**6. Το απολλώνιο και το διονυσιακό**

Από τον Σόπενχαουερ θα περάσουμε τώρα στον Νίτσε, ένα συγγραφέα ο οποίος λαμβάνει αφετηρία από τη φιλοσοφία του Σόπενχαουερ, προχωρά όμως γρήγορα σε μια θεμελιώδη ανατροπή. Αυτή εκδηλώνεται εμφανέστερα στη ηθική φιλοσοφία του Νίτσε, κι έτσι θα χρειαστεί στη συνέχεια να επιστρέψουμε στον Σόπενχαουερ και τη δική του ηθική φιλοσοφία, προκειμένου να κατανοήσουμε τη διαφορά. Ωστόσο, αρχικώς θα παραμείνουμε στο πεδίο της τέχνης και στο πρώτο φιλοσοφικό έργο του Νίτσε, τη *Γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής*, για την οποία γνωρίζουμε ότι ο Σόπενχαουερ τής επιφύλασσε μια πολύ ιδιαίτερη θέση. Ο Νίτσε δημοσίευσε τη *Γέννηση της τραγωδίας* το 1872, αφιέρωσε το έργο στον Ρίχαρντ Βάγκνερ και εμφανιζόταν ως οπαδός της φιλοσοφίας του Σόπενχαουερ, την ισχύ της οποίας εξελάμβανε ως αυτονόητη και την οποία επιθυμούσε απλώς να διορθώσει σε επιμέρους σημεία. Ωστόσο, στην επανέκδοση του έργου του 1786 θα προσθέσει ένα αυτοκριτικό σημείωμα στο οποίο μέμφεται τον εαυτό του για την υποστήριξη του Σόπενχαουερ και του Βάγκνερ, αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο είναι γραμμένο από τον ίδιο το έργο. Είχε μεσολαβήσει η φιλοσοφική απελευθέρωσή του από τον Σόπενχαουερ και η προσωπική απαγκίστρωσή του από τον Βάγκνερ, για την οποία θα μιλήσουμε σε επόμενα μαθήματα.

Πάντως, ήδη η *Γέννηση της τραγωδίας* περιέχει μια σαφή μετακίνηση από τη φιλοσοφία του Σόπενχαουερ, έστω καλυμμένη υπό το μανδύα της εν γένει συμφωνίας. Προτού παρακολουθήσουμε τη μετακίνηση αυτή, μπορούμε να σκιαγραφήσουμε μία από τις εκδηλώσεις της. Έχουμε δει ότι θεώρηση του πράγματος καθ’ εαυτό όχι ως πράγματος, αλλά ως θέλησης, σηματοδοτεί μια επίθεση του Σόπενχαουερ στη μεταφυσική, για την οποία ο πραγματικός κόσμος είναι έλλογος. Είδαμε όμως επίσης ότι η τάξη που διέπει τον κόσμο της εμπειρίας, δηλαδή τον κόσμο ως παράσταση, τον ονειρικό κόσμο, είναι συνέπεια του ότι η θέληση αντικειμενοποιείται στις ιδέες. Οι ιδέες είναι όμως καθολικότητες, η δε τάξη συνίσταται στη σχέση μεταξύ του καθολικού και του ατομικού. Αν το καθετί υπάγεται σε μια ιδέα, τότε καθετί ατομικό έχει τη θέση του μέσα σε κάτι καθολικό. Καθώς η αισθητική θεωρία του Σόπενχαουερ οφείλεται στη μεταφυσική του θεωρία, στο πεδίο της αισθητικής εκδηλώνεται η αντίθεση ανάμεσα στην αταξία της θέλησης και στην τάξη των αντικειμενοποιήσεών της. Είδαμε, δηλαδή, ότι η αισθητική εμπειρία μάς οδηγεί αφενός μακριά από τη θέληση, καθώς σημαίνει άρση του ενδιαφέροντός μας για τα πράγματα, αφετέρου όμως μας φέρνει εγγύτερα στη θέληση, αφού συνίσταται στη θέαση ιδεών, και οι ιδέες είναι εγγύτερα στη θέληση από ό,τι είναι οι παραστάσεις. Είδαμε, αντιστοίχως, ότι η αισθητική απόλαυση είναι από τη μια ακριβώς αυτό, μια απόλαυση, όμως από την άλλη έχει γνωστική αξία, καθώς γνωρίζουμε το μόνο σταθερό στον κόσμο, τις ιδέες. Καθώς, τώρα, η αισθητική φιλοσοφία του Σόπενχαουερ έχει μεταφυσικό χαρακτήρα, η επίθεσή του στη μεταφυσική αυθυπονομεύεται. Δεν είναι παράξενο πως η ίδια η αμφισβήτηση της λογικότητας του κόσμου εκφράζεται από τον Σόπενχαουερ στη γλώσσα της μεταφυσικής. Το κείμενο του Σόπενχαουερ χρησιμοποιεί εννοιολογική γλώσσα και έχει τη δομή φιλοσοφικής πραγματείας.

Καθώς ο Νίτσε επιθυμεί να αποτινάξει εντελώς το βάρος της μεταφυσικής (και αυτή είναι η βασική διαφορά του από τον Σόπενχαουερ) αρνείται ότι εννοιολογική γλώσσα είναι κατάλληλη για αυτό τον σκοπό, διότι, οι έννοιες, αν και δεν είναι το ίδιο με τις ιδέες, προϋποθέτουν, όπως και τελευταίες, την τάξη του καθολικού και του ατομικού. Η εννοιολογική γλώσσα, θα υποστηρίξει ο Νίτσε, είναι η γλώσσα της μεταφυσικής. Η επίθεση σε αυτήν χρειάζεται μια γλώσσα διαφορετική. Μία ματιά σε ένα κείμενο το Νίτσε αρκεί για να καταλάβουμε. Η γλώσσα του δεν θυμίζει σχεδόν σε τίποτε εκείνη της φιλοσοφίας, ενώ έργα όπως το *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, είναι σχεδόν σαν μυθιστορήματα. Αυτό δεν σημαίνει ότι καταλαβαίνουμε τι γίνεται, αν πούμε, όπως συνηθίζεται, ότι ο Νίτσε ήταν ποιητής, λογοτέχνης κ.ο.κ. Οι λόγοι του για την παραίτηση από τη φιλοσοφική γλώσσα είναι φιλοσοφικοί, και ο λόγος περί ποιητικού συγγραφέα κ.ο.κ. ευτελίζει το φαινόμενο με το οποίο ερχόμαστε αντιμέτωποι όταν διαβάζουμε τα έργα του. Άσε που πολύ συχνά δεν γνωρίζουμε τι εννοούμε όταν λέμε «ποίηση».

Ο Νίτσε αποφεύγει την εννοιολογική γλώσσα για τον ίδιο λόγο που ο Σόπενχαουερ υποβιβάζει τις έννοιες έναντι των ιδεών. Για τον Σόπενχαουερ, οι έννοιες θυμίζουν κελιά ή κουτάκια, ένα σκελετό από τον οποίο έχουμε αφαιρέσει κάθε ζωή. Τι είναι όμως ζωή; Θα αργήσουμε να προσδιορίσουμε ικανοποιητικά αυτή την έννοια, η οποία είναι κομβικής σημασίας στο έργο του Νίτσε. Προς το παρόν, αρκεί να πούμε ότι τον ίδιο ρόλο που παίζει η έννοια της ζωής στο μετέπειτα έργο του Νίτσε, παίζει στη *Γέννηση της τραγωδίας*, και σε άλλα πρώιμα κείμενα, η έννοια του μύθου. Η Νίτσε θέλει να μιλήσει τη γλώσσα του μύθου αντί αυτής τον εννοιών. Φυσικά, δεν ξέρουμε ακόμη τι είναι μύθος και δεν αρκεί να ανατρέξουμε στην πλατωνική διάζευξη μεταξύ μύθου και λόγου για να το καταλάβουμε. Θα χρειαστεί επιπλέον να λάβουμε υπόψη ότι η έννοια του μύθου βρισκόταν ήδη για εκατό χρόνια στη συζήτηση, όταν ο Νίτσε ξεκίνησε το συγγραφικό του έργο. Αρχικώς, ο όρος μύθος εισάχθηκε για να περιγράψει μια εποχή της ανθρωπότητας, η οποία, σύμφωνα με τη φιλοσοφία της ιστορίας του Διαφωτισμού, προηγείται της γνωστής μας ιστορίας. Φιλόλογοι, όπως ο Χάινε, θεώρησαν ότι η σκέψη των λεγόμενων πρωτόγονων ανθρώπων, διαφέρει αποφασιστικά από τη δική μας, διότι ήταν εικονική και όχι εννοιολογική. Υπέθετε, δηλαδή, ότι σε μια εποχή, πριν από εκείνη του γραπτού λόγου, οι άνθρωποι συλλάμβαναν την πραγματικότητα μέσω αναλογικών εικονικών, από τις οποίες προέκυψαν οι γνωστές μας μυθολογικές διηγήσεις, όπως αυτές επιβίωσαν στον γραπτό λόγο, π.χ. στα ομηρικά έπη. Αυτή η ιστορική σύλληψη του μύθου έδωσε τη θέση της, περί τα τέλη του 18ου αιώνα και στο πλαίσιο της ανάδυσης του ρομαντισμού, σε μια έννοια του μύθου η οποία ήθελε να αποτελέσει όργανο κριτικής του Διαφωτισμού. Η μυθολογική σκέψη, σύμφωνα με αυτή τη ρομαντική της κατανόηση, είναι το αντίθετο του αναστοχασμού, έχει το χαρακτήρα αυτονόητου και δεν έχει αφηρημένο χαρακτήρα, όπως η σκέψη των εννοιών. Από μια άποψη, οι ρομαντικοί θεωρούσαν τη μυθολογική σκέψη ανώτερη της εννοιακής, καθώς οι ανθρωποποιήσεις της συνεπάγονται μια ευεργετική πολυσημία. Στις αρχές του 19ου αιώνα εμφανίστηκε, λοιπόν, το ρομαντικό πρόγραμμα της νέας μυθολογίας.

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι η μυθολογία, στο βαθμό που παρουσιάζει τα γεγονότα ως πράξεις θεοτήτων, είναι συγγενής με τη φιλοσοφία του Σόπενχαουερ, καθώς αυτή ευνοεί τη θεώρηση της γνώσης ως θέλησης. Εξακολουθεί, ωστόσο, να ισχύει ότι ο Σόπενχαουερ είχε επιλέξει την εννοιολογική γλώσσα της φιλοσοφίας. Ίσως όχι τυχαία, γιατί η κριτική του στη μεταφυσική ασκείτο υπό την προοπτική της μεταφυσικής. Ο Νίτσε θα θελήσει να ξεπεράσει σε αυτό το δάσκαλό του.

Καθώς η γλώσσα που επιλέγει ο Νίτσε είναι μέρος του φιλοσοφικού του προγράμματος, είναι σημαντικό να δούμε το ίδιο του το κείμενο. Ας δούμε λοιπόν τις πρώτες παραγράφους του. Στην §1, ο Νίτσε κάνει λόγο για την αισθητική ως επιστήμη, στην οποία ισχυρίζεται ότι επιθυμεί να συμβάλει, ωστόσο αυτή η συμβολή δεν πρόκειται να γίνει, λέει, με όρους λογικής, αλλά με τη στροφή στην άμεση βεβαιότητα της εποπτείας. Σε τις συνίσταται εδώ το εποπτικό; Προφανώς, ο Νίτσε δεν εννοεί ότι θα εξετάσει το εμπειρικό υλικό. Εποπτικό, εικονικό δηλαδή, χαρακτήρα έχουν οι κατηγορίες που πρόκειται να χρησιμοποιήσει, καθώς προέρχονται από το πεδίο της μυθολογίας, η σκέψη της οποίας είναι, όπως είπαμε, εικονική. Αντί των συνηθισμένων αισθητικών κατηγοριών (π.χ. ωραίο και υψηλό), ο Νίτσε μιλά για το *διονυσιακό* και το *απολλώνιο* στοιχείο. Με αυτούς τους δύο όρους στοχεύει να μιλήσει για φαινόμενα της τέχνης. Γρήγορα, όμως, καταλαβαίνει κανείς πως πρόκειται μάλλον για αρχές κοσμολογικών διαστάσεων, η σημασία των οποίων υπερβαίνει την αισθητική. Αναφέρεται στους δύο όρους ως ορμές και, πιο κάτω, θα μιλήσει για «καλλιτεχνικές ορμές της φύσης». Οι δύο αυτές αρχές παρουσιάζονται σε διαρκή αντίθεση και πόλεμο μεταξύ τους, η δε συμφιλίωση είναι γενικά αδύνατη. Υπάρχει, μας λέει, μόνο μία εξαίρεση, και αυτή είναι η περίπτωση των Ελλήνων, που με μια θαυμαστή μεταφυσική πράξη της θέλησης κατόρθωσαν να τις εναρμονίσουν. Το ότι η θεωρία της τέχνης συναρτάται με τη μεταφυσική δεν μας εκπλήσσει. Το είδαμε ήδη στην περίπτωση του Σόπενχαουερ. Υπάρχει, ωστόσο, μια διαφορά. Εδώ δεν πρόκειται για μια μεταφυσική θεωρία της θέλησης αλλά για μεταφυσική πράξη της θέλησης. Η ίδια η μεταφυσική ανάγεται στη θέληση. Υπάρχουν ασφαλώς και άλλα κοινά σημεία με τον Σόπενχαουερ, π.χ. η εξαιρετική σημασία που αποδίδεται στην ελληνική τέχνη. Ο Νίτσε μοιάζει, λοιπόν, συνεχιστής της παράδοσης του κλασικισμού. Ωστόσο, θα δούμε ότι οι Έλληνες στους οποίους αναφέρεται δεν είναι οι κλασικοί Έλληνες, και τούτο μολονότι εστιάζει στην περίπτωση της τραγωδίας, όπως πριν από αυτόν και οι αδελφοί Σλέγκελ κ.α. Στους Έλληνες ο Νίτσε δεν αναζητεί το λόγο, αλλά τον μύθο. Πιο κοντά στον Σόπενχαουερ μοιάζει να βρίσκεται η διάκριση των δύο ορμών με βάση την αναφορά τους στις συγκεκριμένες τέχνες. Το απολλώνιο διέπει τις εικαστικές, το διονυσιακό τις μουσικές τέχνες. Γνωρίζουμε ότι η διάκριση αυτή ήταν σημαντική και για τον Σόπενχαουερ. Επρόκειτο για τα δύο άκρα στην ιεραρχία των τεχνών του. Οι (εικαστικές) τέχνες αναπαριστούν, κατά τον Σόπενχαουερ, τις ιδέες ως αντικειμενοποιήσεις της θέλησης. Η μουσική, αντιθέτως, μας φέρνει αντιμέτωπους με τη θέληση την ίδια.

Η διάκριση μεταξύ απολλώνιου και διονυσιακού αρχίζει να παίρνει σάρκα και οστά με την αντιστοίχιση τους στο όνειρο και στη μέθη. Η διαφορά μεταξύ των δύο δεν είναι φυσικά άμεσα εμφανής. Θα έλεγε κανείς ότι και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με μιας μορφής έξοδο από την πραγματικότητα. Όσον αφορά τη μέθη, αυτή υποβάλλει την ιδέα μιας σύγχυσης, μιας απώλειας των περιγραμμάτων, ενός χάους. Αν, για τον Σόπενχαουερ, ο κόσμος ως θέληση είναι χαοτικός, τότε αυτό ταιριάζει με την αντιστοίχιση του διονυσιακού στη μουσική, στην κατ’ εξοχήν τέχνη της θέλησης. Δεν είναι όμως και το όνειρο χαοτικό; Δεν συμβαίνουν σε αυτό τα πλέον απίθανα πράγματα, πέραν της γνωστής μας τάξης; Δεν είναι, όμως, αυτό ακριβώς που εννοεί ο Νίτσε. Αν σκεφτούμε ότι το όνειρο έχει εποπτικό χαρακτήρα, μπαίνουμε στην ιδέα, πάντως, να το συσχετίσουμε με τον κόσμο ως παράσταση. Καθώς το απολλώνιο στοιχείο αντιστοιχεί στις εικαστικές τέχνες, είναι αυτό που είναι το πιο μακρινό από τον κόσμο ως θέληση. Η εικαστική τέχνη αποδίδει, κατά τον Σόπενχαουερ, τον κόσμο ως σκέτη παράσταση, μια αντανάκλαση χωρίς πράγματα. Είναι το όνειρο μέσα στο όνειρο (της πραγματικότητας). Αυτό το όνειρο δευτέρου βαθμού θα πρέπει να έχει κατά νου και ο Νίτσε.

Αυτό επιβεβαιώνεται αμέσως μετά, καθώς ο Νίτσε μιλά για την τέχνη του ονείρου, την οποία όλοι διαθέτουμε, ως την τέχνη του ωραίου φαίνεσθαι (schöner Schein). H λέξη Schein είναι αμφίσημη. Σημαίνει τόσο την λάμψη όσο και την επίφαση, αυτό που απλώς φαίνεται να είναι αλλά δεν είναι. Πρόκειται για έναν όρο που ανήκει στο κλασικό ρεπερτόριο της αισθητικής φιλοσοφίας. Σημαίνει ότι το ωραίο είναι μόνο φαινομενικό, αλλά και ότι υπάρχει κάτι ωραίο στο ίδιο το φαίνεσθαι. Ο Νίτσε σπεύδει να συνδέσει την έννοια αυτού του ωραίου φαίνεσθαι με τη φιλοσοφία του Σόπενχαουερ. Όπως ο φιλόσοφος βλέπει τον πραγματικό κόσμο μόνο ως ένα όνειρο, έτσι βλέπει και ο καλλιτέχνης την πραγματικότητα του ονείρου. Βλέπει το όνειρο ως κόσμο. Δεν παίζει ρόλο αν το όνειρο περιέχει ευχάριστες ή δυσάρεστες εικόνες. Με τρόπο ανάλογο εκείνου του Φρόυντ κάποια χρόνια μετά, ο Νίτσε θα θεωρήσει το όνειρο είναι πάντα καλό ως όνειρο. Το όνειρο είναι κάτι που θέλω να ονειρευτώ.

Καταλαβαίνουμε τώρα γιατί ο θεός της πρώτης αισθητικής κατηγορίας είναι ο Απόλλωνας. Είναι ο θεός του φωτός, που επιτρέπει το φαίνεσθαι. Μέσα στο απολλώνιο φως τα πράγματα φαίνονται διορθωμένα και τελειοποιημένα, η ζωή αποκτά λοιπόν νόημα και αξίζει κανείς να τη ζει. Όπως η σκηνή του θεάτρου οριοθετεί το χώρο στον οποίο λαμβάνει χώρα η παράσταση, διακρινόμενη από την πραγματικότητα, έτσι και ο Απόλλωνας είναι ταυτόχρονα ο θεός των ορίων και του μέτρου. Αν ο πραγματικός κόσμος είναι ο κόσμος ως παράσταση υπό την αρχή της εξατομίκευσης, ο Απόλλων δεν την αναιρεί. Αντίθετα, είναι σε αυτή την εξατομίκευση, δηλαδή στον περιορισμό, που αναζητεί καταφύγιο από τη μαινόμενη θέληση.

Αυτή όμως δεν είναι η μόνη πηγή χαράς στον εξατομικευμένο ονειρικό κόσμο, τον κόσμο της τάξης υπό την αρχή του αποχρώντος λόγου. Μπορούμε, λέει ο Νίτσε, να σκεφτούμε και μια άλλη, αν αναλογιστούμε τις στιγμές κατά τις οποίες η αρχή του αποχρώντος λόγου, δηλαδή η αιτιολογική και λογική τάξη, μοιάζει να κλονίζεται, ας πούμε μια δημιουργία εκ του μηδενός (χωρίς την οποία ο κόσμος δε θα ήταν παρά μια διαρκής επανάληψη). Η στιγμή της διάρρηξης του principium individuationis είναι μια στιγμή φρίκης, καθώς χάνουμε το αίσθημα του ελέγχου. Είναι όμως ταυτόχρονα και μια στιγμή ευχαρίστησης, συγκρίσιμη με εκείνη της ναρκωτικής εμπειρίας ή με το ξέσπασμα της άνοιξης (που είναι μια νέα δημιουργία της φύσης). Ο Διόνυσος, ο θεός του κρασιού, είναι ο θεός αυτής της έκστασης. Τη γνωρίζουμε από τα οργιαστικά έθιμα των λαών, από τις βακχικές γιορτές, όπου χάνεται η αίσθηση της διάκρισης μεταξύ των ανθρώπων και μεταξύ ανθρώπου και φύσης. Αυτή η έξοδος από την εξατομίκευση σημαίνει μια διάλυση της υποκειμενικότητας, διάλυση την οποία κακώς καταδικάζει κανείς ως διαστροφή ή αρρώστια. Μπροστά της η υποτιθέμενη υγεία του εύτακτου κόσμου ωχριά.

Το ότι εξαφανίζεται το φράγμα που χωρίζει τους ανθρώπους μεταξύ τους και από τη φύση σημαίνει ότι το υποκείμενο εξαφανίζεται τόσο στην ατομικότητα όσο και στην υποκειμενικότητά του γενικά. Μαζί του όμως εξαφανίζονται και όλα τα κατηγορήματα που κάνουν τα υποκείμενα να διαφέρουν ανάμεσά τους. Η άρση των οριοθετήσεων ισοδυναμεί με την αποκατάσταση του πρωταρχικού ενός. Αυτό όμως είναι κάτι παραπάνω από απλή φύση. Ο εκστασιαζόμενος, που απολαμβάνει τη συγχώνευσή του με ό,τι προηγουμένως ήταν έξω του, είναι υποκείμενο και αντικείμενο ταυτόχρονα. Αισθάνεται λοιπόν σαν Θεός. Όπως ο Θεός δημιουργεί τον κόσμο, έτσι και αυτός, ελεύθερος από την αρχή του αποχρώντος λόγου, δημιουργεί τον εαυτό του εκ του μηδενός. Ενώ ο απολλώνιος καλλιτέχνης είναι ένα υποκείμενο που δημιουργεί ένα έργο τέχνης, ο διονυσιακός καλλιτέχνης είναι ταυτόχρονα το καλλιτεχνικό προϊόν, γίνεται ο ίδιος ένα έργο τέχνης.

Από τα προηγούμενα, είναι εύκολο να συμπεράνει κανείς ότι η διάκριση μεταξύ απολλώνιου και διονυσιακού αντιστοιχεί σε εκείνη μεταξύ ορίων και ενότητας, τάξης και χάους αλλά και ωραίου και υψηλού. Ήδη στον Καντ, το ωραίο διακρίνεται για την ειδική του μορφή, ενώ το υψηλό από την απουσία της, την έλλειψη περιγραμμάτων, που χαρακτηρίζει το άπειρο. Ωστόσο, στην περίπτωση του Νίτσε, το υψηλό δεν αναφέρεται σε κάποιο αντικείμενο που προκαλεί το εν λόγω συναίσθημα. Είναι μάλλον μια κατάσταση, χωρίς εξωτερική αναφορά, και από την άποψη αυτή διαφέρει ριζικότερα από το ωραίο, σε σχέση με άλλα αισθητικά συστήματα. Το υψηλό γίνεται τρομακτικό, ανοίκειο και δεν οδηγεί σε μια επιστροφή στην ικανοποίηση, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του καντιανού υψηλού. Αυτό είναι εύκολα εξηγήσιμο από την ιδιαίτερή του σχέση με τη θέληση, την οποία ο Σόπενχαουερ είχε βάλει στη θέση του πράγματος καθ’ εαυτό. Ωστόσο, σε αντίθεση από τον Σόπενχαουερ, ο Νίτσε δεν αποδίδει στη θέαση της θέλησης την παραμικρή γνωστική αξία. Πρόκειται απλώς για μια κατάσταση του ανθρώπου και, όπως θα δούμε, και του κόσμου.