

Η έλευση του προσώπου

Παλαιές μορφές εμπνυχωμένες στην αρχαία ελληνική ποίηση

Εισαγωγικό Σημείωμα

Η αρχαιοελληνική ποιητική παραγωγή των αιώνων από τον Όμηρο (8ος) ως και την ελληνιστική εποχή (3ος αι.) αντλεί κατ' επανάληψιν τα θέματα ή από το χώρο του φανταστικού, δηλαδή του Μύθου, που για την κάθε εποχή ανατροφοδοτείται και παραλλάσσει σύμφωνα με νέες κοινωνικές συνθήκες (ιδιαίτερα για το θέατρο, ισχύει το γεγονός ότι το Μύθο τον τροποποιούν ανάλογα και οι εκάστοτε δραματουργικές συνθήκες, οι κατά καιρούς σκηνικές συμβάσεις, το πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργεί το κοινό).

Σχεδόν αποκλειστικά, η πηγή πληροφοριών μας είναι τα ίδια τα *κείμενα* των ποιητών που μας σώζονται, καθώς και η σχετική γραμματολογία. Η επικρατούσα άποψη —τουλάχιστον στη σφαίρα της φιλολογίας— είναι πως το τελικό κείμενο που μας σώζεται σύρει μαζί του και τον απόηχο των ιδιαίτερων μυθολογικών παραστάσεων της εποχής του, και πως αυτό μαρτυρείται από την *Υπόθεση* (που για το Δράμα ταυτίζεται με την *πλοκή*).

Τα πρόσωπα ενός θεατρικού έργου, οι πρωταγωνιστές του έπους ή των λυρικών ποιημάτων, οι συνδιαλεγόμενοι στους πλατωνικούς διαλόγους κ.ο.κ., φέρουν δυνάμει τις δυνατότητες πραγμάτωσης, λεκτικής διατύπωσης ή φιλοσοφικής διαπραγμάτευσης, (αντίστοιχα) των Μύθων της εποχής κατά την οποία πλάστηκαν από το δημιουργό τους, άσχετα αν αυτό μας φέρνει αντιμέτωπους με αναχρονισμούς, ανακρίβειες, πρωθύστερα και αναλυτικά προσκόμματα.

Κατά συνέπεια, ο μελετητής ενός έργου πρέπει να εθιστεί στο να διακρίνει, πίσω από τη συμβατική *persona* (προσωπείο) ενός δρώντος προσώπου (π.χ. σε μια τραγωδία), την πραγματική (γνήσια) μυθολογική παράσταση που το προσωπείο αυτό καλείται ν' «αναπαράγει», να «μυθηθεί» ή απλά ν' «αναπαράστήσει». Το παρόν άρθρο είναι μια ελάχιστη συμβολή στον κύριο άξονα του προβληματισμού μας γύρω από το ζήτημα της δραματικότητας των προσώπων στην αρχαία ελληνική ποίηση.

Α. Για τη γνησιότητα του μύθου

Η υπόθεση των ποιητικών έργων της αρχαιότητας ταυτίζεται με το Μύθο¹, δηλαδή «η των πραγμάτων σύστασις» είναι ο ίδιος ο Μύθος. Η Nicole Loraux² θα πει πως «... για μας, ο κόσμος —λίγο ως πολύ— έχει ταυτιστεί με τη σκηνή (ενν: του δράματος). Αλλά αυτή η σκηνή έχει γίνει τόσο πλούσια σε (τραγικά*) “πάθη”*, που χωρίς αμφιβολία έχουμε ακόμη (...) ανάγκη από θεατρικές παραστάσεις, για να καταλήξουμε σχετικά με την ανα-παράστασή τους...».

Το ερώτημα λοιπόν περί γνησιότητας. Περί της γνησιότητας των αναπαραστάσεων αρμοδιότερος είναι ο Λόγος του ποιητή, που εμπεριέχει ως ένα βαθμό τους τρόπους λειτουργίας της μίμησης. Οι ρόλοι, δηλαδή τα ενεργούντα πρόσωπα και προσωπεία, επιχειρούν να «πράξουν», να πραγματοποιήσουν εκ νέου μια ενέργεια που —χρονολογικά τουλάχιστον— προηγείται της παράστασης. Και, εφόσον «πάντων μιμητικότατον» είναι η φωνή του ηθοποιού (1), η υποκριτική τέχνη αφ’ εαυτής θα είχε λογικά αναλάβει την «πράξιν» της «μιμήσεως», ήδη από την αρχαϊκή περίοδο, την εποχή του διθυράμβου.

Αντικείμενο της «μιμήσεως» ήταν ν’ αποδοθεί στο συγκεκριμένο «πρόσωπο» (στο ρόλο) κάποια ιδιότητα ενός —σπουδαίου ή ανάξιου— μυθολογικού προσώπου. Νομίζουμε πως ενέχει θέσιν αξιώματος η αρχική παραδοχή ότι η «μίμησις» είναι ιδιοποίηση κάποιας ποιότητας που, από το κοινό τουλάχιστον της κλασικής τραγωδίας και κωμωδίας, κρίνεται άξια μιμήσεως: τα «πάθη», ως εκ τούτου, των προσώπων της όψιμης ποιητικής παραγωγής της ελληνικής αρχαιότητας, έως τη στιγμή που κοινοποιούνται στο ακροατήριο, πρέπει να είναι γνήσια.

Γνώρισμα γνησιότητας δεν είναι η αληθοφάνεια ούτε η πιστότητα προς ήδη βιωμένα «πάθη», αλλά η —λογοτεχνική— αρετή της ανθρωπιάς και της «μεσότητας» (ήρωας είναι καθένας ανάμεσά μας, έστω κι αν υποδύεται το «πρόσωπο» του Μύθου).

Οι μελετητές (λ.χ. ο Gregory - Nagy) υποστηρίζουν πως η ποιητική σύμβαση της κλασικής εποχής παρήγε μια θεατρική εμπειρία, που κατά κανόνα στερούνταν της αμεσότητας που διέκρινε την προκάτοχό της. Αν μάλιστα η «μίμησις» νοηθεί ως εγγενές στοιχείο της ποίησης των αρχαϊκών χρόνων, τότε η γνησιότητα της τελευταίας σε σχέση με το μυθολογικό της πρότυπο μαρτυρείται από το ίδιο το (λυρικό) κείμενο. Τηρουμένων των αναλογιών, υποθέτουμε πως το τραγικό κείμενο θα πρέπει ν’ αποδεικνύει το αντίθετο³.

Η ψευδής ή ψευδολογή προσέγγιση του μυθολογικού προτύπου από το δραματικό ποιητή —ή μια διπλότυπη και δευτερογενής επεξεργασία του πρωτοτύπου— δικαιολογείται, αν κανείς σκεφθεί το θεατροκρατούμενο κλίμα της κλασικής πόλεως.

Πρέπει όμως εξ αρχής να διευκρινίσουμε για ποιο ακριβώς «πρωτότυπο» μιλούμε: μήπως για το μυθολογικό μοντέλο που, κατά την άποψη του Gregory-Nagy, άρχισε βαθμιαία να τρέπεται σε αντικείμενο μιμήσεως των τραγικών; Ή για κάποια, άγνωστη σε μας σήμερα, «πρότερον αφήγησιν» (récit), που πρέπει ν’ ανιχνευτεί στα συστατικά της στοιχεία, πριν ο μελετητής επιχειρήσει να συναγάγει οποιοδήποτε συμπέρασμα;

* Σ.τ.Μ.

B. Τα πρόσωπα στην αρχαϊκή τους εκδοχή

Μιλώντας για το γραμματολογικό είδος (*genre*) της αρχαϊκής ελληνικής ποίησης —που κατά κακή συγκυρία συστεγάζει ένα ετερόκλητο πλήθος ειδών υπό την προσωινμία «λυρική»— και ερευνώντας τη σκηνική «περίσταση» / παράστασή της, ο Gregory-Nagy διακρίνει δύο είδη μιμήσεως: 1. την «επαναδραστηριοποίηση» (μεταφράζω έτσι τον όρο «re-enacting», που ο Jean-Pierre Vernant και η Nicole Loraux αντιστοιχίζουν στο γαλλικό «re-actualization»), και 2. την καθαρά αριστοτελική «μίμησιν πράξεως», που (για την ποιητική παραγωγή της Ελλάδας πριν τον 5ο π.Χ. αιώνα) μας επιτρέπει να φανταστούμε πως κάποτε υπήρξε μια «ενεργειακή» απόδοση του λόγου, που βαθμηδόν εξέλεπε (βλ. σχετικές μαρτυρίες για την «αιδὴν» και την «ὄρχησιν» κ.ο.κ.).

Οι δυο κατηγορίες μιμήσεως παραπέμπουν αντίστοιχα σε δυο διάφορα μεταξύ τους αντικείμενα. Προϋποθέτουν μάλιστα το ίδιο μυθολογούμενο πρότυπο. Όπως ακριβώς ο πλάνης πρωταγωνιστής της ομηρικής Οδύσσειας περνά όλα τα στάδια των δοκιμασιών προκειμένου να επιτύχει το «νόστιμον ἡμᾶρ», έτσι και ο ἥρωας ενός δράματος αντλεί τις περιπέτειές του από το χώρο ενός ιδεατού (εξιδανικευμένου: *idealisé*) μυθολογικού προτύπου: από το χώρο αυτού του προτύπου θα πρέπει αυτομάτως ν' αποκλείσουμε τον ολοκληρωμένο Μύθο, αφενός ως ανεπαρκή να περιλάβει τα γνωρίσματα μιας —και μόνης— πλοκής, αφετέρου γιατί εκ φύσεως διαφοροποιείται από τα μεμονωμένα αφηγηματικά επεισόδια που τον συνιστούν.

Τα γνωρίσματα της υφέρουσας καλλιέργειας στο Μύθο, που συγκροτούν ένα τεχνοτροπικά «ειδικό» και γεωγραφικά προσδιορισμένο πρότυπο, προσδίδουν επιμεριστικά το ύφος της αφήγησης στο παράγωγο ποιητικό έργο. Ο συλλογισμός αυτός παραπέμπει στην αρχέτυπη αφήγηση του Μύθου, στην «ιστορίην» δηλαδή που ο ποιητής καλείται να εξεικονίσει ερμηνεύοντάς την (και που το γραμματολογικό είδος της ποιήσεως καλείται ν' αναπαράγει). Το «τετρατόδες» χαρακτηριστικό του Μύθου προσλαμβάνει, λ.χ. στην Τραγωδία, ανεκδοτολογικές διαστάσεις, όσο υπερβατική ή αφαιρετική κι αν είναι η σκηνοθεσία. Ας πούμε πως η διαφορά είναι καθαρά ποσοτική, αντίστοιχη μ' εκείνη της Θεολογίας και της απλής θεουργίας / τελετής. (Όμως, αυτή η πρόχειρη επιστημολογία δε μας επιτρέπει καθόλου να θεωρήσουμε την ποιοτική παράσταση ως «τελετήν»). Εδώ απαιτείται χειρισμός της ποιήσεως —και της τραγικής ακόμη— ως λογοτεχνικού είδους, που η τελική του σύνθεση διασώζει —ευτυχώς— την αισθητική αρχή πάνω στην οποία βασίστηκε. Συγκριτική μελέτη των ειδών (*genres*) μάς πείθει για το ασφαλές της μεθόδου αυτής: το μεν έπος συρράπτει τους ποικίλους —ανθρωπολογικά διακριτούς— υμένες των μυθικών αφηγήσεων σ' ένα σχετικά ενιαίο (εννοείται: δομικά) ποιητικό σύνολο. Όσο για τη «λυρική» παραγωγή —που συχνότατα είναι επικολυρική, ακόμη και στην περίπτωση της ελεγείας— αυτή αναπλάθει με μεγαλύτερη σαφήνεια τις διακεκριμένες αφηγήσεις / εκμυστερεύσεις / διδαχές της ίδιας πολιτιστικής κληρονομιάς, εκπεφρασμένες ωστόσο σε ατομικά στιγμιότυπα.

Στην άτυπη (στο βαθμό που αγνοούμε τα στάδια των οποίων διήλθε) επεξεργασία του πλέγματος δυνατοτήτων που κοινώς αποκαλούμε «Μύθο», θα πρέπει ο «ενεργειακός» (καλύτερα, «φορτισμένος») χαρακτήρας της εκφοράς του λόγου ν' «αποφορτίστηκε» σταδιακά και ίσως να νοθεύτηκε (αν η υπόθεση ευσταθεί και αν δεχθούμε πως το προτερόχρονο είναι

γνησιότερο του υστερόχρονου). Πρέπει να ερευνήσουμε κατά πόσον το είδος λ.χ. της τραγωδίας συνάπτει σχέση μιμήσεως προς τον αρχικό μυθικό κύκλο του οποίου επεισόδια παριστά. Αν ισχύει ότι η Τραγωδία, ενταγμένη στο θεωρητικό κλίμα της κλασικής Αθήνας, τηρεί κάποιες αποστάσεις ασφαλείας από τον προκατόχο της διθύραμβο, τότε πώς καλύπτεται το κενό που τη χωρίζει από τις μυθολογικές παραστάσεις του αθηναϊκού κοινού;

Δευτερογενή ερωτήματα, όπως αυτό της διάστασης μεταξύ του πραγματικού προσώπου του υποκριτού και του προσώπειου που υποδύεται*, ή εκείνο σχετικά με τη διάσταση της κλασικής διδασκαλίας του δράματος και της αρχετυπικής πράξεως στην οποία αναφέρεται το δράμα, είναι δυνατό ν' απαντηθούν μόνο εάν ξεκαθαριστεί πρώτα αυτό το περί γνησιότητας ανθρωπολογικό ερώτημα: Ναι μεν, οι Μύθοι είναι πηγές πληροφοριών, όμως το ήθος των παριστώμενων ή δρώντων προσώπων επί σκηνής δεν πρέπει να θυσιάζοταν στο βωμό του ρόλου, ιδιαίτερα μάλιστα όταν οι ρόλοι (λ.χ. αυτός του ριψάσπιδος στον Αρχίλοχο ή της Μήδειας στο ομώνυμο έργο) είναι ιδιαίτερα επαμφοτερίζοντες. Για ν' αποφύγουμε την ολισθηρότητα ενός τέτοιου φορμαλισμού, καλό θα ήταν να επιστρέψουμε στον όρο «re-enacting», για να τον αντιπαραβάλουμε στο λατινικό ρηματικό τύπο του *imito* και στον παραπλήσιο ετυμολογικά ονοματικό τύπο της *imago* (-inis), δηλ. της εξεικονίσεως.

Ας υποθέσουμε πως υπήρχε μια Μήδεια γεωμετρικής εποχής, που από το χώρο του έπους περνούσε στη λυρική ποίηση και από εκεί στο Δράμα: οι διαφορετικοί κατά περίπωση «ρόλοι» της Μήδειας πρέπει ν' αποτελέσουν αυθύπαρκτες ποιοτικά οντότητες, που επετύγγαναν την εκάστοτε μοναδική εμφύχωσή τους στις σελίδες της λογοτεχνίας. Η αρχετυπική πράξη της τιτανικής παιδοφαγίας (ίσως αντεστραμμένης «θεοφαγίας») δε θα 'πρεπε να αίρει τις αντιφατικές πτυχές του τερατώδους ήθους της; Ως ποιο σημείο το πετύχαινε αυτό η ευριπίδεια ηρώιδα, τόσο απομακρυσμένη αυτή από το αρχαϊκό της ήθος; Τέλος (κι αυτό είναι άξιο σχολιασμού από τους ειδικούς), πώς αναπλάθει ο Σενέκας το ρόλο, με τόσους συμβατικούς χαρακτήρες να τον πλαισιώνουν;

Γ. Η κλασική εκδοχή

Ένα λιγότερο δυσπρόσιτο παράδειγμα είναι η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, μια οψιμότερη διασκευή του θηβαϊκού μύθου, που —δια στόματος Ισμήνης— επιτρέπει μια θρηνώδη ανακόπηση της αλληλοσφαγής των Ετεοκλή - Πολυνείκη (και εξεικονίσεώς της):

ἐξ ὅτου
δυοῖν ἀδελφοῖν ἐστερήθημεν δύο
μῆθ' θανόντοιν ἡμέρᾳ διπλῇ χειρὶ⁴.

Η χρήση του δυϊκού αριθμού εδώ προσδίδει επαναληπτική συμμετρία στο κείμενο. Ο Μύθος επιτρέπει στο Σοφοκλή ν' αναπλάσει (εν τῷ προκειμένῳ: ν' αναδιαπλασιάσει), τη

* Σ.τ.Μ. dramatic persona και persona theatralis

συμφορά. Το «δαινόν» βρίσκει το ομηρικό σύστοιχό του, συναντά δηλαδή την αγκυριότητα καταπρόσωπο. το «ανοίκειον» ταυτίζεται με μια παροντική κατάσταση του ανθρώπινου Είναι, και μάλιστα ειρωνική. Το ρήμα «εστερήθημεν» αποδίδει παθητικά την ποιητική φράση, εντάσσοντάς την συγχρόνως στα πλαίσια της Πόλεως, δηλ. στον ιστορικό τόπο στον οποίο (και δια του οποίου) το μυθολογικό παρελθόν επικαιροποιείται. Το υποκείμενο που θα υπερβεί τους ηθικούς φραγμούς του συγκεκριμένου ιστορικού πλαισίου είναι η Αντιγόνη. Όμως —κι έτσι ερμηνεύεται ο δυϊκός αριθμός— η πράξη της επισύρει το «δαινόν» και στις δύο αδελφές με συμμετρία επαναληπτική της σφαγής των Ετεοκλή - Πολυνείκη.

Η αντίληψή μας του Τραγικού σήμερα πηγάζει σχεδόν αποκλειστικά από την επαφή μας με το κείμενο: ίσως γιατί η έννοια (εννόησις) της τραγικότητας προϋποθέτει την αξιολογική πρόταξη του Θείου Νόμου έναντι του ανθρώπινου. Επίσης, γιατί η ικανότητά μας να βιώνουμε μια θυσία (ή τη δραματικότητα του προσωπείου) είναι, λόγω δυτικής καλλιέργειας, περιορισμένη. Πάντως, είναι σχεδόν τεκμηριωμένη η άποψη πως η Αντιγόνη ως «Βάκχα Αΐδου» νυμφεύεται το Θάνατο και πως η τραγική συγκυρία φέρνει στα πόδια της τον υποψήφιο μνηστήρα κάποια δευτερόλεπτα μόνο μετά το μοιραίο.

Εδώ λοιπόν εστιάζεται το πρωτεύον ερώτημα: η Αντιγόνη, όπως μας έχει παραδοθεί, συνιστά ένα πρόσωπο με συγκεκριμένη ψυχοσύνθεση και έλεγχο της μοίρας του ή υποτάσσεται —όπως κατά γενική ομολογία η θρυλούμενη Αντιγόνη του θηβαϊκού κύκλου— σε κάποια τελεολογία απόδοσης κοσμικής δικαιοσύνης, ερήμην της βουλήσεώς της;

Δεν είναι δυνατό η χρήση των ονομάτων και των ρημάτων από τον τραγικό να είναι τυχαία. Ούτε πάλι αυτό μας εμπλέκει σε μια ιδιαίτερη τεχνητή επεξεργασία του λόγου, δεδομένου του ότι η λειτουργικότητα του αρχαιοελληνικού λόγου ήταν αυτόματη στα χέρια του ποιητή. Στις αρχαιότερες μορφές ποίησης ο πληθυντικός αριθμός των ονομάτων δήλωνε κάποια «σειραϊκή» αντίληψη, τόσο για τα φυσικά φαινόμενα, όσο και για τα θέσφατα των ανθρώπινων κοινωνιών που φέρουν ισχύ νόμου: αίσυλα, άλγεα, νῶτα (θαλάσσης), ὄμματα, λειμῶνες, δάκρυα, στοναχαί⁷.

Η επαναληπτικότητα που επιβάλλει ο πληθυντικός αριθμός δεν έχει αθροιστικό χαρακτήρα, ούτε όμως μεταστρέφει το νόημα των ονομάτων («πατέρες» σημαίνει προγόνους, όπως «Ερμαί» σημαίνει τις προτομές του Ερμή στους δρόμους). Ο αριθμός καθορίζει ποιητικά την ενέργεια του ρήματος και συχνά είναι αυτονόητος, όμως μας βάζει σε υποψίες η αντικατάστασή του από τον ενικό αριθμό του ίδιου ονόματος σε ορισμένες περιπτώσεις: π.χ. δδόντες, αλλά: ἔρκος δδόντων (ϵ_{22}), δένδρεα, αλλά: ὕλη (ϵ_{63}), ἄνεμος και κύματα (ϵ_{109}), αλλά: ἄνεμος και κύμα (ϵ_{111}).

Η προσωποποίηση —και μάλιστα η ενική απόδοση των ονομάτων— πιθανόν να μας παράσχει πληροφορίες για κάποια «ενδιάθετη γραμματική αγωγή» των ποιημάτων. Πριν όμως περάσουμε στο έπος, δεχόμαστε ως σταθμό αναγκαστικό τη λυρική ποίηση. Στο απόσπασμα που ακολουθεί, του Ανακρέοντα, αίρεται η αντίληψη περί αμοιβαίας συνέχειας των γλωσσικών μορφών και ο πληθυντικός αριθμός απλώς διαφοροποιεί την αισθητική μορφή:

οὐ μοι μέλλει τά Γύγωω

(...) ἔμοι μέλει ῥόδοισι καταστρέφειν κάρηνα⁵.

Η χρήση της αττικής σύνταξης για το ουδέτερο γένος επιτείνει την αίσθηση της αδιαφορίας του ποιητή για «τα Γύγεια» και δημιουργεί έντονη αντίστιξη προς το ρήμα «καταστρέφειν» (συντακτικά: αντίστιξη προς το υποκείμενο του κυρίαρχου «μέλει»). Το εξαρτώμενο ρήμα «καταστρέφειν» δέχεται ως νοητό αντικείμενο τα «στεφανωμένα κεφάλια». Ο πληθυντικός εδώ λειτουργεί ξεκάθαρα στην κατεύθυνση της «επαναδραστηριοποίησης». Το ρήμα γίνεται φορέας μιας ηθικής επιλογής (οὐ μοι μέλει), που θα επαναληφθεί τελετουργικά στο —επιμερισμένο— αντικείμενο της επιλογής του. Έτσι τέλος ρυθμίζεται η —κατά την κρίση του προσώπου— δυσαναλογία των αγαθών του Γύγη και των τιμητικών στεφάνων από τριαντάφυλλα. Προδίδεται μη-προσωπική σχέση του ενεργούντος προς τα πράγματα, τουλάχιστον τα υλικά, και ο ποιητής το επιτυγχάνει αυτό «μιμούμενος» μια τρέχουσα θυμοσοφική διατύπωση του καιρού του, «για το Γύγη τον καλόνυχτο, που κολυμπά στο χρυσάφι».

Η επιφανειακή δομή των ονομάτων και εκείνη των ρημάτων καταδεικνύεται πόσο χρηστική ήταν, αν ανιχνευθεί η βαθύτερη δομή τους. Στην κατεύθυνση αυτή ο Chomsky⁶ έφερε το παράδειγμα των αντωνυμιών: Στη φράση της αγγλικής «Each of the men *hates* his brothers» η αντωνυμία «his» αναφέρεται σ' ένα υποκείμενο μόνο, δηλαδή συνάπτεται μια αντωνυμική σχέση από την πρόταση του επιμεριστικού «each». Αντίθετα, στη φράση «The men each *hate* his brothers», η αντωνυμία «his» αναφέρεται στο σύνολο των ανθρώπινων υποκειμένων, γιατί προτάσσεται το όνομα «men» της αντωνυμίας. Αντίστοιχα, στο ε' της Οδύσσειας, όπου η θεά Αθηνά είναι υποκείμενο, έχουμε: σφιν ἔπῳρ' ἄνεμόν τε καὶ κύματα, ενώ όταν υποκειμένα γίνονται τα (προσωποποιημένα) κύματα: τόν δ' ἄρα δεῦρ' ἄνεμός τε καὶ κύμα πέλασσε⁷.

Στο παράδειγμα του Chomsky η ενική —ή, αντίστοιχα— πληθυντική χρήση του ρήματος καθορίζεται από την αντωνυμιακή σχέση. Αντίστοιχα, στο παράδειγμα της Οδύσσειας (7), η σχέση του υποκειμένου με το ρήμα καθορίζει τον αριθμό του ρήματος. Μπορεί να πει κανείς πως, σε όλες τις σωζόμενες μορφές λόγου, ο αριθμός του ρήματος δεν είναι άσχετος με τις υπάρχουσες ονοματικές και αντωνυμικές σχέσεις —πώς θα ήταν άλλωστε δυνατόν; Για να μην καταλήξουμε όμως σε μια στείρα ταυτολογία, οφείλουμε να παραθέσουμε κάποιες περιπτώσεις στίχων όπου ο αριθμός του ρήματος δε φαίνεται να καθορίζεται από τα δρώντα υποκείμενα⁸:

«ἔν πέλαγος, μία νύξ, ἔν σκάφος ἑκτέρισεν».

Στο παραπάνω απόσπασμα, το ρήμα συμφωνεί με το πλησιέστερο όνομα ως προς τον αριθμό: είναι μία από τις αμέτρητες δυνατότητες του λόγου να ελίσσεται, θραύοντας τα μηχανιστικά σχήματα στα οποία πασχίζουμε να τον περιχαρακώσουμε. Πάντως, σε μια προσπάθεια γενίκευσης, μπορούμε, νομίζω, να καταλήξουμε πως το ίδιο το ρήμα —που είναι η βάση της προτασιακής δομής— προβάλλει (επιβάλλει) τον αριθμό στα ονόματα (τα δρώντα υποκείμενα). Η φύση της δομής μιας πρότασης δημιουργεί την αττική σύνταξη, όταν η σχέση του ανθρώπου με τα πράγματα *τείνει* να γίνει απρόσωπη. Και εξελίσσεται δυναμικά σε απρόσωπη σύνταξη, όταν υποκείμενο είναι μια ουσιαστικοποιημένη ενέργεια (το απαρέμφατο) και το δρών υποκείμενο καλύπτεται πίσω από μια «προσωπική» δοτική αντωνυμίας: (οὐ μοι μέλει τὰ Γύγεια).

Μήπως, λοιπόν, το πρόσωπο / φορέας ενέργειας συρρικνώνεται στις φράσεις εκείνες όπου το ρήμα προσλαμβάνει τη φόρτιση μιας επιτακτικής, *άμεσης κλήσης* προς δράσιν;

Στο παράδειγμα «δάκρυα - στοναχάι» της Οδύσσειας ο πληθυντικός δεν απαριθμεί απλώς, αλλά *περιγράφει* το θρήνο. Αυτό γίνεται εναργέστερο στον τελετουργικό θρήνο του δράματος (βλ. λυρικό κομμό της Αντιγόνης), όπου ένα κοινό —αδελφικό δηλαδή— πένθος απαιτεί την πολλαπλότητα των δακρύων.

δ. Η ρητορική του πάθους

Ο Γοργίας⁹ μάς επιβεβαιώνει το γεγονός ότι ο λόγος είναι «μέγας δυνάστης», που μπορεί να επεξεργαστεί με μεγάλη ευκολία τα ανθρώπινα «πάθη», όπως ένας θεός. Όμως το ερώτημά μας σχετικά με τη γνησιότητα του ποιητικού λόγου μπορεί ν' ανιχνευτεί μόνο κατά τη στιγμή της εκφοράς του: αν μεταφέρουμε τη φυσική (*corporealis*) έκφραση (και «μίμηση») ενός κοινού θρήνου στο χώρο του Δράματος, θα παρατηρήσουμε πως, σύμφωνα με παλαιότατο ομηρικό πρότυπο, αυτή εντάσσεται σε «σειραϊκή» διάταξη, με απώτερο στόχο τη συμμετοχή του κοινού στο δρώμενο, έτσι ώστε το πάθος να γίνει «οἰκείον ἐν ταῖς φιλίαις». [Αυτό δε σημαίνει βέβαια πως τα επιμερισμένα παθήματα (πήματα) θα εγκαταλείψουν την πληθυντική εκφορά].

Τηρώντας πληθυντικό για τα ελεεινά και φοβερά παθήματα των ανθρώπων, ο ποιητής διατυπώνει δια λόγου τα συναισθήματα, υλοποιώντας και ποσοτικά ακόμη την ηδονή, τη λύπη κ.ο.κ. μέσα από μια «τεχνητή»¹⁰ διεργασία. Έως σήμερα δυστυχώς δε διαθέτουμε ενδείξεις που ν' αποκλείουν το ίδιο από το κοινό των επικών έργων ή των λυρικών τραγουδιών. Πρόκειται, κατά πάσαν πιθανότητα, για μια εκούσια συμμετοχή του κοινού στο σκηνοθετημένο αυτό γεγονός (*fictional event*) ή για «μεταφορά» επί σκηνής του εικαστικού μέρους της δράσης που εξακοντίζει προς το κοινό το συναισθηματικό της φορτίο (αλλά αυτό είναι αντικείμενο των ειδικών θεατρολόγων). Μιλώντας πάντα για το «λογοτεχνικό» γεγονός της ποίησης, σήμερα διαισθανόμαστε πως κάποια άγνωστη μορφική συνθήκη (*condition figuro-logique*) επέβαλλε, στους πολύ μακρινούς εκείνους χρόνους, ένα πρωιμότερο είδος διήγησης να «αποκρυσταλλώνεται» στο θέατρο με το προσωπείο της δράσης: αυτό δεν πρέπει να στερούσε το έργο της δυναμικής του, δεδομένης της ταχύτατης πρόσληψης του μηνύματος από τους ακροατές: το «διακείμενο» καθόριζε απόλυτα τον «τρόπον» του Είναι των προσώπων, το ζήτημα παραμένει ανοικτό, αν αυτό ήταν σταθερά «ἐν ἑαυτῷ»: κι εδώ ανακύπτει η σκοτεινή έννοια της αριστοτελικής *κάθαρσης*.

Είναι βέβαιο πως ο ποιητής (γενικά, όπως π.χ. ο Όμηρος) γίνεται το μέσον (*medium*) της αναγνώρισης και της κάθαρσης. Τελευταία, κερδίζει έδαφος η άποψη πως τα ομηρικά έπη ήταν ο «τόπος γένεσης» του τραγικού είδους. Αμφίρροπες ερμηνείες δίνονται στη Νέκυια και γενικότερα στις συνάψεις των διάφορων γραμματολογικών ειδών.

Όπως κι αν έχει το πράγμα, για τη συνείδηση του κοινού εκείνης της εποχής τα στάδια πρόσληψης του ποιητικού μηνύματος ήταν προκαθορισμένα, έτσι ώστε η απαγγελία / αφήγηση του κειμένου να μην υποπίπτει στη συμβατική χρονικότητα ενός κάποιου ρεαλισμού ηθογραφικού, ούτε —φυσικά— να υποκύπτει στο παιχνίδι αμοιβαίων αντικατοπτρισμών, που αυτός συνεγείρει στο σύγχρονο θέατρο. Ο Μύθος, αγνοώντας —ή εθελουφλώντας εις— την ιστορική συγκυρία, παρέμενε μετέωρος, όπως οι λέξεις μπορούσαν να «ποιούσιν

σημασίαν»¹². Η πλατωνική οντολογία, σχεδόν συγχρονισμένη με το ευριπίδειο ποιητικό έργο, ταύτιζε την κίνηση —δηλαδή την ύπαρξη— με το ρήμα «πάσχω» —εξάλλου και το διττό σχήμα του «ελέου και του φόβου» στον Αριστοτέλη απαρτίζει ένα στοιχειώδη πληθυντικό αριθμό, που ολοκληρώνει την «κάθαρσιν». Μια πρόχειρη άντληση συμπεράσματος θα μας οδηγούσε στα εξής: ο λόγος της ποιήσεως δεν ονομάζει (όπως λ.χ. ο λόγος της κοσμικής δημιουργίας), αλλά «περαίνει την κάθαρσιν», συμπλέκοντας με τα ονόματα κάποια *ρήματα*¹³.

Ε. Η ποίηση και ο Μύθος

Να, λοιπόν, τα αξιώματά μας: 1. το είδος (genre) της ποιήσεως «επαναδραστηριοποιεί» με τη χρήση του —πολιτιστικά φορτισμένου— ρήματος ένα σύνολο —ως τότε παθητικών— εμπειριών που βιώνει ο άνθρωπος: αυτό επιτυγχάνεται με την απαγγελία, που ουσιαστικά είναι μια μορφή εμφύχωσης των ακινητοποιημένων αυτών βιωμάτων, και 2. η διαπλοκή των ονομάτων με τα ρήματα ποιητικής πράξης δεν κινείται —φιλολογικά και μορφοσυντακτικά θεωρούμενη— από αυστηρούς κι απαραβίαστους κανόνες σύνθεσης, αλλά ποικίλλει και «αυθαιρετεί» ανάλογα με τη δραστικότητα του ρήματος. Ο πληθυντικός αριθμός των ονομάτων έλκεται απόλυτα —όταν αυτό «ποιεί σημασίαν» από το «ξυνόν πάθος» των υποκειμένων, χωρίς να απαριθμεί, απλώς *περιγράφοντας* το ιδιάζον γνώρισμα της ενέργειας. Η πληθώρα των προσώπων που συμμετέχουν —ή καλούνται να συμμετάσχουν— στο «πάθος» του ήρωα είναι αξιολογικά επιβεβλημένη από τη δραματικότητα της περίπτωσης (στην *Οδύσσεια* η Πηνελόπη αποσύρεται στα δώματά της κλαυθμηρίζοντας, αγνούμενη να συμμετάσχει στη διεκπεραίωση του έπους: της αιοδής).

Πώς να υποστηριχτεί ότι η διδασκαλία της ποιήσεως συνιστά ένα πολιτιστικό γεγονός που παραφράζει το ανθρωπολογικό περιεχόμενο του αρχέτυπου Μύθου;

Τα αξιώματα που θέσαμε συμφωνούν —τουλάχιστον— με την άγραφη —αλλ' απαράβιαστη— αρχή ότι το πρότυπο του Μύθου αναπαράγεται κατά την εξέλιξη της πλοκής του έργου. Θα ήταν δόκιμο να αποδώσουμε τον όρο «re-enacting» του Gregory-Nagy ως «animation», δηλαδή «εμφύχωση». Έτσι θ' αποσαφηνίζονταν κοινοί τύποι της αρχαιοελληνικής συλλογικής καλλιέργειας και της συνείδησης του παρελθόντος της πόλεως. για παράδειγμα, στα πλαίσια αυτής της «εμφύχωσης», η συλλογική συνείδηση μεταβιβάζεται με φορέα τον ποιητικό λόγο και «εγκαθίσταται» στο διηνεκές παρόν. Αίρεται η ατομικότητα (ως «ιδιωτεία») και προτείνεται η Παρέμβαση του Προσώπου στα δεδομένα της αντικειμενικής πραγματικότητας. Άλλο παράδειγμα: η *ύβρις* έρχεται να «ελέγξει» το ποσοστό της ατομικής ελευθερίας, δηλαδή το βαθμό δραστικότητας ενός ρήματος του οποίου υποκείμενο είναι το *υπαρκτό* πρόσωπο του ηθοποιού.

κατά την υποτιθέμενη αυτή διεργασία «παράφρασης» του μυθικού αφηγήματος, η ποίηση «μιμείται» την πραγματικότητα χωρίς να την υποβιβάζει, απλώς μεταθέτοντας το βάρος στην πλάστιγγα προς την πλευρά του «ψευδούς». Έτσι, και το υποκείμενο μετατοπίζεται σε μια οντολογική κλίμακα που ξεκινά από τις αρχαϊκές σχέσεις:

ΕΓΩ = Ο ΚΟΣΜΟΣ (Πληθυντικός)

ΕΓΩ = Η ΠΟΛΙΣ (Πληθυντικός)

για να μετατραπεί σε:

ΕΓΩ = Ο ΑΛΛΟΣ (Δυϊκός αριθμός)

ή

ΕΓΩ = Ο ΗΡΩΣ (Ενικός αριθμός)

Το αυθαίρετο αυτό σχήμα μπορεί να υποστηριχθεί, αντίστοιχα, από τα εξής ποιητικά παραδείγματα:

14. «ὦ πόποι, οἷον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιόωνται·
ἐξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι, οἳ δέ καί αὐτοὶ
σφῆσιν ἀτασθαλίῃσιν ὑπὲρ μόρον
ἄλγε' ἔχουσιν»,

15. «εἷς θεός, ἓν τε θεοῖσι καὶ ἀναθρώποισι μέγιστος,
οὐ τι δέμας θνητοῖσιν ὁμοῖος οὐδέ νόημα»,

16α. «ἀστέρας εἰσαθρεῖς ἀστήρ ἐμός.
εἴθε γενοίμην / οὐρανός, ὥς πολλοῖς ὄμμασιν
εἰς σέ βλέπω»,

καί 16β. «εἰκόνα πέντε βοῶν μικρά λίθος εἶχεν ἱασπιδι,
ὥς ἤδη πάσας ἔμπνοα βοσκομένας.
καί τάχα κἄν ἀπέφευγε τὰ βόιδια·
νῦν δέ κρατεῖται / τῇ χρυσῇ μάνδρῃ
τό βραχὺ βουκόλιον».

Στο απόσπασμα¹⁴ ο ὄψιμος ομηρικός λόγος της «Οδύσσειας» φαίνεται να έχει ήδη διασθανθεί την προτεραιότητα του προσώπου ως «αυτενεργούμενου»: όμως (και ο Πλάτωνας άσκησε κριτική στην «Πολιτεία» του) ο ομηρικός ήρωας οφείλει *ακόμη* ν' αγωνιστεί, για να θρأύσει τις αρχαϊκότερες συνάψεις του Κόσμου προς το Άτομό του, δηλαδή το μυθολόγημα του «Κτίστου»: αξιοπερίεργο είναι ότι ο Όμηρος βάξει εδώ το Δία να εκφωνεί αυτά τα λόγια, και μάλιστα συσχετίζοντας τα πάθη του Οδυσσέα και των συντρόφων του με τα «οικεία πάθη» του οίκου των Ατρειδών. Και πάλι όμως, διαμεσολαβητής ανάμεσα στον Όλυμπο και τους θνητούς είναι ο Ερμής (το μοτίβο αυτό θα δούμε να διακωμωδεύεται στον Ευριπίδη, αντίθετα με τους άλλους δύο μεγάλους τραγικούς, που το συντηρούν ως κοσμογονική αρχή).

Στο απόσπασμα¹⁵ ο Ξενοφάνης θέτει μια αξιολογική προτεραιότητα στο «θείον», περιγράφοντας «δραματικά» την ειδολογική του ανωτερότητα έναντι των θνητών: εδώ μάλιστα διαφέρει και η βαθμίδα της αντίληψης (νόημα), δηλαδή θεσπίζονται δύο διαφορετικές «γλώσσες». Να εισάγεται άραγε μια κάθετη διάσταση θείων και ανθρωπίνων; Αν έτσι ερμηνεύεται το απόσπασμα «περί φύσιος» του Ξενοφάνους, τότε ήδη το παρόδειγμά μας έχει εισάγει τον Έλληνα στην περιοχή της ευθύνης, δηλ. στον κόσμο της πόλεως.

Στο 16α απόσπασμα που έχουμε, ο ερωτικός Πλάτωνας διατηρεί τη νατουραλιστική προσέγγιση ενός ρομαντικού, μεταθέτοντας σε «κοσμικό» επίπεδο το συναίσθημα της αφοσίωσης του. Η εικόνα έχει εδώ πρωταρχική σημασία:

«Μετράς τ' αστέρια, αστέρι μου.

Ας ήμουν ουρανός

με χίλια μάτια αστεριών να σε κοιτώ»

(Ελεύθερη απόδοση του γράφοντος)

Η δραματικότητα μετατίθεται σε δια-προσωπικό επίπεδο, ενώ η «περιγραφή» του κόσμου γίνεται τεχνοτροπία καταγραφής της έντασης του συναισθήματος. Έτσι, μας επιτρέπεται ίσως να εικάσουμε πως η αντίθεση ενικού - πληθυντικού εδώ είναι λειτουργική.

Στο τελευταίο τώρα παράδειγμά μας 16β έχουμε την άφρογη σκηνοθεσία μιας ειδυλλιακής βουκολικής σκηνής πάνω σε μια λίθο από ίασπη: πέντε δαμάλες βόσκουν σαν «ζωντανές» (ώς έμπνοα), ενώ τα μικρά τους το έχουν σκάσει στο λιβάδι: όλα αυτά πρέπει να διαδραματίζονται σε παρελθόντα χρόνο και ο πληθυντικός αριθμός αποδίδει τον καθαρά αριθμητικό χαρακτήρα του ποιμνίου. Στους αμέσως επόμενους ωστόσο στίχους ο Πλάτωνας μεταφέρει μέσα στο χρόνο και επικαιροποιεί την εικόνα προσγειώνοντάς μας στην πραγματικότητα: αυτή η αναπαράσταση μέσα στο χρόνο ενός *tableau vivant* δε μοιάζει καθόλου με την προηγούμενη, μελαγχολική χρήση του πληθυντικού των αστεριών. στο πρώτο απόσπασμα (το ερωτικό) ο ποιητής διατηρεί την αίσθηση της «ταύτισης» με τον κόσμο (συνέπεια άλλωστε της εκστατικής φύσεως του έρωτα).

Στο δεύτερο (το στατικό), η εικόνα των βοδιών «εμψυχώνεται», άμα τη θεάσει της, για να σφραγιστεί σε μια χρυσή, πολύτιμη μάντρα: έρχεται λοιπόν ο ενικός αριθμός («το βραχύ βουκόλιον») να συγκεφαλαιώσει την εμπειρία που έχει βιωθεί από τον ακροατή/θεατή και να τη μεταστοιχειώσει σε έργο τέχνης, δηλαδή τεχνούργημα. Η πέτρα από ίασπη διατηρεί «κρυμμένα» (κατά το καβαφικό) τα *ινδάλματα* των ζωντανών που βόσκουν: εδώ βρίσκεται η ρίζα του ιδεαλισμού, που όμως σημαίνει μεγαλόφωνα και την *έλευσιν του προσώπου* στο σκηνικό της δράσεως.

Δε θα ήταν ίσως παράτολμο να πούμε πως στις σποραδικές περιπτώσεις κατά τις οποίες το υποκείμενο βρίσκεται στον ενικό —ενώ ταυτόχρονα το πολιτισμικό πρότυπο που επικρατεί μιλά για τον «κόσμον» ή για την «πόλιν»— το γεγονός αντικατοπτρίζει την αγωνία της ανάδυσης ενός προσώπου (οι ψυχαναλυτικοί θα μιλούσαν για το «Εγώ»). για να συνδέσουμε όμως τη συλλογιστική μας με το τραγικό «είδος», αξίζει εδώ να παρατηρήσουμε πως αυτή η «πρόσμειξη» διαθέσεων είναι και η πλέον αποκαλυπτική ενός κόσμου που εναγώνια συγκρούεται με τις ίδιες του τις συστατικές αρχές. Αυτό γίνεται φανερό στην κλήση του Ευριπίδη για «εργήγορσιν» των φρουρών, όταν ο κίνδυνος βρίσκεται προ των πυλών:

«δύεται σημεία καὶ ἐπτάποροι

πλειάδες αἰθέριαι·

μέσα δ' αἰετός οὐρανοῦ ποτᾶται:

ἔγρεσθε, τί μέλλετε; κοιτᾶν

ἔγρεσθε πρὸς φυλακάν

οὐ λεύσετε μηνάδος αἴγλαν;»¹⁷

Εδώ η επείγουσα ανάγκη για εγρήγορση συνδέεται, με το ίδιο περίπου ποιητικό ρήμα, προς την επιτακτική ανάγκη της «θέασης» του κόσμου, γιατί το αναγεννητικό φως της Αυγής έρχεται να διασπείρει τις εντυπώσεις, ν' αποκαταστήσει τις φωτοσκιάσεις και να ολοκληρώσει το δόλιο έργο της νύχτας. Το επεισόδιο, δανεισμένο από τη «δολώνεια» της ομηρικής Ιλιάδας, αποδίδεται δραματικά με τις εναλλαγές φωτός και σκοταδιού, που σκηνοθετούν «εσωτερικά» το Δράμα. Τα φυσικά στοιχεία βρίσκονται στον πληθυντικό αριθμό, ενώ η ανθρώπινη πράξη (και η προσωποποιημένη «λάμψη» του φεγγαριού και ο γυπαετός) διατηρούν τον αξιολογικό ενικό.

Στ. Επιστροφή στην αρχαϊκή εκδοχή

Μήπως όμως όλα αυτά τα στοιχεία (η λάμψη του φεγγαριού, η απειλητική πτήση του όρνειου πάνω από το φυλάκιο κ.ο.κ.) δεν είναι μοτίβα που επανευρίσκονται στα ομηρικά έπη και στις αρχαιότερες ακόμη μορφές ποίησης; Τι κι αν ο ποιητής τώρα σκιαγραφεί έναν κόσμο «προσωπικής θέασης» (ένα ποιητικό spectrum, που επιδέχεται του α' προσώπου), τι κι αν το νεόδημο Σύμπαν του είναι ένας κόσμος Ευθύνης; Η εξάρτηση —και η προδικασμένη σε αποτυχία απόπειρα απεξάρτησης — του Υποκειμένου από τον κόσμο είναι το στοιχείο που καταφάσκει στην τραγικότητά του.

Στην εποχή του διθύραμβου ο δημιουργός απέβλεπε στην «αποκόλληση» (décollement), στην απόσχιση του προσώπου από τον κόσμο, μια πράξη επαναστατική για τα δεδομένα των ποιητικών συμβάσεων¹⁸ και της παράστασης:

ἴδετ' ἔν χορόν, Ὀλύμπιοι
ἐπὶ τε κλυτὰν πέμπετε χάριν, θεοί

Αυτά για τη φάση της «γενέσεως» του Δράματος. Οι συμβάσεις αλλάζουν, όμως ο Ευριπίδης συντηρεί τις ίδιες εικονοποιητικές διαθέσεις¹⁹:

θιασεύεται ψυχάν ἔν ὄρεσι
Βακχεύων
ὅσίοις καθαρμοῖσιν

Η εικονοποιΐα, που με τη σειρά της παρέπεμπε σε παραστάσεις «Ἑλλήσιν κοινάς», καθοριζόταν από τον εσωτερικό ειρμό όλων των περιρρεόντων δειγμάτων λόγω του ελληνισμού. Βαθμιαία οι έννοιες αυτονομούνται και η υπερβατικότητα ορισμένων τρέπει το ποιητικό κείμενο σε φιλοσοφική πραγματεία²⁰: «σοφία καὶ σωφροσύνη καὶ ἀνδρεία καὶ δικαιοσύνη καὶ ὁσιότης, πότερον ταῦτα, πέντε ὄντα ὀνόματα, ἐπὶ ἐνὶ πράγματι ἔστιν, ἢ ἕκαστῶν τῶν ὀνομάτων ὑπόκειται τις ἴδιος οὐσία καὶ πρᾶγμα ἔχον ἑαυτοῦ δύναμιν ἕκαστον(;)».

Στα φιλοσοφικά κείμενα του Πλάτωνα, τα ονόματα²¹ των λέξεων υποστηρίζουν —στα πλαίσια ενός περιγραφισμού— την ταυτότητά τους χωρίς περιστροφές, απλά «γνέφοντας» το εννοιολογικό τους περιεχόμενο. Κατά κάποιον τρόπο, στο στοιχειώδες φιλοσοφικό κείμενο τα επίθετα —και δη τα κατηγορούμενα— αναλαμβάνουν το ρόλο της περιγραφής «ενσωματώνοντας» το ρήμα, το οποίο πλέον συσπειρώνεται και εξαφανίζεται πίσω από τη «συνδετική» του μορφή:

ἔστιν, οὐκ ἔστιν, τυγχάνει κ.λπ.

Γιατί όμως να φτάσουμε σ' αυτό το σημείο; Θα μπορούσαμε πολύ απλούστερα να εικάσουμε το ρήμα «εμί» στην άκρα του ποιητική αίγλη, όπου δε θα συνοδεύεται από το παραμικρό κατηγορημα: στην «αντιγόνη» του Σοφοκλή τα δυο αδέλφια *είναι* νεκρά και η ηρώιδα *είναι* έτοιμη να θυσιαστεί θάβοντας τον ατιμασμένο Αδελφό. Ο θεός Νόμος *είναι* υπέροχος και ο ανθρώπινος *είναι* κατώτερός του, γιατί επισύρει την ύβριν και την «τίσιν» της ύβρεως. Mutatis mutandis, «τα Γύγεω» *είναι* πολλά, αλλά για την ηθική του Ανακρέοντα και του Αρχίλοχου *είναι* διάφορα και υποδεέστερα των στεφανωμένων αθλητών. Έτσι, επιτυγχάνεται η περιπόλητη «εννοήσις» της ποιήσεως, που όμως πόρρω απέχει του ποιητικού βιώματος.

Τέλος, σε τι συνίσταται το ποιητικό βίωμα;

Ποια είναι η —ενάντια σε κάθε περιγραφισμό— συνθήκη, βάσει της οποίας το ποιητικό «γεγονός», εκτός από δρώμενο στο βωμό μιας θεότητας, εκτός από φορέας κοινωνικοποίησης και πολιτικής ένταξης, θα συνιστά ένα «πραγματικό» παρόν («ώς ἔμπνοα βοσκομένας»);

Z. Ο ποιητής και η αλήθεια των προσώπων

το ίδιο το Πραγματικό (réel) δεν υποστηρίζει —δε δίνει στοιχεία για— την άμεση συμβολοποίησή του: είναι *η λειτουργία της ανθρώπινης δημιουργίας*, που συμβολοποιεί τα ερεθίσματα της πραγματικότητας. Εν ολίγοις: οι μορφές (= μυθικά σύμβολα, που εμπεριέχουν ή «φέρουν —δυνάμει— ένα φορτίο πολιτισμικό και παραπέμπουν σε μια σειρά ηθικών ή άλλων συνειδησιακών κατηγορημάτων), ως ερεθίσματα για την ποιητική δημιουργία, έχουν ένα όριο βιωσιμότητας, που αντιστοιχεί στο όριο «επαναδραστηριοποίησης» του ονόματός τους: η Μήδεια, λόγου χάριν, επανενεργοποιείται ως ηρώιδα του προελληνικού μύθου των Αργοναυτών και της Κολχίδας, μόνον εφόσον συμπαράσχει (ανασύρει από το απώτατο μυθολογικό παρελθόν) όλα εκείνα τα κατηγορήματα ουσίας που της επιτρέπουν να υπάρξει ως «Μήδεια». Αυτή η άποψη υπαινίσσεται την παραδοχή ότι δεν υπάρχει αμιγής συμβολισμός ή μετάπλαση του ποιητικού βιώματος στη συνείδηση του ακροατή, παρά μόνο μια διαρκής, παλλόμενη και μεταμορφωσιγενής «συμβολοποιητική βούληση» του υποκειμένου (τείνω να πιστεύω πως αυτή καθορίζει το νόημα των ρημάτων, και ουσιαστικά ρυθμίζει —ως τον Hdiegger τουλάχιστον και το Wittgenstein— την αντίληψή μας του όντος: αλλά αυτό ας αποτελέσει το αντικείμενο μιας αυτοτελούς φιλοσοφικής πραγματείας, που θα έχει ίσως τον τίτλο: «Η Μελαγχολία της Ποίησης»).

Ξαναγυρνούμε στο ζητούμενο της γνησιότητας: ήδη αυτό φαντάζει «στενά» περιγραφικό αίτημα και ελάχιστα διαφωτίζει για τις ποιητικές οντότητες που έχουμε ανά χείρας. Η «ανάδρασις» ή «επαναδραστηριοποίησης» ή εκ νέου «ενεργοποίησης» του ποιητικού κόσμου των πρωτοελλήνων εννοείται πια ότι δε μας αποπροσανατολίζει στην εσφαλμένη αναζήτηση κάποιας «πελασγικής» Μήδειας ή ενός «προέλληνος» Οδυσσέα, ακραίων στα γνωρίσματά τους (π.χ. της μήτιδος). Επαναλαμβάνουμε: «η των πραγμάτων σύστασις» είναι το υλικό του Μύθου και η περιδιάβασή μας στις συντακτικές και μορφικές σχέσεις των όρων της ποιητικής πρότασης δεν ήταν παρά μια «ανασύστασις» ή «αναμόρφωσις» των

πραγμάτων. το μοναδικό ον, που κατέχει το όργανο για να «αναμορφώνει» τον κόσμο του, είναι ο άνθρωπος. Αυτός *prima facie* επινοεί τα ονόματα του κόσμου που «ιδίοις χερσίν» προτίθεται να μεταβάλει. Η ιερότητα για τον αρχαίο Έλληνα προηγείται των θεών, συνιστά δηλαδή κατηγορημα των «ανθρωπίνων πραγμάτων», άρα είναι στη διάθεση του ποιητή να προικίζει τα αντικείμενα με διαφορετική αναλογία ιερότητας: όλα αυτά, υπό την προϋπόθεση ότι η κατηγορία της ιερότητας απασχολεί την ποιητική φαντασία.

Όταν λοιπόν οι μορφές που προσλαμβάνει αυτή η ιερότης επανέρχονται στο προσκήνιο, το νέο ποιητικό είδος που προκύπτει γίνεται φορέας μιας πρωτότυπης (και πρότυπης, σε σχέση με τις παράγωγες μορφές που εμπνέει) «μορφοποίησης», άρα και «συμβολοποίησης» των παλαιότερων μορφών, σε νέους τυπικούς συνδυασμούς. Αυτοί, με τη σειρά τους, θα αποτελέσουν τα αρχέτυπα σχήματα για το μέλλον.

Θα διευκόλυνε ίσως, αν εδώ αναφέραμε τον κυριολεκτικά εννοιολογικό φόρτο της αριστοτελικής «μιμήσεως», που συνείρεται στην Τραγωδία και μιλά για «σπουδαίαν και τελείαν πράξιν», σαν να παραθέτει δυο προληπτικά επισημασμένα κατηγορούμενα: ελεύθερη μετάφραση: «Είναι λοιπόν η τραγωδία επανάληψη μιας πράξεως κατά τέτοιο τρόπο, ώστε αυτή να κορυφωθεί σε σπουδαιότητα και να ολοκληρωθεί».

Πώς; «Διατηρώντας μεγάλο μέγεθος, διαχωρίζοντας στα μέρη της ένα ένα τα ποιητικά είδη (τις μορφοπλασίες), διανθίζοντας με λεκτικά ηδύσματα τις λέξεις». Με ποιο σκοπό; «Ὡστε να ολοκληρώνει, με την παρουσία του Ελέου και του Φόβου (δύο «προσώπων») την κάθαρση των παθιμάτων αυτών». Εδώ —με αρκετή αυθαιρεσία είναι αλήθεια— έχουμε απομονώσει ένα κεφαλαίωδες τεκμήριο γνησιότητας: τον τρόπο με τον οποίο η τραγική ποίηση «αναμορφώνει» τα πρόσωπα του Ελέου και του Φόβου, «δι' ἔργων, και οὐ δι' ἀπαγγελίας».

αν τώρα γυρίσουμε το ρολόι προς τα πίσω και αν δεχτούμε πως υπήρξε μια «προεννοιολογική περίοδος» όπου η απαγγελία ήταν ο μόνος τρόπος της ποιητικής δημιουργίας, εξάγεται αβίαστα το συμπέρασμα πως τα πρόσωπα του ποιητικού μας παρελθόντος πρώτα εγκαταστάθηκαν στη συλλογική μας μνήμη ως «νοητές απεικονίσεις» και κατόπιν επήλθε η δραματοποίησή τους και η «ανα(δια)μόρφωσή» τους σε Λόγο.

Η. Συμπέρασμα

Καταλήγουμε: αν υπάρχει πράγματι μια διαφορά γνησιότητας ή πρωτοτυπίας της αρχαϊκής (λυρικής) ποίησης από την Τραγωδία, αυτή συνίσταται στο γεγονός ότι τα ονόματα των πρωταγωνιστών της πρώτης δεν έχουν συμβολοποιηθεί κατά την εποχή της γενέσεως και εκφοράς της. Ενώ, αντιθέτως, τα ίδια ονόματα «αναμορφώνονται» στο υλικό το ποιητικό του θεάτρου, για να παράγουν εντελώς πρωτότυπες νέες μορφές, βάσει μιας σύγχρονης τους μυθολογίας: οι νέες αυτές μορφές μπορούν να παρανοηθούν ως «πρόσωπα του παρελθόντος που εμψυχώνονται» στο Δράμα, ενώ στην ουσία είναι μορφές του παρόντος, «που μόλις έχουν γεννηθεί». Για το σημερινό θεατή, ακροατή κι αναγνώστη του τραγικού έργου αυτά τα κλασικά είδη μορφών ενέχουν τις συμβολικές διαστάσεις της σύγχρονης εποχής και απλώς μεταβιβάζουν τους απόηχους της πάλαι ποτέ οντότητάς τους. Εντελώς

εσφαλμένα εκλαμβάνουμε τους κάθε λογής «Οδυσσείς» ως προσωποποιημένες έννοιες, αγνοώντας τη δυνατότητά τους να «επανεμφανιστούν» επί σκηνής.

Εν ονόματι της «πιστότητας προς τον αρχέτυπο Μύθο», τείνουμε να ανιχνεύσουμε τη θεϊκή παρουσία και αυθαιρεσία στις πράξεις εκείνες που, ήδη στην Αθήνα του 5ου π.Χ. αιώνα, δημιουργούσαν στο ακροατήριο την παρόρμηση ν' απαγγείλει τους στίχους του Ομήρου και του Ησίοδου, απολαμβάνοντας τις απεριόριστες δυνατότητες εκφοράς ενός λόγου «ιερού» καθεαυτόν που δε χρίζει θεότητας.

Παραπομπές στη βιβλιογραφία

1. το υποστήριξε, μεταξύ άλλων, και ο αείμνηστος Τάσος Λιγνάδης στο μελέτημά του *Το ζών και το Τέρας*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 1988, σελ. 24-35.
2. Nicole Loraux, Presentation, στον τόμο *Théâtre Grec et Tragique*, περιοδικό *Μήτις*, τόμος III (1-2), 1988, σελ. 5 και απόδοση δική μου.
3. Gregory-Nagy, Questions of Genre and Occasion in Archaic Greek Poetry, εισήγηση στο 1ο Διεθνές Ανθρωπολογικό Συνέδριο «La Grèce Ancienne et l'Anthropologie de l'Antiquité», Αθήνα, 29/9 έως 2/10/1992.
4. Σοφοκλέους, *Αντιγόνη*, στίχ. 13-14-15.
5. Ανακρέοντος, XI, 47, και στο: C.M. Bowra, E.G.E., pp. 8-10. Επίσης, πρβλ. Ανδρέα Λεντάκη, *Ανακρέων και Ανακρέοντεια*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1974.
6. Noam Chomsky, *Μορφή και Νόημα στις Φυσικές Γλώσσες*, Εισαγωγή - Μετάφραση - Σχόλια: Μάριου Μαρκίδη, Αθήνα, Έκασμος, 1984, σελ. 25.
7. Ομήρου, *Οδύσσεια*, ε 9-10, ε 13-16, ε 3347, ε 72-83, ε 96-102 και ιδιαίτερα στα: ε 22, ε 63, ε 111 και ε 109.
8. σιμωνίδη του Κείου, *Fragm.* 249-270, στο: Bergk (op.cit).
9. Γοργίου, *ελένης Εγκώμιον*, Fr. 11, στο: Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1952, 30-35.
10. Εδώ θα συμφωνήσουμε με τη «fictionality» του Gregory-Nagy.
11. Όπως υποστήριξε ο M. Guerin στο 7ο Διεθνές Forum Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στους Δελφούς, Αύγουστο 1992.
12. Πλάτωνος, *Σοφιστής*, XXV, D 8-12.
13. Αυτή είναι μια άλλη διατύπωση της άποψης που υποστήριξε ο Α. Πολενάκης στο 7ο Διεθνές Forum Αρχαίου Δράματος (op.cit).
14. Ομήρου, *Οδύσσεια*, α 32-34.
15. Ξενοφάνους 19D-23, στο: Diels-Kranz (Περί φύσιος), op.cit.
16. Πλάτωνος, *Fragm.* 669 και 747, αντίστοιχα, ibidem.
17. Ευριπίδου, *Ρήσος*, στίχ. 529-534, «Loeb» Classical Library London, 1978, p. 200.
18. Πινδάρου, *Διθύραμβος προς διώνυσον*, στ. 1-5 στο Bergk, op.cit.
19. Ευριπίδου, *Βάκχαι*, στ. 75 (α' χορικό), στο: Π. Σπανδωνίδη - Θ. Σταύρου, *Τρωάδες - Βάκχαι - Φοίνισσαι*, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1985.
20. Πλάτωνος, *Πρωταγόρας*, XXXIII.
21. Εννοούμε εδώ αυτό που αλλιώς αποδίδεται ως: «the retroactive naming itself» ή το «σημαίνουν του ονόματος (βλέπε το: Slavoj Zizek, *The sublime object of ideology*, Λονδίνο, Verso, 1989, σελ. 95, στο κεφάλαιο: «Che Vuoi?») Ο Zizek επιχειρεί στο βιβλίο αυτό ένα διάλογο της πολιτικής θεωρίας με την ψυχαναλυτική θεωρία του Lacan, και ως μεθοδολογικό αξίωμα δέχεται το γεγονός ότι «η λειτουργία του Μύθου είναι να περιορίζει, να αναχαιτίζει τη ριζική τυχαότητα της ονομασίας των πραγμάτων. Κατά τη συλλογιστική του Zizek, η ποίηση θα πρέπει να επιτυγχάνει τη συγκεκριμένη, χωροχρονικά προσδιορισμένη και αισθητικά ολοκληρωμένη καταγραφή της ονομασίας των πραγμάτων, δηλαδή την «ανάπλαση» του Μύθου. Καθώς λοιπόν ο Μύθος και η ποίηση ταυτίζονται στην Κοσμογονία, επιβεβαιώνεται η άποψη περί «ονοματο-ποιητικής» συμβολικής στη Γένεση (Walter Benjamin, *Mythe et Violence*, Paris, «Seuil», 1978).