



ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ
ΜΕΤΑΦΩΝΗΣ
ΠΛΑΣΤΙΚΗΜΟ
ΧΩΜΑΣ ΘΑΛΑΣΣΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗΣ ΕΒΕΓΓΥΟΥ ΛΥΚΑΟΥΝΙΤΗΣ ΚΟΛΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ : ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Π Ε Τ Ρ Ο Σ Χ Α Ρ Η Σ

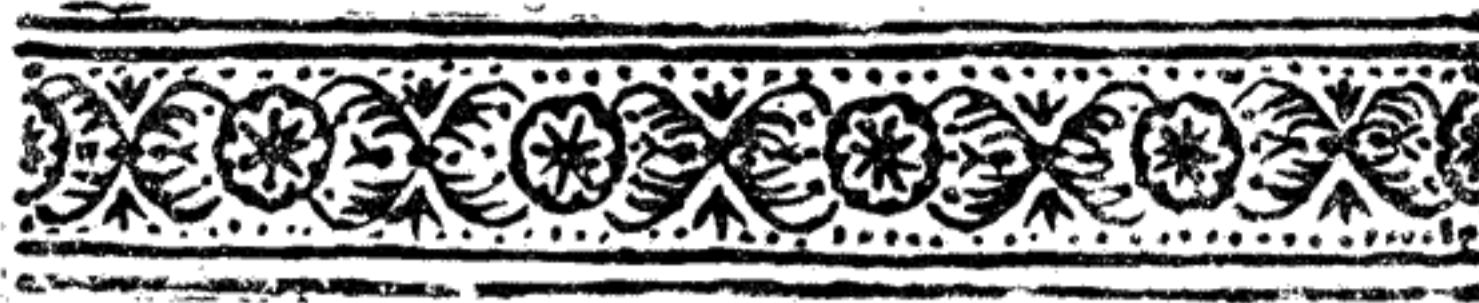
ΤΟΜΟΣ ΕΞΗΚΟΣΤΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1956



Ε.Λ.Δ.Κ.Σ.
ΙΟΑΝΝΙΝΑ 2008



ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗΣ ΤΟΥ

Οι παραστάσεις ἀρχαίων δραμάτων έχουν γίνει πιά στὸν τόπο μας ἀπαραίτητη ἐκδήλωση κάθε καλοκαιριοῦ κι' δλο καὶ περισσότερο διευρύνεται δ κύκλος τῶν ἀσχολουμένων. Ἐμπρακτα ἢ θεωρητικά, μὲ τὰ προβλήματα τῆς ἀναβίωσης γιὰ τοὺς μὲν ἢ τῆς «ἔρμηνείας» γιὰ τοὺς ἄλλους τῶν σωζομένων ἀρχαίων δραμάτων, ἐνῶ παράλληλα τὸ ἔνδιαφέρον ἐνὸς ὀλοένα καὶ πλατύτερου κοινοῦ ἔξελίσσεται ἀπὸ τὴν ἀπλῆ περιέργεια στὴν ἔξοικειωμένη παρακολούθηση ἐνὸς εἶδους τέχνης μὲ ἀμεση ἀπήχηση στὸν δέκτη. Τὰ σωζόμενα ἀρχαῖα δράματα ποὺ ἐνδιέφεραν κάποτε εἴναι στενὸς κύκλος λογίων, καὶ μάλιστα ὡς ἀρχαῖα κείμενα ποιητικοῦ λόγου, ἀποκαλύπτονται σιγά-σιγά σὰν μιὰ μορφὴ τέχνης πολύπλευρη, ζωντανή, ἐπίκαιρη μάλιστα, θὰ λέγαμε, στὴν ἐποχὴ μας ποὺ, ἔχοντας μπροστά της ἔνα ἐφιαλτικὸ ἀδιέξodo καὶ βολοδέρνοντας μέσα στὸ χάος, ἀποζητᾶ ἔρεισματα ψυχικὰ σὲ δοκιμασμένες ἀπὸ τὸ χρόνο ἀξίες καὶ ἐνδεχόμενες ἀφετηρίες γιὰ νέες δημιουργικὲς ἔξορμήσεις. Καὶ τὰ ἀρχαῖα θέατρα δὲν είναι πιά οἱ χῶροι μὲ τὴ σιγὴ τοῦ νεκροταφείου ποὺ ἐπισκέπτονταν κάποτε λίγοι περιηγητές γιὰ ν' ἀναπολήσουν τὰ πλήθη ποὺ ἀλλοτε, ἐδῶ καὶ πολλοὺς αἰῶνες, πλημμύριζαν τὶς κερκίδες τους, ἢ νὰ δραματισθοῦν τὰ ἔργα τῶν μεγάλων τραγικῶν παιγμένα στὸν χῶρο γιὰ τὸν δποῖον ἐπλάστηκαν. «Ἐγιναν πάλι θέατρα ζωντανά, καὶ οἱ φθαρμένες ἀπὸ τὸ χρόνο ἢ ἀνακαινισμένες κερκίδες τους πλημμυρίζουν τώρα ἀπὸ νεο-έλληνες, κι' ἀνάμεσά τους πολλοὺς ξένους, ποὺ πηγαίνουν εἴτε ἀπὸ περιέργεια εἴτε ἀπὸ ἀνέκφραστη ἀκόμη ψυχικὴ ἀνάγκη νὰ δοῦν καὶ ν' ἀκούσουν ξαναζωντανεμένα τὰ ἀπρόσιτα μέχρι πρὸ δλίγου ἔργα τῶν Ἀθηναίων τραγικῶν.

«Ἄν τὸ φαινόμενο αὐτὸ παρετηρεῖτο μονάχα στὸν τόπο μας, θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ἀποδώσωμε στὸ καθῆκον ποὺ αἰσθανόμαστε, σὰν φυσικοὶ κληρονόμοι τοῦ ἀρχοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ καὶ ζηλωτὲς συνεχιστές του, νὰ διατηροῦμε — δπως διατηροῦμε μὲ εὐλάβεια στοὺς ἀρχαιολο-

γικοὺς χώρους καὶ στὰ μουσεῖα μας δ, τι διασώθηκε σ' αὐτὴ τὴ γῆ ἔπειτα ἀπὸ τὰ ἀλλεπάλληλα κύματα τῶν βαρβαρικῶν ἐπιδρομῶν, τὴ φθορὰ τοῦ χρόνου, τὶς ἀρπαγές τῶν ξένων «ἀρχαιοφίλων» καὶ, πρέπει νὰ τ' ὅμολογήσωμε, δικούς μας μισαλλόδοξους φανατισμούς— καὶ τὴν παράδοση τοῦ ἀρχαίου δράματος μὲ τὴ «μουσειακὴ» παράσταση τῶν σωζομένων δραμάτων, ἔτοι ἀκρωτηριασμένων δπως ἔφτασαν ὡς ἐμᾶς. Τὸ ίδιο δμως φαινόμενο, σὲ μικρότερη βέβαια κλίμακα, παρατηρεῖται καὶ στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν Ἀμερικὴ ποὺ πίστεψαν πῶς εἶχαν «λυτρωθεῖν» ἀπὸ τὶς οὐμανιστικὲς παραδόσεις καὶ ποὺ ἀκολουθοῦν τώρα δικούς τους, ἀπειρους δσο καὶ δαιμαλώδεις καὶ ἐφιαλτικούς, δρόμους. Τόσο δμως στὴν Ἑλλάδα δσο κι' ἔξω ἀπὸ αὐτὴν, δλος αὐτὸς δ δργασμός γύρω ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο ἀττικὸ δρᾶμα δὲν είναι μιὰ κίνηση λογίων καὶ λογιώτατων, δπως ήταν λ.χ. ἔδω καὶ μισὸν αἰῶνα ἥ, μὲ κίνητρο τὴν ἀρτηριοσκληρωτικὴ καὶ κούφια προγονολατρεία, σταυροφορία τοῦ Μιστριώτη, ἥ δπως είναι ἀνάλογες ἔρασιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις σ' εύρωπαϊκὰ πανεπιστήμια χρονολογούμενες ἀπὸ τὶς πρῶτες κι' δλα δεκαετίες τοῦ περασμένου αἰῶνα. Τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα παρουσιάζεται πάλι σήμερα μὲ ἀξιώσεις ζωντανοῦ ἔργου τέχνης δπως λ.χ. ἔνα δρᾶμα τοῦ Σαΐζπηρ, μιὰ καντάτα τοῦ Μπάχ, ἥ μιὰ συμφωνία τοῦ Μπετόβεν, κι' δ θεατὴς - ἀκροατὴς ἔχει τὴν ἀξιώση νὰ τὸ δεχθῇ ἔξ ίσου ἀμεσα ὡστε νὰ τὸν κάνῃ νὰ ξεχάσῃ τὴν ἀπόσταση τῶν δυδμιση χιλιετῶν ποὺ τὸν χωρίζουν ἀπὸ αὐτὸ καὶ τὴν μεσολάβηση μιᾶς νέας ἀντίληψης ζωῆς.

Στὴ μεγάλη καμπὴ τῆς ιστορίας τῆς ἀνθρωπότητας ποὺ ἔχομε τὴν ἀζήλευτη τύχη νὰ ζοῦμε καὶ ποὺ μὲ πολλὴ αὐταρέσκεια ἀλλὰ μὲ περισσότερο δέος διατυπωνίζομε μὲ τὸν ποιητικοεπιστημονικὸ χαρακτηρισμό : αύγῃ τῆς ἀτομικῆς ἐποχῆς, ἥ ἐπιστροφὴ σὲ αἰσθητικὲς μορφές παρωχημένων ἐποχῶν φαίνεται σὰν χτυπητὸς ἀναχρονισμός. Ἀλλὰ δὲν είναι. Μέσα στὴν ἀχαλίνωτη ἀναζήτηση τοῦ καινούργιου μὲ κάθε θυσία καὶ στὸν ἀνεπανόρθωτο κλονι-

σμὸς τῆς Ισορροπίας μεταξὺ δλικῶν μέσων ἐκφράσεως καὶ ψυχοπνευματικοῦ περιεχομένου, ἡ ἀναδρομὴ σὲ ἐπιτεύγματα ποὺ πλάστηκαν μὲ δδηγητὴ μιὰ βαθύτατη πίστη καὶ μὲ τὴν προσαρμογὴ τῶν δλικῶν μέσων ἐκφράσεως σ' αὐτὴ τὴν πίστη ὅχι μόνο δὲν εἶναι ἀναχρονισμὸς ἀλλὰ ἀποτελεῖ μιὰ ἀναγκαιότητα δλοένα καὶ πιὸ ἐκδηλη σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ ἔχασε κάθε πίστη καὶ ποὺ νοιώθει τώρα πόσο πρωταρχικὸς ἦταν αὐτὸς ποὺ ἔχασε. Εἰδικὰ γιὰ τὸ θέατρο, ἡ ἐπιστροφὴ στὸ ἀρχαῖο δρᾶμα διφείλεται στὴ διαπίστωση τῆς ἀναγκαιότητας ἐνὸς βαθύτερου περιεχομένου, δπως ἦταν ὁ ἀρχικὸς μυστιαγωγικὸς χαρακτήρας του—ἀπὸ τὴν ἴδια διαπίστωση ξεκινᾶ ἡ ἐπιστροφὴ στὸ μεσαιωνικὸ μυστήριο στὴ Δύση — καὶ στὴν διαπίστωση τοῦ ἀδιεξόδου δπου ἔφτασε τὸ σύγχρονο θέατρο μὲ τὰ δύο σκέλη του: Τὸ λογοτεχνικὸ δρᾶμα καὶ τὸ μουσικὸ δρᾶμα, τὴν ὄπερα. Τὸ λογοτεχνικὸ δρᾶμα ἀπὸ τὸ ἔνα μέρος, ἀγγοώντας τὰ στοιχεῖα τῆς μουσικῆς καὶ τῆς δραχῆσεως εὐθὺς ἀπὸ τὰ πρῶτα του βήματα μὲ ἐπακόλουθο τὸν προοδευτικὸ περιορισμὸ τοῦ λυρικοῦ στοιχείου ὡς τὴν τελικὴ κατάργησή του, στερήθηκε τὴν πλαστικότητα τῆς μορφῆς καὶ πῆρε τὸν κατήφορο τοῦ ρεαλισμοῦ γιὰ νὰ καταλήξῃ στὴν κινηματογραφικὴ ἀπεικόνιση μιᾶς ἐπιφανειακῆς καὶ συχνὰ φτηνῆς πραγματικότητας χωρὶς ποτὲ νὰ ἐπιτύχῃ τὴν πλαστικὴ μίμηση τῶν ψυχικῶν, τῶν κοσμικῶν δυνάμεων ποὺ συγκρούονται μέσα στὸν ἀνθρωπο, ἐνῷ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος τὸ μουσικὸ δρᾶμα, παρὰ τὸν βαγνερισμὸ ποὺ ἐπεχείρησε νὰ τὸ συζεύξῃ μὲ τὸ λογοτεχνικὸ δρᾶμα, χωρὶς νὰ τὸ κατορθώσῃ, παρέμεινε δ, τι ἦταν καὶ πρὸ τὸν ἀπὸ τὸν Βάγνερ, δηλαδὴ ἔνα συμβατικὸ εἶδος τέχνης μὲ κύριο ἥ μόνο προορισμὸ τὴν τέρψη τῶν ἀργόσχολων μπλαζέδων (ὁ χαρακτηρισμὸς προέρχεται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Βάγνερ) χωρὶς ἔξ ἄλλου νὰ κατορθωθῇ ποτὲ νὰ Ισορροπηθοῦν, ἀπὸ τότε ποὺ ἡ ὄπερα πλάστηκε κατ' εἰκόνα καὶ δμοίωσιν τοῦ ἀρχαίου ἀττικοῦ δράματος ἀλλὰ μὲ μέσα ἐκφράσεως σύγχρονα τότε καὶ μὲ ὑπολείμματα τοῦ μεσαιωνικοῦ μυστηρίου, τὰ στοιχεῖα ποὺ χρησιμοποιήθηκαν μὲ θαυμαστὴ συνέπεια καὶ σὲ ἀπόλυτη Ισορροπία στὸ πρότυπο.

Ἐπιστροφὲς στὸ ἀρχαῖο δρᾶμα, ἡ σ' ἔκεινο ποὺ κατὰ καιροὺς ἐπιστεύετο ὡς ἀρχαῖο δρᾶμα, σημειώθηκαν πολλές, τόσο στὴν περιοχὴ τοῦ λογοτεχνικοῦ δράματος δοσο καὶ στὴν περιοχὴ τοῦ μουσικοδράματος, μὲ μόνιμο σχεδόν βοήθημα τὴν «Ποιητικὴ» τοῦ Ἀριστοτέλη. Ἐκεῖνο ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ἐπιστροφὴ ποὺ βλέπομε στὰ χρόνια μας εἶναι δτι γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα δὲν λαμβάνεται ἀπλῶς ὡς πρότυπο καὶ ὡς ἀφετηρία, ἀλλὰ μελετᾶται αὐτὸς καθ' ἑαυτό, ταυτόχρονα δὲ με-

λετῶνται τὰ προβλήματα ποὺ παρουσιάζει ἡ ἀναβίωσή του καὶ προβάλλονται θεωρητικὲς καὶ ἔμπρακτες λύσεις, γιὰ πρώτη φορά, ὅστερα ἀπὸ τὴν πτώση τοῦ ἀρχαίου κόσμου, τὰ σωζόμενα ἀρχαῖα δράματα ξεφεύγουν ἀπὸ τὶς βιβλιοθῆκες τῶν λίγων ἐκλεκτῶν καὶ παρουσιάζονται δλοζώντανες, καὶ γιὰ πρώτη φορὰ ἔρχονται αὐτὰ σὲ ὅμεση ἐπαφὴ μὲ τὰ μεγάλα πλήθη ποὺ ἐπὶ τόσους αἰῶνες τὰ ἀγνοοῦσαν. Κατὰ σύμπτωσιν, γιὰ πρώτη φορὰ δὲ ἐλληνικὸς κόσμος βρίσκεται σφιγμένος, ἀλλὰ συμπαγῆς, στὸ στενὸ χῶρο ποὺ ἀλλοτε ὑπῆρξε δ φυσικὸς χῶρος του καὶ τὸ δρμητήριο του γιὰ πνευματικὲς κατακτήσεις καὶ ἐπεκτάσεις καὶ ἡ σύμπτωση αὐτὴ θὰ ἔπειπε ίσως νὰ μᾶς δδηγήσῃ στὸ συμπέρασμα δτι ἀν ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ θαυμαστὰ ἐπιτεύγματα τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ πνεύματος ἀρχισε, ἔπειτα ἀπὸ τὶς περιπέτειες τόσων παρερμηνειῶν ἀνὰ τὴ Δύση, νὰ μᾶς ἀποκαλύπτῃ τὰ μυστικά του καὶ κυρίως τὴ ζωντάνια του εἶναι γιατὶ δ ἐλληνικὸς κόσμος, ἔπειτα ἀπὸ τὶς δυὸ μεγαλειώδεις περιπέτειές του: τῆς γιγαντιαίας ἐπέκτασής του πρὸς Ἀνατολὰς μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν Μέγα Ἀλέξανδρο καὶ τῆς χιλιετοῦ μετατόπισης τοῦ κέντρου του στὸ Βυζάντιο, γιὰ πρώτη φορὰ ἔχει πάλι τὸ φυσικό του κέντρο, τὴν Ἀθήνα, καὶ εἰδικά τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα γιὰ πρώτη φορὰ ξαναβρίσκεται στὴ χώρα δπου ἐπλάστηκε καὶ στὸ χῶρο γιὰ τὸν δποῖον ἐπλάστηκε.

Πρέπει ώστόσο νὰ δμολογήσωμε δτι ἡ προσφορὰ τῆς Δύσης στὸν τομέα τῆς ἐρευνας τῶν στοιχείων τοῦ ἀρχαίου δράματος ἦταν, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Σλέγκελῶς σήμερα, πολυτιμότατη. Δὲν μπόρεσε δμως νὰ ξεπεράσῃ τὰ πλαίσια τῆς ἐπιστημονικῆς ἐρευνας, καὶ δσο ἐπεχείρησαν νὰ προχωρήσουν πιὸ πέρα δὲν ἔκαναν τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ προσθέσουν νέους κρίκους στὴν ἄλυσο τῶν εύρωπαϊκῶν παρεμηνειῶν. Ἔτσι δ γάλλος μελετητὴς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς καὶ διακεκριμένος μουσουργὸς Maurice Emmanuel, γνωστὸς γιὰ σημαντικές ἐργασίες του γιὰ τὴν ἀρχαία μουσικὴ καὶ τὴν ἀρχαία δραχηση, δὲν ἀποφεύγει ούτε αὐτὸς τὶς μοιραίες, μπορεῖ νὰ πῆ κανείς, στὴ Δύση παρεμηνεῖες τοῦ ἀρχαίου δράματος δταν παρουσιάζει τὴν «Σαλαμίνα» του (διασκευὴ τῶν «Περσῶν», σὲ συνεργασία μὲ τὸν ἐπίσης σοφὸ ἐλληνιστὴ καὶ μελετητὴ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς Théodore Reinach) καὶ τὴν μουσικὴ τοῦ «Προμηθέα Δεομώτη». Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ ἔργα ἀνήκουν στὴν περιοχὴ τοῦ δυτικοῦ μουσικοδράματος καὶ ἡ προσφορὰ τους στὴν ἴδεα τῆς ἀναβίωσής τοῦ ἀρχαίου δράματος εἶναι ἀρνητική.

Αὐτὸς συμβαίνει γιατὶ οἱ ξένοι μελετητὲς δσο κι' ἀν πλησιάσουν τὰ ἀρχαῖα ἀριστουργήματα δὲν μποροῦν νὰ νοιώσουν δλη τὴ ζωὴ ποὺ πάλλεται μέσα σ' αὐτά.

Ίδιαίτερα δὲ τὴν μουσικὴν τῶν ἀρχαίων δὲν μποροῦν, ἔχοντας μπροστά τους τὸ πρίσμα τῆς πολυφωνικῆς μουσικῆς τους, νὰ τὴν δοῦν καὶ νὰ τὴν νοιώσουν σὰν τέχνη ἄρτια ἔστω καὶ δεμένη μὲ τὴν ποίηση καὶ πρὸ παντὸς σὰν τέχνη ποὺ θὰ μποροῦσε ἀκόμη νὰ εἰναι ζωντανή. Τὸ μαρτυροῦν τὰ λόγια τοῦ μεγάλου μελετητῆς καὶ θαυμαστῆς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς, τοῦ Βέλγου Fr. Aug. Gevaert: «Θὰ ήταν, χωρὶς ἀντίρρηση, πολὺ παρακινδυνεύμενο νὰ χαρακτηρίσωμε τοὺς σύγχρονους μουσουργοὺς ἀπὸ τὴν ρυθμοποιία τῶν μελωδιῶν τους. Δὲν συμβαίνει δῆμως τὸ ίδιο μὲ τοὺς ἀρχαίους. » Όλα μᾶς κάνουν νὰ σκεφτοῦμε δτι ἐν σχέσει πρὸς τὸ ρυθμικὸ μοτίβο, φορέα τῆς μουσικῆς Ιδέας, δ. ρόλος τῆς μελωδίας τους δὲν διέφερε, στὸ βάθος, αἰσθητὰ ἀπὸ τὸν ρόλο ποὺ διεδραμάτιζε ἡ πολύχρωμη ζωγραφικὴ ἐν σχέσει πρὸς τὶς χραμμές τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τους καὶ τῆς γλυπτικῆς τους. «Η ἀντίληψη αὐτὴ δὲν εἰναι τέοια ὥστε ν' ἀνυψώσῃ τὴ γνώμη ποὺ ἔχει ἡ ἐποχὴ μας γιὰ τὴν ἀρχαία μελωδία. Ἀλλὰ στὴν ιστορία πρέπει νὰ περιοριζόμαστε νὰ βλέπωμε τὰ πράγματα ὅχι δπως θὰ θέλαμε νὰ εἰναι ἀλλὰ δπως ήταν στὴν πραγματικότητα». Μὲ ἀλλα λόγια, δλη ἡ ἀξία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς περιορίζεται στὸν πλοῦτο τῆς ρυθμοποιίας, ποὺ κατὰ σύμπτωσιν εἰναι τὸ μόνο γνωστὸ σ' ἐμᾶς στοιχεῖο της, γι' αὐτὸ καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἀμφισβηθῇ ἡ ἀξία του, ἐνῶ ἡ μελωδικὴ γραμμή, ἡ δποία σημειωτέον μᾶς εἰναι ἀγνωστη, ήταν ἐπουσιῶδες συμπλήρωμα. Τὸ καταδικαστικὸ γιὰ τὴν ἀρχαία μουσικὴ συμπέρασμα τοῦ Gevaert, ἀπολύτως ἀπαράδεκτο γιὰ μᾶς, θίγει ἔνα θέμα ἀρρηκτὰ συνυφασμένο μὲ τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα: τὸ θέμα τοῦ στοιχείου τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ ρόλου του στὸ ἀρχαῖο δρᾶμα. Στὴν παρανόηση τοῦ στοιχείου αὐτοῦ δφείλεται κατὰ μέγα μέρος καὶ ἡ γενικώτερη παρερμηνεία τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. Σὲ κάτι παραπλήσιο καὶ ἔξ ίσου καταδικαστικὸ συμπέρασμα καταλήγει καὶ δ Maurice Emmanuel, μαθητὴς τοῦ Gevaert: «Ἄν ἀπροσδόκητες, λέγει, ἀνακαλύψεις μᾶς καθιστοῦσαν ἐφικτὴ τὴν ἀκριβῆ ἐκτέλεση μιᾶς τραγωδίας τοῦ Αἰσχύλου, θὰ ἐμποδιζόμασταν πολὺ νὰ κατανοήσωμε τὸ ἀρμονικὸ τῆς νόημα». «Συνεπῶς, συμπληρώνει ἡ μουσικολόγος Suzanne Demarquez ποὺ ἀναφέρει αὐτὰ τὰ λόγια, μιὰ ἀπόπειρα ἀποκατάστασης τόσο μουσικῆς δσο καὶ θεατρικῆς εἰναι ἔξ ίσου ἀνέφικτη».

Τὰ παραπάνω λόγια τὶς ἀλλο μαρτυροῦν παρὰ δτι οἱ σοφοὶ εύρωπαῖοι μελετητὲς δὲν εἰναι σὲ θέση νὰ συλλάβουν τὶς ὑπῆρξε ἡ μουσικὴ τῶν ἀρχαίων ἐλλήνων, ἡ τέχνη ποὺ συνέτεινε περισσότερο ίσως ἀπὸ τὶς ἀλλες τέχνες στὴ διαμόρφωση καὶ στὴν ἀνθίση τοῦ πολιτισμοῦ τους — γι'

αὐτὸ καὶ τῆς ἀπέδωσαν τόσο κεφαλαιώδη σημασία κατοχυρώνοντάς την ἀκόμη καὶ μὲ νόμους τῆς πολιτείας — καὶ δτι, δσο κι' ἀν τὴν μελετοῦν, στὸ βάθος δὲν πιστεύουν σ' αὐτὴν; Καὶ εἰδικά γιὰ τὴν ἀρχαία τραγωδία, τὶς ἀλλο μαρτυροῦν τὰ λόγια τοῦ Emmanuel παρὰ δτι δὲν πιστεύει, οὔτε αὐτός, δτι ἡ τραγωδία στὴν ἀρχικὴ τῆς μορφὴ ὑπῆρξε ἔνα είδος τέχνης ἄρτιο καὶ ἀπόλυτα ισορροπημένο καὶ ὡς μορφὴ καὶ ὡς περιεχόμενο, ἀφοῦ ισχυρίζεται δτι σήμερα θὰ μᾶς φαινόταν ἀκατανόητο ἐπειδή, δπως λέγει, «ἡ ζωὴ τῶν ἀρχαίων ἀριστουργημάτων δφείλεται στὸ πνεῦμα τους καὶ ὅχι στὶς μορφές τους, στὴ βαθύτερη οὐσία τους καὶ ὅχι στὴν ιστορικὴ τους ἀμφίεση»; Πῶς εἰναι δυνατόν νὰ διαχωρίσωμε σ' ἔνα ἔργο τέχνης τὸ περιεχόμενο ἀπὸ τὴ μορφὴ, ἀφοῦ γνωρίζομε δτι μορφὴ καὶ περιεχόμενο βρίσκονται σὲ ἀρρηκτὴ συνάρτηση καὶ δτι τὸ περιεχόμενο ἐκφράζεται διὸ τῆς μορφῆς; Πῶς εἰναι δυνατόν λ.χ. νὰ ἔξακολουθοῦμε νὰ θαυμάζωμε τὴν πέμπτη συμφωνία τοῦ Μπετόβεν καὶ ταυτόχρονα νὰ θεωροῦμε τὴ μορφὴ της ξεπερασμένη καὶ νεκρή;

Γιὰ δλους αὐτοὺς τοὺς λόγους, ἡ ἀναβίωση τοῦ ἀρχαίου δράματος δὲν ἐπιχειρήθηκε ποτὲ στὴ Δύση ἀλλὰ ἐδῶ στὴν Ἐλλάδα, καὶ συγκεκριμένα στοὺς Δελφούς. Καὶ εἰναι ἀναμφισβήτητο πὼς δτι ἐπετεύχθη στὸν τόπο μας ἀπὸ τὸ 1927, δηλαδὴ ἀπὸ τὶς πρῶτες Δελφικὲς Εορτές, ποὺ δργάνωσαν δ "Αγγελος καὶ ἡ Εῦα Σικελιανοῦ, καὶ ἡ ἀπήχηση ποὺ είχαν ώρισμένες ἐπιτεύξεις μας σὲ ξένα πνευματικὰ κέντρα κι' ἀκόμη τὸ γεγονός δτι οἱ Εύρωπαιοι μετατρέπονται σιγὰ - σιγὰ ἀπὸ δασκάλους σὲ μαθητές, παρουσιάζουν τὴν Ἐλλάδα, πρωτοπόρο μιᾶς κίνησης τῆς δ. ποίας οἱ ἐνδεχόμενες συνέπειες στὸ θέατρο, στὴ μουσική, στὸ χορὸ καὶ γενικώτερα στὴν τέχνη εἰναι ἀνυπολόγιστες.

Σημειώνομε ἐν παρενθέσει δτι οἱ παραστάσεις ἀρχαίων τραγωδιῶν ἀπὸ φοιτητὲς τῆς Σορβόννης χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ 1936, ἀρχισαν δηλαδὴ δκτώ δλόκληρα χρόνια ὕστερα ἀπὸ τὶς πρῶτες Δελφικὲς Εορτές καὶ πέντε χρόνια ὕστερα ἀπὸ τὶς πρῶτες παραστάσεις τοῦ Λίνου Καρζῆ, ἔγιναν δὲ σύμφωνα μὲ ὑποδείξεις καὶ ὁδηγίες τοῦ καθηγητῆ τῆς Σορβόννης καὶ ἐλληνιστῆ Paul Mazon, δ δποίος, ἀν δὲν κάνωμε λάθος, παρέστη στὶς Δελφικὲς Εορτές, δπως καὶ πολλοὶ ἀλλοι εύρωπαιοι διανοούμενοι καὶ καλλιτέχνες, ὡς προσκεκλημένος τῶν Σικελιανῶν. Οἱ παραστάσεις αὐτὲς βασίστηκαν στὶς ἀρχές ποὺ ἐτέθησαν ἐδῶ γιὰ τὴν ἀναβίωση τοῦ ἀρχαίου δράματος: τελετουργικὸς χαρακτήρας, μονοφωνικὴ μουσική, ἄδων καὶ ὀρχούμενος Χορός, προσωπεῖα κλπ. γι' αὐτὸ μᾶς προκαλεῖ τουλάχιστον ἐκπληξη τὸ γεγονός δτι παραλείπεται ν' ἀναφερθῇ, ἀκόμη καὶ στὰ προγράμματα τῶν παραστά-

σεων ποὺ ἔδωσαν οἱ Γάλλοι φοιτητὲς κατὰ καιροὺς ἔδω στὴν Ἑλλάδα καὶ μάλιστα στοὺς Δελφούς, ποιοὶ προηγήθηκαν σ' αὐτὸν δρόμο, καὶ ἀκόμη μεγαλύτερη ἔκπληξη μᾶς προκαλεῖ δισχυρισμὸς τοῦ μουσουργοῦ Jacques Chailley (Conferencia, Ιη Μαρτίου 1937) δτι ἡ μουσικὴ ποὺ ἔγραψε γιὰ τοὺς «Πέρσες» «ἀποτελεῖ μιὰ προσπάθεια χωρὶς ἀμφιβολία καινούργια», δταν γνωρίζομε δτι πρωτοπόροι πραγματικοὶ στάθηκαν δ. Γ. Παχτίκος, δ. I. Σακέλλαρος καὶ κυρίως δ. Κωνσταντίνος Ψάχος στὸν «Προμηθέα» καὶ στὶς «Ικέτιδες» τοῦ Αἰσχύλου ποὺ ἀνεβάστηκαν στὶς Δελφικὲς Ἐορτές (1927 καὶ 1929) καὶ στὶς «Φοίνισσες» τοῦ Εύριπίδη ποὺ ἀνεβάστηκε στὸ στάδιο (1944) ἀπὸ τὸν Λένο Καρζῆ. Προσθέτομε ἀκόμη δτι ἡ προσπάθεια ἀναβίωσης τοῦ μεσαιωνικοῦ χριστιανικοῦ μυστηρίου ἀπὸ τοὺς ἴδιους φοιτητάς, ποὺ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1933, δὲν εἶναι οὕτε αὐτὴ ἀσχετη πρὸς τὴν ἀντίληψη τῆς ἀναβίωσης τοῦ τελετουργικοῦ χαρακτῆρα τοῦ ἀρχαίου δράματος, καὶ τὸ ἴδιο θὰ μποροῦσε ιὰ λεχθῆ καὶ γιὰ τὴν προσπάθεια τοῦ γερμανοῦ Δρος Λαΐχάουζεν ποὺ ἐπεχείρησε, πάλι στοὺς «Πέρσες», νὰ συνδυάσῃ τὸ μυσταγωγικὸ περιεχόμενο τοῦ μεσαιωνικοῦ μυστηρίου μὲ τὸ παγανιστικὸ ἀρχαῖο ἀττικὸ δρᾶμα.

Δυστυχῶς, ἐνῷ προπορευόμαστε πλέον δναμφισθήτητα, δὲν εἴμαστε ἀκόμη σὲ θέση, ἢ τὸ χειρότερο, δὲν θέλομε ἀκόμη νὰ διακρίνωμε τὶ σημαντικὸ ἐπετεύχθη στὸν τόπο μας καὶ νὰ τὸ ἐκτιμήσωμε κατ' ἀξίαν. Κυρίως δμως δὲν θέλομε νὰ κατανοήσωμε δτι γιὰ νὰ βαδίσωμε σταθερὰ πρέπει πρῶτα νὰ λυτρωθοῦμε ἀπὸ τὶς παρανοήσεις ἀπὸ τὶς δποιες πέρασε ἡ Δύση καὶ ἀπὸ τὰ πολλαπλὰ κατάλοιπα αὐτῶν τῶν παρερμηνειῶν. Στὴ Δύση εἶναι μοιραῖο νὰ παρανοῆται τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα, γιατὶ ὑπάρχει ἔκει μιὰ ἀπὸ αἰώνες ἔδραιωμένη ἀντίληψη περὶ θεάτρου ἐκ βάθρων ξένη πρὸς τὴν ἀττικὴ ἀντίληψη. Γιὰ νὰ συλλάβῃ ἡ Δύση τὶ ἥταν τὸ ἀττικὸ δρᾶμα, θὰ ἐπρεπε πρῶτα νὰ γκρεμίσῃ, ἢ τουλάχιστον ν' ἀγνοήσῃ δλόκληρο τὸ θέατρό της ἀπὸ τὸν μεσαίωνα ὡς σήμερα, γιατὶ αὐτὸν εἶναι ποὺ τὴν ἐμποδίζει νὰ τὸ δῆ δπως πράγματι ἥταν. Βέβαια καὶ σ' ἐμᾶς μεταφυτεύθηκε τὸ δυτικὸ δρᾶμα καὶ πιστέψαμε πῶς ρίζωσε, κι' ἀφοῦ κολακεύμαστε, ἐπιπόλαια, νὰ θεωροῦμε τὸν τόπο μας σὰν ἔνα κομμάτι τῆς Δύσης καὶ προσπαθοῦμε νὰ ρυθμίσωμε τὸ βῆμα μας σύμφωνα μὲ τὸ τρίκλισμά της, τὸ πρόβλημα θὰ ἐπρεπε νὰ εἶναι τὸ ἴδιο καὶ γιὰ μᾶς. Νὰ δμως ποὺ μέσα σὲ λίγα χρόνια ἐπετεύχθη ἔδω δ, τι δὲν τόλμησε οὕτε νὰ διανοήθῃ ἡ Δύση ἐπὶ τόσους αἰώνες, νὰ τεθοῦν δηλαδὴ τὰ θεμέλια γιὰ τὴν ἀναβίωση δχι τοῦ αἰώνια παρερμηνευόμενου «βαθύτερου νοήματος τῆς ἀρχαίας τρογω-

δίας» ἀλλὰ τῶν σωζομένων δραμάτων δπως ἥταν στὴν ἐποχὴ τους, κι' αὐτὸν ἀπὸ τότε ποὺ οἱ Σικελιανοὶ καὶ δ. Καρζῆς δὲν «έρμήνευσαν» ἀλλὰ ειοέδυσαν στὸ βαθὺ περιεχόμενό τους κι' ἐπεδίωξαν τὴν πλαστικὴ ἔκφρασή τους δχι σὰν κάτι τὸ μομιοποιημένο ἀλλὰ αἰώνια ζωντανό, ἀπὸ τότε ποὺ οἱ Σικελιανοὶ καὶ δ. Καρζῆς ἀγνοῶντας ἡθελημένα τὸ δυτικὸ θέατρο μὲ τὶς στεγασμένες αἴθουσες, τὸ «κουτί» τῆς σκηνῆς (ποὺ μόλις τώρα ἀρχισε νὰ μᾶς ἐνοχλῆ), τὴν αὐλαία, τοὺς τεχνητοὺς φωτισμούς, τὶς «μοῦτες» τῶν ἡθοποιῶν, τὸ «έσωτερικὸ παίξιμο» κτλ. Ξανάφεραν τὸ ἀττικὸ δρᾶμα στὸν τόπο τῆς καταγωγῆς του, τὸ ὑπαίθρο, καὶ στὴ νομοτέλεια τοῦ ὑπαίθριου ἀμφιθεάτρου.

Μόνο στὰ ἀρχαῖα ἀμφιθέατρα εἶναι δυνατὸν νὰ μελετηθοῦν τὰ προβλήματα ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἀναβίβαση τῶν ἀρχαίων δραμάτων καὶ μόνο μέσα σ' αὐτὰ γίνεται κατανοητό, σχεδὸν αὐτονόητο, γιατὶ τὰ ἔργα τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλῆ, τοῦ Εύριπίδη πλάστηκαν δπως εἶναι, καὶ δχι δπως τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, τοῦ Ιψεν, τοῦ Γκλούκ, τοῦ Βάγνερ. Μέσα στὰ ἀρχαῖα θέατρα κατανοεῖ κανεὶς γιατὶ τὰ στοιχεῖα τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ ἥταν ἀπαραίτητα, ἀναπόσπαστα, γιατὶ ἡ μουσικὴ ἥταν γυμνὸ μέλος μὲ τὴν διάφανη συνοδεία τοῦ αὐλοῦ καὶ δχι συμφωνικὴ μουσικὴ μὲ πολυυδάλες πολυφωνίες καὶ φανταχτερὰ δρχηστρικὰ «ἔφφέ», γιατὶ ἡ ἀπαγγελία τοῦ λόγου είχε μουσικότητα, ποὺ ταυτόχρονα ἐπέτρεπε στὰ διαλογικὰ μέρη νὰ δεθοῦν μὲ τὰ μελοποιημένα χορικὰ καὶ τὰ ἀπὸ σκηνῆς μέλη, ἐνῷ δ. ρεαλιστικὸ διάλογος θ' ἀποτελοῦσε ἀφόρητη ἀνορθογραφία, γιατὶ οἱ ὑποκριταὶ φοροῦσαν προσωπεῖα καὶ δὲν ἔκαναν «μοῦτες» ποὺ δὲν θὰ τὶς ἔβλεπαν καλὰ - καλὰ οὕτε οἱ καθήμενοι στὶς πρῶτες σειρὲς θεατές, γιατὶ φοροῦσαν καὶ τὴν σκευὴ ποὺ τοὺς μεγάλωνε ὡστε νὰ μὴ φαίνωνται μικρότεροι ἀπὸ τοὺς χορευτές ποὺ βρίσκονταν στὸ πρῶτο πλάνο, στὴν δρχήστρα, ἐνῷ ἔκεινοι βρίσκονταν μακριὰ στὸ λογεῖο, γιατὶ ἡ «ὄψις», τὸ θέαμα γενικά, ἥταν ἔνα ἀπὸ τὰ κύρια στοιχεῖα ἀλλὰ πάντα ισορροπούμενο μὲ τὰ ἀλλα ὡστε νὰ μὴν τὰ θυσιάζῃ. «Αν δ. Σαίξπηρ δὲν είχε ὑπ' ὄψιν του τὸ θεατράκι του μὲ τὶς ὑποτυπώδεις ἥ δινύπαρκτες σκηνογραφίες του ἀλλὰ ἔνα ἡλιοφώτιστο ἀρχαῖο θέατρο μὲ μιὰ μοναδικὴ συνήθως σκηνογραφία, δὲν θὰ ἔγραφε τὸν Αἰμλετ, τὸν Μάκβεθ ἢ τὸν Βασιλέα Λήρ, οὕτε δ. Βάγνερ θὰ ἔγραφε τὴν Τετραλογία του, τὸν Τριστάνο ἢ τὸν Πάρσιφαλ ἀν δὲν είχε ὑπ' ὄψιν του τὸ θέατρο ποὺ δραματιζόταν καὶ ποὺ ἔφτιαξε στὸ Μπαυρόδυτ. Κι' δ. Ρακίνας δὲν θὰ ξανάγραφε μὲ τὸν δικό του τρόπο τὴν Ανδρομάχη, τὴν Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι ἢ τὸν Ιππόλυτο τοῦ Εύριπίδη ἀν δὲν είχε ὑπ' ὄψιν

του τὸ Hôtel de Bourgogne οὗτε δὲ Ἀνούγθανά γράφει τὴν Ἀντιγόνη τοῦ Σοφοκλῆ καὶ θὰ ἔντυνε τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου του μὲ φράκα καὶ βραδυνές τουαλέττες ἀνέπρόκειτο αὐτὸν νὰ παιχτῇ κάτω ἀπὸ τοὺς μεγαλόπρεπους βράχους τῶν Φαιδριάδων.

Τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα, ἐπιστρέφοντας τώρα στὸ ἀναπόσπαστο ἀπὸ αὐτὸν χῶρο τοῦ, ξαναβρίσκει τὴν πραγματική του μορφὴ καὶ ὑποχρεώνει, ἀκόμη κι' ἐκείνους ποὺ ἐπιμένουν νὰ τὸ βλέπουν μέσα ἀπὸ τὸ πρόσμα τοῦ δυτικοῦ θεάτρου, νὰ προσαρμόζωνται, παρὰ τὴν καταφανῆ δυστροπία τους, στὴ νομοτέλεια τοῦ ὑπαίθριου ἀμφιθεάτρου. Ἔτσι, τὸ «Ἐθνικὸν Θέατρον» μεταφέροντας τὸν Οἰδίποδα καὶ τοὺς Πέρσες ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς δύοδος Ἀγίου Κωνσταντίνου στὸ Ωδεῖον Ἡρώδου, ἀναγκά-

στηκε ν' ἀναθεωρήσῃ τὸν τρόπο σκηνοθεσίας των, καὶ ἐν συνεχείᾳ προβαίνει σὲ δλοένα μεγαλύτερες προσχωρήσεις πρὸς τὴν ἀποψή ποὺ ἐπὶ εἰκοσιπέντε χρόνια μάχεται γιὰ νὰ ἐπιβάλῃ δὲ Λίνος Καρζῆς μὲ φανατικήτερο ἀντίπαλο αὐτὸν τὸ ίδιο Ἐθνικὸν Θέατρο. Τὸ πρίσμα δύμως τοῦ δυτικοῦ θεάτρου ἔξακολουθεῖ νὰ ὑφίσταται καὶ ἔξακολουθοῦμε νὰ πασχίζωμε νὰ συμβιβάσωμε τὰ ἀσυμβιβαστα. Ἐπὶ πλέον, ὑπάρχει μιὰ μακρὰ παράδοση ποὺ μεταφυτεύτηκε, δπως ἥταν ἐπόμενο, στὸν τόπο μας, ἡ παράδοση τῆς ἀναγκαιότητας τῆς προσαρμογῆς στὴν «σύγχρονη πραγματικότητα» μὲ τὴ χρησιμοποίηση ἐκφραστικῶν μέσων ποὺ προέρχονται δλα ἀπὸ τὸ δυτικὸν θέατρο.

ΟΙ “ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΕΣ,, ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΕΣ

Δυδμιση χιλιετίες μᾶς χωρίζουν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ τὸ ἀττικὸ δρᾶμα δημιουργήθηκε καὶ ἔξελίχθηκε μὲ ἐκπληκτικὴ ταχύτητα — ἐκπληκτικὴ γιὰ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ποὺ δὲν ἐπασχε ἀπὸ τὸν σημερινὸ πυρετὸ τῆς ἀναζήτησης τοῦ καινούργιου μὲ δποιο τίμημα — γιὰ νὰ φτάσῃ στὴν τελειότερη μορφὴ τοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Ἀπὸ τότε στέκεται πάντα σὰν τὸ ἄφταστο πρότυπο δραματικοῦ ἔργου σ' ἐποχὲς δπου οἱ συνθῆκες εἰναι ἐντελῶς ἀσχετες μ' ἐκείνες στὶς δποιες ζοῦσαν οἱ Ἀθηναῖοι τοῦ ΣΤ' καὶ Ε' π.Χ. αἰῶνα καὶ τὰ αἰσθητικὰ κριτήρια ἐντελῶς διάφορα ἀπὸ ἐκείνα ποὺ συνέτειναν στὸ νὰ δημιουργηθῆ τὸ κατάλληλο κλῖμα γιὰ τὴν διαμόφωσή του καὶ τὴν ἀνθισή του, ἔχει δὲ ἀμεση ἀπήχηση καὶ σὲ λαοὺς ποὺ δὲν παρουσιάζουν καμμιὰ πνευματικὴ ἡ αἰσθητικὴ συγγένεια μὲ τοὺς πολίτες τῆς πόλης τῆς Παλλάδας.

Στὸ διάστημα τῶν δυδμιση αὐτῶν χιλιετιῶν, τὸ ἀττικὸ δρᾶμα μεταφυτεύθηκε κατὰ τὸν ἔνα ἡ τὸν ἄλλο τρόπο σ' δλες σχεδὸν τὶς χῶρες τῆς Εὐρώπης (ἡ μεταφύτευσή του στὴν Ἀνατολή, κατὰ τὴν Ἑλληνιστικὴ περίοδο, ὡς τὶς μακρινὲς Ἰνδίες, καὶ ἡ πρόσκαιρη ἀνθιση τῆς μορφῆς τῆς τραγωδίας στὴν Ἀλεξάνδρεια τοῦ Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδελφέως μὲ τὴν πλειάδα τῶν ἐπτὰ τραγικῶν εἰναι ἔνα θέμα ἀσχετο πρὸς αὐτὸν ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ) στὴν ἀρχαία Ρώμη πρῶτα καὶ πολὺ ἀργότερα, ἐπειτα ἀπὸ τὸ μεγάλο κενὸ τοῦ Μεσαίωνα, στὴν Ἰταλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία. Σ' δλο αὐτὸν τὸ διάστημα, ἐνῶ δὲ θαυμασμὸς γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τοῦ Εύριπίδη παραμένει ἀκέραιος, τουλάχιστον σ' ἐποχὲς ἀκμῆς, κρίνεται ὀστόσο δτι τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν μποροῦν ν' ἀνεβαστοῦν δπως εἰναι ἀλλὰ χρειάζονται κάποια «ἐπεξεργασία». Δὲν ἐννοοῦμε τὸν

μεταγλωττισμὸ τους, ποὺ κι' αὐτὸς θὰ ἀλλιώσῃ κατὰ μέγα μέρος τὴν τελειότητα τῆς ἀπόδοσής τους. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν πρώτων λατίνων τραγικῶν, δημιουργεῖται μιὰ ἀντίληψη ποὺ θὰ συνεχιστῇ ὅς σήμερα: δτι οἱ ἀρχαῖες τραγωδίες γιὰ νὰ γνουν κατανοητὲς πρέπει δχι μόνο νὰ μεταφραστοῦν ἀλλὰ καὶ νὰ προσαρμοστοῦν στὴν ἔκάστοτε «σύγχρονη πραγματικότητα», δπως θὰ λέγαμε σήμερα.

Ἄλλα οἱ ρωμαῖοι ἀναπροσαρμοστές δπως καὶ οἱ μετέπειτα Ἰταλοί, Γάλλοι, Γερμανοί, δὲν βλέπουν τὰ πράγματα τόσο ἀπλά, τόσο πρόχειρα καὶ τόσο εὔκολα δπως οἱ σύγχρονοι ἀναπροσαρμοστές - σκηνοθέτες. Καὶ, ἀντὶ νὰ πάρουν τὶς ἀττικὲς τραγωδίες καὶ νὰ τὶς παρουσιάσουν μὲ τὸν ἄλφα ἡ βῆτα σκηνοθετικὸ τρόπο, τὶς ξαναγράφουν. Ἔτσι, πρῶτοι οἱ Λατίνοι τραγικοί, δὲ Λίβιος Ἀνδρόνικος, δὲ Ἐννιος, δὲ Πακούβιος, καὶ ἀργότερα δὲ Σενέκας, ξαναγράφουν τὸν Οἰδίποδα, τὴν Ἀντιγόνη, τὴ Μήδεια, τὴν Ἀνδρομάχη, σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς τους καὶ τὰ μέτρια αἰσθητικὰ κριτήρια τοῦ κοινοῦ τους, ἐνῶ οἱ ἴδιοι ξακολυθοῦν νὰ θαυμάζουν τὰ πρότυπά τους. Εἰναι ἀλήθεια δτι θὰ μποροῦσε νὰ παρατηρήσῃ κανεὶς πῶς τὴν παράδοση τῆς ἀναπροσαρμογῆς δὲν τὴν δημιουργησαν πρῶτοι οἱ Λατίνοι συγγραφεῖς ἀλλὰ οἱ ἴδιοι οἱ μεγάλοι Ἀθηναῖοι τραγικοί, ἀφοῦ χρησιμοποίησαν συχνὰ τοὺς ἴδιους μύθους ποὺ εἶχαν χρησιμοποιήσει προγενέστεροι τους. Καὶ θὰ εἶχε ἀδικο. Γιατὶ οἱ μεγάλοι τραγικοί ποιητὲς δὲν ἔκαμναν ἀναπροσαρμογὲς ἀλλὰ ἀναδημιουργίες, ἡ ἀκριβέστερα νέες δημιουργίες πάνω σὲ μύθους ποὺ ἥταν κτῆμα δλονῶν, μεταπλάθοντάς τους καὶ μεταπλάθοντας ταυτόχρονα τὴ μορφὴ τοῦ δράματος ποὺ βρίσκοταν σὲ συνεχῆ ἔξελιξη. Κάτι ἀνάλογο

ἴγινε στὴ Δύση μὲ τὰ δρατόρια καὶ τὶς λειτουργίες ποὺ ἦταν κι' αὐτές νέες κάθε φορά δημιουργίες. Ἀντιθέτως οἱ Λατίνοι, δπως καὶ οἱ μεταγενέστεροι εὐρωπαῖοι, χρησιμοποίησαν μόθους ξένους, ἔξωτικούς, πλαισιωμένους σὲ μιὰ μορφή ἀκόμη πιὸ ξένη, ποὺ εἶχε προσφέρει τὸ ἀπαντον τῶν δυνατοτήτων της καὶ ποὺ ἐπὶ πλέον ἔφτανε πιὰ ὡς αὐτοὺς ἐντελῶς παρανοημένη. Γι' αὐτὸ δὲν στάθηκαν παρὰ ἀπλοὶ ἀναπροσαρμοστές.

Βέβαια μετά τὶς προσαρμογές ἡ παράλληλα μ' αὐτές, προσχώρησαν κάποτε, έστω καὶ παραμένοντας στὰ πλαίσια τῆς τραγωδίας, καὶ πέρα ἀπὸ τὴν ἀπλὴ διασκευὴ ἡ μίμηση, καὶ τὰ ἔργα τῶν ἀρχαίων τραγικῶν χρησιμοποιήθηκαν ὡς πρότυπα μορφῆς γιὰ νέες πρωτότυπες δημιουργίες. Ἀλλὰ στὴν περίπτωση τῆς λατινικῆς τραγωδίας, ἀκόμη καὶ τὰ ἔργα ποὺ πλάστηκαν πάνω σὲ θέματα ἑθνικά δὲν ἀνέβηκαν πάνω ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀπλῆς μίμησης, καὶ «ἔκτος ἀπὸ τὸν Ναϊβιο ποὺ ἐπεχείρησε νὰ δημιουργήσῃ ἀληθινὸ ἑθνικὸ θέατρο, γράφει ὁ Gevaert, δλοι οἱ Λατίνοι ἀρκέστηκαν νὰ προσαρμόσουν τὰ δράματα τοῦ Εύριπίδη καὶ τοῦ Σοφοκλῆ στὸ μίζερο μέτρο τοῦ ρωμαϊκοῦ θεάτρου». Ἀπὸ τότε ἀρχινᾶ ὁ Χορός νὰ γίνεται «τὸ μεγάλο πρόβλημα», πρόβλημα ἀνεπίλυτο ἔως σήμερα γιὰ τὸν σύγχρονος ἀναπροσαρμοστές - σκηνοθέτες. «Ο Χορός, γράφει πιὸ πέρα ὁ Gevaert, τοῦ δποίου δ ἀριθμὸς τῶν μελῶν ἦταν ἀκαθόριστος στοὺς Ρωμαίους, δὲν ἔμφανιζόταν στὴν δρχήστρα του, ποὺ ἦταν γιὰ νὰ κάθωνται οἱ γερουσιαστές, οἱ δημοτικοὶ ἀρχοντες καὶ οἱ δικαστές, ἀλλὰ ἔρχόταν νὰ σταθῇ στὴ σκηνὴ ἡ δηποία ἔμενε κενὴ μετὰ τὴν ἔξοδο τῶν τραγικῶν προσώπων... Οἱ χορευτὲς τραγουδοῦσαν ἀλλοτε ἀκίνητοι καὶ ἀλλοτε κάνοντας μερικοὺς βηματισμούς καὶ μερικὲς ἀπλές ἀνελίξεις. Οὗτε ίχνος πραγματικῆς δρχηστικῆς κίνησης».

Οταν μὲ τὴν Ἀναγέννηση τὸ ἀττικὸ δρᾶμα μεταφυτεύεται γιὰ δεύτερη φορά στὴ Δύση, ὡς μουσικὸ δρᾶμα στὴ Φλωρεντία καὶ ὡς καθαρῶς λογοτεχνικὸ δρᾶμα στὴ Γαλλία, ἡ παράδοση τῆς ἀναγκαιότητας τῆς προσαρμογῆς του συνεχίζεται. Εἰτε παίρνοντας τὶς ίδιες τὶς σωζόμενες τραγωδίες γιὰ νὰ τὶς προσαρμόσουν στὰ δικά τους μέτρα, εἰτε παίρνοντας τὴ μορφὴ τῆς τραγωδίας καὶ μὲ βοήθημα ἀπαραίτητο δσο καὶ παρερμηνευμένο τὴν «Ποιητικὴ» τοῦ Ἀριστοτέλη προσπαθοῦν νὰ δημιουργήσουν νέα ἔργα, συνήθως πάνω σὲ μόθους παρμένους ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μυθολογία καὶ σύμφωνα μ' ἔνα φανταστικὸ πρότυπο, τὰ ἔργα ποὺ παρουσιάζονται ὡς τραγωδίες δὲν ἔχουν καμιὰ συγγένεια μὲ τὰ πραγματικὰ πρότυπα. Ἀλλὰ δὲν παρανοεῖται μονάχα ἡ ἀττικὴ τραγωδία. Παρερμηνεύεται τὸ ἀρχαῖο

πνεῦμα σ' δλες τὶς ἔκδηλώσεις του : φιλοσοφία, ποίηση, μουσική, χορό, καὶ θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον ιὰ γραφῆ ἡ Ιστορία αὐτῶν τῶν διαδοχικῶν παρανοήσεων καὶ παρεμηνειῶν ποὺ συνεχίστηκαν στὴ Δύση ὡς τὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰῶνα, δηλαδὴ ὡς τὴν ἐποχὴ ποὺ ἦταν Δύση, ὄστερα ἀπὸ τὶς πρώτες ἀμεσες ἐπαφές της μὲ τὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα, τὴν νέα βέβαια ἀλλὰ διὰ μέσου αὐτῆς καὶ τὴν ἀρχαία, ἐπαφε νὰ βλέπῃ τὴν ἀρχαία 'Ελλάδα σὰν μιὰ χώρα μυθική καὶ ειδυλλιακή, μιὰ καταπράσινη 'Αρκαδία καὶ πλάι ἔναν ὄνειροδη "Ολυμπο, μὲ κατοίκους Θεούς, θεές, ήρωες, πριγκίπισσες, βοσκοπούλες ποὺ ἔπαιζαν σὲ Pastorales καὶ μιλοῦσαν μὲ τὴν ἐπιτηδευμένη εὐγένεια τῆς Αὐλῆς καὶ τῶν σαλονιῶν, τὴν «'Ελλάδα τῶν μπουντουάρ» δπως τὴν εἶπαν ἀργότερα. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς μεγάλους δημιουργοὺς τῆς ἀρχαιότητας ἀγνοήθηκαν ἡ καὶ περιφρονήθηκαν, δπως δ Ἄισχύλος, ποὺ μόλις περὶ τὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰῶνα κρίθηκε ἀξιος νὰ τοποθετηθῇ πλάι στὸν Σοφοκλῆ καὶ τὸν Εύριπίδη καὶ ποὺ κατά τὸν Φοντενέλ «ῆταν ἔνα εἶδος τρελλοῦ μὲ πολὺ ζωηρὴ φαντασία ποὺ δὲν λειτουργοῦσε καὶ τόσο καλά». Ἀλλὰ μήπως νοιώθουν καλύτερα τὸν Σοφοκλῆ, παρ' δλον τὸν μεγάλο θαυμασμό τους γι' αὐτόν; 'Ο ἑλληνολάτρης Ἀνδρέας Σενιέ τὸν ἀγαπᾷ γιὰ «τὴν γλυκύτητα τῶν εἰκόνων του» καὶ συγκινεῖται κυρίως ἀπὸ τ' ἀηδόνια τοῦ δάσους τοῦ Κολωνοῦ στὸν «Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῷ», ἐνῶ ἀντιθέτως δ πολὺς στὴν ἐποχὴ του La Harpe μιλᾶ μ' ἐνθουσιασμὸ γιὰ τὸν Βολταΐρο ποὺ «έλειανε τὸ μάρμαρο τοῦ Σοφοκλῆ». Δὲν προσαρμόζονται λοιπὸν μόνο δ Σοφοκλῆς κι' δ Εύριπίδης, ἀλλὰ κι' δ Θεόφραστος, κι' δ Αἰσωπος κι' δ Θεόκριτος κι' δ τόσο δεινοπαθήσας Ἀριστοτέλης μὲ τὴν διπλὴ προσωπικότητα τοῦ μεταφυσικοῦ καὶ τοῦ θετικοῦ ἐπιστήμονα, κι' δ Ὁμηρος ποὺ ἔτοι δπως ἦταν φαινόταν ώμὸς καὶ χυδαίος' κι' ἔσόκαρε τοὺς εὐγενεῖς θαυμαστές του, γι' αὐτὸ ἔπρεπε νὰ περάσῃ ἀπὸ τὶς διασκευές τῆς μαντάμ Ντασιέ στὴ Γαλλία καὶ τοῦ μεγάλου ποιητῆ Πόδουπ στὴν 'Αγγλία.

Μὲ τέτοιες διασκευές ἦταν δ μοναδικὸς τρόπος γιὰ νὰ ἔλθουν σ' ἐπαφὴ τὰ ἀρχαῖα ἀριστούργηματα μὲ τὸ κοινὸ ποὺ φυσικά δὲν μποροῦσε νὰ τὰ γινωρίσῃ στὸ πρωτότυπο. "Ἐτσι, τὸ εὐρωπαϊκὸ κοινὸ γινωρισε τὴν Ἀνδρομάχη, τὴν Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι καὶ τὴν Φαίδρα τοῦ Ρακίνα, καὶ ποτὲ τὰ πρωτότυπα ποὺ ἔγραψε δ Εύριπίδης, τὸν Οἰδίποδα τοῦ Κορνήλιου ἢ τοῦ Βολταΐρου καὶ δχι τὸ ἀριστούργημα τοῦ Σοφοκλῆ, τὴν Ἀντιγόνη καὶ τὸν Ἀγαμέμνονα τοῦ Ἀλφιέρη, τὴν Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις τοῦ Γκαΐτε (αὐτὴν ποὺ γνωρίζομε καὶ παίζομε ἐμεῖς ἔδω, ἐνῶ ἀγνοοῦμε ἐκείνη ποὺ ἔγρα-

ψε δ Εύριπίδης) κ.ο.κ. Κι' ἔτσι, ἀπὸ τὴν ἐποχὴν τοῦ Elienne Jodelle καὶ τοῦ Robert Garnier, στὴν Ἀναγέννηση, ἔως σήμερα, δ Οἰδίπους, ή Μῆδεια, ή Ἰφιγένεια, ή Ἀλκηστη, ή Ἡλέκτρα, πέρασαν ἀπὸ ἄπειρες μεταμορφώσεις, μίλησαν κάποτε τὴν γλῶσσα τῶν *précieuses* (*précieuses ridicules* τις εἶπε δ Μολιέρος) φόρεσαν περροῦκες καὶ καπέλλα μὲ φτερά (περροῦκες καὶ καπέλλα φόρεσαν καὶ οἱ θεοὶ τοῦ Ὄλυμπου, ἀκόμη καὶ δ Ζεύς), ἔκαναν ὑποκλίσεις γεμάτες χάρη καὶ χόρεψαν *chaconne* (γιὰ νὰ χρησιμοποιηθῇ τὸ στοιχεῖο τῆς δραχῆσεως δπῶς καὶ στὸ ἀρχαῖο δρᾶμα), τραγούδησαν λόγια ἀκατάληπτα δσο καὶ ἀνόητα (δ, τι δὲν ἀξίζει νὰ εἰπωθῇ τραγουδιέται, λέγει δ Φίγκαρο τοῦ Μπωμαρσέ), ἔνω ταυτόχρονα πολεμοῦσαν ἥρωϊκά ἔναντιον δλόκληρης δρχῆστρας, ή φόρεσαν στὴν ἐποχὴ μας φράκα καὶ βραδυνές τουαλέττες (γιὰ νὰ μεταφερθοῦν στὴν σημερινή πραγματικότητα), καὶ κουβέντιασαν σάν πολιτισμένοι ἀνθρώποι σὲ σύγχρονα σαλόνια. Δὲν ξεύρομε ἀν οἱ ἀναρίθμητες αὐτὲς

προσαρμογὲς στὰ ἑκάστοτε σύγχρονα ἐκφραστικὰ μέσα υπῆρξαν ποτὲ ζωντανές. Ἐκεῖνο δμως ποὺ γνωρίζομε τώρα εἶναι δτι κι' ἀν ἀκόμη ἔζησαν γιὰ ἔνα διάστημα μιὰ τεχνητὴ ζωή, σήμερα εἶναι δλες ξεπερασμένες, νεκρές καὶ δὲν ἔνδιαφέρουν παρὰ τοὺς διδάκτορες ή ὑποψήφιους διδάκτορες τῆς φιλολογίας καὶ γιὰ ἔνα περιορισμένο χρονικὸ διάστημα τοὺς μαθητὲς τῶν λυκείων καὶ τῶν κολλεγίων, καὶ οἱ περισσότερες ἀναπαύονται ἐν εἰρήνῃ σὲ σκονισμένες βιβλιοθήκες. Κι' ἀν ἀνασφέρωνται ή μελετῶνται ἀκόμη εἶναι κυρίως γιατὶ οἱ ξένες ίστορίες τῆς λογοτεχνίας κολακεύονται νὰ ἔχουν κι' ἔνα κεφάλαιο ἀφιερωμένο στὴν «*εκλασσικὴ τραγωδία*» τους χωρὶς ν' ἀποφεύγουν, παρὰ τὴν περίφημη «διαμάχη τῶν ἀρχαίων καὶ τῶν συγχρόνων», τὴν ἐποχὴ ποὺ οἱ μιμήσεις θεωρήθηκαν ἀνώτερες ἀπὸ τὰ πρότυπα, καὶ παρὸ τοὺς Βολταίρους καὶ τοὺς La Harpe, ἔνο αἰσθημα μειονεκτικότητας μπροστά στὰ μεγάλα, τὰ ἀθάνατα ἔργα τῶν Ἀθηναίων τραγικῶν.

ΟΙ ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΕΣ ΚΙ' Ο ΑΡΙΣΤΟΤΟΕΛΗΣ

Δὲν εἶναι δυνατὸν νὸ γραφῆ μελέτη σχετικὴ μὲ τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα χωρὶς ν' ἀναφερθῆ κατ' ἐπανάληψιν δ Ἀριστοτέλης, καὶ δὲν θὰ τὸ ἀποφύγωμε οὕτε κι' ἐμεῖς τόσο μᾶλλον ποὺ μιλοῦμε γιὰ τὶς ἀναπροσαρμογὲς τῆς ἀρχαίας τραγωδίας γιὰ τὶς δποῖες — τουλάχιστον γιὰ ἔκεινες ποὺ ἔγιναν ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση κι' ἔδωθε — κύριος ἀλλὰ ἀκούσιος ὑπεύθυνος φαίνεται νὰ εἶναι δ συγγραφέας τῆς «*Ποιητικῆς*». Τὴν «*Ποιητική*» συμβουλεύονται λίγο - πολὺ ὅλοι οἱ ἀναπροσαρμοστές, μιὰ Ποιητικὴ τραγικά, μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, παρεξηγημένη καὶ κομματισμένη, ἀπὸ τὴν δποία παίρνουν ἀλλοτε τὸν περίφημο ἔκτοτε καὶ πραγματικὰ ἀνύπαρκτο νόμο τῶν τριῶν ἔνοτήτων ποὺ χρησιμοποιεῖται κάποτε ως τὸ μοναδικὸ κριτήριο τῆς τέλειας τραγωδίας, ἀλλοτε τὸν τραγικὸ μῦθο, καὶ θεωρεῖται ἀπαρατήτη ἡ χρησιμοποίηση ἀρχαίων μύθων, ἀλλοτε τὸν ρόλο τοῦ Χοροῦ ὡς ὑποκριτοῦ, καὶ ἀντικαθίσταται δ Χορὸς ἀπὸ ἀκόλουθες καὶ ὑπηρέτες, ἀλλοτε τὸ τραγικὸ δέος γιὰ νὰ φτάσωμε στὴ φρικίαση τοῦ γκράν·γκινιόλ, τὴν κάθαρση μὲ τὶς διάφορες φιλοσοφικὲς θεωρίες τῆς κ.ο.κ. Ὁ ρόλος ποὺ ἔπαιξε δ «*Ποιητική*» στὸ δυτικὸ θέατρο ἦταν διπλός: 'Απὸ τὴ μιὰ μεριὰ χρησίμευσε γιὰ τὴν κατανόηση καὶ ἐρμηνεία τῶν σωζομένων δραμάτων καὶ τῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ καθιερώθηκε ως τὸ θεωρητικὸ βιβλίο ποὺ περιεῖχε τὰ δόγματα γιὰ τὴν δημιουργία νέων ἀρτίων θεατρικῶν ἔργων.

Σχετικὰ μὲ τὸν πρῶτο τρόπο θεώρησῆς της, παρ' δλο τὸν σεβασμὸ ποὺ πρέπει νὰ ἔμπινέη ἔνα μνημεῖο ποὺ τὸ καθιέρωσαν οἱ αἰῶνες, δὲν εἶναι δυνατὸν δστόσο νὰ ἀγνοήσωμε τὸ γεγονός δτι δ κύριος σκοπὸς τοῦ ἔργου δὲν εἶναι ίστορικὸς ἢ ἐρμηνευτικὸς ἀλλὰ διδακτικός, καὶ πιθανῶς μιὰ ἀπάντηση τοῦ Ἀριστοτέλη στὴν πρόκληση τοῦ Πλάτωνα δταν ἔκεινος κατήγγειλε τὴν ποίηση καὶ γενικὰ τὴν τέχνη ώς φεύτικη Σειρῆνα καὶ ως μίμηση ἀντικειμένων ποὺ δὲν εἶναι παρὰ σκιές. Καὶ δὲν εἶναι κυρίως δυνατὸν νὰ ἀγνοήσωμε δτι δ Ἀριστοτέλης ἔγραψε τὴν «*Ποιητική*» γύρω στὰ 330 π.Χ., δηλαδὴ περισσότερο ἀπὸ 200 χρόνια ὡστερα ἀπὸ τὴν πρώτη τραγωδία ποὺ παρουσίασε δ Θέσπις στὴν Ἀθήνα καὶ περισσότερο ἀπὸ 70 χρόνια μετὰ τὸν θάνατο τοῦ τελευταίου μεγάλου τραγικοῦ. «*Υπάρχουν περιπτώσεις, γράφει δ Ἀγγλος Ἑλληνιστής Gilbert Murray στὸν πρόλογο τῆς μετάφρασης τῆς Ποιητικῆς τοῦ Ingram Bywater, δπου δ Ἀριστοτέλης ἐπηρεάστηκε στὶς ἀντιλήψεις του γιὰ τὴν τραγωδία τοῦ Ε' αἰῶνα ἀπὸ τὴν ἔμπειρα τῆς ἐποχῆς του, δταν ἡ μόνη ζωντανὴ μορφὴ τοῦ δράματος ἦταν ἡ Νέα Κωμῳδία... Ὁ Ἀριστοτέλης λέγει δτι δ Χορὸς πρέπει νὰ εἶναι ἀναπόσπαστο μέρος τοῦ δράματος, κι' αὐτὸ δὲν εἶναι ἀληθινό. Λέγει δμως ἐπίσης δτι πρέπει νὰ θεωρηθῇ ως ἔνας ἀπὸ τοὺς ὑποκριτάς, κι' αὐτὸ δεῖχνει μέχρι ποίου σημείου δ Χορὸς ἦταν στὰ χρόνια του νεκρὸς καὶ ἡ τεχνικὴ του ξεχασμένη. Εἶχε χάσει τὸ νόημα τοῦ τι διέπηρε δ Χορὸς στὰ χέρια τῶν μεγάλων τραγικῶν δπως*

στὶς Βάκχες καὶ στὶς Εὐδμενίδες. 'Ἐπίσης κάνει λάθος στὴ χρησιμοποίηση τοῦ ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ, ποὺ ἥταν συχνὴ στὸ τέλος τῶν μονῶν τραγωδιῶν τοῦ Εὔριπίδη καὶ ποὺ φαίνεται νὰ χρησιμοποιήθηκε ἐξ ἵσου στὸ τέλος τῶν Τριλογιῶν τοῦ Αἰσχύλου. "Ἔχοντας χάσει τὴν ζωντανὴ παράδοσην δὲν βλέπει οὕτε τὴν μυσταγωγικὴ καταγωγὴ οὕτε τὴν δραματικὴ ἀξία τῶν θεῶν ἐμφανίσεων».

«Ἐλπίζω, λέγει πιὸ πέρα δ. Μυρραγ, δτὶ δὲν εἶναι παράτολμο νὰ εἰκάσωμε δτὶ ἡ λέξη «κάθαρση», γιὰ τὴν ὅποια ἔγιναν πολλὲς συζητήσεις, θροε απὸ στόμα τοῦ Ἀριστοτέλη ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴ (τῆς τελετουργικῆς καταχωγῆς). Φαίνεται πέρα ὡς πέρα σὰν μιὰ παληὰ λέξη, τὴν ὅποια μᾶλλον δέχεται καὶ ἔσανερμηνεύει δ. Ἀριστοτέλης, παρὰ μιὰ λέξη τὴν ὅποια ἔκλεγει ἔκεινος ἐλεύθερα γιὰ νὰ χαρακτηρίσῃ τὸ ἀκριβὲς φαινόμενο ποὺ ἐπιθυμεῖ νὰ περιγράψῃ. Πάντως, τὸ ἴδιο τὸ τελετουργικὸ τοῦ Διονύσου ἥταν «καθαρμὸς» ή «κάθαρσις», ἔνας καθαρμὸς τῆς κοινότητας ἀπὸ τὰ μολύσματα καὶ τὰ δηλητήρια τῆς περασμένης χρονιᾶς, τὴν παληὰ μετάδοση τοῦ κακοῦ καὶ τοῦ θανάτου. Καὶ οἱ λέξεις τοῦ δρισμοῦ τοῦ Ἀριστοτέλη μπορεῖ νὰ εἶχαν χρησιμοποιηθῆ στὰ χρόνια τοῦ Θέσπιδος μὲ μιὰ πιὸ ὠμὴ καὶ λιγότερο μεταφορικὴ ἔννοια... 'Ἄξιζει ν' ἀναφερθῆ δτὶ τὸ ἔτος 361 π.Χ., ἐποχὴ κατὰ τὴν ὅποια ζούσε δ. Ἀριστοτέλης, ἐλληνικὲς τραγῳδίες εισήχθησαν στὴ Ρώμη δχι γιὰ λόγους καλλιτεχνικούς ἀλλὰ ἀπὸ δεισιδαιμονία, σὰν «καθαρμὸς» ἀπὸ ἔνα λοιμό».

"Οτι δ σκοπὸς τῆς «Ποιητικῆς» εἶναι κυρίως διδακτικὸς καὶ δχι ἔρμηνευτικὸς ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός δτὶ οἱ νόμοι ποὺ διατυπώνονται σ' αὐτὴν συχνὰ καταστρατηγοῦνται στὰ σωζόμενα δράματα. "Ἐτσι, λέγει δ. Ἀριστοτέλης λ. χ. δτὶ τὸ πρῶτο ούσιωδες στοιχεῖο, ή ζωὴ καὶ ἡ ψυχὴ τῆς τραγωδίας; εἶναι δ. πλοκή, καὶ στὴν ἐκλογὴ τοῦ μύθου καὶ τὴν δομὴ τῆς πλοκῆς συγκεντρώνει κυρίως τὸ ἐνδιαφέρον του. Τὴν πλοκὴ ἔχοντας ὡς σπουδαιότερο κριτήριο ἀποφαίνεται δτὶ δ. Εὔριπίδης εἶναι «δ τραγικώτερος ἀπὸ τοὺς ποιητές», συμμεριζόμενος κατὰ τοῦτο τὴν ἀποψη τῆς ἐποχῆς του ποὺ εἶχε θέσει στὸ περιθώριο τὸν Φρύνιχο, καὶ τὸν Αἰσχύλο, ἐνῷ ἀντιθέτως δ νοσταλγὸς τῶν μεγάλων κλασσικῶν Ἀριστοξένης δὲν ἀναγνωρίζει ὡς μεγάλους ποιητές - μελωδούς παρὰ τὸν Πίνδαρο, τὸν Σιμωνίδη, τὸν Φρύνιχο καὶ τὸν Αἰσχύλο, καὶ καταδικάζει τὴν παρηκμασμένη τέχνη τοῦ Τιμόθεου καὶ τοῦ Εὔριπίδη. Σύμφωνα λοιπὸν μὲ τὴν ἀποψη τοῦ Ἀριστοτέλη οἱ «Φοίνισσες» τοῦ Εὔριπίδη εἶναι τελειότερη τραγωδία ἀπὸ τοὺς «Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας» τοῦ Αἰσχύλου, ή «Ἡλέκτρα» τοῦ Σοφοκλῆ τελειότερη ἀπὸ τὶς «Χοηφόρες», ἐνῷ οἱ «Ικέτιδες» τοῦ Αἰσχύ-

λου ὅπως καὶ οἱ «Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας» ποὺ εἶναι ἔργα στατικά, σχεδὸν χωρὶς καμμιά πλοκή, δὲν εἶναι ἀρτιες τραγωδίες. Καὶ ἀν πάρωμε τότε ἡμεῖς τὰ κριτήρια αὐτὰ ὡς ἀπόλυτα καὶ τὰ προεκτείνομε ὡς τὸ σύγχρονο θέατρο θὰ μπορούσαμε τότε νὰ ὑποστηρίξωμε δτὶ ἡ «Μῆδεια» τοῦ Γκριλλπάρτσερ καὶ ἡ «Ἡλέκτρα» τοῦ Χόφμανσταλ εἶναι τραγικώτερα δράματα καὶ ἀνώτερα ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα πρότυπά τους, ἐνῷ δὲν εἶναι.

Συνεπῶς, οἱ ἀπόψεις τοῦ Ἀριστοτέλη σχετικὰ μὲ τὴν πραγματικὴ μορφὴ τῆς τραγωδίας κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς καὶ τὴν σημασία τῶν στοιχείων τῆς δὲν εἶναι πάντα ἀδιάβλητες καὶ ἐπόμενο εἶναι, δταν προσφεύγωμε συνεχῶς στὴν «Ποιητικὴ» γιὰ νὰ συλλάβωμε μιὰ σαφῆ ἰδέα τῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου ἐνὸς ἔργου τοῦ Αἰσχύλου λ. χ. ή καὶ γενικώτερα τοῦ ἀρχαῖου δράματος ή γιὰ νὰ ἀντλήσωμε ἐπιχειρήματα μὲ τὸν σκοπὸν νὰ ὑποστηρίξωμε μιὰ ἀποψη, νὰ πέφτωμε σὲ παρερμηνεῖες καὶ σὲ ἀτέρμονες καὶ ὄγονες συζητήσεις.

"Η «Ποιητικὴ» δὲν χρησίμευσε μονάχα ὡς βοήθημα ἔρμηνευτικὸ ἀλλὰ καὶ ὡς βιβλίο διδακτικό, γιατὶ δ. Ἀριστοτέλης ἔχοντας ὑπ' ὅψιν ἔνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀττικῶν δραμάτων, ἀπὸ τὰ δημοφιλέστερα δράματα στὴν ἐποχὴ του, ἐποχὴ κάμψης τῆς δημιουργίας καὶ κατάπτωσης τοῦ τραγικοῦ εἰδους, τὰ πιὸ «θεατρικά», θὰ λέγαμε σήμερα, δηλαδὴ τὰ πλησιέστερα πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του, ἔξαγει καὶ διατυπώνει νόμους γιὰ τὴν τελειότερη μορφὴ τοῦ δράματος. Κάτι διάλογο ἔγινε καὶ μὲ τὴν μορφὴ τῆς Σονάτας ή Συμφωνίας ἀπὸ σύγχρονους θεωρητικούς. "Ἐτσι δ. Vincent d' Indy γράφει, δπως δ. Ἀριστοτέλης, τὸ διδακτικὸ του σύγγραμμα Μουσικῆς Σύνθεσης δταν ἡ τελειότερη μορφὴ τῆς ἀπόλυτης μουσικῆς βρίσκεται σ' ἐποχὴ κατάπτωσης καὶ κυριαρχεῖ ἡ προγραμματικὴ μουσική. "Οπως δ. Ἀριστοτέλης γιὰ τὴν τραγωδία ἔτσι καὶ δ ντ' Ἐντύ, ἔχοντας ὑπ' ὅψιν τὸ πλούσιο υλικὸ ποὺ κληροδότησαν οἱ μεγάλοι κλασσικοί, ἔξαγει καὶ διατυπώνει, πολὺ πιὸ δογματικὰ δμως καὶ συχνὰ μὲ τυφλὸ φανατισμό, τοὺς νόμους τῆς Ιδεώδους μορφῆς τῆς Σονάτας. "Άλλα τὴν Σονάτα τὴν βλέπει μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τῆς μορφῆς τῆς κυκλικῆς σονάτας τοῦ δασκάλου του Σεζάρ Φράνκ, τοῦ δηγητικοῦ θέματος τοῦ Βάγνερ καὶ τοῦ συμφωνικοῦ ποιήματος τῆς ἐποχῆς του, ἐποχῆς παρακμῆς τῆς ἀπόλυτης μουσικῆς, καὶ ἔρμηνεύει καὶ ἀξιολογεῖ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων κλασσικῶν, τοῦ Χάσντν, τοῦ Μότσαρτ καὶ τοῦ Μπετόβεν μὲ μιὰ διτταραβολὴ τῶν κρινομένων ἔργων μὲ τὴν Ιδεώδη μορφὴ ποὺ νοερά ἔχει ύπ' ὅψιν. "Ωστόσο παρατηροῦμε δταν μελετήσωμε τὰ ἔργα τῶν μεγάλων κλασσικῶν δτὶ συχνά, συχνότατα, οἱ νόμοι ποὺ ἐκ τῶν ύστε-

ρων διετύπωσε διδούματικός θεωρητικός βασιζόμενος στὰ ἴδια αὐτὰ ἔργα καταστρατηγοῦνται μέσα σ' αὐτὰ χωρὶς αὐτὸνά τὰ βλάπτη καθόλου..

Τὸ συμπέρασμά μας εἶναι δτὶ οἱ θεωρητικοὶ τῶν μεγάλων μορφῶν τῆς τέχνης, ποὺ κατὰ κανόνα ἐμφανίζονται δταν οἱ μορφὲς αὐτὲς ἔχουν κλείσει τὴν περίοδο τῆς δημιουργικῆς των διάπλασης κι ἔχουν φτάσει στὴν περίοδο τῶν ἀλλοιώσεων καὶ τῆς παρακμῆς, γίνονται συχνά αἴτιοι παρεμηνειῶν τῶν μεγάλων ἔργων τέχνης. "Οταν βλέπωμε νὰ διατυπώνωνται οἱ νόμοι μιᾶς μορφῆς τέχνης μποροῦμε νὰ εἰμαστε βέβαιοι δτὶ ἡ δημιουργικὴ περίοδος αὐτῆς τῆς μορφῆς ἔχει πιὰ λήξει. Καὶ ἡ πρακτικὴ ἀξία τέτοιων θεωρητικῶν ἔργων είναι ἀμφισβητησιμή. "Αν καὶ οοφά διατυπωμένοι οἱ νόμοι τῆς ἀρχαίας τραγωδίας,

δὲν βοήθησαν ώστεσσο κανένα μεταγενέστερο δραματουργὸ ἔστω καὶ νὰ πλησιάσῃ τὰ ἀριστοτελήματα ποὺ εἶχε ὑπ' ὅψιν του δ 'Αριστοτέλης γιὰ νὰ ἔξαγάγῃ καὶ διατύπωση λεπτομερῶς τοὺς νόμους ποὺ ἀγνοοῦσαν ἀκόμη, ἔτσι ξεκάθαρα διατυπωμένους, δλοκληρωμένους καὶ ίσορροπημένους, οἱ μεγάλοι δημιουργοὶ, χωρὶς αὐτὴν ἄγνοιαν' ἀποτελέση γι' αὐτοὺς μειονέκτημα. 'Αντιθέτως. Τὸ γεγονός δτὶ δ 'Αριστοτέλης διατυπώνει τοὺς νόμους τῆς τραγωδίας μαρτυρεῖ δτὶ ἡ «Ποιητική» του εἶναι καὶ δὲπικήδειος τοῦ ἀττικοῦ δράματος, γιατὶ ἔνα είδος τέχνης εἶναι ζωντανὸ δσο μορφοποιεῖται, ἔξελίσσεται, μεταμορφώνεται, ἀναζητῶντας τὴν τελειότερη μορφὴ του, χωρὶς ποτὲ οἱ δημιουργοὶ νὰ ἔχουν ὑπ' ὅψιν τους α priori μιὰ ἰδεώδη μορφὴ διατυπωμένη μάλιστα ἔξωτεχνικά.

ΤΑ ΔΥΟ ΣΚΕΛΗ ΤΟΥ ΔΥΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Τὸ δυτικὸ θέατρο δὲν περιορίστηκε βέβαια στὴν προσαρμογὴ τῶν ἀρχαίων δράματων ἢ στὴ μίμησή τους. Τὰ ἔλαβε καὶ ως ἀφετηρία, καὶ ἐν συνεχείᾳ ἀκολούθησε δικούς του δρόμους ποὺ τὸ ὀδήγησαν τόσο μακριὰ ἀπὸ τὰ ἀρχικὰ πρότυπά του ώστε νὰ γίνη ἕνα θέατρο μὲν ἐντελῶς ἔξχωρους νόμους, μολονότι συχνὰ ἐπηρεάστηκε ἀπὸ παράλληλες ἐπιστροφὲς στὸ ἀρχαῖο δρᾶμα.

'Η ἔξελιξη αὐτὴ τοῦ δυτικοῦ θεάτρου δὲν θὰ ἔπειπε νὰ μᾶς ἀποσχολήσῃ, ἀφοῦ φαίνεται νὰ ξεφεύγῃ ἀπὸ τὸ θέμα αὐτῆς τῆς μελέτης. Μᾶς ἐνδιαφέρει δμῶς κατὰ τοῦτο : δτὶ ἐδημιούργησε πρίσματα μέσα ἀπὸ τὰ δποῖα ἐπιμένομε νὰ βλέπωμε τὰ ἀρχαία δράματα. 'Η μεταφύτευση τῆς ἀρχαίας τραγωδίας στὴ Δύση παρουσιάστηκε μὲ δύο διαφορετικὲς μορφές : τοῦ λογοτεχνικοῦ δράματος ὃπου ἀγνοοῦνται τὰ στοιχεῖα τῆς μουσικῆς καὶ τῆς δραχήσεως, καὶ τοῦ μουσικοῦ δράματος ὃπου καταβάλλεται προσπάθεια νὰ κρατηθοῦν δλα τὰ στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. 'Απὸ αὐτὴ λοιπὸν τὴν ἀποψη, τὸ μουσικὸ δρᾶμα φαίνεται νὰ πλησιάζῃ περισσότερο πρὸς τὸ πρότυπο, γι' αὐτὸ καὶ ἡ πιὸ δλοκληρωμένη ἐπιστροφὴ στὴ μορφὴ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας ἔγινε στὰ πλαίσια τοῦ μουσικοδράματος, ἀπὸ τὸν Βάγνερ. Τὰ δύο σκέλη τοῦ δυτικοῦ θεάτρου, ποὺ παρουσιάζουν μεταξύ τους τέτοιες ἀντινομίες ώστε νὰ φαίνεται ἀκατανόητη ἡ συνύπαρξή τους, παρέμειναν ἔχωρα ως τὴν ἐποχὴ τοῦ Βάγνερ, χωρὶς ποτὲ νὰ ἐπιχειρηθῇ ἡ σύζευξή τους, πρᾶγμα ποὺ δὲν ἐπέτυχε ἔξ αλλου οὔτε δ κατὰ τὸ παράδειγμα τῶν ἀρχαίων τραγικῶν-μελοποιῶν γερμανὸς ποιητῆς - μουσουργὸς ποὺ τὸ ἐπεχείρησε.

'Η ἀποβολὴ τῶν στοιχείων τῆς μουσικῆς καὶ τῆς δραχήσεως εἶχε ως συνέπεια τὴν ὑπερτροφικὴ ἀνάπτυξη τῆς σκηνικῆς δράσης καὶ τῆς ὑποκριτικῆς, μὲ ἐπακόλουθο τὸν περιορισμὸ ἔως τὴν τελικὴ κατάργηση κάθε ἔστω καὶ ὑποτυπώδους λυρικοῦ στοιχείου. Τὸ λυρικὸ στοιχεῖο φαίνεται ξένο μέσα στὴν ἀτμοσφαίρα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ποὺ εἶναι καὶ τὸ φυσικὸ κλίμα τοῦ λογοτεχνικοῦ δράματος καὶ δποὺ τελικὰ θὰ καταλήξῃ, γι' αὐτὸ καὶ καταργεῖται δ ποιητικὸς λόγος καὶ ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὸν πεζό.

'Ἐδῶ πρέπει ν' ἀνοίξωμε μιὰ παρένθεση : Τάση πρὸς μετατόπιση τοῦ κέντρου βαρύτητος ἀπὸ τὸ λυρικὸ στοιχεῖο στὴ σκηνικὴ δράση, δηλαδὴ ἀπὸ τὰ χορικὰ στὰ ἐπεισόδια, παρατηρεῖται καὶ στὴν ἔξελιξη τοῦ ἀττικοῦ δράματος ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο στὸν Εύριπίδη (ἔξαιρουμένων τῶν «Βακχῶν»). Συχνὰ δμῶς τέτοια τάση στὸν Σοφοκλῆ καὶ στὸν Εύριπίδη εἶναι ἀπατηλή, γιατὶ ναὶ μὲν περιορίζονται τὰ χορικὰ ἀλλὰ ταυτόχρονα τὸ λυρικὸ στοιχεῖο παίρνει μεγαλύτερη ἐκταση στὰ ἐπεισόδια μὲ τὰ ἀπὸ σκηνῆς μέλη ώστε νὰ πρόκειται μᾶλλον γιὰ μερικὴ μετατόπιση τοῦ λυρικοῦ στοιχείου ἀπὸ τὸν Χορὸ στοὺς ὑποκριτάς. 'Ωστόσο ἡ τάση αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ ἀμφισβητηθῇ. 'Απὸ τὸν Αἰσχύλο ως τὸν Εύριπίδη, τὸ λυρικὸ στοιχεῖο, γενικά, περιορίζεται προοδευτικά, καὶ κατ' ἀντίστροφον λόγον ἐντείνεται καὶ πλούτιζεται ἡ σκηνικὴ δράση. 'Ἐνῶ λοιπὸν στὸν Αἰσχύλο καὶ, πιθανῶς ἀκόμη περισσότερο, στὸν Φρύνιχο τὸ κύριο σῶμα τῆς τραγωδίας εἶναι τὸ χορικόν, δηλαδὴ τὸ λυρικὸ στοιχεῖο, δσο ἡ μορφὴ τῆς τραγωδίας βαίνει πρὸς τὴν παρακμὴ της, τὸ λυρικὸ στοιχεῖο περιορίζεται, καὶ στὸν 'Αγάθωνα ποὺ κατά

τὸν Ἀριστοτέλη πρῶτος εἰσήγαγε τὰ ἐμβόλιμα (τὰ ἴντερμέδια), φτάνει νὰ μετατραπῇ σὲ στοιχεῖο παρέμβλητο. "Οσο δμως κι' ἀν περιορίζεται προοδευτικὰ ἡ καὶ ἀν ἀποξενώνεται, ὁστόσο δὲν καταργεῖται. Ὁ περιορισμὸς ἐπέφερε τὴν παρακμή, ἡ κατάργηση δμως θὰ ἐπέφερε τὸ δλοκληρωτικὸ σπάσιμο τῆς μορφῆς τῆς τραγῳδίας, δπως συνέβη μὲ τὴν κατάργηση τοῦ Χοροῦ στὴ Νέα Κωμῳδία καὶ δπως θὰ συμβαίνῃ στὶς «έρμηνεῖες» τῶν ἀρχαίων δραμάτων κάθε φορά ποὺ τὸ λυρικὸ στοιχεῖο δὲν θὰ καταλαμβάνῃ τὴν ἔκταση καὶ δὲν θὰ προσλαμβάνῃ τὴν αημασία ποὺ τοῦ ἀνήκουν.

Ἄποβάλλοντας τὸ λυρικὸ καὶ πλαστικὸ στοιχεῖο, τὸ λογοτεχνικὸ δρᾶμα ξεφεύγει, δπως εἶπαμε, ἀπὸ κάθε ποιητικὸ κλίμα καὶ τείνει δλοένα πρὸς τὸ φυσικό του κλίμα, τὸν ρεαλισμό. Καὶ πράγματι, ἐκεῖ γίνεται ἔνα εἰδος μὲ συνέπεια, δπου τὰ λιγοστὰ στοιχεῖα του μποροῦν νὰ ἰσορροπηθοῦν, καὶ ἐπειδὴ ὑπάρχει ἐπίσης ἰσορρόπηση μεταξὺ μορφῆς καὶ περιεχομένου τὸ δεχόμαστε σὰν ἔνα εἰδος τέχνης ἀρτιο, ἐστω καὶ μὲ περιωρισμένες ἐπιδιώξεις. Κάθε προσπάθεια δμως ποὺ θὰ ἐπιχειρηθῇ γιὰ τὴν ἐπαναφορά, ἐστω καὶ περιορισμένη, τῶν στοιχείων τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ Χοροῦ είναι ἐκ τῶν προτέρων καταδικασμένη. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ είναι ἀπλῶς παρέμβλητα καὶ φαίνονται ἐντελῶς ξένα μέσα στὸ κλίμα τοῦ λογοτεχνικοῦ δράματος, ἀκόμη δὲ καὶ δταν καταβάλλεται προσπάθεια νὰ ἐνσωματωθοῦν, ἔξακολουθοῦν νὰ ἔχουν ἐπεισοδιακὸ χαρακτῆρα καὶ νὰ διακρίνονται σὰν στοιχεῖα ἐτερογενῆ ποὺ διασποῦν τὴν ἐνότητα τοῦ δλου ἔργου δπως λ.χ. στὶς δύο «βιβλικές» τραγῳδίες τοῦ Ρακίνα «Ἐσθῆρ» καὶ «Ἀθαλία» καὶ στὴν μετριώτατη, ἔξ ἄλλου, «Ἀνδρομέδα» τοῦ Κορνήλιου. Ἡ μουσικὴ στὸ λογοτεχνικὸ δρᾶμα δὲν μπορεῖ νὰ είναι παρὰ διακοσμητικὸ στοιχεῖο δσο καὶ ἐπεισοδιακό, ἔνα εἰδος «μουσικῆς ταπετσαρίας» συχνὰ ἐνοχλητικὸ γιὰ τοὺς ἡθοποιοὺς δταν συμβαδίζει μὲ τὰ λόγια τους, καὶ δχι λιγότερο ἐνοχλητικὸ γιὰ τοὺς θεατὲς γιατὶ περισπᾶ τὴν προσοχὴ τους καὶ συχνὰ τοὺς καλύπτει τὰ λόγια τῶν ἡθοποιῶν, πάντως ἐντελῶς ἀσχετο πρὸς τὸ μουσικὸ στοιχεῖο δπως τὸ ἐννοοῦσαν οἱ Ἀθηναῖοι τραγικοὶ καὶ γενικὰ οἱ ἀρχαῖοι ποιητὲς - μελοποιοί.

Τὰ στοιχεῖα τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ παρέμειναν στὸ δεύτερο σκέλος τοῦ δυτικοῦ θεάτρου, στὴν δπερα. Καὶ σχετικὰ μὲ τὸν χορό, εἶτε τὸν θεωρήσωμε ὡς ὅρχηση ποὺ παρουσιάζεται σὰν μπαλλέτο, εἶτε τὸν θεωρήσωμε ὡς δμάδες ἀποπλήκτων ποὺ τραγουδοῦν πολυφωνικὰ κόρα,

δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση μὲ τὸν Χορὸ τῆς ἀρχαίας τραγῳδίας. Ἐξ ἄλλου, εἶτε ὅπὸ τὴ μιὰ μορφὴ εἴτε ὅπὸ τὴν ἄλλη, ὁ χορὸς μόνο στὴν δπερα-μπαλλέτο ἀποτελεῖ κύριο στοιχεῖο, εἰς βάρος τότε τῆς σκηνικῆς δράσης ποὺ μετατρέπεται σὲ συνδετικοὺς κρίκους, ἐνῶ στὴν δπερα παραμένει ὡς ἐπεισοδιακὸ στοιχεῖο καὶ συχνὰ ἀποβάλλεται δλότελα. Μὲ τὴ μουσικὴ δμως τὰ πράγματα είναι ἐντελῶς διαφορετικά. Ἡ ιστορία τοῦ μουσικοῦ δράματος ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησης ἔως σήμερα είναι καὶ ἡ ιστορία μιᾶς δένατης πάλης ἐπικράτησης μεταξὺ λόγου καὶ μουσικῆς, μὲ κατὰ κανόνα ἐπικράτηση τοῦ λόγου. Παρουσιάστηκαν βέβαια μεταρρυθμιστὲς δπως δ Γκλούκ, δ Βάγνερ, δ Ντεμπυσσού ποὺ, ἔχοντας ὅπ' δψιν τους τὸ πρότυπο, στὴν πραγματικότητα ἀγνωστο, τῆς ἀρχαίας τραγῳδίας ἐπεχείρησαν νὰ δώσουν τὸν πρωτεύοντα ρόλο στὸ λόγο. Ἀλλὰ ἡ μουσικὴ ποὺ χρησιμοποίησαν ήταν δδύνατο νὰ συζευχθῇ μὲ τὸ λόγο, ἔστω καὶ μὲ δρους ισοτιμίας καὶ δχι δπως μάταια θέλησε δ Γκλούκ ποὺ διεκήρυξε δτι ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ είναι στὸ δρᾶμα ὑπηρέτρια τοῦ λόγου. Γενικά, ἡ μουσικὴ τῆς Δύσης, ἡ πολυφωνικὴ μουσικὴ στὶς διάφορες μορφές της, είχε διαπλασθῆ καὶ ἔξελιχθῇ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν λόγο καὶ, ἀκόμη στὶς περιπτώσεις ποὺ τὸν χρησιμοποιοῦσε, τὸν ὑπέτασε στοὺς δικούς της νόμους. Τέχνη ἐντελῆς καὶ αὐθύπαρκτη πλέον, δὲν ήταν δυνατὸν νὰ προσμιχθῇ, εἶτε ὡς ἀπόλυτη μουσικὴ είτε δως περιγραφικὴ ἢ προγραμματικὴ μουσική, μὲ τὸν λόγο. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ δυτικὸ μουσικὸ δρᾶμα παρέμεινε ἔνας αἰώνιος ἀσθενής, χωρὶς ποιὲ νὰ κατωρθωθῇ ἡ ἰσορρόπηση τῶν στοιχείων ποὺ χρησιμοποιοῦνται σ' αὐτό.

Ἡ μελέτη τοῦ δυτικοῦ θεάτρου μὲ τὰ δύο σκέλη του μᾶς είναι χρήσιμη, γιατὶ μᾶς ἀποκαλύπτει ποὺ δηγήθηκε τὸ θέατρο μὲ τὶς ἀρχικὲς παρανοήσεις τοῦ προτύπου του: στὴ διάσπαση καὶ κατάργηση ωρισμένων στοιχείων, στὸ λογοτεχνικὸ δρᾶμα καὶ στὴν χρησιμοποίηση μεγεθῶν ποὺ δὲν ἐπιδέχονται πλέον καμμιὰ ἰσορρόπηση μεταξὺ τους, στὸ μουσικόδραμα. Μᾶς ἐνδισφέρει δμως καὶ γιατὶ τὰ ἀκφροστικὰ μέσα δπως αὐτὰ ἀναπτύχθηκαν, συχνὰ ὑπερτροφικά, τόσο στὸ λογοτεχνικὸ δρᾶμα δσο καὶ στὸ μουσικόδραμα, θὰ χρησιμοποιηθοῦν στὶς σκηνοθετικὲς προσαρμογές ποὺ ἐπιχειροῦνται στὰ χρόνια μας, καὶ μόνο τὸ γεγονός αὐτὸ είναι ἀρκετὸ γιὰ νὰ μᾶς πείσῃ δτι τέτοιες προσπάθειες είναι ἐκ τῶν προτέρων καταδικασμένες.

Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗΣ ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗΣ

Στὴν ἐποχὴ μας δὲν ἔσπασε βέβαια ἡ παράδοση τῆς διασκευῆς τῶν ἀρχαίων δράματων, παράλληλα δμως μὲ τὴν χρησιμο-

ποίηση τῶν μύθων τους μέσα ἀπὸ πρίσματα σύγχρονα, δπως λ. χ. ἡ ψυχανάλυση, γίνονται ἀπὸ καιρὸ προσπάθειες ν' ἀνεβα-

στοῦν τὰ ἴδια τὰ ἔργα τῶν μεγάλων τραγικῶν. Αὐτὸς βέβαια εἶναι μιὰ πρόοδος, γιατί, δπως εἴπαμε, ἐπὶ τόσους αἰώνες δὲν ἔθεωροῦνταν ὡς ζωντανά θεατρικά ἔργα ποὺ μποροῦσαν ν' ἀνεβαστοῦν. Πρόκειται όμως γιὰ σχετικὴ μόνο πρόοδο καὶ δχι γιὰ μιὰ ριζικὴ ἀναθεώρηση. Τὰ ἔργα ποὺ ἀνεβάζονται εἶναι κατὰ προτίμησιν τὰ πιὸ «θεατρικά», ἐκεῖνα δηλαδὴ ποὺ ἔξεταζόμενα ἐπιπόλαια φαίνονται νὰ πλησιάζουν κάπως τὴν δυτικὴ ἀντίληψη περὶ θεάτρου, καὶ συγκεκριμένα τὰ ἔργα στὰ δποῖα δ Χορός, «τὸ μεγάλο πρόβλημα» (ἐπαναλαμβάνομε τὴν χιλιοειπωμένη ἐπωδὸ) ἔχει δο τὸ δυνατόν μικρότερο ρόλο καὶ τὰ χορικὰ ἐπιδέχονται ἀνελέητο τὸ ψαλίδι τοῦ σκηνοθέτη.

Είναι χαρακτηριστικό ότι έκεινοι που πρώτοι ασχολήθηκαν στήν σύγχρονη 'Ελλάδα με άναβιθάσεις άρχαιων δραμάτων δὲν ήταν οι έπαγγελματίες του θεάτρου ἀλλά ἄπλοι ἑρασιτέχνες. 'Ο Γιάννης Σιδέρης γράφει σχετικά τὰ ἔξῆς στήν «Ιστορία του Νέου 'Ελληνικού Θεάτρου»: «Θά πρόσεξε ίσως δ' ἀναγνώστης ότι παρ' δόλο τὸν κλασσικισμό του, τὸ ἐπαγγελματικό θέατρο δὲν ἀνέβαισε ἀρχαία τραγῳδία. Τὰ ξένα μελοδράματα δὲν ἐπαίζανε, βέβαια, Σοφοκλῆς, καὶ παλαιότερα, στήν ἀρχή, ἐκυριάρχησε δὲ νεοκλασσικισμός του 'Αλφιέρι κλπ. 'Ο Βερναρδάκης, ως φόρμα, κάθε ἀλλο παρὰ τοὺς ἀρχαίους εἶχε ώς πρότυπο... Τὴν ἀρχαία τραγῳδία τὴν ἀγαποῦμσαν οἱ ἔξωθεατρικοὶ λόγιοι, κατὰ καθῆκον, ἀς ποῦμε, ἀρχαιολάτρες... Οἱ παληοὶ ἡθοποιοί, ἐνῷ πρόθυμα ἐπαιζαν δυτικές τραγῳδίες ἢ τις νεοελληνικές ἀπομιμήσεις τους, ἔβλεπαν τις ἀρχαῖες Ἑλληνικές τραγῳδίες σάν κάτι τὸ ξένο πρός τὴν τέχνη τους». Καὶ εἶχαν δίκηο. Γιατί ἀρχαία τραγῳδία δὲν είναι θέατρο. Δὲν είναι θέατρο μὲ τὴν ἔννοια που δίνομε σ' αὐτῇ τῇ λέξῃ σήμερα.

Βέβαια, ἀπὸ τότε, ἀφοῦ πρῶτοι ἔκαναν ἀρχὴ οἱ ἔξωθεατρικοί, ἡ στάση τῶν ἐπαγγελματιῶν τοῦ θεάτρου, ἡθοποιῶν καὶ σκηνοθετῶν, ἔχει διλλάξει. Μὰ ἡ διλλαγὴ εἶναι ἀπατηλή. Οὐσιαστικά δὲν ἀναθεώρησαν τὴν παληὰ τους ἀντίληψην ἀπλῶς, ἀντὶ νὰ προσαρμοστοῦν αὐτοὶ στὸ κλῖμα, στὴ μορφὴ καὶ στὴν τεχνικὴ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, προσάρμοσαν τὴν τραγωδία στὶς ἐπαγγελματικές ἀντιλήψεις καὶ ἐπιδιώξεις τους. "Ἐτοι ἀρχινᾶ μ'" αὐτοὺς μιὰ νέα ἀντίληψη προσαρμογῆς, πολὺ πιὸ εὔκολης ἀπὸ ἐκείνη ποὺ ἐπεχείρησαν δὲ Ρακίνας, δὲ Ἀλφιέρης, δὲ Γκαΐτε, ἡ ἀντίληψη τῆς σκηνοθετικῆς προσαρμογῆς ποὺ παρουσιάζεται μὲ τὸ προσωπεῖο τῆς «έρμηνειας». Τὴ θέση τοῦ δραματογράφου, κάποτε ἀληθινοῦ δημιουργοῦ, τὴν καταλαμβάνει τώρα δὲ παρνυθέτης.

•Ο ακηνοθέτης είναι κυρίως δημιούργη-
μα τῆς ἐποχῆς μας, καὶ ἡ σημερινὴ κυριαρ-

χία του στό θέατρο είναι μία έπι πλέον ξενδεική δτι ή έποχή μας δὲν είναι δημιουργική μὲ τὴν βαθύτερη σημασία πού έχει αὐτή ή λέξη. "Οπως στή μουσική προβάλλεται σήμερα κυρίαρχη ή προσωπικότητα τοῦ «έρμηνευτῆ - δημιουργοῦ»—έρμηνευτῆ-έκτελεστῆ, ή καλλίτερα, ἀπλῶς ἐκτελεστῆ μὲ τὴν ώραία του ἔννοια θὰ πρεπε νὰ λέμε —, τοῦ διευθυντῆ δρχῆστρας, ή τοῦ βιρτουόζου, ἐνῶ οἱ πραγματικοὶ δημιουργοί, συνήθως ἔνδοξοι νεκροί, τοῦ προσφέρουν τὴν δυνατότητα νὰ ἔκφραση τὴν προσωπικότητά του ή καὶ τὶς έρμηνευτικὲς ἀκροβασίες του, ἔτοι καὶ στὸ θέατρο δ ἀρχαῖος τραγικός ή δ Σαΐπηρ ή δοποιοσδήποτε μεγάλος δραματογράφος δίδει στὸν σκηνοθέτη μιὰ πρώτη όλη, τὴν δποία θὰ μεταπλάσῃ αὐτὸς κατά τὴν αύθαιρετη συχνὰ ἀντίληψή του. Σύμπτωμα παρακμῆς βέβαια αὐτή ή προβολὴ τοῦ έρμηνευτῆ ή τοῦ σχολιαστῆ εἰς βάρος τοῦ πραγματικοῦ δημιουργοῦ, ποὺ παρατηρήθηκε καὶ σ' ἄλλες έποχὲς παρακμῆς, δὲν θὰ εἶχε μεγαλύτερες συνέπειες ἀν στὴν περίπτωση τοῦ ἀρχαίου δράματος δὲν συνέτεινε στὸ νὰ παραλύσῃ δημιουργικὲς ἴκανότητες ποὺ θὰ μποροῦσαν ν' ἀποδώσουν θετικά.

Ο σκηνοθέτης άρχαίας τραγωδίας ἔχει κατά κανόνα τὴν ἐμπειρία τοῦ συγχρόνου θεάτρου ἀφοῦ προέρχεται ἀπὸ αὐτό. Ἀλλὰ ἡ ἐμπειρία αὐτῇ ἀντὶ νὰ ἀποτελῇ ἀπαραίτητο προσδόκιμον ἀποδεικνύεται ἀντιθέτως βαρύτατο παθητικό, γιατὶ μοιραία δικαιονοθέτης θ' ἀντιμετωπίσῃ τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα μέσα ἀπὸ τὸ πρῶτον τῆς ἐμπειρίας του καὶ καμμιά φορά τῆς ἐπαγγελματικῆς του διαστροφῆς. Ἀν ἡ ἐμπειρία τοῦ συγχρόνου θεάτρου ποὺ ἔχει διαφορά τὸ σοβαρώτερο ώστόσο πρόσκομμα ποὺ θὰ τὸν κάνη νὰ διαπράξῃ τὸ κεφαλαιῶδες σφάλμα του εἰναι διτὶ τὰ ἔργα ποὺ θὰ ἀναλάβῃ νὰ «έρμηνεύσῃ» εἰναι Ἑλλειπῆ ή, ἀκριβέστερα, ἀκρωτηριασμένα. Ἐτσι δπως ἔφτασαν ώς ἐμάς τὰ ἔργα αὐτά δὲν παίζονται, καὶ πάνω σ' αὐτὸν συμφωνοῦν πιά δλοι ἀφοῦ παραδέχονται διτὶ πρέπει νὰ βροῦμε κάτι γιὰ ν' ἀναπληρώσωμε κατὰ κάποιο τρόπο τὰ ἔλλειποντα στοιχεῖα. Ο σκηνοθέτης δμως δὲν εἰναι, ἐπαναλαμβάνομε, δημιουργός, μὲ τὴν πραγματική ἔννοια αὐτῆς τῆς λέξης καὶ δχι μὲ τὴν ἔννοια ποὺ συνηθίσαμε νὰ τῆς ἀποδίδωμε ἀποκαλῶντας δημιουργό ἔναν ήθοποιό, ἔνα βιρτουόζο ή ἔνα διευθυντὴ δρχήστρας. Γιὰ νὰ «δημιουργήσῃ» δ ήθοποιός, δ βιρτουόζος ή δ διευθυντὴς δρχήστρας πρέπει προηγουμένως νὰ ἔχῃ δημιουργήσει δ πραγματικός δημιουργός, δηλαδὴ δ θεατοικός συγγραφέας ή δ μουσουργός. Πρέπει συνεπῶς νὰ ὑπάρχῃ πρῶτα τὸ ἔργο, τελειωμένο, δρτιο, πλήρες, γιὰ νὰ τὸ ἀναλάβῃ οπαίσας δ

δημιουργός· ἔκτελεστής ὁ ἔκτελεστής, ὁ δποῖος ἔχει ἐπὶ πλέον καθῆκον νὰ τὸ ἀποδώσῃ ὅσο τὸ δυνατὸν πιστότερα καὶ σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ δημιουργοῦ του.

Στὴν περίπτωση λοιπὸν τοῦ ἀρχαίου δράματος δ σκηνοθέτης καταπιάνεται μ' ἔνα ἔργο τέχνης ποὺ κάποτε ἦταν ἄρτιο, ἔνα θαῦμα ἀρτιότητος καὶ ισορροπίας, ἀλλὰ πού σήμερα δὲν εἶναι ἀκέραιο καὶ βασικὰ στοιχεῖα του δὲν ἔχουν διασωθεῖ. "Αν ἀποπειραθῇ νὰ τὸ δῶσῃ ἔτσι δπως εἶναι, μὲ μόνα τὰ στοιχεῖα ποὺ εἶναι γνωστά, τότε μποροῦμε νὰ πούμε δτι κάνει «μουσειακὴ παράσταση» γιατὶ μονάχα στὰ μουσεῖα ἑκθέτουν τὰ ἀρχαῖα ἔργα τέχνης ἔτσι δπως διασώθηκαν, συνήθως ἀκρωτηριασμένα, ἀκέφαλα ἢ παραμορφωμένα, χωρὶς νὰ τολμοῦμε νὰ τὰ θίξωμε, ν' ἀναπληρώσωμε τὰ ἔλλείποντα μέρη. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ αἰσθητικὴ συγκίνηση ποὺ προκαλοῦν δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι πλήρης. Μᾶς γεννιοῦνται ἔρωτήματα καὶ ἀπορίες, καὶ μαζὶ ἔνα αἰσθημα πόνου καθὼς βλέπομε τὰ σημάδια τῆς φθορᾶς τοῦ χρόνου ἢ τῆς καταστροφῆς. "Ἀλλα δμως ζητεῖ δ ἐπισκέπτης τοῦ μουσείου καὶ ἀλλὰ δ θεατὴς τοῦ ἀρχαίου δράματος ποὺ βλέπει στὸ λογεῖο καὶ στὴν δρχήστρα πρόσωπα ζωντανά. Τὸ πρόβλημα συνεπῶς τοῦ σκηνοθέτη εἶναι νὰ ξαναζωντανέψῃ τὸ ἀρχαῖο ἔργο ἀλλὰ καὶ νὰ προκαλέσῃ τὴν ίδια αἰσθητικὴ συγκίνηση ποὺ προκαλοῦσε δταν ἦταν ἀκέραιο, καὶ ἐφ' ὅσον τοῦτο εἶναι ἀνέφικτο, τὴν πλησιέστερη πρὸς αὐτὴν συγκίνηση. Καὶ γιὰ νὰ τὸ ἐπιτύχῃ αὐτὸ πρέπει προηγουμένως νὰ ἔχουν ἀναπληρωθῆ τὰ ἔλλείποντα στοιχεῖα κατὰ τὸν πλησιέστερο πρὸς τὸ πρωτότυπο τρόπο, σύμφωνα μὲ τὰ γνωστὰ δεδομένα, ἢ νὰ ἔχουν δημιουργηθῆ ἀλλὰ ποὺ νὰ ταιριάζουν τόσο μὲ τὸ περιεχόμενο ὅσο καὶ μὲ τὰ σωζόμενα στοιχεῖα, ταυτόχρονα δὲ νὰ μὴν ἀποτελοῦν ἀναχρονισμό, ὥστε τὸ ἔργο νὰ ἔχῃ συνέπεια καὶ δμοιογένεια.

Ἐνῷ λοιπὸν δ σκηνοθέτης δὲν εἶναι δημιουργός, ἀναλαμβάνει νὰ γίνη κάτι παραπάνω: Ὁπερδημιουργός. Ἐπιστρατεύει δημιουργοὺς ἢ τεχνικοὺς ποὺ ὑποτίθεται δτι ἔχουν δημιουργικὲς ἴκανότητες, μουσουργούς καὶ χορογράφους, καὶ τοὺς καλεῖ νὰ δημιουργῆσουν κατ' ἐπιταγῆν. Στὴν πραγματικότητα τοὺς μετατρέπει σὲ βοηθητικὸ προσωπικὸ ποὺ ἔργαζεται σύμφωνα μὲ ἀκριβεῖς ὑποδείξεις του. Πῶς δμως μπορεῖ δ ἐπαγγελματίας σκηνοθέτης νὰ κάνῃ ὑποδείξεις στὸν μουσουργὸ ἢ στὸν χορογράφο, ἀφοῦ δὲν γνωρίζει τίποτε ἀπὸ τὶς τέχνες τους ἀλλὰ καὶ, ἐπὶ τη ὑποθέσει ποὺ θὰ τὶς ἔγνωριζε, πῶς εἶναι δυνατὸν ἔνας πραγματικὸς δημιουργὸς νὰ δημιουργῆσῃ σύμφωνα μὲ ὑποδείξεις καὶ μάλιστα ἀκριβεῖς; Καὶ δμως αὐτὸ συμβαίνει. Ὁ σκηνοθέτης ἀποφασίζει τὶ είδος μουσικῆς θὰ χρησιμοποιηθῇ, ἀν θὰ εἶναι μέλος γυμνὸ ἢ

μὲ δρχηστρικὴ συνοδεία, ἀν θὰ χρησιμοποιηθῇ συμφωνικὴ ὑπόκρουση ἢ δρχηστρικὰ ἔφε περιγραφικῆς μουσικῆς (δπως στὶς κινηματογραφικὲς ταινίες) κάτω ἢ καὶ πάνω ἀπὸ τὴν ἀπαγγελία τῶν ὑποκριτῶν ἢ τῶν πολυάριθμῶν κορυφαίων ἐναλλάξ, ἀν τὰ ἄλλοτε μελοποιημένα χορικά θ' ἀκουστοῦν σήμερα μὲ ρυθμικὴ ἀπαγγελία (κοινῶς «σπρέχ-κόρ») ποὺ εἶναι μιὰ ὑποτυπώδης — καὶ βάρβαρη — μουσικὴ μὲ ὑπόκρουση τάμ-τάμ ἢ δυτικῆς δρχήστρας, ποιά μέρη ἐπιδέχονται μουσικὴ ἐπένδυση κ.τ.λ., καὶ δλα αὐτὰ «κατὰ παραγγελίαν καὶ ἐπὶ μέτρῳ» στὴν κυριολεξία, γιατὶ δ σκηνοθέτης παραγγέλλει στὸ μουσουργό: τόσα μέτρα συμφωνικὴ ὑπόκρουση ἔδω, τόσο μέλος ἔκει κ.ο.κ. Ὁ σκηνοθέτης ἐπίσης ἀποφασίζει ἀν δ χορὸς θὰ εἶναι Χορός, δηλαδὴ ἀν θὰ χορεύῃ ἢ ἀπλῶς θὰ μένῃ ἀπόπληκτος, ἀποσυρόμενος διακριτικά σὲ μιὰ μπάντα γιὰ νὰ προβάλλωνται οἱ πρωταγωνιστὲς-βεντέττοι, ποὺ θὰ χορεύῃ καὶ πῶς, ἀν θὰ κάνῃ ἀπλούς καὶ ἀκατανόητων ἐκφραστικῶν προθέσεων βηματισμούς ἢ ἔξισου ἀσχετες πρὸς τὸν ποιητικὸ λόγο κινήσεις ἢ θὰ ἀνελιχθῇ ἐκφραστικά, ἀν θὰ ἐκφράσῃ τὸ νόημα τῆς λέξης μὲ μιμικὲς κινήσεις ἢ τὸ περιεχόμενο τοῦ λόγου στυλιζάροντας τὴν κίνηση κ.ο.κ.

"Η «ἔρμηνεία» τοῦ ἀρχαίου δράματος ξεκινᾶ ἔτσι μὲ τὸν πιὸ ἀπαράδεκτο τρόπο, καὶ ἐπόμενον εἶναι νὰ σημειώνεται ἡ ἀτέρμονη σειρὰ τῶν σκηνοθετικῶν πειραματισμῶν ποὺ, ἀν δὲν δηγοῦν πουθενά, μᾶς ἐπιβάλλουν τουλάχιστον τὸ συμπέρασμα δτι ἄλλος εἶναι δ δρόμος γιὰ νὰ παρουσιάσωμε σάν ζωντανά καὶ ισορροπημένα ἔργα τέχνης τὰ ἀθάνατα ἔργα τῶν ἀθηναίων τραγικῶν.

* * *

"Απὸ τότε ποὺ τὰ στοιχεῖα τοῦ ἀττικοῦ δράματος εἶτε ἔχασαν τὴν θαυμαστή τους ισορροπία είτε διασπάστηκαν, ἐπαφαν νὰ δημιουργοῦνται νέα ἔργα μ' αὐτὴ τὴν μορφή, καὶ δ κύκλος τῆς δημιουργικῆς ζωῆς τοῦ ἀττικοῦ δράματος ἔκλεισε. Κι' ἀπὸ τότε τὰ ἀρχαῖα ἀριστουργήματα πέρασαν πρῶτα ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν δημιουργικῶν ἀναπροσαρμογῶν τους, χωρὶς καμμιά ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἀναπροσαρμογὲς ν' ἀποδειχθῇ βιώσιμη. Ὁ κύκλος τῶν δημιουργικῶν ἀναπροσαρμογῶν, δσο κι' ἀν προσπαθοῦμε κάθε τόσο νὰ τὸν ξανανοίξωμε, θὰ ἐπρεπε νὰ θεωρῆται τελεοίδικα κλειστὸς ὕστερα ἀπὸ τὴν πεῖρα τῆς ἀποτυχίας δλων τῶν ἀπειράριθμῶν ἀμφιέσεων τῶν ἀρχαίων δραμάτων, ίδιως τώρα ποὺ ἀρχινοῦμε νὰ τὰ γνωρίζωμε δλοιώντανα. Δυστυχῶς, τώρα δνοίξαμε ἔναν ἄλλο κύκλο, τὸν κύκλο τῶν σκηνοθετικῶν προσαρμογῶν. Τὰ ἀρχαῖα δράματα ἔγιναν στὴν ἐποχή μας πειραματόζωα δπου κάθε σκηνοθέτης καὶ κάθε ἡθοποιός, ποὺ φιλοδοξεῖ νὰ προαχθῇ

οὲ σκηνοθέτη, πειραματίζεται μιὰ ἐντελῶς προσωπική του, δπως ίσχυρίζεται ἀφοῦ προβάλλεται ώς δημιουργός, ἀποψη. «Ἐρμηνεῖες» ἀποκαλοῦν αὐτοὺς τοὺς πειραματισμούς. Ἀλλὰ τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἐρμηνείες, ἀφοῦ εἰναι ἔργο τέχνης καὶ συνεπῶς ἐκφράζεται ἀμεσα. «ἔχει ἀπλῶς ἀνάγκη ἀπὸ ἐκτέλεση, ἀπὸ ἀνέβασμα, ἔνα ἀνέβασμα ποὺ νὰ ἔλγαι συνεπὲς μὲ τὴν ἀρχικὴ μορφὴ του, δταν ἥταν ἀρτιμελές, καὶ μὲ τὸ περιεχόμενό του. «Ἀν εἶπαν προδότη τὸν μεταφραστή, τὶ πρέπει τότε νὰ ποῦνε τὸν «ἐρμηνευτὴ» ποὺ πειραματίζεται μὲ τεχνικὰ μέσα τὰ δποῖα δὲν ἥταν δυνατὸν οὔτε κὰν νὰ διανοηθοῦν οἱ ἀρχαῖοι δημιουργοί, αὐτὰ τὰ ίδια τεχνικὰ μέσα ποὺ ἔφεραν τὸ δυτικὸ θέατρο στὸ σημερινὸ ἀδιέξοδο; Πῶς εἰναι δυνατὸν νὰ προσαρμόζωμε προκρουστικὰ τὰ ἔργα τῆς θαυμαστότερης ἀκμῆς του θεάτρου, σ' ὅλη τὴν ίστορία του, στὰ δικά μας μικρὰ μέτρα τῆς τέλειας παρακμῆς, τὴν ἐποχὴ ἀκριβῶς ποὺ τὸ παρηκμασμένο σύγχρονο θέατρο στρέφεται πάλι πρὸς τὶς μακρυνὲς πηγές του, σὲ μιὰ ἀπεγνωσμένη προσπάθεια νὰ βρῇ ἔνα ἔρεισμα γιὰ νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο δπου τὸ ὕδηγησαν, μεταξὺ ἄλλων, κι' αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ πλούσια τεχνικὰ μέσα του ποὺ τὸ ἔπινξαν καὶ τοῦ στράγγισαν κάθε βαθὺ νόημα;

Ἐπὶ τόσους αἰῶνες, μὲ τὶς διαδοχικὲς προσαρμογὲς ποὺ ὑπέστησαν τὰ ἀρχαῖα δράματα, οἱ Εὐρωπαῖοι δὲν μπόρεσαν νὰ ἔλθουν σὲ ἀμεση ἐπαφὴ μ' ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ θαυμαστὰ ἐπιτεύγματα ἔνδος πολιτισμοῦ ποὺ δχι μόνο ἥταν δ πιὸ ὑψηλὸς ποὺ ἀναφέρει ή ίστορια ἄλλα καὶ δ πιὸ ίσορροπημένος, κτῆμα τώρα δλόκληρης τῆς ἀνθρωπότητας. Βέβαια, θὰ μποροῦσε νὰ πῆ κανεῖς, ἀφοῦ ἀρκέστηκαν οἱ Εὐρωπαῖοι

σ' αὐτὸ ποὺ τεύς ἔδόθη διὰ μέσου τῶν προσαρμογῶν, αὐτὸ θὰ ἥταν κι' ἐκεῖνο ποὺ ζητοῦσαν. «Τὸ ἀρχαῖο πνεῦμα, εἰπεδ Μωρεάς, δὲν ἔπαψε νὰ θέλγη τὴν ἀνθρωπότητα. Ἀλλὰ δ καθένας παίρνει ἀπὸ αὐτὸ, τὸ μερίδιο ποὺ τοῦ ἀξίζει, καὶ τόσο τὸ χειρότερο γιὰ ἐκεῖνον ποὺ παίρνει λιγα. «Ἀν ἡ παράσταση ἔνδος ἔργου τοῦ Σοφοκλῆ δὲν συγκινῆ μὲ τὸν ίδιο τρόπο, τὶ σημασία ἔχει αὐτό»; Σωστά. Ἀλλὰ τέτοια ὑπεροπτικὴ στάση ἔναντι τοῦ θεατῆ μποροῦμε νὰ τὴν ἔχωμε μόνον ἐφ' δσον τοῦ πάρουσιάζομε τὸν Σοφοκλῆ ή τὸν Αἰσχύλο ή τὸν Εὑριπίδη δσο πιὸ πιστὰ μποροῦμε, καὶ δχι δταν τοὺς περνοῦμε προκρουστικὰ ή διαστρεβλωτικὰ ἀπὸ αὐθαίρετες προσωπικές μας ἀντιλήψεις, δπως εἰναι τώρα οι προσαρμογὲς σὲ μιὰ σύγχρονη, δπως πιστεύομε, πραγματικότητα. «Ἡ πραγματικότης αὐτὴ μπορεῖ νὰ εἰναι μεγάλη ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν τεχνικῶν καὶ ἐπιστημονικῶν κατακτήσεων, ἄλλα δὲν φαίνεται ἔξ ίσου μεγάλη ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν ψυχοπνευματικῶν καὶ αἰσθητικῶν ἀποκαλύψεων, γεγονός ποὺ τὸ μαρτυρεῖ αὐτὸς ἀκριβῶς δ φαινομενικὸς ἀναχρονισμὸς τῆς ἐπιστροφῆς, μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἀτόμου καὶ τῶν ἐντυπωσιακῶν ἀλμάτων τῆς ἐπιστήμης, σὲ δημιουργήματα ἔνδος λαοῦ, ποὺ θὰ ἔθεωρείτο σήμερα δχι «ὑποανάπτυκτος» ἄλλα βάρβαρος, σύμφωνα μὲ τὰ σύγχρονα κριτήρια. Καὶ ἀκριβῶς αὐτὸς δ πόθος τῆς ἐπιστροφῆς, δὲν εἰναι ἀραγε μιὰ ἀδιάψευστη ἔνδειξη δτι αὐτὸ ποὺ θεωροῦμε ώς πραγματικότητα δὲν εἰναι παρὰ μιὰ ἀπατηλὴ πραγματικότης, καὶ δτι κάτω ἀπὸ αὐτὴν κρύβεται μιὰ ἄλλη βαθύτερη, πολὺ πιὸ σημερινή, καὶ ποὺ δὲν κατώρθωσε ἀκόμη νὰ βγῆ στὴν ἐπιφάνεια, γιατὶ τὴν καταθλίβει αὐτὸς δ ἀβάσταχτος δγκος τοῦ τεχνικοῦ μας πολιτισμοῦ;

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΓΙΑΤΡΑΣ

