

FRIEDRICH NIETZSCHE

Η ΓΕΝΝΗΣΗ
ΤΗΣ
ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Μετάφραση
Γιάννη Λάμψα

Friedrich Nietzsche
Τίτλος: Η γέννηση της τραγωδίας
© 1995 ΚΑΚΤΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΚΤΟΣ
ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.
Πανεπιστημίου 46
Αθήνα 106 78, Τηλ. 38.40.524 - 38.44.458, Fax: 33.03.098

CACTUS EDITIONS
ODYSSEAS HATZOPOULOS & Co.
46 Panepistimiou Str., 106 78

ΚΑΚΤΟΣ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
<i>Προσπάθεια μιας αυτοκριτικής</i>	9
<i>Κεφάλαιο 1</i>	31
<i>Κεφάλαιο 2</i>	41
<i>Κεφάλαιο 3</i>	49
<i>Κεφάλαιο 4</i>	57
<i>Κεφάλαιο 5</i>	65
<i>Κεφάλαιο 6</i>	77
<i>Κεφάλαιο 7</i>	85
<i>Κεφάλαιο 8</i>	95
<i>Κεφάλαιο 9</i>	107
<i>Κεφάλαιο 10</i>	119
<i>Κεφάλαιο 11</i>	127
<i>Κεφάλαιο 12</i>	139
<i>Κεφάλαιο 13</i>	149
<i>Κεφάλαιο 14</i>	159
<i>Κεφάλαιο 15</i>	169
<i>Κεφάλαιο 16</i>	181
<i>Κεφάλαιο 17</i>	193
<i>Κεφάλαιο 18</i>	205
<i>Κεφάλαιο 19</i>	215
<i>Κεφάλαιο 20</i>	229
<i>Κεφάλαιο 21</i>	237
<i>Κεφάλαιο 22</i>	251

Κεφάλαιο 23	261
Κεφάλαιο 24	271
Κεφάλαιο 25	281
Βιογραφικός πίνακας	287
Επιλεγμένη βιβλιογραφία	291

ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΜΙΑΣ ΑΥΤΟΚΡΙΤΙΚΗΣ

I

Όποια κι αν ήταν η μυστική προέλευση αυτού του ύποπτου βιβλίου, θα πρέπει να υπήρχε εκεί ένα πολύ σημαντικό πρόβλημα, με ακατανίκητη γοητεία, και που ήταν επιπλέον ουσιαστικά προσωπικό. Απόδειξη είναι η εποχή που γεννήθηκε, το γεγονός ότι γεννήθηκε *παρ' όλη* αυτή την εποχή, την ταραχώδη εποχή του γαλλο-γερμανικού πολέμου του 1870-71. Ενώ βροντούσαν πάνω απ' την Ευρώπη τα κανόνια της μάχης του Βερτ, ο ονειροπόλος και φίλος των αινιγμάτων στον οποίο έλαχε η πατρότητα αυτού του βιβλίου, χαμένος σε μια γωνιά των Άλπεων¹, βυθισμένος στις ονειροπολήσεις του και στα αινίγματά του, πολύ σκεπτικός αλλά και πολύ αμέριμνος μαζί, συναρμολογούσε τις σκέψεις του για τους Έλληνες, που αποτελούν τον πυρήνα του παράξενου και δυσνόητου βιβλίου στο οποίο αναφέρεται αυτός ο όψιμος πρόλογος² (ή επίλογος). Μερικές βδομάδες αργότερα, βρισκόταν ο ίδιος κάτω απ' τα τείχη του Μετς³, γεμάτος ακόμα απ' τις αμφιβολίες που είχε καταλήξει να εκφράσει σχετικά με την υποτιθέμενη νηφαλιότητα των Ελλήνων⁴ και της ελληνικής τέχνης. Όσπου τελικά, εκείνο το μήνα της έντονης συγκίνησης

που συζητούσαν για την Ειρήνη των Βερσαλλιών⁵, κατάφερε να κάνει ειρήνη με τον εαυτό του και, στη διάρκεια της μακράς ανάρρωσης από μια αρρώστια που έφερε απ' το μέτωπο⁶, διαμόρφωσε οριστικά στο μυαλό του αυτή τη «Γέννηση της Τραγωδίας, κόρης του πνεύματος και της μουσικής». Της μουσικής; Η μουσική και η τραγωδία; Οι Έλληνες και η τραγική μουσική; Οι Έλληνες και το αριστούργημα της απαισιοδοξίας;⁷ Η πιο επιτυχημένη ανθρώπινη φυλή, η πιο ωραία, η πιο ζηλευτή, η πιο ικανή⁸ να μας σαγηνεύσει προς όφελος της ζωής, οι Έλληνες – μα πώς; Οι ίδιοι οι Έλληνες *χρειάζονταν* την τραγωδία; Και ακόμα... η τέχνη τους; Η ελληνική τέχνη – γιατί;

Μαντεύει κανείς πως αμέσως δημιουργείται μια σοβαρή αμφιβολία σχετικά με την αξία της ύπαρξης⁹. Άραγε η απαισιοδοξία σημαίνει *αναγκαία* την παρακμή, την κατάρτιση, τον εκφυλισμό, την κούραση και την αποδυνάμωση των ενστίκτων, όπως συνέβαινε στους Ινδούς¹⁰, ή όπως συμβαίνει σήμερα σ' εμάς, τους σύγχρονους ανθρώπους, τους Ευρωπαίους; Υπάρχει μια απαισιοδοξία της *δύναμης*; Μια διανοητική προκατάληψη για τις σκληρές, τις φριχτές, τις προβληματικές όψεις της ύπαρξης θα μπορούσε άραγε να γεννηθεί από την ευημερία, την εκχειλίζουσα υγεία, την πληρότητα της ύπαρξης; Είναι δυνατό να υποφέρει κανείς απ' την ίδια αυτή υπεραφθονία; Μπορεί κανείς να συλλάβει την ανήσυχη γενναιότητα ενός ιδιαίτερα διαπεραστικού βλέμματος, που *επιθυμεί* τα τρομερά πράγματα επειδή είναι ένας αντάξιός του εχθρός, εναντίον του οποίου θα μπορέσει ν' αναπτύξει τη δύναμή του και να μάθει ίσως το φόβο; Τι σημαίνει ο *τραγικός* μύθος, ακριβώς στους Έλληνες της καλύτερης

εποχής, της πιο ισχυρής, της πιο γενναίας; Και το αδιανόητο φαινόμενο του διονυσιασμού; Μπορεί η τραγωδία να γεννήθηκε απ' αυτό; – Απ' την άλλη μεριά, μήπως αυτό που σκότωσε την τραγωδία, ο σωκρατισμός της ηθικής¹¹, η διαλεκτική, η μακάρια ικανοποίηση και γαλήνη του θεωρητικού ανθρώπου – μήπως αυτός ακριβώς ο σωκρατισμός αποτελεί σημάδι παρακμής, κούρασης, αρρώστιας, ένα σύμπτωμα αναρχικής διάλυσης των ενστίκτων; Και μήπως η «*ψυχική ευεξία*» του ύστερου ελληνισμού αποτελεί τη ρόδινη δύση¹²; Μήπως η επικούρεια βούληση που αντιστέκεται στην απαισιοδοξία είναι μια προφύλαξη αρρώστου; Κι η επιστήμη ακόμα, η δική μας επιστήμη; Τι νόημα έχει τελικά κάθε επιστήμη, σαν σύμπτωμα της ζωής; Σε τι χρησιμεύει, και – ακόμα χειρότερο – *από πού προέρχεται* κάθε επιστήμη; Τι λέτε, ε; Μήπως η αγάπη της επιστήμης δεν είναι παρά φόβος του πεσμισμού κι ένα πρόσχημα για να τον αποφύγουμε; Μια λεπτή άμυνα εναντίον της *αλήθειας*; Και από ηθική άποψη, κάτι σαν δειλία, σαν απάτη; Και, από την άποψη του ανηθικισμού, μια σκέτη πονηριά; Ω Σωκράτη, Σωκράτη, αυτό ήταν άραγε *το δικό σου* μυστικό; Ω μυστηριώδη είρωνα, μήπως αυτή ήταν η ειρωνεία σου;

II

Εκείνη την εποχή κατάλαβα πως είχα κατορθώσει ν' αρπάξω από τα κέρατα κάτι φοβερό, κάτι επικίνδυνο που δεν ήταν αναγκαία ταύρος: Ήταν ένα νέο πρόβλημα, θα

Ήλεγα σήμερα πως ήταν το ίδιο το πρόβλημα της γνώσης. Για πρώτη φορά η γνώση αντιμετωπιζόταν σαν κάτι προβληματικό και ύποπτο. Όμως εκείνο το παλιό βιβλίο στο οποίο άφησα ελεύθερο το νεανικό μου θάρρος και τον καχύποπτο ζήλο μου, πόσο *απαράδεκτο* θα έπρεπε να είναι, γεννημένο από μια ιδέα τόσο αντίθετη προς το νεανικό πνεύμα, οικοδομημένο από προσωπικές εμπειρίες, αλλά ακόμα πρώιμες και ανώριμες, όλες στο κατώφλι του Ανείπωτου κι όλες μεταφερόμενες στο χώρο της τέχνης – αν και το πρόβλημα της γνώσης δεν μπορεί να φωτιστεί στο πεδίο της τέχνης. Αυτό το βιβλίο μπορούσε ίσως να ταιριάζει σε καλλιτέχνες που θα είχαν μια πάρεργη κλίση προς την ανάλυση και τη βαθύτερη ενατένιση (δηλαδή σ' έναν εξαιρετικό τύπο καλλιτεχνών, που πρέπει να ψάξει κανείς πολύ για να τους βρει και που δεν έχει καν την όρεξη να τους ψάξει...).

Είναι ένα βιβλίο γεμάτο ψυχολογικά ευρήματα και μικρά καλλιτεχνικά μυστικά, μια μεταφυσική καλλιτέχνη στο βάθος. Είναι ένα έργο νεανικό, που φλέγεται από νεανική τόλμη και μελαγχολία, ακόμα κι όταν μοιάζει να υποτάσσεται σε κάποια αυθεντία ή στον αυτοσεβασμό του. Με δυο λόγια, είναι ένα πρωτόλειο με τη χειρότερη έννοια της λέξης, που έχει τα στίγματα, παρ' όλο τον κάπως παλιό προβληματισμό του, των χειρότερων νεανικών ελαττωμάτων: «Υπερβολική έκταση» και «επαναστατικό αναβρασμό». Αν όμως απ' τ' άλλο μέρος λάβει κανείς υπόψη του την επιτυχία του (ιδιαίτερα στον μεγάλο καλλιτέχνη στον οποίο αποτεινόταν, τον Ριχάρδο Βάγνερ), είναι ένα βιβλίο που έχει αποδείξει την αξία του – θέλω να πω που άρεσε «στους καλύτερους της επο-

χής του»¹³. Αυτός ο λόγος θα έπρεπε να είναι αρκετός για να το δουν μερικοί με κάποιο σεβασμό και κάποια σιωπή. Όμως, εγώ δε θα κρύψω πόσο δε μου αρέσει πια, πόσο ξένο μου έγινε έπειτα απ' τα δεκάξι χρόνια που πέρασαν, τώρα που το βλέπω μ' ένα λιγότερο νεανικό βλέμμα, εκατό φορές πιο έμπειρο αλλά όχι ψυχρότερο, και που δεν έπαψε να ψάχνει το πρόβλημα που έχει πρωτοερευνήσει το τολμηρό εκείνο βιβλίο: *Να εξετάσει κανείς την επιστήμη στο φως της τέχνης, αλλά την τέχνη στο φως της ζωής...*

III

Το επαναλαμβάνω, είναι τώρα για μένα ένα *απαράδεκτο* βιβλίο. Το βρίσκω κακογραμμένο, βαρύ, κουραστικό, βυθισμένο σ' ένα παραλήρημα συγκεχυμένων εικόνων, συναισθηματικό, γλυκερό σαν κάτι θηλυπρεπές, άνισο στο ρυθμό του, ανίκανο για λογική καθαρότητα, πολύ προκατειλημμένο και γι' αυτό φτωχό σε αποδείξεις, δύσπιστο προς την *αναγκαιότητα* μιας απόδειξης, ένα βιβλίο για μυημένους, όπως η *μουσική* για τους φιλόμουςους, επειδή τους συνδέουν οι κοινές εκλεπτυσμένες καλλιτεχνικές εντυπώσεις, είναι ένα σήμα αναγνώρισης εκείνων που έχουν το ίδιο καλλιτεχνικό αίμα – ένα αλαζονικό και επιθετικό βιβλίο, κλειστό απέναντι στο PROFANUM VULGUS¹⁴ των «καλλιεργημένων ανθρώπων» περισσότερο απ' ό,τι απέναντι στο «λαό», αλλά όμως, όπως έχει αποδείξει και αποδεικνύει η επίδρασή του, αναγκασμένο να στρατολογήσει άλλους ενθουσιώ-

δεις οπαδούς και να τους προσελκύσει σε νέα κρυφά μονοπάτια, σε νέες χορευτικές πίστες. Αυτό που πάντως μιλούσε – το ομολογούσαν με περιέργεια όσο και με εχθρότητα – ήταν μια φωνή ξένη, ο οπαδός μας άγνωστης ακόμα θεότητας, που κρυβόταν προσωρινά κάτω απ' την καλύπτρα του σοφού¹⁵, κάτω απ' τη βαριά σκέψη και τη διαλεκτική αδεξιότητα των Γερμανών, ή κάτω απ' τους κακούς τρόπους των Βαγνερικών. Υπήρχε εκεί ένα πνεύμα με παράξενες ανάγκες, χωρίς όνομα ακόμα, μια μνήμη όπου ξεχειλίζουν τα προβλήματα, εμπειρίες και μυστικά στα οποία το όνομα του Διονύσου κολλούσε σαν ερωτηματικό. Αυτό που μιλούσε εδώ – έλεγαν καχύποπτα – ήταν κάτι σαν μια μυστικιστική ψυχή, με συγγένεια προς τις Μαινάδες, που ψέλλιζε σε μια ξένη γλώσσα, αλλά γεμάτη ιδιοτροπία, σα να δίσταζε να εκφραστεί ή να κρυφτεί. Θα έπρεπε να τραγουδήσει αυτή η νεανική ψυχή, όχι να μιλήσει! Τι κρίμα που δεν τόλμησα τότε να πω σαν ποιητής εκείνο που είχα να πω! Ίσως να το κατόρθωνα, τουλάχιστον σα φιλόλογος, γιατί σ' αυτό τον τομέα σχεδόν όλα χρειάζονται να ξαναανακαλυφθούν και να εκταφούν: Πριν απ' όλα, η ύπαρξη αυτού του προβλήματος, το γεγονός ότι, αν δε βρούμε απάντηση στο ερώτημα «Τι είναι ο διονυσιασμός;», οι Έλληνες θα μας μείνουν το ίδιο άγνωστοι, το ίδιο ακατανόητοι όπως ώς τώρα.

IV

Τι είναι, αλήθεια, ο διονυσιασμός; Τούτο το βιβλίο απαντάει σ' αυτό το ερώτημα. Εκείνος που μιλάει μοιά-

ζει να ξέρει για ποιο πράγμα μιλάει, είναι ένας μνημένος κι ένας οπαδός του θεού του. Ίσως να μιλούσα σήμερα με μεγαλύτερη σύνεση και λιγότερη ευγλωττία για ένα ψυχολογικό πρόβλημα τόσο δύσκολο όσο η προέλευση της τραγωδίας στους Έλληνες. Το βασικό πρόβλημα είναι η σχέση των Ελλήνων με την οδύνη, ο βαθμός της ευαισθησίας τους. Άραγε αυτή η σχέση έμεινε σταθερή ή ανατράπηκε; Το θέμα είναι αν πράγματι η αύξουσα επιθυμία τους για την ομορφιά, τις γιορτές, τις διασκέδασεις, τις νέες λατρείες, γεννήθηκε απ' τη φτώχεια, τη στέρηση, τη μελαγχολία, τον πόνο. Αν υποθέσουμε πως ήταν έτσι – και ο Περικλής (ή ο Θουκυδίδης) μας αφήνει να το εννοήσουμε στον μεγάλο του Επιτάφιο – από πού θα 'ρχόταν η αντίθετη επιθυμία, η χρονικά προγενέστερη, αυτή η υγιής και αυστηρή κλίση των πιο αρχαίων Ελλήνων προς την απαισιοδοξία, τον τραγικό μύθο, την εικόνα κάθε τρομερού, κάθε σκληρού, αινιγματικού, καταστρεπτικού, κάθε βλαβερού στοιχείου που υπήρχε στα βάθη της ύπαρξης; Από πού θα προερχόταν, χωρίς αυτό, η τραγωδία; Μήπως απ' την ευχαρίστηση, απ' τη δύναμη, απ' την εκχειλίζουσα υγεία, απ' την υπερβολική πληρότητα; Και ποια θα ήταν τότε η ψυχολογική σημασία αυτού του παραλήρηματος απ' όπου γεννήθηκε η τραγική τέχνη, το διονυσιακό παραλήρημα; Το παραλήρημα δε θα 'ταν αναγκαστικά ένα σύμπτωμα εκφυλισμού, παρακμής, εξαντλημένου πολιτισμού; Υπάρχουν μήπως – αυτό είναι πρόβλημα για ψυχιάτρους – νευρώσεις της υγείας, της νεότητας, της νεανικότητας των λαών; Τι σημαίνει η σύνθεση του θεού και του τράγου στον σάτυρο; Ποια είναι η ενδόμυχη εμπειρία, η παρόρμηση που

ώθησε τον Έλληνα να φανταστεί τον πρωτόγονο άνθρωπο που καταλαμβάνεται από διονυσιακό ενθουσιασμό με τη μορφή ενός σατύρου; Και όσο για την προέλευση του τραγικού χορού, αυτοί οι αιώνες που το ελληνικό σώμα βρισκόταν στην ακμή του, που η ελληνική ψυχή ξεχείλιζε από ζωή, δεν θα είχαν άραγε γνωρίσει ενδημικές εκστάσεις, οράματα, παραισθήσεις που μεταδίδονταν σε κοινότητες, σε ολόκληρες θρησκευτικές συγκεντρώσεις; Ποιος ξέρει αν οι Έλληνες, ακριβώς εξαιτίας του πλούτου της νεανικής τους εποχής, δεν θέλησαν το τραγικό, δεν έγιναν γι' αυτό απαισιόδοξοι; Ποιος ξέρει αν δεν ήταν το παραλήρημα, για να επαναλάβω μια φράση του Πλάτωνα, εκείνο που σκόρπισε πάνω στην Ελλάδα τα μεγαλύτερα ευεργετήματα, κι αν απ' την άλλη μεριά, εντελώς αντίθετα, οι Έλληνες, την εποχή της διάλυσής τους και της αδυναμίας τους, δεν έγιναν όλο και πιο αισιόδοξοι, επιφανειακοί, υποκριτές, χορτασμένοι από λογική, αποφασισμένοι να συνοψίσουν το σύμπαν στη λογική, επομένως και «χαρούμενοι» και μαζί πιο «επιστημονικοί»; Για σκεφτείτε: Παρ' όλες τις «μοντέρνες ιδέες» κι όλες τις προκαταλήψεις του δημοκρατικού γούστου, δεν θα ήταν δυνατόν ο θρίαμβος της αισιοδοξίας, η προτίμηση του *ορθολογικού*, ο θεωρητικός και πρακτικός *ωφελιμισμός* να είναι, μαζί με τη δημοκρατία με την οποία χρονικά συμπίπτουν, ένα σύμπτωμα μειωνόμενης δύναμης, γηρατειών που πλησιάζουν, ψυχολογικής κούρασης; Ενώ η απαισιοδοξία θα ήταν ακριβώς το *αντίθετο*; Ήταν αισιόδοξος ο Επίκουρος, αυτός που τόσο υπέφερε; Το βλέπουμε, αυτό το βιβλίο είναι φορτωμένο με μια ολόκληρη δέσμη δύσκολων προβλημάτων. Ας προσθέσουμε

το πιο δύσκολο απ' όλα: Τι σημαίνει, στο φως της ζωής, η ηθική;

V

Ήδη στο αφιέρωμα προς τον Ριχάρδο Βάγνερ, η τέχνη και όχι η ηθική παρουσιάζεται σαν η ουσιαστική *μεταφυσική* δραστηριότητα του ανθρώπου. Ξαναβρίσκει κανείς πολλές φορές σε τούτο το βιβλίο αυτή τη σκανδαλώδη διαβεβαίωση ότι η ύπαρξη του σύμπαντος *δικαιώνεται* μόνο στο μέτρο που αποτελεί αισθητικό φαινόμενο. Πραγματικά, ολόκληρο το βιβλίο δε διακρίνει, στα βάθη του γίνεσθαι, παρά μια σκέψη ή πρόθεση καλλιτέχνη – ένα θεό, αν θέλει κανείς, αλλά σίγουρα θεό καλλιτέχνη, εντελώς ανεύθυνο και ηθικά ουδέτερο, ένα θεό που, χιτίζοντας ή καταστρέφοντας, για το καλό ή για το κακό, μικρή σημασία έχει, προσπαθεί να ευχαριστήσει τον εαυτό του και δημιουργεί κόσμους για να ανακουφιστεί από την αγωνία που του προκαλεί η υπερβολική του *πληρότητα* και η *οδύνη* που οφείλεται στις εσωτερικές του αντιφάσεις. Ο κόσμος είναι, κάθε στιγμή, το *σύγχρονο στάδιο* αυτής της θεικής θεραπείας, το αιώνια μεταβαλλόμενο και πάντα νέο όραμα του πλάσματος που υποφέρει περισσότερο, πέφτει στις μεγαλύτερες αντιφάσεις, είναι το πιο πλούσιο σε αντιθέσεις, και δεν μπορεί να ελευθερωθεί παρά μόνο με τη *φαινομενικότητα*. Όλη αυτή την καλλιτεχνική μεταφυσική μπορεί κανείς να τη βρει αυθαίρετη, περιττή, φαντασιώδη – το βασικό όμως είναι ότι προδίδει κιόλας ένα πνεύμα που μια μέρα, παρ' όλους

τους κινδύνους, θα εξεγερθεί εναντίον της ηθικής ερμηνείας και ιδιότητας που αποδίδεται στην ύπαρξη. Εκείνο που εξαγγέλλεται εδώ για πρώτη φορά είναι μια απαισιοδοξία που βρίσκεται «πέρα απ' το καλό και το κακό». Αυτό που εκφράζεται είναι εκείνη η «διστραμμένη γνώμη» εναντίον της οποίας ο Σοπενχάουερ δεν κουράστηκε ποτέ να εκτοξεύει προκαταβολικά τις κατάρες του και τους πιο οργισμένους κεραυνούς του. Είναι μια φιλοσοφία που τολμάει να τοποθετήσει – ή να εκτοπίσει – την ίδια την ηθική στον κόσμο των φαινομένων, και όχι μόνο ανάμεσα στα «φαινόμενα» με την ιδεαλιστική έννοια αυτού του τεχνικού όρου, αλλά ανάμεσα στις «οφθαλμαπάτες», που δεν είναι άλλο παρά εξωτερική εμφάνιση, ψευδαίσθηση, σφάλμα, ερμηνεία, μεταμφίεση, τέχνη.

Αυτό που μετράει καλύτερα το βάθος αυτής της *εχθρότητας προς την ηθική* είναι ίσως η φρόνιμη και εχθρική σιωπή που τηρείται σ' όλο το βιβλίο απέναντι στον χριστιανισμό, που θεωρείται σαν η πιο παραληρηματική παραλλαγή που κατασκευάστηκε ποτέ στον ηθικό τομέα. Πραγματικά, δεν μπορεί κανείς να φανταστεί τίποτα πιο αντίθετο προς την καθαρά αισθητική ερμηνεία και δικαίωση του κόσμου (που διδάσκονται σ' αυτό το βιβλίο) από το χριστιανικό δόγμα, που είναι και θέλει να είναι αποκλειστικά μια ηθική, και που οι απόλυτοι κανόνες του – έστω και μόνο το δόγμα της θείκης αλήθειας – περιορίζουν την οποιαδήποτε τέχνη στον τομέα του ψεύδους, δηλαδή την αρνούνται, την κρίνουν, την καταδικάζουν. Στο βάθος μιας τέτοιας νοοτροπίας, που, αν είναι ειλικρινής, τηρεί αναγκαστικά εχθρική στάση προς την τέχνη, μάντεψα πάντα να υπάρχει *το μίσος της ζωής*, η

λυσσώδης και μνησίκακη αρνητική στάση απέναντι στην ίδια τη ζωή. Γιατί κάθε ζωή στηρίζεται στη φαινομενικότητα, την τέχνη, την ψευδαίσθηση, την οπτική, την απαραίτητη προοπτική και το σφάλμα. Ο χριστιανισμός, απ' τις ίδιες του τις αρχές, υπήρξε, ουσιαστικά και βασικά ο κορεσμός και η αηδία για τη ζωή, μεταμφιεσμένα ή κρυμμένα κάτω από την πίστη σε μιαν «άλλη ζωή», σε μια «καλύτερη ζωή». Το μίσος του «κόσμου», η καταδίκη των παθών, ο φόβος της ομορφιάς και του αισθησιασμού, το υπερπέραν που εφευρέθηκε για να συκοφαντηθεί ευκολότερα η παρούσα πραγματικότητα, και στο βάθος-βάθος η επιθυμία του μηδενός, του τέλους, της ανάπαυσης, του «Σαββάτου των Σαββάτων»¹⁶, όλ' αυτά, καθώς και η απόλυτη θέληση του χριστιανισμού να μην παραδεχτεί παρά μόνο τις ηθικές αξίες, μου φάνηκε πάντα σαν η πιο επικίνδυνη και φρικαλέα μορφή της «βούλησης του θανάτου» απ' όλες τις άλλες. Το λιγότερο που βλέπω είναι ένα σύμπτωμα βαθιάς αρρώστιας, κούρασης, αποθάρρυνσης, εξάντλησης, φτωχέματος της ζωής. Γιατί η ζωή, που είναι ουσιαστικά ανήθικη, θα εμφανίζεται πάντα και *αναπόφευκτα* ένοχη απέναντι στην ηθική, ιδιαίτερα τη χριστιανική ηθική, που είναι απόλυτη, και τελικά η ζωή *θα πρέπει*, καταπιεσμένη απ' το βάρος της περιφρόνησης και της αιώνιας άρνησης, να θεωρείται μη επιθυμητή και ανάξια να τη ζήσει κανείς. Όμως κι η ίδια η ηθική δεν είναι άραγε η «βούληση άρνησης της ζωής», ένα μυστικό ένστικτο καταστροφής, μια θεωρία παρακμής, κατάρτησης, αυτοδιάψευσης, η αρχή του τέλους; Και συνεπώς ο κίνδυνος των κινδύνων;... Το ένστικτό μου λοιπόν στράφηκε *εναντίον* της ηθικής σ' αυτό το επίμα-

χο βιβλίο. Το ένστικτό μου επινόησε ένα διαμετρικά αντίθετο δόγμα, μια αντίστροφη εκτίμηση της ζωής, μια εκτίμηση καθαρά καλλιτεχνική και *αντιχριστιανική*. Πώς να την ονομάσω; Σα φιλόλογος, σαν άνθρωπος του λόγου, τη βάφτισα, όχι χωρίς κάποια τόλμη – γιατί ποιος θα 'ξερε τ' όνομα του Αντίχριστου; – με τ' όνομα ενός Έλληνα θεού: Την ονόμασα *διονυσιακή*.

VI

Καταλαβαίνει κανείς ποιο έργο αναλάμβανα μ' αυτό το βιβλίο; ...Πόσο θλίβομαι τώρα που δεν είχα τότε το θάρρος (ή το θράσος) να επιτρέψω στον εαυτό μου και μια *προσωπική γλώσσα* για τόσο προσωπικές απόψεις και απόπειρες! Πόσο θλίβομαι που έκανα τόσο κόπο για να εκφράσω με όρους του Σοπενχάουερ και του Καντ παράδοξες και νέες αξιολογικές κρίσεις που ήταν βασικά αντίθετες προς το πνεύμα και στο γούστο του Καντ και του Σοπενχάουερ! Τι σκεφτόταν ο Σοπενχάουερ για την τραγωδία; «Εκείνο που δίνει σε κάθε τραγική πραγματικότητα την ιδιαίτερη δύναμη που την ανυψώνει», γράφει στο έργο του «Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση» (II, σ. 495), «είναι το προαίσθημα μιας αλήθειας: Της αλήθειας ότι η ζωή, που δεν μπορεί να μας δώσει αληθινές ικανοποιήσεις, δεν αξίζει την αγάπη μας. Ιδού το τραγικό πνεύμα, και οδηγεί στη μοιρολατρική *αποδοχή*». Ω, ο Διόνυσος μου μίλησε μ' εντελώς άλλη γλώσσα! Ω, πόσο μακριά από μένα βρισκόταν τότε αυτό το δόγμα της αποδοχής! Όμως υπάρχουν και χειρότερα σ' αυτό το βιβλίο, και αυτά με λυπούν περισσότερο απ'

το ότι έκανα σκοτεινότερα και χάλασα με συνταγές του Σοπενχάουερ ή του Καντ τα διονυσιακά μου προαισθήματα. Το χειρότερο είναι ότι νόθευσα, ανακατεύοντας μαζί του υπερμοντέρνα πράγματα, αυτό το μεγαλειώδες *ελληνικό πρόβλημα* που είχε εμφανιστεί μπροστά μου. Είναι το ότι στήριξα την ελπίδα μου σε κάτι που δεν επέτρεπε πια καμιά ελπίδα, κάτι που έδειχνε πια πεντακάθαρα την παρακμή. Είναι το ότι βάλθηκα, με αφορμή τη σύγχρονη γερμανική μουσική, να φλυαρώ για την «ουσία του γερμανισμού», λες και κόντευε να αποκαλυφθεί ή να ξαναβρεί τον εαυτό της σε μια εποχή που το γερμανικό πνεύμα, που είχε κάποτε ακόμα τη θέληση να κυριαρχήσει στην Ευρώπη και τη δύναμη ν' αναλάβει την ηγεσία της, είχε μόλις παραιτηθεί απ' όλ' αυτά οριστικά, ανέκκλητα, περνώντας, με το πομπώδες πρόσχημα της ίδρυσης μιας νέας αυτοκρατορίας¹⁷, στις θεωρίες της ισοπέδωσης μέσα στη μετριότητα, στις δημοκρατικές ιδέες, στις «μοντέρνες ιδέες». Από τότε έμαθα να μην ελπίζω σ' αυτή τη γερμανικότητα¹⁸, να μην τη σέβομαι, όπως και τη σύγχρονη *γερμανική μουσική*, που αποτελεί καθαρό ρομαντισμό και είναι η λιγότερο ελληνική απ' όλες τις δυνατές μορφές τέχνης. Κατάλαβα πως αυτή η μουσική συμβάλλει, κατά πρώτο λόγο, στην καταστροφή των νεύρων, και αποδεικνύεται διπλά επικίνδυνη για ένα λαό που αγαπάει το ποτό και τιμάει τη σκοτεινή έκφραση σαν να είναι προτέρημα, εξαιτίας της διπλής της λειτουργίας σαν μεθυστικού και *συσκοτιστικού* ναρκωτικού. Άσχετα βέβαια απ' όλες αυτές τις πρώιμες ελπίδες και τις απατηλές εφαρμογές σε σύγχρονες πραγματικότητες που είχαν χαλάσει το πρώτο βιβλίο μου, το με-

γάλο διονυσιακό πρόβλημα που έχει τεθεί εξακολουθεί να παραμένει και για τον τομέα της μουσικής. Τι θα πρέπει να είναι μια μουσική που δεν θα έχει μια ρομαντική προέλευση όπως η γερμανική, μια μουσική *διονυσιακή*;

VII

— Μα τι διάβολο, κύριε, τι είναι λοιπόν ο ρομαντισμός, αν το βιβλίο σας δεν είναι ρομαντικό; Αυτό το βαθύ μίσος της «σημερινής εποχής», της «πραγματικότητας», των «μοντέρνων ιδεών», μπορεί άραγε κανείς να το σπρώξει πιο μακριά απ' ό,τι το κάνετε σεις, με την «καλλιτεχνική μεταφυσική» σας, που θα προτιμούσε να πιστεύει στο μηδέν ή στο διάβολο παρά στο «παρόν»; Δεν ακούει κανείς την καταστρεπτική οργή και μανία να ηχεί σαν μια υπόκωφη μουσική συνοδεία μέσα απ' τη σοφή σας ρητορική αντίστιξη, τη λεπτή σας τέχνη της ηχητικής γοητείας; Δε διακρίνει κανείς μια λυσιπώδη αποφασιστικότητα εναντίον κάθε «παρόντος», μια βούληση που δεν απέχει καθόλου απ' τον πρακτικό μηδενισμό και που μοιάζει να λέει: «Καλύτερα να μην είναι τίποτα αληθινό, προκειμένου να έχετε δίκιο και να νικήσει η δική σας αλήθεια»; Τεντώστε λοιπόν κι εσείς ένα πιο προσεχτικό αυτί σ' ένα μόνο καλοδιαλεγμένο χωρίο του βιβλίου σας, κύριε πεσιμιστή, ειδωλολατρικό θαυμαστή της τέχνης — εκείνη την αρκετά εύγλωττη σελίδα όπου γίνεται λόγος για ένα φονέα δράκων¹⁹ που μπορεί να έχει, για τα νέα αυτιά, τις νέες καρδιές, την ίδια ελκυστικότητα και διεστραμμένη σαγήνη ενός παγιδευτή ποντικών. Ε λοιπόν;

Δεν πρόκειται για την ίδια ρομαντική εξομολόγηση του 1830, με τη μάσκα του πεσιμισμού του 1850; Δεν ακούει κανείς κιόλας να πλησιάζει το συνηθισμένο ρομαντικό φινάλε²⁰. Ρήξη με το παρόν, κατάρρευση, οπισθοδρόμηση και γονυκλισία μπροστά σε μια παλιά πίστη, μπροστά στον παλιό θεό; Ασφαλώς! Το ίδιο το πεσιμιστικό σας βιβλίο δεν είναι άραγε ένα κομμάτι ανθελληνισμού και ρομαντισμού, μια «μεθυστική και συγχρόνως συσκοτιστική» ουσία, ένα ναρκωτικό πάντως, ένα κομμάτι μουσικής, *γερμανικής μουσικής*; Ακούστε λιγάκι:

«Ας φανταστούμε μια ανερχόμενη γενεά που έχει αυτή την αφορησιά του βλέμματος, αυτή την ηρωική ορμή προς το εξαιρετικό. Ας φανταστούμε το βήμα αυτού του φονέα των δράκων, την υπερήφανη τόλμη με την οποία όλοι θα γυρίσουν την πλάτη στις θεωρίες της ανάπηρης αισιοδοξίας, αποφασισμένοι να ζήσουν, τολμηρά μέσα στην καθολικότητα και την πληρότητα: *Δεν θα ήταν καθόλου αναπόφευκτο*, μέσα σ' ένα τέτοιο πολιτισμό, ο τραγικός άνθρωπος, που υποχρεώθηκε στη σοβαρότητα και στον τρόμο, να απαιτήσει, σαν μια Ελένη που του ανήκει, μια νέα τέχνη, *την τέχνη της μεταφυσικής παρηγορίας*, την τραγωδία, και να φωνάξει, μαζί με τον Φάουστ:

*Δε θα 'πρεπε άραγε, με νοσταλγική ορμή,
να ξαναφέρω στη ζωή την ασύγκριτη εικόνα;*²¹

«Αναπόφευκτο»; Όχι, τρεις φορές όχι, νεαροί ρομαντικοί, δεν ήταν καθόλου αναπόφευκτο. Όμως, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, έτσι θα τελειώσουν όλ' αυτά, έτσι θα τελειώσετε. Θα τελειώσετε «παρηγορημένοι» σύμφωνα με τις Γραφές, παρ' όλες σας τις προσπάθειες

να νικήσετε τη σοβαρότητα και τον τρόμο. «Μεταφυσικά παρηγορημένοι» ...Με δυο λόγια, θα τελειώσετε *χριστιανικά*, όπως τελειώνουν όλοι οι ρομαντικοί ... Όχι! Θα 'πρεπε πρώτα να μάθετε την τέχνη της *γήινης* παρηγοριάς, θα 'πρεπε να μάθετε να *γελάτε*, νεαροί μου φίλοι, ακόμα κι αν επιμένετε απόλυτα απαισιόδοξοι, ίσως μια μέρα γελώντας να στείλετε στο διάβολο όλη αυτή τη μεταφυσική παρηγοριά, και την ίδια τη μεταφυσική πριν απ' όλα! Ναι, για να το πω στη γλώσσα του διονυσιακού αυτού τέρατος που ονομάζεται Ζαρατούστρα: «Υψώστε τις καρδιές σας²², ω αδέρφια μου, πολύ ψηλά, πάντα πιο ψηλά!

»Και μην ξεχάσετε τα πόδια σας, παρακαλώ! Υψώστε και τα πόδια σας, σαν καλοί χορευτές, κι ακόμα καλύτερα, χορέψτε λιγάκι με το κεφάλι κάτω και τα πόδια ψηλά!

»Αυτό το στέμμα του γελαστού ανθρώπου, αυτή τη γιrolάντα με τα τριαντάφυλλα, την έβαλα εγώ ο ίδιος στο κεφάλι μου, εγώ διακήρυξα πως το γέλιο μου είναι ιερό. Δε βρήκα κανένα αρκετά δυνατό για να κάνει το ίδιο, εκτός από μένα.

»Εγώ είμαι, ο Ζαρατούστρα ο χορευτής, ο Ζαρατούστρα το αερικό, που χτυπάει τα φτερά του, έτοιμος να πετάξει, που γνέφει στα πουλιά, έτοιμος και στολισμένος, μέσα στην τρισευτυχισμένη ελαφρότητά του.

»Εγώ είμαι, ο Ζαρατούστρα, ο προφήτης, ο γελαστός προφήτης, χωρίς ανυπομονησίες, χωρίς απαιτήσεις, αυτός που του αρέσει να πηδάει προς τα μπρος και προς τα πλάγια. Εγώ φόρεσα στο κεφάλι μου αυτό το στέμμα!

»Αυτό το στέμμα του γελαστού ανθρώπου, αυτή τη

γιrolάντα με τα τριαντάφυλλα, σας την πετάω, ω αδέρφια μου! Το γέλιο είναι ιερό, το έχω πει: Ανώτεροι άνθρωποι, μάθετε λοιπόν να γελάτε!»

«Τάδε έφα Ζαρατούστρα», 4ο μέρος.
(«Ο ανώτερος άνθρωπος», §18)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Γωνιά των Άλπεων*: Στις 30 Ιουλίου του 1870 ο Νίτσε φεύγει με την αδελφή του Ελισάβετ από το Τρίμπσεν, κοντά στη Λουκέρνη, όπου είχαν επισκεφθεί τον Ριχάρδο Βάγνερ και τη σύντροφό του και αργότερα σύζυγό του Κοζίμα, για να πάνε στο Μαντεράνεταλ, στο καντόνι του Ουρί. Ο Νίτσε έγραφε εκείνη την εποχή μια διατριβή με θέμα τη «διονυσιακή κοσμοθεωρία», προάγγελο της «Γέννησης της Τραγωδίας». Το Βερτ (Woerth) είναι πόλη της Αλσατίας, που ανήκει σήμερα στη γαλλική επαρχία του Κάτω Ρήνου. Εκεί έγινε, στις 6 Αυγούστου 1870, μεγάλη μάχη ανάμεσα στον πρωσικό και το γαλλικό στρατό.

2. *Όψιμος πρόλογος*: Ο Νίτσε βάζει την «Προσπάθεια μιας αυτοκριτικής» του σαν πρόλογο μιας «νέας έκδοσης» της «Γέννησης της Τραγωδίας», που είχε πρωτοδημοσιευτεί το 1886, δηλαδή 16 χρόνια μετά τη συγγραφή του πρώτου του έργου. Γι' αυτό φέρνει στον πρόλογο ιδέες και προβλήματα που προέρχονται απ' τον κύκλο θεμάτων των κατοπινών του βιβλίων «Πέρα απ' το Καλό και το Κακό» (1886) και «Η γενεαλογία της Ηθικής» (1887).

3. *Τείχη του Μετς*: Ο Νίτσε μετέχει, τον Αύγουστο-Σεπτέμβριο του 1870 σαν εθελοντής νοσοκόμος στον γαλλο-γερμανικό Πόλεμο. Από τις 13 ως τις 22 Αυγούστου εκπαιδεύεται στο Ερλάνγκεν, και ως τις 3 Σεπτεμβρίου στο μέτωπο. Στη διάρκεια της μεταφοράς ενός τραυματία στην Καρλσρούη, αρρωσταίνει και μένει στο Ερλάνγκεν, αργότερα στο Νάουμπουργκ. – Οι μάχες στο Μετς έγιναν στις 14 Αυγούστου, 16 Αυγούστου, 18 Αυγούστου, 31 Αυγούστου, 1η Σεπτεμβρίου. Στις 27 Οκτωβρίου συνθηκολόγησε ο

γαλλικός στρατός. Ο Νίτσε είχε πιθανότατα μετάσχει στη μάχη από 31 Αυγούστου ως 1 Σεπτεμβρίου.

4. *υποτιθέμενη νηφαλιότητα των Ελλήνων*: Η παράσταση της «ελληνικής νηφαλιότητας» αποτελούσε τον 19ο αιώνα μια γενικά παραδεκτή ιστορική ιδέα, στην οποία είχε συμβάλει σημαντικά ο Γιόχαν Γιόακιμ Βίνκελμαν με την «Ιστορία της Αρχαίας Τέχνης» του (1764). Από τη γεωγραφική θέση και τις κλιματικές συνθήκες της Ελλάδας ανάμεσα στις τραχιές ακρότητες του Βορρά και του Νότου προσπαθεί να εξηγήσει, για ποιους λόγους η φύση και η τέχνη γίνονται «όλο και πιο νηφάλιες και χαρούμενες» όσο περισσότερο πλησιάζουν προς αυτή τη μεσαία ζώνη (Μέρος Α', κεφ. 4ο, §1). Για τον Σίλλερ («Η αισθητική αγωγή του ανθρώπου»), η ελληνική νηφαλιότητα θεωρείται σαν δώρο του Απόλλωνα που συνδέεται με την αντιπαράθεση μεταξύ θεών και ανθρώπων. Μόνο μετά τη συμφιλίωση, που ακολουθεί τον διαχωρισμό των δυο πλευρών, οδηγείται ο άνθρωπος στη νηφαλιότητα. Ο Έγκελς βλέπει τη δυνατότητα της συνδιαλλαγής όχι στην τέχνη, αλλά κυρίως στη φιλοσοφική γνώση του δυϊσμού και τη διαλεκτική υπέρβαση της αντίθεσης. Στον Νίτσε, η έννοια της ελληνικής νηφαλιότητας εμφανίζεται με νέα μορφή, και συγκεκριμένα τη «χαρούμενη γνώση» (1882), που την κάνει πιο σύγχρονη.

5. *Βερσαλλίες*: Η Συνθήκη Ειρήνης των Βερσαλλιών υπογράφηκε στις 2 Φεβρουαρίου του 1871 ανάμεσα στο Γερμανικό Ράιχ, που εκπροσωπούσε ο Βίσμαρκ, και τη Γαλλία.

6. *αρρώστια που έφερε απ' το μέτωπο*: Ο Νίτσε έπαθε διφθερίτιδα. Η έκφρασή του «απ' το μέτωπο» ταιριάζει περισσότερο σε πολεμικό τραύμα παρά σε κοινή ασθένεια.

7. *Αριστούργημα της απαισιοδοξίας*: Ο Νίτσε παίζει εδώ με την έννοια της τραγωδίας που δίνει ο Σοπενχάουερ (στο βιβλίο του «Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», Τόμος I, κεφ. 3, § 51). Λέει εκεί ότι «στόχος αυτής της ύψιστης ποιητικής δημιουργίας είναι η παρουσίαση της τρομαχτικής πλευράς της ζωής. Ο ανείπωτος πόνος, οι θρήνοι της ανθρωπότητας, ο θρίαμβος της κακίας, η αλαζονική κυριαρχία του τυχαίου και η χωρίς σωτηρία πτώση των δικαίων και των αθών μας δίνουν μια σημαντική ιδέα της ουσίας του κόσμου και της ύπαρξης».

8. *Η πιο επιτυχημένη, η πιο ωραία, η πιο ζηλευτή...*: Θυμίζει τον Ριχάρδο Βάγνερ: «Το ελληνικό πνεύμα, όπως συναντάται στην ακμή της πολιτείας και της τέχνης, βρήκε, αφού τοποθέτησε τον *ωραίο και ισχυρό ελεύθερο άνθρωπο* στην κορυφή της θρησκευτικής πίστης, την αντίστοιχη αποτύπωσή του στον Απόλλωνα, τον αληθινά πρώτο εθνικό θεό των ελληνικών φύλων» («Τέχνη και Επανάσταση», 1849).

9. *αξία της ύπαρξης*: Ο Νίτσε αναφέρεται εδώ στον Σοπενχάουερ, που στο τελικό τέταρτο και σοβαρότερο μέρος του βασικού του έργου μιλάει για τις «πράξεις των ανθρώπων»: «Όπου πρόκειται για την αξία ή την απαξία της ύπαρξης, όπου υπάρχει θέμα σωτηρίας ή καταδίκης, δε δίνουν σημασία στις νεκρές έννοιες (εννοεί της φιλοσοφίας), αλλά στρέφονται στον εσώτερο πυρήνα του ίδιου του ανθρώπου» («Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», Τόμος Α', κεφ. 4, §53).

10. *Ινδούς*: Ο Νίτσε θεωρεί τον πεσιμισμό των Ινδών και των σύγχρονων (της εποχής του) Ευρωπαίων σαν σημάδι πτώσης, και όχι, όπως στους Έλληνες, σύμπτωμα εκχειλίζουσας ζωτικότητας.

11. *Σωκρατισμός της ηθικής*: Ο Σωκράτης πίστευε πως όποιος έχει γνωρίσει το καλό είναι και έτοιμος να το εφαρμόσει. Η άποψη αυτή κάνει την ηθική εξαρτημένη από τη θεωρητική γνώση και αποκλείει την ηθική δράση σε όποιον δεν την ασκεί με βάση τη λογική.

12. *Μια ρόδινη δύση*: Αναφορά στον τίτλο του βιβλίου του Νίτσε «Η ρόδινη αυγή. Σκέψεις για τις ηθικές προκαταλήψεις» (1881). Όπως η «ρόδινη αυγή» σημαίνει μεταφορικά μια νέα αρχή, έτσι και «ρόδινη δύση» είναι η πτώση και η παρακμή.

13. *Στους καλύτερους της εποχής του*: Βλέπε τον «Βάλλενσταϊν» του Φρ. Σίλλερ: «Γιατί όποιος έκανε αρκετά στους καλύτερους της εποχής του, αυτός έζησε για όλες τις εποχές» (Πρόλογος, στ. 48 κ.ε.).

14. *profanum vulgus*: Βλέπε τους στίχους του Οράτιου «Odi profanum vulgus et arceo – Μισώ τον χύδην λαό, και θέλω να είμαι μακριά του» («Ποιήματα», II, 1).

15. *καλύπτρα του σοφού*: Καλύπτρα φορούσαν στο κεφάλι οι μορφωμένοι μοναχοί στον Μεσαίωνα, που για τον Νίτσε ήταν σύμβολα του σκοταδισμού και του ασκητισμού.

16. *Σάββατο των Σαββάτων*: Το Σάββατο είναι η ημέρα της εβδομαδιαίας ανάπαυσης για τους Εβραίους, και με τη φράση του ο Νίτσε εννοεί την αιώνια ανάπαυση – τον θάνατο.

17. *μιας νέας αυτοκρατορίας*: Το «Γερμανικό Ράιχ», που ιδρύθηκε στις 18 Ιανουαρίου 1871 με την ανακήρυξη του βασιλέως Γουλιέλμου Α' της Πρωσίας σε «Γερμανό Αυτοκράτορα» (Κάιζερ) στο ανάκτορο των Βερσαλλιών.

18. *γερμανικότητα*: Πολεμική εναντίον του Ριχάρδου Βάγνερ, που θέλησε να ξεχωρίσει τη «γερμανικότητα» από τους «ρωμανικής προέλευσης γείτονες» (δηλαδή τους εμπόλεμους κατά της Γερμανίας Γάλλους). Την έκανε ο Νίτσε στο πανηγυρικό τεύχος για τον Μπετόβεν (1870). Πρώτη μνεία του όρου «γερμανικότητα» έγινε το 1861 από τον Εμάνουελ Γκάμππελς (1815-84) στο ποίημά του «Η αποστολή της Γερμανίας», που οι τελευταίοι στίχοι του έλεγαν: «Κι ίσως με τη γερμανικότητα/ ν' αναρρώσει πάλι ο κόσμος».

19. *φονέα δράκων*: Αναφορά στον «Ζίγκφρηντ» του Βάγνερ, ήρωα του «Δαχτυλιδιού των Νιμπελούγκεν» (1856).

20. *το συνηθισμένο ρομαντικό φινάλε*. Αναφορά στην υποταγή του Βάγνερ στο χριστιανισμό, που θεώρησε ο Νίτσε πως διαφαίνεται στην όπερά του «Πάρσιφαλ».

21. «Δεν θα 'πρεπε λοιπόν, με νοσταλγική ορμή...»: Από το δεύτερο μέρος του «Φάουστ» (β' Πράξη, στ. 7438 κ.ε.). Οι στίχοι αναφέρονται και στο κεφάλαιο 18 της «Γέννησης της Τραγωδίας».

22. «Υψώστε τις καρδιές σας». Ο Νίτσε παραθέτει μερικά αποσπάσματα από το τέταρτο μέρος του «Ζαρατούστρα» του, και συγκεκριμένα από το κεφάλαιο «Ο υπεράνθρωπος».

Θα έχουμε κάνει μια αποφασιστική πρόοδο στην Αισθητική όταν θα έχουμε καταλάβει, όχι σαν λογική σκέψη, αλλά με την άμεση βεβαιότητα της διαίσθησης, πως η εξέλιξη της τέχνης συνδέεται με τον δυϊσμό του *απολλώνιου* και του *διονυσιακού* στοιχείου, όπως η διαιώνιση του είδους συνδέεται με τον δυϊσμό των φύλων, με την αδιάκοπη πάλη τους, που διακόπτεται από προσωρινούς συμβιβασμούς. Δανειζόμαστε τους δύο αυτούς όρους από τους Έλληνες, που εκφράζουν, όχι με αφηρημένες έννοιες αλλά με τις σαφείς και πειστικές μορφές των ελληνικών θεοτήτων, τις μυστικές και βαθιές αλήθειες της αισθητικής τους κοσμοθεωρίας. Οι δύο θεότητες που προστατεύουν την Τέχνη, ο Απόλλων και ο Διόνυσος, μας περνούν το μήνυμα ότι στον ελληνικό κόσμο υπάρχει μια θαυμαστή αντίθεση, τόσο στην προέλευση όσο και στους σκοπούς, ανάμεσα στη γλυπτική τέχνη, που είναι απολλώνια, και τη μη γλυπτική τέχνη της μουσικής, που ανήκει στον Διόνυσο. Αυτά τα δύο τόσο διαφορετικά ένστικτα υπάρχουν το ένα δίπλα στο άλλο, τις περισσότερες φορές σε κατάσταση ανοιχτής σύγκρουσης, αμοιβαία ερεθιζόμενα για νέες και ισχυρό-

τερες δημιουργίες, για να διαιωνίσουν αναμεταξύ τους αυτή τη διαμάχη των αντιθέσεων που μόνο φαινομενικά καλύπτει η ονομασία της τέχνης, η οποία τους είναι κοινή. Και τελικά, μ' ένα μεταφυσικό θαύμα της ελληνικής «βούλησης», φαίνονται ενωμένα, και σ' αυτή την ένωση κατορθώνουν να γεννήσουν το έργο τέχνης που είναι μαζί διονυσιακό και απολλώνιο, την αττική τραγωδία.

Για να φέρουμε πιο κοντά μας αυτά τα δύο ένστικτα, ως τα φανταστούμε αρχικά σαν τις δύο χωριστές αισθητικές περιοχές του ονείρου και της μέθης, που οι φυσιολογικές τους εκδηλώσεις προσφέρουν την ίδια αντίθεση με το απολλώνιο και το διονυσιακό στοιχείο. Σύμφωνα με τον Λουκρήτιο¹, στο όνειρο πρωτοπαρουσιάζονται στην ανθρώπινη ψυχή οι θαυμαστές μορφές των θεών. Χάρη στο όνειρο ο μεγάλος γλύπτης αντίκρισε το εκπληκτικό παράστημα των υπεράνθρωπων πλασμάτων, κι αν είχε ερωτηθεί κάποιος Έλληνας ποιητής για τα μυστήρια της ποιητικής δημιουργίας, θα μιλούσε για το όνειρο και θα 'δινε μια απάντηση ανάλογη μ' εκείνη του Χανς Ζακς² στους «Αρχιτραγουδιστές»:

Να, φίλε μου, τι κάνει ο ποιητής:

Τα όνειρά του ερμηνεύει κι εξηγεί.

*Πίστεψέ με, του ανθρώπου η αληθινότερη τρέλα
παρουσιάζεται στ' όνειρό του.*

Κάθε ποίηση δεν είν' άλλο

παρά ερμηνεία αληθινών ονείρων.

Η λάμψη ομορφιάς που κυριαρχεί σ' αυτούς τους ονειρικούς κόσμους που κάθε άνθρωπος μπορεί να βιώσει σαν πλήρης καλλιτέχνης, αποτελεί τον απαραίτητο όρο

κάθε μορφής πλαστικής τέχνης, και επίσης, όπως θα το δούμε, κι ενός μεγάλου μέρους της ποίησης. Απολαμβάνουμε έτσι οράματα που τα βλέπουμε και τα νιώθουμε άμεσα. Όλες οι μορφές μας μιλούν, τίποτα δεν είναι αδιάφορο ή αχρηστο. Παρ' όλη όμως την εξαιρετική ζωντάνια αυτής της ονειρικής πραγματικότητας, έχουμε το αόριστο αίσθημα πως δεν είναι παρά φαινομενική. Αυτή είναι η δική μου τουλάχιστον εμπειρία, και πρόκειται για μια εμπειρία συνηθισμένη, θα την έλεγα κανονική, θα μπορούσα να το επιβεβαιώσω με πολλές μαρτυρίες και με τις δηλώσεις των ίδιων των ποιητών. Ο φιλοσοφημένος άνθρωπος έχει μάλιστα την προαίσθηση ότι κάτω από αυτή την πραγματικότητα που ζούμε υπάρχει μια άλλη, κρυμμένη κι εντελώς διαφορετική. Σ' αυτό το χάρισμα του ν' αντικρίζει κανείς μερικές φορές τους ανθρώπους και τα πράγματα σαν απλά φαντάσματα ή όνειρα, αναγνωρίζει ο Σοπενχάουερ το σημάδι της φιλοσοφικής στάσης. Αλλά ο άνθρωπος που είναι ικανός για αισθητική συγκίνηση συμπεριφέρεται απέναντι στην πραγματικότητα του ονείρου όπως ο φιλόσοφος απέναντι στον πραγματικότητα της ύπαρξής του. Του αρέσει να παρατηρεί, και μάλιστα από κοντά, γιατί βγάζει απ' αυτές τις ονειρικές εικόνες μια ερμηνεία της ζωής και εξασκείται πάνω σ' αυτά τα φαινόμενα για να προετοιμαστεί στη ζωή. Οι ευχάριστοι και χαμογελαστοί εικόνες δεν είναι οι μόνες που επιδρούν απάνω του μ' αυτή την απόλυτη καθαρότητα: Οι σοβαρές, ανησυχητικές, λυπηρές, σκοτεινές εικόνες, τα ξαφνικά εμπόδια, τα πειράγματα της τύχης, οι αγωνιώδεις αναμονές, με δυο λόγια ολόκληρη η «Θεία Κωμωδία» της ζωής, μαζί με την

Κόλασή της παρελαύνουν επίσης μπροστά του, όχι ακριβώς σαν ένα θέατρο σκιών – γιατί ζει και υποφέρει απ' αυτές τις σκιές – αλλά με το φευγαλέο συναίσθημα πως όλ' αυτά δεν είναι παρά φαινομενικά. Και ίσως αρκετοί άνθρωποι θυμούνται, όπως εγώ, να έχουν πει στον εαυτό τους, για να του δώσουν αποτελεσματικό θάρρος, ανάμεσα στους κινδύνους και τους τρόμους του ονείρου: «Δεν είναι παρά ένα όνειρο! Θέλω να δω τη συνέχεια του ονείρου!» Έτσι, έχω ακουστά για ανθρώπους που μπορούσαν να παρατείνουν επί τρεις διαδοχικές νύχτες την αιτιακή εξέλιξη του ίδιου πάντα ονείρου. Αυτά τα γεγονότα δείχνουν καθαρά πως το εσώτερο Είναι μας, ο βαθύτερος εαυτός μας, που είναι κοινός σε όλους μας, δοκιμάζει στο όνειρο μια μεγάλη απόλαυση, και το βλέπει σαν μια ευχάριστη αναγκαιότητα.

Αυτή την ευχάριστη αναγκαιότητα, οι Έλληνες την προσωποποίησαν κατά κάποιον τρόπο στον Απόλλωνα τους. Ο Απόλλων, θεός όλων των πλαστικών τεχνών, είναι συγχρόνως και θεός των προφητειών³. Αυτός που, σύμφωνα με τη ρίζα της ονομασίας του («Ακτινοβόλος») είναι ο θεός του φωτός, κυβερνάει επίσης την όμορφη λάμψη του εσωτερικού κόσμου, της φαντασίας. Η ανώτερη αλήθεια, η τελειότητα αυτών των ονειρικών καταστάσεων σε σύγκριση με την καθημερινή πραγματικότητα, που δεν είναι κατανοητή παρά κομματιαστά, η βαθιά αίσθηση που έχουμε για τη σωτήρια, την ευεργετική δράση της Φύσης μέσω του ύπνου και του ονείρου, αποτελούν, κατ' αναλογία, τα σύμβολα της προφητικής ικανότητας και γενικά όλων των τεχνών που κάνουν τη ζωή υποφερτή και άξια να τη ζήσει κανείς. Όμως αυτό το λε-

πτό όριο, που το όνειρο δεν πρέπει να το ξεπεράσει, για να μην ασκήσει μια παθολογική επίδραση, και για να μη μας ξεγελάσει το φαινόμενο απέναντι στη βαριά πραγματικότητα – αυτό το όριο αποτελεί επίσης ένα μέρος της εικόνας του Απόλλωνα. Είναι το λιτό περίγραμμα, η ελευθερία από κάθε άγριο ερέθισμα, η ηρεμία και η σύννεση του καλλιτέχνη θεού. Πρέπει το βλέμμα του να είναι «ηλιακό»⁴, όπως η προέλευσή του. Ακόμα κι όταν εκφράζει θυμό ή δυσφορία, η χάρη της ωραίας του εμφάνισης δεν τον εγκαταλείπει. Έτσι, θα μπορούσε κανείς να πει για τον Απόλλωνα, με κάπως εξεζητημένο τρόπο, αυτό που λέει ο Σοπενχάουερ για τον άνθρωπο που ήταν τυλιγμένος στον πένθιμο πέπλο των Μάγια⁵ («Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», I, σελ. 416): «Έτσι, όταν η μανιασμένη θάλασσα απλώνεται δίχως όρια ως τον ορίζοντα, σηκώνοντας και κατακρημνίζοντας βουβά από νερά που ουρλιάζουν, ο ψαράς, καθισμένος στη βάρκα του, εμπιστεύεται στο αδύναμο σκάφος του. Έτσι κι ο άνθρωπος που είναι μόνος του, στη μέση ενός ωκεανού από οδύνες, μένει ήρεμος, στηρίζοντας τον εαυτό του με την πίστη του στο principium individuationis⁶ (αρχή της εξατομίκευσης)». Θα μπορούσε μάλιστα να πει κανείς για τον Απόλλωνα πως σ' αυτόν η ακλόνητη πίστη στην αρχή της εξατομίκευσης και η ηρεμία του ανθρώπου που τυλίγεται μέσα σ' αυτήν έχουν βρει την πιο υπέροχη έκφρασή τους. Ο ίδιος ο Απόλλων θα μπορούσε να είναι η εξαισία θεότητα που ενσαρκώνει την αρχή της εξατομίκευσης, και που οι χειρονομίες του και το βλέμμα του δείχνουν όλη την ευτυχία, όλη τη σύννεση της «φαινομενικότητας», και όλη την ομορφιά της επιπλέον.

Στο ίδιο αυτό χωρίο, ο Σοπενχάουερ μας περιγράφει τον απίστευτο *τρόμο* που πιάνει τον άνθρωπο όταν, παγιδευμένος στις γνωρίσιμες μορφές των φαινομένων, αντιλαμβάνεται ότι η αρχή της αιτιότητας⁷, σε κάποια από τις εκδηλώσεις της, φαίνεται να πάσχει από μια εξαίρεση. Αν προσθέσουμε σ' αυτό τον τρόπο την υπέροχη χαρά που έρχεται απ' τα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης, ας πούμε απ' τη φύση του, όταν παρατηρείται μια ανάλογη αδυναμία της αρχής της εξατομίκευσης, θα έχουμε μια ιδέα της ουσίας του *διονυσιακού στοιχείου*, που θα το παραστήσουμε ακόμα πιο καλά χάρη στην αναλογία του με τη *μέθη*. Είτε με την επίδραση του υπνωτικού ποτού για το οποίο μιλούν στους ύμνους τους όλοι οι πρωτόγονοι άνθρωποι και λαοί, είτε με την ισχυρή προσέγγιση της άνοιξης που γεμίζει με επιθυμίες ολόκληρη τη φύση, βλέπει κανείς να αφυπνίζονται αυτές οι διονυσιακές συγκινήσεις που, καθώς η έντασή τους μεγαλώνει, οδηγούν το άτομο στην πλήρη απώλεια κάθε συνείδησης του εαυτού του. Στον Μεσαίωνα, στη Γερμανία, διαρκώς μεγαλύτερα πλήθη πλανιόντουσαν έτσι από τόπο σε τόπο, τραγουδώντας και χορεύοντας. Σ' αυτούς τους χορευτές του Αη-Γιάννη και του Αγίου Βίτου⁸ αναγνωρίζουμε τους βακχικούς χορούς των Ελλήνων, που η προϊστορία τους ανάγεται στη Μικρά Ασία, στη Βαβυλώνα και στα όργια των Σακών⁹. Είτε από έλλειψη πείρας, είτε από ανοησία, υπάρχουν άνθρωποι που αποστρέφουν το πρόσωπό τους απ' αυτά τα φαινόμενα, που τα βλέπουν με ειρωνεία και οίκτο σαν «λαϊκές αρρώστιες», σίγουροι για τη δική τους υγεία: Οι δύστηνοι δεν υποψιάζονται πόσο κοντά στα πτώματα ή τα φαντάσματα είναι η

«υγεία» τους όταν περνάει πλάι τους η αστραφτερή ζωή των διονυσιακών.

Χάρη στη μαγεία του Διονύσου, όχι μόνο ξανασφίγεται ο δεσμός ανθρώπου με άνθρωπο, αλλά ακόμα και η φύση που μας έχει γίνει ξένη, εχθρική ή υποδουλωμένη, γιορτάζει τη συμφιλίωσή της με τον άνθρωπο, τον άσωτο υιό της. Η γη προσφέρει πρόθυμα τα δώρα της, τα άγρια ζώα των βράχων και των ερήμων πλησιάζουν ειρηνικά. Το άρμα του Διονύσου σκεπάζεται από λουλούδια και γιορτάντες, ο πάνθηρας και η τίγρη περπατούν μονοιασμένα κάτω απ' το ζυγό του. Ας μεταμορφώσουμε σε ζωγραφικό πίνακα τον θριαμβικό *Ύμνο της Χαράς* του Μπετόβεν, κι ας προσπαθήσουμε να εξισώσουμε την εκφραστική του δύναμη μ' αυτή τη φαντασία, που βλέπει τα εκατομμύρια πλάσματα να προσκυνούν μέσα απ' τη σκόνη: Τότε μόνο θα έχουμε μια ιδέα του διονυσιασμού. Ο δούλος γίνεται ελεύθερος άνθρωπος, όλα τα άκαμπτα και εχθρικά φράγματα που έχουν υψώσει η ανάγκη, η αυθαιρεσία ή η αναισχυντία ανάμεσα στους ανθρώπους υποχωρούν. Μέσα σ' αυτό το ευαγγέλιο της παγκόσμιας αρμονίας, όχι μόνο καθένας νιώθει τον εαυτό του ενωμένο, συμφιλωμένο, συγχωνευμένο με τον πλησίον του, αλλά και αισθάνεται ίδιος με τον εαυτό του, λες και σκίζεται ο πέπλος των Μάγια και δεν κυματίζει πια παρά σε κουρέλια γύρω απ' το μυστήριο της αρχικής Ενότητας. Με τα τραγούδια του και τους χορούς του ο άνθρωπος δείχνει πως είναι μέλος μίας ανώτερης κοινότητας, ξεχνάει το βάδισμα και τον λόγο, και κοντεύει να πετάξει χορεύοντας στον αέρα. Οι κινήσεις του φανερώνουν πως είναι μαγεμένος. Τώρα τα ζώα μι-

λούν κι η γη δωρίζει γάλα και μέλι, μια υπερφυσική πραγματικότητα μιλάει για λογαριασμό του, νιώθει σαν θεός, περπατάει γεμάτος έκσταση, υψώνεται πάνω απ' τον εαυτό του, όπως αυτοί οι θεοί που είδε να περπατούν στ' όνειρό του. Ο άνθρωπος δεν είναι πια καλλιτέχνης, είναι ο ίδιος καλλιτέχνημα. Η καλλιτεχνική ενέργεια ολόκληρης της φύσης αποκαλύπτεται ανάμεσα στ' ανατριχιάσματα της μέθης, προκαλώντας υπέρτατη ευχαρίστηση στο αρχικό Ένα. Είναι ο πιο ευγενικός πηλός, το πιο πολύτιμο μάρμαρο, ο ίδιος ο άνθρωπος γίνεται εδώ γλυπτό, κι η σμίλη του διονυσιακού καλλιτέχνη του σύμπαντος χτυπάει ρυθμικά, απευθύνοντας την έκκληση των Ελευσίνιων Μυστηρίων: «Ωστε αναταράξεστε, εκατομμύρια πλάσματα; Ω Κόσμε, προαισθάνεσαι τον Δημιουργό σου;»¹⁰

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Δουκρήτιος*: Λατίνος ποιητής που έζησε γύρω στο 97-55 π.Χ. Ο Νίτσε αναφέρεται στους στίχους 1129-1182 του έπους του «*De rerum natura*» (Η φύση των πραγμάτων).

2. *του Χανς Ζακς* στους «*Αρχιτραγουδιστές*»: Στο μουσικόδραμα του Βάγνερ «*Οι Αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης*» (1867) αφιερώνεται ένα συμβολικό μνημείο στον ουμανιστή ποιητή Χανς Ζακς (1494-1576).

3. *θεός των προφητειών*: Ο Απόλλων ενέπνεε την Πυθία για τους χρησμούς με τους οποίους απαντούσε στους επισκέπτες του μαντείου των Δελφών.

4. *το βλέμμα του να είναι ηλιακό*: Από το δίστιχο του Γκαίτε «*Αν το μάτι του δεν ήταν ηλιακό, δεν θα μπορούσε ποτέ να δει τον ήλιο*» («*Zahme Xenien*», III).

5. *τον πέπλο των Μάγια*: Στο κεφάλαιο «*Η πανάρχαιη σοφία των Ινδών*» του βασικού έργου του, ο Σοπενχάουερ αναφέρει ότι, για τους Μάγια, «ο πέπλος της Απάτης είναι εκείνο που σκεπάζει τα μάτια των θνητών και τα κάνει να βλέπουν ένα κόσμο που κανείς δεν μπορεί να πει αν υπάρχει ή δεν υπάρχει, όπως λ.χ. τα όνειρα, ο αντικατοπτρισμός στην έρημο κ.λπ.» («*Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση*», Τόμος Α', κεφ. 1, §3).

6. *principium individuationis*: Ο Σοπενχάουερ θεωρεί την αρχή της εξατομίκευσης σαν την αρχή που ορίζει και εξηγεί τα μεμονωμένα πράγματα. Πολλά από τα πράγματα αυτά, αν και θεωρητικά είναι ελεύθερα από κάθε πολλαπλότητα, μπορούν να εμφανίζονται

στον χώρο και στον χρόνο με διαφορετικούς τρόπους. («Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», Τόμος Α', κεφ. 2, § 23).

7. *αρχή της αιτιότητας*: Αναφορά στον τίτλο και το περιεχόμενο της μελέτης του Σοπενχάουερ «Περί της τετραπλής ρίζας της αρχής της επαρκούς αιτίας» (1813), στο οποίο η αρχή της επαρκούς αιτιότητας υποδιαιρείται σε 4 «μορφές»: Τον Λόγο του Είναι (χώρος και χρόνος), τον Λόγο του Γίνεσθαι (αίτιο και αποτέλεσμα), τον Λόγο του Πράττειν (αίτιο της βούλησης) και τον Λόγο του Γινώσκειν (αίτιο της κρίσης). Η πρώτη μορφή αφορά τα Μαθηματικά, η δεύτερη τις Φυσικές Επιστήμες, η τρίτη τις Ανθρώπινες Επιστήμες και η τέταρτη τη Λογική και τη Γνωσιοθεωρία.

8. *χορευτές του Αη-Γιάννη και του Αγίου Βίτου*: Η γιορτή του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, στις 24 Ιουνίου, συνδυαζόταν τον 14ο και 15ο αιώνα με πολλές λαϊκές δεισιδαιμονίες. Η επιληψία λ.χ. λεγόταν στις περιοχές του Ρήνου και του Μοζέλα «αρρώστια του Αη-Γιάννη», γιατί πίστευαν πως η εορτή του αγίου σήμαινε τη γιαιτρεία των αρρώστων. Όσο για τον Άγιο Βίτο (VITUS), που μαρτύρησε το 304/305 στη Σικελία, πίστευαν ότι προστάτευε από την υστερία, την επιληψία και την παραφροσύνη.

9. *όργια των Σακών*: Οι Σάκες ήταν αρχαίος σκυθικός λαός που απλώθηκε από τη Βαβυλώνα σε όλη τη δυτική Ασία, και τιμούσε με οργιαστικούς χορούς τη θεά Ιστάρ (Αφροδίτη) κάθε καλοκαίρι. Αλλά και σε άλλες εποχές οι Σάκαι επιδίδονταν σε θορυβώδεις γιορτές στους ναούς τους.

10. «Ωστε καταρρέετε...»: Σίλλερ, «Ωδή στη χαρά», στ., 33 κ.ε.

Έχουμε ως τώρα αντιμετωπίσει τον απολλωνισμό και το αντίθετό του, τον διονυσιασμό, σαν αισθητικές ενέργειες που πηγάζουν άμεσα από τη Φύση, χωρίς μεσολάβηση του ανθρώπου-καλλιτέχνη. Έτσι η φύση αρχίζει να ικανοποιεί απευθείας τα αισθητικά της ένστικτα, κι αυτό με δύο τρόπους: Στον εικονικό κόσμο του ονείρου, που η τελειότητά του δεν έχει καμία σχέση με το διανοητικό επίπεδο ή την αισθητική καλλιέργεια του ατόμου, και στην πραγματικότητα που επηρεάζεται από τη μέθη και αμελεί με τη σειρά της το άτομο, προσπαθώντας μάλιστα να το εξοντώσει ή να το ελευθερώσει χάρη στο αίσθημα της μυστικής ενότητας. Σε σύγκριση μ' αυτές τις άμεσες αισθητικές καταστάσεις της φύσης, κάθε καλλιτέχνης είναι ένας «μιμητής»¹, είτε είναι ο απολλώνιος καλλιτέχνης του ονείρου, είτε ο διονυσιακός καλλιτέχνης της μέθης, ή ακόμα, όπως συμβαίνει στην ελληνική τραγωδία, ο καλλιτέχνης του ονείρου και της μέθης μαζί. Και μπορούμε τότε να τον φανταστούμε, παραδομένο στη διονυσιακή μέθη και στη μυστικιστική απώλεια της προσωπικότητας, να σωριάζεται μοναχικός, παράμερα απ' τις ηχηρές χορωδίες, ενώ με την απολλώνια επίδραση του ονείρου η ίδια του η κα-

μιλάει κανείς για την τεράστια ύβριση, που χωδίζει τους
 διονυσιακούς Έλληνες απ' τους διονυσιακούς βαββα-
 γούς. Σ' όδες τις άκρες του άρχαιου κόσμου, για να μην
 πουίτε και του νέου, απ' τη Ρώμη ως τη Βαβυλώνα, ήτο-
 γούητε να διαπιστώσητε την υπαρκτή διονυσιακών εορ-
 τών, που ο τύπος τους, σε σχέση με τις ελληνικές εορτές,
 είναι το πολύ ό,τι ο γυνεριοφόρος σάτυρος, στον οποίο ο
 τράγος δάνεισε το όνομά του και τις ιδιότητές του, σε
 σχέση με τον Διόνυσο αυτοπροσώπως. Σχεδόν παντού,
 η ουσία αυτών των εορτών ήταν ένα ξέσπασμα σεξουα-
 λικών οργίων, που τα κύματα του ξεπερνούνταν το γαλι-
 σίο της οικολογίας και των ευλαβικών της νόμων. Τα
 πιο επιφοβα θηρία της φύσης αφηλιάζαν ώσπου να δη-
 μιουργηθεί εκείνο το φριχτό ανακάλυψη ηδονής και σκλη-
 γόητας που θεωρούσε πάντα σαν το αληθινό φίληγο
 των μακισμών. Αντίθετα προς τις πυρρετικές συγκλησεις
 αυτών των εορτών, που οι Έλληνες τις μάθαιναν στη
 διάκριση των μακρινών ταξιδιών τους στη γη και στη
 θάλασσα, φαίνεται πως οι ίδιοι εξασφάλιστηκαν απόλυ-
 τα και προστάτηκαν για ένα διάστημα από την πειρη-
 σια των κομμοστατών του Απολλώνια τους, που δεν έδειξε
 ποτέ το κερφάλι της Μεδουσας σε μια δύναμη πιο τρομα-
 χτική απ' αυτή την τετρακίχτικα άμορφη δύναμη του διο-
 νυσιαίου. Η δωδεκική τέχνη απθανάτισε αυτή τη μέγα-
 λοπρεπή και περιφρονητική στάση του Απολλώνια. Η
 αντιστοιχή έγινε πιο άσκη, σχεδόν αδύνατη, όταν ανά-
 λογα ένστικτα άρχισαν τέλικά να αναδύονται απ' τη
 βαθύτερη όψια του ελληνισμού. Τότε η δόξα του δελφι-
 κόυ θεού περιόριστηκε στην προστάθεια να ορίσει απ' τα

τίσταση, δηλαδή η ενότητα του με το μυστικό βάθος του
 σήματος, του αποκαλύπτει με τη συμβολική εικονι-
 κότητα του οείδου.
 Έπειτα από αυτές τις προπαραθέσεις και γενικές αντι-
 παράθεσεις, σε πληροφορούμε τώδε τους Έλληνες, για να
 γνωρίζουητε ως ποιο σημείο και ποιο ύψος ανεκτύχη-
 ναν μέσα τους τα αισθητικά ένστικτα της φύσης. Αυτό
 θα μας βοηθήσει να κατανοήσουητε βαθύτερα και να κλι-
 νούητε την αξία της σχέσης του Έλληνα καλλιτέχνη με
 τα πρότυπά του, ή, σήμασι με τη φράση του Αριστοτέ-
 λη, τη «μίμηση της φύσης» στην οποία επιδίδεται. Παρ'
 όλο τον πλούτο της ελληνικής φιλολογίας που αποφοά το
 οείδο, και παρ' όσα τα αναδειχθήκα ανεκδοτα για το
 οείδο, δεν ήμπορεί κανείς να μάησει για τα όνειρα των
 Έλληων παρά κανοντας υποθέσεις, αλλά πάντως με
 ακριβή βεβαιότητα. Αιτιώνοντας υπόψη την απουσία
 παλαστική ακρίβεια του βλήματος τους και το λαμπρό
 και ελακδικές αισθητικά του χρώματός που είχαν, δεν ήπο-
 γει κανείς να μην αποδώσει στα όνειρά τους, προς μέγ-
 λη σύλληψη των διακόδων τους, τη λογική απιότητα των
 λυγαμήτων και των περιχρημάτων, των χρωμάτων και των
 ομαδών, και κλίσεις σκληρές ανάλογες ή εκείνες των πιο
 ωραίων ανάλυφων τους, με δυο λόγια μια τέτοια τέλειο-
 τητα ώστε, αν ήταν ακριβή δύναμη κάποια παραμοίωση,
 θα ήμπούσατε να αναγνωρίσουητε στους οειδευόμενους
 Έλληνες κάποιους Ομηδούς, και στον Ομηδο έναν οει-
 δευόμενο Έλληνα, κι αυτό με μια έννοια πολύ πιο βαθιά
 απ' ό,τι ο σύγχρονος άνθρωπος παραμοιάζει τον εαυτό
 του, όταν οειδύεται, με τον Σαίξπηρ.
 Απ' την άλλη μεριά, δεν είναι απλή υπόθεση, το να

όπλα, επιχειρώντας ταυτόχρονα τη συμφιλίωση. Αυτή η συμφιλίωση αποτελεί την κρίσιμη στιγμή στην ιστορία της ελληνικής κουλτούρας. Όπου κι αν στρέψει κανείς το βλέμμα του, η αναστάτωση που προκύπτει είναι ολοφάνερη. Η συμφιλίωση των δύο αντιπάλων απαιτούσε να καθοριστούν με ακρίβεια τα όρια που θ' αναλάμβαναν να τηρήσουν στο εξής, και την περιοδική αποστολή τιμητικών δώρων. Στο βάθος, το χάσμα δεν είχε πάψει να υπάρχει. Αν όμως παρατηρήσουμε με ποιο τρόπο εκδηλώθηκε η διονυσιακή δύναμη κάτω απ' την πίεση αυτών των ειρηνικών διαπραγματεύσεων, θα διακρίνουμε στα διονυσιακά όργια των Ελλήνων, σε σύγκριση με τους Σάκες της Βαβυλωνίας (και την οπισθοχώρησή τους, που πάει απ' τον άνθρωπο στην τίγρη ή στον πίθηκο), το νόημα αυτών των εορτών του γενικού ξεσπάσματος και των ημερών της μεταλλαγής. Σ' αυτούς η φύση φτάνει απλώς σε μια κατάσταση αισθητικού ενθουσιασμού, σ' αυτούς η ρήξη της αρχής της εξατομίκευσης γίνεται απλώς ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο. Το απαίσιο εκείνο μαγικό φίλτρο, που είναι φτιαγμένο από ηδονή και σκληρότητα, δεν είχε εδώ καμιά αξία. Εκείνο που μπορεί ακόμα να το θυμίσει, όπως τα φάρμακα θυμίζουν τα θανατηφόρα δηλητήρια, είναι το παράξενο μείγμα και ο δυϊσμός των συγκινήσεων στους ξέφρενους διονυσιακούς εορταστές, στους οποίους οι πόνοι ξυπνούν τον πόθο, ενώ η χαρά βγάζει απ' το στήθος τους κραυγές οδύνης. Απ' το βάθος της πιο ζωηρής χαράς υψώνονται φωνές φρίκης, ή ο θρήνος για κάποια ανεπανόρθωτη απώλεια. Έχει κανείς την εντύπωση, σ' αυτές τις ελληνικές εορτές, πως αποκαλύπτεται ένα συναισθηματικό στοιχείο της φύσης,

και πως η φύση αναστενάζει επειδή βλέπει τον εαυτό της τεμαχισμένο σε άτομα. Τα τραγούδια και οι μιμήσεις αυτών των έξαλλων εορταστών, που ξεσχίζονταν από αντιφατικές συγκινήσεις, ήταν κάτι καινούριο, και αδιανόητο για τον ομηρικό ελληνικό κόσμο. Ιδιαίτερα η διονυσιακή μουσική προκαλούσε τρόμο και φρίκη. Γνώριζαν βέβαια ήδη τη μουσική, αλλά σαν μια απολλώνια τέχνη, σαν τον ρυθμικό κυματισμό, που η πλαστική της δύναμη είχε εξελιχθεί σε απεικόνιση απολλώνιων ψυχικών καταστάσεων. Η μουσική του Απόλλωνα ήταν μια θερηκή αρχιτεκτονική σε ήχους, αλλά σε πολύ διακριτικούς τόνους, όπως της κιθάρας. Παραμέριζαν προσεχτικά, σαν μη απολλώνιο, το χαρακτηριστικό στοιχείο της διονυσιακής μουσικής και της μουσικής γενικά, τη συνεχή ροή της μελωδίας και τον εντελώς ασύγκριτο κόσμο της αρμονίας. Στον διονυσιακό διθύραμβο, ο άνθρωπος μεταφέρεται σ' ένα παροξυσμό των συμβολικών του ικανοτήτων. Η ασύλληπτη συγκίνηση που απαιτεί να εκφραστεί είναι η αφαίρεση του πέπλου των Μάγια, η ταύτιση με το πνεύμα του είδους, δηλαδή της ίδιας της φύσης. Πρέπει τώρα να εκφράσει κανείς με σύμβολα την ουσία της φύσης. Χρειάζεται ένας νέος κόσμος συμβόλων, ένας συμβολισμός που θέτει σε κίνηση ολόκληρο το σώμα, όχι ο συμβολισμός των χειλιών, του προσώπου, της λέξης, αλλά ο ολοκληρωτικός χορός που κινεί με το ρυθμό του όλα τα μέλη. Έτσι, οι άλλες συμβολικές δυνάμεις της μουσικής, η ρυθμική, η δυναμική, η αρμονία, αυξάνονται ξαφνικά με μεγάλη ορμητικότητα.

Για να πετύχει αυτή την πλήρη απελευθέρωση όλων των συμβολικών δυνάμεων, πρέπει ο άνθρωπος να έχει

φτάσει σ' εκείνο το ανώτατο σημείο απογύμνωσης του εαυτού του, που επιδιώκει να εκφραστεί συμβολικά απ' αυτές τις δυνάμεις. Ο διθυραμβικός υπηρέτης του Διονύσου δεν μπορεί να γίνει κατανοητός παρά μόνο από τον όμοιό του. Με πόση έκπληξη θα πρέπει να το είδε ο απολλώνιος Έλληνας! Με μια έκπληξη που την έκανε ακόμα πιο μεγάλη το τρομαχτικό αίσθημα πως όλ' αυτά δεν του ήταν εντελώς ξένα στο βάθος, και πως η καθαρή απολλώνια συνείδησή του του σκέπαζε απλώς μ' ένα είδος πέπλου αυτό τον διονυσιακό κόσμο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *μιμητής*: Λέγεται με την έννοια της αριστοτέλειας «Ποιητικής»: Ο ποιητής έχει τη δυνατότητα να μιμηθεί τη φύση με διάφορες μορφές (έπος, τραγωδία, κωμωδία κ.λπ.) και με διάφορα μέσα (στίχος, επικός λόγος κ.λπ.). Ο Νίτσε όμως λέει πιο κάτω πως η μίμηση δεν αφορά μόνο την αληθινή φύση, αλλά και τη φαινομενικότητα και την πιθανότητα.

Για να καταλάβουμε αυτά τα πράγματα θα πρέπει να αποδομήσουμε πέτρα προς πέτρα το μεγαλοφυές αυτό οικοδόμημα του *απολλώνιου πολιτισμού*, ώσπου να φέρουμε στο φως τα θεμέλια πάνω στα οποία είναι χτισμένο. Θα παρατηρήσουμε πρώτα-πρώτα, τα θαυμάσια αγάλματα των *ολύμπιων* θεών που είναι ορθωμένα στην πρόσοψη του οικοδομήματος, και που τα κατορθώματά τους διακοσμούν τη μετόπη, σε αστραφτερά ανάγλυφα. Ο Απόλλων, είναι αλήθεια, βρίσκεται ανάμεσα τους σαν μια θεότητα όπως όλες οι άλλες, χωρίς να διεκδικεί την πρώτη σειρά. Όμως δεν πρέπει να ξεγελαστούμε: Το ίδιο το ένστικτο που συμβολίζει ο Απόλλων έχει γεννήσει ολόκληρο αυτό τον ολύμπιο κόσμο. Μ' αυτή την έννοια, ο Απόλλων είναι ο πατέρας του. Ποια ήταν η υπέροχη αυτή ανάγκη που έκανε να ξεπροβάλει μια τόσο εκθαμβωτική κοινωνία ολύμπιων υπάρξεων;

Όποιος άνθρωπος, με την καρδιά γεμάτη από μιαν άλλη θρησκεία, πλησιάζει αυτούς τους Ολύμπιους για να τους ζητήσει την ηθική εξύψωση, την αγιότητα, την εξαύλωμένη πνευματικότητα, την ακτινοβολία της σπλαχνικής αγάπης, θα τους γυρίσει γρήγορα την πλάτη, πειραγμένος κι απογοητευμένος. Τίποτα εδώ δεν θυμίζει τον ασκη-

τισμό, την πνευματικότητα ή το καθήκον. Αυτό που εκφράζεται είναι μια σφριγηλή, σχεδόν θριαμβευτική ύπαρξη όπου ολόκληρη η πραγματικότητα, καλή ή κακή, θεοποιείται. Έτσι ο θεατής, προστά σ' αυτή τη φανταστική ηδυπάθεια της ζωής, θα αναρωτηθεί ποιο μαγικό φίλτρο έκανε τους περήφανους αυτούς ανθρώπους ν' απολαμβάνουν τη ζωή τόσο ώστε, οπουδήποτε κι αν έστρεφαν τα μάτια, να βλέπουν να τους χαμογελάει η Ελένη, η ιδανική εικόνα της ίδιας τους της ύπαρξης¹, «λουσμένη μέσα σε γλυκό αισθησιασμό». Όμως σ' αυτό τον παρατηρητή, τον στραμμένο προς το παρελθόν, δε θα μπορούσαμε να κρατηθούμε και να μην του φωνάξουμε: Μην απομακρυνθείς, άκουσε πρώτα αυτό που έχει να πει η λαϊκή σοφία των Ελλήνων για την ίδια αυτή ύπαρξη που απλώνεται στα μάτια σου με την ανεξήγητη γαλήνη της! Ένας παλιός θρύλος λέει πως ο βασιλιάς Μίδας κινήγησε πολύν καιρό μέσα στο δάσος τον σοφό Σειληνό, τον σύντροφο του Διονύσου, χωρίς να μπορέσει να τον πιάσει. Όταν επιτέλους έπεσε στα χέρια του, ο βασιλιάς τον ρώτησε ποιο είναι το καλύτερο και πιο ωφέλιμο πράγμα που υπάρχει στον κόσμο. Ο δαίμονας σώπασε κι έμεινε σφιγμένος και ακίνητος, ώσπου στο τέλος, καθώς ο βασιλιάς τον πίεζε, πρόφερε αυτά τα λόγια, μαζί μ' ένα σαρκαστικό γέλιο: «Δυστυχημένη ράτσα εφήμερων πλασμάτων, γιε της τύχης και της οδύνης, γιατί με αναγκάζεις να πω λόγια που δε θα σε ωφελήσουν καθόλου; Το καλύτερο πράγμα του κόσμου είναι άπιαστο για σένα: Να μην έχεις γεννηθεί, να μην υπάρχεις, να μην είσαι, να μην είσαι τίποτα. Και το δεύτερο καλύτερο, εκείνο που θα ήταν πιο ωφέλιμο για σένα, είναι να πεθάνεις γρήγορα».

Ποια σχέση υπάρχει ανάμεσα σ' αυτή τη λαϊκή σοφία και στον θεικό κόσμο του Ολύμπου; Η ίδια που υπάρχει ανάμεσα στο μαγευτικό όραμα του μάρτυρα που βασανίζεται και στα βασανιστήρια που του κάνουν.

Φαίνεται τώρα πως το μαγεμένο βουνό του Ολύμπου² ανοίγεται σ' εμάς και μας δείχνει τη βάση του. Ο Έλληνας γνώριζε κι ένιωθε τους τρόμους και τη φρίκη της ύπαρξης. Δε θα μπορούσε να ζήσει αν δεν τοποθετούσε ανάμεσα σ' αυτό τον κόσμο και τον εαυτό του την εκθαμβωτική ονειρική δημιουργία που λέγεται ολύμπιος κόσμος. Η εξαιρετική αυτή δυσπιστία απέναντι στις τιτάνιες δυνάμεις της φύσης, αυτή η Μοίρα που θρονιάζει αμείλικτα πέρα από κάθε γνώση, αυτός ο γύπας που κατατρώνει τον μεγάλο φίλο των ανθρώπων, τον Προμηθέα, αυτή η φριχτή μοίρα που επιφυλάχτηκε στον σοφό Οιδίποδα, αυτή η κληρονομική κατάρα των Ατρείδων, που ανάγκασε τον Ορέστη να σκοτώσει τη μητέρα του, με δυο λόγια όλη αυτή η φιλοσοφία του θεού του δάσους, με τα μυθικά της παραδείγματα, μπορεί να προκάλεσε τον χαμό των μελαγχολικών Ετρούσκων, αλλά οι Έλληνες, χάρη σ' αυτή την καλλιτεχνική δημιουργία, τον ενδιάμεσο κόσμο των Ολύμπιων, τη νίκησαν σταθερά, ή τουλάχιστον τη συγκάλυψαν και την έκρουσαν απ' τα μάτια τους. Για να υποφέρουν τη ζωή, οι Έλληνες αναγκάστηκαν να δημιουργήσουν αυτούς τους θεούς. Εννοείται βέβαια πως η γαλήνια ιεραρχία των ολύμπιων θεών γεννήθηκε με αργές μεταβατικές φάσεις, ξεκινώντας απ' την τρομαχτική ιεραρχία των τιτάνιων θεών, και με την επίδραση του απολλώνιου ένστικτου της ομορφιάς. Όπως ακριβώς συμβαίνει με τα τριαντάφυλλα που γεννιούνται από έναν αγκαθωτό θάμνο...

Πώς αυτός ο λαός με την τόσο ζωηρή ευαισθησία, τις τόσο ορμητικές επιθυμίες, το τόσο αναπτυγμένο αίσθημα του *πόνου*, θα μπορούσε να υπομείνει τη ζωή, αν εκείνη δεν του παρουσιαζόταν με τη μορφή των θεών του, με την ακτινοβολία μιας υπέρτατης δόξας; Το ένστικτο που δημιουργεί την τέχνη, συμπλήρωμα και δικαίωση της ζωής, προορισμένο να μας πείθει να τη συνεχίσουμε, είναι το ίδιο που γέννησε τον ολύμπιο κόσμο, όπου η ελληνική «βούληση»³ βλέπει τον εαυτό της μεταμορφωμένο όπως σ' έναν καθρέφτη. Έτσι οι θεοί δικαιώνουν την ανθρώπινη ύπαρξη ζώντας την κι εκείνοι μαζί με τους θνητούς – αυτή είναι η μόνη επαρκής θεοδικία⁴! Το να ζει κανείς στο καθαρό φως που εκπέμπουν αυτοί οι θεοί φαίνεται σαν το μόνο πράγμα που μπορεί κανείς να επιθυμήσει, κι ο μεγαλύτερος *πόνος* που νιώθουν οι ομηρικοί ήρωες είναι ν' αφήσουν αυτή τη ζωή, και ιδίως να την αφήσουν πολύ νωρίς. Θα μπορούσε δηλαδή να πει κανείς ότι, σε αντίθεση με τη σοφία του Σειληνού, «το χειρότερο κακό γι' αυτούς είναι να πεθάνουν νέοι, και το δεύτερο κακό είναι ότι πρέπει να πεθάνουν». Το μόνο παράπονο που αυτή η ποίηση αφήνει ν' ακουστεί αφορά τη σύντομη ζωή του Αχιλλέα, το γοργό πέραςμα του ανθρώπινου γένους που αλλάζει όπως τα φύλλα, και την πάροδο των ηρωικών χρόνων. Δεν είναι ντροπή ακόμα και για τον πιο μεγάλο ήρωα να εύχεται να επιζήσει, ακόμα και σαν μεροκαματιάρης. Στον απολλώνιο βαθμό αυτής της εξέλιξης, η βούληση απαιτεί τόσο έντονα την ύπαρξη, ο ομηρικός άνθρωπος ταυτίζεται τόσο πολύ μαζί της, ώστε ο ίδιος ο θρήνος γίνεται ένας ύμνος της ζωής.

Πρέπει να πούμε πως αυτή η αρμονία, αυτή η ενότητα

με τη φύση που εμπνέει στους σημερινούς ανθρώπους μια τόσο νοσταλγική επιθυμία, εκείνο που ο Σίλλερ ονόμασε «αφέλεια»⁵, δεν αποτελεί μια τόσο απλή και αυτονόητη κατάσταση, δεν είναι αυτό που βρίσκουμε αναπότρεπτα στην πόρτα όλων των πολιτισμών σαν τον παράδεισο της ανθρωπότητας. Για να το πιστέψουμε, θα χρειαζόταν μια εποχή που θα 'βλεπε τον καλλιτέχνη σαν κάτι ανάλογο με τον «Αιμίλιο» του Ρουσσώ, και που θα φανταζόταν πως θα 'βρισκε στον Όμηρο⁶ αυτό τον καλλιτέχνη Αιμίλιο, απευθείας μαθητή της φύσης. Όταν συναντούμε την «αφέλεια» στην τέχνη, πρέπει να την αναγνωρίζουμε σαν υπέρτατο αποτέλεσμα ενός απολλώνιου πολιτισμού που είχε πάντα ως έργο να καταστρέψει πρώτα το βασίλειο των Τιτάνων, να σκοτώσει τα τέρατα και να κυριαρχήσει πάνω στις επίφοβες αβύσσους της φιλοσοφικής σκέψης και τους κινδύνους μιας οξύτατης τάσης για οδύνη, με εκκλήσεις σε παντοδύναμες χίμαιρες και ευεργετικές ψευδαισθήσεις. Είναι όμως σπάνιο να φτάσει κανείς έτσι στην αφελή γνησιότητα, σ' αυτή την πλήρη εγκατάλειψη στην επιφανειακή ομορφιά! Πόσο ανείπωτα υψηλό είναι το επίπεδο του Ομήρου, που είναι σφιχτοδεμένος μ' αυτό τον εθνικό απολλώνιο πολιτισμό όπως ο καλλιτέχνης του ονείρου συνδέεται με την ονειρική ικανότητα του λαού του και της ίδιας της φύσης! Η ομηρική «γνησιότητα» δεν είναι νοητή παρά σαν η ολοκληρωτική νίκη της απολλώνιας ψευδαισθησης. Είναι μια ψευδαισθηση όμοια μ' εκείνη που χρησιμοποιεί τόσο συχνά η φύση για να φτάσει στους σκοπούς της. Ο αληθινός σκοπός βρίσκεται πίσω από μια απατηλή εικόνα. Απλώνουμε τα χέρια προς αυτή την εικόνα, κι η φύση χρησιμοποιεί την ψευδαίσθη-

σή μας για να πετύχει τους σκοπούς της. Στους Έλληνες, η βούληση προσπαθούσε να κοιτάξει τον εαυτό της κάτω από τις αλλαγμένες μορφές της ιδιοφυΐας και της τέχνης. Για να δοξαστεί κανείς, έπρεπε τα πλάσματά του να μπορούν να θεωρούν τον εαυτό τους άξιο για δόξα, να βλέπουν το εαυτό τους μέσα σε μια ανώτερη σφαίρα, χωρίς ο τέλειος αυτός χώρος της αυτοθέασης να τους φαίνεται σαν κάτι αναγκαίο ή κάτι αξιόμιμπο. Αυτή είναι η σφαίρα του Ωραίου, μέσα στην οποία έβλεπαν τους θεούς του Ολύμπου, φτιαγμένους σύμφωνα με τη δική τους εικόνα. Χάρη σ' αυτό τον αντικατοπτρισμό της ομορφιάς, η ελληνική βούληση μαχόταν εναντίον του ταλέντου του πόνου και της σωφροσύνης του πόνου, που είναι αναπόσπαστος από το καλλιτεχνικό ταλέντο. Μνημείο αυτής της νίκης είναι ο Όμηρος, ο «γνήσιος» καλλιτέχνης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Η Ελένη, η ιδανική εικόνα, «λουσμένη σε γλυκό αισθησιασμό», της ίδιας της της ύπαρξης:* Πρόκειται για την Ελένη της Τροίας, την ωραιότερη απ' όλες τις γυναίκες. Εδώ ο Νίτσε αναφέρει ένα στίχο από το δεύτερο μέρος του «Φάουστ» του Γκαίτε.
2. *το μαγεμένο βουνό του Ολύμπου:* Απ' τη φράση αυτή του Νίτσε ονόμασε ο Τόμας Μαν το γνωστό μυθιστόρημά του «Το μαγεμένο βουνό».
3. *η ελληνική βούληση:* Αυτή είναι για τον Νίτσε το αντίθετο της θεωρίας του Σοπενχάουερ για «απάρνηση της βούλησης για ζωή». Είναι έκφραση της θετικής σχέσης των Ελλήνων με τη ζωή.
4. *θεοδικία:* Η δικαίωση της ύπαρξης του Θεού, που υπερασπίστηκαν στην αρχαιότητα οι Στωικοί και στη νέα εποχή ο Λάιμπνιτς, στο έργο του «Δοκίμια Θεοδικίας» (1710).
5. *αφέλεια:* Η λέξη *Naivität* σημαίνει αφέλεια και χρησιμοποιήθηκε για τους παίν ζωγράφους, αλλά εδώ σημαίνει μάλλον «γνησιότητα».
6. *θα βρισκε στον Όμηρο:* Κατά τον Νίτσε, ενώ ο «Αιμίλιος» του Ρουσόω κήρυττε την «επιστροφή στη Φύση», ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να αναζητεί τη Φύση, αφού αποτελεί ο ίδιος ένα δημιουργικό μέρος της Φύσης.

Η αναλογία που υπάρχει με το όνειρο μας βοηθάει κάπως να κατανοήσουμε τον γνήσιο καλλιτέχνη. Αν τον παραστήσουμε σαν κάποιον που ονειρεύεται και λέει, μέσα στην πλήρη ψευδαίσθηση ενός ονείρου που δεν θέλει να διαταράξει: «Όνειρο είναι, ας το ονειρευτούμε ως το τέλος!», αν αυτό μας βοηθάει να αντιληφθούμε την εσωτερική ευχαρίστηση που προκαλεί η ενατένιση του ονείρου, κι αν, απ' την άλλη μεριά, για να βρούμε στο όνειρο εκείνη τη βαθιά και στοχαστική χαρά, πρέπει να λησμονήσουμε εντελώς την καθημερινή ζωή και την τρομερή της καταπιεστικότητα, βοηθούμενοι από τον Απόλλωνα που ξέρει το νόημα των ονείρων, έχουμε βρει τον τρόπο να εξηγήσουμε στον εαυτό μας όλα αυτά τα φαινόμενα.

Βέβαια, ανάμεσα σ' αυτά τα δύο κομμάτια της ζωής, την κατάσταση του ξύπνιου και την κατάσταση εκείνου όπου ονειρεύεται, η πρώτη μας φαίνεται αφάνταστα προνομιακή σε σημασία και σε αξιοπρέπεια, η μόνη αξία να βιωθεί, ή ακόμα και η μόνη που βιώνεται. Θα μπορούσα όμως, χωρίς να χαρακτηριστώ παράδοξος, να δώσω στο όνειρο, σε σχέση μ' αυτό το μυστηριώδες βάθος της ύπαρξής μας του οποίου δεν είμαστε παρά η επιφάνεια, μια

διαμετρικά αντίθετη ερμηνεία. Όσο περισσότερο ανακαλύπτω στη φύση πανίσχυρα αισθητικά ένστικτα, και μέσα τους μια έντονη επιδίωξη εξωτερικής εμφάνισης, τόσο πιο πολύ έχω την τάση να παραδεχτώ τη μεταφυσική υπόθεση πως το αληθινό Είναι και η πρωταρχική Ενότητα, που συνίσταται σε αιώνια οδύνη και αντίφαση, έχουν ανάγκη από ένα γοητευτικό όραμα, μια υπέροχη επιφάνεια, για να δικαιωθούν παντοτινά. Κι αυτή η επιφάνεια μέσα στην οποία είμαστε εντελώς βυθισμένοι κι απ' την οποία είμαστε φτιαγμένοι, είναι εκείνο που πρέπει να θεωρήσουμε σαν το αληθινό Μη Είναι¹, δηλαδή σαν ένα αδιάκοπο γίνεσθαι μέσα στον χρόνο, τον χώρο και την αιτιότητα, μ' άλλα λόγια σαν την εμπειρική πραγματικότητα². Αν λοιπόν κάνουμε για μια στιγμή αφαίρεση της «πραγματικότητάς» μας, αν νοήσουμε την εμπειρική μας ύπαρξη κι εκείνη του κόσμου γενικά σαν μια στιγμιαία παράσταση της αρχικής Ενότητας, το όνειρο θα μοιάζει να είναι το φαινόμενο του φαινομένου, συνεπώς θα μας δίνει μια ικανοποίηση ακόμα πιο μεγάλη από εκείνη της αρχέγονης επιθυμίας που συνδέεται με το πρώτο φαινόμενο. Για τον ίδιο αυτό λόγο η φύση, στον ενδότερο πυρήνα της, νιώθει με απερίγραπτη ευχαρίστηση τον «γνήσιο» καλλιτέχνη και το «γνήσιο» έργο τέχνης, που δεν είναι, κατά κάποιο τρόπο, παρά «το φαινόμενο του φαινομένου». Ο *Ραφαήλ*, που είναι ένας απ' αυτούς τους αθάνατους «γνήσιους» καλλιτέχνες, μας παράστησε, σ' ένα συμβολικό πίνακα, αυτή τη μετάσταση του «φαινομένου μέσα στο φαινόμενο», που αποτελεί τη βασική διαδικασία του «γνήσιου» καλλιτέχνη και μαζί του απολλώνιου πολιτισμού. Στη «*Μεταμόρφωση*» του, το κάτω

μέρος του πίνακα, με το δαιμονισμένο παιδί, τους απελπισμένους βαστάζους, τους αμήχανους, γεμάτους αγωνία νεαρούς μαθητές, φαίνεται ν' αντανάκλα την αιώνια πρωταρχική οδύνη, το μοναδικό βάθος της ύπαρξης. Το φαινόμενο είναι εδώ μια αντανάκλαση της αιώνιας αντίφασης, μητέρας των πραγμάτων. Όμως αυτή η επιφάνεια αποπνέει, σαν άρωμα αμβροσίας, έναν άλλο φαινομενικό κόσμο, ένα όραμα που δεν το βλέπουν εκείνοι που είναι αιχμάλωτοι της πρώτης φαινομενικότητας: Μια αστραφτερή πτήση που πλανάται μέσα στην πιο καθαρή μακαριότητα, σ' ένα στοχασμό ελεύθερο από κάθε πόνο, και που ακτινοβολεί με ορθάνοιχτα τα λαμπερά της μάτια. Αυτό που αποκαλύπτεται σ' εμάς, με τον υψηλό συμβολισμό της τέχνης, είναι ο συνδυασμός του απολλώνιου κόσμου της ομορφιάς με την υπόγεια βάση του, την τρομερή φρόνηση του Σειληνού, και καταλαβαίνουμε από διαίσθηση την αμοιβαία αναγκαιότητα αυτών των δύο στοιχείων. Αλλά ο Απόλλων μας φαίνεται στο εξής σαν η θεοποίηση της αρχής της εξατομίκευσης, της μόνης που εκπροσωπεί τον αιώνια πραγματοποιούμενο σκοπό της πρωταρχικής Ενότητας: Τη δικαίωσή της με τη φαινομενικότητα. Μας δείχνει με μια υπέροχη χειρονομία πως ο κόσμος του πόνου είναι ολότελα αναγκαίος για να μπορέσει το άτομο, ωθούμενο απ' αυτόν, να γεννήσει το όραμα που το αποζημιώνει και, βυθισμένο σ' αυτή την ενατένιση, να μείνει ήρεμο μέσα στη θαλασσοδαρμένη βάρκα του.

Αν μπορεί κανείς να φανταστεί πως αυτή η λατρεία της εξατομίκευσης έχει κάποιους κανόνες, κάποιους νόμους, δε θα βρει παρά ένα μόνο κανόνα: Τον σεβασμό των ορίων της ατομικότητας, το μέτρο³, με την ελληνική

σημασία της λέξης. Ο Απόλλων, ηθική θεότητα⁴, απαιτεί από τους πιστούς του να τηρούν το μέτρο, δηλαδή ν' αρχίσουν απ' τη γνώση του εαυτού τους. Μ' αυτό τον τρόπο, εκτός από την ηθική αναγκαιότητα του ωραίου, αναγνωρίζει κανείς και τις επιταγές του «Γνώθι σαυτόν!»⁵ και «Μηδέν άγαν!»⁶ ενώ η υπερβολική υπερηφάνεια και η έλλειψη μέτρου θεωρούνται σαν οι κατ' εξοχήν εχθρικοί δαίμονες, που προέρχονται από τη μη απολλώνια σφαίρα, σαν ιδιότητες που ανήκουν στη μη απολλώνια εποχή, την εποχή των Τιτάνων, και στον μη απολλώνιο κόσμο, δηλαδή στους βαρβάρους. Εξαιτίας της τιτάνιας αγάπης του προς τους ανθρώπους καταδικάστηκε ο Προμηθέας να κατατρώγεται από έναν αετό. Εξαιτίας της υπερβολικής του σοφίας, που τον έκανε να μαντέψει το αίνιγμα της Σφίγγας, εξωθήθηκε ο Οιδίπους σ' ένα φοβερό κύκλο εγκλημάτων. Να πώς ερμήνευε ο θεός των Δελφών το ελληνικό παρελθόν.

Ο απολλώνιος Έλληνας θεωρούσε επίσης τιτάνιο και βαρβαρικό το αποτέλεσμα που παραγόταν από τον διονυσιασμό, χωρίς πάντως να μπορεί να κρύψει ότι είχε κάποια βαθιά συγγένεια μ' αυτούς τους κεραυνοβολημένους Τιτάνες κι αυτούς τους ήρωες. Ακόμα περισσότερο μάλιστα, ένιωθε πως η ύπαρξή του, μ' όλη την ομορφιά και το μέτρο της, στηριζόταν σε μια μυστηριώδη βάση οδύνης και γνώσης που του αποκάλυπτε, με τη σειρά του, ο διονυσιασμός. Και να που ο Απόλλων δεν μπορούσε να ζήσει χωρίς τον Διόνυσο! Ο τιτανισμός και η βαρβαρότητα ήταν, με δυο λόγια, το ίδιο αναγκαία όσο και το απολλώνιο στοιχείο. Ας φανταστούμε τώρα, σ' αυτό τον κόσμο τον χτισμένο πάνω στην ωραία εμφάνιση και στο

μέτρο, τον τεχνητά περιγραμμένο, την εκστατική μουσική, των διονυσιακών εορτών, με τις μαγικές και διαρκώς πιο συναρπαστικές μελωδίες, που εκδήλωνε με δυνατή, διαπεραστική φωνή, όλη την έλλειψη μέτρου που διακρίνει τη φύση, όλο της το μείγμα ηδονής, πόνου και γνώσης, ας φανταστούμε τι μπορούσε να σημαίνει, απέναντι στο δαιμονιακό αυτό τραγούδι ολόκληρου του λαού, ο απολλώνιος καλλιτέχνης και η ψαλμωδία του, συνοδευμένη απ' τον αιθέριο ήχο της άρπας! Οι μούσες που προεξάρχουν στις τέχνες της φαινομενικότητας χλώμαζαν μπροστά σε μια τέχνη που, μέσα απ' τη μέθη της, διακήρυσσε την αλήθεια. Η σοφία του Σειληνού φώναζε: «Αλίμονο! Αλίμονο!», προστά στους ατάραχους Ολύμπιους. Το άτομο, με τα όριά του και τα μέτρα του, βυθιζόταν στην πλήρη λησμοσύνη που ταιριάζει με τις διονυσιακές καταστάσεις και ξεχνούσε τους απολλώνιους νόμους. Η έλλειψη μέτρου αποκαλυπτόταν τότε σαν η μόνη αλήθεια. Για να ομολογήσει στο εαυτό της αυτή την αντίφαση, η ηδονή που προκαλούσε ο πόνος έπαιρνε μια φωνή που έμοιαζε να βγαίνει απ' την ίδια την καρδιά της φύσης. Όπου εισχωρούσε ο διονυσιασμός, το απολλώνιο στοιχείο έπανε να υπάρχει, καταστρεφόταν. Όμως είναι εξίσου βέβαιο ότι παντού όπου η πρώτη του επίθεση αναχαιτιζόταν, η φήμη και η μεγαλοσύνη του δελφικού θεού εμφανίζονταν πιο άκαμπτες και πιο απειλητικές από πριν. Δεν μπορώ πραγματικά να εξηγήσω το δωρικό κράτος και τη δωρική τέχνη παρά σαν ένα περιχαρακωμένο στρατόπεδο του απολλωνισμού. Μια τέχνη με τόσο περήφανο πλούτο και περιβαλλόμενη από τόσα οχυρά, μια τόσο πολεμική παιδεία, ένα τόσο σκληρό και αμείλικτο πολιτικό σύστημα,

δεν ήταν δυνατό να διαρκέσουν τόσο πολύ παρά επειδή αντιπροσώπευαν την επίμονη αντίσταση στην τιτάνια και βαρβαρική εσωτερική δύναμη του διονυσιασμού.

Ως τώρα δεν εξήγησα παρά μόνο το ερώτημα που είχα σημειώσει στην αρχή αυτής της έρευνας: Με ποιο τρόπο το διονυσιακό και το απολλώνιο στοιχείο, με διαδοχικές και πάντα νέες δημιουργίες, ενισχυμένα από τον ανταγωνισμό τους, κυριάρχησαν στο ελληνικό πνεύμα. Με ποιο τρόπο η «Εποχή του Χαλκού», με τις τιτανομαχίες της και την τραχιά λαϊκή της φιλοσοφία, υπό την επήρεια του απολλώνιου ενστίκτου του ωραίου, δίνει αφορμή στη γέννηση του ομηρικού κόσμου. Με ποιο τρόπο αυτή η «αφελής» (γνήσια) λαμπρότητα καταβροχθίζεται πάλι απ' τον καταστρεπτικό χείμαρρο του διονυσιασμού, και με ποιον τρόπο, μπροστά σ' αυτή τη νέα δύναμη, το απολλώνιο στοιχείο υψώνεται ως την ακίνητη μεγαλοπρέπεια της δωρικής τέχνης και σκέψης. Μπροστά σ' αυτό τον αγώνα των δύο ανταγωνιστικών αρχών, αφού η πρωτόγονη ελληνική ιστορία είναι έτσι διαιρεμένη σε τέσσερις μεγάλες περιόδους της τέχνης, νιώθουμε τώρα την ανάγκη να ενημερωθούμε περισσότερο για το τελικό σχέδιο αυτού του γίγνεσθαι, εκτός αν η τελευταία περίοδος, εκείνη της δωρικής τέχνης, θεωρηθεί σαν το αποκορύφωμα και ο τελικός στόχος αυτών των αισθητικών ενστίκτων: Εδώ ακριβώς προσφέρεται στο βλέμμα μας αυτό το υπέρτατο και θαυμαστό αριστούργημα, η ελληνική τραγωδία, ο δραματικός διθύραμβος, κοινός σκοπός των δύο εκείνων ενστίκτων που η μυστηριώδης ένωσή τους, έπειτα από μακρούς αγώνες, μεγιστοποιήθηκε φέρνοντας στον κόσμο μια τέτοια κληρονομιά – την Αντιγόνη και μαζί την Κασσάνδρα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *το αληθινό Μη Είναι*: Η φιλοσοφία απ' την εποχή των προσωκρατικών κάνει διάκριση ανάμεσα στο Είναι (Παρμενίδης) και στο Γίγνεσθαι (Ηράκλειτος). Μετά τη διδασκαλία του Πλάτωνα (427-347 π.Χ.) για τις ιδέες, αυτές αποτελούν την πάντα όμοια ουσία των μεμονωμένων πραγμάτων. Αντίθετα, η ύλη δεν είναι η αληθινή τους ουσία, γιατί βρίσκεται κάτω απ' τα πράγματα, δηλαδή υπόκειται σε αιώνια και ακατανόητη αλλαγή.

2. *εμπειρική πραγματικότητα*: Όρος του Καντ (1724-1804) στην «Κριτική του Καθαρού Λόγου» του (1781). Κατά τον Καντ, η φαινομενική πραγματικότητα έχει αντικειμενική αξία, στο πλαίσιο του χώρου, του χρόνου, και των αφηρημένων «κατηγοριών» της νόησης.

3. *το μέτρο με την ελληνική σημασία της λέξης*: Η έννοια του μέτρου συνδυάζει στους Έλληνες τη θέα του ωραίου και καλά οργανωμένου σύμπαντος με τη διδασκαλία της ορθής τάξης της ψυχής και της πόλης σε μια αρμονική ενότητα. Ο Σόλων επιδίωκε το ιδεώδες του μέτρου σαν προσπάθεια εξίσωσης φτωχών και πλουσίων. Ο Ηράκλειτος έδωσε για πρώτη φορά φιλοσοφικό περιεχόμενο στην έννοια του μέτρου.

4. *Απόλλων, ηθική θεότητα*: Ο Απόλλων, μέσω της φωνής του Μαντείου του, δεν ήταν απλώς το σύμβολο ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής (ήθος), αλλά κήρυττε και μια ορισμένη διδασκαλία που συνδύαζε την τάξη, την αρμονία και την ομορφιά.

5. *γνώθι σαυτόν*: Επιγραφή του ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς. Η φράση αποδίδεται σε έναν από τους Επτά Σοφούς (τον Θαλή τον Μιλήσιο ή τον Χείλωνα).

6. *μηδέν άγαν*: Αποδίδεται στον Χείλωνα (Σπαρτιάτη πολιτικό, γύρω στα 550 π.Χ.), τον Σόλωνα (Αθηναίο πολιτικό, 640-560 π.Χ.), τον Σωκράτη (Αθηναίο φιλόσοφο, 470-399 π.Χ.), τον Πιπτακό (πολιτικό της Μυτιλήνης, 598/7-490/89 π.Χ.) ή τον Πυθαγόρα (φιλόσοφο, 570/560-480 π.Χ.).

Πλησιάζουμε τώρα στο αληθινό αντικείμενο της έρευνάς μας, που αποβλέπει στη γνώση του διονυσο-απολλώνιου πνεύματος και των έργων τέχνης που πραγματοποίησε, ή τουλάχιστον στην πνευματική διαίσθηση αυτής της μυστηριακής ένωσης. Θα αναρωτηθούμε πρώτα πού πρωτοεμφανίζεται στον ελληνικό κόσμο αυτό το νέο σπέρμα που μεταμορφώθηκε αργότερα στην τραγωδία και στον δραματικό διθύραμβο. Σ' αυτό το σημείο, η ίδια η αρχαιότητα μας δίνει πληροφορίες με εικονογραφικό τρόπο, βάζοντας πλάι-πλάι, σε μνημεία, δακτύλιους κ.λπ., τους δυο προγόνους και προπάτορες της ελληνικής ποίησης, τον Όμηρο και τον Αρχίλοχο, με το πολύ δίκαιο αίσθημα ότι μόνο αυτοί οι δύο ποιητές μπορούν να θεωρηθούν σαν εντελώς πρωτότυπες φύσεις, από τις οποίες ξεκινάει κι απλώνεται το σύνολο της μεταγενέστερης ελληνικής πνευματικής πορείας, σαν ένα είδος πύρινου χειμάρρου. Ο Όμηρος, ο ονειροπόλος γέροντας που ήταν απορροφημένος από τον εαυτό του, ο τύπος του γνήσιου και απολλώνιου καλλιτέχνη, ατενίζει ξαφνιασμένος το γεμάτο πάθος πρόσωπο του Αρχίλοχου, αυτού του μαχητικού υπηρέτη των μουσών, με τις αναρίθμητες και βίαιες περιπλανήσεις. Και η σύγχρονη αισθητική¹ δε θα μπορούσε να προσθέσει εδώ

παρά την ερμηνεία σύμφωνα με την οποία ο «αντικειμενικός» καλλιτέχνης αντιτίθεται στον «υποκειμενικό» καλλιτέχνη. Αυτή η ερμηνεία δεν μας χρησιμεύει καθόλου, γιατί ο υποκειμενικός καλλιτέχνης μας φαίνεται πάντα σαν χειρότερος, κι αυτό που απαιτούμε σ' όλα τα είδη και τα επίπεδα της τέχνης είναι, πριν απ' όλα τ' άλλα, να θριαμβεύσει απέναντι στο υποκειμενικό στοιχείο, να μας ελευθερώσει από το Εγώ και να επιβάλει σιωπή σε κάθε υποκειμενική βούληση και επιθυμία, αφού χωρίς αντικειμενικότητα, χωρίς μια καθαρή και αφιλοκερδή θεώρηση² δε θα μπορέσουμε ποτέ να πιστέψουμε στην παραμικρή δημιουργία αληθινής τέχνης. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η αισθητική μας καλείται αμέσως να τοποθετηθεί σχετικά με το εξής πρόβλημα: Πώς είναι δυνατόν ο λυρικός ποιητής να είναι καλλιτέχνης, αφού έπειτα από εμπειρίες αιώνων εξακολουθεί να λέει *εγώ* και μας τραγουδάει όλο το χρωματικό φάσμα των παθών του³ και των επιθυμιών του; Ο Αρχίλοχος ιδιαίτερα, στο πλευρό του Ομήρου, μας τρομάζει με το μίσος και την περιφρόνηση που εκφράζουν οι κραυγές του, τα μεθυσμένα ξεσπάσματα της λαγνείας του. Αφού είναι ο πρώτος «υποκειμενικός» καλλιτέχνης, δεν αποτελεί απ' αυτό και μόνο το γεγονός το αντίθετο του καλλιτέχνη; Τότε όμως, από πού ερχόταν ο σεβασμός που του έδειξε το μαντείο των Δελφών, η εστία της «αντικειμενικής» τέχνης, όπως δείχνουν οι πολύ αξιωματιμολογούμενοι χρησιμοί του;

Ο Σίλλερ έριξε κάποιο φως στις διαδικασίες της ποιητικής του σύνθεσης, με μια ψυχολογική παρατήρηση που δεν του ήταν κατανοητή, αλλά σ' εμάς δε φαίνεται αμφί-

βολη: Ομολογεί πως σ' εκείνον, η κατάσταση στην οποία βρισκόταν πριν απ' την ποιητική πράξη δεν αποτελούσε μια σειρά από εικόνες συγκροτημένες σε μια αιτιακή πνευματική σειρά, αλλά προερχόταν από μια *μουσική συγκίνηση*. («Στην αρχή, η συγκίνηση, σ' εμένα, δεν είναι κάτι ορισμένο, κάτι ξεκάθαρο, είναι κάτι που αποκτά μορφή αργότερα. Πριν απ' αυτό υπάρχει κάποια μουσική συγκίνηση, και μετά απ' αυτή τη μουσική συγκίνηση ακολουθεί η ποιητική ιδέα»). Αν προσθέσουμε σ' αυτά το πολύ πιο σημαντικό φαινόμενο ολόκληρου του αρχαίου λυρισμού, τη θεωρούμενη παντού ως φυσική ένωση, ή μάλλον ταύτιση, του λυρικού ποιητή και του μουσικού – έπειτα από την οποία ο σύγχρονος λυρισμός μας μοιάζει μ' ένα θεϊκό άγαλμα χωρίς καθόλου κεφάλι – μπορούμε πλέον, χάρη στη μεταφυσική μας που εκθέσαμε πιο πάνω, να εξηγήσουμε την προσωπικότητα του λυρικού ποιητή. Σαν διονυσιακός καλλιτέχνης, αρχίζει να ταυτίζεται εντελώς με την πρωταρχική Ενότητα, την οδύνη της και τις αντιφάσεις της. Κατόπιν αναπαράγει την εικόνα αυτής της Ενότητας με μουσική μορφή, αν είναι αλήθεια πως η μουσική μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα αντίγραφο και μια δεύτερη δοκιμή του σύμπαντος. Τότε όμως, υπό την επίδραση του απολλώνιου ονείρου, αυτή η μουσική παίρνει γι' αυτόν την ορατή μορφή ενός συμβολικού ονείρου. Αυτή η αντανάκλαση του αρχικού πόνου που εκφράζεται στη μουσική χωρίς τη βοήθεια καμιάς εικόνας και κανενός νοήματος, και η φαινομενική λύτρωση απ' αυτό τον πόνο, αντανάκλωνται για δεύτερη φορά στο μεμονωμένο σύμβολο ή τό παράδειγμα. Στο διονυσιακό φαινόμενο, ο καλλιτέχνης έχει κιόλας γυμνωθεί από την υπο-

κειμενικότητά του. Η εικόνα που διακρίνει, τώρα που ενώθηκε με την καρδιά του κόσμου, είναι μια ονειρική σκηνή που συγκεκριμενοποιεί αυτή την πρωταρχική αντίφραση, την πρωταρχική οδύνη, και ταυτόχρονα την πρωταρχική ευχαρίστηση της εκδήλωσης. Το «Εγώ» του λυρικού ποιητή υψώνει τη φωνή του απ' τα βάθη της υπαρξιακής αβύσσου. Η «υποκειμενικότητά» του, με την έννοια που δίνουν σ' αυτή τη λέξη οι σύγχρονοι στοχαστές της αισθητικής, αποτελεί καθαρή φαντασία. Όταν ο Αρχίλοχος, ο πρώτος Έλληνας λυρικός ποιητής, εκφράζει τον φλογερό του έρωτα και μαζί την περιφρόνησή του στις κόρες του Λυκάμβη⁴, εκείνο που χορεύει μπροστά του δεν είναι το πάθος του, η παράδοσή του στον οργιαστικό ίλιγγο: Αυτό που βλέπουμε είναι ο Διόνυσος και οι Μαινάδες, αλλά και ο ίδιος ο Αρχίλοχος μεθυσμένος απ' τον θεό του, βυθισμένος στον λήθαργο στα ψηλά βοσκοτόπια και λουσμένος στον μεσημεριάτικο ήλιο, όπως τα περιγράφει ο Ευριπίδης στις «Βάκχες». Τότε ο Απόλλων τον πλησιάζει και τον αγγίζει με τη δάφνη του. Φαίνεται πως η διονυσιακή και μουσική μαγεία που βαρραίνει τον κοιμισμένο άντρα δημιουργεί αστραφτερές εικόνες, λυρικά ποιήματα που, στην υπέρτατη εξαύλωσή τους, γίνονται τραγωδίες και δραματικοί διθύραμβοι.

Ο πλαστικός καλλιτέχνης κι ο επικός ποιητής που συγγενεύει μαζί του βυθίζονται στην καθαρή ενατένιση των εικόνων. Ο διονυσιακός μουσικός, χωρίς να καλέσει καμιά εικόνα, ταυτίζεται με την ίδια την πρωταρχική του οδύνη και την πρωτόγονη ηχώ της. Σ' αυτή τη μυστικιστική κατάσταση απογύμνωσης του εαυτού του και ενότητας με την ολότητα, η λυρική ιδιοφυΐα νιώθει να γεν-

νιέται μέσα της ένας κόσμος από εικόνες και σύμβολα που διαφέρουν στην απόχρωση, στην αιτιολογία και στην κινητικότητά τους από την αιτιακή τάξη του επικού ποιητή. Ο επικός ποιητής ζει ευτυχισμένος ανάμεσα σ' αυτές τις εικόνες, δεν ευχαρισιέται παρά μόνο μ' αυτές, και δεν κουράζεται να τις ατενίζει με αγάπη στις παραμικρές τους λεπτομέρειες. Ακόμα κι η εικόνα του μηνιόντος Αχιλλέως δεν είναι γι' αυτόν τίποτ' άλλο παρά μια εικόνα, και χαιρέται την έξαλλη έκφρασή της με την ονειροπόλο ευχαρίστηση που του δίνει η φαινομενικότητα – κι αυτός ο καθρέφτης του φαινομενικού τον εμποδίζει να ταυτίζεται και να συγχέεται με τις φιγούρες που ο ίδιος δημιούργησε. Αντίθετα, οι εικόνες, του λυρικού ποιητή δεν είναι άλλο από τον εαυτό του, μοιάζουν με ποικίλες προεκτάσεις του εαυτού του. Μόνο στο μέτρο που είναι ο κινητήριος μοχλός αυτού του κόσμου μπορεί να πει «εγώ», μα αυτό το «εγώ» δεν είναι το ίδιο με του ξύπνιου ανθρώπου, του πραγματικού και εμπειρικού ανθρώπου. Είναι το μόνο αληθινά υπαρκτό και αιώνιο «εγώ», εκείνο που στηρίζεται στην ίδια τη βάση των πραγμάτων, εκείνο που η λυρική του ιδιοφυΐα διαπερνάει μέσα απ' τις διάφορες εικόνες για να βυθίσει το βλέμμα της στα τριόρθα των πραγμάτων. Ας φανταστούμε τώρα πως ανάμεσα σ' αυτές τις εικόνες παρατηρεί και τον ίδιο τον εαυτό του όπως είναι χωρίς την ιδιοφυΐα του, πως βλέπει δηλαδή το «υποκείμενό» του, το όλο πλέγμα των παθών και των ερεθισμών της βούλησης που κατευθύνονται προς ένα αντικείμενο που του φαίνεται πραγματικό. Παρ' όλο που η λυρική ιδιοφυΐα και η μη ιδιοφυΐα που συνδέεται μ' αυτήν μοιάζουν τότε να αποτελούν μια ενότητα, και παρ'

όλο που μόνο η ιδιοφυΐα φαίνεται να χρησιμοποιεί την αντωνυμία «εγώ», αυτή η κοινή εμφάνιση δε θα μπορεί πια να μας οδηγήσει σε λαθεμένο συμπέρασμα, όπως οδήγησε σε λάθος αυτούς που όρισαν τον λυρικό ποιητή σαν υποκειμενικό ποιητή. Στην πραγματικότητα ο Αρχίλοχος, που βράζει ολόκληρος από πάθος, έρωτα και μίσος, δεν είναι παρά ένα *όραμα* ιδιοφυΐας: Δεν είναι πια ο Αρχίλοχος, αλλά το πνεύμα του σύμπαντος που εκφράζει συμβολικά την πρωταρχική του οδύνη μ' αυτή τη μεταφορά στον άνθρωπο Αρχίλοχο. Ο ίδιος ο Αρχίλοχος, αν περιοριστεί στη βούλησή του και στις υποκειμενικές επιθυμίες του, δε θα μπορέσει ποτέ να γίνει ποιητής. Όμως δεν υπάρχει καμιά ανάγκη να έχει ο λυρικός ποιητής τα μάτια καρφωμένα μόνο στο φαινόμενο του ανθρώπου Αρχίλοχου σαν αντανάκλαση του αιώνιου Είναι. Και η τραγωδία δείχνει ως ποιο σημείο ο οραματικός κόσμος του λυρικού ποιητή μπορεί να απομακρυνθεί απ' αυτό το φαινόμενο που του παρουσιάζεται στην αρχή.

Ο Σοπενχάουερ, χωρίς να κρύψει στον εαυτό του τη δυσκολία που αποτελεί το λυρικό φαινόμενο στη φιλοσοφική αισθητική, νομίζει πως βρήκε τη λύση με μια μέθοδο που δε θα ακολουθήσω, αν και η βαθιά του μεταφυσική ανάλυση της μουσικής θα του επέτρεπε, όσο σε κανένα άλλο, να παρακάμψει οριστικά αυτή τη δυσκολία, όπως πιστεύω ότι το έκανα εδώ στο δικό του πνεύμα και προς τιμήν του. Αντίθετα, ορίζει ως εξής την ιδιαιτερότητα του Lied («Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση», I, 3ο βιβλίο, § 51): «Αυτό που γεμίζει τη συνείδηση του ποιητή είναι η δική του προσωπική βούληση. Πρόκειται συχνά για μια αχαλίνωτη και ικανοποιημένη

βούληση (χαρά), ακόμα πιο συχνά μια εμποδισμένη βούληση (λύπη), πάντα όμως μια συγκίνηση, ένα πάθος, μια αιωρούμενη ψυχική διάθεση. Όμως, κοιτάζοντας τη γύρω φύση, την ίδια στιγμή που αισθάνεται αυτή τη συγκίνηση, ο τραγουδιστής συνειδητοποιεί τον εαυτό του σαν υποκείμενο μιας αγνής και αυθόρμητης γνώσης, που η ακλόνητη εσωτερική της γαλήνη έρχεται σε αντίθεση με την ένταση της πάντα εμποδισμένης, πάντα φτωχιάς βούλησης. Το αίσθημα αυτής της αντίθεσης, αυτού του εναλλακτικού παιχνιδιού, είναι με δύο λόγια το περιεχόμενο του Lied – αυτό συγκροτεί τη λυρική ψυχική κατάσταση, στην οποία η καθαρή γνώση μας πλησιάζει για να μας απαλλάξει από τη βούληση και την πίεσή της. Υπακούμε, αλλά μόνο στιγμιαία. Η βούληση, η ανάμνηση των προσωπικών μας σκοπών, ξαναγυρίζουν πάντα για να μας αποσπάσουν από τη γαλήνια ενατένιση. Αλλά, με τη σειρά του, το επόμενο ωραίο περιβάλλον που μας προτείνει μια αγνή και αφιλοκερδή γνώση ξανάρχεται για να μας αποσπάσει από τη βούληση. Για το λόγο αυτό, στο Lied και στη λυρική ψυχική κατάσταση, η βούληση (το προσωπικό ενδιαφέρον για τους σκοπούς που θέτουμε) και η καθαρή ενατένιση του περιβάλλοντος εμφανίζονται παράξενα ανακατεμένες η μια με την άλλη. Ψάχνει κανείς και φαντάζεται τις σχέσεις που υπάρχουν αναμεταξύ τους. Η υποκειμενική συγκίνηση, το βουλησιακό πάθος μεταδίδει αντανάκλαστικά το χρώμα του στο αντικείμενο της ενατένισης, κι αυτή η ενατένιση, με τη σειρά της, προσφέρει το χρώμα της στη συγκίνηση. Το αληθινό Lied είναι η εικόνα όλης αυτής της ανάμεικτης και μαζί διαιρεμένης ψυχικής κατάστασης».

Ποιος θα μπορούσε να μην αντιληφθεί πως σ' αυτή την περιγραφή ο λυρισμός χαρακτηρίζεται σαν μια ατελής τέχνη, που πηδάει εδώ κι εκεί και σπάνια φτάνει στο στόχο της, μια «μισή» τέχνη που ουσιαστικό στοιχείο της θα ήταν ένα μείγμα βούλησης και αγνής ενατένισης, δηλαδή ένα ανακάτεμα μη αισθητικής και αισθητικής κατάστασης; Βεβαιώνουμε πως, κατά τη δική μας άποψη, αυτή η διάκριση που χρησιμεύει ακόμα και στον Σοπενχάουερ για να κατατάσσει τις τέχνες ανάλογα με την αξία τους σε τέχνες υποκειμενικές και αντικειμενικές, δεν έχει καμιά σχέση με την αισθητική, αφού το υποκείμενο, το άτομο που με τη βούλησή του επιδιώκει τους εγωιστικούς του σκοπούς, δεν μπορεί παρά να είναι αντίπαλος και όχι δημιουργός τέχνης. Αλλά στο μέτρο που το υποκείμενο είναι καλλιτέχνης, έχει ήδη απελευθερωθεί από την ατομική του βούληση, έχει γίνει ένα είδος ενδιάμεσου, χάρη στον οποίο το μόνο πραγματικά υπαρκτό υποκείμενο πανηγυρίζει για τη λύτρωσή του μέσω της φαινομενικότητας. Γιατί εκείνο που έχει σημασία πριν απ' όλα για την ταπείνωσή μας και για την ανύψωσή μας, είναι να καταλάβουμε καλά πως ολόκληρη η κωμωδία της τέχνης δεν μας αφορά, δεν είμαστε οι πραγματικοί δημιουργοί αυτού του κόσμου της τέχνης. Μπορούμε μάλιστα να δεχτούμε πως είμαστε κιόλας εικόνες και αισθητικές προβολές του αληθινού δημιουργού αυτού του κόσμου της τέχνης, και πως σαν έργα τέχνης εγγίζουμε την πιο μεγάλη μας αξιοπρέπεια. Γιατί η ύπαρξη και ο κόσμος δεν δικαιώνονται στον αιώνα τον άπαντα παρά μόνο στο μέτρο που αποτελούν αισθητικό φαινόμενο. Είναι αλήθεια πως δεν έχουμε καθόλου περισσότερη συναίσθηση αυ-

τής της σημασίας μας απ' όση έχουν οι πολεμιστές που είναι ζωγραφισμένοι σ' έναν πίνακα για τη μάχη που παριστάνει αυτός ο πίνακας. Όλη η αισθητική μας γνώση δεν είναι λοιπόν στο βάθος παρά μια ψευδαίσθηση, αφού δεν μας επιτρέπει να ταυτιστούμε ολωσδιόλου μ' αυτό το Ον, τον μόνο συγγραφέα και μόνο θεατή της κωμωδίας, από την οποία αντλεί μια αιώνια ευχαρίστηση. Μόνο στο μέτρο που, στην πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, το πνεύμα συναντιέται με τον αρχικό καλλιτέχνη του σύμπαντος, διαισθάνεται κάτι απ' αυτό που αποτελεί την αιώνια ουσία της τέχνης. Γιατί σ' αυτή την κατάσταση αρχίζει, κατά μυστηριώδη τρόπο, να μοιάζει μ' εκείνο το ανησυχρητικό άγαλμα του παλιού παραμυθιού που μπορούσε να στρέψει τα μάτια του προς τα μέσα και να κοιτάξει τον εσωτερικό εαυτό του. Είναι τότε μαζί υποκείμενο και αντικείμενο, ποιητής, ηθοποιός και θεατής.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *αντικειμενικός καλλιτέχνης*: Ο Νίτσε αναφέρεται στην «Αισθητική» του Εγγέλου (Χέγκελ, 1770-1831), που αντιπαράτασσε τον αντικειμενικό επικό ποιητή με τον λυρικό ποιητή (έκδοση Bas-senge, τόμος Β', Βερολίνο 1955, σ. 400).

2. *αφιλοκερδής θεώρηση*: Ο Νίτσε αναφέρεται στον Σοπενχάουερ, που, στηριζόμενος στην «Κριτική της Κριτικής Σκέψης» του Καντ όπου η αισθητική κρίση θεωρείται εντελώς «ανυστερόβουλη», διατυπώνει την άποψη ότι αφιλοκερδής θεώρηση των πραγμάτων υπάρχει όταν το υποκείμενο λησμονεί την ατομικότητά του και «καθρεφτίζει» απλώς το αντικείμενο («Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», τόμ. Α', κεφ. 3, § 34).

3. *χρωματικό φάσμα των παθών*: Μια ημιτονική μουσική κλίμακα, που συμπληρώνει τις 7 νότες με (χρωματικά) ημιτόνια, διευρύνοντας το ηχητικό σύστημα για να εκφράσει όλα τα λυρικά πάθη, εφάρμοσε ο Βάγνερ στον «Τριστάνο» του.

4. *«Στην αρχή, η συγκίνηση...η ποιητική ιδέα»*: Από επιστολή του Σίλλερ προς τον Γκράιτε (18 Μαρτίου 1796).

5. *κόρες του Λυκάμβη*: Ο Λυκάμβης είχε ορκιστεί πως θα δώσει την κόρη του Νεοβούλη στον Αρχίλοχο, αλλά δεν πραγματοποίησε την υπόσχεσή του. Τότε ο ποιητής, οργισμένος, έγραψε σατιρικούς στίχους εις βάρος της Νεοβούλης και των αδελφών της, που ήταν τόσο οξείς ώστε τις έκαναν να αυτοκτονήσουν.

Η φιλολογική έρευνα ανακάλυψε πως ο Αρχίλοχος είναι εκείνος που έφερε το *λαϊκό τραγούδι*¹ στη λογοτεχνία, και πως δικαιούται συνεπώς αυτή τη μοναδική θέση, πλάι στον Όμηρο, που του αναγνώριζαν συνήθως οι Έλληνες. Όμως τι είναι το λαϊκό τραγούδι σε σύγκριση με την τελείως απολλώνια εποποιία; Τι άλλο παρά το *perpetuum vestigium*² της ένωσης του απολλώνιου με το διονυσιακό στοιχείο; Η εξαιρετική του διάδοση σ' όλους τους λαούς και οι διαρκείς ανανεώσεις του δείχνουν τη δύναμη αυτού του διπλού αισθητικού ενστίκτου, που άφησε τα ίχνη του στο λαϊκό τραγούδι, σχεδόν με τον τρόπο που οι οργανιστικές εκδηλώσεις ενός λαού διαιώνονται μέσα στη μουσική του. Θα μπορούσε μάλιστα κανείς να αποδείξει ιστορικά πως κάθε περίοδος πλούσια σε λαϊκά τραγούδια συγκλονίστηκε με την ίδια βιαιότητα από διονυσιακά ρεύματα που τα θεωρούμε πάντα σαν την πηγή και την προϋπόθεση του λαϊκού τραγουδιού.

Όμως το λαϊκό τραγούδι μας φαίνεται πριν απ' όλα σαν ο μουσικός καθρέφτης του κόσμου, η πρωτόγονη μελωδία σε αναζήτηση μιας ονειρικής μορφής που να της είναι παράλληλη και να την εκφράζει με την ποίηση. Η

μελωδία είναι λοιπόν το πρώτο και κύριο γεγονός³. Γι' αυτό μπορεί να αντικειμενοποιηθεί με πολλούς τρόπους, σε διαφορετικά κείμενα. Είναι επίσης ό,τι πιο σημαντικό και πιο αναγκαίο υπάρχει στη γνήσια λαϊκή έκφραση. Η μελωδία γεννάει το ποίημα, και το ξαναγεννάει πολλές φορές. Αυτή τη σημασία έχει η *στροφική μορφή του λαϊκού τραγουδιού*, φαινόμενο που δεν έπαψε να με ξαφνιάζει ως την ημέρα που βρήκα επιτέλους αυτή την εξήγηση. Αν εφαρμόσει κανείς αυτή τη θεωρία σε μια συλλογή λαϊκών τραγουδιών, λ.χ. στο «Des Knaben Wunderborn»⁴, θα βρει αναρίθμητα παραδείγματα μελωδίας που τινάζει αδιάκοπα γύρω της εικονογραφικούς σπινθήρες, δηλαδή εικόνες που, με την ποικιλία τους, τη γρήγορη εναλλαγή τους, τον τρελό στροβιλισμό τους, αποκαλύπτουν μια δύναμη απόλυτα ξένη προς την πλαστικότητα και την ήρεμη εξέλιξη της εποποιίας. Από επική άποψη, αυτός ο εικονικός κόσμος του λυρισμού, ο ανόμοιος και ακανόνιστος, είναι άξιος κάθε καταδίκης. Αυτή την κρίση δε δίστασαν βέβαια να την εκφράσουν οι επίσημοι επικοί ραψωδοί των απολλώνιων εορτών της εποχής του Τερπάνδρου.

Στην απαγγελία του λαϊκού τραγουδιού βλέπουμε επίσης τη γλώσσα να προσπαθεί μ' όλες τις δυνάμεις της να *μιμηθεί τη μουσική*. Έτσι, μαζί με τον Αρχίλοχο αρχίζει ένας νέος ποιητικός κόσμος, που έρχεται σε ριζική αντίθεση προς τον κόσμο της ομηρικής ποίησης. Ορίζουμε λοιπόν μ' αυτό τον τρόπο τη μόνη δυνατή σχέση ανάμεσα στην ποίηση και τη μουσική, τα λόγια και τον ήχο: Η λέξη, η εικόνα, η σκέψη αναζητούν μια έκφραση ανάλογη με της μουσικής, και δέχονται τότε τη βίαιη επενέρο-

γεία της. Μ' αυτή την έννοια μπορούμε να διακρίνουμε στην ιστορία της ελληνικής γλώσσας δύο βασικά ρεύματα, ανάλογα με το αν η γλώσσα μιμείται τον κόσμο των φαινομένων και των εικόνων, ή τον κόσμο της μουσικής. Για να συλλάβουμε τη σημασία αυτής της αντίθεσης, ας συλλογιστούμε λιγάκι τη διαφορά του χρώματος, της συντακτικής δομής, του λεξιλογίου στη γλώσσα του Ομήρου και του Πινδάρου. Θα διαπιστώσουμε τότε πως ανάμεσα στον Όμηρο και τον Πίνδαρο χρειάστηκε ν' ακουστούν οι ήχοι των οργιαστικών αυλών του Ολύμπου⁵ που, ακόμα και την εποχή του Αριστοτέλη, στους κόλπους μιας μουσικής αφάνταστα πιο εξελιγμένης, λαχταρίζουν τις καρδιές με την εμπνευσμένη μέθη τους, και που αρχικό τους αποτέλεσμα ήταν ασφαλώς να σβήσουν στη μίμηση όλα τα μέσα ποιητικής έκφρασης των συγχρόνων. Θα υπενθυμίσω εδώ ένα φαινόμενο γνωστό, που αποτελεί όμως σκάνδαλο για τους αισθητικούς μας: Παρατηρήσαμε εκατό φορές πως μια συμφωνία του Μπετόβεν αναγκάζει τους ακροατές της να εκφραστούν με εικόνες, ακόμα κι αν αληθεύει ότι η αντιπαράθεση των διαφόρων εικονικών κόσμων που γεννάει ένα μουσικό κομμάτι παρυσιάζει μια όψη αφάνταστα ποικίλη, ακόμα και αντιφατική.

Η ιδιαιτερότητα αυτής της αισθητικής είναι ακριβώς να αδιαφορεί για το παιχνίδι των εικόνων και να παραβλέπει τα αληθινά εξηγήσιμα φαινόμενα. Ακόμα κι όταν ο συνθέτης έχει δώσει στα έργα του εικονογραφικές μορφές, όταν λ.χ. έχει ονομάσει μια από τις συμφωνίες του «Ποιμενική» κι έχει τιτλοφορήσει ένα απ' τα μέρη της «Σκηνή κοντά στο ποτάμι» κι ένα άλλο «Χαρούμενη

συγκέντρωση χωρικών», αυτά δεν είναι παρά συμβολικές παραστάσεις, γεννημένες απ' τη μουσική, κι όχι αντικείμενα που η μουσική θέλει να μιμηθεί – παραστάσεις που δεν μπορούν καθόλου να μας πληροφορήσουν για το διονυσιακό περιεχόμενο της μουσικής και που δεν έχουν καν καμιά ιδιαίτερη σημασία σε σύγκριση με άλλες εικόνες. Αυτή τη διαδικασία με την οποία η μουσική αναζητεί μια διέξοδο μέσα απ' την εικόνα είναι εκείνη που πρέπει να τη φανταστούμε σ' ένα πλήθος πολύ νεανικό, πολύ φρέσκο, προικισμένο με δημιουργική ιδιοφυΐα στο θέμα της γλώσσας, αν θέλουμε να διαισθανθούμε με ποιο τρόπο γεννιέται το στροφικό τραγούδι και πώς η γλωσσολογική ιδιοφυΐα τονώνεται απ' αυτή τη νέα αρχή που συνίσταται στη μίμηση της μουσικής.

Αν μας επιτρέπεται να δούμε τη λυρική ποίηση σαν μια μιμική ανασύνθεση της μουσικής σε εικόνες και σκέψεις, μπορούμε τώρα να αναρωτηθούμε: «Με ποια ιδιότητα εμφανίζεται η μουσική μέσα στον καθρέφτη της εικόνας και της σκέψης;» Εμφανίζεται σαν *βούληση*, με την έννοια που δίνει ο Σοπενχάουερ σ' αυτή τη λέξη, δηλαδή σαν το αντίθετο της καθαρά ενατενιστικής και αυθόρμητης αισθητικής συγκίνησης. Σημασία έχει εδώ να διακρίνει κανείς όσο πιο καθαρά μπορεί την έννοια του Είναι απ' την έννοια του φαινομένου⁶. Γιατί η μουσική, από τη φύση της, δεν μπορεί να είναι βούληση. Αλλιώς θα έπρεπε να βγει τελείως από την περιοχή της τέχνης, αφού η βούληση, αυτή καθαυτή, είναι μη αισθητική, αλλά μπορεί να εμφανίζεται σαν βούληση. Για να εκφράσει τη μουσική σε εικόνες, ο λυρικός ποιητής έχει ανάγκη απ' όλους τους ερεθισμούς του πάθους, από τον

ψίθυρο της τρυφερότητας ως το ούρλιασμα της τρέλας. Ωθούμενος να μιλήσει για τη μουσική με απολλώνιες μεταφορές, αγκαλιάζει ολόκληρη τη φύση, και συναντά και τον εαυτό του μέσα της, σαν τη δύναμη που αιώνια θέλει, επιθυμεί, ποθεί. Αλλά στο μέτρο που ερμηνεύει τη μουσική σε εικόνες, μπορεί ν' αναπαύεται στα ήρεμα νερά της απολλώνιας ενατένισης, όποια κι αν είναι η ταραχή και η βιασύνη όλων όσα ατενίζει γύρω του μέσα απ' το πρίσμα της μουσικής. Κι όταν παρατηρεί τον εαυτό του μέσα απ' το ίδιο αυτό πρίσμα, η ίδια του η ψυχή του εμφανίζεται σε μια κατάσταση συναισθηματικής ανησυχίας: Η βούλησή του, η επιθυμία του, οι αναστεναγμοί του, οι φωνές χαράς του, του χρησιμεύουν σαν μεταφορές για να ερμηνεύσει τη μουσική. Το φαινόμενο της λυρικής δημιουργίας είναι λοιπόν αυτό: Ο ποιητής, απολλώνια ιδιοφυΐα, ερμηνεύει τη μουσική με τη βοήθεια του συμβόλου της βούλησης, ενώ ο ίδιος, εντελώς ανεξάρτητος απ' τη βουλιμία της βούλησης, δεν είναι παρά ένα ασκίαστο ηλιακό μάτι.

Όλη αυτή η ανάλυση θέτει ως αρχή ότι ο λυρισμός εξαρτάται από το πνεύμα της μουσικής, στο μέτρο που η μουσική, στην πιο απόλυτη αλήθεια της, χωρίς να χρειάζεται την εικόνα και τη σκέψη, τις ανέχεται στο πλάι της. Η λυρική ποίηση δεν μπορεί λοιπόν να εκφράσει τίποτα που να μην υπήρξε ήδη, μ' ένα θαυμαστά οικουμενικό και γενικό τρόπο, μέσα στη μουσική που την ανάγκασε να μιλήσει με εικόνες. Είναι αδύνατο να εκφράσει κανείς ικανοποιητικά με τα λόγια τον παγκόσμιο συμβολισμό της μουσικής, γιατί σχετίζεται συμβολικά με την αρχέγονη αντίφαση και την πρωταρχική οδύνη⁷ που βρίσκο-

νται στην καρδιά της βασικής Ενότητας. Συμβολίζει επίσης μια σφαίρα που βρίσκεται πάνω από κάθε φαινόμενο και υπάρχει πριν από κάθε φαινόμενο. Σε σύγκριση μ' αυτήν, κάθε φαινόμενο δεν είναι πια παρά ένα σύμβολο. Αλλά και η γλώσσα, όργανο και σύμβολο των φαινομένων, δεν κατορθώνει ποτέ να μεταφέρει προς τα έξω την εσωτερική ουσία της μουσικής, αλλά όταν καταδέχεται να μιμηθεί τη μουσική, έχει μαζί της μια εντελώς εξωτερική επαφή, χωρίς να έχει προσεγγίσει καθόλου το βαθύτερο νόημα αυτής της μουσικής, παρ' όλη την ευγλωττία του λυρικού λόγου.

σύμβολο

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *λαϊκό τραγούδι*: Το *Volkslied* (λαϊκό τραγούδι) είναι όρος που χρησιμοποίησε πρώτος ο Χέρντερ (1744-1803), θεολόγος και φιλόσοφος, εννοώντας ένα χωρίς αξιώσεις τραγούδι, με ομοιοκαταληξία, που μεταδίδεται προφορικά και αναγνωρίζεται και χωρίς λέξεις, από τη μελωδία του.

2. *perpetuum vestigium* (λατινικά): Το ανεξάλειπτο ίχνος, η αναμφισβήτητη απόδειξη.

3. *Η μελωδία είναι λοιπόν το πρώτο και κύριο γεγονός*: Ο Σοπενχάουερ πιστεύει πως η αντικειμενοποίηση της βούλησης γίνεται σε μια ατελείωτη σειρά βαθμίδων. Την πιο ταιριαστή εξωτερική έκφραση λ.χ. τη βρίσκει ο άνθρωπος στη μουσική. Μέσα στην ίδια τη μουσική, η μελωδία είναι εκείνη που πλησιάζει περισσότερο στο νόημα της γενικής «βούλησης», σε αντίθεση με τις φωνές που τη συνοδεύουν («Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», τόμ. Α', κεφ. 3, § 52).

4. «*Des-Knaben Wunderhorn*»: Έτσι λεγόταν η πρώτη μεγάλη συλλογή γερμανικών στίχων για λαϊκά τραγούδια, σε έκδοση Άρνιμ και Μπρεντάνο, 1805 και 1808.

5. *των οργιαστικών αυλών του Ολύμπου*: Ο Όλυμπος ήταν, σύμφωνα με τον μύθο, ένας αυλητής από τη Φρυγία. Τον θεωρούσαν εφευρέτη των πρώτων κανόνων του οργάνου αυτού, που άλλοτε είχε διεγερτική και άλλοτε κατευναστική επίδραση στους ακροατές του.

6. *την έννοια του είναι απ' την έννοια του φαινομένου*: Ο Καντ διακρίνει, στην «Κριτική του καθαρού λόγου» του, ανάμεσα στο «πράγμα αυτό καθεαυτό» και το «φαινόμενο». Το φαινόμενο είναι η εμπειρική πραγματικότητα που αποκτούμε μέσω των μορφών της εποπτείας (χώρος και χρόνος) και των κατηγοριών του λόγου. Το «πράγμα αυτό καθεαυτό» είναι, κατά τον Καντ, μη γνωρίσιμο. Κατά τον Σοπενχάουερ, η βούληση είναι η μοναδική αναλλοίωτη ουσία που βρίσκεται κάτω απ' όλα τα πράγματα.

7. *πρωταρχική οδύνη*: Κατά τον Σοπενχάουερ, είναι η βασική διάθεση του ανθρώπου, αποτέλεσμα του γεγονότος ότι η βούλησή του δεν είναι ποτέ αρκετή για να την καλύψει («Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», τόμ. Α', κεφ. 4, § 56).

Θα πρέπει τώρα να καλέσουμε σε βοήθειά μας όλες τις αρχές της αισθητικής που μόλις εξηγήσαμε, για να κατευθυνθούμε προς εκείνο που είμαστε υποχρεωμένοι να ονομάσουμε λαβύρινθο, την *προέλευση* της ελληνικής τραγωδίας. Δεν φαντάζομαι να αποτελεί παραλογισμό η γνώμη μου ότι το πρόβλημα αυτής της προέλευσης όχι μόνο δεν έχει λυθεί, αλλά και δεν έχει ποτέ σοβαρά τεθεί, όσο κι αν ξανάραψαν ή ξανασύνδεσαν, ή και ξαναξέσχισαν τα κουρελιασμένα υπολείμματα της παλιάς παράδοσης. Αυτή η παράδοση μας λέει με απόλυτη βεβαιότητα πως η τραγωδία γεννήθηκε από τον τραγικό χορό, πως ήταν αρχικά ο χορός και τίποτ' άλλο απ' τον χορό. Θα πρέπει λοιπόν να ψάξουμε σε βάθος αυτό τον τραγικό χορό που αποτελεί, για να το πούμε σωστά, το πρωτόγονο δράμα, χωρίς ποτέ να ικανοποιούμαστε από τις αρχές της σύγχρονης αισθητικής, σύμφωνα με τις οποίες ο χορός είναι ο ιδανικός θεατής, ή ο «λαός» σε σχέση με την πριγκιπική κοινωνία των τραγικών ηρώων. Αυτή η τελευταία εξήγησή¹ φαίνεται υπέροχη σε μερικούς πολιτικούς, λες και οι Αθηναίοι δημοκράτες είχαν φανταστεί να ενσαρκώσουν το αναλλοίωτο του ηθικού νόμου στον λαϊκό χορό ο οποίος, παρ' όλες τις

ατασθαλίες και τις παθιασμένες εξάρσεις των βασιλέων, θα είχε πάντα δίκιο στο τέλος. Αν και υποβλήθηκε από μια λέξη του Αριστοτέλη, αυτή η εξήγηση δεν έχει εφαρμογή στην πρωταρχική γένεση της τραγωδίας, αφού οι καθαρά θρησκευτικές της ρίζες δεν γνώριζαν ούτε τη σύγκρουση λαού και πρίγκιπα, ούτε οποιοδήποτε πολιτικό ή κοινωνικό πρόβλημα. Ακόμα κι αν σκεφτόταν κανείς την κλασική μορφή του χορού που μας είναι γνωστή από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή², θα ήταν βλασφημία να μιλήσει εδώ για οτιδήποτε που να θυμίζει μια «συνταγματική αντιπροσώπευση του λαού», μια βλασφημία μπροστά στην οποία κάποιιοι δεν υποχώρησαν. Τα συντάγματα της αρχαιότητας δεν γνωρίζουν στην πράξη τη «συνταγματική αντιπροσώπευση του λαού», και μπορεί κανείς να ελπίζει πως ακόμα και στην τραγωδία τους οι Έλληνες δεν είχαν την παραμικρή ιδέα γι' αυτήν.

Μια πολύ πιο διάσημη εξήγηση απ' αυτή την πολιτική ερμηνεία είναι εκείνη του A. W. Schlegel³, που μας παρουσιάζει τον χορό σαν τη σύνοψη και το απόσταγμα της μάζας των θεατών, σαν τον «ιδανικό θεατή». Αυτή η γνώμη, που πλησιάζει την ιστορική παράδοση ότι η τραγωδία περιοριζόταν αρχικά στον χορό, είναι μια ακατέργαστη διαπίστωση, χωρίς επιστημονική αξία, αλλά πάντως εντυπωσιακή, και που δε διατήρησε την ελκυστικότητα της παρά μόνο χάρη στη συγκεντρωτική μορφή της έκφρασής της, σ' αυτή την τόσο γερμανική προκατάληψη για όλες τις «ιδεαλιστικές» μορφές σκέψης, και στη στιγμιαία έκπληξη που μας προκαλεί. Πραγματικά, μας ξαφνιάζει το γεγονός ότι, μόλις συγκρίνουμε το κοινό των θεατρών μας, που μας είναι πολύ γνωστό, μ' αυτό

τον χορό, αναρωτιόμαστε αν είναι δυνατό να βγάλει κανείς απ' αυτό το κοινό οποιοδήποτε ανάλογο ιδεαλιστικό συμπέρασμα. Το αρνούμαστε από μέσα μας, αλλά μας εκπλήσσει η τόλμη του ισχυρισμού του Schlegel για την απόλυτα διαφορετική φύση του ελληνικού κοινού. Πραγματικά, είχαμε πάντα πιστέψει πως ο αληθινός θεατής, όποιος κι αν είναι, θα πρέπει να διατηρεί αδιάκοπα τη συνείδηση πως έχει μπροστά του ένα έργο τέχνης κι όχι μια πραγματική εμπειρία. Όμως ο ελληνικός χορός φαίνεται να αναγνωρίζει στα πρόσωπα του δράματος αληθινές υπάρξεις. Ο χορός των Ωκεανίδων⁴ πιστεύει πραγματικά πως έχει μπροστά στα μάτια του τον τιτάνα Προμηθέα, και θεωρεί και τον εαυτό του το ίδιο αληθινό όσο και τον θεό που βρίσκεται στη σκηνή. Και μας λένε πως ήταν η ανώτερη και καθαρότερη παραλλαγή του θεατή, εκείνου που, όπως οι Ωκεανίδες, θεωρούσε τον Προμηθέα σωματικά παρόντα και πραγματικό; Και πως θα 'τρεχε ο ιδανικός θεατής πάνω στη σκηνή για να σώσει τον θεό απ' τα βασανιστήριά του; Είχαμε πιστέψει στην ύπαρξη ενός κοινού με καλλιτεχνική διάθεση, είχαμε σκεφτεί πως ο ατομικός θεατής είναι τόσο πιο καλλιεργημένος όσο καλύτερα είναι σε θέση να βλέπει το έργο τέχνης σαν τέχνη, δηλαδή μ' ένα αισθητικό κριτήριο. Και τώρα η θεωρία του Schlegel μοιάζει να μας υποβάλλει την ιδέα πως ο ιδανικός και τέλειος θεατής δέχεται απ' τον κόσμο της σκηνής μια εντύπωση που δεν είναι αισθητική, αλλά φυσική και εμπειρική. «Ω, αυτοί οι Έλληνες!», αναστενάζαμε. «Αναστατώνουν την αισθητική μας!» Όμως, συνηθισμένοι σ' αυτή την ιδέα, επαναλαμβάναμε τη θεωρία του Schlegel κάθε φορά που ο χορός έπαιρνε τον λόγο...

Πάντως η παράδοση είναι στο σημείο αυτό πολύ καθαρή, και δεν συμφωνεί με τον Schlegel: Ο χορός αυτός καθεαυτός, που είναι πάνω στη σκηνή η πρωτόγονη μορφή της τραγωδίας, κι ο άλλος χορός, των ιδανικών θεατών, δεν ταιριάζουν αναμεταξύ τους. Τι θα ήταν ένα λογοτεχνικό είδος αν το στερούσε κανείς από την ιδέα του θεατή, και που η αυθεντική του μορφή θα ήταν ο «ιδανικός θεατής»; Ο θεατής χωρίς θέαμα είναι μια παράλογη έννοια. Η γέννηση της τραγωδίας δεν μπορεί να εξηγηθεί ούτε από τον οφειλόμενο σεβασμό στην ηθική ευφυΐα της μάζας, ούτε από την έννοια του θεατή χωρίς θέαμα, και θεωρούμε αυτό το πρόβλημα πολύ βαθύ ώστε ακόμα και να εγγίζεται από τόσο ρηχούς συλλογισμούς.

Στην περιφημη εισαγωγή του στη «Μνηστή της Μεσσήνης»⁵, ο Σίλλερ μας δίνει μια πολύ πιο ενδιαφέρουσα ερμηνεία για τη σημασία του χορού: Τον συγκρίνει μ' ένα ζωντανό τείχος που χτίζει ολόγουρά της η τραγωδία για να απομονωθεί απ' τον πραγματικό κόσμο για να διατηρήσει τον ιδεατό χώρο της και την ποιητική της ελευθερία.

Αυτό είναι το βασικό όπλο του Σίλλερ στον αγώνα του εναντίον της πεζής έννοιας της φυσικότητας, εναντίον της ταπεινής αποσιώπησης της ψευδαίσθησης στη δραματική ποίηση. Ενώ ακόμα και η ημέρα, στο θέατρο, είναι μια τεχνητή ημέρα, η αρχιτεκτονική του είναι συμβολική και η μετρική γλώσσα φέρνει ιδεαλιστικό χαρακτήρα, ο κόσμος εξακολουθεί, κατά τον Σίλλερ, να κάνει το σφάλμα να ανέχεται σαν απλή ποιητική άδεια εκείνο που αποτελεί την πεμπτουσία κάθε ποιητικού λόγου. Η χρησιμοποίηση του χορού αποτελεί, κατ' αυτόν, την αποφασιστική κίνηση με την οποία μπαίνει κανείς σε

ανοιχτό και έντιμο πόλεμο εναντίον κάθε μορφής νατουραλισμού. Σ' αυτό το είδος σκέψης η εποχή μας, που θεωρεί τον εαυτό της ανώτερο, δίνει τον περιφρονητικό χαρακτηρισμό του ψευτο-ιδεαλισμού. Φοβάμαι πως αντίθετα, με τη σημερινή μας λατρεία του φυσικού και του πραγματικού, έχουμε φτάσει στους αντίποδες κάθε ιδεαλισμού, σ' έναν κόσμο όπου δεν υπάρχουν πια παρά μυσεία κέρινων ομοιωμάτων. Κι εκεί υπάρχει τέχνη, όπως σε μερικά επιτυχημένα μοντέρνα επιχειρήματα. Αλλά ασ μη μας πουν πως αυτή η τέχνη ξεπερνάει οριστικά τον «ψευτο-ιδεαλισμό» του Γκαίτε και του Σίλλερ.

Σίγουρα, όπως πολύ ωραία το είδε ο Σίλλερ, το ελληνικό σατυρικό δράμα συνηθίζει να βάζει τον χορό της πρωτόγονης τραγωδίας σ' έναν ιδεατό χώρο, ένα χώρο τοποθετημένο πολύ πιο πάνω από τους συνηθισμένους δρόμους των θνητών. Για χάρη αυτού του χορού οι Έλληνες έχτισαν την κρεμαστή σκαλωσιά⁶ μιας τεχνητής φυσικής κατάστασης, πάνω στην οποία έβαλαν τεχνητά θεμέλια, και βρέθηκε έτσι εξαρχής απαλλαγμένη απ' την ανάγκη να αντιγράψει δουλικά την πραγματικότητα. Δεν πρόκειται όμως για ένα φανταστικό κόσμο τοποθετημένο από ιδιοτροπία ανάμεσα στον ουρανό και τη γη, αλλά μάλλον για έναν κόσμο εξίσου πραγματικό, εξίσου αξιόπιστο όπως ήταν ο Όλυμπος και οι κάτοικοί του για τον Έλληνα πιστό. Ο σάτυρος, που αποτελεί μέρος του διονυσιακού χορού, ζει σε μια πραγματικότητα που επιτρέπεται απ' τη θρησκεία, κάτω απ' την αιγίδα του μύθου και της λατρείας. Το γεγονός ότι η τραγωδία αρχίζει απ' αυτόν, ότι η διονυσιακή σοφία της τραγωδίας μιλάει με

το δικό του στόμα, είναι ένα φαινόμενο εξίσου παράξενο για μας όσο και το να βλέπουμε την τραγωδία να γεννιέται από τον χορό. Ίσως να βρούμε ένα στερεό σημείο εκκίνησης για τις σκέψεις μας αν θεωρηθεί ως γεγονός το ότι ο σάτυρος, το πλασματικό φυσικό πλάσμα, είναι για τον πολιτισμένο άνθρωπο αυτό που είναι η διονυσιακή μουσική για τον πολιτισμό. Ο Ριχάρδος Βάγνερ βεβαιώνει⁷ πως αυτός ο πολιτισμός εξαφανίζεται από τη μουσική με τον ίδιο τρόπο όπως το φως της λάμπας απ' το φως της ημέρας.

Με τον ίδιο τρόπο, μου φαίνεται, ο πολιτισμένος Έλληνας ένιωθε εκμηδενισμένος μπροστά στο χορό των σατύρων. Κι αυτή είναι η πρώτη συνέπεια της διονυσιακής τραγωδίας: Το Κράτος και η κοινωνία, κι όλ' αυτά που χωρίζουν τον άνθρωπο από τον άνθρωπο, παραχωρούν τη θέση τους σ' ένα παντοδύναμο αίσθημα ενότητας που μας ξαναφέρει στους κόλπους της φύσης. Η μεταφυσική παρηγοριά που μας δίνει, το τονίζω από τώρα, κάθε αληθινή τραγωδία, αυτό το αίσθημα πως η ζωή, αν προχωρήσει κανείς στο βάθος των πραγμάτων, έχει, παρ' όλη την ποικιλία των φαινομένων, μια ακατάστρεπτη δύναμη και ηδονή, αυτή η παρηγοριά υλοποιείται στον σατυρικό χορό, τον χορό των φυσικών πλασμάτων που ζουν ακατάστρεπτα, πίσω από κάθε πολιτισμό, και που, παρ' όλες τις αλλαγές των γενεών και της ιστορίας των λαών, παραμένουν αιώνια όμοιοι με τους εαυτούς τους.

Αυτός ο χορός είναι που παρηγορεί τον στοχαστικό Έλληνα, πιο ευαίσθητο από κάθε άλλον άνθρωπο στις πιο λεπτές και πιο σοβαρές μορφές της οδύνης, αυτό τον

άνθρωπο που το διαπεραστικό του μάτι φέρνει στο φως την τρομαχτική καταστρεπτική διαδικασία της παγκόσμιας Ιστορίας, που δεν αγνοεί τίποτα από τις αγριότητες της φύσης και κινδυνεύει να επιθυμήσει τη βουδιστική εκμηδένιση της βούλησης⁸. Η τέχνη τον σώζει, και χάρη στην τέχνη τον ξανακατακτά η ζωή.

Πραγματικά η διονυσιακή έκσταση που καταργεί τους συνηθισμένους φραγμούς και σύνορα της ζωής, περιέχει, όσο διαρκεί, ένα ληθαργικό στοιχείο, που καταπίνει κάθε προσωπικό βίωμα του παρελθόντος. Αυτή η άβυσσος της λήθης χωρίζει τον κόσμο της καθημερινής πραγματικότητας από τον κόσμο της διονυσιακής πραγματικότητας. Μόλις όμως αυτή η καθημερινή πραγματικότητα μπαίνει στη συνείδηση, προξενεί αηδία. Καρπός αυτών των διονυσιακών καταστάσεων είναι μια ασκητική διάθεση απάρνησης της βούλησης. Μ' αυτή την έννοια, ο διονυσιακός άνθρωπος μοιάζει με τον Άμλετ: Κι οι δυο έχουν συλλάβει κάποια στιγμή με καθαρό μάτι την ουσία των πραγμάτων. Γνώρισαν για ποιο πράγμα πρόκειται, και απεχθάνονται στο εξής τη δράση, γιατί η δράση τους δεν μπορεί ν' αλλάξει τίποτα απ' την αιώνια φύση των πραγμάτων, βρίσκουν γελοίο ή προσβλητικό να τους ζητούν να ξαναστήσουν ένα κόσμο που έχασε πια τις βάσεις του. Η γνώση σκοτώνει τη δράση. Για να δράσει κανείς, πρέπει να είναι τυλιγμένος με το πέπλο της ψευδαισθήσεως. Αυτό είναι το δίδαγμα του Άμλετ, κι όχι η κοινότοπη σοφία που θέλει τον οραματιστή να μη μπορεί πια να δράσει εμποδισμένος από την πολλή σκέψη και, κατά κάποιο τρόπο, από την υπεραφθονία των δυνατοτήτων.

Δεν είναι ο στοχασμός, όχι, είναι η αληθινή γνώση, η ακριβής ενατένιση της φοβερής πραγματικότητας που καταργεί κάθε κίνητρο δράσης, στον Άμλετ και στον διονυσιακό άνθρωπο. Τώρα πια καμιά παρηγοριά δεν πείθει, η επιθυμία ορμάει πέρα από ένα μεταθανάτιο κόσμο, πέρα απ' τους ίδιους τους θεούς. Αυτό που αρνιέται κανείς είναι η ίδια η ύπαρξη κι η λαμπρή αντανάκλασή της στο πρόσωπο των θεών ή στην αθανασία του υπερπέραν. Έχοντας συνειδητοποιήσει αυτή την αλήθεια, ο άνθρωπος δεν βλέπει πια παντού παρά τη φρίκη ή τον παραλογισμό της ύπαρξης, καταλαβαίνει τον συμβολικό χαρακτήρα της μοίρας της Οφηλίας, καταλαβαίνει τη σοφία του Σειληνού, του θεού των δασών: Και νιώθει αηδία.

Τότε, σ' αυτόν τον υπέρτατο κίνδυνο, πλησιάζει η τέχνη την απειλούμενη βούληση, σαν μια καλή μάγισσα που σώζει και γιατρεύει. Μόνο αυτή μπορεί να μεταμορφώσει αυτή την αηδία για τη φρίκη και τον παραλογισμό της ύπαρξης⁹ σε εικόνες που μπορούν να κάνουν τη ζωή ανεκτή: Εννοώ το *υψηλό*, που εξημερώνει το φριχτό με την τέχνη, και το *κωμικό*, με το οποίο η τέχνη μας ανακουφίζει από την αηδία που προκαλεί ο παραλογισμός της ύπαρξης. Ο σατυρικός χορός του διθυράμβου είναι η λυτρωτική ενέργεια της ελληνικής τέχνης. Ο ενδιαμέσος κόσμος στον οποίο κινείται η συνοδεία του Διονύσου δώχνει τις δυσάρεστες διαθέσεις που αναφέραμε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Αυτή η τελευταία εξήγηση...*: Ο Νίτσε αναφέρεται στον Αριστοτέλη, που λέει στην «Ποιητική» του (1449a 9-31) ότι η τραγωδία προέρχεται από τον διθύραμβο. Αντίθετα, η άποψη ότι η τραγωδία αναπτύχθηκε απ' τους Σατύρους δεν έχει σήμερα οπαδούς.

2. *κλασική μορφή του χορού στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή*: Ο χορός της κλασικής τραγωδίας αποτελείται από 12, μετά τον Σοφοκλή από 15 άτομα. Τραγουδάει τα λυρικά μέρη της τραγωδίας, και ο επικεφαλής του χορού μπορεί να επέμβει στη δράση με έμμετρη ομιλία. Υπάρχει και συνοδεία αυλητών. Στην κλασική τραγωδία ο χορός μένει επί σκηνής στη διάρκεια ολόκληρου του έργου, συνδέει τα μέρη του δράματος σ' ένα σύνολο, και μπορεί να γίνει και ο πρωταγωνιστής του. Ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί ήδη μικρότερα χορικά από τον Αισχύλο, και με τον Ευριπίδη ο χορός χάνει τη σημασία του.

3. *A. W. Schlegel*: Ο Αύγουστος Βίλχελμ Σλέγκελ (1767-1845) υπήρξε κριτικός, ιστορικός της φιλολογίας, ποιητής, ανατολιστής, καθηγητής στην Ιένα, το Βερολίνο και τη Βόννη. Ανάπτυξε τις ιδέες του για τον χορό της τραγωδίας σε μια σειρά διαλέξεων με τίτλο «Δραματική τέχνη και Λογοτεχνία». Πίστευε κι αυτός ότι ο χορός είναι ένας «ιδανικός θεατής».

4. *Ο χορός των Ωκεανίδων*: Υπάρχει στον «Προμηθέα» του Αισχύλου.

5. *η Μνηστή της Μεσσήνης*: Η εισαγωγή του Σίλλερ στο έργο αυτό (1803) είχε τίτλο «Η χρησιμοποίηση του χορού στην τραγωδία».

6. *Κρεμαστή σκαλωσιά*: Η παλιά θεωρία πως ο χορός στεκόταν σε μια ιδιαίτερη κατασκευή της ορχήστρας δεν είναι σήμερα παραδεκτή. Η έκφραση του Νίτσε αναφέρεται έμμεσα στην πεποίθηση του Αριστοτέλη («Ποιητική», 1451a, 36 – 1451b, 11) ότι η ποίηση πρέπει να παραπέμπει και σ' ένα γενικότερο προτυπο.

7. *Ο Ριχάρδος Βάγγερ βεβαιώνει...: Στον «Μπετόβεν» του, 1870.*

8. *βουδιστική εκμηδένιση της βούλησης*: Για τον βουδισμό, η σωτηρία επιτυγχάνεται με τη σταδιακή βύθιση σε μιά διαισθητική γνώση των αλληπάλληλων μετεμψυχώσεων και στη «Νιρβάνα» (Μηδέν), κατά τρόπο ώστε η φυσική ύπαρξη να μην είναι παρά μόνο επιφανειακή. Ο Νίτσε βρίσκει στον Σοπενχάουερ κάποιες συγγένειες με αυτή την ασκητική και αυτοσυγκεντρωτική μοναστική θρησκεία, και χαρακτηρίζει μάλιστα τη φιλοσοφία του «ευρωπαϊκό βουδισμό».

9. *αηδία για τη φρόκη και τον παραλογισμό της ύπαρξης*: Σ' αυτή τη φράση υπάρχουν τυπικές λέξεις-κλειδιά του μεταγενέστερου γαλλικού υπαρξισμού, ο οποίος συνειδητά σχετίζεται, μεταξύ άλλων, και με τον Νίτσε (Σαρτρ, Καμύ κ.ά.).

Ο σάτυρος, όπως ο σύγχρονος ειδυλλιακός βοσκός¹, γεννήθηκε απ' τη νοσταλγία της πρωτόγονης και φυσικής ζωής. Όμως με πόση ατρόμητη σταθερότητα μεταχειριζόταν ο Έλληνας τον άνθρωπο των δασών του, και με πόσο ντροπαλό και μαλθακό τρόπο παίζει ο σύγχρονος άνθρωπος με την κολακευτική εικόνα ενός τρυφερού και ευαίσθητου βοσκού που φυσάει τη φλογέρα του! Μια φύση παρθένα ακόμα από κάθε γνώση, που δεν έχει ακόμα διαρρήξει τις πύλες προς τον πολιτισμό, αυτό έβλεπε ο Έλληνας στον σάτυρο, χωρίς βέβαια να τον ταυτίζει με τον πίθηκο. Αντίθετα, ήταν το αρχέτυπο του ανθρώπου, η έκφραση των πιο υψηλών και πιο ισχυρών του συγκινήσεων, ο ενθουσιώδης ονειροπόλος που μαγεύεται απ' την προσέγγιση του θεού, ο πονετικός σύντροφος στον οποίο επαναλαμβάνονται τα βάσανα αυτού του θεού, ο εμπνευσμένος από τη φύση, που του δίνει τη δική της σοφία, το σύμβολο της σεξουαλικής παντοδυναμίας της φύσης, που ο Έλληνας τη βλέπει με σεβάσμιο θαυμασμό. Ο σάτυρος ήταν ένα πλάσμα υψηλό και θεϊκό. Έτσι τουλάχιστον εμφανιζόταν, ιδίως στο συσπασμένο απ' την οδύνη βλέμμα του διονυσιακού ανθρώπου. Η εικόνα του περιποιημένου, ψευτοπολιτισμέ-

νου βοσκού θα τον είχε λυπήσει. Το βλέμμα του αναπαυόταν με υπέρτατη ικανοποίηση στα δυνατά, γυμνά και αψιμυθίωτα πρότυπα του βιβλίου της φύσης. Εδώ η πρωτόγονη εικόνα του ανθρώπου ήταν απογυμνωμένη απ' την ψευδαισθηση με την οποία τον τυλίγει ο πολιτισμός, ο αληθινός άνθρωπος αποκαλυπτόταν με την εικόνα του γενειοφόρου σατύρου που ενθουσιάζεται από την παρουσία του θεού του. Μπροστά σ' αυτή την εικόνα, ο πολιτισμένος άνθρωπος συρρικνώνεται σε μια ψεύτικη καρικατούρα.

Σ' αυτές τις απαρχές της τραγικής τέχνης – ο Σίλλερ έχει δίκιο – ο χορός αποτελεί ένα ζωντανό τείχος που αντιπαρατίθεται στις επιθέσεις της πραγματικότητας, γιατί αυτός ο χορός – ο σατυρικός χορός – αντανακλά την ύπαρξη με πιο αληθινό τρόπο, πιο πραγματικό, πιο πλήρη απ' ό,τι το κάνει ο πολιτισμένος άνθρωπος, που θεωρείται συνήθως σαν η μόνη πραγματικότητα. Η σφαίρα της ποίησης δεν είναι ξένη προς τον κόσμο, δεν μπορεί να είναι η ουτοπιστική φαντασία ενός ποιητικού εγκεφάλου. Αντίθετα, θέλει να είναι η αψιμυθίωτη έκφραση της αλήθειας², και γι' αυτό το λόγο πρέπει ν' απαλλαγεί απ' την απατηλή διακόσμηση αυτής της δήθεν πραγματικότητας, που είναι οικεία στον πολιτισμένο άνθρωπο. Η αντίθεση ανάμεσα στην αυθεντική φυσική αλήθεια και το πολιτισμένο ψέμα που θεωρεί τον εαυτό του σαν τη μόνη πραγματικότητα είναι ανάλογη με την αντίθεση ανάμεσα στην αιώνια ουσία των πραγμάτων, το πράγμα καθεαυτό, και το σύνολο του κόσμου των φαινομένων. Και όπως η τραγωδία, με τη μεταφυσική παρηγοριά που προτείνει, υποβάλλει την αιωνιότητα της ουσίας της

ύπαρξης, ο συμβολισμός του τραγικού χορού εκφράζει μεταφορικά την αρχική σχέση ανάμεσα στο πράγμα καθεαυτό και το φαινόμενο. Ο ειδυλλιακός βοσκός που επινόησε ο σύγχρονος άνθρωπος δεν είναι παρά μια παραποίηση του αθροίσματος των ψευδαισθήσεων απ' τις οποίες σχηματίζει την εικόνα του για τη φύση. Ο διονυσιακός Έλληνας θέλει να βλέπει την αλήθεια και τη φύση σ' όλη τους τη δύναμη – και βρίσκει τον εαυτό του μαγικά μεταμορφωμένο σε σάτυρο.

Κάτω απ' την επίδραση τέτοιων παρορμήσεων και γνώσεων πανηγυρίζει η ενθουσιώδης συνοδεία των πιστών του Διονύσου. Αυτές οι συγκινήσεις, αυτές οι αποκαλυπτόμενες αλήθειες τους μεταμορφώνουν μπροστά στα ίδια τους τα μάτια, βλέπουν τους εαυτούς τους με τη μορφή σατύρων, δηλαδή φυσικών ταλέντων που έρχονται στο φως. Η μεταγενέστερη μορφή του τραγικού χορού μιμείται με καλλιτεχνικό τρόπο αυτό το φυσικό φαινόμενο, αλλά καθιστά αναγκαίο ένα διαχωρισμό ανάμεσα στους διονυσιακούς θεατές απ' το ένα μέρος και τους διονυσιακούς πανηγυριστές απ' τ' άλλο. Πρέπει να θυμόμαστε πάντα πως το κοινό της αττικής τραγωδίας ξανάβρισκε τον εαυτό του μέσα στον χορό που παρατασσόταν πάνω στην ορχήστρα³ και πως δεν υπήρχε βασική διαφορά ανάμεσα στο κοινό και στον χορό. Γιατί δεν υπήρχε παρά ένας μεγάλος και υπέροχος χορός σατύρων που τραγουδούσαν και χόρευαν, και θεατές που τους εκπροσωπούσαν οι ίδιοι οι σάτυροι. Η φράση του Schlegel αποκτά εδώ μια βαθύτερη σημασία. Ο χορός είναι ο ιδανικός θεατής, στο μέτρο που αποτελεί τον μόνο βλέποντα, εκείνον που παρατηρεί τον επί σκηνής κόσμο των

οραμάτων. Ένα κοινό σαν αυτό που γνωρίζουμε σήμερα ήταν άγνωστο πράγμα στους Έλληνες. Στα δικά τους θέατρα, χάρη στην ομοκεντρική κατασκευή των θέσεων των θεατών, κάθε θεατής μπορούσε να *υπερπηδήσει* με το βλέμμα ολόκληρη την πολιτισμένη κοινωνία που βρισκόταν γύρω του και να βυθιστεί σ' ένα στοχασμό που ταυτιζόταν μ' εκείνον των μελών του χορού. Γι' αυτό μπορούμε να πούμε πως ο χορός, στο πρώτο του στάδιο, στην πρωτόγονη τραγωδία, είναι η εικόνα που η διονυσιακή ανθρωπότητα βλέπει σαν τον εαυτό της. Δεν είναι δυνατό να εξηγηθεί καλύτερα αυτό το φαινόμενο παρά αν σκεφτεί κανείς τον αληθινά ταλαντούχο ηθοποιό που βλέπει να κινείται, με χτυπητό ρεαλισμό, το πρόσωπο του οποίου πρέπει να παίξει το ρόλο. Ο σατυρικός χορός είναι πριν απ' όλα ένα όραμα του διονυσιακού πλήθους. Όσα συμβαίνουν επί σκηνής αποτελούν όραμα του σατυρικού χορού. Η δύναμη αυτού του οράματος είναι αρκετά μεγάλη ώστε να προσελκύσει το βλέμμα και να το κάνει αδιάφορο προς την «πραγματικότητα», την παρουσία της πολιτισμένης ανθρωπότητας που κάθετα ολόγυρα. Η μορφή του ελληνικού θεάτρου θυμίζει μια μοναχική ορεινή κοιλάδα. Η αρχιτεκτονική της σκηνής φαντάζει σαν ένας λαμπρός πύργος από σύννεφα, και οι βακχικοί εορταστές που πλανιούνται στα βουνά τον βλέπουν από ψηλά, σαν τη θαυμαστή διακόσμηση στο κέντρο της οποίας θα τους αποκαλυφθεί η εικόνα του Διόνυσου. Αυτό το πρωτόγνωρο αισθητικό φαινόμενο, που μας χρησίμεψε για να εξηγήσουμε τη φύση του τραγικού χορού, έχει κάτι το σκανδαλώδες, αν το συγκρίνει κανείς με τις σοφές μας θεωρίες για τα στοιχειώδη αισθη-

τικά φαινόμενα. Αν υπάρχει μια σταθερή πίστη, είναι τούτη δω: Ο ποιητής είναι ποιητής επειδή βλέπει τον εαυτό του να περιβάλλεται από ζωντανές μορφές που του οφείλουν τη ζωή και τη δράση τους, και που το εσωτερικό τους περιεχόμενο δεν έχει μυστικά γι' αυτόν. Μια αδυναμία αναπόσπαστη απ' τη σύγχρονη σκέψη μας κάνει να παριστάνουμε σαν υπερβολικά περίπλοκο το πρωτόγονο αισθητικό φαινόμενο. Για τον αληθινό ποιητή, η μεταφορά δεν είναι μια ρητορική φιγούρα, αλλά μια υποκατάστατη εικόνα, που τη βλέπει πραγματικά στη θέση της ιδέας. Γι' αυτόν, το φανταστικό πρόσωπο δεν είναι ένα σύνολο αποτελούμενο από σωρευμένα χαρακτηριστικά, αλλά ένα ζωντανό πρόσωπο που του επιβάλλεται και που δεν διακρίνεται απ' το ανάλογο όραμα του ποιητή παρά μόνο επειδή εξακολουθεί επ' άπειρον να ζει και να ενεργεί. Γιατί άραγε ο Όμηρος έχει μια δύναμη πλαστικής αναπαράστασης ανώτερη απ' όλους τους άλλους ποιητές; Επειδή βλέπει περισσότερο από οποιονδήποτε απ' αυτούς. Αν μιλάμε αφηρημένα για την ποίηση, αυτό συμβαίνει επειδή είμαστε όλοι κακοί ποιητές. Στο βάθος, το αισθητικό φαινόμενο είναι απλό: Ακόμα κι αν έχει κανείς λιγάκι το χάρισμα να βλέπει σταθερά ένα ζωντανό θέαμα και να ζει περιβαλλόμενος από ένα πλήθος πνευμάτων, είναι ποιητής. Αν έχει έστω και λίγο την ενστικτώδη διάθεση να μεταμορφώνεται και να δανείζεται για να εκφράσει το σώμα και την ψυχή άλλων πλασμάτων είναι δραματικός ποιητής.

Η διονυσιακή συγκίνηση είναι ικανή να μεταβιβάσει σ' ένα ολόκληρο πλήθος το καλλιτεχνικό χάρισμα να βλέπει ότι περιβάλλεται από ένα κόσμο πνευμάτων με τα

οποία νιώθει απόλυτα ταυτισμένο. Αυτό το φαινόμενο του τραγικού χορού είναι το πρωτόγονο *δραματικό* φαινόμενο, που συνίσταται στο να βλέπει κανείς τον εαυτό του μεταμορφωμένο και να ενεργεί στο εξής σαν να είχε πραγματικά μπει σ' ένα άλλο σώμα, σ' ένα άλλο πρόσωπο. Αυτό το φαινόμενο βρίσκεται στην αρχή της εξέλιξης του δράματος. Εδώ γίνεται κάτι διαφορετικό απ' ό,τι στον ραψωδό, που δεν συγχέει τον εαυτό του με τις εικόνες του, αλλά, όπως ο ζωγράφος, τις παρατηρεί και τις ατενίζει έξω απ' αυτόν. Εδώ το άτομο απαρνιέται τον ίδιο τον εαυτό του, γιατί βυθίζεται σε μια φύση διαφορετική. Κι αυτό το φαινόμενο δημιουργείται με επιδημικό τρόπο: Ένα ολόκληρο πλήθος νιώθει να μετέχει σ' αυτή τη μεταμόρφωση. Γι' αυτό ο διθύραμβος διαφέρει ουσιαστικά από κάθε άλλη ποικιλία του χορικού άσματος. Οι παρθένες που πηγαίνουν επίσημα στο ναό του Απόλλωνα, μ' ένα κλαδί δάφνης στο χέρι, τραγουδώντας έναν τελετουργικό ύμνο, μένουν αυτό που είναι και διατηρούν τα προσωπικά τους ονόματα. Ο διθύραμβικός χορός είναι ένας χορός μεταμορφωμένων προσώπων, που έχουν τελείως ξεχάσει το κοσμικό παρελθόν τους, την κοινωνική θέση τους. Γίνονται οι αχρονικοί υπηρέτες του θεού τους, ζώντας έξω απ' όλες τις κοινωνικές σφαίρες. Οι άλλες μορφές χορικού λυρισμού στους Έλληνες δίνουν μεγαλύτερη δύναμη στον ατομικό απολλώνιο τραγουδιστή. Στον διθύραμβο, υπάρχει μια ομάδα μη συνειδητών ηθοποιών, που μας εμφανίζονται σαν μεταμορφωμένοι και θεωρούν τους εαυτούς τους μεταμορφωμένους.

Η μαγική μεταμόρφωση αποτελεί την προϋπόθεση κάθε δραματικής τέχνης. Κάτω απ' την επίδραση αυτής

της μαγικής συνταγής, ο διονυσιακός ενθουσιαστής βλέπει τον εαυτό του μεταμορφωμένο σε σάτυρο, και *σαν σάτυρος βλέπει τον θεό του*, δηλαδή όταν μεταμορφωθεί παρατηρεί έξω απ' τον εαυτό του ένα νέο όραμα, που είναι η πραγματοποίηση της απολλώνιας κατάστασης στον ίδιο τον εαυτό. Μ' αυτό το νέο όραμα σχηματίζεται το δράμα.

Έχοντας διαπιστώσει αυτό το γεγονός, εκείνο που μένει είναι να θεωρήσουμε την ελληνική τραγωδία σαν διονυσιακό χορό, που εκδηλώνεται προβάλλοντας έξω απ' τον εαυτό του έναν κόσμο από απολλώνιες εικόνες. Τα χορικά αποσπάσματα, που είναι διάσπαρτα στην τραγωδία, αποτελούν λοιπόν, κατά έναν τρόπο, τη μήτρα όλου του διαλόγου, δηλαδή ολόκληρου του καθεαυτού σκηνηκού δράματος. Στη διάρκεια πολλών τέτοιων διαδοχικών εκρήξεων ακτινοβολεί αυτή η πρωταρχική αιτία της τραγωδίας, αυτή η οπτασία του δράματος που αποτελεί ουσιαστικά ένα όνειρο (έχει δηλαδή επικό χαρακτήρα), αλλά και που απ' την άλλη μεριά, αντικειμενοποιώντας μια διονυσιακή κατάσταση, αντιπροσωπεύει όχι τη φαινομενική απολλώνια λύτρωση, αλλά αντίθετα την εξολόθρευση του ατόμου και την ταύτισή του με το πρωταρχικό ον. Το δράμα είναι λοιπόν η αναπαράσταση διονυσιακών ιδεών και επιρροών, και ακριβώς αυτό το χωρίζει βαθύτατα από το έπος.

Ο χορός της ελληνικής τραγωδίας, το σύμβολο του παράφορου απ' τη διονυσιακή μέθη πλήθους, αποσαφηνίζεται έτσι με την εξήγησή μας. Συνηθισμένοι στον ρόλο του χορού στη σύγχρονη σκηνή, και ιδίως στον χορό της όπερας, δεν είχαμε τη δυνατότητα να αισθανθούμε πως

εκείνος ο τραγικός χορός των Ελλήνων μπορούσε να είναι πιο αρχαίος, πιο πρωτότυπος, πιο ουσιαστικός απ' την ίδια τη δράση, όπως μας τη διδάσκει καθαρά η παράδοση. Δεν θα μπορούσαμε επίσης να συμβιβάσουμε αυτή τη μεγαλύτερη σημασία και την ανώτερη αρχαϊκή αλήθεια με το γεγονός ότι ο χορός απαρτιζόταν αποκλειστικά από κατώτερα και δουλικά πλάσματα, και αρχικά από τραγοπόδαρους σατύρους. Τέλος η ορχήστρα, που βρισκόταν μπροστά στη σκηνή, θα μας έμενε για πάντα ένα αίνιγμα. Τώρα όμως καταλαβαίνουμε πως η σκηνή και όλη η δράση δεν είναι, αρχικά και βασικά, παρά μια οπτασία. Μοναδική «πραγματικότητα» είναι ακριβώς ο χορός, που παράγει μόνος του την οπτασία και την εκφράζει μ' όλη τη συμβολική της όρχησης, του ήχου και του λόγου. Ο χορός αυτός βλέπει σαν όραμα τον Διόνυσο, τον κύριο και θεό του, και γι' αυτό είναι πάντα ένας χορός δουλικός. Τον ατενίζει, αυτό τον θεό που πονάει και δοξάζεται. Δεν χρειάζεται λοιπόν να δράσει. Σ' αυτή την κατάσταση της απόλυτης υποτέλειας απέναντι στον θεό, ο χορός αποτελεί λοιπόν την υπέρτατη, δηλαδή, τη διονυσιακή έκφραση της φύσης. Γι' αυτό, μιλάει όπως εκείνη, με χρησμούς και εκστατικά αποφθέγματα. Νιώθοντας συμπόνια⁴ δείχνει μαζί και γνώση, διακηρύσσει την αλήθεια που υπάρχει στα τρία βαθιά της ψυχής του κόσμου. Έτσι γεννιέται αυτή η φανταστική και αρχικά τόσο αμφισβητούμενη μορφή του σοφού και εμπνευσμένου αρχικά σατύρου, που είναι μαζί κι ο «ανόητος θνητός» σε σύγκριση με τον θεό. Είναι μια εικόνα της φύσης και των κυρίαρχων ενστίκτων, αλλά κι ένα σύμβολο της σοφίας της και της τέχνης της: Μουσικός, ποιητής, χο-

ρευτής, οραματιστής ενσαρκωμένος σ' ένα και μόνο πρόσωπο.

Σύμφωνα μ' αυτό το όραμα κι αυτή την παράδοση, ο Διόνυσος, ο αληθινός ήρωας της σκηνής και το κέντρο του οραματισμού, δεν είναι πραγματικά παρών στην πιο αρχαία περίοδο της τραγωδίας, αλλά αντιπροσωπεύεται σαν να είναι παρών. Στην αρχή δηλαδή η τραγωδία δεν είναι παρά «χορός», δεν είναι δράμα. Αργότερα προσπαθούν να δείξουν τον θεό σαν αληθινό και να κάνουν ορατή σε όλα τα βλέμματα την οραματική μορφή του κι όλο τον διάκοσμο που τον μεταμορφώνει. Τότε αρχίζει το «δράμα» με τη στενότερη έννοια της λέξης. Στο εξής, ο διθυραμβικός χορός βαρύνεται με το καθήκον να φέρει το πνεύμα των ακροατών σε τέτοια κατάσταση διονυσιακής έξαρσης ώστε, όταν φανερώνεται στη σκηνή ο τραγικός ήρωας, να μη βλέπουν έναν άνθρωπο με μια δύσμορφη μάσκα⁵ αλλά μάλλον μια οραματική εικόνα, γεννημένη από την ίδια τους την έκσταση. Ας φανταστούμε τον Άδμητο⁶, απορροφημένο από την ανάμνηση της νέας γυναίκας του που μόλις έχει χάσει και βυθισμένο στην εσωτερική αυτή ενατένιση. Του φέρνουν ξαφνικά μια πεπλοφορεμένη γυναίκα που οι γραμμές και το παράστημά της θυμίζουν εκείνη που δεν υπάρχει πια. Ας φανταστούμε την αιφνίδια ανησυχία του, την ορμητική του προσπάθεια να την αναγνωρίσει, την ενστικτώδη βεβαιότητά του και θα έχουμε μια ιδέα της ανάλογης συγκίνησης που έπιανε τον διονυσιακό θεατή όταν έβλεπε να προχωρεί στη σκηνή ο θεός, με τα παθήματα του οποίου είχε μόλις ταυτιστεί. Άθελά του μεταβίβαζε σ' αυτή τη μασκοφορεμένη μορφή τη μαγική εικόνα του

θεού, που έκανε την ψυχή του να λαχταρίζει, και διύλιζε την πραγματικότητα σε μια υπερφυσική μη-πραγματικότητα. Αυτή είναι η κατάσταση του απολλώνιου ονείρου, που σκεπάζει τον κόσμο μ' ένα πέπλο, και όπου βλέπουμε να ξεπροβάλλουν στα μάτια μας αναρίθμητες παραλλαγές ενός άλλου κόσμου, πιο καθαρού, πιο ακατανόητου, πιο συναρπαστικού απ' τον πρώτο, όμως πιο άυλου απ' αυτόν. Διακρίνουμε επίσης στην τραγωδία ένα μόνιμο δυϊσμό του ύφους: Απ' τη μια μεριά η γλώσσα, το χρώμα, η κίνηση εμφανίζονται στον διονυσιακό λυρισμό του χορού, κι απ' την άλλη εκδηλώνονται στον ονειρικό απολλώνιο κόσμο της σκηνης, σαν δυο αντίθετες σφαίρες έκφρασης. Τα απολλώνια φαινόμενα όπου ο Διόνυσος αντικειμενοποιείται δεν είναι πια «μια αιώνια θάλασσα, μια κυματιστή κίνηση, μια φλογερή ζωή»⁷ όπως η μουσική του χορού. Δεν είναι πια οι δυνάμεις εκείνες που απλώς τις ένιωθε κανείς, οι μη συμπυκνωμένες σε εικόνες, που έκαναν τον υπηρέτη του Διονύσου να νιώθει εκστασιασμένος το πλησίασμα του θεού. Τώρα ο Διόνυσος μιλάει πάνω στη σκηνή, μ' όλη την ακρίβεια και τη σταθερότητα της επικής μορφής. Δεν είναι πια ο ενδιάμεσος φορέας κάποιων σκοτεινών δυνάμεων, αλλά ένας επικός ήρωας, με σχεδόν ομηρική γλώσσα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *ο σύγχρονος ειδυλλιακός βοσκός*: Η ειδυλλιακή ποίηση έχει αρχαίες ρίζες, τον Έλληνα Θεόκριτο (γύρω στα 300-260 π.Χ.) και τον Ρωμαίο Βιργίλιο (70-19 π.Χ.). Με τον βουκολικό κόσμο δημιουργείται η δυνατότητα ν' αναστηθεί μια χαμένη πηγαία και αθώα ανθρωπότητα. Στην ιταλική Αναγέννηση η βουκολική ποίηση αναζωογονείται από τον Φραντζέσκο Πετράρκα (Πετράρχη, 1304-74 μ.Χ.) και τον Τζιοβάννι Μποκκάκιο (Βοκκάκιο, 1313-75). Μόλις τον 17ο αιώνα εμφανίζεται πάλι το ειδύλλιο στη γερμανική φιλολογία.

2. *αψιμυθιώτη έκφραση της αλήθειας*: Η «έκφραση» είναι μια λέξη-κλειδί στην αισθητική φιλοσοφία του Λάμπνιτς (1646-1713), αλλά και των Βίνκελμαν, Λέσσιγγ, Χέρντερ, Καντ. Διατυπώθηκε σε αντίθεση προς την αριστοτελική διδασκαλία της τέχνης σαν *μίμησης* της πραγματικότητας.

3. *ορχήστρα*: Στο ελληνικό θέατρο, ο κυκλικός χώρος όπου διαδραματιζόταν το θεατρικό έργο. Γύρω του υπήρχαν οι αμφιθεατρικές κερκίδες για το κοινό, και το ένα ημικύκλιο προοριζόταν για τον χορό, ενώ στο άλλο υπήρχε η σκηνή, ένα ξύλινο κατασκευάσμα με χώρσος για τους ηθοποιούς, καθώς και τα κατάλληλα για το έργο σκηηνικά.

4. *νιώθοντας συμπόνια...*: Ο Νίτσε δανείζεται πάλι μια ιδέα του Σοπενχάουερ, και βλέπει στη συμπόνια τη δυνατότητα του υποκειμένου να ξεπερνάει την εξατομίκευσή του και να αναγνωρίζει τη βούληση σαν ουσιαστική ιδιότητα όλων των υποκειμένων, αποκτώντας έτσι τη μόνη δυνατή γνώση.

5. *με δύσμορφη μάσκα*: Οι ηθοποιοί και ο χορός του αρχαίου ελληνικού θεάτρου φορούσαν μάσκες, που προέρχονταν από τη λατρεία του Διονύσου, των Σατύρων και των Μαινάδων. Η πρώτη τραγική μάσκα χρησιμοποιήθηκε από τον Θέσπιδα (γύρω στο 533 π.Χ.), αλλά ο αληθινός δημιουργός του προσώπειου αυτού ήταν ο Αισχύλος. Στην αρχή η μάσκα έδινε στο πρόσωπο μια μάλλον χαμογελαστή έκφραση, αλλά από τον 5ο αιώνα έδειχνε πάθος και πόνο. Αν και έκρυβε ολόκληρο το πρόσωπο, οι ηθοποιοί μπορούσαν, χρησιμοποιώντας φως ή στρέφοντας και γέροντας τη μάσκα, να κάνουν ορατότερα τα αισθήματά τους.

6. *Αδμητος*: Μυθικός βασιλιάς των Φερών, στη Θεσσαλία. Νυμφεύθηκε την Αλκηστι, κόρη του Πελία, αλλά ξέχασε, μετά το γάμο, να θυσιάσει στην Αρτέμιδα. Η Αλκηστις προσφέρθηκε να θυσιαστεί στη θέση του ανδρός της για να κατευνάσει τη θεά, αλλά ο Ηρακλής κατέβηκε στον Άδη και ξανάφερε την Αλκηστι στη ζωή.

7. *μια αιώνια θάλασσα...*: Γκαίτε, «Φάουστ» I, στίχοι 505-507.

*Ζανδωνίδα
καρφύλακα
το τσικν*

Στον διάλογο, που αποτελεί το απολλώνιο μέρος της ελληνικής τραγωδίας, όλα όσα εγγίζουν την επιφάνεια είναι απλά, διάφανα, ωραία. Μ' αυτή την έννοια, ο διάλογος είναι η εικόνα του Έλληνα που η φύση του αποκαλύπτεται στον χορό, γιατί στον χορό ακόμα κι η πιο μεγάλη ενεργητικότητα δεν είναι παρά λανθάνουσα και εκφράζεται με τη σβελτάδα και τη διαχυτικότητα της κίνησης. Έτσι, η γλώσσα των ηρώων του Σοφοκλέους μας ξαφνιάζει με την απολλώνια ακριβεία της και καθαρότητά της, κι έχουμε την εντύπωση πως βλέπουμε ως τα βάθη του είναι τους, παρατηρώντας με έκπληξη πόσο κοντά βρίσκονται αυτά τα βάθη. Αν όμως αφαιρέσει κανείς τον χαρακτήρα του ήρωα, όπως εμφανίζεται και εκδηλώνεται στην επιφάνεια – και που δεν είναι στο βάθος παρά η φωτεινή μορφή που προβάλλεται σ' ένα σκοτεινό τοίχο¹, δηλαδή μια οπτασία – αν εισδύσει κανείς στο νόημα του μύθου που προβάλλει αυτές τις φωτεινές αντανακλάσεις, εκείνο που νιώθει ξαφνικά βρίσκεται σε αντίστροφη σχέση μ' ένα πολύ γνωστό οπτικό φαινόμενο: Όταν προσπαθεί κανείς αποφασιστικά να ατενίσει τον ήλιο, και κατόπιν αποσύρει το βλέμμα του, θαμπωμένος,

έχει μπροστά στα μάτια του κάποιες σκοτεινές κηλίδες, που αποτελούν ένα είδος αντίδοτου στο θάμπωμα. Αντίστροφα, εκείνες οι φωτεινές αντανάκλασεις του σοφόκλειου ήρωα, η απολλώνια ιδιότητα του ρόλου του, είναι τα αναγκαία αντανάκλαστικά του βλέμματος που βυθομέτρησε τον φριχτό πυρήνα της φύσης, είναι κατά κάποιον τρόπο οι λαμπερές κηλίδες που πρέπει να γιατρέψουν το πληγωμένο απ' τη φριχτή νύχτα βλέμμα. Μόνο μ' αυτό τον τρόπο μπορούμε να ελπίζουμε πως θα κατανοήσουμε τη σοβαρή και σημαντική έννοια της «ελληνικής νηφαλιότητας», ενώ στις μέρες μας σέρνεται παντού η λαθεμένη ιδέα πως αυτή η νηφαλιότητα εκφράζει μια μη απειλούμενη κατάσταση ευημερίας.

Η πιο οδυνηρή μορφή του ελληνικού θεάτρου, ο δυστυχισμένος Οιδίποδας, ερμηνεύεται από τον Σοφοκλή σαν η μορφή ενός ευγενικού ανθρώπου, προορισμένου, παρ' όλη τη φρόνησή του, στο σφάλμα και στο λάθος, αλλά που τελικά, εξαιτίας της ίδιας της υπερβολικής οδύνης του, ασκεί γύρω του μια ευεργετική μαγική δύναμη, που η ενέργειά της διαρκεί ακόμα και μετά το θάνατό του. Μια ευγενική ψυχή δεν μπορεί να αμαρτήσει, να τι θέλει να μας πει ο βαθύς αυτός ποιητής. Όσο κι αν οι πράξεις του ανατρέπουν τους νόμους, τη φυσική τάξη, ακόμα και τον ηθικό κόσμο, χαράζουν γύρω τους ένα μαγικό κύκλο² υψηλών συνεπειών που χτίζουν ένα νέο κόσμο πάνω στα ερείπια του παλιού. Να τι θέλει να μας πει ο ποιητής, που είναι και θρησκευτικός στοχαστής: Επειδή είναι ποιητής, μας δείχνει πρώτα τον κόμβο ενός εξαιρετικά περίπλοκου αινίγματος³, που ο αφηγητής τον λύνει σιγά σιγά, λίγο-λίγο, προκαλώντας έτσι την απο-

δόμησή του. Η τόσο ελληνική ευχαρίστηση που δημιουργείται απ' αυτή τη διαλεκτική λύση είναι τόσο μεγάλη ώστε σκορπίζει σ' όλο το έργο μια πνοή υπέρτατης γαλήνης και εκμηδενίζει παντού τις αιχμές των τρομερών γεγονότων που οδήγησαν σ' αυτή την κατάσταση. Στον «Οιδίποδα επί Κολωνά» βρίσκουμε την ίδια γαλήνη, αλλά αφάνταστα υψηλότερη και μεταμορφωμένη. Μπροστά στον γέροντα που έχει χτυπηθεί από την υπερβολική οδύνη κι έχει παραδοθεί παθητικά σε όλα όσα του συμβαίνουν, νιώθουμε να μας έρχεται μια υπεργήνη γαλήνη, που κατεβαίνει από κάποια θείκη σφαίρα, και μας δείχνει πως ο ήρωας, με την καθαρά παθητική του στάση, φτάνει σε μια υπέρτατη ενεργητικότητα, που τα αποτελέσματά της θα διαρκέσουν πολύ πιο πέρα απ' τη ζωή του. Όλες του οι προσπάθειες κι οι συνειδητές του πράξεις δεν έκαναν τίποτ' άλλο παρά να τον οδηγήσουν σ' αυτή την παθητικότητα. Έτσι, οι περίπλοκες πτυχές του οιδιπόδειου αινίγματος, που φαίνεται άλυτο στα μάτια των κοινών θνητών, ξετυλίγονται βαθμιαία, και μας συνεπαίρνει μια πολύ βαθιά ανθρώπινη χαρά μπροστά σ' αυτή τη θείκη αντινομία που προκαλεί εδώ ο διαλεκτικός λόγος.

Αν με την εξήγηση αυτή απονέμουμε δικαιοσύνη στον ποιητή, θα πρέπει ν' αναρωτηθούμε αν αυτή είναι αρκετή για να εξαντλήσουμε όλο το ενδιαφέρον του μύθου. Και τότε φανερώνεται καθαρά πως κάθε ερμηνεία του ποιητή δεν είναι παρά αυτή η λαμπερή εικόνα: Την παρουσιάζει η παρηγορήτρα φύση στα βλέμματά μας για να μας γιατρέψει, επειδή λίγο πριν ρίξαμε μια ματιά στην άβυσσο. Ο Οιδίπους φονιάς του πατέρα του, ο Οιδίπους σύζυγος της μητέρας του, ο Οιδίπους εξηγητής του αι-

νίγματος της Σφίγγας! Τι μας λέει η μυστηριακή τριάδα αυτών των μοιραίων πράξεων; Σύμφωνα με μια παλιά λαϊκή παράδοση, που υπήρχε κυρίως στην Περσία, ο σοφός μάγος δεν μπορεί να έχει γεννηθεί παρά από αιμομειξία. Καταλαβαίνουμε λοιπόν, μπροστά στον Οιδίποδα που λύνει το αίνιγμα και παντρεύεται την ίδια του τη μητέρα, πως όταν κάποιες μαντικές και μαγικές δυνάμεις σπάζουν τη γοητεία που χωρίζει το παρόν από το μέλλον, ποδοπατώντας τον αυστηρό νόμο της εξατομίκευσης και παραβιάζοντας το μυστήριο της φύσης, μόνο μια αφύσικη τερατώδης – εδώ η αιμομειξία – μπορεί να είναι η βασική αιτία. Γιατί πώς θα μπορούσε κανείς να υποχρεώσει τη φύση να αποκαλύψει τα μυστικά της αν όχι αντιστεκόμενος νικηφόρα σ' αυτήν, κάνοντας κάτι αφύσικο; Στη φοβερή τριάδα των πεπρωμένων του Οιδίποδα αναγνωρίζω το διακριτικό σημείο αυτής της αλήθειας: Εκείνος ακριβώς που λύνει το αίνιγμα της φύσης, αυτής της δισυπόστατης Σφίγγας, θα παραβιάσει και τους ιερούς νόμους της φύσης, θα γίνει φονιάς του πατέρα του και σύζυγος της μάνας του! Ακόμα καλύτερα: Ο μύθος αυτός φαίνεται να θέλει να μας πει πως η σοφία, και για την ακρίβεια η διονυσιακή σοφία, είναι μια τερατώδης, αφύσικη ενέργεια, κι εκείνος που εξαιτίας της σοφίας του γκρεμίζει τη φύση στην άβυσσο του μηδενός αξίζει να καταστραφεί απ' την ίδια τη φύση. «Η αιχμή της σοφίας στρέφεται πίσω, εναντίον του σοφού, η σοφία είναι έγκλημα εναντίον της φύσης»⁴, αυτό είναι το τρομερό δίδαγμα που διακηρύσσει ο μύθος. Μόλις όμως ο Έλληνας ποιητής αγγίζει, όμοιος με ηλιαχτίδα, αυτό τον τρομερό μύθο, εκείνος, σαν το μυθικό άγαλμα του

Μέμνονα⁵, αρχίζει να πάλλεται – από τις σοφόκλειες μελωδίες.

Στη δόξα της παθητικότητας αντιπαραθέτω τώρα τη δόξα της ενεργητικότητας που στεφανώνει τον «Προμηθέα» του Αισχύλου. Εκείνο που ο στοχαστής Αισχύλος είχε να μας πει, αλλά ο ποιητής Αισχύλος μας το 'δειξε μόνο με μια συμβολική εικόνα, ο νεαρός Γκαίτε μπόρεσε να μας το αποκαλύψει στα τολμηρά λόγια του «Προμηθέα» του:

*Αυτός είμαι! Πλάθω τους ανθρώπους
σύμφωνα με τη μορφή μου.
Μια ράτσα που μου μοιάζει,
φτιαγμένη για να πονάει, να κλαίει,
να χαίρεται, ν' απολαμβάνει
και να σε περιφρονεί,
όπως εγώ!*

Ο άνθρωπος, αποκτώντας titάνιες διαστάσεις, κατακτά με σκληρό αγώνα τον πολιτισμό και υποχρεώνει τους θεούς να γίνουν σύμμαχοί του, γιατί εξαιτίας αυτής της σοφίας, που την οφείλει μόνο στον εαυτό του, κρατάει στα χέρια του την ύπαρξη των θεών και τα όρια της εξουσίας τους. Όμως, το θαυμαστό σ' αυτό το ποίημα του Προμηθέως, που αποτελεί ουσιαστικά, απ' τη γενεσιουργό του αιτία, έναν ύμνο στην ασέβεια, είναι το βαθύ αισχύλειο αίσθημα της δικαιοσύνης: Απ' το ένα μέρος η ανείπωτη οδύνη του τολμηρού ατόμου, απ' το άλλο μέρος η θεική απόγνωση, ένα είδος προαισθήματος του λυκόφωτος των θεών⁶, η δύναμη που αναγκάζει αυτούς τους δύο κόσμους του πόνου να συμβιβαστούν, να συ-

νταυτιστούν μεταφυσικά. Όλ' αυτά θυμίζουν πολύ έντονα το κεντρικό, το βασικό αξίωμα της κοσμογονίας του Αισχύλου που, πάνω απ' τους θεούς και τους ανθρώπους, θρονιάζει τη Μοίρα, την αιώνια Δικαιοσύνη. Βλέποντας την εκπληκτική τόλμη με την οποία ο Αισχύλος ζυγίζει τον ολύμπιο κόσμο στις ζυγαριές της δικαιοσύνης, θα πρέπει να θυμηθούμε πως ο στοχαστικός Έλληνας έβρισκε στα Μυστήριά του την ακλόνητη και ασφαλή βάση της μεταφυσικής του σκέψης, και πως όλες οι εκρήξεις του σκεπτικισμού του μπορούσαν να ικανοποιηθούν εις βάρος των Ολυμπίων. Ο Έλληνας καλλιτέχνης ιδιαίτερα ένιωθε μια σκοτεινή συγγένεια μ' αυτές τις θεότητες. Και ακριβώς ο «Προμηθέας» του Αισχύλου συμβολίζει αυτό το αίσθημα. Ο τιτανικός καλλιτέχνης έβρισκε μέσα του την υπερήφανη πεποίθηση ότι ήταν ικανός να πλάσει ανθρώπους εξαιτίας της ανώτερης σοφίας του, και ότι έπρεπε να εξιλεωθεί γι' αυτό μ' ένα αιώνιο μαρτύριο. Αυτή η κυρίαρχη υπερηφάνεια του καλλιτέχνη αποτελεί το περιεχόμενο και την ψυχή του ποιήματος του Αισχύλου, ενώ ο Σοφοκλής, στον *Οιδίποδά* του, προανακρούει τον νικητήριο ύμνο του αγίου. Όμως ακόμα και η ερμηνεία που έδωσε ο Αισχύλος στον μύθο του δεν φτάνει ως τα βάθη της αβύσσου του τρόμου. Εντελώς αντίθετα, η δημιουργική ευχαρίστηση που νιώθει ο καλλιτέχνης, η γαλήνη της παραγωγικής του δραστηριότητας, που φαίνεται ν' αφηφά κάθε ατυχία, είναι μια φωτεινή εικόνα σύννεφων και ουρανού που αντικαθρεφτίζεται στη σκοτεινή λίμνη της θλίψης. Ο θρύλος του Προμηθέα, αποτελεί κοινή ιδιοκτησία όλων των Αρίων⁷ λαών και μια μαρτυρία του στοχαστικού και τραγικού τους ταλέντου. Και

ποιος ξέρει αν αυτός ο μύθος δεν έχει για την αρία ψυχή την ίδια σημασία που έχει για τη σημιτική ψυχή ο θρύλος του προπατορικού αμαρτήματος; Ποιος ξέρει αν δεν υπάρχει σ' αυτούς τους δυο μύθους κάποια στενή συγγένεια; Πίσω απ' τον μύθο του Προμηθέα βρίσκεται η υπερβολική αξία που μια αφελής ανθρωπότητα έδωσε στη φωτιά, θεωρώντας τη σαν το αληθινό παλλάδιο⁸ κάθε νεογέννητου πολιτισμού. Αλλά το γεγονός ότι ο άνθρωπος μπόρεσε να χρησιμοποιεί ελεύθερα τη φωτιά αντί να τη δέχεται απλώς σαν ένα δώρο του ουρανού, με τη μορφή πυροπολητή κεραυνού ή ηλιακής θερμότητας, έδωσε την εντύπωση κάποιου εγκλήματος, κάποιας κλοπής που έγινε εις βάρος της θείκης φύσης. Έτσι, το πρώτο απ' όλα τα φιλοσοφικά προβλήματα συνεπάγεται αμέσως μια οδυνηρή και ασυμφιλίωτη αντίθεση ανάμεσα στον άνθρωπο και τον θεό, κι αυτή η αντίθεση κυλάει σα βράχος και φράζει την είσοδο κάθε πολιτισμού. Το υψηλότερο και καλύτερο αγαθό που μπορεί να υπάρξει για την ανθρωπότητα, δεν το αποκτά παρά μ' ένα εγκλημα του οποίου αναγκάζεται να υποστεί τις συνέπειες, δηλαδή όλο τον καταιγισμό από οδύνες και θλίψεις που οι εξοργισμένοι Αθάνατοι επιβάλλουν – και πρέπει να επιβάλλουν – στην προσπάθεια της ανθρώπινης φυλής για μια υπερήφανη ανύψωση. Η πικρή αυτή σκέψη έρχεται σε παράξενη αντίθεση, εξαιτίας της αξιοπρέπειας που η ίδια αποδίδει στο εγκλημα, με το προπατορικό αμάρτημα των Σημιτών, στο οποίο θεωρούνται αιτίες του κακού η περιέργεια, το ψέμα, η αποπλάνηση, η λαγνεία, με δυο λόγια μια σειρά από γυναικεία ελαττώματα. Αυτό που ξεχωρίζει την αρία αντίληψη είναι η υπέροχη ιδέα πως η

αλιωφία
καρδαρε / ρυθι
στο ορι

ενεργητική αμαρτία αποτελεί την κατ' εξοχήν προμηθεϊκή αρετή. Ανακαλύπτεται έτσι μονομιάς η ηθική βάση της πεσιμιστικής τραγωδίας: Είναι η δικαίωση του ανθρώπινου σφάλματος και της οδύνης που προκαλεί. Το κακό που είναι εγγενές στα πράγματα, και που ο στοχαστικός Άριος δεν έχει την τάση να το αρνηθεί, η αντίφαση που υπάρχει στην καρδιά του κόσμου, αποκαλύπτεται στα μάτια του σαν η αναλλοίωτη ανάμειξη δύο κόσμων, ενός ανθρώπινου κι ενός θεϊκού, που καθέννας τους, αν τον πάρεις χωριστά, έχει το δικίο του, αλλά που όταν ενώνεται με τον άλλο πάσχει σε κάθε προσπάθεια εξατομίκευσης. Το άτομο, στην ηρωική του προσπάθεια να ανέβει στη γενικότητα, στην απόπειρά του να ξεφύγει απ' τα δεσμά της εξατομίκευσης και να υλοποιήσει μέσα του το μοναδικό Είναι του σύμπαντος, νιώθει βαθιά την αρχική αντίφαση που κρύβεται στην καρδιά των πραγμάτων, γίνεται εγκληματίας και υποφέρει. Έτσι το έγκλημα, για τους Αρίους, είναι αρσενικό. Το σφάλμα, για τους Σημίτες, είναι θηλυκό. Με τον ίδιο τρόπο, το προπατορικό έγκλημα διαπράχθηκε από έναν άνδρα, το προπατορικό αμάρτημα από μια γυναίκα. Αυτό άλλωστε ψάλλει ο χορός των μαγισσών⁹:

Δεν το 'χουμε πολυπροσέξει:

*Με χίλια βήματα το πλησιάζει η γυναίκα,
αλλά όσο κι αν βιαστεί,
μ' ένα πήδημα φτάνει ο άντρας!¹⁰*

Αν κανείς έχει συλλάβει το βαθύ νόημα του θρύλου του Προμηθέα – θέλω να πω την αναγκαιότητα του εγκλήματος που επιβάλλεται στον τιτάνιο ήρωα – θα νιώ-

σει επίσης κατά τι δεν είναι απολλώνια αυτή η πεσιμιστική παράσταση. Γιατί ο Απόλλων επιδιώκει ακριβώς να κατευνάσει τα μεμονωμένα άτομα, χαράζοντας γύρω τους όρια. Τους τα θυμίζει έπειτα αδιάκοπα σα νόμους παγκόσμιους και ιερούς, με τις συμβουλές του για αυτογνωσία και για μέτρο. Από φόβο όμως μήπως αυτή η απολλώνια τάση κάνει τη μορφή να απολιθωθεί σε μια ακαμψία και μια ψυχρότητα αιγυπτιακού αγάλματος, από φόβο μήπως η προσπάθειά της να καθορίσει σε κάθε κύμα την κατεύθυνσή του και την περιοχή του οδηγήσει σε πάγωμα ολόκληρης της επιφάνειας της λίμνης, η μεγάλη παλίρροια του διονυσιασμού κατάκλυζε από καιρό σε καιρό όλες αυτές τις μικρές υποδιαιρέσεις στις οποίες η απολλώνια βούληση προσπαθούσε να περιορίσει με αποκλειστικό τρόπο τον ελληνισμό. Αυτή η αυξανόμενη ξαφνικά διονυσιακή παλίρροια ύψωνε τότε στους ώμους της τα μικρά ατομικά κύματα, όπως ο αδελφός του Προμηθέα, ο Άτλας, σήκωνε τον κόσμο. Αυτή η τιτάνια ανάγκη να γίνει κανείς ένα είδος Άτλαντα για όλους τους άλλους ανθρώπους και να τους σηκώνει όλο και πιο ψηλά στους φαρδιούς του ώμους, να τους πάει όλο και πιο μακριά, αποτελεί το κοινό σημείο ανάμεσα στον προμηθεϊσμό και τον διονυσιασμό. Ο Προμηθέας του Αισχύλου είναι μ' αυτή την έννοια μια μάσκα του Διονύσου, ενώ μ' εκείνη τη βαθιά ανάγκη δικαιοσύνης που σημειώσαμε, ο Αισχύλος προδίδει πως είναι γιος του Απόλλωνα, του φωτεινού θεού της εξατομίκευσης και των ορθών ορίων. Έτσι, η βασική δυαδικότητα του Αισχύλειου Προμηθέα, η ταυτόχρονα διονυσιακή και απολλώνια φύση του, θα μπορούσε να εκφραστεί με την ακόλουθη αφηρημένη δια-

τύπωση: «Όλα όσα υπάρχουν είναι και δίκαια και άδικα, δικαιωμένα σε κάθε περίπτωση».

«Να ο κόσμος σου! Αυτό ονομάζουν κόσμο!»¹¹

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *φατεινή μορφή σ' ένα σκοτεινό τοίχο*: Πιθανή αναφορά του Νίτσε στην πλατωνική παραβολή του σπηλαίου («Πολιτεία», 514a-517a).
2. *ένα μαγικό κύκλο*: Ο κύκλος είναι σύμβολο σε πολλές θρησκευτικές, και του αποδίδονται συχνά μαγικές ιδιότητες.
3. *τον κόμβο ενός εξαιρετικά περίπλοκου ανήγματος...*: Αναφορά στην «Ποιητική» του Αριστοτέλους (1455b, 24, 1456a), όπου περιγράφεται η αρχιτεκτονική του δράματος.
4. *Η αιχμή της σοφίας... εναντίον της φύσης*: Το λέει ο μάντις Τειρεσίας στον «Οιδίποδα Τύρανο» του Σοφοκλέους (στίχοι 316-317).
5. *σαν άγαλμα του Μέμνονα*: Στις Θήβες της Αιγύπτου υπήρχαν δύο κολοσσιαία αγάλματα ύψους 17,9 μέτρων, του βασιλιά της Αιγύπτου Αμενόφις Γ', που είχαν αποδοθεί στον μυθικό βασιλέα των Αιθιοπών Μέμνονα. Ένα απ' αυτά περισώθηκε απ' τον σεισμό του 27 π.Χ., και κάθε πρωί, όταν οι ακτίνες του ανατέλλοντος ηλίου άγγιζαν το άγαλμα, έβγαιναν από μέσα του μουσικοί ήχοι, σαν από τις χορδές μιας άρπας. Έλεγαν λοιπόν πως ήταν η φωνή του Μέμνονα, που απαντούσε στον χαιρετισμό της μητέρας του Ηούς (Αυγής).
6. *Λυκόφως των θεών*: Στη γερμανική μυθολογία, σημαίνει τον ταυτόχρονο θάνατο θεών και ανθρώπων. Τον τίτλο «Λυκόφως των Θεών» έχει το τελευταίο μέρος του «Δαχτυλιδιού των Νιμπελούν-

γκεν» του Βάγνερ. Ο Νίτσε έγραψε το 1888 το βιβλίο «Λυκόφως των Ψευτο-θεών», στο οποίο αναπτύσσει τη θεωρία του για ανυπαρξία των θεών.

7. *κοινή ιδιοκτησία όλων των Αρίων*: Άριοι λέγονταν οι λαοί που ανήκαν στον ινδοϊρανικό κλάδο της ινδογερμανικής γλωσσικής οικογένειας (Μήδοι, Πέρσες, Ινδοί κ.λπ.). Στον 19ο αιώνα, η λέξη πήρε μια διαφορετική έννοια, την οποία υιοθετεί εδώ και ο Νίτσε: Άριοι είναι, σύμφωνα μ' αυτήν, οι Ινδοί, Μήδοι, Πέρσες, Έλληνες και Ρωμαίοι, που δημιούργησαν τους αρχαίους πολιτισμούς, καθώς και οι Γερμανοί, σαν κληρονόμοι της αρχαιότητας. Ο αντισημιτισμός στηρίχτηκε στην αντίθεση μεταξύ Αρίων και Σημιτών.

8. *παλλάδιο*: Εικόνα της θεάς Αθηνάς, μεταφορικά «ιερή βάση».

9. *χορός των μαγισσών*: Γκαίτε, «Φάουστ» I, στίχοι 3982-3985.

10. *το πλησιάζει... το φτάνει...*: Εννοεί το αμάρτημα, το παραστράτημα που οδηγεί στην Κόλαση.

11. *Να ο κόσμος σου...*: Γκαίτε, «Φάουστ» I, στίχος 409.

Μια αναμφισβήτητη παράδοση θέλει να μην έχει άλλο θέμα η ελληνική τραγωδία, στην πιο αρχαϊκή μορφή της, παρά μόνο τα παθήματα του Διονύσου, και γι' αυτό επί μεγάλο διάστημα ο μόνος ήρωας που εμφανιζόταν στη σκηνή ήταν ακριβώς ο Διόνυσος. Μπορεί όμως κανείς να πει με βεβαιότητα πως, ως την εποχή του Ευριπίδη, ο Διόνυσος δεν έπαψε ποτέ να είναι ο ήρωας της τραγωδίας, και πως όλες οι μεγάλες μορφές της αρχαίας σκηνής, ο Προμηθέας, ο Οιδίπους κ.α. δεν είναι παρά μάσκες αυτού του πρωτόγονου ήρωα, του Διονύσου. Η παρουσία μιας θεότητας κάτω απ' όλες αυτές τις μάσκες είναι εκείνο που δίνει στις διάσημες αυτές μορφές την αξία τους σαν ιδανικού τύπου που προκαλεί τόσο συχνά τον θαυμασμό. Δεν ξέρω ποιος ισχυρίστηκε πως όλα αυτά τα άτομα σαν άτομα είναι κωμικά και δεν μπορούν να είναι τραγικά¹. Αυτό θα συνεπαγόταν την ιδέα ότι οι Έλληνες δεν μπορούσαν να υποφέρουν την παρουσία ατόμων στην τραγική σκηνή. Φαίνεται πως τέτοιο ήταν το αίσθημά τους: Πραγματικά, η πλατωνική διάκριση ανάμεσα σε *ιδέα* και *είδωλο*², η διαφορετική αξία που τους αποδίδεται, έχει λόγους που προέρχονται από τα βάθη της ελληνικής ιδιοσυγκρασίας.

Όμως, αν δεχτεί κανείς την ορολογία του Πλάτωνα, να τι θα 'πρεπε να πει για τα τραγικά πρόσωπα της ελληνικής σκηνης:

Ο Διόνυσος, το μόνο πραγματικό πρόσωπο, εμφανίζεται με διάφορες μορφές κάτω απ' τη μάσκα ενός ήρωα που αγωνίζεται μπλεγμένος, κατά κάποιο τρόπο, στα δίχτυα της ατομικής βούλησης. Απ' τη στιγμή που ο θεός που εκδηλώνεται μ' αυτό τον τρόπο, μιλάει και ενεργεί, μοιάζει μ' ένα άτομο που σφάλλει, ψάχνει και υποφέρει. Εκείνος που του δανείζει αυτή την επική ακρίβεια και καθαρότητα είναι ο Απόλλων, ερμηνευτής των ονείρων. Μέσω της συμβολικής αυτής μορφής ο θεός αποκαλύπτει στον χορό το νόημα της διονυσιακής κατάστασης στην οποία είναι βυθισμένος. Όμως στην πραγματικότητα αυτός ο ήρωας είναι ο μαρτυρικός Διόνυσος των μυστηρίων, ο θεός που νιώθει μέσα του τους πόνους της εξατομίκευσης και που οι θαυμαστοί μύθοι του λένε πως είχε κομματιαστεί όταν ήταν παιδί από τους Τιτάνες και είχε λατρευθεί σ' αυτή την κατάσταση με τ' όνομα Ζαγρεύς. Πράγμα που σημαίνει πως αυτή η κατακρεούργηση, τα αληθινά *Πάθη* του Διονύσου, ισοδυναμεί με μια μεταμόρφωση σε αέρα, νερό, γη και φωτιά³, και πως θα πρέπει συνεπώς να θεωρήσουμε την κατάσταση της εξατομίκευσης σαν την πηγή και την προέλευση όλης της οδύνης, και σαν επιλήψιμη αυτή καθεαυτή. Οι ολύμπιοι θεοί γεννήθηκαν απ' το χαμόγελο του Διονύσου, οι άνθρωποι απ' τα δάκρυά του. Με την ιδιότητα του κατακρεουργημένου θεού, ο Διόνυσος έχει τη διπλή φύση ενός σκληρού και άγριου δαίμονα κι ενός ανεκτικού και ήπιου ηγεμόνα. Όμως οι Επόπτες⁴ πίστευαν σε μια ανάσταση

του Διονύσου, που τη μισοβλέπουμε τώρα σαν το τέλος της εξατομίκευσης. Προς τιμήν αυτού του τρίτου Διονύσου που ερχόταν ηκούσε ο θορυβώδης εορταστικός ύμνος των Εποπτών. Αυτή η ελπίδα ήταν η μόνη που θα 'ριχνε μια ακτίδα χαράς στο πρόσωπο του σπαραγμένου και κομματιασμένου σε άτομα σύμπαντος. Ο μύθος συμβολίζει το γεγονός αυτό με τη Δήμητρα που, μέσα στο αιώνιο πένθος της, νιώθει για πρώτη φορά κάποια χαρά όταν της λένε πως θα μπορέσει να ξαναγεννήσει τον Διόνυσο. Μπορεί κανείς να βρει ενωμένα σε όσα λέχθηκαν όλα τα στοιχεία μιας πεσιμιστικής και σκοτεινής φιλοσοφίας, που δεν είναι άλλη από το *δόγμα των μυστηρίων* όπως εκδηλώνεται με την τραγωδία, δηλαδή τη διαπίστωση της ενότητας όλων των πλασμάτων, την ιδέα ότι η εξατομίκευση είναι η βάση κάθε κακού και ότι η τέχνη αντιπροσωπεύει το προαίσθημα και τη χαρούμενη ελπίδα πως μια μέρα η γοητεία της εξατομίκευσης θα σπάσει και η ενότητα θα αποκατασταθεί.

Λέχθηκε πιο πάνω πως η ομηρική εποποιία είναι το ποίημα του ολύμπιου πολιτισμού, του οποίου γιορτάζει τη νίκη εναντίον του τρόμου των αγώνων με τους Τιτάνες. Τώρα, με την κυρίαρχη επιρροή της τραγικής ποίησης, οι ομηρικοί μύθοι ξαναγεννιούνται με άλλη μορφή και δείχνουν με τη μετεμψύχωσή τους ότι ο ολύμπιος πολιτισμός νικήθηκε κι αυτός στο αναμεταξύ από μια βαθύτερη φιλοσοφική σκέψη. Ο Τιτάνας Προμηθέας, μέσα στην αλαζονεία του, προφήτεψε στον ολύμπιο δῆμό του πως μια μέρα η δύναμή του θα απειληθεί αν δεν συνάψει εγκαίρως μια συνθήκη με τον ίδιο, με τον Προμηθέα. Στον Αισχύλο διακρίνουμε αυτή τη συμμαχία του τρομαγμέ-

νου Δία, που φοβάται το τέλος του, με τον Τιτάνα. Έτσι, η αρχαϊκή εποχή των Τιτάνων ξανάρχεται στο φως της ημέρας απ' τα βάθη του Ταρτάρου. Η φιλοσοφία της άγριας κι ολόγυμνης φύσης κοιτάζει, στο χτυπητό φως της αλήθειας, τους μύθους του ομηρικού κόσμου να παρελαύνουν χορεύοντας μπροστά της, με πρόσωπο γεμάτο ατράνταχτη απάθεια. Οι μύθοι γλωμάζουν, τρέμουν κάτω απ' το σπινθηροβόλο βλέμμα αυτής της θεότητας, ώς τη στιγμή που το δυνατό χέρι του διονυσιακού καλλιτέχνη τους υποτάσσει στην υπηρεσία της νέας θεότητας. Η διονυσιακή αλήθεια κληρονομεί ολόκληρο τον τομέα του μύθου που θα χρησιμέψει σαν σύμβολο των δικών της πεποιθήσεων, και τις εκφράζει είτε στη δημόσια λειτουργία της τραγωδίας, είτε στις μυστικές πρακτικές των δραματικών μυστηρίων, αλλά πάντα κάτω απ' τον πέπλο των παλαιών μύθων. Ποια είναι η δύναμη που ελευθέρωσε τον Προμηθέα απ' τους γύπες του κι έκανε τον μύθο όχημα της διονυσιακής σοφίας; Είναι η δύναμη της μουσικής, που, σαν τον Ηρακλή, έφτασε την τραγωδία στην ύψιστη μορφή της και ξέρει να δίνει στον μύθο μια νέα ερμηνεία, με ασύγκριτο βάθος. Τέτοια είναι – όπως προσπαθήσαμε να το δείξουμε προηγουμένως – η κυρίαρχη ικανότητα της μουσικής. Γιατί είναι μοίρα όλων των μύθων να στενεύουν λίγο-λίγο, στο μέτρο μιας δήθεν ιστορικής πραγματικότητας, και να χρησιμοποιούνται σε κάποια μεταγενέστερη εποχή, σαν μεμονωμένα γεγονότα που υποτάσσονται στις απαιτήσεις της ιστορικής κριτικής. Οι Έλληνες είχαν ήδη προχωρήσει σ' αυτό τον δρόμο, επιτρέποντας στο κριτικό τους πνεύμα και στις αυθόρμητες αποφάσεις τους να μεταμορφώνουν το μυθικό

όνειρο της νεότητάς τους σε μια ιστορία αυτής της νεότητας, στηριγμένη σε πραγματικά γεγονότα. Έτσι πεθαίνουν οι θρησκείες όταν τα μυθικά δεδομένα, ελεγχόμενα από το αυστηρό εξεταστικό βλέμμα ενός ορθόδοξου δογματισμού, καταλήγουν να συστηματοποιούνται σε μια συγκεκριμένη ποσότητα ιστορικών συμβάντων, και όταν αρχίζει κανείς να υπερασπίζεται απεγνωσμένα την αυθεντικότητα των μύθων, ενώ παράλληλα τους εμποδίζει να ζουν και να πολλαπλασιάζονται. Μπορεί τότε να πει κανείς ότι το μυθικό αίσθημα πεθαίνει και αντικαθίσταται από την αξίωση να δοθεί στη θρησκεία μια ιστορική βάση. Αυτό το μύθο που ξεψυχούσε παρέλαβε το νεογέννητο πνεύμα της διονυσιακής μουσικής. Και φάνηκε τότε να ξανανθίζει ο μύθος κάτω απ' το στιβαρό χέρι της, με αποχρώσεις που δεν είχε αποκτήσει ποτέ, μ' ένα άρωμα που οδηγούσε στην προαίσθηση και την επιθυμία ενός μεταφυσικού κόσμου. Μετά την τελευταία αυτή λάμψη ο μύθος άρχισε να παρακμάζει, τα φύλλα του μαράθηκαν και σε λίγο οι σαρκαστικοί Λουκιανοί της αρχαιότητας προσπάθησαν να μαζέψουν τα ξεθωριασμένα και ξεφτισμένα λουλούδια του που έσερναν όλοι οι άνεμοι. Χάρη στην τραγωδία έφτασε ο μύθος στο πιο βαθύ του περιεχόμενο, στην πιο εκφραστική του μορφή. Ανασηκώθηκε μια τελευταία φορά σαν πληγωμένος ήρωας, κι η ξέχειλη δύναμή του, μαζί με τη γαλήνη και τη σοφία του ετοιμοθάνατου, έδωσε στα λαμπερά του μάτια μια ύστατη και ισχυρή φλόγα.

Τι θέλησες να κάνεις, βέβηλε Ευριπίδη, υποχρεώνοντας αυτό τον μελλοθάνατο να σε υπακούσει για τελευταία φορά; Ξεψύχησε μέσα στα βάνουσα χέρια σου. Και

τότε χρειάστηκε να καταφύγεις σ' ένα μύθο παραποιημένο, κρυμμένο πίσω από ένα προσωπίο, ικανό το πολύ να ψευτοστολιστεί με τα λαμπερά διαμαντικά της αρχαιότητας, σαν πίθηκος του Ηρακλή⁵. Και καθώς ο μύθος είχε γίνει για σένα νεκρό γράμμα, σε εγκατέλειψε και το πνεύμα της μουσικής! Όσο κι αν λεηλάτησες με απληστία όλους τους κήπους της μουσικής, δεν κατάφερες ν' αποκτήσεις παρά μια παραποίηση, μια μάσκα της μουσικής. Και καθώς είχες εγκαταλείψει τον Διόνυσο, σε εγκατέλειψε και ο Απόλλων! Όσο κι αν κάλεσες όλα τα πάθη, όσο κι αν τα 'κλεισες στον μαγικό σου κύκλο, όσο κι αν ακόνισες τους λόγους των ηρώων σου με μια φροντισμένη σοφιστική διαλεκτική, οι ίδιοι οι ήρωές σου δεν έχουν παρά προσποιητά και κρυμμένα πάθη, και δεν εκφωνούν παρά μια προσποιητή και συγκαλυμμένη γλώσσα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Δεν ξέρω ποιος ισχυρίστηκε...*: Εννοεί τον Αριστοτέλη, που λέει στην «Ποιητική» του (1448a, 1-18) ότι η τραγωδία παρουσιάζει τους καλούς και η κωμωδία τους κακούς.

2. *ιδέα.. είδωλο*: Ο Πλάτων διακρίνει την ιδέα από το απεικονισμό της. Η ιδέα είναι το πρότυπο, η ουσία των πραγμάτων, και δεν είναι προσιτή στη γνώση. Ο άνθρωπος δεν μπορεί να τη συλλάβει με τις αισθήσεις του, αλλά μόνο να την αναγνωρίσει πνευματικά, ανεξάρτητα από την εμπειρία του, που βλέπει μόνο τα συγκεκριμένα είδωλα.

3. *σε αέρα, νερό, γη και φωτιά*: Τα 4 στοιχεία, με τις διαφορετικές αναμειξεις των οποίων γίνονται οι σύνθετες ύλες. Η διδασκαλία των 4 στοιχείων θεμελιώθηκε από τον Εμπεδοκλή (γύρω στα 500-430 π.Χ.). Ο Αριστοτέλης πρόσθεσε στα 4 στοιχεία ένα 5ο, τον αιθέρα.

4. *επόπτες*: Ανώτατος βαθμός των μυημένων στα Ελευσίνια Μυστήρια.

5. *σαν πίθηκος του Ηρακλή*: Σαν κάποιος που πιθηκίζει τον Ηρακλή.

Η ελληνική τραγωδία ξεψύχησε εντελώς διαφορετικά από τα άλλα λογοτεχνικά είδη: Εξαφανίστηκε αυτοκτονώντας¹, έπειτα από μια άλυτη σύγκρουση, με τραγικό τρόπο, ενώ όλα τα άλλα είδη πέθαναν σε προχωρημένη ηλικία, μ' έναν ωραίο και ήρεμο θάνατο. Αν είναι προνόμιο της φύσης ν' αφήνει κανείς τη ζωή χωρίς προσπάθεια, αφήνοντας πίσω του ωραίους απογόνους, το τέλος αυτών των άλλων ειδών αντιπροσωπεύει μια τέτοια ευχάριστη κατάσταση. Φθείρονται σιγά-σιγά, και τα κουρασμένα μάτια τους βλέπουν ήδη την ωραιότερη γενιά να ορθώνεται με τόλμη και ανυπομονησία. Αντίθετα, ο θάνατος της ελληνικής τραγωδίας άφησε ένα τεράστιο και παντού αισθητό κενό. Όπως κάποιοι Έλληνες ποντοπόροι που είχαν βρεθεί σ' ένα νησί, στα χρόνια του Τιβέριου, άκουσαν μια μέρα την ανησυχητική κραυγή: «Πέθανε ο Μέγας Παν!», έτσι αντήχησε σ' όλο τον ελληνικό κόσμο το οδυνηρό παράπονο: «Πέθανε η τραγωδία! Μαζί της πέθανε κι η ποίηση. Εξαφανιστείτε, χλωμοί και ασθενικοί επίγονοι! Κατεβείτε στον Άδη για να χορτάσετε μια τελευταία φορά απ' τα ψίχουλα των αρχαίων δασκάλων!»

Όταν όμως φανερώθηκε μια νέα μορφή τέχνης που σεβόταν την τραγωδία, γιατί τη θεωρούσε πρόδρομο και δάσκαλό της, διαπιστώθηκε με φρίκη πως είχε πολλά από τα χαρακτηριστικά της τραγωδίας απ' την οποία είχε γεννηθεί, αλλά αυτά τα χαρακτηριστικά ήταν εκείνα που είχαν εκδηλωθεί στην περίοδο της μακράς αγωνίας της. Αυτή η αγωνία της τραγωδίας είχε φανεί στο έργο του *Ευριπίδη*. Και το μεταγενέστερο λογοτεχνικό είδος της ήταν η *νέα αττική κωμωδία*. Σ' αυτή την κωμωδία επέζησε η εκφυλισμένη μορφή της τραγωδίας, κι είναι ένα είδος μνημείου του οδυνηρού και βίαιου θανάτου της.

Καταλαβαίνει κανείς έτσι την περιπαθή αφοσίωση του Ευριπίδη προς τους ποιητές της νέας κωμωδίας. Και δεν ξαφνιάζεται πια ν' ακούει τον Φιλήμονα να δηλώνει πως θα φρόντιζε να κρεμαστεί εγκαίρως για να πάει να συναντήσει τον Ευριπίδη στον κάτω κόσμο, αρκεί να ήταν βέβαιος πως ο νεκρός θα διατηρούσε εκεί τις πνευματικές του ικανότητες. Αν όμως θέλει να εκφράσει με συντομία, χωρίς να ισχυρίζεται πως εξαντλεί το θέμα, αυτό που έχει κοινό ο Ευριπίδης με τον Μένανδρο και τον Φιλήμονα² κι αυτό που τους χρησίμεψε για μοντέλο, θα είναι αρκετό να πει πως ανεβαίνει τώρα στη σκηνή ο *θεατής* του Ευριπίδη. Όποιος γνώρισε με ποιο υλικό δημιούργησαν οι προμηθεϊκοί τραγικοί πριν απ' τον Ευριπίδη τους ήρωές τους, και πόσο απείχαν απ' το να γυρεύουν να φέρουν στη σκηνή την πιστή εικόνα της πραγματικότητας, θα καταλάβουν καθαρά την εντελώς αντίθετη τάση του Ευριπίδη. Χάρη σ' αυτόν, ο άνθρωπος του δρόμου πέρασε απ' τα καθίσματα στη σκηνή, ο καθρέφτης που δεν αντανακλούσε άλλοτε παρά μια εικόνα χαραγ-

μένη με τραχιά και τολμηρά χαρακτηριστικά έδειχνε τώρα εκείνη την πιστή λεπτομέρεια που αναπαράγει με ακρίβεια ακόμα και τις δυσμορφίες της φύσης. Ο Οδυσσεάς, ο τύπος του Έλληνα στην αρχαία τέχνη, καταντάει, στα χέρια των πιο πρόσφατων ποιητών να μην είναι παρά ο *Γραικύλος*, ο οικιακός υπηρέτης, ο βολικός και ο πανούργος, που βρίσκεται από δω και πέρα στο κέντρο του δραματικού ενδιαφέροντος. Εκείνο που ο Ευριπίδης θεωρεί σπουδαίο του επίτευγμα στους «Βατράχους» του Αριστοφάνη³, ότι δηλαδή θεράπευσε την τραγική τέχνη από τις πομπώδεις διαστάσεις της χορηγώντας της διάφορα γιατροσόφια, γίνεται φανερό κυρίως στους τραγικούς του ήρωες. Τώρα ο θεατής έβλεπε και άκουγε τον σωσία του πάνω στη σκηνή του Ευριπίδη, και χαιρόταν να τον ακούει να μιλάει τόσο ωραία. Όμως δεν ήταν μόνο αυτή η ευχαρίστησή του: Ακούγοντας τον Ευριπίδη, μάθαινε κι ο ίδιος να μιλάει, κι ο Ευριπίδης καυχήθηκε, στον ανταγωνισμό του με τον Αισχύλο⁴, πως ο λαός, χάρη σ' αυτόν, είχε μάθει να παρατηρεί, να ζυγίζει και να κρίνει, σύμφωνα με τους κανόνες της τέχνης και τους πιο επιδέξιους νόμους της σοφιστικής. Μ' αυτή τη μεταμόρφωση στο λεκτικό του κοινού έγινε δυνατή η νέα κωμωδία. Γιατί από τότε ο τρόπος ν' ανεβαίνει κάτι στη σκηνή και να εμφανίζεται η καθημερινή πραγματικότητα δεν είχε πια τίποτα το μυστηριώδες. Η αστική μετριότητα, στην οποία ο Ευριπίδης είχε στηρίξει όλες του τις πολιτικές ελπίδες, είχε τώρα επικρατήσει, ενώ πριν καθόριζαν το ύψος του τραγικού λόγου ο ημίθεος, και του κωμικού λόγου ο σάτυρος, ο μισός άνθρωπος και μισό ζώο. Έτσι, ο Ευριπίδης του Αριστοφάνη υπερηφανεύεται για τον τρόπο που

εμφάνισε τη ζωή και την κοινή δράση όπως είναι γνωστές σε όλους και όπως μπορεί να τις κρίνει οποιοσδήποτε κοινός άνθρωπος. Για το γεγονός ότι η ίδια η μάζα ανακατεύτηκε στη φιλοσοφία, έμαθε να διαχειρίζεται τα χωράφια της και τις περιουσίες της, να κάνει δίκες με εξαιρετική εξυπνάδα, ο Ευριπίδης βεβαιώνει πως ο έπαινος ανήκει μόνο σ' αυτόν, και πως αυτοί είναι οι καρποί της σοφίας που μεταβίβασε στον λαό.

Σε μια μάζα έτσι προετοιμασμένη και διαφωτισμένη μπορούσε να απευθυνθεί στο εξής η νέα κωμωδία, της οποίας ο Ευριπίδης υπήρξε κατά κάποιο τρόπο ο χορηγός, μόνο πως τούτη τη φορά εκείνος που εκπαιδευόταν ήταν ο χορός των θεατών. Μόλις ο χορός αυτός εξασκήθηκε να τραγουδάει με τον ευριπίδειο τρόπο, εμφανίστηκε μια καινούργια μορφή θεατρικού έργου που θα μπορούσε να συγκριθεί με το σκάκι⁵: Η νέα κωμωδία, όπου θριαμβεύει πάντα η πονηριά και η ίντριγκα. Κι ο Ευριπίδης, που ήταν ο χορηγός της, δεχόταν αδιάκοπους επαίνους: Θα σκοτωνόντουσαν για να μάθουν περισσότερα απ' αυτόν, αν δεν ήξεραν ότι οι τραγικοί ποιητές είχαν πια πεθάνει, όπως κι η ίδια η τραγωδία. Εγκαταλείποντας την τραγωδία, οι Έλληνες είχαν χάσει την πίστη τους στην ίδια τους την αθανασία – όχι μόνο την πίστη σ' ένα ιδανικό παρελθόν, αλλά και την πίστη σ' ένα ιδανικό μέλλον. Ο γνωστός επιτάφιος «Σα γέροντας ελαφρόμυαλος και παράξενος»⁶ εφαρμόζεται και στον γερασμένο ελληνισμό. Υπέρτατες θεότητες του είναι το στιγμιαίο, το αστείο, η ελαφρότητα, το καπρίτσιο. Η πέμπτη τάξη, η τάξη των δούλων, έχει τώρα το πάνω χέρι, τουλάχιστον ηθικά. Κι αν μπορεί ακόμα να γίνει λόγος

για «ελληνική νηφαλιότητα», πρόκειται για τη νηφαλιότητα του δούλου που δεν έχει βαριές ευθύνες ούτε μεγάλες φιλοδοξίες, ούτε παρελθόν ούτε μέλλον που να το προτιμάει απ' το παρόν. Αυτή η ψεύτικη «ελληνική νηφαλιότητα» ήταν που έκανε τις βαθιές και τρομερές προσωπικότητες των πρώτων χριστιανικών χρόνων να επαναστατήσουν. Αυτός ο θηλυπρεπής τρόπος ν' αποφεύγει κανείς ό,τι είναι σοβαρό και επίφοβο, να αρκείται δειλά στις εύκολες απολαύσεις, τους φαινόταν όχι μόνο αξιοπεριφρόνητος, αλλά και διαμετρικά αντίθετος προς τη χριστιανική ηθική. Στην επιρροή τους οφείλεται η παλιά και βαθιά ριζωμένη αντίληψη μιας ελληνικής αρχαιότητας που έχει αυτή την απόχρωση της χλωμής και ρόδινης γαλήνης – σα να μην είχαν υπάρξει ποτέ ο έκτος αιώνας και η γέννηση της τραγωδίας, τα μυστήρια, ο Πυθαγόρας κι ο Ηράκλειτος, σα να μην είχαμε τα αριστουργήματα της μεγάλης εποχής, αυτά τα έργα που καθένα τους θα ήταν ανεξήγητο αν είχε γεννηθεί από τούτο το γεροντικό και δουλικό γούστο των απολαύσεων της ζωής, από τούτη τη νηφαλιότητα των γερόντων και των δούλων, ενώ δεν μπόρεσαν να αντλήσουν την ύπαρξή τους παρά από μια εντελώς διαφορετική φιλοσοφία.

Τελικά, όταν διαβεβαιώνει κανείς πως ο Ευριπίδης έφερε τον θεατή στη σκηνή για να κάνει αυτό τον θεατή ικανό να κρίνει το δράμα, είναι σαν να λέει πως η προηγούμενη δραματική τέχνη δεν είχε κατορθώσει να προσαρμοστεί στο κοινό της, και θα βρισκόταν κανείς στον πειρασμό να επαινέσει σαν μια πρόοδο σε σύγκριση με τον Σοφοκλή τη βασική τάση του Ευριπίδη, που θέλει ν' αποκαταστήσει κάποια πρόπευσα σχέση ανάμεσα στο

δελφολογία
130
πομπή
2077 10/11/2014

έργο τέχνης και στο κοινό του. Όμως, το «κοινό» δεν είναι παρά μια λέξη, δεν αποτελεί ένα ομοιογενές και σταθερό μέγεθος. Γιατί άραγε ο καλλιτέχνης θα 'πρεπε να συμβιβαστεί με μια δύναμη της οποίας η αξία δεν συνίσταται παρά στην ποσότητα; Κι αν αισθανόταν ανώτερος εξαιτίας του ταλέντου του και των οραμάτων του, από καθέναν απ' τους θεατές του χωριστά, γιατί άραγε ένωθε περισσότερο σεβασμό για τη συλλογική έκφραση όλων αυτών των κατώτερων ικανοτήτων παρά για το σχετικά πιο προικισμένο άτομο απ' όλους τους θεατές; Στην πραγματικότητα, κανένας Έλληνας καλλιτέχνης δεν μεταχειρίστηκε το κοινό με περισσότερη αναιδεια και έπαρση όσο ο Ευριπίδης, στη διάρκεια της μακράς ζωής του, αφού, όταν το πλήθος έλεφτε στα πόδια του, είχε την ύψιστη αλαζονεία να χτυπάει κατα πρόσωπα την ίδια του τη νοοτροπία, χάρη στην οποία θριάμβευε πάνω σ' αυτό το πλήθος. Αν αυτός ο ιδιοφυής άνθρωπος αισθανόταν τον παραμικρό φόβο για το πανδαμόνιο⁷ του κοινού, θα είχε καταρρεύσει, απ' τα ίδια τα πλήγματα των αποτυχιών του, πολύ πριν απ' τη μέση της καριέρας του. Όταν λέμε για τον Ευριπίδη πως είχε φέρει τον θεατή στη σκηνή για να τον κάνει ικανό να κρίνει το έργο, χρησιμοποιούμε λοιπόν μια προσωρινή εξήγηση, και μένει η ανάγκη να βρούμε μια πολύ πιο βαθιά αιτία για τις προθέσεις του. Άλλωστε, είναι γενικά γνωστό πως ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής είχαν την απόλυτη εύνοια του λαού σ' όλη τους τη ζωή, και πολύ πιο πέρα απ' αυτήν, και συνεπώς δεν μπορεί να γίνει λόγος, στους πριν απ' τον Ευριπίδη τραγικούς ποιητές, για ασυμφωνία ανάμεσα σε έργο και κοινό. Τι μπόρεσε ν' αποστρέψει τόσο βίαια

αυτό τον τόσο ταλαντούχο, τόσο γόνιμο καλλιτέχνη από ένα δρόμο όπου έλαμπε ο ήλιος των πιο μεγάλων ονομάτων, φωτίζοντας τον ασυννέφιαστο ουρανό της λαϊκής εύνοιας; Ποια παράξενη φροντίδα για τον θεατή τον οδήγησε να αντιταχθεί στον θεατή; Πώς μπόρεσε, από σεβασμό στο κοινό του, να περιφρονήσει το ίδιο αυτό κοινό;

Ο Ευριπίδης – κι αυτή είναι η λύση του αινίγματος – ένωθε σαν ποιητής ανώτερος από τη μάζα, αλλά όχι από δύο έστω θεατές του. Αυτή τη μάζα, την ανέβαξε στη σκηνή, αλλά σεβόταν εκείνους τους δύο μεμονωμένους θεατές σαν τους μόνους κριτικούς και καλούς γνώστες της τέχνης του. Πειθήνιος στις συμβουλές τους και τις προειδοποιήσεις τους, μετέφερε στην ψυχή των ηρώων του όλο αυτό τον κόσμο των συγκινήσεων, των παθών και των εμπειριών που, στις επίσημες παραστάσεις, σχημάτιζε στις κερκίδες των θεατών έναν αόρατο χορό. Υπάκουσε στις απαιτήσεις τους όταν έψαξε να βρει για τα νέα πρόσωπά του μια νέα γλώσσα κι ένα νέο τόνο. Απ' αυτούς ζήτησε τη μόνη κρίση που θεωρούσε αξια για το έργο του, αλλά και ενθαρρύνσεις, υποσχέσεις νίκης κάθε φορά που η κρίση του κοινού τον ξανακαταδίκαιζε.

Απ' τους δύο εκείνους θεατές του, ο ένας δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον Ευριπίδη, τον Ευριπίδη *στοχαστή* και όχι ποιητή. Θα μπορούσε κανείς να πει γι' αυτόν, όπως και για τον Λέσσιγγ⁸, ότι η εξαιρετική δύναμη του κριτικού του ταλέντου ίσως να μη δημιούργησε, αλλά τουλάχιστον γονιμοποίησε αδιάκοπα μια παράλληλη φλέβα καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μ' αυτό το χά-

ρισμα, όλη την καθαρότητα και την ευελιξία της κριτικής σκέψης, ο Ευριπίδης έπαιρνε θέση στο θέατρο, όπου μελετούσε με κάθε λεπτομέρεια, γραμμή προς γραμμή, τα αριστουργήματα των μεγάλων προκατόχων του, όπως μελετάει κανείς εικόνες που έχουν μαυρίσει απ' την πολυκαιρία. Κι αυτό που ανακάλυψε τότε δεν μπορεί να ξαφνιάσει τον ελληνιστή που είναι αρκετά μυημένος στην τραγωδία του Αισχύλου: Ανακάλυψε στο παραμικρό χαρακτηριστικό, στην παραμικρή γραμμή, κάποια αντίφαση. Ακόμα κι η πιο μεγάλη ακρίβεια μπορεί να έχει μια απροσμέτρητη, απατηλή έκφραση, και ταυτόχρονα ένα αινιγματικό βάθος, μια μυστηριώδη απεραντοσύνη. Ακόμα και η πιο καθαρά σχεδιασμένη μορφή σέρνει πίσω της ένα είδος ουράς σαν του κομήτη, που φαίνεται να εκτείνεται προς το αβέβαιο και το ανυπολόγιστο. Η ίδια η δομή του δράματος, και ιδίως η σημασία του χορού, λούζονται μέσα σ' αυτό το μισόφωτο. Και πόσο αμφισβητήσιμη του φάνηκε η λύση των ηθικών προβλημάτων! Πόσο αμφίβολη η χρήση των μύθων! Πόσο άνιση η κατανομή της ευτυχίας και της δυστυχίας! Ακόμα και στη γλώσσα της αρχαίας τραγωδίας, πολλά πράγματα του φαίνονται συνταρακτικά, ή τουλάχιστον αινιγματικά. Έβρισκε ιδίως ότι πολύ πομπώδες ύφος χρησιμοποιόταν για πολύ απλές σχέσεις, πολλά ρητορικά σχήματα⁹ και πολλή αμετροέπεια για τόσο καθημερινούς χαρακτήρες. Έτσι, στοχαζόταν με ανυπομονησία στο θέατρο, και σαν θεατής ομολογούσε πως δεν καταλάβαινε τους μεγάλους του προκατόχους. Αλλά επειδή πίστευε πως η ευφυΐα ήταν η αληθινή πηγή κάθε απόλαυσης και κάθε δημιουργίας, δεν μπορούσε να κάνει αλλιώς παρά να ερευνά και να

κοιτάζει γύρω του για να δει αν υπήρχαν άλλοι που δεν σκέφτονταν όπως αυτός και δεν έβλεπαν όπως αυτός τις αντιφάσεις. Όμως η μάζα, κι οι καλύτεροι μαζί της, τον κοιτούσαν μ' ένα δύσπιστο χαμόγελο. Και εξαιτίας αυτής της εσωτερικής αγωνίας, επινόησε τον *δεύτερο θεατή* που, μη καταλαβαίνοντας την τραγωδία, δεν τη σεβόταν καθόλου. Με την υποστήριξη αυτού του δεύτερου θεατή, μπορούσε να ριψοκινδυνέψει να βγει από την απομόνωσή του και να συνεχίσει τον αδυσώπητο αγώνα του εναντίον των έργων του Αισχύλου και του Σοφοκλή, όχι με λίβελλους αλλά σαν δραματικός ποιητής που αντιπαραθέτει στην παραδοσιακή αντίληψη της τραγωδίας τη δική του εκδοχή.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *αυτοκτονώντας*: Η παρακμή της ελληνικής τραγωδίας άρχισε τον 5ο αιώνα π.Χ., και χαρακτηριστικός εκπρόσωπος αυτής της παρακμής είναι ο Αθηναίος ποιητής Αγάθων (448/446-μετά το 405 π.Χ.), που τα πρόσωπά του και η δράση τους δεν προέρχονται από τους υπάρχοντες μύθους, αλλά επινοούνται ελεύθερα. Οι τραγωδίες του βρίσκονται πιο κοντά στο έπος παρά στις πατροπαράδοτες δραματικές παραστάσεις. Ο Αγάθων αντικατέστησε τον χορό με τα ενδιάμεσα κείμενα (ένα είδος «ιντερμέτζων» – βλέπε «Ποιητική» Αριστοτέλους, §18), χάρη στα οποία έγινε πρόδρομος της Νέας Κωμωδίας.

2. *Μένανδρος και Φιλήμων*: Ο Φιλήμων ο Πρεσβύτερος (365/360-γύρω στα 260 π.Χ.) ήταν μετά τον Μένανδρο ο πιο σημαντικός ποιητής της Νέας Αττικής Κωμωδίας. Οι κωμωδίες του Μένανδρου έδειχναν χαρακτήρες (με πρότυπα τα «Ηθικά Νικομάχεια» και τους «Χαρακτήρες» του Θεόφραστου), ενώ ο Φιλήμων προτιμάει την παρωδία μύθων ή τραγωδιών.

3. *στους «Βατράχους» του Αριστοφάνη*: Στίχοι 939 κ.ε.

4. *στον ανταγωνισμό του με τον Αισχύλο*: Στην 5η σκηνή των «Βατράχων» του Αριστοφάνη, ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης, που βρίσκονται στον Άδη, ανταγωνίζονται μπροστά στον Διόνυσο και τον Πλούτωνα για το ποιος από τους δυο είναι καλύτερος. Ο Ευριπίδης λέει, μεταξύ άλλων: «Μόνο από μένα έμαθε ο λαός να μιλάει... Για να μορφωθεί κανείς, πρέπει ν' ακονίσει καλά τη γλώσσα του...» (στίχοι 953-956).

5. *μπορούσε να συγκριθεί με το σκάκι*: Αναφορά στη σηματική συμβατικότητα της Νέας Κωμωδίας, που τόσο στη μορφή της (5 πράξεις, πρόλογος και ενδιάμεσα τραγούδια) όσο και στο περιεχόμενο (ισχυρή τυποποίηση, συμβατικές ίντριγκες), εργαζόταν πάντα με τα ίδια υποκατάστατα υλικά.

6. *σαν γέροντας ελαφρόμυαλος και παράξενος*: Αναφέρεται στο σατυρικό «Επιτάφιο Επίγραμμα υπ' αριθμόν 2» του Γκαίτε.

7. *πανδαιμόνιο*: Ο Νίτσε χρησιμοποιεί τη λέξη αυτή με την έννοια της συγκέντρωσης όλων των κακών πνευμάτων, όπως λ.χ. στην Κόλαση.

8. *Λέσσιγγ*: Ο Γκότχολντ Έφραϊμ Λέσσιγγ (1729-81) ήταν ο σημαντικότερος κριτικός, ποιητής και φιλόσοφος του γερμανικού Διαφωτισμού. Είχε κάνει και μια κριτική έρευνα για τα θεατρικά έργα της εποχής του.

9. *ρητορικά σχήματα*: Ο Νίτσε εννοεί την αλληγορία, τον ευφημισμό, την υπερβολή, τη μεταφορά και την προσωποποίηση.

Ποιν πούμε το όνομα του δεύτερου αυτού θεατή, **Π**ας σταματήσουμε μια στιγμή για να ξαναφέρουμε στη μνήμη μας εκείνη την εντύπωση του ακατάλυτου δυϊσμού που αποτελεί την ουσία της αισχύλειας τραγωδίας. Ας σκεφτούμε την αμηχανία μας μπροστά στον *χορό* και στον *τραγικό ήρωα*, που δεν κατορθώνουμε να τους συμβιάσουμε ούτε με τις συνήθειές μας ούτε με την παράδοση, ως τη στιγμή που ξαναβρίσκουμε τον ίδιο δυϊσμό στη ρίζα και στην ουσία της ελληνικής τραγωδίας, σαν έκφραση δύο αλληλοσυμπληρούμενων αισθητικών: Του *απολλώνιου* και του *διονυσιακού* στοιχείου.

Στόχος του Ευριπίδη είναι ν' απαλλάξει την τραγωδία απ' τον ισχυρό πρωτόγονο διονυσιασμό της, να την ξαναχτίσει με βάση τις αρχές της τέχνης, της ηθικής και της μη διονυσιακής φιλοσοφίας. Το βλέπουμε τώρα καθαρά. Προς το τέλος της ζωής του, ο ίδιος ο Ευριπίδης έθεσε με επιμονή στους συγχρόνους του, με τη μορφή του μύθου, το πρόβλημα της αξίας και της σημασίας αυτής της αντίληψης. Έχει άραγε δικαίωμα επιβίωσης ο διονυσιασμός; Δεν θα πρέπει να εξοβελιστεί βίαια απ' το ελληνικό έδαφος; Θα έπρεπε, μας λέει ο ποιητής, αν ήταν

κάτι που μπορούσε να γίνει. Αλλά ο θεός Διόνυσος είναι πολύ ισχυρός. Ακόμα κι ο πιο μετριοπαθής αντίπαλός του, ο Πενθέας στις *Βάκχες*, πέφτει θύμα της γοητείας του θεού και οδεύει έτσι στην καταστροφή του. Η κρίση των δύο γερόντων, του Κάδμου και του Τειρεσία¹, φαίνεται να είναι κρίση του ίδιου του γερο-ποιητή: Ακόμα κι η σοφή σκέψη των πιο φρόνιμων δεν μπορεί να καταστρέψει αυτές τις παλιές λαϊκές παραδόσεις, αυτή τη διαρκώς αναγεννώμενη διονυσιακή λατρεία. Είναι μάλιστα κι οι ίδιοι υποχρεωμένοι, μπροστά σε τέτοιες μυστηριακές δυνάμεις, να δείχνουν τουλάχιστον μια φρόνιμη και διπλωματική συμπάθεια. Ίσως όμως ο θεός να προσβάλλεται από μια τόσο χλιαρή προσχώρηση, και τελικά να μεταμορφώνει σε δράκοντα τον διπλωμάτη, στην περίπτωση μας τον Κάδμο. Αυτά μας λέει ένας ποιητής που σ' όλη τη ζωή του αντιστάθηκε ηρωικά στον Διόνυσο και που τελειώνει τη σταδιοδρομία του δοξάζοντας τον αντίπαλό του και ουσιαστικά αυτοκτονώντας – ακριβώς σαν ένας άνθρωπος που τον πιάνει ίλιγγος και, για να γλιτώσει απ' την τρομερή τρικυμία του εγκεφάλου του, πέφτει από ψηλά στο κενό. Αυτή η τραγωδία μοιάζει με διαμαρτυρία του ποιητή εναντίον της δυνατότητας να εξωθήσει στα άκρα τη δική του αντίληψη. Αλίμονο όμως, είχε πια φτάσει στην άκρη: Το θαύμα είχε πραγματοποιηθεί! Την ίδια στιγμή που ο ποιητής απαρνήθηκε την παλιά του γνώμη, η αντίληψή του είχε νικήσει. Ο Διόνυσος είχε διωχτεί απ' την τραγική σκηνή, χάρι στη δαιμονική δύναμη της ευριπίδειας ευγλωττίας. Ο ίδιος ο Ευριπίδης, κατά ένα τρόπο, δεν ήταν παρά ένα προσωπείο: Η θεότητα που εκφραζόταν με το δικό του στόμα δεν ήταν ούτε

ο Διόνυσος ούτε ο Απόλλων, αλλά ένας εντελώς νέος δαίμονας, που λεγόταν *Σωκράτης*. Αυτή ήταν η καινούρια αντινομία: Διονυσιασμός και σωκρατισμός – κι η ελληνική τραγωδία πέθανε εξαιτίας της. Όσο κι αν προσπαθεί ο Ευριπίδης να μας παρηγορήσει με την αποστασία του, δεν το καταφέρνει: Ο μαγικός ναός έχει γίνει ερείπιο. Σε τι μας χρησιμεύει ο θρήνος του καταστροφέα του κι η ομολογία του πως ήταν ο ωραιότερος απ' όλους τους ναούς; Κι αν είναι αλήθεια πως ο Ευριπίδης τιμωρήθηκε απ' τους καλλιτεχνικούς κριτικούς όλων των εποχών με την όψιμη αυτομεταμόρφωσή του, ποιος θα μπορούσε να ικανοποιηθεί απ' την άθλια αυτή εκδίκηση της μοίρας;

Ας κοιτάξουμε τώρα από πιο κοντά τη *σωκρατική* στάση που χρησιμοποίησε ο Ευριπίδης για να καταπολεμήσει και να νικήσει την τραγωδία του Αισχύλου. Θα πρέπει ν' αναρωτηθούμε ποια ήταν η πρόθεση του Ευριπίδη, σε ό,τι πιο υψηλό και ιδανικό είχε, όταν πρότεινε να στερηθεί η τραγωδία τη διονυσιακή της βάση. Ποια άλλη δραματική μορφή θα έμενε αν το δράμα δεν έπρεπε πια να γεννιέται στη μητρική αγκαλιά της μουσικής, στο μυστηριακό διονυσιακό λυκόφως; Μόνο η *δραματική εποποιία*, ο απολλώνιος τομέας, που αποκλείει κάθε *τραγικό* αποτέλεσμα. Ελάχιστο ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ το περιεχόμενο των γεγονότων που εκτυλίσσονται. Τολμώ να βεβαιώσω πως ο Γκαίτε, στη «*Ναυσικά*»² που σχεδίαζε, δε θα πετύχαινε να μας συγκινήσει με την αυτοκτονία αυτής της ειδυλλιακής μορφής, που θα αποτελούσε την ύλη της πέμπτης πράξης. Είναι τόσο θαυμαστή η δύναμη της επικής απολλώνιας τέχνης, ώστε καλύπτει

5ης/19αγ

στα μάτια μας τα πιο τρομαχτικά πράγματα με την ευχαρίστησή που μας δίνει η φαινομενικότητα και η λυτρωτική λειτουργία της. Ο συγγραφέας μιας δραματικής εποποιίας, όπως και ο επικός ραψωδός, δεν συγγέεται ποτέ ολωσδιόλου με τις εικόνες του. Παραμένει ο ήρεμος, απαθής παρατηρητής, που βλέπει με ορθάνοιχτα μάτια να παρελαύνουν προστά του οι εικόνες. Σ' αυτή τη δραματική εποποιία, ο ηθοποιός μένει πάντα ένας ραψωδός. Η γοητεία του εσωτερικού ονείρου τυλίγει όλες τις πράξεις του, δεν είναι ποτέ εντελώς ηθοποιός.

Σε ποια σχέση βρίσκεται άραγε το δράμα του Ευριπίδη με το ιδανικό απολλώνιο δράμα; Στην ίδια σχέση που συνδέει τον επίσημο ραψωδό της αρχαίας εποχής με τον πιο νέο ραψωδό, που περιγράφεται στον «Ίωνα» του Πλάτωνα με τις ακόλουθες λέξεις: «Όταν λέω ένα θλιβερό πράγμα, τα μάτια μου γεμίζουν δάκρυα. Όταν όμως αυτό που λέω είναι τρομερό και φοβερό, τα μαλλιά μου ορθώνονται στο κεφάλι μου κι η καρδιά μου χτυπάει». Δεν βρίσκουμε πια εδώ καθόλου αυτή την απορρόφηση απ' την εξωτερική φαινομενικότητα που χαρακτηρίζει τον επικό ποιητή, ούτε την απαθή ψυχρότητα του αληθινού ηθοποιού που, ακόμα και μέσα στον πυρετό της δράσης, δεν είναι παρά φαινομενικότητα και έρωτας της φαινομενικότητας. Ο Ευριπίδης είναι ο ηθοποιός που η καρδιά του χτυπάει, που τα μαλλιά του ορθώνονται. Σχεδιάζει τον ρόλο του σαν σωκρατικός στοχαστής, τον παίζει σαν ηθοποιός γεμάτος πάθος. Δεν είναι καθαρός καλλιτέχνης ούτε στο σχεδιασμό ούτε στην εκτέλεση. Έτσι, το δράμα του Ευριπίδη είναι μαζί ψυχρό και καυτό, μαζί ικανό να μας παγώσει και να μας κάψει. Δεν μπορεί να

6ω ενδρα

142

6ω ενδρα

εξαρθεί ως την απολλώνια δράση της εποποιίας, αλλά απ' την άλλη μεριά, έχοντας απαλλαγεί όσο μπόρεσε απ' το διονυσιακό στοιχείο, χρειάζεται, για να έχει αποτέλεσμα, να καταφύγει σε άλλους τρόπους συγκίνησης, που δεν ανήκουν πια στις μόνες δυο δυνάμεις που προωθούν την τέχνη του, τον απολλωνισμό και τον διονυσιασμό. Αυτά τα μέσα έκφρασης είναι ψυχρές και παράδοξες σκέψεις, που παίρνουν τη θέση των απολλώνιων οραμάτων, και φλογερά πάθη που αντικαθιστούν τις διονυσιακές εκστάσεις - σκέψεις και πάθη που περιγράφονται με εξαιρετικά ρεαλιστικό τρόπο και δεν έχουν περάσει απ' το αιθέριο πρίσμα της τέχνης.

Αφού αποδείξαμε πως ο Ευριπίδης όχι μόνο δεν πέτυχε να βασίσει το δράμα του στον καθαρό απολλωνισμό, αλλά πως η εχθρότητά του προς τον διονυσιασμό εκφυλίστηκε σ' ένα νατουραλισμό που βρίσκεται στους αντιποδες της τέχνης, θα μας είναι πιο εύκολο να ορίσουμε τη φύση της σωκρατικής αισθητικής, της οποίας ο υπέρτατος νόμος θα μπορούσε να διατυπωθεί ως εξής: «Για να είναι ωραίο, καθετί, θα πρέπει να είναι λογικό». Πρόκειται για κάτι παράλληλο προς τη φράση του Σωκράτη: «Ενάρετος είναι μόνο όποιος κατέχει τη γνώση»³. Αυτό τον κανόνα, ο Ευριπίδης τον εφάρμοσε σ' όλα τα μέρη της τραγωδίας: Τη γλώσσα, τους χαρακτήρες, τη δραματική δομή, τη μουσική του χορού. Αυτό που επικρίνουμε συχνά στον Ευριπίδη σαν ποιητικό κενό και σαν οπισθοδρόμηση σε σχέση με τον Σοφοκλή είναι τις περισσότερες φορές συνέπεια αυτής της διαλυτικής κριτικής διαδικασίας, δηλαδή του αδιάκριτου ορθολογισμού του. Ας εξετάσουμε λόγου χάρη ένα προϊόν αυτής της ρασι-

αδρα φύσει

Ευριπίδης

143

το παθη →

οι τινα στοιχεία

6ω ενδρα

απο πριν περιε το θεμα

ναλιστικής μεθόδου, τον πρόλογο στον Ευριπίδη: Τίποτα δεν είναι τόσο αντίθετο προς τη θεατρική τεχνική μας. Το να έρχεται ένα πρόσωπο και να παρουσιάζεται μόνο του στην αρχή του έργου για να εξηγήσει ποιος είναι και να διηγηθεί όσα έγιναν πριν από τη δράση, θα ήταν για ένα σύγχρονο δραματουργό μια ασυγχώρητη γκάφα, που θα τον στερούσε απ' όλα όσα μπορούν να κεντρίσουν το ενδιαφέρον ή να ερεθίσουν την περιέργεια. Αν γνωρίζει κανείς από πριν όλα όσα πρόκειται να συμβούν, ποιος θα έχει άραγε την υπομονή να περιμένει να γίνουν, αφού δεν υπάρχει καν η ενδιαφέρουσα σχέση ενός προφητικού ονείρου με μια πραγματικότητα που αποκαλύπτεται αργότερα; Ο Ευριπίδης υπολογίζει εντελώς αλλιώς. Η επίδραση της τραγωδίας δεν στηρίχτηκε ποτέ στο επικό ενδιαφέρον, στην πικάντικη αβεβαιότητα σχετικά μ' εκείνο που πρόκειται να συμβεί τώρα και πολύ αργότερα, αλλά στις μεγάλες ρητορικές και λυρικές σκηνές στις οποίες το πάθος και η διαλεκτική του ήρωα φουσκώνουν και γίνονται ένας μεγάλος και ισχυρός χειμαρρός. Όλα προετοιμάζουν για τη συγκίνηση, όχι για τη δράση, και όλα όσα δεν προετοιμάζουν για τη συγκίνηση είναι καταδικασμένα. Αλλά εκείνο που κυρίως μας εμποδίζει να νιώσουμε απόλαυση από τέτοιες σκηνές είναι η ύπαρξη ενός μικρού κρίκου που μας διαφεύγει, ενός κενού στον ιστό των προηγούμενων περιστάσεων. Όσο ο ακροατής θα αναρωτιέται τι σημαίνει το άλφα ή το βήτα πρόσωπο, τι έγινε πριν απ' την άλφα ή βήτα σύγκρουση απόψεων ή προθέσεων, δεν θα κατορθώσει να βυθιστεί εντελώς σε όλα όσα τα βασικά πρόσωπα πρόκειται να κάνουν ή να υποφέρουν, δεν θα κατορθώσει να φτάσει στο αποκορύ-

διερεύνηση (→ ο γιος)

φωμα του οίκτου ή του δέους⁴. Η αισχύλεια και η σοφώκλεια τραγωδία χρησιμοποιούσαν τα πιο ιδιοφυή μέσα για να βάλουν στο χέρι του θεατή, απ' τις πρώτες κίβλας σκηνές και εντελώς διακριτικά, όλα τα νήματα που είναι αναγκαία για να κατανοήσει το έργο. Αναγνωρίζει κανείς έτσι την πολύ υψηλή τέχνη της απόκρυψης, κατά κάποιο τρόπο, των σκηνικών αναγκών και της παρουσίασής τους σαν τυχαίων περιστατικών. Πάντως ο Ευριπίδης είχε πιστέψει πως διέκρινε ότι σ' αυτές τις πρώτες σκηνές ο θεατής ένιωθε κάποια ανησυχία καθώς συλλογιζόταν όσα είχαν προηγηθεί στη δράση και του ξέφευγαν. Γι' αυτό, πριν από την παράσταση έβαζε ένα πρόλογο που τον απαγγέλλε ένα αξιόπιστο πρόσωπο. Συχνά ήταν κάποια θεότητα που έπρεπε κατά κάποιο τρόπο να εγγυηθεί στο κοινό την πλοκή της τραγωδίας και να διαλύσει όλες τις αμφιβολίες σχετικά με την πραγματικότητα του μύθου. Όπως και ο Καρτέσιος δεν μπορούσε ν' αποδώσει την πραγματικότητα του εμπειρικού κόσμου παρά επικαλούμενος τη φιλαλήθεια ενός Θεού ανίκανου να πει ψέματα, έτσι κι ο Ευριπίδης κατάφευγε σ' αυτή τη θεϊκή φιλαλήθεια για να καθησυχάσει το κοινό σχετικά με το μέλλον των ηρώων του: Αυτός είναι ο ρόλος του περίφημου Deus ex machina (από μηχανής θεού). Το δραματικό και λυρικό παρόν, το καθεαυτό δράμα, γεμίζει το μεσοδιάστημα ανάμεσα στην επική προφητεία της αρχής και την επική προοπτική της έκβασης του έργου.

Ο Ευριπίδης ποιητής είναι λοιπόν κυρίως η ηχώ των ιδίων του των συνειδητών στοχασμών, κι αυτό είναι που του εξασφαλίζει μια τόσο τιμητική θέση στην ιστορία της

ο θεος εφευδω πασχα

ελληνικής τέχνης. Αν σκεφτεί κανείς την κριτική μέθοδο της δημιουργίας του, έχει την εντύπωση πως ακολούθησε στα δράματά του τις πρώτες γραμμές του κειμένου του Αναξαγόρα, που αρχίζει με την εξής φράση: «Πάντα χρήματα ην ομού· είτε νους ελθών αυτά διεκόσμησεν» (όλα τα πράγματα ήταν μαζί, ώσπου ήρθε ο νους και τα χώρισε). Κι αν ο Αναξαγόρας με την αντίληψή του για τη λέξη νους φαίνεται να είναι, ανάμεσα στους φιλοσόφους, ο πρώτος λογικός άνθρωπος ανάμεσα σε μεθυσμένους, ο Ευριπίδης μπόρεσε να συλλάβει με ανάλογο τρόπο τη σχέση του με τους άλλους τραγικούς ποιητές. Όσο η μοναδική κανονιστική και ρυθμιστική δύναμη του σύμπαντος, το πνεύμα, ήταν αποκλεισμένη από την καλλιτεχνική δημιουργία, όλα έμεναν μετέωρα μέσα στο πρωτόγονο χάος. Αυτή θα πρέπει να ήταν η κρίση του Ευριπίδη. Θεωρούσε σίγουρα τους ποιητές μεθυσμένους και τον εαυτό του σαν τον πρώτο λογικό ποιητή. Εκείνο που είπε ο Σοφοκλής για τον Αισχύλο, ότι δημιουργούσε σωστά πράγματα χωρίς να το συνειδητοποιεί, δεν ταίριαζε βέβαια με τη σκέψη του Ευριπίδη, που θα έφτανε στο σημείο να πει πως ο Αισχύλος, επειδή δημιουργούσε υποσυνείδητα, έπεφτε σε λάθη. Ο ίδιος ο θείος Πλάτωνας⁵ μιλάει με ειρωνεία για τη δημιουργική δύναμη που αποδίδεται στους ποιητές επειδή αυτή δεν είναι αποτέλεσμα συνειδητής διάνοιας, και τη συγκρίνει με το ταλέντο του μάντη που εξηγεί τα όνειρα, αφού ο ποιητής είναι ανίκανος να δημιουργήσει πριν φτάσει σε κατάσταση ασυνειδησίας, πριν απαλλαγεί από κάθε λογική. Ο Ευριπίδης ανέλαβε, όπως ο Πλάτωνας, να δείξει στον κόσμο ποιο είναι το αντίθετό του «μη λογικού» ποιη-

τή. Η αισθητική του αρχή σύμφωνα με την οποία κάθε πράγμα πρέπει να είναι λογικό για να είναι ωραίο, θυμίζει, όπως είπα, τη σωκρατική αρχή ότι όλα πρέπει να είναι λογικά για να είναι καλά. Μπορούμε λοιπόν να θεωρήσουμε τον Ευριπίδη σαν τον ποιητή του αισθητικού σωκρατισμού. Ο Σωκράτης ήταν αυτός ο δεύτερος θεατής που η αρχαία τραγωδία δεν είχε φανταστεί και δεν είχε λογαριάσει. Συμμαχώντας μαζί του, ο Ευριπίδης τόλμησε να γίνει ο κήρυκας μιας νέας τέχνης. Αν αυτή η τέχνη κατάστρεψε την αρχαία τραγωδία, ο αισθητικός σωκρατισμός ήταν το φονικό μικρόβιο. Αλλά στο μέτρο που ο αγώνας στρεφόταν εναντίον του διονυσιασμού της παλιάς τέχνης, αναγνωρίζουμε στο πρότυπο του Σωκράτη τον αντίπαλο του Διονύσου, τον νέο Ορφέα που τα βάζει με τον Διόνυσο⁶, και που, αν και προορισμένος να ξεσχιστεί από τις μαινάδες του αθηναϊκού δικαστηρίου, τρέπει σε φυγή τον πανίσχυρο θεό. Πραγματικά αυτός ο θεός, όπως παλιότερα, όταν τον κυνήγησε ο βασιλιάς των Ηδωνών Λυκούργος, κατέφυγε και τώρα στα βάθη των θαλασσών, θέλω να πω στα μυστικά κύματα μιας κρυφής λατρείας που σιγά-σιγά κατάκτησε όλο τον κόσμο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Κάδμος και Τειρεσίας*: Η πρώτη σκηνή στις «Βάκχες» του Ευριπίδη δείχνει τους γέροντες Κάδμο και Τειρεσία να προχωρούν στον δρόμο στολισμένοι, για να υποδεχτούν τον Διόνυσο. Και οι δυο διαβεβαιώνουν πως, σαν θνητοί, δεν μπορούν να αγνοήσουν τον (θεό) Διόνυσο.

2. *Ο Γκαίτε, στη «Ναυσικά» που σχεδίαζε*: Στη διάρκεια ενός ταξιδιού που έκανε ο Γκαίτε την άνοιξη του 1787 στη Σικελία, σκέφτηκε να γράψει ένα έργο με θέμα τη Ναυσικά, που θα ερωτευόταν τον ναυαγό Οδυσσέα, κι απ' την απογοήτευσή της (επειδή ήταν πιστός στην Πηνελόπη) θα αυτοκτονούσε πέφτοντας στα κύματα. Όμως, τελικά ο ποιητής έγραψε μόνο τρεις σκηνές της α' πράξης.

3. *«Ενάρετος είναι μόνο όποιος κατέχει τη γνώση»*: Η φράση βρίσκεται στον «Πρωταγόρα» του Πλάτωνα.

4. *του οίκτου ή του δέους*: Αναφορά στις λέξεις «έλεος» και «φόβος» που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης στα στοιχεία για την «κάθαρση» που παράγει το δράμα.

5. *ο ίδιος ο θεός Πλάτωνας*: Βλέπε Πλάτωνος «Ιων», 533e-534d, «Μένων», 99c-d, «Φαίδρος», 224a-245a, «Νόμοι», 719c.

6. *τον νέο Ορφέα που τα βάζει με τον Διόνυσο*: Σύμφωνα με τον μύθο, ο Ορφέας κατασπαράζεται από μαινόμενες γυναίκες (μαϊνάδες) της ακολουθίας του Διονύσου, επειδή είχε διαμαρτυρηθεί για τις ανθρωποθυσίες που γίνονταν σ' αυτό τον θεό.

Οι σύγχρονοι δεν μπόρεσαν να μη δουν τη στενή σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον Σωκράτη και τον Ευριπίδη, κι η πιο εύλωτη έκφραση αυτής της διορατικότητάς τους περιέχεται στην αθηναϊκή παράδοση που ήθελε τον Σωκράτη συνεργάτη του Ευριπίδη. Τα δυο τους ονόματα αναφέρονταν το ένα κοντά στ' άλλο από τους νοσταλγούς του παλιού καλού καιρού όταν απαριθμούσαν τους δημαγωγούς της εποχής τους, με την επίδραση των οποίων η αρχαία και τραχιά σωματική και ηθική ρώμη των Μαραθωνομάχων θυσιαζόταν όλο και πιο πολύ σ' έναν αμφίβολο ρασιοναλισμό, ολέθριο για τα σώματα και τις ψυχές. Με τέτοιο μισο-αγανακτισμένο, μισο-περιφρονητικό τόνο εξακολούθησε η αριστοφανική κωμωδία να μιλάει γι' αυτούς τους δύο άντρες, προς μεγάλο φόβο των συγχρόνων, που θα εγκατέλειπαν πρόθυμα τον Ευριπίδη, αλλά δυσανασχτούσαν όταν έβλεπεν τον Σωκράτη να εμφανίζεται απ' τον Αριστοφάνη¹ ως ο πρώτος και μεγαλύτερος απ' τους σοφιστές, ο καθρέφτης και η σύνοψη όλων των σοφιστικών τάσεων. Μοναδική τους παρηγοριά ήταν τότε να δυσφημήσουν τον ίδιο τον Αριστοφάνη σαν ένα ψεύτη και έκλυτο Αλκιβιάδη της ποίησης. Χωρίς να θέλω εδώ να υπε-

ρασπιστώ τον Αριστοφάνη εναντίον τέτοιων επιθέσεων, θα εξακολούθησω να αποδεικνύω, στηριζόμενος στο αίσημα των αρχαίων, τη στενή αλληλεγγύη του Σωκράτη με τον Ευριπίδη, μη λησμονώντας πως ο Σωκράτης, ο εχθρός της τραγικής τέχνης, απόφευγε να πηγαίνει στις παραστάσεις δραμάτων, εκτός αν παιζόταν ένα νέο έργο του Ευριπίδη². Όμως η πιο διάσημη προσέγγιση των δύο αυτών ονομάτων υπάρχει στο μαντείο των Δελφών, που χαρακτήριζε τον Σωκράτη σαν τον σοφότερο των ανθρώπων, προσθέτοντας πάντως ότι στον μεγάλο διαγωνισμό της σοφίας το δεύτερο βραβείο έπρεπε να δοθεί στον Ευριπίδη.

Ο Σοφοκλής αναφερόταν στην τρίτη θέση του καταλόγου, σαν αυτός που μπορούσε να υπερηφανευτεί απέναντι στον Αισχύλο πως έπραττε το σωστό επειδή γνώριζε το σωστό. Είναι φανερό πως ο βαθμός σαφήνειας μιας τέτοιας γνώσης ήταν εκείνο που διάκρινε τους τρεις αυτούς άνδρες σαν τους πιο «συνειδητούς» της εποχής τους.

Όμως τον πιο αποφασιστικό λόγο για την έκφραση αυτής της νέας και εξαιρετικής αξίας της γνώσης και φωτεινής αυτοσυνείδησης τον είπε ο Σωκράτης, όταν ανακάλυψε πως ήταν ο μόνος που ομολόγησε ότι ουδέν οίδε, ενώ στις κριτικές περιπλανήσεις του μέσα στην Αθήνα συναντούσε παντού, στους ρήτορες, τους ποιητές και τους καλλιτέχνες, την ψευδαίσθηση της γνώσης. Ανακάλυψε, προς μεγάλη του έκπληξη, πως αυτοί οι διάσημοι άνθρωποι δεν είχαν σίγουρες και σωστές γνώσεις, ακόμα και σε ό,τι αφορούσε το επάγγελμά τους, που το ασκούσαν μόνο με το ένστικτο. «Μόνο με το ένστικτο»³: Εγγίζουμε εδώ την καρδιά και το κέντρο της σωκρατι-

κής άποψης. Μ' αυτά τα λόγια ο σωκρατισμός καταδικάζει την υπάρχουσα τέχνη και την υπάρχουσα ηθική. Όπου κι αν ρίξει τα ερευνητικά του βλέμματα, διαπιστώνει την έλλειψη συνειδητής καθαρότητας και τη δύναμη της αυταπάτης, και συμπεραίνει απ' αυτή την έλλειψη πως καθετί που υπάρχει είναι στο βάθος παράλογο και καταδικαστέο. Ξεκινώντας απ' αυτό το δεδομένο, ο Σωκράτης πίστεψε πως θα έπρεπε να διορθώσει την πραγματικότητα. Προχωρεί ολομόναχος, μ' ένα ύφος περιφρονητικό και αγέρωχο, σαν ο πρόδρομος μιας κουλτούρας, μιας τέχνης, μιας ηθικής που ήταν τελείως διαφορετικές, ενώ ο κόσμος όπου ζούσε ήταν τέτοιος ώστε θα ήμαστε πολύ ευτυχημένοι αν κατορθώναμε ν' απολαύσουμε και τα τελευταία του λείψανα.

Αυτή είναι η περιέργη βαθύτερη σκέψη για τον Σωκράτη που μας παρακινεί να ξαναρχίσουμε αδιάκοπα τη μελέτη της σκέψης και των προθέσεων αυτής της προσωπικότητας, της πιο αινιγματικής μορφής του αρχαίου κόσμου. Ποιος είναι αυτός ο άνθρωπος που τολμάει να αρνιέται μόνο αυτός την ψυχή της Ελλάδας όπως μας εμφανίζεται στον Όμηρο, στον Πίνδαρο και τον Αισχύλο, στον Περικλή, στην Πυθία, στον Διόνυσο, αυτή την ψυχή που το απίστευτο βάθος της, το υπέροχο ύψος της, προκαλούν τον έκπληκτο σεβασμό μας; Ποια δαιμονική δύναμη τού επιτρέπει να σκορπίζει στη σκόνη το μαγικό πιτό; Ποιος είναι αυτός ο ημίθεος που ο αθέατος χορός των ευγενέστερων ανθρώπων υπάρξεων αναγκάζεται να του φωνάζει: «Αλίμονο, αλίμονο! Αυτό τον τόσο ωραίο κόσμο, τον γκρέμισες με μια απότομη κίνηση του χεριού σου! Και τώρα πέφτει, σωριάζεται!»

Ενδεικτικό
διαφορών
διαστάσεων

Το κλειδί της ψυχής του Σωκράτη μας προσφέρεται σ' εκείνο το παράξενο φαινόμενο που ο ίδιος ονόμαζε «δαμόνιό» του. Σε μερικές περιστάσεις, όταν η εξαιρετική πνευματική του διαύγεια δίσταζε, ξανάβρισκε την αυτοπεποίθησή του, χάρη στη θείκη φωνή που του μιλούσε τότε. Αυτή η φωνή, όταν ακούγεται, τον προειδοποιεί πάντα να *απέχει* από ορισμένες πράξεις. Σ' αυτή την ασυνήθιστη φύση, η ενστικτώδης φρόνηση δεν εκδηλώνεται παρά για να *αντιτάσσεται* πότε-πότε στη συνειδητή νόηση. Ενώ σε όλους τους δημιουργικούς ανθρώπους το ένστικτο αποτελεί μια θετική και δημιουργική δύναμη και η συνείδηση μια δύναμη κριτική και αρνητική, στον Σωκράτη το ένστικτο γίνεται κριτικό και η συνείδηση δημιουργική – πρόκειται για κάτι το αληθινά τερατώδες per defectum (από αδυναμία)! Η αλήθεια είναι ότι διαπιστώνουμε εδώ μια τεράστια έλλειψη της φυσικής διάθεσης προς τον μυστικισμό, τόσο ώστε θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει τον Σωκράτη σαν τον τύπο του *μη μυστικοπαθούς* ανθρώπου, στον οποίο το λογικό στοιχείο είναι υπερβολικά αναπτυγμένο από μια ιδιαίτερη υπερτροφία, όπως στον μυστικοπαθή είναι υπερβολικά αναπτυγμένη η ενστικτώδης φρόνηση. Απ' την άλλη μεριά όμως η δύναμη της αυτοσυνείδησης έλειπε εντελώς απ' αυτό το παρορμητικό ένστικτο της λογικής που εμφανίζεται στον Σωκράτη. Αυτός ο ανεμπόδιστος χειμαρρός μοιάζει με δύναμη της φύσης. Κυλάει με μια σφοδρότητα σαν αυτή που συναντάμε, προς μεγάλη μας έκπληξη και τρόμο, στις πιο ασυγκράτητες παρορμήσεις του ενστίκτου. Όποιος, διαβάζοντας τον Πλάτωνα, ένωσε να περνάει από πάνω του η πνοή αυτής της θείκης

απλότητας και σιγουριάς της σωκρατικής διδασκαλίας για τη ζωή, θα ομολογήσει πως ο φοβερός κινητήριος τροχός της σωκρατικής λογικής κινείται, κατά κάποιο τρόπο, πίσω απ' τον Σωκράτη, και πως όλ' αυτά πρέπει να τα δει κανείς «μέσω» του Σωκράτη, σαν μέσα από ένα φάντασμα. Αλλά και ο ίδιος ο Σωκράτης διαισθνόταν αυτή την κατάσταση, και το βλέπει κανείς αυτό πολύ καλά απ' την ευγενική σοβαρότητα με την οποία υπερηφανευόταν, ακόμα και μπροστά στους δικαστές του, για τον θεικό του προορισμό. Ήταν εντελώς αδύνατο να τον διαφεύσει κανείς σ' αυτό το σημείο, όπως και να επιδοκιμάσει τη διαλυτική και καταστρεπτική του επίδραση πάνω στα ένστικτα. Μπροστά σ' αυτό το άλυτο δίλημμα, δεν έμενε, όταν τον οδήγησαν στον Άρειο Πάγο, παρά να του επιβάλουν μια μόνο ποινή, την εξορία. Θα μπορούσαν να τον διώξουν έξω από τα σύνορα, σαν κάτι το εντελώς αινιγματικό, αταξινόμητο, ανεξήγητο, χωρίς οι μεταγενέστεροι να μπορούν να κατηγορούν τους Αθηναίους για μια στυγερή πράξη. Το ότι όμως του επιβλήθηκε η ποινή του θανάτου και όχι η εξορία, φαίνεται να είναι κάτι που το επιδίωξε ο ίδιος ο Σωκράτης, με πλήρη συνείδηση αυτού που έκανε, και χωρίς να δοκιμάζει μπροστά στο άγνωστο την ενστικτώδη φρίκη της φύσης. Βάδισε στον θάνατο με την ίδια γαλήνη που είχε, όπως λέει ο Πλάτωνας⁴, όταν έφευγε, όπως ο τελευταίος συνδαιτημόνας, απ' το Συμπόσιο, στο γλυκοχάραμα της αυγής, για ν' αρχίσει μια καινούρια μέρα, ενώ πίσω του, στα καθίσματα ή καταγάης, οι ομοτράπεζοί του κοιμόνταν και ονειρεύονταν τον αληθινό ερωτικό Σωκράτη⁵. Ο θνήσκων Σωκράτης έγινε το νέο ιδανικό, ανυποψίαστο ως

τότε, της ευγενικής ελληνικής νεότητας. Κι ο ίδιος ο Πλάτωνας, ο τύπος αυτός του Έλληνα εφήβου, προσκύνησε γονατιστός αυτή την εικόνα, μ' όλο το πάθος της ονειροπόλας ψυχής του.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. τον Σωκράτη να εμφανίζεται απ' τον Αριστοφάνη...: Στις «Νεφέλες», ο Αριστοφάνης εμφανίζει τον Σωκράτη ως σοφιστή, που παρασύρει φτωχούς μαθητές με επιδέξια ρητορικά σχήματα.
2. εκτός αν παιζόταν ένα νέο έργο του Ευριπίδη: Ο Βιλαμόβιτς αμφισβητεί την αυθεντικότητα αυτού του μύθου («Εισαγωγή στην ελληνική τραγωδία», σελ. 23).
3. «Μόνο με το ένστικτο»: Πλάτωνος «Απολογία», 22b.
4. όπως λέει ο Πλάτωνας: Στο «Συμπόσιον», 223 c-d.
5. τον αληθινό ερωτικό Σωκράτη: Στο τέλος του «Συμποσίου», ο Αλκιβιάδης μιλάει για ιδανική ταύτιση του Σωκράτη με τον θεό Έρωτα (215a-222b).

Ας φανταστούμε τώρα το μάτι του Σωκράτη, όμοιο με το μοναδικό και τερατόμορφο μάτι ενός Κύκλωπα, να είναι στυλωμένο στην τραγωδία. Αυτό το μάτι, που δεν το πυρπόλησε ποτέ η ευγενική μέθη του καλλιτεχνικού ενθουσιασμού (θυμόμαστε όλοι πόσο λίγο ευχαριστιόταν ο άνθρωπος αυτός στο θέαμα των διονυσιακών αβύσσων), τι θα έπρεπε να διακρίνει αναγκαστικά σ' αυτή την τραγική τέχνη, την «υπέρτατη και δοξασμένη», σύμφωνα με τη φράση του Πλάτωνα¹; Έβλεπε σ' αυτήν κάτι το εντελώς παράλογο, κάποια αίτια που δεν είχαν αποτέλεσμα και κάποια αποτελέσματα που τα αίτιά τους ήταν άγνωστα, καθώς κι ένα σύνολο τόσο συγκεχυμένο και παράταιρο ώστε θα έπρεπε να πειράζει ένα στοχαστικό πνεύμα και να αναταράζει επικίνδυνα τις φλογερές και ευαίσθητες ψυχές.

Ξέρουμε πως παραδεχόταν μόνο ένα είδος ποίησης, τον Αισώπειο μύθο², κι αυτό ασφαλώς με την κάπως σαρκαστική απλοϊκότητα του αγαθού Gellert³, που εγκωμιάζει την ποίηση στον μύθο της Μέλισσας και της Κότας:

*Χάρη σ' εμένα βλέπεις σε τι χρησιμεύει:
Σε όποιον δεν έχει πολύ μυαλό
την αλήθεια με μια εικόνα να δείχνει.*

Φαινόταν δηλαδή αυτονόητο στον Σωκράτη ότι η τραγική τέχνη «δεν έλεγε ποτέ την αλήθεια», και επίσης πως απευθυνόταν «σε όποιον δεν έχει πολύ μυαλό», με άλλα λόγια πως δεν μιλούσε στους φιλοσόφους. Υπήρχε λοιπόν διπλός λόγος να απομακρυνθεί απ' αυτήν. Όπως και ο Πλάτωνας, την τοποθετούσε ανάμεσα στις βολικές τέχνες, που ζωγραφίζουν μόνο το ευχάριστο κι όχι και το ωφέλιμο⁴. Και απαιτούσε απ' τους μαθητές του να απέχουν αυστηρά και να μη μετέχουν σε διασκεδάσεις τόσο ξένες προς τη φιλοσοφία. Το κατόρθωσε μάλιστα τόσο καλά ώστε ο νεαρός τραγικός ποιητής Πλάτωνας⁵, για να γίνει μαθητής του Σωκράτη, έκαψε προηγουμένως τα ποιήματά του. Όμως όταν η σωκρατική διδασκαλία βρέθηκε απέναντι σε μεγάλα ταλέντα που την πολεμούσαν, η δύναμη αυτής της διδασκαλίας, σε συνδυασμό με το βάρος που της έδινε αυτή η υπέροχη προσωπικότητα, ώθησε την ίδια την ποίηση σε νέες θέσεις, άγνωστες ως τότε.

Ο ίδιος ο Πλάτωνας, για τον οποίο μιλήσαμε πιο πάνω, μας δίνει ένα παράδειγμα: Δεν υστέρησε απ' το δάσκαλό του σε απλοϊκό κυνισμό όταν καταδίκασε την τραγωδία και την τέχνη γενικά, αλλά όμως, ωθούμενος από μια επιτακτική και ολωσδιόλου καλλιτεχνική αναγκαιότητα, υποχρεώθηκε να δημιουργήσει μια μορφή τέχνης που έχει κάποια εσωτερική αναλογία με τις μορφές που ακριβώς αποδοκίμαζε. Αυτό για το οποίο κυρίως κατηγορούσε ο Πλάτωνας την αρχαία τέχνη ήταν ότι, μιμούμενη κάτι φαινομενικό, ανήκει σε μια σφαίρα κατώτερη ακόμα κι απ' τον εμπειρικό κόσμο. Γι' αυτό βλέπουμε τον Πλάτωνα να προσπαθεί να φτάσει πέρα από την πραγματικό-

τητα και να φανταστεί την Ιδέα, που αποτελεί το βάθος αυτής της ψεύτικης πραγματικότητας. Έτσι όμως ο στοχαστικός Πλάτωνας, έφτασε, από πλάγιο δρόμο, σ' ένα πεδίο όπου, σαν ποιητής, ήταν πάντα σα στο σπίτι του, κι απ' αυτή τη στιγμή, συμμαχούσε με τον Σοφοκλή και μ' όλη την αρχαία τέχνη που διαμαρτυρόταν επίσημα εναντίον αυτής της κατηγορίας. Αν είναι αλήθεια πως η τραγωδία απορρόφησε μέσα της όλα τα προγενέστερα είδη τέχνης, μπορεί κανείς να πει το ίδιο και για τον πλατωνικό διάλογο που, γεννημένος απ' την ανάμειξη όλων των τεχνοτροπιών και όλων των μορφών, βρίσκεται κάπου ανάμεσα στην αφήγηση, στη λυρική ποίηση και στο δράμα, ανάμεσα στον πεζό λόγο και την ποίηση, παραβιάζοντας έτσι την αυστηρότητα του αρχαίου νόμου που επιβάλλει την ενότητα του ύφους. Οι κυνικοί συγγραφείς τον ξεπέρασαν στην κατεύθυνση αυτή, γιατί με την έλλειψη συνοχής στο ύφος και με την άστατη διαδοχή της πεζής και της μετρικής μορφής, κατόρθωσαν να μας δώσουν τη φιλολογική εικόνα του *μαινόμενου Σωκράτη* που τους άρεσε να μιμούνται στη ζωή. Ο πλατωνικός διάλογος ήταν ένα είδος σχεδίας που χρησίμευσε σαν καταφύγιο στην αρχαία τέχνη μ' όλα τα παιδιά της, μετά απ' το ναυάγιο του σκάφους της. Στριμωγμένοι σ' ένα στενό χώρο, τρομαγμένοι και υποταγμένοι στο μοναδικό τιμονιέρη, τον Σωκράτη, ταξίδευαν προς ένα νέο κόσμο, που ποτέ δεν κουράστηκε απ' το φανταστικό θέαμα αυτής της πομπής: Ο Πλάτωνας έδωσε πράγματι στους μεταγενέστερους το μοντέλο ενός νέου έργου τέχνης, του μυθιστορήματος⁶, που μπορεί να θεωρηθεί σαν μια απείρως τελειότερη μορφή του αισώπειου μύθου. Στο νέο αυτό

Μεταφραστικές Διονυσιακές Συμμεταφράσεις
βι νατουραλιστικε συνειδηματα

έργο τέχνης, η ποίηση είναι υποταγμένη στη διαλεκτική φιλοσοφία, με τον ίδιο τρόπο που αργότερα και για μακρούς αιώνες η φιλοσοφία αυτή θα υποταχθεί στη θεολογία – δηλαδή σαν ancilla (δούλη). Αυτές ήταν οι νέες συνθήκες στις οποίες υπόταξε την ποίηση ο Πλάτωνας, κάτω απ' τη δαιμονική επιρροή του Σωκράτη.

Εδώ η φιλοσοφική σκέψη κυριαρχεί πάνω στην τέχνη και την αναγκάζει να σφιχταγκαλιάσει τον κόσμο της διαλεκτικής. Η απολλώνια τάση μετατρέπεται σε λογική σχηματοποίηση. Ήδη στον Ευριπίδη παρατηρήσαμε κάτι ανάλογο, μια μετατροπή της διονυσιακής συγκίνησης σε νατουραλιστικά συναισθήματα. Ο Σωκράτης, ο διαλεκτικός ήρωας του πλατωνικού δράματος, μας θυμίζει τον ήρωα του Ευριπίδη, που είναι αναγκασμένος, όπως αυτός, να δικαιολογεί τις πράξεις του με λογικές αιτίες και επιχειρήματα, διατρέχοντας έτσι τόσο συχνά τον κίνδυνο να χάσει για μας κάθε τραγικό ενδιαφέρον. Πραγματικά, ποιος θα μπορούσε να παραγνωρίσει την οπτιμιστική φύση της διαλεκτικής, που θριαμβεύει σε κάθε συμπεράσματά της και που δεν μπορεί να ζήσει παρά μόνο με την ψυχρή σαφήνεια και βεβαιότητα; Αυτός ο οπτιμισμός, απ' τη στιγμή που εισχώρησε στην τραγωδία, κατακλύζει τις διονυσιακές ζώνες της, οδηγώντας τη μοιραία στον ίδιο της τον όλεθρο, ως το τελικό θανάσιμο πλήγμα στο αττικό δράμα. Ας αναλογιστούμε τις συνέπειες των σωκρατικών εντολών: «Αρετή είναι η σοφία· αμαρτάνουμε επειδή αγνοούμε· ευτυχής άνθρωπος είναι ο ενάρετος άνθρωπος». Αυτές οι τρεις αρχές του οπτιμισμού είναι ο θάνατος της τραγωδίας. Γιατί τώρα ο ενάρετος ήρωας πρέπει να είναι διαλεκτικός. Τώρα, ανάμεσα στην αρετή

η μωαι λά τωρι
α

αρετή / αρετή
προς / αρετή
αρετή / αρετή
αρετή / αρετή

και στη σοφία, ανάμεσα στην πίστη και την ηθική, πρέπει να υπάρχει κάποιος ορατός και αναγκαίος σύνδεσμος. Από δω και πέρα, η υπερβατική αισχύλεια ιδέα της δικαιοσύνης ξεπέφτει στην αναισχυντη και επιπόλαιη αρχή της «ποιητικής δικαιοσύνης», με τον συνηθισμένο από μηχανής θεό.

Ποια θα είναι άραγε η θέση του χορού και γενικότερα όλης της διονυσιακής και μουσικής υπόστασης της τραγωδίας στη νέα αυτή σωκρατική και αισιόδοξη θεατρική τέχνη; Όλα εδώ φαίνονται σαν κάτι τυχαίο, σαν μια περιττή σχεδόν ανάμνηση των αρχών της τραγωδίας, ενώ είδαμε πως ο χορός δεν μπορεί να κατανοηθεί παρά μόνο σαν πρώτη αιτία της τραγωδίας και του τραγικού γενικά. Ήδη στον Σοφοκλή διαπιστώνουμε την αμηχανία αυτή σχετικά με τον χορό – ένδειξη σπουδαία, γιατί μας φανερώνει πως σ' αυτόν, το διονυσιακό στοιχείο της τραγωδίας αρχίζει να αποσυντίθεται. Δεν τολμάει πια να εμπιστευτεί στον χορό τον βασικό συγκινησιακό ρόλο, και περιορίζει τη δράση του σε τέτοιο σημείο ώστε ο χορός να φαίνεται τώρα αφομοιωμένος με τους ηθοποιούς, σα να είχε μεταφερθεί στη σκηνή από την ορχήστρα. Και παρ' όλη την επιδοκιμασία του Αριστοτέλη⁷, ο χαρακτήρας του είναι οριστικά αλλοιωμένος. Αυτή η μεταβολή του ρόλου του χορού, που έγινε από τον Σοφοκλή, και την οποία μάλιστα, σύμφωνα με την παράδοση, συνιστά σ' ένα του σύγγραμμα, αποτελεί τον πρώτο βαθμό εκμηδένισης του χορού, που οι φάσεις της διαδέχονται η μια την άλλη με τρομαχτική ταχύτητα στον Ευριπίδη, στον Αγάθωνα και στη νέα κωμωδία. Οπλισμένη με το φραγγέλιο των συλλογισμών της, η οπτιμιστική

διαλεκτική διώχνει τη μουσική από την τραγωδία, καταστρέφει δηλαδή την ουσία της τραγωδίας, ουσία που δεν μπορεί να κατανοηθεί παρά σαν συμβολική εκδήλωση και αναπαράσταση διονυσιακών καταστάσεων, σαν ορατή ενσάρκωση της μουσικής, σαν ο κόσμος του ονείρου που ξεπηδάει απ' τη διονυσιακή μέθη.

Αν λοιπόν πρέπει να δεχτούμε την ύπαρξη μιας αντιδιονυσιακής τάσης πριν από τον Σωκράτη, τάσης που βρίσκει επιτέλους, σ' αυτόν την έκφραση ενός ιδιαίτερου μεγαλείου, δεν πρέπει να διστάσουμε ν' αναρωτηθούμε ποια είναι η σημασία μιας προσωπικότητας όπως του Σωκράτη, που οι πλατωνικοί διάλογοι μας απαγορεύουν να τη θεωρήσουμε σαν μια δύναμη καθαρά αρνητική και διαλυτική. Αν είναι φανερό πως η σωκρατική τάση στόχευε, με την άμεση ενέργειά της, να διαλύσει τη διονυσιακή τραγωδία, είναι πάντως αλήθεια πως η ζωή του ίδιου του Σωκράτη μας παρακινεί ν' αναρωτηθούμε αν μπορεί στ' αλήθεια να υπάρξει, ένας αναγκαίος ανταγωνισμός ανάμεσα στον σωκρατισμό και την τέχνη, και αν η γέννηση ενός «καλλιτέχνη Σωκράτη» αποτελεί αντιφατικό ορισμό.

Πραγματικά, ο αδυσώπητος αυτός διαλεκτικός είχε μερικές φορές απέναντι στην τέχνη το αίσθημα ενός κενού, ενός ελλείμματος, σχεδόν μιας τύφης, ενός καθήκοντος που ίσως παραμελήθηκε. Όπως το διηγήθηκε στους φίλους του στη φυλακή, ξανάβλεπε συχνά στ' όνειρό του την ίδια μορφή που του έλεγε μ' επιμονή: «Σωκράτη, μέλετα τη μουσική⁸!» Ως τις τελευταίες του μέρες, είχε καθησυχάσει τον εαυτό του με την ιδέα πως η φιλοσοφία ήταν η ανώτερη μορφή τέχνης που μπορούσε να αφιερω-

θεί στις Μούσες, και είχε αρνηθεί να πιστέψει πως μια θεότητα ήρθε να του υπενθυμίσει την «κοινή λαϊκή μουσική». Τελικά, στη φυλακή του, για να καθησυχάσει εντελώς τη συνειδήσή του, αποφάσισε ν' ασκηθεί σ' αυτή την τόσο περιφρονημένη μουσική. Μ' αυτή τη σκέψη σύνθεσε έναν ύμνο για τον Απόλλωνα και μετάφερε σε στίχους κάποιους μύθους του Αισώπου. Εκείνο που τον ωθούσε σ' αυτές τις ασχολίες ήταν μια δύναμη ανάλογη με του «δαμόνιου» που τον προειδοποιούσε, ήταν η απολλώνια φωτεινότητα που του έδινε το αίσθημα πως ήταν σαν ένας βάρβαρος βασιλιάς μπροστά στο μεγαλόπρεπο άγαλμα μιας θεότητας που δεν καταλαβαίνει, και πως κινδύνευε ν' αμαρτήσει απέναντι σ' αυτή τη θεότητα επειδή δεν την καταλάβαινε. Αυτή η φράση που απευθυνόταν στον Σωκράτη μέσα στ' όνειρό του είναι το μοναδικό σύμπτωμα μιας σκέψης που ξεπερνάει τα όρια της λογικής. «Ίσως», θα πρέπει να συλλογίστηκε, «αυτό που μου είναι ακατανόητο να μην είναι αυτό καθεαυτό παραλογισμός. Ίσως να υπάρχει ένα πεδίο της σοφίας όπου ο διαλεκτικός δεν έχει θέση. Ίσως μάλιστα η τέχνη να είναι το αναγκαίο συμπλήρωμα της επιστήμης».

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σύμφωνα με τη φράση του Πλάτωνα: Στον Γοργία, 502 b.
2. τον Αισώπειο μύθο: Καθώς περίμενε το θάνατο, ο Σωκράτης απάγγειλε μερικούς έμμετρους μύθους του Αισώπου (Πλάτωνος «Φαίδων», 61b).
3. του αγαθού GELLERT: Αναφορά στα «Άπαντα» του Κρίστιαν Γκέλλερτ (1715-69).
4. το ευχάριστο κι όχι το ωφέλιμο: Αναφορά στην «Ποιητική» του Οράτιου («οι ποιητές δεν θέλουν ούτε να ωφελήσουν, ούτε να ευχαριστήσουν»).
5. ο νεαρός τραγικός ποιητής Πλάτων: Σύμφωνα με τον Διογένη Λαέρτιο, ο Πλάτων, πριν από τη συνάντησή του με τον Σωκράτη, είχε γράψει ποιήματα και τραγωδίες.
6. μοντέλο του μυθιστορήματος: Εδώ ο Νίτσε διατυπώνει μια εντελώς δική του θεωρία, γιατί η φιλολογική έρευνα θεωρεί πολλές άλλες πηγές ως πρότυπα του μυθιστορήματος: Τα ερωτικά διηγήματα, την ελληνιστική ιστοριογραφία, τους τοπικούς μύθους, τα ανατολικά έπη, τα ομηρικά έπη κ.ο.κ. Ο Νίτσε θέλει κυρίως να τονίσει, με τον συνδυασμό πλατωνικού διαλόγου-μυθιστορήματος-μύθου τον διδακτικό χαρακτήρα των νέων μορφών τέχνης, εξαιτίας του οποίου το ποιητικό στοιχείο γίνεται λειτουργία και συγγάλυψη κάποιου ηθικού νόμου.
7. παρ' όλη την επιδοκιμασία του Αριστοτέλη...: Στην «Ποιητική» του (§ 18) ο Αριστοτέλης λέει: «Ο χορός πρέπει κι αυτός να συμπεριφέρεται σαν θεατής, να αποτελεί ένα μέρος του συνόλου και να μετέχει στη δράση – όχι όπως στον Ευριπίδη, αλλά όπως στον Σοφοκλή».
8. «Σωκράτη, μελέτα τη μουσική!»: Πλάτωνος «Φαίδων», 60e.

Αυτά τα ερωτήματα που έθετε στον εαυτό του, και που αποτελούν ισάριθμες προαισθήσεις, μας βοηθούν να εξηγήσουμε εδώ με ποιον τρόπο η επιρροή του Σωκράτη, ως σήμερα και για όλο το μέλλον, απλώθηκε στον κόσμο σαν ίσκιος που αδιάκοπα μακραινει απ' τις ακτίνες ενός ήλιου που βασιλεύει. Αυτή η επιρροή δημιουργεί την ανάγκη μιας αέναης ανακαίνισης της τέχνης – και εννοώ την τέχνη με τη μεταφυσική πια σημασία της, την πιο ευρεία και την πιο βαθιά. Επειδή είναι απεριόριστη στον χρόνο, η επιρροή αυτή εγγυάται την απέραντη διάρκεια της τέχνης.

Πριν μπορέσουμε να κατανοήσουμε την αλήθεια αυτή, πριν αποδειχτεί αναντίρρητα πως κάθε τέχνη, απ' τον Όμηρο ως τον Σωκράτη, βρίσκεται στα χέρια των Ελλήνων, είχαμε απέναντι σ' αυτούς τους Έλληνες τα αισθήματα που ένιωθαν οι Αθηναίοι απέναντι στον Σωκράτη. Σχεδόν όλες οι εποχές, σχεδόν όλες οι βαθμίδες της κουλτούρας προσπάθησαν, τουλάχιστον μια φορά η καθεμιά, να χειραφετηθούν απ' τους Έλληνες, γιατί όλα όσα ωραία πράγματα είχαν δημιουργήσει, ακόμα κι όταν ήταν εντελώς πρωτότυπα, ακόμα κι όταν τα θαύμαζαν ειλικρινά, έχαναν αμέσως το χρώμα τους και τη ζωντάνια τους αν

τα σύγκρινε κανείς με τους Έλληνες και μεταβάλλονταν σ' ένα αδέξιο αντίγραφο, ακόμα και σε μια γελοιογραφία.

Και κάθε στιγμή ξεσπάει για μια ακόμα φορά η υπόκωφη οργή, η μαζεμένη στα βάθη της καρδιάς εναντίον αυτού του αλαζονικού λαού που είχε την τόλμη να χαρακτηρίσει με το επίθετο «βάρβαρος» καθετί που του ήταν ξένο. Ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι, λέμε, που χωρίς άλλο τίτλο εκτός από μια εφήμερη αίγλη, από θεσμούς κωμικά στενόκαρδους, από μια αμφίβολη ηθικότητα, και που δυσφημούνται με γεμάτες μίσος κακόλογες ονομασίες, διεκδικούν παρ' όλ' αυτά μια ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους λαούς και την προνομιακή μεταχείριση που έχει η ιδιοφυΐα σε σχέση με το πλήθος; Δυστυχώς δεν είχαμε την τύχη ν' ανακαλύψουμε το κώνειο που θα μας απάλλαζε μια για πάντα από ένα τέτοιο λαό, γιατί όλο το φαρμάκι του φθόνου, της συκοφαντίας και της μνησικακίας δεν κατάφερε να καταστρέψει τη γαλήνια λαμπρότητά τους. Έτσι, μπροστά στους Έλληνες δοκιμάζουμε ντροπή και δέος, εκτός αν, εκτιμώντας την αλήθεια πάνω απ' όλα, τολμήσουμε να ομολογήσουμε πως οι Έλληνες κρατούν τα χαλινάρια του πολιτισμού μας και κάθε πολιτισμού, αλλά πως σχεδόν πάντα το άρμα και τα άλογα είναι πολύ κακής ποιότητας και ανάξια της δόξας των οδηγών τους και συνήθως, με τα ανόητα παιχνίδια τους, γκρεμίζουν τα άρματα στις αβύσσους, ενώ οι ίδιοι οι οδηγοί τις δρασκελίζουν μ' ένα πήδημα, σαν τον ταχύτατο Αχιλλέα¹.

Για ν' αποδείξουμε πως ανάλογο καθοδηγητικό ρόλο είχε και ο Σωκράτης, αρκεί ν' αναγνωρίσουμε στο πρόσωπό του τον τύπο ενός αγνώστου ως τότε ανθρώπινου

τύπου: Του τύπου του θεωρητικού ανθρώπου, του οποίου στο εξής θα μελετήσουμε τη σημασία και τους σκοπούς. Όπως ο καλλιτέχνης, έτσι και ο θεωρητικός άνθρωπος βρῖσκει σε καθετί που τον περιβάλλει απέραντη ικανοποίηση, και το αίσθημα αυτό τον προστατεύει, όπως και τον καλλιτέχνη, από την πρακτική φιλοσοφία του πεσιμισμού, που τα μάτια του γυαλίζουν μόνο στα σκοτάδια, όπως του λύγκα. Πραγματικά, ενώ ο καλλιτέχνης, σε κάθε νέο φανέρωμα της αλήθειας, αποστρέφει το πρόσωπό του απ' αυτή την αποκαλυπτική λάμψη και κοιτάζει πάντα γοητευμένος ό,τι εξακολουθεί να μένει σκοτεινό, παρ' όλη αυτή τη λάμψη, ο θεωρητικός άνθρωπος τρέφεται από το θέαμα του σκοταδιού που υποχωρεί και νιώθει μια ανώτερη χαρά βλέποντας να 'ρχεται μια νέα, πάντα νικηφόρα και πάντα κυρίαρχη με την ίδια της τη δύναμη αλήθεια. Δεν θα υπήρχε επιστήμη αν είχε άλλο σκοπό απ' την αλήθεια κι αν δεν αφιερωνόταν αποκλειστικά σ' αυτή την ολόγυμη θεά² και σε τίποτ' άλλο: Οι οπαδοί της θα προξενούσαν την εντύπωση ανθρώπων που σκοπεύουν ν' ανοίξουν στη γη μια κάθετη τρύπα που να τη διαπερνάει πέρα ως πέρα. Ο πρώτος βλέπει πως, ακόμα κι αν δουλεύει όλη του τη ζωή με τον μεγαλύτερο ζήλο, δεν θα κατορθώσει να τρυπήσει παρά μόνο ένα απειροελάχιστο τμήμα απ' αυτό το απροσμέτρητο βάθος, και πως το αποτέλεσμα της δουλειάς του θα σκεπαστεί και θα εξαφανιστεί απ' τη δουλειά του γείτονά του. Έτσι, ένας τρίτος θα φαινόταν πως ενεργεί πολύ λογικά αν έψαχνε να βρει ένα νέο μέρος για το δικό του εγχείρημα. Αν τότε ένας απ' τους δυο κατορθώσει να αποδείξει αναντίρρητα πως είναι αδύνατο μ' αυτό τον τρόπο

να φτάσει στους αντίποδες, ποιος θα θελήσει να επιμείνει ακόμα στο άνοιγμα του πρωταρχικού πηγαδιού, εκτός αν αποφασίσει, στο αναμεταξύ, να αρκεστεί στην ανεύρεση πολύτιμων λίθων ή των νόμων της φύσης; Γι' αυτό ακριβώς ο Λέσσιγγ, ο πιο ειλικρινής από τους θεωρητικούς ανθρώπους, τόλμησε να διακηρύξει πως τον ικανοποιούσε περισσότερο η αναζήτηση της αλήθειας από την ίδια την αλήθεια. Κι έτσι, αποκαλύφθηκε, προς μεγάλη έκπληξη και θυμό των σοφών, το θεμελιώδες μυστικό της επιστήμης. Όμως, δίπλα σ' αυτή τη μεμονωμένη ομολογία, σ' αυτή την έκρηξη ειλικρίνειας, αν μη επιπολαιότητας, διαπιστώνουμε μια παρanoiική αυταπάτη, που ενσαρκώθηκε για πρώτη φορά στον Σωκράτη: Την πίστη ότι η σκέψη, οδηγημένη από την αιτιότητα, κατεβαίνει στις εσχάτες αβύσσους της ύπαρξης, κι ότι η σκέψη είναι ικανή όχι μόνο να γνωρίσει την ύπαρξη αλλά και να την αναμορφώσει. Αυτή η ευγενική μεταφυσική αυταπάτη είναι ένα ένστικτο αχώριστο από την επιστήμη, την εξωθεί πάντα ως το τέρμα, όπου μεταμορφώνεται αναγκαστικά σε τέχνη. Αυτός είναι ο πραγματικός σκοπός στον οποίο στοχεύει ολόκληρος ο μηχανισμός.

Αν εξετάσουμε τώρα τον Σωκράτη κάτω απ' αυτό το νέο φως, θα μας φανεί σαν ο πρώτος που μπόρεσε όχι μόνο να ζήσει, αλλά ακόμα (που είναι και το σπουδαιότερο) να πεθάνει σε συμφωνία μ' αυτό το ένστικτο της γνώσης. Γι' αυτό η εικόνα του θνήσκοντος Σωκράτους, του ανθρώπου που με τη σοφία του και τη λογική του ελευθερώθηκε απ' τον φόβο του θανάτου, κρέμεται σα θυρεός πάνω απ' την πύλη της σοφίας, για να υπενθυμίζει σε κάθε άνθρωπο πως προορισμός του είναι να δίνει

στην ύπαρξή του ένα κατανοητό περιεχόμενο, και συνεπώς μια δικαίωση. Κι όταν οι λόγοι δεν είναι αρκετοί, επικαλείται και τον μύθο που πριν από λίγο υπόδειξα σαν την αναγκαία συνέπεια, ή μάλλον σαν τον πραγματικό σκοπό της επιστήμης.

Ας εξετάσουμε συγκεκριμένα με ποιο τρόπο, μετά τον Σωκράτη, αληθινό μυσταγωγό της επιστήμης, οι φιλοσοφικές σχολές διαδέχτηκαν η μια την άλλη, όπως το ένα κύμα ακολουθεί το άλλο. Ας εξετάσουμε την ανύποπτη καθολικότητα αυτής της δίψας για γνώση, που απλώνεται στις πιο μακρινές ζώνες του πολιτισμένου κόσμου όπου επιβάλλει τη γνώση σαν τον σκοπό που αξίζει σε κάθε άνθρωπο που σέβεται τον εαυτό του, και που η εξαιρετική του επικαιρότητα δεν μειώθηκε ποτέ. Ας φανταστούμε αυτόν τον επιστημονικό οικουμενισμό που περιβάλλει μ' ένα κοινό δίκτυο σκέψης όλη τη γη, ελπίζοντας μάλιστα ν' απλώσει τους νόμους του σ' όλο το ηλιακό σύστημα. Αν προσθέσουμε σε όλ' αυτά το εκπληκτικό ύψος όπου φτάνει στις μέρες μας η πυραμίδα της γνώσης, δεν θα μπορέσουμε να μη δούμε στον Σωκράτη την αποφασιστική στροφή και τον μοναδικό μοχλό για την κίνηση της ιστορίας του κόσμου. Ας σκεφτούμε για μια στιγμή πως το ανυπολόγιστο άθροισμα δυνάμεων που αναπτύχθηκαν στην υπηρεσία αυτής της παγκόσμιας ροπής τέθηκε στην υπηρεσία όχι της επιστήμης, αλλά της πραγματώσεως κάποιων πρακτικών, δηλαδή εγωιστικών πόθων των ατόμων και των λαών. Είναι πιθανό πως σ' αυτή την περίπτωση, ανάμεσα στις αδιάκοπες μεταναστεύσεις λαών και τους εξολοθρευτικούς αγώνες, η ενστικτώδης αγάπη προς τη ζωή θα εξασθενούσε τόσο, και

η έξη της αυτοκτονίας θα γενικευόταν τόσο ώστε το άτομο θα πίστευε, όπως ο ιθαγενής των νήσων Φίτζι, πως επιτελεί υπέρτατο ηθικό καθήκον αν σκοτώσει τον πατέρα του και φιλικό καθήκον αν σφάξει τον φίλο του. Αυτός ο πρακτικός πεσιμισμός θα μπορούσε να προκαλέσει μόνος του μια φρικαλέα ηθική, το δικαίωμα να εξολοθρευτούν ολόκληροι λαοί από οίκτο. Αυτός ο πεσιμισμός ήταν πάντα παρών, παντού όπου δεν ήρθε η τέχνη να προσφερθεί με οποιαδήποτε μορφή, συχνότερα μ' εκείνη της θρησκείας ή της επιστήμης, σα βάλσαμο και προστασία απέναντι σ' αυτή τη δηλητηριώδη αναθυμίαση.

Μπροστά σ' αυτό τον πρακτικό πεσιμισμό, ο Σωκράτης είναι το πρώτο υπόδειγμα θεωρητικού οπτιμισμού, που παρέχει στη δυνατότητα εμβάθυνσης των πραγμάτων, στη σοφία, στη γνώση, τη δύναμη μιας οικουμενικής πανάκειας, θεωρώντας την πλάνη σαν το καθεαυτό κακό³. Η κατανόηση των βαθύτερων αιτίων των πραγμάτων, η διάκριση ανάμεσα στη γνώση και στη φαινομενικότητα απ' τη μια μεριά και το σφάλμα απ' την άλλη, ήταν για τον σωκρατικό άνθρωπο ο πιο ευγενικός προορισμός, ο μόνος άξιος για την ανθρωπότητα. Απ' τον Σωκράτη και πέρα, αυτός ο μηχανισμός των ιδεών, των κρίσεων και των συλλογιστικών συμπερασμάτων θεωρήθηκε σαν η υπέρτατη έρευνα και το πιο αξιοθαύμαστο χάρισμα της φύσης, ανώτερο απ' όλες τις άλλες ιδιότητες. Ακόμα και οι πιο ευγενικές ηθικές πράξεις, οι παρορμήσεις για ευσπλαχνία, θυσία, ηρωισμό, καθώς κι αυτή η ψυχική κατάσταση που είναι τόσο δύσκολο να πετύχουμε, που μοιάζει με τη σιωπηλή γαλήνη της ασάλευτης θάλασσας και που ο απολλώνιος Έλληνας την

αποκαλούσε *σωφροσύνη*, όλα αυτά, για τον Σωκράτη και τους διαδόχους του, ως τους πιο σύγχρονους οπαδούς του, αφορούν τη διαλεκτική της γνώσης και συνεπώς μπορούν να διδαχτούν. Όποιος δοκίμασε προσωπικά την απόλαυση που χαρίζει η σωκρατική γνώση και νιώθει πόσο η γνώση αυτή προσπαθεί να περικλείσει σε ολοένα ευρύτερους κύκλους τον κόσμο των φαινομένων, δεν θα έχει στο εξής άλλο ισχυρότερο διεγερτικό που να τον κεντρίζει σ' όλη του τη ζωή απ' αυτό τον ακόρεστο πόθο να εξακολουθήσει να επιδιώκει αυτή την κατάκτηση, πλέκοντας με ακατάλυτα βρόχια ένα αδιαπέραστο δίχτυ. Ο Σωκράτης του Πλάτωνα παρουσιάζεται τότε σ' αυτό τον άνθρωπο σαν απόστολος μιας ολότελα νέας μορφής της «ελληνικής γαλήνης» και της χαράς της ύπαρξης, που ζητάει να φανερωθεί με πράξεις και το κατορθώνει συχνά ασκώντας στα εφηβικά και ευγενικά πνεύματα μια μαιευτική και παιδαγωγική επίδραση, με στόχο να διεγείρει μέσα τους τη μεγαλοφυΐα.

Όμως η επιστήμη, κεντριζόμενη απ' την πανίσχυρη αυταπάτη της, ορμάει τότε ασυγκράτητα ως τα απώτατα όριά της, όπου σωριάζεται ή θρυμματίζεται ο προερχόμενος απ' τη λογική οπτιμισμός της. Γιατί ο κύκλος της γνώσης έχει στην περιφέρειά του αναρίθμητα σημεία, και παρ' όλο που δεν μπορεί κανείς να προβλέψει πότε ο κύκλος θα έχει διανυθεί ολότελα, ο ανώτερος και ευφυής άνθρωπος φτάνει μοιραία, πριν ακόμα συμπληρώσει τη μισή ζωή του, σε τέτοια οριακά σημεία της περιφέρειας ώστε το βλέμμα του να βυθίζεται πάλι στο ανεξερεύνητο. Όταν ανακαλύπτει τότε, καταφοβισμένος, ότι η λογική που έφτασε σ' αυτό το σημείο αναδιπλώνεται σα

φίδι στον εαυτό της και καταλήγει να δαγκώσει την ουρά της⁴, ξεπροβάλλει μπροστά του μια νέα μορφή γνώσης, η τραγική γνώση, που απαιτεί, για να είναι ανεκτή, τη θεραπευτική προστασία της τέχνης.

Ας εξετάσουμε με βλέμμα δυναμωμένο και προστατευμένο απ' το παράδειγμα των Ελλήνων τις ανώτερες σφαίρες αυτού του κόσμου που μας περιβάλλει. Θα διαπιστώσουμε αυτή την αχόρταγη επιθυμία αισιόδοξης γνώσης, όπως προσωποποιήθηκε στον Σωκράτη, να μεταμορφώνεται απότομα σε μια ανάγκη τραγικής εγκαρτέρησης και τέχνης, ενώ στις κατώτερες διάνοιες η ίδια αυτή τάση δεν θα μπορέσει να εκδηλωθεί παρά μ' ένα συναίσθημα βαθιάς αποστροφής προς τη διονυσιακή και τραγική τέχνη, όπως εμφανίζεται και στον αγώνα του σωκρατισμού εναντίον της αισχύλειας τραγωδίας.

Και τώρα, με μεγάλη συγκίνηση, κρούμε τις πύλες του παρόντος και του μέλλοντος: Άραγε η «αντιστροφή» αυτή θα οδηγήσει σε νέους συνδυασμούς της μεγαλοφυΐας, λόγου χάρη σ' ένα Σωκράτη εξασκούμενο στη μουσική; Το δίχτυ που ύφανε η τέχνη γύρω απ' την ύπαρξη, έστω και με τα ονόματα της θρησκείας ή της επιστήμης, θα είναι πιο στερεό και μαζί πιο λεπτό, ή μήπως θα κομματιαστεί μέσα σ' αυτή την κίνηση, σ' αυτές τις αδιάκοπες και βάρβαρες αναστατώσεις που χαρακτηρίζονται ως «το παρόν»; Ανήσυχoi, αλλά όχι και απελπισμένοι, θα παραμερίσουμε για λίγο, σαν πνεύματα θεωρητικά που τους παραχωρήθηκε το δικαίωμα να είναι μάρτυρες των ανήκουστων αυτών αγώνων και εξελίξεων. Αλίμονο όμως! Η γοητεία αυτών των αγώνων έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι όποιος τους κοιτάζει αναγκάζεται να μετάσχει σ' αυτούς!

Έχοντας διακρίνει αυτή τη θαυμάσια αντίθεση, αισθάνθηκα μια ζωηρή παρόρμηση να εξετάσω από πιο κοντά την ουσία της ελληνικής τραγωδίας, δηλαδή την υπέρτατη εκδήλωση του ελληνικού πνεύματος. Γιατί πίστευα πως είχα επιτέλους βρει την πηγή της γοητείας που μου επέτρεπε, πέρα απ' τη φρασεολογία της συνηθισμένης μας αισθητικής, να θέσω συγκεκριμένα μπροστά στην ψυχή μου το πρωταρχικό πρόβλημα της τραγωδίας. Απόχτησα μια τόσο συναρπαστική και ιδιόμορφη θέα της ελληνικής πραγματικότητας ώστε μου φάνηκε πως η κλασική ελληνιστική μας παιδεία, παρ' όλη την αλαζονεία της, δεν είχε ως τότε επιτύχει παρά να διασκεδάσει μ' ένα θιάσο σκιών και με επιφανειακές αλήθειες.

Θα μπορούσαμε ίσως να θίξουμε το βασικό μας αυτό πρόβλημα θέτοντας μια ερώτηση: Ποιο αισθητικό αποτέλεσμα παράγεται όταν αυτές οι διαφορετικές αισθητικές δυνάμεις, ο απολλωνισμός και ο διονυσιασμός, ενεργούν παράλληλα μέσα στην τραγωδία; Ή μάλλον, για μεγαλύτερη συντομία, ποια είναι η σχέση της μουσικής με την εικόνα και την ιδέα; Ο Σοπενχάουερ, του οποίου ο Βάγνερ υπογράμμισε, σ' αυτό ιδιαίτερα το σημείο, την ασύγκριτη διορατικότητα και σαφήνεια, εκφράζεται σχετικά μ' αυτό το θέμα με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο στην ακόλουθη περικοπή, που την παραθέτω εδώ ολόκληρη («Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», I, σ. 309): «Για όλους αυτούς τους λόγους, μπορούμε να θεωρήσουμε τον κόσμο των φαινομένων ή τη Φύση απ' τη μια μεριά, και τη μουσική απ' την άλλη, σα δύο διαφορετικές εκφράσεις της ίδιας πραγματικότητας, σαν το μόνο πεδίο όπου μπορεί να υπάρξει αναλογία ανάμεσά

Μουσική

τους, πεδίο απαραίτητο λοιπόν όταν θέλει κανείς να αντιληφθεί αυτήν την αναλογία. Πραγματικά η μουσική, αν τη θεωρήσουμε σαν έκφραση του κόσμου, είναι μια υπέρτατα καθολική γλώσσα, που αντιστοιχεί μάλιστα στην καθολικότητα των ιδεών με την ίδια σχέση που υπάρχει ανάμεσα σ' αυτές τις ιδέες και τα συγκεκριμένα πράγματα. Όμως αυτή η καθολικότητά της δεν είναι καθόλου η κενή καθολικότητα της αφαίρεσης. Είναι ολότελα διαφορετική, γιατί συνοδεύεται από μια καθαρή και καταληπτή απ' τον καθένα ακρίβεια. Σ' αυτό μοιάζει με τα γεωμετρικά σχήματα και τους αριθμούς, που, χάρη στο γεγονός ότι είναι καθολικές μορφές όλων των δυνατών αντικειμένων της εμπειρίας, και στο ότι εφαρμόζονται *a priori* σε όλα, έχουν μια ακριβή σημασία, όχι αφηρημένη, αλλά κατανοητή στην τρέχουσα αντίληψη. Όλες οι προσπάθειες, όλες οι συγκινήσεις κι όλες οι εκδηλώσεις της βούλησης, όλα τα ψυχικά φαινόμενα που ο άνθρωπος κατατάσσει κάτω απ' την αρνητική ετικέτα του αισθήματος, μπορούν να εκφραστούν από την απροσμέτρητη ποικιλία των δυνατών μελωδιών, μα πάντα με γενικούς όρους, καθαρά μορφολογικούς, χωρίς το περιεχόμενό τους, αλλά πάντα σαν ουσία και όχι σαν φαινομενικότητα, σαν ψυχή της φαινομενικότητας και όχι σαν το σώμα της. Αυτή η βαθιά σχέση της μουσικής με την αληθινή ουσία των πραγμάτων εξηγεί επίσης για ποιο λόγο, μόλις μια κατάλληλη μουσική συνοδεύει μια σκηνή, μια πράξη, ένα γεγονός, ένα διάκοσμο, μοιάζει να μας αποκαλύπτει την πιο μυστική τους σημασία, είναι ο πιο σωστός και σαφής σχολιασμός τους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *μ' ένα πήδημα, σαν τον ταχύτατο Αχιλλέα*: Αναφορά στην έκφραση *ωκύπους Αχιλλεύς* (Ομήρου «Ιλιάς», 303-305).
2. *θ' αφιερωνόταν σ' αυτή την ολόγυμνη θεά*: Εννοεί την Αλήθεια. Αναφορά στη θεά Ίσιδα, που η λατρεία της είχε εισαχθεί και στην Αθήνα, σε αντιπαράθεση με τη Δήμητρα, στα Ελευσίνια Μυστήρια.
3. *θεωρώντας την πλάνη σαν το καθεαυτό κακό*: Ειρωνική αναφορά στο «πράγμα καθεαυτό» της καντιανής φιλοσοφίας. Εννοεί ότι όλα τα επί μέρους κακά υπάγονται σ' ένα ανώτερο κακό, την πλάνη.
4. *Η λογική... να δαγκώσει την ουρά της*: Αναφορά σε μια ιδέα του Χέγκελ για την απόλυτη φύση της θείκης γνώσης: Η γνώση, σαν απόλυτη έννοια, στηρίζεται στις λογικές προϋποθέσεις της. Για τον Νίτσε, αντίθετα, το απόλυτο δεν οφείλεται στις προϋποθέσεις, αλλά στο σημείο όπου ο κύκλος συμπληρώνεται και όπου εξαντλούνται πλέον αυτές οι προϋποθέσεις. Γι' αυτό κάνει την παρομοίωση με το φίδι που δαγκώνει την ουρά του.

Δοκιμάσαμε ν' αποδείξουμε μ' αυτό το ιστορικό παράδειγμα πώς, αφού η τραγωδία γεννιέται ασφαλώς μόνο απ' το πνεύμα της μουσικής, παρακμάζει και πεθαίνει αναπόδραστα και ταυτόχρονα μαζί της. Για να δικαιολογήσουμε τη διαβεβαίωση αυτή και να γνωστοποιήσουμε τις αρχές και τη γένεση του συναισθήματός μας, θα πρέπει τώρα να εξετάσουμε χωρίς περιστροφές τα σχετικά φαινόμενα. Θα πρέπει να αναμειχθούμε στους αγώνες που γίνονται, όπως ανέφερα λίγο πιο πριν, στους πιο μορφωμένους κύκλους του σύγχρονου κόσμου μας, ανάμεσα στην ακόρεστη αισιοδοξία της τέχνης και σ' αυτό τον τραγικό πόθο, αυτή την απαραίτητη ανάγκη μιας τέχνης. Θα παραλείψω επίτηδες τις άλλες εχθρικές επιρροές που, σε κάθε εποχή, έβλαψαν την τέχνη και ειδικά την τραγωδία, και που σήμερα ακόμα ασκούν τόσο δυνατή επίδραση ώστε, ανάμεσα στις τέχνες του θεάτρου, η φάρσα και το μπαλέτο, λόγου χάρη, ακμάζουν, ανθίζουν και σκορπούν αρώματα που ίσως δεν ταιριάζουν με τις προτιμήσεις του καθενός. Θα μιλήσω μόνο για τον πιο διάσημο εχθρό της τραγικής κοσμοθεωρίας, με επικεφαλής τον πρόγονό της Σωκράτη. Κατόπιν θα υποδείξω με τα ονόματά τους τις δυνάμεις που μου φαίνονται

να εγγυώνται – νέες μεγάλες ελπίδες για τον γερμανικό λαό! – μια αναγέννηση της τραγωδίας.

Πριν μπούμε σ' αυτούς τους αγώνες, ας θωρακιστούμε με τις αλήθειες που κατακτήσαμε ως τώρα. Αντίθετα μ' εκείνους που προσπαθούν ν' αναγάγουν τη γένεση των τεχνών σε μια μοναδική αρχή, θα κρατήσουμε το βλέμμα μας καρφωμένο στις δυο αυτές αισθητικές θεότητες των Ελλήνων, τον Απόλλωνα και τον Διόνυσο, και θα διακρίνουμε σ' αυτές τους ζωντανούς και χειροπιαστούς εκπροσώπους δύο κόσμων τέχνης που διαφέρουν ουσιαστικά και απ' την εσώτερη φύση τους και απ' τους αντίστοιχους σκοπούς τους. Ο Απόλλων μου φαίνεται σαν το πνεύμα της αρχής της εξατομίκευσης, που μόνη μπορεί να διεγείρει μια λυτρωτική ευδαιμονία μεταμορφώνοντας τη φαινομενικότητα, ενώ στη μυστικοπαθή πρόσκλησή της διονυσιακής αγαλλίασης ο δεσμός της εξατομίκευσης σπάζει, και ανοίγεται ο δρόμος που οδηγεί στις γενεσιουργές μητέρες του Είναι¹, στον εσωτερικό πυρήνα των πραγμάτων. Αυτή η υπέροχη αντίθεση, που δημιουργεί μια άβυσσο ανάμεσα στην πλαστική τέχνη, δηλαδή την απολλώνια, και τη μουσική τέχνη, τη διονυσιακή, αποκαλύφθηκε στο μυαλό ενός στοχαστή, μοναδικού ανάμεσα στους πιο μεγάλους, και μάλιστα τόσο καθαρά ώστε, χωρίς ν' ανατρέξει καθόλου στο συμβολισμό της ελληνικής θρησκείας, αναγνώρισε στη μουσική ένα χαρακτήρα και μια προέλευση εντελώς διαφορετική απ' των άλλων τεχνών, γιατί δεν συνίσταται όπως εκείνες στην αναπαραγωγή του φαινομενικού, αλλά αποτελεί την άμεση εικόνα της βούλησης και αντιπροσωπεύει συνεπώς το μεταφυσικό στοιχείο όλης της φυσικής πραγ-

ματικότητας του κόσμου, το πράγμα καθεαυτό σε σχέση με τα φαινόμενα (Σοπενχάουερ, «Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», I, σελ. 3120). Ο Ριχάρδος Βάγνερ έδειξε την αλήθεια αυτής της θεμελιακής αισθητικής, που είναι και πηγή κάθε αισθητικής, όταν διακήρυξε στον «Μπετόβεν» του πως η μουσική θα πρέπει να κριθεί με τελείως διαφορετικές αισθητικές αρχές από εκείνες των άλλων τεχνών. Διαβεβαίωσε πως δεν έχει σχέση, σε τελευταία ανάλυση, με την κατηγορία του ωραίου, παρ' όλο που μια εσφαλμένη αισθητική, εφαρμοζόμενη σε μια ψεύτικη και εκφυλισμένη τέχνη, συνήθισε, ξεκινώντας από μια έννοια του ωραίου που ισχύει στον τομέα της πλαστικής ομορφιάς, να απαιτεί απ' τη μουσική ένα αποτέλεσμα ανάλογο μ' εκείνο των πλαστικών τεχνών, δηλαδή την παραγωγή ευχαρίστησης από ωραίες μορφές.

Η διαπίστωση της θαυμαστής αντινομίας με κέντρισε ακατανίκητα να εξετάσω από πιο κοντά την ουσία της ελληνικής τραγωδίας, και συνεπώς τη βαθύτερη εκδήλωση του ελληνικού πνεύματος. Γιατί μόνο τότε ένιωσα πως κατείχα το κατάλληλο φυλαχτό, που παρ' όλη την περιφρόνηση της φρασεολογίας² της τρέχουσας αισθητικής μας, θα μου έδινε τη δυνατότητα να επικαλεστώ, ενσάρκωμένο μπροστά στην ψυχή μου, το θεμελιώδες πρόβλημα της τραγωδίας. Το όραμα του ελληνισμού που μπόρεσα έτσι να διακρίνω ήταν τόσο παράξενο, τόσο ξεχωριστό, ώστε είδα πως ήμουν υποχρεωμένος να συμπεράνω ότι, παρ' όλους τους αλαζονικούς τρόπους της, η κλασική ελληνιστική επιστήμη μας φαίνεται ότι διασκέδαζε αποκλειστικά μ' ένα θίασο σκιών και περιοριζόταν στις επιπόλαιες φαινομενικότητες.

Ευχαρίστηση από
ωραίες μορφές

Θα μπορούσαμε ίσως να θίξουμε το θεμελιώδες αυτό πρόβλημα ρωτώντας: Τι αισθητικό αποτέλεσμα γεννιέται όταν αυτές οι καλλιτεχνικές παρορμήσεις, η απολλώνια και η διονυσιακή, διαχωρισμένες και συγχρόνως αυτοτελείς, συμβάλλουν παράλληλα σε μια κοινή δράση; Ή, με λακωνικότερη διατύπωση: Ποια είναι η σχέση της μουσικής με την εικόνα και την ιδέα; Ο Σοπενχάουερ, που ο Βάγγερ του αναγνώρισε, σ' αυτό ειδικά το σημείο, οξυδέρκεια και διαύγεια, εκφράζεται σχετικά με τον κατηγορηματικότερο τρόπο, στην ακόλουθη περικοπή, που την παραθέτω εδώ ολόκληρη («Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», I, σελ. 309): «Σύμφωνα με όσα προηγήθηκαν, μπορούμε να θεωρήσουμε τον κόσμο των φαινομενικότητων, ή τη φύση και τη μουσική, ως διαφορές εκφράσεις ενός και του αυτού πράγματος, πράγματος που αποτελεί τον μοναδικό ενδιάμεσο διερμηνέα που η γνώση του είναι απαραίτητη για τη διάκριση της αναλογίας των δύο αυτών εκφράσεων. Πραγματικά η μουσική, αν τη θεωρήσουμε σαν έκφραση του κόσμου, είναι μια καθολική, στον ανώτατο βαθμό, γλώσσα, που βρίσκεται μάλιστα απέναντι στην καθολικότητα των ιδεών σε ταυτόσημη σχέση προς εκείνη που υπάρχει μεταξύ αυτών των ιδεών και των συγκεκριμένων πραγμάτων. Η καθολικότητά της όμως αυτή δεν είναι καθόλου η κενή καθολικότητα της αφαίρεσης. Είναι τελείως διαφορετική και συνδυάζεται με μια εναργή και καταληπτή στον καθένα ακρίβεια. Κατά τούτο μοιάζει με τα γεωμετρικά σχήματα και τους αριθμούς, που, με την ιδιότητα καθολικών μορφών όλων των δυνατών αντικειμένων της πείρας, και την εφαρμογή τους σε όλα a priori, έχουν μια

η μουσική → η ουσία η
φαινομενική

ακριβή σημασία, όχι αφηρημένη, αλλά κατανοητή για την τρέχουσα αντίληψη. Όλες οι παρορμήσεις, οι συγκινήσεις, οι δυνατές εκδηλώσεις της "βούλησης", όλα αυτά τα ενδεχόμενα της ανθρώπινης ψυχής, που ρίχνονται από τη λογική μέσα στην αρνητική ποικιλία της έννοιας του "αισθήματος", μπορούν να εκφραστούν με το απροσμέτρητο πλήθος των δυνατών μελωδιών, αλλά πάντα και αποκλειστικά μέσα στην καθολικότητα της καθαρής μορφής, χωρίς την ουσία, πάντα μόνο σαν πράγμα καθεαυτό, όχι σαν φαινομενικότητα, και κατά κάποιο τρόπο σαν ψυχή της φαινομενικότητας, δηλαδή σαν κάτι το άυλο.

Η ίδια αυτή σχέση εξηγεί και γιατί, όταν εγκαταλείπεται κανείς ολότελα στην εντύπωση που του προκαλεί ένα συμφωνικό έργο, νομίζει πως βλέπει να ξετυλίγονται μπροστά του όλα τα δυνατά γεγονότα της ζωής και του κόσμου. Αν όμως το σκεφτούμε καλά, διαπιστώνουμε πως δεν μπορούμε να βρούμε καμιά αναλογία ανάμεσα σ' αυτή τη μουσική και τα πράγματα που βλέπουμε να συμβαίνουν. Γιατί η μουσική, όπως το είπαμε, διαφέρει απ' όλες της τέχνες κατά τούτο, ότι δεν είναι αναπαραγωγή της φαινομενικότητας, ή μάλλον κάποιας αντικειμενικότητας της βούλησης, αλλά η άμεση εικόνα της βούλησης, αντιπροσωπεύει δηλαδή το μεταφυσικό στοιχείο όλων των πραγμάτων της φύσης, την ουσία όλων των φαινομένων. Θα μπορούσε λοιπόν να πει κανείς για τον κόσμο πως είναι μια υλοποιημένη μουσική, όπως είναι μια υλοποιημένη βούληση. Αυτό εξηγεί για ποιο λόγο η μουσική μας θυμίζει όλες τις εικόνες, όλες τις σκηνές της αληθινής ζωής και του σύμπαντος, ενισχύοντας μάλιστα τη σημασία τους, στο βαθμό τουλάχιστον που η μελωδία της ει-

Τα συνάλα φερνύρα

Έννοιες αφαιρετικές

να ανάλογη με την εσωτερική φύση αυτών των φαινομένων. Αυτό ακριβώς είναι που επιτρέπει τη συνοδεία της μουσικής μ' ένα ποίημα, για τραγούδι, με μια μεταφορική περιγραφή, για παντομίμα, ή και με τα δυο μαζί για μια όπερα. Παρόμοιες μεμονωμένες εικόνες της ανθρωπίνης ζωής, προσαρμοσμένες στην καθολική γλώσσα της μουσικής, δεν είναι ανάγκη να έχουν μαζί της ένα δεσμό ή μια αντιστοιχία. Αυτά τα χρησιμοποιεί σαν περιστασιακά παραδείγματα για να στηρίξει μια γενική έννοια. Παριστάνουν στη συγκεκριμένη πραγματικότητα εκείνο που η μουσική εκφράζει με τη γενικότητα της καθαρής μορφής. Γιατί οι μελωδίες είναι, από μια άποψη, όπως οι γενικές ιδέες, μια αφηρημένη αναπαράσταση του πραγματικού. Αυτή η πραγματικότητα, αυτός ο κόσμος των συγκεκριμένων πραγμάτων, παρέχει το απτό, το ιδιαίτερο και το ατομικό, την ειδική περίπτωση της γενικότητας των εννοιών, όπως και της γενικότητας των μελωδιών, δύο γενικότητων που είναι αλήθεια ότι συγκρούονται ως ένα σημείο. Γιατί οι έννοιες δεν περιέχουν παρά τις μορφές που έχουμε αφαιρέσει από τη συγκεκριμένη πραγματικότητα, την εξωτερική φλούδα – ας πούμε – που βγάζουμε από τα πράγματα. Είναι “αφηρημένες” με την απόλυτη σημασία της λέξης. Αντίθετα, η μουσική περι- κλείει την εσωτερική υπόσταση που προϋπάρχει από κάθε μορφή, τον πυρήνα των πραγμάτων. Η σχέση αυτή μπορεί να εκφραστεί με την ορολογία των σχολαστικών, που λένε πως οι ιδέες είναι τα *universalia post rem*, ενώ η μουσική δίνει τα *universalia ante rem*, και η πραγματικότητα τα *universalia in re*³. Όπως λέχθηκε ήδη, ο λόγος για τον οποίο μπορούμε να αποκαταστήσουμε μια σχέση ανάμε-

σα στη μουσική σύνθεση και την αντιληπτή παράσταση είναι πως οι δυο αποτελούν εκφράσεις (ολότελα διαφορετικές) της εσώτερης ουσίας του κόσμου. Γι' αυτό, όταν σε μια ορισμένη περίπτωση η σχέση αυτή εκδηλώνεται φανερά, όταν ο συνθέτης κατορθώνει να δώσει, στην καθολική γλώσσα της μουσικής, τις κινήσεις της Βούλησης, που αποτελούν την ουσιαστική ύλη, τον πυρήνα ενός δεδομένου συμβάντος, τότε η μελωδία του, η μουσική του μελοδράματος, είναι εκφραστική. Όμως η αναλογία αυτή, που τη διακρίνει ο μουσικός, θα πρέπει να είναι σ' αυτόν αποτέλεσμα μιας άμεσης αντίληψης του κόσμου, άσχετα με τη λογική του, και όχι μια συνειδητή, προμελετημένη και φτιαγμένη μέσω των ιδεών μίμηση. Αλλιώς, η μουσική δεν εκφράζει την εσώτερη φύση του κόσμου, την ίδια τη βούληση. Είναι μόνο μια ατελής μίμηση της φαινομενικότητάς της, όπως συμβαίνει για κάθε ειδικά “μιμητική” μουσική».

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν αμέσως, σύμφωνα με τον Σοπενχάουερ, τη μουσική σαν τη γλώσσα της βούλησης, και νιώθουμε τη φαντασία μας να κεντρίζεται για να δώσει μορφή σ' αυτόν τον κόσμο των ενστίκτων, που η φωνή τους μας μιλάει, σ' αυτό τον αόρατο κόσμο, που είναι όμως τόσο πολυθόρυβος και αναταραγμένος, και να τον ενσαρκώσει σ' ένα ανάλογο σύμβολο. Άλλωστε, μια αληθινά κατάλληλη μουσική ανυψώνει τη σημασία της εικόνας και της ιδέας. Η διονυσιακή τέχνη ασκεί λοιπόν στην απολλώνια καλλιτεχνική δημιουργία δύο ειδών επιδράσεις: Η μουσική υποβάλλει μια *συμβολική αντίληψη* της διονυσιακής πραγματικότητας, και κατόπιν δίνει στη συμβολική εικόνα την *υψηλότερή της σημα-*

σία. Απ' αυτά τα αυτονόητα γεγονότα, που είναι εύκολο να εξεταστούν από ένα στοχαστικό πνεύμα, συμπεραίνω πως η μουσική είναι ικανή να προκαλέσει τη γέννηση του *μύθου*, του οποίου αποτελεί το κατ' εξοχήν παράδειγμα, και ιδιαίτερα του *τραγικού* μύθου, που εκφράζει με σύμβολα τις διονυσιακές αλήθειες. Μελετώντας την ψυχολογία του λυρικού ποιητή, έδειξα με ποιο τρόπο η μουσική αγωνίζεται μέσα του για να εκφράσει την ίδια της την ουσία με απολλώνιες εικόνες. Αν φανταστούμε τώρα πως η μουσική, στο απόγειο της ανάπτυξής της, αναζητεί μοιραία και τις πιο υπέροχες εικόνες στις οποίες θα μπορέσει να ενσαρκωθεί, θα πρέπει να παραδεχτούμε πως θα ξέρει επίσης να βρει τη συμβολική έκφραση που θα ταιριάζει στη διονυσιακή σοφία που περιέχει. Και πού αλλού θα πρέπει να ψάξουμε γι' αυτή την έκφραση, αν όχι στην τραγωδία, και γενικά στην έννοια του *τραγικού*;

Αυτή η έννοια του τραγικού δεν μπορεί βέβαια να προκύψει απ' την αρχή της τέχνης όπως την αντιλαμβανόμαστε συνήθως, δηλαδή αποκλειστικά με βάση την κατηγορία της φαινομενικότητας και της ομορφιάς. Μόνο ξεκινώντας απ' το πνεύμα της μουσικής καταλαβαίνουμε την ευχαρίστηση που μπορεί κανείς να νιώσει απ' την εκμηδένιση του ατόμου. Γιατί τα μεμονωμένα παραδείγματα μιας τέτοιας εκμηδένισης μας αποκαλύπτουν το αιώνιο φαινόμενο της διονυσιακής τέχνης, όπου εκφράζεται η παντοδυναμία της βούλησης πέρα απ' την αρχή της εξατομίκευσης, η αιώνια ζωή πέρα απ' τα φαινόμενα και πέρα από κάθε καταστροφή. Η μεταφυσική χαρά που αισθανόμαστε απ' το τραγικό είναι μια μετάφραση της

ασυνείδητης διονυσιακής σοφίας στη γλώσσα των εικόνων. Ο ήρωας, υπέρτατη εκδήλωση της βούλησης, δεν είναι αναγκαία στοιχείο της ευχαρίστησής μας, γιατί δεν έχει παρά μόνο φαινομενική ύπαρξη και η αιώνια ζωή της βούλησης δεν θίγεται από την εξαφάνισή του. «Πιστεύουμε στην αιώνια ζωή», διαλαλεί η τραγωδία, ενώ η μουσική δίνει μια άμεση ιδέα αυτής της ζωής. Η πλαστική τέχνη έχει έναν τελείως διαφορετικό σκοπό: Εδώ ο Απόλλων θριαμβεύει πάνω στον πόνο του ατόμου με την ακτινοβολο δόξα με την οποία περιβάλλει την *αιωνιότητα της φαινομενικότητας*. Η ομορφιά θριαμβεύει πάνω στην *εγγενή οδύνη της ζωής*. Μ' ένα είδος ψευδαίσθησης, σβήνονται απ' τα χαρακτηριστικά της φύσης εκείνα που εκφράζουν τον πόνο⁴. Στη διονυσιακή τέχνη και τον τραγικό της συμβολισμό, η ίδια η φύση μας μιλάει με την αληθινή της φωνή, χωρίς μεταμφίεση: «Κοιτάξτε με όπως είμαι! Μέσα στην ατέρμονη ποικιλία των φαινομένων, εγώ είμαι η πρωτόγονη Μητέρα, η αιώνια δημιουργική, που υποχρεώνει αιώνια το κάθε πλάσμα να υπάρχει και που ικανοποιείται αιώνια απ' την ανεξάντλητη πολλαπλότητα των φαινομένων...»

Μουσική - ορθία
τραγωδία → μεταφυσική
χαρά της
αιώνιας ζωής

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *μητέρες του Είναι*: Αναφορά στο φιλοσοφικο-ιστορικό έργο του Γιόχαν Γιάκομπ Μπαχόφεν (1815-87) «Το μητρικό δίκαιο» (1861), που είχε ως θέμα τις μητριαρχικές κοινωνίες, οι οποίες προηγήθηκαν των πατριαρχικών. Βλέπε και τον δεύτερο «Φάουστ» του Γκαίτε (2η πράξη, στίχοι 6173 κ.ε.).
2. *της φρασεολογίας*: Εννοεί τις κοινοτοπίες.
3. *universalia post rem... ante rem... in re*: Αναφορά σε μια φιλοσοφική διαμάχη του 12ου-15ου αιώνα, που αφορούσε τη σχέση των γενικών εννοιών (*universalia*) με τα πράγματα (*res*). Υπήρχαν τρεις θεωρίες: Ο νομιναλισμός, για τον οποίο εκπρόσωπος της αφηρημένης έννοιας είναι μια λέξη, που πρέπει να τη βρίσκουμε με την αφαίρεση (*un. post rem* – το γενικό μετά το πράγμα), ο εννοιολογικός ρεαλισμός, που θεωρούσε την αφηρημένη έννοια ριζικά διαφορετική από τη λέξη που την εκφράζει (*un. ante rem* – το γενικό πριν από το πράγμα) και ο μετριοπαθέστερος ρεαλισμός του Θωμά του Ακινάτου (1225-74) και του Αβελάρδου (1079-1142), που θεωρεί την έννοια σαν κάτι που δεν διαφέρει ουσιαστικά από τη λέξη που την εκφράζει (*un. in re* – το γενικό μέσα στο πράγμα).
4. *σβήνονται εκείνα που εκφράζουν τον πόνο*: Κατά τον Σοπενχάουερ, η απόλαυση του ωραίου και η παρηγοριά που παρέχει η τέχνη κάνουν τον άνθρωπο να ξεχνάει όλα τα δυσάρεστα της ζωής, αλλά όχι για πάντα, μόνο για μερικές στιγμές («Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», τόμος I, κεφάλαιο 3, § 52).

Η διονυσιακή τέχνη θέλει κι αυτή επίσης να μας πείσει για την αιώνια χαρά που συνδέεται με την ύπαρξη. Όμως, αυτή την ηδονή δεν πρέπει να τη γυρέψουμε μέσα στη φαινομενικότητα, αλλά πίσω απ' τα φαινόμενα. Πρέπει να καταλάβουμε πως καθετί που γεννιέται πρέπει να είναι έτοιμο για ένα επώδυνο τέλος, πως είμαστε αναγκασμένοι να βυθίσουμε το βλέμμα στη φρίκη της ατομικής ύπαρξης χωρίς να μας παγώνει ο τρόμος. Μια μεταφυσική παρηγοριά μας αποτραβάει ξαφνικά απ' τον ανεμοστρόβιλο των μορφών που αλλάζουν. Ταυτίζουμε πραγματικά τους εαυτούς μας, για ελάχιστες στιγμές, με το πρωταρχικό Είναι, νιώθοντας την ακόρεστη δίψα για ύπαρξη. Ο αγώνας, το μαρτύριο, η καταστροφή των φαινομένων μας φαίνονται τώρα αναγκαία, εξαιτίας της υπεραφθονίας αναρίθμητων μορφών που συνωθούνται και συγκρούονται μέσα στην ύπαρξη, και εξαιτίας της εκχέλιζουσας γονιμότητας της παγκόσμιας βούλησης. Νιώθουμε να μας διαπερνάει το μανιασμένο κεντρί αυτών των βασάνων, την ίδια στιγμή που έχουμε ταυτιστεί με την απροσμέτρητη ηδονή που προέρχεται απ' την ύπαρξη, την ίδια στιγμή που διαισθανόμαστε, στη διονυσιακή έκσταση, την ακατάστρεπτη αιωνιότητα αυ-

Μπορεί κανείς να ηγνώνη ή να βιάσθαι με τέλος
συμφωνίας ή ήρωας ώστε να αυθαιθέτως
η δόνη και μόνο από το ότι (βλ. σελ. 104)
η δόνη είναι μία) μελετάει στην ενιαία
ουσία της ζωής, όπως η καλλιτεχνική
απόδοση του τραγικού ως καλλιτεχνική

απόδοση τραγικού !! επαρκή ως καλλιτεχνική

της της ηδονής. Παρ' όλη τη φρίκη και τον οίκτο, νιώθουμε τη χαρά της ζωής, όχι σαν άτομα, αλλά μετέχοντας στην ενιαία ζωντανή ουσία που μας περιβάλλει όλους με την ηδονή της ζωής.

Η γένεση της ελληνικής τραγωδίας μας δείχνει τώρα με φωτεινή ακρίβεια με ποιο τρόπο το τραγικό ελληνικό καλλιτέχνημα γεννήθηκε αληθινά απ' το πνεύμα της μουσικής. Πιστέψαμε πως αυτή η σκέψη μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε σωστά, για πρώτη φορά, τη βασική και τόσο εκπληκτική σημασία του χορού. Αλλά θα πρέπει επίσης να παραδεχτούμε πως η αξία του τραγικού μύθου, όπως την προσδιορίσαμε, δεν συνειδητοποιήθηκε ποτέ στους Έλληνες ποιητές με όλη τη θεωρητική της καθαρότητα. Φαίνεται πως οι ήρωές τους είναι πιο επιφανειακοί στους λόγους τους παρά στις πράξεις τους. Ο μύθος δεν αντικειμενοποιείται με σωστό τρόπο στον προφορικό διάλογο. Η διαδοχή των σκηνών και των εικόνων που περνούν απ' το βλέμμα μας αποκαλύπτει μια σοφία πολύ πιο βαθιά από εκείνη που ο ποιητής είναι ικανός να κλείσει στα λόγια του και στις έννοιές του. Το ίδιο πράγμα παρατηρεί κανείς και στον Σαίξπηρ, του οποίου ο Άμλετ, λόγου χάρη, είναι πιο επιπόλαιος στα λόγια παρά στις πράξεις. Δεν είναι τα λόγια του, αλλά μια συνολική θεώρηση του συνόλου που οδηγεί στο συμπέρασμα που αναφέραμε πιο πάνω. Η ελληνική τραγωδία δεν μας είναι γνωστή παρά με τη μορφή της του ομιλούμενου οράματος. Παρατήρησα μάλιστα πως αυτή η δυσαρμονία ανάμεσα στον μύθο και στον λόγο θα μπορούσε εύκολα να μας κάνει να τη θεωρήσουμε πιο ρηχή και πιο ασήμαντη απ' ό,τι είναι και να υποθέσουμε πως

η δράση της είναι πιο επιφανειακή από την αξία που είχε σύμφωνα με τις μαρτυρίες των αρχαίων. Γιατί ξεχνάμε πολύ εύκολα πως αν ο ποιητής σαν ποιητής απότυχε πολύ συχνά να οδηγήσει τον μύθο στο ανώτερο σημείο πνευματικότητας και ιδανικότητάς του, θα μπορούσε να το πετύχει κάθε στιγμή σαν μουσικός. Όσο για μας, θα πρέπει ασφαλώς να ανασυγκροτήσουμε, με μέσα καθαρά επιστημονικά, ή σχεδόν, την παντοδύναμη μουσική επένεργεια της τραγωδίας, αν θέλουμε να νιώσουμε κάτι απ' την ασύγκριτη παρηγοριά που πρέπει να είναι η ιδιαιτερότητα κάθε αληθινής τραγωδίας. Αλλά ακόμα κι αυτή την παντοδύναμη μουσική επένεργεια, δεν θα μπορούσαμε να την αισθανθούμε παρά μόνο αν ήμασταν Έλληνες, γιατί η ελληνική μουσική, σε όλη της την εξέλιξη, συγκρινόμενη με την απέραντα πιο πλούσια που μας είναι γνωστή και οικεία, δεν θυμίζει παρά ένα νεανικό άσμα, στο οποίο η μουσική ιδιοφυΐα δοκιμάζει δειλά τις δυνάμεις της. Οι Έλληνες, όπως έλεγαν οι ιερείς της Αιγύπτου, είναι αιώνια παιδιά¹. Είναι παιδιά και στην τραγική τέχνη. Δεν ξέρουν το υπέροχο παιχνίδι που διαπλάστηκε στα χέρια τους - και που τελικά το θρυμάτισαν.

Αυτή η προσπάθεια του πνεύματος της μουσικής που αγωνίζεται να βρει μια πλαστική και μυθική έκφραση, εντείνεται απ' τις απαρχές της λυρικής ποίησης ως την αττική τραγωδία, κι έπειτα σταματάει απότομα, αμέσως μόλις φτάνει στην πλήρη της άνθηση, και φαίνεται να εξαφανίζεται απ' την ελληνική τέχνη, ενώ η διονυσιακή σκέψη που γεννήθηκε απ' αυτό τον αγώνα επιζεί στα μυστήρια και, έπειτα από εκπληκτικές μεταμορφώσεις και εκφυλιστικά φαινόμενα, δεν παύει να προσελκύει τις στο-

χαστικές φύσεις. Ποιος ξέρει αν δεν θα αναδυθεί κάποτε από τη μυστική της άβυσσο, με τη μορφή κάποιας τέχνης;

Εδώ θα πρέπει να αναρωτηθούμε αν η ανταγωνιστική δύναμη που προκάλεσε τον όλεθρο της τραγωδίας θα είναι πάντα αρκετά ισχυρή για να εμποδίζει την αφύπνιση της τραγωδίας και της τραγικής φιλοσοφίας. Αν η αρχαία τραγωδία ξεστράτισε εξαιτίας του διαλεκτικού ενστίκτου της γνώσης και της επιστημονικής αισιοδοξίας, θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει πως υπάρχει μια αιώνια πάλη ανάμεσα στη θεωρητική αντίληψη και την τραγική αντίληψη του κόσμου. Και πως δεν θα μπορούσε κανείς να ελπίζει σε μια αναγέννηση της τραγωδίας παρά μόνο τη στιγμή που το επιστημονικό πνεύμα, έχοντας φτάσει στα όριά του, θα έβλεπε τις αξιώσεις του για καθολικότητα να εκμηδενίζονται από την οφθαλμοφανή διαπίστωση αυτών των ορίων. Θα στήναμε τότε σαν σύμβολο αυτού του είδους πολιτισμού τη μορφή του Σωκράτη εξασκούμενου στη μουσική με την έννοια που αναφέρθηκε πιο πάνω. Με την έκφραση «επιστημονικό πνεύμα» εννοώ εδώ την πίστη ότι η φύση μπορεί να γνωριστεί ολοκληρωτικά και ότι η γνώση αποτελεί μια παγκόσμια πανάκεια. Αυτή η πίστη ενσαρκώνεται για πρώτη φορά στο πρόσωπο του Σωκράτη.

Αν θέλει κανείς να συλλογιστεί τις αμεσότερες συνέπειες του επιστημονικού πνεύματος, αυτής της ακόρεστης φιλοδοξίας που είχε πάντα η επιστήμη, θα θυμηθεί αμέσως με ποιο τρόπο κατάστρεψε τον μύθο, και με ποιο τρόπο αυτή η καταστροφή έδιωξε την ποίηση απ' την ιδανική της πατρίδα, υποχρεώνοντάς τη να περιπλανιέ-

ται από τότε σαν εξόριστη. Αν αποδίδουμε δικαίως στη μουσική την ικανότητα να ξαναγεννάει τον μύθο, και μάλιστα απ' τα ίδια της τα σωθικά, θα πρέπει να αναζητήσουμε το επιστημονικό πνεύμα στον τομέα όπου αντίστασεται προς τη μυθική γονιμότητα της μουσικής. Αυτό συμβαίνει με την εξέλιξη του νέου αττικού διθυράμβου, που η μουσική του είχε πάψει πια να εκφράζει την εσωτερική ουσία του κόσμου, τη βούληση αυτή καθεαυτή, αλλά περιοριζόταν στην ατελή αναπαράσταση των φαινομένων, σε μια μίμηση που μεταδιδόταν μέσω ιδεών. Οι αληθινά μουσικές φύσεις αποστρέφονταν αυτή τη βαθιά εκφυλισμένη μουσική με την ίδια απέχθεια που ένιωθαν για την αντικαλλιτεχνική τάση του Σωκράτη. Το τόσο σύγυρο ενστικτο του Αριστοφάνη έκανε βέβαια σωστή διάγνωσή όταν συνένωσε σε κοινό αντικείμενο μίσους τον Σωκράτη, την τραγωδία του Ευριπίδη και τη μουσική του νέου διθυράμβου, τρία φαινόμενα στα οποία μάλιστα τα συμπτώματα ενός πολιτισμού σε παρακμή. Αυτός ο νέος διθύραμβος μεταμορφώνει με εγκληματικό τρόπο τη μουσική σε μια μίμηση, μια παραποίηση των φαινομένων, λόγου χάρη μιας μάχης ή μιας τρικυμίας, πράγμα που τη στερεί από τη μυθική της γονιμότητα. Γιατί αν δεν επιδιώκει να μας αρέσει παρά μόνο υποχρεώνοντάς μας να βρίσκουμε τις εξωτερικές αναλογίες ανάμεσα σ' ένα φυσικό φαινόμενο και μερικές ρυθμικές μορφές ή κάποιες μουσικές αντιφωνήσεις, αν η νοημοσύνη μας πρέπει να αρκестεί στην απλή διαπίστωση αυτών των αναλογιών, τότε σημαίνει πως ξεπέσαμε σε μια πνευματική κατάσταση στην οποία αδυνατούμε να υποστούμε την εντύπωση του μυθικού – γιατί ο μύθος πρέπει να

αμφισβητούμενη γνώση

γίνεται αισθητός σαν μοναδικό παράδειγμα μιας αξίας τόσο γενικής και αληθινής ώστε να κυριαρχεί σε απέραντους χώρους. Η πραγματικά διονυσιακή μουσική μας φαίνεται σαν ο παγκόσμιος καθρέφτης της βούλησης του κόσμου. Το συγκεκριμένο φαινόμενο που αντανακλάται σ' αυτό τον καθρέφτη ευρύνεται αμέσως στην αίσθησή μας ώσπου να γίνει εικόνα μιας αιώνιας αλήθειας. Αντίθετα, αυτό το συγκεκριμένο φαινόμενο απογυμνώνεται από κάθε μυθικό χαρακτήρα με το εξεικονιστικό μουσικό ύφος του νέου διθυράμβου. Τώρα η μουσική γίνεται μια πενιχρή απεικόνιση της πραγματικότητας, πολύ πιο φτωχή από το ίδιο το φαινόμενο. Η φτώχεια της μειώνει ακόμα περισσότερο το αίσθημά μας, με αποτέλεσμα λόγου χάρη να περιορίζεται μια μάχη, μ' αυτή τη μμητική μουσική, στο θόρυβο των εμβατηρίων, στα παραγγέλματα της σάλπιγγας κ.λπ., και να σταματάει η φαντασία μας σε τέτοια επιφανειακά γεγονότα. Η μμητική μουσική είναι λοιπόν, απ' όλες τις πλευρές, το αντίθετο της αληθινής μουσικής που δημιουργεί μύθους, φτωχαίνει το ήδη πενιχρό φαινόμενο, ενώ η διονυσιακή μουσική πλουτίζει και διευρύνει το μεμονωμένο φαινόμενο, φτάνοντας στο σημείο να το κάνει παγκόσμιο σύμβολο. Ήταν μεγάλη η νίκη του μη διονυσιακού πνεύματος όταν, με τη δημιουργία του διθυράμβου, διαστρέβλωσε τη μουσική και τη χαμήλωσε έτσι ώστε να γίνει δούλη του φαινομένου. Ο Ευριπίδης, που μπορεί κανείς να τον θεωρήσει αντιμουσική φύση με την υψηλή έννοια του όρου, είναι γι' αυτό το λόγο φανατικός οπαδός της νέας διθυραμβικής μουσικής, που με τη γενναιοδωρία του κλέφτη χρησιμοποιεί όλες της τις τεχνοτροπίες και διαδικασίες.

Μπορούμε άλλωστε να διαπιστώσουμε την επίδραση αυτού του μη διονυσιακού πνεύματος, που στρέφεται εναντίον του μύθου, παρατηρώντας τη διαρκή αύξηση της περιγραφής των χαρακτήρων και της ψυχολογικής λεπτολογίας στην τραγωδία από την εποχή του Σοφοκλή. Αντί να παρουσιάζεται με την ευρύτητα εκείνη που θα του επέτρεπε να ενσαρκώσει έναν αιώνιο τύπο, κάθε χαρακτήρας, με τεχνητές αποχρώσεις και με υπογράμμιση στα δευτερεύοντα χαρακτηριστικά, με λεπτεπίλεπτη ακρίβεια σ' όλες τις γραμμές, τείνει να δώσει μια εντύπωση ατομικότητας, ώστε ο θεατής να μη βλέπει πια την παρουσία του μύθου, αλλά την ισχυρή συμμόρφωση στη φύση και το μμητικό ταλέντο του καλλιτέχνη. Κι εδώ επίσης διαπιστώνουμε τη νίκη της φαινομενικότητας εις βάρος της γενικής αλήθειας και απολαμβάνουμε ένα είδος ανατομικής σχεδόν προετοιμασίας², αναπνέουμε κιόλας την ατμόσφαιρα ενός θεωρητικού κόσμου που προτιμάει την επιστημονική γνώση από το ποιητικό σύμβολο που αντανακλά την παγκόσμια γνώση. Αυτή η εξέλιξη προς την «τέχνη των χαρακτήρων» προχωρεί με μεγάλη ταχύτητα. Ενώ ο Σοφοκλής δείχνει ακόμα πλήρεις χαρακτήρες και υποτάσσει τον μύθο στην εκλεπτυσμένη ανάπτυξή τους, ο Ευριπίδης δεν ζωγραφίζει πια παρά μόνο εκείνα τα χαρακτηριστικά που ξέρουν να εκφράζονται με σφοδρά πάθη. Στη νέα αττική κωμωδία δεν υπάρχουν πια παρά μόνο μάσκες ικανές για μια και μόνη έκφραση, ξεμωραμένοι γέροντες, απατημένοι μαστροποί, πονηροί δούλοι, που πηγαινοέρχονται ακατάπαυστα. Τι έγινε το μουσικό πνεύμα, ο δημιουργός των μύθων; Αυτό που απομένει απ' τη μουσική είναι είτε μια

αναμνηστική μελωδία, που διεγείρει μαλθακά και φθαρμένα νεύρα, είτε οι μιμητικοί ήχοι. Το κείμενο έχει πολύ μικρή σημασία σ' αυτή τη συναισθηματική μουσική. Ήδη στον Ευριπίδη, μόλις οι ήρωές του ή οι χοροί του αρχίζουν να τραγουδούν, δεν υπάρχει πια ούτε ρίμα ούτε νόημα. Ως πού μπόρεσαν να φτάσουν οι αναιδείς διάδοχοί του;

Στη λύση όμως των νέων αυτών δραμάτων εκδηλώνεται πιο καθαρά το νέο αντιδιονυσιακό πνεύμα. Στην αρχαία τραγωδία ένιωθε κανείς να περνάει στο τέλος η πνοή αυτής της μεταφυσικής παρηγοριάς, χωρίς την οποία η τραγική απόλαυση δεν μπορεί να εξηγηθεί. Ίσως στον «Οιδίποδα επί Κολωνώ» ακούγεται με μεγαλύτερη σαφήνεια αυτός ο παρηγορικός ήχος, που έρχεται από έναν άλλο κόσμο. Τώρα που το πνεύμα της μουσικής είχε εξαφανιστεί από την τραγωδία, η τραγωδία είχε πεθάνει, με τη στενή έννοια της λέξης. Γιατί πού θα μπορούσε κανείς να αντλήσει στο εξής τη μεταφυσική παρηγοριά; Έψαξαν λοιπόν να βρουν μια γήινη λύση στην τραγική παραφωνία: Ο ήρωας, αφού βασανιζόταν αρκετά από τη μοίρα, έβρισκε την ανταμοιβή των πόνων του σ' ένα λαμπρό γάμο, με θεικές τιμές.

Ο ήρωας είχε καταντήσει ένας μονομάχος στον οποίο, αφού κατακομματιαζόταν και καταπληγωνόταν, χάριζαν καμιά φορά την ελευθερία. Ο από μηχανής θεός είχε αντικαταστήσει τη μεταφυσική παρηγοριά. Δεν θέλω να πω ότι η τραγική αντίληψη του κόσμου είχε κι αυτή παντού και οριστικά καταστραφεί με την επένεργεια του αντιδιονυσιακού πνεύματος. Ξέρουμε μόνο πως αυτή η τραγική σκέψη, όταν εξορίστηκε απ' την τέχνη, κατάφυγε

σ' έναν υπόγειο κόσμο, σε μια εκφυλισμένη μορφή μυστικής λατρείας. Όμως, σ' όλη την τεράστια έκταση του ελληνικού κόσμου φύσηξε η εξολοθρευτική πνοή αυτής της «ελληνικής γαλήνης», που μας φάνηκε σα μια γηρασμένη και στείρα χαρά της ζωής, κάτι αντίθετο από τη θαυμαστή «αφέλεια» των αρχαίων Ελλήνων, στην οποία αναγνωρίσαμε το άνθος του απολλώνιου πολιτισμού, που βλασταίνει μες απ' τα βάθη μας σκοτεινής αβύσσου, σα μια νίκη που κερδίζει η ελληνική βούληση χάρη στην οπτασία της ομορφιάς της εναντίον του κακού και της φιλοσοφίας του κακού. Η πιο ευγενική μορφή αυτής της άλλης ποικιλίας «ελληνικής γαλήνης», ο αλεξανδρινός πολιτισμός³, είναι η γαλήνη του θεωρητικού ανθρώπου: Παρουσιάζει τα ίδια διακριτικά σημεία που μόλις δείξαμε ως συνέπεια του αντιδιονυσιακού πνεύματος. Μάχεται τη διονυσιακή τέχνη και σοφία, κατεργάζεται τη διάλυση του μύθου, αντικαθιστά τη μεταφυσική παρηγοριά μ' ένα γήινο συμβιβασμό και κάνει έκκληση σ' έναν δικής της επινόησης από μηχανής θεό, τον θεό των μηχανών και των χυτηρίων⁴, δηλαδή τις δυνάμεις των πρωτόγονων πνευμάτων που διαμορφώθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν στην υπηρεσία ενός υπέρτατου εγωισμού. Νομίζει πως η γνώση μπορεί να βελτιώσει την παγκόσμια τάξη, πως η επιστήμη μπορεί να καθοδηγήσει τη ζωή. Και είναι πραγματικά ικανή να κλείσει το άτομο σ' έναν εξαιρετικά στενό κύκλο ευκολόλυτων προβλημάτων, μέσα απ' τα οποία θα μπορεί χωρίς συγκίνηση να λείει στη ζωή: «Σε θέλω, είσαι άξια να σε γνωρίσουν»...

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Οι Έλληνες είναι αιώνια παιδιά:* Στον «Τίμαιο» του Πλάτωνα (22b), ο Σόλων διηγείται τη συνάντησή του με έναν ηλικιωμένο Αιγύπτιο ιερέα, που του είπε: «Ω Σόλων, Σόλων: Σεις οι Έλληνες μένετε πάντα παιδιά, κανένας Έλληνας δεν γερνάει!».

2. *ένα είδος ανατομικής σχεδόν προετοιμασίας:* Παρομοίωση με τα χημικά διατηρούμενα κομμάτια του ανθρώπινου σώματος, για ανατομικούς σκοπούς.

3. *ο αλεξανδρινός πολιτισμός:* Η αλεξανδρινή περίοδος του ελληνισμού, ιδιαίτερα στους τομείς της Φιλοσοφίας (Καλλίμαχος, γύρω στα 300-240 π.Χ.) και των Φυσικών Επιστημών (Πτολεμαίος, γύρω στα 100-170), θεωρείται από τον Νίτσε ως επικράτηση του «θεωρητικού ανθρώπου».

4. *τον θεό των μηχανών και των χυτηρίων:* Εννοεί τον θρίαμβο της τεχνικής απέναντι στις μεταφυσικές δοξασίες.

Υπάρχει στο σημείο αυτό ένα αιώνιο φαινόμενο: Η ακόρεστη βούληση βρίσκει πάντα τον τρόπο, χάρη στην αυταπάτη που σκορπίζει πάνω στα πράγματα, να κρατάει στη ζωή τα πλάσματά της και να τα υποχρεώνει να εξακολουθήσουν να ζουν. Ο ένας κρατιέται απ' τη σωκρατική ευχαρίστηση της γνώσης και την ψευδαίσθηση ότι μπορεί με τον τρόπο αυτό να θεραπεύει την αιώνια πληγή της ύπαρξης, ο άλλος σαγηνεύεται απ' τις κυματιστές πτυχές του γοητευτικού πέπλου της ομορφιάς, ένας τρίτος είναι ευαίσθητος στη μεταφυσική παρηγοριά που θέλει την αιώνια ζωή να κυλάει ακατάστρεπτη κάτω απ' τον ανεμοστρόβιλο των φαινομένων, χωρίς να μιλήσουμε για μερικές κατώτερες και ακόμα πιο δυνατές αυταπάτες που μεταχειρίζεται η βούληση κάθε στιγμή. Αυτοί οι τρεις βαθμοί ψευδαίσθησης δεν ισχύουν παρά για τις ευγενικές φύσεις, που νιώθουν πιο επώδυνα το βάρος και τη δυσκολία της ύπαρξης, και που μπορεί κανείς να τις ξεγελάσει σχετικά μ' αυτήν με διαλεχτά διεγερτικά μέσα. Εκείνο που ονομάζουμε πολιτισμό περιορίζεται σ' ένα μείγμα τέτοιων διεγερτικών. Ανάλογα με τη δόση του μείγματος έχουμε έναν πολιτισμό *σωκρατικό, καλλιτεχνικό ή τραγικό*. Ή, αν επιτρέπονται οι ιστορικές παρομοιώσεις, αποκτά κανείς έναν

αλεξανδρινό, ελληνικό ή ινδουιστικό (βραχμανικό) πολιτισμό.

Όλος ο σύγχρονος κόσμος μας είναι πιασμένος στα δίχτυα του αλεξανδρινού πολιτισμού κι έχει για ιδανικό τον *θεωρητικό άνθρωπο*, τον προικισμένο με τις υψηλότερες πνευματικές ικανότητες, που τις θέτει στην υπηρεσία της επιστήμης. Αρχέτυπο και πρόγονός του είναι ο Σωκράτης. Όλοι οι παιδαγωγικοί μας θεσμοί έχουν αυτό το ιδανικό, ενώ οι άλλες μορφές ύπαρξης υποχρεώθηκαν να κατακτήσουν με μακρούς αγώνες το δικαίωμα να γίνουν ανεκτές, αφού κανείς δεν τις είχε προβλέψει. Είναι τρομαχτικό να διαπιστώνει κανείς σε ποιο σημείο, επί πολύ χρόνο, παρουσιαζόταν ο καλλιεργημένος άνθρωπος μόνο με την ιδιότητα του σοφού. Ακόμα και η ποιητική μας τέχνη γεννήθηκε από σοφές μιμήσεις, και η σημασία που δίδεται στην ομοιοκαταληξία¹ δείχνει ως σήμερα πως η ποιητική μας μορφή προέρχεται από τεχνητά πειράματα πάνω σε μια ξένη και «σοφή» γλώσσα, με την ακριβή έννοια της λέξης. Πόσο θα κόπιαζε ένας αληθινός Έλληνας να καταλάβει τον Φάουστ, τον σύγχρονο καλλιεργημένο άνθρωπο που περνάει σα θύελλα απ' όλες τις σχολές², χωρίς να μπορεί να ικανοποιηθεί, και που, απ' την ανάγκη της μάθησης, αφοσιώνεται στη μαγεία και τον διάβολο! Αυτό τον Φάουστ που αρκεί να τον παρομοιάσουμε με τον Σωκράτη για να καταλάβουμε πως ο σύγχρονος άνθρωπος αρχίζει να διαισθάνεται τα όρια αυτής της φιλομάθειας που δίδαξε ο Σωκράτης και, μέσα στην απεραντοσύνη του ωκεανού της γνώσης, ποθεί να ξαναβρεθεί σε σίγουρο έδαφος. Την ημέρα που ο Γκαίτε, μιλώντας για τον Ναπολέοντα, είπε στον Έκερ-

μαν³: «Ναι, αγαπητέ μου, υπάρχει και μια παραγωγικότητα των πράξεων», υπενθύμισε με γοητευτικό και αφελή τρόπο ότι ο μη θεωρητικός άνθρωπος έχει γίνει για τον σύγχρονο άνθρωπο κάτι το απίστευτο και εκπληκτικό, σε σημείο ώστε να χρειάζεται η σοφία ενός Γκαίτε για να βρεθεί ένας αξιοπρεπής τρόπος να δικαιολογηθεί μια τόσο παράδοξη μορφή ύπαρξης.

Δεν πρέπει λοιπόν, από δω και πέρα, να αποφεύγουμε να πούμε τι κρύβεται στο βάθος αυτού του σωκρατικού πολιτισμού: Μια αισιοδοξία που θεωρεί τον εαυτό της απεριόριστο! Κι ας μην τρομάζουμε πια όταν βλέπουμε να ωριμάζουν οι καρποί αυτής της κοινωνίας, όταν παρατηρούμε μια κοινωνία διαποτισμένη ως τις ρίζες της από μια τέτοια κουλτούρα, βυθισμένη στην αλαζονεία και τον αισθησιασμό, να εγκαταλείπει σιγά-σιγά την πίστη στη γήινη ευτυχία όλων, στη δυνατότητα μιας παγκόσμιας σοφής καλλιέργειας, και να μεταμορφώνεται σε απειλητικό διεκδικητή μιας γήινης και αλεξανδρινής ευτυχίας, με την επίκληση του *από μηχανής θεού* του Ευριπίδη. Πρέπει βέβαια να ξέρουμε πως ο αλεξανδρινός πολιτισμός απαιτεί, για να διαρκέσει, τη διατήρηση της δουλείας, αλλά η αισιοδοξία του τον παρασύρει να αρνιέται την ανάγκη της δουλείας κι όταν οι ωραίες, ελκυστικές και κατευναστικές κουβέντες του για «αξιοπρέπεια του ανθρώπου» και «αξιοπρέπεια της εργασίας» αρχίζουν να φθείρονται, προχωρεί βαθμιαία προς μια φοβερή καταστροφή. Τίποτα δεν είναι πιο τρομαχτικό από μια δουλική και βάρβαρη τάξη που έχει φτάσει στο σημείο να θεωρεί άδικο τον τρόπο ζωής της και να θέλει να εκδικηθεί για τα δικαιώματά της, όχι μόνο για λογαρια-

σμό της, αλλά και για λογαριασμό όλων των γενεών. Ποιος θα τολμούσε, μπροστά σ' αυτές τις απειλητικές φουρτούνες, να στηρίξει την εμπιστοσύνη του στις ωχρές και κουρασμένες θρησκείες μας, που έχουν κι οι ίδιες εκφυλιστεί ως τα θεμέλιά τους κι έχουν γίνει σοφές θρησκείες; Ο μύθος, που είναι η αναγκαία βάση κάθε θρησκείας, έχει κιόλας παραλύσει παντού, κι εκείνο που κυριαρχεί, ακόμα και σ' αυτό τον τομέα, είναι εκείνο το πνεύμα της αισιοδοξίας που υποδείξαμε σαν το σπέρμα καταστροφής της κοινωνίας μας.

Το κακό που κρύβεται στην καρδιά του θεωρητικού πολιτισμού αρχίζει λοιπόν ν' ανησυχεί τον σύγχρονο άνθρωπο, που ψάχνει ανυπόμονα να βρει, μέσα στον θησαυρό των εμπειριών του, τα μέσα εξορκισμού αυτού του κινδύνου, χωρίς να πολυπιστεύει σε τέτοια μέσα. Ενώ αρχίζει έτσι να προαισθάνεται τις συνέπειες των πράξεών του, μερικά μεγάλα πνεύματα, ανοιχτά στις γενικές ιδέες, μπόρεσαν, με απίστευτη διορατικότητα, να χρησιμοποιήσουν τα ίδια τα όπλα της επιστήμης για ν' αποδείξουν τη σχετικότητα της επιστήμης και ν' αρνηθούν κατηγορηματικά τις αξιώσεις της για οικουμενική αξία και οικουμενικούς σκοπούς. Αυτή η απόδειξη έδωσε για πρώτη φορά τη δυνατότητα να αναγνωριστεί πως είναι αυταπάτη να θέλει κανείς να γνωρίσει, μέσω της αιτιότητας, την ουσία των πραγμάτων. Με πολύ θάρρος και σοφία, ο *Καντ* και ο *Σοπενχάουερ* πέτυχαν την πιο δύσκολη νίκη: Θριάμβησαν εις βάρος της αισιοδοξίας που φωλιάζει στην καρδιά της λογικής, και στην οποία στηρίζεται ο πολιτισμός μας. Ενώ αυτή η αισιοδοξία, στηριγμένη στην αδιάσειστη εμπιστοσύνη της στις *aeternae*

*veritates*⁴, πίστεψε στη δυνατότητα εμβάθυνσης και λύσης όλων των προβλημάτων της φύσης, και ενώ θεώρησε τον χώρο, τον χρόνο και την αιτιότητα σα νόμους απόλυτους, καθολικής αξίας, ήρθε ο *Καντ*, που αποκάλυψε πως αυτοί οι νόμοι δεν χρησίμευαν παρά για ν' ανυψώσουν τη φαινομενικότητα, τον πέπλο των Μάγια, στο επίπεδο της μοναδικής και υπέρτατης πραγματικότητας, να την τοποθετήσουν στη θέση της εσώτερης και αληθινής ουσίας των πραγμάτων και να καταστήσουν αδύνατη την πραγματική γνώση, δηλαδή, όπως είπε ο *Σοπενχάουερ* («Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», σ. 408), να ξανακοιμίσουν βαθύτερα εκείνον που κοιμάται. Αυτή η ανακάλυψη εγκαινιάζει μια κουλτούρα που θα τολμούσα να την ονομάσω τραγική, και που κύριο χαρακτηριστικό της είναι ότι αντικαθιστά την επιστήμη με μια σοφία που, χωρίς ν' αφηθεί στους σαγηνευτικούς αντιπερισπασμούς της επιστήμης, αγκαλιάζει με ψύχραιμο βλέμμα τη δομή του σύμπαντος και προσπαθεί να συλλάβει την αιώνια οδύνη όπου αναγνωρίζει με τρυφερή συμπάθεια τον δικό της πόνο. Ας φανταστούμε μια νέα γενιά που θα έχει το χάρισμα αυτού του ατρόμητου βλέμματος, ας φανταστούμε το τολμηρό βάδισμα αυτών των εξολοθρευτών του δράκοντα⁵, το περήφανο θάρρος με το οποίο γυρίζουν τις πλάτες σ' όλες τις θεωρίες της αδυναμίας που χαρακτηρίζουν τον ξεπερασμένο οπτιμισμό, για να «ζήσουν αποφασιστικά» μια γεμάτη, ολοκληρωμένη ζωή! Πώς θα ήταν δυνατόν ο νέος αυτός τύπος, ο τραγικός άνθρωπος, ο συνηθισμένος στις σοβαρές και τρομαχτικές πραγματικότητες, να μη νιώσει τον πόθο μιας νέας τέχνης, της τέχνης της μεταφυσικής παρηγοριάς, της τρα-

γωδίας, σαν της Ελένης που του υποσχέθηκαν; Πώς θα ήταν δυνατό να μην αναφωνήσει, μαζί με τον Φάουστ⁶:

*Δε θα 'πρεπε άραγε, με νοσταλγική ορμή
να ξαναφέρω στη ζωή την ασύγκριτη εικόνα;*

Τώρα όμως η σωκρατική κουλτούρα, κλονισμένη κι απ' τις δυο μεριές, δεν μπορεί πια να συγκρατήσει παρά με τρεμάμενο χέρι το φάσμα του αλάθητου που είχε δημιουργήσει, πρώτα από φόβο των ίδιων του των συνεπειών που αρχίζει να συνειδητοποιεί, κι έπειτα επειδή δεν είναι πια τόσο αφελής ώστε να πιστεύει στην αιώνια αξία του βάθρου του. Κι είναι θλιβερό το θέαμα αυτής της ορμητικής σκέψης να χυμáει με λαχτάρα σε διαρκώς νέες μορφές για να τις αγκαλιάσει κι έπειτα να τις αφήσει ξαφνικά να του φύγουν ανατριχιάζοντας, όπως ο Μεφιστοφελής αφήνει να του φύγουν οι απατηλές εκείνες Λάμιες⁷. Αυτή ακριβώς είναι η απόδειξη της «χρεοκοπίας» που όλος ο κόσμος θεωρεί σαν το βασικό κακό του σύγχρονου πολιτισμού, και που κάνει τον θεωρητικό άνθρωπο να φοβάται τις συνέπειες των πράξεών του και να μην εμπιστεύεται τον παγερό και επίφοβο χείμαρρο της ύπαρξης. Γεμάτος αγωνία, τρέχει εδώ κι εκεί κοντά στην κοίτη του. Δεν θέλει πια να έχει τίποτα ολότελα, δεν θέλει να κατέχει τίποτα ολοκληρωτικά απ' αυτή την τόσο φυσική ωμότητα των πραγμάτων. Τόσο μαλθακό τον είχε κάνει η αισιοδοξία! Νιώθει επίσης πως ένας πολιτισμός χτισμένος στην αρχή της επιστήμης γκρεμίζεται αναπόφευκτα μόλις αρχίσει να γίνεται παράλογος, δηλαδή να αποφεύγει τις ίδιες του τις συνέπειες. Η τέχνη μας διαλαλεί αυτή την παγκόσμια αγωνία. Μάταια

προσπαθούν μερικοί να μιμηθούν όλες τις μεγάλες δημιουργικές περιόδους, όλες τις μεγάλες δημιουργικές ιδιοφυΐες, μάταια παρηγορούν τον σύγχρονο άνθρωπο συσσωρεύοντας γύρω του όλους τους ρυθμούς κι όλους τους καλλιτέχνες όλων των εποχών, ώστε να μπορέσει, όπως ο Αδάμ στα ζώα, να τους δώσει ένα όνομα. Μένει πάντα ο αιώνιος πεινασμένος, ο αδύναμος «κριτικός», ο αλεξανδρινός άνθρωπος που, στο βάθος, είναι ένας απλός βιβλιοθηκάριος και τυπογράφος, που χάνει ο δύστυχος σιγά-σιγά την όρασή του, μέσα στη σκόνη των βιβλίων και των κειμένων που χρειάζονται διόρθωση.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. στην ομοιοκαταληξία: Στην αρχαιότητα η ομοιοκαταληξία δεν είχε σημασία. Πότε-πότε όμως τη χρησιμοποιούσαν στον πεζό λόγο, σαν ρητορικό σχήμα (ομοιοτέλευτον).
2. απ' όλες τις σχολές: Βλέπε Γκαίτε, «Φάουστ», I, σκηνή α'.
3. Γκαίτε στον Έκερμαν: Στις 11 Μαρτίου 1828.
4. *aeternae veritates*: Αιώνιες αλήθειες.
5. αυτών των εξολοθρευτών του δράκοντα: Αναφορά στον Ζίγκφριντ, ήρωα του ομώνυμου μελοδράματος του Βάγνερ.
6. Δε θα 'πρεπε άραγε...: Γκαίτε, «Φάουστ» II, πράξη β', στίχοι 7438-7439.
7. Οι απατηλές εκείνες Λάμιες: Ενθ. ανωτ., στίχοι 7697-7810. Οι Λάμιες ήταν ένα είδος θηλυκών βρικολάκων.

Δεν θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει καλύτερα αυτό τον σωκρατικό πολιτισμό παρά ονομάζοντάς τον *μελοδραματικό πολιτισμό*. Πραγματικά, σ' αυτό τον τομέα ο σωκρατισμός εκδήλωσε, με ξεχωριστή αφέλεια, τους σκοπούς του και τις πεποιθήσεις του, όσο παράξενο και αν φαίνεται το πράγμα. Το καταλαβαίνουμε αν συγκρίνουμε τη γένεση και εξέλιξη του μελοδράματος με τις αιώνιες αλήθειες του απολλώνιου και του διονυσιακού στοιχείου. Θα θυμίσω πρώτα την προέλευση του *stilo rappresentativo*¹ και της απαγγελίας. Είναι δυνατό να πιστέψει κανείς ότι αυτή η μουσική της όπερας, η τόσο εξωτερική και ανεπίδεκτη εσωτερικότητας, μπόρεσε να επινοηθεί και να καλλιεργηθεί μ' έναν τόσο παράφορο ενθουσιασμό σαν αναγέννηση κάθε αληθινής μουσικής, σε μια εποχή που πριν από λίγο είχε εμφανίσει το ανείπωτο μεγαλείο και την αγιότητα της μουσικής ενός Πάλεστρίνα;

Και άλλωστε, ποιος μπορεί αληθινά να μην αποδώσει την αποκλειστική ευθύνη της διάδοσης του μελοδράματος και την ορμητική του εξάπλωση στον αισθησιασμό και την ανάγκη διασκέδασης ορισμένων κύκλων της Φλωρεντίας και τη ματαιοδοξία των τραγουδιστών τους;

Αν είναι γεγονός ότι, την ίδια εποχή και στον ίδιο λαό, πλάι στη μητρόπολη με τις αρμονίες του Παλεστρίνα², που είχε χτιστεί απ' όλο τον μεσαιωνικό χριστιανισμό, αφυπνίστηκε αυτό το πάθος για μια ημι-μουσική γλώσσα, δεν μπορώ να το εξηγήσω παρά μόνο με την εμφάνιση μιας *εξωκαλλιτεχνικής τάσης*, που συνέβαλε στη γέννηση της απαγγελίας.

Για να ικανοποιήσει τον ακροατή που θέλει ν' αντιληφθεί καθαρά τα τραγουδιστά λόγια, ο αοιδός μιλάει περισσότερο απ' ό,τι τραγουδάει, και μ' αυτό το μισοτραγούδιμα υπερβάλλει την περιπαθή έκφραση του λόγου. Χάρη σ' αυτή την υπερβολή του πάθους διευκολύνει την κατανόηση του λόγου και εξουθενώνει τη μισερή εκείνη μουσική που είχε ακόμα διασωθεί. Ο αληθινός κίνδυνος που τον απειλεί τότε είναι μήπως ξαναδώσει, σε κάποια ακατάλληλη στιγμή, το προβάδισμα στη μουσική, πράγμα που θα κατέστρεφε τον παθητικό τόνο του λόγου και τη σαφήνεια των λέξεων, ενώ απ' την άλλη μεριά έχει την τάση να διευρύνει τις μουσικές του δυνατότητες και να επιδείξει την επιδεξιότητα της φωνής του. Εδώ ο «ποιητής» έρχεται να τον βοηθήσει προσφέροντάς του άφθονα λυρικά ιντερμέτζα, επαναλήψεις λέξεων και φράσεων κ.λπ. Αυτά τα βοηθήματα επιτρέπουν στον τραγουδιστή να ξεκουραστεί, γιατί κολυμπάει τότε στο καθαρά μουσικό στοιχείο χωρίς να χρειάζεται να προσέχει τα λόγια. Η εναλλαγή αυτή ανάμεσα σε περιπαθή και επίμονο λόγο, τον μισοτραγουδισμένο και τα τραγουδιστά ιντερμέτζα, που αποτελεί την ουσία του *stilo rappresentativo*, αυτή η προσπάθεια που αλλάζει γρήγορα αντικείμενο, απευθυνόμενη τότε στην ευφυΐα και

τη φαντασία και τότε στο μουσικό αίσθημα του ακροατή, είναι τόσο αφύσικη και τόσο αντίθετη προς όλες τις αισθητικές τάσεις, τόσο τις διονυσιακές όσο και τις απολλώνιες, ώστε πρέπει να προϋποθέτει ότι η απαγγελία έχει μια προέλευση εντελώς ξένη προς κάθε είδος αισθητικού ενστίκτου. Σύμφωνα με όσα λέχθηκαν, η απαγγελία μπορεί να οριστεί σαν ένα ανακάτεμα επικής και λυρικής ερμηνείας, όχι καν ανακάτεμα εσωτερικά δεμένο και σταθερό, πράγμα αδύνατο να γίνει με τόσο ανομοιομορφα στοιχεία, αλλά εντελώς ετερογενές – ένα μωσαϊκό χωρίς προηγούμενο στη φύση ή στην εμπειρία. *Δεν ήταν όμως αυτή η πρόθεση των εφευρετών της απαγγελίας*. Μάλλον θα πίστεψαν, κι αυτοί και ο αιώνας τους ότι αυτό το *stilo rappresentativo* τους αποκάλυπτε το μυστικό της αρχαίας μουσικής, το μόνο που θα μπορούσε να εξηγήσει την εξαιρετική δράση ενός Ορφέα, ενός Αμφίωνα³, και ιδίως της ελληνικής τραγωδίας. Η νέα τεχντροπία θεωρήθηκε σαν ανάσταση της πιο εντυπωσιακής μουσικής, της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Ακόμα περισσότερο, εξαιτίας της γενικότερης λαϊκής γνώμης, που έβλεπε στον ομηρικό κόσμο τον *πρωταρχικό κόσμο*, μπόρεσαν να βαυκαλιστούν με την ιδέα πως ξαναγύρισαν στις παραδεισιακές απαρχές της ανθρωπότητας, στην εποχή που η μουσική θα έπρεπε αναγκαστικά να έχει αυτή την απaráμλλη αγνότητα, δύναμη και αθωότητα που οι ποιητές ήξεραν να υπενθυμίζουν τόσο συγκινητικά στα βουκολικά τους ποιήματα. Εισχωρούμε έτσι ως την πιο βαθιά προέλευση αυτού του τόσο αληθινά μοντέρνου είδους που λέγεται μελόδραμα; Μια πιεστική ανάγκη χτίζει μια τέχνη στα μέτρα της, αλλά η ανάγκη αυτή δεν

είναι αισθητικής μορφής. Είναι η νοσταλγία της ειδυλλιακής ζωής, η πίστη στην ύπαρξη ενός προϊστορικού καλλιτέχνη και αγαθού ανθρώπου. Η απαγγελία θεωρήθηκε σαν η αναγεννημένη γλώσσα αυτού του πρωτόγονου ανθρώπου, το μελόδραμα σαν η αναγεννημένη πατρίδα του ειδυλλιακού ή ηρωικού αυτού πλάσματος, που ήταν πάντα αγαθό, που όλες του οι ενέργειες υπάκουαν σε μια φυσική αισθητική κλίση, κι έλεγε σχεδόν πάντα τραγουδιστά εκείνο που ήθελε να πει, αλλά στην παραμικρή συγκίνηση χρησιμοποιούσε ολόκληρη τη φωνή του. Λίγο μας ενδιαφέρει τώρα το γεγονός ότι αυτή η ανασυγκροτημένη εικόνα του παραδεισένιου καλλιτέχνη χρησίμεψε στους ουμανιστές της εποχής⁴ για ν' αγωνιστούν εναντίον της παλιάς θρησκευτικής ιδέας μιας ανθρωπότητας διεφθαρμένης και καταδικασμένης ευθύς εξαρχής. Λίγο ενδιαφέρει το γεγονός ότι το μελόδραμα αντιπροσωπεύει ένα δόγμα αντίθετο προς την καλοσύνη του ανθρώπου και παρέχει μια παρηγοριά στην απαισιοδοξία στην οποία τα πιο σοβαρά πνεύματα εκείνης της εποχής, μέσα στη φριχτή ανασφάλεια κάθε πράγματος, βρίσκονταν στον πειρασμό να υποκύψουν περισσότερο από κάθε άλλη φορά. Αρκεί ν' αναγνωρίσουμε πως η ιδιαίτερη γοητεία, και κατά συνέπεια η ανάπτυξη της νέας αυτής μορφής τέχνης, προέρχεται από την ικανοποίηση ενός απόλυτα αντιαισθητικού πόθου, της αισιόδοξης εξύμνησης του ανθρώπου αυτού καθεαυτού, της ιδέας ενός πρωτόγονου καλλιτέχνη και καλού ανθρώπου. Η θεμελιώδης αυτή αρχή του μελοδράματος μεταβλήθηκε κατόπιν σε μια τρομερή και απειλητική *απαίτηση*, που δεν μπορούμε να την αγνοήσουμε μπροστά στα σύγχρονα σο-

σιαλιστικά κινήματα⁵. Ο πρωτόγονος καλός άνθρωπος⁶ διεκδικεί τα δικαιώματά του. Τι παράδεισος ανοίγεται μπροστά μας!

Θα προσθέσω άλλο ένα επιχείρημα για να υποστηρίξω την άποψη πως το μελόδραμα στηρίζεται στις ίδιες βάσεις όπως ο αλεξανδρινός πολιτισμός μας. Το μελόδραμα είναι προϊόν του θεωρητικού ανθρώπου, του ερασιτέχνη κριτικού και όχι του καλλιτέχνη. Είναι ένα απ' τα πιο απογοητευτικά φαινόμενα της ιστορίας όλων των τεχνών. Ήταν απαίτηση των ακροατών εκείνων που δεν είχαν κανένα μουσικό αίσθημα κι ήθελαν να καταλάβουν κυρίως τα λόγια, λες και θα μπορούσε κανείς να περιμένει μια αναγέννηση της μουσικής αν ανακάλυπτε ένα είδος τραγουδιού όπου τα λόγια του κειμένου θα επιβάλλονταν στην αντίστιξη όπως ο κύριος επιβάλλεται στον δούλο. Γιατί τα λόγια θεωρούνταν ανώτερα από το αρμονικό σύστημα που τα συνοδεύει, όπως η ψυχή είναι ανώτερη απ' το σώμα. Η συμμαχία της μουσικής, του θεάματος και των λέξεων χρησιμοποιήθηκε, στις αρχές του μελοδράματος, μ' ένα πνεύμα βάνανυσης αμάθειας, αντίθετης προς το πνεύμα της μουσικής. Σύμφωνα μ' αυτή την αισθητική έγιναν τα πρώτα πειράματα, από αριστοκρατικούς ερασιτεχνικούς κύκλους της Φλωρεντίας, με ποιητές και τραγουδιστές που αυτοί προστάτευαν. Ο άνθρωπος που είναι καλλιτεχνικά ανίκανος δημιουργεί για τον εαυτό του ένα νέο είδος τέχνης, ακριβώς επειδή είναι ο ίδιος αντικαλλιτεχνικός. Καθώς δεν υποπτεύεται καθόλου το διονυσιακό βάθος της μουσικής, μεταμορφώνει για δική του χρήση τη μουσική απόλαυση σε μια ορθολογιστική ρητορική του πάθους, ομιλούμενη ή τρα-

γυδούμενη σε *stilo rappresentativo*, όπου κυριαρχεί η δεξιότητα των καλλιτεχνών. Ανίκανος για οράματα, προσλαμβάνει στην υπηρεσία του και σύμφωνα με το γούστο του το ομοίωμα του «πρωτόγονου καλλιτεχνικού ανθρώπου», που το πάθος τον παροτρύνει να τραγουδάει και να μιλάει σε στίχους. Φαντάζεται πως έχει μεταφερθεί σε μια εποχή όπου μόνο το πάθος αρκεί για να γεννήσει ποιήματα και τραγούδια, λες και μπορεί το πάθος να δημιουργήσει κάτι καλλιτεχνικό. Απαραίτητη προϋπόθεση του μελοδράματος είναι μια εσφαλμένη ιδέα για τη φύση της τέχνης, δηλαδή η ειδυλλιακή υπόθεση πως, στην πραγματικότητα, κάθε άνθρωπος προικισμένος με ευαισθησία είναι καλλιτέχνης. Σύμφωνα μ' αυτή την εκδοχή, το μελόδραμα είναι έκφραση μιας ερασιτεχνικής αισθητικής, που υπαγορεύει τους νόμους της με το οπτιμιστικό μείδισμα του θεωρητικού ανθρώπου.

Αν θέλαμε να διατυπώσουμε συνθετικά τις δυο ιδέες που μόλις εκθέσαμε και που συνέβαλαν ενεργά στη γέννηση του μελοδράματος, θα έπρεπε να μιλήσουμε για μια *ειδυλλιακή τάση του μελοδράματος*, για να χρησιμοποιήσω την ορολογία και την ερμηνεία του Σίλλερ⁷. Η φύση και το ιδανικό – λέει – είναι αιτίες θλίψης όταν εκείνη φαίνεται να χάνεται και το ιδανικό είναι ανέφικτο, ή είναι και τα δύο αφορμές χαράς όταν παριστάνονται σαν πραγματικότητα. Στην πρώτη περίπτωση, έχουμε την ελεγεία με τη στενή έννοια της λέξης, στη δεύτερη το ειδύλλιο με την ευρεία έννοια. Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε, σχετικά με τη γένεση του μελοδράματος, το διπλό γεγονός ότι το ιδανικό δεν θεωρείται εκεί σαν ανέφικτο, ούτε η φύση σαν κάτι που μπορεί να χαθεί. Υπήρ-

ξε, σύμφωνα μ' αυτή την εκδοχή, μια πρωτόγονη εποχή που ο άνθρωπος αναπαυόταν στους κόλπους της φύσης, και σ' αυτή τη φυσική κατάσταση είχε φτάσει ταυτόχρονα στο ιδανικό της ανθρωπότητας: Την παραδεισιακή αθωότητα και καλλιτεχνική ιδιοφυΐα. Κι όλοι εμείς είμαστε απόγονοι αυτού του πρωτόγονου ανθρώπου, είμαστε ακόμα η πιστή του εικόνα. Αλλά για ν' αναγνωρίσουμε τον εαυτό μας στον πρωτόγονο αυτό άνθρωπο θα χρειαζόταν ν' αποβάλουμε κάτι από πάνω μας, να παραιτηθούμε από μια περιττή ευρυμάθεια, έναν υπερβολικό πολιτισμό. Την αρμονία αυτή ανάμεσα στη φύση και στο ιδανικό, ο καλλιεργημένος άνθρωπος της Αναγέννησης την ξανάβρισκε στο μελόδραμα, και μεταφερόταν έτσι σε μια ειδυλλιακή πραγματικότητα. Χρησιμοποιούσε αυτή την τραγωδία όπως ο Δάντης τον Βιργίλιο⁸ για να οδηγηθεί ως τις πύλες του παραδείσου, αλλ' από κει και πέρα ξαναποκτούσε την ανεξαρτησία του για να ξαναβαδίσει πιο μακριά, περνώντας απ' τη μίμηση της ανώτερης μορφής της ελληνικής τέχνης σε μια «αποκατάσταση όλων των πραγμάτων», σε μια ανασύσταση του πρωταρχικού καλλιτεχνικού κόσμου της ανθρωπότητας. Τι απλοϊκή πεποίθηση υπάρχει σ' αυτές τις παράτολμες προσπάθειες, αυτή τη θεωρητική αντιμετώπιση! Αυτή η εμπιστοσύνη δεν μπορεί να εξηγηθεί παρά μόνο με την παρήγορη πίστη πως ο «καθεαυτό άνθρωπος», ο πάντα ενάρετος ήρωας της όπερας, είναι ένα είδος βοσκού που αιώνια τραγουδάει ή παίζει τη φλογέρα του, και πως θα τον έβρισκε κανείς πάντα όμοιο με τον εαυτό του αν συνέβαινε να τον χάσει. Αυτό είναι το αποτέλεσμα της αισιοδοξίας που αναδίδεται απ' τα τρισβαθα της σωκρα-

τικής κοσμοθεωρίας, σαν ένα φύσημα γλυκερού και προδοτικού αρώματος.

Το μελόδραμα δεν μας προσφέρει λοιπόν καθόλου μια έκφραση της ελεγειακής οδύνης που προξενεί μια ανεπανόρθωτη απώλεια, αλλά μάλλον τη χαρά μιας αιώνιας επανασυνάντησης, την εύκολη απόλαυση μιας ειδυλλιακής στιγμής που μπορούμε να τη θεωρήσουμε για πάντα πραγματική, χωρίς να υποψιαστούμε καν ότι αυτή η δήθεν πραγματικότητα δεν είναι παρά μια αστεία και ηλίθια φαντασίωση, κι ότι όποιος άνθρωπος θα μπορούσε να τη συγκρίνει με την τρομερή σοβαρότητα της αληθινής φύσης και με τις αληθινές σκηνές των αρχών της ανθρωπότητας, δεν θα κρατιόταν να μη φωνάξει, αηδιασμένος: «Χάσου απ' τα μάτια μου, φάντασμα!» Θα ήταν όμως λάθος να πιστεύει κανείς πως θα μπορούσε με μια κραυγή να διώξει σαν φάντασμα ένα τόσο παιδαριώδες φαινόμενο όπως το μελόδραμα. Αν θέλει να καταστρέψει το μελόδραμα, θα πρέπει ν' αναλάβει αγώνα εναντίον της αλεξανδρινής γαλήνης που τόσο απλοϊκά συμβολίζει και την οποίας είναι η αληθινή αισθητική μορφή. Άραγε όμως, μπορεί κανείς να ελπίζει πως θα κατορθώσει να κρύψει τη νοθευμένη καταγωγή μιας μορφής τέχνης που δεν έχει αισθητική προέλευση, αλλά μάλλον ηθική, και που κατάφερε να μπει λαθραία στον καλλιτεχνικό τομέα; Από ποιους χυμούς τρέφεται αυτό το παράσιτο, το μελόδραμα, αν όχι απ' το χυμό της αληθινής τέχνης; Αν είναι αλήθεια πως υπέρτατη αποστολή της τέχνης, η μόνη σοβαρή, είναι η απελευθέρωση των βλέμμάτων μας απ' τη φρίκη των νυχτερινών σκοταδιών, η θεραπεία μας απ' τους σπασμωδικούς πόνους που μας

προκαλούν οι εκούσιες πράξεις μας, πώς να μη φοβηθεί κανείς ότι ανάμεσα στις ειδυλλιακές γοητίες και τις κολακευτικές τεχνητές απολαύσεις του μελοδράματος δεν θα περιοριστεί βαθμιαία αυτή η αποστολή στην έκφραση μιας κενής και επιπόλαιης τάσης για διασκέδαση; Τι θα γίνουν οι αιώνιες αλήθειες του απολλώνιου και του διονυσιακού στοιχείου μέσα σ' ένα αμάλγαμα ρυθμών όπως του *stilo rappresentativo*, όπου η μουσική είναι υπηρέτρια και το κείμενο το αφεντικό, όπου η μουσική παρομοιάζεται με το σώμα και τα λόγια με την ψυχή, όπου, στην πιο ευνοϊκή περίπτωση, υπέρτατος σκοπός είναι μια μιμητική μουσική απεικόνιση (σχεδόν όπως άλλοτε του νέου αττικού διθυράμβου), όπου η μουσική απογυμνώνεται απ' το αληθινό της λειτούργημα, να είναι δηλαδή ο καθρέφτης του κόσμου, και δεν της απομένει παρά να μιμείται δουλικά τις μορφές των φαινομένων και να προκαλεί μια επιφανειακή ευχαρίστηση μ' ένα παιχνίδι γραμμών και αναλογιών; Μια προσεχτική εξέταση μας δείχνει πως η απαίσια επίδραση του μελοδράματος στη μουσική συμπίπτει με τη γενικότερη εξέλιξη της σύγχρονης μουσικής. Η αισιοδοξία που παραμονεύει στην έναρξη του μελοδράματος και του πολιτισμού που εκπροσωπεί κατόρθωσε με ανησυχητική ταχύτητα ν' απογυμνώσει τη μουσική απ' τον παγκόσμιο διονυσιακό χαρακτήρα της και να της χαράξει την ιδιότητα ενός καπριτσιόζικου παιχνιδιού, με μορφές εύκολης ικανοποίησης. Κι αυτός ο μετασχηματισμός δεν μπορεί να συγκριθεί παρά μόνο με τη μεταμόρφωση του αισχύλειου ανθρώπου σε ικανοποιημένο Αλεξανδρινό.

Αν όμως αποδείξουμε με παραδείγματα πως υπάρχει

μια σχέση ανάμεσα στην εξαφάνιση του διονυσιακού πνεύματος και μια ολοφάνερη αλλά ως τώρα ανεξήγητη εκφυλιστική μεταμόρφωση του Έλληνα, ποιες ελπίδες θα πρέπει να αναγεννηθούν μέσα μας μπροστά στα απόλυτα βέβαια προμηνύματα που μας εγγυώνται το *αντίστροφο φαινόμενο*, τη βαθμιαία *αφύπνιση του διονυσιακού πνεύματος* στον σημερινό μας κόσμο; Δεν είναι δυνατόν η θεϊκή δύναμη του Ηρακλή να βαριοκοιμάται αιώνια στα ηδυπαθή δεσμά της Ομφάλης⁹! Απ' τα διονυσιακά βάθη του γερμανικού πνεύματος ξεπήδησε μια δύναμη που δεν έχει τίποτα το κοινό με τις θεμελιακές αρχές του σωκρατικού πολιτισμού, και που δεν μπορεί να εξηγηθεί ούτε να εξηγήσει από αυτό τον πολιτισμό, ο οποίος τη θεωρεί ανεξήγητη και τρομερή, κυρίαρχη και εχθρική, τη *γερμανική μουσική*, όπως μας παρουσιάζεται με την ισχυρή εξέλιξή της, από τον Μπετόβεν ως τον Βάγνερ. Ο σωκρατισμός των ημερών μας, με την ανάγκη του να τα ξέρει όλα, τι θα κάνει άραγε μπροστά σ' αυτό το δαίμονα που ξεπρόβαλε από κείνα τα ανεξερεύνητα βάθη; Ούτε το δαντελωτό αραβούργημα της μελοδραματικής μελωδίας, ούτε η αριθμητική μηχανή της φούγκας και η διαλεκτική της αντίστιξης είναι ικανές να μας δώσουν τη συνταγή που το τριπλό της φως θα μπορούσε να υποτάξει αυτό τον δαίμονα και να τον αναγκάσει να μιλήσει. Τι θέαμα παρουσιάζουν τώρα οι αισθητικοί μας, οπλισμένοι με το δίχτυ της δικής τους «ομορφιάς», καθώς προσπαθούν να αιχμαλωτίσουν το πνεύμα αυτής της μουσικής που εμφανίζεται μπροστά τους με ασύλληπτη ζωηρόδα, ενώ εκείνοι ασχολούνται με πράγματα που δεν έχουν σχέση ούτε με την αιώνια ομορφιά, ούτε με το αιώ-

νιο ύψος! Ας κοιτάξουμε λίγο από πιο κοντά αυτούς του προστάτες της μουσικής που κραυγάζουν ακούραστα «Ομορφιά! Ομορφιά!», κι ας δούμε αν έχουν αληθινά το ύψος παιδιών που γαλουχήθηκαν στους κόλπους της φυσικής ομορφιάς, ή αν απλώς προσπαθούν να καλύψουν τη χυδαιότητά τους κάτω από μια απατηλή μάσκα, να δώσουν ένα αισθητικό πρόσχημα στη σχολαστικότητά τους και τη στεγνότητα της καρδιάς τους. Συλλογίζομαι στο σημείο αυτό λόγου χάρη τον Όττο Γιαν¹⁰. Μπροστά στη γερμανική μουσική, οι ψεύτες και οι συκοφάντες καλά θα κάνουν να φυλάγονται – γιατί αποτελεί, στους κόλπους του πολιτισμού μας, τη μόνη αυθεντική, διάφανη και καθαρτήρια φλόγα, απ' την οποία και προς την οποία όλα τα πράγματα στρέφονται σε διπλή τροχιά, όπως το δίδαξε ο μεγάλος Ηράκλειτος της Εφέσου. Όλα όσα ονομάζουμε κουλτούρα, διανόηση, πολιτισμό, θα πρέπει μια μέρα να παρουσιαστούν μπροστά στο δικαστήριο του Διονύσου, του αλάνθαστου κριτή.

Ας σκεφτούμε επίσης πως το πνεύμα της *γερμανικής φιλοσοφίας*, που ξεπήδησε απ' τις ίδιες πηγές, μπόρεσε, χάρη στον Καντ και τον Σοπενχάουερ, να καταστρέψει τον ικανοποιημένο επιστημονικό σωκρατισμό, αποκαλύπτοντας τα όριά του και να εγκαινιάσει μ' αυτή την αποκάλυψη έναν αφάνταστα βαθύτερο και σοβαρότερο τρόπο αντιμετώπισης των προβλημάτων της ηθικής και της τέχνης. Είναι αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε *διονυσιακή σοφία* εκφρασμένη σε ιδέες. Τι άλλο μας υποβάλλει το μυστήριο αυτής της ενότητας της γερμανικής μουσικής και της γερμανικής φιλοσοφίας, αν όχι μια νέα μορφή ύπαρξης που μόνο οι ελληνικές αναλογίες μπο-

ρούν να μας εξηγήσουν το περιεχόμενό της; Γιατί το ελληνικό μοντέλο, για μας που φτάσαμε στα σύνορα των δυο διαφορετικών μορφών ύπαρξης, διατηρεί την ανεκτίμητη αξία πως όλοι αυτοί οι αγώνες κι οι εξελίξεις μας παρουσιάζονται κάτω από μια κλασική και εξαιρετικά διδακτική άποψη. Φαίνεται πάντως ότι ξαναζούμε *κάπως αντίστροφα* τις μεγάλες εποχές του ελληνισμού και ότι ξαναγυρίζουμε πίσω, λόγου χάρη, απ' την αλεξανδρινή εποχή ως την εποχή της τραγωδίας. Έχουμε επίσης το αίσθημα πως η γέννηση μας τραγικής εποχής θα σήμαινε για τη γερμανική ψυχή ότι επιστρέφει στον εαυτό της, ότι ξαναβρίσκει ευτυχισμένη την ίδια της τη φύση έπειτα από μια μακρά περίοδο στην οποία τερατώδεις ξένες δυνάμεις είχαν υποτάξει την ανίσχυρη επιφανειακή της βαρβαρότητα στη δουλεία των μορφών που εκείνες επέβαλλαν. Τώρα επιτέλους, έχοντας γυρίσει στην αρχική πηγή της, τολμάει να εμφανίζεται ελεύθερη και περήφανη μπροστά σ' όλους τους λαούς, χειραφετημένη από τους περιορισμούς ενός λατινικού πολιτισμού. Αρκεί να κατορθώσει να προσκολληθεί αδιάστακτα στα διδάγματα ενός λαού για τον οποίο μπορούμε να πούμε πως είναι μεγάλη δόξα και σπάνια διάκριση να είναι κανείς μαθητής του: Των Ελλήνων. Και τότε άλλοτε θα είχαμε μεγαλύτερη ανάγκη αυτών των υπέρτατων δασκάλων αν όχι τώρα που, αν και παρευρισκόμαστε στην *αναγέννηση της τραγωδίας*, κινδυνεύουμε να μην ξέρουμε ούτε από πού έρχεται και ούτε προς τα πού πηγαίνει;

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Stilo rappresentivo*: Αναφορά στο «εκφραστικό στιλ» της όπερας του 16ου και 17ου αιώνα, που έδινε έμφαση στην ψυχική και συναισθηματική προσωπικότητα του πρωταγωνιστή. Η μετάβαση από το «ρετσιτατίβο», δηλαδή την τραγουδιστή πρόζα, στο «στίλο ραπρεζεντατίβο» έγινε κυρίως στην όπερα «Ορφεύς» του Μοντεβέρντι.

2. *Παλεστρίνα*: Τζιοβάννι Πιερλουίτζι Παλεστρίνα (1525-95), Ιταλός μουσικοσυνθέτης, ο οποίος ειδικεύτηκε στην καθολική εκκλησιαστική μουσική.

3. *Αμφίων*: Γιος του Διός και της Αντιόπης, που θεωρείται και εφευρέτης της μουσικής.

4. *τους ουμανιστές της εποχής*: Εννοεί τον ουμανισμός της Αναγέννησης, που εκδηλώθηκε από τον 14ο αιώνα στην Ιταλία, κυρίως στη Φλωρεντία των Μεδίκων.

5. *τα σύγχρονα σοσιαλιστικά κινήματα*: Τέτοια κινήματα ήταν, στην εποχή του Νίτσε, η γερμανική Γενική Συνομοσπονδία Εργατών (1863, στη Λειψία, με επικεφαλής τον Φερδινάνδο Λασσάλ), η αγγλική Σύνοδος Εργατικών Ενώσεων (1868) και το γερμανικό Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα (1869, στο Άιξεναχ, με επικεφαλής τον Μπέμπελ και τον Λίμπκνεχτ).

6. *Ο πρωτόγονος καλός άνθρωπος*: Αναφορά στον Γάλλο φιλόσοφο Ζαν-Ζακ Ρουσσώ, που κήρυξε την «επιστροφή στη Φύση», με το έργο του «Διατριβή για τις Επιστήμες και τις Τέχνες» (1750).

7. *ερμηνεία του Σίλλερ*: Στην πραγματεία του «Αφελής και συναισθηματική ποίηση».

8. *όπως ο Δάντης τον Βιργίλιο*: Ο Δάντης, στο πρώτο άσμα της «Θείας Κωμωδίας» του, ξεναγεί στην Κόλαση και στο Καθαρότήριο τη σκιά του Ρωμαίου ποιητή Βιργίλιου (70-19 π.Χ.), πριν επισκεφθεί τον Παράδεισο.

9. *τα δεσμά της Ομφάλης*: Η Ομφάλη ήταν βασίλισσα της Λυδίας, στην υπηρεσία της οποίας ο Ηρακλής έμεινε ένα χρόνο, ικανοποιώντας τις ερωτικές ορέξεις της.

10. *Όττο Γιαν*: Φιλολόγος, αρχαιολόγος και μουσικοκριτικός (1813-69), που δίδασκε στη Λειψία και στη Βόννη, όπου ήταν αντίπαλος των ιδεών του Ριτσλ, δασκάλου του Νίτσε. Ο Βιλαμόβιτς επέκρινε την αυστηρά φιλολογική και ιστορική μέθοδο που ακολουθούσε στην ερμηνεία των αρχαίων κειμένων.

Αν θέλαμε ν' αναζητήσουμε, με αμεροληψία αδέκαστου κριτή, σε ποια εποχή και με ποιους ανθρώπους το γερμανικό πνεύμα κατέβαλε ως τώρα τη μεγαλύτερη προσπάθεια να μάθει κάτι απ' τους Έλληνες, κι αν παραδεχόμαστε, με κάθε βεβαιότητα, πως η τιμή αυτή πρέπει αποκλειστικά ν' αποδοθεί στην ευγενική πολιτιστική μάχη του Γκαίτε, του Σίλλερ και του Βίνκελμαν, θα έπρεπε ωστόσο να προσθέσουμε πως απ' την εποχή εκείνη, και ευθύς μετά τα άμεσα αποτελέσματα αυτών των προσπαθειών, η τάση να ακολουθήσουμε τον ίδιο δρόμο για την κατάκτηση του ελληνικού πολιτισμού και την προσέγγιση του ελληνικού πνεύματος ελαττώθηκε βαθμιαία, χωρίς να μπορεί να εξηγηθεί αυτό το φαινόμενο. Αν δεν θέλει κανείς να απελπιστεί ολότελα απ' το γερμανικό πνεύμα, μήπως θα πρέπει να συμπεράνει πως ίσως οι ίδιοι αυτοί αγωνιστές να απότυχαν, σ' ένα βασικό σημείο, να εισδύσουν στην καρδιά της ελληνικής ψυχής και να αποκαταστήσουν έναν ακατάλυτο φλογερό δεσμό ανάμεσα στον γερμανικό και τον ελληνικό πολιτισμό; Μήπως η υποσυνείδητη συναίσθηση αυτής της αποτυχίας ώθησε τα πιο σοβαρά μυαλά να χάσουν την ελπίδα πως θα μπορούσαν ποτέ να φτάσουν στον σκοπό

μέσα απ' τον δρόμο που είχαν χαράξει εκείνοι οι μεγάλοι πρόγονοι, δρόμο που περνάει απ' την ελληνική κουλτούρα; Μήπως γι' αυτό βλέπουμε, μετά από κείνη την εποχή, να εκφυλίζεται με τον πιο ανησυχητικό τρόπο το αίσθημα της πολιτιστικής αξίας των Ελλήνων; Στους πιο διαφορετικούς κύκλους του πνεύματος και του μη πνεύματος, ακούμε τις ίδιες εκφράσεις ενός αλαζονικού οίκτου. Απ' την άλλη μεριά, κάποιοι ατάλαντοι μεγαλόστομοι διασκεδάζουν μιλώντας για την «ελληνική αρμονία», το «ελληνικό κάλλος», την «ελληνική νηφαλιότητα». Και ακριβώς εκείνοι που η αξιοσύνη τους θα έπρεπε να συνίσταται στην ακούραστη άντληση απ' τις ελληνικές πηγές, για τη σωτηρία του γερμανικού πολιτισμού, δηλαδή οι καθηγητές των ανώτερων σχολών, έμαθαν ν' ασχολούνται με τους Έλληνες όσο πιο «βολικά» μπορούσαν, φτάνοντας με τον σκεπτικισμό τους στο σημείο να απαρνούνται το ελληνικό ιδεώδες και να οδηγούν τις μελέτες σχετικά με την αρχαιότητα σε μια κατεύθυνση εντελώς αντίθετη προς τον αληθινό σκοπό τους. Όσοι, στους κύκλους αυτούς, δεν εξαντλήθηκαν αρκετά απ' τη σχολαστική διόρθωση των αρχαίων κειμένων και τη μικρογραφική γλωσσολογική έρευνα, προσπαθούν τώρα να μελετήσουν «ιστορικά» την ελληνική αρχαιότητα, κοντά σε άλλες αρχαιότητες, αλλά πάντα με το αλαζονικό ύφος της πιο διάσημης σύγχρονης ιστορικής μας σχολής. Αν λοιπόν η εκπαιδευτική αξία των ανώτερων διδακτικών ιδρυμάτων δεν υπήρξε ποτέ πιο χαμηλή και ανεπαρκής από σήμερα, αν ο δημοσιογράφος, που είναι σκλάβος του καθημερινού φύλλου του, έχει θριαμβεύσει απέναντι στον καθηγητή του πανεπιστημίου σε όλους

τους τομείς του πολιτισμού, κι αν δεν απομένει πια σ' αυτούς τους καθηγητές παρά η μεταμφίεση, που τόσο συχνά τη διαπιστώσαμε, και η υιοθέτηση από δω και πέρα του τόνου και του τρόπου του δημοσιογράφου, η αφομοίωση της «εύκολης γλαφυρότητας» του επαγγέλματος και η μεταμόρφωση σε χαρούμενη διανοητική πεταλούδα, φαντάζεται κανείς με τι αγωνία και πόση έκπληξη τα σύγχρονα πνεύματα, που έχουν διαπλαστεί σ' αυτό το καθεστώς, θα αντικρίσουν ένα φαινόμενο που είναι αδύνατο να το καταλάβει κανείς αν δεν ξεκινήσει από τα ακατανόητα ακόμη τρισβαθα της ελληνικής μεγαλοφυΐας: Την αφύπνιση του διονυσιακού πνεύματος και την αναγέννηση της τραγωδίας! Σε καμιά καλλιτεχνική περίοδο ο αυτοκαλούμενος πνευματικός πολιτισμός και η αληθινή τέχνη δεν ήταν πράγματα τόσο ξένα ανάμεσά τους, τόσο αντίθετα όσο σήμερα. Καταλαβαίνουμε γιατί ένας τόσο άθλιος πολιτισμός μισεί την τέχνη: Επειδή φοβάται πως βλέπει στην τέχνη το όργανο της καταστροφής του. Ίσως όμως μια ολόκληρη μορφή πολιτισμού, η σωκρατική και αλεξανδρινή μορφή, να έχει πια εξαντληθεί, αφού έφτασε σ' ένα τόσο ισχνό και εύθραυστο αποτέλεσμα όπως ο σύγχρονος διανοητικός πολιτισμός. Αν ήρωες της ολκής του Σίλλερ και του Γκαίτε δεν κατάφεραν να παραβιάσουν την πύλη του μαγεμένου βουνού του ελληνισμού, αν πάρ' όλες τις θαρραλέες τους προσπάθειες δεν μπόρεσαν να προχωρήσουν πιο πέρα απ' το νοσταλγικό βλέμμα που η Ιφιγένεια του Γκαίτε¹ ρίχνει απ' τη βάρβαρη Ταυρίδα στην υπερπόντια πατρίδα της, τι απομένει να ελπίζει κανείς για τους επιγόνους τέτοιων ηρώων παρά μόνο ν' ανοίξει ξαφνικά μονάχη της η πόρτα, από

έναν τόπο που αγνοούσαν όλοι οι πολιτισμοί, στις μυστικές αρμονίες μιας τραγικής μουσικής που ξαναβρέθηκε;

Ας μην προσπαθήσει κανείς να μειώσει την πίστη μας στην επικείμενη αναγέννηση της ελληνικής αρχαιότητας, γιατί σ' αυτή την πίστη στηρίζεται η ελπίδα μας για μια ανανέωση, μια κάθαρση της γερμανικής ψυχής χάρη στη φλογερή μαγεία της μουσικής. Ποιο άλλο στοιχείο θα μπορούσαμε να αναφέρουμε που να μπορεί, μέσα στην ερημιά και το λήθαργο του σημερινού πολιτισμού, να δώσει κάποια παρήγορη ελπίδα για το μέλλον; Μάταια ψάχνουμε να βρούμε έστω και μια δυνατή ρίζα με γερά βλαστάρια, έστω και μια γωνιά καρπερής και εύρωστης γης: Δεν βλέπουμε παντού παρά μόνο άμμο και σκόνη, νάρκη και μαρασμό. Ο απελπισμένος μοναχικός άνθρωπος δεν θα είχε καλύτερο σύντροφο να διαλέξει από τον Ιππότη που συνοδεύει ο Χάρος και ο Διάβολος, όπως τον ζωγράφισε ο Ντύρερ², τον Ιππότη με την πανοπλία και το σκληρό βλέμμα που συνεχίζει τον φριχτό δρόμο του, αδιαφορώντας για τους απαίσιους συντρόφους του, αλλά χωρίς ελπίδα, μόνος με τ' άλογο και το σκυλί του. Ο δικός μας Σοπενχάουερ ήταν αυτός ο Ιππότης του Ντύρερ. Δεν είχε καμιά ελπίδα, μα ποθούσε την αλήθεια. Όμοιός του δεν υπάρχει.

Πόσο όμως μεταμορφώνεται η σκυθρωπή ερημιά του κουρασμένου πολιτισμού μας μόλις τον αγγίζει η διονυσιακή γοητεία! Μια λαίλαπα παρασέρνει όλα αυτά τα νεκρά, τα σάπια, τα εξαθρωμένα, τα εκτρωματικά πράγματα σ' ένα στρόβιλο κατακόκκινης σκόνης και τα σηκώνει σαν γύπας στον αέρα. Θαμπωμένα και ταραγμέ-

να, τα μάτια μας μάταια αγωνίζονται να διακρίνουν αυτό που μόλις χάθηκε. Γιατί ό,τι βλέπουμε τώρα μοιάζει σαν να βγήκε απ' το μνήμα για να υψωθεί στο χρυσαφένιο φως, υπέροχα δροσερό και ακτινοβόλο, γεμάτο πάθος για ζωή και με απέραντους πόθους. Μέσα σ' αυτή την περίσσεια ζωής, οδύνης και χαράς, σ' αυτή την υπέρτατη έκσταση, η τραγωδία αφουγκράζεται κάποιο μακρινό και μελαγχολικό τραγούδι, που μιλάει για τις γενεσιουργές αιτίες του Όντος: Την Αυταπάτη, τη Βούληση, την Οδύνη. Ναι, φίλοι μου, πιστέψτε μαζί μου στη διονυσιακή ζωή και στην αναγέννηση της τραγωδίας! Η εποχή του σωκρατικού ανθρώπου πέρασε. Στεφανωθείτε με κισσό, πάρτε το θύρσο στο χέρι, και μην ξαφνιαστείτε αν δείτε την τίγρη και τον πάνθηρα να πλαγιάζουν θωπευτικά στα πόδια σας. Βρείτε το θάρρος να είστε άνθρωποι τραγικοί, γιατί έτσι θα σωθείτε! Θα πρέπει να συντροφέψετε τη διονυσιακή πομπή απ' τις Ινδίες στην Ελλάδα. Ετοιμαστείτε για σκληρούς αγώνες, αλλά να 'χετε πίστη στα θαύματα του θεού σας!

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *η Ιφιγένεια του Γκαίτε*: «Ιφιγένεια εν Ταύροις», θεατρικό έργο του Γκαίτε (1787). Ο Γκαίτε παίρνει την πλοκή από την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, αλλά με αλλαγές σε πολλά σημεία, προσπαθώντας να συνδυάσει τον γερμανικό ουμανισμό με την αρχαία τραγωδία. Ο Νίτσε παραπέμπει στους στίχους:

«Και κάθομαι ολόημερα στην παραλία,
ζητώντας με την ψυχή μου τη χώρα των Ελλήνων».

2. «*Ο Ιππότης, ο Θάνατος και ο Διάβολος*»: Χαλκογραφία του Άλμπρεχτ Ντύρερ (1513).

Αφήνοντας τον προτρεπτικό λόγο και γυρίζοντας σ' εκείνον που ταιριάζει στον στοχαστικό παρατηρητή, επαναλαμβάνω ότι μόνο οι Έλληνες μπορούν να μας μάθουν την αληθινή σημασία που έχει για τη βαθύτερη ζωή ενός λαού αυτή η ξαφνική και μαγική αφύπνιση της τραγωδίας. Ο λαός των τραγικών μυστηρίων είναι ακριβώς εκείνος που πολέμησε εναντίον των Περσών! Και αντίστροφα, ο λαός που έκανε τους μηδικούς πολέμους έχει ανάγκη την τραγωδία, σαν ένα σωτήριο βάλαμο. Ποιος θα περίμενε απ' αυτό τον λαό, τον κλονισμένο από πολλές γενιές βίαιων και βαθιών σπασμών του διονυσιακού δαίμονα, μια τόσο έντονη και τόσο μόνιμη άνθηση του πιο στοιχειώδους πολιτικού αισθήματος, του πιο φυσικού πατριωτικού ενστίκτου, των πιο αρρενωπών και πρωτόγονων πολεμικών εξάρσεων; Πραγματικά, κάθε φορά που προοδεύουν οι διονυσιακές συγκινήσεις, βλέπει κανείς πως η διονυσιακή απελευθέρωση που σπάει τις αλυσίδες της εξατομίκευσης εκδηλώνεται αρχικά με μια εξασθένηση των πολιτικών ενστίκτων που φτάνει ως την αδιαφορία, ακόμα και ως την εχθρότητα, ενώ αντίθετα ο Απόλλων, ο θεός που χτίζει πολιτείες, είναι το πνεύμα της εξατομίκευσης, και

ενώ το κράτος και ο πατριωτισμός δεν μπορούν να υπάρξουν χωρίς την επιβεβαίωση της ατομικής προσωπικότητας. Μετά την οργιαστική κατάσταση, ένας μόνο δρόμος μένει ακόμα ανοιχτός για κάποιους λαούς, ο δρόμος του ινδουιστικού βουδισμού, με τη νοσταλγία του για το μηδέν, που απαιτεί, για να τον υποφέρει κανείς, τις σπάνιες εκστατικές συνθήκες που μας μεταφέρουν έξω από τον χώρο, τον χρόνο και το άτομο. Αυτές οι καταστάσεις χρειάζονται με τη σειρά τους άλλες, ενδιάμεσες καταστάσεις. Με τον ίδιο μοιραίο τρόπο, ένας λαός που ξεκινάει από τη χωρίς όρους επικράτηση των πολιτικών ενστίκτων, παρασύρεται στον δρόμο μιας απόλυτης λαϊκότητας, που το πιο μεγαλόπρεπο αλλά και πιο τρομακτικό της παράδειγμα είναι η ρωμαϊκή αυτοκρατορία.

Τοποθετημένοι ανάμεσα στις Ινδίες και στη Ρώμη, και μπροστά στο δίλημμα μιας δύσκολης επιλογής, οι Έλληνες κατάφεραν να επινοήσουν μια τρίτη μορφή, καθαρά κλασική, μια μορφή που δεν τη χρησιμοποίησαν ποτέ καιρό αλλά που ακριβώς γι' αυτό έμεινε αθάνατη. Γιατί οι ευνοούμενοι των θεών πεθαίνουν νέοι, αυτό ισχύει σε όλους τους τομείς. Είναι όμως γεγονός ότι έπειτα ζουν αιώνια κοντά στους θεούς. Ας μην απαιτούμε λοιπόν απ' τις πιο ευγενικές ουσίες να έχουν και την αντοχή, τη στερεότητα του δέρματος! Η αγροτική ρωμαλεότητα, λόγω χάρη, που χαρακτηρίζει το εθνικό ρωμαϊκό ένστικτο, δεν είναι ασφαλώς μια από τις απαραίτητες προϋποθέσεις της τελειότητας. Ας αναρωτηθούμε ποια είναι η συνταγή που επέτρεψε στους Έλληνες, στην εποχή της μεγάλης ακμής τους, παρ' όλη τη δύναμη των διονυσιακών και των πολιτικών τους ενστίκτων, να μην εξαντληθούν

ούτε από τον εκστατικό στοχασμό ούτε από μια καταστρεπτική απληστία παγκόσμιας ηγεμονίας, αλλά να πετύχουν το θαυμαστό κράμα ενός κρασιού που ταυτόχρονα σε μεθάει και σε κάνει στοχαστικό: Θα πρέπει τότε να σκεφτούμε αυτή την ερεθιστική, εξαγνιστική και ανακουφιστική δύναμη της τραγωδίας, που θ' αρχίσουμε να αισθανόμαστε την υπέρτατη αξία της όταν θα μας εμφανιστεί, στους Έλληνες, σαν ένα μείγμα όλων των σωτηριων προφυλακτικών ικανοτήτων, σαν κάτι ενδιάμεσο ανάμεσα στις πιο ισχυρές και τις πιο ολέθριες ιδιότητες ενός λαού.

Η τραγωδία απορροφά μέσα της τις ανώτερες μορφές του οργιαστικού μουσικού στοιχείου. Στους Έλληνες, όπως και σ' εμάς, οδηγεί τη μουσική στην τελειότητά της, αλλά προσθέτει τον τραγικό μύθο και τον τραγικό ήρωα που, όμοιος με ισχυρό Τιτάνα, φορτώνεται στους ώμους του όλο το διονυσιακό στοιχείο, λυτρώνοντάς μας απ' το βάρος του. Στο εσωτερικό του ίδιου αυτού τραγικού μύθου, αλλά και στο πρόσωπο του τραγικού ήρωα αυτή τη φορά, μας απαλλάσσει απ' την άπληστη επιθυμία αυτής της ζωής και μας δείχνει με το δάχτυλο μια άλλη μορφή ύπαρξης και μια υπέρτερη απόλαυση, για τις οποίες ο αγωνιζόμενος ήρωας ετοιμάζεται με τον θάνατό του κι όχι με τις νίκες του. Ανάμεσα στην προσιτή σε όλους μουσική και στον υποταγμένο στη διονυσιακή συγκίνηση ακροατή, η τραγωδία παρενθέτει ένα υπέρτατο σύμβολο, τον μύθο, έτσι ώστε η μουσική δεν φαίνεται πια να είναι παρά ένα θαυμαστό μέσο προορισμένο να ζωηρέψει τον πλαστικό κόσμο του μύθου. Ικανοποιημένη απ' αυτή την ευγενική ψευδαίσθηση, η μουσική εί-

να τότε ελεύθερη να κινηθεί στους ρυθμούς των διθυραμβικών ορχήσεων και να εγκαταλειφθεί άνετα σ' ένα οργιαστικό ξέσπασμα, που χωρίς αυτή την αυταπάτη, αν ήταν καθαρή μουσική, δεν θα τολμούσε να το εκδηλώσει. Ο μύθος μας προστατεύει απ' τη μουσική, αλλά και της δίνει την υπέρτατη ελευθερία. Η μουσική πάλι παρέχει στον μύθο την επίμονη και πειστική μεταφυσική σημασία που ο λόγος και το θέαμα, χωρίς την πολύτιμη βοήθειά της, δεν θα την πετύχαιναν ποτέ. Η μουσική ιδίως είναι εκείνη που δίνει στον θεατή της τραγωδίας το σίγουρο προαίσθημα μιας ανώτερης ευχαρίστησης, όπου φτάνει κανείς με τον θάνατο και την άρνηση της ζωής. Του φαίνεται πως αναγνωρίζει σ' αυτή τη φωνή το κάλεσμα που έρχεται ως αυτόν απ' τα τριόβαθα της πραγματικότητας.

Ίσως να μη μπόρεσα να δώσω σ' αυτές τις δύσκολες σκέψεις παρά μια προσωρινή έκφραση, που θα φανεί κατανοητή σ' ένα μικρό μόνο αριθμό απ' τους αναγνώστες. Γι' αυτό νιώθω την ανάγκη να καλέσω τώρα τους φίλους μου σε μια νέα απόπειρα και τους ζητώ ν' αναγνωρίσουν, χάρη σ' ένα μόνο παράδειγμα παρμένο απ' την κοινή μας εμπειρία, την ορθότητα της γενικότερης ιδέας μου. Δεν θα αποταθώ σ' εκείνους που, για να νιώσουν τη μουσική συγκίνηση, χρειάζονται τα σκηνικά παιχνίδια, τα λόγια και τα πάθη. Γιατί η μουσική δεν είναι η μητρική τους γλώσσα, και ακόμα και με κάποια βοήθεια δεν θα μπορέσουν να ξεπεράσουν τον προθάλαμο της μουσικής αντίληψης, ούτε να φτάσουν στα πιο μυστικά της άδυτα. Πολλοί απ' αυτούς, όπως ο Γερβίνοσ¹, δεν θα φτάσουν καν ως τον προθάλαμο. Δεν θα

αποταθώ παρά μόνο σ' αυτούς που η μουσική αποτελεί κατά κάποιο τρόπο τον μητρικό τους κόλπο, και που επικοινωνούν μουσικά με όλα τα πράγματα. Αυτούς τους αυθεντικούς μουσικούς ρωτάω αν μπορούν να φανταστούν έναν άνθρωπο ικανό ν' ακούσει την τρίτη πράξη του «Τριστάνου και Ιζόλδης» χωρίς να καταφύγει στα λόγια και στην εικόνα, σαν μια μοναδική και τεράστια συμφωνική φράση, χωρίς να πνιγεί από ασφυξία απ' τη σπασμωδική ένταση των ορθάνοιχτων φτερών της ψυχής του. Όταν κάποιος έχει ακουμπήσει τ' αυτί του στην καρδιά της παγκόσμιας βούλησης, όταν έχει νιώσει να ξεχύνεται ο άγριος πόθος για τη ζωή και να πλημμυρίζει όλες τις αρτηρίες του κόσμου με τη βουερή ορμή ενός χειμάρρου ή με το σιγανό μουρμουρητό ενός ρυακιού, πώς να μη νιώσει την ψυχή του να γίνεται ξαφνικά χίλια κομμάτια; Προστατευμένος απ' το άθλιο γυάλινο περίβλημα της ατομικής ύπαρξης, θα άντεχε την ηχώ της τεράστιας χαράς και οδύνης που ανεβαίνει απ' τη «σκοτεινή απεραντοσύνη των κόσμων»² χωρίς να τον ανακαλεί γρήγορα το μεταφυσικό άσμα της βουκολικής φλογέρας στο αρχέγονό του ενδιαίτημα; Αν όμως ένα τέτοιο έργο μπορεί να ακούγεται ολόκληρο χωρίς ν' απαρνιέται κανείς την ατομική του ύπαρξη, αν μπορεί να έχει δημιουργηθεί χωρίς να συντρίψει τον δημιουργό του, πού θα βρούμε τη λύση μιας τέτοιας αντίφασης;

Εδώ είναι που ο τραγικός μύθος και ο τραγικός ήρωας έρχονται να παρεμβληθούν στην υψηλή μουσική μας συγκίνηση σαν σύμβολα των πιο οικουμενικών αληθειών που μόνο η μουσική μπορεί άμεσα να εκφράσει. Για όσους έχουν καθαρά διονυσιακές ευαισθησίες, είναι αλήθεια,

ο μύθος με την ιδιότητα του συμβόλου θα έμενε χωρίς αποτέλεσμα, και δεν θα τους έδινε την παραμικρή προσοχή, δεν θα τους αποσπούσε ούτε στιγμή από την ακρόαση του αντίλαλου των *universalia ante rem*. Όμως εδώ η *απολλώνια* δύναμη, που προσπαθεί να στηρίξει το σχεδόν εξουθενωμένο άτομο, προσφέρει το σωτήριο βάλλισαμο μιας υπέροχης αυταπάτης. Δεν βλέπουμε πια παρά μόνο τον Τριστάνο, ασάλευτο, ν' αναρωτιέται παραζαλισμένος: «Αυτός ο παλιός σκοπός, τι ξυπνάει μέσα μου;»³ Κι εκείνο που μας είχε φανεί ένας απλός στεναγμός κενός από κάθε νόημα, εκείνο που έβγαινε απ' την ίδια την καρδιά της ύπαρξης, μας λέει τώρα: «Γυμνή και άδεια είναι η θάλασσα». Νιώθαμε πια λαχανιασμένοι, έτοιμοι να ξεψυχήσουμε, με όλα τα αισθήματά μας τεντωμένα σ' έναν υπέρτατο σπασμό, μονάχα μια εύθραυστη κλωστή μας έδενε ακόμα με την ύπαρξη, και να που ξαφνικά δεν ακούμε και δεν βλέπουμε παρά τον θανάσιμα πληγωμένο ήρωα, που δεν μπορεί όμως να πεθάνει, και που φωνάζει απελπισμένος: «Ω επιθυμία! Ω επιθυμία! Να επιθυμώ, ακόμα και τη στιγμή που πεθαίνω, να μην πεθάνω χωρίς επιθυμία!» Κι αν πριν από λίγο ο χαρούμενος προσκλητήριος ήχος του κέρατος, έπειτα απ' αυτό τον όγκο των σπαραχτικών μαρτυριών, έμοιαζε να είναι το αποκορύφωμα της οδύνης και μας ξέσχιζε την καρδιά, τώρα μπαίνει ανάμεσα σ' εμάς και την «αγαλλίαση αυτή καθεαυτή», ο Κούρβενάλ⁴, γεμάτος ευτυχία, στραμμένος προς το καράβι που φέρνει την Ιζόλδη! Όσο έντονα κι αν μας κατακλύζει ο οίκτος, κατά κάποιον τρόπο αυτός ο οίκτος μας σώζει απ' την πρωταρχική οδύνη του κόσμου, όπως η συμβολική εικόνα του μύθου

μας σώζει απ' την άμεση αντιμετώπιση της ουσίας του κόσμου, όπως η σκέψη και ο λόγος μας σώζουν απ' το ξέφρενο ξεχείλισμα της ασυνείδητης βούλησης. Χάρη σ' αυτή τη θαυμαστή απολλώνια ψευδαίσθηση, ο ίδιος ο κόσμος των ήχων μας παρουσιάζεται σαν ένας πλαστικός κόσμος, και σ' αυτό τον κόσμο δεν βλέπουμε πια παρά μόνο τη μοίρα του Τριστάνου και της Ιζόλδης, πλαστουργημένη και σμιλεμένη με την πιο ευγενική και εκφραστική πρώτη ύλη.

Μ' αυτό τον τρόπο το απολλώνιο στοιχείο μας αποσπά απ' τον απρόσωπο χαρακτήρα της διονυσιακής κατάστασης και στρέφει το ενδιαφέρον μας στις ατομικές τύχες. Προς αυτές προσανατολίζει τον οίκτο μας, μέσα απ' αυτές ικανοποιεί το αίσθημά μας του ωραίου και τη δίψα μας για μεγαλόπρεπες μορφές. Κάνει να περνούν μπροστά στα μάτια μας ζωντανές εικόνες και μας παρακινεί να αντιληφθούμε με τη σκέψη μας την ουσία της ζωής που βρίσκεται σ' αυτές. Χάρη στη θαυμαστή δύναμη της εικόνας, της ιδέας, της ηθικής διδαχής, της συναισθηματικής συγκίνησης, το απολλώνιο στοιχείο αποτραβάει τον άνθρωπο απ' το όνειρό του της οργιαστικής αυτοεκμηδένισης και, κρύβοντάς του την καθολικότητα του διονυσιακού φαινομένου, τον κάνει να πιστέψει πως δε βλέπει παρά μια περιστασιακή εικόνα του κόσμου, λόγου χάρη τον Τριστάνο και την Ιζόλδη, και πως η *μουσική* θα τον βοηθήσει ν' αποκτήσει μια καλύτερη και πιο εσωτερική θέασή της. Ποια θα ήταν η αξία της σωτηρίας γοητείας του Απόλλωνα αν δεν μπορούσε να ξυπνήσει μέσα μας την ψευδαίσθηση πως το διονυσιακό στοιχείο, στην υπηρεσία του απολλώνιου, μπορεί να ενισχύσει τα

αποτελέσματά του, δηλαδή πως η μουσική δεν είναι, στην ουσία, παρά ένα μέσο έκφρασης στην υπηρεσία του απολλώνιου περιεχομένου;

Χάρη στην προκαθορισμένη αρμονία⁵ που υπάρχει ανάμεσα στην τέλεια μορφή του δράματος και στη μουσική του, το μουσικό δράμα φτάνει σ' έναν υπέρτατο βαθμό ορατής πραγματικότητας, απρόσιτης γενικά στο ομιλούμενο δράμα. Ενώ όλες οι ζωντανές μορφές που κινούνται στη σκηνή ακολουθώντας ιδιαίτερες μελωδικές γραμμές απλοποιούνται σε σημείο ώστε να χαράζουν καθαρά την καμπύλη μιας και μόνης μελωδικής γραμμής, το σύνθετο κράμα τους μας κάνει ν' ακούμε μια διαδοχή αρμονιών που προσαρμόζεται διακριτικά σε όλες τις περιπέτειες του δράματος. Οι σχέσεις των πραγμάτων γίνονται έτσι άμεσα κατανοητές, με τρόπο απτό και καθόλου αφηρημένο, κι αυτή η αρμονία μας αποκαλύπτει ότι μόνο αυτές τις σχέσεις εκφράζει η αληθινή ουσία μιας μελωδικής γραμμής και ενός ανθρώπινου χαρακτήρα. Κι ενώ η μουσική μας υποχρεώνει έτσι να δούμε πιο βαθιά κάθε πράγμα που εμφανίζεται και ξεδιπλώνει μπροστά στα μάτια μας, σαν ανέρο ύφασμα, το σύνολο της δράσης που ξετυλίγεται στη σκηνή, ο κόσμος της σκηνής φαίνεται στο εκπαιδευμένο πλέον βλέμμα μας, το ικανό να συλλάβει την εσώτερη αλήθεια των πραγμάτων, όχι μόνο αφάνταστα πιο πλατύς, αλλά και εσωτερικά καταυγασμένος. Τι ανάλογο θα μπορούσε να προσφέρει ο ποιητής που χρησιμοποιεί μόνο λόγια όταν προσπαθεί, με τη βοήθεια ενός πολύ ατελέστερου μηχανισμού, από έναν έμμεσο δρόμο που ξεκινάει απ' το λόγο και τη σκέψη, να επιτύχει αυτό το πλάτεμα κι αυτό το εσωτερικό

απαύγασμα του ορατού κόσμου της σκηνής; Αν η μουσική τραγωδία δέχεται τη βοήθεια του λόγου, μπορεί τουλάχιστον να του προσθέσει εκείνο που χρησίμευε σαν θεμέλιο και γενεσιουργός αιτία του, δείχνοντάς μας φανερά την αληθινή λειτουργία του λόγου, που φεύγει απ' τα μέσα και πάει προς τα έξω.

Θα μπορούσαμε όμως εξίσου κατηγορηματικά να πούμε γι' αυτό το φαινόμενο πως δεν είναι παρά μια θαυμαστή ψευδαίσθηση, η *απολλώνια αυταπάτη* που αναφέραμε πιο πάνω, και που έχει σαν αποτέλεσμα να μας ανακουφίζει απ' την καταπίεση και το υπερβολικό φορτίο του διονυσιακού στοιχείου. Στο βάθος, η σχέση της μουσικής με το δράμα είναι εντελώς αντίθετη: Η μουσική είναι η αληθινή ιδέα του κόσμου, το δράμα δεν είναι παρά μια ανταύγεια, μια μεμονωμένη μορφή αυτής της ιδέας. Η ταυτότητα ανάμεσα στη μελωδική γραμμή και τη ζωντανή μορφή, ανάμεσα στην αρμονία και τις χαρακτηριστικές σχέσεις αυτής της μορφής, είναι αληθινή με την αντίθετη έννοια απ' αυτή που μας είχε φανεί σωστή όταν εξετάζαμε τη μουσική τραγωδία. Όση κίνηση κι αν δώσουμε σ' αυτή τη μορφή, όσο κι αν τη φωτίσουμε εσωτερικά, μένει πάντα μια καθαρή φαινομενικότητα, που τίποτα δεν μπορεί να τη γεφυρώσει με την αληθινή πραγματικότητα, με την καρδιά του σύμπαντος. Η μουσική όμως υψώνει τη φωνή της απ' τα βάθη αυτής της καρδιάς. Και ακόμα κι αν παρελάσουν αναρίθμητα φαινόμενα της ίδιας κατηγορίας στον ήχο της ίδιας μουσικής, δεν θα εξαντλήσουν ποτέ την ουσία, θα είναι πάντα εξωτερικευμένες εικόνες της. Η λαϊκή και εντελώς εσφαλμένη αντίθεση ανάμεσα στην ψυχή και το σώμα δεν εξηγεί

τίποτα και περιπλέκει καθετί που αφορά τη δύσκολη σχέση της μουσικής και του δράματος. Αλλά η ελάχιστη φιλοσοφική βαναυσότητα αυτής της αντίθεσης φαίνεται πως έγινε, ο Θεός ξέρει γιατί, ακλόνητη πεποίθηση, για τους αισθητικούς μας; ενώ, για άγνωστους λόγους, δεν έμαθαν και δεν θέλουν να μάθουν τίποτα για την αντίθεση του φαινομένου και του πράγματος αυτού καθεαυτού.

Αν θα 'πρεπε να συμπεράνουμε απ' την ανάλυσή μας πως στην τραγωδία το απολλώνιο στοιχείο, χάρη στη δύναμη της αυταπάτης του, θριάμβεψε ολωσδιόλου απέναντι στο πρωτόγονο διονυσιακό στοιχείο και μπόρεσε να κάνει τη μουσική να εξυπηρετήσει τους σκοπούς του, δηλαδή να κάνει το δράμα πιο κατανοητό, θα ήταν πάντως σωστό να διατυπώσουμε εδώ μια πολύ σοβαρή επιφύλαξη: Στο ουσιαστικότερο σημείο της, αυτή η απολλώνια αυταπάτη είναι διάτρητη και εκμηδενίζεται! Το δράμα που ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας με τη βοήθεια της μουσικής, αυτό το δράμα που οι κινήσεις του και οι μορφές του, φωτισμένες ως το βάθος, μας δίνουν την εντύπωση πως βλέπουμε να δημιουργείται ένα κέντημα, με εναλλασσόμενες ταλαντεύσεις, στον αργαλειό του υφαντή, αυτό το δράμα στο σύνολό του παράγει ένα αποτέλεσμα που ξεπερνάει όλα τα αποτελέσματα της απολλώνιας τέχνης. Με το συνολικό αποτέλεσμα που παράγει η τραγωδία, το διονυσιακό στοιχείο ξαναποκτά την υπεροχή. Ολοκληρώνεται με μια συμφωνία που η αρμονία της δεν θα μπορούσε ποτέ να πηγάζει απ' τη σφαίρα της απολλώνιας τέχνης. Και ξαφνικά η απολλώνια αυταπάτη αποκαλύπτεται αυτό που είναι, ένας τρό-

πος δηλαδή να καλυφθεί, σ' όλη τη διάρκεια της τραγωδίας, το πραγματικό διονυσιακό αποτέλεσμα, αποτέλεσμα τόσο ισχυρό ώστε τελικά οδηγεί το ίδιο το απολλώνιο στοιχείο σε μια σφαίρα όπου εκφράζει τη διονυσιακή σοφία, απαρνούμενο τον εαυτό του και την απολλώνια μορφή του. Μ' αυτό τον τρόπο, η δύσκολη σχέση ανάμεσα στο απολλώνιο και το διονυσιακό στοιχείο της τραγωδίας κατορθώνει να συμβολιστεί με την αδελφική συμμαχία των δύο θεοτήτων: Ο Διόνυσος μιλάει τη γλώσσα του Απόλλωνα, μα ο Απόλλωνας καταλήγει να μιλάει τη γλώσσα του Διονύσου – κι έτσι επιτυγχάνεται ο υπέρτατος σκοπός της τραγωδίας και της τέχνης γενικά.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *ο Γερβίνος*: Γκέοργκ Γκότφρητ Γκερβίνους (1805-71), Γερμανός ιστορικός και φιλόλογος.
2. *«σκοτεινή απεραντοσύνη των κόσμων»*: Από τον «Τριστάνο και Ιζόλδη» του Βάγνερ (πράξη γ', σκηνή α').
3. *«Αυτός ο παλιός σκοπός»*: Από τον «Τριστάνο και Ιζόλδη» του Βάγνερ (πράξη γ', σκηνή α').
4. *Κούρβενάλ*: Στον «Τριστάνο και Ιζόλδη» του Βάγνερ, ο Κούρβενάλ είναι ο σύντροφος του Τριστάνου που, ενώ εκείνος πεθαίνει, θανάσιμα τραυματισμένος, περιμένει το πλοίο της Ιζόλδης.
5. *προκαθορισμένη αρμονία*: Βασική έννοια στη φιλοσοφία του Λάμπνιτς (1646-1716).

Φαντάσου, φίλε αναγνώστη, το αποτέλεσμα μιας αληθινής μουσικής τραγωδίας, θυμήσου το από τις εμπειρίες σου, καθαρό και ακέραιο. Νομίζω πως έδωσα μια περιγραφή του διπλού αυτού αποτελέσματος που σε βοηθάει τώρα να ερμηνεύσεις τις δικές σου εμπειρίες. Θα θυμηθείς, λόγου χάρη, πως μπροστά στον μύθο που παριστανόταν μπροστά στα μάτια σου, ένωθες ανυψωμένος σ' ένα είδος παντογνωσίας. Θα 'λεγε κανείς πως η δύναμη του βλέμματός σου, αντί να περιοριστεί στα επιφανειακά, είχε εισδύσει στο εσωτερικό των πραγμάτων, και πως οι διακυμάνσεις της βούλησης, η σύγκρουση των κινήτρων, το αυξανόμενο κύμα των παθών, γίνονταν ορατά και απτά χάρη στη μουσική. Θα νόμιζες πως έβλεπες ένα πλήθος από κινούμενες γραμμές και ζωντανές μορφές που σου επέτρεπε να βυθιστείς στα πιο ενδόμυχα μυστικά των αδοκίμαστων συγκινήσεων. Έχοντας συνείδηση μιας τόσο υψηλής εντατικοποίησης των οπτικών και οραματικών σου ικανοτήτων, ένωθες εξίσου καθαρά πως αυτή η μακρά σειρά των απολλώνιων συγκινήσεων δεν οδηγεί, παρ' όλ' αυτά, σ' αυτή την εντύπωση της μακάριας ανάπαυσης, της παθητικής στοχαστικότητας, που οι αληθινοί απολλώνιοι

καλλιτέχνες, ο γλύπτης και ο επικός ποιητής, προκαλούν στην ψυχή σου με τα έργα τους – εννοώ εκείνη τη δικαίωση του κόσμου της εξατομίκευσης που αποτελεί την κορωνίδα και την ουσία της απολλώνιας τέχνης. Βλέπεις τον κόσμο μεταμορφωμένο πάνω στη σκηνή, κι όμως τον αρνιέσαι. Βλέπεις τον τραγικό ήρωα σε όλη του την καθαρότητα και την επική του ομορφιά, κι όμως ευχαριστιέσαι απ' την εκμηδένισή του. Καταλαβαίνεις ως το βαθύτερο σημείο αυτά που συμβαίνουν στη σκηνή, κι όμως προτιμάς να καταφύγεις στο ακατανόητο. Νιώθεις πως οι πράξεις του ήρωα είναι δικαιολογημένες, κι όμως ενθουσιάζεσαι βλέποντας πως τελικά τον καταστρέφουν. Ανατριχιάζεις στην ιδέα των συμφορών που θα πλήξουν τον ήρωα, κι όμως προαισθάνεσαι πως αυτές οι οδύνες προκαλούν μια ανώτερη και ισχυρότερη ευχαρίστηση. Η όρασή σου είναι καλύτερη και καθαρότερη παρά ποτέ, κι όμως θα ευχόσουν να είσαι τυφλός. Πώς να εξηγήσει κανείς αυτή την εκπληκτική εσωτερική αντινομία, που τσακίζει το απολλώνιο στοιχείο, αν όχι με τη *διονυσιακή* γοητεία, που φαίνεται να οδηγεί σε παροξυσμό τις απολλώνιες συγκινήσεις, αλλά καθυποτάσσει για λογαριασμό της το ξεχείλισμα της απολλώνιας δύναμης; Ο *τραγικός μύθος* δεν βρίσκει την εξήγησή του παρά αν αποτελεί την εικονική παράσταση της διονυσιακής σοφίας με απολλώνια καλλιτεχνικά μέσα. Εξωθεί τον κόσμο των φαινομένων ως τα όρια, ως εκεί που απαρνιέται τον εαυτό του και προσπαθεί να επιστρέψει στους κόλπους της αληθινής, της μοναδικής πραγματικότητας, όπου, σαν την Ιζόλδη, μοιάζει τότε να τραγουδάει το μεταφυσικό του κύκνειο άσμα:

*Στ' αφρισμένα νερά
της μακάριας θάλασσας,
στο πολύβουο ξέσπασμα
ευωδιαστών κυμάτων.
στον ζωντανό παλμό
της καρδιάς του κόσμου,
καταποντίσου – βυθίσου
ανήξερα – τι υπέροχη ηδονή!*¹

Έτσι, οι συγκινήσεις του αληθινά καλλιεργημένου θεατή μας βοηθούν να φανταστούμε με ποιο τρόπο ο ίδιος ο τραγικός καλλιτέχνης δημιουργεί τα πρόσωπά του, πληθωρικός σα μια θεότητα της εξατομίκευσης – και μ' αυτή την έννοια το έργο του θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν «μίμηση της φύσης». Έπειτα όμως το θαυμαστό διονυσιακό του ένστικτο εκμηδενίζει αυτή τη σφαίρα των φαινομένων και προαναγγέλλει, πέρα απ' αυτό τον κόσμο και μάλιστα με την καταστροφή του, μια υπέρτατη πρωταρχική χαρά, μια αισθητική απόλαυση στους κόλπους της αιώνιας Ενότητας. Σίγουρα οι αισθητικοί μας δεν ήξεραν να μας πουν τίποτα γι' αυτή την επιστροφή στην πρωταρχική πατρίδα, για την αδελφική συμμαχία των δύο θεοτήτων της τέχνης μέσα στην τραγωδία, και για την ταυτόχρονα απολλώνια και διονυσιακή συγκίνηση του θεατή, ενώ δεν κουράζονται καθόλου ν' αναζητούν την ουσία του τραγικού στον αγώνα του ήρωα εναντίον της μοίρας, στον θρίαμβο της ηθικής τάξης ή σ' έναν εξαγνισμό των παθών μέσω της τραγωδίας – μια αναίδεια που με κάνει να πιστεύω πως αυτοί οι άνθρωποι είναι εντελώς ανίκανοι για αισθητικές συγκινήσεις και παρακο-

λουθούν την τραγωδία μόνο σαν ηθικολόγοι. Ποτέ, απ' την εποχή του Αριστοτέλη, δε δόθηκε για την τραγική συγκίνηση μια εξήγηση που ν' αναφέρεται σε καταστάσεις καλλιτεχνικής ευαισθησίας, σε μια αισθητική συμμετοχή του θεατή. Πότε μας μιλούν για το δέος και τον οίκτο που μπορούν να προκληθούν ή να ενεργήσουν σα λύτρωση με τη βοήθεια σοβαρών γεγονότων, πότε μας λένε πως η νίκη των ηθικών αξιών ή η θυσία του ήρωα θα πρέπει να μας ανυψώσουν, να μας ενθουσιάσουν, σύμφωνα με μια ηθική κοσμοθεωρία. Και παρ' όλο που σκέφτομαι ότι αυτή είναι πραγματικά η μοναδική επενέργεια της τραγωδίας σε μεγάλο αριθμό ανθρώπων, δεν παύει να είναι φανερό πως όλοι αυτοί, κι οι αισθητικοί μαζί τους, δεν έχουν καταλάβει τίποτα απ' την τραγωδία σα μορφή ανώτερης τέχνης. Αυτή η παθολογική ανακούφιση, η «κάθαρση» του Αριστοτέλη, που οι φιλόλογοι δεν καλοξέρουν αν είναι ιατρικό ή ηθικό φαινόμενο, θυμίζει μια αξιοσημείωτη παρατήρηση του Γκαίτε²: «Ποτέ μου δεν κατόρθωσα – λέει – να επινοήσω μια τραγική κατάσταση χωρίς να νιώσω ένα ζωηρό παθολογικό ενδιαφέρον. Γι' αυτό και μάλλον απόφυγα παρά αναζήτησα αυτού του είδους τις καταστάσεις. Μήπως ήταν άραγε ένα από τα προτερήματα των αρχαίων το γεγονός ότι το αποκορύφωμα του πάθους δεν αποτελούσε γι' αυτούς παρά ένα αισθητικό παιχνίδι, ενώ εμείς πρέπει να επικαλούμαστε την ομοιότητα προς τη φύση για να δημιουργήσουμε τέτοια έργα;» Αυτό το τελευταίο ερώτημα, το τόσο βαθύ, μπορεί ν' απαντηθεί σήμερα καταφατικά, έπειτα από τις υπέροχες στιγμές που ζήσαμε βλέποντας με θαυμασμό, στη μουσική τραγωδία, ως ποιο σημείο

ακόμα και το πιο έντονο αποκορύφωμα του πάθους μπορεί να μην είναι παρά ένα αισθητικό παιχνίδι. Γι' αυτό έχουμε το δικαίωμα να σκεφτούμε πως, επιτέλους τώρα, το πρωταρχικό τραγικό φαινόμενο μπορεί να περιγραφεί με κάποιες πιθανότητες επιτυχίας. Αυτοί που δεν ξέρουν ακόμα να μιλούν παρά για τα δευτερότερα αποτελέσματα που παράγονται σε μη αισθητικές σφαίρες, αυτοί που δεν ξεπέρασαν την παθολογική ή ηθική σκοπιά, δεν έχουν άλλη λύση παρά να απελπιστούν για την ίδια τους την αισθητική ιδιοσυγκρασία. Θα τους συστήσουμε σαν ανώδυνο αντιστάθμισμα την ερμηνεία του Σαίξπηρ με τον τρόπο του Γερβίνου και την επίμοχθη ανακάλυψη της «ποιητικής αδείας».

Έτσι, η αναγέννηση της τραγωδίας προκαλεί και την αναγέννηση του *αισθητικά καλλιεργημένου ακροατή*, που είχε υποκατασταθεί, στις αίθουσες των θεάτρων, από έναν παράξενο αναπληρωτή με μισο-ηθικές και μισο-διανοητικές αξιώσεις, τον «κριτικό». Στη σφαίρα του, ως σήμερα, όλα ήταν τεχνητά, φτιασιδωμένα με κάποια φαινομενικότητα ζωής. Ο ηθοποιός δεν ήξερε, αλήθεια, πώς να φερθεί σ' έναν τέτοιο ακροατή με τις αξιώσεις του κριτικού, και γι' αυτό προσπαθούσε με αγωνία, όπως και ο δραματικός ποιητής κι ο συνθέτης του μελοδράματος που τον ενέπνεαν, να βρει τα τελευταία λείψανα ζωής σ' αυτό το αλαζονικό, κενό και ανίκανο για κάθε αισθητική ευχαρίστηση πλάσμα. Το ίδιο το κοινό το αποτελούν μέχρι σήμερα παρόμοιοι «κριτικοί»: Ο φοιτητής, ο μαθητής, ακόμα και η πιο απλοϊκή γυναικεία ύπαρξη ήταν προετοιμασμένοι, χωρίς να το θέλουν, από την εκπαίδευσή τους και από τις εφημερίδες, να καταλαβαίνουν μ'

αυτό τον τρόπο το έργο τέχνης. Οι πιο ευγενικές φύσεις ανάμεσα στους καλλιτέχνες έκαναν έκκληση στα ηθικά και θρησκευτικά αισθήματα ενός τέτοιου κοινού κι έβαζαν την «ηθική τάξη» στη θέση της ισχυρής αισθητικής μαγείας που θα έπρεπε να γοητεύσει τον αυθεντικό θεατή. Άλλοτε πάλι ο δραματικός ποιητής έφερνε στη σκηνή μια μεγάλη, ή τουλάχιστον παθιασμένη πολιτική ή κοινωνική τάση της εποχής, ώστε ο θεατής, ξεχνώντας την κριτική του κόπωση, να μπορεί να εγκαταλειφθεί στα ίδια αυτά πάθη, όπως γίνεται στις ώρες του πατριωτισμού και του πολεμοχαρού ενθουσιασμού, μπροστά στο βήμα της Βουλής ή σ' ένα δικαστήριο επιφορτισμένο να κρίνει το έγκλημα και την αμαρτία. Ήταν μια απασχόληση τόσο ξένη προς τους αληθινούς σκοπούς της τέχνης, ώστε μοιραία οδηγούσε, πολύ συχνά σε μια αληθινή λατρεία του «έργου με θέση». Τότε όμως εμφανιζόταν εκείνο που πάντα παρατηρείται όταν η τέχνη νοθεύεται: Μια εξαιρετικά γρήγορη φθορά αυτής της τάσης, έτσι ώστε, λόγου χάρη, η εκπαιδευτική και ηθικοπλαστική τάση του θεάτρου που την έπαιρναν στα σοβαρά την εποχή του Σίλλερ, να συγκαταλέγεται σήμερα στις περιφρονημένες παλιατσαρίες, που ανήκουν σε μια πολιτιστικά ξεπερασμένη εποχή. Καθώς σιγά-σιγά η κριτική εγκαθιστούσε την κυριαρχία της στο θέατρο, η δημοσιογραφία στο σχολείο και η εφημερίδα στην κοινωνία, η τέχνη εκφυλιζόταν και γινόταν τελικά μια τέρψη κατώτατου επιπέδου, ενώ η κριτική χρησιμοποιόταν για να δίνει κάποια συνοχή σε μια ματαιόδοξη, διαλυμένη, εγωιστική, άθλια και κοινότοπη κοινωνικότητα, που την πνευματική της κατάσταση εκφράζει ωραία η περίφημη πα-

ραβολή του Σοπενχάουερ για τους σκαντζόχοιρους. Ποτέ δεν φλυάρησαν οι άνθρωποι τόσο πολύ για την τέχνη, και ποτέ δεν είχαν τόσο λίγο αληθινό σεβασμό για την τέχνη. Μπορεί κανείς άραγε να συνεχίσει να κάνει παρέα με κάποιον ικανό να συζητήσει για τον Μπετόβεν ή τον Σαίξπηρ; Καθένας θα απαντήσει σ' αυτή την ερώτηση ανάλογα με το αίσθημά του, αλλά η απάντησή του, σε κάθε περίπτωση, θα δείξει τι εννοεί με τη λέξη «αισθητική καλλιέργεια», αν βέβαια υποθέσουμε πως απαντάει στην ερώτηση και δεν έχει μείνει βουβός από την έκπληξη.

Κι όμως, αρκετά ευγενικά κι ευαίσθητα πνεύματα, όσο κι αν είναι ελαφρά μολυσμένα από την κριτική βαρβαρότητα που περιγράψαμε, θα μπορούσαν να πουν κάτι για την απροσδόκητη όσο και ακατανόητη εντύπωση που τους έκανε, λόγου χάρη, μια καλή παράσταση του «Λόενγκριν». Εκείνο που θα τους έχει λείψει είναι ένα χέρι βοήθειας, που θα τους κατεύθυνε προς την ερμηνεία εκείνου που ένιωσαν. Χωρίς αυτό, η εντελώς διαφορετική και απόλυτα ασύγκριτη συγκίνηση που αισθάνθηκαν μπορεί, έτσι απομονωμένη, να σβήσει αφήνοντας μια σύντομη λάμψη, σαν μυστηριώδες αστέρι. Εκείνη την ημέρα, ο άνθρωπος αυτός είχε νιώσει σαν αληθινός αισθητικά καλλιεργημένος θεατής.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *«Στ' αφρισμένα νερά...»*: Από τον «Τριστάνο και Ιζόλδη» του Βάγνερ (πράξη γ', σκηνή γ').
2. *«Ποτέ μου δε κατόρθωσα...»*: Επιστολή του Γκαίτε προς τον Σίλλερ, 19 Δεκεμβρίου 1797.

Αν θέλουμε ν' αναρωτηθούμε πολύ σοβαρά ως ποιο βαθμό μοιάζουμε με τον αισθητικά καλλιεργημένο θεατή ή με τη μάζα των σωκρατικών ανθρώπων και των κριτικών, αρκεί να συνειδητοποιήσουμε ειλικρινά το αίσθημα που νιώθουμε μπροστά στο *θαύμα* που παριστάνει η σκηνή. Νιώθουμε να προσβάλλεται το ιστορικό μας αισθητήριο, που έχει συνηθίσει σε μια αυστηρή ψυχολογική αιτιότητα, ή μήπως δεχόμαστε το *θαύμα* σαν μια επιεική παραχώρηση, σαν ένα φαινόμενο που ταιριάζει στην παιδική νοοτροπία αλλά που μας έχει γίνει ξένο; Ή μήπως πιστεύουμε κάτι άλλο; Έτσι μόνο θα μετρήσουμε ως ποιο σημείο είμαστε ικανοί να κατανοήσουμε τον μύθο, αυτή τη σύνοψη του σύμπαντος που δεν μπορεί να μην είναι θαυματουργή, αφού αποτελεί ένα είδος επιτομής του κόσμου των φαινομένων. Όμως είναι πιθανό πως, αν εξετάσουμε τον εαυτό μας με αυστηρότητα, θα νιώσουμε σχεδόν όλοι τόσο επηρεασμένοι από την κριτική και ιστορική μας παιδεία, ώστε τελικά, με τη βοήθεια της πολυμάθειας και των αφηρημένων ιδεών, θα πιστέψουμε πως ο μύθος είναι κάτι που υπήρχε μόνο στο παρελθόν. Όμως χωρίς τον μύθο κάθε πολιτισμός χάνει τη φυσική του ρώμη και τη δημιουργική του δύναμη. Μόνο

ένας ορίζοντας που περιβάλλεται από μύθους μπορεί να εξασφαλίσει την ενότητα του ζωντανού πολιτισμού που περικλείει. Όλες οι πηγές της φαντασίας και του απολλώνιου ονείρου χρειάζονται τον μύθο, που τις σώζει από την άσκοπη και τυχαία περιπλάνηση. Πρέπει οι εικόνες του μύθου να είναι οι πανταχού παρόντες προστάτες άγγελοι που στηρίζουν την ανάπτυξη της νεανικής ψυχής, και που τα μηνύματά τους δείχνουν στον ώριμο άνθρωπο το νόημα της ζωής και των αγώνων του. Το ίδιο το κράτος δεν γνωρίζει άγραφους νόμους πιο ισχυρούς από τα μυθικά θεμέλια, που του εγγυώνται τον δεσμό του με τη θρησκεία, της οποίας οι ρίζες βρίσκονται στον μύθο.

Ας εξετάσουμε τώρα τον αφηρημένο άνθρωπο, που έχει στερηθεί τους κατευθυντήριους μύθους, την αφηρημένη εκπαίδευση, το αφηρημένο δίκαιο, το αφηρημένο κράτος. Ας σκεφτούμε τη φαντασία του καλλιτέχνη να πετάει στην τύχη, χωρίς κανόνα, χωρίς εθνικό μύθο που να την οδηγεί. Ας σκεφτούμε έναν πολιτισμό στερημένο από έναν τόπο καταγωγής σταθερό και ιερό, καταδικασμένο να εξαντλήσει όλες τις δυνατότητες και ν' αρκεστεί στην άθλια απομύζηση άλλων πολιτισμών: Τέτοια είναι η σύγχρονη εποχή, τέτοιο είναι το αποτέλεσμα αυτού του σωκρατικού πνεύματος, που καταστρέφει τους μύθους. Και τώρα ο άνθρωπος, στερημένος από μύθους, αιώνια πεινασμένος, ψάχνει σ' όλες τις παλιές εποχές για ν' ανακαλύψει κάποιες ρίζες, ακόμα κι αν χρειαστεί ν' ανατρέξει στα πιο αρχαία χρόνια. Τι σημαίνει η τρομερή αυτή πείνα του σύγχρονου πολιτισμένου για ιστορική γνώση, η μανία του να συγκεντρώσει γύρω του αναρίθμητους άλλους πολιτισμούς, ο αδηφάγος πόθος του

να τα ξέρει όλα, αν όχι ότι έχουμε χάσει τον μύθο, την αρχέγονη μυθική πατρίδα, τον πρωταρχικό μητρικό κόλπο; Ας αναρωτηθούμε αν η πυρετική και ανησυχητική κινητικότητα αυτού του πολιτισμού δεν είναι τίποτ' άλλο παρά η άπληστη όρεξη του πεινασμένου, που γυρεύει παντού φαγητό. Και ποιος θα ήθελε άραγε να δώσει οτιδήποτε σ' έναν τέτοιο πολιτισμό, που δεν μπορεί να χορτάσει με ό,τι κι αν καταβροχθίσει, και που με μόνο το άγγιγμά του μεταμορφώνεται σε «ιστορία και κριτική» την πιο ουσιαστική, την πιο σωτήρια τροφή;

Θα έπρεπε, αλίμονο, ν' απελπιστούμε για τη γερμανική μας ψυχή αν ήταν κιόλας τόσο αναπόσπαστα δεμένη και ταυτισμένη με τον πολιτισμό της, όπως μπορούμε με φρίκη να το παρατηρήσουμε στην πολιτισμένη Γαλλία¹. Βλέποντας εκείνο που επί πολύν καιρό ήταν το μεγάλο πλεονέκτημα της Γαλλίας κι η αιτία της τεράστιας ανόδου της, δηλαδή ακριβώς αυτή την εσωτερική ένωση του λαού και του πολιτισμού του, θα έπρεπε να θεωρήσουμε ευεργετικό το γεγονός ότι ο δικός μας τόσο αμφισβητούμενος πολιτισμός δεν έχει τίποτα το κοινό με τον ευγενικό πλούτο του εθνικού μας χαρακτήρα. Όλες μας οι ελπίδες, αντίθετα, τείνουν ν' ανακαλύψουν, κάτω απ' τα σκαμπανεβάσματα αυτού του ανήσυχου πολιτισμού, κάτω απ' τους σπασμούς του, μια θαυμαστή και υγιέστατη αρχέγονη δύναμη, που ασφαλώς δεν ξυπνάει παρά στις υπέροχες στιγμές κι έπειτα ξαναβυθίζεται στον ύπνο, κι οραματίζεται μια μελλοντική αφύπνιση. Απ' αυτή την άβυσσο ξεπετάχτηκε η γερμανική Μεταρρύθμιση. Στα εκκλησιαστικά της άσματα αντήχησε για πρώτη φορά η μελλοντική μελωδία της γερμανικής μουσικής. Η χορω-

δία του Λουθήρου² είναι τόσο βαθιά, τόσο τολμηρή, τόσο εκφραστική, τόσο ξέχειλη από καλοσύνη και τρυφερότητα, όσο και η πρώτη διονυσιακή φωνή που βγαίνει απ' τις λόχμες όταν πλησιάζει η άνοιξη. Στο κάλεσμά της απαντάει με χίλιες ανταγωνιστικές αντηχήσεις η γεμάτη υπέροχη ευλάβεια πομπή των διονυσιακών ονειροπόλων, στους οποίους οφείλουμε την αναγέννηση της γερμανικής μουσικής – και στους οποίους θα οφείλουμε μια μέρα την αναγέννηση του γερμανικού μύθου.

Ξέρω πως πρέπει τώρα να οδηγήσω τον αναγνώστη που με παρακολούθησε με συμπάθεια σε μια βουνοκορφή μοναχικών στοχασμών, όπου λίγοι θα μ' ακολουθήσουν, και θα του φωνάξω για να τον ενθαρρύνω πως θα πρέπει να στηριχτούμε στους Έλληνες, τους ακτινοβόλους οδηγούς μας. Απ' αυτούς δανειστήκαμε, για να ξεκαθαρίσουμε τις αισθητικές θεωρίες μας, αυτές τις δύο θεότητες, που η καθεμιά τους κυριαρχεί σ' ένα ξεχωριστό τομέα της τέχνης, και που η ελληνική τραγωδία μας έκανε να αντιληφθούμε τα αποτελέσματα της συνάντησής τους και αλληλοσυμπλήρωσής τους. Είδαμε την παρακμή της ελληνικής τραγωδίας σαν αποτέλεσμα ενός παράξενου διαζυγίου ανάμεσα σ' αυτές τις δύο αρχέγονες τάσεις, σα φαινόμενο που αντιστοιχούσε σ' έναν εκφυλισμό και μια μεταβολή του εθνικού χαρακτήρα των Ελλήνων, και που μας καλεί να συλλογιστούμε σοβαρά τον στενό και αναγκαίο δεσμό που ενώνει, μέσα απ' τις ρίζες τους, την τέχνη με τον λαό, τον μύθο με τα ήθη, την τραγωδία με το κράτος. Αυτό το ναυάγιο της τραγωδίας υπήρξε ταυτόχρονα ναυάγιο του μύθου. Ως τότε οι Έλληνες ήταν υποχρεωμένοι, παρά τη θέλησή τους, να ανά-

γουν σε μύθους όλες τις εμπειρίες τους, που δεν γίνονταν κατανοητές παρά χάρι σ' αυτούς τους μύθους. Το πιο άμεσο παρόν το 'βλεπαν αναγκαία *sub specie aeterni*³, και κατά κάποια έννοια αχρονικό. Το κράτος, όπως και η τέχνη, λουζόταν σ' αυτό το αχρονικό κύμα, βρίσκοντας εκεί μια ανάπαυση από τις φροντίδες και τα πάθη της στιγμής. Κι η αξία ενός λαού, καθώς κι ενός ατόμου, μετριέται ακριβώς μ' αυτή του την ικανότητα να μπορεί να σφραγίσει με τη σφραγίδα της αιωνιότητας τα γεγονότα της ύπαρξής του: Έτσι, κατά κάποιο τρόπο, αποβάλλει την προσωρινότητά του και επιβεβαιώνει την ασυνείδητη και βαθιά πίστη του στη σχετικότητα του χρόνου και στην αληθινή, δηλαδή μεταφυσική σημασία της ζωής. Το αντίθετο συμβαίνει όταν ένας λαός αρχίζει να βλέπει τον εαυτό του σε μια καθαρά ιστορική διάσταση και να καταστρέφει τα τείχη των μύθων γύρω του, πράγμα που συνοδεύεται συνήθως από μια αυξανόμενη έλλειψη πίστης, μια ρήξη με την ασυνείδητη μεταφυσική της προέλευσής του, μ' όλες τις ηθικές συνέπειες που ακολουθούν. Η ελληνική τέχνη, και ιδίως η ελληνική τραγωδία, καθυστέρησε την καταστροφή του μύθου. Χρειάστηκε να την εξοντώσουν κι αυτήν οι άνθρωποι για να μπορέσουν να κάνουν μια ζωή αχαλίνωτη και ανέστια, στηριγμένη στην αγριότητα της σκέψης, του εθίμου και της δράσης. Ακόμα και τότε, αυτό το μεταφυσικό ένστικτο προσπάθησε να ξαναβρεί για τον εαυτό του κάποια μειωμένη λάμψη με τον σωκρατικό επιστημονισμό, που αποτέλούσε ένα κέντρισμα για ζωή. Στις κατώτερες όμως τάξεις, το ίδιο αυτό ένστικτο δεν προκάλεσε παρά μια πυρετώδη ανησυχία, που σιγά-σιγά χάθηκε μέσα σ' ένα

πανδαμόνιο ετερόκλιτων και τυχαία συναρμοσμένων μύθων, ανάμεσα στους οποίους ο Έλληνας ένιωθε την καρδιά του ανικανοποίητη, ως την ημέρα που, μεταμορφωμένος σε *Γραικύλο*, έμαθε να κρύβει τον πυρετό του ή να αναζητεί την απόλυτη αποκτήνωση σε κάποια ζοφερή ανατολίτικη δεισιδαιμονία⁴.

Είναι φανερό πως από τότε που αναστήθηκε η αλεξανδρινή και ρωμαϊκή αρχαιότητα, τον 16ο αιώνα, προσεγγίσαμε σε μια τέτοια πνευματική κατάσταση, έπειτα από ένα μακρύ και δυσπερίγραπτο διάλειμμα. Στις ανώτερες τάξεις εμφανίστηκε η ίδια υπερβολική ανάγκη για μάθηση, η ίδια μανία για νέες ανακαλύψεις, η ίδια μεγάλη στροφή προς τα εγκόσμια, το ίδιο ξερίζωμα, ο ίδιος ακόρεστος συνωστισμός γύρω απ' τα ξένα τραπέζια, η ίδια επιπόλαιη λατρεία του παρόντος, ή η ίδια τυφλή και αναισθητη άρνησή του, γιατί όλα αντιμετωπίζονται *sub specie saeculi*⁵ ανάλογα με τη στιγμή. Τα μόνιμα αυτά συμπτώματα επιτρέπουν να συμπεράνουμε πως, κάθε φορά που εξαφανίζεται ο μύθος, παρατηρείται το ίδιο κενό στην καρδιά του πολιτισμού. Είναι σχεδόν αδύνατο να πετύχει κανείς τον εμβολιασμό ενός ξένου μύθου χωρίς να πάθει το δέντρο ανεπανόρθωτη βλάβη. Ίσως το δέντρο να έχει αρκετή δύναμη και υγεία για ν' απορρίψει κάποια φορά το ξένο στοιχείο, έπειτα από τρομερές προσπάθειες, αλλά συνήθως το βλέπουμε να μαραίνεται ή να εξαντλείται απ' το θανάσιμο μπόλιασμα. Είναι τόση η πίστη μας στην καθαρότητα και την ευρωστία του γερμανικού λαού, ώστε τολμούμε να πιστέψουμε πως θα απορρίψει τα στοιχεία που του μπόλιασαν με τη βία, και πως το γερμανικό πνεύμα θα κατορθώσει να

ξαναποκτήσει συνείδηση του εαυτού του. Μερικοί θα σκεφτούν ίσως πως αυτό το πνεύμα θα πρέπει ν' αρχίσει τον αγώνα αποβάλλοντας τα λατινικά του στοιχεία. Ίσως διαβλέπουν στη νικηφόρο ανδρεία και την αμματόβρεχτη δόξα του τελευταίου πολέμου μια εξωτερική παρότρυνση κι ένα κέντρισμα για να επιχειρήσουν αυτή την εξαφάνιση. Θα πρέπει όμως εσωτερικό τους κίνητρο να είναι η φιλοδοξία να μείνουν άξιοι των μεγάλων μας πρωταγωνιστών, του Λούθηρου και των μεγάλων μας καλλιτεχνών ή ποιητών. Αυτό που δεν πρέπει ποτέ να πιστέψουμε είναι πως τετοιοι αγώνες μπορούν να οδηγηθούν σε νίκη χωρίς την παρουσία των εφέστιων θεών της μυθικής πατρίδας, χωρίς μια «ανοικοδόμηση» κάθε γερμανικού στοιχείου. Κι αν ο δισταχτικός Γερμανός γυρεύει με το βλέμμα του έναν οδηγό⁶ που να τον ξαναφέρει στην εδώ και τόσο καιρό χαμένη πατρίδα του, που μόλις θυμάται ακόμα τις προσβάσεις της και τους δρόμους της, ας ακούσει τουλάχιστον το υπέροχο και γοητευτικό κελάηδημα του διονυσιακού πουλιού, που φτερουγίζει πάνω απ' το κεφάλι του και μπορεί να του δείξει το δρόμο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *στην πολιτισμένη Γαλλία*: Η αντίληψη του Νίτσε για τον γαλλικό πολιτισμό επηρεάζεται σαφώς από τις μονομερείς απόψεις του Βάγνερ, ο οποίος, στην πραγματεία του «Μπετόβεν» (1870), καταδικάζει τον «εκδημοκρατισμό του καλλιτεχνικού γούστου» της Γαλλίας ως «τελείως στερούμενο πρωτοτυπίας».

2. *η χορωδία του Λουθήρου*: Η χορωδία ήταν αρχικά το μόνο ασυνόδευτο άσμα της καθολικής λειτουργίας. Ο Λούθηρος ανέπτυξε το προτεσταντικό εκκλησιαστικό τραγούδι, που συνοδεύεται από μουσική.

3. *sub specie aeterni*: Από τη σκοπιά της αιωνιότητας.

4. *σε κάποια ζοφερή ανατολίτικη δεισιδαιμονία*: Μετά τον Μέγα Αλέξανδρο, εισέβαλαν στην Ελλάδα πολλές δοξασίες και λατρείες από την Ανατολή: Αιγύπτιοι θεοί όπως η Ίσις και ο Όσιρις, η μικρασιατική Κυβέλη (Μεγάλη Μητέρα), ο Άδωνις και η Ασάρτη (Ιστάρ) κ.α.

5. *sub specie saeculi*: Από τη σκοπιά του αιώνα.

6. *έναν οδηγό*: Στα γερμανικά, *fuhrer*. Η ανάγκη ενός χαρακτηριστικού «αρχηγού», που θα απελευθέρωνε τους Γερμανούς από την πολιτιστική εξάρτηση στη Γαλλία ήταν μια έμμονη ιδέα του Νίτσε. Την εποχή της «Γέννησης της Τραγωδίας» ο Νίτσε νόμιζε πως είχε βρει έναν τέτοιο ηγέτη στο πρόσωπο του Ριχάρδου Βάγνερ.

Ανάμεσα στα αισθητικά αποτελέσματα που ταιριάζουν με τη μουσική τραγωδία αναφέραμε την απολλώνια *αυταπάτη* που, εμποδίζοντάς μας να βυθιστούμε στην πλήρη ταύτιση με τη διονυσιακή μουσική, στρέφει τη μουσική μας συγκίνηση προς έναν απολλώνιο τομέα, όπου μεσολαβεί η εικόνα ενός ορατού κόσμου. Μας φάνηκε πως είδαμε, χάρη σ' αυτή τη χαλάρωση της συγκίνησης, πως ο ενδιάμεσος κόσμος που αποτελεί τη σκηνική δράση, και το δράμα γενικά, γίνονται ορατά και κατανοητά από μέσα τους, σ' ένα βαθμό που λείπει απ' όλα τα άλλα είδη της απολλώνιας τέχνης. Έτσι, αυτή η στιγμή που το πνεύμα της μουσικής μεταφέρει και σηκώνει στα φτερά του την τραγωδία, μας φάνηκε να δείχνει την υπέρτατη ένταση των συνδυασμένων δυνάμεών τους, και είδαμε στην αδελφική ένωση του Απόλλωνα και του Διόνυσου την πιο υψηλή πραγματοποίηση των σκοπών της απολλώνιας και της διονυσιακής τέχνης.

Είναι αλήθεια πως η λαμπρή απολλώνια εικόνα, εσωτερικά φωτισμένη απ' τη μουσική, δεν δημιουργεί το ιδιαίτερο εκείνο αποτέλεσμα που παράγουν οι χαμηλότερου επιπέδου απολλώνιες τέχνες. Αν η εποποιία ή το ζωντανέμένο μάραρο μπορούν ν' αναγκάσουν το βλέμμα ν' ατε-

νίσει μέσα σε μια ήρεμη έκσταση τον κόσμο της εξατομίκευσης, αυτό το αποτέλεσμα δεν μπορεί να το πετύχει κανείς εδώ, παρ' όλο τον υψηλότερο βαθμό πνευματικότητας και ακρίβειας. Όταν βλέπουμε ένα δράμα, ακόμα κι αν το διαπεραστικό μας βλέμμα έφτασε ως την ενδόμυχη κίνηση που βάζει σε λειτουργία τους μηχανισμούς του, έχουμε πάντως την εντύπωση πως όσα εκτυλίχτηκαν μπροστά στα μάτια μας δεν ήταν παρά ένας συμβολικός πίνακας, που σχεδόν μαντέψαμε το εσωτερικό του νόημα, και που θα θέλαμε να τον παραμερίσουμε σαν μια κουρτίνα για να δούμε την πρωταρχική εικόνα που κρύβεται πίσω του. Η εξαιρετική καθαρότητα του πίνακα δεν μας άρκεσε, γιατί έμοιαζε ν' αποκαλύπτει και μαζί να κρύβει κάποια πράγματα. Και παρ' όλο που μας καλούσε, με τη συμβολική αποκάλυψη που μας έκανε, να ξεσχίσουμε το πέπλο, να ξεσκεπάσουμε τη μυστηριώδη βαθύτερη πραγματικότητα, η λαμπερότητα του συνόλου αιχμαλώτιζε τα βλέμματά μας και τα εμπόδιζε να εισδύσουν πιο μέσα.

Αν δεν δοκίμασε κανείς αυτή την εμπειρία, αν δεν ένιωσε αναγκασμένος να κοιτάζει το θέαμα και συγχρόνως να θέλει να ξεπεράσει την εξωτερική του θεώρηση, δύσκολα θα καταλάβει για ποιο λόγο αυτές οι δύο εντυπώσεις συνυπάρχουν και γίνονται αισθητές μαζί στην ενάτηνηση του τραγικού μύθου. Αντίθετα, οι θεατές που έχουν αληθινή αισθητική καλλιέργεια θα επιβεβαιώσουν τον ισχυρισμό μου πως αυτή η δυαδικότητα της συγκίνησης είναι το πιο αξιοσημείωτο αποτέλεσμα της τραγωδίας. Ας μεταφέρουμε στην ψυχή του τραγικού καλλιτέχνη αυτό το φαινόμενο που παρατηρείται στον αισθητικά ευαίσθητο θεατή, και θα κατανοήσουμε τη γένεση του

τραγικού μύθου. Μετέχει στην απολλώνια τέχνη με την αγαλλίαση που του δίνουν η φαινομενικότητα και το θέαμα, αλλά ταυτόχρονα απαρνιέται αυτή την απόλαυση και βρίσκει μια ανώτερη ικανοποίηση με την καταστροφή του κόσμου των φαινομένων. Το περιεχόμενο του τραγικού μύθου είναι πριν απ' όλα ένα επικό γεγονός που δοξάζει τον μαχητή ήρωα. Αλλά με ποιο αινιγματικό τρόπο η οδυνηρή μοίρα του ήρωα, οι μαρτυρικές θυσίες του, η βασανιστική σύγκρουση των κινήτρων, με δυο λόγια όλα όσα στηρίζουν τη σοφία του Σειληνού, ή, από αισθητική άποψη, ξαναφέρνουν την ασχήμια και την κακοφωνία με αναρίθμητες μορφές, με τέτοια επιμονή, κι αυτό την εποχή της πιο πληθωρικής εφηβείας ενός λαού – με ποιο τρόπο μπορούν να εξηγηθούν όλ' αυτά αν όχι με το γεγονός ότι προκαλούν μια υψηλότερη συγκίνηση;

Πραγματικά, το να λέμε πως στη ζωή όλα γίνονται μ' αυτό τον τραγικό τρόπο δεν θα εξηγούσε καθόλου τη γέννηση κάποιας μορφής τέχνης, αφού η τέχνη δεν είναι μόνο μίμηση της πραγματικότητας, αλλά και μεταφυσικό συμπλήρωμα αυτής της πραγματικότητας, τοποθετημένο κοντά της για να την ξεπεράσει. Ο τραγικός μύθος, που είναι αναπόσπαστο μέρος της τέχνης, μετέχει στους σκοπούς της τέχνης και στοχεύει στη μεταφυσική μεταμόρφωση του πραγματικού, που αποτελεί τον βασικό σκοπό κάθε τέχνης. Όμως, τι μεταμορφώνει όταν παρουσιάζει απλώς τον κόσμο των φαινομένων με τον πάσχοντα ήρωα; Ασφαλώς όχι την «πραγματικότητα» αυτού του κόσμου των φαινομένων, γιατί μας λέει: «Κοιτάξτε! Προσέξτε! Αυτή είναι η ζωή σας! Αυτός είναι ο δείχτης που σημειώνει τις ώρες στο ρολόι της ύπαρξής σας!»

Αυτή λοιπόν τη ζωή θα έδειχνε ο μύθος, μεταμορφωμένη με τέτοιο τρόπο στα μάτια μας; Και αν όχι, σε τι συνίσταται η αισθητική απόλαυση με την οποία βλέπουμε να παρελαύνουν μπροστά στα μάτια μας τέτοιου είδους εικόνες; Μιλάω για την αισθητική χαρά, γιατί ξέρω καλά πως πολλές απ' αυτές τις εικόνες μπορούν να προκαλέσουν και μια ηθική ικανοποίηση, αφυπνίζοντας λόγου χάρη τον οίκτο, ή αποζητώντας τον θρίαμβο του ηθικού νόμου. Αν όμως θέλει κανείς να περιορίσει σ' αυτές τις ηθικές αιτίες το αποτέλεσμα του τραγικού, όπως επί πολύν καιρό είχε γίνει με την αισθητική, ας μη φανταστεί πως πλησίασε καθόλου την ουσία της τέχνης, που απαιτεί πριν απ' όλα καθαρότητα μέσα στον χώρο της. Πρώτη και απαραίτητη προϋπόθεση του τραγικού μύθου είναι ν' αναζητεί κανείς αποκλειστικά στην αισθητική σφαίρα τη φύση της ευχαρίστησης που προκαλεί, χωρίς να μπαίνει στον τομέα του οίκτου, του φόβου, της ηθικής έξαρσης. Πώς θα μπορούσαν η ασχήμια και η κακοφωνία, που αποτελούν το περιεχόμενο του τραγικού μύθου, να διεγείρουν την αισθητική ευχαρίστηση;

Θα πρέπει εδώ να μεταφερθώ τολμηρά σε μια μεταφυσική της τέχνης και να επαναλάβω αυτό που είπα πριν, ότι δηλαδή η ύπαρξη και ο κόσμος δεν δικαιώνονται παρά σαν αισθητικά φαινόμενα¹. Ο τραγικός μύθος πρέπει να μας πείσει πως ακόμα και η ασχήμια και η κακοφωνία είναι ένα καλλιτεχνικό παιχνίδι που παίζει η βούληση με τον εαυτό της, μέσα στην πληρότητα της αγαλλίασής της. Αυτό το αρχέγονο φαινόμενο που είναι τόσο δύσκολο να κατανοηθεί, η διονυσιακή τέχνη, γίνεται αντιληπτό αμέσως χάρη στη θαυμαστή σημασία της *μουσικής πα-*

*ραφωνίας*². Πραγματικά η μουσική, αν τη συγκρίνει κανείς με τον κόσμο, είναι η μόνη που μπορεί να δώσει μια ιδέα του τι πρέπει να εννοούμε σαν αισθητική δικαίωση του κόσμου. η ικανοποίηση που παράγεται από τον τραγικό μύθο έχει την ίδια προέλευση με την ευχάριστη συγκίνηση που προκαλεί η παραφωνία στη μουσική. Ο διονυσιασμός, και η πρωτόγονη ευχαρίστηση που νιώθει ακόμα και μέσα στον πόνο, είναι η κοινή μήτρα απ' όπου γεννήθηκαν η μουσική και ο τραγικός μύθος.

Τώρα λοιπόν που επικαλεστήκαμε αυτή τη σύγκριση με τη μουσική παραφωνία, δε βρίσκετε ότι διαφωτίστηκε σημαντικά το δύσκολο πρόβλημα του τραγικού αποτελέσματος; Δεν είναι αλήθεια ότι αρχίζουμε να κατανοούμε τι σημαίνει το γεγονός ότι στην τραγωδία θέλουμε μαζί να βλέπουμε και να ξεπερνούμε το ορατό; Αυτός ο πόθος του απείρου, αυτή η παλλόμενη νοσταλγία που συνοδεύουν τη ζωηρή χαρά που μας προξενεί η πραγματικότητα όταν την ατενίζουμε καθαρά, μας θυμίζουν πως και στις δύο αυτές περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε μ' ένα διονυσιακό φαινόμενο που, χτίζοντας και καταστρέφοντας αδιάκοπα τον κόσμο της εξατομίκευσης, μας κάνει να νιώσουμε τη διάχυτη δύναμη μιας πρωτόγονης ευχαρίστησης. Γι' αυτό ο σκοτεινός Ηράκλειτος συγκρίνει³ τη δημιουργική δύναμη του κόσμου μ' ένα παιδί που μαζεύει πέτρες στην τύχη και χτίζει παίζοντας σωρούς από άμμο, που κατόπιν τους καταστρέφει.

Έτσι λοιπόν, για να δικαιωθούν τα διονυσιακά χαρίσματα ενός λαού, θα πρέπει να σκεφτόμαστε όχι μόνο τη μουσική αυτού του λαού, αλλά και απαραίτητα τον τραγικό μύθο του, που αποτελεί μια δεύτερη απόδειξη αυ-

τών των χαρισμάτων. Επειδή υπάρχει αυτή η στενή συγγένεια της μουσικής και του μύθου, θα πρέπει να υποθέσουμε επίσης πως ο εκφυλισμός και η φθορά του ενός στοιχείου συμπαρασύρει στην παρακμή και το άλλο, αφού άλλωστε και η απλή εξασθένηση του μύθου εκφράζει πάντα την εξασθένηση της διονυσιακής ιδιότητας. Μια απλή ματιά στην εξέλιξη της γερμανικής ψυχής δεν μας επιτρέπει την παραμικρή αμφιβολία για την αλήθεια του διπλού αυτού φαινομένου: Στο μελόδραμα όπως και στον αφηρημένο τομέα της ύπαρξής μας, τον απογυμνωμένο από μύθους, στην ξεπεσμένη τέχνη μας, που έγινε απλή διασκέδαση, όπως και στη ζωή μας που κατευθύνεται από αφηρημένες έννοιες, ανακαλύψαμε την ίδια εχθρότητα προς την τέχνη και τη ζωή που χαρακτηρίζει τη σωκρατική αισιοδοξία. Υπήρχαν όμως παρήγορα συμπτώματα που μαρτυρούσαν ότι, παρ' όλ' αυτά, το γερμανικό πνεύμα αναπαύοταν και ονειρευόταν στα βάθη μιας απροσμέτρητης αβύσσου, με την άθικτη λαμπρότητα της υγείας του, με τη διονυσιακή ευρωστία του, σαν ένας ιππότης βυθισμένος στον ύπνο. Απ' αυτή την άβυσσο ανεβαίνει προς εμάς το διονυσιακό στοιχείο, που μας θυμίζει πως αυτός ο Γερμανός ιππότης ζει ακόμα στ' όνειρό του, με σοβαρά και ευεργετικά οράματα, τον πολύ παλιό διονυσιακό του μύθο. Θα κάνουμε λάθος αν νομίσουμε πως η γερμανική ψυχή έχασε για πάντα τη μυθική της πατρίδα, αφού ακούει ακόμα τόσο ευδιάκριτα τις φωνές των πουλιών που μιλούν γι' αυτή την πατρίδα. Μια μέρα θα ξυπνήσει στο δροσερό σφρίγος της αυγής που ακολουθεί έναν πρωινό ύπνο. Τότε θα σκοτώσει τους δράκοντες, θα εκμηδενίσει τους δόλιους νάνους, θα ξυ-

πνήσει τη Βρουνχίλδη – και ακόμα κι η λόγχη του ίδιου του Βόταν⁴ δεν θα μπορέσει να του φράξει το δρόμο.

Φίλοι μου, όσοι πιστεύετε στη διονυσιακή μουσική, ξέρετε επίσης τι σημαίνει για μας η τραγωδία. Μέσω αυτής κατέχουμε τον τραγικό μύθο, που ξαναγεννήθηκε απ' το πνεύμα της μουσικής – κι αυτός ο μύθος μπορεί να σας δώσει ελπίδες, να σας κάνει να ξεχάσετε τις χειρότερες οδύνες. Η χειρότερη οδύνη είναι για μας η μακρόχρονη ταπείνωση που έζησε το γερμανικό πνεύμα, αποσπασμένο απ' την πατρίδα του και το έδαφος όπου γεννήθηκε, στην υπηρεσία δόλιων νάνων. Καταλαβαίνετε αυτά τα λόγια, όπως θα καταλάβετε, τελικά, τις ελπίδες μου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *δεν δικαιώνονται παρά σαν αισθητικά φαινόμενα*: Πρόκειται για μια βασική θέση του παρόντος βιβλίου.
2. *μουσική παραφωνία*: Η παραφωνία, αντίθετα προς τη συμφωνία, είναι η εκτίμηση ότι δύο τόνοι είναι περισσότερο ή λιγότερο αταίριαστοι ο ένας με τον άλλο.
3. *Ο Ηράκλειτος συγκρίνει...:* Στο απόσπασμα υπ' αριθμόν 52.
4. *τους δράκοντες... τη Βρουνχίλδη... ακόμα κι η λόγχη του Βόταν*: Ο Νίτσε προσωποποιεί το γερμανικό πνεύμα στη μορφή του Ζίγκφρηντ, ήρωα του ομώνυμου μελοδράματος του Βάγνερ, μέρους του «Δαχτυλιδιού των Νιμπελούνγκεν» (1856). Αντίπαλοί του είναι ο δράκοντας Φάφνερ και άλλα πρόσωπα που τα σκοτώνει για να βρει τον θησαυρό των Νιμπελούνγκεν και να αποκτήσει τη Βρουνχίλδη, σπάζοντας το σπαθί του Βόταν. Βλ. και σημ. 19, κεφ. «Προσπάθεια μιας αυτοκριτικής».

Η μουσική κι ο τραγικός μύθος εκφράζουν στον ίδιο βαθμό τη διονυσιακή ικανότητα ενός λαού, κι είναι στοιχεία αχώριστα το ένα απ' τ' άλλο. Και τα δυο προέρχονται από μια περιοχή της τέχνης που βρίσκεται πέρα απ' τον απολλώνιο τομέα. Και τα δυο δοξάζουν ένα βασίλειο όπου η παραφωνία, όπως και η τρομαχτική εικόνα του σύμπαντος, αναλύονται σε θεσπέσιες αρμονίες. Και τα δύο παίζουν με το κεντρί της οδύνης, γιατί πιστεύουν στη δύναμη της μαγικής τους γοητείας. Και τα δυο δικαιώνουν μ' αυτό το παιχνίδι ακόμα και την ύπαρξη του «χειρότερου των κόσμων». Ο διονυσιασμός, συγκρινόμενος με το απολλώνιο στοιχείο, εμφανίζεται εδώ σαν η αιώνια και πρωταρχική δύναμη που ανακαλεί στη ζωή ολόκληρο τον κόσμο των φαινομένων, στο κέντρο του οποίου γίνεται αναγκαία μια νέα μεταμορφωτική δύναμη, για να συγκρατήσει στη ζωή τις έμψυχες μέρφες της εξατομίκευσης. Αν μπορούσαμε να φανταστούμε την παραφωνία ενσωματωμένη σε κάποιον – και τι άλλο είναι ο άνθρωπος παρά κάτι τέτοιο; – αυτή η ασυμφωνία θα είχε ανάγκη, για να ζήσει, από μια θαυμαστή αυταπάτη που θα κάλυπτε την ίδια της τη φύση μ' ένα πέπλο ομορφιάς. Αυτός είναι ο αληθινός προορισμός

του Απόλλωνα: Τ' όνομά του συμβολίζει τις αναρίθμητες αυταπάτες της ωραίας φαινομενικότητας, που κάνουν κάθε στιγμή την ύπαρξη άξια να βιωθεί και μας εμπνέουν την επιθυμία της επόμενης στιγμής.

Θα πρέπει πάντως το υπόβαθρο κάθε ύπαρξης, το διονυσιακό βάθος του σύμπαντος, να μην εμφανίζεται στην ατομική συνείδηση παρά μόνο στο μέτρο που μπορεί να συνδυάσει την απολλώνια μεταμορφωτική δύναμη, ώστε τα δύο αισθητικά ένστικτα να κατορθώσουν ν' αναπτύξουν τις δυνάμεις τους με αυστηρή αμοιβαιότητα, σύμφωνα με το νόμο της αιώνιας δικαιοσύνης. Όταν οι διονυσιακές ενέργειες υψώνονται με βίαιη ορμητικότητα, πρέπει κι ο Απόλλωνας, τυλιγμένος σ' ένα σύννεφο, να έχει κατέβει και να βρίσκεται κι εκείνος ανάμεσά μας. Ίσως μια επόμενη γενιά να ιδεί σ' όλο του τον πλούτο τις λαμπρές εκδηλώσεις της ομορφιάς του.

Για να νιώσει όμως κανείς διαισθητικά την ανάγκη αυτής της δράσης, ο πιο σίγουρος τρόπος είναι να μεταφερθεί τουλάχιστον μια φορά, έστω και στ' όνειρό του, στη ζωή της ελληνικής αρχαιότητας. Περιπλανώμενος κάτω από ψηλά ιωνικά περιστύλια¹, υψώνοντας τα μάτια προς έναν ορίζοντα με ευγενικές και καθαρές γραμμές, ατενίζοντας τη θαυμαστή αντανάκλαση της ανθρωπίνης μορφής στο εκθαμβωτικό μάρμαρο των αγαλμάτων, περιβαλλόμενος από ανθρώπους με μεγαλόπρεπη περπατησιά ή γεμάτους από λεπτές συγκινήσεις, προικισμένους με μια αρμονική γλώσσα και εκφραστικές ρυθμικές χειρονομίες, μέσα σε μια τέτοια μόνιμη υπεραφθονία ομορφιάς, είναι άραγε δυνατό να μην αναφωνήσει ο άνθρωπος, απλώνοντας τα μπράτσα του προς τον Απόλ-

λωνα: «Τρισμακάριστε λαέ των Ελλήνων! Πόσο μεγάλος θα πρέπει να ήταν ο Διόνυσός σου, για να χρειαστεί ο θεός της Δήλου να χρησιμοποιήσει τέτοιες γοητείες για να γιατρέψει το διθυραμβικό σου παραλήρημα!» Αλλά θα βρισκόταν τότε ένας Αθηναίος γέροντας που, κοιτάζοντας αυτό τον ενθουσιώδη άνθρωπο με το υπέροχο βλέμμα του Αισχύλου, θα του απαντούσε:

«Πρόσθεσε ακόμα τούτο στα λόγια σου, παράδοξε ξένε: Τι πρέπει να τράβηξε αυτός ο λαός για να φτάσει σε τέτοια ομορφιά! Τώρα όμως ακολούθησέ με στο τραγικό θέατρο, κι έλα να θυσιάσεις μαζί μου στον ναό των δύο θεοτήτων μας!»

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *ιωνικά περιστύλια*: Ίσως ο Νίτσε να είχε υπόψη του την ιωνική κιονοστοιχία που είχε αφιερωθεί το 478 π.Χ. στον Απόλλωνα, στους Δελφούς.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ

- 1844 15 Οκτωβρίου: Ο Φρήντριχ Νίτσε γεννιέται στο Ρέκεν, κοντά στο Λύτσεν (ΝΔ της Λειψίας, στην πρωσική Σαξωνία). Γιος του εφημέριου Καρλ Λούντβιχ Νίτσε. Και ο παππούς του ήταν εφημέριος.
- 1849 30 Ιουλίου. Θάνατος του πατέρα.
1850. Η οικογένεια μεταφέρεται στο Νάουμπουργκ.
1858. Ο Νίτσε μαθητής στο γυμνάσιο Σουλφόρτα, στο Νάουμπουργκ, ως το 1864.
- 1864 Οκτώβριος. Ο Νίτσε αρχίζει στο Πανεπιστήμιο της Βόννης σπουδές Θεολογίας και Κλασικής Φιλολογίας.
- 1865 Οκτώβριος. Ο Νίτσε ακολουθεί τον καθηγητή Φιλολογίας του Φ. Β. Ριτσλ στη Λειψία και συνεχίζει τις σπουδές του εκεί. Διαβάζει τον Σοπενχάουερ.
1868. Ο Νίτσε συναντιέται στη Λειψία με τον Ρίχαρντ Βάγνερ.
- 1869 Φεβρουάριος. Ο Νίτσε, με τις συστάσεις του Ριτσλ και έπειτα από διατριβές του για τον Θέογνι και τον Διογένη Λαέρτιο, διορίζεται έκτακτος καθηγητής της Κλασικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Βασιλείας.

- 1869 17 Μαΐου. Πρώτη επίσκεψη του Νίτσε στον Βάγνερ στο Τρίμπσεν, κοντά στη Λουκέρνη.
- 1870 Μάρτιος. Ο Νίτσε γίνεται τακτικός καθηγητής. Οι φοιτητές παρακολουθούν τις παραδόσεις του για τον Σοφοκλή, τον Ησίοδο, τους πλατωνικούς διαλόγους κ.λπ.
Αύγουστος: Ο Νίτσε κατατάσσεται ως εθελοντής νοσοκόμος στον γαλλο-γερμανικό πόλεμο. Προσβάλλεται στο Ρουρ από διφθερίτιδα.
Οκτώβριος. Ο Νίτσε επιστρέφει στη Βασιλεία.
1871. Ασθένεια και προσωρινή άδεια. Ταξίδια στο Λουγκάνο, Βέρνη, Λειψία και Μάνχαϊμ.
1872. Φεβρουάριος-Μάρτιος: Παραδόσεις στη Βασιλεία για το μέλλον των πολιτιστικών θεσμών. (Εκδόθηκαν μετά τον θάνατό του).
22 Μαρτίου: Ο Νίτσε στο Μπαϋρώυτ, για τα εγκαίνια του ομώνυμου Φεστιβάλ.
- 1873 «Η φιλοσοφία στην εποχή της ελληνιστικής τραγωδίας» (έκδοση μετά τον θάνατό του).
- 1874 «Ο Σοπενχάουερ ως παιδαγωγός».
- 1876 «Ο Ριχάρδος Βάγνερ στο Μπαϋρώυτ».
Αύγουστος: Πρώτο Φεστιβάλ του Μπαϋρώυτ. Ο Νίτσε παρίσταται. Ενδείξεις κάποιας απομάκρυνσης από τον Βάγνερ.
Οκτώβριος: Νέα άδεια στον Νίτσε για λόγους υγείας. Πηγαίνει τον χειμώνα στο Σορρέντο. Τελευταία συνάντηση με τον Βάγνερ.
1878. «Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο», πρώτο μέρος.
Ιανουάριος: Τελευταία πρόσκληση του Βάγνερ στον Νίτσε, για τον «Πάρσιφαλ».

- Μάιος: Τελευταίο γράμμα του Νίτσε στον Βάγνερ, με αποστολή του έργου του «Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο». Τέλος της φιλίας με το ζεύγος Βάγνερ.
1879. Η χειροτέρευση της ασθένειάς του αναγκάζει τον Νίτσε να παραιτηθεί από την καθηγητική του έδρα στο Πανεπιστήμιο της Βασιλείας. Του δίνουν αναρρωτική άδεια για τα επόμενα 6 χρόνια.
1880. «Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο», δεύτερο μέρος.
Μάρτιος-Ιούνιος: Πρώτη διαμονή στη Βενετία.
Από τον Νοέμβριο: Πρώτος χειμώνας στη Γένοβα.
1881. «Ρόδινη Αυγή».
Νοέμβριος: Ο Νίτσε ακούει στη Γένοβα για πρώτη φορά την «Κάρμεν» του Μπιζέ.
1882. «Η χαρούμενη επιστήμη».
Μάρτιος: Ταξίδι στη Σικελία.
Απρίλιος: Ο Νίτσε γνωρίζει τη Λου φον Σαλομέ, η οποία αποκρούει αργότερα την πρότασή του για γάμο.
Χειμώνας στο Ραπάλλο.
1883. «Τάδε έφα Ζαρατούστρα», πρώτο και δεύτερο μέρος.
13 Φεβρουαρίου: Θάνατος του Βάγνερ στη Βενετία.
Από τον Δεκέμβριο: Πρώτος χειμώνας στη Νίκαια.
1884. «Τάδε έφα Ζαρατούστρα», τρίτο μέρος.
1885. «Τάδε έφα Ζαρατούστρα», τέταρτο μέρος.
Μάιος: Η αδελφή του Νίτσε Ελισάβετ, με την οποία ήταν τσακωμένος, συμφιλιώνεται μαζί του, αλλά επακολουθεί νέα φιλονικία.

1886. «Πέρα από το καλό και το κακό». Νέα έκδοση της «Γέννησης της Τραγωδίας» και του «Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο».
1887. «Γενεαλογία της Ηθικής». Νέες εκδόσεις του «Ζα-ρατούστρα», της «Χαρούμενης Επιστήμης» και της «Ρόδινης Αυγής».
1888. Απρίλιος: Ο Νίτσε για πρώτη φορά στο Τουρίνο. Μάιος-Αύγουστος: «Η περίπτωση Βάγνερ».
Σεπτέμβριος: «Ο Αντίχριστος» (έκδοση το 1894).
Οκτώβριος-Νοέμβριος: «ECCE HOMO» (έκδοση το 1908).
Δεκέμβριος: «Νίτσε εναντίον Βάγνερ» (εκδόθηκε το 1895).
1889. «Το λυκόφως των Ψευτο-θεών».
Ιανουάριος: Κατάρρευση του Νίτσε στο Τουρίνο. Εισάγεται στην Ψυχιατρική Κλινική του Πανεπιστημίου της Γένας.
1890. Η κυρία Νίτσε παίρνει τον γιο της μαζί της στο Νάουμπουργκ.
1897. Θάνατος της μητέρας. Ο Νίτσε πηγαίνει στην αδελφή του, στη Βαϊμάρη.
1900. 25 Αυγούστου: Ο Νίτσε πεθαίνει στη Βαϊμάρη.

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Lou Andreas-Salome*: Friedrich Nietzsche in seinen Werken (1894), Dresden 1924.
- Alfred Baümler*: Nietzsche, der Philosoph und Politiker, 3 Auflage, Leipzig 1937.
- Jacques Derrida*: Nietzsches Otobiographie oder Politik des Eigennames. In: Fugen, Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik, I, 1980, Seite 64-98.
- Johann Figl*: Dialektik der Gewalt – Nietzsches hermeneutische Religionsphilosophie. Düsseldorf 1984.
- Walter Gebhard*: Friedrich Nietzsche, Perspektivität und Tiefe. Bayreuther Nietzsche-Kolloquium, 1980.
- Walter Gebhard*: Friedrich Nietzsche, Strukturen der Negativität, Bayreuther Nietzsche-Kolloquium, 1982.
- Jürgen Habermas*: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt an Main und Berlin, 1985.
- D. Halévy*: Nietzsche. Paris 1944.
- Martin Heidegger*: Nietzsche. 2 Bande, 3 Auflage, Pfullingen 1976.
- Karl Jaspers*: Nietzsche. 4 Auflage, Berlin 1974.
- Theodor Lessing*: Nietzsche, Berlin 1925.

Georg Lukács: Nietzsche als Begründer des Irrationalismus der imperialistischen Periode. In: Die Zerstörung der Vernunft. 2. Auflage. Neuwied 1974.

Paul von Tongeren: Die Moral von Nietzsches Moralkritik. Bonn 1989.

ΕΙΔΙΚΑ ΓΙΑ ΤΗ «ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ»

Bernard Filser: Die Ästhetik Nietzsches in der Geburt der Tragödie. Dissertation. München 1915.

C. G. Jung: Nietzsches «Geburt der Tragödie» In: C. G. Jung: Psychologische Typen. Zürich 1920, Seite 183-96.

Bertrand Nessler: Die beiden Theatermodelle in Nietzsches «Geburt der Tragödie». Meisenheim 1972.

Robert Rethy: The Tragic Affirmation of the «Birth of Tragedy». In: Nietzsche-Studien 17, 1988, Seite 1-44.

Michael S. Silk and Joseph P. Stern: Nietzsche on Tragedy, Cambridge.