

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΝΙΚΗΦΟΡΑΚΗ

Florence Dupont, *Ο Αριστοτέλης
ή αλλιώς το βαμπίρ του θεάτρου της Δύσης*
(*Aristote ou le vampire du théâtre occidental.*
Παρίσι: Aubier)

Ο ΤΙΤΛΟΣ του βιβλίου της Florence Dupont απαιτεί την προσοχή του αναγνώστη καθώς καλείται να αντισταθεί σε επιμέρους επιχειρήματα, μη αποδεκτά από την ευρεία φιλολογική κοινότητα, προκειμένου να μην οδηγηθεί σε πλάνη, αλλά, με τον ίδιο τρόπο, οφείλει να παρακολουθήσει την εξελικτική πορεία του ρητορικού λόγου της συγγραφέως έτσι ώστε να κατανοήσει τη θέση της απέναντι στην προβολή ενός μη αριστοτελικού θεάτρου. Πρέπει επίσης να διευκρινιστεί εξ αρχής πως η Florence Dupont έχει ήδη καταφέρει να επικοινωνήσει στο γαλλικό θεατρικό κόσμο την αγάπη της για τα αρχαία κείμενα, μέσω των μεταφράσεών της, ρωμαϊκών αλλά, παλαιότερα, και αρχαίων ελληνικών· ο λόγος της αντηχεί σε μία πολιτιστική κοινωνία με δημιουργικές σκηνοθετικά παραγωγές, οι οποίες όμως χαρακτηρίζονται από έντονη αναζήτηση της φόρμας.

Θεωρούμε αυτονόητο πως η ερμηνεία της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη παραμένει ανοικτή, πως η κατανόηση και νοηματοδότηση των θέσεων του φιλοσόφου παραμένουν μέγα ζητούμενο και για το λόγο αυτό ανανεώνεται συνεχώς και η σχετική βιβλιογραφία. Βασικές κατηγορίες και όροι που κληροδοτήθηκαν μέσω του κειμένου της *Ποιητικής* στη νεότερη σκέψη, έτσι όπως ερμηνεύτηκαν ή και παρερμηνεύτηκαν κατά καιρούς, είχαν μεγάλη επίδραση στη διαμόρφωση και εξέλιξη της ευρωπαϊκής θεατρικής παράδοσης. Η Γαλλίδα συγγραφέας γνωρίζει, προβάλλει και επεκτείνει αυτή τη συμβατική και καθιερωμένη ερμηνεία (ή και παρερμηνεία) των όρων της *Ποιητικής*, εναντίον των οποίων βάλλει, διότι δημιουργούν το υπόστρωμα για την ανάπτυξη ενός θεάτρου –λογοκρατικού κατά την κρίση της– εναντίον του οποίου στρέφεται.

Η ίδια η συγγραφέας στο εισαγωγικό κεφάλαιο εξηγεί τους λόγους για τους οποίους δεν είναι εύκολο να είναι κανείς αντι-αριστοτελικός (δηλαδή να λειτουργήσει πέραν κι έξω από τους όρους της *Ποιητικής*, έτσι όπως αυτοί ερμηνεύτηκαν ή και παρερμηνεύτηκαν κατά καιρούς). Η παρατήρησή της έχει ως αφετηρία τη λειτουργία της ρωμαϊκής κωμωδίας και βάσει αυτής επιδιώκει να προσεγγίσει τη θεατρική παραγωγή του ευρωπαϊκού θεάτρου. Θεωρώντας, λοιπόν, ότι η ρωμαϊκή κωμωδία είναι κατ' αρχάς παιγνιώδης παράσταση κι ότι το κείμενό της δεν πρέπει ν' απομονωθεί από την τελετουργική διεξαγωγή των εορτών (*ludi*), αντιμάχεται τη διατήρηση της αριστοτελικής σκέψης (και ερμηνείας της) ως θεατρικά «εθνοκεντρικής». Οι αριστοτελικοί όροι *κάθαρσις*, *μίμησις* και *μύθος* αντί να εκπροσωπούν έννοιες που συσχετίζονται μ' ένα μοναδικό σύστημα σκέψης, χρησιμοποιούνται σαν μέρος μιας εκτός χρόνου πραγματικότητας, προσαραγμένης στις σκηνές των θεάτρων του κόσμου. Η προσπάθεια της Florence Dupont δεν θα είχε σίγουρα την ίδια σημασία αν δεν έφερε το στίγμα μιας μεμονωμένης αντίρρησης, στη Γαλλία τουλάχιστον, απέναντι στην ισχυροποιημένη θέση που κατέχει ο Αριστοτέλης μέχρι σήμερα.

Η συγγραφέας στοχεύει και στη φιλολογική πρόκληση αλλά η επιθετική φύση της θέσης της δεν πρέπει ν' αποτελεί απειλή ούτε για την *Ποιητική* του Αριστοτέλη ούτε για τη σύγχρονη θεατρική πράξη. Στόχος της είναι ν' αποδομήσει την καθιερωμένη ερμηνεία του αρχαίου κειμένου, να δείξει τελικά ότι αυτό το συμπαγές μνημείο της θεωρίας της τραγωδίας –όπως έχει ερμηνευτεί– έχει παγιδέψει εξ ολοκλήρου το θέαμα σε πνευματικές κατασκευές που δεν ανταποκρίνονται σε καμία ιστορική πραγματικότητα, ποιητική ή σκηνική ανάγκη. Ο Αριστοτέλης δεν προσπάθησε να προσδιορίσει ιστορικά την αττική τραγωδία: ήθελε να της προσδώσει έναν εννοιολογικό ορισμό.¹ Αυτή η αλήθεια παραμένει γνωστή, σύμφωνα με τη συγγραφέα, αλλά, δυστυχώς, είναι εσφαλμένα διαδεδομένη.

Η Florence Dupont παρατήρησε την ηγεμονική επίδραση της *Ποιητικής* στη διαμόρφωση και εξέλιξη της ευρωπαϊκής σκέψης για το θέατρο. Θέση εξασφαλισμένη που ενισχύεται κι από ένα διπλό πιστεύω, μία διπλή απάτη και μία διπλή άρνηση της ιστορίας: η τραγωδία θα ήταν, ως εκ θαύματος, το θεμέλιο για κάθε είδους θέατρο και ο Αριστοτέλης ο θεωρητικός στοχαστής αυτού του θεατρικού αρχετύπου. Αναφέρει, βέβαια, ότι η *Ποιητική* του Αριστοτέλη δεν είναι παρά μόνο το ένα από τα τρία στηρίγματα του ιδεολογικού ναού που δημιούργησε η ευρωπαϊκή σκέψη για το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Τ' άλλα δύο είναι ο Διόνυσος, χάρη στη *Γέννηση της τραγωδίας* του Nietzsche, και η δημοκρατία, χάρη στην εγγελιανή φιλοσοφία. Επομένως, το αρχαίο θέατρο, με συνοπτικές διαδικασίες, ταυτίζεται με την τραγωδία, η κοινωνία με το πολιτικό στοιχείο και η πολιτική με τη δημοκρατία.

1 Wilamowitz-Müllendorf 2001 [1959]: 118.

Ο Αριστοτέλης είναι, όμως, έμμεσα υπεύθυνος γι' αυτό το ολισθήμα: στο ερώτημα *Γιατί το θέατρο*; απαντά με την ανθρωπολογική έννοια της κάθαρσης, έννοια δυσνόητη και ασαφής, καθώς δεν φαίνεται να της αντιστοιχεί κάποιο συγκεκριμένο περιεχόμενο. Πάνω σ' αυτό το εννοιολογικό κενό στηρίζονται οι σύγχρονοι ιστορικοί του θεάτρου, προκειμένου να βρουν μία σοβαρή αιτιολογία, να επινοήσουν έναν πολιτικό λόγο ύπαρξης της τραγωδίας, καταλήγοντας έτσι στην ενδοσκόπηση της πόλης και των αξιών της. Πλάθοντας τον ιστορικό μύθο της γέννησης της τραγωδίας –της τέχνης του αυτοσχεδιασμού που γίνεται γραπτό κείμενο– ο Αριστοτέλης, κατά την Dupont, εισάγει και καθιερώνει την ιδέα ότι για να καταλάβει κανείς την αρχαία ελληνική τραγωδία θα πρέπει ν' ανατρέξει στις καταβολές της. Ο ίδιος, όμως, δεν αναφέρεται καθόλου ούτε στο θεό Διόνυσο ούτε και στα Διονύσια.

Η Florence Dupont υποστηρίζει ότι η παντοκρατορία του Αριστοτέλη στο θέατρο είναι πρόσφατο φαινόμενο κι όχι το αποτέλεσμα μίας μακριάς κι αδιάκοπης παράδοσης που έχει τις ρίζες της στο αρχαίο θέατρο. Η επικαιρότητα της *Ποιητικής*, έχοντας οριστικά και αδιάσπαστα πια συνδεθεί με την ταυτόχρονη εδραίωση της σκηνοθεσίας, καθιστά σχεδόν αδύνατη κάθε επιχείρηση για την αποδέσμευση του θεάτρου από το εκάστοτε δραματικό κείμενο. Για το λόγο αυτό η συγγραφέας καταλήγει ότι δεν είναι εύκολο να είναι κανείς σήμερα αντιαριστοτελικός.

Η ποιητική ανάγνωση του Αριστοτέλη

Η πρόθεση του Αριστοτέλη είχε αναμφισβήτητα φιλοσοφικό πυρήνα καθώς με την *Ποιητική* αποσκοπούσε στον κανονιστικό ορισμό της ουσίας του «τραγικού ποιήματος». Στόχος του, κατά την Dupont, δεν υπήρξε η ενεργοποίηση της ποιητικής δραστηριότητας, αλλά η κατηγοριοθέτηση έργων του παρελθόντος. Σύμφωνα με την κριτική έκδοση της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη από τους Roselyne Dupont-Roc και Jean Lallot,² η πραγματεία του φιλοσόφου χαρακτηρίζεται από τη σύγκρουση δύο απόψεων: από τη μία, εκείνη του θεωρητικού στοχαστή, και από την άλλη, του ιστορικού του θεάτρου. Κατά τον Halliwell,³ πάλι, η *Ποιητική* του Αριστοτέλη πραγματεύεται τρία διαφορετικά θέματα: την πηγή και τη φύση της ποίησης, τη σχέση της ποίησης με τη φύση και την αλήθεια, καθώς και το σκοπό και τη λειτουργία της ποίησης.

Η Florence Dupont ξεκινάει τη δική της ανάγνωση, προσθέτοντας τον όρο «μουσικοί» αγώνες. Έτσι, λοιπόν, η τραγωδία και η κωμωδία ενσωματώνονταν πάντα σε «μουσικούς» αγώνες, στους οποίους διαγωνίζονταν τρεις ποιητές-συνθέτες αλλά και χοροδιδάσκαλοι. Η συγγραφέας τονίζει ιδιαίτερα ότι το

² Dupont-Roc και Lallot 1980: 12.

³ Halliwell 1986: 9.

επίθετο «μουσικός», χαρακτηρίζει αδιακρίτως αυτό που ονομάζουμε τραγούδι, ποίηση ή θέατρο.⁴ Η αντίθεσή της με το αριστοτελικό κείμενο είναι απόρροια μιας πεισματικής άρνησης που δεν επιτρέπει το διαχωρισμό του φραστικού υλικού της τραγωδίας από το θρησκευτικό και επιδεικτικό πλαίσιο στο οποίο οργανικά ανήκει. Εφόσον, κατά την Dupont, η τραγωδία ερμηνεύεται στην *Ποιητική* ως κείμενο, αυτόματα αποσπάται από το γεγονός και παύει να εκπληρώνει τη μουσική τέρψη και εξύμνηση της πόλης, τις οποίες κατά κύριο λόγο υπηρετεί.⁵

Η Florence Dupont ακολουθεί τη θέση του Ford υποστηρίζοντας ότι ο κάθε ποιητής προκειμένου να εξασφαλίσει τη νίκη πρέπει όχι μόνο να εφαρμόσει τους κανόνες σύνθεσης ενός ποιητικού κειμένου αλλά να προσαρμόσει το έργο σύμφωνα μ' εκείνο που θεωρεί ότι ο *καιρός* απαιτεί και που είναι *πρέπον*.⁶ Εκείνο που επιβραβεύεται στο τέλος δεν είναι το προϊόν ή το ίδιο το κείμενο αλλά το πρόσωπο που το προσέφερε (ποιητής ή χορηγός). Αντίθετα, κατά την Dupont, ο Αριστοτέλης απομακρύνεται από την ιστορική πραγματικότητα αξιολογώντας την αρτιότητα της τραγωδίας με αντικειμενικά και αισθητικά κριτήρια, χωρίς αυτά να υποτάσσονται στο κοινωνικό και θρησκευτικό πλαίσιο του αγώνα. Η συγγραφέας θα φέρει το παράδειγμα του Σοφοκλή, του οποίου η τραγωδία *Οιδίπους τύραννος*, ενώ αποτελεί το τελειότερο τραγικό μοντέλο με γνώμονα τους κανόνες που όρισε ο Αριστοτέλης, δεν κατόρθωσε να κερδίσει το βραβείο τη χρονιά που παρουσιάστηκε.⁷

Η θέση της Florence Dupont είναι απόλυτη: Η *Ποιητική*, από τη στιγμή που δεν έχει στόχο τη μύηση των ποιητών στη θεατρική σύνθεση, στη θεατρική «συγγραφή» θα μπορούσε να πει κανείς, αποτελεί μηχανή πολέμου που στρέφεται εναντίον του ίδιου του θεσμού του θεάτρου. Ο Αριστοτέλης αντικατέστησε ένα συλλογικό γεγονός περιορίζοντάς το στο σημείο γραφής του: το γεγονός αυτό αντιστοιχεί με την αναίρεση του λόγου της ύπαρξής του.

Κατά την Dupont, «αν ο Αριστοτέλης παρευρέθηκε σε τραγωδία, θα ήταν ως απλός θεατής, ξένος, κοσμικός προσκεκλημένος, αδυνατώντας να κατανοήσει την ουσία της παράστασης, ψάχνοντας το νόημα της “ιστορίας” και ενοχλημένος από την παρουσία του χορού σε μία αφηγηματική αναπαράσταση».⁸ Παρόλ' αυτά, φαίνεται πως ο Αριστοτέλης ολοκληρώνει το κίνημα που είχαν ξεκινήσει στην Αθήνα οι σοφιστές, συνιστάμενο στο να μην αντιμετωπίζονται οι ποιητικές παραστάσεις σύμφωνα με την κοινωνική και πολιτιστική λειτουργία τους, αλλά σύμφωνα με την τοποθέτησή τους σε είδη, με κριτήρια φορμαλιστικά ή θεματικά. Πρόκειται για μία εννοιολογική εξέλιξη, για μια αλλαγή παραδείγματος.

4 Liddell & Scott 1996 : «μουσική : any art over which the Muses presided».

5 Για την αντίθετη θέση, βλ. Sifakis 2001.

6 Ford 2000: 16-17.

7 Στο σημείο αυτό ο Ford (2000: 286-87) ακολουθεί τον Halliwell.

8 Dupont 2007: 32.

“Song” had become “poetry” and poetry was a social art of using language, the paradigmatic example of what we have called since the eighteenth century “literature”.⁹

Περνώντας έτσι από τη μουσική στην ποίηση, ο Αριστοτέλης εφηύρε –κατά την Dupont– αυτό που θα μπορούσε να είναι η τραγική ποίηση ανεξάρτητα από τα καθιερωμένα Διονύσια και τους αγώνες.

Η ρητορική ισχύς του μύθου

Μέχρι την εποχή του Αριστοτέλη, ο μύθος δεν ήταν η ηρωική αφήγηση των αρχαίων αλλά πράξη ομιλίας (*speech act*): ο μύθος είναι μια αρχή,¹⁰ το στοιχείο εκείνο δηλαδή που, όπως και στην προσωκρατική φιλοσοφία, δίνεται ως αρχική τοποθέτηση προκειμένου να προσδιοριστεί ένα σύνολο. Κατά την Dupont, ο Αριστοτέλης δε μπόρεσε να κατανοήσει ότι το τελετουργικό τραγούδι του χορού ήταν ο λόγος ύπαρξής του. Τα αριστοτελικά παθήματα, ο έλεος και ο φόβος, προκαλούνται, σύμφωνα με την *Ποιητική* από το μύθο κι όχι το θέαμα. Η Florence Dupont διερωτάται γιατί η αριστοτελική τραγωδία οφείλει να διεγείρει τα πάθη και γιατί η υπόστασή της να μην έχει καθαρά φιλοσοφικό ή παιδαγωγικό χαρακτήρα. Ο Αριστοτέλης δεν απαντά σ’αυτά τα ερωτήματα. Υποθέτει, επομένως, η συγγραφέας ότι ο Αριστοτέλης, με την ιδιότητα του μαθητή του Πλάτωνα, αποκλείει την ποίηση εν γένει από το λόγο που αποβλέπει στην αλήθεια, τοποθετώντας τη δίπλα στη ρητορική, όπως αυτό αποδεικνύεται από τις ομοιότητες που παρουσιάζουν τα δύο συγγράμματα.

Αν ο αριστοτελικός μύθος ορίζεται ως «*σύστασις των πραγμάτων*», η συγγραφέας ανατρέχει στη ρητορική επιχειρηματολογία: ο μύθος είναι μία διαδοχή καταστάσεων με αδιάλειπτη συνοχή. Προκειμένου να πραγματωθεί η κυριότητα του λόγου έναντι της πράξης, όπως εξάλλου επιδιώκει ο Αριστοτέλης, κατά την Dupont, ο τραγικός μύθος μετατρέπεται σε λόγο αυτάρκη, που δεν έχει ανάγκη από τη σκηνοθεσία για να διεγείρει το πάθος στο κοινό.¹¹ Ο Αριστοτέλης ολοκληρώνει τη θεωρία του για μία ουτοπική τραγωδία επισφραγίζοντας το όλο εγχείρημα με τη λειτουργική έννοια της κάθαρσης, την οποία προτείνει σε αντικατάσταση της ρητορικής *πίστεως*.

9 Ford 2000: 21-22.

10 *Ποιητική*, 6 50a 38.

11 *Ποιητική*, 14 53b 17. Στο χωρίο 17 55a 22-26 ο Αριστοτέλης αναφέρει πως ο ποιητής προκειμένου να συνθέσει την πλοκή και να ολοκληρώσει τη σύλληψη της ιστορίας χωρίς να δημιουργήσει εσωτερικές αντιφάσεις πρέπει να φέρει μπροστά στα μάτια του τη σκηνή. Σύμφωνα με την ερμηνεία των Roselyne Dupont-Roc και Jean Lallot (1980: 278), ο Αριστοτέλης με την έκφραση *pro ommatōn* [πρὸ ὀμμάτων] υποδηλώνει την τεχνική της ποιητικής δημιουργίας.

Κάποιος σοφιστής, όπως για παράδειγμα ο Γοργίας, πιστεύει πως ο λόγος, χωρίς να υποβαστάζεται από τη μουσική, είναι αρκετά ισχυρός από μόνος του έτσι ώστε να διεγείρει τα *παθήματα*, όπως τον έλεο, το φόβο ή ακόμα το πένθος.¹² Το γεγονός αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να προσδίδεται ρητορική πατρότητα στο φαινόμενο της ποίησης, εφόσον η πρόσληψη της τελευταίας δε συνδέεται απαραίτητα με το τραγούδι.¹³ Παραμένει, ωστόσο, το γεγονός ότι ενώ αυτά τα *παθήματα* στο δικαστικό ή τον πολιτικό χώρο βιώνονται ως επώδυνα, διότι πρόκειται για λύπη και διαταραχή, στην περίπτωση της τραγωδίας, λειτουργούν ως ευχαρίστηση για τον αποδέκτη τους.¹⁴

Άρα, κατά την Dupont, ο Αριστοτέλης από τη μία μεριά θεωρεί ότι ο μύθος είναι η αφαιρετική μορφή της πράξης ή των *πραγμάτων* που αποτελούν την πρώτη ύλη του τραγικού ποιήματος, και από την άλλη, φαίνεται να πιστεύει ότι οποιοδήποτε στοιχείο δεν υπάγεται στη μίμηση –όπως η μουσική, το τραγούδι και η μετρική, ή όπως η όψη, η κίνηση και η εκφορά του λόγου των ηθοποιών– προσφέρει μία ευχαρίστηση όχι απαραίτητη στην τραγωδία και μάλλον *φορτική* επειδή ακριβώς δεν εμπεριέχει τη μίμηση. Οι Roselyne Dupont-Roc και Jean Lallot σημειώνουν, ότι η μίμηση δανείζεται το πνευματικό μοντέλο της από τις πλαστικές τέχνες κι όχι από τις μουσικές και ακριβώς το ίδιο συμβαίνει με την έννοια του *ποιητή*.¹⁵ Η μουσική, σύμφωνα με την αντίληψη που επικρατούσε στην Αρχαιότητα ότι το κακό θεραπεύεται από το αίτιο που το προκάλεσε, είναι αντίδοτο για την ίδια. Η μουσική διαταράσσει την ψυχή αλλά, ταυτοχρόνως η τέρψη που συνεπάγεται τη γαληνεύει. Με τον ίδιο τρόπο, η μίμηση, που είναι η ίδια ευχαρίστηση, επιτρέπει στο θεατή ν' αντλήσει ευχαρίστηση από την παρατήρηση της αναπαρασταθείσας φόρμας.

Κατά τη Florence Dupont, σχέδιο του αριστοτελικού κειμένου ήταν να καταστρέψει το θέατρο ως θεσμό, διότι ο θεσμός αυτός έδινε τη δυνατότητα στην πόλη των Αθηνών να προβάλλει την ταυτότητά της, να τη διαιωνίζει και να την ανανεώνει κάθε χρόνο. Η αριστοτελική τραγωδία θα μπορούσε να είναι έργο του οποιουδήποτε, για τον οποιονδήποτε, θα μπορούσε να παιχτεί οπουδήποτε, οποιαδήποτε στιγμή. Η αισθητική του αριστοτελικού σχεδίου είναι για την Dupont το αποτέλεσμα ενός πολιτικού σχεδίου, εκείνου των Μακεδόνων βασιλιάδων που επεδίωκαν την κατάργηση της ελευθερίας των πόλεων. Ο Αριστοτέλης θέλησε να δώσει μία αντικειμενική διάσταση στο κείμενο αποκόποντάς το από τις αθηναϊκές ρίζες του. Με τον τρόπο αυτό πέτυχε ν' αποδυναμώσει την τραγωδία και να προετοιμάσει την είσοδο στο μοντέρνο δράμα: εκλαϊκευμένο, εκτός τελετουργικής διαδικασίας και σταδιακά

12 Γοργίας, *Ἐλένης Ἐγκώμιον*, § 8-9.

13 Ford 2000: 176.

14 Οι Jean Lallot και Roselyne Dupont-Roc υποστηρίζουν ότι η κάθαρση ευθύνεται για τη μετατροπή του πόνου σ' ευχαρίστηση μέσω της μμητικής διαδικασίας. Για την *κάθαρση*, βλ. Dupont-Roc και Lallot 1980: 188-93.

15 *Ρητορική*, 13 71b 4 (Dupont-Roc και Lallot 1980: 165).

χωρίς κώδικα. «Αποκόπτοντας την τραγωδία από το θρησκευτικό της πλαίσιο, άνοιξε το δρόμο στην ερμηνεία και στην ατελείωτη νοηματική αναζήτηση», καταλήγει η συγγραφέας.¹⁶

Από την αρχαία ελληνική τραγωδία το μεταγενέστερο και σύγχρονο θέατρο θα κληρονομήσει το «μύθο», που θα εξελιχθεί σ' αυτό που ονομάζουμε σήμερα «πλοκή του έργου». Το κείμενο, από 'δώ και στο εξής, προϋπάρχει του θεάματος: η σκηνοθεσία θα αποτελέσει κι αυτή με τη σειρά της ανάγνωση και σκηνική γραφή του έργου. Η γνωστική λειτουργία που εγκαθιστά ως μέσον ο Αριστοτέλης στην τραγωδία θα γίνει ο κύριος σκοπός του θεάτρου, με επακόλουθο τη φιλοσοφική και πολιτική παρέκκλισή του από το θεατρικό δρώμενο.

Η ρωμαϊκή αντιαριστοτελική κωμωδία

Η συγγραφέας στο βιβλίο της θα κινηθεί προοδευτικά στο χρόνο και θα επεκταθεί στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου αναλύοντας κατά κανόνα το ρωμαϊκό κώδικα για την κωμωδία. Δυστυχώς, εκτός από το θέατρο του Craig, Meyerhold και Kantor, καμία άλλη σύγχρονη θεατρική αισθητική δεν πληροί τις προϋποθέσεις για την άρση του αριστοτελισμού από το σκηνοθετικό πεδίο. Και επειδή η ιστορία του θεάτρου δεν είναι δυνατό να γραφεί εκ νέου, η συγγραφέας θα επιστρέψει σ' εκείνο το είδος θεάτρου που γνωρίζει καλύτερα προκειμένου να προτείνει ένα διαφορετικό θεατρικό παράδειγμα και να εξηγήσει παραστατικά τη θεωρία της. Καταφεύγει σε αυτό, αφενός μεν γιατί η ρωμαϊκή κωμωδία είναι το κατ' εξοχήν θέατρο παιχνιδιού, ένα θέαμα που δεν αναπαριστά καμία «ιστορία», αφετέρου δε, διότι πρωταρχική αξία των ρωμαϊκών εορτών, και επομένως σκοπός της κωμωδίας, είναι η άρνηση της σοβαρότητας.

Διανύοντας, επομένως, την ιστορία του θεάτρου, η Florence Dupont αναφέρει πως ο Goldoni προκειμένου ν' αναγνωριστεί ως συγγραφέας αναβαθμίζοντας την *commedia dell'arte* επανένταξε ουσιαστικά στο θέαμα τη λειτουργία του κωμικού ποιητή.¹⁷ Ο Diderot επιδιώκοντας να σβήσει τα ίχνη της θεατρικότητας, προσέθεσε ακριβείς υποδείξεις για το παιχνίδι του ηθοποιού στο κείμενο, ενώ στόχος του υπήρξε να ξεχάσει ο θεατής ότι πρόκειται για θέατρο.¹⁸ Ο ηθοποιός Talma (1763-1826), τέλος, κατήργησε το θεατρικό κοστουμί σε ιστορικά έργα θέλοντας με τον τρόπο αυτό να μπερδέψει τη διάκριση μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, αλήθειας και θεάτρου.¹⁹ Στη συνέχεια, η ανάδειξη του επαγγελματία σκηνοθέτη, τονίζει η συγγραφέας, υποβάθμισε το λαϊκό θέαμα, είτε αυτό ήταν cabaret, music-hall, μουλβάρ, οπερέτα ή grand-guignol.²⁰

16 Dupont 2007: 76.

17 Dupont 2007: 87-95.

18 Dupont 2007: 98.

19 Dupont 2007: 116 -17.

20 Dupont 2007: 130.

Αντίθετα, ο κωμικός ποιητής στη Ρώμη γράφει για συγκεκριμένες εορτές, κατόπιν παραγγελίας του οργανωτή, και ο τελικός αποδέκτης είναι ένας θεός, επίσης συγκεκριμένος. Όταν στη ρωμαϊκή κωμωδία τον πρόλογο του έργου αποτελεί ένα πρόσωπο (*prologus*) που απευθύνεται στους θεατές και που, τις περισσότερες φορές, δεν ανήκει στην ιστορία που θα διαδραματισθεί στη συνέχεια, το πρόσωπο αυτό δε φοράει κοστούμι γιατί παραμένει ηθοποιός, αναγνωρίσιμος από το φρυγικό καπέλο του. Έτσι, στον *Roenuilus* του Πλαύτου, ο πρόλογος-ομιλητής βγαίνει από τη σκηνή προκειμένου να φορέσει το κοστούμι του και να παίξει ένα από τα πρόσωπα της ιστορίας, γεγονός που αποδεικνύει ότι προηγουμένως φορούσε το «κοστούμι» του ηθοποιού. Η εισαγωγή ενός προσώπου στο ρόλο του «ηθοποιού» στο έργο εμπεριέχει τη θεατρικότητα: φοράω το κοστούμι του ηθοποιού σημαίνει ότι το πρόσωπο «ηθοποιός» μπαίνει μέσα σ'ένα τεχνητά παραμορφωμένο σώμα, χοντρό κι άσχημο. Ο ίδιος ο ηθοποιός από κοινωνικής πλευράς πρέπει να είναι αόρατος.

Ο ρόλος των θεατών και η συμμετοχή τους στις γιορτές είναι να παραμένουν καθισμένοι, σιωπηλοί και κυρίως ν' ακούουν προσεκτικά. Ο πρόλογος ενός άλλου έργου του Πλαύτου, *Casina*, προσδιορίζει αυτό το είδος της προσοχής που απαιτείται από το κοινό: ο θεατής πρέπει ν' αλλάξει διάθεση, να ξεχάσει την κούραση και τα βάσανα της ζωής, να πάψει να είναι σοβαρός και ν' ανοίξει τον εαυτό του στην παράσταση και το γέλιο. Την ίδια στιγμή, επεμβαίνει επίσημα ο κήρυκας (*preaco*) από τις κερκίδες: θα ζητήσει από το κοινό να κάνει ησυχία και ν' ακούσει. Στην πραγματικότητα, μόνο ο τελευταίος έχει την εντολή και τη δικαιοδοσία από τον οργανωτή να διατάξει την έναρξη των εορτών και να επιβάλλει την καθιερωμένη σιγή. Ο πρόλογος, παίζοντας με την τελετουργία έναρξης, μετατρέπει αυτή τη σιωπή σε παιγνιώδη προσοχή.

Κατά τη διάρκεια των εορτών, επικρατεί μία ειδική άδεια (*licentia ludicra*) που καταργεί προσωρινά τις ιεραρχίες, επιτρέποντας σε θεούς κι ανθρώπους να παρακολουθήσουν το ίδιο θέαμα, στον ίδιο τόπο και χρόνο. Κατά την έναρξη και λήξη, το παιχνίδι με τον τελετουργικό κώδικα αποτελεί μέρος της τελετουργίας, δίνοντας, με τον τρόπο αυτό, τη δυνατότητα στον κωμικό ποιητή να “παίξει” με τις γιορτές, θέτοντας σε κίνδυνο το τελετουργικό πλαίσιο. Ο πρόλογος υπογραμμίζει, μεταξύ άλλων, ότι ο στόχος αυτής της συγκέντρωσης σ' ένα χώρο τελετουργικής χαράς είναι η παράσταση μιας κωμωδίας που αποσκοπεί στην έγερση αυτής της χαράς. Για το λόγο αυτό, ο πρόλογος υπόσχεται στο κοινό, σε αντάλλαγμα της προσοχής του, το γέλιο, τον ερωτισμό και το παιχνίδι, ενώ, παράλληλα, αυτή η ανταλλαγή αποτελεί κοινή προσφορά προς τους θεούς.

Άρα, η ρωμαϊκή κωμωδία σαν θέαμα δεν πραγματεύεται την αναπαράσταση ενός μύθου, με την αριστοτελική έννοια, καθώς η *fabula* διαφοροποιείται από τη σκηνική δράση: μπορεί να ξεκινήσει ή να τελειώσει πριν ή μετά απ' αυτήν. Τελικά, θα μπορούσε να πει κανείς πως πρόκειται για τελετουργική σειρά σκηνών που

ξεκινά με τη σιωπή που επιβάλλει ο πρόλογος στην αρχή και ολοκληρώνεται με τα χειροκροτήματα των θεατών. Ο σκελετός του έργου (*argumentum*) είναι το πρόσχημα για το θέαμα κι όχι ο «μύθος» της κωμωδίας. Τα πρόσωπα και η πλοκή είναι μόνο η αφετηρία, το έναυσμα για να δοθεί μια σειρά από αναμενόμενες σκηνές που προβάλλουν, αφενός, τη δουλειά των ηθοποιών μέσα από παραδοσιακούς ρόλους, όπως του γέρου, του δούλου, του μαστρωπού, και αφετέρου, την τέχνη του ποιητή-συνθέτη που ξέρει να παίζει με τις λέξεις και τις μουσικές.

Όλες οι κωμωδίες δομούνται πάνω στον ίδιο σκελετό και αποτελούνται από κοινούς ρόλους και σκηνές που προϋπήρχαν όλων των κωμωδιών, καθώς επίσης και από την κωδικοποιημένη διαδοχή σκηνών διαλόγου (*diuerbia*) και σκηνές τραγουδιού (*cantica*). Ένας ηθοποιός έχει ανάγκη από ένα ρόλο για να βγει στη σκηνή, από μία *persona*, δηλαδή από ένα κοστούμι που θα φορέσει πάνω από το κοστούμι του ηθοποιού και τη μάσκα του ρόλου. Η κατασκευή του θεάματος αποτελεί μέρος αυτού: κάθε φορά που ο ποιητής παίζει με τις γιορτές, διαφοροποιεί μία «σταθερά μεταβλητή».²¹ Έτσι, λοιπόν, αυτό το είδος θεάτρου, χωρίς μύθο, στηρίζεται αποκλειστικά στο θέαμα και τη μουσική, στοιχεία, δηλαδή, ξένα προς την *Ποιητική* του Αριστοτέλη κατά την Dupont. Τη θέση του *ποιητή* καταλαμβάνει ο *poeta*, ο οποίος αντί για μύθους συνθέτει ρόλους, *partes*, που προορίζονται για πρόσωπα που δεν έχουν να κάνουν με την αφήγηση, καθώς προϋπήρχαν αυτής. Στη θέση της μίμησης, το *ludus* λειτουργεί σαν μια μηχανή που αποκρούει κάθε αναφορά στην πραγματικότητα και τελικά, απορροφά την αφήγηση μέσα στο παιχνίδι.

Η αρχαία ελληνική «μουσική» τραγωδία

Περιέργως, και σίγουρα εξαιτίας του Αριστοτέλη, η φιλοσοφία του Γερμανικού Ιδεαλισμού δεν ασχολήθηκε καθόλου με τη μουσική των χορικών της τραγωδίας. Η τραγωδία ήταν, όμως, κατ' αρχήν «χορική» πράξη. Σύμφωνα με τη Florence Dupont, εκείνο που θα έπρεπε να μας προβληματίσει σοβαρά σε μία αρχαία ελληνική τραγωδία δεν είναι τόσο η παρουσία του χορού, αλλά η ύπαρξη στίχων που δεν είναι λυρικοί· οι διάλογοι των τραγωδιών, γραμμένοι σε ιαμβικό τρίμετρο, που απήγγελλαν επαγγελματίες ηθοποιοί δε σχετίζονται με κανένα τρόπο με τα χορικά. Πρόκειται για ρυθμικό λόγο, στιγματισμένο ευθύς εξ αρχής από την έλλειψη της μουσικής: πρακτικά, η έλλειψη αυτή αναπληρούται από μία ιδιόμορφη εκφορά λόγου, ένα πομπώδες ύφος, που μαρτυρά περισσότερο μάλλον την παρουσία ακόμα του «ραψωδού» παρά τον τραγικό ηθοποιό.

Ο αυλός είναι το μουσικό όργανο που χαρακτηρίζει το χορό της τραγωδίας:²² όλη η παράσταση χτίζεται πάνω στη μουσική που παράγει ή στις παύσεις της. Συνηθέστερα, ο αυλός χρησιμοποιείται για τις υψηλές νότες που ταιριάζουν στο

21 Διδακτορική διατριβή του Letessier 2004.

22 Για τον αυλό, βλ. Vernant 1998: 55-60.

πένθος ή τη λύπη.²³ Η τραγωδία δεν είναι παρά ένας αισθητικός μετασχηματισμός της μουσικής του αυλού που προσφέρεται στο Διόνυσο. Εν τω μεταξύ, η ανάπτυξη ευρύτερης γκάμας στο είδος της συγκεκριμένης μουσικής επέτρεψε στην τραγωδία να δανείζεται συναισθηματικά μοτίβα ολοένα και πιο σύνθετα.

Από εδώ και στο εξής, η μουσική του αυλού μπορεί να καλύψει ένα ευρύ φάσμα μελωδιών, από το θρήνο του πένθους μέχρι τον ευφρόσυνο παιάνα. Ο *πάμφωνος* αυλός γίνεται τ' όργανο της τραγωδίας και κάνει το κοινό της να πάλλεται. Σε αντίθεση με τα έγχορδα όργανα, κιθάρα και λύρα, ο αυλός παράγει εκστατική μουσική. Όλα τα υπόλοιπα μέρη χωρίς μουσική είναι περισσότερο αποστασιοποιημένα και ψυχρά, προετοιμάζοντας ή κλείνοντας τις στιγμές κορύφωσης της παράστασης. Ο ρόλος της τραγικής αφήγησης αντιστρέφεται λοιπόν σε σχέση με το μέλος: ο μύθος καταργείται ενώ η σύνθεση των πραγμάτων, η υπόθεση, χωρίς να είναι αναγκαία, γίνεται το χρονολογικό νήμα μιας σειράς μουσικών σκηνών.

Το πρόσωπο της Ηλέκτρας, συνεχίζει η συγγραφέας, δεν είναι ούτε μυθικό ούτε τραγικό. Δεν είναι προϊόν της πλοκής ούτε μυθιστορηματικό πρόσωπο, είναι τραγούδι. Και μέσω του τραγουδιού θα δράσει. Στόχος κάθε μιας *Ηλέκτρας* είναι ν' εκφράσει σ' ένα κομμό το συγκλονιστικό θρηνητικό τραγούδι του χορού, του Ορέστη και της Ηλέκτρας. Κάθε ποιητής συνθέτει το πρόσωπο της Ηλέκτρας και του χορού βάσει διαφορετικών μουσικών ορισμών που αντιστοιχούν σε μια διαφορετική αφηγηματική δράση και εξυπηρετούν ένα διαφορετικό μουσικό θέαμα. Το κοινό μέσω της μουσικής ταυτίζεται με τον τελετουργικό χορό, κι όχι με το χορό της υπόθεσης. Η παρουσία του χορού κάνει τα πρόσωπα της τραγωδίας να ξεχωρίζουν στα μάτια το κοινού, επιφέροντας την αποστασιοποίηση των παθημάτων. Το κείμενο των χορικών είναι, ως επί το πλείστον, συναισθηματικό, ενώ, σε άλλες περιπτώσεις, σχολιάζει την αφήγηση εφαρμόζοντας την κοινή λογική. Τις περισσότερες φορές, η κατάληξη της τραγωδίας αφήνει την εντύπωση ότι πρόκειται για πράξεις εντελώς συνηθισμένες.

Κατά την Dupont, η λύση στο σημερινό αδιέξοδο που βρίσκεται το θέατρο θα ήταν η απαλλαγή της σκηνής από τα δεσμά του *μύθου* και η αντιμετώπιση του σκηνοθέτη όχι πια ως δραματουργού του εκάστοτε κειμένου αλλά ως χοροδιδασκάλου.

Το βιβλίο της Florence Dupont προκάλεσε άμεσα έντονες αντιδράσεις στους φιλολογικούς και φιλοσοφικούς κύκλους του Παρισιού.²⁴ Αναμφισβήτητα, η προκλητικότητα της θέσης αποτελεί και μέρος των προθέσεων της συγ-

23 Loraux 1999: 67-99.

24 Παραδειγματικά αναφέρεται το άρθρο του Guénoun, D. 2007, διαθέσιμο και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://denisguenoun.unblog.fr/textes/>. Κάποιες συζητήσεις οργανώθηκαν προφορικά, όπως εκείνη με θέμα τη *Δημοκρατία* στο Théâtre de la Commune (Aubervilliers) μεταξύ της συγγραφέως και του Pierre Judet de La Combe στις 20 Δεκεμβρίου 2007.

γραφέως: η Florence Dupont έχει επίγνωση της διαφορετικότητας της γνώμης της και επιδιώκει να προκαλέσει αίσθηση. Παραμένει σημαντικό, παρόλ' αυτά, ν' ακουστεί κι αυτή η γνώμη σαν ένα ελαφρύ αντίβαρο στη φορτωμένη φιλολογική και φιλοσοφική παράδοση που αφορά στην αρχαία ελληνική τραγωδία, καθώς και στις κάθε είδους θεωρίες που την περιβάλλουν. Οι αναγνώστες στους οποίους απευθύνεται φαίνεται να είναι οι άνθρωποι της θεατρικής πράξης. Φιλοδοξεί να ελευθερώσει το θέατρο από την αστείρευτη γνωστική δόση που τροφοδοτεί αλόγιστα τη σκηνική πράξη και τελικά περιορίζει το θέαμα σε εικαστική ανάγνωση του έργου από τον παντοδύναμο, πλέον, σκηνοθέτη.

Το κείμενο της συγγραφέως αποτελεί σχεδόν μανιφέστο, με στόχο την επιστροφή του θεάτρου στον πρωταρχικό χαρακτήρα της ύπαρξής του. Η ίδια αντλεί το μοντέλο για τη θεατρική αναθεώρηση που προτείνει από τη ρωμαϊκή κωμωδία, της οποίας είναι η μεγαλύτερη θεωρητική ερευνήτρια στη Γαλλία. Η τακτική που ακολουθεί είναι αμιγώς ιμπεριαλιστική: θέτει τη γνώση της στην υπηρεσία ενός λαϊκού θεάματος και στοχάζεται για την επικράτησή του, παλίνδρομη κίνηση, που, όμως, η ίδια η ιστορία του θεάτρου κάθε φορά ανατρέπει. Σε κάθε περίπτωση, η απολυτότητα της σκέψης της δε θα μπορούσε να έχει παρά μόνο μερική εφαρμογή, σύμφωνα με την ποικιλία των απόψεων της σύγχρονης εποχής. Ο θετικός απόηχος του μεγάλοπνοου σχεδίου της είναι η δοκιμή μιας καθαρά μουσικής παράστασης στη θέση της μυθιστορηματικής τραγωδίας και το αποτέλεσμα του πειράματος θα δείξει την ορθότητα του εγχειρήματος.

Η τελική πρόταση αγγίζει ευρύτερα το κοινωνικό πλαίσιο της εποχής μας. Καταργώντας το στοιχείο της ατομικότητας που προσέθεσε η λειτουργία του σκηνοθέτη στο κείμενο της παράστασης, και αποσιωπώντας τη συνέργεια των υπολοίπων επαγγελματικών ειδικοτήτων, η συγγραφέας επιβάλλει στο θέατρο έναν εσωτερικό κώδικα αναφορών, ενώ δεν επιτρέπει, με κανένα τρόπο, τον αντικατοπτρισμό της πραγματικότητας σ' αυτόν. Δυστυχώς, ο μεγαλύτερος κίνδυνος που συναντά η προσπάθειά της έγκειται στην ίδια την παρερμηνεία του λόγου της από εκείνους που θα σπεύσουν χωρίς κρίση να την ασπαστούν. Κι αυτό επειδή το σύστημά της, μη δίνοντας περιθώριο ελιγμών, στηρίζεται στη συλλήβδην απόρριψη οποιασδήποτε ιδέας που είναι εξωτερική ως προς αυτό.



Δέσποινα Νικηφοράκη

Υποψήφια Διδάκτωρ
Τμήμα Ιστορίας και Πολιτισμών
Ε.Η.Ε.Σ.Σ., Παρίσι
cagliostrofam@neuf.fr

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Πεντζοπούλου-Βαλαλά, Τ. 1999. *Γοργίας*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Bablet, D. 1968. *La mise en scène contemporaine. I. 1887-1914*. Paris: La Renaissance du livre.
- Brecht, B. 1963, ²1972, ³1979. *Écrits sur le théâtre 1-2*. Paris: L'Arche.
- Calame, C. 2000. *Poétique des mythes dans la Grèce antique*. Paris: Hachette.
- Dort, B. 1995. *Le Jeu du théâtre. Le Spectateur en dialogue*. Paris: POL.
- Dupont, F. 2007. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier.
- Dupont-Roc, R. & Lallot, J. 1980. *La Poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ertel, E. 2005. "L'ère de la mise en scène." *Théâtre aujourd'hui* 10: 56-64.
- Fo, D. 1987. *Le gai savoir de l'acteur*. Paris: L'Arche.
- Ford, A. 2000. *The Origins of Criticism : Literary, Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton / Oxford: Princeton University Press.
- Guénoun, D. 2005. *Actions et acteurs. Raisons du drame sur la scène*. Paris: Belin.
- Guénoun, D. 2007. "Pour le théâtre, merci Aristote." *Le Monde des livres*, 26 Οκτωβρίου (= <http://denisguenoun.unblog.fr/textes/>).
- Halliwell, S. 1986. *Aristotle's Poetics*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Legangneux, P. 2004. *Les Tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Lehmann, H.-T. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.
- Letessier, P. 2004. *La composition musicale dans un théâtre rituel, la comédie de Plaute*. Paris: Université Paris III-Sorbonne Nouvelle.
- Liddell, H. G. και Scott, R. 1996. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Loraux, N. 1999. *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard.
- Moretti, J.-C. 2001. *Théâtre et société dans la Grèce antique*. Paris: Livre de poche.
- Naugrette, C. 2000. *L'Esthétique théâtrale*. Paris: Nathan.
- Nutti, A. 1998. *Ludus e iocus*. Roma: Viella.
- Plaute, 2003. *Poenulus*. Paris: Les Belles Lettres.
- Plaute, 1970. *Casina*. Paris: Les Belles Lettres.
- Ricoeur, P. 1983, 2001. *Temps et Récit, I*. Paris: Le Seuil.
- Scheid, J. 2005. *Quand faire c'est croire*. Paris: Aubier.
- Sifakis, G. M. 2001. *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*. Ηράκλειο: Crete University Press.
- Ubersfeld, A. 1996. *Lire le théâtre*. Paris: Belin.
- Vernant, J.-P. 1998. *La mort dans les yeux*. Paris: Hachette.
- Vitez, A. 1991. *Le Théâtre des Idées*. Paris: Gallimard.

Wilamowitz-Müllendorf, U. 1959, 2001. *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Paris: Les Belles Lettres.

