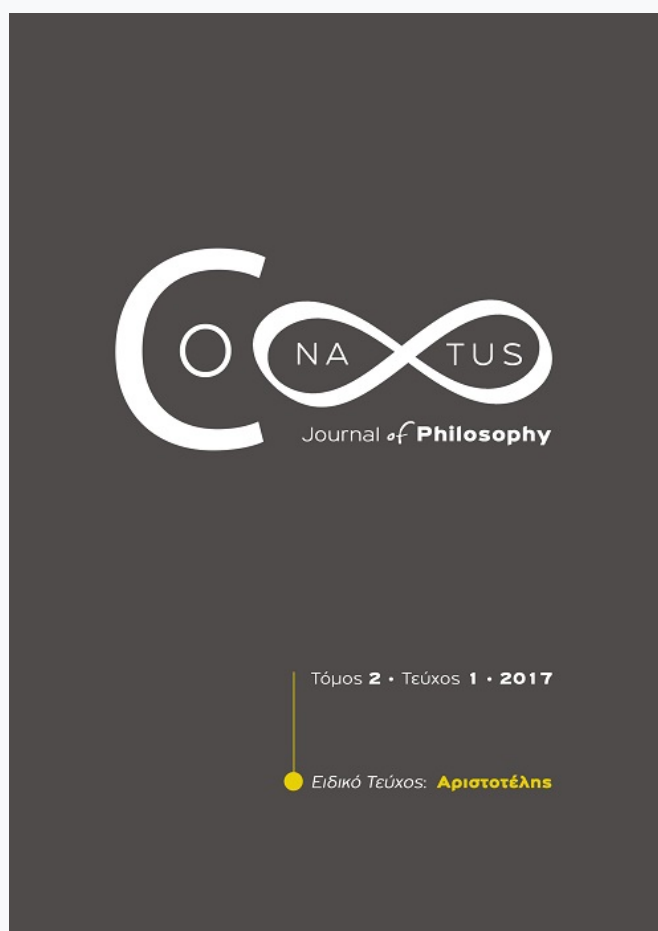


Conatus - Journal of Philosophy

Vol 2, No 1 (2017)

Conatus - Journal of Philosophy SI: Aristotle



Aristotle on Theater and Dance: Connections to Present Time

Aliki Dermati

doi: [10.12681/conatus.16039](https://doi.org/10.12681/conatus.16039)

Copyright © 2018, Aliki Dermati



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

To cite this article:

Dermati, A. (2018). Aristotle on Theater and Dance: Connections to Present Time. *Conatus - Journal of Philosophy*, 2(1), 21–34. <https://doi.org/10.12681/conatus.16039>

Η αριστοτελική σκέψη για το θέατρο και τον χορό: Σύνδεση με το σήμερα

Αλίκη Δερμάτη

Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών

E-mail address: alikidermati1@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3904-9974>

Περίληψη

Ο Αριστοτέλης ασχολήθηκε εκτενώς με το θέατρο και τον χορό στο έργο του *Περί Ποιητικής*. Μεγάλη έμφαση έδωσε στην τραγωδία, για την οποία έδωσε ορισμό και προϋποθέσεις, ενώ διαχώρισε τις δομικές μονάδες της σε κατά ποιόν και κατά ποσόν μέρη. Με τον χορό (όρχησις) ο Αριστοτέλης ασχολήθηκε κυρίως στο πλαίσιο της τραγωδίας, και συγκεκριμένα μίλησε για την Πάροδο, το εισόδιο τραγούδι του Χορού, και για τα Στάσιμα, τα χορικά κομμάτια που διέκριναν μεταξύ τους τα επεισόδια. Ταυτόχρονα, η ενασχόληση του φιλοσόφου δεν περιορίστηκε μόνο στο πλαίσιο του θεάτρου, αφού εξέφρασε επιχειρήματα σχετικά με τη θέση του χορού στην εκπαίδευση, σημειώνοντας ότι ο χορός αποτελεί πηγή διανοητικής, πνευματικής και αισθητικής ικανοποίησης του ανθρώπου. Ο ίδιος ο φιλόσοφος τασσόταν κατά τον επαγγελματισμό στον χορό, όπως ευρύτερα και σε άλλες ενασχολήσεις υψηλού επιπέδου (π.χ. πρωταθλητισμός). Με τον έντεχνο χορό ο φιλόσοφος ασχολήθηκε μόνο ως μέρος θεατρικού έργου, σε αντίθεση με τη σημερινή εποχή, όπου πλέον ο έντεχνος χορός έχει «αντονομηθεί», αποκτώντας τη δική του υπόσταση, δίχως να αποτελεί αυστηρά μέρος θεατρικού έργου. Παράλληλα, όμως, αναγνώρισε την αξία ευρύτερα του χορού ως μέρους της ανθρώπινης ύπαρξης. Σε συνάρτηση, λοιπόν, με το σήμερα, κορυφαίοι σκηνοθέτες και χορογράφοι παγκόσμιας ακτινοβολίας του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα ασχολήθηκαν με το αρχαίο ελληνικό θέατρο και την αντίληψη περί της αξίας της παραστατικής τέχνης, ορμώντας από τις βασικές αριστοτελικές θέσεις κατανόησης και δόμησης μιας παράστασης (Stanislavski, Brecht / Duncan, Graham κ.ά.), συχνά εξελίσσοντάς τις ή αποδομώντας τις.

Η πολύπλευρη και πολυάσχολη προσωπικότητα του Αριστοτέλη δεν θα μπορούσε να μην τον οδηγήσει να ασχοληθεί με τον τομέα της τέχνης. Το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα συνιστούσε αναπόσπαστο κομμάτι της παιδείας των κατοίκων μιας πόλης, και συνδύαζε τρεις τέχνες μαζί: χορό, τραγούδι, υποκριτική. Βέβαια, μείζονος σημασίας διάκριση πραγματωνόταν ήδη από τότε ανάμεσα στον

«υποκριτή» και στον «χορό».¹ Ο ίδιος ο Αριστοτέλης ασχολήθηκε με το θέμα του θεάτρου (κυρίως) και του χορού (δευτερευόντως) στο έργο του *Περὶ Ποιητικῆς*, πραγματεία που συγγράφηκε πιθανώς κατά την παραμονή του στην Αθήνα το διάστημα 335-323 π.Χ.²

Η παρούσα μελέτη ενδιαφέρεται για τις θέσεις περί θεάτρου και χορού στον Αριστοτέλη, και ως πρώτη σημαντική αναφορά κρίνεται η διερεύνηση ευρύτερων ζητημάτων περί ποίησης από τον ίδιο τον φιλόσοφο στην πρώτη ενότητα του *Περὶ Ποιητικῆς* (κεφάλαια 1-5). Βασικό στοιχείο συνιστά η κατάταξη της ποίησης στις τέχνες της μίμησης.³ Όλες πραγματοποιούν τη μίμηση «ἐν ῥυθμῷ», «λόγῳ» και «ἀρμονίᾳ», είτε ξεχωριστά, είτε ανάμεικτα («τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις»)⁴. Με ρυθμό δίχως αρμονία μιμούνται οι τέχνες των «ὄρχηστών», δηλαδή των χορευτών, διότι και αυτοί μέσω των σχηματιζόμενων ρυθμών τους μιμούνται «ἤθη» (χαρακτήρες), «πάθη» και «πράξεις». Συγκεκριμένα για τον διθύραμβο, την ποίηση των «νόμων», την τραγωδία και την κωμωδία, ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι μεταχειρίζονται όλα τα μέσα (ρυθμός, μέλος, μέτρο), αλλά διαφέρουν στο ότι κάποιες τα μεταχειρίζονται συγχρόνως όλα, ενώ άλλες όχι. Έτσι, η τραγωδία και η κωμωδία, παραδείγματος χάριν, διαθέτουν ὄρχηση μόνο στα χορικά, ενώ μουσική υπάρχει και στα από σκηνῆς ἀσματα.⁵ Στα μέσα και στο αντικείμενο προστίθεται ο τρόπος μίμησης, ο οποίος μπορεί να είναι είτε αφηγηματικός, είτε δραματικός.

Στο 4^ο κεφάλαιο ο Αριστοτέλης κάνει λόγο για τη μίμηση ως ἔμφυτο στοιχείο στον άνθρωπο από την παιδική ηλικία, η οποία αποτελεί και στοιχείο υπεροχής του σε σχέση με τα ζώα. Μαζί με το «μιμείσθαι» είναι σύμφυτες στον άνθρωπο οι έννοιες της αρμονίας (μελωδίας) και του ρυθμού – επομένως, και ο χορός, ο οποίος ακριβώς βασίζεται στον ἔμφυτο ρυθμό, αποτελεί στοιχείο που ενυπάρχει στη φύση του ανθρώπου. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν οι «ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ

¹ Ο όρος «υποκριτής» εμπεριείχε ως απαραίτητη προϋπόθεση ερμηνευτικό ρόλο, ο οποίος συνδεόταν με την απόκριση άλλου προσώπου (διάσταση δράσης – σχέση δύο ή περισσότερων προσώπων), ενώ ο όρος «χορός» προσδιόριζε τη μορφή ερμηνείας, καθώς επρόκειτο για ένα σύνολο ερμηνευτών που απέδιδε ομαδικώς τον λόγο, όχι μεμονωμένα, και κατ' επέκταση δεν προϋπέθετε την παρουσία δέκτη (απουσία δράσης). Ο Ν. Χουρμουζιάδης αποδίδει χαρακτηρισμούς στις δύο αυτές κατηγορίες ερμηνευτών: τους μεν ηθοποιούς τους εντάσσει στο «δυναμικό» είδος ερμηνείας, τους δε χορευτές στο «στατικό». Βλέπε Νίκος Χουρμουζιάδης, *Περὶ Χοροῦ: Ο Ρόλος του Ομαδικού Στοιχείου στο Αρχαίο Δράμα* (Αθήνα: Καστανιώτης, 1998), 18 – 19.

² Αριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, μετάφραση Σ. Μέναρδος, (Αθήνα: Εστία, 1937), 28.

³ Αυτόθι, 1447a. Η ποίηση διακρίνεται στα ακόλουθα είδη: εποποιία, τραγωδία, κωμωδία, διθύραμβος, αὐλητική, κιθαριστική (τα δύο τελευταία είδη τα επισημαίνει πρώτη φορά ο Αριστοτέλης, δεν τα είχε μνημονεύσει ο Πλάτων). Σημαντική διαπίστωση αποτελεί η έλλειψη αναφοράς στο σατυρικό δράμα.

⁴ Για παράδειγμα, ρυθμό και αρμονία μεταχειρίζονται μόνο η αὐλητική και η κιθαριστική ποίηση, καθώς και όσα άλλα είδη αξιοποιούσαν πνευστά ή έγχορδα όργανα (όπως η τέχνη «τῶν συρίγγων»).

⁵ Βέβαια, μείζονος σημασίας διαφορά μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας είναι ότι η μεν πρώτη μιμείται ανθρώπους καλύτερους από τους σημερινούς, η δε δεύτερη αναπαριστά ανθρώπους κατώτερους του μέσου όρου («ἡ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμείσθαι βούλεται τῶν νῦν»). Βλέπε Αριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, 14.

μάλιστα», δηλαδή αυτοί που από τη φύση πλάσθηκαν εξαιρετικά επιτήδαιοι προς αυτά, και «ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων», δηλαδή δημιούργησαν την ποίηση από τα αυτοσχεδιάσματα (εννοώντας τα πρώιμα διονυσιακά ἄσματα, από τα οποία καλλιιεργήθηκε η τραγωδία και η κωμωδία).⁶ Προοδευτικά, λοιπόν, ἔφτασαν τα εἶδη αυτά στην τελική τους μορφή και ἔκτοτε σταμάτησαν να μεταβάλλονται, με τη συμβολή των δραματικών ποιητῶν οι οποίοι διαθέτουν ἔμφυτο ταλέντο μεγαλύτερο από τον μέσο ἄνθρωπο.

Η ἔμφαση στους ἠθοποιούς ἔναντι του χοροῦ γίνεται γρήγορα εμφανής. Για την τραγωδία ο φιλόσοφος επισημαίνει ὅτι «τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε», δηλαδή τον μεν αριθμὸ των ἠθοποιῶν πρῶτος ο Αἰσχύλος αὐξήσε ἀπὸ ἑναν σε δύο, «τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε», δηλαδή το χορὸ ἐλάττωσε / περιορίσε, «καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν», δηλαδή κατέστησε το διάλογο κύριο μέρος της τραγωδίας.⁷ Ἐπειτα, ο φιλόσοφος κάνει λόγο για τη συμβολή του Σοφοκλή στο θέατρο, ο οποίος ἐπινόησε τους τρεῖς υποκριτές και καλλιέργησε τη σκηνογραφία. Για τον Ευριπίδη δεν ἀναφέρει κάτι, ἐνδεχομένως γιατί δεν θεωροῦσε τις καινοτομίες του ουσιώδεις.

Στη συνέχεια, ο Αριστοτέλης σκιαγραφεί την εξέλιξη της τραγωδίας σε ἐπίπεδο μεγέθους, μεγαλοπρέπειας και μέτρου. Πιο συγκεκριμένα, η τραγωδία ἀπὸ τους μικροὺς μύθους («ἐκ μικρῶν μύθων») και την κωμική φράση («λέξεως γελοίας»), λόγω του ὅτι ἀναπτύχθηκε ἀπὸ το σατυροειδές («διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν»), ἀργότερα ἐγίνε σοβαρή («ὄψὲ ἀπεσεμνύνθη»), ἐνῶ σε ἐπίπεδο μέτρου, το τροχαῖκό τετράμετρο ἐγίνε ἱαμβικός στίχος («τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἱαμβεῖον ἐγένετο»)⁸.

Για την κωμωδία, ο Αριστοτέλης σημειώνει ξανά ὅτι πρόκειται για μίμηση ταπεινότερων ἀνθρώπων ἀπὸ τον μέσο ὄρο («μίμησις φαυλοτέρων») με ἔντονο κωμικό στοιχείο.⁹ Ἐπιπροσθέτως, ο Αριστοτέλης ἀναφέρει σχετικά με την κωμωδία ὅτι, ἐπειδὴ δεν λαμβανόταν σοβαρά

⁶ Χάρη στους αὐτοσχεδιασμοὺς («αὐτοσχεδιαστικῆς»), λοιπόν, ὅσων ἀσχολοῦνταν με τον διθύραμβο («ἢ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον») ἀναπτύχθηκε η τραγωδία. Για την κωμωδία ο Αριστοτέλης ἐπισημαίνει ὅτι προήλθε ἀπὸ τα φαλλικά ἄσματα («ἢ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά») - ἀναφέρει και την προέλευση του ὄρου «κωμωδία» ἀπὸ την κῶμη (= χωριό), ὁμως εἶναι η λιγότερη πιθανή οὐσιαστικά την ἀναφέρει για να την ἀπορρίψει.

⁷ Αριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, 1449a.

⁸ Ο λόγος αὐτῆς της μεταβολῆς στη μετρική ἐπιλογή αἰτιολογείται ἀπὸ τον Αριστοτέλη ως ἐξῆς: το τροχαῖκό τετράμετρο προσφερόταν για σατυρική ποίηση, η οποία διέθετε και πολὺ χορὸ (ὄρχηση), ἐνῶ με το βαθμιαῖο περιορισμὸ του χοροῦ και την αὐξηση των διαλογικῶν μερῶν, το καταλληλότερο μέτρο ἦταν το ἱαμβικό, ἀφὸς προσφέρεται περισσότερο ἀπὸ ὅλα τα μέτρα για διάλογο («μάλιστα γὰρ λεκτικῶν τῶν μέτρων τὸ ἱαμβεῖον ἐστίν»).

⁹ Αριστοτέλους, αὐτόθι, 1449a: «γελοῖον μόριον» - γελοῖον ὅχι με τη σημερινή ἔννοια που διαθέτει υποτιμητική χροιά, ἀλλὰ με την ἔννοια του «αστείου», που προκαλεῖ γέλιο. Σε κάθε περίπτωση, το «αἶσχος» στην κωμωδία εἶναι «ἀνῶδυνον» και «οὐ φθαρτικόν», δεν ἔχει σοβαρές, ἀνεπανόρθωτες συνέπειες, ἐν ἀντιθέσει με την τραγωδία, για την οποία στη συνέχεια θα πει «πάθος δὲ ἐστὶ πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά» (*Περὶ Ποιητικῆς*, 1452b).

από την αρχή, δεν είναι γνωστή με βεβαιότητα η προέλευση και η εξέλιξή της.¹⁰ Άλλωστε, και η ίδια η πολιτεία άργησε να ασχοληθεί με την οργάνωση των κωμωδιών, αφού «καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὁψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν», δηλαδή σχετικά αργά έδωσε χορό κωμωδῶν ο άρχοντας.¹¹ Έως τότε, οι ηθοποιοί και οι χορευτές ήταν «ἐθελονταί», δηλαδή ερασιτέχνες.^{12 13}

Σημαντική στο τέλος της πρώτης αυτής εισαγωγικής ενότητας είναι η αναφορά στην ενότητα χρόνου της τραγωδίας¹⁴, η οποία, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, συνιστά βασικό προτέρημά της έναντι του έπους. Ειδικότερα, η μεν τραγωδία προσπαθεί όσο το δυνατόν να διεξάγεται εντός μίας περιόδου του ηλίου, ενώ το έπος είναι άοριστο ως προς το χρόνο («άοριστος τῷ χρόνῳ»). Υπάρχει, δηλαδή, μία ενότητα χρόνου, σύμφωνα με την οποία ο μύθος εκτυλίσσεται περίπου μέσα σε 24 ώρες. Ολοκληρώνοντας, ο Αριστοτέλης επισημαίνει ότι όσα έχει το έπος, τα έχει και η τραγωδία («ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδία»), αλλά όσα έχει η τραγωδία, δεν τα έχει το έπος («ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ»).¹⁵ Είναι ξεκάθαρη, λοιπόν, για τον Αριστοτέλη η υπεροχή της τραγωδίας σε σχέση με όλα τα υπόλοιπα ποιητικά είδη, και κατ' αυτόν τον τρόπο κάνει τη μετάβαση στην επόμενη ενότητα του έργου, η οποία είναι αφιερωμένη εξ ολοκλήρου στην τραγωδία.

Το δεύτερο μέρος της *Ποιητικῆς* διαθέτει τη μεγαλύτερη έκταση και εμπεριέχει τις κυριότερες θέσεις σχετικά με τον ορισμό¹⁶ και τα συστατικά μέρη της τραγωδίας. Απαραίτητες προϋποθέσεις συνιστούν

¹⁰ Πράγματι, εκτός από τα φαλλικά άσματα, δεν υπάρχει άλλη βέβαιη πληροφορία σχετικά με την καταγωγή της κωμωδίας. Για μια πιο τεκμηριωμένη άποψη για το ζήτημα της καταγωγής της κωμωδίας βλ. Albin Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, τ. IV, μετάφραση Αγ. Τσοπανάκης (Αθήνα: Αφοί Κυριακίδη, 2011), 2.

¹¹ Σε αυτό το σημείο πραγματώνεται αναφορά στον κανονισμό που υπήρχε για τους δραματικούς αγώνες, σύμφωνα με τον οποίο ο εκάστοτε δραματικός ποιητής που επιθυμούσε να συμμετάσχει σε αυτούς έπρεπε να υποβάλει αίτηση στον επώνυμο άρχοντα με το χειρόγραφο του έργου του. Έπειτα, αυτό υπέκειτο σε προκριματικό διαγωνισμό, και στη συνέχεια παραδιδόταν σε έναν από τους αρχηγούς εκείνης της χρονιάς, ο οποίος αναλάμβανε τα έξοδα της παράστασης. Οι πληροφορίες που έχουν συλλεχθεί φανερώουν ότι ξεκίνησε αυτή η πρακτική ήδη από το 538 π. Χ. για την τραγωδία, ενώ για την κωμωδία σχεδόν έναν αιώνα μετά, γύρω στο 447 π. Χ. Βλέπε Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικῆς*, 46. Επίσης, Χουρμουζιάδης, *Περί Χοροῦ*, 11 και Γ. Κορδάτος, *Η Αρχαία Τραγωδία και Κωμωδία* (Αθήνα: Μπουκουμάνη, 1974), 178.

¹² Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την προέλευση της τραγωδίας και της κωμωδίας βλ. Κορδάτος, 25-39, 148-176, 188-196.

¹³ Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικῆς*, 1449b, 1.

¹⁴ Περί χρόνου βλέπε Νίκος Χουρμουζιάδης, *Οροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (Αθήνα: Γνώση, 1984), 71 – 114.

¹⁵ Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικῆς*, 1449b, 10-20.

¹⁶ Η τραγωδία είναι «μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας», δηλαδή μίμηση πράξης εξαιρετικής και ολοκληρωμένης (με αρχή - μέση - τέλος), «μέγεθος έχουσης», διαθέτοντας δηλαδή αρκετό μέγεθος, «ἡδυσμένῳ λόγῳ», δηλαδή μέσω λόγου ἡδυσμένου, καρυκευμένου, περιποιημένου, ο οποίος είναι ξεχωριστός για τα διάφορα μέρη της («χωρὶς ἐκάστω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις») – τα διαλογικά και τα χορικά μέρη. Παρακάτω διευκρινίζει το εννοιολογικό περιεχόμενο της φράσης «ἡδυσμένῳ λόγῳ» ως τον λόγο που έχει «ῥυθμόν, ἁρμονίαν και μέλος» (μουσική συνδυασμένη με λόγια - στίχους). Και στη *Ρητορική*, 1406a, ο Αριστοτέλης προσδιορίζει το ἡδυσμα ως «σάλτσα» του ποιήματος, εννοώντας τη μουσική, το ρυθμό, τον φραστικό διάκοσμο. Ο ορισμός συμπληρώνεται με την πληροφορία ότι η τραγωδία διεκπεραιώνεται μέσω δράσης και όχι με απαγγελία («δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας»), δεν είναι δηλαδή αφηγηματική.

η συμπόνοια - «έλεος» - και ο φόβος, στοιχεία τα οποία εγείρουν την τελική «κάθαρσιν», δηλαδή τον εξαγνισμό, των θεατών («δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»), μέσω αποκατάστασης της τάξης των πραγμάτων. Η κάθαρσις συνιστά κομβικό κεφάλαιο στη λειτουργία του θεάτρου, αφενός για τον Αριστοτέλη και την εποχή του, αφετέρου για τους νεότερους χρόνους, διαθέτοντας έντονο ψυχολογικό χαρακτήρα.¹⁷

Από τον ορισμό της τραγωδίας ο φιλόσοφος μεταβαίνει στα μέρη της, τις δομικές μονάδες της.¹⁸ Αρχικά, αφιερώνει κάποιες παραγράφους στα κατά ποιὸν μέρη, τα οποία προσδίδουν στην τραγωδία την ιδιαίτερη ποιότητά της. Πρώτη αναφέρεται η «ὄψις»¹⁹, δηλαδή ο θεαματικός διάκοσμος («ὁ τῆς ὄψεως κόσμος»), ο οποίος συνιστά τρόπο μίμησης. Σε αυτόν τον θεαματικό διάκοσμο δεν εννοείται μόνο η σκηνογραφία, αλλά και η σκηνοθεσία και η ενδυματολογική επιλογή που χρησιμοποιείται στο εκάστοτε ἔργο. Όλα αυτά είναι που συνιστούν την παράστασιν ενός δραματικού ἔργου. Οι σκηνοθετικές επισημάνσεις και οι διακοσμητικές προσθήκες είναι αυτές που πλάθουν τον σκηνικό κόσμο, δημιουργούν την ατμόσφαιρα της πλοκής, εξυπηρετούν τις θεατρικές ανάγκες αξιοποιώντας όλες τις δυνατότητες που υπάρχουν ώστε να αναπαρασταθεί η κάθε σκηνή. Είναι πολύ σημαντικό το γεγονός ότι ο Αριστοτέλης αναγνωρίζει την καταλυτική σημασία που διαθέτουν οι προαναφερθέντες παράγοντες στο στήσιμο μιας παράστασης, αφού δεν αρκεί μόνο να υπάρχει ένας τραγικός ποιητής και κάποιοι ηθοποιοί και χορευτές για να ανέβει στο σανίδι μια παράσταση που θα εγείρει συναισθήματα και προβληματισμούς στους θεατές.

Ακολουθούν η «μελοποιία» και η «λέξις», τα μέσα με τα οποία επιτυγχάνεται η μίμηση.²⁰ Ἐπονται η «διάνοια» και το «ἦθος», ιδιότητες οι οποίες φέρουν την ευθύνη για τις πράξεις των ηρώων («αἷτια δύο τῶν πράξεων εἶναι»), αφού η μίμηση ενεργείται από πρόσωπα που δρουν, και που κατ' ἐπέκταση ἔχουν κάποιες ιδιότητες που τους ωθούν εν δράσει.²¹ Για τα ἦθη προσθέτει ότι πρέπει να είναι «χρηστά», δηλαδή να εκφράζουν ευγένεια και αγαθή προαίρεση, «ἀρμόττοντα», να συμ-

¹⁷ «Ψυχοσωματικός» χαρακτήρας που ορίζεται ως τελική αποφόρτιση και προσωρινή ανακούφιση του θεατή, συνδεόμενη ως ένα βαθμό με την ιατρική χρήση του όρου της εποχής του Αριστοτέλη, που σηματοδοτούσε για τον Ιπποκράτη την απαλλαγή από βλαβερά στοιχεία - εν προκειμένω, τα συναισθήματα φόβου, οίκτου, συμπόνοιας, έκπληξης, θλίψης. Βλέπε Κώστας Χρονόπουλος, *Η Αριστοτελική Τραγική Κάθαρσις* (Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, 2000), 55-56, 81-85. Επίσης D. Wiles, «Η Ποιητική του Αριστοτέλη και η Θεωρία του Θεάτρου στην Αρχαιότητα», στο J. M. Walton McDonald, *Οδηγίες για το Αρχαίο Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο*, μετάφραση Β. Λιαπής (Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2011), 123-125.

¹⁸ Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, 1450.

¹⁹ Περί ὄψεως βλέπε Χουρμουζιάδης, *Οροι και Μετασχηματισμοί*, 115-176. Περί σκηνικής ενδυμασίας και υλικών αντικειμένων βλέπε G. Ley, «Η Υλική Πλευρά: Κοστούμια, Σκηνικά Αντικείμενα και Σκηνικές Μηχανές», στο McDonald, 333-350.

²⁰ Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, 1449b, 30. Η μελοποιία αφορά τη μουσική σύνθεση των ορχηστικών σχημάτων, την οποία μάλιστα θεωρεί ως «μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων» μιας τραγωδίας, ενώ η λέξις συνδέεται με τη γλωσσική διατύπωση και το ύφος των λόγων (σύνθεση - συναρμολόγηση των λέξεων σε στίχους).

²¹ Αριστοτέλους, *αὐτόθι*, 1450a 1. Η διανοητική ικανότητα, λοιπόν, που συνδέεται με την επιχειρηματο-

φωνούν δηλαδή με την ηλικία, το φύλο και την κοινωνική τάξη των ηρώων, και «ὅμοια καὶ ὁμαλά», δηλαδή οι ήρωες να μην παρουσιάζουν απότομες και αδικαιολόγητες μεταπτώσεις.

Τελευταίος, αλλά με εξαιρετικά βαρύνουσα σημασία, αναφέρεται ο «μῦθος» («αρχή και ψυχή της τραγωδίας»), ο οποίος αποτελεί «τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων». Το πιο σημαντικό γνώρισμα είναι η «σύστασις», δηλαδή η υπόθεση, η πλοκή των γεγονότων.²² Σίγουρα, πάντως, ο Αριστοτέλης μίλησε για την ενότητα της δράσης (του μύθου), η οποία είναι μία, αφού η αρχαία τραγωδία παρουσίαζε από την αρχή ως το τέλος ένα μόνο σημαντικό περιστατικό από τη ζωή και τη δράση του ήρωα/των ηρώων, και όχι ολόκληρη τη ζωή του/τους και τη δράση του/τους. Βασική αρχή, επίσης, συνιστά η ενότητα του χώρου, αφού ο μῦθος, διαδραματίζεται στο ίδιο μέρος (συνήθως μπροστά σε ένα ανάκτορο ή ένα ναό).²³

Στο 12^ο κεφάλαιο ο Αριστοτέλης μεταβαίνει από τα κατὰ ποιὸν στα κατὰ ποσὸν μέρη της τραγωδίας: Πρόλογος, Πάροδος, Επεισόδια, Στάσιμα, Ἑξοδος. Ο «πρόλογος» συνιστά το πρώτο μέρος του έργου πριν την «πάροδο», το εισόδειο τραγούδι του χορού, το οποίο τραγουδούσε μπαίνοντας από τις παρόδους (ή εισόδους), τους διαδρόμους πλαγίως του θεατρικού οικοδομήματος που οδηγούν στην ορχήστρα. Το «ἐπεισόδιον» σηματοδοτείται από την εκ νέου εμφάνιση ενός προσώπου επί σκηνής, και αντιστοιχεί στις πράξεις των σημερινών θεατρικών κειμένων. Ανάμεσα στα ἐπεισόδια παρεμβάλλονται χορικά μέρη («στάσιμα»), δηλαδή μέρη στα οποία παίρνει το λόγο ο χορός. Η διαφορά ανάμεσα στην πάροδο και στα στάσιμα έγκειται στο γεγονός ότι η πάροδος αποτελεί το πρώτο χορικό κομμάτι που τραγουδιέται και χορεύεται από όλο το χορό, ενώ τα στάσιμα εμφανίζονταν ανά τακτά διαστήματα στο έργο και εμπεριείχαν ήρεμες κινήσεις, χωρίς μεγάλες μετατοπίσεις στο χώρο.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το 13^ο κεφάλαιο, στο οποίο ο Αριστοτέλης προχωρεί στην απαρίθμηση των στοιχείων που οφείλει να αποφεύγει ένας δραματικός ποιητής (θεατρικός συγγραφέας, με σημερινούς όρους). Για τις τραγωδίες ορίζει ως σημαντικό παράγοντα την «πεπλεγμένην» σύνθεση, καθώς και τη μίμηση πράξεων που προκαλούν

λογία (πώς οι ίδιοι οι ήρωες εξηγούν τις πράξεις τους και πώς εκφράζουν ιδέες και αποφθεγματικές φράσεις— «διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην»), καθώς και οι ηθικές αξίες που διέπουν έναν ήρωα, δηλαδή οι διακριτές ιδιότητές του («τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὅποιους τινες εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας») που αναδεικνύουν την ευδαιμονία ή την κακοδαιμονία του, είναι αυτές που οφείλονται για τις πράξεις του.

²² Στο 10^ο κεφάλαιο αναφέρεται εκτενώς στους μύθους, διακρίνοντάς τους σε δύο κατηγορίες: ἀπλοῖ-πεπλεγμένοι, ενώ στο 11^ο αναλύει τα μέρη του μύθου (περιπέτεια-αναγνώρισις-πάθος).

²³ Τα γεγονότα που διαδραματίζονται σε άλλο χώρο τα πληροφορούνται οι ήρωες και οι θεατές από τους αγγελιαφόρους. Για περισσότερες πληροφορίες περί ενότητας του χώρου και της δράσης. Βλέπε Χουρμούσιδη, *Οροι και Μετασχηματισμοί*, 17-59.

φόβο και οίκτο («φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν»).²⁴ Είναι αναγκαίο ο αρτίως συντεθειμένος μύθος να είναι μάλλον απλός, όχι διττός²⁵, και να επιφέρει μεταβολή από την ευτυχία στη δυστυχία.²⁶ Η θεματολογία, λοιπόν, μιας τραγωδίας σχετίζεται με τη μετάβαση στη δυστυχία, ωστόσο αυτή η δυσμενής κατάσταση συνιστά το αποτέλεσμα μιας σειράς προγενέστερων διαδικασιών οι οποίες έχουν επιφέρει τη δυστυχία, προκειμένου να αποκατασταθεί η δικαιοσύνη και η ορθή τάξη των πραγμάτων. Κατ' αυτόν τον τρόπο συμβάλλει στη διαπαιδαγώγηση των θεατών ως προς τις σωστές αξίες που πρέπει να διέπουν τον χαρακτήρα του κάθε πολίτη.

Αναφορικά με την παρουσία του χορού στην τραγωδία, επισημαίνονται ορισμένες θέσεις του Αριστοτέλη και στο τέλος του 18^{ου} κεφαλαίου (1456a). Πιο συγκεκριμένα, υπογραμμίζει ότι ο χορευτής, όπως και οι ηθοποιοί, αποτελούν οργανικό συστατικό μέρος του συνόλου («μόριον εἶναι τοῦ ὅλου»), και λαμβάνουν μέρος στο δράμα («συναγωνίζεσθαι»). Βέβαια, όλα αυτά αφορούν το χορό ως στοιχείο δραματικό-μιμητικό, και σίγουρα υποδεέστερο των ηθοποιών.²⁷ Ταυτόχρονα, ωστόσο, πρέπει να ληφθούν υπόψιν οι συνθήκες της εποχής.²⁸

Στο 26^ο κεφάλαιο (1462a) ο Αριστοτέλης θα καταστήσει σαφή την αντίθεσή του ως προς την υπερβολή στην κίνηση («περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις»), προσθέτοντας μάλιστα ότι μια τραγωδία μπορεί να υπάρξει και χωρίς ηθοποιούς και χορευτές, αφού το ίδιο το κείμενο και η ανάγνωσή του έχει μεγάλη αξία και μπορεί να σταθεί από μόνο του.²⁹ Σε αυτό το σημείο ο Αριστοτέλης κάνει λόγο για την τραγωδία ως ποιητικό κείμενο – έμμετρη διήγηση, όχι ως θεατρικό, αναφερόμενος στην υψηλή αξία της ως λογοτεχνικού έργου.³⁰ Πολλοί, ωστόσο, είναι οι επι-

²⁴ Απαραίτητως δεν πρέπει οι καλοί άνθρωποι να μεταπίπτουν από την ευτυχία στη δυστυχία εμφανώς («οὔτε τοὺς ἐπιεικῆς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν»), αφού αυτό δεν θα προκαλούσε φόβο ή συμπόνοια, αλλά αποτροπιασμό («μιαρὸν ἔστιν»). Από την άλλη μεριά, ούτε οι κακοί, μοχθηροί άνθρωποι πρέπει να μεταβαίνουν στην ωραία και ευχάριστη ζωή, μιας και «ἀτραγώδοτατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων», δηλαδή αυτό είναι το πιο ακατάλληλο στοιχείο από όλα για την τραγωδία, διότι δεν μπορεί να προκαλέσει στους θεατές τίποτα από αυτά που απαιτούνται (συμπάθεια, συμπόνοια, φόβος).

²⁵ Αριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, 1453: «Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν».

²⁶ Εξαιτίας όχι κακίας, αλλά ενός μεγάλου ανθρωπίνου σφάλματος («μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην») από κάποιον επιφανή, ή έστω σίγουρα ανώτερο από τον μέσο άνθρωπο.

²⁷ Αυτό επιβεβαιώνεται από την περιορισμένη εμφάνισή του, σε σχέση με τη σκηνική παρουσία των ηθοποιών, αλλά ακόμη και από το χώρο στον οποίο οι χορευτές εμφανίζονται: κατά κανόνα, ο χορός δεν έρχεται από το κεντρικό σκηνικό του τόπου δράσης, αλλά φτάνει από «αλλού», παρακολουθεί, σχολιάζει και αποχωρεί, σε αντίθεση με τους υποκριτές που ανήκουν στο κεντρικό κτίσμα, έρχονται από αυτό ή / και καταλήγουν σε αυτό. Βλέπε Χουρμουζιάδης, *Οροι και Μετασχηματισμοί*, 59.

²⁸ Ο David Wiles χαρακτηρίζει ως την «πιο ακραία παράλειψη της Ποιητικής» τη μη επαρκή ενασχόληση με τον Χορό, παράλληλα, όμως, τη δικαιολογεί στο ευρύτερο κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο της εποχής (παράκμη του θεσμού της χορηγίας, σύμφωνα με την οποία στο παρελθόν ο ευκατάστατος Αθηναίος δεχόταν υψηλή αναγνώριση για την προσφορά του, αφού ο ίδιος, και με δικά του έξοδα, αναλάμβανε την εύρεση και πολύμηνη εκπαίδευση των χορευτών). Βλέπε Wiles, 118-119.

²⁹ «διὰ γὰρ τοῦ ἀναγνώσκειν φανερά ὅποια τίς ἔστιν». Η τραγωδία, δηλαδή, μπορεί και χωρίς δραματοποίηση να πραγματοποιήσει το σκοπό της, όπως το έπος («Ἐτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ το αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία»).

³⁰ Χουρμουζιάδης, *Οροι και Μετασχηματισμοί*, 19.

κριτές μιας τέτοιας θέσης, αφού μεν ένα θεατρικό κείμενο μπορεί να έχει υψηλή λογοτεχνική αξία, η τελευταία όμως χάνει τη σημασία της εάν αποκοπεί ο δραματικός χαρακτήρας του έργου και αντιμετωπιστεί ως καθαρή λογοτεχνία. Στη συνέχεια, πάντως, συγκαταλέγει μέσα στα γνωρίσματα που καθιστούν την τραγωδία ανώτερη του έπους, τη μελοποιία και την ὄψιν, μέσω των οποίων συντελείται με ενάργεια η τέρψις των θεατών.³¹ Δεν μπορεί, λοιπόν, κάποιος να ισχυριστεί ότι ο Αριστοτέλης δεν αναγνωρίζει τη σημασία της θεατρικής παράστασης, απλώς θεωρεί ως ύψιστο χαρακτηριστικό της τραγωδίας την ποιητική της αξία. Ταυτόχρονα, την εκτιμά ως προς τη συμπύκνωση των όσων παρουσιάζει, σε αντίθεση με το μακροσκελές έπος: Τάσσεται υπέρ της συμπύκνωσης νοημάτων, καταδικάζοντας την αναλυτική περιγραφή και την υπερ-πληροφόρηση, οι οποίες καθιστούν το έργο κουραστικό και το αποπροσανατολίζουν από το στόχο του.

Καταλυτικής σημασίας το έργο *Περὶ Ποιητικῆς* του Αριστοτέλη. Έθεσε τα θεμέλια της δομής ενός θεατρικού κειμένου και μιας παράστασης, μίλησε για τη σκηνοθεσία, τη σκηνογραφία και τα κοστούμια της, ενώ παράλληλα αναφέρθηκε στις ποικίλες ιδιότητές της. Έδωσε, βέβαια, έμφαση στο τι πρέπει να κάνει ο θεατρικός συγγραφέας, όχι στο τι πρέπει να κάνουν οι ηθοποιοί και οι χορευτές. Χρειάστηκε να περάσουν αρκετοί αιώνες μέχρι να έρθουν αυτοί που συστηματοποίησαν τα περί υποκριτών και χορευτών.

Στο σύγχρονο θέατρο τα πράγματα έχουν προχωρήσει κατά πολύ από εκεί που τα άφησε ο Αριστοτέλης – όπως, άλλωστε, είναι αναμενόμενο.

Καταρχάς, τα θεατρικά είδη έχουν διευρυνθεί. Θέατρο δεν νοείται μόνο η τραγωδία ή η κωμωδία, αλλά και δεν μιλάμε μόνο για τραγωδίες ή κωμωδίες, αλλά κάνουμε λόγο και για θέατρο πρόζας, χοροθέατρο, επιθεώρηση, οπερέτα κ.ά. Παράλληλα, τα κείμενα δεν είναι αναγκαστικά έμμετρα – τα περισσότερα είναι πεζά.

Οι ήρωες των έργων δρουν τοιουτοτρόπως. Τα ήθη τους δεν χρειάζεται να είναι «χρηστά», «άρμόττοντα», «ὅμοια καὶ ὁμαλά», αλλά αντιθέτως μπορεί να δούμε ένα μικρό παιδί να μιλάει με σοφία ενήλικα, έναν ηλικιωμένο να χαριεντίζεται, ένας πρωταγωνιστής να υφίσταται ραγδαίες και αδικαιολόγητες ψυχολογικές μεταπτώσεις. Όλα είναι δυνατά να γίνουν.

Επιπροσθέτως, η ενότητα τόπου-χρόνου-δράσης έχει μεταβληθεί. Αναλυτικότερα, οι σύγχρονες αλλαγές σκηνικών επιτρέπουν την παρακολούθηση γεγονότων σε εντελώς διαφορετικούς τόπους, διαταράσσοντας την αριστοτελική ενότητα τόπου. Ανατροπή, επίσης, επέρχεται

³¹ «καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις], δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα».

και στην ενότητα χρόνου, αφού είναι συχνή η παρακολούθηση γεγονότων που εκτυλίσσονται σε πολύ μεγάλα χρονικά διαστήματα (ενίοτε αναπαριστούν και μία ολόκληρη ζωή). Ως φυσικό επακόλουθο έρχεται και η διατάραξη της ενότητας της δράσης, καθώς η ταυτόχρονη παρακολούθηση πολλών διαφορετικών ιστοριών στο ίδιο έργο είναι συνήθης. Πλέον, λοιπόν, η πλοκή δεν εκτυλίσσεται ρητά σε ένα μέρος, στο χρονικό διάστημα μιας ημέρας και με μία μόνο ιστορία, αλλά παρατηρείται έντονα στα σύγχρονα θεατρικά κείμενα το στοιχείο της αποσπασματικότητας. Σε αυτό έχει συμβάλει η πρόοδος που έχει σημειώσει ο κινηματογράφος, η ανάπτυξη των τεχνολογιών (δημιουργία σκηνικών εφέ, προβολή βίντεο κ.λπ.), και ευρύτερα η εξέλιξη της νεότερης εποχής ως προς τις δομές, τις γνώσεις και τις απαιτήσεις μιας παράστασης. Αξίζει, όμως, να σημειωθεί ότι η αριστοτελική έμφαση στον *μύθον*, δηλαδή στην πλοκή του έργου, αποτελεί βάση προς αξιοποίηση όλων των θεατρικών και κινηματογραφικών σεναρίων.³²

Επιπλέον, αναφέροντας τον Αριστοτέλη και τις θέσεις του για το έργο του θεατρικού συγγραφέα, δεν θα μπορούσαν να παραλειφθούν οι μεγάλες φυσιογνωμίες του σύγχρονου θεάτρου που συστηματοποίησαν τη γνώση σχετικά με τις ιδιότητες μιας παράστασης και τη δουλειά των ηθοποιών.³³ Ο Konstantin Stanislavski αναφέρθηκε πρώτος στο πώς οφείλουν να ενσαρκώνουν τους ρόλους τους οι ηθοποιοί μέσω της ανάκλησης βιωματικών εμπειριών, δηλαδή διδάσκοντας στους ηθοποιούς να «ζουν το ρόλο» τους, εστιάζοντας στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής αλήθειας πάνω στη σκηνή (χρήση της μνήμης προς όφελος της έκφρασης φυσικών συναισθημάτων). Αργότερα, εμπλούτισε αυτήν τη θέση με την πρόσθεση του "imagine if", περιορίζοντας δηλαδή την εξ ολοκλήρου ανάμνηση της εμπειρίας και προσθέτοντας την παράμετρο της φαντασίας, της εικασίας και της πίστης στις δεδομένες συνθήκες του σεναρίου.³⁴

Ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει στον Berthold Brecht. Ο Brecht υπήρξε κορυφαία μορφή του θεάτρου του 20^{ου} (και όχι μόνο) αιώνα, και με ακρίβεια είναι επιβεβαιωμένη η γνώση που είχε όσον αφορά στις θέσεις του Αριστοτέλη για το θέατρο. Στο βιβλίο του *Μικρό Όργανο για*

³² Χαρακτηριστικό είναι το σύγγραμμα του Michael Tierno, *Aristotle's Poetics for Screenwriters: Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization* (New York: Hyperion, 2002), στο οποίο αποδίδεται φόρος τιμής στον Αριστοτέλη ως προς τη συμβολή της *Ποιητικής* του στους σύγχρονους σεναριογράφους.

³³ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε Ismene Lada-Richards, «Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία και οι Δυτικές Αντιλήψεις για τους Ηθοποιούς και την Υποκριτική Τέχνη», στο J. Gregory, *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας: 31 Εισαγωγικά Δοκίμια*, μετάφραση Μ. Καΐσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου (Αθήνα: Παπαδήμα, 2010), 641-656.

³⁴ Εξονυχιστική ανάλυση του θεατρικού κειμένου με σκοπό την εξερεύνηση των κινήτρων του εκάστοτε χαρακτήρα, σε αντίθεση με την αριστοτελική έμφαση στις επιλογές των ηρώων: «Ο Αριστοτέλης, ωστόσο, δηλώνει σαφέστατα ότι θεμέλιο του έργου του είναι το τι συμβαίνει και όχι το γιατί συμβαίνει κάτι ή το ποιος το προκαλεί». Wiles, 121. Περισσότερες πληροφορίες βλέπε Konstantin Stanislavski, *Ενας Ηθοποιός Δημιουργείται*, μετάφραση Αγγ. Νίκας (Αθήνα: Γκόνης, 1999).

το Θέατρο (1949) ο Brecht κάνει λόγο στις πρώτες παραγράφους για το σκοπό του θεάτρου, ο οποίος δεν είναι τίποτα άλλο από την ψυχαγωγία των θεατών – αυτό που ονόμαζε «τέρψιν» ο Αριστοτέλης, σίγουρα βέβαια με ελαφρώς διαφοροποιημένη έννοια. Στην παράγραφο 4, μάλιστα, παραπέμπει στον φιλόσοφο επισημαίνοντας πως και εκείνος το ίδιο είχε επισημάνει.³⁵ Στην παράγραφο 12 κάνει κι άλλη αναφορά στον Αριστοτέλη, αυτήν τη φορά σχετικά με τη θέση του για τον μύθο (ως «ψυχή του δράματος»), ενώ κάνει λόγο για το αίσθημα του «συμπάσχειν» των θεατών μιας παράστασης με τους ήρωές της (άλλωστε, αυτό είναι που μας ενώνει με το θέατρο, αρχαίο ή σύγχρονο). Παρακάτω αναφέρεται και στο θέατρο ως αντανάκλαση της δομής μιας κοινωνίας (απεικονισμένη πάνω στη σκηνή), σαν κάτι που η κοινωνία (στην πλατεία) δεν μπορεί να επηρεάσει: Για παράδειγμα, στις αρχαίες τραγωδίες ο ήρωας που έσφαλε, έπρεπε να τιμωρηθεί λόγω των ηθικών αρχών που διέπουν την αντίστοιχη κοινωνία, και οι θεοί φροντίζουν για αυτό χωρίς να υπόκεινται σε κριτική. Ο Brecht αντιτάσσεται σε αυτό και προβάλλει την ιδέα δημιουργίας θεάτρου χωρίς τόσα ανθρώπινα θύματα και «βάρβαρες διασκεδάσεις». ³⁶ Συχνά, επίσης, αναφέρεται στο θέατρο ως «πράξη μίμησης», που είναι συγχρόνως και «διαδικασία σκέψης». ³⁷ Συμπληρωματικά, και ο Brecht, όπως ο Stanislavski, αφιέρωσαν μέρος του έργου τους στο πώς ένας ηθοποιός πρέπει να δουλέψει με το ρόλο του, προεκτείνοντας εν μέρει το έργο του Αριστοτέλη (ο μεν Αριστοτέλης μίλησε για τη δουλειά του θεατρικού συγγραφέα, οι μεταγενέστεροι ασχολήθηκαν εκτενώς με τη δουλειά του ηθοποιού).

Η αλήθεια είναι ότι στον τομέα του χορού δεν αναφέρθηκε εκτενώς ο Αριστοτέλης, αφού ούτως ή αλλιώς τον θεωρούσε μέρος της εκάστοτε θεατρικής παράστασης. Και πράγματι, ο έντεχνος χορός εκείνη την εποχή δεν υπήρχε αυτοτελώς, δεν ανέβαιναν δηλαδή παραστάσεις αμιγώς χορευτικές, αλλά επιβίωνε μόνο ως μέρος της δραματικής σύνθεσης. ³⁸ Έπρεπε να περάσουν αρκετοί αιώνες μέχρι η τέχνη του χορού να αναβαθμιστεί και να διαφοροποιηθεί, με άλλα λόγια να αποτελέ-

³⁵ «αυτό κάνανε [...] οι αρχαίοι με την τραγωδία τους, τίποτα παραπάνω και τίποτα παρακάτω από το να διασκεδάζουν τους ανθρώπους. Όταν λέμε ότι το θέατρο προήλθε από τη θρησκευτική λατρεία, εννοούμε απλώς ότι βγαίνοντας απ' αυτήν έγινε θέατρο. Από τα Μυστήρια δεν πήρε τη θρησκευτική αποστολή, αλλά την ευχαρίστηση, καθαρά και απλά. Κι αυτή η κάθαρση του Αριστοτέλη με το φόβο και το έλεος, ή από το φόβο και το έλεος, είναι ένα πλύσιμο ψυχής, που όχι μόνο παρουσιάζοταν με διασκεδαστικό τρόπο, αλλά με σκοπό την ψυχαγωγία.» Αγγέλα Βερυκοκάκη, Ευγενία Ζωγράφου, Ιουλία Ιατρίδη, Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ: Πέντε Θεωρητικά Κείμενα για το Θέατρο (Αθήνα: Κάλβος, 1979), 235-236.

³⁶ Βερυκοκάκη, 248-249.

³⁷ Αυτόθι, 259.

³⁸ Είναι ελάχιστα οι πληροφορίες που σώζονται για το χορό. Ο Ν. Χουρμουζιάδης έχει αναφερθεί εκτενώς σε αυτό το θέμα, επισημαίνοντας χαρακτηριστικά ότι, παρόλο που είναι γνωστή η αριθμητική σύσταση των δραματικών χορών, τα τεχνικής φύσεως ζητήματα δεν μπορούν να διαλευκανθούν (π.χ. εάν η εκάστοτε τετραλογία των τραγικών ποιητών διέθετε έναν, δύο ή τέσσερις χορούς, ή εάν υπήρχε εξειδίκευση των χορευτών, όπως συνέβη με τους ηθοποιούς, δηλαδή άλλοι να χόρευαν σε τραγωδίες, άλλοι σε κωμωδίες, άλλοι σε σατυρικά δράματα – μάλιστα, κάτι τέτοιο δεν το θεωρεί απίθανο ο ίδιος, «όπως δεν είναι απίθανη η ανάδειξη των επαγγελματιών ερμηνευτών μέσα από τους κόλπους του χορού». Βλέπε Χουρμουζιάδης, *Περί Χορού*, 12.

σει αυτόνομοκαλλιτεχνικό είδος. Ουσιαστικά, τον 17^ο αιώνα ξεκίνησαν να δημιουργούνται οι πρώτες παραστάσεις έντεχνου χορού (κλασικού μπαλέτου), στο παλάτι του Λουδοβίκου του 14^{ου} στη Γαλλία (*ballet de cour*), αφού εκεί ο έντεχνος (κλασικός) χορός βρήκε γόνιμο έδαφος και καλλιεργήθηκε.³⁹ Ταυτόχρονα, ο Pierre Beauchamp κωδικοποίησε γύρω στο 1700 τις πέντε βασικές *positions* του κλασικού χορού και θεμελίωσε την τεχνική του χορού μέσω της έξω στροφής των ποδιών (*endehors*). Έπειτα, ο Jean-Georges Noverre μεταμόρφωσε τον (έντεχνο) κλασικό χορό σε δυναμική μορφή τέχνης με το "*ballet d'action*", εισάγοντας δηλαδή υπόθεση που εξιστορούνταν μέσω της χορευτικής κίνησης (εισαγωγή "*pas d'action*", παντομίμας που προωθούσε την εξέλιξη της ιστορίας). Επιπροσθέτως, ανανέωσε τα κοστούμεια και τόνισε την ανάγκη συνεργασίας μουσικού – χορογράφου – σκηνογράφου κατά τη διαδικασία δημιουργίας της παράστασης (θυμίζει αρκετά τις θέσεις του Αριστοτέλη, ακόμη κι αν ο ίδιος ο Noverre μάλλον δεν διάβασε ποτέ κάποιο από τα κείμενα του Σταγειρίτη φιλοσόφου).⁴⁰ Γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι ο χορός άργησε πολύ να αυτονομηθεί και να αποκτήσει δικό του τρόπο διδασκαλίας και δική του υπόσταση στο χώρο των παραστατικών τεχνών, είναι φυσικό λοιπόν ο Αριστοτέλης να μην έδωσε περισσότερη έμφαση μεμονωμένα σε αυτόν. Σίγουρα η συμβολή του, όμως, στη συστηματοποίηση των γνώσεων περί θεατρικών παραστάσεων στην αρχαιότητα συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στην πορεία του θεάτρου και του χορού.

Ο κλασικός χορός, όμως, δεν συνιστά τη μοναδική κατηγορία του έντεχνου χορού. Η δεύτερη κατηγορία του είναι ο μοντέρνος χορός, ο εξελισσόμενος σε σύγχρονο χορό. Κορυφαίοι σκηνοθέτες και χορογράφοι παγκόσμιας ακτινοβολίας του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα ασχολήθηκαν με το αρχαίο ελληνικό θέατρο και την αντίληψη περί αξίας της παραστατικής τέχνης. Πρώτη η Isadora Duncan, αμιγώς εμπνευσμένη από τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, αποδέσμευσε τον έντεχνο χορό από τους αυστηρούς περιορισμούς του κλασικού μπαλέτου, θεωρώντας πως ο χορός πρέπει να είναι απλός, λιτός και αγνός, πάτησε με γυμνό πόδι στο έδαφος και έδωσε το έναυσμα για τη δημιουργία του λεγόμενου «μοντέρνου» χορού (του εξελισσόμενου σε «σύγχρονο» χορό).⁴¹ Η Doris Humphrey επηρεάστηκε έμμεσα από τις θέσεις του Αριστοτέλη, μέσω της επίδρασης του F. Nietzsche. Πιο συγκεκριμένα, η ίδια έχει παραδεχτεί ότι τη θεωρητική βάση του κινησιολογικού υλικού της, την άντλη-

³⁹ Οι κινήσεις ασφαλώς δεν ήταν ιδιαίτερα πολύπλοκες, ούτε απαιτητικές τεχνικά. Στόχος των χορογραφιών ήταν η αποτύπωση του επικρατούντος πνεύματος της αριστοκρατίας, όπως αυτό είχε διαμορφωθεί από την παράδοση και το πρωτόκολλο της αυτοκρατορικής αυλής.

⁴⁰ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε Susan Au, *Ballet & Modern Dance* (London: Thames and Hudson, London, 1988).

⁴¹ Ελένη Φεσά-Εμμανουήλ, *Χορός και Θέατρο: Από τη Ντάνκαν στις Νέες Χορευτικές Ομάδες* (Αθήνα: Έφεσος, 2004), 36-39.

σε κυρίως από το έργο *Η Γέννηση της Τραγωδίας* (1872) του Nietzsche, το οποίο συνιστά πρωτότυπη ανάλυση της αρχαίας τραγωδίας και περιγράφει μια στάση ζωής, σύμφωνα με την οποία μόνο η ζωή δίνει νόημα στον κόσμο, αλλά η ίδια η ζωή από μόνη της δεν έχει κανένα νόημα.⁴² Ο διακειμενικός διάλογος του βιβλίου του Nietzsche με το *Περί Ποιητικής* του Αριστοτέλη είναι ευδιάκριτος, παρά τις αντιθέσεις που εντοπίζονται.⁴³ Η Martha Graham, επίσης, επηρεάστηκε από τις φιλοσοφικές τοποθετήσεις του Nietzsche και του Schopenhauer, και φυσικά ιδιαίτερη συγκίνηση της προκάλεσαν οι γυναικείες φιγούρες αρχαίων ελληνικών τραγωδιών. Στράφηκε προς την ανθρωπίνη ψυχή και η ψυχολογική αξία των ηρώων είναι αυτή που την ώθησε να χορογραφήσει πολυάριθμα έργα του αρχαίου δράματος.⁴⁴ Αλλά και στα ελληνικά δεδομένα, είναι ποικίλα τα δείγματα καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν με το αρχαίο θέατρο και τον χορό: η Δελφική Ιδέα και η γενικότερη δράση της Εύας Palmer-Σικελιανού, η Κούλα Πράτσικα, το χοροθέατρο της Ραλλούς Μάνου, η Μαρία Χορς, η *Μήδεια* του Δημήτρη Παπαϊωάννου, είναι μόνο μερικά από αυτά.⁴⁵

Σε αυτό το σημείο κρίνεται σημαντική η διάκριση του χορού ως μέρους της δραματικής σύνθεσης, σε αντίθεση με το αμιγώς χορευτικό έργο. Ο Αριστοτέλης κατανόησε τον χορό ως οργανικό μέρος του συνόλου μιας παράστασης, αναφερόμενος στη μιμητική του λειτουργία. «Αυτή η θέση βρίσκει εφαρμογή στις διάφορες μορφές του θεατρικού χορού, ο οποίος έχει πλοκή και αναπαριστά δημιουργικά ή σχολιάζει χαρακτήρες, συμπεριφορές, ηθικά ζητήματα, κοινωνικές καταστάσεις κ.ά., δηλαδή μιλάμε για τα χορικά μέρη ενός αρχαίου δράματος, το κλασικό μπαλέτο και μέρος του χοροθέατρου.»⁴⁶ Ωστόσο, πολλοί μοντέρνοι χορογράφοι και θεωρητικοί του χορού απέρριψαν σταδιακά αυτή τη θεατρική διάσταση, όπως η Doris Humphrey, η οποία ενδιαφέρθηκε για την «καθαρή» και φυσική κίνηση και επιζητούσε σκηνικό, καλλιτεχνικό αποτέλεσμα χωρίς συναισθηματικούς υπαινιγμούς και «θεατρινισμούς». Προοδευτικά, οι μεταμοντέρνοι χορογράφοι και νεότεροι χορογράφοι σύγχρονου χορού αναζήτησαν και αναζητούν την ουσία του χορού μέσα από την καθαρή κίνηση του σώματος, αξιοποιώντας ιδίως τις τεχνικές *release*, *improvisation* & *contact improvisation*, χωρίς

⁴² Η ιδέα αυτή επεκτάθηκε στο έργο *Τάδε Εφη Ζαρατούστρα* (1883 - 1885), με τη θεωρία του Υπερανθρώπου, η οποία επηρέασε ευρύτερα πολλές προσωπικότητες του καλλιτεχνικού χώρου.

⁴³ Ουσιαστικά, το κείμενο του Γερμανού φιλόλογου και φιλοσόφου αποτελεί ανανεωμένη προέκταση της *Ποιητικής*, εμφανώς εμπλουτισμένη από τις απόψεις του ιδίου αλλά και του F. Schiller (για αυτό, άλλωστε, και παρουσιάζει αντιθέσεις σε σύγκριση με το αριστοτελικό έργο).

⁴⁴ Παράβαλε *Μήδεια*, *Ιοκάστη*, *Αλκίση*, *Φαίδρα*, *Αριάδνη*, με κορυφαίο το αριστούργημα *Κλυταιμνήστρα* (1958), το πρώτο χορόδραμα μοντέρνου-σύγχρονου χορού σε δύο πράξεις με πρόλογο και επίλογο.

⁴⁵ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε Φεσσά-Εμμανουήλ, 39-70.

⁴⁶ Αυτόθι, 32.

όμως να σημαίνει ότι όλοι ενστερνίστηκαν αυτήν τη θέση.⁴⁷

Γεγονός πάντως είναι ότι η θεατρικότητα δεν προσδιορίζει μόνο-σκηνικές δραστηριότητες με μιμητικό ή αφηγηματικό χαρακτήρα. Χαρακτηρίζει και στοιχεία που οι περισσότεροι θεωρούν απαραίτητα για τη χορευτική παράσταση, όπως είναι η σκηνική παρουσία του χορευτή και η επικοινωνία του με το κοινό. Σίγουρα, όμως, η γλώσσα του θεάτρου διαφέρει από τη γλώσσα του σώματος, δηλαδή του χορού, και οι σύγχρονοι χορογράφοι αποβλέπουν στην αφαιρετικότητα-αποσπασματικότητα της κίνησης: δεν θέλουν να μιμείται/περιγράφει κάτι, αλλά να συνυποδηλώνει βαθύτερα νοήματα και ιδέες.⁴⁸

Ο Αριστοτέλης συνέβαλε τα μέγιστα ως προς την κατανόηση και δόμηση μιας παράστασης, προωθώντας την εξέλιξη του θεάτρου. Με τον έντεχνο χορό ασχολήθηκε μόνο ως μέρος ενός θεατρικού έργου, σε αντίθεση με τη σημερινή εποχή όπου πλέον ο έντεχνος χορός έχει αυτονομηθεί-ανεξαρτητοποιηθεί, αποκτώντας τη δική του υπόσταση, δίχως να αποτελεί αυστηρά μέρος θεατρικού έργου. Παράλληλα, όμως, αναγνώρισε την αξία ευρύτερα του χορού ως μέρους της ανθρωπίνης ύπαρξης.

Αναφορές

Au, Susan. *Ballet and Modern Dance*. London: Thames and Hudson, London, 1988.

Lada-Richards, Ismene. «Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία και οι Δυτικές Αντιλήψεις για τους Ηθοποιούς και την Υποκριτική Τέχνη». Στο *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας: 31 Εισαγωγικά Δοκίμια*, επιμέλεια J. Gregory, μετάφραση Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου. Επιμέλεια Δ. Ι. Ιακώβ. Αθήνα: Παπαδήμα, 2010.

Lesky, Albin. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μετάφραση Αγ. Τσοπανάκης. Αθήνα: Αφοί Κυριακίδη, 2011.

Stanislavski, Konstantin. *Ενας Ηθοποιός Δημιουργείται*. Μετάφραση Αγγ. Νίκας. Επιμέλεια Χ. Βαχλιώτης. Αθήνα: Γκόνης, 1999.

Tierno, Michael. *Aristotle's Poetics for Screenwriters: Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*. New York: Hyperion, 2002.

Wiles, David. «Η Ποιητική του Αριστοτέλη και η Θεωρία του Θεάτρου στην Αρχαιότητα». Στο *Οδηγίες για το Αρχαίο Ελληνικό και Ρωμα-*

⁴⁷ Οι κινήσεις ασφαλώς δεν ήταν ιδιαίτερα πολύπλοκες, ούτε απαιτητικές τεχνικά. Στόχος των χορογραφιών ήταν η αποτύπωση του επικρατούντος πνεύματος της αριστοκρατίας, όπως αυτό είχε διαμορφωθεί από την παράδοση και το πρωτόκολλο της αυτοκρατορικής αυλής.

⁴⁸ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε Susan Au, *Ballet and Modern Dance* (London: Thames and Hudson, London, 1988).

ϊκό Θέατρο, επιμέλεια J. M. Walton McDonald, μετάφραση Βάιος Λιαπής. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2011.

Αριστοτέλης. *Περί Ποιητικής*. Μετάφραση Σ. Μέναρδος. Εισαγωγή, κείμενο, ερμηνεία Ι. Συκουτρή. Αθήνα: Εστία, 1937.

Βερυκοκάκη, Αγγέλα, Ευγενία Ζωγράφου και Ιουλία Ιατρίδη. *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ: Πέντε Θεωρητικά Κείμενα για το Θέατρο*. Αθήνα: Κάλβος, 1979.

Μπαρμπούση, Βάσω. *Ο Χορός στον 20^ο Αιώνα: Σταθμοί και Πρόσωπα*. Αθήνα: Καστανιώτη, 2004.

Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη. *Χορός και Θέατρο: Από τη Ντάνκαν στις Νέες Χορευτικές Ομάδες*. Αθήνα: Έφεσσος, 2004.

Χουρμουζιάδης, Νίκος. *Περί Χορού: Ο Ρόλος του Ομαδικού Στοιχείου στο Αρχαίο Δράμα*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1998.

Χουρμουζιάδης, Νίκος. *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα: Γνώση, 1984.

Χρονόπουλος, Κώστας. *Η Αριστοτελική Τραγική Κάθαρσις*. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2000.