



Friedrich Nietzsche

Φρ. Νίτσε

ΔΙΟΝΥΣΟΣ
ΚΑΤΑ
ΕΣΤΑΥΡΩΜΕΝΟΥ

ΕΚΛΟΓΗ ΑΠ' ΤΑ ΚΑΤΑΛΟΙΠΑ
ΠΕΡΙ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ
(1864-1875)



Προλογικά - Μετάφραση - Σχόλια
Βαγγέλης Δουβαλέρης

Φιλολογική επιμέλεια - Σχόλια
Ἡρκος Ρ. Ἀποστολίδης

ΕΚΔΟΣΗ ΑΝΑΘΕΩΡΗΜΕΝΗ

GUTENBERG

Ἀθήνα 2020

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΙ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗ

Η ΔΙΑΛΕΞΗ Σωκράτης και Τραγωδία δόθηκε τὴν 1η Φεβρουαρίου 1870 στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Βασιλείας (στὴν *Freiwillige Akademische Gesellschaft*), καί, κατὰ τὰ λεγόμενα τοῦ συγγραφέα, προκάλεσε φρίκη καὶ τρόμο. Τὴ χαρακτήρισαν «σωρεία παραδοξοτήτων». Μεταξὺ ἄλλων, ὁ πολὺς Gustave Teichmüller ἐξοργίστηκε μὲ τὸ θράσος τοῦ νεαροῦ συναδέλφου του:* Μὰ εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκφράζεται κανεὶς ἔτσι γιὰ ἓνα ἱερὸ τέρας τῆς Φιλοσοφίας; (Δυὸ περὶπου χρόνια ἀργότερα, ὁ Βιλαμόβιτς θὰ ἔκανε λόγο γιὰ «τὸ πύρινο μῖσος τοῦ κ. Ν γιὰ τὸν Σωκράτη καὶ τὸν Εὐριπίδη»). Ἐνδιαφέρον πάντως εἶναι ὅτι ὁ Νίτσε στὶς σημειώσεις του καὶ στὰ προπαρασκευαστικὰ τῆς Γέννησης τῆς Τραγωδίας γραφτά του, ἀναδεικνύει τὸν πράγματι Τραγικὸ Εὐριπίδη...)

Ὁ Νίτσε, ἀπ' τὰ 25 του, δὲν εἶχε αὐταπάτες. Ἦξερε ὅτι, ἀργὰ ἢ γρήγορα, θὰ συγκρουόταν μὲ τὴν ἀκαδημαϊκὴ κοινότητα:

Ἔχω ἤδη ἀρχίσει ν' ἀποβάλλω τὶς <πολλές> ἐπιεικείες σὰν πρόκειται γιὰ ζητήματα πρώτης σημασίας. Στὸν κάθε ἄνθρωπο ἄς εἶμαστε συμπονετικοὶ καὶ ὑποχωρητικοί· ὅταν ὁμως πρόκειται νὰ ἐκφράσουμε τὴν κοσμοθεωρία μας, ἄς εἶμαστε αὐστηροὶ σὰν τὶς ἀρχαῖες ρωμαϊκὲς ἀρετές.†

* Curtis Cate, *Friedrich Nietzsche*. London, 2003, 256.

† Γράμμα στὸν Deussen, Φεβρουάριος 1870.

Χρησιμοποιώντας ως βάση του τους άριστοφανικούς Βατράχους, βάζει στο στόχαστρο τὸν Σωκράτη καὶ χαράζει ἕνα κατάμαυρο ἐρωτηματικὸ ἀφ' ἑνὸς στὴν ἀδιαφορία του πρὸς τὴ Φυσιολογία, καὶ ἀφ' ἑτέρου στὴν ἀμουσία του: βλέπει στὸ πρόσωπό του τὴν ἀπαρχὴ μιᾶς ἄλλης («Ἐπιστήμης»: τῆς ἐννοιολογικῆς Φιλοσοφίας. «Ὅλα πρέπει νὰ μεταγραφοῦν σὲ ἐννοίες καὶ βάσει ἐννοιῶν νὰ ἐξεταστεῖ ὁ ἀνθρώπινος βίος. Ὅλα πρέπει νὰ εἶναι ἐνσυνείδητα. Στὴν Τέχνη, στὴν Τραγωδία, καὶ στὴ ζωὴ! Ὅλα ξεκάθαρα. Ὁ λόγος, δὶχως μυστηριακὲς προεκτάσεις καὶ σκιασμάτα σὰν τοῦ πλατωνικοῦ σπηλαίου. Ἡ, ὅπως λέει καὶ ὁ Ζαρατούστρας: «Ὅλα νὰ εἰπωμένα μέχρις ἀηδίας! Ὁ Εὐριπίδης θὰ βάλει τὴ Μήδεια νὰ περιγράψει μὲς στὸν παροξυσμὸ τοῦ πάθους της, μὲ ἀνατριχιαστικὴ ἀκρίβεια, τί περνάει ἀπ' τὸ μυαλό της τὴν κρίσιμη στιγμή.

Τὸ παράξενο εἶναι πὼς ὁ Νίτσε, στὸ δικό του ἔργο καὶ στὴ δική του ζωὴ, λειτουργοῦσε (οὐκ εἰδώς;) βάσει ἀκριβῶς τῶν σωκρατικῶν παραγγελμάτων περὶ σαφήνειας καὶ αὐτοσυνειδησίας: ἔχοντας βουτήξει στὰ βαθιὰ νερά τῆς κλασικῆς φιλολογίας, ὑπῆρξε συστηματικὸς καὶ «ἐνσυνείδητος» καθ' ὅλα. Σ' ὅ,τι πήγαινε ν' ἀναπτύξει: σαφέστατος. Σ' ὅ,τι βίωνε: ἐνσυνείδητος παρατηρητῆς τοῦ ἑαυτοῦ του. (Νὰ λέγαμε ὅτι ἡ κριτικὴ του κατὰ τοῦ Σωκράτη, ἦταν καὶ αὐτοκριτικὴ - καὶ κριτικὴ τῆς ἐποχῆς του;) Παραταῦτα, ἄκουγε καὶ τὴν «ἄλλη ὄχθη»...

Ἡ ζωὴ δὲν ἔχει καμμία ἀπολύτως σχέση μετὰ τὴ φιλοσοφία. Ὅσοσο θὰ διαλέξουμε καὶ θ' ἀγαπήσουμε, εὐλογα, ἐκείνην ποὺ φωτίζει περισσότερο τὴ δική μας φύση. Ἡ ἐκ βάρων βελτίωση τοῦ χαρακτήρα διὰ τῆς Γνώσεως, εἶναι ἡ κοινὴ πλάνη τῶν ρασιοναλιστῶν, μὲ πρῶτο καὶ καλύτερο τὸν Σωκράτη.*

* Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe* (Colli - Montinari), III, 100.

Τέλος, μιὰ ἐνδιαφέρουσα λεπτομέρεια. Ὅπως ὁ Teichmüller — ἡ ἀργότερα ὁ Βιλαμόβιτς, ἢ ὅσοι ἄλλοι φιλόλογοι καὶ φιλόσοφοι στὸ ἐκεῖ Πανεπιστήμιο —, ἔτσι καὶ ὁ Βάγκνερ μετὰ τὴν Κόζιμα, ποὺ ἔλαβαν τὸ κείμενο τῆς διάλεξης δυὸ μέρες ἀργότερα, σοκαρίστησαν πρωτοδιαβάζοντας τὶς ἰδέες αὐτῆς τοῦ φίλου τους. Ἀκόμα καὶ στὶς πιὸ σπενναουερικὲς του στιγμὲς — γράφει ὁ Cate —,* ὁ «Δάσκαλος» οὐδέποτε θὰ τολμοῦσε νὰ ἰσχυριστεῖ ὅτι ἐνίοτε ὁ Λόγος δηλητηριάζει τὰ γόνιμα κοιτάσματα τῆς Τέχνης. (Ἀσφαλῶς δὲν εἶχε διαβάσει Ἀριστοφάνη!) Τρόμαζε μετὰ τὴν τόλμη ποὺ ὁ νεαρὸς φιλόλογος διατύπωνε «μιὰ τόσο νέα ἰδέα»† μπροστὰ σ' ἕνα κοινὸ ἐλάχιστο προετοιμασμένο καὶ ἱκανὸ νὰ τὴν εἰσπράξει - ἐξαίρουμένου τοῦ Jakob Burckhardt, ὅπως καίρια πρόσθεσε ἡ Κόζιμα, σὲ δικό της γράμμα. Ὅστόσο, τὴν ἐπόμενη κιόλας μέρα, καὶ ἐνῶ ἡ ἔνταση ἀπ' τὶς συζητήσεις δὲν εἶχε κοπάσει, οἱ «παράδοξες» καὶ «ἐπικίνδυνες» ἰδέες τοῦ φίλου τους ἔδωσαν τροφή στὸ ἔργο τοῦ «Δασκάλου» - ὁ ὁποῖος, («σ' ἕνα ξέσπασμα δημιουργικότητας») καθὼς χαρακτηριστικὰ λέει ὁ Cate: *in a joyous burst of inspiration*), πρόσθεσε ἕνα τολμηρὸ ἀκομπανιαμένο γιὰ βιολί στὴν εἰσαγωγὴ τῆς ὑπεράς του, *Λυκόφως τῶν θεῶν* (συγκεκριμένα, στὸ ἐπικό «Siegfrieds Rheinfahrt»), ἐνῶ ἡ ἀνάγνωση τῶν Βατράχων μπῆκε στὴν ἡμερήσια διάταξη!*

Ἐδῶ ἀκριβῶς βρῖσκεται ἡ διαφορὰ μετὰξὺ ἐνὸς Δημιουργοῦ — τοῦ Βάγκνερ (ἀνεξαρτήτως τῶν ὅποιων ἐπικρίσεων τοῦ ὕστερου Νίτσε) — καὶ ἐνὸς «εἰδικευμένου» ἱστο-

* Curtis Cate, *Friedrich Nietzsche*. New York, 2005, 257.

† KSA, XV, 19: «eine so neue Idee» (ἀπὸ γράμμα τοῦ Βάγκνερ στὸν Νίτσε, τρεῖς μέρες μετὰ τὴ διάλεξη) - καὶ εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ λέξη ποὺ χρησιμοποιεῖ (ἡ ἀραιώση: δικιά μας): ὄχι «ρηξικέλευθη», «ἀνατιναχτικὴ» ἢ «ἀνατρεπτικὴ», παρὰ *νέα*. Τρόμος μπροστὰ στὸ νέο, στὴν παρέκκλιση...

ρικού ἢ φιλολόγου - τοῦ ὅσο συστηματικοῦ, πειθαρχημένου καὶ τρανοῦ Βιλαμόβιτς, ποὺ δὲν εἶχε ὅμως καμμία δίοδο ἀνοιχτὴ πρὸς ὅ,τι τὸ ν' ἐο ἔξω ἀπ' τὴν καθιερωμένη μεθοδολογία τῆς Ἐπιστήμης του, καὶ βέβαια, πρὸς ὅ,τι τὸ μὴ ἀμιγῶς φιλολογικὸ (ὁ ἴδιος παραδέχτηκε ὅτι δὲν τὸν ἐνδιέφερε τὸ βαγκνερικὸ μουσικὸ Δρᾶμα):* ὁ δεῦτερος, ἐνώπιον τοῦ ἀνατρεπτικοῦ, ἀπλῶς φρίττει· ὁ πρῶτος, μετουσιώνει τὸ ἀρχικὸ σὸκ σὲ κάτι γόνιμο.

* *Erinnerungen (1848-1914)*, Leipzig, 1928, 128: 'Hier war ja gar keine wissenschaftliche Erkenntnis beabsichtigt; es handelte sich gar nicht wirklich um die attische Tragödie, sondern um Wagners Musikdrama, von dem ich meinerseits keinen Hochschein hatte.' (Οἱ ἀραιώσεις δικές μας.)

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΙ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Ἡ ΤΡΑΓΩΔΙΑ δὲν εἶχε τὸ τέλος τῶν ἄλλων συγγενικῶν εἰδῶν τῆς ἀρχαιοελληνικῆς Γραμματείας: ἐτούτη πέθανε τραγικά,¹ ἐνῶ τ' ἀδέρφια τῆς γνώρισαν τὸν ὠραιότερο θάνατο. Ἄν ὑποθέσουμε δηλαδὴ ὅτι τὸ ἰδανικὸ δῶρο τῆς Φύσης θάταν 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, ποῦ γινε 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 ἀνθισε ἕνα νέο εἶδος Τέχνης τ' ὁποῖο τιμοῦσε τὴν Τραγωδίαν ὡς μητέρα καὶ δασκάλα του, τότε διαπίστωσαν μὲ φρίκη ὅτι τὸ νεαρὸ αὐτὸ βλαστάρει ἔφερε μὲν τὴν ὄψη τῆς μάνας του, ἀλλὰ ἐκείνη τὴν ὄψη ποῦχε κατὰ τὴ μακρὰ περίοδο τῆς ἐπιθανάτιας ἀγωνίας τῆς! Αὐτὴ ἡ ἐπιθανάτια ἀγωνία τῆς

Τραγωδίας φέρει τ' ὄνομα Εὐριπίδης, ἐνῶ ἡ νέα δημιουργία πού προέκυψε ἔμεινε γνωστή ὡς *Νέα ἀττική κωμωδία*. Μέσα τῆς ἐπιβίωσης ἡ ἐκφυλισμένη μορφή τῆς Τραγωδίας – σημάδι τοῦ ἐξαιρετικῶ ὀδυνηροῦ καὶ δύσκολου τέλους τῆς.

Γνωρίζουμε τὸν ἀπίστευτο σεβασμὸ πού ἔτρεφαν οἱ ποιητὲς τῆς Νέας ἀττικῆς κωμωδίας γιὰ τὸν Εὐριπίδη. Ἀπ' τοὺς πιὸ ὀνομαστοὺς ἀνάμεσά τους, ὁ Φιλῆμων, δήλωνε πῶς, ἂ ν π ρ ἄ γ μ α τ ι οἱ νεκροὶ εἶχαν νοῦ κ' αἰσθήσεις, καθὼς λένε κάποιοι, θὰ κρεμιόταν μὲ τὴν ἀγχόνη ὥστε νὰ τὸν συναντοῦσε στὸν Κάτω Κόσμο!⁴ Ἐντούτοις, ὅ,τι κοινὸ εἶχαν ὁ Εὐριπίδης μὲ τὸ Μένανδρο καὶ τὸ Φιλῆμονα – πού καθόρισε λειτουργικὰ τοὺς δύο τελευταίους – ἦταν, ἐν ὀλίγοις, πῶς κ' οἱ τρεῖς τους ἀνέβασαν τὸ θεατὴ πάνω στὴ σκηνή. Πρὸ τοῦ Εὐριπίδη κυριαρχοῦσαν μορφές πλασμένες μὲ χαρακτῆρα ἡρωικὸ· ἡ συγγενείά τους μὲ τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἡμίθεους τῆς ἀρχαϊκῆς Τραγωδίας ἦταν ὀλοφάνερη. Ὁ θεατῆς ἔβλεπε στὸ πρόσωπο τῶν ἡρώων τὸ παρελθὸν τοῦ ἐλληνικοῦ κόσμου σὲ μιὰ λάμψη ἰδανικῆ· ὑποστατικεύονταν μπρὸς του ἡ δρῶσα πραγματικότητα καὶ ἄναβε μέσα του σὲ στιγμὲς ἐσωτερικῆς ἀνάτασης.

Μὲ τὸν Εὐριπίδη ὁ θεατῆς, ὁ ἄνθρωπος τῆς καθημερινότητας, εἰσέβαλε στὴ σκηνή. Ὁ καθρέφτης, πού 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 Ἑλλήνα, ὁ Ὀδυσσεύς, ἀποτέλεσε τὴ μαγιά μὲ τὴν ὁποῖαν ὁ Αἰσχύλος ἔπλασε τὸν εὐγενῆ, μὰ καὶ δαιμόνιο Προμηθέα! Ἀντίθετα, στὰ χέρια τῶν

νεώτερων, ὁ ὁμηρικὸς ἥρωας κατέντησε ἕνας τσακπίνης καὶ παμπόνηρος οἰκιακὸς δούλος πού σκαρώνει τίς ραδιουργίες του, μονοπωλῶντας, πούλ συγχά, τὸ δραματικὸ ἐνδιαφέρον.

Στοὺς Βασιλάχους τοῦ Ἀριστοφάνη ὁ Εὐριπίδης κωχιάται ὅτι ἔβαλε τὴν Τέχνη σὲ διαίτα, ἀφαιρῶντας τῆς τὸ περιττὸ βάρος⁵ – τὸ πού ἰσχύει, κυριώτατα, γιὰ τίς μορφές τῶν Ἡρώων: στὴν οὐσία, πάνω στὴν εὐριπίδεια σκηνή ὁ θεατῆς ἔβλεπε καὶ ἄκουγε τὸν ἴδιον τὸν ἑαυτὸ του, ἐνδεδυμένον, βέβαια, μὲ τὸν ἐπίσημο μανδύα τῆς Ρητορικῆς. Τὸ ἰδεῶδες 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 ἀγῶνα 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 ψάχνουν, νὰ σκαρφίζονται!⁶

Χάρις στὸν Εὐριπίδη λύθηκε ἡ γλῶσσα τῆς Νέας κωμωδίας, ἐνῶ παλιότερα οὔτε πού φαντάζονταν κανεὶς πῶς θὰ μπορούσε τάχα ἡ Καθημερινότητα νὰ μιλήσει κόσμια ἐπὶ σκηνῆς. Ἡ μεσαία ἀστικὴ μερίδα,⁷ στὴν ὁποῖαν στήριζε ὅλες τίς 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,
καθημερινὰ κ' οἰκεῖα,
ποὺ 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 ὄλοι «φιλόσοφοι» μοῦ γίναν,
καὶ μὲ μυαλὸ ξουράφι - παντογνώστες,
τὰ πάντα ὀρίζουν·
τὰ ἔχρεια καὶ τὰ σπίτια,
νὰ ζοῦν καλύτερα, καὶ νὰ ρωτῶν:
ποιός; τί; γιατί;
ποῦθ' ἦρθ' αὐτό; τί κάνει κείνο κεῖ;¹⁰

Ἀπὸ '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 ποὺ τώρα ἔπρεπε νὰ διαπαιδαγωγῆσει καὶ τὸ Χορὸ τῶν θεατῶν. Μόλις οἱ θεατὲς κατάφεραν νὰ ψάλλουν μὲ τὸν τρόπο τοῦ Εὐριπίδη, ἄρχισε τὸ Δράμα τῶν κατάχρεων νεαρῶν κυρίων, τῶν ἐλαφρόμυαλων καὶ πράων γερόντων, τῶν ἐταίρων τύπου Kotzebue¹³ καὶ τῶν οἰκιακῶν δούλων σὲ στυλ Προμηθεά...

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

μὲ τὸ θάνατό της ὁ ἀρχαῖος Ἕλληνας ἔχασε τὴν πίστη στὴν ἀθανασία του: ἔχι μόνο δὲν ἔβλεπε καμμία λάμψη ἰδανικὴ στὸ παρελθόν του, ἀλλ' εἶπε καὶ στὸ μέλλον του. Τὸ γνωστὸ «ἐπιτύμβιον»: «Γέρος ἀλαφρόμυαλος καὶ τσαναμπέτης»¹⁴ ταίριαζε τώρα καὶ στὸν παρακμασμένο ἐλληνικὸ Κόσμο. Ὑπέρτατες θεότητες του ἢ Στιγμὴ κ' ἡ Εὐφρολογία. Ὅσο γιὰ τὴν πέμπτη τάξη, τοὺς δούλους, κυριαρχοῦσε πιά, τοῦλάχιστον ὡς πρὸς τὸ φρόνημα...

Ρίχνοντας ἓνα τέτοιο βλέμμα στὸ παρελθόν, εὐκόλα θᾶμπαινε κανεὶς στὸν πειρασμὸ νὰ ἐκτοξεύσει —ἀδικα— μύδρους κατὰ τοῦ Εὐριπίδη, ὅτι τάχα ὑπῆρξε ὁ ἐκμυλιστὴς τοῦ λαοῦ καί, ἐπομένως, δίκαια ὁ Αἰσχύλος εἶπε γιὰ δαῦτον: «Γιὰ ποιά κακὰ δέν εἶν' αὐτὸς ὑπαίτιος;»¹⁵ Ἐντούτοις, ὅ,τι καὶ νὰ τοῦ προσάψει κανεὶς, σίγουρο εἶναι πῶς 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 ἐγένε ἡμίθεος, ἀφοῦ ὁ ἴδιος πρῶτα ἔδωξε τοὺς μυθολογικοὺς ἐκείνους ἡμίθεους ἀπ' τὴν Τραγωδία.

Ὅπως καὶ νᾶχει, ἐκεῖνο τὸ μεγάλο κακὸ ποὺ θάρρεψε πῶς εἶχε ἀναγνωρίσει καὶ τόσο ἥρωικά πολέμησε, ἦταν ὁ ξεπεσμο¹⁷ τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ μουσικοῦ Δράματος. Ποῦ τὴ βρῆκε ὁ Εὐριπίδης αὐτὴν; Στὰ ἔργα τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Σοφοκλῆ, σύγχρονών του, ἂν καὶ ἡλικιακὰ μεγαλύτερών του. Ἐκπληκτικὸ! Μήπως εἶχε γελαστῆ; Μήπως τοὺς εἶχε ἀδικήσει; Ἄραγε τούτη ἡ ἀντίδρασή του ἐναντίον τῆς ὑποτιθέμενης ἐκείνης ἐκπτώσεως, δέν ἦταν ἡ ἀρχὴ

του τέλους; "Ολ' αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα γεννιοῦνται αὐτό-
ματα στὴ σκέψη μας.

Ὁ Εὐριπίδης ἦταν ἕνας στοχαστὴς μοναχικός. Δὲν
συνέπλεε μὲ τὰ γούστα τοῦ τότε κυρίαρχου πλήθους, ποὺ
τὸν ἐβλεπε δύσπιστα καὶ τὸν θεωροῦσε γκρινιαρὴ καὶ πα-
ράξενο.¹⁸ Καὶ βέβαια, οὐτ' ἢ τύχη ἦταν μὲ τὸ μέρος του-
δμως γιὰ ἕναν τραγωδὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, φορέας τῆς
ὁποιας τύχης ἦταν τὸ πλήθος: καταλαβαίνουμε λοιπὸν
γιατί κέρδισε μία μονάχα νίκη σὲ δραματικὸ ἀγῶνα –
καὶ μάλιστα τόσο ἀργά!..

Τί ἐσπρωξε, ὁμως, τὸν προικισμένο ποιητὴ νὰ πάει τό-
σο ἀντίθετα στὸ γενικὸ ρεῦμα; Τί τὸν ἔκανε νὰ ξεστρα-
τίσει ἀπ' τὰ χνάρια ἐνὸς μονοπατιοῦ ποὺ πάταγαν ἕνας
Σοφοκλῆς ἢ ἕνας Αἰσχύλος, καὶ ἀπὸ πάνω του φώταε ὁ
ἥλιος τῆς λαϊκῆς κατάφασης;¹⁹ Ἕνα καὶ μόνο: ἡ πεποί-
θησή του γιὰ τὴν ἔκπτωση τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ μουσι-
κοῦ Δράματος – τὴν ὁποίαν ὁ ἴδιος εἶχε βεβαιώσει, κα-
θήμενος στὰ ἔδρανα, ἀνάμεσα στοὺς θεατές. Εἶχε ἐπι-
σημάνει μὲ ὀξυδέρκεια τὸ χάσμα ἐδῶ καὶ καιρὸ μεταξὺ
Τραγωδίας καὶ ἀθηναϊκοῦ κοινοῦ. "Ὅ,τι οἱ ποιητὲς θεωροῦ-
σαν ὑψηλὸ καὶ ἄξιο μόχθου, γιὰ τὸ κοινὸ ἦταν πιὰ ἀπλῶς
ἀδιάφορο. Αἴφνης, ἄ λ λ α τραβοῦσαν τώρα τὴν προσο-
χὴ τοῦ πλήθους: στοιχεῖα δευτερεύοντα ποὺ διόλου δὲν
ἐνδιέφεραν τοὺς ποιητὲς.

Ἄναλογιζόμενος, λοιπὸν, αὐτὴ τὴν δυσαρμονία ἀνάμε-
σα στὴν πρόθεση τοῦ ποιητῆ καὶ τὴν ἐπίδραση τοῦ ἔργου,
ὁ Εὐριπίδης διαμόρφωσε, ἐντέλει, ἕνα εἶδος Τέχνης βά-
σει τοῦ ἐξῆς θεμελιώδους νόμου: «Πρέπει ὅλα νᾶναι σαφῆ
γιὰ νὰ γίνονται κατανοητά». ²⁰ Τώρα, ἕνα-ἕνα τὰ στοιχεῖα
τῆς Τραγωδίας ἔπρεπε νὰ παρουσιαστοῦν στὸ δικαστή-
ριο τῆς ὀρθολογιστικῆς τούτης Αἰσθητικῆς καὶ νὰ κά-

τσουν στὸ σκαμνὶ τοῦ κατηγορουμένου: πρῶτα-πρῶτα,
δικάστηκε ὁ Μῦθος, ἔπειτα οἱ κύριοι χαρακτήρες, ἡ δρα-
ματικὴ σύνθεση, τὸ χορικὸ μέρος, καὶ, τέλος – πιὰ ἀσπι-
ρὰ ἀπ' ὅλα – ἡ γλῶσσα. Αὐτὸ ποὺ στὸν Εὐριπίδη, τόσο
συχνὰ καὶ ἀναπόφευκτα, μᾶς «χτυπάει» ὡς ποιητικὴ ἐν-
δεια καὶ ὀπισθοδρόμηση σὲ σύγκριση μὲ τὴν σοφοκλεία
Τραγωδία, δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀπίφραση τοῦ δικαστικοῦ ἐκεί-
νου ἀγῶνα: ἡ πραγμάτωση τῆς παράτολμης εὐριπίδειας
σαφήνειας! Ἐν προκειμένῳ, ὁ κριτὴς* γίνεται ποιητὴς.
Μόνο ἂς μὴ συγχέεται ἡ λέξη «κριτὴς» μὲ κάποιους κρι-
τικὸς καὶ ἀναιδεῖς ποὺ θαρροῦν πὼς μόνον αὐτοὶ μπο-
ροῦν δικαιοματικὰ νὰ ἐκφέρουν κρίσεις περὶ Τέχνης, πνί-
γοντας ἔτσι τὴν ὅποια οὐσιαστικὴ σκέψη θάχε νὰ ἐκφρά-
σει τὸ σημερινὸ κοινὸ μας...

Ὁ Εὐριπίδης προσπάθησε νὰ προχωρήσει πέρα ἀπ'
τοὺς ποιητὲς ποῦχε ὁ ἴδιος ἐπικρίνει: ὅσο, τώρα, γιὰ
κείνους ποὺ δὲν εἶν' ἱκανοὶ νὰ προσαρμόσουν τὴν πράξη
πίσω ἀπ' τὸν λόγῳ ὅπως αὐτός, δὲν ἔχουν κανένα δι-
καίωμα νὰ ἐκφράζουν δημόσια τίς κρίσεις τους.

Θὰ δώσω ἐδῶ μόνο ἕνα παράδειγμα τῆς παραγωγι-
κῆς μεθόδου τοῦ Εὐριπίδη, ἂν καὶ διόλου περιττὸ δὲ θά
ἦταν νὰ παρουσιάζαμε ὅλες τίς πλευρὲς της, μαζὶ μὲ τοὺς
νεωτερισμοὺς ποὺ εἰσήγαγε στὸ Δράμα. Τίποτα δὲν ἀντί-
κειται περισσότερο στὸ αἰσθητήριό μας περὶ δραμα-
τουργικῆς τεχνικῆς ὅσο ὁ π ρ ὀ λ ο γ ο ς τοῦ Εὐριπίδη.
Τὸ νὰ ἐμφανίζεται ἐπὶ σκηνῆς ἕνα πρόσωπο – θεὸς ἢ
ἥρωας – καὶ νὰ διηγεῖται, ἀπ' τὴν ἀρχὴ κιόλας τοῦ ἔρ-
γου, ποιὸς εἶναι, τί ἔχει συμβεῖ ὡς ἐκείνη τὴ στιγμή, οὐ
μὴν ἀλλὰ καὶ τί πρόκειται νὰ συμβεῖ στὴ συνέχεια – ἔ,

* Ἄ Recensent στὸ πρωτότυπο: κριτὴς ποιητικῶν ἀγῶνων,
ἀγωνοκρίτης, ἀξιοκρίτης, ἀξιολογητὴς, κριτικὸς.

κάτι τέτοιο καταργεί (έτσι θάλεγε, όπως σδήποτε, ένας σύγχρονος δραματουργός) τὸ ὅποιο ἐνδιαφέρον καὶ τὴν ἀγωνία τοῦ θεατῆ! Νὰ τὰ ξέρομε ὅλα ἐκ τῶν προτέρων; Ὅ,τι ἔχει συμβεῖ κι ὅ,τι πρόκειται νὰ συμβεῖ; Μὰ τότε ποῖός θὰ περιμένει ὡς τὸ τέλος;

Τελείως διαφορετικὰ λειτουργεῖ ὁ Εὐριπίδης: ἡ ἐπίδραση τῆς ἀρχαίας Τραγωδίας δὲν βασιζόνταν στὴν ἀγωνία, τὴν ἐρεθιστικὴ ἀβεβαιότητα γιὰ τὸ τί θὰ συμβεῖ τώρα, ἀλλὰ μᾶλλον στὶς καλοστημένες ἐκεῖνες σκηνές εὐγενοῦς πάθους ποὺ κατακλύζονταν ἀπ' τὴν ἀνυπέρβλητη μουσικότητα τοῦ διονυσιακοῦ διθυράμβου! Κάτι ὅμως ἐμπόδιζε τὴν ἀπόλαυση τέτοιων σκηνῶν: ἔλειπε ἕνας κριτικός, ὑπῆρχε κάποιος κενὸ στὸ ὑφάδι τῆς προϊστορίας· ὅσο ὁ ἀκροατὴς ἦταν ἀναγκασμένος νὰ κρατᾶει λογαριασμὸ σχετικὰ μὲ τὴ σημασία τούτου ἢ ἐκεῖνου τοῦ προσώπου, ἐτούτης ἢ ἐκεῖνης τῆς πράξης, ἀδυνατοῦσε νὰ βυθιστεῖ στὸ πάθος καὶ τὴ δράση τῶν πρωταγωνιστῶν, ἢ νὰ νιώσει συμπάθεια γιὰ τοὺς τραγικούς ἥρωες. Ὁ Αἰσχύλος κι ὁ Σοφοκλῆς κατάφεραν συνήθως νὰ δίνουν δεξιοτεχνικά, ἀπ' τὶς πρῶτες κιόλας σκηνές, στὸ θεατῆ —δῆθεν τυχαῖα— ὅλα τ' ἀπαραίτητα νήματα γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ ἔργου, μεταμφιέζοντας τρόποντινά —ἐδῶ διαφαίνεται ἡ ἀπαράμιλλη τεχνικὴ τους, ἀκόμα καὶ σ' αὐτὸν τὸν τομέα— τὰ ἀναγκαῖα τυπικά. Ἐντούτοις, ὁ Εὐριπίδης πίστευε ὅτι, στὶς πρῶτες ἐκεῖνες σκηνές, ὁ θεατῆς διακατέχονταν ἀπὸ ἀνησυχία σχετικὰ μὲ τοὺς κόμπους τῶν προγεγενημένων ποὺ ἔπρεπε νὰ λύσει ἀνὰ πᾶσαν στιγμή, καί, συνεπῶς, ἔχανε τὴν ποιητικὴ ὁμορφιά τῆς ἀφήγησης. Ἐγραψε λοιπὸν ἕναν προγραμματικὸ —οὕτως εἰπεῖν— πρόλογο, βάζοντας ἕνα ἔμπιστο πρόσωπο —μιὰ θεότητα— νὰ τὸν ἐκφωνήσῃ. Τότε, ἔχοντας ἄρει πιά κάθε ἀμφιβολία σχετικὰ μὲ τὴν ἐκδοχὴ τοῦ μύθου ποὺ ὁ

ἴδιος εἶχε διαλέξει, μπόρεσε νὰ «κινηθεῖ» πρὸ ἐλευθερα. Μὲ πλήρη λοιπὸν συνείδηση τοῦ δραματουργικοῦ του πλεονεκτήματος, στρέφει τὰ πυρὰ του κατὰ τοῦ Αἰσχύλου στοὺς ἀριστοφανικούς Βατράχους:

Καὶ τώρα, λοιπὸν, τοὺς προλόγους σου θὰ πιάσω,
τοῦ ἄξιου αὐτοῦ τεχνίτη τὸ πρῶτο μέρος
τῶν τραγωδιῶν του θὰ ἐξετάσω!

Πάντα μ' ἀσάφεια ἔδινε τὰ πράγματα.²¹

Ὅ,τι ὅμως ἰσχύει γιὰ τὸν πρόλογο, ἰσχύει ἐπίσης καὶ γιὰ τὸν περίφημο ἀπὸ μηχανῆς θεός,* ὁ ὁποῖος περιγράφει τὰ μέλλοντα γενέσθαι. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς δύο ἐπικὲς περιγραφὰς τῆς Προϊστορίας καὶ τοῦ Μέλλοντος κεῖται ἡ δραματικολυρικὴ πραγματικότητα καὶ τὸ Τώρα...

Ὁ Εὐριπίδης ἦταν ὁ πρῶτος δραματουργός ποὺ ἀκολούθησε συνειδητὰ μιὰν αἰσθητικὴ γραμμὴ. Ἐπεδίωκε συστηματικὰ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ σαφήνεια: οἱ ἥρωες 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 ἑαυτὸ 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 πῶς!.. Ἡ ὑπεροχὴ τοῦ Σοφοκλῆ ἀπέναντι στὸν Αἰσχύλο — πού γιὰ αὐτὴν ὑπερηφανεύονταν κι ὁ ἴδιος! — ἦταν πῶς ἤξερε πράγματι νὰ χειρίζεται τεχνικὰ θέματα· ὅμως κανένας ποιητῆς τῆς Ἀρχαιότητος ὡς τὰ χρόνια τοῦ Εὐριπίδου 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 Συνειδέσθαι, ἡ Θεωρία δὲν εἶχαν ἀκόμη ἐκφραστῆ ρητὰ, καί, συνεπῶς, ὁ νέος τεχνικὴ μάθαινε ἀπ' τὸ δάσκαλό του. Τοῦτο τὸ ἀρχαιοτρόπο δίνει ἀκριβῶς ὁ Thorwaldsen,²⁴ τόσο αὐθόρμητα ποιῶντας, μιλῶντας καὶ γράφοντας, ἀφοῦ δὲν εἶχε ἐπίγνωση τῆς πραγματικῆς τεχνικῆς σοφίας.

Ἀντίθετα, στὸν Εὐριπίδου ὑπάρχει κάτι ἀπὸ κείνη τὴ διαθλασμένη λάμψη²⁵ ποὺ 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-Εὐριπίδου: στὴν Ἀθήνα, ἦταν πολὺ διαδεδομένη ἡ φήμη ὅτι ὁ Σωκράτης βοήθησε τὸν Εὐριπίδου στὴ σύνθεσή²⁷ — 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 Εὐριπίδου: «διαφθορεῖς τοῦ λαοῦ». Ἐπίσης, παραδίδεται ὅτι ὁ Σωκράτης ἀπεῖχε γενικὰ ἀπ' τὰ θεατρικὰ δρώμενα, καὶ μόνο ἂν ἀνέβαινε καινούργιο ἔργο τοῦ Εὐριπίδου καταδεχόταν νὰ καθήσει σὰ θεατῆς στὰ ἔδρανα...²⁸

Ἡ βαθύτερη σχέση τῶν δυὸ παραπάνω ὑπεγράμμιζεται καὶ στὸ περίφημο δελφικὸ χρησμό, ποὺ τόσο προσδιόρισε τὴν ὅλη κοσμο-βιοθεωρία τοῦ Σωκράτη. Ὁ δελφικὸς θεὸς ἀποφάνθηκε πῶς ὁ Σωκράτης ἦταν ὁ σοφώτερος ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους — ἀφίροντας παράλληλα νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι τὸ δεύτερο βραβεῖο στὸν περὶ τῆς σοφίας ἀγῶνα ἀνῆκε δικαιοματικά στὸν Εὐριπίδου...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, ποιητῆς καὶ καλλιτέχνες, συζητοῦσε μαζί τους ἀναζητῶντας κάποιον ποὺ θᾶξερε κάτι περισσότερο ἀπ' τὸν ἴδιο.³⁰ Παντοῦ δικαιωνόταν ὁ λόγος τοῦ θεοῦ: εἶδε πῶς οἱ πιὸ ξακουστοὶ ἄνθρωποι 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 «Μόνο ἐξ ἐνστικτοῦ»: νὰ ἡ φράση-κλειδί* τοῦ σωκρατισμοῦ. Ποτέ ὁ ρασιοναλισμὸς δὲν ἐκδηλώθηκε μὲ παρόμοια ἀφέλεια ὅσο στὴ στάση ποὺ κράτησε μιὰ ζωὴ ὁ Σωκράτης!.. Ἦταν ἀπόλυτα σίγουρος πῶς εἶχε θέσει τὸ ζήτημα σὲ σωστὲς βάσεις: «Ἡ σοφία ἐγκεῖται στὴ γνώση» («ὁ ἄνθρωπος δὲν γνωρίζει κάτι, ἂν δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἐκφράσει πειστικὰ»)³² ἔχοντας αὐτὸ περίπου ὡς Ἀρχή, ξεκίνησε τὴν παράξενη («ιεραποστολική») 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-

* Ἡ Στὸ πρωτότυπο: Schlagwort (κυρίως: σύνθημα, σλόγκαν, ὄρος, συμπέρασμα, πόρισμα· ἐν προκειμένῳ: φράση-κλειδί, ἐπιφώνημα).

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 σὺν κόσμος ὀλότελα ἀναποδογυρισμένος³³ ἀλλὰ πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι καὶ γιὰ τοὺς ποιητὲς ἢ τοὺς καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ὁ Σωκράτης ἦταν, ὅπως δὴποτε, ἐνοχλητικὸς καί, σίγουρα, γελοῖος —τό λιγώτερο!—, εἰδικᾶ ὅταν ἐκτόξευε τὶς ρηχῆς σοφιστεῖες του μὲ τὴ σοβαρότητα καὶ τὸ κύρος ποὺ θ' ἄρμοζε σὲ θεϊκὴ ἀποστολή! Οἱ φανατικοὶ τῆς Λογικῆς εἶναι ἀνυπόφοροι σὺν τὶς σφῆκες...³⁴ Βάλτε τώρα μὲ τὸ νοῦ σας ὅτι πίσω ἀπὸ τούτῃ τὴ μονόπλευρη διάνοια κρυβόταν μιὰ τερατώδης βούληση: ἡ πρωτογονικὴ δύναμη ἐνὸς ἀρραγοῦς, προσωπικώτατου ἥθους — ποὺ γιὰ «πρόσ-οψή» τῆς εἶχε μιὰν ἐπικῶν διαστάσεων ἐλκυστικὴ ἀσχή-μια! Εὐλόγο λοιπόν, ποὺ ἓνα ταλέντο σὺν τὸν Εὐριπίδῃ, σπρωγμένο ἀκριβῶς ἀπ' τὴ σοβαρότητα καὶ τὸ βάθος τῆς σκέψης του, ἀκολούθησε τελικᾶ τὸν κατήφορο τῆς ἐνσυνείδητης καλλιτεχνικῆς δημιουργίας... Ἡ πα-ρακμὴ —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 Σωκρά-της, καὶ μαζί του παρασυρμένος ὁ Εὐριπίδης, τὴν ἀρνή-θησαν. Ἀπέναντι σ' ἐκείνη τὴ μὴ λογικὰ ἀποδείξιμη «σο-φία», ὁ τελευταῖος ἔστησε τὸ σωκρατικὸ καλλιτέχνημα, περιτυλίγοντας, φυσικᾶ, τὴν μέχρι τοῦδε κρατοῦσα μορφή Τραγωδίας μὲ πολλὰς βελτιώσεις. Μιὰ κατοπινὴ γενιά³⁵ ἀναγνώρισε ποιοῦ ἀκριβῶς ἦταν τὸ περίβλημα καὶ ποιός ὁ πυρήνας: πέταξε τὸ πρῶτο, καὶ βγῆκε ἔξω ὁ καρπὸς τοῦ καλλιτεχνικοῦ σωκρατισμοῦ: ἡ δραματικὴ παρτίδα σακαίου, τὸ θέατρο τῆς ἴντριγκας.

Ὁ σωκρατισμὸς περιφρονῶσε τὸ ἐνστικτο καί, ὡς ἐκ τού-του, τὴν Τέχνη. Ἀρνοῦσαν τὴ σοφία ἀκριβῶς μὲς στὸ ἴδιο τῆς τὸ βασίλειο. Σὲ μιὰ μονάχα περίπτωση ἀναγνώριζε ἀκόμη καὶ ὁ Σωκράτης τὴ σοφία τοῦ ἐνστικτο, καὶ μά-λιστα μ' ἓναν ἀρκετὰ χαρακτηριστικὸ τρόπο: σὺν τῆ βρι-σκε σκουῦρα καὶ ὁ νοῦς του σκόνταφτε, ἀναξερτοῦσε στα-θερὸ ἀποκούμπι στὴ μυστηριακὴ ἐκείνη δαιμόνια φωνή, ἡ ὁποία πάντοτε τὸν ἀπέτρεπε! Σ' αὐτὸν τὸν ἀπο-λύτως ἀφύσικο ἄνθρωπο, ἡ φωνὴ τῆς ἀνικτικῆς σοφίας, τοῦ Ἀσυνειδήτου, ὑψωνόταν γιὰ νὰ ἐμποδί-σει, ὅποτε αὐτὴ ἔκρινε, τὸ Συνειδέναι! Ἀκόμα κ' ἐδῶ ἀποκαλύπτεται πόσο ὁ Σωκράτης ἀνῆκε πραγμα-τικᾶ σ' ἓναν κόσμο ἀντεστραμμένο καὶ στρεβλωμένο. Σ' ὅλες τὶς προικισμένες ἰδιοσυγγρασίαις, τὸ Ἀσύνειδο δρᾷ δημιουργικὰ καὶ καταφατικὰ, ἐνῶ τὸ Συνειδητὸ κριτικᾶ καὶ ἀποτρεπτικᾶ. Ἐδῶ ὅμως, κριτῆς ἔγινε τὸ Ἐνστικτο, κ' ἡ Συνείδηση δημιουργός...

Ἐπηρεασμένο ἀπ' τὸ Σωκράτη, καὶ κινούμενο ἀπ' τὴν Πλάτων περιφρόνησή του γιὰ τὸ ἐνστικτο, ἄλλο ἓνα μεγάλο πνεῦ-μα —ἐκτὸς ἀπ' τὸν Εὐριπίδῃ— ξεκίνησε μιὰ ἀκόμη ρι-ζικώτερη μεταρρύθμιση στὸ χῶρο τῆς Τέχνης: Ὡς καὶ ὁ θεῖος Πλάτων ἔπεσε, ἐν προκειμένῳ, θῦμα τοῦ σωκρατι-σμοῦ! Στὴν ἴσαμε τὸν καιρὸ τοῦ Τέχνη δὲν ἔβλεπε παρὰ μιὰ μίμηση εἰκόνων, κατατάσσοντας τὴ σεμνὴ καὶ θαυ-μαστή —κατὰ τὴ δική του διατύπωση—³⁶ Τραγωδία στίς κολακικὲς τέχνες, οἱ ὁποῖες κατ' ἀρχὰς παρουσίαζαν μο-νάχα ὅ,τι τὸ εὐχάριστο, ὅ,τι κολάκευε τὴ φιλήδονη πλευ-ρὰ τῆς ἀνθρώπινης φύσης, ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὰ δυσάρεστα, πλὴν ὠφέλιμα. Στὴ συνέχεια, τοποθέτησε —ἐσκεμμένα— τὴ δραματικὴ Τέχνη δίπλα στὴν κομμω-τικὴ καὶ τὴ μαγειρικὴ!³⁷ Μιὰ τόσο πολυσχιδῆς καὶ ποι-

κιλόχρωμη Τέχνη μπορούσε να ταράξει ένα σῶφρον πνεύμα· ἦταν ένας επικίνδυνος 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 κατηγορίαν τοῦ «πλεονάσματος» στὸ σῶμα ἐνὸς πολιτειακοῦ ὀργανισμοῦ, μαζί με τὶς παραμάνες, τὶς κα-
θαρίστριες, τοὺς κομμωτῆς καὶ τοὺς μαγείρους.

Ἡ σκοπίμως αὐστηρὴ καὶ ἀδυσώπητη καταδίκη τῆς Τέχνης ἀπ' τὸν Πλάτωνα ὑποδηλώνει μέγιστη συγκινησιακὴ φόρτιση: εἶναι σαφὲς ὅτι αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος κατάρφερε μὲν ν' ἀνέβει στὸ ὕψος τῆς σωκρατικῆς θεώρησης τῶν πραγμάτων με λυσσαλέα μάχη κατὰ τῆς ἴδιας του τῆς σάρκας, καταστέλλοντας βάνουσα τὴ βαθύτερη καλλιτεχνικὴ του ιδιοσυγκρασία χάριν τοῦ σωκρατισμοῦ, πλὴν ὅμως (κ' ἡ αὐστηρότητα τῆς συγκεκριμένης κρίσης του αὐτὸ δείχνει) δὲν μπορούσε νὰ ξεπεράσει τὸ βαθὺ τραῦμα του. Ὁ Πλάτων εἰρωνεύεται, κατὰ βάσιν, τὴ δημιουργικὴ ἰκανότητα τοῦ ποιητῆ (γιατὶ αὐτὴ δὲ συλλαμβάνει συνειδητὰ τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων), ἐξομοιώνοντάς τὴν με τὴν ἰκανότητα ἐνὸς μάντη ἢ ἐνὸς οἰωνοσκοποῦ. 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, πῶς μόνον ὁ ἴδιος ἄγγιξε τοῦτο τὸ ἰδεῶδες, κ' οἱ διάλογοί του πρέπει, κατὰ συνέπεια, νὰ ναι τὸ βασικὸ ἀνάγνωσμα σὲ μιὰν ἰδανικὴν πολιτεία.

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

τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Ἡ νέα δημιουργία ἔπρεπε, πῶση θυσία, νὰ μὴν ἔχει τὴ βασικὴ ἀτέλεια ποὺ ὁ Πλάτων καταλόγιζε στὴν παλαιότερη, ἀλλὰ καὶ νὰ μὴν ἀποτελεῖ φαντάσματος μίμησιν.³⁹ ἀπλούστερα: ἔπρεπε νὰ ἀρθεῖ τὸ κατὰ φύσιν πραγματικὸ γιὰ ν' ἀποκλειστεί ἔτσι ἡ ὕποια πιθανότητα μίμησης.

Ἔτσι, λοιπόν, ὁ πλατωνικὸς διάλογος ταλαντεύεται ἀνάμεσα στὸν πεζὸ λόγο, τὴν ποίηση, τὴν ἀφήγηση, τὸ λυρισμὸ καὶ τὸ Δράμα, παραβιάζοντας τὸν παλιὸ αὐστηρὸ νόμο τῆς γλωσσικῆς καὶ ὑφολογικῆς ἐνότητας. Ὁ σωκρατισμὸς ἔφτασε στὴν κορύφωση τῆς παραμόρφωσής του διὰ χειρὸς Κυνικῶν φιλοσόφων,⁴⁰ οἱ ὁποῖοι, με τὴ μέγιστη δυνατὴ ποικιλία τοῦ ὕφους στὶς ἐναλλαγές πεζοῦ κ' ἔμμετρου, προσπαθοῦν ν' ἀπεικονίσουν, θῆλεγε κανεὶς, τὸ σιληνωδὲς 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:

Γιὰ σ' αὐτὸν ποὺ δὲν κάθεται νὰ φλωαρεῖ
με τὸ Σωκράτη, τὴ μουσικὴ νὰ καταριεῖται
καὶ τὰ μέγιστα τῆς Τραγωδίας ν' ἀφηγᾶ! —
τοῦ παλαβοῦ δουλειές,
καιρὸ νὰ χάνει με φούμαρα,
ἀφηρημένους διαλογισμοὺς καὶ ἀρλοῦμπες!⁴²

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

γελνε: *Μουσικήν ποίει!*⁴³ Παρότι, ἴσαμε τις τελευταῖες μέρες του, ὁ Σωκράτης καθησύχαζε τὸν ἑαυτό του μετὰ τὴ σκέψη πῶς ἡ φιλοσοφία του ἦταν ἡ ὑψιστὴ μουσική, ἀποφάσισε τελικὰ νὰ ποιήσει μουσικήν «δημιώδη», γιὰ νὰ μὴν τῶχει βάρους στὴ συνείδησή του. Βάλθηκε, πράγματι, νὰ σκαρώνει μελωδίες πάνω σὲ κάποιους μύθους τοῦ Αἰσώπου πού'ξερε – ἀλλὰ δὲ νομίζω ὅτι μετὰ τις μετρικὲς αὐτὲς ἀσκήσεις συμφιλώθηκε ἐντέλει μετὰ τις Μοῦσες...

Ὁ Σωκράτης ἀντιπροσώπευε τὴ μία ἀπ' τις δύο πλευρὰς τοῦ Ἀρχαιοελληνικοῦ: τὴν καθαρὴ ἀπολλωνίαν διαύγεια. Ἐμφανίζεται σὰν μιὰ λαμπρὴ ἠλιαχτίδα, 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 μᾶς 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 ἑλληνικὸ μουσικὸ Δρᾶμα.

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, κατατρῶγοντας τ' ὄμορφο σῶμα της... Ἡ ἀρχὴ τοῦ κακοῦ ἔγινε μετὰ τὸ Διάλογο. Διάλογος, ὡς γνωστόν, στὴν Τραγωδίαν δὲν ὑπῆρχε· γεννήθηκε τὴ στιγμὴ πού ἐμφανίστηκαν δύο ἠθοποιοὶ ἐπὶ σκηνῆς – δηλαδή, σχετικὰ ἀργά – κ' ἔκτοτε ἀναπτύχθηκε. Ἦδη προηγουμένως βρισκουμε κάτι ἀνάλογο στὴ στιχομυθία ἀνάμεσα στὸν ἥρωα καὶ τὸν κορυ-

φαῖο τοῦ Χοροῦ· ὅμως διαλεκτικὴ φιλονομία δὲν μπορούσε νὰ ὑπάρξει, ἀφοῦ ὁ δειτερός ἦταν ὑποδεέστερος. Ὡστόσο, κάποια στιγμὴ, διὰ ἰσοδύναμοι πρωταγωνιστὲς στάθηκαν ὁ ἕνας ἀπέναντι στὸν ἄλλον, κ' ἔτσι, ἀπ' τὸ ὑπέδαφος τῆς ἀρχαιοελληνικῆς ἰδιοσυγκρασίας, ξεπήδησε ἡ ὁρμὴ τοῦ ἀγῶνα,⁴⁵ τῆς εὐγενοῦς ἀμιλλας λέξεων κ' ἐπιχειρημάτων – ἐνῶ ὁ ἐρωτικὸς διάλογος ἔμεινε γιὰ πάντα ἔξω ἀπ' τὴν Τραγωδίαν.

Τούτη ἡ ἀμιλλα κέντριζε τὸ θυμικὸ τοῦ θεατῆ, διεγείροντας ἕνα στοιχεῖο τοῦ ὀλοῦτελα ἐχθρικοῦ πρὸς τὴν Τέχνη καὶ μισητὸ στὶς Μοῦσες, δίχως θέση στὴν ἀρένα τῆς Ποιήσεως: τὴν «κακία» Ἔριν. Ἡ ἀγαθὴ Ἔρις ἐπαιζε, ἀπὸ καταβολῆς, τὸν κύριον ρόλο σ' ὅ,τι ἀφοροῦσε στὶς Μοῦσες, ὀδηγῶντας τοὺς τρεῖς διαγωνιζόμενους ποιητὲς μπρὸς στὸν συγκεντρωμένον λαὸν γιὰ νὰ κριθοῦν. Ὅταν ὅμως οἱ λογομαχίες ἀρχισαν ν' ἀντηχοῦν καὶ πέρ' ἀπ' τὴν αἴθουσα τοῦ δικαστηρίου – φτάνοντας, ἐντέλει, ὡς τὸν χῶρον τῆς Τραγωδίας –, γιὰ πρώτη φορὰ ἀναδύθηκε,* τόσο στὴ φύση ὅσο καὶ στὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα⁴⁶ τοῦ μουσικοῦ Δράματος, ἕνα δυστυχισμένον 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

* Ἐντστάנד στὸ πρωτότυπο. Ἡ ἀπόδοση ἀκολουθεῖ τὰ τοῦ M. Foucault, *Τρία κείμενα γιὰ τὸν Νίτσε* (Μετάφραση: Δ. Γκινοσάτης), Ἀθήνα, 2011, 57.

ὠκεανούς πνεύματος, ἐπιδεικνύουν τέτοια σαφήνεια κι ὀξυδέρκεια, ὥστε μετὰ τὴν ἀνάγνωση μιᾶς Τραγωδίας τοῦ Σοφοκλῆ μιάθουμε κάπως ἀμήχανοι... Σὰ νὰ μὴν ἦταν τὸ Τραγικὸ ποῦ ἀφάνισε αὐτοὺς τοὺς χαρακτήρες, 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 ὕφος τῆς ὀψιμῆς ἐλληνικῆς Τραγωδίας ἀναδεικνύονταν κυρίαρχη μιὰ ἀξιοπερίεργη 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 διαδικασία ἐληξε μὲ τὴν Τραγωδίαν τῆς μηχανορραφίας.⁴⁹ Ἔτσι, ξεπεράστηκε ἐκείνη ἡ ὑποπτη διχοστασία, καί, κατὰ συνέπειαν, ἐκτοπίστηκε ὁ ἓνας ἀπ' τοὺς δύο διαγωνιζόμενους: ἡ μουσικὴ.

Ἰδιαίτερη σημασία ἔχει τ' ὅτι αὐτὴ ἡ διαδικασία κλείνει τὸν κύκλο τῆς μὲ τὴν Κωμωδία, ἐνῶ εἶχε ξεκινήσει μὲ τὴν Τραγωδίαν. Ἡ Τραγωδία ἀνάβλυσε ἀπὸ 'να βαθὺ αἶσθημα συμπόνιας, καὶ εἶναι, κατ' οὐσίαν, ἀπαισιόδοξη* μᾶς παρουσιάζει μιὰν ὑπαρξὴ τρομακτικὴ, περιγράφοντας τὸν ἄνθρωπο ὡς πλᾶσμα ἀνόητο. Ὁ ἥρωας τῆς Τραγωδίας δὲν ἀναδεικνύεται —καθὼς ἀξιώνει ἡ νεώτερη Αἰσθητικὴ— στὸν ἀγῶνα κατὰ τοῦ πεπρωμένου, κι οὔτε «παθαίνει ὅ,τι τοῦ ἀξίζει»... Μᾶλλον τυφλός, μὲ καλυμμένο τὸ κεφάλι, γκρεμίζεται στὸ βάραθρο τῆς

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

συμφορᾶς του, κ' ἡ ἀπεγνωσμένη, ἀλλ' εὐγενὴς στάση του μπρὸς στὴ φρίκη ποὺ βίωσε, διαπερνᾷ σὰν ἀγκάθι τὴν ψυχὴ μας.

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

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

Πασιγνωστές οι σωκρατικές αρχές: «Ἡ ἀρετὴ εἶναι γνώση», «σφάλλει κανείς μόνον ἀπὸ ἀγνοίας»,⁵¹ «ὁ ἐνάρετος εἶναι κ' εὐτυχής».⁵² Σ' αὐτοὺς τοὺς τρεῖς βασικοὺς τύπους αἰσιοδοξίας κρύβεται ὁ θάνατος τῆς ἀπαισιόδοξης Τραγωδίας. Οἱ ιδέες αὐτές εἶχαν ἤδη ἀρχίσει νὰ ἀπεργάζονται τὴ διάλυσή της πολὺ πρὶν ἐμφανιστεῖ ὁ Εὐριπίδης. Ἄν ἡ ἀρετὴ εἶναι γνώση, τότε κι ὁ ἐνάρετος ἥρωας πρέπει κατ' ἀνάγκη νὰναι καὶ διαλεκτικός! Ὅμως, μὴν ἔχοντας ὡς ὑπόβαθρο κάποια στέρεη σκέψη περὶ ἠθικῶν ζητημάτων —ἀφοῦ Ἡθική* συγκροτημένη ἀκόμα δὲν ὑπῆρχε—, ὁ ἠθικολόγος ἥρωας μὲ τὴ διαλεκτικὴ του ἐμφανίζεται συχνὰ ὡς κήρυκας μιᾶς τρεχάμενης καὶ φιλοσταυκῆς χρηστοθήειας!..

Ἀφήνοντας τὸν Εὐριπίδη κατὰ μέρος, πρέπει θαρραλέα νὰ παραδεχτοῦμε πὼς ἀκόμη κ' οἱ κορυφαῖες μορφές τῶν Τραγωδιῶν τοῦ Σοφοκλῆ, μιὰ Ἀντιγόνη, μιὰ Ἡλέκτρα ἢ ἕνας Οἰδίποδας, ξεπέφτουν κάποτε σὲ συλλογισμοὺς ἀνυπόφορα κοινότοπους, ἔτσι πού ὁ τραγικός χαρακτήρας τους νὰναι, ἐν γένει, ὠραιότερος καὶ ὑψηλότερος ἀπ' ὅσα οἱ ἴδιοι ἐκφράζουν μὲ τὰ λόγια... Διαφορετικὴ, ἄρα, καὶ πιὸ εὐνοϊκὴ ἐν προκειμένῳ, ὀφείλει νὰναι 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 βάση γιὰ τέτοιες συγκρίσεις. Τὰ ἔργα του ἀποπνέουν σοφώτατες ἠθικὲς Ἀρχές, ἀπέναντι στίς ὁποῖες ὁ σωκρατισμὸς φαντάζει ἀδιάκριτος κι ἀλαζονικός...

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

Στὴν προηγούμενὴ μου διάλεξη, ἐπέσημανα —ἐπίτηδες ἐπιγραμματικά— τὰ σχετικά μὲ τὰ ὅρια τῆς μουσικῆς, τοῦ μέλους στὴν ἀρχαιοελληνικὴ δραματοποιία. Ἄν λάβει κανεὶς ὑπόψιν τοῦ ὅσα ἀνέφερα παραπάνω, θὰ καταλάβει γιατί θεωρῶ ὅτι ἀπ' αὐτὸ τὸ πρᾶγμα κρίσιμο σημεῖο ξεκίνησε ὅλη ἡ διαδικασία ἀποσάθρωσής της... Διαλεκτικὴ καὶ Ἡθική,* μὲ τὴν σύμπτυξη αἰσιοδοξία τους, σήμαναν τὴν καταστροφὴ τῆς Τραγωδίας. Μ' ἄλλα λόγια: τὸ ἀρχαιοελληνικὸ μουσικὸ Δράμα ἀφανίστηκε ἐλλείψει μέλους...

Ὁ σωκρατισμὸς, παρὰ τὸ ἰσχυρὸ ξεκίνημα τῆς αἰσχύλειας δημιουργίας, εἰσχώρησε στὴν Τραγωδίαν, μὴν ἀφήνοντας τὴ μουσικὴ νὰ ἐναρμονιστεῖ μὲ τὸ διάλογο καὶ τὸ μονόλογο. Ἡ μουσικὴ συνεχῶς συρρικνωνόταν ἔβλεπε τὸν κλοιὸ γύρω της νὰ στενεύει ὀλοένα, ἦσαν πιὰ ἔξω ἀπ' τὰ νερά της· ἀποχώρησε, λοιπόν, κι ἀναπτύχθηκε πέρα ἀπ' τὰ στενὰ αὐτὰ ὅρια, πιὸ ἐλεύθερα καὶ τολμηρά, ὡς αὐτόνομη Τέχνη. Εἶναι, ἄλλωστε, γελοῖο νὰ ἐμφανίζεις ἕναν Δαίμονα τὴν ὥρα πού σερβίρεται τὸ μεσημεριανό! — ἢ ν' ἀπαιτεῖς ἀπὸ μιὰ Μοῦσα τόσο μυστηριακὴ κ' ὑπερλογικὴ, ἀπ' τὴ Μοῦσα τοῦ τραγικοῦ μέλους, νὰ τραγουδήσει, στὰ σοβαρά, σὲ μιὰν αἴθουσα δικαστηρίου, στὸ διάλειμμα μιᾶς διαλεκτικῆς ἀψιμαχίας!..

Ἔτσι, λοιπόν, ἡ μουσικὴ τῆς Τραγωδίας σώπαινε ὅλο καὶ συχνότερα, ἀμήχανη, θάλεγε κανεὶς, ἀπέναντι στίς συνεχεῖς προσβολές πού δεχόταν ὅλο καὶ σπανιώτερα ὕψωνε πιὰ τὴ φωνή της, ἀλλὰ καὶ τότε ἀκουγόταν τελείως παράταιρη — τραγουδοῦσε γιὰ πράγματα πού δὲν ἔδεναν μὲ τὴν ὑπόλοιπη πλοκή, ὥσπου ντράπηκε γιὰ τὸν ἑαυτὸ της, κ' ἐγκατέλειψε τὸ Θέατρο μιὰ γιὰ πάντα...

* ^Δ *Ethik* στὸ πρωτότυπο: ἠθικὴ νοούμενη ὡς θεωρία, ἐπιστημονικὴ θεώρηση ἀρχῶν, θέσεων κ.λ.

ΗΒ Ἄς μὴν κρυβόμαστε: ἀκμὴ τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ μουσικοῦ δράματος συνιστᾶ ὁ Αἰσχύλος, στὴν πρώτη μεγάλη δημιουργικὴ του περίοδο, προτοῦ δεχτεῖ τὴν ἐπίδραση τοῦ Σοφοκλῆ· μετὸν Σοφοκλῆ ἀρχίζει βαθμιαῖα ἡ πτώση, ὥσπου ὁ Εὐριπίδης, ἀντιδρῶντας συνειδητὰ ἐναντίον τοῦ Αἰσχύλου, ὀλοκλήρωσε τὴ διαδικασία, παρασύροντας τὰ πάντα σὰ σίφουνας.

Βέβαια, μιὰ τέτοια ἐτυμηγορία εἶναι σαφῶς ἀντίδρομη πρὸς τὴν σημερινὴ κρατοῦσα Αἰσθητικὴ, καὶ δὲν μπορεῖ νὰ στηριχτεῖ παρὰ μόνον στὴ μαρτυρία τοῦ Ἀριστοφάνη – ποὺ συγγενεύει ὅσο κανεὶς ἄλλος μετὸ πνεῦμα τοῦ Αἰσχύλου. Ἄλλά: ὅμοιος ὁμοίω ἀεὶ πελάζει...⁵³