

FRIEDRICH NIETZSCHE

Η ΓΕΝΝΗΣΗ  
ΤΗΣ  
ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Μετάφραση  
Γιάννη Λάμψα

Friedrich Nietzsche  
Τίτλος: Η γέννηση της τραγωδίας  
© 1995 ΚΑΚΤΟΣ

---

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

---

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

ΚΑΚΤΟΣ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

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

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

Πριν μπούμε σ' αυτούς τους αγώνες, ας θωρακιστούμε με τις αλήθειες που κατακτήσαμε ως τώρα. Αντίθετα μ' εκείνους που προσπαθούν ν' αναγάγουν τη γένεση των τεχνών σε μια μοναδική αρχή, θα κρατήσουμε το βλέμμα μας καρφωμένο στις δυο αυτές αισθητικές θεότητες των Ελλήνων, τον Απόλλωνα και τον Διόνυσο, και θα διακρίνουμε σ' αυτές τους ζωντανούς και χειροπιαστούς εκπροσώπους δύο κόσμων τέχνης που διαφέρουν ουσιαστικά και απ' την εσώτερη φύση τους και απ' τους αντίστοιχους σκοπούς τους. Ο Απόλλων μου φαίνεται σαν το πνεύμα της αρχής της εξατομίκευσης, που μόνη μπορεί να διεγείρει μια λυτρωτική ευδαιμονία μεταμορφώνοντας τη φαινομενικότητα, ενώ στη μυστικοπαθή πρόσκλησή της διονυσιακής αγαλλίασης ο δεσμός της εξατομίκευσης σπάζει, και ανοίγεται ο δρόμος που οδηγεί στις γενεσιουργές μητέρες του Είναι<sup>1</sup>, στον εσωτερικό πυρήνα των πραγμάτων. Αυτή η υπέροχη αντίθεση, που δημιουργεί μια άβυσσο ανάμεσα στην πλαστική τέχνη, δηλαδή την απολλώνια, και τη μουσική τέχνη, τη διονυσιακή, αποκαλύφθηκε στο μυαλό ενός στοχαστή, μοναδικού ανάμεσα στους πιο μεγάλους, και μάλιστα τόσο καθαρά ώστε, χωρίς ν' ανατρέξει καθόλου στο συμβολισμό της ελληνικής θρησκείας, αναγνώρισε στη μουσική ένα χαρακτήρα και μια προέλευση εντελώς διαφορετική απ' των άλλων τεχνών, γιατί δεν συνίσταται όπως εκείνες στην αναπαραγωγή του φαινομενικού, αλλά αποτελεί την άμεση εικόνα της βούλησης και αντιπροσωπεύει συνεπώς το μεταφυσικό στοιχείο όλης της φυσικής πραγ-

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

Η διαπίστωση της θαυμαστής αντινομίας με κέντρισε ακατανίκητα να εξετάσω από πιο κοντά την ουσία της ελληνικής τραγωδίας, και συνεπώς τη βαθύτερη εκδήλωση του ελληνικού πνεύματος. Γιατί μόνο τότε ένιωσα πως κατείχα το κατάλληλο φυλαχτό, που παρ' όλη την περιφρόνηση της φρασεολογίας<sup>2</sup> της τρέχουσας αισθητικής μας, θα μου έδινε τη δυνατότητα να επικαλεστώ, ενσάρκωμένο μπροστά στην ψυχή μου, το θεμελιώδες πρόβλημα της τραγωδίας. Το όραμα του ελληνισμού που μπόρεσα έτσι να διακρίνω ήταν τόσο παράξενο, τόσο ξεχωριστό, ώστε είδα πως ήμουν υποχρεωμένος να συμπεράνω ότι, παρ' όλους τους αλαζονικούς τρόπους της, η κλασική ελληνιστική επιστήμη μας φαίνεται ότι διασκέδαζε αποκλειστικά μ' ένα θιασο σκιών και περιοριζόταν στις επιπόλαιες φαινομενικότητες.

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

η μουσική -> έννοια των φαινομένων

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

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

Τα έννοια φαινομένων

(έννοια) συγκριτική

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

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

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

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

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

ασυνείδητης διονυσιακής σοφίας στη γλώσσα των εικόνων. Ο ήρωας, υπέρτατη εκδήλωση της βούλησης, δεν είναι αναγκαία στοιχείο της ευχαρίστησής μας, γιατί δεν έχει παρά μόνο φαινομενική ύπαρξη και η αιώνια ζωή της βούλησης δεν θίγεται από την εξαφάνισή του. «Πιστεύουμε στην αιώνια ζωή», διαλαλεί η τραγωδία, ενώ η μουσική δίνει μια άμεση ιδέα αυτής της ζωής. Η πλαστική τέχνη έχει έναν τελείως διαφορετικό σκοπό: Εδώ ο Απόλλων θριαμβεύει πάνω στον πόνο του ατόμου με την ακτινοβολο δόξα με την οποία περιβάλλει την *αιωνιότητα της φαινομενικότητας*. Η ομορφιά θριαμβεύει πάνω στην *εγγενή οδύνη της ζωής*. Μ' ένα είδος ψευδαίσθησης, σβήνονται απ' τα χαρακτηριστικά της φύσης εκείνα που εκφράζουν τον πόνο<sup>4</sup>. Στη διονυσιακή τέχνη και τον τραγικό της συμβολισμό, η ίδια η φύση μας μιλάει με την αληθινή της φωνή, χωρίς μεταμφίεση: «Κοιτάξτε με όπως είμαι! Μέσα στην ατέρμονη ποικιλία των φαινομένων, εγώ είμαι η πρωτόγονη Μητέρα, η αιώνια δημιουργική, που υποχρεώνει αιώνια το κάθε πλάσμα να υπάρχει και που ικανοποιείται αιώνια απ' την ανεξάντλητη πολλαπλότητα των φαινομένων...»

Νίτσε - ονείρα  
τραγωδία → μεταφυσική  
χαρά  
αιώνια ζωή

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *μητέρες του Είναι*: Αναφορά στο φιλοσοφικο-ιστορικό έργο του Γιόχαν Γιάκομπ Μπαχόφεν (1815-87) «Το μητρικό δίκαιο» (1861), που είχε ως θέμα τις μητριαρχικές κοινωνίες, οι οποίες προηγήθηκαν των πατριαρχικών. Βλέπε και τον δεύτερο «Φάουστ» του Γκαίτε (2η πράξη, στίχοι 6173 κ.ε.).

2. *της φρασεολογίας*: Εννοεί τις κοινοτοπίες.

3. *universalia post rem... ante rem... in re*: Αναφορά σε μια φιλοσοφική διαμάχη του 12ου-15ου αιώνα, που αφορούσε τη σχέση των γενικών εννοιών (*universalia*) με τα πράγματα (*res*). Υπήρχαν τρεις θεωρίες: Ο νομιναλισμός, για τον οποίο εκπρόσωπος της αφηρημένης έννοιας είναι μια λέξη, που πρέπει να τη βρίσκουμε με την αφαίρεση (*un. post rem* – το γενικό μετά το πράγμα), ο εννοιολογικός ρεαλισμός, που θεωρούσε την αφηρημένη έννοια ριζικά διαφορετική από τη λέξη που την εκφράζει (*un. ante rem* – το γενικό πριν από το πράγμα) και ο μετριοπαθέστερος ρεαλισμός του Θωμά του Ακινάτου (1225-74) και του Αβελάρδου (1079-1142), που θεωρεί την έννοια σαν κάτι που δεν διαφέρει ουσιαστικά από τη λέξη που την εκφράζει (*un. in re* – το γενικό μέσα στο πράγμα).

4. *σβήνονται εκείνα που εκφράζουν τον πόνο*: Κατά τον Σοπενχάουερ, η απόλαυση του ωραίου και η παρηγοριά που παρέχει η τέχνη κάνουν τον άνθρωπο να ξεχνάει όλα τα δυσάρεστα της ζωής, αλλά όχι για πάντα, μόνο για μερικές στιγμές («Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση», τόμος Ι, κεφάλαιο 3, § 52).





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

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

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

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

λουθούν την τραγωδία μόνο σαν ηθικολόγοι. Ποτέ, απ' την εποχή του Αριστοτέλη, δε δόθηκε για την τραγική συγκίνηση μια εξήγηση που ν' αναφέρεται σε καταστάσεις καλλιτεχνικής ευαισθησίας, σε μια αισθητική συμμετοχή του θεατή. Πότε μας μιλούν για το δέος και τον οίκτο που μπορούν να προκληθούν ή να ενεργήσουν σα λύτρωση με τη βοήθεια σοβαρών γεγονότων, πότε μας λένε πως η νίκη των ηθικών αξιών ή η θυσία του ήρωα θα πρέπει να μας ανυψώσουν, να μας ενθουσιάσουν, σύμφωνα με μια ηθική κοσμοθεωρία. Και παρ' όλο που σκέφτομαι ότι αυτή είναι πραγματικά η μοναδική επενέργεια της τραγωδίας σε μεγάλο αριθμό ανθρώπων, δεν παύει να είναι φανερό πως όλοι αυτοί, κι οι αισθητικοί μαζί τους, δεν έχουν καταλάβει τίποτα απ' την τραγωδία σα μορφή ανώτερης τέχνης. Αυτή η παθολογική ανακούφιση, η «κάθαρση» του Αριστοτέλη, που οι φιλόλογοι δεν καλοξέρουν αν είναι ιατρικό ή ηθικό φαινόμενο, θυμίζει μια αξιοσημείωτη παρατήρηση του Γκαίτε<sup>2</sup>: «Ποτέ μου δεν κατόρθωσα – λέει – να επινοήσω μια τραγική κατάσταση χωρίς να νιώσω ένα ζωνρό παθολογικό ενδιαφέρον. Γι' αυτό και μάλλον απόφυγα παρά αναζήτησα αυτού του είδους τις καταστάσεις. Μήπως ήταν άραγε ένα από τα προτερήματα των αρχαίων το γεγονός ότι το αποκορύφωμα του πάθους δεν αποτελούσε γι' αυτούς παρά ένα αισθητικό παιχνίδι, ενώ εμείς πρέπει να επικαλούμαστε την ομοιότητα προς τη φύση για να δημιουργήσουμε τέτοια έργα;» Αυτό το τελευταίο ερώτημα, το τόσο βαθύ, μπορεί ν' απαντηθεί σήμερα καταφατικά, έπειτα από τις υπέροχες στιγμές που ζήσαμε βλέποντας με θαυμασμό, στη μουσική τραγωδία, ως ποιο σημείο

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

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

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

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

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

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

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

