

ΥΠΑΙΘΡΙΟ ΘΕΑΤΡΟ (*)

Τὸ πρόβλημα τοῦ χοροῦ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας εἶνε σύνθετο, ἀν καὶ μᾶς παρουσιάζεται ἐνιαίον. Γιὰ νὰ τὸ παρακολουθήσουμε καλλίτερα εἶνε ἀνάγκη νὰ τὸ προσέξουμε χωριστά: σχέση, τῆς μουσικῆς μὲ τὸ λόγο (μὲ τὸ κείμενο, δηλαδὴ) καὶ ἔπειτα σχέση τοῦ καθαρῶ χору μὲ τὴ μουσικὴ καὶ μὲ τὸ λόγο. Καὶ μάλιστα σχέση ὄχι ἀπλῶς ἐξωτερικῆ, παρακολούθησι, δηλαδὴ, τῆς ρυθμικῆς μορφῆς τοῦ λόγου, ἀλλὰ καὶ οὐσιαστικῆ βαθύτατη, γιατί ὁ «χορὸς» στὴν ἀρχαία τραγωδία εἶνε μιὰ κινητικὴ καὶ σχηματικὴ ἔκφρασι ἐνοιῶν, παθῶν, πράξεων ποὺ ἐκφράζονται μὲ τὸ λόγο. Τὸ ἴδιον μιὰ ἡχητικὴ ἔκφρασι τοῦ λόγου πρέπει νὰ εἶνε ἡ μουσικὴ. Ὡστε τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα δὲν εἶνε ἀπλῶς συνθετικά, ἀλλὰ πηγάζουν ἀπ' τὴν ἴδια σύλληψιν, τονῶνουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο καὶ κορυφῶνουν τὴν τελικὴν ἐντύπωσιν καὶ πρὸ πάντων **ἐκφράζουν τὴ βούλησιν μιᾶς, τῆς ἴδιας, προσωπικότητος**. Γιὰ τὸ τοῦτο πρέπει νὰ τὸ δεχτοῦμε, κέντρο μιᾶς ἀρχαίας παράστασι δὲν ἦταν ὁ ρεζιζιέρ, ἀλλὰ ὁ ποιητὴς—μουσικὸς καὶ χορογράφος.

Ἄμα τεθοῦν ἐτσι τὰ ζητήματα, βλέπουμε πῶς γιὰ μιὰ σύγχρονον παράστασιν ἀρχαίας τραγωδίας στὴν πληρότητα τῶν στοιχείων τῆς, τὸ πρῶτον πράγμα ποὺ μᾶς δυσχερεστεῖ εἶνε ὅτι ἀπὸ τὴν καλῆ ἔκφρασι τῆς προσωπικότητος τοῦ ποιητῆ δὲ μᾶς μένει παρὰ μόνον ὁ λόγος. Γιὰ τὴ μουσικὴ ὅμως καὶ τὸ χορὸ δὲν ἔχουμε κανένα στήριγμα, ἐκτὸς ἀπ' τὴ γνώσιν τῆς μετρικῆς τοῦ κειμένου, ποὺ λίγα, ἐλάχιστα, σχεδὸν τίποτα δὲ μᾶς προσφέρει γιὰ τὴ μουσικὴ καὶ τὸ χορὸ. Μᾶς χρειάζεται λοιπὸν νὰ καλέσουμε σὲ συνεργασίαν δύο ἄλλες προσωπικότητες, προσωπικότητες, μάλιστα, ποὺ ἀπέχουν μερικὲς χιλιάδες χρόνια ἀπ' τὸν ποιητὴ, γιὰ νὰ τὸν συμπληρώσουν καὶ νὰ ἐλοκληρώσουν τὴ βούλησίν του. Μὰ νᾶταν μόνον αὐτὴ ἡ δυσκολία! Κατὰ πόσον μπορεῖ ἓνας σύγχρονος μουσικὸς—πέραν τὸν ἄριστον—νὰ αἰστανθεῖ καὶ νὰ ἐκφράσει μουσικά, τὰ ἴδια αἰσθήματα καὶ πάθη ποὺ ἐνοιῶσε ὁ Αἰσχύλος, αὐτὸ καὶ μόνον εἶνε καὶ ἕλας ἓνα πρόβλημα, ἓνα πρόβλημα ποὺ ἀφορᾷ τὴν οὐσίαν μὰ δὲν μπορῶ νὰ πιασῶ ἀπ' αὐτὸ γιατί εἶνε πολὺ θεωρητικὸ καὶ χωραεῖ πολὺ ὑποκειμενισμό. Δὲ μπορῶ, δηλαδὴ, νὰ συζητήσω ἐδῶ ἀν ἡ μουσικὴ τοῦ Προμηθέα π. χ. ἦ καὶ ὁ χορὸς ἦταν ἰσάξια τοῦ Αἰσχυλικῶ λόγου. Θεωρητικὰ, βέβαια, τὸ πρόβλημα ὑπάρχει στὸ ἄριστον καὶ ἡ σημασία

(*) Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενον καὶ τέλος.

του γιὰ τὴ «γνήσια αἰσθησι τῆς τραγωδίας» εἶνε βαρύτερη, μὰ θὰ κατεβούμε πειδὸ κάτω, σὲ πειδὸ χειροπιαστὰ πράγματα γιὰ νὰ εἶμαστε θετικώτεροι στὶς παρατηρήσεις μας. Θὰ κατεβούμε στὶς ἐξωτερικὲς ἢ μορφικὲς δυσκολίες ποὺ ὑπάρχουν γιὰ τὴν ἐνωσιν τῶν τριῶν στοιχείων ἢ, ἂς ποῦμε, γιὰ τὴν προσαρμογὴ τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ μεταξύ τους καὶ πρὸς τὸν λόγον τοῦ Αἰσχύλου, ποὺ ἀφοῦ εἶνε τὸ μόνον ἀπ' τὴν τραγωδίαν ποὺ μᾶς ἀπέμεινε, δὲ μπορεῖ παρὰ νᾶνε καὶ τὸ κέντρο τῆς ἐργασίας μας, πῶς θὰ συνδέσουμε πρὸς αὐτὸν τ' ἄλλα στοιχεῖα. Κι' ἂς δοῦμε τί ἐγινε στοὺς Δελφούς.

"Έχω μπροστά μου ένα πολύ αξιοπρόσεχτο άρθρο της κυρίας Σικελιανού (Έλεύθερο Βήμα 5 Οχτώβρη 1931) που ή ίδια, σά δημιουργικός άνθρωπος που είναι, δέ δυσκολεύεται καθόλου νά πει — μακάρ: νάχανε τήν ίδια στοχαστικότητα και μερικώς ή μερικοί κατ' αποκοπή θαυμαστές—στι «ή δική της καλαισθησία λαχταράει για κάτι διαφορετικό από ε,τι ακούσαμε ως τώρα στους Δελφούς.» Η ίδια δέν είνε απόλυτα ευχαριστημένη απ' τόν τρόπο μέ τόν όποιο μπόρεσε νά συνδέσει τά τρία στοιχεία τής τραγωδίας. "Ωστε δέν πρέπει, τουλάχιστο, νά λογαριάζεται γι' άμαρτία αν άλλοι είνε κάπως πειδ σκεπτικοί και γι' αυτή τή δυνατότητα τής εξωτερικής, έστω, μόνο σύνδεσης τών στοιχείων αυτών. Και τό πρώτο πρόβλημα παρουσιάζεται μέ τή μουσική. "Εδω βρισκόμαστε στό κενόν. "Όχι μόνο τή μουσική του Προμηθέα δέν τήν έχουμε, αλλά δέν ξέρουμε τίποτα ούσιαστικό για τήν αρχαία μουσική. Ξέρουμε τουτο μόνο τό άρνητικό, μά σημαντικώτατο — γιατί έχει άνασταλτική δύναμη άπάνω μας— ότι ή αρχαία μουσική ήταν άπόλυτα ένωμένη μέ τήν ποίηση και άκατανόητη χωρίς αυτή. Δηλαδή δέν υπήρχε «καθ' έαυτήν» κι' έπομένως δέ μπορούμε νά τήν προσκολληόουμε απ' έξω έμεις σήμερα. "Απ' τήν άλλη μεριά ή σύγχρονη ευρωπαϊκή μουσική είνε άνίκανη νά μάς δώσει — ούτε μάς έχει δώσει ποτέ — αυτό τό κρᾶμα μουσικής και λόγου, που τό άγνοεί έντελώς ή θεωρία της, και κρατάει μια τέτοια αυτονομίαν άπέναντι του λόγου πού, ή πηγάζει: από πάνω και τόν σκεπάζει (μελόδραμα), ή από κάτω και γίνεται κάτι άπλά συνοδευτικό, μά πάντα αυτόνομο (όπόκρουση). "Άλλη θανάσιμη δυσκολία της είνε ότι ή άρμονία της είνε πολυφωνική. Δέ γίνεται λοιπόν τίποτα μ' αυτή. Γι' αυτό ή δελφική προσπάθεια στράφηκε πρὸς τή Βυζαντινή μουσική, που τό μέλος της στηρίζεται άπάνω στους τόνους τών λέξεων και στήν έννοια του λόγου. Μ' αυτή μπορούμε νά προχωρήσομε. "Αλλά ή Βυζαντινή μουσική είνε ή αρχαία; "Ο τρόπος της, ή θεωρία της, πιθανόν νά είνε άνάλογη, αλλά περιέχει μέσα της όλες τίς αξίες τής αρχαίας μουσικής; Κι' ακόμα έτσι καθώς μάς παραδόθηκε, προφορικά κυρίως, μπορούμε νά ποθιμε έμεις σήμερα ότι κατέχομε όλες τίς αξίες και τίς χρωματικές λεπτότητες αυτής τής ΐδικς τής Βυζαντινής μουσικής; "Ιδού σωρός από έλυτα προβλήματα. "Αλλ' ας μή πελαχώσομε. Ξεκινήσαμε, καλά και σώνει, μέ τήν άπόφαση νά βροθιμε ένα τρόπο νά ένώσομε μορφικά τή μουσική μέ τό λόγο και θά τόν δεχόμαστε έστω κι' αν μάς τόν έδινε ή μουσική τών νέγων. Πάει καλά. Μέ τή Βυζαντινή μουσική πετύχαμε τήν ένωση τής μουσικής μέ τό λόγο. "Αλλά μέ ποιόν λόγο; "Ας προσέξουμε έδω. "Όχι, βέβαια, μέ τόν αρχαίο, αλλά μέ τό σύγχρονο, μέ τή μετάφραση, γιατί γιά τή μετάφραση γράφτηκε ή μουσική. Αυτό δέν είνε τόσο άσήμαντο, όσο φαίνεται στήν αρχή. Η μετρική του αρχαίου κειμένου, που τήν έχουμε, άποτελεί προσταγή για τή μουσική, μια προσταγή όμως που παραμερίζεται άπόλυτα από κείνον που τονίζει: τή μετάφραση. Γιατί κι' αν δεχτομε ότι τά προσωπικά μέτρα μπορούν ν' αποδοθουν μ' άνάλογα τονικά, δέ μπορούμε νά ισχυριστομε ότι και ή πειδ φίνα μετάφραση μπορεί νά κρατήσει και νά μεταφέρει όλα τά μέτρα του κειμένου, ούτε ότι στή γλώσσα μας τά ΐδια, έστω, μέτρα έχουν τήν ίδια σημασία που είχαν στήν προσωπική αρχαία γλώσσα. Για νά έχουμε τήν αίστηση τής ένωσης μουσικής και λόγου του Προμηθέα π.χ., θά έπρεπε, έστω μέ τό βυζαντινό τρόπο, να μουσικοποιηθουν τ' αρχαία μέτρα, δηλαδή τό αρχαίο κείμενο, κι' αυτό, μάλιστα, προσωπικά είπωμένο, όποτε θά πέρναμε ίσως κάτι απ' τή συγκίνηση τής μουσικής του Προμηθέα, αλλά... δέν θά καταλαβαίναμε τί λέει ο χορός! "Ωστε απ' τή στιγμή

που μελοποιόουμε τή μετάφραση, κι' αν πετυχαίνομε τήν εξωτερική ένωση μουσικής και λόγου, πρέπει νάχομε υπ' όψη μας ότι αποχαιρετομε τό αρχαίο έργο και προχωρομε νά δόσομε κάτι άλλο, κάτι κατ' αναλογία. Κι' ο δρόμος που πέρνομε δέν είνε δυνατό παρά νά επιρεάσει και τόν κυρίως χορό.

Κι' ο χορός ήταν ανάγκη νά συνδεθεί όργανικά και πρὸς τή μουσική και πρὸς τό λόγο. Τό κυριώτερο μέσο που έχουμε νά σχηματίσομε μιάν έννοια τής ένότητας αυτής, νομίζω δέν είνε κανένα άλλο παρά τά δημοτικά μας τραγούδια που σ' αυτά και μόνο πιστεύω πως διατηρήθηκε σέ μεγάλο βαθμό ή ένότητα τών τριών ειδών τής τέχνης. "Ο γνωστός τσάμικος π.χ. «Κάτω στού Βάλτου τά χωριά...»

είνε ένα «τραγουδί» με τη δική του μουσική, τέλεια προσαρμοσμένη στο λόγο, τόσο ώστε να αναγωνιζόμαστε στις μουσικές φράσεις όρισμένα αρχαία μέτρα, όπου ο μουσικός χρόνος, το διάστημα, αντικαθιστά την προσωδιακή ένταση στον τύπο του μέτρου, ενώ διατηρείται ο φυσικός τόνος του τονικού στίχου. (1) Σύγχρονα όμως είναι χορός, όρισμένο είδος χορού με δικό του χαρακτήρα, με δική του έκφραση, τέλεια προσαρμοσμένη προς το χαρακτήρα και την έκφραση της μουσικής, ακόμα, μπορεί να πω και του τραγουδιού. Κάτι ανάλογο πρέπει ναταν ο αρχαίος χορός. Μια συνεχής, δηλαδή, ρυθμική κίνηση, καθόλου διακοσμητική, με έκφραστική. Κι' έκφραστική όχι μόνο της εξωτερικής μορφής του ρυθμού, αλλά της ουσίας που εκφράζει και η μουσική και ο λόγος. Ο Αριστοτέλης, στην Ποιητική του, μας το λέει καθαρά, ότι ο χορός εκφράζει με κινήσεις ήθη και πάθη και πράξεις των υποκριτών. Οι αρχαίοι επίσης διέκριναν στο χορό τη «φορά» και τα «σχήματα». Αυτά τα «σχήματα», φαίνεται, έχουν την αναφορά τους στην έκφραση των ήθων και παθών. Ενώ η «φορά» πρέπει να είναι η συνεχής προσαρμογή της ρυθμικής κίνησης προς τη μουσική. Ανάμεσα στα δύο αυτά το ξεχώρισμα είναι καθαρά τεχνητό, γιατί στην πραγματικότητα και τα δύο ήταν τέλεια συνυφασμένα, «φορά» και «σχήματα». Από αυτά μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο αρχαίος χορός δεν ήταν ένας γλυκασμός των ματιών, ένα μπουφικό ή διακοσμητικό πράγμα, σαν το μπαλέτο, ακριβώς όπως κι' ολόκληρο το μουσικό δράμα των Ελλήνων δεν είχε τίποτα από την ανυπόφορη ακαλαισιθησία του μελοδράματος. Ήταν λοιπόν και ο χορός ένα «δράμα» που ήθελε να εκφράσει κάτι, ή μάλλον μια άλλη έκφραση της βούλησης του ποιητή. «Ο Έλληνας χορευτής, λέει ο Emmanuel, μιλούσε με έλο του το σώμα κι' απευθύνονταν σε θεατές που περίμεναν από αυτόν άλλα πράγματα, παρά την ευχαρίστηση των ματιών». Κι' είναι γνωστόν από την αρχαία παράδοση (Αθήναιος) ότι ο χοροδιδάσκαλος του Αισχύλου έγινε ένδοξος γιατί στους «Επτά επί Θήβας» δημιούργησε μια χειρονομία τόσο εξαιρετικά έκφραστική που έλοι νόμισαν πως ήταν πραγματοποιημένα τα γεγονότα που αναφέρονταν από το χορό. Όμως εδώ, νομίζω, πρέπει να προσέξουμε σε κάτι. Είπαμε ότι ο αρχαίος χορός άσφαλώς δεν σχημάτιζε διακοσμητικά ταμπλώ. Νομίζω, ωστόσο, πως είναι σφάλμα να πιστέψουμε πως ήταν ένας χορός περιγραφικός, αφηγηματικός που προσπαθούσε δηλαδή, να διγγηθεί με κινήσεις τα λόγια που έλεγε, να μεταφράσει την κάθε λέξη σε σχήμα. Αν ήταν κάτι τέτοιο, αν άξαφνα του άφαιρούσε το λόγο, δεν θ' απόμεινε παρά μια τρισάθλια παντομίμα. Ο αρχαίος χορός ήταν κυρίως έκφραστικός, έρμηνευε ήθη και πάθη και σκοπούσε την αίσθηση του πάθους. Αυτή πρέπει να ήταν η βαθύτερη ουσία του χορού. Ήταν, δηλαδή—τολμώ να το πω—χορός εξπρεσιονιστικός. Κι' από την άποψη αυτή, ο χορός του Οιδίποδα στο Εθνικό θέατρο είχε στιγμές—κι' αυτό το τολμώ—που ήταν πλησιέστερος προς το νόημα του αρχαίου χορού (ουσιαστικά), με τη διαφορά—ουσιοδέεστατη για τη μορφή του αρχαίου χορού στον καιρό του—ότι δεν έκτελεσε ένα συνεχή χορό.

(1) Βλέπε αξιόλογο άρθρο του Κ. Σφακιανόκη στο περιοδικό «Φιλική Έταιρία» σελ 50 κ. πέρα.

Καθένας μπορεί να καταλάβει πόσες και ποιού είδους δυσκολίες πρέπει να υπερνικηθούν για να μονταριστεί ένας τέτοιος χορός—που στο τέλος, όχι μόνον ο χορός ενός όρισμένου έργου δε θάνα, αλλά ούτε οποσδήποτε ένας αρχαίος χορός. Και δώ δεν πρόκειται παρά για μια δημιουργία κατά μορφικήν αναλογία. Και σ' αυτό στράφηκε κατά κύριο λόγο η προσπάθεια των Δελφών. Η κ. Σικελιανού κατέδραλεν ελητή δύναμή της να παρουσιάσει έναν αυτόνομο χορό που, πρό πάντων, να μη σέρνεται πίσω από τη μουσική. Για να το πετύχει έφτασε ως την υποχώρηση—μια υποχώρηση που άσφαλώς θά τραυμάτησε την αισθητική της—να βγάλει στο υπαίθρο μίαν όρχήστρα με αρχιμουσικό που είχε τον άχαρο ρόλο να παρακολουθεί μάλλον τους χορευτές, παρά να διευθύνει τους μουσικούς.

Τόση ήταν η περιφέρμη «ένότητα» των στοιχείων. Αυτό, φυσικά, στην αρχαιότητα, γιά καθαρά οργανικούς λόγους, θα ήταν έντελως άκατανόητο. 'Αλλ' άς μή σταθούμε στη λεπτομέρεια αυτή, δέν άξίζει. 'Οπωσδήποτε ο χορός στους Δελφούς κινήθηκε άρκετά αυτόνομα και φάνηκε προσαρμοσμένος στη μουσική. 'Ο χορός αυτός δέν ήταν ούτε μακάλετο, ούτε παντομίμα. 'Ο έξωτερικός τύπος, ή μορφή, είχαν έπιτευχθεί. 'Αλλά τί μόρρεσε νά έκφράσει ο χορός αυτός; Τί ήταν στην ουσία του;

Γιά τή δημιουργία ένός νέου χορού, νέου άπ' αρχής ως τό τέλος, γιά τόν Προμηθέα, ζήτησε μ' έπιμονή αξιοθαύμαστη έσα μοτίβα μορφοθεσε νά βρει σ' άρχαία μνημεία και μάλιστα με περισσότερη άγάπη σέ μνημεία τής αρχαϊκής εποχής. Βάζα κι' άνάγλυφα πρόσφεραν έσο μορφοθεσαν νά προσφέρουν. 'Αλλά γιαι δεσμεύτηκε τόσο πολύ άπό τά μοτίβα αυτά; Γιατί ο χορός τους έπρεπε τόσο ν' άρχαϊζει; γιαι έπρεπε νά ίδοθμε τόσο συχνά τις εικόνες εκείνες με τό στήθος «άπό μόρρε» και τά πόδια «άπ' τά πλάγια», τις τόσο χαρακτηριστικές σ' άνάγλυφα τής αρχαϊκής εποχής; Είμε φανερόν ότι ή προσπάθειά της και ή έπιθυμία της ήταν ο χορός της ως «παράσταση» νά κινείται μέσα σέ μιάν αρχαϊζούσα άτμόσφαιρα, έτσι πού ν' άρμονίζεται με έλο τό έργο, τά κοστούμια και τό άρχαίο θέατρο ακόμα. Δέν εδόθηκε έλεύθερη στη δημιουργία ένός χορού σύγχρονου — κατ' άνάγκη σύγχρονου — πού θα ήθελε μ' έλεύθερες κινήσεις νά έκφράσει τήν ουσία του έργου. Αυτή ή «αρχαϊστική» τάση, γιά τόν αρχαίο χορό, ήταν πραγματικά άκατανόητη. 'Εκείνοι δέν είχαν άνάγκη νά θυμίζον κανένα — δημιουργούσαν. 'Αλλά ή προσπάθεια δημιουργίας «συμπαθητικής άτμόσφαιρας» έγινε καταφανέστερη στις 'Ικέτιδες, όπου μόνο και μόνον έπειδή αυτές ήταν αϊγύπτιες, τά μοτίβα ζητήθηκαν σ' ά πρότυπα τής Αϊγυπτιακής τέχνης. Αυτό γιά μιάν αρχαία τραγωδία θάταν δυο φορές άκατανόητο. 'Αλλά και όταν πραγματικά ένα αρχαίο μνημείο με παρουσιάζει πρόσωπο ή πρόσωπα πού χορεύουν — δέν είναι πολλά τέτοια μνημεία — πάλι πρέπει νάχουμε όπ' όψη μας ότι αυτό πού κερδίζουμε δέν είναι π'ρά ή άποκρυσταλλωμένη εικονική στιγμή, ένώ χορός είναι κυρίως ή συνέχεια — όχι ή πόζα. 'Η διαδοχή τέτοιων εικόνων δέν έχει γνήσια χορευτική οργανικότητα. Μουάζει: σάν τό άργό ξετύλιγμα μιās κινηματογραφικής ταινίας: όλα μορρεί νάνε σωστά, με γιά ν' άποκτήσουν τή φυσική τους ζωντάνια πρέπει νά δοθούν σ'ό φυσικό τους ταχύ ρυθμό. Κι' αν υποθέσουμε, λοιπόν, πώς οι πλαστικές πόζες πού με παρουσιάζει ο Δελφικός χορός άνταποκρίνονταν π'ρός τά «σχήματα» των αρχαίων — κι' αυτό τό άμφισβητώ ριζικά — πάντως έλειπε άπό τόν χορόν εκείνον ή άπαραίτητη ρυθμική «φορά» κατά τόστο: οι αρχαίοι ρυθμοί δέν ήταν αυθαίρετα πράγματα, όπως αυθαίρετοι δέν είναι οι ρυθμοί των δικών μας δημοτικών χορών, του τσάμικου, του πεντοζάλη κ. τ. λ. Κάθε τέτοιος ρυθμός, αρχαίος ή σύγχρονος δημοτικός, έχει επικυρωμένη και καθιερωμένη τήν αξία του μέσα στη ζωή και γι' αυτό καθένια διατήρησε σ'ό άρτιο τόν *ιδιαιτερο χαρακτήρα* του, τήν έκφραστικότητα του. Μορρεί νά πλέξει πάνω σ' αυτόν χίλιες κινούριες φιγούρες, με ο χαρακτήρας του μένει πάντοτε άτόπιος κι' έλοζώντανος. Κι' ο Δελφικός χορός, δέν άρνούμαι φυσικά πώς κινήθηκε ρυθμικά, παρακολουθώντας τή μουσική, με ο ρυθμός του δέν ήταν «χορευτικός», ή «φορά» του δέν ήταν ένας ζωντανός χορός. Αυτό άπ' τή μιá μεριά και οι

αρχαϊζούσες φιγούρες άπ' τήν άλλη, πού δέν ήταν έλεύθερα βγαλμένες άπ' τό έργο, αλλά με γορστο διαλεγμένες άπ' έξω και συναρμοσμένες σ' ένα σύνολο, αυτά τά δυο εξαφάνισαν τήν έκφραστικότητα του Δελφικού χορού.

Ό,τι ώραιότερο κι' έλκυστικώτερο είδαμε εκεί πάνω ήταν ένας χορός κινούμενος αυτόνομα με τό τραγούδι σ'ό στόμα. Αυτό ήταν μιá μεγάλη αισθητική άπόλαυση. Οι πλαστικές κινήσεις και πόζες των χορευτιών, ή μορφή «παράσταση» γενικά — ή λαμπρή αυτή δημιουργία της κ. Σικελιανού — ήταν όμορφες κι' άξιαγάπητες. Πειθό άξιαγάπητες έσο θυμίζαν και έναζωντάνευαν έλκυστικές σκηνές άποθανισμένες σ'ά έργα τής αρχαίας τέχνης. 'Αλλά ως έδω. 'Ο Δελφικός χορός δέν μορρεσε νά έκφράσει «ήθη και πάθη και πράξεις των όποκρτιών. Δέ μόρρεσε, δηλαδή, νά βρει τή βαθύτερη ουσιαστική συνάντησή του με τό έργο και νά έκφράσει, νά έρμηνεύσει με τό δικό του τρόπο τήν ουσία εκείνου. 'Απόμεινε πάντα τό λαμπρό «καθ' έαυτό» άλλα *παρεμβλητο* ουσιαστικά, αισθητικά θέαμα, τό χάρμα των ματιών τό «ές τό παραχρήμα». Ξεκινώντας άπ' τήν αισθητική άποψη, ότι ή αρχαία τραγωδία μόνο στην πληρότητα των στοιχείων της μορρεί και πρέπει νά δοθεί, φτάσαμε — τό περισσότερο — νά πετύχουμε στους Δελφούς, με χίλιους κόπους και με τό σπατάλημα μιās πλούσιας προσωπικής ικανότητας, τή μορφή μόνον ένότητα των στοιχείων τής τραγωδίας. Και νομίζω πώς ούτε πού μορροθμε νά προχωρήσουμε περισσότερο. Μ' αυτό απέχει πολύ άπό τό να μες δώσει τήν περιλάλητη «γνήσια αίστηση τής αρχαίας τραγωδίας» ή νά μες όποσχεθεί τήν αναδισή της μεταξύ μας με πραγματική κυκλοφορική αξία.

Κι' εξακολουθώ νά πιστεύω πώς οι Δελφικές παραστάσεις ήταν άπ' τή φύση τους ένα άριστοκρατικό, καθαρά αισθητικό, θέαμα πού δέν είχε τή δύναμη μέσα του ν' άπευθυνθεί και νά συναρπάσει τή μεγάλη μάζα — πολύ λιγώτερο νά τής μεταδώσει τά στοιχεία πολιτισμού πού υπάρχουν μέσα σ'ά μεγάλα έργα του αρχαίου θεάτρου. Ποθώντας ένα μελλοντικό θέατρο και πιστεύοντας πώς σ' αυτό μορρεί νά βρει τό κοινό τήν ουσιαστική του έπαφή με τά μεγάλα έργα τής αρχαιότητας (δηλαδή μ' ό,τι ζωντανό κι' ουσιαστικό απόμεινε άπ' αυτά), πρέπει νά ζητήσουμε άλλο τρόπο άνεδώματος των έργων εκείνων, μακριά άπό κάθε άσύγχρονη παρεμβολή, χωρίς μουσική(!) και χωρίς *πλαστικό* χορό.