



Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών  
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών  
Φιλοσοφία και Τέχνες (ΦΙΤ)

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία  
«Η Μουσική ως Μεταφυσική των Ήχων: Η Σκέψη του Φρίντριχ  
Νίτσε για τη Μουσική και τον φιλοσοφικό της ρόλο»

Αικατερίνη Παύλου

A.M.531014

Επιβλέπων καθηγητής: Δημήτριος Δακρότσης

Βέροια, Ιούνιος, 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

«Η Μουσική ως Μεταφυσική των Ήχων: Η Σκέψη του Φρίντριχ  
Νίτσε για τη Μουσική και τον φιλοσοφικό της ρόλο»

Αικατερίνη Παύλου

A.M.531014

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Δημήτριος Δακρότσης

«Διδάκτωρ Φιλοσοφίας ΕΑΠ»

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Αλέξιος Πέτρου

«Διδάκτωρ Φιλοσοφίας Πανεπιστήμιο  
Λευκωσίας»

Βέροια, Ιούνιος, 2026

«Ευχαριστίες»

Θα ήθελα να εκφράσω την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη προς το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο για την πολύτιμη δυνατότητα που μου παρασχέθηκε για τη συνέχιση των μεταπτυχιακών μου σπουδών, μια εμπειρία καθοριστική για την ακαδημαϊκή μου συγκρότηση, την προσωπική μου ανάπτυξη, καθώς και για το σύνολο των εμπειριών και γνώσεων που αποκόμισα κατά τη διάρκεια αυτής της πορείας.

Ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα αποκτά αξία κυρίως μέσα από τους ανθρώπους που το στελεχώνουν. Για τον λόγο αυτό, αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω το διοικητικό προσωπικό και το διδακτικό προσωπικό του ΕΑΠ και ιδιαίτερα τον κ. Βλαχάκη Γεώργιο, για τη συνεχή στήριξη, τη συνεργασία και την καθοδήγηση που μου προσέφεραν καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Με βαθιά συγκίνηση και απεριόριστη ευγνωμοσύνη αποδίδω τις θερμότερες ευχαριστίες μου στον Επιβλέποντα Καθηγητή μου, κ. Δημήτρη Δακρότση, για την αμέριστη επιστημονική του καθοδήγηση, την ακούραστη υποστήριξη του διότι υπήρξε φάρος γνώσης και έμπνευσης καθ' όλη την διάρκεια της μεταπτυχιακής μου πορείας με τις χρήσιμες παρατηρήσεις, φωτίζοντας κάθε βήμα της ακαδημαϊκής και προσωπικής μου εξέλιξης με την συμβολή του στην ολοκλήρωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Τέλος, θα ήθελα να αφιερώσω αυτή τη διπλωματική εργασία στον σύζυγό μου, Κωνσταντίνο Συριοπούλο, με απέραντη αγάπη και βαθιά ευγνωμοσύνη. Υπήρξε σταθερός συνοδοιπόρος σε όλη αυτή τη διαδρομή, προσφέροντάς μου αδιάκοπη στήριξη, κατανόηση και ενθάρρυνση, ακόμη και στις πιο απαιτητικές και δύσκολες στιγμές. Η υπομονή του, η πίστη του σε μένα και η έμπρακτη βοήθειά του αποτέλεσαν πηγή δύναμης και κίνητρο για να συνεχίσω. Χωρίς τη δική του παρουσία και συμβολή, η ολοκλήρωση αυτού του στόχου και η πραγματοποίηση αυτού του ονείρου δεν θα ήταν εφικτή.

## Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τον ρόλο και τη σημασία της μουσικής στη φιλοσοφική σκέψη του Φρίντριχ Νίτσε, αναδεικνύοντάς την ως αισθητικό και μεταφυσικό φαινόμενο. Για τον Νίτσε, η μουσική δεν είναι απλώς μία τέχνη, αλλά αποτελεί βασικό μέσο κατανόησης της ύπαρξης και του κόσμου, εκφράζοντας αλήθειες που υπερβαίνουν τα όρια του λόγου. Η διπλωματική εργασία διερευνά τη συμβολή της μουσικής στη διαμόρφωση της νιτσεϊκής κοσμοαντίληψης και τη λειτουργία της ως φιλοσοφικής κατηγορίας, που συνδέεται άμεσα με τη βιωματική εμπειρία του Είναι. Η ανάλυση επικεντρώνεται στη θεωρία του διονυσιακού και του απολλώνιου, όπως παρουσιάζεται στη *Γέννηση της Τραγωδίας*. Η μουσική εξετάζεται ως κύρια έκφραση της διονυσιακής αρχής, δηλαδή της άμεσης εμπειρίας της ζωής, της μέθης, της υπέρβασης του ατομικού εγώ και της συμφιλίωσης με το τραγικό στοιχείο της ύπαρξης. Παράλληλα, εξετάζεται η λειτουργική συνύπαρξη του απολλώνιου στοιχείου, το οποίο προσφέρει μορφή και όριο, καθιστώντας δυνατή την καλλιτεχνική έκφραση του χάους. Επίσης, αναλύεται η σχέση της μουσικής με το τραγικό πνεύμα της αρχαιοελληνικής τέχνης, όπου η ένταση μεταξύ διονυσιακού και απολλώνιου οδηγεί σε ανώτερη αισθητική και υπαρξιακή σύνθεση.

Η διπλωματική εργασία δίνει έμφαση στην προσωπική σχέση του Νίτσε με τη μουσική, τόσο ως φιλόσοφου όσο και ως δημιουργού. Εξετάζεται η στενή αλλά και συγκρουσιακή σχέση του με τον Ρίχαρντ Βάγκνερ, που ξεκίνησε με θαυμασμό και προσδοκία αναγέννησης της τραγωδίας μέσω της μουσικής, αλλά κατέληξε σε ρήξη. Αυτή η μεταστροφή ερμηνεύεται ως ένδειξη φιλοσοφικής ωρίμανσης και απομάκρυνσης του Νίτσε από κάθε μορφή μεταφυσικής παρηγοριάς ή ιδεολογικής χειραγώγησης της τέχνης.

Τέλος, η διπλωματική εργασία εξετάζει τη μουσική ως έκφραση της δημιουργικής υπέρβασης, συνδέοντάς την με κεντρικές νιτσεϊκές έννοιες όπως ο υπεράνθρωπος και η αιώνια επιστροφή. Η μουσική αναδεικνύεται ως πεδίο αυτοπραγμάτωσης και αυτοθέσμησης, μέσα από το οποίο ο άνθρωπος μπορεί να υπερβεί τα όριά του αγκαλιάζοντας τη ζωή σε όλο της το εύρος, ακόμη και στις πιο τραγικές της στιγμές.

### Λέξεις - Κλειδιά

Νιτσεϊκή Φιλοσοφία, Τέχνη, Διονυσιακό, Απολλώνιο, Θέλημα, Μουσική, Δημιουργία, Μεταφυσικό, Αισθητική, Αξίες, Υπαρξιακό, Μελωδία, Τραγωδία

## Abstract

This dissertation examines the role and significance of music in the philosophical thought of Friedrich Nietzsche, highlighting it as both an aesthetic and a metaphysical phenomenon. For Nietzsche, music is not merely an art form, but a fundamental means of understanding existence and the world, expressing truths that transcend the limits of language. The dissertation explores the contribution of music to the formation of Nietzsche's worldview and its function as a philosophical category directly connected to the lived experience of Being. The analysis focuses on the theory of the Dionysian and the Apollonian as presented in *The Birth of Tragedy*. Music is examined as the primary expression of the Dionysian principle, namely the immediate experience of life, intoxication, the transcendence of the individual ego, and reconciliation with the tragic dimension of existence. At the same time, the functional coexistence of the Apollonian element is analyzed, as it provides form and limitation, making the artistic expression of chaos possible. Furthermore, the relationship between music and the tragic spirit of ancient Greek art is examined, where the tension between the Dionysian and the Apollonian leads to a higher aesthetic and existential synthesis.

The dissertation places particular emphasis on Nietzsche's personal relationship with music, both as a philosopher and as a creator. It examines his close yet conflict ridden relationship with Richard Wagner, which began with admiration and the expectation of a rebirth of tragedy through music, but ultimately ended in rupture. This shift is interpreted as an indication of Nietzsche's philosophical maturation and his distancing from all forms of metaphysical consolation or ideological manipulation of art.

Finally, the dissertation examines music as an expression of creative transcendence, linking it to central Nietzschean concepts such as the Übermensch and eternal recurrence. Music emerges as a field of self-realization and self-legislation, enabling human beings to transcend their limits by embracing life in its entirety, even in its most tragic moments.

## Keywords

Nietzschean Philosophy, Art, Dionysian, Apollonian, Will, Music, Creation, Metaphysical, Aesthetics, Values Existential Melody Tragedy

## Περιεχόμενα

|                                                                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Περίληψη .....                                                                                                                                                                        | v   |
| Abstract .....                                                                                                                                                                        | vi  |
| Περιεχόμενα.....                                                                                                                                                                      | vii |
| Εισαγωγή .....                                                                                                                                                                        | 1   |
| 1. Λίγα λόγια για τον Νίτσε .....                                                                                                                                                     | 2   |
| 1.1 Τέχνη και επιστήμη υπό το πρίσμα της ερμηνευτικής προοπτικής .....                                                                                                                | 6   |
| 2. Οι φιλοσοφικές ρίζες της αισθητικής του Φρίντριχ Νίτσε. Από τον Σοπενχάουερ στη<br>μουσική του κόσμου ως βούληση και παράσταση. ....                                               | 8   |
| 2.1 Απολλώνια και Διονυσιακή δυαδικότητα και ο ρόλος της ελληνικής τραγωδίας.....                                                                                                     | 12  |
| 2.2 Η Απολλώνια Κυριαρχία στην Ελληνική Τέχνη: Η Σταδιακή Ένωση Απολλώνιου<br>και Διονυσιακού Στοιχείου .....                                                                         | 16  |
| 2.3 Η Διονυσιακή Εκστατική Έκφραση στην Τέχνη.....                                                                                                                                    | 17  |
| 2.4 Η Ζωντανή Δύναμη της Μουσικής στην Εκτέλεση και την Ακρόαση .....                                                                                                                 | 18  |
| 2.5 Η Απολλώνεια Μουσική κατά τον Νίτσε: Σταθερότητα, Συμβολισμός και Έλεγχος<br>.....                                                                                                | 19  |
| 2.5.1 Η Διονυσιακή Μουσική και η Σπανιότητα της Ουσίας της .....                                                                                                                      | 21  |
| 2.5.2 Η Διονυσιακή Αποθέωση της Γερμανικής Μουσικής: Ο Νίτσε και ο Βάγκνερ στη<br>Γέννηση της Τραγωδίας.....                                                                          | 21  |
| 3. Η μουσική ως δημιουργία αξιών και υπερνίκης .....                                                                                                                                  | 25  |
| 3.1 Η Πνευματική Εξέλιξη του Φρίντριχ Νίτσε και η Μεταστροφή του από τον<br>Θαυμασμό στον Κριτικό Αποχωρισμό από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ: Ένα Σύμπτωμα της<br>Φιλοσοφικής Ωρίμανσης ..... | 31  |
| 3.2 Ο Ζαρατούστρα και η συγκρότηση της ώριμης φιλοσοφίας του Νίτσε .....                                                                                                              | 36  |
| 4. Τα κείμενα του 1888: Η καθαρή αποδόμηση .....                                                                                                                                      | 44  |
| 4.1 Η Υπόθεση Βάγκνερ ως κορύφωση της ύστερης νιτσεϊκής φιλοσοφίας .....                                                                                                              | 44  |
| 4.2 Η βαγκνερική τέχνη ως πολιτισμική τεχνολογία .....                                                                                                                                | 45  |
| 4.3 Η ρήξη ως έκφραση φιλοσοφικής ωρίμανσης .....                                                                                                                                     | 47  |
| 5. Νίτσε και Χάιντεγκερ: Η Αμφισβητησιμότητα της Αλήθειας και το Πρόβλημα της<br>Αλήθειας ως Α-λήθεια .....                                                                           | 51  |
| 5.1 Προς μια μη-μεταφυσική κατανόηση της αλήθειας .....                                                                                                                               | 53  |
| 5.2 Μουσική, τραγικότητα και μηδενισμός στη νιτσεϊκή φιλοσοφία.....                                                                                                                   | 55  |
| 5.3 Συγκριτική ερμηνεία: Σάιμον Μέι και Αλέξανδρου Νεχαμά .....                                                                                                                       | 58  |
| 6. Διόνυσος και Απόλλων μέσα από το Εικονικό και το Πραγματικό: Η Ανάγνωση του<br>Ντελέζ στον Νίτσε .....                                                                             | 60  |
| Συμπεράσματα .....                                                                                                                                                                    | 67  |
| Βιβλιογραφικές αναφορές.....                                                                                                                                                          | 68  |

## Εισαγωγή

Ο Φρίντριχ Νίτσε (1844–1900) άσκησε σημαντική επιρροή στη φιλοσοφία του εικοστού αιώνα και συνεχίζει να εμπνέει νέες ιδέες σε όλα τα πεδία της φιλοσοφικής έρευνας. Επιδίωξε να αμφισβητήσει καθιερωμένες αντιλήψεις και να μετασχηματίσει τόσο την κατανόηση της ύπαρξης όσο και τον τρόπο ζωής. Στο πλαίσιο της επίτευξης αυτού του στόχου, εισήγαγε νέες προσεγγίσεις, πρότεινε διαφορετικά ερμηνευτικά σχήματα και ανέπτυξε πρωτότυπα κριτήρια αξιολόγησης της ανθρώπινης ύπαρξης.

Η διπλωματική εργασία στοχεύει κυρίως σε δύο επίπεδα: να αναδείξει τις κεντρικές πτυχές της φιλοσοφικής σκέψης του Νίτσε σε σχέση με την μουσική, καθώς αυτή αποτελεί κεντρικό άξονα για την κατανόηση της αισθητικής, της μεταφυσικής και της θεώρησης του για την ζωή· καθώς επίσης να υπογραμμίσει τη διαρκή επίδραση των ιδεών, των έργων και των φιλοσοφικών του επιδιώξεων στη σύγχρονη φιλοσοφία. Από τη θαυμαστική αφοσίωση έως την οξεία κριτική, η πορεία του Νίτσε απέναντι στον Βάγκνερ αποτυπώνει την αποδέσμευση της φιλοσοφίας του από τη μεταφυσική και τον ρομαντισμό, προάγοντας τη μουσική ως έκφραση ζωτικότητας και σωματικής εμπειρίας. Στη φιλοσοφική παράδοση της Δύσης, η ενασχόληση με το ζήτημα της αλήθειας αποτελεί πάντα ένα κεντρικό άξονα στοχασμών κορυφαίων φιλοσόφων. Μέσα από τη μελέτη της φιλοσοφίας του Νίτσε, ο Χάιντεγκερ διερευνά κατά πόσο η κατανόηση της αλήθειας ως ορθότητας μπορεί να υπερβεί τα όρια του πλατωνισμού και να επανεμφανιστεί ως μια ελληνική, οντολογική εμπειρία της φανέρωσης και της απόκρυψης, όπου η αλήθεια συνδέεται άρρηκτα με τη σχέση ανθρώπου-κόσμου και τη βαθύτερη αποκάλυψη του Είναι. Η ανάλυση αυτής της σχέσης, φωτίζει το διάλογο μεταξύ μεταφυσικής παράδοσης και οντολογικής εμπειρίας της αλήθειας. (Heidegger, 1998, σ.σ. 136-148). Η αντίθεση Διόνυσου και Απόλλωνα στον Φρίντριχ Νίτσε φωτίζεται μέσα από το εικονικό και το πραγματικό του Ζιλ Ντελέζ αποκαλύπτοντας την αδιάκοπη ροή δυνάμεων που δημιουργούν τις μορφές της ύπαρξης (Cox, 2006, σ. 507). Η φιλοσοφική ενδοσκόπηση του Νίτσε λειτουργεί ως πλαίσιο για την κατανόηση των ορίων και των δυνατοτήτων της έρευνας, οδηγώντας σε μια διπλωματική που δεν αποδίδει απλώς απαντήσεις, αλλά καλλιεργεί την κριτική και αναστοχαστική σκέψη.

## 1. Λίγα λόγια για τον Νίτσε

Η ανάλυση της βιογραφικής και πνευματικής διαδρομής του Φρίντριχ Νίτσε κρίνεται ουσιώδης για την κατανόηση της σκέψης του, δεδομένου ότι η πνευματική του εξέλιξη χαρακτηρίζεται από μια έντονη μεταστροφή: από έναν βαθιά θρησκευόμενο χριστιανό της νεότητάς του μετατρέπεται σε έναν οξύ και ειρωνικό επικριτή του χριστιανισμού, υιοθετώντας μια στάση που προσεγγίζει τον αντιθεολογικό στοχασμό (Broggi, 2018, σ. 1).

Η ενασχόληση με τη θρησκεία στο πλαίσιο της νιτσεϊκής φιλοσοφίας είναι αναγκαία, ακόμη και σε θεματικές που δεν σχετίζονται άμεσα με αυτήν (όπως η μουσική), καθώς η κριτική του προς τον χριστιανισμό συγκαταλέγεται μεταξύ των πιο καθοριστικών παρεμβάσεων στη νεότερη φιλοσοφία. Ωστόσο, η σημασία αυτής της κριτικής δεν έγκειται αποκλειστικά στην επιρροή της. Ο Νίτσε διαμορφώνει τις θέσεις του μέσα από τη συστηματική του κατάρτιση στη θεολογία και την κλασική φιλολογία, εντάσσοντάς τες σε ένα συνεκτικό και φιλοσοφικά τεκμηριωμένο πλαίσιο. Επιπλέον, η έννοια της θρησκείας δεν αποτελεί δευτερεύον στοιχείο, αλλά βρίσκεται στον πυρήνα της σκέψης του. Συνεπώς, οποιαδήποτε προσπάθεια κατανόησης του έργου του, προϋποθέτει την ανάλυση του τρόπου με τον οποίο ο ίδιος αντιλαμβάνεται τον ρόλο της θρησκείας στον ανθρώπινο κόσμο (Broggi, 2018, σ. 1). Αξίζει, ωστόσο, να διευκρινιστεί ότι η αντίθεσή του προς τον χριστιανισμό δεν περιορίζεται στο ζήτημα της αλήθειας ή της αναλήθειας του. Ο Νίτσε θεωρεί ότι οι ανθρώπινες κοινωνίες, εν γένει, στηρίζονται σε κατασκευές και αυταπάτες, γεγονός που καθιστά ανεπαρκή μια απλή απόρριψη της θρησκείας ως «ψευδούς». Παράλληλα, δεν απορρίπτει συλλήβδην κάθε θρησκευτικό φαινόμενο, αναγνωρίζοντας την πολιτισμική και αισθητική αξία ορισμένων εκφάνσεών του, όπως η μουσική της χριστιανικής παράδοσης ή οι διονυσιακές πρακτικές της αρχαίας Ελλάδας (Broggi, 2018, σ.σ. 1-2). Η βασική του ένσταση εντοπίζεται κυρίως στο επίπεδο της ηθικής: ο Νίτσε εκφράζει έντονη αποστροφή απέναντι στη χριστιανική ηθική, την οποία θεωρεί αισθητικά και υπαρξιακά υποβαθμιστική. Κατά την άποψή του, η ηθική αυτή εξακολουθεί να επηρεάζει βαθιά την ευρωπαϊκή κοινωνία, ακόμη και σε συνθήκες εκκοσμίκευσης, όπου η πίστη στον Θεό έχει υποχωρήσει (Broggi, 2018, σ.2).

Η πρώτη βιογραφική συγκρότηση του Φρίντριχ Νίτσε εγγράφεται σε ένα πλέγμα οικογενειακών απωλειών, θεολογικού περιβάλλοντος και παιδαγωγικών μετατοπίσεων, το οποίο λειτουργεί ως προϋπόθεση για τη διαμόρφωση της μετέπειτα στοχαστικής του

φυσιογνωμίας. Η γέννηση στο Ρέκεν (1844) και η ένταξη σε λουθηρανικό οικογενειακό πλαίσιο, με πατέρα πάστορα και παππού εφημέριο, συγκροτούν ένα αρχικό καθεστώς θρησκευτικής κανονικότητας, το οποίο αποσταθεροποιείται πρόωρα μέσω διαδοχικών θανάτων (πατέρα και αδελφού), εισάγοντας μια εμπειρική τομή απώλειας και ασυνέχειας στο πεδίο της υποκειμενικής συγκρότησης. Η μετακίνηση στο Νάουμπουργκ και η μετέπειτα φοίτηση στο Πφόρτα (1858–1864) συνιστούν θεσμική επανατοποθέτηση εντός ενός αυστηρού παιδαγωγικού καθεστώτος, όπου η κλασική φιλολογία, η λογοτεχνική πρόσληψη και η πρώιμη φιλοσοφική γραφή λειτουργούν ως μηχανισμοί διαμόρφωσης ενός ερμηνευτικού ύφους ήδη προσανατολισμένου προς την αποσπασματικότητα και τον στοχαστικό αφορισμό (Ansell-Pearson, 2006, σ. 2).

Η γνωσιακή του πορεία στη Λειψία, με έμφαση στην κλασική φιλολογία, συμπίπτει με την πρόσληψη της σκέψης του Άρθουρ Σοπενχάουερ, στοιχείο που λειτουργεί ως κρίσιμο σημείο θεωρητικής αναδιάταξης των φιλοσοφικών του προσανατολισμών. Το σύνολο της περιόδου συγκροτείται ως πεδίο έντασης μεταξύ θεσμικής επιστημονικής ένταξης, σταδιακής υποκειμενικής αποσύνδεσης από θρησκευτικές και οικογενειακές δομές και πρώιμης φιλοσοφικής αναπλαισίωσης μέσω της επαφής με τον σκεπτικισμό της σοπενχαουερικής παράδοσης (Ansell-Pearson, 2006, σ. 3).

Η σοπενχαουερική φιλοσοφία, όπως συγκροτείται στο *Ο Κόσμος ως Βούληση και Παράσταση*, θεμελιώνει μια μεταφυσικά εδραιωμένη απαισιοδοξία, σύμφωνα με την οποία η ύπαρξη στερείται τελεολογικού προσανατολισμού και εγγενούς νοήματος. Εντός αυτού του πλαισίου, η δυνατότητα υπέρβασης της υπαρξιακής οδύνης δεν εντοπίζεται σε καμία μορφή κοσμικής δικαίωσης, αλλά αποκλειστικά είτε στην ασκητική άρνηση της βούλησης είτε στη μετατόπιση προς την αισθητική πρόσληψη του κόσμου, με τη μουσική να αναδεικνύεται ως το πλέον άμεσο και μη αναπαραστασιακό μέσο μερικής υπέρβασης της βουλητικής δέσμευσης. Η πρόσληψη αυτής της φιλοσοφίας από τον Νίτσε συνιστά καίριο σημείο διαμόρφωσης της πρώιμης κριτικής του προς την ακαδημαϊκή και φιλολογικό-επιστημονική παράδοση, στο μέτρο που ενισχύει μια ριζική καχυποψία απέναντι στις θεσμοποιημένες μορφές γνώσης και την επιστημονική τους κανονιστικότητα. Η εν λόγω θεωρητική μετατόπιση εγγράφεται σε ένα πλαίσιο εντεινόμενης αμφισβήτησης της δυνατότητας των πανεπιστημιακών λόγων να παράγουν μη αναγωγίσιμη αλήθεια, οδηγώντας σε προσωρινή σκέψη αποχώρησης από τον ακαδημαϊκό βίο. Ωστόσο, η ένταξή του στο Πανεπιστήμιο της Βασιλείας ως καθηγητή κλασικής φιλολογίας συνιστά θεσμική ανακοπή αυτής της ρήξης, επανατοποθετώντας τον

εντός του ακαδημαϊκού πεδίου και ταυτόχρονα σηματοδοτώντας μια διαδικασία ανασυγκρότησης της ταυτότητάς του, η οποία εκδηλώνεται και μέσω της αποποίησης της πρωσικής υπηκοότητας υπέρ μιας ευρύτερης ευρωπαϊκής αυτό-κατανόησης (Broggi, 2018, σ. 6).

Η πρώτη ακαδημαϊκή και διανοητική συγκρότηση του Φρίντριχ Νίτσε εγγράφεται σε ένα πεδίο εντάσεων μεταξύ φιλολογικής μεθοδολογίας, κριτικής πρόσληψης της γνώσης και αναδυόμενης θεωρητικοποίησης της αναγνωστικής πράξης ως στοχαστικής τεχνολογίας. Η μελέτη του έργου του Φρίντριχ Άλμπερτ Λάνγκε, και ειδικότερα της *Ιστορίας του Υλισμού*, λειτουργεί ως κρίσιμο σημείο εννοιολογικής τροφοδότησης, το οποίο ο Νίτσε αναγνωρίζει ως «θησαυρό ιδεών», σηματοδοτώντας τη διαμόρφωση μιας πρώιμης κριτικής ευαισθησίας απέναντι στον φιλοσοφικό υλισμό. Παράλληλα, η ενασχόληση με τον Διογένη Λαέρτιο όπου βραβεύεται το 1867 και η στρατιωτική θητεία, συγκροτούν ετερογενείς εμπειρικούς άξονες που εντάσσονται στη διαδικασία θεσμικής και πνευματικής διαμόρφωσης. Η ανάληψη της έδρας κλασικής φιλολογίας στη Βασιλεία (1869), παρά την απουσία ολοκληρωμένης διατριβής, σηματοδοτεί μια μορφή ακαδημαϊκής νομιμοποίησης που δεν εδράζεται αποκλειστικά σε παραδοσιακά ακαδημαϊκά τεκμήρια, αλλά στη συγκυριακή αναγνώριση της φιλολογικής του επάρκειας. Στο επίπεδο της θεωρητικής στάσης, η κριτική του στη σχολαστικότητα της φιλολογίας δεν συνεπάγεται απόρριψη της μεθόδου, αλλά αναδιάταξη της λειτουργίας της ανάγνωσης ως εντατικής, αργής και ερμηνευτικά κορεσμένης πρακτικής. Η αναγνωστική πράξη συγκροτείται ως τεχνική προσοχής και επιβράδυνσης, αντιπαρατιθέμενη στη νεωτερική επιτάχυνση της πληροφορίας, ενώ η κατανόηση προϋποθέτει διαδικασία βαθμιαίας ενσωμάτωσης και στοχαστικής επεξεργασίας. Η εν λόγω σύλληψη της ανάγνωσης εγγράφεται ως πρώτη μορφή κριτικής επιστημολογίας, όπου η γνώση δεν ταυτίζεται με την ποσότητα πρόσληψης αλλά με την ποιότητα ερμηνευτικής επεξεργασίας (Ansell-Pearson, 2006, σ. 3).

Η περίοδος 1868-1873 στη βιογραφική και πνευματική συγκρότηση του Φρίντριχ Νίτσε εγγράφεται σε ένα πεδίο αλληλοδιαπλοκής καλλιτεχνικής αφοσίωσης, ακαδημαϊκής θεσμικότητας, σωματικής παθολογίας και θεωρητικής ριζοσπαστικοποίησης. Η σχέση με τον Ρίχαρντ Βάγκνερ και την Κοσίμα φον Μπούλο στο Τρίμπσχεν συγκροτεί αρχικά ένα καθεστώς πνευματικής ταύτισης και ενθουσιώδους προσχώρησης, το οποίο στη συνέχεια μετασηματίζεται σε αναλυτική απόσταση, με τον Βάγκνερ να επανασηματοδοτείται ως διαγνωστικό σύμπτωμα της νεωτερικής πολιτισμικής παθολογίας. Παράλληλα, η ακαδημαϊκή

δραστηριότητα της περιόδου (διαλέξεις περί Σωκράτη, τραγωδίας και διονυσιακής κοσμοθεωρίας) προαναγγέλλει τη συγκρότηση του έργου: *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, στο οποίο η τέχνη, η φιλοσοφία και η φιλολογική γνώση, συμπλέκονται σε ένα υβριδικό εννοιολογικό πεδίο. Η εμπειρία του Γαλλο-Πρωσικού Πολέμου, η νοσηρότητα και οι χρόνιες σωματικές διαταραχές εγγράφονται ως παράλληλο βιο-σωματικό καθεστώς, το οποίο διαμεσολαβεί τη συγγραφική παραγωγή και εντείνει τον αποσπασματικό χαρακτήρα της. Η δημοσίευση της *Γέννησης της Τραγωδίας* και η επακόλουθη θεσμική απόρριψη από την φιλολογική κοινότητα, συμπεριλαμβανομένης της ρήξης με τον Φρήντριχ Βίλχελμ Ρίτσλ, σηματοδοτούν την αποδιάρθρωση της ακαδημαϊκής του ένταξης και τη μετάβαση σε καθεστώς πνευματικής απομόνωσης. Η συγγραφική δραστηριότητα της επόμενης περιόδου (1873), με έργα όπως *Περί Αλήθειας και Ψεύδους σε Μη Ηθική Έννοια* και οι *Άκαιροι Στοχασμοί*, συγκροτείται ως διαδικασία εντατικής εννοιολογικής παραγωγής, όπου η γραφή λειτουργεί ως μηχανισμός εκφόρτισης και αναδιάταξης ενδοψυχικών εντάσεων, εντός ενός πλαισίου περιορισμένης δημοσίευσης και αποσπασματικής ολοκλήρωσης (Ansell-Pearson, 2006, σ. 4).

Ο Νίτσε αναφέρεται στα κείμενα του στην σύγχρονη εποχή, όπου οι παλιές μεταφυσικές και θρησκευτικές βεβαιότητες έχουν χάσει την ισχύ τους, και ότι ο άνθρωπος βιώνει βαθιά αβεβαιότητα και απώλεια προσανατολισμού. Μέσα σε αυτήν την κρίση, ο Νίτσε θεωρεί ότι η τέχνη και η αισθητική μπορούν να λειτουργήσουν ως τρόποι που μετασχηματίζουν τη ζωή όχι απαραίτητα σε «δικαιολογημένη», αλλά σίγουρα σε περισσότερο «υποφερτή και δημιουργική». Για τον Νίτσε, η τέχνη μας μαθαίνει να βλέπουμε ακόμη τα αναγκαία, αλλά και τα δύσκολα της ζωής ως κάτι όμορφο, οδηγώντας σε μια στάση αποδοχής του πεπρωμένου (*amor fati*).<sup>1</sup> Όταν οι βεβαιότητες καταρρέουν, η τέχνη επιτρέπει την ανάπτυξη νέων τρόπων θέασης, ακρόασης και κατανόησης του κόσμου, καλλιεργώντας ευαισθησία και φαντασία. Ο ίδιος ο Νίτσε, με τα πρωτότυπα φιλοσοφικά του γραπτά, αποτελεί παράδειγμα αυτής της δημιουργικής προσέγγισης. Αυτές οι αλλαγές ξεκινούν από τα άτομα και διοχετεύονται προς το σύνολο και όχι αντίστροφα. Η τέχνη δεν αποτελεί για τον φιλόσοφο μια πολυτέλεια ή διαφυγή από τον κόσμο, αλλά έναν ουσιαστικό τρόπο να ζήσουμε με νόημα μέσα σε έναν κόσμο χωρίς απόλυτες βεβαιότητες (Göddde κ.ά., 2023, σελ. viii).

---

<sup>1</sup> Ο Νίτσε συνδέει το *amor fati* με την ιδέα της αιώνιας επιστροφής: αν η ζωή σου επαναλαμβανόταν άπειρες φορές, θα την ήθελες ακριβώς ίδια; Το *amor fati* είναι το «ναι» σε αυτή την ερώτηση. Όχι μόνο στις χαρές, αλλά και στα λάθη, τις απώλειες, τον πόνο.

## 1.1 Τέχνη και επιστήμη υπό το πρίσμα της ερμηνευτικής προοπτικής

Σύμφωνα με τον Νίτσε, κάθε ζήτημα πρέπει να επανεκτιμάται με βάση τις συγκεκριμένες συνθήκες στις οποίες εξετάζεται. Ο Νεχαμάς συνδέει τη δυσκολία που προκαλούν τέτοιου είδους ερμηνευτικές προσεγγίσεις με τον προοπτικισμό του Γερμανού φιλόσοφου (Νεχαμάς, 1985, σελ.20). Ο προοπτικισμός υποστηρίζει ότι κάθε άποψη αποτελεί ερμηνεία και ότι μπορεί να υπάρχουν πολλαπλές, διαφορετικές ερμηνείες για το ίδιο θέμα. Ο Γερμανός φιλόσοφος θεωρεί πως δεν υφίσταται αντικειμενικό κριτήριο για το ποια ερμηνεία είναι «ορθή». Εύλογα, τίθεται το ερώτημα: γιατί η δική του άποψη να μην θεωρείται απλώς μία ακόμη πιθανή ερμηνεία; Παρ' όλα αυτά, ο Νεχαμάς υπογραμμίζει ότι ορισμένες ερμηνείες προσφέρουν πιο ικανοποιητικές εξηγήσεις από άλλες (Νεχαμάς, 1985, σ.21). Στο πλαίσιο αυτό, ο Νίτσε αναζητά αυτές τις πιο ικανοποιητικές ερμηνείες του κόσμου μέσα από δύο φαινομενικά αντίθετους πόλους της ανθρώπινης δραστηριότητας: την καλλιτεχνική δημιουργία και την επιστημονική έρευνα.

Η σχέση ανάμεσα στην τέχνη και την επιστήμη κατέχει κεντρική θέση στη φιλοσοφική σκέψη του Φρίντριχ Νίτσε. Παρουσιάζει «την τέχνη και όχι την ηθική ως την μόνη αληθινή μεταφυσική δραστηριότητα του ανθρώπου» (Νίτσε, 2010, σ. 40). Στην αυτοκριτική που έγραψε το 1886 για τη νέα έκδοση της *Γέννησης της Τραγωδίας*, ο Νίτσε στρέφει το ενδιαφέρον του προς ένα καινοφανές θεωρητικό ζήτημα: το «πρόβλημα της ίδιας της επιστήμης». Πρόκειται για μια νοητική περιοχή που ο ίδιος χαρακτηρίζει ως «προβληματική» και «αμφισβητήσιμη», υποδεικνύοντας ότι η επιστήμη δεν μπορεί να κατανοηθεί πλήρως μέσα από τα δικά της πλαίσια σκέψης. Ο Νίτσε (2010) τονίζει πως το πρόβλημα της επιστήμης δεν αναγνωρίζεται επαρκώς στο έδαφος που ο ίδιος θέτει. Γι' αυτό και προτείνει μία τολμηρή μετατόπιση της οπτικής: μας καλεί να δούμε την επιστήμη μέσα από το βλέμμα του καλλιτέχνη και, ακόμη πιο ριζοσπαστικά, την τέχνη μέσα από το βλέμμα της ίδιας της ζωής (Ansell-Pearson, 2006, σ. 10).

Η προσέγγιση αυτή δείχνει ότι για τον Νίτσε η τέχνη έχει ευρύτερη σημασία απ' ό,τι συχνά της αποδίδεται. Η τέχνη, για εκείνον, δεν είναι απλώς μέσο αισθητικής απόλαυσης, αλλά ένας θεμελιακός τρόπος κατανόησης του κόσμου. Η βαθύτερη κατανόηση της τέχνης μάς επιτρέπει να εκτιμήσουμε πληρέστερα τόσο τη φύση όσο και την πράξη της γνώσης. Στο έργο του *Η Χαρούμενη Επιστήμη*, βρίσκουμε πολλά σημαντικά διδάγματα για το πώς μπορούμε να κινηθούμε ανάμεσα στην επιφάνεια και το βάθος των πραγμάτων. Μας δείχνει πώς να

διαπραγματευόμαστε όχι μόνο το πεδίο της εμφάνισης και της φαινομενικότητας, αλλά και τα βαθύτερα επίπεδα που επιδιώκει να προσεγγίσει η επιστημονική σκέψη. Κατά συνέπεια, ο Νίτσε δεν αντιπαραθέτει απλώς τέχνη και επιστήμη, αλλά διαμορφώνει μια γόνιμη συνάντηση ανάμεσά τους. Η τέχνη γίνεται ο τρόπος να δούμε πέρα από την επιφανειακή βεβαιότητα της επιστήμης, ενώ η επιστήμη, εξεταζόμενη μέσα από καλλιτεχνικό πρίσμα, αποκαλύπτει τους περιορισμούς και τις φιλοσοφικές της προϋποθέσεις. Έτσι, η νιτσεϊκή σκέψη αναδεικνύει μια πιο δυναμική, δημιουργική και βαθιά κατανόηση της ίδιας της γνώσης (Ansell-Pearson, 2006, σ. 11). Με αυτή την έννοια, το «πρόβλημα της επιστήμης» δεν αφορά μόνο τα όριά της, αλλά και τους όρους υπό τους οποίους παράγεται αυτό που αναγνωρίζεται ως αλήθεια.

## 2. Οι φιλοσοφικές ρίζες της αισθητικής του Φρίντριχ Νίτσε. Από τον Σοπενχάουερ στη μουσική του κόσμου ως βούληση και παράσταση.

Σύμφωνα με τον Broggi (2018), η φοίτησή του Φρίντριχ Νίτσε στη Σχολή της Πφόρτα (1864) διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση της σκέψης του, καθώς τον ενέταξε σε ένα αυστηρά κανονιστικό παιδαγωγικό και επιστημολογικό πλαίσιο, βασισμένο στην καλλιέργεια της ιστορικο-φιλολογικής κριτικής. (Αναφορά σε πρώιμα κείμενα-άρθρα του Νίτσε στο Ρηνανικό Μουσείο Φιλολογίας). Αυτή η μεθοδολογία, αρχικά σχεδιασμένη για την ανάλυση του αρχαιοελληνικού και λατινικού corpus, εφαρμόστηκε από τον Νίτσε και στο κανονιστικό σώμα των χριστιανικών γραφών. Η μεταφορά αυτής της ιστορικοκριτικής οπτικής στο βιβλικό λόγο, οδήγησε σε μια ριζική αποσταθεροποίηση των θεολογικών βεβαιοτήτων, καθώς ανέδειξε τις εσωτερικές εντάσεις και ασυνέχειες που τον διέπουν. Με αυτόν τον τρόπο, η φιλολογική μέθοδος μετασχηματίστηκε από εργαλείο ερμηνευτικής κατανόησης σε μηχανισμό γνωσιολογικής απονομιμοποίησης, διαβρώνοντας τις θρησκευτικές πεποιθήσεις του Νίτσε (Broggi, 2018, σ.3). Η εγκατάλειψη των θεολογικών του σπουδών αντανακλά αυτήν την επιστημολογική ρήξη, η οποία συνιστά μια ριζοσπαστική πραγμάτωση της αυτονομίας του υποκειμένου. Η απομάκρυνση του Νίτσε από τον χριστιανισμό δεν αποτελεί απλή άρνηση, αλλά εγγράφεται σε μια ευρύτερη διαδικασία αναθεμελίωσης των όρων της σκέψης, στην οποία η θρησκεία αναδεικνύεται ως προνομιακό πεδίο άσκησης κριτικής. Αυτή η διαδικασία θα οδηγήσει στην συστηματική αποδόμηση των ηθικών και μεταφυσικών προϋποθέσεων του χριστιανισμού, καθιστώντας τη νιτσεϊκή φιλοσοφία έναν από τους πλέον ριζοσπαστικούς τύπους επαναστοχασμού της σχέσης μεταξύ αλήθειας, αξίας και ζωής (Broggi, 2018, σ.4).

Ο Νεχαμάς (1985) επισημαίνει ότι σύμφωνα με τον Μάρτιν Χάιντεγκερ, η αισθητική θεώρηση του Φρίντριχ Νίτσε διαμορφώθηκε στα νεανικά του χρόνια, αρχικά υπό τη βαθιά επίδραση της φιλοσοφίας του Άρθουρ Σοπενχάουερ και ιδιαίτερα από το έργο του «Ο Κόσμος ως Βούληση και Παράσταση (1819)» (Νεχαμάς, 1985, σ.16).

Ο Σοπενχάουερ ερμηνεύει την πραγματικότητα ως εκδήλωση μιας τυφλής και παράλογης μεταφυσικής αρχής, την οποία ονομάζει Βούληση. «Η Βούληση αυτή συνιστά το έσχατο και θεμελιώδες Είναι του κόσμου, το οποίο εκδηλώνεται μέσω των φαινομένων». Η τέχνη προσφέρει στον άνθρωπο μια στιγμιαία απελευθέρωση από την καταναγκαστική δύναμη της

βούλησης. Μέσω της αισθητικής εμπειρίας, το υποκείμενο παύει να επιδιώκει, να επιθυμεί ή να υποφέρει και μεταμορφώνεται σε «καθαρό θεατή» του κόσμου, σε έναν παρατηρητή που συλλαμβάνει τα πράγματα ανεξάρτητα από την ωφελιμιστική τους διάσταση. (Σοπενχάουερ, 2005, σ.σ. 47-50). Επιπρόσθετα υποστήριζε ότι «ο θεατής, στην καθαρή αισθητική θεωρία, απεκδύεται τον εαυτό του και γίνεται καθαρή γνώση χωρίς βούληση» (Σοπενχάουερ, 1966, σ. 231).

Ο Νίτσε, στο έργο του *Η Γέννηση της Τραγωδίας* (1872), δέχεται αυτό το φιλοσοφικό υπόβαθρο, αλλά το ανασχηματίζει δημιουργικά. Η τέχνη, στη δική του θεώρηση, δεν είναι μια πνευματική διαφυγή από τον κόσμο, αλλά η ύψιστη επιβεβαίωση της ζωής. Η μουσική, την οποία ο Σοπενχάουερ αντιλαμβάνεται ως άμεση έκφραση της βούλησης, για τον Νίτσε γίνεται η καθαυτό φωνή του γίνεσθαι, το καλλιτεχνικό μέσο, μέσω του οποίου ο άνθρωπος μπορεί να βιώσει τη ρυθμική και τραγική ουσία της ύπαρξης. Στη θεώρηση αυτή, η αισθητική εμπειρία δεν εξυπηρετεί την απομάκρυνση από τον πόνο, αλλά τον μετασχηματισμό του πόνου σε αισθητική εποπτεία σε δημιουργική δύναμη του νου. Ο Νίτσε προχωρεί πέρα από τον πεσιμισμό του Σοπενχάουερ, προτείνοντας την τέχνη ως το μέσο μέσα από το οποίο ο άνθρωπος συμφιλιώνεται με την τραγικότητα του κόσμου και τη μετατρέπει σε μορφή και ρυθμό. «Μόνον ως αισθητικό φαινόμενο η ύπαρξη και ο κόσμος είναι δικαιολογημένα» (Νίτσε, 2010, σ. 40).

Ο Σοπενχάουερ αντιλαμβανόταν τον πόνο ως σωματοποιημένο λειτουργικό αίτιο, ως αισθητηριακό ερέθισμα που κινητοποιεί τις δυνάμεις του νου ώστε να αναπληρώσουν την απώλεια του βουλευτικού κενού που προκαλούταν εξαιτίας του. Αντίθετα, ο Νίτσε παρατηρούσε ότι ο πόνος, έπαυε να αποτελεί αισθητηριακό αντικείμενο, από τη στιγμή που η ατομική βούληση του καλλιτέχνη τον μετέτρεπε σε αντικείμενο αισθητικής εποπτείας: η ατομική βούληση του καλλιτέχνη, για τον Σοπενχάουερ, απορροφά τον αισθητηριακό πόνο και τον μετατρέπει σε καθολικά αναγνωρισμένη μορφή, σε αισθητική εποπτεία. Η βούληση του καλλιτέχνη, επομένως είναι εκείνη που, κινούμενη από το ατομικό προς το καθολικό, παράγει νέες, καθαρές από κάθε αισθητηριακή οδύνη, αισθητικές μορφές και τις αποδίδει ως ολοκληρωμένες εμπειρίες στο κοινό. Έτσι, ενώ ο Σοπενχάουερ προσβλέπει στην άρνηση της βούλησης ως λύτρωση, ο Νίτσε αντλεί από αυτήν το ερέθισμα για να θεμελιώσει μια τραγική αισιοδοξία, όπου η τέχνη δεν αναιρεί τη ζωή, αλλά τη μεταμορφώνει σε δημιουργία, σε νέο αισθητικό σκοπό (Νίτσε, 2010, σ. 15).

Η συνάντηση του Φρίντριχ Νίτσε με τον Ρίχαρντ Βάγκνερ στα μέσα της δεκαετίας του 1860 αποτέλεσε καθοριστικό γεγονός για τη διαμόρφωση της πρώιμης αισθητικής του φιλοσόφου. Ο Βάγκνερ, μέσω του ιδεώδους του καθολικού έργου τέχνης (Gesamtkunstwerk), επιδίωκε την ενοποίηση όλων των τεχνών υπό την κυριαρχία της μουσικής, με σκοπό να αναδημιουργήσει μια τελετουργική, σχεδόν μυθική εμπειρία της καλλιτεχνικής έκφρασης (Safranski, 2000, σελ.96). Ο νεαρός Νίτσε επηρεασμένος από τη βαγκνερική μουσική, αναγνώρισε σε αυτήν τη ζωντάνια του αρχαιοελληνικού πνεύματος και θεώρησε τον Βάγκνερ φορέα μιας διονυσιακής αναγέννησης στη σύγχρονη τέχνη. Σύμφωνα με τον Νίτσε, «*η μουσική διαθέτει τη δύναμη να υπερβαίνει τα όρια του εγώ και να συνδέει το άτομο με τον ενιαίο ρυθμό της ζωής*» (Nietzsche, 1872/1999, σ.45). Η σχέση αυτή, ωστόσο, δεν υπήρξε ανθεκτική, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω. Απογοητευμένος από την όψιμη στροφή του Βάγκνερ προς χριστιανικά και ηθικολογικά μοτίβα, ο Νίτσε αποστασιοποιήθηκε πλήρως, χαρακτηρίζοντας τον πρώην μέντορά του, ως εκπρόσωπο μιας παρακμιακής τέχνης. «*Ο Βάγκνερ είναι το μεγαλύτερο δράμα που έζησε ο Νίτσε*» θα σχολιάσει ο Safranski (2000, σ. 143). Ωστόσο παρά τη μετέπειτα ρήξη τους, η επίδραση του Βάγκνερ στην πρώιμη αισθητική του Νίτσε υπήρξε θεμελιώδης. Η μουσική λειτουργεί ως μεταφυσικό μέσο, ικανό να εκφράσει το άρρητο της ύπαρξης, και καθιερώνει τον πυρήνα της νιτσεικής αντίληψης για την τέχνη.

Η ακαδημαϊκή και θεωρητική συγκρότηση της περιόδου 1870-1872 στο έργο του Φρίντριχ Νίτσε εγγράφεται σε ένα πεδίο διασταύρωσης φιλολογικής διδασκαλίας, αισθητικής θεωρίας και εννοιολογικής επεξεργασίας της ελληνικής αρχαιότητας, όπου οι διαλέξεις περί Σωκράτη, τραγωδίας και διονυσιακής κοσμοθεώρησης λειτουργούν ως προ-σχηματισμός του έργου *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. Το θεωρητικό σχήμα συγκροτείται στη βάση μιας διπλής αρχής πολιτισμικής παραγωγής, του Απολλώνιου και του Διονυσιακού, ως διαφοροποιημένων αλλά αλληλοσυσχετιζόμενων καθεστώτων αισθητηριακής και συμβολικής οργάνωσης. Το Απολλώνιο εγγράφεται ως καθεστώς μορφής, οριοθέτησης και αναπαράστασης, συνδεδεμένο με την οπτικότητα, τη διακριτότητα των υποκειμένων και την αρχιτεκτονική της μορφής, ενώ το Διονυσιακό συγκροτείται ως καθεστώς αποδιάρθρωσης των ατομικών ορίων, συγχώνευσης και εντατικής βιωματικότητας, συνδεδεμένο με τη μουσικότητα, την εκστατική εμπειρία και τη μη-αναπαραστατική ροή. Η εν λόγω δυαδικότητα δεν λειτουργεί ως απλή τυπολογία, αλλά ως αναλυτικό σχήμα παραγωγής της ελληνικής πολιτισμικής μορφής, μέσω του οποίου η Αττική τραγωδία αναγιγνώσκεται ως ιστορική σύνθεση των δύο δυνάμεων. Η τραγική τέχνη του 5ου αιώνα π.Χ. συγκροτείται ως σημείο μέγιστης εντατικοποίησης αυτής της σύνθεσης,

όπου η πολιτισμική παραγωγή αναδύεται ως αποτέλεσμα διαρκούς έντασης μεταξύ μορφοποιητικής σταθερότητας και διονυσιακής αποδόμησης. Η αναθεώρηση της κλασικής εικόνας της ελληνικότητας εγγράφεται έτσι, ως αποδόμηση της εξιδανίκευσης της «γαλήνης», αναδεικνύοντας τη τραγική γνώση ως θεμελιακή συνθήκη του ελληνικού πολιτισμού. Εντός αυτού του πλαισίου, η νιτσεϊκή ανάλυση της τραγωδίας συγκροτείται ως αναζήτηση των όρων σύζευξης δύο ετερογενών αισθητικο-οντολογικών αρχών, των οποίων η ένταση παράγει τη μορφή της τραγικής τέχνης ως «μυστηρίου» πολιτισμικής γένεσης (Ansell-Pearson, 2006, σ. 4).

## 2.1 Απολλώνια και Διονυσιακή δυαδικότητα και ο ρόλος της ελληνικής τραγωδίας.

Στη νιτσεϊκή σκέψη, η μουσική δεν αποτελεί απλώς αντικείμενο αισθητικής ή φιλοσοφικής ανάλυσης, αλλά θεμελιώδη τρόπο κατανόησης της εμπειρίας και της αλήθειας. Στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, η μουσική συνδέεται με την τραγική εμπειρία και αναδεικνύεται ως δύναμη που υπερβαίνει τη λογική αναπαράσταση, διαμορφώνοντας νέους τρόπους σκέψης και βίωσης του κόσμου. Παράλληλα, ο Νίτσε δεν προσεγγίζει τη μουσική μόνο ως θεωρητικός, αλλά και ως δημιουργός, συνδέοντας τη φιλοσοφική δραστηριότητα με την αισθητική πράξη. Με αυτόν τον τρόπο, η διάκριση ανάμεσα στον φιλόσοφο και τον μουσικό αμβλύνεται, καθώς η φιλοσοφία αποκτά έναν δημιουργικό και επιτελεστικό χαρακτήρα, όπου η σκέψη και η καλλιτεχνική έκφραση συνυφαίνονται (Carvalho, 2011, σ. 350).

Στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, ο Νίτσε αναπτύσσει την περίφημη θεωρία των δύο θεμελιακών καλλιτεχνικών ορμών: του Απολλώνιου και του Διονυσιακού. Ο Απολλών, θεός του φωτός και των ορίων, εκφράζει την τάξη, την αρμονία και την ατομικότητα· ο Διόνυσος, αντίθετα, αντιπροσωπεύει την έκσταση, τη διάλυση των μορφών και τη μυστική ενότητα όλων των όντων. Η ελληνική τραγωδία γεννήθηκε, σύμφωνα με τον Γερμανό φιλόσοφο, από τη δημιουργική σύνθεση αυτών των δύο αντιθετικών δυνάμεων. Το απολλώνιο στοιχείο παρέχει τη μορφή, ενώ το διονυσιακό προσδίδει το πάθος και τη ζωτική ενέργεια. Στην ελληνική τραγωδία ο Έλληνας κατορθώνει να αισθητικοποιήσει τον πόνο, να μεταμορφώσει τη φρίκη της ύπαρξης σε μορφή και ρυθμό (Deleuze, 1983 · Silk & Stern, 1981). Παρότι ο Νίτσε φαίνεται να αντιφάσκει, άλλοτε επαινώντας το διονυσιακό και άλλοτε το απολλώνιο, και καλώντας μας να αναγνωρίσουμε το ένα εκεί όπου λίγο αργότερα αναδεικνύει το άλλο, η ανάλυσή του καταλήγει σε μια διαφορετική θέση: όχι στον αποκλεισμό, αλλά στη συγχώνευση των δύο αρχών. Το τραγικό αναδύεται ακριβώς από αυτή τη σύνθεση, διδάσκοντας την υπεροχή της δημιουργικής σύζευξης της διαύγειας και της ψευδαίσθησης. Αυτό που επισημαίνει ο Νίτσε είναι ότι στην Ελλάδα του 5ου αιώνα, την οποία θεωρεί προνομιακή και μοναδική, ούτε η διαύγεια ούτε η ψευδαίσθηση νοούνται ως αμοιβαία αποκλειόμενες. Αντίθετα, η ουσιαστική τους σημασία αναδεικνύεται μέσα από τη σύνθεσή τους στο τραγικό, όπου οι δύο αρχές συνυπάρχουν και αλληλοσυμπληρώνονται (Νίτσε, 2010, σ.25).

Σύμφωνα με τον Γιάνγκ (2010), η παρακμή της τραγωδίας, με την επικράτηση του σωκρατικού ορθολογισμού και της πίστης στην «*αρετή της γνώσης*», σηματοδοτεί, για τον Νίτσε, την απαρχή της πνευματικής αποσύνθεσης της Δύσης. Η απώλεια της διονυσιακής

εκστατικότητα, οδήγησε σε μια κουλτούρα που φοβάται το τραγικό και επιζητεί ψευδαισθησιακή παρηγοριά αντί της αποδοχής του γίνεσθαι. Η απολλώνια και διονυσιακή δυαδικότητα αποτελεί επομένως, όχι μόνο αισθητική αλλά και οντολογική κατηγορία· εκφράζει τη διττή φύση της πραγματικότητας, όπου η μορφή και το χάος, η τάξη και η μέθη, συνυπάρχουν αδιάρρηκτα. Μέσα από αυτή τη σύνθεση, η τέχνη αναδεικνύεται ως το κατεξοχήν πεδίο δικαίωσης της ζωής, η τραγωδία ως ύμνος στην αέναη δημιουργία του κόσμου.

Η απουσία μιας συστηματικής «φιλοσοφίας της μουσικής» στον Νίτσε δεν αποτελεί έλλειψη, αλλά δείχνει τη μετατόπιση της σκέψης του πέρα από τις παραδοσιακές μορφές φιλοσοφικής θεμελίωσης. Η μουσική δεν παρουσιάζεται ως μια σταθερή φιλοσοφική κατηγορία ούτε ως ένα απλό αντικείμενο ανάλυσης. Αντίθετα, αποτελεί βασικό στοιχείο της φιλοσοφικής του σκέψης, όπου η εμπειρία και η επιτέλεση αποκτούν μεγαλύτερη σημασία από τους αυστηρούς ορισμούς. Η σύνδεση της μουσικής με τη φιλοσοφία πραγματοποιείται μέσα από το διονυσιακό στοιχείο, το οποίο δεν λειτουργεί ως σύμβολο, αλλά ως αρχή που αμφισβητεί τα όρια ανάμεσα στην αισθητική και τη γνώση. Έτσι, το διονυσιακό ανοίγει τον δρόμο για έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης, στον οποίο μουσική και φιλοσοφία δεν αποτελούν δύο ξεχωριστές δραστηριότητες, αλλά αλληλοσυμπληρώνονται. Η διονυσιακή προβληματική διατρέχει ολόκληρο το έργο του Νίτσε, όχι ως μια γραμμική εξέλιξη των ιδεών του, αλλά ως η συνεχής επανεξέταση του ίδιου βασικού ζητήματος μέσα από διαφορετικά θεωρητικά πλαίσια. Υπό αυτή την έννοια, η μελέτη του Διονύσου δεν αποσκοπεί στην ανασυγκρότηση μιας ενιαίας θεωρίας, αλλά στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο μουσική και φιλοσοφία συνδέονται και συν-διαμορφώνουν μια ιδιαίτερη μορφή εμπειρίας και παραγωγής νοήματος (Carvalho, 2011, σ.350).

Στο έργο *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, ο Φρίντριχ Νίτσε παρουσιάζει τον Διόνυσο ως την ενσάρκωση του πνεύματος της μουσικής, από το οποίο αναδύεται η ίδια η τραγωδία. Ο Διόνυσος, ωστόσο, δεν ταυτίζεται κυριολεκτικά με τη μουσική· αντίθετα, λειτουργεί ως σύμβολο του πνεύματος μιας μουσικής που υφίσταται παράλληλα με την απολλώνια διάσταση του κόσμου των εικόνων, των ονείρων και των ψευδαισθήσεων· ενός κόσμου που για τους αρχαίους Έλληνες εκφραζόταν μέσω της θεότητας του Απόλλωνα (Νίτσε, 2001, σελ. 22).

Για τον Νίτσε, η διονυσιακή μορφή αποτελεί τη βασική έκφραση της μουσικής, όχι ως μέσο αναπαράστασης του κόσμου, αλλά ως αισθητηριακή και οντολογική αρχή που εκφράζει ό,τι δεν μπορεί να αποδοθεί με εικόνες ή έννοιες. Ο Διόνυσος δεν συνδέεται με τη διαύγεια ως οπτική κατηγορία, αλλά ως έναν τρόπο που καθιστά δυνατή μια διαφορετική μορφή τέχνης, η οποία υπερβαίνει την αναπαράσταση και συνδέεται με τον ρυθμό, την ένταση και τη δύναμη της φύσης (Νίτσε, 2001, σ. 33).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η μέθη, η έκσταση, ο χορός και η αυτολησμονιά δεν αποτελούν απλώς ψυχολογικές ή συναισθηματικές καταστάσεις. Αντίθετα, εκφράζουν διαδικασίες μέσα από τις οποίες το άτομο υπερβαίνει την ατομικότητά του και τα όρια του εαυτού του. Έτσι, το υποκείμενο παύει να λειτουργεί ως αυτόνομο κέντρο αναφοράς και εντάσσεται σε μια ενιαία ροή δυνάμεων και ζωής (Carvalho, 2011, σ. 350).

Όσοι αντιλαμβάνονται το βαθύτερο ψυχολογικό περιεχόμενο αυτής της εμπειρίας, προετοιμάζονται σύμφωνα με τον Νίτσε, για μια ουσιαστική ένωση με τους συνανθρώπους τους και για μια επανένταξη στη φύση, η οποία είχε περιθωριοποιηθεί ως εχθρική και απειλητική προς την ανθρώπινη ύπαρξη. Όπως σημειώνει ο ίδιος: «Μέσα από το τραγούδι και τον χορό, ο άνθρωπος εκφράζει τον εαυτό του ως μέλος μιας ανώτερης κοινότητας, αισθάνεται ο ίδιος θεός» (Νίτσε, 2001, σ. 37). Έτσι, στη φιλοσοφική του σύλληψη, η μουσική για τον Νίτσε συνιστά μια θεμελιώδη δύναμη ύπαρξης στον προ-τραγικό ελληνικό κόσμο: μια δύναμη ικανή να ενώνει το άτομο με το συλλογικό, να ανυψώνει το πνεύμα και να επανασυνδέει τον άνθρωπο με τη φύση και το σύμπαν (Νίτσε, 2001, σ. 40).

Για τον Νίτσε, το απολλώνιο αποτελεί την αρχή που οργανώνει και ρυθμίζει την ανθρώπινη εμπειρία. Χαρακτηρίζεται από τη μορφή, τη διαύγεια και την τάξη, δημιουργώντας έναν κόσμο εικόνων και φαινομένων που προσφέρει σταθερότητα και νόημα. Η απολλώνια διάσταση δεν λειτουργεί μόνο ως αισθητική κατηγορία, αλλά και ως τρόπος με τον οποίο ο άνθρωπος συγκροτεί έναν «ονειρικό κόσμο», όπου η εμφάνιση αποκτά αξία και λειτουργεί ως φορέας αλήθειας, ακόμη και όταν γνωρίζουμε ότι δεν ταυτίζεται με την πραγματικότητα. Η ψευδαισθητική ομορφιά, επομένως, δεν αποτελεί απλή εξαπάτηση, αλλά έναν μηχανισμό που οργανώνει την εμπειρία μέσα από το μέτρο, την τάξη και την ατομική ταυτότητα (Carvalho, 2011, σ.351). Η επίγνωση ότι οι μορφές αυτές δεν είναι απόλυτα πραγματικές δεν αναιρεί τη σημασία τους: αντίθετα, αποτελεί προϋπόθεση της λειτουργίας τους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο,

η διονυσιακή εμπειρία, με την ένταση και την υπέρβαση της ατομικότητας που τη χαρακτηρίζουν, περιορίζεται από την απολλώνια ανάγκη για μορφή και τάξη. Έτσι, οι άμορφες και εντατικές δυνάμεις του διονυσιακού δεν εξαφανίζονται, αλλά ενσωματώνονται και αποκτούν έκφραση μέσα στα όρια της απολλώνιας μορφής (Carvalho, 2011, σ.352).

Ο Απόλλων παρουσιάζεται ξανά, αυτή τη φορά ως θεοποίηση της αρχής της εξατομίκευσης (*principium individuationis*).<sup>2</sup> Πρόκειται για τη δύναμη εκείνη που επιτρέπει στο άτομο να διατηρεί τη συνοχή του, μέσα στον αέναο κύκλο γένεσης και φθοράς του κόσμου. Με τις μορφές και τα οράματά του, ο Απόλλων δείχνει ότι η ύπαρξη, παρά τα δεινά και τις αντιφάσεις της, είναι απαραίτητη για την επίτευξη ενός ανώτερου σκοπού. Μας αποκαλύπτει ότι μόνο μέσα από τον κόσμο του πόνου και της φαινομενικότητας μπορεί ο άνθρωπος να οραματιστεί τη λύτρωση και, στη συνέχεια, να βυθιστεί ήρεμος στη γαλήνη της ύπαρξης, όπως ένα πλοίο που αναπαύεται στη θάλασσα μετά την τρικυμία (Νίτσε, 2008, σ.70).

Η θεοποίηση αυτής της αρχής εκφράζει μια ηθική και αισθητική στάση ζωής που βασίζεται στην τάξη, το μέτρο και την αρμονία. Ο Απόλλων, θεότητα της κάθαρσης και της ηθικής τελειότητας, απαιτεί από τους ανθρώπους να γνωρίζουν το όριο και να επιδιώκουν τη γνώση του εαυτού τους «*γνῶθι σαυτόν*» και τη νηφαλιότητα «*μηδὲν ἄγαν*». Η υπερβολή και η αλαζονεία θεωρούνται καταστροφικές δυνάμεις, εχθροί της απολλώνιας σοφίας. Αυτές συνδέονται με μια προγενέστερη, προ απολλώνια εποχή, εκείνη των Τιτάνων και των βαρβάρων, όπου κυριαρχούσε το χάος και η υπερβολή. Η ελληνική μυθολογία αποτυπώνει αυτή τη σύγκρουση. Ο Προμηθέας, για παράδειγμα, τιμωρείται για την υπέρμετρη σοφία και την αγάπη του για τον άνθρωπο, ενώ ο Οιδίποδας βυθίζεται στην άβυσσο λόγω της υπερβολικής του γνώσης. Ο δελφικός θεός, ο Απόλλωνας, ερμηνεύει αυτό το παρελθόν ως προειδοποίηση ενάντια στην ύβρη και υπενθύμιση του μέτρου (Νίτσε, 2008, σ.70).

---

<sup>2</sup> Ο όρος *principium individuationis* (αρχή της εξατομίκευσης) έχει τις ρίζες του στη φιλοσοφική και ψυχολογική σκέψη και περιγράφει τη διαδικασία μέσω της οποίας το άτομο αυτονομείται και διακρίνεται από το συλλογικό ή από μια αρχική, αδιαίρετη ενότητα. Στη φιλοσοφία του Νίτσε, η έννοια αυτή συνδέεται με τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος βιώνει τον εαυτό του ως διακριτή και αυτόνομη ύπαρξη, αποκομμένη από τη φύση και τους άλλους ανθρώπους. Η διονυσιακή μουσική, ωστόσο, λειτουργεί ως δύναμη αναστολής αυτού του διαχωρισμού, επιτρέποντας την υπέρβασή του και την επανασύνδεση του ατόμου με το συλλογικό και το καθολικό σύνολο της ύπαρξης.

## 2.2 Η Απολλώνια Κυριαρχία στην Ελληνική Τέχνη: Η Σταδιακή Ένωση Απολλώνιου και Διονυσιακού Στοιχείου

Η επικράτηση του απολλώνιου στοιχείου στην αρχαία Ελλάδα μπορεί να ερμηνευθεί όχι μόνο ως αισθητική επιλογή, αλλά και ως ένας ιδιαίτερος τρόπος οργάνωσης της ανθρώπινης εμπειρίας. Το απολλώνιο δίνει προτεραιότητα στη μορφή, τη διαύγεια και την τάξη, καθιστώντας τον κόσμο κατανοητό και αναπαραστάσιμο. Ωστόσο, αυτή η οργάνωση της εμπειρίας δεν είναι ουδέτερη, καθώς ό,τι δεν μπορεί να ενταχθεί στη μορφή ή να αποδοθεί με σαφήνεια παραμένει στο περιθώριο. Παρά την κυριαρχία του απολλώνιου, το διονυσιακό δεν εξαφανίζεται. Παραμένει παρόν ως μια δύναμη που αντιστέκεται στη μορφή και εκφράζει όσα δεν μπορούν να περιοριστούν από την τάξη και τη διαύγεια. Υπό αυτό το πρίσμα, η δωρική τέχνη μπορεί να θεωρηθεί ως έκφραση της απολλώνιας αρχής, καθώς δίνει έμφαση στη συμμετρία, το μέτρο και την πειθαρχία της μορφής. Ωστόσο, καμία μορφή δεν μπορεί να περιορίσει οριστικά το διονυσιακό στοιχείο. Η μετάβαση προς το ιωνικό δεν σηματοδοτεί απλώς μια αλλαγή καλλιτεχνικού ύφους, αλλά την επανεμφάνιση εκείνων των στοιχείων που είχαν περιοριστεί από την απολλώνια τάξη. Το διονυσιακό δεν εισάγεται από έξω· αναδύεται από το εσωτερικό της ίδιας της απολλώνιας μορφής, αποκαλύπτοντας τα όριά της και επαναφέροντας τη δυναμική της έντασης και της μεταβολής (Carvalho, 2011, σ. 351).

Στη νιτσεϊκή αισθητική, το *principium individuationis* δεν αποτελεί σταθερή αρχή, αλλά μια συνθήκη που αναστέλλεται μέσω της διονυσιακής εμπειρίας. Η ατομικότητα αποδυναμώνεται, καθώς το υποκείμενο υπερβαίνει τα όριά του και εντάσσεται σε μια ευρύτερη ενότητα ζωής. Σε αυτή τη διαδικασία, η μουσική δεν αναπαριστά απλώς τον κόσμο, αλλά εκφράζει άμεσα τη διονυσιακή διάσταση της ύπαρξης, μετασχηματίζοντας την εμπειρία του υποκειμένου (Carvalho, 2011, σ. 351). Η σχέση απολλώνιου και διονυσιακού δεν συνιστά απλή αντίθεση, αλλά μια δυναμική αλληλεπίδραση, όπου το διονυσιακό αναδιαμορφώνει την απολλώνια μορφή χωρίς να την αναιρεί (Carvalho, 2011, σ. 351). Κατά συνέπεια, το αισθητικό φαινόμενο νοείται ως διαρκής διαδικασία μετασχηματισμού, με τη μουσική να συμμετέχει ενεργά στη συγκρότηση της εμπειρίας και της πραγματικότητας (Carvalho, 2011, σ.σ. 351-352).

Η ερμηνεία αυτή θέτει το ερώτημα αν ο Νίτσε εγκαταλείπει ή μετασχηματίζει τη μεταφυσική, μεταφέροντας το πρόβλημα του είναι από τη σταθερή ουσία στην αισθητική εμπειρία και τη δημιουργία.

## 2.3 Η Διονυσιακή Έκστατική Έκφραση στην Τέχνη

Η ιδιαίτερη αποτελεσματικότητα της μουσικής δεν συνίσταται απλώς στην αισθητική της υπεροχή έναντι των άλλων τεχνών, αλλά στην ικανότητά της να δρα σε βαθύτερα επίπεδα συγκρότησης του υποκειμένου. Δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση ή την ερμηνεία της εμπειρίας, αλλά ενεργοποιεί ένα πεδίο δυνάμεων που διαπερνά το σώμα και αναδιαμορφώνει τις αισθητικές και συναισθηματικές του δυνατότητες. Έτσι, η μουσική δεν αναπαριστά την εμπειρία, αλλά συμβάλλει ενεργά στην παραγωγή της. Μέσω του ρυθμού και της σωματικής συμμετοχής, συγχρονίζει τα σώματα και καθιστά δυνατή μια συλλογική εμπειρία, στην οποία τα όρια μεταξύ ατομικού και συλλογικού αποδυναμώνονται. Η έκσταση, επομένως, δεν αποτελεί απλώς συναισθηματική κορύφωση, αλλά κατάσταση αναστολής των συνήθων μορφών υποκειμενικότητας, από την οποία αναδύονται νέοι τρόποι ύπαρξης και συσχέτισης. Υπό αυτή την έννοια, η μουσική αναδεικνύεται σε προνομιακό πεδίο αισθητικής και ψυχικής μέθεξης, καθώς λειτουργεί ως διαρκής διαδικασία μετασχηματισμού του υποκειμένου (Carvalho, 2011, σ. 352).

## **2.4 Η Ζωντανή Δύναμη της Μουσικής στην Εκτέλεση και την Ακρόαση**

Η δύναμη της μουσικής μπορεί να νοηθεί ως πεδίο γνώσης που συγκροτείται στη σχέση μεταξύ εκτέλεσης, πρόσληψης και σωματικής εμπειρίας και όχι ως εγγενής ιδιότητα ενός σταθερού αισθητικού αντικειμένου. Για τον εκτελεστή, η μουσική συνιστά μια επιτελεστική διαδικασία, κατά την οποία η παρτιτούρα δεν λειτουργεί ως απλή αναπαράσταση, αλλά ως σύστημα σημείων που ενεργοποιεί πρακτικές ερμηνείας. Η μουσική γνώση δεν είναι αφηρημένη ή αποκλειστικά θεωρητική· αποκτά ενσώματο χαρακτήρα, καθώς συγκροτείται μέσα από τεχνικές δεξιότητες και μορφές σωματικής διαμεσολάβησης του ήχου. Αντίστοιχα, για τον ακροατή, αλλά και για τον εκτελεστή ως συμμετέχοντα στο μουσικό συμβάν, η μουσική συγκροτεί ένα ιδιαίτερο καθεστώς εμπειρίας, στο οποίο η διάκριση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου αποδυναμώνεται. Ο ήχος δεν προσλαμβάνεται ως εξωτερικό αντικείμενο ερμηνείας, αλλά ως δυναμική δύναμη που παράγει αισθήσεις, κινήσεις και συναισθηματικές εντάσεις. Η μουσική, επομένως, δεν αποτελεί αντικείμενο γνώσης με την αναπαραστασιακή έννοια, αλλά διαδικασία μέσω της οποίας συγκροτούνται αισθητηριακές και γνωσιακές κατηγορίες (Carvalho, 2011, σ. 352). Υπό αυτή την προοπτική, το σώμα δεν λειτουργεί ως παθητικός φορέας της εμπειρίας, αλλά ως ο κατεξοχήν τόπος συγκρότησής της. Ο ρυθμός, η κινητικότητα και η συναισθηματική ανταπόκριση αποτελούν θεμελιώδεις όρους της μουσικής γνώσης, η οποία δεν προϋπάρχει της εμπειρίας, αλλά αναδύεται μέσα από τη δυναμική αλληλεπίδραση ηχητικών μορφών και σωματικών αποκρίσεων. Η μουσική αναδεικνύεται, έτσι, σε επιστημολογικό πεδίο όπου η εμπειρία δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση του κόσμου, αλλά συμβάλλει ενεργά στη συγκρότησή του. Κατά συνέπεια, η τέχνη δεν αποτελεί εξωτερικό αντικείμενο γνώσης, αλλά τρόπο παραγωγής της ίδιας της γνωστικής σχέσης μεταξύ υποκειμένου, σώματος και ηχητικού συμβάντος (Carvalho, 2011, σ. 352).

Σύμφωνα με την ερμηνεία της Allison (1996, σ. 21), η πρώιμη νιτσεϊκή αντίληψη για τη μουσική θεμελιώνεται στην ιδέα ότι η ουσία και η δύναμή της ανάγονται σε ένα βαθύτερο, προενοσιολογικό επίπεδο της πραγματικότητας. Η μουσική δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως αισθητικό αντικείμενο, αλλά ως έκφραση μιας πρωτογενούς αρχής που προηγείται της γλώσσας και της εννοιολογικής σκέψης. Η προσέγγιση αυτή αντανάκλα τη σαφή επίδραση της μεταφυσικής του Σοπενχάουερ στην πρώιμη φιλοσοφία του Νίτσε, σύμφωνα με την οποία η μουσική συνιστά προνομιακό τρόπο πρόσβασης σε μια βαθύτερη διάσταση της πραγματικότητας (Allison, 1996, σ. 21).

Στην πρόωμη νιτσεϊκή σκέψη, όπως αυτή αποτυπώνεται στη *Γέννηση της Τραγωδίας* και σε συναφή κείμενα της δεκαετίας του 1870, η μουσική νοείται ως μια αρχέγονη δύναμη άμεσης εμπειρίας, η οποία προηγείται της γλώσσας και της εννοιολογικής διαμεσολάβησης. Στο πλαίσιο αυτό, τα γλωσσικά συστήματα παρουσιάζονται ως ατελείς και εν μέρει αυθαίρετες μορφές έκφρασης, οι οποίες αδυνατούν να αποδώσουν την αμεσότητα της μουσικής εμπειρίας (Allison, 1996, σ. 21). Όπως η ανθρώπινη σωματικότητα συνδέεται με το θεμελιώδες φαινόμενο της Βούλησης, έτσι και ο λόγος ανάγεται σε μια βαθύτερη τονική βάση από την οποία προκύπτει (Νίτσε, 1978, σ. 22).

Στον πυρήνα αυτής της «τονικής» θεμελίωσης εντοπίζονται τα πρωτογενή βιώματα της ευχαρίστησης και του πόνου, τα οποία δεν συνιστούν απλώς ψυχολογικές κατηγορίες, αλλά βασικές βιολογικές καταστάσεις κοινές σε όλους τους ανθρώπους. Η κοινή αυτή σωματική και βιολογική βάση επιτρέπει στη μουσική να λειτουργεί ως καθολικό μέσο επικοινωνίας, υπερβαίνοντας τα όρια των επιμέρους γλωσσικών συστημάτων (Allison, 1996, σ. 21).

Η Kathleen Higgins (1986), αναπτύσσει περαιτέρω αυτή τη συλλογιστική, συνδέοντας τη βιολογική κοινότητα εμπειρίας με το διονυσιακό στοιχείο της νιτσεϊκής σκέψης. Υπό αυτή την οπτική, το «να είναι κανείς ζωντανός» συνιστά ήδη μια διονυσιακή κατάσταση έντασης και ροής, η οποία οδηγεί σε μια μορφή αυτοσυνείδησης που δεν αποσκοπεί στην αυτοεπιβεβαίωση, αλλά σε μια δημιουργική υπέρβαση του εαυτού. Μέσω της διονυσιακής διάστασης, η μουσική δεν αποτελεί απλώς αντήχηση της κοινής βιολογικής ζωής, αλλά και μέσο υπέρβασης των ορίων του ορθολογισμού και της γλωσσικής αναπαράστασης (Higgins, 1986, σ. 665).

## 2.5 Η Απολλώνεια Μουσική κατά τον Νίτσε: Σταθερότητα, Συμβολισμός και Έλεγχος

Σύμφωνα με τον Φρίντριχ Νίτσε, η απολλώνια μουσική χαρακτηριζόταν από μια ιδιαίτερη Δωρική στιβαρότητα και συγκράτηση. Ο ίδιος την περιγράφει ως «*αρχιτεκτονική σε τόνους... που ήταν απλώς υπονοητική, όπως εκείνη της κιθάρας*» (Nietzsche, 2010, σ.54). Η μουσική αυτή δεν υπήρχε για να κυριαρχήσει ή να προκαλέσει έντονα συναισθήματα· αντίθετα, λειτουργούσε ως υπόστρωμα για την ποίηση και τη δραματική σκηνή που συνόδευε. Οι νότες της κιθάρας ή της λύρας όριζαν τον τόνο της εκάστοτε στιγμής, αλλά δεν κατηύθυναν

την δράση, δεν καθοδηγούν τη μελωδική γραμμή, ούτε κινητοποιούν την πλοκή ή την αρμονία. Ο ρυθμός της αφήγησης και της μουσικής παρτιτούρας δεν ήταν δικό τους αντικείμενο· οι νότες στήριζαν, χωρίς να επιβάλλουν. Η απολλώνια μουσική υποτάσσει τις διονυσιακές παρορμήσεις στο πλούσιο σε εικόνες συμβολισμό του προσώπου, των χειλιών και του λόγου. Οι μη εικονογραφικές, έντονα συναισθηματικές εκφράσεις υποχωρούν μπροστά στην τάξη, την αρμονία και την ελεγχόμενη δομή του ήχου. Έτσι, η μουσική αυτή δεν αποτελεί απλώς μέσο ηδονής ή συγκίνησης· είναι εργαλείο επικοινωνίας και αναπαράστασης ενός κόσμου, μέσα από τον οποίο το μήνυμα υπερτερεί της αυθόρμητης έκφρασης. Η εκφραστική ισχύς του ήχου, η συνεχής εξέλιξη της μελωδικής γραμμής και ο πλούτος της αρμονικής δομής λειτουργούν ως μέσα για την ανάδειξη του επιδιωκόμενου νοήματος (Nietzsche, 2010, σ.61).

Με αυτόν τον τρόπο, η απολλώνια μουσική αποδεικνύεται όχι μόνο αισθητικά αλλά και φιλοσοφικά προσανατολισμένη· προάγει την τάξη και την καθαρότητα της μορφής, ενώ περιορίζει την άμεση, έντονη συναισθηματική αντίδραση. Είναι μια μουσική που εποπτεύει αισθητικά, περισσότερο από ό,τι αισθάνεται συναισθηματικά, και επιτρέπει στον ακροατή να εισέλθει σε έναν κόσμο συμβόλων και νοημάτων όπου η εικόνα και η έννοια υπερισχύουν του αυθόρμητου παρορμητικού αισθήματος (Carvalho, 2011, σ. 353).

Εντούτοις, η εν λόγω αισθητική συγκρότηση δεν εξαντλεί το νιτσεϊκό εγχείρημα, αλλά αντιδιαστέλλεται προς μια διαφορετική, δυναμική σύλληψη του αισθητικού φαινομένου, η οποία ανακινεί ένα καίριο φιλοσοφικό πρόβλημα: σε ποιον βαθμό η σκέψη του Φρίντριχ Νίτσε συνιστά πράγματι υπέρβαση της μεταφυσικής παράδοσης όπως επισημάναμε παραπάνω ή, αντιθέτως, εγγράφεται σε μια διαδικασία αναδιατύπωσής της υπό εναλλακτικούς εννοιολογικούς όρους. Αν και η έμφαση στη διαδικασία, τη ροή και τον μετασχηματισμό φαίνεται να απομακρύνει τη σκέψη του από την ιδέα μιας σταθερής ουσίας, η ίδια η έννοια της «διονυσιακής δύναμης» ενδέχεται να λειτουργεί ως ένα είδος θεμελιακής αρχής που οργανώνει και εξηγεί το αισθητικό φαινόμενο. Η μουσική, ως δύναμη που «συγκροτεί» τον κόσμο, δεν είναι απλώς ριζοσπαστική ρήξη με την αναπααραστατική τέχνη, αλλά ενδέχεται να προσφέρει μια νέα μορφή οντολογικής θεμελίωσης, όπου η δημιουργική διαδικασία αντικαθιστά την αναζήτηση σταθερής ουσίας (Carvalho, 2011, σ. 354).

### 2.5.1 Η Διονυσιακή Μουσική και η Σπανιότητα της Ουσίας της

Στην εποχή του Νίτσε, όπως και στη δική μας, ήταν εξαιρετικά σπάνιο να συναντήσει κανείς εκείνες τις αληθινά διονυσιακές ιδιότητες στη μουσική: τη συναισθηματική ένταση που μεταφέρει ο ήχος, την αδιάκοπη εξέλιξη της μελωδικής γραμμής και τον πλούσιο πολυδιάστατο χαρακτήρα της αρμονικής δομής.

Η μουσική του Μότσαρτ ή του Χέντριξ μπορεί να εμφανίζεται, εντός ενός συγκεκριμένου αισθητικο-θεωρητικού πλαισίου, ως προνομιακή πρόσβαση σε μια υποτιθέμενη «διονυσιακή» ουσία της μουσικής, στο μέτρο που εγγράφεται σε διαφορετικά αλλά εξίσου δομημένα τονικά ή ηχητικά καθεστώτα που συγκροτούν την ακουστική εμπειρία. Ωστόσο, μια τέτοια ερμηνεία δεν διασφαλίζει την ταύτιση της μουσικής με το διονυσιακό πνεύμα, καθώς η μουσική πρόσληψη διαμεσολαβείται από ένα πλέγμα αισθητικών, πολιτισμικών και γλωσσικών μηχανισμών που αποτρέπουν την ανάδυση μιας υποτιθέμενης «αμιγούς» μουσικής ουσίας. Στο πλαίσιο αυτό, οι διακοσμητικές προσθήκες, οι σκηνοθετημένες μορφές προσοχής και κυρίως η γλωσσική αναπαράσταση λειτουργούν ως μηχανισμοί μετατροπής της μουσικής εμπειρίας σε σημειωτικό περιεχόμενο, υποτάσσοντας τον ήχο στην απαίτηση νοηματικής κατανόησης από ένα ερμηνευτικό κοινό. Εάν η νιτσεϊκή ρήση περί της ζωής χωρίς μουσική ως «σφάλμα» ιδωθεί μέσα από μια τραγική, σιληνική προοπτική, τότε η μουσική δεν εμφανίζεται ως σωτηριολογική πληρότητα αλλά ως διαρκής και ατελής αναζήτηση εκείνων των στιγμών όπου μελωδία, αρμονία και ρυθμός φαίνεται να υπερβαίνουν τον λόγο και την εξήγηση, προσφέροντας μια εμπειρία οριακής έντασης που αγγίζει τα όρια της ίδιας της ζωής (Carvalho, 2011, σ. 353).

### 2.5.2 Η Διονυσιακή Αποθέωση της Γερμανικής Μουσικής: Ο Νίτσε και ο Βάγκνερ στη Γέννηση της Τραγωδίας.

Στο έργο του *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, ο Φρίντριχ Νίτσε διαμορφώνει μια πρώιμη, βαθιά ενθουσιώδη θέση σχετικά με τη μουσική του Ρίχαρντ Βάγκνερ. Εκείνη την περίοδο, ο Νίτσε πίστευε ότι η βαγκνερική μουσική διέθετε όχι μόνο αισθητική ισχύ αλλά και μια σωτηριολογική διάσταση, ικανή να αναγεννήσει το γερμανικό πνεύμα. Σύμφωνα με τον Νίτσε, από την «διονυσιακή ρίζα» της γερμανικής ψυχής είχε ξεπηδήσει μια καλλιτεχνική δύναμη τόσο ιδιοσυγκρασιακή και βαθιά, ώστε να έρχεται σε ευθεία αντίθεση με τον ορθολογισμό και

την ψυχρή διαύγεια της σωκρατικής παράδοσης. Αυτή η δύναμη ήταν η γερμανική μουσική, η οποία, όπως επισημαίνει, διαγράφει μια μεγαλειώδη τροχιά από τον Μπαχ έως τον Μπετόβεν και από εκεί έως τον Βάγκνερ (Νίτσε, 2010, σ. 181).

Ο Νίτσε θεωρεί ότι ο Βάγκνερ επικυρώνει με το έργο του την «Αιώνια αλήθεια» της αισθητικής θεωρίας του Σοπενχάουερ· ότι η μουσική αποτελεί άμεση έκφραση της βούλησης και όχι απλή αναπαράσταση του κόσμου. Για να ενισχύσει αυτή τη θέση, ο Νίτσε παραθέτει εκτενώς από το *Ο Κόσμος ως Βούληση και Παράσταση*, χρησιμοποιώντας τον Σοπενχάουερ ως ένα είδος ερμηνευτικού καθρέφτη στον οποίο αντανακλάται το επίτευγμα του Βάγκνερ. Με αυτόν τον τρόπο παρουσιάζει τον συνθέτη ως τον κορυφαίο φορέα μιας μουσικής παράδοσης που υπερβαίνει τον λογικό στοχασμό, αγγίζοντας το διονυσιακό βάθος της ανθρώπινης ύπαρξης (Νίτσε, 1967, σ. 101). Έτσι, στη συγκεκριμένη φάση της σκέψης του, ο Νίτσε δεν βλέπει απλώς έναν σπουδαίο μουσουργό στο πρόσωπο του Βάγκνερ, αλλά έναν ανανεωτή του ίδιου του πνευματικού πυρήνα της γερμανικής κουλτούρας, ικανό να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ τέχνης και μεταφυσικής εμπειρίας.

Στο φιλοσοφικό σύστημα του Σοπενχάουερ, η μουσική κατέχει προνομιακή θέση ως άμεση έκφραση του κόσμου, υπερβαίνοντας το επίπεδο των εννοιολογικών αναπαραστάσεων. Όπως επισημαίνει ο Σοπενχάουερ, η μουσική δεν αναφέρεται στα πράγματα μέσω αναπαράστασης, αλλά εκφράζει άμεσα την εσωτερική δομή της πραγματικότητας, λειτουργώντας ως καθολική γλώσσα (Schopenhauer, 1907, σ. 339). Η ερμηνεία αυτή αξιοποιείται και αναπτύσσεται στη δευτερογενή βιβλιογραφία, όπου η μουσική προσεγγίζεται ως προ-εννοιολογική μορφή πρόσβασης στο Είναι (Carvalho, 2011, σ. 354).

Στο ίδιο πλαίσιο, η διάκριση μεταξύ εννοιών και πραγματικότητας μπορεί να αποδοθεί στη σχολαστική τυπολογία των *universalia*, σύμφωνα με την οποία οι έννοιες αντιστοιχούν στα *universalia post rem*, τα πράγματα στα *universalia in rem*, ενώ η μουσική προσεγγίζεται ως μορφή καθολικότητας *ante rem*, δηλαδή πριν από την εμπειρική διαμεσολάβηση. Η διάκριση αυτή, όπως παρουσιάζεται στη σχετική ερμηνευτική παράδοση, χρησιμοποιείται για να καταδειχθεί η προτεραιότητα της μουσικής έναντι της εννοιολογικής σκέψης (Carvalho, 2011, σ. 354).

Σε αυτό το πλαίσιο, η γερμανική μουσική του Βάγκνερ αποκτά ιδιαίτερη σημασία για τον Νίτσε. Την αντιλαμβάνεται ως φορέα του μεταφυσικού, ενσαρκώνοντας μια διονυσιακή δύναμη που αναζωογονεί το πνεύμα και έρχεται σε ριζική αντίθεση με την κυρίαρχη όπερα της εποχής. Σύμφωνα με τον ίδιο, η όπερα της εποχής χαρακτηρίζεται από ένα *stilo rappresentativo* και από μια επίμονη, μη αισθητική νοσταλγία για το «ειδυλλιακό», για «Αλεξανδρινές κολακείες», καθώς και για «μια επιφανειακή ευχαρίστηση στο παιχνίδι της γραμμής και της αναλογίας», η οποία έχει εκφυλιστεί σε «κενή και αποσπασματική διασκέδαση» (Nietzsche, 2010, σ. 176). Έτσι ο Νίτσε δεν αντιπαραβάλλει απλώς δύο αισθητικά πρότυπα, αλλά δύο ολοκληρωτικά διαφορετικούς τρόπους θεώρησης του κόσμου: έναν που επιδιώκει το μεταφυσικό βάθος και έναν που περιορίζεται σε μια επιφανειακή και ευχάριστη εμπειρία.

Η σχέση του Φρίντριχ Νίτσε με τον Ρίχαρντ Βάγκνερ αποτελεί ένα από τα πλέον γοητευτικά και ταυτόχρονα σύνθετα κεφάλαια της πνευματικής του διαδρομής. Παρότι ο νεαρός φιλόσοφος είχε τοποθετήσει τον Βάγκνερ στο επίκεντρο του πρώιμου στοχασμού του, επικυρώνοντας τη σημασία του με τη δημοσίευση της *Γέννησης της Τραγωδίας*, ο ίδιος αργότερα μάς ενημερώνει ότι η εκτίμησή του προς τον συνθέτη άρχισε να φθίνει ήδη το 1872, τη χρονιά που κυκλοφόρησε η πρώτη έκδοση του βιβλίου του. Χαρακτηριστικά σημειώνει ότι η απομάκρυνση αυτή συμπίπτει χρονικά με την έναρξη των εργασιών για το Φεστιβαλικό Θέατρο στο Μπαϊρόιτ, τον Μάιο του ίδιου έτους (Nietzsche, 1997, σ.σ. 195-199).

Την εσωτερική αυτή μεταστροφή ο Νίτσε την αποτυπώνει ρητά στο δοκίμιο «Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ στο Μπαϊρόιτ», το τέταρτο από τα *Άκαιρα Στοχάσματα*. Το κείμενο δημοσιεύεται το 1876, στο πλαίσιο της πρώιμης φιλοσοφικής του περιόδου, λίγο πριν από τη δεύτερη έκδοση της *Γέννησης της Τραγωδίας* (1878). Σε αυτό, ο φιλόσοφος προβαίνει σε μια κριτική αξιολόγηση της προσωπικότητας και του έργου του Βάγκνερ, αντιπαραβάλλοντάς τον με τον Γκαίτε και εντάσσοντάς τον στο πλαίσιο ενός «ποιητικοποιούντος λαού».

Στο πλαίσιο αυτό, ο Νίτσε περιγράφει τον Βάγκνερ ως έναν δημιουργό που από οίκτο προς αυτόν τον φαντασιακό, μυθοποιημένο λαό, εξελίχθηκε σε «κοινωνικό επαναστάτη». Ο λαός αυτός δεν ταυτίζεται με τους ανθρώπους της εποχής του συνθέτη· αντιθέτως, αποτελεί έναν καλλιτεχνικά εξιδανικευμένο συλλογικό χαρακτήρα, ένα μύθο για έναν λαό που μπορεί να σταθεί αντάξιος ενός οραματικού έργου τέχνης. Ο Βάγκνερ, σύμφωνα με τον Νίτσε, αντιλαμβανόταν αυτόν ακριβώς τον μυθικό λαό ως «τον μοναδικό θεατή και ακροατή που θα

μπορούσε να είναι άξιος και ισάξιος της δύναμης του έργου τέχνης του, όπως το ονειρευόταν» (Nietzsche, 1997, σ.σ. 229-230).

Η κριτική αυτή θεώρηση σηματοδοτεί την απαρχή της οριστικής απομάκρυνσης του Νίτσε από τον Βάγκνερ, μιας πνευματικής και προσωπικής ρήξης που θα κορυφωθεί στα χρόνια που ακολουθούν. Ήδη όμως, στα κείμενα της δεκαετίας του 1870, διαφαίνεται η σταδιακή μετατόπιση του φιλοσόφου από την αρχική του λατρεία προς μια αυστηρή και ενίοτε πικρή αξιολόγηση του ρόλου, που ο Βάγκνερ αποδόμησε και αναδιαμόρφωσε στη γερμανική κουλτούρα. Ο Νίτσε συλλαμβάνει τον Βάγκνερ όχι απλώς ως καλλιτέχνη, αλλά ως φορέα ενός ευρύτερου πολιτισμικού μύθου· και είναι ακριβώς η διάσταση αυτού του μύθου που τον οδηγεί να αμφισβητήσει τόσο το έργο όσο και τις προθέσεις του συνθέτη (Carvalho, 2011, σ.354).

Εκεί όπου ο Γκαίτε εμφανίζεται ως εκλεκτικός, ένας από τους «τελευταίους μεγάλους συνεχιστές των Ιταλών φιλολόγων-ποιητών», για τον Βάγκνερ επισημαίνεται ότι «δεν αναγνωρίζει πλέον καμία διάκριση ανάμεσα στον καλλιεργημένο και τον ακαλλιέργητο» (Nietzsche, 1997, σ. 249). Μέσα από τη μουσική του, ο Νίτσε καταλήγει ότι ο Βάγκνερ επιδίωξε να αναστήσει έναν λαό ικανό να αντικατοπτρίζει και να επιβεβαιώνει το δικό του μεγαλείο. Η αναζήτηση αυτή δεν στρεφόταν προς το μέλλον· αντιθέτως εκφραζόταν μέσω της ερμηνείας και της μεταμόρφωσης του παρελθόντος, ως μέσου για την αναβίωση μιας μυθικής πολιτισμικής κληρονομιάς (Nietzsche, 1997, σ.250).

Μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ο Νίτσε ανακαλύπτει μια απουσία της αληθινά Διονυσιακής ώθησης στη μουσική του Βάγκνερ μετά την εποχή του Μπάιροϊτ. Με μεγαλύτερη ακρίβεια, διαπιστώνει την απουσία ενός πραγματικά καλλιτεχνικού φαινομένου: μια σύνθεση της Διονυσιακής τάσης με σκοπό να διαμορφωθεί και να ισορροπηθεί από μια εξίσου ισχυρή τάση για ήρεμο περιορισμό, η οποία επίσης εμφανίζεται στη μουσική αυτή. Ο Νίτσε παρατηρεί χαρακτηριστικά ότι, το «ανώτερο εγώ του Βάγκνερ πλέον δεν κατεβαίνει να υπηρετήσει τον βίαιο, πιο γήινο αδελφό του· το υπηρετεί και δεν μπορεί παρά να το υπηρετεί» (Νίτσε, 1997, σ. 228). Αν η μουσική του Βάγκνερ εξακολουθεί να ακούγεται διονυσιακή σε ορισμένους ακροατές, αυτό συμβαίνει μόνο ως ηχώ του πρωτόγονου «μαγικού μείγματος», όχι πλέον στο πλαίσιο της τέχνης στη μουσική όπως την αναγνωρίζει ο Νίτσε.

## Η μουσική ως δημιουργία αξιών και υπερνίκης

Κατά την ύστερη περίοδο της διανοητικής του παραγωγής, ο Φρίντριχ Νίτσε δεν περιορίζεται στη συγγραφή νέων έργων, αλλά στρέφεται σε μια αναστοχαστική επανεγγραφή του ίδιου του φιλοσοφικού του παρελθόντος. Η πράξη αυτή δεν συνιστά απλή φιλολογική διόρθωση, αλλά μια ριζική επανανοηματοδότηση των προγενέστερων θέσεων του, μέσα από το πρίσμα της ώριμης σκέψης του. Εμβληματική έκφραση αυτής της στάσης αποτελεί η εκ των υστέρων παρέμβασή του στο *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, όπου η *Προσπάθεια Αυτοκριτικής* λειτουργεί ως μετα-ερμηνευτικό προοίμιο που ανασυντάσσει το νόημα του αρχικού εγχειρήματος. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η μορφή του Διόνυσος αποσπάται από τις παραδοσιακές αισθητικές της συνδηλώσεις και αναδεικνύεται σε θεμελιώδη αρχή δημιουργικότητας. Δεν πρόκειται πλέον για μια συμβολική φιγούρα που σχετίζεται με επιμέρους καλλιτεχνικές εκφάνσεις, αλλά για μια πρωταρχική δύναμη που θεμελιώνει την ίδια τη δυνατότητα παραγωγής μορφών, αξιών και προοπτικών ύπαρξης. Η μετατόπιση αυτή προετοιμάζει το πέρασμα σε μία ακόμη θεμελιώδη νιτσεϊκή έννοια, τη βούληση για δύναμη, η οποία εκφράζει τη δυναμική αρχή που βρίσκεται στη βάση κάθε διαδικασίας δημιουργίας και μετασχηματισμού.

Στο πλαίσιο αυτό, η νιτσεϊκή έννοια της βούλησης για δύναμη αποκτά κεντρική ερμηνευτική σημασία, καθώς συνδέεται άρρηκτα με την ιδέα ότι κάθε δημιουργική πράξη αποτελεί εκδήλωση μιας βαθύτερης, δυναμικής αρχής μετασχηματισμού. Η φιλοσοφία και η τέχνη δεν διακρίνονται πλέον ως αυτόνομες σφαίρες, αλλά συγκλίνουν ως εκφάνσεις της ίδιας παραγωγικής ενέργειας που αναδιαμορφώνει συνεχώς το πεδίο της εμπειρίας. Υπό αυτή την οπτική, η σκέψη του Νίτσε μπορεί να προσεγγιστεί ως μια θεωρία της παραγωγής νοήματος: ο κόσμος δεν εκλαμβάνεται ως σταθερό δεδομένο προς αναπαράσταση, αλλά ως αποτέλεσμα ενεργών διεργασιών σημασιοδότησης. Κάθε ανθρώπινη δημιουργία καθίσταται έτσι φορέας μεταβολής, συμβάλλοντας στη διαρκή ανασύνθεση τόσο της πραγματικότητας όσο και των πλαισίων μέσω των οποίων αυτή καθίσταται κατανοητή (Carvalho, 2011, σ. 355).

Ο Νίτσε διατυπώνει ήδη τον θαυμασμό του για τον Διόνυσο, αν και τον συνδέει κυρίως με τη γερμανική μουσική του Βάγκνερ και τις αρχαίες γερμανικές θεότητες (Νίτσε, 1974, σ.σ.273-274). Μετά το 1886, ωστόσο, παρατηρείται μια σημαντική μετατόπιση: οι

διονυσιακές δυνάμεις παρουσιάζονται πλέον ως πολλαπλές και πολυδιάστατες, εστιασμένες όχι στον μύθο, αλλά στον συμβολισμό του. Η αλλαγή αυτή συνδέεται με την ωρίμανση της σκέψης του στο έργο *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα* (1883-1885). Ειδικότερα, με την ιδέα της αιώνιας επιστροφής, η οποία είχε διατυπωθεί ήδη ως σκέψη τον Αύγουστο του 1881, «6000 μέτρα πέρα από τον άνθρωπο και τον χρόνο» (Sinhbabu, 2024, σ.9).

Η έννοια της αιώνιας επιστροφής αποτελεί έναν από τους θεμελιώδεις άξονες της ύστερης φιλοσοφίας του Νίτσε και συνδέεται άμεσα με την ιδέα της ριζικής κατάφασης της ζωής. Αν και δεν αποτελεί καθαυτή μουσική έννοια, η ανάπτυξή της στον *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* αποκτά έντονο ποιητικό και μουσικό χαρακτήρα, καθώς ο Νίτσε προσδίδει στον λόγο ρυθμό, επαναληπτικότητα και λυρική ένταση, στοιχεία που συμβάλλουν στην έκφραση της διονυσιακής εμπειρίας. Στο πλαίσιο αυτό, ο ίδιος θεωρούσε ότι ο *Ζαρατούστρα* διέθετε βαθιά μουσική σύλληψη και υπογράμμιζε ότι η αναγέννηση της «τέχνης της ακοής» αποτελούσε αναγκαία προϋπόθεση για την κατανόησή του (Nietzsche, 2000, σ. 751).

Υπό αυτή την προοπτική, η αιώνια επιστροφή δεν εκφράζει μια μηχανική επανάληψη των ίδιων γεγονότων, αλλά λειτουργεί ως η ύψιστη δοκιμασία της ανθρώπινης ικανότητας να καταφάσκει τη ζωή στο σύνολό της. Η αποδοχή ότι κάθε στιγμή της ύπαρξης θα μπορούσε να επαναλαμβάνεται αιώνια δεν οδηγεί στην παραίτηση, αλλά στη δημιουργική επιβεβαίωση της ζωής, ακόμη και στις τραγικές ή επώδυνες διαστάσεις της (Nietzsche, 1966, σ. 231). Από αυτή την άποψη, η μουσικότητα του *Ζαρατούστρα* δεν συνιστά απλώς αισθητικό χαρακτηριστικό του έργου, αλλά εκφραστικό μέσο μέσω του οποίου αποδίδεται η εμπειρία της διονυσιακής κατάφασης και της αιώνιας επιστροφής.

Η προοπτική αυτή αναδεικνύει την αιώνια επιστροφή ως αρχή δημιουργικής αυτοϋπέρβασης, καθώς η κατάφαση της ζωής προϋποθέτει τη συνεχή αναδημιουργία του εαυτού και των αξιών του. Με τον τρόπο αυτό, η αιώνια επιστροφή συνδέεται με τη δημιουργικότητα και τη δύναμη που διαπερνούν κάθε μορφή ύπαρξης, αναδεικνύοντας τη ζωή ως μια αδιάκοπη διαδικασία μετασχηματισμού και δημιουργίας (Sinhbabu, 2024, σ. 12).

Η έννοια της αιώνιας επιστροφής, όπως την ανέπτυξε ο Νίτσε, δείχνει ότι δεν υπάρχει ένα μοναδικό τέλος ή απόλυτη αλήθεια προς την οποία κατευθύνεται το Όλον. Αντίθετα, η ποικιλία των φωνών και των λόγων αποκαλύπτει πολλούς λόγους για να ζει κανείς αλλά και πολλές αλήθειες που αξίζουν να ακουστούν (Sinhbabu, 2024, σ.10).

Οι λέξεις, που στη *Γέννηση της Τραγωδίας* εμφανίζονται ως ανεπαρκείς για να αποδώσουν άμεσα τη διονυσιακή αλήθεια της φύσης, αποκτούν στον *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* μια νέα εκφραστική λειτουργία. Δεν περιορίζονται πλέον στη λογική μετάδοση εννοιών, αλλά, μέσω του ρυθμού, της ποιητικής σύνθεσης και της μουσικότητας του λόγου, καθίστανται ικανές να εκφράσουν την πολλαπλότητα της ζωής και των εμπειριών της. Έτσι, η γλώσσα δεν λειτουργεί αποκλειστικά ως φορέας νοημάτων, αλλά και ως αισθητικό μέσο που μεταδίδει τη δυναμική και βιωματική διάσταση της ύπαρξης. Με τον τρόπο αυτό, ο Ζαρατούστρα επιχειρεί να υπερβεί το όριο που ο ίδιος ο Νίτσε είχε επισημάνει στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, όπου η μουσική παρουσιάζεται ως το κατεξοχήν μέσο έκφρασης της διονυσιακής εμπειρίας, ενώ ο λόγος εμφανίζεται αδύναμος να την αποδώσει πλήρως. Στον *Ζαρατούστρα*, όμως, ο φιλοσοφικός λόγος μετασχηματίζεται: αποκτά ποιητικό ρυθμό, μουσική δομή και λυρική ένταση, προσεγγίζοντας εκφραστικά εκείνη τη δύναμη που ο Νίτσε είχε αρχικά αποδώσει στη μουσική. Έτσι, η απόσταση ανάμεσα στον λόγο και τη μουσική περιορίζεται, καθώς η ίδια η γλώσσα καθίσταται φορέας της διονυσιακής εμπειρίας. Η μεταβολή αυτή συμπυκνώνεται στη χαρακτηριστική διατύπωση του Νίτσε: «*Έπρεπε να τραγουδήσει αυτή η νέα ψυχή και όχι να μιλήσει!*» (Nietzsche, 1967, σ. 20). Η φράση αυτή υποδηλώνει ότι η βαθύτερη φιλοσοφική αλήθεια δεν μπορεί να εκφραστεί αποκλειστικά με εννοιολογικό λόγο, αλλά απαιτεί μια μορφή έκφρασης που συνδυάζει τον λόγο με τη μουσικότητα, τον ρυθμό και την ποιητική δημιουργία. Κατά συνέπεια, ο *Ζαρατούστρα* δεν αποτελεί μόνο φιλοσοφικό έργο, αλλά και μια αισθητική πραγμάτωση της νιτσεϊκής προσπάθειας να γεφυρωθεί η απόσταση ανάμεσα στη σκέψη και τη μουσική, ανάμεσα στην έννοια και τη διονυσιακή εμπειρία.

Η φιλοσοφική εμπειρία του πιο έντονου και τρομερού διανοητικού οράματος της πραγματικότητας, της «*πιο αβυσσαλέας ιδέας*», δεν οδηγεί στην απόρριψη της ζωής. Αντίθετα, ενισχύει το αιώνιο *Ναι* σε όλα τα πράγματα. Ο Ζαρατούστρα, τραγουδώντας αυτό το *Ναι*, επιβεβαιώνει ότι «*αυτό είναι και πάλι η έννοια του Διόνυσου*» (Nietzsche, 2000, σ. 762). Πρόκειται για μία δυναμική κατάφαση, η οποία πέρα από το γεγονός ότι συνδέει το νου με την δημιουργία και κατανόηση νέων νοημάτων, ταυτόχρονα συγκροτεί ένα κοινό πλαίσιο ψυχολογικού περιεχομένου που προσδίδει νόημα και προσανατολισμό στην εμπειρία ως πράξη: ο μεταφυσικός συμβολισμός, σε μια περαιτέρω κατάταξη, θα λέγαμε ότι αντιπροσωπεύει ιδεολογίες και αντικείμενα χωρίς την άμεση παρουσία τους, ενώ ο διαρκής

μετασχηματισμός τους υπονοεί ότι τα κοινωνικά άτομα δεν δέχονται τα συμβολικά νοήματα χωρίς αναπροσαρμογές και κριτική. Σε αυτή την προσέγγιση, ο Διόνυσος μεταμορφώνεται: δεν είναι πλέον ο θεός της αδιάκριτης και ασυγκράτητης εγκατάλειψης που γοητεύεται από τις εμφανίσεις, ούτε υπόσχεται την «μεταφυσική παρηγοριά ... ότι η ζωή βρίσκεται στον πυρήνα των πραγμάτων, παρά όλες τις αλλαγές των εμφανίσεων, ακατάλυτα ισχυρή και ευχάριστη» (Nietzsche, 1967, σ. 59). Μέσα από τα τραγούδια του Ζαρατούστρα, ο Διόνυσος γίνεται ο θεός που χορεύει και τραγουδά, επιβεβαιώνοντας «την τέχνη της παρηγοριάς που ζει στον κόσμο». Μαθαίνει να γελά, να πηδά, να στρίβει και να στέκεται ανάποδα, ως σύμβολο ανατροπής και ανανέωσης· ως συνθετική αποκατάσταση της μάχης μεταξύ θέσης-αντίθεσης, η οποία ορίζει και καθοδηγεί διαλεκτικά τη συμβολική εμπειρία, σε εφαρμοσμένη πρακτική (Nietzsche, 1967, σ. 26).

Σαν να ξετυλίγεται από κάποιο παλιό κουτί με χειρόγραφα, η σκέψη δεν στέκεται πια ακίνητη μέσα σε μια ψυχρή έννοια που επαναλαμβάνεται ατέρμονα· αντίθετα, διαρρηγνύει το περίβλημά της και σκορπίζεται σε ηχηρά ίχνη, σε ψίθυρους και άσματα που μοιάζουν να ανήκουν περισσότερο στη μνήμη παρά στη θεωρία. Εκεί, όπου μια φωνή, ίσως του Ζαρατούστρα, ίσως μιας σκιάς του, διαπερνά τον χρόνο, η ιδέα αποκτά σώμα, ρυθμό, ανάσα. Και τότε, σαν θραύσμα από αρχαία γιορτή που επιβιώνει σε ξεχασμένες χειρονομίες, αναδύεται ο Διόνυσος: όχι ως σύμβολο που ερμηνεύεται, αλλά ως παλμός που διαπερνά, ως μουσική που δεν ζητά κατανόηση αλλά συμμετοχή. Η ζωή δεν εξηγείται· αντηχεί. Και μέσα σε αυτή την αντήχηση, η αποδοχή δεν είναι παραίτηση αλλά δημιουργική πράξη, ένα είδος τέχνης που αφήνει ίχνη στο πέρασμα του χρόνου. Ίσως εκεί, σε αυτή τη διασπορά εικόνων και ηχητικών απομεινاريών, να συγκροτείται κάτι σαν «σοφία»: όχι ένα κλειστό σύστημα, αλλά ένα αρχείο εμπειριών, που στο Τρίτο Μέρος του Ζαρατούστρα μοιάζει να ολοκληρώνεται όπως ένα παλίμψηστο με στρώσεις σκέψης που δεν σβήνουν, αλλά επιμένουν να επανεμφανίζονται, κάθε φορά αλλιώς.

Στο καταληκτικό άσμα του *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, ο Νίτσε γράφει: «Τραγούδα! Μη μιλάς άλλο! Δεν είναι όλες οι λέξεις φτιαγμένες για το βαρύ και το σοβαρό; Δεν είναι όλες οι λέξεις ψέματα για εκείνους που είναι ελαφροί; Τραγούδα! Μη μιλάς άλλο!» (Νίτσε, 1966, σ. 231). Η προτροπή αυτή υποδηλώνει ότι ο φιλοσοφικός λόγος δεν επαρκεί πάντοτε για να εκφράσει τις βαθύτερες διαστάσεις της ύπαρξης και ότι η μουσικότητα και η ποιητική έκφραση αποτελούν καταλληλότερα μέσα για την απόδοση της διονυσιακής εμπειρίας.

Η κορύφωση αυτής της προοπτικής εκφράζεται στην επωδό «Γιατί σ' αγαπώ, ω αιωνιότητα!», η οποία λειτουργεί ως έκφραση της κατάφασης της αιώνιας επιστροφής. Υπό αυτή την ερμηνευτική οπτική, ο Ζαρατούστρα δεν περιορίζεται στην αποδοχή της αιώνιας επιστροφής ως φιλοσοφικής ιδέας, αλλά παρουσιάζεται να καταφάσκει πλήρως την ύπαρξη και την επαναληπτική δομή του γίνεσθαι. Όπως υποστηρίζει ο Carvalho (2011, σ. 356), η κατάφαση αυτή παραπέμπει σε μια κυκλική αντίληψη του χρόνου, σύμφωνα με την οποία το γίνεσθαι δεν εξελίσσεται γραμμικά αλλά νοείται ως διαρκής επανεμφάνιση των ίδιων δυνατοτήτων. Από την άποψη αυτή, η αιώνια επιστροφή δεν εκφράζει παθητική υποταγή στην αναγκαιότητα, αλλά μια ενεργητική στάση απέναντι στη ζωή, μέσω της οποίας το υποκείμενο αναλαμβάνει την πλήρη ευθύνη της ύπαρξής του και την καταφάσκει στο σύνολό της.

Η προσέγγιση της αναδιαμορφωμένης διονυσιακής διάστασης της μουσικής, καθώς και της συναφούς φιλοσοφικής της άρθρωσης στον Φρίντριχ Νίτσε, δεν δύναται να εξαντληθεί σε μια θεματική ανάλυση του περιεχομένου των ύμνων ή των καταφατικών διατυπώσεων που εκφέρονται από τον Ζαρατούστρα. Αντιθέτως, καθίσταται αναγκαία η εστίαση στις μορφολογικές και υφολογικές ποιότητες του λόγου, στον ιδιαίτερο τονισμό, στις ρυθμικές διακυμάνσεις και στις επιτελεστικές εκφάνσεις του «ναι» ως φιλοσοφικής στάσης. Όπως επισημαίνει ο Αλέξανδρος Νεχαμάς, η νιτσεϊκή γραφή δεν συγκροτεί ένα ενιαίο ύφος, αλλά εκτυλίσσεται μέσα από μια πολλαπλότητα εκφραστικών τρόπων, οι οποίοι συνυπάρχουν και αλληλοδιαπλέκονται. Στο *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, η πολυφωνία αυτή αποκτά ιδιαίτερη ένταση: ο Ζαρατούστρα δεν ομιλεί με μία σταθερή φωνή, αλλά ενσαρκώνει διαρκώς μεταβαλλόμενες μορφές λόγου, όπου τα άσματα και οι επιβεβαιωτικές εκφράσεις λειτουργούν ως καίριοι φορείς νοήματος (Νεχαμάς, 1985, σ.σ. 13-41).

Τα εν λόγω στοιχεία δεν συγκροτούν απλώς αισθητικές παρεκκλίσεις, αλλά φέρουν μια ιδιάζουσα συναισθηματική και αξιακή φόρτιση, η οποία χαρακτηρίζεται από πληρότητα, εσωτερική ισορροπία και καταφατική διάθεση, απαλλαγμένη από εκρήξεις μνησικακίας ή επιθετικότητας. Ωστόσο, ο τόνος αυτός δεν πρέπει να εκληφθεί ως επιφανειακή ευθυμία ή ως απλοϊκή εορταστικότητα· αντιθέτως, διαπερνά το σύνολο του έργου ως δομική αρχή που οργανώνει τη σχέση μορφής και περιεχομένου. Ιδιαίτερης σημασίας είναι το γεγονός ότι η «μουσικότητα» του Ζαρατούστρα δεν συνδέεται με επιχειρηματολογική πειθώ, αλλά με έναν τρόπο έμμεσης σημασιοδότησης, όπου τα νοήματα αναδύονται μέσω ρυθμού, επανάληψης και υφολογικής έντασης. Μέσα από αυτή τη στρατηγική, ο Νίτσε καθίσταται ικανός να

επαναπροσδιορίσει τη μορφή του Διόνυσος ως μια ρευστή και πολυεπίπεδη αρχή, η οποία υπερβαίνει τις μονοσήμαντες ερμηνείες και εγγράφεται ως δυναμικό πεδίο παραγωγής νοήματος στα ύστερα έργα του (Carvalho, 2011, σ.357).

Ο Νίτσε υποστηρίζει ότι η σύγχρονη κουλτούρα αντιμετωπίζει δύο βασικά προβλήματα. Πρώτον, ο επιστημονικός υλισμός και η απώλεια του Διονυσιακού έχουν στερήσει από τον άνθρωπο τη «μεταφυσική παρηγοριά» απέναντι στον φόβο του θανάτου, οδηγώντας τον σε μια ψυχολογική κατάσταση γεμάτη αγωνία και ανασφάλεια. Δεύτερον, η νεωτερικότητα αδυνατεί να δημιουργήσει αληθινούς μύθους· τα είδωλα που προβάλλονται από τα ΜΜΕ είναι εντυπωσιακά, τα οποία όμως παραμένουν επιφανειακά και παροδικά αλλά εφήμερα και χωρίς βαθύτερο συμβολισμό.

Σύμφωνα με τον Νίτσε, μόνον ο μύθος μπορεί να προσφέρει συνεκτικό νόημα στη φαντασία και την τέχνη. Επειδή η σύγχρονη τέχνη στερείται αυτού του περιεχομένου, η κουλτούρα μας παραμένει ρηχή και αποπροσανατολισμένη (Young, 2010, σ.133). Επιπλέον, ο «μύθος» δεν είναι απλώς μια ιστορία, αλλά ένα ενιαίο και συνεκτικό σύστημα πεποιθήσεων που δίνει ενότητα σε έναν λαό και στον πολιτισμό του. Στη νεωτερικότητα, όμως, αυτοί οι μεγάλοι, ενωτικοί μύθοι έχουν διαλυθεί και έχουν αντικατασταθεί από ένα χαοτικό σύνολο ασύνδετων θραυσμάτων μύθου. Ο Νίτσε (επηρεασμένος έντονα εδώ από τον Βάγκνερ) βλέπει τρία βασικά συμπτώματα αυτής της παρακμής:

- ✚ **Απώλεια ενότητας και κοινότητας:** Χωρίς ενιαίο μύθο, οι άνθρωποι ζουν αποξενωμένοι και «χωρίς πατρίδα». Η κοινωνία μετατρέπεται σε άθροισμα ατόμων, ενωμένων μόνο από τον καταπιεστικό μηχανισμό του κράτους.
- ✚ **Άκριτη κατανάλωση ξένων πολιτισμών:** Οι σύγχρονοι άνθρωποι, μη έχοντας δική τους ζωντανή παράδοση, αναζητούν νόημα σε ξένες θρησκείες, πολιτισμούς, σε νέα στιλ, κάτι που δείχνει την εσωτερική κενότητα της δικής τους κουλτούρας.
- ✚ **Πυρετώδης αναζήτηση εμπειριών:** Η απώλεια βαθύτερου νοήματος οδηγεί σε εμμονή με την εμπειρία του παρόντος, όπως φτηνές συγκινήσεις, διαρκή δραστηριότητα και ακραία ψυχαγωγία, ως μέσα διαφυγής από την πλήξη.

Έτσι, χωρίς έναν ενωτικό μύθο ή ιδανικό, η σύγχρονη κοινωνία βυθίζεται ανάμεσα στην αγωνία και στην ανία, με ολοένα και λιγότερα περιθώρια για πραγματική νοηματοδότηση της ζωής. Στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, ο Νίτσε προτείνει μια επιστροφή στην ελληνική ιστορία.

Ζητά να υπάρξει στη σύγχρονη ζωή κάτι που να διαδραματίζει τον ρόλο του τραγικού φεστιβάλ για τους αρχαίους Έλληνες στο απόγειο του πολιτισμού τους. Μαζί με τον Βάγκνερ, επιδιώκει την αναβίωση της ελληνικής τραγωδίας μέσα από το «*έργο τέχνης του μέλλοντος*». Το βασικό μήνυμα του έργου είναι η έκκληση για τη δημιουργία του Φεστιβάλ του Μπαϊρόιτ (Young, 2010, σ.σ.133-134).

### **3.1 Η Πνευματική Εξέλιξη του Φρίντριχ Νίτσε και η Μεταστροφή του από τον Θαυμασμό στον Κριτικό Αποχωρισμό από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ: Ένα Σύμπτωμα της Φιλοσοφικής Ωρίμανσης**

Η σχέση μεταξύ του Φρίντριχ Νίτσε και του Ρίχαρντ Βάγκνερ συνιστά μία από τις πλέον χαρακτηριστικές διανοητικές συνδέσεις στη νεότερη ευρωπαϊκή διάνοηση. Από τον αρχικό ενθουσιασμό και τη σχεδόν μεσσιανική προβολή του Βάγκνερ ως αναγεννητή του πολιτισμού, ο Νίτσε μεταβαίνει σε μια αυστηρή κριτική αποδόμηση της βαγκνερικής αισθητικής και κοσμοθεωρίας. Η μετάβαση αυτή δεν είναι επιφανειακή ή απλώς προσωπική, αλλά έκφραση της βαθιάς εσωτερικής ωρίμανσης του φιλοσόφου, ο οποίος εγκαταλείπει σταδιακά τη ρομαντική-μεταφυσική πρόσληψη της τέχνης και υιοθετεί μια ριζικά αντι-μεταφυσική, και υστερο-ρομαντική θα λέγαμε, τραγικά καταφατική σκέψη.

Η σχέση του Νίτσε με τον Βάγκνερ μπορεί να ιδωθεί όχι απλώς ως προσωπική ή αισθητική μεταστροφή, αλλά ως μετατόπιση στο επίπεδο των ίδιων των όρων συγκρότησης του λόγου περί τέχνης και αλήθειας. Στην αρχική φάση της σκέψης του, ο Νίτσε εντάσσει τον Βάγκνερ σε ένα καθεστώς λόγου που αποδίδει στην τέχνη μια σχεδόν προνομιακή σχέση με την αλήθεια, προσδίδοντάς της μεταφυσικό κύρος. Ωστόσο, στη συνέχεια, αυτή η διάταξη ανατρέπεται. Ο Νίτσε αποδομεί την ιδέα ότι η τέχνη λειτουργεί ως φορέας αποκάλυψης μιας υπερβατικής πραγματικότητας και αναδεικνύει τον χαρακτήρα της ως πεδίου όπου εκδηλώνονται και συγκρούονται διαφορετικές δυνάμεις. Υπό αυτό το πρίσμα, η βαγκνερική αισθητική δεν εμφανίζεται πλέον ως μορφή ανύψωσης, αλλά ως πρακτική που παράγει συγκεκριμένα αποτελέσματα υποκειμενοποίησης. Πιο συγκεκριμένα, ο Νίτσε διαβάζει το έργο του Βάγκνερ ως έκφραση μιας μορφής λόγου που ενισχύει την παθητικότητα, τη συναισθηματική υπερφόρτιση και τη φυγή από το πραγματικό. Με αυτή την έννοια, η τέχνη δεν είναι ουδέτερη, αλλά συνδέεται με σχέσεις δύναμης, καθώς διαμορφώνει τρόπους βίωσης και κατανόησης της ζωής. Αντίθετα, η ώριμη σκέψη του Νίτσε προτείνει μια διαφορετική λειτουργία της τέχνης, όχι ως φορέα αλήθειας, αλλά ως πρακτική ενίσχυσης της ζωής. Η αξία

της τέχνης δεν έγκειται στην αναπαράσταση ή αποκάλυψη, αλλά στην ικανότητά της να παράγει μορφές ύπαρξης που επιβεβαιώνουν τη δύναμη, τη δημιουργικότητα και την τραγικότητα της ζωής. Συνεπώς, η ρήξη του Νίτσε με τον Βάγκνερ μπορεί να κατανοηθεί ως αναδιάταξη των σχέσεων μεταξύ λόγου, αλήθειας και δύναμης, όπου η τέχνη παύει να λειτουργεί ως μεταφυσικό θεμέλιο και καθίσταται πεδίο παραγωγής και σύγκρουσης ερμηνειών.

### **Η πρώτη περίοδος: Ο Βάγκνερ ως οραματικός φορέας του διονυσιακού προτύπου**

Στην *Γέννηση της Τραγωδίας*, ο Γερμανός φιλόσοφος αντιμετώπιζε τον Βάγκνερ ως τον μοναδικό καλλιτέχνη που μπορεί να αναβιώσει τη διονυσιακή σοφία των Ελλήνων. Ο ίδιος έγραψε ότι το έργο του Βάγκνερ διανοίγει «μια νέα δυνατότητα της τραγικής τέχνης στο παρόν». Ο Νίτσε θεωρούσε ότι η μουσική του Βάγκνερ μπορούσε να ξαναφέρει στον σύγχρονο κόσμο την αρχαιοελληνική τραγικότητα, δηλαδή ένα είδος βαθιάς συμφιλίωσης με τον πόνο της ύπαρξης μέσω της τέχνης (Nietzsche, 1993, σ. 102).

Οι επιρροές είναι εμφανείς:

- Σοπενχάουερ: η μουσική ως άμεση έκφραση της βούλησης.
- Ρομαντισμός: η τέχνη ως λύτρωση από την καθημερινότητα.
- Κοσμοθεωρητικός μύθος: η τέχνη ως δύναμη αναγέννησης λαού και πολιτισμού.

Η πρόσληψη αυτή μπορεί να θεωρηθεί επηρεασμένη από τον Σοπενχάουερ· η τέχνη λειτουργεί ως υπέρβαση του πόνου και ο βαγκνεριανός μύθος προσφέρει έναν πολιτισμικό δεσμό σε μια εποχή γενικότερης αποσύνθεσης μορφοπλαστικών προτύπων (Safranski, 2000, σ.σ. 124–130).

Στις επιστολές του, ο Νίτσε εκφράζει την πίστη του στον Βάγκνερ ως δημιουργό ενός νέου πολιτισμικού κινήματος. Στο *Ρίχαρντ Βάγκνερ στο Μπαϊρόιτ*, ο συνθέτης Βάγκνερ προβάλλεται ως «συμβολικό πρόσωπο» της νέας πολιτισμικής αναγέννησης. Είναι ο προφήτης που ενώνει έθνος, τέχνη και την ηθική περισυλλογή (Nietzsche, 1994, σ.σ. 4, 67). Ωστόσο, σε αυτή τη λατρευτική παρουσίαση ενυπάρχει ήδη μια ιδέα που θα ανατραπεί πλήρως: η πίστη ότι η τέχνη μπορεί να αναλάβει τη θέση της μεταφυσικής και να αναγεννήσει ένα ολόκληρο πολιτισμικό σώμα. Η μορφή του γίνεται σημείο αναφοράς για τη «μεταφυσική του καλλιτέχνη», η οποία ακόμη αποτελεί κεντρικό άξονα της πρώιμης νιτσεϊκής σκέψης (Kaufmann, 1974, σ.σ. 95-110).

Στην πρώιμη περίοδό του, γύρω από τη συγγραφή της *Γέννησης της Τραγωδίας* το 1872, ο Νίτσε θεωρούσε τον Βάγκνερ ως φορέα αναγέννησης του γερμανικού πολιτισμικού συστήματος ως ενότητας του απολλώνιου με το διονυσιακό στοιχείο. Ο Βάγκνερ παρουσιαζόταν ως καλλιτέχνης-σωτήρας, ικανός να προσδώσει νόημα σε έναν μεταφυσικό κόσμο. Για τον Νίτσε, ο Βάγκνερ ενσάρκωνε τον εμπνευστή μιας νέας μυθοπλασίας, η οποία συνέδεε την ελληνική τραγικότητα με τον σύγχρονο άνθρωπο. Η τέχνη θεωρούνταν υπέρτατη μορφή σωτηρίας σε μια «εποχή θανάτου του Θεού». Αργότερα, ο Νίτσε απέρριψε αυτή τη στάση, αναγνωρίζοντας σε αυτήν μεταφυσικό ρομαντισμό και πίστη στο συλλογικό και εθνικό πνεύμα.

### Τα πρώτα ρήγματα: Η στροφή προς τον διαφωτισμό και ο απομαγευμένος Νίτσε

Στο έργο *Ανθρώπινο, Πολύ Ανθρώπινο*, ο Νίτσε πραγματοποιεί μια ριζική μεταστροφή και ρήξη με την παλιά μεταφυσική και εισέρχεται στην λεγόμενη διαφωτιστική περίοδο των αρχών της υστερο-ρομαντικής περιόδου. Ο ίδιος σημειώνει ότι «η τέχνη δεν λυτρώνει· απλώς εξωραΐζει», απορρίπτοντας έτσι την πρόιμη και καθαρά ρομαντική σοπενχαουεριανή αισθητική απελευθερώνοντας την σκέψη του από την απαισιοδοξία της «άρνησης της βούλησης». Παράλληλα υπονοείται και μία όλο και μεγαλύτερη δυσπιστία προς τον ρομαντισμό, τον οποίον αντιλαμβάνεται ως έκφραση αδυναμίας και όχι δύναμης. Ο Νίτσε πλέον αντιλαμβάνεται ότι ο ρομαντισμός εδράζεται σε μια θεώρηση της τέχνης ως καταφυγίου: «Ο ρομαντισμός είναι η τέχνη εκείνων που υποφέρουν» (Nietzsche, 1996, §1).

Η μετατόπιση αυτή υπονομεύει και τον πυρήνα του βαγκνεριανού μυστικισμού, ο οποίος πλέον αντιμετωπίζεται με δυσφορία από τον Νίτσε εξαιτίας των εξής:

- των παρακμιακών και εκφυλιστικών στοιχείων όπως η υπερβολική δραματοποίηση και η θεατρικότητα,
- της ροπής προς την μαζική συγκίνηση και όχι προς την ατομική υπέρβαση και την εκ νέου στήριξη σε μεταφυσικά σχήματα σωτηρίας.

Από τα δύο παραπάνω έπεται ότι το μουσικό έργο του Βάγκνερ απευθύνεται κατά κύριο λόγο στη συλλογικότητα, παρά στον μεμονωμένο, εξαιρετικά προικισμένο άνθρωπο.

Ο Νίτσε βλέπει τη στροφή του Βάγκνερ προς τα ρομαντικά μοτίβα και τον χριστιανικό μύθο στην όπερα *Πάρσιφαλ* ως «προδοσία του διονυσιακού πνεύματος»· και αντιμετωπίζεται από τον Νίτσε ως «σύμβολο ηθικολογικής απίσχνασης και παρακμής της μουσικής κυρίως, της τέχνης». Η στροφή του Βάγκνερ προς εθνικιστικές, χριστιανικές και αντισημιτικές τάσεις απομακρύνουν ακόμη περισσότερο τον Νίτσε. Ο φιλόσοφος επισημαίνει τόσο τη θεατρική υπερβολή όσο και τη συναισθηματική χειραγώγηση, στοιχεία μέσα από τα οποία διακρίνει την τάση του συνθέτη προς τον μυστικισμό και έναν ηθικολογικό τόνο (Aschheim, 1992, σ.σ. 42-45). Ειδικότερα η οριστική ρήξη μεταξύ των δύο πραγματοποιείται τελικά με την ολοκλήρωση της όπερας *Πάρσιφαλ* καθώς ο Γερμανός φιλόσοφος θεώρησε ότι ο Βάγκνερ προβάλλει τον χριστιανισμό ως μοναδικό υπαρξιακό και ηθικό θεμέλιο, θέση ασύμβατη με τη φιλοσοφία του. Επιπλέον, η στάση παραίτησης του κεντρικού ήρωα στην όπερα *Πάρσιφαλ* και η διάχυτη

αίσθηση παρακμής που αποπνέει το έργο, κρίνονται από τον φιλόσοφο ως ένδειξη καλλιτεχνικής και πνευματικής φθοράς, ιδιαίτερα σε σύγκριση με τις προηγούμενες δημιουργίες του συνθέτη. Ο ρομαντικός προσανατολισμός που εντοπίζεται στα έργα του Βάγκνερ, εκφραζόμενος μέσω θεματικών όπως η ανεκπλήρωτη ερωτική επιθυμία, το πάθος του πόνου και η ελκτική σχέση με τον θάνατο, συγκροτεί μια στάση βιοαρνητισμού και παραίτησης από την ύπαρξη, την οποία ο Νίτσε είχε ήδη καταδικάσει σε προγενέστερη φάση της σκέψης του. Σε αντιδιαστολή προς αυτή την κοσμοθεωρητική τοποθέτηση, ο Νίτσε προβάλλει το διονυσιακό ιδεώδες ως μορφή καταφατικής στάσης απέναντι στη ζωή: μια υπαρξιακή μορφή που, αν και δοκιμάζεται από την υπερπληρότητα και την τραγικότητα του βίου, δεν οδηγείται στην άρνησή του, αλλά μαθαίνει να ενσωματώνει τον πόνο ως συστατικό στοιχείο της ζωής και να τον μετασχηματίζει σε δύναμη αγώνα και δημιουργίας (Νίτσε, 2010, σ.σ. 16-17).

Στα δύο κείμενα κριτικής του που δομούνται μέσα από μια ρητορική αντιπαράθεσης ο Νίτσε γράφει ότι ο συνθέτης ενσαρκώνει «την ψυχολογία της παρακμής» και «τον συσχετίζει με τη γενικευμένη κρίση και παρακμή της Ευρώπης» (Nietzsche, 1878/1988, σελ. 21). Όπως επισημαίνεται από τον Χόλινρεϊκ (1982), «αυτό δεν είναι πλέον απλή αισθητική διαφωνία, αλλά μια κοσμοθεωρητική ρήξη». Μετά τη ρήξη, ο Νίτσε επαναξιολογεί συνολικά τη στάση του απέναντι στη μουσική. Απορρίπτει κάθε μεταφυσική ερμηνεία της τέχνης και επικεντρώνεται στη σωματική της επίδραση. Η μουσική νοείται πλέον ως μορφή διέγερσης και εκτόνωσης ζωτικής ενέργειας, σε αντίθεση με τη σοπενχαουερική αντίληψη περί κατευνασμού της βούλησης. Η τέχνη συνδέεται έτσι με σωματικές καταστάσεις έντασης και πληρότητας, πέρα από κάθε ηθικό ή υπερβατικό πλαίσιο. Ο Νίτσε, σε αντίθεση με άλλες θεωρήσεις, αντιλαμβάνεται τη μουσική ως κατεξοχήν διεγερτική δύναμη και την περιγράφει με όρους πλεονάζουσας ενεργητικότητας και διονυσιακής φρενίτιδας. Σύμφωνα με τη σκέψη του, η επίδρασή της είναι πρωτίστως σωματική, καθώς τη νοεί ως μια καθολική μορφή διέγερσης και ταυτόχρονης συναισθηματικής εκφόρτισης. Όπως επισημαίνει, προκειμένου να καταστεί δυνατή η μουσική ως αυτόνομη μορφή τέχνης, ανεστάλη η λειτουργία ορισμένων αισθήσεων, ιδίως της μυϊκής, με αποτέλεσμα ο άνθρωπος να μην περιορίζεται πλέον στη μίμηση, αλλά να εκφράζει μέσω του σώματός του ό,τι βιώνει εσωτερικά (Χόλινρεϊκ, 1982, σ.σ. 58-73). Παράλληλα, ο Νίτσε υπογραμμίζει τη σημασία του ρυθμού, τον οποίο αντιλαμβάνεται ως μηχανισμό αποσυμπίεσης της καθαρά φυσικής έντασης, υποστηρίζοντας ότι κάθε ρυθμική δομή ασκεί άμεση επίδραση στο μυϊκό σύστημα, λειτουργώντας σχεδόν ως παρότρυνση προς

την κίνηση. Αναφορικά με τη σχέση της μουσικής με τη γλώσσα, σημειώνει ότι η εισαγωγή γλωσσικών στοιχείων αλλοιώνει τη φύση της μουσικής, καθώς επιχειρεί να της επιβάλει εξωτερικά ένα προκαθορισμένο νόημα και συγκεκριμένη σημασιοδότηση (Νίτσε, 1961, σ.σ. 174 - 175.)

### **Η ώριμη περίοδος, η ρήξη ως προϋπόθεση αυτονομίας: η βούληση για δύναμη και το τέλος της λυτρωτικής τέχνης**

Μετά το 1882, η φιλοσοφική σκέψη του Νίτσε εισέρχεται στην ώριμη περίοδό της, γεγονός που καθιστά οριστική τη ρήξη του με τον Βάγκνερ. Όπως επισημαίνει ο Magee (2001, σ.σ. 150-165), η απομάκρυνση αυτή δεν αποτελεί απλώς προσωπική ή αισθητική διαφοροποίηση, αλλά συνδέεται με τη διαμόρφωση των βασικών εννοιών της ύστερης φιλοσοφίας του, όπως η βούληση για δύναμη, η αιώνια επιστροφή και η δημιουργική αναθεώρηση των αξιών. Στη *Χαρούμενη Επιστήμη*, ο Νίτσε προβάλλει την ανάγκη κατάφασης της ζωής χωρίς την προσφυγή σε μεταφυσικές βεβαιότητες ή υπερβατικές μορφές νοήματος. Η ζωή δεν παρουσιάζεται ως κάτι που χρειάζεται δικαίωση μέσω της τέχνης ή της μεταφυσικής, αλλά ως πεδίο δημιουργίας, αυτοϋπέρβασης και συνεχούς επαναξιολόγησης των αξιών. Η αντίληψη αυτή διαφοροποιείται ριζικά από το βαγκνεριανό ιδεώδες, το οποίο εξακολουθεί να οργανώνεται γύρω από τα μοτίβα της ενοχής, της θυσίας και της λύτρωσης (Magee, 2001, σ.σ. 150-165).

### **3.2 Ο Ζαρατούστρα και η συγκρότηση της ώριμης φιλοσοφίας του Νίτσε**

Στο *Ετσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, (1883-1885) ο άνθρωπος καλείται να γίνει δημιουργός νέων αξιών: «ο άνθρωπος είναι ένα σχοινί τεντωμένο ανάμεσα στο ζώο και τον Υπεράνθρωπο» (Nietzsche, 1883/2006, σ. 12). Αντιθέτως, ο Βάγκνερ παρουσιάζεται ως «ιερέας» της παλιάς ηθικής. Ο Βάγκνερ, αντίθετα, στρέφεται προς παραδοσιακές χριστιανικές νοηματοδοτήσεις, αναπαραγωγή ενοχικών δομών, και προς μια τέχνη που χαϊδεύει το πάθος, όχι τον δημιουργό. Ενώ λοιπόν ο βαγκνερικός θεατής παραδίνεται, ο Ζαρατούστρα απαιτεί αυτοκυριαρχία και αυτοϋπέρβαση (Young, 2010, σ.σ. 233-240).

Στο *Τάδε εφη Ζαρατούστρα* (1883-1885) το οποίο συνιστά την κεντρική ποιητική και φιλοσοφική διατύπωση της μη ουσιοκρατικής, αλλά δυναμικής ανθρωπολογίας, κατά τρόπο

μάλιστα ιδιαίτερα κριτικό προς στον κλασικό (ιδιαίτερα τον πλατωνικό) και χριστιανικό ανθρωπισμό, ο Νίτσε προτείνει μια ριζική ανατροπή του νοήματος της ανθρώπινης ύπαρξης: ο άνθρωπος δεν αποτελεί απλώς παθητικό δέκτη, αλλά ενεργητικό φορέα ενοποίησης συστημάτων εξατομικευμένων βουλήσεων και μετασχηματισμού της σε καθολικά αποδεκτές αξίες. Το έργο δεν αποσκοπεί κυρίως στην παρουσίαση μιας ολοκληρωμένης ηθικής θεωρίας, αλλά στην ανάδειξη της θεμελιώδους ανθρώπινης δυνατότητας ερμηνείας των συμβολικών προτύπων που έχουν ενσωματωθεί στον ψυχικό κόσμο, μετά την θεμελιακή εμπειρία των διαφόρων περιβαλλόντων του πολιτισμικού συστήματος (Ξηροπαΐδης, 1995, σ.142). Σύμφωνα με τον Κάουφμαν (1974), το έργο δεν προβάλλει δόγματα, αλλά παρουσιάζει «μια δραματική πορεία μεταμόρφωσης» που αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος μπορεί να αναδειχθεί ως δημιουργός αξιών. Ο Χάιντεγκερ (1961), ερμηνεύει τον Ζαρατούστρα ως την κεντρική φωνή της δυτικής παράδοσης που ανατρέπει τη μεταφυσική κληρονομιά, ενώ τοποθετεί την ίδια την ανθρώπινη εμπειρία, ως σημείο εκκίνησης της νιτσεϊκής «βούλησης για τη βούληση» ( Ξηροπαΐδης, 1995, σ.144). Από την άλλη ο Νεχαμάς (1985), επισημαίνει ότι ο Νίτσε αντιλαμβάνεται τη ζωή ως «μια τέχνη της αυτο-ερμηνείας», στην οποία οι αξίες αποτελούν ανθρώπινες κατασκευές.

Ο Νίτσε ξεκινά με μια διαγνωστική παρατήρηση: ο σύγχρονος άνθρωπος παραμένει δεσμευμένος σε αξίες που δεν έχει ο ίδιος δημιουργήσει, όπως θρησκευτικές, μεταφυσικές και κοινωνικές αξίες. Στο πρώτο μέρος ο Ζαρατούστρα επισημαίνει ότι, η ηθική του «καλού» και του «κακού» έχει απολέσει τη ζωντάνια της και πρέπει να υπερβληθεί, καθώς αποτελεί προϊόν «κατασκευασμένων ιδανικών» (Nietzsche, 1883/2006, σ.σ. 20-22). Επομένως, η κριτική των παραδοσιακών αξιών στο Ζαρατούστρα λειτουργεί ως αναγκαίο καθαρτικό στάδιο: για να γίνει ο άνθρωπος δημιουργός αξιών, πρέπει πρώτα να απελευθερωθεί από την παθητικότητα της υπακοής σε εξωτερικούς κανόνες, ενός κυρίαρχου προτύπου εσωτερικής λογικής, το οποίο όπως ξεκίνησε με τους κλασικούς, μετασχηματίστηκε και διαδόθηκε με τον χριστιανισμό και εδραιώθηκε στη σύγχρονη εποχή. Ο Νίτσε θέτει πλέον το ίδιο το Είναι ως αξία, το οποίο βιώνει την απαξίωση των πάλαι ποτέ υπέρτατων αξιών και απαιτεί την μεταξίωση ( Ξηροπαΐδης, 1995, σ.143).

### **Οι τρεις μεταμορφώσεις του πνεύματος: η γένεση του δημιουργού αξιών**

Ο Νίτσε στις τρεις μεταμορφώσεις, διατυπώνει την πιο διεισδυτική και ποιητικά συμπτυκνωμένη περιγραφή της εσωτερικής πορείας μέσω της οποίας το ανθρώπινο πνεύμα καθίσταται ικανό για τη γένεση νέων αξιών. Οι τρεις μεταμορφώσεις - καμήλα, λιοντάρι και

παιδί -δεν αποτελούν απλούς αλληγορικούς σταθμούς, αλλά διαδοχικά στάδια μιας βαθιάς διαδικασίας αυτομεταμόρφωσης, μέσα από την οποία το πνεύμα μεταβαίνει από την υπακοή στην άρνηση και τελικά στη δημιουργική καταφατικότητα.

i. **Καμήλα:** αναπαριστά τον άνθρωπο που κουβαλά τις παραδοσιακές αξίες, τα «πρέπει» και τα βάρη της ηθικής (Νίτσε, 2006, σ. 20).

ii. **Λιοντάρι:** συμβολίζει την άρνηση αυτών των αξιών· το πνεύμα μαθαίνει να λέει «όχι» σε ό,τι του επιβλήθηκε (Νίτσε, 2006, σ. 21).

iii. **Παιδί:** είναι το στάδιο της δημιουργικότητας, όπου το πνεύμα δημιουργεί νέες αξίες χωρίς νοσταλγία για παλιές μορφές (Νίτσε, 2006, σ. 22).

Ο Χάιντεγκερ (1961), υποστηρίζει ότι οι τρεις μεταμορφώσεις συνιστούν τη ριζικότερη περιγραφή της «υπαρξιακής δυνατότητας» του ανθρώπου, δηλαδή της ικανότητας να καταλύει το παλιό και να θεσπίζει το νέο. Ο Νεχαμάς (1985) θεωρεί ότι στο στάδιο του παιδιού πραγματώνεται ο άνθρωπος ως «καλλιτέχνης της ζωής», όπου η ύπαρξη αναδημιουργείται μέσω ερμηνευτικών πράξεων. Η δημιουργικότητα, συνεπώς, δεν αποτελεί απλώς ένα «δώρο», αλλά το αποτέλεσμα μιας μακράς διαδικασίας εσωτερικής άσκησης. Πρόκειται για μια αναγέννηση του πνεύματος που κορυφώνεται στην ικανότητα θέσμισης αξιών.

Σύμφωνα με τον Ζαρατούστρα, όπως προαναφέρθηκε «ο άνθρωπος είναι ένα σκοινί τεντωμένο ανάμεσα στο ζώο και τον Υπεράνθρωπο». Η έννοια της υπέρβασης υποδηλώνει ότι ο άνθρωπος δεν αποτελεί τετελεσμένο ον, αλλά βρίσκεται σε διαρκή διαδικασία εξέλιξης (Νίτσε, 2006, σ. 9).

Ο Κάουφμαν (1974), τονίζει ότι η υπέρβαση δεν είναι ηρωική πράξη, αλλά λειτουργεί ως «εσωτερική κίνηση αυτοδημιουργίας». Από την άλλη, ο Τζάσπερς (1936), υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος του Νίτσε δεν καλείται «να αρνηθεί τη φύση του, αλλά να την ολοκληρώσει μέσα από την ενεργητική της επέκταση». Η έννοια της υπέρβασης συνδέεται άρρηκτα με τη δημιουργία αξιών. Ο άνθρωπος που υπερβαίνει τον εαυτό του δεν επιδιώκει μια υπερβατική κατάσταση, αλλά αποκτά την ικανότητα να καθορίζει τι έχει αξία και τι όχι. Η υπέρβαση δεν συνεπάγεται απομάκρυνση από τον κόσμο, αλλά επιστροφή σε αυτόν με ανανεωμένη οπτική.

Η διδασκαλία της αιώνιας επιστροφής αποτελεί την κατεξοχήν «δοκιμασία» της δημιουργικής θέλησης. Στην ενότητα «Το όραμα και το αίνιγμα», ο Ζαρατούστρα παρουσιάζει την υποθετική σκέψη της επανάληψης κάθε στιγμής της ζωής στο άπειρο (Νίτσε, 2006, σ.σ.

40-42). Σύμφωνα με τον Ντελέζ (1962), η αιώνια επιστροφή λειτουργεί ως «κριτήριο επιλογής»: επιστρέφει μόνο ό,τι μπορεί να υποστηριχθεί από την ενεργητική δύναμη. Η αποδοχή της αιώνιας επιστροφής συνεπάγεται ότι το άτομο αναλαμβάνει πλήρως την ευθύνη για τις αξίες και τις πράξεις του. Ο Νεχαμάς (1985), προσθέτει ότι η αιώνια επιστροφή δεν είναι κοσμολογική θεωρία, αλλά «*ηθική φαντασίωση*» που απαιτεί η ζωή να γίνει έργο τέχνης: κάτι για το οποίο θα μπορούσε κανείς να πει «ναι» αιώνια. Η αιώνια επιστροφή, συνεπώς, λειτουργεί ως δοκιμασία αυτονομίας. Μόνο όποιος δημιουργεί αυθεντικές αξίες μπορεί να επιβεβαιώσει τη ζωή του στο διηνεκές.

Ο Υπεράνθρωπος δεν αποτελεί υπερανθρώπινο ον, αλλά συνιστά ιδεώδες της ανθρωπίνης δημιουργικότητας. Στο Προοίμιο, ο Ζαρατούστρα διακηρύσσει ότι ο Υπεράνθρωπος είναι το «*νόημα της γης*» (Νίτσε, 2006, σ. 10). Ο Γιανγκ (1992) ερμηνεύει τον Υπεράνθρωπο ως «*μία μορφή ανθρώπου που έχει καταστεί ικανός για πλήρη αξιολογική αυτονομία*». Ο Ντελέζ τον θεωρεί ενσάρκωση της «*καθαρής ενεργητικής δύναμης*», ενώ η Κάθλιν Χίγκινς (2000) αναδεικνύει την αισθητική διάστασή του, επισημαίνοντας ότι η ζωή μετατρέπεται σε πεδίο καλλιτεχνικής διαμόρφωσης. Συνεπώς, ο Υπεράνθρωπος δεν αποτελεί πρότυπο κυριαρχίας επί των άλλων, αλλά αντιπροσωπεύει την ολοκλήρωση της ανθρωπίνης δυνατότητας για δημιουργία αξιών που επιβεβαιώνουν τη ζωή.

Η δημιουργία αξιών από τον Υπεράνθρωπο δεν συνιστά ηθική αυθαιρεσία, αλλά αποτελεί έκφραση μιας ζωής που έχει αποδεσμευτεί από τον μηδενισμό. Η σύνδεση αυτή οδηγεί στη χαϊντεγκεριανή ερμηνεία του μηδενισμού, σύμφωνα με την οποία η ουσία του προκύπτει ιστορικά ως έκφραση της μεταφυσικής (Ξηροπαϊδης, 1995, σ. 143). Κατά τον Χάιντεγκερ, η μεταφυσική συγκρότηση της πλατωνικής σκέψης δεν παρουσιάζει ουσιώδη απόκλιση από τη νιτσεϊκή ως προς τη δομική της συνάφεια με τον μηδενισμό. Στο πλατωνικό σύστημα ο μηδενισμός παραμένει λανθάνων, ενσωματωμένος στην οντολογική του διάρθρωση, ενώ στη φιλοσοφία του Νίτσε καθίσταται ρητός μέσω της κριτικής της μεταφυσικής. Ωστόσο, η ουσία του μηδενισμού δεν καθίσταται πλήρως προσπελάσιμη όσο η στοχαστική διερεύνηση παραμένει εντός των εννοιολογικών ορίων της ίδιας της μεταφυσικής (Ξηροπαϊδης, 1995, σ. 143).

## Η μουσική ως δημιουργία αξιών και αυτοϋπέρβαση

Στο Ζαρατούστρα, η δημιουργία αξιών συνδέεται άμεσα με την τέχνη. Ο Ζαρατούστρα στο *Απονέμοντας τις αρετές* χρησιμοποιεί συχνά τη γλώσσα της ποιητικής δημιουργίας, ενώ η αρετή παρουσιάζεται ως «δώρο» που το υποκείμενο προσφέρει στον εαυτό του και στους άλλους (Νίτσε, 2006, σ.σ. 59-61). Ο Νεχαμάς (1985) και η Κάθλιν Χίγκινς (2000) υποστηρίζουν ότι ο Νίτσε προτείνει μια «αισθητικοποίηση της ύπαρξης». Η ηθική δεν αποτελεί απλώς σύνολο κανόνων, αλλά προσεγγίζεται ως ζωγραφική, αφήγηση ή μουσική, δηλαδή ως πράξη που παράγει μορφή και νόημα. Για τον Νίτσε, «η ζωή αποτελεί έργο που κάθε άτομο καλείται να δημιουργήσει». Ο άνθρωπος, ως δημιουργός αξιών, μετατρέπεται σε «καλλιτέχνη της ύπαρξης» (Young, 1992).

Η διερεύνηση της σχέσης μουσικής και φιλοσοφίας αποτελεί κεντρικό άξονα για την κατανόηση της αισθητικής, ηθικής και υπαρξιακής δυναμικής της ανθρώπινης εμπειρίας. Στον Φρίντριχ Νίτσε η μουσική δεν περιορίζεται σε αισθητική λειτουργία αναδεικνύεται ως πρωταρχικός χώρος όπου εκδηλώνεται η βούληση προς δύναμη, το εγχείρημα για αυτοθέσμιση και η δυνατότητα υπέρβασης των συμβατικών ορίων της ανθρώπινης ταυτότητας. Θα αναδείξουμε εδώ το πώς, σύμφωνα με τον Νίτσε, η μουσική λειτουργεί ως αισθητικό εφαλτήριο προς την υπερνίκη: ως μέσον δημιουργίας μορφών ύπαρξης, ως πρόγευση του υπερανθρώπου και ως μορφή της «αιώνιας επιστροφής» που ενισχύει και μεταμορφώνει παρά απλώς επαναλαμβάνει.

Στην πρώιμη φιλοσοφική τομή του, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, ο Νίτσε εισήγαγε τη διάκριση απολλώνιου και διονυσιακού και τοποθετεί τη μουσική στην καρδιά του διονυσιακού στοιχείου: ως άμεση, προ-αναπαραστασιακή έκφραση που «αποκαλύπτει την εσωτερική ουσία της ζωής». Η μουσική εδώ δεν είναι απλή αναπαράσταση ούτε κοινωνική αντανάκλαση, είναι άμεση εμπειρία του γίνεσθαι: ροή, ένταση, έκσταση, δηλαδή δημιουργική δύναμη αισθητικής εποπτείας. Αυτή η θέση ανοίγει το δρόμο για την αντίληψη της μουσικής ως μέσου «υπερνίκης», καθώς μέσω αυτής το άτομο ξεφεύγει από την κλειστή ταυτότητα και αναβιώνει μέσα του την εμπειρία της ύπαρξης του ως δύναμη, όχι ως στατική μορφή. Ακόμη περισσότερο, ο Νίτσε φαίνεται να βλέπει στη μουσική μια «γλώσσα» που μπορεί να διαρρήξει τις συμβατικές αξίες διαμέσου του αισθητικού συμβολισμού: μέσω της μουσικής, οι καθιερωμένοι νόμοι της σκέψης και της ηθικής τίθενται υπό αμφισβήτηση, καθώς η μουσική

αρθρώνει μια πρωταρχική, καθόλα ενστικτώδη βούληση που υπερβαίνει τους κοινωνικούς θεσμούς (Νίτσε, 2010, σ.47).

Στη συνέχεια της σκέψης του, και ιδίως στο *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, ο Νίτσε αναθέτει στον δημιουργό και συνεπώς στον μουσικό ρόλο νομοθέτη: ο δημιουργός δεν απλώς εκφράζει, αλλά θεσπίζει νέα αξιακά πεδία. Η μουσική πράξη, από αυτή την άποψη, δεν είναι παθητική είναι πράξη αυτοθέσμησης, εφελτήριο διαμόρφωσης συμπεριφορών και προσδοκιών που καταδεικνύουν ότι οι άνθρωποι δεν δέχονται χωρίς κριτική τη ζωή και το νόημά της: το έργο γεννιέται μέσα από τη βούληση του δημιουργού να δομήσει νόμους και μορφές που προηγουμένως απουσίαζαν (Νίτσε, 1954, σ. 112).

Ακριβώς για τον λόγο αυτό, ένα από τα κεντρικά σημεία στην προσέγγιση του Φρίντριχ Νίτσε (2010), είναι η ρήξη με την κλειστή ατομικότητα. Το διονυσιακό στοιχείο της μουσικής προκαλεί την «απο-οριοθέτηση» του εγώ· ο ακροατής και ο δημιουργός βιώνουν την ενότητα με το γίνεσθαι, απώλεια των γραμμών που ορίζουν το διακριτό άτομο. Αυτή η εμπειρία δεν είναι κατά ανάγκην απειλή· είναι όχημα για υπέρβαση: εφόσον το άτομο αποκλείεται από την αυτοαναφορική του στερεότητα, μπορεί να ανασυνθέσει τον εαυτό του σε νέες μορφές ύπαρξης. Ο μουσικός, μέσα από τη δημιουργία, παύει να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του απλώς ως φορέα προϊόντος και αναδύεται ως φορέας δύναμης που αναδιατάσσει την πραγματικότητα· αυτή η ενέργεια εγγίζει τη νιτσεϊκή ιδέα της υπερνίκης: υπέρβαση όχι απλώς εξωτερικών φραγμών, αλλά της ίδιας της «ανθρώπινης» θεμελίωσης. Ο Υπεράνθρωπος δεν είναι μεταφυσικό ιδεώδες αλλά υπαρξιακό καθήκον αυτοθέσμησης, το οποίο αναδύεται ως καθολική ενότητα μέσα από την εξατομικευμένη ποικιλία βουλήσεων. Η ουσία του Υπεράνθρωπου είναι η δημιουργία νέων αξιών, η άρνηση της μίμησης, η ανάληψη κινδύνου. Αυτό συνδέεται άμεσα με τον δημιουργό μουσικής, ο οποίος «καθορίζει νόμους αισθητικής» (Νίτσε, 1978, σ. 101).

Όπως αναπτύσσεται εκτενώς στο έργο του (Nietzsche, 1966) η αποδόμηση αυτών των θεμελίων οδηγεί σε μια ριζικά διαφορετική συνθήκη, όπου η απουσία εξωτερικής αυθεντίας δεν συνεπάγεται απλώς απώλεια προσανατολισμού, αλλά ταυτόχρονα ανοίγει τη δυνατότητα μιας ενεργητικής στάσης απέναντι στο νόημα. Η αποδέσμευση από προκαθορισμένα σχήματα δεν πρέπει να εκληφθεί ως παθητική άρνηση, αλλά ως προϋπόθεση για την ανάδυση μιας δημιουργικής λειτουργίας, μέσω της οποίας το υποκείμενο καθίσταται ικανό να θέτει εκ νέου τα κριτήρια που οργανώνουν την εμπειρία του. Σε αυτό το πλαίσιο, η δημιουργία αξιών δεν αποτελεί διαδικασία ανακάλυψης, αλλά πράξη θέσπισης χωρίς εξωτερική εγγύηση. Το γεγονός

αυτό εισάγει μια θεμελιώδη επισφάλεια, καθώς κάθε αξία στερείται ενός απόλυτου σημείου αναφοράς που θα μπορούσε να διασφαλίσει την ορθότητά της. Η ευθύνη μετατοπίζεται εξ ολοκλήρου στο ίδιο το υποκείμενο, το οποίο καλείται να αναλάβει το βάρος των επιλογών του χωρίς να μπορεί να επικαλεστεί προϋπάρχουσες βεβαιότητες. Η συνθήκη αυτή συνδέεται με τη διάγνωση του μηδενισμού, όπου η κατάρρευση των υπερβατικών θεμελίων οδηγεί σε κρίση νοήματος.

Η δημιουργία αξιών δεν συνιστά απλώς μία θεωρητική δυνατότητα, αλλά μια υπαρξιακή αναγκαιότητα. Σε έναν κόσμο όπου τα δεδομένα πλαίσια αποδυναμώνονται, το υποκείμενο δεν μπορεί να αποφύγει τη συμμετοχή του στη διαμόρφωση του νοήματος. Η πράξη της θέσπισης καθίσταται έτσι ο κατεξοχήν τρόπος μέσω του οποίου συγκροτείται όχι μόνο η αξιακή τάξη, αλλά και η ίδια η ταυτότητα εκείνου που τη θεσπίζει. Η μουσική δεν είναι απλώς μέσο ψυχαγωγίας ή αισθητικής αναπαράστασης· αποτελεί «εργαλείο παραγωγής αξιών», μέσα από το οποίο το υποκείμενο ανακαλεί, αναδιαμορφώνει και επαναθεμελιώνει το νόημα. Η αισθητική εμπειρία αποκτά νοηματική υπόσταση μέσα από τη συμμετοχή, την κίνηση και τη δημιουργία, καθιστώντας την πράξη της μουσικής έναν κατεξοχήν τρόπο συγκρότησης αξιών.

Η έννοια της αιώνιας επιστροφής στον Νίτσε είναι πρωτίστως ηθική και υπαρξιακή δοκιμασία: η ιδέα ότι θα ζούσες την ίδια ζωή αδιάλειπτα απαιτεί πλήρη αποδοχή της ύπαρξης. Στη μουσική, η ιδέα της επανάληψης εμφανίζεται ως μορφολογική πρακτική· όμως, κατά τον Νίτσε, η επανάληψη δεν είναι στασιμότητα: όταν ένα μουσικό μοτίβο επιστρέφει, «επιστρέφει» μεταμορφωμένο, «πιο γεμάτο», με μεγαλύτερη ένταση και νόημα (Νίτσε, 1882/1974, σ. 202). Η μουσική, επομένως, προσφέρει πρότυπο για το πώς η αιώνια επιστροφή μπορεί να αναγείρει ύπαρξη: ως διαδικασία ενίσχυσης και μεταμορφώσεως μέσα από την επανάληψη. Η μουσική δομή (μοτίβα, παραλλαγές, επαναλήψεις που μετασχηματίζουν) λειτουργεί ως μοντέλο αυτοανατροφοδότησης, όπου κάθε νέα επανεισδοχή βαθαίνει την αξία και την έκφραση, ακριβώς όπως ο Νίτσε φαντάζεται την ιδέα της επαναληπτικής θετικοποίησης της ζωής.

Η αιώνια επιστροφή στον Νίτσε δεν είναι απλώς μια κοσμολογική υπόθεση, αλλά πρωτίστως υπαρξιακή και ηθική πρόκληση. Η ιδέα ότι η ίδια ζωή επαναλαμβάνεται αδιάλειπτα καθιστά το υποκείμενο υπεύθυνο για την αποδοχή κάθε στιγμής, των χαρών και των πόνων της. Η πλήρης αποδοχή της ύπαρξης, όπως την περιγράφει ο Νίτσε, απαιτεί τη συνειδητή συγκατάθεση να ζήσεις κάθε γεγονός ξανά και ξανά, χωρίς αναβολή ή άρνηση. Μέσα σε αυτή τη διαδικασία, η έννοια της αξίας μετατοπίζεται: δεν αναζητείται έξωθεν μέτρο ή αυθεντία,

αλλά αναδύεται ως συνέπεια της αποδοχής και της ενεργητικής συμμετοχής στη ζωή. Κάθε στιγμή αποκτά βάρος και σημασία, διότι επαναλαμβάνεται αιώνια· η ύπαρξη δεν είναι απλώς παρούσα, αλλά καθίσταται διαρκώς αυτοανατροφοδοτούμενη και ενισχυμένη μέσω της επανάληψης. Η αιώνια επιστροφή, έτσι, γίνεται κριτήριο για την ένταση και την αυθεντικότητα της ζωής: ό,τι μπορεί να αντέξει την επαναληπτική δοκιμασία, αξίζει να βιώνεται πλήρως, ενώ κάθε άρνηση συνιστά ασυμφωνία με τη δυναμική της ύπαρξης (Nietzsche, 1974, σ. 202).

Με αυτόν τον τρόπο, η μουσική μετατρέπεται σε πρακτικό μοντέλο της αιώνιας επιστροφής: η επανάληψη δεν είναι απλώς επανάληψη, αλλά διαδικασία ενίσχυσης της ύπαρξης και εμπλουτισμού του νοήματος. Η αισθητική εμπειρία, μέσω της συμμετοχής, της αίσθησης και της κίνησης, καθιστά τον εκτελεστή και τον ακροατή συνδημιουργούς αξιών. Κάθε επανεισδοχή ενός μοτίβου ή παραλλαγή στην εκτέλεση αναδεικνύει την ενεργητική δυνατότητα του υποκειμένου να θεσπίζει νόημα και να ενδυναμώνει την ύπαρξή του. Συνεπώς, η μουσική και η έννοια της αιώνιας επιστροφής συνυφαίνονται σε μια υπαρξιακή διαδικασία όπου η επανάληψη και η μεταμόρφωση δεν υπηρετούν μόνο αισθητικά πρότυπα, αλλά αποτελούν μέσο για την υλοποίηση της φιλοσοφικής έννοιας της ζωής ως συνεχούς δημιουργίας αξιών. Μέσα από τη μουσική, η αιώνια επιστροφή καθίσταται βιωμένη εμπειρία: κάθε κύκλος και κάθε παραλλαγή αναδεικνύουν την υπαρξιακή δύναμη του υποκειμένου να θεσπίζει, να ανανεώνει και να εμπλουτίζει το νόημα της ύπαρξης.

Η νιτσεϊκή αυτοπραγμάτωση είναι πράξη κατασκευής του εαυτού: «Γίνε αυτό που είσαι» δεν είναι συμβουλή ανακάλυψης αλλά εντολή δημιουργίας (Νίτσε, 1989, σ. 47). Η μουσική παίζει ειδικό ρόλο στην πρακτική αυτής της εντολής: απαιτεί πειθαρχία, τεχνική, αλλά και σπινθήρα πρωτοτυπίας· η μορφή γίνεται ταυτόχρονα όρος και μέσο της ελευθερίας. Η μουσική ως μέθοδος αυτοπραγμάτωσης επιβάλλει στον δημιουργό την ανάγκη να διατυπώσει αυτοκάνονες (φυγόκεντροι νόμοι μορφής), να ρήξει με τις συμβάσεις και να θέσει στη θέση τους νέες αξίες. Το αποτέλεσμα είναι μια ύπαρξη που δεν ακολουθεί αξίες αλλά τις θεσπίζει ο πυρήνας της νιτσεϊκής υπερνίκης.

## 4. Τα κείμενα του 1888: Η καθαρή αποδόμηση

Στην *Υπόθεση Βάγκνερ*, ο Νίτσε γράφει ότι ο συνθέτης «ανήκει στη νευρασθένεια της εποχής». Η *Υπόθεση Βάγκνερ* (1888), αποτελεί μια πράξη χειραφέτησης· το σημείο όπου ο Νίτσε αποκόβεται από τις πρώιμες επιρροές του και θεμελιώνει τη δική του εντελώς αυτόνομη κοσμοθεώρηση. Η ρήξη συμβολίζει, την εγκατάλειψη του ρομαντικού ιδεαλισμού, την απελευθέρωση από την αυθεντία του «μεγάλου καλλιτέχνη», την άρνηση κάθε μορφής σωτηριολογικής αισθητικής, και τη στροφή στη δημιουργία αξιών από τον ίδιο τον άνθρωπο (Nietzsche, 1888/2005, σ. 9). Η φιλοσοφική ωρίμανση του Νίτσε δεν μπορεί να κατανοηθεί ανεξάρτητα από αυτήν ακριβώς την τομή. Ο αποχωρισμός είναι το θεμέλιο που επιτρέπει την ανάδυση της πιο ριζοσπαστικής νιτσεϊκής σκέψης: του υπερανθρώπου, της αιώνιας επιστροφής και της βούλησης για δύναμη. Στο *Λυκόφως των Ειδώλων* κατηγορεί τον Βάγκνερ για «διαφθορά του γούστου» (σ. 45) και «ηθική μολυσματικότητα» (σ. 48). Η κριτική πλέον αποκτά πολιτισμικό και φιλοσοφικό χαρακτήρα, καθώς ο Βάγκνερ ενσαρκώνει ακριβώς ό,τι ο Νίτσε θεωρεί ότι πρέπει να υπερβεί ο σύγχρονος άνθρωπος.

### 4.1 Η Υπόθεση Βάγκνερ ως κορύφωση της ύστερης νιτσεϊκής φιλοσοφίας

Σύμφωνα με τον Κόνοουεϊ (2012), ο Νίτσε δεν περιορίζεται σε μια απλή αξιολόγηση της τέχνης του Βάγκνερ, αλλά επιδιώκει να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως φορέας πολιτισμικής παθολογίας. Η κριτική προς τον Βάγκνερ εντάσσεται, επομένως, στη συνολική νιτσεϊκή ψυχολογία του πολιτισμού. Ιδιαίτερη σημασία έχει η θέση του Κόνοουεϊ ότι ο Βάγκνερ δεν αντιμετωπίζεται από τον Νίτσε ως απλό ιστορικό πρόσωπο, αλλά ως διαγνωστική περίπτωση (case), με την αυστηρή έννοια του όρου. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Νίτσε εστιάζει κυρίως στις επιπτώσεις του έργου του Βάγκνερ και όχι στις προσωπικές του προθέσεις.

Ο Κόνοουεϊ (2012) επισημαίνει επίσης ότι αυτή η μετατόπιση από το άτομο στο σύμπτωμα επιτρέπει στον Νίτσε να μετασχηματίσει την προσωπική του απογοήτευση σε φιλοσοφική ανάλυση. Ο Βάγκνερ λειτουργεί, κατά τον Νίτσε όπως τον ερμηνεύει ο Copway, ως καθρέφτης της νεωτερικής Ευρώπης, καθώς μέσω του έργου του αποκαλύπτονται οι

μηχανισμοί που καθιστούν την παρακμή ελκυστική και κοινωνικά αποδεκτή (Conway, 2012, σ. 290). Στο νιτσεϊκό έργο, η έννοια της παρακμής (décadence) συνδέεται με μια φυσιολογική μεταφορά, καθώς δεν αφορά μόνο πολιτισμική ή ηθική κατάσταση, αλλά και αποδιοργάνωση της ζωής σε επίπεδο ενστίκτων.

Σε αυτό το πλαίσιο, σύμφωνα με την ερμηνεία του Κόνουουεϊ, ο Βάγκνερ παρουσιάζεται ως καλλιτέχνης που όχι μόνο αντανακλά την παρακμή, αλλά και τη ενισχύει. Ο Κόνουουεϊ τονίζει ότι, κατά τον Νίτσε, η βαγκνερική μουσική λειτουργεί ως «υπερδιεγερτικό» που απευθύνεται σε εξαντλημένους οργανισμούς, προσφέροντάς τους την ψευδαίσθηση της δύναμης (Conway, 2012, σ. 290).

## 4.2 Η βαγκνερική τέχνη ως πολιτισμική τεχνολογία

Ένα από τα πλέον καινοτόμα σημεία του Κόνουουεϊ (2012), είναι η ερμηνεία της τέχνης του Βάγκνερ ως πολιτισμικού τρόπου διαχείρισης του πόνου. Ο Βάγκνερ παρέχει στο κοινό του μια αφήγηση λύτρωσης, η οποία καθιστά την παρακμή βιώσιμη. Ο Κόνουουεϊ συνδέει αυτή τη λειτουργία με τον ασκητικό ιερέα της *Γενεαλογία της Ηθικής*, επισημαίνοντας ότι και οι δύο μορφές παράγουν νόημα από τον πόνο χωρίς να τον εξαλείφουν. Η τέχνη του Βάγκνερ μετατρέπεται, επομένως, σε εργαλείο πολιτισμικής διατήρησης της ασθένειας. Όπως και στη *Γενεαλογία της Ηθικής*, ο Νίτσε υιοθετεί σοβαρό τόνο μόνο αφότου αποκαλύψει τον Βάγκνερ ως καλλιτέχνη της παρακμής (Conway, 2012, σ.σ. 295-296). Η σοβαρότητα αυτή εκδηλώνεται στον ισχυρισμό του, ο οποίος πλέον δεν είναι καθόλου αστειευόμενος, ότι ο Βάγκνερ «αρρωσταίνει ό,τι αγγίζει έχει αρρωστήσει τη μουσική». Σε αυτό το σημείο, η σκέψη οδηγείται αμέσως στη μορφή του ασκητικού ιερέα, ο οποίος, όπως εξηγεί ο Νίτσε στη *Γενεαλογία*, αρρωσταίνει ακούσια όλους όσους διακονεί, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων που υποτίθεται ότι σώζει (Conway, 2012, σ. 295).

Όπως και στη *Γενεαλογία*, το κύριο μέλημα του Νίτσε είναι να διαλύσει μια επίμονη παρεξήγηση, στην οποία οι Γερμανοί, λόγω της παρακμής τους, είναι ιδιαίτερα ευάλωτοι. Ο ασκητικός ιερέας θεωρείται ευρέως γνήσιος ιατρός και αληθινός θεραπευτής, ενώ ο Βάγκνερ γίνεται αποδεκτός από το γερμανικό κοινό ως αυθεντικός λυτρωτής και ως σύμβολο της πολιτισμικής ανόδου του γερμανικού λαού και του Ράιχ. Ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις ισχύει το αντίθετο: ο ασκητικός ιερέας δεν μπορεί να θεωρηθεί αληθινός ιατρός και ο Βάγκνερ στην πραγματικότητα δεν λυτρώνει ούτε βελτιώνει κανέναν. Η προέλευση αυτής της

παρεξήγησης μπορεί να ανιχνευθεί στην παρακμή του ίδιου του κοινού που εξυπηρετούν αυτοί οι επίδοξοι λυτρωτές. Οι ασθενείς, όπως υποδεικνύεται, δεν είναι σε θέση να αξιολογήσουν την ποιότητα της φροντίδας που λαμβάνουν.

Όπως διευκρινίζει ο Νίτσε στη *Γενεαλογία της Ηθικής*, το πλεονέκτημα της νέας, φυσιολογικής του προοπτικής έγκειται στην ικανότητά του να εισέρχεται και να εξέρχεται από την προοπτική του αντιπάλου του με ευχέρεια (Conway, 2012, σ. 295). Ο Νίτσε, όπως και στη *Γενεαλογία*, υιοθετεί συμπονετικά την προοπτική του Βάγκνερ, αποδίδοντάς του ό,τι του αναλογεί, πριν αποστασιοποιηθεί για να εντοπίσει τις συνθήκες υπό τις οποίες αυτή η προοπτική μπορεί να έχει περιορισμένη εγκυρότητα. Παρότι θεωρεί τη φυσιολογική του προοπτική ανώτερη, δεν επιδιώκει να πείσει ούτε τους ασθενείς ούτε εκείνους που τους φροντίζουν. Ούτε ενδιαφέρεται ιδιαίτερα να σώσει τους ασθενείς από την απάτη στην οποία ήδη συμμετέχουν, καθώς κάτι τέτοιο θεωρείται ανέφικτο. Το προτιθέμενο ακροατήριό του, όπως και στη *Γενεαλογία*, αποτελείται από ομοϊδεάτες ψυχολόγους και φυσιολόγους, οι οποίοι δεν χρειάζονται πειθώ για την αναγκαιότητα να ανακοπεί η εξάπλωση της παρακμής (Conway, 2012, σ. 296).

Ο Νίτσε, έχοντας κατά νου αυτό το ακροατήριο, εξηγεί γιατί ο Βάγκνερ συχνά παρερμηνεύεται, ειδικά από τους Γερμανούς. Όπως ο ασκητικός ιερέας, ο Βάγκνερ συχνά επαινείται για μια εξειδίκευση που στην ουσία μόνο φαίνεται να έχει. Η πραγματική ιδιοφυΐα του Βάγκνερ δεν βρίσκεται στη μουσική του δεξιολογία, την οποία ο Νίτσε επικρίνει έντονα, αλλά στην πρωτοφανή έκταση και ευελιξία του ταλέντου του ως ηθοποιού (Conway, 2012, σ. 296). Σε αυτό το σημείο, ο Νίτσε γίνεται ιδιαίτερα εγκωμιαστικός, χαρακτηρίζοντας τον Βάγκνερ ως «εφευρέτη και καινοτόμο πρώτης τάξεως». Ωστόσο και στη *Γενεαλογία της Ηθικής*, ο Νίτσε επαινεί τον αντίπαλό του μόνο για να ενισχύσει το κύρος της αποδομητικής του κριτικής που ακολουθεί. Αφοπλισμένοι από τον έπαινο του Νίτσε προς τον Βάγκνερ ως ηθοποιό, οι αναγνώστες ενδέχεται να είναι πιο πρόθυμοι να εξετάσουν την εξήγησή του για το γιατί ο συνηθισμένος έπαινος του Βάγκνερ ως μουσικού είναι τόσο αδικαιολόγητος όσο και επικίνδυνος.

Σύμφωνα με τον Κόνουεϊ (2012), η ρήξη του Νίτσε με τον Βάγκνερ συνιστά αναγκαίο στάδιο για τη φιλοσοφική του αυτό-συγκρότηση. Η απουσία του Βάγκνερ θα είχε στερήσει από τον Νίτσε το αντικείμενο και το αντίβαρο που του επέτρεψαν να διαμορφώσει τη θεωρία της παρακμής και της ανάρρωσης. Η Υπόθεση Βάγκνερ δεν αποτελεί απλώς μια παρένθεση, αλλά συνιστά κομβικό κείμενο της ύστερης φιλοσοφίας του Νίτσε.

### 4.3 Η ρήξη ως έκφραση φιλοσοφικής ωρίμανσης

Η απομάκρυνση από τον Βάγκνερ λειτουργεί ως καταλύτης για τη διαμόρφωση της ώριμης νιτσεϊκής σκέψης. Η ρήξη αυτή συνιστά «το πέρασμα από την αισθητική της λύτρωσης στη μεταφυσική της δύναμης» (Γιούνγκ, 2010, σ. 256). Αποδεσμευμένος από τον ρομαντισμό, ο Νίτσε οικοδομεί τις σκέψεις της αυτό-δημιουργίας, της πολλαπλότητας και της ριζικής κατάφασης της ύπαρξης. Η απομάκρυνση από τον Βάγκνερ συμβολίζει το πέρασμα του φιλοσόφου από τον πρώιμο στοχασμό σε μια ώριμη, αυτόνομη πνευματική στάση (Safranski, 2000, σ.σ. 210-215).

Η βιβλιογραφία παρουσιάζει ποικίλες ερμηνείες σχετικά με τη σχέση μεταξύ Βάγκνερ και Νίτσε. Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι ο αρχικός θαυμασμός του Νίτσε προς τον Βάγκνερ, όπως φανερώνεται στην *Γέννηση της Τραγωδίας* διαμόρφωσε αισθητικές συγγένειες. Η μεταγενέστερη αποστασιοποίηση του φιλοσόφου από την εκφραστική προοπτική του συνθέτη ερμηνεύεται όχι μόνο ως ηθική καταδίκη, αλλά και ως φιλοσοφική επαναξιολόγηση των καλλιτεχνικών εννοιών (Berry, 2019, σ.σ.97-120).

Αντιθέτως, μουσικολόγοι όπως ο Κάρολ Μπέργκερ υποστηρίζουν ότι η άποψη του Νίτσε περί «δημαγωγικής» ή «αποτελεσματιστικής» φύσης της μουσικής του Βάγκνερ παραβλέπει τη δομική και μορφολογική συνοχή των μεγάλων μουσικών δραμάτων. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, πολλές από τις κατηγορίες περί «υπερβολής» βασίζονται σε φιλοσοφικές και όχι μουσικολογικές προϋποθέσεις δηλαδή υποκειμενικές εκφραστικές ερμηνείες. Εν κατακλείδι, θα παρατηρούσαμε ότι η μουσικολογική αμφισβήτηση της εγκυρότητας των αισθητικών αρνησμών του Νίτσε, φαίνεται να συνάδει με την παραπάνω δομική και μορφολογική παράβλεψη σε σχέση με τη συνοχή των δραματικών βαγκνερικών έργων (Berger, 2016, σ.394).

Άλλες ερευνητικές προσεγγίσεις επικεντρώνονται στις πολιτισμικές και ιδεολογικές διαστάσεις: μελετητές όπως ο Γιοάχιμ Κελέρ διερευνούν πώς η προσωπική και πολιτισμική «επίδραση» του Βάγκνερ και του περιβάλλοντός του μπορεί να ανιχνευθεί τόσο μέσα από το έργο του συνθέτη όσο και από τη ριζοσπαστική αντίδραση του Νίτσε, σε σχέση με την ενδεχόμενη διεμπλοκή του σε ζητήματα εθνικισμού, θρησκείας και ηθικολογίας. Οι προσεγγίσεις αυτές καταδεικνύουν ότι η αντιπαράθεση υπερβαίνει το αισθητικό πεδίο και εντάσσεται σε ευρύτερες κοινωνικοπολιτισμικές και ιδεολογικές συγκρούσεις οι οποίοι άπτονται ιδεολογικών και πολιτικών αναλύσεων (Köhler, 1998, σ.158). Η άποψη της γράφουσας συμφωνεί με τη μουσικολογική κατεύθυνση, σύμφωνα με την οποία η θέση του

πρώιμου Νίτσε, φέρει το ειδικό βάρος της κατάφασης υπέρ ενός ψυχολογικού-δυναμικού τρόπου εκδήλωσης της πρακτικότητας κυρίως κατά τρόπο εκφραστικό-αισθητικό.

Ειδικότερα στο σημείο αυτό, σημειώνουμε ότι, η μουσική για τον Νίτσε, υπήρξε ανέκαθεν βασικό μέσο άμεσης ανάδειξης της ανθρώπινης ψυχής και της έμφυτης δημιουργικότητας. Στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του Γερμανού στοχαστή, η μουσική δεν αποτελεί απλώς αισθητική εμπειρία, αλλά εργαλείο υπέρβασης των ορίων του ανθρώπινου και μέσο έκφρασης της υπερνίκης. Οι έννοιες του «*υπεράνθρωπου*» και της «*αιώνιας επιστροφής*» αναδεικνύουν τον ρόλο της μουσικής ως πρακτική αυτοπραγμάτωσης και αυτοθέσμησης, μέσω της οποίας οι μουσικοί υπερβαίνουν τα όρια του ατομικού βιώματος και δημιουργούν νέες αξίες και εμπειρίες. Εδώ ακριβώς έγκειται η υπέρβαση από την αισθητική εποπτεία στην πρακτικότητα, την ίδια την ηθική: ο υπεράνθρωπος αποτελεί το άτομο που ξεπερνά τις παραδοσιακές αξιολογικές και κοινωνικές νόρμες, εφευρίσκοντας και προκρίνοντας τις δικές του αξίες και ζώντας μέσα σε αυτές με πλήρη αυτονομία και ένταση. Η μουσική, με τη δυνατότητά της να μεταφέρει συναισθήματα και να δημιουργεί αφηγήσεις πέρα από τις λέξεις, προσφέρει ακριβώς αυτή τη δυνατότητα υπέρβασης: ο συνθέτης ή εκτελεστής μπορεί να μετατρέψει προσωπικές συγκρούσεις, πάθη ή ψυχική ένταση σε έργο που υπερβαίνει το ατομικό και αγγίζει το συλλογικό, εκφράζοντας κάθε εκφραστικό αίτημα, αρκεί αυτό να έχει μέσα του το κύτταρο της δημιουργικής ελευθερίας (Strong, 2000, σ.254).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μουσική του Ρίχαρντ Βάγκνερ, ιδιαίτερα οι όπερες που ο ίδιος ο Νίτσε θαύμαζε κατά την πρώιμη φάση της σκέψης του, όπως η *Όπερα Τριστάνος και Ιζόλδη*. Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ επιχειρεί μέσα από τη μουσική του να εκφράσει το πάθος και την ένταση της ζωής σε μια καθαρά αισθητική και υπερβατική μορφή. Ο Νίτσε, στην Πρωτογενή του Φαινομενική Μορφή της Τραγωδίας, θεωρούσε τη μουσική ως τη «*καθαρή έκφραση του Απολλώνιου και Διονυσιακού*», όπου το Διονυσιακό στοιχείο σχετίζεται με την ένωση του ατόμου με τις δυνάμεις της ζωής και την υπέρβαση των περιορισμών του (Nietzsche, 1872/1988, σ.σ.192-194). Μέσα από τη μουσική, ο καλλιτέχνης βιώνει και μεταδίδει αυτήν την ένταση, προσεγγίζοντας την ιδέα του υπεράνθρωπου ως δημιουργού αξιών.

Η έννοια της «αιώνιας επιστροφής» αποτελεί μια ακόμη πτυχή της νιτσεϊκής θεώρησης της μουσικής. Η επαναληπτική φύση της μουσικής, με θέματα και μοτίβα που επανέρχονται και επαναδιαμορφώνονται σε κάθε έργο, αποτελεί μια μεταφορά της ίδιας της ζωής ως διαλεκτικού κύκλου επαναλήψεων και συνεχών προκλήσεων (Nietzsche, 1966, σ.σ. 156, 159, 163, 427, 456).

Ο μουσικός που επιλέγει να επαναλάβει, να παραλλάξει και να επανερμηνεύσει θέματα, λειτουργεί ως υπεράνθρωπος που δημιουργεί συνεχώς νέα νοήματα μέσα από την ίδια ύλη, η οποία συγκρούεται, επανασυντίθεται και επανέρχεται σε κατάσταση ηρεμίας, ως μία νέα σχέση, μία νέα απόφαση. Έργα ήδη από το Μπαρόκ, όπως τα φωνητικά και ορχηστρικά του Μπαχ αλλά και οι σύγχρονες συνθέσεις του Στραβίνσκι, μπορούν να ιδωθούν υπό αυτό το πρίσμα, καθώς εκφράζουν την εξέλιξη του τονικού μουσικού συστήματος μέσα από ένα διαλεκτικό πλέγμα διαρκούς εξέλιξης και υπέρβασης. Η διαδικασία της μουσικής δημιουργίας, λοιπόν, αποτελεί μια μορφή αυτοπραγμάτωσης, όπου ο μουσικός επαναδιαπραγματεύεται τα όρια της προσωπικής του εμπειρίας και του κοινωνικού πλαισίου. Η σύνθεση και η εκτέλεση μουσικής συνιστούν πράξεις αυτοθέσμησης: οι μουσικοί δημιουργούν τις δικές τους «νόρμες», τους δικούς τους κανόνες έκφρασης, ακριβώς όπως ο υπεράνθρωπος δημιουργεί τις δικές του αξίες. Η ικανότητα να μετασχηματίζουν τον ήχο σε όχημα υπέρβασης της ανθρώπινης κατάστασης αποτελεί απόδειξη της βαθιάς σύνδεσης της μουσικής με τη φιλοσοφία του Νίτσε (Leiter, 2011, σ.58).

Η μουσική διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη ζωή και τη φιλοσοφία του Φρίντριχ Νίτσε, λειτουργώντας τόσο ως προσωπικό πάθος όσο και ως αναπόσπαστο στοιχείο της σκέψης του. Παρά την αποτυχία του να διακριθεί ως επαγγελματίας μουσικός, η αφοσίωσή του στη μουσική παρέμεινε σημαντικό μέτρο κριτικής, αλλά και φιλοσοφικής διευθέτησης των αισθητικών θεωριών. Ακριβώς, η απογοήτευση στο πρακτικό μουσικό καλλιτεχνικό επίπεδο, φαίνεται να τον ώθησε να διοχετεύσει την ενέργεια και τη δημιουργικότητά του στη φιλοσοφική σύνθεση, προσεγγίζοντας τη γραφή του με τη μεθοδικότητα και την ευαισθησία ενός συνθέτη (Ercole, 2021. σ. 328). Η φιλοσοφία του Νίτσε μπορεί, επομένως, να εκληφθεί ως η αρμονική ολοκλήρωση μιας πρώιμης, ανεκπλήρωτης επιθυμίας για μουσική δημιουργία. Σύμφωνα με τους Φρανσουά Νουντέλμαν και Ζορζ Λιεμπέρ, η μουσική δεν αποτελεί απλώς περιφερειακό ενδιαφέρον για τον Νίτσε, αλλά είναι θεμελιώδης για την κατανόηση της φιλοσοφικής του σκέψης. Από την ενασχόλησή του με το πιάνο και τα έργα συνθετών όπως ο Σοπέν, ο Μπετόβεν, ο Μπαχ και άλλοι Ρομαντικοί, έως τη ρυθμική δομή και τη χρήση παύσεων στα γραπτά του, η μουσική διαπερνά κάθε πτυχή του έργου του. Η αίσθηση της αρμονίας, της δυσφωνίας, του ρυθμού και της μελωδίας υπερβαίνει την αισθητική απόλαυση και λειτουργεί ως μέσο κατανόησης της ανθρώπινης κατάστασης, της έννοιας του πόνου και των υπαρξιακών συγκρούσεων (Ercole, 2021. σ. 329).

Για τον Νίτσε, η μουσική λειτουργεί ως γλώσσα ικανή να εκφράσει τα βαθύτερα μυστικά της ζωής, τα οποία η προφορική αλλά και γραπτή επικοινωνία αδυνατεί να αποδώσει

πλήρως. Η δυσπιστία του απέναντι στη γλώσσα τον οδηγεί στην ανάπτυξη μιας «μουσικής γραφής», όπου η φιλοσοφία μετασχηματίζεται σε σύνθεση. Η δομή του έργου *Έτσι Μίλησε ο Ζαρατούστρα* μπορεί να εκληφθεί ως συμφωνικό ποίημα, αντανakλώντας το επιθυμητό μουσικό ιδεώδες του συγγραφέα. Ο Λιεμπέρ υποστηρίζει ότι η ανάγνωση του Νίτσε ισοδυναμεί με ακρόαση, καθώς οι λέξεις αποκτούν ρυθμό, παύση και τόνο, μετατρέποντας την ανάγνωση σε μουσική εμπειρία. Η χρήση μουσικών μεταφορών στη φιλοσοφία του Νίτσε, όπως η δυσφωνία για την έκφραση της ανθρώπινης δυστυχίας ή η αρμονία για την περιγραφή της ανθρώπινης ολοκλήρωσης, αναδεικνύει την αλληλεπίδραση μεταξύ τέχνης και σκέψης. Η φιλοσοφική του μέθοδος προσομοιάζει με μουσικό παιχνίδι, καθώς η «επανηχητική» διαδικασία και η διερεύνηση των ειδώλων με το σφυρί μετατρέπονται σε μορφή ηχητικής σύνθεσης, όπου ακόμη και τα πιο σιωπηλά στοιχεία της ύπαρξης εξαναγκάζονται να εκφραστούν. Η σχέση του Νίτσε με τη μουσική υπερβαίνει την απλή επιθυμία για μουσική σταδιοδρομία και αποτελεί κεντρικό άξονα της φιλοσοφικής του σκέψης. Η μουσική λειτουργεί ως μεταφορά της ζωής και της δημιουργικής διαδικασίας, αποκαλύπτοντας τη βαθύτερη διάσταση της φιλοσοφίας του ως τέχνης και ως ηχητικής εμπειρίας (Ercole, 2021. σ.330).

Αν και η σχέση μεταξύ Νίτσε και Βάγκνερ είναι αναμφίβολα σημαντική για την πλήρη κατανόηση των απόψεων του Νίτσε σχετικά με τη μουσική, οφείλουμε να σημειώσουμε ότι ο Νίτσε αγαπούσε τη μουσική τόσο πριν όσο και μετά την επαφή με τον Βάγκνερ. Εν τέλει, και η ανάλυση της σχέσης του Νίτσε με τη μουσική πρέπει να υπερβαίνει το πλαίσιο της βαγκνερικής κοσμοθεωρίας, τουλάχιστον στο βαθύτερο ηθικο-αισθητικό επίπεδο. Στην αρχή του βιβλίου του, ο Λιεμπέρ σημειώνει: «Σπάνια αναγνωρίζεται η καθοριστική σημασία που είχε η μουσική για την οικονομία της σκέψης του». Ωστόσο, μέχρι το τέλος του βιβλίου, αυτή η διαπίστωση παραμένει αληθινή. Παρά το γεγονός ότι προσφέρονται σημαντικές πληροφορίες για τη σχέση του Νίτσε με τον Βάγκνερ, η ουσιαστική σημασία της μουσικής για το φιλοσοφικό έργο του Νίτσε παραμένει ασαφής (Ercole, 2021. σ. 331).

## **. Νίτσε και Χάιντεγκερ: Η Αμφισβητησιμότητα της Αλήθειας και το Πρόβλημα της Αλήθειας ως Α-λήθεια**

Στις διαλέξεις του για τον Νίτσε, ο Χάιντεγκερ υποστηρίζει ότι ο Νίτσε παραμένει εγκλωβισμένος στη μεταφυσική, καθώς κατανοεί την αλήθεια είτε ως ορθότητα είτε ως σφάλμα, χωρίς να υπερβαίνει το ίδιο το πλαίσιο αυτής της αντίθεσης (Heidegger, 1991, σ.σ. 70-72). Ακόμη και όταν ο Νίτσε χαρακτηρίζει την αλήθεια ως «είδος πλάνης», για τον Χάιντεγκερ αυτό δεν συνιστά υπέρβαση αλλά ακραία επιβεβαίωση της μεταφυσικής λογικής της ορθότητας. Αντίθετα, στα πρώιμα έργα του Νίτσε, όπως στη Γέννηση της Τραγωδίας, εμφανίζεται μια διαφορετική άποψη για την αλήθεια. Το δίπολο μεταξύ Απολλώνιου και Διονυσιακού δεν είναι απλά αντίθεση αλήθειας και ψεύδους, αλλά μια τραγική συνύπαρξη φανέρωσης και απόκρυψης (Nietzsche, 1872/1999, σ.σ. 36-44). Το Διονυσιακό στοιχείο εκφράζει μια αλήθεια που δεν είναι διαφανής ούτε πλήρως διαθέσιμη στη γνώση, αλλά βιώνεται ως ρήγμα, ως υπέρβαση της αισθητικής μορφής. Εδώ, η απόκρυψη δεν είναι έλλειμμα αλλά παραγωγική δύναμη ζωής. Στη δεύτερη από τις *Ανεπίκαιρες Μελέτες*, ο Νίτσε παρουσιάζει την έννοια του «ανιστορικού», υποστηρίζοντας ότι για να μπορούμε να ζούμε και να πράττουμε, οφείλουμε να ξεχνάμε. Όταν σκεφτόμαστε υπερβολικά το παρελθόν, η ζωή μας σταματά, ενώ η λήθη μας επιτρέπει να ζούμε στο παρόν (Nietzsche, 1874/2009, σ.σ. 60-62). Ο Χάιντεγκερ αναγνωρίζει αυτή την πλευρά ως ένα βαθμό, αλλά συνήθως την εξετάζει από την οπτική του ατόμου. Αν όμως δούμε το ανιστορικό χωρίς να το συνδέσουμε με την ψυχολογική αναγκαιότητα, μοιάζει με μια βαθύτερη δύναμη που κρύβει σκόπιμα τα πράγματα, όπως αυτό που ο Χάιντεγκερ ονομάζει λήθη του *Είναι* (Heidegger, 1998, σ. 148). Από εδώ και έπειτα, μπορούμε να δούμε καθαρότερα το ζήτημα της ερμηνευτικής πλάνης ή ασάφειας που παρατηρεί ο Χάιντεγκερ, σε σχέση με τη νιτσεική μεταφυσική.

Η έννοια της «διπλής ανάγνωσης» του Νίτσε είναι βασικό θέμα αυτής της μελέτης και προκύπτει από την ερμηνευτική ασάφεια που εντοπίζει ο Χάιντεγκερ στις διαλέξεις του. Από τη μία, ο Νίτσε εμφανίζεται ως ο τελευταίος μεταφυσικός στοχαστής, που φέρνει στο αποκορύφωμα τη μεταφυσική της υποκειμενικότητας και της βούλησης για δύναμη. Από την άλλη, παρουσιάζεται ως ο Νίτσε που διασπά τη δομή της μεταφυσικής αντίθεσης ανάμεσα στην αλήθεια και το φαινόμενο. Αυτή η διπλή ανάγνωση δεν είναι απλώς μια ερμηνευτική αμφισημία, αλλά αντικατοπτρίζει το ίδιο το θέμα της σκέψης του Νίτσε: την αλήθεια ως κάτι ασταθές, επικίνδυνο και όχι πλήρως θεμελιωμένο. Όπως λέει ο Χάιντεγκερ στο *Εισφορές στη*

Φιλοσοφία, η αναμέτρηση με τον Νίτσε «δεν έχει ακόμη κριθεί οριστικά» (Heidegger, 2012, §234), κάτι που αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο για μια μη-μεταφυσική προσέγγιση της νιτσεϊκής σκέψης. Σε αυτή τη δεύτερη ανάγνωση, η αλήθεια στον Νίτσε δεν είναι σταθερό κριτήριο, αλλά δοκιμασία. Η γνωστή νιτσεϊκή ερώτηση «*πόση αλήθεια αντέχει ένα πνεύμα;*» (Nietzsche, 1886/2002, σ.39) δεν αφορά στο πόση γνώση έχουμε, αλλά στην υπαρξιακή ικανότητα του ανθρώπου να αντέξει το βάρος της αποκάλυψης. Εδώ, η αλήθεια δεν προσφέρει ασφάλεια, αλλά εκθέτει την πραγματικότητα δημιουργώντας ερωτηματικά για τα όρια μεταξύ αλήθειας και πλάνης στη νιτσεϊκή σκέψη.

Η στενή σχέση της αλήθειας με τη ζωή είναι ένα από τα πιο ριζοσπαστικά στοιχεία της φιλοσοφίας του Νίτσε. Η αλήθεια δεν κρίνεται με βάση την αντιστοιχία, αλλά με βάση τη ζωτική της δύναμη. Σε αυτό το πλαίσιο, η πλάνη δεν είναι απλώς ανεκτή, αλλά συχνά απαραίτητη. Η ζωή για τον Φρίντριχ Νίτσε «*χρειάζεται την πλάνη*» για να διατηρηθεί και να δημιουργήσει. Αυτή η θέση δεν είναι σχήμα λόγου, αλλά δείχνει μια βαθιά οντολογική επαναπροσέγγιση των όρων κατανόησης της αλήθειας: η αλήθεια δεν είναι το αντίθετο της πλάνης· αντίθετα, η πλάνη είναι μέρος της δομής της αλήθειας ως φαινομένου: το φαινόμενο δεν κρύβει την αλήθεια, αλλά διαμορφώνει τον τρόπο που η αλήθεια εμφανίζεται. Σε αυτό το σημείο, ο Νίτσε πλησιάζει τη χαϊντεγκεριανή ιδέα της αλήθειας ως *ἀλήθεια*, όπου η απόκρυψη δεν ακυρώνει την αποκάλυψη, αλλά την θεμελιώνει.

Ο Νίτσε μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεταβατικός στοχαστής, καθώς δεν απορρίπτει πλήρως τη γλώσσα της μεταφυσικής, αλλά την υπονομεύει εκ των έσω. Η επιμονή του στη χρήση της λέξης «*αλήθεια*», παρά την έντονη κριτική που ασκεί, επιβεβαιώνει αυτή τη μεταβατική του θέση. Όπως επισημαίνει ο Κρέλ, ο Νίτσε «*δεν μπορεί να αποποιηθεί την αλήθεια, ακόμη κι όταν την αποδομεί*» (Krell, 1996, σελ. 35).

Η μεταβατική αυτή θέση καθιστά τον Νίτσε σημαντικό συνομιλητή για τον Χάιντεγκερ. Αν και ο Χάιντεγκερ υποστηρίζει την τελική μεταφυσική προοπτική του Νίτσε, η ερμηνευτική του προσέγγιση αποκαλύπτει ασυνέχειες που επιτρέπουν μια πιο ευνοϊκή ανάγνωση του τελευταίου. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Νίτσε δεν αποτελεί μόνο το γενικό τέλος της μεταφυσικής, αλλά και το ακριβές σημείο από όπου εκκινεί η αμφισβήτησή της.

Η διερεύνηση της αλήθειας στους Νίτσε και Χάιντεγκερ είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το ζήτημα της γλώσσας. Αμφότεροι οι φιλόσοφοι αναγνωρίζουν ότι η γλώσσα δεν λειτουργεί ως ουδέτερο μέσο αναπαράστασης της πραγματικότητας, αλλά τόπο όπου η

αλήθεια είτε αποκαλύπτεται είτε συγκαλύπτεται. Ο Νίτσε, ήδη από το δοκίμιο «Περί αλήθειας και ψεύδους υπό εξωθητική έννοια», υποστηρίζει ότι οι έννοιες και οι λέξεις είναι μεταφορές που έχουν λησμονηθεί, μετατρέποντας την αλήθεια σε ένα παγιωμένο σύστημα συμβάσεων (Nietzsche, 1873/2003, σ.σ. 83-85). Η προσέγγιση αυτή δεν συνεπάγεται απλώς γλωσσικό σχετικισμό, αλλά οδηγεί σε ριζική αποσταθεροποίηση της μεταφυσικής αξίωσης της αλήθειας. Η γλώσσα, ως ανθρώπινη επινόηση, παράγει κόσμους νοήματος που δεν μπορούν να διεκδικήσουν απόλυτη αντιστοιχία με το «πράγμα καθεαυτό». Κατά συνέπεια, η αλήθεια απογυμνώνεται από τη μεταφυσική της βεβαιότητα και αναδεικνύεται ως ιστορικό και δημιουργικό γεγονός, το οποίο οφείλει να βρίσκεται υπό καθεστώς διαρκούς αναμόρφωσης.

Ο Χάιντεγκερ, από τη δική του οπτική, προχωρά ακόμη περισσότερο, αντιλαμβανόμενος τη γλώσσα ως «ο οίκος του Είναι». Η αλήθεια ως αλήθεια λαμβάνει χώρα εντός της γλώσσας, όχι επειδή η γλώσσα περιγράφει τα όντα, αλλά επειδή τους επιτρέπει να εμφανιστούν ως τέτοια. Η λήθη του Είναι συνδέεται στενά με την καθημερινή, εργαλειακή χρήση της γλώσσας, η οποία αποκρύπτει το άνοιγμα μέσα στο οποίο κάτι μπορεί να φανεί ως αληθές (Heidegger, 1998, σ. 239).

Το ζήτημα του μηδενισμού αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της νιτσεϊκής προβληματικής για την αλήθεια. Ο «θάνατος του Θεού» που έχει δηλώσει ο ίδιος δεν συνιστά απλώς θεολογική κρίση, αλλά σηματοδοτεί την κατάρρευση των υπέρτατων αξιών που θεμελιώναν την έννοια της αλήθειας ως απόλυτης και υπερβατικής. Με την αποσύνθεση του υπεραισθητού κόσμου, η αλήθεια στερείται του έσχατου ερείσματός της και αναδεικνύεται ως ανθρώπινη κατασκευή (Nietzsche, 1882/2001, σ. 181). Ο Χάιντεγκερ ερμηνεύει τον μηδενισμό ως το τελικό στάδιο της μεταφυσικής, όπου το Είναι έχει πλήρως λησμονηθεί. Ωστόσο, η νιτσεϊκή εμπειρία του μηδενισμού αναδεικνύει μια νέα δυνατότητα: η αλήθεια δεν απαιτεί πλέον αντιστοιχία με έναν υπερβατικό κόσμο, αλλά μπορεί να κατανοηθεί ως ιστορικό συμβάν αποκάλυψης. Συνεπώς, ο μηδενισμός δεν συνιστά μόνο καταστροφή, αλλά λειτουργεί και ως μεταβατικό στάδιο προς μια νέα προσέγγιση της αλήθειας.

## 5.1 Προς μια μη-μεταφυσική κατανόηση της αλήθειας

Βάσει των ανωτέρω αναλύσεων, διαμορφώνεται μια μη-μεταφυσική προσέγγιση της αλήθειας, αντλώντας στοιχεία τόσο από τον Νίτσε όσο και από τον Χάιντεγκερ. Η αλήθεια παύει να αποτελεί σταθερό κριτήριο ή απλό εργαλείο γνώσης και αναδεικνύεται ως ένα επικίνδυνο και αβέβαιο άνοιγμα, στο οποίο το ανθρώπινο υποκείμενο εκτίθεται χωρίς

εγγυήσεις. Ο Νίτσε συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση αυτής της προσέγγισης, υποδεικνύοντας ότι η αλήθεια συνδέεται άρρηκτα με τη ζωή, τη δύναμη και τη δημιουργία νοήματος. Η αλήθεια δεν προηγείται της ζωής ως υπερβατικό μέτρο, αλλά αναδύεται μέσα από ιστορικές, σωματικές και αξιολογικές πρακτικές. Όπως ο ίδιος επισημαίνει, οι λεγόμενες «αλήθειες» αποτελούν «κινητοί στρατοί μεταφορών, μετωνυμιών και ανθρωπομορφισμών» που έχουν λησμονηθεί ως τέτοιοι και παγιωθεί κοινωνικά (Nietzsche, 1873/2003, σ.84). Συνεπώς, η αλήθεια δεν συνιστά αντιγραφή μιας αντικειμενικής πραγματικότητας, αλλά προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας μακράς διαδικασίας ερμηνείας και σταθεροποίησης νοήματος.

Η νιτσεϊκή αυτή θέση δεν συνιστά απλό σχετικισμό ή αυθαίρετη άρνηση της αλήθειας. Αντιθέτως, αναδεικνύει ότι κάθε αξίωση αλήθειας ενσωματώνει αξιολογικές προϋποθέσεις και εξυπηρετεί συγκεκριμένες μορφές ζωής. Η γνωστή διατύπωση του Νίτσε ότι «η ζωή χρειάζεται την πλάνη» δεν υποδηλώνει την περιττότητα της αλήθειας, αλλά ότι η απόλυτη, απογυμνωμένη αλήθεια θα ήταν καταστροφική για τη ζωή (Nietzsche, 1872/1999, σ.σ. 44-45). Η πλάνη, το φαινόμενο και η απόκρυψη δεν αποτελούν απλώς αρνητικά στοιχεία, αλλά συνιστούν συνθήκες δυνατότητας της ίδιας της ζωής.

Σε αυτό το πλαίσιο, η αλήθεια προσλαμβάνει κυρίως υπαρξιακό χαρακτήρα. Δεν αποτελεί αντικείμενο κατοχής, αλλά αντοχής. Το ερώτημα του Νίτσε «πόση αλήθεια αντέχει ένα πνεύμα;» δεν αναφέρεται στην ποσότητα της γνώσης, αλλά στο μέτρο της έκθεσης του ανθρώπου στην αποσταθεροποιητική δύναμη της αποκάλυψης (Nietzsche, 1886/2002, σ. 39). Κατ' αυτόν τον τρόπο, η αλήθεια μετατρέπεται σε δοκιμασία της δύναμης και της δημιουργικότητας του ανθρώπου.

Ο Χάιντεγκερ, από τη δική του οπτική, προσδίδει οντολογικό βάθος που επιτρέπει τη φιλοσοφική θεμελίωση της μη-μεταφυσικής κατανόησης της αλήθειας. Στο δοκίμιο *Περί της ουσίας της αλήθειας*, η αλήθεια αποσπάται ριζικά από την έννοια της ορθότητας (adaequatio) και επαναπροσδιορίζεται ως αλήθεια, δηλαδή ως απο-κάλυψη των όντων εντός ενός ανοιχτού πεδίου φανέρωσης (Heidegger, 1998, σ.σ. 136-139). Η αλήθεια δεν αποτελεί ιδιότητα της πρότασης, αλλά συμβάν, κατά το οποίο τα όντα εξέρχονται προσωρινά από την απόκρυψη.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η χαϊντεγκεριανή θέση ότι η απόκρυψη δεν αποτελεί απλό αντίθετο της αλήθειας, αλλά συνιστά ουσιώδες στοιχείο της δομής της. Η αλήθεια δεν αίρει τη λήθη, αλλά την ενσωματώνει ως συστατικό της. Όπως σημειώνει ο Χάιντεγκερ, «η μη-αλήθεια

δεν είναι απλώς έλλειμμα της αλήθειας, αλλά ανήκει στην ουσία της» (Heidegger, 1998, σ. 147). Συνεπώς, η αλήθεια είναι πάντοτε μερική, επισφαλής και ιστορικά προσδιορισμένη.

Σε αυτό το σημείο αναδεικνύεται η βαθιά συγγένεια, αλλά και η δημιουργική ένταση, μεταξύ των προσεγγίσεων του Νίτσε και του Χάιντεγκερ. Παρότι ο Χάιντεγκερ υποστηρίζει ότι ο Νίτσε παραμένει εντός της μεταφυσικής της υποκειμενικότητας και της βούλησης για δύναμη, η νιτσεϊκή προβληματοποίηση της αλήθειας ανοίγει τον δρόμο για μια σκέψη της αλήθειας πέρα από την αντιστοιχία και τη βεβαιότητα (Heidegger, 1991, σ.σ. 70-72). Ο Νίτσε, ακόμη και όταν χρησιμοποιεί μεταφυσική γλώσσα, υπονομεύει εκ των έσω τις θεμελιώδεις βεβαιότητες της μεταφυσικής.

Η αλήθεια, κατά συνέπεια, παύει να λειτουργεί ως ακλόνητο θεμέλιο της γνώσης και μετασχηματίζεται σε ιστορικό και υπαρξιακό κενό. Δεν παρέχει ασφάλεια, αλλά απαιτεί έκθεση και ανάληψη ευθύνης. Το ανθρώπινο υποκείμενο δεν στέκεται πλέον απέναντι στην αλήθεια ως κυρίαρχος παρατηρητής, αλλά συμμετέχει σε ένα συμβάν που το υπερβαίνει και το διαμορφώνει. Η αλήθεια δεν «κατέχεται», αλλά συμβαίνει, και το συμβάν αυτό είναι διαρκώς επικίνδυνο, καθώς μπορεί να αποσταθεροποιήσει τις καθιερωμένες μορφές νοήματος και τα αξιακά συστήματα. Σε αυτό το πλαίσιο, η μη-μεταφυσική προσέγγιση της αλήθειας που προκύπτει από τη συνάντηση του Νίτσε με τον Χάιντεγκερ δεν καταργεί τη φιλοσοφία, αλλά επιφέρει έναν ριζικό αναπροσανατολισμό της. Η φιλοσοφία παύει να αναζητά απόλυτα θεμέλια και αντ' αυτού διερευνά τις συνθήκες υπό τις οποίες κάτι μπορεί να αναγνωριστεί ως αληθές. Η αλήθεια δεν αποτελεί πλέον το πέρας της σκέψης, αλλά το σημείο εκκίνησης μιας έκθεσης σε ό,τι δεν μπορεί να ελεγχθεί πλήρως. Συνεπώς, η αλήθεια, τόσο για τον Νίτσε όσο και για τον Χάιντεγκερ, παύει να λειτουργεί ως εγγύηση και μετασχηματίζεται σε δοκιμασία. Μετατρέπεται από θεμέλιο σε συμβάν, από βεβαιότητα σε άνοιγμα, από ασφάλεια σε κίνδυνο. Σε αυτή τη μετατόπιση έγκειται η ριζοσπαστική σημασία της μη-μεταφυσικής προσέγγισης της αλήθειας: όχι ως άρνηση της αλήθειας, αλλά ως βαθύτερη και πιο απαιτητική κατανόησή της.

## **5.2 Μουσική, τραγικότητα και μηδενισμός στη νιτσεϊκή φιλοσοφία**

Η έννοια του μηδενισμού διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στο έργο του Φρίντριχ Νίτσε και συνδέεται στενά με τη διάγνωση της νεωτερικής κρίσης των αξιών. Ο Νίτσε προσεγγίζει τον μηδενισμό ως ιστορικό και υπαρξιακό φαινόμενο, δηλαδή ως κατάρρευση των υπερβατικών θεμελίων που για αιώνες προσέδιδαν νόημα, προσανατολισμό και αξιολογική

σταθερότητα στον δυτικό πολιτισμό. Σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική δεν εκλαμβάνεται απλώς ως μορφή τέχνης, αλλά ως φιλοσοφική κατηγορία με σημαντικές οντολογικές και υπαρξιακές διαστάσεις. Μέσω της μουσικής, ο Νίτσε διερευνά τρόπους υπέρβασης του μηδενισμού χωρίς προσφυγή σε μεταφυσικές παρηγοριές ή διολίσθηση στην παραίτηση και την απελπισία.

Ο Σάιμον Μεί αναδεικνύει με σαφήνεια τη διάσταση της νιτσεϊκής σκέψης σύμφωνα με την οποία η μουσική λειτουργεί ως πρότυπο τραγικής αποδοχής του κόσμου, όπου η απουσία απόλυτου νοήματος δεν αναιρεί τη δυνατότητα αξίας, δημιουργίας και επιβεβαίωσης της ζωής. Η ερμηνεία αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς μετατοπίζει το πρόβλημα του μηδενισμού από το επίπεδο της γνωσιοθεωρίας στο επίπεδο της εμπειρίας, προτείνοντας μια μορφή νοήματος που δεν θεμελιώνεται σε υπερβατικές αρχές αλλά στην ένταση και τη μορφή του βιώματος. Στο πλαίσιο αυτό, η παρούσα εργασία υποστηρίζει ότι η μουσική δεν λειτουργεί απλώς ως αισθητικό φαινόμενο, αλλά ως εναλλακτικός τρόπος θεμελίωσης νοήματος σε μετα-μεταφυσικές συνθήκες (May, 2005, σ.σ. 1-5, 32-36).

Για να καταστεί, ωστόσο, σαφής η σημασία της θέσης αυτής, είναι αναγκαίο να εξεταστεί προηγουμένως η έννοια του μηδενισμού στον ίδιο τον Φρίντριχ Νίτσε. Ο Νίτσε περιγράφει τον μηδενισμό ως συνέπεια της ηθικο-μεταφυσικής παράδοσης της Δύσης, στο πλαίσιο της οποίας οι υπερβατικά θεμελιωμένες αξίες χάνουν σταδιακά την ισχύ τους. Η «δολοφονία του Θεού» δεν συνιστά απλώς άρνηση της πίστης, αλλά ριζική αποσταθεροποίηση των όρων νοηματοδότησης της ύπαρξης. Ωστόσο, η νιτσεϊκή διάκριση μεταξύ παθητικού και ενεργητικού μηδενισμού υποδηλώνει ότι η κρίση αυτή δεν οδηγεί αναγκαστικά σε παραίτηση, αλλά δύναται να λειτουργήσει ως αφετηρία δημιουργικής ανασυγκρότησης. Με αυτήν την έννοια, ο μηδενισμός δεν αντιμετωπίζεται ως πρόβλημα προς επίλυση, αλλά ως ιστορικά αναγκαία συνθήκη μετάβασης. Στο σημείο αυτό καθίσταται εμφανής η σημασία της τέχνης και ειδικότερα της μουσικής, όπως υπογραμμίζει ο Σάιμον Μεί καθώς προσφέρει έναν τρόπο νοηματοδότησης που δεν προϋποθέτει υπερβατική εγγύηση. Ωστόσο, τίθεται το ερώτημα κατά πόσο μια τέτοια μορφή νοήματος, εφήμερη και βιωματική, μπορεί να υποκαταστήσει πλήρως τις παραδοσιακές μορφές θεμελίωσης (May, 2005, σ.σ. 19-24).

Η μουσική, εάν ακολουθήσουμε τον Νίτσε, δεν αφήνεται να περιοριστεί στην οικονομία της αισθητικής απόλαυσης· διαφεύγει ήδη από αυτήν, ως κάτι που προηγείται κάθε τέτοιας κατηγοριοποίησης. Δεν είναι «αντικείμενο», αλλά μια δύναμη που εγγράφεται πριν

από τη διάκριση υποκειμένου και αντικειμένου, ένα ίχνος της βούλησης για δύναμη που δεν παρουσιάζεται ως έννοια, αλλά ως ένταση. Και αυτή η ένταση δεν αναπαριστά· δεν αντιγράφει έναν κόσμο ήδη δεδομένο. Αντίθετα, διαταράσσει την ίδια την ιδέα του «κόσμου» ως σταθερής παρουσίας, εκθέτοντάς τον σε μια διαρκή διαδικασία γίνεσθαι. Σε αυτή την προοπτική, η μουσική δεν εποπτεύει απλώς τη ζωή· τη διαχέει, τη διαφοροποιεί, την αφήνει να πολλαπλασιάζεται χωρίς να καταλήγει σε ενότητα. Αυτό που ονομάζουμε «μη αναπαραστατικό» δεν σημαίνει απουσία νοήματος, αλλά μάλλον την αναβολή του: το νόημα δεν προσφέρεται ως θεμέλιο, αλλά ως ίχνος που φθείρεται τη στιγμή της εμφάνισής του. Έτσι, απέναντι σε αυτό που ονομάζεται μηδενισμός, την απώλεια κάθε σταθερού κέντρου, η μουσική δεν έρχεται να αποκαταστήσει ένα χαμένο νόημα. Αντίθετα, επιτρέπει μια ιδιότυπη συγκατοίκηση με αυτή την απώλεια. Όπως υποδεικνύεται, η απουσία απόλυτου νοήματος δεν οδηγεί αναγκαστικά στην απελπισία· μπορεί να εγγραφεί ως δυνατότητα. Η μουσική δεν υπόσχεται μια αλήθεια κρυμμένη πίσω από τα φαινόμενα, ούτε μια λύτρωση που θα ερχόταν από αλλού. Παραμένει εντός του κόσμου της φθοράς και της μεταβολής, αλλά χωρίς να τον σταθεροποιεί. Το νόημα που αναδύεται εδώ δεν συγκροτείται ως διαρκές· είναι εφήμερο, ενσώματο, εκτεθειμένο, ένα νόημα που δεν κατέχεται, αλλά συμβαίνει. Η διάκριση ανάμεσα σε έναν μηδενισμό παθητικό και έναν μηδενισμό ενεργητικό δεν μπορεί, τότε, να διαβαστεί ως απλή αντίθεση. Ο παθητικός μηδενισμός επιζητεί την εξάλειψη της έντασης, μια επιστροφή σε μια σιωπή χωρίς ρήγμα. Ο ενεργητικός, αντίθετα, δεν καταστρέφει απλώς τις παλαιές αξίες· τις αποσυνθέτει, τις αφήνει να διαχυθούν, ανοίγοντας τον χώρο για κάτι που δεν έχει ακόμη μορφή. Η μουσική δεν «εκφράζει» απλώς αυτή τη στάση· την εγγράφει. Είναι το ίδιο το συμβάν αυτής της ενεργητικότητας: μια πράξη χωρίς θεμέλιο, όπου η καταστροφή και η δημιουργία δεν διακρίνονται πλέον καθαρά, αλλά ανταλλάσσουν διαρκώς τις θέσεις τους (May, 2005, σ.σ. 109–114).

Η σχέση της μουσικής με τη σκέψη της αιώνιας επιστροφής είναι ιδιαίτερα σημαντική για την κατανόηση της ως απάντησης στον μηδενισμό. Η αιώνια επιστροφή, σύμφωνα με τον Σάιμον Μεί δεν συνιστά κοσμολογική θεωρία, αλλά αποτελεί υπαρξιακή δοκιμασία: κατά πόσο μπορεί το άτομο να επιβεβαιώσει τη ζωή του σε τέτοιο βαθμό ώστε να επιθυμεί την ατέρμονη επανάληψή της; (May, 2005, σ.σ. 133-139). Η μουσική, λόγω της επαναληπτικής και κυκλικής της δομής, προσφέρει ένα βιωματικό ανάλογο της αιώνιας επιστροφής. Ένα μουσικό μοτίβο που επανέρχεται δεν καθίσταται ανυπόφορο όταν είναι αισθητικά δικαιολογημένο. Αντιθέτως, η επανάληψη ενισχύει την απόλαυση. Αυτό ακριβώς

καταδεικνύει πώς η ζωή μπορεί να καταστεί ανεκτή και επιθυμητή ακόμη και χωρίς τελικό σκοπό (May, 2005, σ.σ. 140-145).

Σε μεταγενέστερα έργα του, ο Νίτσε αποστασιοποιείται από τον ρομαντικό τρόπο κατανόησης της μουσικής, ιδίως όταν αυτή λειτουργεί ως μέσο συναισθηματικής φυγής. Ο Νίτσε ασκεί κριτική σε κάθε μορφή τέχνης που προσφέρει παρηγοριά με την έννοια της αναισθητοποίησης. Η μουσική που υπηρετεί τον παθητικό μηδενισμό δεν ενδυναμώνει, αλλά αποδυναμώνει το υποκείμενο (May, 2005, σ.σ. 148-152). Αντιθέτως, η αυθεντική τραγική μουσική δεν αποκρύπτει τον πόνο, αλλά τον ενσωματώνει στη δομή της. Η διάκριση αυτή είναι καθοριστική για την ερμηνεία του έργου, καθώς αναδεικνύει ότι η μουσική δεν είναι εγγενώς λυτρωτική. Η λυτρωτική της λειτουργία προκύπτει μόνο όταν ενισχύει τη δύναμη κατάφασης της ζωής (May, 2005, σ.σ. 153-158).

### **5.3 Συγκριτική ερμηνεία: Σάιμον Μεί και Αλέξανδρου Νεχαμά**

Η ερμηνεία του Νίτσε από τον Σάιμον Μεί καθίσταται σαφέστερη όταν εξεταστεί σε αντιπαραβολή με την καθιερωμένη ερμηνεία του Αλέξανδρου Νεχαμάς, όπως αυτή αναπτύσσεται στο έργο *«Νίτσε Η ζωή ως λογοτεχνία»*. Ο Νεχαμάς αναδεικνύει τον Νίτσε πρωτίστως ως στοχαστή της αυτομορφοποίησης, υποστηρίζοντας ότι η νιτσεϊκή φιλοσοφία προτείνει την κατανόηση της ζωής ως ενός λογοτεχνικού έργου, το οποίο οφείλει να αποκτήσει μορφική ενότητα, εσωτερική συνοχή και στυλ (Νεχαμάς, 1985, σ.σ. 45-72).

Σε αντίθεση με τον Σάιμον Μεί, ο οποίος επικεντρώνεται στο πρόβλημα του μηδενισμού και της αξίας, ο Νεχαμάς δίνει έμφαση στην έννοια της προσωπικής ενότητας και της αφηγηματικής συνοχής της ζωής. Παρά τις διαφορές αυτές, οι δύο προσεγγίσεις συγκλίνουν σε ένα κρίσιμο σημείο: αμφότεροι απορρίπτουν την άποψη ότι το νόημα της ζωής αντλείται από εξωτερικές ή υπερβατικές πηγές. Για τον Νεχαμάς, το νόημα προκύπτει από τη συνεπή αισθητική οργάνωση της ζωής, ενώ για τον Σάιμον Μεί, από την τραγική κατάφαση της ύπαρξης μέσω της μορφοποίησης του χάους.

Η μουσική διαδραματίζει διαφορετικό αλλά συμπληρωματικό ρόλο στις δύο ερμηνείες. Ενώ ο Νεχαμάς δεν αποδίδει στη μουσική κεντρική σημασία, η ιδέα της ζωής ως έργου τέχνης παραπέμπει σε μια μουσική λογική: ενότητα χωρίς τελικό σκοπό, συνοχή χωρίς ηθικούς κανόνες και μορφή χωρίς μεταφυσική θεμελίωση. Ο Σάιμον Μεί καθιστά αυτή τη λογική ρητή, παρουσιάζοντας τη μουσική ως το κατεξοχήν παράδειγμα μιας μη αφηγηματικής αλλά

απολύτως συνεκτικής μορφής νοήματος. Η σύγκριση αυτή καταδεικνύει ότι η προσέγγιση του Σάιμον Μεί μπορεί να θεωρηθεί ως εμβάθυνση και εξειδίκευση της ευρύτερης νιτσεϊκής ιδέας που αναπτύσσει ο Νεχαμάς. Ενώ ο Νεχαμάς αναφέρεται στο «στυλ ζωής», ο Σάιμον Μεί αναδεικνύει πώς η μουσική προσφέρει το υπαρξιακό και αισθητικό πρότυπο αυτού του στυλ σε συνθήκες μηδενισμού, καθιστώντας την ηθική και αισθητική ενότητα βιωματικά προσιτή.

## **. Διόνυσος και Απόλλων μέσα από το Εικονικό και το Πραγματικό: Η Ανάγνωση του Ντελέζ στον Νίτσε**

Η πραγματικότητα δεν είναι ένα σύνολο σταθερών και έτοιμων μορφών, αλλά μια συνεχής διαδικασία παραγωγής τους. Κάθε «είναι» προκύπτει από ένα πιο θεμελιώδες «γίνεσθαι», όπου δυνάμεις, εντάσεις και δυνατότητες οργανώνονται προσωρινά σε μορφές που θεωρούμε σταθερές. Έτσι, αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως τάξη δεν είναι παρά μια προσωρινή όψη μιας βαθύτερης ρευστότητας. Το διονυσιακό δεν εξαφανίζεται μέσα στο απολλώνιο, αλλά παραμένει πάντα η κρυφή του προϋπόθεση δείχνοντας ότι η ύπαρξη είναι, τελικά, μια αδιάκοπη δημιουργική κίνηση και όχι μια τελική κατάσταση.

Σύμφωνα με τον Cox (2006), οι αντιθέσεις που χρησιμοποιεί ο Φρίντριχ Νίτσε, όπως Διόνυσος-Απόλλων και γίνεσθαι-είναι, δεν πρέπει να κατανοούνται με βάση παραδοσιακές μεταφυσικές διακρίσεις (π.χ. χάος-τάξη ή φαινόμενο-νοούμενο). Μια πιο σύγχρονη ερμηνεία προσφέρει ο Ζίλ Ντελέζ μέσα από τη διάκριση εικονικού (virtual) και πραγματικού (actual). Το «πραγματικό» αφορά τον συγκεκριμένο κόσμο της εμπειρίας, τα σταθερά αντικείμενα και τις μορφές που αντιλαμβανόμαστε καθημερινά. Το «εικονικό», αντίθετα, δεν είναι φανταστικό αλλά ένα βαθύτερο πεδίο δυνάμεων, σχέσεων και δυνατοτήτων που καθιστούν δυνατή την ύπαρξη των πραγμάτων, παρότι δεν εμφανίζονται άμεσα. Σύμφωνα με τον Ντελέζ, αυτά τα δύο επίπεδα δεν είναι ξεχωριστοί κόσμοι αλλά συνυπάρχουν στο «επίπεδο της εμμένειας». Εκεί, το πραγματικό προκύπτει από το εικονικό μέσα από προσωρινές σταθεροποιήσεις δυνάμεων, δημιουργώντας την εντύπωση ότι τα πράγματα είναι μόνιμα, ενώ στην ουσία βρίσκονται σε συνεχή ροή και μεταβολή. Το εικονικό συνδέεται με το διονυσιακό στοιχείο: μια κατάσταση πολλαπλότητας, έντασης και αδιάκριτης ροής δυνάμεων. Το πραγματικό αντιστοιχεί στο απολλώνιο, δηλαδή στη μορφή, τη διαύγεια και την οργάνωση που δίνει σχήμα σε αυτή τη ροή. Ωστόσο, κάθε μορφή φέρει μέσα της ίχνη της διονυσιακής της προέλευσης. Όπως δείχνει το παράδειγμα του Γκότφριντ Βίλχελμ Λάιμπνιτς με τον ήχο της θάλασσας, αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως ενιαίο είναι στην πραγματικότητα το άθροισμα αμέτρητων μικρών δυνάμεων που δεν μπορούμε να διακρίνουμε ξεχωριστά. (Cox, 2006, σ.σ.504-505).

Το έργο του Φρίντριχ Νίτσε δεν αντιμετωπίζει τη μουσική ως ένα απλό αισθητικό φαινόμενο, αλλά ως πεδίο μέσα στο οποίο συγκροτείται ένα καθεστώς αλήθειας για την

τραγωδία. Η τραγωδία δεν εμφανίζεται ως αυτόνομη μορφή, αλλά ως αποτέλεσμα συγκεκριμένων πρακτικών λόγου και τελετουργίας, με καταγωγή στον διθύραμβο και στη λατρεία του Διόνυσος. Εκεί, η μουσική λειτουργεί όχι απλώς ως έκφραση, αλλά ως μηχανισμός μέσα από τον οποίο αρθρώνεται μια εμπειρία του κόσμου που υπερβαίνει το άτομο. Ωστόσο, η ανάλυση του Νίτσε δεν συγκροτεί ένα συνεκτικό «λόγο» περί μουσικής με σαφείς κανόνες και περιγραφές. Αντίθετα, κινείται μέσω επαναλήψεων και γενικών αξιώσεων: η μουσική ταυτίζεται με μια υποτιθέμενη «πρωταρχική ουσία», ενώ εντάσσεται στη διπολική δομή Διονυσιακού και Απολλώνιου. Η διάκριση αυτή δεν περιγράφει απλώς αισθητικές κατηγορίες, αλλά εγκαθιδρύει ένα σχήμα κατανόησης της εμπειρίας, όπου το απολλώνιο συνδέεται με μορφή, μέτρο και αναπαράσταση, ενώ το διονυσιακό με ρήξη, ένταση και διάλυση των ορίων. Οι σποραδικές περιγραφές της μουσικής λειτουργούν περισσότερο ως ενδείξεις παρά ως αναλύσεις: η προ-διονυσιακή μουσική παρουσιάζεται ως ρυθμική και δομημένη, ενώ η διονυσιακή ως συνεχής ροή, αρμονική υπερχείλιση και συναισθηματική δύναμη. Έτσι, η μουσική δεν αποκαλύπτεται ως αντικείμενο γνώσης με σαφή χαρακτηριστικά, αλλά ως τόπος όπου διασταυρώνονται δυνάμεις, πρακτικές και τρόποι βίωσης της ύπαρξης. Με αυτή την έννοια, η *Γέννηση της Τραγωδίας* δεν είναι ένα ιστορικό γεγονός, αλλά ένα συμβάν λόγου: μια μετατόπιση στον τρόπο με τον οποίο η εμπειρία οργανώνεται, εκφράζεται και καθίσταται νοητή (Cox, 2006, σ.506).

Η νιτσεϊκή θεώρηση της μουσικής αναδεικνύει μια εμπειρία που ξεφεύγει από τα όρια της παραδοσιακής αισθητικής ανάλυσης. Η διονυσιακή μουσική δεν οργανώνεται με βάση μια σταθερή μορφή ούτε επιδιώκει να αναπαραστήσει έναν συνεκτικό κόσμο. Αντίθετα, συγκροτείται ως μια συνεχής ροή εντάσεων και μεταβολών, όπου η ποικιλία και η ασυνέχεια δεν αποτελούν αδυναμίες, αλλά ουσιώδη χαρακτηριστικά της. Σε αυτό το πλαίσιο, μπορεί να γίνει κατανοητή και η σύνδεσή της με μορφές όπως η λυρική ποίηση ή το δημοτικό τραγούδι, τα οποία επίσης διατηρούν έναν πιο άμεσο και βιωματικό χαρακτήρα. Η αναφορά στον «*Τριστάνο και Ιζόλδη*» του Βάγκνερ λειτουργεί ως ένα ενδεικτικό παράδειγμα αυτής της προβληματικής, χωρίς όμως να εξελίσσεται σε λεπτομερή μουσικολογική ανάλυση. Ο Νίτσε φαίνεται να αποστασιοποιείται από κάθε προσέγγιση που επιχειρεί να ερμηνεύσει τη μουσική μέσω του λόγου, της πλοκής ή της ψυχολογίας των χαρακτήρων, προτείνοντας αντ' αυτού μια άμεση πρόσληψη της μουσικής εμπειρίας. Η θέση αυτή, ωστόσο, δημιουργεί ένα ενδιαφέρον ζήτημα: κατά πόσο είναι εφικτό να μιλήσει κανείς για τη μουσική χωρίς να καταφύγει τελικά στη γλώσσα; Διότι ο Νίτσε επισημαίνει ότι «δεν θα απευθυνθεί σε όσους χρησιμοποιούν τις

εικόνες όσων συμβαίνουν στη σκηνή, τα λόγια και τα συναισθήματα των δρώντων προσώπων, για να προσεγγίσουν με τη βοήθειά τους το μουσικό αίσθημα»· αντίθετα, επιλέγει να απευθυνθεί σε ένα κοινό που «μιλούν τη μουσική ως μητρική τους γλώσσα», «σε εκείνους που, όντας άμεσα συνδεδεμένοι με τη μουσική, έχουν μέσα σε αυτήν, τρόπον τινά, τη μητρική τους μήτρα, και σχετίζονται με τα πράγματα σχεδόν αποκλειστικά μέσω ασυνείδητων μουσικών σχέσεων» (Cox, 2006, σ.506).

Ο Νίτσε στο παρακάτω απόσπασμα αναδεικνύει την ίδια την ουσία του γίνεσθαι ως μια αέναη κινητικότητα, μια αδιάκοπη σύγκρουση και διαμάχη δυνάμεων που βρίσκονται σε διαρκή διαταραχή. Με την αναφορά του στον Σοπενχάουερ, μας παραπέμπει σε μια βαθύτερη, πιο ενοποιημένη κατανόηση αυτής της δυναμικής, που καθορίζει την ίδια την ύπαρξη. Ως εκ τούτου, το σύμπαν και η ζωή δεν είναι παρά αποτέλεσμα αυτής της συνεχούς, ατέρμονης πάλης, μιας πολυπλοκότητας που διαρκώς ανανεώνεται και μεταμορφώνεται, χωρίς ποτέ να σταθεροποιείται σε μια οριστική μορφή. «Διότι οι μελωδίες είναι, μέχρι ενός σημείου, όπως οι γενικές έννοιες, μια αφαίρεση από το πραγματικό. Αυτός ο πραγματικός κόσμος, λοιπόν, ο κόσμος των επιμέρους πραγμάτων, παρέχει το αντικείμενο της αντίληψης, το ειδικό και ατομικό, την μεμονωμένη περίπτωση, τόσο για τη γενικότητα των εννοιών όσο και για τη γενικότητα των μελωδιών. Αλλά αυτές οι δύο γενικότητες είναι, κατά κάποιο τρόπο, αντίθετες μεταξύ τους,· διότι οι έννοιες περιέχουν τα επιμέρους μόνο ως τις πρώτες μορφές της αφαιρετικής αντίληψης, κατά κάποιο τρόπο, το απομονωμένο κέλυφος των πραγμάτων· έτσι, αυστηρά μιλώντας, είναι *abstracta*· η μουσική, από την άλλη πλευρά, δίνει τον πιο εσώτατο πυρήνα που προηγείται όλων των μορφών, ή την καρδιά των πραγμάτων. Αυτή η σχέση μπορεί να εκφραστεί πολύ καλά στη γλώσσα των σχολαστικών, λέγοντας ότι οι έννοιες είναι τα *universalia post rem* [καθολικά μετά τα πράγματα], αλλά η μουσική δίνει τα *universalia ante rem* [καθολικά πριν από τα πράγματα] και ο πραγματικός κόσμος τα *universalia in re* [καθολικά μέσα στα πράγματα]» (Νίτσε, όπως παρατίθεται στο Cox, 2006, σ. 507).

Η συζήτηση γύρω από τη σχέση μουσικής και εννοιών συχνά ξεκινά από την παραδοχή ότι οι έννοιες προκύπτουν ως αφαιρέσεις από ήδη δεδομένα αντικείμενα. Ωστόσο, μια διαφορετική αντιστροφή αυτής της λογικής επιτρέπει να δούμε τη μουσική όχι ως δευτερεύουσα έκφραση του κόσμου, αλλά ως προϋπόθεση για την ανάδυση των ίδιων των μορφών. Με αυτή την έννοια, η μουσική δεν ακολουθεί τα αντικείμενα, αλλά προηγείται της σταθεροποίησής τους, ενεργοποιώντας ένα πεδίο δυνάμεων από το οποίο προκύπτουν οι επιμέρους εκφάνσεις της πραγματικότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η διάκριση που κάνει ο Νίτσε

απέναντι στον Σοπενχάουερ αποκτά ιδιαίτερο βάθος. Ενώ η σοπενχαουρική σκέψη διατηρεί ακόμη μια ιεραρχική, σχεδόν πλατωνική δομή, στη *Γέννηση της Τραγωδίας* διαμορφώνεται μια πιο ριζική οντολογία, όπου δεν υπάρχουν δύο επίπεδα ύπαρξης, αλλά μία ενιαία διαδικασία γένεσης. Το απολλώνιο και το διονυσιακό δεν λειτουργούν ως ξεχωριστές ουσίες, αλλά ως διαφορετικές εκφάνσεις μιας πρωταρχικής ροής, μέσα στην οποία οι μορφές αναδύονται και επιστρέφουν. Αυτή η σύλληψη επιτρέπει να γίνει κατανοητή η συγγένεια που έχει επισημανθεί με την έννοια του «εικονικού» στον Ντελέζ, δηλαδή ως ένα πεδίο πραγματικών δυνάμεων που δεν είναι στατικές, αλλά εκδηλώνονται μέσα από συγκεκριμένες επικαιροποιήσεις, χωρίς ποτέ να εξαντλούνται σε αυτές (Cox, 2006, σ. 507). Η πραγματικότητα, υπό αυτή την οπτική, δεν είναι ένα σύνολο έτοιμων αντικειμένων, αλλά μια διαρκής διαδικασία διαφοροποίησης.

Μέσα σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο, το ερώτημα μετατοπίζεται: δεν αφορά πλέον απλώς το τι είναι η μουσική, αλλά πώς μπορεί να γίνει αντιληπτή αυτή η πρωταρχική δύναμη της γένεσης μέσα από τη μουσική εμπειρία. Στα πρώιμα έργα του Νίτσε, η απάντηση φαίνεται να εντοπίζεται στη γερμανική μουσική και κυρίως στο έργο του Βάγκνερ. Ωστόσο, η θέση αυτή δεν παραμένει σταθερή. Σταδιακά αναδύεται μια κριτική απόσταση από τον ρομαντισμό και η ανάγκη για έναν διαφορετικό τύπο μουσικής, ο οποίος δεν θα αναπαράγει συναισθηματικά ή αφηγηματικά σχήματα, αλλά θα εκφράζει πιο άμεσα τη διονυσιακή διάσταση της γένεσης.

Από εδώ προκύπτει ένα πιο θεμελιώδες θεωρητικό ζήτημα: ίσως το πρόβλημα δεν είναι να εντοπιστεί ένα συγκεκριμένο ιστορικό παράδειγμα «διονυσιακής μουσικής», αλλά να επαναπροσδιοριστεί ο ίδιος ο τρόπος με τον οποίο σκεφτόμαστε τη μουσική. Αν η μουσική δεν αντιμετωπίζεται ως αναπαράσταση ή ως αισθητική μορφή που μεταφέρει ήδη έτοιμα νοήματα, αλλά ως διαδικασία παραγωγής εμπειρίας, τότε αλλάζει και η σχέση της με τη σκέψη.

Σε αυτή την προοπτική, η μουσική δεν λειτουργεί ως ερμηνευτικό αντικείμενο, αλλά ως πεδίο όπου η πραγματικότητα εμφανίζεται ως κίνηση και διαφοροποίηση πριν ακόμη σταθεροποιηθεί σε έννοιες. Οι φιλοσοφικές αναφορές σε συγκεκριμένα μουσικά παραδείγματα δεν έχουν επομένως σκοπό να «εξηγήσουν» τη μουσική, αλλά να υποδείξουν ένα όριο της γλώσσας: εκεί όπου η εμπειρία προηγείται της εννοιολογικής της σύλληψης.

Έτσι, το αρχικό ερώτημα μετασχηματίζεται. Αντί να αναζητούμε ποια μουσική αντιστοιχεί στη διονυσιακή δύναμη, μπορούμε να δούμε ότι η ίδια η μουσική σκέψη ανοίγει ένα πεδίο όπου η γένεση δεν περιγράφεται απλώς, αλλά γίνεται αντιληπτή ως πρωταρχική

συνθήκη κάθε μορφής. Η απουσία οριστικής απάντησης στον Νίτσε δεν αποτελεί κενό, αλλά ένδειξη ότι το ζητούμενο δεν είναι μια λύση, αλλά μια αλλαγή οπτικής.

Με αυτόν τον τρόπο, το μουσικό παράδειγμα που εξετάζεται δεν λειτουργεί απλώς ως ερμηνευτικό εργαλείο, αλλά ως αφορμή για μια ευρύτερη αναθεώρηση του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τη σχέση ανάμεσα στη γνώση, την τέχνη και την ίδια την ύπαρξη (Cox, 2006, σ.510).

Αυτό που μας δείχνει η μουσική, είναι ότι ο χώρος των εξατομικευμένων, πραγματοποιημένων, πλήρως συγκροτημένων εμπειρικών υποκειμένων και αντικειμένων στηρίζεται στον χώρο της γένεσης: ένα εικονικό, υπερβατικό πεδίο διαφοροποιημένων δυνάμεων. Στη *Γένεση της Τραγωδίας*, ο Νίτσε ονομάζει αυτόν τον χώρο «Διονυσιακό». Ένας τέτοιος χώρος προηγείται και υπερβαίνει τον ανθρώπινο ορίζοντα και απαιτεί «*υπερβατικό εμπειρισμό σε αντίθεση με ό,τι συνιστά τον κόσμο του υποκειμένου και του αντικειμένου*» (Deleuze, 2001, σ. 25).

Το διονυσιακό σύμβολο μπορεί να ιδωθεί στον σάτυρο ως μια οριακή, υβριδική κατασκευή, όπου το θείο και το ζωώδες συνυπάρχουν, υποδεικνύοντας ένα καθεστώς ύπαρξης που προηγείται και ταυτόχρονα υπερβαίνει την ανθρωποκεντρική κατηγορία. Στο ίδιο πλαίσιο, η τραγωδία ως «άσμα της αίγας», δεν λειτουργεί απλώς ως καλλιτεχνική μορφή, αλλά ως γνωσιολογικό σχήμα που καθιστά ορατές τη φύση και τη γένεση ως παραγωγικές αρχές· αρχές οι οποίες συγκροτούν το ανθρώπινο υποκείμενο, ενώ συγχρόνως το αποσυνθέτουν και το υπερβαίνουν, όπως συμβαίνει με κάθε μορφή οντότητας (Cox, 2006, σ.510).

*«Η διονυσιακή τέχνη επιθυμεί να μας πείσει για την αιώνια χαρά της ύπαρξης: μόνο που αυτή τη χαρά πρέπει να την αναζητήσουμε όχι στα φαινόμενα, αλλά πίσω από αυτά. Πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι ό,τι γεννιέται πρέπει να είναι έτοιμο για ένα λυπηρό τέλος· αναγκάζεσαι να κοιτάξεις τους τρόπους της ατομικής ύπαρξης, και όμως δεν πρέπει να γίνεις άκαμπτos από τον φόβο: μια μεταφυσική παρηγοριά μας αποσπά στιγμιαία από τη φασαρία των μεταβαλλόμενων μορφών. Είμαστε πραγματικά για μια σύντομη στιγμή η ίδια η πρωταρχική ύπαρξη, νιώθοντας την ορμητική της επιθυμία για ύπαρξη και χαρά στην ύπαρξη· ο αγώνας, ο πόνος, η καταστροφή των φαινομένων μας φαίνονται αναγκαία, ενόψει της υπεροχής των αμέτρητων μορφών ύπαρξης που ωθούν η μία την άλλη στη ζωή, ενόψει της ζωηρής γονιμότητας της παγκόσμιας βούλησης»* (Νίτσε, όπως παρατίθεται στο Cox, 2006, σ. 510).

Η οντολογική πρόταση που διατυπώνει ο Φρίντριχ Νίτσε στην *Χαρούμενη Επιστήμη* §373 δεν εξαντλείται σε μια απλή θεωρητική αντιπαράθεση προς τη θετικιστική επιστήμη,

αλλά εντάσσεται σε ένα ευρύτερο φιλοσοφικό εγχείρημα αναπροσανατολισμού της ίδιας της έννοιας της αλήθειας και της γνώσης. Η θεμελιώδης στόχευση του Νίτσε συνίσταται στην αποδόμηση της αξίωσης της επιστήμης να κατέχει προνομιακή πρόσβαση στο «πραγματικό» και, συνακόλουθα, στην ανάδειξη του ερμηνευτικού χαρακτήρα κάθε γνωστικής και οντολογικής σύλληψης. Υπό αυτή την έννοια, η εισαγωγή της «θέλησης για δύναμη» ως ερμηνευτικού σχήματος δεν αποσκοπεί στη συγκρότηση μιας νέας μεταφυσικής αρχής με καθολική ισχύ, αλλά στη μετατόπιση του φιλοσοφικού ενδιαφέροντος από την αναζήτηση αντικειμενικών θεμελίων προς τη διερεύνηση των όρων παραγωγής των ερμηνειών. Η νιτσεϊκή σκέψη επιδιώκει να καταδείξει ότι αυτό που εκλαμβάνεται ως «κόσμος» δεν είναι παρά το αποτέλεσμα ανταγωνιστικών ερμηνευτικών σχημάτων, τα οποία εδράζονται σε διαφορετικές μορφές ζωής και αξιολογικές προϋποθέσεις. Επιπλέον, η αντιπαράθεση προς τη μηχανιστική επιστήμη δεν έχει μόνο γνωσιοθεωρητική, αλλά και αξιολογική διάσταση. Η μηχανιστική ερμηνεία της φύσης, στο μέτρο που προϋποθέτει μια απονευρωμένη και ποσοτικοποιημένη σύλληψη του πραγματικού, συνδέεται, κατά τον Νίτσε, με μια μορφή «αποδυνάμωσης» της ζωής. Αντιθέτως, η οντολογία της «θέλησης για δύναμη» επιχειρεί να αποκαταστήσει την ένταση, τη δημιουργικότητα και τον συγκρουσιακό χαρακτήρα της ζωής ως θεμελιώδη χαρακτηριστικά του είναι. Συνεπώς, η φιλοσοφική στόχευση του Νίτσε δεν είναι η αντικατάσταση ενός ερμηνευτικού παραδείγματος από ένα άλλο, αλλά η εγκαθίδρυση ενός πεδίου όπου η πολλαπλότητα των ερμηνειών αναγνωρίζεται ως συνθήκη δυνατότητας της σκέψης. Η «θέληση για δύναμη» λειτουργεί, έτσι, όχι ως τελική απάντηση στο ερώτημα της πραγματικότητας, αλλά ως εργαλείο κριτικής και αναστοχασμού, το οποίο καθιστά δυνατή την υπέρβαση των δογματικών μορφών γνώσης και την ανάδυση νέων τρόπων κατανόησης του κόσμου (Cox, 2006, σ.510).

Αν η γνώση δεν επιδιώκει αντικειμενικά θεμέλια, τότε πώς ζούμε με τη βεβαιότητα; Μπορεί η επιστήμη να συλλάβει την ένταση, τη σύγκρουση, τη δημιουργικότητα που καθορίζουν τη ζωή; Τι χάνουμε όταν περιορίζουμε την εμπειρία σε μέτρα, δεδομένα, νόμους; Και τι κερδίζουμε αν αποδεχτούμε ότι κάθε ερμηνεία είναι μερική, ότι κάθε ζωή φέρει τη δική της σφραγίδα στον κόσμο; Η «θέληση για δύναμη» δεν παρέχει απαντήσεις· προκαλεί ερωτήματα: μπορεί η πραγματικότητα να είναι περισσότερα από όσα μπορούμε να δούμε; Πώς θα ήταν η αντίληψή μας για τον κόσμο αν αντιμετωπίζαμε κάθε γνώση ως εργαλείο και όχι ως τελικό στόχο; Μπορεί η φιλοσοφία να ζει μέσα στην αμφιβολία και να βρίσκει αξία στην αβεβαιότητα; Και αν η πολλαπλότητα των ερμηνειών είναι συνθήκη δυνατότητας της σκέψης,

τι σημαίνει αυτό για εμάς ως στοχαστές και ως όντα που επιδιώκουν νόημα; Μπορούμε να ζήσουμε χωρίς βεβαιότητες, χωρίς σταθερά θεμέλια, και να ανακαλύψουμε νέους τρόπους κατανόησης, νέες μορφές ζωής, νέες προοπτικές; Η πρόκληση του Νίτσε δεν είναι να βρούμε μια τελική αλήθεια· είναι να μάθουμε να σκεφτόμαστε μέσα στην ένταση, στην πολλαπλότητα, στην αβεβαιότητα, και να αφήσουμε τον κόσμο να μιλήσει μέσα από τις δικές του φωνές.

## Συμπεράσματα

Η παρούσα διπλωματική επιχείρησε μια φιλοσοφική προσέγγιση στο έργο του Φρίντριχ Νίτσε, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στον ρόλο της μουσικής ως θεμελιώδους στοιχείου της τραγικής εμπειρίας. Το έργο του πρέπει να ιδωθεί ως μια ριζική φιλοσοφική πρόταση, στην οποία η μουσική αναδεικνύεται σε προνομιακό μέσο πρόσβασης στην ουσία της ύπαρξης και της ζωής. Στο επίκεντρο της νιτσεϊκής ανάλυσης βρίσκεται η διάκριση μεταξύ του απολλώνιου και του διονυσιακού στοιχείου, μια διάκριση που αποκτά το πλήρες της νόημα μόνο μέσα από τη μουσική διάσταση της τραγωδίας. Η μουσική, σύμφωνα με τον Νίτσε, προηγείται του λόγου και δεν υπάγεται σε εννοιολογική αναπαράσταση· λειτουργεί ως άμεσο βίωμα του κοσμικού γίνεσθαι. Η τραγωδία γεννιέται ακριβώς από τη δημιουργική σύζευξη της διονυσιακής μουσικής και της απολλώνιας σκηνικής μορφής. Έτσι, η τραγωδία δεν αναπαριστά απλώς το πάθος, αλλά το μετασχηματίζει σε μία νέα αισθητά βιώσιμη πραγματικότητα.

Η φιλοσοφική σημασία της μουσικής στον Νίτσε έγκειται στο ότι αυτή δεν λειτουργεί ως συνοδευτικό στοιχείο της ποίησης ή του λόγου, αλλά ως το βαθύτερο υπόστρωμα της τραγικής τέχνης. Η μουσική εκφράζει εκείνο που ο λόγος αδυνατεί να συλλάβει: την τραγική αλήθεια της ύπαρξης, όπου ο πόνος και η χαρά συνυπάρχουν. Υπό αυτή την έννοια, η μουσική καθίσταται μορφή γνώσης, διαφορετική από την επιστημονική ή φιλοσοφική έννοια της γνώσης, αλλά εξίσου θεμελιώδης. Η φιλοσοφική μεθοδολογία του Νίτσε στη *Γέννηση της Τραγωδίας* αναδεικνύει τη μουσική ως κριτήριο αξιολόγησης των πολιτισμών. Ένας πολιτισμός που αποκόπτεται από τη μουσική του διάσταση, χάνει την ικανότητα να αντιμετωπίζει το τραγικό στοιχείο της ζωής. Η μουσική λειτουργεί ως υπενθύμιση της προλογικής, προεννοιακής σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο. Μέσα από αυτή τη σκοπιά, η τέχνη των ήχων αποκτά φιλοσοφικό βάθος και δεν περιορίζεται σε αισθητική απόλαυση.

Μέσα από αυτή την οπτική, η μουσική αναγνωρίζεται ως ουσιώδες μέσο κατανόησης του κόσμου και της ύπαρξης, καθιστώντας το έργο του Νίτσε επίκαιρο και γόνιμο για τη σύγχρονη φιλοσοφική και αισθητική σκέψη.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

### Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Νίτσε, Φ. (2001). *Η γέννηση της τραγωδίας* (Α. Σακελλάριος, Μετ.). Αθήνα: Κάκτος.
- Νίτσε, Φ. (2008). *Η γέννηση της τραγωδίας* (Ζ. Σαρίκας, Μετ.). Βανιάς.
- Νίτσε, Φ. (2010). *Η γέννηση της τραγωδίας* (Ζ. Σαρίκας, Μετ.). Θεσσαλονίκη: Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010). *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*. (Ζ. Σαρίκας, Μετ.). Θεσσαλονίκη: Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010). *Η περίπτωση Βάγκνερ-Νίτσε εναντίον Βάγκνερ- Οι διθύραμβοι του Διόνυσου*. (Ζ. Σαρίκας, Μετ.). Θεσσαλονίκη: Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (1961). *Η θέλησις της δυνάμεως*. (Ι. Μπαζίλη, Μετ.) Ενωμένοι Εκδότες. Αθήνα.
- Ξηροπαΐδης, Γ. (1995). *Ο Heidegger και το πρόβλημα της οντολογίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Σοπενχάουερ, Α. (2005). *Ο κόσμος ως βούληση και παράσταση* (Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, Μετ., Τόμ. Α'). Αθήνα: Παπαδήμας.

### Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Allison, D. B. (1996). Some remarks on Nietzsche's draft of 1871, "On music and words." *New Nietzsche Studies*, 1, 15-41. Retrieved from:  
[https://www.researchgate.net/publication/322921491\\_Hysteria\\_and\\_Histrionics\\_Nietzsche\\_Wagner\\_and\\_the\\_Pathology\\_of\\_Genius](https://www.researchgate.net/publication/322921491_Hysteria_and_Histrionics_Nietzsche_Wagner_and_the_Pathology_of_Genius)
- Ansell-Pearson, K. (2006). Friedrich Nietzsche: An introduction to his thought, life, and work. In K. Ansell-Pearson (Ed.), *A companion to Nietzsche* (pp. xx-xx). Blackwell Publishing. Retrieved from:  
[https://www.academia.edu/7150638/Blackwell\\_Companion\\_to\\_Nietzsche\\_Edited\\_by\\_Keith\\_Ansell\\_Pearson](https://www.academia.edu/7150638/Blackwell_Companion_to_Nietzsche_Edited_by_Keith_Ansell_Pearson)
- Aschheim, S. (1992). *The Nietzsche Legacy in Germany*. University of California Press. Retrieved from:  
<https://www.ucpress.edu/books/the-nietzsche-legacy-in-germany/paper>

Berger, K. (2016). *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche*. University of California Press.  
Retrieved from: <https://www.ucpress.edu/books/beyond-reason/paper>

Berry, M. (2019). “Nietzsche and Wagner”, στο *The New Cambridge Companion to Nietzsche*  
(επιμ. Tom Stern). Cambridge University Press.

Retrieved from: <https://doi.org/10.1017/9781316676264.005>

Broggi, J. D. (2018). *Nietzsche and Religion*. University of Oxford. Retrieved from:  
[https://www.academia.edu/40218483/Nietzsche\\_and\\_Religion](https://www.academia.edu/40218483/Nietzsche_and_Religion)

Carvalho, J. M. (2011). Nietzsche. In T. Gracyk & A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion  
to Philosophy and Music*, Routledge. Retrieved from:

[https://docdrop.org/download\\_annotation\\_doc/Gracyk-Kania---2011---The-Routledge-  
Companion-to-Philosophy--ztx35.pdf](https://docdrop.org/download_annotation_doc/Gracyk-Kania---2011---The-Routledge-Companion-to-Philosophy--ztx35.pdf)

Conway, D. W. (1997). *Nietzsche's dangerous game: Philosophy in the twilight of the idols*.  
Cambridge University Press. Retrieved from:

[https://assets.cambridge.org/97805215/73719/excerpt/9780521573719\\_excerpt.pdf](https://assets.cambridge.org/97805215/73719/excerpt/9780521573719_excerpt.pdf)

Conway, D. W. (2012). The case of Wagner and *Nietzsche contra Wagner*. In K. Ansell-  
Pearson (Ed.), *The Cambridge Companion to Nietzsche* (pp. 285-304). Cambridge University  
Press. Retrieved from:

[https://resolve.cambridge.org/core/books/abs/mahlers-nietzsche/case-of-  
wagner/8CD079D2B358D15DAC837994E9CA448C](https://resolve.cambridge.org/core/books/abs/mahlers-nietzsche/case-of-wagner/8CD079D2B358D15DAC837994E9CA448C)

Cox, C. (2006). Nietzsche, Dionysus, and the ontology of music. In K. Ansell-Pearson (Ed.),  
*A companion to Nietzsche* (pp. 495-513). Wiley-Blackwell. Retrieved on 18/12/25 from:  
<https://philpapers.org/rec/COXNDA-2>

Dacrotsis, D. (2023). *The role of expression in the emergence of cultural forms and symbolic  
types*. Epistēmēs Metron Logos, (9): (p.p.24–28).

Retrieved from: <https://doi.org/10.12681/eml.41006>

Deleuze, G. (1983). *Nietzsche and Philosophy*. New York: Columbia University Press.

Retrieved from:

<https://blogs.law.columbia.edu/nietzsche1313/files/2016/11/Deleuze-complet.pdf>

Deleuze, G. (1962). *Nietzsche et la philosophie*.

Retrieved from: <https://www.scrip.org/reference/referencespapers?referenceid=2225668>

Emery, J. R. (2020). *Nietzsche, Heidegger, and the questionability of truth* (Doctoral dissertation, ProQuest One Academic, Order No. 28000800). Retrieved from <https://proxy.eap.gr/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/nietzsche-heidegger-questionability-truth/docview/2458936562/se-2>

Ercole, V. (2021). Nietzsche and Music. *Nietzsche Studien*, 50 (1), 329-339 Retrieved from: <https://doi.org/10.1515/nietzstu-2021-0017>

Fry, K. (2018). Not a “Telephone to the Beyond”: Nietzsche’s Early Writings on Music. *19th-Century Music*, 42(1), 53–70.

Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/26760140>

Geuss, R. (1999). *Nietzsche and genealogy*. Cambridge University Press. Retrieved from: <https://philpapers.org/rec/RAYNAG>

Gödde, G., Zirfas, J., Mueller, R. G., & Stegmaier, W. (Eds.). (2023). *Nietzsche on the art of living: New studies from the German-speaking Nietzsche research*. Orientations Press. Retrieved from: <https://philpapers.org/archive/GDDNOT.pdf>

Heidegger, M. (1961). *Nietzsche*, Vol. I–IV. Harper & Row.

Retrieved from: <https://openlibrary.org/books/OL1887789M/Nietzsche>

Heidegger, M. (1998). On the essence of truth. In W. McNeill (Ed.), *Pathmarks* (J. Sallis, Trans.). Cambridge University Press.

Heidegger, M. (1998). Plato's doctrine of truth. In W. McNeill (Ed.), *Pathmarks* (T. Sheehan, Trans.). Cambridge University Press.

Higgins, K. M. (1986). Nietzsche on music. *Journal of the History of Ideas*, 47, 663–672.  
Retrieved from: <https://philpapers.org/rec/HIGNOM>

Higgins, K. (2000). *Nietzsche's Aesthetic Turn*.

Hollinrake, R. (1982). *Nietzsche, Wagner and the philosophy of pessimism*. George Allen & Unwin. Retrieved from: <https://philpapers.org/rec/HOLNWA-9>

Katsafanas, P. (2013). *Agency and the foundations of ethics: Nietzschean constitutivism*. Cambridge University Press. Retrieved from: <https://philarchive.org/archive/SILRAA-3>

Kaufmann, W. (1974). *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Retrieved from: [https://www.academia.edu/35184075/Nietzsche Philosopher Psychologist antichrist](https://www.academia.edu/35184075/Nietzsche_Philosopher_Psychologist_antichrist)

Köhler, J. (1998). *Nietzsche and Wagner: A Lesson in Subjugation*. Yale University Press.  
Retrieved from:

[https://books.google.gr/books?id=Nh1r1fZba2QC&printsec=front\\_cover&redir\\_esc=y](https://books.google.gr/books?id=Nh1r1fZba2QC&printsec=front_cover&redir_esc=y)

Leiter, B. (2011). *Nietzsche on Morality*. Routledge. Retrieved from:

<https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315758336/nietzsche-morality-brian-leiter>

Magee, B. (2001). *The Tristan chord: Wagner and philosophy*. Metropolitan Books.

Retrieved from: <https://archive.org/details/tristanchordwagn0000mage>

May, S. (2005). *Nietzsche's ethics and his war on "morality"*. Oxford University Press.  
Retrieved from:

[https://www.researchgate.net/publication/375263006\\_Nietzsche's\\_Ethics\\_and\\_his\\_War\\_on\\_'Morality'](https://www.researchgate.net/publication/375263006_Nietzsche's_Ethics_and_his_War_on_'Morality')

Nehamas, A. (1985). *Nietzsche: Life as literature*. Harvard University Press. Retrieved from:

<https://philpapers.org/rec/NEHNLA>

Nietzsche, F. W. (1966). *Thus spoke Zarathustra: A book for all and no one* (W. Kaufmann, Trans.). Viking Press. (Original work published 1883-1885).

Nietzsche, F. (1974). *The gay science* (W. Kaufmann, Trans.). Vintage. (Original work published 1882).

Nietzsche, F. W. (1978). On music and words (W. Kaufmann, Trans.). *The Denver Quarterly*, 13, 16–30. (Original work published 1871).

Nietzsche, F. W. (1986). *The wanderer and his shadow*. In *Human, all too human: A book for free spirits* (R. J. Hollingdale, Trans., pp. 301-395). Cambridge University Press. (Original work published 1880).

Nietzsche, F. (1908). *Human, all too human: A book for free spirits* (A. Harvey, Trans.). Charles H. Kerr & Company. Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/ebooks/37841> (Original work published 1878)

Nietzsche, F. W. (1887/1989). *On the Genealogy of Morals* (W. A. Kaufmann, Trans.). Vintage Books. Retrieved from: <https://doi-org.proxy.eap.gr/10.1002/9780470751374.ch1>

Nietzsche, F. (1994). *Richard Wagner in Bayreuth* (J. Whiteside, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1876).

Friedrich Nietzsche. (1996). *Human, All Too Human* (R. J. Hollingdale, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. W. (1997). Richard Wagner at Bayreuth. In *Untimely meditations* (D. Breazeale, Ed., R. J. Hollingdale, Trans., pp. 195–254). Cambridge University Press. (Original work published 1876).

Safranski, R. (2000). *Nietzsche: A Philosophical Biography*. New York: W.W. Norton. Retrieved from:

<https://opac.uma.ac.id/repository/rucc88diger-safranski-nietzsche-a-philosophical-biography.pdf>

Schopenhauer, A. (1907 [1818]). *The World as Will and Idea*, 6th ed., vol. I, trans. R.B. Haldane and J. Kemp, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Company.

Schopenhauer, A. (1966). *The world as the will and representation* (Vol. 2). (E. F. J. Payne, Trans.). New York, NY: Dover Publications. (Original work published 1844).

Silk, M. S., & Stern, J. P. (1981). *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge University Press. Retrieved from: <https://philpapers.org/rec/SILNOT-6>

Sinhababu, N. (2024). Nietzsche on the Eternal Recurrence. *Elements in the philosophy of Friedrich Nietzsche*. Retrieved from: <https://doi.org/10.1017/9781009443180>.

Strong, T. B. (2000). *Nietzsche and Music*. University of Illinois Press. Retrieved from: <https://www.cambridge.org/core/books/new-cambridge-companion-to-nietzsche/bibliography/762FA26FF33B045073D9AE3EE8ED01C0>

Young, J. (1992). *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge University Press. Retrieved from: <https://philpapers.org/rec/YOUNPO-5>

Young, J. (2010). Richard Wagner and the Birth of the Birth of Tragedy. In *Friedrich Nietzsche: A Philosophical Biography* (pp. 112–134). Cambridge University Press.

Retrieved from:

[https://assets.cambridge.org/97805218/71174/frontmatter/9780521871174\\_frontmatter.pdf](https://assets.cambridge.org/97805218/71174/frontmatter/9780521871174_frontmatter.pdf)

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.