

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

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, ας 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 ευχάριστες και χαμογελαστές 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 βουνά 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. *Λουκρήτιος*: 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-

τάσταση, δηλαδή η ενότητά του με το μυστικό βάθος του σύμπαντος, του αποκαλύπτεται με τη συμβολική εικονικότητα του ονείρου.

Έπειτα από αυτές τις προϋποθέσεις και γενικές αντιπαραθέσεις, ας πλησιάσουμε τώρα τους Έλληνες, για να γνωρίσουμε ως ποιο σημείο και ποιο ύψος αναπτύχθηκαν μέσα τους τα αισθητικά ένστικτα της φύσης. Αυτό θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε βαθύτερα και να κρίνουμε την αξία της σχέσης του Έλληνα καλλιτέχνη με τα πρότυπά του, ή, σύμφωνα με τη φράση του Αριστοτέλη, τη «μίμηση της φύσης» στην οποία επιδίδεται. Παρ' όλο τον πλούτο της ελληνικής φιλολογίας που αφορά το όνειρο, και παρ' όλα τα αναρίθμητα ανέκδοτα για το όνειρο, δεν μπορεί κανείς να μιλήσει για τα όνειρα των Ελλήνων παρὰ κάνοντας υποθέσεις, αλλά πάντως με αρκετή βεβαιότητα. Λαμβάνοντας υπόψη την απίστευτη πλαστική ακρίβεια του βλέμματός τους και το λαμπερό και ειλικρινές αίσθημα του χρώματος που είχαν, δεν μπορεί κανείς να μην αποδώσει στα όνειρά τους, προς μεγάλη σύγχυση των διαδόχων τους, τη λογική αιτιότητα των γραμμών και των περιμέτρων, των χρωμάτων και των ομάδων, και κάποιες σκηνές ανάλογες μ' εκείνες των πιο ωραίων ανάγλυφων τους, με δυο λόγια μια τέτοια τελειότητα ώστε, αν ήταν ακόμα δυνατή κάποια παρομοίωση, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε στους ονειρευόμενους Έλληνες κάποιους Ομήρους, και στον Όμηρο έναν ονειρευόμενο Έλληνα, κι αυτό με μια έννοια πολύ πιο βαθιά απ' ό,τι ο σύγχρονος άνθρωπος παρομοιάζει τον εαυτό του, όταν ονειρεύεται, με τον Σαίξπηρ.

Απ' την άλλη μεριά, δεν είναι απλή υπόθεση το να

μιλάει κανείς για την τεράστια άβυσσο, που χωρίζει τους διονυσιακούς Έλληνες απ' τους διονυσιακούς βαρβάρους. Σ' όλες τις άκρες του αρχαίου κόσμου, για να μην πούμε και του νέου, απ' τη Ρώμη ως τη Βαβυλώνα, μπορούμε να διαπιστώσουμε την ύπαρξη διονυσιακών εορτών, που ο τύπος τους, σε σχέση με τις ελληνικές εορτές, είναι το πολύ ό,τι ο γενειοφόρος 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 σεξουαλικών οργίων, που τα κύματά του ξεπερνούσαν το πλαίσιο της οικογένειας και των ευλαβικών της νόμων. Τα πιο επίφοβα θηρία της φύσης αφηνίαζαν ώσπου να δημιουργηθεί εκείνο το φριχτό ανακάτεμα ηδονής και σκληρότητας που θεωρούσα πάντα σαν το αληθινό φίλτρο των μαγισσών. Αντίθετα προς τις πυρετικές συγκινήσεις αυτών των εορτών, που οι Έλληνες τις μάθαιναν στη διάρκεια των μακρινών ταξιδιών τους στη γη και στη θάλασσα, φαίνεται πως οι ίδιοι εξασφαλίστηκαν απόλυτα και προστατεύτηκαν για ένα διάστημα από την περήφανε κορμωστασιά του Απόλλωνα τους, που δεν έδειξε ποτέ το κεφάλι της Μέδουσας σε μια δύναμη πιο τρομαχτική απ' αυτή την περιπαιχτικά άμορφη δύναμη του διονυσιασμού. Η δωρική τέχνη απαθανάτισε αυτή τη μεγαλόπρεπη και περιφρονητική στάση του Απόλλωνα. Η αντίσταση έγινε πιο δύσκολη, σχεδόν αδύνατη, όταν ανάλογα ένστικτα άρχισαν τελικά να αναδύονται απ' τη βαθύτερη ρίζα του ελληνισμού. Τότε η δράση του δελφικού θεού περιορίστηκε στην προσπάθεια να ρίξει απ' τα χέρια του ισχυρού αντιπάλου του τα καταστρεπτικά

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 θροιάζει 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 πέρας 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 ψευδαισθησιή 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 ψευδαισθη-

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 Λάμπνιτς, 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 Ρουσόβ 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 αξιωματιμωμένοι χρησμοί 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, αντανακλώνται 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 οξείες 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 υπέρροχη 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 ψευδαισθήσης. 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 σεβασμό 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 αψιμυθιώτη 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 τσικου*

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 τιτάνιες 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 / ρυθμ
στο ορι

ενεργητική αμαρτία αποτελεί την κατ' εξοχήν προμηθεϊκή αρετή. Ανακαλύπτεται έτσι μονομιάς η ηθική βάση της πεσσιμιστικής 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 θρόλου 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 πεσσιμιστική 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. *φαιινή 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 αχτίδα 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 τελετουργία 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.