



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Φιλοσοφία και Τέχνες

Διπλωματική Εργασία

Η τέχνη στον Nietzsche: Από τον Διόνυσο στον Υπεράνθρωπο

Στυλιανός Γιαννακός

Επιβλέπων καθηγητής: Αλέξιος Πέτρου

Αθήνα, 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 τέχνη στον Nietzsche: Από τον Διόνυσο στον Υπεράνθρωπο

Στυλιανός Γιαννακός

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Αλέξιος Πέτρου

Καθηγητής,

Σχολή Επιστημών Αγωγής

Πανεπιστήμιο Λευκωσίας

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Φωτεινή Βασιλείου

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Τμήμα Φιλοσοφίας

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο
Αθηνών

Αθήνα, Ιούνιος 2026

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Αλέξιο Πέτρου, για την πολύτιμη καθοδήγηση, τη συνεχή υποστήριξη και την έμπνευση που μου προσέφερε καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Η συμβολή του υπήρξε καθοριστική για την ολοκλήρωση της προσπάθειας αυτής.

Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του μεταπτυχιακού προγράμματος για τις γνώσεις, τις εμπειρίες και τα εφόδια που μου προσέφεραν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου.

Τέλος, θέλω να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου για την αγάπη και τη στήριξή τους.

*Η τέχνη είναι κατ' ουσίαν κατάφαση,
θεοποίηση της ενθάδε ύπαρξης*

Friedrich Nietzsche

Περίληψη

Ο Friedrich Nietzsche (1844–1900) είναι ένας από τους πιο εμβληματικούς, ανατρεπτικούς και επιδραστικούς φιλοσόφους στην ιστορία της φιλοσοφίας. Στο έργο του η τέχνη κατέχει κεντρική θέση και συνδέεται στενά με τις θεμελιώδεις έννοιες της φιλοσοφίας του, τη θέληση για δύναμη, τον υπεράνθρωπο, την αιώνια επιστροφή και τη διονυσιακή στάση απέναντι στη ζωή. Το πρώτο του βιβλίο, η *Γέννηση της Τραγωδίας*, αλλά και τα δύο τελευταία, το *Περίπτωση Wagner* και το *Nietzsche εναντίον Wagner*, είναι αφιερωμένα σε αυτή, αλλά και σε όλα τα υπόλοιπα η τέχνη παίζει, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξή του. Ειδικά, μάλιστα, στη *Χαρούμενη επιστήμη* και στο *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, η τέχνη στο πρώτο είναι αυτή που μεταμορφώνει την επιστήμη ενώ στο δεύτερο αυτή που μεταμορφώνει τη φιλοσοφία σε λογοτεχνία της ζωής.

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο να αναλύσει το ρόλο και τη σημασία της τέχνης στο έργο του Nietzsche, παρουσιάζοντας την πορεία της σκέψης του περί αυτής και εντοπίζοντας τη σύνδεσή της με τις βασικές έννοιες της φιλοσοφίας του. Η αντίληψη του Nietzsche για την τέχνη δεν παραμένει στατική, αλλά εξελίσσεται δυναμικά μέσα στο συνολικό φιλοσοφικό του έργο· ο ρόλος, το νόημα και η λειτουργία της τέχνης μετασχηματίζονται ουσιωδώς. Κατά γενική ομολογία, μπορούν να διακριθούν τρεις βασικές περίοδοι: η πρώιμη μεταφυσική περίοδος, η μέση κριτική ή θετικιστική περίοδος και η ύστερη δημιουργική ή καταφατική προς τη ζωή περίοδος. Η εργασία επιχειρεί να ακολουθήσει τη νιτσεϊκή σκέψη περί τέχνης από την *Γέννηση της τραγωδίας* μέχρι και τα ύστερα έργα του φιλοσόφου, στα οποία και διαμορφώθηκε η οριστική του αντίληψη για τη σπουδαιότητα της τέχνης. Μεθοδολογικά, η εργασία βασίζεται σε ερμηνευτική ανάλυση των έργων του Nietzsche, σε συνδυασμό με τη συστηματική αξιοποίηση της σχετικής δευτερογενούς βιβλιογραφίας.

Στην εισαγωγή παρουσιάζονται στοιχεία για τη ζωή του Nietzsche και την πρακτική του ενασχόληση με την τέχνη, και ορίζονται οι τρεις περίοδοι· στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται η πρώτη περίοδος της σκέψης του, κατά την οποία η τέχνη εκλαμβάνεται ως ένα είδος μεταφυσικής λύτρωσης· στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η δεύτερη περίοδος, όπου, απορρίπτοντας την μεταφυσική, η τέχνη αποτελεί μια οδό για τη διαύγεια και την απελευθέρωση από τις ψευδαισθήσεις· στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται η τρίτη περίοδος, όπου η τέχνη αναδεικνύεται ως μέσο κατάφασης της ύπαρξης και ο άνθρωπος ως καλλιτέχνης της ζωής του· τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο, εντοπίζεται η

σύνδεση της τέχνης με τις βασικές έννοιες της φιλοσοφίας του Nietzsche. Συνολικά, η εργασία, αξιοποιώντας κυρίως την πρωτογενή βιβλιογραφία, δηλαδή τα έργα του ίδιου του φιλοσόφου, αναδεικνύει τη σπουδαιότητα της τέχνης ως υπαρξιακής στάσης στη φιλοσοφία του, λειτουργώντας ως μέσο επιβεβαίωσης της ζωής και ως διαδικασία αυτοπραγμάτωσης.

Λέξεις – Κλειδιά

τέχνη, μεταφυσική, Διόνυσος, κατάφαση στη ζωή, αισθητοποίηση της ύπαρξης, υπεράνθρωπος, αυτοπραγμάτωση

Art in Nietzsche: From Dionysus to Overman

Stelios Giannakos

Abstract

Friedrich Nietzsche (1844–1900) is one of the most emblematic, subversive, and influential philosophers in the history of philosophy. In his work, art holds a central position and is closely connected to the fundamental concepts of his philosophy: the will to power, the overman, eternal recurrence, and the Dionysian attitude toward life. His first book, *The Birth of Tragedy*, as well as his last two, *The Case of Wagner* and *Nietzsche contra Wagner*, are devoted to this theme; however, in all his other works as well, art, in one way or another, plays a decisive role in his intellectual development. In particular, in *The Gay Science*, art is what transforms science, while in *Thus Spoke Zarathustra* it transforms philosophy into a literature of life.

This thesis aims to analyze the role and significance of art in Nietzsche's work, presenting the trajectory of his thought on art and identifying its connection with the fundamental concepts of his philosophy. Nietzsche's conception of art is not static but evolves dynamically throughout his philosophical oeuvre; the role, meaning, and function of art undergo substantial transformation. Broadly speaking, three main periods can be distinguished: the early metaphysical period, the middle critical or positivist period, and the late creative or life-affirming period. This study seeks to trace Nietzsche's thought on art from *The Birth of Tragedy* to his later works, in which his final conception of the importance of art is formed. Methodologically, the thesis is based on an interpretative analysis of Nietzsche's works, combined with systematic use of relevant secondary literature.

The introduction presents biographical elements of Nietzsche's life and his practical engagement with art, and defines the three periods. The first chapter examines

the early period of his thought, during which art is understood as a form of metaphysical redemption. The second chapter analyzes the middle period, where, in rejecting metaphysics, art becomes a path toward clarity and liberation from illusions. The third chapter examines the late period, in which art emerges as a means of affirming existence and the human being as an artist of their own life. Finally, the fourth chapter explores the connection between art and the fundamental concepts of Nietzsche's philosophy.

Overall, drawing primarily on primary sources, namely Nietzsche's own works, the thesis highlights the importance of art as an existential stance in his philosophy, functioning as a means of affirming life and as a process of self-realization.

Keywords

art, metaphysics, Dionysus, affirmation of life, aestheticization of existence, overman, self-realization

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	6
Abstract	8
Περιεχόμενα	10
Εισαγωγή: Η ζωή του Nietzsche και οι τρεις περίοδοι της σκέψης του περί τέχνης.....	11
Κεφάλαιο Πρώτο: Η τέχνη ως μεταφυσική λύτρωση.....	14
1.1 Απολλώνιο – Διονυσιακό και αρχαία ελληνική τραγωδία.....	14
1.2 Η τέχνη ως μεταφυσική λύτρωση	17
Κεφάλαιο Δεύτερο: Η τέχνη ως απελευθέρωση από τις ψευδαισθήσεις της μεταφυσικής λύτρωσης.....	21
2.1 Η απομάκρυνση του Nietzsche από τον Wagner και τον Schopenhauer.....	21
2.2 Στροφή στην επιστήμη και στην κριτική της τέχνης	24
2.3 Η τέχνη ως οδός προς τη διαύγεια και ως απελευθέρωση από τις ψευδαισθήσεις...26	
Κεφάλαιο Τρίτο: Η τέχνη ως κατάφαση στη ζωή και η αισθητοποίηση της ύπαρξης	30
3.1 Η παράδοξη αξία του ψεύδους της αλήθειας και της επιστήμης και η τέχνη ως «καλή θέληση για φαινομενικότητα»	30
3.2 Η τέχνη ως ερέθισμα για και ως κατάφαση στη ζωή.....	32
3.3 Η τέχνη του εαυτού και η αισθητοποίηση της ύπαρξης.....	35
Κεφάλαιο Τέταρτο: Η τέχνη ως χαρούμενη επιστήμη και λογοτεχνία.....	39
4.1 Τέχνη και θάνατος του Θεού.....	40
4.2 Τέχνη και αιώνια επιστροφή	41
4.3 Τέχνη και Amor fati	42
4.4 Τέχνη και θέληση για δύναμη	44
4.5 Τέχνη και υπεράνθρωπος	45
Επίλογος.....	47
Βιβλιογραφία.....	49

Εισαγωγή

Η ζωή του Nietzsche και οι τρεις περίοδοι

της σκέψης του περί τέχνης

Ο Friedrich Wilhelm Nietzsche γεννήθηκε στις 15 Οκτωβρίου 1844 στο Ρέκεν της Πρωσίας. Ο πατέρας του ήταν λουθηρανός πάστορας, γεγονός που σημάδεψε το πρώιμο θρησκευτικό περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε. Ο πρόωρος θάνατος του πατέρα του το 1849 και, λίγο αργότερα, του μικρότερου αδελφού του, άφησαν βαθύ ψυχολογικό αποτύπωμα στον νεαρό Nietzsche. Μεγαλωμένος σε ένα κυρίως γυναικείο περιβάλλον, με την μητέρα, την αδελφή, τη γιαγιά και τις θείες του, ο Nietzsche έλαβε αυστηρή ανθρωπιστική και θρησκευτική αγωγή, και από νωρίς επέδειξε εξαιρετικές ικανότητες στη γλώσσα, τη μουσική και την κλασική φιλολογία. Το 1864 ξεκίνησε σπουδές θεολογίας και κλασικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Βόννης, σύντομα όμως εγκατέλειψε τη θεολογία, στρεφόμενος αποκλειστικά στη φιλολογία. Το 1865 μετεγγράφηκε στο Πανεπιστήμιο της Λειψίας, όπου ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το έργο του Arthur Schopenhauer, το οποίο άσκησε καθοριστική επιρροή στη σκέψη του. Κατά την ίδια περίοδο αναπτύχθηκε το έντονο ενδιαφέρον του για τη μουσική και η στενή σχέση του με το έργο του Richard Wagner. Η εξαιρετική του φιλολογική επάρκεια οδήγησε, σε ηλικία μόλις 24 ετών, στον διορισμό του ως τακτικού καθηγητή κλασικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Βασιλείας, χωρίς την κατοχή διδακτορικού τίτλου, γεγονός σπάνιο για την εποχή.

Η περίοδος της Βασιλείας υπήρξε εξαιρετικά παραγωγική αλλά και πνευματικά παραχώδης. Φαίνεται ότι πολύ νωρίς άρχισε να έχει αμφιβολίες σχετικά με την αληθινή αξία της φιλολογίας: ένα γράμμα του το 1868 δείχνει την ανησυχία του για την αδιαφορία της φιλολογίας για τα «αληθινά και επείγοντα προβλήματα της ζωής». Το 1872 δημοσιεύθηκε το πρώτο του μεγάλο έργο, *Η γέννηση της τραγωδίας*, το οποίο προκάλεσε έντονες αντιδράσεις στον ακαδημαϊκό κόσμο λόγω της φιλοσοφικής και μη αυστηρά φιλολογικής του προσέγγισης. Κατά τα χρόνια αυτά, η στενή σχέση με τον Wagner άρχισε σταδιακά να κλονίζεται, ενώ η υγεία του Nietzsche επιδειωνόταν συνεχώς, με έντονους πονοκεφάλους, προβλήματα όρασης και γαστρεντερικές διαταραχές. Οι εμπειρίες αυτές συνέβαλαν στην απομάκρυνσή του από τον ακαδημαϊκό χώρο και στη βαθύτερη στροφή προς τη φιλοσοφική συγγραφή. Ωστόσο, το 1879 ο Nietzsche παραιτήθηκε από την

πανεπιστημιακή του θέση λόγω σοβαρών προβλημάτων υγείας. Ακολούθησε μια περίοδος διαρκούς περιπλάνησης σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, όπως η Ελβετία, η Ιταλία και η Γαλλία, όπου έζησε σε συνθήκες μοναξιάς και οικονομικής δυσχέρειας, αλλά και μεγάλης πνευματικής παραγωγικότητας. Κατά την περίοδο αυτή γράφτηκαν τα σημαντικότερα έργα του, όπως *Η χαρούμενη επιστήμη*, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, *Πέρα από το καλό και το κακό* και *Η γενεαλογία της ηθικής*.

Τον Ιανουάριο του 1889, στο Τορίνο, ο Nietzsche υπέστη πνευματική κατάρρευση, μετά την οποία δεν επανήλθε ποτέ σε διανοητική διαύγεια. Τα τελευταία έντεκα χρόνια της ζωής του τα πέρασε υπό τη φροντίδα της μητέρας του και, μετά τον θάνατό της, της αδελφής του Elizabeth. Πέθανε στη Βαϊμάρη στις 25 Αυγούστου 1900.

Σε ότι αφορά τη σχέση του φιλοσόφου με την τέχνη, δεν περιορίζεται απλά σε θεωρητικό επίπεδο, αλλά περιλαμβάνει και πρακτική ενασχόληση με καλλιτεχνικές μορφές. Σημαντική για τον Nietzsche καλλιτεχνική δραστηριότητα ήταν η μουσική σύνθεση. Αγαπούσε βαθιά τη μουσική και πίστευε πως «Δίχως τη μουσική η ζωή θα ήταν ένα λάθος» (Νίτσε 2010ζ, 19). Από πολύ μικρή ηλικία ήρθε σε επαφή με την εκκλησιαστική μουσική λόγω του λουθηρανού πάστορα πατέρα του, ο οποίος είχε ένα πιάνο με ουρά που ασκούσε μεγάλη γοητεία στον Nietzsche. Σε ηλικία 9 χρονών άρχισε να λαμβάνει συστηματική μουσική παιδεία και έγραψε την πρώτη μουσική σύνθεσή του. Οι περισσότερες νεανικές συνθέσεις του σώζονται ως σήμερα· σκοπός του ήταν να εκφράσει τον έντονο θείο πόθο που διακατείχε την οικογένειά του, έναν πόθο που ήταν αδύνατον να διαχωριστεί από την ανάμνηση του πατέρα (Prideaux 2018, 34). Οι δάσκαλοι και οι συμμαθητές του θαύμαζαν πολύ τη δεξιότητά του στο πιάνο και την ικανότητά του στο πρίμα βίστα, η οποία ήταν εξαιρετική, όμως αυτό που τους κατέπλησσε ήταν οι εντυπωσιακοί αυτοσχεδιασμοί του· όταν αυτοσχεδίαζε στο πιάνο, σχημάτιζαν κύκλο γύρω του για να απολαύσουν την μουσική επινοητικότητά του. Ο Nietzsche διατήρησε πολύ στενή σχέση με τη μουσική καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Υπήρξε αυτοδίδακτος συνθέτης και συνέθεσε έργα για πιάνο, τραγούδια, καθώς και ορισμένα πιο φιλόδοξα μουσικά κομμάτια, όπως το «Ύμνος στη φιλία» και «Διαλογισμός του Μάνφρεντ». Οι συνθέσεις του όμως κρίθηκαν ανεπαρκείς από ειδικούς σε ζητήματα μουσικής, ανάμεσα τους και ο Wagner. Ωστόσο, η σημασία της μουσικής δημιουργίας για τον Nietzsche δεν έγκειται στην αισθητική της αξία με αυστηρά μουσικολογικά κριτήρια, αλλά στο ρόλο της ως υπαρξιακή έκφραση· ήταν πολλές φορές μια απεικόνιση της υποκειμενικής του

διάθεσης απέναντι σε συγκεκριμένα πρόσωπα, στα οποία και αφιερώνει τα έργα του, όπως π.χ. η Cosima Wagner ή η Lou Salomé (Πέτρου 2013, 97).

Παράλληλα με τη μουσική, ο Nietzsche ασχολήθηκε συστηματικά με την ποίηση. Από τα νεανικά του χρόνια συνέθεσε ποιήματα λυρικού και ρομαντικού χαρακτήρα, ενώ στην ώριμη περίοδο η ποίησή του αποκτά μεγαλύτερη πυκνότητα και κορυφώνεται με τα ποιήματα του βιβλίου του *Οι Διθύραμβοι του Διονύσου* (1888). Ποιήματά του υπάρχουν και σε άλλα του βιβλία, όπως στην *Χαρούμενη Επιστήμη* (1882), ενώ ποιητική διάσταση διαπερνά το σύνολο του φιλοσοφικού του έργου. Το *Έτσι μίλησε Ζαρατούστρα* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός κειμένου που υπερβαίνει τα όρια της παραδοσιακής φιλοσοφίας και συγκροτείται ως ποιητικό έργο, με έντονο συμβολισμό, ρυθμό και εικόνες. Συνιστά το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα της σύντηξης ποίησης και φιλοσοφίας στο έργο του Nietzsche, ο οποίος συνειδητά καλλιτεχνοποίησε τη φιλοσοφική γραφή, κάνοντας τη φιλοσοφία τέχνη. Πίστευε πως ο φιλόσοφος του μέλλοντος θα είναι δημιουργός και καλλιτέχνης, και έβλεπε τον εαυτό του ως προάγγελο αυτού του τύπου.

Στα πρώτα τρία κεφάλαια της εργασίας θα αναλυθούν οι τρεις περίοδοι της σκέψης του φιλοσόφου. Στην πρώτη περίοδο η τέχνη εκλαμβάνεται ως ένα είδος μεταφυσικής λύτρωσης, στη δεύτερη ως οδός διαύγειας και απελευθέρωσης από τις ψευδαισθήσεις και στην τρίτη ως μέσο κατάφασης και αισθητοποίησης της ύπαρξης. Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο θα εντοπιστεί η σχέση της τέχνης με τις βασικές έννοιες της φιλοσοφίας του Nietzsche. Στην εργασία αυτή αξιοποιείται κυρίως η πρωτογενής βιβλιογραφία, δηλαδή τα έργα του Nietzsche, και κυρίαρχη πρόθεση είναι η ανάδειξη της σπουδαιότητας της τέχνης ως στάσης ζωής και αυτοπραγμάτωσης.

Κεφάλαιο Πρώτο

Η τέχνη ως μεταφυσική λύτρωση

Στο πρώτο του βιβλίο, στη *Γέννηση της Τραγωδίας* (1872), ο Nietzsche καταπιάνεται με το ζήτημα της τέχνης, και συγκεκριμένα με την αρχαία ελληνική τραγωδία. Το αφιερώνει στον Richard Wagner, που τότε θαύμαζε και θεωρούσε τις συνθέσεις του ως μια μεγαλειώδη προσπάθεια αναβίωσης του τραγικού πνεύματος της αρχαίας τραγωδίας. Για τον Nietzsche ο Wagner ήταν ο καλλιτέχνης που μπορούσε να επανασυνδέσει τη μουσική με το δράμα – ένα μνημειώδες πολιτιστικό επίτευγμα, που συμφιλίωσε την τέχνη με τη φιλοσοφία ύστερα από δύο χιλιετίες διαχωρισμού. Ακόμη, ο Nietzsche, όπως και ο Wagner, θαύμαζε πολύ τον Arthur Schopenhauer, τον θεωρούσε δάσκαλό του, και η φιλοσοφία του τον επηρέασε βαθιά στις πρώτες του δημιουργίες (Simmel, 1991). Ο Schopenhauer (1969) στο βιβλίο του *Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση* υποστήριζε πως η βαθύτερη ουσία της πραγματικότητας είναι μια ενιαία μεταφυσική αρχή, η Βούληση, η οποία δεν είναι λογική ή σκοπούμενη, αλλά τυφλή, αχόρταγη και αέναη ορμή (Kaufmann, 1974). Η Βούληση αυτή εκδηλώνεται ως διαρκής επιθυμία και δεδομένου ότι κάθε ικανοποίηση είναι πρόσκαιρη και ακολουθείται από νέα επιθυμία ή πλήξη, η ανθρώπινη ύπαρξη χαρακτηρίζεται από διαρκή πόνο. Από αυτή τη διάγνωση απορρέει ο φιλοσοφικός πεσπισμός του Schopenhauer: η ζωή, στο σύνολό της, τείνει περισσότερο προς τον πόνο παρά προς την ευδαιμονία. Ο φιλόσοφος αναγνωρίζει δύο βασικές οδούς υπέρβασης της τυραννίας της βούλησης. Η πρώτη είναι η συνειδητή άρνηση της βούλησης για ζωή, που οδηγεί σε λύτρωση από τον κύκλο του πόνου, όπως συμβαίνει στο Βουδισμό. Η δεύτερη είναι μέσω της τέχνης - και κατεξοχήν της μουσικής - όπου το υποκείμενο αναστέλλει πρόσκαιρα τη βούληση και βιώνει μια μορφή αισθητικής λύτρωσης (Χαιρόπουλος, 2005). Η αναστολή της βούλησης μπορεί, σύμφωνα με τον φιλόσοφο, να προκύψει είτε συνειδητά είτε ασύνειδα. Οι Έλληνες αυτό που προέκριναν ήταν τον έλεγχο του ασύνειδου διονυσιακού μέσω της απολλώνιας τέχνης.

1.1 Απολλώνιο – Διονυσιακό και αρχαία ελληνική τραγωδία

Στη *Γέννηση της τραγωδίας* ο Nietzsche ορίζει δύο πόλους στην εξέλιξη της τέχνης: το απολλώνιο και το διονυσιακό στοιχείο. Το απολλώνιο συμβολίζει τη λογική, την μορφή, την τάξη, την ομορφιά, την ψευδαίσθηση, την φαινομενικότητα, την αρμονία, την αρχή της εξατομίκευσης. Το διονυσιακό, από την άλλη, συμβολίζει τη μέθη, το χάος, το ένστικτό, την κατάλυση των ορίων, τη διάλυση του εγώ μέσα στη συλλογικότητα και τη

φύση, την ένωση με το όλον (Nussbaum, 1998). Για να προσεγγίσουμε, όμως, περισσότερο τις δύο αυτές εννοήσεις θα πρέπει να τις σκεφτούμε αρχικά ως χωριστούς καλλιτεχνικούς κόσμους του ονείρου και της μέθης (Νίτσε 2010, 52).

Ο Απόλλωνας, που όπως δείχνει η ρίζα του ονόματός του, είναι «αυτός που λάμπει», ο θεός του φωτός, είναι επίσης ο θεός όλων των πλαστικών δυνάμεων, και συγχρόνως ο θεός της μαντείας. Κυριαρχεί επίσης πάνω στην ωραία φαινομενικότητα του εσώτερου κόσμου της φαντασίας και εκφράζει «τη χαρούμενη αναγκαιότητα της εμπειρίας του ονείρου». «Η υψηλότερη αλήθεια, η τελειότητα των καταστάσεων αυτών, σε αντίθεση με την ατελώς κατανοητή καθημερινή πραγματικότητα, ύστερα η βαθιά συνείδηση πως υπάρχει μια φύση, η οποία μας γιατρεύει και μας βοηθά μέσα στον ύπνο και στα όνειρα, είναι, την ίδια στιγμή, το συμβολικό ανάλογο της μαντικής ικανότητας και των τεχνών γενικά, που κάνουν τη ζωή δυνατή και άξια να τη ζει κανείς» γράφει ο Nietzsche στη *Γέννηση της τραγωδίας*. Στον Απόλλωνα εκφράζεται η *principium individuationis* (αρχή της εξατομίκευσης), με της οποίας τις χειρονομίες και τις ματιές μάς μιλά όλη η χαρά και η σοφία της φαινομενικότητας, μαζί και η ομορφιά της (Νίτσε 2010, 54).

Ο Διόνυσος, από την άλλη, που συνδέεται με τη μέθη και την κατάλυση των ορίων, εκφράζει την κατάρρευση της αρχής της εξατομίκευσης. Οι διονυσιακές δυνάμεις συμπαρασύρουν στην άνοιξή τους το υποκείμενο στοιχείο, μέχρι που το εκμηδενίζουν σε μια πλήρη λήθη του εαυτού του. «Κάτω από τη μαγεία του διονυσιακού δεν επαναβεβαιώνεται μόνον η ένωση ανθρώπου με άνθρωπο, αλλά και η ίδια η αποξενωμένη, εχθρική ή υποδουλωμένη φύση γιορτάζει πάλι τη συμφιλίωσή της με τον άσωτο υιό της, τον άνθρωπο». Τώρα ο καθένας αισθάνεται ενωμένος με τον πλησίον του, αλλά και με τον εαυτό του. Χορεύοντας και τραγουδώντας, ο άνθρωπος εκφράζεται ως μέλος μια ανώτερης κοινότητας, «η καλλιτεχνική δύναμη ολόκληρης της φύσης αποκαλύπτεται εδώ κάτω από τις ανατριχίλες της μέθης, προς μεγάλη ικανοποίηση του πρωταρχικού Ενός» (Νίτσε, 2010, 56). Το σύμβολο του Διονύσου περικλείει την ενότητα του χρόνου. Μέσα από το πρόσωπο του Διονύσου το αιώνιο και το έγχρονο ενοποιούνται, καθιστώντας έτσι την ανθρώπινη ύπαρξη αθάνατη (Πέτρου 2007, 67).

Έτσι, από τη μια μεριά, το απολλώνιο, ως ο κόσμος εικόνων του ονείρου, από την άλλη το διονυσιακό ως μια γεμάτη μέθη πραγματικότητα, η οποία επιδιώκει να εκμηδενίσει το άτομο και να το λυτρώσει μέσω ενός μυστικού συναισθήματος ένωσης.

Όπως σημειώνει ο Deleuze: «ο Διόνυσος και ο Απόλλωνας δεν αντιπαρατίθενται ως όροι μιας αντίφασης, αλλά μάλλον ως δύο αντιθετικοί τρόποι για να λυθεί: ο Απόλλωνας, έμμεσα, με τη θέαση της πλαστικής εικόνας· ο Διόνυσος, άμεσα, με την αναπαραγωγή, μέσω του μουσικού συμβόλου της βούλησης» (Deleuze 2018, 28). «Στο τέλος το απολλώνιο και το διονυσιακό στοιχείο εμφανίζονται ζευγαρωμένα χάρη σε μια θαυμαστή μεταφυσική πράξη της ελληνικής θέλησης, και γεννούν, μ' αυτό το ζευγάρι το εξίσου διονυσιακό και απολλώνιο έργο τέχνης – την αττική τραγωδία» γράφει ο Nietzsche (Νίτσε 2010, 51). Πρόκειται για «διονυσιακό χορό που εκφορτίζεται ακατάπαυστα σ' έναν απολλώνιο κόσμο εικόνων». Το δράμα είναι η απολλώνια υλοποίηση διονυσιακών γνώσεων και επιδράσεων (Νίτσε 2010, 98). «Η υπέροχη και δοξασμένη τέχνη της αττικής τραγωδίας είναι Αντιγόνη και Κασσάνδρα μαζί» για τον φιλόσοφο (Νίτσε 2010, 73).

Φυσικά, βασικό ρόλο στην επίδραση που ασκεί η τραγωδία, κατέχει η μουσική. Για τον Nietzsche η μουσική εμφανίζεται ως η παλαιότερη και πιο θεμελιώδης γλώσσα που εκφράζει την κοσμική συνείδηση (Πέτρου 2013α, 141). Όπως γράφει «Σε σύγκριση με τη μουσική, όλα τα φαινόμενα είναι απλώς σύμβολα» (Νίτσε 2010, 85). Σύμφωνα με τον φιλόσοφο «η μουσική είναι η αληθινή ιδέα του κόσμου και το δράμα δεν είναι παρά η αντανάκλαση της ιδέας αυτής, μια απομονωμένη σκιά της» (Νίτσε 2010, 195). Ο τραγικός μύθος και ο τραγικός ήρωας παρεμβαίνουν ανάμεσα στη μουσική μόνον ως σύμβολα των πιο καθολικών γεγονότων, για τα οποία μόνον η μουσική μπορεί να μιλήσει τόσο άμεσα. Η μουσική μεταβιβάζει στον τραγικό μύθο μια έντονη και πειστική μεταφυσική σημασία, την οποία ποτέ δεν θα πετύχαιναν μόνες τους η λέξη και η εικόνα, και «μέσω της μουσικής κατακλύζεται ο θεατής της τραγωδίας από το σίγουρο προαίσθημα μιας ανώτατης ευχαρίστησης, στην οποία οδηγεί ένας δρόμος καταστροφής και άρνησης, τόσο που πιστεύει πως ακούει να του μιλάει καθαρά η βαθύτερη άβυσσος των πραγμάτων» (Νίτσε 2010, 190). Αυτή, ωστόσο, η μεταφυσική δύναμη της μουσικής που χαρακτηρίζει τόσο τις τραγωδίες του Αισχύλου όσο και του Σοφοκλή σταδιακά, όπως εξηγεί ο φιλόσοφος, θα μεταστοιχειωθούν σε λέξεις και λογικά ανθρώπινες εξηγήσεις, με αποτέλεσμα τελικά το διονυσιακό στοιχείο να χάσει τη δύναμή του και να μεταστοιχειωθεί σε απολλώνια ερμηνεία (Dannhauser, 1974). Αυτός είναι και ο λόγος που ο Nietzsche κατηγορεί τον Ευριπίδη, και κατ' επέκταση τον Σωκράτη, για την παρακμή της τραγωδίας, αφού ανέδειξαν ως βασικό κριτήριο της δημιουργίας τη λογική. Ο Ευριπίδης, εκφράζοντας τον αισθητικό σωκρατισμό, που ο νόμος του λέει «Για να είναι κάτι ωραίο, πρέπει να είναι κατανοητό», έκανε τροποποιήσεις που κατέστρεψαν την ουσία

της τραγωδίας (Νίτσε 2010α, 44). Ο προ-σωκρατικός άνθρωπος βιώνει την Αλήθεια μέσω της Διονυσιακής του φύσης, ενώ αντιθέτως ο σωκρατικός απομακρύνεται σταδιακά και διαχωρίζει τις δυνατότητές του από τα «σωματικά του θεμέλια», αντιπαραθέτοντας στην Αλήθεια της φύσης και των ενστίκτων, το ανθρώπινο «πνεύμα», μια καινούρια δηλαδή πηγή αλήθειας. Έτσι, αρχίζει να εξελίσσεται ένα μεγάλο δράμα, μια συνομωσία εις βάρος του Διονύσου και της τραγικής τέχνης, με πρωτεργάτες τον Σωκράτη και τον Ευριπίδη (Πέτρου 2007, 25). Σύμφωνα με το Nietzsche, ο Ευριπίδης έβαλε τον θεατή πάνω στη σκηνή, μέσω αυτού ο καθημερινός άνθρωπος έγινε με το ζόρι πρωταγωνιστής· έτσι, αντί η τραγωδία να καταπιάνεται μόνο με τα μεγάλα και υψηλά, ασχολείται με μικρά και καθημερινά θέματα (Νίτσε 2010, 117). Εισήγαγε τον πρόλογο στην αρχή του δράματος και τον «από μηχανής θεό» στο τέλος του, στοιχεία εντελώς αντίθετα με το είδος της τραγωδίας που είχαν θεσπίσει ο Αισχύλος κι ο Σοφοκλής. Σε αυτό το νέο είδος τραγωδίας η μουσική και ο χορός αναπόφευκτα χάνουν τη σπουδαιότητά τους. Αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν η απομάκρυνση του διονυσιακού στοιχείου και του στοιχείου της μουσικής από την τραγωδία και η ανασυγκρότησή της πάνω στη βάση μιας μη διονυσιακής τέχνης, ηθικής και κοσμοθεώρησης. Ο Nietzsche υποστηρίζει πως η τραγωδία αυτοκτόνησε επειδή με τον Ευριπίδη έπαψε να είναι τραγική. Το τραγικό τέλος της τραγωδίας ήταν η μη τραγικότητά της (Μιράσγεζι 2004, 53).

1.2 Η τέχνη ως μεταφυσική λύτρωση

Στη *Γέννηση της τραγωδίας*, και σε άλλα κείμενα της νεότητας, ο Nietzsche, επηρεασμένος από τον Schopenhauer, αντιμετωπίζει την τέχνη, αλλά και γενικότερα την ύπαρξη, με τρόπο μεταφυσικό. Διακηρύσσει πως η τέχνη είναι «το μεγαλύτερο εγχείρημα και η αληθινή μεταφυσική δραστηριότητα αυτής εδώ της ζωής» (Νίτσε 2010, 50). Αποτελεί συμπλήρωση και ολοκλήρωση της ενθάδε ύπαρξης, που μας γοητεύει κάνοντας μας να συνεχίσουμε τη ζωή και μόνον αυτή ξέρει πως να μετατρέψει τις γεμάτες αηδία σκέψεις για την φρίκη και τον παραλογισμό της ενθάδε ύπαρξης σε παραστάσεις με τις οποίες μπορεί να ζήσει κανείς (Νίτσε 2010, 65, 92). Λειτουργεί ως χαρούμενη ελπίδα ότι τα μάγια της εξατομίκευσης μπορούν να λυθούν από την προαίσθηση μιας επανακτημένης ενότητας (Νίτσε 2010, 112).

Έτσι, η τέχνη εμφανίζεται ως το κατεξοχήν μέσο λύτρωσης από τη φρίκη της ύπαρξης. Ο κόσμος του γίνεσθαι, χαρακτηριζόμενος από πόνο, αστάθεια και φθορά, καθίσταται ανυπόφορος όταν απογυμνωθεί από κάθε μορφή. Η τέχνη προσφέρει μια

αισθητική δικαίωση της ύπαρξης, μετατρέποντας τον πόνο σε μορφή και νόημα. Η λύτρωση εδώ είναι αισθητική και κοσμική: ο άνθρωπος δεν σώζεται από τον πόνο, αλλά συμφιλιώνεται μαζί του, αναγνωρίζοντάς τον ως αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής. Το απολλώνιο και το διονυσιακό είναι τρόποι αντίληψης μιας ύπαρξης που υποφέρει, αλλά η ιδέα της «ελληνικής οδύνης» είναι εντελώς διαφορετική από τη Χριστιανική και τη Βουδιστική, τις οποίες ο Nietzsche απορρίπτει (Anthony 2024, 176). Όπως σημειώνει ο Deleuze: «Στον Διόνυσο και στον Χριστό το μαρτύριο είναι το ίδιο, το πάθος είναι το ίδιο. Έχουμε το ίδιο φαινόμενο, αλλά δύο αντιτιθέμενα νοήματα. Αφενός, η ζωή που δικαιολογεί την οδύνη, που επιβεβαιώνει την οδύνη. Αφετέρου, η οδύνη που θέτει τη ζωή υπό κατηγορίαν, που μαρτυρεί εναντίον της, που μετατρέπει τη ζωή σε κάτι που πρέπει να δικαιολογηθεί» (Deleuze 2018, 33).

Οι Έλληνες αντιμετώπιζαν την τραγωδία ως την πεμπτουσία όλων των προστατευτικών θεραπευτικών δυνάμεων, ως τον μεσολαβητή που ενεργούσε ανάμεσα στις πιο ισχυρές και τις πιο μοιραίες ιδιότητες του λαού (Νίτσε 2010, 190) και ως το φάρμακο της «μεταφυσικής παρηγοριάς» (Βέικος, 1970)· αναπαριστώντας τη ζωή στη σκηνή, μας προσκαλεί σε μια εξωτερική, κοσμική προοπτική, από την οποία τα γεγονότα που απεικονίζονται μπορούν να δικαιολογηθούν με αισθητικούς όρους, ακόμη κι αν δεν μπορούν με ηθικούς (Huddleston 2020, 3). Το διονυσιακό και η τραγωδία δεν παρουσιάζονται «ιστορικά», αλλά ως προοπτικές της ίδιας της ζωής, ως μια διαφορετική θέαση του κόσμου από εκείνη που προτείνει η σωκρατική φιλοσοφία του επέκεινα, ως μια διαφορετική στάση – θεραπευτική αγωγή για τον πάσχοντα πολιτισμό. Η τέχνη, και ειδικότερα η ελληνική τραγωδία, λοιπόν, μας υπενθυμίζει τον ευγενή τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος μπορεί να αντιμετωπίσει την οδύνη και τον τρόπο της ύπαρξης (Πέτρου 2007, 59· Δημόπουλος, 2025, σσ. 6-9).

Όσον αφορά στη σχέση μεταξύ αλήθειας και τέχνης, ο Nietzsche βλέπει την τέχνη όχι ως μέσο αποκάλυψης της αλήθειας, αλλά ως δύναμη που καθιστά την αλήθεια βιώσιμη για τον άνθρωπο. Η σκληρή αλήθεια της ύπαρξης, συγγενής με την σοπεναουερική απαισιόδοξη αντίληψη του κόσμου, είναι αδύνατον να γίνει ανεκτή αν παρουσιαστεί γυμνή και χωρίς μεσολάβηση. Η καθαρή γνώση, αποκομμένη από κάθε αισθητική επεξεργασία, δεν οδηγεί σε λύτρωση αλλά σε παραίτηση και μηδενισμό. Η αλήθεια, υπό αυτή την έννοια, συνιστά απειλή για τη ζωή. Η τέχνη, από την άλλη, δεν αποκρύπτει την αλήθεια, αλλά την μετασχηματίζει. Σε αυτό το πλαίσιο, η τέχνη προηγείται αξιολογικά της αλήθειας. Όπως γράφει σε ένα κείμενο της νεότητας με τίτλο

Για το Πάθος της Αλήθειας: «Η τέχνη είναι πιο δυνατή από τη γνώση, διότι θέλει τη ζωή, ενώ απώτατος σκοπός της γνώσης δεν είναι παρά – η εκμηδένιση» (Νίτσε, 2014, 143). Έτσι, η ζωή δεν θεμελιώνεται στη γνώση, αλλά στη δυνατότητα να αντέχει τη γνώση (Clark, 1990). Η τέχνη δεν αποσιωπά τον πόνο και την καταστροφή, ούτε τα εξηγεί ηθικολογικά ή λογικά. Αντίθετα, τα εντάσσει σε μια αισθητική μορφή που επιτρέπει την κατάφαση της ζωής παρά τη φρίκη της. Με αυτόν τον τρόπο, η ύπαρξη δεν δικαιώνεται θεωρητικά ή ηθικά, αλλά αισθητικά (Ridley 2007α, 5).

Ο Nietzsche βλέπει όμως και ολόκληρη την ύπαρξη ως ένα έργο τέχνης, ως ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα. «Η ενθάδε ύπαρξη και ο κόσμος δικαιολογούνται εσαεί μόνον ως αισθητικό φαινόμενο» δηλώνει (Νίτσε 2010, 80). Συλλαμβάνει την ύπαρξη ως παραστάσεις που το πρωταρχικό Ον γεννά από την πληρότητα και το ξεχείλισμα της δύναμης, ως ένας καλλιτέχνης που πειραματίζεται και δημιουργεί, μόνο και μόνο για τη χαρά της δημιουργίας, σε μια σύλληψη αντίστοιχη με τον Κόσμο – Παιδί που παίζει, του Ηράκλειτου. Μ' αυτή την έννοια ακόμη και το άσχημο και το δυσαρμονικό είναι ένα καλλιτεχνικό παιχνίδι το οποίο παίζει με το εαυτό της η θέληση μέσα στην αιώνια πληρότητα της ευχαρίστησής της (Νίτσε 2010, 213). Σε σημειώσεις του την εποχή που δημιουργούσε τη *Γέννηση της τραγωδίας*, ο Nietzsche έγραφε «Η φιλοσοφία μου – αντεστραμμένος πλατωνισμός: όσο πιο μακριά από το αληθινό ον, τόσο είναι καθαρότερα, ομορφότερα, καλύτερα. Η ζωή του φαίνεσθαι ως στόχος» (παρατίθεται στο Hayman 2005, 231). Πρόκειται για μια παραλλαγή της ιδέας του Schopenhauer για το καλλιτεχνικό όραμα ως προσωρινή λύτρωση από τον μόχθο της βούλησης. Ωστόσο, ενώ ο Schopenhauer θεωρούσε ότι ο καλλιτέχνης μπορούσε να αποτινάξει το πέπλο της αυταπάτης για να δει τον κόσμο ανόθευτο από τη βούληση, ο Nietzsche υποστήριζε ότι εμείς οι ίδιοι είμαστε απλώς απατηλά αποκυήματα στη συνείδηση μιας υψηλότερης οντότητας (Simmel, 1991).

Στο πλαίσιο της πρώιμης μεταφυσικής θεώρησης περί τέχνης, ο Nietzsche βλέπει τον καλλιτέχνη ως κάποιον που «έχει λυτρωθεί από την ατομική του θέληση κι έχει γίνει μέσο, διαμέσου του οποίου γιορτάζει το ένα και μοναδικό αληθινά υπάρχον υποκείμενο τη λύτρωσή του μέσα στη φαινομενικότητα»· υποστηρίζει πως «μόνο στο βαθμό που ο καλλιτέχνης ταυτίζεται, στην πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, με τον πρωταρχικό καλλιτέχνη του κόσμου, γνωρίζει κάτι από την αιώνια ουσία της τέχνης» (Νίτσε 2010, 80). Η σπουδαιότητα που αποδίδει στην τέχνη γίνεται φανερή και όταν γράφει πως η πλειονότητα των ανθρώπων πρέπει να είναι υποταγμένη, -με ένα άλλο είδους δουλεία-

στην υπηρεσία της μειοψηφίας, αυτών δηλαδή που είναι σε θέση να δημιουργήσουν (Νίτσε 2010α, 93).

Ωστόσο, ο ύστερος Nietzsche θα εγκαταλείψει ή θα μετατρέψει τις θέσεις του πρώιμου και ο Διόνυσος της αντίφασης και της λύσης της, θα υποκατασταθεί από έναν Διόνυσο καταφάσκοντα και πολλαπλό, ενώ η αντίθεση Διονύσου-Απόλλωνα θα απαλυνθεί υπέρ της συμπληρωματικότητας Διονύσου-Αριάδνης. Ακόμη, η αντίθεση Διονύσου-Σωκράτη θα γίνει όλο και λιγότερο επαρκής, και θα προετοιμάσει τη θεμελιωδέστερη αντίθεση Διονύσου-Εσταυρωμένου. Τέλος, η δραματική σύλληψη της τραγωδίας θα δώσει τη θέση της σε μια ηρωική σύλληψη, ενώ η ύπαρξη θα χάσει τον εγκληματικό χαρακτήρα της, για να αποκτήσει έναν χαρακτήρα ριζικά αθώο (Deleuze 2018, 46). Αυτός είναι και ο λόγος που στις επόμενες εκδόσεις του έργου *Η Γέννηση της τραγωδίας*, δεκαέξι χρόνια μετά, ο Nietzsche θα προσθέσει έναν πρόλογο, που θα ονομάσει «Απόπειρα αυτοκριτικής», μέσω του οποίου απορρίπτει τη μεταφυσική του αντίληψη για την τέχνη, υποστηρίζοντας πως ήταν επηρεασμένος από τον Kant και τον Schopenhauer, και ότι εκφράστηκε σε μια εποχή στην οποία ο ίδιος ακόμη αναζητούσε την προσωπική του φωνή, χωρίς να έχει καταφέρει να τη βρει. Γράφει ο Nietzsche στον «Πρόλογο»: «Πόσο λυπάμαι τώρα που εκείνη την εποχή δεν είχα ακόμη το θάρρος (ή το θράσος;) να χρησιμοποιήσω τη δική μου γλώσσα γι' αυτές τις τόσο προσωπικές ιδέες και προβλήματα – και που, αντίθετα, προσπάθησα με πολύ κόπο να εκφράσω, με σοπενουερικά και καντιανά εκφραστικά σχήματα παράξενες και καινούριες αξιολογήσεις, οι οποίες διαφωνούσαν ριζικά με το πνεύμα και το γούστο του Kant και του Schopenhauer!» (Νίτσε 2010, 43). Μετανιώνει επίσης που εναπόθεσε τις ελπίδες του για την πολιτισμική αναγέννηση που ονειρευόταν στον Wagner, το ότι είδε ελπίδες «εκεί που τα πάντα έδειχναν πολύ καθαρά ένα τέλος!» (Νίτσε 2010, 44).

Κεφάλαιο Δεύτερο

Η τέχνη ως απελευθέρωση από τις ψευδαισθήσεις της μεταφυσικής λύτρωσης

Η δεύτερη περίοδος, που περιλαμβάνει τα έργα *Παράκαιροι στοχασμοί* (1873–1876), *Ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο* (1878-1880) και *Χαραυγή* (1881), δείχνει μια καινούρια στροφή, η οποία χαρακτηρίζεται από ρήξη με τη μεταφυσική (Pütz 2010). Ο Nietzsche περνά σε ένα είδος θετικισμού, στο πλαίσιο του οποίου η τέχνη αξιολογείται αρνητικά, καθώς αποτελεί τροχοπέδη στην αναζήτηση της αλήθειας. Έτσι, η τέχνη παύει να νοείται ως υπερβατική λύτρωση και εξετάζεται πλέον με όρους ιστορικούς, ψυχολογικούς και πολιτισμικούς. Ο Nietzsche θα ασκήσει έντονη κριτική τόσο στον Schopenhauer όσο και στον Wagner, θεωρώντας ότι η τέχνη τους εκφράζει μια παρακμιακή στάση ζωής, προσανατολισμένη στη φυγή και την παρηγορητική ψευδαίσθηση. Την εποχή αυτή ο Nietzsche γίνεται σκεπτικιστής, ψυχολόγος και αναπτύσσει πνεύμα αναλυτικό, με νεωτερικά χαρακτηριστικά. Το έσχατο κριτήριό του πλέον είναι η «διανοητική εντιμότητα» και η επιστημονική και φιλοσοφική αναζήτηση της αλήθειας, καθώς θεωρεί ότι ο σοφός υπερέχει του καλλιτέχνη (ό.π., 15). Εδώ απορρίπτεται η λυτρωτική τέχνη ως υποκατάστατο της θρησκείας, αλλά όχι και η λύτρωση καθαυτή, παρά μονάχα η μεταφυσική της μορφή. Έτσι, παρά το γεγονός ότι απογυμνώνεται από τον σωτηριολογικό της χαρακτήρα, η τέχνη δεν χάνει τη σημασία της, αλλά αντίθετα, αναγνωρίζεται ως ανθρώπινη πρακτική που αντανakλά συγκεκριμένες ψυχολογικές και κοινωνικές ανάγκες, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση πολιτισμών και τρόπων ζωής.

2.1 Η απομάκρυνση του Nietzsche από τον Wagner και τον Schopenhauer

Ο Wagner είναι το πρόσωπο που αναφέρεται στα γραπτά του Nietzsche συχνότερα από οποιοδήποτε άλλο, περισσότερο από εκείνα του Χριστού, του Σωκράτη και του Goethe (Prideaux 2018, 19). Το πρώτο βιβλίο του ήταν αφιερωμένο στον Wagner και δύο από τα δεκατέσσερα έργα του αναφέρουν τον Wagner στον τίτλο. Στους *Παράκαιρους Στοχασμούς* βρίσκεται ακόμη υπό την επιρροή του Wagner και οι απόψεις του για την τέχνη εκφράζονται στο δοκίμιο *Ο Richard Wagner στο Μπαϊρόντ*, όπου όμως ήδη αρχίζει να διαφαίνεται η απομάκρυνσή του από τον συνθέτη. Η διαδικασία της εξύμνησης της μεγαλοφυΐας του Wagner ώθησε τον Nietzsche να συνειδητοποιήσει την ανάγκη να απελευθερωθεί από την επιρροή του: η αυτοπραγμάτωση του Nietzsche προϋπέθετε την

υπέρβαση του Wagner. Έτσι, ενώ έγραφε για τη μεγαλοφυΐα του Wagner, ο στοχασμός μεταμορφώθηκε, όπως θα παραδεχόταν και ο ίδιος αργότερα, σε ανάλυση της δικής του μεγαλοφυΐας και σε έναν στοχασμό για το πως μπορούσε να την χρησιμοποιήσει μελλοντικά. Όταν έγραψε το *Ανθρώπινο, πάρα πολύ Ανθρώπινο* η ρήξη ήταν πλέον οριστική. Την ίδια περίοδο, στα τέλη δηλαδή του 1870, ο Nietzsche απομακρύνθηκε και από τη φιλοσοφία του Schopenhauer. Αυτά τα δύο γεγονότα σαφώς επηρέασαν και τη στάση του απέναντι στην τέχνη.

Σύμφωνα με τον Heidegger «η αντίθεση προς τον Wagner αφορούσε σε δύο ζητήματα: Πρώτον, στην περιφρόνηση του εσωτερικού συναισθήματος και του καθαυτού ύφους από τον Wagner και, δεύτερον, στη διολίσθηση σε έναν ανειλικρινή, ηθικολογούντα χριστιανισμό, ανάμεικτο με παραλήρημα και αναβρασμό» (Heidegger 2011, 161). Πράγματι, η πρώτη και βαθύτερη αιτία της ρήξης εντοπίζεται στη σταδιακή στροφή του Wagner προς τον χριστιανισμό. Ο Wagner εμφανίζεται πλέον ως καλλιτέχνης που επαναφέρει στο πεδίο της τέχνης την ίδια ηθική που ο Nietzsche πολεμά στη φιλοσοφία και τη θρησκεία: την ηθική της άρνησης της ζωής. Ένας δεύτερος κρίσιμος λόγος της ρήξης αφορά στη λειτουργία της βαγκνερικής τέχνης ως ναρκωτικού μηχανισμού. Ο Nietzsche κατηγορεί τον Wagner ότι δεν ενδυναμώνει τον άνθρωπο, αλλά τον καθιστά εξαρτημένο από έντονες συγκινησιακές διεγέρσεις. Κεντρική θέση στην κριτική του Nietzsche κατέχει και η έννοια του οίκτου. Στον Wagner, ο οίκτος προβάλλεται ως ύψιστη ηθική αξία, τόσο σε δραματικό όσο και σε μουσικό επίπεδο. Για τον Nietzsche, όμως, ο οίκτος δεν αποτελεί αρετή αλλά σύμπτωμα αδυναμίας, καθώς διαιωνίζει τον πόνο αντί να τον υπερβαίνει. Η βαγκνερική τέχνη, εμποτισμένη από σοπενχαουερική μεταφυσική, παρουσιάζεται ως τέχνη της παραίτησης και της λύτρωσης μέσω της άρνησης της βούλησης. Αντί να ενισχύει την επιθυμία για ζωή, καλλιεργεί τη νοσταλγία για έναν «άλλο κόσμο». Ο Nietzsche συνειδητοποίησε πλέον πως η τραγωδία δεν επρόκειτο να αναβιώσει μέσα από το λυρικό δράμα του Wagner. Ένας ακόμη λόγος της ρήξης αφορά τη σύνδεση του συνθέτη με τον γερμανικό εθνικισμό και τον πολιτισμικό μεσσιανισμό του 19ου αιώνα, με το Μπαϋρόντ να μετατρέπεται στα μάτια του Nietzsche σε σύμβολο εθνικής αυταρέσκειας. Η ρήξη με τον Wagner λειτουργεί και ως αυτοκριτική του ίδιου του Nietzsche. Ο φιλόσοφος αναγνωρίζει ότι η πρώιμη βαγκνερική του περίοδος ήταν δεμένη με μια μεταφυσική και ρομαντική αντίληψη της τέχνης, από την οποία έπρεπε να απελευθερωθεί. Τέλος, ο Nietzsche ήθελε ν' αφήσει τη φωλιά και ν' ανοίξει τα φτερά του ως στοχαστής. Όπως το έθεσε αργότερα στο *Έτσι*

μίλησε ο Ζαρατούστρα: «ανταμείβει κανείς άσχημα το δάσκαλο όταν μένει πάντα μαθητής» (Νίτσε, 2010δ, 117). Η τελική ρήξη ήρθε το 1878 όταν ο Wagner του έστειλε ένα αντίγραφο του *Πάρσιφαλ*, που επρόκειτο να είναι και το τελευταίο μουσικό του δράμα, το οποίο ο Nietzsche θεώρησε ως την οριστική υποταγή του Wagner στον Χριστιανισμό (Νίτσε 2014γ, 292).

Κατά τη δεύτερη αυτή περίοδο ο Nietzsche βαθμιαία θα αμφισβητήσει και τις θέσεις του Schopenhauer, ειδικά σε ό,τι αφορά τον μεταφυσικό χαρακτήρα της τέχνης και τον αρνητικό πεσιμισμό (Klein, 1997, ειδικότερα σσ. 128-132). Μάλιστα, η ρήξη του με τον Wagner ήταν αυτή που επιτάχυνε και την απομάκρυνσή του από τον Schopenhauer. Όπως θα γράψει αργότερα στο βιβλίο του *Η Περίπτωση Wagner*: «Το όφελος που χρωστάει ο Wagner στον Schopenhauer είναι τεράστιο. Μόνο ο φιλόσοφος της παρακμής έδωσε στον καλλιτέχνη της παρακμής τον εαυτό του» (Νίτσε, 2010ι, 27). Η καθοριστική, ωστόσο, τομή σημειώνεται με το έργο *Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο* (1878), όπου ο Nietzsche εγκαταλείπει τη μεταφυσική και υιοθετεί μια κριτική, ψυχολογική και γενεαλογική προσέγγιση της φιλοσοφίας· προσδιορίζει ρητά μια ρήξη με τις ρομαντικές και μεταφυσικές επιρροές που χαρακτήρισαν τα πρώτα του έργα και, ειδικότερα, με την σκέψη του Schopenhauer.

Στα τελευταία έργα αυτής της δεύτερης συγγραφικής περιόδου του φιλοσόφου η απόσπαση από τον Schopenhauer είναι πλέον ολοκληρωτική· η αρνητική αξιολόγηση της ζωής εγκαταλείπεται υπέρ μιας φιλοσοφίας που στοχεύει στην κατάφαση της ζωής, αντιστρέφοντας έτσι ριζικά το σοπενουερικό κάλεσμα στην άρνηση και καταστολή της βούλησης. Ο Nietzsche θα ερμηνεύσει τη φιλοσοφία του δασκάλου του ως έκφραση μηδενισμού και παρακμής, ενώ ο σοπενουερικός πεσιμισμός δεν του φαίνεται πλέον ως έντιμη διάγνωση της ύπαρξης, αλλά ως σύμπτωμα αδυναμίας απέναντι στη ζωή και την τραγικότητά της. Η άρνηση της βούλησης ισοδυναμεί, για τον Nietzsche, με άρνηση της ίδιας της ζωής. Ιδιαίτερα κρίσιμη είναι η διαφοροποίηση των δύο στοχαστών ως προς τον ρόλο της τέχνης. Ενώ στον Schopenhauer η τέχνη λειτουργεί ως παρηγορητική φυγή από τον κόσμο της βούλησης, στον Nietzsche μετατρέπεται τελικά σε κορυφαία μορφή κατάφασης της ύπαρξης. Κατά παρόμοιο τρόπο και η γλώσσα του αποκτά ένα περισσότερο δόκιμο χαρακτήρα, με περισσότερη εννοιολογική ακρίβεια.

2.2 Στροφή στην επιστήμη και στην κριτική της τέχνης

Η απομάκρυνση τόσο από τον Wagner όσο και από τον Schopenhauer σαφώς επηρέασαν τη στάση του Nietzsche απέναντι στην τέχνη. Οι αμφιβολίες και ο σκεπτικισμός του εκφράζονται στα βιβλία που εξέδωσε μετά τη *Γέννηση της τραγωδίας*, έργα όπου άρχισε να ανακαλύπτει τη φωνή του. Σε αυτά υιοθετεί τη μορφή του αφορισμού, εκφράζοντας τις σκέψεις του σε αριθμημένα κομμάτια που κυμαίνονται από μια γραμμή μέχρι μια παράγραφο. Η βραχυλογία τον έλκυε ιδιαίτερα γιατί τα διαστήματα που μπορούσε να διαβάσει ή να γράψει γίνονταν όλο και πιο σύντομα· δεν ήταν πάντοτε εύκολο να βρει γραμματέα για να του υπαγορεύει, ενώ ένας καλοδιατυπωμένος αφορισμός έπαιρνε πολύ λίγη ώρα για να αποτυπωθεί στο χαρτί. Μέσα από τη συγγραφή είχε μάθει ότι ο αφορισμός είναι μια πρόκληση, ένα εφελτήριο, ένα ερέθισμα για περισσότερη και βαθύτερη κατανόηση (Prideaux 2018, 176). Αλλαγή παρατηρείται και στο ύφος της γραφής: στη θέση του έντονα ποιητικού, ρητορικού και συμβολικού ύφους της *Γέννησης* έχουμε τώρα ένα ύφος νηφάλιο, αποστασιοποιημένο και αναλυτικό, με σαφή επιρροή από το πνεύμα του Διαφωτισμού και τη γαλλική ηθικολογική παράδοση. Οι μεταφορές περιορίζονται δραστικά, ενώ η γλώσσα επιδιώκει μεγαλύτερη εννοιολογική ακρίβεια και ψυχολογική διεισδυτικότητα. Ο φιλόσοφος φαίνεται αποφασισμένος να είναι αμερόληπτος. Αυτό που τον απασχολεί και σ' αυτά τα έργα είναι η πιθανότητα μιας αναγέννησης του πολιτισμού, αλλά η διαφορά είναι πως τώρα δεν έχει ένα βαγκνερικό σχέδιο να προτείνει. Αντιθέτως, εναποθέτει τις ελπίδες του στην επιστήμη (Ridley 2007α, 34).

Σύμφωνα με την Prideaux (2018, βλέπε ειδικότερα σ. 185) το *Ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο* σηματοδοτεί την εξέλιξή του από φιλόλογο και σχολιαστή της κουλτούρας σε πολέμιο. Ήταν ένα βιβλίο για όσους ήταν διατεθειμένοι να εξετάσουν πολιτισμικά, κοινωνικά, πολιτικά, καλλιτεχνικά, θρησκευτικά, φιλοσοφικά, ηθικά και επιστημονικά ζητήματα, απαλλαγμένοι από προκαταλήψεις, παραδοχές και λοιπά μυθεύματα που είχαν χρησιμοποιηθεί ανά τους αιώνες για να περιορίσουν την αληθινή ελευθερία της σκέψης. Θα επόπτευε τον κόσμο των φαινομένων με βολταιρική ματιά, αποδεχόμενος ότι ο νοούμενος κόσμος δεν ήταν απλώς απροσπέλαστος, αλλά επίσης δεν είχε σημασία για την καθημερινότητα του ανθρώπου. Θα ήταν το πνεύμα που απελευθερώθηκε με το να γίνει ο κύριος του εαυτού του, ο κληρονόμος του Διαφωτισμού. Διακήρυξε την πρόθεσή του, αφιερώνοντας το βιβλίο στον Voltaire. Ήταν μια

απροκάλυπτη πράξη ανυπακοής απέναντι στον Wagner. Γράφει ο Nietzsche στην αρχή του *Ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο*:

Αυτό που χρειαζόμαστε και που μπορεί να μας δοθεί τώρα που οι μεμονωμένες επιστήμες έχουν φτάσει στο παρόν επίπεδό τους, είναι μια χημεία των ηθικών, θρησκευτικών, αισθητικών παραστάσεων και αισθημάτων, όπως και όλων εκείνων των διεγέρσεων που βιώνουμε μέσα μας στη μικρή και στη μεγάλη συναλλαγή της κουλτούρας και της κοινωνίας, και μάλιστα όταν είμαστε μόνοι. (Νίτσε 2011, 39)

Ο Nietzsche την εποχή εκείνη διαβάζει σχεδόν όλα τα επιστημονικά δημοσιεύματα της εποχής του, τα σημαντικότερα εθνολογικά, αλλά και τα ανθρωπολογικά. Επιχειρεί να διερευνήσει την ιδέα ότι ο άνθρωπος είναι απλώς ένας υλικός οργανισμός, οι πνευματικές, ηθικές και θρησκευτικές πεποιθήσεις και αξίες του οποίου μπορούν να εξηγηθούν από τη φυσιολογία και την ιατρική. Η στροφή αυτή του Nietzsche προς την επιστήμη εξέπληξε φίλους και γνωστούς του, οι οποίοι θεωρούσαν πως δεν ήταν προορισμένος για αυτού του είδους την ανάλυση, αλλά για μια προσέγγιση πιο καλλιτεχνική (Hayman 2005, 340).

Έτσι, ενώ ο Nietzsche την εποχή που έγραφε τη *Γέννηση της τραγωδίας* αν και θεωρούσε πως η επιστήμη έχει τη δυνατότητα να εξερευνήσει τον κόσμο, δεν πίστευε ότι μπορεί να προσεγγίσει τον άνθρωπο και έννοιες όπως η χαρά, ο πόνος και η αγάπη (Palumbo 2024, 451). Πίστευε πως ο φιλόσοφος της απελπισμένης γνώσης θα απορροφηθεί στην τυφλή επιστήμη και θα αναζητήσει τη γνώση με οποιοδήποτε κόστος· θεωρούσε επίσης πως οι επιστημονικές προσεγγίσεις χρησιμοποιούν το γενεαλογικό υλικό της Ιστορίας με τρόπο «αρνητικό», οδηγώντας σε ιστορικές απάτες και σταδιακά στην απαξίωση του κόσμου (Πέτρου 2006, 308). Στη *Γέννηση της τραγωδίας* πρόσβευε την έλευση της τραγικής κουλτούρας, της οποίας σπουδαιότερο χαρακτηριστικό είναι ότι η σοφία παίρνει τη θέση της επιστήμης ως ύψιστος σκοπός, μια σοφία που δεν επηρεάζεται από τους αντιπερισπασμούς της επιστήμης και εξετάζει με σταθερή ματιά τη συνολική εικόνα του κόσμου (Νίτσε 2010, 170).

Τρεις είναι, λοιπόν, οι κύριοι λόγοι που ο Nietzsche αυτής της δεύτερης συγγραφικής περιόδου στρέφεται προς την επιστήμη: Πρώτον, πιστεύει πως η επιστήμη μπορεί να φτάσει στις αιτίες του πόνου, ενώ η τέχνη μπορεί μόνο να τον απαλύνει. Οραματίζεται ένα μέλλον χωρίς πόνο, ένα μέλλον που μπορούν να το προσφέρουν οι αλήθειες της επιστήμης. Δεύτερον, η επιστήμη μπορεί να εισχωρήσει κάτω από τις καθημερινές πεποιθήσεις και πρακτικές, ώστε να δούμε τους εαυτούς μας σαν το «πολύ ανθρώπινα» πλάσματα που είμαστε. Η τέχνη, αντιθέτως, δεν μπορεί να το κάνει αυτό,

αφού «κάνει υποφερτή τη θέα της ζωής, ρίχνοντας πάνω της το κρέπι της ασαφούς σκέψης», όπως γράφει στο *Ανθρώπινο, πάρα πολύ Ανθρώπινο* (Νίτσε 2011, 161). Τρίτον, η τέχνη είναι απολύτως ανθρωποκεντρική. Για να αντιληφθούμε, όμως, τον «πολύ ανθρώπινο» χαρακτήρα της ανθρώπινης συνθήκης πρέπει να συνειδητοποιήσουμε ότι ο άνθρωπος είναι απλώς ένα ακόμη κομμάτι της φύσης, χωρίς κάποια προνομιά ή θέση σ' αυτήν, και πως η φύση δεν έχει οργανωθεί με βάση τους ανθρώπινους σκοπούς (Ridley 2007α, 44).

2.3 Η τέχνη ως οδός προς τη διαύγεια και ως απελευθέρωση από τις ψευδαισθήσεις

Ο Nietzsche των *Παράκαιρων στοχασμών* έχει πλέον απομακρυνθεί από την αντίληψη περί τέχνης που είχε στη *Γέννηση της τραγωδίας*, αλλά ακόμη βρίσκεται σε μια μεταβατική φάση, αν και είναι περισσότερο θετικά διακείμενος απέναντί της σε σχέση με τον Nietzsche των *Ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο* και *Χαραυγή*. Γράφει στον Παράκαιρο στοχασμό για τον Wagner στο Μπαϋρόντ:

Οι πιο μεγάλες οδύνες που υπάρχουν για το άτομο, δηλαδή η απουσία μιας κοινότητας γνώσης μεταξύ όλων των ανθρώπων, η αβεβαιότητα των έσχατων διοράσεων και η ανισότητα των ικανοτήτων, όλα αυτά το κάνουν να χρειάζεται την τέχνη. (Νίτσε 2014α, 325)

Η τέχνη προσφέρει μια πιο απλουστευμένη μορφή των προβλημάτων της ζωής, αλλά για τον Nietzsche αυτό είναι και ο σκοπός της: «το μεγαλείο και η απόλυτη αναγκαιότητα της τέχνης έγκειται στο ότι είναι ικανή να παράγει τη φαινομενικότητα ενός πιο απλού κόσμου, μιας πιο γρήγορης λύσης των αινιγμάτων της ζωής (Νίτσε 2014α, 325). Και όσο πιο πολύ υποφέρει κάποιος τόσο πιο μεγάλη ανάγκη έχει αυτή τη φαινομενικότητα της απλούστευσης: «Για να μην σπάσει το τόξο, γι' αυτό υπάρχει η τέχνη» (Νίτσε 2014α, 326).

Αυτό που υπερασπίζεται εδώ ο Nietzsche είναι ότι η ανάδυση και η αφύπνιση των ανθρώπων επιτυγχάνεται μέσω των φιλοσόφων, των καλλιτεχνών και των αγίων, καθώς αυτοί είναι που εκφράζουν τον μεγάλο διαφωτισμό σχετικά με την ενθάδε ύπαρξη και ακριβώς η ανάδειξη αυτών των τριών αποτελεί τη θεμελιώδη ιδέα της κουλτούρας: «να προωθήσουμε, μέσα μας και έξω από εμάς, τη γέννηση του φιλοσόφου, του καλλιτέχνη και του αγίου, και, με τον τρόπο αυτό, να εργαστούμε για την τελείωση της φύσης» (Νίτσε 2014α, 245).

Ειδικότερα τώρα σε ό,τι αφορά την τέχνη, αυτή είναι η ικανότητα του να γνωστοποιεί κανείς σε άλλους αυτό που έχει ζήσει, η δυνατότητα γνωστοποίησης της φύσης του δημιουργού (Νίτσε 2014α, 362). Έτσι, οι καλλιτέχνες αυτό που φανερώνουν είναι «την αρχή ότι κάθε άνθρωπος είναι ένα μοναδικό θαύμα και πως χάρη στην αυστηρή συνέπεια της μοναδικότητάς του, είναι όμορφος και αξιοπαρατήρητος, καταφανής και απίστευτος, όπως κάθε έργο της φύσης» (Νίτσε 2014α, 195). Ο Nietzsche οραματίζεται μια τέχνη «τόσο φωτεινή σαν τον ήλιο και ζεστή, τόσο για να φωτίσει με την ακτινοβολία της τους ταπεινούς και τους φτωχούς στο πνεύμα όσο και για να λιγοστεύει την έπαρση των επαϊόντων». Η τέχνη αυτή, σημειώνει, πρέπει να ανατρέψει όλες τις έννοιες για την εκπαίδευση και την κουλτούρα (Νίτσε 2014α, 383).

Ο Nietzsche, ωστόσο, στο *Ανθρώπινο, πάρα πολύ Ανθρώπινο* υιοθετεί μια πιο κριτική και αναλυτική προσέγγιση, κάτι που και ο ίδιος επιβεβαιώνει στο τελευταίο του, αυτοβιογραφικό βιβλίο, στο *Ίδε ο άνθρωπος*: «εκεί όπου εσείς βλέπετε ιδανικά πράγματα, εγώ βλέπω αυτό που είναι –ανθρώπινο, αλίμονο, πάρα πολύ ανθρώπινο» (Νίτσε 2010θ, 97). Εδώ πλέον η τέχνη παύει να θεωρείται προνομιακός φορέας αλήθειας και μετατρέπεται σε ανθρώπινο φαινόμενο, άρρηκτα συνδεδεμένο με τις ανάγκες, τις αυταπάτες και τις αδυναμίες του ανθρώπου, ενώ οι αισθητικές αξίες από αιώνιες ή καθολικές, γίνονται μεταβαλλόμενες και εξαρτημένες από πολιτισμικά πλαίσια. Με αυτή την έννοια, ο Nietzsche προσεγγίζει την τέχνη με πνεύμα «διαφωτιστικό», επιχειρώντας να αποκαλύψει την ανθρώπινη –και όχι θεϊκή– καταγωγή της. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που στο τελικό σχέδιό του *Ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο* ο Nietzsche αποφασίζει να γειώσει τη βαγκνερική μουσική ιδιοφυΐα, αντικαθιστώντας την με το ανθρώπινο καλλιτεχνικό υποκείμενο (πρβλ. Hayman 2005, 337).

Αυτό που ο Nietzsche επιδιώκει είναι την αποκαθήλωση της μεταφυσικής στην τέχνη, καθώς πλέον δεν θεωρεί την τέχνη ως δύναμη που «δικαιώνει» την τραγικότητα της ύπαρξης, αλλά ως προϊόν συγκεκριμένων ιστορικών και ψυχολογικών συνθηκών, που «ξεκινάει από τη φυσική άγνοια του ανθρώπου για το εσωτερικό του, τόσο σε σχέση με το σώμα όσο και με τον χαρακτήρα» (Νίτσε 2011, 167). Γράφει χαρακτηριστικά:

Ήταν η πλάνη που έκανε τον άνθρωπο τόσο βαθύ, τρυφερό, επινοητικό ώστε να παράγει ένα τέτοιο λουλούδι, όπως είναι οι τέχνες. Η καθαρή γνώση θα ήταν ανίκανη να το πετύχει αυτό. (Νίτσε 2011, 66)

Γενικότερα μιλώντας, το καλλιτεχνικό υποκείμενο χαρακτηρίζεται πλέον από στοχαστική αφέλεια, με «το φανταστικό, το μυθικό, το αβέβαιο, το ακραίο, την αίσθηση για το συμβολικό, την υπερεκτίμηση του προσώπου, την πίστη σε κάτι θαυμαστό» (Νίτσε 2011, 159) να κυριαρχούν στην τέχνη του.

Η κριτική του, όμως, κατά των καλλιτεχνών δεν σταματά εδώ. Τους κατηγορεί ότι προσάπτουν στις διαθέσεις και τις πνευματικές τους καταστάσεις αιτίες που δεν είναι αληθινές, θυμίζοντας ένα παλαιότερο στάδιο της ανθρώπινης ιδιότητας (Νίτσε 2011, 50), αλλά ακόμη και ότι καλλιεργούν την εκτίμηση για τα πάθη, χωρίς να μπορούν να σταθούν στις πρώτες γραμμές του Διαφωτισμού και της προοδευτικής αρρενοποίησης του ανθρώπου και ξανακάνουν την ανθρωπότητα όμοια με παιδί (Νίτσε 2011, 159). Ο ρομαντικός μύθος της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας απορρίπτεται και η ιδέα της έμπνευσης ως ξαφνικής, σχεδόν θαυματουργής αποκάλυψης, θεωρείται πλάνη που εξιδανικεύει την τέχνη και συγκαλύπτει την πραγματική διαδικασία της δημιουργίας, ενώ το καλλιτεχνικό έργο ορίζεται ως το αποτέλεσμα μακρόχρονης άσκησης, πειθαρχίας και τεχνικής καλλιέργειας. Αυτό που τα μεγάλα πνεύματα πρέπει να διαθέτουν είναι καθαρά ανθρώπινες ιδιότητες σε συνδυασμό με τυχερές περιστάσεις που τα βοηθούν: «κατά πρώτο λόγο, αμείωτη ενεργητικότητα, αποφασιστική προσήλωση σε ατομικούς στόχους, μεγάλο θάρρος· κατά δεύτερο λόγο, καλή τύχη να πάρουν μια αγωγή που έδινε παλαιότερα τους καλύτερους δασκάλους, πρότυπα και μεθόδους» (Νίτσε 2011, 172). Με τον τρόπο αυτό, η τέχνη απομαγεύεται και εντάσσεται στο πεδίο της ανθρώπινης εργασίας, ενώ η ιδιοφυΐα παρουσιάζεται ως ένας κανονικός άνθρωπος από πάνω μέχρι κάτω.

Πέραν όμως από τις ενστάσεις του στη μεταφυσική διάσταση της τέχνης, ο Nietzsche έχει ενστάσεις και για τη σχέση που μέχρι τώρα θεωρούσε πως έχει η τέχνη με την αλήθεια. Σε αντίθεση με το πρώιμο έργο του, προκρίνει πλέον τη φιλοσοφική διαύγεια και την επιστημονική σκέψη ως ανώτερες μορφές προσέγγισης της πραγματικότητας και πιστεύει πως η αλήθεια για τον κόσμο, όπως αποκαλύπτεται από τη σύγχρονη επιστήμη, είναι κάτι που πρέπει να αγκαλιαστεί: η αλήθεια μπορεί να είναι επώδυνη, αλλά μέσω αυτής μπορούν να επιτευχθούν σπουδαία πράγματα, όπως το ξεπέρασμα του ανθρώπινου πόνου και η αποφυγή της τάσης της χρήσης της τέχνης για τη δημιουργία ψευδαισθήσεων που μπορούν μεν να προσφέρουν προσωρινή ανακούφιση, αλλά δεν αποτελούν αξιόπιστο δρόμο προς την αλήθεια (Ridley 2007α, 5). Αντιθέτως, η τέχνη θα πρέπει να συνιστά

κριτική της ανθρώπινης κουλτούρας και να αποσκοπεί στην απελευθέρωση του ανθρώπου από αυταπάτες και μεταφυσικές παρηγοριές.

Παρά την κριτική, όμως, αυτή, ο Nietzsche δεν απορρίπτει πλήρως την τέχνη για χάρη της επιστήμης. Ο Ridley σημειώνει: «Ο Nietzsche, όπως και να 'χει, πάντα ασχολούνταν πολύ περισσότερο με έργα τέχνης απ' ό,τι με πραγματικά αντικείμενα της επιστήμης» (Ridley 2007α, 51). Της αναγνωρίζει έναν πολιτισμικό και παιδευτικό ρόλο, στο μέτρο που συμβάλλει στη διαμόρφωση πιο εκλεπτυσμένων τρόπων αίσθησης και σκέψης. Για τον Nietzsche:

η τέχνη πρέπει, πριν απ' όλα, να ομορφαίνει τη ζωή, άρα να κάνει εμάς τους ίδιους υποφερτούς και, αν γίνεται, ευχάριστους στους άλλους· πρέπει να κρύβει ή να ερμηνεύει αλλιώς καθετί άσχημο και στην περίπτωση αυτού που είναι αναπόφευκτα ή ακαταμάχητα άσχημου, να αφήνει να διαφαίνεται το νόημά του. (Νίτσε 2011, 460)

Η τέχνη μπορεί να χαρίσει το μόνο πράγμα που χρειάζεται κανείς, όπως το θέτει ο Nietzsche, δηλαδή μια ελαφριά διάθεση: «Ένα πράγμα πρέπει να έχει κανείς: είτε μια εκ φύσεως ελαφριά διάθεση είτε μια διάθεση ελαφρυμένη από την τέχνη και τη γνώση» (Νίτσε 2011, 331). Η τέχνη έχει επίσης την ικανότητα να ψαρεύει την ευτυχισμένη στιγμή που κάθε κατάσταση και τρόπος ζωής διαθέτουν, και να την αναδεικνύει (Νίτσε 2011, 616). Σημειώνει, τέλος, πως τέχνη, αντί για τη θρησκεία, μπορεί να χρησιμεύσει ως αφετηρία, από την οποία μπορούμε να μεταβούμε σε μια αληθινά απελευθερωτική φιλοσοφική επιστήμη (Νίτσε 2011, 64).

Συμπερασματικά, στη δεύτερη περίοδο της νιτσεϊκής σκέψης, η τέχνη αντιμετωπίζεται ως ανθρώπινο, ιστορικά προσδιορισμένο και ψυχολογικά εξηγήσιμο φαινόμενο. Η απομυθοποίησή της και η στροφή προς την επιστήμη εντάσσονται στο γενικότερο εγχείρημα του Nietzsche να θεμελιώσει μια φιλοσοφία της νηφαλιότητας και της κριτικής σκέψης. Η τέχνη παύει να αποτελεί όχημα μεταφυσικής λύτρωσης και μετασχηματίζεται σε εργαλείο διαύγειας και αυτογνωσίας. Η λύτρωση που συνδέεται πλέον με την τέχνη δεν είναι σωτηριολογική αλλά κριτική: δεν υπόσχεται υπέρβαση της ύπαρξης, αλλά απελευθέρωση από τις ψευδαισθήσεις που την καθιστούν δυσβάστακτη. Αντί να δικαιώνει τον κόσμο αισθητικά, η τέχνη συμβάλλει στη νηφάλια αποδοχή του. Πρόκειται για ένα μεταβατικό στάδιο: αν και υποβαθμίζει την τέχνη σε σχέση με τη γνώση, προετοιμάζει το έδαφος για τη μεταγενέστερη, ώριμη σύλληψή της ως δημιουργικής δύναμης κατάφασης της ζωής, απαλλαγμένης πλέον από κάθε μεταφυσική αξίωση.

Κεφάλαιο Τρίτο

Η τέχνη ως κατάφαση στη ζωή και η αισθητοποίηση της ύπαρξης

Στην τρίτη περίοδο της νιτσεϊκής σκέψης, που αρχίζει με την *Χαρούμενη Επιστήμη* (1882), ο φιλόσοφος θα απομακρυνθεί από τη θετικιστική και κριτική του στάση απέναντι στην τέχνη, αλλά δεν θα πλησιάσει ξανά τη μεταφυσική οπτική που ανέδειξε στη *Γέννηση της τραγωδίας*. Επιχειρεί να υπερβεί το πάθος της αλήθειας που αναζητά με κάθε τίμημα τη γνώση και τα μεγάλα ζητήματα της «θέλησης για δύναμη», της «αιώνιας επιστροφής» και του «υπεράνθρωπου», αντικαθιστούν τον φωτισμένο νεωτερικό σκεπτικισμό. Η τέχνη αποκαθίσταται και αποκτά εξέχουσα θέση, επειδή εκφράζει μια θετική ζωτική δύναμη και παρέχει μοναδικές ενεργοποιήσεις (Pütz 2010, 15). Η τέχνη πλέον συνδέεται άμεσα με τη θέληση για δύναμη και νοείται ως ενεργητική μορφοποίηση του χάους της ύπαρξης. Ο καλλιτέχνης προβάλλεται ως πρότυπο δημιουργού αξιών, ενώ η ίδια η φιλοσοφία υιοθετεί καλλιτεχνικές μορφές έκφρασης. Η τέχνη γίνεται κατεξοχήν δύναμη επιβεβαίωσης της ζωής, ικανή να αντισταθεί στον μηδενισμό που απορρέει από την κατάρρευση των παραδοσιακών αξιών. Τώρα ο Nietzsche προχωρεί σε μιαν αισθητοποίηση της ύπαρξης: η τέχνη γίνεται τρόπος ύπαρξης, η ζωή εκλαμβάνεται ως ένα έργο τέχνης που ο άνθρωπος, ως άλλος καλλιτέχνης, δημιουργεί. Ο άνθρωπος δίνει ο ίδιος μορφή και νόημα στη ζωή του, και αυτή η αισθητική στάση απέναντι στη ζωή γίνεται η ανώτερη μορφή φιλοσοφικής ωριμότητας. Η ίδια η φιλοσοφία στα χέρια του Nietzsche μετατρέπεται σε καλλιτεχνική πράξη με αποκορύφωμα το *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*. Οι θεμελιώδεις έννοιες της νιτσεϊκής φιλοσοφίας αναπτύσσονται την περίοδο αυτή και συνδέονται ισχυρά με την τέχνη. Έτσι, η τέχνη ολοκληρώνεται ως θεμελιώδης συνιστώσα της φιλοσοφίας του, δικαιώνοντας την ύπαρξη βιωματικά και δημιουργικά.

3.1 Η παράδοση αξία του ψεύδους της αλήθειας και της επιστήμης και η τέχνη ως «καλή θέληση για φαινομενικότητα»

Κατά την τρίτη περίοδο της σκέψης του, ο Nietzsche απομακρύνεται από την απόλυτη ανάγκη για αλήθεια: «Η θέληση για αλήθεια, για ‘αλήθεια με κάθε τίμημα’, είναι κάτι που μας αηδιάζει. Θα έπρεπε να δείχνουμε περισσότερο σεβασμό προς την αιδώ με την οποία κρύβεται η φύση πίσω από αινίγματα και πολύχρωμες αβεβαιότητες» γράφει στην *Χαρούμενη επιστήμη* (Νίτσε 2010γ, 22). Και το επιβεβαιώνει αυτό στο *Πέρα από το καλό και το κακό*:

Κάτι μπορεί να είναι αληθινό και στον ύψιστο βαθμό επιζήμιο και επικίνδυνο· πράγματι, μπορεί να ανήκει στη θεμελιώδη φύση της ύπαρξης το ότι θα καταστρεφόταν εκείνος που θα έφτανε την πλήρη γνώση της. (Νίτσε, 2010ε)

Κατ' επέκταση, ο Nietzsche απομακρύνεται από το ιδανικό που είχε θέσει για την επιστήμη στο *Ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο* - ο επιστημονισμός του θα βρει τελικά την εφαρμογή του αργότερα, στην προσπάθειά του να εφαρμόσει τον δαρβινικό εξελικτισμό στην ιστορία, και ιδιαίτερα στην ιστορία της ηθικής· το βιβλίο του *Η γενεαλογία της ηθικής* (1887) έλκει την καταγωγή του από το *Ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο* (Hayman 2005, 332). Το πρόβλημα, μάλιστα, δεν είναι μόνο ότι οι επιστημονικές αλήθειες ενδέχεται να μην επανορθώσουν τα λάθη των προγενέστερων μεταφυσικών συστημάτων, αλλά ότι μπορούν να αφήσουν τους δημιουργούς του νέου πολιτισμού χωρίς κίνητρο, χωρίς λόγους να ζήσουν και να δημιουργήσουν. Ακόμη, αυτό που υποστηρίζει είναι ότι οι επιστήμες δεν μπορούν να λυτρώσουν τον άνθρωπο από τους πόνους και τις οδύνες της ύπαρξης, καθώς αυτές αποτελούν αναγκαίες συνθήκες για μια ολοκληρωμένη ζωή, και ότι τα σφάλματα συνιστούν δομικές συνθήκες της ανθρώπινης νόησης, αλλά και συνίστανται από επιστημονικές απλουστεύσεις.

Για αυτούς του λόγους είναι που η τέχνη θα πρέπει να αποκτήσει μια νέα σημασία, μεταθέτοντας το ενδιαφέρον της από την καθ' εαυτή αλήθεια στη δι' εαυτή φαινομενικότητα των πραγμάτων και επιτελώντας δύο καίριες λειτουργίες ζωτικής σημασίας: να ωραιοποιεί και να απαλύνει τις αφόρητες αλήθειες που αποκαλύπτει η επιστήμη, αποτρέποντας τη «ναυτία» και την αυτοκτονική τάση που μπορεί να γεννήσει η απογοητευμένη γνώση, και να ικανοποιεί την ανθρώπινη ανάγκη για πίστη στο νόημα της ζωής, χωρίς να καταφεύγει σε υπερβατικές ή μεταφυσικές εγγυήσεις. Η πλάνη της τέχνης δεν συνιστά εξαπάτηση, αλλά αναγκαία συνθήκη της ζωής (Ridley 2025, 1081) «για να μη χαθούμε από την αλήθεια» (Νίτσε 2014β, 490, §822).

Η πιο πάνω προσέγγιση θα οδηγήσει τον Nietzsche και σε μια εκ πρώτης όψεως παράδοξη θέση: η διανοητική εντιμότητα, δηλαδή η ειλικρινής και αμείλικτη αντιμετώπιση της αλήθειας, μας οδηγεί τελικά στο να εκτιμούμε, να καλλιεργούμε και να προστατεύουμε το ψεύδος και το λάθος ως όρους ζωής. Ωστόσο, δεν πρόκειται για άρνηση της αλήθειας, αλλά για ριζική αναθεώρηση της αξίας της. Η αλήθεια παύει να είναι ύψιστο κριτήριο και αξιολογείται πλέον με βάση τη σχέση της προς τη ζωή: το ερώτημα δεν είναι αν κάτι είναι αληθές, αλλά αν είναι ενισχυτικό ή επιβλαβές για την ύπαρξη. Σύμφωνα με τον Heidegger:

Η τέχνη και η αλήθεια είναι τρόποι του προοπτικού φαίνεσθαι. Η αξία του πραγματικού, όμως μετριέται με το κατά πόσον ανταποκρίνεται στην ουσία της πραγματικότητας, με το κατά πόσον πραγματώνεται το φαίνεσθαι, με το κατά πόσον ανυψώνει την πραγματικότητα. Η τέχνη ως εξύμνηση επιτυγχάνει μεγαλύτερη ανύψωση της ζωής από την αλήθεια ως παγίωση των επιφανομένων. (Heidegger 2011, 262)

Η τέχνη, λοιπόν, καθιστά τη ζωή υποφερτή ωραιοποιώντας και παραποιώντας τον κόσμο· όμως το πράττει με τη μέγιστη δυνατή οικονομία, ώστε να παραμένει συνεπής προς τη διανοητική εντιμότητα. Δεν αρνείται την αλήθεια, αλλά αρνείται την τυραννία της· δεν καταργεί το ψεύδος, αλλά το καθιστά συνειδητό, ελεγχόμενο και δημιουργικό. Με αυτόν τον τρόπο, η τέχνη καθίσταται η κατεξοχήν πρακτική μέσω της οποίας η ύπαρξη μπορεί να δικαιωθεί.

Ακόμη, η τέχνη μας βοηθά να αποδεχτούμε το γεγονός ότι η πλάνη είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής. Γράφει στη *Χαρούμενη επιστήμη*:

Αν δεν είχαμε εγκρίνει τις τέχνες κι αν δεν είχαμε επινοήσει αυτό το είδος της λατρείας του αναληθούς: τότε η κατανόηση της γενικής αναλήθειας και ψευδότητας που μας προσφέρει τώρα η επιστήμη –η κατανόηση ότι η ψευδαίσθηση και η πλάνη είναι όρος της γιγνώσκουσας και αισθανόμενης ενθάδε ύπαρξης –θα ήταν εντελώς ανυπόφορη. Η εντιμότητα θα μας οδηγούσε στην αηδία και στην αυτοκτονία. (Νίτσε 2010γ, 161)

Για τον φιλόσοφο «η δύναμη ενός πνεύματος μετριέται από το πόση αλήθεια μπορεί να αντέξει», δηλαδή σε ποιο βαθμό χρειάζεται την τέχνη, όπως σημειώνει στο *Πέρα από το καλό και το κακό* (Νίτσε 2010ε, 72). Και η ύστερη αισθητική του κυρίως αφιερώνεται στη διερεύνηση των διαφόρων καλλιτεχνικών μέσων που θα μπορούσαν να κάνουν τη ζωή υποφερτή. Με εξαίρεση, λοιπόν, μια σύντομη περίοδο στα τέλη της δεκαετίας του 1870, η θέση του Nietzsche είναι ότι υπάρχουν αλήθειες που είναι αδύνατο να τις αντέξουμε, και χρειαζόμαστε αισθητικά αντισώματα (Ridley 2007α, 5).

3.2 Η τέχνη ως ερέθισμα για και ως κατάφαση στη ζωή

«Η τέχνη και τίποτε άλλο από την τέχνη! Είναι το μεγάλο μέσο για να καταστεί δυνατή η ζωή, είναι η μεγάλη εκμαυλίστρια για ζωή, το μεγάλο ερέθισμα της ζωής» γράφει ο φιλόσοφος στη *Θέληση για δύναμη* (Νίτσε 2014β, 510, §853), αντιτιθέμενος στην αντίληψη περί τέχνης τόσο του Kant όσο και του Schopenhauer. Ο πρώτος υποστήριζε ότι το Ωραίο είναι αυτό που μας αρέσει ανεξαρτήτως επιθυμίας, χρησιμότητας ή ζωτικού συμφέροντος (Καντ, 2013), ενώ ο δεύτερος όριζε την τέχνη ως προσωρινή λύτρωση από τη θέληση για ζωή και ως ανάπαυλα από τον πόνο της ύπαρξης (Schopenhauer, 1969). Ο Nietzsche, όμως, προφανώς προτιμούσε τον ορισμό του Stendhal που ήθελε την ομορφιά

μονάχα ως μιαν «υπόσχεση ευτυχίας» (Νίτσε 2010στ, 148· Νεχαμάς, 2010). Έτσι, η τέχνη για τον Nietzsche καθίσταται το αντίθετο ενός «ανιδιοτελούς» εγχειρήματος: δεν θεραπεύει, δεν ηρεμεί, δεν μετουσιώνει, δεν καθιστά ανιδιοτελή, δεν αναστέλλει την επιθυμία, το ένστικτο, ούτε τη θέληση, αλλά είναι το μεθυστικό «διεγερτικό της θέλησης για δύναμη» και το σεξουαλικό «ερεθιστικό του βούλεσθαι». (Deleuze 2018, 178). Εκεί όπου ο Kant απονευρώνει την τέχνη μέσω της ανιδιοτέλειας και ο Schopenhauer τη μετατρέπει σε μέσο φυγής, ο Nietzsche τη συλλαμβάνει ως ενεργητική δύναμη κατάφασης, διέγερσης και δημιουργικής υπέρβασης της ύπαρξης που μεταμορφώνει (Νίτσε 2010δ, 95).

Ακόμη, ο Nietzsche βλέπει την τέχνη ως φάρμακο και βοηθητικό μέσο στην υπηρεσία της αναπτυσσόμενης, αγωνιζόμενης ζωής: προϋποθέτει πάντα τον πόνο και ανθρώπους που υποφέρουν. Ωστόσο, διακρίνει δύο ριζικά διαφορετικούς τύπους ανθρώπων που υποφέρουν, και κατ' επέκταση δύο αντίθετους τρόπους πρόσληψης και λειτουργίας της τέχνης. Γράφει χαρακτηριστικά στη *Χαρούμενη επιστήμη*:

Υπάρχουν όμως δύο είδη ανθρώπων που υποφέρουν: πρώτον, αυτοί που υποφέρουν από την πλησμονή της ζωής, που ζητούν μια διονυσιακή τέχνη και επίσης μια τραγική θεώρηση και κατανόηση της ζωής – και δεύτερον αυτοί που υποφέρουν από το φτώχισμα της ζωής και ζητούν γαλήνη, ακινησία, ακύμαντη θάλασσα, λύτρωση από τον εαυτό τους μέσω της τέχνης και της γνώσης, ή, αντίθετα, μέθη, σπασμούς, νάρκωση και τρέλα. (Νίτσε 2010γ, 355)

Έτσι, ο Nietzsche κρίνει τους καλλιτέχνες, και την τέχνη γενικότερα, σύμφωνα με αυτή τη θεμελιώδη για τη φιλοσοφία του διάκριση. Το ερώτημα, όπως τίθεται στο *Νίτσε εναντίον Βάγκνερ*, είναι το εξής: «έχει γίνει δημιουργικό εδώ το μίσος εναντίον της ζωής ή η περίσσεια ζωής;» (Νίτσε 2010ι, 85). Μια τέχνη που γεννιέται από άρνηση της ζωής ή από επιθυμία διαφυγής από την ύπαρξη, εντάσσεται στη λογική της παρακμής. Αντίθετα, η τέχνη που αναβλύζει από δύναμη, ακόμη και όταν πραγματεύεται τον πόνο, λειτουργεί ως μέσο ενδυνάμωσης και δικαίωσης της ζωής. Γράφει χαρακτηριστικά στη *Θέληση για δύναμη*: «Αυτό που είναι ουσιαστικό στην τέχνη είναι η τελειότητα της ύπαρξής της, η εκ μέρους της παραγωγή τελειότητας και πληρότητας, η τέχνη είναι κατ' ουσίαν κατάφαση, θεοποίηση της ενθάδε ύπαρξης» (Νίτσε 2014β, 490).

Έτσι, η τέχνη σε αυτή την τρίτη περίοδο της νιτσεϊκής σκέψης εκφράζει μια ενεργητική και βαθιά καταφατική στάση απέναντι στη ζωή που συνδέεται άρρηκτα με τη χαρά, το γέλιο, το παιχνίδι, την ελευθερία, τη δημιουργία και, τελικά, με την ικανότητα του ανθρώπου να λέει «Ναι» σε έναν κόσμο χωρίς υπερβατικά –καντιανού τύπου–

θεμέλια. Η βαθύτητα της τέχνης έγκειται στο ότι επιβεβαιώνει τη μεγάλη κλίμακας οικονομία που δικαιολογεί το προκαλούν φόβο, το κακό και το αμφισβητήσιμο (Νίτσε 2014β, 508). Μάλιστα, στη *Χαρούμενη επιστήμη* ο Nietzsche επαναφέρει την άποψη που είχε διατυπώσει στη *Γέννηση της Τραγωδίας* πως η ύπαρξη δικαιολογείται ως «αισθητικό φαινόμενο», αλλά πλέον την απαλλάσσει από κάθε μεταφυσική χροιά: «Ως αισθητικό φαινόμενο, η ενθάδε ύπαρξη είναι πάντα υποφερτή για μας, και η τέχνη μας δίνει μάτια και χέρια και, πάνω απ' όλα, την καλή συνείδηση που χρειάζεται για να μπορέσουμε να μετατρέψουμε τον εαυτό μας σε τέτοιο φαινόμενο» (Νίτσε 2010γ, 162).

Αυτό που πλέον ο φιλόσοφος υποστηρίζει είναι ότι οι καλλιτέχνες, δοξάζοντας τη ζωή, μας παρέχουν τη δυνατότητα να βλέπουμε με ευχαρίστηση τον εαυτό μας και να υπερπηδούμε ορισμένες ταπεινές λεπτομέρειες· αυτοί μας δίδαξαν «να εκτιμάμε τον ήρωα που κρύβεται μέσα σε κάθε άνθρωπο της καθημερινότητας και μας έμαθαν την τέχνη να βλέπουμε τον εαυτό μας σαν ήρωα από μακριά και, ας πούμε, απλοποιημένο και μεταμορφωμένο» (Νίτσε 2010γ, 122). Έτσι, μετατοπίζεται προς μια αισθητική που απορρίπτει τόσο τη βαριά μεταφυσική σοβαρότητα όσο και τον ασκητικό πεσιμισμό της άνευ όρων αναζήτησης της αλήθειας: «Χρειαζόμαστε μια τέχνη σκωπτική, ανάλαφρη, φευγαλέα, θεϊκά ατάραχη, θεϊκά τεχνητή τέχνη, που να ανεβαίνει σαν καθαρή φλόγα σ' έναν ανέφελο ουρανό». Απαραίτητη προϋπόθεση για μια τέτοια τέχνη είναι η ευδιαθεσία (Νίτσε 2010γ, 21).

Όπως σημειώνει στο *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα* (Νίτσε 2010δ, 95), η δημιουργία αποτελεί τη μεγάλη λύτρωση από τον πόνο και το αλάφρωμα της ζωής. Η τέχνη είναι η μόνη ανώτερη αντίθετη δύναμη προς κάθε θέληση για άρνηση της ζωής και αποτελεί μέσο λύτρωσης τόσο του ανθρώπου της γνώσης όσο και του ανθρώπου της δράσης, αλλά και εκείνου που υποφέρει (Νίτσε 2014β, 510). Η τέχνη, βέβαια, θα πρέπει να είναι εντελώς απαλλαγμένη από οποιαδήποτε ηθικότητα: «Ο αγώνας εναντίον του σκοπού στην τέχνη είναι πάντα ο αγώνας της ηθικοποιούσας τάσης στην τέχνη, εναντίον της υποταγής της τέχνης στην ηθική» ξεκαθαρίζει στο *Λυκόφως των ειδώλων* (Νίτσε 2010ζ, 95). Σε αντίθεση, μάλιστα, με τον Hegel, που πιστεύει πως η τέχνη είναι κάτι παρελθοντικό, που έχει ξεπεραστεί από τη θρησκεία και τη φιλοσοφία, ο ίδιος θεωρεί ότι είναι η θρησκεία και η φιλοσοφία που αποτελούν παρελθόν και ότι η τέχνη είναι που προσφέρει τη δυνατότητα να ξεπεραστεί ο μηδενισμός στον οποίο έχουν οδηγήσει. Για τον Nietzsche η

τέχνη είναι που δίνει μια υπόσχεση για το μέλλον (Freeman 2013, 52), έστω κι αν αυτή είναι μονάχα «μια υπόσχεση ευτυχίας».

Ο φιλόσοφος, μάλιστα, θα σημειώσει πως ο καλλιτέχνης προτιμά την φαινομενικότητα από την πραγματικότητα, αλλά στην περίπτωση του η «φαινομενικότητα» σημαίνει την πραγματικότητα για άλλη μια φορά, αλλά επιλεγμένη, ενισχυμένη και διορθωμένη. Όπως εξηγεί στο *Λυκόφως των ειδώλων*: «Ο τραγικός καλλιτέχνης δεν είναι πεσιμιστής –αντίθετα λέει ‘Ναι’ σε καθετί αμφίβολο και φοβερό, είναι διονυσιακός» (Νίτσε 2010ζ, 36). Βασικό συστατικό της μεγάλης τέχνης είναι η χαρούμενη επιστήμη και η ευγνωμοσύνη: «Οι επιβλητικοί καλλιτέχνες είναι εκείνοι που κάνουν τα πράγματα να επωφεληθούν από τη δική τους δύναμη και αυτολύτρωση: εκφράζουν την ενδότατη εμπειρία τους στο συμβολισμό κάθε έργου τέχνης που παράγουν –η δημιουργικότητά τους είναι ευγνωμοσύνη για το ότι υπάρχουν» σημειώνει στη *Θέληση για δύναμη* (Νίτσε, 2014β, 508). Γράφει χαρακτηριστικά ο Deleuze στο βιβλίο του *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*:

Το νόημα της κατάφασης μπορεί να αναδειχθεί μόνο αν λάβουμε υπόψη τα τρία ακόλουθα θεμελιώδη σημεία στη φιλοσοφία του Nietzsche: όχι το αληθινό, ούτε το πραγματικό, αλλά την [μεταξίωση των αξιών]. Όχι την κατάφαση ως μετάσταση, αλλά ως δημιουργία. Όχι τον άνθρωπο, αλλά τον υπεράνθρωπο ως νέα μορφή ζωής. Αν ο Nietzsche αποδίδει τόση σημασία στην τέχνη, είναι ακριβώς επειδή η τέχνη πραγματοποιεί όλο αυτό το πρόγραμμα: την πιο υψηλή δύναμη του ψεύδους, τη διονυσιακή κατάφαση ή το πνεύμα του υπερανθρώπου. (Deleuze 2018, 319)

Η πραγματοποίηση, όμως, όλου αυτού του προγράμματος, για τη δημιουργία αυτής της νέας μορφής ζωής αισθητικού τύπου, προϋποθέτει την επανεξέταση των δύο βασικών συστατικών της διονυσιακής κατάστασης ή του πνεύματος του υπερανθρώπου: της μέθης και της σεξουαλικότητας. Της μέθης για το ωραίο, αντίθετα με τον Kant (πρβλ. Heidegger 2011, 185), ως ευαρέσκειας ζωτικού συμφέροντος (πρβλ. Νίτσε, 2010ζ, 81· 2014β, 474) και της σεξουαλικότητας, αντίθετα με τον Schopenhauer, ως ενέργειας μορφοποίησης και κατάφασης του εαυτού (πρβλ. Νίτσε 2014β, 474, 478, 487).

3.3 Η τέχνη του εαυτού και η αισθητοποίηση της ύπαρξης

Ο Νεχαμάς στο βιβλίο του Νίτσε: *Η ζωή σαν λογοτεχνία* (2002) υπερασπίζεται την άποψη ότι ο Γερμανός φιλόσοφος έφερε την τέχνη του λόγου στο επίκεντρο της σκέψης και της ίδιας της ζωής του, βλέποντας τον κόσμο σαν ένα τεράστιο κείμενο ανοιχτό σε ερμηνείες, αλλά δημιουργώντας μέσω των κειμένων του έναν υποδειγματικό όσο και αμίμητο λογοτεχνικό χαρακτήρα. Αυτό, άλλωστε, δεν είναι τυχαίο στο βαθμό που στο ύστερο έργο

του η τέχνη μετατοπίζεται από το αντικείμενο στο υποκείμενο: ο ίδιος ο άνθρωπος καλείται να συγκροτήσει τον εαυτό του ως έργο τέχνης. Η κατάφαση της ζωής πραγματώνεται μέσω της μορφοποίησης των ενστίκτων, της πειθαρχίας των παθών και της δημιουργίας στυλ. Η τέχνη, σε αυτή τη φάση, ταυτίζεται με την αυτο-δημιουργία και την αυτο-θέσμιση αξιών, χωρίς αναφορά σε υπερβατικές αρχές. Ο Nietzsche στη *Χαρούμενη επιστήμη* υποστηρίζει πως η τέχνη μας προμηθεύει με τα αποθέματα που χρειαζόμαστε ώστε να μετατρέψουμε τους εαυτούς μας σε «αισθητικά φαινόμενα», και να μπορέσουμε να γίνουμε ανεκτοί τόσο στους εαυτούς μας όσο και στους άλλους (Nίτσε 2010γ, 242). Γράφει:

Να δώσεις στίλ στον χαρακτήρα σου – μια μεγάλη και σπάνια τέχνη! Ασκείται από εκείνους που επισκοπούν όλες τις δυνάμεις και τις αδυναμίες της φύσης τους κι ύστερα τις ενσωματώνουν σ' ένα καλλιτεχνικό σχέδιο ώσπου να φανεί η καθεμιά σαν τέχνη και σαν λογικό και να γοητεύουν τα μάτια ακόμη κι οι αδυναμίες. (Nίτσε 2010γ, 241)

Όπως εξηγεί και ο Ridley (2007α, 87) η τέχνη αυτή του αυτοσχηματισμού ασκείται υπό το πρόταγμα της «καλής διανοητικής συνείδησης»: οι ωραιοποιήσεις που συνεπάγεται δεν αποτελούν πράξεις αυταπάτης, αλλά τελούνται με τη μέγιστη δυνατή τιμιότητα απέναντι στην αλήθεια. Πρόκειται για μια πρακτική που απαιτεί ισχύ χαρακτήρα, καθώς προϋποθέτει την ικανότητα να αντικρίσει κανείς τον εαυτό του κατάματα και να αντέξει ότι αποκαλύπτεται. Ο «στυλίστας του εαυτού» έχει διδαχθεί από τους καλλιτέχνες την τέχνη της επιλογής, της σύνθεσης και της ενοποίησης των επιμέρους στοιχείων, έτσι ώστε να ολοκληρωθεί το έργο — το ποίημα της ίδιας του της ζωής. Δεν επιδιώκει την επινόηση μιας δεύτερης, φαντασιακής ύπαρξης. Το υλικό πάνω στο οποίο εργάζεται είναι ο ίδιος του ο χαρακτήρας, τον οποίο αναλαμβάνει να μορφοποιήσει δημιουργικά, χωρίς να τον αρνηθεί ή να τον αντικαταστήσει.

Πέραν, όμως, της ζωής του, που ο φιλόσοφος, όπως εξηγεί ο Νεχαμάς, κάνει λογοτεχνία, το ίδιο ακριβώς κάνει και με τη φιλοσοφία του: την κάνει τέχνη. Στις διαλέξεις του ως καθηγητής συχνά χρησιμοποιεί την αφήγηση και τον διάλογο σε πλατωνικό ύφος, ενώ στη *Χαραυγή* και στη *Χαρούμενη επιστήμη* κάνει δηλώσεις υποδύομενος έναν ρόλο. Εκεί, όμως, που η φιλοσοφία του καταγράφεται ολοκληρωμένα ως λογοτεχνία είναι στο *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα* (1883 – 1885), όπου η φιλοσοφική του σκέψη δεν εκτίθεται πλέον ως σύνολο εννοιών, αλλά με τρόπο ποιητικό και δραματικό· εικόνες, παραβολές και αφηγηματικές σκηνές με βιβλικό και προφητικό τόνο συνθέτουν το έργο του. Πρόκειται για μια εκστατική, ποιητική, προφητική, πνευματική

οδύσσεια στον σύγχρονο ηθικό κόσμο. Όπως τα ταξίδια του Οδυσσέα, του Σεβάχ του Θαλασσινού και του Γκιούλιβερ, το βιβλίο αποτελεί μια εκτεταμένη παραβολή που ασχολείται με τα ζητήματα του καιρού της (Prideaux 2018, 241). Ο Ζαρατούστρα προβάλλει ως αντι-Ιησούς, σωτήρας που κηρύττει την αυθυπέμβαση και προφητεύει ένα μέλλον όπου η ανθρωπότητα θα λυτρωθεί χωρίς θεϊκή βοήθεια (Hayman 2005, 435). Ο λόγος είναι ρυθμικός, έντονος και φορτισμένος, επιδιώκοντας να επενεργήσει όχι μόνο στη νόηση αλλά και στο συναίσθημα του αναγνώστη. Ο Nietzsche αργότερα έγραψε στο *Ίδε άνθρωπος* για το βιβλίο του: «Ολόκληρος ίσως ο *Ζαρατούστρα* μπορεί να θεωρηθεί μουσική· σίγουρα, μια από τις προϋποθέσεις του ήταν μια αναγέννηση της τέχνης του ακροάσθαι» (Νίτσε 2010θ, 112). Και, πράγματι, το έργο του Ζαρατούστρα μπορεί να μελετηθεί και ως μουσική σύνθεση (Πέτρου 2013, 101). Όπως εξηγεί και ο Polyakov (2024), ειδικότερα σε ό,τι αφορά το δεύτερο μέρος του *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα* μπορεί να θεωρηθεί ότι δημιουργήθηκε σύμφωνα με τις αρχές του συμφωνικού κύκλου της σονάτας. Παρόμοια θέση, αλλά για το έργο *Λυκόφως των ειδώλων*, είχε εκφράσει παλαιότερα και ο Gillespie (1988).

Ο Nietzsche, από την εποχή που ήταν ακόμη καθηγητής φιλολογίας, εξέφραζε την επιθυμία του σε σημειώματα (αυτά εκδόθηκαν μετά το θάνατό του) να μεταμορφωθεί ο φιλόλογος σε καλλιτέχνη, και πιο συγκεκριμένα σε ποιητή (Palumbo 2024, 454), και είχε την άποψη πως «ο φιλόλογος θα πρέπει αρχικά να είναι άνθρωπος για να κατορθώσει να γίνει δημιουργικός ως φιλόλογος» (Νίτσε 1875/1994). Αργότερα μίλησε και για το ιδανικό του φιλόσοφου-καλλιτέχνη. Στο *Πέρα από το καλό και το κακό* γράφει:

οι πραγματικοί φιλόσοφοι είναι διοικητές και νομοθέτες. Το 'γνωρίζουν' τους είναι δημιουργείν, το δημιουργείν τους είναι νομοθετείν, η θέλησή τους για αλήθεια είναι – θέληση για δύναμη. (Νίτσε 2010ε, 188)

Ο φιλόσοφος-καλλιτέχνης δεν αποκαλύπτει μια προϋπάρχουσα ουσία του κόσμου, αλλά τον ερμηνεύει και τον μορφοποιεί, αναλαμβάνοντας την ευθύνη της αξιακής νομοθέτησης. Η φιλοσοφία μετασχηματίζεται σε καλλιτεχνική πράξη ερμηνείας και διαμόρφωσης της ύπαρξης και ο φιλόσοφος σε δημιουργό αξιών και μορφών ζωής, ανάλογος με τον καλλιτέχνη που πλάθει το υλικό του. Όπως σημειώνει η Μιράσγεζι: «Η φιλοσοφία του Nietzsche είναι βίωμα, όπως δηλαδή και η τέχνη –μας καλεί να τη ζήσουμε όχι να τη διαβάσουμε» (Μιράσγεζι 2004, 51).

Σύμφωνα με τον Ridley ο Nietzsche στράφηκε στο καλλιτεχνικό ύφος με σκοπό να «ακουστεί»· πίστευε πως μέσω της τέχνης θα μπορούσε να μεταδώσει πιο εύκολα στους

αναγνώστες τις ιδέες -και κυρίως αυτή για το θάνατο του Θεού- στις οποίες εκείνοι ήταν πιθανό να εναντιωθούν αν τις παρουσίαζε με άλλη μορφή. Το γεγονός ότι επέλεξε την καλλιτεχνική μορφή ως μέσο έκφρασης είναι αποτέλεσμα των φιλοσοφικών του συμπερασμάτων σχετικά με τη δύναμη της τέχνης να επηρεάζει με τρόπους που είναι ανέφικτοι για τη φιλοσοφία όπως αυτή ασκείται συνήθως. Παρότι στη συνέχεια επέστρεψε στο προηγούμενο ύφος του, η σπουδαιότητα που απέδιδε στον *Ζαρατούστρα* για το υπόλοιπο της ζωής του δείχνει πως οι απόψεις του περί τέχνης που τον οδήγησαν να το γράψει παρέμειναν αναλλοίωτες (Ridley 2007α, 111).

Ο Nietzsche στο έργο του αυτό εξισώνει την αγάπη με την περιφρόνηση και, τέλος, με τη δημιουργία. Αυτά είναι τα τρία στοιχεία που συνιστούν το δώρο του Ζαρατούστρα: η αγάπη, η περιφρόνηση και η δημιουργία. Είναι τρία στοιχεία του ίδιου αδιάρρηκτου Εγώ· η εικόνα δηλαδή της βούλησης του καλλιτεχνικά δημιουργικού υποκειμένου. Ο Πέτρου σημειώνει: «Σύμφωνα με τον Ζαρατούστρα, η κάθε μεγάλη αγάπη βρίσκεται ψηλότερα από κάθε συμπόνια της: καθώς ότι αγαπά θέλει να το δημιουργήσει και αυτό που αγαπά είναι ο υπεράνθρωπος. Έτσι, η ανάγκη του καλλιτεχνικά δημιουργικού υποκειμένου είναι η δημιουργία ενός συνεχώς βελτιωμένου Εγώ, που να έχει την αισθητική εμπειρία του υπερανθρώπου» (Πέτρου 2007, 137). Ο ίδιος ο Nietzsche πίστευε ότι το *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα* ήταν το σημαντικότερο έργο του και παρά τη μυστικιστική περιπλοκότητά του, ή ίσως εξαιτίας της, έγινε το δημοφιλέστερο βιβλίο του (Prideaux 2018, 271).

Κεφάλαιο Τέταρτο

Η τέχνη ως χαρούμενη επιστήμη και λογοτεχνία

Καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφικής του ζωής, ο Nietzsche είχε πλάι του ως εμπνευστή-θεό, το θεό της έμπνευσης, της μανίας και της μέθης, το θεό Διόνυσο. Στο αρχικό του έργο θα μιλήσει για αυτόν κυρίως για να περιγράψει το ένα εκ των δύο βασικών συστατικών του πνεύματος της μουσικής (Νίτσε, 2010) αλλά και τον δικό του τρόπο της θέασης του κόσμου (Νίτσε, 2010α), ενώ στο ύστερο, αλλά κυρίως πριν την πνευματική του κατάρρευση, θα ταυτιστεί μαζί του και θα υπογράφει ως η φιλοσοφική περσόνα του θεού (Νίτσε 2014γ, 579). Ακόμη, σε ένα βιβλίο που σχεδίαζε να γράψει, αλλά δεν πρόλαβε, το τελευταίο μέρος του θα έφερε τον τίτλο «Διόνυσος: Η φιλοσοφία της αιώνιας επιστροφής» (Hayman 2005, 552).

Έτσι, εκτός από το νιτσεϊκό Διόνυσο της πρώτης περιόδου υπάρχει στο ύστερο έργο του ένας περισσότερο χαρούμενος θεός παρά θυμωμένος, που εκφράζει το πλεόνασμα της δύναμης και τη σοφία εκείνη που οδηγεί στην καλλιτεχνική κατάφαση της ζωής. Γράφει ο Deleuze στο *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*:

Ο Διόνυσος της *Γέννησης της τραγωδίας* «έλυνε» ακόμη την οδύνη και την οδηγούσε στην αρχέγονη ενότητα. Όμως, τώρα, ο Διόνυσος έχει επακριβώς συλλάβει το νόημα και την αξία των δικών του μεταμορφώσεων: είναι ο θεός για τον οποίο η ζωή δεν έχει ανάγκη να δικαιολογηθεί, για τον οποίο η ζωή είναι κατ' ουσίαν δίκαιη. Ο Διόνυσος καταφάσκει σε όλα όσα εμφανίζονται, «ακόμη και στην αβάστακτη οδύνη», και εμφανίζεται σε όλα όσα καταφάσκονται. (Deleuze 2018, 36)

Στο *Πέρα από το καλό και το κακό* ο Nietzsche αυτοχαρακτηρίζεται ως «ο τελευταίος μαθητής και μνημένος του Διόνυσου» (Νίτσε 210ε, 308). Εδώ πλέον το διονυσιακό αποκτά υπαρξιακή και ηθική διάσταση, ενώ στη συνέχεια θα συνδεθεί, όπως θα δούμε και σε επόμενες ενότητες του κεφαλαίου, με τον υπεράνθρωπο, το amor fati και την ιδέα της αιώνιας επιστροφής. Διονυσιακός είναι εκείνος που δέχεται τη ζωή όπως ακριβώς είναι και μπορεί να την επιθυμήσει ξανά και ξανά. Ακόμη, στο *Λυκόφως των ειδώλων* θα μας πει:

Ένα πνεύμα που έχει γίνει ελεύθερο στέκεται με χαρούμενη και γεμάτη εμπιστοσύνη μοιρολατρία μέσα στο όλο, με την πίστη πως μόνο το επιμέρους είναι απορριπτέο, πως μέσα στο σύνολο όλα σώζονται και επιβεβαιώνονται. Αλλά μια τέτοια πίστη είναι η ύψιστη όλων των πίστεων που μπορούμε να διανοηθούμε: τη βάφτισα με το όνομα Διόνυσος. (Νίτσε 2010ζ, 127)

Έτσι, ο Διόνυσος σταδιακά θα μεταμορφωθεί σε φιλόσοφο-καλλιτέχνη που καταφάσκει στη ζωή και που δικαιώνει την ίδια την ύπαρξη. Όπως γράφει ο Nietzsche: «Ο τραγικός καλλιτέχνης δεν είναι πεσιμιστής –αντίθετα λέει Ναι σε καθετί αμφίβολο και φοβερό, είναι διονυσιακός» (Νίτσε 2010ζ, 36). Στη συνέχεια του τέταρτου κεφαλαίου θα επιχειρήσουμε μια σύνδεση της νιτσεϊκής έννοιας της τέχνης με τις υπόλοιπες βασικές έννοιες που πραγματεύεται στα έργα κυρίως της τρίτης συγγραφικής του περιόδου, σε μιαν απόπειρα θεμελίωσης της άποψης ότι η αισθητική συνιστά βασικό συστατικό της ουσίας του νιτσεϊκού στοχασμού. Αυτός είναι και ο λόγος που σε αυτές τις τελευταίες ενότητες επιλέγω να αξιοποιήσω κυρίως την πρωτογενή βιβλιογραφία, συνδέοντάς την κάθε φορά με την ίδια την τέχνη.

4.1 Τέχνη και θάνατος του Θεού

Στη *Χαρούμενη Επιστήμη* γίνεται για πρώτη φορά αναφορά στο θάνατο του Θεού: «Ο Θεός είναι νεκρός! Ο Θεός παραμένει νεκρός! Κι εμείς τον σκοτώσαμε!» (Νίτσε 2010γ, 183 ή 165). Με αυτή τη διάσημη διακήρυξη ο Nietzsche δεν αναφέρεται απλώς στην απώλεια της θρησκευτικής πίστης, αλλά στην κατάρρευση ολόκληρου του μεταφυσικού πλαισίου που παρείχε νόημα, αλήθεια και ηθική βεβαιότητα στον δυτικό πολιτισμό. Ο Nietzsche επιτίθεται στον χριστιανισμό και στη χριστιανική ηθική· υποστηρίζει πως «η χριστιανική απόφαση να βρίσκει άσχημο και κακό τον κόσμο τον έκανε άσχημο και κακό» (Νίτσε 2010γ, 188). Ο πόλεμος εναντίον του χριστιανισμού θα συνεχιστεί σε ολόκληρο το έργο του, με αποκορύφωμα το βιβλίο του *Αντίχριστος*. Για το Nietzsche «η χριστιανική ηθική λέρωσε την αγνή, αθώα δυστυχία με την έννοια της αμαρτίας, αυτή την κατ' εξοχήν μορφή αυτοατίμωσης του ανθρώπου, που επινοήθηκε για να καταστήσει αδύνατη την επιστήμη, την κουλτούρα, κάθε ανάταση και ευγένεια του ανθρώπου» (Νίτσε 2010η, 91). Παρά το χτύπημα που επέφερε στο Χριστιανισμό, ο Nietzsche δεν στράφηκε ποτέ εναντίον του προσώπου του Χριστού, κι όταν βυθίστηκε στην τρέλα, ταυτίστηκε με τον Εσταυρωμένο (Μιράσγεζη 2004, 31).

Σε αυτό, λοιπόν, το ιστορικό και πνευματικό κενό που άφησε η θρησκεία, η τέχνη καλείται να αναλάβει έναν καθοριστικό ρόλο: γίνεται το προνομιακό πεδίο μέσα στο οποίο ο άνθρωπος μπορεί να δημιουργήσει νόημα χωρίς αναφορά σε υπερβατικές αρχές. Αυτό που διαπιστώνει ο Nietzsche είναι ότι ο χριστιανισμός, μεταθέτοντας το νόημα της ζωής σε έναν υπερβατικό κόσμο, υποβάθμισε την αισθητή πραγματικότητα και υπονόμωσε τη δυνατότητα μιας θετικής στάσης απέναντι στην ύπαρξη. Η τέχνη,

αντίθετα, δεν αναζητεί τη σωτηρία πέρα από τον κόσμο, αλλά προσφέρει μια αισθητική δικαίωση του γίνεσθαι, καθιστώντας τη ζωή ανεκτή και επιθυμητή ακόμη και μέσα στον πόνο και την τραγικότητά της.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η τέχνη αποκτά κεντρική σωτηριολογική λειτουργία, όχι πλέον με μεταφυσικούς όρους, αλλά ως κοσμική, ανθρώπινη απάντηση στον μηδενισμό και μέσο μετασχηματισμού της ύπαρξης, πρακτική δημιουργίας νοήματος χωρίς αναφορά σε υπερβατικές αλήθειες. Στο τελικό στάδιο της σκέψης του, η θρησκεία και η τέχνη εμφανίζονται ως δύο ανταγωνιστικοί τρόποι απόδοσης νοήματος στον κόσμο: η πρώτη ως μορφή άρνησης της ζωής, η δεύτερη ως κατεξοχήν μορφή κατάφασης της ύπαρξης. Εκεί όπου η θρησκεία υπόσχεται λύτρωση μέσω της άρνησης του κόσμου, η τέχνη προσφέρει λύτρωση εντός του κόσμου, μέσω της δημιουργίας μορφών που επιτρέπουν την κατάφαση ακόμη και στο τραγικό στοιχείο της ζωής. Η πολεμική ιαχή του Nietzsche στο *Τδε ο άνθρωπος* είναι ξεκάθαρη: «Ο Διόνυσος εναντίον του Εσταυρωμένου» (Νίτσε 2010θ, 161).

4.2 Τέχνη και αιώνια επιστροφή

Στη *Χαρούμενη Επιστήμη* βρίσκει την πρώτη έκφρασή της και η έννοια της «αιώνιας επιστροφής». «Αυτή τη ζωή, όπως την έζησες και όπως τη ζεις μέχρι τώρα, θα πρέπει να την ξαναζήσεις άλλη μια φορά κι αναρίθμητες ακόμη φορές» γράφει ο Nietzsche και ρωτά «το θέλεις αυτό άλλη μια φορά κι αναρίθμητες φορές ακόμη;». Θα ήταν αυτό το ερώτημα το μεγαλύτερο βάρος που θα βάραινε τις πράξεις σου; Ή, αντίθετα, πόσο καλός θα έπρεπε να γίνεις απέναντι στον εαυτό σου κι απέναντι στη ζωή ώστε να μην ποθείς τίποτε περισσότερο απ' αυτή την έσχατη αιώνια επιβεβαίωση και επισφράγιση; (Νίτσε 2010γ, 291).

Ο Nietzsche δεν προτείνει την αιώνια επιστροφή ως δόγμα ή κοσμολογική αρχή και δεν επιχειρήσε να την αποδείξει επιστημονικά, παρότι υποστήριζε ότι είναι «η πιο επιστημονική απ' όλες τις πιθανές υποθέσεις» (Hayman 2005, 393). Αντιθέτως, την παρουσιάζει ως νοητικό πείραμα, ως μια δοκιμασία ζωής, σκοπός της οποίας είναι να αναδείξει τη στάση του ανθρώπου απέναντι στη ζωή, στο παρόν και στη μοίρα του. Το ουσιώδες νόημα της αιώνιας επιστροφής είναι υπαρξιακό και αξιολογικό. Το ερώτημα που θέτει ο Nietzsche δεν είναι αν ο κόσμος πράγματι επαναλαμβάνεται, αλλά αν ο άνθρωπος θα μπορούσε να αποδεχθεί τη ζωή του έτσι ώστε να επιθυμεί την αέναη

επανάληψή της. Η υπόθεση ότι κάθε στιγμή της ύπαρξης θα επιστρέφει αιώνια λειτουργεί ως το ύψιστο κριτήριο για το κατά πόσο η ζωή βιώνεται ως κάτι που αξίζει να βιωθεί. Όποιος αντιδρά με τρόπο μπροστά σε αυτή την προοπτική, αποκαλύπτει μια στάση άρνησης απέναντι στη ζωή· όποιος, αντίθετα, μπορεί να πει «ναι», εκφράζει την ανώτατη μορφή κατάφασης της ύπαρξης.

Ποιος είναι, όμως, ο τρόπος εκείνος της ζωής που κάνει τη ζωή άξια να βιωθεί; Σε αυτό το ερώτημα ο φιλόσοφος επιστρέφει και πάλι στην τέχνη, καθώς η τέχνη αποτελεί την κατεξοχήν δύναμη μετασχηματισμού του πόνου σε νόημα. Η ζωή, όπως επανέρχεται αιώνια, περιλαμβάνει αναγκαστικά οδύνη, απώλεια και ματαιώση. Χωρίς την τέχνη, η αιώνια επιστροφή θα σήμαινε την ατέρμονη επανάληψη του πόνου· με την τέχνη, όμως, η επανάληψη μετατρέπεται σε αντικείμενο κατάφασης. Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν αναιρεί το αρνητικό στοιχείο της ζωής, αλλά το ενσωματώνει σε ένα μορφοποιημένο σύνολο, καθιστώντας το αναγκαίο και, τελικά, επιθυμητό. Η τέχνη, υπό αυτή την έννοια, δεν προσφέρει παρηγοριά, αλλά δικαίωση. Έτσι, η αιώνια επιστροφή και η τέχνη συνδέονται: η πρώτη θέτει το πιο ακραίο υπαρξιακό ερώτημα, ενώ η δεύτερη προσφέρει έναν τρόπο εκπλήρωσής του. Καταληκτικά, η αιώνια επιστροφή και η τέχνη συγκλίνουν στο ύστατο φιλοσοφικό συμπέρασμα του Nietzsche: η ύπαρξη μπορεί να δικαιωθεί μόνο αισθητικά. Μόνο μια ζωή βιωμένη ως έργο τέχνης μπορεί να θελήσει την αιώνια επανάληψή της.

4.3 Τέχνη και Amor fati

Γράφει ο Nietzsche στη *Χαρούμενη επιστήμη*:

Θέλω να μαθαίνω όλο και περισσότερο να βλέπω ως ωραίο αυτό που είναι αναγκαίο στα πράγματα – έτσι θα γίνω ένας από κείνους που κάνουν ωραία τα πράγματα. Amor fati [αγάπη της μοίρας]: ας είναι αυτή η αγάπη μου από δω και πέρα! Δεν θέλω να κηρύξω πόλεμο εναντίον αυτού που είναι άσχημο. Δεν θέλω να κατηγορώ, δεν θέλω να κατηγορώ ούτε εκείνους που κατηγορούν. Να κοιτώ αλλού: αυτή ας είναι η μόνη μου άρνηση! Και με δυο λόγια: θέλω να είμαι, σε κάθε περίπτωση, ένας άνθρωπος που λέει μόνο Ναι! (Νίτσε 2010γ, 230)

Αργότερα, στο *Ιδεο ο Άνθρωπος*, το διατυπώνει ως εξής:

Η φόρμουλα μου για το μεγαλείο στον άνθρωπο είναι η amor fati [αγάπη της μοίρας]: να μη θέλει κανείς να έχει τίποτα διαφορετικό, ούτε μπροστά του ούτε πίσω του ούτε στους αιώνες των αιώνων. Όχι μόνο να αντέχει το αναγκαίο, κι ακόμη λιγότερο να το κρύβει, αλλά και να το αγαπά...» (Νίτσε 2010θ, 67)

Ο Deleuze μας εξηγεί:

Αυτό που ο Nietzsche αποκαλεί αναγκαιότητα (πεπρωμένο) δεν είναι ποτέ η κατάργηση, αλλά ο συνδυασμός του ίδιου του τυχαίου. Η αναγκαιότητα επιβεβαιώνεται από το τυχαίο τόσο, όσο το τυχαίο είναι το ίδιο το επιβεβαιωμένο. Διότι δεν υπάρχει παρά ένας μόνο συνδυασμός του τυχαίου ως τέτοιου, ένας μόνο τρόπος που συνδυάζει όλα τα μέλη του τυχαίου, τρόπος που είναι όπως το εν του πολλαπλού, δηλαδή αριθμός ή αναγκαιότητα. Υπάρχουν πολλοί αριθμοί, ανάλογα με τις αύξουσες ή φθίνουσες πιθανότητες, όμως ένας μόνον αριθμός του τυχαίου ως τέτοιου, ένας μόνο μοιραίος αριθμός που να συνενώνει όλα τα θραύσματα του τυχαίου, όπως και το μεσημέρι συναθροίζει όλα τα σκόρπια μέλη του μεσονυκτίου. (Deleuze 2018, 53)

Με τον όρο *amor fati* ο Nietzsche εννοεί την ικανότητα του ανθρώπου να λέει ναι σε ότι του συμβαίνει, όχι μόνο στα ευχάριστα αλλά και στον πόνο, στην αποτυχία και στη φθορά. Δεν πρόκειται για μοιρολατρική παραίτηση απέναντι στα γεγονότα της ζωής, αλλά για μια ενεργητική και δημιουργική στάση, η οποία συνίσταται στην άνευ όρων κατάφαση της ύπαρξης στο σύνολό της. Ότι είναι αναγκαίο, δεν πληγώνει (Nίτσε 2010θ, 147). Όπως εξηγεί και ο Huddleston (2025) η αγάπη για το πεπρωμένο σημαίνει ότι ο άνθρωπος δεν επιθυμεί τίποτε διαφορετικό - ούτε στο παρελθόν, ούτε στο μέλλον, ούτε στο αιώνιο. Ο Nietzsche προτείνει την κατάφαση της ίδιας της ζωής όπως είναι, χωρίς μεταφυσικά καταφύγια, χωρίς νοσταλγία για το «αλλιώς». Το *amor fati* συνδέεται μάλιστα στενά και με την έννοια της αιώνιας επιστροφής· συνιστά την εσωτερική προϋπόθεση μιας καταφατικής απάντησης στην πρόκληση της αιώνιας επιστροφής. Μόνον όποιος αγαπά τη μοίρα του μπορεί θελήσει την αιώνια επιστροφή. Έτσι, το *amor fati* λειτουργεί ως υπαρξιακό κριτήριο μέτρησης της δύναμης της ζωής.

Πως είναι, όμως, που συνδέεται η νιτσεϊκή έννοια της τέχνης με αυτήν της αγάπης για το πεπρωμένο; Αν, λοιπόν, δεχθούμε το γεγονός ότι κατάφαση στη ζωή δεν σημαίνει ούτε καταφυγή σε μεταφυσικά είδωλα, αλλά ούτε και αναζήτηση διαφυγής από τη στιγμή του τώρα, τότε η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως μηχανισμός αναστοχασμού και επιβεβαίωσης της βιωμένης εμπειρίας της στιγμής. Υπό αυτή την οπτική, το *amor fati* συνιστά μια κατεξοχήν καλλιτεχνική στάση απέναντι στη ζωή: ο άνθρωπος καλείται να βιώσει και να αξιολογήσει την ύπαρξή του όπως ένα έργο τέχνης, του οποίου ακόμη και τα «σκοτεινά» στοιχεία είναι αναπόσπαστα από την ενότητά του. Το *amor fati*, λοιπόν, δεν θα μπορούσε να πραγματωθεί χωρίς την καλλιτεχνική διάσταση της ύπαρξης: μονάχα εκεί όπου η ζωή βιώνεται αισθητικά μπορεί να αγαπηθεί στο σύνολό της. Μέσω αυτού, η τραγικότητα της ζωής δεν αναιρείται, αλλά μεταμορφώνεται, και η ύπαρξη καθίσταται άξια όχι παρά τον πόνο της, αλλά ακριβώς εξαιτίας του. Ακόμη, όπως υποστηρίζει ο Nietzsche, η τέχνη αποτελείται από περιορισμούς και όρια που ο καλλιτέχνης οφείλει να αποδεχτεί· έτσι, το να ζεις σύμφωνα με τον καλλιτεχνικό τρόπο του βίου, αλλά και

σύμφωνα με τη διονυσιακή κοσμοθέαση, σημαίνει να αποδέχεσαι την αναγκαιότητα ως μια αναπόσπαστη συνθήκη της ανθρώπινης δράσης (Ridley 2007α, 214). Η τέχνη έχει τη δύναμη να δέχεται τα πάντα ως αναγκαία και αθώα, αφού μέσα στην πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας λαμβάνει χώρα η ύψιστη αποδοχή, όπως ακριβώς συμβαίνει με το *amor fati*.

4.4 Τέχνη και θέληση για δύναμη

«Όπου βρήκα το ζων, εκεί βρήκα θέληση για δύναμη... Μόνον εκεί που είναι ζωή, είναι επίσης και θέληση: όχι όμως θέληση για ζωή, αλλά θέληση για δύναμη» γράφει ο Nietzsche στο *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα* (Νίτσε 2010δ, 170). Σύμφωνα με τον φιλόσοφο: «Ένα ζωντανό πράγμα επιθυμεί πάνω απ' όλα να διαχύσει τη ρώμη του – η ίδια η ζωή είναι θέληση για δύναμη» (Νίτσε 2010ε, 34). Για τον Nietzsche, η θέληση για δύναμη είναι η εσωτερική ορμή της ζωής να αυξάνει, να επεκτείνεται, να υπερβαίνει τον εαυτό της και να μορφοποιεί τον κόσμο. Κάθε ζωντανό ον δεν επιδιώκει απλώς να επιβιώσει, αλλά να εκφράσει τη δύναμή του.

Η ζωή, υπό αυτή την έννοια, δεν σημαίνει απλώς συντήρηση, αλλά και δημιουργική υπέρβαση. Ο Nietzsche συλλαμβάνει την πραγματικότητα ως δυναμικό πεδίο συγκρουόμενων δυνάμεων, ενώ για αυτόν ο κόσμος δεν διέπεται από σταθερές ουσίες ή τελικούς σκοπούς, αλλά από σχέσεις δυνάμεων σε διαρκή αγώνα, η πραγματικότητα είναι ένα γίνεσθαι δυνάμεων, χωρίς υπερβατικό νόημα. Έτσι, η έννοια της θέλησης για δύναμη αποκτά ιδιαίτερη σημασία στη νιτσειϊκή γενεαλογία της ηθικής, καθώς οι ηθικές αξίες δεν έχουν υπερβατική ή θεϊκή προέλευση, αλλά αποτελούν εκφράσεις συγκεκριμένων μορφών δύναμης. Όπως σημειώνει στο *Πέρα από το καλό και το κακό*, η λεγόμενη «ηθική των κυρίων» αναδύεται από μια ισχυρή, καταφατική θέληση για δύναμη, η οποία δημιουργεί αξίες που επιβεβαιώνουν τη ζωή, τη δύναμη και τη δημιουργικότητα, ενώ αντιθέτως, η «ηθική των δούλων», και κυρίως η χριστιανική ηθική, συνιστά μια αντιδραστική μορφή θέλησης για δύναμη, η οποία, αδυνατώντας να εκφραστεί άμεσα, μεταστρέφεται σε μνησικακία και ηθικοποιεί την αδυναμία (Νίτσε 2010ε, 269).

Στη φιλοσοφία του Nietzsche η τέχνη αποτελεί πρωταρχική εκδήλωση της θέλησης για δύναμη. Η τέχνη είναι ο κατεξοχήν τρόπος με τον οποίο η ζωή, ως θέληση για δύναμη, μορφοποιεί, ερμηνεύει και καταφάσκει τον εαυτό της. Καταρχάς, η τέχνη νοείται από τον Nietzsche ως ενεργητική δύναμη μορφοποίησης. Η καλλιτεχνική

δημιουργία αποτελεί ακριβώς αυτή τη διαδικασία: μετασχηματισμό του πόνου, της σύγκρουσης και της αβεβαιότητας σε αισθητικά νοήματα. Μέσω της τέχνης, η ζωή δεν αποκρύπτει το τραγικό της στοιχείο, αλλά το αναλαμβάνει δημιουργικά. Η τέχνη καθίσταται πλέον η καθαρότερη ψυχολογική έκφραση της θέλησης για δύναμη. Η αισθητική εμπειρία μας τοποθετεί σε μια κατάσταση που μοιάζει με το θριαμβευτικό «ναι» του δυνατού, που γιορτάζει την ίδια του τη δύναμη (Stoll 2025, 570). Όπως εξηγεί και η Μιράσγεζι, όπου ανθεί η τέχνη, εκεί η θέληση για δύναμη βρίσκεται στο ανώτερο επίπεδο, ενώ όπου η τέχνη καταρρέει, η βούληση για δύναμη βυθίζεται στην παρακμή (Μιράσγεζι 2004, 102).

Στη βάση αυτού του σκεπτικού είναι που ο Nietzsche, όταν συζητά αναφορικά με το καλλιτεχνικό δημιουργικό υποκείμενο, υπερασπίζεται την άποψη ότι αυτό δεν είναι παθητικός μιμητής της πραγματικότητας, αλλά δημιουργός αξιών και προοπτικών, που επιβάλλει τη δική του ερμηνεία στον κόσμο. Έτσι, η καλλιτεχνική πράξη ταυτίζεται με την ικανότητα να λέει κανείς «ναι» στη ζωή, ακόμη και όταν αυτή εμφανίζεται ως πόνος και αντίφαση. Γράφει ο Deleuze:

Η θέληση για δύναμη δεν είναι η δύναμη, αλλά το διαφορετικό στοιχείο που καθορίζει ταυτόχρονα τον συσχετισμό των δυνάμεων (ποσότητα) και την αντίστοιχη ποιότητα των εν συσχετισμών δυνάμεων. Στο στοιχείο αυτό της διαφοράς εκδηλώνεται και αναπτύσσεται η κατάφαση ως δημιουργός. Η θέληση για δύναμη είναι η αρχή της πολλαπλής κατάφασης, η δωρήτρια αρχή ή η αρετή που δίνει. (Deleuze 2018, 336)

Ακόμη, όπως μας λέει ο Heidegger στον δικό του *Νίτσε*:

Η τέχνη με την ευρύτατη έννοια, ως το δημιουργικό στοιχείο, είναι ο θεμελιώδης χαρακτήρας του όντος. Κατά συνέπεια, η τέχνη με τη στενότερη έννοια είναι η ύψιστη μορφή της θέλησης για δύναμη. Η θέληση για δύναμη καθίσταται πραγματικά ορατή με αφετηρία την τέχνη και ως τέχνη. Η θέληση για δύναμη όμως, είναι το θεμέλιο επί του οποίου οφείλει να ερείδεται κάθε μελλοντική αξιοθεσία –η αρχή της νέας αξιοθεσίας έναντι αυτής που προηγήθηκε. Η προηγούμενη αξιοθεσία διεπόταν από τη θρησκεία, την ηθική και τη φιλοσοφία. Επομένως, όταν η θέληση για δύναμη έχει την ύψιστη μορφοδομή της στην τέχνη, η νέα συσχέτιση της θέλησης με τη δύναμη πρέπει να έχει την αφετηρία της στην τέχνη. (Heidegger 2011, 140)

4.5 Τέχνη και υπεράνθρωπος

Στο *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα* ο Nietzsche αφήνει τον κήρυκα του ολέθρου (Τζαβάρας, 1985-86) να διακηρύξει:

Σας διδάσκω τον υπεράνθρωπο. Ο άνθρωπος είναι κάτι που πρέπει να ξεπεραστεί. Ο υπεράνθρωπος είναι το νόημα της γης. Ο άνθρωπος είναι ένα σκοινί, τεντωμένο ανάμεσα στο ζώο και στον υπεράνθρωπο –ένα σκοινί πάνω από μια άβυσσο. (Νίτσε 2010δ, 18)

Ο υπεράνθρωπος αποτελεί για τον Nietzsche ένα ιδεώδες ύπαρξης και αυθυπέρβασης, είναι ο άνθρωπος που ξεπερνά τον εαυτό του, δημιουργεί τις δικές του αξίες και καταφάσκει στη ζωή. Μετασχηματίζει τη θέληση για δύναμη σε συνειδητή αυτοδημιουργία· δεν υπακούει σε προϋπάρχοντες ηθικούς κανόνες, αλλά αναλαμβάνει ο ίδιος την ευθύνη της αξιολογικής δημιουργίας. Ο υπεράνθρωπος δεν συγκροτείται ως στατικός τύπος ανθρώπινης τελείωσης, ούτε ως βιολογικά ή πολιτικά ανώτερη μορφή, αλλά ως δυναμική διαδικασία αυθυπέρβασης, που επιδιώκει να εκφράσει το μέγιστο των δυνατοτήτων του, και «να γίνει αυτός που είναι» (Νίτσε 2010γ, 227).

Καθίσταται έτσι φανερό ότι ο υπεράνθρωπος λειτουργεί ως καλλιτέχνης-μορφοποιητής της ζωής του, που αντί να μεμψιμοιρεί για την τραγικότητα της ζωής την μεταπλάθει αισθητικά, φωτίζοντας με τρόπο απολλώνιο το χάος της διονυσιακής του εμπειρίας. Κατά τον τρόπο αυτό, η ανθρώπινη ζωή γίνεται ένα δια βίου έργο τέχνης, όπως προείπαμε στην ενότητα 3.3 η ζωή η ίδια γίνεται λογοτεχνία (Νεχαμάς, 2002), και ο υπεράνθρωπος συγγραφέας της ζωής διαμορφώνει μian αισθητική ηθική, σύμφωνα με την οποία το νόημα της ζωής δεν ανακαλύπτεται, αλλά ούτε και είναι κανονιστικό, αλλά δημιουργείται κατά το γίνεσθαι. Ο υπεράνθρωπος, έτσι, είναι τόσο ο καλλιτέχνης όσο και το καλλιτέχνημα (Moore 2002, 126)· και κάθε παροντικό καλλιτέχνημα δεν είναι τίποτα περισσότερο από μian ακόμη αναβαθμίδα της δεδομένης πραγματικότητας, την οποία θα πρέπει την επόμενη στιγμή ο διονυσιακός καλλιτέχνης να υπερβεί, δημιουργώντας την επόμενη εικόνα του αυθεντικού του εαυτού.

Επίλογος

Η τέχνη, όπως έγινε φανερό, αποτελεί ένα ουσιαστικό ζήτημα στη φιλοσοφία του Nietzsche· ο φιλόσοφος ασχολήθηκε σε βάθος με την τέχνη σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, προχωρώντας σε σημαντικές αναθεωρήσεις μέχρι να διαμορφώσει την τελική του αντίληψη περί αυτής. Στην πρώιμη περίοδο της σκέψης του, με τη *Γέννηση της τραγωδίας*, και υπό την επιρροή του Schopenhauer και του Wagner, η τέχνη εκλαμβάνεται ως ένα μέσο μεταφυσικής λύτρωσης, που προσφέρει μια αισθητική δικαίωση της ύπαρξης, μετατρέποντας τον πόνο σε μορφή και νόημα. Ο άνθρωπος δεν σώζεται από τον πόνο, αλλά συμφιλιώνεται μαζί του, αναγνωρίζοντάς τον ως αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής. Η τέχνη λογίζεται ως δύναμη που καθιστά βιώσιμη την αλήθεια, που είναι αδύνατον να γίνει ανεκτή αν παρουσιαστεί γυμνή και χωρίς μεσολάβηση. Στην δεύτερη περίοδο, που ορίζεται από τα έργα *Παράκαιροι στοχασμοί*, *Ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο* και *Χαραυγή*, ο φιλόσοφος, περνά σε μια πιο θετικιστική στάση απέναντι στο γίνεσθαι και απομακρύνεται τόσο από τον Wagner όσο και από τον Schopenhauer, γεγονός που σαφώς επηρέασε τη στάση του απέναντι στην τέχνη. Απορρίπτει ρητά τη μεταφυσική θεμελίωση της τέχνης, η οποία πλέον ερμηνεύεται ως προϊόν συγκεκριμένων ιστορικών και ψυχολογικών συνθηκών. Τώρα πιστεύει πως η αλήθεια για τον κόσμο, όπως αποκαλύπτεται από τη σύγχρονη επιστήμη, είναι κάτι που πρέπει να αγκαλιαστεί. Η τέχνη δεν υπόσχεται υπέρβαση της ύπαρξης, αλλά απελευθέρωση από τις ψευδαισθήσεις που την καθιστούν δυσβάστακτη· αντί να δικαιώνει τον κόσμο αισθητικά, η τέχνη συμβάλλει στη νηφάλια αποδοχή του. Στην τρίτη περίοδο, που ξεκινά με τη *Χαρούμενη Επιστήμη*, η τέχνη αποκτά θεμελιώδη σημασία στη σκέψη του Nietzsche. Η αλήθεια παύει να είναι ύψιστο κριτήριο και αξιολογείται πλέον με βάση τη σχέση της προς τη ζωή: το ερώτημα δεν είναι αν κάτι είναι αληθές, αλλά αν είναι ενισχυτικό ή καταστροφικό για την ύπαρξη. Είναι η τέχνη που λειτουργεί ως «καλή θέληση για φαινομενικότητα», η οποία προσφέρει τη λύση απέναντι στις αβάσταχτες αλήθειες της ζωής. Η τέχνη εκφράζει μια ενεργητική και βαθιά καταφατική στάση απέναντι στη ζωή, γίνεται η κατεξοχήν δύναμη επιβεβαίωσης της ζωής· αποτελεί ένα ερέθισμα της θέλησης και της επιθυμίας για ζωή και λειτουργεί ως μέσο ενδυνάμωσης και δικαίωσής της· τώρα συνδέεται με τη μέθη και τη σεξουαλικότητα· δεν καταργεί τον πόνο, αντίθετα, τον προϋποθέτει ως αναγκαία συνθήκη της ύπαρξης και ως αφετηρία κάθε δημιουργικής υπέρβασης. Η αισθητικοποίηση της ύπαρξης και η τέχνη του εαυτού αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα: ο άνθρωπος δημιουργεί τον εαυτό του και τη ζωή του ως καλλιτέχνης, καθορίζοντας ο ίδιος τις αξίες και το

νόημα, χωρίς αναφορά σε υπερβατικές αρχές. Η ίδια η φιλοσοφία στα χέρια του Nietzsche μετατρέπεται σε καλλιτεχνική πράξη με αποκορύφωμα το *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*.

Στο βαθμό τώρα που τόσο η φιλοσοφία του Nietzsche όσο και η ζωή του έχουν αισθητικό υπόβαθρο, αισθητική διάσταση αποκτούν και όλες οι βασικές έννοιες στο έργο του. Έτσι, μετά τον θάνατο του Θεού και τη μη αποδοχή των μεταφυσικών εγγυήσεων, η τέχνη είναι αυτή που καλείται να λυτρώσει τον τραγικό άνθρωπο, επιβεβαιώνοντας την ύπαρξη καθαυτή. Στον βαθμό, μάλιστα, που αυτή η επιβεβαίωση μπορεί να συντείνει και στη δικαίωσή της, θα πρέπει να πάρουμε τη ζωή στα χέρια μας και να την κάνουμε έργο τέχνης, ικανό να βιώνεται με χαρά την κάθε στιγμή και για πάντα. Άλλωστε, αυτό ακριβώς σημαίνει και το *amor fati*: την αγάπη του πεπρωμένου. Για να επιτευχθεί, όμως, το επιθυμητό ζητούμενο απαιτείται να αγαπήσουμε δυνατά αυτό που είμαστε ή, καλύτερα, αυτό που θέλουμε να γίνουμε. Ο καλλιτέχνης - φιλόσοφος, κατά την πράξη της δημιουργίας, προσεγγίζει το πρότυπο του υπερανθρώπου, του ανθρώπου που συνεχώς υπερβαίνει τόσο τη δεδομένη πραγματικότητα όσο και τον ίδιο του τον εαυτό και θέτει νέες αξίες. Τέλος, το διονυσιακό συνδέεται με την τέχνη ως μέσο υπαρξιακής λύτρωσης και δημιουργίας νοήματος· και τα δύο αποτελούν μορφές ενεργητικής και δημιουργικής κατάφασης της ζωής. Έτσι, η τέχνη αναδεικνύεται σε θεμελιώδη άξονα της φιλοσοφίας του Nietzsche, δικαιώνοντας την ύπαρξη μέσω της δημιουργίας. Το νιτσεϊκό αίτημα για μια καλλιτεχνική θεώρηση της ζωής αποκτά ιδιαίτερη σημασία στη σύγχρονη εποχή, όπου η αναζήτηση νοήματος παραμένει το ζητούμενο.

Βιβλιογραφία

- Anthony, Z. (2024). Art that works. Nietzsche's Figures of Suffering. *Crosscurrents*, Vol. 74, No. 2, 172-189.
- Clark, M. (1990). *Nietzsche on Truth and Philosophy*. Cambridge University Press.
- Dannhauser, W. J. (1974). *Nietzsche's View of Socrates*. Cornell University Press.
- Deleuze, G. (2018). *Ο Νίτσε και η Φιλοσοφία*, μτφρ. Γ. Σπανός. Πλέθρον.
- Freeman, T. (2013). The Shimmering Shining, *Comparative and Continental Philosophy*, 5:1, 49-66.
- Gillespie, M. A. (1988). Nietzsche's Musical Politics, στο *Nietzsche's New Seas: Explorations in Philosophy, Aesthetics and Politics*, επ. M. A. Gillespie & T. B. Strong. The University of Chicago Press, σσ. 117-149.
- Hayman, R. (2005). *Friedrich Nietzsche. Η Τραγική Ζωή μιας Μεγαλοφυΐας*, μτφρ. Μ. Αναγνώστου. Νεφέλη.
- Heidegger, M. (2011). *Νίτσε. Η Βούληση για Ισχύ ως Τέχνη*, μτφρ. Γ. Ηλιόπουλος. Πλέθρον.
- Huddleston, A. (2020). Nietzsche's aesthetics. *Philosophy Compass*, Vol. 15, No. 11, 1-10.
- Huddleston, A. (2025). Nietzsche on *Amor Fati*, *AGPh*, 107(4), 706-730.
- Kaufmann, W. (1974). *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton University Press.
- Klein, W. (1997). *Nietzsche and the Promise of Philosophy*. State University of New York Press.
- Moore, G. (2002). Art and Evolution: Nietzsche's Physiological Aesthetics, *British Journal for the History of Philosophy*, 10:1, 109-126.
- Nussbaum, M. C. (1998). The transfigurations of intoxication: Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus στο *Nietzsche, philosophy and the arts*, επ. S. Kemal, I. Gaskell & D. W. Conway. Cambridge University Press, σσ. 36- 69.

- Palumbo, N. (2024). Science, Life, and Art in Nietzsche's Notes for 'We Philologists', *International Journal of the Classical Tradition*, 31(4), 443–459.
- Polyakov, V. (2024). The Composition of the third part of Nietzsche's Work "Thus Spoke Zarathustra..." (To the 180th anniversary of the birth of Friedrich Nietzsche and the 140th anniversary from the time the work was written). *European Philosophical and Historical Discourse*, 10, 3, 14-31.
- Prideaux, S. (2018). Φρίντριχ Νίτσε, «Δεν είμαι άνθρωπος, είμαι δυναμίτης»: Η βιογραφία, μτφρ. Ν. Μπούρη. Πατάκη.
- Pütz, P. (2010). Εισαγωγή. Νίτσε, Φ. 2010. *Χαραυγή*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Ridley, A. (2007). Nietzsche on Art and Freedom. *European Journal of Philosophy*, 15:2, 204–224.
- Ridley, A. (2007α). *Nietzsche on Art*. Routledge.
- Ridley, A. (2025). Nietzsche on art as the good will to appearance. *Philosophy and Phenomenological Research*, 110, 1071–1082.
- Schopenhauer, A. (1969). *The World as Will and Representation*, 2 τόμοι, μτφρ. E. F. Payne. Dover Publications.
- Simmel, G. (1991). *Schopenhauer and Nietzsche*, μτφρ. H. Loiskandl, D. Weinstein & M. Weinstein. University of Illinois Press.
- Stoll, T. (2025). Nietzsche and Schiller on Aesthetic Distance. *European Journal of Philosophy*, 33(2), 562-576.
- Βέικος, Θ. (1970). *Nietzsche – Μια μεταφυσική της τέχνης*. Αυτοέκδοση.
- Δημόπουλος, Β. (2025). *Ο νιτσεϊκός άνθρωπος: συνεισφορά στη φιλοσοφική ανθρωπολογία*. Εκδ. Τζιόλα.
- Καντ, Ι. (2013). *Κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης. Εκδ. Σμίλη.
- Μιράσγεζη, Α. (2004). *Η Αισθητική μετά τον Nietzsche*. Ευρυδίκη.
- Νεχαμάς, Α. (2002). *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, μτφρ. Α. Παπακωνσταντίνου & Α. Κόρκα. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

- Νεχαμάς, Α. (2010). *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας – η θέση του ωραίου στην τέχνη και στη ζωή*, μτφρ. Ε. Φιλιππάκη. Εκδόσεις Νεφέλη.
- Νίτσε, Φ. (1994). Εμείς οι φιλόλογοι (μια επιλογή), μτφρ. Μ. Σκουτερόπουλος, *Φιλολόγος*, 78, σσ. 334-342, <https://users.sch.gr/symfo/sholio/filosofia/new/nitse1.htm> (ανακτήθηκε στις 12-5-2026)
- Νίτσε, Φ. (2010). *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010α). *Κείμενα για την Ελλάδα*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010β). *Χαραυγή*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010γ). *Η Χαρούμενη Επιστήμη*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010δ). *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010ε). *Πέρα από το Καλό και το Κακό*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010ζ). *Το Λυκόφως των Ειδώλων*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010η). *Ο Αντίχριστος*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010θ). *Ecce Homo*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010ι). *Η Περίπτωση Βάγκνερ – Νίτσε εναντίον Βάγκνερ – Οι Διθύραμβοι του Διονύσου*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2010στ). *Γενεαλογία της Ηθικής*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2011). *Ανθρώπινο, πάρα πολύ Ανθρώπινο*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2014). *Τα Κείμενα της Νεότητας*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2014α). *Παράκαιροι Στοχασμοί*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2014β). *Η Θέληση για Δύναμη*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Πανοπτικόν.
- Νίτσε, Φ. (2014γ). *Επιστολές*, μτφρ. Γ. Σωφρονιμίδης. Εκδόσεις Παπαζήση.
- Πέτρου, Α. (2006). Ο Nietzsche και η αμφισβήτηση της επιστήμης, *Φιλοσοφία των Επιστημών. Κείμενα από το 10^ο πανελλήνιο συνέδριο φιλοσοφίας της Ελληνικής Φιλοσοφικής Εταιρείας*, 307-315.

Πέτρου, Α. (2007). *Το Πέρασμα του Νίτσε: Αλήθεια, Τέχνη και Πολιτισμός*. Ζήτρος.

Πέτρου, Α. (2013). Η μουσική αισθητική του πρώιμου Nietzsche, *Φιλοσοφείν: επιστήμη, εύνοια, παρρησία*, Τεύχος 7, 93-123.

Πέτρου, Α. (2013α). Η Σημειωτική της Γλώσσας στον Nietzsche. Περί Μουσικής και Λέξεων: Συζητώντας τη γλώσσα των ήχων και των συναισθημάτων, *Φιλοσοφείν: επιστήμη, εύνοια, παρρησία*, Τεύχος 8, 139-147.

Τζαβάρας, Γ. (1985-86). Ο Ζαρατούστρα του Νίτσε ως κήρυκας του ολέθρου, *Φιλοσοφία* 15-16 (1985-86), σελ. 398-443.

Χαιρόπουλος, Π. (2005). *Μουσική και ζωή: έρευνα στη φιλοσοφία της μουσικής του Πλάτωνα, του Σοπενχάουερ και του Νίτσε*. Διδακτορική διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/19094>)