Platon här, som enda gången i sin textproduktion talar om hur någon skapar en form. Se fotnot 24 för Harold Cherniss förståelse av detta.

<sup>123</sup> Damien Storey argumenterar för att detta är just vad som sker bland fångarna i grottan i grottlignelsen: i det kognitiva tillståndet *eikasia* förväxlas en bild av sinnligheten med verkligheten själv. “For example, if a puppeteer carries

Ett sätt att läsa detta exempel är som en ontologisk dissektion: att skillnaden ligger mellan soffans materialitet kontra målningens artificialitet. Men både soffan och målningen är kroppar och i denna bemärkelse finns det ingen ontologisk differens dem emellan. Skillnaden är istället epistemologisk. Vad som påvisas är det förödande med ett efterbildande som grundar sig på ett felaktigt betraktande. Om soffans kropp avmålas utan en förståelse för dess underliggande verklighet, återfinns det en risk för både utövare och betraktare att en felaktig uppfattning om verkligheten anammas där verklighet och bild förväxlas. En epistemologisk läsning av detta exempel av den efterbildande soffmakaren styrks av den angränsande kritik som riktas mot Homeros i dessa passager ur dialogen. Homeros kritiseras nämligen inte för hans diktutövning, utan för den bristande kunskap – det satsinnehåll – som dikten förmedlar.<sup>124</sup> Därmed är Sokrates inte heller rädd för att påstå att diktning (och med detta måste vi begripa allt konstnärligt utövande) har en plats i staten ifall den är skön och sanningsenlig – i formen av “hymner av gudar och lovprisning till dugliga män”. Det är med andra ord varken tavlan i sig eller dikten i sig som är problematisk utan den “njutningsinriktade efterbildande” sortens konst.<sup>125</sup> Den särskilda avart av dikten som skapar falska bilder – skenbilder – är vad som efter detta resonemang inte är välkommen tillbaka in i den rättrådiga staten, åtminstone inte förrän den kan bevisa sin nytthet.<sup>126</sup>

Därmed finns det inget i Sokrates argumentation som principiellt förhindrar att målaren kan lyfta blicken från den sinnliga världen, likt de andra hantverkarna, och avbilda det den

---

a statue of a wolf along the wall, and a prisoner points at its shadow and says ‘a wolf is running past’, he is misapplying the name ‘wolf’ to the shadow. But notice that the name ‘wolf’ most properly refers not to statues of wolves, but to the real wolves running around outside the cave, which represent Forms. So we might think that they do not mistake images for sensible originals, but rather images for Forms. At this point, it is especially important to appreciate that *eikasia* is not any old error, but a fundamental epistemological concept defined in relation to Plato’s ontology. It is one of the four measures in the Line and Cave of how well or badly we grasp the relevant Form, the principal determinant of which is whether we grasp the Form directly or indirectly through its instantiations. In this respect, *eikasia* is twice removed from the Form. The shadow of a wolf is an image of a statue of a wolf that is itself an image of a real wolf: *eikasia*’s object is a mere image of a sensible that is itself an image of a Form. As Plato will describe them in Book 10, such images are ‘third place from the what is’ (τριττὰ ἀπέχοντα τοῦ ὄντος, 599 a 2).” Storey Damien, “What is Eikasia?”, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 58, 2020. s. 41-42.

<sup>124</sup> *Resp.* 599d.

<sup>125</sup> *Resp.* 607c.

<sup>126</sup> Platon är med andra ord noggrann med att understryka distinktioner i det konstnärliga utövandet, se även *Resp.* 608a: “[...] den här *sortens* diktning [*toioute poiēsei*] ska inte tas på allvar [...]”. Min betoning. Angående skenbilder se *Sofisten* där sofisten diagnostiseras som någon som besitter just en sådan skenbildskonst. Genomgående i båda dessa dialoger för diktare, sofister och andra hantverksformer är det denna relation mellan efterbildning och kunskap, eller snarare åsikt, som Sokrates kritiserar.

upptäcker hos formerna. Tidigare i texten benämns målare som gör just detta.<sup>127</sup> Kunskapsenligt skapande tycks i detta förbli som en möjlighet enligt dialogens resonemang.<sup>128</sup>

Följande detta exempel konstaterar Sokrates att ifall någon skulle besitta förmågan att både skapa ett verk (*ergon*) eller en efterbildning, så skulle den föredra att efterlämna *sköna verk* (som 'berömvärda minnesmärken') istället för att själv smickra andra genom efterbildning.<sup>129</sup> Det finns med andra ord en möjlighet för tillverkaren att göra antingen en efterbildning eller ett verk. Verket anses eftersträvansvärt då det uppställer något skönt, och fungerar i detta som ett slags minnesmärke – helt i linje med den erotiska återerinringsteori vi redan argumenterat för i tidigare delar av denna uppsats. Sokrates anser att för den som besitter kunskap så framstår det som mer gynnsamt att framställa ett eget verk, utefter formerna, istället för en efterbildning av den sensibla världen. Här sammankopplas sökandet efter kunskap med vad man skulle kunna kalla för originalitet. Om den repetitiva kopieringen av en sinnlig framträdelse är möjlig utan förståelse för dess bakomliggande natur, måste ett nytt skapande komma ur en insikt bortom det rent sinnliga.

Kritiken mot efterbildning i *Staten* visar sig därmed inte alls som en kritik mot efterbildning som sådan, utan mot den efterbildning som sker efter åsikt eller utan kunskap.<sup>130</sup> Mer precist måste all tillverkning anses som mimetisk, eftersom medvetandet alltid skapar efter en modell. Efter vad vi diskuterat ligger problemet närmare bestämt i det njutningsinriktade skapandet. I dialogen *Ion* låter Platon presentera rapsoden Ion som en som söker hänföra sin publik för att tjäna pengar. För åstadkomma detta görs det klart att han mycket noga iakttar sina åskådare och utifrån deras *åsikt* anpassar sin egen framställning. Ion kan med detta betraktas som en

---

<sup>127</sup> *Resp.* 484c.

<sup>128</sup> Notera hur det lämnas öppet ifall en avbildning av formerna är möjlig. Jag kommer att återvända till detta i frågan om den sanna bilden i följande kapitel som diskuterar *Sofisten*. Också noterbart är begreppet minnesmärke vilket för tankarna till *anamnēsis*-teorin.

<sup>129</sup> *Staten*, 599a-b: Stolpe översätter här *ergon* med "fakta", vilket jag anser är ett misstag. Stolpes val kan i min förståelse endast ligga i att denna vill trycka på skillnaden mellan något 'faktiskt' kontra något 'artificiellt' ("efterbildningen"). Jag vill hävda att den mer vanliga översättningen av *ergon* som 'verk' gör det möjligt för oss att förstå hur Platons kritik snarare handlar om skillnaden mellan ett sant verk och en falsk efterbildning, snarare än en distinktion mellan fakta och fiktion. Tanken på att 'skapa fakta' förskjuter Platons metafysik på ett osammanhängande vis, varefter den kontroversiella översättningen inte kan anses fullt duglig. I harmoni med *Statens* övriga böcker upprätthåller översättningen 'verk' istället förståelsen att mediet i sig inte är det problematiska, utan dess innehåll.

<sup>130</sup> Denna läsning finner stöd i exempelvis *Leg.* 668c. Där beskrivs nödvändigheten för musiker och poeter att komponera efter korrektheter, explicit *inte* efter njutning, för att skapa *de bästa imitationer*. Det finns med andra ord korrekta efterbildningar enligt Platon. Imitation av det goda återfinns också i *Ti.* 47c, där gudomen ska efterliknas efter bästa förmåga. Målet för filosofen bör således vara att imitera gudens aktivitet, dennes sätt att tillverka efter form, inte att imitera dennes produkt (sinnligheten).

*njutningsinriktad* tillverkare, som inte bryr sig om sanningen i det han förmedlar.<sup>131</sup> Det har framkommit att inte all tillverkning kan betraktas som en 'ren översättning från' eller ett 'eko av formerna' själva. Tillverkarens blick, dennes relation till verklighetens beskaffenhet, lämnar ett väsentligt avtryck på sin produkt. Även om formerna fortfarande består som tillverkningens målbild och ursprung kommer tillverkarens epistemiska position att färga objektet till den grad att det som tillverkas medför problem för andra. I fall då tillverkaren inte besitter kunskap om det den ska skildra utan endast förlitar sig på åsikt, kristalliseras denna åsikt i renderingen av konstobjektet och blir således en falsk bild av den sökta modellen. Detta utgör bildens grundläggande epistemologiska problematik.

### Bildmakarkonst och proportion

Denna epistemologiska risk gällande all *poiēsis* medför vidare en etisk problematik. Den bild som tillverkats är ett tillskott i en politisk värld och om bilden i sig bygger på en missuppfattning leder det till risken att en reproduktion av denna förvirrar ytterligare betraktare av bilden och därigenom sprider den falska åsikten till andra, vilka i en förgrenad förvirring kan leda till kollektiva missuppfattningar om det rätta och det goda. Detta är 'grottans' värld. Konstobjektets realitet som bild riskerar att misstas som något naturligt skapat och därmed som ett signalement för det som *är*. Rapsoden Ions anpassning efter publikens begär är således ett steg bort från sanningen och kunskap. I *Sofisten* benämns detta sätt att skapa efter åsikt som skenbildstillverkning, ett tillverkande som är mer intresserad av utomstående åsikt och bekräftelse än korrekt proportion:

Gästen: Inte de skulptörer och målare som skapar riktigt stora verk (*ergon*). Om de skulle återge kroppars verkliga proportioner skulle de övre delarna *te sig* mindre än lämpligt och de nedre större, eftersom man ser de förra på långt avstånd och de senare på kort, förstår du.

Theaitetos: Javisst.

---

<sup>131</sup> *Ion* 535e.



Gästen: Struntar inte yrkesmännen i sanningen nu och ger sina bilder - inte de proportioner som *verkligen* är sköna, utan de proportioner som *tycks* vara sköna?<sup>132</sup>

Ett exempel som detta blir en god bild för hur dessa representationer kan skapa en skev verklighetsuppfattning.<sup>133</sup> Här är åsikten förbundet med ett visst perspektiv. Det som betraktas som vackert från marken skulle, om man besatt den rätta blicken, framstå som förvriden och ful. Den erotiska impulsen att skapa för att tillfredsställa den sinnligt sköna kroppen hos statyn istället för den epistemologiskt korrekta är vad som i detta kritiserar. Njutningen prioriteras över sanningen. I *Gorgias* redogör Platon för åsikten att den som tillverkar för att framstå som skönt ofta rättar sig enligt den allmänna åsikten och därmed kommer att framstå som mer tilltalande och övertygande än den som går emot majoriteten och talar utifrån kunskap.

Den ickevetande är alltså mer övertygande än den vetande bland ickevetande [...]. [Den ickevetande] behöver inte veta hur det ligger till med själva de verkliga förhållandena; den har funnit ett slags övertygelsemekanism som gör att den inför ovetande framstår som om den visste mer än de vetande.<sup>134</sup>

Ett sådant framställande kallar Sokrates inte för en konst (*technē*), utan för en praktisk erfarenhet att skapa tillfredsställelse och *njutning* – en slags inställsamhet.<sup>135</sup> Vi är tillbaka i sinnlighetens fara och lockelse: begäret efter sinnlig skönhet.

---

<sup>132</sup> *Soph.* 236a-b. Noterbart är hur Platon porträtterar denna skenbara skönhet som ett resultat av ett felaktigt perspektiv: "Om ett verk ger ett sken av att likna det sköna, *därför att betraktaren är illa placerad* [...] Ska vi inte kalla det skenbild, eftersom det skenbart är likt men faktiskt inte är likt?" Min betoning.

<sup>133</sup> Ett annat sätt att betrakta detta är genom ett av de få uttalanden som Platon låter Sokrates anse sig "ganska säga om": att alla människor strävar efter det goda. *Prt.* 345e. Alla människor strävar efter det goda, men sällan ser vi människor omkring oss som lyckas fullfölja detta. Skulptörerna ser det som gott att åstadkomma *till synes* sköna statyer, och tilltalar i det andra människor som besitter samma åsikt. Att tillverka utan rätt förebild utgör därmed en epistemisk problematik för Platon, vilket i längden blir en slags ekokammare, som därefter får etiska och politiska konsekvenser när det vilseleder människor i deras fostran. Samma problematik gäller rapsoden Ion i dialogen med samma namn vars uppfattning om det goda tycks vara det egna berikandet och popularitet.

<sup>134</sup> *Grg.* 459b-c. Jfr. *Soph.* 267c.

<sup>135</sup> *Grg.* 462c-463c.

Av de positiva tillverkningsmoment som förekommer hos Platon anges avbildstillverkningen som motpol till skenbildstillverkningen. I *Sofisten* talas den om som en av två möjliga bildmakarkonster, vilka båda talas om som förgreningar av efterbildning:

Den första formen inom imitationen som jag ser är avbildningskonsten. Den är som mest typisk när man utför imitationen med samma *proportioner* (*analogia*) som modellen på längden, bredden och på djupet och dessutom ger varje del de passande färgerna.<sup>136</sup>

Här ges ett sätt att utforska den sanna bildmakarkonsten: ett efterbildande som förhåller sig proportionsenligt till dess modell. Kontexten i *Sofisten* låter det antydast att avbilden här är en korrespondens mellan sinnlighet och bild: här kan längd, bredd, djup och färg skildras sanningsenligt efter en viss kropp. För denna undersökning av bildens epistemiska nyttighet framstår detta vid en första anblick som problematisk. Efterbildning av sinnlighet har redan framställs som det som skiljer ut ett åsiktsbaserat tillverkande från ett kunskapsenligt. Objekt för kunskapen måste kunna skildra kunskapen och därmed kunna skildra det faktiska varat, formerna, som då dessa beskrivs i *Faidros* just utmärker sig för sin kropplöshet:

Varat, som är utan färg och gestalt, som inte kan beröras, som verkligen *är* och som enbart kan ses av själens styrman, insikten, varat som ensamt är föremål för den sanna kunskapen [...].<sup>137</sup>

Hur kan man avbilda det kroppslösa genom kropp? Detta utgör bildens grundproblematik i dialogerna. I *Timaios* framkommer det att allt som har blivit till, tillverkats, har en kropp vilken gör den möjlig att förnimma.<sup>138</sup> Men om det enligt texten alltså är omöjligt att skildra utan en kropp som resursmaterial kvarstår att förklaras vad insikten egentligen skådar. För insikten om varat behövs ett signalement som pekar bortom denna kroppslighet hos kroppen själv: en kropp som

---

<sup>136</sup> *Soph.* 235d. Min betoning. Här bekräftas att *mimēsis* förekommer som ett neutralt begrepp inom dialogerna, eftersom det här talas om – i kontrast till hur det brukas i *Staten* – som något gott.

<sup>137</sup> *Phdr.* 247c-d. Samma resonemang förs om skönhetsens form *Symp.* 211e: “oförfalskat, rent, oblandat, obesudlat av mänskligt kött, färger och mycket annat dödligt strunt [...] bara formen” Skönhetsens form kommer inte heller att framstå som den kroppsliga skönhet vi först föreställer oss.

<sup>138</sup> *Ti.* 28c.

förnekar sig själv eller utpekar kroppslighetens egen otillräcklighet. Termen proportion (*analogia*) får här inte förstås som väsentligt berörande det sinnliga utan *det analoga förhållandet* som därmed kan peka på något som inte är närvarande genom att uppställa en likhet.<sup>139</sup> Proportion måste därmed inta en betydelse hos Platon av ett mått som sträcker sig mellan sinnligheten och det icke-sinnliga. I detta sammanhang är det värt att erinra sig om skönhetsens form, den form som är 'mest synlig' och framvisar varat i sinnligheten. Proportion och skönhet visar sig nämligen besitta just det samband som här efterfrågas. Timaios menar att:

[D]et *skönaste av alla band* är det som skapar den största tänkbara enhet av bandet och tingen som det förenar, och en sådan enhet är *proportionaliteten (analogia)* bäst ägnad att åstadkomma.<sup>140</sup>

Proportionaliteten, *det analoga förhållandet*, mellan två ting är det som skapar det mest sköna band dem emellan. Det som finner en enhet bland mångfald och för dem samman till ett: det analoga tänkandet ser två skilda ting och finner vad de har gemensamt. Detta gemensamma blir den enhet som de *deltar* i. Det analoga väcker därigenom ett minne: det för oss bortom sinnlighetens givenhet och påvisar ett mer grundläggande vara. Det 'mest sköna bandet' som nämns i ovanstående citat tycks därmed förmedla till betraktaren, genom att ingjuta sin bild med detta analoga förhållande, signaler som pekar bortom dess sinnliga instans. Ifall proportionen av en form ska besjålas i en bild måste det därmed föra betraktaren bortom dess kropp, och i detta förhindra ett strikt njutningsinriktat förhållande till bilden själv. Detta samband mellan proportion och skönhet återkommer i andra dialoger: i *Sofisten* själv där fulhet identifieras som 'bristen på proportion.'<sup>141</sup> och i *Timaios* där det uttrycks:

Allt gott är ju skönt, och det sköna har aldrig felaktiga proportioner.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Det grekiska ordet *analogia* är en sammansättning av prefixet *ana-* och *logos* och kan begripas som: 'längs med' -, 'i sekvens med' -, eller mer platoniskt: 'uppför' *logos*). Med andra ord är det något som följer ordningen, resonemanget eller ordet som åsyftas: enligt *logos*, det vill säga följande det logiska mönstret eller ordets betydelse. Detta är också vad dialektiken åstadkommer: utlägger verkligheten enligt *logos*, ordens och resonemangets inneboende kraft. Vad är en proportion? *Analogia* är den inre geometrin som bevaras mellan former och kroppar.

<sup>140</sup> *Ti.* 31c. Min betoning.

<sup>141</sup> *Soph.* 228a-c.

<sup>142</sup> *Ti.* 87c.

Det tycks som att det är instansen av proportionsenlig tillverkning som frambringar det verkligt sköna i den sinnliga världen enligt dialogen. Den epistemiskt nyttiga bilden måste i detta begripas som den som uppställer detta proportionsenliga förhållande mellan form och bild, och i detta uppväcker skönhetens form. Som redan redogjorts för i kapitlet *Återerinring: Viljan att veta* utlägger återerinringsteorin idén om att det redan måste finnas en inneboende relation mellan original och kopia: en likhet är omöjlig om inte relationen mellan dessa först inte redan existerar.<sup>143</sup> I sökandet efter kunskap gäller det således att väcka medvetandet till denna underliggande relation som redan utgör verkligheten.<sup>144</sup> Denna relation utgör likheten till skönhetens form och är vad som åsyftas till med det analoga.

## Bild

De olika typer av bilder som Platon arbetar med i sina dialoger har i denna undersökning utpekats som bilden (*eidōlon*), skenbilden (*phantasma*) och avbilden (*eikōn*). Att hålla isär dessa begrepp hos Platon är inte alltid helt enkelt eftersom Platon antingen inte brytt sig om att vara konsekvent med sin terminologi, eller gjort en poäng av att efterlikna språkets och ordens föränderliga karaktär och således medvetet låtit ordens betydelse gå in i varandra beroende på dess olika kontext.<sup>145</sup> Trots detta, vilket denna uppsats ämnat demonstrera, så pekar det filosofiska ramverk som hans dialoger ställer upp mot att det finns olika typer av bilder i fråga om dess epistemiska status: bilder som är sanningsenliga och bilder som är illusoriska. Om inte denna fördelning mellan olika typer av bilder fanns, skulle det inte heller kunnat finnas en kunskapslära att finna hos Platon. Detta då filosofen och sofisterna skulle vara utövare av samma aktivitet och den återkommande tematik inom dialogerna som ställer dessa gestalter mot varandra förlora sin tyngd.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> För att dialektiken ska vara möjlig alls, krävs en underliggande ordning (*logos*) som deltar i idéerna och på detta sätt möjliggör kontakt med verklighetens beskaffenhet. Denna ordning avtäckes sanningar genom att just sätta ord (*logos*) på det underliggande samband som redan råder i verkligheten.

<sup>144</sup> Jfr. *Crat.* 434b. "På samma sätt skulle väl namn aldrig kunna likna någonting, om inte de beståndsdelar, som namnen komponeras med, först hade en viss likhet med de ting som namnen efterbildar?"

<sup>145</sup> Exempelvis så används ordet *eikōnes* på olika sätt i *Statens* olika böcker. Genomgående i den sjätte och sjunde boken brukas detta begrepp med innebörden liknelse, men ser ut att syfta på imitation i den tredje boken, *Resp.* 401b.

<sup>146</sup> Som Linda Palumbo skriver är denna fråga om bilden en fråga om distinktionen mellan sant och falskt, och därmed absolut nödvändig för Platons förståelse av kunskap. "This distinction is absolutely crucial in Platonic gnoseology. If

## Skenbild och avbild

Det är därmed passande att den mest explicita genomgången av bildbegreppen hos Platon sker i dialogen *Sofisten*, som berör skiljelinjen mellan dessa två gestalter.<sup>147</sup> I texten används alltså tre begrepp för att tala om det bildliga, varav *Eidōlon* används i bildens neutrala och generella betydelse.<sup>148</sup> Bilden är så att säga representationen i allmänhet: något som står för något annat.<sup>149</sup>

Bildbegreppet förgrenas sedan i de två underarterna skenbild och avbild. Skenbilden (*phantasma*), som även kan översättas med reflektion eller spegelbild, beskrivs i texten enligt följande:

Om ett verk ger sken av att likna det sköna, därför att betraktaren är illa placerad, men inte liknar det som det sägs att det liknar om man skulle få möjlighet att överblicka det i hela dess utsträckning - vad kallar vi det då? Ska vi inte kalla det skenbild, eftersom det skenbart är likt men faktiskt inte är likt?<sup>150</sup>

Dess kännetecken är en skenbar likhet med det sköna, som uppstår på grund av att betraktaren av bilden ser den från fel perspektiv.<sup>151</sup> Noterbart är att Platon skriver hur den "ger sken av att likna det sköna", och alls inte primärt behandlar hur lik den är den modell som vi föreställer oss den söker efterbilda. Det är med andra ord en erotisk laddning som skenbilden uppsöker först och främst: eftersökande förmedlingen av den ytliga skönheten, snarare än det inre sanningsenliga förhållandet.<sup>152</sup> Detta är helt avgörande: det finns alltså inget i skenbilden som uppställer dess beroendeställning till en föregående form, den signalerar aldrig en likhet till något bortom sig självt,

---

images did not exist, all perceptions would be perceptions of realities, and therefore true (this is what the sophist claims at 260c1–d3). However, falseness exists, and along with it the possibility that things can appear different from how they are. So they can be represented by an image not only truthfully, but also falsely." Lidia Palumbo, "Mimesis in the Sophist" ur *Plato's Sophist Revisited*. red. Franco Montanari and Antonios Rengakos, Göttingen 2013. s. 272.

<sup>147</sup> *Soph.* 264d.

<sup>148</sup> Vilket framkommer genom att det är det begrepp med vilket förgreningen av *eikōn* och *phantasma* utgår. Det är även det ord ur vilken bildmakarkonst (*eidopoiike*) skapas.

<sup>149</sup> På grund av *eidōlons* neutrala epistemiska status i dialogerna ser jag det inte nödvändigt att göra en djupare analys i begreppet i denna uppsats.

<sup>150</sup> *Soph.* 236b. Min betoning.

<sup>151</sup> *Soph.* 234e-236c: Noterbart i sammanhanget är hur Theaitetos är "på långt avstånd från verkligheten", det vill säga försatt i ett ofördelaktigt perspektiv.

<sup>152</sup> Okunskapen hos skenbildstillverkaren ligger i att inte se hur skönhetens form och den sköna kroppen som förlitar sig på den samverkar.

utan söker endast efter den till synes sköna åsikten om bildens gestalt. I föregående kapitel påpekades det att Platon skrev att skapandet av oproportionerliga statyer karaktäriserades som skenbildstillverkning. Det skenbara saknar alltså rätt proportion i den bemärkelse att den inte uppvisar ett analogt förhållande till sin modell. *Phantasma* förklarar alltså inte sin likhet, utan deklarerar istället sin *identitet*: den söker ta originalets plats.<sup>153</sup> I samma rörelse som den döljer sin likhet, kollapsar även dess proportionalitet. *A fortiori* måste detta innebära att denna bild därmed förhindrar tillgång till kunskap, eftersom den kvarhåller dess betraktare i en åsikt om världen. Skenbilden uppställer en förvrängning av verkligheten och utgör därmed ett epistemologiskt hot – varför sofistiken i dialogen talas om som en skenbildstillverkning.

Likt de konstverk av diktare och målare som kritiserats i *Staten*, anses sofisterna *qua* bildmakare tillverka ordbilder (*eidōla legomena*) som förleder oerfarna människor genom att framställa något som uppfattas som sant, när det i själva verket misslyckas med att avbilda verkligheten.<sup>154</sup> En skenbildstillverkning anspelar på betraktarens åsikter och tillverkar en bild efter detta begränsade perspektiv.<sup>155</sup> Sofisten framstår därmed endast som vis för den som ännu inte begriper sig på det som efterbildas, då denne själv inte vet hur varken modell eller den sanna avbildningen borde ha sett ut. Sofistens dödsgrepp kring ett visst perspektiv kan sägas utgöra ett avbrott för den dialektiska metoden. Uppehållandet vid bildens sken förhindrar den utveckling som resonemanget annars skulle vägledas mot.<sup>156</sup> Sofistens 'hybris' ligger därmed i att förneka att den mänskliga tillverkningen alltid är betingad: när hon själv tillverkar kallar hon allt för ett och

---

<sup>153</sup> "I want to make clear that a *phantasma* in no way declares its similarity to the original, but rather its identity to it. [...] Obviously, the *phantasma* is also similar to the original, but this similarity is never declared. What is declared instead is that the *phantasma* is exactly what it appears to be, i.e., the original itself (see Resp. 476c5–7). Lidia Palumbo, "Mimesis in the Sophist", s.276. Trots att den därmed uppsöker likhet med det sköna – i sitt sökande på att skapa något attraktivt – deklarerar den sig samtidigt som ett original. Dessa två sker i en simultan rörelse hos skenbilden.

<sup>154</sup> *Soph.* 234c.

<sup>155</sup> Jeremy Killian gör exakt samma resonemang i sin läsning av grottnikelsen, fångarna i grottan är epistemologiskt underlägsna eftersom dessa inte kan röra sina huvuden och således förblir bundna till ett och samma perspektiv. Den statiska visuella återkoppling som detta medför omöjliggör ett dialektiskt arbete som bygger på jämförandet av olika positioner. Jeremy Killian, "That Deceptive Line: Plato, Linear Perspective, Visual Perception, and Tragedy, The Journal of Aesthetic Education", Vol. 46, No. 2 (Summer 2012), pp. 89-99.

<sup>156</sup> Som Mariangela Esposito anmärker är detta skiljelinjen mellan sofistens och filosofens praxis. Hon påpekar att när Sokrates kritiserar Agathons tal i *Gästbudet* görs detta med en hänvisning till sofisterna Gorgias, men också med en ordlek anspelad på dennes namns likhet till myten om Gorgonens huvud. Gorgonen, vilken besatt förmågan att få den som betraktade den att '[...] förvandla [en] till stum sten [...]', är därmed jämförbar med sofisterna vilken förhäxar dess åhörare med övertygande åsikter – gör dessa helt immobil deras stegring mot kunskap. Se *Symp.* 198c. Mariangela Esposito. *The Realm of Mimesis in Plato: Orality, Writing, and the Ontology of the Image*, 106.

samma varande och likställer därefter detta med vad som är sant. Eftersom all sinnlighet anses vara sann, anser hon att hennes eget bildskapande alltid är sant i den bemärkelse att den existerar, vilket leder till en fullständig relativism där alla påståenden är likvärdiga. Ingen kan i en sådan värld uttala varken en lögn eller en sanning och kunskap förblir ett betydelselöst begrepp. Eftersom sofistiken förnekar distinktionen mellan original och kopia; finns det inget mått eller kriterium utifrån vilket vi kan bedöma bilderna av världen. Skenbilden fungerar i detta som den falska utsagan, avbilden som den sanna utsagan. Så för att bevara legitimiteten i något som den filosofiska praktiken dialektik behövs därmed skiljelinjen mellan vara och bild upprätthållas. Och eftersom bilden är det medium som gör denna distinktion begriplig i sig – som det medium i vilket vi kommer till denna insikt – så måste bildens avarter i sig urskiljas så att den sanna och den falska bilden kan hållas isär.<sup>157</sup>

Avbilden (*eikōn*), även översatt med liknelse eller ikon, signalerar alltså en bild som sammanfaller med kunskap.<sup>158</sup> Till skillnad mot skenbildstillverkning, vilken förlitar sig på perspektivets förvridna uppfattning, görs en avbildning efter samma proportioner som sin modell och karaktäriseras därmed av sin likhet.<sup>159</sup> Men detta är, som uppmärksammas i föregående kapitel, inte en likhet begripen som en sinnlig korrespondens (vilket är just vad skenbilden eftersträvar), utan ett analogt förhållande mellan bild och form. Detta kan kallas för en form- eller idémassig korrespondens, där avbilden på sätt och vis instansierar formen och åkallar erinrandet om den. Jag vill här föreslå att sättet på vilket den analoga samverkan, proportionen, fungerar är vad Platon kallar för delaktighet (*methexis*). Att stå i ett analogt förhållande är att ingå i en gemenskap, där den lägre instansen (sinnligheten, bilden) deltar i den högre (formen). Avbilden deltar i formen, bevarar

---

<sup>157</sup> *Soph.* 264d.

<sup>158</sup> *Soph.* 236a. "Den förra sorten [verket av avbildstillverkning] är alltså rätt att kalla avbild eftersom den är lik? Ja." Med detta menas att den uppställs efter rätt proportion och i detta är skön på riktigt, inte synbart skön, det vill säga endast njutningsbar. Dessa översättningar stämmer bra överens med de etymologiska studier som Thomas Jurczyk artikel *The Meaning of agalma, eidolon, and eikon in Ancient Greek Texts: A Quantitative Approach Using Computer-Driven Methods and Tools* redogör för. Genom en kvantitativ analys av ett stort antal antika grekiska texter styrker han kopplingen mellan eidolon och dess härkomst ur eidos (här den visuella formen) eller verbet eido (att se). Begreppet härstammar således ur kontexter som talar om något illusoriskt, skenbart, sammankopplat med seendet eller sinnligheten, men även brukats för att tala om vålnader och andra efemära fenomen. Här är det inte alltid tal om ett negativt begrepp, kanske varför Platon fann det nödvändigt att bruka begreppet *phantasma* för att tala om de verkligt illusoriska bilderna, de skenbilder som vilseleder oss då vi försöker förstå verkligheten. Begreppet *eikon* ur *eoika*, likhet, besitter istället denna betydelse: en *symbolisk* likhet med något. *Eikōn* brukas för att tala om en materiell representation av något som ligger bortom det. Thomas Jurczyk. "The Meaning of *agalma, eidolon, and eikon* in Ancient Greek Texts: A Quantitative Approach Using Computer-Driven Methods and Tools." (2023). *Entangled Religions*, 14(5).

<sup>159</sup> *Soph.* 236b.

ett spår till den i dess kropp. Det existerar därmed en ömsesidighet mellan avbilden och formen: en epistemisk kedja fäster dem i varandra, genom vilken man kan bevandra från sinnligheten till det faktiska varat. Det är vad den dialektiska metoden strävar efter: ett samtal genom avbilder. Avbilden uttalar sig genom detta delaktiga förhållande som något som redan existerar genom något annat, den ger formernas realitet tillkänna.<sup>160</sup> Avbilden är därför på sätt och vis bildens rätta form, eftersom den uttalar bildens egentliga vara som en skugga av en högre verklighet. Avbilden förmedlar sin egen verklighet som bild av formerna. Skenbilden gör det motsatta då den inte alls existerar som det den uttalar sig för: den är inte det original som den låtsas vara, inte skönheten själv.

Dessa skenbilder är därmed att likställa med de objekt som möjliggörs för det bildmedvetande som utpekas som den lägsta kognitiva medvetandeform i den delade linjen. De är bilder som förväxlas med verkligheten själv. Avbilden däremot svarar till den delade linjens stigande delar: med hjälp av dessa kan ett tänkande genom bilder uppstå, och överstigas, likt trappavsatser vilket därigenom leder till det förnuftiga medvetandet (*noēsis*). Således blir avbildstillverkningen ett slags alster från formerna själva. I denna tillverkning skapas en avkomma till formen som bevarar dess genes.

## Verk, gudabild och Sokrates porträtt

Med avbilden kan vi tala om ett syskon till originaltillverkanget (*autopoiētikos*): ett skapande som inte sker efter en kopia, utan en 'egen' skapelse.<sup>161</sup> Alltså skulle även avbilden tilldelas status av ett

---

<sup>160</sup> Hans-Georg Gadamer, "Plato as Portraitist" ur *The Gadamer Reader: a Bouquet of the Later Writings*, 2007. s. 311, 314. "*Methexis*, however, as the Greek *meta* already signifies, implies that one thing is there together with something else. Participation, *metalambanein*, completes itself [er füllt sich] only in genuine being-together and belonging-together, *met echein*."

<sup>161</sup> *Soph.* 266a-e. Påståendet är inte helt okontroversiellt eftersom produktionskonsten i dessa passager fördelas just mellan originalproducerande (*autopoiētikos*) och bildproducerande (*eidolopoiike*). Emot textens talesman, Främlingen från Elea, som förlägger avbildstillverkning under bildproduktion, vill jag därmed påstå att avbildstillverkningen även kan tilldelas en plats under originaltillverkning, då den, åtminstone i dess epistemiska möjlighet att förmedla kunskap, frambringar något eget: en egen väg till verkligheten. Avbilden av formerna är detta införandet av 'det nya' till världen, men ej *ex nihilo*, utan som följande formernas betingelse. Som en ny upptäckt.



verk (*erga*).<sup>162</sup> Själv tillverkandet, *Autopoiēsis*, begrips nämligen som fullföljandet av *erga*.<sup>163</sup> En mimetisk operation, som repeterar eller kopierar utan större eftertänksamhet på den verkliga naturen söker efterlikna, är att likställa med det som kallas för skenbildstillverkning i *Sofisten*. I kontrast står avbildstillverkningen som möjliggörs genom en genuin insikt i verklighetens beskaffenhet. Eftersom det inte är en repetition av en annan bild, måste den betraktas som ett verk.

I *Statens* sista bok utmynnar kritiken mot efterbildning i ett konstaterande som tycks bekräfta en sådan läsning: den som besitter sann kunskap skulle föredra konstruktionen av verk ("som minnesmärken") före bilder (*eidōlon*). Det finns därmed tydliga paralleller mellan vad Platon väljer att kalla avbildstillverkning i *Sofisten* och verk i *Statens* tionde bok. Ett originellt verk är originellt i bemärkelsen att det tar spjärn mot en realitet, inte mot en annan bild.

Men att den som själv skapar från kunskap inte skulle vara satt att skapa någon typ av bild alls blir en fråga om semantik. Utifrån betraktat skapar denna person bilder, då all sinnlighet erfars som en bild hos medvetandet. Här kan vi åter tänka med hjälp av grottlignelsen: när en person "som från det gudomliga kommer tillbaka till människornas eländiga förhållanden" så gör han en

slät figur och verkar mycket löjlig om han, fortfarande skumögd och innan han har blivit tillräckligt van vid mörkret som råder, tvingas *disputera* i domstolar och i andra sammanhang *om det rättas skuggor* eller *om hur figurerna som kastar dessa skuggor*, och tvista *om hur dessa skuggor uppfattas av människor som aldrig har sett det rätta självt*.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> *Soph.* 266d. "[...] tinget (*erga*) tilldelas genom originalproduktion, bilden genom bildproduktion."

<sup>163</sup> Vilket aktiverar frågan om Aristoteles indelning av *poiēsis/praxis*, som till synes går emot mitt påstående. Se *Nic. Eth.* 1094a. där det står: "Sålunda är en resonerande läggning orienterad mot handling någonting annat än en resonerande läggning orienterad mot produktion (*poiēsis*). [...] Handling är inte framställning (*poiēsis*), och framställning inte handling." I textens föregående passager har Aristoteles precis resonerat om hur själen når sanning. Konsten (*technē*) anges som ett av fem metoder. Brukandes begreppen på olika vis tycks det som att vi trots allt syftar på ett liknande fenomen: "Då alltså konst, som redan sagts, innebär en produktionsorienterad läggning i förening med ett sant resonemang (*logos*), är konstlöshet det motsatta, det vill säga en produktionsorienterad läggning i förening med ett falskt resonemang [...]" Det väsentliga för Aristoteles, som för min förståelse av Platons dialogers teori om bilden, är sanningsenligheten i harmoni med *logos*. Avbildstillverkningen eller den originella produktionen framställs genom att blicka mot formerna, och är därmed i harmoni med resonemangen. Skenbildstillverkningen kan däremot klassas som den framställning som fungerar efter falska resonemang, osanna åsikter, i enlighet med det Aristoteles säger. Aristoteles, *Nikomachiska etiken*, övers. Charlotta Weigelt, Thales, Stockholm, 2023. s. 220-221.

<sup>164</sup> *Resp.* 517d.

Att detta disputerade skulle ske utan ordbilder (*eidōlo legomena*) är mycket tvivelaktigt: filosofen ska ju ingå i dialog med sina medmänniskor, en dispyt sker i samtal och kräver formuleringar – formuleringar som förmedlas till andra som bilder.<sup>165</sup> För när den kunskapsberikade väl är åter i grottan, och vant sig åter vid dess mörker kommer hon att

se tusen gånger bättre där än de andra, och [hon] kommer att känna igen alla bilder och det som de föreställer, eftersom [hon] sett sanningen om det sköna, det rätta och det goda.<sup>166</sup>

Kunskapen har därmed sina bilder, sina trappavsatser, likt de Sokrates förmedlar i dessa passager i mitten av *Staten*. Det är med andra ord inte mediet bild i sig som är det problematiska utan huruvida dess innehåll är sanningsenligt.<sup>167</sup> Detta sanningsenliga måste, återigen, begripas utifrån den proportionerliga korrespondens som råder mellan bild och form. Här är det inte en fråga om sanning som överensstämmelse genom sinnlig likhet mellan kopia och modell, utan det är det analoga förhållandet som innefattar sanningens tyngd.

Verket är fulländningen av en handling, och denna fulländning ett resultat av en vision av kunskap. Kunskapens efterbildning är därigenom verket, som därmed är densamma som avbilden. Verket är inte bara en ensidig realisering av en eller annan form, utan en realisering, 'en påverkan' i världen som gör gott: förverkligandet eller fullbordandet av det goda (eller det dygdiga).<sup>168</sup> *Staten* tycks styrka en sådan läsning, då kritiken mot bildskaparen *par excellence*, Homeros, berör vilken kunskap han utövar sitt diktande ifrån, inte i den diktande aktiviteten som sådan.<sup>169</sup> Därför avlutas också Sokrates 'griftetal' till poeterna i *Staten* med att ställa dörren på glänt:

---

<sup>165</sup> Enligt Mariangela Esposito är det Platons förståelse att människan är fast i en mimetisk sfär, där all kommunikation är medierad, och således att vi talar till varandra med hjälp av bilder. Mariangela Esposito, *The Realm of Mimesis in Plato: Orality, Writing, and the Ontology of the Image*, s. 116-128.

<sup>166</sup> *Resp.* 520d.

<sup>167</sup> Se *Crat.* 429a. där målningar talas om både sköna och bristfälliga: "Så de verk eller målningar som de bättre målarna producerar är skönare, de andras verk är sämre?"

<sup>168</sup> "Som Sokrates anmärker i *Laches*: om någon gör anspråk på att vara en god hantverkare ska vi inte tro honom så länge han inte har ett väl utfört verk att uppvisa – och helst flera sådana (185d–e). »Verket« på dygdens område är den goda människan. Det är så vi kan bedöma om en person är nyttig för staten. Således säger Sokrates till Kallikles: Och nu, min bästa vän, när du själv just börjar ägna dig åt statens angelägenheter, när du manar mig att också göra det och klandrar mig för att jag inte gör det, då borde vi väl granska varandra och säga: »Få se här nu, har Kallikles gjort någon medborgare bättre?« (Grg. 515a1–5) Närheten mellan moral och hantverkskonst syns också i användningen av *arete*, det grekiska begrepp jag här översätter som 'dygd'." Charlotta Weigelt, *Sokrates: filosofens skepnader*, Bokförlaget Faethon, Stockholm, 2023. s. 80.

<sup>169</sup> *Resp.* 599d.

[...] den enda diktning som kan släppas in i staten är hymner till gudar och lovprisning av dugliga män.<sup>170</sup>

Det finns med andra ord ett konstnärligt skapande, *poiēsis*, en tillverkning av ordbilder som är acceptabla för en rättvis stat: hymner till gudar och lovprisning av dugliga män. Med andra ord de sanningsenliga bilder som både inspirerar och visar människan hur man lever gott – bilder av dygd (*agalmata aretēs*).

Intressant nog är det just med dessa ord som Platon låter Alkibiades porträttera Sokrates i slutet av *Gästabudet*. Avslutningsscenen är ikonisk: en berusad Alkibiades håller ett hyllningstal till Sokrates och gör en poäng av att de komiska liknelser (*eikōnes*) han ska tala om är “till för sanningens skull, inte löjets.”<sup>171</sup> I denna skildring beskrivs Sokrates tre gånger med begreppet *agalma* med innebörden: gudabild, helig bild, helgedom eller staty.<sup>172</sup> Sokrates beskrivs som innehållande *agalmata theōn* (“bilder av gudarna”), *agalmata [...] theia kai thaumasta* (“gudomliga och förunderliga bilder”), och slutligen *agalmata aretēs* (“bilder av dygd”).<sup>173</sup> Det är just synen av dessa bilder som väcker Alkibiades kärlek och som får honom att skämmas och reflektera över sina livsval. Dessa gudomliga bilder får honom att ställas inför sin egen relation till

---

<sup>170</sup> *Resp.* 607a.

<sup>171</sup> *Symp.* 215a.

<sup>172</sup> För en historik över begreppet *agalma*, se Cohen Gerald L. “Etymology of *agalma*, *agallo*, *agallomai*.” Cohen anser det som ett begrepp utan klar rot i det indoeuropeiska språket. Enligt det filologiska forskningsläget anser han att den mest troliga teorin är att ordet kommer från det hebreiska roten *gl.* med betydelsen rund. Detta har i sin tur gett upphov till *agil* (örhänge) vilket senare fått den generella betydelsen av att besmycka, att glorifiera, försköna etc. Den senare beteckningen av *agalma* inom grekiskan härleds ur *agallomai* som har den dubbla meningen att vara älskvärd och ta fröjd i, glädjas av. *Agalma* är således en nominal formation av verbet; det vilket man fröjdas eller gläds av, det älskvärda, med en association till besmyckning och förskönande. Cohen Gerald L., “Etymology of Greek *agalma*, *agallo*, *agallomai*”, *Proceedings of the 2nd Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 1976, s. 100-104. Detta stämmer väl överens med Thomas Jurczyk undersökning i “The Meaning of *agalma*, *eidōlon*, and *eikōn* in Ancient Greek Texts: A Quantitative Approach Using Computer-Driven Methods and Tools.” (2023). *Entangled Religions*, 14(5). “These findings strongly support the initial assumption that the term *agalma* is primarily used as a term to designate concrete man-made (indicated by the verb *poiēō*, to make) objects, such as statues, and the context in which they were set up (*naos*, *hieron*, temple/sanctuary).” *Agalman* är således ett mänskligt tillverkat föremål som är älskvärd av gudarna. För passager där *agalma* förekommer i den mer vardagliga bemärkelsen hos Platon som statyett se *Chrm.* 157c, *Leg.* 738c, *Crit.* 110b, 116b, *Men.* 97d, *Resp.* 517, *Prt.* 322a, *Phlb.* 38d.

<sup>173</sup> *Symp.* 215b, 216e, 222a.

dygd och kunskap.<sup>174</sup> De *agalma* som Sokrates innehåller måste därmed påstås likvärdiga de hymner som accepteras i *Staten* då de lovprisar det dygdiga och gudomliga.

Begreppet *agalma* är här vidare intressant i bemärkelsen gudabild. Vanligtvis syftande till en avbild av guden och uppställd i dennes ära, fungerar begreppet som en avbild av något immateriellt och evigt och uppfyller alltså det krav på immateriell avbildning som tidigare i denna text utpekats som kunskapsenlig. Platon kunde här använt sig av ordet *andrias*, den vanliga beteckningen som användes för skulpturer av betydelsefulla människor, men gör alltså en poäng med att förgudliga Sokrates porträtt genom detta begrepp. Gudsbilden är vidare älskvärd av gudarna och står därmed i en deltagande, kärleksfull relation till det eviga. Det faktum att gudomen dessutom ansågs bebo dessa statyetter stärker vidare den delaktighet som föreställdes råda mellan gudsbilden och det gudomliga.<sup>175</sup> Den gudomliga bilden innefattar därmed också den genetiska kedja från formerna som möjliggör ett bortgående från dess egen instans. Sokrates, beskriven med detta begrepp, blir för Alkibiades den sortens kärleksobjekt som beskrivs i *Faidros*:

Den nyinvidde [sanna älskaren] är däremot uppfylld av syner från förr, och när han ser ett gudalikhande ansikte eller en kropp som troget efterbildar den verkliga skönheten känner han först en rysning, något av rädslan från förr kommer över honom: sedan fäster han blicken på honom, vördar honom som en gud, och om han inte vore rädd för att betraktas som fullständigt galen skulle han offra till den unge mannen som till en gudabild (*agalmati*) eller gud.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Även om han inte fullföljer detta uppvaknande. Platon är i dialogen noga med att skildra en Alkibiades som strävar efter Sokrates, inte efter den dygd som Sokrates förkroppsligar. Han förväxlar således kroppen för skönheten själv. Därmed beskrivs det hur Alkibiades snabbt återgår till att hänföra sig av massorna och deras åsikter ("Atens angelägenheter"). *Symp.* 216a. Där ligger hans verkliga begär, och således hans lott: bland människors åsikter.

<sup>175</sup> Gabriel Richardson Lear menar att för grekerna var *agalman* just en boning för guden - en möjlighet för denna att framträda i den sinnliga världen. "A statue of this sort does not simply represent some god—if that were all there were to it, the religions of the Bible would not have had such a problem with them. No, an *agalma* houses the god, the god is supposed somehow to be present in it. To borrow Platonic technical language, an *agalma* "participates in" or "has a share of" the god it images. And this is exactly how the lover experiences the beautiful boy. He is awestruck and wants to make sacrifices to the boy because it seems to him that the god is, somehow, present in him." Gabriel Richardson Lear, "Plato on Human Beauty and the Good of Love", framförd vid Princeton university, Classical Philosophy Conference 3 dec 2016.

<sup>176</sup> *Phdr.* 251a-b.

Här visar sig begreppets association till det genuint älskvärda som uppfyller kravet på en rättmätig *erōs*.<sup>177</sup> Älskaren behandlar sin älskade som en gudabild, då det inte bara framstår som en bild av guden, utan då guden deltar i den älskade genom dennes kärleksfulla relation till dygden. *Agalman* re-presenterar det gudomliga genom att vara en sann och dygdig handling – den uppställer således ett analogt förhållande till detta eviga. Därmed är det inte konstigt att det är just detta begrepp som används i *Timaios* för att tala om det skapade kosmos – det skönaste av alla ting – som konstruerats efter att den gudomliga hantverkaren hållit blicken fäst på formerna.<sup>178</sup> Den gudomliga hantverkaren som skapar enligt formerna framställer alltså en *agalma*, en “skön bild av de eviga gudarna”. Den gudomliga hantverkaren, och filosofen som söker simulera hans aktivitet, söker uppnå det fulländade verk som avbildar de eviga formerna.<sup>179</sup> Det är ett sådant seende som Diotimas tal slutligen lovprisar i *Gästabudet* där aktiviteten överstiger ett blott repeterande för att uppgå i sanningsenlig alstring:

Inser du inte, sade hon, att det bara är där - när han betraktar det sköna med det som gör det synligt - som det blir möjligt för honom att alstra, inte bilder av dygd, eftersom det inte är en bild (*eidōla*) han vidrör, utan den sanna dygden, eftersom det är sanningen han vidrör? Och när han alstrar den sanna dygden kan han bli gudarna kär, och finns det någon människa som kan bli odödlig så är det han.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> “Although images must be distinct from true virtue, true virtue arises from Socrates’ images. Such images bring forth the true virtue that is the successful lover’s offspring.” s. 559, och senare “Socrates exemplifies the successful lover, who generates virtue in others by means of images and λόγοι. The fact that Socrates is ‘bursting with images’ does not therefore conflict with *Diotima’s claim that the true lover generates virtue*, since Socrates’ images, like those in Alcibiades’ speech, are for the sake of the truth– they are for the sake of others’ true virtue.” Dominick, Y. H. (2013). “Images for the sake of Truth in Plato’s ‘Symposium’”, *The Classical Quarterly*, 63(2), s. 561. Sokrates som karaktär visar sig därmed bli en god bild av avbilden själv: olik skenbilden har han en ful utsida, en utsida som inte söker identifiera sig som skönhetsens form, men som trots detta är attraktiv för de som ser bortom detta yttre sken. Bara i *Gästabudet* har Sokrates tre stycken beundrare, och givetvis hade han bra mycket fler än dessa. Inte bara tyder den krets som samlades runt honom om detta, nutidens fortgående fascination över denna karaktär är otivelaktig: vi ser det sköna genom hans person.

<sup>178</sup> *Ti.* 37c.

<sup>179</sup> “It makes better sense to apply the Greek notion of an *agalma* as a statue of a god to the cosmos as an “image” of the “eternal” (*aidiōn*) divine Forms. After all, Timaeus has just stated (twice) that the Demiurge “fixed his gaze on the eternal” (πρὸς τὸ αἰδιὸν ἐβλεπεν; 29a), i.e., the Forms, to create the cosmos. The cosmos, then, is a “sacred image (*agalma*) of the eternal Intelligible Animal (*to noēton zōon*) and the four classes of intelligible animals (*ta noēta zōa*, 31a). Andrea Nightingale “The Gods Made Visible” ur *Philosophy and Religion in Plato’s Dialogues*, s. 260f.

<sup>180</sup> *Symp.* 212a.

Alstrandet av den sanna dygden är det som gudarna håller kär. *Agalmata aretēs* är ett verk som instansierar denna dygd, till skillnad från de åsikter och skenbilder, missuppfattningar om vad dygden är, vad man skulle kunna kalla för *eidōla aretēs*, eller mer precist *phantasmata aretēs*. Alstringen, en slags tillverkning som har sin begynnelse ur det bortom bilder, måste trots allt framstå som en slags bild för andra människor. Ifall det är sanningsbärande måste den vara en avbild av den eviga sanningen. Låt oss alltså här förstå Diotimas negativa bruk av begreppet *eidōlon* i dess avart, I – och slutligen med detta förstå att den sanna dygden uppfattas av andra, som Alkibiades, som avbilder eller gudabilder.

## Sammanfattning

All tillverkning hos Platon har visat sig ske efter seendet, vilket gjort betraktandes objekt avgörande för produktens slutgiltiga skepnad. Då kunskapen, betraktandet av formerna (*eidos*) är bunden med detta *att se (eidō)* har tillverkningens bundenhet till epistemologin gjorts mer tydlig: det seende som har sinnlighet för ögonen (skenbildstillverkning) och efterbildar efter detta kan inte tillverka sanningsenligt och omvänt är det kunskapsmässiga tillverkandet (avbildstillverkning) ett där blicken är lagd på formerna och efterbildar dessa. Ur detta uppställs två olika typer av bilder: skenbilden och avbilden, sofistens och filosofens respektive produkt. Den rätta sortens bildtillverkning fungerar därmed som en förlängning av verkligheten själv. Genom att delta i ett analogt förhållande till formerna upprätthålls därmed minnet av det verkliga i representationen. Avbilden blir i detta mötesplatsen för medvetandet och verkligheten. Denna proportionerliga avbild visade sig därefter kunna begripas ytterligare som en sanningsenlig bild av dygd (*agalmata aretēs*), som exemplifieras i Platons dialoger genom karaktären Sokrates. Genom att betrakta Sokrates porträtt tillhandages vi således ett sätt att skåda skönheten själv: i hans karaktär återser vi det goda och det dygdiga.

“Varje separation är en länk. [...] Grekernas broar.  
Vi har ärvt dem men vi vet inte hur vi ska använda dem.”  
Simone Weil, *Tyngden och Nåden*

“Den herre vars profetia sker vid Delfi varken avslöjar eller döljer utan ger tecken.”  
Herakleitos, fr. 93

## Avslutning: i Platons blick

Syftet med denna uppsats har varit att utmana förståelsen om bildens begrepp hos Platon som strikt negativ och i detta utveckla en förståelse för dess positiva sida. Detta för att klargöra rollen för det filosofiska arbetets skapelseakt – den dialektiska metodens produktion – och dess kontribution till kunskap. Texten har argumenterat för en idé av kunskap hos Platon där sinnlighet bearbetas för att stegra ur denna till en erfarenhet av formerna själva. En sådan stegring har krävt en viss typ av bild, som genom rätt sorts erotisk påbjudan vägleder till skönheten själv och med detta till verklighetens epicentrum. Den epistemiskt nyttiga bilden har i detta identifierats som den bild som agerar som en påminnelse om någonting bortom sin egen kroppslighet – något som uppställer en likhet i det som existerar *här* med det som existerar *därborta*. En sådan likhet har, för att gå bortom sinnlig korrespondens, talats om som ett proportionerligt – analogt – förhållande mellan bild och immateriell form. Som analog till form, står avbilden därmed som den nyckel som kan föra den dialektiska metoden framåt och därigenom framkalla en vision av formerna. Detta betraktande av verklighetens grund beskriver dialogerna som generativ och ur den erfarenheten alstrar därmed det rätta handlandet i livet. Då grunden till allt i denna tankevärld är det goda, är bevittnandet av denna en moralisk källa från vilket dygd föds. En sådan erfarenhet går inte i sig att förmedla till andra människor, utan måste paketeras som bild. Olika betraktelser tillverkar olika typer av bilder. Det förödande i skenbilden är att den essentiellt är en kopiering av ett ytskikt, ett agerande efter ren perception eller åsikt. Åsikten riskerar därför alltid ett skapande som härrör ur missförstådda premisser, eftersom den inte är bunden till en övertygelse som grundar sig i förnuftets insikt. I motsats till det är avbilden ett resultat av ett skapande som förstår sig på det som den bevittnar. Denna sistnämnda typ av skapande har därmed i denna uppsats likställts med originaltillverkning då den tillverkar efter verklighetens ursprung (det mest originella). Denna typ av tillverkning utgår från den yttersta grundbetingelse som människan har tillgång till: källan till allt. Att skapa från en

blick på formerna är därmed en möjlighet till ett eget skapande – här ligger människans fria kreativitet och dess betingelse – bortom det repeterande kopierande som ett skapande ur sinnlighet mäktar. Här kan man lokalisera den banbrytande konstnären, som bryter sig loss från repetitionen av de förväntade kulturella uttryck och istället framför något 'nytt'. I denna gärning, om den är god, är den inte bara ny, utan den känns även igen som sann. Denna igenkänning vittnar om dess ursprung bland verklighetens beskaffenhet, dess bundenhet till formerna. Ett sådant nedplockade av former är vad som här kallats för ett verk; frukten av en fulländad handling eller en fulländad vision, och det är hos detta verk som sann kunskap och dygd kan alstras. Låt oss med detta inte här förstå formerna som statiska modeller, utan som någonting levande: mänsklighetens kunskap är en progression, formernas form ännu inte avtäckt.<sup>181</sup> Varje generation måste fostra detta seende om nya konstverk ska avtäcka ny kunskap om verkligheten. Detta ger en förklaring till varför ett verk av exempelvis Francisco de Goya, Edward Yang eller Thales framstår som något nytt samtidigt som det erkänns som sant. Vi uppskattar deras verk både i fråga om deras originalitet och därför att vi känner igen vad de visar oss.<sup>182</sup> Detta igenkännande, denna påminnelse, som skänks genom verket är ett skapat deltagande: en inbjudan till oss att förstå en del av verkligheten. Med detta förlängs verkligheten av bildskaparen då hon utarbetar verket ur verkligheten. Verket skänker oss synen åter genom att ur enskilda detaljer föra vår uppmärksamhet tillbaka till det som utgör den: verklighetens beskaffenhet.

Likt Sokrates, som i Alkibiades porträttering av honom kallas både beundransvärd och olik alla andra människor (han är 'egen', 'unik' och hans enda jämlingar är gudomligheter som silener och satyrer), måste avbilden delta i det gudomliga och med detta bli rättmätigt älskvärd.<sup>183</sup> Platons bild av Sokrates är således både ikonisk och originell. Om man försöker avbilda eller efterbilda Sokrates liv måste man i detta nödvändigtvis alstra ett eget sätt att leva, vilket Platon själv utgör bevis för. Man måste själv delta i formerna, delta i skådandet av verkligheten och skapa utifrån vad detta

---

<sup>181</sup> *Soph.* 249a. "Men vid Zeus! Ska vi så lättvindigt låta oss övertygas om att det fullkomliga varandet saknar förändring, liv, själ och klokhet?". Som något delaktigt i det eviga är det också det som är mest levande: det som är bundet med verkligheten – skapelsens källa och möjlighet.

<sup>182</sup> "Bra konst talar om för oss hur svårt det är att vara objektiv genom att visa oss hur annorlunda världen framträder för en opartisk blick. Vi ställs inför en sanningsenlig bild av det mänskliga villkoret som förmedlas genom en form som kan begrundas med fast blick; och ofta är detta det enda sammanhang i vilket vi förmår begrunda våra villkor överhuvudtaget." Iris Murdoch, *Det Godas Supremati över andra begrepp* ur *Att läsa Platon* red. & övers. Carl Cederberg, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2007. s. 103.

<sup>183</sup> *Symp.* 221 c-b.



seende utlämnar. Ur detta framträder innebörden av bilder av dygd alltmer: om man följer bilden av Sokrates vägleds man bortom honom.<sup>184</sup> Sokrates söker inte utge annat råd än självreflektion. Man måste själv eftersträva den blick med vilket han betraktade sig själv och världen. Sokrates blir en portalfigur för vår egen *erōs* till formerna. Genom att han utplånar sina egna begär, och återger, re-presenterar sanningar enligt dialektikens former, blir han en katalysator för skönheten själv och i denna bemärkelse – som en deltagare i formerna – egen, originell.<sup>185</sup>

Samma förhållningssätt som Platon använder sig av i sitt porträtt av Sokrates själv utgör grundstommen i dialogformen som sådan.<sup>186</sup> Det till synes självklara exemplet på den kunskapsenliga bilden är inte helt oväntat Platons egen mest använda. Dialogerna vittnar om ett annat typ av filosoferande än vad vi är vana vid idag: texten är inte en privat meditation som tränger allt djupare in i sitt eget resonemang, utan används som medium för att framkalla en insikt hos dess publik. Dialogformen vittnar om en filosofi som besitter en god förståelse både för bildens potential och dess risker. Platons förståelse av sitt eget medium, sin bild, särskiljer därmed hans tillverkande från mycket av den efterkommande filosofin. Platon har redan lämnat texten, när vi väl läst ikapp honom. Han har redan återvänt till grottan för att upplysa sina medmänniskor. Detta förblir alltid det större filosofiska ändamålet: att hjälpa andra genom att få dem att delta i sann kunskap. Platons dialoger är de viktiga påminnelser eller trappavsatser med vilket västerlandet i över två årtusenden förvärvat ett vidgat seende. Den rätta bilden av kunskapen är således den som bjuder in i ett deltagande av den – en filosofisk dialog.

---

<sup>184</sup> Sokrates är enligt honom själv ingenting: "Se efter bättre, min vän, så ser du nog att jag ingenting är." *Symp.* 219a. Han ber oss se bortom honom.

<sup>185</sup> Denna tanke alstrar i sig en intressant idé om hur kreativt skapande eller originalitet kan fungera hos Platon, en syn som kan tyckas främmande för den samtida människan: det är i mötet med formen, ur erfarenheten med verklighetens grund som någonting nytt kan skapas. Beträktandet av sinnligheten skulle tvärtom detta vara satt i repetition. Den kritik mot platonismen som anklagar denna för att vara en stängd världssyn, givandes klaustrofobiska direktiv i gestalter av former, tycks i ljuset av detta vara i behov av Platons egna idéer.

<sup>186</sup> Texterna fylls med fiktiva karaktärer baserade på verkliga människor, med fiktiva scener ur ett alldagligt liv, och gör i detta textens kropp hela tiden påmind genom kritik av litteratur och skiftande ramverk. Dialogerna pekar hela tiden bortom sig själva: karaktärer som Sokrates blir mytiska, och myterna själva blir karaktärer. Dessa förmedlar något som vi begriper, som vi känner igen, trots att myten är förlagd i en annan slags verklighet. Sinnlighetens *här* brukas för att tala om något *där*.

## Bibliografi

- Aristoteles. *Nikomachiska etiken*, övers. Charlotta Weigelt, Thales, Stockholm, 2023.
- Calabrese Claudio César. "Plato and the Cave Allegory: An Interpretation Beginning With Verbs of Knowledge", *Schole* Vol. 14. 2, 2020.
- Cassirer Ernst. "Eidos and Eidolon: The Problem of Beauty and Art in Plato", ur *The Warburg Years 1919-1933: Essays on Language, Art, Myth and Technology*. Övers. S.G. Lofts & A. Calcagno, Yale University Press, New Haven and London, 2013.
- Chappell Timothy. *Reading Plato's Theaetetus*, Hackett Publishing Company, Inc. Indianapolis, 2005.
- Cherniss Harold. "On Plato's Republic X 597 B", *The American Journal of Philology*, John Hopkins University Press, Vol. 53, No. 3 (1932), s. 233-242.
- Cohen Gerald L. "Etymology of Greek agalma , agallo , agallomai", *Proceedings of the 2nd Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 1976, s. 100-104.
- Diels Hermann. *Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1960, s. 172.
- Dominick Yancy Hughes. "Images for the sake of the truth in Plato's 'Symposium'", *The Classical Quarterly*, 63(2), 558–566, 2013.
- Else Gerald Frank. "Idéernas terminologi" ur *Att läsa Platon*, red. & övers. Carl Cederberg, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2007. s.177-219.
- Gadamer Hans-Georg. "Plato as Portraitist" ur *The Gadamer Reader: a Bouquet of the Later Writings*, red. by Richard E. Palmer, Northwestern University Press, Tübingen, 2007. s. 293-322.
- Grönroos Gösta. *Plato On Perceptual Cognition*, Akademitryck AB, Edsbruk, 2001.
- Esposito Mariangela. *The Realm of Mimesis in Plato: Orality, Writing, and the Ontology of the Image*, Series: Brill's Plato Studies 13, Brill, 2022.
- Jurczyk Thomas. "The Meaning of agalma, eidōlon, and eikōn in Ancient Greek Texts: A Quantitative Approach Using Computer-Driven Methods and Tools. (2023)." *Entangled Religions*, 14(5).

- Killian Jeremy. "That Deceptive Line: Plato, Linear Perspective, Visual Perception, and Tragedy", *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 46, No. 2 (Summer 2012), pp. 89-99.
- Murdoch Iris. "Det Godas Supremati över andra begrepp" ur *Att läsa Platon*, red. & övers. Carl Cederberg, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2007. s. 95-121.
- Nails Debra. *The People of Plato: A Prosopography of Plato and Other Socratics*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2002.
- Nightingale Andrea. "The Gods made visible", *Philosophy and Religion in Plato's Dialogues*, TJ Books Limited, Padstow Cornwall, 2021. s. 213-259.
- Norén Lars. *Order*, Bonnier, Stockholm, 1978.
- Richardson Lear Gabriel. "Plato on Human Beauty and the Good of Love", Classical Philosophy Conference, 3 Dec 2016, Princeton University. Föreläsning.
- Roochnik David. *Of Art and Wisdom: Plato's Understanding of Techne*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1996.
- Rosen Stanley. *Plato's Sophist: the Drama of Original and Image*, S:t Augustine Press, New Haven, 1983.
- Palumbo Lidia. "Mimesis", *the Sophist ur Plato's Sophist Revisited*. red. Franco Montanari & Antonios Rengakos, Göttingen, 2013. s. 269-279.
- Patterson Richard. *Image and Reality in Plato's Metaphysics*, Indiana, Hackett Pub Co Inc, 1985.
- Storey Damien. "What is Eikasia?", *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 58, 2020. s. 19–57.
- Weil Simone. *Tyngden och nåden*, Artos, Stockholm, 2010.
- Weigelt Charlotta. *Sokrates: filosofens skepnader*, Bokförlaget Faethon, Stockholm, 2023.
- Welton William A. "Plato's Mysterious Forms", *Plato's Forms: Varieties of Interpretation*, Lexington Books, Lanham, 2002 s. 1-11.
- Wheeler III Samuel C. "The Conclusion of the Theaetetus", *History of Philosophy Quarterly*, Vol. 1, Nr. 4 (1984).
- Whitman Walt. "Eidolons", *The Complete Poems*, red. Francis Murphy, Penguin Books, London, 2004.
- Wittgenstein Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, övers. Anders Wedberg, Orion/Bonniers, Stockholm, 1962

## Artiklar

‘Anamnesis’ ur New World Encyclopedia,

<https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Anamnesis>, senast besökt 2024-08-18.

‘Vacker’ ur Svenska Akademiens Ordbok, [https://www.saob.se/artikel/?unik=V\\_0001-0025.zt33](https://www.saob.se/artikel/?unik=V_0001-0025.zt33),

senast besökt 2024-08-18.