

Γ. Μ. ΣΗΦΑΚΗΣ

Ἑρμηνεία καὶ παρερμηνεῖες τῆς *Ποιητικῆς* τοῦ Ἀριστοτέλη

ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ἀπὸ κάθε ἄλλον ἀρχαῖο φιλόσοφο, ὁ Ἀριστοτέλης μελετήθηκε ἀδιάκοπα μετὰ τὸν θάνατό του — τὸ 322 π.Χ., σὲ ἡλικία 62 ἐτῶν — στὴν ἑλληνιστικὴ καὶ τὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ, στὸ Βυζάντιο, τὴ μεσαιωνικὴ Δύση καὶ τὸ ἀραβοπερσικὸ Ἰσλάμ· καὶ βέβαια κατὰ τὴν Ἀναγέννηση καὶ τοὺς νεότερους χρόνους. Αὐτὸ πὸ τὸν ξεχώριζε ἀπὸ τὸν Πλάτωνα καὶ τοὺς ἄλλους ἀρχαίους φιλοσόφους ἦταν ὁ ἐπιστημονικὸς χαρακτήρας τῆς σκέψης του, ἡ μέθοδος τῆς ἐπαγωγῆς πὸ ἐφαρμόζει στὰ ἔργα του γιὰ τὴ συλλογὴ δεδομένων ἀπὸ τὸν φυσικὸ κόσμο, τὶς ἀνθρώπινες κοινωνίες καὶ τοὺς τρόπους πολιτικῆς ὀργάνωσής τους, καὶ φυσικὰ ἢ μέθοδος τοῦ λογικοῦ συλλογισμοῦ, τὴν ὁποία ἐπινόησε ὁ ἴδιος καὶ μὲ τὴν ὁποία μποροῦσε νὰ φτάσει κανεὶς σὲ ἀποδείξιμες ἀλήθειες.

Ἡ πραγματεία του *Περὶ ποιητικῆς* (δηλ. τέχνης) δὲν συγκαταλέγεται ἀνάμεσα στὰ μεγάλα ἔργα του, ἀλλὰ παρὰ τὸ μικρὸ τῆς μέγεθος, πὸ δὲν ξεπερνᾷ τὶς 45 σελίδες μικροῦ σχήματος, δὲν ἀνήκει στὰ ἐλάσσονα ἔργα του, τὰ *opuscula* ὅπως λέγονται. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ μείζονα ἔργα καὶ μᾶλλον τὸ τελευταῖο ἀπὸ ἐκεῖνα τῆς ὀριμότητάς του (μολονότι ὑπάρχει καὶ ἡ ἄποψη ὅτι πρόκειται γιὰ πρῶμο ἔργο), πὸ στοὺς νεότερους χρόνους καὶ στὴ δική μας ἐποχὴ διαβάστηκε καὶ μελετήθηκε ἴσως περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο. Ὁ λόγος γι' αὐτὸ δὲν εἶναι ὅτι ἡ *Ποιητικὴ* εἶναι περισσότερο θεμελιώδης γιὰ τὴν κριτικὴ καὶ τὴ θεωρία τῆς λογοτεχνίας ἀπ' ὅσο εἶναι, φέρ' εἰπεῖν, τὰ *Πολιτικά* γιὰ τὴν πολιτικὴ ἐπιστήμη, τὰ λογικὰ ἔργα τοῦ Ἀριστοτέλη γιὰ τὴν ἐπιστήμη τῆς λογικῆς καὶ τῶν μαθηματικῶν, ἢ τὰ ἠθικὰ ἢ τὰ βιολογικά του συγγράμματα, ἀλλὰ γιὰτὶ σήμερα διαβάζομε πολὺ περισσότερη λογο-

* Ὁμιλία κατὰ τὴν τελετὴ ἀναγόρευσης τοῦ γράφοντος σὲ ἐπίτιμο διδάκτορα τοῦ Τμήματος Φιλολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Κρήτης (Ρέθυμνο, 30.11.2009).

τεχνία, πού γράφεται σὲ πολλές γλώσσες, ἐνῶ δὲν ὑπάρχει πανεπιστήμιο στὸν κόσμο πού νὰ μὴν προσφέρει σπουδὲς στὴν ἱστορία, τὴν κριτικὴ καὶ τὴ θεωρία τῆς λογοτεχνίας καὶ τῶν ἄλλων καλῶν τεχνῶν. Σὲ ὅλες αὐτὲς τὶς σπουδὲς ἡ *Ποιητικὴ* τοῦ Ἀριστοτέλη κατέχει βασικὴ θέση.

Ὡστόσο, ἡ ἴδια αὐτὴ ἐντατικὴ μελέτη καὶ ἐρμηνεῖα τῆς *Ποιητικῆς*, ἰδίως ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση κι ἔπειτα, εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα καὶ πολλές παρερμηνεῖες τῆς — ὄχι ἐπειδὴ ὁ Ἀριστοτέλης εἶναι καὶ τόσο δύσκολος συγγραφέας· ἀπεναντίας, τὸ ὕφος του εἶναι ἀπλό, σαφὲς καὶ ἀνεπιτήδευτο. Εἶναι ὅμως ὀλιγόλογος ἔως, ἐνίοτε, ἐλλειπτικός, καὶ συχνὰ ἀναφέρεται, ὄχι πάντα ρητά, σὲ ἄλλα ἔργα του· καὶ τοῦτο διότι ὅλα τὰ σωζόμενα ἔργα δὲν προορίζονταν γιὰ δημοσίευση, ἀλλὰ γιὰ χρῆση τῶν φοιτητῶν τῆς σχολῆς ὅπου δίδασκε, τὸ Λύκειον (πού βρισκόταν πίσω ἀπὸ τὸ σημερινὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο τῶν Ἀθηνῶν). Γι' αὐτὸ καὶ εἶναι γνωστὰ ὡς “ἐσωτερικά,” σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ χαμένα “ἐξωτερικά,” πολλὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶχαν τὴ γνωστὴ ἀπὸ τὸν Πλάτωνα μορφὴ διαλόγου. Αὐτὸς εἶναι ἓνας λόγος πού σωζόμενα ἔργα μπορεῖ νὰ εἶναι γιὰ μᾶς ἢ νὰ φαίνονται μερικὲς φορές δυσνόητα.

Μιὰ ἀκόμα σοβαρὴ ἐρμηνευτικὴ δυσκολία ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι, ὅπως καὶ ἄλλα ἔργα τοῦ φιλοσόφου, ἡ *Ποιητικὴ* εἶναι ταυτόχρονα ἔργο περιγραφικὸ καὶ κανονιστικὸ, ἱστορικὸ καὶ φιλοσοφικὸ, θεωρητικὸ καὶ τεχνικὸ. Γι' αὐτὸ ὅσα γράφει ὁ Ἀριστοτέλης γιὰ ὀρισμένες πλευρὲς τῆς τραγωδίας, ὅπως ἡ πρόσληψή της ἀπὸ τὸ κοινὸ τῆς κλασικῆς Ἀθήνας καὶ ἡ ἐπίδραση πού μποροῦσε νὰ ἀσκεῖ σ' αὐτό, στηρίζονται σὲ ἄμεση παρατήρηση καὶ σχετίζονται στενὰ μὲ τὴν πολιτιστικὴ ζωὴ τῆς ἀρχαίας πόλης. Αὐτὸ θὰ μποροῦσε νὰ διευκολύνει τὴν κατανόηση τῶν λεγομένων του, ἂν εἶχαμε καλὴ εἰκόνα τῆς ἀρχαίας κοινωνίας, ἀλλὰ ἐνδέχεται καὶ νὰ ἀποτελεῖ σοβαρὸ ἐμπόδιο ἂν δὲν ἔχομε τέτοια εἰκόνα. Προσλαμβάνομε λοιπὸν τὰ κείμενα τῆς ἀρχαίας γραμματείας — καὶ ὄχι μόνο: τὸ ἴδιο ἀληθεύει, π.χ., γιὰ τὴν ἐπικὴ ποίηση τῆς Ἰνδίας ἢ τῆς Περσίας, τὸ θέατρο τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς, ἢ ἀκόμη καὶ γιὰ τὴν παλαιότερη εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνία — μὲ βάση τὴ δική μας δεκτικότητα, δηλ. τὶς δικές μας γνώσεις, συνήθειες καὶ αἰσθητικὲς προκαταλήψεις, πρᾶγμα πού μπορεῖ νὰ κάνει τὴν πρόσληψή τους προβληματικὴ ἔως ἀδύνατη, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὶς ἀναπόφευκτα παραπλανητικὲς μεταφράσεις πού διαμεσολαβοῦν ἀνάμεσα στὰ ἔργα αὐτὰ καὶ σ' ἐμᾶς.

Θὰ σᾶς δώσω ἓνα παράδειγμα πολιτισμικῆς ἀσυμμετρίας, τρόπον τινά, γιὰ νὰ γίνει κατανοητὸ αὐτὸ πού λέω. Εἶναι γνωστὸς σὲ ὅλους ὁ λεγόμενος κανόνας τῶν τριῶν ὑποκριτῶν, δηλαδή ὅτι μιὰ τραγωδία παιζόταν ἀπὸ τρεῖς ἠθοποιοὺς μόνο, ὅλους ἄνδρες, οἱ ὁποῖοι μοιράζονταν τοὺς ὁμιλοῦντες ρόλους. Ὅλοι ἀνεξαιρέτως οἱ νεότεροι μελετητὲς πού ἔχουν ἀσχοληθεῖ μὲ τὴν περίεργη — γιὰ μᾶς — αὐτὴ πρακτικὴ τὴ θεωροῦν σὰν περιορισμὸ πού τὸν ἐπέβαλλε ἡ οἰκονομικὴ διαχείριση τῶν Διονυσίων, κι ἄς ἦταν τὰ

λεγόμενα Μεγάλα Διονύσια μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ πολυδάπανες πανηγύρεις τῶν Ἀθηνῶν (μαζὶ μὲ τὰ Παναθηναία), τὸ ἐπίκεντρο τῆς ὁποίας ἦταν ἀκριβῶς οἱ θεατρικὲς παραστάσεις ποὺ τὶς παρακολουθοῦσε πλῆθος *θεωρῶν* (ἐπίσημων ἀπεσταλμένων) καὶ ἄλλων ἐπισκεπτῶν ἀπὸ ὅλες τὶς ἑλληνικὲς πόλεις. Προσπαθοῦν, λοιπόν, οἱ σύγχρονοι φιλόλογοι καὶ θεατρολόγοι νὰ κατανεύμουν τοὺς ρόλους ἐνὸς ἔργου σὲ τρεῖς ἠθοποιούς μὲ βάση τὰ κριτήρια τοῦ νεότερου ρεαλιστικοῦ, λίγο πολὺ, δράματος: τὸ φύλο (τῶν ρόλων, ἐννοεῖται), τὴν ὑποτιθέμενη ἐμφάνισή τους, τοὺς χαρακτῆρες, τὰ συναισθήματα, καὶ ἄλλες συγγένειες τῶν δραματικῶν προσώπων· καὶ φυσικὰ σκοντάφτουν καὶ ψάχνουν γιὰ δικαιολογίες, ὅταν βρίσκονται μπροστὰ σὲ περιπτώσεις στίς ὁποῖες δὲν μποροῦν παρὰ νὰ ἀποδώσουν στὸν ἴδιο ὑποκριτὴ πολὺ ἀνόμοια πρόσωπα, π.χ. τοῦ Ἡρακλῆ καὶ τῆς Δηιάνειρας στίς *Τραχίνιες* τοῦ Σοφοκλῆ (βλ. Pickard-Cambridge 1968: 141). Ὅλα αὐτὰ εἶναι ἐντελῶς ἀταίριαστα μὲ ὅσα γράφει ὁ Ἀριστοτέλης γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς τραγωδίας ἀπὸ τὸν Θέσπι — ἂν καὶ τὸν περίπου μυθικὸ αὐτὸν εὐρετὴ τῆς τραγωδίας δὲν τὸν ἀναφέρει ὀνομαστικά — ὡς τὸν Σοφοκλῆ, ὁ ὁποῖος πρόσθεσε τὸν τρίτο ὑποκριτὴ στοὺς δύο τοῦ Αἰσχύλου ὀλοκληρώνοντας ἔτσι τὴν ἀνάπτυξή της. Κάτι ὁμως ποὺ φαίνεται ἀδιανόητο γιὰ τὸ σύγχρονο θέατρο μπορεῖ νὰ ἦταν αὐτονόητο γιὰ τὸ ἀρχαῖο, ὅπου ἡ ἴδια λέξη, *πρόσωπα*, σήμαινε τόσο (δραματικά) “πρόσωπα” ὅσο καὶ “προσωπεῖα,” ἡ σκηνικὴ ἐρμηνεία ἦταν στυλιζαρισμένη, καὶ ἡ διχοτόμηση ἢ καὶ τριχοτόμηση τοῦ ἴδιου ρόλου σὲ διαφορετικοὺς ὑποκριτὲς ἦταν τόσο συνηθισμένη ὅσο καὶ ἡ ἀνάθεση περισσότερων τοῦ ἐνὸς προσώπου σὲ ἕναν ὑποκριτὴ (Σηφάκης 2007: 43–68). Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση ὁ Ἀριστοτέλης δὲν παρερμηνεύεται ἀκριβῶς, ἀλλὰ ἀγνοεῖται ἀπὸ μελετητὲς τοῦ ἀρχαίου δράματος ποὺ δὲν τὸν καταλαβαίνουν καὶ νομίζουν πὼς δὲν τὸν χρειάζονται.

Ἐπιστρέφω τώρα στὸ ζήτημα τῆς ἀδιάκοπης μελέτης τῆς *Ποιητικῆς* καὶ τῶν ἐρμηνευτικῶν συγχύσεων. Οἱ πρῶτοι μεταφραστὲς τῆς *Ποιητικῆς*, στὰ συριακά (ἢ ἀλλιῶς ἀραμαϊκά) ἴσως τὸν 9^{ον} αἰ., στὰ ἀραβικά (ἀπὸ τὰ συριακά) στὸν 10^ο αἰ., καὶ στὰ λατινικά περὶ τὸ 1278, ἀπὸ τὸν φλαμανδικῆς καταγωγῆς Λατῖνο ἐπίσκοπο τῆς Κορίνθου, Willem van Moerbeke, δὲν εἶχαν δεῖ θεατρικὴ παράσταση καὶ εἶναι ζήτημα ἂν εἶχαν πρόσβαση σὲ χειρόγραφα τῶν τραγικῶν ποιητῶν. Μετέφρασαν, λοιπόν, τὸ κείμενο τοῦ Ἀριστοτέλη κατὰ λέξη, χωρὶς νὰ τὸ πολυκαταλαβαίνουν, ἂν καὶ γι’ αὐτὸ οἱ μεταφράσεις τους σήμερα εἶναι πολύτιμες γιὰ τὸν καταρτισμὸ μιᾶς σύγχρονης ἔκδοσης τοῦ ἔργου. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ λόγιοι τῆς Ἀναγέννησης εἶχαν μιὰ προνομιακὴ σχέση μὲ τὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα, μεγάλες βιβλιοθῆκες πλούσιες σὲ ἑλληνικά χειρόγραφα, τὴ χρήση τῆς πρόσφατης ἐφεύρεσης τῆς τυπογραφίας, καὶ ἐνδιαφερόμενο ἀναγνωστικὸ κοινό. Δὲν ἤξεραν ὁμως παρὰ ἐλάχιστα γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν ἀρχαιολογία τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου, τὸ ὁποῖο μᾶλλον

δὲν ξεχώριζαν ἀπὸ τὸ ρωμαϊκό. Ἀλλὰ καὶ αἰῶνες ἀργότερα τὰ πράγματα δὲν εἶχαν ἀλλάξει καὶ πάρα πολὺ, ἀφοῦ ἡ συστηματικὴ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα καὶ μελέτη κινητῶν εὐρημάτων καὶ ἐπιγραφῶν σχετικῶν μὲ τὸ θέατρο, καθὼς καὶ τῶν ἀντίστοιχων ἀρχιτεκτονικῶν μνημείων, δὲν ἄρχισε πρὶν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19^{ου} αἰ. Ἐν τῷ μεταξὺ συσσωρεύθηκε βαθμιαία τεράστιος βιβλιογραφικὸς ὄγκος ποὺ περιέχει οὐκ ὀλίγες αὐθαίρετες ἀπόψεις καὶ ἐσφαλμένες ἐρμηνεῖες, ἀρκετὲς ἀπὸ τίς ὁποῖες ἔχουν καθιερωθεῖ μὲ τὴν ἄκριτη ἐπανάληψη, ἢ ἀποκρυσταλλωθεῖ στὶς μέρες μας σὲ ἀντικρουόμενες ἐρμηνευτικὲς “σχολές” (π.χ., σχετικὰ μὲ τὸ τί σημαίνει τὸ πιὸ πολυσυζητημένο χωρίο τῆς ἀρχαίας γραμματείας, ὁ ὀρισμὸς τῆς τραγωδίας, καὶ ἡ μυστηριώδης τραγικὴ *κάθαρσις*).

Τὸ 1920 ὁ τότε καθηγητὴς τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς φιλολογίας στὴν Ὁξφόρδη, Gilbert Murray, προλόγισε τὴ μετάφραση τῆς *Ποιητικῆς* ποὺ εἶχε ἐκπονήσει ὁ προκάτοχος τῆς ἔδρας του καὶ περίφημος ἀριστοτελιστής, Ingram Bywater, γράφοντας τὰ ἐξῆς: «Ἀκόμα καὶ γιὰ ὄριμους λογίους [accomplished, ὀλοκληρωμένους] τὸ νόημα τῆς *Ποιητικῆς* εἶναι συχνὰ σκοτεινὸ, ὅπως μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς συγκρίνοντας τρεῖς ἐκδόσεις ποὺ δημοσιεύθηκαν προσφάτως στὴν Ἀγγλία ἀπὸ κορυφαίους σοφοὺς [Butcher 1898, Bywater 1909, Margoliouth 1911], ἢ, κάτι ποὺ ἐντυπωσιάζει ἀκόμα περισσότερο, ἂν μελετήσῃ τὴ μακρὰ σειρὰ παρανοήσεων καὶ ὑπερβολικῶν διατυπώσεων καὶ διορθώσεων, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἱστορία τῆς *Ποιητικῆς* ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση κι ἔπειτα» (Πρόλογος στὸ Bywater 1920 [ἀνατ. 1967]: 4). Εἶναι βέβαιον πὼς ἡ κατάσταση δὲν ἔχει ἀλλάξει, ἂν δὲν ἐπιδεινώθηκε κιόλα στὰ ἐνενήντα χρόνια ποὺ πέρασαν ἔκτοτε.

Θὰ περιοριστῶ, γιὰ μὴν κουράσω σὲ ἓνα δύο χαρακτηριστικὰ παραδείγματα. Πρόκειται γιὰ ὅσα λέει, ἢ δὲν λέει, ὁ Ἀριστοτέλης σχετικὰ μὲ δύο ἀπὸ τὰ ἕξι ποιοτικὰ συστατικὰ στοιχεῖα ποὺ διαμορφώνουν τὸν χαρακτήρα τῆς τραγωδίας, τὴν κάνουν αὐτὸ ποὺ εἶναι: τὴν *μελοποιίαν* καὶ τὴν *ᾄψιν*, δηλ. τὴ μουσικὴ καὶ ὅ,τι βλέπει ὁ θεατὴς στὸ θέατρο, τὴν παράσταση. Τὰ ἄλλα τέσσερα εἶναι, κατὰ σειρὰ σπουδαιότητος, ὁ *μῦθος* ἢ *πλοκή*, τὰ *ἦθη* ἢ ἠθικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν δραματικῶν προσώπων, ἡ *διάνοια*, δηλ. ὁ τρόπος τοῦ σκέπτεσθαι καὶ πὼς ἐπιχειροῦν στοὺς λόγους τους οἱ δραματικοὶ χαρακτήρες νὰ πείσουν ἢ νὰ συγκινήσουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλον, καὶ ἡ *λέξις*, τὸ λεκτικὸ ὕφος ποὺ ταιριάζει στὸ σοβαρὸ ποιητικὸ δράμα.

Αὐτὰ τὰ τέσσερα μόνο συστατικὰ μέρη ἢ *μόρια* εἶναι ποὺ ἐξετάζει ὁ φιλόσοφος στὴν πραγματεία του, παραλείποντας τὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης: τὴ μουσικὴ καὶ τὸν *κόσμον* τοῦ θεάματος, διότι «*ἢ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν*» (1450b 19). Ἐξάλλου, ὁ καλὸς ποιητὴς πρέπει νὰ διαρθρώνει τὴν πλοκή του μὲ τέτοιον τρόπο, «*ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίου μῦθον*» (1453b 4-6). Ἐπειδὴ οἱ ἀρχαῖοι

διάβαζαν πάντα φωναχτά, ὁ ἀκούων ἐδῶ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ ἀναγνώστης, πού διαβάζοντας τὸν *Οἰδίποδα* τοῦ Σοφοκλῆ — ἔργο πού ὁ Ἀριστοτέλης θεωρεῖ ὑποδειγματικὸ τοῦ εἴδους — *φρίττει*, ἀνατριχιάζει, καὶ *έλεεί*, συμπάσχει μὲ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος, καὶ χωρὶς νὰ τὰ βλέπει ἐπὶ σκηνῆς. Στὸ ἐρώτημα γιατί ὁ Ἀριστοτέλης δὲν ἐξετάζει τὴ μουσικὴ καὶ τὸ θέαμα στὴν *Ποιητικὴ* θὰ χρειαστεῖ νὰ ἐπιστρέψουμε στὴ συνέχεια. Ἀλλὰ θὰ ἦταν χρήσιμο νὰ θυμηθοῦμε ἐδῶ ὅτι τὰ ἔργα τῶν μεγάλων δραματουργῶν, μολονότι προορισμένα γιὰ τὸ θέατρο, ἐπέζησαν τῶν ἀρχαίων χρόνων καὶ κέρδισαν τὴν αἰωνιότητα ὡς ἔργα *ποιητικά*, ἐπειδὴ ἀκριβῶς «*ἢ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν*».

Πάντως, στὰ χωρία πού μόλις ἀνέφερα ὀφείλεται κυρίως ἡ εὐρύτητα διαδεδομένη, ἂν ὄχι καθολικὴ, ἀντίληψη ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης ὑποτιμᾷ τὴν παράσταση καὶ ἐνδιαφέρεται μόνο γιὰ τὴν τραγωδία ὡς ποίηση. Πρόκειται κατὰ τὴ γνώμη μου γιὰ τεράστια παρεξήγηση, ἡ ὁποία παραγνωρίζει, πρῶτα πρῶτα, τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης ἦταν ὁ πρῶτος ἱστορικὸς τοῦ θεάτρου καὶ συγγραφέας τῶν ἔργων *Διδασκαλίας*, δηλ. θεατρικὲς παραγωγὲς ἢ παραστάσεις, *Νίκαι διονυσιακαί*, καὶ *Περὶ τραγωδιῶν* (δυστυχῶς δὲν μᾶς σώζονται). Ἀκόμα χειρότερα, ἔτσι ὑποτιμᾶται καὶ τελικὰ παρερμηνεύεται ὁ ἴδιος ὁ ὀρισμὸς τῆς τραγωδίας, τὸν ὁποῖο κάποτε οἱ μαθητὲς τῶν σχολείων μας ἀποστήθιζαν (δὲν ξέρω ἂν ἐνθαρρύνονται νὰ τὸ κάνουν ἀκόμα). Γιατὶ τόσο ἡ μουσικὴ ὅσο καὶ ἡ θεατρικὴ πράξη ἀποτελοῦν ἀναπόσπαστο μέρος τοῦ ὀρισμοῦ, καθὼς συμπεριλαμβάνονται στὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ἡ τραγωδία ἐπιτελεῖ τὸ ἔργο της. Καλύτερα ὅμως νὰ δοῦμε τὸ ἴδιο τὸ κείμενο τοῦ ὀρισμοῦ (1449b 24–28):

«*Ἔστιν οὖν τραγωδία*», διαβάζομε στὸ ἕκτο κεφάλαιο, «*μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*». Αὐτὸ πού θέλω νὰ ἐπισημάνω πρῶτα εἶναι ὅτι ἡ δοτικὴ *ἡδυσμένῳ λόγῳ* εἶναι ὀργανικὴ, ἂν θυμᾶστε τὰ ἀρχαῖα τοῦ σχολείου, πού δὲν μπορεῖ νὰ προσδιορίζει τὸ οὐσιαστικὸ *τραγωδία*, ὅπως ἐκλαμβάνεται ἀπὸ ὅλους σχεδὸν τοὺς μεταφραστὲς τοῦ ἔργου στίς εὐρωπαϊκὲς γλώσσες, ἀλλὰ τὸν ρηματικὸ τύπο *περαίνουσα*. Ἡ ἀπόδοσή της, ἐπομένως, ἀκόμη καὶ σὲ ἔγκυρες μεταφράσεις ὅπως ἐκείνη τῶν Μενάρδου – Συκουτρῆ: «Τραγωδία λοιπὸν εἶναι μίμησις πράξεως σοβαρᾶς ..., διὰ λόγου ἡδυσμένου» (τί σημαίνει *ἡδυσμένος λόγος* θὰ δοῦμε ἀμέσως). Bywater: «Tragedy, then, is the imitation of an action ... in language with pleasurable accessories»· Hardy, στὴ σειρὰ Budé: «Donc la tragédie est l'imitation d'une action ... dans un langage relevé d'assaisonnements» (σὲ γλώσσα βελτιωμένη μὲ πρόσθετα ἢ καρυκεύματα), κοκ., δὲν εἶναι ἀκριβεῖς, ἐπειδὴ μιὰ δοτικὴ τοῦ ὀργάνου δὲν μπορεῖ νὰ προσδιορίζει ἓνα οὐσιαστικὸ,

ἀλλὰ μόνο ἓνα ρῆμα. Οἱ καλοὶ μεταφραστὲς μας λοιπόν — καὶ δὲν τό λέω καθόλου εἰρωνικά, γιατί εἶναι πράγματι καλοί — ὑπονοοῦν κάτι σάν “ἡ ὁποία ἐπιτελεῖται ἢ πραγματοποιεῖται μὲ ἡδυσμένο λόγο,” ἀλλὰ ἔτσι χωρίζουν τὴ δοτικὴ ἀπὸ τὸ ρῆμα ποῦ ὑπάρχει στὸ κείμενο λίγο πιὸ κάτω: *περαίνουσα*. Ἡ σειρά δηλαδὴ τῶν λέξεων εἶναι:

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως

σπουδαίας καὶ τελείας...

περαίνουσα

ἡδυσμένῳ λόγῳ...

δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας

δι’ ἐλέου καὶ φόβου

τὴν κάθαρσιν τῶν τοιούτων παθημάτων

* * *

Ἡ τραγωδία λοιπόν εἶναι μίμησις πράξεως

σπουδαίας καὶ ὀλοκληρωμένης [...],

ἡ ὁποία φέρει σὲ πέρας

(α) *μέσῳ “ἡδυσμένου” λόγου [...],*

(β) *μὲ θεατρικὴ ἀναπαράσταση καὶ ὄχι μὲ ἀπαγγελία,*

(γ) *μὲ τὸν οἶκτο καὶ τὸν φόβο (ποῦ διεγείρει),*

τὴν κάθαρση τῶν συναισθημάτων

αὐτοῦ τοῦ εἴδους.

Τί σημαίνει κάθαρσις παθῶν δὲν μᾶς λέει δυστυχῶς ὁ συγγραφέας, ἀλλὰ τί εἶναι ὁ ἡδυσμένος λόγος ὀρίζεται σαφῶς: εἶναι ὁ λόγος ποῦ ἔχει ρυθμό, ἀρμονία καὶ μελωδία (ἀρμονία εἶναι ὁ μουσικὸς *τρόπος* — δῶριος, λύδιος, φρύγιος, κτλ. — ποῦ ἀντιστοιχεῖ σὲ διαφορετικὴ μουσικὴ κλίμακα ἢ *συναρμογή* σειράς μουσικῶν φθόγγων, ποῦ ἔχει ιδιαίτερο ἦθος). Εἶναι, ἐπομένως, ἡ μουσικὴ μαζί μὲ τὸν λόγο, ὅπως εἶναι καὶ ἡ θεατρικὴ ἀναπαράσταση, μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ἡ τραγωδία ἐπιτελεῖ τὸ ἔργο της· καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ μέρος τοῦ ὀρισμοῦ της. Ἡ ἀκριβέστερα, ὅπως διευκρινίζεται ἀμέσως παρακάτω, ἡ *λέξις* καὶ ἡ *μελοποιία* εἶναι τὰ μέσα καὶ ἡ *ὄψις* ἢ θεατρικὴ πράξις εἶναι ὁ *τρόπος* ποῦ ἐπιτελεῖται ἡ τραγικὴ μίμησις· ἀντικείμενο τῆς ὁποίας εἶναι ὁ μῦθος, οἱ δραματικοὶ χαρακτῆρες καὶ ἡ *διάνοια*, ὁ *τρόπος* ποῦ σκέπτονται καὶ ἀποφασίζουν γιὰ τίς πράξεις τους τὰ δραματικὰ πρόσωπα.

Ἡ μουσικὴ, ἀκόμα καὶ ἡ ὀργανικὴ μουσικὴ χωρὶς λόγια, θεωρεῖται καὶ αὐτὴ ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη μίμησις (στὸ πρῶτο κεφάλαιο τῆς *Ποιητικῆς*), ἐνῶ στὸ τελευταῖο βιβλίον τῶν *Πολιτικῶν* γίνεται ἐκτενὴς λόγος γιὰ τὴν παιδευτικὴ ἀξία τῆς μουσικῆς καὶ γιὰ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία της, γενικότερα, στὴν ὁποία συμπεριλαμβάνεται καὶ ἓνα εἶδος καθάρσεως. Ἐπειδὴ μάλι-

στα ὑπόσχεται ἐκεῖ ὅτι θὰ ἐξηγήσει καλύτερα τί ἐννοεῖ μὲ αὐτὸν τὸν ὄρο στὴν *Ποιητικῆ*, εἰκάζεται ὅτι τὰ περὶ μουσικῆς καὶ καθάρσεως θὰ συμπεριλαμβάνονταν στὸ δεύτερο, δυστυχῶς χαμένο, βιβλίο τῆς *Ποιητικῆς*. Μᾶλλον γι' αὐτὸ ἐπομένως δὲν γίνεται λόγος γιὰ τὴ μελοποιία στὸ πρῶτο βιβλίο τῆς πραγματείας καὶ ὄχι γιατί ὁ Ἀριστοτέλης ὑποτιμοῦσε τὸν ρόλο τῆς μουσικῆς στὴν τραγωδία.

Δὲν ἰσχύει ὅμως τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὴν ὄψιν, τὴν ὁποία ὁ Ἀριστοτέλης δὲν πραγματεύεται γιὰ συγκεκριμένους λόγους· πάντως ὄχι γιατί ὑποτιμοῦσε τὴν ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλία τῆς τραγωδίας. Ὅπως εἶδαμε ἄλλωστε, τὴν ἐνσωματώνει στὸν ὀρισμὸ τῆς τραγωδίας καὶ τὴ θεωρεῖ ὡς τὸν *τρόπο* μὲ τὸν ὁποῖο διεκπεραιώνεται (*περαίνεται*) ἡ τραγικὴ μίμησις. Ἀπαριθμώντας, ἐξάλλου, στὸ ἴδιο κεφάλαιο (τὸ ἕκτο τῆς πραγματείας) τὰ συστατικὰ μέρη τῆς τραγωδίας ἐπεξηγεῖ ὅτι, ἐπειδὴ «*πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν [ἐμπράκτως, πράττοντες ἐπὶ σκηνῆς], πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μέρος τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος*» (1449b 31–32), ἀλλὰ ὅταν λίγο ἀργότερα βάζει τὰ μέρη σὲ ἀξιολογικὴ σειρά, ἡ ὄψις τοποθετεῖται στὴν τελευταία θέση, διότι εἶναι μὲν στοιχεῖο *ψυχαγωγικόν*, ὅπως λέει, ἀλλὰ ἐπίσης εἶναι «*ἀτεχνότατον καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς*». Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀκολουθεῖ ἡ ἐκτίμησή του ποὺ ἀναφέραμε, ὅτι «*ἡ δύναμις τῆς τραγωδίας καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν*», ὑπάρχει καὶ χωρὶς παράσταση καὶ ἠθοποιούς, καὶ ἀκόμα ὅτι «*κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν*» (1450b 16–20). *Κόσμος* σημαίνει τάξη/διάταξη πραγμάτων, ὅσο καὶ σύμπαν. Ὁ κόσμος τῆς ὄψεως, ἐπομένως, εἶναι ἡ διάταξη τοῦ θεάματος, ἢ παράσταση, ἢ ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλία. *Σκευοποιός* εἶναι ὁ κατασκευαστὴς τῶν σκευῶν, καὶ *σκευή* λέγονταν τὰ προσωπεῖα, ὅπως μὲ ἀνάλογο τρόπο ὀνομάζουν οἱ δικοὶ μας καραγκιοζοπαῖκτες τὶς φιγούρες τοὺς *ἐργαλεῖα*. Ἡ *ἀπεργασία* τῶν ὄψεων δηλαδὴ ἦταν ἡ κατασκευὴ καὶ ἐπεξεργασία τῶν προσωπεῖων, ποὺ δὲν ἦταν μέρος τῆς τέχνης τοῦ ποιητῆ, ἀλλὰ τοῦ σκευοποιῦ. Ὁ προβληματικὸς ὄρος ὅμως ἐδῶ, ὅσο καὶ λέξη-κλειδί, ἂν τὴν ἐρμηνεύσομε σωστά, εἶναι ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς ὄψεως μὲ τὸ ἐπίθετο *ἀτεχνότατον*.

Ὁ τρόπος ποὺ κατὰ κανόνα μεταφράζεται καὶ ἐρμηνεύεται ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτὸς εἶναι, ὅπως λόγου χάριν σημειώνει ὁ Συκουτρῆς, ὅτι «ἀφήνει μὲν [ἢ ὄψις] ἰσχυρὰν ἐντύπωσιν [ἔτσι ἀποδίδει τὸ *ψυχαγωγικόν*], ἀλλ' ἐξέρχεται τελείως τῆς ποιητικῆς τέχνης». Ἡ, κατὰ τὸν Bywater, ὅτι «εἶναι τὸ λιγότερο ἔντεχνο ἀπ' ὅλα τὰ μέρη καὶ ἔχει ἐλάχιστα νὰ κάμει μὲ τὴν τέχνη τῆς ποίησης». Θὰ μπορούσα νὰ σᾶς παραθέσω πλῆθος μεταφράσεων ποὺ παίζουν πάνω στὸ ἴδιο αὐτὸ μοτίβο τοῦ ἀπολύτως ἄτεχνου καὶ ξένου πρὸς τὴν ποίηση στοιχείου. Ὑπάρχει ὅμως ἐδῶ τοῦτο τὸ παράδοξο: νὰ ἐρμηνεύομε κατὰ λέξιν καὶ φαινομενικῶς ὀρθὰ ἕναν ὄρο, ἀλλὰ νὰ ἀποδίδομε ἔτσι στὸν Ἀριστοτέλη μία ἀνακολουθία καὶ ἀσυνέπεια, καὶ μάλιστα μέσα στὰ ὅρια τοῦ ἴδιου κεφαλαίου τῆς πραγματείας του.

Αυτό πάλι δὲν εἶναι καὶ τόσο σπάνιο, νὰ ἀποδίδουν δηλαδὴ στὸν Ἀριστοτέλη οἱ ἑρμηνευτὲς τοῦ τὴν εὐθύνη, οὕτως εἰπεῖν, τῆς δικῆς τους ἑρμηνευτικῆς ἀνεπάρκειας. Ὡστόσο, τὸ νερὸ τῆς κλεψύδρας μου λιγοστεύει καὶ ἡ περίσταση δὲν εἶναι κατάλληλη γιὰ παρεκβάσεις. Ἐπιστρέφω, λοιπόν, ἀμέσως στὸ ζήτημα τῆς τέχνης τοῦ σκευοποιοῦ ποῦ δηλώνεται σαφῶς ὅτι εἶναι διαφορετικὴ καὶ ἄσχετη μὲ τὴν τέχνη τοῦ ποιητῆ. Οἱ δραματικοὶ ποιητὲς, ὡστόσο, ὀνομάζονταν καὶ *διδάσκαλοι* ἀναφορικὰ μὲ τὴ λειτουργία ποῦ οἱ περισσότεροὶ ἀπὸ αὐτοὺς ἐπιτελοῦσαν ὡς σκηνοθέτες τῶν ἔργων τους καὶ ἡ τέχνη τοῦ διδασκάλου δὲν θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἄσχετη μὲ τὴν ὄψιν καὶ τὸν κόσμον τοῦ θεάματος. Συνεπῶς, πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ ἴδιο πρόσωπο — ὁ δραματικὸς ποιητὴς — ἦταν κάτοχος *δύο διακριτῶν τεχνῶν*, ποῦ ἀντιστοιχοῦσαν πρὸς τὴ σύνθεση τῶν δραμάτων του καὶ τὴ σκηνικὴ τους παρουσίαση. Δεδομένου ὅτι *διδάσκαλος* καὶ *διδασκαλία* εἶναι οἱ πλησιέστεροι ἀρχαῖοι ὄροι πρὸς τὸν σκηνοθέτη καὶ τὴ σκηνοθεσία ποῦ λέμε ἐμεῖς, εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι ὁ πρῶτος ἱστορικὸς τοῦ θεάτρου καὶ συγγραφέας τοῦ ἔργου *Διδασκαλῖαι*, ὅπως ἀνέφερα ἤδη, δὲν χρησιμοποιεῖ τοὺς ὄρους αὐτοὺς στὴν *Ποιητικὴ* — ἐκτὸς ἀπὸ *μία μόνο φορά*: Στὸ συνοπτικὸ ἱστορικὸ διάγραμμα γιὰ τὴν ἀρχὴ τοῦ δράματος (1449a 5), ὁ Ἀριστοτέλης χρησιμοποιεῖ τὸν ὄρο *τραγωδοδιδάσκαλοι*, ὅταν δὲν μπορούσε ἀκόμα νὰ γίνῃ διάκριση μεταξὺ ποιητῶν καὶ “τραγωδῶν,” δηλαδὴ τῶν φορέων τῆς τραγικῆς παράστασης.

Τώρα, σύμφωνα μὲ ὅσα διδάσκει σὲ ἄλλα ἔργα του ὁ Ἀριστοτέλης (*Ἠθ. Νικ.* 1094a 8–16, *Μεγ. Ἠθ.* 1198a 35–39) σχετικὰ μὲ τὴν πρακτικὴ *ἐμπειρία* (ποῦ δὲν στηρίζεται σὲ συνειδητὴ γνώση κανόνων καὶ ἀρχῶν), τὴν *τέχνη* (ποῦ στηρίζεται σὲ κανόνες καὶ ἀποτελεῖ σύστημα κατασκευῶν ἢ δράσεων), καὶ τὴν *ἀρχιτεκτονικὴ* (ποῦ εἶναι ἀνώτερη τέχνη ἢ ἐπιστήμη, ἢ ὁποῖα χρησιμοποιεῖ ἄλλες τέχνες γιὰ νὰ ἐπιτελέσει τὸ ἔργο της), ἡ *διδασκαλία* θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὡς “ἀρχιτεκτονικὴ,” ποῦ χρησιμοποιοῦσε (καὶ χρησιμοποιεῖ) πολλὰ ἄλλες τέχνες, μεταξὺ τῶν ὁποίων εἶναι ἡ ποίηση, ἡ μουσικὴ, ἡ ὄρχηση (ὁ Αἰσχύλος, λόγου χάριν, ἦταν φημισμένος *ὄρχηστοδιδάσκαλος* [Ἀθήναιος A 21e–22a]), ἡ ὑποκριτικὴ, καὶ μιὰ σειρά εἰκαστικῶν τεχνῶν καὶ “ἐμπειριῶν” — ὅπως ἐκείνη τοῦ σκευοποιοῦ — γιὰ νὰ ἐπιτύχει τὸν σκοπὸ της. Ὁ Ἀριστοτέλης ἀναφέρεται σύντομα σὲ μία ἀπὸ αὐτές, τὴν ὑποκριτικὴ, ἂν καὶ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ δημόσιου ρήτορα, στὸ ἔργο του *Περὶ ῥητορικῆς*, ποῦ ἔγραψε λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν *Ποιητικὴ*, ἀλλὰ ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς μεγάλους Ρωμαίους ἐπιγόνους του, τὸν Κικέρωνα καὶ τὸν Κοϊντιλιανό, ἐστιάζει τὴν προσοχή του στὴ μεταχείριση τῆς φωνῆς καὶ τὴν ἀπαγγελία, καὶ ἀγνοεῖ τὴν χειρονομία, τὴν κίνηση καὶ γενικότερα τὴ γλώσσα τοῦ σώματος (βλ. σχετικὰ Χανιώτης 2009). Λίγο ἀργότερα ἔγραψε τὸ ἔργο ποῦ ἔμελλε νὰ γίνῃ ἡ βάση γιὰ τὴ μελέτη καὶ τὴ θεωρία τῆς ποίησης καὶ τοῦ δράματος ἔκτοτε. Ἀλλὰ ἡ *Ποιητικὴ* εἶναι, ἀκριβῶς, μιὰ πραγματεία γιὰ τὴν τέχνη τῆς ποίησης· δὲν

σχεδιάστηκε νὰ εἶναι καὶ γιὰ τὴ σύνθετη τέχνη τῆς ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλίας τοῦ δράματος. Ἡ τελευταία ἦταν, φυσικά, γενικῶς ἀνεγνωρισμένη ὡς τέχνη, ἀφοῦ τὸ θέατρο εἶχε μεγάλη ἐξάπλωση, καὶ ἐκτὸς Ἀθηνῶν, τὸν τέταρτον αἰῶνα — ὁ Ἀριστοτέλης ἄλλωστε συνέλεγε τὰ ἱστορικὰ τεκμήρια γιὰ τὶς παραστάσεις καὶ τὶς νίκες στοὺς σκηνικοὺς ἀγῶνες τῆς Ἀθήνας. Ὡστόσο, μιὰ τέχνη, ἢ μᾶλλον ἀρχιτεκτονικὴ κατὰ τὴ δική του ἔννοια, δηλαδὴ ἓνα σύστημα ἀρχῶν καὶ ἀλληλένδετων κανόνων, ποὺ νὰ ἀντικατοπτρίζει τὴ θεατρικὴ πραγματικότητα καὶ νὰ προσφέρει καθοδήγηση σὲ ἐνδιαφερόμενους ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου, δὲν ὑπῆρχε στὴν ἀρχαιότητα — ἴσως νὰ μὴν ὑπῆρξε ποτὲ πρὶν ἀπὸ τὴ δική μας, ἐννοῶ τὴ νεότερη, ἐποχὴ. Καὶ ἀσφαλῶς κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ μέμφεται τὸν Ἀριστοτέλη γιὰ τὸ ὅτι δὲν ἀποφάσισε νὰ ἀσχοληθεῖ μαζί της. Δυστυχῶς γιὰ μᾶς, ἡ διδασκαλία τοῦ ἀρχαίου δράματος δὲν εἶναι τὸ ἀντικείμενο τῆς *Ποιητικῆς* τοῦ Ἀριστοτέλη. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ μπορούσε νὰ λέει, χωρὶς ἴχνος ὑπερβολῆς ἢ ὑποτίμησης τοῦ θεάτρου, ὅτι τὸ θέαμα ἦταν κάτι *ἀτεχνότατον*, δηλαδὴ ὅτι ἀγνοοῦσε τελείως τοὺς κανόνες ὁποιασδήποτε τέχνης. Ὅχι λοιπὸν ἀπλῶς τὸ λιγότερο ἐντεχνο ἀπὸ τὰ μέρη τῆς τραγωδίας ποὺ δὲν εἶχε νὰ κάνει μὲ τὴν τέχνη τῆς ποίησης, ὅπως θεωρεῖται, ἀλλὰ κάτι ποὺ δὲν εἶχε νὰ κάνει μὲ καμιὰ τέχνη, ἀφοῦ ἡ διδασκαλία καὶ οἱ ἄλλες τέχνες τοῦ θεάτρου δὲν εἶχαν ἀκόμη ἀρχίσει νὰ σπουδάζονται καὶ νὰ συστηματοποιοῦνται.

Ἴσως τώρα εἴμαστε καλύτερα σὲ θέση νὰ ἐκτιμήσουμε τί ἐννοεῖ ὁ Ἀριστοτέλης σχετικὰ μὲ τὴν *ὄψιν*: Ἀνήκει στὰ ἔξι συστατικὰ μέρη τῆς τραγωδίας, ἐπειδὴ «*πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν*». Ἀλλὰ ἡ διατύπωση αὐτὴ δὲν βρίσκεται σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν ἐξίσου ἀπερίφραστη διαβεβαίωση ὅτι ἡ *ὄψις* — εἴτε πρόκειται γιὰ τὴ διάταξη ἢ τὸν κόσμον τοῦ θεάματος συνολικά, εἴτε γιὰ τὴν ἐπεξεργασία τῶν *ὤψεων* (προσωπειῶν ἢ καὶ ἄλλων ὀπτικῶν στοιχείων τῆς παράστασης, ὅπως τὰ σκηνικά) — δὲν ἀνήκει στὴν τέχνη τῆς ποίησης. Ὅσον ἀφορᾷ στὴν πρώτη διατύπωση, αὐτὸ ποὺ ὁ Ἀριστοτέλης πράγματι λέει εἶναι ὅτι, ἀφοῦ τὸ δράμα προορίζεται νὰ παρασταθεῖ στὸ θέατρο ἀπὸ ἠθοποιούς *πράττοντες*, ὁ ποιητὴς ὀφείλει νὰ τὸ λάβει αὐτὸ ὑπόψη του καθὼς συνθέτει τὸ ἔργο του. Δὲν ἀπαιτεῖται γι' αὐτὸ προηγούμενη γνώση ἄλλων θεατρικῶν τεχνῶν, διότι τέχνες ὅπως ἡ ὑποκριτικὴ καὶ ἡ ἐπικὴ ἀπαγγελία (ἢ *ῥαψωδία* ὅπως τὴν ὀνομάζει στὴ *Ρητορικὴ*) ξεκίνησαν ἀπὸ τοὺς ποιητὲς ἔτσι κι ἀλλιῶς (*Ρητ.* 1404a 21–23), καὶ ἓνας καλὸς ποιητὴς θὰ μπορούσε νὰ κάμει τὸ σωστὸ κατὰ τὴ συγγραφὴ τοῦ ἔργου του «*ἦτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν*» (εἴτε χάρις στὴν τέχνη του ἢ χάρις στὴ φύση, στὸ ταλέντο του), ὅπως λέει ὁ φιλόσοφος γιὰ τὸν Ὀμηρὸ σὲ σχέση μὲ τὴν ἐνότητα τῆς πλοκῆς τῆς *Ἰλιάδας* καὶ τῆς *Ὀδύσσειας* (1451a 23–29). Πρέπει νὰ σημειωθεῖ, πάντως, ὅτι ἡ ὑποκριτικὴ διαφοροποιεῖται ρητὰ ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ ποιητῆ στὴν *Ποιητικὴ* (1456a 10–18, 1462a 5), παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι, ὅπως ὁ Ὀμηρὸς καὶ οἱ πρὶν ἀπὸ αὐτὸν

ἐπικοί ἦταν οἱ πρῶτοι “ραψωδοί,” ἄλλο τόσο ὁ Θέσπις καὶ ὁ Αἰσχύλος ἦταν οἱ πρῶτοι ὑποκριτὲς καὶ φυσικὰ “διδάσκαλοι.”

Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ὁ Ἀριστοτέλης ἔχει καὶ κάποιες συγκεκριμένες συμβουλὲς νὰ δώσει σὲ ποιητὲς ποὺ θέλουν νὰ τὸν ἀκούσουν σχετικὰ μὲ τὴν ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλία. Συμβουλεύει, λοιπόν, στὸ 17^ο κεφάλαιο τῆς *Ποιητικῆς* (τὸ τελευταῖο ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ ἀφιερώνει στὸν μῦθο τῆς τραγωδίας), ὅτι ὁ ποιητής, ὅταν συγκροτεῖ τὴν πλοκὴ τῶν ἔργων του, πρέπει ὄχι μόνον νὰ συνεπεξεργάζεται καὶ τὴν (ἔμμετρη) λεκτικὴ διατύπωση, ἀλλὰ νὰ φέρνει καὶ τὴ δράση μπροστὰ στὰ μάτια του ὅσο γίνεται καλύτερα, γιατί ἔτσι, βλέποντας καθαρὰ σὰν νὰ εἶναι καὶ ὁ ἴδιος παρῶν στὰ πραττόμενα, θὰ μπορεῖ νὰ βρῖσκει τὸ ἐκάστοτε πρέπον καὶ νὰ μὴν τοῦ ξεφεύγουν λάθη σὰν αὐτὸ ποὺ ἔκαμε ὁ (ποιητής) Καρκίνος, ποὺ ἔδειξε τὸν (ἥρωά του) Ἀμφιάραο νὰ ἔρχεται «ἀπὸ τὸν ναό», ἀπ’ ὅπου δὲν τὸν περίμεναν νὰ ἐμφανιστεῖ οἱ θεατές, οἱ ὁποῖοι ἀποδοκίμασαν γι’ αὐτὸ τὸν ποιητὴ. Ὡς ἐδῶ συμφωνοῦν λίγο πολὺ οἱ ἐρμηνευτές. Πιὸ ἐνδιαφέροντα ὅμως εἶναι ὅσα ἔπονται, ὅπου συναντοῦμε ἄλλο ἓνα παράδειγμα γενικευμένης παρερμηνείας, ἢ ὁποῖα ἀλλοιώνει, ἀλλὰ τουλάχιστον δὲν ἀκυρώνει τὴν ὁδηγία τοῦ Ἀριστοτέλη σχετικὰ μὲ τὴ σύνθεση τοῦ δράματος ποὺ προορίζεται γιὰ τὸ θέατρο. Καλύτερα νὰ δοῦμε τὸ κείμενο στὸ πρωτότυπο (1455a 29–32):

Ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον (δεῖ τὸν ποιητὴν)· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνεται ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα.

Ὁ ποιητής, λοιπόν, πρέπει ἐπίσης νὰ ἐπεξεργάζεται τὶς πλοκὲς τῶν ἔργων του σὲ σχέση καὶ ταυτόχρονα μὲ τὰ σχήματα τῆς κίνησης τῶν προσώπων, στὰ ὁποῖα συμπεριλαμβάνονται οἱ χειρονομίες. Ὡς ἐδῶ δὲν ὑπάρχει δυσκολία. Τί σημαίνει ὅμως ἡ φράση: *πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν*; Ποιοὶ εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ εἶναι πειστικότεροι, ὅταν βρίσκονται σὲ κατάσταση πάθους, πρᾶγμα ποὺ κάνει νὰ φαίνονται πολὺ ἀληθινὰ, λόγου χάριν, ἢ στενοχώρια τοῦ ἀνθρώπου ποὺ περνάει μιὰ ψυχικὴ τρικυμία καὶ ὁ θυμὸς αὐτοῦ ποὺ ὀργίζεται; Τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος, οἱ ἠθοποιοί, ἢ οἱ ποιητές, ἢ οἱ ὅλοι ἄνθρωποι ἄρα καὶ οἱ ποιητές; (Ὅλα αὐτὰ ἔχουν προταθεῖ.) Καὶ ποιά εἶναι ἡ σημασία τῆς ὁδηγίας αὐτῆς γιὰ τὴ συναπεργασία πλοκῆς, λόγου καὶ κινήσεων ἐκ μέρους τοῦ ποιητῆ;

Ὅπως φαντάζεστε, ἡ ποικιλία τῶν ἀπαντήσεων εἶναι μεγάλη, καὶ ἐν πολλοῖς ὀφείλεται στὴν προσπάθεια τῶν μελετητῶν νὰ ἐρμηνεύσουν τὴν ἀκατανόητη φράση: *ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως*, ἢ ὁποῖα δὲν ἀπαντᾷ πουθενὰ ἀλλοῦ, οὔτε στὸν Ἀριστοτέλη, οὔτε σὲ ἄλλον συγγραφέα, ὅπως εἴμαστε

σήμερα — στὴν ἐποχὴ τῶν ὑπολογιστῶν — σὲ θέση νὰ γνωρίζομε. Σὰς δίνω μερικά, πολὺ λίγα, παραδείγματα: «μεταξὺ συγγραφέων μὲ τὴν ἴδια φυσικὴ ἱκανότητα πολὺ πιὸ πειστικοὶ εἶναι ὅσοι βρίσκονται σὲ κατάσταση πάθους» (Bywater), «οἱ ποιητὲς ποὺ αἰσθάνονται τὸ πάθος εἶναι πειστικότεροι μὲσω φυσικῆς συμπάθειας πρὸς τὸν χαρακτήρα ποὺ ἀναπαριστάνουν» (Butcher), «ὅσοι βρίσκονται σὲ κατάσταση πάθους ... ἀπευθύνονται στὶς ἴδιες φυσικὲς τάσεις ποὺ ἔχομε μέσα μας» (Else), «ἐκ τοῦ γεγονότος ὅτι οἱ ποιητὲς ἔχουν τὴν ἴδια φύση μ' ἐμᾶς» (Hardy), κοκ. (οἱ τονισμένες ἐνότητες εἶναι ἀποδόσεις τῆς φράσης ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως). Οἱ ποιητὲς ἔχουν κερδίσει τὴν πλειοψηφία τῶν ἐρμηνευτῶν τὰ τελευταῖα ἑκατὸ χρόνια, πρᾶγμα ποὺ ἀντανακλᾷ καὶ ἡ μικρὴ ἀνθολογία μου. Ἀλλά, ἂν ἦταν ἔτσι, τότε θὰ ἔπρεπε νὰ δεχτοῦμε καὶ τὴν ἀνάλογη μετάφραση τῆς πρώτης φράσης τοῦ χωρίου, π.χ., κατὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ Bywater: «Ὅσο εἶναι δυνατόν, ἐπίσης, ὁ ποιητὴς πρέπει ἀκόμη καὶ νὰ παίζει [ἢ νὰ ὑποδύεται] τὴν ἱστορία του μαζί μὲ τὶς χειρονομίες ἀκριβῶς τῶν προσώπων του». Ἡ, νὰ συμφωνήσουμε μὲ τὸ σχόλιο τοῦ Συκουτρῆ, ὅτι «ἡ μιμητικὴ ἀναπαράστασις τῶν σωματικῶν ἐκδηλώσεων ἐνὸς ψυχικοῦ πάθους βοηθεῖ εἰς τὴν δημιουργίαν ἢ τὴν ἐσωτερικὴν ἀνάπλασιν αὐτοῦ τούτου τοῦ πάθους. Ὁ ποιητὴς ... ἢμπορεῖ νὰ πλησιάσῃ τὴν κατάστασιν τοῦ ὠργισμένου διὰ τῆς μιμητικῆς τῶν σχημάτων ἐκείνου» (Μενάρδος & Συκουτρῆς 1937: 143, σημ. 8).

Δυστυχῶς, τίποτε μᾶλλον ἀπ' ὅλα αὐτὰ δὲν ἀποτελεῖ ἐρμηνεία — καὶ πολὺλιγότερο μετάφραση — ἀλλὰ παρερμηνείες τοῦ ἀριστοτελικοῦ κειμένου, ποὺ μερικὲς μάλιστα φαντάζονται τὸν ποιητὴ, τὴν ὥρα ποὺ γράφει (ὅπως κάνει ὁ Ἀριστοφάνης στὶς *Θεσμοφοριάζουσες* παρωδώντας τὸν Ἀγάθωνα), νὰ χειρονομεῖ καθὼς ὑποδύεται ἐναλλάξ, π.χ. στὸν *Ἀγαμέμνονα* τοῦ Αἰσχύλου, τὴν Κλυταιμῆστρα, τὸν Ἀγαμέμνονα καὶ τὴν Κασσάνδρα, ἢ ὅποια κινεῖται, κατὰ τὴ διάρκεια ἐνὸς “ἀμοιβαίου” τελετουργικοῦ ἄσματος ποὺ μοιράζεται μὲ τὸν χορὸ, πρὸς τὸν θάνατό της· ἢ τὴν Ἀγαύη ποὺ περιφέρει τὸ κεφάλι τοῦ Πενθέα στὶς *Βάκχες* νομίζοντας πὼς εἶναι ἓνα λιοντάρι ποὺ εἶχε ἢ ἴδια σκοτώσει, πρὶν ἀντιληφθεῖ μὲ φρίκη τὴ δυστυχία της, κοκ. Τὸ παράδοξο εἶναι ὅτι οἱ ἐρμηνευτικὲς αὐτὲς προτάσεις προέρχονται καὶ ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ θεωροῦν ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης ἀδιαφοροῦσε γιὰ τὴν ὄψιν ἢ ὑποτιμοῦσε τὴν παράστασι!

Ἡ ὀρθὴ μετάφραση τοῦ παραπάνω χωρίου, ποὺ ὅμως προϋποθέτει ἀναδιάταξη τῶν λέξεων τῆς φράσης ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως στὴν πολὺ κοινὴ ἔκφραση στὸν Ἀριστοτέλη (καὶ ἄλλους συγγραφεῖς), ἀπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση, ἔχει ὡς ἑξῆς:

Καὶ ὅσα (ἀπὸ τὰ πραττόμενα) εἶναι δυνατόν (ὁ ποιητὴς πρέπει) νὰ τὰ ἐπεξεργάζεται μαζί μὲ τὰ σχήματα (τῶν κινήσεων)· γιὰτὶ ἀπὸ

τὴν ἴδια τὴ φύση εἶναι ἀπολύτως πειστικοὶ ὅσοι βρίσκονται σὲ κατάσταση πάθους; ὅποιος χειμάζεται ἀπὸ τρικυμία (τῆς ψυχῆς) ἐκδηλώνει τὴν ταραχὴ του καὶ ὅποιος εἶναι ὀργισμένος τὸν θυμὸ του πολὺ ἀληθινά.

Ἐκεῖνοι, ἐπομένως, ποὺ εἶναι πειστικοὶ χάρι στὴν ἴδια τὴν ἀνθρώπινη φύση, ὅταν βρίσκονται σὲ κατάσταση πάθους, ἐπειδὴ ἐκδηλώνουν τὰ συναισθήματά τους ἀληθινότερα, εἶναι οἱ ἄνθρωποι γενικῶς. Ὁ ποιητὴς δηλαδή, συνιστᾷ ὁ Ἀριστοτέλης, πρέπει νὰ φαντάζεται τὰ πρόσωπα ποὺ διαπλάθει σὰν νὰ εἶναι πραγματικοὶ ἄνθρωποι, καθὼς ἐπεξεργάζεται τὰ ἐπεισόδια τῆς πλοκῆς στὰ ὁποῖα, λόγου χάριν, οἱ ἥρωές του χειμάζονται ἢ ὀργίζονται — ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει τόσο συχνὰ στὶς τραγωδίες — προκειμένου νὰ τοὺς ἀναπαραστήσει ὄχι μόνο ὡς πρὸς τὴ διάρθρωση τῆς πλοκῆς καὶ τὴν ἐπεξεργασία τῆς λέξεως (τοῦ λόγου καὶ τοῦ ὕφους), ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ νὰ ὑποδείξει στὸ κείμενό του τὶς κινήσεις τους στὴ σκηνὴ καὶ τὶς χειρονομίες τους.

Δὲν ξέρω ἂν κατόρθωσα νὰ σᾶς πείσω ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης δὲν ὑποτιμᾷ τὴ μουσικὴ καὶ τὴν ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλία τοῦ δράματος, ἀλλὰ δυστυχῶς — ἢ εὐτυχῶς; — δὲν ὑπάρχει χρόνος γιὰ περισσότερα παραδείγματα καὶ ἀναλυτικότερη συζήτηση. Μπορῶ ὅμως νὰ παραπέμψω ὅποιον ἐνδιαφέρεται σ' ἓνα ἄρθρο μου, σχετικὸ μὲ τὸ τελευταῖο παράδειγμα, ποὺ πρόκειται νὰ δημοσιευθεῖ πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ τρέχοντος ἔτους (βλ. Sifakis 2009).

Γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ σᾶς εὐχαριστῶ ἀπὸ καρδιᾶς γιὰ τὴν τιμὴ ποὺ μοῦ κάματε καὶ τὴ χαρὰ ποὺ μοῦ δώσατε μὲ τὴν παρουσία σας ἐδῶ.



Γρηγόρης Σηφάκης

Ὁμότιμος καθηγητὴς ἀρχαίας ἐλληνικῆς φιλολογίας
Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης καὶ New York University
gs7@nyu.edu

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Μενάρδος, Σ. & Ί. Συκουτρής, [1937]. *Άριστοτέλους, Περί Ποητικής*. Μετάφρασις ὑπὸ Σίμου Μενάρδου. Εἰσαγωγή, κείμενον καὶ ἐρμηνεία ὑπὸ Ί. Συκουτρῆ. Ἀθήναι: Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας», Ί. Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε. (Ἀκαδημία Ἀθηνῶν· σειρά: Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη, ἀρ. 2).
- Σηφάκης, Γ. Μ., 2007. «Ὁ κανόνας τοῦ ἐνὸς ὑποκριτῆ στὴν ἀρχαία τραγωδία», *Μελέτες γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο*. Ἡράκλειο: Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης.
- Χανιώτης, Ἄγγ., 2009. *Θεατρικότητα καὶ δημόσιος βίος στὸν ἐλληνιστικὸ κόσμον*. Ἡράκλειο: Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης.
- Bywater, Ingram (μτφρ.), ¹1920 (ἀνατ. 1967). *Poetics: Aristotle on the Art of Poetry*. Ὁξφόρδη: Clarendon Press.
- Pickard-Cambridge, Arthur W., ²1968. *The Dramatic Festivals of Athens*. Ὁξφόρδη: Oxford University Press.
- Sifakis, G. M., 2009. «Aristotle, *Poetics* 17, 1455a 29–34: People in real life, poets, or spectators in the grip of passion?», *Classical Quarterly* 59.2: 486–93.



GREGORY SIFAKIS

Interpretation and misinterpretations of Aristotle's *Poetics*

Summary

«[**A**] LONG series of misunderstandings and overstatements and corrections [...] form the history of the *Poetics* since the Renaissance” wrote Gilbert Murray in 1920, and the situation has not greatly improved ever since. This is due to the intensive study of Aristotle's *Poetics* itself, which began in the Renaissance and continues until today. Several misunderstandings have been established by uncritical repetition and have entered mainstream interpretation, starting with the very definition of tragedy and including the widespread assumption that Aristotle underestimates or ignores the significance of music and performance (*melopoiia* and *opsis*) of drama, although they both are included in the six qualitative elements of the composition of tragedy. Aristotle was, of course, the original historian of theatre and author of such works as *Didaskaliai* (*Productions*) and *Dionysiac victories*.