

Η παρακείμενη προσέγγιση ενός Έργου Τέχνης

Με αφορμή το βιβλίο του Γιώργου Μανιάτη
Ρίχαρντ Βάγκνερ. Το «Καθαρά Ανθρώπινο»

Με τον κάπως τοπολογικό όρο παρακείμενη προσέγγιση θα' θελα να υποστηρίξω πως κάποια πράγματα, ιδιαίτερα σύνθετα και ανοιχτά σε άλλα, όπως είναι τα πολιτικά φαινόμενα, θα μπορούσαμε να τα εξετάσουμε «και» από μια πλάγια θέση. Από τη σκοπιά δηλαδή ενός άλλου επιστημονικού κλάδου.

Αυτό δεν σημαίνει πως θα παραλείπουμε να κοιτάζουμε τα φαινόμενα αυτά ευθέως σε αυτό που κυρίως δείχνουν να είναι. Ούτε θα αμελήσουμε να χρησιμοποιήσουμε τα αντίστοιχα αναλυτικά εργαλεία της συγκεκριμένης επιστήμης στην οποία συστηματικά ή επίσημα ανήκει ένα γνωστικό αντικείμενο. Σε καμία περίπτωση. Παρακείμενη προσέγγιση σημαίνει πως ενώ τα πολιτικά φαινόμενα καταγράφονται και ερευνώνται από την Πολιτική Επιστήμη, και αυτό θα συνεχίζεται να γίνεται, μια σειρά από πληροφορίες και υποθέσεις ή και διαισθήσεις γι' αυτά, αλλά και τρόποι για τη μελέτη τους μπορεί να προέλθουν και από την έρευνα ή τις μεθόδους που αναπτύσσονται σε άλλους χώρους. Τέτοιοι παρακείμενοι τόποι από τους οποίους μπορούμε με άλλο μάτι να παρατηρήσουμε τα πολιτικά φαινόμενα

* ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΤΕΤΡΑΔΙΩΝ

Ο Α-Ι.Δ. Μεταξάς είναι καθηγητής της Πολιτικής Επιστήμης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.

μπορεί να είναι π.χ. η ζωγραφική, η γλυπτική, η μουσική, η λογοτεχνία, το δοκίμιο, αλλά και γενικότερα η Ιστορία της Τέχνης. Κάτι που φαίνεται ότι ισχύει και για οποιαδήποτε άλλη διανοητική ή και πρακτική δραστηριότητα από την οποία μπορούν να αντληθούν υποθέσεις που βοηθούν στην πληρέστερη κατανόηση του πολιτικού φαινομένου.

Και υπάρχει βέβαια πάντα και το ευεργετικό ενδεχόμενο, αυτή, η από αλλού θεώρηση, η πλάγια λήψη, να είναι, εξ αντικειμένου, και πιο άδολη. Από μόνο το γεγονός ότι εισφέρει στην έρευνα το δικό της ιδιαίτερο τρόπο σκέψης, είναι πιθανό να σχετικοποιεί τις εκτιμήσεις, να μετριάξει τις «ενδοσυνοριακές» βεβαιότητες και να αποτρέπει τους δογματισμούς. Εκτροπές συνήθεις αλλά που συχνά ενισχύονται όταν χρησιμοποιούμε εννοιολογικά εργαλεία που προέρχονται σχεδόν αποκλειστικά και σταθερά από μια κυρίως υπερήφανα περιχαρακωμένη επιστημονική περιοχή.

Ένα τέτοιο έργο από το οποίο μπορεί να επιχειρηθεί μια παρακείμενη προσέγγιση είναι, νομίζω, το βιβλίο με τίτλο *Ρίχαρντ Βάγκνερ. Το «Καθαρά Ανθρώπινο»* του Γιώργου Μανιάτη στις εκδόσεις «Πολύτροπον» (2004). Πρόκειται για μια έρευνα από την οποία αυτό που κανείς ωφελείται, ξεπερνά κατά πολύ τη βιογραφική πρόθεση. Έστω και αν αυτή υπήρξε η αφετηρία του συγγραφέα, το βιβλίο «του ξέφυγε» προς μία άλλη απρόσμενη πληρότητα.

Ο Βάγκνερ είναι, και παραμένει βέβαια, από την αρχή μέχρι το τέλος, το κύριο θέμα. Σπάνιες όμως είναι οι φορές που, καθώς έρχεσαι σε επαφή με το κείμενο του Γ. Μανιάτη να μη πηγαίνει ο νους σου σε άλλα ζητήματα που σχετίζονται με ολόκληρη την αισθητική, την φιλοσοφική, την κοινωνική και βεβαίως και την πολιτική διαμάχη του ΙΘ' αιώνα.

Αυτή την αποσαφήνιση τη θεωρώ αναγκαία για να προδιαθέσω τον αναγνώστη για όσα θα υποβάλω στην κρίση του, όσα νομίζω πως ευθέως ή με παρακείμενο τρόπο λέγονται ή υπαινίσσονται σε αυτό το βιβλίο.

Θα σας πω λοιπόν τι απεκόμισα από το διάβασμά του και πώς με οδήγησε να ανασυνθέσω, να επαληθεύσω ή και να θάλω σε δοκιμασία τις δικές μου προειδεάσεις για μια περίοδο εξαιρετικά κρίσιμη για το νεωτερικό αλλά και για το «μετανεωτερικό» ευρωπαϊκό πολιτισμό.

Θα το κάνω με την ακόλουθη τάξη:

- I - Κοινότητα και Κοινωνία. Ένα πλαίσιο ιδεοτυπικής αντιπαράθεσης στο γερμανόφωνο κόσμο.
- II - Η συνεπόμενη αμφισβήτηση της τυπικής ορθολογικότητας.
- III - Η απελευθερωτική λειτουργία της ρήξης.
- IV - Η συναισθησιακή πρόσληψη. Πρόταση για την υπέρβαση μιας κίβδηλης αλήθειας.
- V - Νύξεις για την πολιτική ευθύνη του καλλιτεχνικού λόγου.

I. Κοινότητα και Κοινωνία. Ένα πλαίσιο ιδεοτυπικής αντιπαράθεσης στο γερμανόφωνο κόσμο

Μετά το 1850 περίπου, αλλά και πρωύτερα, — πριν ακόμα ο F. Tönnies συστηματοποιήσει τη διάκριση ανάμεσα στην «Κοινότητα» και την «Κοινωνία» η ουσιαστικά ιδεολογική διαμάχη ανάμεσα σε αυτές τις δυο οργανωτικές μορφές είναι ήδη φανερή. Πριν ακόμα καθιερωθεί, προς τα τέλη του αιώνα, ως αναλυτική ευρετική κατηγορία, η διάκριση λειτουργεί συνθηματικά. Υποδεικνύει την ηθική υπεροχή της πρώτης απέναντι στη δεύτερη ως της μόνης φυσικής προοπτικής που θα έπρεπε η Γερμανία να ακολουθήσει.

Η προτίμηση προς την κοινότητα (Gemeinschaft) δεν θα είχε πρόβλημα αν δεν μεταλλασσόταν σε εθνοτικό ρομαντισμό, σε μύθο αναδίπλωσης και απομόνωσης ενός ολόκληρου έθνους. Για πολλούς ο F. Tönnies δεν έκανε τίποτε άλλο παρά να θεωρητικοποιήσει μια «πραγματική» αντιπαράθεση, προτείνοντας μια ορολογία που όχι μόνο συνόψιζε αλλά και συντόνιζε σημειολογικά αυτήν την κατάσταση. Οι όροι, συχνά, όπως είναι γνωστό, λειτουργούν πολιτικά όταν δημιουργούν την εντύπωση ότι καταγράφουν μια «αλήθεια» η οποία γι' αυτόν ακριβώς το λόγο θεωρείται εφεξής αδιαμφισβήτητη.

Η διάκριση πάντως, όποιο περιεχόμενο και αν πάρει ή με όποια εξήγηση και αν συνοδευτεί, δεν έχει τη Γερμανία ως αποκλειστικό πεδίο εφαρμογής. Και σε άλλες χώρες αναπτύσσεται μια τέτοια συζήτηση όπως π.χ. στη Γαλλία με τη «Σχολή της Παράδοσης», (le pays réel), όπου ένα πολιτικό κίνημα, σε κάποια έκταση, θα συνδιαμορφώνεται με την αντίστοιχη γερμανική αντίληψη. Ο H. Taine δεν θα αφήσει ανεπηρέαστη τη γαλλική πολιτική ζωή.

Μέχρι σχεδόν και τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, η ελκυστική αυτή διάκριση ανάμεσα στην Κοινότητα και την Κοινωνία δείχνει να έχει ευρύτερη απήχηση. Και μην ξεχνάμε και την εδώ απόηχη διαμάχη, έστω και με διαφορετικές επιδιώξεις, ανάμεσα σε αυτό που αποκλήθηκε «Λόγια» παράδοση από τη μια πλευρά και «Δημοτική» από την άλλη. Ο παραλληλισμός μπορεί να δείχνει σχηματικός αλλά δεν φαίνεται ανυποστήρικτος από τα τότε διαδραματιζόμενα και από τα γραφόμενα τόσο εδώ όσο και από άλλα ανάλογα στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο. Δεν αποκλείεται όλη αυτή η αντιπαράθεση να είναι μια θυγατρική συνέπεια του σύνθετου διαλόγου ανάμεσα στο Διαφωτισμό και το Ρομαντισμό που με παραλλαγές και υπόρητες μορφοποιήσεις διαρκεί ακόμα. Η πρωταρχία της κοινότητας πάντως, ρομαντική υποστασιοποίηση της αλληλεγγύης, ως σωστικής προσφυγής, οδηγεί κάποιους, στην Γερμανία κυρίως, να την αναζητούν πα-

ντού. Και μέσα στη «λαϊκή» μουσική παράδοση ιδιαίτερα. Γιατί αυτήν θεωρούν ως αδιαμφισβήτητα γνήσια και ελάχιστα θεσμικά διαμεσολαβημένο τρόπο ζωής. Σε συνάρτηση με την πίστη για τις «αλήθειες» που διαλαλούν οι μεσαιωνικοί μύθοι, τα έπη και οι θρύλοι, όλα αυτά συγκροτούν μια ατμόσφαιρα φαινομενικά φιλολογική, αλλά βαθύτατα πολιτική. Ο Γιώργος Μανιάτης από τις πρώτες του γραμμές – νομίζω πολύ ορθά και αναγκαία – επισημαίνει το φαινόμενο.

«Η επιμονή του Βάγκνερ σε «πρωτογενείς» λαϊκές πηγές αναφορικά με το θέμα της όπερας, εξηγείται – γράφει – με ιδεολογικο-πολιτικούς όρους.

Ο «λαός» απολυτοποιείται ως πηγή κάθε αυθεντικής έκφρασης τόσο στην Τέχνη όσο και στην πολιτική» (σελ.48), (δικές μου υπογραμμίσεις).

Η αναζήτηση της αυθεντικότητας στον απολυτοποιημένο «λαό» – με την βαθύχρονη αίσθηση που ο όρος προκαλεί στη γερμανική συνείδηση – οδηγεί τον Βάγκνερ στον επαναπροσδιορισμό της συλλογικότητας ώστε αυτή να εφάπτεται όσο λιγότερο γίνεται με την ανώνυμη και απρόσωπη κοινωνία. Συλλογικότητα που ο Βάγκνερ θα εντοπίσει ως αισθησιακή κατάσταση στο λόγο της αρχαίας τραγωδίας. Την τελευταία την έκρινε πολλαπλά αυθεντική λόγω της συνεχούς αναφοράς που η τελευταία κάνει στην Παράδοση. Και ενώ η προσφυγή στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό γενικότερα, διαπιστώνεται να έχει, σε πολλές περιπτώσεις, ένα πανευρωπαϊκό χαρακτήρα νομιμοποιητικής υπεξαίρεσης, για τον Βάγκνερ έχει διαφορετικό νόημα. Συνιστά επίκληση προνομιακής δικαίωσης της γερμανικής κοινοτικής αντίληψης. Έτσι δεν είδε την τραγωδία όπως έπρεπε, δηλαδή στην πολλαπλότητά της. Όπως πολύ σωστά σημειώνει ο Γιώργος Μανιάτης:

«Η τραγωδία είναι ένα αυθεντικό πεδίο δημοσιότητας και κατάφασης του δημοκρατικού πολιτεύματος. Η τραγωδία αποτελεί έκφραση συλλογικότητας σε κοινωνικό, πολιτικό και αισθητικό επίπεδο» (σελ. 87).

Ο Βάγκνερ, όπως και τόσοι άλλοι, είδε τη Γερμανία σαν ένα πολιτισμικό ισοδύναμο της Αρχαίας Ελλάδας «στις συνθήκες της νεωτερικότητας». Και της μετανεωτερικότητας ίσως, αφού η ανάδειξη των συγκινησιακών στοιχείων αποτέλεσαν στη σκέψη του, έστω και αν δεν το διατύπωνε έτσι, παρέμβαση θεσμικής αποδόμησης. Η παραπομπή που κάνει ο Μανιάτης στο έργο του Βάγκνερ *Τέχνη και Επανάσταση*, στην έξοχη μετάφραση του Φ. Παπαθανασίου, είναι αποκαλυπτική του τρόπου που ο συνθέτης παραλλήλιζε τις δύο Εποχές. Θεωρώντας ότι:

«Ο Έλληνας ήταν πάντα ζηλωτής της μέγιστης ατομικής ανε-

ξαρτησίας... Ήταν πάντοτε έτοιμος να απωθήσει την ξένη επιρροή... Γιατί μέσα στην τραγωδία συναντούσε τον εαυτό του και μάλιστα στην πιο ευγενική μορφή του, ενωμένο με την καλύτερη πλευρά της συλλογικής ύπαρξης όλου του έθνους» (σελ. 86).

Στην πραγματικότητα στο κείμενο αυτό ο Βάγκνερ ισχυρίζεται — έτσι τουλάχιστον εγώ το είδα — ότι η τραγωδία διαμεσολαβεί καθοριστικά ώστε η κοινωνία να αποδώσει στην κοινότητα μόνο ό,τι καλό διαθέτει. Η θέση του αυτή θα παραμείνει σταθερή σε όλη τη ζωή του. Ταύτιση της κοινωνίας με την κοινότητα δεν είναι νοητή. Άλλο τώρα αν

«Κοινωνικοποιώντας με το έργο του την τέχνη, αισθητικοποιεί την πολιτική — όπως λέει ο συγγραφέας — και η τέχνη καθίσταται συγχρόνως μέσο και σκοπός της ανθρώπινη απελευθέρωσης» (σελ. 101).

Ο υποβιβασμός της κοινωνίας σε ένα άλλο κατώτερο οργανωτικό πλαίσιο ζωής, γίνεται στο όνομα της αγάπης. Κάτι που από πολλούς έχει επιστημανθεί. Κάτι όμως που όσο και αν φαίνεται ουτοπικό, ο Βάγκνερ το απαιτεί για το ... Κράτος!

«... στον Λοέγκριν — γράφει ο Μανιάτης — επιχειρείται και η σύνδεση του μύθου μ' ένα κοινωνικοπολιτικό μοντέλο κράτους που συγκροτείται όχι βάσει κοινωνικών τάξεων και συμφερόντων τους, αλλά στο πνεύμα της γερμανικής αλληλεγγύης» (σελ. 63).

Η γερμανική αλληλεγγύη — ως αντίταξη στο ταξικό κράτος — ενέχει το σπέρμα της απόλυτης άρνησης της κοινωνίας αφού τώρα το κράτος έχει ως αποστολή να είναι η θεσμική έκφραση της κοινότητας. Έμμεσα αλλά σταθερά η κοινότητα θα συνδεθεί με τη φύση ως τη μόνη καθαρή αξία, αναφορά, που σε άλλες περιοχές του κόσμου, όπως η δική μας, θα οδηγήσει τον Σικελιανό στις γνωστές αναβιωτικές τελετουργίες που η παραλληλότητα τους αλλά και η φιλοσοφική τους συνάφεια με την βαγκνερική αναζήτηση δεν μπορεί να αποκλεισθούν. Εξάλλου σε πανευρωπαϊκό επίπεδο δεν ήταν μόνο ο Σικελιανός που σκεφτόταν έτσι. Μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα, στο γύρισμα του ΙΘ' αιώνα, η σχέση κοινότητας και κοινωνίας είναι μια διάζευξη που πραγματικά απασχολεί το μέσο Γερμανό ή έχει μόνο εσωτερική, ενδοεπιστημονική κυκλοφορία, οπότε περιορίζεται στο ρόλο μιας αναλυτικής εννοιολογικής ταξινόμησης στη βάση κάποιων ιδεοτυπικών χαρακτηριστικών; Το ερώτημα δεν τίθεται εδώ για να απαντηθεί. Απλά για να υπομνησθεί. Πιο πιθανό φαίνεται ότι στη σκέψη του Βάγκνερ, η σχέση κοινότητας και κοινωνίας, έστω και αν δεν χρησιμοποιήσει αυτούς τους όρους, αποτελούσε μια διαχρονική πολιτική και ψυχολογική αντιπαράθεση, που έπρεπε να τερματισθεί υπέρ της πρώτης. Σε αυτήν την προσπάθεια το δικό του «Ολικό έργο Τέχνης», όπως θα δούμε

στη συνέχεια, θα μπορούσε να διαδραματίσει κύριο συμβολικό ρόλο.

II. Η συνεπόμενη αμφισβήτηση της τυπικής ορθολογικότητας

Η αποδοχή της πρωταρχίας της κοινότητας, ως μια *Wesenwille*, και της συνεπόμενης υπεροχής των συγκινησιακών στοιχείων οδηγεί αναπόδραστα στην αμφισβήτηση της ορθολογικότητας. Η τελευταία δεν τίθεται σε δοκιμασία βέβαια για πρώτη φορά με τον Βάγκνερ. Η Τέχνη, και ιδίως αυτή, θέτει από τα τέλη του ΙΗ' αιώνα – και ίσως και νωρίτερα – το Διαφωτισμό σε έμμεση φιλοσοφική κατάκριση. Ο καταγγελλτικός εικαστικός και ποιητικός λόγος του W. Blake για παράδειγμα, περισσότερο «κοινοτικός», δεν βλέπει τη σωτηρία του κόσμου στην απάνθρωπη λογική ακρίβεια αλλά στις «αυθόρμητες ακανόνιστες γραμμές», ενώ ο Goya, αντίθετα, από εντελώς άλλες εμπειρίες εκκινώντας, πιο «κοινωνιακός», «φοβάται» τα εφιαλτικά όνειρα που η παραγνώριση του Λόγου μπορεί να προκαλέσει. Και το κοινωνικό κόστος τέτοιων ονείρων τον τρομοκρατεί.

Ο ρομαντικός Blake προφητεύει, από τότε, το πώς ο Διαφωτισμός, ενώ αντιτάσσεται στην αυθαίρετη σκέψη και πράξη, μπορεί να εξελιχθεί μέσα από θεσμικές συγκεκριμενοποιήσεις που δεν ελέγχονται κοινωνικά σε μια κρατική γραφειοκρατική εκδοχή απάνθρωπης πειθαρχίας στο όνομα της αριστοποίησης των επιλογών, με τον πόλεμο να «ολοκληρώνει» κάθε επόμενη φάση. Στην ποίηση θα τον ακολουθήσει ο Baudelaire. Η παρότρυνσή του, «μη μόνο όσα βλέπετε πιστεύετε, των ποιητών το βλέμμα είν' οξύτερον», κατά τη δωρικότατη καθαφική απόδοση, δείχνει την ανησυχία του για την οποιαδήποτε αναζήτηση που θα βασιζόταν αποκλειστικά στη λογική της ορατής συγκρότησης του κόσμου.

Κατά τον Μανιάτη, η αμφισβήτηση της ορθολογικότητας διατρέχει ολόκληρο τον Λοέγκριν στον οποίον ο Βάγκνερ «συνοψίζει όλες τις κοινωνικοπολιτικές και αισθητικές του αντιλήψεις» (σελ. 52), ενώ σε κάποιες επικρίσεις σχετικά με τις διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται στη φιλοσοφία του και στη μουσική μεταγραφή της, «η απάντηση του Βάγκνερ είναι χαρακτηριστική. Σκέφτηκε πολύ τις αλλαγές που θα μπορούσε να κάνει, βάσει των υποδείξεων αυτών και καταλήγει: “Τουλάχιστον εμπόδισα τον εαυτό μου από το να γράφει μια ορθολογιστική όπερα”» (σελ. 59).

Η δεξιοτεχνία με την οποία ο Μανιάτης χειρίζεται συνολικά το θέμα, της ορθολογικότητας στο έργο του Βάγκνερ αποκαλύπτει στον αναγνώστη πόσο έχει αναβαθμιστεί από τον τελευταίο η συγκινησιακή υπόσταση της ζωής μας. Μου φαίνεται συνεπώς απόλυτα συνακόλουθο να απαιτείται η «ανεμπόδιση αισθησιακότητα» (μια πρόδρομη συνάντηση με τον W. Reich;) και η

μέσω αυτής επανάκτηση της προσωπικής αυθεντικότητάς μας, η ενίσχυση της εξατομίκευσης και η περιφρόνηση προς την ανώνυμη συλλογικότητα. Σε πολιτικό επίπεδο όμως η απόρριψη της συλλογικότητας αυτού του τύπου οδηγεί στην ηγεμονική εξουσία. Είναι αυτή που φυσιολογικά μπορεί να προταθεί — πιστεύει — ως γνησιότερη λύση από την οποιαδήποτε άλλη. Για τον ίδιο λόγο η θεατρικότητα, ενώ είναι ένα στοιχείο της μορφής, γίνεται αυθεντική, δικαιολογείται δηλαδή μόνο όταν προκαλεί συγκινησιακές καταστάσεις μέσα από τις οποίες θα αμφισβητηθεί η εγκατεστημένη νομιμότητα, τόσο η κρατική (legalität) όσο και η κοινωνική (legitimität), αυτή που κατά την ουσία της δεν μπορεί παρά να είναι ορθολογική άρα απορριπτέα. Αυτό σημαίνει ότι οποιαδήποτε άλλη θεατρικότητα δεν έχει δημιουργική θέση στο βαγκνερικό έργο. Η προσφυγή στον Πλάτωνα — που επισημαίνει ο Μανιάτης — για τον εξοβελισμό του ρήτορα ως του πιο χαρακτηριστικού φορέα της λογικοφανούς επιχειρηματολογίας, και του εύκολου λαϊκού γούστου, έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς. Άλλοτε ομολογημένα και άλλοτε ανομολόγητα. Και υπό την έννοια αυτή το «Περιμένοντες τους βαρβάρους» του Καβάφη ο οποίος ζητάει — ως τελευταία προφύλαξη — να αποκλειστούν οι ρήτορες την ώρα που οι βάρβαροι πάνε σχεδόν να φτάσουν, μήπως και οι πρώτοι ματαιώσουν με ορθοφανείς λόγους τη σωτήρια ανατροπή, δείχνει πόσο έντονα, στην αρχή του εικοστού αιώνα, διατυπώνονται τέτοιες διαχρονικές ανησυχίες. Ακριβώς, όπως και ο Βάγκνερ λίγες δεκαετίες πριν, όλο και πιο πολλοί συμμερίζονται τη σχετικότητα της ορθολογικής λύσης ως απόλυτης θρησκευοποιημένης αξίας. Το οποιοδήποτε άλλο θέατρο, το μη βαγκνερικό, το αμιγώς «θεατρικό θέατρο» — αν θα μπορούσαμε να το πούμε έτσι — το οποίο δε θα στηριζόταν ως συνολική «κατασκευή» (μουσική, ποίηση, κίνηση, σκηνογραφία) στην ανόθευτη συγκίνηση, είναι δημαγωγικό εξ ορισμού. Ήταν, φαντάζομαι, για τον Βάγκνερ, και με τον Ροσίνι στο κέντρο της κριτικής του, μια διαδικασία αφόρητης μαζικοποίησης. Και το πολυπληθές ακροατήριο της κλασικής όπερας δεν αποδείκνυε παρά αυτό: την αναιρέση του αυθεντικού κοινοτικού χαρακτήρα υπέρ του ανώνυμου κοινωνιακού. Θα σημείωνα εδώ από τη δική μου σκοπιά πως ένα μέσο επικοινωνίας που γίνεται μαζικό, δημοφιλές όπως η προβαγκνερική όπερα, χάνει, υποχρεωτικά, τη δυνατότητά του να υιοθετήσει ένα άλλο γούστο, μια αισθητική που θα τροποποιούσε το διάχυτο κοινό γούστο!

III. Η απελευθερωτική λειτουργία της ρήξης

Την ίδια εποχή, με τον Βάγκνερ μουσικά επικυρίαρχο, ένας διάσημος

πίνακας του G. Klimt, η Nuda Veritas, προκαλεί σκάνδαλο. Μια ψηλή ολόγυμνη κυρία με ένα σώμα όχι ιδανικό – καθόλου Ingres – σ' ένα απαλό εύθραυστο ροζ δοσμένη, αλλά με βλέμμα κατάδηλο και φωτεινό συνάμα, βάζει σε δοκιμασία την αισθησιακή αλλά και αισθητική μας νομιμότητα. Το σώμα, στη μέση καμπυλόγραμμο και ευτραφές, αυτό καταφανώς μετανεωτερικό, εντίθεται σε στενόχωρο αγιογραφικό νεωτερικό πλαίσιο και έτσι η εκχειλίζουσα μέση δείχνει να βρίσκεται σε αντίλογο με την άκαμπτη κάθετη πλαισίωσή της. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια επιλεγμένη σχηματική αντιπαράθεση. Στο άνω μέρος του έργου έρχεται ο Σίλλερ να υποστηρίξει επιγραμματικά το μήνυμα του ζωγράφου της Απόσχισης, λέγοντας πως «ένα έργο τέχνης δε μπορεί να αρέσει σε όλους, κάντο για λίγους, το να αρέσει σε πολλούς είναι κακό». Η διαφανόμενη σχέση που μπορεί να έχει το επίγραμμα με τη φιλοσοφία του Βάγκνερ νομίζω πως είναι προφανής, έστω και αν μέχρι τώρα, απ' όσο ξέρω, η συνάφεια αυτή δεν έχει επισημανθεί. Η ολόγυμνη και καμπυλόγραμμη κυρία – όπως και τόσες άλλες ηδονόληπτες και ταυτόχρονα τρυφερές εικόνες του G. Klimt – ως ελιγμοειδής παρουσία, «προσβάλλει» την κοινωνικά καταξιωμένη λειτουργία της απροσχημάτιστης καθετότητας – γραφιστικό σύμβολο της «αλήθειας» – και συνιστά μια φιλοσοφική ρήξη, έτσι απεικονισμένη.

Ο Βάγκνερ, αντίστοιχα, – και αυτό νομίζω πως είναι μια αντίληψη που συμμερίζεται τόσο ο Μανιάτης όσο και προηγούμενοι σχολιαστές του βαγκνερικού έργου – πιστεύει ότι μόνο με τη ρήξη μπορεί να προκληθεί, έστω σε Κάποιους, μια συνταρακτική περιέργεια. Και συνεπώς μόνο έτσι να ενεργοποιηθεί η ανάγκη της αλλαγής – όχι όμως, ή τόσο, ως λογική εκτίμηση – αλλά ως αποτέλεσμα μιας έντονης συγκίνησης την οποία ακριβώς η ρήξη προκαλεί, ως ρήξη (ανεξάρτητα από την αιτία της, en tant que telle).

Η ανάγκη της ρήξης στο τέλος εκείνου του αιώνα δείχνει να γενικεύεται. Ανάμεσα στα 1860 και στα 1920 περίπου διαπιστώνεται σε όλα σχεδόν τα νέα κινήματα της Τέχνης. Δηλαδή η αποτελεσματική αμφισβήτηση του κατεστημένου κόσμου δεν γίνεται ούτε με τη θετικιστική ακρίβεια της απεικονιστικής ζωγραφικής ή της πανομοιότυπης γλυπτικής ούτε ακόμα και με τον παράλληλο κριτικό ρεαλισμό ενός Courbet, ούτε τέλος με το μεταβατικό μπρεσιονισμό. Γίνεται κυρίως με τον θλιπτικό εξπρεσιονισμό του E. Munch. Δηλαδή με μια ομιλία η οποία αντικειμενικά υποστηρίζεται και από το τι επικρατούσε στην τότε αγχωμένη κοινωνία ως διάχυτη ψυχολογία και από τις φροϋδικές αναζητήσεις. Και καταλήγω σε αυτό όχι τόσο γιατί έχω την αίσθηση ότι αυτές οι τρεις ομιλίες του Γερμανού, του Νορβηγού και του Αυστριακού είναι και πολιτικά ομόλογες, όσο γιατί νομίζω πως η γενική ανάγκη για κάτι άλλο, ως ανώνυμο αίτημα, επιβε-

βαιώνεται από πολλές αντιδράσεις. Το κάνω ακόμα γιατί διαισθάνομαι πως ολόκληρο το βαγκνερικό έργο — όπως το ένωσε και ο Μανιάτης — εντάσσεται φυσιολογικά, ή και προκύπτει, μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα.

Η ρήξη που προτείνεται πάντως, τόσο ως περιεχόμενο όσο και ως μορφή θεατρική και μουσική, συνδέεται με την ανάγκη της σκεπτικής εξατομίκευσης. Και επανέρχεται σταθερά όχι μόνο ως σωστικό αίτημα, αλλά και ως προϋπόθεση κριτικής ελευθερίας. Δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει ότι και ο Ε. Η. Gombrich, ανατρέχοντας στην ίδια εποχή, στο τελευταίο του βιβλίο (*La préférence pour le primitif. Episodes d' une histoire du goût et de l' art en Occident*, Phaidon, 2004), συνδέει την εξατομίκευση με τη δημιουργική ρήξη.

«Η υποκειμενική αντίληψη της τέχνης, γράφει, όφειλε να επιδιδαιώνεται με πράξεις πρόκλησης, αποφασισμένης ρήξης, απέναντι σε αυτό που θα μπορούσε να μεταφρασθεί «φωτογραφική ακρίβεια». (Gombrich, σελ. 211. Σε δική μου μετάφραση).

Επισημαίνει δηλαδή και αυτός — ο οποίος συμβιώνει με ολόκληρο τον πολυτάραχο 20ό αιώνα — τα επιστημολογικά αλλά και πολιτικά όρια της ορθολογικής πρόσληψης, για την οποία η εφεύρεση της φωτογραφίας αποτελεί τον αποδεικτικότερο θρίαμβο. Και ανατρέχει για να δείξει το πεπερασμένο της θετικιστικής φιλοσοφίας μέχρι και τη «μετανεωτερική» αρχαιότητα. Την επικαλείται — όχι ως μια επάνοδο σε μια φαινομενικά ακινητοποιημένη τέχνη — αλλά επειδή βλέπει σε αυτήν, τη συχνά πολύ αφαιρετική και στυλιζαρισμένη, ένα σύμβολο υποστήριξης της ανάγκης για κάτι άλλο ριζικά διαφορετικό. Ο πρώιμος κυβισμός του Σεζάν και του Πικάσο θα το καταδείξουν επίσης ενώ κάποιες από τις πιο σύγχρονες σκηνογραφικές σκηνοθετικές προτάσεις της βαγκνερικής όπερας, όπως θα δούμε πιο κάτω, θα αφήσουν να διαφανεί η αισθητική συνάφεια ανάμεσα στους δυο τρόπους αναπαράστασης, τον νεωτερικό και τον μετανεωτερικό. Με μια φράση η αρχαϊκή γλυπτική μπορεί να αναπαραστήσει, και τώρα ακόμα, στον 21ο αιώνα, ένα σύγχρονο αίτημα. Πάνω σε αυτήν μπορούν να ανιχνευτούν τα πιο κοινά, (τα πιο κοινοτικά;) στοιχεία σε όλους μας. Τα μη εξελιγμένα, τα μη ακόμα από έναν «πολιτισμό» διεφθαρμένα. Ο αρχαϊκός άνθρωπος δεν αντιστοιχεί στο πρότυπο του ήρωα της ορθολογικής σκέψης (Heldenschema) και απόδειξη αυτού είναι η αισθητική και φιλοσοφική σύγγενεια ανάμεσα στην αρχαιότητα και στην αιρετική λειτουργία της Σύγχρονης Τέχνης. Μη ξεχνάμε πως κάποια από τις πρώτες... «πρωτοπορίες» για να μιλήσει προφητικά οπισθοδρόμησε χρονικά μέχρι τις πιο ανεπεξέργαστες, τις πιο απλαισιώτες συμπεριφορές «τις πιο απαρατήρητες (μας) πράξεις». Έστω κι αν σε άλλα αναφερόταν ο Καβάφης, η νομοθετική γενίκευση της φράσης του είναι αναντίρρητη. Σε εξωτικές κοινότητες

κατέφυγε ο Gauguin, στη μέση του Ωκεανού εκεί που οι ιστορικοί ηθικοί περιορισμοί «απουσιάζουν». Έτσι αυτές οι πρώτες ανώνυμες «ατελείς» μορφές καλούνται να υποστηρίξουν εικονογραφικά τη ρήξη. Αυτή όμως δεν μπορεί να επιδιωχθεί πραγματικά αν ο κάθε καλλιτέχνης-φιλόσοφος δεν αξιοποιήσει την ατομικότητά του, αν ο ίδιος δεν «αποσχισθεί». Στο Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν η αναζήτηση αυτού του «σπασμού» είναι σταθερή.

«Σε κάθε περίπτωση, – γράφει ο Μανιάτης – το Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν, συμπυκνώνει την κύρια φιλοσοφική και κοινωνικοπολιτική στάση του δημιουργού του: στην κατεστημένη κοινωνία, στον πολιτισμό του αστικού κόσμου, κυριαρχούν οι συμβιβασμοί και οι δολοπλοκίες χάριν της εξουσίας. Η ιδιοκτησία και ο πλούτος καθορίζουν τη συμπεριφορά των ανθρώπων. Αυτή η πραγματικότητα είναι αδιέξοδη, δεν βελτιώνεται. Μόνον καταστρέφεται. Το κάψιμο και η καταστροφή της Βαλχάλα – η ειρωνεία είναι ότι στην πρώτη παρουσίαση του κύκλου ο Βάγκνερ είχε καλέσει τους ηγεμόνες της Ευρώπης – συμβολίζει ακριβώς την αναγκαιότητα καταστροφής του παλιού κόσμου. Το καινούριο που προτείνεται είναι ουτοπικό. Η αγάπη, και μάλιστα η ερωτική, θα συμφιλιώσει τον πολιτισμό με τη φύση, την κοινωνία με τα μέλη της, τον άνθρωπο με τον εαυτό του. Η βαγκνέρια ρητορική δεν είναι πάντοτε πειστική – η ιστορία μπορεί να έδειξε ότι δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι πειστική, παρά μόνο ως η άρνησή της – έχει όμως μια μαγική δύναμη να καθηλώνει και να δημιουργεί έναν παράξενο κόσμο που σε καλεί να τον γνωρίσεις» (σελ. 221-222).

Όσο και αν «το καινούριο που προτείνεται είναι ουτοπικό», η ρήξη, ακόμα και ως ακραία, εξατομίκευση, παραμένει η κύρια προσφυγή. Και δεν είναι μόνο ο Βάγκνερ που την απαιτεί. Ο E. Zola στο Mon Salon του 1866, με αφορμή την Ολύμπια του Manet γράφει:

«... Για μένα – για πολλούς ανθρώπους θέλω να ελπίζω – ένα έργο τέχνης είναι, αντιθέτως, μια προσωπικότητα, μια ατομικότητα. Αυτό που ζητώ από έναν καλλιτέχνη δεν είναι να μου δώσει τρυφερές όψεις ή τρομακτικούς εφιάλτες: είναι να δοθεί ο ίδιος ψυχή και σώμα [...] ... Το ζήτημα δεν είναι πια αν θα αρέσει ή δεν θα αρέσει. Πρόκειται να είναι ο εαυτός του, να δείξει γυμνή την ψυχή του. [...] Αυτό που ψάχνω πριν από όλα σ' έναν πίνακα είναι ένας άνθρωπος και όχι ένας πίνακας». (Ecrits sur l' art, σελ. 107-109, Gallimard, 1991. Σε δική μου μετάφραση.)

Η διάχυτη τότε απαίτηση του κόσμου για το κάτι άλλο δεν μπορούσε βέβαια να εκφραστεί από τους πολλούς με αυτόν ακριβώς τον τόσο τολμη-

ρό τρόπο, όπως το έκαναν ο Zola, ο Βάγκνερ, ή ο Munch αλλά και άλλοι, κυρίως καλλιτέχνες. Το κάτι «άλλο» δεν το είπαν οι επίσημοι σοφοί. Αυτό όμως δεν αναφεί ότι κάτι τέτοιο όλοι σχεδόν ζητούσαν.

IV. Η συναισθησιακή πρόσληψη. Πρόταση για την υπέρβαση μιας κίβδηλης αλήθειας

Από τη στιγμή που τα έργα κάποιων ζωγράφων προκαλούν μουσικά συναισθήματα – ο Kadinsky, έστω και πολύ αργότερα, ρητά το ισχυρίστηκε για τη δική του εικαστική πανδαισία και ο Βάγκνερ διακήρυσσε πως το μουσικό θέατρο δεν φθάνει, τουλάχιστον στην καθιερωμένη του εκδοχή, για να εκφράσει όσα πρέπει – είμαστε ήδη μπροστά σε αυτό που θα αποκληθεί «Ολικό έργο Τέχνης» (Gesamtkunstwerk). Μια επιδίωξη που ίσως από μια εποχή και μετά να μην αφορά μόνο τη μουσική.

Ο Βάγκνερ είναι από την άποψη αυτή απροσχημάτιστα μετανεωτεριστικός. Η δυσπιστία απέναντι στην όπερα της εποχής του, μετατρέπεται σε επιθετική πολιτική άρνηση ενός είδους έκφρασης που έχει μείνει πίσω από τα αιτήματα του καιρού. Όπως επιστημαίνει ο Μανιάτης, ο Βάγκνερ «εντόπισε την κρίση του θεάματος και της μαζικής επικοινωνίας που αποτελεί και το δικό μας κεντρικό πρόβλημα» (σελ. 18).

Η διαπίστωσή του αυτή επιτρέπει ίσως και σε μένα να σημειώσω πως επειδή τότε το θέατρο γενίκευε, και έτσι τη ρήξη δεν υποστήριζε, δεν ήταν κάτι με το οποίο ο Βάγκνερ θα μπορούσε να συμβιβασθεί. Αυτό που ήθελε ήταν ακριβώς το αντίθετο: το θέατρο να ειδικεύει, να στέκεται απέναντι στα ισχύοντα έστω και αν επιζητούσε την πλήρη υποταγή του θεατή – ακροατή σε αυτό και μόνο που ο συνθέτης επεδίωκε. Η μαζικότητα στην επικοινωνία, τότε και τώρα, σε κάθε εποχή, συνιστά κρίση ως παρεμπόδιση στην άσκηση της προσωπικής μας ελευθερίας. Άσκηση που μόνο η ρήξη μπορεί να διασφαλίσει ως δημιουργική υπεύθυνη ατομική πράξη. Και στον Adorno, όπως μας θυμίζει ο Μανιάτης, το δημοφιλές θεωρείται ύποπτο επιφανειακής αλήθειας. Η δημοφιλία βέβαια μπορεί να είναι ταυτόχρονα και πολιτική επιλογή και επικοινωνιακή στάση. Όταν όμως ο Adorno κατακρίνει τον Βάγκνερ για τη «φантаσμαγορική» αισθητική του έργου του, προφανώς θέλει να υπογραμμίσει την προσωπική ασυνέπιά του στο να προστρέχει τελικά και εκείνος στη συγκινησιακή – οργασμική λύση για να προκαλέσει την προσωπική «συναρπαγή» του θεατή και ταυτόχρονα να ασκήσει κριτική στην κλασική όπερα στην οποία καταλόγιζε εύκολη απόλαυση. Εκείνο όμως που ενοχλούσε τον Βάγκνερ στην κλασική όπερα ήταν η αδυναμία της τόσο ως θέατρο όσο και ως μουσική να προκαλεί στοχα-

στικό συγχλονισμό και συνεπώς γόνιμη ανησυχία για ό,τι συμβαίνει. Πρέπει λοιπόν να ξεπεραστούν τα καθιερωμένα εκφραστικά μέσα. Και τα ποιητικά, και τα θεατρικά, και τα μουσικά. Κάτι που δεν μπορεί να σχεδιασθεί, τουλάχιστον αρχικά, παρά από ένα συν-τελεστή. Και αυτός θα έπρεπε — έτσι ίσως πίστευε — να είναι ο ίδιος ο Βάγκνερ, του οποίου οι πηγές της έμπνευσης είναι πολλαπλές, από ταξίδια και μελέτες πλουτισμένες. Η διασύνδεση όλων των αισθητικών μορφών δεν μπορεί να γίνει παρά από Κάποιον που ακριβώς θα μαχόταν για μια τέτοια αντίληψη.

«Η ποίηση — επισημαίνει ο Μανιάτης — δεν μπορεί να γίνει ορατή δίχως τη μουσική». «Ένα έργο Τέχνης — δηλώνει ο Βάγκνερ — υπάρχει μόνο από τη στιγμή που θα αποκτήσει ορατή μορφή. Στην περίπτωση του δράματος αυτή η στιγμή είναι η παρουσίασή του επί σκηνής» (σελ. 71).

Η θέση αυτή δείχνει να είναι στη σκέψη του Βάγκνερ μια σταθερή, σχεδόν φιλοσοφική διαμαρτυρία την οποία όμως και άλλοι συμμερίζονται. Ο Berlioz, για παράδειγμα — μας βεβαιώνει ο Baudelaire — αγανακτεί για την προδιάθεση των συμπατριωτών του να θαυμάζουν και να χειροκροτούν μόνο ό,τι γνωρίζουν. Έτσι δεν είναι σε θέση να εκτιμήσουν κάτι το διαφορετικό από εκείνο που συχνά ακούγεται στους δρόμους! Ο Baudelaire όμως εξηγεί γιατί μια τόσο νέα μουσική πρόταση, όπως η βαγκνερική, δεν μπορεί άμεσα να κατανοηθεί. Συγκριτικά με ένα φιλολογικό έργο, με ένα κείμενο, υποστηρίζει, η μουσική αλλά και η ζωγραφική έχουν ένα στοιχείο πολύ μεγαλύτερης αβεβαιότητας. Είναι δηλαδή, από την ίδια τη φύση του είδους της έκφρασης, η μουσική, μια πρόταση ελλειπτική που πρέπει να συμπληρωθεί από τη φαντασία του ακροατή par «l'imagination de l'auditeur». Και υποθέτει στη συνέχεια πως αυτήν την αντίληψη πρέπει να τη συμμερίζοταν και ο Βάγκνερ. Έτσι η «coincidence de plusieurs arts», η «σύμπτωση», ήταν όρος απαραίτητος για να παραχθεί κάτι το πιο συνθετικό και το πιο πλήρες. Θέση βέβαια που βρίσκει την πρακτική της εφαρμογή στο Gesamtkunstwerk όπου όλες οι τέχνες συντρέχουν για τον ίδιο σκοπό. Και μάλιστα, δηλώνει ο Baudelaire (Ecrits sur la litterature, Classiques de Poche, 2005, σ. 416), «τη στιγμή που μια τέχνη φθάνει στο απόγειο της απόδοσής της, αναπόδραστα μια άλλη κάνει την εμφάνισή της». Το ολικό έργο τέχνης δείχνει έτσι να είναι μια νομοτελειακή αναγκαιότητα αν θέλει κανείς να εκφραστεί με τη νοηματική, αισθητική και πλαστική πληρότητα που απαιτείται. Για την αλήθεια αυτής της θέσης ο Βάγκνερ προτείνει τη σχετική εγκατάλειψη της Ιστορίας υπέρ του Μύθου και υπέρ της Ποίησης. Σε αυτά, όπως και στη σκέψη του W. Blake, η απουσία της εξουθενωτικής ακρίβειας αφήνει πιο ελεύθερο το πεδίο για δημιουργική «σκέψη». Είναι δηλαδή το ολικό έργο τέχνης, μια ρήξη, μια

οξεία θεραπεία, σε ό,τι ο Berglioz επισημαίνει ως αδυναμία ανταπόκρισης. Η κάθε τέχνη, νομίζω, έχει την ανάγκη της άλλης όταν ο καλλιτέχνης είναι σε θέση να διαισθανθεί τους τόπους της συνάντησής τους. Συνεπώς, κάθε κάθε τέχνη που εμπνέεται ή ενισχύεται από μια άλλη ή και «υπονομεύεται» εκεί που πρέπει, συμβάλλει στη «ορατοποίηση» του μηνύματός της. Και έτσι βλέποντας πιο πέρα, πιο πολλά και κρίσιμα, ακόμα και άθελα της θα αγγίξει. Δεν πρόκειται όμως μόνο για οπτική ανάγνωση. Η «ορατοποίηση» ως όρος συνοψίζει συμβατικά την ευρύτερη δυνατή πρόσληψη. Πρόκειται για την ενεργοποίηση κάθε αίσθησης. Και αυτό γιατί όταν κάτι δίνεται και μέσα από μια άλλη, η συναισθησιακή πρόσληψη που προκαλείται συμπράττει στην κορύφωση ακόμα και εκείνης της αίσθησης που περιστασιακά είναι η κύρια είσοδος από την οποία τα συμβάντα μέσα μας περνάνε. Αυτό όμως δεν ισχύει μόνο στην «πραγματική» λειτουργία των αισθήσεων αλλά και στη «φαντασιακή». Όταν ακούω μόνο ή βλέπω μόνο, αλλά από αυτό αρχίζω να φαντάζομαι και όσα δεν βλέπω, ή δεν ακούω τότε η συναισθησιακή πρόσληψη, πραγματική και φαντασιακή όπως στον έρωτα αναπόδραστα συμβαίνει, είναι μια αξεπέραστη καθολική πραγματικότητα. Το βαγκνερικό θέατρο στηρίχθηκε σε μια τέτοια εκδοχή γι' αυτό και διεκδίκησε μια αντίστοιχη αρχιτεκτονική, μια εξίσου μετανεωτερική θεατρονομία, έστω και αν την απέκτησε κάπως αργά.

Όλη αυτή η σύλληψη δεν είναι απαλλαγμένη από τακτικισμό, έστω και αν ως περιεχόμενο έχει την ιδιωτική ειλικρίνειά της. Από την άποψη αυτή ο Βάγκνερ αποτελεί μια τυπική περίπτωση αισθητικοποίησης ενός πολιτικού προγράμματος αλλά και μιας συγκεκριμένης πριγκιπικής εξουσίας. Δεν έχει πρωτοτυπία η δεύτερη συνέπεια, έχει όμως ενδιαφέρον η πρώτη. Και αυτό γιατί ενώ καταγγέλλει, όπως ειπώθηκε, την κλασική όπερα ως μια τυπική περίπτωση αισθητικοποίησης ενός τρόπου σκέψης και ζωής, ο δικός του τρόπος δεν είναι καθόλου απαλλαγμένος από επικοινωνιακά τεχνάσματα.

Η κλασική όπερα είναι στην αντίληψή του μια μίζερη παράσταση η οποία συλλογικοποιεί χωρίς να εξατομικεύεται στον κάθε θεατή. Άρα χωρίς ρήξη, άρα χωρίς απελευθέρωση. Η δική του πρόταση, επειδή είναι ένα άκρως πρωτότυπο μουσικό-θεατρικό είδος, ακριβώς ως κάτι το τόσο ξεχωριστό, αυτή τη σωστική ατομική εξέγερση μπορεί να προκαλέσει. Έτσι μέσα από ένα τέτοιο «Ολικό έργο Τέχνης» το άτομο λειτουργεί πράγματι πολιτικά αφού αναπτύσσει την επαφή του με την κοινότητα διαπιστώνοντας την κίβδηλη και επιφαινώμενη σχέση του με την κοινωνία. Όπως βλέπουμε η γνωστή διάκριση υφέρπει και καθοδηγεί.

Το ότι το «Ολικό έργο Τέχνης» ειδικεύει και συνεπώς προκαλεί εξατομικευμένη αντίδραση σε αυτόν που το προσλαμβάνει, επαληθεύεται ίσως

και από την σκηνοθετική εξελικτικότητα που δείχνει να έχει η βαγκνερική όπερα ακόμα και στις μέρες μας. Γράφοντας με μεγάλη καθυστέρηση αυτό το κείμενο επωφελούμαι για να επισημάνω δυο θεατρικές «εγκαταστάσεις» του 2005 που δεν άφησαν αδιάφορους τους κριτικούς.

Η μια είναι το «Τριστάνος και Ιζόλδη» όπως «παρουσιάστηκε» από τους P. Sellars και P. Viola τον Μάιο στο Παρίσι. Στον δεύτερο οφείλεται η παρείσφρηση εικόνων με video η οποία αποτελεί μια άλλη εκδοχή ολικού εμπλουτισμού. Όταν π.χ. οι δυο ερωτευμένοι θα συναντηθούν στο σκοτάδι, το οποίο παρεμβαίνει μαγνητοσκοπικά, αυτό είναι μια απόλυτα συνεπής επιλογή με την βαγκνερική απαίτηση συμμετοχής του θεατή σ' ένα νόημα που βρίσκεται πέρα από την εικόνα η οποία απλά το διαμεσολαβεί ή και το υπαινίσσεται ακόμα. Το video διοχετεύει τα αόρατα νοήματα με πνευματικές εικόνες, μόλις δηλαδή διαφαινόμενες, αφήνοντας την έκταση ανέπαφη, και στις οποίες διαισθάνεται κανείς την σκέψη των προσώπων.

Η δεύτερη εκδοχή, που θα παίζεται μέχρι τον Απρίλιο του 2006, ανήκει στους L. Eschenbach, και R. Wilson (ζωγράφο επίσης), δείχνει, εξίσου, πόσο το Ολικό έργο Τέχνης του Βάγκνερ – και ίσως και κάθε άλλο έργο τέτοιας σύλληψης – μπορεί να δανείζεται σκηνογραφικά μοτίβα από άλλους τόπους. Έτσι διεθνοποιείται πολύ περισσότερο από άλλα ως καλλιτεχνική παραγωγή. Και αυτό επιτυγχάνεται αφού οι λέξεις του Βάγκνερ, με τέτοιες εικόνες υποστηριγμένες, ζητούν και εδώ ένα δεύτερο χρόνο για να γίνει κατανοητό το νόημά τους. Πρόθεση που διευκολύνεται και από μια χορογραφική πρόταση που το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η τάση προς την αφαίρεση, – το είδαμε και πριν με αφορμή την αρχαιότητα – επιλογή επηρεασμένη τόσο από το ιαπωνικό θέατρο όσο και από μια λιτότητα έκδηλα πρωτεύει. «Υπάρχει στο ανατολικό θέατρο, βεβαιώνει ο L. Eschenbach, μια έμφαση στο λόγο για τον οποίο λέγεται η λέξη και όχι στην άμεση σημασία της». (Le Monde, 15-16 Οκτωβρίου 2005, σε δική μου μετάφραση.) Η ανάγνωση λοιπόν μιας δεύτερης σημασίας στον Τριστάνο υποστηρίζεται ακριβώς από την επιλογή των χωροχρονικών στοιχείων της νύχτας η οποία, ως δυσπρόσιτος χρωματικά και άρα απέραντος χώρος, απαιτεί διείσδυση και διερεύνηση. Η νύχτα δεν είναι μόνο χρόνος είναι και απέραντος τόπος που πρέπει με το πνεύμα να διαπεράσεις και να διευκρινίσεις.

Σε μια από τις πιο ωραίες του σελίδες ο Γ. Μανιάτης σημειώνει:

«Σε κάθε περίπτωση η νύχτα στον Τριστάνο αποκτά λυτρωτικές διαστάσεις και έχει ιδιαίτερο ηθικό βάρος. Είναι η αντιπαράθεση στη φαινομενικότητα και στο επίπλαστο των εξωτερικών σχέσεων. Η σχέση μέρας-νύχτας εκφράζει και τη σχέση εξωτερικότητας, πλασματικότητας-αυθεντικότητας. Οι εξωτερικές σχέσεις κυριαρχούνται

από φαινόμενα αποξενωτικά. Αναφέρονται σε ρόλους – ο βασιλιάς, ο ιππότης, η μέλλουσα σύζυγος, οι ακόλουθοι κ.ά. – που όχι μόνο καταπιέζουν τους φορείς τους, αλλά τους αποξενώνουν από την αυθεντική συναισθηματική τους φύση. Τους επιβάλλουν να συμπεριφέρονται σύμφωνα μ' αυτούς και έτσι να αρνούνται τις ίδιες τους τις επιθυμίες. Ο ρόλος που συμπυκνώνει τον κώδικα ενός πολιτισμού, δεσμεύει την έκφραση του συναισθήματος και καθορίζει μιαν αντίστοιχη συμπεριφορά. Τηρουμένων των αναλογιών, πρόκειται για μια ηθική αξιολόγηση που κινείται στο πλαίσιο της ρουσσοϊκής παράδοσης. Οι εσωτερικές, μη-διαμεσολαβημένες σχέσεις, τα ανεμπόδιστα συναισθήματα προκύπτουν τη νύχτα» (σελ. 281).

Σε κάθε περίπτωση το φως-σκοτάδι, το οποίο διατρέχει θεατρικά και μουσικά ολόκληρο το βαγκνερικό έργο και όχι μόνο τον Τριστάνο, βαδίζει παράλληλα με τη νιτσεική αναλυτική διάζευξη ανάμεσα στην απολλώνια και στη διονυσιακή στάση. Μια διάκριση τόσο ελκυστική, η οποία θα καθιερωθεί στις Κοινωνικές Επιστήμες ως ανθρωπολογική ιδεοτυπική μέθοδος με αξιοπρόσεκτες, έστω και όχι πάντα νομιμοποιημένες, ευρετικές εφαρμογές. Στην διάκριση αυτή, όπως και στην αντιπαράθεση νύχτας-μέρας, δεν ανιχνεύεται ακόμα μια φορά, έστω και υπόφωνα η διάζευξη «Κοινότητα και Κοινωνία»;

V. Νύξεις για την πολιτική ευθύνη του καλλιτεχνικού λόγου

Ένα έργο τέχνης πώς μπορεί άραγε να συγχροτηθεί και κυρίως να προταθεί ώστε να δηλώνει συνεχώς αυτό που πράγματι ο δημιουργός του ήθελε; Και να το κάνει με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτρέπει, όσο γίνεται, τις ενδεχόμενες παραχρήσεις ή και καταχρήσεις της σκέψης του; Όταν μάλιστα ο τελευταίος, απών αργότερα, δεν θα μπορεί όσα του καταλογίζουν να τα διαψεύσει ή να τα θεβαιώσει.

Μπορεί δηλαδή να τεθεί ένα ζήτημα κάποιας προληπτικής προφύλαξης του έργου τέχνης; Στο ερώτημα αυτό έχω προσπαθήσει κάπως να τοποθετηθώ σε δυο ευκαιρίες, – μια με την *Ύφανση των Μορφών*, Καστανιώτης 2η έκδοση, 2004 και σε μια δεύτερη, το 2005, με τη μεσοούρα *Τέχνη και Εξουσία*, «Das Unbehagen in der Kultur»? εκδ. Αντ. Ν. Σάκουλας. Το ξαναβάζω εδώ το ερώτημα, έστω και αν θεωρώ πως σε ό,τι αφορά την περίπτωση Βάγκνερ η απάντηση που δίνει ο Μανιάτης είναι μετρημένη και επαρκής. Και από κάθε άποψη τόσο θεμελιωμένη ώστε όπου υπάρχει ευθύνη του διανοούμενου καλλιτέχνη, είτε υποκειμενική είτε αντικειμενική, να την έχει προτείνει.

Σε ό,τι με αφορά θα ήθελα να θυμίσω πως πολλά από τα συγκλονιστικά δημιουργήματα των μεγάλων του κόσμου μας είναι ανοικτά έργα. Και πιο αμφίσημα και ευάλωτα είναι βέβαια εκείνα που από το είδος της Τέχνης που υπηρετούν ή των απρόσμενων λύσεων που προτείνουν, ενθαρρύνουν τις φαντασμαγορικές αξιοποιήσεις. Από την άλλη πλευρά τώρα ο καθένας από μας, με τα μάτια του προϋδρασμένου νου του, θα δει σ' ένα έργο, κατά κανόνα, εκείνο κυρίως που από πριν επιθυμεί να διαπιστώσει. Θα διακρίνει εκείνο που θα επιβεβαιώνει την άποψή του προσφεύγοντας στο κύρος μιας «Άλλης» Τέχνης που νομίζει πως κάτι ανάλογο δηλώνει. Η ερμηνεία που δίνουμε στην ξένη σκέψη φθάνει συχνά να είναι τέτοια ώστε να τροποποιεί κάποιες από τις ιδέες της πριν τις ιδιοποιηθούμε. Τις «καταλληλοποιεί», αν θα ήταν ανεκτή μια τέτοια λεκτική παρεκτροπή, για να τις χρησιμοποιήσει όπως επιθυμεί. Φθάνει όμως αυτό για να απαιτήσουμε από Κάποιον να κάνει έγκαιρα, την «εκ των υστέρων πρόγνωση», για ό,τι στο έργο του μπορεί να επισυμβεί.

Υπάρχουν δηλαδή θέσεις και ιδέες που ο Βάγκνερ τις άφησε έτσι διατυπωμένες ή τις εγκατέλειψε αφρούρητες, χωρίς να τις συνοδεύσει με τις αναγκαίες σχετικοποιήσεις, ώστε να μη δώσει αφορμή για καταχρήσεις σαν κι αυτές στις οποίες προέβη αργότερα το αυταρχικό κράτος;

Η μουσική του, καθεαυτή, και η θεατρική του ομιλία ή και σε αντίστροφη σχέση αν τις θεωρήσουμε, δεν προφητεύανε νομίζω κάτι τέτοιο. Αντίθετα, περισσότερο προβληματικές είναι κάποιες μετεξελιξείς στις πολιτικές του θέσεις ή ακόμα και στις γενικές του θεωρήσεις για τον κόσμο και τη ζωή και τις οποίες ο Μανιάτης δεν παραλείπει να σχολιάσει.

Σε κάθε περίπτωση όμως αυτό που θα μπορούσε του Βάγκνερ να «του» προσαφθεί, αλλά και σε πολλούς άλλους μεγάλους, είναι η υπερβολική έξαρση και προνομαχική, δυσσύμμετρη εμπίστευσή του στα εθνο-φυλετικά στοιχεία. Έχουν πάντα οι δοξασμένες Ταυτότητες εγγενείς κινδύνους. Όμως στα μέσα του ΙΘ' αιώνα, τα στοιχεία αυτά λειτούργησαν απελευθερωτικά ενώ δεν νομίζω πως ήταν εύκολο να προβλεφθεί η «πολιτική» κατάχρησή τους. Βέβαια το οποιοδήποτε μεγαλειώδες, όταν παίρνει και ανάλογο αισθητικό σχήμα στο χώρο, είναι δυνατόν να υποστηρίξει μια ψυχική στάση η οποία — μουσικά συλλογικοποιημένη —, μπορεί να ζητήσει να διεκδικήσει την ευρύτερη καταξίωσή της, «πολιτική» ή και πολεμική. Το μεγαλεπήβολο, είτε επειδή φαίνεται σπουδαίο, είτε γιατί είναι κάτι το ονειρικό, μπορεί εξ αντικειμένου, ως εκ της έντασής του, να προκαλέσει την πιο απρόσμενη καταστροφή. Αρκεί για να πραγματοποιηθεί, να έχει επιλέξει «μέσα» τα οποία με αναφορά σε κάποιο ύπατο σκοπό να μπορούν να δικαιολογηθούν.

Για ένα καλλιτέχνη όμως, που έχει δηλωμένες πολιτικές προθέσεις, το δίλημμά του, πώς το έργο του κοινωνικά θα το εκφράσει, είναι υπαρκτό.

Ένας τέτοιος καλλιτέχνης δεν είναι απλώς πολιτικός αλλά ένας αισθητικά οπλισμένος διαμορφωτής. Αν το έργο του το δώσει, το «δημοσιεύσει» με κάθε ακρίβεια, απεικονιστικά, προσπαθώντας να αποκλείσει την κάθε παρερμηνεία, το «κλειδώνει» σε μια εκδοχή και το αποστερεί ίσως από κάθε δυνατότητα να απαντά και στις απαιτήσεις του μέλλοντος χρόνου. Ποιες όμως; Αν το αφήσει αφύλακτο, ασαφές, ευέλικτο, διευκολύνει τις ερμηνευτικές φαντασιώσεις αλλά ταυτόχρονα το εκθέτει στον κίνδυνο μιας «έτερης» αξιοποίησης με περιεχόμενο άλλο ή παραλλαγμένο που ίσως ο καλλιτέχνης δεν θα ήθελε. Οποιοδήποτε έργο και κυρίως το έργο τέχνης μπορεί έτσι να αποτελέσει εργαλείο πολιτικού εξωραϊσμού. Εκτός αν, καταγωγικά είναι σαφώς συνδεδεμένο με ορισμένη ξεκάθαρη πολιτικο-ιδεολογική αντίληψη, οπότε το νόημά του προστατεύεται. Επειδή ήδη κάπου εντάσσεται. Τότε βέβαια δύσκολα μπορεί να μεθερμηνευτεί και σε μια άλλη αντίθετη χρήση να διατεθεί.

Ανάλογα νομίζω ότι ισχύουν όχι μόνο για τον καλλιτεχνικό αλλά και για το λόγο του διανοούμενου ευρύτερα, αφού ο τελευταίος και καλλιτέχνης να μην είναι έχει ιδιώνυμο κύρος ή παράγει μια αίσθηση κύρους. Κάτι που μπορεί και αυτό να αποτελέσει αντικείμενο αισθητικής συναλλαγής ή υποκριτικής προσεπίκλησης. Αν συνεπώς η «ιστορικοποίηση του μύθου», για να χρησιμοποιήσω την ακριβέστατη έκφραση του Μανιάτη, είναι ένα αισθητικό εφεύρημα, τότε μπορεί να οδηγήσει σε εντελώς απρόσμενους δρόμους. Και συνιστά μάλιστα και ανθρωπολογική στρέβλωση της αλήθειας του μύθου. Ο μύθος – ως η συμβολική κατάσταση – δεν αντιτίθεται στην ιστορία. Συνιστά υπεριστορική περιοχή γιατί περιλαμβάνει, σε ποικίλες αλληγορικές μεταγραφές, κάτι από όλες τις κατ' ιδία πραγματικές ιστορίες, και έτσι αποκτά ευρεία, διϊστορική, δομική αντιπροσωπευτικότητα, τόσο διαχρονική όσο και διατοπική. Καμιά κοινότητα δεν δικαιούται να προβάλλει ένα τέτοιο μύθο ως δική της αποκλειστική αξία. Το αντίθετο θα αναιρούσε την διατοπικότητά του, αφού ένας μύθος παραμένει οικουμενικός όταν τις διάφορες δευτερογενείς εκδοχές του μπορούμε, να τις ανιχνεύουμε εδώ και εκεί. Όσο πηγαίνουμε προς τα πίσω, οι ιστορίες και οι εικόνες μοιάζουν μεταξύ τους γιατί εφάπτονται του κοινού ή των κοινών μύθων.

Θα μπορούσε λοιπόν στο έργο του Wagner να ανιχνευθεί από τους κατοπινούς, μια τέτοια οικουμενικότητα και να διαβαστεί έγκαιρα και από μια τέτοια οπτική. Δυστυχώς, δεν συνέβη. Δυστυχώς ο ίδιος, δεν μπόρεσε να φανταστεί τι είδους άθλιες πράξεις και ιδέες θα «υπέκρουε» η μουσική του. Είναι αυτό λάθος του;

Η αισθητικο-φιλοσοφική αντίληψη του Βάγκνερ, όπως διαμορφώθηκε

μέσα από την όπερα, θα μπορούσε να αποτελέσει μια πολιτιστική πρόταση που θα αγνοούσε τα σύνορα του κόσμου, πολιτικά, κοινωνικά ή άλλα. Δεν πήρε όμως αυτόν το δρόμο, όπου άλλους πολιτισμούς θα συναντούσε. Δυστυχώς εθνικοποιήθηκε και έτσι αναιρέθηκε σ' εκείνο το πολύ επαναστατικό που αρχικά την έμπνευσή της υπαγόρευε. Η Σχολή της Φραγκφούρτης στην κριτική της για το Βάγκνερ επεσήμανε το γεγονός. Περισσότερο όμως φαντάζομαι ότι θα ενοχλήθηκε — και το έδειξε — επειδή κάτι αλλιώς άρχισε και διαφορετικά τελείωσε. Πολλά εκ των υστέρων πάντοτε θα κρίνονται, άλλα πάνω στις υποτιθέμενες προθέσεις και άλλα στις αντικειμενικές, απρόθετες σκοπεύσεις τους.

Διαβάζοντας αυτό το βιβλίο, όσοι γνωρίζουν κάτι από μουσική, όσοι, μέσα από κάποιο όργανο έχουν κάποια επαφή με αυτήν, διπλασιάζουν τη χαρά τους. Και οι άλλοι όμως, όταν έρθει η ώρα να το «αφήσουν», ξέρουν τώρα γιατί θα έπρεπε στη μουσική να είχαν κάτι δώσει από τον εαυτό τους.

Όσα σας εξέθεσα, είναι προφανές, τα οφείλω στην ανάγνωση αυτού του εμπειριστατωμένου έργου αναλαμβάνοντας πλήρως την ευθύνη για τις δικές μου γνώμες και υποθέσεις. Είμαι τώρα πεπεισμένος, ότι με το έργο του Μανιάτη βρισκόμαστε μπροστά σε μια υποδειγματική περίπτωση παρακείμενης ιστορίας. Με αφορμή τον Βάγκνερ, τόσο ο συγγραφέας αλλά και ο αναγνώστης επανασυνδέονται με μια ολόκληρη Εποχή που από πολλές απόψεις δεν φαίνεται να έχει λήξει. Ο G. Mahler και οι επίγονοί του και οι ατονικές προαναγγελίες της βαγκνερικής σύνθεσης μέχρι τον Alban Berg έχουν επηρεασθεί και επηρεάζουν ακόμα. Μπορεί να μην επικαθορίζουν πια, αλλά για πολλά είναι πίσω απ' όσα στη μουσική και στο θέατρο, στη σκηνογραφία αλλά και γενικότερα στη Τέχνη, διαδραματίζονται.

Ενδίδω στον πειρασμό, μια και αναφέρθηκα στην ατονική μουσική, για να σας θυμίσω πόσο, μέσα από πολλές σύγχρονες δευτερογενείς γραφές, το είδος αυτό εξακολουθεί να εμπνέει και να αποτελεί αφετηρία πολύ πρωτότυπων αναζητήσεων. Και οφείλεται ίσως στο γεγονός ότι σε αυτόν τον επίγονο της βαγκνερικής προσφοράς η αίσθηση της απέραντης έκτασης, της υπονόησης δηλαδή του χωρίς όρια χώρου μέσα από τη μουσική ομιλία, είναι σταθερά παρούσα. Την ιδιαίτερη λειτουργία της αίσθησης της έκτασης στη μουσική του Βάγκνερ δεν υπογράμμισε πρώτος ο Berlioz; «Η ψυχή του θεατή εγκαταλείπεται, μας λέει, σε άπειρες εκτάσεις». Αλλά και ο Liszt δεν ομοφωνεί όταν μιλά για «όσα βλέπουν» τα εκτυφλωμένα μάτια; Θα μου συγχωρούσατε άραγε αν πρόσθετα κι εγώ πως αυτά τα «μάτια» τα «κλειστά», που σε μια πλασματική νύχτα μας πηγαίνουν, υπογραμμίζουν ακριβώς την ανάγκη του ακροατή να συλλάβει μια έκταση χωρίς όρια, ελεύθερος, να μην εμποδισθεί από τα πράγματα της μέρας.

Κάτι που αν συνέβαινε, με όσα θα έβλεπε, υποχρεωτικά συγκεκριμένα μικρός θα γινότανε ο χώρος.

Καταληκτικά:

– Το βιβλίο του Γ.Μανιάτη αποτελεί, μια στοχαστική και διεγερτική μελέτη σχεδιασμένη και χτισμένη με τις εγγυήσεις της γενικής καλλιέργειας, της προσωπικής ευαισθησίας και της ακριβούς γνώσης του θέματος.

– Συνιστά, ταυτόχρονα, μια εξαιρετικά ισόρροπη κριτική στάση απέναντι σ' ένα Έργο, αλλά και σε ό,τι μέχρι σήμερα, ως κριτική βιογραφία έχει δημοσιευθεί και ήταν σε γνώση του συγγραφέα.

– Η γραφή του αποτελεί ένα υποδειγματικό παιδαγωγικό κείμενο το οποίο αναδεικνύει τις πιο κρίσιμες συζητήσεις και ταυτόχρονα υποδεικνύει πόσο χρήσιμο είναι να αποφεύγουμε τις αξιολογικές υπεραπλουστεύσεις.

– Το συνολικό πορτραίτο του δημιουργού φιλοτεχνείται κατά τρόπο που να φαίνεται με ευκρίνεια η αντιστοίχιση ανάμεσα στην προσωπικότητα του Βάγκνερ και στην απαίτηση του καλλιτέχνη για ένα «Ολικό έργο Τέχνης».

– Πολλές από τις ανησυχίες του Βάγκνερ αποδεικνύονται επίκαιρες κάτι που ισχύει εξίσου και για τους προβληματισμούς του Γιώργου Μανιάτη σε ό,τι αφορά τους τρόπους προσέγγισης ενός έργου.

Ο Γιώργος Μανιάτης διερωτήθηκε, στην Εισαγωγή του, σε ποια έκταση η σχέση του Βάγκνερ με την πολιτική αποτελεί προϋπόθεση για την ερμηνεία και κατανόηση της Τέχνης του (σελ. 24). Κατ' επέκταση – ανεχτείτε, σας παρακαλώ, να διερωτηθώ και εγώ – πόσο αυτό ισχύει και για το αντίστροφο, πόσο η κατανόηση της τέχνης του είναι απαραίτητη για την κατανόηση της ιστορίας.

Νομίζω πως το ερώτημα έχει απαντηθεί. Όμως ο αναγνώστης που θα έχει την ευχαρίστηση να διαβάσει αυτό το βιβλίο, θα δώσει τη δική του απάντηση. Δε νομίζω πως ο συγγραφέας του θα ήθελε τίποτε περισσότερο από το να διευρύνει το διάλογο πάνω σε μια απίστευτα πρωτοποριακή μουσική ομιλία.

Παρίσι, Οκτώβριος 2005