

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

ΑΠΑΝΤΑ

ΤΟΜΟΣ 34

Περὶ Ποιητικῆς



223 «ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ»

Ἐκδότης Ὀδυσσεύς Χατζόπουλος

Ο Αριστοτέλης, γιος του ιατρού Νικόμαχου, γεννήθηκε στα Στάγिरα το 384 π.Χ. Για τα πρώτα έτη της ζωής του οι πληροφορίες είναι ελάχιστες. Σε ηλικία δεκαεπτά ετών πήγε στην Αθήνα για να φοιτήσει στην Πλατωνική Ακαδημία. Εκεί έμεινε είκοσι χρόνια, από το 367 έως το 348 π.Χ., όπου πέθανε ο Πλάτων. Τότε ο Αριστοτέλης έφυγε για την Άσσο της Τρωάδας και μετά τριετή παραμονή εκεί πήγε στη Λέσβο και στη συνέχεια στη Μισσηδονία, όπου ανέλαβε τη διαπαιδαγώγηση του βασιλόπαιδα Αλεξάνδρου. Όταν ο μαθητής του ανήλθε στον θρόνο, ο Αριστοτέλης εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και ίδρυσε τη σχολή του, το Λύκειο. Μετά τον θάνατο του Αλεξάνδρου (323 π.Χ.), η παραμονή του φιλοσόφου στην Αθήνα κατέστη δυσχερές. Αναγκάστηκε να καταφύγει στη Χαλκίδα, πατρίδα της μητέρας του, όπου πέθανε το 322.

Πνεύμα καθολικό, ο Αριστοτέλης δημιούργησε μεγάλο σε έκταση και αξία φιλοσοφικό και επιστημονικό έργο. Γνωσιολογία, λογική, θεολογία, φυσική, ψυχολογία, ηθική, πολιτική είναι οι πεδία που εξερεύνησε. Η φυσική φιλοσοφία είναι οι πεδία που εξερεύνησε. Η φυσική φιλοσοφία είναι οι πεδία που εξερεύνησε. Η φυσική φιλοσοφία είναι οι πεδία που εξερεύνησε.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΑΓΙΑΝΤΑ 34 ΠΕΡΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ (ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ 223)

2140-0222

3-1A Π-ων

1-1/1 εμάς

18.11)

12.68

ΤΙΜΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ:

- 1) Ποιες είναι οι αιτίες που χέννιθαν την ποιητική τέχνη γενικά;
- 2) Με τι συνδέει ο Αριστοτέλης τη μίμησιν;
- 3) Γιατί χαίρομαστε να βλέπουμε εικόνες θηρίων ή πτωμάτων όταν πρόκειται για τέχνη ενώ όταν τα βλέπουμε στην πραγματικότητα λυπούμαστε;
- 4) Τι εννοείται ως βία θύση;
- 5) Από που ξεκίνησε η τραγωδία κι από που η κωμωδία;
- 6) Τι είναι ο διδυραμβός;
- 7) Ποιες είναι οι καινοτομίες που έκανε ο Αισχύλος και ποιες ο Σοφοκλής;
- 8) Ποια είναι η καθοριστική λέξη στην τραγική ενότητα που ορίζει ο Αριστοτέλης και η παρεμφύθησιν;
- 9) Ο ορισμός της τραγωδίας (αρχαία γλώσσα)
- 10) Τι είναι ο ηδυφρένης λόγος;
- 11) Τι σημαίνει... λυρίς εκάστω των ειδών εν τοις μορφοίς;
- 12) Ποια είναι τα κατά ποιόν συστατικά μέρη της τραγωδίας και τι είναι το καθένα από αυτά;
- 13) Ποιο είναι το πιο ενδιαφέρον από αυτά - η φωνή και ο τελικός σκοπός της τραγωδίας που είναι δηλαδή αυστηρώς καθορισμένοι. Περιγράψτε και όλα τα υπόλοιπα κατά τον Αριστοτέλη.
- 14) Τι σημαίνει πρόσημι καί εφεδος εκούστων;
- 15) Ποια είναι η σπουδαία πράξη;

- 16) Τι συμβαίνει γέφια πρῶν;
- 17) Τι συμβαίνει ενόσσητα του μύθου;
- 18) Τι συμβαίνει κατά το εικός και το αναγκαίο;
- 19) Τι είναι το «καθόλου»;
- 20) Πῶς γίνεται η συζήτηση ιστορίας-ποίησης;
- 21) Ποια είναι τα συζητικά μέρη του μύθου;
- 22) Τι είναι περίτρεση;
- 23) Τι είναι αναγνωριση;
- 24) Τι είναι το παιθος;
- 25) Πῶς πρέπει να είναι η αἰτία της μεταβολῆς της κατάστασης του ἥρωα από υγυρία σε δυστυχία;
- 26) Ποια είναι τα κατά προβόν μέρη της τραγωδίας και τι είναι το καθένα από αυτά;
- 27) Ποια είναι η ἀποψη του Πλάτωνα για την ποίηση;
- 28) Πῶς ἀποκαθιστά ο Ἐπίδοτος τὴν τραγωδία ἀθλάνη στο καθυποκείμενο το Πλάτωνα;
- 29) Σε τι συνίσταται η τραγικότητα;
- 30) Ποιο είναι το γέλιο φησόμενος της τραγωδίας; Ποιο της ποίησης;
- 31) Τι είναι η καθάρσις; Ποιο είναι το αντικείμενο της καθάρσις;

*Στον Ιωάννη Συκουτρή (1901-1937), του Αρχαίου Λόγου
Μεγάλο Μύστη και Νεομάστορα των Γραμμάτων.*

Για τη σειρά της Αρχαίας Ελληνικής γραμματείας «ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ» ελήφθησαν υπ' όψιν οι στερεότυπες εκδόσεις *Oxford Classical Texts* και *BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft* καθώς και οι:

- *Loeb Classical Library*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd.
- *Les Belles Lettres*. Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l' Association Guillaume Budé.
- *Tusculum Bücherei*. Heimeran Verlag, München.
- *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli*. Bologna, Nicola Zanichelli editore.
- *Pubblicazioni dell' istituto universario di magistero di Catania*. Serie filosofica. Testi e documenti.
- *Les auteurs grecs expliqués d' après une méthode nouvelle par deux traductions françaises: l' une litteraire et juxtalinéaire présentant le mot-à-mot français en regard des mots grecs correspondants, l' autre corrigée et précédée du texte grec*. Paris, Librairie Hachette et Cie.

ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΣ ΕΡΓΟΥ
ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΜΑΝΔΗΛΑΡΑΣ
Επ. Καθηγητής της Φιλοσοφικής Σχολής
του Πανεπιστημίου Αθηνών

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΕΙΡΑΣ
ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

ΓΕΝΙΚΟΣ ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ ΕΡΓΟΥ
ΑΘΗΝΑ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ
223 ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ 223

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

Α Π Α Ν Τ Α

ΤΟΜΟΣ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Δ^ρ Η. Π. ΝΙΚΟΛΟΥΔΗΣ

ΣΧΟΛΙΑ

ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΚΑΚΤΟΥ



Κ Α Κ Τ Ο Σ

Αποκλειστική ιδιοκτησία

© ΚΑΚΤΟΣ 1992

Κάθε τόμος της παρούσας σειράς
είναι αυτοτελές έργο, δεκτικό χωριστής
εκμετάλλευσης, και πωλείται χωριστά.

Αθήνα, Απρίλιος 1995.

ΕΛΛΑΣΤΗΣ ΚΑΚΤΟΣ

ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.

Πανεπιστημίου 46 Αθήνα 106 78

Tel.: 38.44.458 - 38.40.524

Telex: 221319 CACT GR

Fax: 3303098

CACTUS EDITIONS

ODYSSEAS HATZOPOULOS & CO

46 Panepistimiou Athens 106 78

Tel. 38.44.458 - 38.40.524

Telex 221319 CACT GR

Fax: 3303098

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ	σελ. 11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	» 29
ΚΕΙΜΕΝΟ - ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	» 173
ΛΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ	» 289
ΣΧΟΛΙΑ	» 301
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	» 407

Α) Ο Βίος

Ο Αριστοτέλης, γιος του Νικομάχου, γεννήθηκε στα Στάγिरα της Μακεδονίας το 384 π.Χ. και πέθανε στη Χαλκίδα της Εύβοιας το 323 π.Χ. από στομαχικό νόσημα. Ο πατέρας του ήταν γιατρός του βασιλιά της Μακεδονίας Αμύντα Β', πατέρα του Φιλίππου. Η μητέρα του Φαιστιάδα καταγόταν από τη Χαλκίδα και ανήκε κι αυτή, όπως και ο πατέρας του, στο γένος των Ασκληπιαδών. Το γένος της οικογένειας του Αριστοτέλη ήταν γνήσια Ελληνικό και η πόλη της καταγωγής του, τα Στάγिरα, είχε πληθυσμό καθαρά Ελληνικό, αφού ήταν αποικία των Ανδραίων.

Για τα πρώτα έτη της ζωής του δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα, ούτε αν έμενε κοντά στον πατέρα του στην αυλή του βασιλιά της Μακεδονίας Αμύντα. Φαίνεται ότι ο Αριστοτέλης σε πολύ νεαρή ηλικία είχε την ατυχία να χάσει τον πατέρα του, γεγονός που επέδρασε πολύ στον χαρακτήρα του. Πολύ νωρίς επίσης πέθανε και η μητέρα του, με αποτέλεσμα να αναλάβει τη φροντίδα του ο Πρόξενος από τον Αταρνέα της Αιολίδας.

Πληροφορούμαστε ακόμα ότι ο Αριστοτέλης είχε και αδελφό με το όνομα Αρίμνηστος και αδελφή Αριμνήστη. Το 367 π.Χ. ο Αριστοτέλης απεστάλη από τον Πρόξενο, σε

ηλικία 17 ετών, στην Αθήνα για να φοιτήσει στη Σχολή που είχε ιδρύσει ο Πλάτων, την Ακαδημία. Εκεί ο Αριστοτέλης έμεινε επί είκοσι χρόνια, από το 367 μέχρι το 348 π.Χ. Το γεγονός αυτό της μακρόχρονης παραμονής του Αριστοτέλη στην Πλατωνική Ακαδημία θεωρείται πρωτοφανές για τα χρονικά της πνευματικής ιστορίας, δεδομένου ότι ο Αριστοτέλης ήταν προσωπικότητα με μεγάλη πνευματική οξυδέρκεια και δημιουργικότητα. Το 348 π.Χ. πέθανε ο Πλάτων και στην Ακαδημία τον διαδέχθηκε ο γιος της αδελφής του Ποτώνης, Σπεύσιππος. Ο Αριστοτέλης μαζί με τον Ξενοκράτη τον Χαλκηδόνιο έφυγαν από την Αθήνα και εγκαταστάθηκαν στην Άσσο, η οποία βρισκόταν στα νότια της Τρωικής ακτής, απέναντι από τη Λέσβο. Φαίνεται ότι το αίτιο της φυγής του Αριστοτέλη από την Αθήνα δεν ήταν μόνο η διαδοχή του Πλάτωνα, αλλά και η άξυνση των σχέσεων των Αθηναίων με τον Φίλιππο, εξαιτίας της οποίας ήταν προβληματική η παραμονή του Αριστοτέλη στην Αθήνα. Από εκεί ο Αριστοτέλης ήλθε σε επαφή με τον Ερμία, τον κατοπινό τύραννο του Αταρνέα, τον οποίο εμπύησαν αυτός και ο Ξενοκράτης στην Πλατωνική φιλοσοφία. Μεταξύ των δυο ανδρών αναπτύχθηκε βαθιά φιλία. Στην Άσσο έμεινε ο Αριστοτέλης τρία χρόνια (348-345 π.Χ.). Από εκεί, μετά από πρόσκληση του Θεοφράστου, πέρασε απέναντι στη Λέσβο και εγκαταστάθηκε στη Μυτιλήνη μέχρι το 342 π.Χ. Το έτος αυτό προσκλήθηκε από τον βασιλιά της Μακεδονίας Φίλιππο για να αναλάβει τη διαπαιδαγώγηση του νεαρού τότε Αλεξάνδρου, του μετέπειτα Μεγάλου Αλεξάνδρου.

Στη Μακεδονία έμεινε μέχρι το 335 π.Χ. Εκεί, εκτός από τη διαπαιδαγώγηση του Αλεξάνδρου, ο Αριστοτέλης επιδόθηκε σε θεωρητικές μελέτες και ενασχολήσεις, τις οποίες διέκοψε το 341 ο τραγικός θάνατος του φίλου του Ερμία. Προς τιμήν του ο Αριστοτέλης έγραψε τον περίφη-

μο ύμνο στην αρετή (*Ἄρετὰ πολύμοχθε...*). Μετά το 335, όταν είχε ήδη ανεβεί στον θρόνο της Μακεδονίας ο μαθητής του Αλέξανδρος, ο Αριστοτέλης εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και ίδρυσε το Λύκειο (ή Περιπατητική Σχολή). Στην Αθήνα έμεινε διδάσκοντας και συγγράφοντας μέχρι το 323 π.Χ., οπότε πέθανε ο Αλέξανδρος, και η θέση του στο Άστυ κατέστη πάλι δυσχερής, εκτός των άλλων και διότι κατηγορήθηκε για προσβολή των θεών. Έτσι αναγκάστηκε να φύγει για τη Χαλκίδα, όπου πέθανε το επόμενο έτος (322 π.Χ.).

Οι Σταγίριτες μετέφεραν και έθαψαν τη σορό του στην πατρίδα του.

B) Το έργο του Αριστοτέλη.

Ο κατάλογος των έργων του Αριστοτέλη που ισχύει σήμερα είναι αυτός που κατάρτισε ο Em. Bekker στην πρώτη έκδοση των έργων του Αριστοτέλη από τη Βερολίνο Ακαδημία σε δυο τόμους το 1831, στους οποίους αργότερα προστέθηκαν άλλοι τρεις τόμοι. Βεβαίως ο Bekker στηρίχθηκε στους τρεις αρχαίους καταλόγους: 1) του Διογένη του Λαέρτιου, 2) του Πτολεμαίου Χαίνου (;) και 3) στον κατάλογο τον προσαρτημένο στη Βιογραφία του Αριστοτέλη από τον Ησύχιο. Για τους καταλόγους αυτούς θα κάνουμε λόγο πιο κάτω. Ο κατάλογος του Bekker περιλαμβάνει τους εξής τίτλους.

I) *Όργανον*: (*Organon* παρ. 1-184) που περιλαμβάνει τα έργα: α) *Κατηγορίες* (*Kategoriae*, 1-15), β) *Περί Έρμηνείας* (*De interpretatione*, 16-24), γ) *Αναλυτικά Πρότερα* (*Analytica priora* 24-70), δ) *Αναλυτικά Ύστερα* (*Analytica posteriora*, 71-100), ε) *Τοπικά* (*Topica*, 100-164), στ) *Περί Σοφιστικών Έλέγχων* (*Sophistici elenchi*, 164-184).

II) *Φυσική ἀκρόασις* (*Physica*, 184-268).

- III) *Περὶ Οὐρανοῦ* (De caelo, 268-313).
 IV) *Περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς* (De generatione et corruptione, 314-338).
 V) *Μετεωρολογικά* (Meteorologica, 338-390).
 VI) *Περὶ Κόσμου* (De mundo, 391-401).
 VII) *Περὶ ψυχῆς* (De anima, 402-435).
 VIII) *Μικρὰ Φυσικά* (Parva naturalia, 436-480), (α) *Περὶ αἰσθήσεως καὶ αἰσθητῶν* (De sensu et sensibilibus, 436-449), (β) *Περὶ Μνήμης καὶ Ἀναμνήσεως* (De Memoria et remniscentia, 449-453), (γ) *Περὶ Ὕπνου καὶ ἐγρηγόρσεως* (De somno et vigilia, 453-458), (δ) *Περὶ Ἐνυπνίων* (De insomniis, 458-462), (ε) *Περὶ Μαντικῆς τῆς ἐν τοῖς ὕπνοις* (De divinatione per somnum, 462-464), (στ) *Περὶ Μακροβιότητος καὶ Βραχυβιότητος*, (De longitudine vitae et brevitae vitae, 464-467), (ζ) *Περὶ νεότητος καὶ γῆρας καὶ ζωῆς καὶ θανάτων καὶ ἀναπνοῆς* (De juventute et senectute, De vita et morte De respiratione, 467-480).
 IX) *Περὶ Πνεύματος*, (De spiritu, 481-486).
 X) *Περὶ τὰ Ζῶα ἱστορίαι* (Historia animalium, 486-638).
 XI) *Περὶ Ζῶων μορίων* (De partibus animalium, 639-697).
 XII) *Περὶ Ζῶων κινήσεως* (De motu animalium, 698-704).
 XIII) *Περὶ Ζῶων πορείας* (De incessu animalium, 704-714).
 XIV) *Περὶ Ζῶων γενέσεως* (De generatione animalium, 715-789).
 XV) *Περὶ Χρωμάτων* (De coloribus, 791-799).
 XVI) *Περὶ Ἀκουστῶν* (De audibilibus, 800-804).
 XVII) *Φυσιογνωμονικά* (Physiognomonica, 804-814).
 XVIII) *Περὶ Φυτῶν* (De plantis, 814-830).
 XIX) *Περὶ θαυμασίων ἀκουσμάτων* (Mirabilia auscultationes, 830-847).

- XX) *Μηχανικά* (Mechanica, 847-858).
XXI) *Προβλήματα* (Problemata, 859-967).
XXII) *Περὶ ἀτόμων γραμμῶν* (De lineis insecabilibus, 968-972).
XXIII) *Ἀνέμων θέσεις καὶ προσηγορίαι* (De ventorum situ et nominibus, 973).
XXIV) *Περὶ Ξενοφάνους, περὶ Ζήνωνος, περὶ Γοργίου* (De Xenophane..., 974-980).
XXV) *Μετὰ τὰ Φυσικά* (Metaphysica, 980-1093).
XXVI) *Ἠθικὰ Νικομάχεια* (Ethica Nicomachea, 1094-1181).
XXVII) *Ἠθικὰ Μεγάλα* (Magna moralia, 1181-1213 (καὶ Magna Moralia)).
XXVIII) *Ἠθικὰ Εὐδήμεια* (Ethica Eudemia, 1214-1249).
XXIX) *Περὶ ἀρετῶν καὶ κακιῶν* (De virtutibus et vitiis, 1249-1251).
XXX) *Πολιτικά* (Politica, 1252-1343).
XXXI) *Οἰκονομικά* (Oeconomica, 1343-1353).
XXXII) *Τέχνη Ῥητορική* (Ars rhetorica, 1354-1420).
XXXIII) *Ῥητορική πρὸς Ἀλέξανδρον* (Rhetorica ad Alexandrum, 1420-1447).
XXXIV) *Περὶ Ποιητικῆς* (Poetica, 1447-1462).
Ἡ *Ἀθηναίων Πολιτεία* ἐκδόθηκε ἀργότερα, γιὰ τὸ 1891 πού βρέθηκε εἶχε τελειώσει ἡ ἐκδοσὴ τοῦ Bekker.

2) Ὁ κατάλογος τοῦ Διογένη Λαέρτιου.

Περὶ Δικαιοσύνης α,β,γ,δ.

Περὶ ποιητῶν α,β,β.

Περὶ φιλοσοφίας α,β,γ.

Περὶ πολιτικοῦ α,β.

Περὶ ῥητορικῆς ἢ Γρύλος α.

Νήριθος α.

- Σοφιστής α.
Μενέξενος α.
Ἐρωτικός α.
Συμπόσιον α.
Περὶ πλούτου α.
Προτρεπτικός α.
Περὶ ψυχῆς α.
Περὶ εὐχῆς α.
Περὶ εὐγενείας α.
Περὶ ἡδονῆς α.
Ἀλέξανδρος ἢ ὑπὲρ ἀποίκων α.
Περὶ βασιλείας α.
Περὶ παιδείας α.
Περὶ τοῦ ἀγαθοῦ α, β, γ.
Τὰ ἐκ τῶν νόμων Πλάτωνος α, β, γ.
Τὰ ἐκ τῆς Πολιτείας α, β.
Περὶ οἰκονομίας α.
Περὶ φιλίας α.
Περὶ τοῦ πάσχειν ἢ πεπονθέναι α.
Περὶ ἐπιστημῶν.
Περὶ ἔριστικῶν α, β.
Λύσεις ἔριστικαὶ δ.
Λιαιρέσεις σοφιστικαὶ δ.
Περὶ ἐναντίων α.
Περὶ εἰδῶν καὶ γενεῶν α.
Περὶ ἰδίων α.
Ἐπομνήματα ἐπιχειρηματικά γ.
Προτάσεις περὶ ἀρετῆς α, β.
Ἐνστάσεις α.
Περὶ τῶν ποσαχῶς λεγομένων ἢ κατὰ πρόσθεσιν α.
Περὶ παθῶν (ἢ περὶ ὀργῆς) α.
Ἠθικῶν α, β, γ, δ, ε.
Περὶ στοιχείων α, β, γ.

- Περὶ ἐπιστήμης α.
Περὶ ἀρχῆς α.
Διαιρέσεις ιζ.
Διαιρετῶν α (ή -ῶν).
Περὶ ἐρωτήσεως καὶ ἀποκρίσεως α, β.
Περὶ κινήσεως α.
Προτάσεις α.
Προτάσεις ἐριστικά α.
Συλλογισμοὶ α.
Προτέρων Ἀναλυτικῶν α, β, γ, δ, ε, στ, ζ, η.
Ἀναλυτικῶν Ὑστέρων μεγάλων α, β.
Περὶ προβλημάτων α.
Μεθοδικὰ α, β, γ, δ, ε, στ, ζ, η.
Περὶ τοῦ βελτίονος α.
Περὶ τῆς ιδέας α.
Ὅροι πρὸ τῶν τοπικῶν α, β, γ, δ, ε, στ, ζ.
Συλλογισμῶν α, β.
Συλλογιστικὸν καὶ ὅροι α.
Περὶ τοῦ αἰρετοῦ καὶ τοῦ συμβεβηκότος α.
Τὰ πρὸ τῶν τόπων α.
Τοπικῶν πρὸς τοὺς ὅρους α, β.
Πάθη α.
Διαιρετικὸν α.
Μαθηματικὸν α.
Ὅρισμοὶ ιγ.
Ἐπιχειρημάτων α, β.
Περὶ ἡδονῆς α.
Προτάσεις α.
Περὶ ἐκουσίου α.
Περὶ καλοῦ α.
Θέσεις ἐπιχειρηματικά κε.
Θέσεις ἐρωτικά δ.
Θέσεις φιλικὰ β.

Θέσεις περί ψυχῆς α.

Πολιτικά (Θέσεις πολιτικάί) β.

Πολιτικῆς ἀκροάσεως ὡς ἡ Θεοφράστου α, β, γ, δ, ε,
στ, ζ, η.

Περὶ δικαίων α,β.

Τεχνῶν Εἰσαγωγή α, β.

Τέχνης ῥητορικῆς α, β.

Τέχνη α.

Ἄλλης τεχνῶν Εἰσαγωγῆς α, β.

Μεθοδικόν α.

Τέχνης τῆς Θεοδέκτου εἰσαγωγή α.

Πραγματεία τέχνης ποιητικῆς α, β.

Ἐνθυμήματα ῥητορικά α.

Περὶ μεγέθους α.

Ἐνθυμημάτων διαιρέσεις α.

Περὶ λέξεως α, β.

Περὶ συμβουλίας α.

Συναγωγῆς α, β.

Περὶ φύσεως α, β, γ.

Φυσικόν α.

Περὶ τῆς Ἀρχυτείου φιλοσοφίας α, β, γ.

Περὶ τῆς Σπενσίππου καὶ Ξενοκράτους α.

Τὰ ἐκ τοῦ Τιμαίου καὶ τῶν Ἀρχυτείων α.

Πρὸς τὰ Μελίsson α.

Πρὸς τὰ Ἀλκμαίωνος α.

Πρὸς τοὺς Πυθαγορείους α.

Πρὸς τὰ Γοργείου α.

Πρὸς τὰ Ξενοφάνους α.

Πρὸς τὰ Ζήνωνος α.

Πρὸς τῶν Πυθαγορείων α.

Περὶ ζώων α, β, γ, δ, ε, στ, ζ, η, θ.

Ἀνατομῶν α, β, γ, δ, ε, στ, ζ, η.

Ἐπιλογή ἀνατομῶν α.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

- Ἐπεὶ τῶν συνθέτων ζώων α.
Ἐπεὶ τῶν μυθολογουμένων ζώων β.
Ἐπεὶ τοῦ μὴ γεννᾶν. Περὶ φυτῶν α, β.
Φυσιολογικὸν α.
Ἰατρικὰ β.
Περὶ μονάδος α.
Σημεῖα χειμώνων α.
Ἀστρονομικὸν α.
Ὀπτικὸν α.
Περὶ κινήσεως α.
Περὶ Μουσικῆς α.
Μνημονικὸν α.
Ἀπορρημάτων Ὀμηρικῶν α, β, γ, δ, ε, στ.
Ποιητικὰ α.
Φυσικῶν κατὰ στοιχεῖον λη.
Ἐπιτεθεαμένων προβλημάτων α, β.
Ἐγκυκλίων α, β.
Μηχανικὸν α.
Προβλήματα ἐκ τῶν Δημοκρίτου β.
Περὶ τῆς λίθου α.
Παραβολαὶ α.
Ἄτακτα ιβ.
Ἐξηγημένα κατὰ γένος ιδ.
Δικαιώματα α.
Ὀλυμπιονίκαι α.
Πυθιονίκαι α.
Περὶ Μουσικῆς α.
Πυθικὸς α.
Πυθιονικῶν ἔλεγχος α.
Νίκαι Διονυσιακαὶ α.
Περὶ Τραγωδιῶν α.
Διδασκαλίαι α.
Παροιμίαι α.

Νόμοι συσσιτικοὶ α.

Νόμων α,β,γ,δ.

Κατηγοριῶν α.

Περὶ Ἑρμηνείας α.

Πολιτεῖαι πόλεων δυοῖν δεώσαιν ρξ (κοινὰ καὶ ἴδιαι, δημοκρατικά, ὀλιγαρχικά, ἀριστοκρατικά καὶ τυραννικά).

Ἐπιστολαὶ πρὸς Φίλιππον.

Σηλυμβριῶν ἐπιστολαί.

Πρὸς Ἀλέξανδρον ἐπιστολαὶ δ.

Πρὸς Ἀντίπατρον θ.

Πρὸς Μέντορα α.

Πρὸς Ἀρίστωνα α.

Πρὸς Ὀλυμπιάδα α.

Πρὸς Ἡφαιστίωνα α.

Πρὸς Θεμισταγόραν α.

Πρὸς Φιλόξενον α.

Πρὸς Δημόκριτον α.

Ἔπη (ὧν ἀρχή...).

Ἐλεγεία (ὧν ἀρχή...).

Ὅπως βλέπουμε στον κατάλογο του Δ. Λαέρτιου περιέχονται 142 τίτλοι συγγραφῶν, 158 πραγματείες στις οποίες εξιστοροῦνται τα πολιτεύματα ἰσάριθμων πολιτειῶν, οι ἐπιστολές πρὸς διάφορα πρόσωπα και στο τέλος μνημονεύονται και τα ποιητικά του Αριστοτέλη, υποδιαιρούμενα σε Ἔπη και Ελεγείες.

Το σύνολο των στίχων των ἔργων του Αριστοτέλη κατὰ τον Λαέρτιο εἶναι 445.270.

Ὁ κατάλογος ὁμῶς του Δ. Λαέρτιου εἶναι ἐλλιπής, γιατί δεν αναφέρονται σ' αυτόν, ἄγνωστο για ποιο λόγο, σπουδαία συγγράματα ὅπως εἶναι τα Ἰθικά Νικομάχεια, Αἱ περί ζῴων ἱστορίαι, Τὰ Μετεωρολογικά, Αἱ Ἀνατομαί.

Πιθανολογείται ότι αυτά τα έργα δεν βρίσκονταν στη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας στο τέλος του Γ' π.Χ. αιώνα, τον κατάλογο της οποίας συντάξε ο Έρμιππος, τον οποίο είχε υπόψη του ο Δ. Λαέρτιος.

3) Ο κατάλογος του Ησυχίου (είναι προσαρτημένος στη Βιογραφία του Αριστοτέλη από τον Ησύχιο) περιλαμβάνει 197 τίτλους συγγραφών και ουσιαστικά συμπίπτει με τον κατάλογο του Δ. Λαέρτιου.

Η καταγωγή του Αριστοτέλη συντέλεσε σημαντικά στον τρόπο θεώρησης και μελέτης εκ μέρους του των πολιτικών ζητημάτων. Ο Νικόμαχος, ο πατέρας του, όπως και όλοι οι Ασκληπιάδες, είχε την ευκαιρία να μυήσει τον γιο του στη συμπτωματολογία των ασθενειών και στην ενδεικνυόμενη κατά περίπτωση θεραπευτική αγωγή. Η εμπειρία αυτή επέδρασε στον τρόπο σκέψης του, που προσανατολίστηκε πάντα στο πραγματικό, στις δεδομένες συνθήκες, και τον έκανε να μελετήσει τους παλιότερους νόμους πριν διαμορφώσει τις προσωπικές του απόψεις. Εκεί προφανώς οφείλονται και οι παραλληλισμοί που πολλές φορές παρατηρούνται στα *Πολιτικά*, ανάμεσα στους πολιτικούς άρχοντες και τους καλούς γιατρούς. Η υγεία, σε τελευταία ανάλυση, είναι ισορροπία ορισμένων παραγόντων, ανάμεσα σε δυο άκρα, σε δυο υπερβολές. Υποχρεωτικά λοιπόν πρέπει να επικρατήσει το μέτρο.

Ο τόπος γέννησής του, τα Στάγिरα, βρισκόταν ανάμεσα σε δυο κόσμους: τον κόσμο των πολιτισμένων Ελλήνων και τον κόσμο των βαρβάρων. Τούτο εξηγεί μέχρι ένα σημείο το ενδιαφέρον του για τον ελληνισμό και τους δεσμούς του με τους Μακεδόνες βασιλείς.

Ανεξάρτητα από τις καταβολές και τις πρώτες σχέσεις του νεαρού Αριστοτέλη, στη ζωή του έμελλε να επιδράσουν σημαντικά κι άλλες συναναστροφές, όταν θα ερχόταν να

σπουδάσει στην Πλατωνική Ακαδημία. Εκεί συγκεντρώνονταν νέοι από διάφορα σημεία του τότε γνωστού κόσμου, και η επιστήμη δεν περιοριζόταν μόνο στη θεωρία, αλλά επεκτεινόταν και σε πρακτικές εφαρμογές.

Την εποχή εκείνη η Πλατωνική Ακαδημία ήταν το σχολείο των μελλοντικών πολιτικών και νομοθετών, με πρότυπο τον Φωκίωνα τον Αθηναίο. Ο Πλάτων, που θεωρούσε τη φιλοσοφία γνώμονα της ανθρωπίνης συμπεριφοράς, προσπαθούσε να διαμορφώσει πολιτικούς ικανούς να κυβερνήσουν τις πόλεις-κράτη σύμφωνα με τις επιταγές της λογικής. Η λογική θα μεταφερόταν στους νόμους, που με τη σειρά τους θα διαμόρφωναν την επιθυμητή «Πολιτεία». Ο Αριστοτέλης, με την επαγωγική του σκέψη και την τάση να ταξινομεί τα γεγονότα, συντέλεσε σε μεγάλο βαθμό στις έρευνες και τις αναζητήσεις του Πλάτωνα. Έτσι άρχισε από τότε να συγκεντρώνει άφθονο υλικό για τις μελλοντικές προσωπικές του εργασίες, όπως οι *Παιονιές* και τα *Δικαιώματα*. Και πιθανόν την ίδια εποχή εμβάθυνε στις ιδέες της δικαιοσύνης, της ισότητας και των νόμων, που τόσο σημαντική θέση κατέχουν στα *Ήθικα* και στα *Πολιτικά*.

Η έμφυτη περιέργεια της Ιωνικής καταγωγής πρέπει να ικανοποιήθηκε από την εικόνα που παρουσίαζε η Αθήνα της εποχής. Το ολιγαρχικό πρότυπο της Σπάρτης αργόαβηγε. Το παλιό προπύργιο της αριστοκρατίας, ταπεινωμένο στα Λεύκτρα το 371, ήρθε να απειλήσει η εισβολή των Θηβαίων με τον Επαμεινώνδα. Αντίθετα ο παλιός δημοκρατικός αντίπαλος, επικεφαλής της Δεύτερης Συμπολιτείας από το 377, ξανακέρδιζε λίγο λίγο την ηγεμονία του Αιγαίου και θα τη διατηρούσε μέχρι το 322 π.Χ. Μέσα σε γέλιο πολιτικό πλαίσιο στην Αθήνα, που ταυτόχρονα αποτελούσε κι ένα από τα σπουδαιότερα διαμετακομιστικά κέντρα της εποχής, ο Αριστοτέλης είχε την ευκαιρία να

μελετήσει ορισμένα οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα, τα οποία πραγματεύεται στο πρώτο βιβλίο των *Πολιτικών*: συναλλαγές, θαλάσσιο εμπόριο, νόμισμα, τόκος, δουλεία. Όλα τούτα, σε συνδυασμό με τη λειτουργία του δημοκρατικού πολιτεύματος, τον ώθησαν να ερευνήσει τους θεσμούς που προσδιορίζουν τις διάφορες μορφές πολιτεύματος.

Στη διάρκεια της εικοσαετίας (367-347 π.Χ.) που έμεινε στην Πλατωνική Ακαδημία, ο Αριστοτέλης ανέλαβε με τη σειρά του διδακτικό έργο, με αντικείμενο τη ρητορική τέχνη.

Ο Αριστοτέλης έζησε και έγραψε σε μια εποχή που το πρότυπο της πόλης-κράτους εμφανίζει έντονα στοιχεία παρακμής. Ωστόσο δεν ασχολείται με τη δημιουργία ιδανικών μορφών πολιτεύματος, αντίθετα προσπαθεί να εντοπίσει τα αίτια της παρακμής και να προτείνει λύσεις ανθρώπινα εφικτές. Η Πλατωνική κληρονομιά είναι ωστόσο διάχυτη στην Αριστοτελική σκέψη. Η έρευνα του Σταγίριτη επεκτείνεται σε όλες της πτυχές της γνώσης και, σε πολλές περιπτώσεις, ξεπερνά τα επιτεύγματα της εποχής και προχωρεί σε προσωπική έρευνα. Κι αυτό ακριβώς είναι που δίνει την αυτοτέλεια και την αυθυπαρξία στο σύστημά του. Μέσα από το δημιουργικό και μεθοδικό μυαλό του Σταγίριτη μαθητή του Πλάτωνα, η φιλοσοφική σκέψη πήρε άλλες διαστάσεις και δημιούργησε ένα αδιάσπαστο σύνολο, μια συνέχεια απόλυτα και καθαρά ελληνική.

Μόνο τα πρώτα έργα του Αριστοτέλη, που σώθηκαν σε αποσπάσματα, έχουν μορφή διαλόγου. Ο διάλογος χαρακτηρίζει την Πλατωνική σκέψη και μέθοδο. Ο Αριστοτέλης ήταν ιδιαίτερο φιλοσοφικό μυαλό. Η περίοδος της ωριμότητας αρχίζει με τις βιολογικές έρευνες στην περιοχή της Τρωάδας και κυρίως στη Μυτιλήνη. Και τα συμπεράσματά του είναι η πρώτη συστηματοποίηση των βιολογικών φαι-

νομένων στην Ευρώπη. Μπορεί ο φιλόσοφος να έκανε έρευνες και την εποχή που έμενε στη Μακεδονία, ως δάσκαλος του Αλεξάνδρου ή στην αυλή του Φιλίππου. Ο Αριστοτέλης επέστρεψε στην Αθήνα μετά την καταστροφή της Θήβας (335 π.Χ.) κι έμεινε για δεκατρία χρόνια.

Εγκαταστάθηκε μαζί με τον Θεόφραστο και συνέχισε να εργάζεται. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες των συγχρόνων του, δίδαξε στο Λύκειο. Μετά τον θάνατο του Αλεξάνδρου όμως άρχισαν πάλι να σιγοβράζουν τα πολιτικά πάθη, οπότε έγινε δύσκολη η θέση του, γιατί αρκετοί βρέθηκαν να τον συκοφαντήσουν εξαιτίας των σχέσεών του με τους Μακεδόνες. Έμεινε στην Αθήνα μέχρι το 323 π.Χ., οπότε έφυγε για τη Χαλκίδα, τη γενέτειρα της μητέρας του, όπου και πέθανε.

Ο Αριστοτέλης κάλυψε με το έργο του όλες τις φιλοσοφικές έννοιες και αναζητήσεις: φύση, ον, αρετή, ηθική κι όλα τούτα σε συνδυασμό με την κριτική έρευνα της πολιτικής εξέλιξης των Ελληνικών πόλεων-κρατών. Με τη συστηματική και πρακτική σκέψη του καθόρισε μέχρι σήμερα τη δημιουργία και την εξέλιξη των φιλοσοφικών συστημάτων, όπως και την εφαρμογή τους. Για τον Αριστοτέλη δεν υπάρχει «ιδανική», αλλά «άριστη πολιτεία» μέσα στα ανθρώπινα μέτρα. Παιδεία και αγωγή είναι τα καλύτερα εφόδια για να επιβιώσει και να προοδεύσει ο άνθρωπος.

Αναμφισβήτητα το πολιτικό πλαίσιο της εποχής του Αριστοτέλη επέδρασε στη σκέψη και στα έργα του. Στην Αθήνα βρέθηκε να ζει την εποχή που η Μακεδονική ηγεμονία επεκτεινόταν σε ολόκληρη την Ελλάδα. Δυο ήταν οι πολιτικές παρατάξεις που διαμορφώθηκαν στην Αθήνα εκείνο τον καιρό: οι κάτοχοι της πολιτικής εξουσίας με επικεφαλής τον Δημοσθένη, οι οποίοι τάχθηκαν κατά του Φιλίππου. Οι οπαδοί όμως της ιδέας της ενωμένης Ελλά-

δας τηρούσαν φιλομακεδονική στάση. Ο Αριστοτέλης ήταν ξένος και επιπλέον διατηρούσε επαφές με Μακεδονικούς κύκλους. Για να μη διακινδυνεύσει λοιπόν τη ζωή του, έφυγε και πήγε στον Αταρνέα.

Το 343/2 π.Χ. ο Φίλιππος ανέθεσε την εκπαίδευση του Αλεξάνδρου στον Αριστοτέλη. Εκείνο τον καιρό ο φιλόσοφος δεν είχε αποκτήσει ακόμα μεγάλη φήμη και η πρόσκληση μάλλον οφειλόταν στους δεσμούς που διατηρούσε με την αυλή και τον Ερμία. Κι από την προτροπή που απηύθυνε στον Αλέξανδρο να φέρεται στους Έλληνες ως αρχηγός και στους βαρβάρους ως αφέντης, φαίνεται καθαρά η επιρροή που ασκούσε ο εθνικισμός στην πολιτική του σκέψη. Ωστόσο η μετέπειτα πολιτική του Αλεξάνδρου δεν φαίνεται να επηρεάστηκε από τις απόψεις του δασκάλου του.

Ο Αριστοτέλης παντρεύτηκε την Πυθιάδα, αδελφή ή ανιψιά του Ερμία. Απέκτησαν μια κόρη, που πήρε το όνομα της μητέρας της, κι ένα γιο, τον Νικόμαχο. Η Πυθιάδα πέθανε πριν από τον Αριστοτέλη, και η κόρη Πυθιάδα παντρεύτηκε τρεις φορές, τελευταία με τον γιατρό Μητρόδωρο, με τον οποίο απέκτησε γιο που ονομάστηκε Αριστοτέλης. Φαίνεται πως ο Νικόμαχος πέθανε σε νεαρή ηλικία. Ο Θεόφραστος τον αναφέρει στη διαθήκη του.

Η αντιμετώπιση του Αριστοτέλη ως φιλοσόφου και δασκάλου στην Αθήνα ήταν τελείως διαφορετική από αυτή του Πλάτωνα. Ο Πλάτων είχε καθιερωθεί, και οι μαθητές του έκαναν ό,τι μπορούσαν για να συνεχίσουν το έργο του μετά τον θάνατό του. Τα έργα του τα έβρισκαν όλοι στις δημόσιες βιβλιοθήκες και οι εχθροί του ήταν ασήμαντοι. Με τον Αριστοτέλη όμως η κατάσταση ήταν διαφορετική. Στην Αθήνα ήταν ξένος, και μεγάλη μερίδα τον θεωρούσε εχθρικό στοιχείο. Οι διασυνδέσεις του με τη Μακεδονική

αυλή και τον Ερμία τον έκαναν εύκολο στόχο της συκοφαντίας και η θέση του ως δασκάλου ήταν επισφαλής. Άλλοι πάλι τον μάχονταν, επειδή δεν συμφωνούσαν με όσα δίδασκε.

Στα μεταγενέστερα χρόνια τα έργα του Αριστοτέλη διαδόθηκαν σε όλες τις χώρες της Ευρώπης και μελετήθηκαν όχι μόνο από συστηματικούς φιλοσόφους ή φιλόλογους, αλλά κι από κορυφαίους των άλλων επιστημών. Ο Γαλιλαίος, ο Νεύτων, ο Κέπλερ συμβουλευτήκαν τις μεθόδους του Σταγίριτη. Από τον 19ο αιώνα και ύστερα, καμιά φιλοσοφική μελέτη, καμιά παιδεία δεν μπορούσε να θεωρηθεί ολοκληρωμένη, χωρίς αναφορά στον μεγάλο Σταγίριτη φιλόσοφο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ



Η *Ποιητική* είναι το πρώτο θεωρητικό και ειδικότερα κριτικό έργο για την τέχνη, το πρώτο δηλαδή με αντικείμενο την πνευματική δημιουργία — κυρίως αυτό που ονομάζεται σήμερα λογοτεχνία, και το μοναδικό του είδους της Αρχαιότητας. Ένα έργο το οποίο έχει θεωρηθεί από τα πλέον διαφωτιστικά και με τη μεγαλύτερη επίδραση που παρήγαγε ποτέ η ανθρώπινη διάνοηση (Cooper) — και του οποίου ο συγγραφέας αναγνωρίζεται, παρά τον σχεδόν αποσπασματικό χαρακτήρα του, ως ένα από τα μεγαλύτερα αναλυτικά πνεύματα (Ross), ενώ η φιλολογική και φιλοσοφική του ερμηνεία και η εν γένει επιρροή του θεωρείται ως ένα σημαντικό κομμάτι της Δυτικής πνευματικής ζωής (Lesky). Μαζί με τα αριστουργήματα της ελληνικής τέχνης και λογοτεχνίας είναι ό,τι το σημαντικότερο έχει παραχθεί στον χώρο αυτόν. Η *Ποιητική* μπορεί, στο πνεύμα αυτό, να θεωρηθεί εφάμιλλη της *Ύλιάδος*, του *Οιδίποδος* αλλά και της *Νίκης της Σαμοθράκης* και του *Παρθενώνος*.

Το έργο δεν είναι μόνον ημιτελές, αυτό καθαυτό (δεν περιέχει το μέρος για την κωμωδία που προαναγγέλλεται στο κεφ. 6 ούτε την πραγματεία για τα «γελοία» στην οποία παραπέμπει η *Ρητορική* (1371b 36 και 1419b 6), ούτε την εξήγηση της έννοιας της *καθάρσεως*, για την

οποία παραπέμπουν τα *Πολιτικά* (1341b 38) στο *ἐν τοῖς ποιητικοῖς ἔργοις*, ενώ ο τρόπος με τον οποίο τελειώνει είναι ο στερεότυπος τρόπος με τον οποίο συνηθίζει ο Αριστοτέλης να προαναγγέλλει ότι προτίθεται να συνεχίσει αμέσως μετά την έρευνά του για το προκείμενο θέμα), αλλά και αποκομμένο από τα δύο άλλα χαμένα έργα (*Περὶ Ποιητῶν*, *Απορήματα Όμηρικὰ*), με τα οποία θα αποτελούσε τριλογία. Το ημιτελές και η μοναδικότητα, εκτός από τη γοητεία που ασκούν εν γένει, καθιστούν την *Ποιητική* έργο δυσπρόσιτο, επιδεκτικό ποικίλων ερμηνειών και αντικείμενο πολλών διαστρεβλώσεων. Ο ελλειπτικός ή συνοπτικός χαρακτήρας, η απουσία σε ορισμένες περιπτώσεις συνοχής και το τραχύ και κάποτε ξηρό ύφος επέτρεψαν στη φιλολογική κριτική να αμφισβητήσει, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, τη συντακτική γνησιότητά της. Η *Ποιητική* θεωρήθηκε έτσι ως υπόμνημα για προσωπική χρήση του Αριστοτέλη (de Montmollin και από τους συγχρόνους, π.χ. Düring) ή ως σημειώσεις, είτε του ίδιου για τις παραδόσεις του είτε κάποιου ακροατή των παραδόσεων αυτών, ή ως ανθολογία σχετικών αποσπασμάτων διαφόρων συγγραφέων, με πρώτο τον Αριστοτέλη, ή, τέλος, ως αυστηρά εσωτερική, απόκρυφη διδασκαλία που έπρεπε να μείνει μακριά από τό αμύητο κοινό. Αυτό που φαίνεται σήμερα βέβαιο είναι ότι ο Αριστοτέλης επέφερε στο αρχικό κείμενο διορθώσεις, οι οποίες δεν φαίνεται να σώθηκαν μαζί με το πρωτότυπο.

Για την *Ποιητική* δεν υπάρχουν αρχαία σχόλια, και το έργο, που φαίνεται να μη συμπεριλαμβάνεται στην πρώτη έκδοση των έργων του Αριστοτέλη από τον Ανδρόνικο, θεωρείται για πολύ καιρό χαμένο. Επανεμφανίζεται στα τέλη του 9ου αιώνας του νέου καιρού σε συριακή μετάφραση, η οποία, εκτός από ένα μέρος του έκτου κεφαλαίου, θα χάθει. Από τη συριακή μετάφραση προέρχεται, λίγα χρό-

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ια αργότερα, η αραβική μετάφραση, η αρχαιότερη εκδοτική μαρτυρία του Αριστοτελικού αυτού έργου και, κατά πολλούς, η πιστότερη στο ελληνικό πρωτότυπο.

Το αρχαιότερο ελληνικό χειρόγραφο είναι του 10ου αιώ-
νις και βρίσκεται στο Παρίσι (Parisinus 1741, χειρόγραφο
Λ ή Λσ). Η Δύση θα γνωρίσει την *Ποιητική* το πρώτον με
τη λατινική μετάφραση του Giorgio Valla το 1498, ενώ η
πρώτη τυπωμένη έκδοση είναι του Ιωάννου Λασκάρεως
στην έκδοση του Άλδου Μανουτίου *Rhetores Graeci* του
1508.

Η πρώτη νεοελληνική μετάφραση είναι του Σίμου Με-
νάρδου — την οποία επιμελήθηκε, προλόγισε και σχολίασε
με τρόπον αξιοθαύμαστο ο Ι. Συκουτρής και εξέδωσε η
Ακαδημία Αθηνών το 1936. Το 1982 στις εκδόσεις «Κέ-
δρος» έχουμε μια νέα μετάφραση, με ευρύτατα σχόλια και
ευρεία εισαγωγή, από τον Στάθη Δρομάζο. Από τις δύο
αυτές μεταφράσεις, η πρώτη, προσηλωμένη στο αρχαιο-
ελληνικό γράμμα, δεν είναι πάντοτε κατανοητή, ενώ η
δεύτερη, προσηλωμένη στη σαφή νεοελληνική απόδοση,
αφίσταται συχνά του αρχαιοελληνικού πνεύματος.

Α. ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΚΟ ΚΑΘΕΣΤΩΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ.

Η *Ποιητική* εγκαινιάζει έναν νέο τομέα του επιστητού,
αποτελεί σύσταση μιας νέας επιστήμης, της φιλολογικής
κριτικής, και συγχρόνως ένα είδος καταστατικού χάρτη
του ποιητικού φαινομένου, της ποίησης, ή καλύτερα, κατά
τον ίδιον τον Αριστοτέλη, της ποιητικής τέχνης. Του υψη-
λότερου, οικουμενικότερου και διαρκέστερου επιτεύγματος
της ανθρώπινης σκέψης.

Με την ποιητική ο Αριστοτέλης επεκτείνει τον κόσμο,
στον κόσμο της φύσης, της κοινωνίας ή της ιστορίας και
της γνώσης προσθέτει τον κόσμο της ποίησης· στο φυσικό,

ιστορικό και γνωστικό φαινόμενο το «αισθητικό» φαινόμενο. Η τέταρτη αυτή διάσταση, ο τέταρτος αυτός κόσμος, αποσπάται τότε από τον γνωστικό χώρο και προάγεται σε αυτόνομο ορίζοντα. Η απόσπαση αυτή συνιστά στο βάθος, όπως θα δούμε, εξέλιξη. Ο κόσμος της ποίησης ως κατ'εξοχήν κόσμος, ως κόσμος κοσμιότερος, είναι τέλος του κόσμου.

Όπως η φυσική έχει αντικείμενο τη φύση και τους νόμους της, έτσι και η ποιητική έχει αντικείμενο την ποίηση και τους δικούς της νόμους. Οι δύο αυτές, εκ πρώτης όψεως, εκ διαμέτρου αντίθετες επιστήμες είναι επιστημολογικά ομόλογες, κάτι που δεν φαίνεται να έχει επισημανθεί αρκετά. Η φύση και η ποίηση, το είναι και το γίνεσθαι, συνιστούν σε τελευταία ανάλυση τις δύο δυνατότητες των πραγμάτων, τα οποία ακριβώς διακρίνονται, στα πλαίσια της ενότητας των όντων, σε ποιητά (ή τεχνητά) και φυσικά. Η φύση και η ποίηση είναι οι δύο μορφές του Είναι. Και το παράδοξο (φαινομενικό ή ουσιαστικό), ή η διαλεκτική επιταγή, θέλησε ο θεωρητικός του είναι (Παρμενίδης) και ο θεωρητικός του γίνεσθαι (Ηράκλειτος) να γράψουν *Περί φύσεως*, αντιστοίχως, σε ποιητικό και σε πεζό λόγο. Όπως κυρίαρχη έννοια της φύσης και κλειδί του ορισμού της είναι η κίνηση, έτσι και της ποίησης κυρίαρχη έννοια και κλειδί του ορισμού της είναι η μίμηση. Θα δούμε μάλιστα ότι η μίμηση συνδέεται ουσιαστικά με τη φύση και με την κίνηση, ότι το Είναι είναι (νοείται και υπάρχει) ως κίνηση και ως μίμηση και ότι το Είναι ως μίμηση είναι μίμηση, προαγωγή, του εαυτού του, δηλαδή εξέλιξη.

Η Ποιητική είναι, λοιπόν, εγκαθίδρυση της ποιητικής τέχνης και θεωρία περί ποιήσεως. Οι όροι *τέχνη*, *ποιητική* και *ποίησις* έχουν ωστόσο στην Ελληνική ευρύτερη σημασία από ό,τι στη γλώσσα της Νεωτερότητας. *Τέχνη* δεν

σημαίνει εκεί μόνο καλές τέχνες αλλά και τεχνική, δεν έχει να κάνει αποκλειστικά με το αισθητικό επίπεδο αλλά περιλαμβάνει και το τεχνικό. Εκτός από καλλιτεχνική αρμοδιότητα και επίδοση, πρόσληψη και παραγωγή του ωραίου, σημαίνει και τεχνική αρμοδιότητα και επίδοση, δηλαδή γνώση και εφαρμογή δεδομένων κανόνων για την παραγωγή ορισμένου αποτελέσματος. Στην τέχνη αυτή υπάγονται τόσο οι καλές τέχνες όσο και οι χρήσιμες τέχνες, όπως, επί παραδείγματι, η οικοδομική και η ναυπηγική τέχνη. Ποίηση, εξ άλλου, στην ελληνική έννοια δεν είναι μόνο η λυρική ποίηση, όπως σήμερα, αλλά και το θέατρο και κάθε είδος γενικότερα αισθητικής δημιουργίας, όπως, επί παραδείγματι, η μουσική και ο χορός. Ο Αριστοτέλης μάλιστα αποκλείει από την *Ποιητική* του, ακολουθώντας εν προκειμένω τον Πλάτωνα, τη λυρική ποίηση, θεωρώντας ως κατ' εξοχήν ποίηση την τραγωδία. Ο Αριστοτελικός όρος *ποιητική* περιλαμβάνει έτσι τόσο τις καλές και τις χρήσιμες ή πρακτικές τέχνες (ευρεία έννοια) όσο και τις μιμητικές τέχνες (στενή έννοια). Η *Ποιητική* ανταποκρίνεται στη δεύτερη αυτή έννοια.

Η *Ποιητική*, ως συστατική πράξη της επιστήμης της ποιητικής, της κριτικής και θεωρίας της λογοτεχνίας, είναι συγχρόνως λόγος για την επιστήμη και επομένως, σε δεύτερο βαθμό, επιστημολογία. Είμαστε αυτόπτες μάρτυρες της γένεσης μιας επιστήμης και αυτού τούτου του επιστημικού φαινομένου. Ο Αριστοτέλης προσδιορίζει ευθύς αμέσως εκείνο που προσδίδει επιστημικό χαρακτήρα στην *Ποιητική* και εξασφαλίζει γενικά το επιστημολογικό καθορισμός, την επιστημικότητα, της ποιητικής. Το θέμα της *Ποιητικής*, το αντικείμενο της ποιητικής επιστήμης, δεν είναι απλώς τα είδη της ποιητικής τέχνης αλλά και αυτή η ίδια η ποιητική τέχνη, η πνευματική (αισθητική) δημιουργία: δεν είναι απλώς η απαρίθμηση και περιγραφή αυτών

των ειδών και των συστατικών τους στοιχείων αλλά και η ιδιαίτερη λειτουργία τους και η σύσταση αυτού στην παρουσία του οποίου έγκειται η ιδιαιτερότητα του ποιητικού έργου, του μύθου, και αυτά σε τελολογική συνάρτηση με εκείνο που προσδιορίζει σε τελευταία ανάλυση την αισθητική αρμοδιότητα: το *καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσις* (1447a 1). Η επιστήμη έχει ορισμένο αντικείμενο, είναι εφαρμογή ορισμένης μεθόδου, κινείται σε συγκεκριμένο ερευνητικό πεδίο και εντάσσεται σε συγκεκριμένη επιστημολογική περιοχή. Το ερευνητικό πεδίο της επιστήμης της ποιητικής, αυτό που ο Αριστοτέλης προσδιορίζει με τον όρο *μέθοδος*, είναι τα *ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου* (1447a 1), ενώ η ευρύτερη περιοχή στην οποία εντάσσεται είναι ο λόγος, με τον οποίο έχουν να κάνουν επίσης η ρητορική, η γραμματική, η φιλολογία γενικά αλλά και η λογική.

Η επιστημολογική νομιμότητα της ποιητικής είναι συνάρτηση συνεπώς, εν πρώτοις, του αν και κατά πόσον το αντικείμενό της είναι πρόσφορο για επιστημονική ανάλυση. Και είναι το πρόσφορο αυτό αντικείμενο που εξασφαλίζει ευθύς αμέσως ο Αριστοτέλης, όταν δηλώνει ότι το θέμα της *Ποιητικῆς* δεν είναι η ποιητική τέχνη ως εμπειρικό υλικό γενικά και αφηρημένα, το ποιητικό έργο ή ο ποιητής, αλλά η ποιητική τέχνη ειδικά και συγκεκριμένα, δηλαδή ως πράξη δημιουργίας, σε αντιδιαστολή με πράξη φυσική ή ιστορική. Αντικείμενο επιστημονικής αναλύσεως είναι το *ποιεῖν*, η δημιουργικότητα και όχι το *δημιούργημα*, το *ποίημα* ή ο δημιουργός. Αυτό προκύπτει από τη χρήση εδώ των όρων *ποιητική* αντί *ποίηση* και *περὶ ποιητικῆς* αντί απλώς *ποιητική*, και κυρίως από το γεγονός ότι για πρώτη φορά σε εισαγωγικό προσδιορισμό του θέματος προς μελέτη παρέχεται η διευκρίνιση του *αὐτῆς τε* (1447a 1), ότι το αντικείμενο δηλαδή είναι αυτή καθαυτή, *αυτή η ίδια*, η ποιητική τέχνη. Ο Αριστοτέλης του ελλειπτικού,

πυτυπτικού και κωδικοποιημένου λόγου, ιδίως ο Αριστοτέλης της *Ποιητικής*, στην οποία έχει αποδοθεί, εκτός των άλλων, και ο χαρακτηρισμός της «τηλεγραφικής γραφής», δεν μας έχει συνηθίσει στη χρήση αυτονόητων ή περιττών όρων ή εκφράσεων. Αντιθέτως, κάθε λέξη που χρησιμοποιεί έχει ιδιαίτερη βαρύτητα και δεν μπορεί να αφαιρεθεί χωρίς να αλλοιωθεί το νόημα. Η ποιητική τέχνη, αυτή καθαυτή, είναι πρόσφορο αντικείμενο επιστημονικής ανάλυσεως, αποτελεί δηλαδή επιστημονικό αντικείμενο, επειδή είναι επιδεκτικό τεχνικής επεξεργασίας, δηλαδή αντικείμενο κανονιστικής ρυθμίσεως και λογικής θεωρήσεως. Η ποιητική δημιουργία διέπεται από αρχές, από γενικούς κανόνες και έχει τη δική της λογική. Ο Αριστοτέλης, όταν θέλει να επισημάνει ότι κάποιο στοιχείο βρίσκεται εκτός των ορίων της ποιητικής επιστήμης, το χαρακτηρίζει άσχετο με την τέχνη: *ἄτεχρον* (1453b 7 και 1454b 20, 28, 31). Ό,τι δεν υπακούει σε εσωτερική νομοθεσία και λογική δεν μπορεί να είναι αντικείμενο επιστήμης. Έργο της επιστήμης είναι ακριβώς η αναζήτηση αυτής της νομοθεσίας και λογικής. Η επιστήμη ερευνά τα καθόλου, το οικουμενικό, τους γενικούς νόμους που διέπουν ένα φαινόμενο του επιστητού κόσμου. Αυτό το οποίο κάνει και η *Ποιητική*, η οποία ερευνά τους γενικούς νόμους που διέπουν το ποιητικό φαινόμενο.

Η επιστημικότητα του αντικειμένου και η οικουμενικότητα της έρευνας συμπληρώνονται, στη διαδικασία συστάσεως της επιστήμης, από τη λογικότητα της μεθόδου. Η επιστήμη εξετάζει το αντικείμενό της λογικά, με τη νόηση, πριν μπορέσει να το εξετάσει εμπειρικά, με την παρατήρηση και το πείραμα. Λογική μέθοδος δεν σημαίνει ωστόσο καθαρή σκέψη απολύτως αποκομμένη από την πραγματικότητα. Στην *Ποιητική*, επί παραδείγματι, ο Αριστοτέλης ξεκινά, προκειμένου να προβεί στην ανάλυση η οποία θα

του επιτρέψει να ανεύρει τους γενικούς νόμους που διέπουν την ποιητική δημιουργία, από την ποιητική παραγωγή τής γλώσσας του και τη συναφή θεωρία του καιρού του, και εφαρμόζει για τον σκοπό αυτόν το ακόλουθο μεθοδολογικό σχήμα: πρώτα εξετάζει τα είδη ποιητικής τέχνης, και όχι όπως έχει θεωρηθεί τα όσα γενικά ισχύουν περί ποιήσεως, και είναι στα πλαίσια των ειδών αυτών που προτάσσει της ειδικής μια γενική εξέταση. Στο 1447a 8-11 κάνει μια πρώτη μεθοδολογική επιλογή, η οποία δεν είναι ότι πρώτα θα ομιλήσει γενικά περί ποιήσεως και κατόπιν για τα είδη της, αλλά ότι το αντικείμενο της μελέτης του θα είναι αυτή η ίδια η ποιητική τέχνη και ότι θα ομιλήσει πρώτα για τα είδη της ποίησης. Όταν, λοιπόν, αμέσως μετά λέγει *ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων* (1447a 12-13), προβαίνει σε μια δεύτερη μεθοδολογική επιλογή, η οποία συνίσταται στο ότι στα πλαίσια των ειδών της ποίησης θα ομιλήσει σε προτεραιότητα για τα γενικά γνωρίσματα των ποιητικών ειδών και μετά για τα επί μέρους γνωρίσματα καθενός από αυτά.

Φαίνεται να εφαρμόζει εδώ ο Αριστοτέλης μια ποιητική ή τελολογική επαγωγική μεθοδολογία. Προχωρεί, όχι από τις εξαντλητικές, ενδεικτικές ή αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις (πλήθος) στον γενικό κανόνα, αλλά από το κατ'εξοχήν είδος, το τελολογικά αντιπροσωπευτικό (ποιότητα), στο γένος. Συγκεκριμένα, από την κατ'εξοχήν τέχνη (ποίηση) στην τέχνη εν γένει, από την κατ'εξοχήν ποίηση (τραγωδία) στην ποίηση εν γένει, από το κατ'εξοχήν συστατικό στοιχείο της τραγωδίας (μύθος) στην τραγωδία εν γένει. Η γενική και φυσιολογική πορεία που ακολουθείται έτσι στην *Ποιητική* είναι η μετάβαση από το ήθος και τη διάνοια στην πράξη, από την πράξη στη ζωή, από τη ζωή στον μύθο, από τον μύθο στην τραγωδία, από την τραγωδία στην ποίηση και από την ποίηση

στην τέχνη... Η μεθοδολογική κατηγορική προσταγή που φαίνεται να προκύπτει, είναι ομολογή της θεολογικής εκείνης που θεωρεί ως μόνη δυνατή προσέγγιση του Θεού την προσέγγισή του μέσω του υιού του, δηλαδή μέσω του κατ' εξοχήν ανθρώπου, και της φιλοσοφικής εκείνης που θεωρεί ως μόνη δυνατή προσέγγιση του Είναι την προσέγγισή του μέσω του ανθρώπου, δηλαδή μέσω του κατ' εξοχήν όντος.

Η *Ποιητική*, η οποία εγκαθιδρύει την επιστήμη της ποιητικής τέχνης και συνιστά παγκόσμια πρώτη της ανάλυσης του αισθητικού φαινομένου, περιέχει και μιαν ορισμένη αντίληψη για την ποίηση, μια θεωρία της ποίησης, η οποία βρίσκεται σε ουσιαστική διάσταση με εκείνην του Πλάτωνος.

Για τον Πλάτωνα, η ποίηση, ως απλή αισθητική απόλαυση, είναι κατά πολύ υποδεέστερη της φιλοσοφίας, της οποίας η μεγάλη χρησιμότητα για την κοινωνία και το άτομο είναι δεδομένη. Η ποίηση βρίσκεται έτσι δυο βήματα πίσω από την αλήθεια, είναι μίμηση του αισθητού κόσμου, δηλαδή του απομιμήματος του ιδεατού κόσμου, επομένως αντίγραφο του αντιγράφου (*Πολιτεία* 602c). Όχι μόνο δεν μετέχει στη γνωστική διαδικασία — και απέχει πολύ από την αλήθεια, αλλά συμβαίνει να μην είναι ούτε *ἡγεμῶν παιδείας* (600a), να μη διαδραματίζει ηγεμονικό ρόλο στην κοινωνική και ατομική παιδεία, να μην έχει συνεπώς βαρύνουσα πολιτική σημασία, μείζονα ιστορική αποστολή: συμβαίνει μάλιστα, αντιθέτως, να έχει κάποτε αντιπαιδαγωγικό χαρακτήρα και ανήθικο περιεχόμενο, διαστρεβλώνοντας την ιδέα του θείου, του δικαίου ή του ωραίου, ενώ άλλοτε, υποδαυλίζοντας τα πάθη, υποσκάπτει την κρίση και αποδυναμώνει την ορθολογική ικανότητα.

Στην Πλατωνική αποστροφή του τρίτου από τῆς ἀληθείας ο Αριστοτέλης, ο οποίος φαίνεται να συνιστά στην ουσία επιστροφή στον Όμηρο, αντιτάσσει, σε μια διάθεση

αποκαταστάσεως της ποιητικής τιμής, το φιλοσοφώτερον και σπουδαιότερον ποιήσεις ιστορίας ἐστίν (1451b 5-6). Δεν έχει απλώς μια καλύτερη ιδέα για την ποίηση και τον ποιητή από τον Πλάτωνα, αλλά φαίνεται να βλέπει στο βάθος στην ποίηση το σημαντικότερο επίτευγμα του ανθρώπινου πνεύματος. Η ποίηση βρίσκεται σε άμεση εγγύτητα με την πραγματικότητα, η οποία δεν είναι ιδεατή αλλά αισθητή και έχει έδρα της ως μορφή την ψυχή του ποιητή, ο οποίος τελεί σε άμεση ετοιμότητα προσπελάσεως της αλήθειας. Δεν κείται εκτός της γνώσης και της βασιλικής γνωστικής οδού της φιλοσοφίας, του τρίτου αυτού κόσμου, κοντά στον φυσικό και κοινωνικό ή ιστορικό κόσμο, αλλά αποτελεί πρωτοπορία της πρωτοπορίας και αποτελειωμό του αποτελειωμού. Η ποίηση γνωρίζει εκεί όπου η φιλοσοφία αδυνατεί να γνωρίσει, είναι πρώτη φιλοσοφία, όπως η φιλοσοφία είναι πρώτη επιστήμη, και γνωρίζει εκεί όπου η επιστήμη αδυνατεί να γνωρίσει. Η ποίηση είναι η μετάβαση του ανθρώπου από τη φύση και την ιστορία στη φιλοσοφία, γι' αυτό είναι κάτι τι το πιο φιλόσοφο από εκείνην και ασφαλώς, κατά μείζονα λόγο, από τη φύση. Φιλοσοφώτερον σημαίνει ήδη φιλόσοφο, παρουσία κινήτρου, έρωτα για το σοφό, βούληση και ικανότητα κατακτήσεώς του. Τα μαθήματα της ποίησης είναι γνωστικότερα και διδακτικότερα από τα μαθήματα της ιστορίας και της φύσης.

Η ποίηση είναι συνειδητοποίηση της πραγματικότητας και της αλήθειας και προαγωγή της φύσης και της ιστορίας. Ως πρωταρχική γνώση είναι επίγνωση, διάγνωση, αναγνώριση των θεμελίων, του υπεδάφους, της δομής και του όλου· βαθύτερη μάθηση, γνώση της νομοτέλειας: τοῦ δυνατοῦ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαιῶν (1451a 42-44). Ο ιστορικός έχει να κάνει με το ατομικό και κατά κανόνα το τυχαίο, ο ποιητής με το καθόλου, το οικουμενικό, με το

πάντοτε δυνατόν από τη φύση ή τη λογική αναγκαιότητα των πραγμάτων. Ως προαγωγή της πραγματικότητας, κάτι που απορρέει από το γεγονός ότι εκτός από φιλοσοφώτερον είναι και κάτι το σπουδαιότερον από την ιστορία και τη φύση, είναι διδαχή, διδασκαλία σε ένα ανώτερο ηθρατηγικό επίπεδο, παιδεία δηλαδή ουσιαστική. Ως ικανότητα να προσδιορίζει το εἶκός ή το ἀναγκαῖον (... λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον, 1451b 9), ασκεί κατὰ κάποιον τρόπο το ἔργο της Μοίρας. Η ιστορία όσο και η φύση είναι περιθωριακές λειτουργίες στα πλαίσια της Μοίρας. Αντικείμενο της ποίησης είναι η αναγνώριση και πραγμάτωση της ανθρώπινης φύσης. Ο ποιητής είναι δημιουργός, διότι λέγει, και λέγοντας πραγματοποιεί, όσα είναι φυσικό ή αναγκαίο να συμβούν στο μέλλον: οἷα ἂν γένοιτο (1451a 42), και διότι, καταδεικνύοντας την αναγκαιότητα πραγμάτων που έχουν ήδη γίνει στο παρελθόν, είναι δημιουργός τους ως προς τούτο (κὰν ἄρα συμβῆ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἤττον ποιητής ἐστὶ τῶν γὰρ γενομένων ἕνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἶκός γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστίν, 1451b 29-32). Στο πνεύμα αυτό, η ποίηση, πολύ μακριά από του να είναι απλός εξωπραγματικός συναισθηματισμός και να επιτελεί διακοσμητικό ρόλο αποκλειστικά ως λογοτεχνία, είναι κινητήρια δύναμη πολιτισμού, ενεργός δύναμη της ανθρώπινης πορείας. Δεν μένει πίσω από την πραγματικότητα ή σε ένα κατώτερο επίπεδο, ούτε αλυσοδεμένη στο ἄρμα της ιστορίας, αλλά προεκτείνει τον κόσμο και τον προάγει. Δεν αλλάζει απλώς τον κόσμο, αλλά τον κάνει καλύτερο. Πέρα από οποιαδήποτε κοινωνιολογική έχει ανθρωπολογική λειτουργία.

Εκτός από τη φιλοσοφία ο Αριστοτέλης συνδέει ειδικότερα το είναι της ποίησης με τον τρόπο συστάσεως του μύθου, ο οποίος, όπως θα δούμε, αποτελεί την ειδοποιό

διαφορά του ποιητικού εν γένει έργου. Η ποίηση εδρεύει στον μύθο και ο μύθος στη γλώσσα. Στο κεφάλαιο για την τραγωδία, διατυπώνεται η θεμελιώδης αυτή αλήθεια ρητά: *πρῶτος Αἰσχύλος... τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκευάσεν* (1449a 16-18). Τα πρωτεία στην ποίηση έχει ο λόγος, η γλώσσα. Η γλωσσική πρωτοπορία ανήκει στην ποίηση, και είναι η εγγύτητά της αυτή στη γλώσσα που της εξασφαλίζει προτεραιότητα στη σφαίρα της τέχνης και την καθιστά κατ' ἐξοχὴν μορφή πολιτισμού. Το ζητούμενο της ποίησης είναι το βέλτιον. Η ποίηση ως κατ' ἐξοχὴν γλώσσα είναι η Παρμενίδεια οδός προς το είναι του κόσμου, η δημιουργός δύναμη του κόσμου στο πνεύμα του «πατέρα, παντοκράτορα ποιητή γης, ουρανού, ορατών και αοράτων...»). Αν ο άνθρωπος είναι το μέτρον των πραγμάτων, η ποίηση είναι το μέτρο του ανθρώπου. Ο άνθρωπος μπορεί να μετρηθεί σε ύψος, βάθος και έκταση με μέτρο την ποίηση. Η ανθρώπινη μοίρα ως ενέργεια και ως έργο, ως δυναμική και ως ενέργεια και κατάσταση, είναι στη δικαιοδοσία της ποίησης. Η ποίηση οδηγεί τον άνθρωπο στον άνθρωπο, εξαντλεί το ανθρώπινο και δημιουργεί, κάτοχος του Προμηθεϊκού μυστικού, της τέχνης της δημιουργίας, τον ανθρώπινο άνθρωπο. Στην Αριστοτελική αυτή προοπτική ο Νιτσεικός φιλόσοφος-ποιητής αναμετρείται με τη θεότητα και την υπερβαίνει, αυτοποιούμενος. Ο άνθρωπος είναι μέσω της ποίησης αυτοδημιουργήτος άνθρωπος. Σύμφωνα με το 1448a 5, η ποίηση με τη μίμηση μπορεί και να παριστάνει τους ανθρώπους βελτιώνας ἢ καθ' ἡμᾶς, καλύτερους από τους ανθρώπους της φύσης και της ιστορίας, όπως έκαναν ακριβώς ο ζωγράφος Πολύγνωτος και ο Όμηρος. Και αυτό σημαίνει ότι η ποίηση συνιστά σε τελευταία ανάλυση βελτίωση της φύσης και της ιστορίας. Η «φύση» της ποίησης είναι έτσι να κάνει τη φύση «τέχνη». Η τέχνη ως φύση του ανθρώπου

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

στο πνεύμα αυτό είναι ποιητική του ανθρώπινου, νέα και αριστική δημιουργία του ανθρώπου. Ο άνθρωπος παίρνει στα χέρια του τη λειτουργία της φύσης, λειτουργεί στη θέση της, παράγοντας φύση σε ένα ανώτερο επίπεδο.

Η γνώση, το γνωστικό σύστημα και η γνωστική αποθησαύριση κάθε ζώντος οργανισμού, είναι η πραγματικότητα, η παρουσία, το είναι του ζώντος αυτού οργανισμού στον ύψιστο βαθμό. Η γνώση έτσι του ανθρώπου, η ανθρώπινη γνώση, είναι εξανθρωπισμός, ανθρωποποίηση του ανθρώπου. Η ποιητική γνώση, ως κατ' εξοχήν ανθρώπινη γνώση, είναι πρωτοπορία ανθρωποποιήσεως. Η *Ποιητική* του Αριστοτέλη περισσότερο, τελικά, από ευφυής ανάλυση ενός ιστορικού υλικού, μιας εθνικής λογοτεχνίας, από εγκαθίδρυση ενός επιστημονικού κλάδου ή ακόμη, σε σύγχρονη ορολογία, από ανακάλυψη μιας επιστημολογικής ηπείρου, είναι πρόταση κόσμου, κοσμογονία.

Β. ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ: ΛΟΓΟΣ

Η ποίηση, κατά τον Αριστοτέλη, δεν είναι έργο ενός υποκειμένου, θεού ή ήρωα, παραδείγματος χάριν του Απόλλωνος, του Διονύσου ή και των δύο μαζί, των Μουσών ή του Ερμή, ούτε αποτέλεσμα υποκειμενικής ιδιότητας, όπως της θείας μανίας, κατά τον Πλάτωνα και τον Δημόκριτο, αλλά, όπως φαίνεται, επακόλουθο μιας αντικειμενικής αρμοδιότητας, μιας φυσικής ικανότητας και ψυχολογικής αναγκαιότητας. Αξίζει να υπογραμμιστεί εδώ ότι με το «φαίνεται» (έοικασι, 1448b 5) ο Αριστοτέλης δίνει ένα χρήσιμο επιστημολογικό μάθημα επιφυλακτικής γραφής, το οποίο ο Νίτσε, επί παραδείγματι, της *Γέννησης της τραγωδίας*, θα ανακαταλάβει στο δοκίμιο της αυτοκριτικής, όπου χαρακτηρίζει το βιβλίο του περισσότερο πεπεισμένο από αποδεικτικό και πειστικό για τις αλήθειες που εξαγγέλλει.

Οι γενεσιουργές αιτίες, οι απαρχές, της ποιητικής τέχνης είναι δύο, και οι δύο φυσικές (1448b 6). Υπάρχει όμως και μία τρίτη, συμπληρωματική, και περαιτέρω, για κάθε είδος ποιήσεως, ιστορικές, κοινωνικές ή πολιτικές αιτίες.

Στο υπέδαφος της ανθρώπινης φύσης, εκτός από το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, που είναι κοινό για όλα τα ζώα, υπάρχει και το ένστικτο της προαγωγής, της προόδου, γνώρισμα αποκλειστικό του ανθρώπου. Ο άνθρωπος είναι το μόνο ον που προοδεύει, αυτοποιούμενο, έχοντας στα χέρια του την Προμηθεϊκή ικανότητα της εξέλιξης. Το ένστικτο αυτό της προαγωγής, που εκδηλώνεται στο έδαφος της μίμησης, έχει δύο αρτηρίες, από τις οποίες η μία οδηγεί στη μάθηση και η άλλη στη χαρά, τις δύο ανάγκες που έχει ως αποστολή ακριβώς να ικανοποιήσει η ποίηση. Το ένστικτο της μίμησης, λέγει ο Αριστοτέλης, ένστικτο το οποίο υπάρχει στον άνθρωπο απείρως περισσότερο απ' ό,τι στα άλλα ζώα, γεννιέται μαζί με τον άνθρωπο (σύμφυτον) και εκδηλώνεται από την παιδική ηλικία.

Η μίμηση είναι αρχή μαθήσεως και χαράς. Αρχικό γνωστικό σύστημα και γνωστικό όργανο όλων των ζωντανών οργανισμών, και όλων ίσως των πραγμάτων, είναι αυτό που επιτρέπει την προσαρμογή των ειδών στο περιβάλλον και τη διαμόρφωση των ιδιαιτεροτήτων τους· και αυτό, στην περίπτωση του ανθρώπου, που συμφιλιώνει τα δύο αντίπαλα, εκ πρώτης όψεως, ένστικτα της συντήρησης και της προαγωγής, το ένστικτο της χαράς από την απόλαυση της ύπαρξης και το ένστικτο της μάθησης για την προαγωγή της ύπαρξης. Τα δύο αυτά βασικά ένστικτα της ανθρώπινης ψυχής από τα οποία πηγάζει το ποιητικό φαινόμενο, αιώνας μετά από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, θα τα προσωποποιήσει στη δική του ιδιότυπη «ποιητική», με την οποία αντιστρατεύεται στην παράξενη, όπως την χαρακτηρίζει, αισθητική της εποχής του, ο Νίτσε (*Die Geburt*

(*de tragodie*, 1871) με τις κατονομασίες Απολλώνιο και Λιονουσιακό πνεύμα. Αξίζει να σημειωθεί, κάτι που δεν έχει τονιστεί αρκετά, ότι η Νιτσεική ποιητική εκφράζει με τη βοήθεια μιας νέας προσωπικής (ποιητικής) γλώσσας παλαιές γνώμες και συγκεκριμένα τις βασικές ιδέες της Αριστοτελικής *Ποιητικής*. Η προσωποποίηση, εξ άλλου, αυτή των δύο φυσικών πηγών της ποιητικής τέχνης — και στην περίπτωση του Νίτσε της τραγωδίας, της κατ'εξοχήν, τελικής, κατά τον Αριστοτέλη, ποιητικής εκφράσεως —, προσωποποίηση η οποία εντάσσεται στην προσωπική ποιητική γλώσσα του δημιουργού της, έρχεται σε αντίφαση με τη βασική Αριστοτελική ιδέα, την οποία συμμαρτίζει άλλωστε ο Νίτσε, της αντικειμενικότητας της ποίησης.

Η μάθηση από τη μίμηση και η χαρά από τη μάθηση είναι ίδιον του ανθρώπου. Ο μεγάλος βαθμός στον οποίο είναι δυνατόν να πραγματοποιείται το πρώτο διακρίνει τον άνθρωπο από τα άλλα ζώα, αλλά πολύ περισσότερο τον διακρίνει η δυνατότητα του δεύτερου, το οποίο δεν είναι ίδιον μόνο των φιλοσόφων αλλά, αν και σε πολύ μικρότερο βαθμό, και των κοινών ανθρώπων (1448b 14). Η φυσική αυτή μάθηση και χαρά, με την ποίηση γίνεται γνώση και απόλαυση της ουσίας της ύπαρξης.

Στο φυσικό υπέδαφος της μίμησης, εκτός από τις αρτηρίες της μάθησης και της χαράς, υπάρχει όμως και μία τρίτη αρτηρία, μία τρίτη συμπληρωματική γενεσιουργός αιτία της ποίησης: *Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῶν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ* (1448b 20). Η προσθήκη αυτή δημιουργεί δυσκολία, η οποία έχει αντιμετωπιστεί με διάφορους τρόπους. Διότι ενώ ο Αριστοτέλης στο 1448b 6 ομιλεί ρητά για δύο φυσικές αιτίες, οι οποίες υποτίθεται ότι είναι η μίμηση και η χαρά από το μίμημα, στο b 20 προσθέτει μια τρίτη φυσική αιτία, την

αρμονία και τον ρυθμό, δηλαδή τη μουσική. Ο Συκουτρής πιστεύει ότι τα έμφυτα μουσικά στοιχεία είναι δευτερεύοντα για την ποίηση, καθότι μη αναγκαία, ενώ η χαρά από το μίμημα, χάρη στη μάθηση που προκύπτει από τη μίμηση, είναι αυτοτελής αιτία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, θεωρώντας ως απόδειξη του πρώτου το γεγονός ότι ο Αριστοτέλης τοποθετεί στην αρχή της εξέλιξης τον Όμηρο και όχι τους λυρικούς, και ως απόδειξη του δεύτερου το γεγονός ότι η ηδονή που μας προσφέρει το θέαμα της απομίμησης των άλλων δεν είναι ούτε αυτονόητο ούτε αναγκαίο επακόλουθο του ενστίκτου του μιμείσθαι, αλλά του ενστίκτου του ειδέναι (σελ. 27, υποσημ. 6). Στον αντίποδα της άποψης αυτής βρίσκεται η Νιτσεική πρωτίστως θεώρηση της μουσικής ως πρωταρχικής, αν όχι αποκλειστικής, πηγής της τραγωδίας—, κατ' εξοχήν ποιητικής μορφής. Το φιλολογικό πρόβλημα που γεννάται εδώ επιδέχεται μια διαφορετική λύση από εκείνην του Συκουτρή. Εκτός από την υπόθεση ότι υπάρχει χάσμα στο κείμενο μετά το 1448b 5-15, όπου θα γινόταν ρητή αναφορά στη δεύτερη αιτία (αρμονία και ρυθμό), αναφορά που θα νομιμοποιούσε πολύ περισσότερο τη μετάβαση στο 1448b 20 απ' ό,τι η απλή αναγνώριση ότι η αισθητική απόλαυση μπορεί να προέλθει και από άλλες αιτίες, εκτός από το μίμημα (καλλιτεχνική εκτέλεση, χρώματα, κ.λπ.), φαίνεται λογικότερο να θέλησε ο Αριστοτέλης—, προκειμένου να περάσει από τη σφαίρα της φύσης και της ψυχολογίας στη σφαίρα της κοινωνίας και της ιστορίας, στους προικισμένους δημιουργούς και στις ιστορικές συνθήκες ανάπτυξεως της ποιητικής δημιουργίας να συνοψίσει τους φυσιολογικούς και ψυχολογικούς παράγοντες της τελευταίας αυτής: *Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμείσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ...* Η μίμηση είναι μία

και ενιαία αιτία με δύο όψεις: τη μάθηση του δημιουργού και τη διδαχή του αποδέκτη. Μάθηση και διδαχή ενώνονται στη γνώση και οδηγούν στην ποιητική ή αισθητική απόλαυση. Σύμφωνα με την *Ποιητική*, οι δύο φυσικές πηγές της ποίησης είναι λοιπόν η μίμηση και η μουσική. Η Νιτσεική αναγωγή της τραγωδίας στη μουσική δεν γίνεται έτσι ερήμην του Αριστοτέλη, όσο κι αν αυτό δεν ομολογείται.

Η φυσική προδιάθεση ή η ψυχολογική ανάγκη, όσο αναγκαία κι αν είναι, δεν αρκεί, από μόνη της, για να παραχθεί η ποίηση. Η ποίηση δεν είναι καρπός της φύσης, της αναγκαιότητας, όπως το μήλο του παραδείσου ή το μήλο του Νεύτωνος, ούτε προϊόν της τύχης όπως το κεραμίδι του Πύρρου, αλλά επίτευγμα, άθλος, ενός υποκειμένου και αποτέλεσμα μιας επίπονης διαδικασίας μέσα στον χρόνο: σύλληψη, κύηση και τοκετός: *οί πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα (δηλαδή τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ) κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων* (1448b 22-24). Ο άνθρωπος είναι έτοιμος από τη φύση του, βρίσκεται σε φυσική ετοιμότητα, έχει τη βούληση και τη δύναμη να ποιήσει κόσμο, τον κόσμο του, όπως ήταν στην ουσία του Θεού να ποιήσει τον δικό του κόσμο και στη λογική τού Είναι να εκδιπλωθεί στα άπειρα όντα. Η γενετική αυτή διαδικασία της ποιητικής περνά μέσα από τον αυτοσχεδιασμό. Οι πρωτοπόροι από τους ανθρώπους, τους ανθρώπους που είναι οι πρωτοπόροι της φύσης, οι Εξάρχοντες αυτοί του φυσικού χορού, αναλαμβάνουν να διεκπεραιώσουν την ποιητική προδιάθεση της ανθρώπινης φύσης με την τέχνη και την τεχνική. Η φυσική ποιητική αρμοδιότητα ασκείται από όσους την έχουν σε μεγαλύτερο βαθμό (*πρὸς αὐτὰ μάλιστα*), όχι εφ' άπαξ — ούτε με άλματα, αλλά κατὰ μικρόν· και η βαθμιαία αυτή διεργασία την προάγει, την

επαυξάνει, τοποθετώντας την σε ολοένα και ανώτερο επίπεδο. Μέσω των αλληπαλλήλων αυτοσχεδιασμάτων, των τελετουργικών τραγουδιών, διαμορφώνεται σιγά σιγά και εμπεδώνεται η ποιητική έξη και η ποιητική παράδοση: το ένστικτο γίνεται έξη και τα αυτοσχεδιάσματα παράδοση: *έξις μετά λόγου ἀληθοῦς ποιητική* (*Ἡθικά Νικομάχεια*, 1140a 9).

Ο όρος *αὐτοσχεδιάσματα* δηλώνει εύγλωττα τη μετάβαση από τη φύση στην ιστορία. Ο *σχεδιασμός* απομακρύνει ήδη από το φυσικό καθεστώς, ενώ το *πρόχειρο* του χαρακτήρα του σημαίνει το όχι ακόμα του ποιητικού ή τεχνικού καθεστώτος. Τα *αὐτοσχεδιάσματα* είναι η μεσοβασιλεία μεταξύ του βασιλείου της φύσης και του βασιλείου της ποίησης. Το πρώτο στάδιο της ιστορίας της ποιητικής πραγματικότητας. Η τέχνη εισέρχεται τότε στην ιστορία ή, σωστότερα, η τέχνη εισάγει τότε στον κόσμο την ιστορία. Η τέχνη είναι θυγατέρα της φύσης και της γλώσσας, και η ιστορία θυγατέρα της τέχνης. Είναι φυσικό επομένως η πρώτη εκδήλωση και η πρώτη μορφή τέχνης να είναι το τραγούδι, τα υλικά του οποίου είναι ο λόγος και η μουσική, συστατικά στοιχεία και τα δύο της γλώσσας. Ο αρμονικός και ρυθμικός λόγος, ο μουσικός, ο ποιητικός λόγος, είναι η πρώτη έξοδος του ανθρώπου από το φυσικό καθεστώς της γλώσσας. Η πρόοδος του ανθρώπου θα είναι έργο του ερωτικού ζεύγους της δημιουργίας που γεννήθηκε από την ανθρώπινη φύση και αναδύθηκε από τη γλώσσα, του ζεύγους λόγος μουσική: και η παρακμή, επακόλουθο του διαζυγίου τους. Η τραγωδία είναι το έδαφος, όπου συνάπτεται η πραγματική ιερή σύμμαχία των πρωταρχικών δυνάμεων του κόσμου, της συνείδησης και του ασυνειδήτου, της φαινής φαινομενικότητας και της σκοτεινής φυσικής πραγματικότητας, σύμμαχια που οδηγεί στην ποιητική απελευθέρωση του ανθρώπου

και την ανοικοδόμηση μιας ανωτέρας υπάρξεως. Η διάλυση της συμμαχίας αυτής φύσης και πολιτισμού θα φέρει στην οικολογική καταστροφή, στην καταστροφή του ποιητικού οίκου του ανθρώπου.

Συνεχίζοντας ο Αριστοτέλης, στο ιστορικό πλέον πεδίο, την ανασύσταση του ποιητικού φαινομένου, με βάση το γραμματολογικό, το εμπειρικό υλικό που έχει στη διάθεσή του, αλλά και τη λογική θεώρηση των πραγμάτων, διαπιστώνει ότι ο αρχικός ποιητικός πυρήνας, το γένος, η φυσική προδιάθεση, που πρωτοαποκρυσταλλώθηκε στα τραγουδιστικά αυτοσχεδιάσματα των θρησκευτικών ή άλλων τελετών, διασπάται σε είδη στη βάση ενός ανθρώπινου παράγοντα-κριτηρίου: των ηθών, του χαρακτήρα των δημιουργών. Στο φυσικό αντικειμενικό ένστικτο, από το οποίο ξεκινά η γενική τάση, προστίθεται ο ηθικός υποκειμενικός παράγοντας του συγκεκριμένου δημιουργού (σεμνότεροι, ευτελέστεροι), από τον οποίο προήλθε η ποιητική εξατομίκευση και η εξειδίκευση και, κατά κάποιον τρόπο, οι ιστορικές εκδηλώσεις της ποιητικής φυσικής. Οι πρώτες εκδηλώσεις του ποιητικού φαινομένου είναι, πράγματι, προϊόντα μιας υποκειμενικότητας και έχουν περιεχόμενο υποκειμενικό: εγκωμιάζουν ήρωες, υμνούν θεούς και ψέγουν ανθρώπους. Ο Αριστοτέλης, ο οποίος απομυθοποίησε και αποθρησκευιοποίησε την προέλευση της ποιητικής τέχνης — αίροντας την υποκειμενικότητα χάριν της αντικειμενικότητας, θεωρώντας δηλαδή την παρουσία της ποίησης όχι έργο ενός υποκειμένου (γεννήτορα ή ευρέτη) αλλά μιας ανθρώπινης ουσίας (ανθρώπινης φύσεως) και μιας λειτουργίας (αυτοσχεδιάσματα) —, αναθέτει τη λειτουργία και την εξέλιξη της ποιητικής τέχνης στην ατομικότητα, στην ιδιοσυγκρασία του δημιουργού πρωτίστως αλλά και στην αισθητική επιδεκτικότητα του αποδέκτη του ποιητικού έργου: θεατή, ακροατή ή αναγνώστη.

Ο ορίζοντας της ποιητικής δραστηριότητας, το πεδίο ασκήσεως της ποιητικής λειτουργίας, το έδαφος της ποίησης διαγράφεται με ευκρίνεια. Το έδαφος αυτό είναι η συνείδηση ανθρωπότητας. Η ποίηση συνεχίζει από εκεί που σταμάτησε η φύση, από τη δυναμική της ανθρώπινης ψυχής, προκειμένου να την καταστήσει ενέργεια. Ο Αριστοτέλης δείχνει ευθύς αμέσως, και με τρόπο ανεπίδεκτο αμφισβητήσεως, ότι η ποίηση κατοικείται, κατακλύζεται από τον άνθρωπο· ότι η ποίηση είναι η δημιουργία του ανθρώπου από τον άνθρωπο. Από τις πρώτες αυτές εκδηλώσεις θα προέλθουν, στα πλαίσια μιας βαθμιαίας συνειδητοποιήσεως, δίκην φυσικής εξελίξεως, της μορφής εκείνης των ειδών κατά Δαρβίνον, τα ανώτερα είδη του ποιητικού λόγου: η τραγωδία και η κωμωδία. Στο νέο αυτό επίπεδο η διάσπαση της ποιητικής επικράτειας σε περιοχές γίνεται και πάλι με βάση τον εσωτερικό άνθρωπο. Όπως στο 1448b 24 η αρχική διάσπαση της ποίησης πραγματοποιείται *κατά τὰ οἰκεία ἦθη* των δημιουργών, έτσι κι εδώ συντελείται *κατά οἰκείαν φύσιν* (1449a 4) των ποιητών. Τα νέα όμως αυτά είδη δεν προέκυψαν αποκλειστικά από την ψυχολογία των φορέων της ποιητικής αρμοδιότητας, από τη φυσική τους κλίση για το ένα ή το άλλο, αλλά συνέτεινε σε αυτό και η ψυχολογία των αποδεκτών του έργου τέχνης, συγκεκριμένα οι προτιμήσεις τους: *διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων* (1449a 6).

Ο Αριστοτέλης συνδέει λοιπόν καταστατικά την ποίηση με τον αποδέκτη. Στο αρχικό στάδιο της γένεσής της, η πρώτη από τις δύο γενεσιουργές αιτίες της, η μίμηση, είναι συυφασμένη με τον αποδέκτη του ποιητικού έργου διπλά, ως γνωστική πηγή και ως πηγή αισθητικής απολαύσεως. Στο μετέπειτα στάδιο της εξέλιξης, της μετάβασης στις ανώτερες μορφές της κωμωδίας και της τραγωδίας, ο δεύτερος συντελεστής είναι η εκτίμηση του κοινού. Η

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

τέχνη για την τέχνη είναι κάτι το αδιανόητο για τον Έλληνα, διότι η τέχνη ως η άλλη φύση, ως υπέρβαση ή προαγωγή της φύσης με ανθρώπινα μέσα, δεν μπορεί παρά να έχει ανθρώπινο σκοπό. Το αντίθετο δεν θα ήταν απλώς παράδοξο αλλά και άτοπο.

Η ψυχολογική προσωπικότητα του ποιητή υπαγορεύει λοιπόν το είδος ποιήσεως που αυτός ασκεί, είδος το οποίο κατοχυρώνεται με τη σειρά του από τις προτιμήσεις του αποδέκτη. Η προέλευση του ποιητικού γένους από την αντικειμενική φύση συμπληρώνεται έτσι με την προέλευση των ποιητικών ειδών από την υποκειμενική ψυχή του ποιητή. Το ότι το είδος της ποίησης είναι απόρροια της ψυχολογικής προσωπικότητας του ποιητή, δεν σημαίνει όμως υποχρεωτικά, για τον Αριστοτέλη, όπως αδίκως του καταλογίζεται (Συκουτρήs, σελ. 98), ότι από το είδος της ποίησης αναγνωρίζουμε τον χαρακτήρα του ποιητή. Η ψυχосύνθεση ενός δημιουργού είναι πράγμα περίπλοκο και δεν ταυτίζεται απολύτως με το δημιουργημά του.

Με το θέμα αυτό θα μπορούσε να είχε ίσως ασχοληθεί ο συγγραφέας της *Ποιητικής* στο έργο του *Περὶ ποιητῶν*. Αυτό που ενδιαφέρει εδώ είναι ότι, όπως η ποίηση εν γένει απορρέει από τη φύση του ανθρώπου γενικά, έτσι και κάθε είδος ποιήσεως απορρέει από την ιδιαίτερη φύση ενός συγκεκριμένου ανθρώπου. Ο Αριστοτέλης, ο οποίος γνωρίζει εμπειρικά, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, πολλούς κωμωδούς και τραγωδούς, δεν θα ήταν δύσκολο να διαπιστώσει ότι δεν ίσχυε η ως άνω ταύτιση, αλλά και ως κατ'εξοχήν λογικός δεν θα μπορούσε να προσυπογράψει την εγκυρότητα ενός συλλογισμού που θα συνήγε από το είδος του ποιητικού έργου τον χαρακτήρα του ποιητή. Άλλωστε, αναγνωρίζει ρητά ότι ο Όμηρος είναι γενάρχης τόσο της τραγωδίας όσο και της κωμωδίας (1448b 34-36), πράγμα αυτονόητο, όταν είναι δεδομένο ότι η ανθρώπινη φύση είναι

πηγή της ποίησης, και διόλου αντιφατικό με το 1449a 4 (κατά τὴν οἰκείαν φύσιν...). Αν υπήρχε αντίφαση, θα ήταν τόσο εμφανής, που δύσκολα θα την απέδιδε κανείς στον ίδιο, όταν μάλιστα η περί του αντιθέτου Σωκρατική αντίληψη του Συμποσίου (223d) δεν μπορούσε παρά να του ήταν οικεία.

Η εξέλιξη της ποίησης, κατά τον Αριστοτέλη, είναι οργανική. Υπόκειται σε αντικειμενικούς νόμους, φυσικούς και ιστορικούς — δύο διαφορετικά ήδη επίπεδα αντικειμενικότητας, με την έννοια ότι η ιστορικότητα αποτελεί σε σχέση με τη φυσικότητα είδος υποκειμενικότητας. Η εξέλιξη όμως αυτή δεν γίνεται ερήμην του υποκειμένου. Η αναφορά του στον Όμηρο είναι καθοριστική, το ίδιο και οι αναφορές του στους Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη και Αριστοφάνη, προκειμένου για την εξέλιξη των ποιητικών ειδών. Το λογοτεχνικό είδος δεν είναι κατ' αυτόν χρονικά και λογικά προγενέστερο του καλλιτέχνη, όπως υποστηρίζει ο Συκουτρός (σελ. 96), ή είναι με τον τρόπο που είναι προγενέστερη η πόλη των πολιτών κατά τα Πολιτικά, δηλαδή με την έννοια ότι η ποίηση, και κάθε ποιητικό είδος, όπως και η πόλη, είναι στη φύση του ανθρώπου να εκδηλωθεί. Η δυνατότητα της ποίησης και του ποιητικού είδους είναι προγενέστερη του ποιητή, πράγμα απολύτως αυτονόητο, διότι διαφορετικά πώς θα μπορούσε να υπάρξει ο ποιητής; Ο Αριστοτέλης είναι, εξ άλλου, σαφής επί του θέματος αυτού: *ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων* (1448b 22-24).

Όσο για την αντίληψή του περί δυαδικής δομής της ποίησης (σοβαρή, ευτράπελη - τραγωδία, κωμωδία), περί παράλληλης εξέλιξης των ειδών αυτών — και καθενός από αυτά, από περισσότερο υποκειμενικές προς περισσότερο αντικειμενικές μορφές (εγκώμια, ύμνοι, έπος, τραγωδία -

ψόγος, κωμικό έπος, κωμωδία) — την οποία ο Συκουτρής θεωρεί (σελ. 96), ως τελολογική κατασκευή που ο Αριστοτέλης εμπνέεται από τη διάκριση της ποίησης στην εποχή του σε τραγωδία και κωμωδία, στην οποία και θέλει ακριβώς με τη μέθοδο της αναγωγής να προσδώσει διαχρονική αξία, ότι προσκρούει στην πραγματικότητα —, δεν φαίνεται να έχει κατανοηθεί σε βαθμό που επιτρέπει να επικαλείται κανείς τη δυσαρμονία της με την εμπειρική πραγματικότητα. Ο Αριστοτέλης εξηγεί τελολογικά το ποιητικό φαινόμενο, όταν δεν μπορεί να το εξηγήσει εμπειρικά, υπό τη ρητή προϋπόθεση ότι η τελολογική εξήγηση δεν αναιρείται από την εμπειρία. Όταν, έτσι, αναφέρεται στη δυαδική δομή της ποίησης, έχει υπ' όψιν του τις τελικές μορφές ποιήσεως (τραγωδία και κωμωδία), επί τη βάση των οποίων, ως εκ του ότι δεν έχει άμεση, εμπειρική εποπτεία της αρχικής κατάστασης, συνάγει τη δομή αυτή της ποίησης. Από το τέλος συμπεραίνει την αρχή, διότι το τέλος κάθε φαινομένου περιέχει την αρχή του.

Στη φυσική και λογική εξέλιξη της ποίησης ο Αριστοτέλης προσθέτει, όπως είδαμε, την ιστορική εξέλιξη. Στη βιολογική και ψυχολογική αναγκαιότητα της εξέλιξης των ποιητικών ειδών προστίθεται η κοινωνική αναγκαιότητα της διαδοχής τους, οι προτιμήσεις της εποχής, του τόπου και του χρόνου, η κοινωνική καλαισθησία και ευαισθησία και σε μεγάλο βαθμό η συνείδηση του ποιητή. Η τραγωδία, το τελικό στάδιο, στην Αριστοτελική έννοια του τέλους, της εξέλιξης της ποίησης, η κατ' εξουχίαν δηλαδή ποίηση, ο ανώτατος βαθμός ποιητικής εκφράσεως του ανθρώπου, γεννήθηκε και ανδρώθηκε σε ορισμένο τόπο και χρόνο, στα πλαίσια ενός δεδομένου πολιτισμού, μιας ορισμένης ανθρωπότητας. Δεν ήταν παρούσα παντού και πάντοτε, αλλά εδώ, στην αττική γη, και τώρα, στον 5ο ελληνικό αιώνα. Το ορόσημο, κατά τον Αριστοτέλη, είναι

ωστόσο ο Όμηρος. Στα πρώτα τέσσερα κεφάλαια της *Ποιητικής*, όπου περιλαμβάνονται και τα περί καταγωγής της ποίησης γενικά και της τραγωδίας ειδικότερα, ο Όμηρος μνημονεύεται οκτώ φορές. Στην αρχή της ποίησης, όχι ιστορικά, διότι υπάρχουν ποιητές πριν από αυτόν (1448b 28), αλλά ουσιαστικά, είναι ο Όμηρος, διότι απορρέουν από αυτόν τα οριστικά ποιητικά είδη: η κωμωδία από τον *Μαργίτη* και η τραγωδία από την *Ιλιάδα* και την *Όδύσσεια* (1448b 39-1449a 2). Ο Όμηρος είναι η μεγάλη φλέβα από την οποία εξορύχθη ο ελληνικός χρυσός αιών, κορυφαία στιγμή του οποίου υπήρξε η τραγωδία.

Η ορατή καταγωγή της τραγωδίας, όπως και της κωμωδίας, είναι τα αυτοσχεδιάσματα: *γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιατικῆς* (1449a 9). Στο 1448b 23-24 ο Αριστοτέλης έχει ήδη διατυπώσει την πεποίθησή του αυτή για την ποίηση εν γένει, και, όπως εκεί, έτσι και εδώ έχουμε μια διαδικασία βαθμιαίας προαγωγής και μια σειρά μεταβολών, αποτέλεσμα των οποίων θα είναι η παγίωση κάθε είδους και συγκεκριμένα της τραγωδίας: *ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν* (1449a 15). Από τη διαφορετική διατύπωση του *κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγένετο φανερόν αὐτῆς* και του *πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ τραγωδία* (1449a 13-14), προκύπτει ότι η εξέλιξη της τραγωδίας, κατά τον Αριστοτέλη, ακολουθεῖ δύο δρόμους, εκείνον της αναγκαιότητας και εκείνον της ελεύθερης επιλογής. Στον διθύραμβο, τον πυρήνα από τον οποίο προήλθε, υπάρχουν όλα εκείνα τα οποία συνιστούν την οργανική της φύση, στοιχεία τα οποία προάγουν ακριβώς οι δημιουργοί — και στα οποία προσθέτουν αυτοί και άλλα, συναφή, δίδοντας έτσι την ολοκληρωμένη φύση της τραγωδίας. Η τραγωδία δεν βγήκε πανέτοιμη με μιας από το κεφάλι του ποιητή, όπως η Αθηνά πάνοπλη από το κεφάλι του Δία, αλλά μετά από μακρά κύηση. Μετά από μακρά κύηση στην ελληνική συ-

νειδίηση και στους ελληνικούς ανθρωπογονικούς θεσμούς, ήλθε στον κόσμο ως άθλος της γλώσσας του λόγου. Η τραγωδία έσχε τήν αὐτῆς φύσιν, όταν ολοκληρώθηκε η διαδικασία πλήρους διαμορφώσεως των δομών της και αποκαταστάθηκε μεταξύ αυτών η ιεραρχία, όταν συγκεκριμένα ο Αισχύλος τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν (1449a 18).

Όταν ο λόγος, με τη μορφή του διαλόγου, πήρε την πρωτοκαθεδρία από τον χορό, η ίδια η φύση βρήκε και το μέτρο που ταίριαζε περισσότερο στην τραγωδία, το τραγικό μέτρο, διότι το μέτρο που ταιριάζει περισσότερο από κάθε άλλο στον λόγο, το μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων (1449a 25), είναι το ιαμβικό.

Η διαδικασία εξελίξεως της τραγωδίας, με αφετηρία, στο ιστορικό επίπεδο, τον διθύραμβο, δηλαδή τον χορό και το τροχαϊκό τετράμετρο, και ένα αρχικό σατυρολογικό, κωμικό μόρφωμα (1449a 20), κατευθύνεται έτσι προς τον λόγο, το ιαμβικό τρίμετρο και τη σπουδαιότητα. Η πορεία αυτή χαρακτηρίζεται τελικά από την αντίστροφη εξέλιξη του λόγου και του χορού, η οποία είναι ακριβώς, αντιστοίχως, αύξουσα και φθίνουσα. Στην πορεία αυτή, που σηματοδοτεί την ολοκλήρωση και τελειοποίηση της τραγωδίας, ο Νίτσε θα δει, με το δικό του σκεπτικό, την πορεία που οδηγεί συγχρόνως στον θάνατο της τραγωδίας.

Η προέλευση της τραγωδίας από τον διθύραμβο, βακχικό και οργιαστικό τραγούδι των Διονυσιακών γιορτών, και το σατυρολογικό μόρφωμα, στο οποίο αναφέρεται ο Αριστοτέλης ως αρχικό επίσης στάδιο της τραγωδίας, παρουσιάζει μian επιστημολογική δυσκολία, του είδους, τηρουμένων των αναλογιών, της «ανωμαλίας» την οποία διαπίστωνε ο Κάρολος Μαρξ στις σχέσεις καλλιτεχνικής και υλικής (οικονομικής) παραγωγής: η ελληνική τέχνη, προϊόν του δουλοκτητικού τρόπου παραγωγής, είναι για τον 19ο

αιώνα πηγή αισθητικής απολαύσεως, εξακολουθώντας να έχει την αξία κανόνων και προτύπων, μάλιστα απρόσιτων από τη νεότερη εποχή. Η ίδια «ανωμαλία» παρατηρείται και στις σχέσεις της τραγωδίας, του υψηλότερου επιτεύγματος της ανθρώπινης συνείδησης, και του πρωτόγονου διθυράμβου και του περί ου ο λόγος πρωτόγονου επίσης σατυρολογικού μορφώματος. Πώς η τραγωδία προήλθε από τον διθύραμβο και τον χορό σατύρων, πώς η σοβαρότητα βγήκε από το ευτράπελο; Η «ανωμαλία» υπάρχει και ως προς αυτό τούτο το όνομα: τράγου ωδή. Πώς ό,τι το ευγενέστερο πραγματοποίησε η ανθρωπότητα συσχετίζεται με τον τράγο; Μία συνοπτική εξήγηση θα ήταν ότι έχουμε εδώ ένα ευγλωττότατο παράδειγμα διαλεκτικής εξελίξεως, εννοώντας εν προκειμένω με διαλεκτική το πέρας στο αντίθετο. Μία επίσης συνοπτική εξήγηση, άλλου είδους, θα ήταν να πούμε, ότι προκειμένου ακριβώς για το όνομα τραγωδία, είναι το καταλληλότερο, για να εκφράσει αυτό που σημαίνει έκτοτε τραγωδία: ένας τράγος που άδει είναι ό,τι το τραγικότερο μπορεί να υπάρξει! Ένα ον με σώμα τράγου και ψυχή αιιδού, μία φύση που μέσα της αγωνίζεται να απελευθερωθεί η ποίηση, συμβολίζει με επιστημολογική ενάρχεια τον απελευθερωτικό αγώνα στον οποίο κείται το νόημα της τραγωδίας. Την ουσιαστικά και θεμελιακά αντιφατική αυτή συγκατοίκηση, το συγκλονιστικότερο γεγονός που συνέβη στη συνείδηση του ανερχόμενου ανθρώπου, έπρεπε ο άνθρωπος να την υπερβεί, επίσης ουσιαστικά, πράγμα το οποίο και υπήρξε ακριβώς το έργο της τραγωδίας.

Ας δούμε όμως πώς εξηγεί ο Μαρξ την «ανωμαλία» που παρατήρησε. Σύμφωνα με την *Εισαγωγή στην κριτική της πολιτικής οικονομίας*, έχουμε ασυμπτωτότητα υλικής και καλλιτεχνικής παραγωγής, υπερδομής και υποδομής. Στην περίπτωση της κλασικής Ελλάδος το επίπεδο, πράγ-

ματι, αναπτύξεως της τέχνης είναι δυσανάλογα ανώτερο από εκείνο αναπτύξεως εν γένει της κοινωνίας, στους κόλπους της οποίας η τέχνη αυτή πραγματοποιείται, και συγκεκριμένα από το επίπεδο αναπτύξεως της υλικής βάσης, δηλαδή της οικονομίας, η οποία αποτελεί ακριβώς, κατά Μαρξ, τον σκελετό της κοινωνικής οργάνωσης. Η δυσαναλογία αυτή έχει εν τούτοις, ως αποτέλεσμα, η εγκυρότητα και λειτουργία της ελληνικής τέχνης να υπερβαίνει τα τοπικά και χρονικά όρια της συγκεκριμένης κοινωνίας και να αποκτά οικουμενική και διαχρονική ιστορική αξία. Η εξήγηση βρίσκεται στη μοναδικότητα της πηγής αυτής της τέχνης, της ελληνικής μυθολογίας, η οποία με τη σειρά της ανάγεται στη μοναδικότητα της ελληνικής λαϊκής φαντασίας που αντιπροσωπεύει μια προνομιούχο στιγμή της παιδικής ηλικίας της ανθρωπότητας, η οποία ακριβώς παρήγαγε κανόνες και πρότυπα απρόσιτα από τις μετέπειτα εποχές: «Ποτέ η αιγυπτιακή μυθολογία δεν θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως έδαφος ή εκμαγείο της ελληνικής τέχνης».

Η ελληνική τραγωδία, στο πνεύμα αυτό, δεν κατάγεται από τον διθύραμβο και το Διονυσιακό πνεύμα και δεν έχει θρησκευτικό περιεχόμενο. Ο Αριστοτέλης δεν παρείδε στην *Ποιητική*, υποκαθιστώντας στην ιστορική τη θεωρητική ερμηνεία, όπως διατείνεται ο Συκουτρής (*Πρόλογος*, σελ. 22, 1, 117 και 128, 2 και *Μετάφραση* 82, 1), τη θρησκευτική προέλευση της τραγωδίας. Εν πρώτοις, ο *διθύραμβος* και ο *Διόνυσος* δεν είναι, αντιστοίχως, ελληνική λέξη και ελληνική θεότητα. Πώς θα μπορούσε όμως ένα καθαρά και αποκλειστικά ελληνικό φαινόμενο, η τραγωδία, να έχει μη ελληνική καταγωγή; Τέχνη υπήρχε, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, παντού και πάντοτε, τραγωδία όμως μόνο στην Ελλάδα. Η τραγωδία δεν μπορεί άρα να εξηγηθεί παρά μόνο ελληνικά. Και ελληνικά σημαίνει, πρωτίστως,

μη θρησκευτικά, κάτι το αυτονόητο για τον Αριστοτέλη, ο οποίος δεν αναφέρεται ακριβώς, δικαιολογημένα, στον θρησκευτικό χαρακτήρα της τραγωδίας. Η τραγωδία κατάγεται πολύ λιγότερο από τη θρησκεία απ' ό,τι η θεωρητική ελληνική γεωμετρία από την πρακτική αιγυπτιακή γεωμετρία ή το ελληνικό αλφάβητο από το φοινικικό ημισυλλαβικό και ημιαλφαβητικό σύστημα γραφής. Προέρχεται και υπηρετεί το θρησκευτικό πνεύμα όσο προέρχονται και υπηρετούν, το ελληνικό άγαλμα και ο Παρθενώνας, το μάρμαρο από το οποίο κατασκευάστηκαν. Ο διθύραμβος και οι Διονυσιακές γιορτές δεν είναι ούτε οι σπορείς ούτε οι πραγματικοί γεννήτορες της τραγωδίας. Ο διθύραμβος και οι γιορτές προς τιμήν του πρόσφυγα θεού, στον οποίο δόθηκε πολιτισμικό άσυλο και ο οποίος πολιτογραφήθηκε ελληνικός, είναι, αντιστοίχως, το αρχαιότερο γνωστό καλλιτεχνικό μόρφωμα και ο αρχαιότερος κοινωνικοϊστορικός θεσμός με τα οποία συνδέεται η τραγωδία: η αρχική όσο και εμβρυώδης καλλιτεχνική της μορφή και το κοινωνικό σκηνικό, η κοινωνική σκηνή, όπου πρωτοδόθηκε αυτό που θα καταστεί το τιμιότερο θέαμα της οικουμένης. Με τον διθύραμβο έχουμε το προανάκρουσμα, τα πρώτα παιδικά ψελλίσματα, τα πρώτα βήματα του τραγικού θεάματος. Και είναι προφανές βέβαια ότι το τραγικό άκουσμα, ο τραγικός λόγος και το τραγικό άλμα προέρχονται, αντιστοίχως, από εκείνα. Εκείνα όμως προέρχονται στη ουσία τους από αλλού, από μακρύτερα: από το ελληνικό διαλεκτικό πνεύμα. Η τραγωδία ως καθαρά και αποκλειστικά ελληνικό καλλιτεχνικό ιδίωμα κατάγεται από την ελληνική γλώσσα. Ένας σύγχρονος ορθολογιστής (Lévi-Strauss) θεωρεί την τέχνη εν γένει ως γλώσσα. Ο Αριστοτέλης ομιλεί με βαθύτατη ευκρίνεια: *γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς... ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον...*

κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη... καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκευάσεν... ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν (1449a 9-18). Η τραγωδία γεννιέται, ως ποιητικό (λογοτεχνικό) είδος, όταν στον διθύραμβο ο εξάρχων αρχίζει να ομιλεί ως πρόσωπο και ανοίγει διάλογο με τον χορό. Η ληξιαρχική αυτή πράξη γεννήσεως του τραγικού είδους είναι ένας αυτοσχεδιασμός, μία αυθόρμητη πράξη πρωτοβουλίας. Και ακριβώς η τραγωδία γεννιέται, ως ψυχολογικό είδος, όταν ο άνθρωπος αποσπάται από τη φύση — το άτομο από την ομάδα, ο Προμηθέας από το σύστημα — και αρχίζει να ομιλεί ως διακεκριμένη προσωπικότητα, ανοίγοντας διάλογο με την οικουμένη. Η τραγωδία είναι η συνείδηση που αποκτά τότε ο άνθρωπος ότι είναι η συνείδηση του κόσμου και ότι ως συνείδησή του καλείται να τον εξημερώσει και να εξημερωθεί και ο ίδιος, και ότι ως εξημερωτής είναι υπεύθυνος, όπως λέγει ο Μικρός Πρίγκιπας του Σαιντ Εξυπερύ, για τον εξημερούμενο. Στην αρχή της γέννησης της τραγωδίας είναι ο λόγος - διάλογος του εξάρχοντος του διθύραμβου. Ο Αριστοτέλης λέγει όμως στα Πολιτικά (1252b 32) οἷον γὰρ ἕκαστόν ἐστιν τῆς γενέσεως τελεσθείσης, ταύτην φαιμέν τὴν φύσιν εἶναι ἕκαστου. Ὅτι είναι κάθε πράγμα, όταν συντελεστεί η γένεσή του, αυτό λέμε ότι είναι η φύση του. Και ακριβώς στην Ποιητική συνδέει, όπως είδαμε, τὸ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν (ενν. ἡ τραγωδία) με τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκευάσεν (ο Αισχύλος). Αυτό που είναι και στην ιστορική γέννησή της η τραγωδία είναι λόγος και διάλογος, και αυτή είναι και η φύση της, η τελική και τέλεια μορφή ή εκδήλωσή της. Η αρχή και το τέλος της τραγωδίας είναι ο λόγος και ο διάλογος, το διαλεκτικό ελληνικό πνεύμα. Το πραγματικό υλικό, όπως θα δούμε, της κάθαρσης.

Ο Αριστοτέλης αρχίζει τη διαδικασία διαμορφώσεως της τραγωδίας με τον διθύραμβο, που συνδέεται άμεσα

με τον Διόνυσο. Σημαίνει άραγε αυτό ότι η τραγωδία ήταν αναγκασμένη να αρχίσει με τον διθύραμβο και να αναδυθεί από τη Διονυσιακή λατρεία; Ανεξαρτήτως του ποια θα μπορούσε να είναι η απάντηση στο ερώτημα, γεγονός παραμένει, ότι η μη ρητή αναγωγή από τον συγγραφέα της *Ποιητικής* της γέννησης της τραγωδίας στη θρησκεία μαρτυρεί τη βαθύτατη πεποίθησή του ότι το νέο αυτό ποιητικό είδος και η νέα αυτή συνείδηση ανθρωπότητας που απορρέει, υπερβαίνουν, αντιστοίχως, τη θρησκευτική λειτουργία και την ιερατική συνείδηση. Μόνο ως διαλεκτική υπέρβασή της θα μπορούσε η τραγωδία να αναχθεί στη θρησκεία.

Η τραγωδία είναι στην ουσία έξοδος από το ιερατείο, υποκατάστασή του από το θέατρο· σκήνωμα του κόσμου, όπου γεννιέται η νέα ανθρωπότητα, η διαλεκτική ανθρωπότητα της φιλίας και του δικαίου. Η πόλη, η δημοκρατία και η ιστορία γεννιούνται μαζί με την τραγωδία. Η κοινωνική φιλία, η φιλανθρωπία και το δίκαιο, η δικαιοσύνη, είναι συνυφασμένα με τη δημοκρατική πόλη και τη δημοκρατική ιστορία και ανθρωπότητα, που κάνει το πρώτον τότε την εμφάνισή της. Το γεγονός, ωστόσο, ότι η τραγωδία κάνει την παρουσία της με τον διθύραμβο στα πλαίσια των Διονυσιακών γιορτών, δεν είναι όλως τυχαίο, και εν πάση περιπτώσει όχι τόσο τυχαίο όσο το σπήλαιο της Βηθλεέμ, ο τόπος γεννήσεως του Υιού του Ανθρώπου. Ο διθύραμβος είναι προφανώς η εξέλιξη του θριάμβου, χορωδιακού αρχικά ύμνου για τη γέννηση του Διόνυσου. Η εξέλιξη από τον θρίαμβο στον διθύραμβο θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι συντελέστηκε, αν ιδίως το πρόθεμα δι εκληφθεί ως αναδιπλασιαστικό, με την προσθήκη στο τραγούδι του χορού, στον μονόλογο της χορωδίας του αντίλογου του εξάρχοντος, και με τη συμπλήρωση της γιορταστικής εκδήλωσης με το οργιαστικό μέρος. Με τον διθύραμβο, που

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

γεννιέται ο ίδιος από τον ύμνο για τη γέννηση του Διονύσου, εισάγεται στην ποίηση ο διάλογος και εγκαινιάζεται, γεννιέται, ένα νέο ποιητικό είδος, η τραγωδία. Το έδαφος στο οποίο φυτρώνει η τραγωδία είναι λοιπόν εκείνο της αγωνιώδους προσπάθειας μιας γεννήσεως. Ο τιμώμενος Διόνυσος, γιος του Δία και της θνητής καλλονής Σεμέλης, γόνος ενός ερωτικού διαλόγου του Άνω και Κάτω κόσμου, των αρχικών όρων της διαλεκτικής ενότητας, είναι ο ίδιος αντικείμενο μιας τραγικής γεννήσεως και θεός της φυσικής γονιμότητας και παραγωγικότητας. Η καταγωγή του αυτή και αυτή η αρμοδιότητά του τον φέρνουν κοντά στη φύση και στον άνθρωπο. Είναι ο πιο φυσικός θεός και ο κοντινότερος συγγενής, ανάμεσα στους θεούς, του ανθρώπου. Η άγνωστη ετυμολογία τού ονόματός του θα μπορούσε έτσι να βρει ίσως μian απάντηση στη διπλή αυτή τραγική γέννησή του από τη Σεμέλη και τον Δία. Ο άνθρωπος-θεός αυτός, ο οποίος συμβολίζει τόσο πύλωτα την απόσπαση του ανθρώπου από τη φύση και την περαιτέρω κυοφορία του, την εξέλιξή του σε ένα ανώτερο ον (σύμφωνα με τη μυθολογία, αποσπάστηκε από την κοιλιά της νεκρής μητέρας του — θύμα της ερωτικής αντιζηλίας της Ήρας— και μεταφυτεύτηκε στο σώμα του πατέρα του, του Δία), αναδεικνύεται στο πνεύμα αυτό σε αρχέτυπο του τράγου-αιοιδού. Το υλικό της γέννησής του, με όλα μαζί τα συμφραζόμενα και τα εννοούμενα, είναι το αρχικό υλικό του τραγικού είδους, και φαίνεται ότι αυτό ήταν το θέμα των απαρχών της τραγωδίας. Ο έρωτας και η γονιμότητα, στοιχεία προσδιοριστικά της αρχικής αυτής θεματικής, έχουν, όπως θα δούμε, καθοριστική παρουσία στην τραγική δομή.

Ο Αριστοτέλης, κάνοντας αφαίρεση του θρησκευτικού περιβλήματος, της συμβολικής προσωνομίας της ουσίας των πραγμάτων, αναγκαίας όσο και χρήσιμης στην προ-

λογική περίοδο, συγκεντρώνει το βλέμμα του στο πραγματικό, όχι στις Διονυσιακές γιορτές, αλλά σε αυτά που γίνονται στις γιορτές αυτές, δηλαδή στον διθύραμβο που έρχεται από τον θρίαμβο και πορεύεται προς την τραγωδία.

Η φυσική καταγωγή της τραγωδίας, που έχει εξαγγείλει στο 1448b 5, επαληθεύεται λοιπόν πλήρως από τις πρώτες ιστορικές, γραμματολογικές εκδηλώσεις της σε ένα έδαφος πλήρους φυσικότητας. Διότι το σημαινόμενο στις Διονυσιακές παλλαϊκές γιορτές είναι η γονιμότητα, άμεσα και ρητά η γεωργική παραγωγή και έμμεσα και σιωπηρά η ανθρώπινη δημιουργικότητα. Στις γιορτές αυτές υμνείται ο παραγωγός άνθρωπος, και τελικά ο άνθρωπος παραγωγός του ανθρώπου. Η καταγωγή της τραγωδίας είναι για τον Αριστοτέλη ανθρώπινη. Βρίσκεται στον αναδιπλασιασμό του ανθρώπου, στη μίμηση της καλύτερης φύσης του. Και ο καλύτερος χαρακτήρας της πρώτης ανθρωπότητας βρίσκεται στη μυθολογία. Η ποίηση γενικά κατάγεται ουσιαστικά από τη μυθολογία. Κατά την *Ποιητική* ο μύθος είναι το τέλος, ο σκοπός (1450a 22), η ψυχή της τραγωδίας (1450a 38). Η μυθολογική, στο γραμματολογικό επίπεδο, καταγωγή της τραγωδίας είναι αυτονόητη για τον Αριστοτέλη. Μυθολογική όμως καταγωγή δεν σημαίνει μυθολογικό περιεχόμενο, όπως δεν σημαίνει και θρησκευτικό χαρακτήρα, και πολύ περισσότερο ουσιαστική αναγωγή της τραγωδίας στον διθύραμβο.

Εκτός από τη θρησκευτική ερμηνεία της τραγωδίας, ερμηνεία, άλλωστε, η οποία στη γενικότητά της καλύπτει τη σύνολη ελληνική πνευματική παραγωγή, ακόμη και τη φιλοσοφία (Conford), σε αντιδιαστολή με την άλλη, εκείνη που ανάγει τα πάντα στο «ελληνικό θαύμα» (Burnet), προτείνεται και μια πολιτική ερμηνεία (Vernant), χωρίς να λησμονείται η Νιτσεική αναγωγή της τραγωδίας στον

συνδυασμό Διονυσιακού ενστίκτου και Απολλώνιου πνεύματος και τελικά στο πνεύμα της μουσικής.

Η πολιτική καταγωγή και το πολιτικό περιεχόμενο της τραγωδίας θα μπορούσε να βρει ορισμένα ερείσματα ακόμη και σε αυτή την ίδια την ιστορία του θεσμού. Ο Αριστοτέλης, στην καθαρά θεωρητική και συστηματική ανάλυση του ποιητικού φαινομένου στην *Ποιητική*, όπως δεν συνδέει ουσιαστικά την καταγωγή της τραγωδίας με τη θρησκεία, έτσι δεν την συνδέει ούτε και με την πολιτική. Τα ιστορικά δεδομένα, τα οποία θα μπορούσαν παρ' όλα αυτά να θεωρηθούν ότι συνηγορούν υπέρ του αντιθέτου, είναι τα ακόλουθα. Ο διθύραμβος, που έχει άμεσο πλαίσιο αναφοράς τις Διονυσιακές γιορτές, ανάγεται, μέσω αυτών, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, το είδος της ιστορικής κοινότητας στους κόλπους της οποίας εκδηλώνονται οι γιορτές αυτές και λειτουργεί ο διθύραμβος. Η Διονυσιακή λατρεία εισάγεται τον 6ο αιώνα από τον Κλεισθένη, μετά την ανατροπή των Ορθαγοριδών, στη Σικυώνα, και ο Διονυσιακός διθύραμβος, σύμφωνα με τον Ηρόδοτο (Α, 23), στην Κόρινθο επί Περιάνδρου. Οι Διονυσιακές γιορτές είναι λαϊκές γιορτές, στην αρχή ανεπίσημες και, κατά κάποιον τρόπο, παράνομες ως στρεφόμενες κατά της αριστοκρατίας, οι οποίες σιγά σιγά εξαπλώνονται, μετά την πτώση της τελευταίας αυτής και την ανάληψη της εξουσίας από τους τυράννους, σε όλη τη χώρα. Η λαϊκή γιορτή που επισημοποιείται και επιβάλλεται, είναι η πρώτη νίκη της δημοκρατίας. Η τραγωδία, η οποία έτσι εξελίσσεται παράλληλα με τη δημοκρατία, κάνει την πρώτη της εμφάνιση με τον Θέσπη, στα Μεγάλα Διονύσια (536-35), και καθίσταται λειτουργικός θεσμός με τον Πεισίστρατο, ο οποίος τη νομιμοποιεί, προσδίδοντας στις Διονυσιακές γιορτές παλλαϊκό χαρακτήρα. Οι γιορτές αυτές ήσαν, άλλωστε, προς τιμήν του Διόνυσου του Ελευθερέως (από τον τύπο καταγωγής του,

Ελευθερές). Ο Διόνυσος φαίνεται ότι απελευθερώνει, όπως και ο Προμηθέας. Ως ιστορικό προϊόν της νέας, της τυραννικής, στην αρχαιοελληνική έννοια του όρου, μορφής εξουσίας, με την οποία κάνει ακριβώς την είσοδό του στην ιστορία ο λαός, από τους κόλπους του οποίου προέρχεται και στο όνομα του οποίου αναλαμβάνει και ασκεί ο τύραννος την εξουσία — νέα μορφή εξουσίας που υποκαθίσταται στην κληρονομική δικαίω αριστοκρατική εξουσία της εποχής —, ο Διόνυσος είναι ο κατάλληλος για να συμβολίσει τη νέα τάξη πραγμάτων, της οποίας το κύριο ακριβώς χαρακτηριστικό είναι η απελευθέρωση των φυσικών και ιστορικών δυνάμεων του ανθρώπου, δηλαδή μία δεύτερη, στο καθαρά ιστορικό επίπεδο αυτή τη φορά, Προμηθεϊκή επανάσταση. Η τραγωδία είναι συνδεδεμένη με τις Διονυσιακές γιορτές στο μέτρο και στον βαθμό που οι ίδιες αυτές είναι συνδεδεμένες με τη νέα πολιτική κοινότητα, με τη μεσοβασιλεία, και τελικά με τη δημοκρατική ανθρωπότητα. Ο Προμηθέας και ο Διόνυσος, από διαφορετικό επίπεδο και ο καθένας με τον δικό του τρόπο, αλλά και οι δύο στην ίδια απελευθερωτική προοπτική, αποτελούν το αρχέτυπο του εξάρχοντος του διθυράμβου, του τραγικού αυτού πυρήνα, διότι αποσπώνται από τον χορό, ανοίγουν τον διάλογο με τον κόσμο και εγκαθιδρύουν, στη θέση της θεολογικής, την ανθρωπολογική πολιτεία. Στο δραματουργικό επίπεδο ο Θέσπις, εφαρμόζοντας τη νέα αυτή νομιμότητα, αποκαθιστά την υποκειμενικότητα, καθιστώντας τον χορό εμπρόσωπο και λαϊκό, δίνοντας δηλαδή στη θρησκευτική λειτουργία κοσμικό πρόσωπο, κάτι το οποίο δεν συνιστά απλή οργανική εξέλιξη αλλά επανάσταση. Η τραγωδία δεν αναδύεται έτσι μέσα από τη θρησκεία αλλά μέσα από την πολιτική συνείδηση, θραύοντας τα θρησκευτικά δεσμά, όπως θραύει το πουλί το κέλυφος του αυγού. Η

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

τραγωδία γεννιέται όταν πέφτει το ιερατείο και ορθώνεται στη θέση του το πολίτευμα, όταν ο λαός παίρνει στα χέρια του την ιστορία και οι προσωπικότητες αναλαμβάνουν στο θέατρο του κόσμου τους ρόλους των θεών. Η δομή της τραγικότητας είναι ανατροπή. Ανατροπή πρωτίστως θεών, του Εξουσιαστή, και εν τέλει, στο βάθος, όπως θα δούμε, όχι ενός εχθρού αλλά του «φίλον».

Ο εμπειρικός, ο θετικός Αριστοτέλης, τοποθετώντας την αρχή της τραγωδίας στη μίμηση-μάθηση και το τέλος της στην κάθαρση-αναγνώριση, ανάγει ουσιαστικά το είδος στην κυριολεξία του γένους. Η τραγική μάθηση δεν είναι απλώς πρώτη γνώση αλλά και γνώση του πρωταρχικού και του πρώτιστου: του καίριου: του *σαυτόν*. Και το *γνωθι σαυτόν* ανα-γνώριση του ορθού, του ωραίου και του δικαίου. Η τραγωδία είναι μάθηση-αναγνώριση του πρώτου και κύριου, που τελικά — τόσο για το άτομο όσο και για την κοινωνία, τόσο για τον άνθρωπο όσο και για την ανθρωπότητα— είναι η δικαίωση. Η ίδια η ποίηση — και επομένως η τραγωδία ως κατ' εξοχήν ποίηση— είναι δικαίωση, όπως το διακηρύσσει ο Νίτσε, της ύπαρξης του ανθρώπου και του κόσμου. Η Αριστοτελική κάθαρση έχει στο βάθος, όπως θα δούμε, δικαϊκό χαρακτήρα, τραγικό ζητούμενο είναι η απονομή δικαιοσύνης. Η νομική ή καλύτερα δικαϊκή καταγωγή της τραγωδίας επαληθεύεται και από την εξέλιξή της, η οποία ορίζεται, σε τελευταία ανάλυση, από τη διεκδίκηση-κατάκτηση των δικαιωμάτων του προσώπου, από τη διαπάλη ατόμου ομάδας, όπως αυτή εκφράζεται από τις καταστατικές αλλαγές που σημειώνονται στις σχέσεις τους από το ένα στάδιο εξελίξεως στο άλλο.

Από τον Θέσπη και μετά, το θεατρικό είδος της τραγωδίας είναι η φθίνουσα και αύξουσα σημασία, αντιδιαίτιως, του χορού και των ηθοποιών, αφ' ενός, και η πρω-

ταγωνιστική θέση που καταλαμβάνει, αφ' ετέρου, στην τραγωδία, όπως άλλωστε και στην κωμωδία, ο λόγος - διάλογος. Η πράξη του ανθρώπου είναι η δικαιοσύνη, και αυτής της σπουδαίας πράξης είναι πρωτίστως μίμηση η τραγωδία. Οι τραγωδίες, τις οποίες έχει κυρίως υπ' όψιν του ο Αριστοτέλης της *Ποιητικής*, κυριαρχούνται ακριβώς από το αίσθημα του δικαίου και από το αίτημα της δικαιοσύνης. Η τραγωδία, η οποία τελεί υπό το κράτος της Δίκης, εισβάλλει στην ουσία του Δικαίου.

Το δίκαιο, ως γενεσιουργός ιστορική πηγή της τραγωδίας, έχει υπέρ αυτού την ουσιαστική του συνάφεια με την τραγικότητα, διότι είναι το ίδιο αυτό τραγικό, με την έννοια ότι στη συνείδηση του ανώτερου ανθρώπου το «δίκαιο» προτιμάται του «φίλον». Η τραγική προβληματική, ο αγώνας που διεξάγεται στην τραγική συνείδηση, έχει, πράγματι, αντίπαλους το «δίκαιο» και το «φίλον». Και η τραγική λύση έγκειται στην επιλογή του πρώτου σε βάρος του δεύτερου, επιλογή όμως από την οποία απορρέει η μεγαλειώδης επικράτηση του Φίλτατου, της δικαιοσύνης-φορέα γαλήνης, χαράς και ειρήνης. Ο Προμηθέας, ο πρώτος δικαιοτής και δικαιοκράτης, προτιμά έτσι τη σωτηρία της άδικα απειλούμενης με αφανισμό ανθρωπότητας από τη δική του σωτηρία, η Αντιγόνη από την ευτυχία της και τη ζωή της και τον έρωτά της για τον Αίμωνα, τα προσφιλέστατα, προτιμά τα δίκαια του νεκρού αδελφού της, η Μήδεια από τη μητρότητα τη δικαίωσή της με την τιμωρία του υβριστή και ανατροπέα της παγκόσμιας δικαιοσύνης, του Ιάσονος, ο Οιδίπους από την προσωπική του γαλήνη τη δικαίωση των πράξεών του πέρα από κάθε ηθική. Ο Προμηθέας, η Αντιγόνη, η Μήδεια και ο Οιδίπους ανατρέπουν, αντιστοίχως, τον κοσμολογικό, πολιτικό και ηθικό νόμο στο όνομα της Μοίρας, της αιώνιας δικαιοσύνης που είναι πάνω από θεούς και ανθρώπους: της Δίκης.

Το ηθικό βάθος της ίδιας της απαισιόδοξης τραγωδίας είναι, κατά τον Νίτσε, η δικαίωση της ανθρώπινης οδύνης. Το βαθύ αίσθημα της δικαιοσύνης, που συνδέεται με την αναγνώριση της ατομικής προσωπικότητας, με την ανάδειξη του ανθρώπινου υποκειμένου, δεν έχει καμιά σχέση με τη λεγόμενη «ποιητική δικαιοσύνη» ενός από μηχανής θεού. Η ανάδειξη αυτή περνά από την οδύνη και, επειδή ακριβώς η οδύνη του ελληνικού λαού υπήρξε τεράστια και μοναδική, του δόθηκε ως δικαίωση η τραγωδία, το τεράστιο και μοναδικό αυτό πνευματικό αριστούργημα.

Ο Αριστοτέλης, θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε, δεν είδε ότι η τραγωδία προέρχεται από το ένστικτο της υπαρξής που ζητεί να δικαιωθεί. Πόσο αληθινό είναι όμως αυτό; Εν πρώτοις, όπως είδαμε, η *Ποιητική* εκφράζεται η ίδια στο θέμα της καταγωγής της τραγωδίας με επιφύλαξη (*ῥοίκασι* 1448b 5), δεν το εξαντλεί και πολύ περισσότερο δεν το εξειδικεύει, αλλά έρχεται κατ' ευθείαν στο ζήτημα της ανθρώπινης φύσης και των δύο βασικών τάσεων της μίμησης και της μουσικής, της μάθησης και της χαράς. Η τραγωδία, εξ άλλου, ως προϊόν εν γένει μίμησης, είναι αυτονόητα παράγωγο της μίμησης των καλών πράξεων (1448b 25), των ηρώων (1448b 33), ενώ, σύμφωνα με τον Αριστοτελικό ορισμό της, είναι μίμηση πράξεως σπουδαίας (1449b 24). Η καλή, ηρωική, σπουδαία πράξη, ως αντικείμενο της τραγικής μίμησης, προηγείται όμως της τελευταίας και υπό την έννοια αυτή είναι η πραγματική αφετηρία της τραγωδίας, της οποίας η μίμηση δεν είναι έτσι παρά λειτουργική αρχή. Η κατ' εξοχήν σπουδαία πράξη του ανθρώπου είναι, άλλωστε, κατά τον Αριστοτέλη, η πράξη της δικαιοσύνης (*Ἠθικά Νικομάχεια* Ε', 13). Όπως δεν χρειαζόταν λοιπόν να αναφερθεί στο κοινωνικό περίβλημα, θρησκευτικό ή πολιτικό, της γέννησης της

τραγωδίας, επειδή απλώς αυτό είναι το πρόσφορο έδαφος και μία ευτυχής συγκυρία — η θρησκεία διευκόλυνε άθελά της και η ιστορία έθρεψε παρεμπιπτόντως το τραγικό φαινόμενο —, έτσι δεν ήταν λογικά απαραίτητο να αναφερθεί και ειδικά στη δικαϊκή δομή και καταγωγή της, επειδή απλώς αυτή είναι η δεσπόζουσα έκφραση της τραγικής γενεσιουργού αιτίας. Ο Αριστοτέλης αναζήτησε και εξήρε τις φυσικές αιτίες της τραγωδίας, κάνοντας συνειδητά αφαίρεση της κοινωνικής διάστασης — θρησκευτικής, πολιτικής ή δικαϊκής. Η ποίηση και η αιχμή τού δόρατός της, η τραγωδία, ως πρωταρχικό ψυχολογικό αίτημα προηγείται της θρησκείας, της πολιτικής και του δικαίου και πορεύεται πέρα από την ιστορία. Υπό την έννοια αυτή η αρχή της δεν μπορεί παρά να συνάπτεται με τον αρχικό λόγο της ερωτικής ουσίας. Η τραγωδία είναι οι ωδίνες της ποίησης που τίχτει τον περιούσιο, της ποίησης που είναι έρωσ του ωραίου, αληθούς και υψηλού. Η μίμηση και η αρμονία και ο ρυθμός είναι μίμηση και ενορχήστρωση αυτού του έρωτος. Ο Όμηρος, η ιστορική και ποιητική προπάντων αρχή της τραγωδίας, κατά τον Αριστοτέλη, είναι επί του προκειμένου σαφής: *φιλότιτα πάντας δαμνά ανθρώπους* (*Ιλιάς* Ξ 198-99). Ο Εμπεδοκλής, ο τραγικότερος από τους φιλοσόφους, θα τοποθετήσει στην αρχή τού κόσμου τη *φιλότιτα*, ενώ ο Πλούταρχος θα συνδέσει στον Έρωτικό ρητά τον έρωτα με τον ποιητή: *ποιητήν άρα Έρωσ διδάσκει, κών άμουσος ή τὸ πρὶν* (762E).

Η καταγωγή της τραγωδίας είναι ο έρωτας του ανθρωπίνου. Ο έρωτας που οδήγησε τον Προμηθέα να γίνει, από Υιός του Θεού, Υιός του Ανθρώπου, καθιστάμενος έτσι αρχέτυπο ποιητικό, αρχέτυπο σπουδαίας πράξεως προς μίμηση. Αν θέλουμε να ακολουθήσουμε τον Νίτσε και να δώσουμε μυθολογική προσωνυμία στην καταγωγή της τραγωδίας, ίσως θα ήταν επιστημολογικά και ποιητικά

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

σημιώτερο να προτιμήσουμε, αντί του Διονύσου και του Απόλλωνος, τον Έρωτα, που, σύμφωνα με τον Ησίοδο, είναι θεός αρχαιότερος και ο κάλλιστος: *Ἡ τοι μὲν πρῶ-
τιστα Χάος γένετ' αὐτὰρ ἔπειτα Γαῖ' εὐρύτερονος (...)* ἡδ' *Ἔρως, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι* (Θεογονία 116-22). Σύμφωνα, εξ άλλου, με έναν Ορφικό ύμνο, ο Έρωσ, που εἰς ἑὶς ἔχει το ὄνομα Φάνης, επειδὴ εἶναι αὐτός που φανερώ-
ναι το καλύτερο που κρύβει μέσα στα σπλάχνα της κάθε οὐσιμότητά, εἶναι ο πρῶτος θεός, θεός «πρωτόγονος» και «αὐτόγονος». Την ἀπόλυτη αρχαιότητα του Έρωτος επι-
βεβαιώνει και ο Παρμενίδης: *πρῶτιστον μὲν Έρωτα θεῶν
μηΐσατο πάντων...* (B 13). Ο Απόλλων και ο Διόνυσος εἶναι παιδιὰ του Έρωτος και εκφράζουν το κάλλος της ψυχῆς και του σώματος, του πνεύματος και της ζωῆς. Η ποιήση κάνει ὅ,τι και ο Ορφικός Φάνης, αποκαλύπτει το καλύτερο που υπάρχει στα ἀφώτιστα βάθη της ἀνθρώπινης φύσης.

Γ. ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ: ΜΙΜΗΣΗ

Η δημιουργία του κόσμου, η παραγωγή της φύσης, ως ἔργο, σύμφωνα με τη χριστιανική θεολογία και κατήχηση, ενός ποιητή, τοποθετεί την ποίηση ως λειτουργία πάνω ἀπό τη φύση. Η φύση στο πνεύμα αὐτό εἶναι ως ἀντικείμενο ποίημα και ως λειτουργία ποίηση, μίμηση του ποιητή και της ποιητικῆς του τέχνης. Ο Αριστοτέλης της προ-
σγγείωσης, ερευνητής πραγμάτων και ποιημάτων, φυσικῶν φαινομένων και ἔργων, της φύσης και της ποίησης, ανα-
τρέπει στην *Ποιητική* το σχῆμα αὐτό. Με ἀφετηρία τα φυσικά πρότυπα και την ἀνθρώπινη φύση, ἀναζητεῖ, δίκην φυσιοδίφῃ της ποίησης, την ποιητική λειτουργία, τον τρόπο παραγωγῆς της ποίησης και σε τελευταία ἀνάλυση τον ποιητή.

Η μίμηση κατέχει κεντρική θέση στην «αισθητική» τοῦ

Αριστοτέλη, ως το κοινό γνώρισμα όλων των ειδών ποιήσεως και κριτήριο διακρίσεώς τους (1447a 16). Ο όρος αυτός, που δεν ορίζεται στην *Ποιητική*, έχει χρησιμοποιηθεί ήδη από τους Πυθαγόρειους, οι οποίοι θεωρούν τα όντα μιμήσεις των αριθμών (*Μετὰ τὰ Φυσικά*, 987b 11), και από τον Πλάτωνα, ο οποίος θεωρεί, όπως είδαμε, τα όντα μιμήσεις των Ιδεών και τα καλλιτεχνήματα μιμήσεις των όντων, και είναι γνωστός στον Θουκυδίδη. Ο Πλάτων (*Πολιτεία* I) κάνει τη μίμηση έννοια, της προσδίδει εννοιολογικό χαρακτήρα, εντάσσοντάς την στη φιλοσοφική ορολογία και αποδίδοντάς της ειδοποιό σημασία στα πλαίσια μιας θεωρίας για την τέχνη. Το αρχικό αυτό Πλατωνικό θεωρητικό καταστατικό της μίμησης έχει όμως στο βάθος αρνητικό περιεχόμενο, διότι δηλώνει βέβαια γέννηση, παραγωγή, αλλά όχι και το αυθεντικό, το πρωτότυπο. Η μίμηση είναι υποδεέστερη λειτουργία και το μίμημα τρίτης κατηγορίας οντότητα, ως απομίμηση (είδωλο) της απομίμησης (φυσικά όντα) των προτύπων της αισθητής πραγματικότητας και της δημιουργίας (Ιδέες). Η τέχνη εν γένει είναι μίμησης μιμήσεως (*Πολιτεία*, 596e και 598b) και ο καλλιτέχνης, ως δημιουργός *ειδώλων* (559d), *τρίτον από τῆς ἀληθείας* (597e). Είναι στο πνεύμα αυτό που χαρακτηρίζεται ο σοφιστής γόης και μιμητής (*Σοφιστής* 235a). Η Πλατωνική μίμηση είναι πνευματική δραστηριότητα υπηρετική ενός προτύπου, όχι δηλαδή δημιουργική αλλά τεχνική διαδικασία παραγωγής αντιτύπων. Ως έννοια επομένως καθοριστική της λειτουργικής αξίας της τέχνης γενικά και της ποίησης ειδικότερα, απεκδύει την τέχνη και την ποίηση από κάθε παιδαγωγική αρμοδιότητα· μόνο η φιλοσοφία, κατά τον Πλάτωνα, δύναται και νομιμοποιείται από τη φύση της να ασκεί έργο πολιτικής αγωγής και κοινωνικής αναμορφώσεως.

Η «μίμηση» της *Ποιητικής* δεν είναι μίμηση στην

Πλατωνική έννοια από τον Αριστοτέλη του όρου της μίμησης, όπως αυτή νοείται από τον Πλάτωνα, αλλά εσωτερική ανατροπή. Ο Αριστοτέλης, δεν αντιγράφει εν προκειμένω αλλά διορθώνει τον Πλάτωνα, στο πνεύμα της προηγούμενης, δίνοντας, όπως εύστοχα το σημειώνει ο Συκουτρής, βαθύτερο και θετικότερο περιεχόμενο στην έννοια της μίμησης. Τον μιμείται επομένως στο πνεύμα της μίμησης όπως ο ίδιος την αντιλαμβάνεται, δηλαδή δημιουργικά. Το γεγονός, εξ άλλου, ότι δεν ορίζει πουθενά τη μίμηση, υπείλεται κυρίως στο ότι το ζητούμενο στην *Ποιητική* δεν είναι τόσο το τι είναι τέχνη και ποίηση αλλά το πώς είναι η τέχνη και η ποίηση, το πώς παράγονται και λειτουργούν.

Η μίμηση, που σημαίνει την ενέργεια η οποία επιφέρει το μίμημα, το μιμητικό αποτέλεσμα, και την πράξη του φορέα του μιμητικού έργου, του υποκειμένου της μιμητικής ενέργειας, είναι έννοια συγγενής ήδη με την ποίηση: η μίμηση είναι ποίηση και η ποίηση μίμηση. Η ποίηση είναι το *ποιεῖν*, η παραγωγή, ως μίμηση. Κάθε μίμηση όμως δεν είναι ποίηση, ενώ κάθε ποίηση είναι μίμηση. Με τη μίμηση προσδιορίζεται επομένως το έδαφος της ποιητικής τέχνης και ο παραγωγικός της μηχανισμός. Ως έδαφος και όργανο υποδηλώνει η μίμηση ότι η ποίηση, ως έργο, προϋποθέτει προέλευση από κάπου και ύπαρξη πρώτης ύλης, και ότι έχει εν πάση περιπτώσει ανάγκη από έναν Αρχιμήδειο τόπο προκειμένου να κινηθεί, να μιμηθεί, την πραγματικότητα. Η μίμηση, και η ποίηση ως μίμηση, δεν είναι, όπως είπαμε ήδη και θα διευκρινίσουμε εν συνεχεία, αναπαραγωγή αντιτύπων και οπισθοφυλακή, αλλά παραγωγή πρωτοτύπων και πρωτοπορία.

Είναι φυσικό φαινόμενο, με την έννοια ότι η φύση ως ενέργεια και εξέλιξη είναι μίμηση, όπως θα δούμε, όταν ο λόγος θα είναι για την ποιητική μίμηση, του καλύτερου

εαυτού της, της δυναμικής που κρύβει μέσα της. Τό μιμείσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις, λέγει ο Αριστοτέλης, και λέγει επίσης ότι μιμούνται και τα ζώα και ότι ο άνθρωπος διαφέρει από τα τελευταία αυτά ως το περισσότερο μιμητικό ον (1448b 7). Όλα τα ζώα μιμούνται και περισσότερο απ' όλα ο άνθρωπος. Η ειδιοποιός διαφορά του ανθρώπου τοποθετείται στη σφαίρα της μίμησης και έγκειται στην ποσότητα (μιμητικώτατον), ποσότητα όμως που μεταβάλλεται διαλεκτικά από ένα σημείο και μετά σε ποιότητα: η φυσική μίμηση καθίσταται ποιητική μίμηση. Η ποιητική μίμηση είναι έτσι η φυσική μίμηση σε ένα ανώτερο στρατηγικό επίπεδο· η μίμηση, η οποία δεν αναπαράγει, αλλά προάγει. Υπερβαίνοντας την αίσθηση, παράγει πραγματικότητα, αν μη τι άλλο, αποκαλύπτοντας τη δομή των πραγμάτων. Και επειδή ο άνθρωπος ανυψώνεται, χάρις στον βαθμό και στο ποιόν πλέον μιμήσεως που διαθέτει μόνον αυτός, πάνω από τα άλλα ζώα, η ποιητική μίμηση, η ποίηση και η τέχνη γενικότερα ως μίμηση, καθίσταται η φύση του ανθρώπου του ανώτερου αυτού στρατηγικού επιπέδου και επομένως ποιητική του ανθρώπινου: νέα, οριστική δημιουργία του ανθρώπου· δημιουργία, ως αυτοδημιουργία, αυθεντική. Υπό την έννοια αυτή ο άνθρωπος κατοικεί, όπως θα πει πολύ αργότερα ο Χαίλντερλιν, ποιητικά τη γη.

Η Ποιητική δεν περιέχει, είπαμε, ορισμό της μίμησης, ενώ περιέχει ανάλυση της βασικής αυτής έννοιας για την ποίηση και την τέχνη γενικότερα, ανάλυση η οποία έχει να κάνει με τα μέσα, τον τρόπο, το αντικείμενο και τον σκοπό της. Ο μη ορισμός σημαίνει ήδη ότι ο όρος είναι γνωστός και ότι δεν παρουσιάζει πρόβλημα. Γεγονός το οποίο παραγνωρίζεται από όσους αποδίδουν την Αριστοτελική προσφυγή στον όρο αυτόν στην απουσία στην ελληνική γλώσσα καταλληλότερης λέξης και πολύ περισσότερο ειδικού όρου

με τη σημασία της φανταστικής δημιουργίας. Η φαντασία, ως έννοια που διακρίνει τη δημιουργία από την αντιγραφή, θεωρείται ότι εισάγεται τον τρίτο αιώνα του νέου καιρού από τον Φιλόστρατο. Η σύζευξη της φαντασίας με την τέχνη πιστεύεται ότι ήταν αδύνατη στην κλασική Ελλάδα, διότι, ενώ η φαντασία, ως απλή νοητική εικόνα ή ικανότητα δημιουργίας μιας παρόμοιας εικόνας, ανήκει περισσότερο στη θεωρία της γνώσης απ' ό,τι στην τέχνη, η τελευταία αυτή δεν έχει ακόμα αποσπαστεί από τη σφαίρα της τεχνικής και την ιδέα της απλής αναπαραγωγής. Η θεμελίωση, ωστόσο, ειδικότερα από τον Αριστοτέλη, της ποίησης στη μίμηση και όχι στη φαντασία δεν είναι γλωσσικό ατύχημα αλλά επιστημολογική επιλογή και διανοητικό επίτευγμα. Η μίμηση, όπως θα πει ο Χάιντεγκερ, συνιστά εισβολή στο είναι των πραγμάτων.

Η φαντασία, πράγματι, ως παράγωγο του φαίνω, παραπέμπει στη φαινομενικότητα και στη φαινομενολογία, ενώ η μίμηση, η οποία είναι αδιάρρηκτα δεμένη, ως έργο μίμου, με την πράξη, παραπέμπει στην οντότητα και στην οντολογία. Η μίμηση εμπεριέχει τη φαντασία ως προαπαιτούμενο και την υπερβαίνει ως παραγωγική διαδικασία, διότι, ενώ η φαντασία είναι απλή νόηση, η μίμηση είναι πραγματοποιημένη νόηση: εκείνη είναι φαινόμενο και αυτή πράγμα. Η όψιμη αντικατάσταση από τη νεωτερότητα της μίμησης, ως έννοιας-κλειδί της «αισθητικής», από τη φαντασία, είναι υπεύθυνη για τη μη κατανόηση από τη σύγχρονη σκέψη του ποιητικού έργου, που τότε ακριβώς καθίσταται αισθητικό φαινόμενο. Η μίμηση δεν είναι μεταφορική έννοια, αλλά πραγματικότητα· δεν αποσκοπεί μόνο, ή τελικά, στην αισθητική ικανοποίηση ή απόλαυση, όπως λέμε σήμερα, αλλά στη γνωστική και πνευματική ικανοποίηση και απόλαυση, στη χαρά της λογικής και της δημιουργίας. Αποσκοπεί στη λογική των πραγμάτων, της

οποίας, κατά κάποιον τρόπο, αποτελεί υποκατάστατο, ως έκφραση του θεμελιώδους νόμου του πολιτισμού. Ο μίμος αναλαμβάνει να ενεργοποιήσει και να διεκπεραιώσει τη λογική αυτή, προσωποποιώντας την, όπως ο τελετουργικός μίμος των Διονυσιακών γιορτών ή οι ταυρόφθογγοι φοβεροί μίμοι του Αισχύλου προσωποποιούν τον θεό. Η μίμηση ούτε αντιγράφει ούτε αναπαριστάνει ή αναπαράγει τον κόσμο, αλλά τον εκφράζει, τον ερμηνεύει και τον προάγει, αποκαλύπτοντας το δυναμικό του πεδίο.

Ως μέσα μιμήσεως εν γένει αναφέρονται από τον Αριστοτέλη τα χρώματα, τα σχήματα (στάσεις του σώματος, χειρονομίες, μορφασμοί, κινήσεις) και η φωνή και ειδικότερα, ο ρυθμός (μουσικός και ορχηστρικός), ο λόγος (πεζός και έμμετρος) και η αρμονία (καθαρή μουσική). Από τις τέχνες άλλες χρησιμοποιούν ένα μόνο από τα τρία αυτά μέσα (οι ορχηστικές τον ρυθμό), άλλες δύο (παραδείγματός χάριν, η αυλητική αρμονία και ρυθμό), άλλες διαζευκτικά το ένα ή το άλλο (η «εποποιία» τον πεζό ή έμμετρο λόγο) και άλλες, μεταξύ των οποίων η κωμωδία και η τραγωδία, όλα.

Σημαντικότερο, ιδίως για την κατανόηση της ουσίας της, είναι το αντικείμενο της μίμησης. Το άμεσο, το υλικό, κατά κάποιον τρόπο, αντικείμενο της ποίησης ως μιμήσεως είναι, κατά τον Αριστοτέλη, τα ήθη, τα παθήματα και οι πράξεις (1447a 28) ανθρώπων ως περιεχόμενο του βίου (1450a 16), δηλαδή, τελικά, η ανθρώπινη πράξη (1448b 25 κ.λπ.) ως προϊόν της ανθρώπινης φύσης. Πράξη και φύση δεν έχουν εν προκειμένω στατικό αλλά δυναμικό χαρακτήρα, δεν εκφράζουν το υλικό αποτέλεσμα αλλά την πνευματική ενέργεια, όχι τα πεπραγμένα αλλά τη διεργασία παραγωγής και την παραγωγό αρχή. Η αρχή κάθε πράξεως εδρεύει στην προαίρεση, στην πρόθεση του φορέα της και αυτό έχει ως αποτέλεσμα το αντικείμενό της

να ταυτίζεται με την επιλογή του. Η πρόθεση, εξ άλλου, αυτή, όσο κι αν διαμορφώνεται υπό το κράτος φυσικών και ιστορικών καταναγκασμών, διακατέχεται και διαπνέεται από βάθος από μιαν ελεύθερη βούληση, η οποία κατευθύνεται προς έναν σκοπό που υπερβαίνει την υλική πραγματικότητα. Στα *Φυσικά* ο Αριστοτέλης εκφράζει περίπου τη σκέψη αυτή, όταν, συσχετίζοντας την τέχνη με τη φύση, διαπιστώνει ότι *ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται* (199a 15). Στο ίδιο πνεύμα λέγεται και στα *Πολιτικά* ότι *πᾶσα τέχνη καὶ παιδεία τὸ προσλειπὸν βούλεται τῆς φύσεως ἀναπληροῦν* (Η 17 1337a 2). Η τέχνη, η οποία νοείται εδώ γενικά, έχει λοιπόν επιτελική και μιμητική αποστολή, λειτουργεί τόσο σε στρατηγικό όσο και σε τακτικό επίπεδο. Συμπληρώνει τη φύση και την ενεργοποιεί, αξιοποιώντας στην τελευταία περίπτωση, ιδίως ως περιεχόμενο της κατ' ἐξοχήν τέχνης, δηλαδή της ποιητικής τέχνης, τον καλύτερο εαυτό της. Ο Όμηρος, ο Πολύγνωτος και η τραγωδία, το κατ' ἐξοχήν είδος ποιήσεως, παριστάνουν ανώτερες πράξεις (βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς) και ανώτερους ανθρώπους (*ἀνθρώπους βελτίους ἢ νῦν*).

Το αντικείμενο της μίμησης είναι το καλύτερο, και καλύτερο είναι το πιο σύμφωνο με τη βαθύτερη φύση: το λογικότερο, δικαιότερο και ωραιότερο.

Αντικείμενο ποιητικής μίμησης δεν είναι ο Θεός ή η φύση, οι ιδέες ή τα αισθητά, κατά Πλάτωνα, όντα, ή οποιοδήποτε άλλο εξωτερικό πλάσμα, αλλά ο άνθρωπος. Όχι ο άνθρωπος με σάρκα και οστά και η προσωπική του ιστορία, αλλά ο άνθρωπος ως κοσμοθεωρία και μοίρα, ως υποκείμενο δημιουργικής πράξεως. Από την άποψη αυτή δεν έχει σημασία το αν η μίμηση σημαίνει για τον Αριστοτέλη αυτό που σημαίνει και για τον Πλάτωνα, δηλαδή απλή απομίμηση, ξεσήκωμα ή αντιγραφή ενός προτύπου,

αλλά το ποιο είναι πρότυπο μιμήσεως. Η Αριστοτελική μίμηση προσκτά, πράγματι, θετικό και βαθύτερο περιεχόμενο από το αντικείμενό της, από το γεγονός ότι ο ποιητής μιμείται, αποτυπώνει στον εξωτερικό κόσμο, εξωτερικεύει με φυσικά μέσα τη δυναμική της ανθρώπινης φύσης και το περιεχόμενο της ανθρώπινης μοίρας, όπως αυτά παρουσιάζονται στη συνείδησή του. Ο άνθρωπος μιμείται τον άνθρωπο, ο ποιητής μιμείται τον απόκρυφο άνθρωπο των δυνατοτήτων και, υπό την έννοια αυτή, δεν είναι απλός αντιγραφέας αλλά φανερωτής και στην ουσία δημιουργός του ανθρώπινου. Ο άνθρωπος-ποιητής, κάνοντας το μη σημαίνον σημαίνον, μετατρέπεται σε φορέα σημαίνουσας πραγματικότητας. Το αντικείμενο της ποιητικής μίμησης είναι η ανθρώπινη φύση. Και φύση για τον Αριστοτέλη, ως *ὁδός ἐκ φύσεως εἰς φύσιν (Φυσικά)*, είναι αυτό που έχει μέσα του από την αρχή και από τον εαυτό του τη δύναμη της κίνησης προς τον εαυτό του (*ἀρχὴ κινήσεως τοῦ κινουμένου καθ' αὐτό*), τη δύναμη να γεννήσει τον εαυτό του, τη δικαιοδοσία και αρμοδιότητα της αυτοδημιουργίας. Η φύση, υπό την έννοια αυτή, είναι ήδη πάντοτε ποίηση, αυτοποίηση, στην έννοια της ανάδειξης και της προαγωγής, της κατάκτησης της μορφής: *Ἡ ἄρα μορφή φύσις*. Και επειδή, κατά τον Ηράκλειτο, *φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ* (B1), ο άνθρωπος επιφορτίζεται από τη φύση του να αποκαλύψει τη φύση του, να αποκρυπτογραφήσει τον γενετικό κώδικα του ανθρώπινου είναι. Υπό την έννοια αυτή, αντικείμενο ποιητικής μιμήσεως είναι η φύση και ειδικότερα η ανθρώπινη φύση ως αποκάλυψη και αποκρυπτογράφηση της μορφής και της εξέλιξης.

Το αντικείμενο της μίμησης, στο πνεύμα αυτό, δεν είναι το πραγματικό, η πραγματικότητα ως είναι — όπως είναι της φωτογραφίας, της ακτινογραφίας ή, προκειμένου για πράξη εγκληματική, η αστυνομική αναπαράσταση, μία

κατηγορία της οποίας η εκ πρώτης όψεως εννοιολογική συγγένεια με την καλλιτεχνική μίμηση είναι προφανής— αλλά το σημαντικό, η πραγματικότητα ως γίνεσθαι, ως διεργασία, συγκεκριμένα, τελολογικής αναγωγής, ως τελονομία. Αναγωγής της ανθρώπινης φύσης στο φυσικά ανθρώπινο και στο ανθρώπινα φυσικό τέλος της. Αντικείμενο της Αριστοτελικής ποιητικής μίμησης είναι ο θεμελιώδης νόμος που διέπει την παραγωγή της πραγματικότητας, ο παραγωγικός ή δημιουργικός λόγος· η νομοθεσία και η λογική, ο νόμος βαρύτητας, της δημιουργίας. Το οικείο, τα όρια και το τέλος της ανθρώπινης ζωής: το αυθεντικά ανθρώπινο, η ανθρώπινη αυθεντικότητα. Και, τελικά, ο ανθρωπογονικός μηχανισμός.

Ο παραγωγικός ή δημιουργικός λόγος, ο ανθρωπογονικός αυτός μηχανισμός, συνάπτεται φυσιολογικά στο καθόλου: *ἡ μὲν γὰρ ποιήσεις... τὰ καθόλου... λέγει* (1451b 6-7). Η μίμηση, η οποία έχει να κάνει με το καθαρό και το γενικό, το ατόφιο και το λογικό, με το αναγκαίο και το νόμιμο (αυτό που δεν μπορεί να μην ισχύει και νομιμοποιείται να ισχύει), λέγοντας τα καθόλου της ανθρώπινης ύπαρξης, αναφερόμενη δηλαδή στις θεμελιώδεις συνιστώσες και δυνατότητες, στις δομές και λειτουργίες της ζωής, στις γενικής ισχύος αρχές, αποβλέπει στον λόγο του ανθρώπινου βίου και κάνει αυτό που συνιστά ο Ηράκλειτος (B50). Ακούει, όχι συγκεκριμένο άνθρωπο ή συγκεκριμένο βίο, αλλά τον λόγο του ανθρώπινου βίου και ομολογεί ως σοφό το ένα που ισχύει για κάθε άνθρωπο και κάθε ανθρώπινο βίο, και αυτό μιμείται και διεκπεραιώνει ο ποιητής, το ότι δηλαδή όλοι οι άνθρωποι είναι ένας άνθρωπος, η ανθρωπότητα με κοινή μοίρα. Αντικείμενο της ποιητικής μίμησης είναι έτσι η ανθρώπινη μοίρα, αντικειμενικότητα αυτή η ίδια της μοναδικής υποκειμενικότητας, αυτοπροσώπως.

Το καθόλου, που αντιτίθεται από τον Αριστοτέλη στο

καθ' ἕναστον ἢ ἐπὶ μέρους, δηλαδή στο ατομικό, και αναφέρεται, εκτός από την *Ποιητική*, ιδίως στο *Όργανον* και στα *Μετὰ τὰ Φυσικά*, σημαίνει γενικά αυτό ακριβώς που ισχύει για περισσότερα πράγματα σύμφωνα με τη φύση τους, δηλαδή παντού και πάντοτε, προκειμένου για την ορισμένη συνομοταξία πραγμάτων, και όχι κατά σύμπτωση αλλά αναγκαστικά. Προσδιορίζεται επομένως ποσοτικά και ποιοτικά και συνδέεται με έννοιες όπως γένος, ιδέα, αιτία και αρχή. Από τις δύο αυτές εννοιολογικές συνιστώσες η πρώτη, η ποσοτική, έχει δευτερεύουσα σημασία. Καθόλου δεν είναι απλώς αυτό που ισχύει σε μεγάλη έκταση και μεγάλο αριθμό περιπτώσεων, αλλά το καίριο, αυτό δηλαδή που εκφράζει πληρότητα και ακεραιότητα, πράγμα που ακριβώς το κάνει να είναι αντικείμενο επιστήμης και όχι της αίσθησης, και αντικείμενο νόμου και όχι του ψηφίσματος, όπως αντιθέτως είναι το ατομικό. Όταν ένα άτομο ενεργεί ως ανθρώπινη φύση, με συνείδηση ανθρωπότητας, έχουμε «καθόλου»: όταν πολλά άτομα ενεργούν ως αγέλη και με συνείδηση ιδιώτη, έχουμε «ατομικό». Στα πλαίσια της *Ποιητικής* δεν αρκεί πάντως, για να υπάρχει «καθόλου», η απλή αιτιώδης σύνδεση με τη φύση και το νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως το επισημαίνει ο Συκουτρής, αλλά απαιτείται επί πλέον και τελολογική σύνδεση. Εξ άλλου, ως αντικείμενο της μίμησης δεν έχει το καθόλου ούτε τον αυστηρώς λογικό χαρακτήρα που του αποδίδει ο ίδιος αυτός μελετητής (σελ. 65), αλλά ούτε και υπαγορεύεται από την επιστημολογική ανάγκη συστάσεως της ποιητικής επιστήμης ή από τη συστηματική πρόθεση προσεγγίσεως της ποίησης με τη φιλοσοφία (σελ. 66). Η Αριστοτελική αναγνώριση του καθόλου ως αντικειμένου της μίμησης δεν είναι, με άλλα λόγια, μεθοδολογική αλλά ουσιαστική και συνδέεται με τη φύση της ποίησης ως οδού

αναζητήσεως, και μέσου εκφράσεως, του βελτίου που κρύβεται στην ανθρώπινη φύση. Ο θείος, κατά τον Αριστοτέλη, Όμηρος αυτό επιζητεί και αποδίδει με την ποίησή του και το ίδιο κάνει η κατ' εξοχήν ποίηση, η τραγωδία. Το βέλτιον δεν εξαντλείται, άλλωστε, στο ηθικό και αισθητικό περιεχόμενο αλλά περιλαμβάνει ευρύτερα και το φυσιολογικό επίπεδο, σημαίνει δηλαδή στο βάθος αποκάλυψη της ανθρώπινης φύσης εν γένει και όχι μόνο ως ηθικής και αισθητικής δυνατότητας. Η κωμωδία παριστάνει έτσι τους ανθρώπους χειρότερους απ' ό,τι είναι και η τραγωδία καλύτερους. Και στις δύο περιπτώσεις το θέμα είναι τα όρια της ανθρώπινης φύσης, το τι δηλαδή ανέχεται αυτή, στο πνεύμα που, επί παραδείγματι, λέμε ότι δεν ανέχεται η υλική φύση μεγαλύτερη ταχύτητα από την ταχύτητα του φωτός. Αυτό είναι το ποιητικό καθόλου. Το βέλτιον, εξ άλλου, κατά τον Αριστοτέλη, δεν είναι ιδιότητα, όπως λέγει ο Συκουτρός, των προσώπων ενός ποιήματος — πράγμα το οποίο, αν αλήθευε, θα το απέκλειε από του να είναι περιεχόμενο του καθόλου, που με τη σειρά του αναφέρεται στην πράξη, της οποίας η μίμηση είναι έργο ακριβώς της ποίησης (σελ. 61) —, αλλά της ποιητικής πράξης. Αυτό προκύπτει από τον ορισμό της τραγωδίας ως μιμήσεως πράξεως σπουδαίας, αλλά και από το ότι η θεμελιώδης αρχή της Αριστοτελικής ποιητικής έγκειται στο ότι μιμούνται οί μιμούμενοι πράττοντας και πράξεις βελτίονας ή κατ' ήμας (1448a 1-4). Το καθόλου ταυτίζεται με πράξη βελτίου, έτσι ώστε η ποίηση είναι η μίμηση του καθόλου πράξεως βελτίου.

Το ποιητικό καθόλου δεν έχει λοιπόν δεοντικό ούτε στατιστικό ή επιστημολογικό αλλά τελολογικό χαρακτήρα. Εκφράζει τη φυσιολογία και συγχρόνως την εγκυρότητα και νομιμότητα της ανθρώπινης φύσης και τη δικαίωση της ανθρώπινης ύπαρξης. Υπό την έννοια αυτή υπερβαί-

νει κάθε τι το ιδιωτικό, στην έκταση του φυλετικού, ταξικού, κ.λπ., χωρίς να αναιρεί το προσωπικό, την προσωπική δηλαδή ιδιαιτερότητα, αλλά αντιθέτως αναδεικνύει σε όλη της την κλίμακα και σε όλο της το βάθος την ανθρώπινη προσωπικότητα, εξαίροντας το καίριο, το σημαντικό: αυτό που αποτελεί τη βαθύτατη ουσία της.

Η εννοιολογική αναβάθμιση της μίμησης πραγματοποιείται από την *Ποιητική* — επί πλέον της αναγνώρισης του καθόλου ως αντικειμένου της, και, κατά κάποιον τρόπο, ως επακόλουθο αυτής — και με την απόδοση στον όρο αυτόν γνωστικού περιεχομένου: *τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας* (1448b 8). Η μίμηση και επομένως η ποίηση, της οποίας η μίμηση είναι παραγωγός αρχή, τοποθετούμενη από τον Αριστοτέλη στη γνωστική σφαίρα και συνδεδεμένη διπλά με τη γνώση — όχι μόνο δηλαδή προϋποθέτει η μίμηση ορισμένη γνώση αλλά και παράγει γνώση —, ανάγεται στον κόσμο της ανθρώπινης νόησης, από τον οποίο αντλεί το υλικό της, και επάγεται, αν μη τι άλλο, την αναγνώριση ή παρουσίαση υπό νέα μορφή μιας γενικής αλήθειας. Ως γνωστική λειτουργία πηγάζει άρα από το νοητό και εκβάλλει στο αληθές. Ο άνθρωπος που μιμείται, ο μίμος, είναι όχι μόνο γνώστης αλλά και δάσκαλος, διότι αυτός που βλέπει και εξετάζει το μίμημα, το έργο τέχνης, μαθαίνει, συλλογίζεται και επομένως σκέπτεται (ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι, 1448b 16).

Η Αριστοτελική αντίληψη της μίμησης ως μαθήσεως δεν αντιμετωπίζεται γενικά με τη δέουσα προσοχή, όταν δεν παραγνωρίζεται παντελώς ή δεν αποκρούεται (Δρομάζος, *Αριστοτελους Ποιητική*, εισαγωγή, σελ. 55) ως «νοησιοκρατική υπερβολή του φιλοσόφου». Κατά τον Συκουτρή, η καλλιτεχνική μίμηση του Αριστοτέλη έχει απλώς και χαρακτήρα γνώσεως (σελ. 50). Η μη πλήρης

κατανόηση της Αριστοτελικής μίμησης, ιδίως από την ευρωπαϊκή διανόηση, οφείλεται ίσως στη μη σύνδεσή της ακριβώς με την μάθησιν και, όπως θα δούμε, με την κάθαρσιν.

Το ότι η μίμηση είναι μάθηση το λέγει εν τούτοις ο Αριστοτέλης με τον πιο κατηγορηματικό και βαθύ τρόπο. Το γνωστικό σύστημα του ανθρώπου αλλά και των άλλων ζώων θεμελιώνεται στη μίμηση, η οποία αναδεικνύεται έτσι ως η φυσική οδός προς τη γνώση. Η μίμηση είναι λίγο ή πολύ φυσική ιδιότητα, δομή, όλων των οργανισμών αλλά ιδίως του ανθρώπου, ο οποίος διακρίνεται ακριβώς από τον βαθμό στον οποίο διαθέτει και ασκεί τη μιμητική ικανότητα. Η σύμφυτη αυτή ιδιότητα, η οποία εκδηλώνεται αμέσως από την παιδική ηλικία, εξασφαλίζει τις πρώτες μαθήσεις, είναι δηλαδή η φυσική μέθοδος προσκτήσεως των πρώτων φυσικών γνώσεων.

Δεν πρέπει να μας διαφεύγει, εξ άλλου, ότι ο Αριστοτέλης ομιλεί για μάθηση και όχι για γνώση στη στενή και τεχνική έννοια του όρου, όπως ιδίως γίνεται ο όρος αυτός αντιληπτός σήμερα. Η μάθηση είναι εδώ γνώση της γνώσης και το μανθάνειν γνώση τού να μαθαίνει κανείς, γνώση τού να γνωρίζει. Η μίμηση, στο πνεύμα αυτό, ως αρχική φυσική γνώση, είναι μάθημα μαθήσεως· επομένως η ηδονή, η χαρά, δεν προκύπτει από τη γνώση ενός συγκεκριμένου πράγματος αλλά από την εκμάθηση, από την εκγύμναση στο να μαθαίνει κανείς να γνωρίζει, από τη μύηση στη γνωστική λειτουργία και διεργασία. Η χαρά αυτή είναι αυτονόητη για τον Σταγίριτη, ο οποίος έχει αλλού διακηρύξει ότι ο άνθρωπος φύσει ορέγασθαι ειδέναι, όπως ήταν και για τον Σωκράτη, ο οποίος έθετε τη γνώση ως όρον ακόμη και αυτής της αρετής. Αυτό, άρα, που ο Αριστοτέλης βεβαιώνει, λέγοντας *διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰδήσεις ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ πάλ-*

λογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος (1448b 15-17), δεν εἶναι, ὅπως φαίνεται στον Δρομάζο, απλοϊκή αντίληψη (σελ. 55), αλλά βαθύτατη παρατήρηση, επιστημολογικῶς ἀψογή, ιδίως ὅταν συνδυαστεῖ με αὐτό που ἔχει πει ἀμέσως πιο πάνω, ὅτι δηλαδή το *μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον* (1448b 13), και με αὐτό που θα πει πιο κάτω, ὅτι δηλαδή *φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν* (1451b 5). Η σύνδεση του *μανθάνειν* με τους φιλοσόφους και της ποιήσεως με τη φιλοσοφία εγγυάται για τη σοβαρότητα της συσχέτισης ἀπὸ την *Ποιητικὴ μαθήσεως* και αισθητικῆς ἀπολαύσεως.

Η μίμηση εἶναι εἴσοδος στον κόσμον της φύσεως και του εἶναι των πραγμάτων και ἐξοδος στον κόσμον της γνώσεως και της ὑπαρξῆς των ὄντων. Η ἀντίστροφη αὐτὴ κίνηση εἶναι για τον ἄνθρωπο ἐρωτικὴ και συνίσταται στην ορμέμφυτη ἐπιθυμία ἀνακαλύψεως και ἀναδείξεως της φύσεως του. Ὅταν ο Ἀριστοτέλης λέγει ὅτι με τη μίμηση ἀποκτοῦν οἱ ἄνθρωποι τις πρώτες μαθήσεις (1448b 8), δεν ἐντοπίζει ἀπλῶς μια φυσιολογικὴ λειτουργία, ἀλλά θέτει συγχρόνως και τα θεμέλια της επιστημολογίας, διότι, ἐπισημαίνοντας ὅτι τους φέρνουν αὐτές χαρά, θέτει τη νομιμοποιό ἀρχὴ της γνώσεως γενικά. Η μάθηση εἶναι κυρίαρχη συνιστώσα της δημιουργίας του ἀνθρώπου και η μίμηση πρώτη φυσικὴ οδὸς μαθήσεως, ἀρχικός ὁρὸς συστάσεως της γλώσσας και ἀρχικό επιστημολογικό παράδειγμα νομιμοποιήσεως της γνώσεως.

Η ποιητικὴ μίμηση δεν εἶναι ἔτσι στο βάθος ἀπλή συμβατικὴ ἀναπαράσταση του αισθητοῦ κόσμου, ἀπολύτως ἢ σχετικῶς ρεαλιστικὴ, ἢ τεχνικὴ ἐπεξεργασία και σχηματοποίησή του, οὔτε το ἔργο της εἶναι το εἶδωλο ἐνὸς προτύπου, ο Σαιξπηρικός καθρέφτης μπροστά στη φύση, ἢ το ἀντίτυπο ἐνὸς πρωτοτύπου, ἀλλά, ως πράξη, εἶναι παρὰσταση, παρουσίαση, ἐνσάρκωση, κατὰ κάποιον τρόπο,

του αληθούς λόγου της πραγματικότητας· είναι άρση της Ηρακλείτειας κρυψίνουας της φύσης, αποκάλυψη και έκθεση της βαθύτατης αλήθειας των πραγμάτων: προσπέλαση της δομής τους και εισβολή στο είναι τους. Ως ενέργεια και έργο, είναι παραγωγή, με πρώτη ύλη την αντικειμενική πραγματικότητα και όργανο τη δημιουργική ικανότητα του ποιητή, προτύπων και πρωτοτύπων. Η ποιητική τέχνη εργάζεται προς διαγωγήν (*Μετὰ τὰ φυσικά*, 981b 18), συμπληρώνοντας τη φύση και παρουσιάζοντας ό,τι το σημαντικότερο περιέχει αυτή (*Φυσικά*, 199a 15). Η κυρίαρχη πραγματικότητα στη σφαίρα της τέχνης δεν είναι έτσι για τον Αριστοτέλη το υποκείμενο αλλά το αντικείμενο, όχι ο καλλιτέχνης αλλά το καλλιτέχνημα. Το δημιούργημα περισσότερο από τους συντελεστές του: τον δημιουργό και το υλικό από το οποίο προήλθε. Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο δεν είναι το σκεύος αλλά το περιεχόμενο, αυτό το τελευταίο και όχι η τεχνική ή η μέθοδος αποκαλύψεώς του. Περισσότερο από τον Σωκράτη και τη μαιευτική ενδιαφέρει η αλήθεια, και περισσότερο από την τεκούσα και τη μαία το νεογνό, η νέα ζωή. Η μίμηση είναι η πράξη και το έργο της γέννησης. Η σύνδεση ακριβώς αυτή της μίμησης, όχι με την ιστορία, με ορισμένο πρόσωπο ή εποχή, αλλά με την αλήθεια και τη ζωή της εξασφαλίζει μεγαλύτερη διάρκεια και μονιμότερη ισχύ. Έτσι εξηγείται, επί παραδείγματι, η «ανωμαλία», που διαπίστωνε ο Μαρξ, όσον αφορά τη διαχρονική ισχύ της ελληνικής τέχνης, παρά το γεγονός δηλαδή ότι υπήρξε προϊόν μιας δουλοκτητικής κοινωνίας.

Το ότι η ικανότητα της μίμησης είναι έμφυτη, δεν σημαίνει ασφαλώς και ότι είναι αδιακρίτως ανεπτυγμένη και αποτελεσματική σε όλες τις περιπτώσεις που υπάρχει και ασκείται. Ο Αριστοτέλης διακρίνει ευθέως αμέσως τον άνθρωπο από τα άλλα ζώα (*μμητικώτατόν ἐστιν*, 1448b 7)

και εν συνεχεία τους ανθρώπους μεταξύ τους (ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων, 1448b 22-24 και διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ, 1455a 32). Και ὅταν προσπαθεῖ να εξηγήσει την υπεροχή του Ομήρου, φαίνεται να την αποδίδει περισσότερο στη φύση του παρά στην τεχνική του (1451a 23). Είναι αυτονόητο να διαβαθμίζεται η φυσική ικανότητα της μίμησης με κριτήριο τη φύση, τις ἐμφυτες δηλαδή ικανότητες, και ὄχι με ἐξωτερικά κριτήρια, ὅπως η ἐπίκτητη τεχνική ικανότητα. Ο ποιητὴς γεννιέται, δεν γίνεται.

Ἡ τρίτη αναβάθμιση της μίμησης, η οποία είναι ἄμεσο επακόλουθο της αναγνώρισης ως αντικειμένου της του καθόλου, επιτυγχάνεται με τη συσχέτιση ακριβῶς ποιήσεως και ιστορίας: διὸ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσεις ιστορίας ἐστίν (1451b 5). Ἡ σύγκριση είναι ἀνάμεσα στην ποίηση και στην ιστορία, με μέτρο συγκρίσεως τη φιλοσοφία και ζητούμενο το ποια ἀπὸ τις δύο δραστηριότητες και πραγματικότητες είναι φιλοσοφικότερη, ἐγγύτερη στο φιλοσοφεῖν. Και ἐπειδὴ η φιλοσοφία είναι η βασιλική οδὸς πρὸς τη γνώση του καθόλου, του Εἶναι, το ποια είναι ἐγγύτερη στο τελευταῖο αὐτό, τελικά δηλαδή στην ἀλήθεια. Για την πληρέστερη κατανόηση της φράσης αὐτῆς του Ἀριστοτέλη, θα ἦταν ἴσως χρήσιμη ἐδῶ η μνεία τόσο του χριστιανικοῦ χαρακτηρισμοῦ του Θεοῦ ως «ποιητῆ γῆς, ουρανοῦ, ορατῶν και ἀοράτων» ὅσο και της μαρξιστιανῆς ρήσης ὅτι «οἱ ἄλλοι ἐρμήνευσαν τον κόσμον, εμεῖς θα τον ἀλλάξουμε». Ο Θεός, στο πνεῦμα αὐτό, δεν είναι ιστορικός ἀλλὰ ποιητὴς, δεν κάνει ιστορία ἀλλὰ ποίηση: δεν ιστορεῖ ἢ ἐξιστορεῖ ἀλλὰ ποιεῖ, δημιουργεῖ. Στις ἴδια αὐτὴ προοπτική, ἀλλὰ στο ἀνθρώπινο ἐπίπεδο, η ἐργατικὴ τάξη δεν θα παραμείνει, κατὰ τον Μαρξ, ἀντικείμενο της ιστορίας ἀλλὰ, ἀνατρέποντας το καθεστῶς της ἐκμετάλ-

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

λευσης ανθρώπου από άνθρωπο, θα αναδειχθεί σε υποκείμενο και υπό την ιδιότητα αυτή δεν θα περιοριστεί στη διαχείρισή της αλλά θα την αλλάξει. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε θεολογική και στη δεύτερη πολιτική ποίηση. Και στις δύο έχουμε επέμβαση στην εξέλιξη, στο γίνεσθαι του κόσμου· χειρισμό της δημιουργού αρχής των πραγμάτων, του οργάνου δημιουργίας. Ενεργοποίηση των δημιουργικών δυνάμεων, εφαρμογή του θεμελιακού νόμου της πραγματικότητας. Αυτό είναι, όπως είδαμε, το αντικείμενο και το νόημα της Αριστοτελικής ποιητικής μίμησης.

Σύγκριση της ποίησης με την ιστορία, προκειμένου να καταδειχθεί η διαφορά τους, εν όψει της αξιολόγησης της πρώτης, σημαίνει πάντως ότι υπάρχουν μεταξύ τους και ομοιότητες, ότι οι δύο αυτές πραγματικότητες και δραστηριότητες ανάγονται σε ένα κοινό πλαίσιο αναφοράς, ότι συνορεύουν ή έστω ότι βρίσκονται σε εννοιολογική εγγύτητα η μία προς την άλλη. Τι το κοινό μπορεί όμως να υπάρχει ανάμεσα στην ποίηση και την ιστορία; Πριν απαντήσουμε στο εύλογο όσο και αυτονόητο αυτό ερώτημα, θα πρέπει να διευκρινιστεί το διπλό επίπεδο, πνευματικό και φυσικό, στο οποίο νοούνται εδώ η ποίηση και η ιστορία, δηλαδή ότι δεν πρόκειται απλώς και μόνο για εκδηλώσεις του ανθρώπινου πνεύματος, για δύο είδη της γραμματείας, από τα οποία το ένα ανήκει στις τέχνες και το άλλο στα γράμματα, αλλά και για παραγωγικές διαδικασίες, για δύο νομοτελειακές διεργασίες ή πορευτικές. Η ποίηση δεν είναι απλώς και μόνο λόγος για την ανθρώπινη φύση, αλλά και λόγος της ανθρώπινης φύσης και, ως λόγος, πραγμάτωση της ανθρώπινης φύσης και ουσίας. Επίσης η ιστορία δεν είναι απλώς και μόνο λόγος για την ανθρώπινη ζωή, ατομική και κοινωνική, αλλά και λόγος της ανθρώπινης ζωής. Η Αριστοτελική σύγκριση ανάμεσα στην ποίηση και την ιστορία δεν είναι έτσι απλώς και μόνο σύγκριση «καλλι-

γράφιας» και ιστοριογραφίας, αλλά και σύγκριση δύο οδών προς την αλήθεια και δύο παραγωγικών δυνάμεων της ανθρώπινης οικονομίας. Το κοινό που υπάρχει συγκεκριμένα ανάμεσά τους, και στα δύο επίπεδα, είναι ότι και οι δύο αναφέρονται στην ανθρώπινη πράξη. Το υλικό που επεξεργάζονται, η κάθε μία με τον δικό της τρόπο και σε διαφορετική προοπτική, είναι οι πράξεις των ανθρώπων. Ο ποιητής είναι ο πρώτος ιστορικός, διότι πριν από τον ιστορικό κόσμο είναι ο μυθολογικός κόσμος, πριν από την ιστορία η μυθολογία. Μύθος και ιστορία, είναι συνώνυμα, ως οι δύο και μοναδικές εκδηλώσεις της ανθρώπινης πράξης. Η αναλογία όμως μεταξύ ιστορίας και ποιήσεως δεν είναι τοπική και συγκυριακή, όπως πιστεύει ο Συκουτρός, επειδή δηλαδή οι Αρχαίοι θεωρούν τα μυθολογικά δεδομένα, τα οποία επεξεργάζεται ο ποιητής, ως ιστορικά γεγονότα (σελ. 69), αλλά λογική και οικουμενική, διότι η ποίηση και η ιστορία είναι οι δύο μοναδικές οδοί πραγματοποίησης του κόσμου και, ως διανοητικές δραστηριότητες, οι μοναδικές που έχουν ως αντικείμενο αυτή την πραγματοποίηση.

Η ανθρώπινη πράξη, ως κοινό αντικείμενο της ποίησης και της ιστορίας, νοείται ωστόσο διαφορετικά στη μια σφαίρα από την άλλη. Στην ιστορική σφαίρα, η πράξη, η ιστορική πράξη, έχει να κάνει με την κοινωνική πραγματικότητα και συνδέεται με ορισμένα πρόσωπα, ορισμένο τόπο και ορισμένη εποχή. Είναι προσωπική, τοπική και χρονική πράξη. Στην ποιητική σφαίρα, η πράξη, η ποιητική πράξη, έχει να κάνει με την οντολογική και υπαρξιακή πραγματικότητα και συνδέεται με την ανθρώπινη φύση και με την εσωτερική λογική που την διέπει και την συνέχει. Είναι οικουμενική και τελολογική πράξη. Η ιστορία είναι, στο πνεύμα αυτό, περιγραφή πράξεων που έχουν τελεστεί από ένα πρόσωπο και τέλεση πράξεων τοπικά και χρονικά

προσδιορισμένων. Οι πράξεις αυτές, ως αντικείμενο λίγο ή πολύ ελεύθερης επιλογής, είναι σε τελευταία ανάλυση υποκειμενικές και δυνάμει αυθαίρετες. Η ποίηση, αντιθέτως, είναι προδιαγραφή πράξεων που είναι δυνατόν να τελεστούν από μian ορισμένη φύση, την ανθρώπινη εν προκειμένω φύση, και τέλεση πράξεων φυσικά και λογικά επιβαλλομένων. Οι πράξεις αυτές, ως αντικείμενο επιβολής, είναι δηλαδή αντικειμενικές και δυνάμει υποχρεωτικές. Έργο του ποιητή δεν είναι η περιγραφή των όσων γίνονται αλλά *οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶδος ἢ τὸ ἀναγκαῖον* (1451a 38). Η ιστορία είναι έτσι είδος λογιστικής και εργολαβίας, απογραφή του ενεργητικού και του παθητικού, ισοσκελισμός επιχειρήσεων και ανάληψη και εκτέλεση έργων. Η ποίηση κωδικοποίηση και νομοθετική λειτουργία και υποκατάσταση στη θέση της Φύσης και της Μοίρας: *λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶδος ἢ τὸ ἀναγκαῖον* (1451b 9). Η δημιουργική πρωτοβουλία του ποιητή καταφαίνεται και αναδεικνύεται από το γεγονός ότι, ακόμη και όταν επεξεργάζεται ένα έτοιμο υλικό, όταν καταγίνεται δηλαδή με τα όσα έχουν γίνει ήδη, τα αναπλάθει προκειμένου να δείξει τον οικουμενικό και αναγκαίο χαρακτήρα τους, και ως προς τούτο είναι δημιουργός τους: *κἄν ἄρα συμβῆ γερόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἤττον ποιητῆς ἔστι...* (1451b 29-30).

Η έξαρση της ποίησης μέσω της διαφοροποίησής της αυτής από την ιστορία και την ανάδειξή της σε δραστηριότητα φιλοσοφικότερη, δεν αναιρείται, αλλά ούτε μειώνεται, από την υπόθεση, ακόμη και αληθινή, ότι ο Αριστοτέλης, όπως και ο Πλάτων και γενικά οι αρχαίοι, είχε μια χειρότερη αντίληψη για την ιστορία απ' ό,τι έχουμε εμείς σήμερα. Η εγκυρότητα της σύγκρισης παραμένει καθ' όλα ισχυρή, ακόμη κι αν η ιστορία νοηθεί με την καλύτερη και θετικότερη δυνατή έννοια. Ακόμη κι αν θεωρηθεί δηλαδή ότι έχει τελολογικό χαρακτήρα και διέπεται από

νόμους, τους οποίους αναζητεί ακριβώς στο βάθος η ιστορία ως επιστήμη. Και στην περίπτωση αυτή η ιστορία συνδέεται, αν μη τι άλλο, με τον χρόνο, είναι συγχρονική και, κατά κάποιον τρόπο, τοπική, σε αντίθεση με την ποίηση που είναι οικουμενική και διαχρονική. Η μαρξιστική εξήγηση της «ανωμαλίας», όσον αφορά την παντοτινή ισχύ της ελληνικής τέχνης, την ισχύ δηλαδή της τέχνης μιας δεδομένης ιστορικότητας στα πλαίσια μιας άλλης ιστορικότητας, αποτελεί σημαίνουσα επιβεβαίωση της Αριστοτελικής επισήμανσης του διό και φιλοσοφώτερον και σπουδαιότερον ποιήσεις ιστορίας ἐστίν.

Η ποίηση, όπως η φιλοσοφία, αναζητεί την ουσία των πραγμάτων, τις πρώτες αρχές, το καθόλου, το ὄντως ὄν. Αυτό που το πράγμα είναι στην πραγματικότητα, αυτό που είναι στη φύση του να είναι. Αναζητεί την πραγματικότητα του πράγματος. Η ποίηση και η φιλοσοφία είναι σαν να παίρνουν το *είναι* από το χέρι και να το οδηγούν στη φύση του και να το μαθαίνουν να περπατά στο γίνεσθαι. Το μαθαίνουν να είναι ο εαυτός του, η φύση του. Υπό την έννοια αυτή, η ποίηση είναι σημαντικότερος δάσκαλος από την ιστορία, η οποία απλώς παρακολουθεί το γίνεσθαι, όπως ο ανιψιός του Αριστοτέλη, ο ιστορικός Καλλισθένης, ακολουθούσε την εκστρατεία του Αλέξανδρου. Ποίηση και φιλοσοφία είναι η πρωτοπορία στην εξερεύνηση της ανθρωπίνης φύσης και του κόσμου, αυτές που σέρνουν τον χορό του γίνεσθαι, οι εξάρχοντες του γνωστικού διθυράμβου. Η φιλοσοφία, εξοπλισμένη με τη λογική και την ενόραση, τον συλλογισμό και τον ορισμό, φθάνει στην *εννόηση*: η ποίηση, εξοπλισμένη με τη μέθεξη και την εικόνα, την εποπτεία και τον συμβολισμό, φθάνει στην *κατανόηση*. Η ποίηση είναι έτσι ιστορία δευτέρου βαθμού, ενός ανωτέρου στρατηγικού επιπέδου, ιστορία φιλόσοφος. Γι' αυτό και σπουδαιότερη από την κοινή ιστορία. Επειδή είναι

φιλία για τη σοφία και επειδή η σοφία έχει αντικείμενο την αλήθεια. Αν και η ιστορία είναι αλήθεια, μη λήθη, η ποίηση είναι όμως κάτι περισσότερο, είναι επαλήθευση: κατάκτηση ουσιαστική, αληθής, του αληθώς αληθούς. Η ιστορική αλήθεια μένει στην επιφάνεια και εξερευνά το έδαφος, η ποιητική διεισδύει στο υπέδαφος και εξερευνά τα άδυτα των αδύτων και τις αφώτιστες ζώνες. Η ιστορία είναι περιήγηση και διήγηση, η ποίηση εξήγηση — και όπου η ιστορία εξηγεί, επεξήγηση: εξήγηση της εξήγησης. Η ποίηση πηγαινέει την ιστορία ψηλότερα, βαθύτερα και μακρύτερα. Από την ιστορική και την ποιητική πραγμάτευση, επί παραδείγματι, της ναυμαχίας της Σαλαμίνας, διαπιστώνεται ότι ο ιστορικός αποδίδει την ήττα των Περσών σε τεχνικούς στρατιωτικούς λόγους και λάθη ανθρώπων, ενώ ο ποιητής, ο Αισχύλος, αντιμετωπίζοντας φιλοσοφικότερα το ιστορικό γεγονός, προχωρεί πιο πέρα από την πραγματικότητα, πορεύεται προς την αλήθεια και δίδει βαθύτερη εξήγηση, δηλαδή περισσότερο από θεολογική (Συκουτρός: επειδή οι Πέρσες πυρπόλησαν και τους ναούς, η ήττα τους ήταν θέλημα των θεών), αλλά και από πολιτική ή ιστορική (η δημοκρατία υπερίσχυσε της απολυταρχίας), εξήγηση ηθική και ανθρωπολογική. Η εξήγηση αυτή θα μπορούσε να αναζητηθεί στην απάντηση που δίνει ο χορός στην ερώτηση της μητέρας του Ξέρξη. Η βασίλισσα ερωτά: *τίς δὲ ποιμάντωρ ἔπεστι κάπιδεσπόζει στρατοῦ;* και ο χορός απαντά: *Οὔτινος δοῦλοι κίκληνται φωτός οὐδ' ὑπήκοοι.* Η ποιητική εξήγηση είναι ότι στη σύγκρουση ενός δούλου λαού και ενός ελεύθερου λαού, ενός υπηκόου και ενός πολίτη, η νίκη είναι στη φύση των πραγμάτων να κατακτάται από τους υπερμάχους της ελευθερίας και της ανθρώπινης τιμής. Ἴνας ελεύθερος και υπερήφανος λαός έχει τα γνωρίσματα της εξαιρετικής προ-

σωπικότητας ενός ατόμου, είναι ήδη ήρωας και ως ήρωας ενεργεί.

Η μίμηση ως εμπειρία και ως μάθηση είναι υπόδειγμα της εν γένει εμπειρίας και της εν γένει μάθησης, έχει οντολογική και επιστημολογική αξία. Ως τέχνη είναι ἕξι μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική (*Ἠθικά Νικομάχεια*, 1140a 9), έχει ως αντικείμενο το *μανθάνειν εἰς τὸ κατὰ φύσιν καθίστασθαι* (*Ῥητορική*, 1371a 34) και πράττει ως φύση, αναπαριστά τη δημιουργική πράξη, ασκεί τη δημιουργική λειτουργία: είναι ομολογη της εξέλιξης. Αναπαριστάμενο είναι το τέλος του αντικειμένου μιμήσεως και τέλος μιμήσεως η ανάδυση του κόσμου μέσα από τον άνθρωπο (*μίμησις παράστασις τοῦ εἶδους τοῦ ἐν τῇ ψυχῇ — Μετὰ τὰ Φυσικά*, 1032a 32), η δημιουργία του κόσμου όχι πλέον από τον Θεό ή από τη Φύση αλλά από τον Άνθρωπο, στον οποίο ο Προμηθέας παρέδωσε το Όργανο της Δημιουργίας. Δεν πρόκειται επομένως για παθητική, για δουλκή αντιγραφή της πραγματικότητας, αλλά, κατά Φιλόστρατον, για επιστημονική επεξεργασία της *εἰς ὅ,τι τὸ οὐσιῶδες, το σημαντικόν, τὸ ἀνθρώπινον περιέχει* (*Βίος Ἀπόλλωνος*, 2, 20).

Το έργο της μίμησης ως καθαυτού κόσμου, είναι προσαγωγή του όντος στο Είναί και επέκταση αυτού τούτου του Είναί.

Δ. ΣΥΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ: ΜΥΘΟΣ

Ενώ με τη μίμηση η ποίηση σε ευρεία έννοια, ως καλλιτεχνική δηλαδή εν γένει δημιουργία, τοποθετείται στο γένος (τέχνη), με τον μύθο κυρίως συνιστάται ως είδος (λογοτεχνία). Ο μύθος, ο οποίος προηγείται γλωσσικά του έπους και του λόγου — όροι που χρησιμοποιούνται στην *Ποιητική* για να εκφράσουν ο πρώτος το ομώνυμο λογοτεχνικό είδος και ο δεύτερος ένα συνώνυμό του—,

είναι φυσικό ως όρος λεκτικής σημασίας να αποτελεί την ειδοποιό διαφορά τής ιδιαίτερης αυτής περιοχής της καλλιτεχνικής δημιουργίας, της τέχνης του λόγου, της λογοτεχνίας. Χωρίς αυτόν δεν νοείται ποίηση, η οποία περισσότερο από κάθε τι άλλο είναι όντως μύθος. Όταν ο Αριστοτέλης στις πρώτες γραμμές της *Ποιητικής* εκθέτει την προβληματική τού ερευνητικού αυτού πεδίου, αναφέρεται, μετά από τη φύση και τα είδη της ποίησης — και την ιδιαίτερη λειτουργία καθενός από αυτά, στη σύσταση των μύθων, την οποία συνδέει, για να επισημάνει ευθύς αμέσως τη δεσπόζουσα σημασία της, με την καλή ποίηση. Η καλή σύσταση του μύθου αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για την καλή ποίηση: *πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσιν* (1447a 9). Ας σημειωθεί ότι και κατά τον Πλατωνικό *Φαῖδρο* ο ποιητής είναι *μύθων ποιητής*. Όταν, εν συνεχεία, εκθέτει σχηματικά το ιστορικό της εξέλιξης της τραγωδίας, της κατ' ἐξοχὴν ποίησης, επισημαίνει ότι η ολοκλήρωσή της συνδέεται με μια ουσιαστική επέμβαση στον μύθο: *ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων... ὄψὲ ἀπεσεμνύθη* (1449a 20). Η καθοριστική στιγμή στη διαμόρφωση της τραγωδίας είναι η εξασφάλιση πρωτίστως του μεγέθους του μύθου, η μετάβαση από τον ποιοτικά μικρό στον ποιοτικά μεγάλο και σοβαρό μύθο. Η κωμωδία, επίσης, παρουσιάζεται στη *Σικελία* με τον *Ἐπίχαρμο* και τον *Φόρμιδα* και στην *Ἀθήνα* με τον *Κράτητα*, όταν αυτοί εισάγουν ακριβῶς στα ἔργα τους τον μύθο (1449b 5 κ.εξ.). Τέλος, τόσο όταν ορίζει την τραγωδία όσο και όταν προσδιορίζει τα αναγκαία συστατικά μέρη της, ο Αριστοτέλης αναφέρεται πρώτα στον μύθο (1449b 25 και 1450b 25).

Η κατ' ἐξοχὴν ποίηση, η τραγωδία, είναι πρωτίστως *μίμησις πράξεως*, δηλαδή μύθος. Πρώτος στη σειρά από τα ἔξι συστατικά μέρη της αναφέρεται, πράγματι, ο *μύθος*.

Τα λοιπά μέρη είναι: ἤθη, λέξεις, διάνοια, ὄψεις και μελοποιία (1450a 9).

Ο μύθος, αυτό που ονομάζεται σήμερα υπόθεση, ιστορία, δεν είναι για τον Αριστοτέλη της *Ποιητικής* διάταξη απλώς των πράξεων και παθημάτων που αποτελούν το περιεχόμενο του έργου (Συκουτρής) ή διάρθρωση (Παπανούτσος) ή πλοκή (Δρομάζος) γεγονότων, δηλαδή τεχνική απλώς οργάνωση ενός υλικού, αλλά είναι επί πλέον και κυρίως φορέας νοήματος, πολιτισμός και συνείδηση ανθρωπότητας. Περισσότερο από δομή, μορφή και τεχνική, είναι μήνυμα, περιεχόμενο και θεωρία. Γι' αυτό η *Ποιητική* χρησιμοποιεί παράλληλα, ως συνώνυμά του, όρους όπως *πράξεις, πράγματα (συστασις ή σύνθεσις πραγμάτων)*. Για να δείξει δηλαδή ακριβώς την υλική και τεχνική υπόστασή του, ενώ άλλοτε τον ταυτίζει με τον *λόγον*, με τη σαφή πρόθεση να προειδοποιήσει για την ουσιαστική έννοια που του αποδίδει. Ο μύθος ως λόγος μάς παραπέμπει στον Ηρακλείτειο λόγο (B 50), από τον οποίο ακούμε το τι είναι σοφό. Είναι φορέας σοφίας και, υπό την έννοια αυτή, η ιστορία του ανώτερου στρατηγικού επιπέδου, για την οποία έγινε λόγος προηγουμένως, δηλαδή όχι εκείνης μιας δεδομένης κοινωνίας ή ενός ατόμου, αλλά της ανθρωπότητας και του ανθρωπίνου. Η έννοια αυτή του μύθου καθίσταται έκδηλη στην *Ποιητική*, όχι μόνο από τις αποκλίσεις, δηλαδή από αυτό που δεν είναι σύμφωνα με αυτή ο μύθος, και τις προσεγγίσεις, δηλαδή αυτό που είναι, αλλά και από τη σπουδαιότητα που εκεί του αποδίδεται.

Ο τραγικός, ο κατ' εξοχήν δηλαδή ποιητικός μύθος, δεν είναι οποιοσδήποτε μύθος αδιακρίτως, ούτε, άλλωστε, συγχέεται με τη μυθολογία. Τότε, πράγματι, ο μύθος καθίσταται τραγικός, όπως είδαμε, όταν μεταβάλλεται ποιοτικά και από ασήμαντος γίνεται σημαντικός. Το ότι, εξ άλλου, δεν συγχέεται με τη μυθολογική παράδοση, η οποία

είναι ασφαλώς η πρώτη και κύρια πηγή από την οποία αντλεί η ποίηση τα θέματά της, καθίσταται φανερό από το γεγονός ότι ο ποιητής δύναται να πλάθει και ο ίδιος μύθους και όχι μόνο να επεξεργάζεται εκείνους της παράδοσης. Όπως δεν αναφέρεται ο Αριστοτέλης στη θρησκευτική ή πολιτική καταγωγή της ποίησης, όχι αποσιωπώντας την αλλά αποκλείοντάς την, έτσι και δεν αναφέρεται, όταν δίνει τον ορισμό της τραγωδίας, στη μυθολογική της προέλευση. Ο μυθολογικός μύθος, ακόμη και όταν εμπνέεται από αυτόν η τραγωδία, είναι απλώς η πρώτη ύλη, την οποία επεξεργάζεται ο δραματουργός περίπου όπως ο γλύπτης το πεντελικό μάρμαρο. Η μυθολογία αναπλάθεται και διαπλάθεται, όπως η ζύμη και ο πηλός, προκειμένου να πάρουν ορισμένη μορφή. Ο τραγικός μύθος είναι η ανθρωπινή μορφή του κοσμικού ή φυσικού μύθου.

Η σημασία του για την τραγωδία, όταν ήδη οι γλωσσικοί και μυθολογικοί του τίτλοι — η λεκτική σημασία του και η μυθολογική καταβολή του, αντιστοίχως — προδιαγράφουν την επιστημολογική του αξία, δεν μπορούσε παρά να είναι, κατά τον Αριστοτέλη, καίρια: *ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας* (1450a 38). Προηγουμένως έχει πει: *ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας* (1450a 22). Και πρωτίτερα: *ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις* (1450a 3). Από την αρχή, εξ άλλου, το έχει θέσει ρητά: *καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσις* (1447a 8-9). Ο μύθος είναι η αρχή, η ψυχή και το τέλος της τραγωδίας, της ποίησης δηλαδή στην ανώτερή της μορφή, στην εντέλειά της. Είναι αυτή τούτη η μίμηση της πράξης: η μίμηση — που είναι το στοιχείο της ποίησης, της πράξης — που είναι το υλικό και το έδαφός της. Η σπουδαιότητα του μύθου προκύπτει και από την τοποθέτησή του πρώτου στην αξιολογική σειρά των συστατικῶν μερῶν της τραγω-

διάς, καθώς και από τη θερμή και διεξοδική επιχειρηματολογία υπέρ της προτεραιότητάς του. Τα σχετικά επιχειρήματα είναι τα εξής:

Ο μύθος, ως η μίμηση των πράξεων, η οποία ορίζει την τραγωδία, είναι η κύρια δομή της τελευταίας αυτής· τραγωδία χωρίς ήθη είναι νοητή, όχι όμως και χωρίς μύθο· μέρη του μύθου αποτελούν οι αναγνωρίσεις και οι περιπέτειες, τα συναρπαστικότερα στοιχεία της τραγωδίας· η ποιότητα του μύθου προδικάζει την ποιότητα της ποίησης.

Η προτεραιότητα του μύθου έναντι ιδίως των ηθών φάνηκε στον Σκουτρή ότι πάσχει από μονομέρεια και σοφιστική υπερβολή, διότι, αν δεν νοούνται ήθη χωρίς μύθο, ούτε μύθος, δηλαδή πράξεις, νοείται χωρίς ορισμένο ήθος, έστω σε υπολανθάνουσα κατάσταση (σελ. 130 και σημ. 1). Είτε αντικρούοντας θεωρητικούς αντιπάλους είτε αποδοκιμάζοντας τη δραματουργική πρακτική ή τάση της εποχής του, ο Αριστοτέλης ωστόσο, δεν χρησιμοποιεί τη μεθοδική υπερβολή, προκειμένου να υποβάλλει την άποψή του για τη ρητή προτεραιότητα του μύθου έναντι των ηθών ως συστατικών στοιχείων της τραγωδίας. Η προτεραιότητα αυτή απορρέει από τη φύση τής ποίησης ως πράξεως και δη ως μιμήσεως πράξεως, της οποίας ακριβώς ο μύθος είναι η γλωσσική ενσάρκωση. Ο μύθος είναι το συναφέστερο προς αυτό το οποίο είναι η ποίηση. Η τραγωδία ειδικότερα δεν είναι μίμηση ιδιότητας αλλά βιώματος, όχι μίμηση μιας προσωπικότητας, ανθρώπων, αλλά ορισμένης πραγματικότητας, πράξεων και τελικά της ανθρώπινης μοίρας (1450a 16). Δεν είναι το ποιόν, ο χαρακτήρας, το ήθος ενός προσώπου αλλά ο βίος και η πολιτεία του: η μοίρα του ανθρώπου. Αυτό συγκεκριμένα που λέγει ο Αριστοτέλης είναι ότι στην τραγωδία τα ήθη βοηθούν στην ανάδειξη του μύθου και όχι το αντίστροφο: *σθκουν ὅπως τὰ ἦθη μιμῶσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβά-*

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

καισιν δια τὰς πράξεις (1450a 20-22). Δεν πρόκειται λοιπόν για υπερβολή, και μάλιστα σοφιστική. Στον ζωντανό οργανισμό — που κατ' αυτόν αποτελεί το καλλιτεχνικό έργο, ο μύθος είναι η καρδιά της ποίησης, η πράξη η καρδιά του μύθου, το ήθος και η διάνοια (η συνείδηση) η καρδιά της πράξης. Ο μύθος-πράξη είναι τελικός σκοπός και ο τελικός σκοπός είναι παντού και πάντοτε το πρώτιστο. Ο μύθος είναι στο κέντρο της δημιουργίας και το ήθος και η διάνοια στο κέντρο του μύθου. Η τραγωδία είναι μίμηση πράξεως, και η μίμηση έργο ανθρώπων ορισμένης ηθικής και διανοητικής υποστάσεως, οι πράξεις επομένως, που αποτελούν το περιεχόμενο του μύθου, ως απόρροια του ήθους και της διάνοιας, έχουν κατ' ανάγκη και οι ίδιες ορισμένο ηθικό και διανοητικό περιεχόμενο. Η τραγική πράξη δεν είναι μηχανική ενέργεια αλλά δραστηριότητα που καθοδηγείται από μια βούληση και διέπεται από μια προαίρεση. Για τον Αριστοτέλη, συνεπώς, δεν υπάρχει δίλημμα του τύπου «μύθος ή ήθη», αλλά θέμα αποκλεισμού τού να καταστεί η τραγωδία ηθογραφία. Η προαίρεση και ο χαρακτήρας των προσώπων του δράματος είναι στοιχεία του μύθου, όπως είναι η αναγνώριση και η περιπέτεια. Ως στοιχεία, δεν μπορούν να υπερτερούν του συνόλου.

Ο μύθος είναι αρχή, ψυχή και τέλος της τραγωδίας. Αν όμως ο μύθος είναι όλα αυτά για την τραγωδία, η οποία οδηγεί, όπως θα δούμε, στην κάθαρση, αποκλείεται να εξαντλείται στη διάταξη ή την πλοκή του υλικού που αποτελεί το περιεχόμενό του, διότι η διάταξη ή η πλοκή δεν μπορεί να είναι αιτία καθάρσεως. Με αρχή και τέλος ο Αριστοτέλης εννοεί ότι η τραγωδία είναι από την αρχή ως το τέλος μύθος. Δεν πρόκειται ασφαλώς μόνο για το αρχικό και τελικό σημείο ενός σώματος ή μιας ευθείας, για αφετηρία και τέρμα, ή για αρχική και τελική στιγμή μιας χρονικής διάρκειας, για έναρξη και περάτωση, αλλά και

για κυρίαρχη πραγματικότητα και τελικό σκοπό. Ως αρχή της τραγωδίας ο μύθος διέπει την τραγωδία και ως τέλος εκφράζει τον σκοπό της. Η οικεία ηδονή και η κάθαρση ενσωματώνονται υπό την έννοια αυτή στον μύθο και αποτελούν, μέσω αυτού, στόχο της τραγωδίας. Έτσι μόνο κατανοείται ότι ο μύθος είναι ψυχή της τραγωδίας και ότι το σπουδαιότερο απ' όλα τα στοιχεία της είναι η σύσταση των πραγμάτων, δηλαδή ο μύθος. Η σύσταση των πραγμάτων είναι η πράξη της δημιουργίας, η προσαγωγή του άμορφου στη μορφή, του οντολογικά απροσδιόριστου και αδιευκρίνιστου στην ευκρίνεια του είναι. Ο μύθος, στο πνεύμα αυτό, είναι τα αρχιτεκτονικά σχέδια οικοδομήσεως ενός κόσμου.

Μετά τον εννοιολογικό προσδιορισμό και την αξιολόγηση, ο Αριστοτέλης προχωρεί στην ανάλυση, εκθέτοντας τα σχετικά με τη μορφή και το ουσιαστικό περιεχόμενο του μύθου, τόσο δηλαδή τις οργανικές ή ποσοτικές όσο και τις τεχνικές και ποιοτικές χαρακτηριστικές ιδιότητές του: οργανική ολότητα ή πληρότητα και πρόσφορο μέγεθος, οργανική ενότητα, λογικότητα, νομιμότητα, σπουδαιότητα και τραγικότητα.

Ενώ στον ορισμό της τραγωδίας (1449b 24) η μίμηση συνάπτεται στην τελεία πράξη, στην ανάλυση του μύθου (1450b 23), μετά το τελείας, προστίθεται *όλης: κείται δὴ ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας και ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν*. Εν συνεχείᾳ εξηγείται τι σημαίνει *ὄλον* (26). Οι δύο ὄροι είναι εννοιολογικά συγγενείς αλλά όχι πάντοτε και ταυτόσημοι, δεν πρόκειται πράγματι για ταυτολογία: *ὄλον δὲ καὶ τέλειον ἢ τὸ αὐτὸ πάμπαν ἢ σύνεγγυς τὴν φύσιν ἐστίν* (Φυσικά 207a 13). Μία τέλεια πράξη μπορεί να μην είναι ὄλη, ενώ μία ὄλη είναι υποχρεωτικά τέλεια. Τέλεια σημαίνει, πράγματι, αποτελειωμένη, περαιωμένη ως προς τη σύσταση, ὄριμη και σε πλήρη κατοχή των δυνάμεών

της. Η τέλεια πράξη αναφέρεται στη διαδικασία σχηματισμού και στο κύρος, στην αρετή, στην εξουσία που αποκτάται, όταν η διαδικασία αυτή φθάνει στο τέλος της. Η πράξη είναι τέλεια, όταν απαντάται με τον σκοπό της, όταν φθάνει στον προορισμό της. Η τελειότητα του μύθου είναι, υπό την έννοια αυτή, τελολογική και οντολογική. Αντιθέτως, η ολότητά του είναι, κατά κάποιον τρόπο, λογιστική και φαινομενολογική. Το *ὄλη* σημαίνει, πράγματι, ολόκληρη, πλήρης, ακεραία, σώα και τελικά υγιής. Όλη, ολόκληρη, είναι η πράξη από την οποία δεν λείπει κανένα συστατικό μέρος, η αρτιμελής, ή εκείνη της οποίας τα συστατικά αποτελούν ενιαίο σώμα. Ως ενιαίο σώμα αντιλαμβάνεται ο Αριστοτέλης — όταν ορίζει το όλον ως εκείνο που έχει αρχή, μέσον και τελευτή (1450b 26)— την πράξη ακριβώς, της οποίας η τραγωδία αποτελεί μίμηση, δηλαδή τον μύθο. Η τέλεια πράξη παραπέμπει στη δομή και την εξουσία και η όλη στην παρουσία και την υγεία. Τέλεια και όλη η πράξη, αντιτίθεται στο άμορφο και στο άπειρο, διότι ούτε το ένα ούτε το άλλο αποτελεί οργανικό σώμα. Αντιτίθεται επίσης στο διάσπαρτο ή κατακερματισμένο. Με την προσθήκη της ολότητας στην τελειότητα, ο Αριστοτέλης κατοχυρώνει τη λειτουργικότητα και τη φυσιολογία του μύθου.

Κάθε πράγμα έχει μέγεθος, το οποίο προσδιορίζεται από την ολοκλήρωση του πράγματος στον εαυτό του και την παρουσία του στην ολότητά του, διότι τότε καθίσταται αυτό ευδιάκριτο και διαχωρίζεται από τα άλλα πράγματα. Το τέλειο και όλον έχει έτσι το μέγεθος που ανταποκρίνεται στην τελειότητα και την ολότητά του. Το τέλειο και όλον συνεπάγονται σαφή επομένως όρια. Κάθε φυσικό πράγμα έχει το μέγεθος που υπαγορεύεται από τη φύση του, από τη λογική δηλαδή αναγκαιότητα της τελειοποίησης και ολοκλήρωσής του, και προκειμένου για ένα οργα-

νικό ον από τις λειτουργικές του ανάγκες. Η έκφραση «το μεγάλο ψάρι τρώει το μικρό», είναι από μίαν ορισμένη άποψη ενδεικτική. Το μέγεθος τελεί σε συνάρτηση με την οργανική δυνατότητα αυξήσεώς του και αυτή με το άμεσο και βασικό ζητούμενο για κάθε πράγμα, με το τέλος του, είναι δηλαδή τελολογικά προσδιορισμένο: ούτε μεγαλύτερο ούτε μικρότερο απ' ό,τι απαιτεί και δικαιολογεί η οικονομία της φύσης του: *τῶν δὲ φύσει συνισταμένων πάντων ἐστὶ πέρασ καὶ λόγος μεγέθους τε καὶ αὐξήσεως* (*Περὶ ψυχῆς*, 416a 16)

Το μέγεθος είναι ορισμένο κατά λογικήν αναγκαιότητα. Προκειμένου για το ποιητικό έργο, την τραγωδία ειδικότερα και τον μύθο συγκεκριμένα, το βασικό ζητούμενο, η προσδιοριστική του μεγέθους λογική αναγκαιότητα, δεν είναι το ωραίο αλλά το μάθημα πολιτισμού, η διαμόρφωση συνειδήσεως ανθρώπου, ο διαφωτισμός συνειδήσεων, η τραγική — βαθύτατα, ουσιαστικότερα ερωτική — κάθαρση και η επακόλουθή της οικεία ήδονή. Το ωραίο δεν είναι σκοπός αλλά μέσο της τέχνης. Σκοπός είναι η αναγνώριση του κόσμου και η εκμάθηση του ανθρώπου να είναι άνθρωπος. Το ωραίο, κατά τον Αριστοτέλη, εδρεύει στο μέγεθος και την τάξη: *τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν* (1450b 37). Η ίδια ιδέα εκφράζεται και στα *Πολιτικά* (1326a 33) και στα *Ἠθικὰ Νικομάχεια* (1123b 7). Δεν είναι λοιπόν το ωραίο εκείνο που προσδιορίζει το μέγεθος αλλά το μέγεθος, μαζί με την τάξη, εκείνα που προσδιορίζουν το ωραίο. Ο Αριστοτέλης εξηγεί, εξ άλλου, ότι το μικροσκοπικό και το υπερμέγεθες δεν είναι ωραία, επειδή δεν είναι ευσύνοπτα (1450b 38 κ.εξ.). Το πρώτο είναι τόσο μικρό που χάνεται σε χρόνο μηδέν και το δεύτερο τόσο μεγάλο, παραδείγματος χάριν ένα ζώο χιλίων μέτρων, που δεν χωράει ολόκληρο σε μια ματιά. Όπως για τα φυσικά όντα κριτήριο ωραίου μεγέθους είναι το *εὐσύνοπτον*, έτσι

και για τον μύθο είναι το *εὐμνημόνευτον* (1451a 3). Ο τελευταίος αυτός όρος επιβεβαιώνει ότι ο μύθος είναι μάθημα, αφού το μέγεθός του είναι συνάρτηση του ευμνημόνευτου του περιεχομένου του. Το ευμνημόνευτο συνδέεται με τη μάθηση. Η επίδραση του μύθου δεν είναι στιγμιαία και μηχανική αλλά διαρκής και ουσιαστική. Το θέμα του μύθου δεν συνδέεται επομένως με τη δυνατότητα παρακολούθησής του έργου κατά την παράσταση, την ακρόαση ή την ανάγνωση αλλά και με την αφομοίωσή του. Το μέγεθος του μύθου συνδέεται, πάντως, και με τη χρονική διάρκεια. Το φυσικό εν προκειμένω κριτήριο είναι, για τον Αριστοτέλη, το ότι καλύτερος από την άποψη του μεγέθους είναι ο μεγαλύτερος σύνδηλος μύθος, δηλαδή ο απολύτως σαφής και κατανοητός, ο μύθος που είναι αντικείμενο άμεσης εποπτείας στο σύνολό του (ευσύνοπτος). Και, κατά τρόπον γενικό, προκειμένου για τραγικό μύθο, ο μύθος του οποίου το μέγεθος είναι τόσο ώστε να είναι δυνατή, στα πλαίσια των όσων συμβαίνουν από φυσική ή λογική αναγκαιότητα μέσα στα όριά του, η μετάβαση από την ευτυχία στη δυστυχία ή το αντίθετο (1451a 11-15). Το μέγεθος του μύθου δεν είναι λοιπόν τυχαίο ή αυθαίρετο, ούτε θέμα τεχνικό αλλά αναγκαίο και ουσιαστικό, επιστημολογικό δηλαδή επακόλουθο του σκοπού της τραγωδίας.

Η πρώτη αυτή ιδιότητα, η τέλεια και όλη πράξη, η οποία παραπέμπει στο πλήρες οργανικό όλον, στην ιδέα ενός πράγματος με αρχή, μέσον και τελευτή, προϋποθέτει και συνεπάγεται ενότητα. Ο μύθος ως ολότητα και πληρότητα προϋποθέτει και συνεπάγεται ενότητα. Χωρίς ενότητα δεν νοείται ολότητα και χωρίς ολότητα δεν νοείται ενότητα. Αυτό που προσδιορίζει την ολότητα και το πρόσφορο μέγεθος, η δυνατότητα μεταβάσεως από τη δυστυχία στην ευτυχία, προσδιορίζει επομένως και την ενότητα. Ενότητα μύθου σημαίνει ενιαίο περιεχόμενο, έτσι ώστε, αν

επρόκειτο να μετατεθεί ή αφαιρεθεί ένα μέρος, να μεταβάλλεται και να αναιρείται το όλον (1451a 33-34). Ο προσδιορισμός αυτός της ενότητας προσδιορίζει και το είδος ενότητας που θεωρείται αναγκαία για τον τραγικό μύθο. Η ενότητα πράγματι, αυτή δεν είναι υποκειμενική, χρονική και τοπική αλλά αντικειμενική, οργανική και τελολογική. Δεν είναι ενότητα προσώπου, χρόνου και τόπου αλλά πράξεως και θέμα λογικής ακολουθίας.

Η ενότητα δεν απορρέει, κατά τον Αριστοτέλη, αντίθετα απ' ό,τι πιστεύουν άλλοι, από το γεγονός ότι ο μύθος αναφέρεται σε ένα και μοναδικό πρόσωπο, αλλά από το ότι έχει ως περιεχόμενο μιαν ενιαία πράξη. Και παρ' ότι αυτό είναι αυτονόητο, δεδομένου ότι η τραγωδία είναι μίμηση πράξεων και όχι ανθρώπων — και ο μύθος μίμηση μιας και ενιαίας πράξεως στο σύνολό της (1451a 31) και όχι βιογραφία ή ψυχολογική ανάλυση ορισμένου ανθρώπου, ο Αριστοτέλης αισθάνεται την ανάγκη να καταπολεμήσει την αντίθετη άποψη και να επικαλεστεί υπέρ της δικής του τον Όμηρο (1451a 19-29). Τα όσα συνδέονται με ένα πρόσωπο είναι τόσα πολλά και τόσο διαφορετικά κάποτε μεταξύ τους, που είναι αδύνατον να αποτελούν ενότητα: το ίδιο ισχύει και για τις πράξεις του, είναι δυνατόν να είναι τόσες πολλές και τόσο διαφορετικές, που αποκλείεται κάθε ενότητα.

Η *Όδύσσεια*, επί παραδείγματι, δεν είναι εξαντλητική αφήγηση όλων όσων συνέβησαν στον Οδυσσέα, διότι του είχαν συμβεί και πράγματα που δεν περιλαμβάνονται στην αφήγησή της, όπως το ότι πληγώθηκε στον Παρνασσό ή ότι προσποιήθηκε τον τρελό για να αποφύγει τη στράτευση και τη συμμετοχή στην εκστρατεία της Τροίας, αλλά αναφέρεται σε μιαν ενιαία πράξη (*ἀλλὰ περὶ μίαν πράξιν*, 1451a 28). Η πράξη αυτή αποτελείται βεβαίως από επί μέρους γεγονότα, τα οποία συνδέονται με ένα ή περισσότερα πρό-

πώπα, πλην όμως η ενότητά της εξασφαλίζεται από το ότι τα γεγονότα αυτά συνδέονται μεταξύ τους έτσι, ώστε, όταν γίνεται το ένα, είναι φυσικό ή αναγκαίο να γίνεται και το άλλο (1451a 27) ή, όταν μετατίθεται ή αφαιρείται το ένα από αυτά, να μεταβάλλεται ή να καταστρέφεται το όλον (1451a 33-34). Κριτήριο της ενότητας του μύθου δεν είναι λοιπόν το ένα πρόσωπο ή η μία πράξη αλλά περισσότερα πρόσωπα ή περισσότερες πράξεις, ή και τα δύο μαζί, που δένονται σε ενιαίο σώμα και έχουν την ίδια έκβαση. Η δέση και η λύση του μύθου εγγυώνται ακριβώς την οργανική ενότητα της δράσης. Στην άμεση, οργανική αυτή ενότητα ο Αριστοτέλης προσθέτει και την εξωτερική ενότητα του χρόνου και του τόπου. Χρονική ενότητα του μύθου σημαίνει ότι η δράση ολοκληρώνεται σε μίαν ημέρα (1449b 12), και τοπική ότι περιορίζεται στον ένα και μοναδικό τόπο, τον οποίο αναπαριστάνει η σκηνή — και όπου παίζουν οι ηθοποιοί (1459b 15). Η χρονική και η τοπική ενότητα θεωρήθηκαν από τους ερμηνευτές της *Ποιητικής* των Νεωτέρων χρόνων, με πρώτο τον Castelvetro (1536), ισότιμες με την οργανική ενότητα και αποτέλεσαν μαζί με αυτή τον νόμο της τριαδικής ενότητας του μύθου και της τραγωδίας, νόμο του οποίου η τήρηση κρίθηκε τόσο αναγκαία, ώστε η παραβίασή του να αποκλείει την ύπαρξη δραματικής τέχνης. Η επαχθής αυτή δουλεία σε βάρος της δραματουργικής παραγωγής της Ευρώπης έπαυσε να υπάρχει από τη στιγμή που ο Lessing κατέδειξε ότι ο νόμος αυτός δεν προκύπτει από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Η αλήθεια θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι βρίσκεται, ως συνήθως, κάτι οικείο άλλωστε γενικότερα και με το Αριστοτελικό πνεύμα της μεσότητας, στη μέση. Οι τρεις ενότητες απαντούν στην *Ποιητική*, όχι όμως ως ενότητες οι ίδιες, διότι υπόκεινται σε ιεραρχική αξιολόγηση. Αυτό μπορεί να θεωρηθεί ότι απορρέει και από τα συμφραζόμενα για κάθε

μια από τις ενότητες αυτές. Η οργανική ενότητα μνημονεύεται και προσδιορίζεται με σαφήνεια στο τμήμα της *Ποιητικής* για την τραγωδία, ειδικότερα στα κεφάλαια 7 και 8 για τα μέρη της και συγκεκριμένα στο κεφάλαιο πρώτως για τον μύθο, και καταλαμβάνει ολόκληρο το κεφάλαιο 8. Η χρονική ενότητα αναφέρεται στο κεφάλαιο 5, το οποίο πραγματεύεται για την εξέλιξη των διαφόρων ειδών ποιήσεως, όπου μνημονεύεται παρεμπιπτόντως ως μία από τις διαφορές μεταξύ εποποιίας και τραγωδίας. Η χρονική ενότητα της τραγωδίας και του τραγικού μύθου είναι δηλαδή συγκριτική, επομένως σχετική, ενδοτική ενότητα. Ο τραγικός μύθος διαδραματίζεται από τη φύση του σε ορισμένο χρόνο — και η τάση είναι αυτό να γίνεται στον μικρότερο δυνατόν ή στον μεγαλύτερο αναγκαίο χρόνο, ενώ ο επικός εξελίσσεται σε αόριστο χρόνο, στον μεγαλύτερο δυνατόν ή στον μικρότερο αναγκαίο. Ο χρονικός περιορισμός του τραγικού μύθου είναι επιστημολογικό επακόλουθο της έντασης των ψυχικών καταστάσεων, του φόβου και του ελέου και του επιδιωκόμενου σκοπού, της καθάρσεως. Ωστόσο η χρονική ενότητα δεν είναι κανόνας αναγκαστικού αλλά ενδοτικού δικαίου. Ο Αριστοτέλης λέγει, πράγματι, *ἢ μὲν (ενν. τραγωδία) ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν* (1449b 12-13). Το *πειρᾶται* είναι καθοριστικό: ο δραματικός ποιητής επιδιώκει όσο είναι δυνατόν να εκτυλίσσεται η υπόθεση του έργου στον θεωρούμενο ως ιδανικό χρόνο. Ό,τι όμως δεν επιτάσσεται, ακόμη κι αν ενδείκνυται, δεν αποτελεί νόμο με την αυστηρή έννοια του όρου. Η τοπική, τέλος, ενότητα μνημονεύεται σε κεφάλαιο που πραγματεύεται για την εποποιία και αναφέρεται ως μία από τις διαφορές της με την τραγωδία. Η διαφορά αυτή, η οποία συνδέεται με τον ένα και μοναδικό ή τους περισσότερους τόπους, όπου εκτυλίσσεται η ιστορία, ο μύθος, είναι άλλω-

πια επακόλουθο του χρονικού περιορισμού του ή της αοριστίας του. Η τοπική ενότητα αναφέρεται επομένως, και αυτή, παρεμπιπτόντως — και είναι συγκριτική και λίγο ή πολύ επίσης ενδοτική, δηλαδή πρόσφορος αλλά όχι αναγκαίως όρος. Η τριπλή ενότητα του τραγικού μύθου απαντάται λοιπόν στην *Ποιητική*, όχι όμως με τη δογματική και απόλυτη έννοια της νεωτερότητας, αλλά με την Αριστοτελική ρεαλιστική και σχετική έννοια. Ο μύθος φέρει το ένα και το αναδιπλώνει και το τοποθετεί, αντίστοιχα, στον πρόσφορο χρόνο και στον πρόσφορο τόπο.

Η ολότητα και ενότητα του μύθου οδηγούν υποχρεωτικά στη λογικότητα. Ο μύθος, εξομοιούμενος με φυσικό οργανισμό, διέπεται από εσωτερική λογική, η οποία συνδέει, αφ' ενός, τα διάφορα μέρη του μεταξύ τους και, αφ' ετέρου, νομιμοποιεί την όλη δομή του. Η λογικότητα λειτουργεί έτσι σε δύο επίπεδα, στο επίπεδο του όλου και σ' εκείνο των μερών. Το όλον σύγκειται από πράγματα δυνατά μιας ορισμένης, όπως θα δούμε, κατηγορίας, τα μέρη συνδέονται μεταξύ τους αιτιακά και νομοτελειακά. Ο ποιητικός μύθος λειτουργεί δηλαδή, κατά τον Αριστοτέλη, σε διαφορετικό επίπεδο από τον ιστορικό μύθο, στο επίπεδο του καθόλου ο πρώτος και σ' εκείνο του καθ' ἕνα ο δεύτερος. Περιεχόμενο του τελευταίου είναι τα *γενόμενα*, του πρώτου τα *δυνατά* (1451a 38). Τα λόγια και τα έργα — τα αισθήματα, οι σκέψεις και οι πράξεις — που αποτελούν το περιεχόμενο του μύθου, δεν αρκεί ότι λέγονται και γίνονται αλλά πρέπει και να μπορούν να λέγονται και να γίνονται. Και δεν αρκεί, όπως θα δούμε, να μπορούν να λέγονται και να γίνονται αλλά πρέπει και να είναι πιστευτά. Η δυνατότητα αυτή είναι διπλή, αφ' ενός, δηλαδή θεωρητική ή απόλυτη και, αφ' ετέρου, εμπειρική ή στατιστική: *τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον* (1451a 38). Το *δυνατὰ κατὰ τὸ ἀναγκαῖον* εκφράζει αντικειμενική

λογική αναγκαιότητα, απολύτως απαγορευτική για κάθε αντίθετο ενδεχόμενο, όχι μόνο για το αδύνατον αλλά και για το πιθανό. Αναγκαίο είναι όχι μόνο αυτό που μπορεί να γίνει αλλά και αυτό που αποκλείεται να μη γίνει, ενώ απλώς δυνατόν και πιθανό είναι εκείνο που μπορεί να γίνει αλλά και να μη γίνει. Αντίθετα, έτσι, του αναγκαίου και πιθανού είναι όχι μόνο, αντιστοίχως, το αδύνατον και το απίθανο, αλλά και το συμπτωματικό ή τυχαίο, το μη αναμενόμενο, το θαυμαστό, αυτό που αιφνιδιάζει.

Ο ποιητικός μύθος είναι λοιπόν φορέας όχι του *ἐνεργεία*, όπως ο ιστορικός, αλλά του *δυνάμει*, το οποίο διέπεται ακριβώς από λογική αναγκαιότητα, ενώ το *ἐνεργεία* υπόκειται και στην τύχη και μπορεί να είναι αποτέλεσμα και συμπτώσεων. Ο Αριστοτέλης διακρίνει επομένως δύο πραγματικότητες, την ιστορική και τη λογική, διακρίνοντας περαιτέρω την τελευταία αυτή σε απόλυτη και σχετική ή σε δεοντική και στατιστική— αναγκαία και πιθανολογική. Δύο νομιμότητες, την τυπική και την ουσιαστική, τη νομιμότητα δηλαδή που προκύπτει από το ότι κάτι γίνεται και ισχύει (ιστορία) και τη νομιμότητα που εκπορεύεται από εκείνο που είναι έγκυρο, ανεξαρτήτως του αν έχει γίνει και ισχύει. Τυπική και ουσιαστική νομιμότητα, ισχύς και εγκυρότητα, είναι οι δύο κόσμοι με τους οποίους έχει να κάνει και στους οποίους κινείται ο άνθρωπος. Ο ποιητής είναι ο χειριστής και εκφραστής του κόσμου της ουσιαστικής νομιμότητας και εγκυρότητας, υπό τη διπλή μορφή του απολύτως και του κατά κανόνα ισχύοντος, του αληθούς και του ευλόγου. Η λογικότητα και η λογική συνοχή και αναγκαιότητα του μύθου είναι έτσι και νομιμότητα, δηλαδή όχι μόνο αιτιακή αλλά και ηθική, ψυχολογική και αισθητική αναγκαιότητα. Ο ρεαλισμός του Αριστοτέλη, ο οποίος αντιτίθεται στη μοναδικότητα των Πλατωνικών Ιδεών ως πραγματικότητας, αναγνωρίζει και θέτει

στη διάθεση της ποιητικής δημιουργίας δύο ισότιμες πραγματικότητες, την οντολογική και τη φαινομενολογική, συμφιλιώνοντας έτσι τη μεταφυσική με τη φυσική, τη φιλοσοφία με την επιστήμη. Αναγνωρίζει ως τόπον ασκήσεως της ποιητικής αρμοδιότητας και λειτουργίας το *εϊκός* και τό *ἀναγκαῖον*. Η σειρά με την οποία αναφέρονται, εξ ἄλλου, οι δύο ισότιμες ποιητικές αυτές πηγές, η πρόταξη δηλαδή του *εϊκός*, έχει και μεθοδολογική αξία, με την έννοια ότι αποτελεί, στο πεδίο της ποιητικής έρευνας, έκφραση της επαγωγής. Η πρώτη πηγή από την οποία αντλεί ο ποιητικός μύθος το υλικό του είναι το πιθανό, το εύλογο, δηλαδή το λιγότερο προς το παρόν από βέβαιο και αληθές ή αναγκαίο. Η ερευνητική πορεία είναι και εδώ από το ειδικότερο και κεκτημένο προς το γενικότερο και κατακτήσιμο, από το λιγότερο καθόλου προς το περισσότερο ή εξ ολοκλήρου καθόλου. Με το *κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον* εγκαινιάζεται η ποιητική μεθοδολογία και η ποιητική λογική και οριοθετείται η σφαίρα της ποιητικής πραγματικότητας. Το *εἶκός* παραπέμπει στα όντα και το *ἀναγκαῖον* στο *Εἶναι*.

Προκειμένου όμως για την ποιητική αλήθεια, όπως άλλωστε και για τη ρητορική, ο ρεαλισμός υποχρεώνει τον Αριστοτέλη σε μια μεθοδική ή τακτική υποχώρηση, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αναιρεί τη στρατηγική. Ήπειδή, πράγματι, το ποιητικό έργο, όπως ακριβώς και το ρητορικό, δεν νοείται καθαυτό αλλά απευθύνεται σε ορισμένους αποδέκτες, ακροατές ή θεατές ή ακόμη και αγνώστες, η αντικειμενική αρχή ότι τα πράγματα τα οποία αποτελούν το περιεχόμενό του είναι δυνατά, αντικειμενικά δηλαδή και αληθή, συμπληρώνεται, και σε τελική ανάλυση αντικαθίσταται, από την υποκειμενική αρχή ότι πρέπει αυτά να είναι πιστευτά. Το ποιητικό αποτέλεσμα, όπως και το ρητορικό, συνδέεται με την πεποίθηση του αποδέ-

κτη και συνεπώς με την πειθώ του ποιητή ή του ρήτορα. Τα δυνατά πράγματα, των οποίων ο τραγικός μύθος είναι φορέας, δεν αρκεί να ανταποκρίνονται στην αντικειμενική πραγματικότητα αλλά πρέπει να είναι και υποκειμενικά δυνατά, να ανταποκρίνονται δηλαδή στη συνείδηση του αποδέκτη, να είναι πιστευτά ως δυνατά, να είναι δυνατά ως περιεχόμενο συνειδήσεως και όχι μόνον εμπειρίας. Η υποκατάσταση αυτή του πιθανού (πιστευτού) στο δυνατό φαίνεται, κατά ορισμένους, να ανατρέπει λοιπόν την αρχή ότι έργο του ποιητή είναι να λέγει τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, την αρχή δηλαδή της αλήθειας, τοποθετώντας στη θέση της την αρχή της αληθοφάνειας. Η εντύπωση αυτή μάλιστα ενισχύεται και από τα όσα αναφέρονται σχετικώς στο κεφάλαιο περί εποποιίας, και συγκεκριμένα στο μέρος του που αποτελεί τρόπον τινά το τυπικόν της επικής ποίησης.

Ο τελευταίος αυτός πρέπει έτσι να προτιμά ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ πιθανά (1460a 27), περισσότερο από τα δυνατά αλλά απίστευτα τα αδύνατα αλλά πιστευτά. Και σε άλλη διατύπωση: πρὸς τε γὰρ την ποίησιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν (1461b 11). Το ίδιο αυτό επαναλαμβάνεται εναργέστερα, ως γενική αρχή, στο επόμενο κεφάλαιο περί λύσεων: το αδύνατον ως περιεχόμενο του ποιητικού μύθου αποτελεί σφάλμα, εκτός αν έτσι επιτυγχάνεται ο σκοπός της ποίησης που αναφέρεται στο 1460a 11 (1460b 23). Η αρχή αυτή της αληθοφάνειας, η οποία αποδόθηκε στον Αριστοτέλη, περιβλήθηκε από τη νεωτερική ερμηνεία με δογματικό κύρος και ισχύ. Ο Συκουτρής αντικρούει την ερμηνεία αυτή στη βάση του ευρύτερου χαρακτήρα της έννοιας του πιθανού, το οποίο περιλαμβάνει, επί πλέον της εμπειρικής πραγματικότητας, και το υπερφυσικό και θαυμαστό στοιχείο, διαφορετικά όλες οι τραγωδίες θα ήσαν απίθανες,

διότι όλες παρουσιάζουν πρόσωπα και πράξεις εξωπραγματικά (σελ. 147). Η αντίκρουση ωστόσο μπορεί να γίνει και από έναν άλλο τόπο, από αυτό τούτο δηλαδή το ουσιαστικό περιεχόμενο τόσο της έννοιας του *πιθανοῦ* όσο και της έννοιας του *δυνατοῦ*. Πράγματι, το Αριστοτελικό *δυνατόν* περιέχει και το *πιθανόν*, διότι *τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκός*, δηλαδή τα εύλογα και άρα πιστευτά, είναι τα *ἀδύνατα εἰκότα* του 1460a 27. Και δεν υπάρχει εν προκειμένω αντίφαση, διότι τα τελευταία αυτά αντιτίθενται στα *δυνατὰ κατὰ τὸ ἀναγκαῖον*. Στο πνεύμα αυτό το αδύνατον-εϊκόσ (πιθανόν, πιστευτό) του 1460a 27 ή, αναλύοντας το εϊκόσ σύμφωνα με την αρχή του 1451a 36 κ.εξ., το αδύνατον-δυνατόν ως εϊκόσ, είναι προτιμότερο από το δυνατόν-αναγκαίο αλλά απίθανο (απίστευτο). Το Αριστοτελικό *εἰκόσ* και *πιθανόν* είναι —περισσότερο από το αληθοφανές, το εύλογο, δηλαδή από το ποιητικό αληθές, το αληθές για τη συνείδηση του ποιητικού φορέα και του ποιητικού αποδέκτη. Το *κατὰ τὸ εἰκόσ ἢ τὸ ἀναγκαῖον* δεν είναι στην έννοια αυτή διαζευκτικό, δηλαδή ή το ένα ή το άλλο, αλλά σημαίνει στο βάθος ότι τα πράγματα με τα οποία έχει να κάνει ο τραγικός μύθος είναι τα εύλογα και αναγκαία. Τα *εἰκόσ* και *ἀναγκαῖον* φαίνεται τελικώς να εξισώνονται. Η εξίσωση αυτή φαίνεται ίσως καλύτερα στο κεφάλαιο περί ηθών, όπου και εδώ ο ποιητής αναζητεί πάντοτε *ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκόσ* (1454a 36), με τη διαφορά ότι το *ἀναγκαῖον* προτάσσεται του *εἰκότος*. Το αναγκαίο, αν δεν είναι πιστευτό, δεν έχει ποιητικό νόημα, ούτε το πιστευτό, αν δεν είναι αναγκαίο. Ο Αριστοτέλης αναφέρει ρητὰ ότι *πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατόν* (1451b 16). Αυτό που ενδιαφέρει σε τελική ανάλυση είναι ο μύθος να είναι πιστευτός, και πιστευτό είναι στην ουσία το δυνατόν, και δυνατόν τελικώς το αναγκαίο. Ἐτσι τα *ἀδύνατα εἰκότα* (1460a 27) δεν αντιφάσκουν πρὸς *τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκόσ ἢ τὸ ἀναγκαῖον*

(1451a 36 κ.εξ.), ούτε στηρίζουν την ερμηνευτική αρχή της ποιητικής αληθοφάνειας, αλλά αναφέρονται στα δυνατότα που δεν είναι ακόμα παρόντα ή δεν μπορούν ίσως να καταστούν παρόντα ως αναγκαία. Η ποίηση είναι μίμηση, η οποία ανάγεται στη βαθύτερη και αναγκαιότερη πραγματικότητα ως αποκάλυψη της λογικής του αναγκαίου και της πειθούς του πιστευτού. Ο κόσμος-αντικείμενο ή περιχόμενο της μίμησης και της ποίησης που παρουσιάζεται με τον μύθο δεν είναι επίπλαστος, ένας επί πλέον κόσμος, αλλά η πιστότερη παρουσία τού ενός και πραγματικού κόσμου· δεν είναι άρνηση του παρόντος κόσμου, όπως πιστεύει ο Δρομάζος (σελ. 77) — και ισχύει για τη θεολογία, αλλά κατάφαση σε τελική ανάλυση του δυνατού κόσμου. Η ποίηση, ως κατ' εξοχήν χειρισμός της γλώσσας, είναι η αρμοδιότερη για να προσεγγίσει την ουσία των πραγμάτων, τον δυνατόν κόσμο, το Είναι. Ο κόσμος τής ποίησης είναι ο κόσμος της φύσης ή της ιστορίας, ο κόσμος της γνώσης και ο κόσμος του δυνατού, του Είναι. Ο Αριστοτέλης το διατυπώνει έτσι: *ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ* (1460b 10).

Ιδιότητα του τραγικού και επικού μύθου είναι και η σπουδαιότητα, και του τραγικού, αν όχι αποκλειστικά, κατά κύριον λόγο, η τραγικότητα και η ενάργεια. Το σπουδαίο, το οποίο τίθεται στην *Ποιητική* ως ένα από τα κριτήρια διακρίσεως των ποιητικών ειδών (1447a) — και του οποίου ως συνώνυμα φέρονται εκεί τα βέλτιο, σεμνό, καλό, έντιμο και φιλόσοφο και ως αντίθετα το φαύλο, ευτελές και γελοίο —, ανήκει στο ίδιο σημασιολογικό πεδίο με το επιεικές, το αγαθό και το ενάρετο. Στο σύγγραμμα *Κατηγορίαι*, το «σπουδαῖος ἄνθρωπος» ανάγεται, πράγματι, στην αρετή: *τῷ ἀρετῆν ἔχειν σπουδαῖος λέγεται* (8, 10b 8), ενώ στα *Ἠθικὰ Νικομάχεια* η αρετή και το σπουδαίο αναγορεύονται σε γενικό κριτήριο: *μέτρον*

ἰκίστῳ ἢ ἀρετῇ καὶ ὁ σπουδαῖος (I4, 1166a 13, κ.λπ.) Ο ὅρος αναφέρεται στην *Ποιητική* πολλές φορές, αλλά με βαρύνουσα σημασία κυρίως στον ορισμό της τραγωδίας (1449b 24) και στο χωρίο όπου η περίφημη σύγκριση της ποίησης με την ιστορία (1451b 5). Ο ὅρος αναφέρεται, άμεσα (1448a 2) ή έμμεσα (1448a 9) σε ανθρώπους, αντικείμενο (1448a 1) ή υποκείμενο μιμήσεως (1448a 23 ή 1448b 25), σε πράξεις (1448b 25), στην τραγωδία (1449b 16 και 24) και στην εποποιία (1449b 8). Προκειμένου για ανθρώπους, το σπουδαῖος παραπέμπει στα ήθη, υποδηλώνοντας τον άνθρωπο της αρετής, και προϋποθέτει σύγκριση, όχι μόνο με τον φαύλο αλλά και με τον καλύτερο άνθρωπο της εποχής. Σπουδαῖος στην έννοια αυτή, δεν είναι δηλαδή απλώς ο μη φαύλος ή κάποιος καλός άνθρωπος, αλλά ο καλύτερος από όλους (1448a 1), ή αυτός που απλώς παρουσιάζεται ως καλύτερος απ' ό,τι πράγματι είναι (1448a 17), ο υποδειγματικός εν τέλει άνθρωπος. Επειδή όμως η μίμηση είναι μίμηση πράξεων και ο μύθος σύσταση πραγμάτων και η μίμηση της πράξης, είναι αυτονόητο ότι αυτό που ενδιαφέρει είναι η σπουδαία πράξη.

Το κριτήριο της διάσπασης της ποίησης σε τραγωδία και κωμωδία είναι η καλή ή κακή (1448b 24) πράξη. Οι σεμνότεροι ποιητές μιμούνται καλές πράξεις ή πράξεις καλών ανθρώπων. Έτσι ο θεσπέσιος Όμηρος μιμείται κατ' εξοχήν σπουδαίες πράξεις: τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Όμηρος (1448a 34). Ο Όμηρος μιμείται όμως και φαύλες πράξεις, αφού ο ίδιος έθεσε και τις βάσεις της κωμωδίας με τον *Μαργίτη*, όπως ακριβώς της τραγωδίας με την *Ίλιάδα* και την *Όδύσσεια*. Είναι ολοφάνερο ότι το κέντρο βάρους είναι η πράξη και όχι το υποκείμενο. Αυτό που κάνει την τραγωδία είναι ο χαρακτήρας του μύθου και όχι ο χαρακτήρας του ποιητή, κάτι που επαληθεύεται από τον ορισμό της τραγωδίας, σύμφωνα με τον οποίο η τρα-

γωδία είναι *μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας* (1449b 24)· επειδή όμως *μίμησις πράξεως* ισούται με *μῦθος*, έπι-
 ται ότι η τραγωδία είναι σπουδαίος μύθος. Δεν πρέπει να
 παραβλεφθεί ότι από όλα τα χαρακτηριστικά της τραγικής
 πράξης πρώτος αναφέρεται ο σπουδαίος χαρακτήρας της.
 Η ιδιαιτερότητα της σοβαρής ποίησης, της εποποιίας και
 της τραγωδίας, κείται στη σοβαρότητα, στη σπουδαιότητα
 του μύθου γύρω από τον οποίο αυτές περιστρέφονται. Η
 σπουδαιότητα αυτή είναι για την τραγωδία ιδιαίτερα τόσο
 σημαντική όσο και η τραγωδία για την ποίηση. Ο σπου-
 δαίος μύθος κάνει τη σπουδαία ποίηση, και η σπουδαία
 ποίηση είναι η καταξίωση του ανθρώπου και η δικαίωση
 της ανθρώπινης ύπαρξης.

Γι' αυτό, άλλωστε, αναγορεύεται ο μύθος σε ψυχή
 (1450a 38) και τέλος (1450a 22) της τραγωδίας, και χαρα-
 κτηρίζεται η ποίηση σπουδαιότερη από την ιστορία (1451b
 5). Ο σπουδαίος μύθος είναι φορέας πολιτισμού και συνει-
 δήσεως ανθρωπότητας. Ιστορία δευτέρου βαθμού, ανα-
 γνωρίσεως, δηλαδή ανασυντάξεως του κόσμου και επανι-
 δρύσεως του ανθρώπου. Το σπουδαίο σημαίνει αυθεντικό,
 είναι το πράγμα αυτό καθαυτό, το πράγμα που έχει εξα-
 ντλήσει όλες του τις δυνατότητες και είναι λειτουργικά εξ
 ολοκλήρου παρόν. Δηλώνει τα ανυπέβλητα από την ουσία
 του πράγματος όρια. Σπουδαίος, έτσι, άνθρωπος είναι ο
 ανθρώπινος άνθρωπος, ο άνθρωπος στον οποίον αναγνωρί-
 ζεται ως ουσία ο άνθρωπος, του οποίου ουσία είναι το
 «είναι άνθρωπος».

Ο μύθος, τέλος, της τραγωδίας έχει, όπως είναι ευνόη-
 το, τραγικό χαρακτήρα, περιεχόμενο και νόημα. Το τρα-
 γικό συνδέεται αποκλειστικά με τον άνθρωπο, με τη ζωή
 του, με το υπαρξιακό και πολιτισμικό καθεστώς που τον
 διέπει και τη μοίρα του. Προϋποθέτει συνείδηση, ύπαρξη
 δηλαδή ψυχικών συγκρούσεων και αντιφατικών καταστά-

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

σεων, κάτι το αδιανόητο και αντικειμενικά αδύνατον προκειμένου τόσο για τον Θεό όσο και για το θηρίο. Έδαφος έτσι του τραγικού είναι η ύπαρξη, έδρα η συνείδηση της δράσης και της μάθησης, της γνωστικής πράξης, αίτιο η χμαρτία και κίνητρο η δικαίωση, η αποκατάσταση δικαιοσύνης στον κόσμο. Του τραγικού προηγείται η απώλεια της ενότητας του κόσμου και η απώλεια της «αθωότητας» του ανθρώπου, αποτέλεσμα των οποίων είναι η αντίθεση και η σύγκρουση, η αδικία και η επανάσταση. Το πεδίο της ελληνικής τραγωδίας, και μόνον αυτής, είναι λοιπόν ο άνθρωπος εν δράσει, ο οποίος παλεύει με τα μεγάλα οντολογικά και υπαρξιακά προβλήματα. Η ελληνική τραγωδία είναι η άλλη, του ανώτερου εκείνου στρατηγικού επιπέδου, ιστορία, για την οποία έγινε ήδη λόγος, η ιστορία δηλαδή του ανθρωπίνου και της συμπλοκής του στα πλαίσια του κόσμου με τη Μοίρα, την αναγκαιότητα ή κυνυπερβατικότητα. Η ελληνική τραγωδία είχε μιαν ανώτερη ιδέα για τον άνθρωπο.

Σε τι έγκειται όμως ακριβώς ο τραγικός χαρακτήρας τού μύθου, πού κείται γενικότερα η ουσία του τραγικού φαινομένου και της τραγωδίας, τι κάνει τον μύθο τραγικό, σε τι συνίσταται η τραγικότητα; Έχουν δοθεί πολλές απαντήσεις, αλλά η κοινή συνισταμένη όλων έγκειται στο ότι η τραγικότητα ενέχει ένταση και στάση. Η ένταση αναλύεται στην ουσιαστική αντίθεση ανάμεσα σε δύο άνισες αλλά ισότιμες δυνάμεις, στην αναπόδραστη σύγκρουσή τους και στην αναπότρεπτη συντριβή της μιας από την άλλη. Στο αντικειμενικό αυτό σκηνικό προστίθεται το υποκειμενικό στοιχείο, η ηρωική στάση του τραγικού ήρωα. Η τραγική σύγκρουση έχει κυρίως εννοηθεί ως σύγκρουση του ανθρώπου με τη μοίρα, της ελευθερίας με την αναγκαιότητα, του ανθρώπου με τον αντικειμενικό κόσμο, της φύσης με τον πολιτισμό, της παράδοσης με τις νέες

αξίες, της δομής με την ανανέωση, του ασυνείδητου με τη συνείδηση, του διφορούμενου ή αμφιλεγόμενου με το σαφές ή μονοσήμαντο, του είναι με το μηδέν, του καλού με το κακό. Η έκβαση της πάλης είναι αναμενόμενη και παρ' όλα αυτά η σύγκρουση πραγματοποιείται και η συντριβή επέρχεται. Η μαρτυρία του Έκτορος είναι εν προκειμένω αποκαλυπτική. Ο αγωνιζόμενος τραγικός άνθρωπος έχει πλήρη συνείδηση.

Η παραδοσιακή εννόηση της τραγικότητας δεν φαίνεται να έχει εντοπίσει τον πυρήνα της, τη «μικρότερη δομική ενότητα» της τραγικής πράξης, αυτό που ονομάστηκε *τραγάγημα* (trageme, Kott) κατά το *μύθημα* (Lévi-Strauss) και *μόρφημα* και *φώνημα* της γλωσσολογίας. Ο Χέγκελ φαίνεται να είναι εκείνος που πλησίασε περισσότερο από κάθε άλλον τον στόχο αυτόν, αλλά η διατύπωσή του παραμένει γενική και αφηρημένη. Θεωρώντας, στην *Αισθητική* του, την τραγικότητα ως διαλεκτική της ηθικότητας, τοποθετεί πράγματι την τραγική σύγκρουση ανάμεσα σε δυο ισόνομες δυνάμεις, οι οποίες, καθαυτές, δικαιούνται εξίσου και οι δύο να πραγματοποιήσουν την ουσία τους, αλλά δεν μπορούν να το κάνουν παρά μόνο παραβιάζοντας η μία το δίκαιο της άλλης. Ποια είναι όμως τα αμοιβαίως αντικρουόμενα αυτά δίκαια; Το σημαντικό εδώ είναι ότι το τραγικό τοποθετείται, έστω ανεπαισθήτως, στη σφαίρα του δικαίου, ιδίως μάλιστα όταν θεωρείται ως αυθεντικότερη διαμάχη αυτού του είδους εκείνη ανάμεσα στον έρωτα και τον νόμο, όπως ενσαρκώνονται στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή αντιστοίχως από την *Αντιγόνη* και τον Κρέοντα. Ένας σύγχρονος, ο Jan Kott, πιο συγκεκριμένος εντοπίζει το «τραγικό άτομο», όπως το αποκαλεί, σε ένα ακούσιο έγκλημα, που ήταν γραφτό να γίνει και για το οποίο ο δράστης φέρει ακεραία την ευθύνη*. Αξίζει να

* *The Eating of the Gods*, Random House, 1973 (και γαλλική μετάφραση, *Manger les dieux, Essais sur la tragédie grecque et la modernité*, Payot, 1975.

σημειωθεί ότι γίνεται κι εδώ χρήση της νομικής γλώσσας.

Ωστόσο η ιδιότητα του τραγικού δεν είναι ακόμα καταφανής. Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για αντικρουόμενα δικαιώματα ή για ενοχή του αθώου· όσο σημαντικά κι αν είναι αυτά, δεν συνιστούν τραγικότητα. Η τραγωδία, η ανθρώπινη αυτή αποκλειστικότητα, συνδέεται με ό,τι το πιο ανθρώπινο έχει ο άνθρωπος και αναφέρεται στο ανθρώπινα σημαντικότερο, δηλαδή, αντιστοίχως, στην ανθρώπινη συνείδηση και στα ιερά και τα δικάιά της. Η τραγική σύγκρουση εστιάζεται στην ανθρώπινη συνείδηση, στη συνείδηση του ανθρώπου-ανθρωπότητα και του πολιτισμού, και είναι σύγκρουση εκεί, — μέσα σ' ένα άτομο, μέσα σ' έναν πολιτισμό—, του «φίλον» και του «δίκαιον». Ο τραγικός άνθρωπος είναι ο άνθρωπος του εμφυλίου πολέμου που καλείται να φονεύσει τον αδελφό στο όνομα μιας ουσιαστικής νομιμότητας, ο καθαρός και αθώος άνθρωπος, ο ανθρώπινος άνθρωπος, που καλείται να προτιμήσει το δίκαιο και να θυσιάσει στον βωμό του το προσφιλές. Η προτίμηση αυτή δεν είναι ούτε λογική ούτε παράλογη, ούτε θρησκευτική, πολιτική ή ψυχολογική, ούτε παθολογική, αναγκαία ή τυχαία, αλλά καθαρά ανθρώπινη και απολύτως προσωπική. Γι' αυτό μεγαλειώδης και τραγική. Γι' αυτό ό,τι κι αν κάνει ο τραγικός ήρωας, όσο φρικαλέο κι αν είναι αυτό (η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της, το ίδιο και ο Ηρακλής, ο Ορέστης τη μητέρα του, η Κλυταιμήμετρα τον άνδρα της, ο αδελφός τον αδελφό, ο Οιδίπους τον πατέρα του και παίρνει γυναίκα τη μητέρα του), ο κόσμος τον συμπαθεί και τελικά τον δικαιώνει. Ο τραγικός ήρωας, περισσότερο από ανιδιοτελής, είναι ενσάρκωση ανωτέρας στάσεως, ενός ανώτερου τρόπου υπάρξεως και παράδειγμα μιας ανωτέρας ανθρωπότητας. Η αρχή αυτής της ανθρωπότητας είναι η εφαρμογή της άτε-

γκτης δικαιοσύνης, η σπάθη της οποίας είναι από τη φύση της τραγική. Ο Όμηρος της *Ιλιάδος*, αρχικής πηγής, κατά την *Ποιητική*, της τραγωδίας, έδειξε με μοναδική ενάργεια το πολεμικό θέατρο της τραγικότητας στο χωρίο, όπου το πρώτον χρησιμοποιείται το *διελέξατο*, από το οποίο προήλθε η διαλεκτική (Λ 407). Στο χωρίο αυτό γεννάται η διαλεκτική και η τραγική συνείδηση: ο Οδυσσέας συγκρούεται με τον Οδυσσέα και έχοντας να επιλέξει ανάμεσα στη ζωή του (φίλον) και στο τιμιότερο (δίκαιον), ανάμεσα στον Οδυσσέα-ιδιώτη και στον Οδυσσέα-δημόσιο και ανθρωπότητα, επιλέγει το τελευταίο.

Η διαφορετική αυτή ερμηνευτική προσέγγιση της έννοιας του τραγικού, δεν προκύπτει ασφαλώς άμεσα και ρητά από την *Ποιητική*, πλην όμως οι σχετικές εκεί ενδείξεις μπορούν νόμιμα να θεωρηθούν ότι αποτελούν επί του προκειμένου αρχήν αποδείξεως. Οι ενδείξεις αυτές δεν είναι μόνο έμμεσες αλλά και άμεσες και προκύπτουν τόσο από τα όσα η *Ποιητική* συνδέει με την τραγωδία (μυθολογία, Όμηρος, δημοκρατία, λόγος) και έχουν λειτουργική σχέση μαζί της (παθήματα, ήθος, διάνοια, έλεος, φόβος, φιλόανθρωπο) όσο και από τις ρητές αναφορές της στο θέμα. Η ελληνική τραγωδία συνδέεται με τη μοναδική ελληνική μυθολογία, με τον μεγαλειώδη Ομηρικό πολιτισμό, με τη μεγάλη δημοκρατική ιστορία και τελικά με το μέγιστο γεγονός ότι κυρίαρχη πραγματικότητα καθίσταται τότε ο λόγος. Συνδέεται με έναν πνευματικό κόσμο μοναδικό. Προτού, πράγματι, ο λόγος καταστεί από τον Αισχύλο πρωταγωνιστής του ελληνικού θεάτρου και αποτελέσει ληξιαρχική πράξη γεννήσεως της τραγωδίας (1449a 18), πρωταγωνιστεί ήδη στην ελληνική ιστορία. Η τραγωδία, το καθαρά ελληνικό αυτό είδος λογοτεχνίας, είναι προϊόν του καθαρά ελληνικού διαφωτισμού, πρώτου και ανεπανάληπτου σε λαμπρότητα διαφωτισμού, γεγονός που προδι-

κρίνει και εξηγεί, μεταξύ άλλων, τη διαύγεια και την εμψυγία του τραγικού ήρωα.

Από τα όσα συνδέει τελικά η *Ποιητική* με την τραγωδία και το τραγικό και από τα όσα αποσυνδέει από αυτό ανισχύεται η νέα αυτή προσέγγιση.

Στο κεφάλαιο 6 (1449b 21 κ.εξ.) αναφέρεται ότι στα όσα προηγούνται περιέχονται τα στοιχεία από τα οποία παράγεται ο *ὄρος τῆς οὐσίας* της τραγωδίας, μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνεται και το ότι η τραγωδία έχει να κάνει με σοβαρές καταστάσεις, ενώ στον ορισμό της, που δίδεται αμέσως πιο κάτω (1449b 24), προστίθεται ότι πρόκειται για *παθήματα* τα οποία πρόκειται να καθαρθούν με τον *ἦλεον* και τον *φόβον* και εν τέλει με τη φιλάνθρωπία, στην οποία φαίνεται να χύνονται οι δύο αυτοί παραπόταμοι. Ο κοινός παρονομαστής των τραγικών παθημάτων είναι η μεταβολή της ανθρώπινης κατάστασης από την ευτυχία στη δυστυχία, μεταβολή η οποία συνδέεται με το *εἶκός ἢ ἀναγκαῖον*, δηλαδή με μια λογική αναγκαιότητα (1452a 4), που παραπέμπει στη σύγκρουση του «φίλον» και «δίκαιον» και στην *κάθαρση δι' ἐλέου καὶ φόβου*, δηλαδή στην προτίμηση του δεύτερου αντί του πρώτου. Η μεταβολή από ευτυχία σε δυστυχία δεν γίνεται από κακία ή μοχθηρία αλλά για κάποια αμαρτία (1453a 4). Έχομε εδώ τις προκείμενες της τραγικής ουσίας: τα ελεεινά και φοβερά (τα οποία *ἴδιον τῆς τοιαύτης* (ενν. τραγικῆς) *μιμήσεώς ἐστιν* (1452b 33) που απορρέουν από αναγκαιότητα και οφείλονται εν τούτοις στην αμαρτία. Το *μιαρό* (1452b 36) και το *τερατώδες* (1453b 9), καθώς και το *τυχαίο*, δεν είναι τραγικό. Τραγικό είναι το ελεεινό και το φοβερό, τα οποία οδηγούν και τα δύο στο φιλόανθρωπο (1452b 38 και 1456a 21), από το οποίο αναβλύζει, μέσα από τα πράγματα (*ἐν τοῖς πράγμασι ἐμποιητέον*, 1453b 13), η οικεία ηδονή ως επακόλουθο της κάθαρσης, αυτό που δικαιώνει τον άνθρωπο-

πο και νομιμοποιεί τη φιλανθρωπία. Το μέγιστο αυτό επιτυγχάνεται ακριβώς με τη θυσία του «φίλον» στον βωμό του «δίκαιον». Η φιλανθρωπία εξασφαλίζεται με τη θυσία και στην ουσία ευεργεσία του «φίλον». Η αρχή τίθεται με τρόπο περισσότερο σαφή παρά ωμό στο 1453b 15. Τραγικό υπάρχει, όχι όταν ο εχθρός ή ο ουδέτερος συγκρούεται με τον εχθρό ή με τον ουδέτερο, αλλά όταν ο φίλος συγκρούεται με τον φίλο: *ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μητέρα υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ*. Εδώ εκφράζεται το λιγότερο, επομένως εμπεριέχεται το μείζον, δηλαδή, όταν κανείς πλήττει όχι τον άλλον αλλά τον ίδιον τον εαυτό του, δηλαδή το περισσότερο «φίλον», το φίλτατο, όπως κάνει, επί παραδείγματι, η Αντιγόνη, η Ιφιγένεια της Αυλίδος ή ο Οιδίπους. Τραγικότερο είναι ό,τι είναι ελεεινότερο και φοβερότερο (1453a 27), και ελεεινότερο και φοβερότερο ό,τι συνεπάγεται θυσία του φιλικότερου. Και η θυσία γίνεται με πλήρη συνείδηση (1453b 28). Η συνειδητή αυτή θυσία του «φίλον» είναι, εξ άλλου, ευνόητο ότι γίνεται για κάτι ανώτερο και τιμιότερο. Στα *Μετεωρολογικά*, ο Αριστοτέλης το θέτει αυτό ως εξής: *τραγικώτερον γὰρ οὕτω καὶ σεμνότερον ὑπέλαβον ἴσως εἶναι τὸ λεγόμενον ὡς μέγα τι τοῦ παντός τοῦτο μόνιον ὄν· καὶ τὸν λοιπὸν οὐρανὸν περὶ τοῦτον συνεστάναι τὸν τόπον καὶ τούτου χάριν ὡς ὄντα τιμιώτατον καὶ ἀρχὴν* (B1 353b 5). Ο ελληνικός πολιτισμός είναι πολιτισμός της τιμής, έχει διακηρύξει ο Όμηρος, ο δάσκαλος της τραγωδίας, ενώ η πράξη από την οποία προέρχεται η μεγαλύτερη τιμή είναι η πράξη της δικαιοσύνης, όπως το επισημαίνει ο Αριστοτέλης στο κεφάλαιο 13 του Ε' βιβλίου των *Ἠθικῶν Νικομαχείων*. Η τραγωδία τα επαληθεύει και τα δύο αυτά, δείχνοντας συγχρόνως ότι το ζητούμενο δεν είναι η ευτυχία, ως αδύνατη (στον *Οιδίποδα* ο χορός διακηρύττει ότι δεν μπορεί πλέον να ονομάσει κανέναν άνθρωπο ευτυχισμένο, όταν βλέπει το

παράδειγμα του Οιδίποδα), αλλά η επιβίωση στη δυστυχία (ο Ηρακλής του Ευριπίδη συντετριμμένος για το ότι φόνησε τα παιδιά του, δεν αυτοκτονεί αλλά λέγει: «θ' αντιπαθώ στον πειρασμό του θανάτου προτιμώντας τη δυστυχία της ζωής»). Η τραγική αμαρτία είναι στο βάθος αυτή η προτίμηση του αληθούς αντί του φίλου, προτίμηση που ακριβώς παραβιάζει τη συστατική, κατά Φρόντ, αρχή του ανθρώπινου ψυχισμού, της επιθυμίας δηλαδή του ευάρεστου και της αποστροφής του δυσάρεστου.

Η ουσία του τραγικού είναι όχι η νίκη αλλά η μη ήττα. Η μη ήττα του ανθρώπου, όχι από τη φύση ή τον Θεό, αλλά από τον εαυτό του. Η τραγικότητα είναι αποκλειστικά ανθρώπινη υπόθεση, εσωτερική και μόνον υπόθεση του μοναδικού ανθρώπου. Ο ήρωας του τραγικού μύθου, ο τραγικός άνθρωπος, ο άνθρωπος που έχει συνείδηση της δομής των πραγμάτων, του «φρικτού θεάματος του κόσμου» και του «αιώνιου αρχέγονου πόνου», ο Προμηθέας, ενεργεί, όσο παράφορος κι αν εμφανίζεται εξωτερικά, με σοφία και με εσωτερική γαλήνη. Κλείνει μέσα του την ταραχή της φύσης αλλά και τη σοφία, τη θεϊκή γαλήνη αλλά και την επανάσταση. Η τραγωδία με την οικεία ηδονή, την παγκόσμια διακήρυξη των δικαιωμάτων του ανθρώπου, δείχνει την «αιώνια ύπαρξη της ουσίας της ζωής».

Ο τραγικός μύθος άνοιξε την Παρμενίδεια οδό που θα ακολουθήσει ο λόγος, για να φτάσει στα άδυτα των αδύτων του κόσμου και της ανθρώπινης συνείδησης. Ο Αριστοτέλης, κατά τη δομολογική ανάλυση της τραγωδίας (Vernant), δεν μπόρεσε να κατανοήσει την έννοια της τραγικότητας, το τι είναι ο τραγικός άνθρωπος, επειδή ζούσε στην εποχή του θριάμβου της φιλοσοφίας. Η αλήθεια είναι ότι θέλησε να τηρήσει ο ίδιος μια στάση αντιτραγική ή μη τραγική. Αυτό όμως προϋπέθετε πλήρη κατανόηση του τι είναι τραγικός άνθρωπος*.

* Δες Η.Π. Νικολούδη, *Από τον Προμηθέα στον Σωκράτη. Το Οδοιπορικό του Ανθρώπινου πολιτισμού* («Η αντιτραγική ή μη τραγική στάση του Αριστοτέλη», σελ. 259-91), Ροές, 1992.

Ε. ΝΟΜΙΜΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ: ΚΑΘΑΡΣΗ

Η λέξη *κάθαρσις* αναφέρεται, σε ολόκληρο το έργο του Αριστοτέλη, δύο μόνο φορές, στην *Ποιητική* και στα *Πολιτικά*, χωρίς άλλη διευκρίνιση. Η παραπομπή των *Πολιτικών* στην *Ποιητική*, για περαιτέρω διευκρινίσεις, δεν βρήκε ανταπόκριση, εκτός αν το σχετικό χωρίο απωλέσθη. Ο όρος αυτός έχει ωστόσο θεωρηθεί ότι αποτελεί όχι μόνο την πεμπτούσια της Αριστοτελικής *Ποιητικής*, αλλά και το κέντρο βάρους τής εν γένει καλλιτεχνικής δημιουργίας και της Αισθητικής, και μπορεί, από την άποψη της μείζονος αυτής σημασίας του για την τέχνη, να συγκριθεί με την έννοια της διαλεκτικής, η οποία θεωρείται ότι έχει ανάλογη σημασία για τη φιλοσοφία και την επιστήμη. Ο παραλληλισμός των δύο εννοιών δικαιολογείται, εξ άλλου, και από το γεγονός ότι υπήρξαν και οι δύο αντικείμενο πολλαπλών ερμηνειών με σημαντικές επιπτώσεις για την καλλιτεχνική και γνωστική πρακτική, αντιστοίχως.

Η ερμηνευτική αυτή διάσταση, η οποία δεν έπαψε, από την Αναγέννηση έως σήμερα, να απασχολεί φιλόλογους, κριτικούς της τέχνης και φιλοσόφους, οφείλεται όχι μόνο ή τόσο στο κενό της *Ποιητικής* και του Αριστοτελικού έργου στο σύνολό του, αλλά και στη διαφορετική ερμηνευτική μεθοδολογία την οποία ακολούθησαν οι διάφοροι μελετητές της *Ποιητικής*. Η *κάθαρση* ερμηνεύεται είτε αποκλειστικά επί τη βάση της *Ποιητικής* ή των *Πολιτικών* ή σε συνδυασμό των δύο αυτών, είτε ως γενική έννοια ή ως αντίδραση του Αριστοτέλη κατά των καταδικαστικών απόψεων του Πλάτωνος για την ποίηση και την τέχνη εν γένει, είτε στο πνεύμα της σύγχρονης ζωής και ορολογίας. Οφείλεται επίσης, εν μέρει, στη φιλολογική διαμάχη γύρω από τη γραμματική και συντακτική κατανόηση του ορισμού της τραγωδίας, όπου και η μοναδική αναφορά της *κάθαρσης* ως «αισθητικής» κατηγορίας. Η σχετική ερμη-

νευτική προβληματική συγκεντρώνεται έτσι κυρίως στο αντικείμενο της κάθαρσης (τι καθαίρεται;) και στο επιστημολογικό καθεστώς της (ποιος ο ρόλος της στα πλαίσια της τραγικής ποίησης και της τέχνης εν γένει;).

Με βάση τη μεθοδολογία και την προβληματική αυτή οι κυριότερες ερμηνείες για την κάθαρση είναι, με ιστορική σειρά, η ηθική, ιατρική, ψυχολογική, αισθητική και η δομολογική.

Η ηθική ερμηνεία, σημαντικότερος εκπρόσωπος της οποίας φέρεται ο Lessing, κρατούσα ερμηνεία μέχρι την ανατροπή της τον 19ο αιώνα από τους Bernays και Weil, θεωρεί ότι είναι η κάθαρση εκείνη η οποία πραγματοποιεί την ηθική αποστολή της τραγωδίας, προσδίδοντας στα πάθη του ελέου και του φόβου και των συναφών με αυτά, ή σε όλα γενικά τα πάθη, με τον μετριάσμό ή την ολοκληρωτική μεταβολή τους, θετικό περιεχόμενο. Η κάθαρση προάγει τον θεατή, από την ψυχή του οποίου αποβάλλει την κακία για να εγκαταστήσει εκεί την αρετή και να τον καταστήσει άτρωτο στους πειρασμούς και τις αντιξοότητες της πραγματικής ζωής. Με την κάθαρση ο θεατής ανυψώνεται ως οντότητα, εθίζεται στην αρετή, προσηλώνεται στους κανόνες της ηθικής. Η ιατρική ερμηνεία, η οποία επέπρωτο να ανατρέψει την επί αιώνες επικρατούσα ηθική ερμηνεία, δεν ήταν εντελώς άγνωστη πριν από τα μέσα του 19ου αιώνας, οπότεν διατυπώθηκε, ανεξάρτητα του ενός από τον άλλον, από τους Weil και Bernays, ενώ η επικράτησή της δεν υπήρξε απόλυτη, παρά τις βελτιώσεις που επιχειρήθηκαν έκτοτε. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η οποία στηρίζεται κυρίως στο χωρίο των *Πολιτικῶν* (Θ 1341b 32 κ.εξ.), όπου γίνεται λόγος για την καθαρτική επίδραση της ενθουσιαστικής μουσικής, και στο γεγονός ότι ο όρος κάθαρση ανήκει κυρίως στο λεξιλόγιο της αναπτυσσόμενης τότε, παράλληλα με την τραγωδία, ιατρικής,

η τραγική κάθαρση είναι είδος θεραπευτικής αγωγής, εξυγιάνσεως των ψυχών, είδος καταπραϋντικού και, κατά κάποιον τρόπο, εμβολιασμού ή ακόμη, στην πιο αισιόδοξη έκφραση, είδος πανάκειας. Η ποιητική κάθαρση θεραπεύει το πνεύμα και την ψυχή, όπως η ιατρική θεραπεύει το σώμα. Ο Breuer αποκαλεί καθαριστική μέθοδο τη θεραπευτική ύπνωση που εξαφανίζει υστερικά φαινόμενα. Η ψυχολογική ερμηνεία, η οποία από τον Φρόυντ συνδέεται με την ψυχανάλυση και την ψυχοθεραπεία — σύνδεση η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί προέκταση, εμβάθυνση και επιστημονική θεμελίωση της ιατρικής ερμηνείας —, αντιλαμβάνεται λίγο ή πολύ την καλλιτεχνική κάθαρση ως διεργασία προσπελάσεως του ασυνείδητου και θεραπευτικής λυτρώσεως της συνείδησης από τους καταναγκασμούς των απωθημένων. Η αισθητική ερμηνεία, η οποία αρνείται κάθε μακρόπνοη ή βαθύτερη επίδραση της κάθαρσης πάνω στον θεατή, ακροατή ή αναγνώστη, περιορίζεται στη συναισθηματική επίδραση, στη συγκεκριμένη αισθητική απόλαυση που προσφέρει το έργο τέχνης στο άτομο με όλα τα θετικά για την ψυχή και το πνεύμα του επακόλουθα. Το αποτέλεσμα της κάθαρσης είναι η υπέρβαση της ανησυχίας και η εξασφάλιση της γαλήνης, της γαλήνιας ολοκλήρωσης, η οποία, σύμφωνα με τον Γκαίτε, είναι το αποτέλεσμα της συμφιλίωσης και αρμονικής συνύπαρξης στην ψυχή τού ανθρώπου των δύο βασικών τραγικών συναισθημάτων του φόβου και του ελέου. Η δομολογική τέλος, ερμηνεία, προσδένοντας την κάθαρση στη δομή της τραγωδίας, της αποδίδει έναν ήσσοнос σημασίας τεχνικό ρόλο, αναγνωρίζοντας ως κυρίαρχη δομή την οικεία ηδονή και ως κέντρο βάρους, στον ορισμό της τραγωδίας του έκτου κεφαλαίου, περισσότερο από την κάθαρση, τα πάθη του ελέου και του φόβου.

Ας προστεθεί, στη σχηματική αυτή παράθεση των κυριοτέρων θεωριών για την έννοια της Αριστοτελικής κά-

Παρσης, ότι υπάρχουν και συνδυασμοί θεωριών, όπως η αισθητικο-ηθική του Τσέλερ, και ότι δεν λείπουν οι θρησκευτικές ερμηνείες, οι οποίες συνδέουν, επί παραδείγματι, την κάθαρση με τις Διονυσιακές γιορτές και τα Διονυσιακά μυστήρια, ή έστω η επίκληση απλώς και του θρησκευτικού παράγοντα για την κατανόσή της, όπως, επί παραδείγματι, η αντίληψη ότι έργο της τραγικής κάθαρσης είναι το να συνυφαίνει τον έλεο και τον φόβο με την υψηλή ηθική και θρησκευτική διάθεση της «φιλανθρωπίας» και να τους μετατρέπει έτσι από πάθη χωρίς βαθύτερο νόημα σε συναισθήματα βαθύτερου ηθικού και θρησκευτικού νοήματος (Παπανούτσος).

Τι είναι όμως κάθαρση τελικά για τον Αριστοτέλη; Για την απάντηση στο ερώτημα αυτό είναι χρήσιμο ό,τι ιδίως εγγυάται περισσότερο για την ορθότητα της απάντησης, δηλαδή, εκτός των άλλων, η σημασιολογική επισκόπηση της λέξης *κάθαρσις*, η προαριστοτελική και Αριστοτελική χρήση της, η εξήγηση του μη ορισμού της στην *Ποιητική* ή αλλού, η καθιέρωση και η κατανόσή της σε συνάρτηση με τον ελληνικό τρόπο ζωής, το πνεύμα του Αριστοτέλη και το περιεχόμενο κυρίως της *Ποιητικής*.

Η *κάθαρσις*, ουσιαστικό ενεργείας, προέρχεται, μέσω του *καθαίρω*, από το *καθαρός*, το οποίο έχει αντίθετο, στη θρησκευτική γλώσσα, το *μιαρός* — και διακρίνεται από το *άγνός*. Στην *Ύλιάδα* χρησιμοποιείται μόνο στην έκφραση *ἐν καθαροῦ* («σε χώρο ακάλυπτο»), στην *Όδύσσεια* και ως επιθετικός προσδιορισμός, όπως στην έκφραση *μη καθαροῦ θανάτω* (χ 462), όπου πρόκειται για τον δι' απαγχονισμού θάνατο των δούλων. Μετά τον Όμηρο χρησιμοποιείται σε περιπτώσεις όπως «καθαρό νερό», «καθαρισμένο στάρι», «καθαρό σώμα», προσκτώντας και ηθική ή θρησκευτική σημασία (*αγνός*), ενώ τα *καθάριος* και *καθαριότης* σημαίνουν και «καλή ποιότητα» και «ακε-

ραιότητα». *Κάθαρσις* σημαίνει «καθαρισμός» και «εκκένωση» και δεν φαίνεται να έχει θρησκευτικό περιεχόμενο, ενώ, αντιθέτως, *καθαρός* χρησιμοποιείται κυρίως από τους τραγικούς με θρησκευτική σημασία, και *καθάρσιος* και *καθάρσιον* με θρησκευτική και ιατρική σημασία. Από τη χρήση αυτή των *καθαρός*, *καθαίρω* και *κάθαρσις* προκύπτει ότι έχουμε ένα σώμα ή ένα σύστημα από το οποίο αποβάλλεται κάτι και ότι η αποβολή αυτή έχει ως άμεση συνέπεια την αποκατάσταση του σώματος ή του συστήματος στην αυθεντικότητά του και την αποκάλυψη ως εκ τούτου του πραγματικού εαυτού του. Κάθαρση σημαίνει έτσι άρση της αλλοτρίωσης, αποκατάσταση της ακεραιότητας, της γνησιότητας: το «καθαρό νερό» είναι νερό και τίποτε άλλο, ο «καθαρός λόγος» λόγος και τίποτε άλλο. Το καθαρό πράγμα δεν έχει τίποτε ξένο ή συμπτωματικό και δεν του λείπει τίποτε απ' ό,τι αποτελεί την ουσία του. Η κάθαρση ως αποκατάσταση της ακεραιότητας είναι ασφαλιστική δικλίδα και μηχανισμός προστασίας της γνησιότητας. Στη χρήση του όρου πριν από τον Αριστοτέλη δεσπόζει η Πλατωνική χρήση του ως αρνητικής αισθητικής έννοιας τότε. Πάντως ο κοινός όρος καθίσταται τότε έννοια.

Ο Αριστοτέλης, ο οποίος χρησιμοποιεί την κάθαρση με την ιατρική έννοια όχι μόνο στα *Περὶ ζώων* έργα του (π.χ., *Περὶ ζώων γενέσεως* A 19, 727b 20, 24 και B 4, 738a 27) και *Περὶ τὰ ζῷα ἰστοριῶν*, H 2, 582b 16) αλλά και αλλού (π.χ., *Προβλήματα*, A 42, 864a 34), φαίνεται να αποδίδει στους όρους *καθαρός* και *καθαρότητα* γνωσιολογική αξία. Στα *Μετεωρολογικά* το *καθαρόν* είναι περίπου συνώνυμο με *εὐλικρινές* (A3, 340b 8), ενώ στα *Ἠθικά Νικομάχεια* η *καθαρότης* μαζί με το *βέβαιον* αποτελούν τις ιδιότητες που εξασφαλίζουν στη φιλοσοφία την ικανότητα να προκαλεί αξιοθαύμαστες απολαύσεις: ἡ φιλοσοφία θαυμαστάς

ἔχει ἡδονὰς καθαρότητι καὶ τῷ βεβαίῳ. Ἡ σύναψη τῆς καθαρότητος στη φιλοσοφία καὶ ἡ λειτουργικὴ ἐξομοίωσή της με τὴ βεβαιότητα, σε συνδυασμὸ με τὴ μείζονος ἐπισημολογικῆς σημασίας φράση τῆς *Ποιητικῆς*, διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσεις ἱστορίας ἰστί, ἀποτελεῖ ἴσως τὸ κλειδί γιὰ μιὰ καθαρὴ, ὅπως θα δοῦμε, Ἀριστοτελικὴ ἐρμηνεῖα τῆς κάθαρσης τῶν παθημάτων τοῦ ἔκτου κεφαλαίου τῆς *Ποιητικῆς*. Τὸ κλειδί γιὰ μιὰ γνωσιολογικὴ ἐρμηνεῖα τῆς.

Ὁ Ἀριστοτέλης χρησιμοποιοῦν τὸν ὄρο *κάθαρσις τῶν παθημάτων*, ὅπως εἶδαμε, στὰ *Πολιτικά* (Θ6, 1341a 23 καὶ Θ7, 1341b 38, 39 καὶ 1342a 11, 14) καὶ στὴν *Ποιητικὴν* (1449b 28 καὶ 1455b 15). Δὲν διευκρινίζει ὅμως τι ἐννοεῖ με τὸν ὄρο αὐτὸν καὶ τὸ μόνον ποῦ κάνει εἶναι νὰ παραπέμπει με τὰ *Πολιτικά* γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτὸν στὴν *Ποιητικὴν*: τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον (Θ7, 1341b 38-40). Ἐχει θεωρηθεῖ ὡς βέβαιο, εἴτε ὅτι παρέλειψε νὰ ομιλήσει σαφέστερα στὴν *Ποιητικὴν* γιὰ τὴν κάθαρση εἴτε ὅτι τὸ ἔκανε σε κάποιον χωρίο ποῦ δὲν σώθηκε (ἢ στο δεῦτερο βιβλίον τῆς πραγματείας τοῦ γιὰ τὴν κωμωδία ποῦ θεωρεῖται ὅτι ἔχει χαθεῖ ἢ σε ἄλλο ἔργο τοῦ σχετικὸ με τὴν ποίηση, παραδείγματος χάριν, στο *Περὶ ποιητῶν*, τὸ ὁποῖο ἐπίσης δὲν ἔχει σωθεῖ). Θὰ μπορούσε ὡστόσο νὰ διερωτηθεῖ κανεὶς μήπως ἡ ὑπόσχεση τῶν *Πολιτικῶν* ἐκπληρώνεται πλήρως στὴν *Ποιητικὴν*. Ἐξ ἄλλου, πού θὰ ἦταν ὁ καταλληλότερος τόπος γιὰ νὰ ἀναφερθεῖ ἐκ νέου καὶ σαφέστερα ὁ Ἀριστοτέλης στὴν κάθαρση, ἀν ὄχι στὸν ὀρισμὸ τῆς τραγωδίας, ὅπου ἡ κάθαρση ἀποτελεῖ τὴ λέξη κλειδί γιὰ τὴν κατανόηση τῆς κατ' ἐξοχὴν ποιήσεως; Οἱ πολυάριθμοι ἐρμηνευτὲς τῆς *Ποιητικῆς*, οἱ ὁποῖοι κάνουν ὅλες τὶς υποθέσεις γιὰ τὸ πού θὰ μπορούσε ἢ θὰ ἔπρεπε νὰ καταχωρεῖται ἡ διευκρίνιση τῆς βασικῆς αὐτῆς ἐννοίας, παραγνωρίζουν ἐντελῶς

την υπόθεση ότι η «διευκρίνιση» αυτή δεν είναι απαραίτητη να ήταν ορισμός ή ανάλυση ενός όρου, αλλά ότι θα μπορούσε να ήταν η όλη διατριβή για την ποίηση. Η ποίηση, ως λειτουργία, με ποια έννοια θα μπορούσε, πράγματι, να εξομοιωθεί περισσότερο, από την άποψη της έκτασης και του βάθους, αν όχι με την κάθαρση; Ποίηση και κάθαρση είναι και τα δύο ουσιαστικά ενεργείας και τείνουν στην παραγωγή πρωτοτύπων και την ανάδειξη προτύπων, στην προσπέλαση και κατάκτηση της ουσίας των πραγμάτων. (1) Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* υπόσχεται ότι θα ξαναμιλήσει σαφέστερα για το τι είναι η κάθαρση των παθημάτων και όχι υποχρεωτικά ότι θα ορίσει ή θα αναλύσει, στο γλωσσικό ή επιστημολογικό επίπεδο, τον όρο της κάθαρσης. Και αυτό κάνει σε ολόκληρο το έργο της *Ποιητικής*, τόσο στα όσα έχει πει πριν από τον ορισμό της τραγωδίας, από τα οποία συνάγεται σε μεγάλο μέρος ο ορισμός αυτός, όσο και στα όσα θα πει εν συνεχεία, τα οποία αποτελούν στην ουσία ανάπτυξη του ορισμού αυτού, όπου η κάθαρση είναι η έννοια κλειδί. Στο πνεύμα αυτό, η κάθαρση των παθημάτων των *Πολιτικῶν* δεν είναι το κλειδί για την ερμηνεία της κάθαρσης των παθημάτων της *Ποιητικής*, όπως πίστεψαν οι εισηγητές της ιατρικής ερμηνείας. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι πρόκειται για εντελώς διαφορετικά φαινόμενα, όπως έκριναν οι πολέμιοι της ερμηνείας αυτής.

Μία καθαρή Αριστοτελική θεωρία της τραγικής κάθαρσης θα πρέπει να είναι λοιπόν απολύτως προσηλωμένη στα πράγματα, στο γράμμα και στο πνεύμα πρωτίστως, αν όχι αποκλειστικά, του Αριστοτέλη και της *Ποιητικής*, καθώς επίσης και στο πνεύμα της εποχής. Θα πρέπει να συνδέεται άμεσα με όλα αυτά και να συνάγεται από τα συμφραζόμενα.

Μίμηση, μύθος, κάθαρση, έλεος, φόβος, οικεία ηδονή είναι βασικές έννοιες της Αριστοτελικής *Ποιητικής*. Η

μίμηση και ο μύθος αντιπροσωπεύουν την αντικειμενική υπόσταση της τραγικότητας, ο έλεος και ο φόβος και η οικειότητα ηδονή την υποκειμενική. Η κάθαρση είναι η γέφυρα που ενώνει την αντικειμενική με την υποκειμενική αυτή υπόσταση και δικαιώνει και νομιμοποιεί το τραγικό φαινόμενο και την τραγωδία ως αυτόνομη ανθρωπολογική πραγματικότητα, ενώ ο νόμος της βαρύτητας, στο λειτουργικό επίπεδο, είναι ο έλεος και ο φόβος, τα κατ' εξοχήν, αν όχι τα μοναδικά, τραγικά αισθήματα.

Ωστόσο, η όλη σχεδόν νεωτερική ερμηνευτική περιστρέφεται γύρω από την επιστημολογική συσχέτιση της χρήσης του όρου της κάθαρσης από τα *Πολιτικά* και την *Ποιητική* και γύρω από τη φιλολογική αντιδικία σχετικώς με την έννοια της έκφρασης τῶν «τοιούτων» παθημάτων του ορισμού της τραγωδίας. Ως προς το πρώτο σημείο, υποστηρίζονται δύο εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις, ήτοι, αφ' ενός, ότι η κάθαρση της *Ποιητικῆς* είναι ταυτόσημη με την κάθαρση των *Πολιτικῶν* — και ότι επομένως δεν μπορεί η έννοια αυτή παρά να ερμηνευτεί, ελλείψει άλλων διευκρινίσεων στην πρώτη, από τα σχετικά χωρία των τελευταίων αυτών (Bernays, Weil) — και, αφ' ετέρου, ότι οι δύο αυτές χρήσεις του όρου, η ενθουσιαστική μουσική κάθαρση και η τραγική κάθαρση, αντιστοίχως, των *Πολιτικῶν* και της *Ποιητικῆς* δεν έχουν καμιάν απολύτως σχέση μεταξύ τους και ότι επομένως η τραγική κάθαρση πρέπει να ερμηνευτεί αποκλειστικά και μόνο στη βάση της *Ποιητικῆς* (Lucas, Else). Και οι δύο αυτές απόψεις πάσχουν από ακρότητα, τόσο στο θεωρητικό όσο και στο μεθοδολογικό επίπεδο. Η θεώρηση ότι η μουσική κάθαρση δεν έχει καμία σχέση με την τραγική κάθαρση, αν μη τι άλλο, έχει εναντίον της την παραπομπή των *Πολιτικῶν* (1341b 38-40) στην *Ποιητική* και, αν όχι σε αυτή την ίδια, σε ένα άλλο σχετικό έργο του Αριστοτέλη ή έστω ακόμη

και σε κάποιο μέρος αυτών τούτων των *Πολιτικῶν*, το οποίο θα αναφερόταν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στην ποίηση. Το ότι, εξ άλλου, η θρησκευτική κάθαρση που πραγματοποιείται με την ενθουσιαστική μουσική στις Διονυσιακές γιορτές απευθύνεται σε άτομα θρησκομανή και λίγο ή πολύ, όπως θα λέγαμε σήμερα, ψυχοπαθή, δεν έχει καμιά σχέση με την τραγική κάθαρση που απευθύνεται στο ανεπτυγμένο κοινό του Αθηναϊκού θεάτρου. Όσον αληθές κι αν είναι η άποψη αυτή ως προς την ουσία, δεν αποκλείει την ομολογία των δύο καθαρτικών διαδικασιών ως προς την επενέργεια και το τελικό θεραπευτικό αποτέλεσμα. Η θεραπεία πάντως από τη μια περίπτωση στην άλλη διαφέρει. Αν με τη θρησκευτική «ιατρεία», με τη μουσική κάθαρση, καταπολεμείται η υστερία και η κακοδαιμονία, με την τραγική κάθαρση έχουμε «ιατρεία» σε άλλο στρατηγικό επίπεδο, όπως θα δούμε, εκείνο που συνδέεται με την υπέρβαση όχι ατομικών νοσηρών καταστάσεων αλλά μιας αντικειμενικής προβληματικής που με τη σειρά της συνδέεται με το κοινωνικό και ανθρώπινο πεπρωμένο. Η ομολογία της θρησκευτικής και της ποιητικής κάθαρσης είναι λειτουργική, όχι ουσιαστική. Ο απόλυτος επομένως μεθολογικός αποκλεισμός των σχετικών με την κάθαρση χωρίων των *Πολιτικῶν* από την ερμηνεία της ποιητικής κάθαρσης βλάπτει μάλλον παρά ωφελεί. Από την άλλη μεριά η ταύτιση μουσικής και ποιητικής καθάρσεως και η ερμηνεία της τελευταίας αποκλειστικά και μόνο επί τη βάσει της πρώτης υπήρξε και εξακολουθεί να είναι πρόξενος παρανοήσεων που εμπόδισαν την ουσιαστική κατανόηση της θεμελιώδους αυτής εννοίας της *Ποιητικής*.

Όσον αφορά το δεύτερο σημείο, διεξάγεται ένας φιλολογικός πόλεμος χαρακωμάτων γύρω από το αν ο Αριστοτέλης, όταν ομιλεί στον ορισμό της τραγωδίας για κάθαρση των παθημάτων, εννοεί τα πάθη, δηλαδή συναισθήματα,

και συγκεκριμένα εκείνα του ελέου και του φόβου —μόνα αυτά ή και άλλα συναφή με αυτά ή, ακόμη, και όλα όσα μπορούν να γεννηθούν στην ψυχή του ανθρώπου— ή τα παθήματα, δηλαδή τις τρομερές και φοβερές πράξεις που συνιστούν τον κορμό του μύθου. Από τους Έλληνες μελετητές ο Βερναρδάκης, ο Μενάρδος και πρόσφατα ο Δρομάζος θεωρούν ότι η κάθαρση αναφέρεται στα παθήματα, και συγκεκριμένα, σύμφωνα με τη διατύπωση του πρώτου, στους φόνους, στις τρώσεις, τις κακώσεις, τις αλγηδόνες και στα άλλα φοβερά και ελεεινά κακά. Ο Παπανούτσος συνδέει, αντίθετα, την κάθαρση με τα πάθη, δηλαδή με τα ισχυρά συναισθήματα του ελέου και του φόβου, τα οποία ακριβώς η τραγωδία «συνυφαίνει με την υψηλή ηθική και ὀρησκειτική διάθεση της 'φιλανθρωπίας'», καθιστώντας τα «πάθη ἔλλογα, 'σύμμετρα', εναρμονισμένα μεταξύ τους». Ας σημειωθεί ότι ο Παπανούτσος αντιλαμβάνεται την Αριστοτελική κάθαρση ως αντίδραση στην Πλατωνική ψυχολογική και ηθική καταδίκη της ποίησης. Η απλουστευτική αυτή μεθοδολογία, η οποία βλέπει στον Αριστοτέλη τον αντι-Πλάτωνα, απόρροια λίγο ή πολύ φιλοπλατωνικής προδιαθέσεως, δεν διακρίνει στο Αριστοτελικό σύστημα τη διαλεκτική υπέρβαση του Πλατωνικού συστήματος.

Η άποψη ότι η τραγική κάθαρση αναφέρεται στα πάθη, η οποία βρίσκει έρεισμα στα *Πολιτικά*, όπου τα σχετικά χωρία συνδέουν την κάθαρση με παθιασμένα άτομα, στηρίζεται, κατά τον Παπανούτσο, στη συνωνυμία παθήματος με πάθος, στη χρησιμοποίηση από τον Αριστοτέλη του όρου πάθη αντί παθημάτων, και στην Αριστοτελική ηθική, σύμφωνα με την οποία τα πάθη δεν είναι οπωσδήποτε αρνητικός παράγοντας της ψυχικής ζωής αλλά και επιδεκτικά, μέσω ακριβώς της κάθαρσης, όπως καταφαίνεται και από τον Πλατωνικό *Σοφιστή* (226d-228c), να μετατρα-

πούν σε θετικό παράγοντα ανατάσεως, και ακριβώς αυτό είναι το περιεχόμενο του τραγικού μύθου με τον οποίο ο κοινός έλεος και φόβος μετατρέπεται σε ηθικό έλεο και φόβο. Η αντίθετη άποψη, ότι η τραγική κάθαρση αναφέρεται στα παθήματα, την οποία παρουσιάζει διεξοδικά ο Δρομάζος, εκτός από τη γραμματική διατύπωση, έχει υπέρ αυτής το γεγονός ότι ο έλεος και ο φόβος χαρακτηρίζονται πάντοτε από τον Αριστοτέλη *πάθη*, ότι ενώ *πάθη* σημαίνουν πάντοτε παθήματα, τα παθήματα δεν σημαίνουν, εκτός από μια μόνο φορά στη *Ῥητορική* (B, 96b 32), ποτέ άλλοτε *πάθη*, και εν πάση περιπτώσει όχι στην *Ποιητική*, και τέλος, ότι στην αντίθετη περίπτωση θα υπήρχε αντίφαση μεταξύ «των παθημάτων» και «τοιούτων», διότι, αν επρόκειτο στο κεφάλαιο 6 για τα *πάθη* του ελέου και του φόβου, τα οποία απαριθμούνται εξαντλητικά, πώς εξηγείται το «τοιούτων [παθημάτων]», το οποίο υποδηλώνει ενδεικτική απαρίθμηση; Ο ισχυρισμός ωστόσο ότι τα *πάθη* σημαίνουν πάντοτε παθήματα και τα παθήματα μία μόνο φορά *πάθη* δεν είναι καθοριστικός, όπως δεν είναι και ο ισχυρισμός για την αντίφαση από την παρουσία των «τοιούτων», αν υποθεθεί ότι στη θέση του θα υπήρχε «τούτων», όπως το αποδίδουν οι περισσότεροι μεταφραστές. Αντιθέτως, καθοριστικής σημασίας είναι η γραμματική διατύπωση του Αριστοτέλη, όταν ιδίως ληφθεί υπ' όψιν ότι παντού αλλού χαρακτηρίζει τον έλεο και τον φόβο *πάθη*. Καθοριστικότερο ακόμη είναι το γεγονός ότι «πάθος» και «πάθημα» είναι συνώνυμα και όχι ταυτόσημα: το «πάθος» έχει ευρύτερη έννοια, αναφέρεται τόσο σε ανθρώπους όσο και σε πράγματα, το «πάθημα» μόνο σε ανθρώπους. Υπό την έννοια αυτή, το πάθος είναι πάντοτε *πάθημα*, αλλά το *πάθημα* δεν είναι πάντοτε πάθος. Επειδή όμως η τραγωδία έχει να κάνει αποκλειστικά με ανθρώπους, είναι αυτονόητο να ομιλεί ο Αριστοτέλης στον ορισμό της

για παθήματα, για συμβάντα δηλαδή που συνδέονται με την κατάσταση ανθρώπων. Πάντως, με «κατάσταση ανθρώπων» δεν πρέπει να εννοείται αποκλειστικά «αντικειμενική κατάσταση», διότι ποτέ ο άνθρωπος, ακόμη και στην παθητικότερη περίπτωση, δεν είναι απολύτως αντικείμενο, αλλά διατηρεί πάντοτε κάποιο βαθμό υποκειμενικής υποστάσεως. Τα παθήματα, για τα οποία ομιλεί έτσι ο Αριστοτέλης, με το να είναι σημασιολογικά κατά το ήμισυ πάθη, μας επιτρέπουν να θεωρήσουμε ότι τα παθήματα (συμβάντα) προϋποθέτουν συναφή πάθη (συναισθήματα), ότι τα πάθη συνεπάγονται συναφή παθήματα και ότι ο συνδυασμός τους μας δίνει την αντικειμενική και υποκειμενική υπόσταση της τραγικής πράξης, στην οποία ακριβώς αναφέρεται η κάθαρση.

Ποιο είναι λοιπόν συγκεκριμένα το αντικείμενο της κάθαρσης; Τι καθαίρεται στην τραγωδία και με την τραγωδία; Η κάθαρση του ορισμού της τραγωδίας συνδέεται συντακτικά με τη μίμηση και μέσω αυτής με την πράξη, τη σύσταση των πραγμάτων, τον μύθο. Η μίμηση περαίνει την κάθαρση, μέσω του ελέου και του φόβου, των τοιούτων παθημάτων. Υποκείμενο της κάθαρσης είναι η μίμηση, αντικείμενο τα τραγικά παθήματα και μέσο ο τραγικός έλεος και φόβος. Από τη σύνταξη είναι καταφανές επίσης ότι η τραγική μίμηση είναι η δι' ελέου και φόβου περαίνουσα τήν... κάθαρσιν. Στα κεφάλαια 2-5 έχει προσδιοριστεί η ουσία της ποιήσεως, στο κεφάλαιο 6 δίδεται ο ορισμός της τραγωδίας, κατ' εξοχήν ποιήσεως, με την προσθήκη ακριβώς των νέων στοιχείων του ελέου και του φόβου, μέσω των οποίων επιτελείται το έργο της τραγωδίας, δηλαδή η τραγική κάθαρση. Το πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον συνδέεται με τον έλεο και τον φόβο. Ίδιον της τραγωδίας ως μιμητικής πράξεως είναι η μίμηση φοβερών και ελεεινών συμβάντων.

Το αντικείμενο της κάθαρσης είναι επομένως το άμεσο αντικείμενο της μίμησης, δηλαδή τα φοβερά και τα ελεεινά συμβάντα. Η άποψη που ερμηνεύει τα παθήματα πύθη βρίσκεται έτσι σε αντίθεση, όχι μόνο με το όλο πνεύμα της Ποιητικής, κυρίαρχη επιστημολογική έννοια και πραγματικότητα της οποίας είναι η πράξη, (ή γάρ τραγικών μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου 14^ο 16), αλλά και με το πνεύμα γενικά του Αριστοτέλη, του οποίου η προσήλωση στα πράγματα είναι δεδομένη. Όπως η τραγική μίμηση είναι μίμηση όχι ανθρώπων αλλά πράξεων και βίου, έτσι και η τραγική κάθαρση είναι κάθαρση όχι συναισθημάτων αλλά καταστάσεων και βιωμάτων. Το τραγικό υλικό δεν είναι απλώς ψυχολογικό αλλά στο βάθος οντολογικό και συνδέεται με την ανθρώπινη μοίρα. Η επίδραση στα συναισθήματα, εν προκειμένω η επίδραση της ποιητικής (ή «αισθητικής») συγκίνησης στον ανθρώπινο ψυχισμό, είναι βέβαια δεδομένη, αλλά ως έμμεσο αποτέλεσμα. Η ιατρική που καταμάχεται τη νόσο θεραπεύει υποχρεωτικά το νόσημα και αποκαθιστά την υγεία του ασθενούς.

Η τραγική κάθαρση απογυμνώνει τα φοβερά και ελεεινά παθήματα από κάθε κοινοτοπία και εφημερότητα και τα ανάγει στην αιώνια ουσία τους, αποκαλύπτοντας συγχρόνως την εσωτερική λογική τους. Κάνοντάς το αυτό, τοποθετεί τον έλεο και τον φόβο, τα αντίστοιχα πάθη — τα οποία μαζί με τον έρωτα, το «φιλόανθρωπον», όπως θα πει ο Αριστοτέλης πιο κάτω, αποτελούν τους ισχυρότερους παλμούς του ανθρώπινου ψυχισμού και τους αμεσότερους τρόπους επικοινωνίας ανθρώπου με άνθρωπο — στο ανώτερο στρατηγικό επίπεδο της τραγικότητας, μεταλλάσσοντάς τα έτσι σε μια νέα ψυχική δυναμική, ικανή όχι μόνο να αντισταθεί και να ανθέξει σε κάθε οντολογική προσβολή και να αντεπεξέλθει σε κάθε υπαρξιακή αντιξο-

ήθητα, αλλά και να βελτιώσει την ανθρώπινη ύπαρξη και την ανθρώπινη μοίρα και επομένως να δικαιώσει την ανθρώπινη παρουσία στον κόσμο. Τα ιστορικά παθήματα και τα ψυχικά πάθη, μεταποιημένα σε τραγικά παθήματα και πόνθη, ως παθήματα δηλαδή και πάθη που έχουν αναχθεί στην καθαρότητά τους, ανευρίσκουν τον φιλοσοφικό τους χαρακτήρα και αποκαθίστανται στην οικουμενικότητά τους. Η πάθησις είναι για τον Αριστοτέλη αντίθετο της ποιήσεως. Το διαλεκτικό πέρασμα από την πάθηση στην ποιήση συντελείται ακριβώς με την καθαρτήρια διαδικασία. Ο τραγικός ποιητής επενεργεί στο παθητικό υλικό, όπως ο γλύπτης στο μάρμαρο που σμιλεύει, ο αρχαιολόγος στο έδαφος που ανασκάπτει και ο χρυσοθήρας στον βράχο που σκαλίζει και στο χώμα που κοσκινίζει. Η κάθαρση είναι, στο πνεύμα αυτό, μεθοδολογική πράξη συστάσεως της ποιητικής υγείας με πρώτη ύλη τη φυσική πάθηση.

Η παραδοσιακή ερμηνεία της Αριστοτελικής τραγικής κάθαρσης, δέσμια εν πολλοίς της φιλολογικής μεθοδολογίας και της αισθητικής των Νεωτέρων χρόνων, που ήρθε ακριβώς να αντικαταστήσει την ποιητική, δεν συνέδεσε λοιπόν την έννοια της κάθαρσης με τη μίμηση και τον μύθο ούτε με την τραγικότητα, με αποτέλεσμα να μη διακρίνει την ουσιαστική σχέση της με τη γνώση και το δίκαιο και επομένως να μη δυνηθεί να κατανοήσει το τραγικό της βάθος, διότι η κάθαρση, ως μείζον ή το μείζον στοιχείο του ορισμού της τραγωδίας, και επομένως της ποίησης και εν γένει της τέχνης, δεν μπορεί να μην έχει η ίδια τραγικό χαρακτήρα. Στο τραγικό όμως, όπως είδαμε, και θα επανέλθουμε στο θέμα πιο κάτω, έχουμε έναν ανοικτό πόλεμο ανάμεσα στο «φίλον» και στο «δίκαιον».

Οι κάποιοι υπαινιγμοί για τη γνωστική αξία της κάθαρσης δεν λείπουν ωστόσο παντελώς. Εκτός από άμεση

αισθητική επίδραση, η κάθαρση ασκεί έμμεση ηθική και παιδαγωγική επίδραση: επιδρά όχι μόνο στο θυμικό και στο βουλευτικό αλλά, σε κάποιον —ελάχιστον έστω— βαθμό και στο νοητικό επίπεδο (Butcher). Για τον Δηριμάζο, αν και η κάθαρση δεν οδηγεί στη γνώση της ζωής, έχει ωστόσο μια μακροπρόθεσμη διαπαιδαγωγική δύναμη. Λιμνάσκει παραδειγματικά, πείθει αισθητικά, πώς να εξασφαλίσει το άτομο τη σταθερότητα της ζωής του. Εκείνος ο οποίος συνδέει ρητά και άμεσα, αν και παρεμπιπτόντως, την κάθαρση με τη γνώση είναι ο James Redfield, ο οποίος στο βιβλίο του *Nature and culture in the «Iliad»: the tragedy of Hector* (1979) (και ελληνική μετάφραση, Ευρύαλος, 1992), ερμηνεύει την τραγωδία του Έκτορος με τη βοήθεια της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη. Η κάθαρση ως είδος προσχωρήσεως, εντάξεως, συμμετοχής στην ουσία και το γεγονός ότι τα παθήματα, στην ποιητική οργάνωση των οποίων συνίσταται ο μύθος συγκεκριμένα της τραγωδίας, συνιστούν μάθηση, οδηγούν στην εικασία ότι ο Αριστοτέλης εννοεί με κάθαρση τον συνδυασμό ακριβώς αυτόν συναισθημάτων και μαθήσεως. Η ηδονή που συνδέεται με τη μίμηση επιτρέπει την υπόθεση ότι η μάθηση καθαίρει. Ένας άλλος, από τον οποίο ο Redfield εμπνέεται, ο Lévi-Strauss, θεωρεί ως ίδιον της αισθητικής μετάγγισης και προαγωγής το ότι φέρει στο επίπεδο του σημαίνοντος κάτι που δεν υπάρχει υπό τη μορφή αυτή ή από την άποψη αυτή στην ακαθάριστη κατάστασή του.

Η σύνδεση της κάθαρσης με τη μίμηση και τον μύθο επιβεβαιώνεται όχι μόνο από τη σύνταξη του ορισμού της τραγωδίας, αλλά προκύπτει και από το πνεύμα της *Ποιητικής*, καθώς και από την εν γένει αντίληψη του Αριστοτέλη περί ποιήσεως. Είδαμε στο σχετικό κεφάλαιο ότι η μίμηση είναι μάθηση και το τι είδους μάθηση είναι, ότι η μίμηση δηλαδή ως μάθηση είναι κυρίως τρόπος αναγωγής

του αντικειμενικού, του οντολογικού μακρόκοσμου σε υποκειμενικό γνωσιολογικό μικρόκοσμο· αναγωγής, με άλλα λόγια, του φυσικού κόσμου σε γνωστικό, πολιτισμικό και επομένως σε ανθρώπινο κόσμο. Η γνωστική αυτή αναγωγή δεν συνεπάγεται ωστόσο σμίκρυνση και απώλεια αλλά αποκάλυψη μάλλον της ουσίας και προσαγωγή των πραγμάτων στο είναι τους. Η γνωστική αυτή σμίκρυνση, ως απαίρεση των στρωμάτων που καλύπτουν και αποκρύπτουν το πράγμα αυτό καθαυτό, συνιστά, αντί επομένως απώλεια, ανεύρεση και εμπλουτισμό. Συνιστά μετάσταση του φυσικού αντικειμένου σε πολιτισμικό αντικείμενο, πέραςμα από τη φύση στον πολιτισμό με την προσπέλαση, πέρα από την αίσθηση, της δομής του αντικειμένου, πράξη η οποία προσθέτει γνώση. Αυτό είναι το περιεχόμενο της κάθαρσης. Η τραγική κάθαρση επιβάλλει στην τραγική πράξη «κατ' οίκον περιορισμό», την περιορίζει στην οικεία ουσία της και σε ό,τι το οικουμενικό την χαρακτηρίζει και την ειδο-ποιεί. Αυτό που απομένει μετά από την κάθαρση είναι περισσότερο σε σύγκριση με αυτό που ήταν πριν από την κάθαρση. Η κάθαρση, η οποία προσθέτει αφαιρώντας — ανατρέποντας την αριθμητική λογική—, μαθαίνει, κατά κάποιον τρόπο, το πράγμα στον εαυτό του. Ως αντικείμενο μιμήσεως-καθάρσεως το πράγμα υποβάλλεται έτσι στο Πρωταγόρειο ανθρώπινο μέτρο, και, επειδή ο άνθρωπος είναι ό,τι το εγγύτερο υπάρχει στο Είναι, η υπαγωγή αυτή ισοδυναμεί με προσαγωγή του όντος στο Είναι. Αυτό είναι καταφανές και από την Αριστοτελική βεβαιότητα για το ότι το αντικείμενο του μύθου είναι το καθόλου, πράγμα που κάνει, όπως είδαμε, την ποίηση να είναι κάτι το φιλοσοφώτερον από την ιστορία. Η μίμηση-κάθαρση είναι λοιπόν ανώτερη μάθηση-γνώση, μάθηση-γνώση δηλαδή φιλοσοφική, διότι αποκαλύπτει το καθόλου ως εικός ή αναγκαίο. Η μίμηση-κάθαρση είναι τα

πράγματα, τελικά, ως ανθρώπινος κόσμος, δηλαδή όπως δεν γνωρίζουν τα ίδια, και κανένας άλλος έξω από τον ανθρωπο-ποιητή, ότι είναι, και, υπό την έννοια αυτή, αναδημιουργία των πραγμάτων. Η πραγματικότητα είναι στα χέρια του ανθρωπο-ποιητή, η πρώτη ύλη. Η μίμηση-κάθαρση προσθέτει και μαθαίνει στα πράγματα τη μορφή τους.

Η σύνδεση της μίμησης με τον μύθο κάνει εναργέστερο ακόμη τον γνωστικό χαρακτήρα της κάθαρσης. Ο μύθος, η σύσταση των πραγμάτων, ως μίμηση της τραγικής πράξης στην υποκειμενική και αντικειμενική υπόστασή της, διεκπεραιώνει την κάθαρση. Ο μύθος ως ψυχή και τέλος της τραγωδίας είναι και ψυχή και τέλος της μίμησης, είναι η μίμηση της πράξης (1450a 4). Ο γνωστικός χαρακτήρας του μύθου δεν απορρέει επομένως μόνο από την εξωτερική ιδιότητα του καθόλου αλλά και από την εσωτερική ιδιότητα της λογικότητας, διότι ο μύθος, ως ζήτηση του οικουμενικού, διέπεται από το πιθανό ή αναγκαίο, το οποίο αποτελεί ακριβώς αντικείμενο της γνώσης. Γνώση του οικουμενικού και του πιθανού ή αναγκαίου, προκειμένου για τα ανθρώπινα πράγματα, σημαίνει γνώση της νομοτέλειας, των αιτιών και των όρων της ανθρώπινης κατάστασης. Ο μύθος-κάθαρση, η ποίηση, δεν περιορίζεται έτσι στην εξασφάλιση τέρψης ή γαλήνης, αλλά αποτελεί πηγή πρωταρχικής γνώσης, της γνώσης τού να ζει ο άνθρωπος αυθεντικά. Η ποίηση δεν είναι μόνο ευχάριστη, όπως πιστεύει ο Πλάτων (*Πολιτεία* 607d), αλλά και ωφέλιμη, αποτελεί, όπως το δείχνει ο Αριστοτέλης, και γνώση, μάλιστα καθαρή γνώση, την εγκυρότερη δυνατή και τη δημιουργικότερη.

Η συνωνυμία του καθαρός με το *είλικρινές* των *Μετεωρολογικῶν* (A3, 340b 8) και της *καθαρότητος* με *βεβαιότητα* ως φιλοσοφικών ιδιοτήτων παραγωγικών ηδονής,

σύμφωνα με τα *Ἠθικά Νικομάχεια* (Κ7, 1177a 25), δείχνουν ότι ο Αριστοτέλης τοποθετεί γενικά την έννοια της κάθαρσης στο γνωστικό λεξιλόγιο. Οι όροι «ειλικρινές» και «βεβαιότητα» είναι συναφείς, πράγματι, με την ευκρίνεια και τη γνώση.

Η γνωσιολογική πλευρά της κάθαρσης συμπληρώνεται από τη δικαϊκή πλευρά. Η τραγωδία ως φιλολογικό είδος αναπτύσσεται παράλληλα, όχι μόνο με την ιστορία ως επιστημονικό κλάδο, αλλά και με το δίκαιο ως κοινωνικό σύστημα οργάνωσης του συλλογικού βίου. Η τραγωδία έχει νομική δομή, το πραγματικό υλικό της είναι η κοινωνική σκέψη της εποχής και συγκεκριμένα η νομική σκέψη της πόλης-κράτους, η οποία βρίσκεται ακριβώς τότε σε πλήρη ανάπτυξη. Η τραγωδία είναι η σύγκρουση, στην ανθρώπινη συνείδηση, του «φίλον» με το «δίκαιον» και η προτίμηση του δεύτερου σε βάρος του πρώτου. Ο τραγικός άνθρωπος είναι ο μάρτυρας της δικαιοσύνης, εκείνος ο οποίος θυσιάζει στον βωμό του δικαίου το φίλτατο*.

Στο πολεμικό θέατρο της τραγωδίας πρωταγωνιστούν η ανθρώπινη μοίρα και η αιώνια δικαιοσύνη, η Δίκη. Η τραγωδία λειτουργεί ήδη ως δικαστήριο του κόσμου. Μερικοί από τους ερμηνευτές της κάθαρσης διαισθάνονται τους δεσμούς της με το δικαϊκό φαινόμενο, αν όχι με το δίκαιο, τουλάχιστον με τη δικαιοσύνη, όταν ομιλούν για αισθητική δικαίωση τραγικών παθημάτων ή για νόμο της αιώνιας δικαιοσύνης ή για ανταπόδοση, τιμωρία και ικανοποίηση, αντιστοίχως, των δραστών των παθημάτων και των θυμάτων.

Ποιο είναι τελικά λοιπόν το επιστημολογικό καθεστώς της κάθαρσης; Η κάθαρση είναι αισθητική κατηγορία, διαδικασία γενικεύσεως, οργανωτική αρχή ή απλή μεταφορά; Είναι το λειτουργικό έργο της τραγωδίας, το τέλος της

* Από τον Προμηθέα στον Σωκράτη. Το Οδοιπορικό του Ανθρώπινου Πολιτισμού («Το τραγικό δίκαιο», σελ. 121-83), Ροές, 1992).

ποίησης, ο σκοπός της τέχνης ή λειτουργικό απλώς μέσω στα πλαίσια της τραγικής δομής; Έχουν υποστηριχθεί και οι δύο απόψεις. Η πρώτη από τους θιασώτες της ιατρικής ερμηνείας και η δεύτερη από τους σύγχρονους επικριτές της στο όνομα αισθητικών, δομολογικών ή καθαρά φιλολογικών κριτηρίων. Σύμφωνα με τους τελευταίους αυτούς (μεταξύ των πολλών άλλων και ο Düring), σκοπός της τραγωδίας δεν είναι η κάθαρση αλλά η οικεία ηδονή, η κάθαρση δεν είναι αισθητική κατηγορία, και, εν πάση περιπτώσει, όχι η κυριότερη Αριστοτελική αισθητική κατηγορία, αλλά πραγματολογική απλώς αντίκρουση της ηθικής καταδίκης της ποίησης από τον Πλάτωνα. Η κάθαρση είναι μέσο παραγωγής, ένας ήσσονος σημασίας συντελεστής, στα πλαίσια του τραγικού συστήματος, της τραγικής ηδονής ή, υπό άλλη έννοια, διαδικασία γενικεύσεως και, κατά κάποιον τρόπο, εκλογικεύσεως ή εξαντικειμενικεύσεως των συγκινήσεων. Σύμφωνα με τον Düring, ο Αριστοτέλης δεν ομιλεί πουθενά στην *Ποιητική* για την οικεία ηδονή ως αποτέλεσμα της κάθαρσης. Αν ο Αριστοτέλης απέδιδε ιδιαίτερη αισθητική βαρύτητα στην κάθαρση, αν ιδίως την θεωρούσε πρωταρχικής σημασίας για την τραγωδία, δεν θα την ανέφερε στην ουσία μία και μοναδική φορά στην *Ποιητική*, τη στιγμή που ο έλεος και ο φόβος αναφέρονται εκεί πολλές φορές και η οικεία ηδονή τρεις φορές. Ένα παρόμοιο επιχείρημα εξασθενίζει μάλλον παρά ενισχύει την άποψη αυτή, η οποία φθάνει μέχρι του σημείου, όχι μόνο να αρνείται κάθε πρωτοτυπία στην Αριστοτελική κάθαρση, αλλά να αμφισβητεί ακόμη και τη γνησιότητά της, θεωρώντας ότι ο όρος κάθαρση, αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη στο κείμενο της *Ποιητικής* (Else).

Λιγότερο απόλυτος ο Βερναρδάκης, βρίσκει ότι όχι μόνο, στον ορισμό της τραγωδίας, δεν γίνεται λόγος για

των σκοπό της, αλλά ούτε έπρεπε ούτε ήταν δυνατόν να γίνεται (σελ. μγ'). Ο Δρομάζος, εμπνεόμενος από τον Βερναρδάκη και ακολουθώντας τον Else, θεωρεί ως θεμελίωση της Αριστοτελικής αισθητικής, όπως λέγει, την ανάλυση του φόβου και του οίκτου, των φοβερών και οικτρών πράξεων ή παθημάτων, που γίνεται στα κεφ. 13, 14 (σελ. 172). Η κάθαρση, η οποία ανάγεται σε μέσο οργανώσεως των συναισθημάτων του φόβου και του ελέου και της ανταπόκρισης μεταξύ σκηνης και θεατών, είναι απλώς η αισθητική δικαίωση των όσων γίνονται επί σκηνης, διότι σκοπός τής τραγωδίας δεν είναι η κάθαρση αλλά η οικεία ηδονή, μέσω της οποίας καταξιώνεται η τραγωδία για τον θεατή (σελ. 181-82).

Αν έργο της τέχνης, τέλος της ποίησης, σκοπός τής τραγωδίας ήταν η ηδονή, τότε η επαλήθευση του Πλάτωνος θα ήταν δεδομένη, διότι, σύμφωνα με το δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας*, η ποίηση καταδικάζεται ως μίμηση και αποπέμπεται από την ιδανική πολιτεία, επειδή ακριβώς έχει αποκλειστικό σκοπό την εξασφάλιση ηδονής. Τότε μόνο θα γινόταν αποδεκτή, αν μπορούσε να έχει κάποιο σοβαρό λόγο υπάρξεως (607c) και αν εκτός από ηδεία ήταν και *ωφέλιμη* (607d). Ο Αριστοτέλης με την *Ποιητική* αναιρεί ακριβώς την Πλατωνική καταδικαστική αυτή απόφαση σε βάρος της ποίησης και ειδικότερα της τραγωδίας, ανατρέποντας το κύριο στοιχείο στο οποίο στηρίζεται η καταδίκη αυτή, δηλαδή ότι σκοπός είναι η ηδονή, και υποστηρίζοντας, απαντώντας έτσι και στην Πλατωνική πρόκληση, ότι η τραγωδία έχει λόγον υπάρξεως, νομιμοποιείται πολιτικά, δηλαδή κοινωνικά και ανθρωπολογικά — και είναι *ωφέλιμη*. Ο λόγος υπάρξεως και η ωφελιμότητα της τραγωδίας κείται, στο πνεύμα αυτό, στην κάθαρση.

Με την κάθαρση ο ποιητής δεν γιατρεύει ασφαλώς όπως ο Ασκληπιός ή ο Ιπποκράτης, δεν νομοθετεί όπως ο Λυκούργος ή ο Σόλων, δεν φιλοσοφεί όπως ο Θαλής ή ο Πλάτων. Ο Else στηρίζει την επιστημολογική καθάριση της έννοιας της κάθαρσης στο γεγονός ακριβώς ότι στην *Ποιητική* δεν υπάρχει ούτε μία λέξη, η παραμικρή νύξη, ότι σκοπός του δράματος είναι να γιατρεύει ή να ανακουφίζει παθολογικές καταστάσεις: αντίθετα, είναι φανερό σε κάθε λέξη του έργου ότι ο Αριστοτέλης προϋποθέτει φυσιολογικούς ακροατές, φυσιολογικές πνευματικές και κληρονομηματικές καταστάσεις, φυσιολογικές συγκινήσεις και αισθητικές εμπειρίες (αναφέρεται από τον Δρομάζο και μάλιστα τοποθετείται ως μότο στο κεφάλαιο της εισαγωγής του περί καθάρσεως, σελ. 126 κ.εξ.). Η αλήθεια είναι, σύμφωνα με το πνεύμα της *Ποιητικής*, ότι ο ποιητής γιατρεύει τον υγιή, νομοθετεί σε πόλεις ευνομημένες και φιλοσοφεί πριν, πέρα και πάνω από τη φιλοσοφία, η οποία στην ουσία είναι θυγατέρα της ποίησης ή ποίηση με άλλα μέσα. Γιατρεύει, νομοθετεί και φιλοσοφεί σε ένα άλλο στρατηγικό επίπεδο, σε ένα άλλο βάθος, και επωφελούνται από το έργο του όλοι, και οι γιατροί και οι νομοθέτες και οι φιλόσοφοι.

Επωφελείται κάθε άνθρωπος και εμπλουτίζεται κάθε άλλη ανθρώπινη ιδιότητα ή αρμοδιότητα, διότι η ποίηση έχει αρμοδιότητα το ανθρώπινο, είναι φύλακας και εγγύηση της ανθρώπινης ουσίας. Το τελικό ζητούμενό της είναι ο ανθρώπινος άνθρωπος και ο ανθρώπινος κόσμος, η εξάνθρωπιση ανθρώπου και κόσμου που ακριβώς επιτυγχάνεται με την τραγική κάθαρση. Ο άνθρωπος, για να γίνει άνθρωπος και κόσμος, πρέπει να περάσει από το καμίνι της τραγωδίας. Καμίνι, καθαρτήριο, το οποίο εξασφαλίζει ακριβώς η τραγική ποίηση, η προσήλωση στην οποία δεν συνίσταται έτσι στον Πλατωνικό παιδικό έρωτα ή στον

έρωτα των πολλών (*Πολιτεία*, 608a), αλλά εκφράζει τον κύριο έρωτα του είδους, ως διεργασία αποκαταστάσεως αυθεντικής επαφής ανθρώπου με άνθρωπο. Αυτό εκφράζει στο βάθος το Αριστοτελικό «φιλόανθρωπον», που έρχεται, υποτίθεται, να συμπληρώσει — στην πραγματικότητα διευκρινίζει — τον έλεο και τον φόβο του ορισμού της τραγωδίας. Ο τραγικός έλεος και φόβος έχει λόγον υπάρξεως το *φιλόανθρωπον*, την εγκαθίδρυση της φιλανθρωπίας, μιας ανθρωπότητας της φιλίας, και, επειδή, τελικά, το φίλτατο είναι η δικαιοσύνη, η οποία ταυτίζεται με την αλήθεια, μιας ανθρωπότητας του αληθούς δικαίου. Η προτίμηση τελικά, στο βάθος, του «δίκαιον» αντί του «φίλον» είναι προτίμηση του «φίλτατον».

Η κάθαρση ως γνωσιολογική, δικαϊκή και τελικά ερωτική διαδικασία αναγνώρισεως του ανθρώπου από τον άνθρωπο, ως αναγνώριση του ανθρώπινου — και αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι η αναγνώριση αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της τραγωδίας —, συνιστά επανίδρυση του ανθρώπου ως αρχική ιατρική, είδος αρχιατρικής του βάθους και του ποιοτικού, αποκαθιστώντας την υγιεινή, το αληθές και το ωραίο, μας εγκαθιστά στην αυθεντικότητα. Η κάθαρση, στο πνεύμα αυτό, εγκαινιάζει μια ψυχοπαιδαγωγική στο ύψος, αντάξια, της ανθρώπινης ψυχής, αυτού του ιερού του κόσμου: μια ψυχοπαιδαγωγική της μέθεξης, με αντικείμενο τη σπουδαία και τελεία πράξη, η οποία εγκαθιστά τον άνθρωπο στο βασίλειο του σπουδαίου και τελείου, εκβάλλοντας από μέσα του και από τον κόσμο το ασήμαντο και το ατελές, τους πραγματικούς εχθρούς του Είναι. Αναδεικνύεται έτσι σε κλινική μέθοδο αποκαταστάσεως της ακεραιότητας και του καίριου της ανθρώπινης προσωπικότητας, με όργανο τον λόγο-πράξη του σπουδαίου και τελείου και τελικό ζητούμενο τον αυτοδημιούργητο άνθρωπο, τον άνθρωπο της τελικής ελευθερίας. Η κάθαρση είναι τελικά

απελευθέρωση, και η τραγωδία, ως κάθαρση, δικαίωση του ανθρώπου. Απελευθέρωση και δικαίωση του ανθρώπου Προμηθέα. Η τραγωδία με την κάθαρση επιτυγχάνει αυτά που αναγνωρίστηκε ως σκοπός του Αρχαιοελληνικού πολιτισμού: την παραγωγή ανωτέρων ανθρώπων.

Η Αριστοτελική *Ποιητική*, ως θεωρία της ποίησης, νοούμενης της ίδιας ως επανιδρύσεως του ανθρώπου, αποτελεί πρότυπο θεωρητικού και πρακτικού βίου και επισημαίνει, στη σημερινή ιδίως αντιποιοητική εποχή, ότι δεν υπάρχει πολιτισμός και σωτηρία (κάθαρση) χωρίς ποίηση.

ΣΤ. Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

Η *Ποιητική* του Αριστοτέλη, η πρώτη αυτή θεωρητική ανάλυση του έργου τέχνης και του ποιητικού ειδικότερα στην ευρύτερη έννοια του λογοτεχνήματος, ως γνωστική πράξη δοκιμασίας, κρίσεως, της τέχνης του λόγου και του λόγου της τέχνης-ανωτέρας μορφής εκφράσεως του πολιτισμού, συνιστά, η ίδια, πρόγραμμα μιας ανωτέρας λοιπόν προοπτικής, μιας ανωτέρας ιστορίας. Ανεξαρτήτως του κατά πόσον η ιστορία κατανόησε — και, πολύ περισσότερο, εφήρμοσε και αξιοποίησε — το μήνυμά αυτό, η επίδρασή της σε ποιητές και θεωρητικούς, έως την εμφάνιση της *Ars Poetica* του Οράτιου, φαίνεται ότι δεν γνώριζε ανταγωνισμό. Μετά από την τελευταία αυτή και μέχρι τα μέσα περίπου του 16ου αιώνας οι δύο ποιητικές, η ελληνική και η λατινική, θεωρείται ότι είναι συγκυρίαρχες. Έως ότου το 1536 ο Castelvetro, με το μνημειώδες έργο του για την *Ποιητική*, εκθρονίζει τον Οράτιο, παραμερίζοντας συγχρόνως την «αισθητική» του Πλάτωνος. Ο Αριστοτέλης καθίσταται έκτοτε, όπως θα πει ο Scaliger (1561) «αυτοκράτορας και ισόβιος δικτάτορας όλων των τεχνών». Το παράδοξο είναι ότι, όταν με τους Μπρούνο, Γαλιλαίο και Φραγκίσκο Βάκωνα φαίνεται να καταλύεται η φιλοσοφική

κυριαρχία του Αριστοτέλη, αρχίζει η κυριαρχία της Ποιητικής του, που θεωρείται ότι κρατά μέχρι τον 18ο αιώνα.

Στα μέσα του αιώνας αυτού σημειώνεται, πράγματι, μία καθοριστική τομή, εισάγεται (Baumgarten, 1750) ο όρος και η αισθητική ως ερευνητικός κλάδος με αντικείμενο το ωραίο — το οποίο προσεγγίζεται, όχι με τη νόηση, όπως από τη λογική το αληθές και από την ηθική το αγαθό, αλλά με την εποπτεία. Η ελληνική ποιητική αντικαθίσταται τότε από την ευρωπαϊκή αισθητική και η αντικατάσταση αυτή συνεπάγεται αλλαγή προβληματικής, ορίζοντα, του νόμου βαρύτητας. Η ποιητική, η οποία προέρχεται από την *ποίηση*, σημαίνει γνώση δημιουργίας, λειτουργία του γίνεσθαι· η τέχνη ως ποιητική, δηλαδή ως άλλη φύση, ως η ανθρώπινη φύση που αναπαράγει, προάγοντας τον εαυτό της, πρωτοστατεί στην έρευνα της αλήθειας και είναι φορέας αυθεντικής ζωής. Η ουσία της, περισσότερο από τον καλλιτέχνη και το καλλιτέχνημα, ή το περιβάλλον — μεταφυσικό, φυσικό ή ιστορικό —, βρίσκεται στην πράξη της δημιουργίας. Αντιθέτως, η αισθητική, η οποία προέρχεται από την *αίσθηση*, από την εντύπωση και αποβλέπει πρωτίστως, αν όχι αποκλειστικά, στον καλλιτέχνη και στον αποδέκτη του καλλιτεχνήματος, είναι ως αισθησιακή, συγκινησιακή συμπεριφορά ή αντίδραση — ως αισθητική εμπειρία, κατά κάποιον τρόπο κατανάλωση, τρόπος ζωής, έκφραση και απόλαυση του ωραίου εκ μέρους εκείνων πρωτίστως τους οποίους άγγιξε προνομιακά η μαγική ράβδος της τέχνης. Υπό το πνεύμα αυτό, η ποιητική είναι φυσική και ιστορία, επιστήμη και επιστημολογία, της τέχνης· και η αισθητική, φιλοσοφία και μεταφυσική του ωραίου. Η ποιητική αλήθεια δεν είναι η Πλατωνική αλήθεια των Ιδεών ή η χριστιανική αλήθεια του άλλου κόσμου, ούτε, άλλωστε, η λογική αλήθεια

— απόρροια της νόησης, αλλά η φυσική και ιστορική, η ανθρώπινη αλήθεια αυτής της ζωής και αυτού του κόσμου ως κατανόηση και συνείδηση. Για την ποιητική η τέχνη είναι δικαίωση της παρουσίας του ανθρώπου και για την αισθητική απόλαυση της παρουσίας αυτής. Η τελευταία εξετάζει την τέχνη και το ωραίο από την άποψη του δημιουργού και του αποδέκτη, η πρώτη εξετάζει την τέχνη και τη δημιουργική πράξη από την άποψη της καταξίωσης της ανθρώπινης ύπαρξης. Η αλλαγή της λέξης σημαίνει και αλλαγή του πράγματος.

Η επιστημολογική αλλαγή που σημειώνεται με την αισθητική στο επίπεδο της έρευνας, η μετακίνηση από το επιστημονικό στο φιλοσοφικό πεδίο, είναι η αφετηρία της φιλοσοφίας της τέχνης. Η φιλοσοφία αρχίζει τότε να σκέπτεται για την τέχνη και το ωραίο ως αισθητική. Η μεγάλη τέχνη είναι πλέον παρελθόν, όταν ακριβώς, με τον Χέγκελ ιδίως, η φιλοσοφία αναλαμβάνει αυτή πλέον, στη θέση της τέχνης, να αποφανθεί περί του απολύτου και να κατευθύνει την ιστορία.

Κορυφαία πνευματική δραστηριότητα είναι, πράγματι, η φιλοσοφία, ενώ στον χώρο της τέχνης κυριαρχεί η μουσική. Έναν αιώνα περίπου μετά την εισαγωγή της αισθητικής, της λέξης και του πράγματος, και την εγκαινίαση της αισθητικής φιλοσοφίας, ο Βάγκνερ επιχειρεί την παλινόρθωση της Τέχνης, μέσω της μουσικής, ως πρωτοστάτη και πρωτοπόρου του πολιτισμού, ενώ ο Νίτσε αναγορεύει τον φιλόσοφο-καλλιτέχνη σε πρωταγωνιστή της ανθρωπότητας. Η γέννηση της αισθητικής συνδέεται, λοιπόν, ουσιαστικά με την ακμή — και κατά ορισμένους, σήμερα, το τέλος με τον Χέγκελ — της φιλοσοφίας και την ακμή της μουσικής.

Η ουσία όμως της αισθητικής, που σφραγίζεται ασφαλώς από τη διπλή αυτή καταγωγή, δεν προσδιορίζεται

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

λιγότερο, τελικώς, από τη νέα ιστορικότητα που αρχί-
με τους Νεωτέρους χρόνους, κατά τους οποίους «απόλυ-
ανάγκη», «κυρίαρχη πραγματικότητα», δεν είναι η Τέχνη
αλλά η Οικονομία. Η επανάσταση που σημειώνεται τότε
είναι η βιομηχανική επανάσταση — όπως ήταν προηγου-
νως η καλλιτεχνική και γενικότερα η πνευματική —
η οποία προσδιορίζεται με τη σειρά της από την τέχνη
και κατευθύνεται προς τη σημερινή τεχνολογική επανάστα-
ση. Στην αλλαγή αυτή ιστορίας, η αισθητική συνιστά
βάθος απολογία της τέχνης που φαίνεται να έχει απωλέ-
την ουσία της και θεωρείται ήδη ως οριστικά παρωχημένη.
Η τελευταία και η πιο μεγάλη αισθητική της Δύσης είναι
κατά τον Χάιντεγγερ, η αισθητική του Χέγκελ, σύμφωνα
με τον οποίο η τέχνη έπαυσε να είναι ο κύριος φορέας της
αλήθειας, εξέπεσε από την ύψιστη αυτή προνομία, απώ-
σε τη δύναμη που της απέδιδε ο Αριστοτέλης, τη δύναμη
δηλαδή αναγνωρίσεως και αναδείξεως του καθόλου, του
οικουμενικού. Η τέχνη δεν έχει πλέον οικουμενικό ρόλο.
«Οι ωραίες ημέρες της ελληνικής τέχνης και οι χρυσές
εποχές του τέλους του Μεσαίωνα αποτελούν παρελθόν».
Το τέλος της αισθητικής, αλλά όχι και της τέχνης, που
Χάιντεγγερ βλέπει στον Χέγκελ, και που άλλοι το είδαν
τέλος εν γένει της φιλοσοφίας, συνδέεται με το γεγονός ότι
η αισθητική έχει λόγο υπάρξεως ως λόγος αναγνωρίσεως
και αναδείξεως της μεγάλης τέχνης, της τέχνης δηλαδή
οικουμενικό προορισμό.

Η νέα ιστορικότητα καθιστά αναγκαία μία νέα αντίληψη
της τέχνης, την αισθητική αντίληψη, η οποία θεμελιώνεται
στην αίσθηση και στη μορφή, έκφραση και οι δύο τμήματα
προσωπικού εγώ, της ελεύθερης ατομικής κρίσης που αναγορεύεται
τότε σε κυρίαρχο κριτήριο για την πραγματικότητα και την
αλήθεια. Είναι ο Καρτεσιανός ατομικός άνθρωπος του
ego cogito ergo sum — που δεν είναι ωστόσο

σο, ειρήσθω εν παρόδω, ο Πρωταγόρειος άνθρωπος-πάντων μέτρον, και ασφαλώς απέχει πολύ από του να ταυτίζεται με τον Ηρακλείτειο λόγο του Β 50— εκείνος που αποφαινεται έκτοτε κυρίαρχα για την ουσία των πραγμάτων. Κυρίαρχο στην τέχνη είναι το υποκείμενο, η τέχνη δεν υπόκειται σε κανέναν αντικειμενικό νόμο: εξαντλείται στη μορφή, ταυτίζεται με το ωραίο, και ο στοχασμός για το τελευταίο αυτό, η αισθητική, συγκεντρώνεται αποκλειστικά στη σχέση του με τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου. Βασική έννοια για το αισθητικό φαινόμενο όπως για το οικονομικό —το οποίο, ως κυρίαρχη πραγματικότητα, το κατευθύνει—, είναι η έννοια της ανάγκης. Η τέχνη καλείται, κατά το υπόδειγμα της οικονομίας, να ικανοποιήσει μια ανθρώπινη ανάγκη— και όσο μεγαλύτερη είναι η ανάγκη αυτή τόσο μεγαλύτερη είναι η τέχνη. Από τις διάφορες μορφές τέχνης, εξ άλλου, πρωταρχικότερη είναι εκείνη που ενσωματώνει όλες τις άλλες και μπορεί να αναδείξει κάθε μια από αυτές στην ιδιαιτερότητά της και σε όλη της τη δυναμική. Στην εποχή του Αριστοτέλη, ο ρόλος αυτός ανήκε στην ποίηση, εξ ου η ποιητική· στην εποχή του Χέγκελ, στη μορφή τέχνης που ανταποκρίνεται περισσότερο στην αίσθηση, και αυτή είναι η μουσική, εξ ου η αισθητική.

Η παραδοσιακή αισθητική, της οποίας θα καταγγελθεί επίμονα στον αιώνα μας η θεωρητική πενία, η ανικανότητά της να αναδείξει και να προωθήσει την τέχνη, βάλλεται ήδη με τρόπο ουσιαστικό, εκ των έσω, από τον Νίτσε, ο οποίος την χαρακτηρίζει ως εκθηλυμένη, προτείνοντας να αντικατασταθεί από μια «ανδρική αισθητική». Το παράδοξο είναι ότι ενώ ο Νίτσε οικοδομεί τη νέα αισθητική, ανατρέποντας την Πλατωνική αντίληψη για την τέχνη, την οποία είχε ακριβώς ανατρέψει πλήρως προηγουμένως με την *Ποιητική* ο Αριστοτέλης, δεν αναφέρεται στον μεγάλο

του σύμμαχο παρά μόνο για να τον επικρίνει, τόσο στο νεανικό (*Η Γέννηση της τραγωδίας*) όσο και στο έργο της ωριμότητας (*Η Θέληση για δύναμη και Το Λυκόφως των ειδώλων*). Φαίνεται έτσι να συμφωνεί, διαφωνώντας ουσιαστικά με τον Πλάτωνα· και να διαφωνεί, συμφωνώντας ουσιαστικά με τον Αριστοτέλη. Πιστεύει όπως και ο Πλάτων, αλλά, όπως θα δούμε, με εντελώς διαφορετικό περιεχόμενο, ότι η τέχνη έχει αρνητική σχέση με την αλήθεια. Ενώ από την άλλη πλευρά θεωρεί ότι ο Αριστοτέλης δεν κατανόησε, όπως αυτός μόνο το έκανε, την έννοια του τραγικού φαινομένου.

Η Αριστοτελική ποιητική και η Νιτσεική αισθητική έχουν στην πραγματικότητα ομοιότητες και διαφορές. Άμεσα ή έμμεσα, ανατρέπουν και οι δύο την Πλατωνική αντίληψη για την τέχνη. Ο προσηλωμένος στην πραγματικότητα Αριστοτέλης έχει πίσω του λοιπόν τον Πλάτωνα των Ιδεών, και ο προσηλωμένος στη ζωή Νίτσε, εκτός από τον Πλάτωνα, έχει πίσω του τον εγγύτερό του Χέγκελ του Απόλυτου Πνεύματος. Αριστοτέλης και Νίτσε, τάσσονται και οι δύο υπέρ της τέχνης, αποδίδοντάς της τα πρωτεία στη σφαίρα της πνευματικής δραστηριότητας· μαζί με τη φιλοσοφία, την υψώνουν πάνω από την ιστορία, αναγνωρίζοντας στην τραγωδία την πρώτη θέση μεταξύ των ειδών της. Η *Ποιητική*, στο μεγαλύτερο μέρος της, και *Η Γέννηση της τραγωδίας*, εξ ολοκλήρου, εξετάζουν την τραγωδία — και μέσω αυτής, στο βάθος, την ουσία της τέχνης. Εκτός από εξωτερικές ή τυπικές ομοιότητες ή αναλογίες υπάρχουν όμως ανάμεσά τους και εσωτερικές ομοιότητες, ουσιαστικές ομολογίες. Αν η τραγωδία, και γενικότερα η τέχνη, είναι, μέσω της κάθαρσης, για τον Αριστοτέλη οδός σωτηρίας για τον άνθρωπο — όπως η «κάθαρση» του Ορέστη στην *Υφιγένεια εν Ταύροις*, για τον νέο, τουλάχιστον, Νίτσε η τραγωδία και η τέχνη αποτελούν δικαίωση

— απόρροια της νόησης, αλλά η φυσική και ιστορική, η ανθρώπινη αλήθεια αυτής της ζωής και αυτού του κόσμου ως κατανόηση και συνείδηση. Για την ποιητική η τέχνη είναι δικαίωση της παρουσίας του ανθρώπου και για την αισθητική απόλαυση της παρουσίας αυτής. Η τελευταία εξετάζει την τέχνη και το ωραίο από την άποψη του δημιουργού και του αποδέκτη, η πρώτη εξετάζει την τέχνη και τη δημιουργική πράξη από την άποψη της καταξίωσης της ανθρώπινης ύπαρξης. Η αλλαγή της λέξης σημαίνει και αλλαγή του πράγματος.

Η επιστημολογική αλλαγή που σημειώνεται με την αισθητική στο επίπεδο της έρευνας, η μετακίνηση από το επιστημονικό στο φιλοσοφικό πεδίο, είναι η αφετηρία της φιλοσοφίας της τέχνης. Η φιλοσοφία αρχίζει τότε να σκέπτεται για την τέχνη και το ωραίο ως αισθητική. Η μεγάλη τέχνη είναι πλέον παρελθόν, όταν ακριβώς, με τον Χέγκελ ιδίως, η φιλοσοφία αναλαμβάνει αυτή πλέον, στη θέση της τέχνης, να αποφανθεί περί του απολύτου και να κατευθύνει την ιστορία.

Κορυφαία πνευματική δραστηριότητα είναι, πράγματι, η φιλοσοφία, ενώ στον χώρο της τέχνης κυριαρχεί η μουσική. Έναν αιώνα περίπου μετά την εισαγωγή της αισθητικής, της λέξης και του πράγματος, και την εγκαινίαση της αισθητικής φιλοσοφίας, ο Βάγκνερ επιχειρεί την παλινόρθωση της Τέχνης, μέσω της μουσικής, ως πρωτοστάτη και πρωτοπόρου του πολιτισμού, ενώ ο Νίτσε αναγορεύει τον φιλόσοφο-καλλιτέχνη σε πρωταγωνιστή της ανθρωπότητας. Η γέννηση της αισθητικής συνδέεται, λοιπόν, ουσιαστικά με την ακμή — και κατά ορισμένους, σήμερα, το τέλος με τον Χέγκελ — της φιλοσοφίας και την ακμή της μουσικής.

Η ουσία όμως της αισθητικής, που σφραγίζεται ασφαλώς από τη διπλή αυτή καταγωγή, δεν προσδιορίζεται

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

λιγότερο, τελικώς, από τη νέα ιστορικότητα που αρχίζει με τους Νεωτέρους χρόνους, κατά τους οποίους «απόλυτη ανάγκη», «κυρίαρχη πραγματικότητα», δεν είναι η Τέχνη αλλά η Οικονομία. Η επανάσταση που σημειώνεται τότε είναι η βιομηχανική επανάσταση —όπως ήταν προηγουμένως η καλλιτεχνική και γενικότερα η πνευματική—, η οποία προσδιορίζεται με τη σειρά της από την τεχνική και κατευθύνεται προς τη σημερινή τεχνολογική επανάσταση. Στην αλλαγή αυτή ιστορίας, η αισθητική συνιστά στο βάθος απολογία της τέχνης που φαίνεται να έχει απωλέσει την ουσία της και θεωρείται ήδη ως οριστικά παρωχημένη. Η τελευταία και η πιο μεγάλη αισθητική της Δύσης είναι, κατά τον Χάιντεγγερ, η αισθητική του Χέγκελ, σύμφωνα με τον οποίο η τέχνη έπαυσε να είναι ο κύριος φορέας τής αλήθειας, εξέπεσε από την ύψιστη αυτή προνομία, απώλεσε τη δύναμη που της απέδιδε ο Αριστοτέλης, τη δύναμη δηλαδή αναγνωρίσεως και αναδείξεως του καθόλου, του οικουμενικού. Η τέχνη δεν έχει πλέον οικουμενικό ρόλο: «Οι ωραίες ημέρες της ελληνικής τέχνης και οι χρυσές εποχές του τέλους του Μεσαίωνα αποτελούν παρελθόν». Το τέλος της αισθητικής, αλλά όχι και της τέχνης, που ο Χάιντεγγερ βλέπει στον Χέγκελ, και που άλλοι το είδαν ως τέλος εν γένει της φιλοσοφίας, συνδέεται με το γεγονός ότι η αισθητική έχει λόγο υπάρξεως ως λόγος αναγνωρίσεως και αναδείξεως της μεγάλης τέχνης, της τέχνης δηλαδή με οικουμενικό προορισμό.

Η νέα ιστορικότητα καθιστά αναγκαία μία νέα αντίληψη της τέχνης, την αισθητική αντίληψη, η οποία θεμελιώνεται στην αίσθηση και στη μορφή, έκφραση και οι δύο του προσωπικού εγώ, της ελεύθερης ατομικής κρίσης που αναγορεύεται τότε σε κυρίαρχο κριτήριο για την πραγματικότητα και την αλήθεια. Είναι ο Καρτεσιανός ατομικός άνθρωπος του *ego cogito ergo sum* —που δεν είναι ωστόσο

του κόσμου και της ύπαρξης, συνιστούν την υψηλότερη αποστολή και την ουσιαστική μεταφυσική δραστηριότητα της ζωής. Αριστοτέλης και Νίτσε συνδέουν την προέλευση της τέχνης με τη φύση, και συγκεκριμένα με δύο ένστικτα: τη μίμηση και τον ρυθμό (Αριστοτέλης), το Απολλώνιο όνειρο και τη Διονυσιακή μέθη (Νίτσε). Τα ένστικτα αυτά, κατά τον Νίτσε, αναβρύζουν από τη φύση και αποτελούν τα πρωταρχικά πρότυπα με τα οποία συνδέθηκε, ως μιμητής της φύσης, ο Έλληνας καλλιτέχνης. Ο Αριστοτέλης θεωρεί ότι η λυρική ποίηση δεν αποτελεί αντικείμενο της ποιητικής επιστήμης και ο Νίτσε την χαρακτηρίζει κακή ποίηση, μη αληθινά δημιουργική καλλιτεχνική δραστηριότητα, τέχνη πρόωρη, κατά κάποιον τρόπο ανάπηρη και μισερή, επειδή αδυνατεί να πραγματοποιήσει αντικειμενικούς σκοπούς, πράγμα στο οποίο ακριβώς αναγνωρίζεται η πραγματική ποίηση. Ωστόσο, αυτός εκδιώκει στην πραγματικότητα τον λυρισμό του εγώ από την πόρτα της αισθητικής του για να τον επανεισαγάγει εκεί από το παράθυρο ως λυρισμό του παγκόσμιου — και επομένως αντικειμενικού πόνου.

Όπως για τον Αριστοτέλη, έτσι και για τον Νίτσε, η τέχνη δεν είναι δουλκή μίμηση της πραγματικότητας. Εκείνος θεωρεί ως υπόδειγμα τραγωδίας τον *Οιδίποδα τύραννο*, ενώ αυτός βλέπει την πιο πονεμένη (τραγική) μορφή της ελληνικής σκηνης στον ίδιο αυτόν δύστυχο Οιδίποδα, τον ευγενικό και γενναίοψυχο άνθρωπο που δεν αμαρτάνει ποτέ. Η Νίτσεική γαλήνη και χαρά είναι τελικά, στο βάθος, η Αριστοτελική κάθαρση και η οικεία ηδονή. Ο μύθος, που για τον Αριστοτέλη είναι ψυχή και σκοπός της ποίησης, για τον Νίτσε είναι η ιδεώδης πατρίδα και η ιδεώδης εστία της. Θα μπορούσε ίσως, μετά από όλα αυτά, να αντιστρέψει κανείς αυτό που ο Νίτσε λέγει με μεταμέλεια στο προλογικό αυτοκριτικό σημείωμα στην

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

τρίτη έκδοση (1886) της *Γέννησης της τραγωδίας*, ότι εξέφρασε δηλαδή εκεί προσωπικές ιδέες — όχι σε μια προσωπική γλώσσα, αλλά με Καντιανές και Σοπενχαουερριανές έννοιες— και να πει ότι εξέφρασε αυτός εκεί και αλλού βασικές ιδέες της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη στη γλώσσα των Νεωτέρων χρόνων και ειδικότερα σε μια προσωπική ποιητική γλώσσα. Παρ' όλα αυτά ο ώριμος Νίτσε καταλογίζει στον Αριστοτέλη την «ψευδαίσθηση ότι αναγνώρισε ως τραγικά δύο καταθλιπτικά πάθη, τον φόβο και τον έλεο», διότι, συνεχίζει «θα έπρεπε να προφυλαχθούμε από αυτή όπως θα έπρεπε να προφυλαχτούμε από έναν δημόσιο κίνδυνο και από μίαν ιεροσυλία». Και καταλήγει ότι «η τέχνη, το μεγάλο αυτό κίνητρο ζωής, η παθιασμένη με τη ζωή, η θέληση για ζωή, θα απέβαινε εδώ, με το να είναι στην υπηρεσία ενός κινήματος παρακμής, σαν να ήταν η θεραπεινίδα του πεσιμισμού, επιβλαβής για την υγεία (—διότι το ότι 'καθαίρει' κανείς τον εαυτό του από αυτά τα πάθη με το να τα προκαλεί και να τα οξύνει, όπως φαίνεται να πιστεύει ο Αριστοτέλης, δεν είναι απλούστατα αληθές)». Αντιθέτως, «αυτό που προκαλεί και οξύνει τον φόβο ή τον έλεο διαλύει, εξασθενίζει αποκαρδιώνει» (*Η Θέληση για δύναμη*). Ο Νίτσε αποδοκιμάζει την Αριστοτελική αντίληψη της τραγικής κάθαρσης στη βάση της εσφαλμένης ερμηνείας που θεωρεί, αφ' ενός, τα πάθη του φόβου και του ελέου όχι ως μέσο καθάρσεως, όπως νοούνται από τον Αριστοτέλη, αλλά ως αντικείμενο και, αφ' ετέρου, τον παθολογικό ή ηθικολόγο ή χαμηλού αισθητικού επιπέδου θεατή-ακροατή ή και αναγνώστη ως κάποιον ο οποίος περιμένει από την τραγωδία την αποκατάσταση της λειτουργίας του ηθικού και αισθητικού μηχανισμού του ή την εξασφάλιση του ιατρικού καθαρισμού. Η απόρριψη αυτή ωστόσο από τον Νίτσε της Αριστοτελικής

αντίληψης για την τραγωδία ως καθάρσεως, δεν εξηγείται από την αδυναμία του Αριστοτέλη να κατανοήσει την ουσία της τραγωδίας και του τραγικού φαινομένου, αλλά από το γεγονός ότι η αντίληψη αυτή, όπως εσφαλμένα νοείται από τον Νίτσε, βρίσκεται σε δυσαρμονία με τη δική του θέση για την καταγωγή και την επίδραση της τραγωδίας, και εν γένει με την αντίληψή του για την τέχνη ως κατάφαση της ζωής. Η αληθής έννοια της Αριστοτελικής κάθαρσης δεν αντιφάσκει πάντως, ουσιαστικά, με την αντίληψη αυτή του Νίτσε. Αν υπάρχει εδώ διαφορά, έγκειται στο ότι η Αριστοτελική οικεία (τραγική) ηδονή, ως επακόλουθο της κάθαρσης και ανάδειξη της ανθρώπινης ζωής σε όλο το δημιουργικό της μεγαλείο, υπερβαίνει την ενστικτώδη και κατά κάποιον τρόπο καταναλωτική Νιτσεική ζωική χαρά προς την κατεύθυνση μιας καθαρής, λελογισμένης χαράς. Περισσότερο από χαρά μέθης είναι αυτή χαρά νηφαλιότητας. Ο Αριστοτέλης, όπως κάθε Έλληνας, γνωρίζει αυτό που λέγει σήμερα ένας λαϊκός πατέρας του σύγχρονου καλού ελληνικού κινηματογράφου, απευθυνόμενος στον νέο που έχει κυριευτεί από το πάθος της προσωπικής εκδίκησης: «η ζωή είναι χαρά και είναι μεγαλύτερη χαρά να πάρεις τη ζωή με το μυαλό και να τη διαφεντέψεις και να την πας όσο μπορείς πιο ψηλά». Όσο βαθύ κι αν είναι το νόημα της Νιτσεικής μέθης, ως καταστατικής αρχής της τέχνης, η λέξη που το αποδίδει, αναγκαία το προσδιορίζει. Ωστόσο, ούτε ο ώριμος Νίτσε αγνοεί την ελληνική αυτή αλήθεια, όταν ορίζει το «μεγάλο στίλ» ως τη γνώση τού να καθίσταται κανείς κύριος της ευτυχίας του και της δυστυχίας του (*Το Λυκόφως των ειδώλων*).

Η πραγματική διαφορά της αισθητικής του από την Αριστοτελική ποιητική φαίνεται να είναι το ότι ο ίδιος αντιλαμβάνεται την τέχνη από τη μεριά του υποκειμένου, του καλλιτέχνη, του δημιουργού, ενώ ο Αριστοτέλης την

αντιλαμβάνεται από τη μεριά του έργου ή, σωστότερα ακόμη, της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο ίδιος εκφράζεται περισσότερο με πρόσωπα παρά με έννοιες και κατηγορίες ή πράγματα — με τον Απόλλωνα και τον Διόνυσο, τους Προσωκρατικούς, τον Σωκράτη ή τον Χριστό και τον Ζαρατούστρα. Ο Αριστοτέλης περισσότερο με τα πράγματα. Στη θέση πάντως των Πλατωνικών Ιδεών του Καντιανού «πράγματος καθ' εαυτό», του Χεγκελιανού Πνεύματος ή της Σοπενχαουεριανής θέλησης-αθροίσματος συνειδητών και ασυνειδήτων δυνάμεων του σύμπαντος, αυτός τοποθετεί τη Θέληση για δύναμη, δηλαδή εκείνο που είναι, κατ' αυτόν, το Είναι. Η Θέληση αυτή έχει ανάγκη από λειτουργό — και αυτός είναι ο καλλιτέχνης, ο «ποιητής» του χριστιανικού συμβόλου πίστεως, δηλαδή το υποκείμενο-πρόσωπο που διαθέτει τη δημιουργική δύναμη, έχει τη δημιουργική αρμοδιότητα και επιτελεί την πράξη της δημιουργίας. Εκεί που η Θέληση για δύναμη παρουσιάζεται στην ουσία της, είναι η δημιουργία και αυτό που κάνει εμφανέστερη τη δημιουργία είναι ο δημιουργός, η κορυφαία στιγμή της ζωής, της πιο οικείας μορφής του είναι. Ο Νίτσε, τελικά, όπως επανεισάγει στην αισθητική του τη λυρική ποίηση με την υποκατάσταση στον ατομικό και υποκειμενικό του παγκόσμιου και αντικειμενικού πόνου, έτσι παλινορθώνει στην ουσία και τη δημιουργία στα πρωταρχικά δικαιώματά της. Η αισθητική του, φαινομενικά αισθητική του καλλιτέχνη, είναι ουσιαστικά αισθητική της τέχνης. Ο Νίτσε φαίνεται να είναι στο βάθος περισσότερο Αριστοτελικός απ' ό,τι θα πίστευε κανείς ή απ' ό,τι πιστεύει ο ίδιος.

Η αντίθεση με την αισθητική του καιρού του είναι ασφαλώς περισσότερο πραγματική. Χαρακτηρίζει, όπως είδαμε, την αισθητική αυτή συλλήβδην ως εκθλυμένη και θέλει να την καταστήσει ανδρική. Μάρτυρας ο ίδιος

της παρακμής της τέχνης και της εισβολής της ιστορίας — με τις μορφές του έθνους και της αυτοκρατορίας — και της κυριαρχίας στους κόλπους της του πολιτικού και κυρίως του οικονομικού φαινομένου, θα παρασυρθεί στη νεότητά του από τη Βαγκνεριανή απόπειρα παλινορθώσεως της Τέχνης, μέσω της μουσικής, ως κυρίαρχης ιστορικής πραγματικότητας. Αυτό που ήταν δηλαδή η Τέχνη κατά τον Χέγκελ στην κλασική Ελλάδα και στα τέλη του Μεσαίωνα και χάθηκε, στους Νεωτέρους χρόνους, δηλαδή κανονιστικού χαρακτήρα συγκρότηση και διασφάλιση του απόλυτου και απόλυτη ανάγκη η ίδια. Ή, κατά τον Νίτσε, συστατική δύναμη των ανωτέρων αξιών — και κατά τον Χάιντεγγερ πρόσφορη δημιουργική δύναμη και υποχρέωση θεμελιώσεως της ιστορικής ανθρώπινης ύπαρξης στο Είναι, δηλαδή στο ον στην ολότητά του. Η απόπειρα διασώσεως της ουσιαστικής σημασίας της τέχνης για την ύπαρξη θα αποτύχει, και η αποτυχία αυτή, ανεξάρτητα από τις επί μέρους εξηγήσεις, θα δείξει την αποτυχία της αισθητικής στο σύνολό της ως πολιτισμικής κατηγορίας, η οποία, φτάνοντας έτσι στα άκρα, παραγνωρίζει εντελώς το εσωτερικό αίσθημα, όπως καταλογίζει ακριβώς ο Νίτσε στον Βάγκνερ (*Νίτσε κατά Βάγκνερ*), και δίνει απόλυτη σημασία στο εξωτερικό αίσθημα, στην εντύπωση. Η τέχνη συνάπτεται στον αποδέκτη της καλλιτεχνικής έμπνευσης και του καλλιτεχνικού έργου και γίνεται παθητική: στην «ποίηση» υποκαθίσταται η «πάθηση». Η αντίληψη αυτή επομένως βλέπει την τέχνη αποκλειστικά από τη μεριά της συγκινησιακής κατάστασης, την οποία οξύνει στο έπακρον, αποβαίνοντας έτσι «αισθητική» στην κυριολεξία.

Ο Νίτσε, στη Χεγκελιανή και Βαγκνεριανή αισθητική, αντιστοίχως, της μεταφυσικής του πνεύματος και του μουσικού απόλυτου (του πλήρους καλλιτεχνικού έργου — και στην ουσία της Πλατωνικής αισθητικής της υπεραισθητής

αλήθειας των Ιδεών) υποκαθιστά μια νέα αισθητική μορφή, είδος εφαρμοσμένης φυσιολογίας της τέχνης, η οποία, ιδράζοντας την τέχνη στη ζωική πραγματικότητα, στον κόσμο του αισθητού, και προσλαμβάνοντάς την ως κυρίαρχη ιστορική πραγματικότητα, αντιτάσσεται στον μηδενισμό και γίνεται αφετηρία και όργανο νέων αξιών και μέσω αυτών μιας νέας ιστορικής υπάρξεως. Έργο της είναι η επιστημονική εξερεύνηση των φυσικών καταστάσεων και διεργασιών της τέχνης και των κινήτρων της, η αναζήτηση συγκεκριμένα της πηγής των συγκινησιακών, των καθαρά δηλαδή ψυχικών καταστάσεων, σε οργανικές καταστάσεις και κατά έναν γενικότερο τρόπο, η εξέταση των αισθητικών ή καλλιτεχνικών καταστάσεων, της «ζωντανής φύσης του ανθρώπου» — η οποία αποτελείται από την ένωση σώματος και ψυχής, δηλαδή των καταστάσεων, τελικά, της μέθης και του ονείρου. Δεν υπάρχει τέχνη, αισθητική δραστηριότητα και προοπτική, για τον Νίτσε, χωρίς να πληρούται ο φυσιολογικός όρος της μέθης. Σύμφωνα με τη διατύπωση του Χάιντεγκερ, «η θεμελιακή αισθητική κατάσταση είναι η μέθη», δηλαδή η Διονυσιακή και η Απολλώνια κατάσταση, μορφές και οι δύο μέθης. Η μέθη είναι όρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως είναι όρος τού να κάνει κανείς παιδιά η ερωτική μέθη, «η παλαιότερη και πιο πρωτότυπη μορφή μέθης». Το αίσθημα της μέθης νοείται ως όργανο δημιουργίας της μορφής, εμπλουτισμού των πραγμάτων, αναδείξεως και ανυψώσεως του ανθρώπου και της ανθρώπινης ζωής σε αυτό που θέλουν και μπορούν να είναι τελικά αυτά, δηλαδή ως όργανο «μεγεθύνσεως στον υπέρτατο βαθμό, των κυρίων χαρακτηριστικών τους». Η αισθητική μορφή, που συνδέεται ουσιαστικά και αναπόδραστα με το ωραίο, είναι λοιπόν το περιεχόμενο, αυτό τούτο το πράγμα, και διέπεται από τη λογική. Η αισθητική αξιολόγηση, η παρουσία του ωραίου, έχει ως υπόβαθρο

αισθήματα του είδους που αναφέρονται στον λογικό και «αριθμητικο-γεωμετρικό» νόμο (*Το Λυκόφως των ειδώλων*). Και είδαμε πώς αντιλαμβάνεται στην *Ποιητική* ο Αριστοτέλης το ωραίο: τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν. Ὅσο περισσότερο εμβαθύνει κανείς στην αισθητική του Νίτσε, όπως κάνει ο Χάιντεγγερ (*Nietzsche, 1961*), τόσο περισσότερο ανακαλύπτει εκεί τον Αριστοτέλη, πράγμα που δεν απασχολεί τον Χάιντεγγερ. Μέσω της αισθητικής μέθης, η οποία κατευθύνεται προς το ωραίο, το οποίο ανάγεται στη δημιουργική πράξη και στη μορφή που την αποδίδει, ο Νίτσε διαπιστώνει ότι η τέχνη δεν θεμελιώνεται στον εαυτό της, αλλά σ' ένα στοιχείο έξω από την ίδια, επομένως ένα στοιχείο που δεν είναι τέχνη το ίδιο, του οποίου αυτή αποτελεί μόνο μια από τις δομές, έστω κι αν είναι η κυρίαρχη δομή. Το εξωτερικό αυτό στοιχείο είναι για τον ίδιο η Θέληση για δύναμη. Για τον Αριστοτέλη η Θέληση για γνώση. Ίσως εδώ βρίσκεται τελικά η ουσιαστική διαφορά του Ελληνικού και Γερμανικού πνεύματος. Ο Νίτσε θεωρεί τη ζωή, το προσφιλές, σημαντικότερη από την αλήθεια, ενώ ο Αριστοτέλης θεωρεί την αλήθεια, όπως το υπογραμμίζει και η γνωστή ρήση, στη διασκευή της μορφής «φίλος ο Πλάτων αλλά φιλτάτη η αλήθεια», το προσφιλέστερο όλων, το προσφιλέστατο.

Υπό το κράτος της επιστημολογικής αλλά και της ιστορικής κυριαρχίας, αν όχι μόνο από ιδιοσυγκρασία, της έννοιας του υποκειμένου κατά τους Νεωτέρους χρόνους, ο Νίτσε θεώρησε την τέχνη από τη μεριά του καλλιτέχνη και είδε στην αισθητική μέθη τη συστατική κατάσταση του αισθητικού υποκειμένου, του αρμοδίου να πραγματοποιήσει το αισθητικό αντικείμενο: το ωραίο. Ωστόσο, η κατάσταση της Νιτσεικής μέθης, ως δυνάμεως και διεργασίας πραγματοποίησεως του ωραίου, δηλαδή της αντικειμενικότητας, είναι αναγκαία πεδίο υπερβάσεως της υποκειμενι-

κότητας. Από την άλλη όμως μεριά ούτε το ωραίο είναι καθαρά αντικειμενικό, διότι κατά το *Λυκόφως των ειδώλων* αυτό βρίσκεται στο μάτι εκείνου που βλέπει, δεν υπάρχει δηλαδή παρά μόνο στον νου του ανθρώπου.

Αυτό που θα μπορούσε να φανεί ότι διαχωρίζει ουσιαστικά, ριζικά και οριστικά, τη Νιτσεική αισθητική από την Αριστοτελική ποιητική είναι λοιπόν η σχέση της τέχνης με την αλήθεια. Η θέση του Νίτσε, ότι η τέχνη (δημιουργική δραστηριότητα του καλλιτέχνη που παράγει το ωραίο με αφετηρία το αισθητό και εγκαινιάζει μέσω αυτού νέες αξίες) είναι ανώτερη από την αλήθεια (θεωρητική και επιστημονική γνώση), δεν είναι ωστόσο, στο βάθος, τόσο ασυμβίβαστη όσο φαίνεται, εκ πρώτης όψεως, με την Αριστοτελική αντίληψή του *διό και φιλοσοφώτερον και σπουδαιότερον ποιήσις ιστορίας ἐστίν*. Η θέση του αυτή, πράγματι, συνδέεται επιστημολογικά με την ανατροπή του Πλατωνισμού και τον αποκλεισμό του μηδενισμού, ενώ η απόρριψη από τον Αριστοτέλη του Πλατωνικού τρίτον *ἀπ' ἀληθείας*, τοποθετεί την τέχνη στον χώρο της φιλοσοφίας (θεωρητικής και επιστημονικής γνώσης — βασιλικής οδού προς την αλήθεια). Η τέχνη, λοιπόν, για τον Αριστοτέλη, δεν είναι κατώτερη από την αλήθεια, αφού συμμετέχει σε αυτή, ως φιλοσοφικότερη από την ιστορία. Για τον Νίτσε, αντιθέτως, η τέχνη είναι ανώτερη από την αλήθεια. Το ζήτημα επομένως είναι το σε ποια αλήθεια αναφέρεται αυτός και πώς εννοεί το ανώτερη. Η αλήθεια στην οποία αναφέρεται δεν είναι άλλη από την Πλατωνική αντίληψη ότι ο κόσμος έχει κορυφή το υπεραισθητό (Ιδέες) και βάση το αισθητό (ζωή), αλήθεια κατ' αυτόν μηδενιστική, αφού αρνείται την προτεραιότητα της ζωής και επομένως την τέχνη, η οποία αναδεικνύει τη ζωή. Η ανατροπή του Πλατωνισμού ως κυρίαρχης μηδενιστικής αλήθειας αποκαθιστά το αισθητό στην κορυφή και τοποθετεί το υπεραισθη-

τό στη βάση ή το εξοβελίζει από την Τέχνη. Η αλήθεια, της οποίας η τέχνη είναι ανώτερη, είναι λοιπόν η Πλατωνική αλήθεια που θεωρήθηκε από τη Δυτική φιλοσοφία ως πραγματικότητα. Με την ανατροπή αυτή επομένως παύει, η αποκαταστημένη πλέον αλήθεια, να βρίσκεται σε δυσαρμονία με την τέχνη, δηλαδή με την ομορφιά, και έτσι η τέχνη επανευρίσκει τον θετικό της ρόλο.

Η τέχνη (δημιουργία) και η αλήθεια (γνώση) έχουν τον ίδιο πλέον αντικειμενικό σκοπό: να διασώσουν και να αρθρώσουν το αισθητό και να εγκαινιάσουν στη βάση αυτού μια νέα ιστορικότητα. Η αλήθεια ως αλήθεια του αισθητού και της γνώσης είναι η αφετηρία της τέχνης ως δημιουργίας ενός νέου κόσμου. Η δημιουργία νοείται ως γνώση λειτουργίας του γίνεσθαι, ως προσαγωγή του όντος στο Είναι και προέκταση και εμπλουτισμός του τελευταίου αυτού. Η δημιουργία δεν είναι αντιγραφή ενός πρωτοτύπου αλλά προαγωγή σε πρωτότυπο ακόμη και ενός αντιγράφου. Η Αριστοτελική σύναψη της τέχνης στην αλήθεια κατανοείται από τον Νίτσε —ο οποίος αποτάσσεται τον Πλατωνικό μηδενισμό, ασπαζόμενος με πνεύμα κριτικό τον Αριστοτελικό θετικισμό ως σύναψη της αλήθειας στην τέχνη. Η τέχνη είναι η ανώτερη δομή της Θέλησης για δύναμη ή, στη Χαϊντεγκεριανή γλώσσα, το θεμελιώδες και κυρίως δημιουργικό γεγονός του όντος. Υπό την έννοια αυτή, η τέχνη οριοθετεί τη σφαίρα στο εσωτερικό της οποίας μπορεί να κριθεί το σε τι συνίσταται η αλήθεια και σε ποια σχέση τελεί αυτή με την τέχνη.

Ο Νίτσε συναντά, τελικά, το βαθύ νόημα της *Ποιητικής*, όταν καλεί την επιστήμη να υιοθετήσει την «οπτική του καλλιτέχνη», δηλαδή να αναπτύξει τη δημιουργική της δύναμη «όχι στην άμεση χρησιμότητά της ούτε στο πνεύμα μιας μάταιης αιωνιότητας», αλλά στην έννοια μιας ανωτέρας ανθρώπινης προοπτικής, της προοπτικής πραγ-

μεταμοίχσεως του ανθρώπινου ανθρώπου ή, στη δική του γλώσσα, του υπερανθρώπου.

Στα τέλη του 19ου αιώνας, συγκεκριμένα το 1896, εγγύτητα δηλαδή στον Νίτσε, ο Τολστόι με το έργο του, *Τι είναι τέχνη*, που μεταφράζεται στα Αγγλικά το 1898, κάνει «μια από τις πιο ρωμαλέες επιθέσεις κατά του φορμαλισμού και του δόγματος της τέχνης για την τέχνη». Αρχίζει, πράγματι, τότε αυτό που θα χαρακτηριστεί αργότερα «απο-ανθρωποποίηση της τέχνης» και θα αποτελέσει, μετά «το διαζύγιο της τέχνης από τη ζωή», τη μοντέρνα τέχνη. Η τάση αυτή, την οποία ο Τολστόι επιχειρεί να αναχαιτίσει εν τη γενέσει της, αναπτύσσεται ως αντίσταση στην κλασική αισθητική του ωραίου, νοούμενου είτε ως αντικειμενικής υπάρξεως (Χέγκελ), ως εκδηλώσεως, δηλαδή, μιας ανωτέρας παρουσίας (Ιδέας, Πνεύματος, Θελήσεως, Θεού), είτε ως υποκειμενικής υπάρξεως (Καντ), ως είδος δηλαδή ανιδιοτελούς τέρψεως. Στο βάθος οι δύο αντιλήψεις έχουν κοινό παρονομαστή την προσωπική αισθητική απόλαυση. Σκοπός τής τέχνης είναι η ομορφιά, η οποία συνίσταται στην απόλαυση που εξασφαλίζει. Τόσο οι μεταφυσικοί όσο και οι εμπειρικοί ορισμοί της έχουν, πράγματι, αντικείμενο την απόλαυση που προσφέρει και όχι τον σκοπό που υπηρετεί στα πλαίσια της ζωής του ανθρώπου και της ανθρωπότητας. Είναι χαρακτηριστική εν προκειμένω η αξιολόγηση της τέχνης που κάνει το 1873 ο Walter Pater: «Είναι στο πάθος της ποίησης, στη διακαή επιθυμία του ωραίου, στον έρωτα της τέχνης αυτής καθαυτήν που συντελείται η πληρότητα της ζωής, διότι η τέχνη, όταν παρουσιάζεται μέσα μας, δεν έχει παρά ένα και μοναδικό σκοπό, τον σκοπό να μας προσφέρει ανεπανάληπτες στιγμές».

Ο Τολστόι θέτει ως αίτημα για έναν σωστό ορισμό το να θεωρηθεί η τέχνη ως όρος υπάρξεως της ανθρώπινης ζωής και μορφή ουσιαστικής επικοινωνίας. Στο πνεύμα

αυτό ορίζει ο ίδιος την τέχνη ως «την ανθρώπινη δραστηριότητα που συνίσταται σε τούτο, στο ότι ένας άνθρωπος συνειδητά, μέσω εξωτερικών σημείων, μεταβιβάζει σε άλλους ανθρώπους αισθήματα που δοκίμασε ο ίδιος, ώστε να επηρεαστούν από τα αισθήματα αυτά οι άλλοι και έτσι να τα βιώσουν και αυτοί». Η τέχνη υπό την έννοια αυτή, εκπαιδεύει τους ανθρώπους στον τομέα των αισθημάτων. Η αισθητική που απορρέει από τον ορισμό αυτόν, ο οποίος διατυπώνεται λίγα χρόνια μετά από τον Νίτσε και λίγα χρόνια πριν από τους Ρώσους «φορμαλιστές» που θα δούμε εν συνεχεία, ανάγεται στον Αριστοτέλη. Όπως σημειώνει ο Wincent Tomas στην εισαγωγή του στην αγγλική έκδοση του 1960, η αντίληψη του Τολστόι για την τέχνη «δεν αντικαθιστά, αλλά μάλλον γενικεύει τη θεωρία του Αριστοτέλη για την τραγωδία, σύμφωνα με την οποία η τελευταία επηρεάζει τον θεατή με φόβο και έλεο. Όχι μόνο ο φόβος και έλεος, αλλά κάθε απόχρωση συναισθηματική μπορεί να είναι αντικείμενο τέχνης». Πάντως ο Τολστόι, όχι μόνο συμφωνεί με εκείνους, όπως, επί παραδείγματι, ο Bernard (*L'Esthétique d'Aristote et de ses Successeurs*, 1880), οι οποίοι υποστηρίζουν ότι η αισθητική των Αρχαίων διαφέρει από τη σύγχρονη αισθητική, όχι μόνο αρνείται ότι η αισθητική εξαφανίστηκε τον 4ο αιώνα και παρέμεινε απύσασα για 1500 περίπου χρόνια, αλλά θεωρεί ότι η αρχαία Ελλάδα, όπως και η λοιπή ανθρωπότητα, αγνοεί την αισθητική, την επιστήμη του ωραίου, πριν από την ίδρυσή της το 1750 στη Γερμανία από τον Baumgarten. Οι «ίδιοι οι Έλληνες ήσαν τόσο λίγο ανεπτυγμένοι ηθικά, ώστε η καλοσύνη και η ομορφιά τους φαίνονταν να συμπύκνουν. Πάνω σε αυτή την απαρχαιωμένη ελληνική αντίληψη για τη ζωή ανηγέρθη η επιστήμη της αισθητικής, επινοημένη από ανθρώπους του 18ου αιώνα... Οι Έλληνες δεν είχαν ποτέ επιστήμη της αισθητικής». Η πεποιθήση αυτή του Τολ-

ατόι, την οποία αντλεί από το έργο του Bernard για τον Αριστοτέλη και τους διαδόχους του και από το βιβλίο του Walter για τον Πλάτωνα, έρχεται ωστόσο σε άμεση αντίθεση με την ανατροπή από τον Νίτσε, μέσω ουσιαστικά του Αριστοτέλη, της Πλατωνικής αισθητικής και την κριτική της αισθητικής των Νεωτέρων χρόνων που ανάγεται στην ουσία της, κατ' αυτόν, στον Πλάτωνα.

Από τον ορισμό του Τολστόι προκύπτει ότι εκείνο που ενδιαφέρει σε κάθε έργο τέχνης είναι αυτό που μεταβιβάζεται, το αίσθημα (αντικείμενο, περιεχόμενο) και ο τρόπος μεταβίβασews (μορφή). Το περιεχόμενο συνδέεται με την εποχή και την τάξη στην οποία ανήκουν οι καλλιτέχνες και τον βαθμό μεταδοτικότητας του αισθήματος, και η μορφή με τον βαθμό επιδράσεως. Η σημασία του έργου τέχνης συνδέεται με τη θρησκευτική συνείδηση της εποχής ή της κοινωνίας, προσδιορίζεται δηλαδή από την κοινή αντίληψη που έχουν οι άνθρωποι αυτής της εποχής ή κοινωνίας για τον σκοπό της ζωής τους. Η θρησκευτική συνείδηση των ανθρώπων της εποχής του, θεωρεί έτσι ότι εκφράζεται με τη χριστιανική αδελφική αγάπη: «Ο προορισμός της τέχνης στον καιρό μας είναι η μεταβίβαση από την επικράτεια του ορθού λόγου στην επικράτεια του αισθήματος της αλήθειας ότι το ευ ζην των ανθρώπων έγκειται στο να είναι ενωμένοι μεταξύ τους και στο να τοποθετούν στη θέση της υπάρχουσας βασιλείας της ισχύος το βασίλειο του Θεού, δηλαδή της αγάπης, την οποία όλοι αναγνωρίζομε ότι αποτελεί τον ύψιστο σκοπό της ζωής». Η μετατόπιση αυτή από το βασίλειο της ισχύος στο βασίλειο της αγάπης, που απομακρύνει τον Τολστόι από τον Νίτσε της Θέλησης για δύναμη, τον πλησιάζει, τηρουμένων των αναλογιών, στον Αριστοτέλη του *φιλόανθρωπον*.

Ο Νίτσε και ο Τολστόι, ένας μεγάλος φιλόσοφος και ένας μεγάλος λογοτέχνης, την ίδια περίπου στιγμή, στις

δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνας, κάνουν στον 20ο αιώνα δύο εκ διαμέτρου αντίθετες προτάσεις, που θα μπορούσαν να συνοψιστούν στις φράσεις, αντίστοιχα, «ο Θεός πέθανε», «ο Θεός σώζει». Συνδέοντας ουσιαστικά και διαρρηκτικά την τέχνη με τη ζωή, αλλά παραμένοντας στο πεδίο της αισθητικής, κάνουν έργο και οι δύο αναθεωρητικό και εννοούν να εγκαινιάσουν μια νέα αισθητική, ικανή να υπερβεί την κρίση της τέχνης, και γενικότερα της ιστορίας, και να συμβάλλει στην εγκαθίδρυση μιας νέας υγιούς ανθρωπότητας.

Η απάντηση στην προβληματική τους αυτή, κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνας, τώρα από ειδικούς — συγκεκριμένα από την ομάδα των Ρώσων κριτικών της λογοτεχνίας, στους οποίους δόθηκε, σ' ένα κριτικό πνεύμα, το προσωνύμιο «φορμαλιστές» — ήταν εντελώς αντίθετη προς τις προδιαγραφές τους. Έχει προηγηθεί ωστόσο της απάντησης αυτής το βιβλίο του Walter Pater *Η Ανιγέννηση. Δοκίμιο για την Τέχνη και την Ποίηση* (1873), ένα έργο το οποίο, προσπαθώντας να ορίσει την ομορφιά, όχι με αφηρημένους, όπως κάνει τότε η αισθητική, αλλά με συγκεκριμένους όρους, και να πραγματευτεί την ποίηση «αυτή καθαυτή», εγκαινιάζει τη μοντέρνα κριτική της τέχνης.

Με τους Ρώσους κριτικούς της λογοτεχνίας παραμερίζεται, εξ ολοκλήρου, η αισθητική και κάθε άλλη γενική θεωρία περί του ωραίου και του μεταφυσικού ή εμπειρικού νοήματος της τέχνης, και «αποκαθίσταται» η ποιητική, η αυτόνομη επιστήμη που έχει αντικείμενο το λογοτεχνικό φαινόμενο αυτό καθαυτό, ως ιδιαίτερο δηλαδή φαινόμενο και πρωτότυπη πραγματικότητα της κοινωνικής ζωής*.

Το αίτημα της ανεξαρτησίας του καλλιτεχνικού έργου

* Η ανάλυση που ακολουθεί περιέχεται στην εισαγωγή μου στο βιβλίο *Θεωρία Λογοτεχνίας, κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών*, εκδ. Οδυσσέας, 1995.

Λειτουργούνται και αναπτύσσεται σ' ένα κλίμα εντόνου θεωρίας και πράξεως και σε άμεση σχέση με αυτό. Μαρξισμός, λογικός θετικισμός, γλωσσικός δομοσυγκροτισμός, η ψυχανάλυση, αλλά και η θεωρία της σχετικότητας και η φαινομενολογία, συνιστούν το πνευματικό στερέωμα· στον χώρο της τέχνης, ειδικότερα, επικρατεί η αντιλογία συμβολισμού-φουτουρισμού, και το σκηνικό συμπληρώνουν ο κυβισμός στη ζωγραφική και το «μοντέρνο» στον χορό και στη μουσική. Η τεχνική πρόοδος, ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος και η μπολσεβικική επανάσταση συνιστούν το ιστορικό πλαίσιο αναφοράς. Το έδαφος αναπτύξεως της ειδοκρατικής πρόσληψης της τέχνης, το επιστημολογικό και ιστορικό σκηνικό μιας καθαρής θεωρίας της ποιητικής δημιουργίας, προσδιορίζεται από της έννοιες της λειτουργίας, της λογικής και της τεχνικής. Η τεχνική καθίσταται βαθμιαίως κυρίαρχη πραγματικότητα, ο μαρξισμός διεκδικεί την ιδεολογική ηγεμονία, ενώ το πνεύμα οστρακισμού του υποκειμένου, θεματοποιείται με την παρουσία συγκλινοσών παραλλαγών (ιστορία και μαρξισμός, ασυνείδητο και ψυχανάλυση, δομή και δομοσυγκροτισμός, είναι και θεμελιακή φιλοσοφία).

Στη θετικότητα αυτή αντιστοιχεί μία αρνητικότητα. Ο μακρινός «εχθρός» είναι ο Πλάτων, ο οποίος υποστέλλει τη σημαία της τέχνης (τρίτον από της αληθείας), αλλά και ο Καντ, ο οποίος απωθώντας την στο αργιοί αίσθημα του ωραίου, την καθιστά ανάπηρη και τελικώς φιλοσοφικόν απολωλός· ο Χέγκελ, ο οποίος απαγγέλλει τη θανατική καταδίκη της και, τέλος, ο Μαρξ, ο οποίος την υποτάσσει στην οικονομική υποδομή και την προλεταριακή τάξη. Άμεσος «εχθρός» θα είναι ο συμβολισμός, ο φύλακας άγγελος του αισθητικού και φιλοσοφικού υποκειμενισμού.

Οι Φορμαλιστές — και επί το ελληνικότερον στο εξής Ειδοκράτες — με επαναστατικό πάθος αποτάσσονται τη φι-

λοσοφία, την ψυχολογία και την κοινωνιολογία της τέχνης και επανιδρύουν την ποιητική υπό το σχήμα μιας καθαρής θεωρίας της λογοτεχνίας, μιας επιστημονικής ποιητικής με αντικείμενο τον «δημιουργικό και λειτουργικό χαρακτήρα της ποιητικής γλώσσας». Μία καθαρή θεωρία του αισθητικού λόγου, της οποίας η εγγύτητα προς τη σοφιστική τού, παρομοίως, καθαρού ρητορικού λόγου επισημάνθηκε τόσο εγκαίρως και τόσο προσφυώς, αν και για λόγους αποκλειστικώς πολεμικής, από τον Τρότσκι, θα μπορούσε νομίμως να συνδεθεί και με την καθαρή λογική και φιλοσοφία του Βιτγκενστάιν και να συσχετιστεί με αυτή που θα διατυπωνόταν οσονούπω τότε από τον Κέλσεν ως καθαρή θεωρία του δικαίου. Η σοφιστική, η θετικιστική λογική, η δικαϊκή δεοντική και η ειδοκρατική ποιητική συνάπτονται στην τεχνική, στη διαδικασία παραγωγής και λειτουργίας, αντιστοίχως, της πειθούς, της αποφαντικής πρότασης, του νομικού κανόνος και του ποιητικού λόγου. Το κέντρο βάρους εναποτίθεται στο είδος, στη μορφή και στη συστημική σχέση — και όχι στο περιεχόμενο και την ουσία. Στη ρητορική, στη συντακτική λογική, στην οργανική ιεραρχία και στην ποιητική γλώσσα — και όχι στην αισθητική, ηθική, φιλοσοφική, ψυχολογική ή κοινωνιολογική αλήθεια. Όπως ο νομικός κανόνας αποσυνδέεται με την καθαρή θεωρία του δικαίου από την ηθική και τη δικαιοσύνη, έτσι και το λογοτέχνημα αποσυνδέεται με την καθαρή θεωρία της λογοτεχνίας από την αισθητική και τον ανθρωπισμό.

Η ειδοκρατική θεωρία της λογοτεχνίας, της οποίας η προβληματική έγκειται στον εντοπισμό του χαρακτηριστικού τού γένους, της λογοτεχνικότητας ή ποιητικότητας, συγκεντρώνει αποκλειστικώς το ενδιαφέρον της στο έργο και δη στο «σώμα», σε αυτό το οποίο αποτελεί «πράγμα», στην ποιητική γλώσσα και συγκεκριμένα στο πρόσφορο

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

τεχνικής επεξεργασίας, δηλαδή στο σημαίνον και στη σύ-
νταξη: στην κατασκευή, στη δομή. Όπως αυτή δηλώνεται
από τη μορφή. Δεν ενδιαφέρει το ωραίο και το αληθές,
αλλά το ποιητικό σημαίνον, η ποιητική άρθρωση, το πώς
της ποιητικής παραγωγής και λειτουργίας και όχι το προς
τι και το γιατί. Ενδιαφέρει η λειτουργία και όχι η τελολο-
γία, η σύνταξη του κειμένου και όχι η ερμηνεία του κό-
σμου. Τελολογία της ποιητικής δημιουργίας είναι η ποι-
ητική λειτουργία, όπως περιεχόμενο του ποιητικού έργου
είναι η μορφή. Η ποιητική γλώσσα είναι γλώσσα ποιήσεως
και ποίηση γλώσσας. Διά της γλώσσας, μέσω της μορφής,
ζητείται η νοητική κατάκτηση της λογοτεχνίας ως ιδιαι-
τέρας κατηγορίας της πραγματικότητας και ως πρωτοτύ-
που κοινωνικού φαινομένου. Το καίριο κείται στη μορφή,
όχι ως αντίποδα του περιεχομένου αλλά ως πραγματικού
περιεχομένου της λογοτεχνίας και της τέχνης εν γένει. Η
λογοτεχνία είναι καθορισμένη τεχνική διαδικασία και λει-
τουργία. Η επανίδρυση της ποιητικής συνιστά παρακαμ-
πτήριο τόσο του αναρχικού αισθητικού δόγματος της τέ-
χνης για την τέχνη, όσο και του εξουσιαστικού πολιτικού
δόγματος της τέχνης ως θεραπευτικού της κυρίαρχης ιδε-
ολογίας και της κυρίαρχης κοινωνικής τάξης. Η ειδοκρα-
τική μέθοδος προσλαμβάνει την τέχνη ως πρωτότυπη ιστο-
ρική κατηγορία.

Με δεδομένο το επιστημολογικό αυτό στίγμα της ειδο-
κρατικής ποιητικής, η σύγκρισή της με την Αριστοτελική
ποιητική, της οποίας μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί
αναγέννηση, είναι αναγκαία και επιχειρείται υπό το σχή-
μα «ομολογίες και διαφορές», ώστε να καταστεί δυνατόν
να εντοπιστούν το θέμα και οι παραλλαγές και να διαφανεί
αν όντως συντρέχει περίπτωση αναγεννήσεως. Η ομολογία
των δύο ποιητικών αφορά κυρίως στο πολιτισμικό σκηνι-
κό, στα επιστημολογικά παρεπόμενα, στο αντικείμενο και

στη μέθοδο της τέχνης, καθώς επίσης στην επίδραση των έργων και στη γενική περί τέχνης αντίληψη. Τόσο η Αριστοτελική όσο και η ειδοκρατική ποιητική ανατρέπουν την αισθητική παράδοση της φιλοσοφίας του ωραίου ως προσωπικού έργου, προϊόντος μιας υποκειμενικότητας, και εγκαθιδρύουν την αυτόνομη επιστήμη του καλλιτεχνικού έργου ως αντικειμενικής δημιουργίας. Έρευνα και ανάλυση στρέφονται γύρω από το δημιούργημα — και όχι γύρω από τον δημιουργό. Αντικείμενο επιστημονικής σπουδής είναι η ποιητικότητα, όπως αυτή εκδηλώνεται στην ποιητική δομή. Πίσω από τις δύο ποιητικές υπάρξεις, αντιστοίχως, ο Πλάτων και ο Χέγκελ (απόλυτος ιδεαλισμός, φιλοσοφικός θάνατος της τέχνης): υπάρχει επίσης μία μεγάλη εθνική λογοτεχνία, η οποία καθίσταται αφετηρία ενός ευρύτερου επιστημονικού προγράμματος, σχετικού με την ιστορία της λογοτεχνίας και τη ρητορική, το οποίο αποσκοπεί στο οικουμενικό διά μέσου της εγκαινίασης μιας νέας γλώσσας και ενός αρχικού ειδέναι (αισθητικός θετικισμός): οι δύο ποιητικές συνδέονται με τη σοφιστική και έχουν ως αντικείμενο το λογοτέχνημα: η επίδραση αμφοτέρων εξέρχεται των ορίων του πεδίου, προς την κατεύθυνση, αντιστοίχως, της φιλοσοφικής και της επιστημονικής σκέψης. Από τα ανωτέρω ενδιαφέρουν ιδίως η σύνδεση της ποιητικής με τη σοφιστική, με τη ρητορική και την επιστήμη, η εστίαση της προσοχής στη μορφή και η επιστημολογική σημασία της.

Οι Σοφιστές, οι οποίοι, όπως και οι Ειδοκράτες, αμφισβητούν τον καθιερωμένο λόγο, θεωρώντας τα πάντα μορφή, εισάγουν την κρίση και τη σχετικότητα (η ρητορική και η ποίηση είναι καθαρή τεχνική, αποδεσμευμένη, αντιστοίχως, από την αρετή και την κακία, από το ωραίο και το άσχημο: ο σκοπός δεν αγιάζει τα μέσα, τα μέσα υπερτερούν του σκοπού). Ζητούμενο της σοφιστικής ρητορικής,

Προ και της ειδοκρατικής ποιητικής, είναι το αποτέλεσμα (παιδί, συγκινήσεις). Έχουν αμφοτέρως τοπολογικό και όχι υπερβατικό ή υπερβατολογικό χαρακτήρα, συνδέονται με συγκεκριμένη εμπειρία και ασκούν άμεση επίδραση· η εμπειρία δε αυτή, η οποία εκπορεύεται από την πραγματικότητα, συνιστά το καλούμενο από τον Αισχύλο «απάτη δικαία». Το σοφιστικό και ειδοκρατικό πρόγραμμα διεκδικήσεως μιας παλινορθώσεως, της ρητορικής και της ποιητικής, αντιστοίχως, αποδίδει καθοριστική σημασία στη γλώσσα. Η προσέγγιση, εξ άλλου, Αριστοτέλη και Σοφιστών με το να μην είναι αδιανόητη, δεν σημαίνει πως είναι και ευχερές. Ο Αριστοτέλης, ο οποίος ίσταται ανάμεσα στον Σωκράτη και στους Σοφιστές, δεν απορρίπτει συλλήβδην τη σοφιστική, όπως ο Πλάτων. Είναι περισσότερο Σοφιστικο-σωκρατικός από Πλατωνικός. Όπως ο Αριστοτέλης, οι Σοφιστές είναι γόνοι της μεσαίας τάξης (ο Πλάτων της αριστοκρατικής, ο Σωκράτης της λαϊκής μάλλον). Οι Σοφιστές είναι οι πρώτοι δάσκαλοι της γνώσης και, όπως ο Αριστοτέλης, πανεπιστήμονες. Η Ποιητική τούς ακολουθεί, ενόσω θεωρεί την ποίηση τέχνη του πάθους. Η κάθαρση, ως αποτέλεσμα της τραγωδίας, τελείας ποιητικής δημιουργίας, ανάγεται στη σοφιστική αντίληψη της ρητορικής ως φαρμάκου (αντιδότου), ως καταπραϊντικού παθών (στην *Ελένη* του Γοργία διαβεβαιούται ότι υπάρχει απόλυτη αναλογία μεταξύ ικανότητας της γλώσσας να επιδρά στην ψυχική διάθεση και ικανότητας των φαρμάκων να επιδρούν στην κατάσταση του σώματος). Το Αριστοτελικό αίτημα επιτεύξεως, μέσω της ποιητικής δημιουργίας, του βελτίου, συνδέεται με το μόνιμο σοφιστικό αίτημα «παραγωγής» βελτιόνων πολιτών (ανωτέρων ανθρώπων, κάτι που επισήμανε ο Μαρξ, συγκρίνοντας τον ελληνικό με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό παραγωγής υλικού πλούτου). Η Αριστοτελική *μίμησις* έρχεται κατ' ευθείαν,

ως «πράγμα» (η έννοια ανήκει στον Πλάτωνα), από τη σοφιστική αντίληψη περί αποφάνσεως του πραγματικού, διακρίσεως είναι-δοκείν, γνώμης-γνώσεως βεβαίας.

Οι σχέσεις της ρητορικής με την ποιητική είναι δεδωμένες. Τα δύο πρώτα βιβλία της *Ρητορικής* πραγματεύονται περί διανοίας, το τρίτο περί λέξεως, βασικά θέματα και της *Ποιητικής*. Ο Roland Barthes, ο «αισθητικός» της «rencontre structuraliste» και ανανεωτής διά της σημειωτικής της ειδοκρατικής αισθητικής, διαπιστώνει την ύπαρξη συμμετρίας ανάμεσα στα δύο κείμενα του Αριστοτέλη (πρόοδος από ιδέα σε ιδέα στη *Ρητορική* με πεδίο την πεζογραφία και από εικόνα σε εικόνα στην *Ποιητική* με πεδίο την ποίηση). Η νέα ρητορική περί της οποίας ομιλεί εγκαίρως ο Jakobson — και με την οποία συνδέεται ο Barthes — ενσωματώνεται, στα πλαίσια της σημειωτικής θεωρίας της λογοτεχνίας, στην ποιητική (Todorov, Groupe de Liege): η ρητορική αποτελεί μελέτη των διαδικασιών της γλώσσας οι οποίες χαρακτηρίζουν τη λογοτεχνία, είναι θεωρία των γλωσσικών σχημάτων, των σχημάτων λόγου. Απόρροια της ενσωμάτωσης αυτής είναι η προαγωγή μιας ρητορικής ποιητικής.

Η σύνδεση, αφ' ετέρου, ποιητικής και επιστήμης είναι πλέον ή βεβαία. Ίδρυση και επανίδρυση της ποιητικής προϋποθέτει απόσχιση από μίαν επικράτεια (φιλοσοφία), απελευθέρωση από μια καταπάτηση (ψυχολογίας και κοινωνιολογίας), απόσταση από μίαν επιστημολογική ήπειρο (ιδεαλισμό): συνεπάγεται σύσταση ενός αυτόνομου επιστημονικού πεδίου και εγκαινίαση ενός νέου επιστημονικού ειδέναι.

Αριστοτελική και ειδοκρατική ποιητική έχουν κοινό την προσήλωση στη μορφή. Κατ' Αριστοτέλη, τα πράγματα συντίθενται από ύλη και μορφή. Η πρώτη θέση ανήκει ωστόσο στη μορφή, η οποία και αποτελεί την ουσία του

πράγματος. Ο Συκουτρός είναι επί του σημείου αυτού ιδιαιτέρως σαφής: «Διά την τεχνικήν όμως της ποιήσεως — και αυτήν εξετάζει εις το έργο του *Ποιητική*— σημασίαν δεν έχει το υλικόν, αλλ' η διαμόρφωσίς του, όχι το περιεχόμενο αλλά η μορφή». Η ειδοκρατική μορφή ως γλωσσική δομή και ενόραση ισοδυναμεί με την Αριστοτελική μίμηση της πραγματικότητας. Με την απελευθέρωση από τον «αυτοματισμό προσλήψεως» έχουμε ανα(-παρά)-σταση, αν όχι αυτού τούτου του πράγματος, τουλάχιστον της αρχικής αναγνώρισής του· έχουμε ανά-γνωση. Η απελευθέρωση πραγματοποιείται με τον αισθητικό χαρακτήρα τής ποιητικής γλώσσας· κατ' Αριστοτέλη, οιοινεί αλλοτρίας γλώσσας. Η Αριστοτελική μίμηση — αναπαράσταση της διαδικασίας του ποιείν, δημιουργία σε άλλο επίπεδο— έγκειται στην αποκάλυψη, όχι του πράγματος αυτού καθαυτό, αλλά της μορφής μέσω της συνοπτικής αναγωγής στο ουσιώδες. Την ιδέα της συνοπτικής αναγωγής τής πραγματικότητας στο ουσιώδες, ως χαρακτηριστικού τής τέχνης, συμμερίζονται ο Γοργίας (*Έλένη*, 14), ο Πλάτων (*Πολιτεία*, 598 b) και, επί παραδείγματι, σήμερα ο Lévi-Strauss, ο οποίος ομιλεί περί *réduction*. Η γλώσσα αποτελεί μεταμφίεση, λογική εικόνα της σκέψης, αντικείμενο της οποίας είναι η πραγματικότητα, δίκην ιερογλυφικής σημειωτικής. Η διαφορά έγκειται, όπως θα δούμε, στο ότι ο Αριστοτέλης διακρίνει εξωτερικήν από εσωτερική μορφή, της τελευταίας νοουμένης, τρόπον τινά, ως είδος ιερογλυφικής σημαντικής.

Η επιστημολογική αξία της ποιητικής έγκειται, τέλος, στην υπέρβαση του οικείου γνωστικού πεδίου προς την κατεύθυνση της ανθρωπολογίας και της επιστημολογίας (Αριστοτέλης) και της ιστορίας της λογοτεχνίας και της γλωσσολογίας (Ειδοκράτες). Η περίφημη φράση του Αριστοτέλη διό και φιλοσοφώτερον και σπουδαιότερον ποιήσεις

ιστορίας ἐστὶν ἀνοίγει τὴν ποιητικὴν στὴν ἐπιστημολογία, ἐνῶ ἡ εἰδοκρατικὴ μεθοδολογία συμβάλλει στὴ συγκρότησιν τῆς σύγχρονης ἐπιστημονικῆς σκέψεως.

Ἡ εἰδοκρατικὴ ποιητικὴ, στενεύοντας καὶ ἐξειδικεύοντας τὴν Ἀριστοτελικὴν ποιητικὴν, ἀκολουθώντας δηλαδὴ ἐν προκειμένῳ τὴ γενικότερη πολιτισμικὴ ευρωπαϊκὴ στάση ἐναντι τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ, φαίνεται τεχνικὰ ἐπιστημονικότερη. Ἀποκλειστικὰ προσηλωμένη στὴν ποιητικὴν γλῶσσα, τὸ σημαίνει, ἀδιαφορεῖ, ὄχι μόνον γιὰ τὸν ποιητὴν, περὶ τοῦ ὁποῖου ὁ Ἀριστοτέλης ομιλεῖ ἐκτενῶς ἀλλοῦ (*Περὶ ποιητῶν*), ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν μῦθον τοῦ ἔργου, τὸν ὁποῖόν αὐτὸς τοποθετεῖ στὸ κέντρο τῆς τραγωδίας, κατ' ἐξοχὴν ποιητικῆς δημιουργίας, ἡ ὁποία, ὅπως καταφαίνεται ἀνάγλυφα καὶ ἀπὸ τὴν εἰδοκρατικὴν ἀνάλυσιν τοῦ Πάλτου τοῦ Γλόγκολ, ὅπου ἀκριβῶς ἀποκρούεται κάθε ἀνθρωπιστικὴ κατανόησίν του, εἶναι ἀπολύτως ἀσυμβίβαστη μετὰ τὴν εἰδοκρατικὴν μεθοδολογία. Ἡ σχετικὴ ὁμολογία τῶν δύο ποιητικῶν ἔχει, λοιπόν, ὡς ἀντίβαρον ἀνομοιότητες, οἱ ὁποῖες κάνουν τελικὰ τὴν πλάστιγγα νὰ γέρνει πρὸς τὴν διαφορὰ καὶ τὴν διάστασιν. Οἱ ἀνομοιότητες αὐτὲς ἀφοροῦν κυρίως στὸ ἐπιστημολογικὸ καθεστῶς, στὸν τόπον, στὴν προβληματικὴ καὶ στὸ ἐννοιολογικὸ σύστημα τῶν δύο ποιητικῶν.

Ἡ Ἀριστοτελικὴ ποιητικὴ, θεωρία μᾶλλον παρά μεθοδολογία, ἀναζητεῖ ὀρισμούς, νόμους καὶ τὸ τέλος τῆς ποίησης· ἡ εἰδοκρατικὴ, μεθοδολογία μᾶλλον παρά θεωρία, περιορίζεται στὴν ἐξαγγελία κυρίως ἀρχῶν ἐργασίας, κανόνων μελέτης τῆς ποιητικῆς παραγωγῆς καὶ λειτουργίας. Ἐνῶ ἡ εἰδοκρατικὴ ποιητικὴ υπερβαίνει τὸ πεδίο τῆς πρὸς τὴν κατεύθυνσιν τῆς γλωσσολογίας καὶ τελικῶς τῆς ιστορίας τῆς λογοτεχνίας, ἡ Ἀριστοτελικὴ υπερβαίνει τὸ δικό της πρὸς τὴν κατεύθυνσιν τῆς ἐπιστημολογίας καὶ τῆς ἀνθρωπολογίας. Ἡ πρώτη «βγάζει» στὴν ἱστορία τῆς λο-

γοτεχνίας, η δεύτερη στη λογική της λογοτεχνίας. Μελετώντας τον μύθο διατυπώνει μια θεωρία του ποιείν (κατά το «εποίησεν ο Θεός...»), αναζητεί το κανονικόν, τον Κανόνα, της καλλίστης ποίησης, της ποίησης η οποία εργάζεται προς διαγωγήν και προς βελτίωση εν γένει του κόσμου.

Ο τόπος της Αριστοτελικής ποιητικής είναι ο μύθος, το τέλος, η μορφή περιεχομένου: της ειδοκρατικής η γλώσσα, η λειτουργία, το περιεχόμενο μορφής. Αμφότερες οι ποιητικές στρέφονται γύρω από το έργο, η δεύτερη προσκολλάται όμως στη δομή, στη δομή του σημαίνοντος, στη σύνταξη του έργου: ενώ η πρώτη επεκτείνεται στον πολιτισμό, στην πράξη και στην ερμηνεία του ανθρώπου, στη δομή του σημαينوμένου. Η ειδοκρατική μορφή ως πραγματικό περιεχόμενο εξαντλεί την τέχνη, η οποία δεν γνωρίζει ούτε εντεύθεν ούτε εκείθεν: δεν εκπορεύεται από τον ουρανό των Ιδεών (δεν υπόκειται σε εξωτερικές προκείμενες και λογοδοτεί μόνο στον εαυτό της) ούτε «πορεύεται» προς το επέκεινα, προς ορισμένο συμπέρασμα, μη αποτελώντας πρόγραμμα ζωής και ιστορίας. Τουναντίον, η Αριστοτελική διάκριση εξωτερικής-εσωτερικής μορφής (η γενετική γραμματική διακρίνει την εξωτερική από την εσωτερική δομή της γλώσσας) και η προτεραιότητα της δεύτερης έναντι της πρώτης αναδεικνύουν την τέχνη σε αυθεντική έκφραση της πολιτισμικής παράδοσης και συγχρόνως σε φορέα ενός πολιτισμικού προτύπου. Το «μανθάνειν» ως έργο μιμήσεως συνιστά ανάπλαση της εσωτερικής μορφής της πραγματικότητας προς την κατεύθυνση του βελτίου. Συνιστά αναδημιουργία.

Η Αριστοτελική ποιητική προβληματική παραπέμπει σε μια ποιητική του *α* δεῖ (τεχνική της ποιητικής), στη διαχρονική και οικουμενική καλή ποίηση, στο πώς του τεχνικού παράγοντα, ώστε να ικανοποιείται ο ποιητικός

παράγοντας· η ειδοκρατική σε μια ποιητική του *à l'italien* (ποιητική της τεχνικής), στην υπαρκτή ποίηση και στους νόμους λειτουργίας της συγχρονικής τέχνης, στο πώς του ποιητικού παράγοντα, ώστε να ικανοποιείται ο τεχνικός παράγοντας.

Ζητούμενο της ποίησης είναι, κατ' Αριστοτέλη, η οικεία ηδονή (τελικώς η δικαιοσύνη)· κατά τους Ειδοκράτες, η λογική μορφή (τελικώς η τάξη). Η Αριστοτελική μεθοδολογία είναι ανθρωπολογική και δεοντική, η ειδοκρατική θετικιστική και οντική.

Η ειδοκρατική επανίδρυση της ποιητικής εισήγαγε στο σύγχρονο Δυτικό εννοιολογικό σύστημα την Αριστοτελική ποιητική, αλλά χωρίς βασικές της έννοιες (*δύναμις, μίμησις, μύθος, κάθαρσις, τραγωδία*). Η ευρωπαϊκή «μίμηση» του ελληνικού πολιτισμού από την Αναγέννηση δεν υπήρξε στο σύνολό της, ειρήσθω εν παρόδω, «απάτη δικαία», και θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ότι η διαφαινόμενη σημερινή πολιτισμική βούληση υπερβάσεως της *modernité* εκφράζει στο βάθος την ανθρωπολογική ενοχή για την παραποίηση του ελληνικού προτύπου.

Η ειδοκρατική ποιητική αποτασσόμενη εγκαίρως την «άδικοι απατήν» των Νεωτέρων χρόνων, φαίνεται να εγκαινιάζει το μετανεωτερικό πρόγραμμα, αν όχι ως προς το πνεύμα, τουλάχιστον ως προς το γράμμα. Ωστόσο, οι ως άνω έννοιες αποτελούν αναγκαίο επιστημολογικό υλικό της ποιητικής.

Η πρώτη παράγραφος της *Ποιητικής*, όπου ο προσδιορισμός του πεδίου της, αναγνωρίζει βαρύνουσα σημασία στον όρο «δύναμις». Η δύναμη είναι αρχή μεταβολής (*μεταβλητική*) και υπό την έννοια αυτή ομόλογος της φύσης, ενώ ως ομόλογος της εντελέχειας και του λόγου εφάπτεται της ειδοκρατικής μορφής. Η δύναμη φέρει την ενέργεια και το έργο, το ποιείν, ως «δημιουργείν κόσμον». Ο

Πολύγνωτος, ο Όμηρος, οι «τραγωδοδιδάσκαλοι» προάγουν τη φύση — η ποίηση ως δύναμις φύσεως είναι το φύειν σ' ένα ανώτερο στρατηγικό επίπεδο —, κάτι ανάλογο της προαγωγής του φυσικού δικαίου της ισχύος σε θετικό δίκαιο της δικαιοσύνης και της επιείκειας. Η «φύση» τής τέχνης έγκειται σ' ένα «καθιστάται» τη φύση «τέχνη». Η ποιητική είναι άλλη φυσική, φυσική δευτέρου βαθμού. Ως φύση του ανθρώπου η τέχνη είναι ποιητική του ανθρωπίνου και υπό την έννοια αυτή ανάπτυξη του είναι.

Στην Αριστοτελική μίμηση υποκαθίσταται από τον 18ο αιώνα η φαντασία, στην αντικειμενική μέθεξη η υποκειμενική διάθεση και έμπνευση. Η Ευρώπη δεν κατανόησε την Αριστοτελική μίμηση, επειδή δεν την συνεδύασε με την κάθαρση. Η μίμηση είναι ομόλογη της εξέλιξης, είναι θέσει αυτό που η τελευταία είναι φύσει και συνιστά «αναγνώριση» του οικουμενικού νόμου τον οποίο ουδείς έθεσε, οι πάντες αγνοούν και ένας μόνον εφαρμόζει: του νόμου της αυτονομίας, της αυτοποίησης. Ο ένας αυτός, ο άνθρωπος, παίρνει στα χέρια του το γίγνεσθαι, του οποίου η μίμηση αποτελεί τη λογική λειτουργία. Ο Πλάτων είδε σε αυτή τον μιμούμενο (τον ποιητή), οι Ειδοκράτες το μέσο μιμήσεως (την ποιητική γλώσσα), ο Αριστοτέλης το μιμούμενο αντικείμενο (το καθόλου πράξεως βελτίου). Το τέλος της Φύσης, το εύ-μορφο, αναλαμβάνει να το διεκπεραιώσει η Τέχνη.

Ψυχή τής κατ' εξοχήν ποίησης, της τραγωδίας, ως τέλος της ποιητικής, είναι, κατ' Αριστοτέλη, ο μύθος: ψυχή του μύθου η πράξη και της πράξης το ήθος και η διάνοια (συνείδηση): ψυχή και νους της τέχνης είναι η Συνείδηση. Ο μύθος είναι αρχή, ψυχή, τέλος της τραγωδίας: είναι ο φέρων τον πολιτισμό και τη συνείδηση ανθρωπότητας. Δεν είναι έπος και σύνταξη του κόσμου (χωρι-

σμός των υδάτων από την ξηρά), αλλά λόγος και ερμηνεία του ανθρώπου. Η αναγνώριση ως βασικό του στοιχείου, ως ανα-γνώριση, είναι νέα γνώση, αληθής γνώση: Η αληθινή γνώση της Ιφιγένειας, η οποία στον Ορέστη δεν αναγνωρίζει μόνο τον αδελφό (συγγένεια εξ αίματος), αλλά και τον άνθρωπο (συγγένεια εκ συνειδήσεως). Η ποιητική τέχνη καταπολεμά τη νόσο, το μιαιρόν (άσχημο, ψευδές), αποκαθιστώντας την υγιεινή (αληθές, ωραίο) του ανθρώπινου και του κοσμίου. Η τραγική κάθαρση μας εγκαθιστά, στο πνεύμα αυτό, στην αυθεντικότητα.

Η τραγωδία κορυφαία της ποιητικής (κορυφαίας της Συνείδησης), αποκαλύπτει την ειδοποιό διαφορά του ανθρώπου (κορυφαίου του κόσμου), την ανθρώπινη μοίρα (κορυφαία κατάσταση της φύσης): τη σύγκρουση φίλου και δικαίου (εγώ και αληθούς), τη νίκη του δευτέρου και τη θυσία του πρώτου. Η ελληνική «αμαρτία», ως συστατικό στοιχείο της τραγωδίας, έγκειται ακριβώς στο βάθος στην προτίμηση του αληθούς αντί του φίλου. Κατά την αμαρτιάν αυτή είναι ο σημερινός κόσμος φτωχότερος. Η αξία της ελληνικής ποιητικής έγκειται στο ότι έδειξε με την τραγωδία ότι η πραγματική προβληματική του ανθρώπου δεν είναι, ως αντικειμενικά αδύνατη, η κατάκτηση της ευτυχίας, αλλά, ως υποκειμενικά αναγκαία, η επιβίωση στην τραγωδία. Η ουσία του ανθρώπου έγκειται στο να παραμείνει αήττητος από την α-λήθεια (μη λήθη) του κόσμου και ακέραιος στην αλήθεια του εαυτού του. Η τραγική είναι ποιητική του αληθούς, η λυρική ποιητική του αληθοφανούς.

Η ειδοκρατική μέθοδος προσέκρουσε, νεότευκτη, στο παγόβουνο της ιστορίας, της οποίας παραγνώρισε την παρούσα και το κατασταλτικό κράτος, με αποτέλεσμα να καταποντιστεί ως άλλος «Τιτανικός» στα αβυσσαλέα βάθη της ιδεολογίας και της πολιτικής, εναντίον των οποίων

«ξεγέρθη ως άλλος Δον Κιχώτης. Η εκνίκηση αυτή, στην κριτίδα της, από τη μαρξιστική θεωρία και τη σοβιετική πράξη, προδιέγραψε και την τύχη του νικητή. Η ιστορία, η οποία καταμάχεται τον πολιτισμό και καταστέλλει την ελευθερία της τέχνης, αργά η γρήγορα κηρύσσεται έκπτωτη και χρεοκοπεί. Η ειδοκρατική ποιητική, η σύγχρονος αυτή της σοβιετικής ιστορίας, θα επιβιώσει τελικώς της τελευταίας, επιβεβαιώνοντας, στο επίπεδο της πραγματικότητας, την Αριστοτελική προτεραιότητα της ποίησης έναντι της ιστορίας.

Η ειδοκρατική μέθοδος, η οποία υπερέβη στο σύνολό της τον ευρωπαϊκό μυστικισμό και την ευρωπαϊκή «μαγεία», υπολείπεται τελικά της ελληνικής επιστήμης του βάθους. Η πραγματική πρόκληση των Νεωτέρων χρόνων ήταν και παραμένει η υπέρβαση των Ελλήνων. Η υπέρβαση της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη μπορεί να συντελεστεί ως ολοκλήρωση μιας ποιητικής του αληθούς, με την εξερεύνηση και απόδοση στην καλλιέργεια και του ετέρου ημισφαιρίου του ποιητικού εγκεφάλου, εκτός του σημαίνοντος και της σημειωτικής, του σημαινομένου, του σεσημασμένου και της σημαντικής. Διότι δεν υπάρχει τίποτα σπουδαιότερο και τελειότερο από το ωραίο, τίποτα ωραιότερο από το αληθινό. Το ωραίο είναι αληθινό και το αληθινό ωραίο, ωραίο και αληθινό συντάσσονται στο «φιλόανθρωπον», ερμηνεύονται από το «φίλον» και διέπονται από το «δίκαιον».

Η πρόκληση των Μετανεωτέρων χρόνων είναι η εγκαθίδρυση μιας *φιλικής ποιητικής της σημαντικής ομορφιάς, της ομορφιάς της σημασίας*. Ο άθλος μιας ποιητικής υπερβάσεως της ελληνικής ποιητικής, ως μεταβάσεως από την τραγική στην ανθρώπινη ωδή, από την τραγωδία στην επιστήμη: από το πάθος στο μάθος, από την τραγωδία των παθημάτων στην τραγωδία (και αν επιτρέπεται κανείς να

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

πει στην «ανθρωπώδία») των μαθημάτων. Ως μεταβάσεως από την ποιητική του «άδοντος τράγου» στη μεταποιητική του «άδοντος ανθρώπου». Ο άδων άνθρωπος είναι η μεγάλη προοπτική, ο αναμενόμενος, μιας αληθούς ποιητικής της επιστήμης.

ΚΕΙΜΕΝΟ - ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

1447a 1. Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἦν
τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς
10 μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσῃς, ἔτι δὲ ἐκ πόσων
καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων
ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ
φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων. ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς
τραγωδίας ποιήσῃς ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποι-
15 ητικὴ καὶ τῆς ἀνλητικῆς ἢ πλείστη καὶ καθαριστικῆς
πᾶσαι τυγχάνουσιν οὕσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέ-
ρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῶ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ
τῶ ἕτερα ἢ τῶ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. ὥσπερ
γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται· τινες
ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας),
20 ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἂν ταῖς εἰρημέναις
τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῶ
καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις·
οἷον ἁρμονία μὲν καὶ ῥυθμῶ χρώμεναι μόνον ἢ τε

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

1. Ας μιλήσουμε τόσο γι' αυτή την ίδια την ποιητική [τέχνη] όσο και για τα διάφορα είδη¹ της, ποια λειτουργία και επίδραση έχει το καθένα, και πώς πρέπει να πλέκονται οι μύθοι² [ιστορίες, υποθέσεις], αν [μας] ενδιαφέρει να είναι η ποίηση ωραία, και, ακόμη, από πόσα τον αριθμό και τι είδους [συστατικά] μέρη³ αποτελείται [το κάθε είδος], καθώς επίσης και για όσα άλλα [ζητήματα] υπάγονται στο ίδιο πεδίο έρευνας, κάνοντας αρχή από αυτά που σύμφωνα με τη φυσική σειρά των πραγμάτων έρχονται πρώτα⁴. Η εποποιία, λοιπόν, και η τραγική ποίηση⁵ — και επί πλέον [αυτών] η κωμωδία, ο διθύραμβος, η αυλητική ποίηση στο μεγαλύτερο μέρος της και η κιθαριστική⁶, συμβαίνει να είναι όλες εν γένει μιμήσεις. Διαφέρουν ωστόσο μεταξύ τους τριπλά: ή διότι μιμούνται με διαφορετικά μέσα ή διαφορετικά πράγματα ή με διαφορετικό και όχι με τον ίδιο τρόπο⁷. Διότι όπως ακριβώς και με χρώματα και με σχήματα⁸ μιμούνται κάποιοι πολλά πράγματα απεικονίζοντάς τα, (άλλοι με τη βοήθεια ορισμένης τέχνης, άλλοι από την εξοικείωση [μαζί τους]) και άλλοι με τη φωνή, έτσι και στις προαναφερόμενες τέχνες, πραγματοποιούν όλες τη μίμηση με τον ρυθμό, τον λόγο⁹ και τη μελωδικότητα και [χρησιμοποιούν] αυτά είτε χωριστά είτε αναμειγμένα [συνδυασμένα]. Επί παραδείγματι, μελωδικότητα και

αὐλητικὴ καὶ ἡ καθαριστικὴ κἂν εἴ τινες ἕτεροι τυγχί-
 25 νωσιν οὖσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν συρίγγων·
 αὐτῶ δὲ τῶ ῥυθμῶ [μιμοῦνται] χωρὶς ἀρμονίας ἢ τῶν
 ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων
 ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις)· ἢ δὲ
 [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις καὶ
 1447bτούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων εἶθ' ἐνί τινι γένει
 χρωμένῃ τῶν μέτρων ἀνόνημος τυγχάνουσα μέχρι τοῦ
 10 νῦν· οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρο-
 νος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους,
 οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τιῶν
 τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν. πλὴν οἱ ἀνθρωποὶ γε
 συνάπτοντες τῶ μέτρῳ τὸ ποιεῖν, ἐλεγειοποιούς, τοὺς δὲ
 15 ἐποποιούς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποι-
 ητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορευόντες· καὶ
 γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικὸν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν,
 οὕτω καλεῖν εἰώθασιν· οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὅμηρῳ καὶ
 Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον
 20 καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητὴν· ὁμοίως δὲ
 κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν
 καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν ῥαφωδίαν
 ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον.
 περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον. εἰσὶ δὲ

ρυθμό μεταχειρίζονται μόνο η αυλητική και η κιθαριστική και όσες άλλες [από τις τέχνες] τυχαίνει να είναι ανάλογες με αυτές ως προς τη λειτουργία, όπως, επί παραδείγματι, η τέχνη των συρίγγων¹⁰. Με μόνο τον ρυθμό αυτόν και χωρίς μελωδικότητα μιμείται η τέχνη των ορχηστών¹¹, (διότι και αυτοί με τους ρυθμούς των χορευτικών κινήσεων μιμούνται και ήθη και παθήματα και πράξεις). Η <εποποιία>¹², η οποία παραμένει χωρίς ονομασία¹³ μέχρι σήμερα, [μιμείται] εξ άλλου μόνο με τον πεζό ή τον έμμετρο λόγο, και με αυτούς είτε αναμειγνύοντάς τους μεταξύ τους είτε χρησιμοποιώντας ένα ορισμένο είδος από τα μέτρα¹⁴. Πράγματι, συμβαίνει να μην έχουμε κανένα κοινό όρο για να ονομάσουμε τους μίμους του Σώφρονος¹⁵ και του Ξενάρχου¹⁶ και τους Σωκρατικούς διαλόγους¹⁷, ούτε αν κάποιος έκανε τη μίμηση με τη βοήθεια τριμέτρων ή ελεγείων¹⁸ ή κάποιων άλλων [μέτρων] αυτού του είδους. Οι άνθρωποι ωστόσο, συνάπτοντας στον έμμετρο λόγο το «ποιώ», ονομάζουν άλλους ελεγειοποιούς και άλλους εποποιούς, χαρακτηρίζοντάς τους ποιητές, όχι τάχα λόγω της μίμησης, αλλά επειδή χρησιμοποιούν από κοινού το μέτρο¹⁹. Πράγματι, ακόμη και αν συμβαίνει να διατυπώνουν έμμετρα [σε στίχους] κάποιο ιατρικό ζήτημα ή κάποιο θέμα φυσικής, έτσι συνηθίζουν να τους αποκαλούν, πλην όμως τίποτε το κοινό δεν υπάρχει μεταξύ Ομήρου και Εμπεδοκλή²⁰, εκτός από το μέτρο, γι' αυτό και σωστό είναι να αποκαλούμε ποιητή τον πρώτο και τον δεύτερο φυσιολόγο παρά ποιητή. Για τον ίδιο λόγο και αν κάποιος πραγματοποιούσε τη μίμηση αναμειγνύοντας όλα τα μέτρα, καθώς ακριβώς ο Χαιρήμων²¹ συνέθεσε το ποίημά του *Κένταυρος*, ραψωδία μεικτή από όλα τα μέτρα, πρέπει να τον χαρακτηρίσουμε και αυτόν ποιητή. Σχετικά, λοιπόν, με τα θέματα τούτα ας θεωρηθεί ικανοποιητικός ο τρόπος αυτός προσδιορισμού. Υπάρχουν ωστόσο κάποιες

25 *τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἶον ἔυθμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποιήσις καὶ ἢ τῶν νόμων καὶ ἢ τε τραγωδία καὶ ἢ κωμωδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.*

1448a 2. *Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἢτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς·*
 5 *Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἵκαζεν. δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μιμήσεων ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἑτέρα τῶ ἕτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον. καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ ἀυλῆσει καὶ κιθαρίσει ἔστι*
 10 *γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ [τὸ] περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἶον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χείρους· ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυ-*

τέχνες που χρησιμοποιούν όλα τα προαναφερόμενα [μέσα], και εννοώ συγκεκριμένα και ρυθμό και μελωδία [τραγουδι] και μέτρο, όπως είναι τόσο η ποίηση των διθυράμβων²² όσο και εκείνη των νόμων²³, και τόσο η τραγωδία όσο και η κωμωδία· διαφέρουν όμως [αυτές μεταξύ τους] ως προς το ότι οι πρώτες [χρησιμοποιούν] όλα [τα μέσα] αυτά συγχρόνως και οι δεύτερες το ένα μετά το άλλο. Αυτού του είδους λέγω, λοιπόν, ότι είναι οι διαφορές των τεχνών, [επί τη βάσει των μέσων] με τα οποία πραγματοποιούν τη μίμηση.

2. Επειδή τώρα αυτοί, οι οποίοι μιμούνται, μιμούνται ανθρώπους που πράττουν²⁴, και αναγκαστικά αυτοί είναι ή καλοί ή κακοί (δεδομένου ότι τα ήθη συμβαδίζουν σχεδόν πάντοτε με αυτούς μόνο, αφού όλοι [οι άνθρωποι] διαφέρουν στο ήθος [χαρακτήρα] βάσει της κακίας ή της αρετής²⁵), δηλαδή ή καλύτεροι σε σύγκριση με εμάς ή χειρότεροι ή ακόμη τέτοιοι, όπως [τους παριστάνουν] ακριβώς οι ζωγράφοι, ενώ πράγματι, ο Πολύγνωτος²⁶ [παρίστανε τους ανθρώπους] ανώτερους, ο Παύσων²⁷ [τους παρίστανε] χειρότερους και ο Διονύσιος²⁸ όμοιους [όπως πραγματικά ήσαν], είναι προφανές και ότι καθεμιά από τις μιμήσεις που αναφέρθηκαν θα παρουσιάζει αυτές τις διαφορές και θα είναι διαφορετική [τέχνη], επειδή συμβαίνει να μιμείται διαφορετικά [πράγματα] με τον τρόπο που μόλις ανέφερα. Οι ανομοιότητες, άλλωστε, αυτές είναι δυνατόν, πράγματι, να εκδηλωθούν και στον μιμικό χορό²⁹ και στην αυλητική και κιθαριστική ποίηση, καθώς επίσης στη σφαίρα του πεζού λόγου και στην ποίηση χωρίς μουσική συνοδεία³⁰. Επί παραδείγματι, ενώ ο Όμηρος [παριστάνει τους ήρωες] καλύτερους [απ' ό,τι είναι στην πραγματικότητα], ο Κλεοφών³¹ [τους παριστάνει] όπως είναι και ο Ηγήμων³² ο Θάσιος, ο πρώτος παρωδοποιός, και ο Νικοχάρης³³, ο οποίος συνέθεσε τη *Δειλιάδα*, χειρό-

15 ράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους, ὥσπερ ἔρασταὶς Κύκλω-
 πας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιο ἄν τις. ἐν αὐτῇ δὲ
 τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστη-
 κεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται
 τῶν νῦν.

3. Ἐτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα
 20 τούτων μιμήσαιο ἄν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ
 τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν
 τι γιγνόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ
 μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦν-
 τας τοὺς μιμουμένους. ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἢ
 μίμησίς ἐστιν, ὡς εἵπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε < καὶ
 25 ᾠδῶν > καὶ ὡς. ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἄν εἴη μιμητὴς Ὀμήρω
 Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ
 Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας
 ἄμφω. ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι
 μιμοῦνται δρῶντας. διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε
 30 τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ
 κωμωδίας οἱ Μεγαρεῖς οἷ τε ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ'
 αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σικελίας,
 ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῶ πρότερος

τερους. Το ίδιο ισχύει και για τους διθυράμβους και για τους νόμους· θα μπορούσε, δηλαδή, κάποιος να παριστάνει όπως ο Τιμόθεος³⁴ και ο Φιλόξενος³⁵ Κύκλωπες ερωτευμένους. Σε αυτήν, εξ άλλου, τη διαφορά έγκειται και η απόσταση που χωρίζει την τραγωδία από την κωμωδία, διότι η τελευταία θέλει να παριστάνει [τους ανθρώπους] χειρότερους από τους σημερινούς και η πρώτη καλύτερους³⁶.

3. Μια τρίτη επί πλέον διαφορά μεταξύ των τεχνών αυτών είναι και ο τρόπος με τον οποίο θα μπορούσε κάποιος να μιμηθεί καθέναν από αυτούς [που αναφέρθηκαν πιο πάνω]. Διότι μπορεί κάποιος και με τα ίδια μέσα και τα ίδια πράγματα να μιμείται, κάποτε με απαγγελία, είτε υπό τη μορφή κάποιου άλλου, όπως ακριβώς κάνει ο Όμηρος, είτε αυτός ο ίδιος και χωρίς να μεταβάλλεται ή [κάποτε με το να παριστάνει] όλους αυτούς, τους οποίους μιμείται, ως ανθρώπους που πράττουν και ενεργούν³⁷. Στις τρεις λοιπόν αυτές διαφορές έγκειται η μίμηση, όπως είπαμε στην αρχή, [τις διαφορές δηλαδή] ως προς τα μέσα, τα αντικείμενα και τον τρόπο [μιμήσεως]. Κατά συνέπεια, ο Σοφοκλής θα μπορούσε υπό μία έννοια να θεωρηθεί ότι είναι ίδιος μιμητής με τον Όμηρο, διότι και οι δύο μιμούνται σπουδαίους ανθρώπους, και υπό άλλη [ίδιος] με τον Αριστοφάνη, διότι και οι δύο μιμούνται [ανθρώπους] που πράττουν και δρουν³⁸. Από εδώ, διατείνονται μερικοί, και αποκαλέστηκαν αυτά³⁹ δράματα, επειδή μιμούνται ανθρώπους που δρουν. Γι' αυτόν τον λόγο και διεκδικούν την πατρότητα, τόσο της τραγωδίας όσο και της κωμωδίας, οι Δωριείς (της κωμωδίας δηλαδή συγκεκριμένα οι Μεγαρείς⁴⁰, τόσο αυτοί του εσωτερικού⁴¹, για τον λόγο ότι γεννήθηκε στην περίοδο της δημοκρατικής διακυβέρνησής τους, όσο και εκείνοι της Σικελίας⁴², διότι από εκεί ήταν ο ποιητής Επίχαρμος⁴³, ο οποίος ήταν πολύ προγενέστερος

ὄν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος· καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι τῶν
 35 ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημειῶν· αὐτοὶ
 μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους
 δὲ δῆμους, ὡς κωμῶδους οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέν-
 τας ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένων ἐκ τοῦ
 ἄστεως· καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ
 1448bπράττειν προσαγορεύειν. περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ
 πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

4. Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν
 5 αἰτίαι δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι
 σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν ἐστὶ καὶ τούτῳ
 διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι
 καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ
 τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. σημειῶν δὲ τούτου τὸ
 10 συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρῶμεν,
 τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβομένας χαίρομεν
 θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ
 νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μαθάνειν οὐ μόνον τοῖς
 φιλοσόφοις ἠδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ'
 15 ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι
 τὰς εἰκόνας ὀρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μαθάν-
 νειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος

από τον Χιωνίδα και τον Μάγνητα⁴⁴, και της τραγωδίας μερικοί από τους Δωριείς της Πελοποννήσου⁴⁵), οι οποίοι επικαλούνται ως ένδειξη τις κατονομασίες. Λέγουν, πράγματι, ότι αυτοί αποκαλούν κωμοπόλεις τα περίχωρα και οι Αθηναίοι δήμους, ότι δήθεν το «κωμωδοί» δεν προήλθε από το «κωμάζειν», αλλά εξ αιτίας της περιουσίας τους ανά τις κωμοπόλεις, επειδή τους περιφρονούσε η πόλη [ο αστικός πληθυσμός]⁴⁶, και ότι στη θέση του «ποιώ» αυτοί χρησιμοποιούν «δρω» και οι Αθηναίοι «πράττω». Για τις διαφορές λοιπόν της μίμησης και το πόσες τον αριθμό και ποιες είναι, ας περιοριστούμε σε αυτά.

① 4. Φαίνεται ότι η ποιητική εν γένει τέχνη γεννήθηκε από δύο αιτίες, και [οι δύο] αυτές φυσικές⁴⁷. Το να μιμούνται, ιδιότητα έμφυτη, πράγματι, για τους ανθρώπους, υπάρχει από την παιδική ηλικία, και σε τούτο διαφέρουν [οι άνθρωποι] από τα άλλα ζώα, στο ότι δηλαδή [ο άνθρωπος] είναι ον άκρως μιμητικό και πραγματοποιεί τις πρώτες γνώσεις του με τη μίμηση⁴⁸, και [είναι επίσης έμφυτο στους ανθρώπους] το να χαίρονται όλοι με τις μιμήσεις. Ενδεικτικό είναι αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα, διότι, ενώ βλέπομε με λύπη αυτά τα ίδια τα πράγματα, χαιρόμαστε να παρατηρούμε τις εικόνες τους που έχουν γίνει με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια⁴⁹, όπως τις μορφές, επί παραδείγματι, ακόμη και των απαισιότερων θηρίων και των πτωμάτων. Ο λόγος και γι' αυτό είναι ότι η μάθηση⁵⁰ δεν είναι μόνο για τους φιλοσόφους εξαιρετικά ευχάριστο πράγμα, αλλά και για τους άλλους επίσης ανθρώπους: οι τελευταίοι ωστόσο μετέχουν σε μικρότερο βαθμό σε αυτό. Για τούτο, πράγματι, χαίρονται, όταν βλέπουν τις εικόνες, επειδή με το να τις παρατηρούν προσεκτικά μαθαίνουν με ακρίβεια και καταλήγουν σε εμπειριστάτωμένα συμπεράσματα για το τι είναι κάθε ον, επί παραδείγματι.

ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακώς, οὐχ ἢ μίμημι
 ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν
 20 χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν. κατὰ φύσιν δὲ
 ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ
 ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ
 φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα
 κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποιήσιν ἐκ τῶν
 αὐτοσχεδιασμάτων. διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεία ἦθη ἢ
 25 ποιήσιν· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο
 πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς
 τῶν φανῶν, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι
 ὕμνους καὶ ἐγκώμια. τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὀμήρου οὐδενὸς
 ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς,
 ἀπὸ δὲ Ὀμήρου ἀρξαμένοις ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργί-
 30 τῆς καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ
 ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον—διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι
 ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. καὶ ἐγένοντο τῶν
 παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωικῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί. ὥσπερ δὲ
 35 καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὀμηρος ἦν (μόνος

ότι «αυτός» είναι «εκείνος», αφού, αν τύχει να μην έχει δει κάποιος προηγουμένως [το πρωτότυπο, η εικόνα] δεν θα του προκαλέσει ευχαρίστηση ως μίμημα [προϊόν μιμήσεως], αλλά για την καλή της εκτέλεση ή το χρώμα ή για κάποια άλλη ανάλογη αιτία⁵¹. Επειδή τώρα είναι στη φύση μας το να μιμούμαστε και [να έχουμε το αίσθημα] της μελωδικότητας και του ρυθμού (διότι το ότι τα μέτρα αποτελούν μέρη των ρυθμών είναι ολοφάνερο), όσοι από την αρχή ήσαν περισσότερο προικισμένοι⁵² από τη φύση γι' αυτά, προάγοντας ο καθένας από λίγο [το πράγμα], δημιούργησαν την ποίηση από τους αυτοσχεδιασμούς. Η ποίηση, χωρίστηκε, εξ άλλου, [σε δύο είδη] σύμφωνα με τα ιδιαίτερα ήθη [τον ιδιαίτερο χαρακτήρα κάθε ποιητή], διότι, ενώ εκείνοι [από τους ποιητές] με ανώτερο χαρακτήρα μιμούνταν τις ωραίες πράξεις και τις πράξεις [ανθρώπων] με ανάλογο χαρακτήρα, οι κατωτέρου χαρακτήρα [μιμούνταν] τις πράξεις των κακής ποιότητας ανθρώπων, συνθέτοντας εν πρώτοις ψόγους, καθώς άλλοι [συνέθεταν] ύμνους και εγκώμια⁵³. Για κανέναν από τους ποιητές πριν από τον Όμηρο δεν έχουμε, είναι αλήθεια, να αναφέρουμε ένα παρόμοιο ποίημα, αν και είναι φυσικό να υπήρξαν πολλοί από τον Όμηρο όμως και μετά άρχισαν να αναφέρονται, όπως, επί παραδείγματι, ο *Μαργίτης*⁵⁴ του ιδίου του Ομήρου και τα άλλα του είδους αυτού, στα πλαίσια των οποίων [ποιημάτων ψόγου] έκανε την εμφάνισή του και το πρόσφορο [για το είδος αυτό ποιημάτων] ιαμβικό μέτρο⁵⁵ — γι' αυτό, άλλωστε, καλείται και μέχρι σήμερα ιαμβικό, επειδή με το μέτρο αυτό ιάμβιζαν [σατίριζαν] ο ένας τον άλλον. Από τους παλαιότερους, πάλι, άλλοι έγιναν έτσι ποιητές ηρωικών [ποιημάτων] και άλλοι ιαμβικών [σατιρικών]. Όπως όμως και προκειμένου για τα σπουδαία θέματα ο Όμηρος ήταν ο κατ' εξοχήν ποιητής (ήταν ο μόνος, πράγματι, [που διακρίθηκε], όχι μόνο επειδή

γὰρ οὐχ ὅτι ἐν ἄλλῃ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ νόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς
 1449α τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωδίας. παρα-
 φανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας οἱ ἐφ' ἑκατέ-
 ραν τὴν ποιήσιν ὁρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν
 ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμωδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν
 5 ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα
 τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων. τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν
 εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν ἰκανῶς ἢ οὐ,
 αὐτό τε καθ' αὐτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος
 λόγος. γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς
 10 — καὶ αὐτῆ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν
 ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά
 ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει
 νομιζόμενα — κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον
 ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβα-
 15 λοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.
 καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος
 Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν
 λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκη-
 20 νογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν

[έκανε] καλά [έργα], αλλά επειδή συνέθεσε και δραματικές μιμήσεις), έτσι και πρώτος αυτός υπέδειξε το γενικό σχήμα της κωμωδίας, με το να δραματοποιήσει όχι τον ψόγο αλλά το γελοίο [κωμικό]⁵⁶. Ο *Μαργίτης* τελεί, πράγματι, και αυτός έτσι προς την κωμωδία όπως ακριβώς και η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* προς την τραγωδία. Από τη στιγμή τώρα που έκαναν την εμφάνισή τους [κοντά στο έπος και στη σάτιρα] η τραγωδία και η κωμωδία, [από τους ποιητές] που επιδίδονταν σύμφωνα με την προσωπική τους κλίση στο ένα ή στο άλλο είδος ποιήσεως, έγιναν άλλοι αντί ιάμβων ποιητές κωμωδιών και άλλοι αντί επών ποιητές τραγωδιών, για τον λόγο ότι τα [νέα] αυτά [λογοτεχνικά] είδη συμβαίνει να είναι μεγαλύτερης αξίας και να εκτιμούνται περισσότερο από [τα παλαιότερα] εκείνα. Το να διερευνήσουμε, λοιπόν, κατά πόσον έχει ήδη η τραγωδία συγκροτηθεί πλήρως ή όχι σε είδος [στα συστατικά της μέρη], και να κρίνουμε [το ζήτημα] τόσο αυτό καθαυτό όσο και σε σχέση με τα θέατρα, είναι άλλο θέμα⁵⁷. Επειδή, λοιπόν, και αυτή [η τραγωδία, όπως] και η κωμωδία, ξεκίνησε ως αυτοσχεδιασμός, και [κατάγονται] η πρώτη από τους εξάρχοντες⁵⁸ στον διθύραμβο και η δεύτερη από τους [εξάρχοντες] στα φαλλικά [τραγούδια]⁵⁹, τα οποία ακόμη και σήμερα εξακολουθούν να ισχύουν σε πολλές από τις πόλεις ως έθιμα, λίγο λίγο αναπτύχθηκε, με το να προάγουν [κάθε φορά οι ποιητές] το μέρος της εκείνο που καθίστατο φανερό· αφού, λοιπόν, πέρασε από τη μια μεταβολή στην άλλη, έπαυσε [να εξελίσσεται], όταν ολοκληρώθηκε στη φύση της [λαμβάνοντας την τελική της μορφή]⁶⁰. Τον αριθμό, εξ άλλου, των υποκριτών [ηθοποιών] πρώτος ο Αισχύλος ανέβασε από έναν σε δύο⁶¹, και [κατά συνέπεια] ελάττωσε [τον ρόλο] του χορού, και κατέστησε πρωταγωνιστή τον λόγο⁶². Ο Σοφοκλής [έκανε] τρεις [τους ηθοποιούς] και [εισήγαγε] και τη σκηνογραφία⁶³. Εξ άλλου,

μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβα-
 λεῖν ὄψε, ἀπεσεμνύθη. τὸ τε μέτρον ἐκ τετραμέτρων
 ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρον
 ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικήν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι
 τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἢ φύσις τὸ
 οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων
 25 τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ
 ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους,
 ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς
 ἀρμονίας. ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη. καὶ τὰ ἄλλ' ὡς
 30 ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ
 γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἶη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

5. Ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὥσπερ εἶπομεν μίμησις
 φανλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ
 τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μέρος. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν
 35 ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον
 εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον
 ἄνευ ὀδύνης. αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ
 δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἢ δὲ κωμωδία διὰ τὸ μὴ
 1449bσπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμωδῶν
 ὄψε ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθέλονται ἦσαν. ἤδη δὲ

η δομή [της τραγωδίας] από μικρές ιστορίες [στην αρχή] και λεκτικό κωμικό, λόγω του ότι προέκυψε ως μεταβολή από το σατυρολογικό⁶⁴ είδος ποιήσεως, προσέλαβε αργότερα μεγαλοπρέπεια. Και το μέτρο από τετράμετρο⁶⁵ [τροχαϊκό] έγινε ιαμβικό. Αρχικά δηλαδή χρησιμοποιούσαν τετράμετρο, για τον λόγο ότι η ποίηση ήταν σατυρολογική και περισσότερο μιμοχορευτική, αφότου όμως [η τραγωδία] προσέλαβε λεκτικό χαρακτήρα⁶⁶, η ίδια η φύση βρήκε το πρόσφορο μέτρο, διότι το περισσότερο λεκτικό από τα μέτρα είναι το ιαμβικό. Υπάρχει μάλιστα ένα [σχετικό] ενδεικτικό σημείο, διότι, ενώ χρησιμοποιούμε πάρα πολύ συχνά ιαμβικά τρίμετρα κατά τις μεταξύ μας συνομιλίες, εξάμετρα⁶⁷ [χρησιμοποιούμε] σπάνια, και [αυτό] όταν εξερχόμαστε από το έδαφος της προφορικής μελωδικότητας. Όσο τώρα για τον αριθμό των επεισοδίων και για το πώς λέγεται ότι διευθετήθηκε καθένα από τα άλλα μέρη [της τραγωδίας], ας τα θεωρήσουμε ως ειπωμένα, διότι θα ήταν ίσως πολλή δουλειά να τα διεξέλθουμε καθένα χωριστά.

5. Η κωμωδία⁶⁸ τώρα είναι, όπως είπαμε, μίμηση [ανθρώπων] χειρότερων βέβαια [από άλλους], πλην όμως όχι σε κάθε είδους μειονέκτημα, αλλά [στην ασχήμια μόνο, αφού] του άσχημου είναι μέρος το κωμικό, καθότι το κωμικό είναι ένα είδος ανώδυνου και αβλαβούς λάθους και ασχήμιας⁶⁹, παραδείγματος χάρη, το κωμικό προσωπείο είναι με την πρώτη ματιά ένα άσχημο και παραμορφωμένο [πρόσωπο] χωρίς [έκφραση] οδύνης. Ενώ, λοιπόν, τα διάφορα στάδια εξελίξεως της τραγωδίας και με πρωτοβουλία ποιων [ποιητών] έγιναν δεν έχουν λησμονηθεί, η κωμωδία, για να μην την παίρνουν στην αρχή στα σοβαρά, λησμονήθηκε [πώς ήταν αρχικά], διότι και χορό κωμωδών αργά κάπως παραχώρησε ο [επώνυμος] άρχων⁷⁰, ενώ [έως

σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ
 μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ
 πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡγνότηαι. τὸ δὲ
 5 μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ
 ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κρότης
 πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου
 ποιεῖν λόγους καὶ μύθους. ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῆ
 τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρον λόγῳ μίμησις
 10 εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν
 ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ
 μήκει· ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον
 ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος
 τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει. καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως
 15 ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.
 μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταῦτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγωδίας·
 διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης,
 οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῆ
 20 τραγωδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῆ, οὐ πάντα ἐν τῆ ἐποποιίᾳ.

6. Περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ πε-
 ρὶ κωμωδίας ὕστερον ἐροῦμεν, περὶ δὲ τραγωδίας λέγω-

τότε αυτοί] ήσαν εθελοντές. Από τη στιγμή όμως που αποκτά αυτή συγκεκριμένη μορφή, μνημονεύονται οι κατονομαζόμενοι ποιητές της. Το ποιος όμως ρύθμισε το θέμα των προσωπειών ή των προλόγων⁷¹ ή του αριθμού των ηθοποιών και τα παρόμοια είναι άγνωστο· η μυθοπλασία πάντως [ανάγεται] στον Επίχαρμο και τον Φόρμι⁷². Ήρθε, είναι αλήθεια, αυτή [η κωμωδία] κατ' αρχάς από τη Σικελία, ενώ από τους ποιητές της Αθήνας πρώτος ο Κράτης⁷³, εγκαταλείποντας την ιαμβική [σκωπτική] μορφή [της προσωπικής σάτιρας], άρχισε να συνθέτει καθολικής ισχύος λόγους [ρήσεις] και μύθους [υποθέσεις]. Η εποποιία, εξ άλλου, ακολούθησε την τραγωδία μέχρι του ότι είναι διά λόγου και με μέτρο μίμηση σπουδαιών [πράξεων], το ότι όμως έχει απλό [ομοιόμορφο] μέτρο και ότι είναι απαγγελία την διαφοροποιούν από αυτή. Επί πλέον αυτού [διαφέρουν εποποιία και τραγωδία] και ως προς τη χρονική έκταση, [με την έννοια] ότι, ενώ η τραγωδία προσπαθεί όσο είναι δυνατόν να εκτυλίσσεται στα χρονικά περιθώρια μιας περιστροφής του ηλίου⁷⁴ ή μόλις να υπερβαίνει αυτά, η εποποιία είναι χρονικά απροσδιόριστη, και σε τούτο διαφέρει. Ωστόσο, αρχικά, αυτό [το χρονικό όριο] οι ποιητές το εφάρμοζαν εξίσου στις τραγωδίες και στα έπη⁷⁵. Από τα συστατικά τώρα μέρη [της τραγωδίας] άλλα είναι τα ίδια [και στο έπος] και άλλα αποκλειστικά γνωρίσματα της τραγωδίας. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο όποιος γνωρίζει [τι είναι] καλή και κακή τραγωδία, γνωρίζει το ίδιο αυτό και για τα έπη· όσα [γνωρίσματα], δηλαδή, έχει η εποποιία υπάρχουν και στην τραγωδία, όσα όμως [έχει η τελευταία] αυτή δεν υπάρχουν όλα στην εποποιία⁷⁶.

6. Για την εξάμετρο βέβαια μιμητική [τέχνη της εποποιίας] και για την κωμωδία θα μιλήσουμε αργότερα⁷⁷, για την τραγωδία όμως ας μιλήσουμε [τώρα], αποκομίζοντας

μεν ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον
 25 ὄρον τῆς οὐσίας. ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως
 σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένη
 λόγῳ, χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρών-
 των καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαι-
 νουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ
 ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν
 30 [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔναι
 μόνον περαινεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους. ἐπεὶ δὲ
 πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ
 ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγωδίας ὃ τῆς ὄψεως
 κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦν-
 ται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν
 35 μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανεράν
 ἔχει πᾶσαν. ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ
 ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι
 κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ
 1450ατὰς πράξεις εἶναι φαμεν ποιᾶς τινας, [πέφυκεν αἷτια δύο
 τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος], καὶ κατὰ ταύτας
 καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες), ἔστιν δὲ τῆς
 μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον

από τα όσα προαναφέρθηκαν τον ορισμό της ουσίας της που εξάγεται. Είναι λοιπόν τραγωδία μίμηση πράξεως σπουδαίας [σοβαρής] και τέλειας [αποτελειωμένης], ορισμένου μεγέθους, [που διατυπώνεται] σε γλώσσα μυρωδιασμένη [περίτεχνη, καταστόλιστη], χωριστά κάθε είδος [μυρωδικού ή γλωσσικού στολιδιού κατανεμημένο] στα [διάφορα] μέρη [της], προσώπων και από πρόσωπα που δρουν και όχι [που αφηγούνται] με απαγγελία, [πράξεως] η οποία, με το έλεος και τον φόβο [που προξενεί], διεκπεραιώνει την κάθαρση αυτού του είδους των [τραγικών] παθημάτων⁷⁸. Εννοώ, εξ άλλου, με «γλώσσα μυρωδιασμένη» αυτή που έχει ρυθμό, μελωδικότητα < και τραγούδι > και με «χωριστά κάθε είδος» ότι μόνο ορισμένα [μέρη της τραγωδίας] πραγματοποιούνται με μέτρα και άλλα πάλι [μόνο] με τραγούδι. Επειδή τώρα τη μίμηση κάνουν άνθρωποι που πράττουν, ένα πρώτο συστατικό μέρος της τραγωδίας θα είναι αναγκαστικά ο εξωτερικός διάκοσμος [η σκηνική παράσταση]⁷⁹. κατόπιν [έρχεται] η μελοποίηση [μουσική] και το λεκτικό [φραστικό, ύφος], διότι με αυτά μιμούνται [οι άνθρωποι]. Εννοώ τώρα με «λεκτικό» αυτή τούτη τη σύνθεση των μέτρων [των λέξεων σε στίχους] και με «μελοποίηση» εκείνο του οποίου η λειτουργία είναι ολοφάνερη. Επειδή πάλι [η τραγωδία] είναι μίμηση πράξεως και διενεργείται από κάποιους ανθρώπους που πράττουν [και οι ίδιοι, ανθρώπους] τους οποίους κατ' ανάγκην χαρακτηρίζομε από το ήθος και τη διανοητική τους ικανότητα — διότι επί τη βάσει αυτών λέμε και ότι οι [ανθρώπινες] πράξεις έχουν ορισμένο χαρακτήρα⁸⁰, είναι φυσικό να υπάρχουν δύο [γενεσιουργά] αίτια για τις [ανθρώπινες] πράξεις, η διάνοια και το ήθος⁸¹, και μέσω αυτών όλοι οι άνθρωποι επιτυγχάνουν ή αποτυγχάνουν [στους σκοπούς τους]. Και βέβαια της πράξης η μίμηση είναι ασφαλώς ο μύθος, διότι εννοώ με «μύθο» εδώ τη σύνθεση των

5 τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιού-
 τινες εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις
 λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.
 ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ
 10 ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη
 καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ
 μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἐν, ἃ δὲ
 μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν
 οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηται τοῖς εἰδῆσιν· καὶ
 γὰρ ὄψεις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ
 15 μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως. μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ
 τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστίν
 οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία
 καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις
 τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοί-
 20 τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαιμονες ἢ τὸνναντίον]·
 οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμῆσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ
 ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ
 πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ
 τέλος μέγιστον ἀπάντων. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν
 25 γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἂν· αἱ γὰρ τῶν
 νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαί εἰσίν, καὶ ὅλως

πραγμάτων⁸², με «ήθη» εκείνο από το οποίο χαρακτηρίζομε αυτούς που πράττουν, ενώ με «διάνοια» [εννοώ] όλα εκείνα με τα οποία ομιλούν και αποδεικνύουν κάτι ή απλώς εκφράζουν μια γνώμη⁸³. Αναγκαία, λοιπόν, τα [συστατικά] μέρη κάθε τραγωδίας είναι έξι, [και αυτό είναι το κριτήριο,] σύμφωνα με το οποίο είναι η τραγωδία ένα συγκεκριμένο είδος. Αυτά [τα μέρη] είναι τώρα ο μύθος, τα ήθη, το λεκτικό, η διάνοια, το θέαμα [σκηνική παράσταση] και η μουσική. Πράγματι, τα μέσα με τα οποία μιμούνται [οι ποιητές αποτελούν] δύο μέρη [λεκτικό, μουσική], ο τρόπος με τον οποίο μιμούνται ένα [θέαμα] και εκείνα τα οποία μιμούνται τρία [μύθος, ήθη, διάνοια], και έξω από αυτά [δεν υπάρχει] τίποτε άλλο. Αυτά λοιπόν τα ιδιαίτερα γνωρίσματα [της τραγωδίας] ουκ ολίγοι ποιητές, για να το πούμε έτσι, τα έχουν χρησιμοποιήσει, διότι κάθε τραγικό έργο περιέχει εξίσου θέαμα, ήθος, μύθο, λεκτικό, τραγούδι και διάνοια. Το πιο σημαντικό ωστόσο από αυτά είναι η σύσταση [δομή] των πραγμάτων, διότι η τραγωδία είναι μίμηση όχι ανθρώπων αλλά πράξεων και ζωής < και η ευτυχία και δυστυχία σε πράξεις έγκεινται, και ο [φυσικός] σκοπός [της ζωής] είναι ένα είδος πράξεως, όχι ιδιότητα⁸⁴. Και οι άνθρωποι είναι ορισμένου ποιού σύμφωνα με τα ήθη τους και ευτυχισμένοι ή το αντίθετο σύμφωνα με τις πράξεις τους >. [Τα πρόσωπα του έργου] δεν προβαίνουν λοιπόν σε πράξεις για να μιμηθούν τα ήθη, αλλά συμπεριλαμβάνουν [στη μίμηση] και τα ήθη χάρη των πράξεων. Άρα τα πράγματα και ο μύθος είναι ο [τελικός] σκοπός της τραγωδίας, και ο [τελικός] σκοπός [κάθε πράγματος] είναι το σημαντικότερο απ' όλα. Άλλωστε, ενώ χωρίς πράξη δεν θα μπορούσε να γίνει τραγωδία, χωρίς ήθη θα μπορούσε να γίνει⁸⁵. Πράγματι [τα έργα] των περισσότερων νέων [ποιητών] είναι τραγωδίες χωρίς ήθη, και γενικά υπάρχουν πολλοί ποιητές της κατηγορίας αυ-

ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις
 πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος
 ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεῦξιδος γραφή οὐδὲν ἔχει
 30 ἦθος. ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῆ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξει καὶ
 διανοία εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὁ ἦν τῆς τραγωδίας
 ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέροις τούτοις
 κεκρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν
 πραγμάτων. πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ
 35 ἡ τραγωδία, τοῦ μύθου μέρος ἐστίν, αἷ τε περιπέτεια καὶ
 ἀναγνωρίσεις. ἔτι σημειῖον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν
 πρότερον δύνανται τῆ λέξει καὶ τοῖς ἠθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ
 πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ
 σχεδὸν ἅπαντες. ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχή ὁ μῦθος
 1450bτῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἦθη (παραπλήσιον γὰρ
 ἐστὶν καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γὰρ τις ἐναλείψει τοῖς
 καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν
 καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα)· ἔστιν τε μίμησις πράξεως
 καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων. τρίτον δὲ ἡ
 5 διάνοια· τοῦτο δὲ ἐστὶν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόητα καὶ
 τὰ ἀρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ

τής, όπως και από τους ζωγράφους, επί παραδείγματι, ο Ζεύξις⁸⁶ βρισκόταν στην ίδια αυτή σχέση με τον Πολύγνωτο· ενώ, δηλαδή, ο Πολύγνωτος είναι καλός ηθογράφος, η ζωγραφική, αντιθέτως, του Ζεύξιδος δεν περιέχει το παρामीκρό ήθος. Ακόμη, αν κάποιος τοποθετήσει στη σειρά, τη μια μετά την άλλη, εκφράσεις με αντικείμενο ήθη, καλοφτιαγμένες από άποψη λεκτικού και διανοημάτων, δεν θα επιτελέσει αυτό που είπαμε ότι αποτελεί έργο [λειτουργία] της τραγωδίας⁸⁷, ενώ [αυτό θα επιτελέσει] πολύ περισσότερο η τραγωδία, η οποία έχει χρησιμοποιήσει σε πολύ μικρότερο βαθμό [τα στοιχεία] αυτά, αλλά διαθέτει μύθο, δηλαδή σύσταση πραγμάτων. Ας προστεθεί ότι τα σημαντικότερα μέσα, με τα οποία η τραγωδία ψυχαγωγεί, αποτελούν μέρη του μύθου, δηλαδή τόσο οι περιπέτειες όσο και οι αναγνωρίσεις⁸⁸. Ενδεικτικό ακόμη είναι και το ότι οι πρωτάρηδες στη σύνθεση τραγωδιών αποκτούν νωρίτερα την ικανότητα να χρησιμοποιούν ακριβές λεκτικό και να διαγράφουν με ακρίβεια τα ήθη παρά να εξασφαλίζουν τη συνοχή των πραγμάτων, όπως συνέβαινε και με όλους σχεδόν τους πρώτους [δραματικούς] ποιητές. Ο μύθος είναι λοιπόν αρχή και ένα είδος ψυχής της τραγωδίας, ενώ δεύτερα [έρχονται σε σημασία] τα ήθη· (παρόμοια είναι, πράγματι, η κατάσταση και στην περίπτωση της ζωγραφικής· διότι, αν κάποιος πασάλειβε με τα πιο ωραία χρώματα πάνω κάτω [μιαν επιφάνεια], δεν θα προξενούσε την ίδια απόλαυση, [που θα προξενούσε] ακόμη κι αν ιχνογραφούσε μιαν εικόνα με κιμωλία⁸⁹). Και [δεν πρέπει να λησμονείται ότι η τραγωδία] είναι μίμηση πράξεως, και ότι μέσω αυτής πρωτίστως [είναι μίμηση] εκείνων που πράττουν. Τρίτο στη σειρά είναι τώρα η διάνοια. Τούτο πάλι συνίσταται στο να μπορεί [κάποιος] να λέγει αυτά που επιτρέπονται και ταιριάζουν [σε κάθε περίπτωση], πράγμα ακριβώς το οποίο στην περίπτωση των λόγων είναι έργο

ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς
 ἐπιόουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. ἔστιν δὲ ἦθος μὲν
 τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὅποιά τις (ἐν οἷς οὐκ
 10 ἔστι δῆλον) ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει· διόπερ οὐκ ἔχουσιν
 ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὅ τι προαιρεῖται ἢ
 φεύγει ὁ λέγων. διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς
 ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.
 τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἢ λέξις· λέγω δέ, ὥσπερ
 πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας
 ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων
 15 ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν. τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία
 μέγιστον τῶν ἠδυσμάτων. ἢ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν,
 ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἢ γὰρ
 τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν
 ἔστιν. ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων
 20 ἢ τοῦ σκευοποιῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν.

7. Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα
 ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων,
 ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας
 ἐστίν. κεῖται δὴ ἡμῶν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὄλης

της πολιτικής και της ρητορικής· ενώ, δηλαδή, οι παλαιότεροι [ποιητές] έβαζαν [τους ήρωές τους] να ομιλούν στη γλώσσα της πολιτικής, οι σημερινοί [τους βάζουν], αντιθέτως, [να ομιλούν] στη γλώσσα της ρητορικής⁹⁰. Έθος, εξ άλλου, είναι τώρα το είδος εκείνο πράγματος που φανερώνει την πρόθεση, το ποια δηλαδή κάποιος (ανάμεσα από τα πράγματα, για τα οποία δεν είναι φανερό [το τι ισχύει]), προτιμά ή αποφεύγει⁹¹. Γι' αυτό ακριβώς δεν έχουν ήθος από τους λόγους εκείνοι στους οποίους δεν τίθεται καν θέμα, εν γένει, για το τι προτιμά ή αποφεύγει αυτός που ομιλεί. [Έχουν], αντιθέτως, διάνοια [οι λόγοι] στους οποίους [αυτοί που ομιλούν] αποδεικνύουν για κάτι ότι υπάρχει ή ότι δεν υπάρχει ή διατυπώνουν μια γενική αρχή. Τέταρτο [στη σειρά] από τα σχετικά με τη γλώσσα [είναι] το λεκτικό, και λέγω, όπως ακριβώς ειπώθηκε και πρωτύτερα⁹², ότι λεκτικό είναι η γλωσσική απόδοση [πραγμάτων και στοχασμών], πράγμα το οποίο έχει και στην περίπτωση του έμμετρου και [στην περίπτωση του] πεζού λόγου την ίδια λειτουργία. Από τα υπόλοιπα [συστατικά μέρη] η μελοποίηση είναι το πιο σημαντικό απ' όλα τα μυρωδικά. Το θέαμα τώρα είναι βέβαια ψυχαγωγικό, πλην όμως το πιο άσχετο με την τέχνη γενικά και ελάχιστα, ειδικότερα, συγγενές προς την ποιητική, διότι η λειτουργία της τραγωδίας υπάρχει και χωρίς [θεατρικό] αγώνα και ηθοποιούς [θεατρική παράσταση]. Άλλωστε, προκειμένου για την προετοιμασία του θεάματος, η τέχνη του σκευοποιού⁹³ είναι συγκριτικά πρωταρχικότερη από εκείνη των ποιητών.

7. Αφού προσδιορίστηκαν αυτά⁹⁴, ας μιλήσουμε στη συνέχεια για το τι είδους πρέπει να είναι η σύσταση των πραγμάτων, επειδή αυτό είναι το πρώτο και το κυριότερο στην τραγωδία. Έχει τεθεί, λοιπόν, ότι για εμάς η τραγω-

πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος· ἔστιν γὰρ
 25 ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν
 καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δέ ἐστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ
 ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκιν
 εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τούναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ'
 30 ἄλλο πέφυκιν εἶναι, ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ
 δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ
 μετ' ἐκεῖνο ἕτερον. δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους
 μῆθ' ὀπόθεν ἔτυχεν ἀρχεσθαι μῆθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν,
 ἀλλὰ κεχρηῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ιδέαις. ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ
 35 καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν
 οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος
 ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει
 ἐστίν, διὸ οὔτε πάμμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον
 (συγγεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου
 γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία
 1451α γίνεται ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν καὶ τὸ ὅλον ἐκ
 τῆς θεωρίας) οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῶον· ὥστε δεῖ
 καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῴων ἔχειν μὲν
 μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν
 5 μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.

δία είναι μίμηση μιας αποτελειωμένης σύνολης⁹⁵ πράξεως, η οποία έχει ανάλογο μέγεθος, δεδομένου ότι υπάρχει και σύνολο που δεν έχει ανάλογο μέγεθος. Σύνολο τώρα είναι αυτό που έχει αρχή, μέσον και τέλος. Αρχή πάλι είναι αυτό, το οποίο δεν έρχεται κατ' ανάγκην το ίδιο μετά από ένα άλλο, ενώ μετά από εκείνο είναι στη φύση των πραγμάτων να έρχεται ή να γίνεται ένα διαφορετικό [πράγμα]. Τέλος, εξ άλλου, είναι αντίθετα αυτό το οποίο είναι στη φύση του να έρχεται το ίδιο μετά από ένα άλλο [και αυτό], είτε κατ' ανάγκην είτε κατά κανόνα⁹⁶, και μετά από αυτό [δεν ακολουθεί] τίποτε άλλο. Μέσον είναι, τώρα, αυτό το οποίο και έρχεται το ίδιο μετά από ένα άλλο, και [ακολουθεί] μετά από εκείνο ένα άλλο [πράγμα]. Πρέπει άρα οι καλοστημένοι μύθοι μήτε να αρχίζουν απ' όπου έτυχε μήτε να τελειώνουν όπου έτυχε, αλλά να κάνουν χρήση των προαναφερομένων ιδεών. Επειδή τώρα πάλι το [αφ' ενός] ωραίο και [αφ' ετέρου] ζωντανό [ον, καθώς] και κάθε πράγμα, που συντέθηκε από ορισμένα συστατικά μέρη, πρέπει όχι μόνο να έχει αυτά σε τάξη, αλλά και να διαθέτει ένα όχι τυχαίο μέγεθος, διότι το ωραίο έγκειται στο μέγεθος και στην τάξη⁹⁷, λόγος για τον οποίο δεν θα μπορούσε ούτε κάτι τι το μικροσκοπικό να θεωρηθεί ωραίο ζώο (επειδή η εικόνα του συγχέεται με το να περιλαμβάνεται σε χρόνο σχεδόν μηδέν⁹⁸) ούτε κάτι τι το υπερμέγεθες (επειδή η εικόνα του δεν προσλαμβάνεται όλη μαζί, αλλά γι' αυτούς που το ατενίζουν χάνεται από την εικόνα του η ενότητα και η συνολική παρουσία του), όπως αν επρόκειτο, λόγου χάρη, για ένα ζώο δύο χιλιάδων μέτρων· έπεται ότι, καθώς ακριβώς στην περίπτωση των σωμάτων [οργανικών συνόλων], και στην περίπτωση των ζωντανών όντων πρέπει να έχουν [αυτά] μέγεθος και να είναι αυτό εύκολο να χωρέσει σε μια ματιά, έτσι και στην περίπτωση των μύθων [πρέπει] να έχουν έκταση και να είναι αυτή εύκολο να

τοῦ δὲ μήκους ὄρος < ὁ > μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν
 αἰσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἐκαιὸν
 τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζον-
 10 το, ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν. ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν
 φύσιν τοῦ πράγματος ὄρος, αἰὲ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ
 σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὡς δὲ
 ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἶκος
 ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυ-
 χίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μετα-
 15 βάλλειν, ἰκανὸς ὄρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

8. Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς, οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται εἶναι
 περὶ ἓνα ἢ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῶ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν
 ἐνίων οὐδὲν ἐστὶν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαί
 εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις. διὸ πάντες
 20 εὐόκασιν ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλήϊδα Θη-
 σηίδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται
 γάρ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι
 προσήκειν. ὁ δ' Ὀμηρος ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ
 τοῦτ' εἰσικεν καλῶς ἰδεῖν, ἥτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν·
 Ὀδύσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῶ
 25 συνέβη, οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρθασσῶ, μανῆναι δὲ

συγκρατηθεί στη μνήμη⁹⁹. Ο προσδιορισμός του ορίου¹⁰⁰ της διάρκειας [του έργου] σε σχέση με τους δραματικούς αγώνες και με τους θεατές δεν είναι έργο της [ποιητικής] τέχνης, διότι, αν έπρεπε να διαγωνιστούν εκατό τραγωδίες, θα έπρεπε να διαγωνιστούν με αντίπαλο τις κλεψύδρες¹⁰¹, όπως ακριβώς λένε [ότι συνέβαινε] άλλοτε¹⁰². Το όριο, αντιθέτως, σύμφωνα με αυτή τούτη τη φύση του πράγματος, [προσδιορίζεται από τη διαπίστωση ότι ο μύθος] ο μεγαλύτερος, μέχρι του σημείου να είναι απολύτως κατανοητός, είναι πάντοτε ο ωραιότερος από άποψη μεγέθους, και, για να το προσδιορίσουμε με γενικό τρόπο, να πούμε ότι ικανοποιητικό όριο μεγέθους είναι εκείνο, στο οποίο μια σειρά πιθανών ή αναγκαίων γεγονότων συμβαίνει να μεταβάλλει [την κατάσταση για τον ήρωα] από δυστυχία σε ευτυχία ή από ευτυχία σε δυστυχία¹⁰³.

8. Ο μύθος τώρα είναι ένας και ενιαίος [έχει ενότητα], όχι, όπως ακριβώς νομίζουν ορισμένοι, αν συμβαίνει να έχει να κάνει με ένα [άτομο]¹⁰⁴, διότι πολλά και διάφορα συμβαίνουν σε έναν [άνθρωπο], από μερικά από τα οποία δεν προκύπτει καμία ενότητα. Στο ίδιο πνεύμα, υπάρχουν και πολλές πράξεις ενός [μοναδικού προσώπου], από τις οποίες δεν προκύπτει καμία ενιαία πράξη. Για τον λόγο αυτόν φαίνεται ότι όλοι όσοι από τους ποιητές συνέθεσαν *Ηρακλήδα*, *Θησιίδα*¹⁰⁵ ή ποιήματα του είδους αυτού κάθουν λάθος, διότι νομίζουν ότι, επειδή ένας ήταν ο Ηρακλής, πρέπει ένας να είναι και ο μύθος. Ο Όμηρος πάντως, όπως υπερτερεί και σε όλα τα άλλα, φαίνεται ότι και στο σημείο αυτό είδε σωστά, είτε με τη βοήθεια της τέχνης είτε χάρη στη φύση του¹⁰⁶, διότι συνθέτοντας την *Οδύσσεια*, δεν διηγήθηκε όλα όσα συνέβησαν στον Οδυσσέα, επί παραδείγματι, και ότι πληγώθηκε στον Παρνασσό και ότι προσποιήθηκε ότι τρελάθηκε κατά τον συναγερμό [στην

προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερωῷ, ὡν οὐδὲν θατέρον γενο-
 μένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ
 μίαν πράξιν οἷαν λέγομεν τὴν Ὀδύσειαν συνέστησεν.
 ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα. χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς
 30 ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν
 μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστι, μίας τε εἶναι καὶ
 ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων
 οὕτως, ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου
 διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ
 35 προσὸν μὴδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

9. Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ
 γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν
 γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὃ
 1451b γὰρ ἱστορικός καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ
 ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα
 τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρον ἢ
 ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ
 5 γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσο-
 φώτερον καὶ σπονδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν
 γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ'
 ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποιῶ τὰ ποῖα

Αυλίδα¹⁰⁷, συμβάντα] από τα οποία κανένα, αν γινόταν το ένα ή το άλλο, δεν ήταν αναγκαίο ή πιθανό να επακολουθήσει, αλλά γύρω από μια [ενιαία] πράξη, όπως [εδώ] την εννοούμε¹⁰⁸, έστησε την *Οδύσσεια*, και το ίδιο έκανε και με την *Ιλιάδα*. Πρέπει λοιπόν, καθώς ακριβώς και στις άλλες μιμητικές [τέχνες] η μία [ενιαία] μίμηση έχει να κάνει με ένα [ενιαίο] αντικείμενο, έτσι [και προκειμένου για την τραγωδία] ο μύθος, δεδομένου ότι είναι μίμηση πράξεως, [πρέπει] να είναι [μίμηση] μιας [ενιαίας] πράξεως και αυτής στο σύνολό της, και τα [συστατικά] μέρη των πραγμάτων [πρέπει] να πλέκονται έτσι το ένα με το άλλο, ώστε, αν μετατίθεται ή αφαιρείται ένα μέρος, να διαφοροποιείται ή να διαταράσσεται το σύνολο, διότι εκείνο, το οποίο, είτε προστίθεται είτε δεν προστίθεται, δεν προκαλεί την παραμικρή εντύπωση, ούτε μέρος οργανικό του όλου αποτελεί.

9. Γίνεται φανερό τώρα από τα προαναφερόμενα και ότι δεν είναι τούτο έργο του ποιητή, το να διηγείται [δηλαδή] τα όσα έγιναν, αλλά όπως θα μπορούσαν να γίνουν και όσα είναι δυνατά στο πνεύμα του ότι είναι πιθανά ή αναγκαία¹⁰⁹. Πράγματι, ο ιστορικός και ο ποιητής δεν διαφέρουν κατά το αν εκφράζονται με μέτρο ή χωρίς μέτρο (διότι θα μπορούσαν τα έργα του Ηροδότου να τεθούν σε στίχους και δεν θα ήσαν [άλλωστε, στην περίπτωση αυτή] σε τίποτε λιγότερο είδος ιστορίας με μέτρο απ' ό,τι χωρίς μέτρο¹¹⁰). Διαφέρουν όμως σε τούτο: στο ότι ο ιστορικός αφηγείται τα όσα έχουν γίνει και ο ποιητής όπως θα μπορούσαν να γίνουν. Γι' αυτό και η ποίηση είναι [πράγμα] φιλοσοφικότερο και σπουδαιότερο από την ιστορία¹¹¹. ενώ, δηλαδή, η ποίηση ομιλεί για τα καθόλου [οικουμενικά, γενικής ισχύος] μάλλον [πράγματα], η ιστορία ομιλεί για τα ατομικά [πράγματα]. Και ενώ το καθόλου, το ποια [δηλαδή] κατηγορία ανθρώπων συμβαίνει να λέγει ή να

ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ
 ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἢ ποιήσεις ὀνόματα ἐπιτιθεμέ-
 10 νη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί
 ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δῆλον
 γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων
 οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ
 ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν. ἐπὶ δὲ τῆς
 15 τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον
 δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γερόμενα
 οὕτω πιστευόμενα εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γερόμενα φανερόν
 ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν
 ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἐν ἢ δύο τῶν
 20 γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν
 ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ· ὁμοίως γὰρ
 ἐν τούτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται, καὶ
 οὐδὲν ἤττον εὐφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον
 τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδία εἰσὶν,
 25 ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ
 γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει
 πάντας. δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν
 μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητῆς
 κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα

πράττει τα ποιας κατηγορίας πιθανά ή αναγκαία πράγματα, είναι αυτό στο οποίο αποβλέπει η ποίηση δίνοντας [στα πρόσωπα] ονόματα, το ατομικό [είναι] το τι έπραξε ή το τι έπαθε ο Αλκιβιάδης¹¹². Προκειμένου για την κωμωδία, τούτο, είναι αλήθεια, έχει ήδη γίνει φανερό, διότι [οι κωμωδιογράφοι], αφού πρώτα πλέξουν τον μύθο με τη βοήθεια των πιθανών [πραγμάτων], μετά παρουσιάζουν στο πνεύμα αυτό τα ονόματα [των προσώπων του έργου] που λαμβάνουν στην τύχη¹¹³, και δεν συνθέτουν ποιήματα, όπως οι ιαμβογράφοι¹¹⁴, για άτομα. Στην περίπτωση, αντιθέτως, της τραγωδίας κρατούν τα πραγματικά ονόματα [ανθρώπων που έζησαν στο παρελθόν]¹¹⁵. Και ο λόγος, επειδή το πιστευτό είναι το δυνατό· ενώ, λοιπόν, όσα δεν έχουν γίνει δεν πιστεύομε ακόμα ότι είναι δυνατά, όσα έχουν γίνει είναι φανερό ότι είναι δυνατά, διότι δεν θα γίνονταν, αν ήσαν αδύνατα. Πλην όμως και σε κάποιες βέβαια τραγωδίες ένα ή δύο [από τα ονόματα των ηρώων] είναι ονόματα γνωστά και όλα τα άλλα είναι φανταστικά, ενώ σε κάποιες άλλες δεν είναι κανένα, όπως, επί παραδείγματι, στον *Ανθέα* του Αγάθωνος¹¹⁶. στο έργο αυτό, δηλαδή, τόσο τα πράγματα όσο και τα ονόματα είναι το ίδιο φανταστικά, και παρά ταύτα [το έργο] δεν προξενεί σε τίποτε λιγότερη ευχαρίστηση. Δεν πρέπει επομένως να επιζητεί κανείς να διατηρήσει οπωσδήποτε τους παραδοσιακούς μύθους, με τους οποίους έχουν να κάνουν οι τραγωδίες. Είναι, άλλωστε, γελοίο πράγματι να επιζητεί κανείς αυτό το πράγμα, αφού και τα γνωστά [πρόσωπα και πράγματα] σε λίγους είναι γνωστά, πλην όμως προξενούν ευχαρίστηση σε όλους [τους θεατές]¹¹⁷. Καθίσταται λοιπόν ολοφάνερο από τα παραπάνω, ότι ο ποιητής πρέπει να είναι των μύθων μάλλον ποιητής παρά των μέτρων¹¹⁸, στον βαθμό που είναι ποιητής στο πνεύμα της μίμησης, και μιμείται τις πράξεις. Αν άρα συμβεί να δραματοποιεί και

30 συμβῆ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἦττον ποιητῆς ἐστὶ τῶν γὰρ γενομένων ἓνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς ἐστίν.

Τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χειρίσται· λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὐτ' εἰκὸς οὐτ' ἀνάγκη εἶναι.

35 τοιαῦται δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον, πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ

1452a ἐφεξῆς. ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μᾶλλον] ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι'

5 ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστόν οὕτως ἐξεῖ μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ, ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριᾶς ὁ τοῦ Μίττος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινεν τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτι, θεωροῦντι ἐμπεσῶν· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῆ γίνεσθαι· ὥστε

10 ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.

10. Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν

πράγματα που έχουν γίνει, δεν είναι σε τίποτε λιγότερο ποιητής, διότι τίποτε δεν εμποδίζει μερικά από τα πράγματα που έχουν γίνει να είναι όπως θα ήταν πιθανό και δυνατόν να γίνουν, κριτήριο σύμφωνα με το οποίο είναι εκείνος ποιητής [των πραγμάτων] αυτών¹¹⁹.

Από τους απλούς, εξ άλλου, μύθους και τις απλές πράξεις οι επεισοδιακές είναι οι χειρότερες¹²⁰. Ονομάζω τώρα «επεισοδιακό» τον μύθο, όπου τα επεισόδια δεν είναι ούτε πιθανό ούτε ανάγκη να αλληλοδιαδέχονται το ένα το άλλο. [Μύθοι και πράξεις] του είδους αυτού δραματοποιούνται από τους κακούς, είναι αλήθεια, ποιητές για δική τους χάρη, και από τους καλούς για χάρη των ηθοποιών¹²¹, διότι, συνθέτοντας τραγωδίες για τους αγώνες και παρατείνοντας τον μύθο πέρα από τα όρια της λειτουργίας του, αναγκάζονται συχνά να διαστρεβλώνουν τη σειρά του έργου. Η μίμηση όμως είναι όχι μόνο [μίμηση] αποτελειωμένης πράξεως¹²² αλλά και φοβερών και οικτρών [πραγμάτων], και γίνονται αυτά στον ύψιστο δυνατό βαθμό [φοβερά και οικτρά], ιδίως όταν συμβεί να γίνουν, πέρα από κάθε προσδοκία [του θεατή], το ένα εξ αιτίας του άλλου· διότι τότε θα έχουν μάλλον χαρακτήρα θαυμαστού πράγματος, παρά αν οφείλονται στη σύμπτωση και στην τύχη¹²³, επειδή και από εκείνα που οφείλονται στην τύχη θεωρούνται πρωτίστως θαυμαστά όσα φαίνονται σαν να έγιναν επίτηδες, όπως, λόγου χάρη, ότι ο ανδριάντας του Μίτυος στο Άργος σκότωσε τον υπαίτιο του θανάτου τού Μίτυος, πέφτοντας πάνω του καθώς τον κοίταζε [εκείνος]¹²⁴. θεωρείται, άλλωστε, ότι τα πράγματα αυτού του είδους δεν συμβαίνουν στην τύχη· έπεται ότι αναγκαστικά αυτού του είδους οι μύθοι είναι οι ωραιότεροι.

10. Από τους μύθους τώρα άλλοι είναι απλοί και άλλοι περίπλοκοι [σύνθετοι], διότι και οι πράξεις, των οποίων οι

ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὐσαί τοιαῦται. λέγω δὲ ἀπλῆν μὴν
 15 πρᾶξιν ἧς γινομένης ὥσπερ ὠρίσται συνεχοῦς καὶ μιᾶς,
 ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασις γίνεται,
 πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας
 ἢ ἀμφοῖν ἢ μετάβασις ἐστίν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ
 αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγε-
 νημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς
 20 γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε
 διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

11. Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν
 πραττομένων μεταβολή καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ
 ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ
 25 Οἰδίποδι ἐλθῶν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπου καὶ ἀπαλλά-
 ξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν,
 τοῦναντίον ἐποίησεν καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος
 ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Λαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτε-
 νῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν
 30 δὲ σωθῆναι. ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαί-
 νει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς
 ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων·
 καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετεία γένη-
 ται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι. εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι

μύθοι αποτελούν μιμήσεις, βρίσκεται να είναι από την αρχή αυτού του είδους. Αποκαλώ «απλή» πράξη εκείνη, όπου με το να γίνεται αυτή όπως ακριβώς ορίστηκε¹²⁵, [όταν είναι δηλαδή] συνεχής και ενιαία, η μετάβαση [του ήρωα από τη μια κατάσταση στην άλλη] γίνεται χωρίς περιπέτεια ή αναγνωριστική πράξη¹²⁶, και «περίπλοκη» εκείνη, από την οποία η μετάβαση πραγματοποιείται με αναγνωριστική πράξη ή περιπέτεια ή και τα δύο. Αυτά πάλι πρέπει να προκύπτουν από αυτή την ίδια τη σύσταση [δομή] του μύθου, έτσι ώστε να απορρέουν, από τα όσα έχουν γίνει προηγουμένως, ή από ανάγκη ή στο πνεύμα του ότι είναι πιθανά, διότι διαφέρει πολύ το να γίνονται τα τάδε [πράγματα] εξ αιτίας των δεινά από το να γίνονται μετά από αυτά¹²⁷.

11. Είναι τώρα περιπέτεια βέβαια η μεταβολή [των πραγμάτων] στο αντίθετο [περιεχόμενο από εκείνο] των πράξεων, οι οποίες συντελούνται στο πνεύμα ακριβώς που έχουμε πει¹²⁸, δηλαδή, όπως το είπαμε¹²⁹, του ότι είναι πιθανές ή αναγκαίες. Όπως, επί παραδείγματι, [συμβαίνει] στον *Οιδίποδα*, όπου, ενώ [ο άγγελος] ήρθε με τον σκοπό να προξενήσει ευχαρίστηση στον *Οιδίποδα* και να τον απαλλάξει από τον φόβο απέναντι στη μητέρα του, φανερώνοντάς του ποιος ήταν έκανε το αντίθετο¹³⁰. και στον *Λυγκέα*, ενώ αυτός οδηγείται για εκτέλεση και ο *Δαναός* τον ακολουθεί για να τον εκτελέσει, συνέβη στην πορεία των πραγμάτων αυτός να πεθάνει και εκείνος να σωθεί¹³¹. Αναγνώριση, όπως το υποδηλώνει, εξ άλλου, και η λέξη, είναι μεταβολή από την κατάσταση της άγνοιας στην κατάσταση της γνώσης, [γνώση η οποία οδηγεί] είτε στη φιλία είτε στην έχθρα για τους [ήρωες] που προορίζονται για ευτυχία ή δυστυχία. Η πιο ωραία όμως αναγνώριση είναι εκείνη που γίνεται ταυτόχρονα με περιπέτεια¹³², όπως συμβαίνει, επί παραδείγματι, στον *Οιδίποδα*. Υπάρχουν

ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἔστιν
 35 ὡς <δ> περ εἴρηται συμβαίνει, καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ
 πέπραγεν ἔστιν ἀναγνωρίσαι. ἀλλ' ἢ μάλιστα τοῦ μύθου
 καὶ ἢ μάλιστα τῆς πράξεως ἢ εἰρημένη ἔστιν· ἢ γὰρ
 1452b τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει ἢ
 φόβον, (οἷων πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται),
 ἐπειδὴ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων
 συμβήσεται. ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἔστιν ἀναγνώ-
 ρισις, αἱ μὲν εἰσι θατέρον πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ
 5 δῆλος ἄτερος τίς ἔστιν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνω-
 ρίσαι, οἷον ἢ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστη ἀνεγνωρίσθη ἐκ
 τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνῳ δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγέ-
 νειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.

Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια
 10 καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια
 μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πράξις
 φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερωῷ θάνατοι
 καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

12. Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδεσι δεῖ χρη-
 15 σθαι πρότερον εἰπομεν· κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαι-

βεβαίως και άλλες αναγνώρισεις, διότι είναι κατά κάποιον τρόπο δυνατόν και σε σχέση με άψυχα και τα πρώτα τυχόντα να συμβαίνει αυτό το οποίο ελέχθη¹³³, ενώ είναι επί πλέον δυνατόν να αναγνωρίσει κάποιος αν έχει πράξει ή δεν έχει πράξει κάτι. Ωστόσο η περισσότερο συναφής με τον μύθο και [συνεπώς] η περισσότερο συναφής με την πράξη είναι η προαναφερόμενη [αναγνώριση]¹³⁴. Πράγματι, η αναγνώριση και περιπέτεια αυτού του είδους θα προκαλέσει ή οίκτο ή φόβο (πράξεων [οικτρών, φοβερών], των οποίων προϋποτίθεται [ακριβώς] ότι είναι η τραγωδία μίμηση), αφού και η ατυχία και η καλή τύχη στα πλαίσια αυτού του είδους [αναγνώρισεων] πρόκειται να συμβούν. Επειδή, λοιπόν, η αναγνώριση είναι κάποιων [ανθρώπων] αναγνώριση, μία πρώτη κατηγορία έχει να κάνει με αναγνώριση του ενός μόνο από τους δύο από τον άλλο, όταν συμβαίνει να είναι φανερός ποιος είναι ο άλλος, άλλοτε όμως είναι ανάγκη και οι δύο να αναγνωρίσουν [ο ένας τον άλλον], όπως, επί παραδείγματι, η Ιφιγένεια αναγνωρίστηκε για τον Ορέστη από την αποστολή του γράμματος¹³⁵, για εκείνον όμως [για να αναγνωριστεί] από την Ιφιγένεια, χρειάζοταν άλλη αναγνώριση [άλλο σημάδι αναγνώρισεως]¹³⁶.

Τούτα¹³⁷, λοιπόν, είναι δύο [συστατικά] μέρη του μύθου, η περιπέτεια και η αναγνώριση· και [ένα] τρίτο, το πάθος. Από αυτά τώρα η περιπέτεια βέβαια και η αναγνώριση εξετάστηκαν· όσο για το πάθος¹³⁸, είναι πράξη καταστρεπτική ή οδυνηρή, όπως, επί παραδείγματι, τόσο οι θάνατοι στα φανερά [επί σκηνής] όσο και οι υπερβολικοί σωματικοί πόνοι, οι τραυματισμοί και όσα άλλα παρόμοια.

12. Ποια¹³⁹, λοιπόν, είναι τα μέρη της τραγωδίας, τα οποία πρέπει βέβαια να χρησιμοποιούνται ως μορφολογικά συστατικά της στοιχεία, το είπαμε προηγουμένως¹⁴⁰. τα ξεχωριστά τώρα μέρη, στα οποία διαιρείται [αυτή] με

ρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον
 ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στί-
 σιμον. κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς
 σκηνῆς καὶ κομμοί. ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὄλον
 20 τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος
 ὄλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὄλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος
 δὲ μέρος ὄλον τραγωδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος·
 χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ,
 στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τρο-
 χαίου, κομμός δὲ θρηῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.
 25 μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν < ὡς εἶδεσι > δεῖ χρῆσθαι,
 πρότερον εἵπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται
 κεχωρισμένα, ταῦτ' ἐστίν.

13. Ὡν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι
 συνιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς
 τραγωδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρη-
 30 μένοις. ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης
 τραγωδίας μὴ ἀπλήν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην
 φοβερῶν καὶ ἔλεινῶν εἶναι μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον
 τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι
 οὔτε τοὺς ἐπικεικῆς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι
 35 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἔλεινόν

βάση την ποσότητα, είναι αυτά εδώ: πρόλογος, επεισόδιο, έξοδος και χορικό, και του τελευταίου αυτού το ένα μέρος [καλείται] πάροδος και το άλλο στάσιμο¹⁴¹. Αυτά είναι κοινά σε όλα [τα δράματα], ενώ ιδιαίτερα [για ορισμένα] είναι τα τραγούδια από σκηνης και οι κομμοί¹⁴². Πρόλογος¹⁴³ βέβαια είναι ολόκληρο μέρος τραγωδίας, το [οποίο έρχεται] πριν από την πάροδο του χορού, επεισόδιο¹⁴⁴ [είναι] ολόκληρο μέρος τραγωδίας, το [οποίο παρεμβάλλεται] μεταξύ δύο ολόκληρων χορικών τραγουδιών, έξοδος¹⁴⁵ ολόκληρο μέρος τραγωδίας, μετά από το οποίο δεν υπάρχει τραγούδι χορού· του χορικού πάλι πάροδος¹⁴⁶ είναι τώρα η πρώτη ολόκληρη εκφώνηση του χορού, στάσιμο¹⁴⁷ [είναι] τραγούδι χορού χωρίς αναπαίστους και τροχαϊκούς στίχους, και κομμός κοινός θρήνος χορού και [ηθοποιών] από τη σκηνή. Ποια λοιπόν είναι τα μέρη της τραγωδίας, τα οποία πρέπει βέβαια να χρησιμοποιούνται ως μορφολογικά συστατικά της στοιχεία το είπαμε προηγουμένως, ενώ τα ξεχωριστά μέρη, στα οποία διαιρείται [αυτή] με βάση την ποσότητα, είναι αυτά [που είπαμε αμέσως πιο πάνω]¹⁴⁸.

13. Το ποια είναι τώρα εκείνα στα οποία πρέπει να στοχεύουν και εκείνα από τα οποία πρέπει να φυλάγονται [οι ποιητές], όταν κατασκευάζουν τους μύθους, και από πού θα προκύψει το έργο¹⁴⁹ της τραγωδίας, θα πρέπει να το πούμε στη συνέχεια των όσων έχομε πει έως τώρα. Επειδή, λοιπόν, πρέπει η σύσταση [δομή] της πιο ωραίας τραγωδίας να μην είναι απλή αλλά περίπλοκη, και να είναι αυτή μιμητική φοβερών και οικτρών [πράξεων] (διότι σε τούτο έγκειται η ιδιαιτερότητα της μίμησης του είδους αυτού), πριν από κάθε τι άλλο είναι ασφαλώς προφανές ότι δεν πρέπει ούτε οι καλοί άνθρωποι να φαίνονται ότι μεταπίπτουν από την ευτυχία στη δυστυχία, διότι αυτό δεν

τοῦτο ἀλλὰ μιᾶρόν ἐστιν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ
 ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδοτάτον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ
 πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὦν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον
 οὔτε ἔλειον οὔτε φοβερόν ἐστιν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα
 1453απονηρόν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν
 γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε
 ἔλεον οὔτε φόβον· ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν
 δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν
 5 ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἔλειον
 οὔτε φοβερόν ἐστὶ τὸ συμβαῖνον. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων
 λοιπός. ἐστὶ δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ
 δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων
 εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ
 10 δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ
 οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. ἀνάγκη ἄρα
 τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν,
 ὥσπερ τινὲς φασί, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ
 δυστυχίας ἀλλὰ τὸναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, μὴ
 15 διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἷον εἰρηται
 ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος. σημεῖον δὲ καὶ τὸ
 γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας
 μύθους ἀπηριθμοῦν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλι-
 20 σται τραγωδίαί συντίθενται, οἷον περὶ Ἄλκμέωνα καὶ

είναι φοβερό ούτε οικτρό αλλά αποτρόπαιο¹⁵⁰. ούτε οι κακοί από την ατυχία στην ευτυχία, διότι αυτό είναι απ' όλα το πιο άσχετο με την τραγωδία, δεδομένου ότι δεν έχει τίποτε απ' ό,τι απαιτείται, δηλαδή ούτε το στοιχείο της φιλάνθρωπίας¹⁵¹ έχει ούτε του οικτρού ούτε του φοβερού· ούτε πάλι ο πολύ κακός να μεταπίπτει από την ευτυχία στη δυστυχία, διότι μπορεί βέβαια αυτού του είδους η σύσταση να έχει το στοιχείο της φιλάνθρωπίας, δεν έχει όμως ούτε οίκτο ούτε φόβο, δεδομένου ότι το ένα έχει να κάνει με άνθρωπο που αναξιοπαθεί και το άλλο με τον όμοιό μας, ο οίκτος [προξενείται] για τον αναξιοπαθούντα και ο φόβος για τον όμοιο¹⁵², έτσι ώστε ούτε οικτρό ούτε φοβερό θα είναι αυτό που συμβαίνει. Υπολείπεται άρα ο [άνθρωπος που τοποθετείται] μεταξύ [των δύο] αυτών. Τέτοιος [άνθρωπος], λοιπόν, δεν είναι μήτε αυτός που υπερτερεί σε αρετή και δικαιοσύνη μήτε εκείνος που μεταπίπτει στη δυστυχία από κακία και μοχθηρία αλλά από κάποιο λάθος¹⁵³, [ένας άνθρωπος δηλαδή] από εκείνους που είναι στις δόξες τους και [πλέουν σε πελάγη] ευτυχίας, όπως, λόγου χάρη, ο Οιδίποδας, ο Θυέστης¹⁵⁴ και οι επιφανείς απόγονοι παρόμοιων οικογενειών. Είναι ανάγκη άρα ο καλοστημένος μύθος να είναι μάλλον απλός¹⁵⁵ [ως προς την έκβαση] παρά διπλός, όπως ισχυρίζονται κάποιοι, και να μεταβάλλει [την κατάσταση του ήρωα] όχι από τη δυστυχία στην ευτυχία αλλά αντίθετα από την ευτυχία στη δυστυχία, όχι από κακότητα αλλά από μεγάλο λάθος, είτε ενός ανθρώπου όπως ο προαναφερόμενος [επιφανής] είτε κάποιου καλύτερου μάλλον παρά χειρότερου [από εμάς]. Ενδεικτικό είναι και αυτό που γίνεται [σήμερα], διότι, ενώ αρχικά οι ποιητές έπαιρναν στη σειρά τους [πρώτους] τυχόντες μύθους, τώρα οι ωραιότερες τραγωδίες συνθέτονται γύρω από μικρό αριθμό οίκων¹⁵⁶, όπως, επί παραδείγματι, του Αλκμέωνος¹⁵⁷, του Οιδίποδος¹⁵⁸, του

Οιδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ
 Τηλέφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ
 ποιῆσαι. ἢ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία
 ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ
 25 ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν, ὅτι τοῦτο δοῦν ἐν
 ταῖς τραγωδαῖς καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν
 τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὥσπερ εἶρηται ὀρθόν·
 σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηρῶν καὶ τῶν
 ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορ-
 θωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ
 οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνε-
 30 ται. δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστὶν
 σύστασις, ἢ διπλὴν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ
 Ὀδύσσεια, καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ
 χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων
 ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν
 35 ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἐστὶν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ
 τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μάλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία·
 ἐκεῖ γὰρ οἱ ἂν ἐχθιστοὶ ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης
 καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται,
 καὶ ἀποθνήσκει οὐδείς ὑπ' οὐδενός.

1453b 14. Ἐστὶν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἔλεεινὸν ἐκ τῆς
 ὄψεως γίνεσθαι, ἐστὶν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως

Ορέστη¹⁵⁹, του Μελεάγρου¹⁶⁰, του Τηλέφου¹⁶¹ και σε ό-
 σους άλλους συνέβη ή να πάθουν δεινά ή να προκαλέσουν.
 Η πιο ωραία λοιπόν τραγωδία από την άποψη της τέχνης
 έχει αυτή τη δομή. Για τούτο διαπράττουν το ίδιο αυτό
 σφάλμα [με όσους τάσσονται υπέρ του διπλού μύθου] και
 όσοι κατηγορούν τον Ευριπίδη ότι αυτό το πράγμα κάνει
 στις τραγωδίες του και ότι πολλές από αυτές τελειώνουν
 στη δυστυχία¹⁶², διότι αυτό, όπως έχουμε πει¹⁶³, είναι σω-
 στό. Και [υπάρχει] μία πρωταρχικής σημασίας [σχετική]
 ένδειξη, το ότι δηλαδή στη σκηνή και στα πλαίσια των
 [δραματικών] αγώνων οι [τραγωδίες] αυτού του είδους
 φαίνονται οι πιο τραγικές απ' όλες, αν ευοδούνται, και ο
 Ευριπίδης, αν και κατά τα άλλα η οικονομία των έργων του
 δεν είναι καλή¹⁶⁴, φαίνεται πάντως, παρά ταύτα, ο τραγι-
 κότερος απ' όλους τους ποιητές. Δεύτερη τώρα [στη σει-
 ρά], είναι η δομή που θεωρείται από ορισμένους πρώτη,
 δηλαδή αυτή η οποία έχει, αφ' ενός διπλή τη δομή, καθώς
 ακριβώς η *Οδύσσεια*, και αφ' ετέρου τελική έκβαση αντί-
 στροφή για τους καλύτερους και τους χειρότερους [από
 τους ανθρώπους]. Θεωρείται, βέβαια, ότι είναι πρώτη λό-
 γω της μειονεξίας¹⁶⁵ του θεατρικού κοινού· οι ποιητές,
 δηλαδή, συμμορφώνονται με τις προτιμήσεις των θεατών
 και συνθέτουν τα έργα τους σύμφωνα με τις επιθυμίες
 τους. Δεν είναι όμως αυτή ευχαρίστηση από τραγωδία,
 αλλά μάλλον [ευχαρίστηση] χαρακτηριστική της κωμω-
 δίας, διότι εκεί [στην κωμωδία] όσοι συμβαίνει να είναι
 μέσα στον μύθο οι χειρότεροι εχθροί, όπως ο Ορέστης
 και ο Αίγισθος, αφού στο τέλος συμφιλιωθούν, βγαίνουν
 [από τη σκηνή] και κανένας δεν φονεύεται από κανένα¹⁶⁶.

14. Είναι, λοιπόν, δυνατόν βέβαια το φοβερό και το
 οικτρό να γεννηθεί από το θέαμα, είναι όμως δυνατόν [να
 γεννηθεί] και από αυτή τούτη τη σύσταση των πραγμάτων,

τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμι-
 νονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν
 5 μῦθον, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ
 φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι
 τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὀφειώς
 τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν
 ἐστίν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερόν διὰ τῆς ὀφειώς ἀλλὰ τὸ
 τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοι-
 10 νωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας
 ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ
 μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανε-
 ρὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον. ποῖα οὖν
 δευὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόντων, λάβω-
 15 μεν. ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς
 τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν
 ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεινόν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων,
 πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες·
 ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς
 20 ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα
 ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δοῦναι, ταῦτα
 ζητητέον. τοὺς μὲν οὖν παρελημμένους μύθους λύειν
 οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν
 ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέ-

το οποίο ακριβώς είναι πιο σημαντικό και γνώρισμα καλύτερου ποιητή. Πρέπει, πράγματι, έτσι να στήνεται ο μύθος, ώστε, και χωρίς να τα βλέπει¹⁶⁷, αυτός που ακούει να γίνονται τα πράγματα να φρίττει και να αισθάνεται οίκτο από τα όσα συμβαίνουν· αυτά ακριβώς [τα αισθήματα] θα δοκιμάσει κάποιος, ακούγοντας τον μύθο του Οιδίπυδα. Το να εξασφαλίζει όμως κανείς [το αποτέλεσμα] αυτό με το θέαμα είναι ζήτημα λιγότερο καλλιτεχνικό και περισσότερο οικονομικό¹⁶⁸. Όσοι τώρα με το θέαμα δεν εξασφαλίζουν το αίσθημα του φοβερού αλλά μόνο του τερατώδους, δεν έχουν τίποτε το κοινό με την τραγωδία, διότι δεν πρέπει να ζητεί κανείς [να εξασφαλίσει] οποιαδήποτε ευχαρίστηση από την τραγωδία, αλλά τη δική της¹⁶⁹ [ομοούσια, συναφή]. Επειδή, εξ άλλου, ο ποιητής πρέπει να εξασφαλίζει την ευχαρίστηση από τον οίκτο και τον φόβο με τη μίμηση, είναι φανερό ότι πρέπει αυτό να γίνεται μέσα στα πράγματα. Ας δούμε λοιπόν από τα πράγματα που συμβαίνουν ποια φαίνονται δεινά ή ποια οικτρά. Αναγκαστικά λοιπόν ή μεταξύ φίλων¹⁷⁰ είναι οι πράξεις του είδους αυτού ή εχθρών ή ουδετέρων. Αν έτσι εχθρός [στρέφεται] εναντίον εχθρού, δεν υπάρχει τίποτε το οικτρό, ούτε όταν ενεργεί ούτε όταν σκοπεύει [να ενεργήσει], παρά μόνο ό,τι απορρέει από αυτό τούτο το πάθημα. Ούτε οι ουδέτεροι μεταξύ τους [προξενούν οίκτο]. Όταν όμως τα παθήματα συμβαίνουν στα πλαίσια των συγγενικών δεσμών, όπως όταν συμβαίνει, επί παραδείγματι, να φονεύει ή να σχεδιάζει [να φονεύσει] ή να πράξει κάτι άλλο παρόμοιο αδελφός σε αδελφό ή γιος σε πατέρα ή μητέρα σε γιο ή γιος σε μητέρα, αυτά [τα παθήματα] πρέπει να αναζητεί [ο ποιητής]¹⁷¹. Ενώ, λοιπόν, δεν είναι δυνατόν να ανασκευάζονται οι μύθοι που έχουν ληφθεί από την παράδοση, δηλαδή, επί παραδείγματι, το ότι η Κλυταιμίστρα φονεύεται από τον Ορέστη και η Εριφύλη από τον Αλκμέωνα, πρέπει

25 ωνος· αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις
 χρῆσθαι καλῶς. τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμι
 σαφέστερον. ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν προᾶξιν,
 ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γινώσκοντας,
 καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοῖς
 παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ προᾶξι μὲν, ἀγνοοῦντας
 30 δὲ προᾶξι τὸ δεινόν, εἰθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν
 φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὐκ
 ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἶον ὁ
 Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ
 τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ
 35 μελλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἀγνοίαν ἀναγνω-
 ρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ
 γὰρ προᾶξι ἀνάγκῃ ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας.
 τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ προᾶξι
 χεῖριστον· τό τε γὰρ μιᾶρον ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν·
 ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγά-
 1454aκις, οἶον ἐν Ἀντιγόῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων. τὸ δὲ
 προᾶξι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν προᾶξι,

ματόσο ο ίδιος [ο ποιητής] να επινοεί [μύθους] και να χρησιμοποιεί καλά [με καλαισθησία] τους μύθους της παραδοσης. Το τι εννοούμε τώρα με «καλά», ας το πούμε με τρόπο σαφέστερο. Είναι, πράγματι, δυνατόν να γίνεται έτσι η πράξη, όπως ακριβώς έκαναν οι παλαιοί¹⁷², [οι οποίοι παρουσίαζαν τους ήρωες να ενεργούν] έχοντας συνείδηση και γνωρίζοντας [τι κάνουν], καθώς ακριβώς έκανε και ο Ευριπίδης [όταν παρουσίαζε] τη Μήδεια να φονεύει τα παιδιά της. Είναι, εξ άλλου, δυνατόν να πράξουν [οι ήρωες με συνείδηση και γνώση], αλλά να αγνοούν ότι έπραξαν [κάτι] το δεινό, και μετέπειτα να αναγνωρίσουν [ανακαλύψουν] τον συγγενικό δεσμό, όπως ακριβώς ο Οιδίπους του Σοφοκλή. Και ενώ, αυτό [την αρχική πράξη] [κάνει ο ήρωας] έξω από το δράμα, [υπάρχουν περιπτώσεις όπου την κάνει] μέσα στην ίδια την τραγωδία, όπως, επί παραδείγματι, ο Αλκμέων του Αστυδάμαντος¹⁷³ ή ο Τηλέγονος στον *Τραυματία Οδυσσέα*¹⁷⁴. Μια τρίτη, επί πλέον αυτών, είναι η περίπτωση όπου, ενώ σχεδιάζει κάποιος να πράξει κάτι το ανεπανόρθωτο από άγνοια, [συμβαίνει] να αναγνωρίσει [τον συγγενή του] πριν το πράξει. Έξω όμως από τις περιπτώσεις αυτές δεν υπάρχει άλλος τρόπος¹⁷⁵, διότι πρέπει αναγκαστικά ή να πράξει κανείς ή να μην πράξει [κάτι δεινό], και [αυτό] είτε εν γνώσει του είτε εν αγνοία του. Από τις περιπτώσεις αυτές τώρα η χειρότερη είναι εκείνη του να σχεδιάσει κάποιος [να πράξει κάτι], γνωρίζοντας [την κατάσταση], και να μην το πράξει, διότι και μιανό χαρακτήρα έχει [κάτι τέτοιο] και τραγικό δεν είναι, καθότι χωρίς πάθος. Κανείς γι' αυτό δεν παρουσιάζει τους ήρωές του να ενεργούν με παρόμοιο τρόπο, παρά σε πολύ λίγες περιπτώσεις, όπως, επί παραδείγματι, στην *Αντιγόνη* ο Αίμων απέναντι στον Κρέοντα¹⁷⁶. Δεύτερη [στη σειρά έρχεται η περίπτωση] του να πράξει [κάποιος κάτι δεινό]. Καλύτερο εδώ είναι βέβαια το να το πράξει

πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσιστιν
 καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ τὸ τελευ
 5 ταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μίλλει
 τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισεν,
 καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ
 Ἑλλῇ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν,
 διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ γένηται
 10 τραγωδίαί εισίν. ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ
 τύχης εὖρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις,
 ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν, ὅσαις
 τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη. περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν
 πραγμάτων συστάσεως καὶ ποίους τινας εἶναι δεῖ τοὺς
 15 μύθους εἴρηται ἱκανῶς.

15. Περὶ δὲ τὰ ἦθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι,
 ἐν μὲν καὶ πρῶτον ὅπως χρηστὰ ἦ. ἔξει δὲ ἦθος
 μὲν εἰάν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῆ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις
 προαίρεσίν τινα [ἦ], χρηστὸν δὲ εἰάν χρηστήν. ἔστιν δὲ ἐν
 20 ἐκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστὴ καὶ δοῦλος·
 καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χειρὸν, τὸ δὲ ὄλως φαῦλόν
 ἐστιν. δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρεῖον μὲν
 τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρεῖαν ἢ

στυλιώντας το και, αφού το πράξει, να το αναγνωρίσει [συνειδητοποιήσει], διότι [στην περίπτωση αυτή] και το μισρό δεν υπάρχει και η αναγνώριση αποτελεί έκπληξη. Καλύτερη ωστόσο απ' όλες είναι η τελευταία περίπτωση, «οι εννοώ εκείνην, όπως, επί παραδείγματι, στον *Κρεσφόντη*¹⁷⁷, όπου η Μερόπη σχεδιάζει να φονεύσει τον γιο της, πλην όμως δεν τον φονεύει, αλλά τον αναγνώρισε, και στην *Ιφιγένεια* η αδελφή αναγνώρισε τον αδελφό, και στην *Εκκλη*¹⁷⁸ ο γιος αναγνώρισε τη μητέρα, ενώ σχεδίαζε να την παντρέψει. Γι' αυτό, πράγματι, κάτι που ελέγχθη ακριβώς και πρωτύτερα¹⁷⁹, οι τραγωδίες δεν έχουν να κάνουν με πολλές οικογένειες. Στην αναζήτησή τους, δηλαδή, οι ποιητές όχι από τέχνη αλλά από τύχη βρήκαν το πώς να δημιουργούν στους μύθους το πράγμα αυτού του είδους: αναγκάζονται λοιπόν να προσφεύγουν στους οίκους αυτούς, όπως δηλαδή τους βρήκαν παρόμοιες συμφορές. Σχετικά λοιπόν με τη σύσταση των πραγμάτων και με το τι είδους πρέπει να είναι οι μύθοι είναι αρκετά τα όσα ελέγχθησαν.

15. Σχετικά¹⁸⁰ τώρα με τα ήθη τέσσερα είναι εκείνα στα οποία πρέπει κανείς να αποβλέπει, και πρώτο το να είναι χρηστά¹⁸¹. Θα έχει, εξ άλλου, [κάποιος] ήθος αν, όπως ακριβώς ελέγχθη¹⁸², συμβαίνει ο λόγος ή η πράξη του να φανερώνει κάποια πρόθεση¹⁸³, και [θα έχει] χρηστό [ήθος], αν [έχει] χρηστή [πρόθεση]. [Χρηστή πρόθεση] μπορεί πάλι να υπάρχει σε κάθε κατηγορίας ανθρώπους, διότι και μια γυναίκα μπορεί να είναι χρηστή και ένας δούλος, παρ' ότι από αυτούς η πρώτη αντιπροσωπεύει ίσως, σε τελευταία ανάλυση, χειρότερο είδος ανθρώπου και ο δεύτερος είδος υλωσδιόλου ασήμαντο¹⁸⁴. Δεύτερο [το να είναι] ταιριαστά¹⁸⁵ [κατάλληλα στην περίσταση], διότι, ενώ το ήθος μπορεί ασφαλώς να είναι ανδρείο, δεν ταιριάζει ωστόσο σε μια γυναίκα να είναι και τόσο ανδρεία ή τετραπέρατη.

δεινὴν εἶναι. τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. τοῦτο γὰρ ἕτερον τῶ
 25 χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὡς προείρηται
 τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ἦ ὁ τῆν
 μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῆ, ὅμως
 ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. ἔστιν δὲ παράδειγμα ποιη-
 ρίας μὲν ἦθους μὴ ἀναγκαῖον οἶον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ
 Ὀρέστη, τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὁ τι
 30 θρήνος Ὀδυσσεύς ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππη
 ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ
 ἔοικεν ἡ ἰκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ. χρῆ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἠθεαῖν
 ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει αἰ-
 ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ
 35 τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο
 μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός. φανερόν οὖν ὅτι
 καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου
 1454b συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδεΐᾳ ἀπὸ μηχανῆς
 καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλοον. ἀλλὰ μηχανῆ
 χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ
 γέγονεν ἂ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναί, ἢ ὅσα ὑστε-
 5 ρον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ
 ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὀρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς
 πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ
 Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους. ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ

Γάμο [το να είναι] όμοιο¹⁸⁶ [σε όλες τις ανάλογες περιπτώσεις]. διότι αυτό είναι διαφορετικό πράγμα από το να ενοχλεί κάποιος ένα χρηστό ή ταιριαστό, όπως ελέχθη, όπως Τέταρτο [το να είναι] συνεπές¹⁸⁷, διότι, και αν συμβεί να είναι άνθρωπος ασυνεπής με τον εαυτό του αυτός που προσφέρεται για μίμηση και υποτεθεί ότι έχει παρόμοιο χαρακτήρα. Θα πρέπει μολαταύτα να είναι με συνέπεια ασυνεπής. Παράδειγμα τώρα αχρείου βέβαια ήθους μη αναγκαίο¹⁸⁸ όμως, είναι ο Μενέλαος στον *Ορέστη*¹⁸⁹, αναξιοπρεπούς και πταιρίαστος τόσο ο θρήνος του Οδυσσέα στη *Σκύλλη*¹⁹⁰ όσο και το λέγειν [η ευγλωττία] της Μελανίππης¹⁹¹, και ασυνεπούς η *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, διότι σε τίποτε δεν μιμνᾶται η [Ιφιγένεια της αρχής] που ικετεύει με την κατοπινή [Ιφιγένεια]¹⁹². Πρέπει, εξ άλλου, και στα ήθη, όμοια όπως και στη σύσταση των πραγμάτων, να ζητείται πάντοτε ή το αναγκαίο ή το πιθανό, έτσι ώστε το να λέει ή να πράττει ο τάδε ήρωας τα δεινά πράγματα [να είναι] ή αναγκαίο ή πιθανό, και το να γίνεται αυτό το πράγμα μετά το άλλο εκείνο [να είναι] ή αναγκαίο ή πιθανό. Είναι φανερό, λοιπόν, ότι και οι λύσεις [έκβαση] των μύθων πρέπει να απορρέουν από αυτόν τον ίδιο τον μύθο, και όχι όπως στη *Μήδεια* από μηχανής και στην *Ιλιάδα*¹⁹³ [από την παρέμβαση της Αθηνάς στις διαφορές] γύρω από τον απόπλου, ενώ μπορεί να κάνει κάποιος χρήση του από μηχανής θεού μόνο για όσα [συμβαίνουν] έξω από το δράμα, δηλαδή ή για όσα έγιναν πριν από αυτό, τα οποία κανένας άνθρωπος δεν είναι σε θέση να γνωρίζει, ή για όσα [θα γίνουν] ύστερα, τα οποία [για να τα γνωρίσει κάποιος] χρειάζεται προφητεία ή [θεική] εξαγγελία, διότι αποδίδομε στους θεούς [την ικανότητα] ότι τα βλέπουν όλα. Τίποτε όμως το μη λογικό δεν πρέπει να υπάρχει στα διαδραματιζόμενα¹⁹⁴, αλλιώς [να βρίσκεται] έξω από την τραγωδία, όπως στον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή. Επειδή, εξ

τραγωδία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγα-
 10 θοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν
 ἰδίαν μορφὴν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν·
 οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ
 ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν
 τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν, οἷον τὸν Ἀχιλλεῦ
 ἀγαθὸν καὶ παράδειγμα σκληρότητος Ὅμηρος. ταῦτα
 15 δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης
 ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῆ ποιητικῆ· καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς
 ἔστιν ἀμαρτάνειν πολλάκις· εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς
 ἐκδεδομένοις λόγοις ἰκανῶς.

16. Ἀναγνώρισις δὲ τί μὲν ἔστιν, εἴρηται πρότερον·
 20 εἶδη δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη καὶ ἡ
 πλείστη χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἢ διὰ τῶν σημείων. τούτων
 δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οἷον "λόγχην ἦν φοροῦσι Γηγενεῖς"
 ἢ ἀστέρας οἶους ἐν τῷ Θυέστη Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα,
 καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός,
 25 οἷον τὰ περιδέραια καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης.
 ἔστιν δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χειρόν, οἷον
 Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς
 τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσι γὰρ αἱ μὲν

θάλλου, η τραγωδία είναι μίμηση [ανθρώπων] καλύτερων από [τους ανθρώπους] του καιρού μας, πρέπει να μιμείται μάλιστα τους καλούς προσωπογράφους· όπως, δηλαδή, εκείνοι, ενώ τους κάνουν όμοιους, αποδίδοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, παριστάνουν [αυτούς που ζωγραφίζονται] καλύτερους, έτσι και ο ποιητής, όταν μιμείται οργίλους και επιπόλαιους ή [ανθρώπους] που έχουν άλλα παθήματα [ελαττώματα] στον χαρακτήρα, αν και είναι [άνθρωποι] αυτού του είδους, πρέπει να τους παριστάνει καλύτερους, όπως ο Όμηρος [παριστάνει], λόγου χάρη, τον Αχιλλέα καλό και παράδειγμα σκληρότητας¹⁹⁵. Αυτά, λοιπόν, πρέπει να τηρούνται [ως κανόνες] και επί πλέον αυτών όλα να συναφή με τις αισθήσεις¹⁹⁶ που αναγκαστικά παρακολουθούν την ποιητική τέχνη, διότι και ως προς αυτές είναι πολλές φορές δυνατόν να γίνεται λάθος. Γι' αυτά όμως έγινε αρκετός λόγος στα εκδομένα¹⁹⁷ συγγράμματά μας.

16. Το τι είναι τώρα αναγνώριση ελέχθη προηγουμένως¹⁹⁸. από τα είδη πάλι αναγνωρίσεως, πρώτη και πιο άσχετη απ' όλες προς την τέχνη και εκείνη την οποία χρησιμοποιούν ως επί το πλείστον [οι ποιητές] από έλλειψη φαντασίας είναι η [αναγνώριση] από [εξωτερικά] σημάδια¹⁹⁹. Από αυτά, εξ άλλου, άλλα είναι από γεννησιμιού, όπως «η λόγχη που φέρουν [στο σώμα τους] οι Γ'ηγενείς» ή τα αστέρια του είδους που ο Καρκίνος [χρησιμοποίησε] στον *Θυέστη*²⁰⁰, και άλλα επίκτητα, και από αυτά άλλα είναι στο σώμα, όπως οι ουλές, και άλλα εκτός, όπως τα περιδέραια ή όπως στην *Τυρώ* [όπου η αναγνώριση γίνεται] με τη σκάφη²⁰¹. Είναι, εξ άλλου, δυνατόν να γίνεται και ή καλύτερη ή χειρότερη χρήση [των σημαδιών] αυτών, ο Οδυσσεάς, επί παραδείγματι, αναγνωρίστηκε από την ουλή αλλιώς από την τροφό και αλλιώς από τους χοιροβοσκούς· οι αναγνωρίσεις δηλαδή χάρη πιστοποιήσε-

πίστεως ἔνεκα ἀτεχνότεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ
 30 ἐκ περιπετείας, ὥσπερ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτιώσι
 δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημένα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἀτεχνῶ
 οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης
 ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει
 ἃ βούλεται ὁ ποιητὴς ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος· διὸ ἐγγύς τι τῆ
 35 εἰρημένης ἁμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκίην
 καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἢ τῆς κερκίδος φωνῆ. ἢ
 1455α τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθῆσθαι τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν
 Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένοισι, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν
 ἔκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνοιο ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ
 καθαριστοῦ καὶ μνησθεῖς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθη-
 σαν. τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις,
 5 ὅτι ὁμοίος τις ἐλήλυθεν, ὁμοίος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἡ
 Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. καὶ ἡ Πολυίδου τοῦ
 σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ ἔφη τὸν
 Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἢ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ
 αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. καὶ ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεῖ,
 ὅτι ἐλθὼν ὡς εὐρήσων τὸν υἱὸν αὐτὸς ἀπόλλυται. καὶ ἡ ἐν

με τη ταυτότητα κάποιου προσώπου και όλες οι άλλες που είδους αυτού είναι οι πιο αδέξιες, ενώ εκείνες που είναι θρηνησιακά περιπέτειας, όπως ακριβώς η [αναγνώριση] στα *Νήπια*²⁰², είναι καλύτερες. Δεύτερο [είδος αναγνωρίσεων] είναι οι φτιαχτές [επινοημένες] από τον ποιητή, γι' αυτή και αδέξιες. Επί παραδείγματι, ο Ορέστης στην *Ιφιγένεια* αναγνώρισε ότι είναι ο Ορέστης, διότι, ενώ εκείνη αναγνωρίστηκε από το γράμμα, εκείνος λέει ο ίδιος, και όχι ο μύθος²⁰³, αυτά που θέλει ο ποιητής. Γι' αυτό τον λόγο [η περίπτωση] δεν απέχει πολύ από το προαναφερόμενο είδος, διότι θα ήταν δυνατόν να φέρει [ο Ορέστης] και μερικά [σωματικά σημάδια]. Ανάλογη είναι η περίπτωση και στον *Τηρέα* του Σοφοκλή [όπου η αναγνώριση γίνεται] με τη φωνή της σαΐτας του αργαλειού²⁰⁴. Το τρίτο [είδος αναγνωρίσεων γίνεται] με τη θύμηση, με το να αισθανθεί [δηλαδή ο ήρωας συγκίνηση], μόλις υποπέσει κάτι στην αντίληψή του, όπως ακριβώς η [αναγνώριση] στους *Κυρήσιους* του Δικαιογένη²⁰⁵, διότι, μόλις [ο ήρωας] είδε τη ζωγραφιά, έκλαψε· επίσης εκείνη στον *Απόλογο*²⁰⁶ του Αλκίνοου, διότι, μόλις άκουσε [ο Οδυσσέας] τον κιθαριστή και θυμήθηκε, δάκρυσε· από αυτό αναγνωρίστηκαν [ο ήρωας εκείνος και ο Οδυσσέας]. Τέταρτο τώρα [είναι το είδος αναγνωρίσεως που είναι προϊόν] συλλογισμού, όπως, επί παραδείγματι, στις *Χοηφόρες*, [όπου ο συλλογισμός της Πλέκτρας είναι ο εξής]: ήλθε κάποιος που μου μοιάζει, κανένας άλλος όμως δεν μου μοιάζει παρά μόνο ο Ορέστης, αυτός άρα ήλθε²⁰⁷. [Ανάλογη είναι] και η [αναγνώριση] του Πολυίδου²⁰⁸ του σοφιστή για την Ιφιγένεια, διότι είναι φυσικό να διαλογιστεί ο Ορέστης²⁰⁹ ότι και η αδελφή του θυσιάστηκε και ότι και ο ίδιος πρόκειται να θυσιαστεί. Και εκείνη στον *Τυδέα* του Θεοδέκτη²¹⁰, [όπου η αναγνώριση γίνεται από τον συλλογισμό του Τυδέα] ότι, ενώ ήλθε για να βρει τον γιο του, χάνεται ο ίδιος. Εκείνη επίσης στις

10 τοῖς Φινεΐδαις· ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συνελογίσαντο τῆς
 εἰμαρμένην ὅτι ἐν τούτῳ εἴμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς, καὶ
 γὰρ ἐξέτεθον ἐνταῦθα. ἔστιν δέ τις καὶ συνθετὴ ἐν
 παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρον, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεὶ τῆς
 ψευδαγγέλω· τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν ἄλλον δὲ
 μηδένα, πεπονημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, καὶ ὑπόθεσις καὶ
 15 εἴ γε τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι ὃ οὐχ ἑωράκει· τὸ δὲ ὡς δι'
 ἐκείνου ἀναγνωριῶντος δὴ τοῦτο ποιῆσαι παραλογισμῶν
 πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πρα-
 γμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν
 τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκὸς γὰρ
 βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι
 20 ἄνευ τῶν πεπονημένων σημείων καὶ περιδεραίων. δεύτε-
 ραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

17. Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει
 συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον·
 οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς
 γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ
 25 ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία. σημεῖον δὲ
 τούτου ὃ ἐπετιμᾶτο Καρκίνῳ. ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ
 ἱεροῦ ἀνήγει, ὃ μὴ ὄρωντα [τὸν θεατῆρα] ἐλάνθανεν, ἐπὶ
 δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν

Ψευδείς²¹¹, διότι, μόλις είδαν τον τόπο, συλλογίστηκαν ότι ήταν της μοίρας τους να πεθάνουν σε αυτόν, αφού και βλαπτες εδώ τις άφησαν. Υπάρχει και ένα είδος [προϊόν] του θεατρικού παραλογισμού [της αδυναμίας των θεατών], όπως [εκείνη], επί παραδείγματι, στον *Οδυσσέα Ψευδάγγελος* το ότι, δηλαδή, κανένας άλλος βέβαια δεν μπορεί να τεντώσει το τόξο, είναι [αφ' ενός], επινοημένο από τον ποιητή και, [αφ' ετέρου] υπόθεση [συλλογισμός], αν ισχυρίζονταν δηλαδή και ότι πάντως θα αναγνωρίσει το τόξο χωρίς να το έχει δει [προηγουμένως]: το να κάνει όμως [ο ποιητής] να αναγνωρίσει [ο Οδυσσέας] αυτό [το τόξο] με εκείνο [με το να το τεντώσει] είναι παραλογισμός²¹². Απ' όλες τώρα καλύτερη αναγνώριση είναι εκείνη που προκύπτει από αυτά τούτα τα πράγματα και όπου η έκπληξη είναι προϊόν φυσικών [καταστάσεων], όπως στον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή και στην *Ιφιγένεια*, διότι είναι φυσικό να θελήσει [η Ιφιγένεια] να στείλει γράμμα²¹³. Αυτού του είδους μόνο, πράγματι, οι αναγνωρίσεις [γίνονται] χωρίς να επινοημένα [από τον ποιητή] σημεία και τα περιλήπια²¹⁴. Δεύτερες [στη σειρά] έρχονται όσες είναι προϊόν συλλογισμού.

17. Πρέπει, εξ άλλου, να στήνει [ο ποιητής] τους μύθους και να τους ζωντανεύει με το λεκτικό, τοποθετώντας [τα πράγματα] ολοζώντανα μπροστά στα μάτια του, διότι έτσι, βλέποντάς τα ολοκάθαρα, ωσάν να είναι παρών όταν αυτά πράττονται, θα βρίσκει τι είναι πρόπον, και πολύ δύσκολα θα του διαφεύγει κάθε τι το αντιφατικό. Ενδεικτικό αυτού είναι εκείνο που καταλόγιζαν στον Καρκίνο, το ότι δηλαδή ο Αμφιάραος πρόβαλε από ιερό, πράγμα το οποίο θα διέφευγε την προσοχή του, αν ο θεατής [άκουγε μόνο και] δεν έβλεπε, στη σκηνή όμως [το έργο] απέτυχε, επειδή οι θεατές [που το είδαν] δυσαρεστήθηκαν²¹⁵. Όσα

θεατῶν. ὅσα δὲ δυνατόν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργυ-
 30 ζόμενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν
 τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ
 χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφροῦς ἢ
 ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοί
 οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν. τούς τε λόγους καὶ τούς πεποι-
 1455bημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' ἂν
 οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν
 θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης
 τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν,
 ἰδρονθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ἣ νόμος ἦν τοῦς
 5 ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην· χρόνῳ
 δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν τῆς ἱερείας, τὸ δὲ
 ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς [διὰ τινὰ αἰτίαν ἔξω τοῦ καθόλου]
 ἐλθεῖν ἐκεῖ καὶ ἐφ' ὃ τι δὲ ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθὼν δὲ καὶ
 ληφθεὶς θύεσθαι μέλλον ἀνεγνώρισεν, εἴθ' ὡς Εὐριπίδης
 10 εἴθ' ὡς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι οὐκ
 ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι, καὶ
 ἐντεῦθεν ἢ σωτηρία. μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ
 ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια,

πάλι είναι δυνατόν [πρέπει ο ποιητής] να τα ζωντανεύει και με σχήματα [μέσα υποκριτικής]. Οι πιο πειστικοί, πράγματι, από τους ανθρώπους της ίδιας φύσεως είναι όσοι πετούν υπό το κράτος των παθών [για τα οποία μιλούν], Αηλαδή [δείχνει έτσι] με τον πιο αληθινό τρόπο την ψυχική αναστάτωση ο ψυχικά αναστατωμένος και την οργή ο οργισμένος²¹⁶. Γι' αυτό η ποιητική τέχνη είναι έργο ανθρώπου ευφυούς [ταλαντούχου] ή μανιακού [παθιασμένου], διότι από αυτούς οι πρώτοι είναι εύπλαστοι [μπαίνουν στη θέση του άλλου] και οι δεύτεροι εκστατικοί [τίθενται εκτός εαυτού]²¹⁷. Τόσο τα [παραδοσιακά] θέματα όσο και τα επινοημένα πρέπει [ο ποιητής], όταν τα δραματοποιεί ο ίδιος, να τα εκθέτει [πρώτα] στο γενικό τους σχήμα και κατόπιν μόνο να τα πλουτίζει με επεισόδια και να τα αναπτύσσει. Και εννοώ ότι με τον εξής τρόπο θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό το γενικό σχήμα, επί παραδείγματι, της *Ιφιγένειας*²¹⁸: Αφού θυσιάστηκε μια κοπέλα και αναλήφθηκε [από τον βωμό], χωρίς να το παρατηρήσουν εκείνοι που την θυσίασαν, και εγκαταστάθηκε σε άλλη χώρα, όπου ήταν νόμος να θυσιάζουν τους ξένους στη θεά, ανέλαβε αυτό το ιερό αξίωμα. Μετά από καιρό έτυχε να έρθει [εδώ] ο αδελφός της ιέρειας, ενώ το ότι χρησιμοδότησε ο θεός για κάποιο λόγο να έρθει εδώ <είναι έξω από το γενικό σχήμα>, και το για ποιο σκοπό [ήρθε] είναι έξω από τον μύθο²¹⁹. Αφού, λοιπόν, ήρθε και τον έπιασαν, τη στιγμή που ήταν να θυσιαστεί αναγνώρισε [ο ένας τον άλλον], είτε όπως το δραματοποίησε ο Ευριπίδης είτε όπως ο Πολύιδος, λέγοντας, όπως ήταν φυσικό, ότι όχι μόνο άρα η αδελφή του αλλά και αυτός ο ίδιος έπρεπε να θυσιαστεί, και από αυτό [ήρθε] η σωτηρία του. Εν συνεχεία, και αφού δώσει τα [γνωστά] ονόματα [στα πρόσωπα του έργου, ο ποιητής πρέπει] να το πλουτίσει με επεισόδια, [φροντίζοντας] πάντως να είναι κατάλληλα τα επεισόδια

οἷον τῷ Ὀρέστη ἢ μανία δι' ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ σωτηρίῳ διὰ
 15 τῆς καθάρσεως. ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια
 σύντομα, ἢ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. τῆς γὰρ
 Ὀδυσσεΐας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός
 τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Πηλεΐ-
 δῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων
 20 ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν
 υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χεϊμασθεὶς, καὶ
 ἀναγνωρίσας τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ'
 ἐχθροὺς διέφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα
 ἐπεισόδια.

18. Ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ
 25 λύσις, τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἢ
 δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἢ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν
 ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ
 μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ
 τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους· ὥσπερ ἐν τῷ
 Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου δέσις μὲν τὰ τε προπεπραγμένα
 30 καὶ ἡ τοῦ παιδίου λῆψις καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν δῆλωσις,
 λύσις δ' ἡ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ
 τέλους. τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ
 καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη), ἢ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστίν

[γιο τα πρόσωπα του έργου], όπως η μανία, επί παραδείγματι, για τον Ορέστη, εξ αιτίας της οποίας συνελήφθη, και η ποιητική χάρη στην κάθαρση²²⁰. Ωστόσο, ενώ στα δράματα τα επεισόδια είναι σύντομα, η εποποιία μέσω αυτών επεντείνεται. Της *Οδύσσειας*, πράγματι, το θέμα δεν είναι μικρό: Κάποιος λείπει πολλά χρόνια από την πατρίδα του και τον παραμονεύει ο Ποσειδώνας και είναι μόνος του²²¹, και επί πλέον οι οικογενειακές υποθέσεις του πηγαίνουν τόσο άσχημα, ώστε να τρώνε την περιουσία του οι μνηστήρες και να επιβουλεύονται τον γιο του. Φτάνει λοιπόν αυτός που δεινοπάθησε [στο σπίτι του], και, αφού έκανε ορισμένες να τον αναγνωρίσουν²²², επιτέθηκε [κατά των μνηστήρων] και αυτός βέβαια σώθηκε, τους εχθρούς του όμως τους αφάνισε. Αυτό είναι λοιπόν το αποκλειστικό θέμα [της *Οδύσσειας*], όλα τα άλλα είναι επεισόδια.

18. Σε κάθε τραγωδία υπάρχει, αφ' ενός η δέση [δέσιμο, πλοκή] και, αφ' ετέρου, η λύση [έκβαση]: όσα [συγκεκριμένα τοποθετούνται] έξω [από το δράμα] και μερικά από εκείνα [που είναι] μέσα πολλές φορές αποτελούν την πλοκή, τα άλλα λοιπόν [έχουν να κάνουν με τη] λύση του έργου²²³. Και εννοώ ότι δέση είναι η από την αρχή [της υπόθεσης του έργου πορεία] μέχρι το μέρος αυτό, το οποίο είναι το τελευταίο, απ' όπου πραγματοποιείται η μετάβαση στην ευτυχία ή στη δυστυχία: και λύση η από την αρχή της μετάβασης [αυτής πορεία] μέχρι το τέλος, όπως ακριβώς στον *Λυγκέα* του Θεοδέκτη²²⁴, όπου δέση είναι τόσο τα όσα έχουν προηγουμένωςπραχτεί όσο και η αρπαγή του παιδιού, και ακόμη η αποκάλυψή τους²²⁵, και λύση [είναι το μέρος] από την ενοχοποίηση για φόνο μέχρι το τέλος. Τραγωδίας υπάρχουν τώρα τέσσερα είδη (διότι τόσα τον αριθμό ελέχθη ότι είναι και τα μέρη της)²²⁶: Η περίπλοκη²²⁷ [τραγωδία], η οποία είναι ολόκληρη περιπέτεια και

περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἢ δὲ παθητικὴ, οἷον οἱ ἰ
 1456a Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες, ἢ δὲ ἠθικὴ, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ
 Ὀ Πηλεΐς· τὸ δὲ τέταρτον ὄψις, οἷον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ
 Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ἄδου. μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ
 πειραῖσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μὴ, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως
 5 τε καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητάς· γεγονότων
 γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἑκάστου τοῦ
 ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν. δίκαιον δὲ καὶ
 τραγωδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδενὶ ὡς τῷ
 μύθῳ· τοῦτο δέ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. πολλοὶ δὲ
 πλέξαντες εὖ λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἀμφοτέρω ἀρτιτρο-
 10 τεῖσθαι. χρὴ δὲ ὅπερ εἴρηται πολλάκις μεμνηῖσθαι καὶ μὴ
 ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγωδίαν—ἐποποιικὸν δὲ
 λέγω τὸ πολὺμυθον— οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον
 ποιοῖ μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη
 τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν
 15 ὑπόληψιν ἀποβαίνει. σημεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίον ὅλην
 ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης, < ἢ >
 Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς

αναγνώριση, η παθητική²²⁸ [παθημάτων], όπως οι [διάφοροι] *Αίαντες* και *Ιξίονες*²²⁹, η ηθική²³⁰ [ηθών, χαρακτήρων], όπως οι *Φθιώτιδες* και ο *Πηλεύς*²³¹, και, το τέταρτο είδος, η θεαματική [τρομακτική τραγωδία], όπως είναι τόσο οι *Φορκίδες* και ο *Προμηθεύς* όσο και τα άλλα [δράματα] που αναλύονται στον *Άδη*²³². Πρέπει λοιπόν να προσπαθεί [ο ποιητής] όσο γίνεται περισσότερο να έχει όλα αυτά [τα μέρη στα έργα του] ή τουλάχιστον τα σπουδαιότερα και τα περισσότερα από αυτά, πράγμα, άλλωστε, για το οποίο και επικρίνουν²³³ σήμερα τους ποιητές, διότι, επειδή έγιναν [αυτοί] για κάθε μέρος χωριστά [της τραγωδίας] έξοχοι ποιητές, αξιώνουν από έναν και μοναδικό [ποιητή] να ξεπεράσει την αξία καθενός από αυτούς στον ιδιαίτερο τομέα του. Με κανένα άλλο [κριτήριο] δεν είναι δίκαιο, εξ άλλου, να πούμε ότι μια τραγωδία είναι διαφορετική η ίδια [από μια άλλη] όσο με τον μύθο. Τούτο, εξ άλλου, ισχύει για όσες τραγωδίες η πλοκή και η λύση είναι μία και η αυτή. Πολλοί πάλι [ποιητές], ενώ εξασφάλισαν καλή πλοκή, έδωσαν κακή λύση, πλην όμως πρέπει και τα δύο να συνταυτίζονται. Πρέπει, επί πλέον, [ο ποιητής] να θυμάται αυτό ακριβώς που ελέγχθη πολλές φορές και να μην κάνει εποποιικό σύστημα την τραγωδία — εποποιικό, εξ άλλου, ονομάζω το έργο που σύγκειται από πολλούς μύθους²³⁴ —, όπως αν συνέθετε, επί παραδείγματι, κάποιος [υπό μορφή τραγωδίας] ολόκληρο τον μύθο της *Ιλιάδος*. Πράγματι, ενώ εκεί [στο έπος] λόγω της έκτασης [των πραγμάτων] τα μέρη [του έργου] λαμβάνουν το κατάλληλο μέγεθος, στα δράματα υπερβαίνουν κατά πολύ το αναμενόμενο μέτρο. Ενδεικτικό αυτού είναι και το γεγονός ότι όσοι συνέθεσαν [υπό μορφή τραγωδίας] ολόκληρο το θέμα της άλωσης της *Τροίας*²³⁵ και όχι ένα μέρος της, όπως ακριβώς [έκανε] ο *Ευριπίδης*, ή της *Νιόβης*²³⁶, και όχι όπως ακριβώς [έκανε] ο *Αισχύλος*, ή αποτυγχάνουν γενικώς ή διαγωνίζονται

ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ.
 ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἀπλοῖς πράγμασι
 20 στοχάζονται ὧν βούλονται τῷ θαυμαστῷ· τραγικὸν γὰρ
 τοῦτο καὶ φιλόανθρωπον. ἔστιν δὲ τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μὲν
 μετὰ πονηρίας <δ'> ἐξαπατηθῆ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ
 ἀνδρεῖος μὲν ἄδικος δὲ ἠττηθῆ. ἔστιν δὲ τοῦτο καὶ εἰκὸς
 ὥσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ
 25 παρὰ τὸ εἰκὸς. καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν
 τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγω-
 νίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς
 δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμητα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης
 τραγωδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν πρῶτον ἄρξαντος
 30 Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα
 ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον
 ὄλον;

19. Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων εἰδῶν εἴρηται, λοιπὸν
 δὲ περὶ λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν. τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν
 35 διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον
 μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν
 ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ
 τούτων τό τε ἀποδεικνύειν καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη

χωρίς επιτυχία, αφού και ο ίδιος ο Αγάθων²³⁷ σε τούτο μόνο το σημείο απέτυχε. Προκειμένου όμως για τις περιπέτειες και για τα απλά πράγματα, [οι ποιητές] επιδιώκουν όλα εκείνα που θέλουν με τη βοήθεια του θαυμαστού²³⁸ [παράδοξου], διότι είναι τραγικό αυτό και φιλόδημο²³⁹ [δίκαιο και λογικό]. Ισχύει αυτό τώρα, όταν συμβεί να εξαπατηθεί ο άριστος στο είδος του αλλά κακός στον χαρακτήρα, όπως ακριβώς ο Σίσυφος, ή να νικηθεί ο ανδρείος αλλά άδικος. Είναι, άλλωστε, αυτό και πιθανό, όπως λέγει ο Αγάθων, διότι είναι πιθανό να γίνονται πολλά πράγματα και πέραν του πιθανού²⁴⁰. Και τον χορό όμως πρέπει να τον θεωρούμε έναν από τους ηθοποιούς, ότι αποτελεί μέρος του όλου και ότι συμμετέχει στη δράση όχι όπως στον Ευριπίδη αλλά όπως στον Σοφοκλή²⁴¹. Για τους υπόλοιπους, εξ άλλου, [ποιητές] τα χορικά δεν ανήκουν διόλου περισσότερο στον μύθο απ' ό,τι σε μιαν άλλη τραγωδία, γι' αυτό και τραγουδιούνται εμβόλιμα, ενώ πρώτος άρχισε κάτι παρόμοιο ο Αγάθων. Πλην όμως τι διαφέρει αν τραγουδιούνται εμβόλιμα ή αν προσαρμόζεται από το ένα δράμα στο άλλο ορισμένη περικοπή ή ολόκληρο επεισόδιο;

19. Για τα άλλα λοιπόν [συστατικά μέρη της τραγωδίας] ό,τι είχαμε να πούμε το είπαμε, τώρα υπολείπεται να μιλήσουμε για το λεκτικό [φραστικό, ύφος] και τη διάνοια [νοητικό περιεχόμενο, ιδέες, σκέψη]. Τα όσα όμως αφορούν τη διάνοια ας θεωρηθεί ότι έχουν τη θέση τους στις πραγματείες για τη ρητορική²⁴², διότι αυτή αποτελεί ιδιαίτερο αντικείμενο εκείνου μάλλον του ερευνητικού πεδίου. Έχουν τώρα να κάνουν με τη διάνοια αυτά [από τα δεδομένα της τραγωδίας], όσα είναι ανάγκη να προετοιμάζονται από τον λόγο [τη γλώσσα]. Μέρη πάλι αυτών είναι τόσο η απόδειξη, η λύση [αναίρεση επιχειρημάτων] και η διέγερση πα-

παρασκευάζειν (οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργήν καὶ ὅσα
 14566τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας. δῆλον δὲ ὅτι
 καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι
 ὅταν ἢ ἔλεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέῃ παρα-
 σκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ
 5 φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ
 λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίννε-
 σθαι. τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἢ δέοι
 καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον; τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἐν μὲν ἔστιν
 εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἔστιν εἰδέναί
 10 τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτε-
 κτονικῆν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ
 ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι ἄλλο
 τοιοῦτον. παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἢ ἄγνοιαν οὐδὲν
 εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται ὃ τι καὶ ἄξιον
 15 σπουδῆς. τί γὰρ ἂν τις ὑπολάβοι ἡμαρτήσθαι ἃ Πρωτα-
 γόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὐχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν
 “μῆνιν ἄειδε θεά”; τὸ γὰρ κελεῦσαι, φησὶν, ποιεῖν τι ἢ
 μὴ ἐπίταξις ἔστιν. διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς
 ποιητικῆς ὃν θεώρημα.

20 20. Τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοι-
 χεῖον συλλαβὴ σύνδεσμος ὄνομα ῥῆμα ἄρθρον πτώσις

θών (όπως ο οίκτος, ο φόβος, η οργή και τα παρόμοια), όσο και η μεγαλοποίηση και η υποτίμηση [των πραγμάτων]²⁴³. Είναι προφανές, εξ άλλου, ότι και για τα πράγματα προκειμένου, τις ίδιες αυτές αρχές πρέπει να χρησιμοποιεί [ο ποιητής], κάθε φορά που παρίσταται ανάγκη να προετοιμάζει οικτρά ή δεινά, μεγάλα ή πιθανά [πράγματα]. Διαφέρουν ωστόσο στο μέτρο ότι, ενώ οι καταστάσεις πρέπει να καθίστανται φανερές χωρίς εξήγηση, τα όσα [εκφράζονται] σε λόγια [πρέπει, αντίθετα] να προετοιμάζονται από αυτόν που ομιλεί και να γίνονται κατανοητά με τον λόγο. Διότι ποιο θα ήταν το έργο εκείνου που ομιλεί, αν μπορούσε η διάνοια [σκέψη] να φανεί [από μόνη της] αυτό που θα έπρεπε να είναι και όχι με τη βοήθεια του λόγου²⁴⁴; Από τα όσα τώρα αφορούν το λεκτικό ένα [πρώτο] αντικείμενο μελέτης είναι ασφαλώς τα λεκτικά [εκφραστικά] σχήματα, των οποίων η γνώση ανήκει [ωστόσο] στην υποκριτική και σε εκείνον που κατέχει του είδους αυτού τις θεωρητικές αρχές²⁴⁵, [οι οποίες του επιτρέπουν ακριβώς να γνωρίζει], επί παραδείγματι, τι είναι εντολή, ευχή, διήγηση, απειλή, ερώτηση και απόκριση και κάθε τι άλλο του είδους αυτού. Πράγματι, σε συνάρτηση με τη γνώση ή την άγνοια [των εκφραστικών αυτών σχημάτων] τίποτε το άξιο λόγου δεν προσάπτεται στην ποιητική τέχνη. Τι [νόημα θα είχε], δηλαδή, να εκλάβει κάποιος ως εσφαλμένη τη φράση *μηνιν άειδε θεά*²⁴⁶, για την οποία ο Πρωταγόρας επικρίνει [τον Όμηρο], λέγοντας ότι, ενώ [εκείνος] νομίζει ότι εύχεται, προστάζει; Διότι το να δώσεις, λέγει, εντολή να κάνει ή να μην κάνει κάποιος κάτι είναι διαταγή. Γι' αυτό ας αντιπαρέλθουμε το θέμα ως αντικείμενο μελέτης άλλης επιστήμης και όχι της ποιητικής.

20. Του²⁴⁷ λεκτικού τώρα εν γένει²⁴⁸ είναι τα εξής τα μέρη: στοιχείο, συλλαβή, σύνδεσμος, όνομα, ρήμα, άρθρο,

λόγος. στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστὶν φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσι
 δὲ ἄλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνθετὴ γίνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ
 τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγει
 25 στοιχεῖον. ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον
 καὶ ἄφωνον. ἔστιν δὲ φωνῆεν μὲν < τὸ > ἄνευ προσβολῆς
 ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς
 ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ
 μετὰ προσβολῆς καθ' αὐτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν,
 μετὰ δὲ τῶν ἐχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν,
 30 οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ. ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασίν τε τοῦ
 στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ
 μήκει καὶ βραχύτητι ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ
 τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς
 προσήκει θεωρεῖν. συλλαβὴ δὲ ἐστὶν φωνὴ ἄσημος
 35 συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ
 ἄνευ τοῦ Α συλλαβὴ καὶ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. ἀλλὰ
 καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστίν.
 σύνδεσμος δὲ ἐστὶν φωνὴ ἄσημος ἢ οὔτε κωλύει οὔτε
 ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν,
 1457απεφυκνῶα συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ
 μέσου, ἢν μὴ ἀρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθένα καθ' αὐτήν,
 οἷον μὲν ἦτοι δέ. ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ ἐκ πλειόνων μὲν

πρόσχη, λόγος. Στοιχείο²⁴⁹ είναι λοιπόν εν προκειμένω φωνήμα [φωνητικός, έναρθρος ήχος] αδιαίρετο, όχι όμως οποιαδήποτε, αλλά εκείνο από το οποίο είναι στη φύση του να παράγεται σύνθετη φωνή, διότι και των θηρίων οι φωνές είναι αδιαίρετες, καμιάν όμως από αυτές δεν χαρακτηρίζω στοιχείο. Μέρη τώρα του φωνήματος είναι τόσο το φωνήεν και το ημίφωνο όσο και το άφωνο. Είναι πάλι φωνήεν εκείνο που έχει φωνητικό ήχο ακουστό [ακουστικότητα] χωρίς πρόσκρουση [στη γλώσσα ή στα χείλη]²⁵⁰, ημίφωνο εκείνο που έχει ακουστικότητα με πρόσκρουση, όπως, επί παραδείγματι, το Σ και το Ρ, και άφωνο εκείνο που με πρόσκρουση δεν έχει από μόνο του κανέναν φωνητικό ήχο, ενώ μαζί με κάποιο από αυτά που έχουν φωνητικό ήχο, όπως είναι, επί παραδείγματι, το Γ και το Δ, καθίσταται ακουστό²⁵¹. Τα στοιχεία αυτά διαφέρουν τόσο ανάλογα με τα σχήματα [που λαμβάνει το στόμα κατά την εκφώνηση] και το μέρος του στόματος [όπου παράγονται], όσο και [ανάλογα με το αν είναι] δασέα ή ψιλά²⁵² και μακρά ή βραχεία²⁵³, καθώς επίσης [ανάλογα με το αν είναι] οξύτονα, βαρύτονα ή ενδιάμεσα²⁵⁴ [περισπώμενα]. Για καθένα από αυτά χωριστά είναι σωστό να γίνεται εξέταση στα πλαίσια της μετρικής. Συλλαβή είναι μη σημαίνουσα φωνή, σύνθετη από ένα άφωνο και ένα στοιχείο που έχει φωνή: το ΓΡ, δηλαδή, είναι συλλαβή και χωρίς το Α και μαζί με το Α, όπως το ΓΡΑ²⁵⁵. Ωστόσο η εξέταση και των διαφορών αυτών είναι επίσης έργο της μετρικής. Σύνδεσμος είναι μη σημαίνουσα φωνή [λέξη], η οποία ούτε εμποδίζει ούτε σχηματίζει από πολλά φωνήματα μία μοναδική σημαντική φωνή [πρόταση με σημασία], προορισμένη από τη φύση της να τοποθετείται και στα άκρα και στη μέση [της πρότασης, με την επιφύλαξη όμως ότι] δεν είναι σωστό να τοποθετείται από μόνη της στην αρχή της φράσης, όπως, επί παραδείγματι τα μέν, ἤτοι και δε²⁵⁶. 'Η

5 φωνῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαν-
 τικὴν φωνήν. ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἢ λόγον
 ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ. οἷον τὸ ἀμφί και τὸ
 περί και τὰ ἄλλα. ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ οὔτε κωλύει οὔτι
 ποιεῖ φωνήν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν,
 πεφυκνῖα τίθεσθαι και ἐπὶ τῶν ἄκρων και ἐπὶ τοῦ
 10 μέσου. ὄνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ
 χρόνου ἧς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὐτὸ σημαντικόν· ἐν
 γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς και αὐτὸ καθ' αὐτὸ
 σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεόδωρος τὸ δωρος οὐ σημαίνει.
 ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου ἧς οὐδὲν
 15 μέρος σημαίνει καθ' αὐτό, ὡσπερ και ἐπὶ τῶν ὀνομάτων
 τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἢ λευκόν οὐ σημαίνει τὸ πότε, τὸ δὲ
 βαδίζει ἢ βεβάδικεν προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα
 χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα. πτώσις δ' ἐστὶν ὀνόμα-
 τος ἢ ῥήματος ἢ μὲν κατὰ τὸ τούτου ἢ τούτω σημαῖνον
 20 και ὅσα τοιαῦτα, ἢ δὲ κατὰ τὸ ἐνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον
 ἄνθρωποι ἢ ἄνθρωπος, ἢ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἷον
 κατ' ἐρώτησιν ἢ ἐπίταξιν· τὸ γὰρ ἐβάδισεν; ἢ βάδιζε
 πτώσις ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἶδη ἐστίν. λόγος δὲ
 φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ, ἧς ἔνια μέρη καθ' αὐτὰ
 σημαίνει τι (οὐ γὰρ ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων και ὀνο-
 25 μάτων σύγκειται, οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὄρισμός, ἀλλ'
 ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον, μέρος μέντοι ἀεὶ τι

[είναι ακόμη] μη σημαίνουσα φωνή, η οποία από περισσότερες της μιας, πλην σημαντικές, φωνές έχει από τη φύση της την ικανότητα να σχηματίζει μια μοναδική σημαντική φωνή [φράση]. Άρθρο είναι μη σημαίνουσα φωνή [λέξη], η οποία δηλώνει αρχή, τέλος ή χωρισμό λόγου· παραδείγματός χάρη το *ἀμφί*, το *περί* και τα άλλα. Ἡ [είναι ακόμη] μη σημαίνουσα φωνή, η οποία ούτε εμποδίζει ούτε σχηματίζει μια μοναδική σημαντική φωνή [φράση] από περισσότερες φωνές [λέξεις], προορισμένη από τη φύση της να τοποθετείται και στα άκρα [της πρότασης] και στη μέση²⁵⁷. Ὀνόμα είναι σύνθετη σημαντική φωνή, χωρίς έννοια χρόνου, της οποίας κανένα μέρος δεν είναι καθαυτό σημαντικό, διότι προκειμένου για τα διπλά [σύνθετα] ονόματα δεν χρησιμοποιούμε ως σημαίνον και αυτό καθαυτό [κάθε συνθετικό μέρος], επί παραδείγματι, στο *Θεόδωρος* το *δωρος* δεν σημαίνει [τίποτα]²⁵⁸. Ρήμα είναι σύνθετη σημαντική φωνή, με έννοια χρόνου, της οποίας κανένα μέρος δεν είναι καθαυτό σημαντικό, όπως ακριβώς και στην περίπτωση των ονομάτων, διότι το *ἄνθρωπος* ή το *λευκό* δεν σημαίνουν [δηλώνουν] το πότε, ενώ το *βαδίζει* ή *έχει βαδίσει* σημαίνουν, επιπροσθέτως, το πρώτο τον παρόντα χρόνο και το δεύτερο τον παρωχημένο. Πτώση είναι [μεταβολή] ονόματος ή ρήματος, η οποία έχει τη σημασία άλλοτε του τούτου ή σε τούτο και ούτω καθ' εξής, άλλοτε του ενός ή πολλών, όπως *ἄνθρωποι* ή *ἄνθρωπος*, και άλλοτε τρόπου εκφράσεως, επί παραδείγματι, ερωτήσεως ή προσταγής, διότι το *βάδισε*; ή *βάδιζε* είναι πτώσεις του ρήματος στο πνεύμα αυτό²⁵⁹. Λόγος [φράση, ομιλία] είναι σύνθετη σημαντική φωνή, της οποίας μερικά μέρη σημαίνουν καθαυτά κάτι²⁶⁰ (διότι δεν σύγκεται κάθε λόγος από ρήματα και ονόματα, αλλά είναι δυνατόν, όπως στην περίπτωση, επί παραδείγματι, του ορισμού του ανθρώπου, να υπάρχει λόγος χωρίς ρήματα· πάντοτε, ωστόσο, θα περιέχει ένα

σημαῖνον ἔξει) οἷον ἐν τῷ βαδίζει Κλέων ὁ Κλέων. εἷς δι'
 ἐστι λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἐν σημαίων, ἢ ὁ ἐκ πλειόνων
 συνδέσμων, οἷον ἢ Ἰλιάς μὲν συνδέσμων εἷς, ὁ δὲ τοῦ
 30 ἀνθρώπου τῷ ἐν σημαίνειν.

21. Ὀνόματος δὲ εἶδη τὸ μὲν ἀπλοῦν, ἀπλοῦν δὲ λέγω
 ὃ μὴ ἐκ σημαϊόντων σύγκειται, οἷον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν
 τούτου δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, πλὴν οὐκ ἐν
 τῷ ὀνόματι σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημαϊ-
 νόντων σύγκειται. εἷς δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν
 35 ὄνομα καὶ πολλαπλοῦν, οἷον τὰ πολλὰ τῶν Μασσαλιω-
 14576τῶν, Ἐρμοκαϊκόξανθος * *. ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ
 κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον
 ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑψηρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον. λέγω δὲ
 κύριον μὲν ὧ χρωῖνται ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ὧ ἕτεροι
 5 ὥστε φανερόν ὅτι καὶ γλῶτταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν
 τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ· τὸ γὰρ σίγγνον Κυπρίοις μὲν
 κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα. μεταφορὰ δὲ ἐστιν ὀνόματος
 ἀλλοτριῶν ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ
 εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ

[τουλάχιστον] μέρος που θα σημαίνει κάτι²⁶¹ [καθαυτό]), όπως, επί παραδείγματι, στη φράση ο Κλέων βαδίζει το Κλέων. Ο λόγος είναι τώρα ένας [και μοναδικός] με δύο τρόπους, είτε δηλαδή ως λόγος που σημαίνει ένα μόνο πράγμα είτε ως λόγος [που σύγκειται] από περισσότερα του ενός συνδεδεμένα [σημαντικά καθαυτά μέρη], παραδείγματος χάρη, ενώ η *Ιλιάδα* είναι ένας [μοναδικός λόγος] με τη σύνδεση [πολλών πραγμάτων], ο [ορισμός] του ανθρώπου [είναι ένας λόγος], επειδή σημαίνει ένα [μόνο πράγμα]²⁶².

21. Από του ονόματος²⁶³ τα είδη το ένα είναι απλό, και ονομάζω απλό εκείνο το οποίο δεν σύγκειται από σημαίνοντα μέρη, παραδείγματος χάρη, το όνομα γη, και το άλλο διπλό· και αυτό σύγκειται είτε από ένα σημαίνον και ένα μη σημαίνον μέρος, πλην το σημαίνον και μη σημαίνον δεν έγκειται στο όνομα, είτε από δύο σημαίνοντα [μέρη]. Θα μπορούσε ωστόσο να υπάρχει και τριπλό και τετραπλό όνομα, ακόμη και πολλαπλό, όπως είναι τα περισσότερα [από τα ονόματα] των Μασσαλιωτών, παραδείγματος χάρη, *Ερμοκαϊκόξανθος*...²⁶⁴ Κάθε όνομα είναι, εξ άλλου, ή τρέχον [και κυριολεκτικό] ή ιδίωμα [και απαρχαιωμένο] ή μεταφορά ή κοσμητικό επινοημένο [νεολογισμός] ή επεκτεταμένο ή συγκεκομμένο ή παραλλαγμένο. Ονομάζω τρέχον [και κυριολεκτικό] εκείνο που χρησιμοποιεί όλος ο κόσμος, και ιδίωμα [και απαρχαιωμένο] εκείνο που χρησιμοποιούν ορισμένοι²⁶⁵ είναι, συνεπώς, φανερό ότι είναι δυνατόν το ίδιο [όνομα] να είναι και ιδίωμα και τρέχον, όχι όμως για τους ίδιους ανθρώπους, διότι, ενώ το *σίγγυον*²⁶⁶ [δόρυ] για τους Κυπρίους είναι τρέχον, για εμάς είναι ιδίωμα. *Μεταφορά*²⁶⁷ είναι η απόδοση [σε ένα πράγμα] ξένου ονόματος: ή [του ονόματος] του γένους στο είδος ή του είδους στο γένος ή του ενός είδους σε άλλο είδος ή

ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος οἶον “νηϋς δὲ
 10 μοι ἦδ’ ἔστηκεν”. τὸ γὰρ ὀρμεῖν ἐστὶν ἐστάναι τι. ἀπ’
 εἶδους δὲ ἐπὶ γένος “ἦ δὴ μυρί’ Ὀδυσσεὺς ἐσθλὴν
 ἔοργεν”. τὸ γὰρ μυρίον πολὺ ἐστίν, ὧ νῦν ἀντὶ τοῦ
 πολλοῦ κέχρηται. ἀπ’ εἶδους δὲ ἐπὶ εἶδος οἶον “χαλκῶ
 ἀπὸ ψυχῆν ἀρύσας” καὶ “τεμῶν ταναήκει χαλκῶ”.
 15 ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι
 εἴρηκεν· ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστίν. τὸ δὲ ἀνάλογον
 λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχη τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ
 τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου
 τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον. καὶ ἐνίοτε
 20 προστιθέασιν ἀνθ’ οὗ λέγει πρὸς ὃ ἐστίν. λέγω δὲ οἶον
 ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διονύσον καὶ ἀσπίς πρὸς Ἄρη·
 ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα
 φιάλην Ἄρεως. ἢ ὁ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἐσπέρα πρὸς
 ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἐσπέραν γῆρας ἡμέρας [ἢ]
 ὡσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου ἢ
 25 δυσμὰς βίου. ἐνίοις δ’ οὐκ ἐστὶν ὄνομα κείμενον τῶν
 ἀνάλογον, ἀλλ’ οὐδὲν ἤττον ὁμοίως λεχθήσεται· οἶον τὸ
 τὸν καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ
 τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ’ ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν
 ἡλίον καὶ τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπὸν, διὸ εἴρηται
 30 “σπείρων θεοκτίστην φλόγα”. ἐστὶ δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ
 τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ

μετ' αναλογίαν. Παράδειγμα [μεταφοράς] από το γένος πλοίου ειδώς: τούτο μόνο το πλοίο ακινητοποιήθηκε, διότι το σπυροβόλημα είναι είδος ακινητοποιήσεως. Από το είδος στο γένος: *Μα ναι, χίλια καλά έχει ως τώρα καμωμένα ο Οδυσσεάς*, διότι το χίλια είναι πολύ, έκανε όμως λάθος [ο Όμηρος] χρήση αυτού αντί του «πολύ». Από είδος σε είδος: *Αφού απ' την ψυχή του άντλησε με το χάλκινο το άνθος και αφού έκοψε με το αιχμηρό χάλκινο ξίφος*, διότι λάθος είπε το *αντλώ κόβω* και το *κόβω αντλώ*, επειδή και τα δύο έχουν να κάνουν με κάποια αφαίρεση²⁶⁸. Με κατ' αναλογίαν εννοώ τώρα κάθε περίπτωση, όπου ο δεύτερος όρος τελεί προς τον πρώτο όπως ο τέταρτος προς τον τρίτο, διότι θα πει τότε [ο ποιητής] αντί του δεύτερου το τέταρτο ή αντί του τέταρτου το δεύτερο. Κάποτε μάλιστα προσθέτει εκείνο στο οποίο αναφέρεται αυτό αντί του οποίου λέγει [το άλλο]. Εννοώ, επί παραδείγματι, ότι το [πλατύστομο] κύπελλο τελεί προς τον Διόνυσο όπως η ασπίδα προς τον Άρη, οπότε θα πει [ο ποιητής στο πνεύμα αυτό] το κύπελλο *ασπίδα του Διονύσου* και την ασπίδα *κύπελλο του Άρη*²⁶⁹. Η [άλλο παράδειγμα] ότι το γήρας έχει την ίδια σχέση με τον βίο όπως η εσπέρα με την ημέρα, οπότε θα πει [ο ποιητής] την εσπέρα *γήρας της ημέρας*, όπως ακριβώς ο Εμπεδοκλής²⁷⁰, και το γήρας *εσπέρα του βίου ή δυσμάς του βίου*. Για ορισμένα πράγματα δεν υπάρχει καθιερωμένο όνομα ανάλογό τους, πλην δεν θα εκφραστούν αυτά σε τίποτε λιγότερο με τον ίδιο τρόπο. Επί παραδείγματι, το *ρίχνω τον σπόρο* λέγεται *σπέρνω*, προκειμένου όμως για τη φλόγα [τις ακτίνες] στην περίπτωση του ηλίου, δεν υπάρχει [αντίστοιχο] ρήμα· πλην όμως αυτό τελεί προς τον ήλιο όπως και το *σπέρνω* προς τον σπόρο, γι' αυτό έχει ειπωθεί *σπέρνοντας θεόκτιστη φλόγα*. Είναι ωστόσο δυνατόν ο τρόπος αυτός μεταφοράς να χρησιμοποιηθεί και διαφορετικά, αφού δηλαδή αποδώσει [ο ποιητής] το ξένο όνομα, να

ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον εἰ τὴν ἀσπίδα
 εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλ' ἄοινον. ** πεποιημένον δ'
 ἐστὶν ὁ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπὸ τινῶν αὐτὸς τίθεται ὁ
 ποιητής· δοκεῖ γὰρ ἕνια εἶναι τοιαῦτα, οἷον τὰ κέρατα
 35 ἔρρυγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα. ἐπεκτεταμένον δέ ἐστιν ἢ
 1458a ἀφρημένον τὸ μὲν ἐὰν φωνήεντι μακροτέρῳ κεχρημένον
 ἢ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῆ ἐμβεβλημένη, τὸ δὲ ἂν ἀφρη-
 μένον τι ἢ αὐτοῦ, ἐπεκτεταμένον μὲν οἷον τὸ πόλεως
 πόλης καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδew, ἀφρημένον δὲ οἷον
 5 τὸ κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ “μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ”.
 ἐξηλλαγμένον δ' ἐστὶν ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν
 καταλείπη τὸ δὲ ποιῇ, οἷον τὸ “δεξιτερόν κατὰ μαζόν”
 ἀντὶ τοῦ δεξιόν.

Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα
 τὰ δὲ μεταξύ, ἄρρενα μὲν ὅσα τελευτᾶ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ καὶ
 Σ καὶ ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ' ἐστὶν δύο, Ψ
 10 καὶ Ξ), θήλεα δὲ ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἰς τε τὰ ἀεὶ
 μακρά, οἷον εἰς Η καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α·
 ὥστε ἴσα συμβαίνει πλήθει εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ
 θήλεα· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ σύνθετά ἐστιν. εἰς δὲ ἄφωνον
 15 οὐδὲν ὄνομα τελευτᾶ, οὐδὲ εἰς φωνῆεν βραχύ. εἰς δὲ τὸ Ι
 τρία μόνον, μέλι κόμμι πέπερι. εἰς δὲ τὸ Υ πέντε * *. τὰ
 δὲ μεταξύ εἰς ταῦτα καὶ Ν καὶ Σ.

του αφαιρέσει κάποια από τις ιδιότητές του, όπως αν έλεγε, επί παραδείγματι, όχι κύπελλο του Άρη αλλά [κύπελλο] χωρίς κρασί²⁷¹. ...Επινοημένο²⁷² [νεολογισμός] είναι το όνομα, το οποίο, με το να μη χρησιμοποιείται γενικά από κανέναν άλλο, θέτει αυτός ο ίδιος ο ποιητής. Θεωρείται, πράγματι, ότι μερικά [ονόματα] είναι αυτού του είδους, όπως, επί παραδείγματι, τα έρυννας [βλαστήματα] για κέρατα και άρητηρα [ευχέτη] για ιερέα. Επεκτεταμένο ή συγκεκομμένο λέγεται το όνομα, αντιστοίχως, αν γίνεται χρήση [σε σχέση με αυτό] μακρού φωνήεντος αντί του κανονικού βραχέος, ή παρεμβάλλεται συλλαβή, και αν αφαιρείται από αυτό κάτι τι²⁷³. Παράδειγμα του πρώτου είναι το πόληος αντί πόλεως και Πηληιάδεω αντί Πηλείδω, και του δεύτερου τα κρῖ, δῶ και μία γίνεται άμφοτέρωσ ὄψ [ὄψις]²⁷⁴. Παραλλαγμένο είναι [το όνομα], όταν [ο ποιητής] αφήνει από το κατονομαζόμενο ένα μέρος [ως έχει] και το άλλο το κάνει [στα μέτρα του], όπως, επί παραδείγματι, [όταν λέγει] δεξιτερόν κατά μαζόν²⁷⁵ αντί δεξιόν.

Από τα ίδια τώρα αυτά ονόματα άλλα είναι αρσενικά, άλλα θηλυκά και άλλα ενδιάμεσα²⁷⁶ [ουδέτερα]. Αρσενικά είναι αυτά που λήγουν σε Ν, Ρ και Σ, καθώς και σε όσα σύγκεινται από το τελευταίο αυτό (και αυτά είναι δύο, το Ψ και το Ξ), θηλυκά τόσο όσα [λήγουν] στα πάντοτε μακρά από τα φωνήεντα, όπως σε Η και Ω, όσο και από τα επεκτεινόμενα [δίχρονα] από τα φωνήεντα σε Α²⁷⁷. Άρα τα στοιχεία [γράμματα] στα οποία λήγουν τα αρσενικά και τα θηλυκά ονόματα συμβαίνει να είναι ίσα τον αριθμό, δεδομένου ότι τα Ψ και Ξ είναι σύνθετα²⁷⁸. Κανένα όνομα, εξ άλλου, δεν λήγει σε άφωνο ούτε σε βραχύ φωνήεν. Σε Ι λήγουν τρία μόνο [ονόματα]: μέλι, κόμμα και πέπερι²⁷⁹. Σε Υ πέντε...²⁸⁰ Τα ουδέτερα, [τέλος, λήγουν] στα γράμματα αυτά [δίχρονα] και σε Ν και Σ²⁸¹.

22. Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι.
 σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστὶν ἢ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων,
 20 ἀλλὰ ταπεινὴ· παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποιήσις καὶ
 ἡ Σθενέλου. σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἢ
 τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικὸν δὲ λέγω γλωτταν καὶ
 μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον.
 ἀλλ' ἂν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἰνίγμα ἔσται ἢ
 25 βαρβαρισμός· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἰνίγμα, εἰάν δὲ
 ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὐτῆ
 ἐστὶ, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάφαι· κατὰ μὲν
 οὖν τὴν τῶν < ἄλλων > ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε
 τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται, οἷον
 30 “ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα”, καὶ τὰ
 τοιαῦτα. τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός. δεῖ ἄρα
 κεκρᾶσθαι πως τούτοις· τὸ μὲν γὰρ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν
 ποιήσῃ μηδὲ ταπεινόν, οἷον ἢ γλωττα καὶ ἢ μεταφορὰ
 καὶ ὁ κόσμος καὶ τᾶλλα τὰ εἰρημένα εἶδη, τὸ δὲ κύριον
 1458b τὴν σαφήνειαν. οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος συμβάλλεται εἰς
 τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν αἰ ἐπεκτάσεις καὶ
 ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων· διὰ μὲν γὰρ τὸ
 ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον, παρὰ τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον,

22. Αρετή²⁸² του λεκτικού αποτελούν το να είναι σαφές και μη ευτελές [χαμηλό]. Απολύτως σαφές, πλην ευτελές, είναι ασφαλώς [το λεκτικό] που σύγκεται από τρέχοντες όρους, παράδειγμα η ποίηση του Κλεοφώντος και του Σθευέλου²⁸³. Λαμπρό, εξ άλλου, και μακριά από κάθε τι το κοινότοπο είναι [το λεκτικό] που χρησιμοποιεί ξενικούς²⁸⁴ [όρους]. Και «ξενικούς όρους» εννοώ το ιδίωμα, τη μεταφορά, την επέκταση και κάθε τι έξω από την τρέχουσα γλώσσα [καθομιλουμένη]. Ωστόσο, αν κάποιος συνθέσει ολόκληρο τον λόγο του με όρους του είδους αυτού, τότε θα πρόκειται ή για αίνιγμα²⁸⁵ ή για βαρβαρισμό²⁸⁶. Συγκεκριμένα, αν [σύγκεται ολόκληρος ο λόγος] από μεταφορές, [θα πρόκειται] για αίνιγμα, και αν από ιδιώματα, για βαρβαρισμό. Πράγματι, η ουσία και του αινίγματος έγκειται στο να συνάψει κανείς, ομιλώντας για υπαρκτά πράγματα, πράγματα αδύνατα. Ενώ, είναι αλήθεια, δεν είναι δυνατόν να το κάνει κάποιος αυτό στα πλαίσια της σύνθεσης των άλλων ονομάτων [λέξεων], στα πλαίσια της [σύνθεσης των] μεταφορών είναι δυνατόν, όπως, επί παραδείγματι, [στην περίπτωση του αινίγματος]: *Είδα έναν άνθρωπο που με φωτιά κολλούσε χαλκό σ' έναν άλλον άνθρωπο*²⁸⁷, και στα άλλα του είδους αυτού. Οι [λόγοι] πάλι [αποκλειστικά] από ιδιώματα [συνιστούν το φαινόμενο] του βαρβαρισμού. Πρέπει συνεπώς να αναμειγνύονται κάπως αυτά [ξενικός και τρέχων όρος], διότι τα πρώτα, δηλαδή το ιδίωμα, η μεταφορά, το κοσμητικό και τα άλλα προαναφερόμενα είδη, θα εξασφαλίσουν το μη κοινότοπο και το μη ευτελές [του λεκτικού], και ο τρέχων και κυριολεκτικός όρος τη σαφήνεια. Δεν είναι αμελητέος, εξ άλλου, ο βαθμός στον οποίο συμβάλλουν [στην εξασφάλιση] του σαφούς και μη ευτελούς [χαρακτήρα] του λεκτικού οι επεκτάσεις, αποκοπές και παραλλαγές των λέξεων. Πράγματι, με το να διαφοροποιούνται από τους τρέχοντες όρους,

τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοινωνεῖν τοῖς
 5 εἰωθότος τὸ σαφὲς ἔσται. ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγουσιν οἱ
 ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ
 διακωμωδοῦντες τὸν ποιητὴν, οἷον Εὐκλείδης ὁ ἀρ-
 χαῖος, ὡς ῥάδιον ὄν ποιεῖν εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ'
 ὅποσον βούλεται, ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει
 “Ἡπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα”, καὶ “οὐκ
 10 ἄν γ’ ἠράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλήβωρον”. τὸ μὲν οὖν φαί-
 νεσθαί πως χρώμενον τοῦτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον τὸ δὲ
 μέτρον κοινὸν ἀπάντων ἐστὶ τῶν μερῶν· καὶ γὰρ μετα-
 φοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις εἶδεσι χρώμενος
 ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργά-
 15 σαιτο. τὸ δὲ ἀρμόττον ὅσον διαφέρει ἐπὶ τῶν ἐπῶν
 θεωρεῖσθω ἐντιθεμένων τῶν ὀνομάτων εἰς τὸ μέτρον.
 καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ ἐπὶ
 τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεῖς ἂν τις τὰ κύρια ὀνόματα
 κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος
 20 ἰαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἐν δὲ μόνον ὄνομα
 μεταθέντος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλώτταν, τὸ μὲν
 φαίνεται καλὸν τὸ δ’ εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ
 Φιλοκτήτῃ ἐποίησε

από γίνονται παρά τη συνήθη χρήση, θα εξασφαλίσουν το μη κοινότοπο [του λεκτικού], ενώ με το να μετέχουν στη συνήθη χρήση θα εξασφαλίζεται το σαφές [του χαρακτήρα του]. Συνεπώς άδικα κατηγορούν [τον Όμηρο] εκείνοι που επικριμάζουν αυτού του είδους τον τρόπο [χρησιμοποίησης] της γλώσσας και διακωμωδούν τον ποιητή, όπως ο Ησυχαστής ο αρχαίος²⁸⁸, [ο οποίος έλεγε] ότι είναι εύκολο να συνθέτει κανείς ποιήματα, αν του δοθεί η δυνατότητα να επεκτείνει [τις λέξεις] όσο θέλει, διατυπώνοντάς το [μάλιτα] αυτό [που έλεγε] με σατιρικούς στίχους με αυτό το φραστικό: *Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα*²⁸⁹ (είδα τον Επιχάρη να βαδίζει προς τον Μαραθώνα) και *οὐκ ἄν γ' ἠράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλήβωρον* (δεν θα ποθούσα εκείνου το τρελογιατροσόφι). Το να φαίνεται πάντως κάπως ότι χρησιμοποιεί [ο ποιητής] τον τρόπο αυτόν είναι γελοίο· πλην [η ανάγκη] μέτρου είναι κάτι που ισχύει εξίσου για όλα τα μέρη [του λεκτικού], διότι, και μεταφορές και ιδιώματα και τα άλλα είδη αν χρησιμοποιήσει με τρόπο ανάρμοστο, θα κατέληγε στο ίδιο αποτέλεσμα, [σαν να τα χρησιμοποιούσε] επίτηδες για τη γελοιοποίηση του πράγματος²⁹⁰. Το πόσο ενδιαφέρει τώρα η σωστή χρήση, ας το δούμε στην περίπτωση των επών, βάζοντας τα [τρέχοντα και κυριολεκτικά] ονόματα σε μέτρο. Αν κάποιος τοποθετούσε στη θέση των ιδιωμάτων, των μεταφορών και των άλλων ειδών τα τρέχοντα ονόματα, θα διαπίστωνε ότι λέμε την αλήθεια²⁹¹. Παραδείγματος χάρη, [στην περίπτωση] ενός ιαμβικού στίχου, για το ίδιο θέμα, προϊόντος συνθέσεως του Αισχύλου και του Ευριπίδη, όπου ο τελευταίος αντικατέστησε μια μόνο λέξη, έναν συνήθη κυριολεκτικό όρο με έναν [ασυνήθη] ιδιωματικό όρο, [το αποτέλεσμα είναι] ο στίχος του Ευριπίδη να φαίνεται ωραίος και ο στίχος του Αισχύλου φτωχός. Πράγματι, ο Αισχύλος συνέθεσε στον *Φιλοκτήτη* τον στίχο:

φαγέδαιναν ἢ μὲν σάρκα ἐσθίει ποδός,

ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θινῶται μετέθηκεν. καὶ

25 νῦν δὲ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικῆς,

εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθεῖς

νῦν δὲ με ὦν μικρός τε καὶ ἀσθениκὸς καὶ ἀειδῆς·

καὶ

δίφρον ἀεικέλιον καταθεῖς ὀλίγην τε τράπεζαν,

30 δίφρον μοχθηρὸν καταθεῖς μικρὰν τε τράπεζαν·

καὶ τὸ “ἠῖόνες βοόωσι”, ἠῖόνες κράζουσιν. ἔτι δὲ Ἀριφράδης τοὺς τραγωδοὺς ἐκωμῶδει ὅτι ἂ οὐδεὶς ἂν εἴπειεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τούτοις χρῶνται, οἷον τὸ δωμάτων ἀπο ἀλλὰ μὴ ἀπὸ δωμάτων, καὶ τὸ σέθεν καὶ τὸ ἐγὼν
 1459a δὲ νιν καὶ τὸ Ἀχιλλέως πέρι ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἠγνῶει. ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἐκάστῳ
 5 τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφροίας τι

φαγέδαιναν ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,

ο [Ευριπίδης] όμως αντικατέστησε το ἐσθίει με το θοι-
νῆται²⁹². [Το ίδιο συμβαίνει] και [στον στίχο]:

νῦν δέ μ' ἔων ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικῆς²⁹³,

αν κάποιος θα πει, αντικαθιστώντας τους συνήθεις κυριο-
λεχτικούς ὀρους,

νῦν δέ με ὦν μικρός τε καὶ ἀσθениκὸς καὶ ἀειδής·

επίσης και στην περίπτωση των στίχων:

δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν²⁹⁴,
δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν·

και [τέλος] το ἡϊόνες βοῶσιν²⁹⁵ [αν το κάνει κάποιος]
ἡϊόνες κρᾶζουσιν. Εξ ἄλλου, ο Αριφράδης²⁹⁶ διακωμωδού-
σα από σκηνης τους τραγωδούς, [λέγοντας] ὅτι χρησιμο-
ποιούν [στα έργα τους] λόγια που κανένας δεν θα ἔλεγε στις
[καθημερινές] συζητήσεις, ὅπως, επί παραδείγματι, δωμά-
των ἄπο και ὄχι ἀπὸ δωμαίων, και σέθεν, ἐγὼ δέ νιν και
Ἀχιλλέως πέρι και ὄχι περὶ Ἀχιλλέως, και οὕτω καθ'
εξῆς. Στην πραγματικότητα όμως ὅλες οι εκφράσεις του
αἰδους αυτού εξασφαλίζουν, με το να μην απαντούν στην
καθομιλουμένη, το μη κοινότοπο του λεκτικού· εκείνος
ὅμως το αγνοούσε. Είναι βέβαια μεγάλο προτέρημα το
να χρησιμοποιεῖ ο ποιητής με τον τρόπο που πρέπει καθέ-
να από τα προαναφερόμενα, δηλαδή και τα σύνθετα ονό-
ματα και τα ιδιώματα, είναι ὅμως κατά πολύ το μεγαλύ-
τερο απ' ὅλα [το να χρησιμοποιεῖ ἔτσι] τις μεταφορές²⁹⁷.
Διότι μόνον αυτήν οὐτε είναι δυνατόν, αφ' ενός, να την

σημειόν ἐστὶ τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν
 ἐστίν. τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει
 τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἥρωικοῖς, αἱ δὲ
 10 μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις. καὶ ἐν μὲν τοῖς ἥρωικοῖς
 ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα, ἐν δὲ τοῖς ἰαμβείοις, διὰ
 τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι, ταῦτα ἀρμόττει τῶν
 ὀνομάτων, ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρῆσαιτο· ἐστὶ δὲ τὰ
 τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος. περὶ μὲν οὖν
 15 τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῶν
 ἱκανὰ τὰ εἰρημένα.

23. Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμη-
 τικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις
 συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ
 τελείαν ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἢ ὥσπερ
 20 ζῷον ἐν ὅλον ποιῆ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ
 ὁμοίαις ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ
 μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δηλώσιν ἀλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν
 τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχε
 ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους
 25 ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἢ ἐν Σικελίᾳ
 Καρχηδονίων μάχη οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι

παίρνει κανείς από κάποιον άλλο, και είναι σημάδι, αφ' ετέρου, ιδιοφυΐας, καθότι το να κάνει κάποιος καλές μεταφορές ισούται με το να διακρίνει την ομοιότητα. Από τα ονόματα τώρα τα σύνθετα ταιριάζουν προπάντων στους διθυράμβους, τα ιδιώματα στους ηρωικούς στίχους και οι μεταφορές στους ιαμβικούς²⁹⁸. Και προκειμένου για τους ηρωικούς, είναι χρήσιμα βέβαια όλα τα προαναφερόμενα ήδη, για τους ιαμβικούς όμως, επειδή μιμούνται πρωτίστως την καθομιλουμένη, εκείνα μόνο από τα ονόματα ταιριάζουν, όσα θα μπορούσε κάποιος να χρησιμοποιήσει και στις καθημερινές συζητήσεις: ονόματα, λοιπόν, αυτού του είδους είναι ο τρέχων όρος, η μεταφορά και το κοσμητικό στοιχείο. Σχετικά λοιπόν με την τραγωδία και την έμπρακτη [σκηνική δραματική] μίμηση, ας αρκεστούμε στα όσα προαναφέρθηκαν²⁹⁹.

23. Σχετικά τώρα με τη διηγηματική και έμμετρη μιμητική³⁰⁰, το ότι πρέπει οι μύθοι της, καθώς ακριβώς και προκειμένου για τις τραγωδίες, να έχουν δραματική υφή και να στρέφονται γύρω από μian ενιαία συνολική και αποτελειωμένη πράξη, που έχει αρχή, μέση και τέλος, προκειμένου δίκην ενιαίου συνολικού ζωντανού οργανισμού να εξασφαλίζει τη συναφή της ευχαρίστηση, είναι προφανές, [όπως είναι προφανές και ότι οι επικές] συνθέσεις δεν πρέπει να είναι όμοιες με τις ιστορίες³⁰¹, προκειμένου για τις οποίες δεν παρίσταται ανάγκη να καταστεί φανερή μια πράξη αλλά μια χρονική περίοδος, τα όσα δηλαδή συνέβησαν μέσα σε αυτή σχετικά με έναν ή περισσότερους ανθρώπους, καθένα από τα οποία συνδέεται με το άλλο όπως έτυχε. Όπως ακριβώς, δηλαδή, έγιναν την ίδια χρονική περίοδο η ναυμαχία της Σαλαμίνας και η μάχη των Καρχηδονίων στη Σικελία³⁰², χωρίς ωστόσο να συντείνουν στο παραμικρό στον ίδιο τελικό σκοπό, έτσι και στους

τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται
 θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἐν οὐδὲν γίνεται τέλος.
 σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρωῖσι. διὸ ὥσπερ
 30 εἶπομεν ἤδη καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος
 παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα
 ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν
 μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ
 μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποιικιλίᾳ. νῦν
 35 δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν
 πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις οἷς
 διαλαμβάνει τὴν ποιήσιν. οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιοῦσι καὶ
 περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πράξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ
 1459b Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ
 μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται
 ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ καὶ τῆς
 5 μικρᾶς Ἰλιάδος [[πλέον] ὀκτώ, οἷον ὄπλων κρίσις,
 Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λά-
 καιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους [καὶ Σίνων καὶ
 Τρωάδες]].

24. Ἔτι δὲ τὰ εἶδη ταῦτά δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ
 τραγωδίᾳ, ἢ γὰρ ἀπλήν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ
 παθητικὴν· καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως
 10 ταῦτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ

κατοπινούς καιρούς κάποτε το ένα περιστατικό επέρχεται μετά το άλλο, χωρίς κανένα από αυτά να γίνεται [μοναδικός] τελικός σκοπός [όλων αυτών]. Ωστόσο, οι περισσότεροι σχεδόν ποιητές αυτό κάνουν. Για τούτο, όπως είπαμε ήδη³⁰³, και ως προς αυτή [τη διηγηματική μιμητική] θα φανεί ο Όμηρος θεσπέσιος δίπλα στους άλλους, με το να μην επιχειρήσει δηλαδή ούτε τον [Τρωικό] πόλεμο να συνθέσει ολόκληρο, αν και έχει αρχή και τέλος, σε ένα μοναδικό ποίημα, διότι [διαφορετικά] ο μύθος θα ήταν αναπόφευκτα υπερβολικά μεγάλος και μη εύληπτος ή, αν επρόκειτο να μετριαστεί ως προς το μέγεθος, πολύπλοκος λόγω της ποικιλίας [των γεγονότων³⁰⁴]. Παίρνοντας ως βάση τώρα το ένα μέρος [μόνο του πολέμου], χρησιμοποιεί από τα άλλα μέρη πολλά επεισόδια, όπως τον κατάλογο, επί παραδείγματι, των πλοίων, καθώς και άλλα επεισόδια με τα οποία χωρίζει [σε ενότητες] το ποίημα. Οι άλλοι [ποιητές] συνθέτουν, αντίθετα, ποιήματα για έναν ήρωα ή για μια ορισμένη χρονική περίοδο ή για μια πράξη με πολλά [όμως] μέρη³⁰⁵, όπως, επί παραδείγματι, ο [ποιητής] που συνέθεσε τα *Κύπρια*³⁰⁶ και τη *Μικρή Ιλιάδα*³⁰⁷. Και ενώ λοιπόν με βάση την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια* μπορεί από κάθε μια να συνθέτεται μία μόνο τραγωδία, ή το πολύ δύο, με βάση τα *Κύπρια* μπορούν [αντίθετα να συνθέτονται] πολλές και με τη *Μικρή Ιλιάδα* περισσότερες από οκτώ, ήτοι *Όπλων Κρίσις*, *Φιλοκτήτης*, *Νεοπτόλεμος*, *Ευρύπυλος*, *Πτωχεία*, *Λάκαιναι*, *Ιλίου Πέρσις* και *Απόπλους*³⁰⁸, < καθώς επίσης *Σίνων* και *Τρωάδες*³⁰⁹ > .

24. Η εποποιία, εξ άλλου, πρέπει να έχει τα ίδια είδη με την τραγωδία, είναι δηλαδή ή απλή ή περίπλοκη ή ηθική [ηθογραφική] ή παθητική. Και τα μέρη της, έξω από τη μελοποίηση και το θέαμα, είναι επίσης τα ίδια, δεδομένου ότι έχει ανάγκη και [αυτή] από περιπέτειες και από ανα-

παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς.
οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἱκανῶς. καὶ
γὰρ τῶν ποιημάτων ἐκάτερον συνέστηκεν ἢ μὲν Ἰλιάς
ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἢ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον
15 (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθικὴ πρὸς δὲ τούτοις
λέξει καὶ διανοία πάντα ὑπερβεβλήκεν.

Διαφέρει δὲ κατὰ τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος ἢ
ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. τοῦ μὲν οὖν μήκους ὅρος ἱκανὸς
ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ
20 τὸ τέλος. εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ
συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγωδιῶν τῶν εἰς
μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν. ἔχει δὲ πρὸς τὸ
ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἢ ἐποποιία ἴδιον, διὰ
τὸ ἐν μὲν τῇ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα
25 πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνηῆς καὶ τῶν
ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ
διήγησιν εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμε-
να, ὑφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὐξεται ὁ τοῦ ποιήματος
ὄγκος. ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν
καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνο-
30 μοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπί-
πτειν ποιεῖ τὰς τραγωδίας. τὸ δὲ μέτρον τὸ ἥρωικὸν ἀπὸ

γνωρίσεις και από παθήματα. Επί πλέον, οι ιδέες και το λεκτικό [πρέπει και στην εποποιία] να έχουν καλώς. Τούτα τρησιμοποίησε όλα ο Όμηρος και πρώτος και αρκετά. Εκτός των άλλων και επειδή από τα δύο ποιήματά του την *Ιλιάδα* συνέθεσε ως απλό και παθητικό ποίημα³¹⁰ και την *Οδύσσεια* ως ποίημα περίπλοκο (αφού είναι ολόκληρη μία αναγνώριση) και ηθογραφική ως προς το περιεχόμενο³¹¹. Επί πλέον αυτών ξεπέρασε όλα [τα άλλα ποιήματα] σε ύφος και σε διάνοια.

Ωστόσο, διαφέρει η εποποιία [από την τραγωδία] τόσο στην έκταση της σύνθεσης όσο και στο μέτρο. Προκειμένου για την έκταση, είναι ικανοποιητικό το προαναφερόμενο όριο, πρέπει δηλαδή να μπορεί κανείς να βλέπει μαζί την αρχή και το τέλος³¹². Θα ήταν τώρα αυτό δυνατόν, αν οι [επικές] συνθέσεις θα ήσαν μικρότερες από τις αρχαίες και δεν θα ξεπερνούσαν [σε έκταση] το σύνολο των τραγωδιών που παρουσιάζονται σε μιαν ακρόαση. Έχει, ωστόσο, όσον αφορά στη δυνατότητα επεκτάσεώς της, κάτι το πολύ χαρακτηριστικό η εποποιία, καθότι στην τραγωδία δεν είναι δυνατόν κανείς να μιμείται [παρουσιάζει] πολλές εικόνες που εκτυλίσσονται την ίδια στιγμή, παρά μόνο την εικόνα [που διαδραματίζεται, συγκεκριμένα] πάνω στη σκηνή και [ερμηνεύεται] από τους ηθοποιούς· στην εποποιία, για τον λόγο ότι είναι διήγηση, είναι αντίθετα δυνατόν να παριστάνει κανείς πολλές σκηνές που εκτυλίσσονται συγχρόνως, με τις οποίες, αν είναι συναφείς [με την υπόθεση], αυξάνεται το ειδικό βάρος του ποιήματος³¹³. Το αποτέλεσμα σε μεγαλοπρέπεια του πλεονεκτήματος αυτού έγκειται και στο ότι μεταβάλλει [την ψυχική διάθεση] του ακροατή και πραγματοποιεί την από επεισόδια σύσταση [της εποποιίας] με ανόμοια επεισόδια, δεδομένου ότι η ομοιομορφία [το μονότονο], φέρνοντας γρήγορα κορεσμό, κάνει τις τραγωδίες να αποτυγχάνουν³¹⁴. Το ηρωικό³¹⁵

τῆς πείρας ἤρμοκεν. εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ
 διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς
 ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἥρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὄγκω-
 35 δέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ
 μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγη-
 ματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετρα-
 μετρον κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὄρχηστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν.
 1460a ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μιγνύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων.

διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποιήκεν ἢ τῷ
 ἤρωϊ, ἀλλ' ὥσπερ εἶπομεν αὐτῇ ἡ φύσις διδάσκει τὸ
 5 ἀρόμωτον αὐτῇ αἰρεῖσθαι. Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ
 ἀξίως ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ
 ἄγνοεῖ ὁ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν
 ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν
 οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλον ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ
 ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φροιμισάμενος εὐθὺς
 10 εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη
 ἀλλ' ἔχοντα ἦθος. δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν
 τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ
 ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ

γώρα μέτρο η πείρα έδειξε ότι ταιριάζει [στην εποποιία]. Πράγματι, αν κάποιος έκανε σε κάποιο άλλο μέτρο ή σε πολλά μέτρα διηγηματική μίμηση, θα φαινόταν άτοπο, διότι το ηρωικό είναι το πιο στατικό και το πιο βαρύ από τα μέτρα, (γι' αυτό και δέχεται περισσότερο από κάθε άλλο ιδιώματα και μεταφορές, δεδομένου ότι και ως προς το σημείο αυτό η διηγηματική μίμηση υπερτερεί των άλλων [μιμήσεων])³¹⁶. Αντιθέτως, το ιαμβικό μέτρο και το [τροχαϊκό] τετράμετρο είναι κινητικά, και [από αυτά] το τελευταίο είναι [κατάλληλο] για το χορευτικό μέρος και το πρώτο για τη [συνήθη] δράση. Ακόμη πιο άτοπο, εξ άλλου, [θα φαινόταν], αν κάποιος τα ανακάτωνα αυτά, όπως ακριβώς ο Χαιρήμων. Κανείς γι' αυτό δεν έκανε μεγάλη [επική] σύνθεση σε άλλο μέτρο εκτός από το ηρωικό, αλλά, όπως ακριβώς είπαμε, η ίδια η φύση μάς διδάσκει να επιλέγουμε το μέτρο που ταιριάζει στην επική ποιητική δομή. Ο Όμηρος είναι βέβαια άξιος να επαινείται και για πολλά άλλα, αλλά προπάντων για το ότι είναι ο μόνος από τους ποιητές, ο οποίος δεν αγνοεί αυτό που πρέπει να κάνει ο ίδιος προσωπικά στο ποίημα. Πράγματι, ο ίδιος ο ποιητής πρέπει να λέει ελάχιστα, καθότι δεν είναι μιμητής λόγω αυτών [που προσωπικά λέει]. Ενώ λοιπόν όλοι οι άλλοι [ποιητές] υποδύονται οι ίδιοι ένα πρόσωπο [παρόν] σε όλο το έργο και μιμούνται λίγα και λιγοστές φορές, ο Όμηρος, αφού πει λίγα ως πρόλογο, εισάγει αμέσως έναν άνδρα ή μια γυναίκα ή κάποιον άλλο χαρακτήρα³¹⁷. άλλωστε, κανένα [πρόσωπο του έργου] δεν είναι χωρίς χαρακτήρα, αλλά έχουν [όλα ορισμένο] χαρακτήρα. Πρέπει βέβαια στις τραγωδίες να παράγεται το θαυμαστό, ωστόσο είναι περισσότερο ενδεχόμενο [να απαντά] στην εποποιία το παράλογο, από το οποίο προκύπτει πρωτίστως το θαυμαστό, [και αυτό] για τον λόγο ότι [εδώ] δεν είναι στραμμένη η προσοχή στο πρόσωπο που πράττει,

ὄρα^ν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἐκτορος δίωξιν
 15 ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανεῖη, οἱ μὲν ἐστῶτες καὶ οἱ
 διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς ἔπεσιν λαυθάνει. τὸ
 δὲ θαυμαστὸν ἠδὲ σημεῖον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες
 ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι. δεδίδαχεν δὲ μάλιστα
 Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ. ἔστι δὲ
 20 τοῦτο παραλογισμός. οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν
 τουδὶ ὄντος τοδὶ ἤ ἢ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον
 ἔστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δὲ ἐστὶ
 ψεῦδος. διὸ δεῖ, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου
 ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι ἢ, προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ
 τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὃν παραλογίζεται ἡμῶν ἢ ψυχῇ καὶ
 25 τὸ πρῶτον ὡς ὄν. παράδειγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν
 Νίπτρων. προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ
 δυνατὰ ἀπίθανα· τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ
 μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον,
 εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ
 30 εἰδέναι πῶς ὁ Λάιος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι,
 ὥσπερ ἐν Ἡλέκτρῳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες ἢ ἐν

διότι, αν, [επί παραδείγματι], τα σχετικά με την καταδίωξη του Έκτορος³¹⁸ παριστάνονταν επί σκηνής, θα φαίνονταν γελοία, από τη μια μεριά δηλαδή οι [Έλληνες] στρατιώτες που στέκουν και δεν καταδιώκουν [τον Έκτορα] και από την άλλη ο Αχιλλέας που τους νεύει [να μείνουν ακίνητοι]: στα έπη, ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν γίνεται αντιληπτό. Εξ άλλου, το θαυμαστό είναι ευχάριστο, και [υπάρχει μία] ένδειξη γι' αυτό, το ότι όλοι δηλαδή οι άνθρωποι διηγούνται, προσθέτοντας [και δικά τους πράγματα], επειδή [πιστεύουν] ότι ευχαριστούν [έτσι τους ακροατές τους]. Ο Όμηρος κατ' εξοχήν δίδαξε και τους άλλους [ποιητές] να λένε ψευδή πράγματα έτσι όπως πρέπει³¹⁹. Και [το μέσο γι'] αυτό είναι ο παραλογισμός³²⁰. Πράγματι, νομίζουν οι άνθρωποι, ότι, όταν το τάδε πράγμα είναι παρόν ή γίνεται, θα είναι παρόν ή θα γίνεται και το δείνα, ή ότι, αν το επόμενο είναι γεγονός [αληθεύει], ότι είναι ή καθίσταται γεγονός και το προηγούμενο· αυτό όμως είναι ψέμα. Γι' αυτό, αν το πρώτο είναι ψέμα, και συμβαίνει να είναι ανάγκη, στην περίπτωση που θα ήταν αλήθεια, να είναι ή να γίνει κάτι άλλο [ως επακόλουθο αυτού], πρέπει να προστεθεί [το πρώτο εκείνο στο κάτι άλλο αυτό], διότι, επειδή γνωρίζουμε ότι το τελευταίο αυτό είναι αληθινό, η ψυχή μας ξεγελιέται και πιστεύει ότι αληθεύει και το πρώτο. Παράδειγμα σχετικά με αυτό είναι εκείνο από τα *Νίπτρα*³²¹. Πρέπει, αφ' ενός, να προτιμούνται τα αδύνατα [αλλά] πιθανά μάλλον παρά τα δυνατά [αλλά] απίθανα [απίστευτα], και, αφ' ετέρου, οι μύθοι όχι μόνο να μη συνίστανται από μη λογικά μέρη αλλά μάλιστα να μην περιέχουν τίποτε το μη λογικό, ειδάλλως [να βρισκόταν αυτό] έξω από το μυθικό πλέγμα, όπως ακριβώς το να μη γνωρίζει ο Οιδίπους πώς πέθανε ο Λάιος³²², και πάντως όχι μέσα στο δράμα, όπως ακριβώς στην *Ηλέκτρα* οι άνθρωποι που διηγούνται τους Πυθικούς αγώνες³²³ ή στους

Μυσοῖς ὁ ἄφρωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων. ὥσπερ
 τὸ λέγειν ὅτι ἀνήρητο ἂν ὁ μῦθος γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς γὰρ
 οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους. ἂν δὲ θῆ καὶ φαίνεται
 35 εὐλογωτέρως, ἐνδέχασθαι καὶ ἄτοπον. ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν
 Ὀδυσσεΐᾳ ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν ὡς οὐκ ἂν ἦν
 ἀνεκτὰ δῆλον ἂν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητῆς
 1460bποιήσειε· νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητῆς ἀφανίζει
 ἡδύνων τὸ ἄτοπον. τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς
 ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς·
 ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἢ λίαν λαμπρὰ λέξεις τὰ τε ἦθη
 5 καὶ τὰς διανοίας.

25. Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε
 καὶ ποίων εἰδῶν ἐστίν, ὧδ' ἂν θεωροῦσιν γένοιτ' ἂν
 φανερόν. ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερ ἀνὴρ
 ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι
 10 τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἐν τι αἰεί, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ
 οἷα φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. ταῦτα δ' ἐξαγγέλλε-

Μισαίος ο άνθρωπος που φτάνει από την Τεγέα στη Μυσία έφρωνος³²⁴ [χωρίς να βγάλει μιλιά]. Το να ισχυρίζεται συνεπώς κάποιος ότι [χωρίς αυτά] θα καταστρεφόταν ο μύθος είναι γελοίο, διότι μιας εξ αρχής δεν πρέπει να κατασκευάζονται τέτοιοι μύθοι· αν όμως [ο ποιητής] θέσει [παρ' όλα αυτά ως βάση παρόμοιο μύθο] και τον κάνει να φανεί περισσότερο εύλογος [απ' ό,τι είναι στην πραγματικότητα, τότε] είναι δυνατόν [αυτό], και ας είναι άτοπο. Αφού, [διαφορετικά], και τα όσα παράλογα [λέγονται] στην Οδύσσεια σχετικά με την αποβίβαση [του Οδυσσέα]³²⁵, θα καθίστατο ολοφάνερο ότι δεν θα μπορούσαν να είναι ανεκτά, αν επρόκειτο να τα χρησιμοποιήσει στην ποίησή του ένας κακός ποιητής· τώρα όμως ο ποιητής με τα άλλα προτερήματά του εξαφανίζει το άτοπο γλυκαίνοντάς το. Το λεκτικό, εξ άλλου, πρέπει να δουλεύεται με μεγάλη επιμέλεια, ιδιαίτερα στα μέρη χωρίς μεγάλη δράση και [στα μέρη] όπου ούτε ήθη διαγράφονται ούτε διανοήματα εκφράζονται, διότι [πρέπει να έχουμε υπ' όψη μας ότι] το πάρα πολύ λαμπρό λεκτικό αποκρύβει τόσο τα ήθη όσο και τα διανοήματα.

25. Προκειμένου τώρα για τα προβλήματα [με τα οποία έρχεται αντιμέτωπος ο ποιητής] και τις λύσεις [που τους δίνει], δηλαδή το από πόσα τον αριθμό και ποιας φύσεως είδη σύγκεινται, θα καθίστατο φανερό, αν θεωρηθούν με τον ακόλουθο τρόπο. Επειδή δηλαδή ο ποιητής είναι μιμητής, ωσάν να ήταν ακριβώς ζωγράφος ή οποιοδήποτε άλλο είδος εικονοποιού, είναι ανάγκη να μιμείται πάντοτε με έναν κάποιον από τους τρεις τον αριθμό τρόπους που υπάρχουν, ή δηλαδή [να παριστάνει] τα πράγματα όπως ήσαν ή είναι [πραγματικά] ή όπως τα λέγουν και θεωρούνται [ότι είναι] ή όπως πρέπει να είναι³²⁶. Όλα αυτά, εξ άλλου, τα εκφράζει με το λεκτικό, στο οποίο απαντούν και

ται λέξει ἐν ἧ⁷ καὶ γλῶτται καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ
 πάθη τῆς λέξεώς ἐστι· δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς.
 πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς
 καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς.
 15 αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία, ἡ μὲν γὰρ καθ'
 αὐτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. εἰ μὲν γὰρ προείλετο
 μιμήσασθαι <δι> ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ ἁμαρτία· εἰ δὲ τὸ
 προελέσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον <ἄμ> ἄμφω τὰ
 δεξιὰ προβεβληκότα, ἢ τὸ καθ' ἐκάστην τέχνην ἁμαρτη-
 20 μα, οἷον τὸ κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην [ἢ ἀδύνατα
 πεποιήται] ὅποιανοῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν. ὥστε δεῖ τὰ
 ἐπιτιμῆματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦν-
 τα λύειν. πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτήν τὴν τέχνην ἀδύνατα
 πεποιήται, ἡμάρτηται· ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ
 25 τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ γὰρ τέλος εἴρηται), εἰ οὕτως
 ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος. παραδει-
 γμα ἡ τοῦ Ἐκτορος δίωξις. εἰ μέντοι τὸ τέλος ἢ μᾶλλον ἢ
 <μη> ἦττον ἐνεδέχετο ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν περι-
 τούτων τέχνην, [ἡμαρτηῆσθαι] οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γὰρ εἰ
 30 ἐνδέχεται ὅλως μηδαμῆ ἡμαρτηῆσθαι. ἔτι ποτέρων ἐστὶ τὸ

ιδιώματα και μεταφορές και πολλές άλλες μεταβολές των λέξεων, διότι τα επιτρέπομε αυτά στους ποιητές. Ας προπτεθεί ότι δεν ισχύει το ίδιο κριτήριο για το τι είναι ορθό στην πολιτική και στην ποιητική, ούτε σε μίαν επιστήμη και στην ποιητική. Σε αυτή τούτη την ποιητική τέχνη [είναι δυνατόν να γίνεται] διπλό λάθος, ένα καθαυτό και ένα κατά σύμπτωση³²⁷. Πράγματι, αν [ο ποιητής] επέλεξε να μιμηθεί [κάτι που δεν μπορούσε] από [αντικειμενική] αδυναμία [να μιμηθεί], το λάθος είναι της ίδιας [της ποιητικής]: αν όμως η επιλογή του δεν είναι σωστή, αλλά [παρουσίασε, επί παραδείγματι,] το άλογο να έχει προτεταμένα την ίδια στιγμή τα δύο δεξιά του πόδια, πρόκειται ή για λάθος ως προς κάποια συγκεκριμένη επιστήμη, παραδείγματος χάρη ως προς την ιατρική ή οποιαδήποτε άλλη επιστήμη, ή για πράγματα που κανείς δεν μπορεί με κανένα τρόπο να μιμηθεί, [οπότε στις περιπτώσεις αυτές, το λάθος] δεν είναι αυτής της ίδιας [της ποιητικής]. Όστε πρέπει να αναιρούμε τις επικρίσεις, [που σχετίζονται] με τα προβλήματα [που αντιμετωπίζει ο ποιητής], βλέποντας τα πράγματα από τις ακόλουθες οπτικές γωνίες. [Ας δούμε] πρώτα [τα λάθη] τα σχετικά με αυτή την ίδια την τέχνη [της ποιητικής]. Όπου η ποίηση έχει αντικείμενο αδύνατα πράγματα, έχει διαπράξει λάθος: πλην, έχει καλώς [γίνει το λάθος], αν επιτυχάνει τον ιδιαίτερο σκοπό της (για τον σκοπό αυτόν, άλλωστε, έγινε λόγος), αν δηλαδή καθίσταται έτσι αυτό ή το άλλο μέρος [του έργου] περισσότερο εντυπωσιακό. Παράδειγμα, η καταδίωξη του Έκτορος³²⁸. Αν, ωστόσο, ήταν δυνατόν να πραγματοποιείται ο σκοπός, είτε περισσότερο είτε όχι λιγότερο, και σύμφωνα με τη σχετική με αυτά τέχνη, τότε δεν έχει καλώς γίνει το λάθος, διότι πρέπει, αν είναι δυνατόν, να μη γίνεται κανένα απολύτως λάθος. Έπειτα [θα πρέπει να δούμε] με ποια από τις δυο κατηγορίες έχει να

ἀμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβη-
 κός; ἔλαττον γὰρ εἰ μὴ ἦδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα
 οὐκ ἔχει ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν. πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν
 ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως < ὡς > δεῖ, οἶον
 καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἶους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην
 δὲ οἶοι εἰσίν, ταύτῃ λυτέον. εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω
 35 φασίν, οἶον τὰ περὶ θεῶν· ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον [οὔτε]
 λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' ἔτυχεν ὥσπερ Ξενοφάνει· ἀλλ'
 1461a οὖν φασι. τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον μὲν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν,
 οἶον τὰ περὶ τῶν ὄπλων, “ἔγχεα δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ
 σαυρωτῆρος”. οὕτω γὰρ τότε ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν
 Ἰλλυριοί. περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς εἰ εἴρηταιί τινι ἢ
 5 πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον
 ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ
 εἰς τὸν πρᾶττοντα ἢ λέγοντα ἢ πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτω ἢ οὐ
 ἔνεκεν, οἶον εἰ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος
 κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται. τὰ δὲ πρὸς τὴν λέξιν ὀρῶντα δεῖ

κάνει το λάθος: με τα λάθη σύμφωνα με την τέχνη ή σύμφωνα με κάτι άλλο συμπτωματικό; Διότι είναι μικρότερο το λάθος, αν [ο ζωγράφος] δεν γνώριζε ότι το θηλυκό ελάφι δεν έχει κέρατα, παρά αν ζωγράφισε έξω από κάθε κανόνα μιμητικής τέχνης³²⁹. Επί πλέον αυτών, αν επικρίνεται [ο ποιητής] ότι δεν [παριστάνει] αληθινά πράγματα, ίσως πρέπει τότε να απαντήσει όπως και ο Σοφοκλής, ότι δηλαδή, ενώ αυτός παριστάνει τους ανθρώπους όπως πρέπει να είναι, ο Ευριπίδης [τους παριστάνει] όπως είναι, και με [την απάντηση] αυτή πρέπει να λύνεται το ζήτημα³³⁰. Αν τώρα [δεν λύνεται] ούτε με τον ένα ούτε με τον άλλον τρόπο, [τότε μπορούμε να πούμε] ότι έτσι λείει ο κόσμος, όπως, επί παραδείγματι, για τα θέματα γύρω από τους θεούς. Ίσως, πράγματι, [για τους θεούς να μην μπορούν οι ποιητές] ούτε καλύτερα να μιλούν ούτε [να λένε] αληθινά πράγματα, αλλά συνέβαινε σύμφωνα ακριβώς με την άποψη του Ξενοφάνη³³¹. αλλά πάντως τα λένε. Άλλα πάλι ίσως [θέματα δεν παριστάνονται] βέβαια καλύτερα [απ' ό,τι είναι όντως τώρα], αλλά όπως ήσαν [άλλοτε], όπως, επί παραδείγματι, προκειμένου για τα όπλα [λέει ο Όμηρος]: και τα δόρατά τους όρθια πάνω στον σαυρωτήρα [μνηγμένο στη γη]³³², διότι έτσι συνήθιζαν να κάνουν τότε, όπως και σήμερα οι Ιλλυριοί. Προκειμένου τώρα να κρίνει κάποιος αν μίλησε ή έπαιξε σωστά ή όχι σωστά [ένα πρόσωπο του έργου], δεν πρέπει να κοιτάξει μόνο αν αυτό που επράχθη ή ελέχθη είναι καλό ή κακό, αλλά και το πρόσωπο που πράττει ή ομιλεί ή εκείνον στον οποίο αυτό αναφέρεται ή το πότε ή το με ποιο τρόπο ή το για ποιο λόγο [κάνει το ένα ή το άλλο], παραδείγματος χάρη, αν [το κάνει προκειμένου να γίνει] ένα μεγαλύτερο καλό, ώστε να γίνει αυτό, ή [προκειμένου να γίνει] ένα μεγαλύτερο κακό, ώστε να αποτραπεί αυτό³³³. Άλλες πάλι δυσκολίες πρέπει να τις εξουδετερώνει [ο ποιητής] στρέφοντας την προσοχή του

10 διαλύειν, οἷον γλώττη τὸ “οὐρήας μὲν πρῶτον”. ἴσως
 γὰρ οὐ τοὺς ἡμίονους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας· καὶ τὸν
 Δόλωνα, “ὅς ῥ’ ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός”, οὐ τὸ σῶμα
 ἀσύμμετρον ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν, τὸ γὰρ εὐειδές
 οἱ Κρηῆτες τὸ εὐπρόσωπον καλοῦσι· καὶ τὸ “ζωρότερον δὲ
 15 κέραιε” οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν ἀλλὰ τὸ θάπτον. τὸ
 δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον “πάντες μὲν ῥα θεοὶ τε
 καὶ ἀνέρες εὐδον παννύχιοι”. ἅμα δέ φησιν “ἦ τοι ὄτ’ ἐς
 πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν, ἀνλῶν συρίγγων τε ὄμα-
 δον”. τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοὶ κατὰ μεταφορὰν
 20 εἴρηται, τὸ γὰρ πᾶν πολὺ τι. καὶ τὸ “οἴη δ’ ἄμμορος”
 κατὰ μεταφορὰν, τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον. κατὰ δὲ
 προσωδίαν, ὥσπερ Ἰππίας ἔλυνεν ὁ Θάσιος, τὸ “δίδομεν
 δέ οἱ εὐχος ἀρέσθαι” καὶ “τὸ μὲν οὐ καταπύθεται
 ὄμβρω”. τὰ δὲ διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς “αἶψα δὲ
 θνήτ’ ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ’ εἶναι, ζωρὰ τὰ
 25 πρὶν κέκρητο”. τὰ δὲ ἀμφιβολία, “παρῶχηκεν δὲ πλέω
 νύξ·” τὸ γὰρ πλειώ ἀμφίβολόν ἐστιν. τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος
 τῆς λέξεως. τὸν κεκραμένον οἶνόν φασιν εἶναι, ὅθεν
 πεποίηται “κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο”· καὶ χαλκέ-

στο λεκτικό, όπως [εξηγώντας], επί παραδείγματι, το *οὐρανός μὲν πρῶτον*³³⁴ με τη βοήθεια της ιδιωματικής έκφρασης, ότι δηλαδή [με *οὐρανός*] δεν εννοεί τα μούλάρια αλλά τους φύλακες. Επίσης όταν λέει για τον Δόλωνα *ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός*³³⁵, δεν [αναφέρεται] στο ασύμμετρο [κακοφτιαγμένο] σώμα αλλά στο άσχημο πρόσωπο, διότι το *εὐειδές* [ευπαρουσίαστο] οι Κρήτες το λένε *εὐπρόσωπον* [όμορφο πρόσωπο]. Ακόμη με το *ζωρότερον δὲ κέραϊε*³³⁶ [δεν εννοεί ο Όμηρος] κέρνα άκρατο [ανέρωτο] οίνο, ωσάν να επρόκειτο για μεθύσους, αλλά [κέρνα] γρηγορότερα. Κάτι άλλο τώρα [μπορεί να εξηγηθεί ότι] έχει λεχθεί μεταφορικά, επί παραδείγματι, [όταν ο Όμηρος διαπιστώνει] *πάντες μὲν ῥά θεοί τε καὶ άνέρες εὐδον παννύχιοι*³³⁷ (όλοι οι θεοί και οι άνθρωποι κοιμούνται όλη νύχτα), ενώ την ίδια στιγμή λέει *ἦ τοι ὄτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν, ἀλλῶν συρίγγων τε ὄμαδον*³³⁸ (... στο στρατόπεδο το Τρωικό... ακούγεται ήχος αυλών...), [αυτό συμβαίνει] επειδή το *πάντες* ελέχθη αντί του πολλοί μεταφορικά, καθότι το *πᾶν* είναι ένα είδος του πολύ. Επίσης και το *οἴη δ' ἄμμορος*³³⁹ (η μόνη ακοίμητη) μεταφορικά [έχει λεχθεί], διότι το πιο γνωστό απ' όλα είναι ένα και μοναδικό. Άλλες, επίσης, [δυσκολίες εξουδετερώνονται] με επίκληση της προσωπίας, όπως ακριβώς ο Ιππίας ο Θάσιος εξουδετέρωνε [τη δυσκολία τη σχετική με] το *δίδομεν δέ οἱ εὐχος ἀρέσθαι*³⁴⁰ και *τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρω*³⁴¹. Άλλες με τη διαίρεση [στίξη], όπως στο παράδειγμα του Εμπεδοκλή, *αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι, ζωρὰ τὰ πρὶν κέκρητο*³⁴². Άλλες με το διαφορούμενο της σημασίας, [όπως] *παρῶχηκεν δὲ πλέω νῆξ*³⁴³, διότι το *πλέω* είναι εδώ διαφορούμενο. Άλλες με επίκληση της καθομιλουμένης· [όπως όταν] ο κόσμος λέει ότι το ανακατωμένο [νερό με οίνο] είναι κρασί, από το οποίο φτιάχτηκε το *κνημῖς νεοτεύκτου κασσιτέροιο*³⁴⁴ (περικνημίδα καινούρια από κασσίτερο). [στο

ας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν εἴρηται ὅ
 30 Γανυμήδης Διὶ οἴνοχοεῦεν, οὐ πινόντων οἶνον. εἴη δ'
 ἂν τοῦτό γε <καὶ> κατὰ μεταφοράν. δεῖ δὲ καὶ ὅταν
 ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκῆ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν
 ποσαχῶς ἂν σημήναιε τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἶον τῷ “τῆ
 ῥ’ ἔσχετο χάλκεον ἔγχος” τὸ ταύτη κωλυθῆναι ποσαχῶς
 ἐνδέχεται, ὡδὶ ἢ ὡδί, ὡς μάλιστ’ ἂν τις ὑπολάβοι κατὰ
 35 τὴν κατασκευὴν ἢ ὡς Γλαύκων λέγει, ὅτι ἐνιοὶ ἀλόγως
 1461b προὑπολαμβάνουσί τι καὶ αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλο-
 γίζονται, καὶ ὡς εἰρηκότος ὅ τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν
 ὑπεναντίον ἢ τῆ αὐτῶν οἴησει. τοῦτο δὲ πέπονθε τὰ περὶ
 5 Ἰκάριον. οἴονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα εἶναι· ἄτοπον οὖν τὸ
 μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς Λακεδαίμονα
 ἐλθόντα. τὸ δ’ ἴσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλλῆνές φασι·
 παρ’ αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσεά καὶ εἶναι
 Ἰκάδιον ἀλλ’ οὐκ Ἰκάριον· δι’ ἀμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα
 εἰκός ἐστιν. ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποιήσιν ἢ
 10 πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. πρὸς τε
 γὰρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθα-
 νον καὶ δυνατὸν· <καὶ ἴσως ἀδύνατον> τοιούτους εἶναι

ίδιο πνεύμα ο κόσμος ονομάζει] χαλκοποιούς αυτούς που δουλεύουν το σίδηρο· από αυτό ελέχθη ότι ο Γανυμήδης βάζει κρασί στον Δία³⁴⁵, ενώ οι θεοί δεν πίνουν κρασί. Θα μπορούσε ωστόσο αυτό το είδος δυσκολίας [να εξουδετερώνεται] και με επίκληση της μεταφοράς. Πρέπει επίσης, άλλωστε, όταν μία λέξη φαίνεται να σημαίνει κάτι αντιφατικό, να ερευνάται με πόσες σημασίες θα μπορούσε να εκλαμβάνεται σε μια δεδομένη φράση, επί παραδείγματι, στη φράση [του Ομήρου] *τῆ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος*³⁴⁶ (απ' αυτή [τη χρυσή στρώση της ασπίδας] συγκρατήθηκε το χάλκινο δόρυ), [πρέπει να ερευνάται] με πόσους τρόπους είναι δυνατόν «να εμποδιστεί απ' αυτή», [αν δηλαδή] με τον προκείμενο τρόπο ή αλλιώς, έτσι όπως θα μπορούσε κάποιος πρωτίστως να το εννοήσει· αντίθετα απ' ό,τι λέει ο Γλαύκων³⁴⁷, δηλαδή ότι μερικοί δέχονται αλόγιστα εκ των προτέρων κάτι [ως δεδομένο], και αφού οι ίδιοι δώσουν [επί τη βάσει αυτού] καταδικαστική ψήφο, [τότε] διαλογίζονται και επικρίνουν [τον ποιητή], ως [πράγματι] να είπε ό,τι τους φαίνεται [ότι είπε], αν συμβαίνει να είναι αυτό αντίθετο με τη δική τους εκτίμηση. Από τούτο ακριβώς έπασχαν τα [όσα λέγονται] γύρω από τον Ικάριο³⁴⁸. Επειδή [δηλαδή] νομίζουν ότι είναι Λάκων, [θεωρούν] αδιανόητο το να μην τον συναντήσει ο Τηλέμαχος, όταν ήρθε στη Σπάρτη. Το πράγμα όμως ίσως έχει όπως ακριβώς ισχυρίζονται οι Κεφαλλήνες, ότι δηλαδή από τον τόπο τους πήρε γυναίκα ο Οδυσσεάς και ότι [ο πατέρας της λεγόταν] Ικάδιος και όχι Ικάριος. Από λάθος λοιπόν παρουσιάζεται το πρόβλημα ως ευλογοφανές. Το αδύνατον πρέπει εν γένει να ανάγεται [προκειμένου να νομιμοποιηθεί] ή στην ποίηση ή στο καλύτερο ή στην κοινή γνώμη. Όσον αφορά, δηλαδή, την ποίηση είναι προτιμότερο το πειστικό [αλλά] αδύνατον παρά το απίστευτο [αλλά] δυνατόν· < άλλωστε ίσως [είναι] αδύνατον³⁴⁹ > να υπάρχουν άνθρωποι τέτοιοι όπως

οἷον Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα
 δεῖ ὑπερέχειν. πρὸς ἃ φασιν τάλογα, οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ
 οὐκ ἄλογόν ἐστιν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.
 15 τὰ δ' ὑπεναντίως εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν, ὥσπερ οἱ ἐν
 τοῖς λόγοις ἔλεγχοι, εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ
 ὡσαύτως, ὥστε καὶ αὐτὸν ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ ὃ ἂν
 φρόνιμος ὑποθῆται. ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ
 μοχθηρία, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὐσης μὴθὲν χρήσηται τῷ
 20 ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ, ἢ τῇ πονηρία, ὥσπερ
 ἐν Ὀρέστη <τῇ> τοῦ Μενελάου. τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμή-
 ματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς
 ἄλογα ἢ ὡς βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ τὴν
 ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην. αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημέ-
 25 νων ἀριθμῶν σκεπτεῖται. εἰσὶν δὲ δώδεκα.

26. Πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ
 τραγικὴ, διαπορήσειεν ἂν τις. εἰ γὰρ ἡ ἥττον φορτικὴ
 βελτίων, τοιαύτη δ' ἢ πρὸς βελτίους θεατὰς ἐστὶν αἰεί,
 λίαν δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ· ὡς γὰρ οὐκ

τους ζωγράφιζε ο Ζεύξις, πλην όμως [αυτό είναι προς το] καλύτερο, διότι το υπόδειγμα [πρότυπο] πρέπει να υπερέχει [σε σύγκριση με την πραγματικότητα]. Τα ανορθολογικά τώρα [ανάγονται προκειμένου να νομιμοποιηθούν] στα όσα λέγονται [κοινή γνώμη] τόσο με την παραπάνω έννοια όσο και με την έννοια ότι κάποτε κάτι δεν είναι ανορθολογικό, διότι είναι πιθανό [μερικά πράγματα] να γίνονται πέρα από κάθε πιθανότητα³⁵⁰. Όσα πάλι ειπώθηκαν με αντιφατική έννοια³⁵¹ [από τον ποιητή, πρέπει] να εξετάζονται έτσι, όπως ακριβώς οι διαλεκτικοί έλεγχοι, δηλαδή αν πρόκειται για ένα και το αυτό πράγμα, αν αναφέρονται στο ίδιο αντικείμενο και με τον ίδιο τρόπο, έτσι ώστε [να κρίνει κανείς] ή ότι [ο ποιητής] αντιφάσκει με τον ίδιο τον εαυτό του ή με όσα θα υπέθετε [ως αληθή] ένας συνετός άνθρωπος. Είναι σωστή, εξ άλλου, η επίκριση και για ανορθολογικότητα και για κακοήθεια, όταν, ενώ δεν υπάρχει η παραμικρή ανάγκη, γίνεται χρήση [από τον ποιητή] του ανορθολογικού, όπως ακριβώς από τον Ευριπίδη στον *Αιγέα*, ή της ιδιοτέλειας, όπως ακριβώς <εκεινης> του Μενέλαου στον *Ορέστη*³⁵². Θεμελιώνουν λοιπόν τις επικρίσεις τους [οι επικριτές] σε πέντε είδη [λαθών]. [Χαρακτηρίζουν τα όσα λέει ο ποιητής] δηλαδή ή ως αδύνατα ή ως ανορθολογικά ή ως βλαβερά ή ως αντιφατικά ή ως ανορθόδοξα σύμφωνα με μιαν ορισμένη τέχνη. Όσο για τις λύσεις, πρέπει να αναζητηθούν στη βάση της προαναφερόμενης απαρίθμησης. Είναι μάλιστα δώδεκα³⁵³

26. Το ποια τώρα από τις δυο είναι καλύτερη, η εποποιική ή η τραγική μίμηση, [είναι κάτι για το οποίο] θα μπορούσε κανείς να διερωτηθεί³⁵⁴. Αν, πράγματι, η λιγότερο βαρετή είναι καλύτερη, και καλύτερη είναι πάντοτε εκείνη που απευθύνεται σε καλύτερους θεατές, είναι ολοφάνερο ότι αυτή που μιμείται τα πάντα είναι βαρετή.

αισθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν
 30 κινουῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι ἀλληταὶ κυλιόμενοι ἂν δίσκον
 δέη μιμεῖσθαι, καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν
 ἀλῶσιν. ἡ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ
 πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν
 γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυνησίκος τὸν Καλλιπιδί-
 35 δην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου ἦν· ὡς δ'
 1462α οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποι-
 ῖαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι
 <οἱ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν
 πρὸς φαύλους· εἰ οὖν φορτικὴ, χείρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη.
 πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἢ κατηγορία ἀλλὰ τῆς
 5 ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ
 ῥαψωδοῦντα, ὅπερ ἐποίει Σωσίστρατος, καὶ διάδοντα,
 ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. εἶτα οὐδὲ κίνησις
 ἅπαντα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μὴδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἢ
 φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπιδίῃ ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις
 10 ὡς οὐκ ἐλευθέρως γυναικας μιμουμένων. ἔτι ἢ τραγωδία

Πράγματι, επειδή [ο ποιητής έχει τη γνώμη] ότι [οι θεατές] δεν καταλαβαίνουν, αν δεν προσθέσει κάτι ο ίδιος [ο μιμούμενος], κάνουν [τα πρόσωπα του έργου] πολλές κινήσεις³⁵⁵, όπως, επί παραδείγματι, οι κακοί αυλητές που κυλιούνται [πάνω στη σκηνή], αν χρειαστεί να μιμηθούν τον δίσκο [που ρίχνει ο δισκοβόλος], και σέρνουν τον κορυφαίο του χορού, αν παίζουν στον αυλό τη Σκύλλα³⁵⁶. Η τραγωδία λοιπόν είναι στην ίδια μοίρα με τους νεότερους ηθοποιούς, όπως τους έβλεπαν οι παλαιότεροι, διότι, επειδή υπερέβαλε πάρα πολύ [στο παίξιμό του], ο Μυννίσκος³⁵⁷ αποκαλούσε τον Καλλιπίδη³⁵⁸ πίθηκο, και η ίδια γνώμη επικρατούσε και για τον Πίνδαρο³⁵⁹. Η ίδια λοιπόν σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε αυτούς, υπάρχει και ανάμεσα στην [τραγική] εν γένει τέχνη και την εποποιία. Η τελευταία αυτή, λέει, απευθύνεται σε καλλιεργημένους θεατές, οι οποίοι δεν έχουν καμιάν ανάγκη από αυτοσχεδιασμούς, και η τραγική τέχνη σε απλοϊκούς [ακαλλιέργητους θεατές]. Είναι λοιπόν προφανές ότι, αν είναι βαρετή [μίμηση], θα είναι και χειρότερη. [Σε αυτά έχουμε να αντιτάξουμε], ωστόσο, πρώτον ότι η κατηγορία [αυτή] δεν είναι εναντίον της ποιητικής αλλά εναντίον της υποκριτικής, αφού μπορεί να υπερβάλλει σε νοήματα και χειρονομίες και όποιος απαγγέλλει ραψωδία, πράγμα το οποίο ακριβώς έκανε ο Σωσίστρατος, και όποιος τραγουδά μεταξύ δύο διαλειμμάτων [στα πλαίσια της απαγγελίας], πράγμα το οποίο ακριβώς έκανε ο Μνασίθεος ο Οπούντιος³⁶⁰. Έπειτα ούτε πρέπει να αποδοκιμάζεται κάθε είδους κίνηση, εν γένει, αν είναι αλήθεια ότι ούτε η χορευτική μίμηση [αποδοκιμάζεται], αλλά εκείνη [μόνο] των κακών [ηθοποιών], πράγμα το οποίο ακριβώς καταλόγιζαν [παλαιότερα] και στον Καλλιπίδη και σήμερα σε [διάφορους] άλλους [ηθοποιούς], δηλαδή ότι [με τα κουνήματά τους] μιμούνταν όχι ελεύθερες γυναίκες [αλλά γυναίκες κατώτερης σειράς]. Άλλωστε, η

καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ
 γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν· εἰ οὖν ἴσται
 τὰ γ' ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ
 ὑπάρχειν. ἔπειτα διότι πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία
 15 (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι), καὶ ἔτι οὐ μικρὸν
 μέρος τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις], δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ
 συνίστανται ἐναργέστατα· εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν
 τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων· ἔτι τῷ ἐν ἐλάττωι
 1462b μῆκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι (τὸ γὰρ ἄθροώτερον
 ἥδιον ἢ πολλῶ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δ' οἷον εἴ τις
 τὸν Οἰδίπουν θεῖη τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ
 Ἰλιάς)· ἔτι ἦττον μία ἢ μίμησις ἢ τῶν ἐποποιῶν
 (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν μιμήσεως πλείους
 5 τραγωδίαί γίνονται), ὥστε ἐὰν μὲν ἓνα μῦθον ποιῶσιν,
 ἢ βραχέως δεικνύμενον μύθον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολου-
 θοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μῆκει ὑδαρῇ· λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ
 πλειόνων πράξεων ἢ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ Ἰλιάς ἔχει
 πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια <α> καὶ καθ'
 10 ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστη-
 κεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα, καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως
 μίμησις. εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσιν καὶ ἔτι τῷ τῆς

τραγωδία επιτελεί τον προορισμό της και χωρίς κίνηση [θηατρική παράσταση], όπως ακριβώς η εποποιία, καθότι με την ανάγνωση [και μόνο καθίσταται] φανερό ποια είναι η αξία της³⁶¹. Αν επομένως είναι ανώτερη τουλάχιστον ως προς τα άλλα, δεν είναι οπωσδήποτε αναγκαίο να της ανήκει αυτό το στοιχείο. Έπειτα [είναι καλύτερη η τραγωδία], επειδή έχει όλα όσα ακριβώς [έχει] η εποποιία (αφού και το μέτρο³⁶² της επιτρέπεται να χρησιμοποιήσει), και επί πλέον το μη ευκαταφρόνητο στοιχείο της μουσικής [και τα σκηνικά >, με την οποία [μουσική] οι απολαύσεις παίρνουν με τον πιο ζωντανό τρόπο μορφή. Έπειτα το στοιχείο της ζωντανίας το έχει και στην ανάγνωση και στην περίπτωση της παράστασης. Ακόμη [είναι καλύτερη], επειδή η μίμηση ολοκληρώνεται σε μικρότερη έκταση, (διότι το πυκνότερο είναι πιο ευχάριστο από εκείνο που είναι κράμα [από γεγονότα που καλύπτουν] μεγάλη χρονική περίοδο, και εννοώ [με αυτό] σαν να ήθελε δηλαδή κάποιος να βάλει, επί παραδείγματι, τον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή σε τόσους επικούς στίχους όσους έχει η *Ιλιάδα*). Ακόμη παρουσιάζει μικρότερη ενότητα η μίμηση των εποποιών (ενδεικτικό [αυτού είναι ότι] από μίαν οποιαδήποτε [εποποιική] μίμηση γίνονται περισσότερες της μιας τραγωδίες), με αποτέλεσμα, αν έχουν αυτές ως βάση έναν μόνο μύθο, να φαίνεται αυτός ή κολοβός, αν εκτίθεται με συντομία, ή, αν υιοθετεί την έκταση [που ταιριάζει] στην έμμετρη διήγηση, πλαδαρός³⁶³. Και εννοώ, αν δηλαδή συμβαίνει να σύγκριται [η εποποιία] από πολλές πράξεις, όπως ακριβώς η *Ιλιάδα* έχει πολλά μέρη του είδους αυτού, καθώς και η *Οδύσσεια*, τα οποία είναι και αυτά καθαυτά εκτεταμένα: αν και αυτά τα ποιήματα έχουν συντεθεί με τον πιο άριστο δυνατόν τρόπο και αποτελούν περισσότερο από κάθε άλλο μίμηση μιας μοναδικής πράξεως. Αν, λοιπόν, διαφέρει [η τραγωδία] ως προς αυτά όλα [τα σημεία από

τέχνης ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιῆν
αὐτὰς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην), φανερόν ὅτι κρείττων ἂν εἴη
15 μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

Περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν
καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει,
καὶ τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ
λύσεων, εἰρήσθω τοσαῦτα.

Περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμωδίας * * *

την εποποιία] και επί πλέον ως προς το έργο [τη λειτουργία] που επιτελεί ως τέχνη (δεδομένου ότι αυτές [οι μιμήσεις της τραγωδίας και εποποιίας] πρέπει να δημιουργούν όχι την οποιαδήποτε τυχαία απόλαυση αλλά την προαναφερμένη³⁶⁴), είναι φανερό ότι θα είναι ανώτερη, επειδή επιτυγχάνει τον σκοπό της [ποιητικής τέχνης] περισσότερο από την εποποιία.

Σχετικά λοιπόν με την τραγωδία και την εποποιία, τόσο για τις ιδέες αυτές, για τα είδη τους και τα συστατικά τους μέρη, το πόσα είναι και σε τι διαφέρουν, όσο και για ποιες αιτίες επιτυγχάνουν ή όχι, καθώς επίσης για τις επικρίσεις και τις λύσεις [άρσεις] τους, ας περιοριστούμε στα όσα είπαμε.

Σχετικά τώρα με τους ιάμβους και την κωμωδία³⁶⁵...

[Faint, illegible text on the left page]

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

[Faint, illegible text on the right page]

I

Ἀριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς* 6, 1449b 21: *περὶ κωμικῆς
δίας ὕστερον ἐροῦμεν.*

II

Ἀριστοτέλης, *Ῥητορική*, 1, 11 1371b 33: *ὁμοίως δὲ καὶ
ἐπεὶ ἡ παιδιὰ τῶν ἡδέων καὶ πᾶσα ἄνεσις καὶ ὁ γέλως τῶν
ἡδέων, ἀνάγκη καὶ τὰ γελοῖα ἡδέα εἶναι, καὶ ἀνθρώπους καὶ
λόγους καὶ ἔργα· διώρισται δὲ περὶ γελοίων χωρὶς ἐν τοῖς
περὶ ποιητικῆς.*

— *Ῥητορική*, 3, 18, 1419b 2: *περὶ δὲ τῶν γελοίων, ἐπειδὴ
τινα δοκεῖ χρῆσιν ἔχειν ἐν τοῖς ἀγῶσι, καὶ δεῖν ἔφη Γοργίου
τὴν μὲν σπουδὴν διαφθεῖρειν τῶν ἐναντίων γέλῳ τὸν δὲ
γέλωτα σπουδῇ ὀρθῶς λέγων, εἴρηται πόσα εἶδη γελοίων
ἐστὶν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, ὧν τὸ μὲν ἀρμόττει ἐλευθέρῳ τὸ
δ' οὐ· ὅπως οὖν τὸ ἀρμόττον αὐτῷ λήφεται. ἔστι δ' ἡ εἰρωνυία
τῆς βωμολοχίας ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ αὐτοῦ ἕνεκα ποιῶν
τὸ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἑτέρου.*

1

Για την κωμωδία θα μιλήσουμε ύστερα.

2

Κατά τον ίδιο τρόπο, επειδή το παιχνίδι, κάθε είδους ελευθερία και το γέλιο ανήκουν στα ευχάριστα πράγματα, απεχθιστικά και όσα προκαλούν το γέλιο, ή είναι άνθρωποι ή λόγοι ή έργα, είναι επίσης ευχάριστα. Με τα πράγματα όμως που προκαλούν το γέλιο ασχοληθήκαμε ιδιαίτερος στα βιβλία του έργου *Περί Ποιητικής*.

— Σχετικά πάλι με τους αστεϊσμούς, δεδομένου ότι θεωρείται ότι έχουν κάποια χρησιμότητα στις ρητορικές επιχειρήσεις — και ότι πρέπει, είπε ο Γοργίας, να κατατρέφουμε τη σοβαρότητα των αντιπάλων με τα αστεία και τα αστεία με τη σοβαρότητα, μιλώντας σωστά — έχουμε και στην *Ποιητική* πόσα είδη αστεϊσμών υπάρχουν, από τα οποία βέβαια άλλα ταιριάζουν σε έναν ελεύθερο πολίτη και άλλα όχι. [Πρέπει λοιπόν να κοιτάζει κανείς] να χρησιμοποιεί το αστείο που του ταιριάζει. Έτσι η ειρωνεία ταιριάζει περισσότερο από τη βωμολοχία σε έναν ελεύθερο πολίτη, διότι ο ειρωνάς αστεϊεύεται για δικό του λογαριασμό ενώ ο βωμολόχος για τρίτους.

III

Ἀριστοτέλης, *Ῥητορική* 3, 2, 1404b 37: τῶν δ' ὀνομάτων τῷ μὲν σοφιστῇ ὁμωνυμία χρήσιμοι (παρὰ ταῦτα γὰρ κακουργεῖ), τῷ ποιητῇ δὲ συνωνυμία. λέγω δὲ κύρια καὶ συνώνυμα οἷον τὸ πορεύεσθαι καὶ τὸ βαδίζειν ταῦτα γὰρ ἀμφοτέρω καὶ κύρια καὶ συνώνυμα ἀλλήλοις. τί μὲν ἄν τούτων ἕκαστόν ἐστι καὶ πόσα εἶδη μεταφορᾶς καὶ ὅτι ταῦτα πλεῖστον δύναται καὶ ἐν ποιήσει καὶ ἐν λόγοις, αἱ μεταφοραὶ εἴρηται καθάπερ ἐλέγομεν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

Συμπλίκιος, *Σχ. Εἰς Κατηγορίας* 36. 13 Kalbfleisch. καὶ γὰρ καὶ ὁ Ἀριστοτέλης ἐν τῷ περὶ ποιητικῆς συνώνυμα εἶπε εἶναι ὧν πλείω μὲν τὰ ὀνόματα λόγος δὲ ὁ αὐτός, οἷα δὴ εἶπε τὰ πολυώνυμα, τό τε λώπιον καὶ ἰμάτιον καὶ τὸ φᾶρος.

IV

Ἄνων. (*Ἄνεκδ. Bekker* 101. 32): κνντότατον: Ἀριστοτέλης περὶ ποιητικῆς τὸ δὲ πάντων κνντότατον.

V

Ἀριστοτέλης, *Πολιτικά* 8. 7, 1341b 32: ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιροῦσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ' ἐνθουσιαστικὰ τιθέντες, καὶ τῶν ἀρμονιῶν τὴν φύσιν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν ἄλλην πρὸς ἄλλο μέρος τιθέασι, φαμὲν δ' οὐ μιᾶς ἐν καὶ ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως — τί δὲ λέγομεν τὴν καθάρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

3

Από τις λέξεις για τον σοφιστή είναι κυρίως χρήσιμες οι ομώνυμες (διότι με τη χρήση αυτών διαφέρει το νόημα), και για τον ποιητή είναι οι συνώνυμες, και εννοώ με κύριες και συγχρόνως ομώνυμες λέξεις, επί παραδείγματι, το «καρτεύομαι» και το «βαδίζω», διότι και τα δύο αυτά είναι και κύρια και συνώνυμα μεταξύ τους. Το τι είναι, λοιπόν, τα κείμενα από αυτά τα δύο είδη λέξεων και πόσα είδη μεταφοράς υπάρχουν και ότι η τελευταία αυτή αντιπροσωπεύει τις μεγαλύτερες εκφραστικές δυνατότητες τόσο στην ποίηση όσο και στον πεζό λόγο, όλα αυτά έχουν, καθώς ακριβώς λέγαμε και προηγουμένως, εκτεθεί στα βιβλία του *Περὶ Ποιητικῆς*.

Και ο Αριστοτέλης επίσης στο έργο του *Περὶ Ποιητικῆς* εἶπε ότι «συνώνυμα» είναι αυτά που λέγονται με περισσότερες της μιας λέξεις αλλά έχουν την ίδια σημασία, όπως είναι τα πολυώνυμα, το «λώπιον» και «ιμάτιον» και το «φάρος» (ένδυμα).

4

«Αναιδέστατο». Ο Αριστοτέλης στο έργο *Περὶ Ποιητικῆς* γράφει: «Το αναιδέστατο όλων».

5

Λεχόμαστε τον διαχωρισμό που έκαναν ορισμένοι από τους ασχολούμενους με τη φιλοσοφία, που διέκριναν τις μελωδίες σε ηθικές, πρακτικές και ενθουσιαστικές, όπως και τον χωρισμό των αρμονιών με βάση τη μελωδία που κυριαρχεί στη φύση κάθε μιας. Σε αυτή τη βάση ισχυριζόμαστε πως δεν πρέπει να χρησιμοποιούμε τη μουσική για μια μόνο ωφέλεια αλλά για πολλές (και για την παιδείυση, δηλαδή, και για την κάθαρση· τι εννοούμε «κάθαρση», που γόρα το αναφέρουμε με μια λέξη, θα αναπτύξουμε ακρι-

ἐροῦμεν σαφέστερον — τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν, πρὸς ἀνεπί-
 τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπασιν), φανερόν ὅτι
 χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἀρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον
 πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδεῖαν ταῖς ἠθικωτά-
 ταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἐτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς
 πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. ὁ γὰρ περὶ ἐνίας
 συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει,
 τῷ δὲ ἥττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, εἴ-
 δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοικί-
 χιμοὶ τινές εἰσιν, ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους,
 ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθι-
 σταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως. ταῦτο δὴ
 τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς
 φοβητικούς καὶ τοὺς ὄλως παθητικούς, τοὺς δ' ἄλλους καθ'
 ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἐκάστω, καὶ πᾶσι γίνεσθαι
 τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς. ὁμοίως δὲ καὶ τὰ
 μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις.

Ἀριστοτέλης, *Πολιτικά* 8, 6, 1341a 21: ἔτι δ' οὐκ ἔστιν ὁ
 αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν, ὥστε πρὸς τοὺς
 τοιούτους αὐτῷ καιροῦς χρηστέον ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν
 μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν.

Πρόκλος, *Εἰς Πλάτωνος Πολιτείαν*, I p. 42 Kroll: εἰπεῖν
 χρηῖ . . . δεύτερον, τί δήποτε μάλιστα τὴν τραγωδίαν καὶ τὴν
 κωμικὴν οὐ παραδέχεται καὶ ταῦτα συντελούσας πρὸς ἀφο-
 σίωσιν τῶν παθῶν, ἃ μήτε παντάπασιν ἀποκλείειν δυνατὸν
 μήτε ἐμπιμπλάναι πάλιν ἀσφαλές, δεόμενα δέ τινος ἐν καιρῷ

Πιότερα στο έργο *Περί Ποιητικής*· τρίτο χρησιμεύει στην ευχάριστη απασχόληση, στην άνεση και στην ξεκούραση). Είναι, λοιπόν, φανερό ότι δεν πρέπει να χρησιμοποιούμε όλες τις αρμονίες για τον ίδιο σκοπό, αλλά για την παιδεία εκείνες με ηθικό χαρακτήρα, ενώ για τη δική μας ακρόαση τόσο τις πρακτικές όσο και τις ενθουσιαστικές, που άλλοι πρέπει να εκτελούν. Το πάθος, άλλωστε, που αναστατώνει ορισμένες ψυχές υπάρχει σε όλους ανεξαιρέτως. Σε άλλους όμως αναπτύσσεται λιγότερο και σε άλλους περισσότερο, όπως ο οίκτος και ο φόβος, ακόμη και ο ενθουσιασμός. Ορισμένοι άνθρωποι δέχονται αυτό το δυνατό συναίσθημα, και τους βλέπουμε, όταν χρησιμοποιούν τις μελωδίες που εξάπτουν την ψυχή, να επηρεάζονται από τις ιερές μελωδίες, και να φτάνουν σε κατάσταση σαν να έχουν παράσει θεραπεία και κάθαρση. Το ίδιο υφίστανται κατ' ανάγκη και όσοι ρέπουν προς τον οίκτο και τον φόβο και όσοι έχουν απόλυτη ροπή στα πάθη, ενώ οι υπόλοιποι ανάλογα με τον βαθμό ευαισθησίας του καθενός· σε όλους, λοιπόν, επέρχεται κάποια μορφή κάθαρσης, και ανακουφίζονται με ευχαρίστηση. Κατά τον ίδιο τρόπο και οι μελωδίες που προκαλούν κάθαρση δίνουν χαρά στους ανθρώπους χωρίς να τους βλάπτουν ηθικά.

— Ο αυλός είναι όργανο κατάλληλο όχι για την απόδοση χαρακτήρων αλλά περισσότερο για να συναρπάξει· πρέπει, συνεπώς, να χρησιμοποιείται στις ανάλογες με αυτό περιστάσεις, κατά τις οποίες επιδιώκεται περισσότερο η κάθαρση παρά η μάθηση.

— Πρέπει να πούμε... δεύτερον, για ποιο λόγο κυρίως δεν αποδέχεται [ο Πλάτων] την τραγωδία και την κωμωδία, και τούτο παρ' ότι συμβάλλουν στον καθαρισμό των παθών, τα οποία δεν είναι δυνατό ν' αποκλείσει καθ' ολοκληρίαν ούτε πάλι είναι ασφαλές να οδηγήσει σε ολοκλή-

κινήσεως, ἣν ἐν ταῖς τούτων ἀκροάσεσιν ἐκπληρομήνη
 ἀνενοχλήτους ἡμᾶς ἀπ' αὐτῶν ἐν τῷ λοιπῷ χρόνῳ ποιεῖν . . .
 p. 49: τὸ δὲ δεύτερον — τοῦτο δ' ἦν τὸ τὴν τραγωδίαν
 ἐκβάλλεσθαι καὶ κωμωδίαν ἀτόπως, εἴτερ διὰ τούτων δευτε-
 ρὸν ἐμμέτρως ἀποπιμπλάναι τὰ πάθη καὶ ἀποπλήσαντας
 εὐεργὰ πρὸς τὴν παιδείαν ἔχειν τὸ πεπονηκὸς αὐτῶν θιγε-
 πεύσαντας — τοῦτο δ' οὖν πολλὴν καὶ τῷ Ἀριστοτέλει
 παρασχὸν αἰτιάσεως ἀφορμὴν καὶ τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων
 τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων οὕτωςί πως
 ἡμεῖς ἐπομένως τοῖς ἔμπροσθεν διαλύσομεν . . . p. 50: δεῖν μὲν
 οὖν τὸν πολιτικὸν διαμηχανᾶσθαι τινὰς τῶν παθῶν τούτων
 ἀπεράσεις καὶ ἡμεῖς φήσομεν, ἀλλ' οὐχ ὥστε τὰς περὶ αὐτὰ
 προσπαθείας συντείνειν, τὸναντίον μὲν οὖν ὥστε χαλινοῦν
 καὶ τὰς κινήσεις αὐτῶν ἐμμελῶς ἀναστέλλειν· ἐκεῖνας δὲ ἄρα
 τὰς ποιήσεις πρὸς τῇ ποικιλίᾳ καὶ τὸ ἄμετρον ἐχούσας ἐν ταῖς
 τῶν παθῶν τούτων προκλήσεσι πολλοῦ δεῖν εἰς ἀφοσιώσιν
 εἶναι χρησίμους. αἱ γὰρ ἀφοσιώσεις οὐκ ἐν ὑπερβολαῖς εἰσιν
 ἀλλ' ἐν συνεσταλμέναις ἐνεργείαις, σμικρὰν ὁμοιότητα πρὸς
 ἐκεῖνα ἐχούσαις ὧν εἰσιν ἀφοσιώσεις.

Ἰάμβλιχος, *Μυστ.* I. II: αἱ δυνάμεις τῶν ἀνθρωπίνων
 παθημάτων τῶν ἐν ἡμῖν πάντη μὲν εἰργόμεναι καθίστανται
 σφοδρότεραι, εἰς ἐνέργειαν δὲ βραχεῖαν καὶ ἄχρι τοῦ συμμέ-
 τρου προαγόμεναι χαίρουσι μετρίως καὶ ἀποπληροῦνται, καὶ
 ἐντεῦθεν ἀποκαθαίρομεναι πειθοῖ καὶ οὐ πρὸς βίαν ἀποπαύον-
 ται. διὰ δὴ τοῦτο ἐν τε κωμωδίᾳ καὶ τραγωδίᾳ ἀλλότρια πάθη
 θεωροῦντες ἴσταμεν τὰ οἰκεῖα πάθη καὶ μετριώτερα ἀπεργα-
 ζόμεθα καὶ ἀποκαθαίρομεν.

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

... αλλη στιγμή, αλλά απαιτούν κάποια ενεργοποίηση στην κατάλληλη στιγμή, που, αν πραγματοποιηθεί κατά την ακρόασή τους, θα μας κάνει να μην έχουμε του λοιπού οχλήσεις από αυτά... Το δεύτερο, λοιπόν, [ζήτημα προς επίλυση] — που ήταν η άτοπη απόρριψη της τραγωδίας και της κωμωδίας, εν, βέβαια, μέσω αυτών είναι δυνατό να ολοκληρωθούν σε μέτρο τα πάθη, και, με την ολοκλήρωσή τους, να γίνουν χρήσιμα για την παιδεία, εφόσον εξαλείψουμε το καταπιεστικό τους στοιχείο — σ' αυτό, λοιπόν, το ζήτημα, το οποίο έδωσε και στον Αριστοτέλη ισχυρή αφορμή για κατηγορία και το ίδιο σε όσους υπερασπίζονται τα ποιητικά αυτά είδη έναντι του Πλάτωνα, θα δώσουμε εμείς κάποια έπι λύση, με βάση τα όσα προαναφέρθηκαν... Θα υποστηρίξουμε και από πλευράς μας ότι ο πολιτικός πρέπει να σχεδιάζει κάποιου είδους αποβολές των παθών αυτών, όχι όμως για να εντείνει τα σχετικά με αυτά αισθήματα αλλά για να τα χαλιναγωγεί και να συγκρατεί τις κινήσεις τους με σωστό τρόπο. Εκείνα, λοιπόν, τα ποιητικά είδη, που εκτός από την ποικιλία έχουν και αμετρία ως προς την πρόκληση των παθών τούτων, απέχουν πολύ από του να είναι χρήσιμα για τον καθαρισμό. Άλλωστε οι καθαρμοί δεν έγκεινται στις υπερβολές αλλά στις μετρημένες ενέργειες, που έχουν μικρή ομοιότητα προς εκείνα των οποίων είναι καθαρμοί.

— Οι δυνάμεις των ανθρωπίνων παθημάτων που υπάρχουν μέσα μας, αν εμποδιστούν παντοιοτρόπως, γίνονται αφοδρότερες, αν όμως ενεργοποιηθούν σε μικρό βαθμό και αναπτυχθούν συμμετρως, ικανοποιούνται λογικά και ολοκληρώνονται, απ' όπου και καταπαύουν, καθαιρόμενες με την πειθώ και όχι με τη βία. Για τον λόγο αυτό, με το να βλέπουμε στην κωμωδία και στην τραγωδία αλλότρια πάθη, αναχαιτίζουμε τα δικά μας, προσδίδουμε σ' αυτά μετριοπαθέστερο χαρακτήρα και τ' αποκαθαίρουμε.

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

[VI]

Φιλόπονος, Σχ. εἰς Ἀριστ. Περὶ ψυχῆς σ. 269. 28 ἔκθ.
Hayduck: διὰ τοῦτο φησιν ὅτι τὸ οὐ ἔνεκα, τοντέστι τὸ τέλος,
διπτόν ἐστι, τὸ μὲν οὐ ἔνεκα, τὸ δὲ ῶ, ὅπερ καὶ ἐν τῇ
Ποιητικῇ καὶ ἐν τῇ Περὶ γενέσεως εἶπεν.

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

[6]

Για τούτο λένε ότι το «ου ένεκα», δηλαδή ο τελικός προπός, είναι διττό· αφ' ενός δηλώνει αυτό που είναι καλό για κάτι και αφ' ετέρου αυτό που είναι για το καλό κάποιου, όπως ανέφερε [ο Αριστοτέλης] στην *Ποιητική* και στο *Περί γενέσεως*.

XXIV



1. Σύμφωνα με τη διάρθρωση της *Ποιητικής*, στα πρώτα πέντε κεφάλαια (1447a-1449b) γίνεται λόγος γενικώς περί ποιήσεως, ενώ στα επόμενα αναπτύσσονται τα σχετικά με τα είδη της, ως εξής: Από το έκτο έως το εικοστό δεύτερο κεφάλαιο (1449b-1459a) για την τραγωδία, και από το εικοστό τρίτο έως το εικοστό έκτο (1459a-1462b) για την εποποιία (επική ποίηση). Τα σχετικά με τον ίαμβο και την κωμωδία ανέπτυξε προφανώς ο συγγραφέας στο χαμένο Β' Βιβλίο, σύμφωνα και με την προεξαγγελτική αναφορά *Περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμωδίας...* του τελευταίου στίχου του κειμένου (βλ. και σχ. 365). Όπως προκύπτει, δεν γίνεται λόγος για τη λυρική ποίηση, εκτός από παρεμπόπτουσες αναφορές, και τούτο γιατί, κατά τον Αριστοτέλη, το είδος αυτό ανήκει περισσότερο στη μουσική, αφού υποτάσσει σ' αυτήν το ποιητικό στοιχείο, και είναι το κατ' ἐξοχήν απομακρυσμένο από τη λειτουργία της μιμήσεως, η οποία χαρακτηρίζει και νοηματοδοτεί κάθε πραγματικό ποιητικό είδος. Επιπλέον, την εποχή κατά την οποία συντάχθηκε η *Ποιητική*, η λυρική ποίηση, αν δεν είχε εκλείψει, βρισκόταν πάντως σε υποχώρηση. Ως προς τον ουσιαστικό λόγο «αποκλεισμού» της λυρικής ποίησης, όμως, πρέπει να παρατηρηθεί πως αυτή στις κορυφαίες στιγμές της υπήρξε σαφώς «αντικειμενικότερη» από την εκ του ορισμού της πρόβλεψη και πάντως πολύ περισσότερο απ' ό,τι ο βιωματικός λυρισμός των νεότερων χρόνων. Η αρχαία λυρική ποίηση, άλλωστε, συνδεόμενη και αυτή (έστω και όχι στον ίδιο βαθμό όπως, λ.χ., η τραγωδία) με τον μύθο,

ο οποίος αποβαίνει το ορμητήριο του ποιητή και της ποιητικής συγκίνησής του, διαλέγεται με την αντικειμενικότητα, αποκτά, συνεπώς, στοιχείο καθολικότητας, ώστε να πληροί το κριτήριο της αρχαιότητας, που μετέθετε το κέντρο της καλλιτεχνικής λειτουργίας από το υποκείμενο στο ίδιο το έργο και στη σημασία του για τον ακροατή.

Ο όρος *ποιητική* είναι ουσιαστικοποιημένο επίθετο (με παράλειψη του ουσιαστικού *τέχνη*). Ο Αριστοτέλης όμως τον χρησιμοποιεί με την έννοια *ποίησης*. Συνεπώς ο πλήρης τίτλος *Περὶ Ποιητικῆς* σημαίνει «Περὶ Ποιήσεως». Στους μεταγενέστερους χρόνους ο όρος συνδέθηκε κυρίως με τη σημασία «θεωρία για την ποίηση». Παρ' ότι το ζήτημα δεν ήταν από αυτά που βρίσκονταν στο επίκεντρο των ενδιαφερόντων του συγγραφέα, το σωζόμενο τμήμα της *Ποιητικῆς* αρκεί για να καταδείξει την αξία του Αριστοτέλη ως αναλυτικού στοχαστή.

2. Ο όρος *μῦθος* του αρχαίου κειμένου δηλώνει αυτό που σήμερα εννοούμε «ιστορία, υπόθεση του έργου», βάση της δομής του ποιητικού έργου γενικά (και ειδικά του δραματικού, από την εξέταση του οποίου, κατά κύριο λόγο, ορμάται ο Αριστοτέλης προς την πραγμάτευση και των άλλων ειδών). (1) *μῦθος* και ο *λόγος* συνιστούν το κυρίως ποιητικό στοιχείο. Στον Πλατωνικό *Φαίδωνα* (61b) διακηρύσσεται ότι *τὸν ποιητὴν δέοι, εἴπερ μέλλοι ποιητῆς εἶναι, ποιεῖν μύθους ἀλλ' οὐ λόγους*. Είναι ουσιαστικά ο μῦθος η σύνδεση του ποιητικού είδους (κάθε ποιητικού είδους) με την πραγματικότητα, το θεμελιώδες αντικείμενο της *μιμήσεως* (κατά άλλη θεώρηση, η μάστιγα της αρχαίας ποίησης). Τα σχετικά με τον μῦθο αναπτύσσονται στα κεφ. 7-11 της *Ποιητικῆς*.

3. Στα οικεία κεφάλαια του έργου γίνεται λόγος για τα (συστατικά) μέρη της τραγωδίας, του έπους κ.λπ. Η αναφορά *ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων* δηλώνει ἐξ αρχῆς την ειδική ζήτηση: Εύρεση, απαρίθμηση, κατάταξη κ.λπ. αλλά, προπά-

των, αναγνώριση κατά ποιόν, προσδιορισμό των μερών του ποιήματος.

4. Αφετηρία της ανάπτυξης, όπως σε κάθε «τεχνικό» σύγγραμμα σαν την *Ποιητική*, γίνεται με τις γενικές αρχές που αντικειμένου, από τις οποίες θα γίνει στη συνέχεια η μετάβαση στα ειδικά θέματα. Τα κατά φύσιν πρώτα, συνεπώς, είναι η γενική αναφορά στη *μίμηση*, στις διαφορές των τεχνών και η ιστορική θεώρηση της *ποίησης*, που περιέχονται στα πρώτα έξι κεφάλαια του έργου.

5. Πρβλ. Πλάτων, *Γοργίας* 502b, ή *σεμνή αὕτη καὶ θαυμασιή, ἢ τῆς τραγωδίας ποιήσις...* Ὅπως και στο παρατιθέμενο χωρίο, το *ποίησις* βαρύνει στο να θεωρηθεί η τραγωδία πρωτίστως ως (ποιητικός) λόγος και μετά ως παράσταση δραμαμένων. Στον *Γοργία* ο προβληματισμός είναι συναφής: «Ἡ τραγωδία εἶναι μόνο για να ευχαριστεί τους θεατές; Ἄν κάτι ευχάριστο εἶναι φαύλο, εἶναι σωστό να λέγεται; Ἄν κάτι δυσάρεστο εἶναι ωφέλιμο, πρέπει να ειπωθεί;» (ερωτήματα του Σωκράτη προς τον Καλλικλή).

6. Η *αὐλητική* και η *κιθαριστική* δεν ανήκουν στα κύρια είδη *ποίησης*, αλλά είναι μουσική — των πνευστών και των έγχορδων οργάνων, αντίστοιχα. Κατά το ότι, όμως, είναι *συνουδευτική του ποιητικού λόγου* (και μόνο στον βαθμό που συμβαίνει αυτό), η μουσική συνδέεται με τη *μίμηση*. Χωρίς τον λόγο δεν είναι *μίμηση· αντίθετα, παγχάλεπον ἄνευ λόγου γιγνώμενον ῥυθμόν τε καὶ ἁρμονίαν γιγνώσκειν ὅτι τε βοῦλιται καὶ ὅτω ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων· ἀλλὰ ὑπολαβεῖν ἀναγκαῖον ὅτι τὸ τοιοῦτόν γε πολλῆς ἀγροικίας μεστὸν πᾶν, ὅπόσον τάχους τε καὶ ἀπταισίας καὶ φωνῆς θηριώδους σφόδρα φίλον ὥστ' αὐλήσει γε χρῆσθαι καὶ κιθαρίσει πλὴν ὅσον ὑπὸ ὄρχησίν τε καὶ ᾠδῆν, ψιλῶ δ' ἑκατέρω πᾶσά τις ἀμουσία καὶ θαυματουργία γίγνοιτ' ἂν τῆς χρήσεως* (Πλάτων, *Νόμοι* 669c-670a).

7. Τόσο η ενότητα όσο και η ετερότητα των ειδών που

αναφέρονται στο κείμενο στρέφονται περί την έννοια της μιμήσεως: Συνδέονται κατά το ότι όλα είναι μίμηση· διακρίνονται όσο αφορά τα μέσα, τα αντικείμενα και τον τρόπο μίμησης.

8. Πρόκειται μάλλον για εμπειρικά σχηματισμένο συμπέρασμα και όχι για θεωρητική αρχή· κάποια μίμηση μπορεί να γίνει, λ.χ., με ζωγραφιά, με κίνηση, με καλλιτεχνικά μέσα, ακόμα και με κάθε είδους ήχους. Η αναφορά, δηλαδή, αντιστοιχείται στο ἐτέροις, αμέσως παραπάνω.

9. Ο λόγος τίθεται εδώ ως μέσον μιμήσεως υπό έννοια που περιλαμβάνει και τον πεζό και τον έμμετρο. Η πρώτη είναι αυτή που εννοείται —όσο αφορά τον λόγο— με το χωρίς (χωριστά) που ακολουθεί αμέσως. Δηλαδή· ο λόγος «χωριστά» από τον ρυθμό μπορεί να είναι μίμησις (στην περίπτωση της επικής ποίησης), ενώ σε συνδυασμό με τον ρυθμό είναι ο έμμετρος. Η ποίηση συνδέεται από τον Αριστοτέλη, κυρίως αλλά όχι αποκλειστικά, με τον έμμετρο λόγο. Με την άρμονίαν (μελωδικότητα) τα πράγματα είναι διαφορετικά· «χωριστά» από τον ρυθμό δεν υπάρχει αρμονία.

10. Η σῦριγξ ήταν μουσικό όργανο, πνευστό. Αποτελούνταν από συνδεδεμένες μικρές, άνισες μεταξύ τους, φλογέρες από καλάμι.

11. Πρόκειται εδώ για την τέχνη των χορευτών, που δεν συνοδεύονταν πάντοτε από μουσική και ποτέ από λόγο. Η ορχηστική, ως συνδυασμός λόγου, μουσικής και κίνησης, ανήκει, κατά τον Αριστοτέλη, στη μίμηση και, νοούμενη υπό αυτό τον χαρακτήρα, κατατάσσεται μεταξύ των τεχνῶν που προαναφέρονται στο κείμενο, ως ποιητικές ή ως συγγενικές προς την ποίηση. Βλ. και παρακάτω 1448a 9.

12. Προτάθηκε η απόρριψη της λέξης ἐποποιία του αρχαίου κειμένου, καθώς η επισήμανση ἀνώνυμος τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν, στο τέλος της περιόδου, αντιβαίνει προς το να δοθεί το όνομα ἐποποιία.

Έχει επίσης προταθεί η ακόλουθη διευθέτηση του κειμένου: *ἢ δὲ [ἔποποιία] μόνον τοῖς λόγοις φιλοῖς < και > ἢ τοῖς μίμοις... ἀνώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν.* Σε τέτοια περίπτωση θα υπήρχε αναφορά σε δύο είδη, ένα πεζού και ένα ποιητικού λόγου.

13. Αναφέρεται στην έλλειψη ονομασίας, η οποία θα κάλυπτε ως κοινή όλα τα είδη, τα οποία, θεωρούμενα αυτοτελώς, έχουν, βέβαια, όνομα.

14. Η λέξη *μέτρα* του αρχαίου κειμένου διευκρινίζει το ότι ο λόγος αφορά τα είδη (όπως οι μίμοι, οι διάλογοι κ.λπ.) που χρησιμοποιούν πεζό ή έμμετρο λόγο, και μόνο αυτόν — όχι, δηλαδή, μελωδία (όπως συμβαίνει, λ.χ., με την τραγωδία, τον λιθόραμβο κ.λπ.).

15. Ο Σώφρων, γιος του Αγαθοκλέους, καταγόταν από τις Συρακούσες και ήταν ο εισηγητής του λογοτεχνικού είδους που ονομάστηκε *μίμος*. Τα χρόνια της ακμής του συμπίπτουν με τα μέσα του 5ου π.Χ. αι. Το λεξικό Σούδα αναφέρει ότι *τοῖς δὲ χρόνοις ἦν κατὰ Ξέρξην καὶ Εὐριπίδην, καὶ ἔγραψεν μίμους ἀνδρείους καὶ μίμους γυναικείους· εἰσὶ δὲ καταλογάδην, διαλέκτῳ Δωριδί (έγραψε, δηλαδή, μίμους που αναφέρονταν σε άνδρες και γυναίκες, χρησιμοποιώντας πεζό λόγο στη Δωρική διάλεκτο). Οι συνθέσεις του ήταν πεζόμορφες, με ρυθμό, και η θεματολογία τους προερχόταν από την καθημερινή ζωή, κυρίως των κατώτερων τάξεων. Από το έργο του σώζονται μόνο αποσπάσματα σε παπύρους. Ανάμεσα στους τίτλους χαμένων έργων του είναι: *Ἀκέστριαι* (Μοδίστρες), *Ταὶ γυναῖκες αἰ τὰν θεόν φαντι ἐξελαῖν* (Οι γυναίκες που λένε ότι θα διώξουν τη θεά), *Νυμφοπόνος* (Προξενήτρα), *Ταὶ θάμναι τὰ Ἴσθμια* (Αυτές που παρακολουθούν τα Ἴσθμια). Όπως παραδίδει ο Διογένης Λαέρτιος (3, 18), βιβλία του Σώφρονα έφερε για πρώτη φορά στην Αθήνα ο Πλάτων, ο οποίος μιμήθηκε στους διαλόγους του την τεχνοτροπία του μιμογράφου, προσδίδοντας, βέβαια, διαφορετικό περιεχόμενο*

(βλ. Β. Μανδηλαράς, *Οι μίμοι του Ηρώδα*, Β' έκδοση, Αθήνα 1986, σσ. 28-29).

Με βάση το κριτήριο του 1448a 2 κ.εξ. (βλ. και σχ. 23), οι μίμοι του Σώφρονος κατατάσσονται στους λόγους (πεζογραφήματα) που μιμούνται τους ανθρώπινους χαρακτήρες όπως πραγματικά είναι ή χειρότερους.

16. Ο Ξέναρχος ήταν γιος του Σώφρονα, και καλλιέργησε το λογοτεχνικό είδος που είχε δημιουργήσει ο πατέρας του, χωρίς όμως την ίδια επιτυχία. Έζησε επί Διονυσίου Α' των Συρακουσών (τέλη 5ου π.Χ. αι.). Από τις ελάχιστες πληροφορίες που υπάρχουν για τον ίδιο και το έργο του γνωρίζουμε πως ασχολήθηκε με την πολιτική σάτιρα.

17. Οι Σωκρατικοί διάλογοι είναι τα έργα διαλογικής μορφής, στα οποία κεντρικό πρόσωπο είναι ο Σωκράτης. Διασημότεροι είναι αυτοί τους οποίους έγραψε ο Πλάτων, αλλά το είδος καλλιέργησαν επίσης ο Ξενοφών, ο ιδρυτής της Κυνικής σχολής Αντισθένης, ο Αισχίνης από τον Σφητό, ο Ευκλείδης ο Μεγαρικός κ.ά. Στον διάλογο *Περί Πονηριών* (σύγγραμμα από τρία βιβλία, του οποίου σώζονται αποσπάσματα) ο Αριστοτέλης κατατάσσει τους Σωκρατικούς διαλόγους στην ποίηση (παρ' ότι γραμμένοι, βέβαια, σε πεζό λόγο). Αν η πληροφορία του Διογένη Λαέρτιου (3, 37) αποδίδει την πραγματικότητα, ανάλογη ήταν η γνώμη του Αριστοτέλη για τους διαλόγους του Πλάτωνα: *Φησὶ δ' Ἀριστοτέλης τὴν τῶν λόγων ἰδέαν αὐτοῦ μεταξὺ ποιήματος εἶναι καὶ πεζοῦ λόγου.*

18. *Τριμέτρων* : Εννοεί τα ιαμβικά τρίμετρα, με τα οποία πρέπει να είναι ολόκληρο το ποίημα γραμμένο (μερικώς το μέτρο τούτο χρησιμοποιούσε και η τραγωδία).

— *Ἐλεγείων*: Πρόκειται για συνδυασμό εξαμέτρου και πενταμέτρου.

19. Το νόημα είναι: Με την υπάρχουσα ορολογία δεν είναι δυνατό να καλυφθούν ως σύνολο τα είδη της (διά λόγου)

ἀντιμετώπιση της κατάστασης αυτής γίνεται με κάλλιον λανθασμένο κριτήριο, αφού παραγνωρίζεται ο μύθος, το θεμελιώδες ποιητικό στοιχείο, και τονίζεται η σημασία του μέτρου (βλ. και παραπάνω, συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιῆν...).

30. Ο Εμπεδοκλής από τον Ακράγαντα (490-430 π.Χ. περ.) ήταν φιλόσοφος, πολιτικός, γιατρός, και τιμήθηκε ως ιερή προσωπικότητα. Θεώρησε τον αέρα, τη γη, το νερό και τη φωτιά ως τα τέσσερα αγέννητα, άφθαρτα και ομοιογενή στοιχεία, από την ανάμειξη των οποίων δημιουργούνται τα επιμέρους πράγματα. Οι πολλαπλές ποιότητες των τελευταίων εξαρτώνται από τον τρόπο της ανάμειξης. Θεώρησε πως τα τέσσερα στοιχεία δεν διαθέτουν από μόνα τους ικανότητα κίνησης, την οποία αναζήτησε στη φιλότητα (αγάπη) και στο νεῖκος (μίσος). Αυτά είναι οι δημιουργικές δυνάμεις του κόσμου. Θεωρούνται αιτίες της κίνησης, όχι απλές ιδιότητες των στοιχείων αλλά δυνάμεις ανεξάρτητες από αυτά. Η τέλεια ανάμειξη των στοιχείων, υπό την κυριαρχία της φιλότητας και με τον αποκλεισμό του νεῖκος, ονομάζεται σφαιῖρος. Η επικράτηση του νεῖκος προκαλεί τον χωρισμό σε επιμέρους πράγματα: η φιλότης αίρει την κατάσταση αυτή, οδηγώντας σε επαναπροσέγγιση μέχρι την πλήρη και τέλεια ένωση. Τις φιλοσοφικές του απόψεις διατύπωσε ο Εμπεδοκλής σε δύο ποιήματα, που έφεραν τους τίτλους *Περὶ φύσεως* και *Καθαρμοί*. Από τις πέντε χιλιάδες των στίχων των δύο τούτων ποιημάτων σώζονται μόνο αποσπάσματα.

Στον διάλογο *Περὶ Ποιητῶν* ο Αριστοτέλης τον κατατάσσει στους ποιητές, επισημαίνοντας την ομοιότητα της φράσεως του Εμπεδοκλή με αυτής του Ομήρου. Η κρίση, όμως, του παρόντος εδαφίου της *Ποιητικῆς* γίνεται με βάση το περιεχόμενο των έργων του. Αν έπρεπε να εμμείνουμε στο κριτήριο του μέτρου — εννοεῖ ο Αριστοτέλης —, θα θεωρούσαμε τον Εμπεδοκλή ποιητή όπως θεωρούμε τον Όμηρο. (Παράλληλα,

θα έπρεπε ν' αποκλειστούν, πάλι για λόγους μέτρου, αθηναϊοί ποιητές, όπως ο Χαιρήμων, που αναφέρεται αμέσως στη συνέχεια).

21. Ο Χαιρήμων ήταν τραγικός ποιητής του 4ου π.Χ. αι. Τα έργα του, που διακρίνονταν για το ιδιαίτερα επιμελημένο φραστικό τους, προορίζονταν για ανάγνωση στο κοινό και όχι για σκηνική αναπαράσταση. Ανάμεσα στους τίτλους των δραμάτων του είναι: *Θυέστης*, *Άλφεισίβουα*, *Διώνυσος*, *Ίώ*, *Όδυσσεύς*. Ο *Κένταυρος*, που αναφέρεται στο κείμενο, γράφτηκε, όπως και οι άλλες τραγωδίες, με σκοπό ν' απαγγελθεί (απ' όπου και ο χαρακτηρισμός *ράψωδία*) και όχι για ν' αναπαρασταθεί (έτσι δεν πληρούσε τους ανάλογους ουσιαστικούς και τυπικούς όρους). Η πρακτική σημασία της εναλλαγής των μέτρων του έγκειται στο ότι έτσι διανθίζεται το ύφος, σε αντιστοιχία προς το περιεχόμενο, και ποικίλλεται ο ρυθμός της ανάγνωσης.

22. Ο *Διθύραμβος* ήταν παλαιότατο άσμα, βακχικό. Παρ' ότι το λεξικό Σούδα παράγει την ονομασία *παρά τῶν δύο θύρας βῆναι. τὴν τῆς μητρὸς Σεμέλης καὶ τὴν τοῦ μηροῦ τοῦ Διὸς*, η λέξη δεν είναι, κατά πάσα πιθανότητα, Ελληνική. Συνδεόμενος με τη Διονυσιακή λατρεία, ο διθύραμβος έχει κοινή με αυτή Φρυγική καταγωγή και αρχικά ψαλλόταν χωρίς όρχηση από τους βακχευόμενους εορταστές των Διονυσιακών τελετών. Ανάλογη ήταν και η θεματολογία του, που εξαντλούνταν σε φαιδρή εξιστόρηση των περιπετειών του Διονύσου. Την έντεχνη μορφή του, με την οποία καθιερώθηκε ως λογοτεχνικό είδος, απέκτησε στα τέλη του 7ου π.Χ. αι. στην Κόρινθο (βλ. και σχ. 45), από τον Μηθυμναίο ποιητή Αρίωνα. Έκτοτε κύριο μουσικό όργανο συνοδείας του διθυράμβου έγινε η κιθάρα αντί για τον αυλό, και το άσμα ψαλλόταν από χορό ως αντιστροφικό. Ο Αρίων εισήγαγε και τους Σατύρους, που έμοιαζαν με τράγους, απ' όπου ονομάστηκαν οι χοροί τραγικοί. Σταδιακά το περιεχόμενο του διθυράμβου στράφη-

«... προς τη σοβαρή αφήγηση των τραγικών περιπετειών και παθών του Διονύσου. Στην Αθήνα εισήχθη στα χρόνια του Πεισιστράτου, για να λάβει στη συνέχεια μεγάλη ανάπτυξη (από τους σπουδαιότερους διθυραμβοποιούς ήταν ο Μελανιππίδης και ο Φιλόξενος ο Κυθήριος — βλ. σχ. 35). Ο Λάσσος ο Ερμιονεύς καθιέρωσε το 508 π.Χ. διθυραμβικούς αγώνες, που τελούνταν μέχρι τα τέλη του Πελοποννησιακού πολέμου. Από τα χρόνια της δημοκρατίας ο βακχικός χαρακτήρας του άσματος μεταβλήθηκε, και τα θέματα του εκτάθηκαν σε κύκλους άλλους από τον Διονυσιακό. Έτσι ο διθύραμβος έγινε προπομπός του δράματος. Αργότερα το είδος παρήκμασε, λόγω της ελευθερίας στη χρήση των μέτρων, η οποία έκανε δυσκολότερη την εκτέλεση διθυράμβων από πολλούς χορευτές, έτσι ώστε ν' ανατεθεί σε έναν ειδικευμένο αοιδό.

23. Ο νόμος ήταν είδος θρησκευτικού άσματος, αφιερωμένο στον Απόλλωνα, που ψαλλόταν συνοδεία κιθάρας. Ο νόμος, όπως και ο διθύραμβος, ήταν ποιητικό είδος μεγαλοπρεπές και με υπερβολικό λεκτικό. Κορυφαίος από τους παλαιότερους ποιητές νόμων ήταν ο Τέρπανδρος, και από τους μεταγενέστερους ο Τιμόθεος (βλ. σχ. 34) και ο Φρύνις.

24. Οι τέχνες, των οποίων η ουσία έγκειται στη μίμηση, μιμούνται ανθρώπους δρώντες. Σύμφωνα, άλλωστε, και με την Πλατωνική παραδοχή (*Πολιτεία* 603c), αντικείμενο της μίμησης είναι η «πράξη».

25. Οι χαρακτήρες, σύμφωνα με την επισήμανση του χωρίου, είναι κατ' ανάγκη ή σπουδαῖοι ή φαύλοι. Η αξιολόγηση δεν περιορίζεται στη σφαίρα της ηθικής (όπως συμβαίνει με τη χρήση των όρων στις μεταγενέστερες θεωρίες, λ.χ. των Στωικών), αλλά έχει ευρύτερο χαρακτήρα, που συνδέεται, εν προκειμένω, με τον μέσο άνθρωπο, στον βαθμό που οι παριστανόμενοι είναι «καλύτεροι», «όμοιοι» ή «χειρότεροι» από αυτόν. Άρα οι χαρακτήρες που αποτελούν αντικείμενα μιμήσεως (ή και αυτοί που «δημιουργούνται» μέσα από τη διαδι-

κασία της μιμήσεως) είναι γενικώς ή καλοί ή κακοί, και ειδικώς καλύτεροι, όμοιοι ή χειρότεροι από τον μέσου άνθρωπο.

26. Ο ζωγράφος Πολύγνωτος (δεύτερο τέταρτο 5ου π.Χ. αι.), γιος του επίσης ζωγράφου Αγλαοφώντα, καταγόταν από τη Θάσο. Έζησε και εργάστηκε στην Αθήνα, χωρίς να αμείβεται για τα έργα του, και για τούτο του απονεμήθηκε η ιδιότητα του Αθηναίου πολίτη. Ειδικεύτηκε και διακρίθηκε στη διακόσμηση του εσωτερικού ναών και δημόσιων κτιρίων. Μόνος ή σε συνεργασία με τον ζωγράφο Μίκωνα διακόσμησε με τοιχογραφίες το Θησείο, το Ανάκαιο και την Πεισιανή κτιριο στοά, η οποία ονομάστηκε κατόπιν ποικίλη από τα ζωγραφικά του έργα (σκηνές από την άλωση της Τροίας και τη μάχη του Μαραθώνα). Επίσης τον ναό της Αθηνάς στις Πλαταιές (σκηνές από τη μνηστηροφονία της Ύδριου σείας), το ιερό των Δελφών κ.λπ. Κύριο χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας του ήταν περισσότερο από την απλή απεικόνιση η είσδυση στο σημασιολογικό μέρος των αντικειμένων του και η απεικόνιση του χαρακτήρα των προσώπων και των γεγονότων. Ο Αριστοτέλης (*Πολιτικά* 1340a 36) συνιστά τα έργα του Πολυγνώτου ως κατάλληλα για την αγωγή των νέων. Βλ. και παρακάτω, 1450a 27 κ.εξ.

27. Ο ζωγράφος Παύσων ήταν νεότερος από τον Πολύγνωτο. Στα έργα του απεικονίστηκαν πρόσωπα και χαρακτήρες των κατώτερων τάξεων, με τρόπο που πλησίαζε πιθανότατα τη γελοιογραφική απόδοση. Ο Αριστοφάνης (*Άχαρνής* 920, *Θεσμοφοριάζουσαι* 948) διακωμώδησε τον Παύσωνα, εκφράζοντας ίσως τη γενικότερη απαρέσκεια των Αθηναίων προς τον ζωγράφο, ο οποίος, πιθανότατα λόγω της κακής γνώμης των συγχρόνων του, βρισκόταν πάντοτε σε κατάσταση πενίας.

28. Ο ζωγράφος Διονύσιος (5ος π.Χ. αι.) από την Κολοφώνα απεικόνιζε κατά κύριο λόγο ανθρώπους, και για το

απρεκτιηριστικό αυτό της τέχνης του αποκλήθηκε *άνθρωπομιμία* (προσωπογράφος, πορτραίστας).

29. Με το *όρχήσει* του αρχαίου κειμένου εννοείται ο μιμικός χορός, είδος χορού με παντομίμα, του οποίου τα θέματα συχνά αντλούνταν από την καθημερινότητα, στερούμενος έτσι την μεγαλοπρεπή χαρακτήρα που προσέδιδε η θεματολογία των μύθων. Βλ. και παραπάνω, 1447a 26, και σχ. 11.

30. Ο όρος *φιλομετρία* του αρχαίου κειμένου δηλώνει την ποίηση που δεν συνοδευόταν από μουσική. Πρόκειται, συνεπώς, για αναφορά στην ηρωική ή επική ποίηση. Ο όρος χρησιμοποιείται με την ίδια σημασία και από τον Πλάτωνα (*Νόμοι* 669d, *Μενέξενος* 239c).

31. Ο Αθηναίος ποιητής Κλεοφών συνέθεσε τραγωδίες (33α, σύμφωνα με το λεξικό Σούδα). Ο Αριστοτέλης τον αναφέρει και παρακάτω (1458a 19, μαζί με τον Σθένελο) ως παράδειγμα *σαφειστάτης* αλλά *ταπεινής λέξεως*, δηλαδή ρεαλιστικού αλλά όχι ποιητικού ύφους (πρβλ. ανάλογη κρίση στη *Ρητορική* 1408a 15).

32. Ο ποιητής Ηγήμων καταγόταν από τη Θάσο, αλλά έζησε μεγάλο διάστημα στην Αθήνα (τέλη 5ου π.Χ. αι.), όπου είχε μεγάλη επιτυχία ως συνθέτης παρωδιών (στο κείμενο αναφέρεται ως δημιουργός του είδους). Περιέγραψε σκηνές της καθημερινής ζωής, αλλά με ύφος, μέτρο και φραστικό από την ηρωική ποίηση και μάλιστα την Ομηρική. Από τα γνωστότερα έργα του είναι η *Γιγαντομαχία*.

33. Πρόκειται πιθανότατα για τον ποιητή της μέσης κωμωδίας Νικοχάρη, γιο του Φιλωνίδα. Στη *Δειλιάδα*, έπος όπου παρωδείται η Ομηρική *Ύλιάς*, περιγράφονται έργα δειλών. Ο Ι. Συκουτρός, στην ερμηνεία της *Ποιητικής* (μετάφρ. Σίμου Μενάρδου, έκδοση *Ελληνικής Βιβλιοθήκης* της Ακαδημίας Αθηνών), δέχεται τη γραφή *Δηλιάδα*, σημειώνοντας πως, αν αυτή είναι ορθή, τότε το θέμα του έργου θα ήταν η διακωμώδηση της ήττας των Αθηναίων στη μάχη του Δηλίου

το 424 π.Χ. (οπότε ο δημιουργός δεν είναι ο κωμικός ποιητής Νικοχάρης), ή η διακωμώδηση των Δηλίων, τους οποίους χαρακτήριζαν στην αρχαιότητα παρασίτους τοῦ θεοῦ, λόγω του ότι ζούσαν αποκλειστικά από τα έσοδα του ιερού του Απόλλωνα.

34. Ο ποιητής και αοιδός Τιμόθεος από τη Μίλητο άκμασε περί τα τέλη του 5ου π.Χ. αι. Συνέθεσε διθυράμβους (*Λίαι έμμανής, Έλληνωρ, Ναύπλιος κ.ά.*) και νόμους (*Πέρσαι κ.ά.*). Διακρίθηκε για τους νεωτερισμούς που εισήγαγε (αύξηση του αριθμού των χορδών της κιθάρας, καινοτομίες στη θεματολογία των έργων), για τους οποίους κέρδισε τη φιλία και υποστήριξη του Ευριπίδη και την αγάπη ιδίως της νεολαίας.

35. Ο ποιητής Φιλόξενος από τα Κύθηρα (5ος π.Χ. αι.) έζησε στην Αθήνα ως δούλος του διθυραμβοποιού Μελανιππίδη, κοντά στον οποίο έμαθε την τέχνη του διθυράμβου, όπου διακρίθηκε ιδιαίτερα. Στο χαμένο έργο του *Κύκλωψ* επέκρινε και διακωμωδούσε τον τύραννο των Συρακουσών Διονύσιον Α΄, ο οποίος τον είχε φυλακίσει για λόγους ερωτικής και καλλιτεχνικής εμπάθειας.

Η γραφή έραστάς, αμέσως παραπάνω, φαίνεται ως η ορθότερη από τις διορθώσεις που προτάθηκαν για την αποκατάσταση του αρχαίου κειμένου, που και στο σημείο αυτό είναι φθαρμένο, καθώς εξυπηρετεί και τη νοηματική αλληλουχία, εφόσον υποτεθεί πως παραπέμπει στο προαναφερθέν έργο του Φιλοξένου.

36. Εδώ είναι ακόμα εμφανέστερο πως η αξιολόγηση έχει μάλλον αισθητική σημασία και όχι ηθική — η αρχαία τραγωδία θα μπορούσε να δώσει μακρύ κατάλογο ηθικά κακών χαρακτήρων. Η διάκριση, λοιπόν, δηλώνει την τάση της κωμωδίας για παραμόρφωση επί το κωμικό των χαρακτήρων.

37. Κατά τον Αριστοτέλη, η *μίμησις* είναι το στοιχείο που συνέχει όλα τα ποιητικά είδη (ή που καθιστά ποίηση τα είδη

ΣΧΟΛΙΑ

που τη χρησιμοποιούν). Έτσι, μίμηση (δρώντων ανθρώπων) έχουμε τόσο στην επική όσο και στη δραματική ποίηση. Στο σημείο αυτό εισάγεται η διάκριση μεταξύ της επικής και της δραματικής ποίησης με κριτήριο τον τρόπο με τον οποίο μιμούνται. Στην επική ποίηση έχουμε αφήγηση· ο ποιητής (αναφέρεται το παράδειγμα του Ομήρου) ή παρουσιάζει κάποιου άλλο πρόσωπο να αφηγείται ή το κάνει ο ίδιος. Η μίμηση, λοιπόν, στην επική ποίηση είναι σε κάθε περίπτωση μίμηση αφηγηματική. Στη δραματική ποίηση (τραγωδία και κωμωδία) η μίμηση συνδέεται με το στοιχείο της δράσης διττώς· όχι μόνο μιμείται δρώντες ανθρώπους αλλά τους μιμείται και κατά το ότι δρουν. Συνεπώς ο ποιητής και οι ηθοποιοί μιμούνται και διά του λόγου και διά των σκηνικών πράξεων τα δρώντα πρόσωπα - αντικείμενα της μίμησης.

Στο σημείο αυτό διαγράφεται η εννοιολογική διαφορά μεταξύ της Αριστοτελικής και της Πλατωνικής μιμήσεως. (1) Αριστοτέλης δεν περιγράφει ρητά την έννοια της μιμήσεως, αλλά τη δέχεται ως όρο της λογοτεχνικής κριτικής από τον Πλάτωνα, διαφοροποιούμενος ωστόσο από τον τρόπο θεώρησης εκείνου. Για τον Αριστοτέλη, το καλλιτεχνικό έργο, που παράγεται διά της μιμήσεως, έχει αυτοτελή χαρακτηριστήρα και δημιουργείται με τα οικεία μέσα κάθε τέχνης. Η αναπαράσταση, λοιπόν, που ορμάται από τέτοιους σκοπούς, χρησιμοποιεί τέτοια μέσα και καταλήγει σε τέτοιο αποτέλεσμα είναι η Αριστοτελική μίμησις. Κατά τον Πλάτωνα, η μίμησις συνδέεται με την αναπαράσταση των αισθητών πραγμάτων, και μάλιστα όχι στον υπέρτερο βαθμό πραγματικότητας. Ο Πλάτων δέχεται ότι η μιμητική μιμείται δρώντες ανθρώπους, αλλά, εν όψει του κινδύνου της ασυμφωνίας του ποιητή με τον εαυτό του, διαβλέπει το ενδεχόμενο να υποκύψει ο μιμητής στην αναπαράσταση παθών, η ταύτιση με τα οποία δεν θα είναι επωφελής για την αδιαμόρφωτη συνείδηση, ιδίως αυτή των νέων. Η κριτική του Πλάτωνα κατά της

μίμησης (και συνεπώς της ποίησης) μπορεί να συνοψιστεί γενικώς στα εξής: Ο ποιητής μιμείται τα αισθητά πράγματα, που κι αυτά είναι μιμήσεις του «αντικειμενικού» κόσμου των Ιδεών, οπότε ο ποιητής βρίσκεται στην τρίτη βαθμίδα από την αλήθεια (τρίτος ἀπ' ἀληθείας). Συχνά η αφήγηση των ποιητών περιέχει ψεύδη και ασεβείς περιγραφές για τους θεούς και τους ήρωες, γεγονός που παιδαγωγεί αρνητικά — προπάντων τους νέους. Αμέσως συνδεόμενο με το παραπάνω είναι το ότι πολλές φορές τέτοιου είδους αναφορές καταλύουν την αυτοκυριαρχία των ακροατών της ποίησης, χαλαρώνοντας τις δυνάμεις τους έναντι των παθών. Η κριτική αυτή βασίζεται κατά κύριο λόγο στην «παιδαγωγική» θεωρία της ποίησης, κρατούσα κατά την εποχή του φιλοσόφου: αρχίζει αποβλέποντας στην προστασία της ανολοκληρώτης ακόμα συνείδησης και καταλήγει με την προσπάθειας διακρίβωσης της πραγματικότητας των ὄντων και των μιμημάτων. Για την ερμηνεία της πρέπει ίσως να έχουμε κατά νου τον κεντρικό άξονα της Πλατωνικής θεωρίας για τη μη πραγματικότητα του αισθητού κόσμου. Αν, λοιπόν, ο μιμητής μπορεί με τον καθρέφτη να δημιουργήσει την απατηλή «πραγματικότητα» των φαινομένων (Πολιτεία 596e), ο ίδιος ο Πλάτων αποβλέπει στον διά του Λόγου προσανατολισμό προς την υπέρτερη και «αληθή» πραγματικότητα, της οποίας ἐν οὐρανῷ ἴσως παράδειγμα ἀνάκειται (ό.π. 592b).

38. Κατά την αντίληψη των θαυμαστών των δύο ποιητών, ο Σοφοκλής ήταν για τη δραματική ποίηση ό,τι ο Όμηρος για την επική. Πρβλ. τη γνώμη του φιλοσόφου Πολέμωνος, ο οποίος ἔλεγεν οὖν τὸν μὲν Ὅμηρον ἐπικὸν εἶναι Σοφοκλέα, τὸν δὲ Σοφοκλέα Ὅμηρον τραγικόν (Διογένης Λαέρτιος 4, 20). Η εσωτερική ομοιότητα των δύο ποιητών βρίσκεται στο ότι και οι δύο ιδανικεύουν τους ήρωές τους.

39. Δηλαδή, τα έργα του Σοφοκλή και του Αριστοφάνη.

40. Το δῖο του αρχαίου κειμένου σημαίνει «εξαιτίας της

ὑπαρξῆς του ὄρου *δραῖμα*» (ἀπό το *δραῶ* που χρησιμοποιοῦσαν οἱ Λαοριεῖς ἀντὶ τοῦ *πράττω* που χρησιμοποιοῦσαν οἱ Ἀθηναῖοι, γιὰ τὴ δῆλωση τῆς σημασίας τοῦ ποιῶ [1448a 1-2]: ὁ Ἀριστοτέλης, πάντως, χρησιμοποιεῖ τὶς λέξεις ὡς συνώνυμα). Ὅσο γιὰ τὴν καταγωγή τῆς κωμωδίας ἀπὸ τοὺς Μεγαρεῖς, σημειώνεται πὼς τὰ λεγόμενα *Μεγαρικά σκώμματα* ἀποτελεῖσαν, σύμφωνα με ὀρισμένους, προπομπὴ τοῦ ποιητικοῦ αὐτοῦ εἴδους (σχετικὲς ἀπόψεις περιλαμβάνονταν σὲ ἔργα Λαοριέων συγγραφέων).

41. Πρόκειται γιὰ τὰ Νισσαῖα Μέγαρα, ὅπου, κατὰ μίαν ἐπιδοχὴ, ἀναφάνηκε ἡ κωμωδία μετὰ τὴν ἀνατροπὴ τοῦ καθεστῶτος τοῦ τυράννου Θεαγένη. Ἡ ρητὴ ἀναφορὰ στὴν «περίοδο τῆς δημοκρατικῆς διακυβέρνησής τους» υπογραμμίζει ὡς ἀναγκαῖα προϋπόθεση γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς κωμωδίας τὴν ὑπαρξῆ δημοκρατικοῦ καθεστῶτος.

42. Αναφέρεται στὰ Ὑβλαῖα Μέγαρα, πόλη τῆς Σικελίας κοντὰ στὶς Συρακούσες.

43. Πολλὲς πόλεις ἀναφέρονται ὡς πατρίδες τοῦ ποιητῆ Ἐπιχάρμου (5ος π.Χ. αἰ.), ἀλλὰ ἡ καταγωγή του, τουλάχιστον, εἶναι πιθανότατα Μεγαρικὴ. Συνέθεσε σύντομα δράματα (δίχως χορὸ) με κωμικὸ περιεχόμενο, ἀπὸ τὰ ὁποῖα σώζονται ἀποσπάσματα. Τὰ θέματά τους προέρχονται εἴτε ἀπὸ μύθους, οἱ ὁποῖοι παρωδοῦνται, εἴτε ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ (*Πίβας γάμος, Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος, Ὀδυσσεὺς ναυαγός, Κίρκωψ, Ἄγρωστῖνος, Περίαλλος, Γᾶ καὶ Θάλασσα* κ.ά.). Ἔργα, ὅπως τὸ τελευταῖο, περιείχαν, ὑπὸ ἰδιάζουσα μορφή, ἐκφραση φιλοσοφικῶν ἀπόψεων, ὥστε πολλοὶ νὰ τὸν ἐντάξουν αὐτοὺς ἐκπροσώπους τῆς φιλοσοφικῆς σκέψης.

44. Ὁ Χιωνίδης καὶ ὁ Μάγνης ἦταν Ἀθηναῖοι ποιητὲς κωμωδιῶν, που ἄκμασαν τὸν 5ο π.Χ. αἰ. Καὶ οἱ δύο εἶχαν κερδίσει νίκες σὲ ποιητικὸς ἀγῶνες, με πρώτες τὸ 486 καὶ 473 π.Χ. ἀντίστοιχα. Οἱ παραδιδόμενοι τίτλοι ἔργων τους (*Ἥρωες, Πτωχοί, Πέρσαι* γιὰ τὸν Χιωνίδη καὶ *Βάτραχοι,*

Λυδοί, Ὀρνίθες κ.ά. για τον Μάγνητα) είναι αμφίβολης γνησιότητας.

45. Από τους Δωριείς της Πελοποννήσου την πατρότητα της τραγωδίας διεκδικούσαν οι Κορίνθιοι και οι Σικυώνιοι. Στην Κόρινθο, στα χρόνια του τυράννου της πόλης Περιάνδρου (668-584 π.Χ.), ο Μηθυμναίος ποιητής Αρίων εισήγαγε ως αυτοτελές λογοτεχνικό είδος τον διθύραμβο, από τον οποίο προήλθε το δράμα (βλ. και σχ. 22). Στη Σικυώνα τιμούσαν τον Άδραστο με τραγικούς χορούς, τους οποίους ο τύραννος Κλεισθένης όρισε να τελούνται προς τιμήν του Διονύσου (*Κλεισθένης δὲ χορούς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε*: Ηρόδοτος E 67).

46. Για τον όρο *κωμωδία* έχουν προβληθεί δύο ετυμολογίες: α. Από το *κώμη* (= χωριό, ατείχιστη μικρή πόλη), οπότε έχει την αρχική σημασία της αγροτικής ωδής: β. Από το *κῶμος*, οπότε σημαίνει το άσμα του κώμου. (Ο *κῶμος* ήταν η χαρούμενη διασκέδαση με μουσική και χορό, που συνήθως γινόταν κατά τις εορτές και κατέληγε σε πανηγυρική παρέλαση των διασκεδαστών, που τραγουδούσαν, ήταν στεφανωμένοι και κρατούσαν αναμμένες λαμπάδες. Με την πάροδο του χρόνου δημόσιοι *κῶμοι* τελούνταν προς τιμήν του Βάκχου. Η λέξη σήμαινε και την ίδια την ομάδα των διασκεδαστών που έκαναν την εορταστική πομπή). Ο Αριστοτέλης αναφέρει την πρώτη ετυμολογία σε σχέση με την αντίληψη των Δωριέων, που θεωρούσαν ότι αυτοί ήταν οι δημιουργοί της κωμωδίας.

47. Επιστημαίνεται ο «φυσικός» χαρακτήρας των αρχών της ποιητικής τέχνης, οπότε απορρίπτονται υπερφυσικές (μυθικές κ.ά.) αιτίες ως γενεσιουργές της ποίησης θεωρουμένης ως σύνολο (για τα επί μέρους είδη θα γίνει λόγος στη συνέχεια). Οι δύο αιτίες λοιπόν προσδιορίζονται εκ πρώτης όψης ως εξής: α. Η τάση και ικανότητα του ανθρώπου να μιμείται: β. Η ευχαρίστηση μπροστά στο αποτέλεσμα της μίμησης (στη

του έργου τέχνης). Η πρώτη συνδέεται με το δημιουργούν υποκείμενο της καλλιτεχνικής πράξης και η δεύτερη με το αποτέλεσμα της πράξης αυτής και την απόλαυση που προκαλεί το έργο τέχνης. Όσο για το τελευταίο, ο Αριστοτέλης το συνδέει ουσίως παρακάτω με την ευχαρίστηση που δημιουργεί η γλώσσα. Για διαφορετική προσέγγιση του θέματος βλ. την εισαγωγή του παρόντος τόμου.

48. Ο άνθρωπος αποκτά τις πρώτες γνώσεις του με τη μίμηση. Τούτο βρίσκεται σε συμφωνία με τη γενικότερη αντίληψη του Αριστοτέλη για τη σημασία της μακράς άσκησης πάνω σε συγκεκριμένους πρακτικούς τομείς, με την οποία αρχικά αποκτάται και εν συνεχεία εμπεδώνεται η συνήθεια.

49. Το μάλιστα ήκριβωμένως εικόνας του αρχαίου κειμένου δηλώνει τις αναπαραστάσεις που είναι κατασκευασμένες με επιδεξιότητα, ακρίβεια και πληρότητα, αυτό που σήμερα λέμε «μια ρεαλισμό», οπότε η ηθική, κοινωνική κ.λπ. απαξία του περιεχομένου του έργου τέχνης δεν εμποδίζει την αισθητική απόλαυση.

50. Η έννοια της «μάθησης» δεν περιορίζεται βέβαια στην απλή διδακτική διάσταση, αλλά σημαίνει κυρίως την ακριβή αντίληψη των πραγμάτων. Τέτοιου είδους μάθηση δίνει ευχαρίστηση (πρβλ. *Ῥητορική* 1371b 5, *τὸ μανθάνειν ἡδὴ*), ακόμα κι όταν πρόκειται για πράγματα δυσάρεστα να τα δει κάποιος, αφού η βασική λειτουργία τους έχει διαμορφωθεί με την πράξη του ποιητή (τη μίμηση). Η διαδικασία αυτή απηχεί την εσώτατη φύση του ανθρώπου και συνδέεται με την ηδονή που γεννά η ικανοποίηση του αιτήματος της αισιαστικής γνώσης· τελειώνεται, όμως, — και, στον βαθμό που αποτελεί νοησιαρχική μονομέρεια, μετριάζεται — (ολοκληρώνοντας, παράλληλα, την έννοια της απόλαυσης που γεννά το καλλιτεχνικό έργο) με την ηδονή που προκαλεί η καθαρά αισθητική πλευρά του έργου τέχνης. Πρόκειται, δηλαδή, σχηματικά, για το ζεύγμα περιεχομένου και μορφής σε

εξισορρόπηση, καθόσον δεν φαίνεται να γίνεται ποιοτική διακρίση των δύο όρων.

Με την παρατήρηση τούτη ο Αριστοτέλης υπερβαίνει την υπό στενή έννοια αντίληψη της μίμησης, καθώς, πέρα από τη διαδικασία (και το αποτέλεσμα της απλής αναπαράστασης) έρχεται η έννοια της απόλαυσης να νοηματοδοτήσει τη θέση του έργου τέχνης (και τα αισθήματα που προκαλούνται από αυτό) ακόμα κι όταν η μίμηση έχει αντικείμενο κάτι δυσάρεστο καθαυτό. Το κριτήριο με το οποίο αντιμετωπίζεται η έννοια της απόλαυσης είναι νοησιαρχικό (η αναγνώριση αυτού που επιδιώκει να παρουσιάσει το καλλιτεχνικό έργο), έτσι ώστε η απόλαυση να παρίσταται ως μερική μορφή της μάθησης.

51. Σε περίπτωση που κάποιος δεν έχει από πριν γνώση σχετικά με το αντικείμενο, τότε η απόλαυσή του οφείλεται όχι στο έργο ως μίμηση (όχι, δηλαδή, στο θέμα του έργου) αλλά στον τρόπο της εκτέλεσής του, στο χρώμα, στα υλικά και στα υπόλοιπα στοιχεία της μορφής.

52. Το *ἔξ ἀρχῆς πεφυκότες* του αρχαίου κειμένου δηλώνει προφανώς την πίστη του Αριστοτέλη στην αναγκαιότητα ἐμφυτης δυνατότητας του ποιητικού (καλλιτεχνικού) υποκειμένου, στην προέχουσα ποιητική προσωπικότητα. (Τούτο στη νεότερη — αλλά παραδοσιακή πλέον — ποιητική αποκρυσταλλώθηκε στην περιγραφή της ποιητικής ιδιοφυΐας ως συνδυασμού δεκτικής ευαισθησίας, ποιητικής φαντασίας και αισθητικής εξωτερίκευσης). Η εξισορρόπηση και ολοκλήρωση του παραπάνω δόγματος έρχεται, αμέσως στη συνέχεια, με τα *προάγοντες* του αρχαίου κειμένου, που τονίζει την ανάγκη της καλλιέργειας, η οποία θ' ασκήσει και θ' αναπτύξει τη φυσική κλίση.

53. Στο αρχικό στάδιο της ποιητικής δημιουργίας τοποθετούνται οι *ψόγοι*, οι *ἕμνοι* και τα *ἐγκώμια*. (Η ύπαρξη των πρώτων τεκμαίρεται λογικά από τον Αριστοτέλη, δεν αποδεικνύεται με βάση πηγές ή κάτι ανάλογο. Ούτε για τα υπό-

ταίρια κάνει ο συγγραφέας ρητή αναφορά με παραδείγματα, θεωρώντας τα γενικώς γνωστά). Οι ψόγοι είναι σάτιρα και επίκριση για πρόσωπα, τα εγκώμια αναφέρονται σε υπερέφυσες προσωπικότητες (ήρωες), οι ύμνοι στους θεούς.

54. Ο *Μαργίτης* είναι το παλαιότετο από τα κωμικά άσματα που αποδίδονταν αβάσιμα στον Όμηρο, και από το οποίο σώζονται λίγοι στίχοι. Η ονομασία του ποιήματος οφείλεται στην ήρωά του, ο οποίος πολλά μὲν ἤπιστατο ἔργα, κακῶς δ' ἐπίστατο πάντα. Ἦδη από τον Αρχίλοχο πιστευόταν ότι είναι έργο του Ομήρου, άποψη αποδεκτή απ' όλους κατά την αρχαιότητα. Αργότερα η γνησιότητα αμφισβητήθηκε και τελικά το ποίημα απορρίφθηκε από τα έργα του επικού ποιητή. Είναι τραμμένο σε δακτυλικό εξάμετρο· αργότερα ο Πίγρης ο Αλιπυρνακσεύς παρενέβαλε σε άνισα διαστήματα (όποτε ολοκληρωνόταν κάποια νοηματική περίοδος) μέρη σε ιαμβικά τρίμετρα.

55. Το ιαμβικό μέτρο ήταν το καταλληλότερο για την απόδοση του καθημερινού λόγου. Παρακάτω (1449a 24-27) το μέτρο αυτό χαρακτηρίζεται ως μάλιστα λεκτικόν (κατ' εἰσφήνη κατάλληλο για τον διάλογο)· απόδειξη: πλεῖστα γάρ ἱαμβειῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους. Η χρήση του δεν περιορίζεται φυσικά στα σκωπτικά ποιήματα. Η εισαγωγή του, μάλιστα, στην τραγωδία (βλ. και σχ. 65) συνδέεται με την πρόσκτηση σοβαρότερου και μεγαλοπρεπέστερου χαρακτήρα από το ποιητικό αυτό είδος. Πρβλ. και *Ρητορική* 1408b 32, τῶν δὲ ῥυθμῶν... ὁ δ' ἴαμβος αὐτῆ ἐστὶν ἡ λέξις ἢ τῶν πολλῶν.

56. Ο Όμηρος, κατά τον Αριστοτέλη, χρησιμοποίησε επί μέρους δραματικά στοιχεία και όχι τη σύνολη μορφή του δράματος. Η μετάβαση στην κωμωδία γίνεται με την εγκατάλειψη της πιο στενής μορφής σάτιρας, που εξέφραζε ο ψόγος, υπέρ του γενικώς κωμικού (του γελοίου). Πρόκειται για μετάβαση από το μερικότερο στο γενικότερο, και από το

υποκειμενικό στο (περισσότερο) αντικειμενικό — σχήμα που πληροί τους Αριστοτελικούς όρους.

Για το ότι ο Όμηρος θεωρούνταν πατέρας της τραγωδίας οι απόψεις της αρχαιότητας συμπίπτουν. Η αναφορά του ως πατέρα της κωμωδίας γίνεται με βάση την αντίληψη των αρχαίων ότι ο *Μαργίτης* ήταν δικό του έργο (βλ. και σχ. 4). Στοιχεία κωμικού, όμως, έχουν επισημανθεί από τους μελετητές και στα Ομηρικά έπη. Το ζήτημα, πάντως, του κατά πόσο είναι δυνατή η δημιουργία από το ίδιο πρόσωπο τραγικού και παράλληλα κωμικού έργου είχε συζητηθεί από την αρχαιότητα. Πρβλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, 395a, *Σχολή ἄμα ἐπιτηδεύσει γέ τι ἄμα τῶν ἀξίων λόγου ἐπιτηδευμάτων καὶ πολλὰ μιμῆσεται καὶ ἔσται μιμητικός, ἐπεὶ που οὐδὲ τὰ δοκοῦντα ἐγγὺς ἀλλήλων εἶναι δύο μιμήματα δύνανται οἱ αὐτοὶ ἄμα ἐμιμεῖσθαι, οἷον κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ποιοῦντες*. Στο παραπάνω απόσπασμα ο ομιλῶν Σωκράτης φαίνεται ν' αρνείται τη δυνατότητα να συμπέσουν οι ικανότητες τραγικού και κωμικού δραματουργού στο ίδιο πρόσωπο. Προσπάθεια, όμως, παράλληλης σύνθεσης τραγικών και κωμικών έργων γνωρίζουμε να γινόταν στην αρχαιότητα τουλάχιστον με το σατυρικό δράμα, που παρουσίαζαν οι ποιητές μετά τη διδασκαλία της τραγικής τριλογίας (δεν ήταν πάντως καθαυτό κωμικό είδος). Στα νεότερα χρόνια ο Σαίξπηρ και ο Λόπε ντε Βέγκα είναι κορυφαίες περιπτώσεις δημιουργίας τραγικού και κωμικού έργου από το ίδιο πρόσωπο.

57. Παρακάτω (1450a 9-10) αναφέρονται τα συστατικά μέρη της τραγωδίας: *μῦθος, ἦθη, λέξεις, διάνοια, ὄψεις, μελοποιία*. Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι υπάρχουν δύο είδη αναφοράς που θα μπορούσαν να γίνουν: α. Αν τραγωδία έχει αναπτύξει πλήρως τα μέρη της ή αν παραπέρα εξέλιξη είναι δυνατή και β. Το παραπάνω ζήτημα σε σχέση με τη θεατρική πράξη και όλους τους παράγοντές της (στη δεύτερη περίπτωση η τραγωδία απομακρύνεται από του να εξετάζεται ως ή

της τραγωδίας ποιήσεις [1447a 13· βλ. και σχ. 5], αλλά νοείται και προς τὰ θέατρα, ως σκηνική παράσταση).

48. Οι εξάρχοντες ήταν αυτοί που άρχιζαν το τραγούδι και τους οποίους απαντούσε ο χορός, στοιχείο που διατηρήθηκε σε πολλά νεότερα ομαδικά άσματα (κανόναρχος). Ήταν ο προσκομής του ηθοποιού (ύποκριτου), που και αυτός διαλεφάται με τον χορό. Όπως παρατηρήθηκε, ο Αριστοτέλης δεν αναφέρεται στον διθύραμβο του 5ου αι. ούτε της εποχής του, αλλά σε διθύραμβο προγενέστερο της τραγωδίας.

49. Τα φαλλικά άσματα ήταν αυτοσχέδια ελευθερόστομα τραγούδια, με αστειύμους, πειράγματα και βωμολοχίες, που άρχαν οι περιφερόμενες ομάδες διασκεδαστών, κρατώντας υπερμεγέθη φαλλό, σύμβολο της γονιμότητας. Ψάλλονταν προς τιμήν του Διονύσου. Από τα εσωτερικά στοιχεία της κωμωδίας προκύπτει χωρίς αμφισβήτηση ότι αυτή μορφολογικά προήλθε από τον αυτοσχεδιασμό των φαλλικών ασμάτων (όπως η τραγωδία από τον αυτοσχεδιασμό του διθύραμβου).

60. Η αναφορά του χωρίου μπορεί ν' αποτελέσει πρώτη απάντηση στο ζήτημα που έμεινε ανεξέταστο με το ερώτημα του 1449a 7-8 (βλ. και σχ. 57, σημ. υπό -α-). Η εξέλιξη, δηλαδή, της τραγωδίας ολοκληρώθηκε, καθώς το είδος έφτασε σε αυτό που είναι κατά την οικεία του φύση. Παραπέρα εξέλιξη θα είναι στην πραγματικότητα μετάβαση σε άλλο είδος.

61. Ο Αισχύλος (525-456 π.Χ.) αναφέρεται στο κείμενο ως αφηγητής του δευτέρου ηθοποιού στην τραγωδία. Υπάρχουν μάβαια δράματα του ίδιου ποιητή με τρεις ηθοποιούς, αλλά αυτό οφείλεται μάλλον σε αποδοχή του ανάλογου νεωτερισμού του Σοφοκλή. Πραγματικά ο Αισχύλος συνέβαλε στην πρόσκτηση καθαυτό θεατρικής μορφής της τραγωδίας, αφού πριν από αυτόν οι παραστάσεις ήταν ουσιαστικά θρησκευτικοί ύμνοι, στους οποίους ο Θέσπις (530 π.Χ.) παρενέβαλε ένα πρόσωπο, που, αφηγούμενο και μιμούμενο, παρίστανε τους

μύθους των θρησκευτικών ύμνων. Η προσθήκη του *δεισιμαγιστοῦ*, του δεύτερου ηθοποιού, συνδυάστηκε με *ελάττωμα* (ιδίως της σημασίας) των μερών του χορού και τονισμό των διαλόγων, που απέκτησαν θεατρικό χαρακτήρα, σχεδόν όπως τον εννοούμε σήμερα. Παρουσιάζονταν έτσι διαλογικά έργα με απλή υπόθεση, χωρίς ακόμη οικονομία πλοκής.

62. Δηλαδή, τον διάλογο. Με τον διάλογο, λοιπόν, και με το ιαμβικό τρίμετρο — στοιχεία δημοτικά και δημοκρατικά — η τραγωδία έφτασε στο ανώτερο εξελικτικό στάδιό της.

63. Η σπουδαιότερη ανάμεσα στις πολλές καινοτομίες του Σοφοκλή ήταν η αύξηση του αριθμού των ηθοποιών από δύο σε τρεις. Η εισαγωγή της πρέπει μάλλον να τοποθετηθεί χωρίς χρονικά, διότι πρόλαβε να τη χρησιμοποιήσει και ο Αισχύλος (*Ορέστεια*) αλλά και διότι όλα τα σωζόμενα έργα κατά του έχουν τρεις ηθοποιούς. Η εισαγωγή της σκηνογραφίας ανήκει και αυτή στον Σοφοκλή (τα σκηνογραφημένα έργα του Αισχύλου είναι, κατά πάσα πιθανότητα, μεταγενέστερα της εισαγωγής της από τον Σοφοκλή). Άλλοι σπουδαιότεροι νεωτερισμοί του ποιητή ήταν η αύξηση του αριθμού των μελών του χορού από δώδεκα σε δεκαπέντε, η κατάρτιση της τετραλογίας, με τη χαλάρωση της θεματολογικής συνέχειας των δραμάτων, η σύνθεση δραμάτων με βάση συγκεκριμένους ηθοποιούς, οι οποίοι είχαν τον ανάλογο δραματικό και σκηνικό χαρακτήρα για την αναπαράσταση του ρόλου. Από τις λιγότερο σημαντικές καινοτομίες του ήταν η εισαγωγή της *καμπύλης βακτηρίας* των γερόντων, η εισαγωγή των *λειψών κρηπίδων*, που φορούσαν στα πόδια οι ηθοποιοί και τα μέλη του χορού, η χρησιμοποίηση των φρυγικών μελών κ.ά.

64. Το *σατυρικόν* ορίζεται ως εξελικτική φάση της τραγωδίας. Το είδος τούτο δεν πρέπει να συγχέεται με το σατυρικό δράμα, λογοτεχνικό είδος το οποίο ανέπτυξαν και καλλιέργησαν ο Πρατίνος ο Φλειάσιος, ο Χοιρίλος ο Αθηναίος και ίσως ο Φρόνιχος. Δεν μπορούμε να έχουμε ακριβή γνώση σχετικά

σε ένα χαρακτηριστήρα αυτού του σατυρικοῦ σταδίου, από το οποίο προέκυψε κατά την εξέλιξή της η τραγωδία, γνωρίζουμε όμως ότι τη φύση αυτή χαρακτήριζαν το μάλλον φαιδρό ύφος και η χρήση του τροχαϊκού τετράμετρου, που και τα δύο εγκαταλείφθηκαν. Μπορούμε γενικά να συμπεράνουμε πως επρόκειτο για είδος μεικτό (με τον διθύραμβο) ή για απλά δρώμενα, όπου κυριαρχούσε το ελευθέριο πνεύμα των Διονυσιακών τρυφών.

65. Όπως αναφέρεται στο κείμενο, η τραγωδία μετά το σατυρικό στάδιό της, *ἀπεσεμνύθη* (προσέλαβε σοβαρότητα και μεγαλοπρέπεια). Τότε αποχωρίστηκε και από το τροχαϊκό τετράμετρο, και τούτο οφείλεται μάλλον στον Αισχύλο (βλ. ότι στον *Άγαμέμνονα* υπάρχουν τμήματα στο μέτρο αυτό). Τότε επικράτησε το *μάλιστα λεκτικόν* ιαμβικό μέτρο (βλ. και σχ. 55). Πρβλ. *Ῥητορική* 1408b 35, *ὁ δὲ τροχαῖος ποιοτικώτερος· δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερός ὁμοῦς τὰ τετράμετρα*.

66. Δηλαδή, διαλογική μορφή. Πρόκειται για τη θεμελιώδη για τη γραμματολογική και ηθική δομή της τραγωδίας μεταβολή.

67. Πρόκειται για το δακτυλικό εξάμετρο. Η αναφορά στο μέτρο τούτο επιτείνει την αντίθεση προς το ιαμβικό.

68. Για την κωμωδία γινόταν, κατά πάσα πιθανότητα, λόγος στο χαμένο Β' Βιβλίο της *Ποιητικῆς* (βλ. και σχ. 163). Το Α' Βιβλίο περιέχει διάσπαρτες αναφορές του Αριστοτέλη στο ζήτημα, μερικές από αυτές κατά την ουσία του ζητήματος και πάντοτε συσχετικά προς την τραγωδία.

69. Η άποψη πως το κωμικό είναι «ένα είδος ανώδυνου και ἀβλαβούς λάθους και ασχήμιας» σημαίνει «χωρίς να προκαλεί πόνη σε κείνον που έχει το λάθος ή την ασχήμια ούτε σε κείνους που το παρακολουθούν» (δηλαδή τους θεατές). Η ασχήμια δεν περιορίζεται κατ' ανάγκη στο σωματικό στοιχείο. Επίσης μπορεί να υπάρχει ασχήμια που να μην είναι

κωμική, λ.χ. η κακή κατάσταση κάποιου εξαιτίας νόσου ή παρόμοιας αιτίας· σε τέτοια περίπτωση, όμως, η ασχήμια παύει να πληροί τον όρο του ανώδυνου (και για τον φέρωνό και, κατ' επέκταση, για τους θεατές).

70. Αναφέρεται στο γεγονός ότι η πολιτεία αναλάμβανε το έργο της εξασφάλισης προσώπων και πόρων για την παραγωγή των δραματικών έργων. Ο ποιητής έπρεπε να ζητήσει από τον επώνυμο άρχοντα την έγκριση της συμμετοχής του έργου του στους αγώνες και τον ορισμό χορηγού, ο οποίος θα κάλυπτε τις απαιτούμενες δαπάνες. Ενώ, λοιπόν, στην τραγωδία παραχωρήθηκε χορός ήδη το 534 π.Χ. με τον Θέσπι, στην κωμωδία τούτο συνέβη το 487 για τα Διονύσια και το 440 για τα Λήνιαια. Μέχρι να γίνει, όμως, θεσμός της πολιτείας, η παράσταση της κωμωδίας εξαρτιόταν από το να βρει ο ποιητής πρόσωπα που θα δέχονταν να παραστήσουν τα έργα χωρίς αμοιβή ή άλλους επίσημους όρους (αυτοί είναι οι έθελονταί που αναφέρονται στο κείμενο).

71. Ο Ι. Συκουτρής γράφει [προ]λόγους, σημειώνονται πως το βάρος της έννοιας πρέπει να βρίσκεται στους λόγους του δράματος, στοιχείο που σηματοδότησε τη μετάβαση της κωμωδία από το στάδιο του αυτοσχεδιασμού των φαλλικών στην απαγγελλόμενο δραματικό έργο.

72. Για τον ποιητή Επίχαρμο βλ. σχ. 43. Ο Φόρμις από τις Συρακούσες (5ος αι. π.Χ.) ήταν κωμικός ποιητής. Το λεξικό Σούδα αναφέρει πέντε κωμωδίες του, στις οποίες παρωδούνται μυθικά θέματα: *Άδμητος*, *Άλκίνοος*, *Άλκινόες*, *Ίλιον Πέρσις* ή *Ίππος*, *Κηφεύς* ή *Περσεύς*.

73. Ο Κράτης ήταν Αθηναίος κωμικός ποιητής, ηθοποιός και κατ' αρχάς του προγενέστερου του ποιητή Κρατίνου. Στα έργα του επιχειρήσε τη διακωμώδηση ανθρώπινων τύπων ως προς τα ελαττώματά τους, και όχι τη σάτιρα συγκεκριμένων προσώπων, όπως ήταν ο κανόνας ως τότε.

74. Δηλαδή, στο διάστημα μιας ημέρας.

75. Το χωρίο αποτέλεσε βάση του συλλογισμού ότι κατά τον Αριστοτέλη η δραματουργία διέπεται από τις αρχές της συνέπειας χρόνου και τόπου. Κατά την άποψη αυτή, που για μεγάλο διάστημα ήταν η κρατούσα, «ενότητα χρόνου» σήμαινε ότι η υπόθεση, τα παριστανόμενα γεγονότα, έπρεπε να ολοκληρώνονται μέσα στην ίδια ημέρα, και, αν ήταν δυνατόν, μέσα στο χρονικό διάστημα που διαρκεί η παράσταση. Πρόκειται, όμως, μόνο για διαπίστωση του Αριστοτέλη και όχι για καθορισμό κανόνα. Άλλωστε οι παλαιότερες τραγωδίες δεν είχαν ορισμένο χρόνο (τούτο ισχύει κυρίως για τον Αισχύλο, π.χ. *Υκέτιδες*, *Πέρσαι*, *Προμηθεύς Δεσμώτης*, *Ευμένιδες*).

Ανάλογη ήταν η άποψη που υποστηρίχθηκε για την ονομαζόμενη «ενότητα τόπου». Αυτό σήμαινε ότι οι σκηνές του έργου έπρεπε να εμφανίζονται διαδραματιζόμενες στον ίδιο τόπο. Και τούτο όμως δεν είναι παρά περιγραφή του συνήθως συμβαίνοντος στην τραγωδία — και μάλιστα όχι अपαραβάτα υπό τις εξαιρέσεις λ.χ. οι *Ευμένιδες*). Το Αριστοτελικό αίτημα, ερμηνευόμενο ως αίτημα για αληθοφάνεια του έργου, ήταν η βάση για τον σχηματισμό και τη διατύπωση των παραπάνω αρχών. Αυτό που αναγνωρίζει ο Αριστοτέλης δεν είναι παρά η «ενότητα της πράξης», που αποτελεί, ως σύνολο εξωτερικών και εσωτερικών γεγονότων συνδεδεμένων κατά τη λογική αλληλουχία και τον τελικό σκοπό, θεμέλιο της ενότητας του δραματικού μύθου.

76. Η τραγωδία έχει την *ὄψιν* και τη *μελοποιίαν*, που δεν έχει η εποποιία. Τα κοινά των δύο είναι ο *μῦθος*, τα *ἦθη*, η *λίξις* και η *διάνοια*.

77. Για την εποποιία γίνεται λόγος παρακάτω, 1459a 17 κ.εξ. Η κωμωδία ήταν πιθανότατα, όπως αναφέρθηκε, από τα θέματα που αναπτύσσονταν στο χαμένο Β' Βιβλίο.

78. Πρόκειται για τον περίφημο ορισμό της τραγωδίας. Ολόκληρο το περί τραγωδίας τμήμα της *Ποιητικής* αποτελεί ουσιαστικά ανάπτυξη του ορισμού αυτού, ο οποίος καλύπτει

την τεχνική πλευρά του είδους. Η τραγωδία, λοιπόν, είναι

15/16 — *μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας*. Η πράξη την οποία μιμείται η τραγωδία έχει σοβαρό χαρακτήρα και κληρώνεται σε οντότητα με συγκεκριμένη, λογικώς τεταγμένη αρχαία, αυτοτέλεια. Η παριστανόμενη πράξη πρέπει να έχει αρχή, μέσο και τέλος, τέτοια που να μη μένουν ερωτηματικά στον θεατή για τα γεγονότα πριν από την αρχή ή μετά από το τέλος, ενώ το μέσον να αποτελεί τον οργανικό σύνδεσμο των δύο μερών, συνεπές τόσο ως προϊόν της (συγκεκριμένης) αρχής όσο και ως προπομπός του (συγκεκριμένου) τέλους.

14 — *μέγεθος έχουσης*. Η πράξη την οποία μιμείται η τραγωδία έχει επίσης ορισμένο (και ικανό) μέγεθος. Τούτο συνεπεί της έχει την πάγια αντίληψη του Αριστοτέλη ότι το οτιδήποτε έχει το ανάλογο ορισμένο μέγεθος. Στη συνέχεια γίνεται ειδική αναφορά στη σχέση του ωραίου με το μέγεθος.

10 — *ἡδυσμένῳ λόγῳ*. Η τραγωδία χρησιμοποιεί ως μέσο μιμήσεως λόγο, ο οποίος έχει μέτρο, αρμονία, μουσική και φραστικό στολισμό. (Το *ἡδυσμένῳ* μεταφέρεται από την κριτική ορολογία της μαγειρικής, όπου δηλώνει το «μυρωδικό, καρύκευμα»).

11 — *χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις*. Τα μέσα με τα οποία γίνεται η μίμηση μοιράζονται στα διάφορα τμήματα της τραγωδίας. Ο *ἡδυσμένος λόγος* είναι διαφορετικός για τα διαλογικά μέρη (μέτρο) και για τα χορικά (μουσική), και όχι ο ίδιος για όλο το ποίημα.

— *δρώντων και οὐ δι' ἀπαγγελίας*. Η μίμηση στην τραγωδία ακολουθεί τον τρόπο της πράξεως και όχι της απλής αφήγησης. Οι μιμούμενοι δεν απαγγέλλουν, αλλά δρουν.

— *δι' ἑλέου και φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων πηθημάτων κάθαρσιν*. Ο ἔλεος και ο φόβος είναι τα μόνα στοιχεία του ορισμού της τραγωδίας που δεν είχαν αναφερθεί προηγουμένως. Επίσης ο όρος *κάθαρσις* απαντά μόνο στη σημείωση αυτό του κειμένου της *Ποιητικῆς* (το 1455b 15 δὲν

της ποιητικής σχέση με την κάθαρση). Δεν έχουμε, συνεπώς, ορισμό ή ερμηνεία από τον ίδιο τον Αριστοτέλη. Πρόβλημα για τον καθορισμό της έννοιας της καθάρσεως είναι, σύμφωνα με άλλα, ο ορθός προσδιορισμός της σημασίας των παθήσεων. Ο όρος πάθημα, όπου κι αν χρησιμοποιείται στο πλαίσιο της Ποιητικής, δηλώνει τα φοβερά γεγονότα που συμβαίνουν στο άτομο και όχι τα συναισθήματα· για τούτα λέγεται ο όρος πάθος (αντίθετα ο τελευταίος τίθεται και με τη σημασία του παθήματος, λ.χ. 1452b 11). Εξ άλλου ο έλεος και ο φίλος ορίζονται πάντοτε ως πάθη (το ίδιο και στη Γητομική, λ.χ. 1378a 20), όπως και τα όμοια με αυτά και με αντίθετά τους. Επιπλέον η αναφορά του έλεου και του φίλου στον ορισμό της τραγωδίας ως μόνων παραγόντων που συντελούν στην επέλευση της καθάρσεως αποκλείει το ενδεχόμενο να σημαίνει το τοιούτων το «ανάλογο με τα δύο παραπάνω» στοιχεία». Αν η αναφορά στον έλεον και στον φίλον ήταν ενδεικτική, θα μπορούσε ίσως να ισχύει τέτοια καύση. Πρέπει, συνεπώς, να καταλήξουμε στο ότι τα πάθη (συναισθήματα) του ορισμού είναι μόνο τα δύο παραπάνω, ενώ τα παθήματα είναι το πλήθος των φοβερών γεγονότων που μπορεί να συμβούν στο άτομο. Η κάθαρσις, λοιπόν, επέρχεται διά των παθῶν, αφορά, όμως, παθήματα.

Η ερμηνείες που έχουν κατά καιρούς υποστηριχτεί για την Αριστοτελική κάθαρση είναι πολλές και ανάλογα πολλές οι θεωρίες που σχηματίστηκαν γι' αυτή. Οι δύο βασικοί πόλοι ήταν αφ' ενός αυτός που αναγνώριζε το θεμέλιο της καθάρσεως στον τελετουργικό εξαγνισμό και θεωρούσε ηθικό το αντικείμενο της τραγωδίας (Lessing κ.ά.), και αφ' ετέρου αυτός που συνάγει την έννοιά της από τον καθαρμό κακών χυμών του σώματος (πρβλ. και Γοργίας, Ἐλένης ἐγκώμιον 8-14) και θεωρεί το αντικείμενο της τραγωδίας μη ηθικό (Bernays). Η καλύτερη «ιατρική» τούτη θεωρία ήταν για μεγάλο διάστημα η κρατούσα.

Σε κάθε περίπτωση φάνηκε πως στην *Ποιητική* δεν προσδιορίζεται η έννοια της καθάρσεως, τουλάχιστον απ' ευθείας. Τούτο μπορεί να συνδεθεί και με τις υποθέσεις μελετητών για πιθανή απώλεια σχετικού χωρίου από το Α' Βιβλίο (ή για τη αρκετά πιθανό ενδεχόμενο να περιεχόταν στο μη σωζόμενο Β' Βιβλίο). Έτσι πολλοί στράφηκαν στα *Πολιτικά* (VIII 1341a 21-25, b 32-1342a 16), με βάση τα οποία σχηματίστηκε η αντίληψη πως η τραγωδία επιδιώκει την απομάκρυνση κυρίως της συγκίνησης παρά την πρόκληση και επαύρα της. Εκεί γίνεται λόγος για τα *ὄργιαστικά* και *ἐνθουσιαστικά* ἄσματα, τα οποία, κατ' αντίθεση προς τα ἠθικά και τα *αἰσθητικά* (αυτά, δηλαδή, που διαγράφουν — και παιδαγωγούν — χαρακτηριστές ή παρουσιάζουν πράξεις αντίστοιχα) αποβλέπουν μόνο στην κάθαρση και όχι στην παιδεία ή στην ψυχαγωγία. Οι *ιερού* χαρακτήρα, δηλαδή, μελωδίες θεραπεύουν και καθαίρουν την ψυχή από τα αισθήματα (λ.χ. τον φόβο) που γεννιούνται μέσα της — διαδικασία που μπορεί ν' αποτελέσει ακολουθητέο κανόνα και για την περίπτωση των συγκινήσεων που προκαλεί η τραγική πράξη. Η *κάθαρσις* της *Ποιητικής*, όμως, είναι διαφορετική.

Με άντληση από το ίδιο το κείμενο της *Ποιητικής* και με επιδίωξη τη συμφωνία με τις γενικότερες αρχές της Αριστοτελικής σκέψης, διατυπώθηκε η άποψη για τη σημασία της καθάρσεως ως καλλιτεχνικής και ποιητικής καταξίωσης των από σκηνής γεγονότων στην ψυχή του θεατή. Οι κύριες παραδοχές είναι οι ακόλουθες: Ο ἔλεος και ο φόβος είναι τα μόνια αισθήματα, με βάση τα οποία προχωρεί και διά των οποίων συντελείται η *κάθαρσις*. Αυτή αναφέρεται στα «*παρόμοια*» *παθήματα (τοιούτων παθημάτων)*, τα οποία είναι τα φοβερά γεγονότα που συμβαίνουν στον άνθρωπο, και που μπορεί να είναι πολλά τον αριθμό. Αντικείμενα της καθάρσεως είναι τα *σκηνικά δρώμενα*, όπως *θάνατοι και περιωδονία και τρώσεις και ὅσα τοιαῦτα* (1452b 11), τα οποία από σκηνική πλοκή

μεταβάλλονται — πιο σωστά: καθαίρονται — σε καλλιτεχνικές μωρφές, μέσα από τον *ἔλεον* και τον *φόβον* που αισθανόμαστε για το τραγικό πρόσωπο. Η διά της μιμήσεως μετάδοση των γεγονότων της πραγματικότητας της ζωής σε γνησιότητα της αλήθειας της ποίησης αποκαθιστά την κοινότητα του τραγικού λόγου και της σκηνικής πράξης με τον θεατή. Η *κάθαρσις* έτσι περιβάλλεται τους συγκεκριμένους δραματικά όρους: Ο ήρωας, συχνά αντιπροσωπευτικός της συνείδησης ή της «ψυχής» του κοινού, δυστυχεί εξαιτίας πράξης, δικής του ή άλλων, η οποία, κατά την κοινή αντίληψη, θα ήταν δυνατό ν' αποφευχθεί. Ο όμοιος με τον θεατή *ἀσπυχιών* προξενεί *φόβον*: ο αναξιοπαθής κινεί τον *ἔλεον* (1453a 1-3). Με τις «ιδιότητες» τούτες ως όρους της δημιουργίας των αισθημάτων του θεατή, η ίδια αυτή δημιουργία, όποτε επέρχεται, αποδεικνύει την αισθητική δύναμη των δρωμένων (που και αυτή αποτελούσε προϋπόθεσή της) — και τούτο είναι που τα καθαίρει. Αυτό είναι ακόμα περισσότερο που «ιδιόπει» τον θεατή, που πραγματοποιεί τον σκοπό της τραγωδίας, που οδηγεί στην *οἰκειάν ἡδονήν* (1453b 10) της τραγωδίας, η οποία, όσο αφορά το είδος αυτό, πρέπει να προέρχεται *ἀπὸ ἔλεου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως* (1453b 14). (για διεξοδική διαπραγμάτευση του ζητήματος βλ. Στ. Δρομάζου, *Ἀριστοτέλους, Ποιητική*, Αθήνα 1982, σσ. 126-183, απ' όπου και πολλά στοιχεία των παραπάνω, και για διαφορετική ερμηνεία την Εισαγωγή του παρόντος τόμου).

79. Ο *τῆς ὄψεως κόσμος* είναι το σύνολο των σκηνικών στοιχείων με τα οποία πλαισιώνεται η παράσταση (σκηνογραφία, ενδυμασίες, ὄργανα κ.λπ.). Η έκφραση παραπέμπει σαφώς στην παραπάνω σημασία, ενώ μόνος ο όρος *ὄψις*, ως ένα των ἔξι μερών της τραγωδίας (1449b 30 κ.εξ.), δηλώνει συνήθως το θεαματικό μέρος, την υποκριτική. Βλ. σχ. 167 και 168.

80. Η *διάνοια* δηλώνει τους λόγους σε σχέση με το περιε-

χόμενό τους, κατ' αντίθεση προς τις πράξεις που παριστάνονται είτε από σκηνής είτε με την αφήγηση του ποιητή.

81. Τα ἦθη περιλαμβάνονται στον μύθο, ο οποίος σύγκριται κυρίως από πράξεις που έχουν συγκεκριμένη βουλευτική σημασία (προαίρεση). Όπως παρατηρεί ο Ι. Συκουτρίδης, η διάνοια είναι στοιχείο ευρύτερο των ἠθῶν, αφού περιλαμβάνει το μέρος εκείνο των τελευταίων που εκφράζεται με λόγους. Διεξοδικότερη αναφορά και στη διάνοια και στα ἦθη γίνεται στη *Ῥητορική* (για τα ἦθη γίνεται λόγος και στο κεφ. 15 της *Ποιητικῆς*).

82. Δηλαδή, την πλοκή των συμβάντων.

83. Στο περιεχόμενο της διανοίας υπάγονται κατά κύριο λόγο η ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας, μέσω της οποίας το δρῶν πρόσωπο προβάλλει και στηρίζει τις απόψεις του, και η ανάπτυξη των καθολικότερης σημασίας σκέψεων (συνήθως από τον χορό).

84. Στο δραματικό έργο οι άνθρωποι είναι πρωτίστως και κατά κύριο λόγο άνθρωποι δρώντες, σε διαλεκτική αλληλεπίδραση με τον περιβάλλοντα κόσμο. Αφού ο σκοπός της ζωής έγκειται σε κάποια πράξη (γενικότερα δραστηριότητα) και όχι σε κάποια στατική κατάσταση, σε κάποια ιδιότητα που, ακόμα κι αν είναι καλή καθαυτή, ενδέχεται να μην ωφελεί εκείνον που την κατέχει, το ίδιο ισχύει για τα πρόσωπα της τραγωδίας και για τη ζωή που μιμούνται αυτά.

Έχει προταθεί η αθέτηση του τμήματος και εὐδαιμονία... ἢ τοῦναντίον του αρχαίου κειμένου (στη μετάφραση τίθεται σε παρένθεση).

85. Τονίζεται η προτεραιότητα της πράξεως έναντι των ἠθῶν. Στο δραματικό έργο τα πάντα υποτάσσονται στην πράξη. Η ισορροπία, βέβαια, απαιτεί ίσως ανάλογο τονισμό των ἠθῶν, δηλαδή ανάλογη διαγραφή χαρακτήρων. Αλλωστε η αιτιώδης σύνδεση ἠθους και πράξεως αποκλείει την ολοσχερή έλλειψη ἠθους από το δραματικό έργο.

ΣΧΟΛΙΑ

86. Ο ζωγράφος Ζεύξις (τέλος 5ου αι. π.Χ.) γεννήθηκε, σύμφωνα με τον Πλίνιο και τον Αιλιανό, στην Ηράκλεια της Πελοποννησιακής Ιταλίας ή του Πόντου, αλλά, κατά μία εκδοχή, ήταν από την Αττική κατάγωγή. Ταξίδεψε και εργάστηκε σε πολλά μέρη. Από τον Ξενοφώντα και τον Πλάτωνα πληροφορούμαστε ότι στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου βρισκόταν στην Αθήνα, όπου έζησε για μεγάλο διάστημα. Συνδέθηκε στενά με τον Σωκράτη και μαθήτευσε στον σπουδαίο ζωγράφο της εποχής Απολλόδωρο. Όντας αναγνωρισμένος καλλιτέχνης, κηραίτησε κάποτε στον Κρότωνα να του παρουσιάσει γυμνές οι ωραιότερες κοπέλες της πόλης, και από τον θαυμασμό του στοιχείων της καλλονής των πέντε καλύτερων κηραίτησε πίνακα που παρίστανε την ωραία Ελένη. Για τον πίνακα αυτόν παραδίδεται ότι ο Ζεύξις τον εξέθεσε στο ναό με χρηματικό αντίτιμο, γι' αυτό και το έργο ονομάστηκε *Ελάφιμα*. Ο Ζεύξις συνήθως πουλούσε σε υψηλές τιμές τους πίνακές του, αλλά πολλές φορές τους προσέφερε δωρεάν, θεωρώντας πως δεν θα μπορούσε να του δοθεί η αντάξιά τους πληρωμή. Αλαζονικός συχνά για την αξία της τέχνης του, ζούσε με χλιδή, σπατάλη και εκκεντρικότητα. Τα περισημώτερα έργα του, εκτός της Ελένης του Κρότωνα, ήταν οι *Παιδες του Ηρακλή*, του Δία στον θρόνο του, της Πηνελόπειας, οικογένειας Κενταύρων. Η τεχνοτροπία του χαρακτηριζόταν από τον ρεαλισμό της απεικόνισης και την ικανότητα στη χρήση των χρωμάτων και των φωτισκιάσεων, υστερούσε όμως ως προς την απόδοση του βάθους των χαρακτήρων, απ' όπου και η κριτική του Αριστοτέλη, ότι τα έργα του Ζεύξιδος *μὲν ἔχει ἦθος*. Για τον Πολύγνωτο βλ. σχ. 26.

87. Το *ἔργον* της τραγωδίας είναι η *κάθαρσις*, διά των παθημάτων του *ἔλεον* και του *φόβου*. Ο Αριστοτέλης πιστοποιεί πως ούτε τούτο μπορεί να επιτευχθεί ούτε χαρακτηρηστές να διαγραφούν, ακόμα κι αν κάποιος χρησιμοποιήσει διαλόγους επεξεργασμένους με επιμέλεια στο ύφος και

στη σκέψη, που μιμούνται χαρακτήρες.

88. Παρακάτω (1452a 22) ως περιπέτεια θα οριστεί *ἡ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή*. Στην πραγματικότητα η περιπέτεια υπάρχει, όταν οι προσπάθειες του ήρωα καταλήγουν σε αποτελέσματα αντίθετα από τις προσδοκίες και τις επιδιώξεις του. Κατά τούτο διαφέρει της απλής μεταβολής που δηλώνει μόνο τη μεταβολή των συνθηκών και της κατάστασης. Πρβλ. Ηρόδοτος 8, 20· Ευριπίδης, *Ἀνδρομάχη* 981.

89. Το απλό ασπρόμαυρο σχέδιο μιας εικόνας θα προκαλέσει μεγαλύτερη ευχαρίστηση, απ' ό,τι αν αναμείξει κάποιος πάνω στον πίνακα τα καλύτερα χρώματα, υποστηρίζει ο Αριστοτέλης. Δηλαδή το σχέδιο είναι για τη ζωγραφική ανάλογο του μύθου στην τραγωδία (ο οποίος, αμέσως παραπάνω, χαρακτηρίστηκε *ἀρχή και ψυχή*) και τα χρώματα ανάλογο των *ἡθῶν*. Το *λευκογραφεῖν* του αρχαίου κείμενου έχει τη σημασία του «ζωγραφίζω με λευκό χρώμα» αλλά μπορεί και να δηλώνει το «ζωγραφίζω σε λευκή επιφάνεια».

90. Στοιχεία της έννοιας της *διανοίας* είναι το να λέει κάποιος τα αρμόζοντα στο θέμα και στην κατάσταση. Ορίζεται πως όσο αφορά τους λόγους (πιθανότατα εννοεί τους καθημερινούς λόγους ή γενικά όλους όσους δεν είναι ποιητικοί) τούτο είναι έργο α. Της ρητορικής (συλλογισμοί, επιχειρηματολογία, αποδείξεις) και β. Της πολιτικής (λόγοι συνδεδεμένοι με την αμεσότητα της πολιτικής πράξης, όπου κυριαρχούν τα *ἦθη*). Οι τρόποι τούτοι εισέδυσαν και στην τραγωδία. Οι αρχαίοι ποιητές, όπως αναφέρεται στο κείμενο, έβαλαν τους ανθρώπους να μιλούν «πολιτικά», που σημαίνει με τον απλό τρόπο της καθημερινής εμπειρίας (αλλά και με λεκτικό πολιτικό, για ανάλογη θεματολογία, αν μάλιστα ληφθεί υπόψη πως εννοούνται κυρίως οι Αθηναίοι· οι τωρινοί, αντίθετα, τους βάζουν να μιλούν «ρητορικά», δηλαδή «τεχνικά», με σχήματα, μέθοδο, επιχειρηματολογία.

91. Το νόημα είναι: «Τα *ἦθη* δηλώνουν την κατεύθυνση της

πρόθεσης και της βούλησής μας, δηλαδή τι επιλέγουμε και τι αποφεύγουμε (τούτο βέβαια στις περιπτώσεις, όπου δεν φαίνεται από τη δράση). Στις περιπτώσεις, όμως, κατά τις οποίες ο λόγος δεν θέτουν τέτοιο ζήτημα (όπου, δηλαδή, μιλάμε απλώς διαπιστωτικά ή βεβαιωτικά ή ακόμα και 'επιστημονικά' αλλά χωρίς δήλωση προαιρέσεως) δεν μπορούμε να έχουμε ἤθη».

Στην έκδοση του Bekker το κείμενο έχει ως εξής: *τὴν προαιρέσιν ὅποια τις· διόπερ...* (Απορρίπτεται, δηλαδή, το *ζήτημα ἐν οἷς... ἢ φεύγει*). Το νόημα σε τέτοια περίπτωση είναι: «Ἡθος είναι εκείνο που φανερώνει ποια είναι η πρόθεση γι' αυτό δεν έχουν ἤθος...»

92. Βλ. παραπάνω, 1449b 34, *λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν*. Συνεπώς το *ὡσπερ πρότερον εἴρηται* του παρόντος χωρίου φαίνεται παράδοξο, γιατί οι δύο ορισμοί διαφέρουν. Στην προηγούμενη περίπτωση όμως γινόταν αναφορά στον ἔμμετρο λόγο ενώ τώρα στο ὕφος και της ποίησης και του πεζού λόγου.

93. Ο σκευοποιός ήταν ο κατασκευαστής της σκευῆς των ἠθοποιῶν (ενδυμασίες, προσωπεία, κόθορνοι κ.λπ.). Όμως ο πληθυντικός *ὄψεων* του αρχαίου κειμένου δηλώνει πως πρόκειται ευρύτερα για τον κατασκευαστή ὄσων εξαρτημάτων σκηνιούχων για την παράσταση (σκηνογραφία κ.λπ.).

94. Δηλαδή, τα συστατικά μέρη της τραγωδίας και η διάρρηξή τους.

95. Στον ορισμό της τραγωδίας του 1449b 24 δεν υπάρχει το αναφερόμενο εδώ *ὄλης*, το οποίο όμως περιλαμβάνεται στην έννοια του *τελείας*.

96. Το *ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ* του αρχαίου κειμένου είναι πρώτη αναφορά στο *εἶκος* και στο *ἀναγκαῖον*, τα οποία θα ερμηνευτούν παρακάτω ως στοιχεία, σύμφωνα με τα οποία δημιουργείται και εξελίσσεται η πλοκή του μύθου.

97. Ο ορισμός των προϋποθέσεων για την αισθητική αξιο-

λόγηση του μύθου συνδέεται με το μέγεθος και την τιμή. Αν ο μύθος είναι πολύ μικρός, δεν θα γίνονται αντιληπτά τα συστατικά του μέρη ως προς τη διάταξή τους· αν είναι πολύ μεγάλος, δεν θα είναι δυνατή η άμεση αντίληψή του ως προς την ενότητά του (βλ. και σχ. 78, — μέγεθος έχούσης).

98. Αφού η αντίληψη του όλου συμβαίνει με μεγάλη ακρίβεια, κατά μείζονα λόγο η θέα του πολύ μικρού πλάσματος θα ταυτίζεται σχεδόν με τη μη αισθητή χρονική στιγμή. Πρβλ. *Φυσικά* 222b 15, τὸ δ' ἐξαιφνης τὸ ἐν ἀνωστήρῳ χρόνῳ διὰ μικρότητα ἐπιστάν.

99. Τον *εὐμνημόνευτον* μύθο έχει ανά πάσα στιγμή πλαισίου του ο θεατής, με δυνατότητα να ανακαλεί τα στοιχεία που θέλει για την κατανόηση του συνόλου. Με τη σταδιακή και σκηνης εκτύλιξη της δράσης συμπληρώνεται μέχρι την ολοκλήρωσή της η «εικόνα» της όλης υπόθεσης, την οποία ο θεατής προσλαμβάνει κλιμακωτά. Η εικόνα τούτη, που είναι βέβαια διανοητική, είναι τόσο ωραιότερη όσο ωραιότερη είναι η (σκηνική) πραγματικότητα του μύθου. Το αίτημα για *εὐσύνοπτον*, δηλαδή, που, προκειμένου περί του μύθου, κυριολεκτεί ως *εὐμνημόνευτον*, είναι «τεχνικός» κανόνας του Αριστοτέλη.

100. Η αισθητική θεωρία δεν είναι δυνατό να καθορίσει τη διάρκεια του δραματικού έργου. Αυτό όμως μπορεί να γίνει με βάση άλλους, εξωτερικούς ως προς το ίδιο το έργο, παράγοντες. Σε τέτοια περίπτωση ο ποιητής καλείται να προσαρμόσει τη μορφή (ή ακόμα και το περιεχόμενο) του δράματος στους όρους αυτούς. Ενώ όμως ο προσδιορισμός του μεγέθους του μύθου δεν μπορεί να είναι αντικείμενο της ποιητικής τέχνης, ο προσδιορισμός του στο μέτρο του *εὐμνημονεύτου*, κατά το ότι επιτελεί αισθητικό σκοπό (το να είναι ο μύθος ωραιότερος) είναι αντικείμενο της τέχνης αυτής.

101. Η κλεψύδρα ήταν αγγείο με μικρές τρύπες στην πυθμένα και στο επάνω μέρος με μακρύ σωλήνα, ο οποίος

έκλειναν με πώμα. Το βύθιζαν στο νερό κατακόρυφα, με το στόμιο του σωλήνα ανοιχτό, μέχρι να γεμίσει. Το νερό έμπαινε από τις τρύπες του πυθμένα, ωθώντας τον αέρα που υπήρχε στο αγγείο προς το στόμιο του σωλήνα. Όταν το αγγείο έφθινε γεμάτο, έκλειναν το στόμιο του σωλήνα και το νερό εξαπαιζόταν λόγω της ατμοσφαιρικής πίεσης. Το πώμα είχε τη δυνατότητα ν' ανοιγοκλείνει, αυξομειώνοντας τη διάμετρο ανοίγματος του σωλήνα με μια μικρή στρόφιγγα. Ανάλογα με τη διάμετρο του ανοίγματος, το νερό χρειαζόταν ορισμένο χρόνο για ν' αδειάσει από τις τρύπες· έτσι χρησιμοποιούσαν την κλεψύδρα, που πήρε τ' όνομα της επειδή «έκλεβε» το χρόνο, για τη μέτρηση του χρόνου. Χρησιμοποιούνταν σαν παιδικό παιχνίδι αλλά κυρίως ήταν το όργανο που μετρούσε τον χρόνο των αγορεύσεων των διαδίκων στα δικαστήρια. Εκεί γέμιζαν το δοχείο με νερό και, όταν άρχιζε η αγόρευση, ελευθέρωναν το άνοιγμα. Ο ομιλητής έπρεπε να σταματήσει, όταν το δοχείο άδειαζε. Τότε το γέμιζαν πάλι, το ίδιο ή άλλο ίσης χωρητικότητας, για να μιλήσει, έχοντας στη διάθεσή του τον ίδιο χρόνο, ο αντίπαλος του πρώτου ομιλητή. Ο χρόνος της αγόρευσης κυμαινόταν ανάλογα με το είδος της απόθεσης, οπότε χρησιμοποιούνταν κλεψύδρες διαφορετικής χωρητικότητας (βλ. και *Άθηναίων Πολιτεία* 67).

Η αναφορά του χωρίου αποτελεί παράδειγμα, έστω και υπερβολικό, που μαρτυρεί πιθανότατα για κάποια τάση να μετρήζεται με βάση εξωτερικά κριτήρια το μέγεθος των δραματικών έργων (τα οποία, όπως είναι γνωστό, διδάσκονταν στους δραματικούς αγώνες κατά τετράδες — η τραγική τριλογία και το σατυρικό δράμα).

102. Η αναφορά δεν είναι ρητή για πραγματικό γεγονός του παρελθόντος (ποτέ και άλλοτε), αλλά για πιθανότητα που αντιποκρινόταν προς κάποια τάση που εκδηλώθηκε να μετράται ο χρόνος των παραστάσεων. Όπως παραδίδεται, άλλωστε, ο ρήτορας Λυκούργος (4ος αι. π.Χ.) εισήγαγε νόμο, με

τον οποίο απαγορευόταν η περικοπή των έργων των μεγάλων τραγικών.

103. Στο κείμενο δίνεται κάποιο είδος ορισμού του *ικανού* ὄρου της διάρκειας του δραματικού έργου (διατηρουμένης εν ισχύι της προϋποθέσεως ότι η διαδοχή των από σκηνης γεγονότων εξελίσσεται κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον): Αρκεί το μέγεθος εκείνο του έργου, το οποίο επιτρέπει να συμβεί (και να γίνει αντιληπτή ως τέτοια) η μεταβολή της κατάστασης των ηρώων από την ευτυχία στη δυστυχία ή το αντίστροφο.

104. Το δρων ή πάσχον πρόσωπο δεν μπορεί να είναι ο άξονας περί τον οποίο θ' αποτελεστεί η δραματική ενότητα. Αυτή είναι πρωτίστως ενότητα πράξης, που σημαίνει δόμηση του δραματικού έργου με βάση την οργανική αλληλουχία των αναπαριστώμενων πράξεων και με συνοχή ως προς τον τελικό σκοπό. Παρ' ότι όλα τα παραδείγματα που παραθέτει στη συνέχεια ο Αριστοτέλης προέρχονται από την τραγωδία, η ισχύς του συλλογισμού του εκτείνεται, όπως παρατηρήθηκε, στο σύνολο των ποιητικών ειδών.

105. Όπως δηλώνουν και οι τίτλοι τους, η *Ηρακλής* και η *Θησις* είναι έπη με θέμα τις ανδραγαθίες του Ηρακλή και του Θησέα. Από τις πρώτες αναφέρονται τα (μη σωζόμενα) έργα των Λακεδαιμονίων Δημοδόκου και Κιναιθοντα, του Πανυάσιδος από την Αλικαρνασσό και του Πεισάνδρου από τη Ρόδο. Για τις δεύτερες υποτίθεται ως πλέον πρώιμος χρόνος σύνθεσής τους ο 5ος π.Χ. αι. (βλ. και Πλούταρχος, *Θησεύς* 28, *ἦν γὰρ ὁ τῆς Θησηίδος ποιητῆς Ἀμαζόνων ἐπανάστασιν γέγραφε...*).

106. Δηλαδή, χάρη στη φυσική του ικανότητα, στο ταλέντο του.

107. Το περιστατικό του τραυματισμού του Οδυσσέα στον Παρνασσό αναφέρει ο Όμηρος (*Όδύσσεια* τ 392-466) αλλά όχι στα πλαίσια της κύριας αφήγησής του και εκτός χρονολογικής σειράς. Με βάση, λοιπόν, το ότι το περιστατικό τίθεται στο

ίπος ως παρέχβαση, ο Αριστοτέλης οδηγείται στο να θεωρήσει πως ο Όμηρος ουσιαστικά το παραλείπει. Το δεύτερο αναφερόμενο περιστατικό, σύμφωνα με το οποίο ο Οδυσσεύς προσπάθησε ν' αποφύγει τη συμμετοχή του στην εκστρατεία κατά της Τροίας, φοβούμενος χρησμό ο οποίος προειδοποιούσε για τα παθήματά του, περιγράφεται στα *Κύπρια* (βλ. σχ. 306).

108. Το «όπως την εννοούμε» του κειμένου σημαίνει να πληροί τις προϋποθέσεις του ορισμού της τραγωδίας του 1449b 24, δηλαδή να έχει αρχή, μέσο και τέλος, και επιπλέον ορισμένο μέγεθος.

109. Το *κατά τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον* του αρχαίου κειμένου περιορίζει την εξέταση των γεγονότων σε ό,τι συμβαίνει α. Γιατί κατά κανόνα και σύμφωνα με τη λογική έτσι συμβαίνει και β. Γιατί έτσι πρέπει να γίνει. Το *ἀναγκαῖον* είναι το γεγονός που θα προκύψει οπωσδήποτε ως συνέπεια κάποιας αιτίας. Εκτός όμως από αυτό που υποχρεωτικά θα προκύψει, ενδέχεται να υπάρξουν και άλλες συνέπειες (μία ή περισσότερες), τις οποίες καλύπτει το εύρος της έννοιας του πιθανού. Έργο του ποιητή είναι η σύνθεση των γεγονότων που υπάρχουν στις δύο τούτες κατηγορίες. Έτσι, αν ο ιστορικός καταγράφει όσα έγιναν, αντικείμενο του ποιητή είναι όσα μπορούσαν να γίνουν. Με βάση λοιπόν τον καθορισμό του κανόνα *κατά τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*, συνάγεται πως η ποιητική δημιουργία, αξιοποιώντας τη λογική αιτιότητα του *ἀναγκαῖου*, προβάλλεται ταυτόχρονα στη σφαίρα του *εἰκότος*.

110. Η αναφορά στον Ηρόδοτο γίνεται με βάση το ότι η συγγραφή του βρίσκεται από πλευράς γλωσσικού οργάνου και ύφους εγγύτερα προς τα αντίστοιχα του έπους (πολύ περισσότερο, τουλάχιστον, απ' ό,τι η «αντικειμενική» αφήγηση του Θουκυδίδη). Η δήλωση του Αριστοτέλη τονίζει το γεγονός ότι το ιστορικό έργο που θα μεταφερθεί στη μορφή του έμμετρου δεν πρόκειται κατ' ουσίαν να αλλάξει γένος αλλά

θα παραμείνει «ιστορία». (Η επισήμανση βρίσκεται σε συμφωνία με τα παραπάνω — 1447b 12— αναφερόμενα, όπου υπετέθη ότι το μέτρο από μόνο του δεν μπορεί να χαρακτηρίσει κάτι ως ποίηση). Στα κατοπινά χρόνια υπήρξαν πολλά ανάλογα δείγματα, με τα οποία επιβεβαιώνεται η παρατήρηση. Πολλά διδακτικά έπη της Ελληνιστικής και Ρωμαϊκής περιόδου ανήκουν στην κατηγορία αυτή, όπως εξ άλλου και μεταγενέστερες συγγραφές (χρονικά) της Βυζαντινής περιόδου (λ.χ. του Κ. Μανασσή ή το *Χρονικόν τοῦ Μορέως* κ.ά.).

111. Η διερεύνηση των γενικών αρχών του κόσμου και των όντων είναι έργο της φιλοσοφίας. Εφόσον και η ποίηση κατευθύνεται προς την ανάλογη διαπραγμάτευση, απομακρυνόμενη από την ατομικευμένη αναφορά, συνδέεται με τη φιλοσοφία και λαμβάνει τον χαρακτηρισμό *φιλοσοφικόν*, και μάλιστα *φιλοσοφώτερον*, αν θεωρηθεί συσχετικώς προς την ιστορία. Η αντίθεση προς την τελευταία μπορεί να τοποθετηθεί στο ότι αντικείμενο της ιστορίας είναι η έρευνα για αυτά που έγιναν, η οποία, ακόμα κι αν οδηγηθεί προς την εξέταση της αιτιακής αλληλουχίας και του δέοντος της ιστορικής πράξης, απέχει από του να είναι δημιουργός συστήματος καθολικής αξιολογίας, κατά τον τρόπο που αυτό συμβαίνει με την ποιητική δημιουργία. Παρά ταύτα και η ποίηση μπορεί να μιλήσει και για αυτά «που έγιναν». Σε τέτοια περίπτωση, όμως, πρόκειται για γεγονότα που συνέβησαν *κατά τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον* και που διακρίνονται για το στοιχείο της καθολικότητας.

112. Το καθόλου στην ποίηση ορίζεται ως αυτό που λέει ή πράττει *κατά τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον* ο άνθρωπος, ο οποίος έχει τον ένα ή τον άλλο χαρακτήρα. Το ποιητικό καθόλου, συνεπώς, συνδέεται με πράξεις (κυρίως) και χαρακτήρες, όπου στη σταθερή και διαιώνια παρουσία τους κατακτούν οικουμενικότητα και, φεύγοντας από το καθ' έναστον, γίνονται και είναι ζωή, η οποία αποτελεί το καθαυτό αντικείμενο

της μιμήσεως. Η ατομίκευση έρχεται με την αναφορά στο τι πράττει ή τι παθαίνει ο συγκεκριμένος άνθρωπος. Η αναπαράσταση του ατομικού, όμως, είναι έξω των σκοπών της ποιήσεως, η οποία τείνει στη σύλληψη και διατύπωση της καθόλου αλήθειας.

113. Η κωμωδία από τη φύση της συνδέεται μάλλον με το είδος. Έτσι οι κωμικοί ποιητές συνέθεσαν τον μύθο με τη βοήθεια των πιθανών γεγονότων, βάζοντας επιπλέον ονόματα τα οποία πήραν στην τύχη. Δηλαδή, η πλοκή και η ουσία τέτοιου έργου δεν αλλοιώνεται από το αν το όνομα του ήρωα είναι τούτο ή το άλλο (γεγονός που θα συνέβαινε στην τραγωδία με μυθολογικά ή ιστορικά θέματα· λ.χ. τραγωδία με θέμα από τον Θηβαϊκό κύκλο δεν θα ήταν δυνατό να χρησιμοποιήσει ονόματα άλλα από αυτά που πραγματικά έφεραν οι ήρωες). Τούτο έπαψε ν' αποτελεί κανόνα στη νεότερη δραματουργία.

114. Η σάτιρα των ιαμβογράφων ήταν προσωπική, αλλά τούτη μεταχειρίστηκε συχνά και η κωμωδία (τουλάχιστον στα πρώτα στάδιά της). Κατά κανόνα, όμως, οι υποθέσεις της κωμωδίας είναι γενικές, και κατά τούτο είναι σαφής η διάκρισή της από την ιαμβική σάτιρα.

115. Η τραγωδία διατηρεί τα πραγματικά ιστορικά ονόματα, και τούτο επειδή πιστευτό είναι το δυνατό, ενώ όσα δεν έγιναν δεν θεωρούνται δυνατά. Το αντίθετο ισχύει με όσα έγιναν, και η απόδειξη είναι μάλλον εύκολη και λογική· αν ήταν αδύνατα, πώς θα είχαν συμβεί; Τα ιστορικά ονόματα επικαλούν στη συνείδηση του θεατή τη γνώση που έχει για τα πρόσωπα και για τα γεγονότα στα οποία αυτά εμπλέκονται. Λόγιοι και στην περίπτωση κατά την οποία το δραματικό έργο αναπαριστά γεγονότα που δεν έχουν συμβεί, η χρήση των ιστορικών ονομάτων οδηγεί τον θεατή στο «πραγματικό» ιστορικό υπόστρωμα, που είναι την ίδια στιγμή υπόστρωμα του δραματικού μύθου και της πράξης.

116. Ο Αγάθων ήταν Αθηναίος τραγικός ποιητής, κυριώτατος ανάμεσα στους ελάσσονες δραματικούς συγγραφείς του 5ου π.Χ. αι. Την πρώτη του νίκη σε ποιητικούς αγώνες κέρδισε το 416 π.Χ., για τον πανηγυρισμό της οποίας δόθηκε το συμπόσιο, που αποτελεί τη βάση του ομώνυμου Πλατωνικού έργου. Σ' αυτό ο νεαρός Αγάθων δέχεται επανειλημμένες φιλοφρονήσεις για την ομορφιά του με φιλαρέσκεια και αισθηματικότητα, που εκδηλώνει και στον λόγο του (194b-197e). Για τα χαρακτηριστικά τούτα αλλά κυρίως για τις καινοτομίες του τον σατιρίζει ο Αριστοφάνης (*Θεσμοφορισιάζουσαι* 35 κ.εξ., 95 κ.εξ. κ.α.). Οι καινοτομίες του Αγάθωνα ήταν κυρίως το ότι τα πρόσωπα των έργων του δεν προέρχονταν από τους μύθους αλλά ήταν φανταστικά, δικά του δημιουργήματα, και το ότι εισήγαγε στα χορικά τα εμβόλιμα άσματα, αυτά, δηλαδή, που δεν είχαν σχέση με την υπόθεση του δράματος. Το 407 π.Χ. ο Αγάθων, που ήταν δημοφιλέστατος στην Αθήνα, έφυγε για τη Μακεδονία, όπου έζησε με μεγάλη χλιδή στην αυλή του βασιλιά Αρχέλαου. Από τα έργα του σώζονται μικρά αποσπάσματα: γνωρίζουμε τους τίτλους *Άλκμείων*, *Άερόπη*, *Τήλεφος* κ.ά.

117. Ο Αριστοτέλης επικρίνει την άντληση θεμάτων αποκλειστικά από τους γνωστούς μύθους. Η συνήθεια τούτη, πάντως, διευκόλυνε τους ποιητές, αφού, εισάγοντας ήδη γνωστούς χαρακτήρες και υποθέσεις, είχαν τη δυνατότητα να αναπτύξουν με μεγαλύτερη ελευθερία τόσο τη μορφή όσο και το περιεχόμενο του δραματικού έργου.

118. Το ότι ο ποιητής πρέπει να είναι περισσότερο ποιητής μύθων και όχι μέτρων συνάγεται από το ότι η ουσία της ποιητικής δημιουργίας έγκειται στη *μίμησιν* πράξεων. Κρίνεται, δηλαδή, σημαντικότερο να δημιουργήσει ο ποιητής πράξεις μέσα στη σύνδεση της πλοκής τους, παρά να περιβληθεί με τη μορφή του εμμέτρου τη δεδομένη (από τα μυθικά ή ιστορικά γεγονότα) υπόθεση.

119. Το χωρίο μετριάζει την αυστηρότητα της προηγούμενης διατύπωσης. Είναι ενδεχόμενο ν' αναπαραστήσει ο ποιητής πράγματα που έχουν γίνει. Τούτο δεν μειώνει ούτε την αξία του ιδίου ως ποιητή ούτε τη σημασία του έργου του, γιατί τα αναπαριστώμενα γεγονότα δεν αποκλείεται να συνέβησαν κατά τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Η βάσει του παραπάνω πνεύματος πραγμάτευσή τους από τον ποιητή είναι αυτή που τα μεταβάλλει σε αισθητικά γεγονότα· η ανακάλυψη της αλληλουχίας τους και η σύμφωνα με αυτή σύνθεση του δράματος βεβαιώνει το ποιητικό έργο. Έτσι και στην περίπτωση αυτή ο ποιητής είναι ποιητής αφ' ενός για την ικανότητα διάκρισης που διαθέτει, ως προς το να επιλέξει από ήδη γινόμενα όσα είναι δεκτικά ποιητικής «ανάπτυξης», και αφ' ετέρου για την ικανότητά του να ολοκληρώσει την «ανάπτυξη» αυτή. Οι εξαιρέσεις από την παραπάνω αρχή σημειώνονται από τον Αριστοτέλη στη συνέχεια.

120. Απλός είναι ο μύθος στον οποίο δεν υπάρχει περιπέτεια και ἀναγνώρισις (οι όροι ερμηνεύονται στη συνέχεια από τον Αριστοτέλη, 1452a 22, 29). Το αντίθετο είδος ονομάζεται *πυπλεγμένος* (1452a 16).

121. Όταν η διαδοχή των επεισοδίων γίνεται όχι κατά τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον, σημαίνει ή ότι ο ποιητής είναι αδέξιος ή, αν πρόκειται για εγνωσμένα καλό ποιητή, ότι το κάνει για να δώσει την ευκαιρία στον ηθοποιό να εκδηλώσει τις υποκριτικές αρετές του (το οποίο, βέβαια, θα ήταν, όπως παρατηρεί ο I. Συκουτρήs, ωφέλιμο και για τον ίδιο τον ποιητή στην επιδίωξη της βράβειυσής του). Για την αύξηση της σημασίας του ηθοποιού στα χρόνια του Αριστοτέλη μαρτυρεί και η *Ρητορική* (1403b 33), *μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί*.

122. Εννοείται, στην περίπτωση της τραγωδίας.

123. Το απροσδόκητο γεγονός δεν οφείλεται κατ' ανάγκη στην τύχη. Πίσω από την ισχυρή εντύπωση που εμποιεί στον

θεατή μπορεί να βρίσκεται (αν θέλαμε να μεταφέρουμε φιλοσοφία Στωικού σχετικά με ανάλογο ζήτημα) κάποια μη φή αιτιότητας απροσπέλαστη ή δυσπρόσιτη για τις ανθρώπινες αντιληπτικές ικανότητες.

124. Ο Μίτυς ήταν, κατά πάσα πιθανότητα, αθλητής (βλ. και [Δημοσθένης], *Κατὰ Νεαίρας* 33), ο οποίος σκοτώθηκε κατά τη διάρκεια εμφύλιων συγκρούσεων. Μέσα στο κείμενο αυτό ο δολοφόνος του προφανώς έμεινε ατιμώρητος. Για το περιστατικό, πολύ γνωστό στους αρχαίους, γίνεται λόγος και στο *Περὶ θανμασίων ἀκουσμάτων* (846a 22) και από τον Πλούταρχο (*Περὶ τῶν ὑπὸ τοῦ θεοῦ βραδέως τιμωρομένων* 553d).

125. Βλ. παραπάνω, 1450b 23, 1451a 31.

126. Οι όροι, που θ' αναλυθούν στη συνέχεια, απαντούν για πρώτη φορά στον Αριστοτέλη (βλ. και σχ. 88).

127. Η απλή χρονική ακολουθία των γεγονότων δεν σημαίνει απαραίτητως και αιτιώδη συνάφειά τους. Όπως τονίζεται στο κείμενο, «διαφέρει πολύ» να επισυμβαίνουν κάποια γεγονότα εξαιτίας άλλων από το να επέρχονται απλώς κατόπιν άλλων· η διαφορά έγκειται στο ότι η πρώτη σχέση είναι αυτή που μπορεί να παραγάγει μῦθον.

128. Βλ. παραπάνω, 1451a 14.

129. Βλ. παραπάνω, 1451 a 12, 38· 1452a 20.

130. Στην τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος* εμφανίζεται (στ. 924) ο αγγελιαφόρος από την Κόρινθο ανακοινώνοντας πως έχει ευχάριστα και δυσάρεστα να πει στον Οιδίποδα· με το πρώτο εννοεί τη χαρά που θα του προκαλέσει το ότι καλείται στον θρόνο της Κορίνθου, και με το δεύτερο τη θλίψη για τον θάνατο του Πολύβου, τον οποίο ο Οιδίπους θεωρούσε πατέρα του. Τελικά όμως οι αποκαλύψεις του αγγελιαφόρου ήταν τρομερές και συνέτριψαν τον Οιδίποδα.

131. Ο *Λυγκεύς* ήταν έργο του Θεοδέκτη (ο οποίος, κατα-

μενος από τη Φάσηλι της Μ. Ασίας, ήταν διακεκριμένος ποιητής του 4ου αι., φίλος του Αριστοτέλη. Ήταν επίσης ικανός ρήτορας, και είχε μαθητεύσει στον Ισοκράτη). Ο ομώνυμος του δράματος ήρωας ήταν σύζυγος της Υπερμήτρας, της μόνης των πενήντα Δαναίδων που δεν υπάκουσε στον πατέρα της και δεν σκότωσε τον άντρα της κατά την πρώτη νύχτα του γάμου. Ο Δαναός προσπάθησε να σκοτώσει ο ίδιος τον Λυγκέα, αλλά, ενώ όδευαν για τον σκοπό αυτό, η ξέλιξη ανατράπηκε και ο Λυγκεύς σώθηκε.

132. Αντί για το *όταν ἄμα περιπετεία γένηται* του αρχαίου κειμένου παραδίδεται και η γραφή *όταν ἄμα περιπέτειαι γίνωνται* (οπότε το νόημα μεταβάλλεται σε «πιο ωραία αναγνώριση είναι εκείνη που γίνεται μέσα από περιπέτεια»). Ο D.W. Lucas (*Aristotle, Poetics*, Oxford 1978, σελ. 131) σημειώνει τα όρια των φάσεων της περιπέτειας και της αναγνώρισης στον *Οιδίποδα Τύρανο*, τον οποίο φέρνει ως παράδειγμα ο Αριστοτέλης: Ο Κορίνθιος αγγελιαφόρος παρουσιάζεται με τον στίχο 924, και αμέσως έχουμε την έναρξη της περιπέτειας. Αναγνώρισις δεν υπάρχει προτού η Ιοκάστη καταλάβει πως ο Οιδίπους είναι γιος της (1056 κ.εξ.). Ο ίδιος ο Οιδίπους αγνοεί ποιος είναι πραγματικά μέχρι περίπου τον στίχο 1170.

133. Αντί της γραφής *ἔστιν ὡς <δ> περ εἴρηται συμβαίνει*, που γίνεται δεκτή στο αρχαίο κείμενο, παραδίδεται *ἔστιν ὡσπερ εἴρηται συμβαίνει*, που δημιουργεί δυσκολία, η οποία αίρεται αν διαβάσουμε επίσης *ἔστιν ὡς ὡσπερ ἢ ἔστιν ὡσπερ εἴρηται συμβαίνει*. «Αυτό το οποίο ελέχθη» δηλώνει τη μεταβολή από την άγνοια στη γνώση.

134. Δηλαδή, η αναγνώριση με πρόσωπα.

135. Πρβλ. Ευριπίδης, *Ίφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις* 727.

136. Ό. π. 810.

137. Αν γίνει δεκτή η γραφή *περὶ ταῦτ' ἔστι* (αντί του *ταῦτ' ἔστι*), το νόημα γίνεται: «Δύο [συστατικά] μέρη του μύθου, η περιπέτεια και η αναγνώριση, σχετίζονται με τού-

κνθρωπι-
θάρσεως
των ὠν

ξής: Ο
θεί και
ιέρχε-
ανα-
κοινή
εἶται
τον
ταίο
των

για
τό
δῆ
ἢ

θεατή μπορεί να βρίσκεται (αν θέλαμε να μεταφέρουμε φρεσολογία Στωικού σχετικά με ανάλογο ζήτημα) κάποια μορφή αιτιότητας απροσπέλαστη ή δυσπρόσιτη για τις ανθρώπινες αντιληπτικές ικανότητες.

124. Ο Μίτυς ήταν, κατά πάσα πιθανότητα, αθλητής (βλ. και [Δημοσθένης], *Κατὰ Νεαίρας* 33), ο οποίος σκοτώθηκε κατά τη διάρκεια εμφύλιων συγκρούσεων. Μέσα στο κλίμα αυτό ο δολοφόνος του προφανώς έμεινε ατιμώρητος. Για το περιστατικό, πολύ γνωστό στους αρχαίους, γίνεται λόγος και στο *Περὶ θαυμασίων ἀκουσμάτων* (846a 22) και από τον Πλούταρχο (*Περὶ τῶν ὑπὸ τοῦ θεοῦ βραδέως τιμωρουμένων* 553d).

125. Βλ. παραπάνω, 1450b 23, 1451a 31.

126. Οι όροι, που θ' αναλυθούν στη συνέχεια, απαντούν για πρώτη φορά στον Αριστοτέλη (βλ. και σχ. 88).

127. Η απλή χρονική ακολουθία των γεγονότων δεν σημαίνει απαραίτητως και αιτιώδη συνάφειά τους. Όπως τονίζεται στο κείμενο, «διαφέρει πολύ» να επισυμβαίνουν κάποια γεγονότα εξαιτίας άλλων από το να επέρχονται απλώς κατόπιν άλλων· η διαφορά έγκειται στο ότι η πρώτη σχέση είναι αυτή που μπορεί να παραγάγει μύθον.

128. Βλ. παραπάνω, 1451a 14.

129. Βλ. παραπάνω, 1451 a 12, 38· 1452a 20.

130. Στην τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος* εμφανίζεται (στ. 924) ο αγγελιαφόρος από την Κόρινθο ανακοινώνοντας πως έχει ευχάριστα και δυσάρεστα να πει στον Οιδίποδα· με το πρώτο εννοεί τη χαρά που θα του προκαλέσει το ότι καλείται στον θρόνο της Κορίνθου, και με το δεύτερο τη θλίψη για τον θάνατο του Πολύβου, τον οποίο ο Οιδίπους θεωρούσε πατέρα του. Τελικά όμως οι αποκαλύψεις του αγγελιαφόρου ήταν τρομερές και συνέτριψαν τον Οιδίποδα.

131. Ο *Λυγκεύς* ήταν έργο του Θεοδέκτη (ο οποίος, κατα-

γόμενος από τη Φάσηλι της Μ. Ασίας, ήταν διακεκριμένος τραγικός ποιητής του 4ου αι., φίλος του Αριστοτέλη. Ήταν επίσης ικανός ρήτορας, και είχε μαθητεύσει στον Ισοκράτη). Ο ομώνυμος του δράματος ήρωας ήταν σύζυγος της Υπερμήτρας, της μόνης των πενήντα Δαναΐδων που δεν υπάκουσε τον πατέρα της και δεν σκότωσε τον άντρα της κατά την πρώτη νύχτα του γάμου. Ο Δαναός προσπάθησε να σκοτώσει ο ίδιος τον Λυγκέα, αλλά, ενώ όδευαν για τον σκοπό αυτό, η ελέλιξη ανατράπηκε και ο Λυγκεύς σώθηκε.

132. Αντί για το *ὅταν ἄμα περιπετεία γένηται* του αρχαίου κείμενου παραδίδεται και η γραφή *ὅταν ἄμα περιπέτεια γίνωνται* (οπότε το νόημα μεταβάλλεται σε «πιο ωραία αναγνώριση είναι εκείνη που γίνεται μέσα από περιπέτεια»). Ο D. W. Lucas (*Aristotle, Poetics*, Oxford 1978, σελ. 131) σημειώνει τα όρια των φάσεων της περιπέτειας και της αναγνώρισης στον *Οιδίποδα Τύραννο*, τον οποίο φέρνει ως παράδειγμα ο Αριστοτέλης: Ο Κορίνθιος αγγελιαφόρος παρουσιάζεται με τον στίχο 924, και αμέσως έχουμε την έναρξη της περιπέτειας. Αναγνώρισις δεν υπάρχει προτού η Ιοκάστη καταλάβει πως ο Οιδίπους είναι γιος της (1056 κ.εξ.). Ο ίδιος ο Οιδίπους αγνοεί ποιος είναι πραγματικά μέχρι περίπου τον στίχο 1170.

133. Αντί της γραφής *ἔστιν ὡς <ὄ> περ εἴρηται συμβαίνει*, που γίνεται δεκτή στο αρχαίο κείμενο, παραδίδεται *ἔστιν ὡσπερ εἴρηται συμβαίνει*, που δημιουργεί δυσκολία, η οποία κίρεται αν διαβάσουμε επίσης *ἔστιν ὡς ὡσπερ ἢ ἔστιν ὡσπερ εἴρηται συμβαίνει*. «Αυτό το οποίο ελέχθη» δηλώνει τη μεταβολή από την άγνοια στη γνώση.

134. Δηλαδή, η αναγνώριση με πρόσωπα.

135. Πρβλ. Ευριπίδης, *Ίφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις* 727.

136. Ό. π. 810.

137. Αν γίνει δεκτή η γραφή *περὶ ταῦτ' ἐστὶ* (αντί του *ταῦτ' ἐστὶ*), το νόημα γίνεται: «Δύο [συστατικά] μέρη του μύθου, η περιπέτεια και η αναγνώριση, σχετίζονται με τού-

τα» (δηλαδή με όλα τα προαναφερόμενα, τη μεταβολή από την άγνοια στη γνώση κ.λπ.).

138. Αν εξετάσουμε το πάθος συσχετικώς με το πάθος των του ορισμού της τραγωδίας (1449b 24) βρίσκουμε πως πρόκειται για δήλωση της ίδιας έννοιας. Είναι τα φοβερά και οικτρά γεγονότα που μπορούν να συμβούν στον άνθρωπο, και τα οποία αφορά η κάθαρσις (βλ. και σχ. 78). Σύμφωνα με την ενδεικτική αναφορά του χωρίου, στα πάθη καταλέγονται *οἱ ἐν ἑν τῷ φανερωῖ θάνατοι καὶ αἱ περιωδονίαι καὶ τρώσεις καὶ ἄλλα τοιαῦτα*. Τα παραπάνω, λοιπόν, ως από σκηνής γεγονότα και στοιχεία του μύθου, υπόκεινται τελικά στην κάθαρσιν.

139. Στο δωδέκατο κεφάλαιο της *Ποιητικῆς* (1452b 14-27), σύντομο σε έκταση αλλά πυκνό σε όρους, γίνεται η κατά ποσόν διαίρεση της τραγωδίας, ζήτημα το οποίο δεν σχετίζεται με τα πριν και μετά εξεταζόμενα, ώστε αποτελεί είδος παρέκβασης κατά την όλη διάρθρωση του έργου. Τούτο δημιουργήσε σε πολλούς μελετητές την υποψία ότι πρόκειται πιθανώς για μεταγενέστερη παρεμβολή. Ο Ι. Συκουτρής σημειώνει πως η διάσπαση της αλληλουχίας της εξέτασης του μύθου, την οποία πράγματι επιφέρει το κεφάλαιο τούτο, αποδεικνύει απλώς ότι πρόκειται για παρένθεση του συγγραφέα, η οποία άλλωστε έχει προεξαγγελθεί στην αρχή του έργου (*ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων*) και έχει το αντίστοιχό της και στον ορισμό της τραγωδίας (*χωρὶς ἐκείνου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις*). Ο μελετητής καταλήγει «Ούτε κανείς εκ των νεωτέρων κατώρθωσε να εύρη καταλληλοτέραν θέσιν δι' αυτήν (ενν. την κατά ποσό διαίρεση της τραγωδίας). Είναι αληθές, ότι ωρισμένοι ισχυρισμοί του κεφαλαίου τούτου δεν συμπίπτουν προς ό,τι ημεῖς διαπιστώνομεν από τας σωζομένας τραγωδίας (...) αλλά δεν πρέπει να λησμονήται, ότι ο Αριστοτέλης είχεν υπ' όψει του πολύ μεγαλύτερον αριθμόν δραμάτων παρ' όσον ημεῖς, και κυρίως είχεν υπ' όψει του τα έργα των τραγικῶν του 4ου αἰῶνος,

ΣΧΟΛΙΑ

αφ' ου των οποίων γράφει, τα οποία δι' ημάς είναι απολύτως άγνωστα».

140. Βλ. παραπάνω 1450a 7.

141. Η διάκριση των κατά ποσόν μερών της τραγωδίας είναι σχηματικά η εξής:

1. Διά μέτρον. α. Πρόλογος· β. Έπεισόδια· γ. Έξοδος.

2. Διά μέλους. α. Χορικά (i. Πάροδος, ii. Στάσιμα)· β. Τά από σκηνής, ii. κομμοί.

(Η κατηγορία 2α περιλαμβάνει τα μέρη που είναι κοινά όλων των δραμάτων, ενώ η αντίστοιχη 2β περιλαμβάνει όσα είναι ιδιαίτερα μέρη λίγων μόνο δραμάτων).

142. Σε μερικά δράματα απαντούν ως ιδιαίτερα τὰ από σκηνής τραγούδια και οι κομμοί. Τα πρώτα, μονωδίες ή διωδίες των ηθοποιών, απαντούν συχνότερα στις τραγωδίες του Ευριπίδη. Ο κομμός είναι θρηνητικό άσμα κοινό του επιφυαίου (ή όλου του χορού) και ενός ή δύο ηθοποιών (η λέξη παράγεται από το ρ. κόπτομαι = χτυπιέμαι, στηθοκοπιέμαι, παραπέμποντας στις θρηνωδίες που υπήρχαν κυρίως στις παλαιότερες τραγωδίες).

143. Πρόλογος είναι το μέρος που υποδύεται ο ηθοποιός προτού εμφανιστεί ο χορός. Οι πρόλογοι είναι προσθήκη μεταγενέστερη (κυρίως στον Ευριπίδη).

144. Έπεισόδιον είναι το μέρος του δράματος που δημιουργείται με την έπίεσοδον (νέα εμφάνιση) κάποιου προσώπου (αντίστοιχο με τις πράξεις του νεότερου δράματος). Κατά κανόνα τα επεισόδια ήταν 3-6 τον αριθμό.

145. Έξοδος είναι το άσμα της αποχώρησης του χορού (αντίστοιχο με την τελευταία πράξη στη σύγχρονη δραματουργία).

146. Πάροδος είναι το πρώτο άσμα, με το οποίο έμπαινε ο χορός στην ορχήστρα (ο όρος απαντά για πρώτη φορά στην *Ποιητική*). Λόγω του ότι συνόδευε την είσοδο του χορού, η οποία γινόταν με τον ανάλογο για το είδος βηματισμό και

γενικότερα κίνηση, η πάροδος ήταν κινητική, και το μέτρο της ήταν προσαρμοσμένο στο στοιχείο τούτο της κίνησης — λ.χ. στην κωμωδία ο χορός εισερχόταν με τρόπο ορμητικό και ζωηρό, οπότε η πάροδος χρησιμοποιούσε τα ανάλογα μέτρα.

(Οι κώδικες δίνουν τη γραφή πρώτη λέξης ὄλου χωρῶς, όπου το ὄλου αναφέρεται στα χορικά μέρη και του κορυφαίου και των μελών του χορού, διακρίνοντας επιπλέον από τους στίχους που έλεγαν οι παραπάνω αλλά που δεν αποτελούσαν πάροδο).

147. Στάσιμον ήταν το άσμα που τραγουδούσε ο χορός χωρίς καθόλου — ή με περιορισμένη — κίνηση, γεγονός που επηρέαζε και τα μέτρα τα οποία χρησιμοποιούνταν (αυτή δηλώνει το «χωρίς αναπαίστους και τροχαϊκούς στίχους»). Για τον κομμό βλ. σχ. 142.

148. Το τελευταίο τμήμα (μέρη δέ... ταῦτ' ἐστίν) επαναλαμβάνει ουσιαστικά το αντίστοιχο της αρχής του κεφαλαίου. Εξ αυτού δημιουργήθηκαν υποψίες κατά της αυθεντικότητάς του. Αν είναι γνήσιο, συγκεφαλαιώνει και δηλώνει την ολοκλήρωση της παρένθεσης (βλ. και σχ. 139) του δωδέκατου κεφαλαίου.

149. Πρόκειται δηλαδή για τη μεταβολή της κατάστασης του ήρωα της τραγωδίας, που συμβαίνει κατά τὸ εἶκος ἢ τὴν ἀναγκαῖον και καταλήγει στη δι' ἐλέου καὶ φόβου κάθαρση.

150. Στο αρχαίο κείμενο υπάρχουν οι λέξεις ἐπιεικεῖς καὶ μιαρὸν. Η πρώτη δηλώνει τον καλό και χρηστό άνθρωπο, ο οποίος, αν εκληφθεί ως τελείως αθώος, δεν μπορεί να είναι persona της τραγωδίας. Η δεύτερη σημαίνει το αποτρόπαιον γεγονός, που είναι αποτέλεσμα κυρίως της παραβίασης του ηθικού νόμου.

151. Ο Αριστοτέλης προσθέτει στο σημείο αυτό το φιλόανθρωπον ανάμεσα σε όσα περιλαμβάνει η τραγωδία, που δηλώνει γενικά τα (παν)ανθρώπινα αισθήματα αλληλεγγ-

τότης, με έννοια κοντινή προς αυτήν του σύγχρονου ανθρωπισμού. Η έννοια συνδέεται με τη λειτουργία της καθάρσεως αλλά μόνο συμπληρωματικά, καθώς εκείνη έχει ως εκ των ων ουκ άνευ όρους της τον έλεον και τον φόβον.

152. Η «κατανομή» των αισθημάτων γίνεται ως εξής: Ο πόντος μας προκαλείται για τον άνθρωπο που αναξιοπαθεί και ο φόβος μας για τον όμοιο με εμάς. Ο αναξιοπαθών περιέρχεται από την ευτυχία στη δυστυχία όχι εξαιτίας ηθικής αναξιοσύνης, αφού κάτι τέτοιο δεν θα προσέκρουε στην κοινή συνείδηση, αλλά από κάποιο λάθος του. Ο φόβος προκαλείται για τα παθήματα του όμοιου με εμάς, δηλαδή αυτού με τον οποίο είναι δυνατό να ταυτιστεί ο θεατής ηθικά (το τελευταίο δεν είναι βέβαια ενδεχόμενο στις περιπτώσεις των ανθρώπων που πάσχουν άξια).

153. Το αρχαίο κείμενο έχει τη λέξη *ἀμαρτία* (λάθος). Για την επέλευση του τραγικού αποτελέσματος το λάθος αυτό πρέπει να έχει χαρακτήρα πλάνης ή άγνοιας, κάτι δηλαδή στο οποίο θα ήταν δυνατό να υποπέσει ο οποιοσδήποτε (ή και να το αποφύγει). Πρόκειται για έννοια με μάλλον νοητικό παρά ηθικό χαρακτήρα. Η έννοια του σφάλματος εξετάζεται στο κεφάλαιο αυτό της *Ποιητικής* υπό το πρίσμα του μύθου. Από δύο άλλα κείμενα λαμβάνουμε δύο συναφείς μεταξύ τους διακρίσεις, στις οποίες προχωρεί ο Αριστοτέλης: *ὅταν μὲν οὖν παραλόγως ἢ βλάβη γένηται, ἀτύχημα· ὅταν δὲ μὴ παραλόγως, ἄνευ δὲ κακίας, ἀμάρτημα (ἀμαρτάνει μὲν γὰρ ὅταν ἢ ἀρχὴ ἐν αὐτῷ ἢ τῆς ἀγνοίας, ἀτυχεῖ δ' ὅταν ἐβωθεν (Ἠθικὰ Νικομάχεια 1135b 16)*· επίσης: *ἔστι δ' ἀτυχήματα μὲν ὅσα παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ μοχθηρίας, ἀμαρτήματα δὲ ὅσα μὴ παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ πονηρίας, ἀδικήματα δὲ ὅσα μήτε παράλογα ἀπὸ πονηρίας τ' ἔστιν (Ῥητορική 1374b 6)*.

154. Τα τραγικά γεγονότα της ιστορίας του Θυέστη ήταν προσφιλές θέμα πολλών ποιητών (Σοφοκλής, Ευριπίδης, Λ-

γάθων κ.ά.). Ο Θυέστης, γιος του Πέλοπα, διέπραξε μιαν αμαρτία με την Αερόπη, σύζυγο του αδελφού του Ατρέα. Ο τελευταίος κάλεσε σε δείπνο τον Θυέστη, όπου εκδικούμενος του πατέρα του έφαγε σε τις σάρκες ενός από τα παιδιά εκείνου (*Θυέστεια διείσθη*).

155. *Μύθος άπλοϋς* στο παρόν χωρίο είναι αυτός από το οποίο έχουμε μία μετάβαση ήρωα από συγκεκριμένη κατάσταση στην αντίθετή της, ενώ *διπλοϋς* είναι αυτός όπου οι μεταβάσεις είναι δύο (από την ευτυχία στη δυστυχία και από τη δυστυχία στην ευτυχία). Παραπάνω (1452a 6) ο όρος τέθηκε με άλλη σημασία (ο μύθος στον οποίο η μετάβαση γίνεται χωρίς περιπέτεια και αναγνώριση), κατ' αντίθεση προς τον *πεπλεγμένον* μύθο.

156. Το ότι συνθέτονται οι ωραιότερες τραγωδίες γύρω από τους μύθους λίγων οικογενειών οφείλεται πιθανότατα στο ότι οι εξ αυτών μύθοι πληρούν τους όρους του *καλλίλου*, του *εικότου* και του *αναγκαίου* και όποιους άλλους έχουν, κατά τον Αριστοτέλη, ουσιώδη σημασία στην τραγωδία. Καπιλέον είναι «γνωστοί» (βλ. 1451b 25), οπότε ο ποιητής έχει με αυτούς την ευχέρεια να στραφεί περισσότερο στην ανάπτυξη του καλλιτεχνικού μέρους του δράματος.

157. Ο Αλκμέων ήταν γιος του Αμφιαράου και της Εριφίλης. Η μητέρα του υπήρξε αφορμή για τον θάνατο του Αμφιαράου, αφού δελεάστηκε από τον Πολυνείχη με το περιδέραιο της Αρμονίας. Ο Αλκμέων, λοιπόν, σκότωσε την Εριφίλη, τιμωρώντας τη για την πράξη της, και μετά κατέφυγε στην Αρκαδία, κυνηγημένος από τις Ερινύες, ώσπου σώθηκε από τον Αχελώο.

158. Η ιστορία του Οιδίποδα δραματοποιήθηκε από πολλούς ποιητές, οι οποίοι την ανέπτυξαν με διαφορετικούς τρόπους. Ο τραγικός ήρωας γίνεται δολοφόνος του πατέρα του και σύζυγος της μητέρας του, στην προσπάθειά του να αποφύγει ακριβώς το φοβερό τούτο πεπρωμένο, όπως το προδιέγραφε χρησμός των Δελφών. Ο Οιδίπους, με την απελπισμέ-

τη μοίρα του για την αναζήτηση της αλήθειας, οδεύει ο ίδιος προς τη συνάντηση με τη μοίρα του, και συντρίβεται. Για τον *Αιγύλλο* η πλοκή της τραγικής υπόθεσης στηρίζεται σε θεϊκό *εγγύλιο* και οφείλεται σε κληρονομική ενοχή, σε σφάλμα του πατέρα που βάρυνε τον γιο. Σύμφωνα με τον Ευριπίδη, η ζωή του Οιδίποδα καθορίστηκε εξ αρχής από τη μοίρα. Ο Σοφοκλής δεν αποδίδει τις πράξεις του Οιδίποδα σε άλογη επιθετικότητα και *ὑβριν*, αλλά προτάσσει τον άφευκτο παράγοντα της θεϊκής εξουσίας, η οποία, απροσπέλαστη από την ανθρωπότητα, ικανότητα αντίληψης, κατευθύνει τη ζωή των θνητών. Ο *Οιδίπους Τύραννος*, έργο που εκτιμούσε ιδιαίτερα ο Αριστοτέλης, εικονίζει την πορεία του ισχυρού ανθρώπου προς την εξολλίωση και την κατάρρευση. Ο *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶν* ανατρέπει την πορεία, από την πτώση προς την εξύψωση, από την παραβίαση του θεϊκού νόμου προς τη συμφιλίωση με τον Θεό.

159. Για τον μύθο του Ορέστη έχουμε επίσης δραματοποιήσει από πολλούς ποιητές. Ο Ορέστης εκδικείται τον φόνο του πατέρα του Αγαμέμνονα, σκοτώνοντας τους υπαίτιους Λίγιππο και Κλυταιμῆστρα. Καταδιωκόμενος από τις Ερινύες, καταφεύγει στον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς, ζητώντας τον εξαγνισμό του οίκου του. Από εκεί στέλνεται στην Αθήνα, όπου δικάζεται και, με τη συμπαράσταση της θεάς Αθηνάς, αθωώνεται. Η λύση του δράματος επέρχεται με τη μεταβολή της τυφλής εκδικητικής δύναμης σε προστατευτικό νόμο.

160. Ο Μελεάγρος ήταν γιος του Οινέα, βασιλιά της Καλυδώνος. Διακεκριμένος κυνηγός του Καλυδωνίου κάπρου, διεκδικεί το δέρμα του και σκοτώνει τους αδελφούς της μητέρας του. Η τελευταία σβήνει τον αναμμένο δαυλό, σύμβολο της διάρκειας της ζωής του Μελεάγρου, ο οποίος πεθαίνει. Η ιστορία έγινε θέμα του Φρυνίχου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη.

161. Ο Τήλεφος, γιος του Ηρακλή, εγκαταλείφθηκε από τη

μητέρα του έκθετος και σώθηκε από βοσκούς (ή, κατ' εἰρημὴν ἐκδοχή, από τον βασιλιά της Μυσίας Τεύθραντα). Κατὰ τὴν Τρωϊκὴ ἐκστρατεία, οἱ Ἕλληνες ἀποβιβάζονται στὴ χερσόνησο του· ὁ Τηλέφος προσπαθεῖ νὰ τοὺς ἀποκρούσει καὶ τραυματίζεται. Ὁδηγούμενος ἀπὸ τὸν χρησμό ὁ Τρώσας καὶ ἰάσεται, πηγαίνει τὸν στρατόπεδο τῶν Ἑλλήνων, θεραπεύεται ἀπὸ αὐτοὺς καὶ τοὺς υπόσχεται νὰ τοὺς ὀδηγήσει με ἐπιτυχίαν στὴν Τροία. Τὸν μῦθο πραγματεύτηκαν οἱ τρεῖς μεγάλοι τραγικοί, ὁ Ἀγάθων, ὁ Κλεοφών κ.ά.

162. Αὐτοὶ ποὺ υποστηρίζουν τὸν διπλοῦν μῦθο (βλ. παρ. 155) κατηγοροῦν τὸν Εὐριπίδην ὅτι συνθέτει τὰ δράματά του με μῦθο ἀπλοῦν, ἐνῶ κάποιοι ἄλλοι (πιθανότατα ὑπονοοῦνται οἱ κωμωδιογράφοι), τὸν κατηγοροῦν ὅτι κατάληξη τῶν ἔργων του εἶναι ἡ δυστυχία. Ἀπὸ τὰ δεκαεπτὰ σωζόμενα δράματα του Εὐριπίδην μόνο τὰ πέντε καταλήγουν σε εὐτυχία.

163. Βλ. παραπάνω, 1453a 13.

164. Τὰ ἄλλα, τὰ ὁποῖα ὁ Εὐριπίδης δὲν οἰκονομεῖ καλῶς, εἶναι γενικὰ τὸ ὅτι παριστάνει συγγενεῖς νὰ δρουν ἐν ἐπιγνώσει ἐναντίον συγγενῶν (1453b 28), ὅτι παρουσιάζει συχνὰ τὴν ἡρώεσσαν τοῦ χωρὶς μεγάλη συνέπεια στὴ συμπεριφορὰ τοῦ ἡρώου (1454a 32), ὅτι συχνὰ πολλὲς πράξεις παρίστανται ὄχι ὡς ἰδιαίτερα πιθανές (1461b 20), ὅτι καταφεύγει στὴ λύση τοῦ ἀπομνηστείου ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ (1454b 1) καὶ ὅτι οἱ ἀναγνωρίσεις του εἶναι πλαστές (1454b 31). Στὴν ολοκλήρωση καὶ τὴν κατάδειξη τῆς τραγικῆς συγκίνησης, ὁμως, ὁ Εὐριπίδης, κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη, τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

165. Ὁ ποιητής, δηλαδὴ, ἀκολουθεῖ τὴν «ἀδυναμία» τοῦ κοινοῦ νὰ ἐπιθυμεῖ τὴν ολοκλήρωση τῆς σκηνικῆς δράσης μετὰ τὴν ικανοποίηση τοῦ αἰσθήματος δικαίου, τὸ ὁποῖο εἶναι συνήθως ἡ εὐτυχὴς κατάληξη. Ἀνάλογη εἶναι ἡ κατεύθυνση καὶ πολλῶν νεότερων ἔργων (ιδίως ὅσων ἔχουν κύριο σκοπὸ τὴν ικανοποίηση τοῦ κοινού).

166. Ἐνῶ κάνει λόγο γιὰ τὴν κωμωδία, ἀντλεῖ τὸ παρά-

απομακρύνει από τον χώρο της τραγωδίας, λόγω του ότι είναι λιγότερο οικείο σε όλους και με αυτό μπορεί να ερμηνεύσει σαφέστερα την επισήμανσή του.

167. Τα τραγικά αισθήματα, υποστηρίζει ο Αριστοτέλης, είναι καλύτερο να επιτυγχάνονται από μόνη την πλοκή του έργου (ή τουλάχιστον έτσι φαίνεται ο ικανότερος ποιητής). Παράγει, σύμφωνα με τα παραπάνω, να ολοκληρώνεται το έργο του ποιήματος και να επέρχεται η οίκειά ήδονή και γοηψία το θέαμα, από μόνη την ανάγνωση του κειμένου (τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονταν συχνά τα λογοτεχνικά έργα). Πρβλ. παραπάνω, 1450b 16, *ἢ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ποιητικώτατον δὲ καὶ ἤκιστα οἰκειῶν τῆς ποιητικῆς· ἢ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν*. Ταύτη βέβαια δεν σημαίνει σε καμιά περίπτωση άρνηση ή αποτίμηση της καθαυτῆ θεατρικῆς πλευράς της τραγωδίας, με την οποία ολοκληρώνεται το δραματικό έργο. Άλλωστε η άγῶνη αναφέρεται μεταξύ των έξι μερών της τραγωδίας (1449b 31 κ.εξ.), από τα οποία μόνη αυτή είναι που αφορά τον τρόπο με τον οποίο γίνεται η μίμηση. Η έννοια της ὄψεως περιλαμβάνει αφ' ενός το σκηνικό μέρος της παράστασης (σκηνογραφία, ενδυμασίες κ.λπ.), το οποίο δηλώνει σαφέστερα η έκφραση ὅτι τῆς ὄψεως κόσμος (βλ. και επισημάνσεις Δρομάζου, ό. π. σελ. 89-92), και αφ' ετέρου την υποκριτική, το «θέαμα». Στην ὄψιν (με την πρώτη σημασία) αναγνωρίζεται ψυχαγωγικός χαρακτήρας αλλά παράλληλα θεωρείται στοιχείο που δεν σχετίζεται με την ποιητική δημιουργία. Η ὄψις, που αναφέρεται εδώ ως παραγωγός της τραγικῆς συγκίνησης, έχει ασφαλώς τη σημασία του θεάματος, της θεατρικῆς παράστασης.

168. Η επέλευση της τραγικῆς συγκίνησης από το θέαμα (βλ. και προηγ. σχ.) είναι συχνά ζήτημα δαπάνης, μπορεί να σχετίζεται, δηλαδή, με όχι καθαυτό αισθητικά στοιχεία. Εδώ η έννοια της ὄψεως περιορίζεται σαφώς σε αυτήν του σκηνικού διακόσμου.

169. Υπάρχουν, ενδεχομένως, πολλά είδη ηδονών που αναζητά κάποιος από ένα θέαμα. Από την τραγωδία, όμως, πρέπει να αναζητάμε την ηδονή που της ταιριάζει περισσότερο μόνο αυτήν, η οποία, όπως συνάγεται από τη ρητή αναφορά αμέσως στη συνέχεια, είναι η *ἀπό ἔλεου καὶ φόβου μιμήσεως* ηδονή. Συνεπώς η *οἰκεία ἡδονή* της τραγωδίας είναι αποκλειστικά ἔργο της *μιμήσεως*, και προκαλείται από τον ἔλεον για τον ἥρωα ο οποίος αναξιοπαθεῖ και από τον φόβον για τον ἥρωα με τον οποίο ταυτιζόμαστε.

170. Το *φίλων* τοῦ αρχαίου κειμένου δηλώνει κυρίως τους συγγενείς. Η πράξη συγγενούς κατά συγγενούς, όταν ο νεότερος αγνοεῖ τους δεσμούς αἵματος, είναι τραγική, όταν ἄλλωθεν τους γνωρίζει, είναι μιαινή.

171. Παραδείγματα από την τραγωδία προσώπων που δρουν κατά συγγενών τους είναι του Ετεοκλή προς τον Πολυαίδη, της Ιφιγένειας προς τον Ορέστη (μεταξύ αδελφών), της Μήδειας προς τα παιδιά της, του Θησέα προς τον Ιππόλυτο, του Ηρακλή προς τα παιδιά του (γονέων προς τέκνα), του Οιδίποδα προς τον Λάιο, του Ορέστη προς την Κλυταιμνήστρα, του Αλκμέωνα προς την Εριφύλη (τέκνων προς γονείς).

172. Οι *παλαιοί* είναι μάλλον οι ποιητές του 5ου αι., σε αντιδιαστολή με τους νεότερους, κατά το ότι ίσως οι τελευταίοι προσπάθησαν να ανεύρουν λιγότερο αποτρόπαια κίνητρα για τις φοβερές πράξεις των ηρώων της τραγωδίας.

173. Ο Αστυδάμας ήταν τραγικός ποιητής του 4ου π.Χ. *Ἐ*γραψε διακόσιες σαράντα τραγωδίες, από τις οποίες σώζονται μόνο λίγα αποσπάσματα, κερδίζοντας δεκαπέντε πρώτες νίκες σε δραματικούς αγώνες. Για τον Αλκμέωνα βλ. σχ. 157.

174. Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για το αποδιδόμενο στον Σοφοκλή ἔργο *Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ*. Στην τραγωδία αυτή ο γιος του Οδυσσέα και της Κίρκης Τηλέγονος αναζητεί τον πατέρα του, τον οποίο δεν γνωρίζει, και τον οποίο φωνεῖται

... με ἄκανθα (μεγάλο κόκαλο της ράχης) ψαριού. Είναι γνωστό αν η αναγνώριση επήλθε μετά από τον θάνατο του Πυρραίου ή κατά τις τελευταίες στιγμές του.

175. Αν ίσχυε τούτο, θα έπρεπε να περιοριστεί στις τρεις αναφερόμενες περιπτώσεις. Αμέσως παρακάτω, όμως, πάλι ἢ γὰρ προᾶξει ἀνάγκη ἢ μὴ, καὶ εἰδότης ἢ μὴ εἰδότης, καταγράφεται τέταρτη περίπτωση. Έτσι έχουμε: Πράξη (εν γνώσει ή εν αγνοία), και Μη Πράξη (εν γνώσει ή εν αγνοία).

176. Βλ. Σοφοκλής, *Ἀντιγόνη* 1231 κ.εξ. Ο Αίμων, όπως αφηγείται ο αγγελιαφόρος, σκέφτηκε προς στιγμή να σύρει το λίκνο του εναντίον του πατέρα του, μετέβαλε όμως γνώμη και πείστηκε να το στρέψει στον εαυτό του. Ανάλογες περιπτώσεις απαιτούν ιδιαίτερη ποιητική δεξιοτεχνία, απ' όπου και το ποίησι ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις.

177. Η τραγωδία *Κρεσφόντης* του Ευριπίδη σώζεται αποσπασματικά. Ο ομώνυμος ήρωας, γιος του βασιλιά της Μεσσηνίας, σώζεται και φυγαδεύεται σε πολύ μικρή ηλικία, κατά τη δολοφονία του πατέρα του από τον Πολυφόντη, ο οποίος τότε παντρεύτηκε τη Μερόπη, μητέρα του Κρεσφόντη. Ενήλικος πλέον ο Κρεσφόντης επιστρέφει κρύβοντας το ποιος είναι. Η μητέρα του τον αναγνωρίζει, με την παρέμβαση φέροντα παιδαγωγού, τη στιγμή που ετοιμάζεται να τον σκοτώσει, πιστεύοντας πως είναι ο υποτιθέμενος δολοφόνος του γιου της.

178. Πρόκειται για έργο άγνωστο. Επειδή τα παρατιθέμενα στοιχεία της υπόθεσης παραπέμπουν στη σωζόμενη αποσπασματικά τραγωδία του Ευριπίδη *Ἀντιόπη*, ορισμένοι μελετητές προχώρησαν σε ανάλογη διόρθωση του κειμένου.

179. Βλ. παραπάνω, 1453a 16.

180. Πολλοί μελετητές πρότειναν αλλαγή της θέσης του κεφαλαίου 15 (1454a 16-b 18) στο κείμενο της *Ποιητικής*, με την υπόθεση πως η κανονική σειρά των κεφαλαίων έχει μεταβληθεί. Το τέλος του κεφαλαίου 14 δηλώνει πως ολοκλη-

ρώθηκε η διαπραγμάτευση των σχετικών με την πλοκή των γεγονότων και το πώς πρέπει να είναι οι μύθοι. Παρά ταύτα, μετά το κεφάλαιο 15, που έχει αντικείμενο τα *ἦθη*, ο λόγος στα κεφ. 16-18 αφορά ζητήματα που συνδέονται με τον μύθο. Ο Ι. Συκουτρός δέχεται πως η τοποθέτηση οφείλεται στον Αριστοτέλη και όχι σε μεταγενέστερους αντιγραφείς ή εκδοτές του έργου, υποστηρίζοντας παράλληλα πως το πρόβλημα δεν είναι όσο μεγάλο φαίνεται αρχικά. Η επιχειρηματολογία του έχει ως βάση ότι ο Αριστοτέλης εξετάζει τον *μῦθον* υπό την ευρεία έννοιά του, ώστε αυτός να συμπίπτει ουσιαστικά με το όλο τραγικό έργο. Συνεπώς σειρά παρατηρήσεων των κεφ. 17 και 18 πρέπει να θεωρηθεί ότι αφορά το τραγικό έργο και όχι τον υπό στενή έννοια μύθο. Αντίστοιχα, παρατηρήσεις των κεφ. 16 και 17 προϋποθέτουν τα σχετικά με τα *ἦθη* του κεφ. 15. Αν λοιπόν τα κεφάλαια 16-18 περιέχουν παρατηρήσεις που αφορούν το περιεχόμενο του τραγικού έργου συνολικά, είναι ευεξήγητο γιατί τίθενται μετά την καθαυτό εξέταση του μύθου, που γίνεται κυρίως στα κεφ. 7-11.

181. Το αρχαίο κείμενο έχει τη λέξη *χρηστά*. Η αναφορά έχει ηθικό χαρακτήρα. Η έννοια του *χρηστοῦ* είναι ταυτόσημη με του *ἐπιεικοῦς* ('Ρητορική 1418b 1): (αν πρέπει να ερμηνευτεί με βάση τούτο, η απόδοση —έστω στον βαθμό που γίνεται— της ιδιότητας αυτής στους δούλους, αμέσως στη συνέχεια, δημιουργεί δυσκολία). Ο όρος απαντά στην *Ποιητική* μόνο στο κεφάλαιο τούτο.

182. Βλ. παραπάνω, 1450b 8, *ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν*.

183. Η *προαίρεσις* είναι η ενσυνείδητη πρόθεση για κάποιες πράξεις, δηλαδή, που προσδίδει ηθικό χαρακτήρα στις πράξεις. Ως βασικός όρος των κατά κύριο λόγο ηθικών συστημάτων (λ.χ. της Στωϊκής φιλοσοφίας) δηλώνει την ελεύθερη βούληση του ανθρώπου, με τα ενεργήματα της οποίας προσδιορίζεται η στάση του έναντι των εξωτερικών αντικει-

μόνων και της (εσωτερικής) επιλογής του. Στην Αριστοτελική ηθική η έννοια της προαιρέσεως σχετίζεται με την «επιλογή» και διαστέλλεται από την εκούσια πράξη, ακόμα και από την έλλογη επιθυμία, καθώς υπάρχουν καταγεγραμμένες περιπτώσεις, όπου η επιθυμία και η επιλογή (βούλησις και προαίρεσις) δεν είναι εξίσου ή/και ταυτόχρονα «πραγματοποιήσιμες». Πρβλ. *Ἠθικὰ Νικομάχεια* 1113a 10, και ἡ προαίρεσις ἂν εἴη βουλευτικὴ ὄρεξις τῶν ἐφ' ἡμῖν (η προαίρεση θα είναι επιθυμία μετά από περίσκεψη για πράγματα που είναι στις δυνατότητές μας).

184. Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει γενικώς ότι στη φύση υπάρχει και διαπιστώνεται η αντίθεση μεταξύ ανωτέρου και κατώτερου (λ.χ. ψυχή και σώμα, άνθρωπος και ζώο, άρρεν και θήλυ). Στις περιπτώσεις όπου εμφανίζεται η διαφορά αυτή, ωφελεί και τα δύο μέρη η επικράτηση του ανωτέρου επί του κατώτερου. Σύμφωνα με την αντίληψή του, η γυναίκα είναι φύσει κατώτερη από τον άνδρα, και είναι ἀρχόμενον [υποτασσόμενο] (βλ. *Πολιτικά* 1254b 13 κ.εξ., 1325b 4 *Περὶ τῆς ζῴης ἱστορίαι* 608b 9 κ.εξ. κ.α.). Όσο για τους δούλους, η άποψη του Αριστοτέλη πρέπει να εξεταστεί στα πλαίσια της γενικής του αντίληψης για τις διακρίσεις που έχει την τάση να δημιουργεί η φύση μεταξύ των ανθρώπων, έτσι ώστε να καταλήγει σε αξιολογική διάκριση, με κριτήριο τις πνευματικές, ηθικές κ.λπ. ιδιότητες των ανθρώπων. Η αναγνώριση πραγματικής υπεροχής στον ανώτερο ως προς την αρετή, κλονίζει, πάντως, τον απόλυτο χαρακτήρα της αντίληψης ότι ορισμένοι είναι φύσει ελεύθεροι και ορισμένοι φύσει δούλοι. Άλλωστε και η διάκριση τούτη δεν υποστηρίζεται με τρόπο σαφή, όπως υπάρχουν και μορφές δουλείας που δεν είναι παραδεκτές: Η δουλεία μετά από επικράτηση σε πόλεμο βασίζεται στην υπεροχή ως προς την ισχύ και όχι αναγκαστικά και ως προς την αρετή. Οι Έλληνες δεν πρέπει να υποδουλώνουν Έλληνες (*Πολιτικά* 1255a 3 κ.εξ.). Η εξουσία

του κυρίου επί του δούλου δεν πρέπει να ασκείται με τρόπο καταχρηστικό, καθώς μάλιστα τα συμφέροντά τους δεν θεωρούνται αντικρουόμενα.

Στο σημείο αυτό μπορεί να επισημανθεί η διαφορά των Αριστοτελικών απόψεων από τις αντίστοιχες Πλατωνικές. Ο Πλάτων αναγνωρίζει την ηθική ισοτιμία ανδρών και γυναικών, και στις τελευταίες μάλιστα αναθέτει ισότιμα με τις ανδρών καθήκοντα, σύμφωνα με το πνεύμα των σχετικών με τις ηθικές αρχές και την κοινωνική διάρθρωση της «αρίστης πόλεως» διατάξεων της *Πολιτείας*. Ανάλογη θέση περιέχεται στο παραπάνω σύγγραμμα και για τη δουλεία, όπου εισάγεται, αφ' ενός, απόλυτη απαγόρευση του ανδραποδισμού Ελλήνων από Έλληνες, και, αφ' ετέρου, το ιδανικό πολιτεύεσθαι δομείται χωρίς πρόβλεψη δουλείας, με πλήρη κατανομή πολιτικών και κοινωνικών καθηκόντων και λειτουργιών σε τρεις ελευθέρων. Βλ. σχετικά και τη σπουδαία πραγμάτωση του ζητήματος από τον Κων. Δεσποτόπουλο, με αφορμή το χωρίο 433d της *Πολιτείας* (Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, 1952· επίσης C. Despotopoulos, «La cité parfaite de Platon et l' esclavage - sur *République 433d*», *Revue des Études Grecques*, 1970, σσ. 26-37.)

185. Το αρχαίο κείμενο έχει τη λέξη *ἀμώττοντα*, που δηλώνει το ταιριαστό προς τα πρόσωπα και τις καταστάσεις. Τούτο (πρέπει να) επιτυγχάνεται τόσο με τη μορφή όσο και με το περιεχόμενο του δραματικού έργου.

186. Το αρχαίο κείμενο έχει τη λέξη *ὁμοιον*. Η σημασία του δηλώνει το «φυσικό» και «αληθοφανές», τη συμφωνία του αναπαριστώμενου προς την πραγματικότητα.

187. Το αρχαίο κείμενο έχει τη λέξη *ὁμαλόν*, που δηλώνει τη συνέπεια του χαρακτήρα με το «πραγματικό» είναι του προσώπου. Πρέπει, δηλαδή, ο ήρωας να απεικονίζεται σύμφωνα με τα γενικά χαρακτηριστικά του ιστορικού ή μυθικού προσώπου, αλλά και με συνέπεια συμπεριφοράς κατά τη

απόδειξη της αφήγησης. Έτσι, όμως, δεν αποφεύγεται ο κίνδυνος να εκληφθούν οι μεταβολές που οφείλονται στις ψυχολογικές μεταπτώσεις ως *άνώμαλον* (ασυνεπές) ήθος. Άρα, ακόμη και η «ασυνέπεια» του χαρακτήρα πρέπει να απεικονίζεται με σταθερότητα.

188. Γίνεται δεκτό ότι πολλές φορές χρειάζεται να παρουσιαστεί από τον ποιητή ήρωας με φαύλο χαρακτήρα. Πλημμέλεια υπάρχει όπου δεν είναι ανάγκη να γίνει τέτοια παρουσίαση. Για το *μη ἀναγκαῖον* (παράδειγμα) του αρχαίου κειμένου δίνεται και η γραφή *μη ἀναγκαίας* (πονηρίας, δηλ. της μη απαιτούμενης από την υπόθεση του έργου).

189. Η *πονηρία ἤθους* του Μενελάου στον *Ὀρέστη* του Ευριπίδη οφείλεται προφανώς στο ότι ο χαρακτήρας αυτός εικονίζεται να παριστά την αντίθεση Αθηναίων και Λακεδαιμονίων, η οποία κατά την περίοδο του Πελοποννησιακού πολέμου, οπότε γράφτηκε το έργο, ήταν βέβαια σφοδρή.

190. Το ποίημα ήταν διθύραμβος και γράφτηκε από τον Τιμόθεο (βλ. σχ. 34). Το θέμα είναι η αρπαγή από τη Σκύλλα των συντρόφων του Οδυσσέα, ο οποίος παριστάνεται να θρηνητεί με τρόπο ανάξιο για τον ίδιο. Οι σύντροφοι του Οδυσσέα αποτελούσαν τον χορό, ο ίδιος ο Οδυσσέας τον κορυφαίο, ενώ ο κυλητής μιμούνταν τις φωνές της Σκύλλας και της κινήσεις της, όταν άρπαζε τους συντρόφους του βασιλιά της Ιθάκης (βλ. και παρακάτω, 1461b 33).

191. Η τραγωδία του Ευριπίδη *Μελανίππη ἢ σοφή σώζει* και αποσπασματικά. Ο Αίολος, πατέρας της Μελανίππης, πρόκειται να θυσιάσει τα παιδιά που είχε αποκτήσει αυτή με τον Ποσειδώνα. Η Μελανίππη παρεμβαίνει και τον εμποδίζει, αναπτύσσοντας σε μακρά δημηγορία φιλοσοφικές απόψεις, που φαίνεται άτοπο να εκφράζονται από νεαρή γυναίκα (σε τούτο έγκειται ο αταίριαστος χαρακτήρας που εικονίζεται στο δράμα).

192. Ο Αριστοτέλης φαίνεται να μην πρόσεξε ότι η Ιφιγεί-

νεια της αρχής δεν είναι η κατοπινή Ιφιγένεια, που αποφασίζει να πεθάνει για την Ελλάδα. Η πρώτη είναι η ανέμελη παιδίσκη, η ευτυχισμένη πριγκιποπούλα, και η δεύτερη είναι η ιστορική Ιφιγένεια. Από την πρώτη στη δεύτερη άγνοια εξέλιξη και όχι ασυνέπεια, εξέλιξη που πραγματοποιείται με τη μεσολάβηση του Αχιλλέα, ο οποίος, νεαρότατος επίσης, είναι έτοιμος να αντιμετωπίσει ολόκληρο στρατό, για να προστατεύσει την Ιφιγένεια. Η Ιφιγένεια διδάσκεται από τον Αχιλλέα την ανώτατη στάση και ταυτίζεται με το καπνόν.

193. Βλ. Ευριπίδης, *Μήδεια* 1310 κ.εξ. Αφού η Μήδεια σκότωσε τα παιδιά της, έφυγε από την Κόρινθο πάνω με φτερωτό άρμα που της έστειλε ο Ήλιος. Κατ' άλλη εκδοχή, η επίκριση του Αριστοτέλη αφορά την επέμβαση του Λιγύου (663 κ.εξ.), που δεν φαίνεται δικαιολογημένη (βλ. και παρακάτω, 1461b 20). Ανάλογα επικρίνει τους τραγωδοποιούς, που, *ἐπειδάν τι ἀπορῶσιν*, καταφεύγουν στη λύση του από μηχανής θεού, ο Πλάτων (*Κρατύλος* 425d). Για τη δεύτερη αναφορά βλ. Όμηρος, *Ύλιάς* Β 155 κ.εξ. Η επέμβαση της Αθηνάς αποτρέπει την αναχώρηση των Ελλήνων από τη Τροία, μετά από τη σύγκρουση του Αγαμέμνονα με τον Αχιλλέα. Όπως παρατηρήθηκε, είναι η μοναδική επίκριση κατά του Ομήρου στην *Ποιητική*.

194. Η παρατήρηση έχει ευρύτερο χαρακτήρα, αφού στρέφεται κατά παντός *ἀλόγου* στοιχείου (μη λογικού, αδικαιολογήτου), το οποίο πρέπει να αποφεύγεται ή, πάντως, να τίθεται έξω από την τραγωδία, ως γενικός όρος της κατοπινής εξέλιξης. Στο μνημονεύμενο παράδειγμα του *Οιδίποδος* το μη λογικό είναι η άγνοια του ομώνυμου ήρωα, παρά την επί μακρόν συμβίωσή του με την Ιοκάστη, για τα περιστατικά του θανάτου του Λαίου (βλ. και παρακάτω, 1460a 30).

195. Για τη διευθέτηση του χωρίου έχουν γίνει πολλές προτάσεις (στην έκδοση Bekker ως εξής: *ἐπιεικείας ποιητῶν*

κατάδειγμα ἢ σκληρότητος δεῖ, οἷον τὸν Ἀχιλλεῖα Ἀγάθων καὶ Ὀμηρος). Ἄν ἡ γραφή Ἀγάθων, που υποστηρίζεται ἀπὸ παλαιμένους μελετητές (Rostagni, Bywater κ.ά.) εἶναι σωστή, ἔχει πρὸκειται γιὰ ἀναφορά στὸν ποιητὴ Ἀγάθωνα καὶ στὸ ἔργο αὐτοῦ Τήλεφος. Ἡ γραφή του κειμένου, τὴν ὁποία ἀκολουθεῖ βάζει τῶν κωδίκων ὁ Ι. Συκουτρῆς, ἀποδίδει ὀρθότερα τὸ νόημα.

196. Οἱ αἰσθήσεις εἶναι τὸ σύνολο τῶν στοιχείων τοῦ θεάματος (υποκριτικὴ, σκηνογραφία κ.λπ.) καὶ τῶν εντυπώσεων τῶν θεατῶν, ὅπως συνδέονται με αὐτά. Τὰ στοιχεῖα τούτα ἀποκαλύθουν τὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ, ὡς συμπληρωματικὰ τῆς δύναμης τῆς τραγωδίας, ἡ ὁποία βεβαίως ὑπάρχει καὶ μερὶς τὸν λόγο.

197. Οἱ ἐκδεδομένοι λόγοι (ἢ ἐξωτερικοὶ) ἦταν τὰ ἔργα τοῦ φιλοσόφου που εἶχαν προορισμὸ νὰ κυκλοφορηθοῦν στὸ ευρὺ κοινό. Ὁ χαρακτήρας τους ἦταν μᾶλλον λογοτεχνικός καὶ λιγότερο αὐστηρὰ επιστημονικός. Ἀκολουθοῦσαν κατὰ βάση τὴ διαλογικὴ μορφή ἀλλὰ, τὸ πλῆθος τῶν ἐρωταποκρίσεων εἶνε τὴ θέση τοῦ στοὺς μονολόγους, με τοὺς ὁποίους καθένας ἀμιλητῆς μποροῦσε νὰ ἀναπτύξει ὀλοκληρωμένα τις ἀπόψεις του. Στὰ ἔργα αὐτὰ ὁ Ἀριστοτέλης κινήθηκε κυρίως ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν Πλατωνικῶν διαλόγων. Ἀντίθετοι τῶν ἐκδεδομένων ἦταν οἱ ἀκροαματικοὶ λόγοι, δηλαδή οἱ φιλοσοφικὲς παραδόσεις στὴ σχολή. Τὸ κείμενο τῶν τελευταίων, συχνά ὑπὸ μορφή σημειώσεων, ἦταν ἡ βάση τῆς προφορικῆς ἀνάπτυξης πρὸς τοὺς μαθητές, συνεπῶς ὁ κύκλος τῶν προσώπων που ἀφοροῦσαν οἱ ἀκροαματικοὶ λόγοι (στοὺς ὁποίους ἀνήκει καὶ ἡ Ποιητικὴ) ἦταν σαφῶς στενότερος. Ευρύτερο ενδιαφέρον, ὅπως εἶναι φυσικό, ὑπῆρχε κατ' ἀρχάς γιὰ τοὺς ἐκδεδομένους λόγους. Ἀργότερα επικράτησε ἡ ἐν πολλοῖς βásiμη αντίληψη ὅτι ἡ φιλοσοφικὴ θεωρία τοῦ Ἀριστοτέλη μπορεῖ νὰ διαπιστωθεῖ στὴν πλήρη καὶ συστηματικὴ τῆς ἀνάπτυξη με τὴ μελέτη κυρίως τῶν ἀκροαματικῶν λόγων, οἱ ὁποῖοι

έγιναν έτσι αντικείμενο ερμηνευτικής μελέτης, σχυλισμού και τελικά δημοσιεύσεων. Τελικά το ενδιαφέρον μετατοπίστηκε σχεδόν αποκλειστικά στους λόγους τούτους, με αποτέλεσμα οι έκδοδομένοι (έξωτερικοί) λόγοι να περιπέσουν στη λήθη, και σήμερα να μη σώζονται παρά λίγα αποσπασμάτια και η *Ἀθηναίων Πολιτεία*.

198. Βλ. παραπάνω, 1452a 29.

199. Ο χαρακτηρισμός *ἀτεχνοτάτη* οφείλεται στο ότι το είδος τούτο αναγνωρίσεως δεν συνδέεται με τα εσωτερικά στοιχεία του δράματος, το ήθος, την ψυχοσύνθεση ή τη θέση των χαρακτήρων μέσα στην εξελισσόμενη πλοκή. Τα εξωτερικά στοιχεία της αναγνωρίσεως αυτής συνήθως δεν είναι επινοήματα του ποιητή, αλλά δεδομένα από τους μύθους από τους οποίους αντλείται η υπόθεση του έργου.

200. Οι Γηγενοί ή Σπαρτοί ήταν ένοπλοι άνδρες που ξεπήδησαν από τη γη, στην οποία, κατόπιν συμβουλή της θεάς Αθηνάς, σπάρθηκαν τα δόντια του δράκοντα, τον οποίο σκότωσε ο Κάδμος. Από τον αλληλοσκοτωμό τους σώθηκαν πέντε, οι Εχίων, Ουδαίος, Χθόνιος, Υπερήνωρ και Πέλοπος. Αυτοί μαζί με τον Κάδμο έχτισαν τη Θήβα και θεωρούνται γενάρχες των Θηβαίων. Η αναφορά στο σημάδι της λύγξης που έφεραν στο σώμα τους οι Γηγενοί γίνεται γιατί με τούτο ο Κρέων αναγνώρισε τον Αίονα, νόθο γιο της Αντιγόνης και του Αίμονα, κατά την αφήγηση της *Ἀντιγόνης* του Ευριπίδη. Το δεύτερο παράδειγμα είναι από τον *Θυέστη* του Καρκίνου (Αθηναίου ποιητή του 4ου αι., με χαρακτηριστικό της γραφής του το ζοφώδες ύφος): ο Θυέστης αναγνωρίζει το παιδί του, οι σάρκες του οποίου του είχαν παρατεθεί ως γεύμα από την Ατρέα (βλ. σχ. 154) από το σημάδι του άστρου, το οποίο έφεραν όλοι οι απόγονοι του Πέλοπα.

201. Γνωστότερο παράδειγμα αναγνώρισης από την αυλή είναι αυτό της *Ὀδύσσειας*, όπου η τροφός Ευρύκλεια αναγνωρίζει τον Οδυσσέα από το σημάδι που έφερε λόγω τραυμα-

σημαί του από αγριόχοιρο. Τα περιδέραια ήταν συνηθισμένο στοιχείο αναγνώρισης στην κωμωδία. Περιδέραια φορούσαν και βρέφη που άφηναν έκθετα, και από αυτά γινόταν η αναγνώριση (πρβλ. Μένανδρος, *Ἐπιτρέποντες* 29). Η *Τυρώ* ήταν δράμα του Σοφοκλή. Η ομώνυμη ηρωίδα είχε εγκαταλείψει έκθετους τους δυο μικρούς γιους της μέσα σε σκάφη. Η αναγνώριση έγινε από το στοιχείο τούτο, όταν οι γιοι της αναγινώσκονταν.

202. *Νίπτρα* ονομάζεται το τμήμα της *Ὀδύσσειας*, όπου η τροφός Ευρύκλεια αναγνωρίζει τον Οδυσσέα (τ 386 κ.εξ.). Τα Ομηρικά έπη, προτού διαιρεθούν από τους γραμματικούς σε βιβλίες, προσδιορίζονταν κατά τμήματα με βάση το περιεχόμενό τους.

203. Ο Ορέστης λέει αυτά που θέλει ο ποιητής, και όχι ο μύθος του έργου, η υπόθεσή του. Βλ. και παρακάτω, 1455a 18, όπου η αναγνώριση αυτή καταλέγεται ανάμεσα στις καλύτερες.

204. Ο βασιλιάς της Θράκης Τηρέυς παντρεύτηκε την Πρόκνη, κόρη του βασιλιά των Αθηνών Πανδίωνα. Ερωτεύτηκε όμως την αδελφή της γυναίκας του Φιλομήλα, την οποία βίασε. Για να μην αποκαλυφθεί η πράξη του, έκοψε τη γλώσσα της Φιλομήλας, η οποία όμως κέντησε σε πανί το συμβάν, γνωστοποιώντας έτσι στην Πρόκνη. Για να εκδικηθούν τον Τηρέα, οι δύο σκότωσαν τον γιο του Ίτυ. Για να γλιτώσουν καταδιωκόμενες οι δύο αδελφές μεταμορφώθηκαν σε πουλιά, η Πρόκνη σε χελιδόνι και η Φιλομήλα σε αηδόνι. *Ἡ τῆς κερκίδος φωνή*, με την οποία έγινε η αναγνώριση, είναι το κέντημα της Φιλομήλας στο πανί.

205. Τρίτο είδος αναγνώρισης είναι αυτό που συμβαίνει με την ανάμνηση, όταν ο αναγνωριζόμενος δει κάτι, συγκινηθεί και εξωτερικεύσει τη συγκίνησή του. Για τους *Κυπρίους*, έργο του ποιητή Δικαιογένη, δεν υπάρχουν πληροφορίες. Κατά τις βασιμότερες υποθέσεις, είχε θέμα την ιστορία του

Τεύκρου, γιου του Τελαμώννα, ο οποίος επιστρέφει στην Κρήνη προ μετά από μακρόχρονη απουσία και αναγνωρίζεται από τη συγκίνηση που εκδηλώνει στη θέα εικόνας.

206. Ο Οδυσσέας ακούει, στο παλάτι του βασιλιά των Φαιάκων Αλκινόου, τον Δημόδοκο να ψάλλει τα πάθη της Τρωικής εκστρατείας και συγκινείται. Ο Αλκίνοος τον ρωτά την αιτία, και ο Οδυσσέας αποκαλύπτει ποιος είναι. Μικτάκ' Ἀπόλογος ονομάζονται οι ραψωδίες ι, κ, λ και μ της *Υδύσσείας* (στην αρχαιότητα είχε προέλθει από αυτό παροιμιώδη φράση, λεγόμενη για να χαρακτηρίσει τη φλυαρία — πρβλ. Πλάτων, *Πολιτεία* 614b).

207. Το περιστατικό είναι δραματοποιημένο στην τραγωδία του Αισχύλου *Χοηφόροι*. Η Ηλέκτρα βλέπει στον γάμο του πατέρα της σημάδια ανθρώπου που μοιάζουν με τα δικά της. Με τον συλλογισμό της οδηγείται στο να βεβαιωθεί για την παρουσία του, ενώ η αναγνώριση συμβαίνει από τα σημάδια που αναφέρει ο Ορέστης.

208. Ο ποιητής Πολύιδος (αρχές 4ου π.Χ. αι.), από τη Σηλυβρία, διακρίθηκε ως συνθέτης διθυράμβων και νόμων, αλλά αναφέρεται και ως ζωγράφος. Είναι άγνωστο το έργο του, για το οποίο γίνεται λόγος στο χωρίο.

209. Ο συλλογισμός του Ορέστη γίνεται, προφανώς, τη στιγμή κατά την οποία οδηγείται να θυσιαστεί.

210. Για τον *Τυδέα*, έργο, όπως αναφέρεται στο κείμενο, του ποιητή Θεοδέκτη, δεν υπάρχουν πληροφορίες. Για τον Θεοδέκτη βλ. σχ. 131.

211. Ίσως πρόκειται για έργο του Μιλησίου ποιητή Τιμολέου (βλ. σχ. 34), αλλά δεν υπάρχουν πληροφορίες, ώστε να συνάγεται με ασφάλεια σε ποιο περιστατικό αναφέρεται ο Αριστοτέλης.

212. Για την αποκατάσταση του κειμένου, φθαρμένου στη σημεία αυτό, δεν υπάρχει ομοφωνία. Το γεγονός, επιπλέον, ότι για το αναφερόμενο έργο δεν υπάρχουν πληροφορίες επι

είναι τη δυσκολία. Συγκεντρώνοντας τα δεδομένα από το κείμενο, σύμφωνα με την αποκατάσταση του I. Συκουτρή, προκύπτει πως ο Οδυσσεάς (για αναγνώριση του οποίου γίνεται λόγος) είναι ο μόνος που μπορεί να τεντώσει το τόξο (επινοημένο από τον ποιητή) και μάλιστα, κατά τον ισχυρισμό του ιδίου, θα αναγνωρίσει το τόξο που δεν είχε δει (υπόθεση). Ο παραλογισμός βρίσκεται στο ότι ο ποιητής περιπτώ τα πράγματα έτσι ώστε ο Οδυσσεάς να αναγνωρίσει το τόξο όχι από άλλα στοιχεία, αλλά από το ότι μόνο αυτός μπορεί να το τεντώσει.

213. Πρβλ. Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος* 1110 κ.εξ.· Ευριπίδης, *Υφιγένεια ή εν Ταύροις* 576 κ.εξ. (βλ. και σχ. 203).

214. Το αρχαίο κείμενο έχει τη λέξη *σημείων*, η οποία δηλώνει γενικά τα στοιχεία με τα οποία συμβαίνει και διαπιστώνεται η αναγνώριση. Αν μετά το *πεποιημένων* τεθεί νόημα, το νόημα γίνεται: «Αυτού του είδους μόνο οι αναγνωρίσεις γίνονται χωρίς τα επινοημένα πράγματα από τον ποιητή, δηλαδή τα σημάδια και τα περιδέραια», οπότε το βάρος της φράσης δίνεται στη διαστολή των εσωτερικών και των εξωτερικών στοιχείων της αναγνώρισης.

215. Στο χωρίο γίνεται λόγος για κάποιο είδος νοητικής (και αισθητικής) ανάπλασης των σκηνών του μύθου από πλευράς του ποιητή, όταν τους γράφει, ώστε να επιτύχει τη ζωντανή απόδοση. Στο συγκεκριμένο έργο δεν είναι δυνατό να επισημανθεί ποιο λάθος θ' αποφευγόταν με τη μέθοδο αυτή, καθώς δεν υπάρχουν πληροφορίες για το ίδιο το έργο. Ο ήρωας και μάντης Αμφιάραος πήρε μέρος στην εκστρατεία των επτά επί Θήβας. Πιθανότατα η δυσaréσχεια των θεατών προκλήθηκε, όταν αυτός ανέβαινε από το ιερό του, όπου ήταν κρυμμένος, για ν' αποφύγει τη συμμετοχή του στην εκστρατεία. Κατ' άλλη εκδοχή, αιτία της αποδοκιμασίας των θεατών ήταν το ότι έβγαινε από το υπόγειο ιερό, ενώ, καθώς ήταν θεοποιημένο πρόσωπο, έπρεπε να κατεβαίνει στη γη.

216. Όταν κάποιος βρίσκεται στην κατάσταση που περιγράφει, η αφήγησή του είναι περισσότερο πειστική. Η άποψη βέβαια δεν ήταν γενικής αποδοχής. Ήδη από το έργο *Πρωτόδοξη* του Λουκιανού περιγράφονται με ενάργεια — ποτε κωμική — τα αποτελέσματα της «εμπαθούς» από ορισμένης αναπαράστασης. Οι αισθητικές απόψεις των νεότερων χρόνων ακολούθησαν ανάλογη κατεύθυνση. Το να κατέχεται ο ποιητής από συγκίνηση ίδια με αυτή την οποία περιγράφει κρίθηκε ότι δεν προάγει την ποιητική εργασία. Μπορεί *mutatis mutandis* ν' αναφερθεί εδώ και το Μπρεχτικό παράγγελμα προς τον ηθοποιό (και προς τον θεατή) για «απόσταση» από το αναπαριστώμενο πάθος.

217. Η ποιητική τέχνη παρίσταται ως έργο ανθρώπου *εὐφυοῦς* (προικισμένου από τη φύση, ταλαντούχου) ή *μυητοῦ* (παθιασμένου): όπως εξηγείται αμέσως στη συνέχεια, ο πρώτος έχει, με βάση το φυσικό του χάρισμα, έμφυτη δυνατότητα να διεισδύει στην ψυχολογία των ηρώων και στην ουσία του ήθους και των παθών τους, ενώ ο δεύτερος, χάρη στην ένταση της συγκίνησής του, είναι σε θέση να επιτυγχάνει τη μετάσταση του εαυτού του στην κατάσταση των προσώπων ή των γεγονότων. Η διάκριση τούτη, την οποία ο Αριστοτέλης δεν αναπτύσσει παραπέρα, θυμίζει την αντίστοιχη μεταξύ κλασικού και ρομαντικού των νεότερων χρόνων. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε τη σύγκλιση του προσώπου του δημιουργού προς αυτό του σκηνικού ήρωα, ενώ η σημασία της παρατήρησης έγκειται ακόμη στο ότι αποκλείει τη μάθηση από τα ιδεατά (και τεχνικά) θεμέλια της ποιητικής δημιουργίας, τουλάχιστον ως προς αυτό που σήμερα θα χαρακτηρίσαμε «καθαρή ποίηση».

218. Η συνοπτική έκθεση αφορά την ιστορία της Ιφιγένειας γενικά, και όχι την εκδοχή που δίνει στα σχετικά δράματά του ο Ευριπίδης.

219. Ο ερχομός του Ορέστη στην Ταυρίδα, σύμφωνα με

τον χρησμό, είναι έξω από το γενικό σχήμα της τραγωδίας αλλά μέσα στον μύθο. Έξω από τον μύθο, αντιθέτως, βρίσκεται ο λόγος για τον οποίο πήγε εκεί. Ο ήρωας πήγε για να κλέψει το ξόανο, αλλά θα μπορούσε να είχε πάει με οποιονδήποτε άλλο σκοπό.

220. Λογικώς (και αισθητικώς) πρότερο είναι η σύλληψη της υπόθεσης και της πλοκής του μύθου. Έπειτα ο ποιητής δίνει τα ονόματα, τα οποία προσδιορίζονται καθοριστικά από τον ήδη δημιουργημένο στην αλληλουχία του μύθου. Τα ονόματα πάλι γίνονται έτσι θεμέλιο της επεισοδιακής αφήγησης. Ο Αριστοτέλης συνιστά να είναι τα επεισόδια ταιριαστά στα πρόσωπα, αναφερόμενος στο παράδειγμα του Ορέστη. Σ' αυτόν ήταν ταιριαστή τόσο η μανία που τον κατέλαβε όσο και ο τρόπος σωτηρίας του, που επήλθε με το τέχνασμα της αδελφής του για τον καθασμό.

221. Αφότου, δηλαδή, ο Οδυσσεύς βρέθηκε χωρίς τους συντρόφους του, στο νησί της Καλυψούς και στους Φαίακες.

222. Παρ' ότι το νόημα του κειμένου είναι ευκρινές, οι γραφές δημιουργούν δυσκολία. Το *ἀναγνωρίσας τινάς* δηλώνει το ότι ο Οδυσσεύς, επανερχόμενος στην πατρίδα του, κληρονομεί τον γιο του Τηλέμαχο και τους χοιροβοσκούς που να τον αναγνωρίσουν, ώστε να προσπαθήσει στη συνέχεια για την εξόντωση των μνηστήρων. Ο Ι. Συκουτρής διορθώνει σε < μετ' > *ἀναγνωρίσεις τινάς*.

223. Στη δέσιν υπάγονται όσα είναι εκτός του δράματος και μερικά απ' όσα είναι εντός. Εκτός του δράματος βρίσκονται όλοι οι όροι και οι προϋποθέσεις της υπόθεσης, που συνήθως γνωστοποιούνται στον θεατή με την αφήγηση των ηρώων. Στη δέσιν όμως υπάγονται επίσης και κάποιες από τις αναπαριστώμενες πράξεις, με τις οποίες δίνεται συνέχεια στους παραπάνω εκτός υποθέσεως όρους.

224. Για τον *Λυγκέα*, έργο του ποιητή Θεοδέκτη, βλ. σελ. 131.

225. Στο σημείο αυτό το αρχαίο κείμενο είναι φθαρμένο. Το *δήλωσις* είναι συμπλήρωση (Συκουτρής, Rostagni) με βάση τους κώδικες.

226. Η διάκριση των ειδών της τραγωδίας γίνεται (όπως δηλώνει και το γάρ στο αρχαίο κείμενο) με βάση τα τέσσερα μέρη που την αποτελούν. Οι προηγούμενες παρατηρήσεις του Αριστοτέλη όμως φέρουν τα μέρη της τραγωδίας έξι του αριθμού (1450b 6): *μῦθος, ἦθη, λέξεις, διάνοια, ὄψις, μελοποιία*. Με την υπόθεση πως η *ὄψις* και η *μελοποιία* δεν ανήκουν στην ποιητική τέχνη, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως η αναφορά περιλαμβάνει τα υπόλοιπα τέσσερα μέρη (για τη *διάνοια* γίνεται λόγος στη συνέχεια, 1456a 34 κ.εξ.) Τούτο, όμως, προσκρούει στο ότι μεταξύ αυτών και των τεσσάρων ειδών τραγωδίας [*πεπλεγμένη, παθητική, ἠθική, ὄψις* (Ποικιλιακή, αν είναι πράγματι αυτό το τέταρτο είδος)] δεν υπάρχει γενική αντιστοιχία. Πιθανότερο είναι να εννοείται πως ο Αριστοτέλης θεωρεί ως βάση της διάκρισης τις γενικές αρχές που ανέπτυξε παραπάνω (κεφ. 10-17) σχετικά με τα σημαντικότερα μέρη του μύθου, που προσδιορίζουν γενικά κάθε είδος τραγωδίας, δηλαδή για την *περιπέτεια* και *ἀναγνώριση* (συνδυασμένα, αφού και τα δύο μαζί δίνουν την *πεπλεγμένη* τραγωδία), το *πάθος* (αντίστοιχο της *παθητικῆς* τραγωδίας), τα *ἦθη* (αντίστοιχο της *ἠθικῆς*) και την *ὄψιν*. Μένει λοιπόν το τελευταίο τούτο για να οδηγήσει λογικά στον προσδιορισμό του τετάρτου είδους (με τη σκέψη πως αντί για το είδος χρησιμοποιείται το μέρος). Το ζήτημα, όμως, παρουσιάζει δυσκολίες. Από το φθαρμένο κείμενο σώζονται τα γράμματα *ὄψις*, τα οποία οδήγησαν (σε συνδυασμό με τα παραδείγματα του είδους) ορισμένους μελετητές στη διόρθωση *ὄψις*. Υποστηρίχτηκε όμως και η άποψη ότι ως τέταρτο είδος τραγωδίας πρέπει να τεθεί η *ἀπλή* (σε αντιστοιχία με τούτο προτείνεται η διόρθωση του *τέταρτον* σε *τετρατῶδες*, το οποίο, υπό την έννοια αυτή, είναι νέο είδος τραγωδίας, άλλο των

αυραπάνω τεσσάρων). Η άποψη αυτή στηρίζεται και στην αναφορά του 1459b 7-9 (όπου ορίζεται ότι τα είδη της εποποιίας είναι τα ίδια με της τραγωδίας, δηλαδή *πεπλεγμένη ή απλή, ήθικη ή παθητική*) και του 1452a 12. Δημιουργούνται όμως κι εδώ ερωτήματα: Γιατί η *άπλη* διαχωρίζεται από την *πεπλεγμένη* (της οποίας άλλωστε είναι «αρνητική» μορφή) τραγωδία; Γιατί τα έργα που διαδραματίζονται στον Άδη, σύμφωνα με τα παραδείγματα που τίθενται για να διευκρινίσουν το τέταρτο είδος (1456a 3), ανήκουν στην *άπλη* τραγωδία; Αν τούτα συνδυαστούν με το προαναφερόμενο, ότι δηλαδή τα μέρη της τραγωδίας δεν είναι δυνατό να εξαχθεί πως έχουν οριστεί τέσσερα τον αριθμό, η δυσκολία της αποκατάστασης αντιστοιχίας μεταξύ *μερών* και *ειδών* της τραγωδίας επιτείνει την αοριστία του χωρίου. (Επίσης, το *πάθος*, που, κατά μία άποψη, θα μπορούσε να θεωρηθεί μέρος αντίστοιχο του είδους της *άπλης*, δύσκολα χωρίζεται από την *παθητική* τραγωδία). Ίσως ορθότερο είναι να γίνει δεκτό πως η αναφορά του 1459b 7-9 περιλαμβάνει τις τραγωδίες που ως προς την πλοκή της υπόθεσης είναι *άπλαι* αλλά που έχουν την *ήβην* (θέαμα) ως ειδικό χαρακτήρα τους, ερμηνεία που είναι συνεπής και με τα παραδείγματα που δίνονται για το τέταρτο είδος. Άλλωστε οι αναφορές του Αριστοτέλη στα κεφάλαια 17 και 18 της *Ποιητικής*, περισσότερο από το να αποβλέπουν σε συστηματική κατάταξη, είναι κυρίως περιγραφή οδηγητικών αρχών, οι οποίες εφαρμοζόμενες μπορούν να διαμορφώσουν ανάλογα το ποιητικό έργο.

227. Στην *πεπλεγμένη* τραγωδία κυριαρχεί η πλοκή, χωρίς ωστόσο να αποκλείονται και τα άλλα μέρη (το αντίστοιχο ισχύει βέβαια και για τα άλλα είδη τραγωδίας). Στο είδος τούτο ο Αριστοτέλης δίνει ρητά ορισμό (*ής τὸ ὄλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις*).

228. Η *παθητική* τραγωδία δεν ορίζεται ρητά, ίσως γιατί ο ορισμός της παρίσταται ως εύκολα εννοούμενος. Αντίθετα

δίνονται παραδείγματα. Στο είδος τούτο επικρατέστερο μέρος (αλλά όχι μοναδικό) είναι η προβολή των παθών, τα οποία καθοδηγούν τον ήρωα και προσδιορίζουν τη μοίρα του.

229. Την ιστορία του Αίαντα δραματοποίησαν ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Καρκίνος κ.ά. Την ιστορία του Ιξίωνα ο Αισχύλος, ο Ευριπίδης κ.ά. Κοινό των δύο ηρώων είναι ότι καταλαμβάνονται από μανία και οδηγούνται σε ασεβή συμπεριφορά. Όταν καθένας τους έρχεται εις εαυτόν, συντρίβεται και τιμωρείται.

230. Στην ήθικη τραγωδία κυρίαρχο είναι η διαγραφή των χαρακτήρων, ενώ η πλοκή της υπόθεσης και η προβολή των παθών έρχονται σε δεύτερη μοίρα.

231. Παραδείγματα ήθικων τραγωδιών είναι οι Φοινικίδες και ο Πηλεύς. Το πρώτο, δράμα του Σοφοκλή σχετικό με την ιστορία του Αχιλλέα, είναι κατά τα άλλα άγνωστο. Για το δεύτερο υπάρχει δραματοποίηση του θέματος από τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη.

232. Οι Φορκίδες ήταν τερατώδεις γριές, κόρες του Φορκυος. Τον μύθο δραματοποίησε ο Αισχύλος σε σατυρικό δράμα. Οι Φορκίδες, ο Προμηθεύς και τα έργα που διαδραματίζονται στον Άδη (όπως τα Αισχύλεια Ψυχαγωγοί, Σίσυφος πετροκυλιστής κ.ά. ή ο Κέρβερος του Σοφοκλή κ.λπ.) ανήκουν στη θεαματική τραγωδία, καθώς χαρακτηρίζονται πρωτίστως από την όψιν (θεαματικότητα) και όχι τόσο από την πλοκή της υπόθεσης ή τη διαγραφή των χαρακτήρων.

233. Πρόκειται για σύσταση του Αριστοτέλη σχετικά με το πόσα μέρη πρέπει να περιλαμβάνει ο ποιητής στα έργα του. Παράλληλα διατυπώνεται η αντίθεση προς εκείνους τους κριτικούς που ζητούσαν από τον καθένα ποιητή να ξεπερνά μόνος του την ιδιαίτερη επίδοση που πέτυχαν οι άλλοι ποιητές στο είδος που διακρίθηκε ξεχωριστά ο καθένας. Τέτοια απαίτηση είναι, κατά τον Αριστοτέλη, υπερβολική, και η με βάση αυτή ασκούμενη κριτική είναι περισσότερο συκοφαντία.

234. Η έννοια του πολυμύθου καλύπτει τα έργα που περιλαμβάνουν μεγάλο αριθμό μύθων, χωρίς ν' απαιτείται άμεση συνδεσή τους με την κύρια υπόθεση ή προέλευσή τους από αυτήν.

235. Ορισμένοι ποιητές έγραψαν έργα με τίτλο *Ίλιου Πίρσις*. Το χωρίο δεν αναφέρεται σε αυτούς, αλλά σε κείνους που περιέλαβαν τα γεγονότα της άλωσης της Τροίας σε ένα δράμα (άλλοι περιέλαβαν τα γεγονότα αυτά σε περισσότερα και ενός δράματα).

236. Η τραγωδία *Νιόβη* του Αισχύλου σώζεται αποσπασματικά. Πάντως δεν υπήρχε έπος με τέτοιο τίτλο, αλλά και η ιστορία της Νιόβης δεν περιλάμβανε πλήθος μύθων, για να υπάγεται στην κατηγορία των πολυμύθων, ή επεισοδίων.

237. Είναι άγνωστο ποιο έργο του ποιητή Αγάθωνος (βλ. σχ. 116) εννοείται. Το *τούτω μόνω* του αρχαίου κειμένου σημαίνει ότι με το να επιδιώξει την καθολική δραματοποίηση κάποιου μύθου, όπως αναφέρθηκε αμέσως παραπάνω, απέτυχε εξαιτίας αυτού και μόνο.

238. Οι ποιητές επιτυγχάνουν, τόσο στις περιπέτειες (δηλαδή στις *πεπλεγμένες* τραγωδίες) όσο και στα απλά πράγματα αυτό που θέλουν με τη βοήθεια του παράδοξου. Τα «απλά πράγματα» σημαίνουν τα έργα που δεν σύγκεινται από περισσότερους του ενός μύθους — είναι, δηλαδή, αντίθετα των *πολυμύθων*. Για το *τῷ θαυμαστῷ* του αρχαίου κειμένου υπάρχουν επίσης οι γραφές *θαυμαστῶς* και *θαυμαστῶν*.

239. Στο αρχαίο κείμενο υπάρχει η λέξη *φιλόανθρωπον*. Η σημασία του συνδέεται με τα αισθήματα δικαιοσύνης και ηθικής ικανοποίησης που προκαλούνται από το *θαυμαστόν*, στο οποίο έτσι προστίθεται και η ιδιότητα τούτη πέρα από την ιδιότητα του *τραγικοῦ*. Πρβλ. και 1453a 2.

240. Το να εξαπατηθεί ο άριστος στο είδος του ή το να νικηθεί ο ανδρείος δεν είναι πιθανό (*εἰκόσ*). Είναι, όμως, πιθανό να συμβούν και πράγματα παρά το πιθανό, και εδώ

οι όροι «αλλά κακός στον χαρακτήρα» και «αλλά άδικος» δίνουν κάποια εξήγηση. Πάντως, το δεύτερο τούτο πληρωτό κατά το Αριστοτελικό αίτημα, το εικός μόνο και όχι και το αναγκαϊόν. Η παραπομπή στον Αγάθωνα γίνεται για τους παρακάτω στίχους του, οι οποίοι αναφέρονται στη *Ρητορική* (1402a 8):

*τάχ' ἄν τις εἰκός αὐτὸ τοῦτ' εἶναι λέγοι,
βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα.*

241. Ο Αριστοτέλης αντιτίθεται στη μείωση της σημασίας του χορού, ο οποίος άλλωστε τίθεται ως *μόριον τοῦ ὅλου*, δηλαδή συστατικό μέρος της τραγωδίας, εκτός του ότι την αφορά και η κατά ποσό διαίρεση της τραγωδίας (1452b 14 κ.εξ.). Η προτροπή είναι να έχει ο χορός τη θέση που του επιφυλλάσσει ο Σοφοκλής (στον οποίο αποδίδεται και πραγματεία *Περὶ χοροῦ*) και όχι ο Ευριπίδης, τα χορικά του οποίου συχνά δεν συνδέονται άμεσα με τα δρώμενα. Τα *ἐμβόλιμα* είναι ανάλογα με τα σημερινά *ιντερμέδια*, τα αυτοτελή μέρη που παρεμβάλλονται μεταξύ πράξεων θεατρικού έργου. Πολλές φορές τα μέρη αυτά δεν είχαν σχέση με τα διαδραματιζόμενα.

242. Η *διάνοια* είναι αντικείμενο της επιστήμης της Ρητορικής εν γένει, για τούτο και η αναφορά του χωρίου δεν δηλώνει συγκεκριμένη παραπομπή στο σύγγραμμα του Αριστοτέλη *Ρητορική* (όπου, πάντως, γίνεται λόγος για τη *διάνοια* στα δύο πρώτα βιβλία). Στο παρόν κεφάλαιο παρατίθενται οι τελικές επισημάνσεις περί *διανοίας* και παράλληλα γίνεται εισαγωγή στα σχετικά περί *λέξεως*.

243. Αφού ορίστηκε ότι τα σχετικά με τη *διάνοια* είναι αυτά που πρέπει να επιτυγχάνονται με τον *λόγον* (κατ' αντίθεση προς την *πράξιν*), διακρίνονται τα μέρη της *διανοίας*, που είναι:

— τὸ ἀποδεικνύειν καὶ τὸ λύειν. Πρόκειται για την επιχειρηματολογία που αναπτύσσουν τα πρόσωπα του δράματος,

με σκοπό την απόδειξη ή ανταπόδειξη, αυτό που θα ονομάζουμε διάλογο. Είναι το σπουδαιότερο στοιχείο της διανοίας, και για τον λόγο αυτό δίνεται σε άλλα σημεία ως ορισμός της (διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀπομύνονται γνώμην, 1450a 6).

— *τὸ πάθη παρασκευάζειν*. Πρόκειται για τη διά του λόγου διέγερση των παθών, την έκφραση της προσωπικής συγκίνησης του ἥρωα, που γίνεται και συγκίνηση του θεατή. Και το στοιχείο τούτο βέβαια επιτυγχάνεται με τον λόγο και όχι με την πράξη.

— *μέγεθος καὶ μικρότητα*. Το μέρος τούτο αφορά την έκταση ή την υποβάθμιση της σημασίας των γεγονότων, που συνδέεται και με την απεικόνιση των ἡθῶν (χαρακτήρων).

244. Αν αυτό για το οποίο μιλάει κάποιος μπορούσε να γίνει φανερό και χωρίς τον λόγο, τότε ποιο είναι το έργο εκείνου που μιλάει, ποια σημασία έχει ο λόγος; Που σημαίνει ότι ο λόγος πρέπει να παράγει τα δικά του αποτελέσματα, τα οποία πρέπει να ισχύουν και να μεταδίδονται από μόνα τα μέσα του λόγου, ανεξάρτητα από τη σκηνική δράση.

245. Η γνώση των εκφραστικών σχημάτων (αυτά είναι τα σχήματα τῆς λέξεως), ανήκει, κατά τον Αριστοτέλη, στην τέχνη του ηθοποιού (ὑποκριτικὴ) και στον συστηματικό μελετητή της. Αυτό, δηλαδή, που θα γράψει ο ποιητής γίνεται διαφορετικό ανάλογα με τον τρόπο απαγγελίας του από τον ηθοποιό. Οι τρόποι εκφοράς του λόγου αυτού είναι, σύμφωνα με την (ενδεικτική) απαρίθμηση του κειμένου: ἐντολή, εὐχή, διήγησις, ἀπειλή, ἐρώτησις, ἀπόκρισις.

246. Όμηρος, Ύλιάς Α 1. Ο στίχος υπάγεται στο σχήμα της εὐχῆς. Ο Πρωταγόρας είχε εκφραστεί κριτικά σχετικά με τη χρήση των γλωσσικών σχημάτων στα Ομηρικά έπη, αλλά τούτο είναι το μόνο γνωστό ανάλογο παράδειγμα. Ο αρχηγός της της σοφιστικής είχε ασχοληθεί με την εξέταση των ανω-

μάτων, των ρημάτων κ.λπ., ενώ διέκρινε ο ίδιος τέσσερα είδη σχημάτων: *εὐχολή, ἐρώτησιν, ἀπόκρισιν, ἐντολήν* (βλ. κριτικά Διογένους Λαέρτιος, 9, 52-54). Η κριτική του Πρωταγόρα, απότοκο της πρώτης συστηματικής απόπειρας μελέτης και κατάταξης των γλωσσικών φαινομένων, είναι βέβαια εξεζητημένη και «σχολαστική». Ο Πλάτων (*Πρωταγόρας* 337a) επικρίνει τη σχετική τάση των σοφιστών, θεωρώντας τη μικρολογία και ασημαντολογία.

Ο Πρωταγόρας ο Αβδηρίτης (480-411 π.Χ. περ.), πολυμαθής, θέστατος φιλόσοφος και ικανότατος ρήτορας, ήταν ο θεμελιωτής του γνωσιολογικού σχετικισμού. Αρνήθηκε την απόλυτη αλήθεια και υποστήριξε πως για το ίδιο πράγμα έχουμε πολλές και αντιτιθέμενες μεταξύ τους απόψεις. Ό,τι φαίνεται απευκαθένα αυτό και είναι πραγματικότητα για κείνον. (1) Κάθε άνθρωπος ζει στον ατομικό του κόσμο, γνωστό μόνο σε κείνον και πραγματικό μόνο για κείνον. Όχι μόνο αντικειμενική αλλά ούτε διυποκειμενική πραγματικότητα υπάρχει. Τις σχετικιστικές αντιλήψεις του συμπυκνώνει η γνωστή ρήση του *πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπος*. Αγνωστικιστής στις θρησκευτικές πεποιθήσεις του, επένδυσε συχνά τις απόψεις του με λαϊκές δοξασίες. Σπουδαία ήταν η συμβολή του στη μελέτη των γλωσσικών και γραμματικών φαινομένων, ήταν μάλιστα ο πρώτος που διέκρινε τα τρία γένη των ονομάτων (βλ. και σχ. 276). Η επίδραση που άσκησε ήταν σημαντική, και ο ίδιος θαυμάστηκε κυρίως από τους κύκλους των μορφωμένων. Η προσωπικότητα και το ήθος του μεγάλου σοφιστή αποτυπώνονται στον ομώνυμό του Πλατωνικό διάλογο.

247. Το κεφάλαιο 20 της *Ποιητικής* διεξέρχεται τα σχετικά με τα μέρη της λέξης. Λόγω κυρίως της φθοράς του κειμένου, παρουσιάζει πολλές δυσκολίες, οι οποίες επιτείνονται από το ότι οι όροι χρησιμοποιούνται με άλλο τρόπο και σημασία από τα παραδεδομένα μέχρι τότε, οπότε, όπως παρατηρείται, δεν είχε αναπτυχθεί πάγια γραμματική ορολογία.

248. Η εξέταση του Αριστοτέλη δεν περιορίζεται στο μετρικό ύφος της ποίησης. Επιπλέον η ανάπτυξη αφορά όχι τα μέρη του λόγου αλλά της λέξεως.

249. Πρβλ. *Μετά τὰ Φυσικά* 1014a 26, *στοιχεῖον λέγεται ἐξ ὧν σύγκειται πρῶτου ἐνυπάρχοντος ἀδιαίρετου τῷ εἶδει εἰς ἕνα εἶδος, οἷον φωνῆς στοιχεῖα ἐξ ὧν σύγκειται ἡ φωνή καὶ οἷς ἂ διαιρεῖται ἔσχατα, ἐκεῖνα δὲ μηκέτ' εἰς ἄλλας φωνὰς εἴρας τῷ εἶδει αὐτῶν* (Στοιχείο λέγεται το πρωταρχικό μετριστικό ενός πράγματος, που ενυπάρχει και αδιαίρετο ως εἶδος σε άλλα εἶδη. Για παράδειγμα, στοιχεῖα του ἑναρθρου λόγου εἶναι τα μόρια ἀπὸ τα οποία σύγκειται ο ἑναρθρος λόγος και τα ἔσχατα στα οποία διαιρεῖται, ενώ αυτά δεν διαιροῦνται σε ἄλλες, διαφορετικές ως προς το εἶδος ἀπὸ αυτές, μορφές ἑναρθρου λόγου). Στον Πλατωνικό *Θεαίτητον* (203a κ.εξ.) ως στοιχεῖα ορίζονται τα πρωταρχικά εκείνα ἀπὸ τα οποία αποτελοῦνται ὅλα τα υπόλοιπα ὄντα. Τα στοιχεῖα μπορούμε να τ' αντιληφθούμε, ἀλλά δεν μπορούμε να τους αποδώσουμε οποιοδήποτε κατηγορημα, πράγμα που εἶναι δυνατό μόνο για τα συνθέματα. Τα τελευταία, επειδὴ εἶναι δυνατό ν' αναλυθὸν στα στοιχεῖα ἀπὸ τα οποία σχηματίζονται, διαθέτουν λόγον. Μποροῦν, δηλαδή, να γίνουν γνωστά και να λάβουν ἑκφραση.

250. Η πρόσκρουση (*προσβολή* στο αρχαίο κείμενο) συνδέεται με τα ἄφωνα και τα ημίφωνα. Σημαίνει το φράγμα που δημιουργεῖται για τη φωνή ἀπὸ τη γλώσσα και τα ἄλλα μέρη του στόματος. Ἀνάλογα με το σημεῖο ὅπου συμβαίνει το φράγμα, τα σύμφωνα διακρίνονται σε χειλικά, οδοντικά, ἑρρινά κ.λπ.

251. Ἄφωνο εἶναι εκείνο που προσκρούοντας ἀπὸ μόνο του δεν ἔχει ἦχο, ἀλλά μπορεί να γίνει ακουστό μαζί με κείνα που ἔχουν κάποιον ἦχο. Τα τελευταία τούτα δεν εἶναι αποκλειστικά τα φωνήεντα, ἀλλά και τα ημίφωνα. Τα δασέα σύμφωνα (θ, φ, χ) δεν κατατάσσονται ἀπὸ τον Αριστοτέλη στα ἄφωνα

(Κ, Π, Τ, Β, Γ, Δ), θεωρούμενα παραλλαγές των Κ, Π, Τ αντίστοιχα.

252. Η παρατήρηση για τη χροιά της φωνής αφορά και τα φωνήεντα και τα σύμφωνα. Βλ. και *Περὶ ἀκουστικῶν* 804b 11, *δασεῖται δ' εἰςὶ τῶν φωνῶν ὅσαις ἔσωθεν τὸ πνεῦμα ἐπιτίθει* συνεκβάλλομεν μετὰ τῶν φθόγγων, *ψιλὰ δ' εἰςὶ τοῦναντίου ὅσαι γίνονται χωρὶς τῆς τοῦ πνεύματος ἐκβολῆς.*

253. Η παρατήρηση για τον χρόνο αφορά βέβαια μόνο τα φωνήεντα.

254. Στο αρχαίο κείμενο υπάρχει η γραφή *καὶ τῶ μίση* που δηλώνει την περισπωμένη, για την οποία δεν υπήρχε ακόμα ὄρος (γι' αυτό τον λόγο δεν υπάρχει και στον *Κριτύλο* 399b του Πλάτωνα).

255. Η έννοια της συλλαβῆς προσδιορίστηκε με τρόπο διαφορετικό γενικά από τον ισχύοντα σήμερα. Το ότι πάντως ορίζεται ως σύνθεση ἀφώνου και φωνῆν ἔχοντος είναι σύμφωνο με την αντίληψη των γραμματικῶν, που θεωρούσαν κατὰ χρηστικῶς συλλαβὴ την αποτελούμενη μόνο από φωνήεν. Η περιγραφή της έννοιάς της βέβαια δεν είναι πλήρης, αφού δεν γίνεται λόγος, για παράδειγμα, για σύνθεση ημιφώνου και φωνήεντος, ἢ, επιπλέον, δεν αποκλείεται από το να είναι συλλαβὴ η σύνθεση αφώνου και υγρού, όπως το ΓΡ του αρχαίου κειμένου.

256. Για τον *σύνδεσμον* δίνονται δύο ορισμοί. Ο πρώτος αφορά τις λέξεις που δεν χρησιμοποιούνται για σύνδεση ἄλλων λέξεων, κατά τη διαδικασία σύνθεσης προτάσεων. Τα *μὲν* και *δέ* δεν συνδέουν λέξεις (όπως, λ.χ., *κάνει το και*) αλλά και δεν εμποδίζουν τη σύνδεσή τους. Αυτά μπορούν να τεθούν σε οποιοδήποτε μέρος της πρότασης, με την προϋπόθεση όμως ότι, για να τεθούν στην αρχὴ πρότασης, πρέπει αὐτὴ να συνδέεται με ἄλλη, οπότε δηλώνεται σύνδεση ἢ αντίθεση. (1) δεύτερος ορισμός αφορά τις λέξεις που χρησιμοποιούνται για τη σύνδεση λέξεων, με σκοπὸ τον σχηματισμὸ προτάσεων.

257. Το ἄρθρον, όπως ορίζεται από τον Αριστοτέλη, βρίσκεται κοντά στη σημερινή σημασία και χρήση του συνδέσμου, ο οποίος χρησιμοποιείται για την καθ' υπόταξη σύνδεση προτάσεων. Κατά τις υποθέσεις των μελετητών, η φθορά του κειμένου στο σημείο αυτό είναι σοβαρή, αφού ο δεύτερος ορισμός του ἄρθρου συμπίπτει σχεδόν με τον πρώτο ορισμό του συνδέσμου, ενώ και τα παραδείγματα δεν είναι κατάλληλα για τη διασάφηση της έννοιας.

258. Παρόμοιος είναι ο ορισμός του ὀνόματος στο *Περὶ Ἑρμηνείας* (16a 19 κ.εξ.). Εκεί το ὄνομα ορίζεται ως «συμβατικά σημαίνουσα φωνή χωρίς αναφορά στον χρόνο, της οποίας κανένα μέρος δεν είναι σημαίνον μεμονωμένο». Ο συμβατικός χαρακτήρας σημαίνει ότι το ὄνομα, για να υπάρξει ως ὄνομα, δεν πρέπει να είναι προϊόν της φύσης. Ὅπως, μάλιστα, εξηγείται, και οι άναρθροι ἤχοι που εκβάλλουν τα θηρία έχουν κάποια σημασία, αλλά αυτό που τους αποκλείει από του να είναι ὀνόματα είναι το γεγονός ότι δεν έχουν συμβατικό χαρακτήρα και συνεπώς δεν είναι δυνατόν να καταγραφούν ως λέξεις. Η διάκριση απλών και σύνθετων ονομάτων γίνεται περισσότερο συγκεκριμένη: στα απλά ὀνόματα το μέρος δεν έχει σε καμιά περίπτωση σημασία, ενώ στα σύνθετα το μέρος έχει κάποια σημασία όχι όμως αυτό καθαυτό, δηλαδή χωρισμένο από το ὅλον δεν έχει καμιά σημασία.

259. Η έννοια της πτώσεως δηλώνει κάθε μεταβολή του ὀνόματος και του ρήματος. Ὅπως αναφέρεται στο κείμενο, περιλαμβάνει τις πλάγιες πτώσεις (τα τούτου ἢ τούτω σημαίνουν τη γενική και τη δοτική) τους δύο αριθμούς (τα ἄνθρωποι ἢ ἄνθρωπος σημαίνουν τον πληθυντικό και τον ενικό) και τους εκφραστικούς τρόπους της ερώτησης και της προσταγής (ἐβάδισεν; ἢ βάδιζε). (βλ. και *Κατηγορίαι* Ia 13).

260. Στο *Περὶ Ἑρμηνείας* (16b 26) ο λόγος ορίζεται ως «σημαίνουσα φωνή, κάποιο από τα μέρη της οποίας μεμονω-

μένο είναι σημαίνον, ως έκφραση αλλά όχι ως κατάφραση. Η όρος λόγος μπορεί να σημαίνει αυτό που ονομάζουμε σήμερα «πρόταση», αλλά μπορεί να δηλώνει και φράσεις που δεν είναι προτάσεις ή άλλα σύνολα (λέξεων, φράσεων) με πλήρη νόημα.

261. Υπάρχει περίπτωση να έχουμε λόγο χωρίς σημασία (όπως είναι το παράδειγμα του ορισμού του ανθρώπου). Καθώς τονίζεται η σημασία του ονόματος στον λόγο. Στο παραδειγμα πάντως της πρότασης βαδίζει Κλέων δεν είναι μόνο το όνομα Κλέων που σημαίνει κάτι αλλά και το ρήμα βαδίζει.

262. Ο λόγος μπορεί από μόνος του να σημαίνει ένα πράγμα (π.χ. ο ορισμός του ανθρώπου) ή μπορεί να σημαίνει πολλά πράγματα ενωμένα σε ένα θεματικό άξονα (π.χ. η Ίλιος). Η σκέψη τούτη ερμηνεύει την κατά διπλό τρόπο «ενότητα» του λόγου, παρ' ότι τα μέρη του έχουν και από μόνα τους κάποια σημασία.

263. Η έννοια του ονόματος περιλαμβάνει εδώ και το επίθετο και το ρήμα. Όπως ορίζεται αμέσως παρακάτω, απλό είναι το όνομα, το οποίο αποτελείται από μέρη που δεν έχουν κάποια σημασία, και διπλό είναι αυτό, το οποίο αποτελείται από μέρος με σημασία και μέρος χωρίς σημασία. Ουσιώδης είναι η επισήμανση πως μέσα στο (διπλό) όνομα η «σημασία» του ενός και η «μη σημασία» του άλλου μέρους δεν ισχύουν, υπό την έννοια ότι η συνεκφορά τους δημιουργεί τη σημασία του διπλού ονόματος, αλλά μέσα στο όνομα ούτε το μέρος με «σημασία» ούτε το μέρος «χωρίς σημασία» σημαίνουν κάτι αυτοτελώς. Αν, δηλαδή, θεωρηθούν από μόνα τους, τότε το ένα είναι «σημαντικό» και το άλλο «μη σημαντικό».

264. Το τριπλό τούτο όνομα συντίθεται από τα ονόματα των ποταμών Έρμος, Κάικος και Ξάνθος της Μ. Ασίας. Η Μασσαλία είχε αποικιστεί από τους κατοίκους της Φωκαίας, ακμάζουσας Ελληνικής πόλης της Μ. Ασίας (Πλούταρχος,

2. Αθήναιος Β 523). Όπως παραδίδεται (Στέφανος Παζάντιος, 453, 19), όταν πλησίαζαν στην ακτή τα πλοία των Φωκαέων οικιστών, ο κυβερνήτης του πρώτου είδε κάποιον αλιέα, οπότε *ἐκέλευσε μᾶσαι τὸ ἀπόγειον σχοινίον· ἄριστοι γὰρ τὸ δῆσαί φασι Αἰολεῖς· ἀπὸ γούν τοῦ ἀλιεύς καὶ τοῦ μᾶσαι ὠνόμασται*. Η ονομασία της πόλης, λοιπόν, είναι και αυτή διπλό όνομα, το οποίο *ἐκ σημαινόντων ἀναγίνεται*.

265. *Κύριον* είναι το επικρατούν κατά τόπο και χρόνο όνομα, άρα το κοινής χρήσης, και το κυριολεκτικό. *Γλῶττα* είναι όνομα όχι κοινής χρήσης, λόγω του ότι είναι είτε ιδιωτικό είτε απαρχαιωμένο.

266. Το *σίγγνον* είναι παράδειγμα ονόματος που είναι και *κύριον* (για τους Κυπρίους) και *γλῶττα* («για εμάς»). Βλ. Πρόδοτος, 5, 9, *σιγγύνας δ' ὧν καλέουσι Λίγνες οἱ ἄνω ὑπὲρ Μιυσαλῆς οἰκέοντες τοὺς καπήλους, Κύπριοι δὲ τα δόματα*.

267. Με τη μεταφορά αποδίδεται σε κάποιο πράγμα όνομα το οποίο ανήκει σε κάτι άλλο. Τούτο κατά τους εξής τρόπους:

α. Από το γένος στο είδος. Π. χ. *ἐστάναι*: γενικό· *ὄρμεϊν*: ειδικό.

β. Από το είδος στο γένος. Π. χ. *μύρια*: ειδικό· *πολί*: γενικό.

γ. Από το είδος σε είδος. Π.χ. *ἀρύσαι, ταμεῖν*, ως προς το γενικό *ἀφαιρῶ*.

δ. Κατ' αναλογίαν. Π.χ. *Διόνυσος* : *φιάλη* = *Ἄρης* : *ἀσπίς*. Στη θέση του δεύτερου το τέταρτο: *Ἀσπίς Διονύσιου*. Στη θέση του τέταρτου το δεύτερο: *Φιάλη Ἄρεως*.

268. Τα παραδείγματα μεταφοράς από το είδος σε είδος είναι παρμένα από τον Εμπειδοκλή (βλ. σχ. 20) [αποσπ. 138 και 143 Diels αντίστοιχα], πιθανότατα από τους *Καθαρισμούς*. Το πρώτο απόσπασμα δηλώνει τη θανάτωση. Το «κόβω» σημαίνει εδώ «αντλώ» (δηλαδή *ταμών* = *ἀρύσας*), καθώς, κατά τον ποιητή, το μεταλλικό σκεύος, με το οποίο *αντλείται*

το νερό (πιθανότατα σε καθαρτήριοις τελετές) κόβει την επιφάνεια του νερού.

269. Το *ἀνάλογον* είναι μάλλον το σπουδαιότερο είδος μεταφοράς, βασιζόμενο στην ανεύρεση των ομοιοτήτων ανάμεσα σε ζεύγη πραγμάτων. Στο παράδειγμα η ομοιότητα βρίσκεται στο ότι η σχέση που έχει ο Διόνυσος προς το κύπελλο είναι ίδια με αυτή που έχει ο Άρης προς την ασπίδα. Με την αλλαγή (δεύτερο αντί τετάρτου, και τέταρτο αντί δευτέρου) και την πρόσθεση του ονόματος προς το οποίο αναφέρεται η αντίθετιστώμενη λέξη (Διόνυσος, Άρης) δημιουργείται το σχήμα «Ασπίδα Διονύσου» και «κύπελλο Άρη».

270. Απόσπ. 152 (Diels). Η αναλογική σχέση είναι:

βίος : *γῆρας* = *ἡμέρα* : *ἑσπέρα*.

Με τη διαδικασία της αλλαγής και της πρόσθεσης που περιγράφηκε παραπάνω, δημιουργείται το σχήμα: «Γῆρας ἡμέρας» και «ἑσπέρα βίου».

271. Η παράθεση των ονομάτων φανερώνει ότι στο σημείο αυτό έπρεπε να γίνει λόγος για τον *κόσμον*. Η ερμηνεία του όρου δεν γίνεται με ομοφωνία των μελετητών. Υποστηρίζεται ότι μπορεί να δηλώνει τα κοσμητικά επίθετα, τα συνώνυμα, τις ωραίες (ως προς τον ήχο ή τη σημασία) λέξεις κ.λπ. Κατά πάσα πιθανότητα από το κείμενο λείπει το σχετικό με την ερμηνεία του όρου τμήμα.

272. Τα *πεποιημένα* ονόματα είναι ό,τι σήμερα ονομάζουμε νεολογισμούς. Η χρήση τέτοιων ονομάτων δεν ήταν καταδικαστέα, εφόσον η δημιουργία τους πληρούσε συγκεκριμένους όρους, αντίθετα ήταν ενδεικτική της πλαστικής φαντασίας του ποιητή. Παρά ταύτα ο συγγραφέας έπρεπε να οδηγείται στη χρήση νεολογισμών, αν δεν υπήρχε άλλος όρος κατάλληλος για τη δήλωση του επιδιωκόμενου νοήματος και με την προϋπόθεση να έχει η νέα λέξη ομοιότητες με τις ήδη υπάρχουσες συναφείς. Ο Αριστοτέλης είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα συγγραφέα που δημιούργησε πολλούς νέους όρους.

273. Καταγράφονται δύο τρόποι επεκτάσεως· το βραχύ φαινόμεν γίνεται μακρό ή προστίθεται συλλαβή. Όπως σχολιάζει ο Ι. Συκουτρής, η παρατήρηση δεν ευσταθεί γλωσσολογικώς, αλλά γίνεται από τον Αριστοτέλη με αφετηρία την αθημιλουμένη της εποχής του.

274. *Kpōi* = κριθή, *δῶ* = δῶμα, *ὄψ* = ὄψις (αποκοπή στο τέλος της λέξης). Το φαινόμενο μπορεί να εμφανιστεί στο μέσο της λέξης (*ἀμφοροεύς* = *ἀμφορεύς*, συγκοπή) ή στην αρχή (*μῶνυχας* = *μονώνυχας*, αφαίρεση). Τα φαινόμενα χαρακτηρίζονται από τον Αριστοτέλη με τον όρο *ἀφηρημένων* κατ' αντιδιαστολή προς το *ἐπεκτεταμένον*.

275. Όμηρος, *Ύλιάς* Ε 393. Ο τύπος δεξιτερός είναι ποιητικός επεκτεταμένος τύπος του δεξιός — πρβλ. *Ὀδύσσεια* υ 197, *Ύλιάς* Α 501, και Ω 287 για το δοτ. επίρ. *δεξιτερῆφι* (στο δεξιό χέρι).

276. Το μεταξύ του αρχαίου κειμένου δηλώνει τα ονόματα ουδέτερου γένους, αυτά που ο Πρωταγόρας ονόμαζε *σκεΐη*. Ο όρος *οὐδέτερα* δημιουργήθηκε από τους Στωικούς.

277. Ως τελικά ψηφία των αρσενικών ονομάτων καταγράφονται: Ν, Ρ, Σ Ψ, Ξ. Των θηλυκών: Η, Ω, Α (μακρό ή βραχύ). Υπάρχουν όμως θηλυκά που τελειώνουν σε Ν, Ρ, Σ, Ψ, Ξ. Η διάκριση των γενών με κριτήριο το τελευταίο γράμμα των ονομάτων δεν είναι βέβαια πλήρης.

278. Αντί της γραφής *τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ σύνθετά ἐστιν* δίνεται και *τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ < τῷ Σ > ταῦτά ἐστιν* (το Ψ και το Ξ είναι τα ίδια με το Σ).

279. Ο Ηρωδιανός αναφέρει και είκοσι περίπου άλλα ονόματα που τελειώνουν σε Ι. Από αυτά άλλα είναι ξενικά και άλλα σχηματίστηκαν από αποκοπή (βλ. σχ. 274). Τα ουδέτερα παρίστανται περισσότερο ως ενδιαμέση κατηγορία ονομάτων και όχι ως ξεχωριστό γένος. Η κατάληξή τους σε Ι και Υ λαμβάνεται ως είδος συγγένειας με τα θηλυκά.

280. Κάποιοι κώδικες συμπληρώνουν τα πέντε ονόματα

που τελειώνουν σε Υ: *δόρυ, πᾶν, νάπυ, γόνυ, ἄστιν*. Ο Ι Συκουτρής παραθέτει τα προστιθέμενα από τον Ηρακλείτη *μεθυ, δάκρυ, φῖτυ, γλάφυ, μῶλυ, Αἴπυ, κόνδυ, κάχρυ, τῆρυ, ἄσχυ*, παραπέμποντας και στα ουδέτερα των επιθέτων που το αρσενικό τους λήγει σε -υς (π.χ. *βαθύς*), όπως και στα επιρρήματα *πάνυ, μεταξύ* κ.λπ.

281. Εφόσον με το ταῦτα του αρχαίου κειμένου δηλώνονται τα δίχρονα, στα ουδέτερα πρέπει να προστεθούν, επιπλέον όσων τελειώνουν σε Ι και Υ, και όσα τελειώνουν σε Λ. Η αναφορά κατά τα άλλα περιορίζεται στα σε Ν και Σ χωρίς να περιλαμβάνει και τα ουδέτερα που λήγουν σε Ρ.

282. Η αναφορά στις αρετές του λεκτικού ύφους αφορά στο χωρίο τον ποιητικό λόγο. Αργότερα ο Θεόφραστος, διάδοχος του Αριστοτέλη στην ηγεσία της Περιπατητικής σχολής, διέκρινε ως εξής τις αρετές του λόγου: *Ἐλληνισμός, σαφήνεια, πρέπον, κατασκευή*. Στο 1404b 1 κ.εξ. της *Ῥητορικής* γίνεται αναφορά στις αρετές του πεζού λόγου, και, όπως είναι φυσικό, τονίζεται ιδιαίτερα η σημασία της σαφήνειας, βάσει της σκέψης ότι, αν ο λόγος δεν δηλώνει το νόημά του, δεν μπορεί να επιτελέσει τη λειτουργία του.

283. Ο Σθένελος ήταν τραγικός ποιητής. Εξαιτίας της μεγάλης φτώχειας του αναγκάστηκε να πουλήσει τα σκηνικά και τα άλλα απαραίτητα για την παρουσίαση των δραμάτων του. Βλ. Αριστοφάνης, *Σφήκες* 1313, *Σθενέλω τε τὰ σκευάρια διακεκαρμένω*. Για τον Κλεοφώντα βλ. σχ. 31.

284. Ο ίδιος ο Αριστοτέλης εξηγεί ποιες λέξεις εννοεί ξενικάς: τις ιδιωματικές, τις μεταφορές, τους επεκτεταμένους τύπους και οτιδήποτε είναι έξω της καθομιλουμένης. Το ξενικόν, δηλαδή, δεν έχει σημασία προέλευσης, αλλά δηλώνει γενικά τις ασυνήθιστες λέξεις.

285. Ως *αἰνίγμα* χαρακτηρίζεται οτιδήποτε δεν εμφανίζεται να προκύπτει κατά λογική ή φυσική ακολουθία, και, ειδικότερα για τους λόγους, όπου συνεχφέρεται με το σχεδόν

αυτόσημο γρίφος (πρβλ. Λουκιανός, *Βίων πρᾶσις* 14), κάθε τι που δεν έχει προφανή σκοπό. Στην αρχαιότητα το αίνιγμα, όπως και τα συναφή προς αυτό είδη των γρίφων, των ἀπόρων ἐρωτήσεων, των λογιστικῶν προβλημάτων κ.λπ., αναπτύχθηκε σε λογοτεχνικό είδος, το οποίο απασχόλησε τους γραμματικούς. Ως τέτοιο το αντιμετωπίζει ο τεχνογράφος Τρύφων δίνοντας τον παρακάτω ορισμό του αινίγματος: φράσις ἐπιτηδευμένη κακοσχόλως εἰς ἀσάφειαν ἀποκρύπτουσα τὸ ποιούμενον ἢ ἀδύνατόν τι καὶ ἀμήχανον παριστάνουσα. Ο ἴδιος γραμματικός διέκρινε ἕξι τρόπους αινίγματος: καθ' ὁμοίον, κατ' ἐνάντιον, κατὰ συμβεβηκός, καθ' ἰστορίαν, καθ' ὁμωνυμίαν, κατὰ γλῶσσαν. Ο Αριστοτέλης παρατήρησε τον μεταφορικό χαρακτήρα του αινίγματος (*Ῥητορική* 1405b 9). Ο μαθητής του Κλέαρχος ο Σολεύς συνέγραψε βιβλίο περί γρίφων, θεωρώντας τη σχετική ἔρευνα οὐκ ἄλλοτρίαν φιλοσοφίας, αφού καὶ οἱ παλαιοὶ τὴν τῆς παιδείας ἀπόδειξιν ἐν ταῦτοις ἐποιοῦντο. Πραγματικά τα αινίγματα ἦταν είδος πνευματικής παιδείας, ιδιαίτερα προσφιλοῦς στα συμπόσια. Ἦταν συνηθισμένο ῥήτορες, φιλόσοφοι και γραμματικοὶ να προβάλλουν στους ομοτέχνους τους αινίγματα. Κατά την παράδοση, ο Ὅμηρος πέθανε ἀπὸ τη λύπη του, όταν δεν μπόρεσε να λύσει αίνιγμα που του ἔθεσαν οἱ αλιεῖς της Ἴου — ὅπως μεταγενέστερα ο διαλεκτικός Διόδωρος ο Αλεξανδρεύς, όταν δεν μπόρεσε να λύσει κάποια ἄπορα προβλήματα του Στίλπωνος του Μεγαρικού.

286. Ο ὅρος βαρβαρισμός δηλώνει ἐδῶ τη σύνθεση του λόγου ἀπὸ λέξεις ἐκτὸς της κοινῆς χρήσης, ιδιωματικές ἢ ἀπαρχαιωμένες, ὥστε να δίνεται ἐξαιτίας του ἀκατανοήτου ἢ ἐντύπωση ὅτι πρόκειται για λόγο βαρβάρων. Ἄλλη εἶναι ἡ μεταγενέστερη σημασία του βαρβαρισμοῦ και ἡ διάκρισή του ἀπὸ τον σολοικισμό, για τα οποία κάνει λόγο το ἀπόσπασμα του Μεγάλου Ἐτυμολογικοῦ (c 721, 49): Ὑστέρων ὅτι διαφέρει τὸ βαρβαρίζειν τοῦ σολοικίζειν, καθὸ τὸ μὲν βαρβαρίζειν περι

μίαν λέξιν ἐστὶν ἁμάρτημα, κατὰ τόνον μὲν, ὡς ἴσται τὸ ἄνθρωπος ὀξυτόνως εἶπομεν ἄνθρωπός, κατὰ γραφήν. ὡς ὅταν τὸ Αἴας Αἴου κλίνω, κατὰ χρόνον, ὡς ὅταν τοῦ Αἴου τὸ α συστέλλω, κατὰ πνεῦμα, ὡς ὅταν τὴν ὑπὸ πρῶτον φιλῶ. Σολοικίζειν δέ ἐστι τὸ περὶ σύνταξιν καὶ τὴν φωνὴν ἁμαρτάνειν, τουτέστιν ἐκάστης λέξεως καθ' ἑαυτὴν κειμένη καλῶς ἐχούσης, ἐν δὲ τῇ συντάξει ἀτάκτως καὶ ἀνακολουθῶσιν παραλαμβανομένης, ὡς ἐπὶ τοῦ: Ἐγὼ περιπατῶν ὁ τοίχῳ ἔπεσεν ἰδοὺ γὰρ ἐνταῦθα ἐκάστη λέξις καθ' ἑαυτὴν οὕτως καλῶς ἔχει ἐν δὲ τῇ συντάξει ἀτάκτως καὶ ἀνακολουθῶσιν παραλαμβάνεται.

287. Πρόκειται για το πολύ γνωστό στους αρχαίους αἰνίγμα, το οποίο αποδιδόταν στην ποιήτρια Κλεοβουλίνη, σχετικά με τις βεντούζες. Ο Αθήναιος (452b) παραθέτει και τον δεύτερο στίχο του αινίγματος:

οὕτω συγκόλλως ὥστε σὺναιμα ποιεῖν.

Οι βεντούζες ήταν μεταλλικές. Δείγματα προερχόμενα από την Πομπηία υπάρχουν στο μουσείο της Νεαπόλεως.

288. Υπό το όνομα Ευκλείδης φέρονται πολλοί, ενώ στην παρούσα περίπτωση δεν είναι γνωστό για ποιο πρόσωπο πρόκειται. Κατά μία εκδοχή, ο λόγος αφορά άγνωστον κατά τα άλλα κωμικό ποιητή, ενώ ορισμένοι υποστηρίζουν ότι εννοείται ο φιλόσοφος Ευκλείδης ο Μεγαρικός.

289. Ο Ευκλείδης, θέλοντας να δείξει ότι η σύνθεση ποιημάτων είναι εύκολη υπόθεση, πήρε δύο φράσεις της καθημερινότητας και, εκτείνοντας το βραχύ Ε σε μακρό Η (το Η προφερόταν ως μακρό Ε), το όνομα Ἐπιχάρης το έκανε Ἡπιχάρης, μεταβάλλοντας τις κοινές φράσεις σε δακτυλικούς εξαμέτρους. Στον δεύτερο αναφερόμενο στίχο ακολουθήθηκε η ίδια μέθοδος: το ἐράμενος έγινε ἠράμενος και το ἐλλέβορος έγινε ἐλλήβωρος (τα βραχέα Ε και Ο εκτάθηκαν σε μακρά Η και Ω).

290. Η σκέψη του Αριστοτέλη είναι: Ὅποιο εἶδος του

ποιητικού γένους κι αν χρησιμοποιούμε, πρέπει να έχουμε επίγνωση της ορθής χρήσης του μέτρου και συνεπώς ν' αποφεύγουμε αλόγιστη χρήση της επέκτασης, που καταλήγει σε γελοιοποίηση του ποιήματος. Πάντως το ίδιο θα συμβεί και αν υπάρξει κατάχρηση σχετικά με οποιοδήποτε σχήμα, γιατί ευθύνη για το κακό αποτέλεσμα πρέπει ν' αναζητηθεί όχι στα σχήματα καθαυτά αλλά στον τρόπο με τον οποίο τα χρησιμοποιούν οι ποιητές.

291. Ουσιαστική οδηγία του Αριστοτέλη για το επιμελημένο λεκτικό ύφος είναι το να τοποθετείται κάθε είδος στην πρόσκαιρη θέση. Αν προσπαθήσει κάποιος ν' αντικαταστήσει τις τρέχουσες λέξεις με ποιητικές (λ.χ. με το να καταφύγει στην επέκταση, όπως στα παραπάνω παραδείγματα από τον Ευκλείδη), το αποτέλεσμα είναι βέβαια άσχημο. Το ίδιο θα συμβεί, αν προσπαθήσει ν' αντικαταστήσει τους ξενικούς ύφους (ιδιωματισμούς, μεταφορές κ.λπ.) του ποιητικού έργου με λέξεις της καθομιλουμένης.

292. Ο στίχος του Αισχύλου («πληγή που μου τρώει τις σάρκες του ποδιού») αλλάζει στον Ευριπίδη, όπου το ποιητικό θοινᾶται (ευωχείται) τίθεται στη θέση του κοινού τύπου ἰσθίει (τρώει). Και οι τρεις μεγάλοι τραγικοί είχαν γράψει *Φιλοκλήτη* αλλά σώζεται μόνο του Σοφοκλή (βλ. και σχ. 308).

293. Όμηρος, *Όδύσσεια* ι 515. Ο Κύκλωπας Πολύφημος είχε λάβει χρησμό ότι θα τυφλωθεί από τον Οδυσσέα. Αφού απληρώθη ο χρησμός, ο Πολύφημος μονολογεί ότι φανταζόταν τον Οδυσσέα σπουδαίο και δυνατό και όχι «μικρόσωμο, ασήμαντο και αδύνατο». Ο στίχος δίνεται με τη λέξη *ἄκιυς*, που, όπως αναφέρει ο Ι. Συκουτρής, «κατά την μαρτυρίαν του Ευσταθίου γράφεται *ἔν τιμι καὶ ἀεικής*, αυτήν δε την γραφήν προϋποθέτει η μετάφρασις του Αριστοτέλους *ἀειδής*, δηλαδή δύσμορφος».

294. Όμηρος, *Όδύσσεια* υ 259. Ο Τηλέμαχος «έδωσε ένα σπηνηθισμένο κάθισμα και έκανε πενιχρό τραπέζι» στον Οδυσ-

σέα (λίγο πριν από την εξόντωση των μνηστήρων) Στο δεύτερο στίχο έχουμε: «Του έδωσε ένα παλιωμένο κήρυμα και του έκανε φτωχικό τραπέζι».

295. Όμηρος, *Υλιάς* P 265. Το πρώτο: «Τα κύματα βουούν» το δεύτερο: «Τα κύματα κρίζουν». Και τα δύο ρήματα λοιπόν, είναι στον στίχο μεταφορικά. Η διαφορά βρίσκεται στη χρήση των επεκτεταμένων τύπων *ήϊόνες* και *βουύσαι*.

296. Δεν είναι γνωστό για ποιον Αριφράδη πρόκειται. Ίσως για τον κιθαρωδό, τον οποίο διακωμωδεί ο Αριστοφάνης (*Σφήκες*, 1280). Αυτός φαίνεται πως επέκρινε το να τίθεται η πρόθεση στο τέλος, φαινόμενο πολύ συνηθισμένο στην τραγική ποίηση. Στην Αττική πεζογραφία ήταν θεμιτή τέτοια χρήση της πρόθεσης *περί*. Ο Αριστοτέλης παρατηρεί όμως πως ο Αριφράδης αγνοούσε ότι με τη χρήση των ασυνήθιστων λέξεων επιτυγχάνεται η πρωτοτυπία του λεκτικού ύφους.

297. Η επιδεξιότητα του ποιητή κρίνεται προπάντων στη χρήση των μεταφορών, όπου εκ των πραγμάτων εκδηλώνεται η δημιουργική φαντασία του, πλάθοντας τέτοια σχήματα. Η την ικανότητα διάκρισης, επιλέγοντας τις καταλληλότερες αφού, κατά την παρατήρηση της *Ρητορικής* (1405a 8), και τὸ σαφές και τὸ ἡδὺν και τὸ ξενικὸν ἔχει μάλιστα ἢ μεταφορῶν και λαβεῖν οὐκ ἔστιν αὐτὴν παρ' ἄλλον.

298. Τα μουσικά και μεγαλοπρεπή σύνθετα ονόματα συνάδουν με τον χαρακτήρα του διθυράμβου. Οι ιδιωματικές και απαρχαιωμένες λέξεις ταιριάζουν περισσότερο στην επική ποίηση, η οποία κατά κύριο λόγο αφηγείται κλέα ἀνδρῶν του παρελθόντος με διάθεση ιδανίκευσης. Οι μεταφορές είναι κατάλληλες για τα τα διαλογικά μέρη των δραμάτων, τα συγγενή προς την καθημερινή ομιλία, όπου χρησιμοποιούνται *ιαμβικοί* στίχοι (*πλειῖστα γὰρ ἱαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους* — 1449a 26).

299. Η διαπραγμάτευση των σχετικών με την τραγωδία ολοκληρώνεται στο σημείο αυτό. Πολλές όμως από τις πρ

επιτηρήσεις και τις υποδείξεις που αφορούν την τραγωδία ισχύουν και στην κωμωδία, την οποία άλλωστε περιλαμβάνει η διατύπωση του χωρίου (τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως).

300. Οι προσδιορισμοί *διηγηματική* καὶ *ἐν μέτρῳ* της υπόθεσης στα επόμενα κεφάλαια *μιμητικῆς* ορίζουν την τελευταία ως διάφορον της *ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως* αλλά και της *ἐν λόγῳ* διηγηματικῆς μιμήσεως (δηλαδή αυτής που γίνεται με τον πεζό λόγο). Τόσο το επικό όσο και το τραγικό είδος μιμούνται πράξεις, αλλά ουσιώδης διαφορά τους είναι ότι στο πρώτο η μίμηση γίνεται με αφήγηση ενώ στο δεύτερο με δράση.

301. Το έπος δεν πρέπει να είναι όμοιο με την ιστορία, γιατί, όπως εξηγείται, στην τελευταία δεν έχουμε αφήγηση κάποιας πράξης αλλά περιγραφή ολόκληρης χρονικής περιόδου και των γεγονότων που συνέβησαν κατά τη διάρκειά της σε ένα ή περισσότερα πρόσωπα. Η σύνδεση, μάλιστα, των γεγονότων αυτών δεν είναι αιτιώδης αλλά συμπτωματική, οπότε η όποιος μορφής φυσιογνωμία ενότητας είναι δυνατόν ν' αποκατασταθεί στο ιστορικό έργο απέχει από την ενότητα της ποιητικής δημιουργίας. Αυτή δομείται στη βάση της εσωτερικής αλληλουχίας των γεγονότων, τα οποία αποτελούν αντικείμενο της αφήγησης, και καταλήγει στην παραγωγή συστήματος ενιαίου ως προς την αιτιακή συνοχή αλλά και ως προς τους καθορισμούς των «κανόνων» αξιολογίας του.

302. Κατά την παράδοση (την οποία καταγράφει και ο Ηρόδοτος 7, 166), η ναυμαχία της Σαλαμίνας έγινε την ίδια ημέρα με τη μάχη κατά των Καρχηδονίων στην Ιμέρα, στα βόρεια παράλια της Σικελίας (όπου οι τύραννοι Γέλων των Συρακουσών και Θήρων του Ακράγαντα νίκησαν τους Καρχηδονίους, σκοτώνοντας περί τις εκατόν πενήντα χιλιάδες άνδρες και τον αρχηγό τους Αμίλκα). Άλλη εκδοχή ταυτίζει χρονικώς τη μάχη της Ιμέρας με τη μάχη των Θερμοπυλίων.

Η διατύπωση του Αριστοτέλη είναι γενική (κατά τούτους αιώνας χρόνους) και δείχνει να μην αποδέχεται τον απόλυτο συγχρονισμό των γεγονότων, όπως δηλαδή είναι και η ιστορική πραγματικότητα, αφού η μάχη της Ιμέρας έγινε μάλλον δύο περίπου μήνες μετά τη ναυμαχία της Σαλαμίνας.

303. Βλ. παραπάνω, 1451a 22.

304. Το μεγάλο μήκος της αφήγησης όλου του Τρωικού πολέμου θα έκανε τον μύθο όχι ευσύνοπτο. Αν, εξ άλλου, ο μύθος ήταν μικρότερος, θα γινόταν εξαιρετικά πολύπλοκη και κατάφορτος, έχοντας να περιλάβει πλήθος και ποικιλία γεγονότων.

305. Σύνθεση ποιήματος σχετικά με ένα πρόσωπο έκαναν οι ποιητές των *Ηρακληίδων* και *Θησηίδων*, που ανέφερε στα προηγούμενα (βλ. σχ. 105). Σύνθεση ποιήματος για μια χρονική περίοδο έκανε, λ.χ., ο Χοιρίλος ο Σάμιος (*Περσική*).

306. Τα *Κύπρια* (έπη) ανέπτυσσαν σε ένδεκα βιβλία τα γεγονότα που προηγήθηκαν της Τρωικής εκστρατείας, με αρχή από τους γάμους του Πηλέα και της Θέτιδας. Αποδύθηκαν λανθασμένα στον Όμηρο· ο Ηρόδοτος μάλιστα (2, 117) το αμφισβητεί, καθώς στα *Κύπρια* ο Πάρης και η Ελένη φτάνουν στην Τροία μετά από ήσυχο τριήμερο ταξίδι, ενώ στην *Ιλιάδα* ο ποιητής τους φέρει να κάνουν μακρύ ταξίδι περνώντας από τη Σιδώνα. Είναι πιο πιθανό να είναι έργα των Κύπριων ποιητών Στασίνου και Ηγησία (ή Ηγησίνου).

307. Η *Μικρά Ιλιάς* έχει, κατά την παράδοση, θέμα της τα μεταομηρικά γεγονότα. Ο ποιητής Λέσχης εφέρετο ως δημιουργός της, όπως, κατ' άλλη εκδοχή, ο Λακεδαιμόνιος Κιναίθων κ.ά. Κάποιοι μελετητές θεώρησαν ότι η *Ιλιάς Πέρσις* και η *Αιθιοπία* (έπη που πραγματεύονταν τα γεγονότα που ακολουθούν μετά από το τέλος της *Ιλιάδος*) αποτελούσαν τμήματα κάποιας *Μικρής Ιλιάδος* ένδεκα βιβλίων (όσα δηλαδή και των *Κυπρίων*). Δεν έχει αποδειχτεί όμως η απόλυτη ορθότητα καμιάς από τις παραπάνω απόψεις.

308. Η *Όπλων Κρίσις* ήταν τραγωδία του Αισχύλου, με θέμα τη μανία του Αίαντα μετά την ήττα του κατά την κρίση για τα όπλα του Αχιλλέα και τη συντριβή του, αφότου συνειδητοποίησε τις πράξεις του. *Φιλοκτήτη* έγραψαν και οι τρεις μεγάλοι τραγικοί, ο Φιλοκλής, ο Θεοδέκτης κ.ά. Ο Δίων ο Προυσσαεύς συνέκρινε τα έργα των τριών πρώτων, απ' όπου και υπάρχουν πληροφορίες για τα σχετικά δράματα του Αισχύλου και του Ευριπίδη, αφού μόνο του Σοφοκλή σώζεται *Φιλοκτήτης*. Τραγωδία επιγραφόμενη *Νεοπτόλεμος* (με θέμα τα σχετικά με τον γιο του Αχιλλέα) είχε γράψει ο Νικόμαχος. Ο Ευρύπυλος, γιος του βασιλιά της Μυσίας Τηλέφου, υποπτήριξε τους Τρώες και σκοτώθηκε από τον Νεοπτόλεμο. Σχετική τραγωδία είχε γράψει ο Σοφοκλής. *Πτωχεία* είναι η μεταμόρφωση του Οδυσσέα σε επαίτη, με σκοπό να επιτύχει την κρυφή είσοδό του στην Τροία. Δεν είναι γνωστό έργο με τέτοιο τίτλο. *Λάκαιναι* επιγραφόταν τραγωδία του Σοφοκλή. Θέμα της είχε την κλοπή του ξόανου της Αθηνάς από την Τροία (δραματοποίηση των γεγονότων έχουμε και στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ίφιγένεια ή εν Ταύροις*). Αν το *Ύλιον Πέρις* αναφέρεται ως τίτλος συγκεκριμένης τραγωδίας, ίσως να πρόκειται για το έργο του Νικομάχου. Ως γενικό θέμα των γεγονότων της άλωσης της Τροίας είχε δραματοποιηθεί από πολλούς (βλ. και σχ. 235). Ο *Άπόπλους* μπορεί να δηλώνει είτε την αναχώρηση των Ελλήνων από την Αυλίδα για την Τροία είτε το παραπλανητικό τέχνασμα της υποτιθέμενης αποχώρησής τους στην Τένεδο. Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, πρόκειται για τη φυγή του Αινεία.

309. Ο Αριστοτέλης απαριθμεί δέκα τραγωδίες. Στο κείμενο γίνεται λόγος για πλέον οκτώ, που, όπως παρατηρείται, θα ήταν ισχυρό, αν είχαν αναφερθεί οκτώ μόνο και εννοούνταν όσες άλλες θα μπορούσε να καταγράψει κάποιος. Επιπλέον δυσκολία υπάρχει σχετικά με το κατά πόσο τα αναφερόμενα ονόματα είναι τίτλοι ή απλώς απηχούν τη θεματολογία έργων

(το τελευταίο προσκρούει στο ότι το *Λάκαιαι* είναι κενό πάσα βεβαιότητα τίτλος). Η χρονολογική σειρά επίσης διατάσσεται με την αναγραφή των τεσσάρων τελευταίων ονομάτων.

Σίνων ήταν τίτλος τραγωδίας του Σοφοκλή, με θέμα σχετικό με τα γεγονότα της εισόδου του Δουρείου ίππου στην Τροία. Οι *Τρωάδες* είναι η τραγωδία του Ευριπίδη, με θέμα τη μοιρασιά των αιχμαλώτων γυναικών της Τροίας στους αρχηγούς των Ελλήνων και τη συμφιλίωση του Μενελάου με την Ελένη.

310. Ο χαρακτήρας της *Υλιάδος* είναι παθητικός, καθώς στο έπος τούτο περιλαμβάνονται παθήματα, υπό την έννοια των *φθαρτικῶν* και *ὀδυνηρῶν* πράξεων. Δεν περιλαμβάνονται, αντιθέτως, αναγνωρίσεις και περιπέτειες (δηλαδή μετάβαση του ήρωα από την ευτυχία στη δυστυχία και αντιστροφή ή μεταβολή της κατάστασης στο αντίθετο του επιδιωκόμενου με τις πράξεις του δρώντος προσώπου).

311. Η *Ὀδύσσεια* είναι *ἠθική* ως προς το περιεχόμενο, δηλαδή από τα κυρίαρχα στοιχεία της είναι αυτό της διαγραφής των χαρακτήρων. Ακόμα πλεονάζει το στοιχείο των αναγνωρίσεων.

312. Τα σχετικά με το μέτρο και την έκταση, όπου σημειώνονται διαφορές της εποποιίας και της τραγωδίας, αναπτύχθηκαν στα προηγούμενα 1449b 4 κ.εξ. και 1450b 25 κ.εξ. 1459a 31 κ.εξ. αντίστοιχα). Γενικώς ο μύθος πρέπει να έχει μέγεθος τέτοιο, ώστε να είναι *εὐσύνοπτος* και *εὐμνημόνευτος*, να γίνονται, δηλαδή, ταυτόχρονα αντιληπτά και κατανοητά η αρχή και το τέλος του. Όπως ειδικότερα εξηγείται αμέσως στη συνέχεια, οι ποιητές πρέπει να φτιάχνουν έργα όχι μεγαλύτερα σε έκταση από των αρχαίων και όχι μικρότερα από μια τραγική τριλογία. Η δυνατότητα παρακολούθησης του θεατή ίσως είχε προσδιοριστεί εμπειρικά με βάση την έκταση των τριών δραματικών έργων που διδάσκονταν από τους

ποιητές στους αγώνες, και σε τούτο, πιθανότατα, βρίσκεται η βάση του νέου κριτηρίου που εισάγει εδώ ο Αριστοτέλης. Η ποικιλία, όμως, των γεγονότων που περιέχονται στο έπος και η εναλλαγή σκηνών και συναισθημάτων διευκολύνουν την παρακολούθηση από πλευράς του ακροατή (το έπος απαγγελόταν δημόσια από τους ραψωδούς). Η ίδια η αφηγηματική μορφή, δηλαδή, είναι καταλληλότερη για την ταυτόχρονη περιγραφή πολλών γεγονότων.

313. Αυτό συμβαίνει με την περιγραφή πολλών και διαφορετικών γεγονότων, τα οποία μάλιστα δεν είναι δυνατόν ν' αναπαρασταθούν σκηνικά από την τραγωδία (λ.χ. πολεμικές σκηνές). Επίσης τα γεγονότα μπορούν να είναι (και συνήθως είναι) διαφορετικού χαρακτήρα. Οι ατομικές ιδιαιτερότητες, όμως, αίρονται, ή τουλάχιστον συγκλίνουν, με την αναφορά των προσώπων και των πράξεων στο κεντρικό θέμα της υπόθεσης, ώστε να υπερισχύει συνήθως ο χαρακτήρας ενότητας του έργου.

314. Η κρίση πως η ομοιομορφία είναι αρνητικό για την τραγωδία βασίζεται στα πραγματικά στοιχεία ότι η δραματική αναπαράσταση γινόταν χωρίς αλλαγή σκηνών και με την κυριαρχία του λόγου. Έτσι το δραματικό έργο μπορούσε ν' αποβεί κουραστικό για τους θεατές.

315. Η επικράτηση του ηρωικού μέτρου στην εποποιία οφείλεται στο ότι η κοινή αντίληψη, διαμορφωμένη από πολλούς παράγοντες και ανάμεσά τους τον χαρακτήρα του μέτρου αλλά και τη συνήθεια, προέκρινε το δακτυλικό εξάμετρο για τα έπη. Δεν υπήρξε, δηλαδή, αποτέλεσμα υλοποίησης των καθορισμών κάποιου εκ των προτέρων κανόνα, αλλά η ίδια η φύση οδήγησε την εποποιία να ασπαστεί το μεγαλοπρεπέστερο απ' όλα τα μέτρα, που για τον λόγο αυτό την καθιστά περισσότερο από κάθε άλλο είδος δεκτική ιδιωματικών λέξεων και μεταφορών.

316. Η άποψη του Αριστοτέλη είναι ότι η τραγωδία είναι

το ανώτερο είδος ποίησης, και τούτο θ' αναφερθεί ακόμα μια φορά στα επόμενα. Παρά ταύτα, αναγνωρίζει πως η αφηγηματική μίμηση της εποποιίας είναι, όσο αφορά την εναλλαγή των σκηνών και την ποικιλία της δράσης, περισσότερο ευχάριστη για τους ακροατές.

317. Βασική διαφορά, κατά τον Αριστοτέλη, του Ομήρου με τους άλλους ποιητές είναι το ότι ο μεγάλος επικός έχει επίγνωση του ότι πρέπει να εισαγάγει στην αφήγησή του χαρακτήρες, περιορίζοντας σε μικρή έκταση την προσωπική του παρέμβαση. Έτσι στα Ομηρικά έργα έχουμε την εμφάνιση χαρακτήρων και τη διά της μιμήσεως (όχι διά των λόγων του ποιητή) άμεση απόδοση της φύσης καθενός. Τέτοιοι χαρακτήρες μπορεί να είναι θεών, βασιλέων, δούλων κ.λπ.

318. Όμηρος, *Ίλις* X 205. Κατά την αρχαία υπόθεσιν της ραψωδίας X: *Τῶν Τρώων ἐγκλεισθέντων εἰς τὴν πόλιν, μόνος Ἐκτωρ ὑπομείνας Ἀχιλλέα, τὸ μὲν πρῶτον φεύγει, ἔπειτα δὲ ἀνθίσταται, Ἄθηνᾶς αὐτὸν πεισάσης, καὶ ἀναιρεῖται.*

319. Υπάρχουν περιπτώσεις, κατά τις οποίες τα αληθινά γεγονότα του μύθου συνδέονται με γεγονότα ψευδή αλλά παρεμβαλλόμενα με τον πρόποντα τρόπο (ὡς δεῖ), ώστε τα τελευταία να συνδέονται με την αλήθεια των πρώτων.

320. Η εισαγωγή ψευδών στοιχείων γίνεται με τον παραλογισμόν (τον λανθασμένο συλλογισμό). Είναι, δηλαδή, δυνατό να εισαχθούν στον μύθο στοιχεία παράλογα, μη πραγματικά ή μη πραγματοποιήσιμα, τα οποία συνδέονται με τον βασικό (και βέβαια «αληθινό») πυρήνα του μύθου.

321. Τα *Νήπτρα* (βλ. σχ. 202) αναφέρονται ως παράδειγμα παραλογισμού. Ο Οδυσσεάς παρουσιάζεται στην Πηνελόπη ως Αίθων (γιος του βασιλιά της Κρήτης Δευκαλίωνα). Της διηγείται την υποτιθέμενη γνωριμία του με τον Οδυσσέα και τη φιλοξενία που του παρέσχε στην Κνωσσό. Για να κάμψει τη δυσπιστία της Πηνελόπης, της περιγράφει την ενδυμασία του Οδυσσέα, την οποία είχε ετοιμάσει η ίδια. Η Πηνελόπη

οδηγείται στο να πιστέψει την όλη αφήγηση, γιατί δεν σκέπτεται ότι μπορεί κάποιος να γνωρίζει την ενδυμασία ενός άλλου χωρίς κατ' ανάγκη να τον έχει φιλοξενήσει. Η σύνδεση του ψευδούς με τα αληθή γίνεται άμεσα και πειστικά: τούτος είναι ο παραλογισμός στο παράδειγμα των *Νίπτρων*.

322. Η σύσταση του Αριστοτέλη είναι να προτιμούνται τα αδύνατα αλλά πιθανά και όχι τα δυνατά αλλά απίθανα. Οι μύθοι δεν πρέπει να περιέχουν τίποτε απίθανο, ή έστω τα απίθανα στοιχεία να βρίσκονται έξω από τον μύθο. Στον *Οιδίποδα* το απίθανο έγκειται στο ότι ο ομώνυμος ήρωας αγνοεί πώς πέθανε ο Λάιος, και τούτο παρ' ότι έχει συμβιώσει επί μακρόν με την Ιοκάστη. Τούτο όμως δεν ανήκει στον μύθο, τουλάχιστον στο αναπαριστώμενο μέρος του, αλλά στην «προϊστορία» του μύθου. Ο όρος που πρέπει εν συνεχεία να πληρούται είναι το να προκύπτουν τα (επί σκηνης) επόμενα κατά λογική αλληλουχία.

323. Στην *Ήλέκτρα* (660-763) ο παιδαγωγός αφηγείται τον θάνατο του Ορέστη κατά τους Πυθικούς αγώνες. Την εποχή εκείνη όμως δεν είχαν ιδρυθεί ακόμα οι αγώνες αυτοί, οπότε έχουμε αυτό που σήμερα ονομάζουμε αναχρονισμό.

324. Οι *Μυσοί* ήταν τραγωδία του Αισχύλου. Θέμα έχει την ιστορία του γιου του Ηρακλή Τηλέφου, ο οποίος αφέθηκε σε νηπιακή ηλικία έκθετος, σώθηκε και, όταν ενηλικιώθηκε, σκότωσε τους θείους του, οπότε και έφυγε από την πατρίδα του Τεγέα για τη Μυσία, όπου έγινε βασιλιάς. Εξαιτίας των πράξεών του δεν έπρεπε να μιλάει, αλλά σιωπή που καλύπτει ολόκληρο το ταξίδι του από την Τεγέα στη Μυσία είναι βέβαια υπερβολή και απίθανο. Η μακρά σιωπή του τραγικού ήρωα ήταν προσφιλές στοιχείο στον Αισχύλο, που για τούτο γνώρισε τη σάτιρα του Αριστοφάνη (*Βάτραχοι* 911-913):

*Πρώτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἂν καθῖσεν ἐγκαλύψας
Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς,
πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.*

(Από την αρχή έβαζε στη σκηνή κάποιον κουκουλωμένο, έναν Αχιλλέα ή μια Νιόβη, με το πρόσωπο σκεπασμένο, επίδειξη τάχα τραγική, που δεν έλεγαν ούτε γρυ) [μετ. Τ. Ρούσσος].

325. Όμηρος, *Όδύσσεια* ν 113 κ.εξ. Αναφέρεται στο ότι οι Φαίακες αποβιβάζουν τον Οδυσσέα στην πατρίδα του, αλλά αυτός συνεχίζει να κοιμάται. Ξενίζει βέβαια το γεγονός να κοιμάται κάποιος που τόσο αγωνίστηκε για τον νόστο, τη στιγμή ακριβώς που οι προσπάθειές του τελεσφορούν. Πιθανώς η ποιητική οικονομία έκρινε πως τα συναισθήματα του ήρωα, αν αυτός βρισκόταν σε εγρήγορση, θα αποτελούσαν αντικείμενο μακράς περιγραφής, η οποία τώρα αποφεύγεται, δίνοντας έτσι την ελευθερία στον ακροατή να εικάσει την ψυχική κατάσταση του ήρωα, η οποία θα ήταν στο ακρότατο σημείο συγκίνησης. Στον βαθμό που η ερμηνεία ευσταθεί, εμφανίζει στοιχείο που κατ' εξοχήν αξιοποιεί η ποίηση των τελευταίων δεκαετιών.

326. Ο Αριστοτέλης καθορίζει ότι η ποίηση αναπαριστά τα πράγματα κατά τρεις τρόπους: α. Όπως ήταν κάποτε ή όπως είναι τώρα· β. Όπως τα λένε και τα νομίζουν· γ. Όπως πρέπει να είναι. Στο κεφάλαιο 25 (και στο επόμενο 26) τίθενται θέματα «λογοτεχνικής κριτικής», και ο Αριστοτέλης έχει την ευκαιρία να θίξει εν προκειμένω την αντίληψη της τέχνης ως αναπαράστασης της πραγματικότητας. Προπομπή του χωρίου είναι τα αντίστοιχα 1448a 4, 1451a 37 και 1454b 8.

327. Στην ποιητική είναι δυνατόν, υποστηρίζει ο Αριστοτέλης, να εντοπίσουμε δύο ειδών σφάλματα: Όσα έχουν σχέση με την ίδια την ποιητική και προέρχονται άμεσα από αυτή και όσα σχετίζονται με αυτή κατά σύμπτωση. Σε κάθε περίπτωση κύρια έννοια είναι αυτή της προαιρέσεως, δηλαδή της υπό μορφή νοητικής σύλληψης επιλογής του ποιητή («πραγματική», αισθητική, ως προς τον σκοπό κ.λπ.). Το *άδυναμیان* του αρχαίου κειμένου δηλώνει την «τεχνική» δυ-

σκολία του ποιητή ως προς την αναπαράσταση της νοητικής σύλληψής του. Περίπτωση κατά την οποία ο ποιητής ενεργεί *μη ὀρθῶς* έχουμε, λ.χ., όταν επιλέγει ν' αναπαραστήσει υπόδειγμα αλόγου, το οποίο καλπάζει με προτεταμένα τα δύο δεξιά πόδια του. Εδώ λοιπόν διαγράφεται η αντίθεση μεταξύ *δυνάμεως και προαιρέσεως* (πρβλ. και την κριτική του Πλάτωνα κατά των μιμητικών τεχνών στην *Πολιτεία* 600c-602b, που βασίζεται στην αντίθεση μεταξύ αυτού που χρησιμοποιεί κάτι, ο οποίος έχει γνώση του πράγματος, και αυτού που το αναπαριστά με τη μίμηση, ο οποίος έχει γνώση μόνο του φαινομένου, ώστε ο μιμητής *ἀλλ' οὖν δὴ ὅμως γε μιμήσεται, οὐκ εἰδῶς περὶ ἐκάστου ὅπῃ πονηρὸν ἢ χρηστὸν ἀλλ' ὡς ἔοικεν, οἷον φαίνεται καλὸν εἶναι τοῖς πολλοῖς τε καὶ μηδὲν εἰδόσιν, τοῦτο μιμήσεται*).

328. Όμηρος, *Ύλιάς* X 205 κ.εξ. Το απίθανο ταιριάζει περισσότερο στην εποποιία, καθώς, άλλωστε, στο ποιητικό αυτό είδος δεν βλέπουμε τα δρώντα ή πάσχοντα πρόσωπα. Η καταδίωξη του Έκτορα θα ήταν γελοία στη σκηνή του θεάτρου, αλλά στο έπος το «απίθανο» δεν φαίνεται.

329. Για τον Αριστοτέλη ο ικανός καλλιτέχνης θα κριθεί από το κατά πόσο αναπαριστά δημιουργικά και «καλλιτεχνικά» την πραγματικότητα και όχι από το αν την αντιγράφει «φωτογραφικά». Η προβληματική, δηλαδή, του θέματος έχει αφετηρία τη σωστή επιλογή του αντικειμένου και στη συνέχεια την αισθητικά σωστή απόδοσή του. Το ν' αποδώσει κάποιος το θηλυκό ελάφι με κέρατα (συνηθισμένο, χάρη της μεγαλοπρέπειας της εικόνας, σφάλμα ζωγράφων και ποιητών) είναι βέβαια λάθος, μεγαλύτερο λάθος όμως είναι να γίνει η αναπαράσταση κατά παράβαση των καλλιτεχνικών νόμων.

330. Η παρατήρηση προκύπτει αμέσως από την παραπάνω (1460b 9) διάκριση των τριών τρόπων με τους οποίους η τέχνη αναπαριστά τα πράγματα. Η αλήθεια της ποίησης (μπορεί

να) είναι διαφορετική από την αλήθεια της ζωής. Η αισθητική προτεραιότητα διαμορφώνει καθοριστικά το αποτέλεσμα του καλλιτεχνικού έργου. Υπό την έννοια αυτή και οι «ιδανικοί» ήρωες του Σοφοκλή και οι «πραγματικοί» του Ευριπίδη ανήκουν στο αληθές της τέχνης.

331. Ίσως να μην μπορούν οι άνθρωποι να μιλήσουν ούτε καλύτερα ούτε χειρότερα, όταν πραγματεύονται τις παραδοσιακές ιστορίες περί θεών. Η διαπραγμάτευση, στην αρχή της, θυμίζει την κριτική του Πλάτωνα κατά της Ομηρικής και Ησιόδειας θεολογίας (όταν *εικάζη τις κακώς [ουσίαν] τῶν λόγων, περὶ θεῶν τε καὶ ἡρώων οἰοί εἶσιν, ὥσπερ γραφῆς μὴδὲν ἔοικότα γράφων οἷς ἂν ὁμοία βουληθῆ γράφαι, Πολιτεία 377e, κ.ά.*), που κορυφώνεται με τη διακήρυξη του 607b, *παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆς*, που απηχεί την αντίδραση φιλοσόφων στις διδασκαλίες —κυρίως περί θεού— των ποιητών. Πράγματι, ο Αναξίμανδρος αρνήθηκε τον ανθρωπομορφισμό των θεών, όπως αυτός παρουσιάζεται από τους ποιητές, ο Ξενοφάνης άσκησε κριτική στον πολυθεϊσμό του Ομήρου και του Ησιόδου, ενώ υπήρξαν περιπτώσεις, όπως του Ηρακλείτου αλλά και αυτού του Αριστοτέλη, όπου η φιλοσοφία στράφηκε προς νέο θρησκευτικό πρότυπο, με «πνευματικό» μάλλον χαρακτήρα. Στη διαμάχη τούτη οι φιλόσοφοι αντιπροσώπευσαν το νέο πνεύμα έναντι της παραδοσιακής αντίληψης που εξέφρασαν οι ποιητές. Ο Αριστοτέλης, πάντως, δέχεται ότι δεν είναι έργο των ποιητών η διατύπωση των σωστών ιδεών σχετικά με τους θεούς.

Ο φιλόσοφος και ποιητής Ξενοφάνης ο Κολοφώνιος (570-480 π.Χ. περ.) θεωρείται ιδρυτής της Ελεατικής σχολής. Για τη ζωή του δεν υπάρχουν πολλές ασφαλείς πληροφορίες. Έφυγε από την Ιωνία περί το 545 π.Χ., ήδη εξοικειωμένος με την εκεί φιλοσοφική σκέψη, και περιπλανήθηκε μένοντας τον περισσότερο χρόνο μάλλον στη Σικελία. Οι δοξογράφοι πληροφορούν ότι έζησε μέρος της ζωής του στην Ελέα, ενώ ο

Αριστοτέλης (και ο Θεόφραστος) τον αναφέρουν ως δάσκαλο του Παρμενίδη — συσχετισμός, όμως, που δεν είναι απίθανο, όπως παρατηρήθηκε, να προήλθε από την ομοιότητα των θεωριών τους για την «ακίνητη θεότητα» (Ξενοφάνης) και το «ακίνητο Είναι» (Παρμενίδης). Είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα θεολογικά ζητήματα. Στράφηκε εναντίον του Ομήρου, για τις απόψεις που διατυπώνει περί θεών, διακηρύσσοντας ο ίδιος δόγμα εν πολλοίς σκεπτικιστικό και αγνωστικιστικό.

Οι στίχοι του, τους οποίους εννοεί ο Αριστοτέλης, είναι (Απόσπ. 34, Diels· πρβλ. Σέξτος, *Πρὸς μαθηματικούς* VII, 49 και 110· Πλούταρχος, *Πῶς δεῖ τὸν νέον τῶν ποιημάτων ἀκούειν* 17e):

καὶ τὸ μὲν οὖν σαφὲς οὕτις ἀνὴρ ἴδεν οὐδὲ τις ἔσται
εἰδὼς ἀμφὶ θεῶν τε καὶ ἅσσα λέγω περὶ πάντων·
εἰ γὰρ καὶ τὰ μάλιστα τύχοι τετελεσμένον εἰπῶν,
αὐτὸς ὅμως οὐκ οἶδε· δόκος δ' ἐπὶ πᾶσι τέτυκται.

(Ἄνθρωπος κανείς δεν γνωρίζει ούτε θα υπάρξει που θα
μάθει

την αλήθεια για τους θεούς και για όσα λέω για τα πάντα·
κι αν άλλωστε κάποιος την όλη αλήθεια έτυχε να εἶπε,
κι ο ίδιος δεν το ξέρει· γνώμες μονάχα για το κάθε τι
υπάρχουν).

332. Όμηρος, *Ίλιάς* K 152. Οι στρατιώτες του Διομήδη κοιμούνταν, έχοντας αφήσει τα δόρατά τους σφηνωμένα στο έδαφος με το πίσω μέρος (όχι με την αιχμή). Αυτό είναι και το σημείο της κριτικής, αφού έτσι ήταν εύκολο με το παραμικρό να πέσουν και να ξυπνήσουν το στρατόπεδο. Ο Αριστοτέλης ερμηνεύει με βάση το επικρατούν έθιμο.

333. Το χωρίο ομιλεί για το πλήθος των παραγόντων, με βάση τους οποίους κρίνεται η αξία ή η απαξία κάποιας συμπεριφοράς (πολύ περισσότερο κάποιου προσώπου) και μάλιστα μέσα στο ποιητικό έργο. Το σπουδαίο ποιητικό έργο δεν πρέπει να τελεί, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, σε αντιδι-

κία προς το ηθικό σύστημα και το δέον του ακροατή η συναγωγή, όμως, γενικών ηθικών συμπερασμάτων είναι ευρύτερη διαδικασία, της οποίας οι ρίζες πρέπει ν' αναχθούν σε πολυμερή εξέταση (ποιος είναι ο ο λέγων ή πράττων, προς ποιον απευθύνεται, ποιες είναι οι συνθήκες κατά τις οποίες εκδηλώνεται η υπό κρίση συμπεριφορά, ποιος ο τρόπος εξωτερίκευσης της συμπεριφοράς, ποια τα κίνητρό της κ.λπ.).

334. Όμηρος, *Ψλιάς* A 50. Η επιδημία, με την οποία η Απόλλων τιμωρεί τους Έλληνες, έπληξε πρώτα τους ημίονους. Εδώ είναι και το σημείο της κριτικής: Για ποιο λόγο ν' αρχίσει από τα ζώα; Ο Αριστοτέλης εξηγεί με βάση την ιδιωματική χρήση της λέξης, κάτι που, όπως παρατηρήθηκε, δεν φαίνεται πιθανό. Η φυσική ερμηνεία ίσως βρίσκεται πιο κοντά στην αλήθεια.

335. Όμηρος, *Ψλιάς* K 316. Ο Έκτωρ επιλέγει τον «κακοφτιαγμένο» Δόλωνα για κατάσκοπο στο στρατόπεδο των Ελλήνων. Πώς, όμως, μπορεί κάποιος με κακή σωματική κατασκευή ν' ανταποκριθεί στα καθήκοντά του; Ο Αριστοτέλης εξηγεί ερμηνεύοντας «άσχημος στη μορφή» και όχι στο σώμα.

336. Όμηρος, *Ψλιάς* I 203. Πρόκειται για φράση του Αχιλλέα προς τον Πάτροκλο, κατά την άφιξη της πρεσβείας από το στρατόπεδο. Η κριτική εστιάζεται στο ότι το ζωρότερον, με τη σημασία του «δυνατότερο» (δηλαδή ανέρωτο κρασί), δήλωνε πράξη κατακριτέα. Ο Αριστοτέλης εξηγεί λαμβάνοντας τη σημασία «γρηγορότερα».

337. Όμηρος, *Ψλιάς* K 1-2

338. Όμηρος, *Ψλιάς* K 11-13. Πώς, αφού όλοι κοιμούνταν, όπως αναφέρεται στον πρώτο στίχο, μετά λέγεται ότι στο στρατόπεδο των Τρώων ακουγόταν μουσική; Ο Αριστοτέλης εξηγεί θεωρώντας τη χρήση του πάντες μεταφορική (αντί του πολλοί). Όπως παρατηρεί ο I. Συκουτρής, έχει γίνει σύγχυση δύο χωρίων της *Ψλιάδος*, όπου η αρχή του B τίθεται αντί της

αρχής του Κ και το πάντες τίθεται αντί του ἄλλοι (ὅπως περιέχουν τα Ομηρικά χειρόγραφα).

339. Όμηρος, *Ύλιάς* Σ 489. Ο Όμηρος θεωρεί μοναδικό ἄστρο που δεν δῦει τη Μεγάλη Ἄρκτο (η οποία ἦταν σμιλεμένη από τον Ἡφαιστο στην ασπίδα του Αχιλλέα). Δεν είναι βέβαια το μόνο ἄστρο που δεν κατεβαίνει από τη γραμμὴ του ορίζοντα, ἀλλὰ είναι μάλλον το πιο γνωστό. Αυτὴ την ἐξήγηση δίνει και ο Αριστοτέλης, ὅτι, δηλαδή, πρέπει να θεωρήσουμε πως το οἷη δηλώνει την πιο γνωστή.

340. Όμηρος, *Ύλιάς* Β 15· Φ 297. Στην αρχὴ του Β ο Δίας στέλνει ὄνειρο στον Αγαμέμνονα, λέγοντάς του παραπλανητικά ὅτι πήρε ἀπόφαση να καταστρέψει την Τροία. Το πρόβλημα δημιουργείται σχετικά με το αν είναι δυνατόν ο θεός να λείει ψέματα. Αν το *δίδομεν* του αρχαίου κειμένου τονιστεῖ *διδόμεν*, το νόημα γίνεται ὅτι ο Δίας ἔδωσε ἐντολή στον Ὀνειρο να φέρει ἐνύπνιο στον Αγαμέμνονα, το οποίο σημαίνει παροχή ἀπλῶς ἐλπίδας.

341. Όμηρος, *Ύλιάς* Ψ 328. Ο Νέστωρ δίνει οδηγίες στον γιο του Αντίλοχο για τους αγώνες ἵπποδρομίας. Αν γίνει δεκτὴ η γραφὴ οὐ̄, τότε η φράση σημαίνει πως το ἓνα κομμάτι του ξύλου, στη στροφή του ἵπποδρόμου, δεν σαπίζει ἀπὸ τη βροχή. Αν ὅμως γίνει δεκτὴ η γραφὴ οὐ̄, τότε σημαίνει πως το ξύλο του πεύκου δεν σαπίζει ἀπὸ τη βροχή — πράγμα ἀληθινό λόγω του ὅτι περιέχει ρετσίνοι.

342. Εμπειδοκλής, ἀπ. 35 (Diels), 14-15. Το πρόβλημα δημιουργείται με τη στίξη του αποσπάσματος. Αν η φράση τεθεῖ ὡς ἐξής: *ζωρὰ τὰ πρὶν, κέκρητο* η σημασία είναι: «Ξάφνου ὅσα ἦταν ἀθάνατα ἐγίναν θνητά, και ὅσα πρὶν ἦταν καθαρὰ ἀναμείχθησαν». Αν το κόμμα μετατεθεῖ πρὶν ἀπὸ τη λέξη *πρὶν* του αποσπάσματος, το νόημα είναι: «Ξάφνου ὅσα ἦταν ἀθάνατα ἐγίναν θνητά και ὅσα ἦταν ἀναμειγμένα ἐγίναν καθαρὰ».

343. Όμηρος, *Ύλιάς* Κ 252, *παρῶχηκεν δὲ πλέων νύξ/ τῶν δύο μοιρῶν, τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λέλειπται*. Με βάση τη

διπλή σημασία του πλέω («περισσότερο» και «μεγαλύτερο»), διπλή είναι και η σημασία των στίχων: «Πέρασε πιο πολύ από τα δύο τρίτα της νύχτας και μένει ακόμα το ένα τρίτο» ή: «Πέρασε το πιο μεγάλο μέρος από τα δύο τμήματα της νύχτας, και μένει πια το ένα τρίτο». Η πρώτη εκδοχή δημιουργεί δυσκολίες. Πώς είναι δυνατό να πέρασε πιο πολύ από τα δύο τρίτα της νύχτας, και να μένει ακόμα το ένα τρίτο;

344. Όμηρος, *Ύλιάς* Φ 592. Όπως η ανάμειξη νερού και οίνου ονομάζεται οίνος, έτσι και η ανάμειξη χαλκού και κασσίτερου ονομάζεται κασσίτερος. Για το όλο μείγμα χρησιμοποιείται η ονομασία του ενός μέρους του.

345. Όμηρος, *Ύλιάς* Υ 234. *τὸν καὶ ἀνηρείψαντο θεοὶ Διὶ οἴνοχοεῦεν.* Αυτοὶ που κατεργάζονται το σίδηρο ονομάζονται χαλκείς, γιατί ο χαλκός ήταν το εν χρήσει μέταλλο, την εποχή που το σίδηρο δεν ήταν ακόμα γνωστό. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Γανυμήδης, που πρόσφερε στους θεούς νέκταρ, ονομάστηκε οινοχόος (παρ' ότι το ποτό των θεών δεν ήταν το κρασί).

346. Όμηρος, *Ύλιάς* Υ 272. Ο Αινείας ρίχνει το δόρυ κατά του Αχιλλέα, αλλά αυτό σταματάει στο χρυσό έλασμα της ασπίδας του ήρωα, που είχε κατασκευάσει ο Ήφαιστος. Το πρόβλημα βρίσκεται στο πού ήταν το χρυσό αυτό έλασμα. Αν ήταν στο εξωτερικό μέρος της ασπίδας, πώς εξηγείται ότι το δόρυ πέρασε τα δύο στρώματα; Αν δεχτούμε πως το χρυσό έλασμα ήταν το τρίτο στη σειρά, τότε δεν εξηγείται για ποιό λόγο το μπήκε εκεί το χρυσάφι. Η απάντηση μπορεί να είναι ότι και το διαπέρασε αλλά και συγκρατήθηκε από αυτό. Με το να είναι στο εξωτερικό μέρος η χρυσή στρώση, ανέκοψε την ορμή του δόρατος, το οποίο έτσι μπόρεσε να διαπεράσει τα δύο από τα πέντε ελάσματα της ασπίδας.

347. Ο Γλαύκων είναι πιθανότατα ο αναφερόμενος από τον Πλάτωνα (*Ίων* 530d) ως Ομηριστής. Ίσως να πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο με τον Γλαύκωνα τον Τήιο, που αναφέρεται στη *Ρητορική* (1403b 26).

348. Ο Ικάριος ήταν πατέρας της Πηνελόπης και αδελφός του Τυνδάρεω, βασιλιά της Σπάρτης πριν από τον Μενέλαο. Το πρόβλημα, λοιπόν, βρίσκεται στο γιατί ο Τηλέμαχος δεν επισκέφθηκε τον παππού του, όταν πήγε στη Σπάρτη. Κατά μία εκδοχή, παρ' ότι Λάκων, δεν κατοικούσε στη Λακεδαίμονα. Κατ' άλλη, ο πεθερός του Οδυσσέα ήταν Κεφαλλήν και ονομαζόταν Ικάδιος.

349. Στο σημείο αυτό του κειμένου υπάρχει χάσμα, και η φράση και ίσως αδύνατον αποτελεί συμπλήρωση. Ως προς την ουσιαστική πλευρά, δηλώνεται ότι το αδύνατο (αλλά πιθανό) γίνεται δεκτό, όταν ξεπερνάει την πραγματικότητα, όταν είναι ιδανικευμένη μορφή του προτύπου.

350. Το στοιχείο του παραλόγου, που σε γενικές γραμμές δεν γίνεται δεκτό από τον Αριστοτέλη στην τραγωδία, μπορεί να δικαιωθεί είτε αν θεωρείται ορθό ή πιθανό από την κοινή γνώμη είτε αν θεωρηθεί πως κάποτε δεν ήταν παράλογο.

351. Κάποιες αναφορές του ποιητή είναι αντιφατικές υπό την έννοια ότι ή αντιφάσκουν προς τα λεγόμενα του ίδιου ή προς τα νομιζόμενα από τον λογικό άνθρωπο. Τα αντιφατικά αυτά, λοιπόν, πρέπει να εξετάζονται με βάση τους ελέγχους της διαλεκτικής. Για την έννοια του *ἐλέγχου* βλ. *Περὶ τῶν σοφιστικῶν ἐλέγχων* 167a 23, *ἔλεγχος μὲν γὰρ ἐστὶν ἀντίφασις τοῦ αὐτοῦ καὶ ἑνός, μὴ ὀνόματος ἀλλὰ πράγματος, καὶ ὀνόματος μὴ συνωνύμου ἀλλὰ τοῦ αὐτοῦ ἐκ τῶν δοθέντων ἐξ ἀνάγκης (μὴ συναριθμουμένου τοῦ ἐν ἀρχῇ), κατὰ ταῦτο καὶ πρὸς ταῦτο καὶ ὡσαύτως καὶ ἐν τῷ αὐτῷ χρόνῳ* [Ἐλεγχος είναι αντίκρουση του ενός και του αυτού, όχι ονόματος αλλά πράγματος, και, προκειμένου για το όνομα, όχι μόνο ενός συνωνύμου αλλά του ίδιου του ονόματος, και αυτό επί τη βάσει αναγκαία των προτάσεων που θεωρήθηκαν ως δεδομένες (στις οποίες δεν πρέπει να συγκαταριθμείται η αρχική πρόταση ως απόδειξη) και όλα αυτά από την ίδια άποψη, σύμφωνα με την ίδια αναφορά και με τον ίδιο τρόπο και στον

ίδιο χρόνο με το συμπέρασμα προς απόρριψη].

352. Βλ. παραπάνω, 1454b 1 (Μήδεια — βλ. και σχ. 192), 1454a 28 (Μενέλαος — βλ. και σχ. 189).

353. Τα πέντε ειδών λάθη είναι τα σχετικά με την παρουσίαση πραγμάτων

— *ἀδυνάτων* παραπάνω, 1460b 23 κ.εξ.

— *ἀλόγων* παραπάνω, 1460b 36· 1461b 14. (βλ. και σχ. 350).

— *βλαβερῶν* παραπάνω, 1461a 4.

— *ὑπεναντίων* παραπάνω, 1461a 32· 1461b 16 (βλ. και σχ. 351).

— *παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην κατὰ παράβαση των καθορισμῶν του κανόνα του 1460b 9 κ.εξ.*

354. Το τελευταίο κεφάλαιο της ποιητικής, συνέχεια ουσιαστικά του προηγούμενου, οδηγεί τα ζητήματα «λογοτεχνικής κριτικής», στα οποία αφιερώνει ο Αριστοτέλης το τέλος του Α' βιβλίου της *Ποιητικής*, στη σύγκριση έπους και τραγωδίας. Κατά την κοινή άποψη, η τραγωδία υπολείπεται, και τούτο εξαιτίας της υπερβολής στην ερμηνεία. Αναφέρεται μάλιστα πως μόνο οι γυναίκες και οι νέοι προκρίνουν τα δραματικά έργα εις βάρος της εποποιίας (άποψη που, αν αποδεχόταν ο Αριστοτέλης, θα ήταν δηλωτική του τελικού εξαγομένου του παρόντος κεφαλαίου). Όπως όμως θ' αναπτύξει στις τελευταίες γραμμές του βιβλίου, η τραγωδία κατέχει το πρωτείο, γιατί: α. Είναι πιο πλούσια από το έπος, καθώς και με τη μουσική και το θέαμα αυξάνεται η ευχαρίστηση. β. Φανερώνει την αξία της και με μόνη την ανάγνωση. γ. Είναι αποτελεσματικότερη ως προς την ουσιαστική επίτευξη του σκοπού της. δ. Διαθέτει μεγαλύτερη ενότητα από το έπος, ως ενότητα μιας πράξης. ε. Είναι αποτελεσματικότερη ως προς την επέλευση του ιδιαίτερου αποτελέσματός της, δηλαδή της *οἰκείας ἡδονῆς*.

355. Οι συντελεστές του δραματικού έργου θεωρούν πως

πρέπει με τις κινήσεις τους να προσθέσουν στην ήδη εκτυλισσόμενη στη σκηνή μίμηση. Καταφεύγουν έτσι στις υπερβολικές κινήσεις, οι οποίες περιορίζουν το πεδίο της ελεύθερης ανάπτυξης της φαντασίας του θεατή. Το ίδιο συμβαίνει με τους μουσικούς που θεωρούν ότι η τέχνη τους χρειάζεται την υποστήριξη της κίνησης, καταφεύγοντας έτσι σε πρόσθετους εκφραστικούς τρόπους.

356. Η επίκριση αφορά τους μουσικούς που συνδυάζουν τη μουσική τους με υπερβολική σωματική κίνηση, που δεν προσθέτει αισθητικά ή νοηματικά στο έργο (κατά την παράδοση από τους εισηγητές της τάσης ήταν ο Άνδρων, ο Κλεόλας κ.ά.). Το κυλιόμενοι του αρχαίου κειμένου δηλώνει μίμηση της κίνησης του δίσκου, όχι του παλμού του δισκοβόλου. Για τον διθύραμβο Σκύλλα του ποιητή Τιμοθέου βλ. σχ. 190.

357. Ο Μυνίσκος ο Χαλκιδεύς ήταν πρωταγωνιστής του Αισχύλου. Σε επιγραφή του 422 π.Χ. καταγράφεται ως νικητής σε δραματικούς αγώνες.

358. Ο Καλλιππίδης ήταν σπουδαίος ηθοποιός της Αθήνας, φίλος του Αλικυβιάδη. Οι υπερβολές του στη σκηνή ήταν προφανώς αιτία για να τον αποκαλέσουν πίθηκο, παρώνυμο που έφτασε να γίνει παροιμιώδες για τους ηθοποιούς της εποχής.

359. Για τον Πίνδαρο, ηθοποιό, κατά πάσα πιθανότητα, των χρόνων εκείνων, δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες.

360. Οι αναφερόμενοι στο κείμενο Σωσίστρατος και Μνασίθεος ο Οπούντιος είναι άγνωστα πρόσωπα.

361. Ο Αριστοτέλης απορρίπτει την κατηγορία, η οποία άλλωστε, όπως αναφέρει, πρέπει ν' αποδοθεί όχι στην ποιητική αλλά στην υποκριτική, και μάλιστα στις υπερβολές της κίνησης των ηθοποιών, τις οποίες δεν αποφεύγουν και πολλοί ραψωδοί κατά την απαγγελία τους. Η τραγωδία, εξ άλλου, είναι σε θέση να επιτύχει το έργο της και με μόνη την ανάγνωση, χωρίς κίνηση, όπως η εποποιία. Με τούτο βέβαια δεν

υποστηρίζεται πως η θεατρική αναπαράσταση είναι περιττή, αλλά πως η αξία καθαυτή της τραγωδίας μπορεί να διαπιστωθεί και να αποτιμηθεί και με την ανάγνωση. Στη *Ῥητορική* (1403b 12) επικρίνεται η προτεραιότητα που αναγνωρίζουν ορισμένοι στην υποκριτική εις βάρος της λογοτεχνικής δημιουργίας.

362. Κατά την παρατήρηση του Ι. Συκουτρή, το μέτρον του αρχαίου κειμένου δηλώνει ότι η τραγωδία, πέρα από διά των πράξεων μίμηση, είναι και μίμηση με έμμετρο λόγο, με αφήγηση. Παρ' ότι, δηλαδή, η εποποιία είναι αυτή που χαρακτηρίστηκε *διηγηματική και ἐν μέτρῳ μιμητική* (1459a 17), τη διάσταση τούτη κατέχει και η τραγωδία.

363. Η αναφορά του Αριστοτέλη τονίζει τη σημασία του χαρακτήρα ενότητας που έχει η τραγωδία. Ως ενότητα μιας πράξης, επιτυγχάνει αποτελεσματικότερα το *εὐσύνοπτον*, και κατά τούτο υπερέρχει της εποποιίας. Η τελευταία έχει φυσικά και αυτή ενότητα, η οποία όμως υπόκειται στον κίνδυνο της διάσπασης με την αθρόα παρεμβολή επεισοδίων. Αν ο επικός ποιητής αποδώσει ένα μύθο συμπυκνωμένο, υπάρχει ο κίνδυνος να φανεί αυτός κολοβωμένος (*μύουρος*), ενώ, αν τον εκτείνει στις διαστάσεις της έμμετρης αφήγησης, θα δημιουργήσει έργο χαλαρό και χωρίς εσωτερική συνοχή. Από το κείμενο, όπως γίνεται φανερό από τους στίχους που ακολουθούν, λείπει στο σημείο αυτό κάποιο τμήμα, επεξηγηματικό, πιθανότατα, της πρώτης υπόθεσης.

364. Αναφέρεται στον *έλεον* και τον *φόβον*. Για την ηδονή που ταιριάζει στην τραγωδία βλ. και σχ. 78, 169.

365. Πρβλ. 1449b 21, *...και περί κωμωδίας ὕστερον ἐροῦμεν*. Προφανώς ο χαρακτήρας της κωμωδίας εξεταζόταν στο δεύτερο βιβλίο της *Ποιητικής*, το οποίο χάθηκε. Στη λατινική εκδοχή της *Ποιητικής* (κωδ. Etonensis) υπάρχει στο τέλος του κειμένου: *primus Aristotelis de arte poetica liber explicit* (Τέλος του πρώτου βιβλίου περί ποιητικής τέχνης του Αρι-

στοτέλη). Επίσης στη *Ῥητορική* γίνονται παραπομπές στην *Ποιητική* προκειμένου περί του γελοίου (όπως και στα *Πολιτικά* αναφέρεται ότι για την κάθαρσιν θα γίνει λόγος ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, δηλαδή στα βιβλία περί Ποιητικής. Ἔτσι, στο δεύτερο βιβλίο περιγραφόταν, πιθανότατα, με περισσότερο αναλυτικό τρόπο η φύση της καθάρσεως, κάτι που θα ήταν ιδιαίτερα βοηθητικό για τη συνολική μελέτη του συγγράμματος).

Αν το όλο έργο κατέληγε με σύγκριση τραγωδίας και κωμωδίας, θα είχαμε, κατά πάσα βεβαιότητα, ανάπτυξη και επαλήθευση της αναφοράς των *Ἠθικῶν Νικομαχείων* (1177a 3): *βελτίω τε λέγομεν τὰ σπουδαῖα τῶν γελοίων*.



BIBΛIOΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΚΑΙ ΛΕΞΙΚΑ

Arioleo S., *La rinascita degli studi Aristotelici in Italia dal 1961 ad oggi*, *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* (από 1975 και μετά).

Berti E., *La filosofia del primo Aristotele*, Πάδοβα, 1962 (σσ. 1-122).

Γεωργούλης Κ. Δ., *Ἀριστοτέλης ο Σταγίριτης*, 1962.

Bonitz H., *Index Aristotelicus*, αλληπάλληλες εκδόσεις.

Devereux D., Pelegrin P., «Biologie, Logique et Métaphysique chez Aristote», έκδοσή του CNRS, Παρίσι, 1990.

Elders L., «Aristote et l' aristotélisme», *Revue Thomiste*, τ. 84, no 4, Τουλούζη, 1984.

Kiernan, Th. P (εκδ.), *Aristotle dictionary*, Ν. Υόρκη, 1961.

Lohr C. H., «Medieval Latin Aristotle», *Traditio*, τ. 28, 1972, τ. 29, τ. 30, 1973.

—, «Problems of Authorship concerning some Medieval Aristotle Commentaries», *Bulletin de Philosophie Médiévale*, τ. 15, 1973.

—, «Renaissance Latin Aristotle», *Studies in the Renaissance*, τ. 21, 1974.

—, «Renaissance Latin Aristotle Commentaries: Authors C», *Renaissance Quarterly*, τ. 28, 1975.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Lohr C. H., «Renaissance Latin Aristotle Commentaries: Authors N-Ph», *Renaissance Quarterly*, τ. 32, 1979.

Gnomon βιβλιογραφικά παραρτήματα τέσσερις φορές το χρόνο.

Orgaw T. W., *An Index to Aristotle*, Princeton, 1949.

Philippe M. D., *Bibliographische Einführungen in das Studium der Philosophie*. 8 *Aristoteles*, Βέρνη, 1948.

Rorty A. O., *Essays on Aristotle's Ethics*, Berkeley, 1980.

Schwab M., *Bibliographie d' Aristote*, Παρίσι, 1896 (χειρόγραφη έκδοση).

Susemihl, H έκδοση του 1912 περιέχει πλήρη βιβλιογραφία μέχρι το 1912.

Τσάτσος Κ., *Η κοινωνική φιλοσοφία των Αρχαίων Ελλήνων*, Β' έκδοση 1970, βιβλιογραφικά συμπληρωμένη.

Varet G., *Manuel de bibliographie philosophique I. Les philosophes classiques*, Παρίσι, 1956.

Verbeke C., «L' Aristote latin et les commentaires latins médiévaux sur Aristote», *Bulletin de Philosophie Médiévale*, no 29, 1987.

Centre National de la Recherche Scientifique, *Bulletin signalétique*, Centre de documentantion Sciences Humaines, Παρίσι, 1972-1993.

Articles on Aristotle, Έκδοση J. Barnes, M. Schofield, R. Sorabji, Λονδίνο, 1975 και εξής.

Wlodek Z., «Note sur l' inventaire des commentaires latins médiévaux sur les oeuvres d' Aristote de Ch. H. Lohr», *Medievalia Philosophica Polonorum*, τ. 21, 1975.

ΒΑΣΙΚΑ ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ
ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

Ackrill J. L., *Aristotle the Philosopher*, Oxford University Press, 1981.

Αλεξαντρόφ Γκ. Φ., *Ο Αριστοτέλης*, Μόσχα, 1940.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allan D. J., *The Philosophy of Aristotle*, Οξφόρδη, 1952.
Berti E., *L'unità del sapere in Aristotele*, Πάδοβα, 1965.
Bröcker W., *Aristoteles*, Φραγκφούρτη, 1957.
Case T., «Aristotle» σε *Encyclopaedia Britannica*, 1911.
Düring I., «Aristoteles», Άρθρο στην *Real Encyclopadie Suppl.* XI, Χαϊδελβέργη, 1966.
—, *Aristoteles, Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Χαϊδελβέργη, 1966.
Fuller E., *History of Greek Philosophy*, Νέα Υόρκη, 1930, Αριστοτέλης, τ. II.
Grene M., *A Portrait of Aristotle*, Λονδίνο, 1963.
Hamelin O., *Le Système d'Aristote*, Παρίσι, 1920.
Jaeger W., *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Βερολίνο, 1923¹, 1955².
Mansion A., «La génèse de l'oeuvre d'Aristote», *Revue N oscol. de Louvain*, τ. 29, 1927.
Mansion S., «Les positions ma tres de la philosophie d'Aristote», *Aristote et Saint Thomas d'Aquin*, Λουβα νη, 1957.
Moreau J., *Aristote et son  cole*, Παρίσι, 1962.
Mure C. R. C., *Aristotle*, 1932.
Randall J. H. Jr., *Aristotle*, Νέα Υόρκη, 1960.
Robin L., *Aristote*, Παρίσι, 1944.
Ross W. D., *Aristotle*, Λονδίνο, 1923.
Stark R., *Aristotelesstudien*, Μόναχο, 1954.
Zeller E., *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. II:2 Aristoteles und die alten Peripatetiker*, Λειψία, 1921.
Ζούμποφ Β. Π., *Ο Αριστοτέλης*, Μόσχα, 1963.

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

- Albert J. P., «La ruche d'Aristote: science, philosophie, mythologie», *Homme*, no 110, 1989.
Benakis L., «Sur l'histoire de l'aristotélisme post-byzantin

dans le monde Grec», *Φιλοσοφία*, no 7, Αθήνα, 1977.

Belic M., «Ordo geneleos quarundam sentetiarum maioris momenti in philosophia Aristotelis», *Collectanea Franciscana*, τ. 60, no 1-2, 1990.

Bels J., «Le qualificatif “athanatos” dans la pensée post-platonicienne. Aristote et les stoïciens: remarques sur le refus d'une influence», *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, τ. 71, no 2, 1987.

Benzecri J. P., «Actualité de la pensée d' Aristote», *Cahiers de l' Analyse des Données*, τ. 13, no 3, 1990.

Berti E., *La filosofia del primo Aristotele*, Πάδοβα, 1962.

—, «La cultura tra scienza e storia: Hegel e Aristotele», *Incontri Culturali*, τ. 12, no 1-2, Ρώμη, 1979.

—, «La philosophie pratique d' Aristote et sa “réhabilitation” récente», *Revue de Métaphysique et de Morale*, no 2, 1990.

Boas G., «Some Assumptions of Aristotle», *American Philosophical Society*, τ. 49, no 6, 1959.

Bodéüs R., «La pensée d' Aristote s' organisait-elle en système? Reflexions sur l' exégèse d' un philosophe», *Dialogue. Canadian Philosophical Review*, τ. 25, no 3, 1986.

—, «Aristote et Platon. L' enjeu philosophique du témoignage des biographes anciens», *Revue de Philosophie Ancienne*, τ. 4, no 1, 1986.

—, «L' exemple du dieu dans le discours aristotélicien», *Etudes Françaises*, τ. 24, no 2, 1990.

Bos A. P., «Exoterikoi Logoi and Enkyklioi Logoi in the Corpus Aristotelicum and the Origin of the Idea of the Enkyklioi Paideia», *Journal of the History of Ideas*, τ. 50, no 2, 1989.

—, «The Relation between Aristotle's Lost Writings and the Surviving Aristotelian Corpus», *Philosophia Reformata*, τ. 52, no 1, 1987.

Brehier E., *Histoire de la philosophie, I. L' Antiquité et le Moyen-Age*, Παρίσι, 1926, 1938⁵.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Brémond A., «Le dilemme aristotélicien», *Archives de Philosophie*, τ. 10, no 2, Παρίσι, 1933.

Callimachus, «Un livre anniversaire sur Aristote», *Meander*, τ. 34, no 1, Βαρσοβία, 1979.

Caviglioli J. D., «Les écrits d' Heymericus de Campo (1395 1460) sur l' oeuvre d' Aristote», *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, τ. 28, no 3, Φράιμπουργκ, 1981.

Cherniss H., *Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy*, Βαλτιμόρη, 1935.

—, *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy*, Βαλτιμόρη, 1944. Ανατύπωση 1962.

Chroust A. H., «Did Aristotle own a school in Athens between 335/34 and 323 B.C.?», *Rheinisches Museum für Philologie*, τ. 115, no 4, 1972.

Comparot A., «Augustinisme et aristotélisme; de Sebon à Montaigne», *Thèse*, Lille III, 1986.

Daraki M., *Anthropos. Cadres mentaux et devenir sociopolitique en Grèce ancienne d' Homère à Aristote*, thèse de doct. d' Etat. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Παρίσι, 1984.

Engelmann E., «Aristotelian Teleology, Presocratic Hylozoism, and 20th Century Interpretations», *American Catholic Philosophical Quarterly*, τ. 64, no 3, 1990.

Fehling D., «Das Problem der Geschichte des griechischen Weltmodells vor Aristoteles», *Rheinisches Museum für Philologie*, τ. 128, no 3-4, 1985.

Frank E., «The fundamental opposition of Plato and Aristotle», *American Journal of Philology*, τ. 61, 1940.

Fuller E., *History of Greek philosophy*, Νέα Υόρκη, 1930, Αριστοτέλης, τ. II.

Galimberti A., «Il congresso aristotelico di Tessalonica», *Studium*, τ. 74, no 5, Ρώμη, 1978.

Garber D., «Descartes, the Aristotelians, and the Revolution

- that Did Not Happen in 1637», *Monist*, τ. 71, no 4, 1988.
- Gigon O., «Aristoteles und die Konstruktion der Philosophie», *Φιλοσοφία*, τ. 13-14, Αθήνα, 1983-1984.
- Giorgini G., «Crick, Hampshire and MacIntyre, or Does an English Speaking Neo-Aristotelism Exist?», *Praxis International*, τ. 9, no 3, 1989.
- Grozev G., «La philosophie d' Aristote», *Filosofska Misal*, τ. 32, no 10, 1976.
- Joly H., «Platon et Aristote "historiens de la philosophie"», *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, no 56-58, 1987.
- Kramer H. J., «Das Verhältnis von Platon und Aristoteles in neuer Sicht», *Z. Philos. Forsch.*, τ. 26, no 3, 1972.
- Lord C., «On the Early History of the Aristotelian Corpus», *American Journal of Philology*, τ. 107, no 2, 1986.
- Margolin Z. C., «Platon et Aristote à la Renaissance», *Bibliothèque d' Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents*, τ. 36, no 1, 1974.
- Meyer M., «De Aristote à Heidegger», *Revue Internationale de Philosophie*, τ. 43, no 168, 1989.
- Moraux P., *Aristoteles, in der neuen Forschung*, Darmstadt, 1968.
- Moreau J., *Aristote et son Ecole*, Παρίσι, 1962.
- Neugebauer C., «Die Aristoteles-Debatte in der Philosophie Afrikas. Vermischte Bemerkungen über einen verleugneten Diskurs», *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, τ. 38, no 11, 1990.
- Novak J. A., «Brentano's "Über Aristoteles"», *Apeiron*, τ. 21, no 1, 1988.
- Nuyens F. J. C. J., «La personnalité d' Aristote dans son oeuvre», *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte Assen*, τ. 71, no 4, 1979.
- Pearson C. F., «Aristotle's dilemma», *Philosophical Studies*, τ. 9, 1959.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Pereira A. P., «Aristóteles: Vida e Obra», *Revista Brasileira de Filosofia*, τ. 28, no 109, Σάο Πάολο, 1978.

Schmitt C. B., «Towards a Reassessment of Renaissance Aristotelianism», *History of Science*, τ. 11, no 13, 1975.

Seidel H., «Das Verhältnis von Karl Marx zu Aristoteles», *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, τ. 27, no 6, Βερολίνο, 1979.

Simon M., «Voraussetzungen der jüdischen Philosophie. Neuplatonismus und Aristotelismus als Alternative?», *Kairos*, τ. 29, no 1-2, 1987.

Siwek P., «La connaissance intellectuelle de l' homme chez Aristote», *Aquinas. Rivista de Filosofia*, τ. 21, no 2-3, Ρώμη, 1978.

Sousedik S., «Valeriano Magni (1586-1661), commentateur et critique de la philosophie d' Aristote», *Archiwum Historii Filozofii i Mysli Społecznej*, no 27, Βαρσοβία, 1982.

Swiezawski S., «Les débuts de l' Aristotélisme chrétien moderne», *Nova et Vetera*, τ. 53, no 4, Γενεύη, 1978.

—, «Le problème d' Aristote au XV siècle», *Studia Filozoficzne*, τ. 17, no 6, 1973.

Touron-Lugo, «Consideraciones sobre la antropología de Aristóteles», *Revista Venezolana de Filosofía*, no 3, Κράκας, 1975.

Tuilier A., «La renaissance de l' aristotélisme universitaire à Paris au XIIIème siècle», *Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne*, no 1, 1980.

Voise W., «Aristote après vingt-trois siècles», *Meander*, τ. 34, no 1, Βαρσοβία, 1979.

Weidemann H., «Schelling als Aristotel-Interpret. Das Aristotelische, als das "das-Seyende-Seyn"», *Theologie und Philosophie*, τ. 54, no 1, Φράμπουργκ, 1979.

Wieland G., «Plato oder Aristoteles? Ueberlegungen zur Aristoteles Rezeption des Lateinischen Mittelalters», *Tijdschrift voor Filosofie*, τ. 47, no 4, 1985.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ziakas G., «The Pseudo-Aristotelian Writings in the Arabic Tradition», *Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου*, τ. 27, Θεσσαλονίκη, 1982.

ΓΙΑ ΤΟ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

(Κατ' επιλογήν)

Εκδόσεις.

Tyrwhitt T. (κείμενο, λατινική μετάφραση και σχόλια), Oxford 1794.

Vahlen J. (κείμενο και σχόλια), Leipzig 1885³.

Bywater I., Oxford 1909.

Margoliouth, London 1911.

Albeggiani F., Firenze 1934.

Gudeman A., Berlin 1934.

Συκουτρής Ι., (μετ. Σίμου Μενάρδου), εκδ. *Ελληνικής Βιβλιοθήκης Ακαδημίας Αθηνών*, Αθήναι 1937.

Rostagni A., Torino 1945².

Lucas D.W., Introduction, commentary and appendixes, Oxford 1968, ανατύπ. 1978.

Δρομάζος Στ., *Αριστοτελους, Ποιητική* (Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια), Αθήνα 1982.

Μελέτες.

Belfiore E., «Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology», *The Classical Quarterly*, τ. 35, 2 (1985), σσ. 349-361.

Bernays J., *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1880.

Bruck J., «From Aristotelian Mimesis to 'Bourgeois' Realism», *Poetics*, τ. 11, 23 (1982), σσ. 189-202.

Butcher S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (εισαγωγή J. Gassner), New York 1951⁴.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Cooper L., *The Poetics of Aristotle, its Meaning and Influence*, Cornell Univ. Pr. 1956.

—, *Aristotelian Papers*, Ithaca, New York 1939.

Else G.F., *Aristotle's Poetics. The Argument*, Published in cooperation with the State University of Iowa, Leiden 1957 και Harvard Univ. Pr., Cambridge Mass. 1963.

Gauthier P., «Aristote ou l'art pour l'homme: la 'Poétique'», *Revue Thomiste*, τ. 88, 4 (1988), σσ. 573-588.

Gruber W.E., «'Non-Aristotelian' Theater: Brecht's and Plato's Theories of Artistic Imitation», *Comparative Drama*, τ. 21, 3 (1987), σσ. 199-213.

Halliwell S., «Aristotelian Mimesis Reevaluated», *Journal of the History of Philosophy*, τ. 28, 4 (1990), σσ. 487-510.

Heath M., «Aristotelian Comedy», *The Classical Quarterly*, τ. 39, 2 (1989), σσ. 344-354.

Köhnken A., «Terminologische Probleme in der 'Poetik' des Aristoteles», *Hermes. Zeitschrift für Klassische Philologie*, τ. 118, 2 (1990), σσ. 129-149.

Lalot J., «'Metaphora': le fonctionnement sémiotique de la métaphore selon Aristote», *Recherches sur la Philosophie et le Langage*, 9 (1988), σσ. 47-58.

Lucas F.L., *Tragedy in relation to Aristotle's Poetics*, London 1928 (6η ανατύπ. 1949).

Mac Cumber J., «Aristotelian Catharsis and the Purgation of Woman», *Diacritics*, τ. 18, 4 (1988), σσ. 53-67.

Marchand A.B., «Mimésis et catharsis: de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht», *Philosophiques*, τ. 15, 1 (1988), σσ. 107-127.

Puelma M., «Der Dichter und die Wahrheit in der griechischen Poetik von Homer bis Aristoteles», *Museum Helveticum*, τ. 46, 2 (1989), σσ. 65-100.

Ράμφος Στ., *Μίμησις έναντίον μορφῆς. Ἐξήγησις εἰς τὸ Περὶ Ποιητικῆς τοῦ Ἀριστοτέλους*, ΙΧ, ΙΧΑ, Ἄρμός, Λόγινα 1992.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Vahlen J. - Shöne H., *Beitrage zu Aristoteles Poetic*, Leipzig 1914 (ανατύπ. Hildesheim 1965).

Vuillemain J., «La Reconnaissance dans l'Épopée et dans la Tragédie» (Aristote, Poétique, chap. XVI), *Archiv für Geschichte der Philosophie*, τ. G6, 3 (1984), σσ. 243-280.

Will F., *Aristote and the Source of the Artwork*, Costerus Blacksburg 1984.