

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΦΤΑΝΤΖΗΣ

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΕΝΟΣ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ*

Α'

Η κατάρρευση και το αδιέξοδο του αρχαίου κόσμου έφερε την παρακμή και στο θέατρο. Ο χριστιανισμός το πολέμησε στην αρχή με φανατισμό ως ανήθικη έκφραση του αρχαίου παγανιστικού πνεύματος. Θα περάσουν πολλοί αιώνες για την αναβίωση παραστάσεων αρχαίου δράματος.

Σύμφωνα με μια πληροφορία που μας δίνει ο Σ. Δεδιάζης, για να γιορταστεί λαμπρότερα η νίκη της ισπανικής αρμάδας επί του τουρκικού στόλου στη Ναύπακτο, καθώς και η απόκρουση των Τούρκων που αποπειράθηκαν να καταλάβουν τη Ζάκυνθο, ο κυβερνήτης του νησιού Κονταρίνης ο «Προβλεπτής» έδωσε στο αρχοντικό του, το 1571, ανάμεσα στις άλλες πανηγυρικές εκδηλώσεις και μια παράσταση με τους *Πέρσες* του Αισχύλου. Το έργο παίχτηκε από νεαρούς ερασιτέχνες Ζακυνθινούς στο πρωτότυπο.

Ακολούθησε μακροχρόνια σιγή μέχρι το 1817, που δόθηκε στο Βουκουρέστι μια παράσταση της *Εκάβης* του Ευριπίδη και την ίδια εποχή στην Οδησό με τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή.

Στην Αθήνα παίχτηκε το 1863 η *Αντιγόνη*, σε κλειστό θέατρο.

Σε υπαίθριο θέατρο, η πρώτη παράσταση έγινε στο Ηρώδου του Αττικού, το 1867, με τον *Πλούτο* από μαθητές, μα δεν

είχε συνέχεια. Στο κλειστό θέατρο «Νέα Σκηνή» ο Κων/νος Χρηστομάνος ανέβασε το 1901 *Άλκηστη*, το 1903 *Αντιγόνη*, το 1904 *Εκκλησιάζουσες*. Στο Βασιλικό ανέβηκε ο *Ορέστης* το 1903 και ο *Πλούτος* το 1904. Ο Φώτος Πολίτης ανέβασε τον *Οιδίποδα Τύραννο* με το Βεάκη, το 1910, επίσης σε κλειστό θέατρο.

Το 1927 και 1930 ο Άγγελος Σικελιανός και η γυναίκα του Εύα οργανώνουν στους Δελφούς τις ομώνυμες γιορτές με τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, και ο Πολίτης ανεβάζει στο Στάδιο *Ηλέκτρα*.

Το 1938 γίνεται το πρώτο πείραμα από το Εθνικό Θέατρο με την *Εκάθη*, στην Επίδαυρο. Τέλος, το πρώτο επίσημο φεστιβάλ αρχαίου δράματος εγκαινιάστηκε πάλι με την *Εκάθη* στην Επίδαυρο το 1955. Αυτά για όσους αγαπούν τη στατιστική και τις λεπτομέρειες.

*

Για να οργανώσουμε μια παράσταση αρχαίου έργου πρέπει να ξέρουμε πώς ανέβαινε στην εποχή που το γέννησε. Και οι γνώσεις μας γύρω απ' αυτό το πρόβλημα είναι λίγες και αποσπασματικές. Η ασάφεια των πηγών και πολλές φορές η αντιφατικότητά τους δεν μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα της πρώιμης θεατρικής εξέλιξης.

Θεωρείται πως η διαμόρφωση του

* Ομιλία που εκφωνήθηκε σε θεατρικό σεμινάριο του Δήμου Σερρών, το 1991.

δράματος στην Ελλάδα συνδέεται με την λατρεία του Διόνυσου. Σύμφωνα με μια σημαντική μαρτυρία του Σιμωνίδη (στον Αθήναιο): «Από το μεθύσι ξεπήδησε η κωμωδία και η τραγωδία στην Ικαρία». «Τοτέμ» του Διόνυσου ήταν ο τράγος, γι' αυτό και οι λειτουργοί του Θεού εκτελούσαν τα τραγούδια του μεταμφιεσμένοι σε τράγους. Στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, στο άσμα του χορού, ο Δίας φωνάζει το Διόνυσο: «Διθύραμβο». Ο Πλάτωνας (*Νόμοι*) αποκαλεί τον διθύραμβο άσμα για τη γέννηση του Διόνυσου. Την επινόηση του διθύραμβου οι αρχαίοι την απέδιδαν στον Αρίονα. Ο Ηρόδοτος αναφέρει πως πρώτος ο κιθαρωδός Αρίων ο Μυθημναίος επινόησε το διθύραμβο. Σ' ένα απόσπασμα, ο Αρχίλοχος λέει: «Ξέρω ν' αρχίσω το όμορφο τραγούδι προς τιμήν του βασιλιά Διόνυσου, σβήνοντας τις έγνοιες μου μέσα στο κρασί». Απ' αυτό υποθέτουμε τι είδους τραγούδι ήταν ο διθύραμβος, ένα από τα πιο αινιγματικά είδη της ελληνικής ποίησης, που δεν ξέρουμε τον τρόπο της εκτέλεσής του στην αρχαιότητα.

Πάμπολλες παραστάσεις έχουν διασωθεί από την αρχαιότητα σε ψηφιδωτά, αγγεία, τοιχογραφίες, που παριστάνουν τον διονυσιακό θίασο. Σ' αυτόν αποδίδουν τον πρώτο πυρήνα του κατοπινού θεάτρου.

Την επινόηση της έντεχνης τραγωδίας οι αρχαίοι την απέδιδαν στο Θέσπι από την Αττική Ικαρία. Ο Βυζαντινός Ιωάννης Διάκονος την αποδίδει σε κάποιον Σουσαρίωνα. Ένα επίγραμμα του Διοσκουρίδη στην *Παλατινή Ανθολογία* τονίζει τις σχέσεις του Θέσπι με τις αγροτικές παραστάσεις. Τα έργα του παίζονταν πάνω σε αμάξια.

Η καταγωγή όμως του θεάτρου είναι σκοτεινή και παρουσιάζει πολλά προβλήματα. Ίσως θα πρέπει να δεχτούμε πως οι ρίζες του απλώνονται πιο πέρα από τον Αρίονα και τον Θέσπι, μέσα σε ανιστόρητες εποχές όπου λατρεύονταν με βλαστικές γιορτές μια θεότητα της άνοιξης και του καλοκαιριού που πέθαινε και γεννιούνταν

κάθε χρόνο.

Η βλαστική ιερουργία, της οποίας κατάλοιπα αναβιώνουν στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, σύμφωνα με μια θεωρία, περιλαμβάνει την αποδέσμευση της θεάς Γης από τα δεσμά του χειμώνα. Στο βλαστικό μινωικό δράμα κυριαρχεί επίσης και ο δαίμων Ενι αυτός που ανασταίνεται κάθε άνοιξη. Εξάλλου, στις πινακίδες της Κνωσού διάβασαν το όνομα Σι-ρι-νο, που υποθέτουν ότι σημαίνει Σιλινός.

Σε σφραγιδόλιθο της Φαιστού υπάρχει ένα κεφάλι, πιθανόν προσωπείο, ανάμεσα σε δύο τράγους. Είναι το μοναδικό κεφάλι που απεικονίζεται καταμέτωπο σε όλη την κρητομυκηναϊκή τέχνη. Υποστηρίζουν πως ο βλαστικός κύκλος αποτυπώνεται σε σφραγίδες και δαχτυλιόλιθους των προϊστορικών χρόνων από τη Φαιστό, το Βαφειό, τις Μυκήνες, την Τίρυνθα, εμφανίζοντας τον θεό να κατεβαίνει από τον ουρανό, τα Επιφάνεια της θεάς και άλλες σκηνές από βλαστικές λατρείες της 2ης χιλιετίας.

*

Η καταβολή των εξόδων μιας αρχαίας παράστασης ήταν τιμητική υποχρέωση για τον χορηγό. Τα έξοδα της χορηγίας ήταν τεράστια. Σε μια κωμωδία του Αντιφάνη (απόσπασμα) αναφέρεται χαρακτηριστικά πως ο χορηγός, φτιάχνοντας για το χορό (από εδώ το όνομά του) χρυσές ενδυμασίες, μπορούσε να μείνει ο ίδιος κουρελής. Η τελευταία επιγραφή που αναφέρει τα ονόματα χορηγών είναι του 319 π.Χ. Η επόμενη επιγραφή αναγράφει στη θέση του χορηγού το όνομα του αγωνοθέτη, κατά το 306 ή 278 π.Χ.

Δuo τιμητικές επιγραφές, που φυλάγονται στο Μουσείο Σερρών, αναφέρουν κάποιον «Κλαύδιον του Διογένους, αγωνοθέτην του Κοινού Μακεδόνων, της Αμφιπολειτών πόλεως και πρώτον αγωνοθέτην της Σιρραίων πόλεως». Ανάγονται στα έτη 176 ως 178 μ.Χ. και αποδεικνύουν την οργάνωση στην πόλη μας, κατά την ρωμαϊκή

περίοδο, αγώνων, που βέβαια περιελάμβαναν στο πρόγραμμα και θεατρικές παραστάσεις.

*

Για να παρουσιαστεί η «δράση», βασικό στοιχείο της τραγωδίας, χρειαζόταν απαραίτητα ένας χώρος για τους υποκριτές, που εμφανίστηκαν αργότερα ως συμπλήρωμα του χορού. Έπρεπε να 'χουν κι ένα μέρος για ν' αλλάζουν τις ενδυμασίες τους, να ξεκουράζονται, να αποθηκεύουν τα σύνεργά τους. Γι' αυτό δημιουργήθηκε η σκηνή. Στη μέση της ορχήστρας βρισκόταν ο βωμός του Διόνυσου. Η παράσταση θεωρούνταν πάντα αναπόσπαστο μέρος της λατρείας του. Με το πέρασμα του χρόνου οι υποκριτές δεν είναι πλέον «παρεϊσακτοι», ο χορός παύει να αποτελεί το επικρατέστερο στοιχείο του δράματος, ο ρόλος των υποκριτών γίνεται ο σημαντικότερος. Μπροστά στους θεατές παρουσιάζεται η κατοικία του βασικού ήρωα του έργου.

Η λέξη «προσκήνιο» αναφέρεται για πρώτη φορά σε μια επιγραφή της Δήλου, το 200 π.Χ.

Ο αρχαίος λεξικογράφος Πολυδεύκης μας πληροφορεί πως η σκηνή μπορούσε να χρησιμεύσει ως τόπος παράστασης. Αυτό φαίνεται από ένα απόσπασμα μιας κωμωδίας, του *Ηνίοχου*, όπου κάποιος λέει στους θεατές: «Αυτό το μέρος (δηλαδή η ορχήστρα) πέστε πως είναι η Ολυμπία και τη θεατρική σκηνή πάρτε την για πραγματική κατοικία».

Πριν από τους δραματικούς αγώνες εκλέγονταν με κλήρο ειδικοί κριτές. Τέτοιους κριτές απεικόνιζε μια κατεστραμμένη σήμερα ζωγραφική παράσταση της Πομπηίας.

*

Για πολλά χρόνια βασική πηγή μας για τη διαρρύθμιση του ελληνικού θεάτρου ήταν το έργο *Περί αρχιτεκτονικής* του Ρωμαίου αρχιτέκτονα Βιτρούβιου. Ο Βιτρούβιος μας δίνει ένα διάγραμμα του ελληνιστικού θεάτρου, μα κανένα από τα θέατρα

που διασώθηκαν δεν αντιστοιχεί ακριβώς σ' αυτό το διάγραμμα.

Πολλοί πιστεύουν πως ακόμα και την εποχή της μεγαλύτερης ακμής του δράματος, δεν υπήρχε στην Αθήνα μόνιμη σκηνή. Σε κάθε παράσταση έστηναν πλάι στην ορχήστρα μια προσωρινή ξύλινη σκηνή. Αυτό το συμπέρασμα βγαίνει και από τον Πλάτωνα (*Συμπόσιο*) που αναφέρει τον «οκρίθαντα - λογειόν», όπου ανέβαιναν οι υποκριτές.

Ο Βιτρούβιος διακρίνει τρία είδη σκηνής: «Τις λεγόμενες τραγικές, τις κωμικές και τις σατυρικές. Τα σκηνικά τους είναι πολύμορφα και διαφορετικά σε κάθε είδος: Τα σκηνικά των τραγικών σκηνών παριστάνουν κίονες, αετώματα, αγάλματα και άλλα παρόμοια μεγαλόπρεπα αντικείμενα στις κωμικές σκηνές εικονίζονται ιδιωτικά κτίρια: εξώστες και σειρές από παράθυρα, όπως ακριβώς στα συνηθισμένα σπίτια· οι σατυρικές σκηνές παριστάνουν δέντρα, σπηλιές, βουνά και διάφορα εξοχικά τόπια».

Από τα αρχαία ανάγλυφα, τις αγγειογραφίες και ιδίως τις τοιχογραφίες της Πομπηίας φαίνεται πως για να δείξουν την αλλαγή του τόπου της δράσης χρησιμοποιούσαν διάφορα παραπετάσματα.

Πολλές τραγωδίες και κωμωδίες των Ελλήνων δραματουργών απαιτούσαν πολύ πιο πολύπλοκα σκηνικά μέσα. Γι' αυτό χρησιμοποιούσαν μια ολόκληρη σειρά μηχανές.

Στον *Ορέστη* του Ευριπίδη, προβάλλει από ψηλά ο Απόλλωνας μαζί με την Ελένη, στην *Ανδρομάχη* εμφανίζεται η Θέτιδα, και στον *Προμηθέα* του Αισχύλου ολόκληρος ο χορός των Ωκεανίδων αιωρείται.

Ο Πλάτων (*Κρατύλος*) μας βεβαιώνει ότι στις τραγωδίες σήκωναν ψηλά τους θεούς με τη βοήθεια διάφορων μηχανών. Για ζωγραφικούς πίνακες ή κεντητά παραπετάσματα, που υποδήλωναν τον τόπο της δράσης, μας μιλά και ο Πολυδεύκης. Σε επιγραφή της Δήλου γίνεται λόγος για ένα παρασκήνιο λιθοκτιστο, μα ο προορισμός

του δε μπορεί να καθοριστεί. Η παρουσία των υποκριτών πάνω στη σκηνή, και όχι στην ορχήστρα, αποδεικνύεται και από το 12ο κεφάλαιο της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη, που καταλήγει με τη φράση: «Χορού και από σκηνής».

«Το ύψος της σκηνής ήταν περίπου 4 μέτρα. Τον 4ο αιώνα π.Χ. η στέγη της στην Αθήνα ήταν ξύλινη. Πιστεύουν πως πάνω σ' αυτό το «επισκήνιο», όπως το ονομάζει ο Βιτρούβιος, τοποθετούσαν τη μηχανή για να μπορούν να παρουσιάζουν στους θεατές αιωρούμενα πρόσωπα, θεούς, φαντάσματα κ.λπ.

Βασική άλλοτε θεωρούνταν μια μαρτυρία του Πολυδεύκη, που έλεγε: «Η σκηνή ανήκει στους υποκριτές, η ορχήστρα στο χορό. Στην ορχήστρα βρίσκεται και η Θυμέλη». Ο Πολυδεύκης όμως είχε υπόψη του το θέατρο του καιρού του. Αυτή η απομάκρυνση του χορού από τους υποκριτές αποκλείονταν από τα ελληνικά δράματα τον καιρό της ακμής του θεάτρου στην Αθήνα.

Ο Πολυδεύκης κάνει λόγο για «Χαρώνειες κλίμακες», απ' όπου ανέβαιναν διάφορες υποχθόνιες θεότητες, οι Ερινύες και τα φαντάσματα. Στο θέατρο των Φιλίππων σώζεται μια τέτοια κατασκευή των μέσων του 4ου αιώνα.

*

Σύμφωνα με μια μαρτυρία του Στράβωνα, στην τραγωδία χρησιμοποιούνταν αρχικά θεσσαλικές ενδυμασίες. Από τις απεικονίσεις όμως στα μνημεία της τέχνης διαπιστώνουμε πως χρησιμοποιούνταν ως τους τελευταίους καιρούς η αμφίεση των ιερέων.

Ο Δημοσθένης, στο λόγο του *Κατά Μειδίου*, αποκαλεί τις ενδυμασίες των χορευτών ιερές.

Ο Πολυδεύκης περιγράφει λεπτομερώς όλων των ειδών τις σκηνικές αμφιέσεις, τονίζοντας τη διαφορά τους ανάλογα με το είδος (τραγωδία, κωμωδία ή σατυρικό δράμα) και ανάλογα με την ηλικία και την κοινωνική θέση των δρώντων προσώπων:

πολύχρωμες βασιλικές στολές και κουρέλια, αστικά ρούχα και χωριάτικα, φορεσιές για μάντιες και αγγελιοφόρους, προβιές για βοσκούς και μαύρα για τους παράσιτους, δηλαδή τους υπηρέτες.

Ο Πολυδεύκης τονίζει πως υπήρχε στην υπόδυση διαφορά ανάμεσα στους ηθοποιούς. Οι τραγικοί φορούσαν κοθόρνους. Ο Οράτιος τους αποδίδει στον Αισχύλο. Για να φαίνονται οι ηθοποιοί πιο ψηλοί και μεγαλοπρεπείς. Οι κωμικοί φορούσαν εμβάδες. Σε πολλές όμως αρχαίες παραστάσεις, όπως σ' ένα ανάγλυφο του Πειραιά του 5ου αιώνα και στο περίφημο αγγείο της Νεάπολης, όπου εικονίζονται με λεπτομέρειες και μεγάλη ακρίβεια οι αμφιέσεις των ηθοποιών κατά τη μεγάλη άνθηση του θεάτρου, δεν υπάρχουν τέτοια υποδήματα. Ίσως λοιπόν χρησιμοποιήθηκαν αργότερα.

Τα προσωπεία των ηθοποιών είναι γνωστά από πολυάριθμες παραστάσεις και την λεπτομερή απεικόνισή τους από τον Πολυδεύκη.

Οι ανασκαφές στην Αμφίπολη έφεραν στο φως εκατοντάδες ειδώλια ηθοποιών και μάσκες για νύμφες, μούσες, θεές, σατύρους, γελωτοποιούς, ζώα κ.λπ. Ένα πλακίδιο προπαντός, με έξι προσωπεία ηθοποιών, είναι από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα του είδους αυτού της αρχαιότητας. Δυστυχώς, το αρχαίο θέατρο της Αμφίπολης δεν βρέθηκε μέχρι σήμερα, παρ' όλες τις προσπάθειες των αρχαιολόγων.

Η πρώτη βαθμίδα του δράματος ήταν, όπως προανέφερα, τα άσματα και οι χοροί.

Δυστυχώς πολύ λίγα πράγματα ξέρουμε για την αρχαία μουσική. Ο Πλούταρχος (*Περί μουσικής*), αναφερόμενος στα έργα του μουσικού Ξενοκρίτου από τους Επιζεφύριους Λοκρούς, επισημαίνει και διθυράμβους με ηρωικό περιεχόμενο.

Σε πάπυρο του 1ου αιώνα μ.Χ., της συλλογής του αρχιδούκα Ράινερ στη Βιέννη, βρέθηκε κατά τα τέλη του 19ου αιώνα ένα κείμενο του Ευριπίδη, που περιέχει την παρτιτούρα των στίχων 338-344 από το χο-

ρικό του *Ορέστη*. Αλλά με βάση το σημείωμα αυτό που διασώζει δώριο χρωματικό τρόπο είναι πολύ δύσκολο να βγάλουμε γενικά συμπεράσματα για τη μουσική του χορού, πολύ περισσότερο αφού στην παρτιτούρα δεν υπάρχουν οι νότες όλου του χορού μα μονάχα μιας φωνής. Είναι βέβαιο όμως πως οι αρχαίοι δραματουργοί αγαπούσαν τους όμορφους ήχους. Ο Ίωνας π.χ. εκτελεί μια μεγάλη μονωδία (στίχοι 82-183) που απαιτούσε εξαιρετική ένταση φωνής. Μια τέτοια μονωδία πρέπει να τραγουδούσε πριν πεθάνει ο Ιππόλυτος. Ο Λουκιανός αφηγείται πως στα Άβδηρα, την εποχή του βασιλιά Λυσίμαχου, όλη η πόλη τραγουδούσε μονωδίες από την *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη και ο Πλούταρχος αναφέρει πως μετά την ήττα των Αθηναίων στη Σικελία, οι Σικελιώτες απελευθέρωναν όσους αιχμαλώτους τραγουδούσαν στίχους του Ευριπίδη. Ο Πλούταρχος μας πληροφορεί επίσης, πως όταν έφεραν στο βασιλιά της Αρμενίας Αρταβάσδη το κεφάλι του Κράσσου, ο ηθοποιός Ιάσωνας μέσα σ' ένα βακχικό παραλήρημα τραγούδησε από τις *Βάκχες*: «Φέρνουμε από το βουνό... πλούσιο θήραμα». Ο χορός στις κωμωδίες, άλλα άσματα τα εκτελούσε ακίνητος, άλλα τα συνόδευε με κινήσεις και σε μερικές περιπτώσεις χόρευε. Ο πιο συνηθισμένος χορός στις κωμωδίες ήταν ο κόρδαξ, που συνοδευόταν με πολύ ελεύθερες και ζωντανές κινήσεις και με μεγάλα πηδήματα.

*

Κατά την αρχαιότητα η τραγωδία και η κωμωδία αποτελούσαν τους δύο κλάδους του δράματος. Ο τρίτος κλάδος ήταν το σατυρικό δράμα, δείγματα του οποίου σώθηκαν μονάχα δύο, ο *Κύκλωπας* του Ευριπίδη και οι *Ιχθυετές* του Σοφοκλή. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του που έφτασε ως εμάς κομματιασμένη, λέει: «Δράμα καλείσθαι τινάς ότι μιμούνται δρώντες». Για την τραγωδία ειδικότερα μας άφησε τον εξής περίφημο ορισμό: «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας,

μέγεθος εχούσης, ηδυσμένω λόγω, χωρίς εκάστου των ειδών εν τοις μορίοις, δρώντων και ου δι' άπαγγελίας, δι' ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν».

Τα τελευταία λόγια του ορισμού δημιουργήσαν μια τεράστια φιλολογία. Δεν υπάρχει, νομίζω, πιο πολυσυζητημένο θέμα.

Δόθηκαν άπειρες ερμηνείες. Σύμφωνα με την πιο κοινή, η τραγωδία εξαγνίζει και λυτρώνει, διεγείροντας στον θεατή αισθήματα οίκτου και φόβου με τα παθήματα του ήρωα. Άλλοι επισημαίνουν το διδακτισμό της τραγωδίας «προς ηθικήν βελτίωσιν των πολιτών».

Ελάχιστες και ελλιπείς πληροφορίες μας άφησαν οι αρχαίοι συγγραφείς για τους δραματικούς αγώνες. Μόνο απ' τις διδασκαλίες, δηλαδή τις επίσημες καταγραφές των αποτελεσμάτων των δραματικών αγώνων, μαθαίνουμε γι' αυτούς.

Τεράστια πλήθη παρακολουθούσαν τις θεατρικές παραστάσεις στην αρχαία Ελλάδα όπως φαίνεται από τη χωρητικότητα των θεάτρων. Το θέατρο της Αθήνας μπορούσε να περιλάβει 17.000 θεατές, της Μεγαλόπολης 44.000. Την ώρα της παράστασης οι θεατές ήταν στολισμένοι με στεφάνια και κάθονταν πάνω σε μαξιλαράκια.

B'

Ένα αξιοσημείωτο γεγονός που συνέβη το 1973 ήταν ότι παίχτηκαν σε τρία σημαντικά θεατρικά κέντρα, στη Βιέννη, στο Λονδίνο και στη Νέα Υόρκη και από διάφορους θιάσους, οι *Βάκχες* του Ευριπίδη, με παραστάσεις που κράτησαν πολλές εβδομάδες, εξαιτίας μεγάλης συρροής κοινού.

Ο ενθουσιασμός ενός ποιοτικά ανεβασμένου – υποτίθεται – κοινού, από ένα έργο δυόμισυ χιλιάδων ετών περίπου, γραμμένο με διαφορετική δομή από τη συνηθισμένη των έργων του καιρού μας, σε άλλο ποιητικό ύφος, στάθηκε παρήγορη διαπίστωση. Πολύ περισσότερο αφού ανάμεσα στα έργα

του μεγάλου τραγικού, οι *Βάκχες* στέκονται έργο μοναχικό, του οποίου τα πολύπλοκα ψυχολογικά και ιστορικά προβλήματα βασανίζουν ακόμα τους φιλόλογους ερευνητές.

Παραστάσεις αρχαίου δράματος γίνονται βέβαια κατά καιρούς πολλές σε διάφορα μέρη του κόσμου, ιδιαίτερα από κρατικούς θιάσους και σχολές, γιατί είναι πολυδάπανες και απαιτούν οικείους χώρους. Αν όμως συγκρίνουμε στατιστικά τη συχνότητα των παραστάσεων αυτών με τις παραστάσεις των έργων του μεγαλύτερου δραματουργού του χριστιανικού κόσμου, του Σαίξπηρ, θα δούμε πως υπάρχει σημαντική διαφορά.

Το μεγάλο ερώτημα λοιπόν είναι: εξακολουθεί άραγε να διεγείρει αισθητικά και να τρέφει πνευματικά τον σημερινό άνθρωπο η αττική τραγωδία, αυτός ο εξαισιος καρπός μιας αποθεωτικής άνοιξης, μοναδικό δημιούργημα ενός μακρινού κόσμου με ανόμοιες υφάνσεις και διαφορετικούς κοινωνικούς όρους ατομικής και ομαδικής ζωής; Εάν ναι, τότε τι είναι αυτό που την κάνει να επιβιώνει;

Αν παρακολουθήσουμε μια σύγχρονη παράσταση αρχαίου δράματος σε αρχαίο θέατρο, θα μας εντυπωσιάσει πρώτα-πρώτα ο τρόπος που παίρνει ξαφνικά ζωή ο απαρμίλλος θεατρικός ερειπιώνας, η εκφραστική μεγαλοπρέπεια με τις πλατειές χειρονομίες, τα χαρακτηριστικά ενδύματα, και, τέλος, η κατανυκτική ατμόσφαιρα με την ιερατική επιβολή.

Αυτά όμως, που δεν είναι παρά μορφή, ποια σχέση έχουν και πόσο δεμένα είναι με την ουσία του δράματος και τα ηθικά προβλήματα που προβάλλει η ποίησή του; Στην πραγματικότητα τι καταλαβαίνουμε από την παράσταση αυτή; Το *καταλαβαίνω* βέβαια με την έννοια του συσχετίζω το έργο με τις ιδέες μου, τις γνώσεις, τα όνειρα, τις ελπίδες και τα πάθη μου, γιατί η αττική τραγωδία δεν είναι απλώς κάτι αλλιώτικο, επιχείρημα σωβινιστικό, εστία έλξης τουριστών, ούτε γραφικό θέαμα, όπως το θέα-

τρο «ΝΟ» των Γιαπωνέζων ή το «Μαύρο θέατρο της Πράγας» που ίδρυσε το 1959 ο Γίρι Σρνεκ.

Κανένας δεν ευαγγελίζεται την παντοδυναμία της μορφής. Επειδή χωρίς περιχόμενο καμιά μορφή τέχνης δεν είναι βιώσιμη και νοητή. Ωστόσο, μόνο η αδιάσπαστη ενότητα περιεχομένου και μορφής, μας επιβάλλει ν' αναζητούμε το άριστο, σε έργα που το πέρασμα του χρόνου απέδειξε την αξία τους, με άλλα λόγια σε έργα υψηλής ποίησης. Το πρόβλημα τι είναι ποιητικό και τι όχι, παραμένει το ίδιο δυσεπίλυτο όσο και το τι είναι ωραίο και τι άσχημο. Διατυπώθηκαν πολλές θεωρίες: ωραίο είναι το αληθινό ή το φυσικό ή το ωφέλιμο κ.λπ. Η καντιανή αντίληψη πως ωραίο στην τέχνη είναι ό,τι αρέσει γενικά, χωρίς την επέμβαση της νόησης και χωρίς να διεγείρει την επιθυμία, δεν ικανοποιεί σήμερα. Η αξία της τέχνης δεν είναι αποδεικτική μα αποκαλυπτική. Και βασικό στοιχείο της είναι η αφιλοκέρδεια. Ο καλλιτέχνης καταγράφει τη γύρω του πραγματικότητα ως άρνηση ή ως κατάφαση, ως ιδανικό συντήρησης ή ως ελπίδα αλλαγής.

Σε περίοδο παρακμής και πτώσης των πολιτιστικών αξιών, οι κυρίαρχες ομάδες χρησιμοποιούν την τέχνη, και ειδικά το θέατρο, ως μέσον επηρεασμού της κοινής γνώμης. Είναι γνωστό το ρωμαϊκό σύνθημα «άρτος και θεάματα».

Ας δούμε όμως ένα ένα τα προβλήματα:

1) Το θεατρικό φαινόμενο έχει ως πρώτο γνώρισμα την καθολικότητα. Το θέατρο είναι κοινωνικό φαινόμενο. Πολλοί ανάγουν την ανάγκη της έκφρασης και τη μίμηση στην περιοχή της βιολογίας και άλλοι το ερμηνεύουν με τη μεταφυσική και τον ιδεαλισμό.

2) Άλλο κύριο γνώρισμα είναι η ομαδικότητα. Με εξαίρεση την όρχηση, κανένα είδος τέχνης αντιπαραθετικό του χώρου δεν πραγματοποιεί όσο το θέατρο την *καθολική μέθεξη*. Από εδώ και η ιδιαίτερη κοινωνική σημασία και αποστολή του θεάτρου, που είναι το λαϊκότερο, γι' αυτό

και το πιο ανθρώπινο, είδος τέχνης. Είναι άμεσο το ενδιαφέρον που προκαλεί και δεν απαιτεί καμιά προϋπάρχουσα γνώση. Για την ολοκλήρωσή του όμως, απαραίτητη είναι η μέθεξη του κοινού. Θέατρο χωρίς κοινό δεν γίνεται.

3) Η μίμηση ισχυρίζονται πως δεν αποτελεί κύριο γνώρισμα της τέχνης και του θεάτρου, «μα υλικό του, τρόπο του, τεχνική του».

Ορισμένοι βλέπουν την τέχνη, και κυρίως το θέατρο, ως παιχνίδι, που συγκαταλέγεται στις φυσικές ροπές του ανθρώπου. Για το παιχνίδι ως ανάγκη έκφρασης υπάρχουν πολλές γνώμες και διαφωνίες. Η τέχνη δεν είναι παιχνίδι ισχυρίζονται μερικοί. Παιχνίδι, λένε άλλοι, μα όχι για ψυχαγωγία και διασκέδαση, αλλά αναγκαία αποδέσμευση της παραπανίσιας ενεργητικότητας του ανθρώπου. Ο άνθρωπος δεν είναι ολοκληρωμένος άνθρωπος παρά όταν παίζει, αποφαίνεται ο Σίλλερ. Πέρα από τον εξηλουσιβισμό* του Ντάρβιν και τον ιντουστριαλισμό* του Σπένσερ, που έβλεπε το παιχνίδι ως αξόδευτη ζωική περίσσεια και την τέχνη ως ένα είδος υπεραξίας της πνευματικής δραστηριότητας του ανθρώπου.

Ο Τολστόι στο έργο του *Τι είναι τέχνη* κρίνοντας διάφορες αισθητικές θεωρίες ξεχωρίζει τη θεωρία των Σίλλερ, Ντάρβιν, Σπένσερ και Γκραντ Άλλεν (*Physiologie Aesthetics*) την οποία και πολεμά επειδή αντί να ασχοληθεί με την καλλιτεχνική δραστηριότητα, την κοινωνική σημασία και αποστολή της τέχνης, εξετάζει απλά την καταγωγή και τις προϊστορικές της ρίζες.

*

Το θέατρο κατασκευάζει απεικονίσεις γεγονότων για *διαγωγή*, όπως αποκαλεί την ψυχαγωγία ο Αριστοτέλης. Ο ίδιος τονίζει πως η τέχνη δεν πρέπει να κάνει απλή

καταγραφή της πραγματικότητας αλλά ποίηση. Το θέατρο πάνω απ' όλα αποτελεί μορφή τέχνης και όχι σχολή τέχνης ούτε παζάρι ηθικής. Το ωραίο κατά τον Αριστοτέλη είναι αναλογία και ακρίβεια. Ο Πλάτωνας αρνιόταν τη διδακτική αξία της ποίησης και πίστευε πως εξασθενίζει την ανθρώπινη ψυχή.

Το παραδοσιακό θέατρο, κατά τον Μπρέχτ, που το αποκαλεί αριστοτελικό, αποβλέπει στο να δημιουργήσει ψευδαισθήσεις. Ο δυτικός πολιτισμός διακρίνεται για την τάση να οργανώνει την πραγματικότητα γύρω από τον λόγο και τη λογική. Χωρίς αμφιβολία, ο σημερινός πολιτισμός προσπάθησε με μηχανικά συστήματα να αποσπάσει το θέατρο από την παράδοση. Πριν από τον πόλεμο ακόμα, εκδηλώθηκαν τάσεις να αναθεωρηθούν οι παλιοί κανόνες, και άρχισαν απόπειρες νέας διάρθρωσης όχι μόνο του θεατρικού χώρου, ώστε να επαρκέσει στις ανάγκες των καιρών, μα και της ουσίας για ένα νέο όραμα σε κίνηση. Ανατράπηκαν πολλά. Μερικοί υποστήριζαν πως η διδαγμένη κίνηση και η γυμνασμένη απαγγελία πρέπει να απορριφθούν. Άλλοι κατάργησαν τον συγγραφέα και τον μύθο και άλλοι εντελώς το λόγο. Άφησαν μόνο τον ηθοποιό, που δεν είναι φυσικά ούτε το πiónι του συγγραφέα, ούτε ο ήρωας του έργου, μα το μέσο που βοηθάει το θεατή να απαλλαγεί από τον φόβο, όπως λέει ο Αβέρτσεφ.

Έφτασε ως εμάς μια πληροφορία, πως οι Ρωμαίοι, λάτρεις των άγριων θεαμάτων, ανέβαζαν στη θεατρική σκηνή καταδικασμένους σε θάνατο, που αντί να παριστάνουν το φόνο του ήρωα, εκτελούνταν πραγματικά και πέθαιναν.

Στις αρχές του αιώνα μας ο Μελενίκιος συγγραφέας και σκηνοθέτης Κων/νος Χρηστομάνος, που ίδρυσε τη «Νέα Σκηνή» το 1901, έριξε απάνω στη σκηνή, σε μια παράσταση με υπόθεση αγροτική, φρέσκες

* από το exult = αγάλλομαι, exultation = αγαλλίαση

* industrie = επιδεξιότητα, επιτηδειότητα

κοπριές ζώων, επιδιώκοντας έτσι να προκαλέσει με την οσμή της στους ηθοποιούς και στο κοινό μετάγγιση της πραγματικότητας. Τα πειράματα αυτού του είδους είναι πολλά και τα αποτελέσματά τους προκάλεσαν αντιγνώμιες αγεφύρωτες, ανάμεσα στις δύο όχθες με τα δύο βάθρα, το νεωτερισμό και την παράδοση. Το 1903 ξέσπασαν στην Αθήνα ταραχές με φόνους και τραυματισμούς, τα περίφημα «Ορεστειακά», εξαιτίας της μετάφρασης της *Ορέστειας* του Αισχύλου στη δημοτική, που θεωρήθηκε απ' τους φοιτητές βεβήλωση.

Το «Μπουργκτεάτερ» της Βιέννης (Ζέλνερ) ανέβασε τον *Οιδίποδα Τύραννο* με γεωμετρική σχηματοποίηση σκηνοθετική και σκηνογραφική, κυβιστικά σκηνικά, κοστούμια αφηρημένης διακοσμητικής, emphatic απαγγελία, στυλιζαρισμένα νατουραλιστικά στοιχεία και, τέλος, προσπάθεια αποστασιοποίησης.

Μα και άλλοι ξένοι σκηνοθέτες τα τελευταία χρόνια ανέβασαν αρχαίες τραγωδίες μεταφέροντας τη δράση τους σε σύγχρονους χώρους, με σύγχρονα κοστούμια και σημερινή ατμόσφαιρα.

Είναι γνωστός ο σάλος που δημιουργήθηκε το 1959, όταν ο Κουν ανέβασε τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη στην Επίδαυρο. Η παράσταση απαγορεύτηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού, γιατί ο Κουν έβαλε τον ιερέα του έργου να ψάλλει υιζαντινά. Τότε ο Δημητριάδης παρουσίασε το σκίτσο του Τσάτσου με μια κότα, που έμεινε σύμβολο στις εφημερίδες και στο θέατρο για πολλά χρόνια.

*

Οι αρχαίοι έδιναν τις παραστάσεις τους τη μέρα. Κάτω απ' τον μεγάλο προβολέα του ήλιου. Γι' αυτό τα θεάτρά τους ήταν προσανατολισμένα κατά τέτοιο τρόπο και σε τέτοιες θέσεις ώστε να μην ενοχλεί ο ήλιος ούτε τους ηθοποιούς, ούτε τους θεατές.

Αν το καλοσκεφτούμε, η έλλειψη της

νυχτερινής μαγείας και υποβολής, θα καταρράκωνε ένα σύγχρονο έργο. Μα στο αρχαίο έργο πρόσθετε διαφάνεια και ανθεκτικότητα. Ωστόσο, δεν τόλμησε κανένας σκηνοθέτης να δώσει αρχαίο δράμα τη μέρα, μέχρι σήμερα. Στην αρχαιότητα δεν υπήρχε σκηνοθέτης, δίδασκε ο συγγραφέας, υπακούοντας σε μια αυστηρά ιερατική και γυμνή θεατρική πραγματικότητα. Ο θεσμός του σκηνοθέτη επινοήθηκε στο Χόλυγουντ. Η ηγετική δικαιοδοσία που υποτάσσει τα πάντα στην κυριαρχία του, αποτελεί άλλοτε θετικό και άλλοτε αρνητικό στοιχείο του θεάτρου.

Κατάλοιπα του γεωργικού δράματος και απροσδιόριστης καταγωγής τελετουργικά δρώμενα αρχαίων μυστηρίων και ιερών θιάσων μπορεί να παρακολουθήσει κανένας ακόμα και σήμερα, εδώ στο Νομό Σερρών, μια από τις σπουδαιότερες κοιτίδες παρόμοιων φαινομένων σε ολόκληρο τον κόσμο. Τέτοια δρώμενα είναι:

Ο φόνος του δράκοντα από τον Άγι Γιώργη στα Νταρνακοχώρια, τα Αναστενάρια στην Άγια Ελένη, Θολό και Άνω Καμήλα, ο Καλόγερος στην Άγια Ελένη, η Βάβω στη Μονοκκλησιά, οι Αδώνιδος κήποι τη Μ. Παρασκευή, οι Ντουντουλάδες για την ανομβρία και ο Κλήδονας, τα τρία αυτά στην πόλη των Σερρών κ.λπ.

Πολλοί ισχυρίζονται πως το τυπικό μέρος της χριστιανικής εκκλησίας, είναι παρμένο από την παλιότερη πολυθεϊστική ιερουργία και τους μυστικούς θιάσους, με τους χορούς, τον κορυφαίο, την τέλεση του μυστηρίου και την επικοινωνία με το Θεό.

Ο σημερινός άνθρωπος της μεγάλης αγωνίας αφουγκράζεται τους λόγους των μεγάλων τραγικών από τα βάθη της ιστορίας. Βλέπει το άλογο στοιχείο του κόσμου να τιμωρεί σκληρά τον άνθρωπο της λογικής. Δύναμη ακαταμάχητη, δαιμονική, παράφορη και σκοτεινή. Πεπρωμένο ακατάληπτο, ο γύπας του Προμηθέα. Πώς θα εξευμενίσουμε το δαίμονα για να σωθούμε είναι δικός μας λογαριασμός. Άλλωστε, για κάθε δέκτη (αναγνώστη, θεατή, ακροατή) πολύ

μικρό ρόλο παίζει η πρόθεση του συγγραφέα. Ισχύει, με ορισμένους περιορισμούς, αυτό που είπε ο Πάβλ Βαλερύ, ότι: «Από τη στιγμή που έφυγε από τα χέρια του ποιητή το ποίημα, έχει το νόημα που του δίνει ο αναγνώστης». Ιδιαίτερα όταν το έργο είναι αυθεντικά κλασικό. Και τέτοιο είναι μόνο εκείνο που υπερβαίνει τα σύνορα του κοινωνικού χώρου και του ιστορικού χρόνου και «μιλάει» ακόμα και σε ανθρώπους πολύ

μακρινών τόπων και εποχών.

Και για να καταλήξω, τους αρχαίους δραματουργούς δεν πρέπει να τους θεωρούμε μόνο αντικείμενο ιστορικής μελέτης και φιλολογικής έρευνας. Μα να τους προσφέρουμε ως αέναη ζωντανή πηγή στο έθνος. Και ας μην ξεχνούμε αυτό που είπε ο Σολωμός, πως εθνικό πρέπει να θεωρούμε ό,τι είναι αληθινό.