**Η αισθητική στον Καντ, στον Χέγκελ και στον Νίτσε**

Α. Αισθητική υποκειμενικότητα

Ο Καντ δεν είναι ο πρώτος φιλόσοφος των νεότερων χρόνων που αναπτύσσει μια συστηματική αισθητική, ωστόσο χωρίς το έργο του η συγκρότηση της αισθητικής ως ιδιαίτερου φιλοσοφικού κλάδου θα ήταν μάλλον αδύνατη. Η αναγωγή της αισθητικής σε αυτοτελές αλλά αναγκαίο μέρος του κριτικού συστήματος αποτελεί προϊόν της σταδιακής εξέλιξης της σκέψης του Καντ. Πραγματοποιείται το 1790, με την έκδοση της τρίτης *Κριτικής*, της *Κριτικής της δύναμης της κρίσης*, και εισάγεται μέσω μια διάκρισης μεταξύ λογικών και αισθητικών κρίσεων. Η διάκριση λογικής και αισθητικής είναι ωστόσο παλιότερη και θεμελιώδης. Ήδη η «υπερβατολογική στοιχειολογία», δηλαδή η πρώτη και κατά πολύ μεγαλύτερη ενότητα της *Κριτικής του καθαρού Λόγου*, διαιρείται σε δύο μέρη, στην «υπερβατολογική αισθητική» και στην «υπερβατολογική λογική». Σε μια από τις αρχικές σελίδες του πρώτου από τα δύο αυτά μέρη, ο Καντ αισθάνεται την ανάγκη να αντιδιαστείλει τον τρόπο που εννοείται η «αισθητική» στην πρώτη *Κριτική* σε μια άλλη δημοφιλή χρήση του ίδιου όρου:

Οι Γερμανοί είναι οι μόνοι οι οποίοι χρησιμοποιούν σήμερα τη λέξη αισθητική για να δηλώσουν αυτό που άλλοι ονομάζουν κριτική της καλαισθησίας. Στο θεμέλιο υπάρχει μια άστοχη ελπίδα, την οποία συνέλαβε ο έξοχος αναλυτής Μπάουμγκαρτεν, να θέσει κανείς υπό αρχές του Λόγου την κριτική αποτίμηση (Beurtheilung) του ωραίου και να ανυψώσει τους κανόνες της σε επιστήμη. Μόνο που αυτή η προσπάθεια είναι μάταιη. Διότι οι υποτιθέμενοι κανόνες ή τα κριτήρια είναι απλώς εμπειρικού χαρακτήρα ως προς τις πηγές τους και άρα δεν μπορούν ποτέ να χρησιμεύσουν ως προσδιορισμένοι νόμοι a priori […][[1]](#footnote-1)

Στη δεύτερη έκδοση της πρώτης *Κριτικής* (1787), στην οποία ο Καντ προχώρησε πιθανότατα έχοντας ήδη συλλάβει το σχέδιο της δεύτερης αλλά και της τρίτης *Κριτικής*,[[2]](#footnote-2) η διατύπωση είναι ελαφρώς τροποποιημένη, αλλά παραμένει σαφής η προτίμηση της χρήσης του όρου «αισθητική» για τις «αρχές της a priori αισθητικότητας (Sinnlichkeit)»,[[3]](#footnote-3) δηλαδή για το χώρο και το χρόνο ως καθαρές μορφές της εποπτείας. Ωστόσο, στην επονομαζόμενη «Πρώτη εισαγωγή στην κριτική της δύναμης της κρίσης», ο Καντ επανέρχεται στο ζήτημα της αμφισημίας του όρου. «Εδώ και αρκετό καιρό», γράφει, «έχει γίνει συνήθεια να ονομάζεται ένα είδος παραστάσεως αισθητικό […] με την έννοια ότι με την ονομασία αυτή υποδηλώνεται η σχέση μιας παράστασης όχι προς τις γνωστικές δυνάμεις αλλά προς το αίσθημα της ηδονής και της λύπης».[[4]](#footnote-4) Ο Καντ εξακολουθεί να πιστεύει ότι δεν μπορεί να υπάρξει επιστήμη της καλαισθησίας, προκρίνει ωστόσο αυτή τη φορά τη χρήση του ελληνικού όρου (ästhetisch) έναντι του γερμανικού (sinnlich) για τον χαρακτηρισμό κάποιων κρίσεων οι οποίες δεν έχουν μεν αντικειμενικό χαρακτήρα, δεν αποβλέπουν δηλαδή στη γνώση του αντικειμένου, καθώς τότε θα ήταν λογικές (δηλαδή εννοιολογικές), αλλά αναφέρονται μέσω ενός αντικειμένου στο υποκείμενο της γνώσης και *μόνο* σε αυτό.

Η εν λόγω αποκλειστικότητα της υποκειμενικής αναφοράς είναι αποφασιστικής σημασίας. Στο υποκείμενο αναφέρονται όλες οι κρίσεις που δηλώνουν ευαρέσκεια (ή δυσαρέσκεια), όπως π.χ. η κρίση «η σοκολάτα είναι νόστιμη», με την οποία εκφράζει κανείς μια εμπειρική αξιολόγηση χωρίς να αξιώνει την αναγνώρισή της από άλλα άτομα. Εμπειρική είναι επίσης η πρόταση «η σοκολάτα είναι τετράγωνη», όμως φιλοδοξεί να περιγράψει κάτι που ισχύει αντικειμενικά και οφείλει να τύχει καθολικής αποδοχής. Η διαπίστωση ότι η συγκεκριμένη σοκολάτα είναι τετράγωνη βασίζεται ασφαλώς σε δεδομένα των αισθήσεων, το αίσθημα (Empfindung) που προκαλείται από το τετράγωνο σχήμα είναι αντικειμενικό. Αντίθετα, το αίσθημα που εκφράζει η προηγούμενη πρόταση είναι υποκειμενικό, και ο Καντ προτείνει προς αποφυγή παρερμηνείας τον όρο «συναίσθημα» (Gefühl),[[5]](#footnote-5) με τον οποίο εννοείται η ηδονή ή η λύπη που συνδέει το άτομο με την παράσταση του αντικειμένου και την οποία δεν χρειάζεται να αισθάνεται κανένα άλλο άτομο. Έχει λοιπόν κανείς την άδεια να ισχυρίζεται άνευ τεκμηρίωσης ότι είναι νόστιμη η σοκολάτα, όμως δεν έχει σε καμιά περίπτωση την ελευθερία να του αρέσει ή όχι. Η ευαρέσκεια είναι αποτέλεσμα της επίδρασης του αντικειμένου στα αισθητήριά του όργανα ή εν γένει στην αισθητή του συγκρότηση, η οποία μπορεί να διαφέρει από την αντίστοιχη άλλων ατόμων για εμπειρικά τυχαίους λόγους. Ναι μεν η ευαρέσκεια αφορά την υποκειμενική παράσταση του αντικειμένου, όμως ως προς την πραγματική («υλική») του επίδραση.[[6]](#footnote-6) Για αυτό το λόγο, τέτοιου είδους κατ’ αίσθηση αισθητικές κρίσεις μπορούν κάλλιστα να αποτελέσουν μέρος ενός γνωσιακού προσδιορισμού του αντικειμένου, αφού η επίδραση στο υποκείμενο είναι αντικειμενική. Αυτό γίνεται φανερό στις πρακτικές συνέπειες μιας τέτοιας ευαρέσκειας. Η κρίση «η σοκολάτα είναι νόστιμη» υπαινίσσεται έναν «παθολογικό»[[7]](#footnote-7) προσδιορισμό της επιθυμητικής ικανότητας, μια «κλίση» προς τη σοκολάτα, στην οποία μπορεί να θέλω ταυτόχρονα να αντισταθώ (π.χ., αν κάνω δίαιτα), αλλά που σε κάθε περίπτωση καθιστά φρόνιμη τη γνώση του τι είναι σοκολάτα, έτσι ώστε να μπορώ να τη βρω και να την απολαύσω πάλι. Το υποκειμενικό αίσθημα μπορεί να συνδεθεί με μια εννοιολογική προσέγγιση. Μόνο αν αποκαθάρει κανείς την αίσθηση από οποιαδήποτε σχέση με την ύπαρξη του αντικειμένου και τη συρρικνώσει στο ίδιο το συναίσθημα της ηδονής και της λύπης καθίσταται αδύνατη η ανάμιξη γνωσιακών προσδιορισμών. Και τούτο γίνεται όταν η ευαρέσκεια δεν συνδέεται με κανένα ενδιαφέρον για το αντικείμενο και ούτε προϋποθέτει ούτε ζητά τη γνώση του *τι είναι* το αντικείμενο.[[8]](#footnote-8) Αυτή όμως είναι η περίπτωση των καλαισθητικών κρίσεων, οι οποίες αποτελούν τις κατ’ εξοχήν αισθητικές κρίσεις, με την έννοια ότι δεν μπορούν να περιέχουν καμιά αντικειμενική, δηλαδή εννοιολογική αναφορά.

Ήδη εμφανίζονται τα δύο από τις τέσσερα συνολικά ουσιώδη στοιχεία του «ωραίου», το οποίο αποτελεί την πρώτη από τις δύο αισθητικές κατηγορίες με τις οποίες ασχολείται η *Κριτική της δύναμης της κρίσης* στο αισθητικό της μέρος. Σε αντίθεση με το «ευχάριστο», που υπονοεί ένα ενδιαφέρον για την ύπαρξη του αντικειμένου από το οποίο προσδοκά κανείς την άντληση ηδονής, αλλά και σε αντίθεση με το «καλό», το οποίο εμπεριέχει την παράσταση ενός σκοπού, ωραίο είναι το αντικείμενο μιας ευαρέσκειας «χωρίς κανένα συμφέρον» (1ο σημείο), η δε ικανότητα αποτίμησης ενός τέτοιου αντικειμένου καλείται καλαισθησία, δηλαδή γούστο.[[9]](#footnote-9) Ο λόγος περί γούστου είναι συνυφασμένος με την υπόθεση ότι οι καθαρά αισθητικές κρίσεις δεν είναι αυθαίρετες. Αυτό δεν έρχεται σε αντίθεση με τη ριζική υποκειμενικότητά τους. Αυθαίρετες θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν οι κρίσεις περί του ευχάριστου, που είναι κατ’ αίσθηση αισθητικές κρίσεις, καθώς διαφέρουν εμπειρικά από άτομο σε άτομο και έχουν «ιδιωτικό» χαρακτήρα. Οι κρίσεις περί του ωραίου δεν είναι όμως ιδιωτικές, αλλά «δημόσιες»,[[10]](#footnote-10) καθώς δεν εξαρτώνται από την εμπειρική πολλαπλότητα των ατόμων αλλά από αυτό που τα καθιστά υποκείμενα των συναισθημάτων τους, δηλαδή το γεγονός ότι αισθάνονται ηδονή και λύπη. Αυτό ισχύει βεβαίως για το κάθε υποκείμενο, όχι όμως θεωρούμενο ως αντικείμενο της γνώσης, αλλά στη σχέση του προς τον εαυτό του, καθώς δεν υπάρχει πρόσβαση στην ηδονή και τη λύπη από μια εξωτερική οπτική γωνία. Η καθολικότητα των καλαισθητικών κρίσεων είναι λοιπόν «υποκειμενική».[[11]](#footnote-11) Δεν προκύπτει από την εξάρτηση τους από κάποιο κανόνα του ωραίου, πράγμα που θα συνιστούσε, δεδομένου του μη εννοιολογικού του χαρακτήρα, αντίφαση εν τοις όροις, αλλά από τη φύση της υποκειμενικότητας. Τούτο συνεπάγεται ότι οι καλαισθητικές κρίσεις είναι πάντοτε ατομικές. Ωραίο είναι ένα κάτι ανεξάρτητα από την εννοιολογική του ταυτότητα και συνεπώς με μη γενικεύσιμο τρόπο. Μπορώ να βρίσκω ένα τριαντάφυλλο ωραίο, όχι όμως τα τριαντάφυλλα εν γένει. [[12]](#footnote-12) Ωστόσο, αυτό το ένα τριαντάφυλλο δεν μπορώ να το βρίσκω ωραίο, παρά μόνο προσδοκώντας ταυτόχρονα ότι θα «αρέσει καθολικώς χωρίς έννοιες» (2ο σημείο).[[13]](#footnote-13)

Η ιδέα μιας –έστω υποκειμενικής– καθολικότητας ενός συναισθήματος δεν θα είχε θέση στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του Καντ, αν λίγα χρόνια πριν από την έκδοση της τρίτης *Κριτικής* ο συγγραφέας της δεν είχε προβεί σε μια αναθεώρηση της δομής του συστήματός του, με την οποία αντλεί τις έσχατες συνέπειες από την προγραμματική διάκριση των γνωσιακών ικανοτήτων της διάνοιας και της αισθητικότητας, που είναι το θεμέλιο του υπερβατολογικού ιδεαλισμού. Ήδη στην *Κριτική του καθαρού Λόγου* ο Καντ συνδέει τον συλλογιστικό (diskursiv), όχι εποπτικό (intuitiv), χαρακτήρα της ανθρώπινης διάνοιας με τη δομή του συλλογισμού. Η διάκριση των τριών ανώτερων γνωσιακών ικανοτήτων (διάνοια, δύναμη της κρίσης, Λόγος) είναι το υπερβατολογικό ανάλογο της λογικής διάκρισης μεταξύ μείζονος, ελάσσονος προκείμενης και συμπεράσματος.[[14]](#footnote-14) Όπως γνωρίζουμε από μια επιστολή στον Reinhold τον Δεκέμβριο του 1797, με την οποία ανακοινώνεται το σχέδιο συγγραφής μιας «Κριτικής της καλαισθησίας», ο Καντ διαπίστωσε τη δυνατότητα αντιστοίχισης της τριάδας των ανώτερων γνωστικών ικανοτήτων στην τριάδα των ικανοτήτων της ψυχής, μια εκ των οποίων είναι η ίδια η γνωσιακή ικανότητα.[[15]](#footnote-15) Η αντιστοίχιση αυτή εκφράζει τη νομοθετική αρμοδιότητα που αναγνωρίζεται σε καθεμιά από τις γνωσιακές ικανότητες: στη διάνοια όσον αφορά τη γνώση, στο Λόγο όσον αφορά την επιθυμητική ικανότητα και, τέλος, στη δύναμη της κρίσης όσον αφορά το συναίσθημα της ηδονής και τη λύπης. Η εν λόγω δύναμη της κρίσης δεν είναι όμως η ίδια ακριβώς με εκείνη που γνωρίζουμε από τον «υπερβατολογικό σχηματισμό» της πρώτης *Kριτικής*, καθώς ο Καντ έχει προβεί επίσης στη διάκριση μεταξύ της προσδιοριστικής και της αναστοχαστικής λειτουργίας της δύναμης της κρίσης.[[16]](#footnote-16) Ενώ με την πρώτη υπάγεται το επιμέρους σε ένα γνωστό καθολικό κανόνα, η αναστοχαστική (reflektierend) δύναμη της κρίσης αναζητεί το καθολικό εκκινώντας από το επιμέρους, καθοδηγούμενη από την αρχή ότι πάντοτε είναι δυνατή η εύρεσή του, κάτι που προϋποθέτει την ιδέα μιας συστηματικής οργάνωσης της φύσης, η οποία με τη σειρά της προϋποθέτει σχέσεις σκοπιμότητας. Αν και η μορφική (τυπική) σκοπιμότητα της φύσης είναι μόνο μια υποκειμενική αρχή προσανατολισμού στον κόσμο για πεπερασμένα όντα, ο Καντ τής αναγνωρίζει, στην τρίτη *Κριτική*, υπερβατολογικό καθεστώς. [[17]](#footnote-17) Η ένταση αυτή έχει μια σειρά από σοβαρές συνέπειες

Όσον αφορά τις αισθητικές κρίσεις, αυτό σημαίνει ότι η παράσταση που τις υποβαστάζει είναι αυτή μιας σκοπιμότητας του αντικειμένου ως προς τη μορφή του, η οποία όμως δεν περιλαμβάνει κάποιον υλικό σκοπό. Αισθητική είναι έτσι η εμπειρία ενός αντικειμένου στο οποίο το πλήθος των μερών που το απαρτίζουν εμφανίζεται διατεταγμένο σκόπιμα, σε μια σύνθεση που δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετική χωρίς να αλλοιωθεί το αισθητικό αποτέλεσμα, δίχως ωστόσο να εξυπηρετούνται προσδιορισμένοι σκοποί. «Ο*μορφιά* είναι η μορφή της *σκοπιμότητας* ενός αντικειμένου, εφ’ όσον γίνεται αντιληπτή *χωρίς την παράσταση ενός σκοπού* σε αυτό» (3ο σημείο).[[18]](#footnote-18) Με αυτό τον τρόπο ο Καντ θέτει το φιλοσοφικό θεμέλιο της λεγόμενης αισθητικής αυτονομίας, της πλήρους ανεξαρτησίας των καθαρών καλαισθητικών από τις θεωρητικές και προπάντων τις πρακτικές κρίσεις. Απαντά έτσι από τη μια στη ρουσσωική επιφύλαξη έναντι των τεχνών στο όνομα της ηθικής ακεραιότητας[[19]](#footnote-19) και από την άλλη στην ορθολογιστική αισθητική του Μπάουμγκαρτεν, ο οποίος συνελάμβανε την ομορφιά με διανοητικούς όρους τελειότητας (εκτατική σαφήνεια).[[20]](#footnote-20)

Εκείνο που διακρίνει την ειδικά αισθητική συσχέτιση μεταξύ καθολικού και επιμέρους έγκειται στο ότι πρόκειται μόνο για τη *μορφή* μιας υπαγωγής χωρίς πραγματική εφαρμογή, εξ ου άλλωστε και η αναγκαστική απουσία προσδιορισμένων κανόνων αισθητικής αξιολόγησης.[[21]](#footnote-21) Στη γλώσσα του Καντ, αυτό σημαίνει ότι εν όψει ενός ωραίου αντικειμένου, η δύναμη της κρίσης δεν συνδέει, όπως στη σχηματοποίηση, έννοιες και εποπτείες, αλλά τις ίδιες τις γνωστικές δυνάμεις που είναι υπεύθυνες για την παραγωγή τους, δηλαδή τη διάνοια και τη φαντασία.[[22]](#footnote-22) Χωρίς εφαρμογή στο υλικό, ο συντονισμός φαντασίας και διάνοιας παρουσιάζεται μόνο υποκειμενικός και ταυτόχρονα αβίαστος, και ο Καντ κάνει λόγο για ένα ελεύθερο παιχνίδι των γνωστικών δυνάμεων,[[23]](#footnote-23) κάτι κατ’ αρχήν αδιανόητο στο πλαίσιο της γνωσιακής τους λειτουργίας. Ωστόσο, η πρωτοτυπία της αισθητικής αναστοχαστικής δύναμης της κρίσης, όπως αυτή εισάγεται στην τρίτη *Κριτική,* παραμένει αμφιλεγόμενη, καθώς πλήθος μελετητών έχει αναζητήσει συγγένειες με την καντιανή θεωρία τη σχηματοποίησης εμπειρικών εννοιών.[[24]](#footnote-24)

Σε κάθε περίπτωση η ρητή αναγνώριση της δυνατότητας (παραγωγή) αισθητικών υποκειμενικών κρίσεων (Urtheile), για τις οποίες ο Καντ χρησιμοποιεί στην τρίτη *Κριτική* τον ετυμολογικά συναφή, στα γερμανικά, όρο «αποτίμηση» (Beurtheilung) –χαρακτηριστικό της οποίας είναι ότι συντελείται κατά την «απλή σύλληψη (*apprehensio*) της μορφής ενός αντικειμένου της εποπτείας, χωρίς αναφορά της σε κάποιαν έννοια με σκοπό μια ορισμένη γνώση»–[[25]](#footnote-25) θέτει την αισθητική του Καντ ενώπιον μιας δυσκολίας. Ως προς την τροπικότητά τους, οι αισθητικές κρίσεις είναι αναγκαίες (4ο σημείο) και έτσι, μολονότι δεν μπορούν να θεμελιωθούν αντικειμενικά, αξιώνουν καθολική συμφωνία, αξίωση η οποία οδηγεί τον Καντ στην υποθετική ιδέα ενός sensus communis, που συνέχει την ανθρωπότητα.[[26]](#footnote-26) Η υπόθεση αυτή είναι όμως μέρος του προβλήματος, καθώς από τη μια δεν μπορούν να γίνουν έννοιες δεκτές ως αισθητικά κριτήρια, από την άλλη όμως θα πρέπει να γίνει δεκτό κάποιο εννοιακό στοιχείο, γιατί διαφορετικά δεν θα υπήρχε καν ζήτημα διαφωνίας στα ζητήματα γούστου. Αν και υπάρχουν πολλά τεχνικά ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο επίλυσης αυτή της «αντινομίας» της καλαισθησίας, ο Καντ αποδίδει τη διαλεκτική στη σύγχυση μεταξύ μιας έννοιας της διάνοιας και μια απροσδιόριστης έννοιας του Λόγου, της ιδέας του υπεραισθητού ως «αρχής της υποκειμενικής σκοπιμότητας της φύσης για τη γνωστική μας ικανότητα».[[27]](#footnote-27)

Κεντρικής σημασίας για τη γενική κατανόηση της καντιανής θεωρίας των αισθητικών κρίσεων είναι ο διπλός ρόλος που επιφυλάσσεται στη δύναμη της κρίσης. Αφενός η ύπαρξή της ως διακριτής ικανότητας, αλλά και η αινιγματική φύση της,[[28]](#footnote-28) οφείλεται στους περιορισμούς της ανθρώπινης διάνοιας που ένα χάσμα τη χωρίζει από την αισθητικότητα. Αφετέρου ο διακριτός, και μάλιστα εν προκειμένω διακριτά νομοθετικός της ρόλος, συνίσταται στη γεφύρωση του εν λόγω χάσματος και κατ’ αυτόν τον τρόπο στη μεσολάβηση μεταξύ θεωρητικής και πρακτικής φιλοσοφίας,[[29]](#footnote-29) σύμφωνα με το γενικό πρόγραμμα της τρίτης *Κριτικής*, το οποίο ολοκληρώνεται με την μετάβαση από την ηθική στην τελεολογία. Έτσι, ενώ οι αισθητικές κρίσεις δεν υπάγονται στη δικαιοδοσία του πρακτικού Λόγου, η ίδια η αισθητική φιλοσοφία του Καντ έχει ηθικό περιεχόμενο και ηθικό πρόσημο. Το πρώτο ορίζεται από τη δεύτερη αισθητική κατηγορία που εξετάζεται, αυτή του υψηλού.[[30]](#footnote-30) Το συναίσθημα του υψηλού μπορεί, σε αντίθεση με εκείνο του ωραίου, να γίνει κατανοητό ως μια επώδυνη δυσαρμονία μεταξύ της δύναμης της φαντασίας και του Λόγου, η οποία όμως μετατρέπεται σε ηδονή, καθώς αποκαλύπτει εντός μας μια υπεραισθητή ικανότητα και έναν συνολικό προορισμό, έναντι του οποίου εκδηλώνουμε το σεβασμό μας.[[31]](#footnote-31) Ακόμη όμως και το ωραίο, που δεν αφορά διόλου την επιθυμητική μας ικανότητα, αναδεικνύεται, λόγω ακριβώς της αναλογίας μεταξύ αισθητικής και ηθικής αυτονομίας,[[32]](#footnote-32) «σύμβολο της ηθικότητας».[[33]](#footnote-33) Η αισθητική εμπειρία θα μπορούσε έτσι να χαρακτηριστεί ως μια αναλογική πρόγευση του ύψιστου αγαθού, καθώς μας μεταθέτει σε μια ψυχική κατάσταση στην οποία η μορφή ορισμένων αντικειμένων κατά την απλής της πρόσληψη αφήνει να ελπίζουμε ότι ο κόσμος δεν είναι ολότελα ξένος στις νοητικές μας δυνάμεις, ότι είναι εφικτός τόσο ο θεωρητικός όσο και πρακτικός μας προσανατολισμός μέσα σε αυτόν.

Αυτός είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους η αισθητική του Καντ είναι πρωτίστως μια αισθητική της φύσης, χωρίς τούτο να σημαίνει ότι είναι αποκλειστικά και μόνο μια αισθητική της πρόσληψης. Οι παράγραφοι §41 ώς §54 είναι αφιερωμένες στο ωραίο της τέχνης, κάτι που είναι συστηματικά αναγκαίο, καθώς ο λόγος περί έστω μορφικής σκοπιμότητας παραπέμπει στην ιδέα ενός δημιουργού. Ωστόσο, η συνειδητή παραγωγή ωραίων μορφών έρχεται σε αντίθεση με τον απροσδιόριστο χαρακτήρα της αρμονίας μεταξύ φαντασίας και διάνοιας και υπονομεύει το αίσθημα της εύνοιας[[34]](#footnote-34) που συνοδεύει την εμπειρία του ωραίου. Ο Καντ συμπεραίνει λοιπόν ότι η καλή τέχνη δεν μπορεί παρά να είναι εμμέσως έργο της φύσης, η οποία προικίζει το δημιουργό με ανεξήγητη ακόμη και στον ίδιο δημιουργική ικανότητα, η οποία, όπως και η δύναμη της κρίσης, δεν μπορεί να τυποποιηθεί εννοιολογικά και εκδηλώνεται μόνο μέσα από την πρωτοτυπία και υποδειγματικότητα των έργων του. Στο ιδιοφυή καλλιτέχνη αναγνωρίζεται η προνομιακή ικανότητα έκθεσης αισθητικών ιδεών στη φαντασία, στις οποία καμία έννοια δεν αντιστοιχεί.[[35]](#footnote-35)

Το ότι η αισθητική της παραγωγής του Καντ είναι αισθητική της ιδιοφυΐας μοιάζει εν μέρει απρόσμενο, καθώς ο ενθουσιασμός της ιδιοφυΐας αποτελεί ένα από τα ουσιώδη γνωρίσματα του κινήματος του Sturm und Drang, το οποίο στα τέλη του 18ου αιώνα στη Γερμανία όχι μόνο ήρθε να συγκρουστεί με τον ακαδημαϊκό κλασικισμό αλλά και να θέσει υπό αμφισβήτηση την αυθεντία των εννοιών από την οποία ήταν διαποτισμένη η κουλτούρα του διαφωτισμού.[[36]](#footnote-36) Ο Καντ είχε συγκρουστεί επανειλημμένως με εκείνους που θεωρούσε φορείς φανατικών και αντιδιαφωτιστικών ιδεών, κυρίως με τον Herder, και είχε υποστηρίξει τον Μέντελσον στις επιθέσεις που δέχτηκε από τον Λάβατερ και τον Γιακόμπι.[[37]](#footnote-37) Η ενσωμάτωση της «ιδιοφυΐας» στο εννοιολογικό οπλοστάσιο της τρίτης Kριτικής δεν συνιστά παραχώρηση, στο βαθμό που η αισθητική της πρόληψης και η αισθητική της παραγωγής, η καλαισθησία και η ιδιοφυΐα, η δύναμη της φαντασίας και η δύναμη της κρίσης παραμένουν διακεκριμένες.[[38]](#footnote-38) Μάλιστα, «αν θα πρέπει να θυσιαστεί το ένα, θα όφειλε μάλλον να συμβεί τούτο από την πλευρά της ιδιοφυΐας».[[39]](#footnote-39)

B. Η ιστορική στροφή στην αισθητική

Η *Κριτική της δύναμης της κρίσης* εκδόθηκε την επόμενη χρονιά της Γαλλικής Επανάστασης αλλά εντελώς ανεξάρτητα από αυτή. Ο πρώτος που δοκίμασε να αντλήσει πολιτικοφιλοσοφικό δυναμικό από την τρίτη *Κριτική* ήταν παραδόξως ένας λογοτέχνης, ο Φρήντριχ Σίλλερ με τις επιστολές του *Περί της αισθητικής αγωγής του ανθρώπου*. Το βήμα αυτό συντελέστηκε μέσα από τη διατήρηση της εννοιολογικής δομής της καντιανής αισθητικής με παραγνώριση όμως του υπερβατολογικού της στάτους, εγγυητής του οποίου ήταν η αναστοχαστική δύναμη της κρίσης. Ήδη στις επιστολές του στον Κέρνερ το 1793 ο Σίλλερ θα προβεί στην οντολογικοποίηση της αισθητικής αυτονομίας, την οποία ονομάζει «αντικειμενική ιδιότητα των πραγμάτων».[[40]](#footnote-40) Το ωραίο δεν συμβολίζει μόνο την ελευθερία, αλλά είναι η ελευθερία ως αισθητικό φαίνεσθαι (Schein). Με αυτή την μετατόπιση, που υπήρξε ανυπολόγιστης σημασίας για την ανάπτυξη της αισθητικής του γερμανικού ιδεαλισμού, ο Σίλλερ εξυπηρετεί ένα διπλό στόχο. Αφενός θέτει τις βάσεις για μια αισθητικοποίηση της ηθικής, την οποία κρίνει αναγκαία, δεδομένου του ψυχρού δεοντολογικού χαρακτήρα της κατηγορικής προστακτικής. Η αξιοπρέπεια του ανθρώπου πρέπει να συμπληρώνεται από την χάρι (Anmut) εντός μιας καλής ψυχής (schöne Seele). Αφετέρου επιτρέπει την ηθικοποίηση της αισθητικής, στην οποία αποδίδεται ο ρόλος ηθικής διαπαιδαγώγησης της ανθρωπότητας. Η ιδέα αυτή δεν είναι τελείως ξένη στο Καντ, καθώς υποβάλλεται από την κοινή ένταξη της αισθητικής και της τελεολογίας στην τρίτη *Κριτική*. Ωστόσο ο Σίλλερ προχωρά σε μία μετάφραση του καντιανού γνωσιοθεωρητικού δυϊσμού σε όρους πολιτικής και πολιτισμικής ιστορίας. Αυτή όμως μπορεί να γίνει με δύο διαφορετικούς τρόπους, αναλόγως με το δίπολο που επιλέγεται (διάνοια/Λόγος, αισθητικότητα/διάνοια). Η αρχική ιδέα του Σίλλερ μοιάζει να είναι ότι η μετάβαση από τη νομοθεσία της διάνοιας στη νομοθεσία του Λόγου μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο με τη συμφιλιωτική μεσολάβηση της αισθητικής παιδείας. Από μια άλλη ωστόσο άποψη, το «ωραίο» προσφέρει κάτι που ο Λόγος αδυνατεί να κάνει, τη γεφύρωση μεταξύ δεκτικότητας και αυθορμησίας. Σε αυτές αντιστοιχούν δύο διακριτά πολιτιστικά στάδια, το προνεωτερικό και το νεωτερικό, υπό την κυριαρχία της «υλικής» και της «μορφικής ορμής» αντιστοίχως, τα οποία θα πρέπει να διαδεχθεί το «βασίλειο του ωραίου φαίνεσθαι», η «Αισθητική Πολιτεία»,[[41]](#footnote-41) όπου άρχει η «ορμή του παιχνιδιού». Η αισθητική μεσολάβηση προβιβάζεται έτσι σε τελικό σκοπό. Η σύλληψη του Σίλλερ ακροβατεί μεταξύ αισθητικής απολυτοποίησης των αιτημάτων κοινωνικοπολιτικής πρόοδου και περιορισμού της ελευθερίας στην αισθητική φαινομενικότητα.

Η εν λόγω διττότητα αφήνει το αποτύπωμά της και εντός της αισθητικής σφαίρας. Στη φιλοσοφική του αισθητική ο Σίλλερ ασχολείται κατά βάση με την κατηγορία του «ωραίου», ενώ η κατηγορία του υψηλού (ή αλλιώς του παθητικού) τον απασχολεί περισσότερο στο πλαίσιο της θεωρίας της τραγωδίας για την εξήγηση της σχέσης μεταξύ καταστροφής και κάθαρσης. Η ένταση του υψηλού συνιστά ωστόσο επίσης διάσταση του ωραίου, στο βαθμό που η σύνθεση την οποία επιτελεί μεταξύ φύσης και ελευθερίας δεν είναι τελική αλλά ενδιάμεση. Ως κινητοποιούσα δύναμη, το ίδιο το ωραίο είναι δυσαρμονικό· μάλλον ζητά ως τέχνη τη συμφιλίωση παρά την πραγματώνει ως φύση. O ιδιοφυής καλλιτέχνης είναι ωστόσο τέτοιος ως φύση, αποτελεί δε ερώτημα αν μπορεί να υπάρξει τέτοιος δημιουργός στην πεζή μοντέρνα εποχή, η οποία βρίσκεται υπό το κράτος των χωρισμών που έχει επιβάλει η διάνοια. Ο σημερινός ποιητής είναι συναισθηματικός και ιδεαλιστής, καθώς αναπολεί την αφέλεια και το ρεαλισμό. Η έσχατη συνέπεια της ιστορικής μετάφρασης των υπερβατολογικών όρων της καντιανής αισθητικής είναι η ασυμμετρία μεταξύ υπερβατολογικής και ιστορικής συνθήκης, ασυμμετρία μέσω της οποίας ο Σίλλερ ήθελε παράλληλα να συλλάβει τη σχέση του ίδιου (ως συναισθηματικό) με τον Γκαίτε (ως αφελή και άρα εκτός εποχής ιδιοφυή) ποιητή.

Η εργασία του Σίλλερ *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως[[42]](#footnote-42)* αποτελεί ταυτόχρονα την παρέμβασή του στη γερμανική εκδοχή της «διένεξης των αρχαίων και των νεοτέρων» (Querelle).[[43]](#footnote-43) Την πλευρά των νεοτέρων είχαν ήδη λάβει ο Λέσσινγκ και ο Χέρντερ, οριστική όμως λύση στη διένεξη δόθηκε με την ανάπτυξη του γερμανικού ρομαντικού κινήματος. Από την πρώιμη πραγματεία του Φρήντριχ Σλέγκελ *Περί της μελέτης της ελληνικής ποιήσεως* μέχρι τις *Διαλέξεις της Βιέννης περί δραματικής τέχνης και λογοτεχνίας* του αδελφού του, Άουγκουστ Βίλχελμ Σλέγκελ, στη σκέψη των ρομαντικών δεσπόζει η διαφορά μεταξύ αρχαιότητας και νεωτερικότητας, κλασικού και μοντέρνου. Σε αντίθεση ωστόσο με τον Σίλλερ, οι αδελφοί Σλέγκελ παύουν να συγκρίνουν τις διαφορετικές ιστορικές προϋποθέσεις εκπλήρωσης του ποιητικού ιδεώδους και προχωρούν στη συστηματική διάκριση μεταξύ ιστορικών αρχών του ωραίου. Ενώ η ιστορία της αρχαίας ποίησης είναι κυκλική και τοπικά προσδιορισμένη, η μοντέρνα, ρομαντική ποίηση είναι «προοδευτική» και «οικουμενική».[[44]](#footnote-44) Δεν είναι ποτέ «εδώ και τώρα», αλλά αιωρείται καταστατικά μεταξύ παρόντος και μέλλοντος, πραγματικότητας και ιδεατότητας. Έτσι η καντιανή υπερβατολογική θεμελίωση της αισθητικής δίνει τη θέση της στην ιδέα μιας «υπερβατολογικής ποίησης»,[[45]](#footnote-45) η οποία δημιουργεί η ίδια τους όρους της δυνατότητάς της. Οι ρομαντικοί αναφέρονται εν προκειμένω στην αναπροδιορισμένη έννοια του αναστοχασμού (Reflexion) ως ανάκλασης στη *Θεωρία της επιστήμης* του Φίχτε. Ωστόσο, η προγραμματική ενότητα ποίησης και πράξης αποτελεί «ρυθμιστική αρχή», πραγματώνεται μόνο στο άπειρο και ατελώς.[[46]](#footnote-46) Καθώς κάθε σύνθεση παραμένει «αντιθετική», η αισθητική επικοινωνία είναι δυνατή μόνο μέσω της «ειρωνείας», [[47]](#footnote-47) του αναστοχασμού της διαφοράς μεταξύ υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας. Ως αντιστάθμισμα αυτής της έλλειψης, ο Φρήντριχ Σλέγκελ θα προτείνει το 1800 την ιδέα μιας «νέας μυθολογίας»,[[48]](#footnote-48) η οποία αποσκοπεί στην τεχνητή ανασύσταση της φύσης ως του πρωτογενούς δημιουργικού χάους.

Μολονότι η ιδέα της νέας μυθολογίας κάνει την πρώτη της εμφάνιση σε ένα αδημοσίευτο κείμενο το οποίο κατά καιρούς έχει αποδοθεί σε διάφορους συγγραφείς, μεταξύ αυτών και στον Χέγκελ, η ανάπτυξη της εγελιανής φιλοσοφίας συντελείται σε διαρκή και ολοένα οξυνόμενη αντιπαράθεση με τη σκέψη των ρομαντικών, όχι μόνο των αδελφών Σλέγκελ, αλλά και του Σέλλινγκ και αργότερα του Σλάιερμαχερ. Ο Χέγκελ ερμηνεύει τη μυστικιστική τροπή του ρομαντισμού ως σύμπτωμα της απολυτοποίησης της υποκειμενικότητας, που ξεκινά με τον Καντ, αλλά κορυφώνεται στον Φίχτε και στους ρομαντικούς. Ο Χέγκελ δανείζεται από την υπερβατολογική παράδοση το σχήμα του αναστοχασμού ή αναλογισμού,[[49]](#footnote-49) αλλά το αποσπά από το πλαίσιο της φιλοσοφίας της υποκειμενικότητας: «Εκείνος ο αναλογισμός στον οποίο ο Καντ αποδίδει την αναζήτηση του καθολικού για το δοσμένο επιμέρους είναι […] μόνο ο εξωτερικός αναλογισμός, που αναφέρεται στο άμεσο ως κάτι δοσμένο. – Ενυπάρχει όμως και η έννοια του απόλυτου αναλογισμού, διότι το καθολικό, η αρχή, ο κανόνας ή ο νόμος, ισχύει ως η ουσία του εν λόγω άμεσου».[[50]](#footnote-50) Μάλιστα, η ουσία δεν είναι παρά «ο αναλογισμός εν εαυτή» και ο αναλογισμός «η εμφάνιση (Scheinen) της ουσίας εν εαυτή». Επομένως, «το φαίνεσθαι (Schein) δεν είναι κάτι το εξωτερικό, κάτι άλλο από την ουσία, αλλά είναι το δικό της φαίνεσθαι».[[51]](#footnote-51) Όχι μόνο λοιπόν ο Χέγκελ δεν θεωρεί δυνατή τη παγίωση της αντίθεσης μεταξύ του ουσιώδους και του φαινομενικού, αλλά υποστηρίζει πως η εμφάνιση είναι ουσιώδης για την ουσία· ό,τι είναι ουσιώδες αναγκαστικά εμφανίζεται.

Η αναλογιστική/ανακλαστική σχέση της ουσίας και του φαίνεσθαι χρησιμοποιείται από τον Χέγκελ, *πρώτον*, ως υπερασπιστική γραμμή εναντίον της πλατωνικής εμπνεύσεως ένστασης στη φιλοσοφία της τέχνης γενικά, σύμφωνα με την οποία η τέχνη συγκροτεί ένα βασίλειο ψευδαισθήσεων και είναι ως εκ τούτου ανάξια λόγου. Η φαινομενικότητα όμως κάθε άλλο παρά στοιχειοθετεί το ανούσιο της τέχνης. Φαινόμενο είναι και η ύπαρξη των πραγμάτων, που ονομάζουμε πραγματικότητα, και απέναντί της η τέχνη έχει το προνόμιο ότι αναζητεί την αλήθεια. Η τέχνη δεν είναι όμως, για τον Χέγκελ, μόνο μια πνευματική δραστηριότητα αλλά τρόπος της αυτοσχεσίας του πνεύματος. Ήδη στις διαλέξεις της Ιένας του 1805/6, και εν συνεχεία στη *Φαινομενολογία του πνεύματος*, συγκαταλέγεται μαζί με τη θρησκεία και την επιστήμη (φιλοσοφία) στο τρίπτυχο του απολύτου πνεύματος.[[52]](#footnote-52) Αυτή η εξύψωση του αντικειμένου της φιλοσοφικής αισθητικής συνεπάγεται όμως τον περιορισμό του. Φιλοσοφικά σημαντικό είναι μόνο το ωραίο της τέχνης και όχι της φύσης. Για το λόγο αυτό ο Χέγκελ θεωρεί μάλιστα τον όρο «αισθητική» αταίριαστο.[[53]](#footnote-53) Με τρόπο που αρχικώς δεν μοιάζει να διαφέρει αποφασιστικά από την ανάλυση του Καντ, ο Χέγκελ διακρίνει τη διάσταση της καθολικότητας, βάσει της οποίας το ωραίο μπορεί να διαχωριστεί από αυτό που ευχαριστεί εν γένει την αίσθηση. Ωστόσο η καθολικότητα δεν εντοπίζεται στο επίπεδο της πρόσληψης, αλλα σε εκείνο του ίδιου του έργου. Η αισθητική του Χέγκελ είναι επομένως κυρίως μια αισθητική του έργου τέχνης, την οποία πλαισιώνουν δευτερευόντως η αισθητική της παραγωγής και της πρόσληψης.

Σε αντίθεση με τον Καντ, ο Χέγκελ δεν συλλαμβάνει το ωραίο ως συναίσθημα· το ωραίο προκαλεί μεν ένα συναίσθημα, αλλά ωραίο είναι το αντικείμενο το ίδιο. Ο αναλογισμός πραγματοποιείται λοιπόν, *δεύτερον*, εντός του. Στην τεχνική ορολογία του Χέγκελ, αυτό σημαίνει ότι το ωραίο είναι ιδέα, δηλαδή ενότητα της έννοιας (που είναι, με τη σειρά της, η ενότητα των διαφορετικών) και της ύπαρξης.[[54]](#footnote-54) Η ιδεατότητα του ωραίου συνίσταται έτσι εν γένει στην άμεση εξωτερική εμφάνιση αυτού που συνέχει εσωτερικά το αντικείμενο. Ωραία είναι επομένως τα σώματα που παρά τις μεταβολές τους και μέσα σε αυτές εμφανίζονται ως φορείς μια εγγενούς ενότητας, σταθερότητας και αναγκαιότητας, δηλαδή μιας ψυχής, όρος ο οποίος σημαίνει την ατομικότητα ως εξωτερίκευση της έννοιας. Με αυτό τον τρόπο ο Χέγκελ εντάσσει την οργανική τελεολογία στην αισθητική, αντίστροφα όμως σε σχέση με τον Καντ, ως κατώτερη μορφή της. Ναι μεν η οργανική φύση διακρίνεται χάρη στην εσωτερικότητα της ψυχής (προνομιακά δε στα ζώα και ανάμεσα σε αυτά στον άνθρωπο), αλλά δεν φέρνει αυτή την ψυχή στην επιφάνεια. «Η εκδήλωση της ψυχής ως τέτοιας ανήκει στο ωραίο της τέχνης».[[55]](#footnote-55) Η τέχνη είναι έτσι, για τον Χέγκελ, διαυγέστερη της φύσης, «δίνει στο αντικείμενο χίλια μάτια, για να μπορεί να ιδωθεί παντού». [[56]](#footnote-56)

Στην τέχνη το ωραίο παύει να είναι απλώς ιδέα και πραγματώνεται ως ιδεώδες. Σε αντίθεση με τα έμβια όντα, η ιδεατή ατομικότητα των οποίων είναι πεπερασμένη, δεδομένου του πολέμου μεταξύ τους, η ψυχή που αποκαλύπτει η τέχνη είναι εκείνη του πνεύματος στην ελευθερία του. Η διαπίστωση αυτή γεννά ωστόσο ένα νέο πρόβλημα. Κατά πόσον μπορεί η εξωτερικότητα να στεγάσει την απεριόριστη ελευθερία του πνεύματος; Ο Χέγκελ θα δώσει δύο διαφορετικές αλλά αλληλένδετες απαντήσεις. Η σημασία της εγελιανής αισθητικής στην εποχή της, αλλά και η σημερινή της επικαιρότητα, εξαρτώνται εν πολλοίς από τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνεύσει κανείς τη μεταξύ τους σχέση.

Η πρώτη, και εκτενέστερη, απάντηση του Χέγκελ ξεκινά από τη διαπίστωση ότι το ωραίο της τέχνης, που πραγματώνει ως ιδεώδες την ιδέα του ωραίου εν γένει, επιφορτίζει με τη σειρά του την τέχνη με το καθήκον της δικής του πραγμάτωσής. Για *τρίτη* φορά επιστρατεύονται εδώ οι αναλογιστικοί προσδιορισμοί. Η ανάκλαση της έννοιας στην ύπαρξη επιτυγχάνεται στην τέχνη μέσα από εκείνη του περιεχομένου στη μορφή. Το μεν είναι η νοητικό, η δε αισθητή, σύνδεση στην οποία συνίσταται ουσιαστικά άλλωστε ο ορισμός της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. «Η παραγωγικότητα είναι το αδιαχώριστο του πνευματικού και του αισθητού».[[57]](#footnote-57)

Είθισται να διακρίνει κανείς μεταξύ της καντιανής και της εγελιανής αισθητικής με κριτήριο τη βαρύτητα που αποδίδεται από την καθεμία στο ένα ή στο άλλο άκρο του αναλογιστικού διπόλου. Αν η αισθητική του Καντ είναι μορφική (φορμαλιστική), εκείνη του Χέγκελ παρουσιάζεται ως περιεχομενική.[[58]](#footnote-58) Ωστόσο η κατάταξη αυτή δεν είναι ακριβής. Ο Καντ συνδέει μεν την ιδέα της μορφικής σκοπιμότητας με τα μορφικά στοιχεία του έργου τέχνης, είναι όμως πολύ αμφίβολο αν με αυτό τον τρόπο μένει συνεπής στη θεωρία του.[[59]](#footnote-59) Ο Χέγκελ υποστηρίζει βεβαίως ότι το αποφασιστικό ζήτημα είναι το περιεχόμενο (δηλαδή η σκέψη) να είναι τέτοιο ώστε να μπορεί να μορφοποιηθεί, αλλά για αυτό ακριβώς η αισθητική του περιεχομένου είναι ταυτόχρονα μια αισθητική της μορφής. Όπως εξηγεί στην παράγραφο §133 της *Εγκυκλοπαίδειας*: «στην αντίθεση μορφής και περιεχομένου είναι ουσιώδες να κρατήσει κανείς ότι το περιεχόμενο δεν είναι άμορφο, αλλά έχει τη μορφή εντός του τόσο όσο και η μορφή του είναι κάτι εξωτερικό […], έτσι ώστε το περιεχόμενο να μην είναι παρά η μετατροπή της μορφής σε περιεχόμενο και η μορφή τίποτε άλλο παρά η μετατροπή του περιεχομένου σε μορφή».[[60]](#footnote-60) Η διαφαινόμενη προτεραιότητα του περιεχομένου δεν αναιρεί ότι η επιτυχία του έργου τέχνης εξαρτάται μόνο από τη μορφή του. Αυτή όμως είναι η ορθή μόνο στην ταυτότητά της με το περιεχόμενο.[[61]](#footnote-61) Επομένως, ο Χέγκελ δεν θεωρεί ότι η λογικά εγγυημένη αντιστοιχία περιεχομένου και μορφής γενικά επαρκεί για τη συγκρότηση ενός αληθινού έργου τέχνης. Προφανώς, είναι πάντοτε πιθανό η εγγεγραμμένη δυνατότητα μορφοποίησης να μην πραγματωθεί. Το σημαντικό όμως είναι ότι εξαρτάται από το συγκεκριμένο περιεχόμενο, και όχι μόνο από την περιεχομενικότητα του, το αν είναι μορφοποιήσιμο μέχρι ταυτότητας με τη μορφή.

Η δυνατότητα απόκλισης από τη ζητούμενη ταυτότητα οδηγεί τον Χέγκελ στη διάκριση μεταξύ τριών ιεραρχικά διακρινόμενων μορφών τέχνης, στις οποίες αντιστοιχούν διαφορετικές σχέσεις μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Η εξάρτηση των προσφερόμενων μέσων της μορφοποίησης από τη φύση της σχέσης μορφής-περιεχόμενου επιφέρει μια επιπλέον αντιστοίχιση μεταξύ των διαφόρων μορφών τέχνης και των προνομιακών τους ειδών τέχνης. Τέλος, η εξάρτηση της ίδιας της σχέσης μορφής-περιεχομένου από το πνευματικό περιεχόμενο έχει ως συνέπεια την εξελικτική θεώρηση των μορφών της τέχνης στο φως της εξέλιξης του πνεύματος στην ανθρώπινη ιστορία. Η ιστορία της τέχνης είναι, για τον Χέγκελ, η ιστορία των μορφών της.

Η πρώτη μορφή είναι εκείνη της «συμβολικής τέχνης». Από συστηματική άποψη πρόκειται για μια τέχνη όπου οι αισθητές μορφές παραμένουν, τουλάχιστον εν μέρει, εξωτερικές στο νοητικό περιεχόμενο.[[62]](#footnote-62) Αυτή η εξωτερικότητα αποτελεί βεβαίως ήδη μια πρόοδο σε σχέση με μια προσυμβολική φάση (την οποία ο Χέγκελ αντιστοιχεί στη ζωροαστρική θρησκεία), όπου το πνεύμα δεν έχει καν διαχωριστεί από τη φύση, προκειμένου να μπορεί να βρει αποτύπωση στα φυσικά αντικείμενα. Η εξωτερικότητα του συμβόλου έναντι του συμβολιζόμενου (που συνδέεται κυρίως με τον ινδικό πολιτισμό) προϋποθέτει τη διάκριση του καθολικού από τα επιμέρους αντικείμενα της φύσης. Για αυτόν ακριβώς το λόγο η συμβολική μορφοποίηση είναι καταστατικά ανεπαρκής και αμφίσημη, καθώς δεν είναι σαφές αν υπάρχει η όχι πρόθεση συμβολισμού. Αυτό οφείλεται όμως στην ανεπάρκεια με την οποία έχει συλληφθεί η καθολικότητα. Οι συνηθέστεροι θεματικοί κύκλοι αφορούν διαδικασίες της ζωής και όχι το πνεύμα ως ατομικότητα. Η αιγυπτιακή τέχνη, οργανωμένη στη βάση της ιδέας της αθανασίας της ψυχής, κάνει το πρώτο βήμα σε αυτή τη κατεύθυνση, συλλαμβάνει όμως το πνεύμα στη σιωπή του χωρισμού του από τη ζωή και έχει ως φύση της την αινιγματικότητα. Ο ελλειμματικός χαρακτήρας που αποδίδεται από τον Χέγκελ στη συμβολική τέχνη βρίσκει έκφραση στις θρησκευτικές της δεσμεύσεις, αλλά και στο ίδιο το αισθητικό της αποτέλεσμα. Αυτό είναι μάλλον το «υψηλό» και όχι το ωραίο, κάτι που εκδηλώνεται μεταξύ άλλων στη σημασία που αποκτά το στοιχείο της αρχιτεκτονικής, η συγκρότηση μεγάλων υλικών όγκων.

Η κλασική τέχνη αφηγείται η ίδια το μύθο της απελευθέρωσής της από τον αιγυπτιακό κόσμο. «Ο Οιδίπους έλυσε το αίνιγμα και διέλυσε τη Σφίγγα».[[63]](#footnote-63) Η λύση είναι ο άνθρωπος. Ο Χέγκελ θεωρεί ότι το ανθρώπινο σώμα είναι απόλυτα εκφραστικό· κάθε σημείο της επιφάνειας αντανακλά το βάθος του και έτσι παύει η μερικότητα που χαρακτηρίζει τη συμβολική σχέση. Ο ανθρωπομορφισμός της ελληνικής τέχνης, που ισχύει άλλωστε και για την ελληνική πολυθεϊστική θρησκεία, οφείλεται στο ότι το πνεύμα συλλαμβάνεται εδώ στην ατομικότητά του. Η κλασική τέχνη είναι η ιδεώδης τέχνη, γιατί είναι η μόνη στην οποία το πνευματικό περιεχόμενο της αισθητής μορφής δεν είναι απλώς μια σκέψη αλλά το πνεύμα ως το «φανερό στον εαυτό του και εκδηλωνόμενο με φανερό τρόπο, το αυτοπροσδιοριζόμενο, ελεύθερο καθολικό».[[64]](#footnote-64) Η γλυπτική, στην οποία η ωραία ατομικότητα βρίσκει το φυσικό της μέσο, δίνει με τη στατικότητά της αισθητή μορφή στην «αιώνια γαλήνη» αυτού του πνεύματος που έχει απαλλαγεί από την αυθαιρεσία και την τυχαιότητα. Όπως και προηγουμένως στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής, η γλυπτική πρέπει να γίνει κατανοητή ως το στοιχείο της κλασικής τέχνης, ως η πλαστικότητα που τη διέπει σε όλα τα είδη τέχνης. Πλαστική είναι για τον Χέγκελ και η τραγική τέχνη. Οι ήρωες επί σκηνής είναι ζωντανά αγάλματα,[[65]](#footnote-65) η δε επιτέλεση της περιπέτειας, της καταστροφής και της κάθαρσης είναι ο θρίαμβος της αναγκαιότητας επί της μονομέρειας μέσα από τη σύγκρουση του καθολικού και του επιμέρους και την δίκαιη επίλυσή της. Η αισθητική της τραγωδίας αποτελεί μάλιστα σταθερή αναφορά και αναπόσπαστο μέρος της εγελιανής φιλοσοφίας του δικαίου.[[66]](#footnote-66)

Στο κλασικό ιδεώδες πραγματοποιείται η έσχατη συγχώνευση των αισθητικών κατηγοριών. Το ωραίο απορροφά το υψηλό. Στον τρόπο με τον οποίο περιγράφει ο Χέγκελ αυτή τη σύνθεση αντηχούν απαραγνώριστα η «ευγενής απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο» που απέδιδε στην ελληνική τέχνη ο Βίνκελμαν. Από την άποψη αυτή, ο Χέγκελ είναι σαφέστατα κλασικιστής· όχι μόνο λόγω της διάκρισης των Ελλήνων, αλλά και γιατί η δομή της φιλοσοφικής του αισθητικής απαιτεί την αναγνώριση ενός ιστορικά προσδιορισμένου και αξεπέραστου ιδεώδους. «Τίποτε πιο όμορφο δεν μπορεί να γίνει».[[67]](#footnote-67)Αντικλασικιστικής είναι όμως από την άποψη πως όχι μόνο δεν θεωρεί επιθυμητή ή δυνατή τη μίμηση των έργων της αρχαιότητας, αλλά αποδίδει στη νεότερη τέχνη, την οποία ονομάζει ρομαντική, την τρίτη και υψηλότερη θέση στην πορεία ανάπτυξης του πνεύματος. Εδώ αρχίζει η δεύτερη απάντηση του Χέγκελ στο πρόβλημα της εξωτερίκευσης της ελευθερίας του πνεύματος.

Με την επικράτηση του μονοθεϊσμού και του χριστιανισμού ειδικότερα (και ίσως ακόμη ειδικότερα του προτεσταντισμού) το πνεύμα απαλλάσσεται από τη σχέση του με ό,τι είναι άλλο από αυτό και συλλαμβάνεται ως αυτοσχεσία. Η «φλόγα της υποκειμενικότητας» αναλώνει όλα τα υποκείμενα και απομένει ένας μόνος Θεός, και αυτός είναι εσωτερικός. Αυτό σημαίνει όμως ότι ο Θεός έχει εγκαταλείψει τον κόσμο. Καμιά περατή μορφή δεν είναι πλέον σε θέση να αποδώσει την άπειρη εσωτερικότητα. Συνεπώς η τελική βαθμίδα των μορφών της τέχνης είναι συστηματικά, όχι αξιολογικά η ανώτερη. Ο νεωτερικός κόσμος είναι νεκρός, πιο απρόσφορος στην τέχνη ακόμη και σε σύγκριση με την αιγυπτιακή λατρεία του θανάτου. «Τα ερωτήματα για το από που έρχονται, που πάνε και προς τι ο κόσμος και η ανθρωπότητα έχουν σωπάσει και τα αινίγματα έχουν απαντηθεί».[[68]](#footnote-68) Η μουσικότητα που χαρακτηρίζει τη ρομαντική τέχνη, η «αιώρηση και αντήχησή της πάνω από τον κόσμο» είναι το σύμπτωμα του γεγονότος ότι ο κόσμος είναι πια πεζός. Εν μέρει ο Χέγκελ επαναλαμβάνει εδώ την κριτική του στο ρομαντισμό με τη στενή έννοια. Εν μέρει όμως –καθώς «ρομαντικό» σημαίνει στην εγελιανή φιλοσοφία της τέχνης το «μοντέρνο»– πρόκειται για την παρακμή της τέχνης στη νεωτερικότητα. Ο Χέγκελ κόβει τον γόρδιο δεσμό της αντίθεσης που είχε διαγνώσει ο Σίλλερ μεταξύ αφελούς και συναισθηματικής ποίησης. Η ρομαντική τέχνη είναι η επιτέλεση της θανάτωσης της τέχνης συνολικά. Ο λόγος περί «τέλους της τέχνης» έχει δεχτεί πληθώρα ερμηνειών. Το βέβαιο είναι ότι ο Χέγκελ δεν προφητεύει ότι η τέχνη θα πάψει να υπάρχει.[[69]](#footnote-69) Σκιαγραφεί μάλιστα πλήθος δυνατοτήτων καλλιτεχνικής μορφοποίησης μετά την ιδεώδη τέχνη. Η τέχνη όμως δεν είναι πλέον ουσιώδης για εμάς, και δικαίως, διότι η αισθητή μορφή δεν είναι το ύψιστο μέσο του πνεύματος και «η τέχνη δεν είναι ο ύψιστος τρόπος να εκφραστεί η αλήθεια».[[70]](#footnote-70)

Γ. Η αισθητική ως μεταφυσική και ως έξοδος από τη μεταφυσική

Ο νεαρός Νίτσε πιστεύει επίσης ότι η κατ’ εξοχήν εποχή της τέχνης υπήρξε εκείνη των Ελλήνων. Παρόμοια με τον Χέγκελ, βλέπει την αποκορύφωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην αττική τραγωδία. Θεωρεί μάλιστα ότι η εξέχουσα σημασία της συνδέεται με τη συμβολή της στην επίλυση του προβλήματος της θεοδικίας. Εδώ όμως οι αντιστοιχίες σταματούν. Δεν πρόκειται ούτε για την τραγική δομή του δικαίου ούτε για την αισθητική παράσταση της δικαιοσύνης, αλλά για τη δικαίωση του Είναι μέσω της αισθητικοποίησής του, «επειδή η ύπαρξη και ο κόσμος *δικαιολογούνται* εσαεί μόνο ως *αισθητικό φαινόμενο*».[[71]](#footnote-71)

Ο Νίτσε δεν είναι μαθητής του Χέγκελ αλλά –όπως τουλάχιστον αυτοπροσδιορίζεται[[72]](#footnote-72)– ενός από τους δριμύτερους κριτικούς του, του Σoπενχάουερ. Το πρώτο του βιβλίο, η *Γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής*, απηχεί απόψεις που διατυπώνονται στο *Ο κόσμος ως θέληση και ως παράσταση*, μετέρχεται δε σε μεγάλο βαθμό την ορολογία του εν λόγω έργου. O Σοπενχάουερ κατανοεί τον εαυτό του ως κληρονόμο της δυϊστικής φιλοσοφίας του Πλάτωνα και του Καντ. Ό,τι όμως τελευταίος θέτει ως το απροσπέλαστο νοητό υπόστρωμα των φαινομένων, το πράγμα καθ’ εαυτό, ονομάζεται από τον Σοπενχάουερ «θέληση». Τα φαινόμενα αποτελούν εξατομικευμένες αντικειμενοποιήσεις αυτής της θέλησης και τίθενται στην υπηρεσία της. Για λογαριασμό της εργάζεται ακόμη και η ανθρώπινη γνώση ως «μηχανή», που έχει ως πραγματικό σκοπό την αυτοσυντήρηση. Αυτός ο πρακτικός προσδιορισμός της επιστήμης εκ μέρους του Σοπενχάουερ υποβαθμίζει την αξία της, αναβαθμίζει όμως εκείνη της στάσης που υιοθετούμε απέναντι στον κόσμο όταν τον προσεγγίζουμε απαλλαγμένοι από το όποιο πρακτικό διαφέρον, διότι κάτι τέτοιο μας επιτρέπει τη θέαση των όντων ως ιδεών, δηλαδή ανεξάρτητα από τις χωροχρονικές σχέσεις τους σύμφωνα με την αρχή του αποχρώντος λόγου. Αυτή η στάση είναι η αισθητική, αφού, σύμφωνα με τον Καντ, ωραίο είναι το αντικείμενο μιας ευαρέσκειας «χωρίς κανένα συμφέρον». Υπό αυτούς τους όρους, η «υποκειμενική καθολικότητα» των αισθητικών κρίσεων είναι η μόνη αληθινή καθολικότητα, καθώς κατά την αισθητική εμπειρία θυσιάζουμε τη μεροληπτική και ανικανοποίητη ατομικότητά μας και μεταμορφωνόμαστε σε «καθαρό υποκείμενο της γνώσης». Έτσι, «αν ολόκληρος ο κόσμος ως παράσταση δεν είναι παρά η ορατότητα της θέλησης, η τέχνη είναι η διαύγαση αυτής της ορατότητας, η camera obscura, που δείχνει τα αντικείμενα πιο καθαρά […], το θέατρο μέσα στο θέατρο, η σκηνή επί σκηνής στον ‘Αμλετ».[[73]](#footnote-73) Αυτό ισχύει, με μια ιεραρχική σειρά, για όλες της τέχνες. Ανάμεσά τους όμως ο Σόπενχαουερ ξεχωρίζει τη μουσική, για την οποία θεωρεί ότι, μην έχοντας εμφανές αντικείμενο μίμησης, δεν απεικονίζει, όπως οι άλλες τέχνες τις ιδέες, αλλά την ίδια τη θέληση (τα universalia ante rem).[[74]](#footnote-74) Ακόμη όμως και η μουσική δεν αρκεί για επιτευχθεί ο ησυχασμός της θέλησης. Προσφέρει μόνο παροδική παρηγοριά, ιδίως στον καλλιτέχνη, όμως δεν τον απαλλάσσει δια παντός από τον πόνο με τον οποίο η θέληση ταυτίζεται.

Στο νεανικό του έργο, ο Νίτσε συμμερίζεται αυτή τη μεταφυσική αναβάθμιση της αισθητικής εμπειρίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μοιράζεται επίσης την πεποίθηση ότι η τέχνη συνιστά το μόνο δυνατό τρόπο να αντέξει κανείς τη φρίκη του κόσμου. Επιμένοντας στον δυϊσμό θέλησης και παράστασης, επιβεβαιώνει τη διάκριση μεταξύ των υπόλοιπων (κατά βάσει εικαστικών) τεχνών και της μουσικής, η οποία διαρρηγνύει τον «πέπλο της μάγια» και αναιρεί το principium indivituationis.[[75]](#footnote-75) Έτσι, η βασική του καινοτομία δεν είναι τόσο ότι αναδιατυπώνει τη διάκριση των τεχνών με όρους δύο αντιτιθέμενων αρχών, κάτι που είναι ίσως ακόμη συμβατό με το πνεύμα του Σοπενχάουερ, αλλά ότι επιλέγει για την ονομασία τους δύο θεότητες, τον Απόλλωνα και το Διόνυσο. Η πρώτη πρόταση της *Γέννησης της τραγωδίας* αιτιολογεί αυτή την απόφαση: «Θα κερδίσουμε πολλά για την επιστήμη της αισθητικής, μόλις φτάσουμε, όχι μόνο στη λογική κατανόηση, αλλά στην άμεση ασφάλεια της εποπτείας».[[76]](#footnote-76) Η αισθητική του Νίτσε δεν θέτει μόνο ως αντικείμενό της το μύθο, αλλά ενστερνίζεται το ρομαντικό πρόγραμμα της νέας μυθολογίας. Η ανύψωσή της αισθητικής σε αιχμή της μεταφυσικής επιφέρει την παραίτηση από την αυστηρή αξίωση της αυτονομίας και οδηγεί στη μετατροπή της σε όχημα μιας κριτικής του πολιτισμού. Από την άποψη του εκθειασμού της ελληνικής αρχαιότητας έναντι του πεζού σύγχρονου κόσμου, ο Νίτσε μετέχει σε μια παράδοση που εκτείνεται τουλάχιστον από τον Χαίλντερλιν και τον Σίλλερ μέχρι τον Λούκατς.[[77]](#footnote-77) Στην αισθητική θεωρία του Σίλλερ παραπέμπει άλλωστε ρητά ο δυϊσμός μεταξύ του απολλώνιου και του διονυσιακού. Απολλώνιο ονομάζει ο Νίτσε τον κόσμο του «ωραίου φαίνεσθαι», των ονειρικών εικόνων, εντός των οποίων τα διαμελισμένα στοιχεία της πραγματικότητας αποκτούν όρια, μέτρο και αρμονία. Το θρίαμβο γνωρίζει η απολλώνια ψευδαισθησιακή τάξη στον κόσμο της ομηρικής «αφέλειας» και των ολύμπιων θεών, μέσω των οποίων οι Έλληνες αποσπώνται από τους βαρβάρους. Η φύση εξακολουθεί όμως να επιδεικνύει έναν «συναισθηματικό» χαρακτήρα, ζητώντας την επιστροφή στην πρωταρχική ενότητα πριν από την εξατομίκευση. Έτσι, στην απολλώνια καλλιτεχνική ορμή αντιπαρατίθεται η διονυσιακή, η οποία παραδίδεται στη μέθη της διάλυσης των ορίων και των ατιθάσευτων αντιφάσεων, που διέπει τον παλαιότερο κόσμο των Τιτάνων. Καθώς η διονυσιακή τέχνη είναι εκείνη του άμορφου και του υπέρμετρου, σχετίζεται προς την απολλώνια, την τέχνη του όμορφου και του μέτρου, όπως η κατηγορία του υψηλού προς εκείνη του ωραίου στην κλασική αισθητική.

Ο Νίτσε ενδιαφέρεται όμως κατ’ αρχήν μάλλον για την αμοιβαία έλξη αυτών των δύο αρχών παρά για τη συστηματική διαφορά τους. Το οργιαστικό διονυσιακό στοιχείο χωρίς την απολλώνια μορφοποίηση είναι συνώνυμο της βαρβαρότητας, το δε απολλώνιο χωρίς τo διονυσιακό είναι άμουσο. Η ευτυχής σύνθεση των δύο αρχών επιτεύχθηκε, σύμφωνα με τον Νίτσε, στο πλαίσιο της αττικής τραγωδίας, η διττή φύση της οποίας αποτυπώνεται στη σχέση μεταξύ χορού και σκηνικής δράσης. Καθώς όμως η σχέση μεταξύ του διονυσιακού και του απολλώνιου στοιχείου είναι ομόλογη εκείνης μεταξύ του κόσμου ως θέλησης και ως παράστασης, η συνύπαρξή τους δεν είναι ισότιμη. Η βασική ιστορική θέση του Νίτσε, σύμφωνα με την οποία «*η τραγωδία γεννήθηκε από τον τραγικό χορό*»,[[78]](#footnote-78) αντανακλά την οντολογική προτεραιότητα της διονυσιακής τέχνης. Το δράμα αντικειμενοποιεί τη μουσική και ο πραγματικός πρωταγωνιστής ανάμεσα σε όλους τους χαρακτήρες είναι ο Διόνυσος. Σε αντίθεση λοιπόν με την εγελιανή θεωρία της τραγωδίας, η σύνθεση της διονυσιακής με την απολλώνια ορμή είναι χρονικά και ουσιαστικά προκλασική, αν όχι αντικλασική.[[79]](#footnote-79) Το υψηλό ενσωματώνει το ωραίο, και όταν αρχίζει να συμβαίνει το αντίθετο, με τον Ευρυπίδη στο θέατρο και τον Σωκράτη στη φιλοσοφία, το απολλώνιο έχει ήδη απωθήσει τη διονυσιακό στοιχείο και ο Λόγος τον μύθο.

Η ασυμμετρία μεταξύ των δύο αρχών είναι η αφετηρία δύο διαφορετικών κατευθύνσεων της σκέψης του Νίτσε, που εκδηλώνονται διαδοχικά από εργοβιογραφική άποψη. Η εποχή μέχρι την έκδοση των *Ανεπίκαιρων στοχασμών* αντιστοιχεί στην περίοδο του ενθουσιασμού με τη μουσική τέχνη του Βάγκνερ, στο «συνολικό έργο τέχνης»[[80]](#footnote-80) του οποίου– ο Νίτσε διαβλέπει μια δυνατότητα αναβίωσης της τραγωδίας και του μύθου. Η ίδια η ζωή και η προσωπικότητα του Βάγκνερ αποτιμάται ως τραγική. Από τις μουσικές γιορτές του Μπάυροϋτ ο Νίτσε δεν προσδοκά μια αναγέννηση στην τέχνη, αλλά την αναγέννηση της τέχνης της ίδιας. Αντί επιπόλαιων απολαύσεων για καλόγουστους αστούς η τέχνη του Βάγκνερ, του «διθυραμβικού δραματικού ποιητή»,[[81]](#footnote-81) υπόσχεται μια μυητική και καθαρτική εμπειρία αποδοχής της κοσμικής οδύνης. «Αυτή η μουσική είναι επιστροφή στη φύση, ενώ είναι συνάμα εξαγνισμός και μεταμόρφωση της φύσης».[[82]](#footnote-82)

Μια τέτοια αναμορφωτική λειτουργία μπορεί να αποδοθεί στην τέχνη του Βάγκνερ στο μέτρο ακριβώς όπου η μουσική κυριαρχεί επί του δράματος, ο Διόνυσος επί του Απόλλωνα, το υψηλό (η μουσική διαφωνία) επί του ωραίου. Ήδη όμως για τον Καντ το συναίσθημα του υψηλού δεν προσήκει στα έργα τέχνης ως συνειδητά δημιουργημένα.[[83]](#footnote-83) Η θέση αυτή είναι εγγεγραμμένη στην τυπολογία της *Γέννησης της τραγωδίας* και δεσπόζει στη σύγκρουση του Νίτσε με τον κλασικισμό. Η διονυσιακή ορμή συνεργάζεται με την απολλώνια, γιατί είναι η τελευταία που επιτελεί ουσιαστικά την αισθητικοποίηση, ενώ «η θέληση είναι το μη αισθητικό καθ’ εαυτό».[[84]](#footnote-84) Ο διονυσιακός καλλιτέχνης, που ξεχνά εντελώς την υποκειμενικότητά του καθώς παραδίδεται στην ύψιστη αγαλλίαση του πρωταρχικού Ενός, «δεν είναι πλέον καλλιτέχνης, έχει γίνει έργο τέχνης».

Η ρομαντική επίθεση του Νίτσε στον σωκρατικό διαφωτισμό ενέχει έτσι το δυναμικό μιας κριτικής του ίδιου του ρομαντισμού, το οποίο απελευθερώνεται κατά τη ρήξη της σχέσης με τον Βάγκνερ και την ταυτόχρονη αποκήρυξη του Σοπενχάουερ. To 1876 o Νίτσε εξυμνεί ακόμη το υποκριτικό χάρισμα που αποδίδει στον Βάγκνερ, χάρη στο οποίο θεωρεί ότι πέτυχε την ανασύσταση της συνολικής καλλιτεχνικής ικανότητας στην όπερα.[[85]](#footnote-85) Το 1888, η υποκριτική φύση του Βάγκνερ ερμηνεύεται ως χαρακτηρολογική πηγή μιας τέχνης της εξαπάτησης, η οποία βρίσκει στο θέατρο, στην «εξέγερση των μαζών […] *εναντίον* του καλού γούστου»,[[86]](#footnote-86) τον φυσικό της χώρο. Το υψηλό ύφος του Βάγκνερ που κάποτε ο Νίτσε χαιρέτιζε ως τεκμήριο ειλικρινούς και αδιαπραγμάτευτης σοβαρότητας παρουσιάζεται στο όψιμο έργο του ως το αποκορύφωμα της απάτης. Σύμφωνα με την πρώιμη ερμηνεία του Νίτσε, ο Βάγκνερ ήταν ο πρώτος που κατόρθωσε, και μάλιστα αποφασιστικότερα από τον Μπετόβεν, να αντιτάξει το υψηλό πάθος στα δεσμά του ήθους.[[87]](#footnote-87) Σύμφωνα με την ύστερη ερμηνεία, το ύψος αυτό δεν είναι παρά εκείνο ενός υπερβατικού κόσμου ο οποίος υπόσχεται τη λύτρωση. Αυτή δεν είναι πλέον η αισθητική δικαίωση του κόσμου, για την οποία πλέον ο Νίτσε θεωρεί μόνο την «ωραία» τέχνη ικανή, αλλά η παθολογική απάρνηση των εγκοσμίων, που χαρακτηρίζει σύμφωνα με τον Νίτσε τον ινδουισμό αλλά και τη χριστιανική ηθική και της οποίας σημαιοφόρος αναγνωρίζεται ο Βάγκνερ: «Είναι άραγε καν άνθρωπος ο Βάγκνερ; Μήπως είναι μάλλον μια αρρώστια; Ό,τι αγγίζει το αρρωσταίνει – αρρώστησε τη μουσική».[[88]](#footnote-88)

Η επίθεση στον Βάγκνερ ως εκπρόσωπο της μοντέρνας παρακμής επικαλείται κάποια μουσικολογικά ερείσματα, όπως την κυριαρχία του χρώματος έναντι της μελωδίας, την περιφρόνηση του ρυθμού,[[89]](#footnote-89) είναι όμως εμφανές πως η πηγή της βρίσκεται σε έναν ευρύτερο ηθικό αναπροσανατολισμό της νιτσεϊκής φιλοσοφίας. Στη *Γέννηση της τραγωδίας* ο Νίτσε, έργο αφιερωμένο μάλιστα αρχικώς στον Βάγκνερ, *εγκωμιάζει* και αντιπαραθέτει στη σωκρατική γνωσιακή αισιοδοξία την αρχαϊκή ελληνική «πεσιμιστική θεώρηση του κόσμου, μαζί με τη *διδασκαλία της τραγωδίας για τα μυστήρια*: τη θεμελιώδη γνώση της ενότητας όλων των υπαρχόντων πραγμάτων, τη σύλληψη της εξατομίκευσης ως του πρωταρχικού θεμελίου των δεινών, την τέχνη ως τη χαρμόσυνη ελπίδα ότι τα μάγια της εξατομίκευσης μπορούν να λυθούν, ως την προαίσθηση μιας αποκαταστημένης ενότητας».[[90]](#footnote-90) Στην «Απόπειρα αυτοκριτικής» που προτάσσεται του κειμένου στην έκδοση του 1886, ο Νίτσε διακρίνει ανάμεσα σε δύο εκδοχές αυτού του πεσιμισμού:

Είναι ο πεσιμισμός *κατ’ ανάγκην* σημάδι της πτώσης, του ξεπεσμού, της αποτυχίας, των κουρασμένων και εξασθενημένων ενστίκτων; - όπως ήταν κάποτε στην Ινδία και όπως είναι τώρα, όπως δείχνουν τα φαινόμενα, σε μας, του ‘μοντέρνους’ ανθρώπους και Ευρωπαίους; Υπάρχει πεσιμισμός της *ισχύος*; Μια διανοητική προτίμηση για ό,τι σκληρό, φοβερό, κακό, προβληματικό υπάρχει στην ύπαρξη, προτίμηση οφειλόμενη σε μια ευζωία, σε μια υγεία που ξεχειλίζει, σε μια υπερπληρότητα (Überfülle) της ύπαρξης.[[91]](#footnote-91)

Ο Νίτσε σκέφτεται εδώ με όρους του «*πάθους της απόστασης*»,[[92]](#footnote-92) το οποίο χαρακτηρίζει τους ευγενείς στα ηθικοφιλοσοφικά του κείμενα. Κοινό και στις δύο μορφές πεσιμισμού είναι το πάσχειν που προκαλείται από μια αξεπέραστη διαφορά. Στην πρώτη μορφή, που περιγράφει τον ρομαντισμό εν γένει, όπου συγκαταλέγονται πλέον ως αντιπροσωπευτικά δείγματα η μουσική του Βάγκνερ και η φιλοσοφία του Σοπενχάουερ, η απόσταση είναι αρνητική. Οι ρομαντικοί υποφέρουν από την «*πτώχευση της ζωής*» και αναζητούν «τη γαλήνη, την ησυχία, την ατάραχη θάλασσα, τη λύτρωση από τον εαυτό τους μέσω της τέχνης και της γνώσης». Τραγικό είναι όμως το πάσχειν με τη δεύτερη μορφή, όπου η το πρόσημο της διαφοράς είναι θετικό. Εκείνοι που θέλουν «μια διονυσιακή τέχνη και επίσης μια τραγική θεώρηση και επίγνωση της ζωής»[[93]](#footnote-93) δεν πάσχουν από έλλειψη και αδυναμία, αλλά από την υπερβολική πληρότητα, στη γονιμοποιό δύναμη της οποίας ο Νίτσε αποδίδει τον εγκωμιαστικό τίτλο του κλασικού.

Όπως ο Γκαίτε πριν από αρκετά χρόνια, ο Νίτσε ονομάζει το κλασικό υγιές και το ρομαντικό άρρωστο.[[94]](#footnote-94) Τα ζητήματα που θέτει όμως με αυτό τον τρόπο εκτείνονται πέραν της ιστορίας της λογοτεχνίας και της τέχνης. Μια βασική συνέπεια της νέας του αυτής τοποθέτησης είναι ότι ο τραγικός πεσιμισμός, σε αντίθεση με τον ρομαντικό, δεν διακρίνεται μόνο από το γεγονός ότι οφείλεται στο περίσσευμα και όχι στην έλλειψη, αλλά και από το ότι δεν αποβλέπει διόλου στην εκμηδένιση της απόστασης και στην αποκατάσταση της αρμονίας. Έτσι, μαζί με το ρομαντισμό ο Νίτσε μοιάζει να απαρνείται και την απολλώνια διάσταση. Πράγματι, ενώ ο όρος «διονυσιακό» συνοδεύει τη συγγραφική παραγωγή του Νίτσε μέχρι το τέλος, ο όρος «απολλώνιο» εγκαταλείπεται. Αμφίβολο γίνεται έτσι το κατά πόσον ο Νίτσε συνεχίζει να αντιλαμβάνεται την αισθητική του ως μια «μεταφυσική-καλλιτεχνών»,[[95]](#footnote-95) σύμφωνα με τη θέση της *Γέννησης της τραγωδίας*. Στην «Απόπειρα αυτοκριτικής» ο Νίτσε συμπληρώνει αλλά και υπονομεύει το πρόγραμμα της αισθητικής μεταφυσικής· το εγχείρημα είναι να δει κανείς «*την επιστήμη κάτω από την οπτική γωνία της τέχνης*» αλλά και «*την τέχνη κάτω από την οπτική της ζωής*».[[96]](#footnote-96)

Η ανατοποθέτηση του Νίτσε είναι πάντως διφορούμενη. Από τη μια σημαίνει –παρά το εύρος της αισθητικιστικής πρόσληψης της σκέψης του στον 20ο αιώνα (π.χ. D’Annunzio, George)– την αποστασιοποίηση από την τέχνη ως επίκεντρο της φιλοσοφίας, τη δυσπιστία απέναντι στους καλλιτεχνικούς τρόπους διεκπεραίωσης των προβλημάτων της ζωής –τάση που κυριαρχεί σε κάποια έργα του Νίτσε όπως το *Ανθρώπινο, πολύ Ανθρώπινο* –, τη μετάθεση των κατηγοριών περί «αισθητικού φανατισμού»[[97]](#footnote-97) από τους εχθρούς στους φίλους του Βάγκνερ. Από την άλλη, η υπαγωγή της τέχνης στη ζωή δεν είναι παρά μια αναδιατύπωση του βασικού διακριτικού γνωρίσματος της διονυσιακής αρχής, η οποία αποβλέπει στη μετατροπή του ίδιου του καλλιτέχνη σε έργο τέχνης. Σύμφωνα με μια τυπική ταξινόμηση των αισθητικών θεωριών που συζητούνται εδώ, θα μπορούσε κανείς να πει ότι στον Καντ συναντάμε κατά βάση μια αισθητική της πρόσληψης, στον Χέγκελ μια αισθητική του έργου τέχνης και στον Νίτσε μια αισθητική της δημιουργίας. Το τελευταίο αληθεύει ωστόσο όχι τόσο με την έννοια ότι ο Νίτσε διερευνά τους όρους της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά με την έννοια ότι αναγορεύει την καλλιτεχνική δημιουργικότητα στο κατ’ εξοχήν αισθητικό φαινόμενο. Ο καλλιτέχνης είναι ο δημιουργός του εαυτού του και, αντιστρόφως, η τέχνη είναι η τέχνη της αυτοδημιουργίας μέσω της διαρκούς αυθυπέρβασης, η τέχνη του «υπερ-ανθρώπου»: «Η δημιουργία – αυτή είναι η μεγάλη λύτρωση από τον πόνο και το ξαλάφρωμα της ζωής. Μα για να γίνει ένας δημιουργός χρειάζονται πολλές θλίψεις και μεταμορφώσεις. […] Μα έτσι το θέλει η δημιουργική μου θέληση, η μοίρα μου […] Η θέληση απελευθερώνει: αυτή είναι η αληθινή θεωρία για τη θέληση και την ελευθερία».[[98]](#footnote-98) Σε αυτή την «ομορφιά του υπερανθρώπου»[[99]](#footnote-99) το απολλώνιο στοιχείο επιστρέφει εντός του διονυσιακού.

Με την ένταξη της τέχνης στο ύστερο πρόγραμμα του Νίτσε υπό τη γενική επικεφαλίδα «θέληση για δύναμη», [[100]](#footnote-100) η αισθητική παραμένει ο μεταφυσικός πυρήνας της νιτσεϊκής κριτικής της μεταφυσικής. Στο πλαίσιο όμως της τελευταίας, από μια άλλη άποψη, απομεταφυσικοποιείται, αναφέρεται λιγότερο στο πνεύμα και περισσότερο στην ετυμολογική της ρίζα, στην αίσθηση. Η διάκριση μεταξύ των δύο μορφών πεσιμισμού, του άρρωστου και του υγιούς, πραγματοποιείται στο πεδίο της «φυσιολογίας», καθώς δεν υπάρχει ωραίο καθ’ εαυτό και η τέχνη είναι προσδεδεμένη σε «βιολογικές προϋποθέσεις».[[101]](#footnote-101) Ως «φυσιολογία της τέχνης»[[102]](#footnote-102) η αισθητική ορίζει στο ύστερο έργο του Νίτσε την ενότητα μεταξύ Λόγου και σώματος (Leib).[[103]](#footnote-103) Η αισθητική κριτική εκδηλώνεται ως δυσάρεστο σωματικό αίσθημα:

Μιλά ο Κυνικός. – Οι ενστάσεις μου έναντι της μουσικής του Βάγκνερ είναι ενστάσεις φυσιολογίας. Ποιος ο λόγος να τις μεταμφιέζω ακόμη σε αισθητικές διατυπώσεις; Το ‘γεγονός’ μου είναι πως όταν δρα πάνω μου αυτή μουσική δεν αναπνέω πια με ευκολία […] Και μήπως δεν διαμαρτύρονται και το στομάχι μου, η καρδιά μου, η κυκλοφορία του αίματος, τα σωθικά μου;[[104]](#footnote-104)

1. *Kants Gesammelte Schriften*, Βερολίνο: Georg Reimer, 1902 κ.ε., τ. 4, σ. 30 (Α 21). Οι παραπομπές από τη λεγόμενη έκδοση της Ακαδημίας θα γίνονται στο εξής με τη συντομογραφία ΑΑ, ακολουθούμενη από αριθμό τόμου και σελίδας. Για την *Κριτική του καθαρού Λόγου* θα αναφέρεται σε παρένθεση ο αριθμός σελίδας στην πρώτη ή στη δεύτερη έκδοση. [↑](#footnote-ref-1)
2. Πβ. Heiner Klemme, «The Origin and Aim of Kant΄s *Critique of Practical Reason*», Andrews Reath και Jens Timmermann (επιμ.), *Kant’s Critique of Practical Reason: A Critical Guide*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press 2010, σ. 11-30, εδώ σ. 21. [↑](#footnote-ref-2)
3. AA, 3: 50 (B 35-36). [↑](#footnote-ref-3)
4. Ιμμάνουελ Καντ, *Η πρώτη εισαγωγή στην κριτική της κριτικής δύναμης*», μτφρ. Π. Μεϊντάνη, Αθήνα: Πόλις, 1996, σ. 61 (AA, 20: 222). [↑](#footnote-ref-4)
5. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 2002, σ. 116 (ΑΑ, 5: 206). [↑](#footnote-ref-5)
6. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 96 (ΑΑ, 5: 189). [↑](#footnote-ref-6)
7. Πβ. τη διατύπωση «αισθητικό και παθολογικό» στη δεύτερη *Κριτική*: Ιμμάνουελ Καντ, *Κριτική του πρακτικού Λόγου*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Αθήνα: Εστία, 2012 σ. 173 (ΑΑ, 5: 117). [↑](#footnote-ref-7)
8. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 115-116 (AA, 5: 204-205). [↑](#footnote-ref-8)
9. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 121 (AA, 5: 211). [↑](#footnote-ref-9)
10. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 125 (AA, 5: 214). Η Χάνα Άρεντ αναφέρθηκε σε παρόμοιες αναλογίες της γλώσσας του Καντ, προκειμένου να διατυπώσει την τολμηρή θέση ότι η αισθητική είναι η βάση της πολιτικής φιλοσοφίας του Καντ. Βλ. Χάνα Άρεντ, *Η πολιτική φιλοσοφία του Καντ*, μτφρ. Β. Ρωμανός, Αθήνα: Νήσος 1992. [↑](#footnote-ref-10)
11. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 125 (ΑΑ, 5: 214). [↑](#footnote-ref-11)
12. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 126 (ΑΑ, 5: 215). [↑](#footnote-ref-12)
13. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 131 (ΑΑ, 5: 219). [↑](#footnote-ref-13)
14. Βλ. AA, 3: 240 (B360-361) [↑](#footnote-ref-14)
15. Βλ. ΑΑ, Χ, 514. Πβ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 106 (5: 198). [↑](#footnote-ref-15)
16. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 84-85 (ΑΑ, 5: 179). [↑](#footnote-ref-16)
17. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 87 (ΑΑ, 5: 181). [↑](#footnote-ref-17)
18. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 152 (ΑΑ, 5: 236). [↑](#footnote-ref-18)
19. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 115-116 (ΑΑ, 5: 204-205). Πβ. Ζαν-Ζακ Ρουσσώ, *Λόγος περί επιστημών και τεχνών*, μτφρ. Τ. Μπέτζελος, Αθήνα: Νήσος, 2012. [↑](#footnote-ref-19)
20. Πβ. Hiroshi Matsuo, «Baumgartens Begriff der extensiven Klarheit und die Rezeption desselben durch Kant», *Aesthetics* 10, 1985, σ. 51-66. [↑](#footnote-ref-20)
21. Βλ. π.χ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 211 (AA, 5: 284). [↑](#footnote-ref-21)
22. Βλ. Καντ, *Η πρώτη εισαγωγή στην κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 57 (ΑΑ, 20: 220). [↑](#footnote-ref-22)
23. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 128 (ΑΑ, 5: 217). [↑](#footnote-ref-23)
24. Βλ. π.χ. την κλασική εργασία για τη φαινομενολογία της υποκειμενικής συνείδησης στον Καντ: Gerold Prauss, *Erscheinung bei Kant*, Βερολίνο: De Gruyter, 1971. Για την αναστοχαστική δύναμη της κρίσης πριν από την τρίτη *Κριτική* βλ. Henry Allison, *Kant’s Theory of Taste: A Reading of the Crituique of Aesthetic Judgement*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2001, σ. 13-41. [↑](#footnote-ref-24)
25. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 97 (AA, 5: 189). [↑](#footnote-ref-25)
26. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 154 (ΑΑ, 5: 237 κ.ε.). [↑](#footnote-ref-26)
27. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 288 (AA, 5: 346). [↑](#footnote-ref-27)
28. Βλ. ΑΑ, 3: 131 κ.ε. (Β 171 κ.έ.) [↑](#footnote-ref-28)
29. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 103 κ.ε. (ΑΑ, V, 195 κ.ε.). [↑](#footnote-ref-29)
30. Η διάκριση μεταξύ των δύο αισθητικών κατηγοριών δεσπόζει επίσης στο πρώιμο κείμενο του Καντ *Παρατηρήσεις για το αίσθημα του ωραίου και του υψηλού* (1764), που στερείται ακόμη τα εργαλεία της κριτικής φιλοσοφίας και απηχεί τον τίτλο της γνωστής εμπειριστικής πραγματείας του Μπέρκ (Edmund Burke, *Περί του υψηλού και του ωραίου*, μτφρ. Χρ. Γρηγορίου, Θεσσαλονίκη: Σταμούλης 2016) [↑](#footnote-ref-30)
31. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 178 (ΑΑ, V, 257). Για την έννοια του σεβασμού στην ηθική φιλοσοφία του Καντ βλ. Καντ, *Θεμελίωση της μεταφυσικής των ηθών*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2017, σ. 36 (4: 401) και Καντ, *Κριτική του πρακτικού Λόγου*, ό.π., σ. 109-132 (5: 71-89). [↑](#footnote-ref-31)
32. Ο Καντ ονομάζει την αυτοαναφορά της αναστοχαστικής δύναμης της κρίσης «εαυτονομία». Βλ. σχετικά Georgios Sagriotis, «Die heautonome Gesetzgebung der reflektierenden Urteilskraft», στο Violetta L. Waibel, Margit Ruffing κ.ά. (επ.), *Natur Und Freiheit. Akten des XΙΙ. Internationalen Kant-Kongresses*, Βερολίνο: De Gruyter, 2018, σ. 1377-1384. [↑](#footnote-ref-32)
33. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 294 (ΑΑ, 5: 351 κ.έ.). [↑](#footnote-ref-33)
34. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 120 (ΑΑ, 5: 210). [↑](#footnote-ref-34)
35. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 253 (AA, 5: 314). [↑](#footnote-ref-35)
36. Πβ. John H. Zammito, *The Genesis of Kant’s Critique of Judgment*, Σικάγο: The University of Chicago Press, 1992, σ. 8 κ.ε. [↑](#footnote-ref-36)
37. Για την αντίδραση του Καντ στη «διένεξη για τον πανθεϊσμό» βλ. το κείμενο «Τι σημαίνει: Προσανατολίζομαι στη σκέψη;» καθώς και την εισαγωγή του Γιάννη Πίσση στον τόμο Ιμμάνουελ Καντ, *Τέσσερα δοκίμια κριτικής φιλοσοφίας*, Αθήνα: Νήσος, 2012. [↑](#footnote-ref-37)
38. Η διάκριση αυτή θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί επίσης με τη διάκριση που εισηγείται ο Guyer μεταξύ του ελεύθερου παιχνιδιού των γνωσιακών δυνάμεων και της καλαισθητικής κρίσης. Βλ. Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, Κέμπριτζ: Harvard University Press, 1979, σ. 110-119. [↑](#footnote-ref-38)
39. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 256 (AA 5: 320). [↑](#footnote-ref-39)
40. Friedrich Schiller, *Καλλίας ή περί του κάλλους*, Αθήνα: Πόλις, 2005, σ. 48. [↑](#footnote-ref-40)
41. Φρήντριχ Σίλλερ, *Για την αισθητική παιδεία του ανθρώπου*, μτφρ. Κλ. Λεονταρίτου, Αθήνα: Οδυσσέας 1990, σ. 170. [↑](#footnote-ref-41)
42. Σίλλερ, *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*, μτφρ. Π. Κονδύλης, Στιγμή: Αθήναk, 2005. [↑](#footnote-ref-42)
43. Η διένεξη, που αφορούσε το ερώτημα αν υπάρχουν διιστορικοί κανόνες της τέχνης ή αν υπάρχει η δυνατότητα αισθητικής προόδου, δέσποζε κατά τον 17ο και 18ο αιώνα στη Γαλλία και στην Αγγλία. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, τ. 2, Παντερμπόρν: Schöningh, 1967, σ. 182. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, τ. 2, ό.π., σ. 204. [↑](#footnote-ref-45)
46. Πβ. Εrnst Behler, *Frühromantik*, Βερολίνο: De Gruyter, 1992, σ. 124. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, τ. 18, Παντερμπόρν: Schöningh, 1963, σ. 82-83. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, τ. 2, ό.π., σ. 312. [↑](#footnote-ref-48)
49. Η σωστή απόδοση του όρου Reflexion στα ελληνικά είναι επίδικη. Εδώ κρατώ για τον Καντ τον καθιερωμένο όρο αναστοχασμός, αλλά επιλέγει τον όρο αναλογισμός για την περίπτωση του Χέγκελ, χωρίς να ισχυρίζομαι ότι αυτή είναι η μόνη ή η καλύτερη δυνατότητα. [↑](#footnote-ref-49)
50. Hegel, *Gesammelte Werke*, τ. 11: *Wissenschaft der Logik*, Αμβούργο: Meiner, 1978, σ. 254. [↑](#footnote-ref-50)
51. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, ό.π., σ. 244. [↑](#footnote-ref-51)
52. Βλ. *Jenenser Realphilosophie II*, Λειψία: Meiner, 1931, σ. 242 κ.ε. [↑](#footnote-ref-52)
53. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, Αμβούργο: Meiner 2007, σ. 14. [↑](#footnote-ref-53)
54. Βλ. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, ό.π., σ. 47. [↑](#footnote-ref-54)
55. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, ό.π., σ. 63. [↑](#footnote-ref-55)
56. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, ό.π., σ. 79. [↑](#footnote-ref-56)
57. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, ό.π., σ. 22. [↑](#footnote-ref-57)
58. Βλ. Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 597 [↑](#footnote-ref-58)
59. Για μια υπεράσπιση του Καντ βλ. Rachel Zuckert, *Kant on Beauty and Biology: An Interpretation of the Critique of Judgment*, Καίμπριτζ: Cambridge University Press, σ. 182-189. [↑](#footnote-ref-59)
60. Γκέοργκ Χέγκελ, *Η επιστήμη της λογικής*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας, Αθήνα/Γιάννινα: Δωδώνη, 1991, σ. 288. Η μετάφραση που παρατίθεται είναι ελαφρώς τροποποιημένη. Βλ. Hegel, *Gesammelte Werke*, τ. 20: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830)*, Αμβούργο: Meiner, 1992, σ. 158-159. [↑](#footnote-ref-60)
61. Πρβλ. την προσθήκη στην §133 στο Hegel, Werke, τ. 8: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830). Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik mit den mündlichen Zusätzen*, Φραγκφούρτη: Suhrkamp, 1970, σ. 266. [↑](#footnote-ref-61)
62. Κατά τούτο η εγελιανή έννοια του συμβόλου περιγράφει μάλλον την αλληγορία παρά το σύμβολο, με την έννοια που έδωσε στον όρο ο Γκαίτε, και αποτελεί έναν γενικό χαρακτηρισμό για τους εκφραστικούς τρόπους. [↑](#footnote-ref-62)
63. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, ό.π., σ. 138. [↑](#footnote-ref-63)
64. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, ό.π., σ. 156. [↑](#footnote-ref-64)
65. Βλ. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, ό.π., 279. [↑](#footnote-ref-65)
66. Βλ. π.χ. την ερμηνεία των Ευμενίδων στο Χέγκελ, *Περί των επιστημονικών τρόπων πραγμάτευσης του φυσικού δικαίου, περί της θέσης του στην πρακτική φιλοσοφία και περί της σχέσης του προς τις θετικές επιστήμες του δικαίου*, μτφρ. Ο. Σταθάτου, Αθήνα: Νήσος, 2018, σ. 133-34 όπως επίσης την ερμηνεία της Αντιγόνης στο Χέγκελ, *Φαινομενολογία του νου*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, Αθήνα: Εστία, 2007, σ. 428 κ.ε. Πβ. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, ό.π., σ. 306-307. [↑](#footnote-ref-66)
67. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, ό.π., σ. 179. [↑](#footnote-ref-67)
68. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, ό.π., σ. 183. [↑](#footnote-ref-68)
69. Βλ. Αnnemarie Gethmann-Siefert, «Hegels Τhese vom Εnde der Κunst und der ‘Κlassizismus’ der Ästhetik», *Hegel-Studien* 19, 1984, σ. 205-258. [↑](#footnote-ref-69)
70. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, ό.π., σ. 5. [↑](#footnote-ref-70)
71. Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, 2η έκδοση, Βερολίνο: De Gruyter 1988, τ. 1, σ. 47. Στο εξής οι παραπομπές από αυτή την έκδοση θα γίνονται με τη συντομογραφία KSA, ακολουθούμενη από αριθμό τόμου και σελίδας. Στα ελληνικά: Φρίντριχ Νίτσε, Η γέννηση της τραγωδίας, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2008, σ. 80. Οι μεταφράσεις από ελληνικές εκδόσεις των έργων του Νίτσε είναι σε ορισμένα σημεία ελαφρώς τροποποιημένες. [↑](#footnote-ref-71)
72. Βλ. KSA, 1, 335 κ.ε. [↑](#footnote-ref-72)
73. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Vier Bücher, nebst einem Anhange, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält*, 2η έκδοση, Λειψία: Brockhaus, 1844, σ. 302 (§ 52). [↑](#footnote-ref-73)
74. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ό.π., σ. 298 (§ 52). Για μια κριτική αποτίμηση της θεωρίας του Σοπενχάουερ για τη μουσική βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία. Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2012, σ. 80-97. [↑](#footnote-ref-74)
75. Βλ. Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 57 (KSA 1, 28). [↑](#footnote-ref-75)
76. Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 51 (KSA 1, 25). [↑](#footnote-ref-76)
77. Πρβλ. τα ποιήματα «Οι θεοί της Ελλάδος» του Σίλλερ και «Άρτος και Οίνος» του Χαίλτνερλιν όπως επίσης György Lukács, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Ξ. Τσελέντη, Αθήνα: Πολύτροπον 2004, σ. 31 κ.ε. [↑](#footnote-ref-77)
78. Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π. σ. 86 (KSA 1, 52) [↑](#footnote-ref-78)
79. Βλ. Hubert Cancik, *Nietzsches Antike. Vorlesung*, Στουτγάρδη: Metzler 2000, σ. 36. [↑](#footnote-ref-79)
80. Βλ. Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Λειψία: Breitkopf & Härtel, χ.χ., τ. 3., σ. 11. H ιδέα απαντά ήδη στον Χέρντερ. Πβ., π.χ., Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, Βερολίνο: Weidmann, τ. 18, σ. 27. [↑](#footnote-ref-80)
81. KSA 1, 467. [↑](#footnote-ref-81)
82. KSA 1, 456. [↑](#footnote-ref-82)
83. Βλ. Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., σ. 173 (ΑΑ 5: 252). [↑](#footnote-ref-83)
84. Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π. σ. 84 (KSA 1, 50). [↑](#footnote-ref-84)
85. KSA 1, 467. [↑](#footnote-ref-85)
86. KSA 6, 42. [↑](#footnote-ref-86)
87. KSA 1, 491. [↑](#footnote-ref-87)
88. KSA 6, 21. [↑](#footnote-ref-88)
89. KSA 6, 422. [↑](#footnote-ref-89)
90. Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π. σ. 112-113 (KSA 1, 73). [↑](#footnote-ref-90)
91. Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π. σ. 34 (KSA 1, 12). [↑](#footnote-ref-91)
92. Βλ. Νιτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Σκόπελος: Νησίδες, 1999, σ. 154 κ.ε (KSA 5, 205) και Νίτσε, *Γενεαλογία της ηθικής*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Σκόπελος: Νησίδες, 2001, σ. 36 (KSA 5, 259) [↑](#footnote-ref-92)
93. KSA 3, 620. [↑](#footnote-ref-93)
94. Βλ. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens: 1823-*

    *1832. Zweyter Theil*, Λειψία: Brockhaus, 1836, σ. 92. [↑](#footnote-ref-94)
95. Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 36 (KSA 1, 13). [↑](#footnote-ref-95)
96. Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 36 (KSA 1, 14). Πβ. Peter Pütz, *Friedrich Nietzsche*, Στουτγάρδη: Metzler 1967, σ. 37. [↑](#footnote-ref-96)
97. KSA 1, 482. [↑](#footnote-ref-97)
98. Νίτσε, *Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα. Ένα βιβλίο για όλους και για κανέναν*, μτφρ. Α. Δικταίος, Αθήνα και Γιάννινα: Δωδώνη 1982, σ. 132 (KSA 4, 110-111). [↑](#footnote-ref-98)
99. Νίτσε, Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα, ό.π., σ. 133 (ΚΣΑ 4, 111). [↑](#footnote-ref-99)
100. Βλ. Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, τ. Ι.6.1, Φραγκφούρτη: Klostermann, 1996, σ. 1-224 (*Der Wille zur Macht als Kunst*) [↑](#footnote-ref-100)
101. KSA 6, 50 [↑](#footnote-ref-101)
102. KSA 6, 26. Πβ. Volker Gerhard, «Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst», *Nietzsche-Studien*, 13, 1984, σ. 374-393. [↑](#footnote-ref-102)
103. Πβ. Stephan Grätzel, «Physiologie der Kunst – Eine Grundlegung der Vernunft des Leibes», *Nietzsche-Studien*, 13, 1984, σ. 394 κ.ε. [↑](#footnote-ref-103)
104. KSA 3, 616. [↑](#footnote-ref-104)