

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, βοσκούς καὶ βοσκοπούλες ποὺ ἔπαιζαν σὲ Pastorales καὶ μιλοῦσαν μὲ τὴν ἐπιτηδευμένη εὐγένεια τῆς Αὐλῆς καὶ τῶν σαλονιῶν, τὴν «'Ελλάδα τῶν μπουντουάρ» δπως τὴν εἰπαν 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 εῖδος 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), ἐνῶ ταυτόχρονα πολεμοῦσαν ἥρωϊκά ἐναντίον δλόκληρης δραχῆστρας, 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 ὑπῆρξαν 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 ἔλληνιστής 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 διαφέρει 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 ξαναερμηνεύει δ. Ἀριστοτέλης, παρὰ μιὰ λέξη τὴν ὅποια ἔκλεγει ἐκεῖνος 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. "Ετσι, 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 ἄγονες συζητήσεις.

"Η «Ποιητικὴ» δὲν χρησίμευσε μονάχα δως βοήθημα ἔρμηνευτικὸ ἀλλὰ καὶ ὡς βιβλίο διδακτικό, γιατὶ δ. Ἀριστοτέλης ἔχοντας ὑπ' ὅψιν ἔνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀττικῶν δραμάτων, ἀπὸ τὰ δηοῖα δμως ἐπιζοῦσαν κυρίως στὴν ἐποχὴ του, ἐποχὴ κάμψης τῆς δημιουργίας καὶ κατάπτωσης τοῦ τραγικοῦ εἶδους, 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 ἀνάλογο ἔγινε καὶ μὲ τὴν μορφὴ τῆς Σονάτας ή Συμφωνίας ἀπὸ σύγχρονους θεωρητικούς. "Ετσι 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 όλικὸ 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 ἀντιπαραβολὴ 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 χωρίς 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 μορφή 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 ἕδια 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 τὶς νεοελληνικές ἀπομιμήσεις τους, ἔβλεπαν τὶς 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' αὐτή τῇ λέξῃ σήμερα.

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

μα τῆς ἐποχῆς μας, καὶ ἡ σημερινὴ κυριαρ-

χία του στὸ θέατρο είναι μία ἐπὶ πλέον ἔνδειξη ὅτι ἡ ἐποχὴ μας δὲν είναι δημιουργική μὲ τὴν βαθύτερη σημασία ποὺ ἔχει αὐτὴ ἡ λέξη. "Οπως στὴ μουσικὴ προβάλλεται σήμερα κυρίαρχη ἡ προσωπικότητα τοῦ «ἔρμηνευτῆ - δημιουργοῦ»—ἔρμηνευτῆ - ἑκτελεστῆ, ἢ καλλίτερα, ἀπλῶς ἔκτελεστῆ μὲ τὴν ώραία του ἔννοια θὰ ἐπεπενάλει —, τοῦ διευθυντῆ δρχῆστρας, ἢ τοῦ βιρτουόζου, ἐνῶ οἱ πραγματικοὶ δημιουργοί, συνήθως ἔνδοξοι νεκροί, τοῦ προσφέρουν τὴν δυνατότητα νὰ ἔκφρασῃ τὴν προσωπικότητά του ἢ καὶ τὶς ἔρμηνευτικὲς ἀκροβασίες του, ἔτοι καὶ στὸ θέατρο δ' ἀρχαῖος τραγικός ἢ δ' Σαΐπηρ ἢ δποιοσδήποτε μεγάλος δραματογράφος δίδει στὸν σκηνοθέτη μιὰ πρώτη ὅλη, τὴν δποία θάμεταπλάση αὐτὸς κατά τὴν αὐθαίρετη συχνὰ ἀντίληψή του. Σύμπτωμα παρακμῆς βέβαια αὐτὴ ἡ προβολὴ τοῦ ἔρμηνευτῆ ἢ τοῦ σχολιαστῆ εἰς βάρος τοῦ πραγματικοῦ δημιουργοῦ, ποὺ παρατηρήθηκε καὶ σ' ἄλλες ἐποχὲς παρακμῆς, δὲν θὰ εἴχε 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 έχει κατά κανόνα τήν έμπειρία τοῦ συγχρόνου θεάτρου άφοῦ προέρχεται από αύτό. Άλλα δέ ή έμπειρία αύτή άντι νὰ άποτελῇ άπαραίτητο προσδόν αποδεικνύεται άντιθέτως βαρύτατο παθητικό, γιατὶ μοιραία δικαιονοθέτης θ' άντιμετωπίσῃ τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα μέσα από τὸ πρίσμα τῆς έμπειρίας του καὶ καμμιά φορά τῆς ἐπαγγελματικῆς του διαστροφῆς. Αν δέ έμπειρία τοῦ συγχρόνου θεάτρου ποὺ έχει διαγελματίας σκηνοθέτης άποτελεῖ σημαντικώτατο μειονέκτημα, τὸ σοβαρώτερο ώστόσο πρόσκομμα ποὺ θὰ τὸν κάνῃ νὰ διαπράξῃ τὸ κεφαλαιῶδες σφάλμα του είναι δι τὰ ἔργα ποὺ θὰ ἀναλάβῃ νὰ «έρμηνεύσῃ» είναι ἐλλειπῆ ή, ἀκριβέστερα, ἀκρωτηριασμένα. Ετοι δπως ἔφτασαν ώς έμᾶς τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν παίζονται, καὶ πάνω σ' αὐτὸς συμφωνοῦν πιὰ δλοι άφοῦ παραδέχονται δι τὸ πρέπει νὰ βροῦμε κάτι γιὰ ν' ἀναπληρώσωμε κατὰ κάποιο τρόπο τὰ ἐλλείποντα στοιχεῖα. Ο σκηνοθέτης δυμως δὲν είναι, ἐπαναλαμβάνομε, δημιουργός, μὲ τὴν πραγματικὴ ἔννοια αὐτῆς τῆς λέξης καὶ δχι μὲ τὴν ἔννοια ποὺ συνηθίσαμε νὰ τῆς αποδίδωμε ἀποκαλῶντας δημιουργὸ ἔναν ήθοποιό, Ενα βιρτουόζο ή Ενα διευθυντὴ δρχήστρας. Γιὰ νὰ «δημιουργήσῃ» δ ήθοποιός, δ βιρτουόζος ή διευθυντὴς δρχήστρας πρέπει προηγουμένως νὰ έχῃ δημιουργήσει δ πραγματικὸς δημιουργός, δηλαδὴ δ θεατοικὸς συγγραφέας ή δ μουσουργός. Πρέπει συνεπῶς νὰ υπάρχῃ πρῶτα τὸ ἔργο, τελειωμένο, άρτιο, πλήρες, γιὰ τὸ ἀναλάβη οστερα

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.

'Ἐνω λοιπὸν δ σκηνοθέτης δὲν εἶναι δημιουργός, ἀναλαμβάνει νὰ γίνη κάτι παραπάνω: Ὁπερδημιουργός. 'Επιστρατεύει δημιουργοὺς ἢ τεχνικοὺς ποὺ ὑποτίθεται δτι ἔχουν δημιουργικὲς ίκανότητες, 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. 'Ο 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. 'Ο σκηνοθέτης ἐπίσης ἀποφασίζει ἀν δ χορὸς θὰ εἶναι Χορός, δηλαδὴ ἀν θὰ χορεύῃ ἢ ἀπλῶς θὰ μένῃ ἀπόπληκτος, ἀποσυρόμενος διακριτικὰ 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. 'Ο κύκλος τῶν δημιουργικῶν ἀναπροσαρμογῶν, δσο κι' ἀν προσπαθοῦμε κάθε τόσο νὰ τὸν ξανανοίξωμε, θὰ ἐπρεπε νὰ θεωρῆται τελεοίδικα κλειστὸς υστερα 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 κανεὶς, ἀφοῦ ἀρκέστηκαν οἱ Εὐρωπαῖοι

σ' αὐτὸ ποὺ τεὺς 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

