

ΟΨΙΣ: Η ΠΑΡΕΡΜΗΝΕΙΑ ΕΝΟΣ ΟΡΟΥ  
ΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ



Στὸν κορυφαῖο ἐκδότη Rudolf Kassel,  
μικρὴ προσφορὰ ἔναντι μεγάλῃς ὀφειλῆς

ABSTRACT: In this essay the widespread view that the word ὄψις — one of the six qualitative or formative parts of tragedy — is used as a technical term whose meaning is supposed to be *spectacle*, is disputed. Such a view ignores the fact that *opsis* is “id quod cernitur, aspectus, species” (Bonitz). The use of *opsis* with regard to what the audience watched in a theatrical production is confined to *Poetics* and does not occur in any other work of Aristotle, or in any other ancient author. Once it is recognised that it is not synonymous with *spectacle* (or *theama*), which would presuppose the existence of an art form, *opsis* has to be understood as a reference to the impression that a dramatic performance would generate in the audience. Therefore, it is not surprising that Aristotle could call it *atechnotaton* (entirely non-technical) and hardly relevant to the art of poetry. But even if he did not appreciate the dramatic performances of his own time (despite the fact that he kept a historical record of them as the title of his lost work, *Didaskaliai*, indicates), we have no right to criticise him for not being interested in theatre production as such. On the contrary, there are several specific indications in his work to the effect that dramas were not created for a reading public but to be performed; for instance, already in the definition of tragedy in *Poet.* 6, *Poet.* 17, and elsewhere.

ΟΤΑΝ Ο GILBERT MURRAY ἔγραφε, πρὶν ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια, ὅτι “ἀκόμη και για καταξιωμένους μελετητὲς οἱ ἔννοιες [τῆς Ποιητικῆς]

\* Ἐπιθυμῶ νὰ εὐχαριστήσω τὸν Καθηγητὴ κ. Σταῦρο Τσιτσιρίδη γιὰ τὴ βοήθειά του κατὰ τὴν ἐπεξεργασία τῆς ἀρχικῆς μορφῆς τοῦ παρόντος ἀρθροῦ στὸν συλλογικὸ τόμο *Performance in Greek and Roman Theatre*, edited by G. W. M. Harrison & V. Liapis, *Mnemosyne Suppl.* 353, Brill (Leiden & Boston, 2013), καὶ γιὰ τὴν ἰδέα του νὰ ἀναδημοσιευθεῖ, σὲ ἀναθεωρημένη μορφή, στὸν παρόντα τόμο τοῦ *Λογείου*.

εἶναι συχνὰ ἀσαφεῖς, ὅπως μπορεῖ νὰ φανεῖ (...) ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς μακρᾶς σειρᾶς παρεξηγήσεων, ὑπερβολῶν καὶ 'διορθώσεων' ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὴν ἱστορία τῆς *Ποιητικῆς* ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση κι ἔπειτα"<sup>1</sup>, ἀσφαλῶς δὲν περίμενε νὰ ἀλλάξουν τὰ πράγματα πρὸς τὸ καλύτερο σύντομα. Ἡ δὴλωσή του θὰ ἦταν ἐξίσου ἔγκυρη καὶ σήμερα, κι ἂς ἔχει μεσολαβήσει μιὰ πληθώρα δημοσιευμάτων — ἐκδόσεων, μεταφράσεων, ἐρμηνευτικῶν σχολιασμῶν, μονογραφιῶν κ.ο.κ. — ποὺ ἐμφανίστηκαν κατὰ τὸν 20ὸν αἰῶνα καὶ συνεχίζου νὰ ἐμφανίζονται σταθερὰ στὸν 21ον.<sup>2</sup> Μοιάζου οἱ νέες συμβολές στὴ μελέτη τοῦ σύντομου αὐτοῦ ἔργου, τὸ ὁποῖο ὁ Ἀριστοτέλης ὀλοκλήρωσε ἀργὰ στὴ σταδιοδρομία του, ἀνῆμπορες νὰ φωτίσου ἓνα τοπίο ἤδη σκεπασμένο μὲ βαρῖὰ νέφη.

Ἡ δυσχέρεια αὐτὴ δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ ἀποδοθεῖ στὸν συγγραφέα, τοῦ ὁποῖου τὸ ὕφος εἶναι ἀπλό, ἀφτιασίδωτο καὶ διαυγές, ἀκόμη καὶ ἂν ἡ σύνταξή του ἐνδέχεται νὰ εἶναι ἐνίοτε ἐλλειπτικὴ ἢ καί, σπανιότερα, περίπλοκη. Ἡ πραγματεία γιὰ τὴν τέχνη τῆς ποίησης περιέχει συχνές ἀναφορές σὲ ἄλλα ἔργα του, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ βοηθοῦν στὴν κατανόησή της, ἂν συχνὰ δὲν ἀγνοοῦνταν ὡς παλαιότερες ἀπόψεις, ἄσχετες ἢ ἄσυμβίβαστες μὲ τὴν ἐπιχειρηματολογία τῆς *Ποιητικῆς* (τέτοιες ἀσυνέπειες — ἔχει ὑποστηριχθεῖ μερικὲς φορές — δὲν πρέπει νὰ θεωροῦνται προβληματικές, ἐπειδὴ ἓνας φιλόσοφος ὑποτίθεται ὅτι ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ ἀλλάξει γνώμη). Ὡστόσο, αἰῶνες μελέτης καὶ ἐρμηνείας τοῦ ἔργου τοῦ Ἀριστοτέλη εἶχαν ὡς ἀποτέλεσμα, ἀφ' ἑνός, μιὰ μεγάλη ποικιλία ἐρμηνειῶν ποὺ διαφέρου πολὺ μεταξὺ τους — ποῖο εἶναι, παραδείγματος χάριν, τὸ νόημα τῆς καθάρσεως ποὺ προκαλεῖται ἀπὸ τὴν τραγωδία — καί, ἀφ' ἑτέρου, παρερμηνεῖες ποὺ ἔχου καθιερωθεῖ ἀπὸ ἀπρόσεκτη ἐπανάληψη.

#### Ο ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΣΕ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΕΑΥΤΟ ΤΟΥ;

Μιὰ τέτοια καλὰ ριζωμένη ιδέα, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται ἢ ὑπονοεῖται συχνά, εἶναι ἡ ὑπόθεση, ποὺ συμμερίζουται μελετητὲς τοῦ Ἀριστοτέλη ὅσο καὶ ἱστορικοὶ τοῦ θεάτρου, ὅτι ὁ φιλόσοφος ἀδιαφοροῦσε καὶ στ' ἀλήθεια ὑποτιμοῦσε τὴ θεατρικὴ παράσταση τῆς τραγωδίας. Τὴ βίαση

1. Στὸν Πρόλογο τῆς μετάφρασης τῆς *Ποιητικῆς* ἀπὸ τὸν Ingram Bywater (Ὁξφόρδη, 1920), σ. 4.

2. Συγκεντρωμένα ὡς τὸ 1996 ἀπὸ τὸν O. J. Schrier, *The Poetics of Aristotle and the Tractatus Coislinianus: A Bibliography from about 900 till 1996* (Leiden, 1998).

αὐτῆς τῆς ὑπόθεσης ἀποτελεῖ ἡ φαινομενικὴ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν ἔνταξη τῆς ὄψεως — εἴτε πρόκειται γιὰ ‘θέαμα’ ἐν γένει, εἴτε γιὰ τὴν ἐμφάνιση τῶν ἠθοποιῶν — στὰ ἔξι ποιοτικὰ ἢ διαμορφωτικὰ μέρη τῆς τραγωδίας (*Ποιητ.* 6, 1449b 31–32), καὶ τὸ γεγονός ὅτι λίγο ἀργότερα, στὸ ἴδιο κεφάλαιο, ἡ ὄψις ὀνομάζεται ἀτεχνότατον (κάτι ἐντελῶς ἀτεχνο) καὶ ἄσχετο πρὸς τὴν τέχνη τῆς ποιήσεως. Αὐτὴ ἡ διατύπωση ἐξηγεῖται περαιτέρω ἀπὸ τὴ διαβεβαίωση τοῦ Ἀριστοτέλη ὅτι ἡ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, χωρὶς νὰ λογαριάσουμε ὅτι ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἀπόδοση τῶν ὀπτικῶν δεδομένων τῆς θεατρικῆς παράστασης ἔτι κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν (1450b 16–20).

Θὰ ἦταν περιττὸ νὰ προσπαθῆσω νὰ σκιαγραφήσω ἐδῶ, οὔτε κἀν συνοπτικά,<sup>3</sup> μιὰ ἱστορία τῶν συζητήσεων, στὶς ὁποῖες ἔδωσαν ἀφορμὴ τὰ παραπάνω παραθέματα, γι’ αὐτὸ θὰ ἀναφερθῶ μόνον σὲ δύο χαρακτηριστικά, πρόσφατα παραδείγματα: τὴν αὐστηρὴ κριτικὴ τοῦ Oliver Taplin γιὰ τὸν Ἀριστοτέλη ὡς θεωρητικὸ τοῦ δράματος καὶ τὴν πολὺ πιὸ προσεκτικὴ προσπάθεια τοῦ Stephen Halliwell νὰ κατανοήσῃ τὶς φαινομενικὰ ἀντιφατικὲς αὐτὲς διατυπώσεις.

Εἰδικὸς στὴν ἀριστοτελικὴ *Ποιητικὴ* ἀλλὰ καὶ στὸ ἀρχαῖο δράμα, ὁ Halliwell ἐπισημαίνει ὅτι “ὁ Ἀριστοτέλης συμπεριλαμβάνει τὴν ὄψιν ὡς ἀναγκαῖο μέρος τῆς τραγωδίας (καὶ τὸ ἴδιο ἀσφαλῶς θὰ ἴσχυε καὶ γιὰ τὴν κωμωδία): 49b 31–3, 50a 9–10. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο φαίνεται νὰ θεωρεῖ τὴν παράσταση ὡς τὴν πρέπουσα καὶ οὐσιαστικὴ ἐνσάρκωση τῆς δραματικῆς ποιήσεως. Αὐτὸ ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ πολλὰ χωρία ποῦ ἀκολουθοῦν παρακάτω: Στὸ κεφ. 17, 55a 22–26, ὅπου ὁ Ἀριστοτέλης παροτρύνει τὸν δραματοργὸ τὸν μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον: οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα ὁρῶν ὥσπερ παρ’ αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πρᾶττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥμιστα ἂν λαθάνοι τὰ ὑπεναντία: στὸ κεφ. 24, 59b 24–6 (...) καὶ 60a 14”.<sup>4</sup> Ἐπιπλέον, χαρακτηρίζει τὴν ἐπίκριση ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης δὲν ἦταν εὐαίσθητος στὴν ὀπτικὴ ἐμπειρία τῆς δραματικῆς παράστασης ὡς κακόπιστη ἢ κακεντρεχῆ (“slur” εἶναι ὁ χαρακτηρισμὸς ποῦ χρησιμοποιεῖ), “πρᾶγμα ποῦ θὰ ἦταν δύσκολο νὰ ὑποστηριχθεῖ, ὑπὸ τὸν ὄρο ὅτι

3. Παρ’ ὅλα αὐτά, ἀξίζει νὰ ἀναφερθεῖ ἐδῶ ἡ πάντοτε χρήσιμη διατριβὴ τοῦ C. H. Reeves, *Studies in the Technical Terminology of the Poetics of Aristotle* (Cincinnati 1937) γιὰ τὶς συγκρίσεις ποῦ κάνει μεταξὺ τῶν ὄρων τοῦ Ἀριστοτέλη καὶ τῆς χρήσης τῶν ἴδιων λέξεων ἀπὸ ἄλλους ἀρχαίους συγγραφεῖς (σχετικὰ μὲ τὴν ὄψιν βλ. σσ. 141–51).

4. *Aristotle’s Poetics* (Λονδῖνο, 1998), σσ. 339–40. Γιὰ τὸ κεφ. 17 τῆς *Ποιητ.* βλ. ἐδῶ σσ. 99 κέξ.

δὲν περιμένουμε τὶς ἐξάρσεις τοῦ θεατρικοῦ κριτικοῦ ἀπὸ τὸν φιλόσοφο (ὁ τρόπος ποὺ ἐκφράζεται ὁ Ἀριστοτέλης εἶναι πολὺ διακριτικός)<sup>5</sup>. Ὡστόσο, ἀναγνωρίζει ὅτι “ὑπάρχει πράγματι μιὰ ἀμφιλεγόμενη ἀσάφεια στὴ στάση τοῦ Ἀριστοτέλη σὲ σχέση μὲ τὸ δρᾶμα στὸ θέατρο”<sup>6</sup> καὶ ἀποδίδει “αὐτὴ τὴν ἀστάθεια στὴν τοποθέτηση τοῦ Ἀριστοτέλη” σὲ διάφορους παράγοντες, μεταξὺ τῶν ὁποίων συγκαταλέγει τὴ σταδιακὴ κατάργηση κατὰ τὸν τέταρτον αἰῶνα “μιᾶς παλαιότερης σύμβασης σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία οἱ δραματοῦργοι ἐμπλέκονταν ἄμεσα (μερικές φορές καὶ ὡς ἠθοποιοί) στὶς παραγωγές τῶν δικῶν τους ἔργων”, “τὴν καθιέρωση τοῦ ἀνεξάρτητου ‘παραγωγοῦ’ καὶ τὴ σαφέστερη διάκριση τῶν λειτουργιῶν τοῦ ἀπὸ ἐκεῖνες τοῦ ποιητῆ”, “τὴν ἀξανάνομη διαθεσιμότητα δραματικῶν κειμένων”, κ.ο.κ.<sup>7</sup>

Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ὁ Taplin, εἰδικὸς στὶς θεατρικὲς πλευρὲς τοῦ ἀρχαίου δράματος, θεωρεῖ τὴν *Ποιητικὴ* σὰν ἓνα εἶδος “μανιφέστου (...) ‘πρωτο-Ντερρινταϊκῆς’ (proto-Derridean) ἀνύψωσης τοῦ κειμένου πάνω ἀπὸ τὴν ὁμιλία”, ἐπειδὴ, ἔχοντας συμπεριλάβει τὴν ὄψιν μεταξὺ τῶν ἔξι ποιοτικῶν μορίων τῆς τραγωδίας, ὁ Ἀριστοτέλης κατόπιν τὸ ἀπορρίπτει ὡς συναισθηματικὰ ἰσχυρό, ἀλλὰ τὸ λιγότερο ἀναπόσπαστο ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα στοιχεῖα τῆς ποιητικῆς τέχνης, ἀφοῦ ἡ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥμισυ οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν (*Ποιητ.* 6, 1450b 17–21).<sup>8</sup> Στὴ συνέχεια ἀσκεῖ κριτικὴ γι’ αὐτὸ ποὺ ὁ ἴδιος ὀνομάζει “ἀποτυχία τοῦ Ἀριστοτέλη νὰ προσδιορίσει ἓναν κανονικὸ θεατρικὸ χῶρο (τὸ μέρος ἀπ’ ὅπου βλέπει κανεὶς), γιὰ τὸ θέατρον εἶναι τὸ προῖον ὄχι μόνον τῆς δικῆς του καινοφανοῦς ἐμμονῆς μὲ τὴν ‘ἀνάγνωση’, ἀλλὰ τῆς δικῆς του ἐπίσης κριτικῆς ταξινομήσεως τῆς τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας ἐντὸς τοῦ γένους τῆς ‘ποιητικῆς’, μαζὶ μὲ τὴν ἐπικὴ κυρίως ποίηση, ἢ ὁποία εἶναι συζητήσιμο ἂν ἀπαιτεῖ τέτοιον χῶρο (ἂν καὶ δὲν εἶμαι βέβαιος οὔτε γι’ αὐτό). Θὰ μπορούσαν ὅλα νὰ εἶναι διαφορετικά, ἂν μόνον εἶχε κατατάξει τὴν τραγωδίαν μὲ τὰ ‘θεαματικὰ ἀθλήματα’, κυρίως τοὺς τόσο χαρακτηριστικὸς στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ἀθλητικὸς ἀγῶνας — ἢ ἀκόμη ἐνδεχομένως μὲ ‘τὴν πολιτικὴ ἐνώπιον θεατῶν’, ὅπως ἦταν

5. Αὐτ. σ. 341.

6. Αὐτ. σ. 337 (καὶ 341).

7. Αὐτ. σσ. 342–43.

8. “Opening Performance: Closing Texts?”, *Essays in Criticism* 45 (1995), σσ. 94–95. Ἡ ἀρνητικὴ κριτικὴ τοῦ Taplin γιὰ τὸν Ἀριστοτέλη ἀρχίζει πολὺ νωρίτερα, βλ. *The Stagecraft of Aeschylus* (Ὁξφόρδη, 1977), σ. 477.

ἡ ἐκκλησία τοῦ δήμου καὶ τὰ δικαστήρια τῆς Ἀθήνας. (...) Ἐπιπλέον, ὁ Ἀριστοτέλης προσπαθεῖ νὰ σπάσει τὸν ἐρμηνευτικὸ κύκλο ποὺ εἶναι ἡ σημερινή μου ἀρένα:<sup>9</sup> γιὰ ἐκεῖνον, ὅπως φαίνεται, τὸ σενάριο ἔχει τὴν ὑπεροχὴ σὲ σχέση μετὰ τῆ (θεατρικῆ) ἀναπαράστασης· ἔχει τὴ δική του ἰσχὺ χωρὶς οὔτε κἀν τὴ δυνατότητα παράστασης”.<sup>10</sup>

Φοβοῦμαι ὅτι δὲν μπορῶ νὰ παρακολουθήσω — καὶ πολὺ λιγότερο νὰ προκαλέσω — τὸν Καθηγητὴ Taplin στὴν ἀρένα τοῦ ἐρμηνευτικοῦ κύκλου ποὺ ὁ Ἀριστοτέλης προσπαθεῖ νὰ σπάσει κατηγοριοποιώντας τὴν τραγωδία κάτω ἀπὸ τὸ γένος τῆς ποιητικῆς τέχνης (μαζί μετὰ τὸ ἔπος), ἐπειδὴ ὑποτίθεται ὅτι παρέβλεψε ἢ ἴσως καὶ νὰ ἀγνοοῦσε ὅτι “τὸ δράμα εἶναι ἀπολύτως ἐφικτὸ χωρὶς γραπτὸ σενάριο· καὶ ὅτι ἓνα σενάριο χωρὶς χῶρο ἢ εὐκαιρία γιὰ παράσταση, εἴτε στὸ παρελθὸν εἴτε στὸ μέλλον, δὲν εἶναι δράμα, ἀλλὰ κάποια ἄλλη ποιητικὴ μορφή ὑπὸ τὴν ἐπιρροή τοῦ δράματος”.<sup>11</sup> Ἀπὸ τὴν πλευρά μου, ὄντας ἓνας ἀφοσιωμένος θαυμαστῆς τῆς παραδοσιακῆς δημοτικῆς μουσικῆς καὶ τῆς τζάζ, καθὼς καὶ τοῦ αὐτοσχεδιαστικοῦ στυλ τῆς Ἰταλικῆς κωμωδίας, τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου σκιῶν (Καραγκιόζης) καὶ τῶν ποικίλων μορφῶν θεάτρου σκιῶν τῆς Ἀνατολῆς, ἀπὸ τὴν Τουρκία ὡς τὴν Κίνα, τὴν Ταϊλάνδη καὶ τὴν Ἰνδονησία, δὲν θὰ μπορούσα παρὰ νὰ συμφωνήσω μετὰ τὴν παραπάνω δήλωση τοῦ Taplin. Καὶ βέβαια δὲν μπορῶ νὰ ἀρνηθῶ τὸ προφανές, ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης δηλώνει ξεκάθαρα πὼς “οἱ δυνατότητες τῆς τραγωδίας ὑφίστανται χωρὶς δημόσιες παραστάσεις καὶ ἠθοποιούς”. Τώρα ἂν ἡ δήλωση αὐτὴ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἀπόδειξη “καινοφανοῦς ἐμμονῆς (τοῦ Ἀριστοτέλη σὲ σχέση) μετὰ τὴν ‘ἀνάγνωση’” εἶναι ἄλλο ζήτημα, ὅπως εἶναι καὶ τὸ ἐρώτημα ἂν ἰσοδυναμεῖ μετὰ ἀπόρριψη τῆς θεατρικῆς παράστασης ἐκ μέρους του. Γιατὶ πρέπει νὰ θυμηθοῦμε ὅτι ὁ θεωρητικὸς γιὰ τὸν ὁποῖο μιλοῦμε ἦταν ὁ ἀρχικὸς χρονικογράφος τοῦ ἀθηναϊκοῦ θεάτρου καὶ συγγραφέας τῶν ἔργων (δυστυχῶς χαμένων γιὰ μᾶς) *Διδασκαλῖαι*, *Νῖκαι Διονυσιακαί*, *Περὶ τραγωδιῶν*, στὰ ὁποῖα ὅλα τὰ συγγράμματα γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ δράματος βασίστηκαν στὴν ἀρχαιότητα.<sup>12</sup> Ἐπιπλέον πρέπει νὰ ρωτήσουμε: θὰ μπορούσε ὁ Ἀριστοτέλης νὰ ταξινομήσει τὴν τραγωδία, ὅχι μετὰ τὸ ἔπος ὡς

9. Τὸ κείμενο τοῦ Taplin ἀνακοινώθηκε ὡς F. W. Bateson Memorial Lecture στὴν Ὁξφόρδη στίς 15 Φεβρουαρίου 1995.

10. Taplin (ὅπως στὴ σσημ. 8), σ. 95.

11. Αὐτ. σ. 96.

12. Διογένης Λαέρτιος 5.26.389–91 Dorandi (πβ. τοὺς καταλόγους I, 13–37 καὶ II, 126. 128–29 στὴν ἐκδοση τῶν ἀποσπασμάτων τοῦ Rose<sup>3</sup>). Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ ἔργο *Διδασκαλῖαι*: 8.48. 618–629 Rose<sup>3</sup>. βλ. A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festival of Athens* (Ὁξφόρδη, <sup>2</sup>1968), σσ. 70–71.

εἶδος ποίησης, ἀλλὰ μὲ τὰ θεαματικὰ ἀθλήματα ἢ τὴ δημόσια λειτουργία τῆς πολιτικῆς ὅπως ἀσκοῦνταν στὴ δημοκρατικὴ Ἀθήνα, μὲ ‘γέννη’ δηλαδὴ ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ἐπινοήσῃ γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτό; Στὸ κάτω κάτω ὅλοι οἱ δραματουργοὶ θεωροῦσαν καὶ ὀνόμαζαν τοὺς ἑαυτοὺς των ποιητές,<sup>13</sup> ὅπως ἔκαναν καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι ἀρχαῖοι συγγραφεῖς, ποὺ ἀνεξαιρέτως ἀναφέρονται στοὺς δραματουργοὺς ὡς ποιητές.

Τὸ κρίσιμο ἐρώτημα, ὡστόσο, δὲν εἶναι κατὰ πόσον ὁ Ἀριστοτέλης ὑποτίμησε τὴ θεατρικὴ παράσταση, ἀλλὰ ἂν πράγματι κάνει δύο ἀντικρουόμενες δηλώσεις μέσα στὰ ὅρια τοῦ ἴδιου κεφαλαίου τοῦ σύντομου ἔργου του. Αὐτὸ εἶναι ποὺ διακυβεύεται στ’ ἀλήθεια, ἄσχετα ἀπὸ τὸ ἂν κάποιος ἀντιμετωπίζει τὸ πρόβλημα μὲ σεβασμὸ πρὸς τὸν φιλόσοφο, ὅπως ὁ Halliwell, ἢ μὲ τὴν κριτικὴ στάση τοῦ Taplin.<sup>14</sup>

#### ΤΙ ΛΕΕΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙ ΤΟ ΚΕΦ. 6 ΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ;

Εἶναι καιρὸς νὰ δοῦμε πιὸ προσεκτικὰ τὰ σχετικὰ κείμενα τοῦ Ἀριστοτέλη. Στὸ κεφ. 6 τῆς *Ποιητικῆς* ἀπαριθμεῖ τρεῖς φορές τὰ ἕξι ποιοτικὰ μόρια ἢ “διαμορφωτικὰ στοιχεῖα” (Bywater) τῆς τραγωδίας:

(α) Ἀμέσως μετὰ τὸν ὀρισμὸ τῆς τραγωδίας (ἀρχὴ τοῦ κεφ. 6) καὶ τὴν ἐπεξήγηση τῆς περιεργῆς (γιὰ μᾶς) μεταφορᾶς σχετικὰ μὲ τὴ γλῶσσα, ποὺ ἔχει “γλυκάνει” μὲ καρυκεύματα (*ἠδυσμένῳ λόγῳ*) καὶ ἀποτελεῖ μέρος τοῦ ὀρισμοῦ,<sup>15</sup> τὰ ἕξι ποιοτικὰ στοιχεῖα (*μέρη, μόρια, εἶδη*) ποὺ προκύπτουν ἀπὸ αὐτὸν καὶ “κάνουν τὴν τραγωδίαν αὐτὸ ποὺ εἶναι”,<sup>16</sup> ἢ “καθορίζουν τὴν ποιότητά της” (Butcher), εἰσάγονται καὶ ὀρίζονται ἐν συντομίᾳ (1449b 31–50a 7). Στὴν ἀπαρίθμηση αὐτὴν ἢ *ὄψις* ἀναγράφεται

13. Γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὸν Ἀριστοφάνη καὶ μόνο: *Ἀχ.* 633, *Ἰππ.* 509, 584, *Νεφ.* 545, 1366, *Εἰρ.* 534, 798, *Ὀρν.* 916, 934, 947, *Λυσ.* 149, *Βατρ.* 84, 858 1008, 1055, 1528.

14. Ὁ ὁποῖος, φαντάζομαι, δύσκολα θὰ συνυπέγραφε τὸν χαρακτηρισμὸ τοῦ Ἀριστοτέλη, ὅπως τὸν ἔννοεῖ ὁ Scaliger: “imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus”!

15. Ἡ ἴδια μεταφορὰ εἶχε ἤδη χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ τὸν Πλάτωνα: *εἰ δὲ τὴν ἠδυσμένην μοῦσαν παραδέξῃ ἐν μέλεσιν ἢ ἔπεσιν, ἠδονὴ σοι καὶ λύπη ἐν τῇ πόλει βασιλεύσεται ἀντὶ νόμου* (*Πολιτεία* 10, 607a 5–6).

16. *Ἀνάγκη ὄν πάσης τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ’ ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία* (1450a 8). “Κατ’ ἀνάγκην λοιπὸν τὰ μέρη κάθε τραγωδίας εἶναι ἕξ, κατὰ τοῦτο δὲ εἶναι τοιαύτη ἢ τοιαύτη ἡ τραγωδία”, σύμφωνα μὲ τὴν μετάφραση τοῦ Ἰ. Συκουτρῆ. Εἶναι χρήσιμο νὰ δοῦμε καὶ τί λέει ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοτέλης γιὰ τὸ κάπως ἰδιωματικὸ καθ’ ὃ: *Τὸ καθ’ ὃ λέγεται πολλαχῶς, ἓνα μὲν τρόπον τὸ εἶδος καὶ ἡ οὐσία ἐκάστου πράγματος, ὡς καθ’ ὃ ἀγαθός, αὐτὸ ἀγαθόν* (*Μετὰ τὰ φυσ.* 4, 1022a 15).

πρώτη “ἐπειδή, ἀφοῦ [οἱ τραγωδοί]<sup>17</sup> ἐπιτελοῦν τὴ μίμηση ἐμπράκτως (πράττοντες), ἔπεται, πρῶτ’ ἀπ’ ὅλα, ὅτι ἡ διαμόρφωση τῆς θεατρικῆς εἰκόνας (ὁ τῆς ὄψεως κόσμος) εἶναι κατ’ ἀνάγκην μέρος της τραγωδίας· κατόπιν, ἡ μουσικὴ σύνθεση (μελοποιία) καὶ ἡ γλωσσικὴ διαμόρφωση (λέξις), γιατί αὐτὰ εἶναι τὰ μόρια μὲ τὰ ὁποῖα πραγματώνεται ἡ μίμηση” (1449b 31–34).<sup>18</sup> Ἀκολουθοῦν τὰ τρία μέρη ποὺ ἀποτελοῦν τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀναπαράστασης (μῦθος/πλοκή, ἦθη/χαρακτῆρες, διάνοια/σκέψη).

(β) Σὲ μιὰ ἀνακεφαλαίωση, τὰ ἔξι μέρη τοῦ ὀρισμοῦ ἐπαναλαμβάνονται (μὲ ἔμφαση, ποὺ τοὺς προσδίδει ἡ ἐπανάληψη τοῦ συνδετικοῦ καί): “Κατ’ ἀνάγκην λοιπὸν τὰ μέρη τῆς τραγωδίας ὅλης εἶναι ἔξι, ἐξ οὗ ἡ τραγωδία ἔχει τὰ ποιοτικὰ γνωρίσματα ποὺ ἔχει (καθ’ ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία). Αὐτὰ εἶναι ἡ πλοκή καὶ οἱ χαρακτῆρες καὶ ἡ γλωσσικὴ διατύπωση (λέξις) καὶ ἡ σκέψη (διάνοια) καὶ ἡ θέαση (ὄψις) καὶ ἡ σύνθεση τῶν μελωδιῶν (μελοποιία). Γιατὶ τὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα μιμοῦνται (οἱ τραγωδοί) εἶναι δύο [δηλ. λέξις καὶ μελοποιία], ὁ τρόπος ποὺ μιμοῦνται ἓνας [ὄψις] καὶ αὐτὰ ποὺ μιμοῦνται τρία [μῦθος, ἦθη, διάνοια]· τίποτε ἄλλο δὲν ὑπάρχει πέρα ἀπὸ αὐτὰ” (1450a 7–12). Ὡς αὐτὸ τὸ σημεῖο ἡ ὄψις ἀναφέρεται ὡς ἀπαραίτητο ποιοτικὸ μόριον (ἢ διαμορφωτικὸ στοιχεῖο): στὸν ὀρισμὸ τῆς τραγωδίας λέγεται ὅτι ἡ μίμηση ἐπιτελεῖται μέσῳ τῆς ἀναπαράστασης, ὄχι μέσῳ ἀφήγησης (δρώντων [δηλ. τῶν μιμουμένων] καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας) (1449b 26),<sup>19</sup> καὶ στὴ συνέχεια διευ-

17. Τὸ νοούμενο ὑποκείμενο ἐδῶ εἶναι οἱ μιμούμενοι, ἐκεῖνοι ποὺ μιμοῦνται. Ἐνα θεμιτὸ ἐρώτημα ὅμως εἶναι ἂν ὁ Ἀριστοτέλης ὑπονοεῖ μέλη τῆς παράστασης ποὺ ἐπιτελοῦν τὴ μίμηση ὡς πράττοντες (τροπικὴ μετοχή), ἢ τοὺς ποιητές, ποὺ μιμοῦνται μέσῳ τῶν δραματικῶν χαρακτήρων. Γιὰ νὰ ἀπαντήσουμε σ’ αὐτὸ τὸ ἐρώτημα πρέπει νὰ λάβουμε ὑπόψη μας ὅτι οἱ ποιητές εἶναι κατ’ ἐπανάληψη τὸ ὑποκείμενο τοῦ μιμεῖσθαι στὴν *Ποιητικὴ* (1448a 1, 26, 29) καὶ ὅτι οἱ μετοχῆς πράττοντες καὶ δρώντες εἶναι ἀντικείμενα τοῦ ἴδιου ρήματος (48a 1, 23, 27, 29) ἢ ἀναφέρονται σὲ χαρακτῆρες (49b 37, 50b 4, 60a 14). Νομίζω λοιπὸν ὅτι ἴσως εἶναι προτιμότερο νὰ θεωρήσουμε τοὺς τραγωδοὺς (μιὰν ἐπεξήγηση δηλαδὴ τῶν μιμουμένων) ὡς ὑποκείμενο τῆς φράσης ποιοῦνται τὴν μίμησην, ἀφοῦ ἡ λέξις μπορεῖ νὰ ἀναφέρεται καὶ στὶς δύο κατηγορίες (πβ. 58b 32).

18. Ὅλες οἱ μεταφράσεις ἀρχαίων χωρίων, ποὺ δὲν ἀποδίδονται σὲ ἄλλον μεταφραστή, ὀφείλονται στὸν συγγραφέα.

19. Γιὰ τὸ μέρος αὐτὸ τοῦ ὀρισμοῦ, βλ. Σ. Τσιτσιρίδης, “Ο ἀριστοτελικὸς ὀρισμὸς της τραγωδίας”, *Ἑλληνικά* 60 (2010), σσ. 33–34, ποὺ ἐπισημαίνει ὅτι, ἂν οἱ ὑποκριτὲς πρέπει νὰ νοηθοῦν ὡς ὑποκείμενο τοῦ δρώντων στὸ 49b 26 (ὅπως γίνεται στὴ μετάφραση τοῦ Μ. Heath: “performed by actors, not through narration” [*Aristotle: Poetics*, Penguin Books, 1996, σ. 10]) καὶ τῆς συνώνυμης μετοχῆς πράττοντες λίγες ἀράδες παρακάτω (49b 31), ὁ Ἀριστοτέλης δὲν μπορεῖ νὰ κατηγορηθεῖ ὅτι ὑποτιμοῦσε τὴν παράσταση. Συμφωνῶ κι ἐγὼ μὲ τὸ συμπέρασμα αὐτό, ἀλλὰ θὰ δίσταζα νὰ δεχτῶ στὸν ὀρισμὸ τῆς τραγωδίας μιὰ ρητὴ ἀναφορὰ στοὺς ἠθοποιούς (βλ. τὴ σημ. 17 πρὸ πάνω). Δρώντων εἶναι μιὰ ἀπόλυτη τροπικὴ γενική, ποὺ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ μετοχὴ περαίνουσα καὶ σημαίνει ἀκριβῶς τὴ δραματικὴ ἀναπαράσταση, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν ἀπαγγελίαν.

κρινίζεται ὅτι ἡ ὀργάνωση τῆς θεᾶς πού ἀντικρίζουν οἱ θεατὲς ἀποτελεῖ κατ' ἀνάγκη μέρος τῆς τραγωδίας (ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος [1449b 31–2]), ἐπειδὴ πρῶτοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν· τέλος, ἡ ὄψις ἀναφέρεται ρητὰ ὡς ὁ μόνος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο πραγματοποιεῖται ἡ ἀναπαράσταση τῆς τραγωδίας στὸ θέατρο (ὡς δὲ μιμοῦνται, ἐν, 1450a 11).

(γ) Στὴν τρίτη καὶ τελευταία ἀπαρίθμηση, τὰ μέρη κατατάσσονται κατὰ τὴ σπουδαιότητα τῆς συνεισφορᾶς τους στὸ τέλος (τὸν σκοπό, τὴν ὀλοκλήρωση) καὶ τὸ ἔργον (πράξη, λειτουργία) τῆς τραγωδίας (1450a 31–50b 20). Τὰ τρία μέρη πού ἀντιστοιχοῦν στὸ ἀντικείμενο τῆς μίμησης — πλοκή, χαρακτῆρες, σκέψη, μὲ αὐτὴ τὴ σειρά — ἔρχονται πρῶτα, τὰ μέρη πού ἀντιστοιχοῦν στὰ μέσα τῆς μίμησης — γλωσσικὴ διατύπωση καὶ σύνθεση μελωδιῶν — ἔπονται, καὶ ἡ ὄψις, τὸ μέρος πού ἀντιστοιχεῖ στὸν τρόπο τῆς μίμησης, ἀκολουθεῖ τελευταῖο. Αὐτὸ πού στὴν παραπάνω σειρά φαίνεται ἀξιοπερίεργο δὲν εἶναι ὅτι ἡ ὄψις βρίσκεται στὴν τελευταία θέση, ἀλλὰ τὸ γεγονός ὅτι, σὲ μιὰ συζήτηση τῶν ποιητικῶν στοιχείων τῆς τραγωδίας ὡς ποιητικοῦ εἶδους, ἡ γλῶσσα (λέξις) κατατάσσεται τέταρτη (1450b 12). Μιὰ τέτοιου εἶδους ἀξιολόγηση δὲν εἶναι ἴσως εὐκόλο νὰ ἐκτιμηθεῖ ἀπὸ ἓνα σύγχρονο ἀναγνώστη ποίησης, ἀλλὰ πρέπει νὰ θυμηθοῦμε πῶς ἀρχίζει τὴν *Ποιητικὴ* του ὁ Ἀριστοτέλης, μὲ τὴ δήλωση ὅτι θὰ ἐξετάσει τὴν ποιητικὴ τέχνη καὶ τὰ εἶδη τῆς, “καὶ πῶς πρέπει νὰ συνθέτονται οἱ μῦθοι, ἂν ἡ ποίηση πρόκειται νὰ εἶναι αὐτὴ πού πρέπει” (1447a 9). Ἀκολουθεῖ ἡ θεμελιώδης δήλωση ὅτι ὅλα τὰ εἶδη τῆς ποίησης, καθὼς καὶ τὰ περισσότερα εἶδη ὀργανικῆς μουσικῆς (τῆς ἀυλιτικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς) εἶναι μιμήσεις, πού διαφέρουν μεταξὺ τους σὲ τρία πράγματα: ἢ ὡς πρὸς τὰ μέσα πού χρησιμοποιοῦν, ἢ ἐπειδὴ μιμοῦνται διαφορετικὰ πράγματα, ἢ μιμοῦνται μὲ διαφορετικούς τρόπους (1447a 15–17). “Ἔτσι, ὅταν ἀργότερα φτάσουμε στὸν ὀρισμὸ τῆς τραγωδίας καὶ τὴ συζήτηση τῶν μορίων τῆς, δὲν πρέπει νὰ ἐκπλαγοῦμε ἀπὸ τὴν ἀξιολόγηση καὶ τὴν κατάταξή τους: “Τὸ πιὸ σπουδαῖο (μέγιστον) ἀπὸ αὐτὰ εἶναι ἡ σύνθεση τῶν πραγμάτων. Γιατὶ ἡ τραγωδία εἶναι μίμηση ὄχι ἀνθρώπων, ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου (...). Ὡστε τὰ πράγματα καὶ ἡ πλοκή εἶναι ὁ σκοπός (τὸ τέλος) τῆς τραγωδίας καὶ ὁ σκοπὸς εἶναι τὸ πιὸ σπουδαῖο ἀπ' ὅλα” (1450a 15, 23).<sup>20</sup> Ἡ πλοκή ἔτσι ἐξομοιώνεται μὲ τὸν

20. “And the end is everywhere the chief thing” εἶναι ἡ πιὸ ἐλεύθερη μετάφραση τοῦ Bywater (βλ. J. Barnes [ed.], *The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation* [Princeton, 1984], τόμ. 2, σ. 2321). Ὁ A. Rostagni στὸ ὑπόμνημά του (*Aristotele: Poetica*, Torino, <sup>2</sup>1945) κάνει μιὰ χρήσιμη ἀναφορά στὸν ὀρισμὸ τῆς τραγωδίας (σὲ σχέση μὲ τὸ *περαίνουσα*) καὶ στὸν ὀρισμὸ τοῦ τέλους στὸ *Μετὰ τὰ Φυσικά*, 994b 9–16: *ἕνεκα γὰρ τινος αἰεὶ πράττει ὁ γε νοῦν ἔχων, τοῦτο δὲ ἐστι πέρας· τὸ γὰρ τέλος πέρας ἐστίν.*



σκοπό τῆς τραγωδίας (κάτι στὸ ὁποῖο θὰ ἐπιστρέψουμε παρακάτω) καὶ ὑψώνεται στὸ ὑψηλότερο ἐπίπεδο σπουδαιότητας σὲ σχέση μετὰ τὴ σύνθεση ἑνὸς ἔργου —εἰς βάρος, θὰ λέγαμε ἴσως, τῶν χαρακτήρων: Γιατὶ “δὲν θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξει τραγωδία χωρὶς δράση (*ἀνευ πράξεως*), ἐνῶ θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξει χωρὶς χαρακτήρες (*ἀνευ ἡθῶν*)· ἀπὸ τὶς τραγωδίες ἄλλωστε τῶν περισσότερων νέων ποιητῶν ἀπουσιάζει ἡ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων (*ἀήθεις εἰσίν*)” (1450a 24–25). Ὡστόσο, ἡ διατύπωση αὐτὴ δὲν ὑποτιμᾷ τὸ ἦθος τῶν προσώπων τοῦ δράματος (οὔτε καὶ τὴν διάνοιαν, τὸν τρόπο ποὺ σκέπτονται). Ὁ λόγος ποὺ ὁ χαρακτήρας τῶν προσώπων, ἂν καὶ εἶναι τὸ δεύτερο πρὸ σημαντικὸ ἀπὸ τὰ μῦθια, κατατάσσεται χαμηλότερα ἀπὸ τὴν πλοκὴ εἶναι γιατί ἡ τραγωδία εἶχε νὰ κάνει μὲ παραδοσιακοὺς μύθους, στοὺς ὁποίους ἡ βούληση τῶν θεῶν καὶ ὄχι τῶν ἀνθρώπων ἦταν ἐκείνη ποὺ ἔθετε σὲ κίνηση τὰ πράγματα. Τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας, δηλαδὴ, δὲν εἶχαν τὴν πρωτοβουλία τῶν κινήσεων σὲ σχέση μετὰ τὴ δράση, ὅπως συνήθως γίνεται στὸ νεότερο θέατρο.

Οἱ ἱστορίες ποὺ ἀναπαρίστανε ἡ τραγωδία μπορεῖ νὰ ἦταν παραδοσιακές, ἀλλὰ ἡ τραγωδία ὡς δραματικὸ εἶδος εἶχε ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὶς τελετουργικὲς/προφορικὲς τῆς ἀρχῆς καὶ εἶχε ἐξελιχθεῖ μὲ γρήγορο ρυθμὸ, παράλληλα μετὰ τὴν πεζογραφία (ἱστορία, φιλοσοφία, ρητορικὴ), τὶς θετικὲς ἐπιστῆμες καὶ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες, ὥστε νὰ γίνεῖ τὸ κορυφαῖο εἶδος ποίησης — ἀνώτερο καὶ ἀπὸ τὸ ἔπος, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Ἀριστοτέλης στὸ τελευταῖο κεφάλαιο τῆς πραγματείας του — καὶ ἡ πρὸ χαρακτηριστικὴ μορφή τέχνης στὴν Ἀθήνα τῶν Κλασικῶν χρόνων. Εἶναι σαφὲς ὅτι τὰ ποιητικὰ ἀριστουργήματα τῶν μεγάλων τραγωδῶν δὲν ἦταν ‘σενάρια’ γιὰ νὰ ἐπιδείξουν οἱ ἡθοποιοὶ τὶς δεξιότητές τους, ὅπως εἶναι τὰ σενάρια τῆς *Commedia dell’arte* ἢ οἱ μονοπρόσωπες τυπικὲς σκηνές (*dan*) τοῦ θεάτρου Νῶ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τὰ κανονικὰ μέσα μίμησης στὴν τραγωδία εἶναι ἡ γλῶσσα καὶ ἡ μουσικὴ, λέξεις καὶ μελοποιία, ἀκριβῶς ὅπως εἶναι στὸν Σαίξπηρ καὶ κατ’ ἀναλογία — μέσῳ ἑνὸς διαφορετικοῦ κώδικα γραφῆς — στὴ Δυτικὴ κλασικὴ μουσικὴ, ὅπου δὲν ὑπάρχει περιθώριο γιὰ αὐτοσχεδιασμό. Τέτοιες συνθέσεις, ποὺ προορίζονται γιὰ ἐκτέλεση, εἴτε δραματικὲς εἴτε μουσικὲς, ὁλοκληρώνονται ἀπὸ τοὺς δημιουργοὺς τους καὶ ὀφείλουν τὸ τελικὸ τους σχῆμα στὸ ὅτι γράφονται ἐξ ὁλοκλήρου, πρὶν ἐκτελεσθοῦν. Γι’ αὐτὸ ἐξακολουθοῦν νὰ ζοῦν καὶ μετὰ τοὺς δημιουργοὺς τους καί, σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις, κερδίζουν τὴν ἀθανασία.

Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, ἐπειδὴ τὸ ἔργο τοῦ δραματουργοῦ ξεκινᾷ μετὰ τὴν ιδέα μιᾶς πράξης ἢ δράσης (ποὺ πρέπει νὰ δραματοποιηθεῖ καὶ νὰ παρασταθεῖ), καὶ τελειώνει μετὰ τὴ σύνθεση τῶν στίχων (ποὺ πρέπει νὰ

ἀποδοθοῦν μὲ ὁμιλία ἢ μὲ μουσικὴ ἀπαγγελία ἢ νὰ τραγουδηθοῦν), ὁ Ἀριστοτέλης δηλώνει ὅτι ἡ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν (ἢ δύναμη τῆς τραγωδίας ὑπάρχει καὶ χωρὶς παράστασης καὶ ὑποκριτῆς [1450b 18]). Ἡ δήλωση αὐτὴ τοῦ Ἀριστοτέλη οὔτε “καινοφανῆ ἐμμονή” στὴν ἀνάγνωση δείχνει (βλ. σ. 81 παραπάνω),<sup>21</sup> καὶ ἀσφαλῶς οὔτε περιφρόνηση πρὸς τὴ θεατρικὴ διδασκαλία (βλ. τὴ σημ. 34 παρακάτω). Ἀπλῶς ἀναφέρεται στὴ μακροβιότητα, γιὰ νὰ μὴν πῶ αἰωνιότητα, τῆς γραπτῆς παράδοσης, ποὺ ἦταν καὶ εἶναι ἄσχετη μὲ τὶς ἐφήμερες θεατρικὲς παραστάσεις καὶ περιστάσεις, ἐνῶ ἡ ἐκτίμησή του αὐτὴ ἔχει, φυσικά, ἀποδειχθεῖ ἐκ τῶν πραγμάτων ἀπολύτως ὀρθή· ἀλλιῶς τὰ μεγάλα ἔργα δὲν θὰ συνέχιζαν νὰ διαβάζονται καὶ νὰ ἀποθησαυρίζονται χιλιάδες χρόνια μετὰ τὴ δημιουργία τους.

Ὡστόσο, ἡ παραπάνω δήλωση καὶ τὸ συμπλήρωμά της γιὰ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων καὶ τὴ συμβολὴ τῆς τέχνης τοῦ κατασκευαστῆ τῶν προσωπείων σ’ αὐτὴν πρέπει νὰ ἐναρμονισθοῦν μὲ τὴν προγενέστερη ἔνταξη τῆς ὄψεως στὸν περιορισμένο ἀριθμὸ τῶν διαμορφωτικῶν μορίων ποὺ καθορίζουν τὴν ποιότητα τῆς τραγωδίας. Προκειμένου νὰ ἐπιλυθεῖ αὐτὴ ἡ φαινομενικὴ ἀσυνέπεια, πρέπει πρῶτα νὰ ἐξετάσουμε μὲ ιδιαίτερον προσοχὴ στὴν ὀρολογία τοῦ Ἀριστοτέλη.

#### ΠΑΡΟΝΤΕΣ ΚΑΙ ΑΠΟΝΤΕΣ ΟΡΟΙ

Κατ’ ἀρχὴν, ὁ τῆς ὄψεως κόσμος ἀναφέρεται στὴν πρώτη ἀπαρίθμηση (βλ. σ. 84 παραπάνω) διότι, ἀφοῦ ἡ τραγικὴ μίμηση πραγματοποιεῖται ἐμπράκτως (ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων [1449b 36–37]), ἡ παράσταση ἀποτελοῦσε ἀναγκαῖο μέρος τῆς τραγωδίας. Πῶς ὅμως πρέπει νὰ ἐρμηνευθεῖ ἡ κρίση τοῦ Ἀριστοτέλη ὅτι ἡ ὄψις εἶναι μὲν κάτι ἐλκυστικὸν (ψυχαγωγικόν, ὅπως εἶναι καὶ τὰ μέρη τῆς πλοκῆς μὲ τὰ ὁποῖα ἡ τραγωδία ψυχαγωγεῖ κατ’ ἐξοχὴν, δηλαδὴ αἶτε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις [1450a 34–35]), ἀλλὰ ἀτεχνότατον καὶ ἐντελῶς ἄσχετο μὲ τὴν ποιητικὴ τέχνη;

Ἡ λέξη ὄψις ἐρμηνεύεται καὶ μεταφράζεται συνήθως ὡς θέαμα, spectacle, spettacolo scenico, ἢ ἄλλο συνώνυμο σύμφωνα μὲ τὴ γλῶσσα τῆς ἐρμηνείας. Ἡ ὄψις ὅμως, ὅπως χρησιμοποιεῖται στὴν Ποιητικὴ ἀπὸ

21. Βλ. G.M. Sifakis, “Looking for the Actor’s Art in Aristotle”, P. Easterling & E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession* (Cambridge, 2002), σ. 157, σημ. 23.

τὸν Ἀριστοτέλη, σημαίνει “id quod cernitur, aspectus, species” (ὅ,τι φαίνεται, ἐμφάνιση, θέα) σύμφωνα μὲ τὸν λεξικογράφο τοῦ Ἀριστοτέλη Hermann Bonitz (*Index Aristotelicus*, Βερολῖνο, 1870, λήμμα ὄψις 3), καὶ τὸ ἑλληνοαγγλικὸ λεξικὸ τῶν Liddell – Scott – Jones (λήμμα ὄψις 2: “thing seen, sight [...] of scenic representations”, κάτι ποὺ φαίνεται, θέα [...] σὲ σχέση μὲ τὶς θεατρικὲς ἀναπαραστάσεις). Καὶ τὰ δύο μεγάλα λεξικά ἀναφέρουν ὡς παραδείγματα μόνον τὰ χωρία τῆς *Ποιητικῆς*, ὅπου ἡ ὄψις χρησιμοποιεῖται ὡς τεχνικὸς ὅρος πλέον σὲ σχέση μὲ ὅ,τι παρακολούθησε τὸ κοινὸ σὲ μιὰ θεατρικὴ παράσταση. Ἡ χρῆση αὐτὴ δὲν ἀπαντᾷ σὲ ἄλλο ἔργο τοῦ Ἀριστοτέλη, οὔτε σὲ ἄλλον ἀρχαῖο συγγραφέα. Μόλις ὅμως ἀναγνωρισθεῖ ὅτι ὄψις καὶ θέαμα/spectaculum δὲν εἶναι συνώνυμα, πρᾶγμα ποὺ θὰ προϋπέθετε τὴν ὑπαρξὴ τέχνης τοῦ θεάματος, ἡ ὄψις πρέπει νὰ κατανοηθεῖ ὡς ἀναφορὰ στὴν ἐντύπωση ποὺ ἔκανε ἡ δραματικὴ παράσταση στοὺς θεατῆς. Ἐπομένως δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήσσει τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης μποροῦσε νὰ θεωρεῖ καὶ νὰ ὀνομάζει τὴν ὄψιν ἀτεχνότατον καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς (1450b 17), κάτι ἐντελῶς ἀτεχνο καὶ ἄσχετο μὲ τὴν τέχνη τῆς ποίησης. Ἀλλὰ ἀκόμα κι ἂν ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης δὲν ἐκτιμοῦσε τὶς δραματικὲς παραστάσεις τῆς ἐποχῆς του (παρὰ τὸ γεγονός ὅτι τὶς κατέγραφε σὲ ἱστορικὸ ἀρχεῖο, ὅπως ὑποδηλώνει τὸ μὴ σωζόμενον ἔργο του *Διδασκαλῖαι*), ἐμεῖς ποὺ μελετοῦμε σήμερα τὴ σύντομη πραγματεία του περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο ἔργο του δὲν δικαιούμαστε νὰ τὸν ἐπικρίνομε ὅτι τάχα δὲν ἐνδιαφερόταν γιὰ τὴ θεατρικὴ παραγωγὴ τοῦ δράματος γενικότερα, πρᾶγμα ποὺ τεκμηριώνεται ἀπὸ συγκεκριμένες ἐνδείξεις στὸ ἔργο του, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν ὄρισμὸ τῆς τραγωδίας στὸ κεφ. 6, τὶς συμβουλές του πρὸς ἐπίδοξους δραματούργους στὸ κεφ. 17 καί, μεταξὺ ἄλλων, ἀπ’ ὅσα γράφει περὶ ὑποκρίσεως καὶ ὑποκριτικῆς στὴν *Ποιητικὴ* (1451b 37, 56b 10, 59b 26) καὶ (πολὺ περισσότερο) στὴ *Ῥητορικὴ* (III 1403b 21 κέξ.).

Ἐπιστρέφω ὅμως στὸ κύριο θέμα αὐτοῦ τοῦ δοκιμίου, προκειμένου νὰ ἐξετάσω τί ἀκριβῶς σημαίνει ἡ διατύπωση ὅτι ἡ τέχνη τοῦ σκευοποιοῦ εἶναι πιὸ σημαντικὴ ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν ποιητῶν σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν πραγμάτωση τῶν θεατρικῶν ὄψεων: ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν [1450b 19–20]). Μοῦ φαίνεται ἀσφαλὲς νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ πληθυντικὸς ὄψεις, ποὺ ἀναφέρεται σὲ συνάρτηση μὲ τὴν τέχνη τοῦ σκευοποιοῦ (ὅπως ὀνομαζόταν ὁ κατασκευαστὴς προσωπείων),<sup>22</sup> μᾶς παραπέμπει κυρίως στὶς

22. Ἐπειδὴ τὰ προσωπεῖα (μάσκες) ὀνομάζονταν σκευὴ καὶ ἦταν τὰ ἐπαγγελματικὰ ἔργαλαῖα τοῦ ἡθοποιοῦ (πρβλ. Ἀριστοφάνη, *Ἰππῆς* 232), ἀκριβῶς ὅπως οἱ δερμάτινες

μάσκες τῶν ἡθοποιῶν (καὶ δευτερευόντως σὲ κουστούμια ἢ σκηνικά), ἐνῶ ὁ κόσμος τῆς ἀπεργασίας τῶν ὄψεων μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἀναφέρεται στὴ θεατρικὴ παραγωγὴ συνολικὰ καὶ ὅτι συμπεριλαμβάνει τὴ δράση καὶ τὶς κινήσεις τῶν προσώπων ἐπὶ σκηνῆς. Μεταξὺ τῶν δύο, ἡ ὄψις (στὸν ἐνικό) φαίνεται σὰν γενικός ὅρος πού ἀναφέρεται σὲ ὅ,τι ἀντίκριζαν οἱ θεατές. Ἡ τέχνη τοῦ σκευοποιοῦ δηλώνεται σαφῶς ὅτι ἦταν μὲν ξεχωριστὴ καὶ ἄσχετη μὲ ἐκείνη τῶν δραματικῶν ποιητῶν, ἦταν ὅμως σχετικὴ μὲ τὴ θέαση τῆς παράστασης ἀπὸ τὸ θεατρικὸ κοινό, ἀφοῦ εἶχε νὰ κάνει μὲ τὴν ἐμφάνιση τῶν δραματικῶν προσώπων καὶ τῶν προσωπιῶν πού τοὺς χαρακτήριζαν. Παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ συμβολὴ τοῦ σκευοποιοῦ ἦταν περιορισμένη καὶ ἐξαρτημένη σὲ μεγάλο ἴσως βαθμὸ ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη πού σήμερα ὀνομάζομε σκηνοθέτη (ἀπὸ τὰ γαλλικά: *metteur en scène*). Οἱ ἀρχαῖοι ὅροι ἦταν τραγωδοδιδάσκαλος, μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Ἀριστοτέλης χαρακτηρίζει τοὺς πρώτους τραγικούς ποιητές (*Ποιητ.* 1449a 5), καὶ κωμωδοδιδάσκαλος (*Αριστ. Ἡθ. Εὐδ.* 1230b 19, *Περὶ ψυχῆς* 406b 17). Ἐνῶ οἱ κοινολεκτούμενοι ὅροι γιὰ τὴ θεατρικὴ παράσταση, τοὺς ποιητὲς πού παρουσίαζαν τὰ ἔργα τους στὴ σκηνή, καὶ ἀκόμη γιὰ τοὺς τρόπους πού καταγράφονταν οἱ παραστάσεις ἐνὸς ἔργου, ἦταν διδασκαλία, διδασκαλος, καὶ διάφοροι τύποι τοῦ διδάσκειν.<sup>23</sup> Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ διατύπωση ὅτι ὅσοι ἔκλιναν ἀπὸ φυσικοῦ τους πρὸς τὴ σοβαρὴ ποίηση ἐγένοντο (...) ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι, ποιητὲς καὶ διδάσκαλοι τῆς τραγωδίας στὸ θέατρο (1449a 2–5).<sup>24</sup>

Ἐπομένως, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ ἴδιος ἄνθρωπος — ὁ δραματικὸς ποιητής — ἔπρεπε συχνὰ νὰ εἶναι κάτοχος δύο

---

καὶ χαρτονένιες “φιγοῦρες” (δηλαδή τὰ δραματικὰ πρόσωπα) τοῦ Καραγκιόζη λέγονται ἐργαλεῖα ἀπὸ τοὺς καραγκιοζοπαῖκτες· ἐνῶ οἱ φιγοῦρες ἐν προκειμένῳ ἀντιστοιχοῦν στοὺς χαρακτήρες πού ὑποδύονταν οἱ ἡθοποιοὶ τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, χρησιμοποιώντας φυσικὰ τὰ ἀπαραίτητα πρόσωπα (= προσωπιῶν, *Ποιητ.* 1449a 36).

23. Ἡ καλύτερη πηγὴ πληροφοριῶν γιὰ τοὺς ὅρους αὐτοὺς (μαζὶ μὲ ὀρισμένες ἐπιγραφές) εἶναι τὰ σωζόμενα ἀποσπάσματα τοῦ ἱστορικοῦ ἔργου τοῦ Ἀριστοτέλη, *Διδασκαλία* (618–30 Rose<sup>3</sup>, ἀναλυτικὰ γιὰ τὸ ἔργο βλ. G. Jachmann, *De Aristotelis didascalii*, διδ. διατρ., Göttingen 1909). Ἐπίσης, “Callimachus’ *πίναξ* καὶ ἀναγραφὴ τῶν κατὰ χρόνον καὶ ἀπ’ ἀρχῆς γενομένων διδασκάλων (frs. 454–6 Pf.) must have been a standard work”, Pickard-Cambridge, ὁ.π. (σημ. 12), σ. 70. Βλ. καὶ Κρατίνου ἀπ. 256· Ἀρ. Ἀχ. 626, Ἰπ. 507, 517, *Εἰρ.* 737, *Θεσμ.* 88· Ἰσοκρ. *Παναθηναϊκός* 168. 12· Ἀριστ. *Ἡθ. Εὐδ.* 1230b 19· Ἀθήναιος 15.56· Πολυδεύκης 1.79, 4.122, 5.100, 7.46, 10.96.

24. Μεταφράσεις ὅπως “writers of tragedies” (Bywater), “poets of tragedy” (Heath) κ.ο.κ., εἶναι ἐσφαλμένες. Ἡ ἀπόδοση τοῦ Butcher, “tragedians”, καὶ ἡ περιφραση τοῦ R. Janko “others presented tragedies instead of epics” (*Aristotle, Poetics with the Tractatus Coislinianus* [Indianapolis/Cambridge, 1987]) εἶναι ἴσως προτιμότερες, ἡ πρώτη γιατί δὲν εἶναι ἐξειδικευμένη καὶ ἡ δεύτερη γιατί παρακάμπτει τὴ δυσκολία.

διαφορετικῶν, ἂν καὶ ἐπικαλυπτομένων, τεχνῶν (ἤ, ἔστω, δεξιότητων), ποὺ ἀντιστοιχοῦσαν στὴν σύνθεση τῶν δραμάτων του καὶ τῆ σκηνικῆ τους παρουσίαση. Δεδομένου ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ὄροι διδάσκαλος καὶ διδασκαλία εἶναι οἱ πλησιέστεροι πρὸς τοὺς σημερινούς σκηνοθέτης, σκηνοθεσία, παραγωγός, παραγωγή, εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι ὁ πρῶτος ἱστορικός τοῦ θεάτρου καὶ συγγραφέας ἔργων ὅπως *Διδασκαλῖαι καὶ Νῖκαι Διονυσιακαί* (βλ. παραπάνω, σ. 82) δὲν χρησιμοποιοεῖ τοὺς ὄρους αὐτούς στὴν *Ποιητικὴ* —ἐκτὸς ἀπὸ μία φορά: Ὁ Ἀριστοτέλης χρησιμοποιοεῖ τὴ λέξη *τραγωδοδιδάσκαλοι*, ὅπως εἶδαμε, στὸ πολὺ σύντομο ἱστορικό του σχεδιάσμα γιὰ τὶς ἀρχές τοῦ δράματος (1449a 5), ὅταν δὲν μποροῦσε ἀκόμα νὰ γίνεῖ διάκριση μεταξὺ δραματικῶν ποιητῶν καὶ ἐρμηνευτῶν.

Τώρα, σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία τοῦ Ἀριστοτέλη γιὰ τὴν ἐμπειρία (πρακτικὴ γνώση ποὺ δὲν στηρίζεται σὲ ἀρχές), τὴν τέχνη (σύνολο κανόνων, σύστημα ἐφαρμογῶν)<sup>25</sup> καὶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ (ἀρχιτεκτονικὴ, ἀνώτερη τέχνη ἢ ἐπιστήμη, ποὺ χρησιμοποιοεῖ ἄλλες, θυγατρικὲς ἢ ἐπικουρικές, τέχνες γιὰ τὴν ἐπιδίωξη τοῦ σκοποῦ της),<sup>26</sup> ἡ διδασκαλία θὰ μποροῦσε νὰ ἐκληφθεῖ ὡς ἀρχιτεκτονικὴ, ποὺ χρησιμοποιοῦσε μιὰ σειρὰ συμπληρωματικῶν τεχνῶν γιὰ νὰ ἐπιτελέσει τὸ ἔργο της, ἀπὸ τὴν ποίηση καὶ τὴ μουσικὴ ὡς τὴν ἠθοποιία καὶ διάφορες εἰκαστικὲς τέχνες καὶ δεξιότητες. Ὁ Ἀριστοτέλης ἀγγίξε τὴν ὑποκριτικὴ, ἂν καὶ ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία τοῦ ρήτορα, ὅταν ἔγραφε, λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν *Ποιητικὴ*, τὸ πρῶτο συστηματικὸ ἐγχειρίδιο γιὰ τὴν τέχνη (κατὰ κυριολεξίαν) τῆς *Ρητορικῆς*. Ἀλλὰ ἀντίθετα μὲ τοὺς Ρωμαίους μεγάλους δασκάλους τῆς ρητορικῆς, Κικέρωνα καὶ Κουϊντιλιανό, ἐστίασε τὴν προσοχὴ του στὴ διαχείριση τῆς φωνῆς καὶ τὴν ἀπαγγελία, καὶ ἀγνόησε τὶς στάσεις καὶ κινήσεις τοῦ σώματος, τὶς χειρονομίες, τὴ γλῶσσα τοῦ σώματος γενικότερα. Λίγο ἀργότερα ἔγραψε τὸ ἔργο ποὺ ἐπρόκειτο νὰ γίνεῖ ἡ βάση κάθε μελέτης καὶ θεωρίας γιὰ τὴν ποίηση καὶ τὸ δράμα ἔκτοτε. Ἀλλὰ ἡ *Ποιητικὴ* του εἶναι μιὰ πραγματεία ἀκριβῶς γιὰ τὴν τέχνη τῆς ποίησης· δὲν ἐπινοήθηκε γιὰ νὰ περιγράψει καὶ τὴ σύνθετη τέχνη τῆς σκηνικῆς παρουσίας τῆς δραματικῆς ποίησης. Ἡ διδασκαλία φυσικὰ ἦταν μιὰ ἐμπειρικὴ τέχνη γενικῶς ἀναγνωρισμένη, ἐπειδὴ ἦταν τόσο διαδεδομένη στὴν ἀρχαιότητα· καὶ ὁ Ἀριστοτέλης συνέλεγε ἱστορικές πληροφορίες γιὰ παραστάσεις καὶ ἀγῶνες στίς

25. Γιὰ τὴ συνειδητοποίηση μιᾶς τέχνης ἀπὸ ἐπαναλαμβανόμενες ἀναμνήσεις τοῦ ἴδιου πράγματος βλ. *Μετὰ τὰ Φυσικά* 980b 28–982a 2.

26. *Ἠθ. Νικομ.* 1094a 10–b 11, 1141b 23–27· *ΜτΦ.* 981a–b 6· *Φυσ.* 194b 2–4.

δραματικές πανηγύρεις τῆς Ἀθήνας. Ὡστόσο, ἡ διδασκαλία ὡς συστηματική τέχνη — ἢ μᾶλλον ἀρχιτεκτονική κατὰ τὴν ἔννοια τοῦ Ἀριστοτέλη, δηλ. ὡς σύστημα ἀρχῶν καὶ ἀλληλένδετων κανόνων ὀργανωμένων με τρόπο πού νά μπορεῖ νά χρησιμεύσει καὶ στοὺς λεγόμενους ‘τεχνῖτες τοῦ Διονύσου’ — ὄχι μόνο δὲν ὑπῆρχε στὴν ἀρχαιότητα, ἀλλὰ ἴσως νά μὴν ἐπινοήθηκε στὴν Εὐρώπη πρὶν περάσουν πολλές ἑκατοντάδες χρόνια, καὶ ὁ Ἀριστοτέλης ἀσφαλῶς δὲν μπορεῖ νά κατηγορηθεῖ ὅτι δὲν ἐπιχείρησε νά ἀσχοληθεῖ μαζί της. Σὲ ἀντίθεση με τὸ ἐκτενὲς πεδίο τοῦ ἐγχειριδίου τῶν Σανσκριτικῶν θεατρικῶν τεχνῶν, Nāṭya Śāstra, (στὸ ὁποῖο συμπεριλαμβάνονται μὲν ἡ δραματική ποίηση καὶ ἡ μουσική, ἀλλὰ κυριαρχεῖ ἡ συζήτηση τῶν σημασιακῶν σωματικῶν κινήσεων, ἰδίως τῶν ἄκρων, καὶ ἡ ὄρχηση),<sup>27</sup> ἡ σύνθετη ἀρχιτεκτονική τῆς θεατρικῆς παραγωγῆς δὲν εἶναι τὸ εἶδος τοῦ ἀντικειμένου πού θά ἦταν δυνατὸ νά εἶχε συμπεριληφθεῖ στὴν Ποιητική τοῦ Ἀριστοτέλη. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού μπορούσε νά πεῖ, χωρὶς ἔχνος ὑπερβολῆς ἢ δῆθεν περιφρόνησης γιὰ τὸ θέατρο, ὅτι ἡ ὄψις ἦταν κάτι ἀτεχνότατον, δηλαδή ἓνα μόριον τῆς τραγωδίας πού ἀγνοοῦσε καλλιτεχνικοὺς κανόνες.

Ἐπομένως, ὄχι ἀπλῶς τὸ μόριον ἐκεῖνο πού “εἶναι τὸ λιγότερο καλλιτεχνικὸ ἀπὸ ὅλα αὐτὰ μέρη, καὶ ἔχει ἐλάχιστη σχέση με τὴν τέχνη τῆς ποίησης”,<sup>28</sup> ἀλλὰ μιὰ ἐμπειρία, δυνάμει τέχνης, πού ἀκόμα τότε δὲν εἶχε μελετηθεῖ, περιγραφεῖ ἢ συστηματοποιηθεῖ.<sup>29</sup> Παρ’ ὅλα αὐτά, συμπεριλαμβάνει τὴν ὄψιν στὰ μέρη τῆς τραγωδίας, ἐπειδὴ ἡ τραγωδία προοριζόταν γιὰ τὴ σκηνή· ἀλλὰ δὲν θεωρεῖ τὴ θέαση τῆς διδασκαλίας μέρος τῆς τραγικῆς ποίησης, καὶ προσέχει νά μὴν ἀφήσει καμιὰν ἀμφιβολία γι’ αὐτό. Θὰ ἐπιστρέψουμε στὸ ἐν λόγω ζήτημα, ἀφοῦ ἐξετάσουμε τὴν ἔννοια τοῦ “ἀτέχνου” στὴν Ποιητική, σὲ σύγκριση με τὴ χρήση τῆς ἴδιας ἔννοιας στὴ Ρητορική.

27. “Nāṭya (= drama + dance + music)”, βλ. Adya Rangacharya, *The Nāṭyaśāstra*, engl. transl. with critical notes (New Delhi, 2007), σ. 1.

28. Ἔτσι ὁ Bywater (βλ. σημ. 24) καὶ ὁμοίως ὁ S. H. Butcher (*Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Arts*, Λονδίνο, 1907), σ. 29, καὶ πολλοὶ ἄλλοι ἔκτοτε.

29. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού ἡ πρόταση τοῦ Halliwell ὅτι “what Aristotle clearly means [by ‘unartistic’] is that [opsis] is not a part of the poet’s art, but someone else’s” (ὁ.π. [σημ. 4], σ. 340) εἶναι σωστὴ στὸ πρῶτο μέρος της, ἀλλὰ ὄχι καὶ στὸ δεύτερο (someone else’s).

## ΤΟ ΑΤΕΧΝΟΝ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ ΡΗΤΟΡΙΚΗ

Υπάρχει ένα χρήσιμο παράλληλο μεταξύ *Ποιητικῆς* καὶ *Ρητορικῆς*, τὸ γεγονός ὅτι καὶ οἱ δύο πραγματεῖες ἔχουν νὰ κάνουν μὲ τὴ σύνθεση λογοτεχνικῶν ἔργων πού προορίζονταν γιὰ δημόσια ἐπίδειξη, ἢ ὅποια ὁμως προϋποθέτει τέχνες ἢ δεξιότητες διαφορετικὲς ἀπὸ τὶς τέχνες τῆς σύνθεσης τῶν ἔργων. Ὁ Ἀριστοτέλης ἀναφέρεται σ' αὐτές, ἀλλὰ ἀποφεύγει νὰ τὶς συζητήσει, καθὼς δὲν εἶχαν ἐξεταστῆ μεθοδικὰ ὡς τότε. Ἀκριβῶς ὅπως ἡ θεατρικὴ παράσταση ἀναγνωρίζεται ὅτι ἐπηρεάζει συναισθηματικὰ τὸ κοινὸ τῆς τραγωδίας (ἢ δὲ ὄψις ψυχαγωγικόν), ἔτσι καὶ ἡ ἠθοποιία (κυρίως οἱ διακυμάνσεις τῆς φωνῆς κατὰ τὴν ἀπαγγελία μιᾶς δημηγορίας ἢ δικανικοῦ λόγου) *δύναμιν ἔχει μεγίστην*, ὅπως γράφει στὴ *Ρητορικῆ*, “ἀλλὰ κανεὶς δὲν ἔχει ὡς τώρα ἐπιχειρήσει νὰ μελετήσῃ ὅ,τι σχετίζεται μὲ τὴν ὑπόκρισιν. (...) Οὔτε ὑπάρχει ἀκόμη συστηματικὴ πραγματεία (τέχνη) γιὰ τὸ ζήτημα αὐτό” (*Ρητ.* III 1403b 21–22, 35)· στὴν πραγματικότητα, “ἡ ἱκανότητα τῆς ἠθοποιίας (τὸ ὑποκριτικόν) μπορεῖ νὰ ὑπάρχει ἐκ φύσεως, καὶ εἶναι κάτι λιγότερο ἔντεχνο (ἀτεχνότερον)” (1404a 15–16). Ὁ Ἀριστοτέλης παρομοιάζει ρήτορες τάλαντούχους στὴν ἀπαγγελία καὶ τὴ διαχείριση τῆς φωνῆς μὲ τραγικούς ὑποκριτές, πού ἤξεραν πῶς νὰ χρησιμοποιοῦν τὴ φωνή τους, προκειμένου νὰ ἐκφράζουν κάθε συναίσθημα· οἱ τελευταῖοι “συνήθως κερδίζουν τὰ βραβεῖα στοὺς δραματικούς ἀγῶνες (καὶ τώρα διαθέτουν μεγαλύτερη δύναμη ἀπὸ τοὺς ποιητές)” (1403b 33–34), ἐνῶ οἱ ἀντίστοιχα ἱκανοὶ ρήτορες κερδίζουν στοὺς πολιτικούς ἀγῶνες *διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτειῶν* (1403b 35), καὶ τῶν ἀκροατῶν ὅπως ἐπεξηγεῖ ἀμέσως παρακάτω (*διὰ τὴν τοῦ ἀκροατοῦ μοχθηρίαν* [1404a 8]), πού προσδοκοῦν συναισθηματικὴ διέγερση μᾶλλον ἐκ μέρους τῶν ὁμιλητῶν παρὰ ἀποδεικτικούς συλλογισμούς σὲ σχέση μὲ τὰ συζητούμενα πράγματα (1404a 5–6).

Ἐπιπλέον, εἶχε κάμει νωρίτερα (στὴν ἀρχὴ ἀκόμα τοῦ πρώτου βιβλίου τῆς *Ρητορικῆς*) μιὰ σαφῆ διάκριση ἀνάμεσα σὲ *πίστις*, δηλ. σὲ μέσα πειθοῦς *ἄτεχνα* καὶ *ἔντεχνα* (*Ρητ.* 1355b 35), καὶ συγκεκριμένα ἀνάμεσα σὲ μέσα πού προϋπάρχουν καὶ τὰ χρησιμοποιοῦν οἱ δικανικοὶ ρήτορες (1355b 35–38), δηλαδή “νόμοι, μάρτυρες, συνθήκες, ὁμολογίες ὕστερα ἀπὸ βασανισμό, ὄρκοι” (1375a 22–25), καὶ στὰ *ἔντεχνα* μέσα πειθοῦς, πού εἶτε ἐνδέχεται νὰ προβλέπει ἡ τέχνη τῆς ρητορικῆς ἢ μποροῦν νὰ ἐπινοηθοῦν ἀπὸ τὸν ρήτορα (1355b 38–39). Χρησιμοποιεῖ, λοιπόν, τὸ ἐπίθετο *ἄτεχνος* μὲ δύο διαφορετικὲς σημασίες: (α) Σὲ σχέση μὲ μέσα πειθοῦς πού προϋπῆρχαν (νόμοι, μάρτυρες, κτλ.)· δὲν ἐπινοοῦνταν ἀπὸ τὸν

ρήτορα, ούτε σχετίζονταν με την τέχνη τῆς ρητορικῆς. (β) Σὲ σχέση με τὴν ὑπόκριση κατὰ τὴν ἐκφώνηση ἑνὸς λόγου, μιὰ πρακτικὴ ποὺ ἀγνοοῦσε συστηματικούς τεχνικούς κανόνες (*ἀτεχνότερον*). Μιὰ συγκρίσιμη διαφοροποίηση τῆς σημασίας καὶ χρήσης τοῦ ὅρου *ἄτεχνος* πρέπει νὰ ἀναγνωριστῆ καὶ στὴν *Ποιητικὴ*: (α) σὲ σχέση με τὴν *ὄψιν*, *ἀτεχνότατον* σημαίνει ἐντελῶς μὴ τεχνικό, ἄσχετο με τέχνη· (β) οἱ συγκριτικοὶ καὶ ὑπερθετικοὶ τύποι τοῦ ἴδιου ἐπιθέτου, *ἀτεχνότερον* καὶ *ἀτεχνοτάτη*, χρησιμοποιοῦνται ἐπίσης σὲ σχέση με τὴν *ὄχι* καὶ τόσο καλὴ συγκρότηση ὀρισμένων πλευρῶν τῆς πλοκῆς ἀπὸ μέτριους ποιητές. Ἡ πρώτη σημασία ἔχει ἤδη συζητηθεῖ. Δύο χωρία ποὺ ἀναφέρονται στὴ δευτέρη ἐξετάζονται παρακάτω.

Στὰ κεντρικὰ κεφάλαια τῆς *Ποιητικῆς* (8–18) ὁ Ἀριστοτέλης πραγματεύεται τὰ σπουδαιότερα ἀπὸ τὰ διαμορφωτικὰ μόρια τῆς τραγωδίας, τὸν *μῦθον* (πλοκὴ) καὶ τὰ *ἦθη* (χαρακτῆρες) τοῦ δράματος, καὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν “σύσταση” τοῦ μύθου, ἰδίως ἂν πρόκειται γιὰ πλοκὴ ὄχι “ἀπλὴ” ἀλλὰ “πεπλεγμένη”, ἡ λύση τῆς ὁποίας προϋποθέτει *περιπέτειαν* ἢ *ἀναγνωρισμὸν* ἢ καὶ τὰ δύο. Τὸ κεφάλαιο 16 εἶναι ἀφιερωμένο στὴν ἀναγνώριση καὶ τὰ εἶδη τῆς, τὰ ὁποῖα περιγράφει με παραδείγματα καὶ τὰ βαθμολογεῖ ὡς πρὸς τὴ σπουδαιότητά τους, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν *ἀτεχνοτάτην*, δηλαδὴ τὴν ἀναγνώριση ποὺ πραγματοποιεῖται με *σημεῖα* ποὺ προϋπάρχουν (περιδέραια, οὐλές κτλ., 1454b 20 κέ.), τὰ ὁποῖα ἀντιστοιχοῦν πρὸς τὰ *ἄτεχνα* μέσα πειθοῦς στὴ *Ρητορικὴ*: ἐνῶ ἀπὸ ὅλους τοὺς τύπους ἀναγνώρισης ἡ *βελτίστη* εἶναι αὐτὴ ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ πράγματα, ὅταν ἡ φυσικὴ ἀκολουθία τους προκαλεῖ ἐκπληξή, ὅπως συμβαίνει στὸν *Οιδίποδα* τοῦ Σοφοκλῆ καὶ στὴν *Ἰφιγένεια*: γιὰ τὴν ἦταν πιθανὸ ἢ *Ἰφιγένεια* νὰ ἐπιδώσει γράμμα στὸν συνομιλητὴ τῆς (1455a 16–19). Ἡ πιὸ ἐπιτυχημένη ἀναγνώριση, λοιπόν, εἶναι ἐκείνη ποὺ εἶναι ἐγγενὴς στὴν πλοκὴ καὶ ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὰ ἐντεχνα μέσα πειθοῦς στὴ *Ρητορικὴ*. Καὶ στίς δύο περιπτώσεις ἡ πιὸ ἐπιδέξια χρῆση τῶν τεχνῶν τῆς ποίησης καὶ τῆς ρητορικῆς εἶναι ἐκείνη ποὺ σχετίζεται καὶ προωθεῖ τὸν σκοπὸ τῆς κάθε μιᾶς ἀπὸ τὶς δύο τέχνες: τὴν πειθῶ μέσῳ ἀποδεικτικοῦ συλλογισμοῦ, ἀφ’ ἑνός, καὶ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ *μιμήσεως ἡδονῆν* (1453b 12), ἀφ’ ἑτέρου.

Ἄλλο ἓνα παράδειγμα τῆς ἴδιας σημασίας τοῦ ἐπιθέτου *ἄτεχνος*, ποὺ ἀναφέρεται σὲ μέτριους ποιητές, ἀνίκανους νὰ προκαλέσουν τὰ συναισθήματα καὶ τὴν *ἡδονῆν* τῆς τραγωδίας με τὴ σύνθεση τῆς πλοκῆς, συναντοῦμε στὸ κεφ. 14 τῆς *Ποιητικῆς*: Ἀκριβῶς ὅπως ὑπάρχει ὁ “βέλτιστος” τρόπος ἀναγνώρισης, ἔτσι ὑπάρχει καὶ ἡ κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία [13. 1453a 23]. Ἡ πλοκὴ τῆς πρέπει νὰ εἶναι ὄχι ἀπλὴ ἀλλὰ



“πεπλεγμένη,” δηλαδή πρέπει να περιέχει περιπέτεια και αναγνώριση, και “να μιμείται πράγματα φοβερὰ και ἀξιοθρήνητα [ἐλεεινά], γιατί αυτό προσιδιάζει στη μιμήση αὐτοῦ τοῦ εἴδους” (13. 1452b 31–33). Τώρα, “εἶναι δυνατόν”, συνεχίζει ὁ Ἀριστοτέλης στην ἀρχὴ τοῦ ἐπόμενου κεφαλαίου, “ὁ φόβος και ὁ οἶκτος να προκαλοῦνται ἀπὸ τὴ θέαση [ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι], ὅπως μπορεῖ να προκύπτουν και ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ σύσταση τῆς πλοκῆς, κάτι προφανῶς ἀνώτερο και ἐνδειξη καλύτερου ποιητῆ. [...] Τὸ να προετοιμάζεται ὅμως αὐτὸ διὰ τῆς ὄψεως [μέσω τῆς θεατρικῆς παράστασης] εἶναι ἀτεχνότερον και χρειάζεται ἐξωτερικὴ ἐπιχορήγηση. Καὶ ὅσοι προπαρασκευάζουν μέσω τῆς παράστασης, ὄχι τὸ φοβερὸ ἀλλὰ μόνο τὸ τερατῶδες, δὲν ἔχουν καμιά σχέση με τὴν τραγωδία· γιατί δὲν πρέπει να ἀναζητεῖ κανεὶς κάθε εἶδος ἡδονῆ ἀπὸ τὴν τραγωδία, ἀλλὰ μόνο τὴ δική της. Ἐπειδὴ λοιπὸν ὁ ποιητὴς πρέπει να παράγει τὴν ἡδονὴ πὸν προκαλεῖται ἀπὸ τὸν οἶκτο και τὸν φόβο μέσω τῆς μίμησης, εἶναι φανερό ὅτι αὐτὸ πρέπει να ἐνσωματώνεται σὲ ὅσα συμβαίνουν” (14. 1453b 1–3, 7–14). Στὸ πλαίσιο τῶν κεφαλαίων 13–14, πὸν δίνουν κατευθυντήριες γραμμὲς γιὰ τὴν πλοκὴ καλῶν τραγικῶν ὑποθέσεων, ἡ ἀναφορὰ τοῦ Ἀριστοτέλη σὲ ὅσους βασίζονται σὴν παράσταση γιὰ να διεγείρουν τραγικὰ συναισθήματα, πρέπει να γίνεῖ κατανοητὴ ὡς ἐπίκριση ὄχι τῶν διδασκάλων και τῶν ὑποκριτῶν (παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι σὴν ἐποχὴ του τὰ τραγικὰ προσωπεῖα εἶχαν ἤδη ἀρχίσει να ἐμφανίζουν χαρακτηριστικὰ τρόμου, θλίψης και ἄλλων παρόμοιων ψυχολογικῶν καταστάσεων), ἀλλὰ τῶν ποιητῶν πὸν ἐμπιστεύονταν στοὺς συντελεστὲς τῆς παράστασης τὸ πιὸ σπουδαῖο μέρος τοῦ δικοῦ τους ἔργου: να προκαλέσουν τὴν εὐχαρίστηση πὸν ταιριάζει σὴν τραγωδία με τὴ διαμόρφωση τῶν μύθων και πλοκῶν, πὸν οἱ ἴδιοι ὄφειλαν να συνθέτουν. Ἄν αὐτὸ δὲν γίνεται, τὸ ἀποτέλεσμα δὲν μπορεῖ παρὰ να εἶναι ἀτεχνότερον, δηλαδή περίπου ἄσχετο με τοὺς κανόνες τῆς τραγικῆς ποιήσεως. Αὐτὸ πὸν ἀπομένει εἶναι να ξαναδοῦμε συγκριτικὰ (προσέχοντας ἰδιαίτερος τις λεκτικὲς ὁμοιότητες) τὸ παραπάνω χωρίο ἀπὸ τὸ κεφ. 14 τῆς Ποιητικῆς και τὸ ἀντίστοιχο χωρίο ἀπὸ τὸ κεφ. 6, ἡ ἐρμηνεία τοῦ ὁποῖου ὑπῆρξε τὸ κύριο μέλημα τοῦ παρόντος μελετήματος:

A. ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ και ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς.

Ἡ θέα εἶναι βέβαια ἱκανὴ να συγκινήσει τὸν θεατῆ, ἀλλὰ εἶναι κάτι ἐντελῶς ἄτεχνο και δὲν ἔχει καμιά σχέση με τὴν ποιητικὴ τέχνη (6, 1450b 16–17).

B. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

Τὸ νὰ προετοιμάζεται ὅμως αὐτὸ μέσῳ τῆς θέασης εἶναι πιὸ ἄτεχνο καὶ χρειάζεται ἐπιχορήγηση (14, 1453b 7–8).

Καὶ στὰ δύο αὐτὰ χωρία λέγεται ὅτι ἡ θεὰ εἶναι κάτι ἄσχετο μὲ τὴν τέχνη τῆς ποίησης. Τὸ χωρίο A λέει αὐτὸ ἀκριβῶς· τὸ χωρίο B περιγράφει τὴν ὄψιν ὡς κάτι λιγότερο ἔντεχνο καὶ ἐξαρτημένο ἀπὸ ἐπιχορήγηση (προφανῶς ἄσχετη μὲ τὶς ὑποχρεώσεις τῶν χορηγῶν), προκειμένου νὰ προκαλέσει κάποια προσέγγιση τῶν τραγικῶν συναισθημάτων (στ' ἀλήθεια, μπορεῖ νὰ δώσει τὴν αἴσθηση τοῦ ἀποτρόπαιου μᾶλλον παρὰ τοῦ φοβεροῦ, καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸν ἔλεο καὶ τὸν φόβο τῆς τραγωδίας). Ἡ ἀξιοσημείωτη σχέση μεταξὺ τῶν δύο παραπάνω χωρίων ἔχει παροτρύνει ἐρμηνευτὲς τῆς *Ποιητικῆς* νὰ ἐξισώσουν τοὺς ὅρους *ἀτεχνότατον* καὶ *ἀτεχνότερον* πιστεύοντας ὅτι ἀναφέρονται στὴν ποιητικὴ τέχνη καὶ οἱ δύο. Ἀλλὰ ἡ ἐξίσωση αὐτὴ δὲν εἶναι ὀρθή. Ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ τί σημαίνει ὁ σύνδεσμος καί (μὲ πλάγια στὶς παραπάνω ἐρμηνευτικὲς ἀποδόσεις τῶν χωρίων). Ὁ A. Gudeman τὸν θεώρησε, καὶ γιὰ τὰ δύο χωρία, “*epexegeticum*” (ἐπεξηγηματικό).<sup>30</sup> καὶ ὁ Ἰ. Συκουτρῆς σημείωσε ὅτι “[τ]ὸ ἥμιστα οἰκειὸν τῆς ποιητικῆς ἐξηγεῖ τὸ *ἀτεχνότατον*”.<sup>31</sup> Ἀρκετὰ ἀργότερα, ὁ R. Janko πρόσθεσε στὴ δική του μετάφραση τῆς *Ποιητικῆς* ἓνα σχόλιο στὸ χωρίο A, ποὺ ἀπηχεῖ τὴν ὑπόδειξη τοῦ Gudeman ὅτι ὁ καί σὲ χωρία σὰν τὰ παραπάνω ἰσοδυναμεῖ μὲ “*d.h.*” (*das heißt*, τουτέστι, δηλαδή): “(τὸ θέαμα) εἶναι λιγότερο καλλιτεχνικό, δηλ. λιγότερο σχετικὸ μὲ τὴν ἐν λόγῳ τέχνη, τὴν ποιητικὴ σύνθεση”.<sup>32</sup> Ὁ G.F. Else ἀπλῶς ἀντικατέστησε τὸ καί μὲ ἓνα κόμμα στὴ δική του μετάφραση καὶ μετέτρεψε τὸ ἥμιστα οἰκειὸν τῆς ποιητικῆς σὲ ἐπεξηγήγηση τοῦ *ἀτεχνότατον*.<sup>33</sup> Ὡστόσο, τὸ καί οὔτε ὡς ἐπεξηγήγηση λειτουργεῖ στὸ χωρίο B, οὔτε εἶναι ἀπαραίτητα ἐπεξηγηματικὸ στὸ A. Καὶ στὶς δύο

30. A. Gudeman, *Über die Dichtkunst von Aristoteles*. Neue Übersetzung mit Einleitung und einem erklärenden Namen- und Sachverzeichnis (Λειψία, 1934), σ. 190.

31. Ἰ. Συκουτρῆς, *Ἀριστοτέλους Περὶ Ποιητικῆς* (Ἀθήνα, 1937), σ. 66, σημ. 8.

32. R. Janko, ὁ.π. (σημ. 24), σ. 105, σημ. στὸ 53b 1–11· πρβλ. Gudeman, ὁ.π. (σημ. 30), σ. 55, σημ. 11. Ἡ μετάφραση τοῦ χωρίου A ἀπὸ τὸν Gudeman ἔχει ὡς ἐξῆς: “die szenische Ausstattung dagegen ist zwar reizvoll, liegt aber der Dichtkunst ganz fern und ihr am wenigsten angemessen” (ὁ.π. [σημ. 30], σ. 25).

33. “As for the costuming [= *opsis*], it has emotional power to be sure, but is the least artistic element, the least integral to the art of poetry” (G.F. Else, *Aristotle’s Poetics: The Argument* [Cambridge, Mass., 1963], σ. 274).

περιπτώσεις ή ὅψις προσδιορίζεται με δύο συμπληρωματικές παρατηρήσεις, που συνδέονται με τὸν σύνδεσμο καί. Τὰ συμπληρώματα αὐτά, μολονότι σχετίζονται, δὲν εἶναι συνώνυμα, καὶ δὲν πρέπει νὰ διαβάζονται σὰν νὰ πρόκειται γιὰ διευκρινήσεις τοῦ πρώτου ἀπὸ τὸ δεύτερο. Ὅμως ἀκριβῶς αὐτὸ ἔχει συμβεῖ σὲ σχέση μετὰ τὶς φράσεις ἀτεχνότατον καὶ ἡκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς στὸ χωρίο Α, ὅπως δείχνουν οἱ νεότερες ἐρμηνεῖες τοῦ ἀριστοτελικοῦ ἔργου, ὅχι μόνον ὅσες ἀναφέρονται πιὸ πάνω, ἀλλὰ καὶ ὅσες ἄλλες συμβαίνει νὰ ἔχω ὑπόψη μου.

Δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε ὅτι ἡ θέαση εἶναι μόριον τῆς τραγωδίας ἄλλο τόσο ὅσο καὶ ἡ πλοκή, ἡ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων, ὁ τρόπος τοῦ σκέπτεσθαι, ἡ ποιητικὴ γλῶσσα καὶ ἡ μουσική, ἀλλὰ δὲν ἔχει σχέση μετὰ τὴν ποιητικὴ τέχνη, πού εἶναι στ' ἀλήθεια τὸ γνωστικὸ ἀντικείμενο τῆς Ποιητικῆς. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού θὰ προσέξουμε καὶ θα ἐκτιμήσουμε τὴ διάκριση αὐτὴ μεταξὺ τῆς τραγωδίας ὡς δράματος — πού συνεπάγεται “ὁ ὀρισμὸς τῆς οὐσίας” τῆς τραγωδίας καὶ ὅχι μόνον<sup>34</sup> — καὶ τῆς ποιήσεως τῆς τραγωδίας, πού ἀναφέρεται στὴν πρώτη παράγραφο τοῦ ἔργου (1447a 13), ἡ ὑποτιθέμενη ἀμφιλογία ἢ ἀκόμη καὶ ἀπόρριψη τῆς θεατρικῆς παράστασης ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη ἐξαφανίζεται. Ἡ ὅψις δὲν ἀνήκει οὔτε στὴν ποιητικὴ τέχνη, οὔτε σὲ ἄλλη ἀφωρισμένην (καθορισμένην, μετὰ διακριτὰ ὅρια) τέχνη (ἢ ἐπιστήμη) στὴν ἀρχαιότητα.<sup>35</sup> Εἶναι μιὰ διαδικασία πού δὲν ὑπόκειται σὲ κανόνες, ὅσο κι ἂν εἶναι ἀπαραίτητο διαμορφωτικὸ μέρος/μόριον τῆς τραγικῆς παράστασης.

#### Η ΤΕΧΝΗ ΥΠΟ ΕΞΑΦΑΝΙΣΗ

Πρέπει νὰ θυμηθοῦμε στὸ σημεῖο αὐτὸ ὅτι ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ ἕξι μόρια τῆς τραγωδίας ἀντιστοιχοῦν σὲ διάφορες τέχνες ἢ ἐπιστήμες πού εἶχαν ἀποτελέσει ἀντικείμενο μερικῶν ἀπὸ τὰ μεζονα ἔργα τοῦ Ἀριστοτέλη· ἀναφέρομαι ἰδιαίτερα στὴ Ρητορικὴ, τὰ Πολιτικά, ἀλλὰ καὶ στὰ Ἠθικά του ἔργα. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού δὲνπραγματεύεται

34. *Περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν ἀναλαβόντες ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὐσίας* (1449b 23)· *δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας ... περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν* (1449b 26–28)· *ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας* (1448a 1)· *ὄθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας* (1448a 28–29)· *περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ εἰρημένα* (1459a 15).

35. Πβ. τὸν χαρακτηρισμὸ τῆς ρητορικῆς καὶ τῆς διαλεκτικῆς στὴν ἀρχὴ τῆς Ρητορικῆς (1, 1354a 2–3): *ἀμφοτέραι περὶ τοιοῦτων τινῶν εἰσιν ἂ κοινὰ τρόπον τινὰ πάντων ἐστὶ γνωρίζειν καὶ οὐδεμιᾶς ἐπιστήμης ἀφωρισμένης*.

τὴν διάνοιαν στὴν *Ποιητική*, ἐπειδὴ, ὅπως λέει, “ὅσα ἔχουν νὰ κάνουν μὲ τὸν τρόπο τοῦ σκέπτεσθαι ἄς μείνουν ὅπως ἔχουν συζητηθεῖ στὰ σχετικὰ μὲ τὴ *Ρητορική*, γιατί τὸ ζήτημα τοῦτο ἀνήκει μᾶλλον σ’ ἐκείνη τὴν ἐρευνητικὴ μέθοδο” (*Ποιητ.* 19, 1456a 34–36). Τὴν *μελοποιίαν* δὲν τὴν ὀρίζει καν, ἐπειδὴ εἶναι “ἐκεῖνο (ἀπὸ τὰ μέρη) τοῦ ὁποίου ἡ σημασία εἶναι ὅλη φανερὴ” (1449b 35, ἀπόδοση κατὰ Συκουτρῆ), μολονότι εἶναι πιθανὸν ὅτι ἐπέστρεψε στὴν ἐξέταση τῆς μουσικῆς στὸ δεύτερο (καὶ χαμένο γιὰ μᾶς) βιβλίον τῆς *Ποιητικῆς*: “Ὅπως δείχνει μιὰ ἐκτενὴς περικοπὴ ἀπὸ τὸ ὄγδοο βιβλίον τῶν *Πολιτικῶν*, ὁ Ἀριστοτέλης ἀναπτύσσει τὴ σχέση τῆς μουσικῆς μὲ τὴν κάθαρσιν παθῶν, ὅπως ὁ ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ’ ἐνθουσιασμός, καὶ προλέγει ὅτι γιὰ τὴν κάθαρσιν νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ’ ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον (ἐξ οὗ τὸ χωρίον *Πολ.* VIII 7, 1341b 32 κέ. συμπεριλαμβανεται ἀπὸ τοὺς ἐκδότες τῆς *Ποιητικῆς* στὰ ἐνδεικτικὰ “ἀποσπάσματα” τοῦ δευτέρου βιβλίου). Στὰ ἤθη ἀναφέρεται μὲ σχετικὴ συντομία, κυρίως γιὰ νὰ ὑποδείξει τοὺς χαρακτῆρες ποὺ ἀρμόζουν στὴν τραγωδίαν (*ἤθη χρηστά, βελτιόνων ἢ ἡμεῖς καὶ ἀρμόττοντα* στὴν τραγικὴ πλοκή, 1454a 17, 54b 9, 54a 22), ἐπειδὴ ἀκριβῶς “τὸ ἤθος εἶναι ἐκεῖνο ποὺ φανερώνει τὴν *προαίρεσιν*” (1450b 8), δηλαδὴ τὴν πρόθεσιν καὶ ἐπιδίωξιν μιᾶς ἠθικῆς πράξεως ἢ πορείας.<sup>36</sup> Ἐννοεῖται ὅτι ὅλες οἱ βασικῆς ἐννοίαι ἀναφορικὰ μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἠθῶν, τίς ἀντίστοιχες ἀρετὲς καὶ τὴ σχέση τους μὲ τὰ συναισθήματα, ὅπως ἐξηγοῦνται στὰ Ἡθικὰ ἔργα, θεωροῦνται δεδομένα στὴν *Ποιητική* καὶ τὸ ἴδιον ἀληθεύει γιὰ τὴ θεμελιώδη συζήτηση τοῦ Ἀριστοτέλη σχετικὰ μὲ τὴν ψυχολογία τῶν συναισθημάτων καὶ τὴ συμβολὴ τους στὴν *προαίρεσιν* — τὴν ἐπιλογὴν καὶ τὴ λήψιν ἀποφάσεων — ποὺ συναντοῦμε στὸ δεύτερον βιβλίον τῆς *Ρητορικῆς*. Ἀλλὰ ἂν ἀναζητήσουμε κάποιον τεχνικὸ πλαίσιον ἀναφορᾶς γιὰ τὸ ἕκτον ποιοτικὸ ἢ διαμορφωτικὸ μῦρον τῆς τραγωδίας, τὴν *ὄψιν*, δὲν θὰ τὸ βροῦμε· ἕνα παραπάνω ποὺ ὅ,τι λέγεται περὶ *ὑποκρίσεως* καὶ *ὑποκριτικῆς* ἀνήκει στὸ πλαίσιον ἀναφορᾶς τῆς λέξεως καὶ τῆς προφορικῆς τῆς ἀπαγγελίας, τόσο στὴν *Ποιητική* ὅσο καὶ, ἀκόμη περισσότερο, στὴ *Ρητορική*. Ἔτσι τὸ μόνον ποὺ ὁ φιλόσοφος μποροῦσε νὰ κάμει ἦταν νὰ ἐπισημάνει τὸ γεγονός, νὰ ἐπιβεβαιώσῃ ὅτι ἡ θεατρικὴ παράσταση δὲν ἀποτελοῦσε μέρος τῆς ποιητικῆς τέχνης καὶ ἀργότερα, ὅπως θὰ δοῦμε, νὰ προσφέρει κάποιες πρακτικὰ συμβουλὰς στὸν τραγικὸν ποιητὴν σχετικὰ μὲ τὴ σύνθεσιν ἑνός

36. Ὅντος δὲ τοῦ προαιρετοῦ βουλευτοῦ ὄρεκτοῦ τῶν ἐφ’ ἡμῖν, καὶ ἡ προαίρεσις ἂν εἴη βουλευτικὴ ὄρεξις τῶν ἐφ’ ἡμῖν (*Ἠθ. Νικομ.* 1113a 10–11 καὶ 1139a 23).

ἔργου, πού ἦταν ἐξ ὀρισμοῦ — κατὰ τὸν ὀρισμὸ τοῦ ἴδιου τοῦ Ἀριστοτέλη — προορισμένο γιὰ τὴ θεατρικὴ σκηνή.

Εἶμαστε τώρα, πιστεύω, καλύτερα προετοιμασμένοι ὥστε νὰ ἐκτιμήσουμε τί λέει ὁ Ἀριστοτέλης σχετικὰ μὲ τὴν ὄψιν: Ἀνήκει στὰ ἔξι μέρη τῆς τραγωδίας ἐπεὶ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν (ἐπειδὴ [οἱ μιμούμενοι] πραγματοποιοῦν τὴν μίμησιν ἐμπράκτως [δηλαδὴ μὲ τὴ δράση τους]) (6. 1449b 31)· καὶ ἡ σαφὴς αὐτὴ δήλωσις ἐπεξηγεῖται καὶ ἀπὸ ὅσα ἀναφέρονται περὶ τῆς ὄψεως παρακάτω: ὁ τῆς ὄψεως κόσμος (δηλ. ἡ ὀργάνωσις τῆς παράστασις) (6. 1449b 33) καὶ ἡ διεκπεραίωσις τῶν σκηνικῶν ἀναγκῶν τῆς θεατρικῆς παραγωγῆς (ἀπεργασία τῶν ὄψεων) ἦταν τελικὰ κάτι ἐλκυστικὸ (ψυχαγωγικὸν εἶναι ἡ λέξις τοῦ Ἀριστοτέλη), ἀλλὰ τελείως ἄτεχνο καὶ ἐντελῶς ἄσχετο μὲ τὴν ποιητικὴ τέχνη (ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἡκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς [1450b 17]). Ἐπιπλέον, σπουδαιότερη γιὰ τὴν ἐκτέλεσις τῶν στοιχείων τοῦ θεάματος εἶναι ἡ τέχνη τοῦ κατασκευαστῆ τῶν “ἐργαλείων” (βλ. σημ. 22) τῆς παράστασις ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν ποιητῶν (ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν [1450b 19–20]). Σχετικὰ μὲ τὶς παραπάνω διατυπώσεις, αὐτὸ πού ὁ Ἀριστοτέλης λέει στὴν πρώτη ἀπαρίθμησις τῶν ποιοτικῶν μορίων (βλ. σ. 83) εἶναι ὅτι, ἀφοῦ ἓνα δρᾶμα προορίζεται νὰ παιχθεῖ ἀπὸ ἡθοποιούς, ὁ ποιητὴς πρέπει νὰ τὸ λάβει ὑπόψιν τοῦ καθὼς συνθέτει τὸ ἔργο του. Αὐτὸ δὲν ἀπαιτοῦσε εἰδικὲς τεχνικὲς γνώσεις ἄλλων θεατρικῶν τεχνῶν, γιὰτὶ τέτοιες τέχνες ὅπως ἡ ῥαψωδία (ἀπαγγελία τῆς ἐπικῆς ποίησης) καὶ ἡ ὑπόκρισις (ἡ ἀπαγγελία ρητορικοῦ λόγου, ὅπως καὶ ἡ ἀπόδοσις δραματικοῦ ρόλου) προέρχονταν ἀπὸ τοὺς ποιητὲς οὕτως ἢ ἄλλως (Ρητ. 1404a 20 κέξ.), καὶ ἓνας καλὸς ποιητὴς, θυμόμαστε, μποροῦσε νὰ κάνει τὸ σωστὸ κατὰ τὴ σύνταξιν τοῦ ἔργου τοῦ “εἶτε χάρις στὴν τέχνην του, εἶτε χάρις στὴ φύσιν του”, ὅπως λέει ὁ φιλόσοφος μας γιὰ τὸν Ὀμηροῦ σὲ σχέσιν μὲ τὴν ἐνότητα τῆς πλοκῆς τῆς Ὀδύσειας καὶ τῆς Ἰλιάδας (Ποιητ. 1451a 23–29). Καλὸ εἶναι νὰ τονιστεῖ, πάντως, ὅτι ἡ τέχνη τοῦ ἡθοποιοῦ (ὑποκριτικὴ) διακρίνεται καὶ διαφοροποιεῖται ρητὰ ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς ποίησης (Ποιητ. 1456b 10–18, 1462a 5), παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἀκριβῶς ὅπως ὁ Ὀμηρος καὶ οἱ πρόδρομοί του πρέπει νὰ ἦταν οἱ πρωταρχικοὶ ραψωδοί, τὸ ἴδιο καὶ ὁ Θέσπις καὶ ὁ Αἰσχύλος ἦταν οἱ πρωταρχικοὶ ἡθοποιοί.

ΣΥΜΒΟΥΛΗ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ  
ΠΡΟΣ ΕΠΙΔΟΞΟΥΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΟΥΣ

Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ὁ Ἀριστοτέλης διατυπώνει καὶ κάποιες συγκεκριμένες παρατηρήσεις σχετικὰ μὲ τὴ θεατρικὴ παραγωγὴ, ποὺ ἰδίως ἐνδιαφέρουν ὅποιον ἔχει τὴ φιλοδοξία νὰ εἶναι ἢ νὰ γίνῃ καλὸς τραγικὸς ποιητῆς (*Ποιητ.* κεφ. 17, 1455a22–26, 29–34).<sup>37</sup>

*Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι* |<sup>23</sup> *ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ* |<sup>24</sup> *ἂν ἐναργέστατα ὀρῶν ὡσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς* |<sup>25</sup> *πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥμιστα ἂν λανθάνοι* |<sup>26</sup> *τὰ ὑπεραντία. Σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπετιμᾶτο Καρκίνω.* |<sup>27</sup> *Ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνήγει, ὃ μὴ ὀρῶντα [τὸν θεατῆρ]* |<sup>28</sup> *ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων* |<sup>29</sup> *τοῦτο τῶν θεατῶν. Ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν* |<sup>30</sup> *συναπεργαζόμενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς* |<sup>31</sup> *οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος* |<sup>32</sup> *καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. Διὸ εὐφυοῦς ἢ* |<sup>33</sup> *ποιητικὴ ἔστιν ἢ μανικὸς· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ* |<sup>34</sup> *ἐκστατικοὶ εἰσιν.*

(Ὁ ποιητῆς) πρέπει νὰ συγκροτεῖ τὶς πλοκὲς (τῶν ἔργων του) καὶ συγχρόνως νὰ ἐπεξεργάζεται τὴ γλωσσικὴ διατύπωση φέρνοντας ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερο μπροστὰ στὰ μάτια του (τὴ δρᾶση). γιὰτὶ ἔτσι, |<sup>25</sup> μὲ τὸ νὰ βλέπει πολὺ καθαρὰ σὰν νὰ εἶναι καὶ ὁ ἴδιος παρὼν σὲ ὅσα συμβαίνουν θὰ μπορούσε νὰ βρῖσκει ὅ,τι ἀρμόζει (σὲ κάθε περίσταση) καὶ νὰ μὴν τοῦ διαφεύγουν |<sup>26</sup> τὰ ἀντίθετα. Μιὰ ἔνδειξη γι' αὐτὸ αποτελοῦν οἱ ἐπικρίσεις εἰς βᾶρος τοῦ Καρκίνου. |<sup>27</sup> Γιὰτὶ ὁ Ἀμφιάραος ἐμφανίζοταν νὰ ἀναδύεται ἀπὸ κάποιον ἱερό, κάτι πού, ἐπειδὴ δὲν τὸ ἔβλεπε

37. Τὸ παρακάτω κείμενο ἀκολουθεῖ τὴν ἔκδοση τῆς *Ποιητικῆς* ἀπὸ τὸν Rudolf Kassel (Ὁξφόρδη, Σειρὰ κλασσικῶν συγγραφέων, 1965) μὲ μία, ἀλλὰ σημαντικὴ διαφορὰ: στὸν στίχο 30 ἡ φράση ἀπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἔχει ἀντικαταστήσει τὴ φράση ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως τῆς χειρόγραφης παράδοσης, γιὰ λόγους ποὺ ἀναπτύσσονται στὸ ἄρθρο τοῦ γράφοντος, “Aristotle, *Poetics* 17, 1455a29–34: People in Real Life, Poets, or Spectators in the Grip of Passion?”, *Classical Quarterly* 59 (2009) 486–93. Βασικὸ ἐπιχείρημα ὑπὲρ τῆς διόρθωσης αὐτῆς — πλὴν τῆς ἀποκαταστάσεως τοῦ νοήματος φυσικά — εἶναι ὅτι ἡ φράση, ὅπως παραδίδεται ἀπὸ τὰ χειρόγραφα, δὲν ἀπαντᾷ πουθενὰ ἀλλοῦ σὲ ἔργο τοῦ Ἀριστοτέλη (ἢ ἀλλοῦ συγγραφέα, ὅσο μπόρεσα νὰ ἐξακριβώσω). ἀντίθετα πρὸς τὴν ἔκφραση ἀπὸ (καὶ ὑπὸ) τῆς φύσεως αὐτῆς (*Πολιτικά* 1342b9–11, *Φυσικά* 248a3, *Προτρεπτικός*, ἀπ. 47.6). Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ἐπίσης ὅτι τὸ ὑποκείμενο τῆς μετοχῆς ὀρῶντα στὸν στ. 27 δὲν εἶναι [τὸν θεατῆρ] — γι' αὐτὸ ἀλλωστε βρῖσκεται ἐντὸς ἀγκυλῶν ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ S.A. Butcher (1894) κι ἔπειτα — ἀλλὰ, ὅπως σημειώνει ὁ Kassel τὸ κριτικὸ του ὑπόμνημα: “ὀρῶντα (sc. τὸν ποιητῆρ) Butcher” (θεωρεῖται δηλαδὴ ὡς νοούμενο τὸ ὑποκείμενο τῆς μετοχῆς).

(ὁ ποιητής), |<sup>28</sup> εἶχε διαφύγει τῆς προσοχῆς· καὶ ἐπὶ τῆς σκηνῆς (τὸ ἔργο) ἀπέτυχε ἐξαιτίας τῆς ἀποδοκιμασίας |<sup>29</sup> τῶν θεατῶν. Πρέπει ἐπίσης ὅσα σχήματα (κινήσεων) εἶναι δυνατὸν |<sup>30</sup> νὰ τὰ ἐπεξεργάζεται ταυτόχρονα· γιατί ἀπὸ τὴν ἴδια τῆ φύση εἶναι πολὺ πιὸ πειστικοὶ |<sup>31</sup> ὅσοι βρίσκονται σὲ κατάσταση πάθους· ἐκεῖνος ποὺ χειμάζεται ἀπὸ μιὰ θύελλα παρασέρνει καὶ τοὺς ἄλλους στὴ θύελλα ποὺ ζεῖ |<sup>32</sup> καὶ ὅποιος ὀργίζεται ἐκδηλώνει τὸν θυμὸ του ἀληθινώτατα. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸν |<sup>33</sup> ἡ ποιητικὴ τέχνη εἶναι δουλειὰ εὐφυοῦς ἀνθρώπου μᾶλλον παρὰ μανιακοῦ· γιατί ἀπὸ αὐτοὺς οἱ πρῶτοι εἶναι εὐπλαστοί, οἱ ἄλλοι |<sup>34</sup> εἶναι ἐκστατικοί.

Δὲν σκοπεύω νὰ ἐπαναλάβω ἐδῶ ὅσα ἔχω γράψει στὸ ἄρθρο ποὺ ἀναφέρεται στὴ σημ. 37. Θὰ προσπαθῆσω μόνο νὰ ἐπισημάνω μερικὰ σημεῖα ποὺ ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὸ θέμα τοῦ παρόντος μελετήματος. Ἡ προτροπὴ ὅτι ὁ ποιητὴς πρέπει νὰ φέρνει μπροστὰ στὰ μάτια του (πρὸ ὀμμάτων)<sup>38</sup> τὴν συγκρότηση τῆς πλοκῆς, καθὼς ἐπεξεργάζεται τὴ γλωσσικὴ μορφή της, ὥστε νὰ βλέπει πολὺ καθαρὰ ὅσα συμβαίνουν σὰν νὰ εἶναι καὶ ὁ ἴδιος παρὼν σ' αὐτὰ ποὺ συνθέτει, καὶ ἀκόμη περισσότερο ἡ ἀναφορὰ στὴν ἀποτυχία τῆς παράστασης τοῦ Καρκίνου<sup>39</sup> (ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν) ἐξαιτίας τῆς ἰσχυρῆς ἀποδοκιμασίας τῶν θεατῶν (δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν) ἀποδεικνύει ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης ἀναφέρεται σὲ ἔργα ποὺ πρόκειται νὰ ἱκανοποιήσουν ἢ νὰ δυσχεραστήσουν ὄχι τοὺς ἐνδεχόμενους ἀναγνώστες τους, ἀλλὰ τοὺς θεατὲς στὸ θέατρο, ἐξαιτίας τῆς συγκρότησής τους ὡς δραμάτων μὲ προορισμὸ τὴν παράσταση.

Ἀκόμη πιὸ καθαρὰ σχετίζεται μὲ τὴν παράσταση ἡ ὁδηγία τοῦ Ἀριστοτέλη πρὸς τὸν ποιητὴ νὰ ἐπεξεργάζεται, καθὼς συνθέτει τὸ ἔργο του, καὶ ὅσα σχήματα εἶναι δυνατὸν. Ἡ λέξη συνήθως θεωρεῖται ὅτι σημαίνει

38. Ἡ φράση αὐτὴ χρησιμοποιεῖται συχνὰ στὴ *Ρητορικὴ* σχεδὸν ὡς τεχνικὸς ὅρος ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ἀποτελεσματικὴ χρῆση τοῦ σχήματος τῆς μεταφορᾶς (1410b 33, 1411a 26–35, b4–9, b21–25. Βλ. καὶ 1386a 34, 1405b 12).

39. Ὁ τραγικὸς ποιητὴς Καρκίνος 2 ἠκμαζε κατὰ τὴν ρ' (100) Ὀλυμπιάδα (380/79–377/6) πρὸ τῆς Φιλίππου βασιλείας τοῦ Μακεδόνα (Σοῦδα κ 394). Γιὰ τὰ ἐλάχιστα σωζόμενα ἀποσπάσματα καὶ δέκα τίτλους ἔργων του (μεταξὺ τῶν ὁποίων συμπεριλαμβάνεται καὶ ὁ *Ἀμφιάραος*) βλ. B. Snell – R. Kannicht (ἐκδ.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, τόμ. I (Göttingen 1986), σσ. 210–15. Τὴν ἀβλεψία τοῦ Καρκίνου ἔχουν προπαθήσει ἀρκετοὶ νὰ ἀναπαραστήσουν σὲ σχέση ὅσα γνωρίζομε γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ χρῆση τοῦ Θεάτρου τοῦ Διονύσου στὴν Ἀθήνα· γιὰ δυὸ πολὺ διαφορετικὲς προσεγγίσεις βλ. J. R. Green, “Carcinus and the Temple: A Lesson in the Staging of Tragedy”, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 31 (1990) 281–85, καὶ John Davidson, “Carcinus and the Temple: A Problem in the Athenian Theater”, *Classical Philology* 98 (2003) 109–22.

‘χειρονομίες’, αλλά στα αρχαία ελληνικά σημαίνει επίσης κινήσεις του σώματος, ιδιότυπη εμφάνιση, χορευτικές φιγούρες (π.χ. *σχήματος ἀρχή* στους *Σφῆκες* του Ἀριστοφάνη· *μηδαμῶς (...)* *πρᾶγμα κάλλιστον διαφθείρητε διὰ τὰ σχήματα στήν Εἰρήνη· ἀλλ’ ἐν γὰρ μουσικῇ καὶ σχήματα μὲν καὶ μέλη ἔνεστιν*, Πλάτωνος *Νόμοι* 655a 4–6, κ.ο.κ.). Ἡ συμβουλή του Ἀριστοτέλη, ἐπομένως, εἶναι ιδιαίτερα ἀξιοπρόσεκτη, πρῶτα πρῶτα γιατί ζητάει ἀπὸ τὸν ποιητὴ νὰ δραματίζεται τὴ μελλοντικὴ παράσταση καὶ τὴ συμβολὴ τοῦ ὑπεύθυνου γι’ αὐτὴν διδασκάλου, εἴτε πρόκειται γιὰ τὸν ἴδιο τὸν ποιητὴ, εἴτε γιὰ ‘τεχνίτη τοῦ Διονύσου’. Ὑπονοεῖ ἐπίσης ὅτι αὐτὸ μπορεῖ νὰ γίνεῖ μὲ τὴ νοερὴ ἀναπαράσταση τῶν χαρακτήρων, ὅταν ἐμπλέκονται συναισθηματικὰ σὲ δραματικὲς περιστάσεις — πάντοτε κρίσιμες στήν τραγωδία — σὰν νὰ πρόκειται γιὰ ἀληθινὰ πρόσωπα ποὺ βιώνουν ἔντονα συναισθήματα: “γιατὶ εἶναι ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση πολὺ πιὸ πειστικοὶ ὅσοι βρίσκονται σὲ κατάσταση πάθους: ἐκεῖνος ποὺ χεῖμάζεται ἀπὸ μιὰ θύελλα παρασέρνει καὶ τοὺς ἄλλους στὴ θύελλα ποὺ ζεῖ, καὶ ὅποιος ὀργίζεται ἐκδηλώνει τὸν θυμὸ του ἀληθινώτατα”. ὁ ποιητὴς ἐπομένως θὰ πρέπει νὰ ἐνσωματώνει (ἢ νὰ ὑποβάλλει) ἀνάλογες φυσικὲς κινήσεις καὶ συμπεριφορὲς μὲ τὴν ἴδια τὴ συγκρότηση τοῦ κειμένου του. Τέλος, ὁ Ἀριστοτέλης ἐκδηλώνει τὴν ἐκτίμησή του σχετικὰ μὲ τοὺς ποιητὲς ποὺ εἶναι οἱ πιὸ κατάλληλοι γιὰ νὰ γίνουν καλοὶ δραματοῦργοι: δὲν εἶναι οἱ “ἐκστατικοὶ” ἀλλὰ οἱ “εὐπλαστοὶ” (ἢ εὐλύγιστοι), ἐπειδὴ μόνον αὐτοὶ ἔχουν τὴν εὐελιξία νὰ δραματίζονται τὴν ἐμπαθῆ συμπεριφορὰ ἀνθρώπων, ποὺ ἀντιμετωπίζουν μεγάλες δυστυχίες στὴ ζωὴ τους.

Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ἐκτιμήσουμε γιατί, μὲ τὸ νὰ φέρνει τὴ δράση μπροστὰ στὰ μάτια του, ὁ ποιητὴς μποροῦσε νὰ προλάβει ἐνδεχόμενες ἀστοχίες κατὰ τὴ διαμόρφωση ἑνὸς ἀφηγήματος σὲ καλὰ διαρθρωμένη δραματικὴ πλοκή, ποὺ θὰ ἱκανοποιοῦσε τὸ θεατρικὸ κοινό. Ὡστόσο, ἡ σύσταση αὐτὴ τοῦ Ἀριστοτέλη συνδυάζεται μὲ τὴν περαιτέρω ὑπόδειξή του ὅτι ὁ ποιητὴς θὰ πρέπει νὰ ἐπεξεργάζεται ὄχι μόνον τὴν πλοκὴ μαζὶ μὲ τὴ γλωσσικὴ διατύπωση, ἀλλὰ νὰ συνεπεξεργάζεται ταυτόχρονα (*συναπεργάζεσθαι* εἶναι τὸ ρῆμα τοῦ φιλοσόφου) “ὅσα σχήματα κινήσεων εἶναι δυνατὸν”. Εἶναι φανερὸ λοιπὸν ὅτι ἡ συμβουλή του ἀναφέρεται, ἔστω καὶ ἐμμέσως, στήν παράσταση καὶ τὴν ὑπόκριση, πρᾶγμα ποὺ ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ ἕνα σχετικὸ χωρίο τῆς *Ρητορικῆς*, σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο οἱ ὁμιλητὲς εἶναι μερικὲς φορὲς ἀναγκασμένοι νὰ συναπεργάζονται τὸν λόγο τους “μὲ κινήσεις τοῦ σώματος, μὲ φωνές, μὲ ἐπίδειξη αἰσθημάτων καὶ γενικότερα μὲ τὴν ὑπόκριση, ὥστε νὰ εἶναι πιὸ ἀξιολύπητοι· γιατί κάνουν ἔτσι νὰ φαίνεται κοντὰ τὸ κακό,



φέρνοντάς το μπροστά στὰ μάτια (τῶν ἀκροατῶν τους) εἶτε ὡς μέλλον εἶτε ὡς παρελθὸν γεγονός”.<sup>40</sup>

“Ὅπως ἔχομε δεῖ, ὁ Ἀριστοτέλης (παρὰ τὰ λεγόμενά του στὴν παραπάνω περικοπή) δὲν συμπεριλαμβάνει χειρονομίες καὶ γλῶσσα τοῦ σώματος σὲ ὅσα λέει περὶ ὑποκρίσεως (σ. 90 παραπάνω), καὶ δὲν ξέρομε κὰν ἂν θὰ θεωροῦσε τὴν ὑπόκριση μέρος τοῦ κόσμου τῆς ὄψεως (σ. 85), ποὺ ἐνδεχομένως ἦταν πιὸ περιορισμένο πεδίο ἐφαρμογῆς ἀπὸ τὴν σκηνικὴ διδασκαλία. Ὡστόσο, τὸ γεγονός ὅτι ἀναγνωρίζει τὴ δύναμη τῆς ὑποκρίσεως τόσο στὰ θεάτρα ὅσο καὶ στὴν ἐκκλησία καὶ τὰ δικαστήρια (μολονότι δηλώνει ἀπερίφραστα ὅτι ἡ ὑποκριτικὴ δὲν εἶχε ἀναπτυχθεῖ ἀκόμη ὡς μορφὴ τέχνης καὶ ἡ χρῆση τῆς ἦταν ἐξαρτημένη ἀπὸ τὸ φυσικὸ ταλέντο τοῦ ὁμιλοῦντος, βλ. σσ. 97–98 παραπάνω), ἀσφαλῶς μαρτυρεῖ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὶς δραματικὲς παραστάσεις. Ὅταν ὀρίζει στὴ *Ρητορικὴ* (III 1413b1 κέξ.) τὰ εἶδη τῆς λέξεως (τοῦ λεκτικοῦ ὕφους) μὲ τοὺς ὅρους *ἀγωνιστικὴ* καὶ *γραφικὴ*, ἡ *ἀγωνιστικὴ* ἀναφέρεται σὲ ἀγορεύσεις (δημηγορικὴ) καὶ σὲ λόγους στὰ δικαστήρια (δικανικὴ), ὑποδιαιρεῖται ἐπίσης σὲ *ἠθικὴ* καὶ *παθητικὴ*, καὶ χαρακτηρίζεται ὡς *ὑποκριτικωτάτη*. Διό — συνεχίζει — καὶ οἱ ὑποκριταὶ τὰ τοιαῦτα τῶν δραμάτων διώκουσι, καὶ οἱ ποιηταὶ τοὺς τοιοῦτους (γι’ αὐτὸ καὶ οἱ ἠθοποιοὶ ἀναζητοῦν τέτοιου εἴδους δράματα καὶ οἱ ποιητὲς τέτοιου εἴδους ἠθοποιούς [b10–12]· ποὺ νὰ μποροῦν δηλαδὴ νὰ ἀποδώσουν ἀντιστοίχως τοὺς χαρακτηριστῆρες καὶ τὰ πάθη τῶν προσώπων). Ἀλλὰ ἐδῶ μοῦ φαίνεται προτιμότερο νὰ ἀποφύγω περαιτέρω συζήτηση περὶ ὑποκρίσεως σὲ σχέση μὲ ὅσα γράφει ὁ Ἀριστοτέλης στὴ *Ρητορικὴ*, καὶ νὰ παραπέμψω τὸν ὑπομονετικὸ ἀναγνώστη σὲ παλαιότερες ἐργασίες μὲ παρόμοιο θέμα.<sup>41</sup>

NEW YORK UNIVERSITY

gs7@nyu.edu

40. Ἐπεὶ δ’ ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινὰ ἐστὶ (...) ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ αἰσθήσει καὶ ὄλως ἐν ὑποκρίσει ἐλεεινότερους εἶναι (ἐγγὺς γὰρ ποιῶσι φαίνεσθαι τὸ κακὸν πρὸ ὀμμάτων ποιῶντες, ἢ ὡς μέλλον ἢ ὡς γεγονός) (*Ρητ.* II 8. 1386a 29, 31–34). Οἱ καίριες ἐκφράσεις ἐδῶ εἶναι τὸ *ρῆμα συναπεργάζεσθαι* καὶ ἡ φράση *πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν ἢ τίθεσθαι*, ποὺ ἀπαντοῦν καὶ στὸ παραπάνω χωρίο τῆς *Ποιητικῆς* ἀπὸ τὸ κεφ. 17.

41. “*Agónismata* in Thucydides and Aristotle (LS)<sup>9</sup> ἀγώνισμα III”, *BICS* 42 (1998) 21–27, καὶ “Looking for the Actor’s Art” (βλ. σημ. 21).