

Η γέννηση της τραγωδίας κατά τον Νίτσε. Η σύζευξη του απολλώνιου και του διονυσιακού πνεύματος στην αρχαία τραγωδία

Ζανέκα Στεργιανή

Δρ. φιλολογίας, Συντονίστρια Ε.Ε. φιλολόγων ΠΕ.ΚΕ.Σ Κρήτης

Ο Νίτσε στο έργο του «Ecce homo» χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως τον πρώτο τραγικό φιλόσοφο, που είναι ακριβώς η αντίθεση και ο αντίποδας ενός πεσσιμιστή φιλόσοφου. Πρώτος αυτός, όπως λέει, έκανε αυτή τη μετουσίωση του διονυσιακού, φιλοσοφική συγκίνηση. Θα επιχειρήσω μια επιγραμματική παρουσίαση των απόψεων του Νίτσε για την τραγωδία και τον αρχαίο ελληνικό κόσμο γενικότερα, όπως αυτές αποτυπώνονται στο έργο του «Η γέννηση της τραγωδίας».

Κατά τον Νίτσε στο έργο του «Η γέννηση της τραγωδίας»¹, η προοδευτική ανέλιξη της τέχνης είναι συνδεδεμένη με τη δυαδικότητα του απολλώνιου και του διονυσιακού πνεύματος. Αυτές οι δύο παρορμήσεις, οι τόσο διαφορετικές, προχωρούν παράλληλα, τις περισσότερες φορές σε ανοιχτές συγκρούσεις ανάμεσα στην απολλώνεια πλαστική τέχνη και τη χωρίς σχήματα τέχνη της μουσικής που ανήκει στο Διόνυσο. Χάρης, όμως, σ' ένα μεταφυσικό θαύμα της ελληνικής «Βούλησης» ζευγαρώνουν και γεννοβολούν το ταυτόχρονα διονυσιακό και απολλώνειο έργο τέχνης: την αττική τραγωδία.²

Αυτά τα δύο ένστιχτα προέρχονται από δύο διαφορετικούς αισθητικούς κόσμους, του ονείρου και της μέθης. Το όνειρο είναι ο προαπαιτούμενος όρος κάθε πλαστικής τέχνης και σημαντικού μέρους της ποίησης. Η εσωτερική μας φύση αντλεί από τις ακτινοβόλες ή σκοτεινές εικόνες του ονείρου μια βαθύτερη ευχαρίστηση, καθώς ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας η «Θεία Κωμωδία» της ύπαρξης, με την Κόλασή της, όχι σαν θέαμα φαντασμάτων, αλλά σαν βιωμένη πραγματικότητα που επιβεβαιώνει τη φαινομενικότητα του κόσμου μας. Αυτή τη χαρούμενη ανάγκη του ονείρου την παράστησαν οι Έλληνες κατά κάποιο τρόπο με τη μορφή του Απόλλωνα, που τον θεωρούσαν θεό όλων των δυνάμεων που μαγεύουν – και σύγχρονα θεό των προφητειών. Η ανώτερη αλήθεια του ονείρου αποτελεί το συμβολικό ανάλογο του δώρου της προφητείας και των τεχνών γενικά, που καθιστούν δυνατή τη ζωή κι αξία να τη ζει κανένας. Το όνειρο όμως για να μην καταλήξει σε κάτι παθολογικό, δεν θα πρέπει να δρασκειλίζει τη λεπτή γραμμή του ύπνου, κι αυτό ανήκει στο πνεύμα του μέτρου που αντικατοπτρίζεται στη γαλήνια μορφή του Απόλλωνα, ο οποίος αποστρέφει το «ακτινοβόλο σαν τον ήλιο» βλέμμα του από τις κτηνώδεις παρορμήσεις. Ο Απόλλωνας συνιστά την υπέροχη θεότητα, που ενσαρκώνει τη θεία και απαστράπτουσα αρχή της ατομικότητας και που το βλέμμα του κι η κάθε του κίνηση μας εκφράζουν όλη την ευτυχία, όλη τη σοφία της «φαινομενικότητας», κι ακόμα όλη την ομορφιά.³

Από την άλλη πλευρά, ο Νίτσε, επηρεασμένος από τον δάσκαλό του τον Σοπενχάουερ, υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος, για να διασκεδάσει την τρομερή φρικίαση που τον κυριεύει τη στιγμή που αντιλαμβάνεται τις γνωσιολογικές μορφές των φαινομένων, παραδίδεται στην απολαυστική έκσταση που ξεπηδάει από το βαθύτερο εγώ του, από τα μύχια της ίδιας της φύσης, όταν υφίσταται μian ανάλογη κατάρρευση η αρχή της ατομικότητας. Η ουσία του διονυσιασμού μπορεί να γίνει κατανοητή καλύτερα χάρη στην αναλογία του με τη μέθη. Οι διονυσιακές εξάψεις που είναι το αποτέλεσμα, είτε κάποιου ναρκωτικού ποτιού, είτε της ακατανίκητης προσέγγισης της άνοιξης, που αναζωογονεί ολόκληρη τη φύση, οδηγούν το άτομο

στην πλήρη λήθη του εαυτού του. Κάτω από τη μαγεία του Διονύσου δεν αποκαθίσταται μονάχα η συναδέλφωση του ανθρώπου με τον άνθρωπο, αλλά και με την ίδια τη φύση, που μας είχε γίνει ξένη, εχθρική ή υπόδουλη, γιορτάζει τη συμφιλίωσή της με τον άνθρωπο. Ο σκλάβος λευτερώνεται και γκρεμίζονται τώρα όλοι οι άκαμπτοι κι εχθρικοί φραγμοί, που η αναγκαιότητα, η αυθαιρεσία ή η «αναίσχυντη μόδα» ύψωσαν ανάμεσα στους ανθρώπους. Στα πλαίσια τούτου του παγκόσμιου ευαγγελίου της αρμονίας, ο άνθρωπος κοινωνεί στο μυστήριο της αρχέτυπης Ενότητας με τα τραγούδια του και τους χορούς του. Έτσι μια υπερφυσική πραγματικότητα προβάλλει χάρη σ' αυτόν, νιώθει να 'ναι θεός, βαδίζει σε κατάσταση έκστασης, ξεπερνώντας τον ίδιο τον εαυτό του, όπως εκείνοι οι θεοί που τους είδε να περπατούν στα όνειρά του. Ο άνθρωπος έπαψε πια να 'ναι καλλιτέχνης, έγινε ο ίδιος έργο τέχνης.⁴

Μ' αυτόν τον τρόπο ο Νίτσε περιγράφει το απολλώνειο πνεύμα και το αντίθετό του το διονυσιακό, σαν καλλιτεχνικές δυνάμεις που αναβλύζουν άμεσα μέσ' απ' τη φύση χωρίς τη μεσολάβηση του ανθρώπινου καλλιτέχνη. Συγκρινόμενος, τώρα με τις αισθητικές καταστάσεις της φύσης, κάθε καλλιτέχνης είναι ένας «μιμητής», είτε πρόκειται για τον καλλιτέχνη του απολλώνειου ονείρου, είτε για 'κείνον της διονυσιακής μέθης, ή ακόμα, όπως συμβαίνει με την ελληνική τραγωδία, για τον καλλιτέχνη που 'ναι ταυτόχρονα του ονείρου και της μέθης. Ίσως έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τη σχέση του Έλληνα καλλιτέχνη με τ' αρχικά του πρότυπα ή, κατά την έκφραση του Αριστοτέλη, «τη μίμηση της φύσης» απ' αυτόν. Εδώ ας σημειωθεί, η απροσμέτρητη άβυσσος που χωρίζει τους διονυσιακούς Έλληνες από τους διονυσιακούς βαρβάρους. Το χάσμα είναι ανάλογο μ' αυτό που χωρίζει τον ίδιο τον Διόνυσο από τον τραγόμορφο Σάτυρο. Στα διονυσιακά όργια των Ελλήνων, - σε σύγκριση με τον ξεπεσμό του ανθρώπου σε τίγρη και πίθηκο των βαβυλωνίων - διακρίνουμε τη σημασία γιορτών απολυτρωτικής αναγέννησης του κόσμου και ημερών μεταμόρφωσης, χάρη στη έγκαιρη συμφιλίωση του δελφικού θεού με τον αντίπαλό του. Η συμφιλίωση του Απόλλωνα με τον Διόνυσο είναι η σημαντικότερη στιγμή στην ιστορία της ελληνικής λατρείας. Έτσι, στις διονυσιακές γιορτές η εξολόθρευση της αρχής της ατομικότητας ανυψώθηκε σε καλλιτεχνικό φαινόμενο. Τα τραγούδια και η μιμική των διονυσιακών ονειροπόλων, που σπαράζονταν από αντιτιθέμενες συγκινήσεις ηδονικού πόνου και οδυνηρής χαράς, ήταν για τον ελληνικό ομηρικό κόσμο κάτι το καινούργιο και το ανήκουστο. Ιδιαίτερα η διονυσιακή μουσική του προκαλούσε τον τρόμο και τη φρικίαση. Ο απολλώνειος Έλληνας άκουσε με έκπληξη για πρώτη φορά το συνεχές κύμα της μελωδίας της διονυσιακής μουσικής που δεν έμοιαζε με τον ρυθμικό κυματισμό της απολλώνειας τέχνης που ήταν ήδη γνωστή. Με το διονυσιακό διθύραμβο ο άνθρωπος οδηγείται στον παροξυσμό των συμβολιστικών του δυνατοτήτων, σχίζεται ο πέπλος της Μάγας, πραγματοποιείται η συνταύτιση του ατόμου με το πνεύμα του είδους, με την ίδια τη φύση. Ο συμβολισμός της φύσης επιτυγχάνεται με έναν ολοκληρωτικό χορό που συγκλονίζει με το ρυθμό του όλα τα μέλη του σώματος. Γι' αυτό το λόγο αναπτύσσονται οι άλλες συμβολικές δυνάμεις της μουσικής: η ρυθμική, η δυναμική και η αρμονία. Με κατάπληξη τώρα πια ο απολλώνειος Έλληνας σκέπτεται ότι όλ' αυτά, δεν του ήσαν στο βάθος τόσο ξένα, κι ότι η καθάρια απολλώνεια συνείδησή του κάλυπτε μονάχα, μ' ένα διάφανο πέπλο, αυτό το διονυσιακό κόσμο.⁵

Σύμφωνα με τον Νίτσε, ο ολύμπιος κόσμος, αυτό το εκτυφλωτικό δημιούργημα του ελληνικού ονείρου, που παρεμβαίνει ανάμεσα στον κόσμο και στον

δημιουργό του, γεννήθηκε κάτω από την επίδραση του απολλώνειου ενστίκτου της ομορφιάς και μέσα από βραδείες, μεταβατικές καταστάσεις. Το ομηρικό έπος είναι το ποίημα του ολύμπιου πολιτισμού, που, με τον πιο υπέροχο τρόπο, υμνεί τη νίκη που συνέτριψε τις φρικαλεότητες του πολέμου των Τιτάνων. Το ένστικτο που γέννησε τη γαλήνια ιεραρχία των ολύμπιων θεών, δημιούργησε επίσης την τέχνη, συμπλήρωμα και ολοκλήρωση της ζωής, που προορίζεται να μας πείθει πως αξίζει να συνεχίσουμε να ζούμε. Για ν' αντέξουν στη ζωή, για να ξεπεράσουν τη δυσπιστία τους απέναντι στις τιτανικές δυνάμεις της φύσης, αυτή τη Μοίρα που αλύπητα βασιλεύει πέρα από κάθε γνώση, αυτό το γύπα του Προμηθέα, το τρομερό πεπρωμένο του Οιδίποδα, την κληρονομική κατάρα των Ατρείδων, χρειάστηκαν οι Έλληνες την καλλιτεχνική τους δημιουργία, το μεσολαβητή κόσμο των Ολυμπίων. Έτσι οι θεοί δικαιολογούν την ανθρώπινη ύπαρξη με το να τη ζουν οι ίδιοι, - τη μόνη δηλαδή ικανοποιητική θεοδικία. Μια ζωή πληθωρική, θριαμβεύτρια ακόμα, όπου έχει θεοποιηθεί ολόκληρη η πραγματικότητα, καλή ή κακή. Το άφατο μεγαλείο του Ομήρου βρίσκεται σ' ότι είναι συνδεδεμένος μ' αυτόν τον απολλώνειο εθνικό πολιτισμό που για να δοξαστεί έπρεπε τα δημιουργήματά του ν' αντανakλούνται σε κάποια ανώτερη σφαίρα. Αυτή η σφαίρα είναι η σφαίρα της Ομορφιάς, μέσα στην οποία διέκριναν τους ολύμπιους θεούς πλασμένους σύμφωνα με τη δικιά τους μορφή. Μνημείο αυτού του πολιτισμού είναι τα ομηρικά έπη, όπου ο άνθρωπος συνταυτίζεται σε τέτοιο βαθμό με την ύπαρξη, ώστε ακόμη κι ο θρήνος μετατρέπεται σε ύμνο που εγκωμιάζει τη ζωή. Ολόκληρος ο κόσμος του πόνου είναι απαραίτητος, για ν' αναγκαστεί εξ αιτίας του, το άτομο να δημιουργήσει τον απολυτρωτικό οραματισμό που θα τον βοηθήσει να παραμείνει νηφάλιος στους κλυδωνισμούς της ζωής.⁶ Αυτή η ενότητα του ανθρώπου με τη φύση, που ο Σίλλερ την ονόμασε «αφέλεια», δηλαδή η ολοκληρωτική του εγκατάλειψη στην ομορφιά της φαινομενικότητας, δημιούργησε την αρμονία που με τόσο πάθος θαυμάζεται από τη σύγχρονη ανθρωπότητα⁷.

Ο Απόλλωνας, που μας αποκαλύπτεται σαν η θεοποίηση της αρχής της εξατομίκευσης, απαιτεί από τους πιστούς του το μέτρο, και συνακόλουθα την αυτογνωσία. Η υπερβολική έπαρση και η υπερβολή θεωρούνται κατ' εξοχήν εχθρικοί δαίμονες, που 'χουν έρθει από τη μη απολλώνεια σφαίρα, σαν ιδιότητες συνυφασμένες με την προαπολλώνεια εποχή, δηλαδή την περίοδο των Τιτάνων, και τον εξωαπολλώνειο κόσμο, δηλαδή το βαρβαρικό. Έτσι ο Προμηθέας καταδικάστηκε να τον ξεσχίζουν οι γύπες, εξαιτίας ακριβώς της τιτανικής αγάπης του για τους ανθρώπους, κι ο Οιδίποδας παρασύρθηκε στο στρόβιλο των τερατωδών κακουργημάτων του, εξαιτίας της υπέρτατης σοφίας του, που του επέτρεψε να εξηγήσει το αίνιγμα της Σφίγγας. Έτσι εξηγούσε το παρελθόν ο δελφικός θεός.⁸

«Τιτανική» και «βαρβαρική» χαρακτήριζε επίσης ο απολλώνειος Έλληνας τη συγκίνηση που προκαλούσε ο διονυσιασμός, χωρίς ωστόσο να κατορθώνει ν' αποκρύψει απ' τον εαυτό του τη βαθύτατη συγγένεια, που 'νιωθε να τον ενώνει μ' αυτούς τους κατακεραυνωμένους Τιτάνες και τους ήρωές του. Ακόμα περισσότερο ένιωθε, πως η ύπαρξή του, πλημμυρισμένη από ομορφιά και μέτρο, στηριζόταν πάνω σε μια μυστηριακή βάση πόνου και γνώσης, που του την αποκάλυπτε σε συνέχεια αυτός ο διονυσιασμός. «Και να που ο Απόλλωνας δεν μπορούσε πια να ζήσει χωρίς το Διόνυσο», λέει ο Νίτσε. Το «τιτανικό» και το «βαρβαρικό» γίνονταν, επί τέλους, στον ίδιο βαθμό αναγκαία, με το «απολλώνειο». Στο κόσμο της φαινομενικότητας και του μέτρου όπου αντηχούσε ο άυλος ήχος της άρπας του απολλώνειου καλλιτέχνη,

ξαφνικά αντηχούν οι πλάνες μελωδίες των διονυσιακών γιορτών που εκφράζουν όλη την ασυμμετρία της φύσης στη χαρά, στον πόνο και στη γνώση. Οι τέχνες των μουσών ωχριούσαν μπροστά σε μια τέχνη που διαλαλούσε την αλήθεια. Το άτομο, με τα μέτρα του και τα όρια του, καταποντιζόταν στην ολοκληρωτική λήθη που χαρακτηρίζει τις διονυσιακές καταστάσεις και ξεχνούσε τους απολλώνειους νόμους. Όπου κι αν εισχωρούσε ο διονυσιασμός, ο απολλωνισμός παραμεριζόταν και εκμηδενιζόταν, εκτός από το περιχαρακωμένο στρατόπεδο του απολλώνειου πνεύματος, το κράτος των Δωριέων και τη δωρική τέχνη. Ο μεταξύ τους ανταγωνισμός γέννησε αλληλοδιαδεχόμενα δημιουργήματα που κυριάρχησαν πάνω στο ελληνικό πνεύμα. Ο «χάλκινος» αιώνας με τους πολέμους των Τιτάνων δίνει τη σκυτάλη στον ομηρικό κόσμο που γεννήθηκε κάτω από την επίδραση του απολλώνειου ενστίκτου της ομορφιάς, η αίγλη της οποίας καταχωνιάζεται ξανά από τον αφανιστικό διονυσιακό χειμαρρό, αλλά ανυψώνεται στη μεγαλόπρεπη ακινησία της δωρικής τέχνης και του δωρικού πνεύματος. «Και τότε σαν έσχατο τέρμα, προσφέρεται στα βλέμματά μας,» λέει ο Νίτσε, «το υπέροχο και λαμπρό αριστούργημα της αττικής τραγωδίας, ο δραματικός διθύραμβος, κοινή επιδίωξη αυτών των δυο ενστίχτων, που η μυστηριακή τους ένωση, που διαδέχεται ένα μακροχρόνιο ανταγωνισμό, υμνήθηκε με το γεννοβόλημα ενός τέτοιου δημιουργήματος: που 'ναι ταυτόχρονα Αντιγόνη και Κασσάνδρα»⁹.

Τα Ανθεστήρια, τα αρχαιότερα Διονύσια, γιορτάζονταν τον μήνα Ανθεστηριώνα (μέσα Φεβρουαρίου-Μαρτίου). Η πομπή ξεκινούσε από το Φάληρο, και κατευθυνόταν στο μεγάλο ιερό του θεού «εν Λίμναις», στη Γαργαρέττα (Κουκάκι) πίσω από του Λόφο του Φιλοπάππου. Κατά τη γιορτή των Ανθεστηρίων τελούνταν μυστήρια (άρρητα-ιερά) κατά τη διάρκεια της νύκτας στον αρχαίο ναό του Λιμναίου Διονύσου στις Λίμνες (Ν.Δ. της Ακρόπολης), ο οποίος άνοιγε μόνο μια φορά τον χρόνο. Στα Μεγάλα Διονύσια κατά την Εαρινή Ισημερία, έχουμε τον συμβολισμό του θανάτου του Διονύσου του Ζαγρέως και την εκ νέου γέννησή του, με την παρέμβαση της Θεάς Αθηνάς της Σοφίας, από την φύση του Ολυμπίου Διός ως Διονύσου του Άνθιου, ο οποίος κατόπιν ανασταίνεται και μεταμορφώνεται στον Διόνυσο τον Ελευθερέα, δηλαδή τον ελευθερωτή των ανθρωπίνων ψυχών από τα δεσμά της ύλης και τον κύκλο των ενσαρκώσεων. Η εαρινή ισημερία αντιπροσωπεύει τον θάνατο της τιτανικής φύσεως των ανθρωπίνων ψυχών και την μεταμόρφωσή και την αναγέννησή της στις αληθινές αξίες του πνευματικού κόσμου. Η μυσταγωγική έννοια της ζωής, στην Ελληνική πραγματεία, νοείται ως παν το υπάρχον και όχι μόνο η ζωή των όντων και ο θάνατος στα Ελληνικά Μυστήρια είναι αλληγορία και εικονίζει την μεταμόρφωση, γιατί θάνατος στην Φύση, με την έννοια της εξαφάνισης, δεν υπάρχει. Στα Ελευσίνια μυστήρια η εαρινή ισημερία συμβολιζόταν με την απελευθέρωση της Περσεφόνης (η πρώτη μητέρα του Διονύσου που ζευγάρωσε με τον Δία-φίδι) από το βασίλειο του Πλούτωνα. Την απελευθέρωσή της την πραγματοποιεί ο Διόνυσος ο Ελευθερέας, ο οποίος την μεταφέρει στον Όλυμπο όπου η Περσεφόνη μεταμορφώνεται και αυτή σε ουράνια θεότητα.

Η περίοδος από την Εαρινή Ισημερία μέχρι το Θερινό Ηλιοστάσιο ήταν ο χρόνος κατά τον οποίο ο μνημένος έπρεπε να προσαρμοστεί με την αναγεννώμενη φύση και τα υπέροχα «χρώματα» των ανθών της και να εναρμονίσει την συμπεριφορά του με τα «αρώματα» της, αφού τα αρώματα και τα χρώματα αυτής της εποχής αναπαριστούν την ανθρώπινη ψυχή στην ηρωική πορεία της προς την ανάτασή της και το Ιερό Πνεύμα, μακριά από το έρεβος που την έχει καθηλώσει. Κατά το θερινό

Ηλιοστάσιο, τελούσαν γιορτές και εξέφραζαν την λατρεία τους προς την θεία δημιουργία που έφθασε δια των εκδηλώσεων των Νόμων της και την ευγνωμοσύνη τους προς τον Θεό Απόλλωνα, τον Θεό της αιώνιας νεότητας, ο οποίος, κατ' αυτήν την ώρα του έτους, παρέδιδε την λύρα του στον Θείο Ορφέα για να κρούει τις χορδές της και να μεταδίδει στις ψυχές των μυστών τους ήχους της ώστε να εναρμονίζουν τις πνευματικές τους δυνάμεις προς την πνευματική φύση του Θεού της αιώνιας νεότητας, τρώγοντας την τροφή που την αποκαλούσαν αμβροσιακή και πίνοντας τον Διονυσιακό οίνο.

Ο Ηράκλειτος μας αποκαλύπτει για το παιδί-Διόνυσο: «Αιών παίς εστι παίζων πεσσεύων παιδός η βασιλείη» («Ο αιώνας-χρόνος είναι παιδί που παίζει τοποθετώντας εδώ και εκεί τους πεσσούς. Η βασιλεία είναι του παιδιού»). Παίζοντας ο Διόνυσος μέσα στον χρόνο και τον χώρο, ορίζει την νομοθετική εξουσία του όλου, γιατί υπάρχει μία αφανής νομοτέλεια, που επαναφέρει την τάξη και την οποία ο Διόνυσος επικαλείται να εφαρμόσει. Ο κόσμος θα είναι αιώνια νέος, όπως είναι και ο γιος του Διός και της Σεμέλης, ο μεταξύ της Αθανασίας και της θνητότητας, ο οποίος έχει αναλάβει την φροντίδα των ψυχών των ελλόγων και νοήμωνων όντων.

Στη συνέχεια ο Νίτσε προσπαθεί να μας γνωρίσει το διονυσο-απολλώνειο πνεύμα και το έργο τέχνης που δημιούργησε αυτή η μυστηριακή ένωση, διαμελίζοντας την τραγωδία στα «εξ ων συνετέθη», δηλαδή τη μελωδία, το χορό και το διάλογο.

Στο 4ο κεφ. της «Ποιητικής» του¹⁰, ο Αριστοτέλης παράγει το δράμα στο σύνολό του από τον αυτοσχεδιασμό και θεωρεί αφετηρία της εξέλιξης της τραγωδίας τους πρωτοτραγουδιστές (*εξάρχοντες*) του διθύραμβου. Σ' αυτόν το ρόλο του *εξάρχοντος* πρέπει να αναλογισθούμε τον Αρχίλοχο, που περηφανεύεται ότι ξέρει να τραγουδήσει (*εξάρξαι*) το ωραίο τραγούδι του Διόνυσου, όταν το κρασί τού πάρει το μυαλό. Άλλωστε, είναι γνωστή η σχέση της τραγωδίας με τη λυρική ποίηση. Για να προσεγγίσουμε την προσωπικότητα του λυρικού ποιητή, πρέπει να αναφερθούμε στην ένωση, κι ακόμα στην ταυτότητα του λυρικού ποιητή και του μουσικού, που θεωρούνταν πάντα σα φυσική ένωση. Σαν διονυσιακός καλλιτέχνης αρχινά με το να ταυτίζεται πλήρως με την αρχέτυπη Ενότητα, με την οδύνη και την αντίφασή της. Στη συνέχεια αναπλάθει την εικόνα της αρχέτυπης αυτής Ενότητας σε μουσική. Τότε όμως, κάτω από την επίδραση του απολλώνειου ονείρου, αυτή η μουσική αποχτά γι' αυτόν την ορατή μορφή ενός συμβολικού ονείρου.

Η έρευνα έχει αποδείξει ότι ο Αρχίλοχος είναι εκείνος που εισήγαγε το λαϊκό τραγούδι στη φιλολογία και σ' αυτό χρωστά τη θέση του στο πλευρό του Ομήρου. Σε αντιπαράθεση όμως με την αποκλειστική απολλώνεια εποποιία «τι άλλο είναι το λαϊκό τραγούδι απ' το αδιάλειπτο ίχνος, απ' την ένωση του απολλώνειου και του διονυσιακού πνεύματος» αναρωτιέται ο Νίτσε. Οι σύγχρονοι αισθητικοί, λέει, αποκαλούν τον Όμηρο «αντικειμενικό» καλλιτέχνη, ενώ τον Αρχίλοχο «υποκειμενικό». Ο Νίτσε προτιμά έναν άλλον διαχωρισμό: Ο επικός ποιητής βυθίζεται στην καθαρή θεωρία των εικόνων. Γι' αυτόν, ακόμα και η εικόνα του μαινόμενου Αχιλλέα δεν είναι παρά μια εικόνα, και ο καθρέφτης αυτής της φαινομενικότητας τον εμποδίζει να ταυτιστεί και συγχωνευτεί με την εικόνα που 'πλασε. Αντίθετα, οι εικόνες του λυρικού ποιητή δεν είναι παρά ο ίδιος ο εαυτός του και κατά κάποιο τρόπο διάφορες προβολές του ίδιου του εαυτού του. Το εγώ του δεν είναι το ίδιο με του ρεαλιστή και εμπειρικού. Είναι το μοναδικό εγώ που πραγματικά υπάρχει και είναι αιώνιο, εκείνο που στηρίζεται στο ίδιο το θεμέλιο των πραγμάτων,

εκείνο που με το λυρικό του δαιμόνιο διαπερνά τις διάφορες εικόνες, για να βυθίσει το βλέμμα του στα κατάβαθα των πραγμάτων. Έτσι, καταλήγει ο Νίτσε, δεν υπάρχουν τέχνες υποκειμενικές και αντικειμενικές, διαφωνώντας με τη διάκριση του Σοπενχάουερ, γιατί στο βαθμό που το υποκείμενο είναι καλλιτέχνης, είναι κιόλας απελευθερωμένο από την ατομική του βούληση. Μονάχα στο μέτρο που, κατά την πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, το πνεύμα συγχωνεύεται με τον αρχέγονο καλλιτέχνη του σύμπαντος, διαισθάνεται κάτι απ' αυτό που αποτελεί την αιώνια ουσία της τέχνης. Τότε το πνεύμα γίνεται υποκείμενο και αντικείμενο, ποιητής, ηθοποιός και θεατής μαζί.¹¹

«Το λαϊκό τραγούδι», λέει ο Νίτσε, «είναι ένας μουσικός καθρέφτης, μια αρχέγονη μελωδία που αναζητά μια παράλληλη εικόνα ονείρου που την εκφράζει το ποίημα». Η μελωδία είναι λοιπόν το πρωταρχικό και καθολικό, αφού γεννοβολά το ποίημα και μάλιστα το γεννοβολά ακατάπαυστα απ' την αρχή. Στην ποίηση του λαϊκού τραγουδιού βλέπουμε τη γλώσσα, μ' όλες της τις δυνάμεις, να προσπαθεί να μιμηθεί τη μουσική. Γι αυτό, μαζί με τον Αρχίλοχο, αρχίζει να εμφανίζεται ένας νέος κόσμος της ποίησης, που ριζικά αντιτίθεται στην ομηρική ποίηση. Ο λόγος, η εικόνα, η έννοια αναζητούν έκφραση ανάλογη με τη μουσική και τότε υφίστανται τη βίαιη επίδραση της μουσικής. Έτσι γεννιέται το στροφικό λαϊκό τραγούδι και η λεκτική δυνατότητα διεγείρεται απ' αυτήν την καινούργια αρχή που συνίσταται στη μίμηση της μουσικής. Ας σημειωθεί όμως ότι η γλώσσα, ως όργανο και σύμβολο των φαινομένων, δεν κατόρθωσε, κι ούτε ποτέ θα το πετύχει, να εξωτερικεύσει τη βαθύτατη εσωτερική ουσία της μουσικής, αφού διατηρεί μαζί της μονάχα μια ολότελα επιφανειακή επαφή.¹²

Πηγή όμως της ελληνικής τραγωδίας είναι ο χορός. Αναμφίβολα η τραγωδία γεννήθηκε από τον τραγικό χορό που αποτελεί το πρωταρχικό δράμα. Ο Νίτσε στην προσπάθειά του να διεισδύσει ως την ψυχή αυτού του τραγικού χορού, ασκεί, καταρχήν, κριτική στην παραδοσιακή άποψη που θεωρεί το χορό ως ιδανικό θεατή ή ως «το λαό» απέναντι στην ηγεμονική τάξη των ηρώων της τραγωδίας. Αυτή η πολιτική ερμηνεία προϋποθέτει ότι οι Αθηναίοι δημοκράτες είχαν φανταστεί να ενσαρκώσουν το αμετάβλητο του ηθικού νόμου στο χορό του λαού, που στο τέλος πάντα δικαιώνεται, παρά τις υπερβασίες των βασιλιάδων. Η ερμηνεία αυτή που προκλήθηκε από μια φράση του Αριστοτέλη¹³, δεν διαδραμάτισε, κατά τον Νίτσε, τον παραμικρό ρόλο στον αρχικό σχηματισμό της τραγωδίας, αφού οι πηγές της τελευταίας είναι καθαρά θρησκευτικές. Μάλιστα ο Νίτσε αποκλείει μια τέτοια ερμηνεία ακόμη και για την κλασική μορφή του χορού στον Αισχύλο ή το Σοφοκλή, αφού οι πολιτείες των αρχαίων κρατών αγνοούσαν στην πράξη «τη συνταγματική αντιπροσώπευση του λαού». Στην συνέχεια αμφισβητεί την άποψη του Α. Σλέγκελ, σύμφωνα με την οποία ο χορός είναι η συνάρτηση και το εκχύλισμα της μάζας των θεατών, δηλαδή ο «ιδανικός θεατής», αφού ο χορός καθ' εαυτόν χωρίς τη σκηνή, δηλαδή η αρχέγονη μορφή της τραγωδίας κι αυτός ο χορός των ιδανικών θεατών, είναι ασυμβίβαστα. Θεατής χωρίς θέαμα είναι μια παράλογη σύλληψη. Ο χορός είναι ο ιδεώδης θεατής μόνο στο βαθμό που 'ναι ο μοναδικός οραματιζόμενος, αυτός που διακρίνει τον οραματικό κόσμο της σκηνής. Η αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου βοηθούσε προς αυτήν την κατεύθυνση, δηλαδή στο να βυθιστεί ο θεατής σε μια ονειροπόληση, που του επέτρεπε να συνταυτιστεί μ' έναν από τους χορευτές. Τελικά, ο Νίτσε συντάσσεται με την άποψη του Σίλλερ που συγκρίνει το χορό μ' ένα ζωντανό τείχος που η τραγωδία ορθώνει γύρω της, για ν' απομονωθεί απ' τον πραγματικό

κόσμο και να προφυλάξει το ιδανικό της πεδίο και την ποιητική της ελευθερία. Ο χορός αντιστέκεται στις επιθέσεις της πραγματικότητας, γιατί αυτός ο χορός –ο σατυρικός χορός,- αντανάκλα την ύπαρξη πιο αληθινά, πιο ολοκληρωμένα, απ' ότι το κάνει ο πολιτισμένος άνθρωπος, που συνήθως θεωρεί τον εαυτό του σαν τη μοναδική πραγματικότητα. Με την εισαγωγή του χορού εγκαινιάζεται ο ανοιχτός και νόμιμος πόλεμος ενάντια σε κάθε μορφή νατουραλισμού. Ο σάτυρος που συμμετέχει στο διονυσιακό χορό, ζει στα πλαίσια μιας πραγματικότητας, που 'ναι αναγνωρισμένη από τη θρησκεία, κάτω απ' την κύρωση του μύθου και της λατρείας. Η διονυσιακή σοφία της τραγωδίας επιφέρει το εξής αποτέλεσμα: το κράτος και η κοινωνία, κι ό,τι χωρίζει τον έναν άνθρωπο απ' τον άλλον, παραμερίζουν μπροστά σ' ένα παντοδύναμο αίσθημα ενότητας, που μας επαναφέρει στην καρδιά της φύσης. Η μεταφυσική παρηγοριά που μας αφήνει διατηρεί μian ακατάβλητη δύναμη και μακαριότητα· αυτή η παρηγοριά ενσωματώνεται στο σατυρικό χορό. Με τον ίδιο χορό παρηγοριέται ο Έλληνας που αγαπά βαθύτατα το ρεμβασμό, και που, περισσότερο από κάθε άλλον άνθρωπο, είναι ικανός να συναισθάνεται όλες τις μορφές του πόνου, απ' τις πιο λεπτές ως τις σκληρότερες. Έχει επίγνωση για όλες τις σκληρότητες της φύσης και διατρέχει τον κίνδυνο να επιθυμήσει τη βουδιστική εκμηδένιση της βούλησης. Η τέχνη τον σώζει, και χάρη στην τέχνη, τον ξανακατακτά η ζωή. Ο σατυρικός χορός του διθυράμβου αποτελεί την απελευθερωτική ενέργεια της ελληνικής τέχνης, καθώς το ληθαργικό στοιχείο της διονυσιακής έκστασης καταργεί τους συνηθισμένους φραγμούς και σύνορα της ύπαρξης.¹⁴

Ο σάτυρος γεννήθηκε από απ' τη νοσταλγία της αρχέγονης και φυσικής ζωής. Ήταν ο τύπος του πρωτόγονου ανθρώπου, η έκφραση των υψηλότερων και ισχυρότερων συγκινήσεών του. Ο αληθινός άνθρωπος αποκαλύπτεται στην εικόνα του πωγωνοφόρου σατύρου, που αλαλάζει μπροστά στο θεό του, απαλλαγμένος απ' την απάτη με την οποία τον καλύπτει ο πολιτισμός. Το αρχέγονο δραματικό φαινόμενο του τραγικού χορού συνίσταται στο ότι βλέπει την αυτομεταμόρφωσή του και ενεργεί στο εξής σα να ζούσε πραγματικά σ' ένα άλλο πρόσωπο. Το άτομο αρνιέται τον εαυτό του, γιατί βυθίζεται σε μια φύση ξένη απ' το ίδιο. Ο διθυραμβικός χορός είναι ένας χορός μεταμορφωμένων προσώπων, που χάσαν ολοκληρωτικά την ανάμνηση του αστικού τους παρελθόντος, της κοινωνικής τους θέσης. «Η μαγεία της μεταμόρφωσης αποτελεί την προϋπόθεση κάθε δραματικής τέχνης», λέει ο Νίτσε. Κάτω από την επίδραση αυτής της μαγείας ο διονυσιακός ονειροπόλος μεταμορφώνεται σε σάτυρο, και σαν σάτυρος βλέπει το θεό του, δηλαδή χάρη σ' αυτή του τη μεταμόρφωση διακρίνει έξω από τον ίδιο μια νέα οπτασία, που αποτελεί την απολλώνεια ολοκλήρωση του εαυτού του. Με τη νέα αυτή οπτασία ολοκληρώνεται το δράμα.¹⁵

Τώρα όμως καταλαβαίνουμε ότι η σκηνή κι ολόκληρη η δράση δεν είναι, κατ' αρχήν και στην ουσία τους, παρά ένας οραματισμός, ότι η μοναδική «πραγματικότητα» είναι ακριβώς ο χορός, που αυτοδημιουργεί την οπτασία και εκφράζει αυτήν την οπτασία με τον ολοκληρωτικό συμβολισμό του χορού της μουσικής και του λόγου. Στον οραματισμό του ο χορός αυτός διακρίνει, τον κύριο και αφέντη του, το Διόνυσο, και γι' αυτό παραμένει ένας χορός υπηρετών. Στην κατάσταση αυτή της πλήρους υποταγής, ο χορός είναι ωστόσο η υψηλότερη έκφραση της φύσης, δηλαδή η διονυσιακή και γι' αυτό εκφράζεται όπως αυτή μ' ενθουσιώδεις χρησμούς και σοφά ρητά. Με το να συμπάσχει αποδειώνει επίσης σοφία, και κηρύσσει την αλήθεια που αναβλύζει απ' την καρδιά του σύμπαντος.

Και καταλήγει ο Νίτσε: «Σύμφωνα με την παράδοση ο Διόνυσος, κύριος δραματικός ήρωας και κέντρο του οραματισμού, δεν είναι παρών, στην πραγματικότητα κατά την αρχαιότερη περίοδο της τραγωδίας, αλλά τον υποθέτουν για παρόντα. Η τραγωδία, δηλαδή, είναι στην αρχή μονάχα «χορός», δεν είναι «δράμα». Αργότερα επιχειρούν να δείξουν ότι ο θεός υπάρχει στην πραγματικότητα και να παραστήσουν κατά τρόπο ορατό στα μάτια όλων, την οπτασιακή μορφή κι όλο το διάκοσμο που τη μεταμορφώνει. Τότε αρχινά το δράμα με την αυστηρή σημασία της λέξης. Ο διθυραμβικός χορός επιφορτίζεται τώρα, με το καθήκον, να διεγείρει τη διονυσιακή συγκίνηση των ακροατών ως το σημείο που, όταν παρουσιάζεται στη σκηνή ο τραγικός ήρωας, δεν βλέπουν σ' αυτόν τον άνθρωπο με την τερατώδη μάσκα, μα μια οπτασιακή μορφή γεννημένη από την ίδια τους την έκσταση. Τέτοια είναι η κατάσταση του απολλώνειου ονείρου, που στα πλαίσιά της ο καθημερινός κόσμος σκεπάζεται με πέπλο και μέσα από τον οποίο ξεπετιέται, μπροστά στα μάτια μας, σ' απειράριθμες παραλλαγές, ένας άλλος κόσμος πιο ευδιάκριτος, περισσότερο ακατανόητος, πιο συναρπαστικός από τον πρώτο, κι ωστόσο πιο άυλος. Για τον ίδιο λόγο ξεχωρίζουμε στην τραγωδία μια μόνιμη διφυΐα στο ύφος: η γλώσσα, ο χρωματισμός, η κίνηση, ο δυναμισμός του διαλόγου εμφανίζονται απ' τη μια στο διονυσιακό λυρισμό του χορού, κι απ' την άλλη στον κόσμο του απολλώνειου ονείρου της σκηνής, σαν δυο αντιτιθέμενες σφαίρες έκφρασης. Οι απολλώνειες φαινομενικότητες στις οποίες αντικειμενοποιείται ο Διόνυσος δεν είναι πια εκείνες οι δυνάμεις που τις αισθανόμαστε, μα που δεν έχουν συμπυκνωθεί σε εικόνες. Τώρα ο Διόνυσος μιλά στη σκηνή μ' όλη την ακρίβεια και τη σταθερότητα της επικής μορφής, χωρίς τη μεσολάβηση σκοτεινών δυνάμεων, αλλά σαν επικός ήρωας και σε γλώσσα σχεδόν ομηρική.

Φορώντας την προσωπίδα ο άνθρωπος μπορούσε να ισορροπεί στη διαχωριστική γραμμή ή και να μεταπηδά από το πραγματικό στο φανταστικό, από την ανθρώπινη υπόσταση στη θεϊκή, από το ένα φύλο στο άλλο, από τον άνθρωπο στο ζώο, από τη μια ηλικία στην άλλη, από το παράλογο στο λογικό, από την πραγματικότητα στο μύθο, από τον φυσικό κόσμο στον υπερφυσικό.

Την πρωτοκαθεδρία στα χορικά δρώμενα την είχαν οι δωρικές πόλεις, με τη γνωστή τους εμμόνη στις φυλετικές παραδόσεις. Στο πλαίσιο των δωρικών αυτών δρωμένων καλλιεργήθηκε και ο διθύραμβος, ύμνος αφιερωμένος στον Διόνυσο, στον οποίο Χορός 50 θιασωτών, μεταμφιεσμένων σε Σατύρους και Σειληνούς (δηλαδή στους θρυλικούς διονυσιακούς ακόλουθους), τραγουδούσε και απέδιδε με τις κινήσεις του σώματος τα πάθη και τους άθλους του θεού.

Ωστόσο, όταν το είδος αυτό εισήχθη στην Αττική, που διέθετε τη δική της, ιωνική – και μάλλον ισχυρότερη– φλέβα διονυσιασμού, ο ριζοσπαστισμός του αθηναϊκού πνεύματος επέφερε μια σημαντική καινοτομία. Κι έτσι, στην κρασομάνα πεντελική Ικαρία, που αποτελούσε βασικό πυρήνα της ντόπιας διονυσιακής λατρείας, ο Αθηναίος ποιητής Θέσπις στάθηκε απέναντι στον διθυραμβικό Χορό, διαλεγόμενος μαζί του, ως υποκριτής που για πρώτη φορά υποδυόταν τον θεό τον ίδιο. Έτσι γεννήθηκε –λένε οι πηγές– το αθηναϊκό δράμα. Κι έτσι πραγματώθηκε ο συγκερασμός δύο διαφορετικών αντιλήψεων: της συλλογικής και της ατομικής. Κι από τότε, στο αθηναϊκό θέατρο άρχισε να καταλαμβάνει όλο και περισσότερο χώρο η έκφραση της ατομικής σκέψης και τα δράματα απέβαλαν τους περιορισμούς της διονυσιακής θεματολογίας κι απέκτησαν ποικιλία στο περιεχόμενο κι οι βασικοί

χαρακτήρες των έργων έγιναν περισσότεροι κι αυξήθηκε ο αριθμός των υποκριτών κι, αντίστοιχα, μειώθηκε ο αριθμός των συμμετεχόντων στον Χορό.

Όμως, όσο κι αν ο χορός κατάγεται από την αρχαϊκή παράδοση, δεν είναι απλώς συντηρητικό απομεινάρι του παρελθόντος: αποτελεί θεμελιώδες συστατικό στοιχείο του αρχαιοελληνικού δράματος. Η τραγωδία αρθρώνεται στη βάση της αλληλεπίδρασης μεταξύ χορού και υποκριτών — και αυτή η αλληλεπίδραση προσδίδει στο αρχαιοελληνικό θέατρο τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του. Ο χορός είναι πολυμελής ομάδα ανδρών ή γυναικών, που φέρουν πανομοιότυπα κοστούμια και προσωπεία και λειτουργούν ως ομοιογενές, αδιαχώριστο σύνολο, δηλαδή σπανίως εξατομικεύονται. Το ομοιογενές και το αδιαχώριστο του χορού αντανακλά τον ρόλο του στην κοινωνία από την οποία εκπορεύεται. Οι χορικές παραστάσεις αποτελούν ορόσημα στη ζωή της κοινωνίας της πόλεως τόσο στην αρχαϊκή όσο και στην κλασική περίοδο (γάμοι, κηδείες, θρησκευτικές ή άλλες γιορτές, κλπ): στις ειδικές αυτές στιγμές, ο χορός αποτελεί καθρέφτισμα της κοινότητας· η δράση του εκφράζει το σύνολο και αποσκοπεί στο όφελος του συνόλου. Ο Χορός λειτουργούσε σχεδόν σαν κομβικής σημασίας ήρωας, όπως στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, στις οποίες ο Κορυφαίος ενός Χορού Ερινύων εκτέλεσε τόσο βίαια τον Δέσμιο Ύμνο γύρω από τον μητροκτόνο Ορέστη, τρελαίνοντάς τον με τύψεις, ώστε πολλοί από το κοινό λιποθύμησαν απ' την τρομάρα τους — όπως μας διασώζεται από έναν βυζαντινό σχολιαστή. Γενικότερα οι θεατές, καθώς ζουν έντονα τον ανθρώπινο μύθο μέσα στο τραγικό μεγαλείο του έργου λυτρώνονται (*κάθαρσις*), με τη μαγεία της τέχνης και γίνονται ελεύθεροι κι ανώτεροι άνθρωποι. (Αριστ. «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»)¹⁶.

Ο σκηνοθέτης Κάρολος Κουν έγραψε για το χορό: « Πρωταρχικός παράγοντας του αρχαίου θεάτρου θα είναι πάντοτε ο χορός. Νοηματικά και λεκτικά, ηχητικά και μουσικά, κινησιακά και πλαστικά ο χορός διαμορφώνει το κλίμα του έργου, φωτίζει τους ήρωες και προβάλλει με το πάθος του τα μηνύματα του ποιητή».

Ο όρος «χορός», σύμφωνα με το Νίκο Χουρμουζιάδη¹⁷ αναφέρεται στο είδος και ακριβέστερα στη μορφή της ερμηνείας και πρόκειται περί μιας κατηγορίας ερμηνευτών που αποδίδουν το λόγο όχι ατομικά αλλά ομαδικά. Στην ομάδα αυτή, η δράση αποσκοπεί στη δημιουργία συνόλου και όχι αθροίσματος, ενώ το αποτέλεσμα επιδιώκεται με την υπαγωγή των επιμέρους ερμηνευτικών μονάδων σε ένα κοινό πρότυπο, που επιβάλλει ομοιόμορφη χρήση των εκφραστικών μέσων, επομένως απόλυτο συντονισμό. Κατά συνέπεια, η ομάδα επιλέγει ως ερμηνευτικές τεχνικές εκφραστικούς τρόπους που επιβάλλουν συντονισμό και ομοιογένεια: επί παραδείγματι, για τα φωνητικά μέσα αξιοποιείται ο επεξεργασμένος ρυθμικός λόγος και μάλιστα τονισμένος σε μουσική, ενώ για τα κινησιακά η όρχηση. Έτσι, συνήθως ο χορός επιφορτίζεται με την απόδοση πιο αφηρημένων και γενικών νοημάτων σε σχέση με τα πιο συγκεκριμένα και ειδικά νοήματα που εκφράζονται από τους ατομικούς ερμηνευτές.

Ο χορός εκφράζεται θεατρικά με μια ποικιλία λόγων και κινήσεων (λυρικό άσμα, ρυθμική απαγγελία και διάλογος· κίνηση εντός της ορχήστρας, τραγούδι με όρχηση, μεγαλύτερη ή μικρότερη συμμετοχή στη δράση κατά τη διάρκεια των ιαμβικών σκηνών). Προνομιακός χώρος δράσης του χορού είναι η *όρχηστρα* και των υποκριτών το *λογεῖον*, μια ελαφρώς υπερυψωμένη πλατφόρμα μπροστά από το

σκηνικό οικοδόμημα. Ενώ όμως ο χορός σπανίως αλληλεπιδρά με το σκηνικό οικοδόμημα¹⁸, κατά τον 5^ο αιώνα οι υποκριτές κινούνται ελεύθερα τόσο στο λογεῖον όσο και στην ορχήστρα. Σε αυτή τη θέση, η οποία ήταν χώρος πρωτογενής για το αρχαίο θέατρο, ο Χορός τραγουδούσε και, παράλληλα, εκτελούσε χορευτικές κινήσεις (ὄρχησιν), διαμοιρασμένος σε ημιχόρια και υπό τους ήχους της μουσικής αυλού.

Οι ρόλοι του χορού και των υποκριτών στο αρχαίο δράμα είναι διακριτοί υφολογικά, μετρικά και γλωσσικά. Με εξαίρεση τα από σκηνῆς μέλη (σόλο τραγούδια των ηθοποιών ή ἀμοιβαῖα, δηλαδή λυρικές ανταλλαγές με τον χορό ή άλλους υποκριτές, που στην τραγωδία έχουν κυρίως θρηνητικό χαρακτήρα), στα οποία η γλωσσική έκφραση των υποκριτών προσεγγίζει αυτήν του χορού, οι υποκριτές μιλούν κυρίως σε απαγγελλόμενα μέτρα, ως επί το πλείστον σε ιαμβικά τρίμετρα. Ο λόγος τους, δηλαδή, δεν συνοδεύεται από μουσική¹⁹ προσεγγίζοντας έτσι την καθημερινή λαλιά, έστω και αν υφολογικά απέχει από αυτήν. Ο χορός, αντιθέτως, διαθέτει πολύ μεγαλύτερη εκφραστική γκάμα. Ο Κορυφαίος του χορού μπορεί να συνομιλεί με τους ηθοποιούς σε ιαμβικά τρίμετρα ή άλλα απαγγελλόμενα μέτρα. Ως σώμα, όμως, ο χορός εκφράζεται κυρίως με άσματα γραμμένα σε ποικίλα λυρικά μέτρα, καθώς και με ρυθμικές ενότητες, κυρίως σε αναπαίστους ή τροχαϊκά τετράμετρα, που κινούνται μεταξύ απαγγελίας και ωδής.

Ο διάλογος αποτελεί το απολλώνειο μέρος της ελληνικής τραγωδίας, υποστηρίζει ο Νίτσε. Έτσι η γλώσσα των ηρώων του Σοφοκλή μας ξαφνιάζει με την απολλώνεια ακρίβεια και καθαρότητά της. Ο «Προμηθέας» του Αισχύλου και ο «Οιδίποδας» του Σοφοκλή αποτελούν δύο φωτεινά παραδείγματα τραγικής τέχνης. Η τιτάνια ανάγκη του Προμηθέα να γίνει κατά κάποιο τρόπο ο Άτλας όλων των άλλων ατομικότητων, να τις ανεβάζει, καθίζοντάς τις στους ώμους του, αποτελεί το κοινό χαρακτηριστικό στο προμηθεϊκό και διονυσιακό πνεύμα. Απ' αυτήν την άποψη, ο Προμηθέας του Αισχύλου είναι μια διονυσιακή προσωπίδα, ενώ, με το βαθύ αίσθημα που τον διακρίνει, ο Αισχύλος προδίνει την καταγωγή του απ' τον Απόλλωνα, το θεό της εξατομίκευσης, των ορίων της δικαιοσύνης, των νουνεχών αναλογιών. Ο Οιδίποδας που λύνει το αίνιγμα της φύσης, αυτής της δυσπόστατης σφίγγας, θα συντρίψει επίσης τους ιερότερους νόμους της φύσης, γιατί θα γίνει ο φονιάς του πατέρα του και ο σύζυγος της μητέρας του. Ο μύθος αυτός μας διδάσκει ότι η σοφία, και ακριβέστερα η διονυσιακή σοφία, αποτελεί παρά φύση τερατωδία, κι ότι εκείνος που με τη σοφία του γκρεμίζει τη φύση στην άβυσσο του μηδενός, αξίζει να συντριβεί από τη φύση.²⁰ Σύμφωνα με την παράδοση η ελληνική τραγωδία, στην αρχαιότερη μορφή της, είχε γι' αποκλειστικό θέμα τα βάσανα του Διονύσου. Ο Νίτσε υποστηρίζει με βεβαιότητα, πως, ως τον Ευριπίδη, ο Διόνυσος δεν έπαψε ποτέ να 'ναι ο τραγικός ήρωας, και πως όλα τα περίφημα πρόσωπα της ελληνικής σκηνής, ο Προμηθέας, ο Οιδίποδας κλπ., είναι μονάχα προσωπίδες αυτού του αρχέγονου-ήρωα Διονύσου. Και εκείνο που δίνει σ' αυτές τις διάσημες μορφές την τυπικά ιδανική αξία τους, είναι ακριβώς η παρουσία μιας θεότητας πίσω απ' όλες αυτές τις μάσκες. Ο Διόνυσος, το μοναδικό πραγματικό πρόσωπο, απ' τη στιγμή που μιλά κι ενεργεί, μοιάζει μ' ένα άτομο που πλανιέται, που αναζητά και που υποφέρει. Κι εκείνος που του προσφέρει αυτή την επική διαύγεια, είναι ο Απόλλωνας, που ερμηνεύει τα όνειρα και αποκαλύπτει στο χορό, με τη βοήθεια αυτής της συμβολικής μορφής, την έννοια της διονυσιακής υπόστασης στην οποία είναι βυθισμένος.²¹

Από την άλλη πλευρά., ο Νίτσε κατακεραυνώνει την τραγική τέχνη του Ευριπίδη ως εξής: «Το δράμα του Ευριπίδη είναι σύγχρονα ψυχρό και φλογερό, στον ίδιο βαθμό ικανό να μας παγώσει και να μας πυρπολήσει. Του είναι αδύνατο ν' ανυψωθεί ως την απολλώνεια δράση του έπους, ενώ, απ' την άλλη, επειδή απαλλάχτηκε, στο βαθμό που του 'ταν δυνατό, από κάθε διονυσιακό στοιχείο, έχει ανάγκη για να δράσει, να καταφύγει σ' άλλα μέσα συγκίνησης, που δεν μπορούν πια να προέρχονται απ' τις δυο μονάχα παρορμητικές δυνάμεις της τέχνης του, το απολλώνειο πνεύμα και το διονυσιακό ένστιχτο. Τα μέσα αυτά συγκίνησης είναι ψυχρές και παράδοξες σκέψεις, που αντικαθιστούν τους απολλώνειους οραματισμούς, και παράφορα πάθη που αντικαθιστούν τα διονυσιακά θέλητρα, – είναι, ακόμα περισσότερο, σκέψεις και πάθη που τα 'χουν περιγράψει κατά τρόπο ξεχωριστά ρεαλιστικό και που δεν έχουν τίποτα το κοινό με τις αιθέριες δημιουργίες της τέχνης.

Τέλος, ο Νίτσε διακηρύσσει σε υψηλούς τόνους την πεποίθησή του ότι ο Ευριπίδης σφυρηλάτησε την επιθανάτια αγωνία της τραγωδίας, με την πρόθεσή του να εξαλείψει απ' την τραγωδία το ισχυρό, πρωτόγονο διονυσιακό της στοιχείο, να την ξανα-αναπλάσει πάνω σε μη-διονυσιακές καλλιτεχνικές, ηθικές και φιλοσοφικές αρχές. «Κι επειδή απαρνήθηκε το Διόνυσο, τον απαρνήθηκε επίσης κι ο Απόλλωνας», λέει χαρακτηριστικά. Ο Διόνυσος είχε διωχτεί από την τραγική σκηνή από μια δαιμονιακή δύναμη που μιλούσε με το στόμα του Ευριπίδη. Η θεότητα που μιλούσε δεν ήταν ούτε ο Διόνυσος, ούτε ο Απόλλωνας, μα ένας ολότελα νέος δαίμονας, που τον έλεγαν Σωκράτη. Τέτοια ήταν η νέα αντινομία: διονυσιακό ένστιχτο και σωκρατικό πνεύμα, κι η αντινομία αυτή οδήγησε την ελληνική τραγωδία στο θάνατο.²² Ο Σωκράτης, ως άνθρωπος της συνειδητής γνώσης θεωρείται εχθρός της τραγικής τέχνης. Τελικά η τραγωδία εκμηδενίστηκε αυτοκτονώντας, κατά τρόπο τραγικό, εξαιτίας μιας αδιέξοδης σύγκρουσης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Βλ. Νίτσε, Φρ. (1872). *Η γέννηση της τραγωδίας* (μτφρ. Ν. Α. Κεφαλά). Αθήνα: Γκοβόστης.

² Αυτ., σ. 11.

³ Αυτ., σσ. 12-14.

⁴ Αυτ., σσ. 14-15.

⁵ Αυτ., σσ. 16-19.

⁶ Αυτ. σ. 24.

⁷ Αυτ. σσ. 21-22.

⁸ Αυτ. σσ. 24-25.

⁹ Αυτ. σσ. 25-27.

¹⁰ Αριστοτέλους, *Ποιητική* 77D.

¹¹ Βλ. Νίτσε, Φρ., ό.π., σσ. 27-32.

¹² Αυτ. σσ. 33-35.

¹³ Βλ. Αριστοτέλους, *Ποιητική*.

¹⁴ Βλ. Νίτσε, Φρ., ό.π., σσ. 36-41.

¹⁵ Αυτ. σσ. 41-44.

¹⁶ Αριστοτέλους, *Ποιητική*

¹⁷ Χουρμουζιάδης Χ. Ν. (2010). Ο Χορός στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Αθήνα: Στιγμή.

¹⁸ Οι Ευμενίδες του Αισχύλου, στο τέλος των οποίων ο χορός παραδόξως εισέρχεται στη *σκηνήν*, είναι τέτοια περίπτωση. Μια άλλη είναι η *Ελένη* του Ευριπίδη, στον στ. 385 της

οποίας παρατηρείται επίσης η λεγόμενη *μετάστασις χοροῦ* (δηλαδή η αποχώρηση του χορού από την ορχήστρα προς το παλάτι· βλ. στ. 327-8).

¹⁹ Εξαιρέση αποτελούν σε ορισμένες περιπτώσεις οι ενότητες σε τροχαϊκά τετράμετρα, οι οποίες είχαν μάλλον κάποιου είδους μουσική ή ρυθμική συνοδεία.

²⁰ Νίτσε, Φρ., ό.π., σσ. 47-52.

²¹ Αυτ. σσ. 47-53.

²² Αυτ. σ. 18.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αριστοτέλους, *Ποιητική*

Godwin, J. (1981). *Mystery Religions in the Ancient World*, Thames and Hudson, London.

Harrisson J. E. (2003). *Προλεγόμενα στη μελέτη της ελληνικής θρησκείας: Ο θεός Διόνυσος* (μτφρ. Ε. Παπαδοπούλου). Αθήνα: Ιάμβλιχος.

Κακριδής Ι. Θ. επιμ. (1986). *Ελληνική μυθολογία, τομ. Β'.* Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.

Lesky, A. (1985). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (μτφρ. Α. Τσοπανάκη). Θεσσαλονίκη: αφοι Κυριακίδη.

Μαρκαντωνάτος Α., Τσαγγάλης Χ., επιμ. Συλλογικού τόμου (2008). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και πράξη.* Αθήνα: Gutenberg.

Νίτσε, Φρ. (1872). *Η γέννηση της τραγωδίας* (μτφρ. Ν. Α. Κεφαλά). Αθήνα: Γκοβόστης.

Νίτσε, Φρ. (1872). *Ίδε ο άνθρωπος* (μτφρ. Β. Λιάσκα). Αθήνα: Ν. Δαμιανός.

Πελεγρίνης, Θ. (2007). *Η αιώνια επιστροφή της φιλοσοφίας.* Αθήνα: ελληνικά γράμματα

Tanner, M. (2006). *Νίτσε, όσα πρέπει να γνωρίζετε* (μτφρ. Β. Μακελλαράκη). Αθήνα: ελληνικά γράμματα.

Windelband, W., - Heimsoeth H. (1991). *Εγχειρίδιο Ιστορίας της φιλοσοφίας, τομ. Γ'.* (μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, β' έκδ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Χουρμουζιάδης Χ. Ν. (2010). *Ο Χορός στο αρχαίο ελληνικό δράμα.* Αθήνα: Στιγμή.