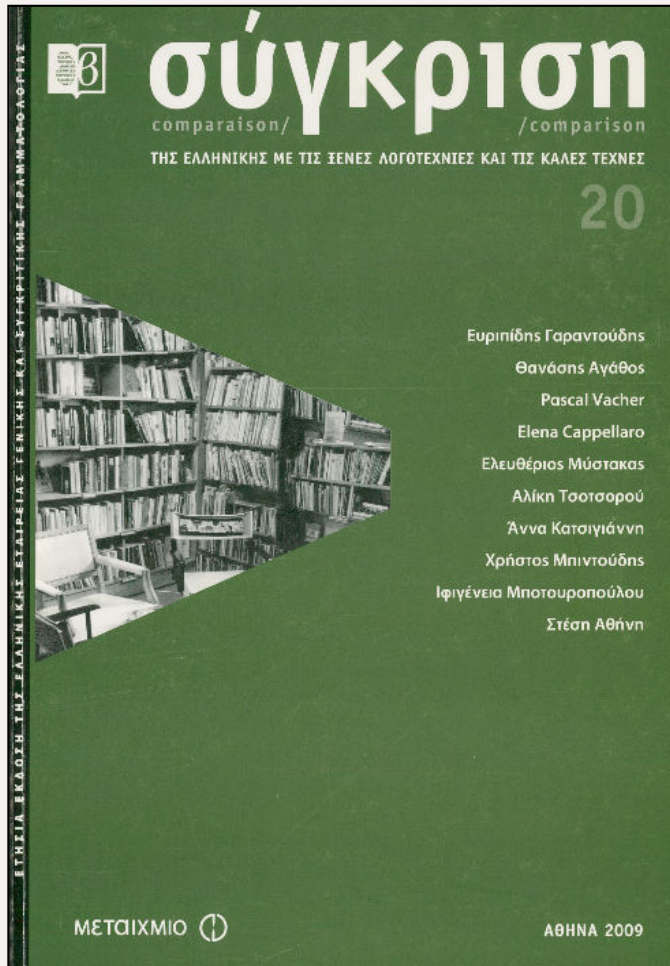


Σύγκριση

Τομ. 20, 2009



Ο Βάγκνερ στο πρώιμο αφηγηματικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη

Κατσιγιάννη Άννα

<http://dx.doi.org/10.12681/comparison.78>

Copyright © 2017



To cite this article:

Κατσιγιάννη, Ά. (2017). Ο Βάγκνερ στο πρώιμο αφηγηματικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. *Σύγκριση*, 20, 138-150. doi:<http://dx.doi.org/10.12681/comparison.78>

Ο Βάγκνερ στο πρώιμο αφηγηματικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*

Ο βαγκνερισμός ως σύνθετο καλλιτεχνικό και ιδεολογικοπολιτικό φαινόμενο στην Ευρώπη αποτελεί αντικείμενο συστηματικής μελέτης στις περισσότερες ξένες φιλολογίες, αφού ορίζει όχι μόνο τη διαλεκτική σχέση ήχου και λόγου αλλά και τη δημιουργική σύνθεση των καλών τεχνών σ' ένα ενιαίο και απόλυτο όλον. Με την επικείμενη επέτειο της συμπλήρωσης των διακοσίων χρόνων από τη γέννηση του Βάγκνερ, το 2013, το ενδιαφέρον για τις βαγκνερικές σπουδές, για τον τρόπο, δηλαδή, με τον οποίο η προσωπικότητα και το έργο του Βάγκνερ γονιμοποιεί την καλλιτεχνική και την ιδεολογική διαμόρφωση των ομοτέχνων του –συγχρόνων και επιγόνων–, έχει εμφανώς αναζωπυρωθεί.¹ Οι σύνθετες ιδεολογικές –φιλοσοφικές και αισθητικές– αναζητήσεις του πρώιμου Καζαντζάκη, οι οποίες αντανακλούν το κλίμα του διάχυτου νιτσεϊσμού και του αισθητισμού στην Ευρώπη, ήταν φυσικό να τον οδηγήσουν και στον Βάγκνερ.² Ο ιδιοφυής γερμανός μουσουργός φαίνεται να εγγράφεται στη συνείδηση του νεαρού Καζαντζάκη κυρίως μέσα από την αναστροφή του με το έργο του Νίτσε. Ο βαγκνερισμός εισδύει στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική περισσότερο από τον κύκλο των συμβολιστικών περιοδικών *Διώνυσος* και *Τέχνη*, τη γαλλική και την ιταλική φιλολογία, και λιγότερο από τη γερμανική.³

Ο νεαρός Καζαντζάκης την περίοδο αυτή, δηλαδή κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, δημοσιεύει –με το ψευδώνυμο Κάρμα Νιρβαμή– το αισθητιστικό αφήγημα *Όφρις και κρίνο*, το οποίο γράφεται στη δημοτική, σε λυρικό εξομολογητικό τόνο ημερολογίου (1906). Πρόκειται για αισθησιακή πεσιμιστική σύνθεση που εστιάζει το φακό στην περιγραφή της «νόσου» του τέλους του αιώνα. Ορισμένα από τα μέρη της πεζόμορφης τούτης ημερολογιακής γραφής θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως αυτοτελή πεζά ποιήματα. Ως «άλυσσος πεζών ποιημάτων» ή ως «πεζογραμμένο ποίημα» προσελήφθη, άλλωστε, το αφήγημα αυτό από το μεγαλύτερο μέρος της κριτικής της εποχής. Στο ίδιο συγγραφικό κλίμα δοκιμακού λυρισμού και αμφισβήτησης στρέφονται «Η αρρώστια του αιώνα» (1906) και τα οκτώ δημοσιευμένα πεζόμορφα ποιήματα, στα οποία διοχετεύει τις πρώτες δημιουργικές του ανησυχίες, καταγράφει την ανάγκη επιστροφής στο αρχέγονο και το πρωταρχικό, τη χρεοκοπία της επιστήμης και των χαμηλών ωφέλιμων αγαθών του πολιτισμού.⁴ Ο Καζαντζάκης από τα πρώιμα τούτα αφη-

γήματά του προβαίνει σε μιαν ιδιότυπη ειδολογική μείξη του δοκιμίου με τον λυρικό στοχασμό, εγκαινιάζοντας ένα είδος στοχαστικής ή φιλοσοφικής αισθητιστικής γραφής στη νεοελληνική λογοτεχνία. Αυτή η επινόηση εναλλακτικών τρόπων έκφρασης, η ειδολογική ποικιλία των έργων του (πρώιμων και μεταγενέστερων) διαταράσσει τη φαινομενικά ομαλή πορεία της αφήγησης και προσφέρει στον αναγνώστη νεωτερικές οπτικές ερμηνείας, υπό το πρίσμα και του μεταμοντερνισμού.⁵

Η νοσταλγία του αρχαίου κόσμου και της αρμονίας της κλασικής τέχνης εκφράζει, στις ιδεολογικές-φιλοσοφικές διαδρομές του Καζαντζάκη, τη μετάβαση από τον ρομαντικό πεσιμισμό του Σοπενάουερ στον διονυσιακό πεσιμισμό του Νίτσε, τον ιδανισμό, την πάλη του χριστιανισμού με τον παγανισμό, απ' όπου απορρέει πάντοτε η ανωτερότητα του ελληνικού πνεύματος. Στη θεματική του είναι ορατό το ενδιαφέρον του για τη νιτσεϊκή αναγέννηση του αρχαίου μύθου και της κλασικής τραγωδίας, ο διονυσιακός ενθουσιασμός, ο μυστικισμός αλλά και η μελαγχολία για την αδυναμία της γνώσης να εναρμονίσει τις αντιθέσεις της ανθρώπινης ψυχής. Το πνεύμα που αρνείται σαγηνεύει τον νεαρό Καζαντζάκη, ο οποίος διαμορφώνεται πνευματικά μέσα από τη νιτσεϊκή θεωρία: στη νεανική συγγραφική του συνείδηση είναι ορατή η υπεροχή της δύναμης και της ομορφιάς έναντι της χριστιανικής καλοσύνης και ταπεινοφροσύνης.

Στο κλίμα της μεταρομαντικής οδύνης για την έκπτωση από το αρχαίο ιδανικό εγγράφεται η πρώτη αναφορά του Καζαντζάκη στον Βάγκνερ. Ένα μικρό απόσπασμα από κείμενό του που δημοσιεύεται, με τον τίτλο «Χριστουγεννιάτικο» και με το ψευδώνυμο Κάρμα Νιρβαμή, είναι αρκετά ενδεικτικό για τις στοχαστικές του αναζητήσεις αυτής της περιόδου:

[...] Εσπάσανε η γραμμές της ελληνικής αρμονίας κι' ασχημίσανε από το βάρος της νεωτέρας ζωής τα κορμιά των ανθρώπων και των θεών.

Η Καρυάτις του Rodin σωρειάζεται κάτω από το βάρος της στέγης – γιατί οι ώμοι της έγιναν πειο λεπτοί και πειο ευαίσθητοι και η στέγη έγινε πειο μεγάλη.

Κι' άθελα κυττάζοντάς την θυμάται κανείς εδώ την Καρυάτιδα την σεμνή και περήφανη του Ερεχθείου τους ώμους τους δυνατούς και σαρκώδεις και τις γραμμές των μηρών της, που σιγοπλέκουν μέσα στον αλαλαγμό των μαρμάρων τον ήρεμον ύμνο της ζωής.

Πηγαίνετε στο Λούβρο και κυττάξτε τ' αγάλματα τα ελληνικά. Και πηγαίνετε στο Λουξεμβούργο και ιδέτε τα σημερινά.

Εκεί η ηρεμία, το χαμόγελο, που συνοψίζει επάνω στα χείλη την ολύμπια χαρά του οργανισμού. Εκεί τα ωραία ζώα με τα δυνατά μπράτσα, με τα στενά μέτωπα, με την πανώρηα αντίληψη του ανθρωπίνου προορισμού. Βλέπεις τους εφήβους, στέκεις μπροστά των κι' από το κορμί τους όλο αναδίδεται η προσευχή: νάσαι ωραίος, ευφυής, υγιής και πλούσιος.

Και χαμογελούνε. Πόσο είχαν άδικο ο Βάγκνερ να λέη πως και τα ερείπια ακόμα του ελληνικού κόσμου μπορούν να μας κάμουν τη ζωή υποφερτή!

Όχι μπροστά σ' ένα έφηβο μαρμαρένιο, μπροστά σ' ένα κεφάλι σπασμένο Αφροδίτης, μπροστά στον Απόλλωνα και στον Βάκχο – νιώθεις όλη την αθλιότητα και την ασχήμια του νεωτέρου κορμιού – του κορμιού σου, και της νεωτέρας ψυχής – της ψυχής σου [...].⁶

Στη γενιά του Καζαντζάκη, ο Βάγκνερ δεν προσλαμβάνεται μόνον ως ο δημιουργός ενός καινοτόμου μουσικού συστήματος· αποτελεί σύμβολο στοχαστή και φιλοσόφου, και, κατά συνέπεια, θα λέγαμε ότι η έννοια του βαγκνερισμού στα ευρωπαϊκά γράμματα συνιστά ζήτημα περισσότερο φιλολογικό ή λογοτεχνικό και λιγότερο μουσικό.⁷ Από τις ελάχιστες μαρτυρίες που διαθέτουμε, φαίνεται ότι ο Καζαντζάκης από τα φοιτητικά του χρόνια απολάμβανε το βαγκνέριο μελόδραμα και παραδινόταν στα «κύματα αρμονίας» της βαγκνερικής τέχνης. Με έντονο ενθουσιασμό, σε επιστολή χρονολογημένη το 1903, περιγράφει την αίσθηση πληρότητας που του προκάλεσε η παράσταση του *Λόεγκριν* του Βάγκνερ.⁸ Σε άλλη αναφορά του στον ιδιοφυή μουσουργό, σχολιάζοντας το πληθωρικό του ταλέντο, ισχυρίζεται ότι δεν θα μπορούσε να είχε γεννηθεί στην παρηκμασμένη Γαλλία:

Ο Δημιουργός ο βάρβαρος και πρωτόγονος, όπως είναι όλοι οι Δημιουργοί [...]. Ένας Βάγκνερ μόνο στη χώρα των ατίθαστων δυνάμεων μπορούσε να γεννηθεί και να κλείσει μέσα του όλες τις πνοές των βουνών και όλα τα δάση και όλες τις αφρισμένες ορμές της θάλασσας και να τις χύσει στην μπρούτζινη μήτρα των ήχων.⁹

Από την επίχρωση της πρώτης αναφοράς του συγγραφέα στον Βάγκνερ (στο «Χριστουγεννιάτικο») μπορεί πάντως να εικάσει κανείς ότι, στην οξεία διαμάχη του Νίτσε με τον γερμανό μουσουργό, ο Καζαντζάκης τάσσεται υπέρ του Νίτσε. Είναι, άλλωστε, ακριβώς η περίοδος που ο νεαρός Καζαντζάκης ολοκληρώνει τη διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Ο Φρ. Νίτσε εν τη φιλοσοφία του δικαίου και της πολιτείας* (Παρίσι, 1908 – εκδίδεται στο Ηράκλειο το 1909). Σε μικρό σχόλιό του στη διατριβή, αποφαίνεται ότι η νευροπαθής μουσική του Βάγκνερ επέδρασε αρνητικά στην ψυχολογία του Νίτσε:

Απήλause κατά θανασίμους δόσεις το θέλγητρον της μουσικής ταύτης, ήτις υπό εξωτερικόν μεγαλόπνοον και πρωτογόνου ορμής, περικλείει ό,τι νευροπαθές και υστερικόν και παρηκμασμένον κατέχει η νεωτέρα ψυχή.¹⁰

Μέσα σ' αυτό το ιδεολογικό κλίμα, με τις αντιφατικές σκέψεις και αισθήσεις για τον Βάγκνερ, ο οποίος εισδύει δημιουργικά στη συνείδηση του συγγραφέα, αρχίζει την ίδια χρονιά και η δημοσίευση –σε συνέχειες– της νουβέλας με τον εύγλωττο τίτλο *Σπασμένες ψυχές* (*Νουμάς*, 1909-1910), την οποία είχε αρχικά

συλλάβει ως τριλογία (*Σπασμένες ψυχές – Η Ζωή η αυτοκρατορίσσα – Θεάνθρωπος*). Ολοκληρώθηκε, ωστόσο, και δημοσιεύτηκε μόνο το πρώτο μέρος. Οι *Σπασμένες ψυχές* ανακαλούν τα θραύσματα της ψυχής του μοντέρνου ανθρώπου, τα ερείπια του παρελθόντος (αρχαία ερείπια, σπασμένα αγάλματα κλπ.), στα οποία, όπως είναι γνωστό, εστιάζεται συχνά θεματικά η μεταρομαντική αισθητική της *décadence*. Πρόκειται για νουβέλα γραμμένη ως μουσική τετραλογία, στην οποία ο Καζαντζάκης επανέρχεται σε θέματα που τον απασχολούν και σε πρωιμότερα πεζά του κείμενα. Τα σπασμένα ελληνικά αγάλματα, η αρμονία των γραμμών, απηχούν, όπως θα φανεί και στη συνέχεια, τη θρυμματισμένη ψυχολογία των χαρακτήρων.

Η οπερατική σύλληψη της νουβέλας καθίσταται προφανής από την τετραμερή μουσική δόμηση του έργου: «Triomphale», «Vibrato», «Fouetté», «Marche Funèbre».¹¹ Η κριτική έχει επισημάνει ότι στο έργο αυτό απηχείται το συμβολιστικό μουσικό θέατρο, ο Ίψεν κ.ά.¹² Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε, όμως, ότι η συμφωνική συνείδηση αυτής της αφηγηματικής σύνθεσης φαίνεται να απορροφά πολλά στοιχεία από το βαγκνερικό μουσικό δράμα. Η γοητεία που ασκεί στο συγγραφέα η ολιστική αντίληψη του Βάγκνερ για το έργο τέχνης και ο διάχυτος βαγκνερισμός που βρίσκεται στο απόγειό του την εποχή αυτή στο Παρίσι και την Ιταλία αποτυπώνεται στο πρωτόλειο αυτό αφήγημα, που το υπογράφει ως Πέτρος Ψηλορείτης και το αφιερώνει στη σύζυγό του Πετρούλα Ψηλορείτη.

Ο συγγραφέας ως κρυμμένος δραματουργός –σκηνοθέτης και συνθέτης– αρθρώνει το αφήγημά του σε τέσσερα μουσικά μέρη. Από το θριαμβευτικό πρώτο μέρος ως το τελευταίο, το πένθιμο εμβατήριο, με το οποίο επιστεγάζεται η νουβέλα, ο Καζαντζάκης «δραματοποιεί» με μουσικά σκηνοθετικά μέσα την περιπέτεια της πνευματικής και συναισθηματικής αναζήτησης του κατακερματισμένου ήρωά του Ορέστη, ο οποίος σπουδάζει φιλοσοφία στο παρηκμασμένο και αποστεγνωμένο από πνευματικότητα Παρίσι. Ο φιλόδοξος ιδεαλιστής Ορέστης βιώνει τη σύγκρουση ανάμεσα στην επιθυμία του να ολοκληρώσει το βιβλίο του, την *Καινή Διαθήκη*, και την ανάγκη του να παραδοθεί στον σαρκοβόρο ηδονισμό που του προσφέρει η πάμπλουτη ερωμένη του Νόρα, η οποία αντιστοιχεί σε μια νέα Σαλώμη. Η αφήγηση είναι διάστικτη από άσματα, έμμετρα ή πεζολυρικά, και από εξηρμένους διαλόγους, στους οποίους απεικονίζεται η ένταση των συναισθηματικών αντιδράσεων. Η μουσική δόμηση του έργου μεγεθύνει τη μέθεξη στα δρώμενα και την κάθαρση των παθημάτων.

Ο Ορέστης ζει με τη γλυκιά, ταπεινή, αφοσιωμένη Χρυσούλα· όμως, ως πνεύμα εκλεκτό, καταπιάνεται με την προσέγγιση του απρόσιτου και του απραγματο-

ποίητου. Αποστρέφεται το μέτριο και το καθημερινό, περιδινίζεται στο κέντρο συνθλιπτικών και αναπάντητων ερωτημάτων. Η σύγκρουση του εικοσιπεντάχρο-νου Ορέστη με τους πρακτικούς καιροσκοπούς πατριώτες της ελληνικής κοινότη-τας του Παρισιού, ο χλευασμός του από εκείνους, η οδύνη που βιώνει για τη χαμένη εσωτερική ενότητα, η πορεία προς την αυτογνωσία και την ανάπτυξη ατομικής συνείδησης που θα του επιφέρει την αρμονία διαγράφονται με νιτσει-κούς λεκτικούς όρους, έτσι ώστε ο αναγνώστης έχει συχνά την αίσθηση ότι ο Καζαντζάκης γίνεται ο απολογητής της ιδεολογικής πολιτικής της εποχής του.¹³ Ήδη από το πρώιμο τούτο συγγραφικό στάδιο τίθεται στο έργο του Καζαντζάκη το ζήτημα των σχέσεων της τέχνης με την πολιτική, σε συνδυασμό με το ζήτημα της εθνικής συνείδησης, μέσα από τη νιτσεική θεώρηση του κόσμου.¹⁴

Είναι προφανές ότι ο Καζαντζάκης αυτοβιογραφείται στο πρόσωπο του νασιοναλιστή Ορέστη. Ο Ορέστης προσπαθεί να μεγαλουργήσει· δεν είναι χωρίς σημασία ότι η αφήγηση ξεκινά στο νεκροταφείο του Μονπαρνάς, όπου έρχεται να μιλήσει ως αρχαίος ρήτορας για το ρόλο του Κοραή, ενώ ταυτόχρονα, ως νέος Ρήγας Φεραίος, θέτει ζητήματα συναφή με μια πνευματική αναγέννηση, συνδέο-ντας με τον τρόπο αυτό την πνευματική του πορεία με τον ελληνικό Διαφωτισμό. Θα μπορούσαμε, σε σχέση με τη βαγκνερική ιδεολογία του έργου, να μιλήσουμε για εμπλοκή του μύθου με τα ιστορικά δεδομένα και για κατάλοιπα μεγαλοϊδεατι-κού εθνικισμού στην ιδέα του Ορέστη να συνδέσει τη μοίρα του με τον Κοραή και τον Ρήγα. Η επιθυμία του Ορέστη να αφυπνίσει το έθνος ανακαλεί, νομίζω, και τη γνωστή διάλεξη του Κοραή στη Γαλλία (1803), όπου τίθεται επίσης το ζήτημα της πνευματικής αναγέννησης.¹⁵ Στην εξέλιξη της αφήγησης, ο Ορέστης αλλάζει προσωπεία, μεταμορφώνεται σε τραγικό Δον Κιχώτη, απαλλαγμένο, ωστόσο, από το κωμικό περίβλημα του αυθεντικού χαρακτήρα, ή, με την τόλμη του αχαλί-νωτου αισθησιασμού του, σε «ψυχικό Οιδίποδα», ή ακόμα και σε Αδάμ που, στη δίψα του για τη γνώση, παραβιάζει τους αιώνιους νόμους. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μορφή του αρχαιόπληκτου ιδεολόγου γέροντα Γοργία· διαρκώς γοητευμένος από τον Σοφοκλή, ο Γοργίας παρεμβαίνει με το λόγο του, στοχαστι-κά και αντιστικτικά, στην ορμητική, αισθησιακή και αντιφατικά φιλέρευνη προ-σωπικότητα του Ορέστη. Από τη σύντομη αυτή περιγραφή των χαρακτήρων γίνε-ται, νομίζω, αισθητή η διάχυτη διάθεση μιας ειρωνικής θέασης των πραγμάτων.

Στην απόπειρά του να εκφράσει την ένταση και το περιεχόμενο των αντι-φατικών συναισθημάτων του Ορέστη, θέλοντας, όμως, να απομακρυνθεί από τη λεκτική και ιδεολογική εκζήτηση της αισθητιστικής γραφής, ο συγγραφέας επιχειρεί μian ηχηρή / θεατρική σύζευξη Λόγου και μουσικής, ενώ παράλληλα καταφεύγει συχνά στο συμβολισμό του αρχαίου μύθου. Η δραματική εξέλιξη

της αφήγησης επιτονίζει τη διαχρονική ισχύ του Μύθου, ο οποίος συνειρμικά παραπέμπει στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κυρίως στο μύθο των Ατρείδων. Η σύζευξη του χριστιανικού μύθου με τον αρχαίο ελληνικό μύθο αποτελεί leitmotiv του έργου, όπως ακριβώς στην πρόζα του Νίτσε και στο βαγκνέριο δράμα. Σε ό,τι αφορά τις μουσικές παρεμβολές στο αφήγημα, δεν μπορούμε να μην θυμηθούμε ότι όλη η πρόζα του Νίτσε είναι διάστικτη από ένθετα διθυραμβικά ή πένθιμα ελευθερόστιχα άσματα. Στο έργο αυτό επενδύονται οι αντιλήψεις του Νίτσε για τη γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής, ως σύνθεσης του διονυσιακού της πνεύματος με τον απολλώνιο Λόγο. Από τις πρώτες σελίδες, στις *Σπασμένες ψυχές*, ο αναγνώστης αισθάνεται στο λόγο την αντανάκλαση της νιτσεϊκής θεωρίας σε βαγκνερική ενορχήστρωση (*Η γέννηση της τραγωδίας* γράφεται, άλλωστε, όπως είναι γνωστό, για τον Βάγκνερ).¹⁶

Αν η θεματική του αφηγήματος *Σπασμένες ψυχές* είναι σχετικά τετριμμένη και κοινή, η λεκτική αποτύπωση φέρει τα σημάδια μιας αναζήτησης του συγγραφέα για την αναγέννηση του πεζογραφικού ύφους. Η ψυχολογία των χαρακτήρων υπακούει στη μουσική τετραμερή δόμηση του έργου, υποβάλλοντας εκτινάξεις σε ύψη ή καταδύσεις σε βάθη της μουσικής κλίμακας. Η ανάγνωση του αφηγήματος αφήνει εντέλει στον αναγνώστη την αίσθηση μιας παράστασης, όπου η «*Μοίρα στιχούργησε το αιώνιο δράμα του Οιδίποδα και τόδωκε στην ψυχή του ανθρώπου να το παίζει απάνω στη σκηνή του κόσμου, για να διασκεδάσει ποιος ξέρει Ποιον!*».¹⁷

Η ανάπτυξη συμπλεκόμενων ή συγκρουόμενων leitmotiv –ο ύπνος, το όνειρο, η επιθυμία, η βούληση, η μοναξιά, ο έρωτας, η μυστηριακή διάσταση της φύσης, ο αρχαίος ελληνικός κόσμος, η μείξη του χριστιανικού μεγαλείου με τα στοιχεία της ελληνικής μυθολογίας, το θρακικό μεθύσι, το φίδι της αμφιβολίας, η γυναίκα ως φίδι, η σχετικότητα της γνώσης, η νιτσεϊκή εμμονή του Ορέστη να πετάξει με φτερά αητού (Ψηλορείτης), ενώ η ψυχή του διαθέτει φτερά πεταλούδας (θυμίζω, παρενθετικά, ότι ο αετός είναι το πτηνό του Ζαρατούστρα και συμβολίζει την ψυχή του, τα ουράνια πετάγματα και την περηφάνεια, που τον κάνουν να θέλει να ζει αδέσμευτος στο υπερπέραν), ο θάνατος και άλλα leitmotiv που ακούγονται όχι μόνο μεμονωμένα αλλά και σε συνδυασμούς ή σε παραλλαγές και υπαγορεύονται από τις ανάγκες έκφρασης ψυχολογικών καταστάσεων– συμβάλλει καθοριστικά στη μορφοποίηση της αφηγηματικής εξέλιξης. Αυτή η χρήση του leitmotiv μας οδηγεί απευθείας στο μυστικό της βαγκνερικής τέχνης, όπου εντέλει η μουσική φόρμα δίνει σχήμα στη δομή του δράματος και είναι η προωθητική δύναμη της δραματικής εξέλιξης. Το leitmotiv αποτελεί την ίδια την ουσία της λεκτικής ενορχήστρωσης και της οργάνωσης των

μεταφορών του κειμένου (όχημα της ανάμνησης, υποβάλλει την επιστροφή του συναισθήματος ή της αίσθησης, με αναλογία εκφράσεων, την αντίθεση καταστάσεων παρόντος και παρελθόντος, την παράταση), δημιουργεί μια μεταγλώσσα που αναπαριστά την πολλαπλότητα ή τις αντιφάσεις της ύπαρξης και κυρίως το συναίσθημα της εσωτερικής διάρκειας.¹⁸

Η διάθεση του Ορέστη να αποκτήσει υπερφυσική διάσταση εγγράφεται και αυτή με τη σειρά της όχι μόνο στον Υπεράνθρωπο του Νίτσε αλλά και στη διασταλμένη διάσταση των χαρακτήρων του βαγκνέριου δράματος. Ο Ορέστης, όμως, παραμένει διαφορετικός, λειτουργώντας περισσότερο ως σπασμένος, ακυρωμένος υπεράνθρωπος, στον οποίο δεν εναρμονίζεται εντέλει η σκέψη με τη δράση. (Η Χρυσούλα «είναι αδερφή με τις Παρθένες [...] *στανάγλυφα των Παναθηναίων*».¹⁹ η ψυχή του Ορέστη αλαφρώνει «*στις γαλερίες του Λούβρου με τα σπασμένα αγάλματα*».²⁰ εκεί μέσα στα μουσεία με τα σπασμένα αγάλματα, «*έμοιαζε φτισικό που σέρνεται σ' ένα μεγάλο δάσος το μεσημέρι. Πιο νάνος και πιο σπασμένος, έδειχνε μέσα στα μάρμαρα τα σπασμένα κ' αιώνια*».)²¹

Δομικό στοιχείο του βαγκνερικού δράματος αποτελεί, ωστόσο, και η συνένωση της αρχαϊκής μυθολογίας και της σύγχρονης ψυχολογίας. Ύστερα από την Décadence, οι μοντέρνες καλλιτεχνικές μορφές προσλαμβάνουν μυθικές δομές.²² Επιπλέον, σε βαγκνερικού τύπου ακραίες γυναικείες εκδοχές αντιστοιχούν οι γυναικείοι χαρακτήρες που στελεχώνουν το αφήγημα: η γυναίκα θυσία Χρυσούλα (Senta), στην οποία προβάλλονται και χαρακτηριστικά της Ηλέκτρας· η μοιραία γυναίκα μάγισσα Νόρα (Kundry), που συλλαμβάνεται και αναπαρίσταται παράλληλα ως βιβλική αλλά και ως ουαϊλδική Σαλώμη.

Ο Ορέστης σε αρκετά σημεία του έργου αποκαλείται ηθοποιός. Η μουσική και το θέατρο είναι διαρκώς παρόντα στην αφήγηση. Στο έργο εγκιβωτίζεται μάλιστα σκηνή από θεατρική παράσταση –συγκεκριμένα από το αττικό χορό-δραμα– όπου ο λόγος, ο χορός και η μουσική συνυπάρχουν αρμονικά. Υπογραμμίζεται η μουσικότητα του ελληνικού τοπίου στο κυμάτισμα των κορυφογραμμών στην ελληνική φύση, ενσωματώνεται το μοιρολόι της Χρυσούλας, ενώ δίνεται παράλληλα μια ειρωνική θεατρική διάσταση καρναβαλικής αποδόμησης στην τραγική μεταμφίεση του Ορέστη («*κωμικότητα καβάλα απάνω στη νεφρο-τσακίστρα Χίμαιρα*»). Σε πολλά σημεία αναδεικνύεται η οπερατική σύλληψη της σύνθεσης, αφού οι πρωταγωνιστές εκφράζουν τα αισθήματά τους με το πεζό τραγούδι που συνοδεύεται από χορό, όργανα, ενίοτε και καστανιέτες. Μια λανθάνουσα ωδή της Σαπφώς με θέμα τον αποχωρισμό ως θάνατο έρχεται στην επιφάνεια από τον σοφό Γοργία και μεταγράφεται από τον πάπυρο σε πεζολυρικό άσμα (πεζοτράγουδο). Η ωδή της Σαπφώς προαναγγέλλει, σε σκηνικό

πασχαλινής Λαμπρής, την ανάσταση του Πανός, δημιουργώντας ένα επιπλέον σκηνικό αντίστιξης του αρχαίου μύθου με τον χριστιανικό.

Στο πρώιμο τούτο αφήγημα ανιχνεύεται ένα αισθητικό αλλά και ιδεολογικό σημείο σύνδεσης του Καζαντζάκη με τον Σικελιανό, ο οποίος την ίδια χρονιά γράφει τη σημαντική διάλεξη «Παν ο Μέγας». Στην ουσία πρόκειται για ένα ακόμα σημείο τομής των δύο συγγραφέων με τον Νίτσε. «*Η τραγική θεαματικότητα της σκηνής*», όπως την ονομάζει ο Καζαντζάκης, ενισχύεται και από στοιχία του σαιξπηρικού δράματος, το φάσμα της μάνας που έρχεται να εμποδίσει τη μελλοθάνατη Χρυσούλα να κατέβει στον Άδη, τη σύνδεση του Ορέστη με τον Άμλετ κ.ά. Η μορφή του Χάρου στη σκηνή του τέλους της Χρυσούλας είναι παρμένη από την ελληνική δημοτική παράδοση. Το έργο κορυφώνεται με ένα εκτενές εγκώμιο της μουσικής, που καθρεφτίζει τα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης και «*όλα τα ξέρει*»:

Όλες τις χαρές κι όλες τις πίκρες. Κανένας δεν μπορεί να σκύψει στο στόμα ενός φλάουτου ή ενός κορνέτου ή στο αδειανό μέρος του βιολιού ανάμεσα από τις χορδές, χωρίς να ζαλιστεί. Είναι σα να σκύφτεις στην άκρη ενός γκρεμού. Ενός μαύρου κι άπατου γκρεμού όπου τυφλοπεταρίζουνε και βραχνοσκούζουν σα νυχτερίδες οι καημοί. Κ' η ψυχή κλει τα μάτια και πέφτει μέσα, με το κεφάλι μπροστά – σα λαβωμένο, σα ζαλισμένο πουλί. [...] Τα τρομπόνια τώρα κ' οι σάλπιγγες ηχούν κι αλαλάζουν τα νταούλια και το τέφι κ' οι καστανιέτες ρυθμίζουν έναν κόκκινο, τζιγγάνικο χορό. [...] Όλα τα τρομπόνια και τα νταούλια και τα τέφια υψώνουνε κολόννα μπρούτζινη τον αχό και φωνάζουνε: Δεν υπάρχει γλυκύτερο αίμα από το αίμα το εφηβικό! Δεν υπάρχει γλυκύτερο αίμα από το αίμα το εφηβικό! [...] Και τώρα-τώρα όλα τα όργανα ξεψυχούνε και λιγώνονται κι ανάμεσά τους μόνο του φλάουτου το παράπονο γρικιέται.²³

Η ιδέα της αρμονικής ποικιλότητας σύνθεσης με την υποβολή μιας απέραντης μελωδίας είναι προφανέστατα βαγκνερική. Στο παρακάτω απόσπασμα από το έργο, θα μπορούσε επίσης να ανιχνεύσει κανείς προφανείς τόνους από το «*βαγνέριο άσμα*»:

Ένας ύμνος κόκκινος, από αράθυμους και άτσαλους οργασμούς ανέβαινε από τα εφηβικά κορμιά τους με βαγνέριο κουρσάρικο ρυθμό, πνίγοντας καταφρονετικά κι απόκοτα μέσα στα μπρούτζινά του χέρια την αιώνια κλαψιάρικη μπαλάντα του δειλινού.

– Είμαστε νέοι και δυνατοί και δε φοβούμαστε την αρρώστεια και δε φοβούμαστε το Χάρο! Είμαστε ανώτεροι από τις χαρές, ανώτεροι κι από τις πίκρες! Δεν έχουμε ανάγκη από θρησκείες κι από παρηγορίες εμείς! Είμαστε νέοι και δυνατοί και σπούμε ανάμεσα στα δυο μας τα δάχτυλα το κάθε ακκουμπιστήρι που έχουνε τα γέρικα κουφάρια κ' οι μαραζάρικες καρδιές!

Είμαστε νέοι! Είμαστε νέοι!

Μέσα στο αίμα μας νοιώθουμε μερονυχτίς ένα βουητό κ' ένα αλαλητό από επιθυμίες και

ορμές και νίκες! Αναπνέομε βαθιά ωσάν τα φυτά κι ωσάν τα ζώα κι ορθωνόμαστε κορμοί διψασμένοι και πίνουμε στόμα με στόμα νεροποντές και βοριάδες και ήλιους! Αστροπελέκια δεν υπάρχουνε. Αν υπήρχανε, θα τα πίναμε κι αυτά!

Είμαστε νέοι! Είμαστε νέοι !

Και γυρνούμε μέσα στις λωτοστεφάνωτες ξηνητιές και στις ξελογιάστρες νύχτες, με θύρσους στα χέρια κι αμπελόφυλλα στα μαλλιά κι αγαπίζομε όποια γυναίκα βρούμε, γιατί το αίμα ωσάν το νέο μούστο βράζει στις φλέβες μέσα και βουά! Κ' έπειτα; Έπειτα τις παραιτούμε στους πέντε δρόμους, είμαστε δυνατοί και νέοι και σκληροί και δε μας μέλει!

Ο κόκκινος ύμνος του Πέτρου Ψηλορείτη αντιστοιχεί εδώ στον κυματισμό του ερυθρού φωτός στο βαγκνερικό μουσικόδραμα· τα μπρούτζινα χέρια του ύμνου, «ο μπρούτζινος παιάνας της νίκης»²⁴ όπως τον αποκαλεί ο συγγραφέας σε άλλο σημείο της αφήγησης, υποβάλλει ενδεχομένως και την καινοτομία του Βάγκνερ να εισαγάγει τα χάλκινα όργανα στη συμφωνία. Για τον πρώιμο Καζαντζάκη νιτσεϊστή, ο «πορφυρότατος και σκληρότατος ύμνος της Ζωής» συνοψίζει σημαντικό μέρος της καλλιτεχνικής του θεωρίας.

Η βαγκνερική προσέγγιση του έργου ανιχνεύεται, επίσης, στις «correspondances» των τεχνών, στη δόμηση της αφήγησης μέσα από τη βαγκνερική ιδέα της επενέργειας της μίας τέχνης πάνω στην άλλη. Η μουσική, ο λόγος και ο χορός συνυπάρχουν αρμονικά σ' αυτό το αφήγημα, ενώ παράλληλα έντονη είναι και η παρουσία της ζωγραφικής ως πιο αναπαραστατικής απόδοσης των συναισθημάτων: Οι κούκλες του Βελασκέζ [sic], ο περίφημος πίνακας του Μορό, «Οι μνηστήρες της Πηνελόπης», ο «Νέος με το γάντι του Τισιανού», οι Παναγίες του Ραφαήλου, οι θλιμμένες Παναγίες του Ντάλτσι, η αρχαία και η σύγχρονη γλυπτική, οι δυνατοί άντρες της Αναγέννησης κ.ο.κ. Μέσα στην παγανιστική ατμόσφαιρα του αρχαίου μύθου αναδύεται και η Νύφη του Αιώνιου Παραμυθιού, η Περσεφόνη. Η ανάδυσή της γίνεται με έντονα εικαστικές περιγραφές, οι οποίες μας παραπέμπουν στη ζωγραφική της ιταλικής Αναγέννησης και στις πολυχρωμότερες αρμονίες του Βάγκνερ, όπως τις ονομάζει ο άλλος βαγκνερικός ποιητής-πεζογράφος της ίδια εποχής, ο Επισκοπόπουλος, ο οποίος την ίδια περίοδο δημοσιεύει στα *Παναθήναια* ένα θεατροποιημένο αφήγημα με τον ανάλογο τίτλο: *Έρημες ψυχές*. Ο Παλαμάς, στις αρχές του 20ού αιώνα, επινοεί το νεολογισμό «*βαγκνερογέννητη*» γραφή» για να προσδιορίσει το «μουσικό παραλήρημα» της πρόζας των νεοελλήνων αισθητών (Επισκοπόπουλος, *Άσμα Ασμάτων*).²⁵

Ο Ερμηίτης Μουσικός του Μέλλοντος, όπως ονομαζόταν ο Βάγκνερ, φαίνεται ότι απασχόλησε αρκετά την καλλιτεχνική ομάδα των αισθητών πεζογράφων. Η γοητεία του βαγκνερικού ύφους ως νέου ύφους στην τέχνη, που προτεί-

νει τη συγχώνευση των μορφών, των ειδών και των καλών τεχνών, αποτελεί μέρος της σκηνογραφίας αρκετών αφηγημάτων του ευρωπαϊκού και του νεοελληνικού αισθητισμού, στα οποία θεματοποιείται ως σύμβολο, με ποικίλους τρόπους, και η ίδια η μορφή του γερμανού μουσουργού.²⁶

Οι δίαυλοι της εισόδου του Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική είναι βέβαιοι ποικίλοι. Ο σημαντικότερος δίαυλος της πρόσληψης του Βάγκνερ από τους αισθητές είναι χωρίς αμφιβολία –πέρα από την πρόζα του Νίτσε, τον Μποντλέρ και τον γαλλικό συμβολισμό– κατεξοχήν η πεζογραφία του Gabriele D' Annunzio. Ανάμεσα στα δύο πιο βαγκνερικά έργα του D' Annunzio, το *Il trionfo della morte* και το *Il fuoco*, σε ό,τι αφορά το εν λόγω αφήγημα του Καζαντζάκη νομίζω ότι θα διεύρυνε το ερμηνευτικό μας πεδίο μια συνανάγνωσή του με το μυθιστόρημα *Il fuoco*, ένα προκλητικό για τον νεαρό συγγραφέα ιταλικό διακείμενο.²⁷ Αν ο Καζαντζάκης αυτοβιογραφείται μέσα από τη μορφή του αντιφατικού νιτσεϊκού Ορέστη, ο οποίος εκπονεί τη φιλοσοφική του πραγματεία, όπως αναφέραμε, στο παρακμιακό Παρίσι των αρχών του 20ού αιώνα, ο D' Annunzio επίσης αυτοβιογραφείται στο πρόσωπο του νιτσεϊκού ήρωά του Stelio Effrena. Στον απόλυτο έρωτα του νεαρού ποιητή-δραματουργού Stelio Effrena με τη μεγάλη τραγωδό Foscariνα αποτυπώνονται πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία από το δεσμό του D' Annunzio με την Eleonora Duse. Ο Stelio Effrena διαμορφώνεται ως ποιητής μέσα από το ίνδαλμα του ιδεώδους ανταγωνιστή του, του Βάγκνερ. Αναλογικά με τον Ορέστη, ο οποίος εμφορείται από τις νιτσεϊκές θεωρίες στο Παρίσι, ο Stelio Effrena γίνεται ο απολογητής της βαγκνερικής θεώρησης για την τέχνη στο πολυτελές σκηνικό πλαίσιο της Βενετίας, της πόλης με τη μακρά μουσική παράδοση που προτιμούσε ο Βάγκνερ. Όπως η σύντροφος του Ορέστη, η Χρυσούλα, καταλήγει σε οδυνηρή κατάπτωση και τελικά στο θάνατο, βιώνοντας τραυματικά την οριακή ηδονική σχέση του Ορέστη με τη Νόρα, η Foscariνα συνθλίβεται ψυχικά από το σφρίγος του νεαρότερου εραστή της που ζει για την τέχνη και τη δόξα. Στο κείμενο του D' Annunzio περιγράφεται με κάθε λεπτομέρεια η ουσία της επίδρασης της μουσικής στην ποιότητα της ποιητικής λέξης, ενώ παράλληλα αναπαρίσταται και η ίδια η κηδεία του Βάγκνερ. Βέβαιοι, η σχέση του D' Annunzio με τη μουσική στο συγκεκριμένο έργο είναι πολύ πιο σύνθετη, αφού οι μουσικές αναφορές στο έργο του υπερβαίνουν κατά πολύ τις αντίστοιχες του Καζαντζάκη. Προφανείς αντιστοιχίες υπάρχουν, όμως, και στο περιεχόμενο των ένθετων ασμάτων. Ένα από τα ιντερμέδια, για παράδειγμα, αρχίζει:

Viva il forte, viva il grande...

Άλλο παράλληλο σημείο της αφήγησης του Καζαντζάκη με αυτή του D'Annunzio αποτελεί ο τρόπος της ενσωμάτωσης του αρχαίου μύθου, η βαγκνερική ανάγκη επιστροφής στις μυθικές και αρχαϊκές αρχές και δυνάμεις. Στο *Il fuoco*, όπως και στις *Σπασμένες ψυχές*, ξαναζωντανεύουν με τρόπο νιτσεϊκό (ως παραμυθία, δηλαδή, για την έκπτωση του σύγχρονου κόσμου) το αρχαίο δράμα, οι μύθοι του Οιδίποδα, της Περσεφόνης, οι ωδές της Σαπφώς.²⁸ Ο D'Annunzio, άλλωστε, εισάγει στο μυθιστόρημα τρόπους της ποίησης και της μουσικής· το ιδεώδες του είναι να γράψει έργα ποιητικά, πεζογραφία συμφωνική, με πλαστικότητα, πλούσια σε εικόνες και μουσική, προσφέροντας ένα απaráμιλλο πρότυπο ανανέωσης του ύφους στη νεοελληνική πεζογραφία του αισθητισμού.

Η αφήγηση και στα δύο έργα κυριαρχείται από τη βαγκνερική τάση συμφιλίωσης και εναρμόνισης μείζονων αντιθέσεων, του πνεύματος με την ύλη, της πραγματικότητας με το ιδανικό, της πρόζας με το στίχο, από την ανάγκη της γλώσσας να αναχθεί στο σημείο εκείνο όπου έφτασε ο Βάγκνερ τη μουσική, στην απόλυτη ταύτιση Ιδέας και ρυθμού. Οι *Σπασμένες ψυχές* και το *Il fuoco* ανήκουν στην κατηγορία εκείνη των έργων που πληθαίνουν μετά το 1890 (τα περισσότερα είναι θεατρικά) και γράφονται με την –ασύνειδη έστω– φιλοδοξία να αφομοιώσουν τη βαγκνερική μεταρρύθμιση.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Η παρούσα εργασία αποτελεί μέρος ευρύτερης μελέτης για την εικόνα του Βάγκνερ στα νεοελληνικά γράμματα.

¹ Βλ. π.χ. Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, 2005.

² Στη μελέτη αυτή δεν περιλαμβάνεται η εξέταση των θεατρικών έργων του συγγραφέα. Για τα θεατρικά, βλ. την εκτενή μονογραφία της Κυριακής Πετράκου *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο* (Αθήνα, Μίλητος, 2005). Στοιχεία της βαγκνερικής ποιητικής στον Καζαντζάκη ανιχνεύει η Ιωάννα Παπαγεωργίου, στη μελέτη της «Επιρροές της ευρωπαϊκής θεωρίας του 19ου και αρχών του 20ού αιώνα στη *Θυσία* του Νίκου Καζαντζάκη», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης

(επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, Πρακτικά Α' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 17-20 Δεκεμβρίου 1998, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, Ergo, 2002, σσ. 235-242.

³ Για την είσοδο του βαγκνερισμού στην Ελλάδα, βλ. Άννα Κατσιγιάννη, «Νεοελληνικός “Βαγκνερισμός” (Ο Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική – “θέματα για ξετύλιγμα)», στο Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, Αθήνα, Σοκόλης, 2005, σσ. 105-112.

⁴ Άννα Κατσιγιάννη, «Ο στοχαστικός αισθητής Νίκος Καζαντζάκης», *Το πεζό*

ποίηση στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930), διατριβή επί διδακτορία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001, σσ. 279-281, 543-546.

5 Δημήτρης Τζιόβας, «Ο Καζαντζάκης εκ νέου», *Το Βήμα*, 19 Αυγούστου 2007· «From being to becoming: reflections on the enduring popularity of Kazantzakis», *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 33, no 1 (2009), σσ. 83-91· Ρόντερικ Μπήτον, *Ο Καζαντζάκης μοντερνιστής και μεταμοντέρνος*, επιμ. Σ. Ν. Φιλιππίδης, Αθήνα, Πανεπιστήμιο Κρήτης – Καστανιώτης, 2009.

6 «Χριστουγεννιάτικο», *Πινακοθήκη*, τχ. 82-83 (1907-1908), σσ. 172-173.

7 Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, σσ. 21-22.

8 Γράμμα στο φίλο και συμμαθητή του Χαρίλαο Στεφανίδη (10 Μαρτίου 1903): Μάρθα Αποσκίτου-Αλεξίου, «Άγνωστα γράμματα του Νίκου Καζαντζάκη», *Αμάλθεια*, τόμ. Θ', τχ. 34 (Ιανουάριος-Μάρτιος 1978), σσ. 122-123. Πρβλ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, σ. 52.

9 «Από το Παρίσι. Ο Έλλην γλύπτης», *Νέον Άστυ*, 26 Ιουνίου 1908. Βλ. αναδημοσίευση στο περ. *Νέα Εστία* 64 (1958), σσ. 1286-1287.

10 Στη μελέτη του για τον Νίτσε, *ό.π.*, σ. 43.

11 Andreas K. Poulakidas, «The Operatic Aspects of Kazantzakis' "Broken Souls"», *Folia Neohellenica* 5 (1983), σσ. 157-173. Στη μελέτη αυτή εντοπίζονται οι αναλογίες της αφηγηματικής οργάνωσης του έργου με τη δομή του λιμπρέτου και περιλαμβάνεται μια αναλυτική περιγραφή των χαρακτήρων. Στην εισαγωγή της πρόσφατης αυτοτελούς έκδοσης του αφηγήματος, ο Βαγγέλης Αθανασόπου-

λος κάνει λόγο για μουσικές αξιώσεις της αφήγησης στο πλαίσιο της ποιητικής του αισθητισμού. Βλ. Β. Αθανασόπουλος, «Οι *Σπασμένες ψυχές* του Νίκου Καζαντζάκη», στο Νίκος Καζαντζάκης, *Σπασμένες ψυχές*, επιμ. Πάτροκλος Σταύρου, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2007, σ. 24.

12 Για την πρόσληψη του έργου από την κριτική, βλ. την υπό δημοσίευση μελέτη του Θανάση Αγάθου «*Σπασμένες ψυχές*: το "μαύρο πρόβατο" της καζαντζακικής πεζογραφίας», *Νίκος Καζαντζάκης 1957-2007, Παραμορφώσεις, παραλείψεις, μυθοποιήσεις*, Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου του Πανεπιστημίου Αθηνών, 1-3 Νοεμβρίου 2007.

13 Για την ιδεολογική, πολιτική και φιλοσοφική διαμόρφωση του πρώιμου Καζαντζάκη, βλ. Peter Bien, *Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, τόμ. Α', μτφρ. Ασπασία Δ. Λαμπρινίδου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2001, σσ. 1-68.

14 Σπέρματα της πρωτοφασιστικής ιδεολογίας στον *Πρωτομάστορα* του Καζαντζάκη ανιχνεύει ο Αντώνης Γλυτζουρής στη μελέτη του «Τα μερεμέτια του *Πρωτομάστορα*», *Αριάδνη*, Επιστημονική επιθερίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, τόμ. 14, Ρέθυμνο, 2008, σσ. 167-180.

15 «Memoire sur l'état actuel de la civilisation dans la Grèce», *Lu à la Société des Observateurs de l'homme*, le 16 Nicôse, an XI (6 janvier 1803). Par Coray.

16 Dieter Borchmeyer, «Nietzsches Wagner-Kritik und die Dialektik der Décadence», *Richard Wagner 1883-1983*, Στουτγάρδη, Ursula Müller, 1984, σσ. 207-228. Πρβλ. Dieter Bremer, «Από τον μύθο στο μουσικό δράμα. Βάγκνερ, Νίτσε και η ελληνική τραγωδία», *Ο Βάγκνερ και η Ελλάδα*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1992 (Κύκλος Βάγκνερ, Έκδοση του Με-

γάρου Μουσικής Αθηνών σε συνεργασία με το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), σσ. 123-161.

17 *Νομμός*, τχ. 359.

18 Για μια κωδικοποίηση της έννοιας του leitmotiv, βλ. Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, σσ. 155-156, 539. Θεωρητική βιβλιογραφία για τη βαγκνερική ποιητική περιέχεται στη μελέτη μου «Νεοελληνικός “Βαγνερισμός” (Ο Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική – “θέματα για ξετύλιγμα”)», *ό.π.*

19 *Νομμός*, τχ. 356.

20 *Νομμός*, τχ. 365.

21 *Νομμός*, τχ. 373. Στο σημείο αυτό, ένα ολόκληρο απόσπασμα από το «Χριστουγεννιάτικο» ενσωματώνεται στην αφήγηση.

22 Βλ. Bremer, «Από τον μύθο στο

μουσικό δράμα. Βάγκνερ, Νίτσε και η ελληνική τραγωδία», σσ. 160-161.

23 *Νομμός*, τχ. 378.

24 *Νομμός*, τχ. 358.

25 Άννα Κατσιγιάννη, «Νεοελληνικός “Βαγνερισμός” (Ο Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική – “θέματα για ξετύλιγμα”)», σ. 110.

26 Για τη χρήση του Βάγκνερ ως θεματικού μοτίβου αλλά και για την ανατροπή του στη γαλλική λογοτεχνία, βλ. Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, σ. 70.

27 Το *Il fuoco* εκδίδεται το 1900 και μεταφράζεται στα γαλλικά το 1901.

28 Μέσα από τα αναγνωστικά τούτα δίκτυα ανοίγονται πολλαπλά πεδία ανάγνωσης του αρχαίου μύθου στον πρώιμο Καζαντζάκη, τα οποία διαπλέκονται και με τη φροϋδική θεωρία.

ABSTRACT

ANNA KATSIGIANNH: Wagner in the early narrative work of Nikos Kazantzakis

Broken Souls (*Spasmenes Psyche*) by Nikos Kazantzakis is one of his early works of fiction, written in the atmosphere of Decadence, whose structure is dominated by the heteroglossic coexistence of elements of the libretto and the prose narrative. The author, with the use of leitmotiv, seeks to create a suggestive language to convey, as Wagner did in music, the relation between Idea and Rhythm. The work constitutes a milestone bordering on Kazantzakis' subsequent artistic and ideological development. This paper focuses on the style and ideology of the novel, which incorporates / absorbs several elements of the poetic in Wagnerian melodrama (tendency to investigate and record the primitive state of the soul, the direct data of conscience, unity of the arts in a harmonic whole, co-operation between music and Logos, dance and painting, interlinking of symphonic and repeated motifs – leitmotiv, syncretism of paganism and the myth of Christianity, nationalistic ideology etc.). Even from his early prose, Kazantzakis is creatively preoccupied with Wagner – as a gifted composer and also as a thinker-philosopher. Reception of the German composer occurs mainly through the work of Nietzsche, the prose of aesthetics (D'Annunzio etc.), the experience of performances of Wagnerian melodrama, and less through French or German philology.