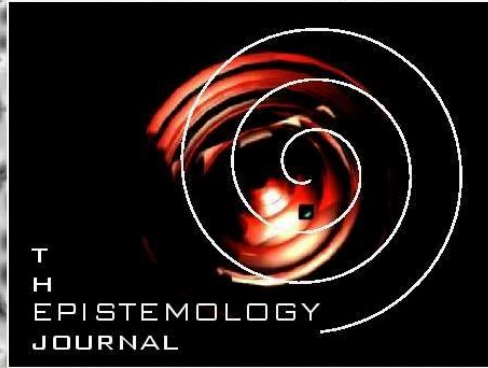


JANUARY 2020



EPISTĒMĒS **M**ETRON **L**OGOS

ISSN 2585 -2973

ISSUE 3

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

Epistēmēs Metron Logos
Journal

<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/episteme>

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

ISSN (*e-edition*): **2585-2973** / ISSN (*print*): **2653-8822**

Editor in Chief: Panagiotis Vlamos, Professor, Head of the
Department of Informatics, Ionian University, vlamos@ionio.gr

Publishing Director: Konstantinos Papageorgiou, Ionian University,
cconstantinoss@gmail.com

Managing Editor: Filippos Peristeris, NTUA



<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/episteme>

Editorial Board:

Gongaki Konstantina, Associate Professor, Athens University

Kaludjerovic Zeljko, Professor, University of Novi Sad, Serbia

Kanelopoullou-Mpoti Maria, Associate Professor, Ionian University

Konstantakos Ioannis, Professor, Athens University

Koutoungos Aris, Emeritus Professor, National Technical University of Athens

Kriari Ismini, Dean, Panteion University

Lazou Anna, Assistant Professor, Athens University

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

Mermigki Dimitra, National Technical University of Athens

Oliveira Amílcar, Assistant Professor, Universidade Aberta, Portugal

Prole Dragan, Professor, Head of Philosophy Dep., University of Novi Sad, Serbia

Protopapadakis Evangelos, Assistant Professor, Athens University

Simos Papadopoulos, Assistant Professor, Democritus University of Thrace

Sugarman Jeremy, Professor, Deputy Director for Medicine, Johns Hopkins Berman Institute of Bioethics

Implementation: NPO tetARTimorio

copyright ©: CC Attribution 4.0

Cover: Dimitra Mermigki

Publisher's Note (Konstantinos Papageorgiou)

6

Editorial (Panagiotis Vlamos)

7

ARTICLES

Perspectivism of the Renaissance Thought

David Menčík

8-24

Verification in theory and in the sciences

Konstantinos G. Papageorgiou – D. E. Lekkas

25-48

**(Traditional and aesthetic and musicological elements in the work of
Mikis Theodorakis)**

Philippos Peristeris

49-59

**(Dance as an Object of Scientific Investigation and Philosophy.
Preliminary Remarks)**

Anna Lazou

60-92

(On Some Motifs in Poetics)

Dimitra L. Mermigki

93-112

Publisher's note

*Konstantinos G. Papageorgiou, PhD
Ionian University*

The current issue of EML comes with three important changes.

First and foremost, we have a new Editor in Chief: Professor Panagiotis Vlamos, the head of the Informatics Department of the Ionian University, a distinguished academic and mathematician.

The second important change is the official opening of the EML's webpage within the National Documentation Center's platform. This means that all editorial and publishing workload will be processed automatically via the publishing platform of the NDC providing increased functionality for both writers and editors.

The third important change is language. In an effort to make EML a truly international journal, apart from the obvious and necessary first step to staff the editorial board highly esteemed academics from around the globe, which we have accomplished, we have decided to publish articles in the English language only. This decision will be in effect starting on the July 2020 issue.

I want to thank all sides, writers, editors, NDC, for your contribution in making EML a top of the line journal and I wish to commit to continuous innovative and evolving future editions!

Editorial

*Professor Panagiotis Vlamos
Ionian University*

A scientific journal is not just space where high-quality and peer-reviewed articles are published. Academics adjust the structure, the content and even the style of their papers according to the journal they wish to make their contribution. Therefore, journals create niches, form audiences and in the end, shape science itself.

It is in this spirit that we publish EML journal; not just to create more available space to publish more articles, but to substantially contribute to the shaping of epistemology and philosophy in general; eventually of science itself.

For this reason, on one hand, we stick to traditional processes such as a double-blind peer review or the classic structure and referential system that is so well-known to the scientific community. On the other hand, we will introduce novelties that, we believe, are for the sake of progress. Our thoughts include the creation of an online community; application of new forms of peer-review; the establishment of new quality standards, based not so much in references or statistics, but in measurable logical cohesion of the arguments.

We wish to remain true to our vision of science (*epistēmē*) and philosophy, but at the same time, be flexible enough so as to co-form the structure and the content of the EML journal based on scientific feedback.

Perspectivism of the Renaissance Thought¹

David Menčík²

Abstract

The starting point of the essay is clarifying the difference between the *mono-perspective* and *multi-perspective* vision of reality. Off-course the terms perspective, mono-perspective and multi-perspective are not self-explanatory and the meanings of these terms need to be formally analysed. After making the formal difference between *mono-perspective* thinking and *multi-perspective* thinking a content difference needs to be made. Namely, why is the Renaissance vision of reality *multi-perspective* and the Middle-Age vision of reality *mono-perspective*? The answer to this question needs to be given by the analysis of the original works of the Renaissance thinkers. Our undertaking will not be limited in analysing only one discourse but following the subject from a methodological point of view in a *multi-perspectivism* way. Therefore, three different discourses will be analysed:

¹ The essay was presented in June 30, 2018, at the War Museum of Athens – Greece (Rizari 2), in the context of the day conference of the Philosophy Research Group of Athens University (directed by Anna Lazou).

² davidmencik@gmail.com, Faculty of Philosophy, Novi Sad.

1. The discourse of philosophical anthropology with Mirandola's vision of man as a paradigmatic example-
2. The discourse of philosophy of nature, with Bruno's vision of the universe as a paradigmatic example-
3. The discourse of art history in which four paintings will be analysed: these paintings can be considered of having philosophical, value because they provide a picturesque representation of what the Renaissance "world" was really like.

Keywords: Perspective, man, universe, Renaissance, art.

1. What is Perspectivism?

The term *perspective* can be used in many ways. Because of the phenomenon of *perspectivism*, an outlined presentation of the specific uses of the term will be sketched in this essay:

1. The first and foremost meaning of the term *perspective* that is to be used is the one in the meaning of the word *multi-perspective*. Understanding something as *multi-perspective* is, naturally, contrary to understanding something as *mono-perspective*. For example, in the Renaissance, there is the possibility of having different particular conceptions of what is the world or what is the nature of man. This possibility makes Renaissance philosophy the philosophy of multitude. The *mono-perspective* thought of Middle-ages is revealed, if we try to analyse how the nature of man or the understanding of the world is shown. Namely, in medieval philosophy man is the image of God and the world is created by God.³

³ Any other conception that would claim otherwise wasn't tolerated by the Catholic Church. We can see this in the "war" between church and science in the Renaissance time. The Church was still strong and would not approve any conception other than its own.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

In order to present the idea of the difference between *multi-perspective* and *mono-perspective thought* though, in a simplified manner, an analogy can be made between Newton's discovery of the dispersion of light and understanding the world in the time of Middle-Ages and Renaissance.⁴ The dispersion of light works in the same way that a glass prism is put in front of a wave of light. The light before dispersion seems single coloured, so to say white, but after the dispersion, all colours of the spectrum can be seen. In analogy to this, understanding the world and man's place in it in Middle-ages was like a wave of light before dispersion. It was a unique and obvious experience, with no need to ask any questions; after all, that was an experience shown in the "Holy Bible" itself as well as in the work of Saint Augustine.⁵ In the Renaissance "the wave of light" is already dispersed. The truth of what the man is and what the world is are no longer single and obvious but plural. The conceptions in this way start to differ from one another – just like the colour red is different from colour blue after the dispersion of light.

2. The second meaning of the word *perspective* that is to be reflected on is the one present in the art of the Renaissance. Off-course there is a phenomenon that we call *perspective*, when we are observing objects in a work of art. We say that the objects are in perspective if we see them appearing as though their distance, size or depth differ based on our point of view. Plato showed what importance does perspective have for mimetic artists, sculptors in particular. He wrote in the *Sophist*:

⁴ The fact that we will represent light as "truth" makes this analogy even more ironic. This is the case because light was understood as a metaphor of truth in authors who were influenced by Platonic philosophy (Bonaventure 1997: 37-45).

⁵In *Confessions*, Augustine showed that there is no other way to find the real self of a man, than through the relationship with God. There is only one truth in which man can truly find oneself. Augustine tried to find the essence of man in many exterior things prior to finding man's relationship with God only to fail over and over again. In *De Civitas Dei* and in Christianity itself this world is presented inferior to the world of *The God's state*.

“If they reproduced the true proportions of the various parts of the body, then as you know the upper parts would appear to us smaller than they should and the lower parts bigger, because we’re seeing the upper ones from a distance and the lower ones from close up...” (235 e – 236a; Rowe 2015: 127).

Despite Plato’s criticism, it will be shown in the analysis of Massacio’s *Holy Trinity* that placing beings in perspective can be useful for presenting the ontological levels of beings in the way of art. The second aspect of perspectivism that can be seen in art is the role of the author himself in Renaissance times. The author is sometimes shown in the work of art itself. To show this phenomenon and its importance we will analyse one of Dürer’s autoportraits (see below; painting number 2).

2. Perspectivism in Mirandola’s understanding of man

In the Renaissance, we have more than one significant conception regarding philosophical anthropology. It can be said, because of the multi-perspectivism present in the Renaissance understanding of man that no single one of them prevailed as the most dominant one.⁶ No text regarding the questions “what is a man” and “what is his position in the world” that was written in the Renaissance can be sufficiently paradigmatic for understanding the whole Renaissance understanding of man in the sense that the point of understanding men could be directly derailed. Because of this phenomenon, the philosophy of Renaissance differs from all preceding philosophies.⁷

⁶Because of the individual value of all of the different conceptions of man we can say that Mirandola’s *Oration of the dignity of man* is only one of many possible perspectives of understanding man in the Renaissance. For example - Marsilio Ficino, Erasmo Rotherdamus and Paracelsus are authors who deserve to be mentioned alongside Pico della Mirandola as authors who wrote about the understanding of man in the Renaissance.

⁷ If we wanted to introduce ourselves to the Christian understanding of man we would read the texts of St. Paul or St. Augustine. We would read Epictetus for understanding man in Hellenistic-Roman time and probably Aristotle or Plato for understanding man in classical Greece.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

To fully understand Mirandola's view of the man we need to find its particular difference from the understanding of man in Christianity. For this undertaking, we will need to analyse the most the term *dignitas*. Dignity proves to be the most important term in Mirandola's philosophy. However, dignity is not Mirandola's term originally. The term has been used previously in Christianity for argumentation of the unity of mankind. It has been noted before that all men were perceived as God's creation. Therefore, all the men should be the same in their ontological status. The "invention" of dignity led to the collapse of the institution of slavery that was thought as normal in Ancient times.

With due respect in mind to the Christian use of the word dignity, Mirandola attributes a more intrinsic value to it. For unravelling the difference between the understandings of the term *dignitas* in the Renaissance from that of Christianity, few paragraphs from Mirandola's original work will be further investigated:

"The molder and maker of thyself; thou mayest sculpt thyself into whatever shape thou dost prefer... It is given him to have that which he chooses and to be that which he wills...Man possess every sort of seed." (Pico della Mirandola 1998: 4-5)

Interpreting the story about Adam from *The Book of Genesis*, Mirandola comes to the conclusion that the human being is not created according to any of the *archetypes*. The dignity of man is presented in its openness in man's formation. It can be said that "while the nature of all other beings is limited, humans suffer no such restrictions" (Dougherty 2008: 134). Man possesses every seed of all beings but doesn't obtain a metaphysical principle disseminated on him.⁸ Man has the possibility to be anything he wants. Finally, he can actually become anything he wants because of the possession of free will. The importance of free will can be seen in the next passage from *Oratio*:

⁸ The seed has been used by many authors as a metaphor for possibility. Opposite to Aristotle but in Aristotle's terminology we can say that there is no longer one *dynamis* and one *energeia* concerning human beings. Man is different from other beings because he can become anything he wants, his *energeia* is an open possibility. Mirandola's understanding also differs from Middle-age one, because there is no metaphysical principle of man as it was the case for Scholastic philosophy and the idea of the substantial form.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

“The seeds that each man cultivates will grow and bear their fruit in him.” (Mirandola 1998: 5). This, very important quotation from *Oratio* shows the significance of freedom for the creation of man. Man doesn’t create only oneself though, but is also a co-creator of the world. Being metaphysically undetermined man can achieve greatness and change the world itself by acting accordingly. This kind of conclusion creates a different approach towards the world as well as towards man. Our world is not something given, but we are the ones who create it. A new role has been given to man, according to which man is no more only a passenger in this world waiting for the “Kingdom of Heaven” but has a task in this life. It can be argued that Mirandola puts into the question the whole biblical myth of world creation in six days. Namely, if a man can co-create the world it is implied that the creation of the world is not over and that the myth is not true. The idea that man is a co-creator of the world had its significance in art and “science” of the period. Philosophers tried to find a new method that would be more adequate for discovering new things and forwarding new conclusions instead of assuring that the “old” knowledge is the only true one.⁹

This conclusion that man is a creator of himself and the world would not have been as ground-breaking as it was, if Mirandola didn’t extrapolate his arguments and made a sort of moral ontology.¹⁰ His “ethics” can be seen in next passage:

“Let us spurn earthly things; let us struggle toward the heavenly. Let us put in last place whatever is of the world, and let us fly beyond the chambers of the world to the chamber nearest the loftiest divinity.” (Mirandola 1998: 7)

Why should this “maxim” be understood as one of moral ontology? It should be understood in this way because Mirandola presents the ontological status of man in terms of ethics. Namely, man is presented as a being of choice and obligation. He has

⁹ This idea of changing the method of understanding nature is present in Bacon’s philosophy. Bacon suggests a new method of scientific induction opposite to syllogistic deduction because it (syllogistic deduction) proved to be not good enough for coming to new conclusions and therefore was not helpful for the battle against all of the misfortunes happening in a Renaissance city such as the black plague, hunger etc.

¹⁰ For further inquiries about moral ontology in Mirandola’s work (Dougherty 2008: 136).

the choice to stay only a man or even to become less than a man but also has an obligation to try to become a “heavenly” being. Ultimately, choices in life will eventually determine man's being. Opposite to all other beings, man doesn't have a metaphysical form and because of it, man is superior than them. If a man tries to find the basis of his action in lower beings he will not be a man anymore but a beast. On the other hand, man needs to look up to something and needs to ask who can be considered as the paragon for his actions. Whose behaviour should man imitate in order to achieve his possibilities? An answer to this question is given by Mirandola by the introduction of three angels, *Seraph, Cherub Throne*. These three angels represent three virtues that a man should achieve: “The seraph burns with the fire of charity; the cherub shines with the radiance of intelligence; the throne stands in steadfastness of judgment.” (ibid.) This understanding of man implies that man can no longer fulfil full potential only by turning to God but through the practice of both theology and philosophy in order to become the best version of himself.

3. Bruno's multiverse

Giordano Bruno is partly because of his work, and partly because of his fate, one of the most famous philosophers of the Renaissance. Although Bruno was not the only philosopher of nature in the Renaissance, it can be argued that he was the most influential on Renaissance philosophy.¹¹ Bruno's idea of the multiverse is groundbreaking because it shows a completely different understanding of the universe from the one of the Middle Ages. If we are to grasp the idea of perspectivism in Renaissance in its whole it is inevitable to dedicate some attention to Bruno's view of the multiverse.

Bruno's initial argument is that the separation of philosophy from theology begins with the concepts of the principle and the cause. These terms were not strange to the philosophy of Scholasticism because they were essentially Aristotle's terms.

¹¹ For example Spinoza's panteistic philosophy and Schelling's idea of speculative physics have been in a way influenced by Bruno's work.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

The first argument is presented at the beginning of the second dialogue: “Everything which is not a first principle and a first cause, has a principle and a cause” (Bruno 2004: 33). This argument itself is Aristotelian and could be thought of as self-explanatory. Even though, this argument presents a necessary starting point for the continuance of the argumentation leading to the conclusion that only on the basis of the consequences with which we have contact in experience we are able to talk about the first cause. However, the consequences are just a trace of the cause and cannot be entirely relevant. This is the case, especially if we cannot comprehend all of the consequences.

After setting this argument Bruno continues by making the difference between philosophy and theology. The philosopher’s understanding of the world should not be metaphysical but physical: “The natural philosopher is not required to produce all causes and all principles, but merely the physical ones, and among them, only those that are principal or pertinent” (Bruno 2004: 34). Bruno concludes that since the consequences of God's creation are countless, we cannot come to know God through the path of God's actions. This is the case because we cannot grasp all the consequences of God’s actions that are limitless.¹² Therefore, the question about God needs to be separated from philosophy saying that “It suffices, morally and theologically, to know the first principle in so far as the heavenly gods have revealed it and the prophets have borne witness to it” (Ibid.: 35). This kind of reasoning leads to the separation of theology and philosophy started by the philosophy of Thomas Aquinas¹³.

¹² Here Bruno makes an analogy with the sculptor. If we say that both the sculptor and God should get known from the consequences of their work, we cannot deny that if we have knowledge in the field of art that we will be able to know the creator of a sculpture based only on seeing the sculpture. Bruno argues that we will not be able to know God only through the consequences of his works, because we cannot grasp the full corpus of God’s works since, in essence, they are countless.

¹³ In the method of exposition of St Thomas Aquinas, we can see that the starting point of any explication was in fact, one of the prepositions of Aristotle’s works. If Aristotle, who has never written under the influence of the Holy Scripture, is being interpreted as a worthy philosopher and if his arguments are understood as well-founded ones, then we conclude

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

Having determined the subject of his research, Bruno continues his argumentation by presenting his view of the universe:

“Those deserve the highest praise who strive towards the knowledge of this principle and this cause, to apprehend its grandeur as far as possible by inspecting, with the eyes of orderly consideration, those magnificent stars and luminous bodies which are so many inhabited worlds, great creatures and superlative divinities: those which seem to be, and are, innumerable worlds not very unlike that in which we find ourselves.” (Bruno 2004: 36) (underlined by the author)

This particular paragraph could be considered as the most problematic for the Church and it could be one of the causes of Bruno’s conviction of heresy. Since Bruno assumed that the universe is infinite, there is also an infinite number of worlds. This speculation is not as problematic as the speculation that the worlds are inhabited. The question that arises is whether each world must have the first beginning and cause. Since the world cannot become by itself, its creator must be God and furthermore if God was the cause to every world of innumerable worlds and in every world, there is life, then Christ had to be born in each of them. This would imply that Christ would have to suffer and die for the salvation of the sins an infinite number of times and the divine nature of God would be destroyed.¹⁴

that you can have a philosophy with no calling for „Holy Scripture“. It is interesting that scholars have different opinions about Aquinas’ attitude to philosophy. Mark Jordan for example says that “He (Aquinas) would have been scandalized to hear himself described as an innovator in fundamental matters and more scandalized still to hear himself - or a Christian – called a „philosopher““. (Jordan, 1993: 232)

¹⁴ God who needs to descend from his heavenly throne an infinite number of times is no longer a God. Bruno’s conception maybe even without intention completely refutes the possibility of Jesus Christ as God-human. One of the main doctrines of the Christian religion is put to question, and it is quite clear why this kind of argumentation was not liked by the Catholic Church. For more information about Bruno’s destiny and problems with the Church see Petronijević, Branislav, *Istorija novije filozofije* (Petronijević 1982: 86).

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

This kind of argumentation, even though accused by the church, becomes a starting point for further scientific research of the universe. To paraphrase the words of Neil De Grasse Tyson during the narration of the popular documentary series *Cosmos a Space-time Odyssey*, a thinker in late Middle Ages knew more about cosmos than we know today about our own.¹⁵ The beginning of the breakthrough of science that led to contemporary science came from Bruno in a theoretical way. On the other hand, Bruno's method of speculative physics was not accepted. A method combined of observation experiments and mathematics instead, was accepted as a more fruitful one and is used in physics to this day.

4. Perspectivism in Art

It seems that there is no better way to introduce the topic of *Perspectivism in Art* than quoting the words of Jean Delemeau:

“The artists saw the everyday reality, they measured it, discovered the study of the perspective. Furtherome-they were interested in the man, his body, his face no matter even if the face was ugly... The artists also discovered the landscape.” (Delemeau 2007: 95) (English translation by the author).

It cannot be argued that an artist from any time period is a talented genius. However, all people need the motivation to pursue their passions. The fact that there were wealthy patrons eager to hire Renaissance artists made them professionals. They received money for their work and had all the reasons to pursue their passions.

The style of the artists is “based on mathematically defined proportions and emphasizing harmony and balance” (Brucker 2007: 30). To talk about proportions, harmony and balance in works of art in a theoretical way will not be the way we want

¹⁵ Prior to the “discovery” of America and the invention of the telescope, the cosmos would be only three continents men knew, Europe, Asia and Africa. Today our cosmos is the whole universe; man is not only bound to Earth but can investigate the whole universe, to get to know it and maybe one day even colonize it.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

to approach this topic. It seems that the right way to present the topic of art is by analysing the works of art themselves. As it has been mentioned in the introduction to this essay, we will analyse paintings in which we can find motives of ontology and philosophical anthropology.

The first picture that will be analysed is Massaccio's *Holy Trinity* (painting number 1).¹⁶ Massaccio lived and created at the beginning of the 15th century. If a philosopher approaches Massaccio's most famous painting named *The Holy Trinity* in a hermeneutical way he may see more than just a painting. By combining philosophy and art he can see the ontological levels of the Renaissance world. Analysing the painting from the lowest part of the painting, there is a skeleton in a crypt that looks like it is beyond ground level.¹⁷ It can be concluded that during the time of the black plague man became more aware of human mortality. Above ground level, there are people standing on left and right of the main focus of the picture that is "The Holy Trinity". People standing below the main focus are separated from the "Holy Trinity" by a matter of perspective, they seem closer to observer's eye and between them and the main focus of the painting stand steps that separate them. In observing the trinity itself a couple of things can be concluded: firstly, that the matter of religion was still present in the constitution of daily life and was important for the question of human existence; secondly, that the idea of salvation is still present.¹⁸ Finally, it can be seen that Trinity itself is painted in perspective: the Son is closer to the observer, Father is beyond him and the Holy Spirit is the one that unites them just like in the Bible. Background elements of the painting show the rebirth of the antique architectural style with buildings with big columns and wide arches. This picture shows the ontology of life in the time of Christianity that kept its supremacy during the Renaissance.

¹⁶ Images of the pictures can be found in the end of the essay after bibliography.

¹⁷ Words that are underlined present different beings in different ontological levels.

¹⁸ By looking at the historical events such as wars and plague in the time of Renaissance it cannot be a coincidence that the matter of salvation is depicted in a painting.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

Other paintings, however, make a greater impression to a philosopher trying to understand the Renaissance vision of the man. For this undertaking, two paintings will be analysed but the fact is that many paintings would be valid for the analysis. To start off with the analysis we shall analyse the concept of the author in Renaissance. A paradigmatic example of the importance of the author in Renaissance is the *Auto-portrait* of Albrecht Dürer (painting number 2). The phenomenon of auto-portrait can be used for showing some changes in the understanding of man in Renaissance from the one of Middle-Ages. The fact that the painting is an auto-portrait is by itself extraordinary. It means that a painter acknowledges himself as a person important enough to get immortalized in a portrait.¹⁹

Next painting to be analysed is not painted in the time of Renaissance but can be observed as a Renaissance painting in some manners. The painting we are talking about is *Las Meninas* by Diego Velasquez (painting number 3). This fascinating painting was masterfully analysed by Michel Foucault (Foucault 2007: 3 - 17). Our analysis will differ in many ways from Foucault's. It will be less philosophical and more historical by nature. For our subject of perspectivism, the most interesting thing in the painting is the fact that Velasquez is painting himself during the process of painting. The painter is not the main focus of the painting but at the same time his *stafellei*²⁰ and pictures in the background of the picture represent a very important background image of the painting. In the painting, we can see midgets, a dog and members of the Royal family – it can be said that a true Renaissance world is presented there.

The last painting to be analysed shows Leonardo Da Vinci's scientific approach to man is the painting "Vitruvian man" (painting number 4).²¹ This picture of man shows

¹⁹ Many famous portraits have been painted in the time of the Renaissance. Da Vinci's *Mona Lisa* stands as the most famous example.

²⁰ The object that holds the picture while it is being painted.

²¹ There is no better example of a Renaissance man in practice than Da Vinci. His work has often been perceived as the epitome of the Italian Renaissance. "He was good in athletics, music, drawing, painting, sculpture, architecture, town planning, perspective, optics,

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

the basic anatomy of man and can be used as an example for medical studies.²² In the painting we see the need for the connection between theory and practice that starts to be the most important project happening in Renaissance. It is important for this examination for another reason. Firstly, man in the painting is depicted in a square inside of a circle. Man is presented holding edges of both figures and therefore is presented in two perspectives. A second important thing is that man is pictured naked, and one needs to bear in mind that the sensation of nakedness would be opposite of what the church would like to be shown in a painting of a man.²³

5. Conclusion

Renaissance was a period in which fundamental changes occurred. In this essay, it was written about the changes in anthropology, philosophy of nature and art. It needs to be said that it could have been written about ontology, politics, science, history and many other fields. The renaissance thought is important for many reasons and for the sake of clarity of the arguments only the changes in a few of the philosophical disciplines were actually analyzed.

Another huge importance of the Renaissance as a time period in history and history of philosophy comes with the fact that the Renaissance “didn’t produce” only Renaissance thinkers but also Aristotle, Plato, Plotinus, and Stoics. These authors are

astronomy, aviation; hydraulic, nautical, military, structural and mechanical engineering; anatomy, biology, zoology, botany, geology, geography, mathematics.” (Brucker 2007: 32)

²² Medicine as science started its Renaissance in time of Renaissance as an individual science. Medicine has its origins in the Islamic inherited alchemy and the elements of the uprising science of modern chemistry.

²³ “Michelangelo was sharply criticized for painting nude human figures in his Last Judgment in the Sistine chapel. Pope Paul IV ordered the offending images to be covered by drapery.” (Brucker 2007: 34)

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

a product of the Renaissance because their philosophies, although written prior to the Renaissance, were interpreted more in the Renaissance than ever before (Hankins b 2007: 338).

For its great eclecticism but at the same time, originality Renaissance philosophy and art should be forever respected and taught even though it is not the case in the syllabus of many Universities. Renaissance thought is often represented as the one between middle ages and modern time, without the rationality of the middle ages and without a systematical method of the modern. This kind of objection although might be valid is not a minus to the Renaissance thought. It is a good thing that Renaissance wasn't the time of system because it wouldn't provide such rich and different speculations about certain subjects that for the consequence had its further advancement from the time of 15th century to today.

References

Bonaventure, "On the reduction of the arts to theology", Franciscan Institute, Ashland, 1997, pp. 37-45.

Brucker, Gene, "The Italian Renaissance" in *A Companion to the Worlds of the Renaissance*, edited by Guido Ruggiero, Blackwell publishing, 2007, pp. 23-38.

Bruno, Giordano, *Second dialogue in Cause, Principle and Unity*, Cambridge University press, 2004.

Celenza, Christopher S., "The revival of Platonic philosophy" in *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, edited by James Hankins, Cambridge university press, 2007, pp. 72-97.

Delemeau, Jean, *Civilizacija renesanse*, izdavačka knjižara Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 2007.

Dougherty, Mark V., "Introduction" in Pico Della Mirandola, *New essays*, edited by M.V. Dougherty, Cambridge University Press, New York, 2008, pp. 1-15.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

_____, “Three Precursors to Pico della Mirandola’s Roman, Disputation and the Question of Human Nature in the Oratio” in Pico Della Mirandola, *New essays*, edited by M.V. Dougherty, Cambridge University Press, New York, 2008, pp. 114-152.

Foucault, Michel, *The Order of Things*, Routledge classics, London 2005.

Hankins, James, “Humanism, Scholasticism and Renaissance Philosophy” in *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, edited by James Hankins, Cambridge university press, 2007, pp. 30-49.

_____, “The Significance of Renaissance Philosophy” in *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, edited by James Hankins, Cambridge university press, 2007, pp. 338-346.

Janson, Horst Woldemar, “The Image of Man in Renaissance Art from Donatello to Michelangelo”, in *The Renaissance Image of Man and the World*, edited by Bernard O’ Kelly, Ohio State University Press, 1966, pp. 77-103.

Jordan, Mark D., “Theology and Philosophy”, in: *Cambridge Companion to Aquinas*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 232-252.

Kristeller, Paul Oskar, “Philosophy and Humanism in Renaissance Perspective”, in *The Renaissance Image of Man and the World*, edited by Bernard O’ Kelly, Ohio State University Press, 1966, pp. 29-53.

Mirandola, Pico della, “On the Dignity of Man”, Hackett publishing Company, Indianapolis, 1998.

O’ Kelly, Bernard, “Introduction” in *The Renaissance Image of Man and the World*, edited by Bernard O’ Kelly, Ohio State University Press, 1966, pp. 3-29.

Partridge, Loren, “Art” in *A Companion to the Worlds of the Renaissance*, edited by Guido Ruggiero, Blackwell publishing, 2007, pp. 349-366.

Petronijević, Branislav, *Istorija novije filozofije*, Nolit, Beograd, 1982.

Plato, *Theaetetus and Sophist*, edited by Christopher Rowe, Cambridge University Press, 2015.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

Starn Randolph, “The European Renaissance” in *A Companion to the Worlds of the Renaissance*, edited by Guido Ruggiero, Blackwell publishing, 2007, pp. 39-55.



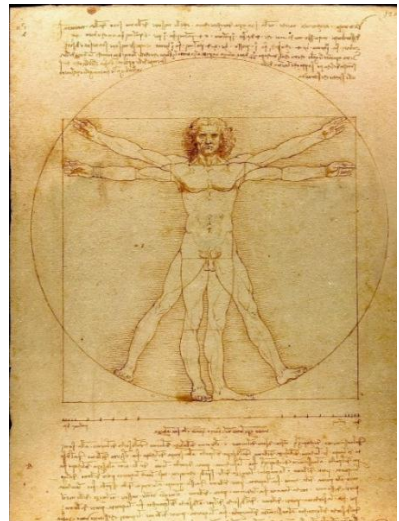
Painting 1: *Holy Trinity* by Massaccio



Painting 2: *Auto-portrait* by Albrecht Dürer



Painting 3: *Las meninas* by Diego Velasquez



Painting 4: *Vitruvian man* by Leonardo Da Vinci

Verification in theory and in the sciences

Konstantinos G. Papageorgiou¹, D. E. Lekkas²

Abstract

In this work, we undertake the task of laying out some basic considerations towards straightening out the foundations of an abstract logical system. We venture to explain what theory is as well as what is not theory, to discriminate between the roles of truth in theory and in reality, as well as to open the road towards clarifying the relationship between theory and the real world. Etymological, cultural and conceptual analyses of truth are brought forth in order to reveal problems in modern approaches and to set the stage for more consistent solutions. One such problem addressed here is related to negation *per se*, to its asymmetry towards affirmative statements and to the essential ramifications of this duality with respect to the common perceptual and linguistic aspects of words indicating concepts akin to truth in various languages and to attitudes reflected and perpetuated in them and to their consequent use in attempted informal or formal logic and its understanding. Finally, a case study invoking the causes or “causes” of gravity both clarifies and reinforces the points made in this paper.

Keywords: truth, false, negation, reality, logic, theory, etymology, gravity

¹ cconstantinoss@gmail.com, Ionian University, Greece

² Hellenic Open University, Greece

1. Introduction

At first sight, the title of this paper may seem somewhat redundant; one would think that it would suffice to just call it “verification in the sciences”, since theory is commonly considered to be an integral part of the scientific field. Or maybe not?

“Verification in the sciences” could most probably be just another reference to the grandiose – save failed – agenda of the Vienna Circle; of course, no matter how hard one tried, by bringing up the word “verification” into an epistemologically orientated text, a quasi-metaphysical obligation seems to jump forth demanding to pay homage to Logical Positivism, which is the spiritual offspring and, at the same time, the tombstone of the Viennese Circle. That we will do. However, the core of our approach is quite a modern one, since nowadays little attention is paid to the concept of *truth per se*, as well as to its relation to theory and to its critical difference from *reality*; etymological, cultural and conceptual approaches will only assist in making our points more transparent.

Our journey will take us to exploring the very foundation of epistemology, of science (in any form) and even of our own private cosmos – since even in “science” there is not much that we can do other than project our own world (or should we say thought-structures) onto the world outside of us (or whatever is out there which we perceive as that). By exploring various concepts related to truth, we shall explore the place of metaphysical realism, of infinity as well as of zero – this last one both as opposed to infinity (infinite vs. infinitesimal) and as the non-coincident antonyms of Truth i.e., Falsehood, untruth, lie and the like. Finally, the concept of gravity will pull us back into reality.

2. Logical Positivism and logic

What is very much telling in the case of the Vienna Circle and of its spiritual offspring, namely Logical Positivism, is that, rightfully or wrongfully, the names of many legendary personalities were linked to it. Mach, Einstein, Schlick, Carnap and others were identified with at least some aspect of logical positivism / empiricism (Psillos, 2007; Papageorgiou, 2015). The reader may have already discovered that e.g. Einstein

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

was a candidate for proselytism, but eventually distanced himself from the cycle's proceedings; however, one cannot help seeing that, one way or another, every major figure in science for the best part of the 20th century was measured against the ideas of the said cycle. Why is that?

There must be a systemic reason for such a deviation. We make ourselves clear: *epistēmē*, as it was conceived in classical Greece, was the result of the effort to seek truth bypassing the *fault of the senses*; it was not meant to utilize the then heavily underestimated senses towards “finding” the truth. The fervour nowadays to put into boosting our senses with billion-dollar equipment would count as nothing less than a monstrosity for Greeks who seemed to have been avoiding anything more complex than a ruler and a compass in order to do mathematics (Cajori, 1893). What has gone wrong? The nucleus of that question is intensified by the very fact that, despite the fall of logical empiricism back in the 50's and the end of its *dogma of verification*, nobody seems to have really abandoned it. Logical empiricism has just been transformed into “*statistical*” *empiricism*, where something is not of course verified if we observe it, but it becomes verified should we observe it frequently – say billions of times, say in CERN experiments!

No matter what we call it, i.e. positivism or empiricism, it is categorized as “logical”. But what does that mean other than being related to the modern understanding of logic, i.e. symbolic logic, i.e. the mathematical field initially formulated (in terms of symbolism) by Frege and Russell and Whitehead (Stoll, 1963)? On the other hand, empiricism, as connected to the ideas of Francis Bacon, John Locke and David Hume, states that sensory experience is the only valid way of knowing something – therefore, the only way of abstaining from value judgements, hence becoming *positive*. Can that then be anything more than applied mathematics? In the classical mathematical point of view, though, applied mathematics is the methodology of extending pure theory towards forming systematic organizing and descriptive tools for observation, in essence with a license to be borrowed as a tool by the sciences. But not only that (as it is considered to be a beneficial deed to apply mathematics); logic, even in its most basic and intuitive version, bans us from identifying causes with effects (unless some one-to-one / “iff” correspondence is shown).

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

All in all, then, we and everybody else along with us ought to realize that the theoretical applicable outlook of mathematics and the empiricist theorist course of the sciences run in opposite senses: mathematics flow from theory to application, whereas the sciences start from observation and try to end up in theoretical schemes. How can A be identical to B, if A is sailing East to West while B is drifting West to East?

That understood and moving along, to the extent that nature and the world exists and functions in its own ways by its own means and rules, there are certain norms to causality: if phenomenon B is “typically” preceded by phenomenon A in this particular temporal sequence (B after A) to an identifiable and significant degree of material association and correlation of occurrence, then we can venture to say or suppose that the occurrence of A is a (material) cause for B, and that the manifestation of A creates or reveals (this distinction staying controversial) a partial mechanism and/or an expectation for the occurrence of B; that plus the feeling that if A were absent or altered, B proper would be expected to happen differently or not happen at all.

And, while this nebulous and contingent situation applies to our subjective noting or appraisal of something being *a* cause for or towards something, the situation is indeed somewhat better for the statement that something is *the* cause for something else. The meaning is something that something does not / will not / may not / cannot happen without.

No empirical observation could become the foundation of a causal system – let alone a theoretical causal system – unless, of course, we are talking about the cause or source of an outburst and flow of information, but that really should be a totally different thing, not confused with the ontology of entity or fact. But then again, it is a well-founded and easily demonstrated dogma in epistemology that no phenomenon – a near synonym for *effect* only too often – includes causes. They (causes) are always set by us as relevant to our theoretical system, our assumptions, our level of analysis etc. To demonstrate that a bit further, let us imagine a scenario of a car-crash on a rainy day. What is the cause of the hit bumper of the front car? Any one of the following may be said to be *the* cause, but can also just as easily be refuted (cf. Koutoukos, 2008):

1. Momentum/inertia.
2. Driver’s attention.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

3. Driver's girlfriend who said she's breaking up with him.
4. Rain.
5. Slippery road.
6. Bad asphalt quality.
7. Bumper's material strength.
8. Karma.

On one hand, a verdict about something being *a* cause here, as in a contributing factor to causality, is a different story, which is not what we are looking for here, unless of course it is. All that notwithstanding, however, a logical positivist would exclaim that we got it all wrong; no matter what the scenario is, we can always have a specific theory that it alone (*bracketed* in a sense) may be verified by observation alone. Indeed, the fall of logical empiricism did not come from its failure to accommodate such simple phenomena (Quine, 1951); however, it is exactly where we disagree: a theory cannot be refuted or validated by reality – let alone by means of observation.

What is so appealing about observation in the sciences then? Where does it come from and what are its consequences? In order to give answers to these questions one must examine closer basic truths about truth. We shall see that these attitudes are a direct result of a misconception about truth, that truth and theory “exist” at a different level from reality and that not all truths are created equal (truth, *veritas*, *alētheia* etc.).

3. The truth about truth

The authors of this paper expect nothing less of a new scientific revolution (or at least a humbler paradigm shift) when sciences start using truth, truthfully. So, let's get on with it!

Mathematical and logical truths are about the design of building arguments, structures and systems, making sense of their pattern or layout, combination, arrangement, order, all that towards reaching conclusions, in the affirmative or in the negative, regardless of their semantic content. That may be a material of reality in the sciences, but quite outside mathematics and logic. Besides, in all languages, *truth* or Latin *veritas* or Greek *alētheia* also has a second associated meaning, which is the antonym of a lie,

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

as in the expression telling the truth; this is not the same as *reality* or Latin *realitas* or Greek *prāgmatikotēs*, i.e. rapport to the imprints of things as they actually do exist and function in the world. It is really a question, worth contemplating, why two concepts that are so dissimilar become confused and identified in the minds of so many people.

The true issues in mathematics are things like definitional aptness, elegance, decidability, consistency, completeness, clarity vs. ambiguity, systemic coordination, theoretical productivity. None of these totally abstract features touch upon things like reality, concrete features regarding the material world, nature, physics or metaphysics.

Truth, as it appears in logic and mathematics, is abstract and regards scheme of train of thought; it has no bearing to meaning or reference to the world. Telling something like “it is”, logical concepts as if... then..., therefore, contradiction, equal, set, subset, and/or, for all, one, five, plus, equals, unit, longer, ratio, infinity etc. are *not* material of materialism or naturalism, metaphysical or otherwise.

For the rest, one is totally welcome to check the sciences. But, there, logic and mathematics serve as abstract borrowed modeling devices towards applications and descriptions. They do not “exist” or “reside” somewhere; so, they lie outside the administrative realm of materialism and naturalism and anything of the sort.

There have already been efforts to “track the truth” related to the observation of reality (Nozick, 1981). Tracking the truth may increase its chances at success when someone tracks its signifier. The etymological variations of “truth” in various languages – i.e. languages that have played some role in the sciences – is quite telling about the perception surrounding it from corresponding cultures. From the following examination it will be made clear that the elementary difference between truth and reality is just the tip of the iceberg; what lies hidden underneath the surface is the really hot stuff.

Inter-translatability has been widely discussed among philosophers and it has been argued that it would be wrong to assume that meaning cannot be transferred between different languages by means of their signifiers – even at extreme cases (cf. Davidson, 1984). This is a conclusion which we shall not be attacking by any means; however, it is just as justified to take it for granted that the meaning of different words generally referring to the same notion ought to be identified. On the contrary, much as it is

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

possible to explain their differences in the languages where they originate (such as English in our own present discussion right now), the words themselves may suddenly exhibit themselves as carrying strikingly different meanings – such as the words *epistēmē* and science, as we have shown elsewhere.

In the beginning there was *alētheia* – in Greek. Etymologically, it means “not to miss something / anything (significant or obvious)”. Latin *veritas* (cf. the common verb *to verify*) derives from *verus*, “true”, and that has indeed the same root as, say, German *Wahrheit*; that comes from Middle High German *wār*, *wāre*, from Old High German *wār*, *wāri*; both of them, then, come from PIE root **were-os* (trusted, trustworthy), conceivably ultimately related to proto-root **wər* meaning to rise up; it may be revealing, though, that all the different Scandinavian Germanic languages use a variety of different words from different roots for adjectives suggesting this meaning; and that reveals that the necessity in these languages for a concept in this direction is very recent. English *truth*, one among them, together with abstract noun and verb *trust*, comes from another Germanic abstract noun **treuwitho*, from Proto-Germanic *treuwaz* “having or characterized by good faith”, related to German *treu*, from PIE **drew-o-*; further on, this is a suffixed form of the PIE root **deru-*, “be firm, solid, steadfast”, related to Latin adjective *durus* = hard. The Slavic counterparts are inherited from Old East Slavic *правѣда* (*pravīda*), from Proto-Slavic **pravьda*, derived from Proto-Slavic **pravъ* (compare *п्राव्यū / právyj*) plus a standard structural suffix. Contrary to the Germanic branch, all Slavic languages, exhibiting features of a dialectal continuum, share this common root, which possibly has its ultimate origin in the same root as Greek and Latin adverb / prepositions *πρό / prae* = forward / before, suggesting once more seeing clearly that which lies in front of us.

Now, one may put forth the objection that etymology just follows the history of the signifier and that the technical meaning may be completely different – isn’t Ebola (the name of the horrific disease) etymologically quite irrelevant to the disease – to any disease? Ebola, also commonly known by its indigenous name Legbala, is the headstream of the Mongala River, a tributary of Congo River in the north of the Democratic Republic of the Congo. So, why bother tracking the various etymological origin of “truths”?

The making of the word truth is no accident and has been deliberately done in a certain way according to what each culture ventures to express through it. There are many characteristic examples, such as *Schuld*, the German word for *debt*; yet in German *Schuld* also means *blame* and *guilt*. However, its cognate in English means an obligation regarding something that is due to be done; that is not so different from Greek, where *χρέος* means *debt* and *duty* and *service*, with an etymology derived from *χρή* (necessity) yet linked to verb *χρήομαι* = *to use*, noun *χρήσις* = usage and adjective *χρήσιμος* = *useful*. How can anyone miss the cultural significance of such usages as a historical witness of how ideas function and evolve and even change within the creation, evolution, continuity and transition and sometimes conversions in cultures? Truth and all related or “related” concepts are indeed full of cultural connotations which can be accessed by means of their etymological tracing and anatomy, since it is exactly this kind of “reverse engineering” that tells us how these notions are conceived in the first place and treated subsequently – and consequently. And it can be quite presumptuous to assume that “translating” the term from one language can be an all-preserving and non-corrupting tautology.

4. The logic of logic

When it comes to theoretical mathematics, there is a very widespread fallacy lurking here.

The more abstract something is, the less concrete factual information it contains, known in semantics as “*significand*” (> Latin passive participle present = *signified*): the specimen “my dog”, an actual being, contains a greatly more mass of precise significand than the category “mammal” with its common features, which is an abstractive classification and grouping. On the other hand, my dog is not only a mammal; she is also *one* (1). What does “one” mean on the level of specific factual information, in general and/or as used in this particular referential case? How much “information” does it contain regarding my dog? Not much, indeed!

When we reach theoretical mathematics, *par excellence* mathematical logic and then methodologically whatever is stemming from it, we have actually exhausted the entire

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

course to all-inclusion, generalization and abstraction, and there is zero significant left. Pure mathematics is a mental discipline that means nothing really, in or about the world and, as such, it is a methodological construction consecrated by its sole desired virtues of internal consistency and completeness and, to the degree where it is used in applications, thrives on the sole merits of i. its interpretative power as void design, ii. its theoretical fertility, i.e. its abilities and slacks towards generating many theorems rather than procuring a limited number and exhausting its capacities fast and, surprisingly to non-mathematicians, its *elegance*, an aesthetic choice particular to the trade. *Mutatis mutandis*, it resembles a beautiful crossword puzzle in a magazine, which has no real “existence” as an entity besides what it tells us about itself and what rules it follows which are figurative and unreal and how nice and to-the-point and imaginative it looks and sounds. That is what truth means and has no *a priori* association with realities, facts or perceptions. As a result, it cannot possibly have anything to do with *beliefs, creeds, laws, conventions, theses* or anything that means anything at all. Logic, seeking the truth in this context, is totally concerned with the pattern of putting down and correlating statements via self-contained invented and accepted figurative rules, and with the validity of inference by way of *tautology of outputs to inputs*, not at all with their content, i.e. with what they state.

Therefore, given all this as it is, no one “believes” or “accepts” or “questions” or “rejects” pure mathematics on the basis of scientific or philosophical considerations; and axioms do *not* describe or postulate laws. The essence of turning to and addressing and raising expectations from the axiomatic / theorematic realm is this question / proposal: “what if we treated our statements and data in this fashion, mobilizing these considerations and reaching conclusions as conducted by this structure if it is selected to be exercised as a technique?”, *regardless* of what all this says. An objection to an axiomatic point of view, or course of action, is an objection to a schematic focus, a way of treating demonstration as in “I don’t like your ‘what if?’”; the answer is “be my guest and change my ‘what if?’”, then, with another one of your liking, and see where it gets you”; i.e. switch axiomatic system, put in and take out whatever you think and we shall see what happens a. in its theoretical virtue, b. in its applicability, wherever one had hoped for the new setup to be applied, c. its relevance to the wider horizons of human knowledge and d. to its elegance. That is all. Mathematics is in the

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

mind; it is not mundane or empirical; it is neither physics nor any other reality-describing science; it is internal and mental, not external and sensory; it is the intellectual conception and processing, not the empirical intake of stimulus and information.

Given all this, the Platonic point of view regarding mathematics and *alētheia* (the authentic Greek term which as it turns out by virtue of what we have set out above is typically *poorly* and incompletely and culture-specifically translated as *veritas* in Latin and as *truth* in English and as *Wahrheit* in German and as *правда* in Russian) reflects its genuine Greek etymology (literally meaning, in fact, something that cannot be missed): it's all about an ideal way of considering and checking mental images, capitally archetypal ones, and the criteria behind their specifications and groupings. As already stated above, it has *nothing* to do with creeds, attitudes, ideologies, facts, realities, or indeed with explanations; it is a good intellectual void scenario pattern; it is *not* a vision of the world and of its objects and its ways.

A note of caution. Pure theoretical abstract mathematics is not a language or a methodology either. Mathematics produces language and can be used as a methodology by the sciences and arts and crafts, *a posteriori*. Neither of these unfortunate assertions, typically only too often coming from and encountered in the sciences, are acceptable here; they even remind us of modern ethical stances about individuality: I am who I am, not what my observer and user describe me as and what they use me for; I am not determined as being somebody else's instrument, or even as my own agent; these phrases are extraneous, irrelevant and offensive.

For logic, in its elementary essence, truth must ideally be broken down to individual elemental cases; and its definite, absolute, non-relative, non-ambiguous, non-probabilistic, non-proportional, non-cumulative, non-survey, non-statistical substance may only be conceived in its most essential minimalistic form: simply as a valence, as a 1-0 state, as a YES-NO dilemma, which is its key feature and, alas, the source of its major perceived applied or usage-connected weakness. Whenever anything more than that is (nonchalantly? suspiciously?) inserted into logic, suddenly its relationship to reality becomes inevitable – soon we cannot help following the path of “logical empiricism” (strictly literally contradiction in terms, as *logos* means thought and/or

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

speech, therefore it does NOT refer to environment or reality) and indulge in trying to find truth in reality. But that is a lie; or isn't it?

This is where an inevitable question arises out of the lips of simple yet demanding users of theory: does T, logical truth, really suggest something *necessarily true*, or something just *possibly* or *conceivably* or *perhaps true*? First and foremost, it depends whether one is talking about a statistical survey of several statements, or strictly about individual core true-false yes-no statements. So where, again, is the Boolean distinction between a *core statement* (isomorphic to an *element* or *member*) and a coherent sequence of inter-related statements, such as an organized theory (isomorphic to a *set*)? Where indeed?

Moving right along, though and pretending that that structural shortage is not there, what is the verdict on the main question? Well, the verdict is that the theory herself will not tell us what it means, because the theory does not *mean* a thing. *We* are the ones deciding which theory to pick in order to organize our concepts and syllogisms, according to what we need and what it says. To that end, we take propositional calculus, look at the theorems, apply a test of giving this and then that meaning, and see and decide whether we are satisfied in our quest of investing our expectation; if we are satisfied, we keep the model for as long as we deem that it suits us; or else we drop it. So, before we postpone this discussion for a more specific occasion, we may try:

- i. T is employed as meaning necessarily true and F as meaning necessarily false;
- ii. T is employed as meaning conditionally true and F as meaning conditionally false;

And then we may put the dilemma to a test, NOT to see what the theory says, but if and how we are going to employ it. Crash test? Lydian stone? This then will be left for a next time. But let us bear in mind that then we shall have to also test applicability and usability for the following two:

- iii. $\neg T$ is employed as meaning necessarily not true and $\neg F$ as meaning necessarily not false;
- iv. $\neg T$ is employed as meaning conditionally not true and $\neg F$ as meaning conditionally not false.

And, though pairwise uniform is better, one may introduce the test to more investigating semantics regarding negation such as *necessarily not* and *conditionally not* etc., checking whether that is useful or not, which it probably isn't, but it would not hurt to check, would it? For instance, as a *teaser*, what do we make of / how do we apply / what do we do with / how do we proceed with / what do we make of this standard proved theorem $F \rightarrow T$? So, now what? necessarily false implies (also) necessarily true? Perhaps false implies (also) perhaps true? Which one, where, why, how come and to what end?

The next crucial question is whether we may be tempted to change the axioms. Well, why not? But we should make totally sure that the new axioms work better with our new explicit criteria which we should be able to identify, understand, rationalize, explain, introduce and give ample convincing reasons for them. And, if we do intend to push a motion towards abandoning propositional / statement calculus in favour of our new formulation, or, which is much more daring, REFORMING propositional / statement calculus in the direction in which we point, that is really-really big. Do we have enough reasons and initiative so as to intend to undertake such a potentially sacrilegious task? Maybe we do; yet, in any case, whether we do or not, we do have every right to do. Or are we being *agents provocateurs* in stating this statement about this endeavour of ours towards “level-0” logic? Are we telling the truth or are we telling lies? Necessary ones or conditional ones?

5. The truth about lies

One ought to wonder about the semantic meaning of truth by also contemplating the nature of its opposite(s) in usage and beyond. To get started, then, what is the antonym of truth? is there just one or are there more?

Indeed, there are the notions of a lie, of a falsehood and maybe even of something wrong or mistaken. Do all of these mean the same as one another? Not at all. Apart from mere semantics, there is even an ethical distinction among them. One may be at fault because they didn't know any better; but to tell a lie is a conscious and, in general, unethical act, as in a deliberate misrepresentation of what the subject knows or trusts

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

as true. There are cases such as when a potentially violent drunk friend is asking for his gun; it may be more ethical to lie to him that we cannot find it, rather than giving it to him. The question, therefore, is this: should our concept of truth express the reverse of its diverse opposites? Or just of one of them? And which one would that be and why and when and when not?

It is much more parsimonious in terms of total assumptions needed to just accept that we do accept one – or both – of two cases: either truth with the widest possible range of meanings, or truth with no meaning at all: “truth” with no meaning at all, a valence, a typical correspondence between the “Boolean” number 1 and the lexeme “truth”. That kind of truth is a one-way decision for theory and *epistēmē*, where no significand is permitted to enter. In the sciences, however, the widest possible meaning of truth must be accepted, since meaning itself is the *desideratum* there. If necessary, then, one should re-train one’s understanding of things in order to conceive a theoretical truth free of meaning and therefore devoid of sentimental connections. Axiomatic systems, as we set them, have the intrinsic value “truth”, or “1”. As we argued earlier in this text, the criteria towards their evaluation are fullness, consistency, theoretical productivity and elegance (cf. Dimitrakopoulos, 2007). Anything that can boil down to an identification with them is automatically true; anything else is not true; or is it perhaps false? or not? Or are we telling lies? Or could it be, perhaps, undecidable? Or are we pushing into the “unpushable”? Why would we want to do that? Or can’t we help it? Wait... are we lost already? And does getting lost have any connection to not accepting the truth of the axioms? Or to not understanding it? Understanding what? Understanding how? And what not and how not? Ugh!

It is evident by now that scientific or empirical “truths” are nowhere to be spotted in this vortex. Though on one hand reserving the right to implicate the world by referring to it, on the other hand our “truths” are subject to the misfortune that at the bottom of the page no mixing with theoretical truths is acceptable. But doesn’t science proceed tracing its way along “theory”? Or is it perhaps by way of “theories”? Where has this new freaky dilemma crept out of all of a sudden?

Unfortunately, the Greek abstract noun *θεωρία* is chiefly used as capitally (though not exclusively) meaning a general overall theoretical outlook on –and methodical mental

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

overview of– a narrower or wider field of human examination, scrutiny, contemplation and study. As such, this word is generic and has no plural. Expressions like “the foundation of mathematical theory” and “the realm of the theory of law”, or “theory and application”, or “theory and practice”, or “this approach may sound good in theory”, all fall under this shade of meaning and would sound silly in the plural – should someone just attempt to substitute “theories” for “theory” in these expressions. Or, looking at the expression “this is true in theory”, we can attest that it is standard, whereas “this is true in theories” sounds bizarre. In this pure context, it might even sound next to ludicrous to cite an expression like “practical theory”, because it should be expected to be accompanied by the extra adjective-noun pairs “theoretical theory”, “theoretical practice” and... “practical practice”!

Therefore, the main focus of the original Greek word *θεωρία* without plural is not a definitive synonym for its derivative Latin loanword *theoria* coming with plural *theoriae*; and that in spite the fact that a marginal usage like the Latin one has at times been jumping forth even in Greek texts. In literal decorum, the word with a plural means individual and diverse *viewings* or *overviews*, therefore a more expedient proper term in Greek for this parallel line of meaning would be *θεώρησις*. As for organized scientific realistic and/or pragmatic name for the overview of an applied or extant field seems to have been devised in Greek somewhere in the flow of ages, applicable specifically to the art and science of music. There, strictly speaking, next to the general abstract mathematical *θεωρία μουσικῆς* / *theory of music* – no such plural monstrosity of course as ‘*θεωρίαι μουσικῆς*’ / ‘*theories of music*’, as Latin and the Western languages keep drifting in their ocean of ambivalence and of ambiguity –, Greek on its own means has devised and put to use the ingenuous term *θεωρητικά μουσικῆς* for bodies of features and rules describing and theorizing practices and behaviours of (various) musical systems, in a manner of saying: “*theoretics*” of music.

As long as this paradigm is not perceived as righteous and does not become more generally accepted in all fields and in all languages, and as long as the plural of theory exists and is not separately called something else like *theoretics*, a fundamental structural misapprehension will always lurk, confusing *epistēmē* with science (Papageorgiou and Lekkas, 2014), truth with truths and those with reality and realities, and all communication will be partially mutually incomprehensible and

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

inconsistent and invalid. Whichever way, the language-induced semantic problem lurks and shall keep lurking for as long as the distinction between *epistēmē* (*theōriā*) and *science* (“*theoretics*”) will not be possible in English and in fact in all Western languages – at least while using one single word.

This lack of flexibility is expressed again and again in Latin-derived or Latin-modeled languages in cases such as *epistēmē* vs. *scientia*, evident in the very grammatical and syntactical deep-structural discrepancy between the Western *indicative* (*modus indicativus*) in juxtaposition to the supposed but nowhere near actual discrepancy to Greek *definitive*, *enclisis horistikē* (Papageorgiou and Lekkas, 2014). Though dictionaries indicate the two as equivalent, the truth is that Greek has no indicative and Latin has no definitive, and their misidentification reveals the fundamentally diverging nature of these two dominant classical linguistic vehicles. However, that, in its entirety, would be the subject for another study. Here, we are merely referring to this distinction externally, as an indicator of how this distinction may be relevant to our search for truth vs. reality in theory vs. empiricism and the sciences. Yet, since the sciences ought to have a theoretical prior, we will now focus on an evaluation of the control field that studies truth in its most abstract manifestation, i.e. logic.

It is, unfortunately, true that elementary symbolic logic treats affirmative and negative as sort of symmetric in its theorems. That may be plausible in a special class of cases, where sets may be roughly symmetric or on a pretty much one-to-one correspondence, as in negative and nonnegative numbers, or even and odd (= non-even) integers, or up and non-up (level or down) with respect to a given plane in solid geometry. However in most cases the asymmetry is so pronounced (vertebrate and invertebrate animals, “us” and “the others”) or huge (rational and non-rational real numbers, here and elsewhere, now and not now), that considerations incorporating such experience and requiring such techniques should really lean on some kind of inductive reasoning, whether an ascending (generalizing) or a descending (specializing / individualizing or example-locating) one, notably in contexts invoking the duality of abstract / structural cases (i.e. those dealing in supersets and subsets). A typical negation most often makes a category that is much wider than its corresponding affirmative, especially if that affirmative refers to an element or a singleton (a Boolean distinction woefully absent from elementary logic so far).

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

However, there is an inbred problem in the very stratification of logics: elementary deductive formal symbolic logic of level 0 (alias our staple statement or propositional calculus) cannot really import considerations from basic inductive formal symbolic logic of level 1 (alias predicate calculus) without causing a logical *cul-de-sac* impregnated with a necessary definitional and theorematic *prōthysterōn*.

Thus it would be quite important to stay very much to-the-point, in dealing with statements referring to elements, or to singletons, or at most to small well-defined sets of cases —excluding, for the sake of argument and for the present elementary limited context, inductive statements calling for predicate calculus, which had better be examined separately and in a more specialized rigorous fashion to avoid paradoxes. To achieve that, we should probably lay down three elementary patterns of inference, which can all be handled effectively in rather easy and straightforward ways. Of course, we can never be too careful about factually negative (or crypto-negative) concepts passing in language as pseudo-affirmative; those “anti-concepts” or, worse, “non-concepts”, would only be definable in essence only via a negation of a truly definable concept — e.g. odd = non-even = *not* divisible by 2, or darkness = absence of light, i.e. of photons, or prime number, all indirectly definable: not by effectively defined sets, but via complements of such sets. Let us bear in mind that, in all cases listed below, there is an underlying sequencing of the statements breaking any strict symmetry between A and B, *grosso modo* suggesting that A is some cause or reason or given or antecedent or input or starting point, whereas B is some effect or consequence or conclusion or output or terminal point or finishing line.

Primary affirmative deduction, of the form $A \rightarrow B$;

primary negative deduction, of the form $\neg A \rightarrow \neg B$;

primary reduction (*ad absurdum*), of the dual forms $\neg A \rightarrow B$ or $A \rightarrow \neg B$.

These three basic forms above can also be further checked by laying down and examining their antisymmetric reversions, equivalent to them via standard established well-known theorems, formally falling under cases of *modus tollens* (usable under the previously proved understanding that $\neg\neg A \leftrightarrow A$ and $\neg\neg B \leftrightarrow B$):

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

$\neg B \rightarrow \neg A$: secondary negative anti-deduction as a checking mechanism towards an effective validation of a reversed affirmative deduction;

$B \rightarrow A$: secondary affirmative anti-deduction as a checking mechanism towards an effective validation of a reversed negative deduction;

$\neg B \rightarrow A$ or $B \rightarrow \neg A$: dual secondary anti-reductions as checking mechanisms towards alternative effective validations of reversed reductions.

So, now, how is negativity as in absence founded logically? Arguing and establishing that something does *not* exist or did *not* happen or is *not X*, as the phrasing of an all-too-common ever-recurring question goes, would probably have to fall under the dual pairs of cases numbered 2 and 3b above. Conceivably, a call involving a capitally negative concept, trying to serve as a definitive approach to this question, would involve a demonstrable identification of i. what consequence B could NOT have happened as a result of precedent A not happening (2), and ii. what would necessarily have followed as a result of A's occurrence that would cause failure of effect B to surface (3b); then we could double-check by reversion, in fact by wondering what *non-sequitur*'s and other paradoxes would or would not have arisen as essential consequences to an identifiable cause and/or mechanism A having either occurred (2) or evanesced / been impossible to occur (3b), in the *unreal* case that B had indeed been recorded as having happened (but of course hasn't).

Case study: what are the main causes of gravitational force?

Gravity is not there in the universe and it is not real. It is not an identifiable entity or process; if someone says they see gravity because it can be identified as an observable *pulsus* or an *impulsus* or a *tractio*, and think that they have solved the problem, well, they haven't; first of all these fancy Latin words signify an activity (not an entity) mobilizing the mechanism of generation and manifestation of "force", yet are not nouns substantive or declarative of force herself, who keeps smiling from without stubbornly unsubstantiated like an elusive Roman goddess, and second this does not happen in all cases, because, in common treacherous magnetism and electro-magnetism *and in gravity* (leaving out nuclear "forces" goddess-forbid), there are no

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

real *pulsi* or *impulsi* or *tractiones*; there is only a propensity to be set to motion (i.e. to accelerate), which physicists feel compelled to describe, document and attribute, literally or figuratively, and then set their model unfailingly predicting, by all means imaginable and at all costs incurable, because that is the nature of their discipline. Still, what is there in the universe and what is real and observable and recordable and accountable is acceleration, and thence gravity is a physicists' postulated cause, in a supernatural or at least trans-natural frame of mind. And if that has to be documented using some other mental imagery, a tautology is a tautology. By baptizing acceleration an effect and imagining a cause, one has indeed highlighted force. But, in magnetism, the magnet is indeed there in the universe and real. By seeking an analogue of cause in asserting a "similarity of effect" as of observed behaviour (whatever that means in reality since in theory it is nonsensical either way), one establishes a "totemic" quasi-magnet "thing", describes it by invoking mathematical formulas (which, by the way, are mathematics, *not* physics, therefore do not essentially mean a thing), looks for it and does not or cannot find it. Thus, gravity is an apocalyptic deity manifested so and so and clad in a costume of a field, where force is in the field and force is the field, therefore force is in itself, as though both box and content, an ambit of fancy equations, mathematically speaking, immaterial and abstract "causes" towards material and concrete effects: a semantic paradox. And, if someone believes that this description laid out here is unfair, we would like to *see* the causes invoked as entities or as processes or both. And if the counterargument is offered by someone saying "here they are", yet pointing their finger at the effect and saying that this is it because it is terminal evidence of the cause that they are invoking, this will just not do. When the ancient Greeks were asking why earthquakes occur and the priests were answering "Titan Enceladus", showing volcanic vapours as "proof" of the Titan's breath, that was circularly self-asserting mythology.

In the case of gravity, then, what is real and observable directly is acceleration; gravity, on the contrary, is supposed to be a "cause" of acceleration. This is what exists in nature and is real and is apt to beget a magnitude in objects and processes and behaviours *directly* observed; it is not a horizon of theological or spirit-world postulated causes and models, suspected or potentially deemed to be detectable indirectly through effects. A cause may be a model, a belief or a figment of the

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

imagination. None of these are acceptable as mathematics. One may indeed argue that the cause is an equation, another one may argue that the “real cause” of gravity is the wisdom of the biblical God or Zeus or Shakti. Textbook gravity is no more authoritative than these. It might be much better, then, to stick to the description of phenomena, stick to mere behaviour-describing analyses and spare everybody the attempts to detect *would-be* causes; *hypotheses non fingo*, in other words. In order to have a record of acceleration, there is no need of anything, except a measure and a description and a timer. Protons are stuck together and that is enough said. Maybe physicists would be better off without mechanistic and theist powers.

In mathematics, which is the foundation of all science (methodologically at least), in lack of a physical object or process, to have *a* cause or, worse, *the* cause as reflecting or “causing” an effect has a requirement, already hinted at previously: to rigorously theoretically show, by logical equivalence, that the cause invoked is *the only cause possible* for the particular effect; that is the only rigorous way of securely correlating cause to effect and going from the latter (effect) to the former (cause). There is a huge complication in proof schemes like this, connected to the underlying inductive (i.e. predicate) negativity of the statement as productively inferentially connected to the examples cited, which, on top of that, are already argued for by using the same pattern as the one they are trying to uphold; thus the approach blackmails the output towards reflecting the input, and that is logically foul. Where is the effect of *confirmation bias* in all this and where is it not? And what does Logical Positivism have to say here? And what about scientific empirical realism?

This brings us all too conveniently to summing up the discussion of force. A “force” is not an entity. Taking the first example (there are others), in Newtonian terms, logically starting at the top, if we have an object of mass m , which we observe accelerating at acceleration a , we define a magnitude called force, F , regardless of what it might be or of what be “causing” it (springs, externally applied actions of pull, impulse or traction, distant influence, geometry etc.), which, in equaling the metric and/or [scalar times vector] product (ma), is just only a measure of propensity to accelerate, given a mass. And all that regardless of intrinsic *pulsus* or *impulsus* or *tractio*, which are material agents of the would-be “force”; and, worse, also regardless of magnetism or electromagnetism or the strong and weak sub-atomic “forces” which

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

alas aren't, but they are a field operating as a field operating in a field, i.e. in itself. What that means is left to the eye of the beholder. And nothing has even been said about angular acceleration, which, unlike linear acceleration, has nothing like angular force generating it; rejection of the "non-existent" (i.e. that which physics can claim to be able to do its job without, i.e. simply usage-wise redundant), or a-symmetrical breach in the uniformity and harmony of conceptualization and argumentation? And, when some (not all) mathematicians start uttering this skepticism, they are often indignantly told to shut their mouths, because they do not understand the first thing about physics, and to go get a BS in physics and then ask again. Ask whom about what? Is this addressed to the leading experts in the field, who, when asked for explanations, unequivocally end up with one of the three following alternative answers: "The truth is that we don't really know or we don't really understand or we can't really tell". About the rest, OK, they are pretty confident. And their argument is sheets upon sheets of mathematics.

The magnetic force of the magnet is nothing "real"; it is a feeling or idea one gets upon seeing objects accelerating towards the magnet. The field is something we have yet to see. Then one may wonder if there are causes responsible for that acceleration and for the differentiation from other masses that don't accelerate to it. There may be an essential quest about the nature of that propensity there, but that is beside the measure of the propensity itself. Some things look like they are subject to an analogue of attraction or pull on a surface of water, which may be "due" to a vortex; the vortex itself *is* a phenomenon though.

According to physics, inertial motion is a phenomenon connected to anything from no force to one zillion forces "canceling out". No acceleration, no force, things are simple. The strong force is "attractive" or "repulsive" according to the accelerations we measure, then it becomes a graph reflecting observation, then it "must be a cause" in the sense of conflicting behaviours, then the graph must become nature, then a cause must be sought for it, then three particles are invented that no one has ever seen or will ever see, then these particles are objects etc. etc. This is a classic case of subjectivist projection and a forcing of make-believe idea on phenomenon.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

What if another model works better, say a vortex-type one? What if there are three gravities instead of one? Why? Because, say, somebody said so and because they have managed to show that it works... as well... better... In *epistēmē*, it is totally indifferent if somebody said so and we think that the “it works” argument is disgraceful, and the rest is a scenario of biased self-affirming self-trapping assumptions, interpretations and applications that convince whomever they convince; pretty much like a specialized custom-tailored mythology.

What if someone, tomorrow, came up with a new set of equations for gravities, and then a new equation for wave-matter? Don't galaxies look pretty much like dirty suds sucked up by the dark hole of a sink as they spin? If gravity is contingent on the reciprocal of the square of distance, why do galaxies have two (2) spiral arms coiled around and separated by two (2) spirally coiled voids? Why are the spiral arms *not* three (3), four (4), five (5) or six (6)? What “gravity” is it that keeps them apart and prevents them from merging into rings? What if the observed voids are better for a galaxy than the observed “arms”? Why are voids in cosmic rings equidistant? Where, and how, do phase spaces come in?

What if, tomorrow, someone were to document or offer a wonderful simple explanation that the *simple harmonic oscillation* is a type of motion that is not overall (externally) accelerating but is naturally inherently *inertial*, and that no “(extra) force” is required to intermediately come and keep coming into the picture towards accounting for its functions? What if it were then to be established that, consequently, the building blocks of matter and energy do not operate via some invoked force – which is an external cause, or via some field, which is a self-external and self-internal intrinsic / environmental cause-and-effect-and-*vice-versa* external / internal cause within itself without itself –, but if it turned out that all can be re-explained via inertial simple harmonic oscillations, basic algebraic geometrically affine periodicity, all ultimately subject to Fourier's theorem? As if all this is not in the equations already, and as if Albert Einstein did not make a point of telling us that the crash test of understanding a theory is telling it simply; and as if someone not reciting the material in the way that the mainstream scientific establishment wants it “does not understand it and must study contemporary science to get it”? If so, then, what about the statement

lurking at the other end of this labyrinth, the clichés of the kind “the truth of the matter is that we do not understand”? Is this not a truth? If it is not, then what is it?

6. Conclusions

It could not hurt to bear all this in mind, especially as we are dealing with the higher and more exalted fields of human experience and thought in laying out, appraising and judging the living juices of civilization. People ask all kinds of questions, in diverse ways, and give all kinds of answers. What does the human mind have to go by? Given the fundamental dichotomy of speech and thought between affirmative and negative, endowed with a fundamental lack of symmetry between them, if there is no way to reach a conclusion in this lurking eulogy of parallel monologues and layout of coexistent clashing sentences and verdicts, where is the classical logical feeling that if two people disagree at least one of them is wrong? Where are the axioms of elementary logic? Where is the main reason and motive for us to be engaging in *epistēmē* and science? Don't we go through all this trouble motivated in order to reach conclusions? Or do we accept the trouble for a reason other than in order to reach them? or in order not to reach them? Why do we even bother, then? What are we? Some kind of Sisyphian masochists?

Because, at the bottom of the page(s), and at the end of the day(s), if affirmative and negative are not symmetric (which of course they are not),

- i. we may be answering whatever we are answering about intuitive and nonintuitive logics, given that perhaps a lot of people don't really desire a logic that is strictly intuitive and common-sensical; but, sanely speaking, who wants a “logic” that is totally definitively and shall remain forever *non-intuitive* and *non-sensical*? who, for whom, when and for what?
- ii. we may be answering whatever we are answering about applied and applicable mathematics and epistemonomic principle and scientific theory, given that perhaps a lot of people are not dying for an abstract mathematical theory that is strictly referential and applicable; but, sanely speaking, what kind of “sicko” wants a mathematical realm that is totally ultimately and forever definitively

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

inapplicable to anything conceivable and shall remain forever non-intuitive and non-sensical and irrelevant to anything whatsoever? who, for whom, when and for what?

The authors of this paper have no answer to give to these last questions. Maybe someone else has. Maybe a worthy intellectual descendant of Aristophanes or of Molière...

PS

And then there came quanta, and then quanta interfered and meddled in gravity, and then there was quantum gravity. And then came the next day of creation.

References

- Cajori, F. (1893) *A History of Mathematics*. 1909th edn. New York: The Macmillan Company.
- Davidson, D. (1984) *Inquiries into truth and interpretation*. Clarendon Press.
- Dimitrakopoulos, K. (2007) *History of Ancient Logic*. Athens.
- Koutoukous, A. (2008) *Between the moral and the rational : essays on meta-ethics, moral beliefs, values and desires, moral motivation, rationality and moral coherences*. Papazissis Publishers.
- Nozick, R. (1981) *Philosophical Explanations*. Harvard University Press.
- Papageorgiou, K. G. (2015) ‘Vienna Cycle: Course and Works’, *Αίτιον*, (2), pp. 110–115.
- Papageorgiou, K. G. and Lekkas, D. (2014) ‘Episteme and (vs) Scientia’, in *Philosophy, Natural Sciences, Bioethics*. Athens.
- Psillos, S. (2007) *Philosophy of Science A-Z*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Quine, W. V. (1951) ‘Main Trends in Recent Philosophy: Two Dogmas of Empiricism’, *Philosophical Review*, 60(1), pp. 20–43.
- Stoll, R. R. (1963) *Set Theory and Logic*. London: Dover Publications

**Στοιχεία παραδοσιακής αισθητικής και μουσικολογικά
στοιχεία στο αντίστοιχο έργο του Μίκη Θεοδωράκη**

**(Traditional and aesthetic and musicological elements in the
work of Mikis Theodorakis)**

Philippos Peristeris¹

Abstract

Mikis Theodorakis' songs are an excellent field for exploring the mixing of poetry words with traditional and folk creation. Based on our studies and knowledge of the character, technical and musicological characteristics of these creations these, this paper attempts a reference based on the axes of tradition, ethos (character) and poetry in the traditional songs in relation to with the songs of Mikis Theodorakis (mostly with that of "Tou nekrou adelfou").

Keywords: Mikis Theodorakis, Μίκης Θεοδωράκης, Music, Traditional songs, Aesthetics

¹ philper_2000@yahoo.com, National Technical University of Athens, Greece

Περίληψη

Οι κύκλοι τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη αποτελούν ένα άριστο πεδίο διερεύνησης σχετικά με τον συγκερασμό της ποίησης της λόγιας με την παραδοσιακή και δημώδη δημιουργία. Με βάση τις μελέτες και τις γνώσεις μας σχετικά με τον χαρακτήρα, τα τεχνικά και μουσικολογικά χαρακτηριστικά των έργων αυτών, στο παρόν άρθρο επιχειρείται μια αναφορά με βάση τους άξονες της παράδοσης, του ήθους (χαρακτήρα) και του λόγου στο δημώδες και παραδοσιακό τραγούδι σε σχέση με τους κύκλους τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη και ως επί το πλείστον με εκείνον “Του νεκρού αδελφού”.

Λέξεις κλειδιά: Μίκης Θεοδωράκης, Μουσική, Δημοτικό τραγούδι, Αισθητική παράδοση

Εισαγωγή

Η τεχνοκρατική και αισθητική προσέγγιση που θα επιχειρηθεί στο παρόν άρθρο αφορά κυρίως το κομμάτι του έργου του Μίκη Θεοδωράκη που σχετίζεται με τα τραγούδια του από τη μελοποιημένη ποίηση, καθώς το συμφωνικό, το θεατρικό και το κινηματογραφικό κομμάτι θα μπορούσαν να μελετηθούν ξεχωριστά. Εστιάζουμε κυρίως στις αρχές της δεκαετίας του '60 καθώς πρόκειται για την περίοδο που σμιλεύτηκαν εκείνα τα τόσο μοναδικά χαρακτηριστικά που αργότερα συναντάμε σε μεταγενέστερα έργα του συνθέτη καθώς και σε πλήθος επίγονων συνθετών. Το όλο έργο του Μίκη Θεοδωράκη αποτελεί έναν συμπαγή όγκο εντός του οποίου εδράζεται ένα ευρύ φάσμα μουσικών δημιουργιών καθώς και αυτό που αποκαλείται έντεχνη ελληνική μουσική. Πριν περάσουμε στην αμιγή εξέταση έργων του Θεοδωράκη κρίνεται απαραίτητη η ένθεση τριών σημαντικών παραμέτρων ώστε να γίνουν κατανοητά τα επόμενα. Πρόκειται για τη σχέση του λόγιου τραγουδιού με την παράδοση, για το ήθος (χαρακτήρα) και για τις σχέσεις λόγου και μουσικής εκφοράς του.

Τα στοιχεία του λόγιου τραγουδιού και η παράδοση

Ο συνθέτης, άλλωστε, εκτός των άλλων, είναι ο κύριος εμπνευστής του όρου αυτού. Όπως θα δούμε στη συνέχεια εντός του έργου του εδράζεται ένα πλήθος στοιχείων που συμπληρωματικά ή παραπληρωματικά συνθέτουν μια ολοκληρωμένη εικόνα του χαρακτηρισμού αυτού. Ένα από αυτά, κατά τον ίδιο, είναι η αποσύνδεση του ρυθμού από τον χορό και στη συνέχεια από τις μελωδικές τυπολογίες.² Κατά δήλωσή του η απόφαση να ασχοληθεί δια βίου με τη μουσική πάρθηκε κατά τη διαμονή του στα Επτάνησα (Κεφαλονιά), των οποίων η μουσική όπως ομολογεί τον επηρέασε βαθιά. Με αυτό τον τρόπο σε συνδυασμό με τον λόγο, ο συνθέτης κατάφερε όχι μόνο να συγκεράσει ότι λόγιο υπήρχε στο ελληνικό μουσικό τοπίο αλλά και να δείξει μια υλοποίηση της ιδέας περί δημιουργικού συγχρωτισμού του παραδοσιακού με το αστικολαϊκό. Εδώ ανήκει και το ρεμπέτικο, υπό την υψηλή εποπτεία ενός νέου δομημένου συστήματος αναφοράς έστω κι αν αυτή η πρόταση είναι αρκούντως ιδωμένη από φιλολογική σκοπιά. Η συντριπτική πλειοψηφία του έργου του, (κυρίως των κύκλων τραγουδιών), είναι διαποτισμένη από μερικές κυρίαρχες δομές αυτής της μουσικής. Η ανάγκη για μια “πρώτη μελωδία” η οποία σπάνια παρακολουθείται αρμονικά ή αντιστικτικά από διαστήματα πλην συμφώνων, η χρήση χορωδίας με τρόπο παρόμοιο με εκείνον της καντάδας, η αυστηρά τριαδική αρμονία και η χρήση tremolo σε σύνολα τετράχορδων μπουζουκιών τα οποία παραπέμπουν ευθέως σε μαντολινάτα είναι μερικές από αυτές τις πολλές τεχνοτροπικές ομοιότητες.

Η φορμαλιστική προσέγγιση, η χρήση των κλιμάκων και η φθογοθεσία στη μουσική των Ιονίων νήσων είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με εκείνο της Δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Είναι ενδεικτικό ότι αυτή η προσέγγιση έχει παρεισφρήσει ακόμη και στο λατρευτικό της ορθόδοξης εκκλησίας πέρα από τη Μεγάλη Εβδομάδα. Τετράφωνες χορωδίες και ενίοτε οργανική συνοδεία πλαισιώνουν αυτό το ιδιότυπο μικτό βυζαντινό-τοπικό μουσικό ύφος.³ Σε ότι αφορά στη χρήση των οργάνων, βασίζεται κυρίως στα έγχορδα (κιθάρα, μαντολίνο, βιολί κλπ.), των οποίων ο ρόλος είναι κυρίως συνοδευτικός. Η μελωδία και η αρμονία παραμένουν έμμονα πιστές σε μείζονες και

² Θεοδωράκης Μ., *Ανατομία της μουσικής*, (Αθήνα 1983): 71.

³ Δραγούμης Μ, *Η Γεωγραφία του Ελληνικού τραγουδιού στο Ελληνική μουσική πράξη: Λαϊκή παράδοση – Νεότεροι χρόνοι*, (Πάτρα 2003): 200.

ελάσσονες κλίμακες και τις αντίστοιχες βαθμίδες. Τα κύρια χαρακτηριστικά της επτανησιακής καντάδας ειδολογικά είναι η αποκλειστικά ωδική της λειτουργία, η χρήση βασικής τριαδικής αρμονίας, η αστική καταγωγή της αλλά κυρίως ο διαταξικός της χαρακτήρας εις επίρρωση των προαναφερθέντων.

Το ήθος (χαρακτήρας) και οι εκλεκτικές συγγένειες με το παρελθόν

Ας περάσουμε σύντομα στο θέμα του ήθους, ως πολυσήμαντη και πολυπαραγοντική παράμετρο η οποία εξακτινώνεται σε πολλούς από τους εμπλεκόμενους όρους. Το μουσικό ήθος διαμορφώνεται στην αρχαιότητα κυρίως από τους φθόγγους (αριθμός, σχέσεις τονικού ύψους), την αρμονία, τον ρυθμό, το γένος και το μέλος (κατά ποιόν, και ως εκφραστή του αδόμενου προφορικού λόγου εκτός του μουσικού κειμένου). Ξεκινώντας από το τελευταίο, το μέλος είχε τρία κύρια ήθη: το διασταλτικόν (μεγαλοπρέπεια, ανδρισμός), το συσταλτικόν (περισυλλογή, μελαγχολία) και το ησυχαστικόν (ηρεμία, γαλήνη) σε ομοφωνία με τα γένη (διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο). Στις αρμονίες τα τρία κύρια ήθη ορίζουν τις θέσεις των τετραχόρδων και ως τρόποι διαρθρώνονται στον αντίστοιχο ανδροπρεπή Δώριο (mi), τον ενθουσιώδη Φρύγιο (re) και τον ήπιο Λύδιο (do). Ρυθμολογικά, ομόλογα των παραπάνω θεωρείται για τη μεγαλοπρέπεια ο δάκτυλος (— υ υ) και ο ανάπαιστος (υ υ—), ο τροχιαίος (— υ) ως πιο ανάλαφρος και ο ίαμβος (υ—) για τη λυρική ποίηση και συχνά ως αντικαταστάτης του πεζού λόγου στο δράμα. Ο “καθαρός στίχος” ή “καθαρή πρόζα” είναι απότοκα εκτός τόπου και χρόνου και αποτελέσματα ενός πνευματικού ξεκαθαρίσματος σε μια ανάλυση με σύγχρονους δυτικούς όρους σε αντίθεση με την εξεταζόμενη πραγματικότητα.⁴

Ο λόγος και η μουσική εκφορά

Η πρόζα/ερμηνεία είναι επίθετα στοιχεία και πνευματικά συμπληρώματα σε αντίθεση με όλη την Δυτική πολιτιστική κατεύθυνση στην οποία η ερμηνεία συμφύρεται στο κείμενο. Εδράζεται άλλωστε στην αρχαιότητα το αίτημα του Αριστοτέλη για

⁴ Γεωργιάδης Θ., *Μουσική και γλώσσα*, (Αθήνα 2004):100.

ομοιοτέλευτα (κώλα, δηλαδή υποδιαιρέσεις, με ομοιοκαταληκτούσα παρήχηση) και πάρισα (ισομήκη) και έρχεται αιώνες αργότερα να συμπληρωθεί σε μια ακόμη πιο σκληρή επιταγή ισοσυλλαβίας από τους Βυζαντινούς. Όλες οι υποδείξεις αφορούν στο τεχνικό κι όχι στο εκφραστικό κομμάτι της ποιητικής. Η ίδια η γλώσσα και η εξέλιξή της συχνά παραδίδει σχήματα τα οποία μπορεί πλέον να μην αποτελούν δεσμευτικούς κανόνες, δίνουν όμως μια κάποια φορά στον στροφικό κύκλο ή το λογοτεχνικό κείμενο. Ο τονισμός (1 τονούμενο – 2 άτονο ή το αντίστροφο), σε μεγάλο μέρος των Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών και η δυναμική έμφαση μέσω τονισμών στη Γερμανική ή την Αγγλική είναι δύο ακραία αλλά ενδεικτικά δείγματα των παραπάνω.

Στη λογοτεχνία, (πρόγονος της οποίας είναι τα μακρινά Ομηρικά έπη καθώς και τα έργα του Ησίοδου), η δημόσια ανάγνωση γίνεται σήμερα συνήθως εκπνοητικά – δυναμικά και ως εκ τούτου αρκετά γρήγορα. Η όποια ανάγνωση δύναται να παρασταθεί μέσω σύγχρονων μουσικών ρυθμικών και συχνοτικών αξιών όσο και μέσω των αρχαίων ποδών (ρυθμικά). Έτσι αίφνης ανακύπτει ξανά το θέμα των τονισμών είτε στη μετρική είτε στην πρόζα. Εδώ ανακαλύπτει κανείς την επαναφορά της διαιρεσιμότητας του κειμένου περισσότερο ως ανάγκη κι όχι ως μια κάποια εφαρμογή ασκήσεων ύφους ή υποκριτικής,. Αυτή η παρατήρηση βρίσκει εφαρμογή ακόμη από το Γρηγοριανό μέλος. Παραθέτω αυτούσια τη σχετική παράγραφο του Γεωργιάδη: “Έτσι όπως οι αρχαιοελληνικοί ρυθμοί έχουν καταφύγει δραπετεύοντας από τη γλώσσα στη μουσική, έτσι και η καλλωπιστική σημασία των γλωσσικών τονισμών, με την παραλαβή τους ως εκφωνητικών σημείων με την περαιτέρω καταγραφή τους στη μουσική γραφή, έχει συνεχίσει να ζει μέχρι σήμερα μια κρυμμένη ζωή μέσα στη μουσική”.⁵

Σε αυτό το διπλό όχημα/φέροντα λόγου και ήχου, η ανάμειξη της ανθρώπινης φωνής κατέχει πρωτεύοντα ρόλο. Η επί της ουσίας λειτουργία αυτού του συνόλου συνίσταται στην ρυθμική και συχνοτικά μεταβαλλόμενη κατά το δοκούν του δημιουργού εκφορά του λόγου. Στις αρχέτυπες λαϊκές μορφές, η ενότητα μοιάζει αδιαπέραστη, καθώς σε σχετικές εθνομουσικολογικές έρευνες επί ιθαγενών της Αφρικής ή της Αυστραλίας

⁵ Γεωργιάδης Θ., στο ίδιο ό.π. 204.

αδυνατούν να εκφέρουν το λόγο ή τη μουσική ξεχωριστά από το παραδομένο όλον.⁶ Στη συνείδηση αυτών των ομάδων ο διάυλος αυτός φαντάζει άθραυστος, ενώ ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο είναι η ανοχή στην παραλλακτικότητα, δηλαδή σε πόσο και τι βαθμό μια παραλλαγή σε κάποιο δεδομένο στοιχείο θεωρείται γέννημα ή όχι του πρωτότυπου φορέα.

Στη νεότερη ιστορία το νεοελληνικό δημοτικό τραγούδι ως ποσοτική ρυθμική ομοιάζει προς την αρχαία στάση (ως ένας ιδιότυπος νοηματικός φορέας)⁷, χωρίς ωστόσο αυτό και μόνο το στοιχείο να αποτελεί κρίκο σχέσης μιας αλυσίδας που μπορεί να νοηθεί ως άρρηκτη. Εντούτοις και οι δύο ανταποκρίνονται στη συνείδηση και την αισθητότητα προσωποποιώντας όλα τα επί μέρους στοιχεία τους σε μια ζώσα αυτοπροσδιοριζόμενη και ταυτόχρονα δυναμική σχέση. Η μουσική μπορεί έτσι πολύ φυσικά να αποκληθεί “Ποίηση” με τελειώς διαφορετικό τρόπο και νόημα όμως από ό,τι στη μεταγενέστερη Δυτική λογοτεχνία, εκεί όπου ο όρος χρησιμοποιείται μάλλον καταχρηστικά ελλείψει προσφορότερου.

Σήμερα ο μελετητής οφείλει πέρα από την έρευνα να αποκωδικοποιήσει τις έξεις και τα τυχόν επιβιώματα ως προς το παραδομένο, καθώς οι όροι και οι ορισμοί είναι συχνά παραπλανητικοί. Π.χ ο συμβολισμός ($x \nu - \nu$) υποθέτει ιαμβικό μέτρο με το μακρό στη μέση ενός θεωρητικά πεντάσημου. Στην πράξη αυτός ο τύπος δεν υπάρχει όπως δεν υπάρχει κατ’ αναλογία τετράχορδο στο οποίο το φαρδύτερο διάστημα να βρίσκεται στη μέση.⁸ Προβληματική είναι και η τάση απόλυτου προσδιορισμού της σχέσης αναλογίας βραχέος – μακρού. Η τυποποίηση σύμφωνα με την οποία το μακρό είναι διπλάσιο αποτελεί υπεραπλούστευση όταν ακόμη και δύο βραχείς πόδες ή συλλαβές δύναται να μην είναι ίδιας αξίας ακόμα και στο ίδιο μέτρο. Αυτό δεν σημαίνει ότι δε μπορεί να συναχθεί με εγκυρότητα ότι κάθε μακρό είναι αισθητά μεγαλύτερο χρονικά του βραχέος αλλά και μόνο ο προσδιορισμός οδηγεί στη σχετικότητα. Το πρόβλημα ίσως βρίσκει μια λύση η οποία σχετίζεται με τον πυρηνικό συλλαβισμό (αλληλουχία συμφώνου – φωνήεντος) καθώς και το μετρικό

⁶ Τερζάκης Φ., *Σημειώσεις για μίαν ανθρωπολογία της μουσικής*, (Αθήνα, 1990): 100.

⁷ Γεωργιάδης Θ., στο ίδιο ό.π. 218.

⁸ Λέκκας Δ., *Όψεις θεωρίας του Ελληνικού χορού στο Θεωρία χορού – Ελληνική χορευτική πράξη: Αρχαίοι και μέσοι χρόνοι*, (Πάτρα 2003): 67.

συγκαταλογισμό εκάστου φωνήεντος με το επόμενο σύμφωνο / ημίφωνο σε αναλογία συναίρεσης, κράσης κλπ. Τέλος πέραν των απλών δίσημων και τρίσημων μέτρων η νεοελληνική μουσική φιλοξενεί ένα πλήθος των λεγόμενων ανισομερών ή επισύνθετων μέτρων. Πρόκειται για πεντάσημα, επτάσημα και εννεάσημα μέτρα που έχουν προκύψει είτε από συνθέσεις απλών όπως αναφέρεται στη θεωρία είτε (πιο συχνά) από παρανοήσεις εκδοχών ημιόλιων ιαμβικών, δακτυλικών ή παιανικών ποδών. Π.χ η ρητή εκδοχή του ιάμβου είναι $1+2 = 3$ συνήθως σε γρήγορο ρυθμό. Η ημιόλια εκδοχή του είναι $1+1 \frac{1}{2} = 2 \frac{1}{2}$. Έτσι στη συνέχεια η σύνδεση δύο τέτοιων μέτρων θεωρήθηκε η γένεση ενός νέου μετρικού σχήματος πεντάσημου κ.ο.κ.

Κρίνεται σκόπιμο στο πλαίσιο που αναπτύχθηκε ως εδώ να συμπληρωθούν μερικά στοιχεία που αφορούν μια πιο σύγχρονη αντιμετώπιση. Σε μια απλή σχέση ομολογίας προς την ποίηση η μουσική δύναται να διαχωρίσει το θεματικό της υλικό σε προτάσεις απλές, σύνθετες, ελλειπτικές και επαυξημένες.⁹ Σε αυτές προστίθενται κι εκείνες που περιέχουν δηλωτικά στοιχεία και είναι οι εξής: αποφαντικές, επιθυμίας, επιφωνηματικές και ερωτηματικές, καθώς και οι αρνητικές – καταφατικές των οποίων η συγγένεια με τις μουσικές είναι μάλλον προφανής. Συμπληρωματικά αναφέρουμε ότι η εξέταση δύναται σε ανάπτυξη του σχήματος του πυρηνικού συλλαβισμού να συμπεριλάβει σχήματα μελοποίησης όπως η συλλαβική (νότα και συλλαβή), η νευματική (δύο νότες ανά συλλαβή) και τέλος η μελισματική (περισσότερες νότες ανά συλλαβή).

Ο Μίκης Θεοδωράκης και οι αισθητικοί του συγκεκρισμοί

Αν ο “Επιτάφιος” εγκαινίασε μια νέα εποχή για το σύνολο της ελληνικής μουσικής δημιουργίας μετά το 1960 και το “Άξιον Εστί”, έθεσε τις βάσεις για την σύμπραξη μιας λόγιας αισθητικής η οποία προκύπτει αναβρύζουσα από την ίδια την παράδοση, τότε το “Το τραγούδι του νεκρού αδελφού” ανθολογώντας και ενσωματώνοντας

⁹ Οι απλές προτάσεις περιέχουν χωρίς επανάληψη δύο, τρεις ή τέσσερις από τους όρους (Υπ – Αν – Ρ. – Κατ). Ελλειπτικές είναι αυτές που συνήθως περιέχουν μόνο έναν από τους όρους, επαυξημένες αυτές που περιέχουν και προσδιορισμό και σύνθετες αυτές που περιέχουν διπλούς όρους εκτός του ρήματος.

στοιχεία από όλα τα παραπάνω , αποτελεί ένα από τα αρτιότερα δείγματα νέας δημιουργίας και γραφής και την ίδια στιγμή συνέχειας μια μακράς παράδοσης. Από το είδος των παραλογών και τον μύθο του δραματικού – αφηγηματικού λόγου αναφύεται μια μουσική ενός νέου ήθους που αποτελούσε πρόταση για μια εκ νέου ανάγνωση ολόκληρης της λαϊκής παράδοσης. Μέσα από αυτό το πρίσμα διακρίνεται πλέον καθαρά η σχέση των κύκλων έργων τραγουδιού του Μίκη Θεοδωράκη οι οποίοι εν γένει περιέχουν τα στοιχεία που αναπτύχθηκαν. Το έργο “Το τραγούδι του νεκρού αδελφού” εγκαινίασε εκτός των άλλων ένα νέο υβριδικό είδος; Τη “Λαϊκή τραγωδία”. Πηγή έμπνευσης ο ελληνικός εμφύλιος. Η ποίηση ανήκει σχεδόν εξ ολοκλήρου στον συνθέτη (το “Νανούρισμα” είναι μελοποίηση σε ποίηση του Κ. Βίβρου), και γράφτηκε το 1961 στο Παρίσι. Το 1962 παρουσιάστηκε από τον θίασο του Μ. Κατράκη, σε σκηνοθεσία Π. Κατσέλη. Στην πρώτη δισκογραφική έκδοσή του λογοκρίθηκε και ως εκ τούτου αφαιρέθηκε το τραγούδι “Αλυσίδα” ενώ το 1981 το έργο σκηνοθετήθηκε εκ νέου από τον Αλέξη Σολωμό και ο συνθέτης πρόσθεσε τα τραγούδια “Μοιρολόι”, “Κλάψε Πικρό μου Σύννεφο” (Τ. Λειβαδίτη), και το “Τανγκό του Εφιάλη”, μαζί με το ποίημα του Γ. Θεοδωράκη “Τραγούδι Κόκκινο θα Πω”.

Το έργο στην πρώτη του έκδοση φέρει ανάγλυφα τα περισσότερα από τα στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ο τίτλος παραπέμπει ευθέως στο είδος των παραλογών και τον χώρο του δημοτικού τραγουδιού περίπου του 9^{ου} αιώνα. Η έναρξη της πρώτης όψης του δίσκου βινυλίου είναι ορχηστρική. Σε ένα μικτό δίσημο και εννεάσημο ρυθμικό περιβάλλον φιλοξενείται η ορχηστρική εκδοχή του τραγουδιού με τίτλο “Δοξαστικό” το οποίο έχει όλα τα χαρακτηριστικά του επανησιακού ιδιώματος και χορωδία. Στην κατά βάση τραγουδιστική αυτή φόρμα αναγνωρίζονται τυπολογικά χαρακτηριστικά όπως η χρήση των μπουζουκιών με παρόμοιο τρόπο με αυτόν που χρησιμοποιούνται τα μαντολίνα στις μαντολινάτες. Η δεύτερη όψη εκκινεί με μία μεγάλη και τυπολογικά ανεξάρτητη ορχηστρική εισαγωγή που οδηγεί στο τραγούδι “Προδομένη μου αγάπη”. Η μικρή αυτή οργανική ουβερτούρα είναι δημοτικών καταβολών σχεδόν αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα ενώ το ίδιο το τραγούδι που έπεται έχει τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά των ανάλογων αργών λυρικών έργων του συνθέτη. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο “Νανούρισμα”, κομμάτι στο οποίο τα στοιχεία της καντάδας είναι ιδιαιτέρως τονισμένα. Όλος ο δίσκος διαπνέεται από τα περισσότερα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν όπως η απουσία αντίστιξης, η

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

ταυτόφωνη συνοδεία στις επωδούς, οι σχολιαστικές απαντήσεις μεταξύ των στίχων, η επτανησιακή αισθητική χρήση της χορωδίας κλπ. Η ρυθμολογία προκρίνει δίσημα και εννεάσημα σχήματα (“Απρίλης”, “Το όνειρο”, “Ένα δειλινό”, “Τον Παύλο και τον Νικολιό”, “Στα περιβόλια”) και ένα τρίσημο (“Νανούρισμα”).

Στους στίχους του έργου εμφανίζονται κατά παρόμοιο τρόπο στοιχεία και επεξεργασμένα ή όχι επιβιώματα του πλαισίου που περιγράφηκε. Στο πρώτο τραγούδι (“Απρίλης”) συναντάμε το φαινόμενο της θραύσης του στίχου σε δύο ημιστίχια καθώς κι εκείνο της επανάληψης της τελευταίας λέξης της κατάληξης αφού έχει προηγηθεί ημιέκθεσή της. Οι καταβολές είναι γνωστές από τοπικά δημοτικά τραγούδια (π.χ. Κοτσάκια Νάξου), καθώς όμως και από τη λόγια ποίηση και ειδικά την ποίηση του Διονυσίου Σολωμού. Με παρόμοιο τρόπο διαρθρώνεται και το “Δοξαστικό” στην τραγουδιστική του μορφή. Εδώ μάλιστα οι στίχοι δεν ομοιοκαταληκτούν όπως και στο “Στα περιβόλια”, και η όλη ποιητική σύνθεση παραπέμπει κυρίως στις προ του 14^{ου} αιώνα δημοτικές ανομοιοκατάληκτες πλοκές. Το τραγούδι “Ένα δειλινό” εμφανίζει μερικά από αυτά τα στοιχεία ωστόσο η αναφορά στην κοινή χρήση των κωδικών του ρεμπέτικου είναι εμφανής. Η μελοποίηση και ο αργός κοφτός στις αρχές κάθε εννεάσημου μέτρου συνηγορούν στην ολοκλήρωση της εικόνας. Το “Νανούρισμα” αποτελεί τυπικό δείγμα ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου σε δύο ημιστίχια των οκτώ και επτά συλλαβών αντίστοιχα και τομή στην όγδοη. Αποτελείται από δύο στροφές των τεσσάρων στίχων με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Δεκαπεντασύλλαβη είναι και η μετρική στο “Όνειρο”, με στοιχειώδεις έως ανύπαρκτες ομοιοκαταληξίες όπως και στο τετράστροφο “Τον Παύλο και τον Νικολιό”. Στο τραγούδι “Προδομένη μου αγάπη” οι δωδεκασύλλαβοι στίχοι ακολουθούνται ένας προς έναν από μικρή επαναλαμβανόμενη μονόστιχη επωδό – μοτίβο ενώ ομοιοκαταληκτούν μόνο οι στίχοι της κεντρικής στροφής – επωδού. Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα της σχέσης ήθους διαφαίνεται στην τραγουδιστική εκδοχή της Μαρίας Φαραντούρη στο τραγούδι “Προδομένη μου αγάπη”.

Ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρει ότι βασική του επιδίωξη υπήρξε πάντα η αναζήτηση και η δημιουργία νέων μορφών. Ονομάζει “Μετασυμφωνική” τη μουσική που μπορεί να φιλοξενήσει νέα είδη όπως Λαϊκό ορατόριο, Λαϊκή καντάτα κλπ. Αναφέρει πέντε στοιχεία ως ειδολογικούς, υφολογικούς και φορμαλιστικούς πυλώνες αυτού του

είδους που έρχονται να επιβεβαιώσουν τη σχέση που περιγράφηκε ως τώρα και είναι τα εξής:

- α) Λαϊκό τραγούδι,
- β) Λαϊκά όργανα – Λαϊκοί τραγουδιστές,
- γ) Συμφωνικά όργανα,
- δ) Χορωδιακά σύνολα,
- ε) Ποιητικό κείμενο.¹⁰

Πρόθεση του συνθέτη η παρακολούθηση του κειμένου το οποίο σε ότι αφορά το μέλος συνάδει στη συντριπτική πλειοψηφία με όλο το νήμα σχέσεων που επισκοπήθηκε ήδη. Ο συνθέτης αναφέρει ως ανάγκη την παραμονή σε ένα ήθος – τρόπο σχετιζόμενο κυρίως με το περιεχόμενο και το ήθος του ποιητικού κειμένου και το στοιχείο αυτό παρατηρείται διάφανα στο έργο του. Συνάδει απόλυτα με τις θέσεις του Stravinsky τις οποίες αναπαράγει περί ανάγκης “μελωδίας κορυφής” στοιχειοθετημένη μέσα από τις επιταγές του λόγου. Οι πλείστες αναφορές στον Διονύσιο Σολωμό ως μέγιστο δείγμα αναφοράς λόγου, μετρικής ήθους και αποκωδικοποίησης του δημοτικού στο σύγχρονο και μεταγενέστερα λαϊκό είναι ενδεικτικές του πλαισίου αναφοράς του δημιουργού.

Επίλογος

Ο Μίκης Θεοδωράκης οραματίστηκε ένα τραγούδι το οποίο είναι κτήμα του λαού, τον εκφράζει και πηγάζει από τις ανάγκες έκφρασής του, σε αντίθεση με έργα που διεκδικούν αυτές τις σχέσεις είτε από πρόθεση είτε από καταγωγή χωρίς να το καταφέρνουν. Ο συγκερασμός λόγιων και δημοδών ή παραδοσιακών στοιχείων άλλωστε αποτέλεσε για πολλούς δημιουργούς ένα δύσκολο πεδίο καθώς εκτός από βαθιά γνώση πολλών αντικειμένων απαιτεί και πολύ δυνατό και αλάθητο ένστικτο και είναι γνωστό ότι η φύση και η ποιότητα των έργων δεν μπορεί να επιβληθεί βιαίως. Άλλωστε: “...Όπως ένα δέντρο, το έργο τέχνης έχει τα κλαδιά, τα φύλλα και τους

¹⁰ Θεοδωράκης Μ., *Ανατομία της μουσικής*, (Αθήνα 1983): 50.

καρπούς που αναπτύσσονται πάνω στον κορμό του...όμως ο κορμός ο ίδιος υπάρχει, ζει και αναπτύσσεται σε σχέση με το χώμα, τον αέρα και τον ήλιο που είναι το κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον”.¹¹

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Beaton R., *Εισαγωγή στη νεότερη Ελληνική λογοτεχνία*, Μτφ. Ε. Ζούργου - Μ. Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα, 1996.

Winckel F., *Music and sensation*, Dover, New York, 1967.

Αμαργιανάκης Γ., Δημοτική (Ελληνική) μουσική, λήμμα στην Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, στο *Θέατρο, κινηματογράφος, μουσική, χορός*, Τόμος 28, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1991.

Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, Μτφ. Ι Συκουτρή, Εστία, Αθήνα, 1999.

Λέκκας Δ. – Παπαοικονόμου – Κυπουργού Κ. κ.ά., *Διαλεκτικοί συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής μουσικής*,. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2003.

Γεωργιάδης Θ., *Ο Ελληνικός ρυθμός*, Μτφ. Χ. Τόμπρα, Αρμός, Αθήνα, 2001.

Γεωργιάδης Θ., *Μουσική και γλώσσα*, Μτφ. Δ. Θέμελης, Νεφέλη, Αθήνα, 1994.

Ζευγώλης Δ. Γεώργιος, *Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι στην Απέιρανθο της Νάξου*, στο *Φιλολογικά – Λαογραφικά Μελετήματα*, Αθήνα 1937.

Θεοδωράκης Μ., *Ανατομία της μουσικής*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1983.

Λέκκας Δ. – Μανωλιδάκης Γ. – Πανάγου – Μιχαλακάκη Β. – Σαβράμη Κ. κ.ά., – *Θεωρία χορού – Ελληνική χορευτική πράξη: Αρχαίοι και μέσοι χρόνοι*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2003.

Τερζάκης Φ., *Σημειώσεις για μίαν ανθρωπολογία της μουσικής*, Πρίσμα, Αθήνα, 1990.

¹¹ Θεοδωράκης Μ., στο ίδιο, σ.183

**Ο χορός ως αντικείμενο επιστημονικής έρευνας και
φιλοσοφίας. Προλεγόμενα**
**(Dance as an Object of Scientific Investigation and
Philosophy. Preliminary Remarks)**

Anna Lazou¹

Abstract

The art of dance is now studied in the sciences and philosophy. From the time of the ancient Greek thinkers to the modern era, dance has never ceased to be considered a way of expressing multiple potentialities of culture. The way that man danced in history is also a reflection on every era of man's relationship with nature, the universe and social structures.

By selecting the most significant of all references to dance that the modern reader may encounter today, we locate the wealth and variety of information and approaches as well as the interdisciplinary nature of the studies provided. However, both the historical as well as the literary sources and the more recent ethnological and anthropological approaches do not cease to remain in an informational and encyclopedic field, without completing the theoretical explanation and understanding of the phenomenon unless and until specific philosophical questions are answered.

¹ lazou2011.ancientorchesis@gmail.com, Department of Philosophy - National and Kapodistrian University of Athens, Greece.

These latter ones have to do with the identity of dance experience – based on data about the nature of learning, the relation of dance to language, science or sciences (history, philology, natural sciences), metaphysics and cosmology, the functionality and applicability of dance uses in society, religion and politics. Even the meaning of dance itself or the aesthetic principles as well as the moral and educational values of the ancient dance activity fall within traditional areas of philosophical contemplation or at least are not sufficiently systematized in the direction of methodical research unless they are subject to philosophical inquiry.

We will focus on those facts which can show that orchesis/dance is treated by philosophy as an anthropological and at the same time cosmological concept referring to the relation of the human being to its inner psyche and to the environment. The "intelligence" of ancient Greek dance culture that has unfolded over many centuries, in various shapes and types of music poetry, but also with a rich social, educational and therapeutic functionality, is yet another discovery of the Greeks from their earliest history.

Keywords: Dance experience, interdisciplinary research, ancient Greek dance, dance philosophy, historical sources, conceptual analysis

Περίληψη

Η τέχνη του χορού μελετάται σήμερα από τις επιστήμες και τη φιλοσοφία. Από την εποχή των αρχαίων Ελλήνων στοχαστών μέχρι τη σύγχρονη εποχή, ο χορός δεν έπαψε να θεωρείται τρόπος έκφρασης πολλαπλών δυνατοτήτων του πολιτισμού. Ο τρόπος που εκφράστηκε χορευτικά ο άνθρωπος στην ιστορία είναι και αποτύπωση σε κάθε εποχή της σχέσης του με τη φύση, το σύμπαν και τις κοινωνικές δομές.

Επιλέγοντας τις κυριότερες από το σύνολο των αναφορών στον χορό που μπορεί να συναντήσει σήμερα ο σύγχρονος αναγνώστης διαπιστώνουμε τον πλούτο και την πολυμέρεια των πληροφοριών και των προσεγγίσεων καθώς και τον διεπιστημονικό χαρακτήρα των μελετών. Ωστόσο, τόσο η ιστορική όσο και η φιλολογική, καθώς και η πιο πρόσφατη εθνολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση δεν παύουν να παραμένουν σε ένα πληροφοριακό και εγκυκλοπαιδικού τύπου πεδίο, χωρίς να ολοκληρώνεται η θεωρητική εξήγηση και κατανόηση του φαινομένου, παρά μόνο εφ' όσον τεθούν και απαντηθούν φιλοσοφικής υφής ερωτήματα. Αυτά τα τελευταία λοιπόν έχουν να κάνουν τόσο με την ταυτότητα της χορευτικής εμπειρίας- βάσει των δεδομένων της έρευνας των υπολοίπων μαθήσεων, τη σχέση του χορού με την γλώσσα, την επιστήμη ή τις επιστήμες (ιστορία, φιλολογία, φυσικές επιστήμες μαθηματικά), τη μεταφυσική και την κοσμολογία, τη λειτουργικότητα κι εφαρμοσιμότητα των χρήσεων του χορού στην κοινωνία, τη θρησκεία και στην πολιτική. Ακόμα και το νόημα του χορού ή οι αισθητικές αρχές αλλά και οι ηθικές και παιδευτικές αξίες της χορευτικής δραστηριότητας των αρχαίων, εμπίπτουν σε παραδοσιακούς τομείς του φιλοσοφικού στοχασμού ή τουλάχιστον δεν συστηματοποιούνται επαρκώς στην κατεύθυνση μιας μεθοδικής έρευνας, παρά μόνο εάν υπαχθούν σε φιλοσοφική διερεύνηση.

Θα επικεντρωθούμε στα δεδομένα εκείνα που μπορούν να δείξουν ότι ο χορός και η όρχηση αντιμετωπίζεται από την φιλοσοφία ως μια ανθρωπολογική και συνάμα κοσμολογική έννοια που αναφέρεται στη σχέση του ανθρώπινου όντος τόσο με τον εσωτερικό ψυχισμό του όσο και με τον περιβάλλοντα κόσμο. Η «ευφυία» του αρχαίου ελληνικού χορευτικού πολιτισμού που ως φαινόμενο ξεδιπλώνεται σε πολλούς αιώνες, σε ποικίλα σχήματα και μουσικοποιητικά είδη, αλλά και με πλούσια κοινωνική, εκπαιδευτική και θεραπευτική λειτουργικότητα, δεν είναι άλλο από μια ακόμη ανακάλυψη των Ελλήνων από τις απαρχές της ιστορίας τους.

Λέξεις κλειδιά: Χορευτική εμπειρία, διεπιστημονική έρευνα, αρχαίος ελληνικός χορός, φιλοσοφία του χορού, ιστορικές πηγές, εννοιολογική ανάλυση

Εισαγωγικά

Ένα κύριο ζήτημα που πρέπει να επιλυθεί είναι ποιου είδους φιλοσοφική διερεύνηση είναι η προσφορότερη στο θέμα της κατανόησης κι εξήγησης του φαινομένου του χορού συνυπολογίζοντας τις πολλαπλές του διαστάσεις. Ποια οδός σκέψης είναι η μεθοδικότερη στο να συλλάβει τη βαθύτερη ουσία της γένεσης και σημασίας του χορευτικού φαινομένου; Η σύγχρονη φιλοσοφία του χορού διαφωτίζει τις παραμέτρους της φιλοσοφικής εξέτασης του αντικειμένου μας, κυρίως ως προς το ότι επιτρέπει αφ' ενός να συλλάβουμε και να συνειδητοποιήσουμε την αξία του χορού γενικά και στη συνέχεια του συγκεκριμένου παραδείγματος του αρχαιοελληνικού χορού, πέρα από την επιστημονική γνώση και την καλλιτεχνική εφαρμογή. Η δε φιλοσοφική εξέταση των ερωτημάτων σχετικά με τον αρχαίο ελληνικό χορό, χωρίς να φιλοδοξεί να υποκαταστήσει τις τεχνικές και διαδικασίες της επιστημονικής διερεύνησης, ωστόσο συμβάλλει στην οριοθέτηση τριών βασικών τομέων :

α) στην σχέση του χορού με ολότητες όπως ο κόσμος, η νόηση, η γλώσσα και η ιστορία,

β) στην αισθητική ανάλυση του χορού

και γ) στην θεραπευτική (ηθικο – παιδευτική) χρήση του τότε και τώρα.

Τα τρία αυτά στελέχη της φιλοσοφικής επισκόπησης του αρχαίου ελληνικού χορού αντιστοιχούν στα τρία μέρη της εργασίας μου, μέχρι σήμερα. Τέλος, υποστηρίζω ότι η θεραπευτικότητα του αρχαίου ελληνικού χορού τόσο κατά την αρχαιότητα όσο και στην εποχή μας, ως ανασύνθεση με βάση τις φιλοσοφικές και αισθητικές του αρχές – αποτελεί την επιτομή της αξίας και σημασίας του και το ανθρωπολογικό – φιλοσοφικό και κοινωνικό λειτουργημά του στον καλύτερο πολιτισμό που οραματιζόμαστε για την ανθρωπότητα.

Ο χορός από τη σκοπιά της φιλοσοφίας

Ας δούμε αρχικά φασματοσκοπικά μια ομάδα φιλοσοφικών προβλημάτων σχετικά με το χορό και μάλιστα στο φως της σύγχρονης προβληματικής. Στη συνέχεια, ας προσπαθήσουμε να προτείνουμε ένα όσο το δυνατό πιο συγκεκριμένο και σαφώς προσδιορισμένο εννοιολογικό σχήμα που να περιγράφει και να ερμηνεύει τη σημασία,

τη λειτουργία και οποιαδήποτε ανάμειξη της φιλοσοφίας στην ίδια την πράξη του χορού. Στο πλαίσιο αυτό, μπορούμε να επιχειρήσουμε στη συνέχεια την αποτίμηση του παραδείγματος του αρχαίου ελληνικού χορού από μια σύγχρονη φιλοσοφική άποψη.

Εάν η φιλοσοφία σήμερα είτε ως φιλοσοφία του χορού ειδικότερα είτε ως κλάδος της αισθητικής αναπτύσσει έναν πολύ εξειδικευμένο προβληματισμό σε σχέση με θέματα, όπως είναι

α) ο ορισμός της έννοιας “χορός”,

β) τα γενικά χαρακτηριστικά του λόγου περί χορού,

γ) οι προϋποθέσεις και τα κριτήρια της σύγχρονης κριτικής των παραστάσεων χορού,

δ) η τυπολογία ή κατηγοριοποίηση μορφών του χορού με βάση τις συγγένειες ή τη διαφοροποίησή τους από άλλες μορφές παραστατικών τεχνών,

υποστηρίζω ότι μια συγκεκριμένη μορφή φιλοσοφικής σκέψης - και λόγου - η οποία συνδέει τα παραπάνω ερωτήματα, παρεμβάλλεται τόσο στη διδασκαλία όσο και στην εκδίπλωση της χορευτικής πράξης. Θα επιχειρήσω ως εκ τούτου να συνοψίσω – στα όρια του παρόντος άρθρου - τα φαινομενολογικά χαρακτηριστικά του χορού σύμφωνα με αυτήν τη προσέγγιση.

Για ιστορικούς, αλλά και ουσιαστικούς λόγους, είναι πρωτεύον να αντιληφθούμε ότι η φιλοσοφική ανάλυση του αρχαίου χορευτικού φαινομένου συνδεδεμένη με τις σύγχρονες εξελίξεις στον τομέα του χορού, είναι σαφώς “υπόθεση” της πρόσληψης του χορού από τον δυτικό άνθρωπο του 20ού αιώνα.

Από τη χοροκριτική στη χοροφιλοσοφία

Το 1930 ο John Martin είχε συλλάβει την έννοια της «μετακίνησης» (metakinesis), με την οποία προσπάθησε να αποδώσει όσα αντιλαμβάνονταν οι παρατηρητές του χορού, που δεν αποτελούσαν αναπαραστάσεις ή πήγαιναν πέρα από το αναπαραστατικό περιεχόμενο του χορού της εποχής του, καθώς αναδυόταν στην Αμερική το φαινόμενο του εκφραστικού ελεύθερου χορού με την εμφάνιση της Martha Graham και της αφρικανικής και αυτόχθονος σωματικής έκφρασης (Burke,

2009).² Ο John Martin θεωρείται ως ο πρώτος χοροκριτικός που ανέπτυξε συνεκτικές αισθητικές απόψεις σχετικά με τις παραστάσεις, τη συμβολή του θεατή και τη χοροθεατρική σύνθεση, συμβάλλοντας με τις επισημάνσεις του να προβληθεί η αντίθεση ανάμεσα στην εσωτερικότητα του σύγχρονου χορού και στην υποτιθέμενη «επιφανειακότητα» του ευρωπαϊκού κλασσικού μπαλέτου, αλλά και να τονισθεί με πρωτοφανή τρόπο η φυλετική διάσταση του χορού ως ενσάρκωσης του πνεύματος ενός έθνους. Παραπέρα, για να δικαιολογήσει την αντίδραση του μεγαλύτερου μέρους του κοινού του καιρού του στα πρωτοποριακά κινήματα του ελεύθερου χορού, προσδιόρισε τις «αισθητικές ευαισθησίες» του κοινού, που σε σχέση με τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της τέχνης – φόρμα, ρυθμός και ωραιότητα – αντιδρούσε είτε με έναν «διανοητικό ορθολογισμό» είτε μια «αισθητηριακή ικανοποίηση»³ σε καλλιτεχνικά δημιουργήματα που πιθανότατα δεν κατανοούσε.

Μια επίσης ενδιαφέρουσα επισημάνση του Martin ήταν ότι η κατανόηση της τέχνης τόσο από την πλευρά του θεατή όσο και από την πλευρά του δρώντα - του χορευτή εν προκειμένω - απαιτεί μια επισταμένη καθημερινή προεργασία που αφορά το υλικό, αισθητηριακό σώμα του και την συγκινησιακή του ετοιμότητα. Μέσω της έννοιας της «μετακίνησης» επιχείρησε στην ουσία να προσδιορίσει τη διαδικασία που θεωρούσε σημαντική για την μετάδοση του καλλιτεχνικού μηνύματος, μια μορφή ουσιαστικής επικοινωνίας ή μεταφοράς συγκίνησης και ενός πραγματικού νοήματος μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή. Η διαδικασία αυτή απαιτεί τα δύο υλικά σώματα του δρώντος και του θεατή και στη συνέχεια τη μεταφορά του νοήματος της κίνησης από

²Οι επόμενες σημειώσεις 3 – 12 είναι παραθέσεις της Siobhan Burke στο έργο του Martin, από το εμπειριστατωμένο αυτό άρθρο.

³Ο John Martin αποτελεί μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση κριτικού του χορού, που ασχολήθηκε σε μια πρώιμη φάση της εργασίας του με την μεθοδική προσέγγιση της υποκριτικής τέχνης του Konstantin Stanislavski, η οποία ήταν κατά τη δεκαετία του '20 διαδεδομένη στις ΗΠΑ μέσω του περίφημου εργαστηρίου της Νέας Υόρκης. Σύμφωνα με τη μέθοδο Stanislavski, η φυσική και σωματική έκφραση του ηθοποιού εκφράζει ποιότητες συναισθήματος με βάση την συγκινησιακή του μνήμη. Παρόμοια διαδικασία εντόπισε ο Martin στον τρόπο λειτουργίας του σύγχρονου χορευτή (Marsh, 2008; Cohen, 2004; Martin, 1933: 36).

τον ένα στον άλλο (Anderson; 1989).⁴ Η μεταφορά αυτή περιγράφεται ως ένα είδος «εσωτερικής μιμητικής πράξης» του θεατή, ο οποίος ενστερνίζεται όσα παρατηρεί να συμβαίνουν επί σκηνής με υποκείμενο τον χορευτή μεταφέροντάς τα στο δικό του νευρομυικό σύστημα. Μέσω της βασικής αυτής μιμητικής ικανότητας, η αντιληπτική ικανότητα του θεατή επεκτείνεται από παθητική αισθητηριακή πρόσληψη με την ακοή και την όραση του επί σκηνής θεάματος, σε μια βαθύτερη και πληρέστερη αισθητηριακή εμπειρία, που ο Martin προσδιόρισε ως «έκτη αίσθηση» και «μυική συμπάθεια» (Martin, 1939: 19 -22; Martin, 1933: 11-13), ένα είδος συγκινησιακής μνήμης ή «συνειρμικής υποδήλωσης» που επιτρέπει στο θεατή να συνδεθεί συναισθηματικά με τον επί σκηνής δρώντα προβάλλοντας σε αυτήν την δική του προσωπική εμπειρία και βίωμα (Martin, 1968).⁵ Αυτή η βιωματική πρόσληψη της τέχνης απαιτεί κατά τον Martin, τα περισσότερα ανορθόλογα μέρη του φυσικού σώματος του ανθρώπου και όχι απλά τη νοητική διαδικασία, εκείνα δηλαδή τα μέρη που είναι ικανά να προσλαμβάνουν το συναίσθημα που εμπερικλείει η σωματική κίνηση και να του προσδίδουν νόημα και ειδικό περιεχόμενο. Με βάση και ανάλογα με την ικανότητα του καλλιτέχνη να μεταφέρει τη συγκίνηση στον θεατή διεισδύοντας στην προσωπική εμπειρία και απελευθερώνοντας την δυνατότητά του να κατανοεί τη ζωή, η εκφραστική τέχνη του χορού – σε σύγκριση και αντιπαράθεση με την επιφανειακή θεαματικότητα του μπαλέτου – ενεργοποιεί το ίδιο το υλικό – δηλαδή το νευρομυικό- σώμα θεατή και χορευτή και το καθιστά ένα μοναδικό μέσο καλλιτεχνικής πράξης. Αφού το σώμα δεν μπορεί να καταστεί το ίδιο αντικείμενο

4 «Όχι μόνο ο χορευτής μεταχειρίζεται την κίνηση για να εκφράσει τις ιδέες του, αλλά, όσο και αν φαίνεται παράξενο, και ο θεατής πρέπει επίσης να μεταχειρισθεί την κίνηση, για να ανταποκριθεί στις προθέσεις του χορευτή και να κατανοήσει τί προσπαθεί να μεταδώσει» (Anderson, 1989: viii-ix).

5 «Ποιο είναι επομένως το μέσον επαφής χορευτή και θεατή; Όταν βλέπουμε ένα ανθρώπινο σώμα να κινείται, βλέπουμε την κίνηση που είναι εν δυνάμει παραγωγίμη από το ανθρώπινο σώμα και επομένως και από το δικό μας· μέσω της κιναισθητικής συμπάθειας την αναπαράγουμε στην πραγματικότητα αναπαριστώντας την με την παρούσα μυική εμπειρία μας και ξυπνώντας συνειρμικές υποδηλώσεις τέτοιες που θα μπορούσαν να είναι δικές μας αν η αρχική κίνηση είχε δημιουργηθεί από εμάς. Το μη αναγώγιμο ελάχιστο εφόδιο που απαιτείται για τον θεατή επομένως είναι μια λειτουργική κιναισθητική ικανότητα.» (μετάφραση από τη συγγραφέα) (Martin, 1968: 117).

αφαίρεσης, κάθε εκδήλωσή του, κάθε πιθανή κίνησή του σχετίζεται κατ' ανάγκη με την εμπειρία της ζωής, η οποία έχει μια φυσική ροπή και σχέση με τον άνθρωπο και το σύμπαν που τον περιβάλλει, ακόμα και κύρια στην αυτοσχέδια και αυθόρμητη έκφρασή της (Martin 1939: 33 - 34; Martin 1968: 93 -94). Στη συνέχεια, ο βαθυστόχαστος κριτικός τέχνης του 20^{ου} αιώνα, προσδιορίζει την «αφαίρεση», ως διαδικασία τροποποίησης της μιμητικής αναπαραστατικότητας με το στενό κυριολεκτικό νόημα του μπαλέτου προς την κατεύθυνση της αφύπνισης της συγκινησιακής μνήμης, που επιστρατεύει ο σύγχρονος χορευτής για να διευρύνει το νόημα και ταυτόχρονα την επίδρασή της στην κοινωνία, παράλληλα τηρώντας την αρχική και αυθεντική του πρόθεση (Martin 1968: 89; Martin 1928: 145). Η διαδικασία της αφαίρεσης τελικά οδηγεί σε μια «πολύ πρωτογενή, στοιχειώδη μεταφορά της συγκίνησης σε κίνηση», που κατά τον Martin αποκαλύπτει ιδεωδώς μια μη πραγματοποιημένη, μέχρι εκείνη τη στιγμή, αλήθεια και αποτελεί το υλικό της κοινής ανθρώπινης εμπειρίας (Martin, 1968: 114 - 115; Martin, 1967: 196).

Η αναφορά στο κριτικό έργο του Martin συμπληρώνεται οπωσδήποτε από το ενδιαφέρον του να υπερασπισθεί την εθνική κουλτούρα της Αμερικής, η οποία εκπροσωπείται και από την αυθόρμητη ατομική υποκειμενικότητα της τέχνης του σύγχρονου χορού, αλλά και από την αφροαμερικάνικη λαϊκή χορευτική τέχνη. Αναζήτησε λοιπόν την ιθαγένεια του χορού, η οποία κατέστη μια απόδειξη της αυτογενούς αξίας της τέχνης και του πολιτισμού του αμερικανικού έθνους. Κατά έναν τρόπο που προσπαθούμε να κατανοήσουμε εδώ, η ιθαγένεια του αμερικάνικου χορού με προεξάρχουσα τη μορφή της Martha Graham, συμπίπτει με την αποστροφή προς τον στυλιζαρισμένο χορό της αριστοκρατίας που εκπροσωπούσε το κλασικό μπαλέτο (Reynolds, 2003: 147 – 148).⁶ Το κινούμενο σώμα του μοντέρνου χορού υιοθετώντας μια προσωπική και απρόβλεπτη φόρμα που προκύπτει από τη διαστρέβλωση (distortion) και αφαίρεση (abstraction), διαρκώς και συνεχώς ανανεούμενη και ποτέ σταθερή ή στατική, ώστε να μπορεί ανά πάσα στιγμή να μεταφέρει το νόημά της. Η αυτοδιερεύνηση του χορευτή αλλά και η επεξεργασία της διάχυτης γύρω από αυτήν θεωρία χαρακτηρίζουν αυτήν τη λειτουργία της τέχνης που

⁶ Είναι χαρακτηριστικοί οι τίτλοι των χορογραφιών της Graham την περίοδο 1930 – 1945: *Frontier, American Document, The Shakers, Appalachian Spring* κ.λπ. <https://www.youtube.com/watch?v=xgf3xgbKYko&index=2&list=RDLr8OqS7glxk>

υπερασπίζεται ο Martin τη δεκαετία του '30 ως μια τέχνη απελευθερωμένη από τον αισθητικό δογματισμό. Κατά την άποψή του, η εκδίπλωση του φαινομένου του σύγχρονου χορού στην Αμερική σημαίνει την επικράτηση αξιών που χαρακτηρίζουν τον αυτόχθονα πολιτισμό, αλλά και την ισχύ της αфро-αμερικάνικης παράδοσης στο χορό απέναντι στις ευρωπαϊκές επιρροές. Στην αντιπαράθεσή του με την ευρωπαϊκή καταγωγή του κλασσικού χορού μάλιστα, ο Martin αντιμετώπισε τον υπερασπιστή του, τον André Levinson, ο οποίος υπεραμύνθηκε της φόρμας και της τεχνικής, έναντι της οργανικότητας, και του κλασσικού ύφους, έναντι του αυθόρμητου δημιουργικού οίστρου και του προσωπικού οράματος των μοντέρνων χορογράφων.⁷

Η στάση αυτή της κριτικής του Martin χαρακτηρίστηκε και ως ένα είδος ουσιοκρατίας που προέτασσε το αρχέτυπο της φυλετικά προσδιορισμένης ταυτότητας του χορευτή και την συλλογική, προγονική καταγωγή του χορού (Martin, 1946: 145-147; Martin, 1963: 177-178).⁸ Το ενδογενές έμφυτο πολιτισμικό στοιχείο ανάγεται σε ένα σταθερό κριτήριο αξιολόγησης του χορού, μια και αναγνωρίζεται η προνομιακή σχέση των αφροαμερικανών χορευτών με τη ρυθμικότητα κι εκφραστικότητα της κίνησης έναντι της ευρωπαϊκής κλασσικής χορευτικής παιδείας. Ωστόσο, αυτά τα χαρακτηριστικά του φυλετικά καθορισμένου αφροαμερικάνικου χορού ισοσταθμίζονται από την πρωτοτυπία της ελεύθερης προσωπικής τέχνης των λευκών χορογράφων που εξήρθε η χοροκριτική του Martin. Τα υπερβαίνουν από την άλλη πλευρά, αποδεικνυόμενα ισχυρότερα της ατομικής δράσης (agency). Παράλληλα, η φυσική κατατομή, η

7 Ο André Levinson τόνιζε κατ' επανάληψη τη διαφορά της Isadora Duncan, την οποία αποκαλούσε «την εξαίρεση που αποδεικνύει τον κανόνα», σε σχέση με τις υπόλοιπες εκπροσώπους του σύγχρονου χορού που αποδοκίμαζε (Levinson, 1931a; Levinson, 1931b).

8 Πρόκειται για δυο εκδόσεις του ίδιου υλικού από τον John Martin σε διαφορετικά χρονικά πλαίσια, ως βασική διαφορά των οποίων έχει εντοπισθεί η στροφή του συγγραφέα προς την ουσιοκρατία στη νεότερη εκδοχή: ουσιοκρατία που ταυτίζει το «ανθρώπινο» με το «φυλετικό», όπως επίσης κι επιτρέπει την ανάδειξη της σχέσης ανάμεσα στην φυλετική καταγωγή του χορού και στην πανανθρώπινη προοπτική του ελεύθερου σύγχρονου χορού, η οποία αποκρυσταλλώνεται στην ατομική εμπειρία του σώματος που χορεύει. Σχετικά με την ανάδυση του φαινομένου του σύγχρονου χορού παράλληλα με την εξάπλωση του αφροαμερικάνικου ή νέγκρικου χορού κατά την περίοδο 1930 – 1960 και την ερμηνεία τους, όπως και των απόψεων του Martin, δες Susan Manning (Manning, 2004: xiii-xxvi, 34-35) & Patrick B. Miller (Miller, 1998: 119-120).

ευελιξία της σπονδυλικής στήλης χαρακτηρίζουν κατ' εξοχήν την νέγρικη χορευτική δεινότητα έναντι της καθετότητας της δυτικής ορθοσωμίας.

Η οπτική του Martin όντως καταλήγει σε συμπεράσματα για την πανανθρώπινη σημασία του χορού, που μας θυμίζουν μία προσφιλή συζήτηση του 19ου αιώνα γύρω από την αντικειμενικότητα της αντίληψης και της γνώσης και τη φαινομενολογική μέθοδο.

Η φαινομενολογική μέθοδος

Κατά τη φαινομενολογική ανάλυση του χορού, την οποία εκπροσωπεί κυρίως η Maxine Sheets-Johnstone, με καταβολές στην Φαινομενολογική Σχολή Φιλοσοφίας του Edmund Husserl και στη συνέχεια στον σχολιασμό από τον Derrida της φαινομενολογικής μεθοδολογίας (Derrida, 1973: 86), η οποία παρομοιάστηκε με τη σκηνή του δυτικού χοροθέατρου (Franco, 2011: 1), χώρος και χρόνος αποτελούν τις δύο καίριες παραμέτρους της χορευτικής διαδικασίας ως βιωματικής εμπειρίας και ως παρατηρησιακού φαινομένου που βρίσκονται σε αλληλεξάρτηση σε κάθε στιγμιότυπο της χορευτικής εμπειρίας (Sheets-Johnstone, 1963).⁹ Επιχειρώντας να ορίσουμε τις κύριες παραμέτρους ανάλυσης του χορού μπορούμε εν συντομία να θεωρήσουμε ότι όταν αναλύουμε το τί συμβαίνει κατά τη διάρκεια ενός χορού, περιγράφουμε ταυτόχρονα το χορό. Ουσιώδες δηλαδή στη χορευτική εμπειρία, δεν είναι παρά η ορατή περιγραφή των φαινομενικών χαρακτηριστικών του κάθε χορού. Κατά την Anna Pakes (Pakes, 2011: 33 κ.ε.) ενώ η φαινομενολογία γενικά αποτελεί μια

9 «Ο χώρος βρίσκεται εν χρόνω· είναι καθαρή αυτοεγκατάλειψη του χρόνου· είναι το "έξω του εαυτού του" ως σχέση του χρόνου με τον εαυτό του. Η εξωτερικότητα του χώρου, εξωτερικότητα ως χώρος, δεν υπερβαίνει το χρόνο· μάλλον, ανοίγει ως καθαρό "έξω" "από μέσα" την κίνηση της χρονικότητας..... Ο "χρόνος" δεν μπορεί να είναι μια "απόλυτη υποκειμενικότητα", επειδή ακριβώς δεν μπορεί να γίνει αντιληπτός στη βάση ενός παρόντος και ως αυτοπαρουσία ενός παρόντος όντος. Ως σχέση μεταξύ ενός "μέσα" κι ενός "έξω" εν γένει, ενός υπαρκτού κι ενός μη υπαρκτού εν γένει, ενός συνιστώντος κι ενός συνεστημένου εν γένει, η χρονικότητα είναι ταυτόχρονα η ισχύς και ο περιορισμός της φαινομενολογικής αναγωγής. Όταν ακούμε τον εαυτό μας να μιλάει, δεν πρόκειται για μια εσωστρέφεια ενός "μέσα" που κλείνεται στον εαυτό του· είναι η μη αναγώγιμη ανοιχτότητα προς το "μέσα"· είναι το μάτι και ο κόσμος μέσα στην ομιλία. Η φαινομενολογική αναγωγή είναι μία σκηνή, μια σκηνή θεάτρου». (απόδοση από τη συγγραφέα)

περιγραφική φιλοσοφία, η φαινομενολογία του χορού αντίστοιχα προϋποθέτει – όπως διαπιστώνει η κύρια εκπρόσωπός της, Maxine Sheets-Johnstone – την πρωταρχικότητα της γλωσσικής περιγραφής του αυθεντικού, προαντικειμενικού σώματος (Sheets-Johnstone, 1984: 132-133). Εδώ πρόκειται για μια περιγραφή που δεν εξαντλείται στην οπτική απεικόνιση και αναπαραγωγή των στοιχείων του χορού, αλλά αγγίζει την προαντίληψη και κιναισθητική σχέση του χορευτή και του θεατή και τη μεταξύ των δύο εμπειριών σύζευξη, που καταλήγει σε μια ανθρωπολογική αισθητική αντιπροσωπεύοντας ένα παγκόσμιο φιλοσοφικό περιβάλλον.

Η Maxine Sheets-Johnstone με βάση τον Sartre παρουσίασε στην πρώτη εκδοχή της θεωρίας της μια περιγραφική ανάλυση του χορού ως τέχνης συμβολικής, ως μιας «μορφής-εν-τω-γίγνεσθαι» (“form-in-the-making”), αξιοποιώντας παράλληλα την έμφαση στο συμβολικό χαρακτήρα του χορού που έδωσαν οι Susanne Langer (Langer, 1953 κ.ε.) και Ernst Cassirer (Cassirer, 1953) στην ερμηνεία του.¹⁰

Η έμπυχη ενσώματη μορφή αποτελεί το βασικό υποκείμενο του χορού κατά την Sheets - Johnstone και τούτο επιτρέπει την υπέρβαση του dualισμού του Sartre. Μεταξύ των συγγραφέων που ακολούθησαν φαινομενολογική περιγραφική ανάλυση στην κριτική του χορού και της αισθητικής στις δεκαετίες 1970 και 1980, συγκαταλέγονται και ο David Michael (Levin, 1983, 1985 et al.)¹¹ – με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην κοινωνική κριτική και στα συναφή ζητήματα της χειραφέτησης, της αντιαποικιοκρατικής νοοτροπίας και της δημοκρατικοποίησης της κοινωνίας και η

10 Αφετηρία κι έμπνευση της προσέγγισης αυτής είναι δύο κύριοι εκπρόσωποι της Ευρωπαϊκής φιλοσοφίας του 20ού αιώνα, ο Sartre και ο Merleau – Ponty, οι οποίοι έδωσαν το φιλοσοφικό έναυσμα για τη φαινομενολογική ανάλυση των σωματικών κινήσεων και ιδιαίτερα του χορού. Σύμφωνα με τον οντολογικό υπαρξισμό του Sartre, που εκτίθεται στο θεμελιώδες έργο του *Είναι και Μηδέν*, ορίζεται ως διηνεκής επιδίωξη του ανθρώπου η αναζήτηση νοήματος των πράξεών του και η σύσταση μιας ενοποιημένης έννοιας προσωπικής ταυτότητας (Catalano, 1974, Barnes, 1992).

11 Σε σειρά βιβλίων και άρθρων 1980 – 1991 περίπου.

<https://www.philosophy.northwestern.edu/people/emmeriti-faculty/kleinberg-levin-david-michael.html> (Πρβλε Parviainen, 1998).

Sondra Horton Fraleigh 12– που συνδύασε την υπαρξιστική φαινομενολογία με την σωματοθεραπεία και την μελέτη του σύγχρονου χορού εισάγοντας την έννοια του «βιωμένου σώματος» (“lived body”). Παρόμοια γραμμή προσέγγισης, όπου ο χορός ταυτίζεται με τον χορευτή αποτελώντας ένα ολόκληρο «σύμπαν» χωροχρονικού σχηματισμού (Mickunas, 1974; Behnke, Conolly, 2013),¹³ αντιπαρατίθεται στις δυστικές οντολογίες ερμηνεύοντας τον χορό είτε ως κάτι το πλεονάζον με βάση τους Nietzsche και *Valéry* είτε ως αποκάλυψη μιας διαφορετικής από την κοινή έννοια του κόσμου, ουσίας, κατά τον Gadamer (Karoblis, 2010: 67-68).

Δεκαετίες μετά την οπτική αντιληπτικότητα, ως βάση της ουσίας του κόσμου κατά τον Maurice (Merleau-Ponty, 1968: 83-84), οι σύγχρονες εξελίξεις στη γνωσιακή επιστήμη, οι νέες τεχνολογίες και λοιπές μεταβολές στις έννοιες και στη σημασία τους επηρεάζουν καθοριστικά τον σύγχρονο τρόπο σύλληψης του τί συναποτελεί την φαινομενολογική περιγραφή στο χώρο του χορού, το τί πρέπει να θεωρηθεί ότι είναι η χορευτική φαινομενικότητα.

12 Η προσέγγιση της Sandra Horton Fraleigh είναι υπαρξιστική – με έμφαση στη μεταφυσική διάσταση της χορευτικής εμπειρίας: <http://www.eastwestsomatics.com/about.php#> (Horton Fraleigh, 1987). Και στα επόμενα έργα της η Horton Fraleigh στρέφεται στην διαπολιτισμική σχέση Δύσης – Ανατολής στην περίπτωση των επιρροών του butoh και της φιλοσοφίας του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού (Horton Fraleigh, 1999, 2010), ενώ πραγματεύεται και μεθοδολογικά ζητήματα της έρευνας του χορού περιγράφοντας τις αυτοβιογραφικές εμπειρίες της, κατά την φαινομενολογική μεθοδική προσέγγιση (Horton Fraleigh, 2004).

13 Ο όρος «χιάσμα» (chiasm) ως ένας δόκιμος όρος για την κατανόηση του χορού (σύμφωνα με τη γαλλική σχολή φαινομενολογίας του χορού με βασική αναφορά στους *Valéry* και Maurice Merleau – Ponty) χρησιμοποιείται κυρίως για να δηλώσει τη ρευστή σχέση ανάμεσα στο σχήμα του σώματος και στο χορό ως ολότητα, αλλά και στον ένα χορευτή με έναν άλλο, ή τη σχέση ανάμεσα στη βιωματική εμπειρία και τη λεκτική αποτύπωση ή σχηματοποίησή της στη γλώσσα. Πρόκειται για μια σχέση που εμφανίζεται κάθε φορά που ένα διαφορετικό σώμα προσπαθεί να “ακολουθήσει” ένα άλλο στα χορευτικά βήματα. Κατά τον Michel Bernard (Bernard, 1993) μάλιστα, διακρίνονται τρία διαφορετικά είδη «χιάσματος» (Caroblis, 2010: 68-69). Βλ. και έργα του Algis Mickunas: https://www.researchgate.net/scientific-contributions/2056763233_Algis_Mickunas

Στο πεδίο της φαινομενολογικής κατανόησης του χορού σήμερα εντάσσεται και η αυτοβιογραφική ταυτότητα της περιγραφής από την πλευρά του υποκειμένου του χορού – κάτι που αναπτύσσει η Ann Cooper Albright (Albright, 2011:5-18). Στην πραγματικότητα η φαινομενολογία του χορού στη σύγχρονη εποχή συμφύροντας το βίωμα με την εξωτερική φαινομενικότητα του χορού, αφήνει όλο και περισσότερο να επηρεάζει την ίδια την τέχνη του χορού η φιλοσοφική και ακαδημαϊκή ανάλυσή του.

Με ποιο τρόπο καθορίζει η φαινομενολογική προσέγγιση την κατανόηση και την πράξη του χορού; Καθώς προτείνει μια περιγραφή της προστοχαστικής εμπειρίας του ανθρώπου, καθίσταται ένα μέσο καθορισμού της ταυτότητας του χορού που δεν εξαντλείται μόνο με την αντικειμενική εξωτερική περιγραφή αυτού που συμβαίνει όταν κάποιος χορεύει. Γιατί προϋποθέτει την περιγραφή από την σκοπιά ή την προοπτική της εμπειρίας του χορού, όπως την βιώνουν τα υποκείμενα της χορευτικής πράξης και όχι όπως παρουσιάζεται στο βλέμμα του αντικειμενικού παρατηρητή του ως ένα φυσικό γεγονός. Η υπόθεση ότι ο χορός εμπεριέχει ένα δρων υποκείμενο – τον χορευτή, προσδίδει στην κίνηση και στην εμπειρία του χορού τα ιδιαίτερα ποιοτικά χαρακτηριστικά της. Η φαινομενολογική περιγραφική τακτική δίνει έμφαση κυρίως στην ποιοτική διάσταση της ανθρώπινης εμπειρίας που φέρνει στο προσκήνιο το αίσθημα του πώς μοιάζει να είναι ο χορός για το υποκείμενο που δρά, που έχει αυτήν την εμπειρία. Ωστόσο, η εμπειρία του να παρατηρώ το χορό είναι διαφορετική μεν, αλλά εξ ίσου σημαντική με την εμπειρία του να συμμετέχω, να δρώ μέσα σε αυτόν, ως χορευτής (Sheets – Johnstone, 1966: 39). Μέσω της βιωμένης εμπειρίας φθάνουμε στο σημείο να κατανοήσουμε την ίδια την ουσία του χορού (Sheets – Johnstone, 1966: 4). Η βιωμένη εμπειρία του χορού χαρακτηρίζεται από αμεσότητα καθοριστική για το στοχασμό, την κριτική και την αξιολόγηση και προϋποτίθεται σε κάθε επιχείρηση ανάλυσης του χορού. Αντίθετα, καθώς ο στοχασμός για το χορό τον καθιστά αντικείμενο της σκέψης, αδρανοποιεί την βιωματική του διάσταση. Στην βιωμένη εμπειρία του χορού κυριαρχεί η υποκειμενική σκοπιά, η «οπτική» των δρώντων, σύμφωνα με την οποία αναδύεται μια υποδηλούμενη (implicit), και όχι η εκπεφρασμένη (explicit) με αντικειμενικούς όρους, επίγνωση του κόσμου. Ο θεατής σε αυτήν τη διχοτομημένη πραγματικότητα θα μπορούσε να καταλύσει τη δημιουργικότητα του χορού με το να καθιστά τον χορευτή αντικείμενο, να αναλύει την χορευτική πράξη ανάγοντάς την σε σωματικότητα ή με το να την περιγράφει με αναλυτικούς εννοιολογικούς σχηματισμούς. Αντιστοίχως, ο δρων στο χορό παύει να

δημιουργεί όταν συναισθάνεται τον εαυτό του ως δημιουργό, όταν αντικειμενοποιεί το χορό του και βλέπει το σώμα του ως μέσο και αντικείμενο. Τότε δεν χορεύει (Sheets – Johnstone, 1966: 38 -39). Η αντιμετώπιση αυτή του χορού ως βιωμένης εμπειρίας, αποτελεί μια εφαρμογή της φαινομενολογικής σύστασης του κόσμου της εμπειρίας που εντάσσει υποχρεωτικά την υποκειμενικότητα ως προϋπόθεση της αντικειμενικότητας του πραγματικού κόσμου. Τίποτε δεν προϋπάρχει της άμεσης βιωμένης εμπειρίας του χορού, τίποτε δεν θεωρείται δεδομένο και γι' αυτό, «ο χορός θεωρείται ως ολότητα, της οποίας οι δομές είναι εγγενείς σε αυτήν.» (Ibid: 8).

Μέσω της φαινομενολογικής μεθόδου ανάλυσης του χορού βασιζόμαστε στα δεδομένα της άμεσης εμπειρίας, ώστε να προσδιορίσουμε το ουσιώδες και καθολικά ισχύον στη διάρκεια του χρόνου, εφ' όσον και το υποκείμενο διατηρεί εντός της ιστορικής ολότητας την δυνατότητα να αναλύει και να διακρίνει την ουσία του (Sheets-Johnstone, 2012; Foster, 2011).¹⁴

Οι ιστορικοί προσδιορισμοί του χορού και της ίδιας της άμεσης προστοχαστικής εμπειρίας εξ άλλου, συζητούνται και στο πλαίσιο κριτικής της φαινομενολογίας του χορού και από την ίδια τη συγγραφέα, στον πρόλογο της επανέκδοσης του θεμελιακού στο θέμα βιβλίου της (Sheets-Johnstone, 1979: vii-xiv): ισχύει η αντιπαράθεση δύο προσεγγίσεων, μιας που αναλύει το χορό με βάση την υπερϊστορική κιναισθητική ανάλυση της ανθρώπινης κίνησης – που αναπτύσσεται παράλληλα με την εξέλιξη του μεταμοντέρνου χορού – και μιας με βάση τον ιστορικό σχετικιστικό προσδιορισμό κάθε εμφανιζόμενης δομής (Rothfield, 2010; Rabinow, 1984; Gutting, 1994).¹⁵ Ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνει σε αυτήν την αντιπαράθεση η μαρξιστικής – κοινωνιολογικής κατεύθυνσης εργασία ερμηνεύσης των εξελίξεων

14 Η εργασία της Susan Leigh Foster <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/index.html> εντάσσεται στο χώρο της μετανεωτερικής – ηπειρωτικής φιλοσοφίας καθώς στις ερμηνευτικές της προσεγγίσεις χορού και χορογραφιών ακολουθεί τις ιδέες θεωρητικών του πολιτισμού όπως των Roland Barthes και Michel Foucault, με βάση το διακεείμενο (intertextuality) και την αποδόμηση (deconstructionism) (Thomas, 2003: 171 κ.ε.).

15 <http://www.michel-foucault.com/bibmf/mfbiblio.pdf>

στο χώρο του σύγχρονου χορού με βάση τους κοινωνικούς αγώνες των εργατών σε Βόρεια Αμερική και Ευρώπη τη δεκαετία του 1930, των Stacey Prickett και Hellen Thomas (Prickett, 1989; Thomas, 2003; Prickett, 2013).

Το αναλυτικό μοντέλο φιλοσοφίας του χορού

Σε σύγκριση με τον παραδοσιακό λόγο των φιλοσόφων για το χορό - όρα Πλάτωνα και Nietzsche - όπου σε γενικές γραμμές ο χορός εμφανίζεται ως αντικείμενο μεταφυσικού, ηθικού, ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος, η αναλυτική στάση που προσδιορίζει η σύγχρονη φιλοσοφία, καθιστά το χορό πρότυπο φιλοσοφικών/λογικών ζητημάτων. Ειδικότερα, ερωτήματα που σχετίζονται με τον προσδιορισμό της έννοιας "χορός" είναι τα ακόλουθα:

- πώς καθορίζονται τα κριτήρια, βάσει των οποίων μια χειρονομία ή ένας απλός βηματισμός μπορεί να θεωρείται ότι "χορεύεται", ότι είναι ή δεν είναι χορός,

- με τι είδους κριτήρια ένας χορός μπορεί να αποκαλείται αισθητικά "ωραίος",

- είναι δυνατόν και υπό ποιές προϋποθέσεις ένας χορός να θεωρείται μεταφορικός, συμβολικός ή αναπαραστατικός και πώς καθορίζεται το περιεχόμενο ή αντικείμενο της μεταφοράς, του συμβολισμού ή της αναπαράστασης,

- αποτελεί ο χορός μια ιδιαίτερη μορφή γλώσσας ή είναι δείγμα εξωγλωσσικής επικοινωνίας;

Αντίστοιχα εξετάζεται ποια χαρακτηριστικά έχει ο λόγος περί του χορού - περιγραφικός, κριτικός, φιλοσοφικός: Εάν για παράδειγμα, αποτελεί περιγραφή φυσικών γεγονότων - των κινήσεων, που είναι χωροχρονικά προσδιορισμένα, έχουν μέγεθος, διάρκεια, ρυθμό με αντικειμενική και εμπειρικά παρατηρήσιμη οντότητα, ή εάν αναφέρεται και ερμηνεύει ψυχικές καταστάσεις του χορευτή, του χορογράφου ή και του θεατή. Η όλη επιχείρηση ανάλυσης του χορού από τη σκοπιά της φιλοσοφίας αποσκοπεί να βοηθήσει το έργο του κριτικού, παρέχοντάς του τα κατάλληλα γλωσσικοκριτικά εργαλεία για την αξιολόγηση των παραστάσεων του χορού. Ο χορός προσλαμβάνεται από το θεατή με ποικίλους τρόπους, που έχουν να κάνουν τόσο με την επιλογή του θεάματος, την εστίαση της προσοχής όσο και με τις συνθήκες διαμόρφωσης κρίσεων (εξοικείωση, βίωση, συγκινησιακή φόρτιση του θεατή/κριτικού εν σχέσει προς το παρατηρούμενο θέαμα). Ανάλογα με τη βιωματική

σχέση του θεατή με το χορό, διαμορφώνονται κριτήρια αξιολόγησης, επίσης ανάλογα με το βαθμό γνώσης του κριτικού γύρω από την ιστορία, την ανθρωπολογία, εθνολογία και άλλες επιστήμες που μελετούν το χορό και λειτουργούν ειδικές παράμετροι αισθητικής εκτίμησης του χορευτικού δρώμενου - αφού ο χορός, όπως και η μουσική και το θέατρο, παίζει κοινωνικό, εκπαιδευτικό, πολιτικό ρόλο. Εγγενής στο ερώτημα περί προσδιορισμού της έννοιας "χορός" είναι ο προβληματισμός γύρω από τη σχέση του με τις συναφείς παραστατικές τέχνες (παντομίμα, θέατρο, χοροθέατρο). Η διάκριση μεταξύ αφηρημένου-σύγχρονου χορού από την παντομίμα ή το θεατρικό χορό είναι πολυσύνθετο πρόβλημα και είναι αμφισβητήσιμο αν θα πρέπει να γίνεται με βάση το περιεχόμενό τους (το αν περιγράφουν δηλαδή συγκεκριμένες πράξεις ή ψυχολογικές καταστάσεις) ή τη μέθοδό τους (αν χρησιμοποιείται η μίμηση, η αναπαράσταση ή η έκφραση).

Η εξέταση των θεμάτων αυτών συνιστά μια αυτοτελή θεωρητική προσπάθεια για τυπολογία μορφών του χορού σε σχέση με τις συγγένειες ή τη διαφοροποίησή τους από τις υπόλοιπες παραστατικές τέχνες. Τέτοιου είδους ερωτήματα συγκροτούν ένα σώμα γλωσσικών και εννοιολογικών προϋποθέσεων στη μελέτη του χορού, από τη σκοπιά της φιλοσοφίας και ειδικότερα στην κατεύθυνση της εννοιολογικής ανάλυσης, η οποία χωρίς να φιλοδοξεί να επεξεργασθεί μια συστηματική θεωρία του χορού, καταλήγει να αναδείξει γλωσσικούς και εννοιολογικούς μηχανισμούς, που είναι υπεύθυνοι για τη διαμόρφωση του λόγου περί του χορού.

Η Julie C. Van Camp (Van Camp, 1996: 347) παρατηρεί ότι «η φιλοσοφική θεώρηση του χορού έχει κατακτήσει δυναμισμό, διαφορετικότητα και στοχασμό κατά τις τελευταίες δεκαετίες – ακόμα και αν οι φιλόσοφοι έχουν έντονες διαφωνίες επάνω στο θέμα τί είναι χορός!». Το 1988 και το 1995, ο Francis Sparshott είχε δημοσιεύσει δύο εκτεταμένες εργασίες επιχειρώντας να κάνει τα πρώτα βήματα προς μία αναλυτική φιλοσοφική θεώρηση του χορού (Sparshott, 1988; Sparshott, 1995). Η προσέγγιση του Sparshott ανήκει στην αναλυτική παράδοση ερμηνείας του χορευτικού φαινομένου, μια παράδοση που υποστηρίχθηκε μερικές δεκαετίες πριν και από τους Nelson Goodman, David Best, Monroe Beardsley, Joseph Margolis και Susanne Youngerman (Goodman, 1976; Goodman et a., 1972a; Goodman, 1978h;

Best, 1974; Margolis, 1981; Margolis, 1983; Margolis, 2009; Youngerman, 1974; Youngerman, 1975; Youngerman, 1981 eta.).¹⁶

Εν τέλει μια φιλοσοφική προσέγγιση του χορού καταλήγει στον ορισμό ενός συνδέσμου μεταξύ των εννοιών που να επιτρέπει σε όποιον αναφέρεται στο χορό να συνθέσει με συνοχή θεωρητικές προτάσεις και κρίσεις για τα διαδραματιζόμενα σε ένα χορό, εκλαμβάνοντάς τα σε ορισμένες στιγμές ως σταθερά.

Η φύση του χορού, το ίδιο το περιεχόμενο της έννοιας αυτής και πώς θα μπορούσε να προσδιορισθεί και να γίνει κατανοητή από μια φιλοσοφική σκοπιά, αποτελεί πρωταρχικό ενδιαφέρον της αναλυτικής προσέγγισης. Η λογική κι εννοιολογική ανάλυση των ορισμών που κατά καιρούς έχουν δοθεί, όπως και η σύγκριση του χορευτικού φαινομένου με άλλα φαινόμενα της ανθρώπινης δραστηριότητας (μουσική, θέατρο, γλώσσα, κινηματογράφος, γλυπτική) γίνονται επανειλημμένα αντικείμενο της αναλυτικής προσέγγισης. Υπό την αναλυτικοφιλοσοφική προοπτική, το νόημα του χορού γενικά ή το εκφραζόμενο περιεχόμενο της χορευτικής πράξης δίνουν έναυσμα στον φιλοσοφικό προβληματισμό. Μια περισσότερο παραδεδομένη τακτική αποτελεί η ταξινόμηση και αναλυτική παρουσίαση μορφών χορού καθώς και η συνεξέταση αυτών με βάση το ρυθμό και την υποκείμενη ή συνοδευτική μουσική. Ενώ παράλληλα η διδασκαλία του χορού, η αισθητική αποτίμηση και αξιολόγηση, οι αρχές της χορογραφίας, η καταγραφή της σημειογραφίας της χορογραφίας είναι επίσης δείγματα ενδιαφέροντος των φιλοσόφων του χορού της σύγχρονης εποχής. Πέρα από το να υποδεικνύονται κάποιες προϋποθέσεις για την σύλληψη του γενικού χαρακτήρα του θέματος, δεν έχει επιχειρηθεί, στην πρόσφατη φιλοσοφική γραμματεία τουλάχιστον μια συστηματική θεώρηση του χορού, ενώ σε πολλές περιπτώσεις η ανάλυση του χορού επηρεάζει τον τρόπο του φιλοσοφείν, δημιουργώντας ένα υποδειγματικό πρότυπο του φιλοσοφείν (Sparshott, 1995: 454), ανάλογο με τη γλωσσοφιλοσοφική ανάλυση και τη θεωρία των γλωσσικών παιγνιδιών του Ludwig Wittgenstein. Η κριτική διάθεση του αναλυτικού φιλοσόφου που εμπλέκει την επισταμένη προσπάθεια για σαφήνεια και εξαντλητική διχοτόμηση και εξατομίκευση των παραδειγμάτων στρέφεται διαρκώς προς τον αναστοχασμό, τη

¹⁶ <http://plato.stanford.edu/entries/goodman-aesthetics/> Δες και Myers G. E. (1992), *Off the Ground: First Steps to a Philosophical Consideration of Dance*, by Francis Sparshott, *Philosophy and Phenomenological Research* 52 (1), 243-246.

λογική του επιχειρήματος και του αντεπιχειρήματος, προς την μετα-θεώρηση των ερωτημάτων και την προσέγγιση προβλημάτων δευτερογενούς τάξης: ως το κατ' εξοχήν φιλοσοφικό ερώτημα στο θέμα του χορού εμφανίζεται το «τί εννοούμε με τον όρο «καλός», «όμορφος», «εκφραστικός» χορός κλπ., εν αντιθέσει με το πρόβλημα της κριτικής της τέχνης που θα μπορούσε να συμπεκνωθεί στον τύπο ερωτήματος «είναι καλός αυτός ο χορός», «ωραίος», «εκφραστικός» κλπ.

Η Julie C. Van Camp παραθέτει μια σειρά άλλων αισθητικών του χορού παράλληλα και συγκριτικά με την κυρίαρχη προσωπικότητα του Sparshott στον τομέα: Τέτοια σημαντική περίπτωση είναι ο Graham McFee (McFee, 1992), ο οποίος αντιμετωπίζει την φιλοσοφία του χορού ως ένα είδος μετακριτικής, ως μια δηλαδή προσπάθεια κατανόησης των ήδη εγκαθιδρυμένων από την κριτική αναλύσεων και ερμηνειών του χορού. Η διαδικασία όμως της κριτικής κατά τον Sparshott είναι διακριτή από την ίδια τη χορευτική πράξη και την συνεπαγόμενη κατανόησή της, η οποία μπορεί και πρέπει να βασισθεί εξ ολοκλήρου στο πρωτογενές βίωμα της χορευτικής πράξης, καθώς και στις ιδέες που προκύπτουν από τον στοχασμό γι' αυτήν (Sparshott 1995: 337). Και τούτο, επειδή η κριτική του χορού δεν συμπίπτει ούτε και μπορεί να καθορίσει την ίδια την πράξη. Επομένως, το να θεωρήσουμε την φιλοσοφία του χορού ταυτόσημη με την κριτική του χορού, δημιουργεί ένα κυκλικό επιχείρημα και δεν μπορεί να ισχύσει, παρά μόνον εφ' όσον το υποκείμενο της κριτικής αποτελεί το ίδιο υποκείμενο και κάτοχο της πρακτικής. Όπως όμως παρατηρεί η Van Camp – και προεκτείνοντας αισθητά το σχόλιό της – η αναγνώριση και ο χαρακτηρισμός του χορού ως χορού αποτελεί απόρροια και δημιούργημα της κριτικής διαδικασίας και όχι μόνο της φιλοσοφικής, συντείνοντας ασφαλώς από κοινού με άλλους κοινωνικούς και ιδεολογικούς παράγοντες στο πολιτισμικό μόρφωμα του ίδιου του χορού κι επομένως στη διαμόρφωση της ίδιας της πρακτικής διαδικασίας. «Η κριτική αποτελεί ένα ζωτικό τμήμα του πολιτισμικού πλαισίου μέσα στο οποίο ο χορός δημιουργείται, παρίσταται και αποτιμάται», υποστηρίζει η Van Camp (Van Camp 1996: 349), συμφωνώντας με τη θετική στάση του Graham McFee προς την σχέση ή εξάρτηση της φιλοσοφίας από την κριτική, στο πεδίο τουλάχιστον της φιλοσοφίας του χορού, αλλά και επιτείνοντας την αντίληψη του Monroe C. Beardsley, ο οποίος είχε παλαιότερα χαρακτηρίσει το όλον της αισθητικής ως φιλοσοφία της κριτικής (Beardsley 1958).

Η Van Camp επιτελώντας τον βασικό σκοπό της να ασκήσει μια αρνητική – και δριμύτατη ομολογουμένως - εν τω συνόλω κριτική προς τον Sparshott και το έργο του, στο εν λόγω άρθρο χαρτογραφεί την αρθρογραφία και βιβλιογραφία των έργων που προηγούνται παρέχοντας σε μας σήμερα, 23 έτη κατόπιν, μια πολύτιμη καταγραφή της ιστορίας του διαλόγου μεταξύ των φιλοσόφων του χορού των δεκαετιών '80 και '90. Αποκαλύπτει για το αναγνωστικό κοινό που δεν έχει άμεση και προνομιούχο πρόσβαση στην πραγμάτευση του θέματος της φιλοσοφίας του χορού στον χώρο και στη γλώσσα παραγωγής της, ότι τέσσερις δεκαετίες προ της δημοσίευσης του έργου του Sparshott, ήδη από το 1950, η Selma Jeanne Cohen προηγήθηκε στον αναλυτικό χειρισμό βασικών διαστάσεων της φιλοσοφίας του χορού δημοσιεύοντας σχετικά άρθρα (παραθέτουμε τις αναρτήσεις της Van Camp για χάρη πληροφόρησης του αναγνωστικού κοινού που ενδιαφέρεται για το θέμα μας: Cohen 1950; Cohen 1953; Cohen 1967; Cohen 1976; Cohen 1992).¹⁷ Χρήσιμο να διαπιστώνουμε την πληθώρα των ενδιαφερόμενων για ζητήματα, όπως ποια η σχέση του χορού με άλλες τέχνες στο πλαίσιο της αγγλο-αμερικανικής λογοτεχνίας και γραφής (Mettler 1946-47; Pepper 1951).

Ο κατ' εξοχήν εκπρόσωπος της σύγχρονης αναλυτικής κατεύθυνσης της αισθητικής Monroe Beardsley υπήγαγε το χορό στην έννοια της πράξης και τη φιλοσοφία του χορού στη θεωρία της πράξης, κλάδο της φιλοσοφίας του νου και τούτο σε ένα αντιπροσωπευτικό άρθρο του (Beardsley 1982).¹⁸ Το κύριο επιχείρημα στην

17 <http://archives.nypl.org/dan/18439> και <http://archives.nypl.org/dan/19706#overview>.

18 Το άρθρο αυτό έλαβε τουλάχιστον δύο κριτικές αντιδράσεις στα άρθρα των Sally Banes και Noël Carroll (Van Camp 1995: 468 n. 30; *ibid*: 379). Ο Sparshott – σχολιάζει η van Camp – παραθέτει το άρθρο του Beardsley, αλλά μόνο με βάση την ανατύπωση του 1984 και όχι το πρωτότυπο, καθώς και την κριτική αντίδραση των Banes και Carroll (1995, *ό.π.*, σελ. 379), επίσης μόνο ως ανατύπωση (1989) του πρωτότυπου σχολίου του 1982, αποφεύγοντας έτσι να κάνει κάποια διεξοδική συζήτηση των ιδεών τους, ενώ αντλεί απ' ευθείας τα επιχειρήματά του από αυτούς (Van Camp 1995: 134 – 135). Οι κριτικές κι επικριτικές αυτές παρατηρήσεις της μείζονος φιλοσόφου του χορού, κας Van Camp, αναδεικνύουν εκτός των άλλων, την έντονη συζήτηση και αντιπαράθεση μεταξύ των σύγχρονων συγγραφέων στα θέματα της αναλυτικής φιλοσοφίας του χορού.

τοποθέτηση αυτή αφορά στην μοναδικότητα της παρουσίας του ανθρώπινου σώματος στο χορό. Της κατεύθυνσης αυτής στη φιλοσοφική προβληματική του χορού ακόλουθοι είναι ο George Beiswanger – προηγείται του Beardsley – όπως επίσης και οι Raphael Miller και David Carr (Miller 1993; Carr 1987).

Τέλος, η αναλυτική προσέγγιση διασταυρώνεται στην πρόσφατη βιβλιογραφία των 4 τελευταίων δεκαετιών με την στροφή προς την μελέτη της αρχαιότητας από την ανθρωπολογία, γλωσσολογία και ιστορία του χορού και τούτο φαίνεται στην περίπτωση της Susanne Youngerman, μιας συγγραφέως που ασχολείται με θέματα ιστορικής κατανόησης αρχαίων μορφών χορού αλλά και γένεσης του χορού, παράλληλα με τα φαινομενολογικά του χαρακτηριστικά (Youngerman 1981; Youngerman 1984; Youngerman 2005).

Αισθητικοθεραπευτικές χρήσεις του χορού: τότε και τώρα

Ο χορός αποτελεί μια παραδειγματική περίπτωση ανθρώπινης δραστηριότητας που φωτίζει το φιλοσοφικό πρόβλημα της σχέσης σώματος και ψυχής. Η απάντηση στο διαιώνιο αυτό ζήτημα μπορεί να ανιχνευθεί και στα όσα αναφέρει ο Francis Sparshott: «στους χορευτές, όπως και στα άλλα ζωντανά όντα, οι κινήσεις του σώματος προκαλούνται εν μέρει από επιδράσεις και αντιστάσεις εξωτερικές του σώματος, εν μέρει από μηχανισμούς των μελών και εν μέρει από τον νου (την ψυχή), την εκούσια νευρική επικοινωνία που εκπροσωπεί τη λειτουργία ενός πληροφοριακού συστήματος... Ο κόσμος μας αντιπαραθέτει ένα συνεχές μηχανικών και οργανικών κινήσεων, νοηματικών και αναγκαστικών ενεργημάτων και οι τέχνες του χορού διαπλέκονται με αυτό το σύνθετο όλο βούλησης και αναγκαιότητας κι επομένως δεν μπορεί κάποιος να εισαγάγει μια απόλυτη διάκριση ανάμεσά τους σ' έναν ορισμό του χορού» (Sparshott 1985; Sparshott 1993).

Στρεφόμενοι προς τις πλούσιες ιστορικές πηγές σχετικές με το σώμα, την ψυχή και το χορό, μπορούμε να δούμε ότι στο πλατωνικό δυϊστικό μοντέλο σώματος - ψυχής αντιπαρατίθεται η συστηματική θεώρηση της κίνησης από τον Αριστοτέλη, στη βάση της οποίας μπορεί να στηριχθεί η θεραπευτική λειτουργικότητα του χορού. Ο χορός είναι πάνω απ' όλα κίνηση και κατά τον Αριστοτέλη η κίνηση είναι μια χαρακτηριστική ιδιότητα της ζωής, γιατί αποτελεί αναγκαία μορφή ύπαρξης των ζωντανών όντων. Αλλά τί υποστηρίζει εν συντομία η αριστοτελική εικόνα; Ακριβώς

ότι τα ζωντανά όντα κινούνται, επειδή μπορούν να αναγνωρίζουν με τη βοήθεια της φαντασίας το σκοπό της κίνησής τους ως κάτι το επιθυμητό. Η ορθολογική φαντασία, το γνωστικό μέρος της ψυχής εξηγεί γιατί δρουν οι άνθρωποι: Πράττουμε παράλληλα με διαδοχές από οράματα αυτών που επιθυμούμε, επιλέγοντας τα κατάλληλα μέσα για τους σκοπούς μας, οριοθετώντας με τη γλώσσα το σκοπό και το λόγο, για τους οποίους δρούμε, αναγνωρίζοντας τη συνέχεια αλλά και τη διαφοροποίηση των πράξεών μας (Αριστοτέλη, *Περί Ψυχής*, 402b 22 -24, 432b 15, 433b 26 -30. *Περί ζώων κινήσεως*, 8, 702a 18 κ.ε.). Η άποψη αυτή έχει ως συνέπεια τη διαπίστωση ότι υπάρχει οργανική συσχέτιση ανάμεσα στο σώμα και στην ψυχή - την εμπρόθετη δηλαδή αναγκαία πλευρά κάθε ανθρώπινης πράξης και επομένως και του χορού. Εάν «εφαρμόσουμε» την αριστοτελική εικόνα της κίνησης και της ψυχής στη συνολική θεώρηση του σώματος από τη σκοπιά της φιλοσοφίας, αναιρείται ή τουλάχιστον κλονίζεται σοβαρά η καρτεσιανή διχοτόμηση νόησης - σώματος που διατρέχει τη νεότερη φιλοσοφία και έχει αντιμετωπισθεί με διαφορετικούς τρόπους τόσο από τη φαινομενολογική, όσο και από την αναλυτική προσέγγιση – αλλά οπωσδήποτε και από τις παράλληλες αυτών τάσεις της φιλοσοφίας και της επιστήμης του 20ού αιώνα.

Σε πολυάριθμα σημεία των πλατωνικών διαλόγων επισημαίνεται η ψυχονοητική διάσταση του χορού: Στο *Φαίδρο* (256a – b) οι διονυσιακές τελετουργίες συνδέονται με τη θεία μανία. Στους *Νόμους* (653 – 654) τονίζεται τόσο η θεία όσο και η φυσική προέλευση του χορού. Η έννοια και ψυχολογική αφετηρία της όρχησης απασχολούν τον Πλάτωνα στο *Φίληβο* (17) και στους *Νόμους* (672 – 673). Ο Λουκιανός (*Περί ορχήσεως*, 25) αναφέρει το παράδειγμα του Σωκράτη, ενός από τους θαυμαστές αυτής της τέχνης και της ευεργετικής της επίδρασης (λεπτομερειακή εξέταση της τέχνης της όρχησης και της μεγάλης ηθικής και παιδευτικής άξιας της, περιγραφή ορισμένων χορών κ.τ.λ.). Ένα πρωταρχικό πολιτισμικό στοιχείο με το οποίο συνδέεται ο χορός είναι η θεατρική πράξη. Από τη σκοπιά της προέλευσης του χορού και του θεάτρου η χορευτική δραστηριότητα ταυτίζεται με τη δραματική. Έχει συλληφθεί ο ίδιος ο χορός ως μίμηση (*Ποιητική*, 1147a 27-28, Πλάτωνος *Νόμοι*, 798d; Λουκιανού, *Περί Ορχήσεως* 25, 63, Αθήναιος XIV, 628c). Και ο χορός λοιπόν κατά την αριστοτελική αντίληψη, ως δραστηριότητα και πράξη, στην θεατρική ένταξή της επιφέρει εξισοροπητικά και καθαρτικά αποτελέσματα.

Οι τραγικοί χοροί πράγματι ακολουθώντας αυστηρά σχήματα κίνησης κατά την είσοδό τους, την έξοδο και την ανάπτυξή τους στο χώρο της ορχήστρας, είχαν διαρκή

παρουσία επί σκηνης σ' όλη τη διάρκεια του έργου, σχηματίζοντας τετράγωνα αλλά και κύκλους (Αισχύλος, *Ευμενίδες* στ. 307–396). Έχει δε επισημανθεί η συσχέτιση της κυκλικής δομής του χορικού άσματος (στροφή – αντιστροφή – επωδός) με την περιέλιξη των ουρανίων σωμάτων (Lawler 1960: 12-16).¹⁹ Στην ύστερη αρχαιότητα εξακολουθεί να έχει ισχύ το πρότυπο της κοσμικής αρμονίας στην αντίληψη για το χορό, αλλά διανθισμένη με περισσότερο δυναμικά στοιχεία. Ο Πλωτίνος (*Εννεάδες*, 4.4.33) αναφέρεται στην ποικιλία των χορευτικών κινήσεων («εν ποικίλη χορεία»), αλλά και στο οργανικό όλο που συναποτελούν τα κινούμενα μέλη του κάθε χορευτή χωριστά, που ανακλά τον κινούμενο κόσμος. Στην στροφή αυτή προς τον ατομικό χορευτή (ορχηστή) μπορεί κανείς να δει εκτός από την εξέλιξη της τέχνης του χορού από τον τραγικό στον παντομimικό χορό και την εξέλιξη στο πεδίο της ιατρικής και των βιολογικών γνώσεων κατά την ύστερη αρχαιότητα.

Η αναζήτηση των αιτίων του αισθητικού φαινομένου σε εξω αισθητικές εμπειρίες είναι αιτούμενο της παραδοσιακής φιλοσοφικής διερεύνησής του. Ξεκινώντας από τον Πλωτίνο, το πεδίο της αισθητικής εμπειρίας προσδιορίζεται μεταξύ ορατού και νοητού κόσμου, ως διάκριση μεταξύ φύσης και μορφών της δεύτερης υπόστασης, ενώ όλα τα πράγματα ταξινομούνται σε ένα συνεχές ανώτερης και κατώτερης πραγματικότητας και μεταξύ των δύο διατηρείται η αντίθεση. Ο Πλωτίνος μάλιστα, σύμφωνα με τον Monroe Beardsley, προσπαθεί να υπερβεί τον πλατωνικό δυισμό όντος και γίνεσθαι με την σύνδεση των δύο αυτών επιπέδων πραγματικότητας – ανώτερης και κατώτερης (Jones 2007: 30).²⁰

Οι αισθητικοθεραπευτικές χρήσεις του χορού, μπορούν να εξετασθούν και να αιτιολογηθούν φιλοσοφικά ως υπέρβαση της ανθρώπινης κατάστασης του πόνου και της ασθένειας, μέσω της τέχνης του χορού – με αναφορά στην νιτσεική προσέγγιση του διονυσιακού. Kant, Hegel, Schopenhauer αποτελούν προϋποτιθέμενα στην τοποθέτηση του Nietzsche απέναντι στην τέχνη και στην μεταφυσική - οντολογική της διάσταση. Στην *Γέννηση της Τραγωδίας* κυρίως εντοπίζεται η προοπτική αυτή,

19 βλ. Ανώνυμο σχολιαστή στην Εκάβη του Ευριπίδη, στ. 643–7.

20 Ο Πλωτίνος εκφράζει μια πολύ πιο απόλυτη μυστικιστική προσέγγιση από τον Πλάτωνα υποστηρίζοντας ότι πίσω από τον ορατό κόσμο υπάρχει το ένα, η έσχατη πραγματικότητα και η πρώτη υπόσταση πέραν κάθε μορφής γνώσης ή αντίληψης, το αγαθό ή το άπειρο.

ενώ απαντά σε σειρά φιλοσοφικών αναφορών στο χορό, αλλά και στο αρχαίο δράμα και στην τέχνη γενικότερα.²¹

Η θεραπευτικότητα του χορού εδραιώνεται αφ' ενός στην βιολογικότητά του, αφ' ετέρου στη σωματικότητά του. Και τις δύο αυτές σημαντικές όψεις του χορού και μάλιστα του τραγικού χορού επισημαίνει ο Nietzsche, όταν στη *Γέννηση της Τραγωδίας* (κεφ. 2) τοποθετεί το χορό και το χορεύον σώμα - στη μορφή βέβαια του διονυσιακού χορού - σε μία θέση απρόσιτη από την επιστημονική ανάλυση και την αντικειμενική γνώση με την παραδοσιακή της σημασία: της εμπειρίας του χορού μέτοχος μπορεί να νοηθεί μόνο εκείνος που βρίσκεται στην ιδιάζουσα θέση του μύστη, μοιράζεται τη μορφή ζωής του διονυσιακού ανθρώπου. Ερχόμαστε λοιπόν να σηματοδοτήσουμε μια διαφορετική από την αριστοτελική σχέση χορού (θεάτρου) – θεραπείας που πηγάζει από το στοχασμό του Nietzsche τόσο πάνω στη *Γέννηση της Τραγωδίας* όσο και για το έμβιο σώμα (Leib) και την τέχνη. Επισημαίνει ο Nietzsche ότι ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός είναι το ιστορικό παράδειγμα εκείνο, που, σε αντιπαράθεση με τη χριστιανική περιφρόνηση του έμβιου σώματος, συνδέει την πολιτισμική άνθηση με τη φροντίδα και θεραπεία του σώματος (*Kritische Studienausgabe*, τ. 6). Η ίδια η έννοια της δράσης (Thun) και του υποκειμένου της, του δράστη (Thaeter), είναι συμπτώματα της μεταφορικότητας της γλώσσας και της γλωσσικής χρήσης (*Kritische Studienausgabe*, τ. 5), όχι ουσιώδη γνωρίσματα της ανθρώπινης κατάστασης. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι το σώμα είναι εκείνο που επιβάλλει το λόγο του εξαπολύοντας τις δυνάμεις του (*Kritische Studienausgabe*, τ. 4). Αλλά το έμβιο σώμα κατανοείται ως πολλαπλά διαφορετικών δυνάμεων που τελούν σε σύγκρουση ή υποταγή στο σύνολο, δεν πρόκειται για μια φαινομενική ενότητα που θέτει το εγώ και η συνείδηση (*Kritische Studienausgabe*, τ. 11, 12).

Τελικά, το έμβιο σώμα επιβάλλει τη θέλησή του ως δημιουργικό εγώ, είναι το ίδιο το εγώ του καλλιτέχνη που επιδίδεται σε δημιουργικό έργο συνταυτιζόμενο με τη δύναμη της ζωής.

21 Θα παρακολουθήσουμε με κάποια συντομία εδώ την ανάπτυξη των εννοιών της αισθητικής ωριότητας και κριτικής δύναμης ως προάγγελων της σύλληψης της θεραπευτικής χρήσης του χορού από τον Nietzsche, καθώς και της επίδρασης της σύλληψης αυτής στην αξιολόγηση του αρχαίου ελληνικού χορού, στον σύγχρονο κόσμο.

Σχόλια και συμπεράσματα

Με τα παραπάνω και εντός των ορίων ενός άρθρου θέλησα να υποστηρίξω ότι η φιλοσοφική διερεύνηση της έννοιας του χορού αποτελεί λειτουργικό μέρος της διαδικασίας εκδίπλωσης της χορευτικής πράξης, τόσο στον τομέα της διδασκαλίας, όσο και στην ίδια την εφαρμοσμένη τέχνη, αλλά αναγκαία εμπλέκεται και στη σύγχρονη αισθητικοθεραπευτική λειτουργία του χορού, ακόμη και ως αναβίωσης αρχαίων μορφών του και δη αρχαιοελληνικών. Συνοψίζω δύο αναγκαίες αρχικές υποθέσεις που υπόκεινται στην επιχειρηματολογία μου:

1. Προϋποτίθεται αφ' ενός ότι η χορευτική πράξη αποτελεί παράδειγμα εμπρόθετης πράξης και ως εκ τούτου αποτελεί συνάφεια θεωρητικού και πρακτικού λόγου. Ο χορός δεν είναι άμοιρος νοητικής διαδικασίας, εμπεριέχει απλά μια ειδική μορφή νοητικής διαδικασίας, όπως κάθε εμπρόθετη πράξη.

Η στοιχειακή ανάλυση της φύσης και των προϋποθέσεων προσδιορισμού της χορευτικής πράξης ανήκει στην εμβέλεια της φιλοσοφικής διερεύνησης, ως συνδυασμού των εξελίξεων στο χώρο της φιλοσοφίας της γλώσσας, της λογικής και εννοιολογικής ανάλυσης και της φαινομενολογίας και των εφαρμογών που έχουν τα ρεύματα αυτά στην αισθητική και την τέχνη.

Η σύζευξη θεωρητικού και πρακτικού με βάση τα πορίσματα των παραπάνω θεωρήσεων της φιλοσοφίας δικαιώνει το χορό ως μια διανοητική δραστηριότητα που είναι παράλληλα και κατ' εξοχήν ανθρώπινη, συνειδητή, γλωσσική και προθετική.

2. Προϋποτίθεται αφ' ετέρου μια φιλοσοφικά επεξεργασμένη παραδοχή αναφορικά με το παραδοσιακό πρόβλημα της σχέσης σώματος-ψυχής και ως επανεκτίμηση των σύγχρονων επιστημονικών γνώσεων και εφαρμογών στους τομείς της νευροβιολογίας, πληροφορικής και ιατρικής.

Με αφετηρία τα δεδομένα αυτά της φιλοσοφίας του νου και της θεωρίας της επιστήμης, στο χορό, ως δείγμα ανθρώπινης συμπεριφοράς ισχύουν τα μοντέλα εξήγησης του νου που προσεγγίζουν πλησιέστερα ό,τι συμβαίνει πραγματικά στην ανθρώπινη νόηση και έξω από το μύθο των δύο κόσμων - ψυχικού και φυσικού.

Ο κοινωνικός περαιτέρω χαρακτήρας του χορού τον εμπλέκει σε ό,τι αφορά στην πολιτική και την ιστορική πραγματικότητα. Ο χορός, τόσο ως μέθοδος διδασκαλίας

όσο και ως τρόπος εκτέλεσης αποτελεί χαρακτηριστική εφαρμογή των παραπάνω δεδομένων, στον ίδιο βαθμό που εξηγείται κοινωνιολογικά και ιστορικά. Εκφράζει δηλαδή με συγκεκριμένο τρόπο τις πεποιθήσεις των δραστών (χορευτών, χορογράφων, θεατών) για τη νόηση, τη θέση του ανθρώπου στον κόσμο, την εσωτερική σύγκρουση των δομικών μερών της ανθρώπινης υπόστασης. Η θέση αυτή συνοψίζεται στην θεώρηση των απόψεων περί χορού των αρχαίων Ελλήνων - από την αρχαϊκή εποχή μέχρι και την πρώιμη χριστιανική αρχαιότητα - σε σύγκριση με τις μορφές χορού και τις κοινωνικές, παιδευτικές και πολιτικές χρήσεις του χορού την περίοδο αυτή.

Η «ευφύια» του αρχαίου ελληνικού χορευτικού πολιτισμού που ως φαινόμενο ξεδιπλώνεται σε πολλούς αιώνες, σε ποικίλα σχήματα και μουσικοποιητικά είδη, αλλά και με πλούσια κοινωνική, εκπαιδευτική και θεραπευτική λειτουργικότητα, δεν είναι άλλο από μια ακόμη ανακάλυψη των Ελλήνων από τις απαρχές της ιστορίας τους.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Albright, A. (2011). Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology. *Dance Research Journal*, 43(2), 5-18. doi:10.1017/S0149767711000027

Anderson J. (1989), Introduction, εις John Martin, *The Dance in Theory*, NJ: Princeton Book Company, Princeton (Το βιβλίο αυτό είναι η ανατύπωση των σελίδων 31-126 από Martin, *Introduction to the Dance*, 1939 με εισαγωγή του Jack Anderson).

Barnes, H. E. (1992), Sartre's Ontology: The Revealing and Making of Being, εις (επιμ.) Ch. Howells, *The Cambridge to Sartre*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, pp. 13-38, <https://doi.org/10.1017/CCOL0521381142.002>.

Beardsley M. (1958), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

_____ (1982), "What Is Going On in a Dance?" *Dance Research Journal* 15/1: 31-36.

Behnke El. A. & Conolly M. (2013), Dance, εις (επιμ.) Embree L., *Encyclopedia of Phenomenology*, Springer Science & Business Media, pp. 129-133.

Bernard, M. (1993). Sens et fiction. *Nouvelles de danse* 17: 56–64.

Best D. (1974), *Expression in Movement and the Arts*, 1974.

_____ (1978), *Philosophy and Human Movement*, 1978.

Burke S. (2009), Rejecting Artifice, Advancing Art: The Dance Criticism of John Martin, *The Columbia Journal of American Studies*, τ. 9, 289 – 305.
http://www.columbia.edu/cu/cjas/dance_notes.html.

Carr D. (1987), Thought and Action in the Art of Dance, *British Journal of Aesthetics* 27, 345-357.

Cassirer E. (1953), *Philosophy of Symbolic Forms. Vol I: Language*, (μετφρ.) Manheim R., New Haven: Yale University Press.

Catalano, J. S. (1974), *A Commentary on Jean-Paul Sartre's "Being and Nothingness"*, The University of Chicago Press, Chicago, Il.

Christofidou, A. (2014), Book review: Embodied politics: dance, protest and identities, by Stacey Prickett. *Scottish Journal of Performance*, 1(2): pp.111–114.
<http://dx.doi.org/10.14439/sjop.2014.0102.08>

Cohen S.- J. (1950), Some Theories of Dance in Contemporary Society, *JAAC* 9 (1950), 111-118.

_____ (1953), Dance as an Art of Imitation, *Journal of Aesthetics and Art Criticism (JAAC)*, 7, 232-236.

_____ (1967), A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance, εις (επιμ.) M. C. Beardsley, H. M. Schueller, *Aesthetic Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art*, Belmont, CA: Dickenson Publishing Company.

_____ (1976) The State of Sylphs in Academe: Dance Scholarship in America, εις (επιμ.) E. Kamark, *Growth of Dance in America*, Arts in Society 13: Wisconsin: University of Wisconsin-Extension, pp. 222-227.

_____, (επιμ.) (1992b), *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, New York: Princeton Book Company.

_____ (2004), Martin John, *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, New York, τ. 4.

Derrida J. (1973), *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, (μετφρ.) D. B. Allison, [Northwestern University studies in phenomenology & existential philosophy](#), Northwestern University Press.

Foster S.L. (2011), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge.

_____ (επιμ.) (2009), *Worlding Dance*, Palgrave.

_____ (επιμ.) (1996), *Corporealities*, Routledge.

_____ (επιμ.) (1995), *Choreographing History*, University of Indiana Press.

Franko M. (2011), Editor's Note: What Is Dead and What Is Alive in Dance Phenomenology?, *Dance Research Journal* 43.2, 1-4 (<http://muse.jhu.edu/>).

Goodman N. (1976b), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.

_____ et a. (1972a), *Basic Abilities Required for Understanding and Creation in the Arts: Final Report*, Cambridge, Mass.: Harvard University, Graduate School of Education: Project No. 9-0283,

_____ (1978h), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.

_____ (1984), *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Gutting G. (επιμ.) (1994), *The Cambridge Companion to Foucault*, CUP.

Horton Fraleigh S. (1996 [1987]): *Dance and the Lived Body*, University of Pittsburgh Press.

_____ (1999), *Dancing into Darkness: Butoh, Zen and Japan*, University of Pittsburgh Press.

_____ (2004), *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*, University of Pittsburgh Press.

- _____ (2010), *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois Press.
- Jones R. El. (2007), *Music and the Numinous*, Rodopi.
- Karoblis G. (2010), Dance, εις (επιμ.) Sepp H.R., Embree L., *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Springer Science & Business Media, pp. 67 - 71.
- Langer S. (1948), *Philosophy in a New Key*, New York: New American Library.
- _____ (1953), *Feeling and Form*, New York.
- Levin, D. M. (1983), Philosophers and the Dance, εις (επιμ.) R. Copeland, M. Cohen, *What is Dance?*, Oxford: Oxford University Press, pp. 85-93.
- _____ (1985), *The Body's Recollection of Being*. London: Routledge.
- _____ (1987), *Mudra as Thinking: Developing Our Wisdom-of-Being in Gesture and Movement*, εις (επιμ.) Gr. Parkes, *Heidegger and Asian Thought*, Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 245-270.
- _____ (1988), *The Opening of Vision*, New York & London: Routledge.
- _____ (1989), *The Listening Self*. New York & London: Routledge.
- _____ (1990), Justice in Flesh, εις (επιμ.) G. A. Johnson, M. B. Smith, *Ontology and Alterity in Merleau-Ponty*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, pp. 35-44.
- _____ (1991), Visions of Narcissism: the Problem of Transcendence and Language, εις (επιμ.) M.C. Dillon, *Merleau-Ponty Vivant*, Albany: State University of New York Press, pp. 47-90.
- Levinson A. (1931a), The Dance: An Attack, *The New York Times*, June 7, 1931.
- _____ (1931b), The Dance: Old and New Forms, *The New York Times* June 14, 1931.
- Lawler L. (1960), Cosmic Dance and Dithyramb, *Classical Bulletin*, 1960, 12-16.
- Manning S. (2004), *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Margolis J. (2009), *The Arts and the Definition of the Human: Toward a Philosophical Anthropology*, Stanford

_____ (1983), Art as Language, εις (επιμ.) R. Copeland, M. Cohen, *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, pp. 376–389.

_____ (1981), The Autographic Nature of the Dance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ. 39, No. 4, 1981, 419-427.

Marsh C. (2008), Stanislavsky, Konstantin, εις (επιμ.) D. Kennedy, *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford University Press. Columbia University. <http://www.oxford-theatreandperformance.com/entry?entry=t177.e3755>.

Martin J. (1928), The Dance: A Need of Trained Audiences, *The New York Times*, November 11, <http://www.proquest.com>.

_____ (1931a), The Dance: An Attack, *The New York Times*, June 7.

_____ (1931b), The Dance: Old and New Forms, *The New York Times*, June 14.

_____ (1933), *The Modern Dance*, A.S. Barnes and Company, New York.

_____ (1939), *The Dance in Theory*, Princeton Book Company Pub.

_____ (1946), *The Dance*, Tudor Publishing Company, New York.

_____ (1963), *Book of the Dance*, Tudor Publishing Company, New York, 1963.

_____ (1967), *Reflections of John Joseph Martin*, University of California, Los Angeles.

_____ (1968), *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*, Dance Horizons, New York (επανέκδοση της πρωτότυπης έκδοσης του 1939).

McFee Gr. (1992), *Understanding Dance*, Routledge: New York.

Merleau-Ponty M. (1968), *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press.

Mettler B. (1946-47), The Relation of Dance to the Visual Arts, *JAAC* 5 (1946-47), 195-203.

Mickunas A. (1974), The Primacy of Movement, *Main Currents in Modern Thought* 31, 8-12.

Miller P. B. (1998), The Anatomy of Scientific Racism: Racialist Responses to Black Athletic Achievement, *The Journal of Sport History*, τ. 25 no. 1, Spring, 1998, 119–151.

Miller, R. F. (1993), George Beiswanger and Dance Criticism, *Dance Chronicle* 16, 35-71.

Nietzsche F. (2005), *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, (επιμ.) Colli G., Montinari M., (μετφρ.) Gschwend R. M., De Gruyter.

Pakes, A. (2011), Phenomenology and Dance: Husserlian Meditations, *Dance Research Journal*, τ. 43, 33-49. doi:10.1017/S0149767711000040.

Parviainen J. (1998), *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*, Tampere University Press, Vammala.

Pepper St. (1951), The Afternoon of a Faun and the Interrelation of the Art, *JAAC* 10, 95-111.

Prickett, S. (2013), *Embodied politics: dance, protest and identities*, Hampshire: Dance Books.

_____ (1989), From Workers' Dance to New Dance. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance*, 7.1, 47-64.

Rabinow P. (επιμ.) (1984), *The Foucault Reader*, Pantheon, New York.

Reynolds R. (2003), *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven.

Rothfield Ph. (2010), Differentiating phenomenology and dance, εις (επιμ.) Carter, Al., et a., *The Routledge Dance Studies Reader*, pp. 303–318.

Sheets-Johnstone M. (1963, 1966, 1979), *The Phenomenology of Dance*, University of Wisconsin, Madison - πολλές επανεκδόσεις μέχρι σήμερα.

_____ (2012), From Movement to Dance, *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 11 (1), 2012, 39-57.

Sparshott Fr. (1985), Some Dimensions of Dance Meaning, [*British Journal of Aesthetics*](#) 25 (2): 101-114.

_____ (1988), *Off the Ground: First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

_____ (1993), [The Future of Dance Aesthetics](#), *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (2): 227-234.

_____ (1995), *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto: University of Toronto Press.

Thomas H. (2003), *Dance, Modernity and Culture*, Routledge.

Van Camp J. C. (1996), *Dance Chronicle*, τ. 19, No. 3, 347-357.

Youngerman S. (1974), Curt Sachs and his Heritage: Critical Review of World History of the Dance with a Survey of Recent Studies that Perpetuate his Ideas, *εDance Research Journal*, τ. 6 (2), 6 -19.

_____ (1975), Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach, εις *Yearbook of the International Folk Music Council*, τ. 7, 116-133.

_____ (1981), Animals, Myths and Dance (βιβλιοκριτική του Steven Lonsdale, *Animals and the Origins of Dance*, *Dance Chronicle*, τ. 5 (4), ηλεκτρονική έκδοση, 2 Ιουνίου 2008, 461–466.

_____ (1984), Movement notation systems as conceptual frameworks: The Laban system, εις (επιμ.) M. Sheets-Johnstone, [Illuminating Dance: Philosophical Explorations](#), pp. 101—123.

_____ (2005), Dance: Theatrical and Liturgical Dance: [An entry from Macmillan Reference USA's Encyclopedia](#).



Photograph of Mourning Women, Workers' Dance Drama Group, from International Co-operative Day Souvenir Programme, Empire Stadium, Wembley, July 2, 1938, p. 38, courtesy of personal archives of John White, photographer unattributed εἰς Prickett S. (2010), *The People's Dance: Workers, Politics and Movement in 1930's Britain* Dance History, εἰς *Dance History: Politics, Practices and Perspectives Conference Proceedings, Society for Dance Research Seminar, Roehampton University, March 13, 2010*, pp. 71-84.

Οι διαλεκτικές όψεις της ποιητικής¹ (On Some Motifs in Poetics)

Dimitra L. Mermigki²

«...ναι, είμαι το φως του βλέμματος, το απείρωσ διαθλώμενο διαπερνώντας τις
πτυχές των
σωμάτων, στραγγίζοντας (επ' ευκαιρία) κάθε τους λεπτομέρεια κι αφήνοντας
(προσεκτικά) να
στεγνώσουν από μύκητες μνήμης προϊστορικής...
ναι ... είμαι το φως του βλέμματος, το γυμνό, το ανακλώμενο προ των στιλπνών και
λείων
χαρακωμάτων κενού ανατέμνοντος (μετ' επιφυλάξεων) την συγκομιδή μου και
παραδίδοντας
στην εκ διαμέτρου αντίθετη πρόσκρουσή μου επί πασών αιχμηρών εκκρεμοτήτων,
κεκαθαρμένη την απέραντη επιφάνεια του πυθμένος».

Απόσπασμα από το ποίημα «Το βάθος της επιφάνειας» της ποιητικής συλλογής

«Σονάτες για βροχή και πιάνο», (Κουτούγκος, 2012).

¹ Μέρος του κειμένου αναφέρεται σε μη δημοσιευμένο κείμενο με τίτλο: «Άρις Κουτούγκος: η χημεία της ποίησης». Η συμπερίληψη στο παρόν επικαιροποιεί την ανάδυση φιλοσοφικών - ποιητικών ιδεών σε πεδία ελεύθερης διακίνησης της γνώσης. Με αυτόν τον τρόπο το περιοδικό αυτό τιμά τη σύζευξη τέχνης και φιλοσοφίας εκφρασμένη και από την εν λόγω προσωπικότητα.

² archdmer@yahoo.com, (AKED, SEMFE, National Technical University of Athens), Athens, Greece.

Abstract

This text is dedicated to the Emeritus Professor of Analytical Philosophy and Poet, Aristophanes (Aris) Koutougos. From his prolific poetry (published, or under publication), emerges a dialectic of a characteristic poetic idiom, his own "Aristophanean-poetry". Its main element is the delimitation of the poetic shape in the breadth of the surface of artistic creation within philosophical depth in general. His poetic discourse super-vises time reflections on the structural rivalries of its declarative propositions which, eventually, reshape the complexity and purify the uncontrolled outbursts or "sharp remainders" of the dramatized (comic-tragic) event. A.K. approaches poetry and philosophy by opening a new discussion about the idea of an aesthetic dialectic with painting, music and song, mostly in natural everyday language as philosophically influenced.

Keywords: Philosophy, painting, poetry, Koutougos, motifs

Περίληψη

Το παρόν κείμενο με αναφορά στο ποιητικό και μελοποιημένο έργο του Ομότιμου καθηγητή αναλυτικής φιλοσοφίας, στοχαστή και ποιητή, Αριστοφάνη (Άρι) Κουτούγκου¹ δίνει την αφορμή για την ανάδυση μορφών ποιητικής εντός φιλοσοφικού λόγου. Η υπόθεση για τον συγκερασμό της σύγχρονης Φιλοσοφίας με μία Αριστοφάνεια ποιητική πρόθεση οριοθετεί το ποιητικό σχήμα στο εύρος της επιφάνειας της καλλιτεχνικής δημιουργίας εντός φιλοσοφικού βάθους εν γένει.

Συγχρόνως ο ποιητικός λόγος υπερ - θεωρεί τον χρόνο και αναστοχάζεται τις δομικές αντιπαλότητες των αποφαντικών προτάσεων οι οποίες, εν τέλει, ανατάσσουν την πολυπλοκότητα και αποκαθάρουν τις ανεξέλεγκτες εξάρσεις ή τις «αιχμηρές εκκρεμότητες» (Α. Κουτούγκος) του δραματοποιημένου (κωμικοτραγικού) συμβάντος. Στο δίπτυχο Ποίηση – Φιλοσοφία ανοίγεται μία νέα συζήτηση γύρω από την ιδέα της αισθητικής - διαλεκτικής της ποίησης με τη ζωγραφική, την μουσική και το μέλος, στην φυσική καθημερινή μας γλώσσα προβάλλοντας την περίπτωση της φιλοσοφικής επιρροής στο ποιητικό έργο του Α. Κουτούγκου.

Λέξεις κλειδιά: Φιλοσοφία, ζωγραφική, ποίηση, Κουτούγκος, μοτίβο.

Εισαγωγή

Το παρόν κείμενο αναφέρεται στην ιδέα για μία ολιστική ποιητική φόρμα εντός Αισθητικού – Φιλοσοφικού περιβάλλοντος. Η αρχή του αγγλικού τίτλου είναι δανεισμένη από το ομότιτλο βιβλίο του W. Benjamin «On some motifs in Beaudelaire» (1939) ως φόρο τιμής απέναντι στις δύο μεγάλες μορφές διάνοησης του περασμένου αιώνα. Σημείο αναφοράς αποτελεί το ποιητικό έργο του Έλληνα, Ομότιμου καθηγητή αναλυτικής φιλοσοφίας Αριστοφάνη (Άρι) Κουτούγκου. Η εικαστική συνδρομή μου στο μεγαλύτερο μέρος του εκδομένου ποιητικού και δισκογραφικού έργου του εκκινεί το 2013 στον δίσκο ακτίνας (C.D) «Το βάθος της επιφάνειας» και συνεχίζεται με την εικονογράφιση των ποιητικών συλλογών του: «Καλοκαίρια τρόπος του λέγειν» (2014), «Περίπατοι στη Γκαλερί» (2016), «Κουρασμένα Πηγάδια» (2019) και με τους δίσκους ακτίνας «Ματιές πάνω από το πέλαγος» (2018) και «Σε χρόνο μηδέν συν δύο» (2019). Με αφορμή το *εν λόγω φιλοσοφία ποιείν*, ποιητικό έργο του Α.Κ., ψηλαφούνται οι πιθανές διασυνδέσεις ποίησης – ζωγραφικής – μουσικής οι οποίες αναγνωρίζονται σχεδόν αρχετυπικά και επικροτούνται ποικιλοτρόπως πολυ - πολιτισμικά.

Το σκίτσο –συμβάν: από τη στιγμή στην καλλιτεχνική εγκυκλιότητα

«Τι σχήμα έχουν άραγε τα ίχνη μου; ένα πρωί αναρωτήθηκα...»

(Απόσπασμα από το ποίημα «Αναπάντητα» της ποιητικής συλλογής «Περίπατοι στην γκαλερί» (Κουτούγκος, 2016:27).

Η προσέγγιση της βιογραφίας του Α. Κ. φέρνει τον ενδιαφερόμενο μπροστά σε μια πολυσχιδή προσωπικότητα. Ωστόσο της προσέγγισης αυτής προηγείται ένα συμβάν: το σκίτσο – πορτραίτο του. Η φευγαλέα χειρονομία (από μέρους μου) ως εικαστικού αποκάλυψε την αλήθεια της συνάντησης αυτής: την ποιητική προσωπικότητα σε μία «ναιώνια στιγμή» (δηλαδή στη συνάντηση του χρόνου και της αιωνιότητας μέσω του βλέμματος) (Kierkegaard, 1974:106). Μία συγκυρία γεγονότων φέρνει τα προειρημένα στο προσκήνιο των καλλιτεχνικών και φιλοσοφικών εκδοχών: Το σκίτσο – πορτραίτο γίνεται αφορμή για την εικαστική αναπαράσταση της όψης του ποιητή, το οποίο διυλίζει σε όλο «το βάθος της επιφάνειας»¹ το καλλιτεχνικό παλίμψηστο, ενσωματώνεται στις δύο ποιητικές του συλλογές που τιτλοφορούνται: «Καλοκαίρια τρόπος του λέγειν» (2014), «Περίπατοι στην Γκαλερί (2016), Κουρασμένα Πηγάδια (2019) και άλλες υπό έκδοση. Στο έργο αυτό προστίθενται δύο ακόμα εγγραφές σε μορφή δίσκου ακτίνας δομημένες από χρώμα και σχήμα, με μέλος και μουσική. Ο δίσκος ακτίνας «Το βάθος της επιφάνειας» - «Immanent Realism» (2013) σε αντιστοιχία με το ομώνυμο ποίημα, αποτελεί περίπτωση εγκύκλιος δημιουργίας συμπλέουσα με τη ιδιαίτερη φιλοσοφική σκέψη. Τα προαναφερθέντα εντοπίζονται και στους δίσκους ακτίνας «Ματιές πάνω από το πέλαγος» (2018), «Σε χρόνο μηδέν συν δύο» (2019), οι οποίοι αποτελούν αντίστοιχα δείγματα συνδυασμού απαγγελίας και μελοποιημένης ποίησης. Τα έργα αυτά, με πλαίσιο το φιλοσοφικό πρόσωπο, συμμετέχουν στην αναζήτηση για τη συνέχεια της βαθυστόχαστης ελληνικής

¹ Αναφορά σε ομώνυμο ποιητικό έργο του Α.Κ. που συνδέεται και με φιλοσοφικές απόψεις του. Τίτλος στα αγγλικά: «Immanent Realism» (2013).

λόγιας διανόησης εντός μίας «γνήσιας» ή εντός μίας «επινοημένης παράδοσης» (Hobsbawm, 2004:17-20), με προσδοκία το αφήγημα της διασύνδεσης των τεχνών.

Η αναζήτηση των σχέσεων φιλοσοφίας και τεχνών αποτελεί σημείο αναφοράς στον πολιτισμό. Ιδιαίτερα για τις νεωτερικές κοινωνίες αποτελεί ισχυρό κίνητρο επικαιροποίησής τους με εξαιρετικούς εκπροσώπους προσανατολισμένους στη φιλοσοφία και τα καλλιτεχνικά συγκείμενά της. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα παραδείγματα των F. W. Nietzsche (1844 - 1900), A. Schopenhauer (1788 – 1860), J. W. Goethe, (1749 –1832), R. Wagner, (1813 - 1883), τουλάχιστον για τους προγενέστερους αιώνες. Η καλλιτεχνική δημιουργία, παρόλο που δεν περιέχει την πρακτική συγχρονία (με την έννοια ότι ο κάθε καλλιτέχνης, ποιητής, συνθέτης, ζωγράφος έχει δουλέψει σε διαφορετικό χρόνο), εν τούτοις διαμορφώνει βαθιές δομές συγχρονικότητας και ομαλής μετάβασης από τον ποιητικό λόγο στην εικαστική γραφή, στη μουσική και τραγουδιστική απόκριση. Ένα ενδιαφέρον παιχνίδι αλληλοεπικάλυψης των τεχνών εμφανίζεται, όπου εποικοδομείται η αυτονομία και η ελευθερία τους εντός του συνόλου του καλλιτεχνικού έργου.

Φιλοσοφία - ποίηση. Οι διαλεκτικές όψεις της ποιητικής

Ο ποιητικός λόγος προηγείται του φιλοσοφικού, όπως μας υποδεικνύει η χρονολογική ίδρυση της Προσωκρατικής φιλοσοφίας, δηλαδή της πρώτης συγκροτημένης φιλοσοφικής σκέψης (Burnet, 1978:27-36). Ο φιλοσοφικός λόγος *εν τη γενέσει* του συνυφαίνεται με τον *απ' ανέκαθεν* ποιητικό λόγο: Ο σημαντικός Προσωκρατικός φιλόσοφος Παρμενίδης (500 π.Χ.), έγραψε έμμετρα, σε δακτυλικό εξάμετρο, τη διάκριση μεταξύ της αλήθειας και του φαίνεσθαι μέσα από τα δύο μέρη του ομώνυμου ποιητικού του έργου (Beardsley, 1989:20; Burnet, 1978). Επομένως ο ποιητικός λόγος αποτέλεσε μήτρα, στην οποία αναπτύχθηκε εν μέρει η φιλοσοφία. Η ποίηση με τη γενεσιουργό όψη της φέρει εντός της εν μέρει φιλοσοφικά σημαινόμενα *a posteriori* και η φιλοσοφία αντίστοιχα εν μέρει ποιητικά σημαινόμενα *a priori*. Τα εκδηλούμενα φιλοσοφικά και ποιητικά προκείμενα υποδηλώνουν το θαύμα της (εν) δυνάμει αλληλοδιείσδυσης φιλοσοφικού και ποιητικού λόγου. Αυτή η ισχυρή συγγένεια (πρώτου βαθμού) εκδηλώνεται με όλες τις αλλαγές και τις μεταμορφώσεις εντός της. Η σχέση φιλοσοφίας – ποίησης επομένως θα μπορούσε να αποδοθεί από την ιδέα της

μεταμόρφωσης ή της διαρκούς διαδικασίας μετάβασης ή αλληλοδιείσδυσης, όπως αυτές περιγράφονται από την αρχαιοελληνική «πρωτεϊκή μορφή» (Ηρόδοτος, 1994:166-75) ή από την διπλή όψη του αρχαίου ετρουσκικού θεού, Ιανού (Janus Bifron).

Λόγω αυτού του ισχυρού δεσμού, η υπερδομή αυτή ποίησης και φιλοσοφίας φέρει κοινά στοιχεία εκδήλωσης, όπως το γεγονός ότι δια-πραγματεύονται και αναζητούν το ίδιο αντικείμενο: την αλήθεια. Το επίπεδο της δια-πραγματεύσεως αυτής γίνεται σε διάφορες και διαφορετικές ποσοτώσεις και ποιότητες. Για παράδειγμα σε ένα ορισμό της ποίησης από τον S. Mallarmé (1842-1898) αυτή αποκαλείται ως το «παιχνίδι» μεταξύ αισθησιακής φαντασίας με το νοητικό τμήμα του πνεύματος (Μαλαρμέ, 1999:25). Εδώ η νοητική διεργασία που είναι το κυρίαρχο στοιχείο της φιλοσοφικής σκέψης βρίσκει χώρο στα ποιητικά συγκείμενα.

Η διαπραγμάτευση της αλήθειας από το σχήμα φιλοσοφία – ποίηση διαμεσολαβείται αναπόφευκτα από τον (διαλεκτικό) λόγο εντός τους. Ο διαλεκτικός λόγος είναι κυρίαρχο συστατικό τους, όπου ο τρόπος και το είδος εκδήλωσής του διαμορφώνει τη δυναμική του φιλοσοφικού ή του ποιητικού μέρους. Επομένως, το διμερές φιλοσοφία – ποίηση με συγκλίσεις και αμβλύσεις, συνυφαίνεται με την πορεία των διαλεκτικών σχημάτων. Με αυτήν την έννοια η σχέση φιλοσοφία – ποίηση διερευνάται ως προκείμενο του σχήματος διαλεκτική – ποιητική.

Ο όρος «ποιητική» αναφέρεται συνήθως σε πραγματεία ή εγχειρίδιο κανόνων για την πρακτική της ποίησης («αρμόζων» τρόπος κατά Αριστοτέλη). Η πιο γνωστή είναι η Αριστοτελική *Ποιητική* με θεωρητικό, αισθητικό και τεχνικό χαρακτήρα. (Συκουτρής, 1937, 1999:35*). Συνδέεται με την ταξινόμηση σε είδη της ποίησης (αρχικά) και της λογοτεχνίας και γενικότερα για την αισθητική παρουσία μίας τέχνης (πώς πρέπει να κατασκευαστεί για να είναι αρμόζον και ωραίο), μάλιστα στον όρο ποιητική προσδίδεται το αισθητικό – αισθητηριακό μέρος, καθώς και το συναίσθημα ή η ατμόσφαιρα όπως έχει ένα ποίημα και σε άλλες μορφές τέχνης. Στην διεύρυνση αυτή (στα τέλη του 18^{ου} αιώνα) συνετέλεσαν η Αριστοτελική *Ποιητική* που επανεκδίδεται σε καλύτερες μεταφράσεις, η «Ars poetica» και ένα πλήθος από κανονιστικές ποιητικές που γράφονταν κάτω από το πνεύμα της εποχής. Ο A. Baumgarten (1714–1762), με οδηγό την ποιητική γραφή και με επιρροές τα προαναφερθέντα έργα που συνοψίζονται κυρίως στο *ut pictura*

poesis» θα συγκροτήσει την αισθητική επιστήμη για το σύνολο των τεχνών. Ο όρος «ποιητική» τον 20ο αιώνα επανέρχεται μέσα από τη λογοτεχνία, αλλά με άλλες επεκτάσεις κυρίως επιστημονικού ενδιαφέροντος από διάφορα πεδία, με απόρριψη του κανονιστικού τρόπου γραφής των ποιημάτων. Η ποιητική πλέον αναφέρεται σε μία ολιστική θεωρία και μεθοδολογία για τη λογοτεχνία και για όλες τις μορφές κειμένων, (εδώ εντάσσεται και η ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας με πολιτισμικές προεκτάσεις: ιδεολογίας, ψυχολογίας, αισθητικής κ.α.) (*Poetics* 1, 1971:5-7; *Poetics today*, Vol. 1, no 1-2, 1979:5). Η υπαγωγή της σε σχήματα που αφορούν τη γλωσσολογία και τη σημειολογία θα ανοίξει οπτικές συνδυαστικά με σύγχρονες απόψεις για το λόγο και ένα νέο κύκλο αναμέτρησης με συζητήσεις γύρω από διαλεκτικούς σχηματισμούς στις δύο πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα. Η «ποιητική» αναπροσαρμοσμένη με αυτόν τον τρόπο θα αποτελέσει σημείο στίξης² και αντίστίξης για τέχνες, φιλοσοφικά και επιστημονικά πεδία.

Η διαλεκτική είναι τρόπος σκέψης, μέθοδος αναζήτησης της αλήθειας με μεθοδολογικό εργαλείο τον διάλογο. Περιγράφει την εξέλιξη φαινομένων ή σκέψης και πολλές φορές αποτελεί ένα ολιστικό φιλοσοφικό σύστημα σκέψης και μεθοδολογίας, μεταβάλλεται και είναι πολυποίκιλη. Προσδιορίζεται πρωτόλεια από τον «λόγο» του Προσωκρατικού Ηράκλειτου, συγκροτείται με τον Σωκρατικό Διάλογο στα πρώιμα και κατόπιν στα ώριμα πλατωνικά έργα, (Κρατύλος 390c, Φαίδρος 266 B-C, Πολιτεία 532b, 533c, 534b, 334e). Η διακριτότητα φιλοσοφίας - ποίησης που έχει επικαιροποιηθεί ήδη από τον Πλάτωνα αναπροσαρμόζεται στις διαφορετικές διαλεκτικές οδούς. Ο Πλάτωνας θεωρείται θεμελιωτής του διαλεκτικού σχήματος: κατασκευάζει το συγκροτημένο σύστημα της διαλεκτικής εντός ποιητικής διακρίνοντας την ποίηση σε είδη και με δευτερεύον μεθοδολογικό σχήμα τη μίμηση. θεωρείται πως κάνει την πρώτη οριοθέτηση μεταξύ αλήθειας και μίμησης και αποδίδει το όριο μεταξύ φιλοσοφίας και ποίησης: Η ποίηση είναι ιερή στην Πλατωνική *Πολιτεία*, αποτελεί μιμητικό προκείμενο και περιβάλλεται από το πλέγμα της τέχνης. Σε αντιδιαστολή, η φιλοσοφία αποτελεί πυρήνα εύρεσης της αλήθειας και της γνώσης. Από εδώ και στο εξής, σημείο αναφοράς για την κατηγοριοποίηση της φιλοσοφίας και της ποίησης αποτελούν οι έννοιες

² Αναφορά στο έργο του Hans-Georg Gadamer «ποίηση στίξη» (*Ποιητική*, τεύχος 15ο Άνοιξη 2015).

«αλήθεια» ή «αληθές» ή «αληθινό» ή «αντικειμενικό» ή και άλλα παρεμφερή πολιτιστικά παράγωγα. Η κατηγοριοποίηση, ως κυρίαρχο στοιχείο των πρώτων διαλεκτικών σχημάτων (πλατωνικά διαλεκτικά σχήματα), συχνά γίνεται αντιληπτή ως διαχωρισμός και όχι ως διακριτότητα (γεγονός που πιθανόν δεν είναι αληθές, όπως θα μας διδάξουν διάφορες μαθηματικές θεωρίες). Ο Αριστοτέλης ανοίγει κριτική απέναντι στο διαλεκτικό σχήμα και με τη μορφή της γραπτής πραγματείας στην *Ποιητική* του εισάγει την ποιητική της τραγωδίας και έμμεσα του θεάτρου. Για πολλούς αιώνες και ειδικά στον μεσαίωνα, κάτω από την επιβολή του θεοκρατισμού, η διαλεκτική απορρίπτεται με αναβίωση κανονιστικών μορφών ποιητικής. Η αναζωπύρωση της διαλεκτικής από τους Im. Kant (1724-1804) και G. W. F. Hegel (1770- 1831) θα δώσει ένα συμβιβαστικό τέλος στους κατ' επίφαση διαξιφισμούς φιλοσοφίας και ποίησης: Η αναμόχλευση της διαλεκτικής με αριστοτελικές επιρροές γίνεται με τον Kant με την κριτική του στην μέχρι τότε διαλεκτική αντιπροτείνοντας την «υπερβατική διαλεκτική». Ο Hegel εισάγει την «ιδεαλιστική διαλεκτική της συμφιλίωσης», προσδιορίζει το μεθοδολογικό διαλεκτικό σχήμα «θέση – αντίθεση – σύνθεση» που αποτελεί σημείο αναφοράς για εκδοχές του φιλοσοφικού διαλόγου μεταγενέστερα. Από εκεί εφορμούν και αναιρούν τον ιδεαλισμό η διαλεκτική των F. Engels (1820-1895), η μαρξιστική υλιστική διαλεκτική (βάσεως – εποικοδομήματος) και η μεταμαρξιστική της εκδοχή. Ενδεικτικά, στους προαναφερθέντες κλάδους της διαλεκτικής αναφέρονται η «αρνητική διαλεκτική» των Th. Adorno (1903-1969) και M. Horkheimer (1895-1973), εντός της σχολής της Φρανκφούρτης (άρνηση της άρνησης), ενώ του J. Habermas (1929-) στο περιθώριο της σχολής αυτής, να βρίσκει αντίθετους τους Adorno και Horkheimer.

Η διαφορά ως αντίθεση αποτελεί συστατικό για όλους τους διαλεκτικούς σχηματισμούς. Μέσω των διαλεκτικών τεχνικών γίνεται επίτευξη λείανσης των δύο πόλων και άλλοτε οι αντιθέσεις οδηγούνται σε ένα τρίτο status με στρατηγικές «συμφιλίωσης» (εκκινώντας με τη συμφιλίωση αφέντη – δούλου του Hegel), διαπραγμάτευσης, πολεμικής, άρνησης. Η απώθηση και αρνητική κριτική της διαλεκτικής από το σύγχρονο φιλοσοφικό κόσμο, στα μέσα του 20ου αιώνα, δεν είναι προφανώς μοναδική στην ιστορική της διαδρομή (ενδεικτικά αναφέρονται οι B. A. W. Russell (1872-1970), K. Popper (1902- 1994), L. Colletti (1924- 2001) κ.ά.). Στη σύγχρονη φιλοσοφία η οποιαδήποτε διαλεκτική χαρακτηρίζεται ως

παρωχημένη, λόγω της απροκάλυπτης διασύνδεσής της με ξεπερασμένες ιδεολογίες και πολιτικά συστήματα, της διατήρησης ενός μη εκσυγχρονισμένου νομοτελειακού προφίλ και της αρχής της ολότητας ως δομικού σχηματισμού της. Η ρήξη με το όλο προϋπάρχον διαλεκτικό φιλοσοφικό περιβάλλον συνοψίζεται στον όρο «διαφο(ω)ρά». Η «διαφο(ω)ρά» περιγράφεται από το πεδίο του ώριμου δομισμού και μεταδομισμού με κύριους εκφραστές τους M. Foucault (1926- 1984), J. Derrida (1930 -2004) και G. Deleuze 1925-1995). Ο Deleuze θεωρεί τις προηγούμενες φιλοσοφικές σχολές ως ολότητα σε σχέση με μία διαλεκτική που στηρίζεται στην απώθηση της διαφοράς, καθώς εντοπίζει ως θέσφατο (a priori) μία διαφορά στο συλλογισμό του και προβάλλει μια «διαφορική διαλεκτική» (Deleuze, 1994: 170, 178, 181).

Οι διαλεκτικές και ποιητικές διαδράσεις είναι προφανείς μετά την παράθεση των ανωτέρων περιγραφών περί διαλεκτικής και ποιητικής. Ο πλήρης διαχωρισμός φιλοσοφίας – ποίησης ίσως να μην συνέβη ποτέ επί της ουσίας τους και οι συζητήσεις γύρω από το θέμα να αποτελούν μία φενάκη. Στη σύνοψη των προαναφερθέντων, σημείο αναφοράς αποτελεί η εισαγωγή μίας πολύπλευρης ποιητικής στη φιλοσοφική σκέψη, μέσα από το πρωτότυπο έργο του W. Benjamin (Arendt, 1968:13,14). Η ποιητική των διαλεκτικών εικόνων αποτελούν πυρήνα στα έργα του «The Arcades Project» (1999), ή το «Μερικά μοτίβα για τον Μπωντλαίρ» (Benjamin, 1994).

Συγγένειες και ευχάριστες συγκυρίες. Το δίπτυχο Ποίηση – Ζωγραφική

*«Τεμάχιζε την πραγματικότητα με περισπούδαστη χειρουργική δεξιοτήτα –
‘τι κοφτερό μυαλό’
παρατηρούσαν έντρομοι οι τουρίστες του Μουσείου Καλών Τεχνών, ...,
‘πόσο αστράφτει αυτός ο στίχος, πόσο κοστίζει’, ρωτούσαν έντρομοι οι τουρίστες,
‘πάρτε, δεν κάνει τίποτα’ τους απαντούσε το ίδιο έντρομος ο ποιητής
(Απόσπασμα από το ποίημα «Το χειρουργείο», της ποιητικής συλλογής
«Καλοκαίρια τρόπος του λέγειν» (Κουτούγκος, 2014:38)*

Στη μεγάλη παρακαταθήκη του αρχαίου ελληνικού πνεύματος η σχέση ποίησης και ζωγραφικής καταξιώνεται ως ισοδύναμη αντιστοιχία. Το ιδεολόγημα του αρχαίου χορικού ποιητή Σιμωνίδη του Κείου (556-468 π.Χ.) προβάλλει το ζεύγος ζωγραφική – ποίηση μέσω μιας διπλής, διαφορούμενης μεταφοράς: αναγνωρίζει τη ζωγραφική ως σιωπούσα ποίηση και την ποίηση ως ομιλούσα ζωγραφική («την μεν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπώσαν προσαγορεύει, την δε ποίησιν ζωγραφίαν λαλούσαν» (Πλούταρχος, *Ηθικά*, 346f.). Το καλλιτεχνικό δίπτυχο ποιητής – ζωγράφος διακατέχεται από μία κοινή μοίρα απόρριψης, αφού συνήθως κατηγορείται για το «προπατορικού τύπου» αμάρτημα της μίμησης του εμπειρικού κόσμου, που πιθανόν σε αυτό να οφείλεται ο πλατωνικός εξοστρακισμός του από την πολιτεία (Πλάτωνας, *Πολιτεία* 597).

Από μία άλλη οπτική γωνία, το σχήμα προκύπτει συμφυές σε ένα ολιστικό, φιλοσοφικό - θεωρητικό πρότυπο εγκυκλιότητας, προέρχεται από την αριστοτελική λογική και αναπτύσσεται στο εύρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην Αριστοτελική *Ποιητική* (Αριστοτέλης, Π48a, VI50a, XXV26–28). Πολλές όψεις και εκδοχές των προσεγγίσεων αυτών αναπαράγονται από την καλλιτεχνική διάνοηση στον ιστορικό χρόνο. Συνήθως παλινδρομούν μεταξύ της αποδοχής και της απώθησης που φέρει η διαπραγματεύσιμη προαναφερθείσα σιμωνιδική φράση και το προσφιλές απότοκό της που απλουστευτικά συνοψίζεται στο «*Ut pictura poesis*» (όπως η ζωγραφική και η ποίηση) του Ρωμαίου λυρικού ποιητή Οράτιου (65π.Χ. - 8π.Χ.) στην *Ars Poetica* (Horatius, 361–365), ο οποίος υπαινίσσεται τη μεγάλη προσδοκία μιας σιβυλλικής διασύνδεσης ποίησης – ζωγραφικής:

*«Ut picture poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
Iudicis argutum quae non formidat acumen;
Haec placuit semel, haec deciens trpetita placebit».*³

[*Ars Poetica*, Horace, (361-365),
1970:480], (Dorsch, 1965:91-2).

³ Ένα ποίημα είναι σαν μια ζωγραφική, όσο πιο κοντά στέκεστε για να χαράξετε, τόσο περισσότερο θα σας εντυπωσιάσει, ενώ πρέπει να στέκεστε σε καλή απόσταση από αυτό: αυτό απαιτεί μια μάλλον σκοτεινή γωνία, ένα στοιχείο ότι πρέπει να το βλέπει κανείς με

Σε αυτήν την περιπέτεια ζωγραφικής και ποίησης θα ασχοληθεί ένα πλήθος λογίων και καλλιτεχνών. Γράφουν δοκίμια για το θέμα ή δοκιμάζουν τις αντοχές τους στην διέλευση από την ποιητική στη ζωγραφική περιοχή ή το αντίθετο ή στη συνύπαρξή τους.⁴

Η υπερδομή λόγου και εικόνας μορφοποιείται ατέρμονα μέσα στο αισθητικό περίβλημά της. Μία τέτοια μορφοποίηση εκφράζεται με τον καλλιγραφικό διάκοσμο σε χειροποίητα συγγράμματα. Εντοπίζεται σε μεγάλα εγκύκλια έργα δραματοουργίας και ζωγραφικής εκεί που συνήθως ιχνηλατείται η ίδια η φιλοσοφική πρόθεση. Στο μεταίχμιο μεσαίωνα – αναγέννησης το έργο «The Divine Comedy» (Θεία Κωμωδία) του Al. Dante (1265-1321) και οι εξαιρετικές ζωγραφικές αποδόσεις του έργου αυτού δια χειρών Botticelli (1445-1510), W. Blake (1757 - 1827), G. Doré (1832-1883) και τελευταία S. Dali (1904-1989), πιθανόν να εδράζονται στις σχετικές αναφορές του Dante για τους ποιητές και τους ζωγράφους που συνομιλούν με την προαναφερθείσα Βιργιλική πρόταση. Εδώ, η ποίηση με το ζωγραφικό παλίμψηστο εντός του φιλοσοφικού διαλόγου, ξεφεύγει από την ιεραρχική σχέση δευτερεύοντος – πρωτεύοντος, όπου η ζωγραφική είναι επακόλουθη και υποδεέστερο διακοσμητικό στοιχείο της ποίησης.

Προαναγγέλλεται λοιπόν η μεταγενέστερη πρωτοπορία της ισονομίας του εκτυπωμένου κειμένου και της ζωγραφικής αναπαράστασής του και η διεκδίκηση αυτονόμησης τους. Κυρίως όμως αποκρυσταλλώνεται η αισθητική μίας εορταστικής, μπαρόκ έκρηξης (exuberance) σημαινόμενων στις τέχνες, που επαναπροσδιορίζει συνεχώς τη δομική τους σχέση σε έντυπη μορφή.

Η συνένωση ποιητικού και ζωγραφικού έργου υπό το φιλοσοφικό πνεύμα μίας «θέατρο εν θεάτρω» οπτικής και αισθητικής, αναγεννησιακής προέλευσης, θέλει τη ζωγραφική να υπαινίσσεται τα φιλοσοφικά στοιχεία του ποιητικού λόγου και το ποιητικό έργο να ανταποδίδει με τις ζωγραφικές αναπαραστάσεις (εικόνες) της. Η φρακταλική αυτή επανάληψη ανατάσσει το χάσμα μεταξύ ποίησης και επιστήμης

πλήρες φως και θα αντέξει τον έντονο έλεγχο της κριτικής της τέχνης /σας ευχαρίστησε την πρώτη φορά που το είδατε, αλλά αυτό θα συνεχίσει να δίνει ευχαρίστηση όσο συχνά εξετάζεται. (ελεύθερη μετάφραση από τη συγγραφέα)

⁴ http://home.mindspring.com/~chadwick15/_wsn/Conversation.html

που συνήθως διαμορφώνεται με την προβολή της φιλοσοφίας μεταξύ των τεχνών και των επιστημονικών πεδίων. Αυτό το χάσμα επικαιροποιείται μέσα από την ποιητική συνθήκη που μπορεί να αποπνέει ένα εγχειρίδιο (manual) γνώσης και τέχνης και που εκπροσωπείται από κείμενα και σκίτσα επεξηγήσεως υψηλής αισθητικής και επιστημονικής ακρίβειας, αρχής γενομένης με τα παραδείγματα που περιέχονται στην πρώτη εγκυκλοπαίδεια των Diderot – Lambert (*L' Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*).

Η διερεύνηση των ορίων μεταξύ του ποιητικού και του εικαστικού περιεχομένου, παράλληλα με τον λόγο και τις εικαστικές εκδοχές του, προκύπτει πολυμορφικά και με ενδιαφέροντα τρόπο σε πολλές άλλες περιπτώσεις, όπως μέσα από τα έργα των Ch.P. Baudelaire (1821 - 1867), W. Blake (1757- 1827), V. Mayakovsky (1893 - 1930), R.M. Rilke (1875 - 1926), Οδ.

Ελύτη (1911- 1996), Γ. Ρίτσου (1909- 1990) και πολλών άλλων. Στο ελληνικό παράδειγμα των Ελύτη και Ρίτσου, οι τέχνες πραγματώνονται με τον φιλοσοφικό στοχασμό, γεγονός που συμβαίνει σε έναν ευρύ κύκλο Ελλήνων ποιητών – διανοητών συνδυαστικά με την γενιά που ακαδημαϊκά εντάσσονται. Ο ποιητικός λόγος τους μετουσιώνεται σε μεταφυσικά, εικαστικά κολλάζ (Ελύτης) ή σε ανεξάρτητη εικαστική δημιουργία (Ρίτσος). Επίσης καταγράφεται σε αισθητικά δοκίμια για μεγάλους εικαστικούς (όπως για τον P.Picasso (1881- 1973) ή τον Θεόφιλο (1870- 1934) και άλλους, από τον Ελύτη) ή εντός του ποιητικού κειμένου διαχειρίζονται μεταφορικές χρωματικές γκάμες, ικανές να μεταμορφώσουν τις ιδέες σε εικόνες. Ακόμα και στις περιπτώσεις συμπράξεων μεταξύ καλλιτεχνών και διανοητών, ο διάλογος επικοινωνίας είναι, πέρα από το προφανές, δηλαδή την δυνατότητα της πνευματικής και φιλοσοφικής συνδεσιμότητας, η επιδίωξη μιας κοινής κωδικοποίησης σε έναν κοινό σκοπό με διαφορετικά όμως μέσα και τρόπους. Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν, μεταξύ πολλών παραδειγμάτων, το ποίημα «Ο άνδρας με τη μπλε κιθάρα» του Αμερικανού ποιητή W. Stevens (1879 – 1955), με εμφανείς επιρροές από το έργο «Γέρος κιθαρίστας», της μπλε περιόδου του Ισπανού ζωγράφου P. Picasso (1881-1973), ενώ σε αναλογία το έργο «Lola de Valence» του Γάλλου ζωγράφου Éd. Manet (1832-1883), επηρεάζει τον Ch.P. Baudelaire (1821-1867), που γράφει αντίστοιχα το ομότιτλο έργο. Σε ένα ειδικότερο επίπεδο, οι δύο τέχνες συγκοινωνούντα δοχεία, άκρως διαλεκτικά, αναδύονται μέσα από το ιστορικό αποτύπωμα των υπερρεαλιστών και της «total

art», με χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτό του Ν. Εγγονόπουλου (1907-1985), με την τριπλή ιδιότητα του ποιητή, του ζωγράφου και του ακαδημαϊκού και πολλών άλλων μεταξύ των οποίων ο G. De Chirico (1888- 1978) ή ο R.F.G. Magritte (1898-1967) όπου πραγματώνουν στην ίδια σύνθεση την εικαστική με την ποιητική έκφραση (Μάντζιος, 2013:179-198 & 343-345).

Έργα και ημέραι. Εικόνες διαλόγου. Pattern και όψις

*«Όπως ψάχνουμε για πίνακες που
ιδιαιτέρως μας συγκινούν στην έκθεση ενός
αγαπητού ζωγράφου, ψάχνω και εγώ στην
γκαλερί της μνήμης μου...».*

(Απόσπασμα από το ποίημα «Περίπατοι στην
Γκαλερί» (βλ. όπ. υπ. 2, σ. 22.).

«...Ποτέ δεν τελείωσε εκείνο το ξημέρωμα
το πρόλαβε η δύση και η αγνή γραμμή η θαλασσιά
που χώριζε στα δύο αυτή την μοίρα, κοκκίνισε λίγο πριν σβήσει».

Απόσπασμα από το ποίημα «Μία θαλασσιά, μία κόκκινη
γραμμή», της ποιητικής συλλογής «Σονάτες για βροχή και
πιάνο», (Κουτούγκος, 2012^α:28.).

Η διαλεκτική παρουσία της εικαστικής συνθήκης στο ποιητικό και λογοτεχνικό περιβάλλον εν γένει διαμορφώνει ένα πολυσχιδές πλέγμα διακειμενικότητας. Η καλλιγραφία, σε σύνδεση με ένα σύνολο επιλογών ζωγραφικής, εικονικής ή ανεικονικής θεματολογίας ή ακόμα και σκίτσων αρχιτεκτονικού ενδιαφέροντος από πραγματικά ή φαντασιακά περιβάλλοντα, δρουν προσχηματικά στον γραπτό λόγο. Τα «τεχνοπαίγνια» των Αλεξανδρινών (patterns poems) είναι εξαρτώμενα από την οπτική της όψις (όψις), (όπου *όψις* είναι η λέξη που προγενέστερα ο Αριστοτέλης αναφέρεται ευρύτατα στην *Ρητορική* (III,ii,13) και κυρίως στην

Ποιητική). Ειδικότερα στη δεύτερη η όψις θεωρείται ως ένα από τα έξι κατά το ποιόν μέρη της τραγωδίας και εναρμονίζεται με τον θεαματικό διάκοσμο. Με αυτόν τον τρόπο το εικαστικό στοιχείο αποκτά τεχνικό και εννοιολογικό περιεχόμενο μέσα από την ποιητική.

Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο της ιδέας των αρχαίων και των μεσαιωνικών τεχνοπαιγνίων συμβαίνει στα σημειωματάρια του F. M. Dostojewski (1730-1821), σχεδιασμένα από τον ίδιο που διαμορφώνουν στο σύνολό τους ένα συνεχές παλίμψηστο σχεδίων και λεξικών κειμένων. Η έννοια του κειμένου διευρύνεται. Εδώ η προαναφερθείσα γραφική έκφραση συνδέεται με τη λεκτική ικανότητα, καθώς το επίκεντρο της ιδέας του λογοτέχνη διαμορφώνεται από μία επαλληλία εικόνων από σκίτσα ή καλλιγραφήματα. Σε εντελώς διαφορετικό πλαίσιο καταγράφονται ιστορικά τα δωρικά σκίτσα του Κ.Π. Καβάφη (1863-1933) με τη συγκροτημένη ματιά χωρίς κανένα ίχνος διάνθισης ή πολλαπλής περιγραφής του πολεοδομικού ιστού,⁵ σε αντιδιαστολή με την άλλη «*καβαφική ματιά*» που υπερθεωρεί τη δημιουργία στον χρόνο κάνοντας εξαιρετική διαχείριση θεμάτων (όπως του μύθου ή της μνήμης) εντός εικαστικού ενδιαφέροντος. Το διαλεκτικό αντιδάνειο μεταξύ ποίησης και ζωγραφικής αποδίδεται μάλλον ευχάριστα στα ριζώματα του μύθου και της μνήμης, καθώς αυτά συμφύονται στο *continuum* του καλλιτεχνικού δρώμενου. Τα «*Ζωγραφισμένα*» (1915) του Κ.Π. Καβάφη ίσως αποτελούν τέτοια διαλεκτικά αντιδάνεια από το έργο «*Εικόνες*» του Φιλόστρατου του Γ' ή του πρεσβύτερου ή του Νερβιανού (2ος αιώνας μ.Χ.) καθώς και τα δύο αναφέρονται ομοιότροπα στην περιγραφή έργου τέχνης με θέμα τον μύθο του Νάρκισσου. Ο διάλογος αυτός διανθίζεται από συμμετοχές ή αναδύσεις εικαστικών έργων, όπως αυτά των Μ.Μ. da Caravaggio (1571- 1610), Dalí και άλλων με την ομώνυμη θεματολογία. Στην προαναφερθείσα ποιητική αυτή ο Α.Κ. συμπράττει με τη δική του *κριτική ματιά* και δομική αντίληψη:

Σε ένα πρώτο επίπεδο προβάλλει εικόνες πραγματικών διαλόγων εντός του ποιητικού κειμένου του, όπως συμβαίνει στα ποιήματα «*Ιστορίες της υπαίθρου*» ή

⁵ Αναφορά σε σκίτσο του Καβάφη από το ταξίδι του στην Πάτρα (28-31 Ιουλίου 1901). <http://istorika-8emata.blogspot.gr/2012/07/1901.html>

στα «Διλήμματα» από την ποιητική συλλογή του *Καλοκαίρια τρόπος του λέγειν* (βλ. όπ. υπ. 3, σ. 36, 37).

Σε ένα δεύτερο επίπεδο εκφράζει την διαλεκτική εικόνας – ποίησης μέσα από ένα εννοιακό λογοπαίγνιο με το εικαστικό στίγμα. Αυτό επιτυγχάνεται με διάφορους τρόπους. Ένας τέτοιος τρόπος γίνεται μέσω της μεταφοράς και με την χρήση λέξεων ή φράσεων που προσδίδουν διαβαθμίσεις επιχρωματισμού στις ιδέες που εμφορούνται εντός. Για παράδειγμα, η επαναλαμβανόμενη χρήση ως *leitmotiv* (καθοδηγητικό μοτίβο) της λέξης *κόκκινο* ως επιθετικού προσδιορισμού (όπως ο *κόκκινος λαγός*, το *κόκκινο σύννεφο*, στο ποίημα

«Σπάνιες Φωτογραφίες» (Κουτούγκος, 2014:41) ή η «κόκκινη γραμμή» από τα ποιήματα

«Μία θαλασσιά, μία κόκκινη λεπτή γραμμή» (Κουτούγκος, Περιστέρης, 2013) και

«Αντικατοπτρισμοί» (Κουτούγκος, 2014:45) συναρμολογούν την ποιητική πορεία με την φιλοσοφική στάση του, όπως διαφαίνεται και σε μεγάλους στοχαστές της ελληνικής διανόησης.

Μία άλλη όψη αυτού του διαλόγου διαδραματίζεται σε περιβάλλοντα εικαστικού ενδιαφέροντος, όπου ο ποιητής αναστοχάζεται αντιμέτωπος με την ουσία του έργου τέχνης και των μνημονικών διαδρομών του, τόσο ως ένυλο αποτέλεσμα όσο και ως νοητικό σχήμα. Χαρακτηριστικά είναι τα ποιήματα «Περίπατοι στην Γκαλερί» (Κουτούγκος, 2016:22) από την ομώνυμη ποιητική συλλογή ή οι «Εικόνες από μία έκθεση» (2012^α:65) ή η «Αίθουσα με τους καθρέφτες» (2012^α:66).

Σε επίπεδο ενδοσκόπησης διαμορφώνει ένα κλίμα διαλόγου με άλλους ποιητές. Μία τέτοια περίπτωση αποτελεί και το ποίημα «Σπάνιες Φωτογραφίες» από την ποιητική συλλογή *Καλοκαίρια τρόπος του λέγειν*, (Κουτούγκος, 2014:41), όπου αναπτύσσει διάλογο με τον

«Λαγό» του ποιητή Σαχτούρη.

Μέσα από όλες αυτές τις εντυπωσιακές αναφορές σχέσεων, η ποιητική συλλογή του Α. Κ. *Καλοκαίρια τρόπος του λέγειν* αποτέλεσε μια προσωπική εκκίνηση επαναπροσδιορισμού της προαναφερθείσας οπτικής στη μικροκλίμακα του

σκίτσου. Σε αυτήν την περίπτωση η καλλιγραφική ανάγνωση του ποιητικού κειμένου γίνεται με μολύβι σε μία λιτή, vintage εικονογράφηση.

Έργα και ημέραι. Ο χρόνος και η μνήμη στη ζωγραφική του εκδοχή

«...η θέα του ‘έξω κόσμου’ υποκλινόταν
στο εκ βαθέων χάδι όταν χυνόταν
παριστάνοντας το χρόνο,
και γεννοβόλαγε εποχές
σε καταπράσινα μωβ χρώματα της μνήμης...».

(Απόσπασμα από το ποίημα «Η χορεύτρια» της ποιητικής συλλογής «*Περίπατοι στην γκαλερί*» (Κουτούγκος, 2016:15).

Ο χρόνος είναι ίσως μία από τις σημαντικότερες παραμέτρους στο έργο του Α.Κ. Ο χρόνος δεν φυλακίζεται στους ορισμούς, γίνεται όμως τετράστιχο ή παροιμία της καθημερινότητας και καταγράφεται στην επιφάνεια ενός ημερολογίου ως μία μέρα. Η ποιητική συλλογή *Περίπατοι στην Γκαλερί* αποτελεί μια ολοκληρωμένη καλλιτεχνική στάση απέναντι στις κατηγορίες του συνεχούς που με την παρουσία τους διαμορφώνουν ένα εικαστικό - ποιητικό ημερολόγιο. Κάθε ημέρα είναι μία γραπτή ποιητική καταγραφή, την ίδια στιγμή που κάθε ποιητική καταγραφή ζει σε μία ημέρα. Αυτός ο κύκλος λαμβάνει χώρα κάθε μέρα, σαν μία επαναλαμβανόμενη παλινδρόμηση της άμμου μέσα στην κλεψύδρα του χρόνου. Τολμώ να πω, ότι το σύνολο του έργου του Α.Κ. συνοψίζεται στο απεριόριστο ενός ημερολογίου που έχει μόνο σημείο εκκίνησης. Το σκίτσο της ημέρας παγώνει τα τεκταινόμενα του χρόνου στην ημέρα που ανήκει και του αντιστοιχεί. Κάθε ημέρα είναι ομοιότροπα μία ζωγραφική που εγγράφεται πάνω στην πρώτη ποιητική εγγραφή. Καθώς φεύγει η ημέρα, τελειώνει το ποίημα, γυρίζει η σελίδα του ημερολογίου και το σκίτσο του παγωμένου συμβάντος μνημονεύεται στο διηνεκές. Μία νέα ημέρα εκκινεί πιο ξεκούραστη, για να διηγηθεί τα δικά της μικρά συμβάντα και ένα νέο σκίτσο προκύπτει. Οι συνεχείς επανεγγραφές ποιητικών και ζωγραφικών με τους τρόπους αυτούς διαμορφώνουν το παλίμνηστο μιας άλλης ποιητικής.

Συγγένειες και ευχάριστες συμπτώσεις στις τέχνες. β. Το αναπαραστατικό τρίπτυχο: Λόγος – Μουσική – Εικόνα

«Μόλις κόπασαν οι θυελλώδεις κλίμακες.
Ο πιανίστας δε φαινόταν...
...Θλίψεις, διαθλάσεις θλίψεων, ρωγμές επί ρωγμών
στάζουν...υπομονετικά υπολείμματα χρωμάτων...».

Απόσπασμα από το ποίημα «Ο μοναχικός Πιανίστας» από την ποιητική συλλογή
«Καλοκαίρια τρόπος
του λέγειν», (Κουτούγκος, 2014:31).

Προέκταση των προαναφερθέντων περί διαλεκτικής του γραπτού και εικαστικού μέρους έρχεται να προσδεθεί και ενδεχομένως να ολοκληρωθεί με την ίδια την ιδέα του χρόνου μέσα από το αναπαραστατικό τρίπτυχο: Λόγος – Μουσική – Εικόνα. Η πληρότητα του ποιητικού έργου είναι προφανής, καθόσον μεγάλο μέρος των τεχνών συμπράττει. Στην περίπτωση όπου σωρεύεται ένα μεγάλο μέρος των διακριτών, εγκύκλιων τεχνών, εμφανίζεται στο προσκήνιο το θέμα της ακραιφνούς διαχείρισης τόσο επί του πρακτέου όσο και επί της αρχής. Πώς θα μπορούσε να δημιουργηθεί και να εκπονηθεί ένα έργο, που με κυρίαρχη τέχνη την ποίηση, να στεγάζει ή και να φιλοξενεί όλες αυτές τις καλλιτεχνικές ιδιαιτερότητες; Όπως ήδη αναφέρθηκε, η αριστοτελική *Ποιητική* απαντά με οξυδέρκεια και επάρκεια σε αυτό το ερώτημα και δεν έχουμε παρά να συμφωνήσουμε. Όμως, αν υποστηρίξει κανείς μία ολοκληρωμένη άποψη περί ενός ριζώματος της τέχνης, τότε θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την αριστοτελική άποψη ως μία προέκτασή της. Σε αυτήν την καλλιτεχνική πλοκή η ποιητική πρόθεση υπερ-θεωρεί τα φαινόμενα και αποφασίζει με τρόπο μοναδικό, οπότε ο ποιητικός λόγος διαμορφώνεται (ή διαμορφώνει) (σ)το καλλιτεχνικό ρίζωμα σε αποφαντική διακριτότητα τέχνης.

Έργα και ημέραι. Σωρεύοντας τέχνες στον χρόνο

Ο ποιητής στην λογοτεχνική και στιχουργική αναζήτηση της προαναφερθείσας διαλεκτικής διερευνά πολυσήμαντα τις λεξικές ερμηνείες και τους ήχους τους, διαμορφώνοντας ένα ιδιαίτερα δυναμικό πλέγμα αισθητικών αναφορών. Παρόλο που η απλή γραφή και γλώσσα χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου του, εν τούτοις η

αναφορά - στην πράξη - εμφανίζεται σε διάφορα επίπεδα, γεγονός που δημιουργεί σχεδόν αυτοματικά αυτόν τον δυναμικό σύνδεσμο με τις άλλες τέχνες. Η μελοποιημένη ποίηση στον δίσκο ακτίνας *To βάθος της επιφάνειας, Immanent Realism* (Κουτούγκος, Περιστέρης, *To βάθος της επιφάνειας, Immanent Realism*, 2013) αποτελεί μία τέτοια περίπτωση.

Σε εικαστικό επίπεδο τα διαφανή ζωγραφικά layers από πρωτότυπα έργα τιτλοφορούνται με τον ομώνυμο ποιητικό τίτλο και στοχεύουν να περιγράψουν την αναζήτηση αυτή. Στην ανίχνευση των κυρίαρχων δομικών στοιχείων του έργου, μπορεί να ανακαλύψει κανείς αυτήν την αδιατάραχτη σχέση μεταξύ του χρονικού *continuum* εντός και εκτός ποιητικού λόγου σε συνδυασμό με το θεωρητικό φιλοσοφικό βάθος που αναπόφευκτα ο ίδιος ο ποιητής φέρει.

Στο πλαίσιο αυτό, η καλλιτεχνική συνύπαρξη όχι μόνο δεν μιμείται μια επάλληλη οπτικο - ακουστική διαστρωμάτωση ως μια κοινότοπη συνθήκη συγκρότησης και απόδοσης του ποιητικού λόγου, αλλά και φέρει αυτόνομα στοιχεία, απολύτως προσωπικά και πολύ αναγνωρίσιμα, ως μοτίβα. Σε αυτό το ποιητικό περιβάλλον, το μοτίβο αποτελεί τον κοινό παρονομαστή των τριών αυτών παραγόντων, καθώς πρόκειται για εγγενές στοιχείο της δομής τους.

Η καλλιτεχνική σύζευξη αποτελεί το μέσο που αποκωδικοποιεί, ταξινομεί και παρουσιάζει τα γεγονότα στο πεδίο *ποιητικού χρόνου*, που ως φέρον αυτά τα χαρακτηριστικά, ενώνει άμεσα τον κόσμο του λόγου με εκείνον του ήχου και έμμεσα με εκείνον της εικόνας (ως συνεχές). Η εικόνα υποστηρίζεται από τον λόγο, τη μουσική, το μέλος, αρκούντως σημασιολογικά μέσα από τη διαχείριση λεπτεπίλεπτων γραφιστικών χειρισμών, τόσο που το έργο διαμορφώνει τρόπους μιας διαφανούς καλλιγραφικής αφήγησης. Η σύμ-πραξη ποιητικού λόγου – μουσικής – ερμηνείας παρακολουθεί μάλλον την έντεχνη ελληνική μουσική φόρμα μέσα από μια προγραμματική (progressive) αισθητική.

Εν κατακλείδι

Ο ποιητής ευθυγραμμισμένος με τη μεγάλη γενεαλογική γραμμή ποιητών του τόπου και με απόλυτη επιστημονική συνείδηση, επανατοποθετεί την φιλοσοφία στη μήτρα της ποίησης. Με αυτόν τον τρόπο ενοποιεί τα ομοειδή χαρακτηριστικά των τόπων τους οποίους η πορεία της ανθρώπινης σκέψης χωρίζει και επανασυνδέει κατά καιρούς.

«...Έτσι ίσως εξηγείται το
μετανεωτεριστικόν ενδιαφέρον μου
περί ανορθώσεων σημαντικών
μνημείων και αναβαθμίσεων της
αφής καμπυλών προαχθέντων από
ύλη σε ενέργεια».

Απόσπασμα από το ποίημα «Μετανεωτεριστικές προσεγγίσεις»,
της ποιητικής συλλογής «Περίπατοι στην γκαλερί» (Κουτούγκος, 2016:57).

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αγγελάτος, Δ. (2017). *Λογοτεχνία και Ζωγραφική*, Αθήνα: Gutenberg.
- Arendt, H. (1968). *Introduction, Illuminations: Essays and Reflections*, New York: Schocken Books. Αριστοτέλης. *Ποιητική*, Π48α, V150a, XXV26–28.
- Αριστοτέλους, (1937). *Περί Ποιητικής*, Μτφρ. Σ. Μέναρδος, Εισαγ., κείμε., ερμηνεία, Ι. Συκουτρής, Αθήνα: Ι.Δ. Κολλάρος και Σία.
- Benjamin, W. (1994). *Σαρλ Μπωντλαίρ, Ένας Λυρικός στην Ακμή του Καπιταλισμού*, Λιβιεράτος Κώστας, επιμ., Αναγνώστου Λ., Μτφρ. Γκουζούλης Γ., Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- (1939). *On Some Motifs in Baudelaire*, transl. H. Zohn, *Illuminations: Essays Reflections*, ed. H. Arendt, New York: Schocken.
- Burnet J. (1978). *Η αγωγή της Ελληνικής Φιλοσοφίας*. Αθήνα: Αναγνωστίδης.
- Deleuze, J. (1994). *Difference and Repetition*, Continuum.
- Devlin, Keith. (1994). *Mathematics: The science of Patterns*. New York: W. H. Freeman.

- Genette, G. (1972). *Critique et poétique: Figures III*, Paris: Seuil, σελ. 9-12
- Κουτούγκος, Α. (2016). *Περίπατοι στην γκαλερί*, Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- (2014). *Καλοκαίρια τρόπος του λέγειν*, Αθήνα: Γαβριηλίδης,
 - (2012α). *Σονάτες για βροχή και πιάνο*, Αθήνα: Γαβριηλίδης.
 - (2012β). *Περί φιλοσοφικής μεθόδου*, Αθήνα: Πεδίο.
- Lesky A. (1988). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, ((5η έκδοση), Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη
- Καρακάση, Κ., Κοτελίδης, Γ., Σπυριδοπούλου, Μ. (2015). *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών ειδών*, <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/1989>).
- Μάντζιος, Θ. Π. (2013). *Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές*, κεφ. Σχέσεις Ποίησης ζωγραφικής, Διδ. διατρ., Παν/μιο Ιωαννίνων.Πλάτωνας. *Πολιτεία*, 597.
- Πλούταρχος. *Ηθικά*, 346f.
- Ηρόδοτος, (1994). *Ιστορία 2 Ευτέρπη*, Αθήνα: Κάκτος, σελ. 165-75.
- Horace, (1970). *Satires, Epistles, Ars Poetica (361-365)*, ed. Rushton Fairclough, London: Heinemann, p.480. [Dorsch, T.S., (1965). *Classical Literary Criticism*, trans., T.S., Dorsch, Harmondsworth: Penguin, pp.91-2]
- Hobsbawm, E., Ranger T. (2004). *Η επινόηση της Παράδοσης*, μτφρ. Θ. Αθανασίου, Αθήνα: Θεμέλιο
- Kierkegaard, S. (1974). *Η έννοια της αγωνίας*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας, Αθήνα: Δωδώνη.
- Kroh P. (1996). *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων, Ελλήνων και Λατίνων*
- Liddel & Scott, (2007). *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας. Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού*, Αθήνα: Πελεκάνος
- http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddell-scott/index.html (2011). *Λεξικό*, μτφ, Κωνσταντινίδου, Παν. Αιγαίου, Τμήμα Μαθηματικών,

<http://myria.math.aegean.gr/lds/web/about.php>

Farduzzi, M., Hunter, R. (2002). *Ο Ελικώνας και το Μουσείο - Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, μτφρ. Δ. Κουκουζίκας, Μ. Νούσια, επιμ. Θ. Παπαγγελής, Α. Ρεγκάκος, Αθήνα: Πατάκη. (1968, 155-200).

Hopkinson N. (2005). *Ανθολογία ελληνιστικής ποίησης*, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Συλλογικό, (2008). *Ελληνιστική Μούσα - Συνέχεια και νεωτερισμός στην ελληνιστική ποίηση*

επιμ. Φλ. Π. Μανακίδου, Κ. Σπανουδάκης, Αθήνα: Gutenberg.

Περιοδικά – άρθρα

Poetics today (Autumn, 1979) Vol. 1, No. 1/2, Duke University Press

Δίσκοι ακτίνας (cd)

Κουτούγκος Αρ., Περιστερης, Φ. *Το βάθος της επιφάνειας, Immanent Realism*, Αθήνα: Ζεύξις, 2013.

- *Ματιές πάνω από το πέλαγος*, Αθήνα: Ζεύξις, 2018.

Ιστότοποι

<http://istorika-8emata.blogspot.gr/2012/07/1901.html> (τελευταία ανάκτηση 22 Απριλίου 2018)

http://home.mindspring.com/~chadwick15/_wsn/Conversation.html (τελ. ανάκτηση 27 Απριλίου 2019)