

Fryderyk Nietzsche *Narodziny Tragedii z Ducha Muzyki*

PRÓBASAMOKRYTYKI

1

Cokolwiek mogło leżeć u podstaw tej dyskusyjnej książki, musiała to być kwestia pierwszego rzędu i powabu, a przy tym jeszcze kwestia głęboko osobista. Poświadcza to okres, w którym powstała, p o m i m o którego powstała, burzliwy okres niemiecko-francuskiej wojny z lat 1870-71. Gdy przez Europę przetaczał się grzmot bitwy pod Worth, szperacz i tropiciel zagadek, któremu przypada w udziale ojcostwo tej książki, siedział sobie gdzieś w zakątku Alp, wielce rozszperany i roztopiony, a potem wielce zatroskany i beztroski zarazem, i spisywał swe myśli o G r e k a c h — trzon tej osobliwej i mało przystępnej książki, której ma być poświęcony ten późny wstęp (lub też posłowie). Kilka tygodni później sam autor znalazł się pod murami Metz, ciągle jeszcze myślami przy znakach zapytania, jakie postawił nad rzekomą „radością” Greków i greckiej sztuki, by wreszcie, w owym miesiącu największego napięcia, gdy w Wersalu radzono o pokoju, również z sobą zawrzeć pokój i wychodząc powoli z nabytej podczas walk choroby ostatecznie zdecydować się na „Narodziny tragedii z ducha m u z y k i”. Z muzyki? Muzyka i tragedia? Grecy i muzyka tragedii? Grecy i pesymistyczne dzieło sztuki? Najbardziej udany, najpiękniejszy, oglądany z największą zawiścią, najbardziej uwodzący do życia rodzaj dotychczasowego człowieka, Grecy — i co? Właśnie u nich tragedia była k o n i e c z n a ? Więcej nawet — sztuka? Po co Grekom sztuka?

Widać, w którym miejscu postawiony został przez to wielki pytajnik w kwestii wartości istnienia. Czy pesymizm k o n i e c z n i e musi być oznaką zmierzchu, upadku, bezradności, instynktów znużonych i osłabłych — jak to było u Hindusów, jak to, wydaje się, jest u nas, „nowoczesnych” ludzi i Europejczyków? Czy istnieje pesymizm s i ł y ? Intelktualna skłonność do tego, co w istnieniu twarde, przerażające, złe, problematyczne, zrodzone przez dobrobyt, tryskające zdrowie, p e ł n i ę istnienia? Czy istnieje może cierpienie z samego nadmiaru? Kuscielska dzielność najostrzejszego spojrzenia, która p r a g n i e grozy jak wroga, godnego wroga, na którym mogłaby wypróbować swe siły? Na którym chce się uczyć, czym jest Jęk”? Co oznacza, właśnie u Greków z najlepszego, najsilniejszego, najdzielniejszego okresu, m i t t r a g i c z n y ? I przepożętny fenomen dionizyjski? Co, zeń zrodzona, tragedia? I znów: to, na co umarła tragedia, sokratyzm moralności, dialektyka, samowystarczalność i beztroska człowieka teoretycznego — jakże z tym? Czy ów sokratyzm nie mógł być raczej oznaką zmierzchu, znużenia, choroby, anarchicznego rozkładu instynktów? A „grecka radość” późniejszej Grecji tylko wieczorną zorzą? Epikurejska wola p r z e - c i w pesymizmowi tylko ostrożnością cierpiącego? A sama nauka, nasza nauka — właśnie, co w ogóle, od strony symptomu życia, oznacza wszelka nauka? Po co, gorzej jeszcze, s k ą d — wszelka nauka? I co? Czy nauka jest może tylko lękiem i ucieczką przed pesymizmem? Subtelną obroną przed... p r a w d ą ? W języku moralnym czymś na kształt tchórzostwa i fałszywości? W języku zaś niemoralnym chytryością? O, Sokratesie, Sokratesie, czy to była może t w o j a tajemnica? O, tajemniczy ironisto, czy to była może twoja... ironia?

2

Musiałem wówczas uchwycić coś strasznego i niebezpiecznego, rogaty problem, niekoniecznie aż byka, ale w każdym razie n o w y problem. Dziś powiedziałbym, że był to p r o b l e m samej n a u k i — nauki po raz pierwszy ujętej jako problematyczna, jako wątpliwa. Książka wszelako, w której zawarła się wówczas moja młodzięcza odwaga i nieufność — jakaż n i e m o ż l i w a książka musiała powstać z zadania tak niemłodzięczego! Zbudowana z wyraźnie przedwczesnych, młodzięczych doświadczeń, które wszystkie leżały u progu komunikowalności, przeniesiona na grunt s z t u k i — bo problemu nauki nie można rozpoznać na gruncie nauki — książka może dla artystów ze zdolnościami do analizy i retrospekcji (to znaczy dla ludzi pośród artystów wyjątkowych, których trzeba szukać, a nawet nie bardzo można...), pełna psychologicznych nowości i artystowskich tajemnic, z artystowską metafizyką w tle, młodzięcze dzieło pełne młodzięczej odwagi i młodzięczej melancholii, niezależne, przekorne i samodzielne także tam, gdzie kloni się jakby przed jakimś autorytetem i własną czcią, krótko mówiąc, debiut także w każdym negatywnym sensie tego słowa, pomimo swego starczego problemu, obciążone wszelkimi błędami młodości, zwłaszcza jej „o wiele za długie”, jej „burzą i naporem”; z drugiej strony, z racji powodzenia, jakie miała (zwłaszcza u wielkiego artysty, do którego zwracała się jak zaproszenie do dialogu, u Richarda Wagnera), książka d o w i e d z i o n a , tj. taka, która w każdym razie sprawiła coś dla „najlepszycy jej epoki”. Już choćby z tego powodu winna być traktowana z pewnymi względami i oględnie. Mimo to nie będę ukrywał, jak nieprzyjemny mi się dziś jawi, jak obcą staje teraz

przede mną po szesnastu latach — przed starszym, stokroć bardziej wybrednym, wcale jednak nie wystygłym okiem, któremu też nie stało się obce samo owo zadanie, na które porwała się raz pierwszy ta zuchwała książka — s p o j r z e n i e n a n a u k ę z p e r s p e k t y w y a r t y s t y , n a s z t u k ę z a ś z p e r s p e k t y w y ż y c i a . . .

3

Powiem raz jeszcze, dziś jest to dla mnie książka niemożliwa — uważam ją za źle napisaną, ciężką, przykrą, zawziętą i chaotycznie obrazową, emocjonalną, miejscami przesłodzoną na kobiecy wręcz sposób, o nierównym tempie, bez dążenia do logicznej czystości, wielce przekonaną i dlatego pomijającą dowody, nieufną nawet co do s t o s o w n o ś c i dowodzenia, za książkę dla wtajemniczonych, za „muzykę” dla ochrzczonych muzyką, których łączą od początku rzeczy wspólne, rzadkie doświadczenia artystyczne, za znak rozpoznawczy więzów krwi *in artibus* — książka butna i marzycielska, która *naprofanum vulgus* „wykształconych” zamyka się bardziej niż na lud, która wszelako, jak dowiodło i dowodzi jej oddziaływanie, dość dobrze umie znajdować sobie współmarzycieli i wabić ich na nowe kręte ścieżki i tanplace. Tu w każdym razie _ mówiono z zaintrygowaniem i niechęcią zarazem — przemawiał głos obcy, adept jeszcze „nie znanego boga”, kryjący się chwilowo pod kapturem uczonego, pod ocieźłą i ospałą dialektyką Niemca, a nawet pod kiepskimi manierami wagnerysty; był tu duch o obcych, bezimiennych jeszcze potrzebach, była pamięć rojąca się od pytań, doświadczeń, tajemnic, którym imię Dionizosa było przypisane raczej w charakterze pytajnika; przemawiało tu — mówiono sobie z nieufnością — coś na kształt mistycznej i niemal menadycznej duszy, która z mozołem i dowolnie, wręcz niezdecydowana na to, czy chce się ujawnić, czy skryć, bełkocze niby w jakimś obcym języku. Niechby ta „nowa dusza” ś p i e w a ł a — miast mówić! Jaka szkoda, że tego, co miałem wówczas do powiedzenia, nie odważyłem się wyrzec poezją. Może bym zdołał! Albo przynajmniej jako filolog — przecież do dziś dla filologa pozostaje na tym obszarze do odkrycia i odkopania niemal wszystko! Zwłaszcza problem, ż e t k w i tu problem — i że dopóki nie mamy odpowiedzi na pytanie: „co jest dionizyjskie?”, dopóty Grecy tak jak dawniej pozostaną całkowicie nieznani i niedostępni wyobraźni...

4

Cóż więc jest dionizyjskie? W niniejszej książce jest na to pewna odpowiedź — mówi tam „wiedzący”, wtajemniczony i adept swego boga. Dziś może ostrożniej i mniej elokwentnie mówiłbym o trudnej psychologicznej kwestii, jaka leży u źródła greckiej tragedii. Podstawowa kwestia dotyczy stosunku Greka do bólu, jego stopnia wrażliwości — czy ten stosunek się nie zmienił, czy może uległ odwróceniu? — kwestia, czy istotnie jego coraz silniejsze p r a g n i e n i e p i ę k n a , ś w i a t , rozkoszy, nowych kultów wyrosło z braku, niedoboru, melancholii, bólu? Jeśli mianowicie założyć, że tak właśnie było — a w wielkiej mowie pogrzebowej przekonuje nas o tym Perykles (i Tukidydes) — to skąd brałoby się wówczas przeciwstawne pragnienie, które wystąpiło chronologicznie wcześniej, p r a g n i e n i e b r z y d o t y , solidny, silny pociąg dawniejszego Hellena do pesymizmu, do mitu tragicznego, do obrazu wszystkiego, co na gruncie istnienia przeraźliwe, złe, zagadkowe, niszczące, fatalne — skąd brałoby się wówczas tragedia? A może z r o z k o s z y , z siły, z tryskającego zdrowia, z przeogromnej pełni? I jakie znaczenie, fizjologicznie rzecz biorąc, ma wówczas owo szaleństwo, z którego wyrosła sztuka zarówno tragiczna, jak komiczna, szaleństwo dionizyjskie? A więc? Czy obłęd jest zawsze symptomem zwyrodnienia, upadku, zapóźnionej kultury? Czy też może — pytanie do psychiatrów — istnieją neurozy z d r o w i a ? Młodości i młodości narodu? Co oznacza połączenie boga z kozłem w satyrze? Na gruncie jakiego doświadczenia, pod jaką presją musiał sobie Grek wyobrażać dionizyjskiego marzyciela i praczłowika jako satyra? Jeśli zaś chodzi o źródło chóru tragicznego: czy w ciągu stuleci, gdy kwitło greckie ciało, kipiała życiem grecka dusza, istniały może endemiczne zachwycenia? Wizje i rojenia, w których uczestniczyły całe gminy, całe gromady czcicieli? Może więc właśnie w okresie swej bujnej młodości Grecy mieli skłonność do tragizmu i byli pesymistami? Może to właśnie obłęd zesłał, mówiąc słowami Platona, n a j w i ę k s z e dobrodziejstwa na Helladę? A jeśli, z drugiej strony i przeciwnie, właśnie w czasach rozprzężenia i słabości Grecy stawali się coraz bardziej optymistyczni, powierzchowni, aktorzy, dążąc też namiętnie do logiki i logiczacji świata, a więc zarówno „weselsi”, jak „bardziej naukowici”? Może wbrew wszelkim „nowoczesnym ideom” i przesądom demokratycznego smaku zwycięstwo o p t y m i z m u , r o z u m n o ś ć , która zdobyła władzę, praktyczny i teoretyczny u t y l i t a r y z m , tożsamy z demokracją, z którą jest współczesny — stanowią objawy gasnącej siły, nadchodzącej starości, fizjologicznego znużenia? A pesymizm właśnie nie? Czy Epikur — właśnie jako c i e r p i ą c y — był optymistą? Widać, że książka ta obarczyła się całą wiązką trudnych pytań — dołączmy jeszcze najtrudniejsze jej pytanie! Co, z perspektywy ż y c i a , oznacza moralność?

5

Już w *Przedmowie do Richarda Wagnera* jako prawdziwie metafizyczna działalność człowieka zostaje przedstawiona sztuka — a nie moralność. W samej książce często powraca obrazoburczą tezę, że istnienie świata jest usprawiedliwione tylko w sensie fenomenu estetycznego. Istotnie, książka zna tylko jeden sens i presens artysty w tle wszystkiego, co się dzieje — „boga”, jeśli kto woli, ale tylko całkowicie neutralnego i pozamoralnego bog-artystę, który w budowaniu i w burzeniu, w dobru i w złu chce widzieć tylko własną przyjemność i samoubóstwienie, który tworząc światy uwalnia się od biedy pełni nadmiaru, od cierpienia wskutek napiętych w nim przeciwieństw. Świat, w każdej chwili osiągnięte zbawienie boga jako wiecznie zmienna, wiecznie nowa wizja najbardziej cierpiącego, najpełniejszego przeciwieństw, najbardziej sprzecznego, który umie się zbawiać tylko na pozór. Całą tę metafizykę artysty można nazwać dowolną, beзуyteczną, fantastyczną — istotne w niej jest jednak to, że zdradza już pewnego ducha, który kiedyś będzie gotów na wszelkie ryzyko w walce z moralną interpretacją i wykładnią istnienia. Tu daje o sobie znać, może po raz pierwszy, pesymizm „poza dobrem i złem”, tu dochodzi do głosu i formuły owa „perwersja charakteru”, na którą Schopenhauer niezmordowanie rzucał najwściekłe przekleństwa — filozofia, która waży się umieścić moralność jako taką w świecie zjawisk, zdeprecjonować, i to umieścić nie tylko pośród „zjawisk” (w sensie idealistycznego *terminus technicus*), ale pośród „złudzeń” w charakterze pozoru, złudy, błędu, interpretacji, wyjaśnienia, sztuki. Głębię tej antymoralnej skłonności można chyba najlepiej zmierzyć konsekwentnym i niechętnym milczeniem, jakie w całej książce panuje na temat chrześcijaństwa — chrześcijaństwa jako najdalej posuniętego przefigurowania tematu moralnego, jakie dotychczas ludzkość otrzymała. Istotnie, nie ma większego przeciwieństwa do nauczanego w tej książce czysto estetycznego objaśnienia i usprawiedliwienia świata niż doktryna chrześcijańska, która jest i chce być tylko moralna, a swymi absolutnymi miernikami, na przykład już swą prawdziwością Boga, odsyła sztukę, w szelką sztukę, w dziedzinę kłamstwa — to znaczy neguje, wyklina, potępia. W tle za takim sposobem myślenia i oceny, który, dopóki jest jakoś autentyczny, musi być wrogi sztuce, zawsze wyczuwałem też wrogosć do życia, zawziętą, mściwą odrazę do życia jako takiego, wszelkie bowiem życie opiera się na pozorze, sztuce, złudzie, optyce, nieuchronności perspektywy i błędzie. Od początku, z istoty i zasadniczo chrześcijaństwo było wstrętem życia do życia, przesytem życia życiem, co się jedynie w szaty wiary w „inne” czy też „lepsze” życie przebierało, kryło się pod nimi, w nie stroiło. Nienawiść do „świata”, klątwa na uczucia, lęk przed pięknem i zmysłowością, świat pozadoczesny wynaleziony, by jeszcze lepiej spotwarzać świat doczesny, zasadniczo prolongacja w nicosć, do kresu, w bezruch, po „sabat sabbatów” — wszystko to, wraz z bezwzględną wolą chrześcijaństwa pozostawienia tylko moralnych wartości, wydawało mi się zawsze najbardziej niebezpieczną i przerażającą formą wszelkich możliwych form „woli upadku”, a przynajmniej oznaką najgłębszego schorzenia, znużenia, zniechęcenia, wyczerpania, zubożenia życia — moralność bowiem (w szczególności chrześcijańska, tzn. bezwzględna) musi nieustannie i nieuchronnie odmawiać życiu słusznosci, bo życie z istoty jest czymś niemoralnym, musi ostatecznie, pod presją ciężaru pogardy i wiecznego „nie”, odbierać życie jako niegodne pożądania, jako samo w sobie bezwartościowe. A sama moralność — czyż mogłaby nie być „wolą negacji życia”, skrytym instynktem niszczenia, zasadą upadku, deprecjacji, potworzy, początkiem końca? I w konsekwencji największym z zagrożeń? Przeciwnie moralności więc zwracał się wtedy, w tej wątpliwej wartości książce, mój instynkt jako afirmujący instynkt życia i wynalazł sobie zasadniczą opozycyjną doktrynę i przeciwstawną ocenę życia, czysto artystyczną, antychrześcijańską. Jak ją nazwać? Jako filolog i człowiek słowa ochrzciłem ją nie bez pewnej dowolności — bo któż zna prawdziwe imię Antychrysta? — imieniem jednego z greckich bogów: nazwałem ją *dionizyską*.

6

Widać teraz chyba, jakiego zdania już tą książką ważyłem się dotknąć? Jakże dziś żałuję, że nie miałem jeszcze wtedy odwagi (lub czelności?), by rozpatrując tak szczególne wizje i tak ryzykowne poglądy pozwolić sobie też na własny język — że usiłowałem mozolnie wyrazić formułami Schopenhauera i Kanta obce im i nowe wartościowania, które duchowi i smakowi Kanta i Schopenhauera były z gruntu przeciwstawne! Cóż sądził Schopenhauer o tragedii? „Tym, co przydaje wszystkiemu, co tragiczne, swoistego pędu do wzniosłości — powiada on (*Świat jako wola i wyobrażenie*, II, s. 495) — jest odkrycie poznawcze, iż świat, życie nie mogą dać pełnego zaspokojenia, a tym samym nie warte się przywiązywać: na tym polega duch tragiczny — wie dzie on zatem do rezygnacji”. O, jakże inaczej przemawiał do mnie Dionizos! O, jakże odległy wówczas był mi właśnie cały ten rezygnacjonizm! Jest jednak w tej książce coś o wiele gorszego, nad czym dziś ubolewam jeszcze więcej niż nad zaciemnieniem i zepsuciem dionizyjskich

przeć formułami Schopenhauera: to mianowicie, że w ogóle zepsułem sobie wielki problem Grecji w postaci, w jakiej mi się zjawiał, skutek domieszania rzeczy najnowocześniejszych! Że czepiałem się jakichś nadziei tam, gdzie nie było żadnych, gdzie wszystko nazbyt wyraźnie wskazywało na kres! Że na podłożu najnowszej niemieckiej muzyki zacząłem snuć baśń o „niemieckiej istocie”, jak gdyby zanosilo się właśnie na odkrycie i odnalezienie siebie — w okresie, gdy duch niemiecki, który jeszcze niewiele wcześniej przejawiał wolę władania Europą, siłą do przewodzenia Europie, właśnie spisał był testament i ostatecznie zrezygnował i pod pompatyczną zasłoną ustanowienia cesarstwa przeszedł do przeciętności, demokracji i „nowoczesnych idei”! Istotnie, nauczyłem się potem myśleć o tej „niemieckiej istocie” ani dając jej jakiegokolwiek nadzieje, ani ją oszczędzając, a podobnie o dzisiejszej niemieckiej muzyce, która nadal jest romantyczna i jest najbardziej niegrecką z wszelkich możliwych form sztuki, ponadto zaś pierwszorzędnie psuje nerwy, dwakroć niebezpieczniejsza w narodzie, który lubi wypić i za cnotę uważa mętność w jej podwójnej roli narkotyku upajającego i zarazem spowijającego w mgłę. Niezależnie jednak od wszelkich pospiesznych nadziei i błędnych użytkowych zastosowań do najświeższej współczesności, którymi zepsułem wówczas swoją pierwszą książkę, nadal aktualny pozostaje wielki dionizyjski pytajnik w postaci tam zarysowanej, także w odniesieniu do muzyki: jakie własności musiałaby mieć muzyka, która nie pochodziłaby ze źródła romantycznego, jak niemiecka — lecz z dionizyjskiego?

7

„Ależ mój panie, czymże u licha jest romantyzm, jeśli pana książka nie jest romantyczna? Czyż nienawiść do «teraźniejszości», rzeczywistości i «nowoczesnych idei» można posunąć dalej, niż to nastąpiło w pańskiej metafizyce artystycznej, która chętniej uwierzy w nicosć, chętniej w diabła uwierzy niż w «teraz»? Czyż pod całą pańską kontrapunktową sztuką głosową i sztuką uwodzenia uszu nie huczy bas złości i żądzy zniszczenia, srożąca się determinacja skierowana przeciw wszystkiemu, co jest «te-raz», wola, która jest niezbyt odległa od praktycznego nihilizmu i zdaje się mówić: «niechby raczej nic nie było prawdziwe, niż gdybyście wy mieli rację, niż gdyby w asza prawda zachowywała słuszność». Niech pan sam, panie pesymisto i ubóstwiaczu sztuki, posłucha z szeroko otwartymi uszami jednego tylko wybranego fragmentu swej książki, owego wymownego miejsca o smokobójcy, które dla młodych uszu i serc może brzmieć jak zew szczurołapa, czyż nie jest to prawdziwe wyznanie romantyka z 1830 r. w masce pesymizmu z 1850 r., za którym rozbrzmiewa już typowy romantyczny finał — przełom, załamanie, powrót i upadanie przed starą wiarą, przed starym bogiem... Czyż pańska książka pesymisty sama nie jest po trosze antygrecka i romantyczna, a nawet stanowi coś «upajającego i zarazem spowijającego w mgłę»; w każdym razie narkotyk, a nawet po trosze muzykę, niemiecką muzykę? Posłuchajmy jednak:

Jeśli uświadomimy sobie rosące pokolenie o tym nieustraszonemu spojrzeniu, o tym heroicznym dążeniu ku potwornościom, jeśli uświadomimy sobie dzielny krok tych smokobójców, dumną zuchwałość, z jaką odwracają się plecami do wszystkich doktryn tego optymizmu na temat słabości, aby «żyć śmiało» w całości i pełni, to czyż nie jest konieczne, by tragiczny człowiek tej kultury, przy swym samowychowaniu do powagi i zagrożeń, powołał nową sztukę, sztukę metafizycznej pociechy, która musi pożądać tragedii jako przynależnej mu Heleny i wołać z Faustem:

„Nie miałebym ja, najtęskniejszą siłą, Wwieść w życie postać mi najbardziej miłą?”

Czyż nie jest konieczne? Nie, po trzykroć nie, młodzi romantycy: nie jest konieczne! Jest za to wielce prawdopodobne, że tak się to kończy, że wy tak kończycie, mianowicie „pocieszeni”, jak to zostało napisane, pomimo całego samowychowania do powagi i zagrożeń, „metafizycznie pocieszeni”, krótko mówiąc, jak kończą romantycy, po chrześcijańsku... Nie! Winniście najpierw wyuczyć się sztuki doczesnej pociechy — winniście wyuczyć się śmiechu, moi młodzi przyjaciele, jeśli chcecie w pełni pozostać pesymistami; może dzięki temu, jako śmiejący się, wyślecie do diabła całe to metafizyczne pocieszycielstwo — a metafizykę przede wszystkim! Lub, wyrażając to w języku owego dionizyjskiego monstrum, które zwie się Zaratustra:

„Wzniescie swe serca, bracia moi, wysoko, wyżej! I nie zapomnijcie mi o nogach! Wzniescie też swoje nogi, dobrzy tancerze, a jeszcze lepiej: stańcie na głowach!

Tę koronę śmiechu, tę koronę z różanego wieńca: sam ją sobie nasadziłem, sam świętym mianowałem swój śmiech. Nie znalazłem nikogo innego, kto byłby dziś dość silny do tego.

Zaratustra Tancerz, Zaratustra Lekki, który macha skrzydłami, gotuje się do lotu, dając znaki wszystkim ptakom, gotów i przygotowany, Szczęśliwiec-Lekkołuch;

Zaratustra Prawdomówca, Zaratustra Prawdośmiewca, Cierpli wiec, Uwarunkowaniec, Ten, Który Uwielbia Skoki i Wybryki; sam sobie nasadziłem tę koronę!

Tę koronę śmiechu, tę koronę z różanego wieńca wam, bracia moi, odrzucam tę koronę! Uczyniłem śmiech świętym: wy, ludzie wyżsi, u c z c i e mi się — śmiać!"

(*Also sprach Zarathustra*, cz. 4, s. 87)

PRZEDMOWA DO RICHARDA WAGNERA

Aby trzymać od siebie z dala wszelkie możliwe wątpliwości, irytacje i nieporozumienia, do których wobec swoistego charakteru naszej estetycznej publiczności dadzą okazję zebrane w tej rozprawie idee, i by także wstępne słowa do niej pisać z tym samym kontemplacyjnym upojeniem, którego ślady ona sama, jako petryfikacja dobrych i wzniosłych godzin, nosi na każdej stronicy, wyobrażam sobie chwilę, w której Pan, mój wielce szanowny przyjacielu, rozprawę tę otrzyma i, może po wiecznym spacerze wśród zimowych śniegów, ogląda Pan okładkę z Prometeuszem rozkowanym, czyta moje nazwisko i od razu nabiera przekonania, że cokolwiek zawiera ów tekst, to przecież autor ma do powiedzenia coś poważnego i wnikliwego, i że cokolwiek sobie obmyślił, to obcował z Panem jak z kimś współobecnym i tylko pewien odpowiednik tej współobecnności mógł zapisać. Przypomni Pan sobie przy tym, że koncentrowałem się na tych ideach w tym samym czasie, gdy powstawał Pana traktat o Beethovenie, to znaczy w strasznych i wzniosłych chwilach właśnie wybuchłej wojny. Pomył się jednak ci, którym w związku z tym zbiorem przyjdzie na myśl opozycja patriotycznego wzruszenia i estetycznej rozpusty, dzielnej powagi i wesołej igraszki. Raczej po rzeczywistej lekturze tej rozprawy stwierdzą zdumieni, z jak poważnie niemieckim problemem mamy do czynienia, stwierdzą, że stawiamy go w sam środek niemieckich nadziei jako wir i punkt zwrotny. Może wszelako urazi ich w ogóle fakt tak poważnego potraktowania problemu estetycznego, skoro potrafią oni widzieć w sztuce tylko wesołe zajęcie uboczne, tylko w zasadzie zbędne podzwaniecie na „powagę istnienia” — tak jakby nikt nie wiedział, czym przy tym przeciwstawieniu jest taka „powaga istnienia”. Tym poważnym niech posłuży za naukę, iż żywię przekonanie o sztuce jako najwyższym zadaniu i we właściwy sposób metafizycznej aktywności tego życia w sensie męża, któremu jako swemu poprzednikowi, wzniosłemu szermierzowi tej drogi, niniejszą rozprawę pozwalam sobie poświęcić.

Bazylea, koniec 1871 roku

1

Nasza wiedza estetyczna zyska nader wiele, jeśli uzyskamy nie tylko wejrzenie, ale i bezpośrednią naoczną pewność, że rozwój sztuki wiąże się z dwoistością wymiaru a p o l l i ñ s k i e g o i d i o n i z y j s k i e g o, podobnie jak generacja zależy od dwoistości płci w stanie ciągłej walki i przy okresowym tylko pojednaniu. Imiona te zapożyczamy od Greków, którzy głębokie tajniki swej wizji sztuki udostępniają badaczowi nie tyle w pojęciach, ile w dogłębnie wyrazistych postaciach swego świata bogów. Do tych dwu ich bóstw, Apolla i Dionizosa, nawiązuje nasze ustalenie, iż w greckim świecie istnieje zasadnicze co do źródła i celu przeciwieństwo między sztuką plastyczną, apollińską i nieplastyczną sztuką muzyki jako sztuką Dionizosa. Te dwa tak różne popędy towarzyszą sobie, zwykle otwarcie ze sobą zwaśnione, ale pobudzające się wzajem do coraz to nowych, bardziej mocarnych narodzin, aby uwiecznić w nich walkę tego przeciwieństwa, tylko na pozór godzonego wspólnym słowem „sztuka”; w końcu, dzięki metafizycznemu cudownemu aktowi helleńskiej „woli” zjawiają się połączone w parę i jako taka para poczynają w końcu zarówno dionizyjskie, jak apollińskie dzieło sztuki w postaci attyckiej tragedii.

Aby sobie przybliżyć te dwa popędy, wyobraźmy je sobie najpierw jako odrębne artystyczne światy s n u i u p o j e n i a; między tymi fizjologicznymi zjawiskami można dostrzec odpowiednik przeciwieństwa wymiaru dionizyjskiego i apollińskiego. Zgodnie z poglądem Lukrecjusza, we śnie duszom ludzkim zjawiają się najpierw wspaniałe postacie bogów, we śnie wielki artysta widział wspaniałą budowę członków nadludzkich istot, a

helleński poeta, zapytany o tajemnice poetyckiej twórczości, również wspominałby sen i dałby podobną naukę jak Hans Sachs w *Meistersinger*:

*Bo, przyjacielu, twórcy dzieło
ze snów tłumaczeń ród swój wzięło.
Wierz mi, prawdziwa złudy karta
we śnie człekowi jest otwarta:
wszelkie poezje i poematy
z wykładni prawdy snów bierzemy.*

Piękny pozór światów snu, przy tworzeniu których każdy człowiek jest w pełni artystą, stanowi przesłankę wszelkiej sztuki plastycznej, ale też, jak zobaczymy, ważnej części poezji. Rozkoszujemy się bezpośrednim rozumieniem kształtu, przemawiają do nas wszelkie formy, nie ma nic obojętnego i niekoniecznego. Mimo najwyższego życia tej opisywanej rzeczywistości mamy poczucie przeświecania *p o z o r u* — takie jest przynajmniej moje doświadczenie, na poparcie częstotliwości którego, a nawet normalności, mógłbym przywołać niejedno świadectwo i niejedną wypowiedź poetów. Człowiek filozoficzny ma nawet poczucie, że także pod tą rzeczywistością, w której żyjemy i bytujemy, tkwi skryta druga, zupełnie inna, że więc i ta pierwsza rzeczywistość jest pozorem. Schopenhauer określa wręcz jako oznakę filozoficznych uzdolnień dar widzenia niekiedy ludzi i wszelkich rzeczy jako tylko widm lub sennych obrazów. Tak jak filozof do rzeczywistości istnienia, tak też artystycznie wrażliwy człowiek odnosi się do rzeczywistości snu. Przygląda się on dokładnie i z ochotą, bo na podstawie tych obrazów wyklada sobie życie, na tych procesach wprawia się do życia. Nie tylko przyjemnych i przyjaznych obrazów doświadcza on w sobie z tą wszechrozumiałością: przeciągają przed nim też rzeczy poważne, posępne, smutne, mroczne, nagle kłopoty, igraszki przypadku, tęskne oczekiwania, krótko — cała „boska komedia” życia, wraz z infernem, i to nie tylko jako gra cieni — on bowiem także żyje i cierpi w tych epizodach — ale też nie bez tego ulotnego wrażenia pozoru. I może niejedyn, podobnie jak ja, przypomina sobie, jak pośród niebezpieczeństw i grozy snu dodawał sobie odwagi i udawało mu się wołać: „To sen! Chcę go śnić dalej!” Opowiadano mi też o osobach, które przypadki z jednego i tego samego snu potrafiły kontynuować przez trzy kolejne noce albo i dłużej. Są to fakty poświadczające wyraźnie, że nasza najgłębsza istota, wspólne podłoże nas wszystkich, z głęboką rozkoszą i radosnym poczuciem konieczności doświadcza na sobie snu.

(. To radosne poczucie konieczności doświadczenia snu wyrazili również Grecy w osobie swego Apollo. Jako bóg wszelkich sił plastycznych, Apollo jest również bogiem prawdomównym. Z natury będąc „światlistym”, bóstwem światła, włada też pięknym pozorem wewnętrznego świata fantazji. Wyższa prawda, doskonałość tych stanów w przeciwieństwie do fragmentarycznie rozumianej dziennej rzeczywistości, a następnie głębokie poczucie uzdrawiającej i pomocnej we śnie i sennym marzeniu natury stanowią zarazem symboliczną analogię do uzdolnień wróżbiarskich i w ogóle do sztuk, które czynią życie możliwym i wartym życia.; Także jednak owej cienkiej linii, której senny obraz nie może przekroczyć, by nie wywołać patologicznych skutków, bo wówczas zwodziłby nas pozór w postaci bezkształtnej rzeczywistości, nie może brakować w obrazie Apolla: owego ograniczenia wedle miary, owego wyzwolenia od dzikich podniet, owego mądrego spokoju boga artystów. Jego oko musi zgodnie ze swym źródłem być „słoneczne”; nawet gdy wpada w gniew lub melancholię, kładą się na nim święcenia pięknego pozoru. Tak oto w pewnym ekscentrycznym sensie mogłoby Apolla dotyczyć to, co Schopenhauer mówi o człowieku zamotanym w zasłonę mai (*Świat jako wola i wyobrażenie*, I, s. 416): „Jak na wzburzonym morzu, które, ze wszech stron bezkresne, z rykiem wznosi i zatapia góry bałwanów, siedzi w łódce żeglarz, ufając słabemu sprzętowi, tak w środku świata udręk siedzi spokojnie człowiek, wsparty z ufnością na *principium individuationis*”. O Apollu trzeba by nawet rzec, iż niewzruszona ufność pokładana w tym *principium* i spokojne siedzenie tam uwięzionego znalazły w nim najwznioślejszy wyraz, i chciałoby się nawet określić Apolla jako wspaniałą boski obraz *principium individuationis*, którego gestów i spojrzeń przemawia do nas cała rozkosz i mądrość „pozoru” i jego piękna.

W tymże miejscu Schopenhauer przedstawił nam ogromną *g r o z ę*, jaka ogarnia człowieka, gdy nagle zbłądzi on wśród form poznania zjawiska i wyda mu się, że naruszona została zasada w którymś ze swych sformułowań. Gdy do tej grozy dodamy upojny zachwyty, jaki przy takim samym naruszeniu *principium individuationis* powstaje w najgłębszym podłożu człowieka, wręcz natury, to wejrzemy w istotę *d i o n i z y j s k o ś c i*, którą najlepiej przybliżyć sobie przez analogię do *u p o j e n i a*! Pod wpływem narkotycznego napoju, o którym mówią w hymnach wszystkie pierwotne ludy i narody, lub wskutek gwałtownego, całą naturę namiętnie przenikającego nadejścia wiosny budzą się owe dionizyjskie podniety, a wobec ich przyboru subiektywność znika w pełnym samozapomnieniu. Także w niemieckim średniowieczu pod wpływem tej samej dionizyjskiej siły rosły gromady wędrując z miejsca na miejsce

wśród śpiewu i tańca. W tych tańcach św. Jana i św. Wita rozpoznajemy bachiczne chóry greckie o prehistorii w Azji Mniejszej aż po Babilon i orgiastycznych Sakeów. Istnieją ludzie, którzy z braku doświadczenia lub wskutek umysłowego ograniczenia z drwiną i politowaniem odwracają się w poczuciu własnego zdrowia od takich zjawisk jako „chorób ludu”. Nie wiedzą biedacy, jak trupio i upiornie wygląda to ich „zdrowie”, gdy obok nich zakipi rozplomienione życie dionizyjskich marzycieli. Pod dionizyjskim czarem nie tylko zawiązuje się na nowo więź człowieka z człowiekiem; również wyobcowana, wroga lub ujarzmiona natura świętuje znów swe pojednanie z utraconym synem, człowiekiem. /Dobrowolnie udostępnia ziemia swe dary, przyjaźnie zbliżają się drapieżniki skał i pustyni. Wóz Dionizosa tonie w kwiatach i wieńcach, w jego jarzmie kroczą pantera i tygrys. Trzeba przemienić pieśń Beethovena *O radości* w obraz i nadać ze swą wyobraźnią, gdy przerażone miliony padają w pył na twarze — tak można przybliżyć sobie dionizyjskość. Teraz niewolnik jest wolny, teraz wszyscy targają zastygłe nieprzyjazne obręby, jakie ustanowiła między ludźmi nędza, samowola i „śmiała moda”. Teraz, podczas ewangelii harmonii światów, każdy czuje się ze swym bliźnim nie tylko pojednany, pogodzony, stopiony, ale też tożsamy, jak gdyby zasłona mai została rozdarta i już tylko w strzępach powiewała przed tajemniczą prajednią. Śpiewając i tańcząc ukazuje się człowiek jako członek wyższej wspólnoty — odczytał się chodzić i mówić i zaraz wzięci tańcząc w powietrze. Z jego gestów przemawia oczarowanie. Tak jak teraz zwierzęta mówią, a ziemia płynie mlekiem i miodem, tak też od niego pobrzmiewa jakaś nadnaturalność: czuje się bogiem, sam kroczy teraz tak zachwycony i wzniosły, jak to widział we śnie u bogów. Człowiek przestał być artystą, stał się dziełem sztuki, artystyczna przemoc całej natury, ku najwyższemu zadowoleniu prajedni, objawia się w dreszczu upojenia. Najszlachetniejszą glinę, najdroższy marmur ugniata się "tu i ciosa, człowieka, a do wtóru uderzeń dłuta dionizyjskiego rzeźbiarza świata rozbrzmiewa wołanie eleuzyjskich misteriów: „Padacie na twarze, miliony? Czujesz Stwórcę, Świecie?”

2

Rozważaliśmy dotąd aspekt apolliński i jego przeciwieństwo, aspekt dionizyjski, jako siły artystyczne, które wydobywają się z samej natury bez pośrednictwa człowieka artysty i w których się owe artystyczne popędy zaspokajają od razu i wprost: z jednej strony jako obrazowy świat snu, którego doskonałość nie ma żadnego związku z poziomem intelektualnym lub kulturą artystyczną jednostki, z drugiej zaś jako upojna rzeczywistość która także nie szanuje jednostki i nawet usiłuje unicestwić indywiduum, a potem zbawić je drogą mistycznego doznania jedni. W stosunku do tych bezpośrednich artystycznych stanów natury każdy twórca jest „naśladowcą”, mianowicie albo apollińskim artystą snu, albo dionizyjskim artystą upojenia, albo wreszcie — jak na przykład w greckiej tragedii — zarówno artystą snu, jak artystą upojenia. Takim musimy go sobie wyobrazić, gdy na dionizyjskim rauszu i w mistycznym odindywidualizowaniu, samotny i z dala od rozmarzonych chórów zapada w nicość, a dzięki apollińskiemu działaniu snu jego stan, tzn. jego jedność z najgłębszym podłożem świata objawia mu się w metaforycznym obrazie sennym.

Po tym ogólnym przedstawieniu przesłanek i rozróżnień zbliżamy się teraz do [Greków, by stwierdzić, w jakim stopniu i zakresie rozwinęły się u nich te artystyczne popędy natury; pozwoli nam to głębiej zrozumieć i ocenić stosunek greckiego artysty do swych pierwowzorów lub, używając zwrotu Arystotelesa, „naśladowanie natury”. O snach Greków można, pomimo całej ich literatury na ten temat i licznych anegdot o snach, mówić tylko hipotetycznie, choć z niejaką dozą pewności. Wobec niewiarygodnie precyzyjnych i niezawodnych uzdolnień plastycznych ich oka, wraz z ich jasnym i szczerym upodobaniem do barw, trudno, ku zawstydzeniu późniejszych pokoleń, zakładać także w ich snach logiczny związek linii i zarysów, barw i grup, podobny ich najlepszym płaskorzeźbom ciąg scen, których doskonałość, jeśli można tu porównywać, z pewnością usprawiedliwi nazwanie śniących Greków Homerami, a Homera śniącym Grekiem, i to w głębszym sensie, niż gdy nowoczesny człowiek waży się pod względem swego snu porównywać się z Szekspirem.

Nie musimy natomiast mówić tylko hipotetycznie, gdy chodzi o odkrycie ogromnej przepaści, jaka dzieli dionizyjskich barbarzyńców. Na wszystkich krańcach starego świata — by pominąć tu nowszy — od Rzymian po Babilon możemy wykazać istnienie świąt dionizyjskich, których charakter do charakteru takich świąt w Grecji ma się w najlepszym razie tak jak brodaty satyr, któremu koziół użyczył miana i właściwości, do samego Dionizosa. Prawie wszędzie ośrodkiem tych świąt była nieokiełznana rozwiązłość płciowa, której fale płynęły przez każdą rodzinę i jej szacowne zasady. Wyzwalały się tu najdziksze bestie natury aż po ową wstrętą mieszankę chuci i okrucieństwa; to ona zawsze wydawała mi się faktycznym „napojem czarownic.”] Od gorączkowych ekscytacji owych świąt, o których wieści płynęły do Greków po wszystkich drogach lądowych i mor-

skich, w pełni, jak się zdaje, chroniła ich przez pewien czas dumna postać Apolla, który nie mógł zwrócić głowy Meduzy przeciw mocy bardziej niebezpiecznej niż ta dziwaczna nieokrzesała moc dionizyjska. Ta majestatycznie wyniosła postawa Apolla uwieczniła się w sztuce doryckiej. Wątpimy i wręcz niemożliwy stał się ten opór, gdy w końcu podobne popędy utorowały sobie drogę z najgłębszego korzenia helleńskiej istoty. Teraz działanie delfickiego boga ograniczyło się do tego, by brutalnemu przeciwnikowi wytrącić niszczycielską broń z ręki przez zawartą w stosownej chwili ugodę. Ta ugoda to najważniejszy moment w dziejach greckiego kultu: gdziekolwiek spojrzeć, widać skutki tego wydarzenia. Było to pojednanie dwóch przeciwników z ostrym określeniem przynależnych im odtąd rewirów i okresową wysyłką darów w dowód szacunku. W rzeczywistości przepaść nie zniknęła. Jeśli jednak przyjrzymy się, jak pod rygorami tego pokojowego traktatu ujawniała się dionizyjska moc, to przy porównaniu z owymi babilońskimi Sakeami i ich redukcją człowieka do tygrysa i małpy rozpoznamy w dionizyjskich orgiach Greków święta zbawienia świata i dni przemiany. Dopiero u nich natura osiąga stan radości artystycznej, dopiero u nich zniszczenie *principium individuationis* staje się zjawiskiem artystycznym. Ów ohydny napój czarownic z chuci i okrucieństwa tutaj nie działał; tylko osobliwa mieszanka i dwoistość uczuć dionizyjskich marzycieli go przypomina — jak lekarstwo przypomina śmiertelne trucizny — owo zjawisko, że bóle rodzą rozkosz, że radość wyrwa z piersi tony pełne udręki. Najwyższa radość pobrzmiwa okrzykami wstrętu lub tęskną skargą na nieodwracalną utratę. W tych greckich świętach ujawnia się niejako sentymalny rys natury, tak jakby wzdychała ona nad swym rozczłonkowaniem na indywidua. Pieśń i mowa gestów takich dwojście nastrojonych marzycieli była dla homerycko-greckiego świata czymś nowym i niesłychanym; zwłaszcza dionizyjska m u z y k a budziła tam lęk i grozę.

Jeśli muzyka była już na pozór uznana za sztukę apollińską, to była nią tylko, ściśle biorąc, jako falowanie rytmu, którego obrazową siłę rozwinięto do celów prezentacji apollińskich stanów. Muzyka Apolla była dorycką architek-toniką tonów, ale tonów tylko zaznaczanych, jak to jest właściwe kitarze. Pieczołowicie usuwa się właśnie, jako nieapolliński, żywioł ustanawiający charakter dionizyjskiej muzyki, a tym samym muzyki w ogóle, wstrząsającą gwałtowność tonów, jednolity strumień *melos* i zupełnie nieporównywalny świat harmonii. W dionizyjskim dytyrambie człowiek zostaje pobudzony do najwyższego wzmocnienia wszystkich swych zdolności symbolicznych; usiłuje się uzewnętrznić coś nigdy nie doznanego, unicestwienie zasłony mai, jednolite bycie geniuszem gatunku, a nawet natury. Teraz istota natury ma się wyrazić symbolicznie. Niezbędny jest nowy świat symboli, cała cielesna symbolika, nie tylko symbolika ust, oblicza, słowa, lecz pełny, rytmicznie poruszający wszystkie członki gest taneczny. Nagle wzmagają się w niewstrzymany sposób inne symboliczne siły, siły muzyki, w zakresie rytmiki, dynamiki i harmonii. Aby ogarnąć to ogólne wyzwolenie wszelkich symbolicznych sił, człowiek musi być już na owej wyżynie samozatruty, jaka chce się w owych siłach wyrazić symbolicznie: dytyrambicznego sługę Dionizosa rozumieją więc tylko jemu równi! Z jakimż zdumieniem musiał spoglądać na nich apolliński Grek! Ze zdumieniem tym większym, iż dochodziło do tego pełne grozy poczucie, że wszystko to właściwie nie jest mu przecież tak obce i że to tylko jego apollińską świadomość zakrywa mu jak zasłona ten dionizyjski świat.

3

Aby to pojąć, musimy tę artystyczną budowlę kultury apollińskiej niejako rozebrać kamień po kamieniu, aż ujrzemy fundamenty, na których się owa budowla wspiera. Spostrzegamy tu najpierw wspaniałe o l i m p i j s k i e postaci bogów stojące na jej szczytach; jej fryzy zdobią czyny tych bogów przedstawione na promieniejących w dal płaskorzeźbach. Niech nas nie zmyli, jeśli pośród nich stoi też Apollo jako bóstwo obok innych i bez pretensji do pierwszego miejsca. Popęd uzmysłowiony w postaci Apolla zrodził też cały świat Olimpu, i w tym sensie możemy uznać Apolla za ojca tego świata. Z jakiej to ogromnej potrzeby powstało tak świetlane towarzystwo olimpijskich istot?

Kto z inną religią w sercu przystąpi do tych Olimpijczyków i będzie szukał u nich moralnych wyżyn czy wręcz świętości, zaniedbującego ciała uduchowienia, spojrzeń pełnych miłosierdzia, ten będzie musiał wnet odwrócić się od nich pełen zawodu i zniechęcenia. Tu nic nie przypomina ascezy, uduchowienia czy powinności; tu przemawia do nas tylko bujne, triumfalne nawet istnienie, w którym ubóstwione zostało wszystko, co istnieje, niezależnie od tego, czy jest dobre, czy złe. I stoi poruszony widz przed tym nadmiarem życia, zadając sobie pytanie, z jakimż to czarodziejskim trunkiem w ciele zażywali ci zuchwali ludzie życia, że gdziekolwiek spojrzeli, uśmiechała się do nich Helena, „słodką zmysłowością unoszony” idealny obraz ich własnej egzystencji. Do tego

już odwróconego widza musimy zawołać; „Nie odchódź stąd, lecz posłuchaj najpierw, co grecka mądrość ludowa powiada o tym życiu, które się tu przed tobą z tak niewyjaśnioną radością roztacza. Jak mówi stara opowieść, polował długo w lesie król Midas na mądrego Sylena, towarzysza Dionizosa, i nie mógł go pochwycić. Gdy wpadł mu on wreszcie w ręce, zapytał król, co jest dla człowieka najlepsze i najdoskonalsze, Demon milczał zastępy w bezruchu, by wreszcie, zmuszony przez króla, pośród skrzekliwego śmiechu w te słowa się odezwać: «Nędzna jednodniowa istoto, dzieciny przypadku i mozołu, czemuż mnie zmuszasz, bym ci powiedział coś, czego najlepiej byłoby ci nie słyszeć? Najlepsze jest dla ciebie zupełnie nieosiągalne: nie narodzić się, nie i s t n i e ć, być n i c z y m. Najlepsze zaś po tym jest dla ciebie — prędko umrzeć»”.

Jak do tej ludowej mądrości ma się olimpijski świat bogów? Jak zachwycająca wizja torturowanego męczennika do jego udreń.

Teraz otwiera się przed nami niejako czarodziejska góra Olimpu i ukazuje nam swe korzenie. Grek znał i odczuwał grozę i obrzydliwość bytowania; aby w ogóle żyć, musiał on ustawić przed nim świetlany Olimp zrodzony ze snu. Ową ogromną nieufność do tytanicznych sił natury, ową nad wszelką wiedzę bezlitośnie panującą mojrę, owego sępa wielkiego przyjaciela człowieka, Prometeusza, ów okropny los mądrego Edypa, ową klątwę na ród Atrydów, która zmusza Orestesa do matkobójstwa, krótko mówiąc, całą tę filozofię leśnego boga wraz z jej mitologicznymi przykładami, która doprowadziła do upadku smętnych Etrusków — Grecy ciągle przezwytyczyli za pomocą owego artystycznego p o s r e d n i e g o ś w i a t a Olimpijczyków, nieustannie zasłaniaли i usuwali sprzed oczu. Aby żyć, Grecy z najgłębszej potrzeby musieli owych bogów stwarzać, a stwarzanie to trzeba nam tak oto sobie wyobrazić, że z pierwotnego tytanicznego porządku bogów trwogi rozwinął się powoli dzięki owemu apollińskiemu instynktowi piękna olimpijski porządek bogów radości — jak róże wykwitają z ciemnego krzewu. Jakże inaczej mógłby znieść istnienie ów lud tak wrażliwy, tak pełen nie-pohamowanych pragnień, tak wyjątkowo zdolny do cierpienia, gdyby tego samego, otoczonego wyższą chwałą, nie ukazał mu u jego bogów? Ten sam popęd, który powołuje do istnienia sztukę jako uwodzące do dalszego życia uzupełnienie i dopełnienie bytowania, pozwolił też powstać olimpijskiemu światu, w którym helleńska „wola” ma rozjaśniające zwierciadło. W ten sposób bogowie usprawiedliwiają ludzkie życie, gdy sami nim żyją — jedyna wystarczająca teodycea! Bytowanie w jasnym słonecznym blasku takich bogów jest odczuwane jako cel godny sam w sobie, a faktyczny b ó l homeryckich ludzi wiąże się z odcięciem od niego, zwłaszcza z prędkim odcięciem — i odwracając mądrość Sylena, można by teraz rzec, iż „najgorsze dla nich to prędko umrzeć, najgorsze zaś w drugiej kolejności to w ogóle kiedyś umrzeć”. Jeśli rozbrzmiewa skarga, to dotyczy znowu krótkiego życia Achillesa, podobnych życiu liści przemian rodzaju ludzkiego, przemijania czasu bohaterów. Nie przynosi ujmy największemu nawet herosowi tęsknota za dalszym życiem choćby w roli najemnika. Tak nie-pohamowane jest, na apollińskim poziomie, pragnienie tego istnienia ze strony „woli”, tak bardzo zjednoczony z nim czuje się człowiek apolliński, że nawet skarga staje się jego pieśnią pochwalną.

Trzeba tu powiedzieć, że owa tak utęskniona przez nowszego człowieka harmonia, wręcz jedność człowieka z naturą, przez Schillera nazwana „naiwną”, wcale nie jest tak prostym, samoistnie powstającym, niejako nieuniknionym stanem, jaki m u s i m y napotkać u wrót każdej kultury w postaci rajy człowieka. Mogła w to wierzyć tylko epoka, która Emila z Rousseau usiłowała wyobrazić sobie także jako artystę, a w Homerze znalazła jakoby takiego wychowanego na sercu natury artystę Emila. Tam, gdzie spotykamy w sztuce „naiwność”, tam musimy stwierdzić najsilniejszy wpływ kultury apollińskiej, która zawsze musi najpierw obalić władzę tytanów, pozabijać potwory i dzięki mocnym przygrywkom złud i przyjemnych iluzji pokonać straszliwe otchłanie obrazu świata i największą zdolność do cierpienia. Jakże jednak rzadko osiąga się naiwność, owo pełne zatopienie w pięknu pozorów! Jak niewymownie wzniósł jest z tej racji Homer, który jako jednostka odnosi się do tej apollińskiej kultury ludowej jak jednostkowy artysta snu do zdolności śnienia przez lud i naturę w ogóle. „Naiwność” Homera można pojąć tylko jako pełne zwycięstwo apollińskiej iluzji. Jest to ta iluzja, jaką tak często stosuje natura dla osiągnięcia swych zamysłów. Prawdziwy cel jest zakrywany przez złudny obraz. My wyciągamy doń ręce, a dzięki naszemu złudzeniu natura ów cel osiąga. U Greków „wola” chciała oglądać samą siebie dzięki rozjaśnieniu geniusza i świata sztuki; aby się uświetnić, dzieła woli musiały odczuwać same siebie jako godne uświetnienia, musiały odnajdywać siebie w pewnej wyższej sferze, i to tak, by ten doskonały naoczny świat nie działał nakazowo ani napominające. To właśnie w sferze piękna widziano swe zwierciadlane odbicia, bogów Olimpu. Tym odbiciem w zwierciadle piękna walczyła helleńska „wola” z odpowiadającym artystycznemu talentem do cierpienia i do mądrości cierpienia, jako zaś pomnik zwycięstwa tej „woli” stoi przed nami Homer, artysta naiwny.

Na temat tego artysty naiwnego powie nam coś analogia ze snem. Gdy uprzytomnić sobie śniącego, jak z wnętrza iluzji świata snu i bez zakłócenia go woła on do siebie: „to sen, chcę go śnić dalej”, gdy musimy wnioskować stąd o

głębokiej wewnętrznej przyjemności snienia i gdy z drugiej strony, by w ogóle mieć możliwość snienia z tą wewnętrzną przyjemnością oglądania snu, musimy w pełni zapomnieć o dniu i jego okropnej natarczywości, to pod przewodnictwem objaśniającego sny Apolla będziemy mogli wszystkie te zjawiska następująco zinterpretować: Choć niewątpliwie z dwóch połów życia, połowy na jawie i połowy we śnie, pierwsza wydaje nam się nieporównanie donioślejsza, ważniejsza, bardziej godna i bardziej warta przeżywania, a nawet wyłącznie przeżywana, to jednak, przy całym pozorze paradoksu, chciałbym dla owej tajemnej podstawy naszej istoty, której przejawem jesteśmy, głosić właśnie przeciwstawną ocenę wartości snu. Im wyraźniej mianowicie dostrzegam w naturze owe przemożne popędy artystyczne, a w nich żarliwą tęsknotę do pozoru, do zbawienia przez pozór, tym silniej czuję się zmuszony do metafizycznego wniosku, że byt prawdziwy i prajedno, jako wiecznie cierpiące i wewnętrznie sprzeczne, potrzebują zachwycającej wizji, milego pozoru do nieustającego wybawiania siebie. Tego pozoru my, całkowicie w nim uwięzieni i z niego złożeni, jesteśmy zmuszeni doznawać jako nieustannego stawania się w czasie, przestrzeni i przyczynowości, innymi słowy, jako realności empirycznej. Abstrahujmy więc na chwilę od naszej „realności”, ujmiemy nasze empiryczne bytowanie, jak też byt świata w ogóle, jako w każdym momencie wytwarzane wyobrażenie prajedni, a wówczas będziemy musieli uznać sen za p o z ó r p o z o r u, czyli za jeszcze wyższe zaspokojenie prążyć pozoru. Z tego samego powodu najgłębsze jądro natury odczuwa nieopisaną rozkosz napotyając artystę naiwnego i naiwne dzieło sztuki, które również jest tylko „pozorem pozoru”. Rafael, jeden z tych nieśmiertelnych „naiwnych”, przedstawił nam metaforycznym malowidłem owo osłabienie pozoru do postaci pozoru, prapoczątek artysty naiwnego i zarazem kultury apollińskiej. Dolna część jego *Przemienienia Pańskiego* z opętanym chłopcem, zrozpaczonymi tragarzami, bezradnymi i złęczonymi uczniami odzwierciedla nam wieczną praboleść, jedyną podstawę świata: „pozór” jest tu odbiciem wiecznej sprzeczności, ojca wszelkich rzeczy, Z tego pozoru wznosi się jak aromat ambrozji wizyjny nowy świat pozoru, a ze świata tego uwięzieni w pierwszym pozorze nie widzą nic zgoła — Świetliste dryfowanie w najczystszej rozkoszy i wolnym od bólu oglądaniu rozszerzonymi oczyma. Mamy tu przed oczyma, w symbolice najwyższej sztuki, ów świat apollińskiego piękna i tegoż świata podłoże, straszliwą mądrość Sylena, i pojmujemy na drodze intuicji ich wzajemną konieczność. Apollo zaś staje przed nami znów jako ubóstwienie *principium individuationis*, w którym wyłącznie ów wiecznie osiągany cel prajedni, jej zbawienie się dokonuje. Apollo pokazuje nam podniosłymi gestami, że cały ten świat udreki jest konieczny, by jednostka została nakłoniona do stworzenia zbawczej wizji i by potem, pogrążona w jej kontemplacji, siedziała pośrodku morza w swej chwiejnej łodzi.

To ubóstwienie indywidualizacji, jeśli potraktować je w ogóle jako imperatywne i prawodawcze, zna tylko jedno prawo, indywidualium, tj. zachowanie granic jednostki, m i a r ę w helleńskim sensie. Jako bóstwo etyczne Apollo wymaga od swoich miary, aby zaś ją zachować — samo-poznania. Tak oto estetycznej konieczności piękna towarzyszy postulat „poznaj samego siebie” i „nie za wiele!”, gdy tymczasem zarozumiałość i przesadę uważano za właściwie nieprzyjemne demony sfery nieapollińskiej, przeto za własności epoki przedapollińskiej, epoki tytanów, i świata pozaapollińskiego, tj. świata barbarzyńców. Z powodu swej tytanicznej miłości do człowieka Prometeusz musiał paść ofiarą sępów, za swą nadmierną mądrość, która rozwiązała zagadkę Sfinksa, Edyp musiał wpaść w zawrotny wir niecnych czynów: tak delficki bóg interpretował grecką przeszłość.

„Tytaniczny” i „barbarzyński” wydawał się też apollińskiemu Grekowi wpływ sfery d i o n i z y j s k i e j, choć nie mógł on skryć przed samym sobą, że zarazem sam też jest przeciwieństwem z tymi obalonymi tytanami i herosami. Musiał czuć nawet więcej: całe jego bytowanie, wszelkie tegoż piękno i wszelka miara spoczywały na zasłoniętym podłożu cierpienia i poznania, odkrytym mu na nowo przez ów wymiar dionizyjski. I spójrz! Oto Apollo nie może żyć bez Dionizosa! Sfera „tytaniczna” i „barbarzyńska” okazała się w końcu co do konieczności równa apollińskiej! Wyobraźmy sobie teraz, jak w ten zbudowany na pozorze i umiarze, sztucznie otamowany świat wdarł się ekstatyczny ton dionizyjskiego święta coraz bardziej nęcącymi, czarownicymi melodiami, jak w nich cały obecny w naturze n a d m i a r rozkoszy, cierpienia i poznania rozbrzmiewał aż po przenikliwy krzyk; spróbujmy sobie uświadomić, jakie znaczenie wobec tej demonicznej pieśni ludu mógł mieć psalmodyczny artysta Apolla ze swym widmowym potężaniem strun harfy! Muzy sztuk „pozoru” zblakły w obliczu sztuki, która w swym upojeniu mówiła prawdę, mądrość Sylena wołała „biada! biada!” wobec radosnych Olimpiarzy. Jednostka ze wszystkimi swymi ograniczeniami i miarami popadała w samozatręć, dionizyjskich stanów i zapominała apollińskie zasady. N a d m i a r odsłaniał się jako prawda, sprzeczność, zrodzona z bólu rozkosz przemawiała od siebie z serca natury. I w ten sposób wszędzie tam, gdzie przenikał żywioł dionizyjski, apollińskość była przewyciężana i unicestwiona. Równie pewne jest wszelako, że tam, gdzie przetrwano pierwszy napór, godność i majestat delfickiego boga uzewnętrzniły się mocniej i groźniej niż kiedykolwiek. D o r y c k i e mianowicie państwo i dorycką sztukę potrafię sobie wyjaśnić tylko jako przedłużony obóz wojenny apollińskości: tylko przy ciągłym oporze przeciw tytaniczno-barbarzyńskiej istocie żywiołu dionizyjskiego mogły dłużej przetrwać tak uparta i krucha, obwarowana wałami sztuka, tak militarna i twarde wychowanie, państwowość tak okrutna i bezwzględna.

Rozwijałem do tego momentu uwagi z początku tej rozprawy: jak żywioły dionizyjski i apolliński opanowały helleńską istotę na drodze następujących po sobie narodzin i potęgowania się nawzajem, jak z „epoki żelaza”, jej walk między tytanami i jej cierpkiej ludowej filozofii rozwinął się pod władzą apollińskiego dążenia do piękna świat homerycki, jak tę „naiwną” wspaniałość pochłania wdzierający się strumień dionizyjski i jak wobec tej nowej siły apollińskość przybiera postać sztywnego majestatu doryckiej sztuki i wizji świata. Skoro w ten sposób wczesne dzieje helleńskie rozpadają się w walce tych dwóch wrogich zasad na cztery wielkie stopnie sztuki, to musimy teraz pytać dalej o zasadniczy plan tej ewolucji i tej tendencji, bo przecież nie chcemy ostatniego z okresów, sztuki doryckiej, uważać za szczyt i cel owych dążeń artystycznych. Tu naszemu spojrzeniu przedkłada się wzniosłe i wysoko cenione artystyczne dzieło *at t y c k i e j t r a g e d i i* i dytyrambu dramatycznego jako wspólny cel obu tych dążeń, których tajemniczy związek małżeński po wcześniejszych długich walkach uwiecznił się w tak wspaniałym dziecięciu — Antygonie i Kassandrze zarazem.

5

Zbliżymy się teraz do właściwego celu naszego badania, które chce poznać geniusz dionizyjsko-apolliński i jego dzieło artystyczne, a przynajmniej nastawia się na intuicyjne zrozumienie tego misterium jedności. Zapytajmy tu najpierw, gdzie w helleńskim świecie daje się zrazu zauważyć ów nowy zarodek, który się potem rozwija aż po tragedię i dramatyczny dytyramb. Sam antyk daje nam tu obrazową naukę, gdy w roli praocjów i przodowników greckiej poezji stawia obok siebie na rzeźbach, reliefach itd. *H o m e r a* i *A r c h i l o c h a* z niewzruszonym poczuciem, że tylko oni dwaj są godni miana natur w pełni oryginalnych, od których tryska strumień ognia na cały późniejszy świat Greków. Homer, zatopiony w sobie sędziwy marzyciel, typ apollińskiego artysty naiwnego, ogląda teraz zdziwiony roznamiętnioną głowę dziko gnanego przez istnienie sługi muz wojennych, Archilocha, a nowsza estetyka umiała tu tylko dołączyć interpretację, że oto artyście „obiektywnemu” przeciwstawiony zostaje pierwszy artysta „subiektywny”. Nam ta wykładnia niewiele daje, bo artystę subiektywnego znamy tylko jako złego artystę i w sztuce każdego rodzaju i poziomu domagamy się przede wszystkim i w pierwszej kolejności przecięcia subiektywności, uwolnienia od „ja” i zamknięcia wszelkiej indywidualnej woli i preferencji, a bez obiektywności, bez czystego bezinteresownego oglądania wręcz nigdy nie będziemy mogli uwierzyć w najdrobniejszy choćby płód prawdziwie artystyczny. Dlatego nasza estetyka musi najpierw rozwiązać problem możliwości „liryka” jako artysty: tego, który zgodnie z doświadczeniem wszystkich epok ciągle mówi „ja” i odśpiewuje nam całą gamę chromatyczną swych namiętności i pragnień. Właśnie ów Archiloch obok Homera przeraża nas krzykiem swej nienawiści i drwiny, pijanymi wybuchami swej żądy; czy, obwołany pierwszym artystą subiektywnym, nie jest on z tej racji zasadniczym zaprzeczeniem artysty? Skąd więc w takim razie cześć, jaką mu jako poecie oddawała w osobliwych sentencjach także delficka wyrocznia, ognisko sztuki „obiektywnej”?

Schiller oświecił nam swój proces twórczy za pomocą dla niego samego niejasnej, ale chyba nie budzącej zastrzeżeń psychologicznej obserwacji; za przygotowawczy stan przed aktem tworzenia nie uznaje on mianowicie ciągu obrazów przed sobą i w sobie, z uporządkowanym związkiem przyczynowym idei, lecz raczej pewien *n a s t r ó j m u z y c z n y* („Wrażenie jest początkowo we mnie bez określonego i jasnego przedmiotu, ten bowiem kształtuje się dopiero później. Wcześniejsze jest pewne muzyczne nastrojenie, a dopiero po nim pojawia mi się poetycka idea”). Dołączmy do tego teraz najważniejsze zjawisko całej starożytnej liryki, uchodzące wszędzie za oczywiste powiązanie, a nawet tożsamość *l i r y k a z m u z y k i e m* — który na tle naszej nowszej liryki jawi się jak obraz bezgłowego boga — i wówczas będziemy mogli, na podstawie naszej wcześniej przedstawionej metafizyki estetycznej, objaśnić sobie zjawisko liryka w następujący sposób: Jako artysta dionizyjski, przede wszystkim zjednoczył się on całkowicie z prajednią, jej bólem i sprzecznością i tworzy odbicie tej prajedni w muzyce, tę ostatnią zaś słusznie nazwano powtórką świata i jego drugim odlewem. Teraz wszelako, pod wpływem apollińskiego snu, muzyka ta staje się widoczna dla liryka niczym w jakimś *m e t a f o r y c z n y m o b r a z i e s e n n y m*. Ów bezobrazowy i bezpojęciowy odblask prabólu w muzyce, wraz ze swoim wyzwoleniem przez pozór, rodzi teraz drugie odzwierciedlenie jako określone porównanie lub określony przykład. Swą subiektywność artysta porzucił już w procesie dionizyjskim; obraz, jaki mu teraz ukazuje jego jednia z sercem świata, stanowi pewną scenę ze snu, która uzmysławia ową praszprzeczność i praból, a także prarozkosz pozoru. „Ja” liryka rozbrzmiewa więc z otchłani bytu, a jego „subiektywność” w sensie nowszych estetyków jest fantazją. Gdy Archiloch, pierwszy liryk Greków, oznajmia córkom Lykambesa swą żarliwą miłość i zarazem swą pogardę, to tym, co przed nami tańczy w orgiastycznym odurzeniu, nie jest jego namiętność; widzimy Dionizosa i Menady, widzimy upojonego marzyciela Archilocha pogrążonego we śnie — jak go nam opisuje Eurypides w

Bachantkach, sen wysoko na alpejskiej hali, w południowym słońcu — Apollo zaś podchodzi doń i dotyka go wawrzynem. Dionizyjsko-muzyczne oczarowanie śpiącego miota teraz niejako wokół iskry obrazów, poezje liryczne, które w swej najwyższej fazie rozwoju noszą miano tragedii i dytyrambów dramatycznych.

Plastyk, a także pokrewny mu epik toną w czystym oglądaniu obrazów. Dionizyjski muzyk jest bez jakiegokolwiek obrazu w pełni tylko sam prabólem i jego praoddźwiękiem. Geniusz liryczny czuje, jak z mistycznych stanów autonegacji i jedni wyrasta świat obrazów i metafor o zabarwieniu, relacjach kauzalnych i prędkości całkowicie odmiennych niż w owym świecie plastyka i epika. Jeśli ten ostatni żyje w przyjemnej beztróscie wśród tych obrazów i tylko tam, nie nużąc się rozmiłowanym ich oglądaniem aż po najdrobniejsze rysy, jeśli nawet obraz gniewnego Achillesa jest dlań tylko obrazem, którego gniewnej wymowy zażywa on z ową oniryczną rozkoszą wywołaną przez pozór — a to zwierciadło pozoru chroni go od utożsamienia się i stopienia z jego postaciami — to obrazy liryka są tylko n i m samym i niejako tylko jego różnymi obiektywizacjami, co pozwala mu jako ruchomemu ośrodkowi tego świata mówić Ja". Tyle tylko, że ta jaźń nie jest tą empiryczno-realnego człowieka na jawie, lecz jedyną jaźnią w ogóle istniejącą prawdziwie i wieczną, leżącą u podstawy wszelkich rzeczy, dzięki którym wizerunkom geniusz liryczny zaziera aż w ową podstawę rzeczy. Wyobraźmy sobie teraz, jak wśród tych wizerunków widzi on także s a m e g o s i e b i e jako nie-geniusza, tzn. jego „podmiot”, całe mrowie subiektywnych namiętności i poruszeń woli, nastawionych na określoną rzecz, która wydaje mu się realna. Jeśli teraz powstanie pozór, że geniusz liryczny i związany z nim nie-geniusz są jednością, tak jakby ten pierwszy sam z siebie wypowiadał to słówko „ja”, to nie zwiedzie nas już ten pozór, jak zwiódł tych, którzy liryka nazwali poetą subiektywnym. W rzeczywistości Archiloch, rozplómienny namiętnością, kochający i nienawidzący człowiek, stanowi tylko pewną wizję geniuszu, który nie jest już Archilochem, lecz geniuszem świata i który swój praból wypowiada symbolicznie w owej metaforze człowieka Archilocha, ów zaś człowiek Archiloch o subiektywnej woli i subiektywnych pragnieniach w ogóle nie może być poetą. Nie jest jednak w ogóle konieczne, by liryk miał przed oczyma właśnie tylko zjawisko człowieka Archilocha jako odbicie wiecznego bytu, tragedia zaś dowodzi, jak dalece świat wizji liryka może się oddalić od tego najbliższego bądź co bądź zjawiska.

Schopenhauer, który nie krył przed sobą trudności, jaką liryk sprawia filozoficznemu podejściu do sztuki, wierzy, że znalazł pewną drogę wyjścia, którą ja z nim pójść nie mogę, ale jemu samemu, w jego głębokiej metafizyce muzyki, dostał się w ręce środek, za pomocą którego owa trudność mogła zostać definitywnie usunięta—co tutaj, mam nadzieję, uczyniłem w jego duchu i ku jego chwale. On sam zaś za swoistą istotę pieśni uznaje rzecz następującą (*Świat jako wola i wyobrażenie*, I, s. 295): „Świadomość śpiewającego jest wypełniania przez podmiot woli, tj. własną wolę, często wolę wyzwoloną, zadowoloną (radość), częściej jednak jeszcze hamowaną (smutek), zawsze jako uczucie, namiętność, stan poruszenia umysłu. Obok tego jednak i zarazem wraz z tym śpiewający staje się na widok otoczenia przyrody świadom samego siebie jako podmiotu czystego, bezwolnego poznawania, którego niewzruszone, uszczęśliwione ukojenie kontrastuje teraz z naporem zawsze ograniczonej, ciągle jeszcze marnej woli. W całokształcie pieśni wypowiada się i wyznacza stan liryczny właśnie doznanie tego kontrastu, tej wzajemnej gry. W tym stanie czyste poznanie niejako do nas przystępuje, by uwolnić nas od woli i jej presji: my idziemy za nim, ale tylko przez chwilę; ciągle wola, pamięć o naszych osobistych celach odrywa nas od spokojnego oglądu, ale też ciągle odrywa nas od pragnień najbliższe piękne otoczenie, w którym oferuje się nam czyste bezwolne poznanie. Dlatego w pieśni i w nastroju lirycznym wola (osobiste zainteresowanie danym celem) i czysty ogląd oferującego się otoczenia dziwnie się przenikają. Poszukujemy relacji między tymi dwoma członami i relacje te sobie wyobrażamy; subiektywny nastrój, pobudzenie woli udziela oglądanemu otoczeniu odbitej barwy i na odwrót: rzetelna pieśń jest odbitką tego całego tak wymieszanego i podzielonego stanu umysłu”.

Któżby nie dostrzegł w tym opisie, że lirykę charakteryzuje się tam jako sztukę nie w pełni zrealizowaną, niejako w skoku i rzadko u celu, a nawet sztukę połowiczną, której i s t o t a polegałaby na tym, że wola i czyste oglądanie, tzn. stan estetyczny i stan nieestetyczny, byłyby zadziwiająco przemieszane? My sądźmy raczej, iż całe to przeciwieństwo, którym jak miernikiem jeszcze Schopenhauer oddziela sztuki, przeciwieństwo subiektywności i obiektywności, w ogóle nie jest dla estetyki właściwe, gdyż podmiot, forsujące swe egoistyczne cele i pragnące ich indywiduum jest do pomyślenia tylko jako przeciwnik, nie jako źródło sztuki. Jeśli zaś podmiot jest artystą, to jest już uwolniony od swej jednostkowej woli i niejako przeobrażony w medium, za pośrednictwem którego jeden prawdziwie bytujący podmiot święci swe wyzwolenie w pozorze. Musimy bowiem, ku swemu poniżeniu o r a z wywyższeniu, uświadamiać sobie wyraźnie to oto zwłaszcza, że cała ta komedia sztuki nie jest wystawiana dla nas, dla naszego, powiedzmy, polepszenia i ukształcenia, że nawet nie jesteśmy właściwymi twórcami tego świata sztuki, choć wolno nam o sobie samych przyjmować, że jesteśmy już obrazami i artystycznymi projekcjami dla prawdziwego jego twórcy, a swą najwyższą godność mamy w znaczeniu dzieł sztuki —bo tylko jako f e n o m e n e s t e t y c z n y istnienie i świat znajdują wiekiuste u-s p r a w i e l i w i e n i e — gdy oczywiście nasza świadomość tego naszego znaczenia nie różni się zbytnio od tej, jaką wymalowani na płótnie wojownicy mają o przedstawionej na nim bitwie. Tak więc cała nasza wiedza o sztuce

jest w zasadzie zupełnie złudna, bo jako wiedzący nie jesteśmy tożsami z istotą, która jako jedyny twórca i widz owej komedii sztuki gotuje sobie wiekuiłą przyjemność. Tylko stając się w akcie artystycznego tworzenia z owym praartystą świata, geniusz wie coś o wiecznej istocie sztuki; w tym stanie bowiem w przedziwny sposób przypomina on ów niesamowity obraz z bajki, który umie obracać oczyma i oglądać sam siebie. Geniusz ów jest teraz równocześnie podmiotem i przedmiotem, równocześnie poetą, aktorem i widzem.

6

Uczone badania stwierdziły, że Archiloch wprowadził do literatury p i e ś Ń l u d o w ą i że za ten czyn przysługuje mu w powszechnej opinii Greków owo wyróżnione miejsce obok Homera. Czym jednak jest pieśń ludowa w przeciwstawieniu do w pełni apollinijskiego eposu? Niczym innym jak *perpetuum vesigium* zjednoczenia apollinijskości z dionizyjskością. Ogromny, obejmujący wszystkie narody i ciągle rosnący zasięg tej pieśni jest dla nas świadectwem siły tego dwoistego pędu artystycznego natury, pozostawiającego w analogiczny sposób swe ślady w pieśni ludowej, jak orgiastyczne wędrówki jakiegoś ludu uwieczniają się w jego muzyce. Musi nawet istnieć możliwość historycznego wykazania, jak każdy produktywny na polu pieśni ludowych okres najsilniej też inspirują prądy dionizyjskie, które zawsze musimy uważać za podłoże i przesłankę pieśni ludowej.

Przede wszystkim jednak owa pieśń stanowi dla nas muzyczne zwierciadło świata, melodię pierwotną, która teraz szuka sobie równoległego zjawiska sennego i wypowiada je w poezji. Melodia jest więc tym, co p i e r w s z e i o g ó l n e, co z tej racji może dopuścić pewną liczbę obiektywizacji, pewną liczbę tekstów. W naiwnej ocenie ludu jest ona też o wiele ważniejsza i bardziej konieczna. Melodia rodzi z siebie poezję, i to ciągle od nowa; niczego innego nie chce nam r z e c s t r o f i c z n a f o r m a p i e ś n i l u d o w e j. Zjawisko to zawsze mnie zdumiewało, dopóki w końcu nie znalazłem tego wyjaśnienia. Kto od strony tej teorii spojrzy na jakiś zbiór pieśni ludowych, np. *des Knaben Wunderhorn*, ten znajdzie niezliczone przykłady, jak nieustannie rodząca melodia sypie wokół siebie iskrami obrazów, które swą barwnością, gwałtowną zmiennością i wspaniałym przepływaniem objawiają siłę epickiemu blaskowi i jego spokojnemu spływowi zupełnie obcą. Z perspektywy eposu ten nierówny i nieregularny świat lirycznych obrazów trzeba po prostu potępić — i z pewnością czynili to uroczyści epiccy rapsodowie apollinijskich świąt w okresie Terpantra. W poezji pieśni ludowej widzimy więc język maksymalnie skupiony na n a ś l a d o w a n i u m u z y k i. Dlatego od Archilocha zaczyna się pewien nowy świat poezji, która poezji homeryckiej przeczy u jej najgłębszego podłoża. Tym samym określiliśmy jedyną możliwą relację między poezją i muzyką, słowem i dźwiękiem: słowo, obraz, pojęcie szukają wyrazu odpowiadającego muzyce, doznając na sobie przemocy muzyki. W tym sensie możemy w dziejach języka ludu greckiego wyróżnić dwa główne nurty, zależnie od tego, czy język naśladował świat zjawisk i świat obrazów, czy też świat muzyki. Wystarczy tylko przemyśleć głębiej językowe różnice w zakresie barw, struktury syntaktycznej i materiału słownego u Homera i Pindara, by pojąć znaczenie tego przeciwstawienia. Stanie się wówczas dla każdego oczywiste, iż między Homerem a Pindarem musiały rozbrzmiewać o r g i a s t y c z n e f l e t y O l i m p u s a, które jeszcze w epoce Arystotelesa, pośród muzyki nieskończenie lepiej rozwiniętej, wzbudzały upojne podniecenie i swym pierwotnym działaniem na pewno pobudzały do naśladownictwa wszystkie poetyckie środki wyrazu ówczesnego człowieka. Przypomnę tu pewne znane zjawisko naszych czasów, które naszej estetyce wydaje się tylko gorszące. Stwierdzamy raz po raz, jak symfonia Beethovena zmusza słuchacza do obrazowego mówienia, choć zestaw różnych, wywołanych przez utwór obrazowych światów prezentuje się w sposób fantastycznie barwny, a nawet wewnętrznie sprzeczny. Na takich zestawach ćwiczy swój ubogi umysł, przeocząc prawdziwie godny wyjaśnienia fenomen — oto rzecz na miarę poziomu tej estetyki. Nawet jeśli twórca muzyki mówił obrazowo o jakiejś kompozycji, gdy na przykład nazwał symfonię „pastoralną”, jedną część „sceną nad strumieniem”, inną „wesolą zabawą wieśniaków”, to również są to tylko metaforyczne, z muzyki zrodzone wyobrażenia — nie zaś odtwarzane jej przedmioty — wyobrażenia, które o d J o n i - z y j s k i e j treści muzyki w żaden sposób nie mogą nas pouczyć, które nawet nie mają żadnej samoistnej wartości obok innych obrazów. Ten proces wyładowywania się muzyki w obrazach musimy sobie teraz przenieść na młodzieńczo świeżą, językowo twórczą zbiorowość ludu, by nabrać intuicji w kwestii tego, jak powstaje stroficzna pieśń ludowa i jak całą kompetencję językową inspiruje nowa zasada naśladowania muzyki.

Jeśli więc uznamy poezję liryczną za naśladowcze eksplozje muzyki w obrazach i pojęciach, to będziemy mogli teraz zapytać: „jako co z j a w i a s i ę muzyka w zwierciadle obrazów i pojęć?” Z j a w i a s i ę j a k o w o l a, pojęta w sensie Schopenhauera, tj. jako przeciwieństwo estetycznego, czysto kontemplacyjnego, bezwolnego nastroju. Tu najostrej jak tylko można odróżnia się pojęcie istoty od pojęcia zjawiska, muzyka bowiem z istoty nie może być wolą, bo jako wola musiałaby całkowicie ustąpić z pola sztuki — wola jest czymś w sobie

nieestetycznym — ale się jako wola zjawia. Aby bowiem wyrazić w obrazach przejaw muzyki, lirykowi potrzeba wszelkich pobudek namiętności od szeptu skłonności po gniew szaleństwa; pod presją odruchu mówienia o muzyce za pomocą apollińskich porównań rozumie on całą naturę i siebie w niej tylko jako coś wiecznie spragnionego, pożądającego, tęsknionego. Gdy jednak wyklada w obrazach muzykę, spoczywa sam na spokojnym morzu apollińskiego przystępu, choć wszystko, co ogląda on poprzez muzykę, jest wokół niego w gwałtownym, żywym ruchu. Nawet gdy przez to medium muzyki patrzy on na samego siebie, własny obraz ukazuje mu się w stanie niezaspokojonego uczucia: jego własna wola, tęsknota, własny jęk i wybuch radości są dlań przenośnią, za pomocą której interpretuje on sobie muzykę. To jest właśnie fenomen liryka: jako geniusz apolliński interpretuje on muzykę za pomocą obrazu woli, gdy tymczasem sam, zupełnie wolny od żądy woli, jest czystym, niezmaconym okiem słońca.

Całe te niniejsze wywody zakładają tezę, iż liryka pozostaje w takim samym stopniu zależna od ducha muzyki, w jakim sama muzyka, w pełni swej nieograniczoności, nie p o t r z e b u j e obrazu ani pojęcia, lecz je tylko obok siebie t o l e r u j e . Poezja liryka nie może wypowiedzieć niczego, co nie tkwiło już z największą ogólnością i powszechną ważnością w muzyce, która zmusiła go do obrazowej mowy. Światowej symboliki muzycznej dlatego nie można w żaden sposób wyczerpać językiem, że odnosi się ona symbolicznie do praszczeczności i prabólu w sercu prajedni, a tym samym symbolizuje sferę, która jest ponad i przed wszelkim zjawiskiem. W jej obliczu każde zjawisko jest tylko przenośnią; dlatego j ę z y k jako narząd i symbol zjawisk nie zdoła nigdy wydobyć na zewnątrz najgłębszego wnętrza muzyki, lecz pozostaje zawsze, gdy wda się w jej naśladowanie, tylko w zewnętrznym z nią kontakcie, a jej najgłębszego sensu żadna liryczna wymowa ni o krok nam nie przybliży.

7

Musimy teraz przywołać na pomoc wszystkie rozważone dotąd zasady sztuki, aby się zorientować w labiryncie, który trzeba nam nazwać ź r ó d ł e m g r e c k i e j t r a g e d i i . Myślę, że nie głoszę niedorzeczności twierdząc, iż problemu tego źródła jak dotąd nawet poważnie nie postawiono, nie mówiąc już o rozwiązaniu, choć rozwiane strzępki antycznej tradycji często zszywano razem wedle pewnych wzorów i pruto na powrót. Tradycja ta mówi nam jednoznacznie, że t r a g e d i a p o w s t a ł a z t r a g i c z n e g o c h ó r u i że pierwotnie była tylko chórem i niczym więcej. Dlatego mamy obowiązek *zajrzeć* w serce temu tragicznemu chórowi jako właściwemu pradamatowi i nie zadowalać się rozpowszechnionymi kliszami estetycznymi, jakoby był on widzem idealnym lub ludem w przeciwstawieniu do książęcego rejonu sceny. To ostatnie wyjaśnienie, dla niejednego polityka brzmiące wzniosie — jakoby niezmiennie prawo moralne demokratycznych Ateńczyków przedstawione było w ludowym chórze, który swą racją góruje zawsze nad namiętnymi wykroczeniami i nadużyciami królów — choć zasugerowane przez Arystotelesa, nie ma wpływu na pierwotne ukształtowanie tragedii, bo z tych często religijnych źródeł wykluczona jest opozycja ludu i księcia, w ogóle wszelka sfera polityczno-społeczna. Z perspektywy znanej nam klasycznej formy chóru u Ajschylosa i Sofoklesa chcielibyśmy też uznać za bluźnierstwo mówienie tu o antycypacji „konstytucyjnej reprezentacji ludu”, bluźnierstwo, którego inni się nie ułękli.

Konstytucyjnej reprezentacji ludu starożytne ustroje państwowe nie znają *in praxi* i, miejmy nadzieję, nie „antycypowały” jej też one w swej tragedii.

O wiele słynniejsza od tej politycznej wykładni chóru jest idea A. W. Schlegla, który zaproponował nam uznanie chóru za w pewien sposób sumę i ekstrakt zbioru widzów, za „widza idealnego”. Ten pogląd, podtrzymywany wraz z historyczną tradycją, że pierwotnie tragedia była tylko chórem, okazuje się tym, czym jest — surową, nienaukową, choć błyskotliwą tezą, która jednak swój blask zawdzięcza tylko skondensowanej formie swego wyrazu, prawdziwie germańskiej afirmacji wszystkiego o imieniu „idealne” i naszemu chwilowemu zadziwieniu. Dziwimy się mianowicie, przyrównując dobrze nam znaną publiczność teatralną do tego chóru i pytając, czy to rzeczywiście możliwe, by z tej publiczności wyidealizować jakiś odpowiednik tragicznego chóru. Zaprzeczamy temu w duszy, zdumiewając się po równi odwagą tezy Schlegla jak całkowicie odmienną naturą greckiej publiczności. Zawsze przecież uważaliśmy, że właściwy widz, kimkolwiek jest, musi być świadom tego, że ma przed sobą dzieło sztuki, a nie empiryczną rzeczywistość, gdy tymczasem grecki tragiczny chór musi w postaciach scenicznych rozpoznawać cielesne istnienia. Chór Oceanid rzeczywiście wierzy, że widzi przed sobą tytana Prometeusza, i uważa się za równie realny jak bóg na scenie. I to miałby być najwyższy i najczystszy rodzaj widza, jak Oceanidy uważający Prometeusza za cieleśnie obecnego i realnego? Miałoby oznaką idealnego widza być wybiegnięcie na scenę i uwolnienie boga od jego męczarni? Wierzyliśmy w publiczność estetyczną, a poszczególnego widza uważaliśmy za tym lepiej przygotowanego, im bardziej jest on władny odebrać dzieło sztuki jako sztukę, tj. estetycznie, a tu formuła Schlegla zasugerowała nam, że w pełni idealny widz poddaje się działaniu świata sceny wcale nie estetycznie, lecz nieempirycznie. Ach, ci Grecy! —

wzdychamy — obalają nam naszą estetykę! Nabrawszy jednak nawyku, powtarzaliśmy formułę Schlegla, ilekroć dochodziło do rozmowy o chórze.

Tak wyraźna tradycja przemawia tu wszelako przeciw Schleglowi: chór w sobie, bez sceny, a więc pierwotna postać tragedii, i ów chór widz idealny nie dają się ze sobą pogodzić. Cóż byłby to za gatunek artystyczny, gdyby go wywieść z pojęcia widza, którego właściwą formą miałby być „widz w sobie”? Widz bez widowiska to sprzeczność sama w sobie. Obawiamy się, że narodzin tragedii nie da się objaśnić ani na podłożu poszanowania moralnej inteligencji masy, ani na podłożu pojęcia widza bez widowiska¹ uważamy ten problem za zbyt głęboki, by tak płaskie podejście choćby go dotknęło.

Nieskończenie bardziej wartościowego wglądu w znaczenie chóru dokonał już Schiller w słynnej przedmowie do *Narzeczonej z Messyny*, gdy uznał chór za żywy mur, jaki tragedia buduje wokół siebie, by się w pełni odgrodzić od rzeczywistego świata i zachować sobie swój idealny grunt i swą poetycką wolność.

Schiller walczy tą swoją główną bronią z pospolitym pojęciem naturalności, z powszechnie wymaganą od poezji dramatycznej iluzją. Choć dzień w teatrze jest tylko sztuczny, architektura tylko symboliczna, a język metrum ma idealny charakter, w całości zawsze panował jeszcze błąd: nie wystarczy, że się toleruje jako swobodę poetycką coś, co przecież jest istotą wszelkiej poezji. Wprowadzenie chóru to decydujący krok, którym otwarcie i uczciwie wypowiedziano wojnę wszelkiemu naturalizmowi w sztuce. Na oznaczenie takiego podejścia nasza uważająca się za wyższą epoka używa, jak sądzę, pejoratywnego hasła „pseudoidealizm”. Obawiam się jednak, że ze swoją dzisiejszą czcią dla wszystkiego, co naturalne i rzeczywiste, dotarliśmy do przeciwbieguna wszelkiego idealizmu, mianowicie w sferę gabinetów figur woskowych. Także w nich jest jakiś artyzm, podobnie jak w pewnych ulubionych współcześnie powieściach. Niech nas tylko nikt nie dręczy przekonywaniem, że owa sztuka przewyciężyła schillerowsko-goetheański „pseudoidealizm”.

Oczywiście, wedle słusznego poglądu Schillera grecki chór satyrów, chór pierwotnej tragedii, obraca się na „idealnym” podłożu, na podłożu wysoko wzniesionym ponad rzeczywiste drogi śmiertelnych. Dla tego chóru Grek zbudował sobie rusztowania fikcyjnego s t a n u n a t u r a l n e g o i postawił na nich fikcyjne n a t u r a l n e i s t o t y. Tragedia wyrosła na tym fundamencie i oczywiście z tego już powodu od początku była zwolniona z przykrego odzwierciedlania rzeczywistości. Nie jest to przy tym żaden dowolnie wyfantazjowany świat pomiędzy niebem a ziemią, raczej świat o tej samej realności i wiarygodności, jaką dla wierzącego Hellena posiadał Olimp wraz ze swymi mieszkańcami. Satyr jako dionizyjski choreuta żyje w uznanej przez religię rzeczywistości pod sankcją mitu i kultu. To, że wraz z tym satyrem zaczyna się tragedia, że przemawia zeń dionizyjska mądrość tragedii, jest tu dla nas fenomenem równie zadziwiającym jak w ogóle powstanie tragedii z chóru. Może znajdziemy jakiś punkt wyjścia dla naszych rozważań, jeśli postawię tezę, że satyr, fikcyjna istota naturalna, ma się do człowieka kultury tak samo jak muzyka dionizyjska do cywilizacji. O tej ostatniej Richard Wagner powiada, że muzyka ją znosi jak światło dnia blask lampy. W podobny sposób, sądzę, czuł się zniesiony grecki człowiek kultury w obliczu chóru satyrów. Pierwszy zaś wpływ dionizyjskiej tragedii polega na tym, że państwo i społeczność, w ogóle dystans między ludźmi ulegają przemożnemu poczuciu jedności, które prowadzi na powrót do serca natury. Metafizyczna pociecha — jaką, jak już tu wspomniałem, niesie nam każda prawdziwa tragedia — że pomimo wszelkiej zmiany zjawisk życie jest u podstawy wszystkich rzeczy niezniszczalne, potężne i przyjemne, pociecha ta zjawia się z cielesną wyraznością jako chór satyrów, chór istot naturalnych, które niejako żyją nieusuwalne w tle wszelkiej cywilizacji i pomimo zmian pokoleń i narodowych dziejów pozostają zawsze te same.

Tym chórem pociesza się głęboki i uzdolniony do najsubtelniejszych i najtrudniejszych cierpień Hellen, który przenikliwym wzrokiem wejrzał w okropne, unicestwiający dzieło tak zwanych dziejów świata, a podobnie w okrucieństwo natury i grozi mu tęsknota za buddaistyczną negacją woli. Ratuje go sztuka, a dzięki sztuce ratuje go dla siebie — życie.

Zachwyty stanu dionizyjski ego z jego unicestwieniem zwykłych ograniczeń i granic istnienia zawiera mianowicie podczas swego trwania żywioł l e t a r g i c z n y, w którym pogrąża się wszystko osobiście w przeszłości przeżyte. Tą więc otchłanią zapomnienia oddzielają się od siebie świat powszedniej i świat dionizyjskiej rzeczywistości. Gdy zaś owa powszednia rzeczywistość ponownie znajdzie się w obrębie świadomości, wzbudzi wstręt; owocem tego stanu jest nastrój ascetyczny, negujący wolę. W tym sensie dionizyjski człowiek przypomina Hamleta: obaj dokonali prawdziwego wejrzenia w istotę rzeczy, obaj p o z n a l i, a teraz czują wstręt do działania, bo ich działanie nie może zmienić niczego w istocie *rzeczy*, uważając za śmieszne i niesmaczne przydzielanie im roli tych, którzy sprowadzą rozregulowany świat na właściwe tory. Poznanie zabija działanie, aby działać, trzeba być spowitym w iluzje — oto nauka Hamleta, a nie tania mądrość Jasia Marzyciela, który za wiele myśląc, nie podejmuje działania, niejako z nadmiaru możliwości. Nie refleksja, o nie! — prawdziwe poznanie, wgląd w okrutną prawdę przeważa nad każdym pobudzającym do działania motywem, zarówno u Hamleta, jak u człowieka dionizyjskiego. Teraz już nic nie pociesza, tęsknota wybiega ponad świat ku śmierci; ponad samych bogów; istnienie wraz z jego łudzącym odzwierciedleniem w bogach lub w nieśmiertelnych zaświatach zostaje zanegowane. Ze świadomością kiedyś ujranej prawdy widzi teraz człowiek wszędzie tylko

obrzydliwość lub absurd bytu, rozumie teraz symbol losu Ofelii, zapoznaje się teraz z mądrością leśnego boga Sylena i odczuwa wstręt.

Tu, w tym największym zagrożeniu woli, zbliża się ratownica, uzdrawiająca czarodziejka s z t u k a . Tylko ona może owe wstrętne myśli o okropieństwie i absurdzie istnienia przeobrazić w wyobrażenia, z którymi da się żyć. Są to: w z n i o s ł o ś ć jako artystyczne okiełznanie tego, co okropne, i k o m i z m jako artystyczne rozładowanie wstrętu do absurdu. Chór satyrów w dytyrambie to zbawczy czyn greckiej sztuki. W pośrednim świecie tych dionizyjskich towarzyszy wyżej opisane kryzysy wygaszały

8

Satyr i sielankowy pasterz naszych nowszych czasów są płodami tęsknoty do pierwotności i naturalności, jakimż wszelako nieustraszonym chwytem sięgnął po swego leśnego luda, jak wstydliwie i miękko flirtował nowoczesny człowiek z wypieszczonym obrazem delikatnego, łagodnego pasterza, który gra na flecie! Naturę, nad którą nie pracowało jeszcze żadne poznanie i w której rygle kultury są jeszcze nienaruszone — oto co widział Grek w swoim satyrze, który dlatego nie utożsamiał mu się jeszcze z małpą. Przeciwnie, był to prawzór człowieka, wyraz jego najwyższych i najsilniejszych pobudeł: natchniony marzyciel, którego zachwyca bliskość boga, współczujący towarzysz, u którego powtarza się cierpienie boga, zwiastun mądrości z największej głębi łona natury, zmysłowy obraz płciowy wszechmocy natury, którą Grek zwykł obserwować z nabożnym zdumieniem. Satyr był czymś wzniosłym i boskim, tak się przynajmniej musiało wydawać zwłaszcza boleśnie złamanemu spojrzeniu człowieka dionizyjskiego. Strojny, fałszywy pasterz obrażałby go — na niezakrytych, bujnych, wspaniałych zarysach pisma natury jego spojrzenie kładło się z podniosłą satysfakcją; tu z prawzoru człowieka starta była iluzja kultury, tu odsłaniał się prawdziwy człowiek, brodaty satyr krzyczący radośnie do swego boga. W jego obliczu człowiek kultury kurczył się w kłamliwą karykaturę. Również w sprawie tych początków sztuki tragicznej Schiller miał słuszność: chór stanowi żywy mur wobec napierającej rzeczywistości,

bo on — satyryczny chór — odzwierciedla byt prawdziwie], bardziej rzeczywistości i pełniej niż człowiek kultury, który się zwykle uważa za jedyną realność. Sfera poezji nie tkwi poza światem jako jakaś fantastyczna niemożliwość poetyckiego mózgu; chce ona być właśnie czymś przeciwnym, nieszminkowanym wyrazem prawdy, i dlatego musi zrzucić z siebie kłamliwy strój owej rzekomej rzeczywistości człowieka kultury. Kontrast między tą rzeczywistą prawdą natury a podającym się za jedyną realność kłamstwem kultury jest podobny jak między odwiecznym jądrem wszelkich rzeczy, rzeczą w sobie, a powszechnym światem zjawiskowym. I tak jak tragedia wskazuje swą metafizyczną pociechę na wieczne życie tego jądra bytowania przy postępującym zanikaniu zjawisk, tak też symbolika chóru satyrów wypowiada już przenośnią ową prarelację między rzeczą w sobie i zjawiskiem. Ów sielankowy pasterz nowoczesnego człowieka jest tylko wizerunkiem uchodzącej dlań za naturę sumy kulturowych iluzji; dionizyjski Grek pragnie prawdy i natury w ich najwyższej sile — widzi siebie przeobrażonym mocą czaru w satyra.

Wśród takich nastrojów i ustaleń raduje się rozmarzony orszak sług Dionizosa, których moc tak bardzo przemienia w ich oczach ich samych, że patrząc na siebie zda się im, iż widzą odrodzonych geniuszy natury, satyrów. Późniejsza konstytucja chóru tragedii jest artystycznym naśladowaniem tego naturalnego zjawiska, przy którym wszelako koniecznym się stało jakieś oddzielenie dionizyjskich widzów i ogarniętych dionizyjskim czarem. Trzeba zarazem mieć ciągłą świadomość tego, że publiczność attyckiej tragedii odnajdywała w chórze orchestry samą siebie, że zasadniczo nie istniało przeciwieństwo publiczności i chóru. Wszystko bowiem jest tylko wielkim podniosłym chórem roztańczonych i rozśpiewanych satyrów

lub tych, którzy w satyrach widzą swych przedstawicieli. Formuła Schlegla musi nam tu ukazać swój głębszy sens. Chór jest o tyle „widzem idealnym”, że jest jedynym p a t r z ą c y m , obserwatorem wizyjnego świata sceny. Publiczność, widownia w naszym sensie, była Grekom nieznaną. W ich teatrach każdy [siedzący na którymś] z koncentrycznych luków tarasowej widowni mógł faktycznie p r z e j r z e ć cały świat kultury wokół siebie i, nasycony oglądaniem, uznać samego siebie za choreutę. Z tego względu możemy chór na prymitywnym etapie pratragedii nazwać zwierciadłem człowieka dionizyjskiego, a zjawisko to najłatwiej uwydatnić przez [wskazanie na] grę aktora, który przy rzeczywistym talencie widzi przed oczyma niemal dotykalny obraz roli, którą ma przedstawić. Chór satyrów jest przede wszystkim wizją dionizyjskiej masy, tak jak świat sceny jest znów wizją tego chóru satyrów. Siła tej wizji jest na tyle duża, by osłabić wrażliwość wzroku na „realność”, na usadowionych wokół na widowni kulturalnych ludzi. Kształt greckiego teatru przypomina samotną dolinę górską; architektura sceny zjawia się jak rozświetlony układ chmur, który widzą z wyżyn płasające w górach bachantki jako wspaniałe ramy ukazujące im w swym środku obraz Dionizosa.

Owo artystyczne prazjawisko, które opisujemy tu dla objaśnienia chóru tragicznego, niemal obraża naszą uczoną koncepcję podstawowych procesów artystycznych. Nie ma jednak nic pewniejszego nad to, iż poeta jest poetą tylko dzięki temu, że widzi wokół siebie postaci, które przed nim żyją i działają i w których najgłębszą istotą on wnika. Wskutek swoistej słabości współczesnych talentów mamy skłonność do tego, by ów estetyczny prafenomen przedstawiać sobie w sposób zbyt skomplikowany i abstrakcyjny. Dla prawdziwego poety metafora nie jest figurą retoryczną, lecz zastępczym obrazem, jaki mu się faktycznie rysuje zamiast pojęcia. Dana postać nie jest dlań jakąś sumą skomponowaną z zestawu pojedynczych rysów, lecz narzuca się ona jego oczom jako żywa osoba, którą od takiej wizji malarza różni tylko to, iż dalej żyje i działa. Dlaczego Homer obrazuje o wiele bardziej pogładowo niż wszyscy inni poeci? Bo o wiele więcej ogląda. Mówimy o poezji tak abstrakcyjnie, bo zwykle jesteśmy wszyscy złymi poetami. Zasadniczo zjawisko estetyczne jest proste; wystarczy tylko być zdolnym do tego, by nieustannie dostrzegać żywą grę i żyć w otoczeniu orszaku duchów, a już się jest poetą; wystarczy mieć pociąg do tego, by samemu się przemieniać i by przemawiać z ciał i dusz innych, a już się jest dramaturgiem.

Pobudzenie dionizyjskie potrafi przekazać ludzkim masom tę artystyczną zdolność widzenia siebie w otoczeniu duchów, z którymi te masy się wewnętrznie utożsamiają. Ten proces chóru tragicznego jest prafenomenem *dramatycznym*: mieć przed oczyma siebie przemienionego i działać teraz tak, jak gdyby się weszło w inne ciało, w inną postać. Proces ten stoi u początku rozwoju dramatu. Tkwi tu coś innego niż przypadek rapsoda, który nie stapia się ze swymi obrazami, lecz, podobny malarzowi, oglądającym okiem widzi je poza sobą. Tu indywidualum zostaje porzucone wskutek wejścia w obcą naturę. Zjawisko to występuje epidemicznie: zaczarowana w ten sposób czuje się cała grupa. Dlatego dytyramb różni się w istotny sposób od każdej innej pieśni chóralnej. Dziewice, które z gałązkami wawrzynu zmierzają uroczyscie do świątyni Apolla, śpiewając przy tym procesyjną pieśń, pozostają takimi, jakie są, i zachowują swe obywatelskie miano. Dytyrambiczny chór [natomiast] jest chórem przemienionych, u których własna obywatelska przeszłość, własna pozycja społeczna poszły zupełnie w zapomnienie. Przeobrazili się w beczczasowe, żyjące poza wszelką sferą społeczną sługi swego boga. Wszelka inna chóralna liryka Hellenów jest tylko potężnym wzmocnieniem apollińskich solistów, gdy tymczasem wraz z dytyrambem stoi przed nami pewna grupa nieświadomych aktorów, którzy patrzą na siebie nawzajem jako na przemienionych.

Czar jest przesłanką wszelkiej sztuki dramatycznej. Pod jego wpływem dionizyjski marzyciel widzi w sobie satyrę i jako satyr patrzy też na boga, tzn. na gruncie swej przemiany ma na zewnątrz siebie pewną nową wizję jako apollińskie spełnienie własnego stanu. Ta nowa wizja dopełnia dramat.

Po tych ustaleniach musimy grecką tragedię pojmować jako dionizyjski chór, który nieustannie wyładowuje się w apollińskim świecie obrazów. Wypełniające tragedię partie chóralne są więc w pewnej mierze matczynym łonem całego tak zwanego dialogu, tj. zbiorczego świata sceny, właściwego dramatu. W ciągu następujących po sobie rozładowań to prapodłoże tragedii wypromieniowuje ową wizję dramatu, która jest zjawiskiem na wskroś sennym i o tyle epickiej natury, choć z drugiej strony, jako obiektywizacja pewnego stanu dionizyjskiego, nie przedstawia apollińskiego zbawienia przez pozór, lecz, przeciwnie, złamanie jednostki i jej zjednoczenie z prabytem. Tym samym dramat stanowi apollińskie uzmysłowienie dionizyjskich wtajemniczeń i poczynań, wskutek czego od eposu dzieli go ogromna przepaść.

Przy tym naszym ujęciu pełne wyjaśnienie znajduje chór greckiej tragedii, symbol całej dionizyjsko pobudzonej masy. Przywykli do miejsca chóru na nowoczesnej scenie, zwłaszcza chóru operowego, nie mogliśmy pojąć, że ów chór tragiczny Greków miał być czymś starszym, pierwotniejszym, a nawet ważniejszym od właściwej „akcji” — jak to przecież wyraźnie mówi tradycja — wobec zaś tej tradycyjnej wagi i pierwotności nie umieliśmy uporać się z kwestią, dlaczego w takim razie ów chór utworzono z niższych, służebnych istot, wręcz tylko z koźlastych satyrów; orchestra przed sceną pozostawała dla nas zawsze zagadką. I oto teraz stwierdziliśmy, że scenę wraz z akcją pojmowano z zasady i pierwotnie tylko jako wizję, że jedyną „realnością” jest ów chór właśnie, który wizję z siebie wydobywa i o niej całą symboliką tańca, tonu i słowa mówi. Chór ten ogląda w swej wizji swego pana i mistrza Dionizosa i dlatego jest zawsze chórem *służebnym*: widzi, jak ów, bóg, cierpi i siebie ubóstwia, i dlatego *same dźwięki*. Przy tym, wobec boga na wskroś służebnym stanowisku, chór jest jednak najwyższym, mianowicie dionizyjskim wyrazem *natury* i dlatego tak jak ona przemawia w natchnieniu słowami wyroczni i mądrości. Jako *współcierpiący* jest on zarazem *mądry*, wieszczący prawdę z serca świata. W ten sposób powstaje owa fantastyczna i na pozór tak gorsząca postać mądrego i natchnionego satyra, który w przeciwieństwie do boga jest zarazem „ludzkim nieokrzeszańcem”: odbiciem natury i jej najsilniejszych popędów, wręcz ich symbolem i zarazem zwiastunem ich mądrości i arcyzmu: muzykiem, poetą, tancerzem i jasnowiedzem w jednej osobie.

Zgodnie z tym ustaleniem i z tradycją, *Dionizos*, właściwy bohater sceniczny i centralny punkt wizji, nie jest początkowo, w najdawniejszej fazie tragedii, faktycznie obecny, lecz jest tylko przedstawiany jako obecny, tzn. tragedia stanowi pierwotnie tylko „chór”, nie „dramat”. Później czyni się próby ukazania boga jako realnego i przedstawienia kształtu wizji wraz z rozjaśniającymi ramami jako dostępnych każdemu oku; w ten

sposób rodzi się „dramat” w węższym sensie. Teraz dytyrambiczny chór otrzymuje zadanie dionizyjskiego pobudzenia nastroju widzów do takiego stopnia, by ci, gdy na scenie zjawi się bohater tragiczny, nie widzieli byle jak zamaskowanego człowieka, lecz zrodzoną niejako z ich zachwyty wizyjną postać. Wyobraźmy sobie Admeta w głębokiej kontemplacji wspomnienia swej właśnie zmarłej żony Alcesty, trawionego bez reszty gorączką oglądania jej wyobrażonej postaci — gdy oto nagle stawiają przed nim niewiastę z zasłoniętą twarzą, o podobnej sylwetce i podobnych ruchach; wyobraźmy sobie jego nagły dreszcz niepokoju, gorączkowe porównywanie, instynktowne przeświadczenie — a będziemy mieć analogię do wrażenia, jakiego doznaje dionizyjsko pobudzony widz, ujrzawszy wkraczającego na scenę boga, z którego cierpieniem już się był zjednoczył. Bezwiednie przenosił on cały magicznie rozedrgany w jego duszy obraz boga na ową zamaskowaną postać i niejako roztopiał jej realność w duchową nierzeczywistość. Jest to apolliński stan oniryczny, w którym codzienny świat się skrywa, nowy zaś świat, wyraźniejszy, bardziej zrozumiały, lepiej uchwytny niż tamten, a zarazem podobny cieniowi, rodzi się nam przed oczyma w nieustannej zmienności. Stosownie do tego rozpoznajemy w tragedii zasadnicze przeciwieństwo stylów: w dionizyjskiej liryce chóru i w apolliriskim onirycznym świecie sceny język, barwa, ruch, dynamika mowy przeciwstawiają się sobie jako zupełnie odrębne sfery.

Apollińskie zjawiska, w których obiektywizuje się Dionizos, nie są już „wiekuistym morzem, zmiennym tkanem, namiętym używaniem”, jak w przypadku muzyki chóru, nie stanowią już owych tylko odczuty, niezgęszczonych w obraz sił, w których natchniony sługa Dionizosa wyczuwa bliskość boga. Teraz ze sceny przemawia doń wyraźny i trwały kształt epicki, teraz Dionizos nie przemawia już poprzez siły, lecz jako bohater epicki, nieledwie językiem Homera.

9

Wszystko, co wypływa na wierzch po apollińskiej stronie greckiej tragedii, w dialogu, wygląda prosto, przejrzysto, pięknie. W tym sensie dialog jest odbiciem Hellena, którego natura objawia się w tańcu, bo w tańcu największa nawet siła jest tylko potencjalna, a daje o sobie znać w gibkości i żywości ruchu. Język bohaterów Sofoklesa zaskakuje nas swą apollińską określonością i jasnością tak bardzo, że zda się patrzmy od razu w najgłębsze podłoże ich istoty, i to z pewnym zdziwieniem, że droga do tego podłoża jest tak krótka. Abstrahujmy jednak od wychodzącego na powierzchnię i uwidaczniającego się charakteru bohatera — który w istocie jest tylko rzuconym na ciemną ścianę świetlnym obrazem, tj. zjawiskiem — i zanurmy się raczej w mit, jaki się w tych jasnym odzwierciedleniach rysuje, a wówczas zaznamy nagle zjawiska, które pozostaje w odwrotnym stosunku do znanego zjawiska optycznego. Gdy spojrzawszy śmiało w słońce, odwracamy oślepienie oczy, mamy w nich niby jakiś środek leczniczy ciemne barwne plamy; owe zjawiska jaśniejszych obrazów Sofoklesowego bohatera, krótko mówiąc apollińskość maski, są na odwrót, nieuchronnym skutkiem wejrzenia we wnętrze i w okropieństwa natury, niejako są jasnymi plamami na uzdrowienie spojrzenia uszkodzonego przez okrutną noc. Tylko w tym sensie możemy uważać, że właściwie uchwyciliśmy poważne i znaczące pojęcie „greckiej radości”, której błędnie rozumiane pojęcie niezakłóconego zadowolenia spotykamy na wszystkich drogach i ścieżkach współczesności.

Najbardziej cierpiącą postacią z greckiej sceny, nieszczęsnego Edypa, Sofokles pojął jako człowieka szlachetnego, który pomimo swej mądrości skazany jest na błąd i nędzę i który jednak dzięki swemu ogromnemu cierpieniu wywiera ostatecznie magiczny, błogosławiony wpływ, aktywny nawet po odejściu Edypa. Szlachetny człowiek nie grzeszy, chce nam rzec głęboki autor: wskutek jego działania może upaść wszelkie prawo, wszelki naturalny porządek, a nawet świat moralny, ale to właśnie dzięki temu powstaje wyższy magiczny krąg działań, które na ruinach obalonego starego świata budują świat nowy. To chce nam przekazać poeta będący zarazem myślicielem religijnym: jako poeta ukazuje on nam najpierw wspaniałe splecione węzeł procesowy, który sędzia powoli, supeł za supłem rozwiązuje na własną zgubę. Prawdziwie helleńska radość z tego dialektycznego rozwiązania jest tak wielka, że nadaje całemu dziełu rys radości wyższej, który oblamuje ostrze wstrząsającym przesłankom owego procesu. W *Edypie w Kolonie* spotykamy tę samą radość, ale wniesioną na poziom nieskończenie bardziej rozjaśniony. Naprzeciw nadmiarem nędzy dotkniętego starca, który wszystko, co go dotyka, przyjmuje jako c i e r p i ę t n i k — staje nadziemską radość, która zstępuje ze sfer) bogów i wyjaśnia nam, że bohater w swej czysto biernej postawie osiąga swą najwyższą aktywność, sięgającą daleko poza jego życie, gdy tymczasem jego wcześniejsza świadoma krzątanina doprowadziła go tylko do bierności. Tak oto beznadziejny dla śmiertelnego oka supeł sprawy Edypa z opowieści o nim jest powoli rozplątywany — a przy tym boskim przeciwieństwie dialektyki ogarnia nas najgłębsza ludzka radość. Jeśli tym wyjaśnieniem oddaliśmy sprawiedliwość poecie, to przecież nadal pozostaje kwestia, czy w ten sposób wyczerpało się treść mitu.

Okazuje się tu, że całe ujęcie poetyckie nie jest niczym innym jak właśnie tą fotografią, jaką przedstawia nam uzdrawiająca natura po [naszym] wejrzeniu w otchłań. Edyp mordercą ojca, mężem własnej matki, Edyp autorem rozwiązania zagadki Sfinksa! Co nam mówi tajemnicza troistość tych przypadków losu? Istnieje pewne prastare, przede wszystkim u Persów, ludowe przekonanie, że mądry mag może się narodzić tylko z kazirodztwa, co my, spoglądając na rozwiązującego zagadkę i poślubiającego swą matkę Edypa, musimy sobie od razu tak oto tłumaczyć, że tam, gdzie siły przepowiedni i magii przerwały klątwę współczesności i przyszłości, sztywne prawo indywiduacji i w ogóle zasadniczy czar natury, tam jako przyczynę trzeba zakładać jakiś niesłychany czyn wbrew naturze — jak tu kazirodztwo. Jakże bowiem zmusić naturę do wydania własnych tajemnic, jeśli nie przez zwycięski wobec niej opór, tzn. przez nienaturalność? To rozpoznanie widzę zawarte w owej odrażającej troistości losu Edypa: ten sam, kto rozwiązuje zagadkę natury — owego dwoiście ukształtowanego Sfinksa — musi też, morderca ojca i mąż matki, naruszyć tej natury najświętszy porządek. Mit jakby nam nawet podpowiadał, że mądrość, a zwłaszcza mądrość dionizyjska, jest występkiem wobec natury, że ten, kto swą wiedzą strąca naturę w otchłań unicestwienia, także na sobie musi doświadczyć likwidacji natury. „Szczyt mądrości zwraca się przeciw mędrcom: mądrość jest zbrodnią przeciw naturze”. Takie ponure zdania przytacza nam mit, ale helleński poeta dotyka niczym promień słońca wzniosłej i strasznej Memnonowej kolumny mitu, a ten zaczyna nagle rozbrzmiewać — melodiami Sofoklesa!

Chwale bierności przeciwstawiam teraz chwałę aktywności, jaka u Ajschylosa opromienia P r o m e t e u s z a . To, co miał nam tu do powiedzenia myśliciel Ajschylos, czego jednak jako poeta pozwala nam się tylko domyślać swym metaforycznym obrazem, umiał nam odsłonić młody Goethe w zuchwałych słowach własnego Prometeusza:

Tu tkwię, kształtuję ludzi
Na własny obraz,
Plemię mnie samemu równe
W cierpieniu, płaczu,
W używaniu i radościach,
I twe mające za nic
Jak ja!

Tytanicznie wysilający się człowiek wywalcza sobie swą kulturę i zmusza bogów do związania się z nim, gdyż dzięki własnej mądrości ma w swym ręku istnienie i tegoż granice. Najwspanialsze jednak w tym prometejskim poemacie, który zgodnie ze swą zasadniczą ideą stanowi w istocie hymn niepobożności, jest głębokie ajschylosowskie dążenie do s p r a w i e d l i w o ś c i : z jednej strony bezmierne cierpienie odważnej „jednostki”, a z drugiej boża nędra, nawet przecucie zmierzchu bogów, zmuszające do pojednania, do metafizycznej jedni moc obu tych światów cierpienia — wszystko to przypomina niezmiernie centralny punkt i główną tezę Ajschylosowego ujęcia świata, które nad bogami i ludźmi widzi Mojre królującą jako wieczna sprawiedliwość. Wobec zdumiewającej odwagi, z jaką Ajschylos na szalach swej wagi sprawiedliwości kładzie świat Olimpu, musimy sobie uświadomić, że głęboki Grek w swych misteriach miał niewzruszone, trwałe podłoże metafizycznego myślenia i że na Olimpijczykach mógł się wyładować każdy przypływ jego sceptycyzmu. Zwłaszcza grecki artysta patrząc na te bóstwa doznawał mrocznego poczucia wzajemnej zależności. Poczucie to symbolizuje właśnie Prometeusz Ajschylosa. Tytaniczny i artysta znajdował w sobie harde przekonanie, że może tworzyć ludzi, a olimpijskich bogów przynajmniej unicestwiać — to zaś dzięki swej wyższej mądrości, którą jednak musiał on opłacać wiecznym cierpieniem. Wspaniały „talent” wielkiego geniusza, za który nawet wieczne cierpienie jest zbyt małą ceną, gorzka duma a r t y s t y — oto treść i dusza dzieła Ajschylosa, gdy tymczasem Sofokles w swym *Edypie* stroi przygrywkę do zwycięskiej pieśni ś w i ę t e g o . Również jednak ta wykładnia, jaką Ajschylos dał mitowi, sięga dna zdumiewającej głębi jego okropieństwa. Artystyczna rozkosz tworzenia, radość artystycznej kreacji .wbrew wszelkiemu nieszczęściu jest tylko jasnym obrazem obłoków i nieba, które się odbijają w czarnym jeziorze smutku. Prometejska saga stanowi prastarą własność całej rasy aryjskiej i dokument jej zdolności do głębi i tragizmu, może nawet ów mit ma dla aryjskiej istoty to samo 'charakterystyczne znaczenie, jakie dla rasy semickiej ma o grzechu pierwotnym, między obydwoma mitami. Zaś istnieje pokrewieństwo brata z siostrą. Przesłanką mitu prometejskiego jest nadmiar wartości, jaką naiwna ludzkość przypisuje o g n i o w i jako prawdziwemu palladium każdej wschodzącej kultury. To jednak, iżby człowiek swobodnie rozporządzał ogniem, nie zaś tylko otrzymywał go w darze od niebios jako zapalającą błyskawicę lub ogrzewający żar słońca, wydawało się rozmyślającym praludziom występkiem wobec boskiej natury, jej rabunkiem. [Tak oto pierwszy filozoficzny problem ustanawia od razu 'bolesną, nierozwiązalną sprzeczność między człowiekiem a bogiem i odrzuca ją niczym głąz w wierzeje każdej

kultury. Wszystko najlepsze i najwyższe, w czym ludzkość może mieć udział, zdobywa ona drogą występku i musi ponieść tegoż konsekwencje, mianowicie cały potop cierpienia i trosk, którymi obrażeni niebianie muszą trapić szlachetnie pnące się wzwyż ludzkie plemię: gorzka myśl, przez g o d n o ś ć, jaką przyznaje występki, osobliwie odbija od semickiego mitu grzechu pierworodnego, który za źródło zła uznał ciekawość, oszukańcze łudzenie, podatność na uwiedzenie, pożądliwość — krótko mówiąc, pewien zespół uczuć wybitnie kobiecych. Aryjskie wyobrażenie wyróżnia podniosła wizja a k t y w n e g o g r z e c h u jako cnoty ściśle prometejskiej, co zarazem pozwoliło znaleźć etyczne podłoże tragedii pesymistycznej jako u s p r a w i e d l i w i e n i a ludzkiego zła, i to zarówno ludzkiej winy, jak spowodowanego nią cierpienia. Nieszczęście wewnątrz istoty rzeczy — którego rozmyślający aryjczyk nie jest skłonny odrzucić — sprzeczność w sercu świata jawi mu się jako kotłowisko różnych światów, np. świata boskiego i świata ludzkiego, z których każdy z osobna ma prawo istnieć, ale w sąsiedztwie drugiego musi cierpieć za swą indywidualizację. Wobec heroicznego parcia jednostki ku powszechności, wobec próby wyjścia poza zakłęty krąg indywidualności i wobec woli bycia j e d n ą istotą świata, doświadcza on na sobie skrytej w rzeczach prasprzeczności, tj. popełnia występki i cierpi. Tak oto Aryjczycy pojmują występki jako męczyznę, Semici grzech jako kobietę; podobnie też prawystępki popełnił mężczyzna, pragrzech — kobieta. Zresztą chór czarownic mówi:

Nie bierzmy tego ściśle zbyt: Tysiącem kroków wzięła szczyt; Lecz choćby szła pospiesznym krokiem,
Męczyzna wbieży jednym skokiem.

Kto pojął najgłębsze jądro prometejskiej sagi — mianowicie narzucającą się tytanicznym dążeniom jednostki nieuchronność występku — ten musi też odczuć nieapolliniński charakter tego pesymistycznego wyobrażenia, Apollo bowiem chce w taki oto sposób uspokoić poszczególne istoty, że wytycza między nimi granice i swymi wymogami samopoznania i miary ciągle przypomina o nich jako o najświętszych prawach świata. Aby jednak przy tej apollinijskiej tendencji forma nie zastygła w egipską sztywność i chłód, aby przy próbie wyznaczenia każdej fali toru i pola nie zamarł ruch całego jeziora, wysokie dionizyjskie bałwany burzyły od czasu do czasu wszystkie owe małe kręgi, w które „wola” jednostronnie apollinijska usiłowała zakląć Hellenów. Ów nagły przybór dionizyjskiej fali bierze potem na swe barki poszczególne małe wzgórciki fal jednostek, podobnie jak brat Prometeusza, tytan Atlas — Ziemię. Owo tytaniczne dążenie do tego, by niejako stać się Atlasem wszystkich jednostek i na barczystych plecach nieść je coraz wyżej, coraz dalej, jest wspólne prometeizmowi i dionizyjskości. Prometeusz Ajschylosa jest w tym sensie dionizyjską maską, w swym zaś wspomnianym już głębokim dążeniu do sprawiedliwości Ajschylos zdradza wnikliwemu spojrzeniu, że jest synem Apolla, boga indywidualności i sprawiedliwych granic. Tak więc dwoistą istotę Ajschylosowego Prometeusza, jego naturę zarówno dionizyjską, jak apollinijską, można by tak oto wyrazić pojęciową formułą: „Wszystko istniejące jest sprawiedliwe i niesprawiedliwe, a w obu [przypadkach] jednako usprawiedliwione”.

To jest twój świat! To się nazywa światem!

10

Ugruntowana tradycja mówi, że w swej najstarszej postaci grecka tragedia miała za przedmiot tylko cierpienia Dionizosa i że przez dłuższy czas jedynym obecnym na scenie bohaterem był właśnie Dionizos. Z taką samą pewnością jednakże można twierdzić, że aż do Eurypidesa Dionizos nie przestawał nigdy być tragicznym bohaterem i że wszystkie słynne postaci greckiej sceny: Prometeusz, Edyp itd., są tylko maskami owego pierwotnego bohatera Dionizosa. To, że za wszystkimi tymi maskami kryje się bóstwo, stanowi jedną istotną przyczynę tak często podziwianej „idealności” typu owych słynnych postaci. Nie wiem już kto głosił, że wszelkie jednostki jako jednostki są komiczne, a tym samym nietragiczne, skąd należałoby wnioskować, że Grecy w ogóle nie m o g l i znosić jednostek na scenie tragedii. Wydaje się, że istotnie tak odczuwali, tak jak w ogóle platońskie odróżnienie i deprecjacja „idola”, odzworowania, od „idei” tkwi głęboko w helleńskiej istocie. Używając terminologii Platona, trzeba by o tragicznych postaciach helleńskiej sceny mówić mniej więcej tak: jeden prawdziwie realny Dionizos zjawia się w wielu postaciach, w masce walczącego bohatera i niejako wplątany w sieć jednostkowej woli. Sposobem mówienia i działania zjawiający się teraz bóg przypomina jednostkę, która błądzi, dąży do czegoś, cierpi, to zaś, że w ogóle z j a w i a s i ę on w ten epicko tak określony i wyraźny sposób, jest zasługą Apolla, interpretatora snów, który wyklada chórowi jego dionizyjski stan przez to metaforyczne zjawienie się. W rzeczywistości jednak ów bóg jest cierpiącym Dionizosem z misterii, bogiem doświadczającym na sobie cierpienie indywidualności, o którym zadziwiające mity opowiadają, jak to chłopcem będąc, został rozdarty przez tytanów na kawałki i w tej postaci zaczął być czczony jako

Zagreus. Nadmienia się przy tym, że owo rozdarcie, z istoty dionizyjskie cierpienie, równa się przemianie w powietrze, wodę, ziemię i ogień, że więc stan indywidualności, źródło i przyczynę wszelkiego cierpienia, winniśmy uważać za sam w sobie wymagający odrzucenia. Ze śmiechu tego Dionizosa powstał bogowie Olimpu, z jego łez ludzie. W swym istnieniu jako rozdarty bóg Dionizos przejawia dwoistą naturę okrutnego zdziczałego demona i łagodnego dobrotliwego władcy. Epopoeci oczekiwali zmartwychwstania Dionizosa, które musimy teraz pojmować jako kres indywidualności. To na cześć przyścia tego trzeciego Dionizosa grzmiał radosny śpiew epoptów. I tylko w tym oczekiwaniu widać promień radości na obliczu rozdartego świata, rozsypanego w jednostki, jak to mit ukazuje obrazem pograżonej w wiecznym smutku Demeter, która po raz pierwszy znów się r a d u- j e, dowiedziawszy się, że może r a z j e s z c z e urodzić Dionizosa. W przytoczonych poglądach mamy już wszystkie składniki głębokiego, pesymistycznego podejścia do świata, a zarazem w y k ł a d n i ę t r a g e d i i od strony m i s t e r i ó w : podstawowe rozpoznanie jedności wszystkiego istniejącego, uznanie indywidualności za przyczynę zła, sztukę jako radosną nadzieję, że można zdjąć klątwę indywidualności, jako antycypację odbudowanej jedności.

Zaznaczono powyżej, iż homerycki epos jest poezją kultury olimpijskiej, za pomocą której kultura ta wyśpiewała własną pieśń zwycięstwa o grozie walki z tytanami. Teraz, pod przemożnym wpływem poezji tragicznej, homeryckie mity rodzą się na nowo i ukazują tę metempsychozę, że również kulturę Olimpu pokonał światopogląd jeszcze głębszy. Hardy tytan Prometeusz obwieścił swemu dręczycielowi z Olimpu, że jego panowanie jest w najwyższym stopniu zagrożone, jeśli w porę się z nim nie sprzymierzy. U Ajschylosa rozpoznajemy związek zleknionego, obawiającego się swego kresu Zeusa z tytanem. Tak oto wcześniejsza epoka tytanów zostaje ponownie wydobyta z Tartaru na światło dzienne. Filozofia dzikiej i nagiej natury spogląda na roztańczone mity homeryckiego świata z niezakrytą miną prawdy, one zaś bledną, drżą pod błyskawicą spojrzenia tej bogini — dopóki potężna pieśń dionizyjskiego artysty nie zmusi ich do służby nowemu bóstwu. Dionizyjska prawda przejmuje cały obszar mitu jako symbolikę s w o j e j wiedzy i wypowiada ją po części w publicznym kulcie tragedii, po części w tajemnych obchodach misteriów dramatycznych, zawsze jednak w starej mitycznej otoczce. Jakaż to siła uwolniła Prometeusza od sępów i przeobraziła mit w wehikuł mądrości dionizyjskiej? Otóż herkulesowa siła muzyki, która osiągnąwszy w tragedii najwyższą formę swego przejawu, umie interpretować mit w nowym, najgłębszym sensie, co już wcześniej musieliśmy określić jako najpotężniejszą zdolność muzyki. Taki już bowiem los każdego mitu, że wczługuje się on stopniowo w szczelinę rzeczywistości rzekomo historycznej, a późniejsze epoki rozpatrują go historycznie jako fakt jednorazowy. Grecy byli już bliscy bystrego i samowolnego przemianowania całego swego mitologicznego marzenia o młodości w historyczno-pragmatyczne d z i e j e m ł o d o ś c i . Tak bowiem obumierają zwykle religie, mianowicie gdy mitologiczne przesłanki jakiejś religii zostają pod rygorystycznym, rozsądkowym okiem prawowiernego dogmatyzmu usystematyzowane jako gotowa suma historycznych wydarzeń i zaczyna się lękliwa obrona wiarygodności mitów, ale też opór wobec wszelkiego ich naturalnego rozwoju i rozrostu, gdy więc obumiera uczuciowy stosunek do mitu, a w zamian pojawia się roszczenie religii do historycznego podłoża. Ten obumierający mit został teraz uchwycony przez nowo narodzony geniusz dionizyjskiej muzyki i rozkwitł w jego rękach ponownie — barwami, jakich nigdy dotąd nie miał, zapachem, który budził tęskne przecucie metafizycznego świata. Po tym ostatnim rozbłysku opada on, jego liście wędzną i wkrótce drwiący Lucianowie starożytności rzucają się na szarpane przez wszystkie wiatry, wyblakłe i zniszczone kwiaty. Dzięki tragedii mit osiąga najgłębszą treść, najbardziej wyrazistą formę; raz jeszcze się unosi jak ranny bohater i cały nadmiar siły wraz z pełnym mądrości spokojem umierającego płonie w jego oku ostatnim potężnym blaskiem.

Czego chciałeś, występny Eurypidesie, usiłując tego umierającego raz jeszcze przymusić do swej pańszczyzny? Skonał pod twoją brutalną dłoń i trzeba ci było potem powtórzonego, maskowanego mitu, który umiał już tylko jak małpa Herkulesa stroić się w dawny przepych. A jak umarł ci mit, tak też umarł ci geniusz muzyki: choćbyś łapczywymi chwytnymi splądrował wszystkie ogrody muzyki, to i tak uzyskałbyś tylko powtórzoną, maskowaną muzykę. Ponieważ zaś opuściłeś Dionizosa, opuścił cię też Apollo; wypędź ze swych legowisk wszystkie namiętności i zamknij je w twoim kręgu, czeluj i gładź sobie sofistyczną dialektykę na mowy twych bohaterów — także twoi bohaterowie mają tylko powtórzone, maskowane namiętności i wygłaszają tylko powtórzone, maskowane mowy.

Grecka tragedia upadła inaczej niż inne, starsze siostrzane rodzaje sztuki: zmarła śmiercią samobójczą w następstwie nieraz wiążalnego konfliktu, a więc tragicznie, gdy tymczasem pozostałe zgasły w podeszłym wieku, mając śmierć najpiękniejszą i najbardziej spokojną. Jeśli bowiem zgodne jest ze szczęśliwym stanem naturalnym, by rozstać się z życiem bez

konwulsyjnych cierpień, pozostawiając piękne potomstwo, to kres owych starszych rodzajów sztuki daje nam przykład takiego szczęśliwego stanu naturalnego: gasną powoli, a przed ich słabnącymi oczyma stoi już ich piękniejsze potomstwo i śmiałoymi ruchami unosi niecierpliwie głowy. Wraz jednak ze śmiercią greckiej tragedii powstała ogromna, powszechnie głęboko odczuwana pustka; jak kiedyś Grecy żeglarze za czasów Tyberiusza usłyszeli na pewnej samotnej wyspie wstrząsający krzyk: „wielki bóg Pan umarł”, tak teraz płynie przez helleński świat jak ton bolesnej skargi: „Tragedia umarła! Wraz z nią przepadła sama poezja! Precz, precz, zmarniali, wychudli epigoni! Precz do Hadesu, tam syćcie się resztkami dawnych mistrzów!”

A gdy rozkwitł jednak nowy typ sztuki, który w tragedii czcił swą poprzedniczkę i mistrzynię, spostrzeżono ze zgrozą, że wprawdzie ma on rysy swej matki, ale te, jakie ukazała ona podczas swej długiej walki ze śmiercią. Tę walkę tragedii ze śmiercią toczył Eurypides; ów późniejszy rodzaj artystyczny jest znany jako nowsza komedia attycka. W niej przetrwała zwyrodniała postać tragedii na pamiętkę jej ciężkiego i gwałtownego zgonu.

W tym kontekście zrozumiała jest namiętność, jaką twórcy nowszej komedii czuli do Eurypidesa. Nie dziwi więc już, że Filemon gotów był się powiesić, byle spotkać w Podziemiu Eurypidesa — gdyby tylko mógł w ogóle mieć pewność, że zmarły jest jeszcze w pełni władz umysłowych. Podejmując próbę zwyciężonego i pozbawionego pretensji do wyczerpania tematu określenia, co łączyło Eurypidesa z Menandrem i Filemonem i co było dla nich tak pobudzającym wzorem, wystarczy rzec, iż Eurypides wprowadził na scenę w i d z a . Kto dostrzegł, z jakiego materiału kształtowali swych bohaterów prometejscy tragiccy przed Eurypidesem i jak dalecy byli od zamysłu wprowadzania na scenę wiernej maski rzeczywistości, dla tego jasne też będzie całkowicie odmienne dążenie Eurypidesa. Za jego sprawą parł na scenę z widowni człowiek życia codziennego, zwierciadło, w którym wcześniej odbijały się tylko wielkie, dzielne rysy, pokazywało teraz z ową przykrą wiernością, która sumiennie oddaje także nieudane linie natury. Odyseusz, typowy Grek dawniejszej sztuki, w rękach nowszych autorów zdegenerował się do postaci Graeculusa, który odtąd jako dobroduszny i sprytny niewolnik domowy stoi w centrum zainteresowania dramatu. To, co w *Żabach* Arystofanesa Eurypides poczytuje sobie za zasługę, uwolnienie sztuki tragicznej własnym domowym sposobem od jej pompacyjnej tuszy, można dostrzec przede wszystkim u jego bohaterów tragicznych. Zasadniczo widz oglądał teraz i słuchał na Eurypidesowej scenie swego sobowtóra i cieszył się, że ów tak dobrze umie mówić. Nie dość jednak było tej radości, uczono się nawet od Eurypidesa mówić, a ten rywalizując z Ajschylosem chęłpi się, jak to dzięki niemu lud nauczył się teraz obserwować, rozważać i wnioskować zgodnie z regułami sztuki i w najprzemysłniejszy sposób. Tą przemianą publicznego języka umożliwił on w ogóle nowszą komedię. Odtąd bowiem nie było już tajemnicą, jak i w jakich zdaniach może się zaprezentować na scenie codzienność. Do głosu doszła teraz mieszczańska przeciętność, na której Eurypides budował wszystkie swe nadzieje polityczne, gdy wcześniej językowy charakter określał w tragedii półbóg, w komedii pijany satyr lub półczłowiek. Tak więc Arystofanesowy Eurypides poczytuje sobie za zasługę, że przedstawił powszechne, powszechnie znane, powszednie życie i powszednią krzątaninę, o których każdy może wyrokować. Jeśli teraz filozofują całe rzesze, z niesłychaną mądrością zarządzając krajem i dobrami i prowadząc swe sprawy, to jest to jego zasługa j wynik mądrości wszczepionej przezeń ludowi.

Do takiej przysposobionej i oświeconej rzeszy mogła się teraz zwrócić nowsza komedia, dla której Eurypides stał się niejako nauczycielem chóru — tyle tylko, że tym razem trzeba było ćwiczyć chór widzów. Gdy ten wyuczył się śpiewać w tonacji Eurypidesa, rozwinęła się owa szachowa odmiana widowiska, nowsza komedia z jej nieustannym triumfem sprytu i przebiegłości. Eurypidesa wszelako — nauczyciela chóru — sławiono nieustannie; ludzie byliby gotowi się zabić, by się jeszcze więcej odeń nauczyć, gdyby nie świadomość, że tragiczni poeci są równie martwi jak tragedia. Wraz z nią zaś Helleńczyk porzucił wiarę w swą nieśmiertelność, nie tylko wiarę w idealną przeszłość, ale też wiarę w idealną przyszłość. Znane zdanie z nagrobka: „jako starzec lekkomyślny i kapryśny”, dotyczy też starczej Hellady. Moment, żart, lekkomyślność, kaprys to jej najwyższe bóstwa, władzę — przynajmniej w sferze myślenia — przejmuje piąty stan, stan niewolników. I jeśli w ogóle można teraz jeszcze mówić o „greckiej wesołości”, to jest to wesołość niewolnika, który nie zna żadnej poważnej odpowiedzialności, żadnego wielkiego celu, niczego przeszłego ni przyszłego, co by cenił wyżej od współczesności. Ten to pozór „greckiej radości” tak oburzał głębokie i nabożne natury czterech pierwszych wieków chrześcijaństwa. Ta zniewieściała ucieczka przed powagą i grozą, to tchórzliwe poprzestawanie na wygodnym używaniu życia jawiły im się jako postawa nie tylko godna pogardy, ale wręcz antychrześcijańska. Ich to wpływowi trzeba przypisać fakt, iż utrzymujący się przez stulecia obraz greckiej starożytności wręcz uparcie zachowywał ową różową barwę radości — tak jakby nie istniało swoiste stulecie ze swymi narodzinami tragedii, misteriami, swym Pitagorasem i Heraklitem, jak gdyby w ogóle nie istniały dzieła sztuki z tego wielkiego okresu, które przecież — każde dla siebie — nie dają się wyjaśnić na gruncie takiej starczej i niewolniczej radości i woli istnienia i swoją racją bytu czynią zupełnie inny światopogląd.

Gdy w końcu pojawiła się teza, że Eurypides wprowadził na scenę widza, aby zarazem uczynić go naprawdę zdolnym do wydawania sądu o dramacie, wówczas powstał pozór, jakoby starsza sztuka tragiczna nie wydobyla

się z fałszywego stosunku do widza: chciałoby się ulec pokusie chwaleń radykalnej skłonności Eurypidesa do ustanowienia odpowiedniej relacji między dziełem sztuki a publicznością jako postępu w stosunku do Sofoklesa. „Publiczność” wszelako to tylko słowo, w żadnym razie nie jakaś jednorodna i w sobie trwała wielkość. Dlaczego artysta miałby być zobowiązany do ulegania sile silnej tylko liczbą? I jeśli czuje się on co do talentu i zamysłów wyższy od każdego z tych widzów, to jakże mógłby mieć więcej szacunku do wspólnego wyrazu wszystkich tych podporządkowanych mu zdolności niż do relatywnie najbardziej uzdolnionego pojedynczego widza? Istotnie, żaden grecki artysta nie traktował przez całe swe długie życie publiczności z większą zuchwałością i samowystarczalnością niż właśnie Eurypides: on, który sam, gdy tłum rzucił mu się do stóp, z podniosłą przekorą publicznie zadawał kłam własnej dążności, tej samej, za której pomocą zwyciężył tłumy. Gdyby geniusz ten miał choćby najslabszą cześć dla pandemonium publiki, maczuga jego niepowodzeń powaliłaby go na długo przed połową jego życia. Widzimy z tych rozważań, że nasza formuła, jakoby Eurypides wprowadził na scenę widza, aby uczynić go naprawdę zdolnym do wydawania sądów, była tylko prowizoryczna, i że musimy poszukiwać głębszego zrozumienia jego dążeń. Wiadomo przecież z drugiej strony, że Ajschylos i Sofokles za swego życia, a nawet długo potem, mieli po swej stronie pełną życzliwość ludu i że u tych poprzedników Eurypidesa nie może być mowy o napięciach między dziełem a publicznością. Co tak gwałtownie spychało bogato utalentowanego i o nieustannym pędzie do tworzenia z drogi, którą rozjaśniało słońce największych nazwisk poetów i bezchmurne niebo życzliwości ludu? Jaki szczególny wzgląd na widza zwrócił go przeciw widzowi? Jak mógł on ze zbytniego poważania swej publiczności — publiczność swą lekceważyć?

Eurypides czuł się jako poeta — i to jest rozwiązanie postawionej tu zagadki — wyższy nad tłum wprawdzie, ale nie nad dwóch swych widzów. Wprowadził masy na scenę, owych dwu widzów wywyższył jako jedynych zdolnych do wyrokowania sędziów i mistrzów wszelkiej jego sztuki. Słuchając ich nakazów i napomnień, cały świat doznań, namiętności i doświadczeń, które uprzednio zjawiały się na każdym przedstawieniu na ławach widowni jako niewidzialny chór, przeniósł on w dusze swych scenicznych bohaterów, spełniał ich żądania, gdy dla tych nowych postaci szukał też nowych słów i nowych tonów, tylko w ich głosach słyszał miarodajne oceny swej twórczości jak i obiecujące zwycięstwo słowa zachęty, gdy uznał się za potępionego przez sąd publiczności.

Jednym z tych dwu widzów jest — sam Eurypides, Eurypides j a k o m y ś l i c i e l, nie jako poeta. Można by o nim rzec, iż podobnie jak u Lessinga nadzwyczajna pełnia jego krytycznego talentu jeśli nie stworzyła, to nieustannie inspirowała pewien produktywny artystyczny popęd uboczny. Z tym talentem, z całą jasnością i chyżością swego krytycznego myślenia siedział Eurypides w teatrze i trudził się rozpoznawaniem na nowo w arcydziełach swych poprzedników jak na pociemniałym obrazie rysu za m, linii za linią, I oto zdarzyło mu się coś, co dla wprowadzonego w głębsze tajniki tragedii Ajschylosa nie mogło być niespodzianką: w każdym rysie i każdej linii dostrzegał jakąś niewspółmierność, pewną złudną określoność i zarazem zagadkową głębię, wręcz nieskończoność tła. Nawet najjaśniejsza z postaci ciągnęła jeszcze za sobą ogon komety, który wskazywał jakby w niepewne, nierozjaśnialne. Ten sam półmrok okrywał budowę dramatu, zwłaszcza znaczenie chóru. A jak wątpliwe pozostawały dlań rozwiązania problemów etycznych! Jak problematyczna adaptacja mitów! Jak nieproporcjonalny rozkład szczęścia i nieszczęścia! Nawet spora część języka starszej tragedii była dlań rażąca, a przynajmniej zagadkowa. Stwierdził zwłaszcza nadmiar pompatyczności w prostych stosunkach, nadmiar tropów i przesady w obliczu prostych charakterów. Siedział więc, zaniepokojony i zadumany, w teatrze przyznając wobec samego siebie, że on, widz, swych wielkich poprzedników nie rozumie. Skoro zaś uważał rozsądek za właściwy korzeń wszelkiego smakowania w czymś i tworzenia, to musiał pytać i rozglądać się, czy też ktoś nie myśli tak jak on i czy również nie stwierdza tej niewspółmierności. Tłum jednak — a wraz z nim najlepsze jednostki — miał dlań tylko nieufny śmiech, nikt zaś nie umiał mu wyjaśnić, dlaczego mimo jego krytyki i zarzutów wielcy mistrzowie mają jednak słusność. I oto w stanie tej udręki znalazł on i n n e g o w i d z a, który tragedii nie pojmował i dlatego nie darzył szacunkiem. W sojuszu z nim mógł się ważyć na to, by z głębi swego osamotnienia rozpocząć wielką kampanię przeciw dziełom Ajschylosa i Sofoklesa — nie za pomocą pism polemicznych, lecz jako autor dramatyczny, który tradycyjnemu wyobrażeniu o tragedii przeciwstawia własne.

Zanim wymienimy z nazwiska owego drugiego widza, zatrzymajmy się tu na chwilę, aby przypomnieć sobie przedstawione wcześniej wrażenie rozdwojenia i niewspółmierności w łonie istoty tragedii Ajschylosa.

Wy-tarczy pomyśleć o naszym własnym zdziwieniu chórem i tragicznym bohaterem tej tragedii, (których nie umieliśmy pogodzić ani z naszymi przyzwyczajeniami, ani z tradycją — dopóki nie odnaleźliśmy [w tej dwoistości źródła i istoty greckiej tragedii, wyrazu [dwóch splecionych z sobą popędów artystycznych, a p o l - O i ń s k i e g o i d i o n i z y j s k i e g o .

Wydobyć z tragedii tego pierwotnego i wszechpotężnego żywiołu dionizyjskiego i odbudowanie go w czystej i nowej postaci na niedionizyjskiej sztuce, moralności i wizji świata — oto dążenie Eurypidesa, odsłaniające się teraz w jasnym oświeceniu.

Sam Eurypides pod wieczór swego życia najdobitniej przedstawił swym współczesnym za pomocą pewnego mitu kwestię wartości i znaczenia tej tendencji. Czy żywioł dionizyjski może w ogóle istnieć? Czyż nie został przemocą wydarty z helleńskiej ziemi? Z pewnością, mówi nam poeta, gdyby tylko było to możliwe, ale bóg Dionizos jest zbyt potężny; najroztropniejszy przeciwnik — jak Penteusz w *Bachantkach* — zostaje zniecka oczarowany i pędzi potem z tym oczarowaniem ku swej zgubie. Osąd dwóch starców, Kadmusa i Terezjasza, wydaje się też osądem starego poety: niech namysł najmądrzejszych jednostek nie odrzuca tych dawnych tradycji ludowych, tego nieustannie się rozszerzającego kultu Dionizosa; wobec tak cudownych sił wypada nawet dać wyraz przynajmniej dyplomatycznego, ostrożnego uczestnictwa, przy czym jest jeszcze możliwe, że boga obrazi tak słabe zaangażowanie i w końcu dyplomatę — jak tu Kadmusa — zamieni on w smoka. Mówi nam to poeta, który z heroiczną siłą przez całe długie życie opierał się Dionizosowi — by u kresu tego życia zamknąć jego tor samobójczą gloryfikacją swego przeciwnika, podobny komuś z zawrotem głowy, kto, aby tylko się uwolnić od okropnego, nieznośnego wirowania, rzuca się z wieży w dół. Tragedia ta jest protestem przeciw u rzeczy wistnia!-ności jego dążenia — ach, ale ono było już urzeczywistnione! Cud się stał: gdy poeta odwoływał, jego dążenie już zwyciężyło. Dionizos był już przepędzony ze sceny tragicznej, mianowicie demoniczną mocą, jaka przemawiała przez Eurypidesa. Także Eurypides był w pewnym sensie tylko maską: bóstwem, które przezeń przemawiało, nie był Dionizos, nie był też Apollo, lecz zupełnie nowo narodzony demon imieniem S o k r a t e s . Oto nowe przeciwieństwo: strony dionizyjskiej i sokratejskiej; doprowadziło ono do zguby dzieło sztuki w postaci greckiej tragedii- Choć Eurypides chce nas pocieszyć swym odwołaniem, nie udaje mu się to: najwspanialsza świątynia leży w gruzach; cóż nam dadzą biadania burzyciela i jego przyznanie, że była to najpiękniejsza ze wszystkich świątyń? Nikogo chyba nie zadowoli ta oto mizerna rekompensata, że arbitrzy artystyczni wszystkich epok zamienili za karę Eurypidesa w smoka.

Przybliżmy sobie teraz tendencję s o k r a t e j s k ą , za której pomocą Eurypides zwalczał i pokonał tragedię Ajschylosową.

Jaki cel — takie musimy teraz postawić sobie pytanie — mógł w ogóle przy najwyższej idealności swej realizacji mieć zamiar Eurypidesa oparcia dramatu tylko na tym, co niedionizyjskie? Jaka forma dramatu jeszcze pozostała, jeśli nie miało go zrodzić łono muzyki w owym tajemnym dionizyjskim półmroku? Tylko d r a m a t y z o w a n y e p o s — ale w tej apollińskiej dziedzinie sztuki nieosiągalne jest działanie t r a g i c z n e . Nie chodzi tu o treść przedstawionych wydarzeń; chciałbym nawet postawić tezę, że w swej projektowanej *Nausikaa* Goethemu nie udało się uczynić tragicznym samobójstwa owej idyllicznej istoty — które miało wypełniać akt piąty. Potęga apollińskiej epiki jest tak niepospolita, iż na najstraszliwsze rzeczy rzuca ona przed naszymi oczyma czar radości z pozoru i zbawienia przez pozór. Autor dramatyzowanego eposu podobnie jak epicki rapsod nie może się stopić ze swymi obrazami: jest on jeszcze spokojnym, nieporuszonym oglądem szeroko otwartymi oczyma, który widzi obrazy p r z e d sobą. W tym dramatyzowanym eposie aktor w głębi istoty pozostaje jeszcze rapsodem; na wszystkich jego poczynaniach kładzie się świętość marzenia duszy, i nigdy nie jest on całkowicie aktorem.

Jak teraz ma się do tego ideału apollińskiego dramatu utwór sceniczny Eurypidesa? Jak do uroczystego rapsoda dawnych czasów ów młodszy, który tak opisuje swą istotę w Platońskim *Jonie*: „Gdy mówię coś smutnego, łzy wypełniają moje oczy, gdy zaś to, co mówię, jest straszne i przeraźliwe, włosy stają mi dęba ze zgrozy i łomocze mi serce”. Nie zauważamy tu już niczego z owej epickiej zatury w pozorze, z beznamiętnego chłodu prawdziwego aktora, który właśnie u szczytu swej aktywności jest całkowicie pozorem i radością z pozoru. Eurypides jest aktorem z łomoczącym sercem, ze stającymi dęba włosami;

projektuje plan jako myśliciel sokratejski, realizuje go jako namiętny aktor. Ani w projektowaniu, ani w realizacji nie jest czystym artystą. Dramat Eurypidesowy stanowi zatem rzecz chłodną i zarazem płomienną, zdolną zarówno mrozić, jak spalać, nie potrafi dorównać działaniem apollińskiemu eposowi, a z drugiej strony wyzwolił się jak mógł od żywiołów dionizyjskich i teraz, aby w ogóle oddziaływać, potrzebuje nowych środków pobudzających, które nie mogą już leżeć w obrębie tych dwu tylko popędów artystycznych, apollińskiego i dionizyjskiego. Te środki pobudzające to chłodne paradoksalne m y ś l i — zamiast apollińskich wizji — oraz płomienne u c z u c i a — zamiast dionizyjskich zachwyceń — i to myśli i uczucia odtworzone najbardziej realistycznie, nie zaś pogrążone w eterze sztuki. Rozpoznawszy więc tyle, że Eurypidesowi nie udało się zgoda oprzeć dramatu na apollińskim fundamencie, że raczej jego antydionizyjska

skłonność zblądziła w naturalistyczną i nieartystyczną, będziemy mogli teraz zbliżyć się już do istoty s o k r a t y z m u e s t e t y c z n e g o , którego najwyższe prawo brzmi mniej więcej tak: „Aby coś było piękne, musi być zrozumiałe” — analogia do sokratejskiego „tylko ten jest cnotliwy, kto ma wiedzę”. Z tym kanonem w dłoni mierzył Eurypides każdy szczegół i rektyfikował go zgodnie z tą zasadą: język postaci, strukturę dramatyczną, muzykę chóru. To, co tak często zwykliśmy poczytywać Eurypidesowi za niedostatek poezji i regres w porównaniu do tragedii Sofoklesa, jest przeważnie wytworem owej drażącej krytyki, owej zuchwałej rozumowości. Niech Eurypidesowy p r o l o g posłuży nam za przykład efektu tej racjonalistycznej metody. Nic nie może być bardziej obce naszej technice scenicznej niż prolog w dramacie Eurypidesa. To, że jedna osoba opowiada na początku sztuki, kim jest, co poprzedza akcję, co się dotąd zdarzyło, a nawet co się zdarzy podczas przedstawienia, nowoczesny dramaturg uznałby za lekkomyślną i niewybaczalną rezygnację z efektu napięcia. Wie się, co nastąpi; któż chciałby czekać, aż to rzeczywiście nastąpi — skoro przecież nie zachodzi tu wcale pasjonująca relacja między proroczym snem a wkraczającą potem rzeczywistością? Eurypides rozumował zupełnie inaczej. Działanie tragedii nie opierało się nigdy na napięciu epickim, na intrygującej niepewności, co się będzie teraz i potem działo: raczej na owych wielkich scenach retorycznolirycznych, w których namiętność i dialektyka głównego bohatera wzbierała w szeroki, potężny strumień. Wszystko przygotowywało do *pathos*, nie do akcji, a co nie przygotowywało do *pathos*, uchodziło za zbędne. Tym zaś, co najsilniej utrudnia oddanie się z rozkoszą tym scenom, jest brakujący widzowi człon, luka w tkaninie wcześniejszej historii; dopóki widz musi się domyslać, kogo oznacza ta czy inna osoba, jakie są przesłanki tego czy innego konfliktu dążeń i celów, dopóty nie sposób jeszcze w pełni się zanurzyć w cierpienia i czyny głównych postaci, wstrzymując dech współczuć i się współ-trwożyć. Tragedia Ajschylosa i Sofoklesa stosowała najprzemysłniejsze środki, by w pierwszych scenach niejako przypadkowo dać widzowi w ręce wszystkie te niezbędne do zrozumienia nici — rys, w którym potwierdza się ów szlachetny artyzm, który niejako maskuje n i e z b ę d n y formalizm i ukazuje go jako coś przygodnego. Eurypides wszelako uważał chyba, że mimo wszystko podczas tych pierwszych scen widza nęka swoisty niepokój, lokalizując przykład we wcześniejszej historii, i w rezultacie przepadają mu poetyckie uroki i patos ekspozycji. Dlatego umieścił prolog przed ekspozycją i włożył go w usta osobie, której można było zaufać: często jakies bóstwo musiało w pewnej mierze gwarantować publiczności przebieg tragedii i rozwiewać wszelkie wątpliwość w realność mitu. Podobnie Descartes mógł dowieść realności świata empirycznego tylko przez powołanie się na prawdziwość Boga i jego niezdolność do kłamstwa. Tej bożej prawdziwości Eurypides potrzebuje jeszcze na końcu swego dramatu, by upewnić publiczność co do przyszłości swego bohatera; takie jest zadanie słynnego *deus ex machina*. Między epicką zapowiedzią i konkluzją tkwi dramatyczna współczesność, właściwy „dramat”.

Tak oto Eurypides jako poeta jest przede wszystkim echem własnych świadomych ustaleń, i właśnie to daje mu tak specyficzne miejsce w dziejach greckiej sztuki. Patrząc na swe krytycznotwórcze dzieło, musiał on często ważyć się na myśl, że ożywił dla dramatu początek pisma Anaksagorasa, które zaczyna się od słów: „na początku wszystko było razem; przyszedł rozum i stworzył porządek”. I jeśli ze swym „*nous*” [rozum] Anaksagoras zjawiał się wśród filozofów jak pierwszy trzeźwy wśród kompletnie pijanych, co również Eurypides mógł podobnym obrazem ujmować swój stosunek do innych twórców tragedii. Dopóki jedyny prawodawca i zarządca wszystkiego, *nous*, był wykluczony z artystycznej twórczości, dopóty wszystko było jeszcze razem w chaotycznej prabrei. Eurypides musiał więc osądzać, musiał „pijanych” poetów potępiać jako pierwszy „trzeźwy”. To, co Sofokles powiedział o Ajschylosie, że czyni dobrze, choć nieświadomie, było powiedziane w sensie Eurypidesowi zupełnie obcym, ten bowiem zgodziłby się tylko na to, że Ajschylos, p o n i e w a ż tworzył nieświadomie, tworzył niedobrze. Również boski Platon o twórczych zdolnościach poety, jeśli nie są oparte na świadomym wejrzeniu, mówi zwykle tylko ironicznie i stawia je na równi z talentami wróżbity i interpretatora snów, bo przecież poeta nie będzie zdolny do tworzenia, dopóki nie zbędzie świadomości i nie wysiedli z siebie wszelkiego rozsądku. Eurypides, tak jak to uczynił Platon, podjął się pokazania światu przeciwieństwa poety „nierozumnego”. Jego estetyczna zasada „Aby coś było piękne, musi być świadome” stanowi, jak powiedziałem, analogię do sokratejskiego „aby coś było dobre, musi być uświadomione”. Dlatego Eurypides może uchodzić za poetę sokratyzmu estetycznego. Sokrates zaś był tym d r u g i m w i d z e m , który nie pojął dawniejszej tragedii i dlatego jej nie cenił. W przymierzu z nim Eurypides ważył się zostać zwiastunem nowej twórczości artystycznej. Jeśli za jego sprawą upadła dawniejsza tragedia, to morderczą zasadą jest estetyczny sokratyzm, skoro zaś walka była skierowana przeciw dionizyjskiemu charakterowi starszej sztuki, to w Sokratesie rozpoznajemy przeciwnika Dionizosa, nowego Orfeusza, który powstaje przeciw Dionizosowi i choć skazany na rozszarpanie przez menady ateńskiego sądu, zmusza wszechpotężnego boga do ucieczki, ten zaś jak wtedy, gdy uciekał przed królem Edonów Likurgiem, schronił się w odmętach morza, w mistycznych falach ogarniającego stopniowo cały Świat tajemnego kultu.

To, że dążenie Sokratesa ściśle wiązało się z Eurypidesowym, nie umknęło uwadze współczesnych im starożytnych; najbardziej wymownym wyrazem tej szczęśliwej intuicji jest krążąca po Atenach plotka, że Sokrates pomaga pisać

Eurypidesowi. Zwolennicy „dawnych dobrych czasów” wypowiadali jednym tchem oba te nazwiska, gdy chodziło o wymienienie ówczesnych zwodzicieli ludu, których wpływ sprawiał, iż dawna, maratońska, pierwotna tężyzna ciała i ducha coraz bardziej padała ofiarą wątpliwego oświecenia, przy postępującej degeneracji sił cielesnych i duchowych. W tym tonie, na wół z oburzeniem, na wół z pogardą, zwykła mówić o tych mężach Arystofanesowa komedia ku zgrozie nowszych, którzy wprawdzie Eurypidesa chętnie poświęcą, ale nie mogą się nadziwić, że u Arystofanesa jako pierwszy i najwyższy sofistą, jako obraz i zbiorcze pojęcie wszystkich sofistycznych wysiłków pojawia się Sokrates. Jediną pociechą jest postawienie pod pręgierzem samego Arystofanesa jako łajdacko zakłamanego Alcybiadesa poezji. Nie biorąc tu w obronę głębokich instynktów Arystofanesa przed takimi atakami, staram się wykazać na podstawie ówczesnych odczuć ścisły związek Sokratesa z Eurypidesem. W tym sensie trzeba przypomnieć, że Sokrates jako przeciwnik sztuki tragicznej nie chadzał na tragedie, a zasiadał pośród widzów tylko wtedy, gdy wystawiano nową sztukę Eurypidesa. Najślawniejsze jest jednak bliskie sąsiedztwo obu nazwisk w delfickiej wyroczni, która określa Sokratesa jako najmędrszego z ludzi, a zarazem orzeka, iż druga nagroda w rywalizacji o mądrość należy się Eurypidesowi.

Jako trzeciego na tej drabinie wymieniano Sofoklesa, tego, który mógł się wobec Ajschylosa chwalić, że czyni dobrze, to zaś dlatego, że wie, co jest dobre. Oczywiście to stopień jasności tej wiedzy wyróżnia wspólnie owych trzech mężów jako „mędrców” swej epoki.

Najdobitniej jednak sformułował swą afirmację tej nowej i niesłychanej apoteozy wiedzy i namysłu Sokrates, gdy uznał siebie za jedynego, który wyznaje, że nie wie, gdy tymczasem podczas swych krytycznych wędrówek po Atenach i rozmów z największymi politykami, retorami, poetami i artystami wszędzie napotykał wiedzę urojoną. Ze zdumieniem stwierdził, że wszystkie te sławy nie mają poprawnego i pewnego pojęcia o swym zawodzie i uprawiają go tylko instynktownie. „Tylko instynktownie” — tym wyrażeniem dotykamy serca i ośrodka Sokratejskiej tendencji. Za pomocą tego wyrażenia sokratyzm potępia zarówno istniejącą sztukę, jak istniejącą etykę: gdziekolwiek zwróci on swe badawcze spojrzenie, widzi brak namysłu, potęgę iluzji i wnioskuje z tego braku o wewnętrznej opaczności i zbędności tego, co istniejące. Na gruncie tej perspektywy Sokrates uważał korektę istnienia za niezbędną; on, jednostka, wkracza z miną lekceważenia i wyższości jako prekursor pewnej zupełnie inaczej ukształtowanej kultury, sztuki i moralności w świat, którego uchwycenie choćby za rożek uznalibyśmy za największe szczęście.

Takie są te ogromne skrupuły, jakie marny zawsze wobec Sokratesa i jakie nas ciągle inspirują do badania sensu i zamysłu tego najbardziej wątpliwego ze zjawisk starożytności. Kimże jest ten, kto waży się jako jednostka negować grecką istotę, która jako Homer, Pindar i Ajschylos, jako Fidasz, jako Perykles, jako Pytia i Dionizos, jako najgłębsza otchłań i najwyższe wyżyny pewna jest naszego zdumionego uwielbienia? Jakaż demoniczna siła waży się wytrząsać w proch ten czarodziejski płyn? Jakież to półbóg, do którego duchowy chór najgłodniejszych z ludzi musi wołać: „Biada! biada! Zniszczyłeś go, ten piękny świat, potężną pięścią; on się wali, upada!”

Klucz do istoty Sokratesa oferuje nam owo cudowne zjawisko nazywane „dajmonionem Sokratesa”. W szczególnych sytuacjach, w których jego ogromny rozsądek zaczynał się chwiać, wspierał go odzywający się w takich chwilach boski głos. Głos ów, ilekroć się odzywa, zawsze o d r a d z a . Instynktowna mądrość ukazuje się w tej zupełnie anormalnej naturze, by tu i ówdzie p r z e s k o d z i ć świadomemu poznawaniu. Gdy u wszystkich twórczych ludzi instynkt jest właśnie siłą twórczo-afirmatywną, świadomość zaś zachowuje się krytycznie i odradzające, u Sokratesa instynkt staje się krytykiem, świadomość twórcą — prawdziwa potworność *per defectum*! Spostzegamy tu mianowicie potworny *defectus* każdej zdolności mistycznej, Sokratesa więc trzeba by określić jako specyficznego a n t y m i s t y k a , u którego logiczna natura wskutek nadmiernej płodności rozwinęła się tak bujnie jak u mistyka owa mądrość instynktowna. Z drugiej strony owemu zjawiającemu się u Sokratesa popędowi logicznemu zupełnie odmówione było zwracanie się przeciw samemu sobie; w tym nie wstrzymany m strumieniu przejawia on naturalną moc, jaką spotykamy ku swemu pełnemu grozy zaskoczeniu tylko u największych sił instynktu. Kto w pismach Platona wyczuł choćby jedno tchnienie tej boskiej naiwności i pewności Sokratesowego kierunku życia, ten czuje także, jak ogromne koło napędowe logicznego sokratyzmu porusza się niejako z t y ł u za Sokratesem i musi być oglądane poprzez Sokratesa jak poprzez cień. Że jednak on sam przeczuwał tę relację, znajduje wyraz w pełnej godności powadze, z jaką obwieszczał wszędzie, nawet jeszcze wobec swych sędziów, swe boskie powołanie. Przeczyć mu w tym względzie było w zasadzie równie niemożliwe jak pochwałać jego wpływ destrujący instynktu. W obliczu tego nierozwiązalnego konfliktu, gdy wywleczono go już na forum greckiego państwa, narzucała się tylko jedna forma wyroku, wygnanie; jako coś zupełnie zagadkowego, nie do zaszufładkowania, niewyjaśnialnego, można go było wypędzić poza granice bez obawy, że jakieś późniejsze pokolenia będą miały prawo zarzucić Ateńczykom haniebny czyn. To zaś, że skazano go na śmierć, nie na wygnanie, wymógł, jak się zdaje, sam Sokrates z pełną jasnością i bez naturalnego lęku przed śmiercią: poszedł na Śmierć z tym samym spokojem, z jakim wedle obrazu Platona opuszczał o brzasku ucztę jako ostatni z biesiadników, by rozpocząć nowy dzień; za nim zaś, na ławach i stołach pozostawali śpiący współtowarzysze, by śnić o Sokratesie, prawdziwym mistrzu Erosa. S o k r a t e s u m i e r a j ą c y stał się nowym, nigdy jeszcze nie oglądanym ideałem szlachetnej greckiej młodzieży; typowy helleński młodzieniec, Platon, padł przed tym obrazem na twarz z całym żarliwym oddaniem swej marzycielskiej duszy.

Wyobraźmy sobie teraz jedno wielkie cyklopowe oko Sokratesa zwrócone na tragedie, to oko, w którym nigdy nie zapłonęło słodkie szaleństwo artystycznego natchnienia — wyobraźmy sobie, jak temu oku nie było dane spoglądać z upodobaniem w dionizyjskie otchłanie — to co właściwie musiało ono widzieć w „podniosłej i wysoce cenionej”, jak to stwierdza Platon, sztuce tragicznej? Cos' zupełnie nierozumnego, przyczyny, zda się, bez skutków i skutki bez przyczyn, a całość tak barwną i różnorodną, że musiała budzić protest trzeźwego umysłu, dla dusz pobudliwych i wrażliwych wszelako była niebezpiecznym zarzewiem. Wiemy, jaki jedynie rodzaj poezji pojmował: bajkę — ezopo w a, a działa się to na pewno z owym pobłażliwym uśmiechem, z jakim poczytywał Gellert w bajce o pszczołach i kurze śpiewa pochwałę poezji:

Po mnie więc widzisz, na co się zda Temu, co mało rozumu ma, Prawdę obrazem wypowiedzieć.

Sokrates jednak, jak się zdaje, nie uważał sztuki tragicznej nawet na zdolną do tego, by „prawdę wypowiedzieć” — pomijając już to, że zwraca się ona do tego, „co mało rozumu ma”, a więc nie do filozofa: podwójny powód, by trzymać się od niej z dala. Tak jak Platon, zaliczał on ją do sztuk przypochlebnych, które przedstawiają tylko rzeczy przyjemne, nie zaś pożyteczne, i dlatego wymagał od swych uczniów wstrzeźliwości i rygorystycznego unikania takich niefilozoficznych podniet — na tyle skutecznie, że młody autor tragedii Platon spalił swe utwory, by móc zostać uczniem Sokratesa. Tam wszelako, gdzie niezwalczony talent zmagał się z maksymami Sokratesa, ich siła oraz impet tego potężnego charakteru były na tyle wielkie, by samą poezję wepchnąć na nowe, nieznane dotąd tory.

Przykładem jest tu wspomniany właśnie Platon; nie pozostając na pewno w tyle za naiwnym cynizmem swego mistrza, jeśli chodzi o potępienie tragedii i sztuki w ogóle, z czysto artystycznej konieczności musiał jednak stworzyć artystyczną formę właśnie wewnętrznie spokrewnioną z istniejącymi i przezeń odrzuconymi formami sztuki. Głównego zarzutu, jaki Platon musiał postawić dawniejszej sztuce — że jest naśladowaniem obrazu i pozorów, a więc należy do sfery jeszcze niższej niż świat empiryczny — nie można było przede wszystkim odnieść do nowego dzieła sztuki. Widzimy więc Platona, jak usiłuje wyjść poza rzeczywistość i przedstawić leżącą u podstaw tej pseudo-rzeczywistości ideę. W ten sposób jednak Platon-myśliciel dotarł drogą okrężną tam, gdzie jako poeta zawsze był u siebie i skąd Sofokles wraz z całą dawniejszą sztuką uroczyście protestował przeciw temu zarzutowi. Jeśli tragedia wchłonęła w siebie wszystkie wcześniejsze gatunki sztuki, to w pewnym ekscentrycznym sensie to samo można rzec o platońskim dialogu, który, stworzony przez mieszanie wszelkich istniejących stylów i form, oscyluje między opowiadaniem, liryką, dramatem, między prozą i poezją, łamiąc przez to dawną rygorystyczną zasadę jednolitej formy językowej. Jeszcze dalej poszli w tym kierunku pisarze c y n i c y, którzy największą pstrokaczną stylów, mieszaniem form prozatorskich z metrycznymi uzyskali literacki obraz „szalejącego Sokratesa”, którego życie przedstawiali. Platoński dialog był niejako łodzią, na której ratowała się z katastrofy okrętu dawniejsza poezja wraz ze wszystkimi swymi dziećmi: ściśnięci na niewielkiej przestrzeni i trwożnie poddani sternikowi imieniem Sokrates, płynęli teraz do nowego świata, który nie mógł się napatrzeć fantastycznemu obrazowi tego orszaku. Późniejszym pokoleniom Platon istotnie dał wzorzec pewnej nowej formy artystycznej, wzorzec powieści, którą trzeba określić jako nieskończenie wzmoczoną czopową bajkę; w bajce tej poezja pozostaje w podobnej relacji zhierarchizowania do dialektycznej filozofii jak przez wiele stuleci ta sama filozofia do teologii, mianowicie jako *ancilla* [służebnica]. Taka była nowa pozycja poezji, nadana jej przez Platona pod presją demonicznego Sokratesa.

Tu m y ś l f i l o z o f i c z n a przerasta sztukę i zmusza ją do kurczowego czepiania się pnia dialektyki. Tendencja a p o l l i n s k a przepoczwarzyła się w logiczny schematyzm. Coś podobnego dostrzegliśmy u Eurypidesa, a ponadto przekład d i o n i z y j s k o ś c i na naturalis-tyczny afekt. Sokrates, dialektyczny bohater platońskiego dramatu przypomina nam pokrewną naturę bohatera Eurypidesowego, który musi bronić swych poczynań za pomocą argumentów i kontrargumentów, wskutek czego nader często grozi mu utrata naszego tragicznego współczucia, któż bowiem zapoznałby o p t y m i s t y c z n y element istoty dialektyki, który święci swój triumf w każdym wywodzie, a oddychać może tylko w chłodnej jaśni i świadomości: optymistyczny element, który raz wniknąwszy do tragedii, musi stopniowo zaróść jej dionizyjskie regiony i nieuchronnie przywieść je do samozagłady — aż po śmiertelny skok w sztukę mieszczańską. Wystarczy sobie tylko uświadomić konsekwencje sokratycznych tez: „Cnota jest wiedzą; grzeszy się tylko z niewiedzy; cnotliwy jest szczęśliwy”: w tych trzech podstawowych formach optymizmu tkwi śmierć tragedii. Teraz bowiem cnotliwy bohater musi być dialektykiem, teraz między cnotą i wiedzą, wiarą i moralnością musi istnieć konieczny, widoczny związek, teraz transcendentalne rozwiązanie kwestii sprawiedliwości przez Ajschylosa degeneruje się w płaską i zuchwałą zasadę „sprawiedliwości poetyckiej”¹ ze zwykłym tej zasady *deus ex machina*,

Jak teraz w obliczu tego nowego, sokratejsko-optimistycznego świata sceny jawi się chór i w ogóle całe muzyczno-dionizyjskie podłoże tragedii? Jako coś przygodnego, jako w zasadzie zbędna pozostałość po źródle tragedii. My tymczasem stwierdziliśmy przecież, że chór można zrozumieć tylko jako pryzmę tragedii i tragicznego wymiaru w ogóle. Już u Sofoklesa ujawnia się to zakłopotanie sprawą chóru — ważna oznaka, że już u niego dionizyjskie podłoże tragedii zaczyna się kruszyć. Nie waży się on już powierzyć chórowi głównego udziału w oddziaływaniu, lecz ogranicza jego dziedzinę w ten sposób, że zda się niemal przyporządkowuje go teraz aktorom, tak jakby został on wyniesiony z orkiestry na scenę. Przez to jednak jego istota ulega zupełnej destrukcji, nawet jeśli Arystoteles opowiada się właśnie za takim potraktowaniem chóru. Ta zmiana miejsca chóru, którą Sofokles zalecał w każdym razie swą praktyką i, jak mówi tradycja, nawet jakimś pismem, stanowi pierwszy krok do unicestwienia chóru, które w przeraźliwym tempie następuje etapami u Eurypidesa, Agatona i w nowszej komedii. Optimistyczna dialektyka biczem swych sylogizmów wypędza z tragedii muzykę, tzn. niszczy istotę tragedii, która daje się interpretować tylko jako manifestacja i zobrazowanie stanów dionizyjskich, jako wzrokowa symbolizacja muzyki, jako śniony świat dionizyjskiego upojenia.

Jeśli więc mamy uznać czynną już przed Sokratesem tendencję antydionizyjską, która tylko uzyskuje w nim pewien niezwykle wspaniały wyraz, to nie możemy obawiać się pytania, na co wskazuje zjawisko w rodzaju Sokratesa, które przecież w obliczu Platónskich dialogów nie może być przez nas pojmowane jako siła tylko destrukcyjna i negatywna. Chociaż niewątpliwie pierwsze działanie sokratycznego popędu poszło w stronę destrukcji dionizyjskiej tragedii, to głębokie życiowe doświadczenie samego Sokratesa każe nam zapytać, czy między sokratyzmem i sztuką musi istnieć relacja tylko antypodyczna i czy narodziny Sokratesa artystycznego w ogóle są czymś w sobie sprzecznym. Ów despotyczny logik mianowicie miał niekiedy wobec sztuki poczucie pewnej luki, pustki, jakby winy, zaniedbanego może obowiązku. Często nachodziła go, jak opowiada w więzieniu przyjaciółom, ta sama senna zjawa, która zawsze mówiła to samo: „Sokratesie, uprawiaj muzykę!” Aż do ostatnich dni uspokaja się on mniemaniem, iż jego filozofowanie jest najwyższą sztuką muzyczną i nie bardzo wierzy, by bóstwo przypominało mu o „pospolitej popularnej muzyce”. Wreszcie w więzieniu, aby w pełni odciążyć swe sumienie, zaczyna również zajmować się tą tak mało przez siebie poważaną muzyką. W tym usposobieniu tworzy *prooemium* do Apolla i układa w wersy ezopowe bajki. Popychało go do tych ćwiczeń coś w rodzaju demonicznego, napominającego głosu; było to jego apolińskie stwierdzenie, że jak barbarzyński król nie rozumie szlachetnego obrazu bóstwa i grozi mu grzech wobec boskości — wskutek swego nierozumienia. Słowa sennej zjawy Sokratesa to jedyny znak wątpliwości co do granic logicznej natury; może — takie musiał stawiać sobie pytanie — to, co dla mnie niezrozumiałe, nie jest od razu nierozumne? Może istnieje królestwo mądrości, do którego logik nie ma wstępu? Może sztuka jest nawet koniecznym korelatem i suplementem wiedzy?

W duchu tych ostatnich pytań-domy się w trzeba teraz powiedzieć, jak wpływ Sokratesa, podobny cieniowi rosnącemu o zachodzie, aż po niniejszą chwilę, a nawet wszelką przyszłość rozprzestrzenił się na późniejsze epoki, jak zmusza ona do ciągłego tworzenia na nowo sztuk — i to sztuki w metafizycznym już, najszerszym i najgłębszym sensie — i wobec własnej nieskończoności zapewnia nieskończoność także jej.

Zanim można było to rozpoznać, zanim przekonująco wykazano najściślejszą zależność wszelkiej sztuki od Greków, Greków od Homera po Sokratesa, musieliśmy postąpić z tymi Grekami jak Ateńczycy z Sokratesem. Prawie każda epoka na każdym stopniu kultury wielce rozgorzyczona uwalniała się od Greków, bo w porównaniu z nimi wszystko przez siebie osiągnięte, na pozór w pełni oryginalne i szczerze podziwiane traciło jakby nagle barwę i życie i obracało się w nieudane kopie, a nawet karykaturę. I tak wybucha raz po raz prawdziwa złość na ten wyniosły ludek, który ważył się wszystko mu nieswojskie po wsze czasy określić jako „barbarzyńskie”. Kimże są ci, stawiano sobie pytanie, którzy mogą się wykazać tylko elementarnym blaskiem swej historii, tylko śmiesznie ograniczonymi instytucjami, tylko wątpliwą tężyzną obyczajów, którzy nawet naznaczeni są niecznymi występkami, a mimo to roszczą sobie pretensje do godności i szczególnego miejsca pośród ludów, jakie przysługuje geniuszowi wśród tłumu? Niestety nie udało się znaleźć kielicha cykuty, którym można by po prostu usunąć taką istotę. Cała bowiem trucizna, jaką zazdrość, oszczerstwo i złość w sobie wytwarzały, nie starczała do tego, by unicestwić ową samowystarczającą wspaniałość. Tak więc człowiek wstydi się wobec Greków i lęka się ich, chyba że ceni prawdę nade wszystko i waży się z tej racji wypowiedzieć wobec samego siebie także i tę prawdę, że Grecy jak woźnice trzymają w rękach naszą i wszelką kulturę, że jednak prawie zawsze zaprzęg i koń są z podlegszego tworzywa i nie pasują do chwały swego przywódcy, i że uważają oni za dobry żart wpędzenie takiego zaprzęgu w przepaść, którą sami przesadzają Achillesowym skokiem.

Żeby również Sokratesowi przyznać godność takiego przywódczego stanowiska, wystarczy rozpoznać w nim typ nieznaną przed nim formy istnienia, typ człowieka teoretycznego; naszym następnym zadaniem jest zrozumienie jego znaczenia i celu. Również człowiek teoretyczny tak jak artysta doznaje nieskończonej przyjemności z istniejącego bytu i tak jak tego artystę chroni go owa przyjemność przed praktyczną etyką pesymizmu i przed własnymi, tylko w mroku świecącymi oczyma Linkeusza. Jeśli artysta przy każdym odsłonięciu prawdy zawsze zawisa zachwyconym spojrzeniem u tego tylko, co i teraz, po tym odsłonięciu, pozostaje jeszcze osłoną, człowiek teoretyczny rozkoszuje się i raduje odrzuconą osłoną, a najwyższą przyjemność sprawia mu proces zawsze szczęśliwego, własnymi siłami dokonanego odsłonięcia. Nie byłoby żadnej wiedzy, gdyby chodziło jej tylko o tę jedną nagą boginię i o nic innego. Wtedy bowiem jej adepci czuliby się tak jak ci, co chcieli przekopać Ziemię na wylot: Każdy z nich widzi, że przy największym wysiłku przez całe jego życie trwającym zdoła przekopać tylko odrobinę ogromnej głębi, a ową odrobinę na jego oczach zasypie praca sąsiada, i w rezultacie słusznie chyba zrobi trzeci, gdy na własną rękę wybierze nowe miejsce dla swego wiertnictwa. Gdy teraz ktoś" przekonująco dowiedzie, że tą bezpośrednią drogą nie sposób dotrzeć do antypodów, to któż zechce pracować dalej w starych sztolniach, chyba że zadowolili się on wynajdywaniem kamieni szlachetnych lub odkrywaniem praw przyrody. Dlatego Lessing, najuczciwszy człowiek teoretyczny, ważył się oświadczyć, że bardziej zależy mu na szukaniu prawdy niż na niej samej. Tym samym odkryta została podstawowa tajemnica nauki — ku zdumieniu, a nawet irytacji naukowców. Obok tego odosobnionego poznania jako nadmiaru uczciwości, jeśli nie zuchwalstwa, staje wszelako głęboka i luźna, która przyszła na świat w osobie Sokratesa, owa niewzruszona wiara, że myślenie, po nitkach przy czy nowości, sięga do najgłębszych otchłani bytu i że myślenie jest zdolne byt nie tylko poznać, ale nawet skorygować. Ta podniosła metafizyczna iluzja towarzyszy nauce jako instynkt i prowadzi ją ciągle i ciągle na nowo do jej granic, u nich zaś musi się ona obrócić w sztukę — którą przy tym mechanizmie jest tutaj faktycznym celem. Spójrzmy teraz, w świetle pochodni tej myśli, na Sokratesa: jawi nam się on jako pierwszy, który wiedziony tym instynktem naukowym umiał nie tylko żyć, ale też — i jest to o wiele więcej — umrzeć. Dlatego właśnie obraz Sokratesa u miera jako człowieka wyzwolonego od lęku przed śmiercią przez wiedzę i rację jest herbem, który nad bramą do nauki przypomina każdemu o jej przeznaczeniu, mianowicie o ukazywaniu istnienia jako pojmowalnego i przez to usprawiedliwionego, czemu jednak, jeśli nie wystarczy racji, musi ostatecznie posłużyć także mit, uznany dopiero co przeze mnie nawet za konieczną konsekwencję, wręcz cel nauki.

Kto się przyjrzy, jak po Sokratesie, tym mistagogu nauki, nadchodzi jedna szkoła filozofów po drugiej niczym fala po fali, jak nie przeczuwana wcześniej powszechność pędu do wiedzy w najszerszych kręgach wykształconego świata i jako zasadnicze zadanie każdego wyżej uzdolnionego wyprowadziła naukę na pełne morze, z którego odtąd nie można już było jej przepędzić, jak dzięki tej powszechności można było całą kulę ziemską opleść wspólną siecią idei z perspektywą nawet na prawa całego systemu słonecznego — kto uprzytomni sobie to wszystko wraz ze zdumiewająco wysoką współczesną piramidą wiedzy, ten musi dostrzec w Sokratesie jeden punkt zwrotny i ośrodek wiru tak zwanych dziejów świata. Jeśli bowiem całą tę niepoliczalną sumę sił wykorzystanych do tej światowej tendencji wyobrazić sobie nie w służbie poznawania, lecz zastosowaną do praktycznych, tj. egoistycznych celów jednostek i ludów, to prawdopodobnie w powszechnych wyniszczających walkach i ciągłych wędrówkach ludów instynktowna ochota do życia osłabłaby tak bardzo, że wobec nawyku samobójczego jednostka musiałaby odczuwać resztki poczucia obowiązku, gdy niczym wypiarz z Fidzi dusiłaby jako syn rodziców, jako przyjaciel — przyjaciela: praktyczny pesymizm, który ze współczucia mógłby stworzyć nawet okrutną etykę ludobójstwa i który zresztą istnieje i istniał na całym świecie wszędzie tam, gdzie nie zjawiała się jako lekarstwo na to morowe powietrze i obrona przed nim sztuka w jakiegokolwiek formie, zwłaszcza jako religia lub nauka.

W stosunku do tego praktycznego pesymizmu Sokrates jest wzorcem teoretycznego optymisty, który wspomnianą wiarą w zgłębialność natury rzeczy daje wiedzy i poznaniu siłę uniwersalnego lekarstwa, a w błędzie upatruje zła samego w sobie. Zanurzenie się w te podstawy i oddzielenie prawdziwego poznania od pozoru i błędu wydawało się sokratejskiemu człowiekowi zajęciem najszlachetniejszym, a nawet jedynym prawdziwie ludzkim; podobnie ów mechanizm pojęć, sądów i wnioskowań był od czasów Sokratesa ceniony ponad wszystkie inne zdolności jako najwyższe z działań i najbardziej godny podziwu dar natury. Nawet najwznioślejsze czyny etyczne, porywy współczucia, poświęcenia, heroizmu i ową trudno osiągalną morską ciszę duszy, przez apollinijskiego Greka zwaną *sofrosine*, Sokrates i jego tak samo myślący następcy aż po współczesność wywodzili z dialektyki wiedzy i uważali w związku z tym za możliwe do nauczania. Kto doświadczył na sobie przyjemności sokratycznego poznania i kto wyczuwa, jak coraz szerszymi kręgami stara się ono ogarnąć cały świat zjawisk, ten odtąd nie będzie znał bardziej skutecznego bodźca zdolnego pchać do istnienia niż pragnienie dokończenia tego podboju i rozpięcia w pełni szczelnej sieci. Komuś tak nastawionemu Platowski Sokrates jawi się jako nauczyciel zupełnie nowej formy „greckiej radości” i szczęśliwości istnienia, która stara się wylądować w działaniach, a wylądowanie to będzie zwykle znajdować w maieutycznych i wychowawczych oddziaływaniach na szlachetną młodzież w celu skończonego wytworzenia geniusza.

Teraz wszelako wiedza popędzana przez swą potężną iluzję spieszy nie wstrzymanie ku swym granicom, u których załamuje się jej skryty w istocie logiki optymizm. Obwód koła wiedzy ma bowiem nieskończenie wiele punktów i choć zupełnie nie sposób przewidzieć, jak ów krąg można by w pełni wymierzyć, to jednak szlachetny i utalentowany człowiek nieuchronnie natrafia jeszcze przed środkiem swego bytowania na takie graniczne punkty obwodu, z których patrzy w nierozjaśnialne. Gdy ze zgrozą dostrzeże tu, jak u tych granic logika zawija się wokół samej siebie i w końcu gryzie się w ogon — przebija się wówczas nowa forma poznania, p o z n a n i e t r a g i c z n e, które, aby było do zniesienia, jako ochrony i lekarstwa potrzebuje sztuki.

Spójrzmy wzmocnionym i Grekami pokrzepionym okiem na najwyższe sfery opływającego nas świata, a dostrzeżemy, jak zjawiająca się wzorcowo u Sokratesa żądza nienasyconego optymistycznego poznania przeobrażała się w tragiczną rezygnację i potrzebę sztuki, choć ta sama żądza na swych niższych stopniach wypowiada się przeciw sztuce i w głębi duszy musi się brzydzić sztuką, zwłaszcza dionizyjsko-tragiczną, jak to pokazał przykład zwalczania tragedii Ajschylosa przez sokratyzm.

Stukamy tu z bijącym sercem do wrót współczesności i przyszłości: czy owe „przeobrażenia” będą prowadzić do coraz to nowych konfiguracji geniuszu i właśnie u p r a w i a j ą c e g o m u z y k ę S o k r a t e s a? Czy rozpostarta wokół istnienia sieć sztuki — choćby pod hasłem religii lub nauki — będzie pleciona coraz trwałej i delikatniej, czy też jest jej przeznaczone potarganie na strzępy w nieustannym barbarzyńskim kieracie, który zwie się teraz „współczesnością”? Zatraskani, choć nie pozbawieni pociechy, jesteśmy przez chwilę na uboczu, jako obserwatorzy, którym pozwolono być świadkami tych strasznych walk i przejść. Ach! Czar tych walk polega na tym, że kto je ogląda, musi też je stoczyć!

16

Na tym wydobytym tu historycznym przykładzie staraliśmy się pokazać, jak wraz ze zniknięciem ducha muzyki upada też tragedia równie nieuchronnie, jak ponad wszelką wątpliwość może się ona tylko z tego ducha zrodzić. Aby złagodzić niezwykłość tej tezy, a z drugiej strony wykazać źródło tego naszego poglądu, musimy teraz rzucić nieskrepowane spojrzenie na analogiczne zjawiska współczesne, musimy przystąpić do owych walk, które, jak właśnie wspomniałem, w najwyższych sferach naszego dzisiejszego świata toczą się między nienasyconym optymistycznym poznaniem a potrzebą sztuki tragicznej. Chcę przy tym abstrahować od wszelkich negatywnych popędów, które w każdej epoce działają przeciw sztuce i właśnie tragedii i które też współcześnie w takim stopniu się panoszą, że ze sztuk teatralnych na przykład tylko komedijka i balet wybijają do pewnego stopnia i wydają swe nie dla każdego może pięknie pachnące kwiaty. Chciałbym mówić tylko o n a j d o s t o j n i e j s z y c h p r z e c i w n i k a c h Światopoglądu tragicznego, mając przez to na myśli optymistyczną w swej najgłębszej istocie wiedzę, z jej protoplastą Sokratesem na czele. Wkrótce też poznamy imiona sił, które, jak mi się wydaje, zapewniają o d r o d z e n i e t r a g e d i i — i inne szczęśliwe nadzieje niemieckiej istoty!

Zanim rzucimy się w wir owych walk, osłonimy się panczerem naszej nabytej dotąd wiedzy. W przeciwieństwie do wszystkich, którzy pilnie starają się wywieść sztuki z jednej jedynej zasady jako niezbędnego życiowego źródła każdego dzieła sztuki, mam spojrzenie utkwione w dwóch artystycznych bóstwach Greków, Apollu i Dionizosie, i widzę w nich żywych i namacalnych przedstawicieli d w ó c h światów sztuki, różnych co do swej najgłębszej istoty i swych najwyższych celów. Apollo jawi mi się jako promienny geniusz *principium individuationis*, dzięki któremu wyłącznie wybawienie w pozorze jest prawdziwie osiągalne, wśród mistycznego zaś zewu radości Dionizosa rozerwaniu ulega zaklęty krąg indywiduacji i otwiera się droga do macierzy bytu, do najgłębszego jądra wszelkich rzeczy. To ogromne przeciwieństwo, jakie się otwiera przepaścią między sztukami plastycznymi jako apollińskimi i muzyką jako sztuką dionizyjską, jednemu jedynemu spośród wielkich myślicieli ukazało się w takim stopniu, że nawet bez tego wprowadzania helleńskiej symboliki bogów przyznał muzyce odmienny charakter i źródło przed wszelkimi innymi sztukami, bo nie jest ona jak tamte wszystkim wizerunkiem zjawiska, lecz wprost wizerunkiem samej woli, a więc wobec wszystkiego, co w świecie fizyczne, stanowi coś metafizycznego, wobec wszelkiego zjawiska — rzecz samą w sobie (Schopenhauer, *Świat jako wola i wyobrażenie*, I, s. 310). Na tym najważniejszym ustaleniu wszelkiej estetyki, które, biorąc rzecz najpoważniej, estetykę dopiero rozpoczyna, Richard Wagner, dla wzmocnienia wiekuistej prawdy tego ustalenia, położył własną pieczęć, gdy stwierdził w *Beethovenie*, że muzykę trzeba mierzyć całkowicie innymi zasadami estetycznymi niż wszelkie sztuki plastyczne, a już w ogóle nie kategorią piękna,

choć błędna estetyka, powolna zbląkaną i zwyrodniałą sztuce, przywykła pod wpływem tego obowiązującego w artystycznym świecie pojęcia piękna wymagać od muzyki podobnego działania jak od dzieł sztuki plastycznej, mianowicie rozbudzania u p o d o b a ń d o p i ę k n y c h f o r m. Rozpoznawszy to ogromne przeciwieństwo poczułem silną potrzebę zbliżenia się do istoty greckiej tragedii, a tym samym najgłębszego przejawu greckiego geniuszu. Uznałem bowiem, że dopiero wtedy posiadę czarnoksiężską moc, by obok frazeologii naszej zwykłej estetyki mieć możliwość cielesnego postawienia sobie przed oczyma duszy problemu tragedii. Dało mi to tak osobliwie niezwykle wejrzenie w helleńskość, że musiałem uznać, iż nasza tak dumnie się obnosząca klasyczo-helleńska nauka zasadniczo po dziś dzień umiała się tylko bawić grą cieni i rzeczami zewnętrznymi.

Owego problemu dotkniemy może tym oto pytaniem: jaki będzie estetyczny skutek, jeśli te w sobie odrębne artystyczne moce, apollińska i dionizyjska, zaczną działać obok siebie? Lub krócej: jak się ma muzyka do obrazu i pojęcia? Schopenhauer, którego Richard Wagner właśnie w tym punkcie wychwala za nieprześcignioną jasność i przejrzystość prezentacji, najobszerniej wypowiada się na ten temat w następującym fragmencie, który przytoczę tutaj w całości; *Świat jako wola i wyobrażenie*, I. s. 309: „W konsekwencji tego wszystkiego możemy świat zjawiskowy, czy też naturę, oraz muzykę uznać za dwa różne wyrazy tej samej rzeczy, która dlatego sama jest jedynym pośrednikiem tej analogii tamtych dwóch, wymagającym rozpoznania, by ustalić ową analogię. A zatem muzyka, widziana jako wyraz świata, jest językiem w najwyższym stopniu ogólnym, który nawet do ogólności pojęć ma się mniej więcej tak, jak one do pojedynczych rzeczy. Jej ogólność wszelako nie jest wcale ową pustą ogólnością abstrakcji, lecz ma zupełnie inny charakter i wiąże się z powszechną wyraźną określonością. Przypomina w tej mierze geometryczne figury i liczby, które będąc ogólnymi formami wszelkich możliwych przedmiotów dowiadczenia, stosowalnymi do nich wszystkich *a priori*, nie są jednak określone abstrakcyjnie, lecz naocznie i powszechnie. Wszelkie możliwe wysiłki pobudzenia i uzewnętrznienia woli, wszelkie owe procesy we wnętrzu człowieka, które rozum wrzuca do szerokiego negatywnego pojęcia uczucia, mogą być wyrażane przez nieskończenie wiele możliwych melodii, zawsze jednak z ogólnością samej tylko formy bez materiału, zawsze tylko od strony w-sobie, nie zaś zjawiska — niejako najgłębsza tegoż dusza, bez ciała. Ten integralny związek, jaki łączy muzykę z prawdziwą istotą wszelkich rzeczy, pozwala też wyjaśnić to, że gdy do jakiejś sceny, akcji, jakiegoś procesu, otoczenia rozbrzmiewa dobrze dobrana muzyka, to jakby odsłaniała nam ona najskrytszy ich sens, występując jako najtrafniejszy i najwyraźniejszy do tego komentarz. Podobnie komuś, kto się cały oddaje działaniu jakiejś symfonii, zda się, że widzi, jak przeciągają obok niego wszelkie możliwe procesy życia i świata. Gdy jednak oprzytomnieje, nie potrafi wskazać żadnych podobieństw między owymi dźwiękami i rzeczami, jakie mu się rysowały. Jak bowiem powiedziano, muzyka tym różni się od wszelkich innych sztuk, że nie stanowi odbicia zjawiska lub lepiej adekwatnej obiektywności woli, lecz bezpośrednio odbicie samej woli, a więc wobec wszystkiego, co w świecie fizyczne, stanowi coś metafizycznego, wobec wszelkiego zjawiska rzecz w sobie. Można by więc nazwać świat równie dobrze ucieleśnioną muzyką jak ucieleśnioną wolą. Widać z tego, czemu muzyka pozwala od razu wystąpić z pogłębionym znaczeniem każdemu malowidłu, a nawet każdej scenie rzeczywistego życia i świata — tym bardziej, im bardziej jej melodia podobna jest wewnętrznemu duchowi danego zjawiska. Na tym polega podkładanie pod muzykę poezji jako pieśni, widowiska jako pantomimy lub jednego z drugim jako opery. Takie pojedyncze obrazy ludzkiego życia, ujęte ogólnym językiem muzyki, nigdy nie są z powszechną koniecznością z nią związane ani jej nie odpowiadają, lecz pozostają z nią w relacji pewnego przykładu do ogólnego pojęcia. Prezentują one w dookreślonej rzeczywistości to, co muzyka wypowiada z ogólnością samej tylko formy. Melodie bowiem są do pewnego stopnia, tak jak pojęcia ogólne, pewnym *abstractum* rzeczywistości. Ta mianowicie, a więc świat pojedynczych rzeczy, dostarcza tego, co widzialne, szczególne i indywidualne, pojedynczego przypadku zarówno ogólności pojęć, jak ogólności melodii, przy czym obie ogólności przeciwstawiają się sobie pod pewnym względem; pojęcia bowiem zawierają tylko formy wyabstrahowane najpierw z oglądu, niejako zdjętą zewnętrzną powłokę rzeczy, stanowią więc w pełni właściwe *abstracta*, muzyka natomiast daje najwewnętrzniejsze jądro poprzedzające wszelkie kształtowanie, daje serce wszelkich rzeczy, Tę relację dobrze wyraziłby język scholastyków, gdyby powiedzieć: pojęcia stanowią *universalialia post rem*, muzyka daje *universalialia ante rem*, a rzeczywistość *universalialia in re*. To jednak, że w ogóle możliwy jest jakiś związek kompozycji z prezentacją naoczną, bierze się, jak powiedziano, stąd, iż jedna i druga są tylko zupełnie różnymi wyrazami tej samej wewnętrznej istoty świata. Gdy w danym przypadku rzeczywiście zachodzi taka relacja, gdy więc kompozytor umiał wyrazić w powszechnym języku muzyki poruszenia woli stanowiące jądro jakiegoś wydarzenia, wówczas melodia pieśni, muzyka opery pełne są wyrazu. Odnaleziona przez kompozytora analogia owych dwu członów musi jednak pochodzić z bezpośredniego rozpoznania istoty świata, bez świadomości jego rozumu, i nie może być świadomie zamierzonym naśladowaniem zapośredniczonym przez pojęcia, bo wówczas

muzyka nie wypowiedziałaby wewnętrznej istoty, samej woli, lecz tylko naśladowałaby niewystarczająco jej przejaw, jak to czyni właściwie cała muzyka odtwórcza".

Zgodnie więc z nauką Schopenhauera, muzykę jako mowę woli rozumiemy bezpośrednio, a nasza fantazja czuje się zainspirowana do tego, by ów przemawiający do nas niewidzialny, choć tak ruchliwy duchowy świat kształtować i sobie na analogicznym przykładzie ucieleśniać. Z drugiej strony, pod wpływem rzeczywiście analogicznej muzyki donioślejszego znaczenia nabierają obraz i pojęcie. Sztuka dionizyjska zwykła więc działać dwojako na apollińskie możliwości artystyczne: muzyka pobudza do metaforycznego oglądu dionizyjskiej ogólności, a poza tym pozwala ona wystąpić metaforycznemu obrazowi jako obdarzonemu najwyższym znaczeniem. Z tych zrozumiących w sobie i dostępnych każdej głębszej obserwacji faktów wywodzę zdolność muzyki do zrodzenia mitu, tzn. najbardziej znaczącego *exemplum*, i to właśnie mitu tragicznego: mitu, który metaforycznie mówi o poznaniu dionizyjskim. Na przypadku liryka przedstawiłem, jak muzyka walczy w nim o to, by za pomocą apollińskich obrazów zapoznać się z własną istotą. Jeśli uświadomimy sobie, że w swym najwyższym spotęgowaniu muzyka musi też dążyć do największego zobrazowania, to musimy dopuścić możliwość znalezienia przez nią symbolicznego wyrazu swej właściwej dionizyjskiej mądrości. Gdzie zaś indziej będziemy musieli szukać tego wyrazu, jeśli nie w tragedii i w ogóle w pojęciu tragiczności?

Z istoty sztuki, tak jak się ją powszechnie pojmuje wyłącznie wedle kategorii pozoru i piękna, tragiczności w ogóle nie sposób w uczciwy sposób wydobyć. Dopiero na podłożu ducha muzyki rozumiemy radość z unicestwienia indywiduum. Tylko bowiem z poszczególnych przykładów takiego unicestwienia wyrażnia się nam wieczny fenomen sztuki dionizyjskiej, która woli w jej wszechmocy pozwala się wyrazić niejako *poza principium individuationis*, a wiecznemu życiu — poza wszelkim zjawiskiem i wbrew wszelkiemu unicestwieniu. Metafizyczna radość z tragiczności jest przekładem instynktownie nieświadomej dionizyjskiej mądrości na język obrazu: bohater, najwyższy przejaw woli, zostaje ku naszej rozkoszy zanegowany, bo przecież jest tylko zjawiskiem, a wiekiustego życia woli nie dotyka jego unicestwienie. „Wierzmy w wieczne życie”, woła tragedia, a muzyka jest bezpośrednią ideą tego życia. Całkiem odmienny cel ma sztuka plastyka: tu Apollo pokonuje cierpienie jednostki na drodze wspianego uświetnienia wieczności zjawiska, tu piękno odnosi zwycięstwo nad przyrodzonym życiem cierpieniem, ból zostaje w pewnym sensie kłamliwie wymazany z rysów natury. W sztuce dionizyjskiej i w jej tragicznej symbolice ta sama natura przemawia do nas swym prawdziwym, niezafałszowanym głosem: „Bądźcie jak ja! Wśród nieustannej przemiany zjawisk wiecznie twórczą, wiecznie zmuszającą do istnienia, wiecznie z tej przemiany zadowoloną pramatką!”

17

Również sztuka dionizyjska chce nas przekonać o wiekiustej rozkoszy istnienia, tyle że tej rozkoszy winniśmy szukać nie w zjawiskach, lecz poza nimi. Powinniśmy mieć świadomość, że wszystko, co powstaje, musi być gotowe na bolesną zgubę, jesteśmy zmuszeni wglądać w okropieństwa jednostkowego istnienia — i nie drętwieć ze zgrozy. Metafizyczna pociecha wrywa nas natychmiast z wiru zmiennych postaci. Rzeczywiście jesteśmy na krótkie chwile samą praistotą i czujemy jej niewstrzymaną żądzę istnienia i rozkosz istnienia. Walka, udręka, unicestwienie zjawisk zdają się nam teraz wręcz konieczne — wobec nadmiaru nieprzeliczonych, prących do życia i zderzających się form istnienia, wobec przeobfitej płodności światowej woli. Wściekły kolec tych udręk przenika nas w tej samej chwili, w której niejako zjednoczyliśmy się z bezmierną rozkoszą istnienia, w dionizyjskim zachwyceniu przezuwając niezniszczalność i wieczność tej rozkoszy. Pomimo lęku i współczucia jesteśmy istotami żyjącymi szczęśliwie — nie jako jednostki, lecz jako jedną żywą istotą, z której rozkoszą płodzenia się stopiliśmy.

Dzieje powstania greckiej tragedii mówią nam teraz w jasny i określony sposób, jak tragiczne dzieło sztuki Greków rzeczywiście zrodziło się z ducha muzyki. Dzięki tej idei po raz pierwszy, jak sądzimy, rozpoznaliśmy pierwotny, tak zadziwiający sens chóru. Musimy jednak też przyznać, że wydobyte powyżej znaczenie mitu tragicznego nigdy nie ukazało się greckim poetom, nie mówiąc już o greckich filozofach, w sposób pojęciowo przejrzysty i wyraźny. W pewnej mierze ich bohaterowie mówią bardziej powierzchownie, niż działają, w wypowiedzianym słowie mit w ogóle nie znajduje swej adekwatnej obiektywizacji. Powiązanie scen i poglądowe obrazy objawiają pewną głębszą mądrość niż ta, jaką sam poeta może zawrzeć w słowach i pojęciach. To samo można dostrzec u Szekspira, którego Hamlet np. w podobnym sensie mówi bardziej powierzchownie, niż działa, i w efekcie ową wspomnianą wcześniej naukę Hamleta wydobywa się nie ze słów, lecz z pogłębionego oglądu i przeglądu całości. W sprawie greckiej tragedii, która staje przed nami tylko jako dramat słowny, nadmieniałem już, że owa niezgodność między mitem i słowem łatwo mogłaby nam błędnie zasugerować, iż tragedia ta jest bardziej płaska i nieistotna, niż jest w rzeczywistości, i przypisać jej bardziej powierzchowny wpływ niż ten, jaki wedle świadectw starożytnych musiała być mieć. Jakże bowiem łatwo się zapomina,

że to, co się nie udawało poecie słownemu — osiągnięcie najwyższego uduchowienia i idealności mitu — mogło mu się udać w każdej chwili jako twórcemu muzykowi! My wszelako musimy potęgę muzycznego oddziaływania rekonstruować sobie na drodze niemal naukowej, aby uchwycić coś z tej nieporównywalnej pociechy, jaka musi cechować prawdziwą tragedię. Nawet jednak tej muzycznej potęgi jako takiej zaznalibyśmy tylko będąc ówczesnymi Grekami, gdy tymczasem w całym dorobku greckiej muzyki — tak nieskończenie bogatszej od znanej nam i swojskiej — słyszymy, zda się nam, tylko bojaźliwie zaintonowaną młodzieńczą pieśń muzycznego geniuszu. Jak mówią egipcjscy kapłani, Grecy są wiecznymi dziećmi — także w sztuce tragicznej tylko dziećmi, które nie wiedzą, jaka wzniosła zabawka powstała w ich rękach — i niszczała.

Te zmagania ducha muzyki o obrazowe i mityczne objawienie, które narastają od początków liryki po attycką tragedię, ustają nagle po pierwszym właśnie udanym, bujnym rozwoju i niejako znikają z powierzchni helleńskiej sztuki, zrodzony zaś z tych zmagania dionizyjski światopogląd trwa dalej w misteriach i w trakcie najdziwniejszych metamorfoz i zwyrodnień nie przestaje przyciągać do siebie co poważniejszych natur. Czy ze swej mistycznej głębi wydobędzie się on jeszcze kiedyś z powrotem jako sztuka?

Zajmuje nas tu pytanie, czy moc, na której działaniu załamała się tragedia, ma dość siły na wszystkie epoki, by przeszkodzić artystycznemu przebudzeniu się na nowo tragedii i tragicznego światopoglądu. Skoro dawną tragedię zepchnął z toru dialektyczny pęd ku wiedzy i naukowemu optymizmowi, to z tego faktu trzeba by wnioskować o wiecznej walce między światopoglądem teoretycznym a tragicznym. Dopiero doprowadziwszy ducha nauki do jego granic i unicestwiwszy wykazaniem owych granic jego roszczenie do powszechnego obowiązywania, można mieć nadzieję na zmartwychwstanie tragedii; tej formie kultury trzeba by przydać symbol Sokratesa m u z y k u j ą c e g o w e w c z e ś n i e j r o z p a t r y w a n y m s e n s i e . P r z y t y m p r z e c i w s t a w i e n i u p r z e z d u c h a n a u k i r o z u m i e m o w ą w o s o b i e S o k r a t e s a p o r a z p i e r w s z y u k a z u j ą c ą s i ę ś w i a t u w i a r ę w z g ł ę b i a l n o ś ć n a t u r y i u n i w e r s a l n ą s i ł ę l e c z n i c z ą w i e d z y .

Kto sobie przypomni pierwsze skutki tego bez wytchnienia pącego naprzód ducha nauki, ten uprzytomni sobie od razu, jak duch ów unicestwił mit i jak wskutek tego unicestwienia poezja, odtąd bezdomna, została wypędzona ze swego naturalnego, idealnego podłoża. Jeśli słusznie przypisaliśmy muzyce moc ponownego zrodzenia z siebie mitu, to również ducha nauki będziemy musieli szukać na drodze, na której występuje on przeciw tej mitotwórczej sile muzyki. Dzieje się to w trakcie rozwoju n o w s z e g o a t t y c k i e g o d y t y r a m b u , którego muzyka nie wypowiedała już wewnętrznej istoty, samej woli, lecz tylko niewystarczająco oddawała zjawisko za pomocą naśladowania zapośredniczonego przez pojęcie. Od tej wewnętrznie zwyrodniałej muzyki natury prawdziwie muzykalne odwracały się z taką samą, niechęcią, jaką czuły one do morderczych wobec sztuki Sokratesowych skłonności. Niezawodny instykt Arystofanesa miał na pewno rację, gdy w tym samym uczuciu nienawiści zawarł samego Sokratesa, tragedię Eurypidesa i muzykę nowszych dytyrambików, we wszystkich trzech zjawiskach dopatrując się oznak zdegenerowanej kultury. Ów nowszy dytyramb w występny sposób uczynił muzykę imitującym konterfektem zjawiska, np. bitwy czy burzy morskiej, odzierając ją tym samym zupełnie z jej mitotwórczej siły. Jeśli bowiem tylko w ten sposób usiłuje ona nam się spodobać, że zmusza nas do szukania zewnętrznych analogii między jakimś procesem życia czy natury a pewnymi figurami rytmicznymi i charakterystycznymi dźwiękami muzyki, jeśli nasz rozsądek ma się zadowalać ustaleniem tych analogii, to zostajemy wprowadzeni w podrzędny nastrój, przy którym recepcja mityczności jest niemożliwa, bo mit chce być naocznie odbierany jako jeden jedyny przykład zagląającej w nieskończoność ogólności i prawdy. Muzyka prawdziwie dionizyjska staje przed nami jako takie ogólne zwierciadło światowej woli. Owo naoczne zdarzenie, jakie się w tym zwierciadle załamuje, poszerza się natychmiast w naszym odczuciu do rozmiarów odbicia jakiejś wiecznej prawdy. Muzyczne malarstwo nowszego dytyrambu natomiast odziera od razu takie naoczne zdarzenie z wszelkiego mitycznego charakteru. Muzyka staje się teraz jałowym odbiciem zjawiska i dlatego jest nieskończenie uboższa niż samo to zjawisko, a przez to ubóstwo degeneruje ona zjawisko wobec naszej percepcji i w efekcie np. bitwa muzycznie tak naśladowana wyczerpuje się teraz w zgiełku przemarszu, dźwiękach sygnałów itd., nasza zaś wyobraźnia jest zatrzymywana przy tych powierzchownych sprawach. Malarstwo dźwiękowe jest więc pod każdym względem przeciwieństwem mitotwórczej siły prawdziwej muzyki, czyni zjawisko jeszcze uboższym, niż ono jest w istocie, gdy tymczasem dzięki muzyce dionizyjskiej pojedyncze zjawisko wzbogaca się i rozszerza po obraz całego świata. Było wielkim sukcesem niedionizyjskiego ducha, gdy wraz z rozwojem nowszego dytyrambu wyobcował muzykę samej sobie i zredukował ją do roli niewolnicy zjawiska. Eurypides, którego trzeba w pewnym wyższym sensie nazwać naturą zupełnie niemuzyczną, właśnie z tej racji jest namiętnym zwolennikiem nowszej muzyki dytyrambicznej i z łupieżczą rozrzutnością stosuje wszystkie jej chwytły i maniery.

Po drugiej stronie ujrzymy w akcji siłę tego niedionizyjskiego, przeciw mitowi skierowanego ducha, gdy zwrócimy uwagę na dominację p r e z e n t a c j i p o s t a c i i wzrost wyrafinowania psychologicznego

począwszy od tragedii Sofoklesa. Postać nie ma już dawać rozszerzenia w odwieczny typ, lecz przeciwnie, dzięki sztucznym retuszom i cieniowaniu, dzięki najsubtelniejszemu nakreśleniu wszystkich linii ma działać indywidualnie w taki sposób, by widz nie widział już wcale mitu, lecz potężną prawdę natury i naśladowczą siłę artysty. Także tu dostrzegamy zwycięstwo zjawiska nad ogólnością i przyjemność z jednostkowego, niejako anatomicznego preparatu, oddychamy już powietrzem świata teoretycznego, dla którego poznanie naukowe znaczy więcej niż artystyczne odzwierciedlenie jakiejś zasady świata. Ruch po linii rysów charakterystycznych posuwa się szybko naprzód: jeśli Sofokles maluje jeszcze całe postaci, a do wyrafinowanego ich rozwinięcia zaprzęga w jarzmo mit, to Eurypides maluje już tylko wielkie pojedyncze rysy postaci, uzewnętrzniające się w gwałtownych namiętnościach. W nowszej komedii attyckiej mamy już tylko maski o j e d n y m wyrazie, niustanny kołowrót lekkomyślnych starców, oszukanych rajfurów, sprytnych niewolników. Dokąd udał się teraz mitotwórczy duch muzyki? Co jeszcze zostało z muzyki, ma postać muzyki pobudzającej lub muzyki przypomnieniowej, tj. albo stymulatora tępych i zużytych nerwów, albo malowania dźwiękiem. Pierwszej z tych postaci niezbyt już zależy na podłożonym tekście. Nawet bohaterowie i chór u Eurypidesa, gdy zaczynają śpiewać, sprawiają się nader kiepsko — do czego to musiało dojść u jego bezceremonialnych naśladowców?

Najwyraźniej jednak uwidacznia się nowy niedionizyjski duch w r o z w i ą z a n i a c h nowszych dramatów. W starej tragedii można było wyczuć na końcu metafizyczną pociechę, bez której w ogóle nie sposób wyjaśnić przyjemności dawanej przez tragedię. Najczęściej może brzmiać w *Edypie w Kolonie* dźwięki pojednania z innego świata. Teraz gdy geniusz muzyki opuścił tragedię, tragedia jest w ścisłym sensie martwa: skąd bowiem czerpać teraz ową metafizyczną pociechę? Dlatego poszukiwano ziemskiego rozwiązania tragicznego konfliktu; bohater, wystarczająco udręczony przez los, zbierał żniwo dobrze zasłużonej zapłaty w postaci wspaniałego małżeństwa i boskich dowodów czci. Bohater stał się gladiatorem, któremu, poturbowawszy go srodze i okrywszy ranami, daje się łaskawie wolność. Miejsce metafizycznej pociechy zajął *deus ex machina*. Nie chcę powiedzieć, że światopogląd tragiczny został przez napór niedionizyjskiego ducha zniszczony wszędzie i zupełnie. Wiemy tylko, że światopogląd ten musiał niejako uciec ze sztuki do podziemia, w zwyrodnienie tajemnego kultu. Po najrozleglejszej zaś powierzchni helleńskiej istoty szalał niszczący dech owego ducha, który przejawiał się w postaci „greckiej radości”¹, omawianej już wcześniej jako starczo bezproduktywna uciecha z istnienia. Radość ta jest przeciwieństwem wspaniałej „naiwności” dawniejszych Greków, którą zgodnie z podaną charakterystyką trzeba ująć jako wyrosły z mrocznej otchłani kwiat apollinijskiej kultury, jako zwycięstwo nad cierpieniem i mądrością cierpieniu odnoszone przez helleńską wolę dzięki odzwierciedleniu przez nią piękna. Najszlachetniejszą formą tej innej formy „greckiej radości”, aleksandryjskiej, jest radość c z ł o w i e k a t e o r e t y c z n e g o . Ma ona te same cechy charakterystyczne, jakie wywiodłem właśnie z ducha niedionizyjskiego — zwalcza dionizyjską mądrość i sztukę, stara się rozmyć mit, metafizyczną troskę zastępuje ziemskim współgłosem, a nawet własnym *deus ex machina*, mianowicie bogiem maszyn i tygli, tzn. w służbie wyższego egoizmu rozpoznany i zastosowany siłami duchów natury, wierzy w korygowalność świata przez wiedzę, w życie pod przewodnictwem wiedzy i rzeczywiście jest zdolna zamknąć każdego człowieka w najwyższym kręgu rozwiązalnych zadań, w którym ten będzie mówił wesoło do życia: „Pragnę cię, bo jesteś warte poznania”.

18

Jest to odwieczne zjawisko: chciwa wola zawsze znajdzie środek po temu, by rozciągając nad rzeczami pewną iluzję, utrzymać przy życiu swe wytwory i zmusić je do dalszego życia. Tego zniewala sokratyczna radość poznawania i złuda, że dzięki niemu zdoła zaleczyć wieczną ranę istnienia, tamtego spowija powiewająca mu przed oczyma uwodzicielska zasłona piękna sztuki, jeszcze innego znów metafizyczna pociecha, że pod wirem zjawisk nadal płynie niezniszczalne, wieczne życie — nie mówiąc już o pospolitszych i niemal jeszcze potężniejszych iluzjach, jakie wola gotuje w każdej chwili. Te trzy stopnie iluzji są w ogóle tylko dla szlachetniej wyposażonych natur, które z głębszą niechęcią odczuwają ciężar i brzemień istnienia w ogóle i które tej niechęci pozbawiają się dzięki wyszukanyemu środkom pobudzającym. Z tych środków składa się wszystko to, co nazywamy kulturą: zależnie od proporcji mieszanki mamy preferencje dla kultury s o k r a t e j s k i e j , a r t y s t y c z n e j l u b t r a g i c z n e j — lub, jeśli dopuścić historyczne egzemplifikacje: kultura może być aleksandryjska, helleńska lub buddyjska.

Cały nasz nowoczesny świat oplata sieć kultury aleksandryjskiej; za swój ideał ma on uzbrojonego w najwyższe siły poznawcze, pracującego w służbie nauki c z ł o w i e k a t e o r e t y c z n e g o , którego prawozorem i pra-ocjem jest Sokrates. Ten to ideał mają w pierwszym rzędzie na oku wszystkie nasze środki wychowawcze. Każde inne

istnienie musi się mozolnie przebijać na uboczu — jako istnienie tolerowane, ale nie zaplanowane. W przerażającym niemal sensie długo znajdowano tu wykształconego tylko w postaci uczonego. Nawet nasze sztuki literackie musiały się rozwijać z uczonego naśladownictwa, w głównym zaś efekcie rymu rozpoznajemy jeszcze powstanie naszej poetyckiej formy ze sztucznych eksperymentów z obcym, właściwie naukowym językiem. Jakże niezrozumiały wydałby się prawdziwemu Grekowi sam w sobie zrozumiały nowoczesny człowiek kultury F a u s t, ów przebiegający w niezadowoleniu wszystkie fakultety, z pędu do wiedzy zaprzędany magii i diabłu Faust, którego tylko dla porównania musimy postawić obok Sokratesa, aby stwierdzić, że nowoczesny człowiek zaczyna przeczuwać granice tej sokratejskiej żądy poznania i z pełnego, pustego morza wiedzy tęskni do wybrzeża. Gdy kiedyś Goethe powiedział Eckermanowi w związku z Napoleonem: „Tak, mój drogi, istnieje też twórczość czynów”, to w uroczym naiwnym sposobie przypominał, iż człowiek nieteoretyczny jest dla nowoczesnego człowieka czymś niewiarygodnym i budzącym zdziwienie; potrzeba więc znowu mądrości jakiegoś Goethego, by tak osobliwą formę istnienia uznać za pojmowalną, czy choćby wybaczalną.

Teraz zaś nie skrywajmy przed sobą, co tkwi skryte w łonie tej sokratejskiej kultury! Bezgranicznie samozłudny optymizm! Nie przerażajmy się więc teraz, gdy dojrzewają owoce tego optymizmu, gdy aż po najniższe warstwy przeżarta taką kulturą społeczność stopniowo popada w stan rozedrgania od wybujałych podniet i pożądań, gdy wiara w ziemską szczęśliwość wszystkich, wiara w możliwość takiej powszechnej kultury wiedzy przeobraża się stopniowo w groźbę żądania takiego aleksandryjskiego szczęścia na ziemi, w zaklinalnie Eurypidesowego *deus ex machina**. Trzeba pamiętać, że kultura aleksandryjska, aby mogła trwać, potrzebuje stanu niewolniczego, ale w swym optymistycznym podejściu do bytu zaprzecza ona niezbędności takiego stanu i dlatego, gdy zażyje się już efekt jej pięknych, uwodzicielskich i uspokajających haseł o „godności człowieka” i „godności pracy”, zaczyna stopniowo zmierzać ku straszliwemu zniszczeniu. Nie ma nic bardziej przerażającego niż barbarzyński stan niewolniczy, który nauczył się uważać swój byt za niesprawiedliwość i gotuje się mścić nie tylko za siebie, ale za wszystkie pokolenia. Któż odważy się wobec groźby takich burz z pełnym przekonaniem odwoływać się do naszych wyblakłych i znużonych religii, które nawet u swych fundamentów zwyrodniały w religie uczonych; w efekcie mit, niezbędna przesłanka wszelkiej religii, został już wszędzie obłaskawiony i nawet w tej sferze doszedł do władzy ów duch optymistyczny, którego uznaliśmy właśnie za zarodek unicestwienia naszego społeczeństwa.

Gdy drzemiące w łonie teoretycznej kultury zło zaczyna stopniowo przerażać nowoczesnego człowieka, a ten, niespokojny, sięga do skarbcza swych doświadczeń po pewne środki, by odwrócić niebezpieczeństwo, choć sam w te środki właściwie nie wierzy; gdy więc zaczyna on przeczuwać własne konsekwencje, umiały wielkie, na powszechne sprawy nastawione natury z niewiarygodną trzeźwością użyć broni samej wiedzy, by wyznaczyć granice i uwarunkowania poznania w ogóle i w ten sposób zdecydowanie zakwestionować roszczenia nauki do powszechnego obowiązywania i uniwersalnych celów. Przy tym zaś wykazywaniu została po raz pierwszy rozpoznana jako taka owa iluzja, która opierając się na przyczynowości usurpuje sobie zdolność do zgłębienia najgłębszej istoty rzeczy. Ogromnej dzielności i mądrości Kanta i Schopenhauera udało się odnieść zwycięstwo do odniesienia najtrudniejsze, zwycięstwo nad ukrytym w istocie logiki optymizmem, który znów jest podłożem naszej kultury. Gdy ten, opierając się na nie budzących w nim żadnych wątpliwości *aeternae veritates*, wierzył w poznawalność i zgłębialność wszelkiej zagadki świata i traktował przestrzeń, czas i przyczynowość jako całkowicie bezwarunkowe prawa o najpowszechniejszej ważności, Kant pokazał, że te ostatnie służą właściwie tylko temu, by samo jedynie zjawisko, dzieło mai, wnieść do poziomu wyłącznej i najwyższej realności i nią zastąpić najbardziej wewnętrzną, prawdziwą istotę rzeczy, a przez to wykluczyć rzeczywiste poznanie jej, czyli mówiąc słowami Schopenhauera, jeszcze bardziej usnąć śpiącego (*Świat jako wola i wyobrażenie*, I, s. 498). Tym ustaleniem zostaje wprowadzona kultura, którą wazę się nazwać tragiczną: jej najważniejszą cechą jest to, że miejsce nauki jako najwyższy cel zajmuje mądrość, która odporna na uwodzicielskie pokusy nauk, nieporuszone spojrzenie zwraca na całość obrazu świata i usiłuje za pomocą miłosnego uczucia sympatii uchwycić wieczne cierpienie jako własne. Jeśli uświadomimy sobie rosnące pokolenie o tym nieustraszonemu spojrzeniu, o tym heroicznym dążeniu ku potwomościom, jeśli uświadomimy sobie dzielny krok tych smokobójców, dumną zuchwałość, z jaką odwracają się plecami do wszystkich doktryn tego optymizmu na temat słabości, aby „żyć śmiało” w całości i pełni, to czyż nie jest konieczne, by tragiczny człowiek tej kultury, przy swym samowychowaniu do powagi i zagrożeń, powołał nową sztukę, sztukę metafizycznej pociechy, która musi pożądać tragedii jako przynależnej mu Heleny i wołać z Faustem:

Nie miałebym ja, najtęskniejszą siłą, Wwieść w życie postać mi najbardziej miłą?

Po tym jednakże, jak sokratejska kultura została zachwiana z dwóch stron i już tylko drzącymi dłońmi potrafi dzierżyć berło swej nieomyślności, najpierw z lęku przed własnymi konsekwencjami, które zaczyna właśnie przeczuwać, potem dlatego, że sama o wiecznym obowiązywaniu swych fundamentów nie jest już przekonana z ową wcześniejszą, naiwną ufnością. Smutne to więc widowisko, gdy płas jej myślenia tęsknie rzuca się na coraz to nowe postaci, by je obejmować, a potem nagle ze zgrozą wypuszczać jak Mefistofeles uwodzicielskie Lamie. Znamieniem owego „kryzysu”, o którym każdy zwykł mówić jako o pracierpieniu nowoczesnej kultury, jest przecież to, że człowiek teoretyczny popada w lęk

przed konsekwencjami samego siebie i niezadowolony nie waży się już zawierzyć przeraźliwemu lodowatemu strumieniowi istnienia: trwożnie biega on po brzegu tam i sam. Nie chce już niczego mieć w całości, całości z wszelkim naturalnym okrucieństwem rzeczy. Tak bardzo wysubtelniło go optymistyczne podejście. Ponadto czuje on, że kultura zbudowana na podłożu nauki musi zginąć, jeśli zacznie być *n i e l o g i c z n a*, tj. uchodzić przed swymi konsekwencjami. Nasza sztuka przejawia tę powszechną niedolę: daremnie sięgać po wzory do wielkich twórczych okresów i natur, daremnie gromadzić całą „literaturę światową” wokół nowoczesnego człowieka jemu na pociechę i ustawiać go pośród artystycznych stylów i artystów wszelkich epok, by nadawał im imiona jak Adam zwierzętom — on pozostaje wiecznie głodnym, „krytykiem”¹ bez żądz ni sił, człowiekiem aleksandryjskim, który będąc zasadniczo bibliotekarzem i korektorem, ślepnie i marnieje wśród książkowego kurzu i błędów drukarskich.

19

Nie sposób dobitniej określić najgłębszą treść kultury sokratejskiej niż nazywając ją *k u l t u r ą o p e r y*. Na tym bowiem terenie kultura ta z właściwą sobie naiwnością wypowiedziała się na temat swej woli i poznawania — ku naszemu zdumieniu, gdy zestawimy genezę opery i fakty z dziejów jej rozwoju z wiecznymi prawdami apollińskiej i dionizyjskiej sfery. Przypomnę najpierw powstanie *stilo rappresentivo* i recytatywu. Czy podobna, by tę całkowicie uzewnętrzną, niezdolną do nabożeństwa muzykę operową pewna epoka przyjęła i przygarnęła z marzycielską życzliwością, wręcz jako odrodzenie wszelkiej prawdziwej muzyki, z której właśnie wyłoniła się niewypowiedziane wzniosła i święta muzyka Palestriny? I któż, z drugiej strony, za to tak żywiołowo rozszerzające się upodobanie do opery mógłby obciążyć odpowiedzialnością tylko bujny rozkwit żądnych rozrywki kregów Florencji i próżność ich śpiewaków dramatycznych? To, że w tym samym czasie, a nawet w tym samym narodzie obok sklepionej budowli Palestrinowych harmonii, którą budowało całe chrześcijańskie średniowiecze, zbudziła się owa namiętność do półmuzycznego sposobu mówienia, umiem sobie wytłumaczyć tylko na podłożu czynnej w istocie recytatywu *t e n d e n c j i p o z a a r t y s t y c z n e j*.

Sluchacza, który chciałby wyraźnie słyszeć w śpiewie słowa, śpiewak zadawała tym, że więcej mówi, niż śpiewa, i że w tym półśpiewie zaostrza patetyczny wyraz słów. Dzięki temu wzmocnieniu patosu ułatwia on zrozumienie słów i przewycięża ową pozostałą połowę muzyczną. Teraz grozi mu już, tylko to, że niekiedy daje przewagę muzyce, na czym natychmiast traci patos mowy i wyrazność słowa. Z drugiej strony czuje on nieustanny pociąg do muzycznego wyładowania się i do prezentowania wirtuozerii swego głosu. W tym miejscu przychodzi mu z pomocą „poeta”, który potrafi dać mu dość okazji do lirycznych wtętoń, powtórzeń słów i zdań itd., co w tych momentach pozwala pieśniarzowi osiąść w żywiole czysto muzycznym, bez oglądania się na słowo. Ta wymienność emocjonalnie impresywniej, ale tylko pół-śpiewanej mowy i w pełni śpiewanej dygresji, tkwiąca w istocie *stilo mppresentativo*, ten szybko zmienny wysiłek wpływania a to na pojęcie i wyobrażenie, a to na muzyczne podłoże słuchacza jest czymś tak nienaturalnym i dionizyjskim i apollińskiemu popędowi artystycznemu jednakowo przeczącym, że o źródle recytatywu trzeba wnioskować, iż leży ono z dala od wszelkich artystycznych instynktów. Zgodnie z tym obrazem recytatyw trzeba zdefiniować jako mieszaninę epiki z liryką, i to wcale nie jakąś trwałą wewnątrznie mieszaninę, jakiej nie sposób uzyskać przy rzeczach tak zupełnie rozbieżnych, lecz najbardziej mozaikowy zlepek obcych sobie substancji, w dziedzinie natury i doświadczenia coś zupełnie niesłychanego. I n n y j e d n a k z e b y ł p o g l ą d t y c h w y n a l a z c ó w r e c y t a t y w u : o n i s a m i , a w r a z z n i m i i c h e p o k a s ą r a c z e j p r z e k o n a n i , z e ó w *stilo rappresen(ativo)* odsłania sekret antycznej muzyki i że tylko on pozwala wyjaśnić ogromny wpływ Orfeusza, Am-fion-a, a nawet greckiej tragedii. Nowy styl uchodził za nowe rozbudzenie najsilniej oddziałującej muzyki: starogreckiej. Można było nawet, wobec ogólnego i zupełnie pospolitego ujęcia homeryckiego świata j a k o p i e r w o t n e g o , o d d a ć s i ę m a r z e n i u , z e t e r a z z s t ą p i ło s i ę n a p o w r ó t w r a j s k i e p o c z ą t k i l u d z k o ś c i , u k t ó r y c h z k o n i e c z n o ś c i i m u z y k a m u s i ą ł a m i e ć o w ą n i e z r ó w n a n ą c z y s t o ś ć , m o c i n i e w i n n o ś ć , t a k w z n u s z a j ą c o o p i s y w a n e p r z e z p o e t ó w w i c h s z t u k a c h s i e l a n k o w y c h . W g l ą d a m y t u w n a j g ł ę b s z ą g e n e z ę t e j n a p r a w d ę n o w o c z e s n e j o d m i a n y s z t u k i : o p e r y . W y m u s z a t u s o b i e p e w n ą s z t u k ę p e w n ą p o t ę z n ą p o t r z e b a , a l e p o t r z e b a p o z a e s t e t y c z n e g o t y p u : t ę s k n o t a d o i d y l l i , w i a r a w p r a d a w n e i s t n i e n i e a r t y s t y c z n e g o d o b r e g o c z ł o w i e k a . R e c y t a t y w u c h o d z i ł z a o d k r y t y n a n o w o j ę z y k t e g o p r a c z ł o w i e k a , o p e r a z a o d n a l e z i o n ą z n ó w k r a i n ę o w e j i d y l l i c z n i e l u b h e r o i c z n i e d o b r e j i s t o t y , k t ó r a z a r a z e m w e w s z y s t k i c h s w y c h p o c z y n a n i a c h i d z i e z a n a t u r a l n y m p o p ę d e m a r t y s t y c z n y m , a w e w s z y s t k i m , c o m a d o p o w i e d z e n i a , p r z y n a j m n i e j t r o c h ę p o d ś p i e w u j e , b y p r z y n a j l ę z s z y m p o r u s z e n i u u c z u ć n a t y c h m i a s t r o z ś p i e w a ć s i ę p e ł n y m g ł o s e m . J e s t d l a n a s d z i ś o b o j ę t n e , z e t y m n o w o u t w o r z o n y m o b r a z e m r a j s k i e g o a r t y s t y ó w c z e ś n i h u m a n i ś c i z w a l c z a l i s t ą r e k o ś c i e l n e w y o b r a z e n i e w s o b i e z e p s u t e g o i s t r a c o n e g o c z ł o w i e k a , i z e w e f e k t e o p e r ę t r z e b a r o z u m i e ć j a k o o p o z y c y j n y d o g m a t o d o b r y m c z ł o w i e k u , w r a z z k t ó r y m w s z e l a k o z n a l e z i o n o p o k r z e p i a j ą c y ś r ó d e k p r z e c i e w o w e m u p e s y m i z m o w i , n a j s i l n i e j p o c i ą g a j ą c e m u w ł a ś n i e p o w a ż n e u m y ś l y t e j e p o k i w o b l i c z u p o n u r e j n i e p e w n o ś c i w s z e l k i c h w a r u n k ó w . W y s t a r c z y , j e ś l i p o w i e m y , z e w ł a ś c i w y c z a r , a t y m s a m y m g e n e z a t e j n o w e j f o r m y a r t y s t y c z n e j p o l e g a n a z a s p o k o j e n i u p o t r z e b y c a ł k o w i c i e p o z a a r t y s t y c z n e j , n a

optymistycznym ubóstwieniu człowieka samego w sobie, na ujęciu pierwotnego człowieka jako człowieka z natury dobrego i artystycznego. Ta zasada opery zmieniała się stopniowo w groźny i wstrętny postulat, którego w obliczu współczesnych ruchów socjalistycznych nie możemy nie dosłyszeć. „Pocziwy człowiek pierwotny” żąda swych praw: cóż za rajskie perspektywy!

Dodam tu jeszcze równie dobitne potwierdzenie swego poglądu, że opera zbudowana jest na tych samych zasadach co nasza aleksandryjska kultura. Opera to narodziny człowieka teoretycznego, krytycznego laika, nie artysty — jeden z najbardziej zdumiewających faktów w dziejach wszystkich sztuk. Było wymogiem z gruntu niemuzycznych słuchaczy, że słowo musi być przede wszystkim zrozumiałe; w efekcie odrodzenia sztuki muzycznej można by oczekiwać tylko wtedy, gdyby odkryty został jakiś sposób śpiewania, przy którym słowo tekstu włądoby kontrapunktem jak pan sługą. Słowa bowiem są ponoć o tyle szlachetniejsze niż towarzyszący im układ harmoniczny, o ile dusza jest szlachetniejsza od ciała. Z tym właściwym laikowi obcyemu muzyce prostactwem tych poglądów traktowano u początków opery związek muzyki, obrazu i słowa. W duchu tej estetyki w arystokratycznych świeckich kręgach Florencji doszło do pierwszych eksperymentów w wykonaniu objętych przez te kręgi mecenatem poetów i śpiewaków. Bezsilny artystycznie człowiek stwarza sobie pewien rodzaj sztuki przez to właśnie, że jest w sobie człowiekiem nieartystycznym. Nie mając pojęcia o dionizyjskiej głębi muzyki, przeobraża sobie muzyczną satysfakcję w rozumiałą słowno-dźwiękową retorykę namiętności w *stilo rappresentativo* i w przyjemność sztuki śpiewaczej. Ponieważ nie jest zdolny do żadnej wizji, zaprzęga do służby maszynistę i dekoratora; ponieważ nie umie uchwycić prawdziwej istoty artysty, wyczarowuje sobie „artystycznego człowieka pierwotnego” wedle własnego smaku, tj. człowieka, który roznamiętniony śpiewa i mówi wiersze. Zapuszcza się marzeniami w epokę, w której namiętność wystarcza do tworzenia pieśni i poematów — tak jakby uczucie było kiedykolwiek zdolne stworzyć coś artystycznego. Przesłanką opery jest fałszywe przekonanie o procesie artystycznym, mianowicie owo idylliczne przekonanie, że właściwie to każdy wrażliwy człowiek jest artystą. W sensie tego przekonania opera jest wyrazem niekompetencji artystycznej, która dyktuje swe prawa w nastroju radosnego optymizmu człowieka teoretycznego. Jeśli oba zarysowane właśnie, czynne przy powstaniu opery wyobrażenia zechcemy podciągnąć pod jedno pojęcie, to pozostanie nam tylko mówienie o s i e l a n k o w e j s k ł o n n o ś c i o p e r y, a będziemy przy tym mogli się posłużyć tylko określeniami i objaśnieniem Schillera. Powiada on, że natura i ideał są przedmiotem smutku, gdy tę pierwszą przedstawia się jako utraconą, ten drugi jako nie osiągnięty, lub też są przedmiotem radości, gdy przedstawia się je jako rzeczywiste. Pierwsze daje elegię w węższym sensie, drugie idyllę w najszerszym znaczeniu. Trzeba tu od razu zwrócić uwagę na wspólną cechę obu tych wyobrażeń w przypadku genezy opery: ani ideał nie jest w nich odczuwany jako nie osiągnięty, ani natura jako utracona. Wedle tego odczucia w swych pradziejach człowiek spoczywał na sercu natury i w tej naturalności osiągał zarazem ideał człowieczeństwa w postaci rajskiej dobroci i rajskiego arcyzmu. Od tego to doskonałego praczłowieka wszyscy się jakoby wywodzimy, a nawet nadal jesteśmy jego wiernym wizerunkiem. Musielibyśmy tylko co nieco z siebie zrzucić, aby znów się rozpoznać w postaci tego praczłowieka — to zaś dzięki dobrowolnemu wyzbyciu się zbędnej uczoności, przerostu kultury. Wykształcony człowiek Odrodzenia dzięki swej operowej imitacji greckiej tragedii doprowadzał się do takiej właśnie harmonii natury i ideału, do sielankowej rzeczywistości; wykorzystał on tę tragedię, jak Dante wykorzystał Wergiliusza, by dotrzeć do bram raju, ale od tego miejsca ruszył samodzielnie dalej i od owej imitacji najwyższej formy greckiej sztuki przeszedł do „przywrócenia wszelkich rzeczy”, do odtworzenia pierwotnego świata ludzkiej sztuki. Cóż za ufna pocziwość tych śmiałych wysiłków w samym sercu kultury teoretycznej! Można ją wyjaśnić tylko pociechy dostarczającym przekonaniem, że „człowiek sam w sobie” jest zawsze cnotliwym bohaterem operowym, nieustannie przygrywającym na flecie, rozśpiewanym pasterzem, który zawsze musi się w końcu jako taki odnaleźć, jeśli się rzeczywiście kiedyś na pewien czas zagubił; [pocziwość ta to] wyłącznie owoc owego optymizmu, który z głębi sokratejskiego ujęcia świata wznosi się tu jak słodko uwodzicielski słup aromatu. Nie ma więc wcale w rysach opery owego elegijnego bólu wiekuiestej utraty, raczej wesołość wiecznego odnajdywania, wygodna ochota na sielankową rzeczywistość, którą można sobie w każdej chwili przynajmniej wyobrazić jako rzeczywistą, nawet jeśli przeczuwa się przy tym może, iż ta rzekoma rzeczywistość jest tylko fantastycznie głupią igraszką, do której każdy zdolny zmierzyć ją przeraźliwą powagą prawdziwej natury i porównać z rzeczywistymi prascenami początków ludzkości musiałby zakrzyknąć: Precz z tym widmem! Łudziłby się jednak, kto by sądził, że stworza tak pajacowatego jak opera można niczym zjawę przepędzić po prostu głośnym okrzykiem. Kto chce unicestwić operę, musi podjąć walkę z ową aleksandryjską radością, która się w niej tak naiwnie wypowiada o swym ulubionym wyobrażeniu i której nawet jest ona zasadniczą formą artystyczną. Czegóż jednak oczekiwać dla samej sztuki od działania formy artystycznej, której źródła w ogóle nie leżą w sferze estetycznej i która raczej przemknęła się na obszar artystyczny ze sfery na poły moralnej i tylko tu i ówdzie umiała skryć tę hybrydyczną genezę? Jakimi sokami żywi się ten pasożytniczy stwór operowy, jeśli nie sokami prawdziwej sztuki? Czyż nie trzeba będzie uznać, że pośród jego sielankowych uwodzeń, jego

aleksandryjskich sztuk przypochebnych najwyższe i godne miana prawdziwie poważnego zadanie sztuki — wyzwalenie oka od spojżenia w grozę nocy i ratowanie podmiotu zbawczym balsamem pozoru od konwulsji podniet woli — zwyrodnienie w puste rozrywkowe dążenie do zabawy? Co się robi z wiecznych prawd żywiołów dionizyjskiego i apollińskiego w przypadku takiego pomieszania stylów, jak to przedstawiłem mówiąc o istocie *stilo rappresentativo*? Gdy muzykę uważa się za służkę, tekst za pana, gdy muzykę porównuje się do ciała, tekst do duszy? Gdy najwyższy cel stanowi w najlepszym przypadku opisowe malarstwo muzyczne, podobnie jak niegdyś w nowym dytyrambie attyckim? Gdy muzyce jej prawdziwa godność, rola dionizyjskiego zwierciadła świata, stała się zupełnie obca i pozostaje jej tylko jako niewolnica zjawiska naśladować istotę jego form i grą linii i proporcji dostarczać powierzchownej rozrywki? Przy bliższym wejrzeniu ten fatalny wpływ opery na muzykę zbiega się z ogólną ewolucją nowoczesnej muzyki. Zaczajonemu w genezie opery i w istocie reprezentowanej przez nią kultury optymizmowi udało się w zatrważającym tempie odrzec muzykę z jej światowego dionizyjskiego przeznaczenia i narzucić jej charakter formalnej, rozrywkowej igraszki. Z tą przemianą można porównać tylko metamorfozę człowieka Ajschylosowego w radosnego człowieka aleksandryjskiego.

Jeśli jednak w powyższej egzemplifikacji słusznie powiązaliśmy zanik dionizyjskiego ducha z uderzającą, ale nie wyjaśnioną dotąd przemianą i degeneracją greckiego człowieka — to jakież muszą w nas ożywać nadzieje, gdy najpewniejsze oznaki zapowiadają nam proces odwrotny, stopniowe budzenie się dionizyjskiego ducha w naszym współczesnym świecie! Boska siła Herkulesa nie może być w wiecznym uśpieniu na lubieżnej pańszczyźnie u Omfalii. Z dionizyjskiego podłoża niemieckiego ducha powstała moc, która z uwarunkowaniami sokratejskiej kultury nie ma nic wspólnego i nie da się nimi ani objaśnić, ani usprawiedliwić, a przez tę kulturę jest odczuwana raczej jako coś strasznego i niewyjaśnionego, jako coś przemożnie-wrogiego: niemiecka muzyka w postaci, w jakiej musimy ją rozumieć w jej potężnym słonecznym biegu od Bacha po Beethovena, od Beethovena po Wagnera. Cóż pocnie w najlepszym przypadku dzisiejsza żadna poznanie sokratyka z tyńi powstającym z nie wy czerpalnych głębi demonem? Ani koronkowo-arabeskowy twór operowej melodii, ani pomoc arytmetycznego liczydła fugi lub dialektyki kontrapunktu nie pozwalają znaleźć formuły, w której po trzykroć potężnym światłem można by okiełznać tego demona i zmusić do mówienia. Cóż za widowisko, gdy dziś nasi estetycy zarzucają sieć tego swojego „piękną” i łowią wijącego się przed nimi z niepojętą żywotnością geniusza muzyki — ruchami, które nie chcą się poddać ocenie za pomocą wiecznego piękna czy wzniosłości. Można się przyjrzeć z bliska postaciom tych miłośników muzyki, gdy tak niestrudzenie wołają: piękno! piękno!, czy wyglądają przy tym jak ukształtowane w łonie piękna i kapryśne, umiłowane przez naturę jej dzieci, czy też może raczej poszukują dla swego prostactwa kłamstwa maskującej formy, estetycznego woalu dla trzeźwości i ubóstwa swych doznań; mam tu na myśli np. Otto Jahna. Kłamca i obłudnik wszelako winien się strzec niemieckiej muzyki, bo to właśnie ona jest w naszej kulturze jedynym czystym i oczyszczającym duchem płomiennym, od którego i ku któremu, jak w nauce wielkiego Heraklita z Efezu, wszelkie rzeczy podwójnym kręgiem się poruszają. Wszystko, co zwiemy dziś kulturą, wykształceniem, cywilizacją, będzie musiało stanąć kiedyś przed nieomylnym sędzią Dionizosem. Jeśli następnie przypomnimy sobie, jak Kant i Schopenhauer umożliwili płynącemu z tego samego źródła duchowi niemieckiej filozofii unicestwienie zadowolonej z siebie przyjemności bytowania naukowej sokratyki przez ukazanie jej granic i jak dzięki temu ukazaniu wprowadzony został nieskończenie głębszy i poważniejszy przystęp do kwestii etycznych i do sztuki, który możemy określić właśnie jako pojęciowo ujętą mądrość dionizyjską — to na co wskazuje nam misterium tej jedni niemieckiej muzyki i niemieckiej filozofii, jeśli nie na pewną nową formę istnienia, której treść możemy przeczuć tylko na podstawie analogii helleńskich? Tę oto bowiem niezmierną wartość zachowuje dla nas stojących na granicy dwóch różnych form istnienia helleński pierwowzór, że w nim wszystkie owe przejścia i walki odcisnęły się formą klasyczno-dydaktyczną. Tyle tylko, że my przeżywamy analogię wielkich głównych epok helleńskiej istoty w porządku niejako o d r o t n y m i np. obecnie kroczymy jakby z epoki aleksandryjskiej wstecz do okresu tragedii. Żywe jest przy tym w nas poczucie, że dla niemieckiego ducha narodziny epoki tragedii oznaczają tylko powrót do siebie, szczęśliwe samoodnalezienie, po tym jak przez długi czas ogromne, przenikające z zewnątrz moce zmuszały żyjącego wśród bezradnego barbarzyństwa formy do uległości wobec ich formy. Teraz wreszcie, powróciwszy do prazródła swej istoty, może on w obliczu wszystkich ludów ważyć się na krok dzielny i swobodny, już nie na pasku cywilizacji romańskiej — jeśli tylko umie wytrwale się uczyć od ludu, od którego umieć się uczyć jest już wielką chlubą i wyróżniającą rzadkością: od Greków. Kiedyż zaś bardziej potrzebowaliśmy tych największych nauczycieli niż dziś, gdy przeżywamy z m a r t y c h w s t a n i e t r a g e d i i i grozi nam, że nie będziemy wiedzieć, skąd ono się bierze, ani nie będziemy umieli sobie wyjaśnić, dokąd zmierza?

Chciałoby się kiedyś ustalić pod okiem nieprzekupnego sędziego, w jakiej epoce i w których mężach niemiecki duch najusilniej dążył do uczenia się od Greków. Jeśli zgodzimy się, że to szczególne wyróżnienie trzeba przyznać najszlachetniejszej walce o kulturę prowadzonej przez Goethego, Schillera i Winckelmanna, to trzeba też będzie dodać, że od owej epoki i od bezpośrednich skutków tej walki dążenie do tego, by tą samą drogą nabywać kultury i zmierzać do Greków, w niepojęty sposób coraz bardziej słabło. Czyż aby uniknąć konieczności całkowitego zwątpienia w niemieckiego ducha, nie powinniśmy stąd wywieść wniosku, że także tym bojownikom nie udało się w jakimś zasadniczym punkcie wniknięcie w jądro helleńskiej istoty i ustanowienie trwałego miłostnego związku między kulturą niemiecką i grecką? W efekcie nieświadome stwierdzenie tego faktu mogło zbudzić też w co poważniejszych naturach trwożną wątpliwość, czy po takich poprzednikach dojdą na drodze tej kultury dalej niż tamci i czy w ogóle dotrą do celu. Dlatego widzimy, jak począwszy od owej epoki sąd o wartości Greków dla kultury w zastanawiający sposób wyrodnije, w najrozmaitszych obozach ducha i bezdusznosci słyhać ton współczującej wyższości, z drugiej zaś strony zupełnie nieistotne krasomówstwo bawi się „grecką harmonią”, „greckim pięknem¹”, „grecką radością”. I oto właśnie w kręgach, którym mogłoby przydawać godności niestrudzone czerpanie, dla zdrowia niemieckiej kultury, z greckiego strumienia — w kręgach nauczycieli akademickich — najlepiej wyćwiczono załatwianie się z Grekami szybko i wygodnie, nierzadko aż po sceptyczne porzucenie greckiego ideału i całkowite odwrócenie na opak prawdziwego celu wszelkich studiów nad starożytnością. Kto w ogóle w tych kręgach nie oddawał się bez reszty trudowi roli niezawodnego korektora dawnych tekstów lub roli językowego mikroskopera historii naturalnej, ten usiłuje może grecką starożytność, obok innych starożytności, przyswoić sobie „historycznie”, a w każdym razie wedle metody i z pełną wyższości miną naszego dzisiejszego wykształconego dziejopisarstwa. Jeśli więc właściwa siła kulturowa wyższych instytucji naukowych nigdy jeszcze nie była niższa niż słabsza niż współcześnie, jeśli „dziennikarz”, papierowy niewolnik dnia, pod każdym kulturowym względem odniósł zwycięstwo nad nauczycielem akademickim, któremu pozostaje już tylko przeżywana często metamorfoza: mówić odtąd jak dziennikarz, z „lekką elegancją” tej sfery, poruszać się jak radosny, wykształcony motyl — to z jakąż przykrą konfuzją tak wykształceni w takiej współczesności muszą oglądać ów fenomen, który można pojąć tylko przez analogię na najgłębszym podłożu niepojętego dotąd helleńskiego geniuszu, przebudzenie dionizyjskiego ducha i odrodzenie tragedii? W żadnej innej epoce artystycznej tak zwana kultura i właściwa sztuka nie stały naprzeciw siebie bardziej sobie obce i niechętne, niż widzimy to dziś na własne oczy. Rozumiemy, dlaczego tak słaba kultura nienawidzi prawdziwej sztuki: obawia się, że ta doprowadzi ją do zguby. Czyż jednak nie przeżył się cały typ kultury, mianowicie kultura sokratejsko-aleksandryjska, gdy już wyrosła tak zdobniesmukłym wierchołkiem, jakim jest współczesna kultura? Jeśli takim bohaterem, jak Schiller i Goethe nie mogło się udać wyważenie owych zaczarowanych wrót, co wiedą do helleńskiej czarodziejskiej góry, jeśli mimo swych najdzielniejszych zmagania dotarli nie dalej niż do owego tęsknego spojrzenia, jakie Ifigenia Goethego śle ku ojczyźnie poprzez morze z barbarzyńskiej Taurygi, to czegoż można byłoby się spodziewać po epigonach takich bohaterów, gdyby po zupełnie innej, nie dotkniętej żadnymi wysiłkami dotychczasowej kultury stronie wrota nie otwarły się nagle same — wśród mistycznych dźwięków obudzonej na nowo muzyki tragedii?

Niechajby nikt nie starał się zachwiać naszej wiary w oczekujące nas jeszcze zmartwychwstanie helleńskiej starożytności, w niej bowiem wyłącznie znajdujemy swą nadzieję na odnowę i oczyszczenie niemieckiego ducha przez płomienny czar muzyki. Cóż innego moglibyśmy wymienić, co wśród spustoszenia i wyczerpania dzisiejszej kultury mogłoby obudzić jakieś pocieszające oczekiwania przyszłości? Daremnie szukamy jakiegoś jednego, silnie rozkrzewionego korzenia, jakiegoś skrawka żywej i zdrowej gleby: wszędzie pył, piach, zdrętwienie i martwota. Beznadziejnie osamotniony nie mógłby sobie wybrać lepszego symbolu niż rycerza ze śmiercią i diabłem, narysował go nam Diirer, zakutego w stal rycerza o spiżowym, twardym spojrzeniu, który swą straszliwą drogą, nie dając się z niej zwieść swym przeraźliwym współtowarzyszom, ale też bez nadziei, kroczy samotnie z koniem i psem. Takim Diirerowskim rycerzem był nasz Schopen-hauer: nie znał żadnej nadziei, ale pragnął prawdy. Nie ma mu równych. Jakże jednak zmienia się nagle owo tak ponuro przedstawione pustkowie naszej znużonej kultury, gdy dotknie jej dionizyjski czar! Burzowy wichur porywa wszystko zmartwiałe, spróchniałe, połamane, zmarniałe, wirując okrywa to wszystko chmurą czerwonego pyłu i porywa jak sęp w powietrze. Nasze zdezorientowane spojrzenia szukają tego, co znikło, to bowiem, co widzą, jest jak wydobyte z topieli na złote światło: tak pełne i zielone, tak bujnie żywe, tak tęsknie niezmiernie. Pośród tego nadmiaru życia, cierpienia i żądź tkwi we wzniosłym zachwycie tragedia, słuchając odległej, smutnej pieśni — opowiadającej o matkach bytu, których imiona brzmią: złuda, wola, ból. Tak, moi przyjaciele, uwierzcie wraz ze mną w dionizyjskie życie i w zmartwychwstanie tragedii. Czas człowieka sokratejskiego minął, uwieńczcie się bluszczem, weźcie w dłoń tyrs i nie dziwcie się, jeśli tygrys i pantera łaszac się przypadną wam do kolan. Teraz ważcie się tylko być ludźmi tragicznymi, winniście bowiem zostać zbawieni. Wybierzcie się w drogę ze świąteczną procesją z Indii do Grecji! Zbrójcie się na twardą walkę, ale uwierzcie w cuda swego boga!

Powracając od tych napominających tonów do nastroju, jaki przystoi namysłowi, powtórzę, iż tylko od Greków można się dowiedzieć, co takie podobne cudowi nagle przebudzenie się tragedii może oznaczać dla najgłębszego życiowego podłoża danego ludu. Bitwy z Persami stacza lud misteriów tragicznych, a znów lud, który prowadził te wojny, potrzebuje tragedii jako niezbędnego ozdrowieńczego napoju. Któżby ten właśnie lud, którym przez wiele pokoleń wstrząsały aż po trzewia najsilniejsze spazmy dionizyjskiego demona, podejrzewał jeszcze o tak jednolicie potężny wylew najprostszego uczucia politycznego, najbardziej naturalnego instynktu ojczyzny, pierwotnej, męskiej woli walki? Przy każdej przecież znaczącej ekspansji dionizyjskich pobudeń można zawsze stwierdzić, jak dionizyjskie wyzwolenie z pęt jednostki daje o sobie znać przede wszystkim zakłóceniem instynktów politycznych, spotęgowaniem aż po obojętność, a nawet wrogość. Z drugiej zaś strony państwowotwórczy Apollo jest też geniuszem *principium individuationis*, a państwo i przywiązanie do ojczyzny nie mogą żyć bez potwierdzenia jednostkowej osobowości. Od orgiastyki prowadzi lud tylko jedna droga, droga do hinduskiego buddyzmu, który, aby go w ogóle znieść z jego tęsknotą do nicości, potrzebuje owych rzadkich, ekstatycznych stanów z ich wynoszeniem się ponad przestrzeń, czas i jednostkę; stany te znów wymagają filozofii, która uczy, by nieopisaną przykrość stanów pośrednich przezwyciężać dzięki wyobraźni. Z równą koniecznością lud, na gruncie bezwarunkowego obowiązywania popędów politycznych, wchodzi na drogę najskrajniejszego zeświecczenia, którego najwspanialszym, ale i najbardziej przeraźliwym wyrazem jest imperium rzymskie.

Postawionym między Indiami a Rzymem i zmuszonym do zwodniczego wyboru, udało się Grekom wynaleźć w klasycznej czystości pewną trzecią formę, jednakże nie do długiego własnego użytku, lecz właśnie dlatego dla nieśmiertelności. Do wszystkich bowiem rzeczy stosuje się teza, iż ulubieńcy bogów umierają wcześniej, ale też potem już na zawsze są z bogami. Nie wymaga się przecież od czegoś najszlachetniejszego, by miało wytrzymałość skóry; krzepka trwałość, jaka właściwa była np. rzymskiemu instynktowi narodowemu, nie należy zapewne do koniecznych cech doskonałości. Gdy zaś pytamy, jakie środki lecznicze nie pozwoliły Grekom w ich wielkiej epoce, pomimo nadzwyczajnej siły ich dionizyjskich i politycznych popędów, wyczerpać się w ekstatycznej zatracie z jednej strony, a w gorączce pogoni za doczesną potęgą i godnością z drugiej, lecz umożliwiły osiągnięcie tego wspaniałego składu, jaki cechuje szlachetne, rozogniające i zarazem nastrajające do kontemplacji wino, to musimy pamiętać o ogromnej, pobudzającej, oczyszczającej i rozładowującej całe życie ludu potędze *t r a g e d i i*; jej najwyższą wartość pocujemy dopiero wtedy, gdy wystąpi ona przed nami, podobnie jak u Greków, jako ogólne pojęcie wszelkich profilaktycznych sił ozdrowieńczych, jako pośredniczka władająca między najsilniejszymi i w sobie najbardziej fatalnymi własnościami ludu.

Tragedia wchłania w siebie najwyższą orgiastykę muzyki i w efekcie, zarówno u Greków jak u nas, doprowadza muzykę do spełnienia, potem zaś dołącza mit tragiczny i tragicznego bohatera, który, potężnemu tytanowi podobny, bierze na swe barki cały dionizyjski świat i uwalnia nas od jego ciężaru. Z drugiej strony umie ona za pomocą tego samego tragicznego mitu w osobie bohatera tragicznego uwolnić od spragnionej żądz tego istnienia i gestem napomnienia przypomina o innym bycie i o wyższej rozkoszy, do której walczący bohater gotuje się przeczcuciem swej klęski, nie swego zwycięstwa. Tragedia wstawia między uniwersalne obowiązywanie swej muzyki i dionizyjsko wrażliwego słuchacza wzniosłą metaforę, mit, i rodzi w nim wrażenie, jakoby muzyka była tylko najwyższym środkiem prezentacji służącym ożywieniu plastycznego świata mitu. Ufając temu szlachetnemu złudzeniu, może ona teraz wprawiać swe członki w ruch dytyrambicznego tańca i bez reszty oddać się orgiastycznemu poczuciu wolności, w którym jako muzyka sama w sobie nie ważyłaby się pławić. Mit chroni nas przed muzyką, z drugiej strony dając jej dopiero najwyższą wolność. Odwzajemniając się za to, muzyka przydaje mitowi tragicznemu tak dogłębnego i metafizycznego znaczenia, jakiego bez tej jedynej w swoim rodzaju pomocy słowo ani obraz nigdy nie zdołałyby osiągnąć. Za jej sprawą widza tragicznego opanowuje zwłaszcza niezachwiane przeczcucie najwyższej przyjemności, do której droga wiedzie przez upadek i negację, w efekcie czego zda mu się, że słyszy, jakby przemawiała doń wyraźnie najgłębsza otchłań rzeczy.

Jeśli tymi ostatnimi zdaniem udałołem nadać tej trudnej wizji tylko prowizoryczny, dla niewielu natychmiast zrozumiały wyraz, to właśnie w tym miejscu nie mogę zrezygnować z tego, by zachęcić swych przyjaciół do jeszcze jednej próby i poprosić ich o przygotowanie się na jednym tylko przykładzie z naszego wspólnego doświadczenia do poznania ogólnej tezy. W związku z tym przykładem nie mogę się odwołać do tych, którzy obrazy wydarzeń na scenie, słowa i uczucia działających osób wykorzystują do uprzywilejowania sobie odbioru muzyki; nikt z nich bowiem nie mówi muzyką jako językiem ojczystym i mimo owej pomocy nie dochodzi dalej niż do przedsińków odbioru muzyki, nie mogąc dotknąć jej najgłębszych świętości; niektórzy z

nich, jak Gervinus, nie docierają na tej drodze nawet do przedśionków. Muszę się natomiast zwrócić do tych tylko, którzy, bezpośrednio spokrewnieni z muzyką, mają w niej jakby swe łono i pozostają w związku z rzeczami niemal tylko dzięki nieświadomym relacjom muzycznym. Do tych prawdziwych muzyków kieruję pytanie, czy potrafią sobie wyobrazić człowieka, który zdołałby przyswoić sobie trzeci akt *Tristana i Izoldy* bez żadnej pomocy słowa i obrazu jako wyłącznie ogromny utwór symfoniczny i nie stracić tchu pod konwulsyjnym rozpostarciem wszystkich skrzydeł duszy. Czyż człowieka, który tak jak tutaj przyłożył niejako ucho do komory sercowej woli świata, który czuje, jak we wszystkie żyły świata wlewa się stąd gwałtowne pożądanie istnienia jako huczący strumień lub jako najwyższy potoczek w obłoku wodnego pyłu, czyż takiego człowieka nie spotkałby gwałtowny kres? Czyż zniósłby on słuchanie w nędznej, szklanej powłoce ludzkiego indywidualnego odgłosów niezliczonych okrzyków rozkoszy i bólu z „rozległej przestrzeni światowej nocy” i na ów pasterski korowód metafizyki nie zbiegł co prędzej do swej praojczyzny? Jeśli jednak można ogarnąć takie dzieło w całości, nie negując jednostkowego istnienia, jeśli taką kreację można stworzyć bez zatury jej kreatora — to jak rozwiązać tę sprzeczność?

Tu między nasze najwyższe muzyczne poruszenie a ową muzykę wciska się tragiczny mit i tragiczny bohater, zasadniczo tylko jako przenośnia faktów najbardziej uniwersalnych, o których tylko muzyka może mówić w sposób bezpośredni. Jako przenośnia jednakże mit pozostawałby obok nas, gdybyśmy odczuwali jak istoty czysto dionizyjskie, całkowicie nieskuteczny i niezauważony i ani na chwilę nie odwiódłby nas od nasłuchiwania *universalis ante rem*. Tu jednak moc a p o l l i Ń s k a, nastawiona na odbudowę jednostki niemal w rozsypce, wkracza z ozdrowieńczym balsamem przyjemnej uludy. Nagle zda się nam, iż widzimy już tylko Tristana, jak, nieruchomy, pyta głucho: „ta stara pieśń, czemuż mnie budzi?” A to, co nam się wcześniej jawiło jako puste westchnienie z ośrodka bytu, teraz chce nam tylko powiedzieć, jak „czcze i puste jest morze”. Tam zaś, gdzie na pozór ginęliśmy bez tchu w konwulsyjnych rozkurczach wszystkich uczuć i już niewiele wiązało nas z tym tu istnieniem, teraz słyszymy i widzimy tylko śmiertelnie ранego, ale nie umierającego bohatera z jego rozpaczliwym wołaniem: „Tęsknić! Tęsknić! Tęsknić umierając, tak tęsknić, by aż nie móc umrzeć!” I jeśli wcześniej po takiej obfitości i takim nadmiarze rozdierających mąk niemal jak męka największa przesywał nam serce radosny dźwięk rogów, to teraz między nami a tą „radością samą w sobie” stoi, zwrócony do wiozącego Izoldę okrętu, rozkrzyczany radośnie Kurwenal. Choć przenika nas tak gwałtownie współczucie, to jednak w pewnym sensie chroni nas ono przed pracierzeniem świata, jak metaforyczny obraz mitu chroni nas przed bezpośrednim oglądaniem najwyższej idei świata, jak myśl i słowo chronią nas przed niewstrzymanym wylewem nieświadomej woli. Dzięki tej wspaniałej apollinijskiej iluzji nawet królestwo dźwięków jawi nam się jako świat plastyczny, tak jakby i w nim, jak w najdelikatniejszym i najpodatniejszym tworzywie, uformowany i artystycznie odcisnięty został los Tristana i Izoldy.

W ten sposób to, co apollinijskie, wyrywa nas z dionizyjskiej powszechności i budzi w nas zachwyt jednostkami nimi zaspokajają poczucie piękna spragnione wielkich i podniosłych form, przesuwa przed nami obrazy życia i pobudza nas do myślowego ujmowania zawartego w nich życiowego rdzenia. Potężnym impetem obrazu, pojęcia, nauki etycznej, współodczuwającego pobudzenia apollinijskość wyrywa człowieka z jego orgiastycznej samozatury i ludzi go w kwestii powszechności procesu dionizyjskiego, stwarzając iluzję, iż człowiek ów widzi pojedynczy obraz, np. Tristana i Izoldę, i że d z i ę k i m u z y c e miałyby już tylko w i d z i ę c lepiej i dogłębniej. Czegóż to nie umie ozdrowieńczy cud Apolla, skoro nawet w nas potrafi wywołać złudzenie, jakoby rzeczywiście dionizyjskość, w służbie apolliriskości, umiała wzmocnić jej działania, jakoby wręcz nawet muzyka była z istoty sztuką prezentacji apollifiskiej treści.

Przy tej harmonii przedustawnej, jaka panuje między skończonym dramatem i jego muzyką, dramat osiąga najwyższy, dla słownego dramatu nieosiągalny stopień widowiskowości. Jeśli wszystkie żywe postaci sceny w samodzielnym biegu linii melodycznych upraszczają się przed nami do wyrazności rozkołysanej linii, to sąsiedztwo tych linii rozbrzmiewa nam w zmienności harmonii najdelikatniej sympatyzujących z rozwojem akcji; dzięki tej zmienności relacje między rzeczami stają się dla nas bezpośrednio uchwytne w sposób zmysłowej postrzegalności, w żadnym razie nie w sposób abstrakcyjny, zarazem zaś stwierdzamy dzięki owej zmienności, iż dopiero w tych relacjach objawia się w czysty sposób istota danego charakteru i linii melodycznej. I gdy muzyka zmusza nas tak do widzenia rozległej s z e g o i bardziej dogłębnego niż zwykle i do tego, by rozwój wydarzeń na scenie rozpościerać przed sobą jak delikatne przedziwo, świat sceny staje się dla naszego uduchowionego, w głąb zagląającego oka tyleż nieskończenie szerszy co rozkwiecony od wewnątrz. Cóż podobnego mógłby ofiarować poeta słowa, który za pomocą mechanizmu o wiele mniej doskonałego, na pośredniej drodze od strony słowa i pojęcia trzodzi się dążeniem do wewnętrznego rozszerzenia widzialnego świata sceny i wewnętrznym rozświetleniem go? Choć muzyczna tragedia także włącza słowo, to potrafi wydobyć zarazem podłoże i miejsce narodzin słowa, eksponując nam od wewnątrz jego powstawanie.

O tym opisanym procesie można by na pewno powiedzieć i tak, że jest on tylko wspaniałym pozorem, mianowicie ową wcześniej wspomnianą apollinijską u l u d ą, dzięki działaniu której mamy się uwolnić od dionizyjskiej presji i obfitości. Zasadniczo zaś stosunek muzyki do dramatu jest właściwie odwrotny: muzyka jest właściwą ideą świata, dramat tylko jej odbłaskiem, jej ujednostkowionym cieniem. Owa tożsamość linii melodycznej i żywej postaci, harmonii i relacji

między cechami charakteru tej postaci jest prawdziwa w przeciwnym sensie, niż mogłoby nam się wydawać podczas obserwacji muzycznej tragedii. Choćbyśmy daną postać w najwidoczniejszy sposób poruszali, ożywiali i oświetlali od wewnątrz, pozostanie ona tylko zjawiskiem, od którego nie ma żadnych mostów prowadzących do prawdziwej realności, do serca świata. Z tego zaś serca przemawia muzyka, i choćby niezliczone zjawiska tego rodzaju przeciągały przed taką muzyką, nigdy nie wyczerpią jej istoty, lecz będą tylko jej uzewnętrznionymi odbiciami. Popularne zaś i całkowicie fałszywe przeciwstawienie dusza-ciało niczego w kwestii trudnej relacji muzyki do dramatu nie wytłumaczy, a wszystko powikła, ale to niefilozoficznie grube przeciwstawienie właśnie wśród naszych estetyków, jak się zdaje, przybrało nie wiedzieć czemu charakter chętnie wyznawanego artykułu wiary, a równocześnie o przeciwności zjawiska i rzeczy w sobie, również nie wiedzieć czemu, nie nauczyli się oni niczego lub też niczego nauczyć się nie chcieli.

Jeśli by jednak z naszej analizy miało wynikać, że w tragedii strona apollińską odniosła dzięki swej złudzie pełne zwycięstwo nad dionizyjskim prążywiołem muzyki i wykorzystała tę ostatnią do swych celów, mianowicie do skrajnego wyrażenia dramatu, to trzeba by dołączyć pewne bardzo ważne ograniczenie: w punkcie najistotniejszym ze wszystkich owa apollińska ułuda została naruszona i unicestwiona. Dramat, który z tak oświetloną od wewnątrz dzięki pomocy muzyki wyrażnością wszystkich posunięć i postaci rozpościera się przed nami, jakbyśmy oglądali falującą tkaninę na tkackim warsztacie — jako całość oddziałuje w sposób o d m i e n n y o d w s z e l k i c h a p o l l i Ń s k i c h o d d z i a ł y w a ń a r t y s t y c z n y c h . W całościowej skali oddziaływania tragedii strona dionizyjska znów zyskuje przewagę; tragedia zaczyna się dźwiękiem, który nie mógłby zabrzmieć w królestwie sztuki apollińskiej. Tym samym apollińską ułuda okazuje się tym, czym jest, trwającą podczas tragedii otuliną właściwego dionizyjskiego działania, które jest na tyle potężne, by pod koniec wtłoczyć sam apolliński dramat w sferę, w której zaczyna on mówić słowami mądrości dionizyjskiej i neguje sam siebie i swą apollińską widzialność. Tak oto tę trudną relację apollińskiej i dionizyjskiej strony tragedii trzeba w istocie wyrazić symbolem braterskiego związku obu bóstw: Dionizos przemawia językiem Apolla, ten zaś w końcu językiem Dionizosa, dzięki czemu najwyższy cel tragedii i sztuki w ogóle zostaje osiągnięty.

22

Niechby uważny przyjaciel uprzytomnił sobie wedle swego doświadczenia w sposób czysty i bez przymieszek działanie jakiejś prawdziwej muzycznej tragedii. Myślę, że zjawisko tego działania na dwie strony opisałem w taki sposób, że będzie on umiał teraz wytłumaczyć sobie własne doświadczenia. Przypomni sobie mianowicie, jak na widok przesuwanego się przed nim mitu czuł się wzniesiony do swego rodzaju wszechwiedzy, jak gdyby teraz siła jego wzroku nie sięgała tylko powierzchni, lecz umiała wnikać do wnętrza, a on z pomocą muzyki niejako zmysłowo widział teraz przed sobą niczym pełnię linii i figur w żywym ruchu wzburzenia woli, walkę motywów, wzbierający nurt namiętności i mógł się dzięki temu zagłębić w najsubtelniejsze tajniki nieuświadomianych sobie podniet. Uświadamiając sobie w ten sposób największe wzmoczenie swych popędów nastawionych na widzialność i rozjaśnienie, czuje on jednak równie zdecydowanie, iż ten długi szereg apollińskich oddziaływań artystycznych nie rodzi owego uszczęśliwionego trwania w stanie bezwolnego oglądania, jaki wytwarzają w nim swymi dziełami plastyk i poeta epicki, a więc artyści prawdziwie apollińscy, tzn. osiąganego podczas tego oglądania usprawiedliwienia świata *individua.tio*, które stanowi szczyt i ogólne pojęcie sztuki apollińskiej. Ogląda on rozjaśniony świat sceny, a zarazem go neguje. Widzi przed sobą tragicznego bohatera epicko wyraźnie i w aureoli piękna, a jednak raduje się z unicestwienia tegoż bohatera. Dogłębnie pojmuje przebieg akcji scenicznej, a chętnie ucieka w Niepojmowalne. Odczuwa poczynania bohatera jako usprawiedliwione, ale jest jeszcze bardziej uwznioślony, gdy poczynania te niszczą ich sprawcę. Wzdryga się na myśl o cierpieniach, jakie dotkną bohatera, ale przeczuwa w nich wyższą, o wiele bardziej przemożną przyjemność. Ogląda więcej i głębiej niż kiedykolwiek, a chciałby być ślepy. Skąd będziemy musieli wywieść to zadziwiające rozdwojenie jaźni, to skruszenie apollińskiego ostrza, jeśli nie z czaru *dionizyjskiego*, który, pobudzając apollińskie emocje najusilniej w kierunku pozoru, umie jednak zmusić ten nadmiar apollińskiej siły do służby u siebie? *Mit tragiczny* można zrozumieć tylko jako zobrazowanie dionizyjskiej mądrości apollińskimi Środkami artystycznymi; doprowadza on świat zjawiska do granic, u których świat ów neguje sam siebie i usiłuje zbiec z powrotem na łono prawdziwej i jedynej realności, a tam intonuje jakby, za Izoldą, swój metafizyczny łabędzi śpiew:

Wśród morza szczęścia, gdzie fali grzmot, gdzie aromatów dźwięczący splot, w wietrze wszechrzeczy, którym tchnie świat — zaginąć — przeminać —

nieprzytomnie — się zapomnieć!

W ten sposób, zgodnie z doświadczeniami słuchacza prawdziwie artystycznego, uprzytamniamy sobie samego tragicznego artystę, jak, podobny płodnemu bóstwu *individuatō*, stwarza swe postaci — i w tym sensie trudno byłoby pojmować jego dzieło jako „naśladowanie przyrody” — jak potem jednak jego potężny popęd dionizyjski pochłania cały ten świat zjawisk, by poza nim i na podłożu jego unicestwienia przygotować przecucie najwyższej artystycznej praradości na łonie prajedni. O tym jednakże powrocie do praojczyzny, o braterskiej więzi w tragedii obu bóstw sztuki i o zarówno apollińskim, jak dionizyjskim wzruszeniu słuchacza nasi estetycy nie umieją nic powiedzieć, nie ustając zarazem w wysiłkach scharakteryzowania walki bohatera z losem, zwycięstwa moralnego porządku świata lub rozładowania napiętności dzięki tragedii jako czegoś rzekomo prawdziwie tragicznego, a uporczywość w tej mierze nasuwa mi myśl, iż może nie są oni w ogóle ludźmi o wrażliwości estetycznej i słuchając tragedii występują tylko jako istoty moralne. Od czasów Arystotelesa nie podano jeszcze takiego objaśnienia działania tragedii, z którego można by wnosić o artystycznym stanie ducha słuchacza, o jego estetycznej aktywności. Albo litość i trwoga poprzez poważne epizody mają zostać doprowadzone do przynoszącego ulgę rozładowania, albo też zwycięstwo dobrych i szlachetnych zasad, ofiara bohatera w sensie moralnego światopoglądu mają nas uwznioślić i uradować. Mam pełne przekonanie, że dla wielu ludzi to właśnie i tylko to stanowi działanie tragedii, a wyrażną konsekwencję tego stanowi fakt, iż wszyscy oni, wraz ze swymi interpretującymi estetykami, niczego nie doświadczyli z tragedii jako najwyższej sztuki. Owo patologiczne rozładowanie, Arystotelesowa *katharsis*, o której filolodzy nie wiedzą właściwie, czy zaliczyć ją do zjawisk medycznych, czy moralnych, przypomina godną uwagi antycypację Goethego: „Bez żywego patologicznego interesu — powiada on — także i mnie nie udało się nigdy opracować żadnej sytuacji tragicznej, i dlatego chętniej jej unikałem, niż szukałem. Czyżby jedną z zalet starożytnych było też to, iż najwyższy patos stanowił u nich tylko grę estetyczną, gdy tymczasem u nas, aby wytworzyć takie dzieło, musi też współdziałać prawda natury?” Na to ostatnie, tak głębokie pytanie możemy teraz, po naszych wspaniałych doświadczeniach odpowiedzieć twierdząco, skoro właśnie w odniesieniu do muzycznej tragedii stwierdziliśmy ze zdumieniem, że najwyższy patos istotnie może być przecież tylko grą estetyczną, co pozwala nam przyjąć, iż dopiero teraz prafenomen tragiczności da się z jakimś powodzeniem opisać. Kto chciałby opowiadać już tylko o owych zastępczych działaniach ze sfer pozaestetycznych, nie czując się wyniesionym ponad proces patologicznomoralny, może jedynie zwątpić w swą naturę estetyczną, my zaś jako niewinny ersatz polecamy mu interpretację Szekspira a la Gervinus i pilne tropienie „sprawiedliwości poetyckiej”.

Tak więc wraz z odrodzeniem tragedii odrodził się też s ł u c h a c z e s t e t y c z n y, na którego miejscu zwykło dotychczas siadywać w teatralnej sali osobliwe *quid pro quo*, o na wpół etycznych, na wpół akademickich pretensjach: „krytyk”. W jego dotychczasowej sferze wszystko było sztuczne, zabarwione tylko pozorem życia. Przedstawiający coś artysta właściwie nie wiedział już, co począć z takim krytycznie się zachowującym słuchaczem i wraz z inspirującymi go dramaturgiem i kompozytorem operowym wypatrywał niespokojnie resztek życia w tej pretensjonalnie pustej i niezdolnej do rozkoszowania się czymś istoty. Z takich wszelako „krytyków” składała się dotąd publiczność; student, uczeń, a nawet najłagodniejszy ród kobiecy byli bezwiednie przygotowywani przez wychowanie i gazety do takiego właśnie postrzegania dzieła sztuki. Co szlachetniejsze natury wśród artystów liczyły w odniesieniu do takiej publiczności na pobudzenie sił „moralno-religijnych”, a wezwanie do „moralnego porządku świata”¹ wkraczało tam, gdzie naprawdę potężny czar artystyczny winien zachwycić prawdziwego słuchacza. Także dramaturg tak wyraźnie wykladał jeszcze wspanialszą, a przynajmniej poruszającą tendencję politycznej i społecznej współczesności, że słuchacz mógł zapomnieć o swym wyczerpaniu krytycznym i oddać się podobnym uczuciom jak w patriotycznych chwilach, podczas wojny, przed mównicą parlamentu lub podczas ogłaszania wyroku na zbrodniarza i złoczyńcę, obcość zaś właściwych celów artystycznych musiała tu i ówdzie prowadzić do kultu tej tendencji. Wkroczyła tu jednak, jak to już dawno spotkało wszystkie usztucznione sztuki, gwałtownie postępująca deprawacja owych tendencji, i na przykład tendencję do wykorzystywania teatru jako instytucji moralnego kształcenia ludu, traktowaną poważnie za czasów Schillera, zalicza się już do niewiarygodnych staroci przewyżnionej kultury. Gdy krytyk doszedł do władzy w teatrze J na koncercie, dziennikarz w szkole, a prasa zdobyła władzę w społeczeństwie, sztuka zwyrodniała w przedmiot rozrywki najniższego rodzaju, a krytykę estetyczną wykorzystano jako łącznik próżnej, roztargnionej, samolubnej społeczności niezbyt ponadto oryginalnej, której sens wyraża przypowieść Schopenhauera o jeżozwierzu; w efekcie nigdy jeszcze nie rozprawiano tyle o sztuce, tak mało zarazem ją ceniąc. Czyż można obcować z człowiekiem, który potrafi zabawiać się rozmową o Beethovenie i Szekspirze? Niech każdy odpowie sobie na to pytanie zgodnie z własnym odczuciem, swą odpowiedzią w każdym razie

dowiedzie, jak wyobraża sobie „kulturę” — założywszy, że w ogóle stara się na to pytanie odpowiedzieć i że nie oniemiał już wcześniej z zaskoczenia.

Ktoś natomiast z natury szlachetniej i subtelniej uzdolniony, choć w opisany sposób popadał stopniowo w barbarzyństwo, mógłby opowiedzieć o pewnym tyleż nieoczekiwanym, co zupełnie niezrozumiałym wpływie, jaki wywarło nań udane wystawienie *Lohengrina*. Tyle tylko, że zabrakło mu może ręki, która ujęłaby go ostrzegając i wyjaśniając. W rezultacie owo niesłuchanie zróżnicowane i całkowicie nieporównane doznanie, jakie nim wówczas wstrząsnęło, pozostało odosobnione i po krótkim rozblýsku zgasło jak tajemnicza gwiazda. Odczuł on wówczas, czym jest słuchacz estetyczny.

23

Kto chciałby dokładnie zbadać samego siebie pod względem tego, jak dalece jest pokrewny prawdziwemu słuchaczowi estetycznemu czy też może należy do wspólnoty ludzi sokratejsko-krytycznych, ten winien tylko szczerze zapytać siebie o wrażenie, z jakim odbiera przedstawiony na scenie cud: czy jego nastawiony na ścisłą psychologiczną przyczynowość zmysł historyczny nie czuje się obrażony, czy, robiąc niejako ustępstwo, dopuszcza on cud, zjawisko zrozumiałe dla dzieci, a jemu obce, czy też doznaje przy tym czegoś innego. Na tej podstawie będzie on mianowicie mógł zmierzyć, jak dalece jest w ogóle zdolny zrozumieć skondensowany obraz świata, mi t, który jako skrót zjawiska nie może się obejść bez cudu. Jest wszelako prawdopodobne, że przy dokładnym sprawdzeniu prawie każdy czuje się tak zepsuty krytyczno-historycznym duchem naszej kultury, że tylko na uczonej drodze, za pośrednictwem abstrakcji gotów jest uwierzyć w dawne istnienie mitu. Tymczasem bez mitu każda kultura traci swą zdrową, naturalną siłę twórczą. Dopiero wyznaczony mitami horyzont zamyka cały ruch kultury w jedność. Dopiero mit ratuje wszystkie siły fantazji i apollinijskiego snu od bezładnego błędzenia. Obrazy mitu muszą być niezauważalnie wszechobecnymi demonicznymi stróżami, pod których pieczęą wzrastają młode dusze i których znakami mężczyzna tłumaczy sobie swe życie i swe boje; nawet państwo nie zna potężniejszych niepisanych praw niż mityczny fundament, który zapewnia mu związek z religią, wyrastanie z mitycznych wyobrażeń.

Postawmy teraz obok abstrakcyjnego, kierowanego bez pomocy mitów człowieka abstrakcyjne wychowanie, abstrakcyjne obyczaje, abstrakcyjne prawo, abstrakcyjne państwo; uprzytomnijmy sobie pozbawione reguł, nie ujęte w cugle żadnym swojskim mitem błędzenie artystycznej fantazji; wyobraźmy sobie kulturę pozbawioną stałej i uświęconej prasiadzi, skazaną na dążenie do wyczerpania wszystkich możliwości i na nędną strawę od innych kultur — a będzie to współczesność jako wynik sokratyzmu nastawionego na unicestwienie mitu. I oto stoi pozbawiony mitu człowiek, wiecznie głodny, wśród wszystkich przeszłości i szuka grzebiąc i kopiąc korzeni, choćby nawet musiał je odkopywać w najodleglejszych starożytnościach. O czym świadczy ta ogromna historyczna potrzeba niezaspokojonej nowoczesnej kultury, to skupianie wokół siebie niezliczonych innych kultur, pałaca żądza poznawania, jeśli nie o utracie mitycznej ojczyzny, mitycznego łona? Można by zapytać, czy ta gorączkowa i tak niesamowita ekscytacja tej kultury jest czymkolwiek innym niż łapczywym sięganiem głodnego po strawę i chwytaniem jej — a któż chciałby coś dawać kulturze, która nie nasyci się niczym, co połknie, i za której dotknięciem najpożywniejsza, najzdrowsza strawa obraca się zwykle w „historię i krytykę”.

Trzeba by też zważyć z bólem w naszą niemiecką istotę, gdyby w podobny sposób nierozzerwalnie spłotła się ona ze swą kulturą, a nawet zlała się z nią w jedno, jak to ku swej zgrozie możemy obserwować na cywilizowanej Francji; to, co długo stanowiło wielki atut Francji i przyczynę jej ogromnej przewagi, właśnie owa jedność ludu i kultury, powinno nas w tym kontekście zmusić do sławienia tej oto szczęśliwej okoliczności, że nasza tak wątpliwa kultura do dziś nie ma nic wspólnego ze szlachetnym jądrem charakteru naszego ludu. Wszystkie nasze nadzieje zawisają tęsknie na spostrzeżeniu, iż pod tym niespokojnie falującym życiem kultury i konwulsjami edukacji skrywa się wspaniała, wewnętrznie zdrowa, prastara siła, która jednak tylko w wyjątkowych chwilach wykonuje jeden gwałtowny ruch, a potem znów śni o następnym przebudzeniu. Z tej otchłani wyrosła niemiecka reformacja, w której chorałach po raz pierwszy rozbrzmiał przyszły kształt niemieckiej muzyki. Tak głęboko, dzielnie i duchowo, z taką pełnią dobroci i delikatności zabrzmiał ten chorał Lutra, pierwszy dionizyjski zew, jaki przenika z gęstych zarośli na powitanie wiosny. Odpowiedziała mu odzewem współzawodnictwa owa święta, zuchwała procesja dionizyjskich marzycieli, którym zawdzięczamy niemiecką muzykę — i którym będziemy zawdzięczać z martwychwstanie niemieckiego mitu! Wiem, że muszę teraz poprowadzić postępującego za mną przyjaciela na wyżynę samotnego namysłu, na której spotka on niewielu towarzyszy,

i wołam doń dla dodania mu otuchy, że musimy się trzymać swych świetlanych przewodników, Greków. Od nich to zapożyczyliśmy, w celu oczyszczenia naszego poznania estetycznego, obrazy owych dwu bogów, z których każdy włada osobnym królestwem sztuki i których wzajemny kontakt i wzajemne potęgowanie się rozpoznaliśmy dzięki greckiej tragedii. Jej upadek musiał się nam wydać wynikiem osobliwego rozdarcia obu prapopędów artystycznych, a z procesem tym wiązała się degeneracja i przemiana charakteru greckiego ludu, prowokując nas do poważnej refleksji nad tym, na ile koniecznie i jak ściśle zrosnięte są u swych podwalin sztuka i lud, mit i obyczaj, tragedia i państwo. Ów zmierzch tragedii był zarazem zmierzchem mitu. Wcześniej Grecy byli zmuszeni wszystko przeżyte od razu wiązać ze swymi mitami, a nawet pojmować tylko na podłożu tego nawiązania, wskutek czego również najbliższa współczesność musiała im się jawić natychmiast *sub specie aeterni* i w pewnym sensie jako beczasowa. W tym strumieniu beczasowości wszelako zanurzało się także państwo jak sztuka, by znaleźć wytchnienie od ciężaru i łączywości chwili. I właśnie tylko o tyle wart jest coś lud — jak zresztą człowiek — o ile może na swych przeżyciach odcisnąć pieczęć wieczności, bo w ten sposób niejako się odświatowia i okazuje swe nieświadome wewnętrzne przekonanie o względności czasu i o prawdziwym, tj. metafizycznym znaczeniu życia. Przeciwny przypadek zachodzi wtedy, gdy jakiś lud zaczyna pojmować się historycznie i burzyć wokół siebie sztańce mitu, z czym zwykle wiąże się zdecydowane uświatowienie, porzucenie nieświadomionej metafizyki jego wcześniejszego bytowania ze wszystkimi tego etycznymi konsekwencjami. Grecka sztuka, a zwłaszcza grecka tragedia, powstrzymywała przede wszystkim zniszczenie mitu; trzeba było zniszczyć także ją, by oderwawszy się od ojczyzniego podłoża zacząć życie na pustkowiu myśli, obyczaju i czynu. Także i teraz wszelako ów popęd metafizyczny usiłuje stworzyć sobie, co prawda osłabioną, formę przejawu w prąym do życia sokratyzmie wiedzy, choć na niższych stopniach tenże popęd wiódł tylko do gorączkowych poszukiwań, które stopniowo zatracano się w pandemonium zewsząd pobieranych mitów j zabobonów; wśród nich Helleńczyk siedział z nieukojonym jednak sercem, dopóki nie nauczył się z grecką pogodą i beztróską maskować jako *graeculus* ową gorączkę albo bez reszty odurzać się jakimś orientalnie duszącym zabobonem.

Do tego to stanu rozpoczętego w XV w. renesansem aleksandryjsko-rzymskiej starożytności, po długim, trudnym do opisanego pośrednim akcie, zbliżyliśmy się w sposób skrajnie spektakularny. Na wyżynach ta sama przepiękna żądza wiedzy, to samo nienasycone szczęście odkrywcy, to samo ogromne uświatowienie, obok bezdomne błądzenie, zachłanne pchanie się do cudzego stołu, lekkomyślne ubóstwienie współczesności lub tępa ignoracja, wszystko *sub specie saeculi*, „teraźniejszości”. Takie objawy pozwalają wnosić o podobnym braku w sercu tej kultury, o unicestwieniu mitu. Nie bardzo możliwe wydaje się udane przeszczepienie obcego mitu bez nieodwracalnego uszkodzenia drzewa wskutek tego zabiegu, które jest może na tyle silne i zdrowe, by ów obcy element po ciężkiej walce odrzucić, ale zwykle musi zginąć, chorowite i zmagające lub w chory sposób nadmiernie rozrosłe. Tak bardzo cenimy sobie silny i czysty rdzeń niemieckiej istoty, że ważymy się oczekiwać właśnie od niej odrzucenia zaszczepionych przemocą obcych elementów i uważamy za możliwe, iż duch niemiecki powróci do namysłu nad samym sobą. Niektórzy uznają zapewne, że ów duch musi zacząć swą walkę od odrzucenia kultury romańskiej, do czego mógł się zewnętrznie przygotować i zainspirować dzięki zwycięskiej dzielności i krwawej chwale ostatniej wojny. Wewnętrznej konieczności wszelako musi on szukać we współzawodnictwie, by być ciągle godnym wzniosłych prekursorów na tej drodze, zarówno Lutra, jak naszych wielkich artystów i poetów. Nie może on w każdym razie sądzić, że podobne boje można toczyć bez swych bogów domowych, bez swej mitycznej ojczyzny, bez „przywrócenia¹ wszystkich niemieckich rzeczy! I jeśliby Niemiec rozglądał się niepewnie za przewodnikiem zdolnym zaprowadzić go na powrót do dawno temu utraconej ojczyzny, której dróg i ścieżek on już prawie nie zna — niechaj posłucha tylko miło wabiącego zewu dionizyjskiego ptaka, który się nad nim kołysze i chce mu wskazać drogę.

24

Wśród swoistych działań artystycznych tragedii muzycznej musieliśmy wyeksponować apollinijską u l u d ę, która ma nas chronić przed bezpośrednim zjednoczeniem się z dionizyjską muzyką, nasze zaś wzruszenie muzyczne może się wyładować w obszarze apollinijskim i we wsuniętym tu widzialnym świecie pośrednim. Mieliśmy przy tym nadzieję, że udało nam się zaobserwować, jak dzięki temu właśnie rozładowaniu ów pośredni świat akcji scenicznej, w ogóle dramat, staje się widoczny i zrozumiały od wewnątrz w stopniu dla innych sztuk apollinijskich nieosiągalnym; tu zatem, gdzie duch muzyki uskrzydlił i uwznioślił tę sztukę, trzeba było uznać najwyższe wzmoczenie jej sił, a tym samym w owej braterskiej więzi Apolla i Dionizosa szczyt zarówno apollinijskich, jak dionizyjskich celów artystycznych.

Apollirfska widokówka właśnie przy wewnętrznym oświeceniu muzyką nie osiągnęła swoistego oddziaływania słabszego stopnia sztuki apollinijskiej. To, co mogą epos lub ożywiony kamień — zmusić patrzące oko do ukojonego zachwyty światem *individuo* — tutaj, pomimo większego ożywienia i większej wyrazności, nie chciało dojść do skutku. Oglądaliśmy dramat i wwiercaliśmy się spojrzeniem w ruch jego wewnętrznego świata motywów — a

przecież zdało się nam, iż przeciąga przed nami tylko metaforyczny obraz, którego najgłębszy sens prawie już jakby zgadywaliśmy i który chcieliśmy odsunąć jak zasłonę, by oglądać za nim prawzór. Najjaśniejsza wyrazność obrazu nie wystarczała nam, bo zdało się, że tyleż on objawia, ile zasłania, i gdy swym przenośnym objawieniem wzywał jakby do rozdarcia zasłony, do odsłonięcia tajemnego tła, to właśnie owa świetlista widzialność przykuwała znów wzrok i nie pozwalała mu wnikać głębiej.

Kto nie doznał tej konieczności patrzenia i zarazem tęsknoty do wyjścia poza nie, nie bardzo zdoła sobie wyobrazić, jak wyraźnie i jasno oba te procesy współlistnieją obok siebie i są współodczuwane w przypadku mitu tragicznego; prawdziwie estetyczni widzowie zgodzą się ze mną, że pośród swoistych oddziaływań tragedii owo „współ” jest najbardziej osobliwe. Przełożmy teraz to zjawisko widza estetycznego na analogiczny proces u artysty tragicznego, a zrozumiemy *genesis* m i t u t r a g i c z n e g o. Ze sferą sztuki apollińskiej dzieli on pełną rozkosz pozoru i oglądania, a zarazem neguje tę rozkosz i zaspokaja się jeszcze lepiej unicestwieniem widzialnego świata pozoru. Treść tragicznego mitu obejmuje najpierw jakieś epickie wydarzenie z ubóstwieniem walczącego bohatera. Skąd jednak brałby się ów zagadkowy rys, że cierpienie w losie bohatera, najboleśniejsze przeprawy, najbardziej dręczące konflikty motywów, krótko mówiąc, egzemplifikację mądrości sylena lub, w języku estetyki, brzydotę i dysharmonię przedstawia się ciągle od nowa w tak niezliczonych formach, z takim upodobaniem, i to w n a j b u j n i e j s z y m i n a j w c z e ś n i e j s z y m okresie życia ludu, gdyby to wszystko nie dawało jakiejś wyższej przyjemności?

To bowiem, iż w życiu rzeczywiście bywa tak tragicznie, nie wyjaśniałoby wcale powstania pewnej formy artystycznej, bo sztuka nie jest tylko naśladowaniem naturalnej rzeczywistości, lecz stanowi właśnie metafizyczny jej suplement, postawiony obok niej dla jej przewyciężenia. Mit tragiczny, jeśli w ogóle należy do sztuki, bierze pełny udział w tym ogólnoartystycznym zamyśle metafizycznej przemiany. Co ów mit wszelako przemiany, skoro obrazem cierpiącego bohatera wprowadza świat zjawiskowy? „Realność” tego zjawiskowego świata przynajmniej, mówi nam bowiem: „Patrzcie! Patrzcie uważnie! Oto wasze życie! Oto wskazówka godzin na zegarze waszego życia!”

A więc mit pokazywałby to życie, by je w ten sposób przed nami rozjaśnić? Jeśli zaś nie, to na czym polega przyjemność estetyczna, z jaką oglądamy przepływ tych obrazów? Pytam o przyjemność estetyczną, ale dobrze wiem, iż wiele z tych obrazów może jeszcze sprawić przyjemność moralną, np. w formie współczucia lub etycznego triumfu. Kto jednak chciałby wywodzić działanie tragiczności wyłącznie z tych moralnych źródeł, jak to nader długo było przyjęte w estetyce, ten niech nie sądzi, iż uczynił w ten sposób coś dla sztuki, ta bowiem musi przede wszystkim wymagać czystości w swej dziedzinie. Pierwszym warunkiem objaśnienia mitu tragicznego jest właśnie to, by właściwej zeń przyjemności szukać w sferze czysto estetycznej, nie wkraczając na teren litości, trwogi, moralnej wzniosłości. Jak brzydota i dysharmonia, treść tragicznego mitu, mogą dostarczyć przyjemności estetycznej?

W tym miejscu niezbędne staje się, byśmy śmiałym skokiem wzniesli się w metafizykę sztuki, kiedy powtórzę wcześniejszą tezę, że istnienie i świat jawią się usprawiedliwione tylko jako zjawisko estetyczne. W tym właśnie sensie mit tragiczny ma nas przekonać, że nawet brzydota i dysharmonia stanowią artystyczną grę, w jaką gra z samą sobą wola w wiecznej pełni swej żądz. Ten trudny do ogarnięcia prafenomen sztuki dionizyjskiej staje się wszelako na prostej drodze zrozumiały i jest bezpośrednio uchwytywany w zadziwiającym znaczeniu m u z y c z n e g o d y s o n a n s u, tak jak w ogóle muzyka, postawiona obok świata, może dać pojęcie tylko o tym, co można rozumieć przez usprawiedliwienie świata jako zjawiska estetycznego. Przyjemność, jaką daje mit tragiczny, ma tę samą ojczyzną co przyjemne doznanie dysonansu w muzyce. Dionizyjskość ze swą nawet w bólu doznawaną prarozkoszą jest wspólnym łonem muzyki i mitu tragicznego.

Czy dzięki wezwaniu na pomoc muzycznej relacji dysonansu ów trudny problem działania tragicznego nie stał się w istotny sposób łatwiejszy? Rozumiemy teraz przecież, co oznaczają w tragedii równoczesne pragnienie oglądania i tęsknota do tego, by się przedostać poza oglądanie. Ten stan w kontekście artystycznie zastosowanego dysonansu musielibyśmy scharakteryzować właśnie tak oto, że chcemy słyszeć, a zarazem tęsknimy do wyjścia poza słyszenie. Owo dążenie w nieskończoność, łopot skrzydła tęsknoty przy najwyższego rzędu rozkoszowaniu się wyraźnie postrzeżaną rzeczywistością przypominają, że w obu stanach musimy rozpoznać fenomen dionizyjski, który nam ciągle na nowo objawia igraszkę budowania i burzenia jednostkowego świata jako wylew prażądzy, podobnie jak gdy Heraklit Mroczny światotwórczą siłę porównuje do dziecka, które igrając ustawia kamienie, a potem je przewraca.

Aby więc właściwie ocenić dionizyjskie uzdolnienia jakiegoś ludu, musielibyśmy myśleć nie tylko o jego muzyce, lecz z równą koniecznością o jego micie tragicznym jako drugim świadku tych uzdolnień. Przy tym najściślej pokrewieństwie między muzyką a mitem można tak samo przypuszczać, że ze zwyrodnieniem i z deprawacją drugiego będzie się wiązać degeneracja tej pierwszej, jeśli

w osłabieniu mitu w ogóle znajduje wyraz osłabienie zdolności dionizyjskiej. Na temat jednego i drugiego nie powinien pozostawiać nam żadnej wątpliwości rzut oka na rozwój istoty niemieckiej: w operze i w abstrakcyjnym charakterze naszego pozbawionego mitu istnienia, w sztuce obróconej w rozrywkę i w życiu sterowanym pojęciami odsłoniła nam się owa tyleż nieartystyczna, co przeżerająca życie natura sokratejskiego optymizmu. Ku naszej wszelako pocieszę istniały oznaki, że mimo wszystko niemiecki duch bez uszczerbku na wspaniałym zdrowiu, na wspaniałej głębi i dionizyjskiej sile podobny rycerzowi, co zapadł w drzemkę, spoczywa i śni w jakiejś niedostępnej otchłani, z której wydobywa się ku nam dionizyjska pieśń, aby dać nam do zrozumienia, że ów niemiecki rycerz nadal jeszcze śni swój prastary dionizyjski mit w pełnych szczęśliwości i powagi wizjach. Niechaj nikt nie wierzy, iż niemiecki duch na wieki utracił swą mityczną ojczyznę, skoro nadal jeszcze tak dobrze rozumie ptasie głosy, które o niej opowiadają. Pewnego dnia o poranku przedłużonego snu stwierdzi, że się zbudził. Zacznie wtedy zabijać smoki, unicestwiać złośliwe karły i budzić Brunhildę — a sam oszczep Wotana nie zdoła zatrzymać go w drodze!

Przyjaciele moi, wy, którzy wierzycie w dionizyjską muzykę, wiecie też, co znaczy dla nas tragedia. To w niej mamy, zmartwychwstali dzięki muzyce, tragiczny mit — a w nim wszyscy powinniśmy pokładać nadzieję i zapomnieć o tym, co najboleśniej! Najboleśniej zaś jest dla nas wszystkich — długie upodlenie, w jakim niemiecki geniusz, pozbawiony domu i ojczyzny, żył na służbie u złośliwych karłów. Rozumiecie te słowa — jak rozumiecie też, na zakończenie, moje nadzieje.

25

Muzyka i mit tragiczny są w jednakim stopniu wyrazem dionizyjskiego uzdolnienia danego ludu i nie dają się od siebie oddzielić. Pochodzą z obszaru sztuki leżącego poza sferą apollińską; rozjaśniają region, w którego akordach pragnień uroczym pobrzmiwa zarówno dysonans, jak okropieństwo obrazu świata; igrają kolcem przykrości, ufając swym przepotężnym sztukom czarnoksiężskim; tą grą usprawiedliwiają istnienie nawet „najgorszego ze światów”. Dionizyjskość jawi się tu, wedle apollińskiej miary, jako wieczna i pierwotna moc artystyczna, która w ogóle cały świat zjawiska powołuje do istnienia. W środku tego świata niezbędnym się staje nowy pozór rozjaśnienia, by utrzymać przy życiu ożywiony świat indywidualności. Gdybyśmy mogli wyobrazić sobie, że dysonans staje się człowiekiem — a czymże jeszcze jest człowiek? — to ów dysonans potrzebowałby do życia jakiejś wspaniałej iluzji, która zakryłaby jego własną istotę zasłoną piękna. Taki jest prawdziwy zamysł artystyczny Apolla; w jego imieniu sumujemy wszystkie owe niezliczone iluzje pięknego pozoru, które w każdej chwili czynią istnienie w ogóle godnym życia i popychają do przeżywania chwili najbliższej.

Z owego fundamentu wszelkiej egzystencji, z dionizyjskiego podziemia świata do świadomości ludzkiej jednostki może dotrzeć tylko tyle, ile owa apollińska moc rozjaśniania może ponownie przewyciężyć, i w efekcie oba te popędy artystyczne zmuszone są rozwijać swe siły w ścisłej wzajemnej proporcji wedle praw wiecznej sprawiedliwości. Gdzie zaś dionizyjskie moce podnoszą się tak niewstrzymanie, jak my to przeżywamy, tam musiał już także zstąpić do nas Apollo w chmurę spowity; najplodniejsze oddziaływanie jego piękna będzie zapewne oglądać następne pokolenie.

To wszelako, że to oddziaływanie jest konieczne, z całą pewnością odczuje intuicyjnie każdy, kto choćby we śnie powróci do starohelleńskiego bytowania; wędrując pod wysokimi jońskimi arkadami, spoglądając na horyzont obrysowany czystymi i szlachetnymi liniami, widząc obok siebie w lśniącym marmurze odbicia swej rozświetlonej postaci, a wokół siebie uroczyście kroczących ludzi o łagodnych ruchach, harmonijnych głosach i rytmicznej mowie gestów — czyż wobec tego nieustającego napływu piękna nie będzie musiał zawołać wznosząc ramiona do Apolla: „Szczęśliwy lud Hellenów! Jakże wielki musi być wśród was Dionizos, jeśli bóg delicki uważa takie czary za konieczne dla uzdrowienia was z tego waszego dytyrambicznego obłądła!”. Komuś tak nastawionemu wszelako jakiś sędziwy Ateńczyk o wzniosłym spojrzeniu Ajschylosa mógłby odrzec: „Dopowiedz jednak i to, osobliwy cudzoziemcze: ile lud musiał wycierpieć, nim mógł stać się tak pięknym! A teraz pójdz ze mną na tragedię i złóż wraz ze mną ofiarę w świątyni bóstw obydwu!”

K O N I E C