

ΔΑΝΙΗΛ Ι. ΙΑΚΩΒ

ΙΣΟΡΡΟΠΩΝΤΑΣ ΜΕΤΑΞΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΚΑΙ ΑΤΟΜΙΚΟΥ: ΤΟ STATUS ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

Το παρόν μελέτημα έχει διπλό στόχο: αφενός επιχειρεί να συμπληρώσει και να προεκτείνει τις σκέψεις που εκτέθηκαν σε προηγούμενη σχετική εργασία μου¹ και αφετέρου να ενισχύσει, ακολουθώντας διαφορετικό δρόμο, τις θέσεις που διατυπώθηκαν σε πρόσφατα άρθρα του Halliwell και στο τελευταίο του βιβλίο για τη μίμηση,² όπου ορθά υπογραμμίζεται η στενή συνάφεια του τετάρτου με το ένατο κεφάλαιο της αριστοτελικής *Ποιητικής*. Συγκεκριμένα, στο τέταρτο κεφάλαιο ο φιλόσοφος αναφέρεται στην ανθρωπολογική προέλευση της ποίησης και μνημονεύει δύο φυσικές αιτίες που συντέλεσαν στη γέννησή της. Για να διευκολύνω την κατανόηση της ακολουθίας των σκέψεων του φιλοσόφου, παραθέτω το σχετικό κείμενο του τετάρτου κεφαλαίου (1448b 4 - 24):

εοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὄλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινές καὶ αὗται φυσικαί, τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἔστι καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νε-

1. "Fictionality and Effectiveness: Two essential characteristics of Literature in Aristotle's *Poetics*", *Ἑλληνικά* 52 (2002) 27 - 35.

2. "Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle's *Poetics*" στην Α.Ο. Rorty (επιμ.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Λονδίνο 1992, "Aristotelian Mimesis and Human Understanding", στο *Making Sense of Aristotle*, Ø. Andersen και J. Haarberg (επιμ.) Λονδίνο 2001, σσ. 87 - 107 και *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton και Οξφόρδη 2002, κεφ. 5 και 6. Το τελευταίο βιβλίο του Halliwell για τη μίμηση επεξεργάζεται με υποδειγματικό τρόπο την προγενέστερη βιβλιογραφία, και για τον λόγο αυτόν παραπέμπω τον αναγνώστη με έμφαση σε αυτήν τη σημαντική μονογραφία.

Δωδώνη: *Φιλολογία* 32 (2003) 9-21



κρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνει οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἡδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ· διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, ὅλον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἔὰν μὴ τύχη προεωρακῶς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν. κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ἔνθου (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ἔνθων ἐστὶ φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποιήσιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.

Το πρόβλημα που ανέκυψε στην έρευνα συνίσταται, ως γνωστόν, στο ερώτημα αν οι δύο αιτίες έγκεινται στην παραγωγή και απόλαυση των προϊόντων της μίμησης ή αν οι δύο αυτοί γενεσιουργοί παράγοντες συνιστούν όψεις του ίδιου νομίσματος, οπότε τη δεύτερη αιτία αποτελεί η φυσική αίσθηση του ρυθμού και της αρμονίας.¹ Πιστεύω ότι η πρώτη δυνατότητα διεκδικεί τις περισσότερες πιθανότητες να είναι ορθή. Με τον εμπρόθετο προσδιορισμό κατὰ φύσιν (1448b 20) ο Αριστοτέλης ανακεφαλαιώνει την προηγούμενη περί γενεσιουργῶν αιτιῶν συζήτηση, την οποία άρχισε με τον χαρακτηρισμό τους ως φυσικῶν, για να προωθήσει τη σκέψη του προς διαφορετική κατεύθυνση, εξειδικεύοντας, με τη μνεία του ρυθμού και της αρμονίας, τη φυσική κλίση που έχει ο άνθρωπος να μιμείται και να χαίρεται με τα προϊόντα της μίμησης. Πράγματι, η μίμηση περιλαμβάνει το ἐν οἷς τε <καὶ ἄ> καὶ ὡς ("τα μέσα, το θέμα και τον τρόπο πραγματοποίησής της", 1448a 25). Η αρμονία και ο ρυθμός ανήκουν στα ἐν οἷς, σε μια υποδιαίρεση δηλαδή της μίμησης, και είναι δύσκολο, κατὰ συνέπεια, να αποτελούν αυτόνομη αιτία και αναγκαία συνθήκη για τη λογοτεχνική παραγωγή, μια και η χρήση τους είναι προαιρετική, αφού λογοτεχνία μπορεί να παραχθεί και χωρίς τα στοιχεία αυτά με αποκλειστικό εκφραστικό μέσο τον έναρθρο λόγο, που επίσης ανήκει στα φυσικά μέσα της μίμησης. Με άλλα λόγια, η γενική κατηγορία της μίμησης δεν είναι εύλογο να θεωρηθεί ισότιμη με ένα υποσύνολό της, από το οποίο μάλιστα παραλείπεται ένα σημαντικό μέρος του, ο λόγος. Η εξειδίκευση αυτή, ωστόσο, επιλέγεται σκόπιμα, επειδή στη συνέχεια ο φιλόσοφος επιθυμεί να πραγματευθεί την έμμετρη μίμηση, όπως συνάγεται από το γε-

1. Βλ. ενδεικτικά το σχόλιο του Lucas στο χωρίο 1448b 22, σ. 74 - 5, ο οποίος κλίνει προς τη δεύτερη λύση. Ο Γ.Μ. Σηφάκης, *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Ηράκλειο 2001 και ο Halliwell στο βιβλίο του, ό.π. σημ. 2, γνωρίζουν το πρόβλημα, αλλά δεν το πραγματεύονται, γιατί η συζήτησή του δεν σχετίζεται άμεσα με το επιχείρημά τους.



γονός ότι κάνει λόγο για τον Όμηρο, και ειδικότερα για τον *Μαργίτη* ως πρόπλασμα της μεταγενέστερης κωμωδίας (1448b 28 κ.ε.).¹ Έτσι, μολονότι τόνισε ότι ο Εμπεδοκλής, παρά τη χρήση του εξαμέτρου, δεν είναι ποιητής αλλά φυσικός φιλόσοφος (1447b 16 κ.ε.), στο ένατο κεφάλαιο επαναλαμβάνει την ίδια παρατήρηση αναφορικά με το μέτρο, για να την εφαρμόσει αυτή τη φορά στην ιστοριογραφία του Ηροδότου, επειδή αμέσως πιο κάτω θα κάνει λόγο για τη διαφορά ποίησης και ιστορίας. Μολονότι ο Σταγίριτης υπογράμμισε ήδη με ιδιαίτερη έμφαση, ότι το μέτρο δεν ανήκει στα καθοριστικά κριτήρια για την πραγματοποίηση της μίμησης (το μέτρο, σύμφωνα με τον ίδιο, υπάγεται στην ευρύτερη κατηγορία του ρυθμού, 1448b 21), το παλαιότερο παράδειγμα σκωπτικού ποιήματος που γνωρίζει, ο *Μαργίτης*, είναι έμμετρο. Αυτό μας δίνει το δικαίωμα να υποθέσουμε ότι ο φιλόσοφος φαντάζεται και τα αρχαιότερα, μη σωζόμενα στην εποχή του, προομηρικά σκωπτικά ποιήματα, τους ψόγους, σε έμμετρη μορφή, και το ίδιο ισχύει προφανώς για τους ύμνους και τα έγκώμια, τη σοβαρή δηλαδή ποίηση.

Η προηγούμενη διαπίστωση είναι θεμελιώδης, γιατί αναδεικνύει την απόλαυση της ποίησης σε αυτόνομη γενεσιουργό αιτία, και αυτό εναρμονίζεται πλήρως με τις απόψεις που διατυπώνονται στο ένατο κεφάλαιο, καθώς και σε άλλα χωρία της θεωρητικής περί ποιήσεως πραγματείας του Αριστοτέλη, όπου γίνεται λόγος για την οικεία ηδονή ως κορυφαία επιδίωξη της τραγωδίας. Πράγματι, το τέταρτο και το ένατο κεφάλαιο, όπως ήδη σημειώθηκε, συνδέονται στενά μεταξύ τους. Το πρώτο αναφέρεται κυρίως στις εικαστικές τέχνες, θίγει όμως ένα αξονικό θέμα που αφορά και τη λογοτεχνία, αν δηλαδή προϋποτίθεται εκ μέρους του δέκτη γνώση κατά την παρατήρηση μιας εικόνας ή όχι. Στην πρώτη περίπτωση η απόλαυση έχει γνωστικό χαρακτήρα, καθώς ο παρατηρητής προβαίνει σε κάποια συλλογιστική διαδικασία (συλλογίζεσθαι) που οδηγεί στην ταύτιση του παριστανόμενου προσώπου (ή θέματος) με την προϋπάρχουσα γνώση (οὗτος ἐκεῖνος). Εδώ ανήκει προφανώς και η τραγωδία, τα θέματα της οποίας προέρχονται, όπως παρατηρεί ο ίδιος ο Αριστοτέλης, από τη μυθική παράδοση. Στο ένατο κεφάλαιο η

4. Για την παρουσία του *Μαργίτη* στα συμφραζόμενα αυτά βλ. την εργασία μου "Die Stellung des Margites in der Entwicklung der Komödie", *Ελληνικά* 43 (1993) 275 - 9. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Αριστοτέλης δεν αποφεύγει κάποτε αυτό που θα ονόμαζα "εσωτερική ανταπόκριση", όταν επιθυμεί να μεταβεί σε ένα νέο θέμα, χαρακτηριστικό του προφορικού ύφους της *Ποιητικής* (για βιβλιογραφία σχετική με το προφορικό ύφος της αριστοτελικής πραγματείας βλ. το μελέτημά μου "Aristoteles über die Einheit der Zeit in der Tragödie: Zu *Poetik* 1449 b 9 - 16" στο *Beiträge zur antiken Philosophie, Festschrift W. Kullmann, H. - Chr. Günther* και A. Rengakos (επιμ.), *Στουτγάρδη*, 1997, σσ. 245 - 53, ιδιαιτ. σ. 247 σημ. 8.



προαναφερθείσα γνωστική διαδικασία αναγνώρισης και ταύτισης συμβάλλει στην πειστικότητα του έργου τέχνης, αφού όσα περιέχονται στον ήδη γνωστό μύθο θεωρούνται γεγονότα που συνέβησαν στο απώτερο παρελθόν, και, επομένως, ο δέκτης είναι πρόθυμος να πιστέψει ότι συνέβησαν στην πραγματικότητα.

Η επισήμανση του ενάτου κεφαλαίου έχει συμπληρωματικό χαρακτήρα σε σχέση με το τέταρτο.¹ Πράγματι, η τραγωδία μοιράζεται με τις εικαστικές τέχνες και ένα πρόσθετο στοιχείο, που εκ πρώτης όψεως φαίνεται παράδοξο: ο παρατηρητής μιας εικαστικής παράστασης νιώθει απόλαυση βλέποντας αποτροπιαστικά ζώα ή ακόμη και πτώματα, ιδιαίτερα μάλιστα αν έχουν αποδοθεί με τη μεγαλύτερη δυνατή πιστότητα, κάτι ασφαλώς που στην πραγματική ζωή κάθε άλλο παρά ευχαρίστηση προσφέρει (πρβ. Πλούταρχο, *Συμποσιακά προβλήματα* 673 - 674 S). Και η τραγωδία πραγματεύεται ακραίες καταστάσεις (αιμομιξία, φόνο ή διαμελισμό συγγενικών προσώπων κτ.), κάτι που επίσης δεν είναι ευχάριστο, και όμως στην περίπτωση του έργου τέχνης δεν επενεργεί απωθητικά, αλλά, αντίθετα, προκαλεί απόλαυση.² Αυτό οφείλεται, υποθέτω, στο γεγονός ότι η τραγωδία μάς φέρνει σε επαφή με εμπειρίες που κατά πάσα πιθανότητα δεν πρόκειται να βιώσουμε οι ίδιοι ποτέ και έτσι διευρύνει και εμπλουτίζει τον γνωστικό μας ορίζοντα και τροφοδοτεί την ανθρωπογνωσία μας (ας φανταστούμε περιπτώσεις κατά τις οποίες θα εκτελεστούν πράξεις παρεμφερείς με τις παριστανόμενες, και ενδεχομένως θα κληθούμε να τις αξιολογήσουμε, προκειμένου να απονεύσουμε δικαιοσύνη). Κατά πόσο, επί παραδείγματι, νομιμοποιείται ή παρέχει, τουλάχιστον, ελαφρυντικά η παιδοκτονία της Μήδειας, στο ομώνυμο δράμα του Ευριπίδη³, αν ληφθούν σοβαρά υπόψη οι δεδομένες συνθήκες, δηλαδή η εγκατάλειψή της από τον Ιάσονα, η αδυναμία να επιστρέψει στην πατρίδα της, η βαρβαρική της καταγωγή, η γυναικεία της φύση με τη συνεπαγόμενη κοινωνική υποβάθμιση, και, τέλος, η ανυπαρξία ασύλου ως προορισμού της εξορίας της εξαιτίας του εγκληματικού της παρελθόντος (΄Αψυρτος, Πελίας) και των επικίνδυνων μαγικών της ιδιοτήτων; Ή, για να παραθέσουμε ακόμη ένα παράδειγμα, κατά πόσο ο Οιδίπους στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφο-

1. Και εδώ διαπιστώνουμε μια ακόμη "εσωτερική ανταπόκριση", καθώς από τις εικαστικές τέχνες του τετάρτου κεφαλαίου μεταβαίνουμε στο λογοτεχνικό έργο του ενάτου.

2. Για το παράδοξο της πρόκλησης απόλαυσης προερχόμενης από την παράσταση απωθητικών θεμάτων βλ. το τρίτο κεφάλαιο του βιβλίου μου *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Αθήνα 1998 και πρόσθεσε A.D. Nuttall, *Why Does Tragedy Give Pleasure?*, Οξφόρδη 1996.

3. Βλ. A.P. Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley - Los Angeles - London 1998, σσ. 192 κ.ε.



κλή είναι ένοχος,¹ αφού αγνοούσε παντελώς ότι αυτός που σκότωσε είναι πατέρας του, και η χήρα του βασιλιά των Θηβών που του δόθηκε ως σύζυγος είναι μητέρα του; Παρόμοιες σκέψεις που απορρέουν από καταστάσεις ενός, λιγότερο ή περισσότερο,² πλασματικού έργου προσφέρουν στον θεατή, ταυτόχρονα με τη συναισθηματική απόλαυση, τη δυνατότητα να διαλεχθεί με το καλλιτέχνημα και, επιστρατεύοντας την κρίση και την εμπειρία του, βιωματική ή βιβλιακή, να συνταχθεί μαζί του ή να διαφοροποιηθεί. μερικώς ή ολικώς, από τις θέσεις του.

Από την προηγούμενη συζήτηση συνάγεται με αρκετή ασφάλεια, πιστεύω, το συμπέρασμα ότι η απόλαυση κατά την πρόσληψη των μιμημάτων αποτελεί τη δεύτερη γενεσιουργό αιτία της ποίησης και ταυτόχρονα, μαζί με τη μίμηση, τη δημιουργική πράξη της παραγωγής του λογοτεχνήματος, όπως υπογραμμίστηκε στην προηγούμενη εργασία μου, το αποφασιστικό κριτήριο που προσδιορίζει τη φύση της λογοτεχνίας.³ Με άλλα λόγια, στη γέννηση της ποίησης συντέλεσαν δύο πόλοι, η παραγωγή και η πρόσληψή της με τη συνακόλουθη απόλαυση. Στο τέταρτο κεφάλαιο (και συμπληρωματικά στο ένατο) τονίζεται η γνωστική πλευρά της απόλαυσης, ενώ στο έκτο θα μνημονευθούν ο έλεος και ο φόβος ως βασικά συναισθήματα που παράγουν την οικεία ηδονή της τραγωδίας και οδηγούν στην κάθαρση (στο ένατο κεφάλαιο χρησιμοποιείται, για να δηλωθεί η συναισθηματική απόλαυση, το ρήμα εὐφραίνω και στο τέταρτο η περίφραστη ποιούμαι τὴν ἡδονήν). Έτσι, η απόλαυση είναι διττή και αδιαίρετη, γνωστική και συναισθηματική, όπως έδειξαν πειστικά στα πρόσφατα βιβλία τους ο Σηφάκης και ο Halliwell.⁴

1. Βλ. σχετικά B. Manuwald, "Oidipous und Adrastos. Bemerkungen zur neueren Diskussion um die Schuldfrage in Sophokles' 'König Oidipus'", *Rheinisches Museum* 135 (1992) 1 - 13, ιδ. σ. 2 - 3.

2. Η παραπομπή στον μύθο είναι προαιρετική και σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως στον Άνθρα του Αγάθωνα, μηδενική, αφού στο έργο αυτό, κατά τη μαρτυρία του φιλοσόφου, τόσο η πλοκή όσο και τα ονόματα των ηρώων είναι εξ ολοκλήρου επινοημένα.

3. Βλ. σημ. 1 και πρόσθεσε στην εκεί μνημονεύμενη βιβλιογραφία το θεμελιώδες άρθρο του R. Kannicht, "Handlung als Grundbegriff der aristotelischen Theorie des Drama" *Poetica* 8 (1976) 326 - 39 (ανατυπωμένο τώρα στον τόμο των μικρών του μελετημάτων *Paradeigmata. Aufsätze zur griechischen Poesie*, Χαϊδελβέργη 1996, ιδιαίτερα σσ. 145 κ.ε.).

4. Η τέρψη και η γνώση συνάπτονται αναπόσπαστα στη ραψωδία μ 188 της Όδυσσειας, όπου οι Σειρήνες τονίζουν στον ήρωα ότι όσοι ακούν το τραγούδι τους επιστρέφουν στην πατρίδα τους γεμάτοι απόλαυση και γνώση. Βλ. σχετικά M. Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Οξφόρδη 1998, σσ. 95 κ.ε. και τώρα Gr. M. Ledbetter, *Poetics before Plato. Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry*, Princeton και Οξφόρδη 2003, σσ. 27 - 34 και ιδιαίτερα σ. 27 σημ. 49 (όπου και παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία για το τραγούδι των Σειρήνων).



Στο σημείο αυτό θεωρούμε ενδεδειγμένη μια σύντομη διερεύνηση των καθόλου του ενάτου κεφαλαίου, γιατί είναι απαραίτητο να διευκρινιστεί σε ποιον βαθμό η απόλαυση που προέρχεται από τη γνώση του καθολικού συγγενεύει, χωρίς να ταυτίζεται απόλυτα μαζί της, όπως φανερώνει η παρουσία του συγκριτικού μάλλον, με τη φιλοσοφία. Έναν πρώτο υπαινιγμό προς την κατεύθυνση αυτή προσφέρει το τέταρτο κεφάλαιο, όπου υπογραμμίζεται ότι η χαρά της γνώσης δεν προσιδιάζει μόνο στους φιλοσόφους, αλλά αφορά όλους τους ανθρώπους, έστω και αν έρχονται σε επαφή μαζί της σε περιορισμένο βαθμό. Αυτό σημαίνει όχι μόνο ότι οι δέκτες στο σύνολό τους, ανεξαρτήτως μορφωτικού επιπέδου, αντιδρούν ευφρόσυνα στην πρόσκτηση της γνώσης, έστω και χάρη σε μια πρόσκαιρη και επιφανειακή επικοινωνία μαζί της, αλλά και ότι ο αγωγός της γνώσης αυτής, το καλλιτεχνικό έργο, είναι της ίδιας υψηλής ποιοτικής στάθμης με τα υπόλοιπα γνωστικά αντικείμενα που ενδιαφέρουν έναν συστηματικό στοχαστή. Με άλλα λόγια, η λογοτεχνία πραγματεύεται το καθόλου, με τη διαφορά ότι δεν καταφεύγει για τον σκοπό αυτόν στην αφηρημένη σκέψη και τον θεωρητικό λόγο που χρησιμοποιούν οι φιλόσοφοι αλλά στη συγκεκριμένη και εξατομικευμένη μυθολογική υπόθεση, για να εικονογραφήσει και να καταστήσει μεταδίδσιμο και προσιτό στον καθένα, έστω και διαβαθμισμένα, το καθόλου. Όπως ορθά έχει υποστηρίξει ο Halliwell, στην περίπτωση αυτή το καθόλου αποτελεί κάτι που υπόκειται, που είναι δηλαδή υπόβαθρο του δραματικού κειμένου.¹ Θα λέγαμε, χρησιμοποιώντας παλαιογραφικούς όρους, ότι πρόκειται για έναν ιδεατό αρχέτυπο (είναι άραγε ο αρχέγονος, μη ανασυγκροτήσιμος πλέον μύθος;) από τον οποίο εξακτινώνονται οι εκδοχές των δραματικών κειμένων ως απτές επιμέρους εκφάνσεις του, ως διαφοροποιημένα αντίγραφα του.

Ας εξετάσουμε με κάθε δυνατή συντομία τις *Χοηφόρες* του Αισχύλου σε σύγκριση με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη,² γιατί η παραβολή αυτή θα δείξει, πιστεύω, καλύτερα τον χαρακτήρα αυτού του υποκειμένου. Στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή η εντολή του Απόλλωνα για τη μητροκτονία δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση. Στον αρχαιότερο μάλιστα τραγικό μνημονεύονται και οι αρνητικές συνέπειες που θα υποστεί ο Ορέστης, αν δεν εκτελέσει τη μητροκτονία. Πράγματι, το τέλος των *Χοηφόρων* κατα-

1. Ορθά ο Halliwell κάνει λόγο για υπο-κείμενο και συμφωνεί στο άρθρο του στους Anderson - Haaberger με τον J.M. Armstrong, "Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry", *CQ* 48 (1998) 447 - 55, ως προς την άποψη ότι τα καθόλου είναι τύπος γεγονότος ή πλοκής.

2. Για το θέμα της εκδίχησης στις τραγωδίες αυτές βλ. A.P. Burnett (ό.π., σημ. 7), σσ. 99 κ.ε. (*Αισχύλος, Χοηφόρες*), σσ. 119 κ.ε. (*Σοφοκλή, Ηλέκτρα*) και σσ. 225 κ.ε. (*Ευριπίδη, Ηλέκτρα*).



φάσκει τη δολοφονική πράξη, και το ίδιο συμβαίνει στον Σοφοκλή, με τη διαφορά ότι στον τελευταίο η αποδοχή είναι απόλυτη,¹ ενώ ο Αισχύλος προσάγει τον ένοχο ενώπιον του Αρείου Πάγου, που τελικά τον αθώνει. Από τον Αισχύλο αφορμάται ο Ευριπίδης, ο οποίος στη δική του *Ἡλέκτρα* παρουσιάζει τους Διοσκούρους ως από μηχανής θεούς που επικρίνουν την προτροπή του Απόλλωνα προς τον Ορέστη, μολονότι, φυσικά, δεν εγκρίνουν ούτε τη συμπεριφορά της Κλυταιμήμεστρας, ενώ στον *Ορέστη* του ίδιου ποιητή το δικαστήριο των Αργείων, το εκκοσμηκευμένο ανάλογο του αισχύλειου Αρείου Πάγου, καταδικάζει σε λιθοβολισμό τον μητροκτόνο ήρωα, τιμωρία που αναστέλλεται αφού ο Απόλλων παρεμβαίνει σωστικά στο τέλος του έργου. Από την άλλη πλευρά, στον Σοφοκλή το ενδιαφέρον εστιάζεται κυρίως στην ηρωίδα και τη μαρτυρική ζωή της στο παλάτι κοντά στη συζυγοκτόνο και μοιχαλίδα μητέρα της, και αυτός είναι ο λόγος της εξαιρετικά αργοπορημένης αναγνώρισης ανάμεσα στα δύο αδέρφια, που οδηγεί με τη σειρά της στην αργοπορημένη εκδίκηση και την ηθική δικαίωσή της. Και στον Ευριπίδη η μητροκτονία καθυστερεί χαρακτηριστικά, καθώς η δράση έχει μετατεθεί στην αγροικία της Ηλέκτρας, και ο Αίγισθος θα φονευθεί στον εξωσκηνικό χώρο εκτός παλατιού, ενώ η Κλυταιμήμεστρα πρέπει να προσκληθεί στο σπίτι της κόρης της, ώστε να πραγματοποιηθεί εκεί η μητροκτονία. Στις *Χοηφόρες*, αντίθετα, η Ηλέκτρα απουσιάζει τελείως από το δεύτερο και σημαντικότερο μέρος του έργου, με αποτέλεσμα η αναγνώριση του πρώτου μέρους ανάμεσα στα δύο αδέρφια να παραμείνει ουσιαστικά αναξιοποίητη. Με βάση τις προηγούμενες διαπιστώσεις δικαιούμαστε να αποδώσουμε συνθηματικά στα τρία ομόθεμα έργα, παρά τις υφιστάμενες ομοιότητες και διαφορές στη δραματική τεχνική ή την ιδεολογία, τον κοινό τίτλο *Ορέστης ή περί μητροκτονίας λόγος*. Δεν πρόκειται όμως, όπως σημειώθηκε παραπάνω, για μια φιλοσοφική πραγμάτευση του θέματος με γενικούς και αφηρημένους όρους αλλά για έναν προβληματισμό με αφορμή τη συγκεκριμένη μυθολογική περίπτωση που εμφανίζεται σε τρεις διαφορετικές εκδοχές. Εδώ το μερικό εκπροσωπεί νόμιμα το καθολικό,² καθώς ο θεατής καλείται να συναγάγει από την ατομική ιστορία τα γενικά του συμπεράσματα και να κρίνει τις διαφορετικές επιλογές των τριών τραγικών: Συμβούλευσε σωστά ο θεός τον θνητό, και είναι δίκαιη η αθωωτική απόφαση ή το δίκαιο είναι με το μέρος αυτών που καταδίκασαν τον μητροκτόνο; Μήπως η δικαίωση της εκδίκησης χωρίς άλλους όρους και

1. Κανείς ανακαλεί στη μνήμη του τη θετική αποτίμηση της *Ὀδύσσειας* αναφορικά με την εκδίκηση του Ορέστη, μολονότι εκεί ο λόγος δεν είναι για τη μητροκτονία αλλά για τον φόνο του Αίγισθου που παραλληλίζεται με τους υπερφίλους μνηστήρες της Πηνελόπης.

2. Βλ. Halliwell στη Rorty, ό.π., σμ. 2, σ. 251.



προϋποθέσεις είναι η ενδεδειγμένη λύση; Αυτοδικία ή ανάθεση της υπόθεσης σε θεσμικά πολιτειακά όργανα;¹

Υπό το φως των προηγούμενων επιστημάνσεων μπορούμε τώρα να επιχειρήσουμε έναν ακριβέστερο προσδιορισμό της φύσης των καθόλου στο ένατο κεφάλαιο της *Ποιητικής*. Έχει ήδη παρατηρηθεί από την έρευνα ότι ο Αριστοτέλης κατονομάζει ρητά τον φορέα δράσης του ιστορικού γεγονότος (*Αλκιβιάδης*), ενώ στη λογοτεχνική πλοκή αυτός παραμένει ανώνυμος και καθορίζεται μόνο ποιοτικά (*τῷ ποίῳ*). Το όνομα δηλαδή έχει δευτερεύουσα σημασία, ενώ προέχουν η δράση και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά των ηρώων. Το δράμα δεν είναι όπως η ιστορία προσωποκεντρικό, αλλά παρουσιάζει χαρακτήρες με συγκεκριμένη και ταυτόχρονα ευέλικτη, μη στερεότυπη δράση. Από την άποψη αυτή δεν υπάρχει μόνο μία *Αντιγόνη*, όπως δεν υπάρχει μία περί μητροκτονίας εκδοχή, αλλά *Αντιγόνης*,² η καθεμιά από τις οποίες κατανέμει τις εμφάσεις με διαφορετικό τρόπο (είτε πρόκειται για περίπου σύγχρονες εκδοχές, όπως στο παράδειγμα της μητροκτονίας του Ορέστη, είτε για διαδοχικές θεατρικές επεξεργασίες στο πλαίσιο της διαχρονίας) και εξειδικεύει τον ιδεατό μύθο συμπληρώνοντάς τον, τροποποιώντας τον και επανερμηνεύοντάς τον ανάλογα με τις αισθητικές επιταγές και τις ιδεολογικές επιλογές του κάθε δημιουργού και της εποχής του. Ακριβώς αυτή η δημιουργική παρέμβαση και ευελιξία των ποιητών θα οδηγήσει νομοτελειακά τον φιλόσοφο στην έσχατη λογική συνέπεια των σκέψεών του, στη θέση ότι η πλοκή ενός δράματος μπορεί κάλλιστα να είναι εξ ολοκλήρου επινοημένη, πλασματική.

Στο σημείο αυτό ανακύπτει ένα συναφές ερώτημα που επιζητεί επιτακτικά απάντηση: δεν είναι άραγε περιττή και εν τέλει ατελέσφορη η απλή ταύτιση παριστανόμενου προσώπου (ή θέματος) και προϋποτιθέμενης γνώσης;³ Ποιο κέρδος λ.χ. προκύπτει από τη γνώση ότι ο παριστανόμενος ήρωας στη θεατρική σκηνή ή σε μια αγγειογραφία είναι, ως πούμε, ο Ηρακλής; Αρκεί η ταύτιση καθαυτήν για να παραχθεί απόλαυση; Η απάντηση είναι χωρίς άλλο αποφαστική. Ασφαλώς, απαιτείται κάποια συλλογιστική και ερμηνευτική (συλλογίζεσθαι) διαδικασία εκ μέρους του δέκτη, προκειμένου να με-

1. Τα ερωτήματα θα μπορούσαν να πολλαπλασιαστούν εύκολα, αρκεί αυτός που προσεγγίζει τα κείμενα να μην τα παραχαράσσει παρερμηνεύοντάς τα ή υπερερμηνεύοντάς τα. Εδώ δεν είναι ο κατάλληλος χώρος για να συζητηθεί το ακινθώδες πρόβλημα των ορίων της ερμηνείας. Ένα καταρχήν κριτήριο θα ήταν η εφαρμογή των επιταγών του κοινού νου.

2. Βλ. G. Steiner, *Antigones. How the Antigone Legend has Endured in Western Literature, Art and Thought*, New Haven και Λονδίνο 1996.

3. Πρβ. το σχόλιο του Lucas στο χωρίο 1448 b 13, σ. 72: "When we have learnt what already familiar thing a picture represents we have not learnt much".



τουσιωθεί μια εικαστική παράσταση σε σιωπηλή αφήγηση (αν υιοθετήσουμε τον αποδιδόμενο στον Σιμωνίδα περίφημο αφορισμό ότι η ζωγραφική είναι σιωπῶσα ποίησις) με βάση τα θεματικά στοιχεία που συνειδητά επιλέγει και προβάλλει ο καλλιτέχνης στο έργο του. Στο θέατρο τα πράγματα είναι απλούστερα, γιατί ο ποιητής εκθέτει με τη βοήθεια του λόγου τις συνθήκες μιας συγκεκριμένης κατάστασης, τα κίνητρα μιας ενέργειας και τις σχέσεις των ηρώων. Είναι όμως προφανές ότι η ροή της δράσης και η αιτιώδης αλληλουχία των επιμέρους γεγονότων που συγκροτούν ένα ολοκληρωμένο, κλειστό σύνολο με αδιάσπαστη ενότητα και μελετημένο αρχιτεκτονικό σχέδιο, όπως επιτάσσει ο Αριστοτέλης, καθώς και η αξιολόγηση ή η ιδεολογική επένδυση μιας πράξης ανήκουν στην αποκλειστική δικαιοδοσία του ποιητή. Αυτό σημαίνει ότι ο Ἡρακλῆς του Ευριπίδη ταυτίζεται εν μέρει με τη μυθολογική γνώση του θεατή ότι ο ήρωας σκότωσε μέλη της οικογένειάς του, ενώ ο ποιητής καλείται να ρίξει το δικό του φως σε αυτή την τραγική ιστορία δείχνοντας πώς ο ημίθεος έφτασε στην ειδεχθή πράξη, με αποτέλεσμα το παραγόμενο έργο να είναι συνισταμένη της προηγούμενης μυθολογικής γνώσης και της προσωπικής σκηνικής δημιουργίας, δηλαδή μια καινοφανής κατασκευή (εξ ου και η λέξη ποίησις), που συνίσταται στην ατομική ιστορία του ήρωα, αλλά επιτρέπει στον θεατή να συναγάγει τα δικά του γενικής φύσεως συμπεράσματα,¹ π.χ. σχετικά με την ανθρώπινη κατάσταση, η οποία, αντί να οδηγήσει έναν άνθρωπο στη γαλήνη ύστερα από αναρίθμητα βάσανα, τον πλήττει ακόμη πιο σκληρά με μια πρόσθετη βαρύτερη συμφορά και έτσι προκαλεί αμείλικτα ερωτήματα σχετικά με την ύπαρξη της θείας δικαιοσύνης.² Όταν, επομένως, ο Αριστοτέλης σημειώνει στο τέταρτο κεφάλαιο ότι ο θεατής μαθαίνει και κατανοεί τι είναι το καθετί (τί ἕκαστον), δεν εννοεί κάτι εξατομικευμένο αλλά την ουσία, το βαθύτερο γενικό νόημα του κάθε μιμήματος, το οποίο, με την αποκωδικοποίησή του, εμπλουτίζει και διευρύνει τη γνώση του δέκτη.³ Η θέση αυτή ενισχύεται σημαντικά από την ανάλυση της προσληπτικής διαδικασίας που πρότεινε ο Β. Beckerman.⁴ Οι συνιστώσες που

1. Θυμίζω ότι σύμφωνα με τα Ἀναλυτικά Ὑστερα 71 α 6-9 συλλογισμός σημαίνει τη μετάβαση, από τα καθ' ἕκαστον στο καθόλον: ἀμφότεροι γὰρ (δηλ. οἱ διὰ συλλογισμῶν καὶ οἱ δι' ἐπαγωγῆς λόγοι) διὰ προγιγνωσκομένων [πρβ. τη μετοχή προεορακῶς στο τέταρτο κεφάλαιο της Ποιητικῆς] ποιοῦνται τὴν διδασκαλίαν, οἱ μὲν λαμβάνοντες ὡς παρὰ ξυριέντων, οἱ δὲ δεικνύντες τὸ καθόλον διὰ τοῦ δήλου εἶναι τὸ ἕκαστον.

2. Βλ. σχετικά Η. Yunis, *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*, Γουττίνγη 1988, σσ. 149 κ.ε.

3. Βλ. σχετικά Halliwell, σ. 199 του βιβλίου του για τη μίμηση.

4. Βλ. σχετικά Η. Oranje, *Euripides' Bacchae. The Play and his Audience*, Leiden 1984, σσ. 23 κ.ε. (Β. Beckerman, *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*, Νέξ Υόρκη 1970, σσ. 159 κ.ε.).



συνθέτουν την ανταπόκριση του θεατή στο δραματικό έργο είναι οι ακόλουθες: η περιγραφική (descriptive), η συμμετοχική (participational), η αναφορική (referential) και η εννοιολογική (conceptual). Η πρώτη ταυτίζεται με το παριστανόμενο επί σκηνής κείμενο, με τα θεματικά και χαρακτηρισολογικά δεδομένα που προσφέρει στον δέκτη ο ποιητής. Η δεύτερη, αφορά τη συναισθηματική φόρτιση του θεατή που εισέρχεται και μετέχει στον κόσμο της ψευδαίσθησης. Η τρίτη βρίσκεται εκτός του θεατρικού έργου και συνδέει το πλασματικό δημιούργημα με την περιρρέουσα πραγματικότητα. Η τέταρτη, τέλος, σχετίζεται με το αφηγημένο νόημα, με τον θεωρητικό προβληματισμό που υποβάλλει το έργο και που μπορεί να διαβαθμιστεί ανάλογα με τον γνωστικό ορίζοντα του θεατή, είτε αυτός είναι ο απλός, καθημερινός πολίτης είτε ο συστηματικός φιλόσοφος. Η διαφορά όμως των καθόλου της φιλοσοφίας και της δραματικής τέχνης έγκειται στο γεγονός ότι η πρώτη χρησιμοποιεί γενικούς, θεωρητικούς και αφηγημένους όρους σε καθαρά λογική και αποδεικτική μορφή οι οποίοι απευθύνονται μόνο στη διανοητική ικανότητα του δέκτη και είναι απογυμνωμένοι από κάθε συναισθηματική φόρτιση και εξατομικευμένη αναφορά, ενώ η δεύτερη συνδυάζει τις τρεις πρώτες συστατικές της προσληπτικής διαδικασίας προκειμένου να επενδύσει το καθόλου με μια εξατομικευμένη ιστορία, η οποία όμως περιέχει κωδικοποιημένο το βαθύτερο και καθολικότερο νόημα με τη μορφή, υποκειμένου, όπως είδαμε προηγουμένως. Τώρα αντιλαμβανόμαστε καλύτερα τι σημαίνει η άποψη ότι η ποίηση, λέγει (το ρήμα εδώ είναι συνώνυμο με το "αφορά", "αναφέρεται", "έχει ως στόχο, όχι αντικείμενο μίμησης") μάλλον τὰ καθόλου: Συγγενείει περισσότερο (μάλλον) με τη φιλοσοφία ως προς τον στόχο, τη γνώση (όχι τη μίμηση!) των καθόλου, αλλά, για να πραγματοποιήσει τον στόχο αυτόν, μετέρχεται εξατομικευμένα μέσα που θυμίζουν, φαινομενολογικά τουλάχιστον, την αφήγηση μιας συγκεκριμένης ιστορίας. Αντιλαμβανόμαστε, επίσης, καλύτερα γιατί ο Αριστοτέλης επιμένει φορτικά στη δραματοποίηση μιας και μόνο πράξεως. Η παράσταση μιας ενιαίας πράξης διαθέτει μια αυτονομία που την καθιστά μεταβιβάσιμη σε οποιοδήποτε άτομο με οποιοδήποτε όνομα, ανεξαρτήτως τόπου και χρόνου.¹ Απόδειξη, αυτού του ισχυρισμού

1. Στη σ. 174 του βιβλίου του ο Halliwell ορθά τονίζει ότι δεν πρέπει να αντιμετωπίσουμε το έργο τέχνης ούτε ως απόλυτη, αυταξία ούτε όμως ως αντικατοπτρισμό μιας συγκεκριμένης κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτή η σκέψη, μές οδηγεί στην άποψη, ότι το καθόλου δεν είναι κάτι το απόλυτο, αναλλοίωτο και πανανθρώπινο, αλλά κάτι με γενική ισχύ που ποικίλλει ανάλογα με τον ορίζοντα προσδοκιών του δέκτη, ορίζοντα που διαμορφώνεται και επικαθορίζεται από διαφορετικούς κάθε φορά παράγοντες, με αποτέλεσμα να προκύπτουν κατά περίπτωση διαφορετικές αναγνώσεις. Έτσι, η Άστυγάση του Σοφοκλή, μπορεί να αναγνωσθεί από δέκτες διαφορετικών εποχών ως αντιπαράθεση του



προσφέρει η ίδια η *Ποιητική*, η οποία κάνει λόγο για μητροκτονία στην περίπτωση του Αλκμέωνα και του Ορέστη (1453 b 22 κ.ε., τούς μὲν οὖν παρελιημένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἶον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς). Οι συνθήκες, τα κίνητρα και η γενικότερη οπτική ενδέχεται να διαφέρουν στις δύο εκδοχές [εδώ ἐργείται η σημασία του εὐρίσκειν (=“ἐπινοεῖν”) σε αυτά τα συμπραζόμενα], αλλά η μητροκτονία παραμένει το κρίσιμο γεγονός που οφείλει να σεβαστεί ο ποιητής. Η μητροκτονία είναι ακριβώς το μεταβιβάσιμο γεγονός, στο οποίο αν προστεθεί ένα άλλο συμβάν από τη ζωή των ηρώων, η πράξη παύει αυτόχρημα να έχει μεταβιβάσιμο χαρακτήρα, γιατί χρωματίζεται αμετάκλητα από τη συγκεκριμένη βιογραφία και αποκτά εξατομικευμένο χαρακτήρα, με αποτέλεσμα η δράση, να γίνει ἐπεισοδιώδης, μια μορφή πλοκής που ο φιλόσοφος απορρίπτει κατηγορηματικά (1451b 33 κ.ε.). Η δυνατότητα μεταβίβασης μιας πράξης προϋποθέτει, επομένως, τη μοναδικότητά της, όχι όμως υποχρεωτικά και την επανάληψη των συνθηκών και των κινήτρων που οδηγούν σε αυτήν, γιατί η επιλογή τους ανήκει στη δικαιοδοσία του ποιητή.¹

τόμου (ή της οικογένειας) με το κράτος, ως σύγκρουση θρησκευτικού καθήκοντος και κοσμικής εξουσίας, ως προβληματισμός για τα όρια της νομοθετικής δικαιοδοσίας ή ως μελέτη τυραννικής συμπεριφοράς, ως οικογενειακή τραγωδία κτλ., καθώς και με τον τρόπο του Ανούιγ ή του Μπρέχτ για τα ποικίλα επίπεδα ανάγνωσης μιας τραγωδίας βλ. την εργασία μου “*Ανδρομάχη του Ευριπίδη. Δοκιμή πολλαπλής ανάγνωσης του δράματος*” *Φιλολογος* 86 (1996) 381 - 95.

1. Στο σημείο αυτό εντοπίζουμε μια τρίτη “εσωτερική ανταπόκριση” με το όγδοο κεφάλαιο, όπου τονίζεται ότι μια βιογραφική χρονογραφία, όπως μια *Θησιίδα* ή *Ἡρακλήιδα*, θα συνεπαγόταν ποίηση κατώτερης ποιότητας, γιατί σε ένα πρόσωπο μπορεί να συμβούν πολλά και διάφορα που δεν απαρτίζουν μια ενιαία πράξη. Κατά συνέπεια, στην ποίηση προβάδισμα έναντι του προσώπου έχει η πράξη. Σχηματοποιώντας, δικαιούμαστε να υποστηρίξουμε ότι η ιστορία αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο και επώνυμο πρόσωπο (*Ἀλκιβιάδης*) σχετιζόμενο με πολλά και διάφορα γεγονότα που δεν απαρτίζουν μια ενιαία πράξη, ενώ η ποίηση σε ένα γεγονός αποδιδόμενο σε ένα πρόσωπο με ορισμένα ποιοτικά χαρακτηριστικά (τῷ ποίῳ) ανεξαρτήτως ονόματος. Ο Schmitt (ιδιαίτερα σσ. 545 κ.ε.) επιχειρεί να ερμηνεύσει τη δράση με το είδος του χαρακτήρα του ήρωα. Ωστόσο, όπως δείχνει το κεφάλαιο 17, όπου εκτίθεται περιληπτικά και αφηρημένα η υπόθεση της *IT*, ο χαρακτήρας του Ορέστη ή της Ιφιγένειας δεν διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Αν επιπλέον αναλογιστούμε ότι ο φιλόσοφος ιεραρχεί το ήθος μετά τον μύθο και ορίζει την τραγωδία ως μίμηση πράξεως (όχι προσώπου!), ενώ, όπως είδαμε, η ποίηση προκρίνει την πράξη έναντι του προσώπου, αντίθετα προς την ιστορία, τότε είναι πολύ δύσκολο να εξαρτήσουμε τη δράση από τον χαρακτήρα. Στον σωζόμενο δεύτερο *Ἰππόλυτο* του Ευριπίδη, που μνημονεύει ο Schmitt, η Φαίδρα, κατά τη μαρτυρία της αρχαίας υπόθεσης, παρουσιάζεται περισσότερο κόσμια από ό,τι εμφανιζόταν στον χαμένο σήμερα *Ἰππόλυτο* καλυπτόμενο. Αν όμως παρ’ όλα αυτά αφανίζονται τόσο η ηρωίδα όσο και ο



Οι προηγούμενες σκέψεις όχι μόνο επιχειρήσαν να εντοπίσουν τις ανθρωπολογικές καταβολές της ποίησης και να δείξουν τη στενή συνάφεια του τετάρτου με το ένατο κεφάλαιο της *Ποιητικής*, αλλά και να διευκρινίσουν τη σχέση προϋποτιθέμενης γνώσης και καλλιτεχνικού έργου, καθώς και τον στόχο του τελευταίου, που συνίσταται στη γνώση (όχι στη μίμηση!) των καθόλου, δηλαδή του νοήματος του κωδικοποιημένου στη δομή βάθους του δραματικού κειμένου (η αποκωδικοποίηση δεν είναι υποχρεωτικό να συμβαίνει κατά τη διάρκεια του έργου, οπότε ο θεατής είναι εγκλωβισμένος στις παντοειδείς πλασματικές λεπτομέρειες της εξατομικευμένης ιστορίας. Μπορεί να συμβαίνει — και αυτός είναι ο κανόνας — όταν ο θεατής εγκαταλείπει το θέατρο) και την παρεπόμενη, απόλαυση. Η επιβεβαίωση των προτεινόμενων απόψεων αναζητήθηκε σε αυτό που ονομάσαμε “εσωτερική ανταπόκριση”. Αν οι σκέψεις αυτές ευσταθούν, τότε το ένατο κεφάλαιο της *Ποιητικής* αποδεικνύεται τμήμα της αριστοτελικής πραγματείας με αξονική σημασία, καθώς όχι μόνο προσδιορίζει τη φύση της λογοτεχνίας ως συνδυασμό πλασματικό-

προγόνος της, σε τι επηρεάζεται η δράση από την κοσμιότητα της Φαίδρας; Εκείνο που προέχει είναι η συμπεριφορά του Ιππολύτου, που από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία θεομαχεί, και όχι το ήθος της ηρωίδας. Ο Ιππόλυτος είναι, κατά τον Αριστοτέλη, έπιεικής χαρακτήρας, που καταστρέφεται εξαιτίας μιας μεγάλης άμαρτίας, του διανοητικού λάθους που επιβάλλει την αγνότητα σύμφωνα με τα δικά του περί αγνότητας κριτήρια. Μια κόσμη Φαίδρα ενδέχεται, βέβαια, να προκαλέσει μεγαλύτερη συμπάθεια εκ μέρους του θεατή και για τον λόγο αυτόν να τον οδηγήσει στο ερώτημα γιατί τελικά η ηρωίδα αφανίζεται. Ότι έτσι έχουν τα πράγματα το δείχνει η περίπτωση του αθώου Πηλέα (πέμπτος Νεμεόνικος του Πινδάρου) και του Βελλεροφόντη (ραψωδία Ζ της *Ιλιάδας*, πρβ. και τη χαμένη σήμερα *Σθενέβοια* του Ευριπίδη), όπου πάλι απαντά το μοτίβο της γυναίκας του Πετρεφρή (βλ. σχετικά R. Lattimore, “Phaedra and Hippolytus”, *Arion* 1 (1962) 5 - 18, ιδ. 4 - 5 και H.J. Tschiedel, *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragisches Konfliktes*, Erlangen - Nürnberg 1969), και οι ήρωες ανταμείβονται για τον σεβασμό του θεσμού της φύλαξενίας και την ενάρετη στάση τους. Εδώ εντοπίζουμε πάλι ένα μεταβιβασίμο γεγονός, όπως η μητροκτονία του Ορέστη και του Αχιλλέωνα: πρόκειται για την αποτυχημένη απόπειρα μοιχείας, η οποία έχει διαφορετική έκβαση για τον απειλούμενο ήρωα κατά περίπτωση. Για ένα άλλο μεταβιβασίμο γεγονός, τη θεομαχία, βλ. B. Goward, *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles & Euripides*, Λονδίνο 1999, σ. 157 σημ. 12 και 13. Για τις θέσεις του Schmitt βλ. Manuwaldt, ό.π., σσ. 2 - 3. Για το ήθος στην *Ποιητική* βλ. Dale, *Collected Papers*, ιδιαίτερα σσ. 146 και 154. Για μια τέταρτη εσωτερική ανταπόκριση ανάμεσα στα κεφάλαια 9 και 17 της *Ποιητικής* βλ. Halliwell στη Rorty, ό.π., σημ. 2, σ. 250.



τητας και αποτελεσματικότητας αλλά επιπλέον και το οντολογικό της status που ισορροπεί ανάμεσα στο ατομικό και το καθολικό, αφού η εξατομικευμένη ιστορία αποτελεί νόμιμο εκπρόσωπο του καθολικού.¹

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

1. Οι σσ. 200 - 201 του βιβλίου είναι ιδιαίτερα σημαντικές, γιατί καταλήγουν σε παράλληλο με το προτεινόμενο στην προκείμενη εργασία συμπέρασμα (βλ. ιδιαίτερα σ. 201): "In the case of tragedy, Aristotle's whole theory suggests that an audience needs to have sufficient experience of life to understand various kinds of action, intention and character; to be able to distinguish degrees of innocence, responsibility and guilt; to know in an effectively mature way, what merits pity and fear; to have a grasp of human successes and failures, of the relationship between status and character, and so forth. All of these things, and much else besides, would contribute, in other words, to a complex form of the process which in chapter 4's general terms is described as a matter of understanding and inferring the significance of each element in a mimetic work. But tragedy does not just confirm its audiences in pre-existing comprehension of the world. It provides them with imaginative opportunities to test, refine, extend and perhaps even question the ideas and values on which such comprehension rests". Η λογοτεχνία συμβάλλει αποτελεσματικότερα στην κατανόηση της ανθρώπινης δράσης, γιατί προσφέρει μια συγκροτημένη και ολοκληρωμένη εικόνα υπό ιδανικές συνθήκες, απαλλαγμένες δηλαδή από περιττά και ενοχλητικά, άρα διασπαστικά, γεγονότα, ενώ η ίδια η ζωή είναι αποσπασματική, απροσδόκητη και παράλογη. Το παράλογο όμως, το αποσπασματικό και το απροσδόκητο δύσκολα μπορούν να συμβάλουν στη μάθηση, όπως συμβαίνει με ένα λογικά οργανωμένο και ενιαίο σύνολο.

