**8. Η γέννηση και ο θάνατος της τραγωδίας**

**Α.** Η γέννηση της αττικής τραγωδίας προϋποθέτει μια μετάβαση από την επική (Όμηρος), την κατ’ εξοχήν απολλώνια, πεζή και νηφάλια ποίηση, στην λυρική ποίηση (Αρχίλοχος). Η λυρική ποίηση είναι μια ποίηση του Εγώ. Ο Νίτσε αρνείται όμως να την χαρακτηρίσει ως υποκειμενική, κατά αντιδιαστολή προς την αντικειμενική, επική ποίηση. Ο λόγος είναι απλός. Αν πρόκειται για υποκειμενική ποίηση, τότε απουσιάζει εκείνη ακριβώς η παραίτηση από την υποκειμενικότητα, η οποία, κατά τον Σόπενχαουερ, χαρακτηρίζει την τέχνη εν γένει. Κατά τον Νίτσε, ο Σόπενχαουερ δεν κατόρθωσε να δώσει λύση στο πρόβλημα. Όπως είδαμε, συλλαμβάνει τη λυρική ποίηση ως μια αιώρηση μεταξύ της υποκειμενικής επιθυμίας και της καθαρής εποπτείας της γαλήνιας φύσης. Τότε όμως, η λυρική ποίηση απέχει πάντοτε από την απάθεια της θέλησης, που είναι προϋπόθεση της τέχνης. Έτσι, ο Σόπενχαουερ χρειάζεται σε αυτό σημείο, όπως κρίνει ο Νίτσε, μια μικρή διόρθωση.

Η διόρθωση αυτή είναι, στην πραγματικότητα, πολύ μεγαλύτερη από ότι ανακοινώνεται. Εκείνο που θα πρέπει να ερμηνευτεί διαφορετικά είναι το κίνητρο του λυρικού ποιητή, το οποίο δεν θα πρέπει να είναι υποκειμενικό. Ανατρέχοντας σε μια σχετική αναφορά του Σίλλερ, ο Νίτσε θα θεωρήσει ότι αφορμή της συγγραφής λυρικών έργων είναι μια ορισμένη «μουσική διάθεση» που καταλαμβάνει τον ποιητή. Αν συμβαίνει κάτι τέτοιο, τότε ο λυρικός ποιητής είναι πρωταρχικά μουσικός, και μάλιστα όχι μουσικός με την έννοια ότι δημιουργεί ένα μουσικό έργο, αλλά ως κάποιος που καταλαμβάνεται από το μουσικό στοιχείο. Το μουσικό στοιχείο είναι όμως εκείνο του πραγματικού κόσμου, του πρωταρχικού ενός, το διονυσιακού χάους. Η πρώτη πράξη του λυρικού ποιητή είναι λοιπόν η μουσική έκφραση της άπειρης αντίφασης του κόσμου ως θέλησης, έκφραση που πραγματοποιείται όμως απλώς και μόνο με το να περιέρχεται ο ποιητής στη δημιουργική αυτή κατάσταση. Το πρώτο αυτό καθρέφτισμα, εκείνο του χάους, το διαδέχεται ένα δεύτερο, ειδάλλως δεν θα είχαμε καλλιτεχνική δημιουργία. Η μουσική καθρεφτίζεται, υπό την εξουσία του Απόλλωνα, σε εικόνες. Οι ποιητικές εικόνες από τις οποίες συντίθεται το λυρικό έργο είναι λοιπόν εικόνες του ίδιου του καλλιτέχνη, του Εγώ, όμως αυτό το Εγώ δεν είναι το ατομικό εγώ του, αλλά η υποκειμενικότητα της θέλησης. Το δαιμόνιο του λυρικού ποιητή είναι το δαιμόνιο του πραγματικού, άλογου κόσμου, ενώ το ατομικό Εγώ είναι μόνο ο δίαυλος της έκφρασης αυτής της κοσμικής πραγματικότητας. Η αισθητική θεοδικία πραγματοποιείται λοιπόν στο πρόσωπο του καλλιτέχνη. Εκείνος είναι το έργο που δικαιώνει τελικά τον κόσμο ως θέληση. Καταλαβαίνουμε έτσι καλύτερα τι εννοούσε ο Νίτσε όταν έλεγε ότι ο διονυσιακός καλλιτέχνης είναι υποκείμενο και αντικείμενο. Ως προς την απολλώνια πλευρά του είναι υποκείμενο, ως προς τη βαθύτερη, διονυσιακή του πλευρά είναι αντικείμενο, έργο τέχνης ο ίδιος.

Πώς όμως να καταλάβουμε αυτό το διπλό καθρέφτισμα; Το ακριβώς γίνεται κατά τη λυρική δημιουργία; Ο Νίτσε προσπαθεί να το εξηγήσει με βάση το παράδειγμα των δημοτικών τραγουδιών. Σε αυτά παρατηρούμε ότι πολύ συχνά η μελωδία είναι η ίδια, και εκείνο που αλλάζει η στίχοι. Συνεπώς, δικαιούμαστε να υποθέσουμε ότι το πρώτο είναι η μουσική, η δε γλώσσα αποτελεί μια μετάφραση, μια ερμηνεία της μελωδίας, η οποία ως τέτοια παραμένει άφατη. Η μουσική αποφορτίζεται σε εικόνες, σύμβολα και τέτοια είναι και τα σύμβολα της γλώσσας. Σε καμιά περίπτωση όμως δεν είναι αυτά τα πιο σημαντικά. Είναι απλώς η μετάφραση της γλώσσας της μέθης σε εκείνη του ονείρου, η οποία υπηρετεί την πρώτη. Η γλώσσα της υποκειμενικής θέλησης, στην οποία γράφει ο λυρικός ποιητής, είναι η γλώσσα στην οποία μεταφράζει το μουσικό στοιχείο.

Γιατί όμως, προκειμένου να μιλήσει για τη γέννηση της τραγωδίας, ο Νίτσε μιλάει για τη λυρική ποίηση και το τραγούδι; Ο λόγος είναι πως υποθέτει ότι η τραγωδία, από τη γενετική άποψη, δεν ήταν μετεξέλιξη του έπους αλλά του διθυράμβου και, επιπλέον, ότι η αρχική της μορφή ήταν ο χορός, ο χορός των σατύρων οπαδών του Διονύσου. Με μία έννοια, μάλιστα, η διττή φύση της λυρικής ποίησης είναι εκείνη που δίνει τη βασική δομή στην τραγωδία, και τούτο, διότι και αυτή είναι μια αλληλοδιαδοχή του διονυσιακού και το απολλώνιου στοιχείου.

Ο Νίτσε στρέφει λοιπόν την προσοχή του στον χορό και, πρώτα από όλα, επιχειρεί να ανασκευάσει εναλλακτικές ερμηνείες της λειτουργίας του. Ως πρώτη απορρίπτει την κοινωνικοπολιτική του ερμηνεία, η οποία θέλει τον χορό να είναι το στόμα του λαού. Μια τέτοια εξήγηση απέχει πολύ από εκείνο που θα εξηγούσε τη λειτουργία της τραγωδίας. Άλλωστε ο Νίτσε αμφισβητεί τη βαρύτητα της «δημοκρατίας» στον αρχαίο πολιτισμό που έχει κατά νου. Έπειτα εξετάζει τη θέση του Β. Α. Σλέγκελ, ο οποίος έβλεπε στον χορό τον ιδεώδη θεατή. Κάτι τέτοιο, σύμφωνα με τον Νίτσε, δεν μπορεί να ισχύει, καθώς ο θεατής γνωρίζει ότι πρόκειται για τέχνη, ενώ ο χορός βλέπει το δράμα ως πραγματικό. Τέλος, ο Νίτσε αμφισβητεί την άποψη του Σίλλερ, ο οποίος θεωρούσε ότι ο χορός είναι ένα τείχος, που χωρίζει τη σκηνή από την πραγματικότητα. Ούτε αυτό όμως μπορεί να ισχύει, τουλάχιστον με την έννοια ότι χωρίζεται με αυτό τον τρόπο το ιδεώδες από την πραγματικότητα.

Πώς όμως βλέπει το πράγμα ο ίδιος ο Νίτσε; Εκείνο που χωρίζεται δεν είναι η ιδέα από την πραγματικότητα, αλλά η πραγματικότητα του πολιτισμού, που είναι ψευδής, από τη «φυσική κατάσταση» του σατύρου. Η λειτουργία του χορού είναι με αυτή την έννοια διπλή. Από τη μία ο σάτυρος έχει την ίδια σχέση με τον πολιτισμό, που έχει και ο κόσμος ως θέληση με τον κόσμο ως παράσταση. Αποτελεί έκφραση της γνώσης ότι η πολιτιστική τάξη αποτελεί ψευδαίσθηση σε σχέση με την βαθύτερη, τρομερή πραγματικότητα. Το διονυσιακό κοινό, το οποίο εφηύρε αυτό το θέαμα, έβλεπε σε αυτό τον εαυτό του (και αυτό είναι το μερίδιο δικαίου του Σλέγκελ – όχι όμως ως κάτι ιδεώδες, αλλά ως κάτι το πραγματικό). Από την άλλη, το έβλεπε ως κάτι διαχωρισμένο από τον εαυτό του και άρα ως έργο τέχνης. Ο χορός είναι το όραμα (το όνειρο) του κοινού, η απολλώνια μεταμόρφωση, ως προς τούτο, της διονυσιακής του φύσης. Έτσι, την ίδια στιγμή που ο χορός των σατύρων αναδείκνυε το ανούσιο του κόσμου ως παράστασης, εξιδανίκευε αισθητικά τον κόσμο ως θέληση, λειτουργώντας με αυτό τον τρόπο ως ανάχωμα στη βουδιστική άρνηση της θέλησης, η οποία θα ήταν το μόνο αναμενόμενο αποτέλεσμα της επίγνωσης του χάους. Για αυτήν θα μιλήσουμε στο επόμενο μάθημα.

Παρατηρούμε, πάντως, εδώ δύο σημαντικότατες μετατοπίσεις από τη φιλοσοφία του Σόπενχαουερ, έστω και αν δεν παρουσιάζονται ως τέτοιες. Πρώτον, ο Νίτσε συλλαμβάνει την οντολογική διαφορά μεταξύ των δύο κόσμων ως πολιτιστική διαφορά εντός του κόσμου αυτού, εντός της ζωής. Ίσως μάλιστα εδώ προσεγγίζουμε για πρώτη φορά την κεντρική έννοια της ζωής στο έργο του Νίτσε. Ζωή είναι η θέληση εντός του κόσμου ως παράσταση, είναι η θέληση για ζωή (και ό,τι τη συνοδεύει) σε πείσμα των δεινών, είναι αυτό το οποίο διακρίνει τους Έλληνες, τους δημιουργούς της τραγωδίας, και συμπίπτει τελικά με την αποδοχή της τραγωδίας της ζωής. Δεύτερον, ακριβώς για τους λόγους που μόλις αναφέρθηκαν, ο Νίτσε παύει να θεωρεί την τέχνη ως ένα μέσο καταπράυνσης της θέλησης, λιγότερο αποτελεσματικό από τον βουδισμό και την παραίτηση. Αντιθέτως, η τέχνη είναι το όργανο της επιβίωσης και της θέλησης για επιβίωση, παρ’ όλα αυτά, δηλαδή παρά την αηδία που καταλαμβάνει κάποιον, όπως τον Άμλετ, όταν μαθαίνει ότι πίσω από τον κόσμο, στο αληθινό βάθος του, απουσιάζει οποιαδήποτε τάξη.

Ας επιστρέψουμε όμως στη νιτσεϊκή θεωρία της τραγωδίας. Αν ο χορός των σατύρων είναι το όραμα της διονυσιακής μάζας, η σκηνή είναι το όραμα (μια δεύτερη απολλώνια μετάφραση) της μουσικής των σατύρων, το όραμα του Διονύσου. Κάθε δραματική πλοκή αναφέρεται στην πραγματικότητα στον Διόνυσο και αποτελεί τη εξιλέωση των παθών του. Η ύπαρξη ενός οράματος δεν είναι κάτι το παράξενο. Σε αυτό συνίσταται το απολλώνιο στοιχείο (όνειρο), η δε ποιητική ικανότητα έγκειται στο να μπορεί να βλέπει κανείς ζωντανά μπροστά του τέτοιου είδους πνεύματα. Ποτισμένο όμως το αρχαίο δράμα από το διονυσιακό στοιχείο, δεν κάνει μόνο αυτό. Καθώς ο διονυσιασμός σημαίνει απώλεια της υποκειμενικότητας, περιλαμβάνει την ικανότητα να ζει κανείς μέσα στο σώμα ενός άλλου, δηλαδή, να υποκρίνεται.

**Β**. Ας σταθούμε όμως εδώ για λίγο κι ας σκεφτούμε πώς ακριβώς συμπλέκονται το απολλώνιο με το διονυσιακό στην αττική τραγωδία. Η βασική ιδέα είναι αυτή που είδαμε στην περίπτωση της λυρικής ποίησης και περιλαμβάνει δύο βήματα. Στο πρώτο, το σκοτεινό υπόστρωμα του κόσμου παίρνει μορφή στο ίδιο τον καλλιτέχνη, ο οποίος είναι το διονυσιακό έργο τέχνης, καθώς καταλαμβάνεται από το πνεύμα της μουσικής. Στο δεύτερο, αυτή η μουσική μεταφράζεται σε απολλώνιους όρους, σε εικόνα και λόγο. Ο χορός των σατύρων στην πρώιμη μορφή της τραγωδίας, σύμφωνα με την υπόθεση του Νίτσε, αντιστοιχεί στο πρώτο από αυτά τα βήματα, το διονυσιακό. Σημειωτέων όμως ότι ο Νίτσε χρησιμοποιεί την έννοια του διονυσιακού με διττό τρόπο. Διονυσιακή είναι ήδη η μάζα του κοινού, ο δε χορός είναι η αντανάκλασή της, το όραμα αυτής της μάζας, δηλαδή εικόνα. Από την άποψη αυτή, το διονυσιακό έχει υποστεί ήδη μια απολλώνια μεταμόρφωση. Άλλωστε χωρίς τη συνδρομή του απολλώνιου στοιχείου δεν υπάρχει καν τέχνη. Παρ’ όλα αυτά, ο χορός των μεταμορφωμένων, το μουσικό μέρος της τραγωδίας, είναι η διονυσιακή της συνιστώσα, η δε απολλώνια μετάφραση λαμβάνει χώρα με την ανάπτυξη τη δραματικής πλοκής επί σκηνής. Όμως και εντός της σκηνής ο ίδιος δυϊσμός επαναλαμβάνεται. Οι χαρακτήρες, λέει ο Νίτσε, είναι όμορφοι, διάφανοι, απολλώνιοι. Το σκοτεινό διονυσιακό στοιχείο αντιστοιχεί, αντιθέτως, στον μύθο, ο οποίος υποβαστάζει τη θεατρική πράξη, έχει καταβολές ανεξάρτητες της τέχνης και είναι το ουσιώδες μέρος της τραγωδίας.

Τι λέει λοιπόν ο μύθος αυτός; Κατά τον Νίτσε, λίγο ώς πολύ, λέει πάντα το ίδιο, με νέες κάθε φορά μεταμφιέσεις. Για να το εξηγήσει στρέφεται στο παράδειγμα δύο τραγωδιών, του *Οιδίποδα* του Σοφοκλή και του *Προμηθέα* του Αισχύλου. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με κάποια υπέρβαση των ορίων και διάλυση της τάξης. Αυτό είναι φανερό στην περίπτωση του αιμομίκτη Οιδίποδα, που μέσω της καταστροφής του κατακτά εν τέλει μια ανώτερη σοφία. Την τάξη διαλύει όμως και ο Προμηθέας, που ενσαρκώνει τον δημιουργικό καλλιτέχνη, και, με την τιτάνια ροπή του, στρέφεται εναντίον των θεών. Η υπέρβαση αυτή είναι μια αναγκαιότητα, όσο αναγκαία είναι και η τιμωρία του ήρωα, την οποία αυτός δέχεται, καθώς δεν διστάζει να πάρει την ευθύνη πάνω του.

Έχουμε δει πως, σύμφωνα με τον Νίτσε, η τραγωδία έλκει την καταγωγή της από τον χορό, είναι το απολλώνιο όραμά του. Απολλώνιο σημαίνει εξατομίκευση, διαίρεση σε περισσότερα συγκεκριμένα πρόσωπα που βρίσκονται μεταξύ τους σε διάλογο. Όλοι αυτοί οι χαρακτήρες είναι όμως μόνο, όπως ισχυρίζεται ο Νίτσε, παραλλαγές ενός θεού, που δεν είναι άλλος από τον Διόνυσο, τον θεό της διάλυσης των ορίων. Το θεατρικό έργο είναι ένα όραμα, όμως το όραμα του αδιαφοροποίητου Ενός από το κοινό, που έχει καταληφθεί από το πνεύμα της μουσικής. Προηγουμένως απλοποιήσαμε κάπως τη μυθική πλοκή. Μπορούμε τώρα ακόμη περισσότερο. Στην ουσία δεν υπάρχει παρά ένας μύθος, αυτός του Διονύσου. Είναι ο πάσχων θεός, που τεμαχίζεται από τους Τιτάνες και υποφέρει το μαρτύριο της εξατομίκευσης. Υπάρχει όμως ελπίδα, και αυτή βρίσκει έκφραση στην τραγωδία ότι θα ξαναγεννηθεί ως ο τρίτος Διόνυσος, μέσω του οποίου θα αποκατασταθεί η πρωταρχική ενότητα. Σε αυτήν αποβλέπει εν τέλει η τέχνη, καθώς έχει πάντοτε μια διονυσιακή συνιστώσα. Δεν είναι μόνο ωραία, δηλαδή απολλώνια. Για αυτό το λόγο, άλλωστε, η τραγωδία μιλά για συμφορές. Στρέφεται εναντίον των Ολυμπίων με τη δύναμη της μουσικής. Μπροστά της οι επιμέρους εξιστορήσεις είναι άνευ σημασίας. Οι μεταξύ τους διαφορές είναι αδιάφορες. Εξάλλου, ο μύθος πεθαίνει όταν προσλαμβάνει συγκεκριμένη, δογματική θρησκευτική μορφή. Σε αυτή τη θανατηφόρα μεταμόρφωση του μύθου αντιστάθηκε η αττική τραγωδία. Όμως μόνο για λίγο. Ο θάνατός της θα επέλθει με τον Ευριπίδη που στράφηκε εναντίον του πνεύματος της μουσικής, του Διονύσου, με αποτέλεσμα να τον εγκαταλείψει και ο Απόλλωνας. Γιατί δεν υπάρχει Απόλλωνας χωρίς τον Διόνυσο.

Η διαδικασία διάλυσης της τραγωδίας θα καταλήξει στην αντικατάστασή της από την αττική κωμωδία (Μένανδρος, Φιλήμων). Ο Ευριπίδης, όμως, επιτελεί τη διάλυση της τραγωδίας εντός της τραγωδίας. Στο έργο του διεξάγεται, λοιπόν, η επιθανάτια πάλη της. Στο τέλος της, λέει ο Νίτσε, ο Παν κείται νεκρός, αφήνοντας πίσω του ένα τεράστιο κενό. Πώς το κάνει αυτό ο Ευριπίδης; Πρώτον, μειώνει το μέρος και το βάρος του χορού, ο οποίος είναι ο φορέας του πνεύματος της μουσικής. Δεύτερον, αντικαθιστά τον Διόνυσο, στον οποίο παρέπεμπαν ως τότε όλες οι μορφές, με ανθρώπους, δίνει δηλαδή στην τραγωδία μια νατουραλιστική τροπή. Με αυτόν τον τρόπο χάνεται το θεϊκό μεγαλείο και τη θέση του καταλαμβάνει η μάζα, η αστική μετριότητα. Η τραγωδία ξεχνά το παρελθόν της, την καταβολή της στον μύθο, και μαζί με αυτό αρνείται και το μέλλον της. Αντί της ελπίδας αναγέννησης του Διονύσου εμφανίζεται μια νέα ευθυμία. Δεν είναι αυτή του τραγικού ήρωα, που με χαρά υπερβαίνει τα όρια, αλλά η ευθυμία του δούλου, που αρκείται στην ελεεινή του κατάσταση. Αυτό οδηγεί σε απώλεια του τραγικού. Τρίτον, ο Ευριπίδης δεν παρουσιάζει την τέχνη του ως κάτι αυτονόητο, αλλά ζητά από το κοινό να την κρίνει. Για αυτό ακριβώς, ο ίδιος χρειάζεται να το χειραγωγήσει. Η αξία του είναι η δύναμή του να χειραγωγεί.

Γιατί όμως ο Ευριπίδης τα έκανε όλα αυτά; Ο Νίτσε λέει χάριν δύο και μόνο θεατών. Ο ένας είναι ο ίδιος ο Ευριπίδης, που αυτοκατανοείται ως στοχαστής και κριτικός, περισσότερο από ό,τι ως καλλιτέχνης. Η εργασία του προσλαμβάνει τεχνικό χαρακτήρα και φροντίζει να συμπαρασύρει το κοινό του με ένα προκατασκευασμένο μυστήριο. Η διάνοια γίνεται, παραδόξως, η πηγή της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

**Γ.** Μπορούμε να προχωρήσουμε λίγο βαθύτερα στον τρόπο με τον οποίο κατανοεί ο Νίτσε της καινοτομίες του Ευριπίδη και τις συνέπειές τους. Έχουμε δει ότι το διονυσιακό στοιχείο εκπροσωπείται πρωτίστως από τον χορό, ενώ το απολλώνιο από τη σκηνή. Είδαμε επίσης ότι ο Ευριπίδης προσπαθεί να περιορίσει τη σημασία του χορού. Όμως, ο θεός εναντίον του οποίου στρέφεται είναι ισχυρός, και ο Ευριπίδης δεν μπορεί να επιτύχει, όπως θα ήθελε, την πλήρη κάθαρση από το διονυσιακό στοιχείο. Ειρωνικά, στο τελευταίο του έργο, τις *Βάκχες*, δοξάζει τον εχθρό του. Αλλά και πιο νωρίς τα πράγματα είναι περίπλοκα. Ναι μεν ο Ευριπίδης έχει ως ιδεώδες το απολλώνιο έπος, όμως ο ίδιος είναι φύσει ηθοποιός. Προέρχεται από τον συμμετοχικό κόσμο της τραγωδίας. Έτσι, δεν μπορεί να εκτελέσει το απολλώνιο σχέδιό του με απολλώνια νηφαλιότητα. Εξ ου και ο υπερβολικός συναισθηματισμός, τα πάθη και οι παραδοξίες που δεσπόζουν στα έργα του. Αποσκοπεί στη ψυχρή, υπολογισμένη ορθολογιστική κατασκευή, όμως ρίχνεται σε αυτήν με ανορθόλογο πάθος. Και είναι η πρόκληση των παθών εκείνο που τον ενδιαφέρει. Ένα τέτοιο πάθος, ως κατασκευασμένο, έχει απομακρυνθεί από τον μύθο. Ο θεός που ζούσε κάποτε μέσα σε αυτόν έχει γίνει εξωτερικός, ένας θεός από μηχανής, όπως τον βλέπουμε στις τραγωδίες του Ευριπίδη να παρεμβαίνει στη δράση από το πουθενά. Η ολοκλήρωση που προσφέρει στο έργο γίνεται ζήτημα ποιητικής δικαιοσύνης και χάνει τη μεταφυσική σημασία της.

Για χάρη ποιου θεατή επιστρατεύεται το δολοφονικό πάθος της απάθειας; Είναι εκείνος ο δεύτερος θεατής που χαράσσει στον Ευριπίδη την πορεία του. Κι αυτός δεν είναι κανείς άλλος από τον Σωκράτη, που άλλωστε παρακολουθούσε συστηματικά τις παραστάσεις του, και μόνο τις δικές του. Το θέατρο του Ευριπίδη είναι ένας αισθητικός σωκρατισμός, που δεν επιτρέπει πλέον την τραγική σύμφυση του απολλώνιου και του διονυσιακού.

Ποιος είναι όμως αυτός ο Σωκράτης1 Ο Νίτσε τον κατηγορεί για ό,τι ακριβώς η φιλοσοφική παράδοση τον εγκωμιάζει. Το πλέον σκανδαλώδες, το πλέον εγκληματικό στην ύπαρξή του είναι ότι έχει το θράσος να λέει ότι δεν γνωρίζει τίποτε. Για τον Σωκράτη, οι άλλοι μόνο νομίζουν ότι ξέρουν, όμως μιλούν απλώς από ένστικτο, χωρίς δικαιολόγηση, με τη δύναμη του αυτονόητου. Εκείνος όμως δεν δέχεται αυτονόητα, θέλει να διορθώσει τον κόσμο μέσω της σκέψης. Για τον Νίτσε, αυτό είναι μια διαστροφή. Ανάλογα σκεπτόταν ίσως και ο Μαρξ όταν ομολογούσε στο *Κεφάλαιο* την επιρροή του Χέγκελ, αλλά αξίωνε να τον αναποδογυρίσει. Γιατί ο Χέγκελ πανηγύριζε, με τρόπο σωκρατικό, όταν έλεγε ότι με τη Γαλλική Επανάσταση ο κόσμος για πρώτη φορά στηριζόταν στο κεφάλι. Το στήριγμα στο κεφάλι είναι, για τον Νίτσε, η άρνηση του Διονύσου. Ο Σωκράτης είναι, έτσι, ο καταστροφέας του ελληνικού κόσμου και πολιτισμού. Ο πρώτος Ανθέλληνας, με τον οποίο χάνεται η ελληνική ομορφιά. Γιατί όποιος αρνείται τον Διόνυσο δεν μπορεί παρά να αρνείται στο τέλος και την ομορφιά. Η κριτική των ενστίκτων στο όνομα του Λόγου είναι στον Σωκράτη ένστικτο. Είναι το ένστικτό του αρνητικού, το οποίο μισεί ό,τι είναι δημιουργικό και ανάγει σε μόνη δημιουργική αρχή το κατ’ εξοχήν μη δημιουργικό, τον νου. Το δαιμόνιο που καθοδηγεί το Σωκράτη δρα πίσω από την πλάτη του, ακόμη και χωρίς αυτόν. Δεν διαλύεται με τον θάνατο του Σωκράτη αλλά καταλαμβάνει στη συνέχεια τον Πλάτωνα και τον διαφθείρει. Ο Σωκράτης εγκαταλείπει τη ζωή με την ίδια νηφαλιότητα που εγκαταλείπει το Συμπόσιο, χωρίς να έχει μεθύσει. Η κατάρα του σωκρατισμού είναι ότι το πνεύμα του δεν πεθαίνει ποτέ.

Γοητευμένος από τον σωκρατικό δαίμονα, ο Πλάτωνας θα παραδώσει στην πυρά τις τραγωδίες που έγραψε ο ίδιος και θα αναδειχθεί στον πλέον δριμύ κριτικό του θεάτρου. Θα την θεωρήσει μια τέχνη ηλιθίων, ικανή μόνο για χειραγώγηση. Κατά τον Νίτσε, τέτοιο ήταν όμως μόνο το σωκρατικό θέατρο του Ευριπίδη. Από μια άποψη, πάντως, ο Πλάτωνας παρέμεινε καλλιτέχνης, μόνο που ανέπτυξε μια νέα τέχνη, αυτή του διαλόγου. Οι πλατωνικοί διάλογοι μπορούν να θεωρηθούν έργα τέχνης, όμως σε αυτούς η τέχνη γίνεται θεραπαινίδα της σκέψης, κατά αντιστροφή της σειράς της σχέσης μεταξύ διονυσιακού και απολλώνιου. Ο πλατωνικός διάλογος είναι, σύμφωνα με τον Νίτσε, πρόδρομος του μυθιστορήματος, δηλαδή του σύγχρονου πεζού έπους. Η πλατωνική μεταφυσική που παρουσιάζεται στους εν λόγω διαλόγους είναι αισιόδοξη. Στηρίζεται στην ιδέα ότι το Είναι είναι έλλογο και άρα μπορεί να εξηγηθεί από τον Λόγο. Θα πρέπει να υπάρχει πάντοτε, λοιπόν, μια έλλογη λύση. Αυτή η αισιοδοξία είναι ψευδαισθησιακή. Ακόμη και ο Σωκράτης διατηρεί μια τελευταία αμφιβολία. Από την *Απολογία* γνωρίζουμε ότι πριν πεθάνει είχε το όνειρο να γράψει μουσική. Πράγματι, ο Πλάτωνας τον παρουσιάζει να γράφει ένα προοίμιο στον Απόλλωνα και να μελοποιεί μύθους του Αισώπου.

Αλλά και γενικότερα, η σωκρατικού τύπου αισιοδοξία, δεν μπορεί, κατά τον Νίτσε, παρά να είναι περιορισμένη. Επειδή στηρίζεται στην ιδέα της έλλογης θεμελίωσης, κάνει εν τέλει την αναζήτηση της αλήθειας σημαντικότερη από αυτή την ίδια. Μετατρέπει έτσι την επιστήμη σε μια δραστηριότητα, μια τέχνη, με αποτέλεσμα να κληρονομεί, άθελά της, κάτι από την τυφλότητα της τέχνης. Στην πραγματικότητα πρόκειται για έναν τύπο συμπεριφοράς ή μάλλον έναν νέο τύπο ανθρώπου, τον θεωρητικό, με τον οποίο ξεκινά μια καινούργια σελίδα στην ανθρώπινη ιστορία. Η επιστήμη θέλει να είναι εγκυρότερη της τέχνης, επιτελεί όμως μια παρόμοια λειτουργία με εκείνη. Όπως η τέχνη προσφέρει μεταφυσική παρηγοριά, μια διέξοδο ζωής παρά τον πόνο, έτσι και ο Λόγος λειτουργεί ως φάρμακο (ή δηλητήριο), και μάλιστα καθολικό. Η σωκρατική μεταφυσική δεν κάνει διακρίσεις. Προϋποθέτει την καθολική διαπαιδαγωγησιμότητα. Διευρύνει διαρκώς την περιφέρειά της, την οποία χρειάζεται ως τείχος άμυνας έναντι της τέχνης, του διονυσιακού.

Κατά τνο Νίτσε, ο δυτικός πολιτισμός ζει ακόμη στον σωκρατικό ορίζοντα. Όπως θα δούμε, όμως, ο ίδιος ελπίζει ότι αυτός μπορεί να σπάσει, ότι το διονυσιακό μπορεί να αναγεννηθεί. Αυτό όμως δεν είναι μόνο ζήτημα της τέχνης. Αφορά το σύνολο της ανθρώπινης ύπαρξης και κυρίως την ανθρώπινη ηθική. Σε αυτό το ζήτημα θα πρέπει να στραφούμε τώρα, αφήνοντας πίσω μας τη *Γέννηση της τραγωδίας*.