

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

# ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΒΑΓΝΕΡΙΚΟ ΛΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

(Συνέχεια από το προηγούμενο)

Όταν ένας πού δέν είναι Γερμανός άσχολεΐται μέ τό έργο του Βάγνερ, έργο μέ έντονα και ήθελιμένα γερμανικό χαρακτήρα, είναι πολύ πιθανό νά μήν τό νοιώση σ' όλη του την πληρότητα ή άκόμη και νά τό παρανοήση τελείως. Ειδικά δέ σ' έμάς τούς "Έλληνες, πού όχι οι αΐωνες αλλά οι χιλιετίες έχουν ριζώση μέσα μας μια δική μας αντίληψη τής ζωής και τής τέχνης, ίσως νά είναι άκόμη πού δύσκολο ν' άπορύγουμε νά δοΐμε μέσα άπό ένα δικό μας πρίσμα ένα έργο πού δημιουργήθηκε μακριά άπό την Έλληνική γή και μακριά άπό τά τόσο γνώριμά μας παράλια τής Μεσογείου. Τά μεγάλα έργα του πνεύματος και τής τέχνης όσο κι' άν ξεπερνούν τά σύνορα μιας χώρας και τά πνευματικά και ψυχικά σύνορα ενός έθνους, είναι φυσικό νά κρούουν ώρισμένους πτυχές τους και καμιά φορά αυτό άκόμη τό βαθύτερο νόημα τους και νά μήν άποκαλύπτονται σ' όλη τους την πληρότητα παρά μονάχα σ' εκείνον πού θά τ' άντικρούση μέσα στον τόπο και στήν άτμόσφαιρα όπου πλάστηκαν και πού θά κατορθώση νά τό ζήση μέσα στον πνευματικό και ψυχικό κόσμο πού τά γέννησε. Γι' αυτό, όταν κρίνουμε γενικά τό έργο ενός Μπράμς, ενός Ντεμπισσύ ή ενός Μουσόρογκι, οι άπόψεις μας μπορούν νά έχουν σχετική μονάχα σημασία. Τό ίδιο θά έπρεπε νά συμβαίνει και γιά τό έργο του Βάγνερ ό οποίος έπέδειξε όπως είπαμε νά φτιάξη καθαρώς γερμανικό λυρικό δράμα και έπέδειξε επίσης και κατόρθωσε κάτω άλλο άκόμη, νά δημιουργήση ένα κατάλ-

ληλο πλαίσιο μέσα στό όποϊόν τό έργο του θ' άπεκαλύπτετο σ' όλη την πληρότητα, τό θέατρο του Μπαυρώουτ. Στό έργο του Βάγνερ όμως υπάρχει ένα σημείο βασικής σημασίας πού μας ένδιαφέρει άμεσα έμάς τούς Έλληνες και πάνω στό όποϊόν θά μπορούσαμε ν' άποφινθούμε κάπως πού κατηγορηματικά, μέ την πεποίθηση ότι, σαν φυσικοί κληρονόμοι πού είμαστε του άρχαίου κλασσικού πολιτισμού όπως και τόσοι άλλων πολιτισμών πού ριζώσαν και όνθισαν στά έδάφη μας, μπορούμε νά έχουμε μια όρθότερη αντίληψη γιά τά έργα πού είθαν τό φώς σ' αυτά τά έδάφη. Και τό σημείο αυτό είναι τό κατά πόσον όρθά άντιλαμβάνεται ό Βάγνερ την άρχαία Έλληνική τραγωδία την όποία παίρνει ως πρότυπο και κατά πόσον πραγματοποιεί μέ τά μέσα πού διαθέτει εκείνο πού πραγματοποίησαν οι άρχαίοι τραγωδοί.

Άσχολούμενοι σέ προηγούμενα σημειώματα μέ την Ιταλική και γαλλική όπερα (τεύχη 44, 45 και 46) προσπαθήσαμε νά δώσουμε, όσο ήταν δυνατό πού συνοπτικά, τις σπουδαιότερες μορφές πού έλαβε τό μουσικό δράμα στήν Ιταλία και στή Γαλλία μέ ιδεώδες πρότυπο την άρχαία τραγωδία. Δέν θά μπορούσαμε νά κάνουμε τό ίδιο και γιά την γερμανική όπερα του 18ου αΐωνα και των άρχών του 19ου αΐωνα, γιατί ως την εποχή του Βάγνερ δέν έμφανίστηκε καμιά έξχωρη μορφή γερμανικής όπερας παρ' όλο πού πολλοί Γερμανός μουσουργός βασάνισε ή ιδέα νά δημιουργήσουν μια γερμανική αντίληψη τής δραματικής μουσικής. Άνάμεσα σ' αυτούς είναι ό Κάϊζερ στό Άμβούργο, ό Μότσαρτ του Μαγιέμνου Αΐολού, ό Βέμπερ και ό Μπετόβεν. Χα-

ρακτηριστικό είναι ότι και οι τέσσερες αυτοί μουσουργοί χρησιμοποιούν τον μιλητό διάλογο για να συνδέσουν τα μουσικά μέρη, κατά το παράδειγμα της κομικής όπερας, ο Βέρνερ όμως τελικά τον εγκαταλείπει. Όλες αυτές οι προσπάθειες δεν κατατάσσονται σε καμία νέα μορφή. Και όπως δηλώνει ο Βάγνερ: «οι γερμανικές όπερες δεν ήταν παρά άπλετες μιμήσεις ξένων μελοδραμάτων και το μόνο γερμανικό που είχαν ήταν η γλώσσα. Μέσα στην πιο πλήρη ανωριότητα συναντιόταν όλα τα στυλ, το ιταλικό, το γαλλικό και οι γερμανικές μιμήσεις τους.

Όσο κι αν καταδικάζει ο Βάγνερ αυτές τις μιμήσεις, δεν θα τις αποφύγει ούτε εκείνος, ούτε ήταν δυνατό να τις αποφύγει, διαν έθετε ως σκοπό του να πλάσει τη μορφή του Γερμανικού λυρικού δράματος. Η ιδέα του προσωπικού έργου ενός δημιουργού είναι μια άπ' τις αυταπάτες που μας κληρονόμησε ο περασμένος αιώνας, μετατοπίζοντας έτσι την εκδήλωση της προσωπικότητας στην εξερεύνηση νέων μέσων έκφρασης. Ουσιαστικά ο δημιουργός που καινοτομεί δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να τροποποιεί παλιότερα μέσα έκφρασης. Κι' αυτό θα κάνει και ο Βάγνερ. Θα χρησιμοποιήσει κι' εκείνος στοιχεία από την Ιταλική και γαλλική όπερα. Και θα πείσει στο ίδιο βασικό σφάλμα που έπεσαν οι Φλωρεντινοί μουσουργοί της 'Αναγέννησης σχετικά με την αρχιτεκτονική της αρχαίας τραγωδίας, σφάλμα που διαιωνίστηκε από μουσικό δράμα ως σήμερα και δημιούργησε ένα στοιχειό νόθο, το ρετσιταίβο, που ούτε καθαρός μουσικό στοιχείο είναι ούτε εξυπηρετεί το λόγο άν και αυτός είναι ο προορισμός του. Και το σφάλμα τους είναι ότι δεν έλαβαν ό'ψει τους πώς η αρχαία τραγωδία δεν τραγουδιόταν από την αρχή ως το τέλος αλλά αποτελούσαν από μέρη που απαγγέλλονταν, μέρη που τραγουδιόνταν και μέρη που τραγουδιόταν και χορεύονταν. Το καθένα από αυτά τα μέρη είχε τη θέση του στο όλο έργο σύμφωνα με μία Ισορροπημένη αρχιτεκτονική ώστε τα διάφορα αυτά στοιχεία να δένονται και ν' αποτελούν ένα αδιάσπαστο σύνολο.

Όπως είπαμε και άλλοτε, τους ποιητές και μουσουργούς της 'Αναγέννησης τους απασχόλησε η αρχαία μετρική και πάνω σ' αυτήν έφτιαξαν τη συλλαβική μελωδία τους. Όπως έευρε, η συλλαβική μελωδία των αρχαίων 'Ελλήνων ήταν φτιαγμένη πάνω στους ρυθμούς που προκλούνται από την ρυθμική, απαγγελία των μικρών και βραχειών συλλαβών, όπως ήταν η απαγγελία της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Τέτοιο είδος απαγγελίας που διχρησιάζεται ακόμη στην άραβική καθαρεύουσα ήταν τελείως ξένο προς την απαγγελία των γλωσσών της Δύσης. Έν τούτοις μια συλλαβική μελωδία πάνω στους αρχαίους ρυθμούς δεν ξενίζει γιατί ο λόγος έχει ανάγκη από κάποιο στυλιζάριαμα για να μη στο καλοήπι μιάς μελωδίας. Γι' αυτό η όπερα που πλάστηκε σύμφωνα με φυσικούς αισθητικούς νόμους στάθηκε ένα είδος βιώσιμο και στο Ιταλικό μελόδραμα απέτελεσε το σπουδαιότερο στοιχείο του. Άλλα στην αρχαία τραγωδία δεν ύπρχαν συλλαβικοί ρυθμοί μονάχα στα μουσικά μέρη της. Ύψήρχαν και στα μέρη που απαγγέλλονταν είτε από τα πρόσωπα του δράματος είτε από τον κορυφαίο του χορού. Αυτό έκαμε τους διατικούς μουσουργούς και ποιητές, που δεν γνώριζαν τέ-

τοιο είδος απαγγελίας να υποθέσουν ότι και αυτά τα μέρη επίσης τραγουδιόνταν, με μία μελωδία ελεύθερη φτιαγμένη πάνω στο σχεδιάγραμμα του λόγου. Έτσι δημιουργήθηκε το έκφραστικό ρετσιταίβο.

Το βασικό αυτό σφάλμα κατόρθωσαν οι Ναπολιτάνοι να το μετριάσουν προβάλλοντας την όπερα σαν το σπουδαιότερο στοιχείο της όπερας και φτιάχνοντας ένα νέο είδος ρετσιταίβου λιγότερο μουσικό, το ρετσιταίβο secco, όχι πλέον πάνω στα αρχαία μέτρα, αλλά πάνω στους τονισμούς της Ιταλικής γλώσσας. Συγχρόνως, τοποθετούσαν το ρετσιταίβο αυτό σε δεύτερο πλάνο και το χρησιμοποιούσαν ως βοηθητικό στοιχείο για να συνδέσουν τα μουσικά μέρη, άριες, ντουέτα κλπ.

Ό Βάγνερ δεν είδε ότι η εξέλιξη αυτή της όπερας ήταν φυσική ή μοιραία. Είθε μονάχα τις δεξιότητες άκρίτητες στις όποιες ώδηγήσαν η όπερα και εν γένει τα μελωδικά μέρη. Το ίδιο είχε δει και ο Γκλουκ πριν από αυτόν, αλλά εκείνος άρέστηκε να μετριάσει τις δεξιότητες άκρίτητες, και να καταργήσει το ρετσιταίβο σέκκο ξαναφέροντας το έκφραστικό ρετσιταίβο με συνοδεία όρχήστρας, χωρίς όμως να καταργήσει την όπερα και το κόψιμο σε κομμάτια αυτότελη. Οι μεσαρρυθμίες του Γκλουκ δεν φάνηκαν άρκετές στον Βάγνερ, ο όποιος έκρινε ότι το κόψιμο σε κομμάτια αυτότελη βιασπά την ένότητα του ποιητικού δράματος. Για να επιτύχει λοιπόν την ένότητα καταργεί την όπερα και πλάθει πάνω στο σχεδιάγραμμα του λόγου ένα συνεχές ρετσιταίβο. Μένουν τα κόρα που άσκησαν ιδιαίτερα έλξη στον Βάγνερ και προσπαθεί κάποτε να τα καταργήσει. Εύτυχος, ο' αυτό το σημείο στάθηκε λιγότερο δογματικός κι' έτσι έδωσε μερικά από τα όραιότερα μέρη του έργου του. Έτσι το ρετσιταίβο που προήλθε από μία σφαλερή αντίληψη της αρχαίας απαγγελίας γίνεται ένα από τα δύο κύρια στοιχεία του βαγνερικού λυρικού δράματος. Το άλλο στοιχείο είναι η συμφωνική μελωδία, ή «τέλειότητα μελωδίας» όπως την όνομάζει, που θα χρησιμεύσει ως βάθρο του ρετσιταίβου του.

Θα φανταζόταν κανείς ότι η μελέτη των αρχαίων τραγωδών θα του επέτρεπε να αντίληφθει το βασικό αυτό σφάλμα που διέπραξαν οι Φλωρεντινοί μουσουργοί και όχι να το συνεχίσει κορυφώνοντας το. Όπως φαίνεται όμως από τα θεωρητικά έργα του, η μελέτη αυτή τον έφερε σε άκόμη πιο σφαλερά συμπεράσματα. Παραθέτω μερικά σχετικά με την αρχαία 'Ελληνική τέχνη και ιδιαίτερα με τη μουσική και την ποίηση: «Από τότε που γεννήθηκε οι ώραιές τέχνες στους χριστιανικούς λαούς της Εύρώπης (διάβαζε: της Δύσης), δύο από αυτές τις τέχνες έλαβαν αναμφισβήτητα μίαν ανάπτυξη τελείως καινούργια και έβθασαν σε μία τελειότητα που δεν γνώρισε ποτέ η κλασική αρχαιότης. Οι δύο αυτές τέχνες είναι η ζωγραφική και η μουσική... Η άρμονία την όποیان οι αρχαίοι άγνόησαν τελείως, η θαυμαστή επέκταση και η πλούσια ανάπτυξη που έλαβε η άρμονία με την πολυφωνία, είναι πράγματα των όποιων η έφεύρεση άνηκε άποκλειστικά στους τελευταίους αιώνας».

«Δεν γνώριζομε τη μουσική των 'Ελλήνων παρά συνταίριασμα με το χορό. Η κίνηση του χορού όπέτασε στους νόμους του ρυθμού τη μουσική και την ποίηση... Οι νόμοι αυτοί κανόνιζαν μ' ένα τρόπο τόσο πλήρη τους στίχους και τη μελωδία που η έλλη-

νική μουσική (και ή λέξη αυτή ύπονοει πάντα και την ποιητή) δεν μπορεί να θεωρηθεί παρά σαν ένας χορός έκφραζόμενος με ήχους και λόγια.

Έκτός από το σημείο όπου λέγει ότι η μουσική έλαβε καινούργια—ήμεις θα λέγαμε διαφορετική—ανάπτυξη της ένταξικτικής πολυφωνία και την αρμονία, όλα τα άλλα είναι αθάνατα συμπεράσματα που δεν βασίζονται σε κανένα απόλυτο δεδομένο. Είναι αθάνατο το να συμπεραίνει—και σ' αυτό δεν είναι ο μόνος—ότι η ζωγραφική ή η μουσική των αρχαίων Έλλήνων δεν έφτασαν στην τελειότητα που διαπιστώναμε στις άλλες τέχνες, βασιζόμενος μονάχα σ' ένα άρνητικό γεγονός, ότι δεν διασώθηκε σχεδόν τίποτε από αυτές τις τέχνες, γιατί τότε θα καταλήγαμε στα ίδια συμπεράσματα αν συνέβαινε τα μέρημα να μην άνηκουν στο χρόνο ή αν συνέβαινε να μη διασωθούν τα σχετικά λίγα ποιητικά έργα που γνωρίζουμε τώρα. Άντιθέτως διαβάζουμε σ' αρχαία κείμενα για τον θαυμασμό που είχαν οι αρχαίοι—των οποίων τα αισθητικά κριτήρια είναι άναμφισβήτητα—για τους μεγάλους ζωγράφους τους, για την βαθειά άπληξη που είχε η μουσική τους, για τη πίστη τους στην ύψηλη άποστολή της, για τη σημασία που είχε γι' αυτούς η μουσική καλλιέργεια. Και πώς άλλωστε μπορεί να κριθεί ή άξια ενός έργου τέχνης παρά από την αισθητική συγκίνησή που προκαλεί; Πρέπει άκόμη να σημειώσουμε ότι αν παραβάλαμε την θεμελιώδη σημασία που απέδιδαν οι αρχαίοι Έλληνες στην μουσική καλλιέργεια των πολιτών με την σημερινή άδιαφορία σ' αυτό το κεφάλαιο, θα έπρεπε να καταλήγαμε σέ τελείως διαφορετικά συμπεράσματα από αυτά που διατυπώνει ο Βάγνερ και που υποθετούν λίγο-πολύ όλοι οι ιστορικοί της μουσικής. Και για τον Βάγνερ υπήρχε ή δικαιολογία ότι ούτε έλαβε άκόμη γίνει οι έργασίες σοφών μελετητών της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ούτε είχαν άνακαλυφθεί τα ελάχιστα έστω μουσικά κείμενα που ξέρουμε. Μπορούσε όμως να κριθεί ότι ο ρυθμός του χορού δεν «πέτασσε» στους νόμους του χορού την ποιητή—ούτε ότι ο ρυθμός του λόγου υπέτασσε τη μουσική όπως υποστηρίζουν άλλοι—γιατί για τους αρχαίους οι Μούσες ήταν άδελφές Ιστίμης χωρίς δικαιώματα κυριαρχίας της μιας πάνω στις άλλες. Κι' αυτό μπορούσε να τό κριθεί από την ποίηση που γνώριζε και που φαινόταν ν' άναπτύσσεται ελεύθερη από κάθε ύποταγή, γιατί κάθε άλλο παρά εχορός έκφραζόμενος με λόγια, μπορούν να χαρακτηριστούν τα όμηρικά έπη και οι τραγωδίες.

Άπό τα σφαλερά αυτά συμπεράσματα ξεκινά ο Βάγνερ διά να αίτιολογήσει την ύποταξη του λόγου στην συμφωνική μουσική. Και προχωρεί. Ή συμφωνική μουσική της Δύσης, λέγει, πλάστηκε πάνω στο ρυθμό του χορού και είναι στο λυρικό δράμα ό,τι ήταν στην αρχαία τραγωδία ή χορευτική μελωδία. Έτσι ενώ πιστεύει ότι κυρίαρχος πρέπει να είναι ο λόγος, προβάλλει στο πρώτο πλάνο τη συμφωνική μουσική, τη συμφωνική μελωδία.

Προχωρώντας άκόμη ο Βάγνερ στη μελέτη των αρχαίων λέγει κάτι άκόμη πιο παράλογο, παρεξηγώντας ίσως τη λέξη «όρχηστρα» που είχε άλλη έννοια για τους αρχαίους και άλλη έχει τώρα για μας; «Ή όρχηστρα θα είναι προς το δράμα, όπως το αντίλαμβάνομαι, σε σχέση άνάλογη μ' εκείνη που είχε ο τραγικός χορός των Έλλήνων προς τη σκηνική δράση.

Μόνο που ο τραγικός χορός έπαιρνε γενικά μέρος στο δράμα μονάχα με τους στοχασμούς του ενώ έμενε έξω προς τις αίτιες που την προκαλούσαν. Άντιθέτως, ή όρχηστρα του σύγχρονου συμφωνιστή άναμνύεται με τις αίτιες της δράσης... Ή παραλληλισμός μεταξύ τραγουδιού χορού και συμφωνικής όρχηστρας είναι τόσο αθάνατος ώστε είναι δύσκολο να συζητηθεί. Τα αρχαία χορικά ήταν ποίηση, μουσική και δράση και σ' αυτά άκριβώς τα μέρη κατώρθωσαν οι αρχαίοι τραγικοί να ίσορροπήσουν τις τρεις αυτές τέχνες. Τι σχέση μπορούν να έχουν τα χορικά με την συμφωνική μουσική, ήπλοδη την άπόλυτη μουσική, που είναι μονάχα μουσική και τίποτε άλλο; Ή συμμετοχή του χορού ήταν καθορισμένη στην αρχαιότητα του όλου έργου. Δεν ήταν συνεχής για να επιτρέψει να δράσουν τα πρόσωπα του δράματος. Δεν ήταν όμως ο χορός πάντα ξένο; προς τις αίτιες του δράματος και σέ μερικές τραγωδίες άποτελεί αυτή την αίτια του δράματος (Άσכולού: Ίκτιεύς, Ευρήπιδη: Βάχες). Συμμετέχει όμως στο δράμα και συμμετάχει με τα τραγικά πρόσωπα και είναι πάντα δεμένος έστω και άναγκαστικώς με τη σκηνική δράση.

Ύστερα από την παραπάνω άποψη του Βάγνερ για τη θέση του χορού μέσα στο αρχαίο δράμα θα παραθέσωμε την άποψη του Λίνου Καρζή, για να κάνουμε νοητό το χάσμα που χωρίζει μία ξένη άντιληψη από μία βαθειά ελληνική: «Ή θέση του Χορού άπάντων των τραγικών ήρώων, λέγει ο Λίνος Καρζής, είναι ή θέση του γοιούδ που άφου βλάστησε παιδιά και τ' άνάβρεψε, τα παρακολουθεί ύστερα στις εόμβες ή τραγικές τους ώρες, να βαδίζουν όρμους, να τινάζονται σέ κορυφής ή να κυλούν σέ βράσσαρα που αυτός (ο Χορός) είχε μέσα του έν δύναμει. Συμπάσχει, συμβουλεύει, δειλιάζει. Είναι ένα μ' αυτούς τους ήρωες, τά παιδιά του. Είναι το αίμα τους και ή ψυχή τους. Δεν είναι λοιπόν ο Χορός θεατρική ή λειτουργική έπιβίωση, ούτε ο Ιβανικός βαστής, ούτε ο άπόρροιστος ύποκριτής, ούτε ο Ιβανικός ποιητής. Είναι ή μήτρα του δράματος που γέννησε τον όραματισμό των δραματικών μορφών. Δίχως αυτή τη μήτρα, δίχως το πούν και την άτμοσφαιρά που συνθέτει δεν μπορεί να σταθεί ή τραγωδία, στον ύπερβάτο και αυτοδύναμο χώρο της. Είναι το θεμέλιο της. Μόλις έλειψε από την Νέα Κωμωδία, ή τραγωδία, ή Διονυσιακή Κωμωδία σωριάστηκαν με μίσος.

Άναγκαστήκαμε ν' άσχοληθούμε κάτω άκτενώς με τά συμπεράσματα που έξάγει ο Βάγνερ από τη μελέτη που έκανε της αρχαίας τραγωδίας, γιατί πάνω στα συμπεράσματα αυτά θα οικοδομήσει το δόγμα του για το λυρικό δράμα. Δεν ξέρουμε αν ή άναδρομή του αυτή στην αρχαία τραγωδία δεν είναι εκ των όστέρων για να αίτιολογήσει τις μεταρρυθμίσεις του και να δώσει στο έργο του την αίγλη του αρχαίου Ιδεδώς που ποτέ δεν έσβησε στη Δύση. Γιατί το μουσικό έργο του τον άποκαλύπτει σαν συνεχιστή του Γκλόου και του Βέμπερ που δεν περιφρόνη και τόσο τον Μέγερμπερ και τους Ίταλους όσο το διακηρύσσει, και που χρησιμοποιεί περισσότερο τη συμφωνική μουσική. Μόνο που ενώ από τη μία μεριά εισάγει συμφωνικά στοιχεία της άπόλυτης μουσικής, αφένει τους όγκους της όρχηστρας με την προσθήκη νέων όργάνων και προσπαθεί συγχρόνως να τους μετρίσει κρύβοντας την

όρχηστρα, από την άλλη μεριά δίδει κι' αυτός με τη σειρά του τους κλασικούς όρκους πιστεώς στο λόγο και διακηρύσσει πώς το λυρικό δράμα είναι πρώτα απ' όλα δράμα και συνεπώς κυρίαρχος πρέπει να είναι ο λόγος.

Τι είναι κομμάτι φορά αυτός ο κυρίαρχος λόγος μπορεί να το κρίνει κανείς από ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Δεν το παίρνουμε από τα μέρη όπου ο λόγος καλύπτεται από μία πλούσια συμφωνική όρχηστρα, ούτε από εκείνα όπου το ποιητικό κείμενο διακόπτεται για να αναπτυχθῆ ἕνα συμφωνικό μέρος. Παίρνουμε ἕνα κομμάτι από το ποιητικό κείμενο. Και να τι είναι αυτό το ποιητικό κείμενο, το παραθέτουμε στη γλώσσα που είναι στο πρωτότυπο, χωρίς να χρειαστῆ να το μεταφράσωμε: «Χοιγοτοχό! Χοιγοτοχό! Χειχά! Χειχά! Χοιχό! Χοιχό! Χοιγοτοχό! Χοιγοτοχό! Χειχά! Χειχά! Χά, χά, χά, χά. (46 γὰ συνέχεια πού τραγουδοῦν δυό-δύο μαζὶ οὐ ὀκτὸ ἀπὸ τῆς Βαλκυρίες ἐναλλάξ. Τὰ παραπάνω λόγια εἶναι περίληψη μόνον ἀλλὰ ὀλόκληρη σκηνῆς ἀπὸ τῆς Βαλκυρίας. Γιὰ νὰ συλλάβει κανεὶς πῶς εἶναι ὀλόκληρο τὸ ποιητικό κείμενο δὲν ἔχει παρά νὰ τὰ ἐπαναλάβῃ ὅσες φορές θέλει καὶ μὲ ὅποια σειρά θέλει. Βέβαια πρόκειται γιὰ τὴν ἰαχὴ τῶν Βαλκυριῶν. Σὲ ποῖο ὅμως ποιητικό δράμα μποροῦν ν' ἀκούγονται σὲ μιὰ ὀλόκληρη σκηνῆ μίᾳ ἰαχῇ καὶ μερικὰ χάχανα; Κι' ὅμως ἡ σκηνὴ αὐτὴ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ὀραιότερα κομμάτια τοῦ ἔργου τοῦ Βάγνερ. Μόνον πού τὴν θεωροῦν τὸ δὲν τὴν ὀφείλει στὸ ποιητικό κείμενο ἀλλὰ στὴν συμφωνικὴ μουσικὴ πού ὀλοοισατικὰ τὸ καταργεῖ.

Παρ' ὅλα αὐτὰ, ἡ ἔγνοια τοῦ Βάγνερ γιὰ τὸ ποιητικό κείμενο εἶναι καταφανῆς. Καταργεῖ τῆς κλασικῆς ἐπαναληφτικῆς φράσεων καὶ λέξεων πού γίνονται γιὰ χάρι τῆς μελωδίας. Καταργεῖ τῆς δεξιotechνικῆς ἀκρότητες καὶ θυσιάζει τὴ γραμμὴ τῆς μελωδίας γιὰ χάρι τοῦ λόγου. Μὰ τὸ ἀποτελέσμα δὲν πείθει. Καὶ ἡ αἰτία εἶναι ἀπλοῦστατη: Ἡ συμφωνικὴ μουσικὴ πού συνοδεύει τὸ λόγο εἶναι τόσο πολὺπλοκῆ ὥστε ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸν ἀκροατὴ νὰ συγκεντρώσῃ σ' αὐτὴν ὅλη τὴν προσοχὴ του γιὰ νὰ μπορῆσῃ νὰ τὴν παρακολουθήσῃ καὶ νὰ τὴ νοιώσῃ. Ἀλλὰ πῶς εἶναι δυνατόν νὰ διχάσῃ τὴν προσοχὴ του ὁ ἀκροατὴς γιὰ νὰ παρακολουθήσῃ συγχρόνως καὶ τὸ ποιητικό κείμενο ὑπὸ μορφῆν ἐκφραστικῆς ρητοριᾶς ἐνῶ παρακολουθεῖ ἀκόμη καὶ τὸ θέμα; Στὴν ἀρχαία τραγωδία ὁ λόγος συνταριάζεται μὲ μιὰ μελωδία γομνῆ, ὀλόγυμνη. Ὁ ἀλόγος ἦταν ἐκεῖ γιὰ νὰ στηρίξῃ μονάχῃ τὴ φωνὴ παίζοντας τῆς μελωδίας τῆς. Τίποτα λοιπὸν δὲν διασποῖσε τὴν προσοχὴ τοῦ ἀκροατῆ-θεατῆ πού καὶ στὰ χορικά ἀκόμη ἐβλεπε καὶ ἀκουγε ἕνα λιτὸ ἀδιάσπαστο σύνολο.

..

Ὅπως εἶπαμε πού πάνω, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας εἶναι τελείως ὄσχετη πρὸς τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ βαγνερικοῦ λυρικοῦ δράματος. Τὸ ἴδιο ὄσχετος εἶναι καὶ ὁ μῦθος καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ του. Οἱ ἀρχαῖοι τραγικοὶ φτιάνοντες τὰ ἔργα τους πάνω

σὲ μῦθος πού γνώριζε θαυμάσια τὸ Ἑλληνικὸ κοινὸ δὲν εἶχαν ἀνάγκη νὰ τοὺς ἱστορήσουν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Ἐπαίρναν μόνον ἕνα κομμάτι ἀπὸ ἕνα μῦθο, τὸ πῶς δραματικῶς, ἐκεῖνο πού μέρα του συμπεκνώνονταν ὅλη ἡ δράση του καὶ ὅλο τὸ νόημάτου. Τὸ ἴδιο εἶχε καὶ ὁ Ὀμηρὸς πού ἀρχίζα τὴν Ἰλιάδα του ἐκεῖ ἀκριβῶς πού θ' ἀρχίζοι τὸ μεγάλο δράμα, τὸ δράμα πού θὰ τελειώσῃ τὸ πὸ θάνατο καὶ τὴν τοφῆ ἑνὸς ἀπὸ τοὺς δύο ὀραιότερους καὶ ἱδανικότερους ἥρωες του, τοῦ Ἐκτορα, ἀφίνοντας μόνον νὰ μαντεύεται ὁ θάνατος τοῦ ἄλλου ἥρωα, τοῦ Ἀχιλλέα. Στὴν τραγωδία, ἡ πλοκὴ τοῦ μῦθου εἶναι ἀκόμη πῶς συμπεκνωμένη καὶ μπορεῖ νὰ συνοψισθῆ σὲ λίγα λόγια. Ἀντιθέτως ὁ Βάγνερ, ἔχοντας ἀπέναντί του ἕνα κοινὸ πού δὲν γνώριζε τίποτε ἀπὸ τὸ μῦθο του, ἀναγκάζεται νὰ τὸν ἱστορήσῃ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τόσο πού νὰ πῆσθι στὸ μυθιστόρημα. Ἰδιαίτερα δὲ στὴν Τραγωδία του δὲν ἀρκεῖται νὰ ἱστορήσῃ ἕνα μῦθο ἀλλὰ ὀλόκληρη σχεδὸν τὴν σκανδιναυικὴ μυθολογία.

Ὁ ἀρχαῖος τραγικὸς, ἂν καὶ εἶχαν στὴ διάθεσὴ τους ἕνα σθενοὶ καὶ πλούσιο μυθολογικὸ ὕλικό, χρησιμοποίησαν ἕνα ἐλάχιστο μέρος ἀπὸ αὐτὸ καὶ συνέβη πολλοὶ ν' ἀσχοληθοῦν μὲ τοὺς ἴδιους μῦθους. Κι' αὐτὸ γιὰτι ἤξευραν πῶς ὅλοι οἱ μῦθοι δὲν μποροῦν νὰ γίνονταν δράματα. Γι' αὐτὸ διάλεξαν ἐκείνους πού ἦταν πῶ κοντὰ στὸν ἄνθρωπο, ἂν καὶ εἶχαν πλάσει ἄνθρωπομόρφους τοὺς θεοὺς τους, δὲν ἔκαμαν κομμάτι τραγωδίας μὲ πρόσωπα τοὺς θεοὺς τοῦ Ὀλύμπου. Στὴν τραγωδία οἱ θεϊκῆς δυνάμεις δὲν βροῦν οἱ ἴδιες — οἱ ἀπὸ μηχανῆς θεοὶ ἔρχονται στὸ περίφημο τοῦ δράματος—ἀλλὰ διὰ μέσου τῶν τραγικῶν προσώπων ἢ μέσα σ' αὐτὰ. Ἀκόμη καὶ ὁ Προμηθεὺς, πού εἶναι μιὰ ἐξοίρεση, παρουσιάζεται ὄχι μόνον ἄνθρωπομόρφος ἀλλὰ καὶ ἄνθρωπινος καὶ πάσχει καὶ ζεῖ ὄχι σὰν ἄψυχο σύμβολο ὀλοοισατικὸν ἕνας μεγαλειώδους ἀνθρώπου. Γι' αὐτὸ οἱ τραγικοὶ μῦθοι εἶναι βαθεῖα ἀνθρώπινοι καὶ εἶναι πάντα ζωντανοὶ τόσο γιὰ μᾶς ὅσο ἴσως καὶ γιὰ λαοὺς πού δὲν εἶδαν ποτέ τους τὴν Αἰθλία καὶ τίς Μυκῆνες οὐτε τίς Ἑθῆβες καὶ τὸν Κυβαρόνα.

Δὲν εἶναι ἔτσι οἱ μῦθοι τοῦ Βάγνερ. Ὅτὰ πού θεωρεῖ μῦθους δὲν εἶναι παρά παραμῦθια μὲ ὀλόκληρο θεωρητικὸ καὶ ὄλογο ἱπποδρομίου ἐπὶ σκηνῆς, μὲ δόμορφους νάνους, μὲ μαγικά θάνατα καὶ μὲ ἀτμόσφαιρα φυγῆς ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη πραγματικότητα γιὰ κόσμου παραμυθιένιους, ἀλλόκοτους, γιὰ κόσμου μυστικιστικῆς ἔκτασης, ὄνειροι καὶ ἐφιάλη. Ὅσο ζῶν καὶ ὄγεια γεμίζει τὴν ἀρχαία τραγωδία ἀκόμη καὶ ὅταν οἱ ἥρωες τῆς βαδίζουν πρὸς τὸν θάνατο, ὅπως ἡ Ἀντιγόνη, τόσο βραβαίνει τὸ ἔργο τοῦ Βάγνερ ἡ παρακμὴ κι' ἕνας θάνατος πού ἐκμηδενίζει τὰ πάντα, ἀκόμη καὶ ὅταν οἱ ἥρωες τοῦ τραγουδοῦν τὸ τραγοῦδι τῆς ἀγάπης ὅπως ὁ Τριστάνος καὶ ἡ Ἰζόλδη. Γι' αὐτὸ, κανεὶς ὕστερα ἀπὸ τὸν Βάγνερ δὲν δοκίμασε νὰ ζαναπίσῃ τοὺς μῦθους πού μετοχειρίστηκε ἐκεῖνος. Καὶ οἱ ἥρωες του μποροῦν πᾶ νὰ ζοῦν μονάχῃ στὸ ἔργο του καὶ νὰ πεθαίνοντ' σ' αὐτὸ, χωρὶς καμμὴν ἐλπίδα πῶς θάρῃ κάποιος ὄλλος ποιητῆς-μουσοῦργός γιὰ νὰ τὸς ζαναζωντανανέψῃ. (Συνεχίζεται)