

Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

ΦΡΙΝΤΡΙΧ ΝΙΤΣΣΕ

Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

ΝΕΑ ΕΚΔΟΣΗ

Μετάφραση
Ζήσης Σαρίκας

ΒΑΝΙΑΣ

Τίτλος πρωτοτύπου: Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*

ISBN: 978-960-288-200-9

© Για την παρούσα έκδοση: 2008 Ζήσης Σαρίκας και Εκδόσεις Βάνιας

Κεντρική Διάθεση: Αρμενοπούλου 26, 546 35 Θεσσαλονίκη

Τηλ.: 2310 219.493

Πεσματζόγλου 5 (Στοά του Βιβλίου, Αθήνα)

Τηλ.: 210 32.11.097

e-mail: EKDOSISVANIAS@acn.gr

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ολόκληρου ή μέρους του παρόντος βιβλίου με οποιοδήποτε μέσο χωρίς τη γραπτή άδεια του εκδότη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
Σημείωμα του μεταφραστή.....	9
Παρουσίαση.....	11
Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ.....	31
Απόπειρα αυτοκριντικής.....	33
Πρόλογος αφιερωμένος στον Ρίχαρντ Βάγκνερ.....	49
Κεφάλαιο 1.....	51
Κεφάλαιο 2.....	57
Κεφάλαιο 3.....	62
Κεφάλαιο 4.....	67
Κεφάλαιο 5.....	73
Κεφάλαιο 6.....	81
Κεφάλαιο 7.....	86
Κεφάλαιο 8.....	93
Κεφάλαιο 9.....	102
Κεφάλαιο 10.....	111
Κεφάλαιο 11.....	115
Κεφάλαιο 12.....	123
Κεφάλαιο 13.....	132
Κεφάλαιο 14.....	136
Κεφάλαιο 15.....	142
Κεφάλαιο 16.....	146
Κεφάλαιο 17.....	158
Κεφάλαιο 18.....	166
Κεφάλαιο 19.....	172
Κεφάλαιο 20.....	183

Κεφάλαιο 21.....	187
Κεφάλαιο 22.....	197
Κεφάλαιο 23.....	204
Κεφάλαιο 24.....	210
Κεφάλαιο 25.....	216
Σημειώσεις.....	219

Σημείωμα του μεταφραστή

Η Γέννησης της τραγωδίας κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1874. Η παρούσα μετάφραση έγινε από την έκδοση Friedrich Nietzsche, *Samtliche Werke*, επιμ. έκδ. Giorgio Colli και Mazzino Montinari, Βερολίνο-Νέα Υόρκη, 1988, τόμ. 1. Ως βοηθήματα για τη μετάφραση και τις σημειώσεις χρησιμοποίησα τα βιβλία: 1. F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, μετάφραση και σχόλια Walter Kaufmann [W. K.], Νέα Υόρκη, 1967. 2. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, μετάφραση H. Hildenbrand και L. Valette, παρουσίαση και σημειώσεις Pierre Héber-Suffrin [P. H.-S.], Παρίσι, 1991. 3. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, μετάφραση J. Marnold και J. Morland, εισαγωγή και σημειώσεις Angéle Kremer-Marietti [A. K.-M.], Παρίσι, 1994. 4. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie* στο *Oeuvres*, επιμ. έκδ. J. Lacoste και J. Le Rider, εισαγωγές και σημειώσεις Peter Pütz [P. P.], Παρίσι, 1993, τόμ. 1. Τέλος, ως εισαγωγή επέλεξα την «παρουσίαση» του Pierre Héber-Suffrin, ό.π. Όσον αφορά στις μεταγενέστερες απόψεις του Νίτσε για τη Γέννηση της τραγωδίας, μπορεί κανείς να συμβουλευτεί το γραμμένο το 1888 βιβλίο του συγγραφέα *Ecce Homo* (Ίδε ο άνθρωπος), ενώ όσον αφορά στην τελική του γνώμη για τον Βάγκνερ, το γραμμένο επίσης το 1888 βιβλίο του Η περίπτωση Βάγκνερ.

Παρουσίαση

Σε ηλικία είκοσι έξι ετών, στις 2 Ιανουαρίου 1872, ο Φρίντριχ Νίτσε εκδίδει το πρώτο του βιβλίο, τη *Γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής*. Το βασικό λάθος θα ήταν να το δούμε –πράγμα που έγινε κατά κόρον στο παρελθόν και γίνεται ακόμη και σήμερα– σαν ένα κεφάλαιο στην ιστορία της αρχαίας ελληνικής φιλολογογίας. Χθες, περίμεναν από έναν νεαρό καθηγητή ελληνικής φιλολογογίας ένα σοβαρό έργο ευρυμάθειας. Όταν εμφανίστηκε αυτό το φιλοσοφικό έργο, οι συνάδελφοι φιλόλογοι έκριναν πολύ άσχημα την ανάμειξη των ειδών που αντιπροσώπευε και αρνήθηκαν να προσπαθήσουν να το καταλάβουν. Σήμερα, παρατηρείται η αντίστροφη κίνηση, που οδηγεί όμως στο ίδιο αποτέλεσμα: γνωρίζουμε τον Νίτσε ως φιλόσοφο και μάλιστα επίκαιρο, αυτόν που κλείνει τη «σύγχρονη» εποχή και εγκαινιάζει τη δική μας, «μεταμοντέρνα» εποχή, και ξαφνικά βρισκόμαστε μέσα σ' έναν κυκεώνα στοιχείων και νύξεων για μια αρχαία Ελλάδα που, δυστυχώς, παραμένει άγνωστη.

Μετά δεκαέξι χρόνια, ο ίδιος ο Νίτσε γράφει στο *Εσσε Homo* για το νεανικό έργο του: «Για να το πω άλλη μια φορά: σήμερα είναι για μένα ένα αδύνατο βιβλίο. Το βρίσκω κακογραμμένο, βαρύ, φορτικό, γεμάτο ανακατεμένες εικόνες, συναισθηματικό, σ' ορισμένα σημεία ζαχαρωμένο σε γυναικείο βαθμό, άνισο σε τέμπο, χωρίς θέληση για λογική καθαρότητα¹.» Αυτός ο «χαοτικός» χαρακτήρας του βιβλίου-

¹ Βλ. παρακάτω, «Απόπειρα αυτοκριτικής», 3.

ου οφείλεται πρώτα στην ποικιλία των πηγών από τις οποίες εμπνέεται. Είναι ίδιον των πρωτόλειων να συγκεντρώνουν έτσι διά μιας και να παρουσιάζουν ανάκατα τα «ανώριμα προσωπικά βιώματά²» της νιότης του συγγραφέα τους· και ο Νίτσε, που το είχε προαισθανθεί αυτό («Μια μέρα θα γεννήσω έναν Κένταυρο³»), είχε πλήρη επίγνωση αυτής της ανομοιογένειας.

Ποια είναι λοιπόν η σύνθεση αυτού του μυθικού τέρατος;

Το 1863, σε ηλικία δεκαοκτώ ετών, ο Νίτσε θέλει να αφιερώσει τη ζωή του στη μουσική. Το όνειρό του δεν θα μείνει εντελώς απραγματοποίητο: ασφαλώς, δεν θα γίνει μουσικός, αλλά θα γίνει καλλιτέχνης, και κάθε έργο του θα είναι κατά πρώτο λόγο έργο τέχνης.

Τον Οκτώβριο του 1864, και ενώ έχει απωλέσει τη θρησκευτική του πίστη, εισάγεται στη Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου της Βόννης με σκοπό να γίνει πάστορας. Λένε πως του ήταν αδύνατο να αντισταθεί στην επιθυμία της μητέρας του, κόρης πάστορα. Το ουσιώδες όμως είναι ότι ο Νίτσε είχε ιερατικό προορισμό, διότι, αν και εγκατέλειψε τη θεολογία, έγινε τελικά ένα είδος ιερέα, «ένας ιερέας δίχως Θεό». Από τον ιερέα έχει τον τόνο: του κηρύγματος και του ξορκιού· από τον ιερέα έχει τη στερεή πεποίθηση ότι οι σαρκασμοί δεν μεταπείθουν αλλά, αντίθετα, ενθαρρύνουν· από τον ιερέα έχει και το λειτούργημα: ρόλος του είναι εκείνος του προφήτη, του μυσταγωγού· επάγγελμά του η μύηση.

Έπειτα από ένα ακαδημαϊκό εξάμηνο –βρισκόμαστε στο Πάσχα του 1865– ο Νίτσε εγκαταλείπει τη θεολογία για

² Βλ. παρακάτω, «Απόπειρα αυτοκριτικής», 2.

³ Επιστολή της 15ης Φεβρουαρίου 1870 στον Έρβιν Ρόντε.

να αφιερωθεί στην ελληνική φιλολογία. Εκεί θα πετύχει πλήρως: ήδη από τον Δεκέμβριο του 1868 τον προορίζουν για την έδρα της κλασικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Βασιλείας, έδρα την οποία θα καταλάβει τον Απρίλιο του 1869, δίχως να έχει εκπονήσει ακόμη τη διδακτορική του διατριβή! Ο νεαρός καθηγητής επρόκειτο να επιβεβαιώσει με μία εντυπωσιακή κίνηση (τη *Γέννηση της τραγωδίας*) τη μεγαλοφυΐα που του αναγνώριζαν οι άλλοι όταν έκαναν τέτοιες παρατυπίες.

Ο Νίτσε όμως ήταν έτοιμος να παρατήρει και τη φιλολογία. Ακριβώς τη στιγμή που επρόκειτο να τον κάνουν καθηγητή, λέει πως «θέλει να βάλει τη φιλολογία στην αληθινή θέση της, ανάμεσα στα οικιακά εργαλεία του παππού⁴». Και, κατά τη διάρκεια του εναρκτήριου μαθήματός του στη Βασιλεία, δεν διστάζει να πει πως η φιλοσοφία απορρόφησε τη φιλολογία. Ακόμη περισσότερο, τον Ιανουάριο του 1871, ακριβώς τον χρόνο που ετοιμάζει τη *Γέννηση της τραγωδίας*, υποβάλλει υποψηφιότητα για μια έδρα φιλοσοφίας, ομολογώντας, με μια επιστολή στον εκπαιδευτικό σύμβουλο της Βασιλείας, ότι «μια προσωπική σύγκρουση» τον «υπονομεύει», σύγκρουση ανάμεσα στη «φύση» του, λόγω της οποίας «έχει την τάση να στοχάζεται σαν φιλόσοφος», και τις «ποικίλες δραστηριότητες» του επαγγέλματός του τού φιλολόγου, που συνεχώς «τον βγάζουν από την πορεία του⁵». Δεν θα πάρει την καινούρια αυτή θέση, αλλά τώρα ξέρουμε ότι πίσω από την ομολογουμένως διαφανή μάσκα του φιλολόγου βρίσκεται ένας φιλόσοφος, αυτός που γράφει τη *Γέννηση της τραγωδίας*.

⁴ Επιστολή της 16ης Ιανουαρίου 1869 στον Έρβιν Ρόντε.

⁵ Παρατίθεται από τον Janz, *Nietzsche, biographie*, γαλλ. μετ., Παρίσι, 1978, τόμ. 1, σ. 31.

Αυτός ο μεταμφιεσμένος σε φιλόλογο φιλόσοφος έχει ήδη κάποιες σκανδαλώδεις απόψεις στο ενεργητικό του, απόψεις που προαναγγέλλουν αυτό το πρώτο του έργο, και ιδιαίτερα μια διάλεξη με θέμα *Ο Σωκράτης και η τραγωδία*, όπου ο Σωκράτης παρουσιάζεται ως καταστροφέας μιας πολιτιστικής παράδοσης που επιβάλλεται να αναγεννηθεί⁶.

Αν ο Νίτσε απορρίπτει κατ' αυτό τον τρόπο τον πατέρα της φιλοσοφίας, το κάνει ως μαθητής του Σοπενάουερ –του καταστροφέα του Πλάτωνα, του Ντεκάρτ, του Μαλμπράνς, του Λάιμπνιτς, του Χέγκελ και του Καντ, κοντολογίς όλης σχεδόν της φιλοσοφικής παράδοσης– του Σοπενάουερ, που του αποκάλυψε την τραγική διάσταση της ζωής, την οποία όλοι αυτοί οι φιλόσοφοι, από τον Σωκράτη και εξής, απλώς αποσιώπησαν.

Μένει ακόμη να πούμε ότι αυτός ο σοπενουερικός είναι και ο «πιο έμπιστος φίλος⁷» του Ρίχαρντ Βάγκνερ. Είναι δύσκολο να φανταστούμε τι μπορούσε να αντιπροσωπεύει, για έναν πολύ νέο και άγνωστο ακόμη άνθρωπο, η φιλία με έναν κολοσσό, εφάμιλλο του Μπαχ και του Μπετόβεν, τριάντα χρόνια μεγαλύτερό του. Αν μια τέτοια μεγαλοφυΐα σε μεταχειρίζεται ως ίσο, το κάνει επειδή πιστεύει ότι είσαι κι εσύ μεγαλοφυΐα⁸: άρα, δεν φοβάσαι να σκανδαλίσεις το Πανεπιστήμιο, όταν έχεις πίσω σου τέτοια υποστήριξη.

⁶ Επιστολή του Φεβρουαρίου 1870 στον Πάουλ Ντούσεν.

⁷ Επιστολή της 23ης Δεκεμβρίου 1871 στη Φραγκίσκα και στην Ελίζαμπετ Νίτσε.

⁸ Επιστολή της 15ης Φεβρουαρίου 1870 στον Έρβιν Ρόντε.

Το ουσιώδες στοιχείο του θέματος του βιβλίου είναι το πρόβλημα του κακού: είναι καλό ή κακό το Είναι, το να είσαι; Η ευτυχία που μπορούμε να περιμένουμε από το Είναι, μέσα στο Είναι, η ευτυχία των όντων, αξίζει το τίμημά της, αξίζει να πληρώνεται με δυστυχία; Τέλος, κι αν τα ζυγίσουμε καλά όλα αυτά, πώς μπορούμε και οφείλουμε να ζούμε μέσα σ' αυτό το Είναι;

Τι είναι το Είναι; Τι αξίζει; Τι πρέπει να κάνουμε γι' αυτό; Με μια και μόνο κίνηση ο νεαρός Νίτσε αγκαλιάζει εδώ ολόκληρη τη φιλοσοφία.

Διακρίνει τρεις απαντήσεις, όχι όμως τρεις μεταφυσικές θέσεις, αλλά τρεις τρόπους ζωής, επιβίωσης: την τρέλα (διονυσιακή) εκείνου που μεθά, την ψευδαίσθηση (απολλώνια) εκείνου που ονειρεύεται και το ψέμα (σωκρατικό) εκείνου που συλλογίζεται.

Κατόπιν τούτου, σκοπός του είναι να αποδείξει ότι η σωστή απάντηση, ο καλύτερος τρόπος επιβίωσης συνίσταται –δεδομένης της απόρριψης του ψέματος– στο να βρούμε ή να ξαναβρούμε και να διατηρήσουμε μια λεπτή ισορροπία (τραγική) ανάμεσα στην τρέλα και την ψευδαίσθηση.

Αυτοί οι τρόποι επιβίωσης είναι πρώτα τύποι τέχνης. Ο Σοπενάουερ, αν είχε επιμείνει στον βαθιά κακό χαρακτήρα του Είναι και της ζωής μέσα στο Είναι, είχε δείξει συγχρόνως πώς, μέσα στον χείμαρρο που από βάσανο σε βάσανο και από πόνο σε πόνο παρασύρει τα άτομα στον θάνατό τους, η τέχνη μάς προσφέρει στιγμές ανάπαυσης και γαλήνης, πώς ο θαυμασμός ενός έργου τέχνης μπορεί να δημιουργήσει μια κατάσταση χάριτος και να μας βγάλει για ένα διάστημα από το ρεύμα της θέλησης που αποτελεί

την τρομακτική ουσία όλων των πραγμάτων. Αυτή την ιδέα του σωτήριου χαρακτήρα της τέχνης επαναλαμβάνει ο Νίτσε, τοποθετώντας τις απαντήσεις του στο πεδίο της αισθητικής και χαρακτηρίζοντας κάθε τρόπο επιβίωσης με βάση τον τρόπο τέχνης που τείνει να προτιμήσει ο τρόπος αυτός: όποιος επιλέγει να μεθά, θα προτιμήσει τη μουσική και τον χορό, όποιος επιλέγει την ψευδαίσθηση, δείχνει μια προτίμηση για τις πλαστικές τέχνες, δημιουργούς ωραίων φεύτικων αντικειμένων, και όποιος θα βρει την ισορροπία των δύο τάσεων, θα γεννήσει την τραγωδία: όσο για τον ψεύτη, αυτός δεν έχει ανάγκη την τέχνη.

Αυτοί οι τρόποι επιβίωσης αποτελούν όμως, κατά βάθος, ισάριθμους τρόπους πολιτισμών. Γι' αυτό ο Νίτσε, διαδοχικά ιστορικός και προφήτης, θα δείξει, πρώτον, πώς η ιστορία ήταν μια διαδοχική σειρά τέτοιων λύσεων του υπαρξιακού προβλήματος και, δεύτερον, ότι η τραγική λύση, αυτή που κυριάρχησε κατά το απόγειο του δυτικού πολιτισμού (στην Αθήνα του Περικλή και του Αισχύλου), ετοιμάζεται να πραγματοποιηθεί και πάλι στη Γερμανία του Μπίσμαρκ και του Βάγκνερ.

Η Γέννηση της τραγωδίας είναι λοιπόν στην ουσία ένας μοναδικός συλλογισμός κατ' αναλογία, ο οποίος αναπτύσσει μια ερμηνεία του παρόντος και του μέλλοντος του πολιτισμού ξεκινώντας από μια ερμηνεία του αρχαίου τραγικού πολιτισμού και της ιστορίας του: όπως η αρχαία τραγωδία είναι το αποκορύφωμα του ελληνικού πολιτισμού, εφόσον συμβολίζει την καλύτερη προτεινόμενη λύση στο πρόβλημα της ύπαρξης, έτσι και το «ολικό έργο τέχνης» του Βάγκνερ αναγγέλλει την έλευση ενός καινούριου τρόπου ύπαρξης και, συνεπώς, ένα καινούριο απόγειο του πολιτισμού.

Το πλάνο του Νίτσε, δυνάμει του οποίου θα μας παρυσιάσει τον ένα μετά τον άλλο τους δύο όρους της αναλογίας, είναι, πολύ απλά, χρονολογικό: πρώτα θα εκθέσει την ιστορία του αρχαίου τραγικού πολιτισμού (τη γέννηση, τη νεότητα, την ωριμότητα και τέλος τον θάνατό του)· κατόπιν θα μας κάνει να παρευρεθούμε στον θάνατο του σωκρατικού πολιτισμού, που αντικατέστησε εκείνο τον τραγικό πολιτισμό και που συνεχίζεται έως την εποχή του Σοπενάουερ, πράγμα που σημαίνει ότι θα μας αποκαλύψει την ανάδυση ενός νέου τραγικού πολιτισμού κατά την εποχή του ίδιου και του Βάγκνερ.

Στραμμένος λοιπόν αρχικά προς το παρελθόν, ο Νίτσε επικαλείται όλη την ιστορία του δυτικού πολιτισμού μας και πρώτα πρώτα την ιστορία της αρχαίας Ελλάδας. Το σημαντικό είναι πως έχει ένα σπουδαίο χάρισμα: μια ορισμένη εξοικείωση με τους Αρχαίους. Επιπλέον, έχει την παράξενη ικανότητα –που προκαλεί την οργή των συναδέλφων του– να ανακαλύπτει μια Ελλάδα πολύ διαφορετική από εκείνη που φαντάζονταν αυτοί, αντίθετη στην ολόφωτη Ελλάδα του Βίνκελμαν, στη νηφάλια Ελλάδα του Σίλλερ και του Γκαίτε, μια Ελλάδα γεμάτη αγωνία, που όλες οι προσπάθειές της αποβλέπουν στην υπερνίκηση της αγωνίας με τη ζωή.

Ο Νίτσε εντοπίζει πέντε τρόπους υπερνίκησης της αγωνίας αυτής, πέντε στάδια στην ιστορία, πέντε απαντήσεις που δόθηκαν διαδοχικά στο υπαρξιακό πρόβλημα.

* Το πρώτο στάδιο –το οποίο τοποθετεί κάτω από την αιγίδα του Διόνυσου, θεού της Αμπέλου, της Μέθης και του Χορού– είναι παλαιότερο από τον ελληνικό πολιτισμό, εί-

ναι λοιπόν στάδιο της βαρβαρότητας με την ελληνική σημασία του όρου «βάρβαρος», που σήμαινε «ξένος».

Πώς λοιπόν άντεχαν τότε το κακό που αντιπροσωπεύει η ζωή;

Έχουμε μαρτυρίες των αρχαίων Ελλήνων για τις δοξασίες και τις τελετές των εποχών που προηγούνταν από τη δική τους. Δεν αγνοούσαν ότι η θρησκεία τους είχε διαδεχτεί μια παλαιότερη μυθολογία, ότι μια βασιλεία των Τιτάνων είχε προηγηθεί από τη βασιλεία των ολύμπιων θεών. Θυμούνταν ότι ο Τιτάνας Κρόνος, γιος του Ουρανού, επειδή ο πατέρας του τον κρατούσε κλεισμένο στους κόλπους της μητέρας του Γης, του έκοψε τα γεννητικά όργανα, έγκλημα από το οποίο πέθανε ο Ουρανός, αφού προηγουμένως γονιμοποίησε ξανά τη γη με το αίμα που έτρεχε από την πληγή του. Θυμούνταν επίσης πως ο Κρόνος, αφού φάνηκε κι αυτός σκληρός με τα παιδιά του, τα οποία καταβρόχθιζε, βρήκε τον θάνατο από τον γιο του Δία –καινούρια βασιλοκτονία, καινούρια πατροκτονία– αφού πρώτα αναγκάστηκε να ξεφουρνίσει τα παιδιά του: τους ολύμπιους θεούς.

Πατέρας που καταβροχθίζει τα παιδιά του, παιδιά με τερατώδη δύναμη, που παίρνουν την εξουσία μόνο με την πατροκτονία, γονιμοποιητικοί ακρωτηριασμοί... πώς να μη δει κανείς σ' αυτούς τους μύθους των εικόνων της ζωής, η οποία, μέσα στην τρελή διαδοχή των γενεών, παράγει ακατάπαυστα και θυσιάζει ακατάπαυστα τα προϊόντα της, μια εικόνα αυτού το οποίο θα ονομάσει «θέληση» ο Σοπενάουερ; Μεγάλη διαύγεια πνεύματος για βαρβάρους!

Οι τελετές τους έπρεπε να ήταν συγκρίσιμες μ' εκείνες τις παράξενες γιορτές που λέγονταν, παραδείγματος χάρη, βαβυλωνιακά Σάκαια, όπου οι άνθρωποι ρίχνονταν

στο πιωτό και η πιο φρικτή σκληρότητα συνόδευε τα πιο ξέφρενα όργια. Για να επιβιώσει κανείς εδώ, για να αντέξει αυτό τον κόσμο, του οποίου τη σκληρότητα έχει καταλάβει καλά, μεθά – όχι για να αναισθητοποιηθεί αλλά, αντίθετα, για να μπορέσει να αντέξει αυτή τη βεβαιότητα, όχι για να ξεφύγει από τον κόσμο αλλά, αντίθετα, για να μπορέσει να βυθιστεί σ' αυτόν. Ξορκίζει τη φρίκη πηγαίνοντας με τα νερά της· πολλαπλασιάζοντας μέσα στο όργιο την καθολική δημιουργία ενός παράλογου κόσμου και μέσα στην σκληρότητα την καθολική αυτοκαταστροφή του. Η ίδια διαύγεια υπάρχει στις τέχνες που κυριαρχούσαν τότε, στη μουσική, που εκφράζει, καλύτερα από τις λέξεις, την καθολική φρίκη, και στον χορό, που αφήνεται να κινηθεί με τον ρυθμό του Είναι.

Αυτή ήταν η πρώτη στάση, η πρώτη λύση που δόθηκε στο κακό που αντιπροσωπεύει η ύπαρξη.

* Το δεύτερο στάδιο, που διαρκεί πάνω από χίλια χρόνια, είναι των πρώτων καιρών της Ελλάδας, των αρχαϊκών επιδρομών, του μυκηναϊκού πολιτισμού, εκείνο τέλος κατά το οποίο, ύστερα από καινούριες εισβολές, των Δωριέων, οι ελληνικές πόλεις θα γνωρίσουν νέα άνθιση, από όπου θα ξεπροβάλλει ο πιο λαμπρός πολιτισμός που έγινε ποτέ.

Οι Αχαιοί αντικαθιστούν τις παλαιότερες δοξασίες των αυτοχθόνων με μια νέα θρησκεία, η οποία, μετά μερικούς αιώνες ωρίμανσης, θα εκφραστεί πλήρως στις ραψωδίες του Ομήρου και του Ησιόδου. Οι ολύμπιοι θεοί – από τους οποίους ο πιο αντιπροσωπευτικός είναι ο Απόλλωνας, θεός του Φωτός, της Σαφήνειας, κάθε πράγματος που είναι ήρεμο, ισορροπημένο – αντικαθιστούν τις τιτανικές θεότητες.

Βλέπουμε γιατί αυτή η τυπικά ελληνική, όχι βάρβαρη, αλλά πολιτισμένη στάση αποτελεί έναν νέο τρόπο αντίδρασης στο κακό που αντιπροσωπεύει το Είναι. Εδώ δημιουργεί κανείς «ψευδαισθήσεις», τις οποίες αναγνωρίζει απολύτως ως τέτοιες· οι απολλώνιοι δεν λένε ψέματα στον εαυτό τους – αυτό τους ξεχωρίζει από τους οπτιμιστές – αλλά φτιάχνουν ψευδαισθήσεις που προκαλούν όρεξη για ζωή. Μπροστά στη δαιμονισμένη θέληση που μας αλέθει με τα δόντια της, η επική ποίηση στήνει το σκηνικό του παραδείσιου Ολύμπου και μας καθησυχάζει με την ψευδαίσθηση ότι συγκατοικούμε μ' αυτούς τους ολύμπιους θεούς, που μπόρεσαν να ξεφύγουν από τα τιτανικά τέρατα. Κατά τον ίδιο τρόπο, η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, που γνωρίζουν τότε εκπληκτική άνθιση, δίνοντας σάρκα και οστά σ' αυτό το σκηνικό, σ' αυτό τον ψεύτικο αλλά θαυμάσιο κόσμο, ενισχύουν αυτή την ψευδαίσθηση που δίνει γεύση στη ζωή.

Αυτή ήταν η δεύτερη στάση, η δεύτερη λύση που δόθηκε στο κακό που αντιπροσωπεύει το Είναι.

Ξαφνικά όμως, μέσα σε τρεις αιώνες (του αποικισμού των παραλίων της Μεσογείου, των Περσικών πολέμων, των ναών της Ακρόπολης των Αθηνών), τρία στάδια θα διαδεχτούν το ένα το άλλο, τα πράγματα επισπεύδονται, βρισκόμαστε στο επίκεντρο της ιστορίας.

* Το τρίτο στάδιο είναι του ελληνικού διονυσιακού. Μπορεί να επινόησαν οι Έλληνες τον πολιτισμό, εξακολουθούσαν όμως να ζουν περιτριγυρισμένοι από Βαρβάρους, και οι απολλώνιες ψευδαισθήσεις τους δεν μπορούσαν να μη συγκρουστούν με τις εκδηλώσεις του διονυσιακού. Τον 6^ο αιώνα, με τρόπο αρκετά βίαιο, ένα κύμα μυστικισμού

κατακλύζει την Ελλάδα: αρχαίες λατρείες, όπως τα Ελευσίνια μυστήρια, ξαναβρίσκουν απήχηση στον λαό, αιρέσεις αναπτύσσονται, όπως ο πυθαγορισμός στη Νότια Ιταλία. Διαδίδεται ιδίως μια καινούρια λατρεία –που λεγόταν πως ήρθε από τη Θράκη, ξένη και συνεπώς βάρβαρη περιοχή– λατρεία εκπληκτική, κατά την οποία ο ενθουσιασμός, δηλαδή η κατάληψη από τον θεό, διεγερμένη από τη μέθη, αποχαλινωνόταν, τη νύχτα, σε όργια, σε υστερικούς χορούς που γίνονταν μέσα στο καταχέιμωνο σε βουνά, σε φρενήρη τρεξίματα Μαινάδων και Βακχών που ενώνονταν με τον Διόνυσο και καταβρόχθιζαν, μέσα στο παραλήρημά τους, ωμές σάρκες ζώων.

Η συγγένεια με τις αρχαίες βάρβαρες λατρείες είναι προφανής και οι ίδιοι οι Έλληνες ήξεραν πως αυτό το ξένο διονυσιακό στοιχείο ανέδιδε μια οσμή από τη δική τους προϊστορία και αντιπροσώπευε στάσεις που είχαν αντικατασταθεί κάποτε από τη λατρεία των ολυμπίων θεών.

Αυτό που γιόρταζαν τόσο εδώ, στις ωμοφαγίες που θύμιζαν τα παθήματα του νεαρού Διόνυσου-Ζαγρέα, τον οποίο κομμάριασαν και καταβρόχθισαν οι Τιτάνες⁹, όσο και στην Ελευσίνα, στις λατρείες των χθόνιων θεοτήτων, είναι το ρεύμα της ζωής μέσα στο οποίο βρισκόμαστε κι εμείς όπως όλα τα πράγματα, είναι η ζωή των πάντων με τίμημα τον θάνατο του καθένα, είναι ο θάνατος που πλήττει τη φυτική φύση κάθε χειμώνα αμέσως μετά την ωρίμανση των καρπών το φθινόπωρο, είναι η ανάσταση που έρχεται κάθε άνοιξη· είναι η αιωνίως διατηρούμενη ζωή των ειδών –και του ανθρώπινου είδους– που θυσιάζει ανελέητα τα ά-

⁹ Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. το εξαιρετο βιβλίο του Henri Jeanmaire, *Histoire du culte de Bacchus*, Παρίσι, 1985.

τομά της –άρα και κάθε άνθρωπο– ζωές εφήμερες, αμελητέες. Αυτό που γιόρταζαν εδώ, με κραυγές φρίκης, με τρεχαλητά και χορούς, είναι και πάλι, για να το πούμε με σοπεναουερικούς όρους, η θέληση για ζωή που μας παρασύρει, όπως παρασύρει όλα τα πράγματα, να συμμετάσχουμε στην παράλογη τρεχάλα της και στον παράλογο χορό της. Ξεχνάμε τον πόνο της ατομικής ύπαρξης μέσα στην ηδονή της ένωσης με τις δυνάμεις της φύσης, η οποία μας παρασύρει στο ρεύμα της τής εμφάνισης και της καταστροφής των ατόμων· παρηγορούμαστε για τον πεπερασμένο χαρακτήρα της ατομικής ύπαρξής μας από το αίσημα ότι συμμετέχουμε στην ευρεία κίνηση του συνόλου του σύμπαντος, γινόμαστε ψήγματα του θείου.

Ωστόσο, παρά την προφανή συγγενειά τους, το ελληνικό διονυσιακό και το βάρβαρο διονυσιακό αποδεικνύονται πολύ διαφορετικά. Κι αυτό οφείλεται στο ότι το διονυσιακό αναμειγνύεται, αμέσως μετά την εμφάνισή του στην Ελλάδα, με το απολλώνιο.

Ασφαλώς, απολλώνιο και διονυσιακό είναι ριζικά αντιτιθέμενα πράγματα, και οι πρώτες συναντήσεις τους ήταν συγκρούσεις· από τη μια μεριά, ο Απόλλωνας δίνει στον Διόνυσο μια θέση πλάι του, και στο ιερό του στους Δελφούς, στα αετώματα του ναού, στήνονται τα αγάλματα και των δύο θεών¹⁰. από την άλλη μεριά, ο Διόνυσος έρχεται επίσης σε συμβιβασμό με τον Απόλλωνα, και αυτός ο τελευταίος θα πάρει γερή αντεκδίκηση, καθώς θα πρωτοστατήσει στη δωρική τέχνη, η οποία θα υλοποιήσει, τον 5^ο αιώνα, τα πιο αξιοθαύμαστα ίσως αρχιτεκτονικά επιτεύγματα όλων των εποχών. Εδώ οφείλεται το ότι το ελλη-

¹⁰ Βλ. Πausanías, *Ελλάδος περιήγησις*, X, XIX, 4

νικό διονυσιακό, εμποτισμένο από την αρχή από το απολλώνιο, δεν θα παρουσιάσει ποτέ την ίδια αγριότητα με το βάρβαρο διονυσιακό. Εδώ οφείλεται όμως ιδίως το ότι τα δύο αυτά δεν μας ανακουφίζουν με τον ίδιο τρόπο από τη δυστυχία της ύπαρξης. Ο Σοπενάουερ έδειξε πώς, δίπλα στην καλλιτεχνική θεώρηση, ο οίκτος αποτελεί μια δεύτερη μέθοδο άρνησης της θέλησης, πώς το αίσθημα ότι κάθε άλλος εκτός από μένα υπομένει, όσο κι εγώ, τον πόνο της θέλησης αποτελεί καταπραϊντικό της θέλησης αυτής και με αποσπά από την καθολική θέληση για ζωή. Το ελληνικό διονυσιακό –έτσι όπως το παρουσιάζει το κεφάλαιο 1– δεν είναι τόσο, όπως το βάρβαρο διονυσιακό, εγκατάλειψη στο Είναι, αλλά συμφιλίωση με το Είναι, δεν είναι πια εξορία του καθένα, αλλά αλληλεγγύη του καθένα με όλους.

Το να λέμε όμως ότι το διονυσιακό και το απολλώνιο άρχισαν να συνδυάζονται από την αρχή στην Ελλάδα σημαίνει ότι η έλευση του διονυσιακού στην Ελλάδα αναγγέλλει από την αρχή την εμφάνιση της τραγωδίας, δηλαδή το τέταρτο στάδιο, και ότι, συνεπώς, η ιστορία του ελληνικού διονυσιακού ήταν πρωτο-ιστορία του τραγικού. Ο Νίτσε δείχνει, στα κεφάλαια 2 έως 6, πώς η προσέγγιση των δύο γίνεται ολοένα πιο στενή και βαθιά και πώς υλοποιείται η βαθμιαία συγχώνευσή τους: έτσι, μελετά την καταγωγή του τραγικού, το γενεαλογικό του δέντρο.

* Εμφανίζεται επιτέλους το τέταρτο στάδιο: η τραγική περίοδος. Έχουμε φτάσει στο απόγειο του δυτικού πολιτισμού. Γεννιέται επιτέλους το παιδί, το έργο τέχνης που χαρακτηρίζει και δίνει το όνομά του στην περίοδο αυτή: η Τραγωδία.

Ο Νίτσε μπορεί τώρα, αφού έχει εξετάσει το γενεαλο-

γικό δέντρο της, να διερευνήσει, στα κεφάλαια 7, 8 και 9, την παιδική ηλικία της και να αποδείξει τον διονυσιακό χαρακτήρα του τραγικού χορού. Κατόπιν –στο κεφάλαιο 10– θα μελετήσει την ώριμη ηλικία της, θα δείξει τον τρόπο με τον οποίο συνδυάζονται ο διονυσιακός χορός και η απολλώνια αφήγηση και με τον οποίο πραγματοποιείται ο γάμος της πιο βαθιάς διαύγειας με την πιο μεγάλη ψευδαίσθηση. Τότε θα μπορούσαμε να δούμε σε τι ακριβώς συνίσταται η τραγική απάντηση στο πρόβλημα του κακού: δεν πρόκειται καθόλου για ένα «σωστό περιβάλλον» που θα χαρακτηριζόταν από έναν μισοαπολλωνισμό φοδραρισμένο με έναν μισοδιονυσιασμό, αλλά, αντίθετα, για την όσο το δυνατόν πληρέστερη πραγματοποίηση του καθενός απ' αυτά τα δύο στοιχεία χάρη στην παρουσία του άλλου. Εδώ η διαύγεια ωθείται ακόμη πιο πέρα απ' όσο την ωθεί το καθάρο διονυσιακό, διότι υπάρχει στήριξη στις απολλώνιες παρηγοριές, προκειμένου να αντέξει κανείς καλύτερα την επαφή με το φρικτό φόντο του Είναι· και, αντίστροφα, όσο πιο θαρραλέα διατηρείται η διονυσιακή διαύγεια τόσο πιο καλά αναπτύσσεται η απολλώνια ψευδαίσθηση.

Καταλαβαίνουμε τώρα πού τοποθετείται η εναλλακτική λύση που προτείνει η *Γέννηση της τραγωδίας*: αντίθετα απ' ό,τι πιστεύεται πολύ συχνά, η επιλογή που προτείνει ο Νίτσε δεν βρίσκεται καθόλου ανάμεσα στο διονυσιακό και στο απολλώνιο· στην πραγματικότητα βρίσκεται ανάμεσα στην αντίθεση και στη σύνθεση των δύο. Διαλέγει κανείς είτε την αντίθεση των δύο όρων, οπότε έχει την υποχρέωση –νέο δίλημμα– να διαλέξει τον ένα ή τον άλλο, είτε την ένωση, τη σύνθεσή τους, η οποία αποτελεί το τραγικό. Και –αυτό είναι το νόημα όλου του έργου του– ο Νίτσε, πιο εγγελιανός εδώ απ' ό,τι υποφιάζεται, διαλέγει τη

σύνθεση, όχι την αντίθεση. Παρ' όλο που ο Νίτσε μοιάζει παντού να αντιφάσκει προς τον εαυτό του, επαινώντας άλλοτε το διονυσιακό και άλλοτε το απολλώνιο, καλώντας μας να εντοπίσουμε το ένα εκεί όπου αμέσως θα μας δείξει το άλλο, αυτό που προτείνει η ανάλυσή του δεν είναι ο αποκλεισμός, είναι η συγχώνευση, είναι το τραγικό. Ο Νίτσε δεν διδάσκει την ανωτερότητα της διαύγειας από την ψευδαίσθηση ούτε της ψευδαίσθησης από τη διαύγεια, διδάσκει την ανωτερότητα της σύζευξής τους. Αυτό που εξηγεί είναι το πώς, σε μια περιοχή και μια εποχή μοναδικές και προνομιούχες, στην Ελλάδα του 5^{ου} αιώνα π.Χ., ο αποκλεισμός της διαύγειας από την ψευδαίσθηση ή της ψευδαίσθησης από τη διαύγεια παραχώρησε με θαυμαστό τρόπο τη θέση του στη σύνθεσή τους μέσα στο τραγικό.

* Το θαυμαστό όμως είναι εφήμερο, και αυτό το απόγειο το ακολουθεί αμέσως ο θάνατος της τραγωδίας και του τραγικού πολιτισμού, θάνατος που εγκαινιάζει το πέμπτο στάδιο, αυτό του οπτιμισμού (κεφάλαια 11 έως 15).

Η τραγωδία πεθαίνει με τον Ευριπίδη, τελευταίο τραγικό ποιητή, εμπνευσμένο από τον Σωκράτη, τον πρώτο φιλόσοφο. Πράγματι, ο Ευριπίδης είναι ο ποιητής που δεν ζει πια αλλά σκέφτεται, εκείνος που από τον θεατή του δεν απαιτεί τόσο τη συμμετοχή όσο την έλλογη κριτική. Σ' αυτόν, ο Λόγος ελέγχει και φρενάρει ακατάπαυστα την έμπνευση. Η ριζική αλλαγή που φέρνει συνίσταται στο ότι δεν προσπαθεί να μετριάσει το διονυσιακό με το απολλώνιο αλλά με το λογικό και το συνετό· στην τραγωδία του Βάκχες αυτό που καθοδηγεί τον Πενθέα –τον οποίο συμπαιθεί ο συγγραφέας– στην αντίστασή του στον Διόνυσο δεν είναι ο Απόλλωνας, είναι το λογικό. Αν όμως, πάνω

στη σκηνή, ο Πενθέας αποτυγχάνει μπροστά στον Διόνυσο, στην ιστορία το λογικό καταβάλλει και σκοτώνει το ελληνικό διονυσιακό στην τραγική ολοκλήρωσή του.

Αυτό το λογικό, το οποίο παίρνει την εξουσία χάρη στον Σωκράτη και τον Ευριπίδη, δικαιολογεί όμως το πραγματικό, και γρήγορα θα γίνει τεχνικό, λογικό που ελπίζει να διορθώσει τον κόσμο. Αυτό που θριαμβεύει μ' αυτούς τους δύο ανθρώπους είναι η τέταρτη απάντηση στο πρόβλημα του κακού: ο οπτιμισμός. Στο εξής, αυτός ο οπτιμισμός θα κυριαρχήσει σε όλη τη φιλοσοφική και θρησκευτική παράδοση, όπου όλοι επιμένουν να εκστασιάζονται μπροστά στην καθολική αρμονία, να παρηγοριούνται για τις ελλείψεις, τις οποίες δεν σταματούν μολαταύτα να εντοπίζουν παντού σ' αυτό τον κόσμο, ισχυριζόμενοι ότι ο κόσμος αυτός είναι ο καλύτερος ή ότι πίσω απ' αυτόν υπάρχει, πολύ πιο πραγματικός, ένας ιδεώδης κόσμος του επέκεινα.

Ο Νίτσε δεν μπαίνει στον κόπο να συζητήσει αυτό τον οπτιμισμό. Η συζήτηση αυτή είχε γίνει ήδη από τον Σοπενάουερ και οι μαθητές του Σοπενάουερ, σαν τον Νίτσε, έχουν διαύγεια πνεύματος, έχουν πλήρη επίγνωση ότι αυτός ο κόσμος του επέκεινα δεν είναι ο κόσμος των Ιδεών αλλά ο κόσμος μιας τυφλής θέλησης, η οποία, δίχως λόγο και σκοπό, μας κρατά σκλαβωμένους, μας δημιουργεί και μας παρασύρει για να μας λιώσει στο τέλος. Η ζωή είναι αβίωτη, αυτό είναι δεδομένο. Απ' αυτό το δεδομένο πρέπει να ξεκινήσουμε· απ' αυτό ξεκινούν οι άλλες τρεις απαντήσεις: το διονυσιακό, το απολλώνιο και το τραγικό, που διαθέτουν από κοινού την πεσιμιστική διαύγεια, η οποία τις φέρνει σε αντίθεση προς το ρασιοναλιστικό φέμα· είναι τρεις δυνατοί τρόποι αντίδρασης, όταν ξέρει κανείς ότι το

Είναι είναι το κακό και όταν προσπαθεί να ζήσει μ' αυτή την τρομερή βεβαιότητα.

Ο οπτιμιστικός πολιτισμός, που εγκαινίασε ο Σωκράτης, διήρκεσε είκοσι τέσσερις αιώνες, έως τον Σοπενάουερ. Έτσι, η νιτσεική ιστορία της αρχαίας τραγωδίας μετασχηματίζεται, στα κεφάλαια 16 και 17, σε γενική ιστορία του δυτικού πολιτισμού. Κι εδώ ο Νίτσε αντιτίθεται ριζικά στον Χέγκελ, μιμούμενος τον δάσκαλό του Σοπενάουερ. Η ιδέα μιας γρήγορης και εκτεταμένης εξέτασης όλης της πολιτιστικής μας παράδοσης, που δείχνει πώς το παρόν και το μέλλον του πολιτισμού αυτού προκύπτουν από μια μακραίωνη ωρίμανση, χαρακτηρίζει τη Φαινομενολογία του πνεύματος του Χέγκελ. Ενώ όμως η τελευταία –με την οποία ανθίζει η οπτιμιστική παράδοση– βλέπει στη διαδικασία ανόδου του ανθρώπινου πνεύματος στο γινώσκον φιλοσοφικό λογικό μια πρόοδο, την οποία επιστεγάζει και ολοκληρώνει η ίδια, η Γέννηση της τραγωδίας προεκτείνει, αντίθετα, τον πεσιμισμό του Σοπενάουερ, ο οποίος κατηγορήσε αυτή την εποχή του ρασιοναλιστικού οπτιμισμού, και έρχεται σε ρήξη με το λογικό, του οποίου η άνοδος στην εξουσία αποτέλεσε οπισθοχώρηση σε σχέση με το προγενέστερο τραγικό στάδιο.

Ωστόσο, ο Νίτσε δεν πιστεύει –και πάλι αντίθετα προς τον Χέγκελ– ότι η ιστορία έχει τελειώσει. Εγκαταλείποντας την οπτική του ιστορικού, περνά σ' εκείνη του προφήτη και φτάνει επιτέλους στο ουσιώδες: στο μέλλον. Διότι –κι αυτό είναι κάτι που επίσης θα σκανδαλίσει τους συναδέλφους του– το παρελθόν ως τέτοιο δεν ενδιαφέρει πια αυτόν τον καθηγητή ελληνικής φιλολογίας, τον ενδιαφέρει το μέλλον, που πρέπει να γεννηθεί ή τουλάχιστον να ξαναγεννηθεί.

Όπως η ελληνική τραγωδία εκφράζει το απόγειο του πιο μεγάλου πολιτισμού που υπήρξε ποτέ έτσι και το σύγχρονο βαλκανικό δράμα αναγγέλλει το επικείμενο απόγειο ενός καινούριου πολιτισμού: αυτό θέλει να μας πει, με πολλά, βέβαια, προοίμια και προφυλάξεις, ο Νίτσε. Αν ο Χέγκελ είναι πεισμένος ότι το έργο του από τη μια μεριά και το πρωσικό κράτος από την άλλη σημαδεύουν το τέλος της ιστορίας, ο Νίτσε είναι, αντίθετα, πεισμένος ότι στη Γερμανία του 1870, με τον Μπίσμαρκ, τον Βάγκνερ και τον ίδιο, αρχίζει μια καινούρια ιστορία. Το μέλλον, δεύτερος όρος της αναλογίας που αποτελεί το βιβλίο, θα είναι πρώτα η κατάρρευση του σωκρατικού πολιτισμού (κεφάλαια 18 και 19) και κατόπιν η αναγέννηση της τραγωδίας και ενός καινούριου τραγικού πολιτισμού (κεφάλαια 19 έως 24).

Το κεφάλαιο 25 ολοκληρώνει το βιβλίο με ένα υπέροχο άσμα προς τιμήν της αρχαίας και της νέας ένωσης του Απόλλωνα και του Διόνυσου.

Αυτό το πρώτο έργο ο Νίτσε δεν θα το αρνηθεί στην ουσία ποτέ· δεν θα αρνηθεί το πρόβλημα που έγριψε, το σχέδιο μεταρρύθμισης που πρόβαλε επιτακτικά: «Πώς να ζήσουμε σ' έναν κόσμο που δεν έχει την αξία που του απέδιδε μια φιλοφική και θρησκευτική παράδοση ηλικίας άνω των δύο χιλιετιών; Ποιον καινούριο πολιτισμό μπορούμε (και οφείλουμε) να φτιάξουμε τώρα που ο Θεός είναι νεκρός;» Το πρόβλημα αυτό –το μόνο σοβαρό της μεταμοντέρνας εποχής μας, το μόνο επίκαιρο από τότε που η ιστορία σάρωσε τις ψευδαισθήσεις και τις πεποιθήσεις της οπτιμιστικής σύγχρονης εποχής– ο Νίτσε δεν θα σταματήσει ποτέ να το θέτει.

Και ακριβώς από πίστη προς αυτό το σχέδιο κατασκευής θα απαρνηθεί πολύ γρήγορα τις αγάπες της νιότης

του: τον Σοπενάουερ, που μένει ικανοποιημένος μ' ένα στείρο πεσιμισμό· τον Βάγκνερ, που αποδεικνύεται πολύ επιδερμικός, πολύ προσποιητός· το Πανεπιστήμιο, που είναι ικανό να παράγει μόνο ευρυμαθείς φιλολόγους και ιστορικούς, στραμμένους σε ένα νεκρό παρελθόν, ενώ αυτό που χρειάζεται είναι τραγικοί δημιουργοί· από πίστη προς αυτό το σχέδιο θα αρνηθεί ο Νίτσε την πολιτική της Πρωσίας, όπου βλέπει να θριαμβεύει ο μιλιταρισμός, η γραφειοκρατία και η πιο εκνευριστική αμορφωσιά εκεί όπου νόμιζε πως είχε δει μια αναγέννηση της Αθήνας του Περικλή.

Η απάντησή του στο υπαρξιακό πρόβλημα θα εξελιχτεί βέβαια, και ο Νίτσε θα αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο συλλαμβάνει τον καινούριο πολιτισμό, τις καινούριες αξίες που πρέπει να κατασκευαστούν. Τον ιδεώδη κόσμο της οπτιμιστικής παράδοσης δεν θα τον αντικαθιστά πια με τον καταθλιπτικό κόσμο της σοπενουερικής θέλησης, αλλά με τον τέλειο κόσμο της αιώνιας επιστροφής· η διδασκαλία του Ζαρατούστρα δεν θα μιλά πια για τον τραγικό άνθρωπο αλλά για τον υπεράνθρωπο.

Ένα τελευταίο ερώτημα: ποιος από τους δύο Νίτσε είναι πιο πειστικός; Εκείνος του τραγικού ανθρώπου, του επιδέξιου αναμείκτη της ψευδαίσθησης και της διαύγειας, ή εκείνος του υπεράνθρωπου, ο οποίος ορθώνεται ηρωικά με το ανεπιφύλακτο «ναι¹¹» του απέναντι σ' αυτό τον κόσμο; Να ομολογήσουμε τη δική μας, εντελώς προσωπική προτίμηση υπέρ του τραγικού ανθρώπου και του πρώτου Νίτσε;

Pierre Héber-Suffrin

¹¹Βλ. Νίτσε, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, Τρίτο μέρος, «Οι επτά σφραγίδες. Ή το τραγούδι του ναι και του αμήν».

Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ¹

Απόπειρα αυτοκριτικής²

1. Στη βάση αυτού του συζητήσιμου βιβλίου θα πρέπει να υπήρχε ένα πρόβλημα πρώτης γραμμής και μεγάλης γοητείας, και επιπλέον ένα βαθύ προσωπικό ερώτημα: μαρτυρία γι' αυτό το πράγμα η εποχή στην οποία γεννήθηκε, παρά την οποία γεννήθηκε, η ταραχμένη εποχή του γερμανογαλλικού πολέμου του 1870-71³. Ενώ ο κρότος της μάχης του Βερτ ακουγόταν σε όλη την Ευρώπη, ο λεπτολόγος στοχαστής και φίλος των γρίφων, στον οποίο οφείλεται εν μέρει η πατρότητα του βιβλίου αυτού, ήταν αποτραβηγμένος σε μια γωνιά των Άλπεων⁴, αφοσιωμένος στον στοχασμό και στο αίνιγμα, άρα πολύ έμφροντις και αμέριμος μαζί, και κατέγραφε τις σκέψεις του για τους Έλληνες⁵ – τον πυρήνα τούτου του παράξενου και στριφνού βιβλίου, στο οποίο είναι αφιερωμένος αυτός ο όψιμος πρόλογος (ή επίλογος). Λίγες βδομάδες αργότερα, βρισκόταν ο ίδιος κάτω από τα τείχη του Μετς δίχως να έχει απαλλαχτεί ακόμη από τα ερωτηματικά που είχε βάλει μετά την υποτιθέμενη «ευδιαθεσία/νηφαλιότητα⁶» των Ελλήνων και της ελληνικής τέχνης. Όσπου στο τέλος, εκείνο τον μήνα της βαθιάς έντασης κατά τον οποίο διαπραγματεύονταν στις Βερσαλιές⁷ την ειρήνη, σύναψε κι αυτός ειρήνη με τον εαυτό του και, αναρρώνοντας σιγά σιγά από μια αρρώστια που είχε αρπάξει στο μέτωπο, κατάφερε να ανακαλύψει «τη γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής».

– Από τη μουσική; Μουσική και τραγωδία; Οι Έλληνες και

η μουσική της τραγωδίας; Οι Έλληνες και το έργο τέχνης του πεσιμισμού⁸; Το πιο καλοσυγκροτημένο, το πιο ωραίο, το πιο αξιοζήλευτο είδος ανθρώπου μέχρι σήμερα, το πιο ικανό να μας σαγηνεύσει υπέρ της ζωής, οι Έλληνες⁹ – πώς; Ακριβώς αυτοί είχαν ανάγκη την τραγωδία; Κι ακόμη περισσότερο – την τέχνη; Προς τι – η ελληνική τέχνη;¹⁰...

Μαντεύετε σε ποια θέση έμπαινε το μεγάλο ερωτηματικό σχετικά με την αξία της ενθάδε ύπαρξης¹¹. Είναι ο πεσιμισμός κατ' ανάγκην σημάδι της πτώσης, του ξεπεσμού, της αποτυχίας, των κουρασμένων και εξασθενημένων ενστίκτων; – όπως ήταν κάποτε στην Ινδία και όπως είναι τώρα, όπως δείχνουν τα φαινόμενα, σε μας, τους «μοντέρνους»¹² ανθρώπους και Ευρωπαίους; Υπάρχει πεσιμισμός της ισχύος; Μια διανοητική προτίμηση για ό,τι σκληρό, φοβερό, κακό, προβληματικό υπάρχει στην ενθάδε ύπαρξη, προτίμηση οφειλόμενη σε μια ευζωία, σε μια υγεία που ξεχειλίζει, σε μια πληρότητα της ενθάδε ύπαρξης; Μήπως υπάρχει μια οδύνη μέσα σ' αυτή την υπερβολική πληρότητα; Ένα ερευνητικό θάρρος της πιο διαπεραστικής ματιάς που ζητά το φοβερό σαν εχθρό, σαν άξιο αντίπαλο εναντίον του οποίου μπορεί να δοκιμάσει τη δύναμή της; Από τον οποίο θέλει να μάθει τι είναι ο «φόβος»¹³; Τι σημαίνει ο τραγικός μύθος στους Έλληνες της πιο καλής, της πιο δυνατής, της πιο θαρραλέας περιόδου; Και το καταπληκτικό φαινόμενο του διονυσιακού; Τι σημαίνει η τραγωδία που γεννήθηκε απ' αυτό το φαινόμενο; – Επίσης: εκείνο από το οποίο πέθανε η τραγωδία, δηλαδή ο σωκρατισμός της ηθικής, η διαλεκτική, η αυτάρχεια και η ευδιαισεία/νηφαλιότητα του θεωρητικού ανθρώπου¹⁴ – πώς; δεν μπορούσε αυτός ακριβώς ο σωκρατισμός να 'ταν σημάδι της πτώσης, της κόπωσης, της προσβολής από αρρώστια,

της αναρχικής διάλυσης των ενστίκτων; Και η «ελληνική ευδιαθεσία/νηφαλιότητα» των τελευταίων Ελλήνων δεν μπορούσε να 'ταν ένα εσπερινό κοκκίνισμα του ουρανού; Η επικούρεια θέληση εναντίον του πεσιμισμού δεν μπορούσε να 'ταν απλώς προληπτικό μέτρο ενός αρρώστου; Και η ίδια η επιστήμη, η επιστήμη μας – ναι, τι σημαίνει όλη η επιστήμη αν τη δούμε ως σύμπτωμα της ζωής; Προς τι –και ακόμη χειρότερα, από πού– όλη η επιστήμη; Πώς; Μήπως είναι η επιστημοσύνη μόνον ένας φόβος και μια διαφυγή μπροστά στον πεσιμισμό; Μια έξυπνη άμυνα απέναντι – στην αλήθεια; Και, για να μιλήσουμε με όρους ηθικής, κάτι σαν δελία και κιβδηλεία; Και, για να μιλήσουμε με μη ηθικούς όρους, πονηριά; Ω, Σωκράτη¹⁵, Σωκράτη, τούτο ήταν ίσως το μυστικό σου; Ω μυστηριώδη είρωνα, τούτο ήταν ίσως – η ειρωνεία σου;

2. Εκείνο που κατάφερα να καταλάβω τότε, κάτι φοβερό και επικίνδυνο, ένα πρόβλημα με κέρατα¹⁶, όχι κατ' ανάγκην ταύρος, οπωσδήποτε όμως ένα καινούριο πρόβλημα – σήμερα θα 'λεγα ότι ήταν το πρόβλημα της ίδιας της επιστήμης, της επιστήμης που για πρώτη φορά συλλαμβανόταν ως προβληματική, ως συζητήσιμη. Το βιβλίο όμως, στο οποίο ξεχύθηκε τότε το νεανικό θάρρος και η δυσπιστία μου – τι αδύνατο¹⁷ βιβλίο έμελλε να γεννηθεί από ένα εγχείρημα τόσο αντινεανικό! Φτιαγμένο μόνο από πρόωρα, ανώριμα προσωπικά βιώματα, που βρίσκονταν όλα στο όριο του επικοινωνήσιμου, στηριγμένο πάνω στο έδαφος της τέχνης –γιατί το πρόβλημα της επιστήμης δεν μπορεί να αναγνωριστεί πάνω στο έδαφος της επιστήμης– ένα βιβλίο προοριζόμενο ίσως για καλλιτέχνες που έχουν ανα-

λυτικές και ανασκοπητικές ικανότητες (μ' άλλα λόγια, για ένα ξεχωριστό είδος καλλιτεχνών, που πρέπει κανείς να το αναζητήσει και που δεν θέλει να το αναζητήσει...), ένα βιβλίο γεμάτο από ψυχολογικές καινοτομίες και μυστικά καλλιτεχνών, με μια μεταφυσική καλλιτεχνών στο υπόβαθρο, ένα νεανικό έργο γεμάτο από την ορμή της νιότης και τη μελαγχολία της νιότης, ανεξάρτητο, προκλητικά αυτόδύναμο ακόμη κι εκεί που φαίνεται να υποκλίνεται μπροστά σε μια αυθεντία¹⁸ και προσωπικό σεβασμό, κοντολογίς, ένα πρωτόλειο, και μάλιστα με την κακή σημασία της λέξης· παρά το πρόβλημα που το απασχολεί, ένα πρόβλημα που μοιάζει να ταιριάζει με τη γεροντική ηλικία, το βιβλίο είναι σημαδεμένο απ' όλα τα ελαττώματα της νιότης, προπάντων από το «υπερβολικό μάκρος» της και από τη «θύελλα και ορμή»¹⁹ της. Από την άλλη μεριά, σε σχέση με την επιτυχία που είχε (και ειδικά στον μεγάλο καλλιτέχνη στον οποίο απευθυνόταν εν είδει διαλόγου, τον Ρίχαρντ Βάγκνερ), είναι ένα αποδεδειγμένο βιβλίο, εννοώ ένα βιβλίο που, σε κάθε περίπτωση, ικανοποίησε τους «καλύτερους της εποχής του»²⁰. Και γι' αυτό θα 'πρεπε να το αντιμετωπίζει κανείς με κάποια περίσκεψη και σιωπή· ωστόσο, δεν θέλω να αποκρύψω εντελώς πόσο δυσάρεστο μου φαίνεται σήμερα, πόσο ξένο μου φαίνεται τώρα, μετά δεκαέξι χρόνια – μπροστά σ' ένα πολύ πιο ώριμο, εκατό φορές πιο απαιτητικό αλλά καθόλου πιο ψυχρό μάτι, ένα μάτι που δεν αποξενώθηκε από το εγχείρημα με το οποίο πρώτο τόλμησε να καταπιαστεί αυτό το θαρραλέο βιβλίο. Μιλώ για το εγχείρημα να δει την επιστήμη κάτω από την οπτική του καλλιτέχνη και την τέχνη κάτω από την οπτική της ζωής...

3. Για να το πω άλλη μια φορά: σήμερα είναι για μένα ένα αδύνατο βιβλίο. Το βρίσκω κακογραμμένο, βαρύ, φορτικό, γεμάτο ανακατεμένες εικόνες, συναισθηματικό, σ' ορισμένα σημεία ζαχαρωμένο σε γυναικείο βαθμό, άνισο σε τέμπο, χωρίς θέληση για λογική καθαρότητα, πολύ πεπεισμένο και γι' αυτό τον λόγο αδιάφορο και απαλλαγμένο από αποδείξεις, δύσπιστο ακόμη και απέναντι στο ότι είναι πρόπον να δίνονται αποδείξεις, ένα βιβλίο για μνημέ- νους, «μουσική» για όποιους είναι βαφτισμένοι στη μουσική, για όποιους είναι συνδεδεμένοι, από την αρχή των πραγμάτων, χάρη σε κοινές και σπάνιες αισθητικές εμπει- ρίες, σημείο αναγνώρισης για τους όμαιμους *in artibus* [στις τέχνες]. Είναι ένα βιβλίο υπεροπτικό και ενθουσιώδες, που προσπαθεί να αποκλείσει εκ των προτέρων τον *profanum vulgus* [βέβηλο όχλο]²¹ των «καλλιεργημένων ανθρώπων» α- κόμη περισσότερο απ' όσο τον «λαό». Ωστόσο, ο αντίκτυ- πος του βιβλίου απέδειξε και αποδεικνύει ακόμη πως ξέ- ρει αρκετά καλά να ανακαλύπτει τους συντρόφους του στον ενθουσιασμό και να τους παρασύρει σε καινούρια κρυφά δρομάκια και μέρη για χορό. Σε κάθε περίπτωση, εδώ μιλούσε –αυτό ομολογήθηκε τόσο με περιέργεια όσο και με αντιπάθεια– μια ξένη φωνή, ο πιστός ενός «άγνω- στου ακόμη θεού»²², που ήταν κρυμμένος κάτω από την κουκούλα²³ του επιστήμονα, κάτω από το βάρος και τη διαλεκτική στρυφνότητα του Γερμανού και κάτω από τους κακούς τρόπους του βαγκνεριστή. Εδώ ήταν ένα πνεύμα με παράξενες, ανώνυμες ακόμη ανάγκες, μια μνήμη που έ- βριθε από ερωτήματα, εμπειρίες, κρυμμένα πράγματα στα οποία προστίθετο επιπλέον το όνομα Διόνυσος²⁴ ως ε- ρωτηματικό. Εδώ μιλούσε –αυτό διαπιστώθηκε, όχι δίχως δυσπιστία– κάτι σαν μυστικίστρια, σχεδόν μαιναδική²⁵ ψυ-

χή, που ζορισμένα και αυθαίρετα, αναποφάσιστη σχεδόν για το αν έπρεπε να επικοινωνήσει με τους άλλους ή να κρυφτεί, ψελλίζει κάτι σε ξένη θαρρείς γλώσσα. Θα 'πρεπε να τραγουδά –αυτή η «καινούρια ψυχή»– κι όχι να μιλά! Τι κρίμα που δεν μπόρεσα να πω σαν ποιητής ό,τι είχα να πω τότε: ίσως να μπορούσα να το κάνω! Ή τουλάχιστον σαν φιλόλογος: ακόμη και σήμερα, για τους φιλόλογους²⁶, τα πάντα σχεδόν σ' αυτό τον χώρο μένουν να ανακαλυφθούν και να βγουν στην επιφάνεια! Προπαντός το πρόβλημα ότι εδώ υπάρχει ένα πρόβλημα και το ότι είναι αδύνατο να κατανοήσουμε και να φανταστούμε τους Έλληνες για όσο καιρό δεν έχουμε απάντηση για το ερώτημα «τι είναι διονυσιακό;».

4. Πράγματι, τι είναι διονυσιακό; – Σ' αυτό το βιβλίο υπάρχει μια απάντηση: μιλάει ένας «γνώστης», ο οπαδός και μαθητής του θεού του. Σήμερα ίσως να μιλούσα πιο προσεκτικά και λιγότερο εύγλωττα για ένα τόσο δύσκολο ψυχολογικό ερώτημα, όπως είναι αυτό της καταγωγής της τραγωδίας στους Έλληνες. Ένα βασικό ερώτημα είναι η σχέση του Έλληνα με τον πόνο, ο βαθμός ευαισθησίας του – παραμένει σταθερή αυτή η σχέση; Ή ανατρέπεται; Το ερώτημα είναι αν η ολοένα και εντονότερη λαχτάρα του Έλληνα για ομορφιά, για γιορτές, για ηδονές, για καινούριες λατρείες γεννήθηκε από κάποια έλλειψη, στέρηση, μελαγχολία, πόνο; Κι αν υποθέσουμε ότι η απάντηση είναι καταφατική –πράγμα που μας δίνει να καταλάβουμε και ο Περικλής (ή ο Θουκυδίδης) στον μεγάλο επιτάφιο λόγο²⁷– από πού προερχόταν τότε η αντίθετη και χρονολογικά προγενέστερη λαχτάρα, η λαχτάρα για το ειδεχθές, η καλή, αυ-

στηρή θέληση των παλαιότερων Ελλήνων για πεσιμισμό, για τραγικό μύθο, για εικόνες απ' όλα τα φριχτά, κακά, αινιγματικά, εκμηδενιστικά, μοιραία στοιχεία που βρίσκονται στη βάση της ενθάδε ύπαρξης – από πού προερχόταν τότε η τραγωδία; Μήπως από την ευχαρίστηση, την ισχύ, την ξέχειλη υγεία, την υπερβολικά μεγάλη πληρότητα; Και τι νόημα έχει τότε, από άποψη φυσιολογίας, εκείνη η μανία από την οποία αναπτύχθηκε τόσο η τραγική όσο και η κωμική τέχνη – η διονυσιακή μανία; Πώς; Μήπως η μανία δεν είναι κατ' ανάγκην το σύμπτωμα του εκφυλισμού, της κατάπτωσης, της υπερβολικά όψιμης κουλτούρας; Μήπως υπάρχουν – αυτό είναι ερώτημα για ψυχιάτρους – νευρώσεις της υγείας; Νευρώσεις της νεότητας και της νεανικότητας ενός λαού; Τι μας δείχνει αυτή η σύνθεση του θεού και του τράγου στον σάτυρο; Ποιο βίωμα για τον ίδιο τον εαυτό του, ποια ορμή ωθούσε τον Έλληνα να συλλάβει τον διονυσιακό, ενθουσιώδη, ονειροπόλο και αρχέγονο άνθρωπο ως σάτυρο²⁸; Και όσον αφορά στην καταγωγή του τραγικού χορού: μήπως υπήρχαν ενδημικές εκστάσεις σ' εκείνους τους αιώνες κατά τους οποίους άνθιζε το ελληνικό σώμα και ξεχείλιζε από ζωή η ελληνική ψυχή; Μήπως υπήρχαν οράματα και ψευδαισθήσεις, τα οποία μοιράζονταν ολόκληρες κοινότητες, ολόκληρα εκκλησιάσματα διαφόρων λατρειών; Πώς; Και αν οι Έλληνες, ακριβώς μέσα στον πλούτο της νεότητάς τους, είχαν τη θέληση για το τραγικό και ήταν πεσιμιστές; Για να χρησιμοποιήσω μια λέξη του Πλάτωνα²⁹, αν ήταν η μανία εκείνη που έφερε τις μεγαλύτερες ευλογίες στην Ελλάδα; Και αν, από την άλλη μεριά και αντίστροφα, γίνονταν οι Έλληνες, ακριβώς κατά τις περιόδους της διάλυσης και της αδυναμίας τους, όλο και πιο αισιόδοξοι, επιπόλαιοι και θεατρίνοι, όλο και πιο διψασμένοι

για λογική και λογικοποίηση του κόσμου και συνεπώς όλο και πιο «ευδιάθετοι» και «επιστημονικοί»; Πώς; Είναι μήπως δυνατόν, παρά όλες τις «μοντέρνες ιδέες» και τις προκαταλήψεις του δημοκρατικού γούστου, να ήταν, τόσο ο θρίαμβος του οπτικισμού, η βαθμιαία κυριαρχία της ορθολογικότητας, ο πρακτικός και θεωρητικός ωφελιμισμός³⁰ όσο και η ίδια η δημοκρατία, που αναπτύχθηκε την ίδια εποχή, συμπτώματα μείωσης της ισχύος, πλησιάσματος του γήρατος, κόπωσης από άποψη φυσιολογίας; Και όχι – ο πεσιμισμός; Ήταν ο Επίκουρος³¹ οπτικιστής – επειδή ακριβώς υπέφερε; – – Βλέπει κανείς ότι τούτο το βιβλίο είναι φορτωμένο μ' ένα ολόκληρο μάτσο βαριών προβλημάτων – ως προσθέσουμε και το βαρύτερο! Κάτω από την οπτική της ζωής τι σημαίνει – η ηθική;...

5. Ήδη στον πρόλογο τον αφιερωμένο στον Ρίχαρντ Βάγκνερ, η τέχνη, και όχι η ηθική, παρουσιάζεται ως η αληθινή μεταφυσική δραστηριότητα του ανθρώπου· στο ίδιο το βιβλίο επανέρχεται αρκετές φορές η εξής δηκτική πρόταση: η ενθάδε ύπαρξη του κόσμου δικαιολογείται μόνον ως αισθητικό φαινόμενο. Πράγματι, όλο το βιβλίο αναγνωρίζει πίσω από κάθε συμβάν μόνον ένα νόημα και «κρυφό νόημα» καλλιτέχνη – έναν «θεό», αν θέλετε, αλλά ασφαλώς έναν εντελώς ανενδοίαστο και μη ηθικό καλλιτέχνη-θεό, που θέλει να νιώθει, τόσο όταν χτίζει όσο και όταν καταστρέφει, τόσο όταν κάνει το καλό όσο και όταν κάνει το κακό, τη δική του ευχαρίστηση και παντοδυναμία – έναν θεό που, καθώς δημιουργεί κόσμους, απελευθερώνει τον εαυτό του από το βάσανο της πληρότητας και της υπερπληρότητας, από την οδύνη των αντιθέσεων που συνωθού-

νται μέσα του. Ο κόσμος, η επιτευγμένη κάθε στιγμή λύτρωση του θεού, ο κόσμος ως το αιωνίως μεταβαλλόμενο, αιωνίως καινούριο όραμα του πιο υποφέροντος, διστάμενου και αντιφατικού όντος, το οποίο μπορεί να λυτρωθεί μόνο μέσα στη φαινομενικότητα: μπορείτε να αποκαλέσετε ολόκληρη αυτή τη μεταφυσική-καλλιτεχνών αυθαίρετη, οκνηρή, ιδιόρρυθμη – το ουσιώδες είναι ότι προδίδει ευθύς αμέσως την ύπαρξη ενός πνεύματος, που μια μέρα θα αμυνθεί έναντι της ηθικής ερμηνείας και σπουδαιότητας της ενθάδε ύπαρξης αφηφώντας κάθε κίνδυνο. Εδώ, για πρώτη φορά ίσως, εκδηλώνεται ένας πεσιμισμός «πέρα από το καλό και το κακό»³². εδώ αποκτά ομιλία και μορφή εκείνη η «διαστροφή της σκέψης»³³ εναντίον της οποίας ποτέ δεν κουράστηκε ο Σοπενάουερ να εκτοξεύει εκ των προτέρων τις πιο οργισμένες κατάρες και κεραυνούς του – μια φιλοσοφία που τολμά να βάλει, να κατεβάσει την ηθική στον κόσμο της φαινομενικότητας και όχι να την τοποθετήσει απλώς ανάμεσα στα «φαινόμενα» (με την έννοια του ιδεαλιστικού *terminus technicus* [τεχνικού όρου]), αλλά ανάμεσα στις «αυταπάτες», ως φαινομενικότητα, απάτη, πλάνη, ερμηνεία, κατασκευάσμα, τέχνη. Το βάθος αυτής της αντιηθικής τάσης μπορεί ίσως να μετρηθεί καλύτερα από την προσεκτική και εχθρική σιγή με την οποία αντιμετωπίζεται ο χριστιανισμός σ' ολόκληρο το βιβλίο – ο χριστιανισμός ως η πιο αποχαλινωμένη παραλλαγή του ηθικού θέματος που έχει ακούσει μέχρι σήμερα η ανθρωπότητα. Στ' αλήθεια, δεν υπάρχει μεγαλύτερη αντίθεση προς την καθαρά αισθητική ερμηνεία του κόσμου και δικαιολόγηση του κόσμου, που διδάσκεται σε τούτο το βιβλίο, από τη χριστιανική διδασκαλία, η οποία είναι, και θέλει να είναι, μόνον ηθική και η οποία, με τα απόλυτα κριτήριά της, για παράδειγμα με

τη φιλαλήθεια³⁴ του Θεού, αποπέμπει την τέχνη, κάθε τέχνη, στο βασιλείο των ψεμάτων – δηλαδή, την αρνείται, την αποδοκιμάζει, την καταδικάζει. Πίσω από έναν τέτοιο τρόπο σκέψης και αξιολόγησης, που οφείλει να 'ναι εχθρικός απέναντι στην τέχνη, αν θέλει να 'ναι γνήσιος, αντίλαμβανόμενος πάντα το εχθρικό απέναντι στη ζωή – την εξαγριωμένη, εκδικητική απέχθεια προς τη ζωή: γιατί όλη η ζωή βασίζεται στη φαινομενικότητα, στην τέχνη, στην παραπλάνηση, στην οπτική, στην αναγκαιότητα των προοπτικών και της πλάνης. Ο χριστιανισμός ήταν από την αρχή, στην ουσία και κατά βάση, αηδία και κόρος της ζωής με τη ζωή, κρυμμένη πίσω, μεταμφιεσμένη από, ντυμένη σαν πίστη σε μια «άλλη» ή «καλύτερη» ζωή. Το μίσος για τον «κόσμο», ο αναθεματισμός των αισθημάτων/παθών (Affekte), ο φόβος για την ομορφιά και την αισθητότητα (Sinnlichkeit), ένα επέκεινα επινοημένο για να συκοφαντηθεί καλύτερα η επίγεια ζωή, κατά βάθος μια λαχτάρα για το μηδέν³⁵, για το τέλος, για την ανάπαυση, για το «Σάββατο των Σαββάτων³⁶» – όλα αυτά μου φαίνονταν πάντα, όπως και η απόλυτη θέληση του χριστιανισμού να αναγνωρίζει μόνον ηθικές αξίες, ως η πιο επικίνδυνη και ανησυχητική μορφή όλων των δυνατών μορφών μιας «θέλησης για πτώση», το λιγότερο, ένα σημάδι βαθύτατης αρρώστιας, κόπωσης, αποθάρρυνσης, εξάντλησης, φτωχέματος της ζωής – διότι μπροστά στην ηθική (ειδικά στη χριστιανική, δηλαδή στην απόλυτη ηθική), η ζωή πρέπει να έχει πάντα και αναπόφευκτα άδικο, επειδή η ζωή είναι κάτι ουσιαστικά μη ηθικό – η ζωή, συντριμμένη κάτω από το βάρος της περιφρόνησης και του αιώνιου Όχι, πρέπει να θεωρηθεί ανάξια να την επιθυμούμε και στερούμενη αξίας. Η ίδια η ηθική – πώς; δεν μπορεί να είναι η ηθική «μια θέληση για

άρνηση της ζωής³⁷», ένα κρυμμένο ένστικτο εκμηδένισης, μια αρχή κατάπτωσης, μείωσης και διασυρμού – η αρχή του τέλους; Και συνεπώς, ο κίνδυνος των κινδύνων;... *Εναντίον της ηθικής λοιπόν στράφηκε τότε το ένστικτό μου σ' αυτό το συζητήσιμο βιβλίο, ως ένστικτο που υπεράσπιζε τη ζωή και επινοούσε για τον εαυτό του μια θεμελιακά αντίθετη διδασκαλία και αξιολόγηση της ζωής – καθαρά καλλιτεχνική και αντιχριστιανική. Πώς να την ονομάσουμε; Ως φιλόλογος και άνθρωπος των λέξεων, τη βάφτισα, δίνοντας κάποια ελευθερία στον εαυτό μου –γιατί ποιος ήξερε το σωστό όνομα του Αντίχριστου³⁸;– με το όνομα ενός ελληνικού θεού: την ονόμασα διονυσιακή.*

6. Καταλαβαίνετε με ποιο εγχείρημα τόλμησα να καταπιαστώ σε τούτο το βιβλίο;... Πόσο λυπάμαι τώρα που εκείνη την εποχή δεν είχα ακόμη το θάρρος (ή το θράσος;) να χρησιμοποιήσω μια δική μου προσωπική γλώσσα γι' αυτές τις τόσο προσωπικές ιδέες και τολμήματα – και που, αντίθετα, προσπάθησα με πολύ κόπο να εκφράσω, με σοπεναουερικά και καντιανά εκφραστικά σχήματα, παράξενες και καινούριες αξιολογήσεις, οι οποίες διαφωνούσαν ριζικά με το πνεύμα και το γούστο του Καντ και του Σοπενάουερ! Τί σκεφτόταν ο Σοπενάουερ για την τραγωδία; «Εκείνο που δίνει σε καθετί τραγικό την ιδιαίτερή του ώθηση προς την ανάταση», λέει αυτός στο *Ο κόσμος ως θέληση και παράσταση*, τομ. II, σ. 495, «είναι η αποκάλυψη της ιδέας ότι ο κόσμος, η ζωή δεν μπορούν ποτέ να δώσουν πραγματική ικανοποίηση και γι' αυτό δεν αξίζουν την προσήλωσή μας: σε τούτο συνίσταται το τραγικό πνεύμα – άρα το πνεύμα αυτό οδηγεί στην παραίτηση³⁹». Ω, πόσο δια-

φορετικά μου μίλησε ο Διόνυσος! Πόσο πολύ απείχα απ' όλη αυτή την παραιτησιοκρατία⁴⁰! – Υπάρχει όμως και κάτι πολύ χειρότερο σε τούτο το βιβλίο, κάτι για το οποίο λυπάμαι περισσότερο απ' όσο για το ότι αμαύρωσα και λέρωσα τα διονυσιακά προμηνύματα με σοπενουερικά εκφραστικά σχήματα. Συγκεκριμένα, είναι το ότι χάλασα το μεγαλειώδες ελληνικό πρόβλημα, όπως είχε παρουσιαστεί μπροστά μου, ανακατεύοντάς το με τα πιο σύγχρονα πράγματα! Το ότι είδα ελπίδες εκεί όπου δεν υπήρχε καμιά, εκεί όπου τα πάντα έδειχναν πολύ καθαρά ένα τέλος! Το ότι άρχισα, στηριζόμενος στην πιο πρόσφατη γερμανική μουσική⁴¹, να πλάθω μύθους για το «γερμανικό πνεύμα⁴²» σαν να βρισκόταν τότε αυτό στο σημείο να ανακαλύψει και να ξαναβρεί τον εαυτό του – σε μια εποχή όπου το γερμανικό πνεύμα (που λίγο καιρό πιο πριν είχε ακόμη τη θέληση να κυριαρχήσει στην Ευρώπη και τη δύναμη να την οδηγήσει⁴³) παραιτούνταν οριστικά λέγοντας την τελευταία του θέληση, καθώς πραγματοποιούσε, κάτω από την πομπώδη πρόφαση της ίδρυσης μιας αυτοκρατορίας (Reich), τη μετάβασή του στη μετριότητα, στη δημοκρατία και στις «μοντέρνες ιδέες»! Πράγματι, στο μεταξύ έχω μάθει να κρίνω δίχως να τρέφω ελπίδες και ωμά αυτό το «γερμανικό πνεύμα», το ίδιο και τη σύγχρονη γερμανική μουσική⁴⁴, που είναι ρομαντισμός πέρα για πέρα και η πιο μη ελληνική μορφή από όλες τις δυνατές μορφές τέχνης: επιπλέον, είναι ένας πρώτης γραμμής καταστροφέας των νεύρων μας, διπλά επικίνδυνος σ' έναν λαό που αγαπά το πιστό και τιμά σαν αρετή την έλλειψη διαύγειας, επειδή έχει τη διπλή ιδιότητα να 'ναι ναρκωτικό που αφενός προκαλεί μέθη και αφετέρου θολούρα. – Βέβαια, πέρα απ' όλες τις βιαστικές ελπίδες και τις λαθεμένες εφαρμογές στο παρόν,

με τις οποίες χάλασα το πρώτο βιβλίο μου, παραμένει πάντα το μεγάλο διονυσιακό ερωτηματικό που έθεσα τότε – και όσον αφορά τη μουσική επίσης: πώς θα 'ταν μια μουσική που δεν θα είχε πια, όπως η γερμανική μουσική, ρομαντική καταγωγή αλλά διονυσιακή;...

7. – Αλλά, κύριέ μου, τι είναι ρομαντισμός στον κόσμο, αν δεν είναι το βιβλίο σας; Μπορεί το βαθύ μίσος εναντίον του «τώρα», της «πραγματικότητας» και των «μοντέρνων ιδεών» να πάει πιο μακριά απ'όσο το πήγατε εσείς στη μεταφυσική-καλλιτεχνών σας; – μια μεταφυσική που προτιμά να πιστεύει στο μηδέν και στον διάβολο παρά στο «τώρα»; Κάτω απ'όλη την αντιστικτική φωνητική τέχνη σας και τη γοητεία που ασκείται στα αφτιά δεν βροντάει ένα μπάσο οργής και χαράς της καταστροφής, μια άγρια αποφασιστικότητα εναντίον κάθε πράγματος που είναι «τώρα», μια θέληση που δεν απέχει πολύ από τον πρακτικό μηδενισμό και μοιάζει να λέει: «Καλύτερα να μην είναι αληθινό τίποτα, παρά να έχετε δίκιο εσείς και η δική σας αλήθεια!» Ακούστε κι εσείς ο ίδιος, αγαπητέ μου πεσιμιστή και λάτρη της τέχνης, μ'ανοιχτά αφτιά όμως, μια μόνο περικοπή διαλεγμένη από το βιβλίο σας – μια περικοπή εύγλωττη, μια περικοπή «φονέα του δράκοντα⁴⁵», που μπορεί να ηχεί με τρόπο επικίνδυνο, σαν ποντικοπαγίδα, για νεανικά αφτιά και καρδιές. Πώς; Δεν είναι αυτό η τυπική ομολογία πίστης του ρομαντικού του 1830⁴⁶, κάτω από τη μάσκα του πεσιμισμού του 1850⁴⁷; Δεν ακούγεται ήδη πίσω της το συνηθισμένο ρομαντικό φινάλε⁴⁸ – ρήξη, κατάρρευση, επιστροφή και γονυκλισία μπροστά σε μια παλιά πίστη, μπροστά στον παλιό Θεό⁴⁹... Πώς; Το βιβλίο-για-πεσι-

μιστές που γράφατε δεν είναι το ίδιο ένα έργο ανθελληνισμού και ρομαντισμού; Δεν είναι το ίδιο κάτι «που προκαλεί μέθη και θολούρα», σε κάθε περίπτωση ένα ναρκωτικό, ένα κομμάτι μουσικής, γερμανικής μουσικής; Ας ακούσουμε όμως:

«Ας φανταστούμε μια γενιά που μεγαλώνει μ' ένα τέτοιο ατρόμητο βλέμμα, με μια τέτοια ηρωική κλίση για το τρομερό· ας φανταστούμε το ατρόμητο βάδισμα αυτών των φονέων των δρακόντων, την περήφανε τόλμη με την οποία γυρίζουν την πλάτη τους σ' όλες τις ασθενικές διδασκαλίες του οπτιμισμού, προκειμένου να “ζήσουν αποφασιστικά”⁵⁰ μια ακέραια και πλήρη ζωή: δεν θα ήταν αναγκαίο για τον τραγικό άνθρωπο μιας τέτοιας κουλτούρας, τον άνθρωπο που εκπαιδεύει τον εαυτό του στη σοβαρότητα και στον τρόμο, να λαχταρά μια καινούρια τέχνη, την τέχνη της μεταφυσικής παρηγοριάς, να επιθυμεί την τραγωδία σαν μια Ελένη που του ανήκει και να φωνάζει μαζί με τον Φάουστ:

“Δεν έπρεπε με φλογερή ορμή
να φέρω στη ζωή την πιο μοναδική μορφή”⁵¹».

«Δεν θα ήταν αναγκαίο αυτό;»... Όχι, τρεις φορές όχι! Ω, εσείς νεαροί ρομαντικοί: δεν θα ήταν αναγκαίο! Είναι όμως πολύ πιθανόν να καταλήξει έτσι, να καταλήξετε εσείς έτσι – δηλαδή, «παρηγορημένοι»⁵², όπως είναι γραμμένο, παρά όλη την αυτοεκπαιδυσή σας στη σοβαρότητα και στον τρόμο, «μεταφυσικά παρηγορημένοι» – κοντολογίς, να καταλήξετε όπως οι ρομαντικοί, χριστιανικά... Όχι! Θα έπρεπε πρώτα να μάθετε την τέχνη της παρηγοριάς σε τούτον εδώ τον κόσμο – θα έπρεπε να μάθετε να γελάτε,

νεαροί μου φίλοι, αν είστε αποφασισμένοι να παραμείνετε πεσιμιστές· ίσως μάλιστα τότε, καθώς θα ξέρατε να γελάτε, να μπορούσατε να στείλετε μια μέρα στο διάβολο όλες τις μεταφυσικές παρηγοριές – αρχίζοντας από την ίδια τη μεταφυσική! Ή, για να το πω στη γλώσσα αυτού του διονυσιακού τέρατος που λέγεται Ζαρατούστρα:

«Υψώστε τις καρδιές σας, αδελφοί μου, ψηλά! ψηλότερα! Και μην ξεχνάτε και τα πόδια! Υψώστε και τα πόδια σας, καλοί χορευτές, και ακόμα καλύτερα: στηριχτείτε πάνω στο κεφάλι σας!

Αυτό το στεφάνι εκείνου που γελά, αυτό το στεφάνι από τριαντάφυλλα: εγώ ο ίδιος έβαλα αυτό το στεφάνι, εγώ ο ίδιος καθαγίασα το γέλιο μου. Κανέναν άλλο δεν βρήκα σήμερα αρκετά δυνατό για κάτι τέτοιο.

Ο Ζαρατούστρα ο χορευτής, ο Ζαρατούστρα ο ελαφρύς, που γνέφει με τα φτερά του, έτοιμος για πτήση, γνέφοντας σε όλα τα πουλιά, έτοιμος και επιδέξιος, γεμάτος μακαριότητα και ελαφράδα:

Ο Ζαρατούστρα που λέει την αλήθεια, που γελάει αληθινά, καθόλου ανυπόμονος, καθόλου ανένδοτος, ένας που αγαπά τα πηδήματα και τα λοξοπηδήματα· εγώ ο ίδιος έβαλα αυτό το στεφάνι!

Αυτό το στεφάνι του γελαστού, αυτό το στεφάνι από τριαντάφυλλα: σε σας, ω αδελφοί μου, πετώ αυτό το στεφάνι! Καθαγίασα το γέλιο· εσείς, ανώτεροι άνθρωποι, μάθετε λοιπόν – να γελάτε!»

Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα, Μέρος IV⁵³.

Σιλς-Μαρία, Ομπερενγκαντίν. Αύγουστος 1886.

Πρόλογος αφιερωμένος στον Ρίχαρντ Βάγκνερ

Για να κρατήσω μακριά όλους τους πιθανούς ενδοιασμούς, τους θυμούς και τις παρεξηγήσεις που θα προκαλέσουν οι σκέψεις που είναι συγκεντρωμένες σε τούτο το δοκίμιο, αν λάβουμε υπόψη τον ιδιάζοντα χαρακτήρα του αισθητικού κοινού μας, και για να μπορέσω να γράψω αυτά τα εισαγωγικά λόγια με θεωρητική ευχαρίστηση όμοια μ' εκείνη που σφραγίζει, σαν απόσταγμα καλών και ανυψωτικών στιγμών, κάθε σελίδα του βιβλίου, φέρνω στον νου μου εσάς, πολυσέβαστε φίλε μου, τη στιγμή που θα το παίρνετε: ίσως έπειτα από έναν βραδινό περίπατο στο χειμωνιάτικο χιόνι⁵⁴, να κοιτάτε τον απελευθερωμένο Προμηθέα⁵⁵ στη σελίδα του τίτλου, να διαβάζετε το όνομά μου, και παρευθύς να πείθεσθε πως, ό,τι κι αν περιέχει τούτο το βιβλίο, ο συγγραφέας του έχει ασφαλώς κάτι σοβαρό και βαθυστόχαστο να πει: επίσης πως, όταν επεξεργαζόταν τις σκέψεις του, αισθανόταν να επικοινωνεί μαζί σας, σαν να ήσασταν παρών κι έτσι μπορούσε να γράψει μόνον όσα ανταποκρίνονταν σ' αυτή την παρουσία. Θα θυμηθείτε επίσης πως την εποχή που εγώ συγκεντρωνόμουν σε τούτες τις σκέψεις εσείς παρουσιάζατε το λαμπρό σας κείμενο προς τιμήν του Μπετόβεν⁵⁶ – δηλαδή μέσα στους φόβους και στις ανατάσεις που είχε προκαλέσει το ξέσπασμα ενός πολέμου. Ωστόσο, θα πλανιόνταν εκείνοι που θα πίστευαν ότι βρίσκουν σ' αυτό το συμπίλημα σκέψεων κάποια αντίθεση μεταξύ πατριωτικής έξαψης και αισθητικού ενθου-

σιασμού, θαρραλέας σοβαρότητας και εύθυμου παιχιδιού: αν το διαβάσουν αληθινά, θα δουν, προς μεγάλη τους έκπληξη, πως έχουμε να κάνουμε εδώ με ένα σοβαρό γερμανικό πρόβλημα, το οποίο τοποθετούμε ακριβώς στο μέσο των γερμανικών ελπίδων, σαν μοχλό και άξονά τους. Ίσως όμως οι ίδιοι αυτοί αναγνώστες να σκανδαλιστούν περισσότερο από το ότι δίνεται τόσο μεγάλη προσοχή σ' ένα αισθητικό πρόβλημα, στην περίπτωση που είναι ανίκανοι να δουν την τέχνη σαν κάτι παραπάνω από ευχάριστο πάρεργο, από καθόλου απαραίτητο κουδούνισμα που συνοδεύει τη «σοβαρότητα της ύπαρξης»: σαν να μην ξέρει κανένας τι συνεπάγεται μια τέτοια αντιπαράθεση με τη «σοβαρότητα της ύπαρξης». Προς γνώση αυτών των σοβαρών αναγνωστών, διακηρύσσω την πεποίθησή μου ότι η τέχνη είναι το μεγαλύτερο εγχείρημα και η αληθινά μεταφυσική δραστηριότητα αυτής εδώ της ζωής, έτσι όπως την εννοεί εκείνος ο ανυπέμβλητος άνθρωπος, τον οποίο ακολουθώ σε τούτο τον δρόμο και στον οποίο θέλω να αφιερώσω αυτό το δοκίμιο.

Βασιλεία, τέλη του 1871

Η γέννηση της τραγωδίας

1. Θα κερδίσουμε πολλά για την επιστήμη της αισθητικής μόλις φτάσουμε, όχι μόνο στη λογική κατανόηση, αλλά στην άμεση βεβαιότητα της διόρασης σύμφωνα με την οποία η εξέλιξη της τέχνης είναι συνδεδεμένη με τη δυϊκότητα του απολλώνιου και του διονυσιακού: με τον ίδιο περιπίπου τρόπο με τον οποίο εξαρτάται η τεκνοποιία από τη δυϊκότητα των φύλων, μέσα σε αέανη πάλη και με περιοδικές μόνο συμφιλιώσεις. Τους όρους «απολλώνιο» και «διονυσιακό» τούς δανειζόμαστε από τους Έλληνες, οι οποίοι φανερώνουν στον οξυδερκή τις βαθυστόχαστες μυστικές διδασκαλίες της σύλληψής τους για την τέχνη, και τούτο όχι με έννοιες αλλά με τις πολύ σαφείς μορφές των θεών τους. Με τους δύο θεούς της τέχνης, τον Απόλλωνα⁵⁷ και τον Διόνυσο, συνδέεται η γνώση μας ότι στον ελληνικό κόσμο υπήρχε μια τρομερή αντίθεση, όσον αφορά στην καταγωγή και στους σκοπούς, ανάμεσα στην τέχνη της γλυπτικής, την απολλώνια, και στη μη πλαστική τέχνη της μουσικής, την τέχνη του Διόνυσου. Αυτές οι δυο διαφορετικές ενορμήσεις κινούνται η μια πλάι στην άλλη, τις περισσότερες φορές σε ανοιχτή σύγκρουση, και ωθούν η μια την άλλη για καινούριες και πιο ισχυρές γέννες, διαγωνίζοντας μ' αυτές την πάλη εκείνης της αντίθεσης που μόνο φαινομενικά ξεπερνιέται από τη συνήθη λέξη «τέχνη»: ώσπου στο τέλος εμφανίζονται, χάρη σε μια θαυμαστή μεταφυσική πράξη της ελληνικής «θέλησης⁵⁸», ζευγαρωμένες και γεννούν, μ' αυτό το ζευγάρωμα, το εξίσου διονυσιακό

και απολλώνιο έργο τέχνης – την αττική τραγωδία.

Για να προσεγγίσουμε περισσότερο τις δύο αυτές ενορμήσεις, θα τις σκεφτούμε αρχικά ως χωριστούς καλλιτεχνικούς κόσμους του ονείρου και της μέθης· ανάμεσα σ' αυτά τα φυσιολογικά φαινόμενα μπορούμε να διαπιστώσουμε μια αντίθεση αντίστοιχη μ' εκείνη που υπάρχει ανάμεσα στο απολλώνιο και στο διονυσιακό. Στο όνειρο, σύμφωνα με την ιδέα του Λουκρήτιου⁵⁹, φανερώθηκαν για πρώτη φορά οι μεγαλόπρεπες θεϊκές μορφές στις ψυχές των ανθρώπων· στο όνειρο είδε ο μεγάλος γλύπτης τα μαγευτικά σώματα υπερανθρώπινων όντων· κι αν ρωτούσαμε τον έλληνα ποιητή για τα μυστήρια της ποιητικής δημιουργίας, θα θυμόταν κι αυτός το όνειρο και θα 'δινε μια εξήγηση σαν εκείνη που δίνει ο Χανς Ζακς στους Αρχιτραγουδιστές⁶⁰:

«Φίλε μου, η αληθινή δουλειά του ποιητή είναι να διαβάζει και να εξηγεί τα όνειρά του. Πίστεψέ με, η αληθινότερη ψευδαίσθηση του ανθρώπου τού αποκαλύπτεται στο όνειρο: όλη η ποιητική και η στιχουργική δεν είναι παρά αληθινή ερμηνεία του ονείρου.»

Η ωραία φαινομενικότητα των κόσμων του ονείρου, στη δημιουργία των οποίων κάθε άνθρωπος είναι ολοκληρωμένος καλλιτέχνης, είναι η προϋπόθεση κάθε πλαστικής τέχνης και, όπως θα δούμε, ενός σημαντικού μέρους της ποίησης. Στα όνειρά μας χαιρόμαστε την άμεση κατανόηση της μορφής· όλες οι μορφές μάς μιλούν· δεν υπάρχει τίποτα αδιάφορο ή περιττό. Ωστόσο, παρά την έντονη ζωή αυτής της ονειρικής πραγματικότητας, εξακολουθούμε να

έχουμε τη διάφανη αίσθηση ότι είναι απλή φαινομενικότητα: αυτή είναι τουλάχιστον η δική μου εμπειρία, και για τη συχνότητά της –δηλαδή τη φυσιολογικότητά της– θα μπορούσα να αναφέρω πολλές αποδείξεις, καθώς και τις δηλώσεις των ποιητών. Ο φιλοσοφικός άνθρωπος έχει μάλιστα το προαίσθημα ότι κάτω από την πραγματικότητα στην οποία ζούμε και υπάρχουμε υπάρχει επίσης μια άλλη, εντελώς διαφορετική πραγματικότητα, η οποία είναι, συνεπώς, επίσης φαινομενικότητα: και ο Σοπενάουερ επισημαίνει ως διακριτικό σημάδι της φιλοσοφικής ικανότητας το χάρισμα να βλέπεις μερικές φορές τους ανθρώπους και όλα τα πράγματα σαν απλά φαντάσματα ή εικόνες ονείρου⁶¹. Έτσι, ο ευαίσθητος καλλιτεχνικά άνθρωπος συμπεριφέρεται απέναντι στην πραγματικότητα των ονείρων όπως συμπεριφέρεται ο φιλόσοφος απέναντι στην πραγματικότητα της ενθάδε ύπαρξης: την εξετάζει λεπτομερειακά και πρόθυμα: διότι με βάση τις εικόνες αυτές ερμηνεύει τη ζωή και με τις διαδικασίες αυτές εξασκεί τον εαυτό του για τη ζωή. Δεν αισθάνεται μέσα του μ' αυτή την πλήρη κατανόηση μόνον τις ευχάριστες και φιλικές εικόνες: το σοβαρό, το ταραγμένο, το θλιβερό, το λυπημένο, τα ξαφνικά εμπόδια, τα τεχνάσματα της τύχης, οι εναγώνιες προσδοκίες, κοντολογίς, ολόκληρη η «θεία κωμωδία», συμπεριλαμβανόμενου και του *inferno* [της κόλασης⁶²], περνούν επίσης από μπροστά του, όχι σαν απλές σκιές πάνω σ' ένα πανί –διότι αυτός ζει και υποφέρει μαζί μ' αυτές τις σκηνές–, χωρίς όμως να λείπει εκείνη η φευγαλέα αίσθηση της φαινομενικότητας. Κι ίσως μερικοί να θυμούνται πως σαν εμένα φώναζαν μέσα στον κίνδυνο και στον φόβο του ονείρου ενθαρρύνοντας τον εαυτό τους κι όχι δίχως επιτυχία: «Είναι όνειρο! Θέλω να το βλέπω ακόμα!» Μου έχουν

πει επίσης για κάποιους που μπορούν να συνεχίσουν το ίδιο όνειρο για τρεις ή περισσότερες διαδοχικές νύχτες. Τα γεγονότα αυτά δείχνουν καθαρά πως το εσώτερο Είναι μας, το κοινό υπόβαθρό μας, βιώνει τα όνειρα με βαθιά απόλαυση και χαρούμενη αναγκαιότητα. Αυτή τη χαρούμενη αναγκαιότητα της εμπειρίας του ονείρου την εξέφρασαν οι Έλληνες με τον Απόλλωνα τους: ο Απόλλωνας, ο θεός όλων των πλαστικών δυνάμεων, είναι συγχρόνως ο θεός της μαντείας⁶³. Ο Απόλλωνας, που όπως δείχνει η ρίζα του ονόματός του, είναι «αυτός που λάμπει», ο θεός του φωτός, κυριαρχεί επίσης πάνω στην ωραία φαινομενικότητα του εσώτερου κόσμου της φαντασίας. Η υψηλότερη αλήθεια, η τελειότητα των καταστάσεων αυτών, σε αντίθεση με την ατελώς κατανοητή καθημερινή πραγματικότητα, ύστερα η βαθιά συνείδηση πως υπάρχει μια φύση, η οποία μας γιατρεύει και μας βοηθά μέσα στον ύπνο και στα όνειρα, είναι, την ίδια στιγμή, το συμβολικό ανάλογο της μαντικής ικανότητας και των τεχνών γενικά, που κάνουν τη ζωή μπορετή και άξια να τη ζει κανείς. Δεν πρέπει όμως να λείπει από την εικόνα του Απόλλωνα εκείνη η λεπτή οριακή γραμμή την οποία δεν πρέπει να περάσει η εικόνα του ονείρου για να μην έχει παθολογικό αποτέλεσμα. Στην περίπτωση αυτή ξεγελιόμαστε και θεωρούμε την απλή φαινομενικότητα ακατέργαστη πραγματικότητα: θέλω να πω πως πρέπει να υπάρχει αυτή η υπολογισμένη οριοθέτηση, αυτή η ελευθερία απέναντι στις πιο άγριες συγκινήσεις, αυτή η σοφή ηρεμία του γλύπτη θεού. Το μάτι του πρέπει «να ακτινοβολεί όπως ο ήλιος», όπως προσιδιάζει στην προέλευσή του· ακόμη κι όταν εκφράζει οργή και κακή διάθεση, έχει την ευλογία της ωραίας φαινομενικότητας. Κι έτσι, κατά μια ιδιόρρυθμη έννοια, μπορούμε να εφαρ-

μόσουμε στον Απόλλωνα τα λόγια που λέει ο Σοπενάουερ όταν μιλά για τον άνθρωπο τον τυλιγμένο με το πέπλο της μάγια⁶⁴ (Ο κόσμος ως θέληση και παράσταση, I, σ. 416⁶⁵): «Όπως ένας ναύτης κάθεται στη βάρκα του κι εμπιστεύεται το εύθραυστο σκάφος του μέσα σε μια φουρτουνιασμένη θάλασσα, απέραντη από όλα τα σημεία, η οποία σηκώνει αφρίζοντας βουνά από κύματα: έτσι και ο ατομικός άνθρωπος κάθεται ήσυχα μέσα σε ένα κόσμο βασάνων, στηριζόμενος με εμπιστοσύνη στην *principium individuationis* [αρχή της εξατομίκευσης⁶⁶]». Ναι, θα μπορούσαμε να πούμε για τον Απόλλωνα ότι σ' αυτόν εκφράζεται με τον πιο υπέροχο τρόπο η αδιάρρηκτη εμπιστοσύνη σ' αυτή την αρχή και η ήρεμη ανάπαυση του ανθρώπου του αφοσιωμένου σ' αυτήν· και θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τον ίδιο τον Απόλλωνα λαμπρή θεία εικόνα της αρχής της εξατομίκευσης, με της οποίας τις χειρονομίες και τις ματιές μάς μιλά όλη η χαρά και η σοφία της «φαινομενικότητας», μαζί και η ομορφιά της.

Στο ίδιο αυτό σημείο, ο Σοπενάουερ μας περιγράφει την τρομερή φρίκη που κυριεύει τον άνθρωπο, όταν ξαφνικά σαστίζει από τις συνθήκες γνώσης του φαινομένου, επειδή η αρχή του αποχρώντος λόγου⁶⁷, υπό κάποια από τις μορφές της, μοιάζει να υφίσταται μια εξαίρεση. Αν προσθέσουμε στη φρίκη εκείνη την ηδονική έκσταση που βγαίνει μέσα από το ενδότατο βάθος του ανθρώπου, και μάλιστα της φύσης, όταν καταρρέει η αρχή της εξατομίκευσης, τότε αρχίζουμε να διαβλέπουμε σε τι συνίσταται η ουσία του διονυσιακού, την οποία θα κατανοήσουμε καλύτερα μέσω της αναλογίας της μέθης. Είτε μέσω της επίδρασης του ναρκωτικού ποτού, για το οποίο μιλούν οι ύμνοι όλων των πρωτόγονων λαών, είτε με τον πανίσχυρο ερχομό της

άνοιξης, που διαποτίζει χαρούμενα όλη την φύση, αυτές οι διονυσιακές ορμές αφυπνίζονται συμπαρασύροντας στην άνθισή τους το υποκειμενικό στοιχείο, μέχρι που το εκμηδενίζουν σε μια πλήρη λήθη του εαυτού του. Ακόμη και κατά τον γερμανικό Μεσαίωνα, ολοένα περισσότερα πλήθη στροβιλίζονταν κάτω από την επίδραση της ίδιας αυτής διονυσιακής δύναμης, τραγουδώντας και χορεύοντας, από μέρος σε μέρος: σ' αυτούς τους χορευτές του Αγίου Ιωάννη και του Αγίου Βίτου⁶⁸, αναγνωρίζουμε πάλι τους βακχικούς χορούς των Ελλήνων, με την προϊστορία τους στη Μικρά Ασία, ως πίσω στη Βαβυλώνα και τα οργανιστικά Σάκαια⁶⁹. Υπάρχουν άνθρωποι που, είτε από έλλειψη πείρας είτε από αμβλύνοια, αποφεύγουν τέτοια φαινόμενα, όπως θα απέφευγαν τις «αρρώστιες του λαού», με κοροϊδία ή με οίκτο, καθώς αισθάνονται ότι οι ίδιοι είναι υγιείς. Οι κακόμοιροι, δεν υποψιάζονται πόσο ωχρή και όμοια με φάντασμα μοιάζει η «υγεία» τους, όταν περνά από μπροστά τους σαν θύελλα η φλογερή ζωή των διονυσιακών ζηλωτών.

Κάτω από τη μαγεία του διονυσιακού δεν επαναβιβαιώνεται μόνον η ένωση ανθρώπου με άνθρωπο, αλλά και η ίδια η αποξενωμένη, εχθρική ή υποδουλωμένη φύση γιορτάζει πάλι τη συμφιλίωσή της με τον άσωτο υιό της, τον άνθρωπο. Η γη προσφέρει αυθόρμητα τα δώρα της και τα άγρια θηρία των βράχων και της ερήμου ζυγώνουν ειρηνικά. Το άρμα του Διόνυσου είναι σκεπασμένο από λουλούδια και στεφάνια· το σέρονουν πάνθηρες και τίγρεις⁷⁰. Μετατρέψτε τον «Ύμνο στη Χαρά⁷¹» του Μπετόβεν σε πίνακα ζωγραφικής· αφήστε τη φαντασία σας να συλλάβει τα εκατομμύρια όντα που γονατίζουν κατατρομαγμένα στη σκόνη⁷²: τότε θα πλησιάσετε το διονυσιακό. Τώρα ο σκλάβος είναι ελεύθερος άνθρωπος· τώρα σπάνε όλοι οι ά-

τεγκτοι, εχθρικοί φραγμοί μεταξύ των ανθρώπων, που στήθηκαν από την αθλιότητα, την αυθαιρεσία ή την «αναισχυνη μόδα⁷³». Τώρα, με το ευαγγέλιο της παγκόσμιας αρμονίας, ο καθένας αισθάνεται, όχι μόνον πως είναι ενωμένος, συμφιλιωμένος και συγχωνευμένος με τον πλησίον του, αλλά ακόμα πως είναι ένα με τον εαυτό του, λες και ξεσκίστηκε ο πέπλος της μάγια και κυματίζουν μόνον τα κουρέλια του μπροστά στο μυστηριώδες πρωταρχικό Ένα⁷⁴. Χορεύοντας και τραγουδώντας, ο άνθρωπος εκφράζεται ως μέλος μιας ανώτερης κοινότητας: έχει ξεχάσει να περπατάει και να μιλάει κι είναι έτοιμος να πετάξει στους αιθέρες, χορεύοντας. Στις χειρονομίες του μιλάει το μάγεμα. Όπως τα ζώα τώρα μιλούν και η γη ρέει μέλι και γάλα, έτσι κι απ' αυτόν ακούγεται κάτι υπερφυσικό: αισθάνεται πως είναι θεός και περπατάει τώρα μαγεμένος και εκστατικός, όπως οι θεοί που είδε στα όνειρά του. Δεν είναι πια καλλιτέχνης, έχει γίνει έργο τέχνης: η καλλιτεχνική δύναμη ολόκληρης της φύσης αποκαλύπτεται εδώ κάτω από τις ανατριχίλες της μέθης, προς μεγάλη ικανοποίηση του πρωταρχικού Ενός. Ο ευγενέστερος πηλός, το ακριβότερο μάρμαρο, δηλαδή ο άνθρωπος, πλάθεται και κόβεται εδώ και στα χτυπήματα της σμίλης του διονυσιακού καλλιτέχνη-των-κόσμων αντηχεί η κραυγή των Ελευσίνιων μυστηρίων: «Γονατίζετε, εσείς εκατομμύρια όντα; Διαισθάνεσαι τον Πλάστη σου, κόσμε⁷⁵;»

2. Εξετάσαμε μέχρι τώρα το απολλώνιο και το αντίθετό του, το διονυσιακό, ως καλλιτεχνικές δυνάμεις, οι οποίες αναδύονται από την ίδια τη φύση, δίχως τη διαμεσολά-

βηση του ανθρώπινου καλλιτέχνη, δυνάμεις με τις οποίες ικανοποιούνται αμέσως και άμεσα οι καλλιτεχνικές ενορμήσεις της φύσης: από τη μια μεριά, ως ο κόσμος εικόνων του ονείρου, του οποίου η τελειότητα δεν έχει σχέση με το διανοητικό επίπεδο ή την καλλιτεχνική καλλιέργεια του ατόμου, από την άλλη, ως μια γεμάτη μέθη πραγματικότητας, η οποία επίσης δεν ασχολείται με το άτομο, αλλά επιδιώκει να το εκμηδενίσει και να το λυτρώσει μέσω ενός μυστικού συναισθήματος ένωσης. Σε σχέση μ' αυτές τις άμεσες καλλιτεχνικές καταστάσεις της φύσης, κάθε καλλιτέχνης είναι «μίμητής», δηλαδή είτε ο απολλώνιος καλλιτέχνης του ονείρου είτε ο διονυσιακός καλλιτέχνης της μέθης είτε, τέλος, —όπως, για παράδειγμα, στην ελληνική τραγωδία— συγχρόνως καλλιτέχνης της μέθης και του ονείρου. Πρέπει να τον σκεφτούμε τότε ως κάποιον που βυθίζεται μέσα στη διονυσιακή μέθη και στη μυστικιστική απάρνηση του εαυτού του, μόνος και μακριά από τους εκστασιασμένους χορούς· και να φανταστούμε ότι τότε, μέσω της απολλώνιας επίδρασης του ονείρου, αποκαλύπτεται η ίδια του η κατάσταση, δηλαδή η ενότητά του με την εσώτερη βάση του κόσμου σε μια συμβολική εικόνα ονείρου.

Έπειτα απ' αυτές τις γενικές προϋποθέσεις και αντιπαραθέσεις, ας πλησιάσουμε τώρα τους Έλληνες προκειμένου να μάθουμε σε ποιο βαθμό και σε πόσο ύψος ήταν αναπτυγμένες σ' αυτούς αυτές οι καλλιτεχνικές ενορμήσεις της φύσης. Έτσι θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε και να εκτιμήσουμε βαθύτερα τη σχέση του έλληνα καλλιτέχνη με τα αρχέτυπά του ή, σύμφωνα με την έκφραση του Αριστοτέλη, τη «μίμηση της φύσης⁷⁶». Παρά την ειδική φιλολογία και τα πολυάριθμα ανέκδοτα των Ελλήνων για τα όνειρα, μπορούμε να μιλήσουμε γι' αυτά μόνον καθ' υπόθεση, αλ-

λά και με κάποια σιγουριά: μπροστά στην απίστευτα ακριβή και σίγουρη πλαστική ικανότητα της ματιάς τους, μαζί με το ζωηρό και ειλικρινές πάθος τους για τα χρώματα, είναι δύσκολο να μη δεχτούμε ότι και στα όνειρά τους ακόμη (προς μεγάλη ντροπή όλων των μεταγενεστέρων) υπάρχει μια λογική αιτιότητα γραμμών και περιγραμμάτων, χρωμάτων και ομάδων, μια αλληλουχία σκηνών, που μας θυμίζουν τα καλύτερα ανάγλυφά τους. Αν ήταν δυνατόν να γίνει μια σύγκριση, η τελειότητα των σκηνών αυτών θα μας έδινε σίγουρα το δικαίωμα να χαρακτηρίσουμε τους ονειρευόμενους Έλληνες Ομήρους και τον Όμηρο ονειρευόμενο Έλληνα: με βαθύτερη έννοια από εκείνη με την οποία τολμά ο σύγχρονος άνθρωπος, μιλώντας για τα όνειρά του, να συγκρίνει τον εαυτό του με τον Σαίξπηρ. Αντίθετα, δεν χρειάζεται να μιλήσουμε υποθετικά όσον αφορά στο τεράστιο χάσμα που χωρίζει τον διονυσιακό Έλληνα από τον διονυσιακό βάρβαρο. Απ' όλα τα πέρατα του αρχαίου κόσμου –για να μην πω τίποτε εδώ για τον νεότερο κόσμο– από τη Ρώμη ως τη Βαβυλώνα, πιστοποιείται η ύπαρξη διονυσιακών γιορτών, που στην καλύτερη περίπτωση έχουν με τις ελληνικές γιορτές ίδια σχέση μ' αυτήν που έχει ο γενειοφόρος σάτυρος, που δανείστηκε το όνομά του και τα κατηγορήματά του από τον τράγο, με τον ίδιο τον Διόνυσο. Σχεδόν παντού, το επίκεντρο αυτών των γιορτών ήταν η αχαλίνωτη σεξουαλική ακολασία, που τα κύματά της κατέκλυζαν τον θεσμό της οικογένειας και τους αξιολύττους κανόνες του· ακριβώς τα αγριότερα θηρία της φύσης αφήνονταν ελεύθερα εδώ, φτάνοντας σ' εκείνη τη φρικτή ανάμειξη της λαγνείας και της σκληρότητας, για την οποία πάντα πίστευα ότι είναι το αληθινό «φίλτρο των μαγισσών». Φαίνεται όμως πως για κάμποσο καιρό οι Έλληνες

κρατήθηκαν μακριά και προφυλάχτηκαν τέλεια από τις πυρετικές διεγέρσεις αυτών των γιορτών, παρ' όλο που μάθαιναν γι' αυτές απ' όλους τους δρόμους της στεριάς και της θάλασσας· κι αυτό έγινε χάρη στη γεμάτη περηφάνια μορφή του Απόλλωνα, στην οποία το κεφάλι της Μέδουσας⁷⁷ δεν μπορούσε να αντιπαρατάξει δύναμη πιο επικίνδυνη απ' αυτή την τραγελαφική και χοντροκομμένη διονυσιακή δύναμη. Αυτή η μεγαλοπρεπής-απορριπτική στάση του Απόλλωνα απαθανατίστηκε στη δωρική τέχνη⁷⁸. Η αντίσταση του Απόλλωνα έγινε πιο δύσκολη και μάλιστα αδύνατη όταν τελικά ξεπετάχτηκαν παρόμοιες ενορμήσεις μέσα από τις βαθύτερες ρίζες της ελληνισμού ανοίγοντας δρόμο για τον εαυτό τους: τώρα η δράση του δελφικού θεού⁷⁹ περιοριζόταν στο να παίρνει, μέσω μιας συμφιλίωσης που είχε γίνει την κατάλληλη στιγμή, τα καταστροφικά όπλα από τα χέρια του ισχυρού αντιπάλου του. Τούτη η συμφιλίωση είναι η σπουδαιότερη στιγμή στην ιστορία της ελληνικής λατρείας: όπου κι αν κοιτάξει κανείς, βλέπει τις ανατροπές που προκάλεσε αυτό το συμβάν. Οι δυο ανταγωνιστές είχαν συμφιλιωθεί⁸⁰. οι διαχωριστικές γραμμές που θα τηρούνταν στο εξής από τον καθένα είχαν καθοριστεί με ακρίβεια και θα γίνονταν περιοδικά ανταλλαγές δώρων εκτίμησης. Κατά βάθος το χάσμα δεν γεφυρώθηκε. Αν δούμε όμως πώς εκδηλωνόταν η διονυσιακή δύναμη κάτω από την πίεση αυτού του συμφώνου ειρήνης, θα αναγνωρίσουμε στα διονυσιακά όργια των Ελλήνων, συγκρίνοντας τα με τα βαβυλωνιακά Σάκαια, που πισωγύριζαν τον άνθρωπο μετατρέποντάς τον σε πίθηκο και τίγρη, τη σημασία γιορτών λύτρωσης του κόσμου και ημερών μεταμόρφωσης. Μ' αυτές τις γιορτές γιορτάζει για πρώτη φορά η φύση το καλλιτεχνικό ιωβηλαίο της· μ' αυτές γίνεται για

πρώτη φορά καλλιτεχνικό φαινόμενο η καταστροφή της *principium individuationis* [αρχής της εξατομίκευσης]. Εκείνο το φρικτό «φίλτρο των μαγισσών», το φτιαγμένο από λαγνεία και σκληρότητα, χάνει εδώ τη δύναμή του: μόνον η περίεργη ανάμειξη και διυϊκότητα στα αισθήματα των διονυσιακών ζηλωτών θυμίζουν –όπως τα γιαιτρικά θυμίζουν θανατηφόρα δηλητήρια– το φαινόμενο ότι ο πόνος προκαλεί χαρά, ότι η αγαλλίαση βγάζει οδυνηρές κραυγές από το στήθος μας. Στο ανώτατο σημείο της χαράς ακούγεται μια κραυγή φρίκης ή ένα φλογερό παράπονο για έναν ανεπανόρθωτο χαμό. Σ' αυτές τις ελληνικές γιορτές, η φύση μοιάζει να αποκαλύπτει ένα αισθηματικό χαρακτηριστικό⁸¹: είναι σαν να θρηνεί το κομμάτιασμα της σε άτομα. Το τραγούδι και η μιμική αυτών των ζηλωτών με τα διιστάμενα συναισθήματα ήταν κάτι καινούριο και ανήκουστο για τον ομηρικό ελληνικό κόσμο: και η διονυσιακή μουσική ειδικά προκαλούσε φόβο και τρόμο. Αν, όπως φαίνεται, ήταν γνωστή η μουσική από πρωτότερα ως απολλώνια τέχνη, είχε αυτό τον χαρακτήρα μόνο όσον αφορά στον κυματοειδή παλμό του ρυθμού, του οποίου η πλαστική δύναμη είχε αναπτυχθεί για την παράσταση απολλώνιων καταστάσεων. Η μουσική του Απόλλωνα ήταν δωρική αρχιτεκτονική σε τόνους, αλλά σε τόνους απλώς υπαινικτικούς, σαν εκείνους της κιθάρας. Ακριβώς το στοιχείο που αποτελεί την ουσία της διονυσιακής μουσικής (και επομένως της μουσικής γενικά) αποκλείεται με προσοχή ως μη απολλώνιο. Το στοιχείο αυτό είναι η συγκινησιακή δύναμη του τόνου, η μοιόμορφη ροή της μελωδίας, και ο κυριολεκτικά ασύγκριτος κόσμος της αρμονίας. Στον διονυσιακό διθύραμβο⁸², ο άνθρωπος παρακινείται να προβεί στη μεγαλύτερη εξύψωση όλων των συμβολικών ικανοτή-

των του· κάτι που δεν έχει βιωθεί ως τώρα προσπαθεί να εξωτερικευτεί: η καταστροφή του πέπλου της μάγια, η ένωση ως φύλακας άγγελος του είδους και της ίδιας της φύσης. Η ουσία της φύσης πρέπει τώρα να εκφραστεί συμβολικά· χρειάζεται ένας καινούριος κόσμος συμβόλων και κινητοποιείται όλη η συμβολική του σώματος, όχι μόνον η συμβολική των χειλιών, του προσώπου και της ομιλίας, αλλά και όλες οι στάσεις και οι κινήσεις του χορού που κάνουν όλα τα μέλη να κινούνται ρυθμικά. Τότε ξαφνικά μεγαλώνουν ορμητικά οι άλλες συμβολικές δυνάμεις, εκείνες της μουσικής, σε ρυθμό, δυναμική και αρμονία. Για να συλλάβει ο άνθρωπος αυτή τη γενική απελευθέρωση όλων των συμβολικών δυνάμεων, πρέπει να έχει φτάσει κιόλας σ' εκείνο το ύψος της αποποίησης του εαυτού που θέλει να εκφραστεί συμβολικά μέσω όλων αυτών των δυνάμεων: τότε, τον διθυραμβικό πιστό του Διονύσου τον καταλαβαίνουν μόνον οι όμοιοί του! Με τι κατάπληξη θα 'πρεπε να τον έβλεπε ο απολλώνιος Έλληνας! Με μια κατάπληξη που θα 'ταν τόσο πιο μεγάλη όσο πιο πολύ θα αναμειγνυόταν με τη φρικτή σκέψη πως όλα τούτα δεν ήταν και τόσο ξένα προς αυτόν, τον απολλώνιο, και μάλιστα πως η απολλώνια συνείδησή του έκρυβε σαν πέπλος αυτό τον διονυσιακό κόσμο από τα μάτια του.

3. Για να το καταλάβουμε αυτό, πρέπει να κατεδαφίσουμε πέτρα με πέτρα το καλλιτεχνικό οικοδόμημα της απολλώνιας κουλτούρας ώσπου να φανούν τα θεμέλια πάνω στα οποία στηρίζεται. Πρώτα απ' όλα βλέπουμε πάνω στα αετώματα αυτού του οικοδομήματος τις μεγαλόπρεπες ο-

λύμπιες μορφές των θεών. Τα κατορθώματά τους, εξεικονισμένα με λαμπρά ανάγλυφα, κοσμούν τις ζωφόρους του. Τώρα, δεν πρέπει να παραπλανηθούμε από το γεγονός ότι ο Απόλλωνας στέκεται δίπλα στους άλλους ως μεμονωμένη θεότητα, χωρίς την αξίωση να έχει την πρώτη θέση. Η ίδια ενόρμηση που ενσαρκώθηκε στον Απόλλωνα, γέννησε όλον αυτό τον ολύμπιο κόσμο, και μ' αυτή την έννοια ο Απόλλωνας είναι ο πατέρας του. Ποια ανήκουστη ανάγκη μπόρεσε να παράγει αυτή τη φωτοβόλα συντροφιά των ολύμπιων όντων;

Όποιος πλησιάζει αυτούς τους Ολύμπιους με μια άλλη θρησκεία⁸³ στην καρδιά του, ψάχνοντας να βρει σ' αυτούς ηθική ανάταση, ακόμη και αγιότητα, ασώματα πνευματικότητα, ματιές αγάπης και ευσπλαχνίας, γρήγορα θα αναγκαστεί να τους γυρίσει την πλάτη, ενοχλημένος και απογοητευμένος. Διότι εδώ τίποτα δεν θυμίζει τον ασκητισμό, την πνευματικότητα και το καθήκον: εδώ ακούμε μόνο μια ξέχειλη, θριαμβευτική ύπαρξη, μέσα στην οποία θεοποιούνται όλα τα πράγματα, καλά ή κακά. Κι έτσι ο παρατηρητής μένει κατάπληκτος μπροστά σ' αυτό το φανταστικό ξεχείλισμα της ζωής και αναρωτιέται ποιο μαγικό ποτό βοήθησε αυτούς τους ζωηρότατους ανθρώπους να απολαμβάνουν τόσο τη ζωή, ώστε, όπου κι αν στρέφουν τα μάτια τους, να αντικρίζουν το χαμόγελο της Ελένης⁸⁴, την ιδεώδη εικόνα της ίδιας τους της ύπαρξης, «να αιωρείται με γλυκιά ηδυπάθεια». Σ' αυτόν όμως τον παρατηρητή, που ήδη έχει γυρίσει την πλάτη του, πρέπει να πούμε: «Μη φεύγεις, αλλά στάσου και άκου τι έχει να πει η ελληνική λαϊκή σοφία γι' αυτή τη ζωή, που με τόσο ανεξήγητη ευθυμία ξετυλίγεται μπροστά σου. Ένας παλιός θρύλος λέει ότι ο βασιλιάς Μίδα⁸⁵ κυνηγούσε πολλή ώρα στο δάσος τον

σοφό Σειληνό⁸⁶, τον σύντροφο του Διόνυσου, χωρίς να μπορεί να τον πιάσει. Όταν στο τέλος έπεσε στα χέρια του, ο βασιλιάς τον ρώτησε ποιο πράγμα ήταν το πιο καλό και το πιο επιθυμητό για τους ανθρώπους. Πεισματωμένος και ακίνητος ο δαίμονας έμεινε βουβός, ώσπου στο τέλος, ζορισμένος από τον βασιλιά, ξέσπασε σε δυνατά γέλια και ξεστόμισε τούτα τα λόγια: «Ράτσα άθλια και εφήμερη, παιδί της τύχης και της ταλαιπωρίας, γιατί μ' αναγκάζεις να σου πω εκείνο που θα 'ταν καλύτερα για σένα να μην το ακούσεις ποτέ; Το καλύτερο απ' όλα δεν μπορείς ποτέ να το πετύχεις: είναι το να μην έχεις γεννηθεί, το να μην υπάρχουν, το να είσαι τίποτα. Το δεύτερο καλό όμως για σένα είναι το να πεθάνεις γρήγορα.»

Πώς συνδέεται ο κόσμος των ολύμπιων θεών με τούτη τη λαϊκή σοφία; Όπως συνδέεται το εκστατικό όραμα του βασανιζόμενου μάρτυρα με το μαρτύριό του.

Τώρα είναι σαν να ανοίγει μπροστά μας το μαγικό βουνό⁸⁷ του Ολύμπου και να μας δείχνει τις ρίζες του. Ο Έλληνας ήξερε και ένιωθε τον τρόπο και τη φρίκη της ενθάδε ύπαρξης: για να μπορεί γενικά να ζει, έπρεπε να βάλει μπροστά τους την ακτινοβόλα ονειρική γέννηση των Ολυμπίων. Εκείνη η ανήκουστη δυσπιστία μπροστά στις τιτανικές⁸⁸ δυνάμεις της φύσης, εκείνη η Μοίρα⁸⁹, που καθόταν στο θρόνο της ανελέητα πάνω από όλες τις γνώσεις, εκείνος ο γύπας του μεγάλου φίλου της ανθρωπότητας, του Προμηθέα, εκείνο το φρικτό πεπρωμένο του σοφού Οιδίποδα⁹⁰, εκείνη η κατάρρα του οίκου των Ατρείδων⁹¹, που έσπρωξε τον Ορέστη στη μητροκτονία, με μια λέξη όλη εκείνη η φιλοσοφία του θεού των δασών⁹², με τα μυθικά παραδείγματά της, που προκάλεσε την πτώση των μελαγχολικών Ετρούσκων⁹³ – όλα τούτα τα υπερνικούσαν συνεχώς

εκ νέου οι Έλληνες με τη βοήθεια του ενδιάμεσου καλλιτεχνικού κόσμου των Ολυμπίων· ή τουλάχιστον τα σκέπαζαν και τα απομάκρυναν από το βλέμμα τους. Για να μπορέσουν να ζήσουν οι Έλληνες, ήταν υποχρεωμένοι, από τη βαθύτερη ανάγκη, να δημιουργήσουν αυτούς τους θεούς. Θα μπορούσαμε να φανταστούμε αυτή τη διαδικασία ως εξής: μέσα από την πρωταρχική τιτανική θείκη τάξη του τρόμου βγήκε και εξελίχτηκε βαθμιαία, μέσω της αποπλάνης ενόρμησης για ομορφιά, η ολύμπια θείκη τάξη της χαράς, όπως βγαίνουν τα τριαντάφυλλα μέσα από τους αγκαθωτούς θάμνους. Πώς αλλιώς θα μπορούσε να αντέξει την ενθάδε ύπαρξη εκείνος ο λαός με τα τόσο ευερέθιστα αισθήματα, με τις τόσο έντονες επιθυμίες, ο τόσο πολύ προικισμένος για την οδύνη, αν δεν του είχε φανερωθεί αυτή στους θεούς του, περιβεβλημένη με μια ανώτερη δόξα; Η ίδια ενόρμηση, που καλεί την τέχνη στη ζωή, ως συμπλήρωση και ολοκλήρωση της ενθάδε ύπαρξης, και μας γοητεύει κάνοντάς μας να συνεχίζουμε τη ζωή, γέννησε επίσης τον ολύμπιο κόσμο, ο οποίος ήταν, για την ελληνική «θέληση»⁹⁴, ο καθρέφτης όπου αντανακλώνταν μεταμορφωμένη ή ίδια της η εικόνα. Έτσι δικαιώνουν οι θεοί την ανθρώπινη ζωή, επειδή τη ζουν και οι ίδιοι – αυτή είναι η μόνη ικανοποιητική θεοδικία⁹⁵! Κάτω από το λαμπρό ηλιόφωτο τέτοιων θεών, η ενθάδε ύπαρξη εμφανίζεται καθ' εαυτήν άξια της προσπάθειας να την κάνεις, και ο αληθινός πόνος των ομηρικών ανθρώπων είναι το να είναι υποχρεωμένοι να την εγκαταλείψουν, ιδίως να την εγκαταλείψουν νωρίς⁹⁶: έτσι που να μπορούμε να πούμε τώρα, αντιστρέφοντας τη σοφία του Σειληνού, ότι «το χειρότερο απ' όλα γι' αυτούς ήταν το να πεθάνουν νωρίς – και το δεύτερο χειρότερο το να πεθάνουν μια μέρα». Αφού ακούστηκε για πρώτη φορά

το παράπονο, ακούστηκε και πάλι επ' ευκαιρία του λιγώζου Αχιλλέα, επ' ευκαιρία της όμοιας με φύλλο αλλαγής και της μεταβολής του ανθρώπινου γένους, επ' ευκαιρία της παρακμής της ηρωϊκής εποχής. Δεν είναι ανάξιο και για τον μεγαλύτερο ήρωα ακόμη να λαχταρά τη συνέχιση της ζωής, ακόμη κι αν τη ζούσε σαν μεροκαματιάρας⁹⁷. Στο απολλώνιο στάδιο ανάπτυξης, η «θέληση» λαχταρά τόσο έντονα αυτή την ενθάδε ύπαρξη, ο ομηρικός άνθρωπος νιώθει τόσο πολύ ένα μαζί της, που ακόμη και το παράπονο γίνεται ύμνος γι' αυτήν.

Πρέπει να πούμε εδώ πως η αρμονία αυτή, την οποία θωρεί τόσο νοσταλγικά ο σύγχρονος άνθρωπος, η ενότητα αυτή του ανθρώπου με τη φύση, για την οποία εισήγαγε ο Σίλλερ τον τεχνικό όρο «απλοϊκή⁹⁸», δεν είναι καθόλου μια απλή κατάσταση που γεννιέται από μόνη της και, θαρρείς, αναπόφευκτα. Δεν είναι μια κατάσταση που πρέπει αναγκαστικά να τη συναντάμε στο κατώφλι κάθε κουλτούρας, σαν παράδεισο της ανθρωπότητας: μόνο μια ρομαντική εποχή μπορούσε να το πιστέψει αυτό, μια εποχή που έψαχνε να βρει τον καλλιτέχνη στον Αιμίλιο του Ρουσσώ⁹⁹ και φανταζόταν πως είχε βρει στον Όμηρο¹⁰⁰ έναν καλλιτέχνη τέτοιου είδους, έναν Αιμίλιο αναθρεμμένο μέσα στους κόλπους της φύσης. Όπου συναντάμε το «απλοϊκό» στην τέχνη, πρέπει να αναγνωρίσουμε την ύψιστη επίδραση της απολλώνιας κουλτούρας, η οποία πάντα πρέπει πρώτα να έχει ανατρέψει μια αυτοκρατορία Τιτάνων, να έχει νικήσει τέρατα και να έχει θριαμβεύσει πάνω στο τρομακτικό βάθος μιας θεώρησης του κόσμου και στην πιο οξυμμένη ικανότητα για οδύνη, χρησιμοποιώντας ισχυρές χίμαιρες και γεμάτες χαρά ψευδαισθήσεις. Πόσο σπάνια όμως επιτυγχάνεται το απλοϊκό, αυτή η πλήρης βύθιση στην ομορφιά

της φαινομενικότητας! Πόσο απερίγραπτα εξάίσιος είναι επομένως ο Όμηρος, ο οποίος, ως μεμονωμένο ον, έχει μ' αυτή την απολλώνια λαϊκή κουλτούρα την ίδια σχέση που έχει ο μεμονωμένος καλλιτέχνης του ονείρου με την ικανότητα του λαού και της φύσης γενικά για όνειρα. Η ομηρική «απλοϊκότητα» μπορεί να κατανοηθεί μόνον ως πλήρης νίκη της απολλώνιας ψευδαισθήσης: αυτή είναι μια από εκείνες τις ψευδαισθήσεις που τόσο συχνά χρησιμοποιεί η φύση για να πετύχει τους σκοπούς της. Ο αληθινός σκοπός κρύβεται κάτω από μια χίμαιρα: κι ενώ απλώνουμε τα χέρια μας για να την πιάσουμε, η φύση πετυχαίνει τον σκοπό της εξαπατώντας μας. Στους Έλληνες, η «θέληση» ήθελε να δει τον εαυτό της μέσα στη μεταμόρφωση της μεγαλοφυΐας και του κόσμου της τέχνης: τα πλάσματά της, για να δοξαστούν, έπρεπε να νιώσουν τα ίδια πως ήταν άξια να δοξαστούν: έπρεπε να ξαναδούν τον εαυτό τους σε μια ανώτερη σφαίρα, δίχως να λειτουργεί σαν προσταγή ή σαν μομφή αυτός ο τέλειος κόσμος της θέασης. Αυτή είναι η σφαίρα της ομορφιάς, στην οποία αυτά έβλεπαν την ίδια τους την αντανάκλαση, τους Ολύμπιους. Μ' αυτό το αντικαθρέφτισμα της ομορφιάς αγωνιζόταν η ελληνική «θέληση» ενάντια στο σύστοιχο καλλιτεχνικό ταλέντο της για οδύνη και για σοφία της οδύνης: και, ως μνημείο της νίκης της, υψώνεται μπροστά μας ο Όμηρος, ο απλοϊκός καλλιτέχνης.

4. Η αναλογία του ονείρου μπορεί να μας διαφωτίσει τώρα σχετικά μ' αυτό τον απλοϊκό καλλιτέχνη. Ας φανταστούμε τον ονειρευόμενο: βυθισμένος στην ψευδαισθήση

του κόσμου του ονείρου και χωρίς να την καταστρέφει, φωνάζει στον εαυτό του: «Είναι όνειρο, θέλω να το δω κι άλλο». Τι συμπέρασμα πρέπει να βγάλουμε; Ότι νιώθει βαθιά εσωτερική απόλαυση στη θέαση του ονείρου· από την άλλη μεριά, ότι, για να είναι γενικά ικανός να ονειρεύεται μ' αυτή την εσωτερική απόλαυση στη θέαση, πρέπει να έχει ξεχάσει εντελώς την ημέρα και την τρομερή φορτικότητα της. Τότε, καθοδηγούμενοι από τον ερμηνευτή των ονείρων Απόλλωνα, μπορούμε να ερμηνεύσουμε όλα αυτά τα φαινόμενα περίπου με τον ακόλουθο τρόπο. Παρ' όλο που είναι σίγουρο ότι από τα δυο μισά της ζωής –το ένα που είμαστε ξυπνητοί και το άλλο που ονειρευόμαστε– το πρώτο μάς φαίνεται ασύγκριτα προτιμότερο, πιο σημαντικό, πιο αξιόλογο, και πιο άξιο για να το ζούμε, και μάλιστα το μόνο στο οποίο ζούμε, εγώ θα υποστήριζα, όσο παράδοξο κι αν φανεί αυτό, μια εκ διαμέτρου αντίθετη άποψη για την αξία του ονείρου¹⁰¹, σε σχέση μ' εκείνη τη μυστηριώδη βάση της ουσίας μας, της οποίας φαινόμενα είμαστε εμείς. Γιατί, όσο πιο πολύ ανακαλύπτω στη φύση αυτές τις πανίσχυρες καλλιτεχνικές ενορμήσεις, και σ' αυτές έναν φλογερό πόθο για φαινομενικότητα, για λύτρωση διαμέσου της φαινομενικότητας, τόσο πιο πολύ νιώθω να έλκομαι από τη μεταφυσική παραδοχή ότι το αληθινό ον, το πρωταρχικό Ένα, ως το αιωνίως υποφέρον και αντιφατικό, χρειάζεται, για τη συνεχή λύτρωσή του, το εκστατικό όραμα και συγχρόνως την ηδονική φαινομενικότητα· κι εμείς, τυλιγμένοι εντελώς απ' αυτή τη φαινομενικότητα και φτιαγμένοι απ' αυτήν, είμαστε υποχρεωμένοι να τη συλλάβουμε ως το αληθινό μη ον, δηλαδή, ως ένα αέναο γίνεσθαι στον χρόνο, στον χώρο και στην αιτιότητα – μ' άλλα λόγια, ως εμπειρική πραγματικότητα. Αν παραβλέψουμε,

προς στιγμήν, την ίδια μας την «πραγματικότητα», αν συλλάβουμε την εμπειρική μας ύπαρξη, κι εκείνη του κόσμου γενικά, ως μια ανά πάσα στιγμή γεννώμενη παράσταση¹⁰² του πρωταρχικού Ενός, τότε θα δούμε το όνειρο ως φαινομενικότητα της φαινομενικότητας¹⁰³, δηλαδή ως μια ακόμη πιο μεγάλη ικανοποίηση της πρωταρχικής επιθυμίας για φαινομενικότητα. Και για τον ίδιο ακριβώς λόγο αισθάνεται ο ενδότετος πυρήνας της φύσης εκείνη την ανείπωτη χαρά με τον απλοϊκό καλλιτέχνη και το απλοϊκό έργο τέχνης, το οποίο είναι επίσης «φαινομενικότητα της φαινομενικότητας¹⁰⁴». Σ' έναν συμβολικό πίνακα, ο Ραφαήλ¹⁰⁵, ένας απ' αυτούς τους αθάνατους «απλοϊκούς», παράστησε για μας αυτό τον υποβιβασμό της φαινομενικότητας σε φαινομενικότητα, δηλαδή τον πρωταρχικό τρόπο ενέργειας του απλοϊκού καλλιτέχνη και, συγχρόνως, της απολλώνιας κουλτούρας. Στη *Μεταμόρφωση*¹⁰⁶ του, το κάτω ήμισυ του πίνακα, με το δαιμονισμένο παιδί, τους απελπισμένους βαστάζους, τους παραζαλισμένους, τρομοκρατημένους μαθητές, μας δείχνει την αντανάκλαση του αιώνιου πρωταρχικού πόνου, της μοναδικής βάσης του κόσμου: η «φαινομενικότητα» είναι εδώ η αντανάκλαση της αιώνιας αντίφασης, του πατέρα των πραγμάτων. Απ' αυτή τη φαινομενικότητα αναδύεται, σαν ατμός αμβροσίας¹⁰⁷, ένας όμοιος με όραμα καινούριος κόσμος φαινομενικότητας, τον οποίο δεν βλέπουν αυτοί που πιάστηκαν από την πρώτη φαινομενικότητα – μια φωτεινή πτήση μέσα στην καθαρότερη ευδαιμονία, μια δίχως πόνο θέαση που λάμπει μέσα σε ορθάνοιχτα μάτια. Έχουμε εδώ μπροστά μας, μέσα στον ύψιστο καλλιτεχνικό συμβολισμό, τον απολλώνιο κόσμο της ομορφιάς και το υπόβαθρό του, τη φοβερή σοφία του Σειληνού· και διαισθητικά καταλαβαίνουμε την αμοιβαία ανα-

γκαιότητα τους. Ο Απόλλωνας όμως εμφανίζεται και πάλι σ' εμάς ως θεοποίηση της *principium individuationis* [αρχής της εξατομίκευσης], που μόνο μέσα της εκπληρώνεται ο αιωνίως επιτυγχανόμενος σκοπός του πρωταρχικού Ενός, η λύτρωσή του μέσω της φαινομενικότητας: με τις εξαισίες χειρονομίες του μας δείχνει πόσο απαραίτητος είναι όλος ο κόσμος των βασάνων, μας δείχνει ότι μέσω αυτού του κόσμου μπορεί να παρακινηθεί το άτομο να πραγματοποιήσει το λυτρωτικό όραμα, και ύστερα, αφού βυθιστεί στη θέαση του οράματος αυτού, να καθίσει ήσυχα στη βάρκα του, που κλυδωνίζεται μέσα στη θάλασσα.

Αυτή η θεοποίηση της εξατομίκευσης, αν τη συλλάβουμε γενικά ως επιτακτική και ρυθμιστική, γνωρίζει μόνο έναν νόμο, το άτομο, δηλαδή τη διατήρηση των ορίων του ατόμου, το μέτρο¹⁰⁸ με την ελληνική έννοια της λέξης. Ο Απόλλωνας, ως ηθική θεότητα, απαιτεί από τους δικούς του το μέτρο, και, για να μπορούν να το διατηρούν, την αυτογνωσία. Κι έτσι, δίπλα στην αισθητική αναγκαιότητα για ομορφιά, εμφανίζονται οι απαιτήσεις για «γνώθι σαυτόν¹⁰⁹» και «μηδέν άγαν¹¹⁰», ενώ η οίηση και η υπερβολή θεωρούνται οι αληθινά εχθρικοί δαίμονες της μη απολλώνιας σφαίρας, άρα χαρακτηριστικά της προ-απολλώνιας εποχής, εκείνης των Τιτάνων, και του εξω-απολλώνιου κόσμου, εκείνου των βαρβάρων. Εξαιτίας της τιτανικής αγάπης του για τον άνθρωπο, ο Προμηθέας έπρεπε να ξεσχιστεί από τον γύπα· εξαιτίας της υπερβολικής σοφίας του, που τον έκανε να λύσει το αίνιγμα της Σφίγγας, ο Οιδίποδας έπρεπε να βυθιστεί σε μια αξεδιάλυτη δίνη ανοσοιουργημάτων: έτσι ερμήνευε το ελληνικό παρελθόν ο δελφικός θεός.

Η επίδραση που είχε το διονυσιακό φαινόταν επίσης

«τιτανική» και «βάρβαρη» στον απολλώνιο Έλληνα, παρ' όλο που την ίδια στιγμή δεν μπορούσε να κρύψει από τον εαυτό του το ότι κι ο ίδιος ήταν εσωτερικά συνδεμένος μ' αυτούς τους γκρεμισμένους Τιτάνες και ήρωες. Και μάλιστα έπρεπε να αισθάνεται κάτι περισσότερο: παρά όλη την ομορφιά και το μέτρο του, όλη η ύπαρξή του στηριζόταν σ' ένα κρυμμένο υπόστρωμα αποτελούμενο από οδύνη και γνώση, υπόστρωμα το οποίο του είχε αποκαλυφθεί από το διονυσιακό. Και όμως: ο Απόλλωνας δεν μπορούσε να ζήσει χωρίς τον Δίονυσο! Σε τελευταία ανάλυση, το «τιτανικό» και το «βάρβαρο» ήταν εξίσου επιτακτική αναγκαιότητα με το απολλώνιο! Και τώρα ας φανταστούμε πώς αντήχησε μέσα σ' αυτό τον κόσμο τον χτισμένο πάνω στην φαινομενικότητα και στο μέτρο και τον τεχνητά φραγμένο ο εκστατικός ήχος των διονυσιακών γιορτών, ολόένα πιο γοητευτικός και σαγηνευτικός: ας φανταστούμε πώς ακούστηκε μ' αυτούς τους ήχους, όμοια με διαπεραστική κραυγή, όλη η υπερβολή της φύσης σε ηδονή, οδύνη και γνώση: κι ας αναλογιστούμε τι μπορούσε να σημαίνει απέναντι σ' αυτό το δαιμονικό λαϊκό τραγούδι η ψαλμωδία του απολλώνιου καλλιτέχνη, με τους όμοιους με φαντάσματα ήχους της άρπας του! Οι μούσες των τεχνών της «φαινομενικότητας» χλόμιαζαν μπροστά σε μια τέχνη, που μέσα στη μέθη της έλεγε την αλήθεια. Η σοφία του Σειληνού φώναζε «Αλίμονο! Αλίμονο!» μπροστά στους γαλήνιους Ολύμπιους. Το άτομο, με όλα τα όρια και μέτρα του, υπέκυπτε στη λήθη-του-εαυτού των διονυσιακών καταστάσεων, ξεχνώντας τις εντολές του Απόλλωνα. Η υπερβολή παρουσιαζόταν σαν αλήθεια, η αντίφαση, η γεννημένη από τον πόνο τέρψη, μιλούσε μέσα από την καρδιά της φύσης. Κι έτσι, παντού όπου εισχώρησε το διονυσιακό, κα-

ταργήθηκε και εκμηδενίστηκε το απολλώνιο. Εξίσου βέβαιο είναι όμως ότι εκεί όπου αναχαιτίστηκε η πρώτη διονυσιακή επίθεση, το κύρος και η μεγαλειότητα του δελφικού θεού¹¹¹ εμφανίστηκαν πιο αυστηρές και απειλητικές από κάθε άλλη φορά. Διότι για μένα το δωρικό κράτος και η δωρική τέχνη μπορούν να εξηγηθούν μόνον ως μόνιμο στρατόπεδο του απολλώνιου· μόνο μια αδιάκοπη αντίσταση στην τιτανική-βάρβαρη φύση του διονυσιακού μπορεί να εξηγήσει τη μακρά επιβίωση μιας τέχνης τόσο προληπτικά τυπικής και τόσο οχυρωμένης με προμαχώνες, μιας εκπαίδευσης τόσο φιλοπόλεμης και σκληρής, και ενός πολιτικού καθεστώτος τόσο ωμού και ανελέητου.

Μέχρι το σημείο αυτό ανέπτυξα απλώς την παρατήρηση που είχα κάνει στην αρχή της μελέτης αυτής: ότι το διονυσιακό και το απολλώνιο, με νέες γέννες που γίνονταν συνεχώς και ενίσχυαν η μια την άλλη, κυριαρχούσαν στην ελληνική ψυχή· ότι μέσα από την εποχή του «χαλκού¹¹²», με τους πολέμους των Τιτάνων και την αυστηρή λαϊκή φιλοσοφία της, αναπτύχθηκε ο ομηρικός κόσμος κάτω από την επιρροή της απολλώνιας ενόρμησης για ομορφιά· ότι αυτή η «απλοϊκή» αίγλη κατακλύστηκε πάλι από τον συντριπτικό χείμαρρο του διονυσιακού¹¹³, και ότι απέναντι στην καινούρια αυτή δύναμη ορθώθηκε το απολλώνιο με την αυστηρή μεγαλειότητα της δωρικής τέχνης και του δωρικού τρόπου θέασης του κόσμου. Αν η παλιότερη ελληνική ιστορία διαιρείται έτσι σε τέσσερις μεγάλες καλλιτεχνικές περιόδους¹¹⁴ με βάση την πάλη των δύο αυτών εχθρικών αρχών, ωθούμαστε τώρα να εξετάσουμε τον τελικό σκοπό αυτών των μετασχηματισμών και διαδικασιών, στην περίπτωση που δεν θα θέλαμε να θεωρήσουμε την τελευταία περίοδο, την περίοδο της δωρικής τέχνης, αποκορύφωμα

και τελικό σκοπό αυτών των καλλιτεχνικών ενορμήσεων. Κι εδώ η υπέροχη και δοξασιμένη τέχνη της αττικής τραγωδίας¹⁵ και του δραματικού διθύραμβου παρουσιάζεται ως ο κοινός σκοπός των δύο αυτών ενορμήσεων, των οποίων η μυστηριώδης ένωση, έπειτα από πολλούς και μακρόχρονους αγώνες, εξυμνήθηκε μ' αυτό το παιδί – που είναι Αντιγόνη και Κασσάνδρα¹⁶ μαζί.

5. Πλησιάζουμε τώρα στον πραγματικό σκοπό της έρευνάς μας, που είναι στραμμένη προς τη γνώση της διονυσιακής-απολλώνιας μεγαλοφυΐας και του καλλιτεχνικού δημιουργήματος που προέκυψε απ' αυτήν ή τουλάχιστον προς τη μεστή από διαίσθηση κατανόηση αυτής της μυστηριώδους ένωσης. Εδώ πρέπει να αρχίσουμε αναζητώντας στην Ελλάδα την πρώτη εμφάνιση εκείνου του σπόρου που στη συνέχεια αναπτύχθηκε καταλήγοντας στην τραγωδία και στον δραματικό διθύραμβο. Η ίδια η αρχαιότητα μας δίνει επ' αυτού μια απάντηση με εικόνες, όταν βάζει τον *Όμηρο και τον Αρχίλοχο*¹⁷, ως προπάτορες και λαμπαδηφόρους της ελληνικής ποίησης, πλάι πλάι πάνω σε δαχτυλιδόπετρες, γλυπτά κτλ., με το αίσθημα σιγουριάς πως μόνον αυτές οι δυο εξίσου πλήρως πρωτότυπες φύσεις πρέπει να θεωρηθούν πηγή του πύρινου χειμάρρου που σκέπασε όλο τον ελληνικό μεταγενέστερο κόσμο. Ο Όμηρος, ο ηλικιωμένος ονειροπόλος ο αποροφημένος στον εαυτό του, ο τύπος του απολλώνιου, απλοϊκού καλλιτέχνη, βλέπει τώρα κατάπληκτος το παθιασμένο πρόσωπο του πολεμόχαρου θεράποντα των μουσών Αρχίλοχου, του ανθρώπου που διασχίζει με άγριο και ατίθασο τρόπο τη ζωή· και η σύγ-

χρονη αισθητική μπορεί να προσθέσει εδώ απλώς αυτή τη σκέψη: ότι ο πρώτος «αντικειμενικός» καλλιτέχνης αντιπαρατίθεται εδώ στον πρώτο «υποκειμενικό» καλλιτέχνη¹¹⁸. Αυτή η ερμηνεία όμως λίγο μας βοηθάει, επειδή γνωρίζουμε τον υποκειμενικό καλλιτέχνη μόνον ως κακό καλλιτέχνη, και σε κάθε είδος και επίπεδο της τέχνης απαιτούμε πρώτα απ' όλα τη νίκη πάνω στο υποκειμενικό, τη λύτρωση από το «εγώ» και την κατασίγαση κάθε ατομικής θέλησης και επιθυμίας· διότι βρίσκουμε πως είναι αδύνατο να πιστέψουμε σε οποιαδήποτε αληθινά καλλιτεχνική παραγωγή, όσο ασήμαντη κι αν είναι, αν είναι χωρίς αντικειμενικότητα, χωρίς καθαρή, ανιδιοτελή θέαση¹¹⁹. Επομένως, η αισθητική μας πρέπει να λύσει πρώτα το πρόβλημα του πώς μπορεί να είναι δυνατός ως καλλιτέχνης ο «λυρικός» – αυτός που, όπως δείχνει η πείρα όλων των εποχών, λέει πάντα «εγώ» και μας τραγουδάει όλη τη χρωματική κλίμακα των παθών και των επιθυμιών του. Σε σύγκριση με τον Όμηρο, αυτός ο Αρχίλοχος ακριβώς μας τρομάζει με τις κραυγές του μίσους και της περιφρόνησής του, με τα μεθυσμένα ξεσπάσματα των ορέξεών του· δεν είναι λοιπόν αυτός, ο πρώτος που ονομάστηκε υποκειμενικός καλλιτέχνης, στην ουσία ο μη καλλιτέχνης; Πώς να εξηγήσουμε όμως τότε τον σεβασμό που του έδειξε, με πολύ αξιομνημόνευτες εκφράσεις, το ίδιο το μαντείο των Δελφών, αυτή η εστία της «αντικειμενικής» τέχνης;

Ο Σίλλερ έριξε φως στην ποιητική διαδικασία με μια ψυχολογική παρατήρηση, ανεξήγητη γι' αυτόν αλλά όχι αμφίβολη. Ομολογεί ότι πριν από την ποιητική πράξη δεν έχει μπροστά του και μέσα του καμιά ακολουθία εικόνων, με τακτοποιημένη αιτιότητα των σκέψεων, αλλά μάλλον μια μουσική διάθεση. («Σ' εμένα η συγκίνηση δεν έχει στην

αρχή σαφές και καθορισμένο αντικείμενο· αυτό διαμορφώνεται αργότερα. Πρώτα έρχεται μια ορισμένη μουσική διάθεση και μετά ακολουθεί η ποιητική ιδέα¹²⁰.») Ας προσθέσουμε τώρα εδώ το σημαντικότερο φαινόμενο όλης της αρχαίας λυρικής ποίησης: την ένωση, και μάλιστα ταυτότητα, του λυρικού ποιητή με τον μουσικό, η οποία θεωρείτο από όλους φυσική, και σε σύγκριση με την οποία η σύγχρονη λυρική ποίησή μας μοιάζει με άγαλμα θεού χωρίς κεφάλι. Μ' αυτό στο μυαλό μας μπορούμε τώρα, πάνω στη βάση της αισθητικής μεταφυσικής μας που διατυπώθηκε πιο πάνω, να εξηγήσουμε στον εαυτό μας τον λυρικό ποιητή με τον εξής τρόπο. Πρώτα πρώτα, ως διονυσιακός καλλιτέχνης που είναι, έχει ταυτιστεί με το πρωταρχικό Ένα, τον πόνο του και την αντίφασή του. Αν δεχτούμε ότι σωστά ονομάστηκε η μουσική επανάληψη και δεύτερο πλάσιμο¹²¹ του κόσμου, μπορούμε να πούμε ότι ο λυρικός παράγει υπό μορφή μουσικής το αντίγραφο αυτού του πρωταρχικού Ενός. Στη συνέχεια όμως, κάτω από την απολλώνια επίδραση του ονείρου, η μουσική αυτή του φανερώνεται πάλι σαν μια αλληγορική εικόνα ονείρου. Η δίχως εικόνα και δίχως έννοια αντανάκλαση αυτή του πρωταρχικού πόνου στη μουσική, με τη λύτρωσή του μέσα στη φαινομενικότητα, γεννά τώρα ένα δεύτερο αντικαθρέφτισμα, ως μεμονωμένη αλληγορία ή παράδειγμα. Ο καλλιτέχνης έχει ήδη παραιτηθεί από την υποκειμενικότητά του μέσα στη διονυσιακή διαδικασία: η εικόνα που του δείχνει τώρα την ταύτισή του με την καρδιά του κόσμου, είναι μια σκηνή ονείρου που δίνει αντιληπτή μορφή στην πρωταρχική αντίφαση και στον πρωταρχικό πόνο, και συγχρόνως στην πρωταρχική ηδονή της φαινομενικότητας. Το «εγώ» του λυρικού ηχεί από τα βάθη τού Είναι: η «υποκειμενικό-

τητά» του, με την έννοια που την εννοεί η σύγχρονη αισθητική, είναι καθαρή αυταπάτη. Όταν ο Αρχίλοχος, ο πρώτος Έλληνας λυρικός, αποκαλύπτει στις κόρες του Λυκάμβη¹²² τόσο τον τρελό έρωτά του όσο και την περιφρόνησή του, δεν χορεύει μπροστά μας με οργιαστική φρενίτιδα μόνο το πάθος του: βλέπουμε τον Διόνυσο και τις Μαινάδες, βλέπουμε τον μεθυσμένο ζηλωτή Αρχίλοχο να βυθίζεται σε βαθύ ύπνο – έτσι όπως τον περιγράφει ο Ευρυπίδης στις *Βάκχες*¹²³, τον ύπνο στο βοσκοτόπι του ψηλού βουνού, κάτω απ' τον μεσημεριάτικο ήλιο. – Τότε πλησιάζει ο Απόλλωνας και τον αγγίζει με τη δάφνη¹²⁴ του. Το διονυσιακό μουσικό μάγεμα του κοιμισμένου σκορπάει γύρω του θαρρείς αναλαμπές εικόνων, λυρικά ποιήματα, τα οποία ονομάζονται, στην ύψιστη ανάπτυξή τους, τραγωδίες και δραματικοί διθύραμβοι.

Ο πλαστικός καλλιτέχνης, όπως και ο συγγενικός μ' αυτόν επικός ποιητής, είναι βυθισμένοι στην καθαρή θέαση των εικόνων. Ο διονυσιακός μουσικός δεν είναι ο ίδιος, δίχως τη βοήθεια καμιάς εικόνας, παρά ο πρωταρχικός πόνος και πρωταρχική ηχώ του πόνου αυτού. Η λυρική μεγαλοφυΐα αισθάνεται να γεννιέται μέσα της, κάτω από τη μυστική επίδραση της αποποίησης του εαυτού της και της κατάστασης ταύτισης, ένας κόσμος εικόνων και αλληγοριών, ο οποίος έχει χρωματισμό, αιτιότητα και ταχύτητα εντελώς διαφορετικές από εκείνες του κόσμου του πλαστικού καλλιτέχνη και του επικού ποιητή. Ενώ αυτός ο τελευταίος ζει χαρούμενος μ' αυτές τις εικόνες και μόνο μ' αυτές και δεν κουράζεται να τις ατενίζει με αγάπη ως τις πιο μικρές λεπτομέρειές τους, ενώ ακόμη και η εικόνα του οργισμένου Αχιλλέα είναι γι' αυτόν μόνο μια εικόνα, της οποίας την οργισμένη έκφραση απολαμβάνει μ' εκείνη την ηδο-

νή που νιώθει με τη φαινομενικότητα του ονείρου –όντας έ-τσι προφυλαγμένος, μέσω αυτού του καθρέφτη της φαινομενικότητας, από το να γίνει ένα και να συγχωνευτεί με τις μορφές που δημιουργεί-, οι εικόνες του λυρικού δεν είναι, αντίθετα, τίποτε άλλο παρά αυτός ο ίδιος και, ούτως ειπεῖν, μόνον διαφορετικές αντικειμενοποιήσεις του εαυτού του. Γι' αυτό τον λόγο, ο λυρικός ποιητής, ως κινητήριο κέντρο του κόσμου αυτού, μπορεί να πει «εγώ»: αυτή η εγώτητα (Ichheit) όμως δεν είναι εκείνη του ξυπνητού ανθρώπου, του ανθρώπου της εμπειρικής πραγματικότητας, αλλά η μοναδική εγώτητα που υπάρχει αληθινά και αιώνια στο βάθος όλων των πραγμάτων. Η λυρική μεγαλοφυΐα, με τις εικόνες με τη βοήθεια των οποίων εκδηλώνει την εγώτητα αυτή, βλέπει ως το βάθος των πραγμάτων. Ας φανταστούμε τώρα τη μεγαλοφυΐα αυτή όταν ανάμεσα σ' αυτές τις εικόνες βλέπει και τον εαυτό της ως μη μεγαλοφυΐα, δηλαδή το «υποκειμενό» της, όλο αυτό το πλήθος των παθών της και των υποκειμενικών βλέψεών της, που κατευθύνονται προς ένα καθορισμένο πράγμα, το οποίο της φαίνεται πραγματικό· αν φαίνεται τώρα σαν να είναι η λυρική μεγαλοφυΐα ένα με τη συνδεδεμένη μ' αυτήν μη μεγαλοφυΐα και σαν να λείει η πρώτη για τον εαυτό της εκείνη τη λεξούλα «εγώ», αυτή η απλή φαινομενικότητα δεν μπορεί πια να μας παραπλανήσει έτσι όπως παραπλάνησε εκείνους που χαρακτήρισαν τον λυρικό ποιητή «υποκειμενικό» ποιητή. Στην πραγματικότητα, ο Αρχίλοχος, ο άνθρωπος με τα φλογερά πάθη, ο γεμάτος αγάπη και μίσος, δεν είναι παρά ένα όραμα της μεγαλοφυΐας, η οποία εκείνη τη στιγμή δεν είναι πια ο Αρχίλοχος, αλλά μεγαλοφυΐα του κόσμου, η οποία εκφράζει συμβολικά τον πρωταρχικό πόνο της σ' αυτή την αλληγορική μορφή του ανθρώπου Αρχίλοχου· ε-

νώ αυτός ο Αρχίλοχος, αυτός ο άνθρωπος που θέλει και επιθυμεί υποκειμενικά, δεν μπορεί και δεν θα μπορέσει ποτέ να είναι ποιητής. Ωστόσο, δεν είναι καθόλου απαραίτητο να βλέπει ο λυρικός μόνο το φαινόμενο του ανθρώπου Αρχίλοχου μπροστά του σαν αντανάκλαση του αιώνιου Είναι· και η τραγωδία μάς δείχνει πόσο πολύ μπορεί να απομακρυνθεί ο οραματικός κόσμος του λυρικού απ' αυτό το φαινόμενο, το οποίο είναι ωστόσο τόσο κοντινό σ' αυτόν.

Ο Σοπενάουερ, που δεν έκρυψε από τον εαυτό του τη δυσκολία που αντιπροσωπεύει ο λυρικός για τη φιλοσοφική μελέτη της τέχνης, πίστεψε ότι βρήκε μια διέξοδο, στην οποία όμως δεν μπορώ να τον ακολουθήσω. Ωστόσο, μόνον αυτός είχε, στη βαθυστόχαστη μεταφυσική του της μουσικής, στα χέρια του το μέσο για να εξαλείψει οριστικά τη δυσκολία αυτή: πράγμα που πιστεύω πως έκανα εγώ εδώ, σύμφωνα με το πνεύμα του και προς τιμήν του. Ο Σοπενάουερ περιγράφει την ιδιαίτερη φύση του *lied*²⁵ ως εξής (Ο κόσμος ως θέληση και παράσταση, I, σ. 295): «Το υποκείμενο της θέλησης, δηλαδή το ίδιο του το θέλειν, είναι εκείνο που πληροί τη συνείδηση εκείνου που τραγουδά, συχνά ως ελευθερωμένο, ικανοποιημένο θέλειν (χαρά), αλλά ακόμη συχνότερα ως παρεμποδισμένο θέλειν (λύπη), πάντα ως αίσθημα (Affekt), πάθος, αναταραχή της ψυχής. Πλάι σ' αυτό όμως και συγχρόνως λόγω αυτού, εκείνος που τραγουδά αποκτά συνείδηση, χάρη στη θέαση της φύσης που τον περιβάλλει, του εαυτού του ως υποκειμένου του καθαρού και ανεξάρτητου από τη θέληση γιγνώσκειν, κατάστασης της οποίας η αδιατάρακτη και μακάρια ειρήνη έρχεται τότε σε αντίστιξη με την ορμή τού πάντα περιορισμένου αλλά και πάντα άπληστου θέλειν: η αίσθηση της αντίστιξης αυτής, αυτού του παιχιδιού εναλλαγής είναι α-

ληθινά αυτό που εκφράζεται στο σύνολο του *lied* και που συνιστά τη λυρική κατάσταση. Σ' αυτήν εδώ, το καθαρό γιγνώσκειν προχωρά, ούτως ειπείν, προς εμάς, προκειμένου να μας λυτρώσει από το θέλειν και την ορμή του· εμείς ακολουθούμε, αλλά μόνο κατά στιγμές. Το θέλειν, η ενθύμηση των προσωπικών σκοπών μας, μάς αποσπά πάντα εκ νέου από την ήρεμη θέαση· εξίσου πάντα όμως, το επόμενο ωραίο περιβάλλον, μέσα στο οποίο παρουσιάζεται σε μας η καθαρή, ανεξάρτητη από τη θέληση γνώση, μας αποσπά εκ νέου από το θέλειν. Γι' αυτό τον λόγο, στο *lied* και στη λυρική διάθεση, το θέλειν (το ενδιαφέρον για τους προσωπικούς σκοπούς) και η καθαρή θέαση του περιβάλλοντος αναμειγνύονται με τρόπο θαυμαστό: αναζητούμε και φανταζόμαστε σχέσεις, συγγένειες μεταξύ τους· η υποκειμενική διάθεση, η διέγερση της θέλησης, δίνει την αντανάκλαση του χρώματός της στο περιβάλλον που ατενίζουμε και αντίστροφα. Το αυθεντικό *lied* είναι η έκφραση του συνόλου αυτής της τόσο ανακατεμένης και τόσο διαιρεμένης ψυχικής κατάστασης¹²⁶.»

Ποιος θα αρνιόταν να αναγνωρίσει ότι στην περιγραφή αυτή η λυρική ποίηση χαρακτηρίζεται τέχνη ανολοκλήρωτη, που προχωρά, θαρρείς, με άλματα και που σπάνια πετυχαίνει τον σκοπό της; Ποιος δεν θα αναγνώριζε, επιπλέον, ότι χαρακτηρίζεται εδώ μισοτέχνη, της οποίας η ουσία συνίσταται στο ότι το θέλειν και το καθαρό θεάσθαι, δηλαδή η μη αισθητική και η αισθητική κατάσταση, είναι αναμειγμένες με θαυμαστό τρόπο; Εμείς υποστηρίζουμε μάλλον ότι όλη η αντίθεση ανάμεσα στο υποκειμενικό και το αντικειμενικό, την οποία συνεχίζει να χρησιμοποιεί ο Σοπενάουερ ως κριτήριο για την διαβάθμιση των τεχνών¹²⁷, είναι άσχετη με την αισθητική, επειδή το υποκειμε-

νο, το βουλόμενο υποκείμενο που επιδιώκει τους εγωϊστικούς σκοπούς του, μπορεί να συλληφθεί μόνον ως αντίπαλος και όχι ως προέλευση της τέχνης. Στον βαθμό όμως που το υποκείμενο είναι ο καλλιτέχνης, έχει ήδη λυτρωθεί από την ατομική του θέληση κι έχει γίνει, ούτως ειπείν, μέσο, διαμέσου του οποίου γιορτάζει το ένα και μοναδικό αληθινά υπάρχον υποκείμενο τη λύτρωσή του μέσα στη φαινομενικότητα. Γιατί, προς ταπείνωση και εξύψωσή μας, ένα πράγμα πρέπει να καταλάβουμε καλά. Ολόκληρη η κωμωδία της τέχνης δεν παίζεται κατά κανένα τρόπο από μας για την καλύτερευσή μας και για την καλλιέργειά μας ούτε είμαστε οι αληθινοί δημιουργοί αυτού του κόσμου τέχνης. Αντίθετα, οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι είμαστε εικόνες και καλλιτεχνικές προβολές για τον αληθινό δημιουργό της, κι ότι η μεγαλύτερη αξία μας έγκειται στη σημασία μας ως έργων τέχνης – επειδή η ευθάδε ύπαρξη και ο κόσμος δικαιολογούνται εσαεί μόνον ως αισθητικό φαινόμενο – ενώ, φυσικά, η επίγνωση της σημασίας μας αυτής πολύ λίγο διαφέρει από την επίγνωση της εικονιζόμενης σ' έναν πίνακα μάχης εκ μέρους των πολεμιστών που είναι ζωγραφισμένοι στον ίδιο πίνακα. Έτσι, όλη η γνώση μας για την τέχνη είναι κατά βάση εντελώς ψευδαισθητική, γιατί ως όντα που κατέχουν αυτή τη γνώση δεν είμαστε ένα και το αυτό μ' εκείνο το ον το οποίο, ως μοναδικός δημιουργός και θεατής αυτής της κωμωδίας της τέχνης, εξασφαλίζει μια αιώνια απόλαυση για λογαριασμό του. Μόνο στον βαθμό που η μεγαλοφυΐα ταυτίζεται, στην πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, με τούτο τον πρωταρχικό καλλιτέχνη του κόσμου, γνωρίζει κάτι από την αιώνια ουσία της τέχνης· γιατί μόνο σ' αυτή την κατάσταση μοιάζει αυτή η μεγαλοφυΐα, με αξιοθαύμαστο τρόπο, μ' εκείνη την α-

νησυχητική εικόνα του παραμυθιού που μπορεί να στρέφει τα μάτια της όπου θέλει και να βλέπει ακόμη και τον ίδιο τον εαυτό της· τώρα είναι υποκείμενο και αντικείμενο μαζί, ποιητής, ηθοποιός και θεατής μαζί.

6. Όσον αφορά στον Αρχίλοχο, η επιστημονική έρευνα ανακάλυψε ότι εισήγαγε το λαϊκό τραγούδι¹²⁸ στη λογοτεχνία και ότι γι' αυτό τον λόγο η εκτίμηση των Ελλήνων του παραχώρησε μια θέση δίπλα στον Όμηρο. Τι είναι όμως το λαϊκό τραγούδι σ' αντίθεση με το αποκλειστικά απολλώνιο έπος; Τι άλλο από το *perpetuum vestigium* [μόνιμο ίχνος] μιας ένωσης του απολλώνιου και του διονυσιακού; Η τεράστια και αυξανόμενη διάδοσή του σ' όλους τους λαούς, με συνεχώς καινούριες γέννες, είναι μαρτυρία της δύναμης αυτής της καλλιτεχνικής διπλής ενόρμησης της φύσης· ενόρμησης που αφήνει τα ίχνη της στο λαϊκό τραγούδι, όπως ακριβώς διακονίζονται στη μουσική ενός λαού οι οργανιστικές κινήσεις του. Ναι, θα μπορούσε να αποδειχτεί ιστορικά ότι κάθε περίοδος πλούσια σε λαϊκά τραγούδια κλυδωνίστηκε επίσης στον ανώτατο βαθμό από διονυσιακά ρεύματα, τα οποία πρέπει πάντα να θεωρούμε υπόβαθρο και προϋπόθεση του λαϊκού τραγουδιού.

Για μας όμως το λαϊκό τραγούδι είναι πρώτα απ' όλα μουσικός καθρέφτης του κόσμου, πρωταρχική μελωδία που ψάχνει να βρει ένα παράλληλο ονειρικό φαινόμενο και το εκφράζει στην ποίηση. Η μελωδία είναι συνεπώς το πρώτο και καθολικό στοιχείο¹²⁹, κι έτσι μπορεί να υποστεί πολλές αντικειμενοποιήσεις, σε πολλά κείμενα. Επίσης, για την απλοϊκή εκτίμηση του λαού, είναι το πιο εξέχον,

σημαντικό και ουσιώδες στοιχείο. Η μελωδία γεννά το ποίημα από μέσα της, ξανά και ξανά: τίποτε άλλο δεν θέλει να μας πει η αποτελούμενη από στροφές μορφή του λαϊκού τραγουδιού: πρόκειται για ένα φαινόμενο το οποίο πάντα μου προξενούσε κατάπληξη, ώσπου στο τέλος βρήκα αυτή την εξήγηση. Αν εξετάσει κανείς, σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, μια συλλογή λαϊκών τραγουδιών, παραδείγματος χάρη το *Knaben Wunderhorn*¹³⁰, θα βρει αναρίθμητα παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο η μελωδία που γεννάει συνεχώς, σκορπίζει γύρω της σπινθήρες εικόνων: οι εικόνες αυτές, με τη χρωματική ποικιλία τους, με τις απότομες αλλαγές τους, με την τρελή εφόρμησή τους, εκδηλώνουν μια άγρια δύναμη, εντελώς άγνωστη στην επική φαινομενικότητα και στη σιωπηλή της ροή. Από την οπτική γωνία του έπους, αυτός ο άνισος και ακανόνιστος κόσμος εικόνων της λυρικής ποίησης πρέπει απλώς να καταδικαστεί: κι ασφαλώς αυτό έγινε στην εποχή του Τέρπανδρου¹³¹ από τους επίσημους επικούς ραψωδούς των απολλώνιων γιορτών.

Στην ποίηση του λαϊκού τραγουδιού βλέπουμε επίσης τη γλώσσα να εντείνει στον ύψιστο βαθμό τις προσπάθειές της για να μιμηθεί τη μουσική: και γι' αυτό ακριβώς αρχίζει με τον Αρχίλοχο ένας καινούριος κόσμος ποίησης, που αντιτίθεται εκ βάθρων στον ομηρικό. Και λέγοντάς το αυτό, δείξαμε τη μόνη σχέση που μπορεί να υπάρξει ανάμεσα στην ποίηση και στη μουσική, στη λέξη και στον ήχο: η λέξη, η εικόνα, η έννοια, αναζητούν μια έκφραση ανάλογη με τη μουσική και υφίστανται τώρα την κυριαρχική δύναμη της μουσικής. Μ' αυτή την έννοια, μπορούμε να διακρίνουμε δυο κύρια ρεύματα στην ιστορία της γλώσσας του ελληνικού λαού, ανάλογα με το αν μιμούνταν η γλώσσα

τους τον κόσμο των φαινομένων και των εικόνων ή τον κόσμο της μουσικής. Αρχεί να σκεφτούμε λίγο βαθύτερα τη γλωσσική διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στον Όμηρο και στον Πίνδαρο¹³² όσον αφορά στο χρώμα, τη συντακτική δομή και το λεξιλόγιο, προκειμένου να κατανοήσουμε τη σημασία της αντίθεσης αυτής· τότε θα ανακαλύψουμε με χειροπιαστές αποδείξεις ότι στην περίοδο ανάμεσα στον Όμηρο και τον Πίνδαρο έπρεπε να είχαν ηχήσει οι οργανιστικοί ήχοι του αυλού του Ολύμπου¹³³, οι οποίοι, ακόμη και στην εποχή του Αριστοτέλη¹³⁴, μια εποχή όπου η μουσική ήταν απείρως πιο αναπτυγμένη, προκαλούσαν παραληρηματικό ενθουσιασμό, και των οποίων η αρχική επίδραση ήταν, αναμφίβολα, να συμπαρασύρουν στον δρόμο της μουσικής μίμησης όλα τα μέσα ποιητικής έκφρασης των συγκαίρινών τους ανθρώπων. Θυμάμαι εδώ ένα πασίγνωστο φαινόμενο των ημερών μας, το οποίο φαίνεται σκανδαλώδες στην αισθητική μας. Διαπιστώνουμε κάθε μέρα ότι μια συμφωνία του Μπετόβεν ωθεί τους ακροατές της να χρησιμοποιήσουν μια γλώσσα εικόνων για να την περιγράψουν, ανεξάρτητα από το πόσο φανταστικά ποικίλη, ακόμη και αντιφατική, μπορεί να 'ναι η παράθεση των διάφορων κόσμων εικόνων που παράγονται από ένα μουσικό κομμάτι. Η δουλειά που ταιριάζει σ' αυτή την αισθητική είναι το να ασκεί τη φτωχή ευφυΐα της σε τέτοιες παραθέσεις, παραβλέποντας ένα φαινόμενο που σίγουρα αξίζει να εξηγηθεί. Πράγματι, ακόμη κι όταν έχει μιλήσει ένας μουσικός με εικόνες για μια σύνθεσή του, όταν παραδείγματος χάρη ονομάζει μια συμφωνία «βουκολική» ή ένα μέρος της «σκηνή στο ρυάκι» ή ένα άλλο «χαρούμενη σύναξη χωρικών», αυτές δεν είναι παρά αλληγορικές παραστάσεις γεννημένες από τη μουσική – και όχι αντικείμενα που έχει μιμηθεί η

μουσική· παραστάσεις που δεν μπορούν να μας διαφωτίσουν καθόλου όσον αφορά στο διονυσιακό περιεχόμενο της μουσικής και που δεν έχουν ξεχωριστή αξία σε σύγκριση μ' άλλες εικόνες. Πρέπει λοιπόν να εφαρμόσουμε αυτή τη διέξοδο της μουσικής σε εικόνες σ' έναν φρέσκο, νεανικό, γλωσσικά δημιουργικό λαό για να πάρουμε μια ιδέα για το πώς γεννιέται το λαϊκό τραγούδι υπό μορφή στροφών και για το πώς διεγείρεται ολόκληρη η γλωσσική ικανότητα απ' αυτή τη νέα αρχή της μίμησης της μουσικής.

Αν θεωρήσουμε λοιπόν τη λυρική ποίηση μιμητική αναλαμπή της μουσικής σε εικόνες και έννοιες, μπορούμε τώρα να ρωτήσουμε: «Υπό ποια μορφή εμφανίζεται η μουσική στον καθρέφτη των εικόνων και των εννοιών;» *Εμφανίζεται σαν θέληση*¹³⁵, με την έννοια που δίνει ο Σοπενάουερ στη λέξη, δηλαδή σαν το αντίθετο της αισθητικής, καθαρά θεωρησιακής και άνευ θέλησης διάθεσης. Εδώ όμως πρέπει να κάνουμε μια όσο το δυνατόν οξύτερη διάκριση ανάμεσα στις έννοιες της ουσίας ενός πράγματος και της εμφάνισής του· διότι η μουσική, σύμφωνα με την ουσία της, είναι αδύνατο να 'ναι θέληση. Αν ήταν τέτοια, θα 'πρεπε να εξοβελιστεί από την περιοχή της τέχνης – επειδή η θέληση είναι το μη αισθητικό καθ' εαυτό· εμφανίζεται όμως σαν θέληση. Γιατί, για να μπορέσει ο λυρικός ποιητής να εκφράσει την εμφάνισή της με εικόνες, χρειάζεται όλες τις αναταραχές του πάθους, από το ψιθύρισμα της απλής κλίσης ως το ούρλιαγμα της τρέλας· ωθούμενος από την ενόρμηση να μιλήσει για τη μουσική με απολλώνιες μεταφορές, συλλαμβάνει όλη τη φύση, και τον εαυτό του μέσα της, ως αυτό που είναι αιωνίως θέληση, επιθυμία και βλέψη. Στον βαθμό όμως που ερμηνεύει τη μουσική με εικόνες, αναπαύεται κι ο ίδιος στη γαλήνια θάλασσα της απολλώνιας

θέασης, παρ' όλο που όλα όσα βλέπει γύρω του μέσω του μέσου της μουσικής βρίσκονται σε πιεστική και έντονη κίνηση. Ναι, όταν βλέπει τον εαυτό του μέσω του ίδιου μέσου, η ίδια η εικόνα του τού παρουσιάζεται σε κατάσταση ανικανοποίητου συναισθήματος: το ίδιο του το θέλει, οι βλέψεις, τα παράπονα, οι χαρές του είναι γι' αυτόν μεταφορές με τις οποίες ερμηνεύει τη μουσική. Αυτό είναι το φαινόμενο του λυρικού ποιητή: ως απολλώνια μεγαλοφυΐα, ερμηνεύει τη μουσική μέσω της εικόνας της θέλησης, ενώ ο ίδιος, απαλλαγμένος ολοκληρωτικά από την απληστία της θέλησης είναι το καθαρό, αθάμπωτο μάτι του ήλιου.

Όλη αυτή η εξήγηση στηρίζεται γερά στο γεγονός ότι η λυρική ποίηση εξαρτάται από το πνεύμα της μουσικής ακριβώς στον βαθμό που η ίδια η μουσική, με την απόλυτη ελευθερία της, δεν χρειάζεται την εικόνα και την έννοια, αλλά απλώς τις ανέχεται πλάι της. Η ποίηση του λυρικού δεν μπορεί να εκφράσει τίποτα που να μην βρισκόταν ήδη, με την πιο ευρεία καθολικότητα και εγχυρότητα, στη μουσική που τον εξώθησε να μιλήσει με εικόνες. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η γλώσσα δεν μπορεί ποτέ να αποδώσει πλήρως τον καθολικό συμβολισμό της μουσικής, επειδή η τελευταία συνδέεται συμβολικά με την πρωταρχική αντίφαση και τον πρωταρχικό πόνο¹³⁶ που υπάρχουν μέσα στην καρδιά του πρωταρχικού Ενός, και συνεπώς συμβολίζει μια σφαίρα που είναι πάνω από όλα τα φαινόμενα και υπάρχει πριν απ' όλα τα φαινόμενα. Σε σύγκριση με τη μουσική, όλα τα φαινόμενα είναι απλώς σύμβολα: κατά συνέπεια, η γλώσσα, ως όργανο και σύμβολο των φαινομένων, δεν μπορεί ποτέ και πουθενά να βγάλει προς τα έξω το βαθύτερο εσωτερικό της μουσικής: αντίθετα, όταν στρέφεται στη μίμηση της μουσικής, μπορεί να έχει μόνον επιδερ-

μική επαφή μ' αυτήν κι όλη η ευγλωττία της λυρικής ποίησης δεν μπορεί να φέρει ούτε ένα βήμα πιο κοντά σε μας το βαθύτατο νόημα της μουσικής.

7. Πρέπει να ανατρέξουμε τώρα σε όλες τις αρχές της τέχνης που εξετάσαμε μέχρι εδώ, για να βρούμε τον δρόμο μας μέσα στον λαβύρινθο, όπως πρέπει να τον λέμε, της καταγωγής της ελληνικής τραγωδίας. Νομίζω πως δεν είναι παράλογο να πω ότι το πρόβλημα της καταγωγής αυτής δεν τέθηκε ακόμη σοβαρά (ούτε λύθηκε φυσικά), όσο συχνά κι αν ενώθηκαν σε διάφορους συνδυασμούς τα ράκη της αρχαίας παράδοσης κι όσο συχνά κι αν σχίστηκαν πά-λι. Η παράδοση αυτή μας λέει με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο ότι η τραγωδία γεννήθηκε¹³⁷ απ' τον τραγικό χορό, κι ήταν στην αρχή χορός και μόνο χορός. Άρα έχουμε το καθήκον να δούμε βαθιά στην καρδιά αυτού του τραγικού χορού, που ήταν το αληθινό πρωταρχικό δράμα, δίχως να ικανοποιούμαστε, έστω και ελάχιστα, με τους τρέχοντες λόγους περί τέχνης, σύμφωνα με τους οποίους ο χορός είναι ο «ιδεώδης θεατής¹³⁸» ή πρέπει να αντιπροσωπεύει τον λαό απέναντι στην περιοχή της σκηνης που προορίζεται για τους ηγεμόνες. Αυτή η τελευταία εξήγηση, που φαίνεται εξαίσια σε πολλούς πολιτικούς –λες και ο αναλλοίωτος ηθικός νόμος των δημοκρατικών Αθηναίων αντιπροσωπεύεται από τον χορό του λαού, που έχει πάντα δίκιο σε σχέση με τις παθιασμένες υπερβολές και ακρότητες των βασιλιάδων– μπορεί να στηρίζεται σε μια παρατήρηση του Αριστοτέλη¹³⁹. Δεν έχει όμως καμιά αξία όσον αφορά στην αρχική διαμόρφωση της τραγωδίας, επειδή αυτή η αντίθε-

ση μεταξύ λαού και ηγεμόνα, και γενικά όλη η πολιτικο-κοινωνική σφαίρα, αποκλειόταν από τις καθαρά θρησκευτικές ρίζες της τραγωδίας. Αλλά, ακόμη και όσον αφορά στη γνωστή σε μας κλασική μορφή του χορού στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή, θα θεωρήσουμε πως είναι βλασφημία να μιλήσουμε εδώ για υπαινιγμό σε μια «συντακτική αντιπροσώπευση του λαού». Μπρος σ' αυτή τη βλασφημία όμως άλλοι δεν έκαναν πίσω¹⁴⁰. Τα αρχαία πολιτεύματα δεν γνώριζαν στην πράξη την συντακτική αντιπροσώπευση του λαού και μπορούμε να ελπίζουμε ότι δεν έκαναν «υπαινιγμούς» γι' αυτή στην τραγωδία.

Πολύ πιο περίφημη απ' αυτή την πολιτική εξήγηση του χορού είναι η ιδέα του Α. Β. Σλέγκελ¹⁴¹, ο οποίος μας συνιστά να δούμε τον χορό κατά κάποιο τρόπο ως επιτομή και απόσταγμα του πλήθους των θεατών, ως τον «ιδεώδη θεατή». Όταν συγκριθεί τούτη η άποψη με την ιστορική παράδοση που λέει ότι η τραγωδία ήταν αρχικά μόνον χορός, φανερώνει τι είναι – ένας χονδροειδής, μη επιστημονικός, αλλά και λαμπρός ισχυρισμός, που οφείλει όμως τη λαμπρότητά του μόνο στη συμπυκνωμένη μορφή έκφρασής του, στην τυπικά γερμανική προκατάληψη υπέρ κάθε πράγματος που χαρακτηρίζεται «ιδεώδες» και στη στιγμιαία κατάπληξή μας. Γιατί ασφαλώς μένουμε κατάπληκτοι τη στιγμή που συγκρίνουμε το γνωστό μας θεατρικό κοινό με τούτο τον χορό, και αναρωτιόμαστε αν είναι δυνατό να βγάλουμε ποτέ απ' αυτό το κοινό ένα ιδανικό κάπως ανάλογο με τον τραγικό χορό. Σιωπηλά απορρίπτουμε τη δυνατότητα αυτή και τώρα εκπλησσόμαστε τόσο με την τόλμη του ισχυρισμού του Σλέγκελ όσο και με την εντελώς διαφορετική φύση του ελληνικού κοινού. Γιατί πάντα πιστεύαμε ότι ο σωστός θεατής, όποιος κι αν είναι,

πρέπει να έχει πάντα επίγνωση του γεγονότος ότι έχει μπροστά του ένα έργο τέχνης κι όχι μια εμπειρική πραγματικότητα: ενώ ο τραγικός χορός των Ελλήνων είναι αναγκασμένος να αναγνωρίσει στα πρόσωπα που βρίσκονται στη σκηνή όντα που υπάρχουν πραγματικά. Ο χορός των Ωκεανίδων¹⁴² πιστεύει αληθινά ότι βλέπει μπροστά του τον Τιτάνα Προμηθέα και τον θεωρεί τόσο πραγματικό όσο και τον θεό που βρίσκεται πάνω στη σκηνή. Και το ανώτερο και καθαρότερο είδος θεατή θα ήταν εκείνο που, όπως οι Ωκεανίδες, θα έπαιρνε τον Προμηθέα για σωματικά παρόντα και πραγματικό; Και το χαρακτηριστικό του ιδεώδους θεατή θα ήταν να τρέξει πάνω στη σκηνή και να ελευθερώσει τον θεό από τα μαρτύριά του; Είχαμε πιστέψει σ' ένα αισθητικό κοινό και θεωρούσαμε ότι ο μεμονωμένος θεατής ήταν τόσο πιο προικισμένος όσο πιο ικανός ήταν να δει ένα έργο τέχνης ως τέχνη, δηλαδή αισθητικά. Και να που ο Σλέγκελ μας υποδεικνύει ότι ο τέλειος, ιδεώδης θεατής είναι εκείνος που αφήνει τη σκηνική δράση να επιδράσει πάνω του, όχι αισθητικά αλλά μόνον υλικά και εμπειρικά. Ω, αυτοί οι Έλληνες! αναστενάζουμε· ανατρέπουν όλη την αισθητική μας! Συνηθισμένοι όμως σ' αυτή την ιδέα, επαναλαμβάναμε τη ρήση του Σλέγκελ κάθε φορά που γινόταν λόγος για τον χορό.

Η παράδοση όμως, που είναι πολύ σαφής, μιλάει εδώ εναντίον του Σλέγκελ. Ο χορός καθ' εαυτόν, χωρίς σκηνή, δηλαδή η πρωτόγονη μορφή της τραγωδίας, και ο χορός των ιδεωδών θεατών είναι πράγματα ασυμβίβαστα. Τι θα ήταν ένα είδος τέχνης βγαλμένο από την έννοια του θεατή και του οποίου η αληθινή μορφή θα ήταν ο «θεατής καθ' εαυτόν»; Ο θεατής δίχως θέαμα είναι παράλογη ιδέα. Φοβόμαστε ότι η γέννηση της τραγωδίας δεν μπορεί να εξη-

γηθεί ούτε από μια υψηλή εκτίμηση για την ηθική νόηση των μαζών ούτε από την έννοια του θεατή δίχως θέαμα: και πιστεύουμε ότι το πρόβλημα αυτό είναι πολύ βαθύ για να μπορούν να το αγγίξουν τέτοιες επιπόλαιες σκέψεις.

Μια απείρως πιο αξιόλογη σκέψη για τη σημασία του χορού παρουσιάστηκε από τον Σίλλερ στον περίφημο του πρόλογο στη *Μνηστή της Μεσσήνης*⁴³, όπου βλέπει τον χορό σαν ζωντανό τοίχο τον οποίο ορθώνει γύρω της η τραγωδία, προκειμένου να αποκλειστεί από τον κόσμο της πραγματικότητας και να διαφυλάξει το ιδεώδες της πεδίο και την ποιητική της ελευθερία.

Μ' αυτό το βασικό όπλο πολεμάει ο Σίλλερ τη γενικώς αποδεκτή έννοια του φυσικού, την ψευδαισθηση που απαιτείται συνήθως από τη δραματική ποίηση. Παρόλο που στο θέατρο ακόμη και η μέρα είναι τεχνητή, ακόμη και η αρχιτεκτονική είναι συμβολική, και η μετρική γλώσσα έχει ιδανικό χαρακτήρα, συνολικά κυριαρχεί πάντα, όπως λέει ο Σίλλερ, η πλάνη που συνίσταται στο να ανεχόμαστε απλώς σαν ποιητική ελευθερία εκείνο που στην πραγματικότητα είναι ουσία κάθε ποίησης. Η εισαγωγή του χορού, λέει ο Σίλλερ, είναι το αποφασιστικό βήμα με το οποίο κηρύσσεται ανοιχτά και έντιμα πόλεμος εναντίον κάθε νατουραλισμού στην τέχνη. – Μου φαίνεται πως η λεγόμενη «ανώτερη» εποχή μας επινόησε τον υποτιμητικό όρο «ψευτοϊδεαλισμός»⁴⁴ για να χαρακτηρίσει αυτή την άποψη. Φοβάμαι όμως ότι εμείς, με τον τωρινό μας σεβασμό για το φυσικό και για το πραγματικό, φτάσαμε στους αντίποδες κάθε ιδεαλισμού, συγκεκριμένα στην περιοχή του μουσείου με τα κέρυνα ομοιώματα⁴⁵. Υπάρχει και σ' αυτά μια τέχνη βέβαια, όπως υπάρχει σε ορισμένα μυθιστορήματα που είναι πολύ της μόδας σήμερα: δεν πρέπει όμως να μας βασανί-

ζουν με τον ισχυρισμό ότι με την τέχνη αυτή έχει ξεπεραστεί ο «φευτοϊδεαλισμός» του Γκαίτε και του Σίλλερ.

Πράγματι, όπως σωστά κατάλαβε ο Σίλλερ, ο ελληνικός χορός των σατύρων, ο χορός της πρωτόγονης τραγωδίας, συνήθισε να κατοικεί σε μια «ιδεώδη» περιοχή. Είναι μια περιοχή που βρίσκεται πολύ πιο πάνω από τους πραγματικούς δρόμους στους οποίους περιπλανιούνται οι θνητοί. Γι' αυτό τον χορό έστησε ο Έλληνας την εναέρια σκαλωσιά¹⁴⁶ μιας πλασματικής φυσικής κατάστασης κι έβαλε πάνω της πλασματικά φυσικά όντα. Πάνω σ' αυτή τη βάση αναπτύχθηκε η τραγωδία κι έτσι, φυσικά, μπόρεσε να απαλλαχτεί από την αρχή από μια επίπονη αντιγραφή της πραγματικότητας. Κι όμως αυτός δεν είναι καθόλου ένας αυθαίρετος κόσμος, ένα πλάσμα της φαντασίας τοποθετημένο ανάμεσα στον ουρανό και στη γη· είναι ένας κόσμος τόσο πραγματικός και αξιόπιστος όσο ήταν και ο Όλυμπος με τους κατοίκους του για τα μάτια των ελλήνων πιστών. Ο σάτυρος, ως διονυσιακός χορευτής, ζει μέσα σε μια θρησκευτικά αναγνωρισμένη πραγματικότητα, που την επικυρώνει ο μύθος και η λατρεία. Το ότι η τραγωδία αρχίζει μ' αυτόν, το ότι με το στόμα του μιλάει η διονυσιακή σοφία της τραγωδίας, είναι για μας ένα φαινόμενο τόσο παράξενο όσο και η καταγωγή της τραγωδίας από τον χορό. Ίσως βρούμε όμως ένα σημείο εκκίνησης για την έρευνά μας, αν υποστηρίξω την πρόταση ότι ο σάτυρος, αυτό το πλασματικό φυσικό ον, έχει με τον πολιτισμένο άνθρωπο την ίδια σχέση που έχει η διονυσιακή μουσική με τον πολιτισμό. Σχετικά με τον τελευταίο, ο Ρίχαρντ Βάγκνερ¹⁴⁷ λέει ότι καταργείται από τη μουσική όπως ακριβώς καταργείται το φως της λάμπας από το φως της μέρας. Παρόμοια, πιστεύω, ο Έλληνας πολιτισμένος άνθρωπος ένωθε εκμηδενισμένος

μπροστά στον χορό των σατύρων, και τούτο είναι το αμεσότερο αποτέλεσμα της διονυσιακής τραγωδίας, ότι το κράτος και η κοινωνία, και γενικά τα χάσματα που υπάρχουν μεταξύ των ανθρώπων, υποχωρούν μπροστά σ' ένα πανίσχυρο αίσθημα ενότητας που οδηγεί πίσω στην ίδια την καρδιά της φύσης. Η μεταφυσική παρηγοριά –την οποία μας δίνει, επαναλαμβάνω, κάθε αληθινή τραγωδία– ότι η ζωή βρίσκεται στο βάθος των πραγμάτων, παρά τις αλλαγές των φαινομένων, αδιατάρακτη, ισχυρή και ηδονική, αυτή η παρηγοριά εμφανίζεται με ενσαρκωμένη διαύγεια στον χορό των σατύρων, έναν χορό φυσικών όντων που ζουν άφθαρτα πίσω από κάθε πολιτισμό και παραμένουν αιωνίως τα ίδια, παρά τις αλλαγές των γενεών και της ιστορίας των λαών.

Μ' αυτό τον χορό παρηγορεί τον εαυτό του ο βαθυστόχαστος Έλληνας, ο μοναδικά ικανός να αισθάνεται τόσο την πιο ελαφριά όσο και την πιο βαριά οδύνη· είδε με ενεργητικό μάτι τις φοβερές καταστροφικές αναταραχές της λεγόμενης παγκόσμιας ιστορίας και τη σκληρότητα της φύσης, διατρέχοντας τον κίνδυνο να λαχταρήσει μια βουδιστική άρνηση της θέλησης¹⁴⁸. Η τέχνη τον σώζει και μέσω της τέχνης – η ζωή.

Διότι η έκσταση της διονυσιακής κατάστασης, με την εκμηδένιση των συνηθισμένων ορίων και περιορισμών της ενθάδε ύπαρξης που συνεπιφέρει, εμπεριέχει, όσο διαρκεί, ένα ληθαργικό στοιχείο, στο οποίο χάνονται όλα τα προσωπικά βιώματα του παρελθόντος. Αυτό το χάσμα της λήθης χωρίζει τον κόσμο της καθημερινής πραγματικότητας από τον κόσμο της διονυσιακής πραγματικότητας. Μόλις όμως ξαναμπαίνει στη συνείδηση αυτή η καθημερινή πραγματικότητα, γίνεται αισθητή ως τέτοια με αηδία: ο καρπός των

διονυσιακών καταστάσεων είναι μια ασκητική, αρνούμενη τη θέληση ψυχική διάθεση. Μ' αυτή την έννοια, ο διονυσιακός άνθρωπος μοιάζει με τον Άμλετ¹⁴⁹: και οι δυο έριξαν μια φορά μια αληθινή ματιά στην ουσία των πραγμάτων, απέκτησαν γνώση, και αηδίασαν τη δράση· διότι η δράση τους δεν μπορεί να αλλάξει τίποτα στην αιώνια φύση των πραγμάτων· νιώθουν πως είναι γελοίο ή ταπεινωτικό να τους ζητηθεί να ξαναφτιάξουν έναν εξαρθρωμένο κόσμο. Η γνώση σκοτώνει τη δράση· η δράση χρειάζεται τα πέπλα της ψευδαίσθησης: αυτή είναι η διδασκαλία του Άμλετ, όχι εκείνη η φτηνή σοφία του Χανς του Ονειροπόλου¹⁵⁰, που από την υπερβολική σκέψη, ούτως ειπείν από μια περίσσεια δυνατοτήτων, δεν μπορεί πια να καταφέρει να δράσει· δεν είναι η σκέψη, όχι! – είναι η αληθινή γνώση¹⁵¹, η θέαση της φοβερής αλήθειας, αυτή που υπερφαλαγγίζει κάθε κίνητρο για δράση, τόσο στον Άμλετ όσο και στον διονυσιακό άνθρωπο. Τώρα δεν ωφελεί πια καμιά παρηγοριά, η επιθυμία ανεβαίνει πάνω από έναν κόσμο μετά τον θάνατο, ακόμη και πάνω από τους ίδιους τους θεούς· λαμβάνει χώρα άρνηση τόσο της ύπαρξης όσο και της απατηλής αντανάκλασης της εικόνας της στους θεούς ή σε ένα αθάνατο επέκεινα. Ο άνθρωπος, έχοντας συνείδηση της αλήθειας που είδε μια φορά, βλέπει τώρα παντού μόνον τη φρίκη ή τον παραλογισμό του Είναι· τώρα καταλαβαίνει το συμβολικό στη μοίρα της Οφηλίας¹⁵², τώρα καταλαβαίνει τη σοφία του θεού των δασών, του Σειληνού: τον κυριεύει η αηδία.

Εδώ, μέσα σ' αυτό τον ύψιστο κίνδυνο για τη θέλησή του, τον πλησιάζει η τέχνη σαν σωτήρια μάγισσα, ειδική στη γιατρεία· μόνον αυτή ξέρει πώς να μετατρέψει αυτές τις γεμάτες αηδία σκέψεις για τη φρίκη ή τον παραλογισμό

της ενθάδε ύπαρξης σε παραστάσεις με τις οποίες μπορεί να ζήσει κανείς: αυτές είναι το υψηλό⁵³ ως καλλιτεχνικό δάμασμα του φρικτού, και το κωμικό ως καλλιτεχνική εκφόρτιση της αηδίας που νιώθουμε με τον παραλογισμό. Ο χορός των σατύρων του διθυράμβου είναι η σωτήρια πράξη της ελληνικής τέχνης· στην επαφή με τον ενδιάμεσο κόσμο των συντρόφων του Διονύσου εξαφανίστηκαν τα παθήματα που μόλις περιγράψαμε.

8. Ο σάτυρος, όπως και ο βοσκός του σύγχρονού μας ειδυλλίου, είναι γόνιμοι ενός πόθου για το πρωτόγονο και το φυσικό. Πόσο αποφασιστικά και άφοβα όμως αγκάλιασε ο Έλληνας τον άνθρωπο των δασών και πόσο δειλά και σαχλά ερωτοτρόπησε ο σύγχρονος άνθρωπος με τη χαϊδευτική εικόνα ενός τρυφερού, μαλθακού, αυλητή βοσκού! Η φύση, ανεπεξέργαστη ακόμη από την γνώση, μανταλωμένη ακόμη απέναντι στην κουλτούρα – αυτό είδε ο Έλληνας στον σάτυρό του, που δεν ήταν μολαταύτα απλός πίθηκος. Αντίθετα, ο σάτυρος ήταν το αρχέτυπο του ανθρώπου, η έκφραση των υψηλότερων και σφοδρότερων συγκινήσεών του, ως εκστατικός ζηλωτής που μαγεύεται από τη γειννίαση του θεού του, ως συμπάσχων σύντροφος στον οποίο επαναλαμβάνεται η οδύνη του θεού, ως διαλαλητής της σοφίας που βγαίνει μέσα από τους κόλπους της φύσης, ως σύμβολο της σεξουαλικής παντοδυναμίας της φύσης, την οποία συνήθιζαν να θεωρούν οι Έλληνες με γεμάτη σεβασμό έκπληξη. Ο σάτυρος ήταν κάτι υψηλό και θείο: έτσι έπρεπε να φαίνεται ιδίως στην οδυνηρά κομματιασμένη ματιά του διονυσιακού ανθρώπου. Αυτός εδώ είχε προσβληθεί α-

πό τον καλλωπισμένο, κάλπικο βοσκό: τα μάτια του διονυσιακού ανθρώπου έμεναν κολλημένα με υψηλή ικανοποίηση στα αμεταμφίεστα και μεγαλειώδη χαρακτηριστικά της φύσης· εδώ φανερωνόταν το αληθινό ανθρώπινο ον, ο γενειοφόρος σάτυρος, που αλάλαζε από χαρά μπροστά στον θεό του. Απέναντι σ' αυτόν, ο πολιτισμένος άνθρωπος συρρικνωνόταν τόσο που κατέληξε να γίνει ψευδολογη καρικατούρα. Ο Σίλλερ έχει δίκιο¹⁵⁴ και όσον αφορά τούτες τις απαρχές της τραγικής τέχνης: ο χορός είναι ένας ζωντανός τοίχος εναντίον των εφορμήσεων της πραγματικότητας, επειδή αυτός –ο χορός των σατύρων– εξεικονίζει την ενθάδε ύπαρξη πιο αληθινά, πιο πραγματικά και πιο πλέρια απ' ό,τι ο πολιτισμένος άνθρωπος, ο οποίος συνήθως πιστεύει ότι η μόνη πραγματικότητα είναι ο εαυτός του. Η σφαίρα της ποίησης δεν βρίσκεται έξω από τον κόσμο, σαν φανταστική μη δυνατότητα εφευρεμένη από το μυαλό ενός ποιητή: θέλει να είναι το αντίθετο ακριβώς, η αφτιασίδωτη έκφραση της αλήθειας, και γι' αυτό ακριβώς τον λόγο οφείλει να απορρίπτει τα ψεύτικα στολίδια αυτής της δήθεν πραγματικότητας του πολιτισμένου ανθρώπου. Η αντίστιξη ανάμεσα σ' αυτή την αυθεντική αλήθεια της κουλτούρας και στο συμπεριφερόμενο σαν μοναδική πραγματικότητα φέμα της κουλτούρας είναι παρόμοια με την αντίστιξη που υπάρχει ανάμεσα στον αιώνιο πυρήνα των πραγμάτων, το πράγμα καθ' εαυτό, και σ' όλο τον φαινόμενο κόσμο: και όπως δείχνει η τραγωδία, με τη μεταφυσική παρηγοριά της, την αιώνια ζωή αυτού του πυρήνα της ενθάδε ύπαρξης παρ' όλη τη διηγετική καταστροφή των φαινομένων, έτσι και ο συμβολισμός του χορού των σατύρων εκφράζει αυτή την πρωταρχική σχέση μεταξύ του πράγματος καθ' εαυτού και του φαινομένου. Αυτός ο ειδυλλιακός

βοσκός του σύγχρονου ανθρώπου είναι απλώς μια παραποίηση που προκύπτει από το σύνολο των ψευδαισθήσεων που οφείλει στην παιδεία του ο άνθρωπος αυτός, σύνολο το οποίο θεωρεί αυτός φύση· ο διονυσιακός Έλληνας θέλει την αλήθεια και τη φύση με όλη τους τη δύναμη – και βλέπει τον εαυτό του να μετατρέπεται με μαγικό τρόπο σε σάτυρο.

Ο ενθουσιώδης συρφετός, οι θεράποντες του Διόνου, αλαλάζουν από χαρά κάτω από την επήρεια τέτοιων διαθέσεων και γνώσεων: η δύναμή τους μεταμορφώνει και τους ίδιους μπροστά στα μάτια τους, ώσπου φαντάζονται ότι ξαναγεννιούνται σαν πνεύματα της φύσης, σαν σάτυροι. Η μεταγενέστερη σύσταση του χορού της τραγωδίας είναι η καλλιτεχνική μίμηση αυτού του φυσικού φαινομένου, παρ' όλο που εκείνη τη στιγμή έγινε βέβαια αναγκαίος ο χωρισμός των διονυσιακών θεατών από τους μαγεμένους διονυσιακούς. Μόνο που πρέπει να έχουμε πάντα στο νου μας ότι το κοινό της αττικής τραγωδίας ξανάβρισκε τον εαυτό του στον χορό της ορχήστρας και ότι κατά βάθος δεν υπήρχε αντίθεση μεταξύ κοινού και χορού: το καθετί είναι απλώς ένας μεγάλος υψηλός χορός σατύρων που χορεύουν και τραγουδούν ή ανθρώπων που επιτρέπουν να αντιπροσωπεύονται απ' αυτούς τους σάτυρους. Η έκφραση του Σλέγκελ¹⁵⁵ αποκτά εδώ βαθύτερο νόημα. Ο χορός είναι ο «ιδεώδης θεατής», στον βαθμό που είναι ο μόνος παρατηρητής, ο παρατηρητής του οραματικού κόσμου της σκηνής. Ένα κοινό θεατών όμοιο μ' αυτό που έχουμε σήμερα ήταν άγνωστο στους Έλληνες: στα θέατρά τους, η σύσταση του χώρου των θεατών από ομόκεντρα τόξα που υπερυψώνονταν διαδοχικά επέτρεπε στον καθένα να παραβλέπει ολόκληρο τον πολιτισμένο κόσμο γύρω του και να

φραντάζεται, αφήνοντας τον εαυτό του στη μέθη της θέασης, ότι κι ο ίδιος ήταν πρόσωπο του χορού. Κάτω από το φως της επίγνωσης αυτής, μπορούμε να αποκαλέσουμε τον χορό, στο πρωτόγονο στάδιό του στην πρωταρχική τραγωδία, καθρέφτισμα στο οποίο ο διονυσιακός άνθρωπος βλέπει τον εαυτό του· και το φαινόμενο αυτό δεν μπορεί να γίνει καθαρότερα αντιληπτό παρά από την ίδια τη διαδικασία του ηθοποιού, ο οποίος, αν είναι βέβαια αληθινά ταλαντούχος, βλέπει να κυλά μπροστά στα μάτια του η χειροπιαστή εικόνα του ρόλου που ερμηνεύει. Ο χορός των σατύρων είναι, πρώτα απ' όλα, ένα όραμα της διονυσιακής μάζας των θεατών, ακριβώς όπως είναι ο κόσμος της σκηνης ένα όραμα του χορού των σατύρων: η δύναμη του οράματος αυτού είναι αρκετά μεγάλη ώστε να κάνει το μάτι αναίσθητο και τυφλό στην εντύπωση της «πραγματικότητας», στο θέαμα των πολιτισμένων ανθρώπων που είναι αραδιασμένοι κυκλικά στις κερκίδες. Η μορφή του ελληνικού θεάτρου θυμίζει μια μοναχική κοιλάδα στα βουνά: η αρχιτεκτονική της σκηνης μοιάζει με λαμπρό σχηματισμό σύννεφων, τον οποίο βλέπουν από ψηλά¹⁵⁶ οι Βάκχες που περιδιαβαίνουν στα βουνά, σαν εξάισιο πλαίσιο μέσα στο οποίο φανερώνεται σ' αυτές η εικόνα του Διονύσου.

Απέναντι στις σοφές ιδέες μας για τις στοιχειώδεις καλλιτεχνικές διαδικασίες, αυτό το καλλιτεχνικό πρωταρχικό φαινόμενο, που αναφέραμε εδώ για να εξηγήσουμε τον τραγικό χορό, είναι σχεδόν προσβλητικό, παρ' όλο που τίποτε δεν μπορεί να είναι πιο σίγουρο από το γεγονός ότι ένας ποιητής είναι ποιητής μόνο στον βαθμό που βλέπει τον εαυτό του περιτριγυρισμένο από μορφές, οι οποίες ζουν και δρουν μπροστά του και των οποίων την ενδότερη φύση μπορεί να δει. Λόγω μιας αδυναμίας που προσιδιά-

ζει στις σύγχρονές μας δυνατότητες, έχουμε την τάση να φανταζόμαστε το πρωταρχικό αισθητικό φαινόμενο με τρόπο υπερβολικά πολύπλοκο και αφηρημένο. Για τον γνήσιο ποιητή, η μεταφορά δεν είναι ένα ρητορικό σχήμα αλλά μια υποκατάστατη εικόνα, η οποία ταλαντεύεται πραγματικά μπροστά του, στη θέση μιας έννοιας. Ο χαρακτήρας δεν είναι γι' αυτόν ένα σύνολο που έχει φτιάξει από μεμονωμένα χαρακτηριστικά μαζεμένα από δω κι από κει, αλλά ένα ζωντανό πρόσωπο που επιβάλλεται σ' αυτόν, που διαφέρει από το παρόμοιο όραμα του ζωγράφου μόνον ως προς το ότι συνεχίζει να ζει και να δρα. Γιατί οι περιγραφές του Ομήρου είναι παραστατικότερες από τις περιγραφές κάθε άλλου; Για τον λόγο ότι ο Όμηρος βλέπει πολύ περισσότερο. Αν μιλάμε τόσο αφηρημένα για την ποίηση, είναι επειδή όλοι είμαστε κακοί ποιητές. Κατά βάθος, το αισθητικό φαινόμενο είναι απλό: αν έχει κανείς την ικανότητα να βλέπει συνεχώς ένα ζωντανό παιχνίδι και να ζει διαρκώς περιτριγυρισμένος από λεφούσια πνευμάτων, είναι ποιητής· αν νιώθει την παρόρμηση να αλλάξει τον εαυτό του και να μιλήσει μέσα από άλλα σώματα και ψυχές, είναι δραματικός ποιητής.

Η διονυσιακή διέγερση είναι ικανή να μεταβιβάσει σ' ένα πλήθος ανθρώπων αυτό το καλλιτεχνικό δώρο τού να βλέπεις τον εαυτό σου περιτριγυρισμένο από ένα λεφούσι πνευμάτων, με το οποίο γνωρίζεις μέσα σου ότι αποτελείς ένα πράγμα. Αυτή η διαδικασία του τραγικού χορού είναι το δραματικό πρωταρχικό φαινόμενο: το να βλέπεις τον εαυτό σου μετασχηματισμένο μπροστά στα μάτια σου και το να δρας σαν να έχεις μπει πράγματι σ' ένα άλλο σώμα, σ' έναν άλλον χαρακτήρα. Τούτη η διαδικασία βρίσκεται στην αρχή της εξέλιξης του δράματος. Εδώ έχουμε κάτι

διαφορετικό από τον ραψωδό, που δεν συγχωνεύεται με τις εικόνες του, αλλά τις βλέπει και τις παρατηρεί έξω από τον εαυτό του, όπως κάνει κι ο ζωγράφος: εδώ υπάρχει μια παράδοση του υποκειμένου, που χάνεται μέσα σ' έναν άλλο χαρακτήρα. Και τούτο το φαινόμενο παρουσιάζεται με μορφή επιδημική: μ' αυτό τον τρόπο, ένα ολόκληρο πλήθος νιώθει μαγεμένο. Επομένως, ο διθύραμβος είναι ουσιαστικά διαφορετικός από κάθε άλλο χορικό άσμα. Οι παρθένες, που προχωρούν επίσημα προς τον ναό με κλωνιά δάφνης στα χέρια τους, τραγουδώντας έναν ύμνο λιτανείας, παραμένουν αυτό που είναι και διατηρούν τα ονόματά τους: ο διθύραμβικός χορός είναι ένας χορός μετασχηματισμένων χαρακτήρων, που έχουν λησμονήσει εντελώς το πολιτικό τους παρελθόν και την κοινωνική θέση: έχουν γίνει άχροννοι θεράποντες του θεού τους, που ζουν έξω από κάθε σφαίρα της κοινωνίας. Κάθε άλλη χορική λυρική ποίηση των Ελλήνων είναι απλώς μια φοβερή μεγέθυνση του απολλώνιου μεμονωμένου τραγουδιστή: ενώ στον διθύραμβο έχουμε μπροστά μας μια κοινότητα ασύνειδων ηθοποιών, που βλέπουν μετασχηματισμένο τον εαυτό τους και τους άλλους.

Αυτός ο μαγικός μετασχηματισμός είναι η προϋπόθεση κάθε δραματικής τέχνης. Σ' αυτό τον μαγικό μετασχηματισμό ο διονυσιακός ζηλωτής βλέπει τον εαυτό του σαν σάτυρο, και σαν σάτυρος βλέπει με τη σειρά του τον θεό, πράγμα που σημαίνει ότι στις μεταμορφώσεις του βλέπει ένα καινούριο όραμα έξω απ' αυτόν, την απολλώνια ολοκλήρωση της κατάστασής του. Με την εμφάνιση του καινούριου αυτού οράματος, το δράμα είναι πλήρες.

Με τα δεδομένα αυτά, πρέπει να κατανοήσουμε την ελληνική τραγωδία ως τον διονυσιακό χορό που εκφορτίζει-

ται ακατάπαυστα σ' έναν απολλώνιο κόσμο εικόνων. Έτσι, τα χορικά μέρη, με τα οποία διαπλέκεται η τραγωδία, είναι ως ένα βαθμό η μήτρα που γεννά ολόκληρο τον λεγόμενο διάλογο, δηλαδή ολόκληρο τον κόσμο της σκηνής, το αληθινό δράμα. Με πολλές διαδοχικές εκφορτίσεις, αυτή η πρωταρχική βάση της τραγωδίας ακτινοβολεί αυτό το όραμα του δράματος, όραμα που είναι, από τη μια μεριά, μια εμφάνιση ονείρου και, σ' αυτό τον βαθμό, επικής φύσης· από την άλλη μεριά όμως, επειδή είναι αντικειμενοποίηση μιας διονυσιακής κατάστασης, δεν αντιπροσωπεύει την απολλώνια λύτρωση μέσα στη φαινομενικότητα αλλά, αντίθετα, το κομμάτιασμα του ατόμου και τη συγχώνευσή του με το πρωταρχικό Είναι. Κατά συνέπεια, το δράμα είναι η απολλώνια υλοποίηση διονυσιακών γνώσεων και επιδράσεων και γι' αυτό το χωρίζει τρομερό χάσμα από το έπος¹⁵⁷.

Ο χορός της ελληνικής τραγωδίας, το σύμβολο ολόκληρου του συνεπαρμένου διονυσιακού πλήθους, εξηγείται λοιπόν πλήρως απ' αυτή τη σύλληψή μας. Λόγω της εξοικειώσής μας με τη λειτουργία του χορού στη σύγχρονη σκηνή, ιδίως στις όπερες, δεν μπορούσαμε να καταλάβουμε γιατί πρέπει να 'ταν πιο παλιός, πιο πρωτότυπος και πιο σημαντικός ο τραγικός χορός των Ελλήνων από την καθαυτό «δράση», παρ' όλο που αυτό μας έλεγε αναντίρρητα η φωνή της παράδοσης. Και δεν μπορούσαμε να συμβιβασουμε αυτή τη μαρτυρούμενη από την παράδοση μεγάλη σπουδαιότητα και πρωτοτυπία με το γεγονός ότι ο χορός αποτελούνταν μόνον από κατώτερα και υπηρετικά όντα και στην αρχή μόνο από σάτυρους όμοιους με τράγους. Τέλος, η ορχήστρα που βρισκόταν μπροστά στη σκηνή παρέμενε για μας πάντα αίνιγμα. Τώρα όμως καταλαβαίνουμε ότι η σκηνή και μαζί η δράση θεωρούνταν κατά βάση

και αρχικά απλώς ένα *όραμα*: ότι ο χορός είναι 'η μόνη «πραγματικότητα» που γεννά το όραμα και μιλά γι' αυτό μ' ολόκληρη τη συμβολική του χορού, του ήχου, και της ομιλίας. Μέσα στο όραμά του ο χορός αυτός βλέπει τον αφέντη και κύριό του Διόνυσο και γι' αυτό είναι αιωνίως ο *υπηρετικός χορός*: βλέπει πώς υποφέρει αυτός ο θεός και πώς δοξάζει τον εαυτό του και πώς, επομένως, δεν δρα ο ίδιος. Παρά αυτή την ολότελα υπηρετική θέση του απέναντι στον θεό, ο χορός είναι και η ύψιστη, δηλαδή διονυσιακή, έκφραση της φύσης: γι' αυτό, μέσα στην έκστασή του, μιλάει όπως η φύση και ξεστομίζει χρησμούς και σοφά αποφθέγματα: ως *συμπάσχων* είναι συγχρόνως και *σοφός*¹⁵⁸, αποκαλύπτει την αλήθεια που βγαίνει από την καρδιά του κόσμου. Έτσι γεννιέται αυτή η φανταστική και τόσο προσβλητική φαινομενικά μορφή του σοφού και εκστατικού σάτυρου, που είναι συγχρόνως και αντίθεση του θεού, δηλαδή «*μωρός άνθρωπος*»: εικόνα της φύσης και των ισχυρότερων ορμών της, ακόμη και σύμβολό τους, και συγχρόνως κήρυκας της σοφίας και της τέχνης της: μουσικός, ποιητής, χορευτής, και οραματιστής μαζί.

Ο *Διόνυσος*, ο αληθινός ήρωας της σκηνης και κέντρο του οράματος, δεν είναι, σύμφωνα μ' αυτή τη γνώση και σύμφωνα μ' αυτή την παράδοση, αληθινά παρών στην αρχή, στην πιο παλιά περίοδο της τραγωδίας: απλώς τον φαντάζονταν παρόντα, πράγμα που σημαίνει ότι αρχικά ή τραγωδία ήταν μόνο «χορός» και όχι «δράμα¹⁵⁹». Αργότερα προσπάθησαν να δείξουν τον θεό σαν πραγματικό και να παραστήσουν την οραματική μορφή μαζί με το ακτινοβόλο πλαίσιο της σαν κάτι ορατό σε κάθε μάτι: έτσι άρχισε το «δράμα» με τη στενή έννοια της λέξης. Τώρα ο διθυραμβικός χορός επιφορτίστηκε με το καθήκον να διεγείρει διο-

νυσιακά τη διάθεση των ακροατών σε τέτοιο διονυσιακό βαθμό που, όταν εμφανιζόταν ο τραγικός ήρωας στη σκηνή, αυτοί δεν έβλεπαν ένα αδέξια μεταμφιεσμένο ανθρωπινό ον¹⁶⁰, αλλά μια οραματική μορφή, γεννημένη, ούτως ειπείν, από την ίδια τους την έκσταση. Ας φανταστούμε τον Άδμητο¹⁶¹, καθώς συλλογίζεται μελαγχολικά την πρόσφατα πεθαμένη γυναίκα του Άλκηστη, και χάνεται μέσα στην πνευματική ενατένισή της, όταν ξαφνικά οδηγείται μπροστά του μια γυναίκα με όμοιο παράστημα, με όμοιο βάδισμα, καλυμμένη με πέπλο¹⁶². ας φανταστούμε την ξαφνική, σύγκορμη ταραχή του, τις θυελλώδεις συγκρίσεις που κάνει, την ενστικτώδη βεβαιότητά του – και θα 'χουμε κάτι ανάλογο μ' αυτό που ένωθε ο θεατής μέσα στη διονυσιακή διέγερσή του όταν έβλεπε να εμφανίζεται στη σκηνή ο θεός με του οποίου την οδύνη είχε ήδη ταυτιστεί. Άθελά του, μετέφερε ολόκληρη τη μαγική εικόνα του θεού, που έτρεμε σύγκορμη μπροστά στην ψυχή του, σ' εκείνη τη μεταμφιεσμένη μορφή και διέλυε, ούτως ειπείν, την πραγματικότητα της δεύτερης μέσα σε μια φασματική μη πραγματικότητα. Αυτή είναι η απολλώνια κατάσταση ονείρου, μέσα στην οποία ο κόσμος της μέρας σκεπάζεται μ' ένα πέπλο, κι ένας καινούριος κόσμος πιο διαυγής, πιο κατανοητός, πιο συναρπαστικός και μολαταύτα πιο σκιώδης από τον καθημερινό κόσμο γεννιέται και αλλάζει ακατάπαυστα μπροστά στα μάτια μας. Κατά συνέπεια, μπορούμε να αναγνωρίσουμε στην τραγωδία μια ριζική στιλιστική αντίθεση: η γλώσσα, το χρώμα, η κινητικότητα και η δυναμική της ομιλίας εμφανίζονται, από τη μια μεριά στους διονυσιακούς λυρικούς στίχους του χορού και από την άλλη στον απολλώνιο κόσμο του ονείρου, ως εντελώς διαφορετικές μορφές έκφρασης. Οι απολλώνιες εμφανίσεις, στις

οποίες αντικειμενοποιείται ο Διόνυσος, δεν είναι πια «μια αιώνια θάλασσα, μια ευμετάβλητη κίνηση, μια φλογερή ζωή¹⁶³», σαν τη μουσική του χορού, δεν είναι πια εκείνες οι δυνάμεις (δυνάμεις που είναι απλώς αισθητές, που δεν είναι δηλαδή συμπυκνωμένες σε εικόνες) με τις οποίες νιώθει την εγγύτητα του θεού ο εκστασιασμένος θεράπωντας του Διονύσου: τώρα η σαφήνεια και η σταθερότητα της επικής μορφής τού μιλούν από τη σκηνή: τώρα ο Διόνυσος δεν μιλάει πια μέσω δυνάμεων αλλά, σαν επικός ήρωας, σχεδόν με τη γλώσσα του Ομήρου.

9. Ό,τι αναδύεται στο απολλώνιο μέρος της ελληνικής τραγωδίας, στον διάλογο, μοιάζει απλό, διαφανές και όμορφο. Μ' αυτή την έννοια, ο διάλογος είναι μια εικόνα του Έλληνα, του οποίου η φύση φανερώνεται στο χορό, επειδή στον χορό η μεγαλύτερη δύναμη παραμένει μόνο δυνητική, αλλά προδίδεται από την ευκαμψία και τον πλούτο της κίνησης. Έτσι, η γλώσσα των ηρώων του Σοφοκλή μάς αιφνιδιάζει με την απολλώνια ακρίβεια και διαύγιά της, τόσο που φανταζόμαστε αμέσως ότι κοιτάμε ως το ενδότερο βάθος της ύπαρξής τους, με κάποια έκπληξη για το ότι είναι τόσο σύντομος ο δρόμος που οδηγεί σε τούτο το βάθος. Αν αφήσουμε όμως κατά μέρος τον χαρακτήρα του ήρωα που βγαίνει στην επιφάνεια και γίνεται ορατός – χαρακτήρα ο οποίος δεν είναι, σε τελευταία ανάλυση, παρά μια φωτεινή εικόνα που προβάλλεται πάνω σ' έναν σκοτεινό τοίχο¹⁶⁴, δηλαδή εμφάνιση πέρα για πέρα: αν διεισδύσουμε, αντίθετα, στον μύθο που προβάλλεται σ' αυτές τις φωτεινές αντανακλάσεις: τότε βιώνουμε ξαφνικά ένα φαινό-

μενο, που είναι ακριβώς το αντίθετο οποιουδήποτε κοινού οπτικού φαινομένου. Όταν, μετά μια επίμονη προσπάθεια να κοιτάξουμε τον ήλιο, στρέφουμε δίπλα το κεφάλι μας τυφλωμένοι, βλέπουμε σκοτεινόχρωμες κηλίδες μπροστά στα μάτια μας, κηλίδες που είναι γιατρεία γι' αυτά. Αντίστροφα, οι φωτεινές προβολές της εικόνας του ήρωα του Σοφοκλή –κοντολογίς, η απολλώνια πλευρά της μάσκας– είναι αναγκαία προϊόντα μιας ματιάς στο εσωτερικό και στη φρίκη της φύσης· είναι, θα λέγαμε, φωτεινές κηλίδες που γιατρεύουν τα μάτια τα χτυπημένα από τη φρικιαστική νύχτα. Μόνο μ' αυτή την έννοια μπορούμε να πιστέψουμε ότι συλλαμβάνουμε ορθά τη σοβαρή και σημαντική έννοια της «ελληνικής ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας»· ενώ, αντίθετα, συναντάμε σήμερα σε όλους τους δρόμους και τα μονοπάτια της σύγχρονης σκέψης την έννοια της ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας αυτής να κατανοείται εσφαλμένα, ως μη απειλούμενη ευζωία.

Ο Σοφοκλής συνέλαβε την πιο πονεμένη μορφή της ελληνικής σκηνής, τον δύσμοιρο *Οιδίποδα*, ως τον ευγενή άνθρωπο που, παρά τη σοφία του, προορίζεται για πλάνη και αθλιότητα, αλλά που, τελικά, μέσω της φοβερής του οδύνης, σκορπίζει γύρω του μια μαγική ευεργετική δύναμη, η οποία παραμένει ενεργή ακόμη και μετά τον θάνατό του. Ο ευγενής άνθρωπος δεν αμαρτάνει, θέλει να μας πει ο βαθυστόχαστος ποιητής. Κάθε νόμος, κάθε φυσική τάξη, ακόμη και ο ηθικός κόσμος, μπορούν να καταστραφούν από τις πράξεις του· οι πράξεις του ακριβώς γεννούν έναν ανώτερο μαγικό κύκλο αποτελεσμάτων, τα οποία στήνουν έναν καινούριο κόσμο πάνω στα ερείπια του παλαιού που γκρεμίστηκε. Αυτό θέλει να μας πει ο ποιητής στον βαθμό που είναι και θρησκευτικός στοχαστής συγχρόνως. Ως ποι-

ητής, μας δείχνει πρώτα έναν θαυμαστά δεμένο κόμπο μιας διαδικασίας, τον οποίο λύνει σιγά σιγά¹⁶⁵ ο δικαστής, για δικό του αφανισμό. Η αυθεντικά ελληνική χαρά που προκαλείται απ' αυτή τη διαλεκτική λύση είναι τόσο μεγάλη που εισάγει ένα χαρακτηριστικό ανώτερης ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας σ' ολόκληρο το έργο¹⁶⁶, αμβλύνοντας παντού τα κοφτερά σημεία των φρικτών προϋποθέσεων της διαδικασίας αυτής. Στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*¹⁶⁷ συναντάμε την ίδια αυτή ευδιαθεσία/νηφαλιότητα, ανεβασμένη όμως στο ύψος μιας απέραντης μεταμόρφωσης. Ένας γέρος, χτυπημένος από υπέρμετρη αθλιότητα, καταδικασμένος να δέχεται ως υποφέρων ό,τι του συμβαίνει, έρχεται σε αντίθεση με την υπεργίνη ευδιαθεσία/νηφαλιότητα, που κατεβαίνει από τη θείκη σφαίρα και μας υποδειχνει ότι μέσα στην καθαρή παθητικότητά του ο ήρωας φτάνει στην ανώτερη δραστηριότητά του, που εκτείνεται πολύ πιο πέρα από τη ζωή του, ενώ οι παλιότερες συνειδητές σχέψεις και προσπάθειές του τον οδήγησαν απλώς στην παθητικότητα. Έτσι, ο περίπλοκος κόμπος του μύθου του *Οιδίποδα*, ο άλυτος για τα μάτια κάθε θνητού, ξεμπερδεύεται βαθμιαία – και η πιο βαθιά ανθρώπινη χαρά μάς κυριεύει μπροστά σ' αυτό το θείο ταίρι της διαλεκτικής. Αν η εξήγηση αυτή δικαιώνει τον ποιητή, μπορούμε ακόμη να ρωτήσουμε αν εξαντλεί τα περιεχόμενα του μύθου – και τότε γίνεται φανερό ότι ολόκληρη η σύλληψη του ποιητή δεν είναι τίποτα άλλο απ' αυτή τη φωτεινή εικόνα που προβάλλει μπροστά μας η φύση για να μας γιατρέψει ύστερα από μια ματιά στην άβυσσο. Ο *Οιδίποδας*, ο φονιάς του πατέρα του, ο άντρας της μητέρας του, ο άνθρωπος που έλυσε το αίνιγμα της Σφίγγας! Τι μας λέει η μυστηριώδης τριάδα των μοιραίων αυτών πράξεων; Υπάρχει μια παμπάλαια λαϊκή δο-

ξασία, ιδιαίτερα στην Περσία, κατά την οποία ένας σοφός μάγος¹⁶⁸ μπορεί να γεννηθεί μόνον από αιμομιξία¹⁶⁹. Σε σχέση με τον Οιδίποδα, που έλυσε το αίνιγμα και παντρεύτηκε τη μάνα του, πρέπει να ερμηνεύσουμε αμέσως την παραπάνω δοξασία ως εξής: εκεί όπου προφητικές και μαγικές δυνάμεις κατέργησαν τον φραγμό μεταξύ παρόντος και μέλλοντος, εκεί όπου έσπασαν τον άκαμπτο νόμο της εξατομίκευσης και, γενικά, εκεί όπου έσπασαν τα μάγια της φύσης, πρέπει να είχε συμβεί παλιότερα, ως αιτία, κάποιο φοβερά μη φυσικό γεγονός, όπως η αιμομιξία. Πώς αλλιώς θα μπορούσε κανείς να αναγκάσει τη φύση να παραδώσει τα μυστικά της, αν όχι μέσω μιας νικηφόρας αντίστασης σ' αυτήν, δηλαδή μέσω ενεργειών εναντίον αυτής; Αυτή τη γνώση βλέπω εγώ να εκφράζεται στη φοβερή τριάδα των πεπρωμένων του Οιδίποδα: ο ίδιος άνθρωπος που λύνει το αίνιγμα της φύσης –εκείνη η Σφίγγα των δύο ειδών– οφείλει επίσης να παραβιάσει τους πιο ιερούς νόμους της φύσης δολοφονώντας τον πατέρα του και παίρνοντας γυναίκα τη μητέρα του. Πράγματι, ο μύθος μοιάζει να θέλει να μας ψιθυρίσει ότι η σοφία, και ιδιαίτερα η διονυσιακή σοφία, είναι ένα ανοσιούργημα ενάντια στη φύση: ό-τι εκείνος που, μέσω της γνώσης του, ρίχνει τη φύση στην άβυσσο της εκμηδένισης, οφείλει να υποστεί και ο ίδιος τη διάλυση της φύσης. «Η αιχμή της σοφίας¹⁷⁰ γυρίζει εναντίον του σοφού· η σοφία είναι έγκλημα κατά της φύσης»: τέτοιες φοβερές φράσεις μας λέει ο μύθος· αλλά ο έλληνας ποιητής αγγίζει σαν ηλιαχτίδα τον υπέροχο και τρομερό κολοσσό του Μέμνονα¹⁷¹ του μύθου, έτσι που αυτός αρχίζει ξαφνικά να εκπέμπει – μελωδίες του Σοφοκλή!

Αυτή τη δόξα της παθητικότητας θα την αντιπαραθέσω τώρα στην δόξα της ενεργητικότητας, που εκφράζεται

στον Προμηθέα του Αισχύλου. Αυτό που είχε να μας πει εδώ ο στοχαστής Αισχύλος, αλλά που, ως ποιητής, μας άφησε μόνον να το προαισθανθούμε με την αλληγορική του εικόνα, μπόρεσε να μας το αποκαλύψει ο νεαρός Γκαίτε με τούτα τα τολμηρά λόγια του δικού του Προμηθέα:

*«Εδώ κάθομαι και πλάθω τους ανθρώπους
σύμφωνα με την εικόνα μου,
μια ράτσα που να μου μοιάζει,
για να υποφέρει, να κλαίει,
να απολαμβάνει και να χαίρεται,
και να μη σε σέβεται,
όπως εγώ!¹⁷²»*

Ο άνθρωπος, ανεβαίνοντας στο ύψος ενός Τιτάνα, κερδίζει τον πολιτισμό του με τις δικές του προσπάθειες και αναγκάζει τους θεούς να συμμαχήσουν μαζί του, επειδή, χάρη στη δική του σοφία, κρατάει την ύπαρξη και τους περιορισμούς των θεών στα χέρια του. Αλλά το πιο θαυμαστό σ' αυτό το ποίημα για τον Προμηθέα, το οποίο στη βασική του ιδέα είναι ένας αληθινός ύμνος στην ασέβεια, είναι η βαθιά αισχύλεια επιδίωξη για δικαιοσύνη. Οι απροσμέτρητες οδύνες του τολμηρού «ατόμου» από τη μια μεριά και η δυσχερής θέση των θεών και μάλιστα η προαίσθηση ενός λυκόφωτος των θεών από την άλλη, η δύναμη των δύο αυτών κόσμων οδύνης που επιβάλλει μια συμφιλίωση, μια μεταφυσική ένωση – όλα αυτά θυμίζουν με τον ισχυρότερο τρόπο το κέντρο και τη θεμελιώδη αρχή της αισχύλειας θεώρησης του κόσμου, που βλέπει τη Μοίρα θρονιασμένη ως αιώνια δικαιοσύνη πάνω από θεούς και ανθρώπους. Απέναντι στην εκπληκτική τόλμη με την οποία βάζει

ο Αισχύλος τον ολύμπιο κόσμο στη ζυγαριά της δικαιοσύνης του, πρέπει να θυμηθούμε πως ο βαθυστόχαστος Έλληνας είχε ένα αμετακίνητα στέρεο υπόβαθρο μεταφυσικής σκέψης στα μυστήριά¹⁷³ του και πως όλες οι εκρήξεις του σκεπτικισμού του μπορούσαν να ξεσπάσουν πάνω στους Ολύμπιους. Ο έλληνας καλλιτέχνης, ιδιαίτερα, ένιωθε ένα σκοτεινό συναίσθημα αμοιβαίας εξάρτησης απέναντι στις θεότητες αυτές· κι ακριβώς αυτό το συναίσθημα συμβολίζεται στον Προμηθέα του Αισχύλου. Ο τιτανικός καλλιτέχνης έβρισκε μέσα του την ισχυρογνώμονα πίστη ότι μπορούσε να δημιουργήσει ανθρώπους και τουλάχιστον να καταστρέφει τους ολύμπιους θεούς: και τούτο μέσω της ανώτερης σοφίας του, για την οποία βέβαια ήταν υποχρεωμένος να εξιλεωθεί υποφέροντας αιώνια. Το εξαίσιο «μπορώ» της μεγαλοφυΐας, για την οποία ακόμη και η αιώνια οδύνη είναι μικρό αντίτιμο, η άτεγκτη περηφάνια του καλλιτέχνη – αυτό είναι το περιεχόμενο και η ψυχή του ποιήματος του Αισχύλου, ενώ ο Σοφοκλής προαναγγέλλει, στον *Οιδίποδά* του, τον επινίκιο ύμνο του άγιου. Η ερμηνεία όμως που έχει δώσει ο Αισχύλος στον μύθο δεν εξαντλεί το εκπληκτικό βάθος του τρόμου του μύθου αυτού. Αντίθετα, η χαρά του καλλιτέχνη μ'ό,τι κάνει, η ευδιαθεσία/νηφαλιότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που αψηφά κάθε κακοτυχία, είναι απλώς μια φωτεινή εικόνα σύννεφων και ουρανού που αντικαθρεφτίζεται σε μια μαύρη λίμνη θλίψης. Ο θρύλος του Προμηθέα είναι μια πρωταρχική ιδιοκτησία του συνόλου των άριων λαών¹⁷⁴ και είναι τεκμήριο του χαρίσματός τους για το βαθύ και το τραγικό. Πράγματι, δεν φαίνεται απίθανο να 'χει τούτος ο μύθος την ίδια χαρακτηριστική σημασία για την άρια φύση μ' εκείνη που είχε και ο μύθος του προπατορικού αμαρτήματος για τη σημιτική

φύση και να 'ναι τούτοι οι δύο μύθοι ενωμένοι μεταξύ τους σαν αδελφός με αδελφή. Η προϋπόθεση του μύθου του Προμηθέα είναι η ανεκτίμητη αξία που έδινε μια απλοϊκή ανθρωπότητα στη φωτιά ως αληθινό *palladium* [παλλάδιον¹⁷⁵] κάθε ανερχόμενου πολιτισμού. Το να 'χει όμως ελεύθερα στη διάθεσή του ο άνθρωπος τη φωτιά, χωρίς να την έχει δεχτεί σαν δώρο από τον ουρανό, είτε σαν κεραυνό που πυρπολεί είτε σαν ηλιαχτίδες που θερμαίνουν, ήταν κάτι το οποίο θεωρούσαν ιεροσυλία εκείνοι οι στοχαστικοί πρωτ-άνθρωποι, ληστεία σε βάρος της θείας φύσης. Κι έτσι, το πρώτο φιλοσοφικό πρόβλημα παρουσιάζει μια οδυνηρή και άλυτη αντίφαση ανάμεσα στον θεό και τον άνθρωπο και την κυλάει, σαν μεγάλη πέτρα, μπροστά στη θύρα κάθε πολιτισμού. Το καλύτερο και ανώτερο πράγμα που μπορεί να αποκτήσει η ανθρωπότητα, το παίρνει μέσω μιας ιεροσυλίας και πρέπει να πληρώσει μετά για τις συνέπειες, που περιλαμβάνουν όλο τον κατακλυσμό των οδυνών και των δεινών με τα οποία τιμωρούν –και οφείλουν να τιμωρούν– οι προσβεβλημένοι αθάνατοι την ανθρώπινη φυλή με τις ευγενείς επιδιώξεις της. Αυτή είναι μια σκληρή σκέψη, η οποία, χάρη στην αξιοπρέπεια που απονέμει στην ιεροσυλία, έρχεται σε παράξενη αντίθεση με τον σιμιτικό μύθο του προπατορικού αμαρτήματος, στον οποίο η περιέργεια, η ψεύτικη παρουσίαση, η σαγήνη, η φιληδονία – με μια λέξη, μια σειρά εξεχόντων γυναικείων¹⁷⁶ χαρακτηριστικών θεωρείται αρχή του κακού. Αυτό που διακρίνει την άρια σύλληψη είναι η έξοχη ιδέα της ενεργού αμαρτίας ως χαρακτηριστικά προμηθεϊκής αρετής· και τούτο μας δίνει συγχρόνως την ηθική βάση της πεσμιστικής τραγωδίας: τη δικαιολόγηση του ανθρώπινου κακού, δηλαδή τόσο της ανθρώπινης ενοχής όσο και της ανθρώπινης οδύνης που

συνεπάγεται αυτή. Η δυστυχία στην ουσία των πραγμάτων –την οποία δεν έχει την τάση να την αποκρύψει ο στοχαστικός Άριος–, η αντίφαση μέσα στην καρδιά του κόσμου τού αποκαλύπτεται ως μπλέξιμο διαφορετικών κόσμων, για παράδειγμα ενός θείκου κι ενός ανθρώπινου, από τους οποίους ο καθένας υπάρχει δικαιοματικά ως άτομο, αλλά μολαταύτα πρέπει να υποφέρει για την εξατομίκευσή του, επειδή ακριβώς υπάρχει δίπλα σ' έναν άλλο. Στην ηρωϊκή προσπάθεια του ατόμου να πετύχει την καθολικότητα, στην προσπάθεια να ξεπεράσει την κατάρα της εξατομίκευσης και να θέλει να είναι το ίδιο η μια ουσία του κόσμου, οικειοποιείται την πρωταρχική αντίφαση που είναι κρυμμένη μέσα στα πράγματα, δηλαδή διαπράττει ιεροσυλία και υποφέρει. Έτσι, οι Άριοι εννοούν την ιεροσυλία σαν κάτι αντρικό και οι Σημίτες εννοούν την αμαρτία σαν κάτι γυναικείο· ομοίως, η πρωταρχική ιεροσυλία διαπράχθηκε από έναν άνδρα, ενώ το προπατορικό αμάρτημα από μια γυναίκα. Άλλωστε κι ο χορός των μαγισσών λέει:

*«Εμείς αυτό δεν το πολυξετάζουμε:
Με χίλια βήματα το βρίσκει η γυναίκα·
μα όσο πολύ κι αν βιάζεται να πάει εκεί,
μ' ένα μόνον πήδημα ο άντρας φτάνει εκεί⁷⁷.»*

Όποιος καταλαβαίνει αυτό τον ενδότερο πυρήνα του θρύλου του Προμηθέα –συγκεκριμένα, την αναγκαιότητα της ιεροσυλίας που επιβλήθηκε στο άτομο που αγωνιζόταν να γίνει Τιτάνας– πρέπει επίσης να αισθανθεί αμέσως πόσο μη απολλώνια είναι αυτή η πεσιμιστική ιδέα. Διότι ο Απόλλωνας θέλει να γαληνέψει τα μεμονωμένα, ατομικά ό-

να χαράζοντας διαχωριστικές γραμμές ανάμεσά τους και θυμίζοντάς τες πάντα ως πανίερους νόμους του κόσμου, με τις απαιτήσεις του για αυτογνωσία και μέτρο¹⁷⁸. Από φόβο όμως μήπως οδηγήσει αυτή η απολλώνια τάση τη μορφή να απολιθωθεί σε μια αιγυπτιακή ακαμψία και ψυχρότητα, από φόβο μήπως σταματήσει την κίνηση όλης της θάλασσας η προσπάθεια να υποδειχτούν στα ατομικά κύματα ο δρόμος και η περιοχή τους, η ψηλή παλίρροια του διονυσιακού κατέστρεφε από καιρού σε καιρό όλους αυτούς τους μικρούς κύκλους μέσα στους οποίους προσπαθούσε να εγκλωβίσει το ελληνικό πνεύμα η μονόπλευρη απολλώνια «θέληση». Η διονυσιακή παλίρροια που ορμά ξαφνικά, παίρνει τα μεμονωμένα μικρά κυμάτινα βουνά των ατόμων στην πλάτη της, όπως κάνει με τη γη ο Τιτάνας Άτλας, ο αδελφός του Προμηθέα. Η τιτανική παρόρμηση να γίνεις Άτλας για όλα τα άτομα, κουβαλώντας τα πάνω σε μια φαρδιά πλάτη, όλο και ψηλότερα, όλο και μακρύτερα, είναι το κοινό χαρακτηριστικό του προμηθεϊκού και του διονυσιακού. Απ' αυτή την άποψη, ο Προμηθέας του Αισχύλου είναι μια διονυσιακή μάσκα, ενώ, με τη βαθιά του απαίτηση για δικαιοσύνη που προαναφέραμε, ο Αισχύλος αποκαλύπτει, σ' εκείνον που καταλαβαίνει, την πατρική καταγωγή του από τον Απόλλωνα, τον θεό της εξοτομίκευσης και των ορίων που θέτει η δικαιοσύνη. Κι έτσι η διπλή φύση του Προμηθέα του Αισχύλου, η συγχρόνως διονυσιακή και απολλώνια φύση του, μπορεί να εκφραστεί με την εξής εννοιακή φόρμουλα: «Ό,τι υπάρχει είναι δίκαιο και άδικο, και εξίσου δικαιολογημένο και στις δυο περιπτώσεις.»

Αυτός είναι ο κόσμος σου! Αυτό θα πει κόσμος!¹⁷⁹

10. Είναι αναμφισβήτητη η παράδοση ότι η ελληνική τραγωδία, στην παλαιότερη μορφή της, είχε ως μοναδικό της θέμα τις οδύνες του Διόνυσου και ότι για πολύ καιρό ο μόνος σκηνικός ήρωας ήταν ο ίδιος ο Διόνυσος. Θα μπορούσε όμως να βεβαιώσει κανείς με την ίδια σιγουριά ότι, έως τον Ευριπίδη, ο Διόνυσος δεν έπαψε ποτέ να είναι ο τραγικός ήρωας και ότι όλες οι περίφημες μορφές της ελληνικής σκηνης –ο Προμηθέας, ο Οιδίποδας κτλ.– είναι απλώς μάσκες του πρωταρχικού ήρωα, του Διόνυσου. Το ό-τι πίσω απ' όλες αυτές τις μάσκες στέκεται μια θεότητα, είναι ο ουσιώδης λόγος της τυπικής «ιδανικότητας» αυτών των περίφημων μορφών που τόσο συχνά έχει προκαλέσει τον θαυμασμό. Κάποιος, δεν ξέρω ποιος¹⁸⁰, ισχυρίστηκε ό-τι όλα τα άτομα ως άτομα είναι κωμικά και κατά συνέπεια μη τραγικά: από δω θα έβγαινε το συμπέρασμα ότι οι Έλληνες απλώς δεν μπορούσαν να ανεχθούν να εμφανίζονται άτομα στην τραγική σκηνή. Φαίνεται πως πράγματι το έ-νωθαν αυτό, όπως μοιάζει να υποδείχνει η βαθιά ριζωμέ-νη στην ελληνική φύση πλατωνική διάκριση και εκτίμηση της «Ιδέας» σε αντίθεση με το «είδωλο¹⁸¹», την απλή εικό-να. Αν χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Πλάτωνα, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για τις τραγικές μορφές της ελληνικής σκηνης περίπου ως εξής: ο μόνος αληθινά πραγμα-τικός Διόνυσος εμφανίζεται σε ένα πλήθος μορφών κάτω από τη μάσκα ενός αγωνιζόμενου ήρωα και επίσης μπλεγ-μένος, θα λέγαμε, στο δίκτυ της ατομικής θέλησης. Ο θεός εμφανίζεται τότε, με τα λόγια και τις πράξεις του, σαν έ-να άτομο που πλανάται, που πασχίζει, που υποφέρει. Το ότι εμφανίζεται μ' αυτή την επική ακρίβεια και σαφήνεια, οφείλεται στον ονειροκρίτη, τον Απόλλωνα, ο οποίος, μ' αυτή την αλληγορική εμφάνιση, εξηγεί στον χορό τη διονυ-

σιακή του κατάσταση. Στην πραγματικότητα όμως, ο ήρωας είναι ο υποφέρων Διόνυσος των Μυστηρίων, ο θεός που νιώθει μέσα του τις οδύνες της εξατομίκευσης, ο θεός για τον οποίο θαυμαστοί μύθοι λένε πως, όταν ήταν νήπιο, διαμελίστηκε από τους Τιτάνες και τώρα λατρεύεται σε τούτη την κατάσταση ως Ζαγρεύς¹⁸². Έτσι γίνεται γνωστό ότι αυτός ο διαμελισμός, η καθαυτό διονυσιακή οδύνη, μοιάζει με μετασχηματισμό σε αέρα, νερό, γη και φωτιά· επομένως, στο εξής, η κατάσταση της εξατομίκευσης πρέπει να θεωρείται πηγή και πρώτη αιτία όλων των οδυνών, κάτι απορριπτέο καθ' εαυτό. Από το χαμόγελο αυτού του Διόνυσου γεννήθηκαν οι ολύμπιοι θεοί, από τα δάκρυά του γεννήθηκαν οι άνθρωποι. Σ' αυτή την ύπαρξη ως διαμελισμένος θεός, ο Διόνυσος έχει τη διπλή φύση ενός σκληρού, εξαγριωμένου δαίμονα και ενός ήπιου, πράου ηγέτη. Η ελπίδα των εποπτών¹⁸³ όμως στρεφόταν σε μια αναγέννηση του Διόνυσου, την οποία πρέπει να συλλάβουμε τώρα, κάπως αμυδρά βέβαια, ως τέλος της εξατομίκευσης. Γι' αυτό τον τρίτο ερχομό του Διόνυσου ηχούσαν οι βροντεροί, γεμάτοι αγαλλίαση ύμνοι των εποπτών. Και μόνον αυτή η ελπίδα ρίχνει μια ακτίνα χαράς στα χαρακτηριστικά ενός κόσμου καθημαγμένου και κομματιασμένου σε άτομα: αυτό συμβολίζει ο μύθος της βυθισμένης σε αιώνια λύπη Δήμητρας¹⁸⁴, η οποία χαίρεται πάλι, όταν της λένε ότι μπορεί να γεννήσει ακόμη μια φορά τον Διόνυσο. Αυτά που μόλις προαναφέραμε, μας δίνουν ήδη όλα τα στοιχεία μιας βαθιάς και πεσιμιστικής θεώρησης του κόσμου, μαζί με τη διδασκαλία της τραγωδίας για τα μυστήρια: τη θεμελιώδη γνώση της ενότητας όλων των υπαρχόντων πραγμάτων, τη σύλληψη της εξατομίκευσης ως πρωταρχικής αιτίας του κακού, την τέχνη ως χαρούμενη ελπίδα ότι τα μάγια της ε-

ξατομίκευσης μπορούν να λυθούν από την προαίσθηση μιας επανακτημένης ενότητας.

Είπαμε προηγουμένως ότι το ομηρικό έπος είναι το ποίημα της ολύμπιας κουλτούρας, με το οποίο αυτή τραγούδησε το τραγούδι της νίκης της πάνω στη φρίκη του πολέμου της Τιτανομαχίας. Κάτω από την πανίσχυρη επίδραση της τραγικής ποίησης, οι ομηρικοί αυτοί μύθοι ξαναγεννιούνται τώρα μετασχηματισμένοι και δείχνουν μ' αυτή τη μετεμφύχωση ότι στο μεταξύ και η ολύμπια κουλτούρα νικήθηκε από μια βαθύτερη θεώρηση του κόσμου. Ο απειθής Τιτάνας Προμηθέας είπε στον ολύμπιο δῆμιό του ότι μια μέρα η κυριαρχία του θα απειλούνταν από τον μεγαλύτερο κίνδυνο, αν δεν συμμαχούσε μαζί του την κατάλληλη στιγμή¹⁸⁵. Στον Αισχύλο βλέπουμε τη συμμαχία του τρομοκρατημένου, του φοβισμένου για το τέλος του Δία με τον Τιτάνα. Έτσι, η παλιότερη εποχή των Τιτάνων ανακαλείται από τον Τάρταρο¹⁸⁶ και ξανάρχεται στο φως. Η φιλοσοφία της άγριας και γυμνής φύσης βλέπει με την ανελέητη ματιά της αλήθειας τους μύθους του ομηρικού κόσμου, που χορεύουν μπροστά της: ωχριούν, τρέμουν κάτω από την αστραπόμορφη ματιά αυτής της θεάς – ώσπου το δυνατό χέρι του διονυσιακού καλλιτέχνη τούς αναγκάζει να υπηρετήσουν την καινούρια θεότητα. Η διονυσιακή αλήθεια καταλαμβάνει ολόκληρη την περιοχή του μύθου ως συμβολισμός της γνώσης της, την οποία εκφράζει εν μέρει στη δημόσια λατρεία της τραγωδίας και εν μέρει στις μυστικές γιορτές των δραματικών μυστηρίων, πάντα όμως κάτω από το πέπλο του παλαιού μύθου. Ποια δύναμη ελευθέρωσε τον Προμηθέα από τους γύπες του και μετασχημάτισε τον μύθο σε όχημα της διονυσιακής σοφίας; Ήταν η ηράκλεια δύναμη της μουσικής: επειδή αυτή είχε

φτάσει στην ύψιστη έκφρασή της με την τραγωδία, μπορούσε να δώσει στον μύθο καινούριο και βαθύ νόημα. Είπαμε ήδη πως αυτό είναι η πιο ισχυρή λειτουργία της μουσικής. Γιατί μοίρα κάθε μύθου είναι να εισέρχεται σιγά σιγά μέσα στα στενά όρια κάποιας υποτιθέμενης ιστορικής πραγματικότητας και να αντιμετωπίζεται από κάποια μεταγενέστερη γενιά ως μοναδικό γεγονός που έχει ιστορικές αξιώσεις: και οι Έλληνες βρίσκονταν ήδη στον δρόμο να χαρακτηρίσουν ξανά ολόκληρο το μυθικό όνειρο της νεότητάς τους, με τρόπο τόσο έξυπνο όσο και αυθαίρετο, ιστορικο-πραγματική ιστορία της νεότητάς τους. Γιατί αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο συνηθίζουν να πεθαίνουν οι θρησκείες: όταν οι μυθικές προϋποθέσεις μιας θρησκείας αρχίζουν να συστηματοποιούνται, κάτω από τα αυστηρά, έλλογα μάτια ενός ορθόδοξου δογματισμού, σε ένα οριστικό σύνολο ιστορικών γεγονότων¹⁸⁷, και όταν οι άνθρωποι αρχίζουν να υπερασπίζονται αγωνιωδώς την αξιοπιστία των μύθων, ενώ ταυτόχρονα εναντιώνονται σε κάθε φυσική συνέχιση της ζωής και του φουντώματός τους: όταν, με μια λέξη, το συναίσθημα για τον μύθο πεθαίνει και τη θέση του παίρνει η αξίωση της θρησκείας να έχει ιστορικά θεμέλια. Ο θνήσκων μύθος καταλαμβάνεται τώρα από το νεογέννητο πνεύμα της διονυσιακής μουσικής και σε τούτα τα χέρια ανθίζει άλλη μια φορά, με χρώματα που ποτέ άλλοτε δεν είχε, με μια ευωδιά που γεννά την ανυπόμονη προαισθήση ενός μεταφυσικού κόσμου. Έπειτα απ' αυτή την τελευταία ακτινοβολία ο μύθος καταρρέει, τα φύλλα του μαραίνονται, κι ύστερα από λίγο οι σκωπτικοί Λουκιανοί¹⁸⁸ της αρχαιότητας προσπαθούν να μαζέψουν τα ξεθωριασμένα και μαραμένα λουλούδια του που τα παρασέρνουν οι άνεμοι. Μέσω της τραγωδίας ο μύθος φτάνει

στο βαθύτερο περιεχόμενό του, στην εκφραστικότερη μορφή του· σηκώνεται άλλη μια φορά, σαν πληγωμένος ήρωας, κι ολόκληρη η περίσσια δύναμή του, μαζί με τη σοφία και τη γαλήνη του ετοιμοθάνατου, καίει στα μάτια του με μια τελευταία, δυνατή λάμψη.

Τι ήθελες, ιερόσυλε Ευριπίδη, όταν προσπαθούσες να αναγκάσεις αυτό τον θνήσκοντα μύθο να σε υπηρετήσει άλλη μια φορά; Πέθανε κάτω από τα βράναυσα χέρια σου – και τότε χρειάστηκες έναν φτιαγμένο κατ' απομίμηση, μασκαρεμένο μύθο, ο οποίος, σαν τον πίθηκο του Ηρακλή, ήξερε μόνον πώς να στολιστεί με την αρχαία επισημότητα. Και καθώς πέθανε ο μύθος από σένα, πέθανε και το πνεύμα της μουσικής από σένα. Παρ' όλο που λεηλάτησες μ' άπληστα χέρια όλους τους κήπους της μουσικής, χρησιμοποίησες μόνο φτιαγμένη κατ' απομίμηση, μασκαρεμένη μουσική. Κι επειδή εγκατέλειψες τον Διόνυσο, σ' εγκατέλειψε ο Απόλλωνας: βγάλε όλα τα πάθη από τα άντρα τους και κλείσ' τα μέσα στον κύκλο σου, ακόνισε και τόνευσε μια σοφιστική διαλεκτική για τα λόγια των ηρώων σου: ό,τι κι αν κάνεις όμως, οι ήρωές σου θα 'χουν πάντα μόνο φτιαγμένα κατ' απομίμηση, μασκαρεμένα πάθη και θα λένε μόνο φτιαγμένα κατ' απομίμηση, μασκαρεμένα λόγια.

11. Η ελληνική τραγωδία είχε διαφορετικό τέλος από τις παλαιότερες αδελφές τέχνες: πέθανε αυτοκτονώντας κι η αυτοκτονία της ήταν φυσικό αποτέλεσμα μιας άλυτης σύγκρουσης· πέθανε με τραγικό τρόπο, ενώ όλες οι άλλες πέθαναν γαλήνια και όμορφα σε βαθιά γηρατειά. Αν είναι ταιριαστό σε μια ευτυχισμένη φυσική κατάσταση να φεύ-

γει από τη ζωή δίχως σπασμούς, αφήνοντας πίσω ωραίους απογόνους, το τέλος αυτών των παλαιότερων τεχνών μάς δείχνει μια τέτοια ευτυχισμένη φυσική κατάσταση: σβήνουν σιγά σιγά και μπροστά στα ετοιμοθάνατα μάτια τους στέκονται οι ωραίοι απόγονοί τους, που σηκώνουν τα κεφάλια τους ανυπόμονα, με μια κίνηση γεμάτη τόλμη. Αντίθετα, ο θάνατος της ελληνικής τραγωδίας άφησε ένα τεράστιο κενό, που έγινε παντού βαθιά αισθητό. Όπως κάποτε στην εποχή του Τιβέριου¹⁸⁹, έλληνες ναυτικοί άκουσαν να έρχεται από ένα μοναχικό νησί η σπαρακτική κραυγή: «Ο μεγάλος Πάνας είναι νεκρός¹⁹⁰», έτσι και ο ελληνικός κόσμος σχίζεται τώρα από τον οδυνηρό θρήνο: «Η τραγωδία είναι νεκρή! Ακόμη και η ποίηση χάθηκε μαζί της! Σιωπή! Βουβαθείτε, ατροφικοί, σκελετωμένοι επίγονοι! Στον Άδη να πάτε, για να μπορέσετε να χορτάσετε μια φορά με τα ψίχουλα των παλιών δασκάλων!»

Όταν άνθισε όμως ένα νέο καλλιτεχνικό είδος, το οποίο τιμούσε την τραγωδία ως πρόδρομο και δάσκαλό του, παρατηρήθηκε με φρίκη ότι το είδος αυτό είχε βέβαια τα χαρακτηριστικά της μητέρας του, αλλά επίσης κι εκείνα που είχε δείξει αυτή στη διάρκεια της μακρόχρονης επιθανάτιας αγωνίας της. Αυτή η επιθανάτια αγωνία της τραγωδίας ήταν έργο του Ευριπίδη· αυτό το όψιμο καλλιτεχνικό γένος είναι γνωστό ως Νέα αττική κωμωδία¹⁹¹. Σ' αυτό συνέχισε να ζει η εκφυλισμένη μορφή της τραγωδίας ως μνημείο του εξαιρετικά οδυνηρού και βίαιου θανάτου της.

Αυτή η σύνδεση μάς βοηθά να καταλάβουμε την παθιασμένη αφοσίωση που ένιωθαν για τον Ευριπίδη οι ποιητές της Νέας κωμωδίας. Έτσι, δεν μας ξενίζει πια η ευχή του Φιλήμονα¹⁹², που, για να μπορέσει να επισκερτεί τον Ευριπίδη στον Κάτω κόσμο, ήταν πρόθυμος να κρεμαστεί

αμέσως – με την προϋπόθεση ότι ο πεθαμένος θα διατηρούσε εκεί κάτω τα λογικά του. Αν θέλουμε όμως να προσδιορίσουμε με συντομία και δίχως καμιά αξίωση πληρότητας τι κοινό είχε ο Ευριπίδης με τον Μένανδρο και τον Φιλήμονα, και τι τραβούσε τόσο δυνατά τους δύο τελευταίους ώστε να θέλουν να τον μιμηθούν, αρκεί να πούμε ότι ο Ευριπίδης έβαλε τον θεατή πάνω στη σκηνή. Όποιος έχει αναγνωρίσει το υλικό με το οποίο έπλαθαν τους ήρωές τους οι προμηθεϊκοί τραγικοί συγγραφείς πριν από τον Ευριπίδη, και πόσο απείχε από τον σκοπό τους να ανεβάσουν μια πιστή μάσκα της πραγματικότητας στη σκηνή, θα καταλάβει σίγουρα την ολότελα διαφορετική τάση του Ευριπίδη. Μέσω αυτού, ο καθημερινός άνθρωπος ανέβηκε με το ζόρι από τις θέσεις των θεατών στη σκηνή· ο καθρέφτης, στον οποίο παρουσιάζονταν παλιότερα μόνο μεγάλα και τολμηρά χαρακτηριστικά, έδειχνε τώρα την οδυνηρή πιστότητα που αναπαράγει ευσυνείδητα ακόμη και τις κακοφτιαγμένες γραμμές της φύσης. Ο Οδυσσεάς, ο τυπικός Έλληνας της παλαιότερης τέχνης, συρρικνωνόταν τώρα από τα χέρια των νέων ποιητών και γινόταν φιγούρα του *graeculus* [γραικύλου¹⁹³], ο οποίος, ως καλοκάγαθος και πονηρός οικιακός δούλος, καταλαμβάνει στο εξής το κέντρο του δραματικού ενδιαφέροντος. Αυτό για το οποίο καμαρώνει ο Ευριπίδης στους Βάτραχους¹⁹⁴ του Αριστοφάνη, συγκεκριμένα ότι τα γιατροσόφια του απάλλαξαν την τραγική τέχνη από το υπερβολικό της πάχος, είναι φανερό προπάντων στους τραγικούς ήρωές του. Ο θεατής έβλεπε τώρα κι άκουγε τον σωσία του πάνω στην ευριπίδεια σκηνή και χαιρόταν που αυτός ήξερε να μιλάει τόσο καλά. Οι άνθρωποι όμως δεν αρκούσαν σ' αυτή τη χαρά: από τον Ευριπίδη μπορούσαν να μάθουν να μιλούν και οι ίδιοι. Ο Ευ-

ριπίδης περηφανεύεται γι' αυτό το πράγμα στον συναγωνισμό του με τον Αισχύλο¹⁹⁵: απ' αυτόν οι άνθρωποι έμαθαν να παρατηρούν, να διαπραγματεύονται και να βγάζουν συμπεράσματα σύμφωνα με τους νόμους της τέχνης και με τις εξυπνότερες σοφιστείες. Μ' αυτή την αιφνίδια μεταβολή στη δημόσια γλώσσα, ο Ευριπίδης κατέστησε δυνατή τη Νέα κωμωδία. Γιατί από δω και πέρα δεν ήταν πια μυστικό το πώς –και με ποια κριτήρια– μπορούσε να παρασταθεί πάνω στη σκηνή η καθημερινή ζωή. Η αστική μετριότητα, πάνω στην οποία έχτισε ο Ευριπίδης όλες τις πολιτικές ελπίδες του¹⁹⁶, είχε αποκτήσει τώρα φωνή, ενώ μέχρι τότε ο ημίθεος στην τραγωδία και ο μεθυσμένος σάτυρος ή ημιάνθρωπος στην κωμωδία ήταν εκείνοι που καθόριζαν τον χαρακτήρα της γλώσσας. Κι έτσι ο αριστοφάνειος Ευριπίδης καυχείται επειδή παράστησε τη κοινή, συνηθισμένη, καθημερινή ζωή και τις δραστηριότητες του λαού, τις οποίες όλοι είναι σε θέση να κρίνουν. Αν τώρα ολόκληρος ο λαοουτζίκος φιλοσοφούσε, διαχειριζόταν τη γη και τα αγαθά και διεκπεραίωνε δικαστικές υποθέσεις με πρωτόγνωρη εξυπνάδα, αυτό ήταν δική του προσφορά και αποτέλεσμα της σοφίας που εμφύσησε στον λαό.

Σ' έναν έτσι προετοιμασμένο και διαφωτισμένο λαοуτζίκο μπορούσε να απευθυνθεί η Νέα κωμωδία: ο Ευριπίδης ήταν ο διδάσκαλος του χορού· μόνον που αυτή τη φορά έπρεπε να εκπαιδευτεί ο χορός των θεατών. Μόλις εκπαιδεύτηκε αυτός ο χορός να τραγουδάει με τον τόνο του Ευριπίδη, εμφανίστηκε εκείνο το θεατρικό είδος που μοιάζει με παιχνίδι σκακιού – η Νέα Κωμωδία με τους συνεχείς θριάμβους της πανουργίας και της δολιότητας. Αλλά ο Ευριπίδης –ο διδάσκαλος του χορού– επαινούνταν ακατάπαυστα: πράγματι πολλοί θα 'διναν και τη ζωή τους προ-

κειμένου να μάθουν περισσότερα απ' αυτόν, αν δεν ήξεραν ότι οι τραγικοί ποιητές ήταν τόσο νεκροί όσο και η τραγωδία. Με την τραγωδία όμως ο Έλληνας είχε χάσει την πίστη του στην αθανασία, όχι μόνο την πίστη του σ' ένα ιδεώδες παρελθόν, αλλά και την πίστη του σ' ένα ιδεώδες μέλλον. Τα λόγια της γνωστής επιτάφιας επιγραφής, «γέρος ήταν ελαφρόμυαλος και εκκεντρικός¹⁹⁷» ταιριάζουν και στον γερασμένο ελληνισμό. Η στιγμή, η ευστροφία του πνεύματος, η επιπολαιότητα και η ιδιοτροπία είναι οι μεγαλύτερες θεότητές του. Η πέμπτη κοινωνική κατηγορία, εκείνη των δούλων, κυριαρχεί τώρα, τουλάχιστον όσον αφορά στο φρόνημα· κι αν μπορούμε ακόμη να μιλάμε για «ελληνική ευδιαθεσία/νηφαλιότητα», αυτή είναι η ευδιαθεσία/νηφαλιότητα του δούλου, που δεν είναι υπόλογος για τίποτα το αξιόλογο, που δεν βρίσκει τίποτα μεγάλο για να αγωνιστεί γι' αυτό και που εκτιμάει περισσότερο το παρόν απ' οτιδήποτε παρελθόν ή μελλοντικό. Αυτή η επίφαση της «ελληνικής ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας» εξαγρίωσε πολύ τις βαθυστόχαστες και φοβερές φύσεις¹⁹⁸ των τεσσάρων πρώτων αιώνων του χριστιανισμού: αυτή η γυναικουλίστικη φυγή από τη σοβαρότητα και τον τρόμο, αυτή η άνανδρη παράδοση στην εύκολη ευχαρίστηση, τους φαινόταν όχι μόνο αξιοκαταφρόνητο αλλά και αληθινά αντιχριστιανικό φρόνημα. Και στην επιρροή τους οφείλεται το ότι η σύλληψη της ελληνικής αρχαιότητας, που διάρκεσε ολόκληρους αιώνες, έμενε πιστή με ακατανίκητη σχεδόν επιμονή σ' αυτό το ωχρό και ροδαλό χρώμα της ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας – λες και δεν υπήρξε ποτέ ένας έκτος αιώνας, με τη γέννηση της τραγωδίας, τα μυστήριά του, τον Πυθαγόρα και τον Ηράκλειτό¹⁹⁹ του, λες και απλώς δεν υπήρξαν τα έργα τέχνης της μεγάλης περιόδου, παρ' όλο που τα φαι-

νόμμενα αυτά δεν μπορούν κατά κανένα τρόπο να εξηγηθούν από μια τέτοια γεροντική και δουλική ηδονή με την ύπαρξη και ευδιαθεσία/νηφαλιότητα και παρ' όλο που δείχνουν πως βάση της ύπαρξής τους είναι μια εντελώς διαφορετική θεώρηση του κόσμου.

Ο ισχυρισμός μας ότι ο Ευριπίδης έφερε τον θεατή στη σκηνή κι έτσι τον έκανε ικανό να κρίνει το δράμα, δημιουργεί την αυταπάτη ότι η παλαιότερη τραγική τέχνη υπέφερε πάντα από κακές σχέσεις με τον θεατή· και θα μπορούσε να μπει κανείς στον πειρασμό να εκθειάσει ως πρόοδο σε σχέση με τον Σοφοκλή τη ριζοσπαστική τάση του Ευριπίδη να δημιουργήσει μια βολική σχέση ανάμεσα στην τέχνη και στο κοινό. Το «κοινό» όμως δεν είναι μια λέξη και κατά κανένα τρόπο ένα ομοιογενές και σταθερό από μόνο του μέγεθος. Γιατί πρέπει να νιώσει την υποχρέωση ο καλλιτέχνης να προσαρμοστεί με μια δύναμη που στηρίζεται μόνο στον αριθμό; Κι αν νιώθει, λόγω του ταλέντου και των προθέσεών του, τον εαυτό του ανώτερο από τον καθένα απ' αυτούς τους θεατές χωριστά, πώς θα ήταν δυνατό να νιώθει μεγαλύτερο σεβασμό για τη συλλογική έκφραση όλων αυτών των κατώτερων ικανοτήτων απ' ό,τι για τον σχετικά περισσότερο προικισμένο μεμονωμένο θεατή; Στ' αλήθεια, αν υπήρξε ποτέ ένας έλληνας καλλιτέχνης που καθ' όλη τη μακρόχρονη ζωή του μεταχειρίστηκε το κοινό του με αυθάδεια και αυτάρκεια, αυτός ήταν ο Ευριπίδης. Όταν έπεσαν οι μάζες στα πόδια του, αυτός χτύπησε, με απ' υψηλού έπαρση, την ίδια του την τάση²⁰⁰ ανοιχτά μπροστά στο κοινό, την τάση με την οποία ακριβώς είχε νικήσει τις μάζες. Αν είχε η ιδιοφυία αυτή έστω και τον ελάχιστο σεβασμό προς το πανδαιμόνιο του κοινού, θα είχε συντριφτεί πολύ πριν από τα μέσα της καριέρας της, κάτω από

τις δυνατές μπαστουινές των αποτυχιών της²⁰¹. Με βάση την εκτίμηση αυτή, βλέπουμε ότι η άποψή μας σύμφωνα με την οποία ο Ευριπίδης έφερε τον θεατή στη σκηνή για να τον κάνει ικανό να κρίνει, ήταν απλώς προσωρινή και ό-τι πρέπει να προσπαθήσουμε να καταλάβουμε καλύτερα την επιδίωξή του. Αντίστροφα, είναι πολύ γνωστό ότι ο Αι-σχύλος και ο Σοφοκλής απολάμβαναν την πλήρη εύνοια του κοινού καθ' όλη τη διάρκεια της μακρόχρονης ζωής τους και μάλιστα πολύ παραπέρα. Επομένως, στην περί-πτωσή τους, δεν μπορεί να γίνει λόγος για κακή σχέση με-ταξύ έργου τέχνης και κοινού. Τι ήταν λοιπόν τότε αυτό που απομάχρυνε τον Ευριπίδη, αυτόν τον τόσο πολύ προι-κισμένο, τόσο πολύ παραγωγικό καλλιτέχνη, από τον δρό-μο τον ζεσταμένο από τον ήλιο των μεγαλύτερων ονομά-των της ποίησης και τον σκεπασμένο από τον ανέφελο ου-ρανό της εύνοιας του κοινού; Ποια παράξενη έγνοια για τον θεατή τον οδήγησε να εναντιωθεί στον θεατή; Πώς μπόρεσε αυτός, μέσα από τόσο μεγάλο σεβασμό για το κοινό του, να περιφρονήσει το κοινό του;

Ο Ευριπίδης –αυτή είναι η λύση του αινίγματος που μόλις διατυπώθηκε– αναμφίβολα ένιωθε, ως ποιητής, ανώ-τερος από τις μάζες. Δεν ένιωθε όμως ανώτερος από δύο θεατές του. Έφερε τις μάζες στη σκηνή· τους δύο αυτούς θεατές όμως σεβόταν ως μόνους ικανούς κριτές και γνώ-στες της τέχνης του. Ύπακούοντας στις οδηγίες και ορμή-νιες τους, μετέφερε στις ψυχές των σκηνικών ηρώων του ό-λο τον κόσμο των συναισθημάτων, των παθών και των ε-μπειριών, που μέχρι τότε ήταν παρών σε κάθε παράσταση, ως άορατος χορός, στις κερκίδες των θεατών. Συμμορφώ-θηκε και στις απαιτήσεις τους, καθώς αναζητούσε μια νέα γλώσσα κι έναν νέο τόνο γι' αυτούς τους καινούριους χα-

ρακτήρες. Μόνον απ' αυτούς μπορούσε να ακούσει μια έγκυρη ετυμηγορία για το έργο του ή την ευθαρρυντική υπόσχεση μελλοντικών επιτυχιών, όταν καταδικαζόταν, ως συνήθως, από το δικαστήριο του κοινού.

Απ' αυτούς τους δυο θεατές ο ένας είναι ο ίδιος ο Ευριπίδης – ο Ευριπίδης ως στοχαστής, όχι ως ποιητής. Θα μπορούσαμε να πούμε γι' αυτόν, όπως και για τον Λέσσιγγ²⁰², ότι ο εξαιρετικός πλούτος του κριτικού του ταλέντου, αν δεν δημιουργούσε, τουλάχιστον γονιμοποιούσε ακατάπαυστα την παραγωγική καλλιτεχνική ενόρμησή του. Με τούτο το χάρισμα, μ' όλη τη φωτεινότητα και τη δεξιότητα της κριτικής σκέψης του, καθόταν ο Ευριπίδης στο θέατρο και πάσχιζε να αναγνωρίσει στα αριστουργήματα των μεγάλων προδρόμων του, σαν σε πίνακες μαυρισμένους απ' την πολυκαιρία, χαρακτηριστικό προς χαρακτηριστικό, γραμμή προς γραμμή. Κι εδώ ένωσε κάτι που δεν θα 'πρεπε να εκπλήξει κανέναν μυημένο στα βαθύτερα μυστικά της αισχύλειας τραγωδίας: παρατήρησε κάτι ασύμμετρο σε κάθε χαρακτηριστικό και κάθε γραμμή, μια ορισμένη παραπλανητική καθοριστικότητα και συγχρόνως ένα αινιγματικό βάθος, μια απροσδιοριστία στο υπόβαθρο. Ακόμη και η πιο καθαρή φιγούρα είχε πάντα μια ουρά κομήτη, που φαινόταν να υποδηλώνει το αβέβαιο, το απροσμέτρητο. Ένα παρόμοιο λυκόφως βρισκόταν πάνω από το οικοδόμημα του δράματος, ιδιαίτερα πάνω από τη σημασία του χορού. Και πόσο αμφίβολη παρέμενε για τον Ευριπίδη η επίλυση των ηθικών προβλημάτων! Πόσο συζητήσιμος ο χειρισμός των μύθων! Πόσο άνιση η μοιρασιά της ευτυχίας και της δυστυχίας! Ακόμη και στη γλώσσα της παλαιάς τραγωδίας βρήκε πολλά σκανδαλώδη πράγματα ή τουλάχιστον αινιγματικά· ειδικά βρήκε πως χρησιμοποιούσαν υ-

περβολικά πομπώδες ύφος για απλές καταστάσεις, υπερβολικούς τρόπους²⁰³ και τερατωδίες σε σχέση με την απλότητα των χαρακτήρων. Έτσι καθόταν αυτός στο θέατρο και συλλογιζόταν με ανησυχία, και ομολογούσε, ως θεατής, στον εαυτό του ότι δεν καταλάβαινε τους μεγάλους προδρόμους του. Επειδή όμως η κατανόηση ήταν γι' αυτόν η αληθινή πηγή κάθε απόλαυσης και δημιουργίας, ήταν υποχρεωμένος να ρωτήσει και να δει γύρω του αν σκεφτόταν και κανένας άλλος σαν αυτόν κι ομολογούσε αυτή την ασυμμετρία. Οι περισσότεροι άνθρωποι όμως, και ανάμεσά τους τα καλύτερα άτομα, είχαν μόνον ένα δύσπιστο χαμόγελο γι' αυτόν, και κανείς δεν μπορούσε να του εξηγήσει γιατί εξακολουθούσαν να έχουν δίκιο οι μεγάλοι δάσκαλοι παρά τις αμφιβολίες και τις ενστάσεις του. Και μέσα σε τούτη την ταραχή βρήκε εκείνον τον άλλο θεατή, που δεν καταλάβαινε την τραγωδία και γι' αυτό δεν την εκτιμούσε. Συμμάχησε μαζί του κι έτσι μπόρεσε τώρα να βγει από την απομόνωσή του και να αρχίσει τον τρομακτικό αγώνα εναντίον της τέχνης του Αισχύλου και του Σοφοκλή – όχι με λίβελους, αλλά ως δραματικός ποιητής, που αντιπαράθετε τη δική του σύλληψη της τραγωδίας στην παραδοσιακή.

12. Πριν κατονομάσουμε αυτό τον άλλο θεατή, ας σταθούμε μια στιγμή για να ξαναφέρουμε στο μυαλό μας την προαναφερθείσα εντύπωσή μας σχετικά με τα διιστάμενα και ασύμμετρα στοιχεία στη φύση της αισχύλειας τραγωδίας. Ας ξαναθυμηθούμε την έκπληξή μας με τον χορό και με τον τραγικό ήρωα της τραγωδίας αυτής, τους οποίους δεν μπορούσαμε να συμφιλώσουμε ούτε με τις δικές μας συ-

νήθειες ούτε με την παράδοση – ώσπου ανακαλύψαμε ότι αυτή η δυϊκότητα είναι η καταγωγή και η ουσία της ελληνικής τραγωδίας, η έκφραση δυο συνυφασμένων καλλιτεχνικών ενορμήσεων, της απολλώνιας και της διονυσιακής.

Η απομάκρυνση αυτού του πρωταρχικού και πανίσχυρου διονυσιακού στοιχείου από την τραγωδία και η ανασυγκρότηση της τραγωδίας καθαρά πάνω στη βάση μιας μη διονυσιακής τέχνης, ηθικής και κοσμοθεώρησης – αυτή είναι η τάση του Ευριπίδη, τάση που φαίνεται τώρα πολύ καθαρά.

Στη δύση της ζωής του έθεσε ο ίδιος ο Ευριπίδης στους συγκαιρινούς του το ερώτημα της αξίας και της σημασίας της τάσης²⁰⁴ αυτής χρησιμοποιώντας έναν μύθο. Έχει όντως δικαίωμα να υπάρχει το διονυσιακό; Δεν θα έπρεπε να ξεριζωθεί με τη βία από το ελληνικό χώμα; Ασφαλώς, μας λέει ο ποιητής, αν ήταν βέβαια δυνατό να γίνει κάτι τέτοιο: ο θεός Διόνυσος όμως είναι πάρα πολύ δυνατός· ο πιο έξυπνος αντίπαλός του –όπως ο Πενθέας²⁰⁵ στις Βάκχες– μαγεύεται απρόσμενα απ' αυτόν και έτσι μαγεμένος τρέχει μετά να ανταμώσει τη μοίρα του. Η κρίση των δυο γερόντων, του Κάδμου²⁰⁶ και του Τειρεσία²⁰⁷, μοιάζει επίσης να είναι και κρίση του γέροντα ποιητή, ο οποίος λέει ότι η σκέψη των πιο έξυπνων/συνετών ατόμων δεν γκρεμίζει αυτές τις παλιές λαϊκές παραδόσεις, αυτή την αιωνίως ζωντανή λατρεία του Διόνυσου, ότι ταιριάζει μάλιστα να εκδηλωθεί τουλάχιστον μια διπλωματικά επιφυλακτική συμπάθεια γι' αυτές τις θαυμαστές δυνάμεις – παρ' όλο που παραμένει η δυνατότητα να θιχτεί ο θεός από μια τέτοια χλιαρή συμμετοχή και να μεταμορφώσει τελικά τον διπλωμάτη, όπως εδώ τον Κάδμο, σε δράκοντα. Αυτό μας λέει ένας ποιητής που με ηρωικό σθένος εναντιώθηκε στον

Διόνυσο καθ' όλη τη διάρκεια της μακρόχρονης ζωής του και τέλειωσε τη σταδιοδρομία του με μια εξύμνηση του αντιπάλου του και με μια αυτοκτονία, σαν ζαλισμένος άνθρωπος που πέφτει από έναν πύργο, επειδή θέλει να γλιτώσει από τον ίλιγγο τον οποίο δεν αντέχει πια. Η τραγωδία αυτή είναι μια διαμαρτυρία ενάντια στη δυνατότητα υλοποίησης της τάσης του· αλίμονο όμως, αυτή είχε ήδη υλοποιηθεί! Το θαύμα είχε συμβεί: όταν ανακάλεσε ο ποιητής, η τάση του είχε ήδη θριαμβεύσει. Ο Διόνυσος είχε ήδη εκδιωχθεί από την τραγική σκηνή από μια δαιμονική δύναμη, που μιλούσε μέσω του Ευριπίδη. Κατά μια έννοια, ακόμη και ο Ευριπίδης ήταν μάσκα: η θεότητα που μιλούσε μέσω αυτού δεν ήταν ο Διόνυσος ούτε ο Απόλλωνας, αλλά ένας εντελώς νεόκοπος δαίμονας²⁰⁸, που λεγόταν Σωκράτης. Αυτή είναι η καινούρια αντίθεση: το διονυσιακό και το σωκρατικό – και το καλλιτέχνημα της ελληνικής τραγωδίας καταστράφηκε απ' αυτήν. Παρ' όλο που προσπαθεί ο Ευριπίδης να μας παρηγορήσει αρνούμενος το παρελθόν του, δεν τα καταφέρνει: ο μεγαλειώδης ναός κείται σε ερείπια. Τι ωφελεί ο θρήνος του καταστροφέα ή η ομολογία του ότι ήταν ο πιο ωραίος ναός; Κι αν τιμωρήθηκε ο Ευριπίδης με το να μεταμορφωθεί σε δράκοντα από τους τεχνοκριτικούς όλων των εποχών – ποιος θα μπορούσε να αρκεστεί σε μια τόσο πενιχρή ανταμοιβή;

Ας προσεγγίσουμε τώρα αυτή τη σωκρατική τάση, με την οποία πολέμησε και νίκησε ο Ευριπίδης την αισχύλεια τραγωδία.

Πρέπει να ρωτήσουμε πρώτα πρώτα σε τι μπορούσε να καταλήξει το ευριπίδειο σχέδιο, το οποίο στην πιο ιδεώδη του μορφή θα ήθελε να βασίσει το δράμα αποκλειστικά πάνω στο μη διονυσιακό. Ποια μορφή δράματος ήταν

δυνατόν να δημιουργηθεί, στην περίπτωση που δεν θα γεννιόταν από τη μήτρα της μουσικής, μέσα σ' εκείνο το μυστηριώδες λυκόφως του διονυσιακού; Μόνον το δραματοποιημένο έπος, απολλώνια περιοχή της τέχνης όπου είναι όμως αδύνατο να επιτευχθεί το τραγικό αποτέλεσμα. Το περιεχόμενο των γεγονότων που παριστάνονται εδώ δεν έχει αποφασιστική σημασία· θα έλεγα μάλιστα πως θα ήταν αδύνατο για τον Γκαίτε να δώσει, στη *Ναυσικά*²⁰⁹ που σχεδίαζε, με τραγικό και συγκινητικό τρόπο την αυτοκτονία αυτού του ειδυλλιακού πλάσματος, αυτοκτονία που θα ολοκλήρωνε την πέμπτη πράξη: τόσο εξαιρετική είναι η δύναμη του επικού-απολλώνιου που μπροστά στα μάτια μας μεταμορφώνει μαγικά τα πιο φοβερά πράγματα μ' εκείνη τη χαρά με τη φαινομενικότητα και με τη λύτρωση μέσω της φαινομενικότητας. Ο ποιητής του δραματοποιημένου έπους, όπως ακριβώς και ο επικός ραψωδός, δεν μπορεί να συγχωνευθεί πλήρως με τις εικόνες του. Παραμένει πάντα ακίνητος, ήρεμος θεατής, που βλέπει με ορθάνοιχτα μάτια τις εικόνες μπροστά του. Στο δραματοποιημένο έπος, ο ηθοποιός παραμένει κατά βάθος πάντα ραψωδός: το χρίσμα του εσωτερικού ονείρου βρίσκεται σ' όλες τις ενέργειές του και γι' αυτό δεν είναι ποτέ πλήρως ηθοποιός.

Πώς σχετίζεται τότε το ευριπίδειο έργο μ' αυτό το ιδεώδες του απολλώνιου δράματος; Ακριβώς όπως σχετίζεται ο νεότερος ραψωδός με τον επίσημο ραψωδό του παλιού καιρού. Στον πλατωνικό *Ίωνα*²¹⁰, ο νεότερος ραψωδός περιγράφει τη φύση του ως εξής: «Όταν λέω κάτι λυπητερό, τα μάτια μου γεμίζουν δάκρυα· κι όταν λέω κάτι απαίσιο και φοβερό, ορθώνονται οι τρίχες της κεφαλής μου από φόβο και η καρδιά μου χτυπάει γρήγορα.» Εδώ δεν παρατηρούμε πια τίποτα από την επική απορρόφηση από τη

φαινομενικότητα ή από την ανεπηρέαστη ψυχρότητα του αληθινού ηθοποιού, ο οποίος, ακριβώς μέσα στην ανώτερη δραστηριότητά του, είναι πλήρως φαινομενικότητα και χαρά με τη φαινομενικότητα. Ο Ευριπίδης είναι ο ηθοποιός που η καρδιά του χτυπάει και οι τρίχες της κεφαλής του ορθώνονται· ως σωκρατικός στοχαστής φτιάχνει το σχέδιο, ως γεμάτος πάθος ηθοποιός το εκτελεί. Ούτε στο σχεδιασμο ούτε στην εκτέλεση είναι καθαρός καλλιτέχνης. Έτσι, το ευριπίδειο δράμα είναι ένα πράγμα ταυτόχρονα ψυχρό και φλογερό, εξίσου ικανό να σε παγώσει και να σε πυρπολήσει. Του είναι αδύνατο να πετύχει το απολλώνιο αποτέλεσμα του έπους, ενώ, από την άλλη μεριά, έχει αποξενώσει τον εαυτό του όσο το δυνατόν περισσότερο από τα διονυσιακά στοιχεία. Τώρα, για να μπορέσει γενικά να έχει κάποιο αποτέλεσμα, χρειάζεται καινούρια συγκινησιακά μέσα, τα οποία δεν μπορούν πια να βρίσκονται στη σφαίρα των δυο μοναδικών καλλιτεχνικών εννοήσεων, δηλαδή της απολλώνιας και της διονυσιακής. Αυτά τα συγκινησιακά μέσα είναι ψυχρές, παράδοξες σκέψεις, που αντικαθιστούν τις απολλώνιες θεάσεις, και φλογερά αισθήματα, που αντικαθιστούν τις διονυσιακές εκστάσεις· και μπορούμε να προσθέσουμε πως αυτές οι σκέψεις και αυτά τα αισθήματα είναι πολύ ρεαλιστικές αντιγραφές και κατά κανένα τρόπο εμβαπτισμένες στον αιθέρα της τέχνης.

Βλέπουμε λοιπόν ότι ο Ευριπίδης δεν κατάφερε να βασίσει το δράμα αποκλειστικά στο απολλώνιο και ότι η μη διονυσιακή τάση του παρέκλινε μάλλον και έγινε νατουραλιστική και μη καλλιτεχνική. Τώρα μπορούμε να προσεγγίσουμε καλύτερα την ουσία του αισθητικού σωκρατισμού, που ο υπέρτατος νόμος του λέει χοντρικά: «Για να είναι κάτι ωραίο, πρέπει να είναι κατανοητό», και είναι

ταίρι του σωκρατικού αξιώματος: «Ενάρετος είναι μόνον όποιος κατέχει τη γνώση²¹.» Μ' αυτό τον κανόνα στα χέρια του, μέτρησε ο Ευριπίδης όλα τα ιδιαίτερα στοιχεία του δράματος –τη γλώσσα, τους χαρακτήρες, τη δραματουργική διάρθρωση, και τη χορική μουσική– και τα διόρθωσε σύμφωνα μ' αυτή την αρχή. Η ποιητική ανεπάρκεια και οπισθοδρόμηση, που τόσο συχνά αποδίδουμε στον Ευριπίδη σε σύγκριση με τον Σοφοκλή, είναι κατά το πλείστον προϊόντα αυτής της παρεισφρέουσας κριτικής διαδικασίας, αυτής της αναιδούς απαίτησης για λογικότητα. Ο ευριπίδειος πρόλογος μπορεί να μας χρησιμεύει ως παράδειγμα για να δείξουμε τι μπορεί να παράγει η ορθολογιστική αυτή μέθοδος. Δεν υπάρχει πιο αταίριαστο πράγμα προς τη σύγχρονή μας θεατρική τεχνική από τον πρόλογο στο δράμα του Ευριπίδη. Διότι η εμφάνιση ενός μόνον προσώπου στην αρχή του έργου, που μας λέει ποιος είναι, τι προηγείται της δράσης, τι συνέβη μέχρι τώρα, ακόμη και τι θα συμβεί στη διάρκεια του έργου, θα καταδικαζόταν από έναν σύγχρονο θεατρικό συγγραφέα ως σκόπιμη, ασυγχώρητη εγκατάλειψη κάθε έκπληξης, κάθε αποτελέσματος. Αν ξέρει κανείς εκ των προτέρων όλα όσα πρόκειται να συμβούν, γιατί να περιμένει ώσπου να συμβεί το καθένα απ' αυτά; – εφόσον δεν πρόκειται άλλωστε εδώ καθόλου για τη διεγερτική σχέση ενός προφητικού ονείρου με μια πραγματικότητα που εμφανίζεται αργότερα. Ο Ευριπίδης όμως σκεφτόταν εντελώς διαφορετικά. Το αποτέλεσμα που παρήγαγε η τραγωδία δεν εξαρτιόταν ποτέ από την επική ένταση, από μια γοητευτική αβεβαιότητα σχετικά με το τι θα συμβεί τώρα και μετά, αλλά από τις μεγάλες ρητορικές-λυρικές σκηνές, όπου το πάθος και η διαλεκτική του βασιικού ήρωα διογκώνονταν και γίνονταν φαρδύ και

δυνατό ρεύμα. Το καθετί προετοίμαζε το πάθος, όχι τη δράση, κι ό,τι δεν προετοίμαζε για το πάθος θεωρούνταν απορριπτέο. Αυτό όμως που δυσκολεύει την ηδονική απορρόφηση από τέτοιες σκηνές, είναι ένας κρίκος που παραμένει άγνωστος στον ακροατή, ένα χάσμα στο υφάδι των γεγονότων που έχουν προηγηθεί. Στον βαθμό που ο θεατής είναι υποχρεωμένος να αναρωτιέται τι σημαίνει το ένα ή το άλλο πρόσωπο ή ποιες είναι οι προϋποθέσεις της μιας ή της άλλης σύγκρουσης των κλίσεων και των προθέσεων, δεν μπορεί να απορροφηθεί απόλυτα από τις ενέργειες και τις οδύνες των βασικών ηρώων, δεν μπορεί να συμμετάσχει, με κοιμμένη την ανάσα, στον φόβο και στις οδύνες²¹² τους. Η αισχύλεια-σοφόκλεια τραγωδία χρησιμοποιούσε στις αρχικές σκηνές τα πιο ιδιοφυή καλλιτεχνικά μέσα για να βάλει στα χέρια του θεατή, τυχαία θαρρείς, όλα τα απαραίτητα νήματα για μια πλήρη κατανόηση του έργου: πρόκειται για χαρακτηριστικό που φανερώνει εκείνη την ευγενή καλλιτεχνική ικανότητα, η οποία μεταμφιέζει, ούτως ειπείν, το αναγκαίο τυπικό στοιχείο και το αφήνει να φανεί ως τυχαίο. Κι όμως ο Ευριπίδης πίστευε πως κατά τη διάρκεια αυτών των πρώτων σκηνών ο θεατής είχε τέτοια αγωνία να λύσει το πρόβλημα των προηγούμενων από την υπόθεση γεγονότων, που έχανε τις ποιητικές ομορφιές και το πάθος της αφήγησης. Έτσι, ο Ευριπίδης έβαλε τον πρόλογο πριν από την αφήγηση, και στο στόμα ενός προσώπου άξιου εμπιστοσύνης: πολλές φορές το πρόσωπο αυτό ήταν μια θεότητα, που όφειλε να εγγυηθεί την πλοκή της τραγωδίας στο κοινό, να αποδιώξει κάθε αμφιβολία σχετικά με την πραγματικότητα του μύθου²¹³ – σαν τον Ντεκάρετ, που μπορούσε να αποδείξει την πραγματικότητα του εμπειρικού κόσμου μόνον προσφεύγοντας στη

φιλαλήθεια του Θεού και στην ανικανότητά του να πει ψέματα²¹⁴. Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί αυτή την ίδια θεική φιλαλήθεια άλλη μια φορά στο τέλος του δράματός του, για να πληροφορήσει το κοινό, με κάθε βεβαιότητα, για το μέλλον των ηρώων του· αυτός είναι ο ρόλος του περίφημου *deus ex machina* [από μηχανής θεού²¹⁵]. Ανάμεσα στον επικό πρόλογο και στον επικό επίλογο βρίσκεται το δραματικό-λυρικό παρόν, το καθ' εαυτό «δράμα».

Έτσι, ο Ευριπίδης είναι, ως ποιητής, στην ουσία η ηχώ της ίδιας του της συνειδητής γνώσης, και τούτο ακριβώς του δίνει μια τόσο αξιόλογη θέση στην ιστορία της ελληνικής τέχνης. Όσον αφορά στην κριτική-παραγωγική δραστηριότητά του ως κριτικού δημιουργού, θα έπρεπε να ένωθε συχνά ότι όφειλε να αναβιώσει στο δράμα την αρχή της πραγματείας του Αναξαγόρα²¹⁶: «Στην αρχή υπήρχε το χάος· ύστερα ήρθε ο νους και δημιούργησε την τάξη²¹⁷». Και αν, μεταξύ των φιλοσόφων, ο Αναξαγόρας μπορεί να θεωρηθεί, με τον *νον* του, ως το πρώτο νηφάλιο πρόσωπο μέσα σ' ένα πλήθος μεθυσμένων²¹⁸, ο Ευριπίδης μπορεί επίσης να συνέλαβε με μια παρόμοια εικόνα τη σχέση του με τους άλλους τραγικούς ποιητές. Για όσο καιρό ο μόνος κυρίαρχος και ρυθμιστής του σύμπαντος, ο *νους*, παρέμενε αποκλεισμένος από την καλλιτεχνική δραστηριότητα, όλα τα πράγματα βρίσκονταν μέσα σε μια χαοτική, αρχέγονη αταξία: αυτό πρέπει να σκέφτηκε ο Ευριπίδης. Κι έτσι, μια που ήταν ο πρώτος «νηφάλιος» ποιητής, έπρεπε να καταδικάσει τους «μεθυσμένους». Αυτό που είπε ο Σοφοκλής για τον Αισχύλο, πως ό,τι έκανε ήταν σωστό, έστω κι αν το έκανε ασύνειδα, σίγουρα δεν ταίριαζε μ' ό,τι πίστευε ο Ευριπίδης, ο οποίος θα δεχόταν μόνον ότι ο Αισχύλος έκανε πάντα το λαθεμένο επειδή δημιουργούσε ασύνειδα.

Κι ο θείκός Πλάτωνας επίσης σχεδόν πάντα μιλάει μόνον ειρωνικά για τη δημιουργική ικανότητα του ποιητή²¹⁹, στον βαθμό που αυτή δεν είναι αποτέλεσμα μιας συνειδητής γνώσης, και την εξισώνει με το χάρισμα του μάντη και του ονειροκριτή: ο ποιητής είναι ανίκανος να δημιουργήσει, έ-ως ότου γίνει ασύνειδος και δεν έχει πια καθόλου νου. Όπως ο Πλάτωνας, έτσι κι ο Ευριπίδης επιχείρησε να δείξει στον κόσμο το αντίθετο του «ποιητή του απογυμνωμένου από νου». Επίσης, όπως είπα ήδη, η αισθητική του αρχή ό-τι «για να είναι κάτι ωραίο πρέπει να είναι συνειδητό», εί-ναι το ταίρι του σωκρατικού αποφθέγματος «για να είναι κάτι καλό, πρέπει να είναι συνειδητό». Επομένως, μπο-ρούμε να θεωρήσουμε τον Ευριπίδη ποιητή του αισθητικού σωκρατισμού. Ο Σωκράτης όμως ήταν εκείνος ο δεύτερος θεατής, που δεν καταλάβαινε και γι' αυτό δεν εκτιμούσε την παλαιά τραγωδία: ο Ευριπίδης συμάχησε μαζί του και τόλμησε να γίνει ο προάγγελος μιας καινούριας τέ-χνης. Αν αυτό ήταν εκείνο που κατέστρεψε την παλαιότε-ρη τραγωδία, τότε ο αισθητικός σωκρατισμός είναι η φονι-κή αρχή: στον βαθμό όμως που ο αγώνας στρεφόταν ενα-ντίον του διονυσιακού στοιχείου στην παλαιότερη τραγω-δία, μπορούμε να αναγνωρίσουμε στο πρόσωπο του Σω-κράτη τον αντίπαλο του Διόνυσου, τον νέο Ορφέα²²⁰, που ορθώνεται εναντίον του Διόνυσου, και παρ' όλο που είναι προορισμένος να κομματιαστεί από τις Μαινάδες του αθη-ναϊκού δικαστηρίου, αναγκάζει τον πανίσχυρο θεό να τρα-πέει σε φυγή. Κι ο θεός αυτός, όπως στα χρόνια που τον κα-ταδίωκε ο Λυκούργος²²¹, ο βασιλιάς της Ηδωνίδας, έτσι και τώρα ζήτησε καταφύγιο στα βάθη της θάλασσας, δηλαδή στη μυστική παλίρροια μιας απόκρυφης λατρείας που σι-γά σιγά θα κατέκλυζε όλο τον κόσμο.

13. Το γεγονός ότι ο Σωκράτης είχε στενή σχέση με την τάση του Ευριπίδη δεν διέφυγε από την προσοχή των συγκαίριών τους· και η πιο εύγλωττη έκφραση της εύστοχης αυτής παρατήρησης ήταν η διαδεδομένη στην Αθήνα ιστορία ότι ο Σωκράτης συνήθιζε να βοηθάει τον Ευριπίδη να γράφει τα έργα του²²². Όποτε παρουσιαζόταν μια ευκαιρία να κατονομαστούν οι δημαγωγοί του παρόντος, οι οπαδοί του «παλιού καλού καιρού» έσπευδαν να αναφέρουν τα ονόματα αυτών των δύο μαζί· κάτω από την επιρροή αυτών των δύο, η παλιά ευρωστία του σώματος και της ψυχής της εποχής του Μαραθώνα²²³ θυσιαζόταν όλο και πιο πολύ σ' έναν αμφίβολο διαφωτισμό, που συνεπαγόταν τον προοδευτικό εκφυλισμό των δυνάμεων του σώματος και της ψυχής. Μ' αυτό τον μισοαγανακτισμένο, μισοπεριφρονητικό τόνο συνηθίζει να μιλάει και για τους δυο η αριστοφάνεια κωμωδία – προς μεγάλη φρίκη των νεότερων, που παρατούν ευχαρίστως τον Ευριπίδη, αλλά δεν μπορούν να συμφιλιωθούν με την ιδέα ότι ο Σωκράτης παρουσιάζεται από τον Αριστοφάνη ως ο πρώτος και ανώτερος σοφιστής²²⁴, ως ο καθρέφτης και η επιτομή όλων των σοφιστικών βλέψεων. Η μόνη παρηγοριά που τους μένει είναι να στηλιτέψουν και τον ίδιο τον Αριστοφάνη ως έναν ακόλαστο, ψεύτη Αλκιβιάδη²²⁵ της ποίησης. Χωρίς να θέλω να υπερασπιστώ εδώ το βαθύ ένστικτο του Αριστοφάνη απέναντι σε τέτοιες επιθέσεις, θα συνεχίσω δείχνοντας, με βάση τα αισθήματα των αρχαίων, τη στενή σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον Σωκράτη και τον Ευριπίδη. Μ' αυτή την έννοια, πρέπει να θυμηθούμε ιδίως ότι ο Σωκράτης, ως αντίπαλος της τραγικής τέχνης, απέφευγε να παρακολουθεί τραγωδίες²²⁶ και εμφανιζόταν ανάμεσα στους θεατές μόνον όταν παιζόταν ένα καινούριο έργο του Ευριπίδη²²⁷. Πιο πε-

ρίφημη είναι όμως η σύνδεση των δυο ονομάτων από το μαντείο των Δελφών, το οποίο χαρακτήρισε τον Σωκράτη ως τον σοφότερο άνθρωπο, προσθέτοντας συγχρόνως ότι το δεύτερο βραβείο στον διαγωνισμό της σοφίας ανήκε στον Ευριπίδη.

Ο Σοφοκλής²²⁸ αναφερόταν τρίτος στη σειρά – ο Σοφοκλής που μπορούσε να καυχηθεί, σε σύγκριση με τον Αισχύλο, ότι έκανε το σωστό επειδή ήξερε ποιο ήταν το σωστό. Προφανώς, ακριβώς ο βαθμός λαμπρότητας αυτής της γνώσης είναι εκείνο που ξεχωρίζει αυτούς τους τρεις ανθρώπους ως τους τρεις «κατόχους γνώσης» του καιρού τους.

Την οξύτερη όμως έκφραση γι' αυτή την καινούρια και πρωτοφανή αξία που δινόταν στη γνώση και στην επίγνωση την βρήκε ο Σωκράτης, όταν ανακάλυψε πως ήταν ο μόνος που αναγνώριζε ότι δεν ήξερε τίποτε, ενώ στις διαρκείς κριτικές περιπλανήσεις του μέσα στην Αθήνα έβρισκε στους μεγαλύτερους πολιτικούς, ρήτορες, ποιητές, καλλιτέχνες, και γενικά παντού, την οίηση της γνώσης²²⁹. Προς μεγάλη του έκπληξη, κατάλαβε ότι όλες αυτές οι διασημότητες δεν διέθεταν σωστή και σίγουρη επίγνωση, ακόμη και για τα ίδια τους τα επαγγέλματα, και ότι τα ασκούσαν μόνον από ένστικτο. «Μόνον από ένστικτο²³⁰»: μ' αυτή την έκφραση αγγίζουμε την καρδιά και τον πυρήνα της σωκρατικής τάσης. Μ' αυτή καταδικάζει ο σωκρατισμός τόσο την υπάρχουσα τέχνη όσο και την υπάρχουσα ηθική: όπου στρέφει το ερευνητικό βλέμμα του, βλέπει έλλειψη επίγνωσης και τη δύναμη της ψευδαίσθησης: και απ' αυτές συνάγει τον βαθιά παράλογο και καταδικαστέο χαρακτήρα κάθε πράγματος που υπάρχει. Ξεκινώντας από το σημείο αυτό, ο Σωκράτης πίστεψε πως καθήκον του ήταν να

διορθώσει την ενθάδε ύπαρξη: εντελώς μόνος, με αέρα ασέβειας και ανωτερότητας, εμφανίζεται ως πρόδρομος μιας τελείως διαφορετικής κουλτούρας, τέχνης, και ηθικής μέσα σ' έναν κόσμο που, αν πιάναμε εμείς με σεβασμό την άκρη του, θα γεμίζαμε από τη μεγαλύτερη ευτυχία.

Αυτή είναι η φοβερή αμηχανία που αισθανόμαστε κάθε φορά που ερχόμαστε αντιμέτωποι με τον Σωκράτη και επιχειρούμε συνεχώς εκ νέου να καταλάβουμε τον σκοπό και το νόημα αυτού του πιο αινιγματικού προσώπου της αρχαιότητας. Ποιος είναι αυτός που τολμάει μόνος του να αρνηθεί την ουσία του ελληνισμού, που, ως Όμηρος, Πίνδαρος και Αισχύλος, ως Φειδίας, ως Περικλής, ως Πυθία και Διόνυσος, ως η βαθύτερη άβυσσος και το μεγαλύτερο ύψος, είναι σίγουρη για τον γεμάτο έκπληξη σεβασμό μας; Ποια δαιμονική δύναμη είναι αυτή που τολμάει να χύσει τούτο το μαγικό ποτό στο χώμα; Ποιος ημίθεος είναι αυτός, στον οποίο πρέπει να φωνάξει ο αόρατος χορός των ευγενέστερων πνευμάτων της ανθρωπότητας: «Αλίμονο! Αλίμονο! Κατάστρεψες τον ωραίο κόσμο με δυνατή γροθιά· να, πέφτει, σωριάζεται!»²³¹»

Ένα κλειδί για να κατανοήσουμε την ουσία του Σωκράτη μάς δίνει εκείνο το αξιοθαύμαστο φαινόμενο, που είναι γνωστό ως «δαιμόνιον του Σωκράτη»²³². Σε ορισμένες περιπτώσεις, όταν αμφιταλαντευόταν η εκπληκτική διάνοιά του, ο Σωκράτης έβρισκε σίγουρο στήριγμα σ' όσα έλεγε μια θείκη φωνή, που εξωτερικευόταν εκείνες τις στιγμές. Όταν έρχεται αυτή η φωνή, πάντα αποτρέπει²³³. Σ' αυτή την ολότελα αφύσικη φύση, η ενστικτώδης σοφία εμφανίζεται μόνο για να παρεμποδίσει τη συνειδητή γνώση κάπου κάπου. Ενώ σ' όλους τους παραγωγικούς ανθρώπους το ένστικτο είναι ακριβώς η δημιουργική-καταφατική δύ-

ναμη, και η συνείδηση δρα κριτικά και αποτρεπτικά, στον Σωκράτη κριτικός γίνεται το ένστικτο και δημιουργός η συνείδηση – μια αληθινή τερατώδης *per defectum* [από έλλειψη]! Πράγματι παρατηρούμε εδώ μια τερατώδη *defectus* [έλλειψη] κάθε μυστικιστικής διάθεσης: έτσι, ο Σωκράτης μπορεί να χαρακτηριστεί ο τυπικός μη μυστικιστής, του οποίου η λογική φύση είναι αναπτυγμένη τόσο υπέρμετρα όσο υπέρμετρα είναι αναπτυγμένη η ενστικτική σοφία στον μυστικιστή. Από την άλλη μεριά όμως, η λογική ενόρμηση που εκδηλωνόταν στον Σωκράτη ήταν απόλυτα δεσμευμένη να μη στρέφεται κατά του εαυτού της: με την ασυγκράτητη ροή της δείχνει μια φυσική δύναμη όμοια μ' αυτήν που συναντάμε με φοβισμένη έκπληξη μόνο στις μεγαλύτερες ενστικτικές δυνάμεις. Όποιος ένωσε, διαβάζοντας τα πλατωνικά κείμενα, έστω και μια πνοή από τη θείκη απλοιότητα και σιγουριά της σωκρατικής διδασκαλίας για τη ζωή, θα καταλάβει επίσης ότι ο φοβερός κινητήριος τροχός του λογικού σωκρατισμού κινείται, ούτως ειπείν, πίσω από τον Σωκράτη και ότι πρέπει να τον δούμε μέσω του Σωκράτη όπως μέσω μιας σκιάς. Το ότι ο ίδιος ο Σωκράτης είχε προαίσθηση της σχέσης αυτής, αυτό φαίνεται στην αξιοπρεπή σοβαρότητα με την οποία επέμενε για τη θείκη κλήση του²³⁴ παντού, ακόμη και μπροστά στους δικαστές του. Κατά βάθος, ήταν τόσο αδύνατο να τον διαψεύσει κανείς σ' αυτό το σημείο όσο και να επιδοκιμάσει τη διαλυτική επίδρασή του πάνω στα ένστικτα. Μπροστά σ' αυτή την αξεδιάλυτη σύγκρουση, όταν οδηγήθηκε τελικά μπροστά στο δικαστήριο του ελληνικού κράτους, δεν ενδεικνυόταν παρά μόνον ένα είδος τιμωρίας: η εξορία. Για τον λόγο ότι ήταν τελείως αινιγματικός, αταξινόμητος και ανεξήγητος, μπορούσαν να του ζητήσουν να εγκαταλείψει

την πόλη, δίχως να έχει κανένας μεταγενέστερος το δικαίωμα να κατηγορήσει τους Αθηναίους για στυγερή πράξη. Το ότι όμως επιβλήθηκε η ποινή του θανάτου, κι όχι η εξορία, φαίνεται πως ήταν κάτι που το επιζήτησε ο ίδιος ο Σωκράτης, με πλήρη επίγνωση και δίχως κανένα φυσικό φόβο για τον θάνατο²³⁵. Βάδισε προς τον θάνατό του με την ίδια ηρεμία που είχε, σύμφωνα με την περιγραφή του Πλάτωνα, όταν έφευγε από το συμπόσιο τα χαράματα²³⁶, τελευταίος απ' τους γλεντοκόπους, για να αρχίσει μια καινούρια μέρα, ενώ οι κοιμισμένοι ομοτράπεζοί του έμεναν πίσω, πάνω στα θρόνια τους ή κατάχαμα, για να ονειρευτούν τον Σωκράτη, τον αληθινό ερωτικό²³⁷. Ο θνήσκων Σωκράτης έγινε το καινούριο, το ίσαμε τότε άγνωστο ιδεώδες της ευγενούς ελληνικής νεολαίας: προπάντων ο τυπικός έλληνας νεολαίος, ο Πλάτωνας, γονάτιζε μπροστά σ' αυτή την εικόνα μ' όλη τη φλογερή αφοσίωση της ζηλώτριας ψυχής του.

14. Ας φανταστούμε τώρα το μοναδικό κυκλώπειο μάτι του Σωκράτη στυλωμένο στην τραγωδία, ένα μάτι μέσα στο οποίο ποτέ δεν έλαμψε η λαμπρή φρενίτιδα του καλλιτεχνικού ενθουσιασμού. Για το μάτι αυτό ήταν απαγορευμένη η τέρψη να βυθιστεί στις διονυσιακές αβύσσους. Τι θα 'πρεπε λοιπόν να δει πράγματι στην «υψηλή και πολυπαινεμένη²³⁸» τραγική τέχνη, όπως την αποκαλεί ο Πλάτωνας; Έπρεπε να δει κάτι εντελώς ανορθολογικό, γεμάτο με αιτίες που φαίνονταν να μην έχουν αποτελέσματα, και με αποτελέσματα που φαίνονταν να μην έχουν αιτίες· ένα σύνολο τόσο μπερδεμένο και παρδαλό που δεν μπορούσε παρά να είναι αποκρουστικό για ένα νηφάλιο πνεύμα και

επικίνδυνη θρυαλλίδα για ευαίσθητες και ευάλωτες ψυχές. Ξέρουμε το μόνο είδος ποίησης που καταλάβαινε ο Σωκράτης: τον αισώπειο μύθο²³⁹, και εκτιμούσε βέβαια το είδος αυτό μ' εκείνη τη χαμογελαστή καταδεκτικότητα με την οποία ο έντιμος και αγαθός Γκέλερτ²⁴⁰ εξυμνεί την ποίηση στον μύθο της Μέλισσας και της Όρνιθας:

*«Βλέπεις σε μένα σε τι ωφελεί αυτή,
στο να λέει σ' εκείνον που δεν έχει πολύ μυαλό,
την αλήθεια, με μια αλληγορία²⁴¹.»*

Ο Σωκράτης όμως δεν πίστευε ότι η τραγική τέχνη «λέει την αλήθεια²⁴²», δίχως να λογαριάσουμε το ότι απευθύνεται «σ' όσους δεν έχουν πολύ μυαλό²⁴³», δηλαδή όχι στον φιλόσοφο: διπλός λόγος για να την αποφεύγει. Όπως κι ο Πλάτωνας, την κατέτασσε στις ευάρεστες τέχνες, που παρουσιάζουν μόνο το ευχάριστο, όχι το ωφέλιμο²⁴⁴. Κι έτσι απαιτούσε από τους μαθητές του να απέχουν αυστηρά και να μη συμμετέχουν σε τέτοιες μη φιλοσοφικές διασκεδάσεις – με τέτοια επιτυχία που ο νεαρός τραγικός ποιητής Πλάτωνας έκαψε τα ποιήματά του για να μπορέσει να γίνει μαθητής του Σωκράτη²⁴⁵. Ακόμη κι όταν ακατανίκητες κλίσεις αγωνίζονταν ενάντια στα σωκρατικά αξιώματα, η δύναμη των τελευταίων, μαζί με την επιρροή του φοβερού χαρακτήρα του Σωκράτη, ήταν πάντα αρκετά μεγάλη ώστε να σπρώξει την ίδια την ποίηση σε καινούρια και άγνωστα έως τότε κανάλια.

Παράδειγμα αυτού του πράγματος είναι ο Πλάτωνας, ο οποίος, όταν καταδίκασε την τραγωδία και την τέχνη γενικά, δεν υστέρησε καθόλου από τον απλοϊκό κυνισμό του δασκάλου του²⁴⁶. μολαταύτα, ήταν υποχρεωμένος από κα-

θαρή καλλιτεχνική αναγκαιότητα να δημιουργήσει μια μορφή τέχνης στενά συνδεδεμένη ακριβώς με τις μορφές τέχνης που απέρριπτε. Η βασική αντίρρηση του Πλάτωνα για την παλαιότερη τέχνη –ότι είναι μίμηση ενός ομοιώματος²⁴⁷ και ότι κατά συνέπεια ανήκει σε μια σφαίρα κατώτερη ακόμη κι από τον εμπειρικό κόσμο– δεν μπορούσε ασφαλώς να στραφεί εναντίον της νέας τέχνης· κι έτσι βρίσκουμε τον Πλάτωνα να πασχίζει να ξεπεράσει την πραγματικότητα και να παραστήσει την Ιδέα που βρίσκεται στη βάση αυτής της ψευδοπραγματικότητας. Έτσι όμως ο στοχαστής Πλάτωνας έφτασε από μια παρακαμπτήριο σ' ένα σημείο όπου, ως ποιητής, ήταν πάντα σαν στο σπίτι του – σ' ένα σημείο όπου ο Σοφοκλής και ολόκληρη η παλιότερη τέχνη διαμαρτύρονταν επίσημα εναντίον αυτής της μομφής. Αν η τραγωδία είχε απορροφήσει μέσα της όλους τους παλαιότερους τύπους τέχνης, το ίδιο θα μπορούσε να ειπωθεί, με εκκεντρική έννοια, για τον πλατωνικό διάλογο, αυτό το μείγμα όλων των υπαρχόντων στιλ και μορφών, που κυμαίνεται ανάμεσα στην αφήγηση, τη λυρική ποίηση και το δράμα, ανάμεσα στην πρόζα και την ποίηση, και που έχει παραβεί τον αυστηρό παλιό νόμο της ενότητας της γλωσσικής μορφής. Στον δρόμο αυτό προχώρησαν ακόμη παραπέρα οι κυνικοί συγγραφείς²⁴⁸, οι οποίοι, κινούμενοι μέσα στο μεγαλύτερο στιλιστικό συνονθύλευμα, αιωρούμενοι ανάμεσα σε μορφές πρόζας και σε μετρικές μορφές, κατάφεραν να μας δώσουν τη λογοτεχνική εικόνα του «μαινόμενου Σωκράτη», τον οποίο συνήθιζαν να εκπροσωπούν στην πραγματική ζωή. Ο πλατωνικός διάλογος ήταν, θα λέγαμε, η βάρκα πάνω στην οποία σώθηκε η ναυαγισμένη παλαιότερη ποίηση μαζί μ' όλα τα παιδιά της: στοιβαγμένοι τώρα όλοι σ' ένα στενό χώρο και φοβισμένα υπά-

κουοι στον μοναδικό τιμονιέρη, τον Σωκράτη, ποντοπορούσαν σ' έναν καινούριο κόσμο, που ποτέ δεν κουράστηκε να κοιτά το φανταστικό θέαμα αυτής της πομπής. Πράγματι, ο Πλάτωνας έδωσε στους μεταγενέστερους το μοντέλο μιας νέας μορφής τέχνης, το μοντέλο του μυθιστορημάτος²⁴⁹ – το οποίο μπορούμε να περιγράψουμε ως τον απείρως τελειοποιημένο αισώπειο μύθο, στον οποίο η ποίηση είναι υποταγμένη στη διαλεκτική φιλοσοφία με τον ίδιο τρόπο που η φιλοσοφία αυτή ήταν υποταγμένη, αργότερα και για πολλούς αιώνες, στη θεολογία: δηλαδή ως *ancilla* [θεραπεινίδα]. Αυτή ήταν η καινούρια θέση στην οποία έσπρωξε την ποίηση ο Πλάτωνας, κάτω από την πίεση του δαιμονικού Σωκράτη.

Εδώ η φιλοσοφική σκέψη σκεπάζει την τέχνη και την αναγκάζει να σφιχταγκαλιάσει τον κορμό της διαλεκτικής. Η απολλώνια τάση έχει μπει μέσα στο κουκούλι της λογικής σχηματοποίησης: και στην περίπτωση του Ευριπίδη επισημάναμε κάτι ανάλογο, όπως κι έναν μετασχηματισμό του διονυσιακού σε νατουραλιστικά αισθήματα. Ο Σωκράτης, ο διαλεκτικός ήρωας του πλατωνικού δράματος, μας θυμίζει τη συγγενική φύση του ευριπίδειου ήρωα, που οφείλει να υπερασπίσει τις πράξεις του με επιχειρήματα και αντεπιχειρήματα και γι' αυτό διατρέχει τόσο συχνά τον κίνδυνο να μην προκαλεί πια τον τραγικό μας οίκτο· γιατί ποιος θα μπορούσε να παραγνωρίσει το οπτιμιστικό στοιχείο στη φύση της διαλεκτικής, που γιορτάζει έναν θρίαμβο με κάθε συμπέρασμα και μπορεί να αναπνεύσει μόνο μέσα σε μια ψυχρή διαύγεια και συνειδητότητα: το οπτιμιστικό στοιχείο το οποίο, από τη στιγμή που εισχωρεί στην τραγωδία, οφείλει να σκεπάσει σιγά σιγά τις διονυσιακές περιοχές της και να την εξωθήσει αναγκαστικά στην αυτο-

καταστροφή, μέχρι το θανάσιμο άλμα στο αστικό δράμα²⁵⁰; Ας αναλογιστούμε τις συνέπειες των σωκρατικών αποφάσεων: «Η αρετή είναι γνώση· ο άνθρωπος αμαρτάνει μόνον από άγνοια· ο ενάρετος είναι ευτυχημένος²⁵¹.» Σ' αυτές τις τρεις βασικές μορφές του οπτιμισμού έγκειται ο θάνατος της τραγωδίας. Γιατί τώρα ο ενάρετος ήρωας πρέπει να είναι διαλεκτικός· τώρα πρέπει να υπάρχει μια αναγκαία, ορατή σύνδεση ανάμεσα σε αρετή και γνώση, πίστη και ηθική· τώρα υποβαθμίζεται η υπερβατική δικαιοσύνη του Αισχύλου και γίνεται η επιδερμική και αναίσχυνη αρχή της «ποιητικής δικαιοσύνης», με τον συνηθισμένο της *deus ex machina* [από μηχανής θεό].

Στον νέο αυτό σωκρατικό-οπτιμιστικό θεατρικό κόσμο πώς εμφανίζεται τώρα ο χορός, και γενικά ολόκληρο το μουσικό-διονυσιακό υπόβαθρο της τραγωδίας; Εμφανίζεται σαν κάτι τυχαίο, σαν επουσιώδης ανάμνηση της καταγωγής της τραγωδίας, ενώ εμείς είδαμε ήδη ότι ο χορός μπορεί να εννοηθεί μόνον ως η πρώτη αιτία της τραγωδίας και του τραγικού γενικά. Αυτή η αμηχανία απέναντι στον χορό εκδηλώνεται ήδη στον Σοφοκλή – σημαντική ένδειξη ότι ήδη απ' αυτόν αρχίζει να θρυμματίζεται το διονυσιακό έδαφος της τραγωδίας. Ο Σοφοκλής δεν τολμάει πια να εμπιστευτεί στον χορό το κύριο μέρος του αποτελέσματος, της επίδρασης, αλλά περιορίζει την περιοχή του σε τέτοιο βαθμό που τον κάνει να φαίνεται σχεδόν ισότιμος με τους ηθοποιούς, σαν να είχε μεταφερθεί από την ορχήστρα στη σκηνή· έτσι ο χαρακτήρας του καταστρέφεται πλήρως, αν και ο Αριστοτέλης προκρίνει αυτή τη σύλληψη του χορού²⁵². Αυτή η αλλαγή στον ρόλο του χορού, την οποία συνέστησε οπωσδήποτε ο Σοφοκλής με την πρακτική του και, σύμφωνα με την παράδοση, μ' ένα του σύγγραμμα, είναι

το πρώτο βήμα προς την εκμηδένιση του χορού, της οποίας οι φάσεις διαδέχονται η μια την άλλη με τρομακτική ταχύτητα στον Ευριπίδη, τον Αγάθωνα²⁵³ και τη Νέα Κωμωδία²⁵⁴. Η οπτιμιστική διαλεκτική βγάζει με το φραγγέλιο των συλλογισμών της τη μουσική έξω από την τραγωδία: δηλαδή, καταστρέφει την ουσία της τραγωδίας, που μπορεί να ερμηνευτεί μόνον ως εκδήλωση και εξεικόνιση διονυσιακών καταστάσεων, ως ορατή συμβολοποίηση της μουσικής, ως ο κόσμος ονείρου μιας διονυσιακής μέθης.

Αν πρέπει λοιπόν να δεχτούμε πως υπάρχει μια αντιδιονυσιακή τάση ακόμη και πριν από τον Σωκράτη, μια τάση που απλώς βρήκε σ' αυτόν μια απίστευτα μεγαλοπρεπή έκφραση, δεν πρέπει να παραιτηθούμε από το ερώτημα τού τι σημαίνει ένα φαινόμενο σαν αυτό του Σωκράτη: φαινόμενο το οποίο οι πλατωνικοί διάλογοι δεν μας επιτρέπουν να το συλλάβουμε ως απλώς διαλυτική, αρνητική δύναμη. Και μολονότι δεν χωράει αμφιβολία ότι το αμεσότερο αποτέλεσμα της σωκρατικής κίνησης ήταν μια αποσύνθεση της διονυσιακής τραγωδίας, μια βαθιά εμπειρία ζωής του ίδιου του Σωκράτη μας ωθεί να ρωτήσουμε αν υπάρχει αναγκαία μόνο μια διαμετρικά αντιθετική σχέση ανάμεσα στον σωκρατισμό και την τέχνη κι αν η γέννηση ενός «καλλιτέχνη Σωκράτη» είναι κάτι αντιφατικό καθ' εαυτό.

Διότι, απέναντι στην τέχνη, αυτός ο δεσποτικός ειδήμων της λογικής είχε κάπου κάπου την αίσθηση ενός χάσματος, ενός κενού, μιας μισοεπιτίμησης, ενός ανεκτέλεστου ίσως καθήκοντος. Όπως έλεγε στους φίλους του μέσα στη φυλακή, συχνά εμφανιζόταν μπροστά του στο ίδιο πάντα όνειρο ένα πρόσωπο που του έλεγε ένα πράγμα πάντα: «Σωκράτη, ασχολήσου με τη μουσική!»²⁵⁵ Μέχρι τις τε-

λευταίες μέρες του, καθησύχαζε τον εαυτό του με τη σκέψη ότι το φιλοσοφείν του είναι η ανώτατη τέχνη των Μουσών²⁵⁶ και δεν πίστευε ότι μια θεότητα μπορούσε να έρχεται για να του θυμίζει τη «συνηθισμένη, λαϊκή μουσική²⁵⁷». Τέλος, μέσα στη φυλακή, προκειμένου να ξελαφρώσει εντελώς τη συνείδησή του, αποφασίζει να ασχοληθεί με τούτη τη μουσική για την οποία τόσο λίγο σεβασμό έτρεφε. Και, μέσα σ' αυτή την ψυχική διάθεση, γράφει έναν ύμνο στον Απόλλωνα και μεταγράφει λίγους αισώπειους μύθους σε στίχους²⁵⁸. Εκείνο που τον ώθησε σ' αυτά τα γυμνάσματα ήταν κάτι που έμοιαζε με την προειδοποιητική φωνή του δαιμονίου του· ήταν η απολλώνια επίγνωσή του ότι δεν καταλάβαινε, σα να ήταν βάρβαρος βασιλιάς, την ευγενή εικόνα ενός θεού και ότι διέτρεχε τον κίνδυνο, λόγω της ακατανόησias του, να προσβάλλει τη θεότητα αυτή. Το μήνυμα του προσώπου αυτού που έβλεπε ο Σωκράτης στο όνειρό του, είναι το μόνο σημάδι μιας αναποφασιστικότητας σχετικά με τα όρια της λογικής: μήπως αναρωτιόταν ο Σωκράτης: ό,τι δεν είναι κατανοητό για μένα δεν είναι κατ' ανάγκην ακατανόητο; Μήπως υπάρχει μια σφαίρα σοφίας απ' όπου έχει απελαθεί κάθε ειδήμονας της λογικής; Μήπως είναι η τέχνη ένα αναγκαίο συνακόλουθο και συμπλήρωμα της επιστήμης;

15. Στο πνεύμα αυτών των τελευταίων υποδεικτικών ερωτημάτων, πρέπει να εκθέσουμε τώρα πώς διαδόθηκε η επιρροή του Σωκράτη, έως τις μέρες μας και σ' όλο το μέλλον, στους μεταγενέστερους, σαν σκιά που συνεχίζει να μεγαλώνει καθώς δύει ο ήλιος και πώς προκαλεί μια συνε-

χή αναδημιουργία της τέχνης –της τέχνης με την πιο μεταφυσική, ευρεία και βαθιά έννοια– και πώς η ατελεύτητη διάρκεια της επιρροής αυτής εγγυάται την ατελεύτητη διάρκεια της τέχνης.

Πριν μπορέσουμε να αναγνωρίσουμε το γεγονός αυτό, πριν αποδείξουμε πειστικά την ενδότατη εξάρτηση κάθε τέχνης από τους Έλληνες, από τον Όμηρο έως τον Σωκράτη, έπρεπε να νιώσουμε γι' αυτούς τους Έλληνες ό,τι ένωσαν οι Αθηναίοι για τον Σωκράτη. Σχεδόν όλες οι εποχές και όλα τα στάδια της κουλτούρας προσπάθησαν κάποια στιγμή, με βαθιά δυσθυμία, να απελευθερωθούν από τους Έλληνες, επειδή κάθε προσωπική, εμφανώς πρωτότυπη και αξιοθαύμαστη δημιουργία φαινόταν, σε σύγκριση με εκείνους, να χάνει ξαφνικά τη ζωή και το χρώμα της και να γίνεται αποτυχημένο αντίγραφο, ακόμη και καρικατούρα. Κι έτσι, κάθε τόσο ξεσπάει μια βαθιά οργή εναντίον αυτού του αλαζονικού μικρού λαού, που είχε την τόλμη να χαρακτηρίζει «βάρβαρο» ό,τι δεν ήταν δικό του γέννημα θρέμμα. Ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι, αναρωτιέται κανείς, που, παρ' όλο που έχουν μόνον εφήμερη ιστορική λάμψη, κωμικά περιορισμένους θεσμούς, αμφίβολη ηθική και χαρακτηρίζονται από ειδική ελαττώματα, έχουν την αξίωση ότι διαθέτουν εκείνη την αξιοπρέπεια και την εξέχουσα θέση που διακρίνει τη μεγαλοφυΐα από τις μάζες; Δυστυχώς, κανένας δεν ήταν αρκετά τυχερός να βρει το κώνιο με το οποίο θα κατάφερε να απαλλαχτεί απ' αυτό το φαινόμενο: όλο το δηλητήριο που δημιούργησαν ο φθόνος, η συκοφαντία και το μίσος δεν ήταν αρκετό για να καταστρέψει αυτό το αύταρκες μεγαλείο. Κι έτσι νιώθει κανείς ντροπιασμένος και φοβισμένος μπροστά στους Έλληνες, εκτός κι αν εκτιμά την αλήθεια πάνω απ' όλα και τολ-

μά να αναγνωρίσει ακόμη και τούτη την αλήθεια: ότι οι Έλληνες κρατούν στα χέρια τους, σαν ηνίοχοι, τα χαλινάρια της δικής μας και κάθε άλλης κουλτούρας, αλλά και ότι σχεδόν πάντα τα άρματα και τα άλογα είναι κατώτερης ποιότητας και δόξας από τους οδηγούς τους, που το έχουν παιχνίδι να γκρεμίσουν αυτό το σύνολο σε μια άβυσσο, την οποία εύκολα πηδούν εκείνοι μ' ένα άλμα όμοιο μ' εκείνο του Αχιλλέα²⁵⁹.

Για να προσφέρουμε και στον Σωκράτη το αξίωμα μιας τέτοιας θέσης οδηγού και ηγέτη, αρκεί να αναγνωρίσουμε σ' αυτόν έναν τύπο ύπαρξης άγνωστο έως τότε: τον τύπο του θεωρητικού ανθρώπου²⁶⁰, του οποίου τη σημασία και τον σκοπό θα μελετήσουμε ευθύς αμέσως. Όπως ο καλλιτέχνης, έτσι και ο θεωρητικός άνθρωπος βρίσκει απεριόριστη ικανοποίηση στο υπάρχον και η ικανοποίηση αυτή τον προστατεύει από την πρακτική ηθική του πεσιμισμού, του οποίου τα όμοια με του Λυγκέα²⁶¹ μάτια λάμπουν μόνο μέσα στο σκοτάδι. Διότι, αν κάθε φορά που αποκαλύπτεται η αλήθεια, το συνεπαρμένο μάτι του καλλιτέχνη παραμένει στυλωμένο σ' αυτό που, μετά την αποκάλυψη, εξακολουθεί να είναι καλυμμένο, ο θεωρητικός άνθρωπος χαίρεται και ικανοποιείται με το να βλέπει τον πέπλο να πέφτει και βρίσκει τον υπέρτατο σκοπό και την υπέρτατη ηδονή του στη διαδικασία μιας επιτυχημένης αποκάλυψης, που πραγματοποιείται χάρη στις δικές του δυνάμεις. Δεν θα υπήρχε επιστήμη, αν αυτή ασχολούνταν μόνο μ' αυτή τη μοναδική γυμνή θεότητα και με τίποτε άλλο. Διότι, στην περίπτωση αυτή, οι οπαδοί της θα έπρεπε να ένιωθαν σαν άνθρωποι που ήθελαν να σκάψουν μια κάθεται τρύπα που να διαπερνάει τη γη πέρα ως πέρα: ο κάθεται θα καταλάβαινε πως, ακόμη κι αν έσκαβε με ζήλο ό-

λη του τη ζωή, θα μπορούσε να σκάψει μόνο ένα πολύ μικρό μέρος αυτού του τρομερού βάθους, μέρος που θα καταχωνόταν μπροστά στα μάτια του από τη δουλειά του διπλανού του και, κατά συνέπεια, πως ένα τρίτο πρόσωπο θα έκανε καλά να διαλέξει ένα καινούριο μέρος για τις δικές του προσπάθειες διάτρησης. Ας υποθέσουμε τώρα πως κάποιος αποδείκνυε πειστικά ότι δεν μπορεί να φτάσει κανείς στους αντίποδες μ' αυτό τον ευθύ τρόπο: ποιος θα ήθελε τότε να συνεχίσει να δουλεύει σ' αυτά τα παλιά βάθη, αν δεν είχε αποφασίσει, στο μεταξύ, να αρκείται στο να βρίσκει εκεί πολύτιμους λίθους ή να ανακαλύπτει φυσικούς νόμους; Γι' αυτό ακριβώς τόλμησε ο Λέσσιγγ, ο πιο έντιμος θεωρητικός άνθρωπος, να διακηρύξει ότι ενδιαφερόταν περισσότερο για την αναζήτηση της αλήθειας απ' ό,τι για την ίδια την αλήθεια²⁶². κι έτσι φανέρωσε το βασικό μυστικό της επιστήμης προς μεγάλη έκπληξη, και μάλιστα οργή, των επιστημόνων. Ωστόσο, πλάι σ' αυτή την απομονωμένη γνώση, που γεννήθηκε από περίσσεια τιμιότητας αν όχι έπαρσης, υπάρχει μια βαθιά *αυταπάτη*, που είδε το φως του κόσμου για πρώτη φορά με το πρόσωπο του Σωκράτη: η ακλόνητη πίστη ότι η σκέψη μπορεί, αν χρησιμοποιήσει τον μίτο της αιτιότητας, να διεισδύσει στις βαθύτερες αβύσσους τού Είναι, και ότι η σκέψη, όχι μόνο μπορεί να γνωρίσει το Είναι, αλλά και να το διορθώσει. Αυτή η υψηλή μεταφυσική ψευδαίσθηση συνοδεύει την επιστήμη ως ένστικτο και την οδηγεί ξανά και ξανά στα όριά της, στα οποία οφείλει να μετατραπεί σε τέχνη – που είναι ο πραγματικός σκοπός αυτού του μηχανισμού.

Με τη δάδα της σκέψης αυτής στα χέρια μας, ας εξετάσουμε τώρα τον Σωκράτη: βλέπουμε πως είναι ο πρώτος που μπόρεσε όχι μόνο να ζήσει οδηγούμενος απ' αυτό

το ένστικτο της επιστήμης, αλλά και να πεθάνει – κι αυτό είναι το σημαντικότερο. Επομένως, η εικόνα του θνήσκο- ντος Σωκράτη ως του ανθρώπου που έχει λυτρωθεί από τον φόβο του θανάτου μέσω της γνώσης και των συλλογι- σμών, είναι το οικόσημο που βρίσκεται πάνω από την πόρ- τα της επιστήμης και θυμίζει σ' όλους τον προορισμό της, που είναι να κάνει την ενθάδε ύπαρξη να φανεί κατανοη- τή και συνεπώς δικαιολογημένη· γι' αυτό, στην περίπτωση που δεν αρχούν οι συλλογισμοί, πρέπει να έρθει να τους βοηθήσει τελικά ο μύθος, ο μύθος τον οποίο πριν από λίγο αποκάλεσα αναγκαία συνέπεια, και μάλιστα σκοπό, της ε- πιστήμης.

Αν φανταστούμε πώς μετά τον Σωκράτη, αυτό τον μυσταγωγό της επιστήμης, οι φιλοσοφικές σχολές διαδέ- χτηκαν η μια την άλλη, σαν το ένα κύμα μετά το άλλο· πώς η ανυποψίαστη καθολικότητα αυτής της δίψας για γνώση οδήγησε την επιστήμη, στις πιο μακρινές περιοχές του πο- λιτισμένου κόσμου και ως αληθινό καθήκον κάθε ανθρώ- που ανώτερης ικανότητας, σε μια ανοιχτή θάλασσα, από την οποία ποτέ δεν κατέστη δυνατό να εκδιωχτεί έκτοτε· πώς, χάρη στην καθολικότητα αυτή, ένα κοινό δίκτυ της σκέψης απλώθηκε για πρώτη φορά πάνω από όλη τη γήινη σφαίρα, ανοίγοντας μάλιστα την προοπτική της κατανόη- σης των νόμων όλου του ηλιακού συστήματος· αν τα φα- νταστούμε όλα αυτά και αν προσθέσουμε και την εκπλη- κτικά ψηλή πυραμίδα της σημερινής γνώσης, τότε δεν μπο- ρούμε να μη δούμε τον Σωκράτη ως κρίσιμη καμπή και ά- ξονα της λεγόμενης παγκόσμιας ιστορίας. Διότι, αν φαντα- ζόμασταν ότι όλη αυτή η ανυπολόγιστη ποσότητα ενέρ- γειας, που αναλώθηκε γι' αυτή την παγκόσμια τάση, αφιε- ρωνόταν, όχι στην υπηρεσία της γνώσης, αλλά σε πρακτι-

κούς, δηλαδή εγωιστικούς σκοπούς των ατόμων και των λαών, τότε η ενστικτώδης ηδονή με τη ζωή πιθανόν να αδυνατίζε, μέσα σε γενικευμένους εξοντωτικούς αγώνες και συνεχείς μετακινήσεις λαών, σε τέτοιο βαθμό που η αυτοκτονία θα γινόταν συνήθεια και το άτομο ίσως να αισθανόταν ως τελευταίο απομεινάρι της αίσθησης του καθήκοντος το να στραγγαλίζει, σαν τους κατοίκους των νήσων Φίτζι²⁶³, τους γονείς του και τους φίλους του: πρακτικός πεσιμισμός που θα μπορούσε να γεννήσει μια φρικαλέα ηθική γενοκτονίας από οίκτο – πεσιμισμός που κατά τα άλλα υπάρχει και υπήρχε στον κόσμο παντού όπου δεν εμφανίστηκε η τέχνη, υπό κάποια μορφή, αλλά ιδιαίτερα με τη μορφή της θρησκείας και της επιστήμης, ως γιατρικό και προστασία ενάντια σ' αυτή την πνοή της πανούκλας.

Απέναντι σ' αυτό τον πρακτικό πεσιμισμό, ο Σωκράτης είναι το αρχέτυπο του θεωρητικού οπτιμιστή, ο οποίος, επειδή πιστεύει στη δυνατότητα κατανόησης της φύσης των πραγμάτων, αποδίδει στο γινώσκειν και στο ειδέναι τη δύναμη πανάκειας, ενώ συλλαμβάνει την πλάνη ως το καθ' εαυτό κακό. Ο σωκρατικός άνθρωπος πίστευε ότι η διείσδυση σ' αυτά τα βάθη και ο χωρισμός της αληθινής γνώσης από τη φαινομενικότητα και την πλάνη είναι ο ευγενέστερος και μάλιστα ο μόνος αληθινά ανθρώπινος προορισμός. Από τον Σωκράτη και δώθε, αυτός ο μηχανισμός των εννοιών, των κρίσεων και των εξαγωγών συμπερασμάτων θεωρήθηκε ανώτατη ενασχόληση και θαυμαστό δώρο της φύσης, ανώτερο απ' όλες τις άλλες ικανότητες. Ακόμη και οι πιο υπέροχες ηθικές πράξεις, οι ενορμήσεις για οίκτο, αυτοθυσία, ηρωισμό, καθώς κι εκείνη η τόσο δυσπρόσιτη γαλήνια θάλασσα της ψυχής που ονομαζόταν σωφροσύνη²⁶⁴ από τον απολλώνιο Έλληνα, αντλήθηκαν από τη

διαλεκτική της γνώσης από τον Σωκράτη και από τους ομοϊδεάτες διαδόχους του έως σήμερα και χαρακτηρίστηκαν διδάξιμες. Όποιος δοκίμασε ποτέ την απόλαυση της σωκρατικής γνώσης και αντιλήφθηκε πώς επιδιώκει αυτή, ανοίγοντας ολοένα πλατύτερους κύκλους, να αγκαλιάσει όλο τον κόσμο των φαινομενικότητων, δεν θα βρει ποτέ πιο έντονο ερέθισμα για την ενθάδε ύπαρξη από τη φοβερή επιθυμία να ολοκληρώσει αυτή την κατάκτηση και να πλέξει μ' ακατάλυτα βρόχια ένα αδιαπέραστο δίκτυ. Σ' έναν τέτοιο άνθρωπο ο πλατωνικός Σωκράτης εμφανίζεται ως ο δάσκαλος μιας εντελώς καινούριας μορφής «ελληνικής ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας» και μακαριότητας της ενθάδε ύπαρξης, μορφής που προσπαθεί να εκφορτιστεί με πράξεις – συχνότερα με μαιευτικές²⁶⁵ και παιδαγωγικές επιρροές σε νεαρούς ευγενείς, με σκοπό να παράγει τελικά τη μεγαλοφυΐα.

Η επιστήμη όμως, κεντρισμένη από την ισχυρή αυταπάτη της, ορμά τότε ασυγκράτητα έως τα όρια της, όπου ναυαγεί ο κρυμμένος στην ουσία της λογικής οπτιμισμός της. Διότι η περιφέρεια του κύκλου της επιστήμης έχει άπειρο αριθμό σημείων, και, μολονότι είναι ακόμη απολύτως αδύνατο να συλλάβει κανείς πώς θα μπορούσε να μετρηθεί ποτέ ο κύκλος, ο ευγενής και προικισμένος άνθρωπος φτάνει μοιραία, πριν περάσει τα μισά της ζωής του, σε τέτοια οριακά σημεία της περιφέρειας, όπου ατενίζει ακίνητος το μη διαυγάσιμο. Όταν βλέπει με δέος τη λογική να τυλίγεται γύρω από τα όρια αυτά και τελικά να δαγκώνει την ουρά της – τότε εμφανίζεται μπροστά του η καινούρια μορφή γνώσης, η τραγική γνώση, την οποία είναι αδύνατο να αντέξει δίχως να χρησιμοποιήσει ως προστασία και γιατρικό την τέχνη.

Αν στρέψουμε τα δυναμωμένα και αναζωογονημένα από τη θέαση των Ελλήνων μάτια μας στις πιο ψηλές σφαίρες του κόσμου που μας περιβάλλει, βλέπουμε αυτή τη δίψα της ακόρεστης οπτιμιστικής γνώσης, που πρώτη της ενσάρκωση ήταν ο Σωκράτης, να μετασχηματίζεται σε τραγική παραίτηση και ανάγκη για τέχνη: ενώ η ίδια αυτή δίψα μπορεί να εκφράζεται, σε κατώτερες βαθμίδες, εχθρικά προς την τέχνη και να απεχθάνεται ιδίως την διονυσιακή-τραγική τέχνη, όπως φαίνεται αυτό για παράδειγμα στον προαναφερθέντα αγώνα του σωκρατισμού εναντίον της αισχύλειας τραγωδίας.

Εδώ χτυπάμε, με ταραγμένη καρδιά, τις πόρτες του παρόντος και του μέλλοντος: θα οδηγήσει αυτός ο «μετασχηματισμός» σε καινούριους σχηματισμούς της μεγαλοφυΐας και ακριβώς στον σχηματισμό του ασκούντος τη μουσική Σωκράτη; Θα υφάινεται ολοένα πιο σφιχτά και λεπτά το δίχτυ της τέχνης, έστω και με το όνομα της θρησκείας ή της επιστήμης, αυτό το δίχτυ που είναι ριγμένο πάνω στην ενθάδε ύπαρξη, ή είναι προορισμένο να γίνει κουρέλια μέσα στον ασταμάτητο, βάρβαρο, χαοτικό στρόβιλο που σήμερα αυτοαποκαλείται «παρόν»; – Ανήσυχοι, όχι όμως κι απελπισμένοι, στεκόμαστε στην άκρη για λίγο, ως θεώμενοι άνθρωποι που τους παραχωρήθηκε το δικαίωμα να είναι μάρτυρες αυτών των ανήκουστων αγώνων και μεταβολών. Αχ! Η μαγεία των αγώνων αυτών είναι ότι εκείνοι που τους παρατηρούν, οφείλουν να συμμετάσχουν σ' αυτούς!

16. Αναπτύσσοντας αυτό το ιστορικό παράδειγμα, προσπαθήσαμε να αποδείξουμε ότι η τραγωδία χάνεται με

την εξαφάνιση του πνεύματος της μουσικής και ότι μπορεί να ξαναγεννηθεί μόνο απ' αυτό το πνεύμα. Για να μετριάσουμε το ασυνήθιστο αυτού του ισχυρισμού και για να υποδείξουμε, από την άλλη μεριά, την καταγωγή της γνώσης μας αυτής, πρέπει να εξετάσουμε τώρα με ελεύθερο μάτι τα ανάλογα φαινόμενα της δικής μας εποχής: πρέπει να μπορούμε μέσα σ' αυτούς τους αγώνες, οι οποίοι γίνονται, όπως είπα, στις πιο υψηλές σφαίρες του σημερινού κόσμου μεταξύ της ακόρεστης οπτιμιστικής γνώσης και της τραγικής ανάγκης για τέχνη. Θα παραλείψω εσκεμμένα όλες εκείνες τις άλλες ανταγωνιστικές ενορμήσεις που εναντιώνονται όλες τις εποχές στην τέχνη, και ιδιαίτερα στην τραγωδία, και που, ακόμη και σήμερα, εξαπλώνονται με τέτοια σιγουριά για τη νίκη που από τις θεατρικές τέχνες, παραδείγματος χάρη, μόνον η φάρσα και το μπαλέτο²⁶⁶ ανοίγουν σε αφθονία τα λουλούδια τους, λουλούδια που η μυρωδιά τους ίσως να μην είναι ευχάριστη για όλους. Θα μιλήσω μόνο για τη λαμπρότερη εναντίωση στην τραγική κοσμοαντίληψη – και μ' αυτό εννοώ την επιστήμη, που είναι κατά βάθος οπτιμιστική, με τον πρόγονό της τον Σωκράτη επικεφαλής. Κατόπιν θα κατονομάσω εκείνες τις δυνάμεις που μου φαίνονται να εγγυώνται μια αναγέννηση της τραγωδίας και μερικές άλλες τρισμακάριστες προσδοκίες για τη γερμανική ψυχή!

Πριν μπορούμε στη μέση αυτών των αγώνων, ας φορέσουμε την πανοπλία των γνώσεων που αποκτήσαμε μέχρι τώρα. Σ' αντίθεση μ' όλους εκείνους που θέλουν να παράγουν τις τέχνες αποκλειστικά από μια αρχή, ως αναγκαία πηγή ζωής κάθε έργου τέχνης, εγώ προσηλώνω τη ματιά μου στις δυο καλλιτεχνικές θεότητες των Ελλήνων, στον Απόλλωνα και στον Διόνυσο, και αναγνωρίζω σ' αυτούς τους

ζωντανούς και περιφανείς εκπρόσωπους δύο κόσμων τέχνης, που διαφέρουν τόσο στη βαθύτερη ουσία τους όσο και στους υψηλότερους στόχους τους. Ο Απόλλωνας είναι για μένα το μεταμορφωτικό πνεύμα της *principium individuationis* [αρχής της εξατομίκευσης], το οποίο είναι το μόνο που μπορεί να προκαλέσει τη λύτρωση μέσα στη φαινομενικότητα· ενώ με τη μυστικιστική θριαμβευτική κραυγή του Διόνυσου σπάει η μαγεία της εξατομίκευσης και ανοίγει ο δρόμος που οδηγεί στις Μητέρες του Είναι²⁶⁷, στον ενδότερο πυρήνα των πραγμάτων. Τούτη η φοβερή αντίθεση, που χάσκει ανάμεσα στην πλαστική τέχνη ως την απολλώνια τέχνη και στη μουσική ως τη διονυσιακή τέχνη, έγινε αντιληπτή μονάχα από έναν από τους μεγάλους στοχαστές. Και έγινε αντιληπτή σε τέτοιο βαθμό που ο στοχαστής αυτός, παρ' όλο που δεν είχε την καθοδήγηση του συμβολισμού των ελληνικών θεοτήτων, έδωσε στη μουσική έναν χαρακτήρα και μια καταγωγή διαφορετική απ' όλες τις άλλες τέχνες επειδή, αντίθετα μ' αυτές, η μουσική δεν είναι αντίγραφο του φαινομένου, αλλά άμεσο αντίγραφο της ίδιας της θέλησης και, κατά συνέπεια, εκφράζει αυτό που είναι μεταφυσικό μέσα στον φυσικό κόσμο, το πράγμα καθ' εαυτό κάθε φαινομένου (Σοπενάουερ, *Ο κόσμος ως θέληση και παράστασις*²⁶⁸, I, σ. 310). Σ' αυτή τη σπουδαιότερη ανακάλυψη για κάθε αισθητική, με την οποία αρχίζει κυριολεκτικά η αισθητική, με την πιο σοβαρή έννοια της λέξης, έβαλε ο Ρίχαρντ Βάγκνερ τη σφραγίδα του, επικυρώνοντας την αιώνια αλήθεια της, όταν διαβεβαίωσε στον Μπετόβεν του ότι η μουσική πρέπει να εκτιμάται σύμφωνα με αισθητικές αρχές τελείως διαφορετικές από εκείνες που εφαρμόζονται σ' όλες τις πλαστικές τέχνες και γενικά όχι σύμφωνα με την κατηγορία της ομορφιάς· ενώ, από την

άλλη μεριά, μια πλανημένη αισθητική, που εμπνέεται από μια εσφαλμένη και εκφυλισμένη τέχνη, έχει συνηθίσει να ζητάει από τη μουσική, ξεκινώντας από μια έννοια της ομορφιάς που ταιριάζει στις πλαστικές τέχνες, ένα αποτέλεσμα όμοιο μ' αυτό που παράγουν τα έργα πλαστικής τέχνης, δηλαδή την παραγωγή ευχαρίστησης μέσω ωραίων μορφών. Όταν ανακάλυψα αυτή τη φοβερή αντίθεση, ένιωσα μια δυνατή ανάγκη να προσεγγίσω την ουσία της ελληνικής τραγωδίας, δηλαδή την πιο βαθιά εκδήλωση της ελληνικής μεγαλοφυΐας· διότι μόνο τότε πίστεψα ότι διέθετα έναν μαγικό τρόπο που μου επέτρεπε –πολύ μακριά από τη φρασεολογία της τρέχουσας αισθητικής μας– να θέσω, ενώπιον της ψυχής μου, το πρωταρχικό πρόβλημα της τραγωδίας. Γι' αυτό κατάφερα να ρίξω μια τόσο εκπληκτικά ασυνήθιστη ματιά στην ελληνική πραγματικότητα που αναγκαία κατέληξα στη γνώμη ότι η τόσο επηρμένη επιστήμη μας για την ελληνική κλασική εποχή ήξερε μέχρι τώρα να τρέφεται μόνο με φιγούρες θεάτρου σκιών και με επουσιώδεις λεπτομέρειες.

Τώρα μπορούσαμε να θίξουμε αυτό το πρωταρχικό πρόβλημα με το εξής ερώτημα: τι αισθητικό αποτέλεσμα προκύπτει όταν δρουν πλάι πλάι αυτές οι καθ' εαυτές χωριστές καλλιτεχνικές δυνάμεις, η απολλώνια και η διονυσιακή; Ή, με πιο συντομευμένη μορφή: πώς συνδέεται η μουσική με την εικόνα και την έννοια; – Ο Σοπενάουερ, τον οποίο εγκωμιάζει ακριβώς για το σημείο αυτό ο Ρίχαρντ Βάγκνερ για την αξεπέραστη καθαρότητα και σαφήνεια της έκθεσής του, εκφράζεται πληρέστερα για το ζήτημα αυτό στο ακόλουθο απόσπασμα, που θα παραθέσω ολόκληρο (Ο κόσμος ως θέληση και παράσταση, I, σ. 309²⁶⁹): «Σύμφωνα με τα προηγούμενα, μπορούμε να δούμε τον

φαινόμενο κόσμο ή φύση και τη μουσική ως δύο διαφορετικές εκφράσεις του ίδιου πράγματος, το οποίο είναι επομένως το μόνο ενδιάμεσο της αναλογίας τους κι έτσι απαιτείται να το γνωρίσουμε, αν θέλουμε να κατανοήσουμε την αναλογία αυτή. Αν θεωρηθεί λοιπόν η μουσική μια έκφραση του κόσμου, είναι στον υψηλότερο βαθμό μια καθολική γλώσσα, η οποία συνδέεται όντως με την καθολικότητα των εννοιών, όπως συνδέονται κι αυτές με τα μεμονωμένα πράγματα. Η καθολικότητά της όμως δεν είναι κατά κανένα τρόπο εκείνη η κενή καθολικότητα της αφαιρέσεως· είναι τελείως διαφορετική και αδιαχώριστη από μια σαφή και κατανοητή στον καθένα ακρίβεια. Απ' αυτή την άποψη μοιάζει με τα γεωμετρικά σχήματα και με τους αριθμούς, που είναι οι καθολικές μορφές όλων των δυνατών αντικειμένων της εμπειρίας και μπορούν να εφαρμοστούν απριόρι σ' όλα αυτά τα αντικείμενα· δεν είναι καθόλου αφηρημένες, αλλά καταληπτές και εντελώς καθορισμένες. Όλες οι πιθανές προσπάθειες, διεγέρσεις και εξωτερικεύσεις της θέλησης, όλες αυτές οι διαδικασίες που συμβαίνουν μέσα στον άνθρωπο και που τις κατατάσσει το λογικό στην ευρεία, αρνητική έννοια του «συναισθήματος», μπορούν να εκφραστούν από τις απείρως πολλές πιθανές μελωδίες, αλλά πάντα στην καθολικότητα της απλής μορφής, χωρίς το υλικό, πάντα σύμφωνα με το πράγμα καθ' εαυτό, όχι σύμφωνα με το φαινόμενο, την εσωτερη ψυχή, ούτως ειπείν, του φαινομένου, χωρίς το σώμα. Αυτή η βαθιά σχέση, την οποία έχει η μουσική με την αληθινή φύση όλων των πραγμάτων, εξηγεί επίσης το γεγονός ότι, όταν ακούγεται μια κατάλληλη μουσική μπροστά σε οποιαδήποτε σκηνή, δράση, συμβάν ή περιβάλλον, η μουσική αυτή μοιάζει να μας αποκαλύπτει το πιο κρυφό νόημά της, να μας δίνει το

πιο ακριβές και σαφές σχόλιο επ' αυτού. Η ίδια αυτή σχέση εξηγεί επίσης και τούτο το άλλο γεγονός: εκείνος που παραδίδεται εντελώς στην εντύπωση μιας συμφωνίας, νομίζει πως βλέπει να ξετυλίγονται μπροστά στα μάτια του όλα τα πιθανά γεγονότα της ζωής και του κόσμου· αν καθίσει και σκεφτεί όμως, δεν μπορεί να βρει ομοιότητα ανάμεσα στους ήχους και στα πράγματα που πέρασαν απ' το μυαλό του. Διότι, όπως είπαμε, η μουσική διακρίνεται από όλες τις άλλες τέχνες από το γεγονός ότι δεν είναι ένα αντίγραφο του φαινομένου ή, ακριβέστερα, της επαρκούς αντικειμενικότητας της θέλησης, αλλά ένα άμεσο αντίγραφο της ίδιας της θέλησης και γι' αυτό εκφράζει καθετί μεταφυσικό μέσα στον φυσικό κόσμο, το πράγμα καθ' εαυτό κάθε φαινομένου. Κατά συνέπεια, μπορούμε να ονομάσουμε τον κόσμο τόσο ενσαρκωμένη μουσική όσο και ενσαρκωμένη θέληση· κι αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο δίνει η μουσική σε κάθε πίνακα ζωγραφικής και μάλιστα σε κάθε σκηνή της πραγματικής ζωής και του κόσμου πιο υψηλή σημασία· κι αυτό γίνεται τόσο περισσότερο όσο πιο ανάλογη είναι η μελωδία της με το εσωτέρο πνεύμα του κάθε συγκεκριμένου φαινομένου. Γι' αυτό μπορούμε να βάλουμε σε μουσική ένα ποίημα ως τραγούδι ή μια ορατή σκηνή ως παντομίμα ή και τα δυο μαζί ως όπερα. Τέτοιες μεμονωμένες εικόνες της ανθρώπινης ζωής, όταν εκφράζονται από την καθολική γλώσσα της μουσικής, δεν έχουν ποτέ αναγκαία σύνδεση ή και απόλυτη αντιστοιχία μ' αυτήν· απλώς έχουν μ' αυτήν τη σχέση ενός τυχόντος παραδείγματος με μια καθολική έννοια· παριστούν με την ακρίβεια της πραγματικότητας αυτό που εκφέρει η μουσική με τη γενικότητα της καθαρής μορφής. Διότι οι μελωδίες είναι έως έναν ορισμένο βαθμό, όπως και οι καθολικές έν-

νοιες, ένα *abstractum* [αφαίρεση] της πραγματικότητας. Η πραγματικότητα, δηλαδή ο κόσμος των μεμονωμένων πραγμάτων, παρέχει το αντικείμενο της αντίληψης, το ειδικό και το ατομικό, την ιδιαίτερη περίπτωση, τόσο στη γενικότητα των εννοιών όσο και στη γενικότητα των μελωδιών· οι δυο αυτές γενικότητες όμως είναι από μια ορισμένη έννοια αντιτιθέμενες η μια στην άλλη, επειδή οι έννοιες περιέχουν μόνο τις πρώτες μορφές που αφαιρούνται από την αντίληψη, ούτως ειπείν το βγαλμένο κέλυφος των πραγμάτων κι έτσι είναι, για να μιλήσουμε αυστηρά, *abstracta* [αφαιρέσεις], ενώ η μουσική δίνει τον ενδότερο πυρήνα που προηγείται όλων των μορφών, μ' άλλα λόγια την καρδιά των πραγμάτων. Αυτή η σχέση μπορεί να εκφραστεί πολύ καλά με τη γλώσσα των σχολαστικών: οι έννοιες είναι τα *universalia post rem*, αλλά η μουσική δίνει τα *universalia ante rem*, και η πραγματικότητα τα *universalia in re*²⁷⁰. Όπως είπαμε ήδη όμως, το ότι είναι δυνατή γενικά μια σχέση ανάμεσα σε μια μουσική σύνθεση και σε μια ορατή παράσταση στηρίζεται στο γεγονός ότι και οι δυο είναι απλώς διαφορετικές εκφράσεις της ίδιας εσώτερης ουσίας του κόσμου. Όταν επίσης φαίνεται, σε μια μεμονωμένη περίπτωση, καθαρά μια τέτοια σχέση, όταν δηλαδή ο συνθέτης φάνηκε ικανός να εκφράσει στην καθολική γλώσσα της μουσικής τις κινήσεις της θέλησης που αποτελούν τον πυρήνα ενός γεγονότος, τότε η μελωδία του τραγουδιού, η μουσική της όπερας είναι εκφραστικές. Η αναλογία όμως την οποία ανακάλυψε ο συνθέτης πρέπει να έχει προκύψει από την άμεση γνώση της ουσίας του κόσμου, εν αγνοία του λογικού του, και δεν πρέπει να είναι μια συνειδητή, προσχεδιασμένη μίμηση που παράγεται με τη διαμεσολάβηση εννοιών, γιατί αλλιώς η μουσική δεν εκφράζει την εν-

δότερη ουσία, την ίδια τη θέληση, αλλά μιμείται απλώς και ανεπαρκώς το φαινόμενο της θέλησης· κι αυτό ακριβώς κάνει κάθε μιμητική μουσική».

Σύμφωνα με τη θεωρία του Σοπενάουερ λοιπόν, καταννούμε τη μουσική άμεσα ως γλώσσα της θέλησης και αισθανόμαστε τη φαντασία μας να παρακινείται να δώσει μορφή σ' αυτό τον άορατο και όμως τόσο δραστήρια κινούμενο πνευματικό κόσμο που μας μιλάει, και να τον ενσαρκώσει μ' ένα ανάλογο παράδειγμα. Από την άλλη μεριά, η εικόνα και η έννοια αποκτούν ανώτερη σημασία κάτω από την επίδραση μιας μουσικής που αντιστοιχεί αληθινά σ' αυτές. Επομένως, η διονυσιακή τέχνη φροντίζει να ασκεί δύο είδη επιδράσεων στην απολλώνια καλλιτεχνική ικανότητα: η μουσική προτρέπει στην αλληγορική θέαση της διονυσιακής γενικότητας, και η μουσική δίνει τότε στην αλληγορική εικόνα την ανώτερη σημασία της. Απ' αυτά τα γεγονότα, που είναι κατανοητά καθ' εαυτά και που δεν είναι απρόσιτα σε μια πιο διεξοδική εξέταση, συμπεραίνω ότι η μουσική είναι ικανή να γεννήσει τον μύθο, δηλαδή το πιο σημαντικό παράδειγμα, και ακριβώς τον τραγικό μύθο: τον μύθο που εκφράζει με παραβολές τη διονυσιακή γνώση. Αναφερόμενος στον λυρικό ποιητή, έδειξα πώς πασχίζει η μουσική να εκφράσει, στον λυρικό ποιητή, την ουσία της σε απολλώνιες εικόνες. Αν σκεφτούμε τώρα ότι η μουσική, στο ανώτατο στάδιό της, είναι υποχρεωμένη να προσπαθεί να καταλήξει σε μια ανώτατη συμβολοποίηση, οφείλουμε να δεχτούμε ότι ξέρει επίσης να βρει τη συμβολική έκφραση για την αληθινή διονυσιακή σοφία της· και πού πρέπει να αναζητήσουμε αυτή την έκφραση, αν όχι στην τραγωδία και γενικότερα στην έννοια του τραγικού;

Από την ουσία της τέχνης, όπως συλλαμβάνεται συνή-

θως αυτή σύμφωνα με την κατηγορία της φαινομενικότητας και της ομορφιάς μόνο, δεν μπορούμε να συνάγουμε το τραγικό, αν θέλουμε να είμαστε έντιμοι: μόνο μέσω του πνεύματος της μουσικής μπορούμε να καταλάβουμε τη χαρά που προκαλεί η εκμηδένιση του ατόμου. Διότι μόνο σε ξεχωριστά παραδείγματα τέτοιας εκμηδένισης βλέπουμε καθαρά το αιώνιο φαινόμενο της διονυσιακής τέχνης, που δείχνει τη θέληση στην παντοδυναμία της, κατά κάποιο τρόπο πίσω από την *principium individuationis* [αρχή της εξατομίκευσης], την αιώνια ζωή πέρα απ' όλα τα φαινόμενα και παρά κάθε εκμηδένιση. Η μεταφυσική χαρά με το τραγικό είναι μια μετάφραση της ενστικτώδους ασύνειδης διονυσιακής σοφίας στη γλώσσα της εικόνας: ο ήρωας, η ανώτερη εμφάνιση της θέλησης, εκμηδενίζεται για χάρη της δικής μας απόλαυσης, επειδή είναι μόνο φαινόμενο και επειδή η αιώνια ζωή της θέλησης δεν επηρεάζεται από την εκμηδένισή του. «Πιστεύουμε στην αιώνια ζωή», διαλαλεί η τραγωδία, ενώ η μουσική είναι η άμεση ιδέα της ζωής αυτής. Η πλαστική τέχνη έχει τελείως διαφορετικό σκοπό: εδώ ο Απόλλωνας ξεπερνάει την οδύνη του ατόμου με τη λαμπερή εξύμνηση της αιωνιότητας του φαινομένου: εδώ η ομορφιά θριαμβεύει πάνω στην οδύνη, που είναι εγγενής στη ζωή· ο πόνος εξαλείφεται κατά κάποιο τρόπο ταχυδακτυλουργικά από τα χαρακτηριστικά της φύσης²⁷¹. Στη διονυσιακή τέχνη και στον τραγικό συμβολισμό της, η ίδια αυτή φύση φωνάζει σε μας με την αληθινή, ανυπόκριτη φωνή της: «Να είσαι σαν εμένα! Μέσα στην ακατάπαυστη μεταβολή των φαινομένων, εγώ είμαι η πρωταρχική μητέρα που δημιουργεί αιωνίως, που εξωθεί αιωνίως στην ενθάδε ύπαρξη, που βρίσκει αιωνίως ικανοποίηση σ' αυτή τη μεταβολή των φαινομένων!»

17. Και η διονυσιακή τέχνη επίσης θέλει να μας πείσει για την αιώνια χαρά της ενθάδε ύπαρξης: μόνο που πρέπει να αναζητήσουμε αυτή τη χαρά όχι στα φαινόμενα, αλλά πίσω απ' αυτά. Πρέπει να παραδεχτούμε πως ό,τι γεννιέται πρέπει να είναι έτοιμο για ένα επώδυνο τέλος· είμαστε υποχρεωμένοι να δούμε μέσα στη φρίκη της ατομικής ύπαρξης – ωστόσο δεν πρέπει να παγώσουμε από φόβο: μια μεταφυσική παρηγοριά μάς αποτραβά στιγμιαία από τα γρανάζια των μεταβαλλόμενων μορφών. Είμαστε πράγματι, για μικρές στιγμές, η ίδια η πρωταρχική ουσία, νιώθουμε τη φοβερή της επιθυμία για ύπαρξη και χαρά μέσα στην ύπαρξη· ο αγώνας, το μαρτύριο, η εκμηδένιση των φαινομένων, φαίνονται τώρα αναγκαία σε μας, απέναντι στην περίσσεια αναρίθμητων μορφών ενθάδε ύπαρξης που πλέζονται και ωθούνται προς τη ζωή, απέναντι στην υπεράφθονη γονιμότητα της θέλησης του κόσμου· κεντριζόμαστε από το εξαγριωμένο κεντρί αυτών των βασάνων ακριβώς τη στιγμή που έχουμε γίνει ένα με την απροσμέτρητη πρωταρχική χαρά με την ενθάδε ύπαρξη και προαισθανόμαστε, μέσα σε διονυσιακή έκσταση, την αφθαρσία και την αιωνιότητα της χαράς αυτής. Παρά τον φόβο και τον οίκτο, είμαστε τα ευτυχημένα ζώντα όντα, όχι ως άτομα, αλλά ως το ένα ζών ον, με του οποίου τη δημιουργική χαρά είμαστε ενωμένοι.

Η ιστορία της γέννησης της ελληνικής τραγωδίας μάς λέει τώρα με πάμφωτη ακρίβεια πώς γεννήθηκε πράγματι η τραγική τέχνη των Ελλήνων από το πνεύμα της μουσικής. Πιστεύουμε πως με τούτη την ιδέα ερμηνεύσαμε για πρώτη φορά ορθά το πρωταρχικό και εκπληκτικό νόημα του χορού. Την ίδια στιγμή όμως πρέπει να παραδεχτούμε ότι η σημασία του τραγικού μύθου, για την οποία μιλήσαμε

πιο πάνω, ποτέ δεν έγινε σαφής με διαφανείς έννοιες στους έλληνες ποιητές, για να μη μιλήσουμε για τους έλληνες φιλοσόφους: οι ήρωές τους μιλούν κατά ένα ορισμένο τρόπο πιο επιπόλαια απ' ό,τι δρουν· ο μύθος δεν βρίσκει καθόλου επαρκή αντικειμενικοποίηση στον ομιλούμενο λόγο. Η δομή των σκηνών και ο εκφραστικός χαρακτήρας των πινάκων φανερώνουν μια βαθύτερη σοφία από εκείνη που μπορεί να δείξει ο ίδιος ο ποιητής με λέξεις και έννοιες: το ίδιο παρατηρείται και στον Σαίξπηρ, του οποίου ο Άμλετ²⁷², παραδείγματος χάρη, μιλάει πιο επιπόλαια απ' ό,τι δρα, κατά τρόπο που η φιλοσοφία του Άμλετ που αναφέραμε προηγουμένως δεν μπορεί να συναχθεί από τα λόγια του, αλλά από μια βαθιά θεώρηση και επισκόπηση του συνόλου. Όσον αφορά στην ελληνική τραγωδία, η οποία έχει φτάσει βέβαια έως εμάς μόνον ως ομιλούν δράμα, υπαινίχτηκα επίσης ότι η ασυμφωνία ανάμεσα στο μύθο και την έκφραση μπορεί εύκολα να μας οδηγήσει να θεωρήσουμε την τραγωδία λιγότερο σημαντική και περισσότερο ρηχή απ' ό,τι πραγματικά είναι, και, κατά συνέπεια, να υποθέσουμε πως είχε πιο επιδερμικό αποτέλεσμα από εκείνο που έπρεπε να είχε σύμφωνα με τη μαρτυρία των αρχαίων: διότι πολύ εύκολα ξεχνάμε ότι αυτό που δεν καταφέρει να κάνει ο ποιητής, δηλαδή να φτάσει την ανώτερη πνευματικοποίηση και ιδανικότητα του μύθου, μπορεί να καταφέρει να το κάνει κάθε στιγμή ως δημιουργικός μουσικός! Είναι σίγουρο ότι εμείς οφείλουμε να ανασυγκροτήσουμε με επιστημονικό τρόπο την παντοδυναμία της μουσικής δράσης προκειμένου να αισθανθούμε κάτι από την απaráμιλλη παρηγοριά που πρέπει να χαρακτήριζε την αληθινή τραγωδία. Ωστόσο, ακόμη κι αυτή την παντοδυναμία της μουσικής θα την αισθανόμασταν ως τέτοια μόνον

αν ήμασταν Έλληνες: διότι στην ελληνική μουσική στην πλήρη ανάπτυξή της πιστεύουμε πως ακούμε –σε σύγκριση με την απείρως πλουσιότερη μουσική που μας είναι γνωστή και οικεία– το νεανικό τραγούδι του πνεύματος της μουσικής να ηχεί με ένα ντροπαλό αίσθημα δύναμης. Όπως έλεγαν οι αιγύπτιοι ιερείς, οι Έλληνες είναι αιώνια παιδιά²⁷³ και, στην τραγική τέχνη επίσης, είναι παιδιά που δεν ξέρουν τι υπέροχο παιχνίδι έφτιαξαν – και το έσπασαν.

Αυτός ο αγώνας του πνεύματος της μουσικής για πλαστική και μυθική εκδήλωση, που εντείνεται διαρκώς από τις απαρχές της λυρικής τέχνης έως την αττική τραγωδία, σταματά ξαφνικά, έπειτα από μια οργιώδη ανάπτυξη, και χάνεται, για να το πούμε έτσι, από την επιφάνεια της ελληνικής τέχνης, ενώ η γεννημένη απ' αυτό τον αγώνα διονυσιακή κοσμοθεώρηση συνεχίζει να ζει μέσα στα μυστήρια και να έλκει, με τις πιο εκπληκτικές μεταμορφώσεις και εκφυλισμούς της, τις σοβαρές φύσεις. Ποιος ξέρει αν δεν θα ξεπροβάλλει κάποτε πάλι ως τέχνη μέσα από τα μυστικά έγκατά της;

Εδώ ερχόμαστε αντιμέτωποι με το ερώτημα του αν η ανταγωνιστική δύναμη, που προκάλεσε την εξαφάνιση της τραγωδίας, έχει αρκετές δυνάμεις ώστε να εμποδίσει για πάντα την καλλιτεχνική αφύπνιση της τραγωδίας και της τραγικής κοσμοθεώρησης. Αν η αρχαία τραγωδία βγήκε από τον δρόμο της χάρη στη διαλεκτική ενόρμηση για γνώση και για οπτιμισμό της επιστήμης, θα έπρεπε να συμπεράνουμε απ' αυτό το γεγονός ότι υπάρχει αιώνιος αγώνας ανάμεσα στη θεωρητική και στην τραγική κοσμοθεώρηση και μόνον όταν φτάσει το πνεύμα της μουσικής στα όριά του και καταστραφεί η αξίωσή του για καθολική εγκυρό-

τητα από την προδηλότητα αυτών των ορίων, θα μπορούσαμε να ελπίζουμε σε μια αναγέννηση της τραγωδίας – μιας μορφής κουλτούρας για την οποία θα προτείναμε ως σύμβολο τον *ασκούντα τη μουσική Σωκράτη*, με την έννοια που αναφέραμε πιο πάνω. Με την αντιπαράθεση αυτή, όταν λέω «πνεύμα της επιστήμης» εννοώ εκείνη την πίστη που ήρθε στο φως πρώτα με το πρόσωπο του Σωκράτη – την πίστη ότι η φύση μπορεί να εξηγηθεί και ότι η γνώση είναι πανάκεια.

Όποιος αναλογιστεί τις άμεσες συνέπειες αυτού του πνεύματος της επιστήμης, που προχωράει ασταμάτητα, θα καταλάβει αμέσως ότι ο *μύθος εκμηδενίστηκε* απ' αυτό και ότι, λόγω της εκμηδένισης αυτής, η *ποίηση εκτοπίστηκε* από το φυσικό ιδανικό έδαφος της κι έγινε *άπατρις*. Αν δίκαια αποδώσαμε στη μουσική τη δύναμη να γεννά ξανά από μόνη της τον *μύθο*, πρέπει επίσης να αναζητήσουμε το πνεύμα της επιστήμης στον δρόμο στον οποίο αντιτίθεται *εχθρικά* στη μυθοποιητική δύναμη της μουσικής. Αυτό συμβαίνει με την *ανάπτυξη του νέου αττικού διθυράμβου*²⁷⁴, που η μουσική του δεν έκφραζε πια την ενδότερη ουσία, την ίδια τη *θέληση*, αλλά έδινε απλώς το φαινόμενο ανεπαρκώς, με μια *μίμηση* βασισμένη στη *διαμεσολάβηση εννοιών*. Απ' αυτή την *εσωτερικά εκφυλισμένη μουσική αποτραβήχτηκαν* οι *αυθεντικές μουσικές φύσεις* με την ίδια *αποστροφή* που *ένιωθαν* για εκείνη την *τάση* του Σωκράτη που *κατέστρεφε* την τέχνη. Το *αλάθητο ένστικτο* του Αριστοφάνη είχε *σίγουρα δίκιο* όταν *έκανε αντικείμενο* του αυτού *μίσους* τον ίδιο τον Σωκράτη, την *τραγωδία* του Ευριπίδη και τη *μουσική των νέων διθυραμβικών ποιητών*²⁷⁵, *αναγνωρίζοντας* και στα τρία αυτά φαινόμενα τα *σημάδια* μιας *εκφυλισμένης κουλτούρας*. Μέσω αυτού του νέου δι-

θυράμβου, η μουσική μετατρέπεται με τρόπο υβριστικό σε μιμητική παραποίηση του φαινομένου, παραδείγματος χάρη μιας μάχης ή μιας τριχυμίας· κι έτσι, φυσικά, απογυμνώνεται κυριολεκτικά από τη μυθοποιητική της δύναμη. Διότι, αν η μουσική προσπαθεί να μας ικανοποιήσει μόνο με το να μας εξωθεί να αναζητούμε εξωτερικές αναλογίες ανάμεσα σε μια διαδικασία της ζωής ή της φύσης και σ' ορισμένες ρυθμικές φιγούρες και χαρακτηριστικούς ήχους της μουσικής, αν ο νους μας πρέπει να αρκεστεί στην αναγνώριση αυτών των αναλογιών, τότε ξεπέφτουμε σε μια πνευματική κατάσταση που καθιστά αδύνατη οποιαδήποτε αποδοχή του μυθικού· διότι ο μύθος θέλει να γίνεται αισθητός διορατικά ως μοναδικό παράδειγμα μιας καθολικότητας και αλήθειας που ανοίγονται στο άπειρο. Η αληθινά διονυσιακή μουσική παρουσιάζεται εδώ σαν ένας τέτοιος γενικός καθρέφτης της θέλησης του κόσμου: το συλλαμβανόμενο διορατικά συμβάν που αντανακλάται σ' αυτό τον καθρέφτη, μεγαθύνεται αμέσως μέσα στο αίσθημά μας ώσπου γίνεται αντίγραφο μιας αιώνιας αλήθειας. Αντίθετα, ένα τέτοιο διορατικά συλλαμβανόμενο συμβάν απογυμνώνεται αμέσως από κάθε μυθικό χαρακτήρα από τη μουσική ζωγραφική του νέου διθυράμβου· η μουσική γίνεται τώρα ισχνό αντίγραφο του φαινομένου, κι επομένως απείρως φτωχότερη από το ίδιο το φαινόμενο. Και μέσω της φτώχειας αυτής υποβιβάζει περαιτέρω το φαινόμενο στο αίσθημά μας: έτσι, η μίμηση μιας μάχης μουσικά τω τρόπω, παραδείγματος χάρη, εξαντλείται τώρα σε εμβλήματα, συνθηματικούς ήχους κτλ. και η φαντασία μας αιχμαλωτίζεται απ' αυτές ακριβώς τις επιδερμικότητες. Η μουσική ζωγραφική είναι επομένως από κάθε άποψη το αντίθετο της μυθοποιητικής δύναμης της αληθινής μουσικής:

μέσω αυτής, το φαινόμενο γίνεται φτωχότερο απ' ό,τι είναι, ενώ μέσω της διονυσιακής μουσικής το μεμονωμένο φαινόμενο εμπλουτίζεται και διευρύνεται ώσπου γίνεται εικόνα του κόσμου. Όταν αναπτύχθηκε ο νέος διθύραμβος, το μη διονυσιακό πνεύμα σημείωσε μεγάλο θρίαμβο, επειδή αποξένωσε τη μουσική από τον εαυτό της και την ανήγαγε σε δούλα των φαινομένων. Ο Ευριπίδης, που πρέπει να θεωρηθεί, υπό μια υψηλή έννοια, φύση απόλυτα μη μουσική, είναι, γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, παθιασμένος οπαδός της νέας διθυραμβικής μουσικής, και με τη σπατάλη ενός ληστή χρησιμοποιεί όλα τα εφέ και τις μανιέρες της.

Από μια άλλη πλευρά, βλέπουμε επίσης σε δράση τη δύναμη αυτού του μη διονυσιακού, αντιτιθέμενου στον μύθο πνεύματος, όταν στρέφουμε το βλέμμα μας στην επικράτηση της παρουσίας των χαρακτήρων και της ψυχολογικής λεπτολογίας στην τραγωδία από τον Σοφοκλή και μετά. Ο χαρακτήρας δεν πρέπει πια να αφήνεται να επεκτείνεται σε αιώνιο τύπο, αλλά, αντίθετα, πρέπει να λειτουργεί ατομικά μέσω δευτερευόντων χαρακτηριστικών και τεχνητών αποχρώσεων, μέσω της πιο λεπτεπίλεπτης ακρίβειας όλων των γραμμών, έτσι ώστε να μην αντιλαμβάνεται πια ο θεατής τον μύθο, αλλά τη μεγάλη πιστότητα προς τη φύση και τη μιμητική ικανότητα του καλλιτέχνη. Εδώ διαπιστώνουμε επίσης τη νίκη του φαινομένου πάνω στο γενικό και την ηδονή με μια συγκεκριμένη και ανατομική, θα λέγαμε, προετοιμασία: αναπνέουμε ήδη τον αέρα ενός θεωρητικού κόσμου, ο οποίος βάζει την επιστημονική γνώση ψηλότερα από την καλλιτεχνική αντανάκλαση ενός καθολικού κανόνα. Η κίνηση προς αυτή τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα προχωρά γρήγορα: ενώ ο Σοφοκλής ζω-

γραφίζει ακόμη ατόφιους χαρακτήρες και υποτάσσει τον μύθο στον ζυγό της εκλεπτυσμένης ανάπτυξής τους, ο Ευριπίδης δεν ζωγραφίζει παρά μόνο εξέχοντα ατομικά γνωρίσματα του χαρακτήρα, τα οποία μπορούν να μεταφραστούν σε βίαια πάθη: στη νέα αττική κωμωδία, δεν υπάρχουν πια παρά μόνο μάσκες με μια έκφραση: ελαφρόμυαλοι γέροι, εξαπατημένοι προαγωγοί, πονηροί δούλοι, που επανέρχονται ακατάπαυστα. Πού είναι τώρα το μυθοποιητικό πνεύμα της μουσικής; Ό,τι μένει ακόμη από τη μουσική, είναι είτε μια μουσική για να διεγείρει είτε μια μουσική για να θυμίζει, δηλαδή είτε ένα διεγερτικό για αμβλυμμένα και εξασθενημένα νεύρα είτε μια μουσική ζωγραφική. Για την πρώτη, το κείμενο που χρησιμοποιείται δεν μετράει καθόλου πια: στον Ευριπίδη, από τη στιγμή που οι ήρωες ή οι χοροί του αρχίζουν να τραγουδούν, όλα γίνονται άνω κάτω: έως πού δεν έφτασαν οι αναίσχυντοι διάδοχοί του!

Το καινούριο μη διονυσιακό πνεύμα εκδηλώνεται σαφέστερα στο τέλος των νέων δραμάτων. Στην παλαιά τραγωδία, αισθανόταν κανείς στο τέλος τη μεταφυσική παρηγοριά δίχως την οποία είναι αδύνατον να εξηγηθεί η ευχαρίστηση που παίρνει κανείς από την τραγωδία: οι συμφιλιωτικοί ήχοι από έναν άλλο κόσμο ίσως να ακούγονται καθαρότερα στον *Οιδίποδα επί Κολωνών*. Από τη στιγμή που το πνεύμα της μουσικής πέταξε μακριά από την τραγωδία, αυτή εδώ πέθανε: διότι, από πού να αντλήσει κανείς τώρα αυτή τη μεταφυσική παρηγοριά; Τότε άρχισαν να αναζητούν μια επίγεια λύση στην τραγική δυσαρμονία: ο ήρωας, αφού προηγουμένως βασανιζόταν αρκετά από τη μοίρα, κέρδιζε μια επάξια ανταμοιβή με έναν λαμπρό γάμο, με δείγματα θεϊκής εύνοιας. Ο ήρωας είχε γίνει μονο-

μάχος, ο οποίος ίσως να κέρδιζε την ελευθερία του, αφού προηγουμένως έδινε βέβαια πολλές μάχες και γέμιζε πληγές. Ο *deus ex machina* [από μηχανής θεός] πήρε τη θέση της μεταφυσικής παρηγοριάς. Δεν θέλω να πω ότι η τραγική κοσμοθεώρηση καταστράφηκε παντού και πλήρως από την εισβολή του μη διονυσιακού πνεύματος: ξέρουμε απλώς ότι αυτή αναγκάστηκε να καταφύγει σε ένα είδος κάτω κόσμου όπου εκφυλίστηκε σε μυστηριακή λατρεία. Στο μεγαλύτερο όμως μέρος της επιφάνειας της ελληνικής ψυχής μαινόταν ο καταστροφικός αέρας αυτού του πνεύματος, που εκδηλωνόταν με τη μορφή της «ελληνικής ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας», την οποία αποκαλέσαμε πρωτότερα γεροντική και μη παραγωγική χαρά με την ενθάδε ύπαρξη. Η ευδιαθεσία/νηφαλιότητα αυτή είναι το αντίθετο της υπέροχης «αφέλειας» των παλαιότερων Ελλήνων, η οποία πρέπει να κατανοηθεί, σύμφωνα με την περιγραφή μας, ως το άνθος της απολλώνιας κουλτούρας που βγαίνει μέσα από μια σκοτεινή άβυσσο, ως νίκη την οποία σημειώνει η ελληνική θέληση πάνω στην οδύνη και στη σοφία της οδύνης, καθώς αντικαθρεφτίζει την ομορφιά. Η ευγενέστερη εκδήλωση αυτής της άλλης μορφής της «ελληνικής ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας», η αλεξανδρινή, είναι η ευδιαθεσία/νηφαλιότητα του θεωρητικού ανθρώπου: φέρει τα ίδια χαρακτηριστικά σημάδια που μόλις συνήγαγα από το μη διονυσιακό πνεύμα – πολεμά τη διονυσιακή σοφία και τέχνη, προσπαθεί να διαλύσει τον μύθο, αντικαθιστά τη μεταφυσική παρηγοριά με μια επίγεια αρμονία και μάλιστα έναν δικό της *deus ex machina* [από μηχανής θεό], δηλαδή τον θεό των μηχανών και των χωνευτηριών, δηλαδή των δυνάμεων των πνευμάτων της φύσης που έχουν ανακαλυφθεί και τεθεί στην υπηρεσία του πιο υψηλού εγωισμού

και, τέλος, πιστεύει ότι μπορεί να διορθώσει τον κόσμο με τη γνώση, να καθοδηγήσει τη ζωή με την επιστήμη και να κλείσει το άτομο μέσα σε έναν στενότατο κύκλο επιλύσιμων προβλημάτων, κύκλο μέσα στον οποίο μπορεί αυτό να λείει ευδιάθετα στη ζωή: «Σε θέλω: αξίζει να σε γνωρίσει κανείς.»

18. Είναι αιώνιο φαινόμενο: η ακόρεστη θέληση βρίσκει πάντα, μέσω της ψευδαίσθησης που απλώνει πάνω στα πράγματα, ένα μέσο για να διατηρεί τα πλάσματά της στη ζωή και να τα υποχρεώνει να συνεχίσουν να ζουν. Τον ένα τον κρατάει η σωκρατική χαρά της γνώσης και η αυταπάτη ότι μπορεί να γιατρέψει μέσω αυτής το αιώνιο τραύμα της ενθάδε ύπαρξης, τον άλλο τον σαγηνεύει το πέπλο της ομορφιάς που αφήνει η τέχνη να κυματίζει μπροστά στα μάτια του, εκείνο τον τρίτο τον σαγηνεύει η μεταφυσική παρηγοριά ότι κάτω από τη δίνη των φαινομένων η αιώνια ζωή συνεχίζει να κυλά ακατανίκητα – δίχως να μιλήσουμε για πιο ταπεινές και σχεδόν πιο δυνατές ψευδαισθήσεις τις οποίες έχει έτοιμες ανά πάσα στιγμή η θέληση. Αυτά τα τρία στάδια της ψευδαίσθησης προορίζονται άλλωστε για τις πιο ευγενείς φύσεις, οι οποίες αισθάνονται με πιο βαθιά δυσαρέσκεια το άχθος και τη δυσκολία της ενθάδε ύπαρξης και οι οποίες πρέπει να ξεπεράσουν από εκλεκτά διεγερτικά για να ξεπεράσουν την δυσαρέσκεια αυτή. Απ' αυτά τα διεγερτικά αποτελείται αυτό που ονομάζουμε «κουλτούρα»: ανάλογα με την αναλογία των συστατικών του μείγματος, έχουμε μια σωκρατική ή μια καλλιτεχνική ή μια τραγική κουλτούρα: ή, αν μας επιτρέπεται

να χρησιμοποιήσουμε ιστορικά παραδείγματα, μια αλεξανδρινή ή μια ελληνική ή μια βουδιστική κουλτούρα.

Ολόκληρος ο μοντέρνος κόσμος μας είναι πιασμένος στο δίκτυ της αλεξανδρινής κουλτούρας· το ιδεώδες του είναι ο θεωρητικός άνθρωπος, ο οποίος είναι εξοπλισμένος με τα πιο ισχυρά μέσα γνώσης και δουλεύει στην υπηρεσία της επιστήμης. Αρχέτυπο και πρόγονος του ανθρώπου αυτού είναι ο Σωκράτης. Όλες οι εκπαιδευτικές μέθοδοί μας έχουν κατ' αρχήν αυτό το ιδεώδες ως σκοπό: κάθε άλλο είδος ύπαρξης οφείλει να αγωνιστεί με κόπο για να επιβιβαστεί δίπλα σ' αυτό, ως ύπαρξη απλώς ανεκτή και όχι ηθελημένη. Τρομακτικό σχεδόν πράγμα: εδώ και πολύ καιρό, ο καλλιεργημένος άνθρωπος συναντιόταν μόνο με τη μορφή του λόγιου· ακόμη και οι ποιητικές τέχνες μας αναπτύχθηκαν ξεκινώντας από λόγιες μμήσεις, και η σημασία που αποδίδεται στη ρίμα αποδεικνύει ότι η ποιητική φόρμα μας γεννήθηκε από καλλιτεχνικά πειράματα με μια όχι οικεία, αλλά καθαυτό λόγια γλώσσα. Πόσο ακατανόητος θα φαινόταν ο Φάουστ, αυτός ο σύγχρονος πολιτισμένος και κατανοητός από μόνος του άνθρωπος, σε έναν αυθεντικό Έλληνα, αυτός ο Φάουστ, που λυμαίνεται ανικανοποίητος όλα τα πεδία της γνώσης²⁷⁶, που είναι αφιερωμένος στη μαγεία και στον διάβολο από ανάγκη για γνώση, αυτός ο Φάουστ, που αρκεί να τον συγκρίνουμε με τον Σωκράτη για να διαπιστώσουμε ότι ο σύγχρονος άνθρωπος αρχίζει να μυρίζεται τα όρια αυτής της σωκρατικής ηδονής με τη γνώση και να λαχταρά να βρει μια ακτή μέσα στην ερημική απεραντοσύνη της θάλασσας της γνώσης. Όταν είπε κάποτε ο Γκαίτε στον Έκερμαν με αφορμή τον Ναπολέοντα²⁷⁷: «Ναι, αγαπητέ μου, υπάρχει και παραγωγικότητα των πράξεων», μας θύμισε, με γοητευτικά αφελή τρό-

πο, πως ο μη θεωρητικός άνθρωπος είναι κάτι απίστευτο και αλλόκοτο για τον σύγχρονο άνθρωπο, έτσι που χρειαζόμαστε ακόμα μια φορά τη σοφία του Γκαίτε για να συλλάβουμε, και μάλιστα να ανεχθούμε, μια τόσο αλλόκοτη μορφή ύπαρξης.

Και τώρα δεν πρέπει να κρύψουμε από τον εαυτό μας αυτό που είναι κρυμμένο μέσα στα σπλάχνα αυτής της σωκρατικής κουλτούρας! Έναν οπτιμισμό που έχει την αυταπάτη ότι είναι απεριόριστος! Δεν πρέπει να τρομάζουμε αν ωριμάζουν οι καρποί αυτού του οπτιμισμού – αν αρχίζει σιγά σιγά η κοινωνία, που έχει διαβρωθεί ως τα κατώτερα στρώματά της από τούτο το είδος κουλτούρας, να τρέμει από αχαλίνωτες αναδεύσεις και επιθυμίες, αν αλλάζει η πίστη στην επίγεια ευτυχία όλων των ανθρώπων, η πίστη στη δυνατότητα ενός τέτοιου γενικού πολιτισμού της γνώσης και γίνεται απειλητική απαίτηση για μια τέτοια αλεξανδρινή επίγεια ευτυχία, επίκληση για παρέμβαση ενός ευριπίδειου από μηχανής θεού! Ας το τονίσουμε καλά: για να μπορέσει να διαρκέσει ο αλεξανδρινός πολιτισμός, χρειάζεται μια τάξη δούλων· με την οπτιμιστική του όμως θεώρηση της ενθάδε ύπαρξης αρνείται την αναγκαιότητα μιας τέτοιας τάξης και, κατά συνέπεια, όταν οι όμορφα σαγηνευτικές και καθησυχαστικές φράσεις της για την «αξιοπρέπεια του ανθρώπου» και την «αξιοπρέπεια της εργασίας» δεν θα είναι πια αποτελεσματικές, θα πορευτεί σιγά σιγά προς μια δεινή καταστροφή. Δεν υπάρχει τίποτα πιο τρομερό από μια τάξη βαρβάρων δούλων που έχουν μάθει να θεωρούν την ύπαρξή τους αδικία και ετοιμάζονται τώρα να εκδικηθούν, όχι μόνο για λογαριασμό τους, αλλά για όλες τις γενιές. Μπροστά σε τέτοιες απειλητικές καταιγίδες, ποιος θα τολμούσε να επικαλεστεί, με κάποια

εμπιστοσύνη, τις ωχρές και εξαντλημένες θρησκείες μας, που έχουν εκφυλιστεί μέχρι τα ίδια τους τα θεμέλια σε λόγιες θρησκείες; Ο μύθος, η αναγκαία προϋπόθεση κάθε θρησκείας, έχει ήδη παραλύσει παντού, κι ακόμη και σε τούτη την περιοχή την κυριαρχία την έχει πάρει το οπτιμιστικό πνεύμα, το οποίο καταγγείλαμε ως σπέρμα της καταστροφής στην κοινωνία μας.

Ενώ η συμφορά που μισοκοιμάται μέσα στους κόλπους της θεωρητικής κουλτούρας αρχίζει σιγά σιγά να φοβίζει τον σύγχρονο άνθρωπο, κι αυτός ψάχνει με αγωνία μέσα στο θησαυροφυλάκιο των εμπειριών του για να βρει μέσα που θα τον βοηθήσουν να αποφύγει τον κίνδυνο, αν και δεν έχει μεγάλη εμπιστοσύνη σ' αυτά: ενώ αυτός ο άνθρωπος αρχίζει να προαισθάνεται τις συνέπειες της κατάστασής του, ορισμένοι μεγάλοι άνθρωποι, πολύ προικισμένοι, κατάφεραν, με απίστευτη σύνεση, να χρησιμοποιήσουν τα σύνεργα της ίδιας της επιστήμης για να επισημάνουν τα όρια και τη σχετικότητα της γνώσης γενικά κι έτσι για να απορρίψουν κατηγορηματικά την αξίωση της επιστήμης για καθολική εγκυρότητα και τελικότητα. Και η απόδειξη που έδωσαν επέτρεψε να αναγνωριστεί για πρώτη φορά η ψευδαισθητική ιδέα που διατείνεται ότι είναι ικανή να διερευνήσει την εσώτατη ουσία των πραγμάτων με τη βοήθεια της αιτιότητας. Το εξαιρετικό θάρρος και η σοφία του Καντ και του Σοπενάουερ²⁷⁸ κατάφεραν να πάρουν τη δυσκολότερη νίκη, τη νίκη πάνω στον οπτιμισμό που είναι κρυμμένος στην ουσία της λογικής – έναν οπτιμισμό που είναι βάση της κουλτούρας μας. Ενώ ο οπτιμισμός αυτός πίστεψε, στηριζόμενος σε φαινομενικά *aeternae veritates* [αιώνιες αλήθειες], ότι όλα τα αινίγματα του κόσμου μπορούν να διερευνηθούν και να γίνουν γνωστά και μεταχειρί-

στηκε τον χώρο, τον χρόνο και την αιτιότητα σαν απόλυτους νόμους καθολικής εγκυρότητας, ο Καντ έδειξε ότι αυτοί χρησίμευαν μόνο για να ανυψώσουν το απλό φαινόμενο, το έργο της μάγια, σε μοναδική και ύψιστη πραγματικότητα, να το βάλουν στη θέση της αληθινής ουσίας των πραγμάτων κι έτσι να καταστήσουν αδύνατη κάθε πραγματική γνώση της ουσίας αυτής· για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Σοπενάουερ, κοίμιζαν ακόμη πιο βαθιά τον ονειρευόμενο (*Ο κόσμος ως θέληση και παράσταση*, Ι. σ. 498). Μ' αυτή τη βαθιά γνώση εγκαινιάζεται μια κουλτούρα, την οποία αποτολμώ να ονομάσω τραγική κουλτούρα. Το σπουδαιότερο χαρακτηριστικό της είναι ότι η σοφία παίρνει τη θέση της επιστήμης ως ύψιστος σκοπός – μια σοφία που, επειδή δεν επηρεάζεται από τους σαγηνευτικούς αντιπερισπασμούς της επιστήμης, στρέφεται με σταθερά μάτια στη συνολική εικόνα του κόσμου και προσπαθεί να συλλάβει, με συμπαθητικά αισθήματα αγάπης, την αιώνια οδύνη ως δική της. Ας φανταστούμε μια μελλοντική γενιά με τέτοια αφοβία του βλέμματος, με τέτοια ηρωική ροπή για το τρομερό· ας φανταστούμε το ανδρείο περπάτημα αυτών των φονέων των δρακόντων²⁷⁹, το περήφανο θάρρος με το οποίο γυρίζουν την πλάτη τους σ' όλες τις ασθενικές διδασκαλίες του οπτιμισμού, προκειμένου να «ζήσουν αποφασιστικά» μια πλήρη και ατόφια ζωή: για τον τραγικό άνθρωπο ενός τέτοιου πολιτισμού, και σε σχέση με την αυτοεκπαίδευσή του για σοβαρότητα και τρόπο, δεν θα ήταν απαραίτητο να επιθυμεί μια καινούρια τέχνη, την τέχνη της μεταφυσικής παρηγοριάς, να επιθυμεί την τραγωδία σαν να ήταν η δική του Ελένη, και να διακηρύσσει μαζί με τον Φάουστ:

*Δεν θα 'πρεπε, με φλογερή ορμή,
να φέρω στη ζωή τη πιο μοναδική μορφή;²⁸⁰*

Από τότε όμως που η σωκρατική κουλτούρα δεν κρατά το σκήπτρο του αλάθητού της παρά μόνο με τρεμάμενα χέρια· από τότε που έχει κλονιστεί από δυο μεριές, αφενός από τον φόβο των ίδιων των συνεπειών της, τις οποίες αρχίζει να διαβλέπει, και αφετέρου επειδή δεν έχει πια την προηγούμενη αφελή πίστη στην αιώνια εγκυρότητα των θεμελίων της, είναι θλιβερό θέαμα να βλέπεις τον χορό της σκέψης της να ορμά με λαχτάρα σε ολοένα καινούριες μορφές, να τις αγκαλιάζει, κι ύστερα τρέμοντας, να τις αφήνει να φεύγουν απότομα, όπως κάνει ο Μεφιστοφελής με τις σαγηνεύτρες Λάμιες²⁸¹. Αυτό είναι ασφαλώς το σήμαδι της «ρήξης» για την οποία μιλούν όλοι σήμερα, αποκαλώντας την βασική αρρώστια της σύγχρονης κουλτούρας: ο θεωρητικός άνθρωπος, ανήσυχος και ανικανοποίητος με τις ίδιες του τις συνέπειες, δεν τολμά πια να εμπιστευτεί τον εαυτό του στον φοβερό παγωμένο χείμαρρο της ενθάδε ύπαρξης: γεμάτος φόβο τρέχει πάνω κάτω στην όχθη. Δεν θέλει πια να έχει τίποτα ολόκληρο, συμπεριλαμβανόμενης και της φυσικής σκληρότητας των πραγμάτων. Τόσο τον έχει εκθηλύνει η οπτιμιστική αντίληψη. Αισθάνεται επίσης πως ένας πολιτισμός βασισμένος στις αρχές της επιστήμης οφείλει να καταστραφεί από τη στιγμή που θα αρχίσει να γίνεται ά-λογος, δηλαδή να οπισθοχωρεί μπροστά στις ίδιες του τις συνέπειες. Η τέχνη μάς φανερώνει αυτή την καθολική αγωνία: μάταια προσπαθούν ορισμένοι να κρεμαστούν μέσω της μίμησης απ' όλες τις μεγάλες παραγωγικές περιόδους και φύσεις· μάταια συγκεντρώνεται ολόκληρη η «παγκόσμια λογοτεχνία²⁸²»

γύρω από τον σύγχρονο άνθρωπο για να τον παρηγορήσει: μάταια τον βάζουν μέσα στα στίλ και στους καλλιτέχνες όλων των εποχών, έτσι ώστε να μπορεί να τους δώσει ονόματα, όπως έκανε ο Αδάμ με τα ζώα: παραμένει αιωνίως πεινασμένος, «κριτικός» δίχως χαρά και ενεργητικότητα, αλεξανδρινός άνθρωπος, που κατά βάθος είναι βιβλιοθηκάριος και διορθωτής και που χαλά με αξιοθρήνητο τρόπο τα μάτια του από τη σκόνη των βιβλίων και τα τυπογραφικά λάθη.

19. Ο σαφέστερος τρόπος για να προσδιορίσουμε το ενδότερο περιεχόμενο αυτού του σωκρατικού πολιτισμού είναι να τον ονομάσουμε *πολιτισμό της όπερας*: διότι σε τούτη την περιοχή εξέφρασε ο πολιτισμός αυτός τη θέληση και τη γνώση του με ξεχωριστή αφέλεια, πράγμα που μας προκαλεί μεγάλη κατάπληξη, αν συγκρίνουμε τη γένεση της όπερας και τα δεδομένα της ανάπτυξης της όπερας με τις αιώνιες αλήθειες του απολλώνιου και του διονυσιακού. Θυμίζω πρώτα απ' όλα τη γέννηση του *stilo rappresentativo* [παραστατικού ύφους] και του ρετσιτατίβο²⁸³. Είναι δυνατόν να πιστέψουμε ότι αυτή η εντελώς εξωτερικευμένη μουσική της όπερας, η ανίκανη για κατάνυξη, μπορούσε να γίνει δεκτή και να καλλιεργηθεί με ενθουσιώδη εύνοια, σαν να ήταν αναβίωση όλης της αληθινής μουσικής, από μια εποχή στην οποία είχε εμφανιστεί η ανείπωτα υψηλή και ιερή μουσική του Παλεστρίνα²⁸⁴; Και, από την άλλη μεριά, ποιος θα σκεφτόταν να απονείμει μόνο στη διψασμένη για διασκέδαση φιλήδονια εκείνων των φλωρεντινών κύκλων και στην κενοδοξία των δραματικών τραγουδιστών τους

την αποκλειστική ευθύνη για τη γρήγορη διάδοση της αγάπης για την όπερα; Το γεγονός ότι στην ίδια εποχή και στον ίδιο λαό ξεπήδησε, δίπλα στο αφιδωτό οικοδόμημα των αρμονιών του Παλεστρίνα, αυτό το πάθος για έναν κατά το ήμισυ μουσικό τρόπο ομιλίας, μπορώ να το εξηγήσω μόνο με την ύπαρξη μιας συμπράττουσας εξω-καλλιτεχνικής τάσης μέσα στην ουσία του ρετσιτατίβο.

Στον ακροατή που θέλει να ακούει καθαρά τα λόγια κάτω από το τραγούδι, ανταποκρίνεται ο τραγουδιστής, ο οποίος μάλλον μιλάει παρά τραγουδάει, τονίζοντας μ' αυτό το μισοτραγούδι το πάθος της λεκτικής έκφρασης. Με τούτη την ενίσχυση του πάθους διευκολύνει την κατανόηση των λέξεων και υπερνικά το στοιχείο που αποτελεί το άλλο ήμισυ της μουσικής. Ο αληθινός κίνδυνος, που τον απειλεί τώρα, είναι το ότι μπορεί να δώσει άκαιρα την υπεροχή στη μουσική, πράγμα που θα προκαλούσε αμέσως την καταστροφή του πάθους του λόγου και της διακριτότητας των λέξεων· από την άλλη μεριά, αισθάνεται να ωθείται συνεχώς σε μουσική εκφόρτιση και σε δεξιοτεχνική παρουσίαση του φωνητικού ταλέντου του. Εδώ έρχεται να τον βοηθήσει ο «ποιητής», που ξέρει πώς να του δώσει πάμπολλες ευκαιρίες για λυρικές παρεμβολές, επαναλήψεις λέξεων και προτάσεων, κτλ. – μέρη στα οποία μπορεί να ξεκουραστεί ο τραγουδιστής στο καθαρά μουσικό στοιχείο χωρίς να δίνει πολλή προσοχή στα λόγια. Αυτή η εναλλαγή ενός μεστού αισθήματος και εκφραστικού λόγου, που τραγουδιέται όμως μόνο κατά το ήμισυ, και των παρεμβολών, που τραγουδιούνται εξ ολοκλήρου, μια εναλλαγή που χαρακτηρίζει το *stilo rappresentativo*, αυτή η γρήγορα μεταβαλλόμενη προσπάθεια άμεσου επηρεασμού τόσο των εννοιών και της φαντασίας του ακροατή όσο και του μουσι-

κού αισθητηρίου του, είναι κάτι τόσο μη φυσικό και συγχρόνως τόσο εγγενώς αντιφατικό προς την απολλώνια και τη διονυσιακή καλλιτεχνική ενόρμηση που είμαστε υποχρεωμένοι να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η προέλευση του ρετσιτατίβο πρέπει να βρίσκεται έξω απ' όλα τα καλλιτεχνικά ένστικτα. Σύμφωνα με όσα είπαμε αμέσως πριν, το ρετσιτατίβο πρέπει να οριστεί ως μείγμα επικής και λυρικής απαγγελίας και κατά κανένα τρόπο ως εσωτερικά σταθερό μείγμα, το οποίο δεν μπορούσε να πραγματοποιηθεί με τόσο εντελώς σκόρπια στοιχεία, αλλά ως εντελώς επιφανειακό μωσαϊκό, που δεν έχει προηγούμενο στον χώρο της φύσης και της εμπειρίας. Δεν ήταν όμως αυτή η γνώμη των εφευρετών του ρετσιτατίβο: αυτοί και η εποχή τους πίστευαν, αντίθετα, ότι το μυστήριο της αρχαίας μουσικής είχε λυθεί απ' αυτό το *stilo rappresentativo*, στο οποίο, όπως πίστευαν, μπορούσε να βρεθεί η μόνη εξήγηση της τεράστιας επίδρασης ενός Ορφέα, ενός Αμφίωνα²⁸⁵, ακόμη και της ελληνικής τραγωδίας. Το καινούριο στιλ θεωρούνταν αναβίωση της μουσικής με το μεγαλύτερο αποτέλεσμα, της αρχαίας ελληνικής μουσικής: πράγματι, σε συμφωνία με την καθολική και εντελώς λαϊκή σύλληψη του ομηρικού κόσμου ως αρχέγονου κόσμου, μπορούσαν να αφηθούν στο όνειρο ότι είχαν κατεβεί για μια ακόμη φορά στις παραδεισιακές απαρχές της ανθρωπότητας, όπου και η μουσική έπρεπε να είχε αναγκαία αυτή την αξεπέραστη καθαρότητα, δύναμη και αθωότητα που τόσο συγκινητικά ήξεραν να τις εκφράζουν οι ποιητές στα βουκολικά έργα τους. Εδώ βλέπουμε το ενδότερο γίγνεσθαι αυτού του ειδικά σύγχρονου είδους τέχνης, της όπερας: μια δυνατή ανάγκη δημιουργεί εδώ από μόνη της μια τέχνη, αλλά δεν είναι αισθητική ανάγκη: είναι η λαχτάρα για το ειδυλλια-

κό, η πίστη σε μια αρχέγονη ύπαρξη του καλλιτεχνικού και καλού ανθρώπου. Το ρετσιτατίβο θεωρήθηκε επανευρεθείσα γλώσσα αυτού του αρχέγονου ανθρώπου· η όπερα επανευρεθείσα χώρα αυτού του ειδυλλιακά ή ηρωικά καλού όντος, που σε κάθε πράξη του υπακούει και σε μια φυσική καλλιτεχνική ενόρμηση, που συνοδεύει πάντα την ομιλία του με λίγο τραγούδι, έτσι ώστε να μπορεί να τραγουδάει πλήρως με την παραμικρή συγκινησιακή διέγερση. Για μας είναι αδιάφορο σήμερα το ότι μ' αυτή την εκ νέου δημιουργημένη εικόνα του παραδεισιακού καλλιτέχνη πολέμησαν οι ουμανιστές²⁸⁶ εκείνης της εποχής την παλιά εκκλησιαστική σύλληψη του ανθρώπου ως εγγενώς διεφθαρμένου και απολωλότες όντος· πράγμα που δίνει στην όπερα την αξία ενός δόγματος εναντίωσης, το νόημα ενός δόγματος του καλού ανθρώπου, αλλά επίσης και την αξία ενός μέσου παρηγοριάς ενάντια σ' εκείνο τον πεσιμισμό ο οποίος προσέλκυε ιδίως τα πιο σοβαρά πνεύματα εκείνης της εποχής, λόγω της φοβερής αβεβαιότητας όλων των συνθηκών ζωής. Για μας είναι αρκετό να καταλάβουμε ότι η βασική γοητεία, και συνεπώς η γένεση, αυτής της νέας μορφής τέχνης έγκειται στην ικανοποίηση μιας εντελώς μη αισθητικής ανάγκης, στην οπτιμιστική εξύμνηση του ανθρώπου καθ' εαυτόν, στη σύλληψη του αρχέγονου ανθρώπου ως φύσει καλού και καλλιτεχνικού ανθρώπου. Αυτή η θεμελιώδης αρχή της όπερας έχει μετατραπεί σιγά σιγά σε απειλητική και τρομερή απαίτηση, την οποία δεν μπορούμε πια να αγνοούμε, αν σκεφτούμε τα σοσιαλιστικά κινήματα της σύγχρονης²⁸⁷. Ο «καλός πρωτόγονος άνθρωπος²⁸⁸» διεκδικεί τα δικαιώματά του: τι παραδεισιακές προοπτικές!

Θα προσθέσω άλλη μια εξίσου προφανή επιβεβαίωση της άποψής μου ότι η όπερα είναι χτισμένη πάνω στις ίδιες

αρχές με την αλεξανδρινή κουλτούρα μας. Η όπερα είναι προϊόν του θεωρητικού ανθρώπου, του κριτικού μη ειδήμονα, όχι του καλλιτέχνη: πρόκειται για ένα από τα πιο παράξενα γεγονότα στην ιστορία όλων των τεχνών. Απαίτηση των απόλυτα μη μουσικών ακροατών ήταν να κατανοούνται πριν απ' όλα οι λέξεις: έτσι, σύμφωνα μ' αυτούς, μπορούμε να περιμένουμε μια αναγέννηση της μουσικής μόνον όταν έχει ανακαλυφθεί κάποιο είδος τραγουδιού όπου η λέξη του κειμένου κυριαρχεί πάνω στην αντίστιξη (κοντραπούντο²⁸⁹) όπως ο αφέντης πάνω στον δούλο. Διότι, κατά τη γνώμη τους, οι λέξεις είναι τόσο ευγενέστερες από το αρμονικό σύστημα που τις συνοδεύει όσο ευγενέστερη είναι η ψυχή από το σώμα. Σε συμφωνία με την αδαή και αντιμουσική χοντροκοπιά αυτών των απόψεων επιτελέστηκε, στις απαρχές της όπερας, ο συνδυασμός της μουσικής, της εικόνας και των λέξεων. Σύμφωνα με το πνεύμα αυτής της αισθητικής έγιναν τα πρώτα πειράματα από τους ποιητές και τους τραγουδιστές τους οποίους πατρωνάριζαν κύκλοι διακεκριμένων ερασιτεχνών της Φλωρεντίας. Ο ανίκανος για τέχνη άνθρωπος δημιουργεί για λογαριασμό του ένα είδος τέχνης, επειδή είναι ακριβώς ο μη καλλιτεχνικός άνθρωπος. Επειδή δεν καταλαβαίνει το διονυσιακό βάθος της μουσικής, μετατρέπει την απόλαυση της μουσικής σε λογική ρητορική του πάθους φτιαγμένη από ήχους και λέξεις στο *stilo rapprensentativo* και σε υπέρτατη ευχαρίστηση με τα τεχνάσματα των τραγουδιστών. Επειδή είναι ανίκανος να δει ένα όραμα, βάζει στην υπηρεσία του τον μηχανικό και τον διακοσμητή. Επειδή δεν μπορεί να καταλάβει την αληθινή φύση του καλλιτέχνη, επικαλείται μαγικά τον «καλλιτεχνικό πρωτόγονο άνθρωπο» για να εξυπηρετήσει το γούστο του, δηλαδή τον άν-

θρωπο που τραγουδάει και μιλάει με στίχους κάτω από την επήρεια του πάθους. Ονειρεύεται τον εαυτό του πίσω σε μια εποχή όπου το πάθος αρκούσε για να γεννήσει τραγούδια και ποιήματα· λες και το αίσθημα ήταν ποτέ ικανό να δημιουργήσει κάτι καλλιτεχνικό. Η προϋπόθεση της όπερας είναι μια εσφαλμένη πίστη σχετικά με την καλλιτεχνική διαδικασία: η ειδυλλιακή πίστη ότι κάθε ευαίσθητος άνθρωπος είναι καλλιτέχνης. Τούτη η πίστη θα έκανε την όπερα έκφραση του ερασιτεχνισμού στην τέχνη, ο οποίος υπαγορεύει τους νόμους του με τον ευδιάθετο οπτιμισμό του θεωρητικού ανθρώπου.

Αν θέλουμε να συνδυάσουμε τις δυο ιδέες που έχουν επηρεάσει, όπως δείξαμε, τη γέννηση της όπερας, αρκεί να μιλήσουμε για μια ειδυλλιακή τάση της όπερας και να χρησιμοποιήσουμε γι' αυτό απλώς τις εκφράσεις και την εξήγηση που δίνει ο Σίλλερ²⁹⁰. Η φύση και το ιδεώδες, λέει αυτός, είτε είναι αντικείμενα θλίψης, όταν η πρώτη παριστάνεται ως χαμένη και το δεύτερο ως απρόσιτο, είτε είναι αντικείμενα χαράς, όταν παριστάνονται ως πραγματικά. Στην πρώτη περίπτωση, έχουμε την ελεγεία με τη στενότερη έννοια, στη δεύτερη, το ειδύλλιο με την ευρύτερη έννοια. Εδώ πρέπει να επιστήσουμε αμέσως την προσοχή στο κοινό χαρακτηριστικό των δύο αυτών ιδεών σχετικά με τη γέννηση της όπερας, δηλαδή ότι σ' αυτές το ιδεώδες δεν γίνεται αισθητό ως απρόσιτο και η φύση ως χαμένη. Σύμφωνα με την αίσθηση αυτή, υπήρχε μια αρχέγονη εποχή του ανθρώπου, όπου αυτός βρισκόταν κοντά στην καρδιά της φύσης και, λόγω αυτής της φυσικότητας, είχε φτάσει στο ιδεώδες της ανθρώπινης ιδιότητας μέσα σε μια παραδεισιακή καλοσύνη και καλλιτεχνική ικανότητα. Απ' αυτόν τον τέλειο πρωτόγονο άνθρωπο καταγόμαστε όλοι εμείς,

είμαστε μάλιστα πιστά αντίγραφα του· για να αναγνωρίσουμε όμως για μια ακόμη φορά ότι είμαστε αυτός ο πρωτόγονος άνθρωπος, πρέπει να απαλλαχτούμε από μερικά πράγματα, να απαρηθούμε θεληματικά μια υπερβολή ευρυμάθειας, μια υπερβολή πολιτισμού. Ο καλλιεργημένος άνθρωπος της Αναγέννησης περίμενε απ' αυτή τη μίμηση της ελληνικής τραγωδίας που είναι η όπερα να τον ξαναπάει σ' αυτή την αρμονία της φύσης και του ιδεώδους, σε μια ειδυλλιακή πραγματικότητα. Χρησιμοποιούσε την τραγωδία αυτή, όπως χρησιμοποιούσε τον Βεργίλιο ο Δάντης²⁹¹, προκειμένου να οδηγηθεί στις πύλες του παραδείσου· από εκείνο το σημείο και πέρα συνέχιζε μόνος του και περνούσε από μια μίμηση της ανώτατης ελληνικής μορφής τέχνης σε μια «ανασύσταση όλων των πραγμάτων», σε μια ανασυγκρότηση του πρωταρχικού κόσμου τέχνης του ανθρώπου. Τι γεμάτη εμπιστοσύνη αγαθότητα υπάρχει σ' αυτά τα τολμηρά εγχειρήματα, μέσα στην ίδια την καρδιά τις θεωρητικής κουλτούρας! Δεν θα μπορούσαμε να την εξηγήσουμε παρά μόνο με την παρηγορητική πεποίθηση ότι ο «άνθρωπος καθ' εαυτόν» είναι ο αιωνίως ενάρετος ήρωας της όπερας, ο βοσκός που παίζει τον αυλό του και τραγουδάει αιωνίως, αυτός που πρέπει στο τέλος να ανακαλύψει ξανά τον εαυτό του ως τέτοιο, στην περίπτωση που τον είχε χάσει κάποια στιγμή πραγματικά· όλα αυτά είναι ο καρπός αυτού του οπτιμισμού, ο οποίος αναδύεται εδώ σαν γλυκερά εκμαυλιστική στήλη ατμού μέσα από τα βάθη της σωκρατικής κοσμοθεώρησης.

Επομένως, τα χαρακτηριστικά της όπερας δεν εκφράζουν κατά κανένα τρόπο αυτό τον ελεγειακό πόνο ενός αιώνιου πένθους, αλλά την ευδιαθεσία/νηφαλιότητα της αιώνιας εκ νέου ανακάλυψης, την βολική απόλαυση που

προσφέρει μια ειδυλλιακή πραγματικότητα, την οποία μπορεί κανείς να φανταστεί τουλάχιστον ως πραγματική ανά πάσα στιγμή. Ίσως λοιπόν να προαισθανθεί κανείς μια μέρα ότι αυτή η υποτιθέμενη πραγματικότητα δεν είναι τίποτα άλλο από ένα φανταστικό και ηλίθιο παιδιάρισμα, το οποίο, αν θα μπορούσε να το κρίνει με βάση τη φοβερή σοβαρότητα της αληθινής φύσης και να το συγκρίνει με τις αληθινές πρωτόγονες σκηνές των απαρχών της ανθρωπότητας, θα ωθούνταν να φωνάξει αηδιασμένος: Μακριά απ' το φάντασμα! Μολαταύτα, θα ήταν λάθος να φανταστούμε ότι μπορούμε μόνο με μια δυνατή φωνή να φοβίσουμε και να διώξουμε, σαν να ήταν φάντασμα, ένα τέτοιο παιγνιδιάρικο πράγμα σαν την όπερα. Όποιος θέλει να καταστρέψει την όπερα, πρέπει να αναλάβει αγώνα εναντίον της αλεξανδρινής ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας, η οποία εκφράζεται τόσο απλοϊκά στην ευνοούμενη σύλληψή της και βρίσκει σ' αυτή την αληθινή καλλιτεχνική μορφή της. Αλλά τι μπορεί να περιμένει η ίδια η τέχνη από τη δράση μιας καλλιτεχνικής μορφής που οι ρίζες της βρίσκονται τελείως έξω από την αισθητική περιοχή και που παρείσφρησε στην αισθητική περιοχή προερχόμενη από μια μισοθητική σφαίρα, εξαπατώντας μας μόνο περιστασιακά για την υβριδική καταγωγή της; Από ποιους χυμούς τρέφεται αυτό το παράσιτο που είναι η όπερα, αν όχι από εκείνους της αληθινής τέχνης; Δεν πρέπει να υποθέσουμε ότι το ανώτερο και μάλιστα το αληθινά σοβαρό καθήκον της τέχνης – δηλαδή, το να λυτρώσει το βλέμμα από τη φρίκη της νύχτας και να απαλλάξει το υποκείμενο από τους σπασμούς των αναδεύσεων της θέλησης με το σωτήριο βάλαμο της ψευδαίσθησης – εκφυλίζεται κάτω από την επίδραση των ειδυλλιακών εκμαυλισμών και των αλεξανδρινών κολακειών της

όπερας και γίνεται μια κούφια και επιπόλαιη τάση για διασκέδαση; Τι θα απογίνουν οι αιώνιες αλήθειες του απολλώνιου και του διονυσιακού, όταν αναμειγνύονται τα στίλ μ' αυτό τον τρόπο τον οποίο έδειξα ως ουσία του *stilo rapprensativo*; Εκεί όπου η μουσική θεωρείται υπηρέτης, το κείμενο αφέντης, εκεί όπου η μουσική συγκρίνεται με το σώμα και το κείμενο με την ψυχή; Εκεί όπου, στην καλύτερη περίπτωση, ο υπέρτατος σκοπός είναι μια μιμητική μουσική ζωγραφική, όπως παλιότερα στον νέο αττικό διθύραμβο; Εκεί όπου η μουσική είναι εντελώς αποξενωμένη από την αληθινή της αξία ως διονυσιακού καθρέφτη του κόσμου, έτσι ώστε το μόνο πράγμα που της απομένει, καθώς έχει γίνει δούλα των φαινομένων, είναι να μιμηθεί τις μορφές των φαινομένων και να προκαλέσει μια εξωτερική ευχαρίστηση με το παιχνίδι των γραμμών και των αναλογιών; Αν δούμε από κοντά αυτή την ολέθρια επίδραση της όπερας στη μουσική, θα διαπιστώσουμε ότι συμπίπτει ακριβώς με τη συνολική ανάπτυξη της σύγχρονης μουσικής: ο οπτιμισμός, που κρύβεται στη γένεση της όπερας και στην ουσία του πολιτισμού που αντιπροσωπεύει αυτή, έχει πετύχει, με ανησυχητική ταχύτητα, να απογυμνώσει τη μουσική από τη διονυσιακή αποστολή της στον κόσμο και να της επιβάλλει έναν χαρακτήρα διασκέδασης και παιχνιδιού μορφών: πρόκειται για μια αλλαγή που μπορεί να συγκριθεί με τη μεταμόρφωση του αισχύλειου ανθρώπου σε άνθρωπο της αλεξανδρινής ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας.

Αν όμως σωστά συνδέσαμε, στο παραπάνω παράδειγμα, την εξαφάνιση του διονυσιακού πνεύματος μ' έναν πολύ εντυπωσιακό, αλλά ανεξήγητο ως τώρα μετασχηματισμό και εκφυλισμό του έλληνα ανθρώπου, τι ελπίδες πρέπει να ξαναγεννηθούν μέσα μας, όταν τα πιο σίγουρα

προμηνύματα εγγυώνται τον ερχομό της αντίστροφης διαδικασίας, της βαθμιαίας αφύπνισης του διονυσιακού πνεύματος στον σημερινό κόσμο μας! Δεν είναι δυνατό να κοιμάται για πάντα, σκλάβο στα ηδυπαθή δεσμά της Ομφάλης²⁹², η θεϊκή δύναμη του Ηρακλή. Από τη διονυσιακή ρίζα του γερμανικού πνεύματος ξεπήδησε μια δύναμη που, επειδή δεν έχει τίποτα κοινό με τις πρωταρχικές συνθήκες της σωκρατικής κουλτούρας, δεν μπορεί να εξηγηθεί ούτε να δικαιολογηθεί απ' αυτήν. Αντίθετα, η κουλτούρα αυτή αισθάνεται αυτή τη δύναμη σαν κάτι φοβερά ανεξήγητο και υπερβολικά εχθρικό. Η δύναμη αυτή, όπως την εννοούμε εμείς, είναι η γερμανική μουσική, ιδιαίτερα στη μεγάλη ηλιακή τροχιά της από τον Μπαχ στον Μπετόβεν και από τον Μπετόβεν στον Βάγκνερ. Ακόμη και κάτω από τις πιο ευνοϊκές συνθήκες, τι μπορεί να κάνει ο διψασμένος για γνώση σωκρατισμός των ημερών μας με τούτο τον δαίμονα που βγαίνει μέσα από απροσμέτρητα βάθη; Ούτε οι φιοριτούρες και τα αραβουργήματα της μελωδίας της όπερας ούτε το αριθμητικό αβάκιο της φούγκας και η διαλεκτική της αντίστιξης μπορούν να μας παράσχουν τις φόρμουλες που η τριπλή τους δύναμη θα υπέτασσε αυτό τον δαίμονα και θα τον ανάγκαζε να μιλήσει. Τι θέαμα είναι αυτό, όταν οι νεόκοποι ειδήμονες της αισθητικής τρέχουν και κυνηγούν, με την απόχη της «ομορφιάς» που τους ταιριάζει, το πνεύμα της μουσικής, που φτερουγίζει μπροστά τους με αποσυντονιστική ζωντάνια, και επιδιώκουν να το πιάσουν, με κινήσεις που δεν μπορούν να κριθούν από το κριτήριο της αιώνιας ομορφιάς ή από το κριτήριο του υψιλού. Αρχεί να δούμε από κοντά και αυτοπροσώπως αυτούς τους προστάτες της μουσικής που φωνάζουν ακούραστα: «Ομορφιά! ομορφιά!». Έχουν πράγματι τον αέρα των

αγαπημένων παιδιών της φύσης, που τράφηκαν και ανατράφηκαν στους κόλπους του ωραίου, ή μήπως αναζητούν έναν ψεύτικο μανδύα για τη χοντροκοπιά τους, ένα αισθητικό πρόσχημα για την απάθεια και την ανοστιά τους; (Εδώ σκέφτομαι π.χ. τον Όττο Γιαν²⁹³.) Ας φυλαχτεί όμως ο ψεύτης και ο υποκριτής από τη γερμανική μουσική: διότι μέσα σ' όλη την κουλτούρα μας μόνον αυτή είναι το γνήσιο, καθαρό και εξαγνιστικό πνεύμα της φωτιάς, από το οποίο και προς το οποίο κινούνται, όπως λέει ο μεγάλος Ηράκλειτος ο Εφέσιος²⁹⁴, όλα τα πράγματα σε διπλή τροχιά: όλα όσα ονομάζουμε σήμερα κουλτούρα, μόρφωση, πολιτισμό πρέπει μια μέρα να παρουσιαστούν μπροστά στον αλάθητο κριτή, τον Διόνυσο.

Ας θυμίσουμε επίσης ότι το προερχόμενο από τις ίδιες πηγές πνεύμα της γερμανικής φιλοσοφίας μπόρεσε, χάρη στον Καντ και τον Σοπενάουερ, να καταστρέψει την αυτάρεσκη ευχαρίστηση του επιστημονικού σωκρατισμού με την ενθάδε ύπαρξη αποδεικνύοντας τα όριά του και ότι μέσω της απόδειξης αυτής εισήγαγε μια απείρως πιο βαθιά και πιο σοβαρή θεώρηση των ηθικών προβλημάτων και της τέχνης, θεώρηση την οποία μπορούμε να αποκαλέσουμε *διονυσιακή σοφία* εκφραζόμενη με έννοιες. Τι υποδεικνύει τότε το μυστήριο αυτής της ενότητας της γερμανικής φιλοσοφίας και της γερμανικής μουσικής αν όχι μια νέα μορφή ύπαρξης, για το περιεχόμενο της οποίας μπορούμε να μάθουμε κάτι μόνο με βάση τις ελληνικές αναλογίες; Διότι για μας, που στεκόμαστε στην οριακή γραμμή ανάμεσα σε δυο διαφορετικές μορφές ύπαρξης, το ελληνικό πρότυπο διατηρεί την εξής ανεκτίμητη αξία: όλες αυτές οι μεταβάσεις και οι αγώνες παρουσιάζονται σε μας απ' αυτό υπό κλασική-διδασκτική μορφή. Με τη μόνη διαφορά ό-

τι εμείς ξαναζούμε αναλογικά, κατά κάποιο τρόπο με αντίστροφη σειρά, τις μεγάλες εποχές του ελληνικού πνεύματος και δείχνουμε, παραδείγματος χάρη, να γυρίζουμε από την αλεξανδρινή εποχή πίσω στην περίοδο της τραγωδίας. Την ίδια στιγμή έχουμε την αίσθηση ότι η γέννηση μιας τραγικής εποχής σημαίνει για το γερμανικό πνεύμα απλώς μια επιστροφή στον εαυτό του, μια ευλογημένη εκ νέου ανακάλυψη του εαυτού του έπειτα από μια μακρά περίοδο κατά την οποία τεράστιες εξωτερικές δυνάμεις υπέταξαν στον ζυγό των μορφών τους το πνεύμα αυτό, που φυτοζωούσε μέσα σε μια ανήμπορη μορφική βαρβαρότητα. Τώρα επιτέλους, αφού έχει ξαναγυρίσει στην πρωταρχική πηγή του Είναι του, μπορεί να διακινδυνεύσει να περπατήσει μόνο του τολμηρά και ελεύθερα μπροστά στα μάτια όλων των λαών, απαλλαγμένο από το χαλινάρι ενός λατινικού πολιτισμού²⁹⁵: με τον όρο να μπορέσει να μαθαίνει απαρασάλευτα από έναν λαό από τον οποίο είναι ήδη μεγάλη τιμή και σπάνιο προνόμιο το να μπορείς να παίρνεις μαθήματα – από τους Έλληνες. Και τότε θα χρειαζόμαστε περισσότερο τα μαθήματα αυτών των άριστων δασκάλων αν όχι τώρα, τώρα που ζούμε την αναγέννηση της τραγωδίας και διατρέχουμε τον κίνδυνο να μην ξέρουμε από που έρχεται αυτή και να μη μπορούμε να εξηγήσουμε προς τα πού πάει;

20. Μια μέρα, μπροστά σ' έναν αμερόληπτο κριτή, ως εξεταστεί σε ποια εποχή και με ποιους ανθρώπους πάσχιζε μέχρι τώρα πιο αποφασιστικά το γερμανικό πνεύμα να μάθει από τους Έλληνες· κι αν δεχτούμε ότι αυτή η μονα-

δική τιμή πρέπει να αποδοθεί στους ευγενέστατους πολιτιστικούς αγώνες του Γκαίτε, του Σίλλερ και του Βίνκελμαν²⁹⁶, θα πρέπει ασφαλώς να προσθέσουμε ότι από εκείνη την εποχή και από τις πιο άμεσες συνέπειες των αγώνων τους, το εγχείρημα να φτάσουμε στην κουλτούρα και στους Έλληνες από τον ίδιο δρόμο αποδυναμώθηκε σιγά σιγά με ακατανόητο τρόπο. Για να μην απελπιστούμε ολότελα από το γερμανικό πνεύμα, δεν θα έπρεπε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι σ' ορισμένα ουσιώδη σημεία ακόμη κι εκείνοι οι αγωνιστές δεν κατάφεραν να εισχωρήσουν στην καρδιά της ελληνικής φύσης, ώστε να εγκαθιδρύνουν μια μόνιμη συμμαχία αγάπης ανάμεσα στη γερμανική και την ελληνική κουλτούρα; Ίσως λοιπόν μια ασύνειδη διαπίστωση αυτής της αποτυχίας να προκάλεσε την αποθαρρυντική αμφιβολία, ακόμη και σε πολύ σοβαρούς ανθρώπους, για το αν θα μπορούσαν, έπειτα από τέτοιους προδρόμους, να προχωρήσουν περισσότερο σ' αυτό τον δρόμο της κουλτούρας ή για το αν θα μπορούσαν να πετύχουν ποτέ αυτό τον σκοπό. Βλέπουμε επίσης πώς εκφυλίζεται, με τον πιο ανησυχητικό τρόπο, από εκείνη την εποχή, η κρίση σχετικά με την αξία των Ελλήνων για την κουλτούρα μας. Εκφράσεις συμπονετικής συγκαταβατικότητας μπορεί να ακούσει κανείς στα πιο διαφορετικά στρατόπεδα του πνεύματος και του μη πνεύματος. Από την άλλη μεριά, μια εντελώς αναποτελεσματική ρητορική παίζει με τις φράσεις «ελληνική αρμονία», «ελληνική ομορφιά», «ελληνική ευδιαθεσία/νηφαλιότητα». Κι ακριβώς εκείνοι οι κύκλοι που αξιοπρεπές καθήκον τους θα ήταν να αντλούν ακούραστα από το ελληνικό ποτάμι για τη σωτηρία της γερμανικής κουλτούρας, οι δάσκαλοι των ανώτατων εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, έχουν μάθει να ασχολούνται ό-

πως τους έρχεται βολικότερα με τους Έλληνες, εγκαταλείποντας συχνά με σκεπτικισμό το ελληνικό ιδεώδες και διαστρεβλώνοντας πλήρως τον αληθινό σκοπό των κλασικών σπουδών. Μέσα σ' αυτούς τους κύκλους, όποιος δεν έχει εξαντληθεί πλήρως στην προσπάθειά του να είναι έγκυρος διορθωτής αρχαίων κειμένων ή γλωσσολόγος χειριστής μικροσκοπίου που πιθηκίζει την φυσική ιστορία, ίσως προσπαθεί να ιδιοποιηθεί την ελληνική αρχαιότητα «ιστορικά», μαζί μ' άλλες αρχαιότητες, πάντα όμως σύμφωνα με τη μέθοδο και τον υπεροπτικό αέρα της τωρινής «λόγιας» ιστοριογραφίας μας. Αν λοιπόν η αληθινή μορφωτική δύναμη των ανώτατων εκπαιδευτικών ιδρυμάτων μας δεν ήταν ίσως ποτέ πιο χαμηλή ή αδύνατη απ' ό,τι είναι σήμερα: αν ο «δημοσιογράφος», ο δούλος της καθημερινής φυλλάδας, έχει θριαμβεύσει πάνω στον καθηγητή σ' όλα τα ζητήματα που αφορούν στην κουλτούρα, και στον τελευταίο δεν απομένει παρά να μεταμορφωθεί, όπως συμβαίνει συχνά, και να κινείται σαν χαρούμενη πεταλούδα θρεμμένη με τη γλώσσα των δημοσιογράφων και με την «ελαφριά κομψότητα» που χαρακτηρίζει τούτη τη σφαίρα – με ποια οδυνηρή σύγχυση βλέπουν οι κατ' αυτό τον τρόπο μορφωμένοι μιας τέτοιας εποχής αυτό το φαινόμενο, που ίσως μπορεί να κατανοηθεί μόνον κατ' αναλογία, ξεκινώντας από τα ακατανόητα ακόμη βάθη του ελληνικού πνεύματος, το φαινόμενο της αφύπνισης του διονυσιακού πνεύματος και της αναγέννησης της τραγωδίας; Σε καμιά άλλη περίοδο της ιστορίας της τέχνης η λεγόμενη κουλτούρα και η αληθινή τέχνη δεν ήταν τόσο αποξενωμένες και αντίθετες όσο σήμερα. Καταλαβαίνουμε γιατί μια τόσο ασθενική κουλτούρα μισεί την αληθινή τέχνη: φοβάται μήπως καταστραφεί απ' αυτήν. Δεν έχει όμως εξαντληθεί, δεν έχει τελειώ-

σει μια ολόκληρη μορφή κουλτούρας, συγκεκριμένα η σωκρατική αλεξανδρινή, τώρα που κατέληξε σ' αυτό το αποκορύφωμα κομψότητας και μαρασμού που είναι η σημερινή κουλτούρα; Αν ήρωες σαν τον Σίλλερ και τον Γκαίτε δεν κατάφεραν να σπάσουν τη μαγεμένη πύλη που οδηγεί στο ελληνικό μαγικό βουνό· αν ο πιο ατρόμητος αγώνας τους δεν κατάφερε να πάει πέρα από εκείνη τη μελαγχολική ματιά που ρίχνει η Ιφιγένεια του Γκαίτε²⁹⁷ από τη βάρβαρη Ταυρίδα στην πατρίδα της πέρα από τη θάλασσα, τι θα μπορούσαν πια να ελπίζουν οι επίγονοι τέτοιων ηρώων αν δεν άνοιγε ξαφνικά γι' αυτούς, από μια εντελώς διαφορετική, άγνωστη σε κάθε κουλτούρα μέχρι τώρα, μεριά, η πύλη – προς τους μυστικούς ήχους της αφυπνισμένης τραγικής μουσικής;

Ας μην επιχειρήσει κανείς να μειώσει την πίστη μας στην επικείμενη αναγέννηση της ελληνικής αρχαιότητας, επειδή μόνον αυτή μας δίνει ελπίδα για μια ανανέωση και κάθαρση του γερμανικού πνεύματος μέσω της πύρινης μαγείας της μουσικής. Μέσα στην ερήμωση και στην απίσχναση του σημερινού πολιτισμού ποια άλλη ένδειξη θα μπορούσαμε να βρούμε μιας παρήγορης για το μέλλον υπόσχεσης; Μάταια ψάχνουμε έστω για μια ρίζα που έχει αναπτυχθεί ρωμαλέα, για μια γωνιά γόνιμης και υγιούς γης: παντού σκόνη και άμμος, αποχαύνωση και μαρασμός. Σε μια τέτοια κατάσταση, ένας απεγνωσμένα μοναχικός άνθρωπος δεν θα μπορούσε να διαλέξει καλύτερο σύμβολο από τον Ιππότη με τον Θάνατο και τον Διάβολο, όπως τον σχεδίασε για μας ο Ντύρερ²⁹⁸, τον πάνοπλο ιππότη με την σιδερένια, σκληρή ματιά, που ξέρει πώς να ακολουθεί τον τρομερό του δρόμο, χωρίς να νοιάζεται για τους φρικτούς συντρόφους του, αλλά και χωρίς ελπίδα, μόνος με το άλλο-

γο και το σκυλί του. Ο Σοπενάουέρ μας ήταν ένας τέτοιος ιππότης του Ντύρερ: δεν έτρεφε καμιά ελπίδα αλλά ποθούσε την αλήθεια· όμοιός του δεν υπάρχει.

Πώς όμως αλλάζει ξαφνικά η ζοφερή έρημος της εξα-ντλημένης κουλτούρας μας, όταν την αγγίζει η διονυσιακή μαγεία! Ένας θυελλώδης άνεμος παρασέρνει καθετί που έχει επιβιώσει παραπάνω απ' όσο πρέπει, καθετί σάπιο, κομματιασμένο και μαραμμένο, και περιστρεφόμενος σαν δίνη τα τυλίγει όλα σ' ένα σύννεφο κόκκινης σκόνης και τα σηκώνει στον αέρα σαν γύπας. Θαμπωμένα τα μάτια μας προσπαθούν να δουν αυτό που χάθηκε· διότι αυτό που βλέπουν φαίνεται σα να βγήκε μέσα από μια γούβα στο χρυσό φως, τόσο ολόγιομο και πράσινο, τόσο ζωντανό, απροσμέτρητο και γεμάτο λαχτάρα. Η τραγωδία κάθεται μέσα σ' αυτή την περίσσεια ζωής, οδύνης και ηδονής, σε υπέροχη έκσταση, ακούγοντας ένα μακρινό μελαγχολικό τραγούδι, που μιλάει για τις μητέρες τού Είναι που ονομάζονται: Ψευδαίσθηση, Θέληση, Άλγος. – Ναι, φίλοι μου, πιστέψτε σαν και μένα στη διονυσιακή ζωή και στην αναγέννηση της τραγωδίας. Η εποχή του σωκρατικού ανθρώπου πέρασε· βάλτε στεφάνια από κισσό, κρατείστε θύρσο²⁹⁹ στα χέρια και μην παραξενευτείτε όταν τίγρεις και πάνθηρες έρθουν και πλαγιάσουν στα πόδια σας χαδιάρικα. Τολμήστε τώρα να είστε τραγικοί άνθρωποι· γιατί αυτό θα σας σώσει. Πρέπει να συνοδέψετε τη διονυσιακή πομπή από την Ινδία στην Ελλάδα. Προετοιμαστείτε για σκληρούς αγώνες, πιστέψτε όμως και στα θαύματα του θεού σας!

21. Αφήνοντας αυτό τον προτρεπτικό τόνο για να επιστρέψω στη διάθεση που χαρακτηρίζει τον στοχαστή, επα-

να λαμβάνω πως μόνο από τους Έλληνες μπορούμε να μάθουμε τι σημαίνει για την ενδότερη βάση της ζωής ενός λαού μια τέτοια θαυμαστή και ξαφνική αφύπνιση της τραγωδίας. Είναι ο λαός των τραγικών μυστηρίων που μάχεται κατά των Περσών³⁰⁰. Από μια άλλη πλευρά, ο λαός που ανέλαβε τους πολέμους αυτούς χρειάζεται την τραγωδία σαν αναγκαίο φίλτρο για να ξαναβρεί τις δυνάμεις του. Ποιος θα μπορούσε να φανταστεί ότι αυτός ακριβώς ο λαός, αφού πρώτα είχε αναταραχτεί τόσο βαθιά για αρκετές γενιές από τους ισχυρότερους σπασμούς του διονυσιακού δαίμονα, θα ήταν ικανός για μια τόσο σφριγηλή και κανονική έκχυση του πιο απλού πολιτικού αισθήματος, των πιο φυσικών πατριωτικών ενστίκτων, της ολότελα πρωτόγονης και αρρενωπής χαράς με τον αγώνα; Πράγματι, σε κάθε περίπτωση όπου η διονυσιακή διέγερση έχει κάποια αξιολογημένη πρόοδο, αισθανόμαστε ότι η διονυσιακή απελευθέρωση από τα δεσμά του ατόμου εκδηλώνεται πρώτα απ' όλα με μια μείωση των πολιτικών ενστίκτων, η οποία φτάνει μέχρι την αδιαφορία γι' αυτά και την εχθρότητα απέναντι σ' αυτά. Από την άλλη μεριά, ο Απόλλωνας, αυτός που φτιάχνει τα κράτη, είναι συγχρόνως και το πνεύμα της *principium individuationis* [αρχής της εξατομίκευσης], και το κράτος και ο πατριωτισμός δεν μπορούν να ζήσουν χωρίς μια επιβεβαίωση της ατομικής προσωπικότητας. Ένας λαός, για να βγει από την οργανιστική κατάσταση, δεν μπορεί να ακολουθήσει παρά έναν μόνο δρόμο, τον δρόμο του ινδικού βουδισμού, ο οποίος, για να γίνει απλώς ανεκτός σε σχέση με την λαχτάρα του για μηδέν, απαιτεί εκείνες τις σπάνιες εκστατικές καταστάσεις που σε μεταφέρουν πάνω από τον χώρο, τον χρόνο και το άτομο. Οι καταστάσεις αυτές απαιτούν με τη σειρά τους μια φιλοσοφία που διδά-

σκει στους ανθρώπους πώς να ξεπερνούν, με τη βοήθεια μιας ιδέας, την απερίγραπτη δυσαρέσκεια που προκαλούν οι ενδιάμεσες καταστάσεις. Με εξίσου αναγκαίο τρόπο, εξάλλου, η απόλυτη υπεροχή των πολιτικών ενορμήσεων βάζει έναν λαό στον δρόμο της πιο ακραίας εκκοσμίκευσης, της οποίας η πιο μεγαλειώδης, αλλά και η πιο τρομακτική έκφραση είναι το *imperium romanum* [Ρωμαϊκή αυτοκρατορία].

Οι Έλληνες, τοποθετημένοι ανάμεσα στην Ινδία και τη Ρώμη και αντιμέτωποι με μια παραπειστική επιλογή, κατάφεραν να επινοήσουν μια τρίτη μορφή, με κλασική καθαρότητα, μια μορφή που σίγουρα δεν τη χρησιμοποίησαν για πολύ καιρό για τον εαυτό τους αλλά που γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο έγινε αθάνατη. Διότι, το ότι οι ευνοούμενοι των θεών πεθαίνουν νωρίς, είναι κάτι που ισχύει για όλα τα πράγματα· εξίσου σίγουρο όμως είναι ότι αυτά μπορούν τότε να ζήσουν αιώνια μαζί με τους θεούς. Ας μην απαιτούμε λοιπόν από το ευγενέστερο όλων των πραγμάτων να έχει την αντοχή δέρματος. Εκείνη η ακατάβλητη επιμονή, παραδείγματος χάρη, που χαρακτήριζε το εθνικό ένστικτο των Ρωμαίων, δεν ανήκει κατά πάσα πιθανότητα στα αναγκαία κατηγορήματα της τελειότητας. Αν όμως θέλουμε να μάθουμε με ποιο φάρμακο μπόρεσαν οι Έλληνες της μεγάλης εποχής, παρά την εξαιρετική ισχύ των διονυσιακών και πολιτικών ενορμήσεών τους, να μην εξαντλήσουν τον εαυτό τους είτε μέσα σε έναν εκστατικό στοχασμό είτε σε ένα φθαρτικό κυνήγι παγκόσμιας εξουσίας και τιμής, αλλά να πετύχουν εκείνο το όμοιο με ευγενές κρασί μείγμα, που ανάβει φλόγες και συγχρόνως οδηγεί στον στοχασμό, πρέπει να θυμηθούμε εκείνη τη φοβερή δύναμη που διέγειρε, εξάγνιζε και εκφόρτιζε τη ζωή ενός ολόκλη-

ρου λαού: την τραγωδία. Δεν θα αρχίσουμε να διαβλέπουμε την ύψιστη αξία της τραγωδίας αυτής, αν δεν την αντιμετωπίσουμε, όπως την αντιμετώπισαν οι Έλληνες, ως την πεμπτούσια όλων των προφυλακτικών θεραπευτικών δυνάμεων, ως τον μεσολαβητή που ενεργούσε ανάμεσα στις πιο ισχυρές και τις πιο μοιραίες καθ' εαυτές ιδιότητες του λαού.

Η τραγωδία απορροφά την ύψιστη οργιαστική κατάσταση της μουσικής κι έτσι φέρνει πράγματι τη μουσική, τόσο στην περίπτωση μας όσο και σ' εκείνη των Ελλήνων, στην τελειότητά της, αλλά προσθέτει αμέσως δίπλα σ' αυτήν τον τραγικό μύθο και τον τραγικό ήρωα δίπλα σ' αυτήν, ο οποίος, όμοιος με δυνατό Τιτάνα, παίρνει στην πλάτη του ολόκληρο το διονυσιακό κόσμο και μας απαλλάσσει απ' αυτό το βάρος. Από την άλλη μεριά, μέσω του ίδιου τραγικού μύθου και στο πρόσωπο του τραγικού ήρωα ξέρει πώς να μας λυτρώνει από την άπληστη δίψα γι' αυτή την ενθάδε ύπαρξη, και, με μια παραινετική χειρονομία, μας θυμίζει μια άλλη ύπαρξη και μια ανώτερη ευχαρίστηση, για τις οποίες προετοιμάζεται ο αγωνιζόμενος ήρωας μέσω της καταστροφής του κι όχι μέσω των θριάμβων του. Ανάμεσα στην καθολική ισχύ της μουσικής της και στον ακροατή τον υποταγμένο στην διονυσιακή επίδραση, η τραγωδία βάζει ένα υψηλό σύμβολο, τον μύθο, και προκαλεί στον ακροατή την ψευδαίσθηση ότι η μουσική είναι απλώς το ανώτερο μέσο για να δοθεί ζωή στον πλαστικό κόσμο του μύθου. Στηριζόμενη σ' αυτή την ευγενή εξαπάτηση, μπορεί τώρα να κινήσει τα μέλη της στον ρυθμό των διθυραμβικών χορών και να παραδοθεί αδίστακτα σε ένα οργιαστικό αίσθημα ελευθερίας, στο οποίο δεν θα τολμούσε, ως καθαρή μουσική, να εντροφήσει δίχως την ψευδαίσθη-

ση αυτή. Ο μύθος μάς προστατεύει από τη μουσική, ενώ, από την άλλη μεριά, μόνον αυτός της δίνει την ύψιστη ελευθερία. Αντίστροφα, η μουσική μεταβιβάζει στον τραγικό μύθο μια έντονη και πειστική μεταφυσική σημασία, την οποία ποτέ δεν θα πετύχαιναν αβοήθητες η λέξη και η εικόνα. Και, πάνω απ' όλα, μέσω της μουσικής κατακλύζεται ο θεατής της τραγωδίας από το σίγουρο προαίσθημα μιας ανώτατης ευχαρίστησης, στην οποία οδηγεί ένας δρόμος καταστροφής και άρνησης, τόσο που πιστεύει πως ακούει να του μιλάει καθαρά η βαθύτερη άβυσσος των πραγμάτων.

Αν κατάφεραν οι τελευταίες αυτές φράσεις να δώσουν μόνο μια προσωρινή έκφραση σ' αυτές τις δύσκολες ιδέες κι αν δεν είναι άμεσα κατανοητές παρά μόνο σε λίγους, δεν θα σταματήσω στο σημείο αυτό, αλλά θα επιχειρήσω να παρασύρω τους φίλους μου σε μια καινούρια απόπειρα και να τους ζητήσω να χρησιμοποιήσουν ένα παράδειγμα από την κοινή εμπειρία μας προκειμένου να προετοιμαστούν για τη γνώση της γενικής αρχής. Μ' αυτό το παράδειγμα, δεν απευθύνομαι σε εκείνους που χρησιμοποιούν τις εικόνες όσων συμβαίνουν πάνω στη σκηνή, τα λόγια και τα πάθη των προσώπων που παίζουν, προκειμένου να πλησιάσουν, με τη βοήθειά τους, το μουσικό αίσθημα· διότι οι άνθρωποι αυτοί δεν μιλούν τη μουσική ως μητρική τους γλώσσα και, παρά τη βοήθεια αυτή, ποτέ δεν προχωρούν πιο πέρα από τον προθάλαμο της μουσικής αντίληψης, ποτέ δεν μπορούν να εισχωρήσουν στο ιερό της· αρκετοί απ' αυτούς μάλιστα, όπως π.χ. ο Γκερβίνους³⁰¹, δεν μπαίνουν ούτε καν στον προθάλαμο. Απευθύνομαι λοιπόν αποκλειστικά σ' εκείνους που έχουν άμεση επαφή με τη μουσική, την έχουν, για να το πω έτσι, σαν μητρικό κόλπο

και συνδέονται με τα πράγματα σχεδόν αποκλειστικά μέσω ασύνειδων μουσικών σχέσεων. Σ' αυτούς τους γνήσιους μουσικούς απευθύνω την ερώτηση αν μπορούν να φανταστούν ένα ανθρώπινο ον ικανό να αισθανθεί την τρίτη πράξη του *Τριστάνου και της Ιζόλδης*³⁰², χωρίς καμιά βοήθεια λέξεων ή εικόνων, καθαρά ως τρομερή συμφωνική κίνηση, χωρίς να ξαναπάρει ανάσα ανοίγοντας σπασμωδικά όλα τα φτερά της ψυχής του; Ένας άνθρωπος που ακούμπησε, όπως εδώ, το αφτί του στην καρδιά της κοσμικής θέλησης κι ένιωσε την βρυχώμενη επιθυμία για ύπαρξη να ξεχειλίζει και να πλημμυρίζει όλες τις αρτηρίες του κόσμου, με τη βουερή ορμή ενός χειμάρρου ή με το σιγανό μουρμουρητό ενός ρυακιού, είναι δυνατόν να μην κομματιαστεί ξαφνικά; Κλεισμένοι μέσα στο άθλιο γυάλινο περίβλημα της ανθρωπίνης ατομικότητας, θα άντεχε την ηχώ απειράριθμων κραυγών χαράς και οδύνης μέσα από την «απεραντοσύνη της νύχτας των κόσμων³⁰³», δίχως να ζητά, ακούγοντας το κάλεσμα αυτού του βουκολικού χορού της μεταφυσικής, πάντα καταφύγιο στην αρχέγονη πατρίδα του; Αν όμως είναι δυνατόν να γίνει αντιληπτό ένα τέτοιο έργο στο σύνολό του χωρίς άρνηση της ατομικής ύπαρξης· αν μπορεί να δημιουργηθεί ένα τέτοιο δημιούργημα χωρίς να συντρίψει τον δημιουργό του, πού θα βρούμε τη λύση μιας τέτοιας αντίφασης;

Εδώ ο τραγικός μύθος και ο τραγικός ήρωας παρεμβαίνουν ανάμεσα στην ύψιστη μουσική συγκίνησή μας και σ' αυτή τη μουσική μόνον ως σύμβολα των πιο καθολικών γεγονότων, για τα οποία μόνον η μουσική μπορεί να μιλήσει τόσο άμεσα. Αν όμως τα αισθήματά μας ήταν αισθήματα απόλυτα διονυσιακών όντων, ο μύθος, ως σύμβολο, θα παρέμενε εντελώς αναποτελεσματικός και απαρατήρητος

και ποτέ δεν θα κατόρθωνε να μας αποτραβήξει από το να ακούμε τον αντίλαλο των *universalia ante rem*. Εδώ όμως ξεσπάει η απολλώνια δύναμη για να αποκαταστήσει το σχεδόν κομματιασμένο άτομο με το θεραπευτικό βάλαμο μιας μακάριας ψευδαίσθησης: ξαφνικά πιστεύουμε πως βλέπουμε μόνο τον Τριστάνο, ακίνητο, να αναρωτιέται ά-τονα: «Αυτός ο παλιός σκοπός! Γιατί με ξυπνάει;» Κι εκεί-νο που πριν από λίγο μας φαινόταν υπόκωφος στεναγμός μέσα από την καρδιά τού Είναι, τώρα θέλει απλώς να μας πει πόσο «έρημη και άδεια είναι η θάλασσα». Κι εκεί που φανταζόμασταν πως σβήναμε ασθμαίνοντας, από ένα σπασπωδικό τέντωμα όλων των συναισθημάτων μας, και πως λίγα πράγματα μάς συνέδεαν με την παρούσα μας ύ-παρξη, ακούμε και βλέπουμε τον ήρωα θανάσιμα πληγω-μένο, όχι όμως ετοιμοθάνατο, να φωνάζει απελπισμένα: «Επιθυμία! Επιθυμία! Να επιθυμώ ακόμη και πεθαίνο-ντας, και να μην πεθαίνω από επιθυμία!» Κι όταν, μετά μια τέτοια αφθονία και υπερβολή αδηφάγων βασανιστηρί-ων, το γεμάτο αγαλλίαση κάλεσμα του κέρατος μάς έσχι-ζε την καρδιά, σαν να ήταν το χειρότερο βασανιστήριο, τώ-ρα ανάμεσα σε μας και σ' αυτή την «αγαλλίαση καθ' εαυ-τήν» ορθώνεται ο γιομάτος αγαλλίαση Κούρβεναλ³⁰⁴, με το πρόσωπό του στραμμένο προς το πλοίο που φέρνει την Ι-ζόλδη. Όσο έντονος κι αν είναι ο οίκτος που μας κατακλύ-ζει, μας σώζει κατά κάποιο τρόπο από την πρωταρχική ο-δύνη του κόσμου, όπως ακριβώς μας σώζει και η συμβολι-κή εικόνα του μύθου από την άμεση αντίληψη της ύψιστης Ιδέας του κόσμου, όπως ακριβώς μας σώζει η σκέψη και ο λόγος από την ανεμπόδιστη έκχυση της ασύνειδης θέλη-σης. Η λαμπρή απολλώνια ψευδαίσθηση μάς δημιουργεί την εντύπωση ότι ακόμη και το βασιλείο των ήχων μάς πα-

ρουσιάζεται σαν πλαστικός κόσμος και ότι η μοίρα του Τριστάνου και της Ιζόλδης μοιάζει να μορφοποιήθηκε και να σμιλεύτηκε μέσα σ' αυτόν σαν σε άκρως εύπλαστο και εκφραστικό υλικό.

Έτσι μας αποσπά το απολλώνιο από τη διονυσιακή γενικότητα και μας ενθουσιάζει για τα άτομα· σφιχτοδένει τον οίκτο μας μ' αυτά και μέσω αυτών ικανοποιεί το αισθητήριο μας της ομορφιάς, που διψά για μεγάλες και υπέρροχες μορφές· παρουσιάζει μπροστά μας εικόνες ζωής και κεντρίζει τη σκέψη μας να κατανοήσει τον πυρήνα ζωής που περιέχουν. Με την τεράστια δύναμη της εικόνας, της έννοιας, της ηθικής διδαχής και της συμπαθητικής συγκίνησης, το απολλώνιο αποτραβάει τον άνθρωπο από την οργανιστική του αυτοεκμηδένιση και τον κάνει τυφλό για τη γενικότητα του διονυσιακού φαινομένου παραπλανώντας τον και κάνοντάς τον να πιστεύει πως βλέπει μια ιδιαίτερη εικόνα του κόσμου (Τον Τριστάνο και την Ιζόλδη παραδείγματος χάρη) και πως η μουσική θα τον έκανε να τη βλέπει καλύτερα και βαθύτερα. Και τι δεν θα μπορούσε να κάνει η θεραπευτική μαγεία του Απόλλωνα, όταν μπορεί να μας δημιουργήσει την ψευδαίσθηση ότι το διονυσιακό, στην υπηρεσία του απολλώνιου, είναι πραγματικά ικανό να ενισχύσει τα αποτελέσματα του δεύτερου και ότι η μουσική είναι ουσιαστικά τέχνη παράστασης ενός απολλώνιου περιεχόμενου;

Χάρη σ' αυτή την προκαθορισμένη αρμονία³⁰⁵ ανάμεσα στο τέλειο δράμα και τη μουσική του, το δράμα πετυχαίνει έναν ύψιστο βαθμό θεατότητας, απρόσιτο στο απλό ομιλούν δράμα. Όπως όλες οι ζωντανές φιγούρες της σκηνης απλουστεύονται μπροστά μας, με τις ανεξάρτητες κινήσεις των μελωδικών γραμμών, για να αποκτήσουν την ευ-

κρίνεια καμπύλης γραμμής, έτσι και το ταυτόχρονο των γραμμών αυτών ακούγεται σε αρμονικές μετατροπές που μεταφράζουν, με την πιο λεπτή πιστότητα, τα δρώμενα της σκηνης. Οι μετατροπές αυτές κάνουν τις σχέσεις των πραγμάτων άμεσα αντιληπτές σε μας, με αισθητό και καθόλου αφηρημένο τρόπο· επίσης, μέσω αυτών αναγνωρίζουμε πως μόνο σ' αυτές τις σχέσεις φανερώνεται καθαρά η ουσία ενός χαρακτήρα και μιας μελωδικής γραμμής. Κι ενώ η μουσική μας αναγκάζει να βλέπουμε καλύτερα και βαθύτερα απ' ό,τι συνήθως και απλώνει μπροστά μας, σαν λεπτό πλέγμα, τη δράση πάνω στη σκηνή, ο κόσμος της σκηνης διευρύνεται απεριόριστα και φωτίζεται από μια εσωτερική φλόγα για το πνευματικοποιημένο μάτι μας. Πώς θα μπορούσε να δώσει κάτι ανάλογο ένας ποιητής με λέξεις, όταν πασχίζει να πετύχει αυτή την εσωτερική διεύρυνση και φωτισμό του ορατού κόσμου της σκηνης μέσω ενός πολύ ατελέστερου μηχανισμού, έμμεσα, ξεκινώντας από τη λέξη και την έννοια; Και παρ' όλο που και η μουσική τραγωδία επωφελείται από τη λέξη, μπορεί την ίδια στιγμή να προσθέσει το υπόβαθρο και τον τόπο γέννησης της λέξης, καθιστώντας σαφή για μας το γίγνεσθαι της λέξης από μέσα προς τα έξω.

Όσον αφορά όμως στη διαδικασία που μόλις περιγράψαμε, θα μπορούσαμε να πούμε με ίση βεβαιότητα ότι είναι απλώς μια θαυμαστή φαινομενικότητα, δηλαδή η προαναφερθείσα απολλώνια ψευδαίσθηση, αυτή που μας απαλλάσσει από τη διονυσιακή πίεση και υπερβολή. Κατά βάθος, η σχέση της μουσικής με το δράμα είναι ακριβώς η αντίστροφη: η μουσική είναι η αληθινή ιδέα του κόσμου και το δράμα δεν είναι παρά η αντανάκλαση της ιδέας αυτής, μια απομονωμένη σκιά της. Αυτή η ταυτότητα ανάμε-

σα στη μελωδική γραμμή και στη ζωντανή φιγούρα, ανάμεσα στην αρμονία και στις χαρακτηρισολογικές σχέσεις της φιγούρας αυτής, είναι αληθινή με μια έννοια αντίθετη από εκείνη που θα φανταζόταν κανείς καθώς θα έβλεπε μια μουσική τραγωδία. Θα μπορούσαμε να κινήσουμε και να ζωντανέψουμε τη φιγούρα με τον πιο ορατό τρόπο και να τη φωτίσουμε εκ των ένδον· πάντα όμως θα παραμένει ένα φαινόμενο από το οποίο καμιά γέφυρα δεν μας οδηγεί στην αληθινή πραγματικότητα, στην καρδιά του κόσμου. Η μουσική όμως μιλάει μέσα απ' αυτή την καρδιά· και παρ' όλο που αναρίθμητα φαινόμενα αυτού του είδους μπορούν να συνοδεύουν την ίδια μουσική, ποτέ δεν θα μπορούσαν να εξαντλήσουν την ουσία της και θα ήταν πάντα μόνον εξωτεριευμένα αντίγραφα της. Όσο για την περίπλοκη σχέση μουσικής και δράματος, αυτή όχι μόνο δεν μπορεί να εξηγηθεί, αλλά και μπερδεύεται ακόμη περισσότερο από τη δημοφιλή και εντελώς εσφαλμένη αντίθεση μεταξύ ψυχής και σώματος· η μη φιλοσοφική χοντροκοπιά αυτής της αντίθεσης μοιάζει όμως να έχει γίνει, ποιος ξέρει για ποιους λόγους, ένα εύκολα παραδεκτό άρθρο πίστης μεταξύ των ειδημόνων μας της αισθητικής, ενώ αυτοί δεν έχουν μάθει τίποτε ή, για εξίσου άγνωστους λόγους, δεν θέλησαν να μάθουν τίποτε σχετικά με την αντίθεση μεταξύ φαινομένου και πράγματος καθ' εαυτού.

Αν έχει αποδείξει η ανάλυσή μας ότι το απολλώνιο στοιχείο στην τραγωδία έχει κερδίσει, μέσω της ψευδαίσθησης την οποία δημιουργεί, μια πλήρη νίκη πάνω στο αρχέγονο διονυσιακό στοιχείο της μουσικής κι έχει κάνει τη μουσική υποχείρια των σκοπών του, που είναι η ύψιστη διασάφηση του δράματος, είναι αναγκαίο να προσθέσουμε έναν πολύ σημαντικό περιορισμό: στο ουσιωδέστερο ση-

μείο, αυτή η απολλώνια ψευδαισθηση θραύεται και εκμηδενίζεται. Το δράμα, το οποίο με τη βοήθεια της μουσικής ξετυλίγεται μπροστά μας με τέτοια εσωτερικά φωτισμένη ευκρίνεια σ' όλες τις κινήσεις και τις φιγούρες του που μας κάνει να νομίζουμε πως βλέπουμε το ύφασμα να γεννιέται στον αργαλειό, καθώς κινείται πάνω κάτω η σαίτα, καταφέρει να παράγει ένα αποτέλεσμα που ξεπερνάει όλα τα απολλώνια καλλιτεχνικά αποτελέσματα. Στο συνολικό αποτέλεσμα της τραγωδίας, το διονυσιακό κυριαρχεί άλλη μια φορά. Η τραγωδία κλείνει μ' έναν ήχο που δεν θα μπορούσε ποτέ να προέρχεται από τη σφαίρα της απολλώνιας τέχνης. Κι έτσι η απολλώνια ψευδαισθηση φανερώνει τι είναι πραγματικά: είναι η κάλυψη με πέπλο του πραγματικού διονυσιακού αποτελέσματος καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης της τραγωδίας. Το διονυσιακό αποτέλεσμα όμως είναι τόσο ισχυρό που καταλήγει να ωθήσει το ίδιο το απολλώνιο δράμα σε μια σφαίρα όπου το τελευταίο αρχίζει να μιλάει με διονυσιακή σοφία και να αρνείται τον εαυτό του και την απολλώνια σαφήνιά του. Έτσι, η περίπλοκη σχέση του απολλώνιου και του διονυσιακού στην τραγωδία μπορεί να συμβολιστεί στην πραγματικότητα με μια αδελφική ένωση των δυο θεοτήτων: ο Διόνυσος μιλάει τη γλώσσα του Απόλλωνα και ο Απόλλωνας μιλάει τελικά τη γλώσσα του Διόνυσου – κι έτσι επιτυγχάνεται ο ύψιστος στόχος της τραγωδίας και της τέχνης.

22. Ο φίλος που με έχει παρακολουθήσει με προσοχή μέχρι εδώ, ας αναλογιστεί καθαρά και απλά το αποτέλεσμα μιας αληθινής μουσικής τραγωδίας, όπως το γνωρίζει

από την πείρα του. Νομίζω πως περιέγραφα και τις δυο πλευρές του φαινομένου του αποτελέσματος αυτού με τέτοιο τρόπο που μπορεί τώρα να ερμηνεύσει τις δικές του εμπειρίες. Θα θυμηθεί ότι, σε σχέση με τον μύθο που ξετυλιγόταν μπροστά του, ένιωθε ο ίδιος ανυψωμένος σ' ένα είδος παντογνωσίας, λες και η οπτική του ικανότητα δεν ήταν πια μια επιφανειακή ικανότητα, αλλά μια ικανότητα που του επέτρεπε να εισχωρήσει στο εσωτερικό, και λες και έβλεπε τώρα μπροστά του, με τη βοήθεια της μουσικής, τους κοχλασμούς της θέλησης, τη σύγκρουση των κινήτρων και την ξέχειλη πλημμύρα των παθών σαν πλήθος ζωηρά κινούμενων γραμμών και φιγουρών – κι ένιωθε πως μπορούσε να διεισδύσει στα πιο λεπτά μυστικά των ασύνειδων συγκινήσεων. Ενώ λοιπόν συνειδητοποιεί μ' αυτό τον τρόπο την υπέρτατη εξύψωση των ικανοτήτων του για θέαση και μετουσίωση, αισθάνεται μολαταύτα εξίσου σίγουρα πως αυτή η μακριά σειρά των απολλώνιων καλλιτεχνικών αποτελεσμάτων δεν γεννά εκείνη την ευλογημένη παραμονή μέσα στη δίχως θέληση θεώρηση, την οποία προκαλούν ο πλαστικός καλλιτέχνης και ο επικός ποιητής, δηλαδή οι αυστηρά απολλώνιοι καλλιτέχνες, με τα έργα τους: μ' άλλα λόγια, δεν γεννά, μέσα σ' αυτή τη θεώρηση, τη δικαίωση του κόσμου της *individuatō* [εξατομίκευσης], που είναι το αποκορύφωμα και η ουσία της απολλώνιας τέχνης. Βλέπει τον μεταμορφωμένο κόσμο της σκηνης και μολαταύτα τον αρνείται. Βλέπει μπροστά του τον τραγικό ήρωα με επική καθαρότητα και ομορφιά και, μολαταύτα, χαίρεται με την εκμηδένισή του. Κατανοεί βαθιά τη δράση στη σκηνή και, μολαταύτα, θέλει να καταφύγει στο ακατανόητο. Αισθάνεται πως είναι δικαιωμένες οι πράξεις του ήρωα και, μολαταύτα, ενθουσιάζεται περισσότερο όταν οι

πράξεις αυτές εκμηδενίζουν εκείνον που τις έκανε. Φρικιά με τα βάσανα που πέφτουν πάνω στον ήρωα και, μολαταύτα, προαισθάνεται σ' αυτά μια ανώτερη και πιο έντονη χαρά. Βλέπει σε μεγαλύτερο πλάτος και βάθος από κάθε άλλη φορά και, μολαταύτα, επιθυμεί να ήταν τυφλός. Πού πρέπει να αναζητήσουμε την αιτία αυτού του παράξενου εσωτερικού διχασμού, αυτής της θραύσης της απολλώνιας αιχμής, αν όχι στη διονυσιακή μαγεία, η οποία, μολονότι σπρώχνει τις απολλώνιες συγκινήσεις στο απόγειό τους, έχει τη δυνατότητα να βάλει στην υπηρεσία της αυτό το ξεχείλισμα της απολλώνιας δύναμης; Ο τραγικός μύθος πρέπει να κατανοηθεί μόνον ως συμβολική παράσταση της διονυσιακής σοφίας με τη βοήθεια απολλώνιων καλλιτεχνικών μέσων. Ο μύθος οδηγεί τον κόσμο των φαινομένων στα όριά του, όπου αυτός αρνείται τον εαυτό του και επιδιώκει να καταφύγει πίσω στη μήτρα της μόνης και αληθινής πραγματικότητας, όπου ακούγεται τότε να τραγουδάει το μεταφυσικό του κύκνειο άσμα, σαν την Ιζόλδη:

*Στα φουρτουνιασμένα κύματα
της θάλασσας της τέρψης
στον βουερό ήχο των ευωδιαστών κυμάτων
στο φτερούγισμα της ανάσας του κόσμου
να πνίγεσαι, να βυθίζεσαι ασύνειδα
αυτό είναι η υπέρτατη χαρά!³⁰⁶*

Έτσι, οι εμπειρίες του αληθινά αισθητικού ακροατή μάς βοηθούν να φανταστούμε τον ίδιο τον τραγικό καλλιτέχνη, καθώς δημιουργεί τις φιγούρες του σαν γόνιμη θεότητα της εξατομίκευσης (άρα το έργο του δεν μπορεί να εννοηθεί σαν «μίμηση της φύσης») και καθώς η τεράστια

διονυσιακή ενόρμησή του καταβροχθίζει στη συνέχεια όλο τον κόσμο των φαινομένων, προκειμένου να μας επιτρέψει να προαισθανθούμε, πίσω απ' αυτό τον κόσμο και μέσω της εκμηδένισής του, την υπέρτατη καλλιτεχνική πρωταρχική χαρά μέσα στους κόλπους της αρχέγονου Ενός. Φυσικά, οι σημερινοί ειδήμονες της αισθητικής δεν έχουν να πουν τίποτα γι' αυτή την επιστροφή στην πρωταρχική εστία, για την αδελφική ένωση των δύο καλλιτεχνικών θεοτήτων στην τραγωδία ή για τη συγκίνηση του ακροατή, που είναι τόσο διονυσιακή όσο και απολλώνια· αλλά ποτέ δεν κουράζονται να χαρακτηρίζουν την πάλη του ήρωα με τη μοίρα, τον θρίαμβο της καθολικής ηθικής τάξης ή την εκφόρτιση των αισθημάτων μέσω της τραγωδίας, ουσία του τραγικού. Κι αυτή η επιμονή με κάνει να σκέφτομαι ότι ίσως είναι άνθρωποι ανίκανοι για κάθε αισθητική συγκίνηση, αλλά αντιδρούν απλώς ως ηθικά όντα όταν ακούν μια τραγωδία. Από τα χρόνια του Αριστοτέλη, ποτέ δεν έχει δοθεί μια εξήγηση του τραγικού αποτελέσματος από την οποία να μπορούν να συναχθούν αισθητικές καταστάσεις ή μια αισθητική δραστηριότητα του ακροατή. Άλλοτε ο οίκτος και ο φόβος που προκαλούν τα σοβαρά γεγονότα οφείλουν να οδηγήσουν σε μια εκφόρτιση ικανή να ανακουφίσει· άλλοτε οφείλουμε να νιώθουμε εξυψωμένοι και εμπνευσμένοι από τον θρίαμβο των καλών και ευγενών αρχών, από τη θυσία του ήρωα χάριν του συμφέροντος μιας ηθικής κοσμοθεώρησης. Είμαι σίγουρος πως για πολλούς ανθρώπους αυτό και μόνον αυτό είναι το αποτέλεσμα της τραγωδίας και πως, γι' αυτό τον λόγο, όλοι αυτοί οι άνθρωποι, μαζί με τους ειδήμονες της αισθητικής, που παίζουν τον ρόλο ερμηνευτών, δεν έχουν καταλάβει τίποτε από την τραγωδία ως υπέρτατη τέχνη. Αυτή η παθολογική εκφόρ-

τιση, η κάθαρσις³⁰⁷ του Αριστοτέλη, για την οποία οι φιλόλογοι δεν είναι σίγουροι αν πρέπει να ενταχθεί στα ιατρικά ή στα ηθικά φαινόμενα, θυμίζει μια αξιοσημείωτη ιδέα του Γκαίτε³⁰⁸: «Δίχως ένα ζωηρό παθολογικό ενδιαφέρον», λέει αυτός, «δεν θα κατάφερα ούτε εγώ να επεξεργαστώ μια οποιαδήποτε τραγική κατάσταση, και γι' αυτό ακριβώς μάλλον τις απέφευγα παρά τις αναζητούσα. Δεν είναι μια ακόμη αρετή των Ελλήνων το ότι σ' αυτούς το ύψιστο πάθος ήταν απλώς αισθητικό παιχνίδι, ενώ σε μας χρειάζεται η σύμπραξη της φυσικής αλήθειας για να παραχθεί ένα τέτοιο έργο;» Μπορούμε τώρα να απαντήσουμε καταφατικά σ' αυτή την τόσο βαθιά τελευταία ερώτηση μετά τις εξαισιες εμπειρίες μας, επειδή έχουμε ανακαλύψει, προς μεγάλη κατάπληξή μας, χάρη στη μουσική τραγωδία, ότι το ύψιστο πάθος δεν μπορεί παρά να είναι αισθητικό παιχνίδι. Επομένως, έχουμε το δικαίωμα να πιστεύουμε ότι τώρα για πρώτη φορά μπορούμε να περιγράψουμε με κάποια επιτυχία το πρωταρχικό φαινόμενο του τραγικού. Όποιος επιμένει να μιλάει μόνο για εκείνα τα υποκατάστατα αποτελέσματα που πηγάζουν από εξωαισθητικές σφαίρες και δεν αισθάνεται ότι βρίσκεται πάνω από την παθολογικο-ηθική διαδικασία, πρέπει να απελπιστεί όσον αφορά στη δική του αισθητική φύση. Ως αθώο αντιστάθμισμα, του συνιστούμε την ερμηνεία του Σαίξπηρ σύμφωνα με τον τρόπο του Γκερβίνους³⁰⁹ και την φιλόπονη αναζήτηση της «ποιητικής δικαιοσύνης».

Έτσι, μαζί με την αναγέννηση της τραγωδίας ξαναγεννιέται και ο αισθητικός αχροατής. Στη θέση του μέσα στο θέατρο συνήθιζε να κάθεται μέχρι τώρα ένα περιεργό *quid pro quo* [υποκατάστατο] με κατά το ήμισυ ηθικές και κατά το άλλο ήμισυ λόγιες αξιώσεις, ο «κριτικός». Το καθετί στη

σφαίρα του ήταν μέχρι τώρα τεχνητό και φτιασιδωμένο με μια φαινομενικότητα ζωής. Ο καλλιτέχνης που έπαιζε δεν ήξερε αληθινά τι να κάνει μ' έναν ακροατή που είχε τέτοιο ύφος κριτικού· κι έτσι αναζητούσε μ' αγωνία, αυτός και ο δραματουργός ή ο συνθέτης της όπερας, τα τελευταία υπολείμματα ζωής σ' ένα ον τόσο φοβερά στείρο και ανίκανο για ευχαρίστηση. Μέχρι τώρα όμως τέτοιοι «κριτικοί» αποτελούσαν το ακροατήριο: ο φοιτητής, ο μαθητής, ακόμη και το πιο ακίνδυνο θηλυκό, ήταν άθελά τους προετοιμασμένοι από την παιδεία και τις εφημερίδες για τούτο το είδος αντίληψης των έργων τέχνης. Απέναντι σ' ένα τέτοιο κοινό, οι ευγενέστερες φύσεις μεταξύ των καλλιτεχνών υπολόγιζαν στη διέγερση των ηθικο-θρησκευτικών αισθημάτων, και η επίκληση της «καθολικής ηθικής τάξης» παρέμβαινε ως υποκατάστατο εκεί όπου κάποια ακαταμάχητη καλλιτεχνική μαγεία έπρεπε να συναρπάσει τον γνήσιο ακροατή. Ή πάλι, ο δραματουργός παρουσίαζε μια μεγαλειώδη ή τουλάχιστον ανησυχητική τάση της πολιτικής και κοινωνικής επικαιρότητας, σε σημείο που ο ακροατής μπορούσε να ξεχάσει την κριτική του εξουθένωση και να αφεθεί σε αισθήματα παρόμοια με εκείνα που αισθάνεται σε πατριωτικές ή πολεμικές στιγμές ή μπροστά στο βήμα του κοινοβουλίου ή στην καταδίκη του εγκλήματος και της φαυλότητας: αυτή η αποξένωση από τους αληθινούς σκοπούς της τέχνης όφειλε να οδηγήσει, εδώ ή εκεί, κατευθείαν σε μια λατρεία της τάσης. Αυτό όμως που συνέβαινε εδώ είναι εκείνο που συμβαίνει πάντα σ' όλες τις επίπλαστες τέχνες: ένας γρήγορος εκφυλισμός όλων αυτών των τάσεων· η τάση, παραδείγματος χάρη, να χρησιμοποιηθεί το θέατρο σαν ίδρυμα για την ηθική διαπαιδαγώγηση του λαού³¹⁰, μια τάση που θεωρούνταν σοβαρή στην εποχή του

Σίλλερ, είναι ήδη τοποθετημένη ανάμεσα στις αντίκες μιας ξεπερασμένης κουλτούρας. Ενώ ο κριτικός έπαιρνε το πάνω χέρι στο θέατρο και στη συναυλία, ο δημοσιογράφος στα σχολεία και ο τύπος στην κοινωνία, η τέχνη εκφυλίστηκε σε ιδιαίτερα ταπεινό είδος διασκέδασης και η αισθητική κριτική χρησιμοποιήθηκε ως συνδυαστικό μέσο μιας μάταιης, σαστισμένης, εγωιστικής και, επιπλέον, αξιολύπητα μη πρωτότυπης κοινωνικότητας, που ο χαρακτήρας της καταδειχεται από την παραβολή του Σοπενάουερ για τους σκαντζόχοιρους³¹¹. Συμπέρασμα: ποτέ άλλοτε δεν είχε συζητηθεί τόσο πολύ και δεν είχε εκτιμηθεί τόσο λίγο η τέχνη. Είναι όμως ακόμη δυνατό να έχουμε σχέσεις μ' έναν άνθρωπο ικανό να συζητά για τον Μπετόβεν ή τον Σαίξπηρ; Ας απαντήσει ο καθένας σε τούτη την ερώτηση ανάλογα με τα αισθήματά του: με την απάντησή του θα δείξει οπωσδήποτε την αντίληψή του για την «κουλτούρα», με την προϋπόθεση βέβαια ότι θα προσπαθήσει να απαντήσει κι ότι δεν έχει μείνει αποσβολωμένος από κατάπληξη.

Από την άλλη μεριά, πολλοί άνθρωποι προικισμένοι από τη φύση με ευγενέστερες και λεπτότερες ιδιότητες, έστω κι αν σιγά σιγά έγιναν, με τον τρόπο που περιέγραψα, κριτικοί βάρβαροι, θα μπορούσαν να είχαν κάτι να πουν για το απρόσμενο όσο και εντελώς ακατανόητο αποτέλεσμα που είχε πάνω τους μια πετυχημένη παράσταση του Λόεγκριν³¹², λόγου χάρη. Ίσως όμως να μην υπήρχε χέρι να τους κατατοπίσει και να τους βοηθήσει στην ερμηνεία: έτσι, η ασύλληπτα διαφορετική και εντελώς ασύγκριτη συγκίνηση που τους συγκλόνιζε τότε, παρέμεινε απομονωμένη και έσβησε σαν μυστηριώδες άστρο έπειτα από μια σύντομη περίοδο λάμψης. Εκείνη τη μέρα όμως είχαν μυριστεί τι θα πει αισθητικός αναγνώστης.

23. Όποιος θέλει να μάθει αν σχετίζεται ο ίδιος με τον αληθινό αισθητικό ακροατή ή ανήκει στην κοινότητα των σωκρατικών-κριτικών ανθρώπων, αρκεί να εξετάσει ειλικρινά το αίσθημα με το οποίο δέχεται το θαύμα που παρουσιάζεται πάνω στη σκηνή: αν νιώθει να προσβάλλεται απ' αυτό το ιστορικό του αισθητήριο, που αναζητά μια αυστηρή ψυχολογική αιτιότητα: αν κάνει μια καλοπροαίρετη υποχώρηση και δέχεται το θαύμα ως φαινόμενο καταληπτό στην παιδική ηλικία αλλά ξένο προς αυτόν από κει και πέρα: ή αν νιώθει κάτι άλλο. Γιατί μ' αυτό τον τρόπο θα μπορέσει να καθορίσει τον βαθμό στον οποίο είναι ικανός να κατανοήσει τον μύθο, αυτή τη συμπυκνωμένη εικόνα του κόσμου, η οποία, ως επιτομή των φαινομένων, δεν μπορεί να στερηθεί τα θαύματα. Το πιθανότερο όμως είναι ότι ο καθένας ή σχεδόν ο καθένας θα βρει πως το κριτικό ιστορικό πνεύμα της κουλτούρας μας τον έχει επηρεάσει σε τέτοιο βαθμό που μπορεί να πιστέψει στην ύπαρξη του μύθου στο παρελθόν μόνο με τη βοήθεια της λογισσύνης, μέσω διαμεσολαβητικών αφαιρέσεων. Δίχως τον μύθο όμως, κάθε κουλτούρα χάνει την υγιή φυσική δημιουργική δύναμή της: μόνον ένας ορίζοντας περιβεβλημένος από μύθους συμπληρώνει και ενοποιεί μια ολόκληρη πολιτισμική εποχή. Μόνον ο μύθος σώζει όλες τις δυνάμεις της φαντασίας και του απολλώνιου ονείρου από τις άσκοπες περιπλανήσεις τους. Οι εικόνες του μύθου πρέπει να είναι οι αόρατοι και πανταχού παρόντες δαιμονικοί φύλακες, κάτω από τη φροντίδα των οποίων ωριμάζει η νεανική ψυχή και τα σημάδια των οποίων βοηθούν τον άνθρωπο να ερμηνεύσει τη ζωή και τους αγώνες του. Ακόμη και το κράτος δεν γνωρίζει ισχυρότερους άγραφους νόμους από τη μυθική θεμελίωση, που εγγυάται τη σύνδεσή του με τη

θηρσκειά και την ανάπτυξή του από μυθικές παραστάσεις.

Σ' αντίθεση με τα παραπάνω, ας εξετάσουμε τώρα τον αφηρημένο άνθρωπο, τον ακηδεμόνευτο από τον μύθο· την αφηρημένη παιδεία· την αφηρημένη ηθική· το αφηρημένο δίκαιο· το αφηρημένο κράτος· ας φανταστούμε την άτακτη περιπλάνηση της καλλιτεχνικής φαντασίας, που δεν υφίσταται τον έλεγχο κανενός γηγενούς μύθου· ας σκεφτούμε έναν πολιτισμό, που δεν έχει σταθερή και ιερή εστία αλλά είναι καταδικασμένος να εξαντλεί όλες τις δυνατότητες και να τρέφεται άθλια απ' όλους τους άλλους πολιτισμούς – αυτό ακριβώς είναι το παρόν, αποτέλεσμα του σωκρατισμού που έχει αφοσιωθεί στην καταστροφή του μύθου. Και αυτός ο δίχως μύθο άνθρωπος, αιώνια πεινασμένος, βρίσκεται μέσα σε όλες τις παρελθούσες εποχές και σκάβει και ψάχνει για ρίζες, ακόμη κι αν πρέπει να τις ξεθάψει μέσα από τις πιο μακρινές αρχαιότητες. Η τρομερή ανάγκη για ιστορία που δείχνει ο ανικανοποίητος μοντέρνος πολιτισμός μας, η συνάθροιση πολλών πολιτισμών γύρω από απ' αυτόν τον πολιτισμό, η φθαρτική επιθυμία για γνώση – τι δείχνουν όλα αυτά, αν όχι την απώλεια του μύθου, την απώλεια της μυθικής πατρίδας, της μυθικής μητρας; Ας αναρωτηθούμε αν η πυρετώδης και αλλόκοτη έξαψη του πολιτισμού αυτού διαφέρει καθόλου από την άπληστη εφόρμηση του πεινασμένου στο φαγητό – και ποιος θα ήθελε να προσφέρει κάτι σε έναν πολιτισμό που δεν μπορεί να ικανοποιηθεί όσο κι αν φάει και που μεταμορφώνει την πιο ανθηρή και πλήρη τροφή, μόλις την αγγίξει, σε «ιστορία και κριτική»;

Θα έπρεπε επίσης να δούμε με θλιβερή απελπισία τη γερμανική ψυχή μας, αν είχε ήδη μπλεχτεί αξεδιάλυτα με τον πολιτισμό της ή αν είχε ταυτιστεί μαζί του, όπως μπο-

ρούμε να παρατηρήσουμε με φρίκη στην περίπτωση της πολιτισμένης Γαλλίας³¹³. Εκείνο που για πολύ καιρό ήταν το μεγάλο πλεονέκτημα της Γαλλίας και η αιτία της μεγάλης ανωτερότητάς της, δηλαδή εκείνη η ταυτότητα του λαού και του πολιτισμού του, μπορεί να μας οδηγήσει να θεωρήσουμε ευεργέτημα το ότι αυτός ο τόσο αμφίβολου πολιτισμός μας δεν έχει μέχρι τώρα τίποτε κοινό με τον ευγενή πυρήνα του εθνικού χαρακτήρα μας. Αντίθετα, όλες οι ελπίδες μας τείνουν με ζέση να αναγνωρίσουν ότι κάτω απ' αυτή την ανησυχία και τη σύγχυση της πολιτιστικής ζωής και τη σπασμωδικότητα της κουλτούρας βρίσκεται κρυμμένη μια εξάισια, εγγενώς υγιής, αρχέγονη δύναμη, που, βέβαια, εκδηλώνεται έντονα μονάχα σε εξαιρετικές στιγμές κι ύστερα παραδίνεται πάλι στον ύπνο για να ονειρευτεί μια μελλοντική αφύπνιση. Μέσα απ' αυτή την άβυσσο βγήκε η γερμανική Μεταρρύθμιση· και στους εκκλησιαστικούς χορωδιακούς ύμνους της μεταρρύθμισης αυτής αντήχησε για πρώτη φορά ο μελλοντικός ήχος της γερμανικής μουσικής. Τόσο βαθύς, θαρραλέος και πνευματικός, τόσο πλούσια καλός και τρυφερός ακούστηκε αυτός ο εκκλησιαστικός ύμνος του Λούθηρου όσο το πρώτο διονυσιακό κάλεσμα που βγαίνει μέσα από πυκνές λόχμες καθώς πλησιάζει η άνοιξη. Και σαν ανταγωνιστική ηχώ τού απάντησε η επίσημη, γεμάτη σφρίγος πομπή των διονυσιακών ζηλωτών, στους οποίους χρωστάμε τη γερμανική μουσική και στους οποίους θα χρωστάμε την αναγέννηση του γερμανικού μύθου!

Ξέρω πως πρέπει τώρα να οδηγήσω τον φίλο που με συμπαθεί και μου δείχνει προσοχή σε μια ψηλή τοποθεσία για μοναχική ενατένιση, σ' ένα μέρος όπου θα έχουμε μόνο λίγους συντρόφους, εμπυχώνοντάς τον και λέγοντάς του

πως πρέπει να στηριχτούμε στους φωτεινούς οδηγούς μας, τους Έλληνες. Για να εξαγνίσουμε τις αισθητικές ιδέες μας, δανειστήκαμε προηγουμένως απ' αυτούς τις δυο θεϊκές μορφές που κυριαρχούν πάνω σε χωριστές περιοχές της τέχνης, και η ελληνική τραγωδία μας βοήθησε να σχηματίσουμε μια ιδέα για την αμοιβαία επαφή και διέγερσή τους. Αυτό μας έκανε να δούμε ότι η κατάρρευση της ελληνικής τραγωδίας προκλήθηκε από τον αξιοσημείωτο και βίαιο αποχωρισμό αυτών των δυο πρωταρχικών καλλιτεχνικών ενορμήσεων. Σ' αυτή τη διαδικασία αντιστοιχούσε ένας εκφυλισμός και μετασχηματισμός του χαρακτήρα του ελληνικού λαού, που απαιτεί σοβαρή σκέψη πάνω στο πόσο αναγκαίες και στενές είναι οι θεμελιώδεις σχέσεις μεταξύ τέχνης και λαού, μύθου και ηθών, τραγωδίας και κράτους. Αυτή η κατάρρευση της τραγωδίας ήταν την ίδια στιγμή και κατάρρευση του μύθου. Μέχρι τότε οι Έλληνες ένιωθαν άθελά τους να συνδέουν άμεσα όλα τα βιώματά τους με τους μύθους τους και μάλιστα να τα καταλαβαίνουν μόνο μέσα απ' αυτή τη σύνδεση. Επομένως, ακόμη και το άμεσο παρόν το έβλεπαν *sub specie aeterni* [υπό το πρίσμα της αιωνιότητας] και, κατά μια έννοια, άχρονο. Αλλά και το κράτος βυθιζόταν, όχι λιγότερο απ' την τέχνη, σ' αυτό τον χείμαρρο του άχρονου για να βρει μέσα εκεί ανάπαυση από το άγχος και την απληστία της στιγμής. Και κάθε λαός, όπως και κάθε άτομο, αξίζει μόνο στον βαθμό που είναι ικανός να βάλει πάνω στις εμπειρίες του τη σφραγίδα του αιώνιου· διότι έτσι απεκχοσμηκείται κατά κάποιο τρόπο και δείχνει την ασύνειδη εσωτερική πεποίθησή του για τη σχετικότητα του χρόνου και για την αληθινή, δηλαδή μεταφυσική, σημασία της ζωής. Το αντίθετο ακριβώς συμβαίνει όταν ένας λαός αρχίζει να καταλαβαίνει

τον εαυτό του ιστορικά και να κατεδαφίζει τους μυθικούς προμαχώνες που τον περιβάλλουν, πράγμα που συνοδεύεται συνήθως από μια αποφασιστική εκκοσμίκευση, μια ρήξη με την ασύνειδη μεταφυσική της προηγούμενης ύπαρξής του και μ' όλες τις ηθικές συνέπειές της. Η ελληνική τέχνη, και ιδίως η ελληνική τραγωδία, επιβράδυναν πάνω απ' όλα την καταστροφή του μύθου. Έπρεπε να καταστραφούν και οι δύο, για να μπορέσει κανείς να ζήσει μακριά από το πάτριο έδαφος, ανεμπόδιτος, μέσα στην άγρια χώρα της σκέψης, του εθίμου και της πράξης. Ακόμη και τώρα αυτή η μεταφυσική ενόρμηση προσπαθεί να δημιουργήσει για λογαριασμό της μια, έστω και εξασθενημένη, μορφή μεταμόρφωσης, στον σωκρατισμό της επιστήμης, που αγωνίζεται για ζωή· στα χαμηλότερα όμως σκαλοπάτια, αυτή η ίδια ενόρμηση οδήγησε σε μια πυρετώδη έρευνα, που έχασε σιγά σιγά τον εαυτό της μέσα σ' ένα πανδαιμόνιο μύθων και δεισιδαιμονιών προερχόμενων από παντού: ο Έλληνας βρισκόταν ανάμεσά τους μ' ανήσυχη καρδιά, ώσπου, μεταμορφωμένος σε *graeculus* [γραικύλο], κατάφερε να κρύψει αυτό τον πυρετό με το προσωπείο της ελληνικής ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας και της ελληνικής επιπολαιότητας ή να αποχαυνωθεί εντελώς μέσα σε κάποια ανατολίτικη δεισιδαιμονία³¹⁴.

Από τον καιρό της ανάστασης της αλεξανδρινο-ρωμαϊκής αρχαιότητας τον 15^ο αιώνα, πλησιάσαμε αυτή την κατάσταση με τον πιο εκπληκτικό τρόπο, ύστερα από ένα μακρόχρονο διάλειμμα που είναι δύσκολο να περιγραφτεί. Στο ψηλότερο επίπεδο, συναντάμε τον ίδιο ξέχειλο πόθο για γνώση, την ίδια ανικανοποίητη τέρψη με την ανακάλυψη, την ίδια τρομερή εκκοσμίκευση· και δίπλα τους μια περιπλάνηση δίχως εστία, ένα άπληστο στρίμωγμα γύρω

από ξένα τραπέζια, μια επιπόλαιη θεοποίηση του παρόντος ή μια απαθή και χαύνα απόσυρση απ' αυτό: όλα *sub specie saeculi* [υπό το πρίσμα του αιώνα]. Και τα ίδια αυτά συμπτώματα μας επιτρέπουν να δούμε την ίδια έλλειψη στην καρδιά του πολιτισμού αυτού, την καταστροφή του μύθου. Φαίνεται πως είναι σχεδόν αδύνατο να μπολιάσουμε, με διαρκή επιτυχία, ένα δέντρο μ' έναν ξένο μύθο χωρίς να βλάψουμε ανεπανόρθωτα το δέντρο αυτό. Μερικές φορές μπορεί να είναι αυτό αρκετά δυνατό και υγιές για να αποβάλλει αυτό το ξένο στοιχείο έπειτα από τρομερό αγώνα· συνήθως όμως λιώνει, άρρωστο και μαραμένο ή αρρωστιάρικα υπερτροφικό. Έχουμε τόσο καλή γνώμη για τον καθαρό και ρωμαλέο πυρήνα της γερμανικής ψυχής που τολμάμε να περιμένουμε απ' αυτήν να πετύχει την εξάλειψη όλων των βίαια μεταφυτευμένων ξένων στοιχείων και θεωρούμε πως είναι δυνατόν να ξαναβρεί το γερμανικό πνεύμα στον εαυτό του. Κάποιοι θα σκεφτούν ότι το πνεύμα αυτό πρέπει να αρχίσει τον αγώνα του εξαλείφοντας κάθε λατινικό στοιχείο· στην περίπτωση αυτή, μπορούν να αναγνωρίσουν μια εξωτερική προπαρασκευή και ενθάρρυνση στη νικηφόρα ανδρεία και στην αιματόβρεχτη δόξα του τελευταίου πολέμου, αλλά πρέπει να αναζητήσουν την αναγκαιότητά του στη φιλοδοξία να είναι άξιοι των έξοχων προδρόμων στην πορεία αυτή, του Λούθηρου και των μεγάλων καλλιτεχνών και ποιητών μας. Ποτέ δεν πρέπει να πιστέψουν όμως ότι μπορούν να διεξάγουν τέτοιους αγώνες δίχως τους θεούς της εστίας τους, δίχως τη μυθική πατρίδα, δίχως μια «ανασύσταση» όλων των γερμανικών πραγμάτων! Κι αν ο διστακτικός Γερμανός ήθελε να κοιτάξει γύρω του για να βρει έναν ηγέτη³⁵ που θα μπορούσε να τον οδηγήσει ξανά πίσω στην προ καιρού χαμένη

πατρίδα του, της οποίας τις στράτες και τα μονοπάτια αμυδρότατα θυμάται ακόμη, ας ακούσει απλώς το εκστατικά σαγηνευτικό κάλεσμα του διονυσιακού πουλιού³¹⁶, που πετάει πάνω απ' το κεφάλι του και θέλει να του δείξει τον δρόμο.

24. Ανάμεσα στα προσιδιάζοντα στη μουσική τραγωδία αποτελέσματα, χρειάστηκε να αποκαλύψουμε μια απολλώνια ψευδαίσθηση, που έχει σκοπό να μας σώσει από την άμεση ένωση με τη διονυσιακή μουσική, ενώ η μουσική διέγερσή μας μπορεί να εκφορτιστεί σε μια απολλώνια περιοχή χάρη στην παρεμβολή ενός ενδιάμεσου ορατού κόσμου. Την ίδια στιγμή πιστέψαμε πως είδαμε ότι μέσω της εκφόρτισης αυτής έγινε ορατός και κατανοητός εκ των έndon και σε βαθμό απλησίαστο για κάθε άλλη απολλώνια τέχνη αυτός ο ενδιάμεσος κόσμος της σκηηνικής δράσης και το δράμα γενικά. Κι έτσι, εκεί όπου το απολλώνιο παίρνει φτερά από το πνεύμα της μουσικής και πετάει, βρήκαμε την ανώτατη εντατικοποίηση των δυνάμεών του, και σε τούτη την αδελφική ένωση του Απόλλωνα και του Διόνυσου αναγνωρίσαμε το αποκορύφωμα τόσο των απολλώνιων όσο και των διονυσιακών σκοπών της τέχνης.

Βέβαια, η απολλώνια φωτεινή εικόνα, που φωτίζεται έτσι εκ των έndon από τη μουσική, δεν πετυχαίνει το χαρακτηριστικό αποτέλεσμα των πιο αδύναμων βαθμών της απολλώνιας τέχνης. Αυτό που μπορεί να κάνει το έπος ή η γλυπτική που δίνει ζωή στην πέτρα, να αναγκάσει το βλέμμα να βρει ήρεμη απόλαυση στον κόσμο της εξατομικεύσης, δεν είναι δυνατόν να επιτευχθεί εδώ, παρά τη μεγα-

λύτερη ζωντάνια και σαφήνεια. Είδαμε το δράμα και με διεισδυτικό μάτι εισχωρήσαμε στον εσωτερικό κόσμο των κινήτρων του – και μολαταύτα νιώσαμε σαν να πέρασε από μπροστά μας μια συμβολική εικόνα: πιστέψαμε πως μπορούσαμε σχεδόν να μαντέψουμε το βαθύτερο νόημά της και θα θέλαμε να την τραβήξουμε σαν κουρτίνα για να δούμε την πρωταρχική εικόνα που κρυβόταν πίσω της. Η απόλυτη σαφήνεια της εικόνας δεν μας αρκούσε, διότι έμοιαζε να αποκαλύπτει και συγχρόνως να κρύβει κάτι· κι ενώ έμοιαζε να μας προσκαλεί, μ' αυτή τη συμβολική αποκάλυψη, να σχίσουμε τον πέπλο και να αποκαλύψουμε το μυστηριώδες υπόβαθρο, την ίδια στιγμή αυτή η πάμφωτη και πλήρης ορατότητα μάγευε τα μάτια και τα εμπόδιζε να εισχωρήσουν βαθύτερα.

Όποιος δεν δοκίμασε ποτέ αυτή την εμπειρία, όποιος δεν αισθάνθηκε υποχρεωμένος να κοιτάξει και συγχρόνως να έχει την επιθυμία να πάει πέρα από το κοίταγμα, δύσκολα θα μπορέσει να φανταστεί πόσο κατηγορηματικά και καθαρά συνυπάρχουν και γίνονται αισθητές ταυτόχρονα οι δυο αυτές διαδικασίες στη θεώρηση του τραγικού μύθου. Όλοι όμως οι αληθινά αισθητικοί θεατές θα επιβεβαιώσουν ότι ανάμεσα στα προσιδιάζοντα στην τραγωδία αποτελέσματα το πιο αξιοσημείωτο είναι τούτη η συνύπαρξη. Αν μεταφέρετε τώρα αυτό το φαινόμενο του αισθητικού θεατή σε μια ανάλογη διαδικασία στον τραγικό καλλιτέχνη, θα καταλάβετε τη γένεση του τραγικού μύθου. Ο μύθος αυτός μοιράζεται με την απολλώνια σφαίρα τέχνης την πλήρη ηδονή με τη φαινομενικότητα και με το κοίταγμα, αλλά την ίδια στιγμή αρνείται αυτή την ηδονή και βρίσκει ακόμη μεγαλύτερη ικανοποίηση στην εκμηδένιση του ορατού κόσμου της φαινομενικότητας. Το περιεχόμε-

νο του τραγικού μύθου είναι πριν απ' όλα ένα επικό συμβάν που καταλήγει στην εξύμνηση του αγωνιζόμενου ήρωα. Από πού προέρχεται όμως τότε εκείνο το αινιγματικό χαρακτηριστικό που κάνει να παριστάνονται συνεχώς, με αναρίθμητες μορφές, με τέτοια προτίμηση, και ακριβώς στην πιο γόνιμη και νεανική περίοδο ενός λαού, τα βάσανα και οι οδύνες που επιβάλλει η μοίρα στον ήρωα, οι πιο οδυνηροί θρίαμβοι, οι πιο βασανιστικές αντιθέσεις κινήτρων, κοντολογίς, η εξεικόνιση της σοφίας του Σειληνού ή, για να το πω με αισθητικούς όρους, το άσχημο και το δυσαρμονικό; αν όχι από το γεγονός ότι όλα αυτά παράγουν μια ανώτερη ηδονή;

Διότι το να λέμε ότι στη ζωή τα πάντα γίνονται πραγματικά με τόσο τραγικό τρόπο δεν θα εξηγούσε καθόλου τη γέννηση μιας μορφής τέχνης· με τον όρο ότι η τέχνη δεν είναι απλώς μίμηση της φυσικής πραγματικότητας, αλλά μάλλον ένα μεταφυσικό συμπλήρωμα της πραγματικότητας αυτής, το οποίο είναι τοποθετημένο δίπλα της για να βοηθήσει στο ξεπέρασμά της. Κι ο τραγικός μύθος επίσης, στον βαθμό που ανήκει στην τέχνη, συμμετέχει πλήρως σε τούτη τη μεταφυσική μεταμόρφωση που επιτελεί η τέχνη γενικά. Τι μεταμορφώνει όμως όταν παρουσιάζει τον κόσμο της φαινομενικότητας με τη μορφή του υποφέροντος ήρωα; Ασφαλώς όχι την «πραγματικότητα» αυτού του κόσμου της φαινομενικότητας, εφόσον μας λέει: «Κοιτάξτε εδώ! Προσέξτε καλά! Αυτή είναι η ζωή σας, αυτός είναι ο δείχτης στο ρολόι της ύπαρξής σας!»

Κι ο μύθος θα έδειχνε αυτή τη ζωή προκειμένου να τη μεταμορφώσει μ' αυτό τον τρόπο μπροστά μας; Αν όχι, τότε σε τι συνίσταται η αισθητική ευχαρίστηση που μας παρέχουν αυτές οι εικόνες που περνούν μπροστά μας; Ρωτώ

για την αισθητική ευχαρίστηση, αν και ξέρω πολύ καλά πως πολλές απ' αυτές τις εικόνες παράγουν μερικές φορές και μια ηθική τέρψη, παραδείγματος χάρη υπό τη μορφή του οίκτου ή του θριάμβου του ηθικού νόμου. Εκείνοι που θα ήθελαν όμως να συνάγουν το αποτέλεσμα του τραγικού αποκλειστικά απ' αυτές τις ηθικές πηγές, πράγμα που ήταν ασφαλώς για πολύ καιρό συνήθεια στην αισθητική, ως μη φανταστούν ότι έτσι θα καταφέρουν κάτι υπέρ της τέχνης: η τέχνη πρέπει να ζητάει πάνω απ' όλα την αγνότητα στην περιοχή της. Αν θέλουμε να εξηγήσουμε τον τραγικό μύθο, η πρώτη απαίτηση είναι να αναζητήσουμε την ευχαρίστηση που προσιδιάζει σ' αυτόν στην καθαρά αισθητική σφαίρα, χωρίς να μπαίνουμε στην περιοχή του οίκτου, του φόβου ή του υπέροχου από ηθική άποψη. Πώς μπορεί το άσχημο και το δυσαρμονικό, δηλαδή το περιεχόμενο του τραγικού μύθου, να προκαλέσει αισθητική ευχαρίστηση;

Εδώ είναι απαραίτητο να μπορούμε μ' ένα τολμηρό άλμα στη μεταφυσική της τέχνης, επαναλαμβάνοντας την πρόταση που αναφέραμε πιο πάνω, ότι η ενθάδε ύπαρξη και ο κόσμος μοιάζουν δικαιολογημένα μόνον ως αισθητικά φαινόμενα. Μ' αυτή την έννοια, ο τραγικός μύθος πρέπει ακριβώς να μας πείσει ότι ακόμη και το άσχημο και το δυσαρμονικό είναι ένα καλλιτεχνικό παιχνίδι το οποίο παίζει με τον εαυτό της η θέληση μέσα στην αιώνια πληρότητα της ευχαρίστησής της. Αυτό το πρωταρχικό όμως και δυσνόητο φαινόμενο της διονυσιακής τέχνης μπορεί να κατανοηθεί άμεσα και να συλληφθεί αμέσως χάρη στη θαυμάσια σημασία της μουσικής ασυμφωνίας. Δότι μόνον η μουσική, τοποθετημένη δίπλα στον κόσμο, μπορεί να μας δώσει μια ιδέα για το τι πρέπει να εννοήσουμε με την δικαιολόγηση του κόσμου ως αισθητικού φαινομένου. Η χα-

ρά που προκαλείται από τον τραγικό μύθο έχει την ίδια καταγωγή με την χαρά που προκαλεί η ασυμφωνία στη μουσική. Το διονυσιακό, με την πρωταρχική του ευχαρίστηση που γίνεται αισθητή ακόμη και μέσα στον πόνο, είναι η κοινή μήτρα της μουσικής και του τραγικού μύθου.

Καταφεύγοντας στη βοήθεια της μουσικής σχέσης της ασυμφωνίας απλουστεύσαμε το δύσκολο πρόβλημα του τραγικού αποτελέσματος; Αν καταλαβαίνουμε τελικά τι σημαίνει το να θέλεις να δεις την τραγωδία και την ίδια στιγμή να ποθείς να πας πέρα από κάθε κοίταγμα, αυτή την κατάσταση θα έπρεπε να τη χαρακτηρίσουμε με τον ίδιο τρόπο και όσον αφορά στην καλλιτεχνική χρησιμοποίηση της ασυμφωνίας, ότι δηλαδή θέλουμε να ακούσουμε και την ίδια στιγμή λαχταράμε να πάμε πέρα από κάθε άκουσμα. Αυτή η βλέψη προς το άπειρο, το φτερουγίσμα της επιθυμίας, τη στιγμή που νιώθουμε την πιο μεγάλη χαρά με τη σαφή αντίληψη της πραγματικότητας, μας θυμίζει ότι και στις δυο καταστάσεις πρέπει να αναγνωρίσουμε ένα διονυσιακό φαινόμενο: ξανά και ξανά μας φανερώνει ότι το παιχνίδι της κατασκευής και της καταστροφής του ατομικού κόσμου είναι εκροή μιας πρωταρχικής ευχαρίστησης. Έτσι, ο σκοτεινός Ηράκλειτος συγκρίνει τη δύναμη που χτίζει τον κόσμο μ' ένα παιδί που παίζει και βάζει πέτρες εδώ και κει και χτίζει πύργους στην άμμο μόνο και μόνο για να τους γκρεμίσει πάλι.³¹⁷

Για να καταλήξουμε λοιπόν σε μια σωστή εκτίμηση της διονυσιακής ικανότητας ενός λαού, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας όχι μόνο τη μουσική του, αλλά εξίσου αναγκαία και τον τραγικό μύθο του, ως δεύτερο μάρτυρα της ικανότητας αυτής. Δεδομένης αυτής της εξαιρετικά στενής σχέσης μεταξύ μουσικής και μύθου, πρέπει να υποθέσουμε ο-

μοίως ότι ένας εκφυλισμός και διαφθορά του ενός συνεπάγεται έναν μαρασμό του άλλου: αν η εξασθένηση του μύθου εκφράζει πράγματι μίαν εξασθένηση της διονυσιακής ικανότητας. Όσον αφορά και στα δυο σημεία όμως, μια ματιά στην εξέλιξη του γερμανικού πνεύματος δεν μας αφήνει καμιά αμφιβολία. Στην όπερα, όπως και στον αφηρημένο χαρακτήρα της δίχως μύθους ύπαρξής μας, σε μια τέχνη εκφυλισμένη σε απλή ψυχαγωγία, όπως και σε μια ζωή καθοδηγούμενη από έννοιες, μας αποκαλύπτεται αυτή η φύση του σωκρατικού οπτιμισμού, η συγχρόνως αντικαλλιτεχνική και βλαπτική για τη ζωή. Έχουμε ωστόσο παρηγορητικές ενδείξεις ότι μέσα σε κάποια απρόσιτη άβυσσο το γερμανικό πνεύμα εξακολουθεί να αναπαύεται και να ονειρεύεται, άθικτο, με λαμπρή υγεία, βαθύτητα, και διονυσιακή ρώμη, σαν μισοκοιμισμένος ιππότης. Και από τούτη την άβυσσο ανεβαίνει στ' αφτιά μας το διονυσιακό τραγούδι για να μας πληροφορήσει ότι ο γερμανός αυτός ιππότης εξακολουθεί να ονειρεύεται τον αρχέγονο διονυσιακό μύθο του μέσα σε μακάρια αλλά και σοβαρά οράματα. Ας μην πιστέψει κανένας ότι το γερμανικό πνεύμα έχει χάσει για πάντα τη μυθική πατρίδα του, όταν μπορεί ακόμη να καταλαβαίνει τις φωνές των πουλιών που μιλάνε γι' αυτή την πατρίδα. Κάποια μέρα θα ξυπνήσει μέσα στη φρεσκάδα ενός πρωινού, που θα έρθει έπειτα από πρωτοφανή ύπνο· τότε θα σκοτώσει δράκοντες, θα εξολοθρέψει τους υποχθόνιους νάνους και θα ξυπνήσει τη Βρουνχίλδη – κι ακόμη και η λόγχη του Βόταν³¹⁸ δεν θα μπορέσει να του φράξει τον δρόμο!

Φίλοι μου, εσείς που πιστεύετε στη διονυσιακή μουσική, ξέρετε επίσης τι σημαίνει για μας η τραγωδία. Μ' αυτήν αποκτούμε πάλι τον τραγικό μύθο ξαναγεννημένο από

τη μουσική, και μέσα σ' αυτό τον μύθο μπορούμε να ελπίζουμε τα πάντα και να ξεχάσουμε τα πιο οδυνηρά! Το πιο οδυνηρό όμως πράγμα για μας είναι η παρατεταμένη υποβάθμιση μέσα στην οποία έζησε το γερμανικό πνεύμα, αποξενωμένο από την εστία και την πατρίδα, στην υπηρεσία υποχθόνιων νάνων. Καταλαβαίνετε τα λόγια μου, όπως θα καταλάβετε στο τέλος και τις ελπίδες μου.

25. Η μουσική και ο τραγικός μύθος είναι εξίσου εκφράσεις της διονυσιακής ικανότητας ενός λαού και είναι πράγματα αδιαχώριστα. Και τα δυο πηγάζουν από μια σφαίρα τέχνης που κείται πέρα από το απολλώνιο· και τα δυο καταυγάζουν μια περιοχή χαρούμενων συγχορδιών όπου ευφρόσυνα σβήνουν η ασυμφωνία και η φρικτή εικόνα του κόσμου· και τα δυο παίζουν με το κεντρί της δυσαρέσκειας, έχοντας εμπιστοσύνη στις υπέρμετρα ισχυρές μαγικές τέχνες τους· και με το παιχνίδι αυτό δικαιολογούν και τα δυο την ύπαρξη ακόμη και του «χειρότερου κόσμου». Έτσι, το διονυσιακό είναι, σε σύγκριση με το απολλώνιο, η αιώνια και πρωταρχική καλλιτεχνική δύναμη, που καλεί στην ενθάδε ύπαρξη ολόκληρο τον κόσμο των φαινομένων· και μέσα στον κόσμο αυτό καθίσταται απαραίτητη μια νέα μεταμορφωτική ψευδαίσθηση προκειμένου να κρατήσει ζωντανό τον έμφυχο κόσμο της εξατομίκευσης. Αν μπορούσαμε να φανταστούμε την ασυμφωνία να γίνεται άνθρωπος –και τι άλλο είναι ο άνθρωπος αν όχι αυτή η ασυμφωνία αυτή θα χρειαζόταν για να ζήσει μια εξαίσιια ψευδαίσθηση, που θα τη σκέπαζε μ' ένα πέπλο ομορφιάς. Αυτός είναι ο αληθινός καλλιτεχνικός σκοπός του Απόλλω-

να, με του οποίου το όνομα εννοούμε όλες εκείνες τις αναρίθμητες ψευδαισθήσεις της όμορφης φαινομενικότητας, που σε οποιαδήποτε στιγμή κάνουν τη ζωή άξια να τη ζεις και υποκινούν την επιθυμία να συνεχίσεις να ζεις για να ζήσεις την επόμενη στιγμή.

Απ' αυτή τη βάση όμως κάθε ύπαρξης, από το διονυσιακό θεμέλιο του κόσμου, δεν πρέπει να εισχωρήσει στη συνείδηση του ανθρώπινου ατόμου τίποτε παραπάνω απ' ό,τι μπορεί να ξεπεραστεί πάλι απ' αυτή την απολλώνια δύναμη μεταμόρφωσης. Επομένως, οι δυο αυτές ενορμήσεις της τέχνης πρέπει να αναπτύξουν τις δυνάμεις τους σε αυστηρή αναλογία, σύμφωνα με τον νόμο της αιώνιας δικαιοσύνης. Όταν ανορθώνονται οι διονυσιακές δυνάμεις με τόση ορμή όση διαπιστώνουμε σήμερα, πρέπει να έχει κατεβεί κι ο Απόλλωνας ανάμεσά μας, τυλιγμένος σε ένα σύννεφο· και μια επόμενη γενιά θα δει ίσως τα πιο λαμπρά αποτελέσματα της ομορφιάς του.

Το ότι το αποτέλεσμα αυτό είναι αναγκαίο, είναι κάτι που θα μπορούσε να το καταλάβει ο καθένας με τη διαίσθησή του, αν του συνέβη να νιώσει κάποτε, ακόμη και σ' ένα όνειρο, πως είχε μεταφερθεί πίσω σε μια ύπαρξη της αρχαίας Ελλάδας. Περιπατώντας κάτω από επιβλητικά ιωνικά περιστύλια, κοιτάζοντας έναν ορίζοντα κομμένο από καθαρές και ευγενείς γραμμές, παρατηρώντας αντανάκλασεις της μεταμορφωμένης σιλουέτας του στο λαμπερό μάρμαρο και βλέποντας να βαδίζουν γύρω του με επισήμότητα ή να κινούνται με φινέτσα άνθρωποι που μιλούν με αρμονικές φωνές και κάνουν ρυθμικές χειρονομίες – απέναντι σ' αυτή τη συνεχή πλημμύρα της ομορφιάς δεν θα ανάκραζε, υψώνοντας τα μπράτσα του προς τον Απόλλωνα: «Μακάριε λαέ της Ελλάδας! Πόσο μεγάλος πρέπει να είναι

ανάμεσά σας ο Διόνυσος αν ο θεός της Δήλου³¹⁹ θεωρεί απαραίτητα τέτοια μάγια για να γιατρέψει τη διθυραμβική τρέλα σας!» Σ' έναν άνθρωπο με τέτοια διάθεση όμως, ένας γέρος Αθηναίος θα μπορούσε να απαντήσει, κοιτάζοντάς τον με το υψηλό βλέμμα του Αισχύλου: «Πες και τούτο όμως, παράξενε ξένε: πόσο θα υπέφερε αυτός ο λαός για να μπορέσει να γίνει τόσο ωραίος! Μα τώρα ακολουθώ με στην τραγωδία κι έλα να θυσιάσεις μαζί μου στον ναό και των δύο θεοτήτων!»

Σημειώσεις

1. Όταν πρωτοεκδόθηκε το βιβλίο, το 1872, έφερε τον τίτλο *Η γέννηση της τραγωδίας μέσα από το πνεύμα της μουσικής*. Μια δεύτερη έκδοση, με πολύ μικρές αλλαγές, τυπώθηκε το 1874 και κυκλοφόρησε το 1878 με τον τίτλο *Η γέννηση της τραγωδίας. Η: ελληνισμός και πεσιμισμός*. Το 1886, τον χρόνο που εκδόθηκε το *Πέρα από το καλό και το κακό*, τα εναπομείναντα αντίτυπα των δύο προαναφερθεισών εκδόσεων ξανακυκλοφόρησαν με νέα σελίδα τίτλου: *Η γέννηση της τραγωδίας. Η: ελληνισμός και πεσιμισμός. Νέα έκδοση με μια απόπειρα αυτοκριτικής*.

2. Στο γράμμα που συνόδευε την αποστολή του κεμένου αυτού στον εκδότη του Φριτς, ο Νίτσε έγραφε: «Το δοκίμιο αυτό [...] αποτελεί μια αληθινή εξήγηση του εαυτού μου».

3. Ο Νίτσε έλαβε μέρος στον πόλεμο αυτό ως εθελοντής· τον ενέταξαν στους τραυματιοφορείς νοσοκόμους. Μετά τη μάχη του Βερτ (πόλη της περιοχής του Κάτω Ρήνου), στις 6 Αυγούστου του 1870, και τις μάχες του Μετς, στις 31 Αυγούστου και 1 Σεπτεμβρίου, αρρώστησε από δυσεντερία και διφθερίτιδα και νοσηλεύτηκε στο Ερλάνγκεν.

4. Ο Νίτσε επισκέφτηκε για πρώτη φορά το ζεύγος Ρίχαρντ και Κοζίμα Βάγκνερ στις 30 Ιουλίου του 1870 στο Τρίμπσεν, κοντά στη Λουκέρνη της Ελβετίας.

5. Ο Νίτσε διορίστηκε καθηγητής κλασικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Βασιλείας το 1869. Εκεί, εκτός από τις παραδόσεις του, συνέχισε και τις φιλολογικές μελέτες του για την ελληνική αρχαιότητα, που είχε αρχίσει από το 1866. Ορισμένες απ' αυτές, και για το διάστημα 1866–1876, περιέχονται στους τρεις τόμους του έργου του *Philologica*.

6. Heiterkeit. Η ιδέα της «ελληνικής ευδιαθεσίας/νηφαλιότητας» αποτελεί κοινό τόπο ως το τέλος του 19^{ου} αιώνα. Μια από τις βασικές ρίζες της είναι το έργο του J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* [Ιστορία της τέχνης της αρχαιότητας], 1764. Ο συγγραφέας αυτός προσπάθησε να εξηγήσει, ξεκινώντας από τη γεωγραφική και κλιματική κατάσταση της Ελλάδας, η οποία βρίσκεται στο μεταίχμιο ανάμεσα στο ψύχος του Βορρά και τις υψηλές θερμοκρασίες του Νότου, τον λόγο για τον οποίο το φυσικό και η τέχνη είναι στην Ελλάδα πιο «νηφάλια και χαρούμενα». Επίσης, για τον Φ. Σίλλερ, στο *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [Για την αισθητική παιδεία του ανθρώπου], η ελληνική ευδιαθεσία/νηφαλιότητα είναι δώρο του Απόλλωνα, στο τέλος ενός αγώνα ανάμεσα στην ανθρωπότητα και τους θεούς και με την επίτευξη συμφιλίωσης μεταξύ των δύο αυτών πόλων. [P. P.]

7. Η συνθήκη των Βερσαλιών μεταξύ της Πρωσίας και της Γαλλίας υπογράφηκε στις 26 Φεβρουαρίου 1871.

8. Υπαινιγμός στον Σοπενάουερ, ο οποίος ερμηνεύει μ' αυτή την έννοια την ελληνική τραγωδία. [P. P.]

9. Υπαινιγμός στον Βάγκνερ, ο οποίος στο έργο του *Η τέχνη και η Επανάσταση*, 1849, εξυμνεί τους Έλληνες με παρεμφερείς όρους. [P. P.]

10. Για τον Νίτσε η ελληνική τέχνη, και ιδίως η τραγική, είναι μια δύναμη της φύσης, συνημμένη με την παρουσία του Μύθου. Δεν είναι «ρεαλιστική», αλλά σύμβολο μιας πρωταρχικής αλήθειας, η οποία έρχεται σε αντίθεση προς τη σωκρατική αλήθεια. Η τελευταία, αφιερωμένη στην επιδίωξη της αφηρημένης γνώσης, αποτέλεσε το θεμέλιο ενός πολιτισμού, που κατέληξε στον σύγχρονο δικό μας πολιτισμό. Γιατρεία γι' αυτή την κατάσταση θα ήταν, για τον συγγραφέα, μια αναγέννηση της ελληνικής τέχνης. [A. K.-M.]

11. Η αξία, η δικαιολόγηση ή η σημασία της ύπαρξης είναι ερωτήματα που απασχόλησαν πολύ τον Νίτσε. Το 1865 διάβασε

το μεγάλο έργο του Άρτουρ Σοπενάουερ *Ο κόσμος ως θέληση και παράσταση* (1819). Το βιβλίο υπήρξε για τον Νίτσε αποκάλυψη· ωστόσο, έπειτα από δύο χρόνια, διαπίστωσε ότι ο τρόπος με τον οποίο όριζε την αξία της ύπαρξης ο Σοπενάουερ κατέληγε σε μια «άρνηση του όλου» και ότι η άποψή του για την τέχνη μετέτρεπε τη δεύτερη σε δρόμο που οδηγεί στην άρνηση της ζωής. [A. K.-M.]

12. Modernen. Στα έργα της ωριμότητάς του, ο Νίτσε χρησιμοποιεί αυτό τον όρο σχεδόν πάντα υποτιμητικά, για να κατηγορήσει την «σύγχρονή» του εποχή των βιομηχανικών επαναστάσεων, της γιγάντωσης του ρόλου του κράτους και της επικράτησης της «δημοκρατίας της αγέλης». Στο κυρίως κείμενο, παρακάτω, αποδίδω τη λέξη ως «σύγχρονος» ή «μοντέρνος».

13. Υπαινιγμός στον Ζίγκφριντ, τον ήρωα της όπερας του Βάγκνερ *Ζίγκφριντ*. (Πράξη πρώτη, σκηνή δεύτερη).

14. Βλ. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια* 1177a 12.

15. Ο μεγάλος έλληνας φιλόσοφος Σωκράτης (470-399 π.Χ.) δεν έγραψε τίποτε και τον γνωρίζουμε από τους συγκαίρινους του και ιδίως από τον μαθητή του Πλάτωνα, που τον κάνει κύριο πρόσωπο πολλών διαλόγων του, και από τον Αριστοφάνη, ο οποίος τον κοροϊδεύει ταυτίζοντάς τον με τους σοφιστές. Ο Σωκράτης υποστήριζε το απολλώνιο ρητό «γνώθι σαυτόν», αλλά δεν δίδασκε τίποτε, και απλώς, μέσω της ειρωνείας, έκανε τους συνομιλητές του να καταλάβουν τη ματαιότητα των προκαταλήψεών τους, και, μέσω της μαιευτικής, τους βοηθούσε να ανακαλύψουν μια βαθύτερη αλήθεια. Έλεγε πως τον ενέπνεε ένα προσωπικό «δαιμόνιον» το οποίο, δίχως να του επιβάλει τι έπρεπε να κάνει, τον απέτρεπε από ορισμένες πράξεις και συμπεριφορές. Κατηγορήθηκε για ασέβεια και διαφθορά των νέων και καταδικάστηκε σε θάνατο από το δικαστήριο των Αθηνών. Εκτελέστηκε πίνοντας κώνειο. [P. H.-S.]

Ο Νίτσε θεωρούσε ότι ο Σωκράτης ήταν το αντίθετό του, και συγχρόνως τον αναγνώριζε ως πατέρα του. Η ενασχόλησή

του μ' αυτόν εκτείνεται σε όλο το μήκος του έργου του (βλ. π.χ. *Το λυκόφως των ειδώλων*, «Το πρόβλημα του Σωκράτη»). Οπωσδήποτε ο Νίτσε δεν δέχεται τη θεμελιώδη άποψη της σωκρατικής (και πλατωνικής) φιλοσοφίας ότι η διαλεκτική μπορεί να δείξει το δρόμο προς την αρετή. Γι' αυτό απορρίπτει και τις μετασωκρατικές σχολές (πλην του σκεπτικισμού) χαρακτηρίζοντάς τες «νοσηρό σύμπτωμα». [A. K.-M.]

16. Ο Νίτσε εννοεί πως πρόκειται για ένα πρόβλημα που δεν είναι απλώς αισθητικό αλλά έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για την ίδια τη ζωή. Σ' αντίθεση με την αισθητική της εποχής του, που θεωρούσε την τέχνη απλή «χαρά», «καλό» της ζωής, αυτός θέλει να υπογραμμίσει τη σημασία της τέχνης στη σκοπιμότητα της ζωής. Η εκάστοτε τέχνη και η εκάστοτε σύλληψη για την τέχνη κρύβουν μέσα τους το μυστικό του πεπρωμένου ενός πολιτισμού. Άρα το πρόβλημα της γέννησης της τραγωδίας δεν μπορεί να παραμείνει απλή ενασχόληση των λόγιων, αλλά είναι καίριο για τον σύγχρονο πολιτισμό, τον σφραγισμένο από την επιστήμη. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, το ίδιο το πρόβλημα της επιστήμης δεν μπορεί να τεθεί με τους όρους της επιστήμης ή στο πεδίο της επιστήμης, αλλά μάλλον στο πεδίο της τέχνης. [A. K.-M.]

17. Με την έννοια αυτού που δεν μπορεί να υπάρξει, να γίνει.

18. Πρόκειται για τον Ρίχαρντ Βάγκνερ.

19. *Sturm und Drang*. Τίτλος ενός έργου του Κλίνγκερ (1771), που έδωσε το όνομά του σε ένα λογοτεχνικό, φιλοσοφικό και πολιτικό κίνημα της δεκαετίας του 1770. Το κίνημα αυτό εξυμνούσε τον Ρουσσώ και τον Σαίξπηρ, τάχθηκε με ενθουσιασμό υπέρ της Γαλλικής Επανάστασης και άνοιξε το δρόμο στον ρομαντισμό. Αναπτύχθηκε ως αντίδραση προς τον Διαφωτισμό και προς την κυριαρχία της αφηρημένης νόησης και του λογικού, εν όνοματι της δημιουργικής ορμής του καλλιτέχνη, που εμπιστεύεται το «δαιμόνιό» του, τη φωνή της φύσης και των αυθόρμητων συναισθημάτων του. [P. P.] [P. H.-S.]

20. Υπαινιγμός στους περίφημους στίχους του Σίλλερ στο *Wallensteins Lager*: «Εκείνος που ικανοποίησε τα καλύτερα πνεύματα της εποχής ζει όλες τις εποχές.»

21. Βλ. Οράτιος, *Odes* III, 1: «Μισώ τον βέβηλο όχλο και τον αποφεύγω.»

22. Πρβλ. *Καινή Διαθήκη, Πράξεις των αποστόλων*, 17, 23: «Διότι, ενώ διηρχόμενη και αναθεώρουν τα σεβάσματά σας, εύρον και βωμόν, εις τον οποίον είναι επιγεγραμμένον, αγνώστω θεώ.» Ο Νίτσε εννοεί όμως τον Διόνυσο. Πρβλ. *Πέρα από το καλό και το κακό* 295.

23. Το ένδυμα με την κουκούλα ήταν χαρακτηριστικό των ιερωμένων του Μεσαίωνα. Ο Νίτσε το επικαλείται εδώ ως σύμβολο του ασκητικού σκοταδισμού.

24. Γιος του Δία και της Σεμέλης. Η ζηλόφθονη Ήρα, σύζυγος του Δία, συμβουλεύει την αντεράστριά της Σεμέλη να δει τον θεϊκό εραστή της με την αληθινή του μορφή. Όταν ο Δίας εμφανίζεται μπροστά στη Σεμέλη με τον κεραυνό του και μέσα σε αστραπές, αυτή καίγεται και γίνεται στάχτη. Ο Δίας σώζει το παιδί που κυοφορεί η Σεμέλη, τον Διόνυσο, και τον κλείνει μέσα στον μηρό του ώσπου να έρθει η μέρα που θα γεννηθεί. Τον Διόνυσο τον ανατρέφουν οι νύμφες της Νύσας, ή ο Σειληνός, θεότητα των δασών. Αργότερα παντρεύεται την Αριάδνη, κόρη του Μίνωα, την οποία έχει εγκαταλείψει ο Θησεάς στη Νάξο. Κατά τους ανθρώπους, καθώς εμφανίζεται μπροστά τους συχνά με τη μορφή τράγου ή ταύρου, ακολουθούμενος από μια θουρβώδη κουστωδία ημιθεϊκών, ημιζωικών πλασμάτων, που, μέσα σε εκστατική μέθη, τραγουδούν και χορεύουν στα δάση και στα βουνά. Σ' αυτή την ακολουθία νυμφών και σατύρων, μπορούν να συμμετάσχουν μόνο γυναίκες, οι οποίες μέσα στην παραληρηματική έκστασή τους πιάνουν ζώα, τα ξεσχίζουν και τα τρώνε ωμά. Ο Διόνυσος είναι θεός της δημιουργικής δύναμης που γονιμοποιεί τους ανθρώπους και τη φύση. Στην αρχαία Αθήνα τελούνταν κάθε χρόνο, προς τιμήν του Διονύσου, τα *Μεγάλα Διονύσια*

όπου γίνονταν δραματικοί αγώνες με παραστάσεις τραγωδιών και κωμωδιών. Τα *Μικρά Διονύσια* τελούνταν, επίσης κάθε χρόνο, στην ύπαιθρο της Αττικής.

25. Οι μαινάδες (ή Βάκχες) ήταν γυναίκες που συμμετείχαν στην ακολουθία του θεού Διόνυσου χορεύοντας και τραγουδώντας μέσα σε εκστατικό παραλήρημα.

26. Οι φιλόλογοι, και ιδιαίτερα ο καθηγητής του Νίτσε στο Πανεπιστήμιο της Λειψίας Φ. Ριτσλ, δεν κατάλαβαν τίποτε από τις προθέσεις της Γέννησης της τραγωδίας, ενός βιβλίου γραμμένου με πάθος, που ξέφευγε βίαια από τα όρια και τις μεθόδους της φιλολογίας, καθώς περνούσε απότομα από την αρχαιότητα στη σύγχρονη εποχή και, αντίστροφα, από τα σύγχρονα προβλήματα στις έγνοιες των Αρχαίων. Ο Ριτσλ το χαρακτήρισε «πνευματικό παραλήρημα», ενώ ο σχεδόν συνομήλικος με τον Νίτσε φιλόλογος Ούλριχ φον Βιλαμόβιτς-Μέλεντορφ έγραψε εναντίον του βιβλίου ένα λίβελο, ο οποίος τελείωνε ζητώντας από τον Νίτσε να παραιτηθεί από την έδρα του στο Πανεπιστήμιο! Τον φιλόσοφο υπερασπίστηκε με άρθρο του ο φιλόλογος και φίλος του Έρβιν Ρόντε, πράγμα που προκάλεσε όμως νέο κείμενο-απάντηση του Βιλαμόβιτς. Όλη αυτή η διαμάχη υπάρχει στο βιβλίο του Karlfried Grunder, *Die Streit um Nietzsches Geburt der Tragodie, die Schriften von E. Rodhe, R. Wagner, U. von Wilamowitz-Mollendorf*, 1968. [Α. Κ.-Μ.]

27. Ο Περικλής (495-429 π.Χ.) ήταν ένας από τους μεγαλύτερους πολιτικούς άνδρες της αρχαίας Αθήνας. Συνέβαλε στην εγκαθίδρυση της ηγεμονίας της Αθήνας έξω από τα τείχη της και υπήρξε από τα κυριότερα πρόσωπα του Πελοποννησιακού Πολέμου. Η μεγάλη άνθιση των γραμμάτων και των τεχνών που γνώρισε η εποχή του ονομάστηκε αργότερα «αιώνας του Περικλή». Ο Θουκυδίδης (περί το 459-398 π.Χ.), ο σημαντικότερος ιστορικός της αρχαιότητας, έγραψε την *Ιστορία του Πελοποννησιακού πολέμου*. Σ' αυτήν περιέχεται ο «Επιτάφιος» του Περικλή. Το απόσπασμα στο οποίο αναφέρεται ο Νίτσε είναι: «Ω-

στόσο και από τους κόπους φροντίσαμε να βρούμε όσο γινόταν πιο πολλές ξεκούρασες στο πνεύμα, με το να κρατούμε τη συνήθεια να κάνουμε αγώνες και θυσίες όλο το χρόνο μια πάνω στην άλλη, έπειτα και περιποιημένα σπιτικά για τον εαυτό του ο καθένας· η ευχαρίστηση που μας δίνουν αυτά κάθε μέρα διώχνει μακριά τη στενοχώρια.» (38,1).

28. Οι σάτυροι ήταν δαίμονες της φύσης και ανήκαν στη διονυσιακή ακολουθία· έπιναν, χόρευαν και κυνηγούσαν τις μαινάδες. Ήταν πρόσωπα που από τη μέση και πάνω ήταν άνθρωποι και από τη μέση και κάτω τράγοι. Ήταν γιοι του θεού Πάνα, κατάγονταν από την Αρκαδία, και αντιπροσώπευαν τη συμφιλίωση του ανθρώπου και της φύσης ή του ανθρώπου και του ζώου.

29. Βλ. Πλάτων, Φαίδρος 244a: «Κάθε φορά που ήταν κυριευμένες από μανία, η προφήτισσα των Δελφών και οι ιέρειες της Δωδώνης, προσέφεραν πολλές καλές υπηρεσίες στην Ελλάδα.»

30. Θεωρία που καθιστά τη μέγιστη ωφέλεια θεμέλιο της ηθικής συμπεριφοράς και δεν αναγνωρίζει τις αξίες παρά μόνο στον βαθμό που είναι ωφέλμες στο άτομο και την κοινωνία. Κυριότεροι εκπρόσωποι της θεωρίας αυτής είναι οι άγγλοι φιλόσοφοι Τζέρεμυ Μπένθαμ (1748-1832) και Τζον Στούαρτ Μιλ (1806-1873).

31. Φιλόσοφος (341-270 π.Χ.) που απέβλεπε πάνω απ' όλα στο να απελευθερώσει τον άνθρωπο από τον φόβο που του ενέπνεαν οι θεοί και ο θάνατος. Στην ηθική του κάνει την απλή, μετρημένη και εύκολα προσιτή ηδονή αρχή της σοφίας και της ευτυχίας. Παρά την αρχική του εκτίμηση για τον Επίκουρο ο Νίτσε κατέληξε να τον θεωρεί σύμβολο της «ελληνικής παρακμής».

32. Το βιβλίο με τον τίτλο *Πέρα από το καλό και το κακό* δημοσιεύτηκε το 1886, το χρόνο που κυκλοφόρησε και η νέα έκδοση της *Γέννησης της τραγωδίας μαζί μ' αυτό τον πρόλογο*.

33. Ο γερμανός φιλόσοφος Άρτουρ Σοπενάουερ (1788-1860) μιλά για «διαστροφή του πνεύματος» για να κατονομάσει τη

στάση που θεωρεί τον κόσμο σύνολο καθαρά φυσικών φαινομένων, στερούμενων ηθικού νοήματος (*Parerga und Paralipomena*, II, κεφ. 5, παρ. 69). [P. P.]

34. Κατηγορήμα του Θεού που εγγυάται την αλήθεια των γνώσεων που αποκτούμε εμείς για τα πράγματα. Το κατηγορημα αυτό θέτει ως αρχή ο γάλλος φιλόσοφος Ρενέ Ντεκάρτ στο έργο του *Meditations metaphysiques*.

35. Πρβλ. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, iv, § 71: «Στα μάτια του αγίου, που έχει φτάσει στην υπέρτατη γαλήνη, το μηδέν είναι η μόνη αληθινή πραγματικότητα.»

36. Για τους Εβραίους, το Σάββατο, έβδομη μέρα της εβδομάδας, είναι μέρα ανάπαυσης και προσευχής.

37. Ο Σοπενάουερ, στο *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, iv, §70 μιλά για «άρνηση του να θέλεις να ζεις».

38. Και ομώνυμο βιβλίο του συγγραφέα.

39. Βλ. Schopenhauer, ό. π., I, iii, § 51.

40. Resignationismus. Νεολογισμός του Νίτσε.

41. Πρόκειται για τη μουσική του Βάγκνερ.

42. Deutsches Wesen. Άλλοι το αποδίδουν «γερμανική ψυχή». Η έκφραση έγινε παροιμιώδης από το περίφημο ποίημα του E. Geibel (1815-1884) «Προορισμός της Γερμανίας». Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ, στο έργο του τού 1870 *Μπετόβεν*, προσπάθησε να διαχωρίσει τη «γερμανική ψυχή» από τους συγγενείς της ρομανικούς λαούς.

43. Στις 18 Ιανουαρίου 1871, στις Βερσαλλίες, ο Γουλιέλμος ο Α', βασιλιάς της Πρωσίας, ανακηρύχτηκε αυτοκράτορας της Γερμανίας ιδρύοντας το Δεύτερο Γερμανικό Ράιχ (*Deutsches Reich*).

44. Πρόκειται για τη μουσική του Ρίχαρντ Βάγκνερ.

45. Πρόκειται για τον *Ζίγκφριντ* του Βάγκνερ (1856).

46. Ίσως πρόκειται για υπαινιγμό στον ενθουσιασμό του Βάγκνερ μπροστά στην επανάσταση του Ιουλίου του 1830 στη Γαλλία και στις επιτυχίες των πολωνών απελευθερωτών εναντί-

ον των ρωσικών στρατευμάτων.

47. Ο συγγραφέας υπαινίσσεται τη συμπάθεια που είχε εκείνη την εποχή ο Βάγκνερ για τον Σοπενάουερ.

48. Υπαινιγμός στον *Πάρσιφαλ* του Βάγκνερ.

49. Στον *Πάρσιφαλ* ο Βάγκνερ διακηρύσσει την επιστροφή του στη χριστιανική πίστη.

50. Η έκφραση είναι από του ποίημα του Γκαίτε «*Generalbeichte*», 1802.

51. Βλ. Γκαίτε, *Φάουστ*, μέρος δεύτερο, πράξη δεύτερη, στ. 7438-7439. Οι δύο αυτοί στίχοι παρατίθενται παρακάτω, στο κεφάλαιο 18. Η Ελένη, σύμβολο της «ιδανικής γυναίκας», αναφέρεται στο κεφάλαιο 3 της *Γέννησης της τραγωδίας*. Το πρόσωπο του Φάουστ είναι για τον Νίτσε, μαζί με εκείνο του Άμλετ, σύμβολο του σύγχρονου ανθρώπου σε αντίθεση προς τον άνθρωπο της αρχαιότητας.

52. Πρβλ. *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον*, 5, 5: «Μακάριοι οι πενθούντες· διότι αυτοί θέλουσιν παρηγορηθή.»

53. Το χωρίο αυτό από το τέταρτο μέρος του Ζαρατούστρα είναι ένα συμπύλημα από διαφορετικά αποσπάσματα, που υπάρχουν στις παραγράφους 18 έως 20 του κεφαλαίου «Για τον ανώτερο άνθρωπο». Βλ. *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*.

54. Ο Νίτσε έστειλε ένα αντίτυπο της *Γέννησης* στη διεύθυνση του Βάγκνερ στο Τρίμπσεν στις 2 Ιανουαρίου του 1872.

55. Στην αρχαία ελληνική μυθολογία, γιος του Τιτάνα Ιαπέτου και της Κλυμένης. Προσπάθησε με δόλο να σπάσει την κυριαρχία του Δία παίρνοντάς του το καλό κομμάτι κρέατος κατά τη διάρκεια της θυσίας ενός ζώου και βάζοντας στη θέση του κόκαλα τυλιγμένα με λίπος. Ο Δίας τον αντιλήφθηκε και τιμώρησε τους ανθρώπους παίρνοντάς τους τη φωτιά. Όταν ο Προμηθέας έκλεψε με τη σειρά του τη φωτιά από τον Δία, αυτός πρόσταξε να τον αλυσοδέσουν σε ένα βράχο του Καυκάσου, όπου κάθε μέρα ένας αετός ερχόταν και του έτρωγε το συκώτι. Ο Προμηθέας ελευθερώθηκε μόνον όταν ένας αθάνατος, ο Χείρωνας, απαρνή-

θηκε υπέρ αυτού την αθανασία του για να απαλλαχτεί από τα βάσανά του.

Δύο γνωστά έργα με κύριο πρόσωπο τον Προμηθέα είναι η τραγωδία *Προμηθεύς δεσμώτης* του Αισχύλου και η σύντομη τραγωδία *Προμηθέας* του Γκαίτε.

Στο εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης της *Γέννησης της τραγωδίας* υπήρχε σχέδιο που παρίστανε τον Προμηθέα απελευθερωμένο.

56. Το κείμενο του Βάγκνερ *Μπετόβεν* παρουσιάστηκε στη Λουκέρνη το 1870, επ' ευκαιρία της εκατονταετίας από τη γέννηση του Μπετόβεν (1770-1827). Ο Βάγκνερ μίλησε σ' αυτό για τη μουσική του Μπετόβεν στηριζόμενος στις απόψεις του Σοπενάουερ για την ουσία της μουσικής, έτσι όπως διατυπώνονται στο έργο του *Ο κόσμος ως θέληση και παράσταση*.

57. Γιος του Δία και της Λητώς, δίδυμης αδελφής της Άρτεμης. Το έμβλημά του είναι η λύρα, το όπλο του το τόξο, που τα βέλη του προκαλούν τον θάνατο και την αρρώστια. Ο Απόλλωνας είναι όμως και ο θεός γιατρός, στον οποίο απευθύνονται εορταστικοί ύμνοι και προσευχές ευχαριστιών. Από τον 4ο αιώνα π.Χ. λατρευόταν ως «θεός-ήλιος». Ως θεός του φωτός, προστατεύει τις τέχνες και ιδίως τη μουσική. Είναι επίσης εγγυητής της ηθικής τάξης, της αρμονίας της ηθικής.

58. Πρέπει να πάρουμε τον όρο αυτό με το νόημα που του δίνει ο Σοπενάουερ (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, 19). Ο συγγραφέας αυτός ορίζει τη θέληση ως «την ουσία όλων των φαινομένων και όλων των αντικειμένων της φύσης», σε αντίθεση προς την παράσταση που έχουμε γι' αυτά στην αισθητή και επιστημονική γνώση μας. Η σύλληψη αυτή της ουσίας ως μόνιμης και συνεχούς προσπάθειας, ως «θέλησης για ζωή» είναι εκείνη στην οποία φτάνουμε κατ' αναλογία με το ίδιο μας το σώμα, το μοναδικό ον για το οποίο έχουμε άμεση γνώση, βαθύτερη από μια απλή παράσταση. [P. H.-S.]

59. Βλ. Λουκρήτιος, *De rerum natura* [Περί της φύσεως των

πραγμάτων], στ. 1169-1182: «Πράγματι, εκείνη τη μακρινή εποχή, οι θνητοί έβλεπαν, ακόμη κι όταν ήταν ξυπνητοί, με τη φαντασία τους μορφές θεών απαράμιλλης ομορφιάς, μορφές που τους παρουσιάζονταν με ακόμη πιο εκπληκτικό μεγαλείο όταν ονειρευόνταν...»

60. Πλήρης τίτλος: *Οι αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης*. Βλ. πράξη τρίτη, σκηνή δεύτερη αυτής της όπερας του Βάγκνερ, που ανέβηκε για πρώτη φορά το 1868. Ο Βάγκνερ χρησιμοποιεί το ιστορικό πρόσωπο που λέγεται Χανς Ζακς για να συμβολίσει τη δική του προσπάθεια να επιβάλλει τη φυσική ειλικρίνεια της «καινούριας» τέχνης του σε ό,τι τεχνητό έχει, κατά τη γνώμη του, η παραδοσιακή όπερα.

61. Ο Σοπενάουερ επαινούσε τον Καντ, που διέκρινε το φαινόμενο από το πράγμα καθ' εαυτό, και απέρριπτε τον Χέγκελ, ο οποίος αρνιόταν τη διάκριση αυτή. [P. H. -S.]

62. Η *Θεία Κωμωδία* του Ιταλού ποιητή Δάντη Αλιγκιέρι (1265-1321), που γράφτηκε περί το 1307-1321, αρχίζει με ένα πρώτο μέρος με τον τίτλο «Inferno» («Κόλαση»). Το δεύτερο και το τρίτο μέρος είναι το «Καθαρτήριο» και ο «Παράδεισος». Ο Σοπενάουερ γράφει στο *Die Welt...*, συμπλήρωμα στο βιβλίο IV, κεφ. XLVI: «Ο κόσμος εμφανίζεται σαν κόλαση πιο φοβερή από εκείνη του Δάντη.»

63. Στους Δελφούς, παραδείγματος χάρη, ο Απόλλωνας έδινε τους χρησμούς του διά στόματος της Πυθίας.

64. Πολυσημαντος όρος της ινδικής θρησκείας και φιλοσοφίας. Ο Νίτσε τον δανείζεται από τον Σοπενάουερ. Ο δεύτερος γράφει στο *Der handschriftliche Nachlass*, επιμ. έκδ. A. Hubscher, 1966: «Η μάγια των Βεδών... και το φαινόμενο του Καντ είναι ένα και το αυτό πράγμα.» Το 1814, έτος κατά το οποίο ο Σοπενάουερ εδραίωνε την άποψή του σχετικά με έναν κόσμο ως Θέληση κάτω από τον κόσμο ως Παράσταση, μελετούσε τις *Ουπανισάδες*, ιερά βιβλία της Ινδίας, που γράφτηκαν ανάμεσα στον 8° και τον 5° αιώνα π.Χ. Σύμφωνα με τα βιβλία αυτά, η μόνη αλη-

θινή πραγματικότητα είναι το ακίνητο και μοναδικό βράχμα. Ο φυσικός κόσμος, ο κόσμος του γίνεσθαι, της ποικιλίας των μεμονωμένων υπάρξεων δεν είναι παρά ψευδαίσθηση (μάγια). Υπό μια έννοια λοιπόν, ο κόσμος ως θέληση και ως παράσταση δεν είναι παρά ο κόσμος ως μάγια και ως βράχμα. [P. H. -S.]

Ο Σοπενάουερ επικαλείται επίσης στο τρίτο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου τού *Die Welt...* την αρχαία σοφία της Ινδίας, η οποία λέει: «Είναι η μάγια, είναι το πέπλο της ψευδαίσθησης, που, καλύπτοντας τα μάτια των θνητών, τους κάνει να βλέπουν έναν κόσμο για τον οποίο δεν μπορεί κανείς να πει αν υπάρχει ή όχι, έναν κόσμο που μοιάζει με το όνειρο, με την ακτινοβολία του ήλιου πάνω στην άμμο...» [P. P]

65. Οι παραπομπές του Νίτσε είναι από την έκδοση Frauenstädt του 1873-1874.

66. Όρος της σχολαστικής φιλοσοφίας: αυτό που κάνει ώστε ένα άτομο να είναι διακριτό από όλα τα άλλα του ίδιου είδους. Για τον Σοπενάουερ, η αρχή αυτή συγχωνεύεται με τις απριόρι μορφές όλων των γνώσεων που είναι ο χώρος και ο χρόνος. «Θα ονομάσω τον χώρο και τον χρόνο... αρχή της εξατομίκευσης· διότι μέσω του χώρου και του χρόνου αυτό που είναι ένα και όμοιο στην ουσία του και στην έννοιά του μας φαίνεται διαφορετικό, μας φαίνεται πολλά, είτε στην τάξη της διαφοράς είτε στην τάξη της διαδοχής.» (*Die Welt...*, II, 23). Στο βαθμό που, για τον Σοπενάουερ, όπως και για τον Καντ, ο χώρος και ο χρόνος δεν είναι παρά μορφές της παράστασης, η αρχή της εξατομίκευσης είναι περιορισμένη στα φαινόμενα και η γνώση του κόσμου καθ' εαυτόν, του κόσμου ως θέλησης, είναι συνειδητοποίηση της ενότητας του όλου. [P. H. -S.]

67. Στο πρώτο του έργο, το *Περί της τετραπλής ρίζας του αποχρώντος λόγου*, 1813, ο Σοπενάουερ έδειξε ότι η ικανότητά μας να γνωρίζουμε –που ανάγεται καθ' ολοκληρίαν στην αρχή του αποχρώντος λόγου (δεν υπάρχει τίποτε δίχως λόγο ύπαρξης)– μας υποχρεώνει να συσχετίσουμε μ' αυτούς τους λόγους ύ-

παρῆς καθετί που μπορεί να φτάσει στην παράστασή μας. Στην περίπτωση των φυσικών αντικειμένων, η αρχή αυτή θα πάρει τη μορφή της αρχής της αιτιότητας: κάθε γεγονός είναι αποτέλεσμα μιας αιτίας με την οποία το συσχετίζω. Ακολουθώντας όμως μια καντιανή οπτική γωνία, ο Σοπενάουερ θεωρεί ότι η αναγκαιότητα της σύνδεσης αυτής δεν συνδέεται με την πραγματικότητα καθ' εαυτήν του εξωτερικού κόσμου, αλλά με την ικανότητά μας να γνωρίζουμε, ότι, συνεπώς, αφορά στον κόσμο ως παράσταση και όχι τον κόσμο ως θέληση. Στο θεμελιώδες έργο του *Ο κόσμος ως θέληση και ως παράσταση* επιβεβαιώνει ότι γι' αυτόν η αιτιότητα δεν υπάρχει στο οντολογικό επίπεδο, και ότι στο επίπεδο αυτό –όπου η παραδοσιακή μεταφυσική ανακαλύπτει, ως βαθύ λόγο και δικαιολογία όλων των πραγμάτων ένα *realissimum*, π.χ. τον Θεό, το απόλυτο, το πνεύμα– αυτός δεν βρίσκει παρά μια τυφλή θέληση, σκοτεινή, δίχως λόγο και αιτία. Αυτός ο παραμερισμός της αρχής της αιτιότητας δεν σημαίνει λοιπόν παρά σύλληψη της ουσιαστικής αταξίας του Είναι, συνειδητοποίηση του παραλογισμού του Είναι. [P. H. -S.]

68. Η γιορτή του Αγίου Ιωάννη, στις 24 Ιουνίου, συνδέεται με διάφορες λαϊκές δεισιδαιμονίες. Η επιληψία ονομαζόταν επίσης «αρρώστια του Αγίου Ιωάννη». Οι γιορτές του Αγίου Ιωάννη και του Αγίου Βίτου γίνονταν για να εξορκιστεί το κακό.

69. Αρχικά επρόκειτο για βαβυλωνιακή γιορτή προς τιμήν της θεάς Ιστάρ. Ήταν η κυριότερη γιορτή των δούλων, οι οποίοι μπορούσαν, εκείνη τη μέρα, να ζουν και να γιορτάζουν όπως οι αφέντες τους: ένας διαλεγμένος ανάμεσα στους δούλους (συχνά κάποιος καταδικασμένος σε θάνατο) καθόταν στον βασιλικό θρόνο και μπορούσε να συμπεριφέρεται όπως ήθελε, ενώ οι ερωμένες του βασιλιά ήταν στη διάθεσή του. Ξεκινώντας από τη Βαβυλώνα, τα οργιαστικά Σάκαια διαδόθηκαν σε όλη τη Μικρά Ασία.

70. Ο Διόνυσος εκφράζει τη συμφιλίωση του ανθρώπου και της φύσης, του ανθρώπου και του ζώου. Γι' αυτό διηγείται ο μύ-

θος ότι, όταν ο Βάκχος προχωρούσε περιτριγυρισμένος από τις έξαλλες μαινάδες, η γη ανακάλυπτε τη γονιμότητα της χρυσής εποχής, το μέλι έσταζε από τα δέντρα, το γάλα κυλούσε στα ρυάκια και τα άγρια ζώα ήταν ήρεμα και υποταγμένα. [A. K.-M.]

71. Ωδή του Σίλλερ, με τίτλο *Στη χαρά*, που γράφτηκε το 1785 και δημοσιεύτηκε το 1803, στο δεύτερο μέρος των λυρικών ποιημάτων του. Μελοποιήθηκε από τον Μπετόβεν στο φινάλε της *Ενάτης συμφωνίας* του.

72. Σίλλερ, *Στη χαρά*, στ. 34.

73. Το απόσπασμα αυτό σχολιάζει και ο Βάγκνερ στον *Μπετόβεν* του.

74. Το πρωταρχικό Ένα (η πρωταρχική Μονάδα μεταφράζουν μερικοί) είναι μία από τις έννοιες του Νίτσε που έχουν σοπενουερικό πρότυπο. Η έννοια αυτή αφορά στο χάος το προγενέστερο κάθε κόσμου, πριν αρχίσει να λειτουργεί η αρχή της εξατομίκευσης. Είναι το πρωταρχικό μάγμα από το οποίο βγήκε ο κόσμος με τα άτομά του, άρα είναι και η μητέρα του Είναι. Το πρωταρχικό Ένα συνδέεται με τον Διόνυσο του Νίτσε, σε αντίθεση προς την αρχή της εξατομίκευσης, την οποία αντιπροσωπεύει ο Απόλλωνας. [A. K.-M.]

75. Σίλλερ, *Στη χαρά*, στ. 35.

76. Βλ. *Ιάμβλιχος, Προτρεπτικός*, IX, 8, 50P· επίσης, *Αριστοτέλης, Ποιητική*, 1447a 16, όπου η ρήση αυτή διατυπώνεται επ' ευκαιρία της ποίησης.

77. Το βλέμμα της Μέδουσας, μιας από τις τρεις Γοργόνες, απολίθωνε όποιον την κοίταζε. Ο Περσέας, ένας από τους γιους του Δία, έκοψε το κεφάλι της Μέδουσας και το πρόσφερε στην Αθηνά, η οποία το είχε στο εξής πάνω στην ασπίδα της για να καταβάλλει τους εχθρούς της.

78. Οι αρχαίοι Έλληνες διατηρούσαν την ανάμνηση μιας εισβολής, που μοιάζει να συμπίπτει με μια γενική κίνηση πληθυσμών, που συντάραξε την Ευρώπη γύρω στο 1000 π.Χ. Οι Δωριείς εισβολείς ήρθαν από το βορρά και αφαίρεσαν από τους Ίω-

νες τα πλούσια εδάφη της ηπειρωτικής Ελλάδας, αναγκάζοντάς τους να καταφύγουν σε περιορισμένες περιοχές όπως η Αθήνα ή να μετοικήσουν στη Μικρά Ασία και στα νησιά του Αιγαίου. Ασφαλώς, δεν πρέπει να μεγεθύνεται η διάκριση αυτή ανάμεσα σε δύο ελληνικές φυλές, πράγμα που έκαναν οι ιστορικοί του δέκατου ένατου αιώνα όταν θέλησαν να τη δουν σαν προεικόνιση της αντίθεσης ανάμεσα στο σπαρτιατικό-δωρικό-πρωσσικό μοντέλο και στο ιωνικό-αθηναϊκό-γαλλικό μοντέλο· ακόμη χειρότερα, άλλοι ιστορικοί, πιο κοντά σε μας, την είδαν ως προεικόνιση της αντίθεσης ανάμεσα στις «ανώτερες» άριες φυλές και στις «εκφυλισμένες» ασιατικές φυλές. Ωστόσο, παραμένει αλήθεια ότι η διάκριση αυτή έχει αναμφισβήτητο ενδιαφέρον όσον αφορά στην ιστορία της τέχνης. Πράγματι, στην ελληνική τέχνη υπάρχουν δύο καλλιτεχνικές τάσεις καθαρά διαφοροποιημένες, οι οποίες στην αρχή –πριν τις βρούμε αναμειγμένες σε ένα μέρος, όπως π.χ. στην Ακρόπολη των Αθηνών– αντιπαραθέτουν την τέχνη της ηπειρωτικής Ελλάδας σ' εκείνη της Μικράς Ασίας και των νησιών. Η δεύτερη, που χαρακτηρίζεται από κίονες δίχως γλυπτή βάση και με κιονόκρανα φτιαγμένα από ένα απλό παραλληλεπίπεδο, αντλεί την ομορφιά της από την ισορροπία των αναλογιών της και από την αυστηρή απλότητά της. Αντίθετα, η ιωνική τέχνη, που στολίζει τη βάση των κίωνων με δακτυλιοειδή βάση και που τα κιονόκρανά της είναι στολισμένα με λεπτοφτιαγμένες σπείρες, οφείλει την ομορφιά της στην κομψότητα των μορφών της και στον πλούτο των μοτίβων της. [P. H. -S.]

79. Πρόκειται για τον Απόλλωνα.

80. Πρβλ. Πausanias, *Ελλάδος περιήγησις*, X, 19, 4: «Τα αγάλματα στα αετώματα είναι ... ο Απόλλωνας... και ο Διόνυσος και οι γυναίκες οι Θυιάδες [=μαινόμενες, θέοπνευστες γυναίκες].»

81. Η φύση δεν είναι πια σε αρμονία με τον εαυτό της, με την έννοια του Σίλλερ, όπως ήταν στην κατάσταση της «απλοϊκότητας», δεν αποτελεί πια μια ενότητα μετά την εισβολή του

στοχασμού και του πολιτισμού. [P. P.]

82. Στην αρχαϊκή ελληνική εποχή, τραγούδι της λατρείας του Διονύσου. Ο διθύραμβος είναι μορφή της χορικής λυρικής ποίησης. Από τον 6^ο αιώνα και εξής, μπορεί να απευθύνεται και σε άλλα πρόσωπα ή θεότητες. Κατά τον Αριστοτέλη (*Ποιητική*, 1449a 10), η τραγωδία γεννήθηκε από τον διθύραμβο. Προς τα τέλη του 5^{ου} αιώνα εμφανίστηκε ο «νέος διθύραμβος», που χαρακτηριζόταν από τη διάλυση της υποχρεωτικής τάξης των στροφών και των αντιστροφών, από την αυτονομία της μουσικής συνοδείας και από την τάση για δεξιοτεχνία.

83. Ο Νίτσε υπαινίσσεται εδώ τη χριστιανική θρησκεία.

84. Ο Γκαίτε γράφει στον *Φάουστ*, I, στ. 2603 κ.ε.: «Μ' αυτό το ποτό στο σώμα σου βλέπεις αμέσως κάθε γυναίκα σαν Ελένη.» Στο έργο αυτό η Ελένη συμβολίζει την ιδανική γυναίκα.

85. Βασιλιάς της Φρυγίας, γνωστός για την ικανότητά του να μεταμορφώνει σε χρυσό οτιδήποτε άγγιζε. Πολλοί από τους θρύλους που σχετίζονται μ' αυτόν αναφέρονται στις συναντήσεις του με τον Σειληνό.

86. Ο Σειληνός ήταν θετός πατέρας του Διόνυσου. Η ιστορία αυτή του Σειληνού ως συντρόφου του Διόνυσου αναφέρεται από τον Οβίδιο στις *Μεταμορφώσεις* του. Ο Σειληνός κατείχε μεγάλη σοφία, την οποία αποκάλυπτε όμως μόνο διά της βίας. Παριστάνεται πολύ άσχημος και πάντα μεθυσμένος. *Σειληνοί* ονομάζονταν όλοι γενικώς οι σάτυροι όταν γερούσαν.

87. Από τον Νίτσε εμπνεύστηκε ο Τόμας Μαν τον τίτλο του μυθιστορημάτος του *Το μαγικό βουνό*.

88. Οι Τιτάνες ήταν έξι γιοι του Ουρανού, που διώχτηκαν από τους ουρανούς από τον πατέρα τους. Από τον νεότερο απ' αυτούς, τον Κρόνο, θα βγει η γενιά των Ολυμπίων, που θα πάρουν την εξουσία στον κόσμο μετά έναν αγώνα εναντίον των Τιτάνων. Η «τιτανομαχία» αυτή, την οποία γνωρίζουμε από τον Ησίοδο, φαίνεται σαν μυθική μεταφορά του ιστορικού γεγονότος της αντικατάστασης μιας παλαιότερης θρησκείας από την ελλη-

νική θρησκεία των ολυμπίων θεών, και γενικότερα σαν σύμβολο του θριάμβου του πολιτισμού πάνω στις τιτανικές δυνάμεις της φύσης και της βαρβαρότητας.

89. Οι Μοίρες ήταν τρεις αδελφές θεότητας: η Κλωθώ, που κλώθει το νήμα της ύπαρξης, η Λάχεσις, που καθορίζει το μήκος του, και η Άτροπος, που το κόβει. Ακαμπτες και ανελέητες, προσωποποιούν την αμετακίνητη ανθρώπινη μοίρα γενικά και τη μοίρα κάθε ατόμου ειδικά.

90. Ο Οιδίποδας, γιος του βασιλιά των Θηβών Λαΐου και της Ιοκάστης, σκοτώνει, δίχως να το ξέρει, τον πατέρα του και παντρεύεται, δίχως να το ξέρει, τη μητέρα του· όταν μαθαίνει τη φρικτή αλήθεια, τυφλώνεται μόνος του.

91. Απόγονοι του Ατρέα (ο Αγαμέμνωνας και ο Μενέλαος). Ο Ατρέας είχε προσφέρει σε ένα φρικτό συμπόσιο στον αδελφό και εχθρό του Θυέστη τα σώματα των παιδιών του για φαγητό. Γι' αυτό οι απόγονοί του θα γίνουν θύματα της καταδίωξης των Ερινύων: ο Αγαμέμνωνας θα δολοφονηθεί από τη γυναίκα του Κλυταμνήστρα και από τον εραστή της Αίγισθο· ο γιος του Ορέστης θα πάρει εκδίκηση σκοτώνοντας τους δύο ένοχους, αλλά, με τη σειρά του, θα γίνει θύμα των Ερινύων. Όσο για τον Μενέλαο, είδε τον Πάρι να του κλέβει τη γυναίκα του Ελένη, πράγμα που ήταν η αφορμή του Τρωικού πολέμου με τους πολλούς νεκρούς του.

92. Είναι ο Διόνυσος.

93. Λαός της Ιταλίας. Ο Ηρόδοτος λέει πως ήταν άποικοι από τη Μικρά Ασία. Είχαν μια περίοδο άνθισης τον 6^ο αιώνα π.Χ., αλλά υποτάχθηκαν στους Ρωμαίους τον 3^ο αιώνα π.Χ.

94. Η θετική σχέση των Ελλήνων με τη ζωή αντιτίθεται, για τον Νίτσε, με την «άρνηση της θέλησης για ζωή» για την οποία μιλά ο Σοπενάουερ.

95. Οι Στωικοί στην αρχαιότητα, αλλά και ο Λάμπνιτς στη νεότερη εποχή (Δοκίμια θεοδικίας, 1710), προσπάθησαν να δικαιολογήσουν τον Θεό απέναντι στην κατηγορία ότι εισήγαγε ό-

χι μόνο το καλό αλλά και το κακό στον κόσμο. Πρβλ. Νίτσε, *Χαρωγή*, I, §91.

96. Υπαινωγμός στον ομηρικό ήρωα Αχιλλέα.

97. Αυτό λέει το φάντασμα του Αχιλλέα στον Οδυσσέα. Βλ. Όμηρος, *Οδύσεια*, κ, 485-491.

98. Βλ. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* [*Περί απλοϊκής και αισθηματικής ποίησης*], 1795, όπου ο συγγραφέας, μελετώντας την εξέλιξη της ποίησης στην πορεία της ιστορίας της ανθρωπότητας, συγκρίνει την πιστότητα της ανασύστασης της φύσης την οποία επιτυγχάνει ο «απλοϊκός» πρωτόγονος ποιητής, με την παράσταση του «ιδεώδους», την οποία αντιθέτει στη φύση ο αισθηματικός ποιητής. Το συμπέρασμά του είναι ότι ιδεώδης ποιητής θα ήταν εκείνος που θα επιτύγχανε τη σύνθεση των δύο προηγούμενων. [P. H.-S.] Η λέξη *naiv* έχει αποδοθεί στην ελληνική μετάφραση του έργου του Σίλλερ «αφελής».

99. Το παιδαγωγικό μυθιστόρημα του Ζαν-Ζακ Ρουσσώ *Αιμίλιος ή Περί εκπαίδευσης* γράφτηκε το 1762. Ο Ρουσσώ παρουσιάζει εδώ την «φυσική εκπαίδευση» σε αντίθεση προς τις παραδοσιακές εκπαιδευτικές μεθόδους της εποχής του.

100. Ενώ ο Ρουσσώ είναι υποχρεωμένος να «ανασυγχροτήσει» μια «φυσική» εκπαιδευτική κατάσταση, για να επιτρέψει στο μαθητή του να μεγαλώσει όσο το δυνατόν περισσότερο μέσα σε μια φυσική κατάσταση, ο Όμηρος θεωρείται από τον 18^ο και 19^ο αιώνα εκπρόσωπος αυτής της «φυσικής κατάστασης». Σύμφωνα με την οπτική αυτή, η φύση και η τέχνη αποτελούν αρμονική ενότητα, μέσα στην οποία ο καλλιτέχνης δεν είναι αποσιωμένος στην έρευνα της φύσης αλλά αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της φύσης. [P. P.]

101. Ο Νίτσε επαναλαμβάνει εδώ το σοπενουερικό θέμα της ίσης σπουδαιότητας της εγρήγορης και του ονείρου. [A. K.-M.]

102. Η παράσταση είναι, για τον Νίτσε, αυτό που φαίνεται από το πρωταρχικό Ένα, ενώ για τον Σοπενάουερ είναι αυτό

που φαίνεται από τη θέληση. Ο Σοπενάουερ αναφέρει εδώ και το πράγμα καθ' εαυτό, διότι «η θέληση είναι το πράγμα καθ' εαυτό, το εσωτερικό περιεχόμενο, η ουσία του κόσμου, αλλά η ζωή, ο ορατός κόσμος, το φαινόμενο δεν είναι παρά ο καθρέφτης της θέλησης» (*Die Welt...*, IV, §54). [A. K.-M.]

103. Αν η καθημερινή ζωή είναι, διαμέσου της αντανάκλασης της ψευδαίσθησης, «φαινομενικότητα» και όχι το πράγμα καθ' εαυτό, κατά τον ίδιο τρόπο το όνειρο, που είναι μια αντανάκλαση συνδεδεμένη με τις εικόνες της καθημερινής ζωής, είναι «φαινομενικότητα της φαινομενικότητας». [A. K.-M.]

104. Πρβλ. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, III, κεφ. 52: «Ο κόσμος θεωρούμενος ως παράσταση, [...] όταν απαλλαχτεί από τη θέληση, [...] γίνεται παρηγοριά [...] της ζωής. Τότε αναγκαστικά, φτάνουμε να θεωρούμε την τέχνη υπέρτατη άνθιση του καθετί που υπάρχει, επειδή στην ουσία μας παρέχει το ίδιο πράγμα μ' αυτό που μας δείχνει ο ορατός κόσμος, αλλά πιο συμπυκνωμένο, πιο ολοκληρωμένο, [...] κατά συνέπεια, μπορούμε να την ονομάσουμε ανθοφορία της ζωής, [...] Αν ο κόσμος θεωρούμενος ως παράσταση δεν είναι στο σύνολό του παρά η θέληση που έχει γίνει αισθητή, η τέχνη είναι ακριβώς αυτή η αισθητότητα που έχει γίνει ακόμη πιο σαφής.» [P. H.-S.]

105. Ζωγράφος και αρχιτέκτονας της Αναγέννησης (1483-1520).

106. Πρόκειται για ένα από τα τελευταία έργα του Ραφαήλ και βρίσκεται στην Πινακοθήκη του Βατικανού. Είναι εμπνευσμένο από τα Ευαγγέλια.

107. Τροφή των θεών του Ολύμπου, πηγή αθανασίας.

108. Ο Απόλλωνας διέθετε σοφία χαρακτηριζόμενη από τη διαύγεια, τον στοχασμό και το μέτρο: στον ναό των Δελφών υπήρχαν εγχάρακτα ρητά όπως «γνώθι σαυτόν» και «μηδέν άγαν». Η έλλειψη μέτρου (ύβρις) στον άνθρωπο και η οργή των θεών που προκαλεί αυτή (νέμεσις) αποτελεί βασικό θέμα των τραγωδιών του Αισχύλου.

109. Το ρητό αυτό αποδίδεται σε έναν από τους Επτά σοφούς, στον Θαλή τον Μιλήσιο ή στον Χείλωνα τον Λακεδαιμόνιο.

110. Το ρητό αυτό αποδίδεται στον Χείλωνα τον Λακεδαιμόνιο, στον Σόλωνα τον Αθηναίο, στον Σωκράτη και σε άλλους σοφούς.

111. Είναι ο Απόλλωνας, θεός της δικαιοσύνης, της τάξης, της ομορφιάς, της μουσικής και όλων των τεχνών, και της μαντείας (γι' αυτό και «δελφικός θεός»).

112. Ο Ησίοδος χωρίζει την παγκόσμια ιστορία σε διαφορετικές εποχές, από την πιο ευτυχισμένη στην πιο ζοφερή. Τις προσδιορίζει με ονόματα μετάλλων, από το πιο πολύτιμο στο πιο ευτελές. Στην εποχή του χρυσού, εποχή δικαιοσύνης, δίχως πόλεμο, αρρώστια και εργασία, βασιλεύει ο Κρόνος. Η έλευση του Δία προκαλεί προοδευτική υποβάθμιση: εποχή του αργύρου, του χαλκού και του σιδήρου. Η εποχή του σιδήρου προσδιορίζει το παρόν. Αποκαλώντας εποχή του χαλκού την εποχή της Τιτανομαχίας, ο Νίτσε τροποποιεί την ταξινόμηση του Ησίοδου, ο οποίος τοποθετεί την Τιτανομαχία στο τέλος της εποχής του χρυσού και στην αρχή της εποχής του αργύρου.

113. Μετά την ολύμπια εποχή, που διαδέχτηκε την τιτανική εποχή, η διονυσιακή λατρεία έκανε να ξαναγεννηθεί στην Ελλάδα η βία που υποτίθεται πως χαρακτήριζε την αρχαϊκή εποχή. [A. K. -M.]

114. Έκφραση παρόμοια με εκείνες της Αισθητικής του Χέγκελ. Οι καλλιτεχνικές μορφές τις οποίες υπαινίσσεται ο Νίτσε είναι ο μύθος (που δεν αποτελεί, με την αυστηρή έννοια, μέρος της τέχνης), το έπος, η ποίηση και οι πλαστικές τέχνες. Η ταξινόμησή του δεν αντιστοιχεί στην τρέχουσα, η οποία διακρίνει, παραδείγματος χάρη, την αρχαϊκή εποχή (περί το 750 με 450 π.Χ.), που χαρακτηρίζεται από το έπος και την ποίηση· την κλασική εποχή (450-323), που σημαδεύεται από την τραγωδία, την κωμωδία και την φιλοσοφία· την ελληνοιστική εποχή κτλ. [P. P.]

115. Πρώτος ο Θέσπης εισήγαγε, το 534, έναν ηθοποιό χωρι-

στά από τον χορό. Ο Αισχύλος εισήγαγε έναν δεύτερο ηθοποιό και ο Σοφοκλής έναν τρίτο. Επιπλέον, ο Αισχύλος διέυρνε την τεχνική της σκηνης, εισάγοντας κοστούμια και μάσκες για τους ηθοποιούς. Ο Σοφοκλής καθιέρωσε τα ζωγραφισμένα σκηνικά. Ενώ στον Αισχύλο ο άνθρωπος παρουσιάζεται ενταγμένος σε μια τάξη που θέλουν οι θεοί, ο Σοφοκλής εγκαθιδρύει μιαν απόσταση ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους δείχνοντας τα ανθρώπινα όρια και τον πόνο που απορρέει απ' αυτά. Στον Ευριπίδη, ο άνθρωπος εγκαταλείπεται από τους θεούς και εμφανίζεται ως άτομο δίχως υπεράσπιση και υπεύθυνο για τις πράξεις του. [P. P.]

116. Η Αντιγόνη είναι η κόρη του Οιδίποδα και της Ιοκάστης και αδελφή του Πολυνείκη. Μετά την εκστρατεία των Επτά (ανάμεσα στους οποίους είναι και ο αδελφός της) εναντίον των Θηβών, όπου βασιλιάς είναι ο θεός της Κρέωνας, καταφέρνει να αναστείλει την διαταγή του τελευταίου και να επιτύχει την ταφή του αδελφού της, που έπεσε στη μάχη. Ο Κρέωνας βάζει να την κλείσουν σε μια σπηλιά, όπου εκείνη προτιμά να κρεμαστεί. Για τον Νίτσε, η Αντιγόνη υπερασπίζεται την τάξη των θεών και γι' αυτό ενσαρκώνει την απολλώνια αρχή. Η Κασσάνδρα, κόρη του τρώα βασιλιά Πριάμου, ήταν προικισμένη από τον Απόλλωνα με το χάρισμα της μαντείας. Από τότε όμως που απέρριψε τον Απόλλωνα, ο θεός την καταδίκασε να μην την πιστεύει ποτέ κανένας. Η Κασσάνδρα προλέγει πάντα τα χειρότερα. Για τον Νίτσε αντιπροσωπεύει την διονυσιακή αρχή.

117. Ποιητής καταγόμενος από την Πάρο (περί το 680-640 π.Χ.). Από το έργο του σώζονται ελάχιστα αποσπάσματα. Η επιδρασή του στην εξέλιξη της ποίησης μπορεί να συγκριθεί με εκείνη του Ομήρου στην εξέλιξη του έπους.

118. Υπαινιγμός στην Αισθητική του Χέγκελ. Αυτός αντιθέτει τον «αντικειμενικό» καλλιτέχνη του έπους στον «υποκειμενικό» καλλιτέχνη της ποίησης. [P. P.]

119. Υπαινιγμός στον Σοπενάουερ, ο οποίος αναφερόταν

στην *Κριτική της ικανότητας της κρίσης* του Καντ. Για τον Σοπενάουερ, η καθαρή και ανιδιοτελής θέαση επιτρέπει στο υποκείμενο να ξεχάσει την ατομικότητά του και να απαλλαχτεί από τη θέληση (*Die Welt...*, I, 3, §34). Για τη μεταγενέστερη άποψη του Νίτσε για το ζήτημα αυτό, βλ. *Γενεαλογία της ηθικής, Τρίτη πραγματεία*, «Τι σημαίνουν τα ασκητικά ιδεώδη;», § 6.

120. Από επιστολή στον Γκαίτε (18 Μαρτίου 1796).

121. Βλ. Schopenhauer, *Die Welt...*, I, 3, § 52.

122. Ο Λυκάμβης, ο οποίος είχε αποσταλεί να συμβουλευτεί το μαντείο των Δελφών μαζί με τον πατέρα του Αρχίλοχου Τελεσικλή, υποσχέθηκε με όρκο να δώσει την κόρη του Νεοβούλη στον Αρχίλοχο. Όταν ο Λυκάμβης δεν τήρησε τον όρκο του, ο Αρχίλοχος τον εκδικήθηκε γράφοντας στίχους εναντίον της Νεοβούλης και των αδελφών της.

123. Βλ. Ευριπίδης, *Βάκχες*, στ. 678-685.

124. Εκτός από το τόξο και τη λύρα, ο Απόλλωνας φέρει και κλαδί δάφνης, σε ανάμνηση της νύμφης Δάφνης, η οποία αρνήθηκε τον έρωτά του και ο Δίας τη μεταμόρφωσε σε δάφνη για να τη γλυτώσει.

125. Γερμανικό τραγούδι ή ποίημα του είδους της μπαλάντας.

126. Βλ. Schopenhauer, *Die Welt...*, I, 3, § 51.

127. Βλ. Schopenhauer, *Die Welt...*, I, 3, § 42.

128. *Volkslied*, όρος που χρησιμοποίησε ο J. G. Herder για να κατονομάσει ένα τραγούδι δίχως καλλιτεχνικές αξιώσεις, προερχόμενο από την προφορική παράδοση.

129. Για τον Σοπενάουερ, η μουσική είναι η καλύτερη από τις αντικειμενοποιήσεις της θέλησης· και, εντός της μουσικής, η μελωδία εκφράζει την ουσία της «θέλησης» καλύτερα από τις φωνές που τη συνοδεύουν (*Die Welt...*, I, 3, § 52).

130. Το μαγεμένο κέρασ του παιδιού, πρώτη μεγάλη συλλογή λαϊκών τραγουδιών, σε τρεις τόμους, με επιμέλεια των Achim von Arnim και Clemens Brentano (1805-1808).

131. Η πρώτη γνωστή φυσιογνωμία της ιστορίας της αρχαίας μουσικής: ένας από τους πιο παλιούς και περίφημους κιθαρωδούς, που δεν αφηγούνταν απλώς τον Όμηρο, αλλά τον τραγουδούσε. Σ' αυτόν αποδίδεται η εισαγωγή της επτάχορδης λύρας (κιθάρας).

132. Ποιητής από τη Βοιωτία (περί το 522/518-446 π.Χ.). Το ποιητικό του έργο αποτελείται από δεκαεπτά βιβλία, έντεκα με θρησκευτική ποίηση και έξι με κοσμική ποίηση. Ολοκληρωμένα σώζονται μόνο τέσσερα βιβλία που περιέχουν ύμνους για τους νικητές των πανελλήνιων αγώνων.

133. Περίφημος αυλητής. Έπαιζε *δίαυλο*, που κατά τον θρύλο επινοήθηκε από τον πατέρα του, τον σειληνό Μαρσούα.

134. Ο μεγαλύτερος ίσως έλληνας φιλόσοφος, ο Αριστοτέλης ο Σταγειρίτης (384-322 π.Χ.) ήταν από το 367 μέλος της ακαδημίας του Πλάτωνα. Από το 343 διετέλεσε οικοδιδάσκαλος του Αλεξάνδρου, γιου του βασιλιά της Μακεδονίας Φιλίππου. Το 335 ίδρυσε τη δική του σχολή στην Αθήνα, στο «Λύκειο» (Περιπατητική σχολή). Ο Νίτσε θεωρεί τον αιώνα του Αριστοτέλη ως έναρξη του ελληνισμού, του οποίου η τέχνη και η μουσική δεν έχουν πια την κλασική απλότητα.

135. Βλ. παραπάνω, σημ. 58.

136. Urschmerz. Κατά τον Σοπενάουερ, η θεμελιώδης διάθεση του ανθρώπου που υπόκειται στην ακατανίκητη πίεση της θέλησης (*Die Welt...*, I, 4, § 56).

137. Βλ. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1449a 10: «Αφού γεννήθηκε λοιπόν αρχικά από αυτοσχεδιασμούς (η τραγωδία και η κωμωδία: η τραγωδία που ανάγεται στους δημιουργούς των διθυράμβων, η κωμωδία που ανάγεται στους δημιουργούς των φαλλικών τραγουδιών...).»

138. Η άποψη αυτή του «ιδεώδους θεατή» για να εξηγηθεί η ύπαρξη του χορού είναι του Αουγκούστ Βίλελμ φον Σλέγκελ (1767-1845), ο οποίος δημοσίευσε, το 1809-1811, ένα κείμενο πάνω στη δραματική τέχνη και λογοτεχνία με τίτλο *Vorlesungen uber*

dramatische Kunst und Literatur. Ο Σλέγκελ ήταν ένας από τους ηγέτες του πρώιμου γερμανικού ρομαντικού κινήματος, γνωστός ιδίως για τις μεταφράσεις των έργων του Σαίξπηρ που έκανε.

139. Βλ. Αριστοτέλης, *Προβλήματα*, XIX, 48: «Πάνω στη σκηνή οι ηθοποιοί μιμούνται τους ήρωες, επειδή, στους αρχαίους, οι ήρωες δεν ήταν παρά ηγεμόνες και βασιλιάδες· ο λαός ήταν οι κοινοί άνθρωποι που αποτελούν τον χορό.» *Πολιτικά*, 1284b: «Ένας δάσκαλος του χορού δεν δεχόταν ανάμεσα στους τραγουδιστές του κανέναν που η φωνή του ξεπερνούσε σε δύναμη και ομορφιά τους υπόλοιπους του χορού.»

140. Υπαινιγμός στην *Αισθητική* του Χέγκελ, τόμ. 4. Ο Χέγκελ υποστηρίζει ότι απέναντι στους ήρωες ο χορός αντιπροσωπεύει τον λαό και ότι ο χορός ανήκει σε μια φάση όπου δεν υπάρχουν ακόμη πάγιοι πολιτικοί νόμοι για να ρυθμίζουν τις ηθικές σχέσεις. [P. H. -S.]

141. Βλ. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*. Ο Σλέγκελ ορίζει εδώ τον χορό ως «εξιδανικευμένο θεατή».

142. Πολυάριθμες νύμφες της θάλασσας, κόρες του Ωκεανού και της Γαίας. Στον *Προμηθέα δεσμώτη* του Αισχύλου αποτελούν τον χορό.

143. Ο πρόλογος του έργου αυτού του Σίλλερ τιτλοφορείται «Για τη χρήση του χορού στην τραγωδία».

144. Αυτή η εποχή που «επινόησε» τον όρο «ψευτοϊδεαλισμός» είναι η εποχή του ρεαλισμού.

145. Τέτοια μουσεία είναι το μουσείο της μαντάμ Τυσώ στο Λονδίνο, το μουσείο Γκρεβέν στο Παρίσι κτλ.

146. Κατά μία παλαιά άποψη, που δεν είναι αποδεκτή σήμερα, ο τραγικός χορός βρισκόταν σε μια υπερυψωμένη σκαλωσιά, πάνω από την ορχήστρα. Η ιδέα ότι ο χορός αναπαράγει μια φυσική κατάσταση βρίσκεται στον Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1451a 36 ως 1451b 11. [P. P.]

147. Η αναφορά από τον Μπετόβεν (1870) του Βάγκνερ.

148. Ο βουδισμός –για τον οποίο κάθε ον είναι πόνος επει-

δή προκύπτει από την επιθυμία, και για τον οποίο οφείλουμε κατά συνέπεια να φτάσουμε σε μια εξάλειψη (νιρβάνα) της επιθυμίας—είναι παρακλάδι του ινδουισμού, με τον οποίο η φιλοσοφία του Σοπενάουερ παρουσιάζει σημαντικές αναλογίες: τον πόνο ως βάθρο κάθε ζωής· το μηδέν, τέρμα στο οποίο καταλήγει η άρνηση της θέλησης για ζωή, ως μοναδική πραγματικότητα για όποιον έχει φτάσει στην έσχατη γαλήνη κτλ. [P. H. -S.]

149. Στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Σαίξπηρ, ο Άμλετ ορκίζεται να πάρει εκδίκηση για τον φόνο του πατέρα του, αλλά δεν αποφασίζει να δράσει. Πρβλ. παρακάτω, μέρος 18.

150. Αναφορά στον ονειρικό μονόλογο του Χανς Ζακς στους *Αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης* του Βάγκνερ (πράξη τρίτη, σκηνή πρώτη).

151. Στον Σοπενάουερ, η αληθινή γνώση και ο οίκτος σκοτώνουν κάθε θέληση.

152. Πρόσωπο του Άμλετ. Είναι η κόρη του Πολώνιου, τον οποίο σκοτώνει ο Άμλετ. Αγαπά τον Άμλετ και αυτό το έγκλημα την κάνει να χάσει τα λογικά της.

153. Das Erhabene. Ο όρος αυτός της αισθητικής σημαίνει την τέλεια ομορφιά, πολύ συχνά μαζί με μια ιδέα μεγαλείου, υπερβολής. Για τον Καντ, «υψηλό είναι εκείνο που, λόγω του γεγονότος ακριβώς ότι το συλλαμβάνουμε, είναι ένδειξη μιας ιδιότητας της ψυχής που ξεπερνά κάθε μέτρο των αισθήσεων»· το υψηλό αντιτίθεται προς το ωραίο (που είναι πεπερασμένο και τέλειο) μέσω της ιδέας του απείρου σε μεγαλείο ή δύναμη.

154. Στον πρόλογο της *Μνηστής της Μεσσήνης*.

155. Βλ. παραπάνω σημείωση 138.

156. Το κοίταγμα από ψηλά (από πάνω προς τα κάτω) είναι αυτό του μνημένου. Πρβλ. *Πέρα από το καλό και το κακό*, 2, 30, 59, 286. [A. K. -M.]

157. Εκτεταμένο ποίημα σε εξάμετρο που αφηγείται κατορθώματα ηρώων.

158. Αναγνωρίζουμε εδώ και πάλι τη σοπενουερική άπο-

ψη κατά την οποία ο οίκτος είναι για το άτομο μια δυνατότητα να ξεπεράσει την απομόνωσή του και να φτάσει στη γνώση της βαθιάς ταυτότητας όλων των ατόμων, της θέλησης ως αρχής του κόσμου: κοντολογίς, ο οίκτος μάς επιτρέπει να φτάσουμε στη σοφία. [P. P.]

159. Βλ. Διογένης Λαέρτιος, *Φιλοσόφων βίων και δογμάτων συναγωγή*, III, 56: «Άλλοτε ο χορός έπαιζε μόνος του όλο το δράμα.»

160. Οι ηθοποιοί και τα μέλη του χορού του αρχαίου ελληνικού θεάτρου φορούσαν μάσκες. Στον Αισχύλο, ο οποίος είναι και ο αληθινός δημιουργός των μασκών, η έκφραση των μασκών περιοριζόταν σε ένα ελαφρύ χαμόγελο. Από τον 5^ο αιώνα και εξής, η έκφραση αυτή έγινε πιο διαφοροποιημένη, έτσι ώστε να εκφραστεί ο πόνος ή το πάθος.

161. Βασιλιάς των Φερών της Θεσσαλίας και σύζυγος της Άλκηστης, Είχε κερδίσει από τη μοίρα την εύνοια να μην πεθάνει την καθορισμένη γι' αυτόν μέρα, αρκεί να έβρισκε κάποιον να πεθάνει στη θέση του όταν ερχόταν εκείνη η ώρα· η μόνη που προθυμοποιήθηκε να κάνει αυτό το πράγμα ήταν η Άλκηστη.

162. Βλ. Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 1093-1134.

163. Βλ. Γκαίτε, *Φάουστ*, στ. 505-507.

164. Ο Πλάτωνας αναφέρει στην *Πολιτεία*, VII, 514 κ.ε., τον μύθο του σπηλαίου: εκεί αντιθέτει τις πραγματικότητες με τα αισθητά φαινόμενα, τα οποία συγκρίνει με τις σκιές που προβάλλονται στο σκοτεινό τοίχωμα ενός σπηλαίου.

165. Βλ. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1455b 24 και 1456a 9: «Σε κάθε τραγωδία υπάρχει ένα μέρος που είναι δέσιμο και ένα άλλο μέρος που είναι λύσιμο [...] Πολλοί συγγραφείς, αφού πρώτα έχουν δέσει καλά την πλοκή, τη λύνουν άσχημα· πρέπει όμως να γίνονται καλά και τα δύο.»

166. Βλ. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1455b 10: «Χαιρόμαστε να βλέπουμε εικόνες όντων εκτελεσμένες με τη μεγαλύτερη ακρίβεια, όντων που η θέα τους είναι οδυνηρή στην πραγματικότητα·

για παράδειγμα, τις μορφές των πιο ευτελών ζώων και των πτωμάτων.»

167. Τραγωδία του Σοφοκλή (περί το 406 π.Χ.).

168. Κατά τον Ηρόδοτο, οι Μάγοι ήταν ένα από τα έξι γένη του έθνους των Μήδων· επιτελούσαν ιερατικά καθήκοντα και ασχολούνταν με τις απόκρυφες τέχνες. Θεωρείται πως ο γάμος μεταξύ ομοαίματων αποτελούσε μέρος των θρησκευτικών τελετών τους.

169. Βλ. Κάτουλλος, *Carmina* 90, 3-4.

170. Λόγια του μάντη Τειρεσία στον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή (στ. 316-317), μεταφρασμένα πιθανόν από τον ίδιο τον Νίτσε.

171. Το ένα από τα κολοσσιαία αγάλματα που έστησε στις Θήβες της Αιγύπτου ο Αμένωφης ο Γ'. Κατά τη μυθολογία, ο Μέμνονας ήταν γιος του Τιθωνού και της Ηούς και σκοτώθηκε στα τείχη της Τροίας σε μια μάχη εναντίον του Αχιλλέα. Το άγαλμά του, που ονομάστηκε στην πτολεμαϊκή εποχή «κολοσσός του Μέμνονα», θεωρείτο πως εξέπεμπε μια μελωδική μουσική μόλις το χτυπούσαν οι ακτίνες του ήλιου, για να τιμήσει τη μητέρα του Μέμνονα Ηώ (=Αυγή).

172. Γκαίτε, *Προμηθέας*, στ. 51-57.

173. Θρησκευτικές διδασκαλίες και τελετές που το μυστικό τους ανακοινωνόταν μόνο στους μνημένους (μύστες). Τα μυστήρια ήταν συνδεδεμένα με τη λατρεία του Διόνυσου και με τις ορφικές τελετές. Τα πιο περίφημα ήταν εκείνα της Ελευσίνας και της Σαμοθράκης.

174. Ο Νίτσε γράφει «arische Völkergemeinde». Οι Άριοι είναι αρχικά λαοί του ινδο-ιρανικού κλάδου της ινδογερμανικής γλωσσικής οικογένειας (Μήδοι, Πέρσες, Ινδοί). Το νόημα της λέξης διευρύνεται τον 19° αιώνα και περιλαμβάνει τους Έλληνες και τους Ρωμαίους, δημιουργούς του αρχαίου πολιτισμού, και τους Γερμανούς, κληρονόμους του πολιτισμού αυτού. Ο αντισημιτισμός θα κατασκευάσει την αντίθεση Αρίων και Σημιτών. [P. P.]

175. Τα παλλάδια ήταν ανθρωπόμορφα ξόανα που παρίσταναν τη θεά Αθηνά και θεωρούνταν πως είχαν προστατευτικές ιδιότητες. Ένα τέτοιο είχε και η πόλη της Τροίας.

176. Στη σκέψη του Νίτσε, το ενεργητικό, αρσενικό αμάρτημα, το οποίο αντιπροσωπεύεται από τον Προμηθέα, αντιτίθεται στο παθητικό, γυναικείο αμάρτημα, το οποίο συνέλαβε ο ιουδαϊσμός και ο χριστιανισμός.

177. Γκαίτε, *Φάουστ*, I, στ. 3982-3985.

178. Βλ. παραπάνω, σημ. 108.

179. Γκαίτε, *Φάουστ*, I, στ. 409.

180. Ίσως πρόκειται για τον Αριστοτέλη (βλ. *Ποιητική*, 1448a 1-18).

181. Υπό μία έννοια, όλη η φιλοσοφία του Πλάτωνα συνοψίζεται σε μια αντίθεση ανάμεσα στο είδος και το είδωλον, ανάμεσα στο πράγμα καθ' εαυτό, το οποίο αναζητά ο Σωκράτης, και τα πολλαπλά αισθητά παραδείγματα που απαριθμούν οι συνομιλητές του. Βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, VII, 514a κ.ε. και 521c κ.ε. [P. H. -S.]

182. Γιος του Δία και της Περσεφόνης, «πρώτος Διόνυσος», τον οποίο άρπαξαν, κομμάτιασαν, μαγείρεψαν και καταβρόχθισαν οι Τιτάνες. Η Δήμητρα μάζεψε τα σκόρπια απομεινάρια του και ο Δίας έβαλε τη Σεμέλη να τα καταπιεί κι έτσι τη γονιμοποίησε με τον «δεύτερο Διόνυσο».

183. Οι μυημένοι στον ανώτατο βαθμό της ιεραρχίας των μυστηρίων.

184. Θεά της καλλιεργημένης γης και των δημητριακών. Όταν ο Άδης άρπαξε και μετέφερε στον Κάτω κόσμο την κόρη της Περσεφόνη, αποποιήθηκε την θείκή της ιδιότητα και κατέβηκε από τον Όλυμπο στη γη, την οποία κατέστησε άγονη. Όταν κατάφερε να εξασφαλίσει το δικαίωμα να επιστρέφει την καλή εποχή η Περσεφόνη από τον Κάτω κόσμο στη γη, ξαναπύρε την θείκή της ιδιότητα. Η κόρη της Περσεφόνη φεύγει από την υπόγεια διαμονή της και ανεβαίνει στον ουρανό την άνοιξη και ξα-

νακατεβαίνει στον Κάτω κόσμο το φθινόπωρο. Η εποχή που μένει μακριά από τη μητέρα της είναι η εποχή του στείρου και μελαγχολικού χειμώνα. Η Δήμητρα συνδέεται επίσης με τον μύθο του Ζαγρέα (βλ. σημ. 182).

185. Βλ. Αισχύλος, *Προμηθεύς δεσμώτης*, στ. 907-915.

186. Αρχικά τόπος τιμωρίας κάτω από τον Άδη, για τους ιερόσυλους θεούς (όπως τους Τιτάνες): αργότερα, ο όρος αυτός προσδιορίζει τον κάτω κόσμο γενικώς.

187. Οι τάσεις αυτές για την ορθολογική ερμηνεία των μύθων αρχίζουν να φαίνονται στην Ελλάδα από τον 5^ο και 4^ο αιώνα. Ανάγουν τις παλιές μορφές των θεοτήτων σε αλληγορίες που επεξηγούν τις ανθρώπινες δραστηριότητες ή τις ταυτίζουν με θρυλικούς ήρωες και ηγεμόνες. [P. P.]

188. Αναφορά στον Λουκιανό τον Σαμοσατέα (περί το 120-180 μ.Χ.), σοφιστή και συγγραφέα πολλών σατιρικών διαλόγων.

189. Ρωμαίος αυτοκράτορας (42 π.Χ.-37 μ.Χ.).

190. Βλ. Πλούταρχος, *De defectu oraculorum*, 419bc-d.

191. Ο Αριστοτέλης ήταν ο πρώτος που έκανε τη διάκριση μεταξύ παλαιάς και νέας κωμωδίας (*Ηθικά Νικομάχεια*, IV, 14). Η νέα κωμωδία τελειοποιήθηκε από τον Μένανδρο (342-291 π.Χ.), ο οποίος επηρεάστηκε από τον Ευριπίδη. Σε αντίθεση προς την παλαιά κωμωδία, την οποία αντιπροσωπεύει ο Αριστοφάνης, η νέα κωμωδία αποσπάται πλήρως από το διονυσιακό τυπικό και από τους κοινωνικούς και θρησκευτικούς δεσμούς με την πόλη των Αθηνών.

192. Βλ. J. M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy after Meineke, Bergk and Koch*, τόμ. 5, III A, απόσπ. 130. Ο Φιλήμων (περί το 365/360-260 π.Χ.) ήταν, μαζί με τον Μένανδρο (342-291 π.Χ.), ο σπουδαιότερος συγγραφέας της νέας αττικής κωμωδίας. Στον Φιλήμονα, οι παρωδίες των μύθων και των τραγωδιών αποκτούν μεγάλη σπουδαιότητα: παρά τον θαυμασμό του για τον Ευριπίδη, παρωδεί το ύφος και τον τρόπο με τον οποίο στήνει τις σκηνές του.

193. Υποκοριστικό του *graecus* (=Έλληνας) με υποτιμητική σημασία: «μικρός Έλληνας», «κακός Έλληνας», «βρόμικος Έλληνας».

194. Στ. 939 κ.ε.

195. Στην πέμπτη σκηνή των *Βατράχων* του Αριστοφάνη, ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης συγκρίνονται μπροστά στον Διόνυσο και στον Πλούτωνα και αρχίζουν τον συναγωνισμό (στ. 953-956).

196. Στους στίχους 946-950 των *Βατράχων*, ο Ευριπίδης περιφανεύεται για το δημοκρατικό ιδανικό του, που τον έσπρωξε να βγάλει στη σκηνή τη γυναίκα και τον δούλο.

197. Βλ. Γκαίτε, *Epigrammatische Grabschrift*, 2.

198. Παραδείγματα χάρη τον Ωριγένη (185-254), μεγάλο αντίπαλο των Επικούρειων.

199. Ο Νίτσε έτρεφε βαθιά εκτίμηση για τους δύο αυτούς μεγάλους φιλοσόφους.

200. Στις *Βάκχες*, όπου θριαμβεύει το διονυσιακό στοιχείο.

201. Ενώ ο Αισχύλος είχε στεφανωθεί πενήντα δύο φορές στους δραματικούς αγώνες και ο Σοφοκλής ογδόντα φορές, ο Ευριπίδης στεφανώθηκε μόνο πέντε φορές, τη μια μάλιστα μετά τον θάνατό του. Επιπλέον, ενώ συμμετείχε στους αγώνες από το 455, πήρε την πρώτη του νίκη μόλις το 440.

202. Γκότολντ Λέσσιγγ (1729-1781), συγγραφέας του *Die Hamburgische Dramaturgie* [*Η δραματουργία του Αμβούργου*], όπου εκσυγχρονίζει την ποιητική του Αριστοτέλη.

203. Στο λεξιλόγιο της ρητορικής, οι λέξεις που χρησιμοποιούνται με μεταφορική έννοια: αλληγορίες, ευφημισμοί, υπερβολές, μεταφορές κτλ.

204. Στις *Βάκχες*.

205. Βασιλιάς των Θηβών, που πέφτει θύμα των Μαινάδων στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, επειδή θέλησε να απαγορέψει τη λατρεία του Διονύσου στην πόλη του.

206. Στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, γέρος βασιλιάς, κατεχόμενος από τον Διόνυσο, που παραιτήθηκε από τον θρόνο του υπέρ

του εγγονού του Πενθέα. Στο τέλος του έργου, ο Διόνυσος του υπόσχεται ότι έπειτα από χρόνια περιπετειών θα βρει την ειρήνη μεταμορφωμένος σε φίδι.

207. Γέρος προφήτης που, στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, προσηλυτίζεται στη διονυσιακή θρησκεία.

208. Ο *δαίμων* τινός είναι το πνεύμα που υπάρχει μέσα σε κάποιον άνθρωπο και τον προστατεύει. Ο Σωκράτης ονόμαζε *δαιμόνιον* το πνεύμα αυτό (βλ. Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, 31d).

209. Ο Γκαίτε έγραψε μόνον ένα απόσπασμα από το έργο αυτό στη διάρκεια του ταξιδιού του στη Σικελία (1787).

210. *Ίων*, 535c.

211. Σωκρατικό θέμα του επαναλαμβάνεται συχνά από τον Πλάτωνα. Βλ. π.χ. *Ιππίας ελάσσων Πρωταγόρας*, 345e, 361a-c· *Απολογία Σωκράτους*, 25d.

212. Αναφορά στις έννοιες του Αριστοτέλη *έλεος* και *φόβος* (*Ποιητική*, 1449b).

213. Στις *Βάκχες* είναι ο ίδιος ο Διόνυσος.

214. Βλ. René Descartes, *Méditations métaphysiques*, έκτος στοχασμός και *Discours de la méthode*, τέταρτο μέρος.

215. Ο Ευριπίδης απομάκρυνε οριστικά την τραγωδία από τη λυρική καταγωγή της για να μεγαλώσει τον δραματικό χαρακτήρα της: σ' αυτόν ο χορός δεν μετέχει πια στη δράση. Η δράση αυτή συσσωρεύει τις δραματικές αναζωπυρώσεις και περιπέτειες ώσπου να λυθεί με τεχνητό τρόπο από θεϊκές παρεμβάσεις (από μηχανής θεός).

216. Προσωκρατικός φιλόσοφος (περί το 500-425 π.Χ.). Το 430, οι αστρονομικές θεωρίες του τού στοίχισαν το να κατηγορηθεί για βλασφημία και να εκδιωχτεί από την Αθήνα. Στη φιλοσοφία του, η έννοια του *νου* έχει διπλή σημασία: προσδιορίζει από τη μια μεριά το πνεύμα του ανθρώπου, που είναι στραμμένο στη γνώση του *Είναι*, και από την άλλη τον δημιουργό και πλάστη του κόσμου, τον οποίο ο Αναξαγόρας δεν ονομάζει ποτέ «θεό».

Η φράση που παραθέτει ο Νίτσε είναι το πρώτο από τα σωζόμενα αποσπάσματα του Αναξαγόρα. [P. P.]

217. Βλ. Διογένης Λαέρτιος, *Φιλοσόφων βίων και δογμάτων συναγωγή*, II, 3.

218. Βλ. Αριστοτέλης, *Μετά τα φυσικά*, A 3, 984b, 15.

219. Βλ. Πλάτων, *Ιων*, 533e-535a· *Μένων*, 99c-d· *Φαίδρος*, 244a-245a· *Νόμοι*, 719c.

220. Τραγουδιστής, ποιητής και μουσικός. Κατέβηκε, σύμφωνα με τον θρύλο, στον Άδη για να βρει εκεί τη γυναίκα του Ευριδίκη. Θα κατάφερε να την ξαναφέρει στη γη, αν δεν παράκουε στις ρητές οδηγίες του Άδη και της Περσεφόνης, που του είχαν πει ότι δεν έπρεπε να γυρίσει να κοιτάξει αν τον ακολουθούσε η γυναίκα του προς την έξοδο. Κατά τα άλλα, αμέλησε να τιμήσει τον Διόνυσο, του οποίου τη λατρεία επέκρινε διδάσκοντας άλλα ιερά μυστήρια. Οργισμένος ο Διόνυσος τον παρέδωσε στις Μαινάδες, οι οποίες τον κομματίασαν.

221. Βασιλιάς της Θράκης που προσπάθησε να φυλακίσει τον Διόνυσο, αλλά εκείνος του ξέφυγε βρίσκοντας καταφύγιο στη θάλασσα.

222. Βλ. Διογένης Λαέρτιος, *ό.π.*, II, κεφ. 5.

223. Αναφορά στη μάχη του Μαραθώνα (490 π.Χ.), όπου οι Αθηναίοι, με επικεφαλής τον στρατηγό Μιλτιάδη, σημείωσαν περριφανή νίκη εναντίον των Περσών.

224. Στις *Νεφέλες*.

225. Πολιτικός άνδρας και στρατηγός της Αθήνας (450-404) διάσημος τόσο για τις ασωτίες του όσο και για την ευφυΐα και την ομορφιά του. Παρεμβαίνει ως συνομιλητής σε πολλούς διαλόγους του Πλάτωνα και ιδίως στο *Συμπόσιο* όπου ο Πλάτωνας θέλει να δείξει ότι η ανηθικότητα του προσώπου απορρέει από το ότι παρέκλινε από τις διδασκαλίες του Σωκράτη, οι οποίες κατά κανένα τρόπο δεν διέφθειραν τη νεολαία.

226. Βλ. Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*.

227. Αμφισβητήσιμο ανέκδοτο που αναφέρεται από τον Αι-

λιανό, *Ποικίλη ιστορία*, II, 13: «Ο Σωκράτης πήγαινε σπάνια στα θεάματα: τον έβλεπες εκεί μόνον όταν ο Ευριπίδης έμπαινε στον αγώνα μαζί με κάποιους νέους τραγικούς ποιητές.»

228. Το λεξικό του Σουίδα (*Lexicon graece et latine*, λήμμα «σοφός», 1705, τόμ. 3, σ. 350) αναφέρει σε δύο στίχους τον περίφημο χρησμό που έδωσε η Πυθία σε κάποιον Χαιρεφώντα: «Ο Σοφοκλής είναι σοφός, αλλά ο Ευριπίδης σοφότερος, κι απ' όλους τους ανθρώπους πιο σοφός είναι ο Σωκράτης.» Βλ. επίσης, Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, 21a.

229. Βλ. Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, 21-24.

230. Βλ. Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, 22c.

231. Βλ. Γκαίτε, *Φάουστ*, στ. 1607-1610.

232. Βλ. Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, 31d: «Μου συμβαίνει κι εγώ δεν ξέρω τι θεϊκό και δαιμονικό [...] Είναι μια φωνή που ακούγεται από μέσα μου.»· *Φαίδρος*, 242b: «Αυτό το θεϊκό σημάδι που έχω συνηθίσει να το βλέπω να γίνεται.»

233. Λέει ο Ξενοφώντας στα *Απομνημονεύματα*, IV 8: «Ο Σωκράτης ισχυριζόταν ότι ένας δαίμονας τον προειδοποιούσε από πριν για το τι έπρεπε να κάνει και για το τι έπρεπε να αποφύγει.» Αντίθετα, ο Πλάτωνας λέει στο *Απολογία Σωκράτους*, 31d: «Μια φωνή [...] που [...] με αποτρέπει απ' αυτό που είμαι έτοιμος να κάνω, αλλά που ποτέ δεν με σπρώχνει να κάνω κάτι.»

234. Βλ. Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, 28e και 30a.

235. Βλ. Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, 38c· *Φαίδων*, 117-118.

236. Βλ. Πλάτων, *Συμπόσιον*, 223d.

237. Βλ. Πλάτων, *Συμπόσιον*, 212b.

238. Βλ. Πλάτων, *Γοργίας*, 502b.

239. Περιμένοντας την εκτέλεση της θανατικής καταδίκης του, ο Σωκράτης βάζει σε στίχους κάποιους μύθους του Αισώπου (βλ. Πλάτων, *Φαίδων*, 61b).

240. Christian Gellert (1715-1769), γερμανός μυθιστοριογράφος και ηθοπλάστας.

241. *Werke*, επιμ. έκδ. F. Behrend, Μέρος πρώτο, Λειψία, 1917, σ. 93.

242. Βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, 600e.

243. Βλ. Πλάτων, *Γοργίας*, 502d.

244. Βλ. Πλάτων, *Γοργίας*, 502b-c. Επίσης, Οράτιος, *Ars poetica*, στ. 333.

245. Το γεγονός αυτό αναφέρει ο Διογένης Λαέρτιος, *Φιλοσόφων βίων και δογμάτων συναγωγή*, III, 5.

246. Βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, 602-605.

247. Βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, 596-608.

248. Φιλόσοφοι της «σχολής» του Διογένη του Σινωπέα (περί το 400/380 με 328/323 π.Χ.), που ονομάστηκαν «κυνικοί» (από τη λέξη κύων, σκύλος) λόγω της περιφρόνησής τους προς τις συμβάσεις και τα χρηστά ήθη.

249. Αυτή η γενεαλογία του μυθιστορημάτος είναι μια προσωπική θεωρία του Νίτσε, που δεν επιβεβαιώνεται από τις εργασίες των φιλολόγων. [P. P.]

250. Ο Νίτσε υπαινίσσεται μάλλον τα γαλλικά και γερμανικά «αισθηματικά» δράματα και κωμωδίες συγγραφέων όπως οι Iffland, Kotzebue κτλ. [P. P.]

251. Βλ. σημ. 211.

252. Βλ. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1456a 25: «Επιπλέον, ο χορός πρέπει να θεωρηθεί ένας από τους ηθοποιούς, να αποτελεί μέρος του συνόλου και να συμμετέχει στη δράση, όχι όπως στον Ευριπίδη αλλά όπως στον Σοφοκλή.»

253. Τραγικός ποιητής (περί το 448-401 π.Χ.) από το οποίο το έργο δεν σώζονται παρά καμιά πενηνταριά σκόρπιοι στίχοι. Φαίνεται πως υπήρξε «πιο μοντέρνος» και από τον Ευριπίδη, αφού διαχώρισε ακόμη περισσότερο τον χορό από τη δράση.

254. Στη Νέα Κωμωδία ο χορός είναι ξένος προς τη δράση. Η κωμωδία ηθών με ηθικολογικές τάσεις είναι στις απαρχές της.

255. Βλ. Πλάτων, *Φαίδων*, 60e και 61a.

256. Βλ. Πλάτων, *Φαίδων*, 61a.

257. Βλ. Πλάτων, *Φαίδων*, 61a.

258. Βλ. Πλάτων, *Φαίδων*, 60d.

259. Βλ. Όμηρος, *Ιλιάς*, Υ, στ. 303-305.

260. Ο Σωκράτης συμβολίζει τον θεωρητικό άνθρωπο, που είναι το αντίθετο του τραγικού ανθρώπου.

261. Ένας από τους Αργοναύτες, Ξακουστός για την εξαιρετική όρασή του, αφού μπορούσε να δει ακόμη και μέσα από μια πλάκα χαλκού.

262. «Αυτό που κάνει την αξία ενός ανθρώπου δεν είναι το ότι είναι κάτοχος της αλήθειας ή το ότι πιστεύει πως είναι, αλλά η ειλικρινής προσπάθεια που κάνει για να ανακαλύψει την αλήθεια.» (*Sämtliche Schriften*, Λειψία, 1897, τόμ. 13, σ. 23 και 24.)

263. Οι εθνολογικές αναφορές σπανίζουν στον Νίτσε. Την εποχή εκείνη ο Άλμπερτ Χέρμαν Ποστ (1839-1895) εισήγαγε την έννοια της εθνολογικής νομολογίας με μια συγκριτική μελέτη των διαφορετικών δικαιωμάτων των λαών που καλύπτουν την επιφάνεια της γης. Οι αναφορές του στα νησιά Φίτζι βρίσκονται σε όλα τα έργα του. [A. K.-M.]

264. Αρετή της φρόνησης και της αυτοκυριαρχίας.

265. *Μαιευτική* έλεγε ο Σωκράτης, υπαινισσόμενος το επάγγελμα της μητέρας του, τη διδακτική του μέθοδο, με την οποία εκμαίευε από τους άλλους την κατάλληλη απάντηση.

266. Ο Νίτσε βρήκε στον Βάγκνερ, στο δοκίμιό του του 1870 για τον Μπετόβεν, την καταδίκη του μπαλέτου ως σημαδιού ξεπεσμού της όπερας (R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, IX, Λειψία, 1907, σ. 81).

267. Τις αναφέρει ο Γκαίτε στον *Φάουστ*, στ. 6173 κ.ε. Βλ. επίσης το έργο *Das Mutterrecht* [*Η μητριαρχία*], 1861, του Johann Bachofen (1815-1887), που δείχνει το μητριαρχικό αρχαϊκό στάδιο που προηγείται της αρσενικής βασιλείας του Απόλλωνα.

268. Βλ. Schopenhauer, *Die Welt...*, I. III, § 52: «Η μουσική [...] δεν εκφράζει ποτέ το φαινόμενο, αλλά την ενδότερη ουσία, το εντός του φαινομένου, την ίδια τη θέληση.»

269. Βλ. Schopenhauer, *Die Welt...*, I. III, § 52.

270. Υπαινιγμός σε μια φιλοσοφική συζήτηση του 12^{ου}-15^{ου}

αιώνα, γνωστή ως «διαμάχη των καθόλου». Επρόκειτο για τη σχέση μεταξύ των γενικών εννοιών (*universalia*) και των πραγμάτων (*res*). Τρεις θέσεις έρχονταν αντιμέτωπες: ο νομιναλισμός, για τον οποίο η γενική έννοια δεν είναι παρά μια λέξη ή δεν προκύπτει από τις αισθητηριακές αντιλήψεις παρά διά αφαιρέσεις (*universalia post rem*)· ο εννοιακός ρεαλισμός, που υποστήριζε ότι το περιεχόμενο της γενικής έννοιας έχει δική του πραγματικότητα, διακριτή από την πραγματικότητα του πράγματος (*universalia ante rem*)· η ενδιάμεση θέση του Θωμά του Ακινάτη (1225-1274) ή του Αβελάρδου, κατά την οποία το περιεχόμενο της έννοιας είναι πραγματικός καθορισμός του πράγματος, αλλά δεν είναι βαθιά διαφορετικός από την πραγματικότητα του φαινομένου (*universalia in re*). [P. P.]

271. Πρόκειται για τη σοπενουερική σύλληψη σχετικά με τον παρηγορητικό ρόλο της τέχνης (βλ. Schopenhauer, *Die Welt...*, I. III, § 52).

272. Βλ. παραπάνω, μέρος 7.

273. Βλ. Πλάτων, *Τίμαιος*, 22b.

274. Την ίδια στιγμή που η τραγωδία αναπτύσσει, ξεκινώντας από τον διθύραμβο, ένα εντελώς νέο είδος, η παλαιά μορφή του διθύραμβου εξακολουθεί να επιβιώνει και μάλιστα αναπτύσσεται κατά τον 5^ο αιώνα. Η βασική διαφορά ανάμεσα στα δύο αντίπαλα είδη είναι ότι η μουσική και το τραγούδι διατηρούν τη θέση τους στον διθύραμβο.

275. Στις *Νεφέλες* για τον Σωκράτη, στους *Βατράχους* και στις *Θεσμοφοριάζουσες* για τον Ευριπίδη και στις *Όρνιθες* για τους ποιητές του διθύραμβου.

276. Βλ. Γκαίτε, *Φάουστ*, στ. 354-360.

277. Στις 11 Μαρτίου 1828.

278. Στην «Υπερβασιακή διαλεκτική» της *Κριτικής του καθαρού Λόγου*, ο Καντ καταφέρεται εναντίον του οπτιμισμού της γνώσης που υπερασπίζεται την καθαρά λογική και ορθολογική κατανοητότητα όλων των πραγμάτων (του Θεού, του κόσμου,

της ψυχής κτλ.). Ο Σοπενάουερ ξαναπιάνει το νήμα της κριτικής αυτής στο *Die Welt...*, I. I.

279. Υπαινιγμός στον Ζίγκφριντ του Βάγκνερ. Βλ. επίσης *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, I, «Για τις τρεις μεταμορφώσεις»: «Ποιος είναι ο μεγάλος δράκοντας, που το πνεύμα δεν θέλει πια να τον αποκαλεί αφέντη και θεό; «Οφείλεις», ονομάζεται ο μεγάλος δράκοντας.»

280. Βλ. Γκαίτε, *Φάουστ*, στ. 7438 κ.ε.

281. Βλ. Γκαίτε, *Φάουστ*, στ. 7697-7810. Οι Λάμιες ήταν τερατόμορφες γυναίκες που καταβρόχθιζαν παιδιά.

282. Σε συζήτησή του με τον Έκερμαν, στις 31 Ιανουαρίου 1827, ο Γκαίτε υποστήριζε ότι η λέξη «εθνική λογοτεχνία» δεν σημαίνει και πολλά πράγματα σήμερα και ότι βαδίζουμε προς μια εποχή παγκόσμιας λογοτεχνίας, της οποίας την έλευση οφείλουμε όλοι να επισπεύσουμε. [P. H.-S.]

283. «Παραστατικό ύφος» της όπερας του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, που εξεικονίζει την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα. Το ρετσιτατίβο είναι είδος μουσικής απαγγελίας που μοιάζει με την ομιλούσα φωνή και είναι σύνηθες στα αφηγηματικά και διαλογικά μέρη της όπερας και του ορατόριου.

284. Τζιοβάνι Πιερλουίτζι ντα Παλεστρίνα (1525-1594), ένας από τους συνθέτες που έβαλαν τα θεμέλια της μουσικής της Καθολικής εκκλησίας. Η εποχή για την οποία μιλά ο Νίτσε είναι το τέλος του 16^{ου} αιώνα στη Φλωρεντία, όπου υπήρχε εντονότατο ενδιαφέρον και ενασχόληση με την αρχαία ελληνική τέχνη.

285. Γιος του Δία και της Αντιόπης· έχτισε τα τείχη των Θηβών μαζί με τον δίδυμο αδελφό του Ζήθο, μετακινώντας τους ογκόλιθους με τους ήχους της λύρας του, την οποία του είχε χαρίσει ο Ερμής ή είχε εφεύρει ο ίδιος· θεωρείτο εφευρέτης της μουσικής.

286. Ο Νίτσε εννοεί εδώ τον ουμανισμό της ιταλικής Αναγέννησης του 14^{ου} αιώνα.

287. Λίγο καιρό πριν από τη δημοσίευση της *Γέννησης της*

τραγωδίας είχαν ιδρυθεί η *Allgemeiner Deutscher Arbeiterverein* από τον Φερντινάντ Λασσάλ στη Λειψία το 1863, το *Trade Union Congress* το 1868 και το *Sozialdemokratische Arbeiterpartei* από τους Αουγκούστ Μπεμπέλ και Βίλελμ Λίμπκνεχτ στο Άιζεναχ το 1869.

288. Υπαινιγμός στο *Discours sur les sciences et les arts* [Λόγος περί επιστημών και τεχνών] του Ζαν-Ζακ Ρουσσώ.

289. Τεχνική που συνδυάζει δύο ανεξάρτητες μελωδίες.

290. Στην πραγματεία *Über naive und sentimentale Dichtung* [Περί απλοϊκής και αισθηματικής ποίησης]. Ο Σίλλερ διακρίνει, στην αισθηματική ποίηση, δύο τρόπους να φάλλει το ιδεώδες: είτε τονίζοντας τη μη ιδεώδη πραγματικότητα που δυσαρεστεί (σατιρική ποίηση) είτε επιμένοντας στο ιδεώδες που προσελκύει (ελεγειακή ποίηση). Αυξάνοντας τις υποδιαίρεσεις, διακρίνει, στην ελεγειακή ποίηση, την καθαυτό ελεγεία που περιγράφει το ιδεώδες θρημώντας για το ότι δεν πραγματοποιήθηκε, και το ει-δύλλιο που παρουσιάζει το ιδεώδες ως πραγματοποιημένο, και συνεπώς ως αντικείμενο χαράς. [P. H.-S.]

291. Στο πρώτο άσμα της *Θείας Κωμωδίας*, ο αφηγητής συναντά τη σκιά του Βεργίλιου, η οποία στο εξής θα τον συνοδεύει μέσα στην Κόλαση και στο Καθαρτήριο. Στον Παράδεισο θα τον οδηγήσει η αγαπημένη του Βεατρίκη.

292. Βασίλισσα της Λυδίας, στην αυλή της οποίας βρέθηκε ως δούλος ο Ηρακλής. Εκείνη, θαυμάζοντας τους άθλους που έκανε για χάρη της, έμαθε την ταυτότητά του και τον παντρεύτηκε.

293. Κλασικός φιλόλογος, αρχαιολόγος και μουσικολόγος (1813-1869). Από το 1854 χρημάτισε καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Βόννης, όπου αποδείχτηκε μεγάλος αντίπαλος του Ριτσλ, καθηγητή του Νίτσε. Ο Γιαν ήταν υπέρμαχος της αυστηρής ιστορικής και φιλολογικής μεθόδου στην ερμηνεία των αρχαίων κειμένων. Ο μεγάλος φιλόλογος Ούρλιχ φον Βιλαμόβιτς-Μέλλεντορφ επέκρινε σφροδρά τις επιθέσεις αυτές του Νίτσε στον Γιαν.

294. Βλ. Ηράκλειτος, αποσπάσματα 63-66 και 90, έκδ. Diels-Kranz.

295. Ο Νίτσε μπορεί να επηρεάστηκε εδώ από τον Βάγκνερ, ο οποίος, στο τέλος του βιβλίου του *Μπετόβεν*, αντιθέτει τους Γάλλους, κυρίαρχους στα πολιτιστικά πράγματα της εποχής εκείνης, με τη γερμανική μουσική.

296. Γιόχαν Βίνκελμαν, γερμανός αρχαιολόγος και ιστορικός της τέχνης (1717-1768). Έκανε σημαντικές ανακαλύψεις στο *Herculanum* της Ιταλίας και έγραψε, μεταξύ άλλων, τα έργα *Στοχασμοί πάνω στη μίμηση των ελλήνων καλλιτεχνών στη ζωγραφική και τη γλυπτική* (1755) και *Ιστορία της τέχνης στους Αρχαίους* (1764). Αυτά τον καθιέρωσαν ως εκπρόσωπο του νεοκλασικισμού, ο οποίος ήταν μια προσπάθεια καλλιτεχνικής επιστροφής σε μια Αρχαιότητα εννοούμενη ως απόγειο της ιστορίας των τεχνών. Είναι ένας από τους κυριότερους υποστηρικτές της παραδοσιακής σύλληψης μιας ορθολογικής, ισορροπημένης και νηφάλιας Ελλάδας. *Η Γέννηση της τραγωδίας* του Νίτσε κατάφερε καίριο πλήγμα στη σύλληψη αυτή. [P. H. -S.]

297. Το 1784 ο Γκαίτε έγραψε την τραγωδία αυτή, που έχει ίδιο θέμα με την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη.

298. Η χαλκογραφία αυτή του Ντύρερ υπάρχει στο Γερμανικό Εθνικό Μουσείο της Νυρεμβέργης. Για τον γερμανικό ρομαντισμό, ο Ντύρερ ήταν ο «πατέρας της γερμανικής τέχνης».

299. Ο θύρσος ήταν ένα ραβδί στεφανωμένο με κισσό και φύλλα αμπέλου και είχε στην κορυφή του ένα κουκουνάρι πεύκου. Ο κισσός, ο θύρσος, η τίγρη και ο πάνθηρας είναι συνοδευτικά στοιχεία του Διόνυσου.

300. Στους πολέμους αυτούς συμπεριλαμβάνονται οι επιθέσεις των Περσών εναντίον των Ελλήνων (492-479 π.Χ.) και οι ελληνικές αντεπιθέσεις (478-449 π.Χ.), οι οποίες κατέληξαν στην αναγνώριση της αθηναϊκής ηγεμονίας στο Αιγαίο και στα παράλια της Μικράς Ασίας.

301. Γκέοργκ Γκερβίνους (1805-1871), γερμανός ιστορικός και γερμανιστής, Έγραψε μια *Ιστορία της γερμανικής ποίησης* και ένα δοκίμιο με τίτλο *Χαίντελ και Σαίξπηρ*.

302. Μουσικό δράμα, μουσική και λιμπρέτο του Ρίχαρντ Βάγκνερ. Παρουσιάστηκε στο Μόναχο στις 10 Ιουνίου 1865.

303. *Τριστάνος και Ιζόλδη*, πράξη τρίτη, σκηνή πρώτη. Οι επόμενες τρεις παραπομπές είναι από την ίδια πράξη και σκηνή.

304. Πιστός σύντροφος του Τριστάνου στον *Τριστάνο και Ιζόλδη*.

305. Θεωρία του γερμανού φιλοσόφου Λάιμπνιτς, κατά την οποία υπάρχει συμφωνία μεταξύ όλων των δημιουργημένων ουσιών (μονάδων) δίχως να έχει υπάρξει άμεση δράση των μεν πάνω στις δε.

306. *Τριστάνος και Ιζόλδη*, πράξη τρίτη, σκηνή τρίτη.

307. Βλ. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1449b 28: «Η τραγωδία [...] είναι μια μίμηση [...] που, με τη μεσολάβηση του οίκτου και του φόβου, επιτελεί την κάθαρση των συναισθημάτων αυτού του είδους.»

308. Επιστολή του Γκαίτε στον Σίλλερ στις 19 Δεκεμβρίου 1797.

309. G. Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Λειψία, 1873, τόμ. 4, σ. 645 κ.ε.

310. Υπαινιγμός στο κείμενο του Σίλλερ, «Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet» («Το θέατρο, ιδωμένο ως ηθικός θεσμός»), 1802.

311. A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, II, § 396.

312. Ο Νίτσε είχε παρευρεθεί σε μια παράσταση του *Λόενγκριν* του Βάγκνερ στη Βαϊμάρη το 1872.

313. Στο σημείο αυτό ο Νίτσε, επηρεασμένος και πάλι από τον Μπετόβεν του Βάγκνερ, εκφράζεται υπέρ των Γερμανών και κατά των Γάλλων. Η γνώμη του αυτή αλλάζει ολότελα στα μεταγενέστερα έργα του, αρχίζοντας ήδη από τους *Παράκαιρους στοχασμούς*. [W. K.]

314. Μετά τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου, ανατολικές λατρείες μεταφυτεύτηκαν στην Ελλάδα: αιγυπτιακοί θεοί, όπως η Ίσις και ο Όσιρις και ασιατικοί, όπως η Κυβέλη, ο Ά-

δωνις, η Ασάρτη. Ο ελληνικός πολιτισμός δέχτηκε την έντονη επίδραση της αιγυπτιακής και ανατολικής μαγείας και αλχημείας.

315. Ο Νίτσε χρησιμοποιεί τη λέξη Führer. Μάλλον έχει υπ' όψη του μια «χαρισματική» προσωπικότητα σαν τον Ρίχαρντ Βάγκνερ.

316. Υπαιγιμός στο πουλί που, στην όπερα του Βάγκνερ *Ζίγκφριντ*, οδηγεί τον ήρωα προς την κοιμισμένη Βρουνχίλδη.

317. Βλ. Ηράκλειτος, απόσπασμα 52 της έκδοσης Diels-Kranz.

318. Υπαιγιμός στην τετραλογία του Βάγκνερ *Το δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν*, που ολοκληρώθηκε το 1871: ο θεός Βόταν, ο δράκοντας Φάφνερ, ο νάνος Μίμε κτλ.

319. Ενοοεί τον Απόλλωνα.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΦΡΙΝΤΡΙΧ ΝΙΤΣΕ
Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ ΣΕ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΖΗΣΗ ΣΑΡΙΚΑ ΣΕ-
ΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΩ-
ΣΤΑ ΔΕΣΠΟΙΝΙΑΔΗ ΚΑΙ ΤΗΝ
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΚΟΥΤΣΙΚΙΔΟΥ. ΤΥΠΩ-
ΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΘΑΝΑΣΙΟ ΑΛ-
ΤΙΝΤΖΗ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ
ΑΠΟ ΤΟΝ ΙΩΑΚΕΙΜ ΤΡΙΚΑΛΙΑ-
ΡΗ. ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ ΤΟ 2008 ΓΙΑ
ΛΟΓΑΡΙΑΜΣΟ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ
ΒΑΝΙΑΣ

ΑΠΑΝΤΑ ΦΡΙΝΤΡΙΧ ΝΙΤΣΕ

Η γέννηση της τραγωδίας
Κείμενα για την Ελλάδα
Αλήθεια και ψέμα & άλλα κείμενα
Παράκαιροι στοχασμοί
Ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο
Χαραυγή
Η χαρούμενη επιστήμη
Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα
Πέρα από το καλό και το κακό
Γενεαλογία της ηθικής
Το λυκόφως των ειδώλων
Ο αντίχριστος
Ecce Homo (Ιδε ο άνθρωπος)
Η περίπτωση Βάγκνερ - Νίτσε εναντίον Βάγκνερ -
Οι διθύραμβοι του Διόνυσου
Η θέληση για δύναμη

Μελέτες για τον Νίτσε

Ζήσης Σαρίκας, Το όραμα του υπεράνθρωπου. Μια
ερμηνεία του «Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα» του Νίτσε
Συλλογικό έργο, Ο Νίτσε και η πολιτική
Χρονικό της ζωής και του έργου του Νίτσε