

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΙ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ δὲν εἶχε τὸ τέλος τῶν ἄλλων συγγενικῶν εἰδῶν τῆς ἀρχαιοελληνικῆς Γραμματείας: ἐτούτη πέθανε τραγικά,¹ ἐνῶ τ' ἀδέρφια της γνώρισαν τὸν ὠραιότερο θάνατο. Ἄν ὑποθέσουμε δηλαδὴ ὅτι τὸ ἰδανικὸ δῶρο τῆς Φύσης θᾶταν νὰ παραδίδει κανεὶς τὸ πνεῦμα ἀβίαστα, ἀφήνοντας πίσω του ἐκλεκτὴ κληρονομιά, τότε τὸ τέλος τῶν παλαιότερων ἐκείνων λογοτεχνικῶν εἰδῶν μᾶς ὑποδεικνύει ἕναν τέτοιο ἰδανικὸ κόσμο· πεθάνανε καὶ βυθίστηκαν στὴν ἀνυπαρξία, ἐνῶ λαμπρὰ βλαστάρια σήκωναν ἤδη περήφανα τὸ κεφάλι.

Ἀντίθετα, μὲ τὸ θάνατο τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ μουσικοῦ Δράματος προέκυψε ἕνα τεράστιο χάσμα, ποῦγινε παντοῦ βαθιὰ αἰσθητό· ἔλεγαν ὅτι τάχα πέθανε ἡ ἴδια ἡ Ποίηση,² περιγελοῦσαν τοὺς ζαρωμένους κι ὠχρούς ἐπιγόνους καὶ τοὺς λέγαν νὰ πᾶν στὸν Ἄδη νὰ χορτάσουν μὲ τὰ ψίχουλα τῶν παλιῶν δασκάλων. Ἀναλογιζόμενοι αὐτὸν τὸν τελευταῖο ἀπ' τοὺς μεγάλους θανάτους, μιὰ ἐνδόμυχη νοσταλγία τοὺς τάραζε τὰ σωθικά, καθὼς λέει ὁ Ἀριστοφάνης – σὰν τὴν ξαφνικὴ ὄρεξη ποὺ πιάνει κάποιους γιὰ γλυκό.³ Ὅταν ὅμως πράγματι ἀνθίσε ἕνα νέο εἶδος Τέχνης τ' ὁποῖο τιμοῦσε τὴν Τραγωδίαν ὡς μητέρα καὶ δασκάλα του, τότε διαπίστωσαν μὲ φρίκη ὅτι τὸ νεαρὸ αὐτὸ βλαστάρι ἔφερε μὲν τὴν ὄψη τῆς μάνας του, ἀλλὰ ἐκείνη τὴν ὄψη ποῦχε κατὰ τὴ μακρὰ περίοδο τῆς ἐπιθανάτιας ἀγωνίας της! Αὐτὴ ἡ ἐπιθανάτια ἀγωνία τῆς

Τραγωδίας φέρει τ' ὄνομα Εὐριπίδης, ἐνῶ ἡ νέα δημιουργία ποῦ προέκυψε ἔμεινε γνωστή ὡς *Νέα ἀττική κωμωδία*. Μέσα της ἐπιβίωνε ἡ ἐκφυλισμένη μορφή τῆς Τραγωδίας – σημάδι τοῦ ἐξαιρετικά ὀδυνηροῦ καί δύσκολου τέλους της.

Γνωρίζουμε τὸν ἀπίστευτο σεβασμὸ ποῦ ἔτρεφαν οἱ ποιητὲς τῆς Νέας ἀττικῆς κωμωδίας γιὰ τὸν Εὐριπίδη. Ἄπ' τοὺς πιὸ ὀνομαστοὺς ἀνάμεσά τους, ὁ Φιλήμων, δῆλωνε πῶς, ἂ ν π ρ ἄ γ μ α τ ι οἱ νεκροὶ εἶχαν νοῦ κ' αἰσθήσεις, καθὼς λένε κάποιοι, θὰ κρεμιόταν μὲ τὴν ἀγχρόνη ὥστε νὰ τὸν συναντοῦσε στὸν Κάτω Κόσμο!⁴ Ἐντούτοις, ὅ,τι κοινὸ εἶχαν ὁ Εὐριπίδης μὲ τὸ Μένανδρο καὶ τὸ Φιλήμονα —ποῦ καθόρισε *λειτουργικά* τοὺς δύο τελευταίους— ἦταν, ἐν ὀλίγοις, πῶς κ' οἱ τρεῖς τους ἀνέβασαν τὸ θεατὴ πάνω στὴ σκηνή. Πρὸ τοῦ Εὐριπίδη κυριαρχοῦσαν μορφὲς πλασμένες μὲ χαρακτηῖρα ἥρωικό· ἡ συγγένειά τους μὲ τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἡμίθεους τῆς ἀρχαϊκῆς Τραγωδίας ἦταν ὀλοφάνερη. Ὁ θεατὴς ἔβλεπε στὸ πρόσωπο τῶν ἡρώων τὸ παρελθὸν τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου σὲ μιὰ λάμψη ἰδανικῆ· ὑποστατικεύονταν μπρὸς του ἡ δρωσα πραγματικότητα κι ἀναβε μέσα του σὲ στιγμὲς ἐσωτερικῆς ἀνάτασης.

Μὲ τὸν Εὐριπίδη ὁ θεατὴς, ὁ ἄνθρωπος τῆς καθημερινότητος, εἰσέβαλε στὴ σκηνή. Ὁ καθρέφτης, ποῦ παλιότερα ἀντανακλοῦσε μονάχα τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν τόλμη, πλησίασε πιὸ πιστὰ τὴν καθημερινὴ πραγματικότητα καί, συνεπῶς, ἔγινε *κοινότερος*. Ὁ ἐπίσημος μανδύας ἔγινε κάπως πιὸ διάφανος, τὸ προσωπεῖο ἡμιπροσωπεῖο: οἱ καθημερινοὶ τύποι ἦρθαν φανερά στὸ προσκῆνιο. Ἡ ἀρχετυπικὴ μορφή τοῦ Ἑλληνα, ὁ Ὀδυσσεύς, ἀποτέλεσε τὴ μαγιά μὲ τὴν ὁποῖαν ὁ Αἰσχύλος ἔπλασε τὸν εὐγενῆ, μὰ καὶ δαιμόνιο Προμηθεά! Ἀντίθετα, στὰ χέρια τῶν

νεώτερων, ὁ ὀμηρικὸς ἥρωας κατάντησε ἕνας τσαχπίνης καὶ παμπόνηρος οἰκιακὸς δοῦλος ποὺ σκαρώνει τὶς ραδιοουργίες του, μονοπωλῶντας, πολὺ συχνά, τὸ δραματικὸ ἐνδιαφέρον.

Στοὺς *Βατράχους* τοῦ Ἀριστοφάνη ὁ Εὐριπίδης καυχιέται ὅτι ἔβαλε τὴν Τέχνη σὲ δίαιτα, ἀφαιρῶντας τῆς τὸ περιττὸ βάρος⁵ – τὸ ποὺ ἰσχύει, κυριώτατα, γιὰ τὶς μορφές τῶν Ἡρώων: στὴν οὐσία, πάνω στὴν εὐριπίδεια σκηνὴ ὁ θεατὴς ἔβλεπε καὶ ἄκουγε τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του, ἐνδεδυμένον, βέβαια, μὲ τὸν ἐπίσημο μανδύα τῆς Ρητορικῆς. Τὸ *ιδεῶδες* ἔφυγε ἀπ' τὴ σκέψη καὶ ἀποτραβήχτηκε στὸν προφορικὸ λόγο. Τοῦτο εἶν' ἀκριβῶς καὶ τὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς καινοτομίας τοῦ Εὐριπίδη: μαζί του, ὁ λαὸς ἔμαθε ν' ἀρθρώνει λόγο. Ἐπαίρεται γι' αὐτὸ καὶ ὁ ἴδιος στὸ πλαίσιο τοῦ ἀγώνα του μὲ τὸν Αἰσχύλο, λέγοντας πῶς ἀπὸ κεῖνον ἔμαθαν:

*μὲ κανόνες τὴν Τέχνη νὰ δουλεύουν,
μὲ πῆχες, γωνιόμετρα ἀράδα τὴν ἀράδα·
νὰ βλέπουν, νὰ στοχάζονται,
νὰ νιώθουν, νὰ σκαρώνουν,
νὰ τοὺς ἀρέσει ἢ συστροφή,
κακὸ νὰ βάνει ὁ νοῦς τους,
νὰ φάχνουν, νὰ σκαρφίζονται!*⁶

Χάρις στὸν Εὐριπίδη λύθηκε ἡ γλῶσσα τῆς Νέας κωμωδίας, ἐνῶ παλιότερα οὔτε ποὺ φαντάζονταν κανεὶς πῶς θὰ μπορούσε τάχα ἡ Καθημερινότητα νὰ μιλήσει κόσμια ἐπὶ σκηνῆς. Ἡ μεσαία ἀστικὴ μερίδα,⁷ στὴν ὁποίαν στήριξε ὅλες τὶς ἐλπίδες του ὁ Εὐριπίδης ὡς πολιτικὸν ὄν, παίρνει τώρα τὸ λόγο, ἐνῶ μέχρι τότε τὸν ἀρθρωναν, στὴ μὲν Τραγωδία ὁ Ἡμίθεος, καὶ στὴν ἀρχαία κωμωδία ὁ μεθυσμένος Σάτυρος, ἢ, πάλι, ὁ Ἡμίθεος.

Στὰ ἔργα μου ἔδειξα πράματα κοινά,
καθημερνὰ κ' οἴκεῖα,
πὸν ξέροντάς τα τοῦτοι δῶ
μπορούσανε τὴν Τέχνη μου νὰ κρίνουν.⁸

Ναί! συνεχίζει, λέγοντας περήφανα:

αὐτοὺς ἐγὼ τοὺς ἔμαθα νὰ σκέφτονται:
ἔβαλα στὴν Τέχνη λογισμό⁹
καὶ σκέψη, κι ὅλοι «φιλόσοφοι» μοῦ γίναν,
καὶ μὲ μυαλὸ ξουράφι - παντογνώστες,
τὰ πάντα ὀρίζουν·
τὰ ἔχρεια καὶ τὰ σπίτια,
νὰ ζοῦν καλύτερα, καὶ νὰ ρωτᾶν:
ποιός; τί; γιατί;
ποῦθ' ἦρθ' αὐτό; τί κάνει κείνο κεῖ;¹⁰

Ἄπό 'να τέτοιο πλῆθος, λοιπόν, ἔτσι προετοιμασμένο καὶ δασκαλεμένο, γεννήθηκε ἡ Νέα κωμωδία, ἐκείνη ἡ δραματική παράσταση-παρτίδα σκακιού¹¹ μὲ τὰ πειραχτικά τ' ἀστεῖα.¹² Ὁ Εὐριπίδης γιὰ τὴ Νέα κωμωδία ἦταν —τρόποντινά— ὁ χοροδιδάσκαλος: μόνο πὸν τώρα ἔπρεπε νὰ διαπαιδαγωγῆσει καὶ τὸ Χορὸ τῶν θεατῶν. Μόλις οἱ θεατῆς κατὰφεραν νὰ ψάλλουν μὲ τὸν τρόπο τοῦ Εὐριπίδη, ἄρχισε τὸ Δρᾶμα τῶν κατὰχρεων νεαρῶν κυρίων, τῶν ἐλαφρόμυαλων καὶ πράων γερόντων, τῶν ἐταιρῶν τύπου Kotzebue¹³ καὶ τῶν οἰκιακῶν δούλων σὲ στυλ Προμηθέα...

Ὡστόσο, ὁ Εὐριπίδης ἀπολάμβανε ἀπίστευτους ἐπαί-
νους ὡς χοροδιδάσκαλος: μάλιστα, ὀρισμένοι θᾶδιναν ὡς
καὶ τὴ ζωὴ τους προκειμένου νὰ μάθουν περισσότερα ἀπ'
τὸ στόμα τοῦ δασκάλου· ἤξεραν ὅμως πὸς ὅσο νεκροὶ
ἦταν οἱ τραγωδοί, ἄλλο τόσο νεκρὴ κ' ἡ Τραγωδία. Καὶ

μέ τὸ θάνατό της ὁ ἀρχαῖος Ἕλληνας ἔχασε τὴν πίστη στὴν ἀθανασία του: ὄχι μόνον δὲν ἔβλεπε καμμία λάμψη ἰδανικὴ στὸ παρελθόν του, ἀλλ' οὔτε καὶ στὸ μέλλον του. Τὸ γνωστὸ «ἐπιτύμβιο»: «Γέρος ἀλαφρόμυαλος καὶ τζαναμπέτης»¹⁴ ταίριαζε τώρα καὶ στὸν παρακμασμένο ἑλληνικὸ Κόσμο. Ὑπέρτατες θεότητες του ἢ Στιγμὴ κ' ἢ Εὐφυολογία. Ὅσο γιὰ τὴν πέμπτη τάξη, τοὺς δούλους, κυριαρχοῦσε πιά, τοῦλάχιστον ὡς πρὸς τὸ φρόνημα...

Ρίχνοντας ἓνα τέτοιο βλέμμα στὸ παρελθόν, εὐκόλα θάμπαινε κανεὶς στὸν πειρασμὸ νὰ ἐκτοξεύσει —ἄδικα— μύδρους κατὰ τοῦ Εὐριπίδη, ὅτι τάχα ὑπῆρξε ὁ ἐκμαλιστὴς τοῦ λαοῦ καί, ἐπομένως, δίκαια ὁ Αἰσχύλος εἶπε γιὰ δαῦτον: «Γιὰ ποιά κακὰ δέν εἶν' αὐτὸς ὑπαίτιος;»¹⁵ Ἐντούτοις, ὅτι καὶ νὰ τοῦ προσάψει κανεὶς, σίγουρο εἶναι πὼς ὁ Εὐριπίδης δροῦσε ἐνσυνείδητα καὶ θυσίασε ὅλη του τὴ ζωὴ στὸ βωμὸ ἑνὸς ἰδανικοῦ. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον πολέμησε κατὰ τοῦ τρομεροῦ —σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη του— κακοῦ, ὁ τρόπος ποὺ ὄρθωσε τὸ ἀνάστημά του, μόνος¹⁶ ἀπέναντί του, ὀπλισμένος μονάχα μὲ τὸ ταλέντο του καὶ μιὰν ἀπόφαση ζωῆς, μᾶς παραπέμπει, καὶ πάλι, στὴν ἥρωικὸ πνεῦμα τῶν Μαραθωνομάχων! Πράγματι, μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι μὲ τὸν Εὐριπίδη ὁ ποιητὴς ἐγίνε ἡμίθεος, ἀφοῦ ὁ ἴδιος πρῶτα ἔδωξε τοὺς μυθολογικοὺς ἐκείνους ἡμίθεους ἀπ' τὴν Τραγωδία.

Ὅπως καὶ νᾶχει, ἐκεῖνο τὸ μεγάλο κακὸ ποὺ θάρρεψε πὼς εἶχε ἀναγνωρίσει καὶ τόσο ἥρωικὰ πολέμησε, ἦταν ὁ ξεπεσμὸς¹⁷ τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ μουσικοῦ Δράματος. Ποῦ τὴ βρῆκε ὁ Εὐριπίδης αὐτήν; Στὰ ἔργα τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Σοφοκλῆ, σύγχρονών του, ἀν καὶ ἡλικιακὰ μεγαλυτέρων του. Ἐκπληκτικό! Μήπως εἶχε γελαστεῖ; Μήπως τοὺς εἶχε ἀδικήσει; Ἄραγε τούτῃ ἢ ἀντίδρασή του ἐναντίον τῆς ὑποτιθέμενης ἐκείνης ἐκπτώσεως, δέν ἦταν ἡ ἀρχή

τοῦ τέλους; Ὅλ' αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα γεννιοῦνται αὐτόματα στὴ σκέψη μας.

Ὁ Εὐριπίδης ἦταν ἓνας στοχαστῆς μοναχικός. Δὲν συνέπλεε μὲ τὰ γοῦστα τοῦ τότε κυρίαρχου πλήθους, ποὺ τὸν ἔβλεπε δύσπιστα καὶ τὸν θεωροῦσε γκρινιαρὴ καὶ παρὰξενο.¹⁸ Καὶ βέβαια, οὔτ' ἡ τύχη ἦταν μὲ τὸ μέρος του ὅμως γιὰ ἓναν τραγωδὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, φορέας τῆς ὅποιας τύχης ἦταν τὸ πλήθος: καταλαβαίνουμε λοιπὸν γιατί κέρδισε μία μονάχα νίκη σὲ δραματικὸ ἀγῶνα – καὶ μάλιστα τόσο ἀργά!..

Τί ἔσπρωξε, ὅμως, τὸν προικισμένο ποιητὴ νὰ πάει τόσο ἀντίθετα στὸ γενικὸ ρεῦμα; Τί τὸν ἔκανε νὰ ξεστρατίσει ἀπ' τὰ χνάρια ἐνὸς μονοπατιοῦ ποὺ πάταγαν ἓνας Σοφοκλῆς ἢ ἓνας Αἰσχύλος, κι ἀπὸ πάνω του φώταε ὁ ἥλιος τῆς λαϊκῆς κατάφασης;¹⁹ Ἕνα καὶ μόνο: ἡ πεποίθησή του γιὰ τὴν ἔκπτωση τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ μουσικοῦ Δράματος – τὴν ὁποῖαν ὁ ἴδιος εἶχε βεβαιώσει, καθήμενος στὰ ἔδρανα, ἀνάμεσα στοὺς θεατῆς. Εἶχε ἐπισημάνει μὲ ὀξύδερκεια τὸ χάσμα ἐδῶ καὶ καιρὸ μεταξὺ Τραγωδίας κι ἀθηναϊκοῦ κοινοῦ. Ὅ,τι οἱ ποιητῆς θεωροῦσαν ὑψηλὸ καὶ ἄξιο μύθου, γιὰ τὸ κοινὸ ἦταν πιά ἀπλῶς ἀδιάφορο. Αἴφνης, ἄ λ λ α τραβοῦσαν τώρα τὴν προσοχὴ τοῦ πλήθους: στοιχεῖα δευτερεύοντα ποὺ διόλου δὲν ἐνδιέφεραν τοὺς ποιητῆς.

Ἀναλογιζόμενος, λοιπὸν, αὐτὴ τὴ δυσαρμονία ἀνάμεσα στὴν πρόθεση τοῦ ποιητῆ καὶ τὴν ἐπίδραση τοῦ ἔργου, ὁ Εὐριπίδης διαμόρφωσε, ἐντέλει, ἓνα εἶδος Τέχνης βάσει τοῦ ἐξῆς θεμελιώδους νόμου: «Πρέπει ὅλα νᾶναι σαφῆ γιὰ νὰ γίνονται κατανοητά». ²⁰ Τώρα, ἓνα-ἓνα τὰ στοιχεῖα τῆς Τραγωδίας ἔπρεπε νὰ παρουσιαστοῦν στὸ δικαστήριο τῆς ὀρθολογιστικῆς τούτης Αἰσθητικῆς καὶ νὰ κά-

τσουν στο σκαμνί του κατηγορουμένου: πρώτα-πρώτα, δικάστηκε ο Μύθος, έπειτα οι κύριοι χαρακτήρες, ή δραματική σύνθεση, το χορικό μέλος, και, τέλος —πιό αυστηρά απ' όλα—, ή γλώσσα. Αυτό που στον Εύριπίδη, τόσο συχνά κι αναπόφευκτα, μάς «χτυπάει» ως ποιητική ένδεια κι όπισθοδρόμηση σε σύγκριση με την σοφοκλεία Τραγωδία, δέν είναι παρά ή απόφαση του δικαστικού εκείνου άγώνα: ή πραγμάτωση τής παράτολμης εύριπίδειας σαφήνειας! Έν προκειμένω, ό κριτής* γίνεται ποιητής. Μόνο άς μή συγχέεται ή λέξη «κριτής» με κάτι κακεκτικους κι άναιδείς που θαρρούν πως μόνον αυτοί μπορούν δικαιωματικά να έκφέρουν κρίσεις περι Τέχνης, πνίγοντας έτσι την όποια ούσιαστική σκέψη θάχε να έκφράσει το σημερινό κοινό μας...

Ό Εύριπίδης προσπάθησε να προχωρήσει πέρα απ' τους ποιητές που'χε ό ίδιος επικρίνει: όσο, τώρα, για κείνους που δέν είν' ικανοί να προσαρμόσουν την πράξη πίσω απ' τον λόγο όπως αυτός, δέν έχουν κανένα δικαίωμα να έκφράζουν δημόσια τις κρίσεις τους.

Θά δώσω εδώ μόνο ένα παράδειγμα τής παραγωγικής μεθόδου του Εύριπίδη, άν και διόλου περιττό δέ θά 'ταν να παρουσιάσαμε όλες τις πλευρές της, μαζί με τους νεωτερισμούς που είσήγαγε στο Δράμα. Τίποτα δέν αντίκειται περισσότερο στο αίσθητήριό μας περι δραματουργικής τεχνικής όσο ό π ρ ό λ ο γ ο ς του Εύριπίδη. Το να έμφανίζεται επί σκηνής ένα πρόσωπο —θεός ή ήρωας— και να διηγείται, απ' την αρχή κιόλας του έργου, ποιός είναι, τί έχει συμβεί ως εκείνη τή στιγμή, ού μήν αλλά και τί πρόκειται να συμβεί στη συνέχεια — έ,

* ^Δ *Recensent* στο πρωτότυπο: κριτής ποιητικῶν άγώνων, άγωνοκρίτης, άξιολογητής, κριτικός.

κάτι τέτοιο καταργεί (έτσι θάλεγε, όπωςδήποτε, ένας σύγχρονος δραματογράφος) τὸ όποιο ένδιαφέρον καί τήν άγωνία τοῦ θεατῆ! Νά τά ξέρουμε όλα εκ τῶν προτέρων; "Ό,τι έχει συμβεί κι ό,τι πρόκειται νά συμβεί; Μά τότε ποιός θά περιμένει ως τὸ τέλος;

Τελείως διαφορετικά λειτουργεί ό Εὐριπίδης: ἡ επίδραση τῆς άρχαίας Τραγωδίας δέν βασίζονταν στήν άγωνία, τήν έρεθιστική άβεβαιότητα για τὸ τί θά συμβεί τώρα, αλλά μάλλον στίς καλοστημένες εκείνες σκηνές ευγενοῦς πάθους πού κατακλύζονταν άπ' τήν άνυπέμβλητη μουσικότητα τοῦ διονυσιακοῦ διθυράμβου! Κάτι όμως εμπόδιζε τήν άπόλαυση τέτοιων σκηνῶν: έλειπε ένας κρίκος, ύπῆρχε κάποιο κενό στοῦ ύφάδι τῆς προϊστορίας· όσο ό άκροατῆς ἦταν άναγκασμένος νά κρατάει λογαριασμό σχετικά με τή σημασία τούτου ἢ εκείνου τοῦ προσώπου, έτούτης ἢ εκείνης τῆς πράξης, άδυνατοῦσε νά βυθιστεῖ στοῦ πάθος καί τή δράση τῶν πρωταγωνιστῶν, ἢ νά νιώσει συμπάθεια για τοῦς τραγικούς ἥρωες. 'Ό Αἰσχύλος κι ό Σοφοκλῆς κατάφεραν συνήθως νά δίνουν δεξιοτεχνικά, άπ' τίς πρῶτες κιόλας σκηνές, στοῦ θεατῆ —δῆθεν τυχαῖα— όλα τ' άπαραίτητα νήματα για τήν κατανόηση τοῦ έργου, μεταμφιέζοντας τρόποντινά —έδῶ διαφαίνεται ἡ άπαράμιλλη τεχνική τους, άκόμα καί σ' αὐτόν τόν τομέα— τά άναγκαῖα τυπικά. 'Εντούτοις, ό Εὐριπίδης πίστευε ότι, στίς πρῶτες εκείνες σκηνές, ό θεατῆς διακατέχονταν άπό άνησυχία σχετικά με τοῦς κόμπους τῶν προγεγενημένων πού έπρεπε νά λύσει άνά πᾶσαν στιγμή, καί, συνεπῶς, έχανε τήν ποιητική όμορφιά τῆς άφήγησης. "Έγραψε λοιπόν έναν προγραμματικό —ούτως εἰπεῖν— πρόλογο, βάζοντας ένα εμπιστο πρόσωπο —μιά θεότητα— νά τόν εκφωνήσει. Τότε, έχοντας άρει πιά κάθε άμφιβολία σχετικά με τήν εκδοχή τοῦ μύθου πού ό

ἴδιος εἶχε διαλέξει, μπόρεσε νά «κινηθεῖ» πῶς ἐλεύθερα. Μὲ πλήρη λοιπὸν συνείδηση τοῦ δραματουργικοῦ του πλεονεκτημάτος, στρέφει τὰ πυρὰ του κατὰ τοῦ Αἰσχύλου στοὺς ἀριστοφανικοὺς *Βατράχους*:

*Καὶ τώρα, λοιπόν, τοὺς προλόγους σου θὰ πιάσω,
τοῦ ἄξιου αὐτοῦ τεχνίτη τὸ πρῶτο μέρος
τῶν τραγωδιῶν του θὰ ἐξετάσω!
Πάντα μ' ἀσάφεια ἔδινε τὰ πράματα.²¹*

Ὅ,τι ὅμως ἰσχύει γιὰ τὸν πρόλογο, ἰσχύει ἐπίσης καὶ γιὰ τὸν περίφημο ἀπὸ *μηχανῆς θεό**, ὁ ὁποῖος περιγράφει τὰ μέλλοντα γενέσθαι. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς δύο ἐπικῆς περιγραφῆς τῆς Προϊστορίας καὶ τοῦ Μέλлонτος κεῖται ἡ δραματικολυρική πραγματικότητα καὶ τὸ Τώρα...

Ὁ Εὐριπίδης ἦταν ὁ πρῶτος δραματουργὸς ποὺ ἀκολούθησε συνειδητὰ μιὰν αἰσθητικὴ γραμμὴ. Ἐπεδίωκε συστηματικὰ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ σαφήνεια: οἱ ἥρωές του εἶναι πραγματικὰ ὅπως μιᾶν, κ' ἐκφράζονται διεξοδικώτατα, ἐνῶ οἱ χαρακτήρες τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Σοφοκλῆ εἶναι πολὺ βαθύτεροι κ' ἐντελέστεροι ἀπ' τὰ λόγια τους: ὅταν μιᾶν γιὰ τὸν ἑαυτό τους, ἀπλῶς τραυλίζουν...

Ὁ Εὐριπίδης πλάθει τὶς μορφές, ἐνῶ συγχρόνως τὶς διαμελίζει: μετὰ τὴν ἀνατομία τοῦ ψυχικοῦ κόσμου τῶν χαρακτήρων του, τίποτα πιά δὲν τοὺς μένει κρυφόν. Ἄν ὁ Σοφοκλῆς εἶπε γιὰ τὸν Αἰσχύλο: «Κάνει μὲν τὸ δέον, ἀλλὰ δίχως νὰ ξέρει πῶς»,²² ὁ Εὐριπίδης θάλεγε ὅτι δὲν κάνει τὸ δέον, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ποιεῖ δίχως νὰ

* Ἄ *Deus ex machina* στὸ πρωτότυπο.

ξέρει πώς!.. Ἡ ὑπεροχή τοῦ Σοφοκλῆ ἀπέναντι στὸν Αἰσχύλο —ποῦ γιὰ δαύτην ὑπερηφανεύονταν κι ὁ ἴδιος!— ἦταν πὼς ἤξερε πράγματι νὰ χειρίζεται τεχνικὰ θέματα· ὅμως κανένας ποιητῆς τῆς Ἀρχαιότητος ὡς τὰ χρόνια τοῦ Εὐριπίδη δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ ὑποστηρίξει πειστικὰ τὸ ταλέντο του μ' αἰσθητικὰ ἐπιχειρήματα.²³

Ἐδῶ βρίσκεται καὶ τὸ θαυμαστὸ τῆς ὅλης πορείας τῆς ἀρχαιοελληνικῆς Τέχνης: ἡ Ἔννοια, τὸ Συνειδέναί, ἡ Θεωρία δὲν εἶχαν ἀκόμη ἐκφραστεῖ ρητὰ, καί, συνεπῶς, ὁ νέος τεχνικὴ μάθαινε ἀπ' τὸ δάσκαλό του. Τοῦτο τὸ ἀρχαιότροπο δίνει ἀκριβῶς ὁ Thorwaldsen,²⁴ τόσο αὐθόρμητα ποιῶντας, μιλῶντας καὶ γράφοντας, ἀφοῦ δὲν εἶχε ἐπίγνωση τῆς πραγματικῆς τεχνικῆς σοφίας.

Ἀντίθετα, στὸν Εὐριπίδη ὑπάρχει κάτι ἀπὸ κείνη τὴ διαθλασμένη λάμψη²⁵ ποῦ χαρακτηρίζει τοὺς μοντέρνους καλλιτέχνες: ἐν ὀλίγοις, ὁ σχεδὸν μὴ ἑλληνικὸς χαρακτήρας τῆς δημιουργίας του πρέπει νὰ νοηθεῖ ὑπὸ τὸν ὄρο: σωκρατισμός. Ἡ εὐριπίδεια Ἀρχή «πρέπει ὅλα νᾶναι συνειδητὰ γιὰ νᾶναι ὠραῖα» στοιχεῖ στὴ σωκρατικὴ «ὅλα πρέπει νᾶναι συνειδητὰ γιὰ νᾶναι καλά». ²⁶ Ὁ Εὐριπίδης εἶναι ὁ ποιητῆς τοῦ σωκρατικοῦ ρασιοναλισμοῦ.

Στὴν Ἀρχαιότητα ὅλοι ἀντιλαμβάνονταν τὴν πνευματικὴ σχέση Σωκράτη-Εὐριπίδη: στὴν Ἀθήνα, ἦταν πολὺ διαδεδομένη ἡ φήμη ὅτι ὁ Σωκράτης βοηθοῦσε τὸν Εὐριπίδη στὴ σύνθεση²⁷ — ἀπ' ὅπου θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ συμπεράνει πόσο καθαρὰ «ἀκούγονταν» ὁ σωκρατισμός στὴν εὐριπίδεια Τραγωδία!.. Οἱ θιασῶτες τοῦ «παλιοῦ καλοῦ καιροῦ» ἀποκαλοῦσαν τὸν Σωκράτη, μὰ καὶ τὸν Εὐριπίδη: «διαφθορεῖς τοῦ λαοῦ». Ἐπίσης, παραδίδεται ὅτι ὁ Σωκράτης ἀπεῖχε γενικὰ ἀπ' τὰ θεατρικὰ δρώμενα, καὶ μόνο ἂν ἀνέβαινε καινούργιο ἔργο τοῦ Εὐριπίδη καταδεχόταν νὰ καθήσει σὰ θεατῆς στὰ ἔδρανα...²⁸

Ἡ βαθύτερη σχέση τῶν δυὸ παραπάνω υπογραμμίζεται καὶ στὸ περίφημο δελφικὸ χρησμό, ποὺ τόσο προσδιόρισε τὴν ὅλη κοσμο-βιοθεωρία τοῦ Σωκράτη. Ὁ δελφικὸς θεὸς ἀποφάνθηκε πὼς ὁ Σωκράτης ἦταν ὁ σοφώτερος ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους – ἀφήνοντας παράλληλα νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι τὸ δεύτερο βραβεῖο στὸν περὶ τῆς σοφίας ἀγῶνα ἀνῆκε δικαιοματικὰ στὸν Εὐριπίδη...²⁹

Εἶναι γνωστὸ πόσο δύσπιστος ὑπῆρξε στὴν ἀρχὴ ὁ Σωκράτης ἀπέναντι στὸ δελφικὸ χρησμό. Γιὰ νὰ βεβαιώσει ἂν εἶχε δίκιο ὁ θεὸς πῆγε καὶ βρῆκε πολιτικούς, ρήτορες, ποιητὲς καὶ καλλιτέχνες, συζητοῦσε μαζί τους ἀναζητῶντας κάποιον ποὺ θᾶξερε κάτι περισσότερο ἀπ' τὸν ἴδιο.³⁰ Παντοῦ δικαιογνόταν ὁ λόγος τοῦ θεοῦ: εἶδε πὼς οἱ πιὸ ξακουστοὶ ἀνθρώποι τῆς ἐποχῆς του ἦταν ἀπλῶς φαντασμένοι! Βρῆκε ὅτι δὲν ἀσκοῦσαν κἂν τὸ ἐπάγγελμά τους ὀρθὰ κ' ἐνεπίγνωστα, ἀλλ' ὀδηγοῦνταν μονάχα ἀπ' τὸ ἐνστικτὸ τους.³¹ «Μόνον ἐξ ἐνστικτοῦ»: νὰ ἢ φράση-κλειδί* τοῦ σωκρατισμοῦ. Ποτέ ὁ ρασιοναλισμὸς δὲν ἐκδηλώθηκε μὲ παρόμοια ἀφέλεια ὅσο στὴ στάση ποὺ κράτησε μιὰ ζωὴ ὁ Σωκράτης!.. Ἦταν ἀπόλυτα σίγουρος πὼς εἶχε θέσει τὸ ζήτημα σὲ σωστὲς βάσεις: «Ἡ σοφία ἐγκείται στὴ γνώση»: «ὁ ἀνθρώπος δὲν γνωρίζει κάτι, ἂν δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἐκφράσει πειστικὰ».³² ἔχοντας αὐτὸ περίπου ὡς Ἀρχή, ξεκίνησε τὴν παράξενη «ἱεραποστολική» του δράση, προκαλῶντας, ὅπως ἦταν φυσικό, κύματα ἀγανάκτησης γύρω ἀπ' τὸ πρόσωπό του, ἀκριβῶς διότι κανεὶς δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ στρέψει ἐναντίον τοῦ Δασκάλου ἀκριβῶς τούτη τὴν Ἀρχή – μὴ διαθέτον-

* ^H Στὸ πρωτότυπο: *Schlagwort* (κυρίως: σύνθημα, σλόγκαν, ὄρος, συμπέρασμα, πόρισμα· ἐν προκειμένῳ: φράση-κλειδί, ἐπὶ-δός).

τας κἂν τὸ κατεξοχὴν ἀπαραίτητο προσόν: τὴ σωκρατικὴ ἀνώτερη τέχνη τοῦ συνδιαλέγεσθαι, τὴ διαλεκτικὴ.

Ἄπ' τῆ σκοπιᾶ τῆς ἄπειρα βαθύτερης γερμανικῆς Συνείδησης ὁ σωκρατισμὸς φαντάζει σὰν κόσμος ὀλότεια ἀναποδογυρισμένος³³ ἀλλὰ πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι καὶ γιὰ τοὺς ποιητὲς ἢ τοὺς καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ὁ Σωκράτης ἦταν, ὅπωςδήποτε, ἐνοχλητικὸς καί, σίγουρα, γελοῖος — τὸ λιγώτερο! —, εἰδικᾶ ὅταν ἐκτόξευε τὶς ρηγῆς σοφιστεῖες του μὲ τὴ σοβαρότητα καὶ τὸ κῦρος ποὺ θ' ἄρμοζε σὲ θεϊκὴ ἀποστολή! Οἱ φανατικοὶ τῆς Λογικῆς εἶναι ἀνυπόφοροι σὰν τὶς σφῆκες...³⁴ Βάλτε τώρα μὲ τὸ νοῦ σας ὅτι πίσω ἀπὸ τούτη τὴ μονόπλευρη διάνοια κρυβόταν μιὰ τερατώδης βούληση: ἡ πρωτογονικὴ δύναμη ἑνὸς ἀρραγοῦς, προσωπικώτατου ἦθους — ποὺ γιὰ «πρόσ-οψή» τῆς εἶχε μιὰν ἐπικῶν διαστάσεων ἐλκυστικὴ ἀσχή-μια! Εὐλόγο λοιπόν, ποὺ ἓνα ταλέντο σὰν τὸν Εὐριπίδη, σπρωγμένο ἀκριβῶς ἀπ' τὴ σοβαρότητα καὶ τὸ βάθος τῆς σκέψης του, ἀκολούθησε τελικᾶ τὸν κατήφορο τῆς ἐνσυνείδητης καλλιτεχνικῆς δημιουργίας... Ἡ παρακμὴ —καθὼς ἤθελε νὰ τὴ βλέπει ὁ Εὐριπίδης— τῆς Τραγωδίας, ἀποτελοῦσε τὸ θρίαμβο τοῦ σωκρατισμοῦ: ἐπειδὴ κανένας δὲν μπόρεσε νὰ μετουσιώσῃ σὲ λόγο καὶ ἔννοιες τὴ σοφία τῆς ἀρχαϊκῆς δημιουργίας, ὁ Σωκράτης, καὶ μαζί του παρασυρμένος ὁ Εὐριπίδης, τὴν ἀρνήθησαν. Ἀπέναντι σ' ἐκείνη τὴ μὴ λογικὰ ἀποδείξιμη «σοφία», ὁ τελευταῖος ἔστησε τὸ σωκρατικὸ καλλιτέχνημα, περιτυλίγοντας, φυσικᾶ, τὴν μέχρι τοῦδε κρατούσα μορφή Τραγωδίας μὲ πολλὰς βελτιώσεις. Μιὰ κατοπινὴ γενιὰ³⁵ ἀναγνώρισε ποιὸ ἀκριβῶς ἦταν τὸ περιβλημὰ καὶ ποιὸς ὁ πυρήνας: πέταξε τὸ πρῶτο, καὶ βγήκε ἔξω ὁ καρπὸς τοῦ καλλιτεχνικοῦ σωκρατισμοῦ: ἡ δραματικὴ παρτίδα σκακιοῦ, τὸ θέατρο τῆς ἴντριγκας.

Ὁ σωκρατισμὸς περιφρονοῦσε τὸ ἔνστικτο καί, ὡς ἐκ τούτου, τὴν Τέχνη. Ἄρνιόταν τὴ Σοφία ἀκριβῶς μὲς στὸ ἴδιο τῆς τὸ βασιλείου. Σὲ μία μονάχα περίπτωση ἀναγνώριζε ἀκόμη κι ὁ Σωκράτης τὴ σοφία τοῦ ἔνστικτου, καὶ μάλιστα μ' ἓναν ἀρκετὰ χαρακτηριστικὸ τρόπο: σὰν τᾶβρισκε σκοῦρα κι ὁ νοῦς του σκόνταφτε, ἀναζητοῦσε σταθερὸ ἀποκούμπι στὴ μυστηριακὴ ἐκείνη δαιμόνια φωνή, ἢ ὅποια πάντοτε τὸν ἀπέτρεπε! Σ' αὐτὸν τὸν ἀπολύτως ἀφύσικο ἄνθρωπο, ἡ φωνὴ τῆς αἰνικτικῆς Σοφίας, τοῦ Ἄσυνειδήτου, ὑψωνόταν γιὰ νὰ ἐμποδίσει, ὅποτε αὐτὴ ἔκρινε, τὸ Συνειδέναί! Ἄκόμα κ' ἐδῶ ἀποκαλύπτεται πόσο ὁ Σωκράτης ἀνῆκε πραγματικά σ' ἓναν κόσμον ἀντεστραμμένο καὶ στρεβλωμένο. Σ' ὅλες τὶς προικισμένες ἰδιοσυγκρασίες, τὸ Ἄσυνειδοδρᾶ δημιουργικὰ καὶ καταφατικὰ, ἐνῶ τὸ Συνειδητὸ κριτικὰ κι ἀποτρεπτικὰ. Ἐδῶ ὅμως, κριτῆς ἔγινε τὸ ἔνστικτο, κ' ἡ Συνειδήση δημιουργός...

Ἐπηρεασμένο ἀπ' τὸ Σωκράτη, καὶ κινούμενο ἀπ' τὴν περιφρόνησή του γιὰ τὸ ἔνστικτο, ἄλλο ἓνα μεγάλο πνεῦμα —ἐκτὸς ἀπ' τὸν Εὐριπίδη— ξεκίνησε μιὰ ἀκόμη ριζικώτερη μεταρρύθμιση στὸ χῶρο τῆς Τέχνης: Ὡς καὶ ὁ θεῖος Πλάτων ἔπεσε, ἐν προκειμένῳ, θῦμα τοῦ σωκρατισμοῦ! Στὴν ἴσαμε τὸν καιρὸ τοῦ Τέχνη δὲν ἔβλεπε παρὰ μιὰ μίμηση εἰκόνων, κατατάσσοντας τὴ σεμνὴ καὶ θαυμαστή —κατὰ τὴ δική του διατύπωση—³⁶ Τραγωδία στὶς κολακικὲς τέχνες, οἱ ὅποιες κατ' ἀρχὰς παρουσίαζαν μονάχα ὅ,τι τὸ εὐχάριστο, ὅ,τι κολάκευε τὴ φιλήδονη πλευρὰ τῆς ἀνθρώπινης φύσης, ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὰ δυσάρεστα, πλὴν ὠφέλιμα. Στὴ συνέχεια, τοποθέτησε —ἐσκεμμένα— τὴ δραματικὴ Τέχνη δίπλα στὴν κομμωτικὴ καὶ τὴ μαγειρικὴ!³⁷ Μιὰ τόσο πολυσχιδῆς καὶ ποι-

κιλόχρωμη Τέχνη μπορούσε να ταράξει ένα σῶφρον πνεῦμα: ἦταν ἕνας ἐπικίνδυνος σπινθήρας για τοὺς εὐερέθιστους καὶ τοὺς αἰσθαντικούς: αὐτὸ καὶ μόνον ἔφτανε για νὰ διώξει τοὺς ποιητὲς ἀπ' τὴν ἰδανικὴ του Πολιτεία! Κατὰ τὸν Πλάτωνα, οἱ καλλιτέχνες ἐν γένει συγκαταλέγονται στὴν κατηγορία τοῦ «πλεονάσματος» στὸ σῶμα ἑνὸς πολιτειακοῦ ὀργανισμοῦ, μαζί με τὶς παραμάνες, τὶς καθάριστριες, τοὺς κομμωτὲς καὶ τοὺς μαγεῖρους.

Ἡ σκοπίμως αὐστηρὴ κι ἀδυσώπητη καταδίκη τῆς Τέχνης ἀπ' τὸν Πλάτωνα ὑποδηλώνει μέγιστη συγκινησιακὴ φόρτιση: εἶναι σαφὲς ὅτι αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος κατὰφερε μεν ν' ἀνέβει στὸ ὕψος τῆς σωκρατικῆς θεώρησης τῶν πραγμάτων με λυσσαλέα μάχη κατὰ τῆς ἴδιας του τῆς σάρκας, καταστέλλοντας βάνουσα τὴ βαθύτερη καλλιτεχνικὴ του ἰδιοσυγκρασία χάριν τοῦ σωκρατισμοῦ, πλὴν ὅμως (κ' ἡ αὐστηρότητα τῆς συγκεκριμένης κρίσης του αὐτὸ δείχνει) δέν μπορούσε νὰ ξεπεράσει τὸ βαθὺ τραῦμα του. Ὁ Πλάτων εἰρωνεύεται, κατὰ βάσιν, τὴ δημιουργικὴ ἱκανότητα τοῦ ποιητῆ (γιατὶ αὐτὴ δὲ συλλαμβάνει συνειδητὰ τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων), ἐξομοιώνοντάς την με τὴν ἱκανότητα ἑνὸς μάντη ἢ ἑνὸς οἰωνοσκόπου. Μόνον ἔνθους ὁ ποιητὴς μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ – ἔχοντας ἀπεκδυθεῖ τὴ συνείδηση καὶ τὴ φρόνησή του.³⁸ Ἀπέναντι σ' αὐτοὺς τοὺς ἄφρονες καλλιτέχνες, λοιπόν, ὁ Πλάτων ἀντέταξε τὸ πρότυπο τοῦ ἀληθινοῦ καλλιτέχνη, τοῦ καλλιτέχνη-φιλόσοφου, ἀφήνοντας νὰ ἐννοηθεῖ, σαφῶς, πὼς μόνον ὁ ἴδιος ἄγγιξε τοῦτο τὸ ἰδεῶδες, κ' οἱ διάλογοί του πρέπει, κατὰ συνέπεια, νὰ ναι τὸ βασικὸ ἀνάγνωσμα σὲ μιὰν ἰδανικὴ πολιτεία.

Ἐντούτοις, ἡ οὐσία τῆς πλατωνικῆς δημιουργίας, ὁ διάλογος, συνίσταται στὴν ἀπουσία μορφῆς καὶ ὕφους, ἐνῶ, συγχρόνως, συμμιγνύει ὅλες τὶς μορφὲς καὶ τὰ ὕψη

τῆς ἐποχῆς ἐκεῖνης. Ἡ νέα δημιουργία ἔπρεπε, πάση θυσία, νὰ μὴν ἔχει τὴ βασικὴ ἀτέλεια ποὺ ὁ Πλάτων καταλόγιζε στὴν παλαιότερη, ἀλλὰ καὶ νὰ μὴν ἀποτελεῖ φαντάσματος μίμησιν³⁹ ἀπλούστερα: ἔπρεπε νὰ ἀρθεῖ τὸ κατὰ φύσιν πραγματικὸ γιὰ ν' ἀποκλειστεῖ ἔτσι ἡ ὅποια πιθανότητα μίμησης.

Ἔτσι, λοιπόν, ὁ πλατωνικὸς διάλογος ταλαντεύεται ἀνάμεσα στὸν πεζὸ λόγιο, τὴν ποίηση, τὴν ἀφήγηση, τὸ λυρισμὸ καὶ τὸ Δρᾶμα, παραβιάζοντας τὸν παλιὸ αὐστηρὸ νόμο τῆς γλωσσικῆς καὶ ὑφολογικῆς ἐνότητας. Ὁ σωκρατισμὸς ἔφτασε στὴν κορύφωση τῆς παραμόρφωσῆς του διὰ χειρὸς Κυνικῶν φιλοσόφων,⁴⁰ οἱ ὅποιοι, μὲ τὴ μέγιστη δυνατὴ ποικιλία τοῦ ὕφους στὶς ἐναλλαγὰς πεζοῦ κ' ἔμμετρου, προσπαθοῦν ν' ἀπεικονίσουν, θάλεγε κανεὶς, τὸ σιληνῶδες ἐξωτερικὸ τοῦ Σωκράτη,⁴¹ τὰ τσιμπλιάρικα μάτια του, τὰ ἐξογκωμένα χεῖλη καὶ τὴν κρεμασμένη κοιλία του.

Ὅσον ἀφορᾷ, λοιπόν, στὴ βαθύτατη ἀντικαλλιτεχνικὴ ἐπίδραση ποὺ ἄσκησε ὁ σωκρατισμὸς —τὴν ὁποῖαν μόνον ἀκροθιγῶς ἐξετάσαμε ἐδῶ—, ποιὸς δὲ θὰ δώσει τάχα δίκιο στὸν Ἀριστοφάνη, ὅταν βάζει τὸ Χορὸ νὰ τραγουδάει:

*Γεῖα σ' αὐτὸν ποὺ δὲν κάθεται νὰ φλυαρεῖ
μὲ τὸ Σωκράτη, τὴ μουσικὴ νὰ καταριέται
καὶ τὰ μέγιστα τῆς Τραγωδίας ν' ἀψηφᾷ! -
τοῦ παλαβοῦ δουλειές,
καιρὸ νὰ χάνει μὲ φόμαρα,
ἀφηρημένους διαλογισμοὺς κι ἀρολοῦμπες!⁴²*

Τὸ καιριώτερο ποὺ θὰ μπορούσαμε ν' ἀντιτείνουμε στὸν Σωκράτη, τοῦ τό 'πε μιὰ ὄνειροφαντασιά. Ὁ ἴδιος τὸ διηγήθηκε στοὺς φίλους του, στὸ δεσμωτήριον, πῶς ἔβλεπε, λέει, συχνὰ τὸ ἴδιο πάντα ὄνειρον, ποὺ ἐπίμονα τοῦ παράγ-

γελνε: *Μουσικὴν ποίει!*⁴³ Παρότι, ἴσαμε τὶς τελευταῖες μέρες του, ὁ Σωκράτης καθησύχαζε τὸν ἑαυτό του μὲ τὴ σκέψη πὼς ἡ φιλοσοφία του ἦταν ἡ ὑψίστη μουσική, ἀποφάσισε τελικὰ νὰ ποιήσει μουσικὴν «δημώδη», γιὰ νὰ μὴν τῶχει βάρος στὴ συνείδησή του. Βάλθηκε, πράγματι, νὰ σκαρώνει μελωδίες πάνω σὲ κάποιους μύθους τοῦ Αἰσώπου ποῦζερε – ἀλλὰ δὲ νομίζω ὅτι μὲ τὶς μετρικὲς αὐτὲς ἀσκήσεις συμφιλώθηκε ἐντέλει μὲ τὶς Μοῦσες...

Ὁ Σωκράτης ἀντιπροσώπευε τὴ μία ἀπ' τὶς δύο πλευρὲς τοῦ Ἀρχαιοελληνικοῦ: τὴν καθαρὴ ἀπολλωνία διαύγεια. Ἐμφανίζεται σὰν μιὰ λαμπρὴ ἡλιαχτίδα, προάγγελος καὶ κήρυκας τῆς Ἐπιστήμης – γέννημα ἐπίσης τῆς Ἑλλάδας... Ὅμως, Ἐπιστήμη καὶ Τέχνη ἀλληλοαναιροῦνται.⁴⁴ Σημειωτέον, ὁ Σωκράτης ἦταν ὁ πρῶτος ἀσχημὸς Ἕλληνας!.. Ἀκόμη κ' ἡ ἀσκήμια του μάς λέει πολλά! Ὁλη του ἡ ὑπαρξὴ εἶχε κάτι τὸ συμβολικόν. Ἦταν ὁ πατέρας τῆς Λογικῆς, πού δειξε ὅσο γίνεται πιὸ εὐληπτα τὸ εὖρος τῆς καθαρῆς Ἐπιστήμης· κατέστρεψε ὅμως τὴν κορωνίδα τῆς ἀρχαϊκῆς Τέχνης: τὸ ἐλληνικὸ μουσικὸ Δραῦμα.

Τὸ τελευταῖο θὰ φωτιστεῖ ἀκόμη περισσότερο ἂν σκεφτοῦμε ὅτι ὁ σωκρατισμὸς εἶναι παλιότερος ἀπ' τὸ Σωκράτη, κ' εἶχε ἀρχίσει τὸ καταστροφικὸ του ἔργο πολὺ νωρίτερα ἀπὸ κεῖνον. Ἡ διαλεκτικὴ —τὸ κατεξοχὴν χαρακτηριστικὸ τοῦ Σωκράτη— εἶχε παρεισφύσει στὴν Τραγωδίαν ἀρκετὰ πρὶν ἐμφανιστεῖ αὐτός, κατατρώγοντας τ' ὄμορφο σῶμα τῆς... Ἡ ἀρχὴ τοῦ κακοῦ ἐγίνε μὲ τὸ Διάλογο. Διάλογος, ὡς γνωστόν, στὴν Τραγωδίαν δὲν ὑπῆρχε· γεννήθηκε τὴ στιγμὴ πού ἐμφανίστηκαν δύο ἡθοποιοὶ ἐπὶ σκηνῆς —δηλαδή, σχετικὰ ἀργά— κ' ἔκτοτε ἀναπτύχθηκε. Ἦδη προηγουμένως βρίσκουμε κάτι ἀνάλογο στὴ στιχομυθία ἀνάμεσα στὸν ἥρωα καὶ τὸν κορυ-

φαῖο τοῦ Χοροῦ· ὅμως διαλεκτικὴ φιλονικία δὲν μπορούσε νὰ υπάρξει, ἀφοῦ ὁ δεύτερος ἦταν ὑποδεέστερος. Ὡστόσο, κάποια στιγμή, δυὸ ἰσοδύναμοι πρωταγωνιστὲς στάθηκαν ὁ ἓνας ἀντίκρου στὸν ἄλλον, κ' ἔτσι, ἀπ' τὸ ὑπέδαφος τῆς ἀρχαιοελληνικῆς ἰδιοσυγκρασίας, ξεπήδησε ἡ ὀρμὴ τοῦ ἀγώνα,⁴⁵ τῆς εὐγενοῦς ἀμιλλας λέξεων κ' ἐπιχειρημάτων – ἐνῶ ὁ ἐρωτικὸς διάλογος ἔμεινε γιὰ πάντα ἔξω ἀπ' τὴν Τραγωδία.

Τούτῃ ἡ ἀμιλλα κέντριζε τὸ θυμικὸ τοῦ θεατῆ, διεγείροντας ἓνα στοιχεῖο του ὀλότελα ἐχθρικὸ πρὸς τὴν Τέχνη καὶ μισητὸ στὶς Μοῦσες, δίχως θέση στὴν ἀρένα τῆς Ποιήσεως: τὴν «κακιά» Ἔριν. Ἡ ἀγαθὴ Ἔρις ἔπαιζε, ἀπὸ καταβολῆς, τὸν κύριο ρόλο σ' ὅ,τι ἀφοροῦσε στὶς Μοῦσες, ὀδηγῶντας τοὺς τρεῖς διαγωνιζόμενους ποιητὲς μπρὸς στὸν συγκεντρωμένο λαὸ γιὰ νὰ κριθοῦν. Ὅταν ὅμως οἱ λογομαχίες ἀρχισαν ν' ἀντηχοῦν καὶ πέρ' ἀπ' τὴν αἴθουσα τοῦ δικαστηρίου –φτάνοντας, ἐντέλει, ὡς τὸν χῶρο τῆς Τραγωδίας—, γιὰ πρώτη φορὰ ἀναδύθηκε,* τόσο στὴ φύση ὅσο καὶ στὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα⁴⁶ τοῦ μουσικοῦ Δράματος, ἓνα δυιστικὸ σχῆμα... Στὸ ἐξῆς, σὲ ὀρισμένα μέρη τῆς Τραγωδίας, δὲ βάραινε τόσο ἡ συμπάθεια πρὸς τὸν ἐκάστοτε ἥρωα, ὅσο ἡ ἀπόλαυση τῆς κλαγγῆς τῶν διαλεκτικῶν διαξιφισμῶν. Ὁ ἥρωας τοῦ δράματος δὲν ἔπρεπε νὰ λυγίσει· ἀναγκαστικὰ θὰ γινόταν τώρα κ' ἥρωας τοῦ Λόγου! Ὅ,τι συνέβη, ἀρχικά, στὴ λεγόμενη στιχομυθία, συνεχίστηκε καὶ στοὺς μεγαλύτερους μονολόγους τῶν πρωταγωνιστῶν: Σιγά-σιγά, ὅλα τὰ πρόσωπα μιλοῦσαν πιὰ ξοδεύοντας τόσο σπάταλα

* ^Δ *Entstand* στὸ πρωτότυπο. Ἡ ἀπόδοση ἀκολουθεῖ τὰ τοῦ M. Foucault, *Τρία κείμενα γιὰ τὸν Νίτσε* (Μετάφραση: Δ. Γκιννοσάτης), Ἀθήνα, 2014, 57.

ώκεανούς πνεύματος, ἐπιδεικνύουν τέτοια σαφήνεια κι ὀξύδερκεια, ὥστε μετὰ τὴν ἀνάγνωση μιᾶς Τραγωδίας τοῦ Σοφοκλῆ νιώθουμε κάπως ἀμήχανοι... Σὰ νὰ μὴν ἦταν τὸ Τραγικὸ πὺ ἀφάνισε αὐτοὺς τοὺς χαρακτηῆρες, ἀλλὰ μιὰ ὑπετροφικὴ λογικὴ!⁴⁷ Ἄς συγκρίνει κανεὶς πῶς συνδιαλέγονταν οἱ ἥρωες τοῦ Σαίξπηρ: οἱ σκέψεις, οἱ εἰκασίες καὶ τὰ συμπεράσματά τους διαθέονται ἀπὸ μιὰ μουσικότητα καὶ μιὰ βαθιὰ πνευματικότητα, ἐνῶ στὸ ὕψος τῆς ὄψιμης ἑλληνικῆς Τραγωδίας ἀναδεικνύονταν κυρίαρχη μιὰ ἀξιοπεριέργη διχοστασία: ἀφ' ἑνὸς ἡ δύναμη τῆς μουσικῆς, κι ἀφ' ἑτέρου τῆς διαλεκτικῆς.⁴⁸ Ἡ τελευταία κέρδιζε ὀλοένα καὶ μεγαλύτερο ἔδαφος, ὥσπου τελικὰ καθόρισε τὴ διάρθρωση ὅλου τοῦ δράματος. Ἡ διαδικασί- α ἔληξε μὲ τὴν Τραγωδί- α τῆς μηχανορραφίας⁴⁹ ἔτσι, ξεπεράστηκε ἐκείνη ἡ ὑποπτη διχοστασία, καί, κατὰ συνέπειαν, ἐκτοπίστηκε ὁ ἕνας ἀπ' τοὺς δύο διαγωνιζόμε- νους: ἡ μουσικὴ.

Ἰδιαίτερη σημασία ἔχει τ' ὅτι αὐτὴ ἡ διαδικασία κλείνει τὸν κύκλο τῆς μὲ τὴν Κ ω μ ω δ ί α, ἐνῶ εἶχε ξεκινήσει μὲ τὴν Τραγωδί- α. Ἡ Τραγωδί- α ἀνάβλυσε ἀπὸ 'να βαθὺ αἴσθημα συμπόνιας, καὶ εἶναι, κατ' οὐσίαν, ἀ π α ι σ ι ὀ - δ ο ξ ῆ * μᾶς παρουσιάζει μιὰν ὑπαρξή τρομακτικὴ, περιγράφοντας τὸν ἄνθρωπο ὡς πλᾶσμα ἀνόητο. Ὁ ἥρωας τῆς Τραγωδίας δὲν ἀναδεικνύεται —καθὼς ἀξιῶνει ἡ νεώτερη Αἰσθητικὴ— στὸν ἀγῶνα κατὰ τοῦ πεπρωμέ- νου, κι οὔτε «παθαίνει ὅ,τι τοῦ ἀξίζει»... Μᾶλλον τυφλός, μὲ καλυμμένο τὸ κεφάλι, γκρεμίζεται στὸ βάραθρο τῆς

* Ἡ Στὸ πρωτότυπο: *pessimistisch* (πεσσιμιστικὴ) - πὺ ὅμως δὲν ἀποδίδει ἀκριβῶς τὸ πρᾶγμα. Γιὰ τοῦτο προτιμήθηκε μιὰ πιὸ «εὐθεῖα» ἀπόδοση.

συμφορᾶς του, κ' ἡ ἀπεγνωσμένη, ἀλλ' εὐγενῆς στάση του μπρὸς στή φρίκη ποὺ βίωσε, διαπερνάει σὰν ἀγκάθι τὴν ψυχὴ μας.

Ἀντίθετα, ἡ διαλεκτικὴ εἶναι φύσει αἰσιόδοξη: πιστεύει στὸ νόμο τῆς αἰτιότητας, συνεπῶς στήν ἀπαράβατη σχέση ἐνοχῆς καὶ ποινῆς, ἀρετῆς κ' εὐδαιμονίας· οἱ μαθηματικοὶ τῆς ὑπολογισμοῦ δὲν πρέπει ν' ἀφήσουν ὑπόλοιπο· ὅ,τι δὲν μπορεῖ ν' ἀναλύσει ἐννοιολογικά, τὸ ἀρνεῖται. Ἡ διαλεκτικὴ πετυχαίνει πάντα τὸ σκοπὸ τῆς· κάθε συμπέρασμα εἶναι γι' αὐτὴν θρίαμβος· μόνο σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα διαύγειας καὶ συνειδητότητας μπορεῖ ν' ἀνασάνει! Ὅταν ὅμως αὐτὸ τὸ στοιχεῖο μπῆκε στήν Τραγωδίαν, ἔπρεπε ν' ἀντιπαλέψουν δυὸ δυνάμεις: ἡ μέρα κ' ἡ νύχτα, ἡ μουσικὴ καὶ τὰ μαθηματικά...⁵⁰ Ὁ ἥρωας, ὑποχρεωμένος τώρα νὰ ὑπερασπιστεῖ τίς πράξεις του μ' ἐπιχειρήματα καὶ ἀντεπιχειρήματα, κινδυνεύει νὰ χάσει τὴ συμπάθειά μας, ἀφοῦ ἡ δυστυχία ποὺ τὸν ζυγώνει, δείχνει ἀπλῶς ὅτι ἔπεσε ἔξω στοὺς ὑπολογισμοὺς του. Ἀλλὰ μιὰ τέτοια ἀτυχία εἶναι, οὔτε λίγο οὔτε πολύ, θέμα τῆς Κωμωδίας! Ὅταν ἡ ἀπόλαυση τῆς διαλεκτικῆς κατέστρεψε τὴν Τραγωδίαν, γεννήθηκε ἡ Νέα κωμωδία, στήν ὁποία θριάμβευαν μονίμως ἡ πονηριὰ καὶ ὁ δόλος.

Ἡ σωκρατικὴ Συνείδηση κ' ἡ συναφὴς αἰσιόδοξη βεβαιότητα περὶ τοῦ δῆθεν ἀναγκαίου δεσμοῦ ἀρετῆς καὶ σοφίας, εὐδαιμονίας καὶ ἀρετῆς ἐπηρέασε πολλὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδη κατὰ τοῦτο: στὸ τέλος ἄνοιγε ὁ δρόμος —ἐνίοτε χάρη σ' ἕνα γάμο!— γιὰ μιὰν ἀνετη ζωὴ... Μόλις ἐμφανίζεται ὁ ἀπὸ μηχανῆς θεός, καταλαβαίνουμε ὅτι πῖσω ἀπ' τὸ προσωπεῖο του δὲν εἶν' ἄλλος ἀπ' τὸν Σωκράτη, ὁ ὁποῖος προσπαθεῖ νὰ ἰσοροπήσει στὴ ζυγαριά του εὐδαιμονία καὶ ἀρετή.

Πασίγνωστες οί σωκρατικές ἀρχές: «Ἡ ἀρετὴ εἶναι γνῶσις», «σφάλλει κανεὶς μόνον ἀπὸ ἀγνοια»,⁵¹ «ὁ ἐνάρετος εἶναι κ' εὐτυχής».⁵² Σ' αὐτοὺς τοὺς τρεῖς βασικοὺς τύπους αἰσιοδοξίας κρύβεται ὁ θάνατος τῆς ἀπαισιόδοξης Τραγωδίας. Οἱ ιδέες αὐτὲς εἶχαν ἤδη ἀρχίσει νὰ ἀπεργάζονται τῇ διάλυσή της πολὺ πρὶν ἐμφανιστεῖ ὁ Εὐριπίδης. Ἄν ἡ ἀρετὴ εἶναι γνῶσις, τότε κι ὁ ἐνάρετος ἥρωας πρέπει κατ' ἀνάγκην νᾶναι καὶ διαλεκτικός! Ὅμως, μὴν ἔχοντας ὡς ὑπόβαθρο κάποια στέρεη σκέψη περὶ ἠθικῶν ζητημάτων —ἀφοῦ Ἡθικὴ* συγκροτημένη ἀκόμα δὲν ὑπῆρχε—, ὁ ἠθικολόγος ἥρωας μὲ τῇ διαλεκτικῇ του ἐμφανίζεται συχνὰ ὡς κήρυκας μιᾶς τρεχάμενης καὶ φιλισταικῆς χρηστοθήειας!..

Ἀφήνοντας τὸν Εὐριπίδη κατὰ μέρος, πρέπει θαρραλέα νὰ παραδεχτοῦμε πὼς ἀκόμη κ' οἱ κορυφαῖες μορφὲς τῶν Τραγωδιῶν τοῦ Σοφοκλῆ, μιὰ Ἀντιγόνη, μιὰ Ἠλέκτρα ἢ ἕνας Οἰδίποδας, ξεπέφτουν κάποτε σὲ συλλογισμοὺς ἀνυπόφορα κοινότοπους, ἔτσι ποὺ ὁ τραγικός χαρακτήρας τοὺς νᾶναι, ἐν γένει, ὠραιότερος καὶ ὑψηλότερος ἀπ' ὅσα οἱ ἴδιοι ἐκφράζουν μὲ τὰ λόγια... Διαφορετικὴ, ἄρα, καὶ πιὸ εὐνοϊκὴ ἐν προκειμένῳ, ὀφείλει νᾶναι ἡ κρίση μας γιὰ τὴν παλαιότερη Τραγωδίαν, τὴν αἰσχύλεια, καθότι ὁ Αἰσχύλος μεγαλουργοῦσε ἀσύνειδα...

Ἡ γλῶσσα κ' ἡ σκιαγράφηση τῶν χαρακτήρων τοῦ Σαίξπηρ μᾶς παρέχουν σταθερὴ βᾶση γιὰ τέτοιες συγκρίσεις. Τὰ ἔργα του ἀποπνέουν σοφώτατες ἠθικὲς Ἀρχές, ἀπέναντι στις ὁποῖες ὁ σωκρατισμὸς φαντάζει ἀδιάκριτος καὶ ἀλαζονικός...

* ^Δ *Ethische Denken* στὸ πρωτότυπο. Βλ. καὶ ἐπόμενη ὑ.