

FRYDERYK NIETZSCHE

NARODZINY TRAGEDYI

CZYLI HELLENIZM I PESYMIZM

PRZEŁOŻYŁ LEOPOLD STAFF



Nietzsche Seminarium 2010

e-Mortkowicz

Cyfrowa reedycja młodopolskiego wydania *Dzieł* Fryderyka Nietzschego z zachowaniem paginacji i układu graficznego.

Nietzsche Seminarium, Łódź-Wrocław 2010

Redakcja: Jakub Wroński, Tymoteusz Słowiński



<http://nietzsche.org.pl/>

Nietzsche Seminarium – projekt zrzeszający polskich badaczy filozofii Fryderyka Nietzschego poprzez:

- powołany przez Cezarego Wodzińskiego, Bogdana Banasiaka i Pawła Pieniążka cykl dorocznych konferencji filozoficznych.
- stronę internetową **nietzsche.org.pl**. Na stronie:

Bibliografia polskich odniesień do Nietzschego

- do 1918 (Marta Kopij)
- z lat 1919-1939 (Grzegorz Kowal)
- z lat 1939-1989 (Jadwiga Sucharzewska)
- po 1989 (Jakub Wroński)

e-Mortkowicz - Cyfrowa reedycja młodopolskiego wydania *Dzieł* Fryderyka Nietzschego z zachowaniem paginacji i układu graficznego.

Teksty archiwalne – baza przedwojennych artykułów polskich na temat Nietzschego

Wieści ze świata Nietzschego: konferencje, seminaria, obronione prace

Opatrzony komentarzem zestaw **linków**

... i wiele innych

DZIEŁA FRYD. NIETZSCHEGO

W PRZEKŁADZIE WACŁAWA
BERENTA, KONRADA DRZE-
WIECKIEGO, LEOPOLDA STAFFA I
STANISŁAWA WYRZYKOWSKIEGO
WYDAŁ JAKÓB MORTKOWICZ.



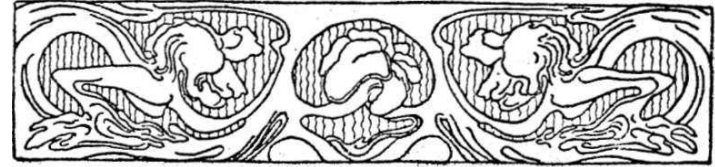
WARSZAWA MCMVII

FRYDERYK NIETZSCHE

NARODZINY
TRAGEDYI
CZYLI HELLENIZM I PESYMIZM
PRZEŁOŻYŁ LEOPOLD STAFF



NAKLAD JAKÓBA MORTKOWICZA



PRÓBA SAMOKRYTYKI

Cokolwiek było przyczyną powstania tej godnej roztrząsania książki: musiało to jednak być zagadnienie najwyższego rzędu i uroku, nadto jeszcze zagadnienie głęboko osobiste, — świadectwem tego czasu, w którym powstała, mimo który powstała, wstrząsający czas wojny niemiecko-francuskiej r. 1870/71. Podczas gdy grzmoty bitwy pod Wörth rozlegały się nad Europą, siedział ślęczyciel i miłośnik zagadek, któremu ojcostwo tej książki przypadło w udziale, gdzieś w zakątku alpejskim, zatopiony w ślęczeniu i zagadkach, przeto zatroskany i beztroskliwy zarazem, i spisywał swe myśli o Grekach, — rdzeń tej dziwnej i nieprzystępnej książki, której ta późna przedmowa (lub pomowa) ma być poświęcona. W kilka tygodni potem, on sam znalazł się pod murami Metz, wciąż jeszcze nie wyzwolony od znaków pytania, które zawiesił nad mniemaną »pogodą« Greków i ich sztuki; aż wkońcu, w miesiącu najgłębszego napięcia, gdy w Wersalu obradowano nad pokojem, doszedł i z sobą do ładu i wracając zwolna do zdrowia po chorobie, której nabawił się w polu, utwierdził w sobie ostatecznie

»Narodziny tragedyi z ducha muzyki«. — Z muzyki? Muzyka i tragedia? Grecy i muzyka tragedyi? Grecy i dzieło-sztuki pesymizmu? Najbardziej udany, najpiękniejszy, najgodniejszy zazdrości, najbardziej ku życiu uwodzący rodzaj dotychczasowego człowieka, Grecy — jakto? potrzebowaliż właśnie oni tragedyi? Co więcej — sztuki? Po to — sztuka grecka?...

Zgadniecie, na jakim miejscu umieszczono tem samem wielki znak pytania co do wartości istnienia. Jestże pesymizm koniecznie znakiem schyłku, upadku, nieudaności, znużonych i osłabionych instynktów? — jak to było u Indów, jak to jest, wedle wszelkiego pozorów, u nas, ludzi »nowoczesnych« i europejczyków? Istniejeż pesymizm siły? Intelektualna skłonność do tego, co twarde, okropne, złe, problematyczne w istnieniu, z powodu dobrobytu, przelewnego zdrowia, pełni istnienia? Istniejeż może cierpienie właśnie z powodu nadmiaru? Kusicienska śmiałość najbystrzejszego spojrzenia, która pragnie straszliwości, jako nieprzyjaciela, nieprzyjaciela godnego, na którym może doświadczyć swej siły? na którym chce się nauczyć, czem jest » strach«? Co znaczy, właśnie u Greków najlepszego, najsilniejszego, najśmielszego okresu, mit tragiczny? I potworne zjawisko żywiołu dyonizyjskiego? Jakto, z niego zrodziła się tragedia? — I znowu: to, na co umarła tragedia, sokratyzm moralności, dyalektyka, równowaga i pogoda człowieka teoretycznego — jakto? nie mógłżeby właśnie ten sokratyzm być znakiem schyłku, znużenia, zachorzenia, rozkładających się anarchicznie instynktów? A »pogoda grecka« późniejszej greczyzny tylko zorzą wieczorną? Wola epikurejska, przeciw pesymizmowi zwrócona, tylko ostrożnością cier-

piącego? A wiedza sama, nasza wiedza — tak, cóż znaczy wogóle, jako objaw życia rozważana, wszelka wiedza? Na co, co gorsza jeszcze, skąd — wszelka wiedza? Jakto? Jestże wiedza może tylko strachem i wybiegiem przed pesymizmem? Przemyślną, konieczną obroną przeciw — prawdzie? I, mówiąc moralnie, niby tchórzostwem i fałszem? Niemoralnie mówiąc, przebiegłością? Och, Sokratesie, Sokratesie, byłaż to może twoja tajemnica? Och, tajemniczy ironisto, byłaż to może twoja — ironia? — —

2.

To, co wówczas pojąłem, coś straszliwego, niebezpiecznego, problemat z rogami, nie koniecznie byka właśnie, w każdym razie nowy problemat: dzisiaj rzekłbym, że był to właśnie problemat wiedzy — wiedzy pojętej po raz pierwszy, jako coś problematycznego i spornego. Lecz książka, w której młodzięcza moja odwaga i podejrzliwość wówczas upustu sobie szukały — co za niemożliwa książka musiała z tak przeciwnego młodości wyrósć zadania! Zbudowana z samych przedwczesnych, arcyzielonych wydarzeń osobiście przeżytych, z których wszystkie leżały tuż na progu tego, co da się wyrazić, oparta na gruncie sztuki — bo problematu wiedzy na gruncie wiedzy poznać nie można — książka może dla artystów z ubocznem ciężeniem ku zdolnościom analitycznym i retrospektywnym (to znaczy dla wyjątkowego rodzaju artystów, którychby szukać trzeba i którychby nawet szukać się nie chciało...), pełna no-

winek psychologicznych i artystycznych tajemniczości, z artystyczną w tle metafizyką, dzieło młodzieńcze, pełne młodzieńczej śmiałości i melancholii młodzieńczej, niezależne, przekornie samoistne tam nawet, gdzie przed autorytetem lub czcią własną kłonić się zdaje, słowem dzieło pierworodne także w każdym złem tego słowa znaczeniu, obarczone mimo swój starczy problemat każdym błędem młodości, przede wszystkim swą >zadługością», swą »burzą i naporem* : z drugiej strony, ze względu na powodzenie, które miała (zwłaszcza u wielkiego artysty, do którego zwracała się jakby w rozmowie, u Ryszarda Wagnera) książka dowiedziona, to znaczy taka, która »najlepszym swego czasu« uczyniła zadość. Zważywszy to wszystko, winnoby się już traktować ją z pewną względnością i małomownością; mimo to nie chcę zatajać zupełnie, jak mi teraz niemiła się zdaje, jak obco mi się jawi teraz po latach szesnastu, — starszemu, stokroć surowszemu, lecz wcale nie zimniejszemu oku, które nawet nie bardziej obcem się stało i owemu zadaniu, na które ważyła się owa książka po raz pierwszy, — widzieć wiedzę przez optykę artysty, sztukę jednak przez optykę życia...

3.

By rzec raz jeszcze, jest to dziś dla mnie książka niemożliwa, — zwę ją źle pisaną, ciężką, męczącą, wściekłą i pogmatwaną w obrazach, uczuciową, tu i ówdzie przecukrzoną aż do kobiecości, nierówną

w *tempie*, bez woli logicznej schludności, bardzo przeświadczoną i przeto wynoszącą się ponad dowodzenie, nieufną nawet względem przystojności dowodzenia, jako »muzykę« dla takich, którzy ochrzczeni zostali w imię muzyki, którzy węzłem wspólnych i rzadkich doświadczeń artystycznych związani są z sobą od początku rzeczy, jako znak poznawczy dla pokrewnych *in artibus*, — książką dumną i marzycielską, która odgranicza się z góry od *profanum vulgus* »wykształconych« bardziej jeszcze, niż od »tłumu«, która jednak, jak wywarłe przez nią wrażenie dowiodło i dowodzi, dość dobrze umieć też musi szukać sobie współmarzycieli i wabić ich na chyłkowe dróżki i miejsca taneczne. Przemawiał tu w każdym razie — przyznano to z ciekawością zarówno, jak i z odrazą — głos obcy, uczeń jeszcze »nieznanego Boga«, który na razie skrył się pod kapturem uczonego, pod ciężkością i dyalektyczną bezochoczością Niemca, nawet pod ziemi manierami wagnerzysty; był tu duch z obcemi, bezimiennymi jeszcze potrzebami, pamięć jeżąca się od zagadnień, doświadczeń, skrytości, którym imię Dyonizosa dopisano raczej jako znak pytania; przemawiało tu — tak powiadano sobie podejrzliwie — coś jak mistyczna i menadyczna niemal dusza, która mozolnie i samowolnie, prawie niepewna, czy chce się udzielić czy ukryć, jąka się jakby w obcym języku. Powinna była śpiewać ta »nowa dusza« — a nie mówić! Jaka szkoda, że nie ważył się tego, com wówczas miał do powiedzenia, powiedzieć jako poeta: byłbym to może był umiał! Lub przynajmniej jako filolog: — zostaje jednak filologom i dziś jeszcze w dziedzinie tej prawie wszystko do odkrycia i odgrzebania! Przed-

wszystkiem problemat, że tu leży przed nami problemat — i że Grecy, dopóki nie mamy odpowiedzi na pytanie »co to jest żywioł dyonizyjski?«, będą nam nadal, tak jak byli, zupełnie nieznanymi i nie do pojęcia ...

4.

Tak, co to jest żywioł dyonizyjski? — W książce tej jest na to odpowiedź, — »wiedzący« tu mówi, wtajemniczony i uczeń swego Boga. Może byłbym dziś ostrożniejszy i powiedziałbym mniej wymownie o tak trudnym zagadnieniu psychologicznym, jakim jest pochodzenie tragedii u Greków. Zasadnicze pytanie to stosunek Greka do bólu, to stopień jego wrażliwości — czy ten stosunek był niezmienny? czy też się odwracał? — owo pytanie, czy rzeczywiście jego coraz silniejsze pragnienie piękna, uroczystości, zabaw, nowych kultów wyrosło z braku, z niedostatku, z melancholii, z bólu? Przypuściwszy bowiem, że toby była prawda — a Perykles (lub Tucydides) daje nam to w wielkiej mowie pogrzebowej do zrozumienia —: skądby wtedy musiało pochodzić przeciwne pragnienie, które co do czasu wcześniej wystąpiło, pragnienie brzydoty, dawniejszych Hellenów dobra surowa wola pesymizmu, tragicznego mitu, obrazu wszystkiego, co straszliwe, złe, zagadkowe, niszczące, fatalne na dnie istnienia, — skądby musiała wtedy pochodzić tragedia? Może z siły, z przelewnego zdrowia, z przebudzonej pełni? A jakie, pytając fizjologicznie, znaczenie ma wtedy ów szal,

z którego tragiczna jak komiczna wyrosła sztuka, szal dyonizyjski? Jakto? Nie jestże może szal koniecznym objawem zwyrodnienia, upadku, bardzo późnej kultury? Istniejąż może — pytanie dla lekarzy obłądu — newrozy z drowia? ludowej młodości i młodzieńczości? Na co wskazuje owa synteza Boga i kozła w Satyrze? Z powodu jakiego wydarzenia przeżytego, ze względu na jaki napór musiał Grek wyobrażać sobie marzyciela dyonizyjskiego i pierwotnego człowieka jako Satyrę? A co do pochodzenia chóru tragicznego: istniałyż w owych stuleciach, gdy kwitło ciało greckie, dusza grecka przelewała się życiem, może endemiczne zachwylenia? Wizje i halucynacje, które całym udzielały się gminom, całym zgromadzeniom religijnym? Cóż? jeśli Grecy, właśnie w bogactwie swej młodości, wolę ku tragiczności zwracali i byli pesymistami? jeśli to właśnie szal, by użyć słowa Platona, największe błogosławieństwo zlał na Helladę? I jeśli, z drugiej strony i odwrotnie, Grecy właśnie w czasach swego rozkładu i słabości stawali się coraz bardziej optymistami, powierzchownymi, aktorami, żarliwymi też w kierunku logiki i ulogicznienia świata, zarazem więc »pogodniejszymi« i »bardziej naukowymi«? Jakto? zwycięstwo optymizmu, przemagająca rozumność, praktyczny i teoretyczny utylitaryzm, równie jak sama demokracja, z którą istnieje współcześnie — mogłoby to, na przekór wszystkim ideom nowoczesnym i przesądom demokratycznego smaku, być objawem upadającej siły, nadchodzącej starości, fizjologicznego znużenia? A właśnie nie — pesymizm? Byłże Epikur optymistą — właśnie jako cierpiący? — — Widzicie, jest to cała wiązka trudnych pytań, którymi

8

obarczyła się ta książka, — dorzućmy jeszcze do tego jej najtrudniejsze pytanie! Co znaczy, widziana przez optykę życia, — moralność?...

5.

Już w przedmowie, zwróconej do Ryszarda Wagnera, postawiono sztukę — a nie moralność — jako metafizyczną czynność człowieka; w książce samej kilkakrotnie powraca to pociągające zdanie, że tylko jako zjawisko estetyczne jest istnienie świata usprawiedliwione. Rzeczywiście, książka ta zna tylko jedną myśl i myśl ukrytą artysty poza wszelkiem stawianiem się, — »Boga«, jeśli chcecie, lecz niewątpliwie tylko jakiegoś zgoła beztroskiego i niemoralnego Boga artystów, który w budowaniu jak i niszczeniu, w dobrem i lichem chce czuć swą niezmienną rozkosz i samowładność, który stwarzając światy, wyzwala się od męki pełni i nadmiaru, od cierpienia tłoczących się w nim przeciwieństw. Świat, co chwila osiągnane wyzwolenie Boga, jako wieczyście zmienna, wieczyście nowa wizja najbardziej Cierpiącego, Najpełniejszego przeciwieństw i sprzeczności, który tylko w pozorze wyzwalać się umie: całą tę metafizykę artystyczną można nazwać dowolną, próżną, fantastyczną —, istotnem w niej jest, że zdradza ona już ducha, który kiedyś, ważąc się na wszelkie niebezpieczeństwo, chwyci za oręż przeciw moralnemu tłumaczeniu i znaczeniu istnienia. Zapowiada się tu, może po raz pierwszy, pesymizm »poza dobrem i złem«, dochodzi

tu do słowa i formuły owa »przewrotność sposobu myślenia«, na którą Schopenhauer już z góry ciskał nieznuzenie najgniewniejsze swe klątwy i gromy, — filozofia, która się waży samą moralność w świat zjawisk wtrącić, strącić i to nietylko do rzędu »zjawisk« (w znaczeniu idealistycznego *terminus technicus*), lecz do rzędu »ułud«, jako pozór, urojenie, błąd, tłumaczenie, przyrządzenie, sztukę. Może głębi tej przeciwmoralnej skłonności da się najlepiej wymiarkować z ostrożnego i nieprzyjaznego milczenia, którem w całej tej książce traktuje się chrześcijaństwo, — chrześcijaństwo jako najprzebujalsze upostaciowanie moralnego tematu, jakie kiedykolwiek dotąd ludzkość słyszeć mogła. Po prawdzie, niema większego przeciwieństwa czysto estetycznego tłumaczenia świata i usprawiedliwienia świata, jak ich uczy ta książka, nad naukę chrześcijańską, która jest i chce być tylko moralna i swemi absolutnymi miernikami, naprzykład już swoją prawdziwością Boga, wypiera sztukę, każdą sztukę w królestwo kłamstwa, — to znaczy zaprzecza, potępia, skazuje. Poza takim sposobem myślenia i oceny wartości, który musi być wrogi sztuce, dopóki jest jakkolwiek bądź szczery, odczuwałem oddawna także wrogość względem życia, zawziętą, mściwą niechęć do samego życia: bo wszelkie życie spoczywa na pozorze, sztuce, ułudzie, optyce, konieczności perspektywizmu i błędu. Chrześcijaństwo było od początku, w istocie swej i zasadzie, wstrętem życia, które zmierziło sobie życie, wstrętem, któremu wiara w świat »inny« lub »lepszy« jest tylko przebraniem, schowkiem, przystrojeniem. Nienawiść do »świata«, obrzucenie klątwą afektów, obawa piękna i zmysłowości, zaświat wymyślony, by

ten świat bardziej oczernić, w gruncie pragnienie nicości, końca, wypoczynku, »sabat nad sabaty« — to wszystko, tak samo jak bezwzględna wola chrześcijaństwa, uznawania tylko moralnych wartości, zda wało mi się zawsze najniebezpieczniejszą i najbardziej niepokojącą formą z wszelkich możliwych form »woli zaniku«, co najmniej znakiem najgłębszego chorozenia, znużenia, zniechęcenia, wyczerpania, zubożenia życia, — bo wobec moralności (zwłaszcza chrześcijańskiej, to znaczy moralności bezwzględnej) życie musi ustawicznie i nieuniknienie nie mieć słuszności, bo życie jest czymś esencjonalnie niemoralnym, — wkoócu musi się życie, przygniecione ciężarem pogardy i wiecznego nie, odczuwać jako niegodne pożądania, jako nic niewarte. Sama moralność — jakto? nie byłaby moralność »wolą zaprzeczenia życia«, tajnym instynktem zniszczenia, zasadą upadku, zmniejszania, oczerniania, początkiem końca? A przeto niebezpieczeństwem nad niebezpieczeństwem? ... Przeciw moralności więc zwracał się wówczas, tą książką roztrząsania godną, mój instynkt, jako instynkt, przemawiający za życiem, i wynalazł sobie zasadniczo przeciwną naukę o życiu i przeciwną jego ocenę, czysto artystyczną, antychrześcijańską. Jak ją nazwać? jako filolog i człowiek mowny ochrzciłem ją, nie bez pewnej swobody — bo któż zna prawdziwe miano Antychrysta? — mianem boga greckiego: nazwałem ją dyonizyjską. —

6.

Pojmujecie, na jakie zadanie już tą książką porwać się ważyłem?... Jakże żałuję teraz, że nie mia-

łem jeszcze wówczas odwagi (lub nieskromności?), by pod każdym względem pozwolić sobie dla wyrażenia tak własnych zapatrywań i pokuszeń także na własny język, — że starałem się mozolnie szopenhauerowskimi i kantowskimi formułami wyrazić obce i nowe oceny wartości, które duchowi Kanta i Schopenhauera, tak samo jak ich smakowi, sprzeciwiały się z gruntu! Cóż bo myślał Schopenhauer o tragedii? »Co wszelkiej tragiczności daje właściwy jej rozmach ku podniesieniu —, mówi on, Świat jako wola i przedstawienie II, 495 — to wzejście poznania, że świat, że życie nie może dać istotnego zadowolenia, a więc nie jest warte naszego przywiązania: na tem polega duch tragiczny, — wiedzie zatem do rezygnacyi«. O, jakże inaczej mówił do mnie Dyonizos! O jakże daleki był mi wówczas właśnie ten cały rezygnacyonizm! — Lecz jest coś o wiele gorszego w tej książce, czego jeszcze bardziej teraz żałuję, niż tego, że formułami szopenhauerowskimi zaciemniłem i zepsułem dyonizyjskie przeczucia: to jest, że wogóle wspaniały problemat grecki, tak jak mi się objawił, przymieszka najnowocześniejszych rzeczy zepsułem! Że nawiązywałem nadzieję, gdzie nic do spodziewania się nie było, gdzie wszystko nazbyt wyraźnie na kres wskazywało! Że, na podstawie niemieckiej muzyki ostatnich czasów, zacząłem bając o »istocie niemieckiej«, jak gdyby właśnie już - już odkryć siebie samą i odnaleźć miała — i to w czasie, gdy duch niemiecki, który niedawno jeszcze miał wolę panowania nad Europą, siłę do prowadzenia Europy, zrzekł się tego stanowczo i ostatecznie i pod pompatycznym pozorem, założenia pań-

stwa przeszedł do mierności, do demokracji i »idei nowoczesnych«! W samej rzeczy, nauczyłem się tymczasem beznadziejnie i dość bezlitośnie myśleć o »istocie niemieckiej«, tak samo o obecnej muzyce niemieckiej, która nawskroś jest romantyką i najmniej grecką z wszystkich form sztuki: ponadto zaś pierwszorzędną niszczycielką nerwów, podwójnie niebezpieczną u ludu, który lubi trunek i czci niejasność jako cnotę, a to za jej podwójną właściwość, jako odurzający i zamraczający narkotyk. — Zdala oczywiście od wszelkich skwapliwych nadziei i błędnych stosowań go do najwspółczesniejszego użytku, którymi wówczas swą pierwszą popsulem sobie książkę, zachowuje wielki dyonizyjski znak pytania, jak go wówczas w niej postawiono, także co do muzyki ciągle moc swoją: jakaby musiała być muzyka, któraby już nie była pochodzenia romantycznego, podobnie niemieckiej, — lecz dyonizyjskiego?...

7.

— Ależ, mój Panie, cóż jest u licha romantyką, jeśli pańska książka romantyką nie jest? Możnaż pójść dalej w głębokiej nienawiści do »teraźniejszości«, »rzeczywistości« i »idei nowoczesnych«, niż to w pańskiej metafizyce artystycznej się stało? — która raczej jeszcze wierzy w nicość, raczej jeszcze w diabła, niż w »teraz«? Nie mruczyż zasadniczy bas gniewu i uciechy z niszczenia wśród całej pańskiej kontrapunktycznej sztuki głosowej i uwodzicielstwa

uszu, wściekła stanowczość względem wszystkiego, co jest »teraz«, wola, która niezbyt jest daleka od praktycznego nihilizmu i zdaje się mówić »raczej niech nic nie będzie prawdą, niż żebyście wy słuszność mieli, niż żeby waszej prawdzie słuszność przyznano!« Posłuchajże pan sam, mój panie pesymisto i bóstwicielu sztuki, otwartszemi uszyna jednego, jedyne go wybranego ustępu pańskiej książki, owego wcale wymownego smokobójczego ustępu, który młodym uszom i sercom w sposób uwodnie szczurołowny brzmieć musiał: jakto? nie jestże to istotne, prawdziwe wyznanie romantyka z r. 1830, pod maską pesymizmu z r. 1850? poza którym też już preluduje zwyczajny finał romantyków, — rozłam, runięcie, powrót, padnięcie na twarz przed starą wiarą, przed starym Bogiem... Jakto? nie jestże pańska książka pesymisty sama częścią antygrecką i romantyki, sama czemś »równie odurzającym, jak zamraczającym«, w każdym razie narkotykiem, nawet częścią muzyki, muzyki niemieckiej? Lecz słuchajcie:

»Jeśli pomyślimy sobie dorastające pokolenie z tą »nieustraszością spojrzenia, z tym heroicznym porywem »ku potworności, jeśli pomyślimy sobie śmiały krok tych »smokobójców, dumną zuchwałość, z którą odwracają się »tyłem do wszystkich słabowitych doktryn optymizmu, by »w całości i w pełni »żyć rezolutnie': to czyż nie zajdzie potrzeba, że człowiek tragiczny tej kultury, przy »swem wychowaniu siebie do powagi i grozy, będzie musiał pożądać nowej sztuki, sztuki pociechy metafizycznej, jako przynależnej sobie Heleny i zawołać z Faustem:

»I nie miałebym wśród dzikiej tęsknoty,
»Do życia ściągnąć najdroższej istoty ?

»Czyż nie *zajdzie* potrzeba?«.... Nie, po trzykroć nie! wy, młodzi romantycy: powinna nie *zajść* potrzeba! Lecz jest rzeczą prawdopodobną, że tak się skończy, że wy tak skończycie, to znaczy »pocieszeni«, jak napisano, mimo wszelkie wychowanie siebie do powagi i grozy, »pocieszeni metafizycznie«, słowem, jak romantycy skończycie, po chrześcijańsku... Nie! Najpierw winniście się nauczyć sztuki pociechy z tego swata, winniście śmiać się nauczyć, moi młodzi przyjaciele, jeśli koniecznie pesymistami pozostać chcecie; może po tem, jako śmiejący się, pošlecie kiedyś całe metafizyczne pocieszycielstwo do dyabła — a metafizykę przodem! Albo, mówiąc językiem tego dyonizyjskiego potwora, który się zwie Zaratustra:

»Wznieście swe serca, bracia moi, wysoko, wyżej! Nie zapomnijcież mi też o nogach! Wznoście też nogi, wy dobrzy tancerze, i jeszcze lepiej: stańcie też na głowie!

»Tę koronę śmiejącego się, ten wieniec różany: ja sam sobie tę koronę włożyłem, sam uświęciłem swój śmiech. Nikogo nie znalazłem dzisiaj, ktoby dość silny był na to.

»Zaratustra tancerz, Zaratustra lekki, który skrzydłami bije, do lotu gotowy, wszystkie ptaki pozdrawia, gotów i skory, lekkoduch ten błogi: —

» Zaratustra prawdę mówiący, Zaratustra śmiejący się z prawdy, ani niecierpliwy, ani bezwzględny, ten, który kocha skoki i uskoki: sam włożyłem sobie tę koronę!

» Tę koronę śmiejącego się, ten wieniec ró-

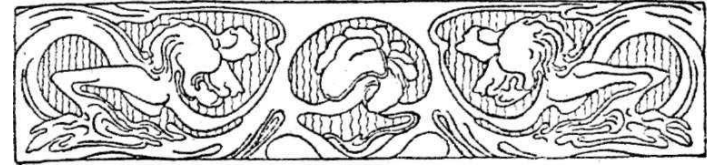
żany: wam bracia moi rzucam tę koronę! Uświęciłem śmiech: wy ludzie wyżsi, nauczcie mi się.— śmiać!

»Tako rzecze Zaratustra«, str. 413 i 415.

Sils-Maria, Engadyn wyżni
w sierpniu 1886.

NARODZINY TRAGEDYI
Z DUCHA MUZYKI



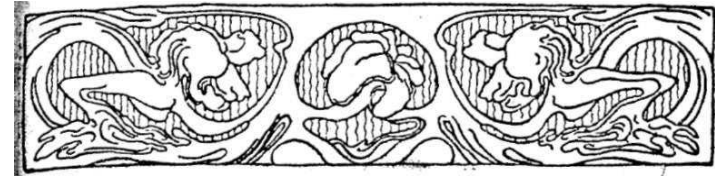


PRZEDMOWA DO RYSZARDA WAGNERA

By uniknąć wszelkich wątpliwości, wzburzeń i nieporozumień, do których wobec osobliwego charakteru naszej estetycznej publiczności powód dadzą myśli zjednoczone w tem piśmie, i aby też móc wstępne słowa do niego pisać z tą samą zadumaną rozkoszą, której znaki ono samo, jako skamienielina dobrych i podniosłych godzin, na każdej wykazuje stronicy, uprzytamniam sobie chwilę, w której pan, wielce szanowny mój przyjacielu, pismo to otrzyma: chwilę, gdy pan, może po wieczornej wędrówce w śniegu zimowym, przygląda się Prometeuszowi rozpętanemu na karcie tytułowej, czyta nazwisko moje i natychmiast jest przekonany, że, niechby pismo to zawierało, co chce, autor ma do powiedzenia coś poważnego i przenikliwego, tak samo, że we wszystkim, co sobie wymyślił, obcował z panem, jako z kimś obecnym i spisać mógł tylko to, co obecności tej odpowiadało. Przypomni pan sobie przytem, że skupiałem się do tych myśli, w tym samym czasie, gdy powstało pismo pańskie, poświęcone Beethovenowi,

to znaczy wśród gróz i wzniosłości właśnie wybuchłej wojny. Myliliby się jednak ci, którzyby przy zbiorze tym myśleli o przeciwstawieniu patryotycznego wzruszenia i estetycznej pohulanki, walecznej powagi i pogodnej igraszki: tym niechaj się, przy rzeczywistem tego pisma czytaniu, ku ich zdumieniu rozjaśni, z jak poważnie niemieckim mamy do czynienia problemem, który my właściwie stawiamy w środek nadziei niemieckich, jako wir i punkt zwrotny. Może jednak właśnie tych samych wogóle razić będzie, że widzą problemat estetyczny, wzięty tak poważnie, to jest, jeśli są niezdolni widzieć w sztuce więcej, niż wesołą uboczność, niż nawołujące do »powagi istnienia« pobrzękiwanie dzwonek, bez któregoby można się też dobrze obejść: jak gdyby nikt nie wiedział, jak się przy tem przeciwstawieniu ma sprawa z taką »powagą istnienia«. Poważnym tym niech do nauki posłuży, że przekonany jestem, iż sztuka jest najwyższem zadaniem i właściwą metafizyczną czynnością tego życia w znaczeniu męża, któremu tu, jako swemu wzniosłemu poprzednikowi na tej drodze, to pismo poświęcam.

Bazylea,
koniec roku 1871.



1.

Zyskamy wiele dla wiedzy estetycznej, doszedłszy nie tylko do logicznego wniosku, lecz do bezpośredniej pewności zapatrywania, że postępowy rozwój sztuki wiąże się z dwoistością żywiołów apollinińskiego i dyonizyjskiego: podobnie, jak pokolenie od dwoistości płci zależy, przy ustawicznej walce i w pewnych odstępach czasu tylko zjawiającem się pojednaniu. Mian tych zapożyczamy u Greków, którzy odsłaniają badaczowi głębokie tajnie swego poglądu na sztukę wprawdzie nie w pojęciach, lecz we wnikliwie wyraźnych postaciach swego świata bogów. Z obu ich bóstwami sztuki, Apollinem i Dionizosem wiąże się nasze poznanie, że w świecie greckim istnieje ogromne przeciwieństwo pochodzenia i celów między sztuką obrazową apollinijską i nieobrazową sztuką muzyki, dyonizyjską: oba tak różne prądy idą równolegle, najczęściej w otwartej z sobą rozterce, pobudzając się wzajem do coraz nowszych, silniejszych porodów, by w nich uwiecznić walkę owych przeciwieństw, dla których wspólne miano »sztuka« pozornie tylko jest mostem; aż wreszcie zjawiają się połączone przez cudowny akt metafizyczny »woli« hel-

leńskiej i w tem złączeniu stwarzają wkońcu razem dyonizyjskie i apollińskie dzieło sztuki, tragedye; attycką.

Aby oba owe prądy lepiej zrozumieć, wyobraźmy je sobie jako oddzielne światy sztuki snu i upojenia; między temi zaś zjawiskami fizyologicznymi zauważyć należy odpowiednie przeciwieństwo, jak między żywiołem apollińskim i dyonizyjskim. W śnie; wedle wyobrażenia Lukrecyusza, zjawiły się najpierw wspaniałe bogów postaci duszom ludzkim, w śnie ujrzął wielki obrazotwórca zachwycającą budowę członków istot nadludzkich, a poeta helleński, zapytany o tajemnicę twórczości poetyckiej, przypomniałby sobie również sen i pouczyłby podobnie, jak Hans Sachs w *Meistersingerach* poucza:

*Bracie, poety czyn jest ten :
Znaczyć i swój tłumaczyć sen.
Wierz, najprawdziwsza z ludzkich złud
We śnie objawia mu swój wschód.
Wszelkie wieszczenie i kunszt słów
Tłumaczem jest prawdziwych snów.*

Piękny pozór światów snu, w których tworzeniu człowiek każdy zupełnym jest artystą, jest założeniem wszelkiej sztuki plastycznej, a także, jak zobaczymy, ważnej części poezyi. Rozkoszujemy się bezpośrednio rozumieniem postaci, wszystkie kształty przemawiają do nas, niema nic obojętnego i niepotrzebnego. Przy najwyższem życiu tej rzeczywistości snu mamy jednak przeświecające poczucie jej p o z o r u: jest to przynajmniej moje doświadczenie, którego częstość, nawet normalność, mógłbym poprzeć niejednym świadectwem i zdaniem poetów. Człowiek filozofujący

ma nawet przecucie, że i pod tą rzeczywistością, w której żyjemy i istniejemy, kryje się inna, że więc i ona jest pozorem; a Schopenhauer uważa wprost za oznakę filozoficznego uzdolnienia dar, jeśli komuś ludzie i wszystkie przedmioty wydają się czasami czystymi widmami i widzeniami sennymi. Jak tedy filozof do rzeczywistości istnienia, tak odnosi się artystycznie pobudliwy człowiek do rzeczywistości snu; przygląda się dokładnie i chętnie: bo z tych obrazów tłumaczy sobie życie, na tych zjawiskach wprawia się do życia. Nie aby tylko miłych i przyjemnych obrazów doświadczał na sobie w owem wszechrozumieniu: także powaga, posępność, smutek, ciemność, nagle zatamowania, drażnienia przypadku, tęskne oczekiwania, słowem, cała »boska komedia« życia wraz z *Inferno*, przeciąga obok niego, nietylko jako igraszka cieniów — bo współżyje i współcierpi z temi scenami — choć i nie bez owego ulotnego poczucia pozoru; i może niejeden, podobnie jak ja, przypomina sobie, że w niebezpieczeństwach i grozach snu do dawał sobie chwilami odwagi i wołał skutecznie: »To sen! Chcę go dalej śnić!« Opowiadano mi też o osobach, które zdolne były przez trzy i więcej noce z rzędu snuć dalej przyczynowość jednego i tego samego snu: fakty dające wyraźne świadectwo, że najwewnętrzniejsza nasza istota, wspólne nam wszystkim podłoże, doświadcza na sobie snu z głęboką rozkoszą i radosną koniecznością.

Tę radosną konieczność doświadczenia sennego, wyrazili również Grecy w swym Apollinie: Apollo, jako bóg wszelkich sił plastycznych, jest zarazem bogiem wróżem. On, który wedle źródłosłowu swego znaczy »świeący«, bóstwo światła, włada też pięk-

nym pozorem wewnętrznego świata wyobraźni. Wyższa prawda i doskonałość tych stanów w przeciwieństwie do nie całkiem i z lukami zrozumiałej rzeczywistości dziennej, następnie głęboka świadomość leczącej i pomagającej we śnie i w marzeniu przyrody, jest zarazem symboliczną analogią zdolności wróżebnych i wogóle sztuk, które czynią życie możliwym i godnym przeżywania. Lecz także owej delikatnej linii, której obraz senny przekroczyć nie śmie, by nie działać patologicznie, bo w razie przeciwnym pozór oszukiwałby nas jako niezgrabna rzeczywistość – nie powinno brakować w obrazie Apollina: owego pełnego miary ograniczenia, owej wolności od dzikich wzruszeń, owego pełnego mądrości spokoju boga obrazotwórcy. Oko jego, stosownie do jego pochodzenia, winno być »słoneczne«; nawet kiedy się gniewa i patrzy markotnie, leży na niem uświęcenie pięknego pozoru. I tak możnaby w ekscentrycznym sensie zastosować do Apollina to, co mówi Schopenhauer o człowieku w zasłonę Mai uwikłanym, Świat jako wola i wyobrażenie I, str. 416: »Jak na rozszalałem, ze wszech stron nieograniczonym morzu, co wyjąc wznosi i zniża wód góry, żeglarz siedzi w łodzi, ufając słabej łupinie; tak, wśród świata udręki, siedzi spokojnie jednostka, oparta z ufnością o *principium individuationis*«. Moznaby rzec o Apollinie, że niewzruszona ufność w owo *principium* i spokojna postawa uwikłanego w nie człowieka osiągnęły w nim najwznioślejszy swój wyraz i możnaby samego Apollina określić jako wspaniały boski obraz *principii individuationis*, z którego ruchów i spojrzeń przemawia do nas cała radość i mądrość »pozoru«, wraz z jego pięknnością.

W tem samym miejscu opisał nam Schopenhauer potworną grozę, która chwyta człowieka, gdy zbłąka się nagle wśród form poznania zjawiska, gdy zasada przyczynowości zda mu się w jakimkolwiek z swych ukształtowań podlegać wyjątkowi. Jeśli do grozy tej dodamy rozkoszne zachwycenie, które przy przełamaniu *principii individuationis* powstaje z najwewnętrzniejszej głębi człowieka, nawet natury, to wnioskamy spojrzeniem w istotę żywiołu dyonizyjskiego, do którego zbliża nas najbardziej analogia upojenia. Czy to pod wpływem narkotycznego najoju, o którym wszyscy pierwotni ludzie i ludy mówią w hymnach, czy to za przepotężnem, całą przyrodę rozkosznie przenikającym zbliżaniem się wiosny, budzą się owe dyonizyjskie wzruszenia, w których potęgowaniu podmiotowość zanika w zupełnym samozapomnieniu. I w Średniowieczu niemieckim przevalały się pod podobną mocą dyonizyjską wciąż wzrastające gromady z miejsca na miejsce: w tych tańcach św. Jana i św. Wita rozpoznajemy bachiczne chóry Greków, z ich przeddziejami w Azyi Mniejszej, aż do Babilonu i orgiastycznych Sakeów. Istnieją ludzie, którzy z braku doświadczenia lub z tępoty odwracają się drwiąco od takich zjawisk, jako od »chorób ludowych« lub z politowaniem w poczuciu własnego zdrowia; biedni nie przeczuwają oczywiście, jak trupio i upiornie wygląda ich »zdrowie«, gdy obok nich z szumem przebiega płomienne życie dyonizyjskich marzycieli.

Pod czarem Dyonizosa zawiera znowu związek nie tylko człowiek z człowiekiem; także obca, wroga, ujarzmiona przyroda święci znów święto pojednania z swym marnotrawnym synem, człowiekiem. Dobro-

wolnie daje ziemia swe dary i zgodnie zbliżają się skalne i pustynne drapieźce. Kwiatami i wieńcami zasypany wóz Dyonizosa: pod jego jarzmem krocza pantery i tygrysy. Przemieńmy betowenowską pieśń »Radości« w obraz i nie pozostawajmy w tyle z siłą swej wyobraźni, gdy pełne grozy miliony padają w pył: tak można się zbliżyć do żywiołu dyonizyjskiego, Teraz niewolnik jest wolnym człowiekiem, teraz pękają skrzeple, nieprzyjazne odgraniczenia, które niedola, samowola i »moda bezczelna« ustanowiły między ludźmi. Teraz, wobec ewangelii harmonii świętów, czuje się każdy z bliźnim swym nietylko zjednoczonym, pojednanym, stopionym, lecz jednością, jakby przedarła się zasłona Mai i tylko w strzępach jeszcze trzepotała przed Prajednią. Śpiewając i tańcząc objawia się człowiek jako członek wyższej społeczności; zapomniał chodzić i mówić i jest gotów tańcząc wzbić się w powietrze. Z ruchów jego przemawia oczarowanie, jak zwierzęta teraz mówią, a ziemia darzy miodem i mlekiem, tak samo z jego głębi dźwięczy coś nadprzyrodzonego: bogiem się czuje, on sam kroczy teraz tak zachwycony i wyniosły, jak we śnie bogów widział koczujących. Człowiek już nie jest artystą, stał się dziełem sztuki: artystyczna moc całej przyrody objawia się tu wśród dreszczów upojenia, ku najwyższej rozkoszy Prajedni. Najszlachetniejszą glinę, najcenniejszy marmur ugniata się tu i ciosa, człowieka, a uderzeniom dłuta wszechświatowego artysty dyonizyjskiego wtórzy wołanie eleuzyjskich misteryów: »Padacie na twarz miliony? Przechuwasz Stwórcę, świecie?«

Rozważaliśmy dotychczas żywioł apolliński i przeciwieństwo jego, żywioł dyonizyjski, jako moce artystyczne, które wynurzają się z samej przyrody, bez pośrednictwa człowieka-artysty, i w których ich popędy artystyczne zadowolają się drogą najbliższą i najprostszą: raz jako świat obrazowy snu, którego doskonałość nie ma żadnego związku z intelektualną wyżyną lub wykształceniem artystycznym jednostki, powtóre jako upojenia pełna rzeczywistość, która również na jednostkę nie zważa, lecz nawet stara się indywidualnie zniweczyć i wyzwolić mistycznym uczuciem jedności. Wobec tych bezpośrednich stanów artystycznych przyrody jest każdy artysta »naśladowcą«, i to albo apollińskim artystą snu, albo dyonizyjskim artystą upojenia, albo wreszcie — jak na przykład w tragedii greckiej — razem artystą upojenia i snu: takim wyobrazić go sobie możemy, gdy w dyonizyjskim upojeniu i mistycznym wyzuciu się z siebie pada samotny, na uboczu od chórów marzycielskich i gdy wówczas przez apollińskie działanie snu własny stan jego, t. j. jego jedność z najwnętrzną przyczyną świata objawia się w przenośni obrazu sennego.

Po ogólnych tych zaznaczeniach i przeciwstawieniach zbliżamy się teraz do Greków, by poznać w jakim stopniu i o ile owe artystyczne popędy przyrody były w nich rozwinięte: co daje nam możliwość głębszego zrozumienia i ocenienia stosunku greckiego artysty do jego prawzorów, lub wedle wyrażenia Arystotelesa, »naśladowania świata«. O snach Greków, mimo całą ich literaturę o snach i liczne

o nich anekdoty, mówić możemy tylko przypuszczalnie, jednak i z niejaką pewnością: przy określonym nie do wiary i pewnym plastycznym uzdolnieniu ich oka, a zarazem jasnej i szczerzej ucieście z barw, nie można się wstrzymać, aby, ku zawstydzeniu wszystkich później urodzonych, także dla ich snów nie przyjąć logicznej przyczynowości linii i zarysów, barw i grup, następstwa scen podobnego ich najlepszym płaskorzeźbom, scen, których doskonałość, jeśliby możebnym było porównanie, usprawiedliwiłaby z pewnością określenie marzących Greków jako Homerów, a Homera jako marzącego Greka: w znaczeniu głębszem, niż gdy człowiek nowoczesny waży się porównywać co do swych snów z Szekspirem.

Zaprzeczyć temu musimy nietylko przypuszczalnie, jeżeli odkryć mamy ogromną przepaść, która dzieli Greków dyonizyjskich od dyonizyjskich barbarzyńców. Na wszystkich krańcach starego świata — pomijając tu świat nowy, — od Rzymu do Babilonu, możemy wykazać istnienie uroczystości dyonizyjskich, których typ w najlepszym razie ma się tak do typu greckich, jak się ma brodaty satyr, któremu kozioł użyczył miana i właściwości, do Dyonizosa. Prawie wszędzie centrum uroczystości tych tkwiło w nadmiernej rozwiązłości płciowej, której fale zalewały wszelką rodzinę i jej czcigodne ustawy; właśnie najdziksze bestye przyrody rozpętywały się tutaj, aż do owej odrażającej mieszaniny rozkoszy i okrucieństwa, która zdała mi się zawsze właściwym »napojem czarownic«. Przeciw gorączkowym wzruszeniom owych uroczystości, o których wiadomość docierała do Greków wszystkimi drogami lądowymi i morskimi, zabezpieczała ich, zda się, przez pewien czas i broniła sto-

jącą tu w całej swej dumie postać Apollina, który głowy Meduzy nie mógł przeciwstawić mocy niebezpieczniejszej, niż tej dziwacznie nieokrzeseanej, dyonizyjskiej. Sztuka to dorycka uwieczniła ową odpierającą postawę Apollina. Wątpliwym i niemożliwym, stał się wkońcu ten opór, gdy z najgłębszego korzenia hellenizmu utorowały sobie drogę podobne popędy: działanie delfickiego boga ograniczyło się teraz do tego, że przez zgodę we właściwym czasie zawartą wyjął broń niszczącą z ręki przemożnego przeciwnika. Pojednanie to jest najważniejszą chwilą w dziejach kultu greckiego: gdzie tylko spojrzeć, widoczne są przewroty tego zdarzenia. Było to pojednanie dwóch przeciwników, z ostrem ustanowieniem powstrzymawczych granic i z peryodyczną przesyłką zaszczytnych darów; w gruncie rzeczy nie przesklepiono mostem przepaści. Jeśli przypatrzymy się jednak, jak pod naciskiem tego zawarcia pokoju objawiła się moc dyonizyjska, to, w porównaniu z owymi babilońskimi Sakeami i z ich nawrotem człowieka do tygrysa i małpy, odnajdziemy teraz w orgiach dyonizyjskich Greków znaczenie uroczystości wyzwolin świata i dni przemienienia. Dopiero u nich osiąga przyroda swą radość artystyczną, dopiero u nich przełamanie *principii individuationis* staje się zjawiskiem artystycznym. Ów ohydny napój czarownic z rozkoszy i okrucieństwa stał się bezsilny: przypomina go jeno przedziwna mieszanina i dwoistość w uczuciach dyonizyjskich marzycieli — jak środki lecznicze przypominają zabójcze trucizny — owo zjawisko, że bóle rozkosz budzą, że radość wyrzywa z piersi pełne męki tony. Z najwyższej radości wybrzmiewa krzyk przerażenia lub tęskliwy głos

skargi na stratę niezastąpioną. W owych uroczystościach greckich objawia się jakby sentymentalny rys natury, jak gdyby wzdychała nad rozczłonkowaniem swem na indywidua. Śpiew i wymowa ruchów takich podwójnie nastrojonych marzycieli były dla homeryczno-greckiego świata czemś nowem i niesłychanem: a osobliwie muzyka dyonizyjska przejmowała go strachem i grozą. Jeśli muzyka była już, jak się zdaje, znana jako sztuka apollińska, to była nią przecie, biorąc dokładnie, tylko jako uderzenie fal rytmu, którego siłę plastyczną rozwijano celem przedstawienia stanów apollińskich. Muzyka Apollina była dorycką architektoniką w dźwiękach, lecz w tonach tylko zaznaczanych, które są właściwe cytarze. Trzyma się właśnie ostrożnie zdała, jako nieapollinski, ten żywioł, który stanowi charakter muzyki dyonizyjskiej i muzyki wogóle, wstrząsającą potęgę dźwięku, jednolity strumień Melosa i zgoła nieporównalny świat harmonii. Dytaramb dyonizyjski pobudza człowieka do najwyższego spotęgowania wszystkich swych zdolności symbolicznych; coś nigdy nieodczytutego musi się uzewnętrznić, zniszczenie zasłony Mai, jedność jako gieniusz rodzaju, nawet przyrody. Teraz ma się wyrazić symbolicznie istota przyrody; potrzeba nowego świata symbolów, całej symboliki cielesnej, nietylko symboliki ust, wzroku, słowa, ale pełnego, poruszającego rytmicznie wszystkie członki gestu tanecznego. Wtedy wszystkie inne siły symboliczne, siły muzyki, rosną w rytmice, dynamice i harmonii nagle, gwałtownie. By ogarnąć to ogólne rozpełtanie wszystkich sił symbolicznych, musi człowiek stać już na owej wyżynie wyzbycia się siebie, które w owych siłach symbolicznie wyrazić się pragnie

dytyrambicznego sługę Dyonizosa rozumie przeto tylko jego równy! Z jakim zdumieniem musiał patrzeć na niego Grek apolliński! Ze zdumieniem tem większem, gdy się mieszała z niem groza, że przecie to wszystko nie jest mu właściwie tak obce, że to jeno jego świadomość apollinska zakrywa mu jak zasłona ten świat dyonizyjski.

3.

Aby to pojąć, musimy niejako kamień po kamieniu rozebrać ową artystyczną budowlę kultury apollińskiej, dopóki nie ujrzymy podwalin, na których ją wzniesiono. Spostrzegamy tu nasamprzód wspaniałe olimpijskie postaci bogów, stojące na szczytach budowli, a czyny ich, przedstawione na świecących w dal płaskorzeźbach, zdobią fryzy. Jeśli stoi pośród nich także Apollo, jako bóstwo osobne obok innych i bez roszczenia sobie pierwszego stanowiska, niech nas to w błąd nie wprowadza. Ten sam popęd, który uzmysłowił się w Apollinie, zrodził wogóle cały ów świat olimpijski, i w tem znaczeniu uważać możemy Apollina za jego ojca. Z jakiejż to ogromnej potrzeby powstała ta świetlana społeczność istot olimpijskich?

Kto z inną religią w sercu przystępuje do tych Olimpijczyków i szuka w nich tylko wyżyny moralnej, nawet świętości, bezcielesnego uduchowienia, liłościwych spojrzeń miłości, ten będzie musiał odwrócić się wnet od nich zniechęcony i rozczarowany. Nic tu nie przypomina ascetyzmu, uduchowienia ni

obowiązku: przemawia tu do nas jeno bujne, nawet tryumfujące istnienie, w którym ubóstwione jest wszystko co istnieje, mniejsza czy jest dobre czy złe. I tak widz wielce zdziwiony stoi przed fantastycznym nadmiarem życia, pytając się, jakież to czarodziejski trunek mając w żyłach, używali życia ci junacy ludzie, że zewsząd, gdzie tylko spojrzą, uśmiecha się im Helena, ten »w słodkiej zmysłowości bujający« idealny obraz ich własnego istnienia. Do tego wstecz już zwróconego widza musimy zawołać: »Nie odchódź stąd, lecz posłuchaj, co grecka mądrość ludowa mówi o tem samem życiu, które roztacza się tu przed tobą z tak niewytłumaczoną pogodą. Wieść stara niesie, że król Midas gonił długi czas w lesie mądrego Sylena, a towarzysza Dyonizosa, nie mogąc go pochwycić. Gdy mu wpadł wreszcie w ręce, spytał król, co jest najlepsze i najwyborniejsze dla człowieka. Demon milczy drętwy i nieruchomy; aż zmuszony przez króla, temi wśród skrzeczącego śmiechu wybucha słowy: »Nędzny rodzaju jednodniowy, dziecię przypadku i mozołu, czemu mnie zmuszasz, bym ci rzekł, czegooby ci lepiej nigdy nie wiedzieć? Co najlepsze, jest dla cię zgoła nieosiągalne: nie rodzić się, nie być, być niczem. Drugiem najlepszem jednak jest dla cię — wnet umrzeć«.

W jakim stosunku do tej mądrości ludowej stoi olimpijski świat bogów? Jak zachwyty pełna wizya dręczonego męczennika do jego udręczeń.

Teraz otwiera się przed nami niejako zaczarowana olimpijska góra i pokazuje nam swoje korzenie. Grek znał i czuł przestrchy i przerażenia bytu: by móc wogóle żyć, musiał zawiesić przed niemi świetną tkaninę snów o Olimpijczykach. Ową po-

twomą nieufność względem tytanicznych potęg przyrody, ową nad wszelkiem poznaniem bezlitośnie królującą Mojre, owego sępa wielkiego druha ludzi Prometeusza, ów los okropny mądrego Edypa, ową kłatwę na rodzie Atrydów, zmuszającą Orestesa do matkobójstwa, słowem całą ową filozofię boga leśnego, wraz z jej mitycznymi przykładami, z której powodu zginęli posępni Etruskowie — wszystko to przewzięczali Grecy zapomocą owego artystycznego świata pośredniego Olimpijczyków ustawicznie na nowo, w każdym razie zasłaniaли i usuwali z przed oczu. Aby móc żyć, musieli Grecy stworzyć tych bogów, z najgłębszej konieczności; przebieg ten winniśmy sobie wyobrazić w ten sposób, że z pierwotnego tytanicznego szeregu bóstw grozy, dzięki apolliniemu dążeniu do piękna, rozwinął się drogą powolnych przejść olimpijski szereg bóstw radości: jak róże z cierniowego wykwitają krzewu. Jakżeby inaczej mógł być znieść istnienie ów tak pobudliwie uczuciowy, tak nieukojnie pożądający, tak do cierpienia wyjątkowo uzdolniony lud, gdyby istnienie to nie ukazało mu się w bogach jego wyższą otoczone glorią. Ten sam popęd, który powołuje do życia sztukę, jako do dalszego życia uwodzące dopełnienie i udoskonalenie istnienia, zrodził też świat olimpijski, który »wola« ateńska ustawiła przed sobą jako przejaśniające zwierciadło. Tak to bogowie usprawiedliwiają życie ludzkie, żyjąc niem sami — jedyna zadawalnijająca teodyceja! W jasnym słonecznym blasku takich bogów odczuwa się istnienie jako to, co samo w sobie godne jest osiągnięcia, a właściwy ból ludzi homerycznych odnosi się do rozłąki z niem, przede-wszystkiem. do rychłej rozłąki: tak, że odwróciwszy

mądrość sylenową, możnaby teraz rzec o nich, »najgorszym jest dla nich wnet umrzeć, drugim najgorszym w ogóle kiedyś umrzeć«. Jeśli skarga ta kiedy rozbrzmiewa, to dzwoni o krótkożyjącym Achillesie o liściom podobnej zmianie i przemianie rodzaju ludzkiego, o zaniku czasu bohaterów. Największym bohaterem ujmy nie czyni tęsknota za dalszym życiem choćby to nawet być miało życie najemnika. Tak nieukojnie pożąda »wola«, na stopniu apollińskim, ziemskiego istnienia, tak czemś jednym czuje się z niernym człowiekiem homerycznym, że nawet skarga staje się jego pieśnią pochwalną.

Tutaj zaznaczyć należy, że ta przez ludzi nowszych tak utęskniona harmonia, ta jedność człowieka z przyrodą, gwoli czemu Schiller wprowadził w życie artystyczny termin »naiwny«, nie jest wcale tak prostym, z samego siebie wynikającym, niejako nieuniknionym stanem, który musimy napotykać u wrót każdej kultury, jako raj ludzkości: w to wierzyć mogły tylko czasy, które się starały wyobrazić sobie »Emila« Rousseau także jako artystę, i mniemały, że w Homerze znalazły takiego na łonie natury wychowanego artystę Emila. Gdzie w sztuce napotykamy »naiwność«, tam winniśmy rozeznąć najwyższe działanie kultury apollińskiej: która zawsze wprawdzie musi obalić państwo tytanów i zabić potwory i zapomocą silnych omamień i rozkosznych złudzeń odnieść zwycięstwo nad jakąś straszną głębią poglądu na świat i najpobudliwszą zdolnością cierpienia. Lecz jakże rzadko osiąga się naiwność, owo zupełne zlanie się z pięknem pozeru! Jak niewymownie wzniosły jest przeto Homer, który, jako jednostka, stoi do owej ludowej kultury apollińskiej w takim stosunku, jak artysta snu

do zdolności śnienia ludu i natury wogóle. Naiwność homeryczną należy rozumieć tylko jako zwycięstwo złudy apollińskiej: jest to taka złuda, jakich przyroda tak często używa dla osiągnięcia swych zamiarów. Złuda zakrywa cel prawdziwy: wyciągamy do niej ręce, a natura cel osiąga przez nasze omamienie. W Grekach chciała »wola« patrzeć na siebie samą, w wyjaśnieniu geniusza i świata sztuki; aby się uświetnić, musiały jej twory czuć same siebie jako uświetnienia godne, musiały przeglądać się w sferze wyższej, tak aby ten doskonały świat kontemplacji nie działał jako rozkaz, ani jako wyrzut. Oto sfera piękna, w której widzieli odzwierciedlenia swe, olimpijskie. Tem odzwierciedleniem piękna walczyła »wola« helleńska przeciw uzdolnieniu do cierpienia i do mądrości cierpienia, odpowiadającemu talentowi artystycznemu: a jako pomnik jej zwycięstwa stoi przed nami Homer, artysta naiwny.

4.

O tym artyście naiwnym pouczy nas nieco analogia snu. Jeśli uprzytomnimy sobie śniącego, jak wśród złudzenia świata sennego, i nie przerywając go, woła: »to sen, chcę śnić go dalej«, jeśli wywnioskujemy stąd głęboką, wewnętrzną rozkosz kontemplacji we śnie, jeśli, z drugiej strony, by móc wogóle śnić z tą wewnętrzną rozkoszą kontemplacji, musimy zgoła zapomnieć o dniu i jego strasznym natręctwie: to możemy wszystkie te zjawiska tłumaczyć sobie w następujący może sposób, pod przewodnictwem Apollina,

snów wykładacza. Choć niewątpliwie z dwóch połów życia, jawy i snu, połowa pierwsza zda się nam bez porównania wyższą, ważniejszą, godniejszą, bardziej wartą życia, nawet jedynie przeżywaną: to jednak chciałbym, mimo wszelkie pozory paradoksu, dla owego tajemniczego dna naszej istoty, którego zjawiskiem jesteśmy, stwierdzić właśnie przeciwną ocenę snu. Im bardziej bowiem dostrzegam w naturze owe przepo- tężne popędy artystyczne a w nich żarliwą tęsknotę do pozoru, do wyzwolenia się przez pozór, tem bardziej czuję się zniewolony do metafizycznego przypuszczenia, że prawdziwe jestestwo i prajedno, jako wiecz- nie cierpiące i pełne sprzeczności, potrzebuje też do swego ustawicznego wyzwalań zachwycającej wizyi, rozkosznego pozoru: który to pozór my, całkiem w po- zór upowici i z niego złożeni, zmuszeni jesteśmy od- czuwać jako to, co na prawdę nie istnieje, to znaczy, jako ustawiczne stawanie się w czasie, przestrzeni i przyczynowości, innemi słowy, jako rzeczywistość empiryczną. Odwróćmy się na chwilę od swej włas- nej »rzeczywistości«, pomyślmy sobie swe istnienie empiryczne i istnienie świata wogóle, jako każdej chwili wytwarzane wyobrażenie prajedni, to będziemy musieli uważać teraz sen jako pozór pozoru, zatem jako jeszcze wyższe zadowolenie prąży pozoru. Z tego samego powodu najwewnętrzniejszy rdzeń przyrody doznaje owej niewymownej rozkoszy z naiwnego artysty i naiwnego dzieła sztuki, które jest również »pozorem pozoru«. Rafael, jeden z owych nieśmier- telnych »naiwnych«, przedstawił nam w symbolicz- nym obrazie owo rozcieńczenie pozoru do pozoru, praprocess naiwnego artysty i zarazem kultury apol- lińskiej. W jego Przemienieniu Pańskim

dolna połowa z opętanym chłopcem, ze zrozpaczonymi dźwigaczami, z bezradnie załęknionymi uczniami po- kazuje nam odzwierciedlenie wiecznego prabolu, je- dynej zasady świata: »pozór« jest tu odbiciem wiecz- nej sprzeczności, matki wszech rzeczy. Z pozoru tego wznosi się, jak woń ambrozyjska, wizyi podobny, nowy świat pozorny, którego owi, pierwszym pozor- em spowici, nie widzą — świetlane bujanie w naj- czystszej rozkoszy i w bezbolesnej, z rozszerzonych oczu promieniejącej, kontemplacji. Widzimy tu, w naj- wyższej symbolice artystycznej, ów apolliński świat piękna i jego podłoże, straszliwą mądrość Sylena, i pojmujemy intuicyą ich wzajemną konieczność. Lecz Apollo występuje znowu przed nami jako ubóstwie- nie *principii individuationis*, w którym jedynie doko- nywa się wiecznie osiągnany cel prajedni, jej wyzwo- lenie przez pozór: pokazuje on nam wzniosłymi gie- stami, jak potrzebny jest cały świat udręki, by jednostka zmuszona przezeń do wytworzenia wyzwalającej wizyi, mogła potem, zatopiona w jej kontemplacji, siedzieć spokojnie w swej chwiejnej łodzi, wpośrodku morza.

To ubóstwienie indywiduacji, pomyślane jako rozkazodawcze i przepisodawcze, zna tylko jedno prawo, jednostkę, to jest zachowanie granic jednostki, miarę w znaczeniu helleńskim. Apollo, jako bóstwo etyczne, wymaga od swoich miary i poznania siebie, aby zachować ją mogli. Równolegle więc z estetyczną koniecznością piękna biegnie żądanie »Poznaj samego siebie« i »Nie za wiele!«, podczas gdy zarozumia- łość i nadmiar uważano za właściwie wrogich de- monów sfery nieapollińskiej, więc jako właściwości czasów przedapollińskich, okresu tytanów, i świata pozaapollińskiego, to jest świata barbarzyńskiego. Za

tytaniczną swą miłość dla ludzi musiał Prometeusz stać się pastwą sępów; z powodu swej nadmiernej mądrości, która rozwiązała zagadkę Sfinksa, musiał Edyp rzucić się w zawrotny wir zbrodni: tak bóg delficki tłumaczył przeszłość grecką.

»Tytanicznem« i »barbarzyńskim« zdawało się Grekowi apollińskiemu także działanie, które wywierał żywioł dyonizyjski; przyczem nie mógł on zataić przed sobą, że on sam przecie także i wewnętrznie był pokrewny owym strąconym Tytanom i bohaterom. Nawet więcej jeszcze czuć musiał: całe jego istnienie, z całem pięknem i umiarkowaniem, spoczywało na zakrytem podłożu cierpienia i poznania, podłożu, które mu znowu odsłaniał ów żywioł dyonizyjski. I patrzcie! Apollo nie mógł żyć bez Dyonizosa! »Tytaniczność« i »barbarzyńskość« stała się ostatecznie taką samą koniecznością jak żywioł apolliński! A teraz wyobraźmy sobie, jak w ten na pozorze i umiarkowaniu zbudowany i sztucznie tamowany świat wnikać musiał zachwytny dźwięk uroczystości dyonizyjskich w coraz bardziej nęcących czarodziejskich śpiewach, jak w nich cały nadmiar przyrody w rozkoszy, cierpieniu i poznaniu, rozbrzmiewał aż do przeraźliwego krzyku: wyobraźmy sobie, co wobec tego demonicznego śpiewu ludowego znaczyć mógł psalmodyjający artysta Apollina, z upiornym dźwiękiem harf! Muzy sztuk »pozoru« zbladły wobec sztuki, która w upojeniu swem mówiła prawdę, a mądrość Sylena wołała biada! biada! do pogodnych Olimpijczyków. Jednostka, z wszystkimi swemi granicami i miarami, zanikała tu w samozapomnieniu stanów dyonizyjskich i zapominała o apollińskich ustawach. Nadmiar odsłonił się jako prawda, sprzec-

ność, rozkosz z boleści zrodzona przemawiała z serca przyrody. I wszędzie tam, gdzie przenikał żywioł dyonizyjski, milknął i niszczał żywioł apolliński. Lecz równie pewną jest rzeczą, że tam, gdzie pierwszy napad został wytrzymany, powaga i majestat boga delfickiego ujawniały się nie wzruszeniem i groźniej, niż kiedykolwiek. Mianowicie państwo doryckie i sztukę dorycką mogę sobie wytłumaczyć tylko przedłużeniem wojennego obozu apollińskość: tylko w nieustannym oporze przeciw tytaniczno - barbarzyńskiej istocie żywiołu dyonizyjskiego mogła czas dłuższy trwać tak uparcie surowa, wałami obwarowana sztuka, tak wojenne i szorstkie wychowanie, tak okrutny i bezwzględny ustrój państwowy.

Rozwinąłem tu szerzej to, com zaznaczył na wstępie tej rozprawy; jak żywioły dyonizyjski i apolliński, w coraz to nowych, następujących po sobie porodach i potęgując się wzajemnie, owdładnęły istotą helleńską: jak ze »spiżowej« epoki walk tytanów i cierpkiej filozofii ludowej rozwinął się pod wpływem apollińskiego popędu do piękna świat home-ryczny, jak tę »naiwną« wspaniałość pochłonął znów wdzierający się strumień żywiołu dyonizyjskiego i jak wobec tej nowej mocy żywiołu apolliński wznosi się do niewzruszonego majestatu doryckiej sztuki i doryckiego na świat poglądu. Jeśli w ten sposób starsze dzieje helleńskie, w walce tych dwóch wrogich sobie zasad, rozpadają się na cztery wielkie stopnie sztuki: to musimy teraz w dalszym ciągu spytać o ostateczny plan tego stawania się i dążenia, nie chcąc chyba ostatecznie osiągniętego okresu, sztuki doryckiej, uważać za szczyt i zamiar, owych popędów artystycznych: i tu nastęrcza się naszym spojrzeniom

wzniosłe i wysoko cenione dzieło sztuki tragedii attyckiej i dytyrambu dramatycznego, jako wspólny cel obu popędów, których tajemny związek małżeński, po długich poprzednich walkach, uświetnił się w takim dziecku, będącym zarazem Antygoną i Kassandra.

5.

Zbliżamy się teraz do właściwego celu swego poszukiwania, zwracającego się do poznania geniuszu dyonizyjsko - apollińskiego i jego dzieła sztuki, przynajmniej do przecuciowego zrozumienia owego wstępnego misteryum. Pytamy tu przede wszystkim, gdzie najpierw ukazał się w świecie helleńskim ów nowy zarodek, który rozwinął się potem aż w tragedię i dytyramb dramatyczny. Co do tego daje nam sama starożytność obrazowe wyjaśnienie, stawiając na rzeźbach, gemmach i t. d. obok siebie Homera i Archilocha jako praocjów i luminarzy poezji greckiej w tem przeświadczeniu, że tylko ich obu uważać można za zupełnie oryginalne natury, z których w dalszym ciągu spływa potok ognisty na całą grecką potomność. Homer, zatopiony w sobie sędziwy marzyciel, typ apollińskiego, naiwnego artysty, patrzy teraz w zdumieniu na namiętną głowę dziko przez istnienie gnanego, wojowniczego sługi muz, Archilocha: a nowsza estetyka umiała tylko dodać wskazówkę, że artyście »przedmiotowemu« przeciwstawiono tu pierwszego artystę »podmiotowego«. Wskazówka ta małą nam oddaje przysługę, ponieważ artystę podmiotowego znamy tylko jako

liczego artystę i w każdym rodzaju i na każdej wyżynie sztuki wymagamy przede wszystkim pokonania podmiotowości, wyzwolenia się od »ja« i zamknięcia wszelkiej indywidualnej woli i chętki, a nawet nigdy nie możemy wierzyć w najdrobniejszy, prawdziwie artystyczny utwór bez przedmiotowości, bez czystej, bezinteresownej kontemplacji. Przeto estetyka nasza musi rozwiązać wprzód ów problemat, jak »liryk« może być artystą: on, który, wedle doświadczenia wszech czasów, zawsze mówi »ja« i odśpiewuje przed nami całą chromatyczną gamę swych namiętności i pożądań. Właśnie ten Archiloch przestrasza nas obok Homera krzykiem swej nienawiści i sztyderstwa, pijanymi wybuchami swej żądy; nie jestże przeto pierwszy artysta, którego podmiotowym nazwano, właściwym nie-artystą? Lecz skąd wtedy cześć, którą jemu, poecie, w bardzo dziwnych zdaniach świadczyła właśnie wyrocznia delficka, ognisko sztuki »przedmiotowej«?

Schiller oświecił nam przebieg swego tworzenia spostrzeżeniem psychologicznym, dla niego samego niewytłumaczonym, lecz, jak się zda, niewątpliwym; wyznaje bowiem, że w stanie przygotowawczym do aktu tworzenia nie miał przed sobą ani w sobie jakiegoś szeregu obrazów o uporządkowanej przyczynowości myśli, lecz raczej nastrój muzyczny. (»Jest we mnie zrazu uczucie bez określonego i jasnego przedmiotu; ten powstaje później dopiero. Poprzedza go pewien muzyczny nastrój duszy, a po nim dopiero następuje u mnie idea poetycka«). Dodajmy teraz do tego najważniejsze zjawisko całej liryki starożytnej, wszędzie za naturalne uchodzące zjednoczenie, ba, tożsamość liryka z muzykiem — wobec

której nasza nowsza liryka zdaje się posągiem boga bez głowy — , to możemy teraz, na podstawie przez nas poprzednio przedstawionej metafizyki estetycznej, wyjaśnić sobie liryka w następujący sposób. Jako artysta dyonizyjski zjednoczył się naprzód z prajednią, z jej bólem i sprzecznością, i stwarza muzyczne odbicie tej prajedni, jeśli zresztą słusznie nazwano muzykę powtórzeniem świata i wtórym jego odlewem; lecz teraz muzyka ta pod apollińskim działaniem snu staje mu się znowu widzialna, jak w symbolicznym obrazie sennym. Ten bezobrazowy i bezpojęciowy odbłask prabólu w muzyce, wraz z swym wyzwoleniem w pozorze, stwarza teraz wtóre odzwierciedlenie, jako poszczególną przenośnię lub przykład. Artysta porzucił już w procesie dyonizyjskim swą podmiotowość: obraz, który pokazuje mu teraz jego jedność z sercem świata, jest sceną senną, która uzmysławia ową praszprzeczność i praból, wraz z paradnością pozorów. »Ja« liryka dźwięczy więc z otchłani istnienia : »podmiotowość« jego w znaczeniu nowszych estetyków jest urojeniem. Gdy Archiloch, pierwszy liryk grecki, oznajmia córkom Likambesa swą miłość szaloną i zarazem pogardę, to nie namiętność jego tańczy przed nami w orgiastycznym odurzeniu: widzimy Dyonizosa i Menady, widzimy upojonego marzyciela Archilocha zapadającego w sen — jak nam go Eurypides opisuje w *Bachantkach*, sen na wysokiej hali alpejskiej, w południowym słońcu — i teraz przystępuje doń Apollo i dotyka go wawrzynem. Dyonizyjsko muzyczne zaczarowanie śpiącego ciska teraz jakby skry obrazowe wokół, poematy liryczne, zwane w swym najwyższym rozwoju tragediami lub dytyrambami dramatycznymi.

Plastyk i zarazem pokrewny mu epik zatopiony jest w czystej kontemplacji obrazów. Muzyk dyonizyjski jest bez żadnego obrazu całkowicie sam tylko prabólem i jego praoddźwiękiem. Geniusz liryczny czuje, że z mistycznego stanu wyzucia się z siebie i jedności wyrasta świat obrazów i przenośni, mający zabarwienie, przyczynowość i szybkość zgoła inne, niż ów świat plastyka i epika. Podczas gdy ten ostatni z radosnem zadowoleniem żyje w tych obrazach i w nich tylko, i nie nuży się miłosnem rozważaniem ich aż do najdrobniejszych rysów, podczas gdy nawet obraz gniewnego Achillea jest dlań tylko obrazem, którego gniewnym wyrazem rozkoszuje się z ową senną rozkoszą z pozorów — tak, że to zwierciadło pozorów chroni go od zjednoczenia się i zlania z jego postaciami —, to obrazy liryka natomiast są tylko nim samym i niejako tylko różnem uprzedmiotowaniem jego samego, skutkiem czego on, jako punkt środkowy owego świata, śmie mówić »ja«: tylko że to »ja« nie jest tem samem, co ja czuwającego, empirycznie - realnego człowieka, lecz wogóle jedyną prawdziwie istniejącą i wieczną jaźnią, spoczywającą na dnie rzeczy, przez których odbicia geniusz liryczny przeziiera aż do dna rzeczy. Teraz wyobraźmy sobie, jak to on także siebie samego spostrzega wśród tych odbić jako nie-geniusza, t.j. swój »podmiot«, całe mrowie podmiotowych namiętności i poruszeń woli, zwróconych ku oznaczonej, wedle jego mniemania realnej rzeczy; jeśli się teraz zdaje, jakoby geniusz liryczny i związany z nim nie-geniusz byli jednym i że pierwszy mówi o sobie owo słówko »ja«, to już nas teraz pozór ten nie uwiedzie, jak bezsprzecznie uwodził tych, którzy określali liryka jako

poetę podmiotowego. W rzeczywistości, Archiloch, człowiek namiętnie pałający, kochający i nienawidzący, jest tylko wizją geniusza, który już nie jest Archilochem, lecz geniuszem świata, który swój praból wypowiedział symbolicznie w owej przenośni o człowieku Archilochu: podczas gdy ów podmiotowo chcący i pożądający człowiek Archiloch nie może być wogóle przynigdy poetą. Nie jest jednak wcale konieczne, by liryk widział przed sobą właśnie tylko zjawisko człowieka Archilocha jako odbicie wiecznego istnienia; a tragedia dowodzi, jak bardzo oddalić się może świat wizji liryka od owego w każdym razie najbliższej stojącego zjawiska.

Schopenhauer, nie kryjący przed sobą trudności, które liryk sprawia fizyologicznemu rozpatrywaniu sztuki, mniema, że znalazł drogę wyjścia którą ja z nim kroczyć nie mogę, podczas gdy jemu samemu w jego głębokiej metafizyce muzyki dany był do ręki sposób rozstrzygającego usunięcia owych trudności: co ja tutaj wedle mego zdania uczyniłem, w jego duchu i ku jego chwale. Natomiast określa on osobliwą istotę pieśni, jak następuje (Świat jako wola i wyobrażenia I. str. 295): »Podmiot woli t.j. własne chcenie wypełnia świadomość śpiewającego, często jako chcenie wyzwolone i zadowolone (radość), lecz częściej jeszcze jako zatamowane (smutek), zawsze jako afekt, namiętność, poruszony stan duszy. Obok tego jednak i zarazem przez to, staje się śpiewak, na widok otaczającej go przyrody, świadomym samego siebie, jako podmiot czystego, bezwolnego poznania, którego niewzruszony spokój duchowy staje teraz w sprzeczności z naporem ciągle ograniczonego, zawsze jeszcze głodnego chcenia: uczucie tej sprzecz-

ności, tej gry wzajemnej jest właśnie tem, co się w całości pieśni wypowiada i co wogóle stan liryczny stanowi. Przystępuje w nim niejako do nas czyste poznanie, by nas uwolnić od chcenia i jego naporu: idziemy za niem; lecz tylko na chwilę: ciągle na nowo odrywa nas chcenie, pamięć swych osobistych celów, od spokojnej kontemplacji. Lecz także ciągle na nowo wywabia nas z chcenia najbliższe piękne otoczenie, w którym nastrocza się nam czyste bezwolne poznanie. Przeto też w pieśni i nastroju lirycznym przeplata się przedziwnie naprzemian chcenie (osobisty interes celów) i czysta kontemplacja nastroczającego się otoczenia; szukamy związków między obojgiem i wyobrażamy je sobie; nastrój podmiotowy, afekt woli i spostrzegane otoczenie użyczają sobie nawzajem swych barw odbitych; istotna pieśń jest odbiciem całego tego zmieszanego i podzielonego stanu duszy.«

Któż nie pozna z tego opisu, że scharakteryzowano tu lirykę, jako sztukę niezupełnie osiągniętą, niejako w skoku będącą i rzadko dochodzącą do celu, ba, jako sztukę połowiczną, której istota polegać ma na tam, że chcenie i czysta kontemplacja, to jest stan nieestetyczny i estetyczny przedziwnie mieszają się z sobą? Utrzymujemy raczej, że całe przeciwieństwo, którym jeszcze i Schopenhauer niby miernikiem wartości dzieli sztuki, przeciwieństwo podmiotowości i przedmiotowości, nie jest wogóle estetyce właściwe, gdyż podmiot, jednostkę chcącą i popierającą swe egoistyczne cele, możemy pomyśleć sobie tylko jako przeciwnika a nie źródło sztuki. Lecz o ile podmiot jest artystą, jest on już wyzwolony od swej woli indywidualnej i stał się niejako medyum, przez które

prawdziwie istniejący przedmiot święci swe wyzwoliny w pozorze. Bo dla poniżenia i wywyższenia własnego, co przedewszystkiem stać się musi nam jasnym, że cała komedia sztuki nie odgrywa się zgoła dla nas, dla naszego polepszenia i wykształcenia, że również nie jesteśmy właściwymi twórcami owego świata sztuki: wolno nam jednak o sobie samych przypuszczać, że dla prawdziwego jego twórcy jesteśmy obrazami i projekcjami artystycznymi i że w znaczeniu, jakie mają dzieła sztuki, tkwi nasza godność najwyższa — bo tylko jako zjawisko estetyczne jest istnienie i świat usprawiedliwione na wieki: — podczas gdy oczywiście nasza tego swego znaczenia świadomość nie różni się prawie od tej, którą na płótnie wymalowani wojownicy mają o przedstawionej na niem bitwie. Cała zatem nasza wiedza artystyczna jest w gruncie zupełnie złudna, ponieważ jako wiedzący nie stanowimy jedności i tożsamości z ową istotą, która jako jedyny twórca i widz owej komedii sztuki, sprawia sobie wieczną rozkosz. Geniusz tylko o tyle wie o wiecznej istocie sztuki, o ile w akcie twórczości artystycznej stapia się z owym praartystą świata; bo w każdym innym stanie jest on w sposób przedziwny podobny do niesamowitego obrazu z bajki, który może obracać oczyma i patrzeć na samego siebie; teraz jest zarazem podmiotem i przedmiotem, zarazem poetą, aktorem i widzem.

6.

Uczone badanie wykryło, że Archiloch wprowadził do literatury pieśń ludową i że za czyn ten

w ogólnej ocenie Greków należy mu się owo jedyne stanowisko obok Homera. Lecz czym jest pieśń ludowa w przeciwstawieniu do całkowicie apollińskiego eposu? Niczem, jeno tylko *perpetuum vestigium* zjednoczenia żywiołów apollińskiego i dyonizyjskiego. Jego olbrzymie rozpowszechnienie, obejmujące wszystkie ludy i potężniejsze w coraz nowych porodach, świadczy, jak silny jest ów podwójny popęd artystyczny natury, pozostawiający ślady w pieśni ludowej w sposób analogiczny, jak orgiastyczne ruchy ludu uwieczniają się w jego muzyce. Dałoby się nawet też historycznie wykazać, jak każdym na polu pieśni ludowej bogato wytwórczym okresem wstrząsały ogromnie silne prądy dyonizyjskie, które musimy zawsze uważać za podłoże i uprzedni warunek pieśni ludowej.

Lecz pieśń ludowa jest nam przedewszystkiem muzycznym zwierciadłem świata, pierwotną melodyą, która szuka sobie teraz równoległego zjawiska sennego i wypowiada je w poemacie. Melodya jest więc rzeczą pierwszą i powszechną, która też przeto ulec może kilku uprzedmiotowaniom, w kilku tekstach. Jest ona też rzeczą o wiele ważniejszą i konieczniejszą w naiwnej ocenie ludu. Melodya rodzi z siebie poezję i to ciągle na nowo; nic innego nie mówi nam zwrotkowa forma pieśni ludowej: na zjawisko to patrzyłem zawsze ze zdumieniem, aż wreszcie to wyjaśnienie znalazłem. Kto ze stanowiska tej teorii patrzy na zbiór pieśni ludowych, na przykład »des Knaben Wunderhorn«^{*)}, znajdzie nie-

^{*)} Zbiór pieśni ludowych niemieckich. Wydali Arnim i Brentano r. 1808. Prz. tl.

zliczone przykłady, jak to melodia rodząca ustawicznie rozsiewa wkoło siebie iskry obrazów, które w swej pstroczynie, w swej nagiej zmienności, w swym szalonym przewalaniu się, objawiają siłę biegunowo obcą pozorowi epicznemu i jego spokojnemu tokowi. Ze stanowiska eposu trzeba ten nierówny i nieprawidłowy świat obrazowy liryki poprostu potępić: i czynili to niewątpliwie odświętni rapsodowie epiczni uroczystości apollinijskich w stuleciu Terpandra.

Widzimy więc w poezji pieśni ludowej najsilniejsze napięcie mowy do naśladowania muzyki: dlatego zaczyna się z Archilochem nowy świat poezji, sprzeciwiający się w swej istotnej głębi poezji homeryckiej. Tem samym określiliśmy jedynie możliwy stosunek między poezją a muzyką, słowem a dźwiękiem: słowo, obraz, pojęcie szuka analogicznego z muzyką wyrazu i doświadcza teraz na sobie potęgi muzyki. W tym znaczeniu możemy w dziejach języka ludu greckiego rozróżnić dwa główne prądy, stosownie do tego, czy język naśladuje świat zjawisk i obrazów czy świat muzyki. Trzeba tylko głębiej raz zważyć językową różnicę barwy, budowy składni, i słownego materiału w Homerze a w Pindarze, by pojąć znaczenie tego przeciwieństwa; staje się nawet przytem jasnym jak na dłoni, że między Homerem i Pindarem musiały brzmieć pieśni orgiastycznych fletów Olimposa*), które jeszcze w stuleciu Arystotelesa, pośród nieskończenie wyżej rozwiniętej muzyki

*) Olimpos młodszy (697 przed Chr.), fletniarz frygijski. W przeciwieństwie do innych muzyków greckich, którzy byli zarazem poetami, był tylko muzykiem.

porywały do upojnego zachwytu i pobudzały niewątpliwie swem pierwotnym działaniem wszystkie poetyckie środki wyrazu współczesnego człowieka do naśladownictwa. Przypomnę tu znane naszym dniom zjawisko, które estetyce naszej tylko gorszącym się zdaje, jesteśmy ciągle świadkami, jak symfonia Beethovea zmusza poszczególnych słuchaczy do mowy obrazowej, aczkolwiek zestawienie różnych, przez dzieło muzyczne wywołanych światów obrazowych wygląda bardzo fantastycznie pstro, nawet sprzecznie: na takich zestawieniach ostrzyć swój biedny dowcip i przeczoć prawdziwie przecie godne wyjaśnienia zjawisko, to zupełnie w duchu owej estetyki, A nawet jeżeli poeta dźwięków obrazami mówi o kompozytynie, jeśli pewną symfonię określił jako pastoralną a pewien utwór jako »scenę nad strumieniem«, a inny jako »zabawę wieśniaków«, to są to również tylko symboliczne, urodzone z muzyki wyobrażenia — nie zaś naśladowane przedmioty muzyki — wyobrażenia, któreby w żadnym razie nie mogły nas pouczyć o dyonizyjskiej treści muzyki, które nawet nie mają obok innych obrazów żadnej wyłącznej wartości. Musimy przenieść teraz ten proces wyładowania się muzyki w obrazach na młodzieńczo świeży, językowo twórczy tłum ludowy, by odgadnąć, jak powstaje zwrotkowa pieśń ludowa i jak nowa zasada naśladowania muzyki podnieca całą zdolność mowy.

Jeśli wolno nam więc uważać poezję liryczną za naśladowcze wybliskiwanie muzyki w obrazach i pojęciach, to teraz możemy spytać: »jako co objawia się muzyka w zwierciadle obrazowości i pojęć?« Objawia się jako wola, w szopenhauerowskim słowa znaczeniu, to jest jako przeciwieństwo este-

50

tycznego, czysto kontemplacyjnego, bezwolnego nastroju. Należy tu teraz, o ile można najsurowiej, rozróżnić pojęcie istoty od pojęcia zjawiska: bo muzyka, wedle istoty swej, żadną miarą nie może być wolą, gdyżby trzeba ją jako taką wygnać całkowicie z dziedziny sztuki — ponieważ wola jest nieestetycznością w sobie —; ale objawia się jako wola. Albowiem żeby zjawisko jej wyrazić w obrazach, potrzebuje liryk wszystkich wzruszeń namiętności, od szeptu skłonności aż do krzyków szaleństwa; w popędzie mówienia o muzyce apollińskimi przenośniami, rozumie on całą naturę i siebie w niej tylko jako wieczne chcenie, pożądanie, tęsknotę. O ile jednak muzykę na obrazy tłumaczy, spoczywa sam wśród spokojnej ciszy morskiej kontemplacji apollińskiej, chociaż wszystko, na co patrzy przez medyum muzyki, tłoczy się i pędzi wkoło niego w wzburzeniu. Nawet gdy samego siebie ujrzy przez to samo medyum, to własny obraz jego ukazuje mu się w stanie niezadowolonego uczucia: jego własne chcenie, tęsknota, jęk, krzyk radości, są mu przenośnią, którą tłumaczy sobie muzykę. Oto zjawisko liryka: jako geniusz apolliński interpretuje on muzykę przez obraz woli, podczas gdy on sam, zupełnie wyzwolony od żądz woli, jest czystym, niezamąconym okiem słońca.

Całe to roztrząsanie stwierdza, że liryka zależy tak samo od ducha muzyki, jak sama muzyka w całkowitej swej nieograniczoności nie potrzebuje obrazu ani pojęcia, tylko go obok siebie cierpi. Poezya liryka nie może wypowiedzieć niczego, co by w ogromnej powszechności i wszechważności już nie leżało w muzyce, która zmusiła go do obrazowego mówienia. Wszechsymbolice muzyki nie można w za-

den sposób dostatecznie sprostac mową właśnie dla tego, że odnosi się ona symbolicznie do praspieczności i prabólu w sercu prajedni, symbolizuje zatem sferę, która jest nad wszelkiem zjawiskiem i przed wszelkiem zjawiskiem. Wobec niej jest raczej wszelkie zjawisko tylko przenośnią: dlatego mowa, jako organ i symbol zjawisk, nie może nigdy i nigdzie zwrócić na zewnątrz najgłębszego wnętrza muzyki, lecz zawsze, skoro wdaje się w naśladownictwo muzyki, zewnętrznie tylko styka się z muzyką a najgłębszego jej znaczenia żadna liryczna wymowa nie przybliży nam ani o krok.

7.

Musimy wziąć teraz na pomoc wszystkie roztrąsane dotąd zasady sztuki, by zorientować się w labiryncie, jakim jest wedle mniemania naszego początek tragedji greckiej. Sądę, że nie twierdzą nic niedorzecznego, mówiąc, że problematu tego dotychczas nie postawiono nawet poważnie, nie mówiąc już o jego rozwiązaniu, jakkolwiek kombinacje często zszywały rozwiane strzępy starożytnej tradycyi, które znowu się rwały. Tradycya ta mówi nam z całą stanowczością, że tragedia powstała z chóru tragicznego i była początkowo chórem i tylko chórem: to wkłada na nas obowiązek wnikięcia w ten chór tragiczny jako w właściwy pradramat, nie zadawalając się już zgoła potocznymi frazesami artystycznymi — jakoby miał zastępować idealnego widza lub lud w przeciwieństwie do ksią-

zęcej dziedziny sceny. To na ostatku wspomniane, dla niejednego polityka wzniosie brzmiące wyjaśnienie — jakoby demokratyczni Ateńczycy przedstawili niezmiennie prawo obyczajowe w chórze ludowym, który słuszością swą zawsze góruje ponad namiętami wykroczeniami i wybujalosciami królów — jakkolwiek poddane przez pewne słowo Arystotelesa: nie ma wpływu na pierwotną formację tragedii, ponieważ owe czysto religijne początki wykluczają wszelkie przeciwieństwo ludu i księcia, wogóle wszelką sferę polityczno - społeczną; lecz winniśmy także ze względu na znaną nam klasyczną formę chóru u Eschylosa i Sofoklesa uważać za błążnierstwo mówienie tu o przeczuciu »konstytucyjnego zastępstwa ludu«, przed którym to błążnierstwem nie cofnęli się inni. Konstytucyjnego zastępstwa ludu nie znają starożytne ustroje państwowe *in praxi* i, mamy nadzieję, nie »przezucyły« go nawet także w swej tragedii.

Daleko sławniejsza, niż to polityczne wyjaśnienie chóru, jest myśl A. W. Schlegla, który poleca nam uważać chór do pewnego stopnia jako treść i wyciąg tłumy widzów, jako »widza idealnego«. Zapatrywanie to zestawione z ową historyczną tradycją, że początkowo tragedia była tylko chórem, okazuje się tem, czem jest, surowem, nienaukowem, lecz świetnem twierdzeniem, które jednak utrzymało swą świetność tylko dzięki swej skoncentrowanej formie wyrazu, dzięki szczerze niemieckiemu przychylnemu uprzedzeniu względem wszystkiego, co się zwie »idealnem« i dzięki naszemu chwilowemu zdumieniu. Zdumiewamy się bowiem, skoro tylko dobrze nam znaną publiczność teatralną porównamy z owym chórem i spytamy się, czy jest też rzeczą możliwą wyidealizować kie-

dyś te publiczność na coś analogicznego z chórem tragicznym. Przeczmy temu po cichu i zdumiewamy się teraz tak samo śmiałością szleglowskiego twierdzenia, jak całkowicie odmienną naturą publiczności greckiej. Mniemaliśmy bowiem przecie zawsze, że prawdziwy widz, niechby był kim chce, musi zachować zawsze świadomość, że ma przed sobą dzieło sztuki, nie empiryczną rzeczywistość: podczas gdy chór tragiczny Greków zmuszony jest uznawać w postaciach scenicznych cielesne istnienia. Chór Oceania wierzy rzeczywiście, że widzi przed sobą tytana Prometeusza i uważa, że jest sam równie realny jak bóg sceniczny. I to miałyby być najwyższem i najczystsze zadaniem widza, uważać podobnie jak Oceanidy Prometeusza za istniejącego cielesnie i realnego? I byłoby znakiem idealności widza, gdyby pobiegł na scenę i uwolnił boga od jego meczami? Wierzyliśmy w publiczność estetyczną i uważaliśmy poszczególnego widza za tem bardziej uzdolnionego, im bardziej umiał brać dzieło sztuki jako sztukę, to jest estetycznie; a teraz wyraz szleglowski wykazał nam, że świat sceniczny działa na doskonale idealnego widza wcale nie estetycznie, lecz cielesnie empirycznie. O ci Grecy! wzdychaliśmy; obalają nam naszą estetykę! Nawykli jednak do tego, powtarzaliśmy zdanie szleglowskie, ilekroć była mowa o chórze.

Lecz owa tak wyraźna tradycja mówi tu przeciw Schleglowi: chór sam w sobie, bez sceny, więc pierwotny kształt tragedii i ów chór widzów idealnych nie zgadzają się z sobą. Cóżby to był za rodzaj sztuki, któryby był wyciągnięty z pojęcia widza i za którego właściwą formę uważaćby trzeba »widza samego w sobie«. Widz bez widowiska jest sprzecznem

w sobie pojęciem. Lękamy się, że narodziny tragedii nie dadzą się wyjaśnić ani czią dla obyczajowej inteligencji tłumu, ani pojęciem widza bez widowiska uważamy problemat ten za zbyt głęboki, by go choć dotknąć można tak płytkimi zapatrywaniem

Nieskończenie cenniejszy pogląd na znaczenie chóru wyraził już Schiller w sławnej przedmowie do *Narzeczonej z Messyny*, uważając chór za mur żywy który tragedia zatacza wkoło siebie, by odciąć się wyraźnie od świata rzeczywistego i zachować sobie swój grunt idealny i swą wolność poetycką.

Schiller walczy tym swoim głównym orężem przeciw pospolitemu pojęciu naturalności, przeciw pospolicie wymaganej od poezji iluzji dramatycznej. Podczas gdy nawet dzień na teatrze jest tylko sztuczny, architektura tylko symboliczna a mowa metryczna ma charakter idealny, to w całości wciąż jeszcze panuje błąd: nie dość by to jako swobodę poetycką tylko cierpiano, co jest przecie wszelkiej poezji istotą. Wprowadzenie chóru jest stanowczym krokiem, wraz z którym wypowiedziano wszelkiemu naturalizmowi w sztuce otwartą i uczciwą wojnę. — Dla oznaczenia takiego to sposobu zapatrywania, zda mi się, posługuje się nasze za wyższe uważające się stulecie pogardliwym terminem »pseudoidealizmu«. Obawiam się, czyśmy natomiast nie zaszli z naszą teraźniejszą czią dla naturalności i rzeczywistości na przeciwny biegun wszelkiego idealizmu, to jest w dziedzinę gabinetów figur woskowych. I w nich istnieje sztuka, jak w pewnych ulubionych powieściach teraźniejszości: tylko nie dręczcie nas uroszczeniem, że sztuką tą przewyciężono szylerowsko - getowski »pseudoidealizm«.

Oczywiście, jest to grunt »idealny«, na którym.

wedle słusznego poglądu Schillera, obraca się grecki chór satyrów, chór początkowej tragedii grunt wysoko wyniesiony ponad rzeczywiste drogi śmiertelnych. Grek zbudował sobie dla tego chóru napowietrzne rusztowania zmyślonego stanu naturalnego i postawił na nich zmyślane istoty naturalne. Tragedya wzrosła na tych podwalinach i oczywiście już dlatego została od początku uwolniona od męczącego odzworowywania rzeczywistości. Nie jest to przytem jednak dowolnie między ziemię a niebo urojeniem wtłoczony świat; raczej świat o równej rzeczywistości i prawdopodobieństwie, jakie dla wierzącego Greka posiadał Olimp wraz z swymi mieszkańcami. Satyr, jako choreuta dyonizyjski, żyje w religijnie uznanej rzeczywistości pod uświęceniem mitu i kultu. Że z nim się zaczyna tragedia, że z niego przemawia mądrość dyonizyjska tragedii, jest to zjawisko zadziwiające nas tu tak samo, jak wogóle powstanie tragedii z chóru. Może zdobędziemy punkt wyjścia w zapatrywaniu, skoro postawię twierdzenie, że satyr, zmyślona istota naturalna, stoi w takim samym stosunku do człowieka kulturalnego, jak muzyka dyonizyjska do cywilizacji. O tej ostatniej mówi Ryszard Wagner, że muzyka unicestwia ją, jak światło dnia blask lampy. Sądzę, że w podobny sposób Grek kulturalny czuł się unicestwionym w obliczu chóru satyrów: i to jest pierwszym działaniem tragedii dyonizyjskiej, że państwo i społeczeństwo, wogóle przepaść między człowiekiem a człowiekiem, ustępuje przemożnemu uczuciu jedności, które prowadzi napowrót na łono przyrody. Pocięcha metafizyczna — którą, jak już zaznaczyłem, z każdej prawdziwej odnosimy tragedii —, że życie w gruncie rzeczy, mimo wszelką zmianę, jest niezniszczalne,

potężne i radosne, pociecha ta zjawia się, w cielesnej wyrazistości jako chór satyrów, jako chór istot naturalnych, które niejako poza wszelką cywilizacją żyją niespożycie i mimo wszelką zmianę pokoleń i dziejów ludów pozostają wiecznie te same.

Tym chórem pociesza się głęboki a do najdelikatniejszego i najcięższego cierpienia wyjątkowo uzdolniony Helleńczyk, który przenikliwym wzrokiem spojrział w głąb straszliwego wiru zniszczenia tak zwanych dziejów świata, jak i w głąb okrucieństwa przyrody i jest w niebezpieczeństwie, że zacznie tęsknić do budyjskiego zaprzeczenia woli. Ocala go sztuka, a przez sztukę ocala go sobie życie.

Zachwycenie bowiem stanu dyonizyjskiego, niszcząc zwykle szranki i granice istnienia, zawiera podczas swego trwania żywioł letargiczny, w który zanurza się wszystko osobiście w przeszłości przeżyte. Tak to rozdziela ta przepaść zapomnienia świat rzeczywistości codziennej od dyonizyjskiej. Lecz skoro tylko owa rzeczywistość codzienna dojdzie znów do świadomości, odczuwa się ją ze wstrętem jako taką; nastrój ascetyczny, zaprzeczający woli, jest owocem owych stanów. W tem znaczeniu człowiek dyonizyjski podobny jest do Hamleta: obaj spojrzeli raz prawdziwie w istotę rzeczy, poznali i wstręt im działać; bo działanie ich nie może nic zmienić w wiecznej istocie rzeczy, czują to śmiesznem i niesmacznem, że wymaga się od nich przywrócenia znów do ładu świata, który wypadł z zawiasów. Poznanie zabija czyn, do działania trzeba być otoczonym zasłonami illuzji — oto nauka Hamleta, nie owa tania mądrość Jasia marzyciela, który z nadmiaru refleksji, niejako ze zbytku możliwości, nie dochodzi do działania; nie rozmyśla-

nie, nie! — prawdziwe poznanie, wniknięcie w grozę prawdy, przeważa wszelką do działania pręgą pobudkę, tak w Hamlecie jak w człowieku dyonizyjskim. Teraz nie uwodzi już żadna pociecha, tęsknota wybiega ponad świat do śmierci, ponad samych bogów, istnienie zostaje zaprzeczone wraz z swem mamiącym odzwierciedleniem w bogach lub w nieśmiertelnym zaświecie. Uświadomiwszy sobie raz widzianą prawdę, widzi człowiek teraz wszędzie tylko okropność lub niedorzeczność istnienia, rozumie teraz symbolikę w losie Ofelii, poznaje teraz mądrość boga leśnego, Sylena: wstręt go bierze.

Tu w tem najwyższem niebezpieczeństwie woli, zbliża się, jako zbawcza, świadoma leków czarodziejka, sztuka; ona jedynie zdoła owe wstrętne myśli o okropności lub niedorzeczności istnienia nagiąć do wyobrażeń, z którymi żyć można: są niemi wzniosłość, jako artystyczne okiełznanie okropności i konieczność, jako artystyczne wyładowanie wstrętu do niedorzeczności. Satyryczny chór dytyrambu jest ratującym czynnem sztuki greckiej; w pośrednim świecie tych towarzyszy dyonizyjskich wyczerpują się owe wyżej opisane napady.

8.

Tak satyr, jak i sielankowy pasterz naszych nowszych czasów, są obaj płodami ku pierwotności i naturalności zwróconej tęsknoty; lecz jakimi silnym nieustraszonym uchwytym sięgnął Grek po swego człowieka leśnego, jak wstydliwie i miękko cackał się

człowiek nowoczesny z pochlebnym obrazem delikatnego, grającego na flecie, rozpieszczonego pasterza! Przyrodę, nad którą jeszcze żadne nie pracowało poznanie: której ryglów nie wyłamała jeszcze kultura — oto co Grek widział w swoim satyrze, który mu przeto jeszcze nie zlewał się w jedno z małpą. Przeciwnie: był on prawzorem człowieka, wyrazem jego najwyższych i najsilniejszych poruszeń, jako natchniony marzyciel, którego zachwyca bliskość boga, jako współczujący towarzysz, w którym powtarza się cierpienie boga, jako zwiastun mądrości z głębi łona przyrody, jako uzmysłowienie płciowej wszechpotęgi przyrody, na którą Grek zwykł patrzeć z czci pełnym zdumieniem. Satyr był czemś wzniosłym i boskim: takim musiał się zdawać zwłaszcza boleśnie złamanemu spojrzeniu człowieka dyonizyjskiego. Strojny, skłamanym pasterz byłby go być obraził: oko jego zatrzymywało się ze wzniosłym zadowoleniem na niezakrytych i niespaczonych, wspaniałych znakach pisma przyrody; tu starta została illuzja kultury z prawzoru człowieka, tu odsłaniał się człowiek prawdziwy, satyr brodaty, wołający radośnie do swego boga. Przed nim kurczył się człowiek kulturalny w kłamiwą karykaturę. Także co do tych początków sztuki tragicznej ma Schiller słuszość: chór jest żywym murem przeciw napierającej rzeczywistości, ponieważ on — chór satyrów — odtwarza istnienie prawdziwej, rzeczywistości, zupełnie, niż człowiek kulturalny, uważający się popolicie za jedyną rzeczywistość. Sfera poezji nie leży poza obrębem świata, jako fantastyczna niemożliwość mózgu poetyckiego: chce ona być właśnie przeciwieństwem, niepobielanym wyrazem prawdy, i musi właśnie dlatego zrzucić z siebie kłamiwy strój owej

mniemanej rzeczywistości człowieka kulturalnego. Kontrast tej właściwej prawdy naturalnej i kłamstwa kulturalnego, udającego jedyną rzeczywistość, podobny jest do kontrastu między wiecznym rdzeniem rzeczy, rzeczą samą w sobie, a całym światem zjawisk: i jak tragedia swą pociechą metafizyczną wskazuje na wieczne życie owego rdzenia bytu, mimo ustawiczny zanik zjawisk, tak też już symbolika chóru satyrów wyraża w przenośni ów prastosunek rzeczy samej w sobie i zjawiska. Ów pasterz sielankowy człowieka nowoczesnego jest tylko obrazem sumy wykształconych illuzji, uchodzących w jego oczach za przyrodę; Grek dyonizyjski chce prawdy i przyrody w jej najwyższej sile — widzi siebie przeczarowanym na satyra.

Raduje się marzycielski orszak sług Dyonizosa wśród takich nastrojów i poznań: których moc ich samych w ich własnych oczach przemienia tak, iż patrząc na się, zdają się sobie napowrót, zmienionymi w geniusze natury, satyrami. Późniejszy ustrój chóru tragicznego jest artystycznym naśladownictwem owego naturalnego zjawiska; wobec czego teraz jużci koniecznym się stał rozdział między widzami dyonizyjskimi a oczarowaniami dyonizyjskimi. Jeno trzeba mieć zawsze w pamięci, że publiczność tragedii attyckiej odnajdywała samą siebie w chórze orkiestry, że w gruncie nie było przeciwieństwa publiczności i chóru: bo wszystko jest tylko wielkim podniosłym chórem tańczących lub śpiewających satyrów lub takich, którzy się każą przez tych satyrów przedstawiać. Słowo szleglowskie musi nam ukazać się tu w głębszym znaczeniu. Chór jest »idealnym widzem«, o ile jest jedynym widzącym, widzącym wizyjny

świat sceny. Publiczność widzów, jaką my znamy, nieznaną była Grekom: w teatrach ich mógł każdy, wobec współśrodkowych łuków wznoszącej się tarasami budowy widowni, doskonale przecząć cały świat kulturalny wokół siebie i w nasyconej kontemplacji sam sobie zdawać się choreutą. Zważywszy to, możemy nazwać chór, na jego pierwotnym szczeblu w pratragedyi, samoodzwierciedleniem człowieka dyonizyjskiego: a zjawisko co najwyraźniej uwydatnia się w procesie aktora, który przy prawdziwym uposażeniu widzi bujający przed oczyma swymi obraz przedstawianej przez siebie roli z dotykającą dokładnością. Chór satyrów jest przedewszystkiem wizją tłumy dyonizyjskiego, jak znowu świat sceny jest wizją tego chóru satyrów: moc wizji tej jest dość silna, by stępić i znieczulić wzrok na wrażenie »rzeczywistości«, na siedzących wokoło rzędami ludzi wykształconych. Kształt teatru greckiego przypomina samotną dolinę górską: architektura sceny widnieje jak świetlany obraz z chmur, który uganiające się po górach Bachantki spostrzegają z wyżyny, jako wspaiałe obramienie, w którego środku zjawia się im obraz Dionizosa.

Owo prazjawisko estetyczne, które omawiamy tu dla wyjaśnienia chóru, tragicznego, jest, przy naszych uczonych zapatrywaniach na elementarne procesy artystyczne, prawie gorszące; podczas gdy niema nic pewniejszego nad to, że poeta przez to jest tylko poetą, że widzi się otoczonym postaciami, które przed oczyma jego żyją i działają i w których najwnętrzną istotę wnika. Skutkiem osobliwej słabości uzdolnienia nowoczesnego jesteśmy skłonni przedstawiać sobie prazjawisko estetyczne zbyt złożenie i oder-

wanie. Metafora jest dla istotnego poety nie postacią retoryczną, lecz obrazem zastępczym, który jawi mu się rzeczywiście zamiast pojęcia. Jakiś charakter nie jest dlań pewną całością ułożoną z razem zebranych poszczególnych rysów, lecz natrętnie narzucającą się oczom jego żywą osobą, która różni się od podobnej wizji malarza tylko tem, że nieustannie dalej żyje i dalej działa. Dlaczego Homer opisuje naoczniej niż inni poeci? Ponieważ więcej patrzy. Mówimy dlatego tak oderwanie o poezyi, ponieważ wszyscy bywamy złymi poetami. W gruncie zjawisko estetyczne jest proste; trzeba mieć tylko zdolność widzieć nieustannie grę żywa i żyć nieustannie w otoczeniu rojów duchów a jest się poeta: trzeba czuć tylko poęd do samoprzemiany i przemawiania przez cudze ciała i dusze, a jest się dramaturgiem.

Wzruszenie dyonizyjskie może udzielić całemu tłumowi tej zdolności artystycznej widzenia się w otoczeniu takiego roju duchów, z którymi wewnątrz czuje się jednym. Ten proces chóru tragicznego jest prazjawiskiem dramatycznym: widzieć przed sobą samego siebie zmienionym i teraz działać, jak gdyby weszło się rzeczywiście w inne ciało, w inny charakter. Proces ten stoi na początku rozwoju dramatu. Tutaj mamy nie rapsoda, który nie stapia się z swymi obrazami, lecz, podobnie jak malarz, okiem patrzącem widzi je zewnątrz siebie; tu już ustaje indywiduum skutkiem wejścia w obcą naturę. A nadto zjawisko to występuje epidemicznie: cała gromada czuje się w ten sposób oczarowana. Dytyramb różni się przeto istotnie od każdego innego śpiewu chóralnego. Dziewice, które z gałęziami wawrzynu w dłoni dążą uroczyscie do świątyni Apollina, śpiewając przytem pieśń proce-

syjną, pozostają czym są i zachowują swe obywatelskie miano: chór dytyrambiczny jest chórem odmieńców, którzy zgoła zapomnieli o swej obywatelskiej przeszłości, o swem społecznym stanowisku: stali się beczasowymi, poza wszelką społeczną sferą żyjącymi sługami swego boga. Wszelka inna liryka chóralna Hellenów jest tylko ogromnem spotęgowaniem apollńskiego jednostkowego śpiewaka, podczas gdy w dytyrambie mamy przed sobą gromadę nieświadomych aktorów, którzy patrzą na siebie wzajem jako na przemienionych.

Oczarowanie jest założeniem wszelkiej sztuki dramatycznej. W oczarowaniu tem marzyciel dyonizyjski widzi się satyrem, i jako satyr znowu ogląda boga, to jest, widzi w swej przemianie nową poza sobą wizję, jako apollńskie dokończenie swego stanu. Wraz z nową tą wizją dramat jest zupełny.

Poznawszy to, winniśmy tragedję grecką rozumieć jako chór dyonizyjski, który ciągle na nowo wyładowywa się w apollńskim świecie obrazowym. Owe ustępy chóralne, którymi przepleciona jest tragedia, są więc w pewnej mierze macierzyńskim łonem całego tak zwanego dyalogu, to jest zbiorowego świata scenicznego, właściwego dramatu. W kilku następujących po sobie wyładowaniach wypromienia to prapodłoże tragedji ową wizję dramatu, która jest nawskroś zjawiskiem sennem i o tyle natury epicznej; z drugiej strony jednak, jako uprzedmiotowanie stanu dyonizyjskiego, przedstawia nie apollńskie wyzwolenie w pozorze, lecz przeciwnie przełamanie jednostki i jej zjednoczenie z prabytem. Dramat jest zatem apollńskiem uzmysłowieniem dyonizyjskich poznań

i działań i oddzielony przeto jakby niezmierną przepaścią od eposu.

Chór tragedji greckiej, symbol zbiorowego dyonizyjsko poruszonego tłumu, znajduje w tem naszym ujęciu zupełne wyjaśnienie. Przyzwyczajeni do stanowiska chóru na scenie nowoczesnej, zwłaszcza chóru operowego, nie mogliśmy zgoła pojąć, by ów chór tragiczny Greków miał być starszy, pierwotniejszy, nawet ważniejszy, niż właściwa »akcja« — jak to przecie tak wyraźnie mówi tradycya —, nie mogliśmy dalej z ową przekazaną wielką ważnością i pierwotnością pogodzić pytania, dlaczego przecie składał się tylko z niższych, służebnych istnień, nawet zrazu tylko z koźlich satyrów, a orkiestra przed sceną była nam zawsze zagadką. Teraz zrozumieliśmy, że scena wraz z akcją pomyślana została w gruncie i na początku tylko jako wizya, że jedyną »rzeczywistością« jest właśnie chór, który wizję z siebie wytwarza i mówi o niej całą symboliką tańca, tonu i słowa. Chór ten ogląda w swej wizyi pana swego i mistrza Dyonizosa i jest przeto wiecznie chórem służebnym: widzi, jak on, bóg, cierpi i uświetnia się, przeto też sam nie działa. Przy tej bogu wyłącznie służącej postawie jest on przecie najwyższym, to jest dyonizyjskim wyrazem przyrody i wypowiada przeto, jak ona, w natchnieniu wyrocznie i słowa mądrości: jako współcierpiący jest zarazem mądry, zwiastujący prawdę z serca świata. Tak tedy powstaje owa fantastyczna i tak gorsząco wyglądająca postać mądrego i natchnionego satyra, który jest zarazem »nieokrzesanym człowiekiem« w przeciwstawieniu do boga: odbiciem natury i jej nasilniejszych popędów, nawet ich symbolem i zarazem zwiastunem ich mą-

drości i sztuki: muzykiem, poetą, tancerzem, duchowidzem w jednej osobie«.

Dyonizos, właściwy bohater sceniczny i punkt środkowy wizji, nie jest wedle tego poznania i wedle podania, zrazu, w najstarszym okresie tragedii, naprawdę obecny, lecz tylko przedstawiany jako obecny: to jest, pierwotnie jest tragedia tylko chórem a nie dramatem. Później, próbuje się pokazać boga jako rzeczywistego i przedstawić postać wizyjną wraz z przejaśniającym obramowaniem jako widzialną dla każdego oka: tem zaczyna się dramat w ściślejszym znaczeniu. Zadaniem chora dytyrambicznego staje się teraz, pobudzić dyonizyjsko nastrój słuchaczy aż do tego stopnia, by w chwili zjawienia się bohatera tragicznego na scenie nie widzieli snadź niekształtnie zamaskowanego człowieka, lecz niejako z ich własnego zachwycenia urodzoną postać wizyjną. Wyobraźmy sobie Admeta, wspominającego w głębokim zamyśleniu swą niedawno zgasłą małżonkę i trawiącego się całkowicie w duchowej jej kontemplacji — jak nagle prowadzą ku niemu podobnie zbudowaną podobnie kroczącą postać kobiecą w zasłonie: wyobraźmy sobie jego nagły, drżący niepokój, jego burzliwe porównanie, jego instynktowne przeświadczenie — a znajdziemy analogię uczucia, z jakim dyonizyjsko pobudzony widz widział kroczącego na scenie boga, z którego cierpieniem już się zjednoczył. Mimowolnie przenosił cały przed duszą jego magicznie drgający obraz boga na ową zamaskowaną postać i roztopiał jej rzeczywistość niejako w duchową nierzeczywistość. Oto apolliński stan snu, w którym przesłania się świat dzienny a świat nowy, wyraźniejszy, zrozumialszy, bardziej wzruszający a przecie bardziej cie-

niowi podobny, w nieustannej przemianie rodzi się naszemu oku. Stosownie do tego poznajemy w tragedii uderzające przeciwieństwo stylu: język, barwa, ruchliwość, dynamika gwary rozchodzą się w dyonizyjskiej liryce chóru a z drugiej strony w apollińskim świecie sennym sceny, jako zgoła oddzielne sfery wyrazu. Apollińskie zjawiska, w których uprzedmiotawia się Dyonizos, nie są już »morzem wisczystem, snowaniem zmiennem, życiem plomiennem«, jak niem jest muzyka chóru, nie są już owemi tylko odczuwanemu nie zgęszczonemi w obraz mocami, w których natchniony sługa Dyonizosa czuje bliskość boga: teraz przemawia do niego, ze sceny, wyrazistość i stałość epickiego upostaciowania; teraz Dyonizos przemawia już nie przez moce, lecz jako bohater epiczny, prawie językiem Homera.

9.

Wszystko, co w apollińskiej części tragedii greckiej, w dialogu, na powierzchnię wypływa, jest proste, przejrzyste, piękne. W tem znaczeniu jest dialog odbiciem Helleńczyka, którego natura objawia się w tańcu, gdyż w tańcu największa moc istnieje tylko potencjalnie, zdradza się jednak w gibkości i bujności ruchów. Język sofoklesowych bohaterów uderza nas tak swoją apollińską pewnością i jasnością, że patrzymy, zda się, natychmiast na najwnętrzniesze dno ich istoty, z niejakim zdumieniem, że droga do tego dna jest tak krótka. Odwróćmy jednak oczy od wypływającego na powierzchnię i ujawniającego się charakteru bo-

hatera — który nie jest w gruncie niczem więcej, niż rzuconym na ciemną ścianę obrazem świetlnym, to jest zjawiskiem za wskroś —, wnuknijmy raczej w mit, który przerzuca się w te jasne odzwierciedlenia, a znajdziemy nagle nowe zjawisko, stojące w odwrotnym stosunku do znanego zjawiska optycznego. Gdy po silnej próbie spojrzenia okiem w słońce odwracamy się osłepieni, to mamy przed oczami ciemne barwne plamy, niby jako środek leczniczy: przeciwieństwo, świetlno obrazowe zjawiska bohatera sofoklesowego, słowem apoliński maski, są koniecznymi wytworami spojrzenia rzuconego w wnętrze i straszliwość przyrody, niejako kłnięciami plamami celem uleczenia naruszonego grozą nocy spojrzenia. Tylko w tym sensie możemy wierzyć, że rozumiemy trafnie poważne i pełne znaczenia pojęcie »pogody greckiej«; tymczasem istotnie napotykamy na wszystkich drogach i ścieżkach teraźniejszości fałszywie rozumiane pojęcie tej pogody, jako stanu niezagrożonego zadowolenia.

Najbardziej cierpiąca postać sceny greckiej, nieszczęsny E d y p, jest w rozumieniu Sofoklesa człowiekiem szlachetnym, przeznaczonym mimo swą mądrość na błąd i nędzę, jednak wkońcu przez ogromne swe cierpienie wywierającym wkoło siebie magiczną błogosławioną moc, działającą jeszcze po jego zgonie. Człowiek szlachetny nie grzeszy, chce nam powiedzieć głęboki poeta: choćby przez jego działanie zginęło wszelkie prawo, wszelki ład przyrodzony, nawet świat moralny, to właśnie to samo działanie zakreśla wyższe magiczne koło skutków, które zakładają nowy świat na ruinach obalonego starego. To chce nam powiedzieć poeta, o ile jest zarazem

myślicielem religijnym: jako poeta pokazuje nam najpierw przedziwnie zadzierzgnięty węzeł procesu, który sędzia powoli, ogniwo po ogniwo, rozwiązuje ku zgubie własnej; prawdziwie helleńska radość z tego dyalektycznego rozwiązania jest tak wielka, że nadaje całemu dziełu rys wyższej pogody, który straszliwym założeniom tego procesu wszędzie ułamuje ostrze. W »Edypie w Kolonie« spotykamy tę samą pogodę, lecz podniesioną do nieskończonego przejaśnienia; nadmiarem cierpienia dotkniętemu starcowi, który na wszystko, co go dotyka, wystawiony jest tylko jako cierpiący — przeciwstawia się pogoda nadziejska, spływająca z boskiej sfery i wykazująca nam, że bohater w swem czysto biernym zachowaniu się osiąga swą czynność najwyższą, która sięga daleko ponad jego życie, podczas gdy świadome jego zabiegi i dążenia w dawniejszym życiu wiodły go tylko do bierności. Tak to rozplątuje się z wolna dla śmiertelnego oka nierozwikłanie zaciśnięty węzeł procesu edypowej bajki — i nachodzi nas najgłębsza człowiecza radość przy tym boskim kontraście dyalektycznym. Jeśli wyjaśnieniem tem oddaliśmy sprawiedliwość poecie, to jednak zawsze jeszcze spytać można, czy wyczerpuje ono treść mitu: i tu okazuje się, że całe ujęcie poety jest właśnie tylko owym obrazem świetlnym, który, po spojrzeniu w otchłań, stawia przed nami, lecząca przyroda. Edyp, morderca swego ojca, mąż swojej matki, Edyp rozwiązujący zagadkę Sfinksa! Co mówi nam tajemnicza trójca tych czynów przeznaczeniowych? Istnieje prastara, szczególnie perska wiara ludowa, że mądry mag urodzić się może tylko z kazirodztwa: co my, patrząc na Edypa rozwiązującego zagadkę i zeniącego się z swą matką, winniśmy sobie natych-

miast tak wytłumaczyć, że tam, gdzie przez wieszczące i magiczne moce przełamana została klątwa terażniejszości i przeszłości, drętwe prawo indywidualności i wogóle właściwy czar natury, musiała zająć naprzód, jako przyczyna, potworna przeciwnaturalność — jak tam kazirodztwo; bo jakżeżby można zmusić naturę do wydania jej tajemnic, jeśli nie przez zwycięskie oparcie się jej, to jest, przez nienaturalność? Widzę poznanie to wytłoczone w owej przeżającej trójcy edypowych losów: ten sam, który rozwiązuje zagadkę przyrody — owego dwuznacznego Sfinksa —, musi też jako morderca ojca i mąż matki złamać najświętsze porządki przyrody. Zda się nawet, że mit chce nam szepnąć, że mądrość i właśnie mądrość dyonizyjska jest przeciwnaturalną zdrożnością, że ten, który przez wiedzę swą strąca przyrodę w przepaść zniszczenia, musi też na sobie samym doświadczyć rozprzęgu przyrody. »Ostrze mądrości zwraca się przeciw mędrcom; mądrość jest zbrodnią względem natury« : takimi strasznymi zdaniem woła do nas mit: lecz helleński poeta dotyka jak promień słoneczny wzniosłej i strasznej memnonowej kolumny mitu tak, że ta nagle dźwięczeć zaczyna — w sofoklesowych melodiach.

Gloryi bierności przeciwstawiam teraz glorię czynności, opromieniającą eschylowego Prometeusza. Co nam tu chciał powiedzieć myśliciel Eschylos, co jednak jako poeta pozwala nam tylko przeżyć w obrazowej przenośni, to umiał nam odsłonić młodzieńczy Goethe w zuchwałych słowach swego Prometeusza:

*»Tu siedzę, kształtuję ludzi,
Wedle swego wzoru,*

*Plemię, co ma mi być równe
Cierpiąc, płacząc.
Używając i ciesząc się
I nie zważając na cię,
Jak ja ! «*

Człowiek, potęgując się do tytaniczności, wywalcza sam sobie kulturę i zmusza bogów do sprzymierzenia się z nim, ponieważ w własnej swojej mądrości ma w swem ręku istnienie i jego granice. Najdziwniejszy jednak w owym poemacie prometeuszowym, który wedle swej zasadniczej myśli jest właściwym hymnem prabogobojności, jest głęboki, eschylosowy poryw ku sprawiedliwości: niezmiernie cierpienie śmiałej »jednostki« z jednej strony, a boska niedola, nawet przecucie zmięzchu bogów z drugiej; do pojednania, do metafizycznej jedności zmuszająca moc owych dwóch światów cierpienia — wszystko to przypomina ogromnie punkt środkowy i główną zasadę eschylosowego światopoglądu, który widzi ponad bogami i ludźmi Mojżę, siedzącą na tronie, jako wieczną sprawiedliwość. Przy zdumiewającej śmiałości, z jaką Eschylos stawia świat olimpijski na szalach sprawiedliwości, musimy uprzytomnić sobie, że głęboko myślący Grek miał nienaruszenie silny podkład metafizycznego myślenia w swych misteriach i że na Olimpijczykach mogły się wyładować wszystkie jego napady sceptycyzmu. Szczególniej artysta grecki, rzuciwszy okiem na swoje bóstwa, doznawał ciemnego uczucia wzajemnej zależności: i właśnie w Prometeuszu Eschylosa usymbolizowane jest to uczucie. Tytaniczny artysta znajdował w sobie przekorną wiarę, że może tworzyć ludzi a bogów przynajmniej niszczyć: i to mocą swej wyższej

mądrości, za którą oczywiście zmuszony był pokutować cierpieniem wiecznym. Wspaniała »możność« wielkiego geniuszu, za którą nawet wieczne cierpienie jest wcale małą zapłatą, cierpka duma artysty — oto treść i dusza eschylosowego poematu, gdy tymczasem Sofokles w swym Edypie nastraja przygrywkę do pieśni zwycięskiej świętego. Lecz także owo tłumaczenie, które Eschylos nadał mitowi, nie przemierza jego zdumiewająco straszliwej głębi: rozkosz artysty ze »stań się«, drwiąca z wszelkiego nieszczęścia pogoda artystycznego tworzenia jest raczej tylko jasnym obrazem chmur i nieba, odbijającym się w czarnym morzu smutku. Podanie prometeuszowe jest pierwotną własnością zbiorowej gromady ludów aryjskich i dokumentem uzdolnienia do głębokomyślnej tragiczności, możeby nawet nie było nieprawdopodobne, że mit ten posiada dla aryjskiej istoty właśnie to samo charakterystyczne znaczenie, które dla semickiej ma mit o grzechu pierwszych rodziców i że między oboma mitami zachodzi taki stopień pokrewieństwa, jak między bratem i siostrą. Założeniem owego mitu prometejskiego jest nadmierna wartość, którą ludzkość naiwna przypisuje ognio wi, jako prawdziwemu palladium wszelkiej wznoszącej się kultury: to jednak, że człowiek swobodnie ogniem rozporządza, nie zaś w darze otrzymuje go z nieba, jako zapalający piorun lub grzejący żar słońca, zdawało się owym dumającym praludziom występkiem, grabieżą względem boskiej przyrody. I tak zaraz pierwszy problemat filozoficzny ustanawia bolesną nierozwiązalną sprzeczność między człowiekiem i bogiem i posuwa ją jak cios skalny ku bramie każdej kultury. Co najlepszego i największego stać się może

udziałem ludzkości, to zdobywa ona przez występki, i musi teraz znowu przyjąć jego skutki, to jest cały zalew cierpień i trosk, którymi obrażeni niebianie szlachetnie w górę dążące plemię ludzkie nawiedzać — muszą: cierpka myśl, dziwnie odbijająca godnością, której występkiwki udziela, od semickiego mitu o pierworodnym grzechu, mitu, który za początek zła uważa ciekawość, kłamliwe omamienie, uwiedzenie, pożądlivość, słowem szereg wybitnie kobiecych afektów. Aryjskie wyobrazenie odznacza się wzniosłym poglądem na grzech czynny, jako na właściwą cnotę prometejską : wraz z czem odnajduje się etyczne podłoże tragedii pesymistycznej, jako usprawiedliwienie ludzkiego zła, i to zarówno ludzkiej winy, jak i spowodowanego nią cierpienia. Niedola w istocie rzeczy — której kontemplacyjny Aryjczyk nie jest skłonny wybić sobie z głowy —, sprzeczność w sercu świata objawia mu się jako gmatwanina różnych światów, naprzykład boskiego i ludzkiego, z których każdy, jako jednostka, jest w prawie, lecz, jako jednostka obok innej, musi cierpieć za swą indywidualność. Wobec heroicznego parcia jednostki do powszechności, wobec usiłowania wykroczenia poza zakłete koło indywidualności i chęci, by być samemu jedną istotą świata, doświadcza on na sobie ukrytej w rzeczach prasprzeczności, to jest dopuszcza się występku i cierpi. Aryjczycy rozumieją występki jako męczyznę, Semici grzech jako kobietę, tak jak i prawystępek popełnił męczyzna, pragrzech kobieta. Zresztą chór czarownic mówi :

*Nie bierzem tego tak ściśle: kobiecie
Potrzeba na to tysiąc kroków przecie.*

*Lecz choćby nie wiem jak śpieszyła krokiem,
Mężczyzna jednym uczyni to skokiem. *)*

Kto rozumie ów najwnętrznieszy rdzeń prometejskiego podania — to jest nadarzącą się tytanicznie dążącej jednostce konieczność występku —, ten musi też zarazem czuć nieapollinijskość tego pesymistycznego wyobrażenia; bo Apollo chce istoty jednostkowe właśnie tem doprowadzić do spokoju, że nakreśla między nimi linie graniczne i że swemi żądaniami samopoznania i miary przypomina je ciągle jako najświętsze prawa świata. Aby jednak przy apollinijskiej tej dążności forma nie skrzepla w egipską sztywność i chłód, by wobec usiłowań przepisania poszczególnej fali jej kolei i jej zakresu nie zamarł ruch całego jeziora, rozbijał przyływ żywiołu dyonizyjskiego co pewien czas na nowo wszystkie owe małe kręgi, w które jednostronnie apollinijska »wola« starała się zakłąć hellenizm. Ów nagle wzbierający wał żywiołu dyonizyjskiego bierze wówczas na grzbiet swój poszczególne drobne wzniesienia faliste, jak ziemię Tytan Atlas, brat Prometeusza. To tytaniczne parcie, by stać się niejako Atlasem wszystkich jednostek i na szerokim grzbiecie nieść je wyżej i wyżej, dalej i dalej, to wspólne jest prometeizmowi i żywiołowi dyonizyjskiemu. Eschylosowy Prometeusz jest pod tym względem maską dyonizyjską, podczas gdy w owym wyżej wspomnianym porywie ku sprawiedliwości zdradza Eschylos przenikliwemu oku swoje ojczyste pochodzenie od Apohina, boga indywidualności i granic sprawiedliwości. I oto możnaby dwuistotność eschylosowego Prometeusza, jego zarazem dyonizyjską i apol-

*) Faust. I. Noc Walpurgi. *Prz. tł.*

lińską naturę tak w pojęciowej wyrazić formule: »Wszystko co istnieje, jest sprawiedliwe i niesprawiedliwe i w obojgu równo usprawiedliwione«.

To jest twój świat! To zwie się światem!

10.

Tradycja przekazała nam niewątpliwie, że przedmiotem tragedii greckiej w jej najstarszej postaci były tylko cierpienia Dyonizosa i że przez dłuższy czas jedynym istniejącym bohaterem scenicznym był właśnie Dyonizos. Lecz z równą pewnością można twierdzić, że Dyonizos nie przestał nigdy, aż do Eurypidesa, być bohaterem tragicznym, lecz że sławne postaci sceny helleńskiej, Prometeusz, Edyp i t. d. są tylko maskami owego pierwotnego bohatera Dyonizosa. Że poza temi wszystkimi maskami tkwi bóstwo, to jeden istotny powód tak często zdumiewającej typowej »idealności« owych sławnych postaci. Ktoś utrzymywał, że wszystkie jednostki jako jednostki są komiczne a zatem nietragiczne; z czego wywnioskować można, że Grecy wogóle nie mogli znosić indywidualności na scenie tragicznej. W samej rzeczy zdaje się, że tak odczuwali: i że wogóle owo platońskie rozróżnienie i ocena »idei« w przeciwieństwie do »bożyszczka«, obrazu, ma głębokie uzasadnienie w istocie helleńskiej. Posługując się jednak terminologią Platona, trzeba by snadź o tragicznych postaciach sceny helleńskiej tak mówić: jeden prawdziwie realny Dyonizos zjawia się w wielu postaciach, w masce walczącego bohatera i niejako uwikłany w sieć woli jednostkowej. Zjawiający się

bóg jest teraz z mowy i z działania podobny do błędzącej, dążącej, cierpiącej jednostki: a że się wogóle z tą epiczną dokładnością i wyrazistością pojawia, jest to działanie tłumacza snów Apollina, który chórowi tłumaczy swój stan dyonizyjski ową zjawiskową przenośnią. Lecz w rzeczywistości bohaterem owym jest Dionizos misteryów, ów bóg doświadczający na sobie cierpienie indywiduacji, o którym cudowne mity prawią, jak to dzieckiem przez Tytanów na kawałki został rozdarty i potem w stanie tym czczony był jako Zagreus: przyczem nadmienia się, że rozdarcie to, właściwie dyonizyjskie cierpienie, równa się przemianie w powietrze, wodę, ziemię i ogień, że więc winniśmy stan indywiduacji uważać za źródło i przyczynę wszelkiego cierpienia, za coś w sobie odrzucenia godnego. Z uśmiechu tego Dionizosa powstał bogowie olimpijscy, z łez jego ludzie. W owym istnieniu rozszarpanego boga ma Dionizos dwoistą naturę okrutnego, zdziczałego demona i łagodnego, dobrotliwego władcy. Lecz nadzieja epoptów *) zmierzała do odrodzenia Dionizosa, którą teraz przecuciowo mamy rozumieć, jako kres indywiduacji. Dla tego mającego nadejść trzeciego Dionizosa brzmiał huczny radosny śpiew epoptów. I tylko ta nadzieja rzucała promień radości na oblicze rozdartego, potrzaskanego na jednostki świata: jak to obrazowo przedstawia mit w postaci Demetry, pogrążonej w wiecznej żałobie, która poraż pierwszy raduje się znowu, dowiadując się, że może raz jeszcze urodzić Dyo-

*) Przypuszczeni do trzeciego i ostatniego stopnia misteryów eleuzyjskich a zatem do całkowitego poznania tajemnic świętych.

nizosa. W przytoczonych zapatrywaniach mamy zebrane już wszystkie części składowe głębokiego i pesymistycznego światopoglądu i zarazem naukę misteryalną tragedii: zasadnicze poznanie jedności wszystkiego, co jest, uważanie indywiduacji za przyczynę zła, sztukę jako radosną nadzieję, że zakłęte koło indywiduacji da się przełamać, jako przecucie przywróconej jedności. —

Zaznaczono wyżej, że epos homeryczny jest poematem kultury olimpijskiej, która wyśpiewała nim swą własną pieśń zwycięską o straszliwościach walki Tytanów. Teraz pod przemożnym wpływem poezji tragicznej, przeradzają się mity homeryczne na nowo i okazują w tej metempsychozie, że tymczasem także kultura olimpijska pokonana została przez jeszcze głębszy światopogląd. Zacięty Tytan Prometeusz obwieścił swemu olimpijskiemu dręczycielowi, że władztwu jego grozi w przyszłości najwyższe niebezpieczeństwo, jeśli by z nim w czas się nie sprzymierzył. W Eschylosie poznajemy przymierze przestraszonego, zaniepokojonego swoim końcem Zeusa z Tytanem. Tak to dawniejsze stulecie Tytanów wydobywa się później znowu z Tartaru na światło. Filozofia dzikiej i nagiej przyrody patrzy na przeciągające tanecznie mity świata homerycznego z niezakrytą miną prawdy: błędą one, drżą pod błyskawicowym spojrzeniem tej bogini — póki potężna pieśń artysty dyonizyjskiego nie zmusi ich do służby nowemu bóstwu. Prawda dyonizyjska przejmuje całą dziedzinę mitów, jako symbolikę swoich poznań, i wypowiada ją po części w publicznym kulcie tragedii, po części w tajemnych obchodach dramatycznych misteryów świątecznych, lecz zawsze pod starą mityczną powłoką. Jakaż to

moc uwolniła Prometeusza od sępów i zmieniła mit w rydwan mądrości dyonizyjskiej? Heraklesowa to moc muzyki; która osiągnąwszy w tragedii swe najwyższe zjawisko, umie tłumaczyć mit z nową pełną znaczenia głębią; co już przedtem scharakteryzowaliśmy, jako najpotężniejszą moc muzyki. Jest to los każdego mitu, że wchodzi on stopniowo w cieśń rzekomej rzeczywistości historycznej, a jakiś okres późniejszy traktuje go z historycznymi roszczeniami jako fakt jednorazowy: Grecy zaś byli już całkowicie na drodze bystrego i dowolnego przemianowania całego swego mitycznego snu młodości na historyczno-pragmatyczne dzieje młodości. Bo oto jak obumiera zwykły religie: mianowicie gdy się mityczne założenia religii usystematyzuje pod surowem, rozumem okiem prawowiernego dogmatyzmu, jako gotową sumę zdarzeń historycznych i zacznie się bronić trwożliwie wiarogodności mitów, powstawać zaś przeciw wszelkiemu ich naturalnemu życiu i krzewieniu się w dalszym ciągu; gdy więc obumiera zmysł dla mitu a zamiast niego występuje pretensja religii do historycznych podwalin. Ten, mit obumierający ujął teraz nowonarodzony geniusz muzyki dyonizyjskiej; i w jego dłoni zakwitł on raz jeszcze barwami, jakich nie ukazał nigdy jeszcze, wonią, która budziła tęskne przecucie świata metafizycznego. Po tym ostatnim rozblasku opada, liście jego więdną i wnet rzucają się wszystkie drwiące Lucyany starożytności na spelzłe i zniszczone kwiaty, miotane przez wszystkie wichry. Dzięki tragedii osiąga mit swą najgłębszą treść, swą najpełniejszą wyrazu formę; raz jeszcze podnosi się, jak ranny bohater, a cała nadwyżka mocy, wraz z pełnym mądrości spokojem ko-

nającego, płonie w jego oku ostatniem potężnem jaśnieniem.

Czegoś chciał, występny Eurypidesie, usiłując zmusić raz jeszcze konającego do swej pańszczyzny? Umarł pod twemi gwałtownemi dłońmi; i teraz potrzeba ci było podrabianego, zamaskowanego mitu, który jeszcze tylko umiał stroić się starym przepychem, jak mała Heraklesa. I gdy ci umarł mit, umarł ci też geniusz muzyki; i chociażbyś łapczywymi dosięgi ograbił wszystkie ogrody muzyki, to i tak dojdiesz tylko do podrabianej, maskowanej muzyki. A ponieważ opuściłeś Dyonizosa, opuścił cię także Apollo; spędź wszystkie namiętności z ich leżysk i zaknij je w jeden okrąg, ostrz i wygładzaj sobie sofistyczną dyalektykę dla mów swych bohaterów — bohaterowie twoi mają też tylko podrabiane, maskowane namiętności i wygłaszają tylko podrabiane, maskowane mowy.

11.

Grecka tragedia zginęła w inny sposób, niż wszystkie starsze, siostrzane rodzaje sztuki: umarła wskutek samobójstwa, wskutek nierozwikłanego konfliktu, więc tragicznie, podczas gdy one wszystkie w późnej starości skonały najpiękniejszą i najspokojniejszą śmiercią. Jeśli bowiem szczęśliwemu stanowi naturalnemu odpowiada rozstać się z życiem bez kurczu, pozostawiając piękne potomstwo, to koniec owych starszych rodzajów sztuki ukazuje nam taki szczęśliwy stan naturalny: zapadają się powoli a przed ich za-

mierającymi oczami stoi już ich piękniejsza dziatwa i ruchem odważnym podnosi niecierpliwie głowę. Natomiast z śmiercią tragedii greckiej powstaje niezmierna, wszędzie głęboko odczuwana pustka; jak niegdyś żeglarze greccy za czasów Tyberiusza słyszeli na samotnym ostrowie krzyk wstrząsający »Wielki Pan umarł!«: tak teraz rozbrzmiewał nad światem helleńskim bolesny głos skargi: »Tragedya umarła! Zginęła z nią sama poezya! Precz, precz z wami, zniechęceni, wychudli epigoni! Precz do Hadesu, byście się tam najeść raz mogli niedojadkami dawnych mistrzów!«

Lecz gdy przecież zakwitł teraz jeszcze jeden rodzaj sztuki, który czcił w tragedii swą poprzedniczkę i mistrzynię, wówczas spostrzeżono z przerażeniem, że miał on wprawdzie rysy swej matki, lecz te, które tamta ukazywała w swej długiej walce ze śmiercią. Tę śmiertelną walkę tragedii toczył Eurypides; ów późniejszy rodzaj sztuki znany jest jako nowsza komedia attycka. Wiodła w niej dalszy żywot zwyrodniała postać tragedii, jako pomnik jej nad wyraz mozolnego i gwałtownego skonu.

W tym związku zrozumiała jest skłonność namiętna, którą do Eurypidesa czuli poeci nowszej komedii; tak, że nie dziwi już życzenie Filemona, który byłby się kazał natychmiast powiesić, byle tylko móc odwiedzić Eurypidesa w Podziemiu: gdyby jeno wogóle mógł być przekonany, że zmarły i teraz jeszcze jest przy zdrowych zmysłach. Chcąc jednak pokrótce i bez pretensyi, że się tem powie coś wyczerpującego, określić wspólność Eurypidesa z Menandrem i Filemonem i to, co na nich tak podniecająco wzorem swym działało: dość powiedzieć, że widza Eurypides wprowadził na scenę. Kto poznał z ja-

kiego tworzywa kształtowali swych bohaterów tragicy prometejscy przed Eurypidesem i jak dalecy byli od zamiaru wprowadzania na scenę wiernej maski rzeczywistości, ten nie będzie też miał wątpliwości co do całkowicie zbaczającej dążności Eurypidesa. Człowiek z życia codziennego wciskał się dzięki niemu z widowni na scenę, zwierciadło, w którym dawniej tylko wielkie i śmiałe rysy znajdowały wyraz, ukazywało teraz ową męczącą wierność, która oddaje sumiennie także nieudane linie przyrody. Odysseusz, typowy Helleńczyk sztuki dawniejszej, zeszedł teraz pod rękami nowszych poetów do postaci Graeculusa, który odtąd, jako dobrodusznie chytry niewolnik domowy, stoi w środkowym punkcie dramatycznego interesu. Co Eurypides w arystofanesowych »Żabach« sobie za zasługę poczytuje, że swymi lekami domowymi uwolnił sztukę tragiczną od jej pompatycznej otyłości, to przedewszystkiem czuć w jego bohaterach tragicznych. W istocie widz widział i słyszał teraz na eurypidesowej scenie swego sobowtóra i cieszył się, że ów tak dobrze przemawiać umie. Nie poprzestano jednak na tej radości: nauczono się nawet mówić od Eurypidesa i on sam chwali się tem, współzawodnicząc z Eschylosem: jak to teraz lud się nauczył wedle reguł sztuki i z najprzebieglejszą sofisteryą obserwować, roztrząsać i wyciągać wnioski. Tą przemianą publicznej gwary umożliwił wogóle nowszą komedię. Bo odtąd nie było już tajemnicą, jak i w jakich sentencyach mogłaby codzienność znaleźć swe zastępstwo na scenie. Mierność mieszczańska, na której Eurypides budował wszystkie swe polityczne nadzieje, doszła teraz do głosu, gdy dotychczas w tragedii półbóg, w komedii pijany satyr lub półczłowiek okre-

ślał charakter mowy. I tak podnosi arystofanesowy Eurypides na swoją chwałę, jak to on przedstawił powszechne, wszechznane, codzienne życie i działanie, które każdy zdolny jest sądzić. Jeśli teraz cały tłum filozofuje, z niesłychaną roztropnością zarządza krajem i mieniem i swe procesy prowadzi, to jest to jego zasługą i wynikiem przez niego w lud wszczepionej mądrości.

Do tak przysposobionego i oświeconego tłumu mogła się zwrócić teraz nowsza komedia, dla której Eurypides stał się poniekąd nauczycielem chóru; tylko że tym razem chodziło o wyćwiczenie chóru widzów. Skoro ten tylko nauczył się śpiewać w eurypidesowej tonacji, powstał ów szachowy rodzaj widowiska, nowsza komedia, z swym ustawicznym tryumfem przebiegłości i frantostwa. Lecz Eurypides — nauczyciel chóru — sławiony był nieustannie: zabijano by się nawet, by się więcej jeszcze od niego nauczyć, gdyby nie wiedziano, że poeci tragiczni tak samo nie żyją, jak tragedia. Z nią jednak zarzucił Helleńczyk wiarę w swą nieśmiertelność, nie tylko wiarę w swą idealną przeszłość, lecz i wiarę w swą idealną przyszłość. Słowa ze znanego grobowego napisu »jako starzec lekkomyślny i kapryśny« stosują się też do starego hellenizmu. Chwila, żart, lekkomyślność, widzimisię, to jego najwyższe bóstwa; stan, piąty, niewolników, dochodzi teraz, przynajmniej wedle sposobu myślenia, do panowania: i jeśli teraz wogóle mówić jeszcze można o »pogodzie greckiej«, to jest to pogoda niewolnika, który nie umie za nic trudnego odpowiadać, niczego wielkiego osiągnąć, niczego przeszłego lub przyszłego cenić wyżej, niż terażniejszość. Ten to pozór »pogody greckiej« oburzał tak głębokomyślnie

i straszliwe natury czterech pierwszych stuleci chrześcijaństwa: ta niewieścia ucieczka przed powagą i grozą, to tchórzliwe poprzestawanie na wygodnym użyciu zdawało się im sposobem myślenia nie tylko pogardy godnym, lecz właściwie przeciwchrześcijańskim. I ich opływowi przypisać należy, że przez wieki dalej żyjący pogląd starożytności greckiej zachował z niespożytą prawie trwałością ową różową barwę pogody — jak gdyby nigdy nie istniało było szóste stulecie z swemi narodzinami tragedii, swemi misteriami, swym Pitagorasem i Heraklitem, ba, jakby wcale nie było dzieł sztuki wielkiego okresu, które przecie — każde dla siebie — nie dadzą się wcale wytłumaczyć na gruncie takiej starczej i niewolniczej rozkoszy z istnienia i pogody i wskazują na zgoła inny światopogląd, jako swoją rację bytu.

Gdy wkońcu zaczęto twierdzić, że Eurypides wprowadził widza na scenę, by równocześnie przez to uzdolnić dopiero prawdziwie widza do sądu o dramacie, powstał pozór, jakoby dawniejsza sztuka tragiczna nie wydobyla się z nieporozumienia z widzem: i brałaby pokusa słać radykalną dążność Eurypidesa, stworzenia odpowiedniego stosunku między dziełem sztuki a publicznością, jako postępowanie ponad Sofoklesa. Lecz »publiczność« to tylko słowo i zgoła nie jednostajna i stała w sobie wartość. Skądby się miało wziąć zobowiązanie artysty przystosowywania się do mocy, której siła tkwi tylko w liczbie? I jeśli on, skutkiem swego uposażenia i swoich zamysłów, czuje się wyższym od każdego poszczególnego widza, to jakżeżby mógł mieć więcej szacunku dla zbiorowego wyrazu wszystkich tych niżej od niego stojących zdolności, niż dla poszczególnego względnie najbardziej uposażonego

widza? W rzeczywistości żaden artysta grecki nie traktował swej publiczności przez całe długie życie z większą zuchwałością i poprzestawaniem na sobie, niż właśnie Eurypides: on, który nawet wtedy jeszcze, gdy tłum do stóp mu się rzucał, w wzniosłej przekorze policzkował publicznie swą dążność, tę samą dążność, którą odniósł zwycięstwo nad tłumem. Gdyby geniusz ten czuł był najmniejszą cześć dla pandemonium publiczności, byłby pod ciosami maczugi swych niepowodzeń dawno runął, nie doszedłszy do połowy swej drogi. Rozważywszy to widzimy, że wyrażenie nasze, iż Eurypides wprowadził widza na scenę, by widza uzdolnić prawdziwie do sądu, było tylko prowizoryczne i że musimy szukać głębszego zrozumienia jego dążności. Odwrotnie, wszystkim jest przecie znane, że Eschylos i Sofokles przez całe swe życie, a nawet długo po niem, posiadali w pełni łaski ludu i że wcale nie może być mowy u tych poprzedników Eurypidesa o nieporozumieniu między dziełem sztuki a publicznością. Co spędzało tego tak bogato uposażonego i nieustannie do tworzenia partego artystę z drogi, nad którą lśniło słońce największych imion poetyckich i bezchmurne niebo łaski ludu? Jaki osobliwy wzgląd na słuchacza zawiódł go przeciw słuchaczowi? Jakże mógł ze zbyt wysokiego szacunku dla swej publiczności — nie szanować swej publiczności?

Eurypides — oto rozwiązanie postawionej właśnie zagadki — czuł się wprawdzie jako poeta wyższym nad tłum, lecz nie nad dwóch swoich widzów: tłum wprowadził na scenę, owych dwóch widzów czcił jako jedynych zdolnych wyrokować sędziów i mistrzów swej sztuki: słuchając ich rozkazów i napom-

nień, przeniósł cały świat uczuć, namiętności i doświadczeń, które dotąd na ławach widowni jako chór niewidzialny na każdym stawiały się przedstawieniu, w dusze swych bohaterów scenicznych, ustępował ich żądaniom, szukając dla nowych tych charakterów także nowego słowa i nowego tonu, w ich tylko głosach słyszał wartość mające wyroki o swej twórczości jak i wróżącą zwycięstwo zachętę, gdy widział się czasem potępianym przez sąd publiczności.

Jednym z tych dwóch widzów jest — sam Eurypides, Eurypides jako myśliciel, nie jako poeta. Można by o nim powiedzieć, że nadzwyczajna pełnia jego talentu krytycznego, podobnie jak u Lessinga, jeśli nie wytworzyła, to ustawicznie użyźniała produktywnie artystyczny popęd równoległy. Z tem uzdolnieniem, z całą jasnością i rączością swego krytycznego myślenia siedział Eurypides w teatrze i wysilał się nad rozpoznawaniem w arcydziełach swych wielkich poprzedników, jak w ściemniałych obrazach, na nowo rysu po rysie, linii po linii. I oto przydarzyło mu się to, co nie może być niespodzianką dla wtajemniczonego w głębsze tajemnice tradycji eschylowej: spostrzegł coś niewspółmiernego w każdym rysie i w każdej linii, pewną ludzącą wyrazistość i zarazem tajemniczą głąb, nawet nieskończoność tła. Najjaśniejsza postać miała zawsze jeszcze ogon komety, który zdawał się wskazywać w niepewność, w niewyjaśnioną. Ten sam dwoisty blask oświecał budowę dramatu, zwłaszcza znaczenie chóru. A jakąż wątpliwość pozostawiało mu rozwiązanie problemów etycznych! Ileż pytań budziło traktowanie mitów! Jak nierównomierny zdał mu się rozdział szczęścia, i nieszczęścia! Nawet w języku dawniejszych tragedji było dlań

wiele rażącego, przynajmniej zagadkowego; szczególnie znajdował za wiele przepychu dla prostych stosunków, za wiele tropów i wyogromień dla prostoty charakterów. Więc siedział, niespokojnie dumając, w teatrze i on, widz, wyznawał, przyznawał się, że nie rozumie swych wielkich poprzedników. Jeśli jednak uważał rozum za właściwy korzeń wszelkiego rozkoszowania się i tworzenia, to musiał pytać i rozglądać się wkoło, czy też nikt tak jak on nie myśli i nie wyznaje sobie również owej niewspółmierności. Lecz najliczniejsi, a z nimi najlepsze jednostki, mieli dlań tylko uśmiech nieufny; jednak wyjaśnić nie mógł mu nikt, dlaczego mimo jego wątpliwości i zarzuty wielcy mistrzowie przecie mają słuszność. I w tym pełnym udręki stanie znalazł drugiego widza, który nie pojmował tragedii i przeto nie szanował. W przy mierzu z nim mógł się ważyć rozpocząć w swem osamotnieniu olbrzymią walkę przeciw dziełom sztuki Eschylosa i Sofoklesa — nie pismami polemicznymi, lecz jako poeta dramatyczny, który swoje wyobrażenie o tragedii przeciwstawia przekazanemu.

12.

Zanim tego drugiego widza po nazwisku nazwiemy, zatrzymajmy się tu na chwilę, by przywołać sobie na pamięć owo wyżej opisane wrażenie rozdwojenia i niewspółmierności w samej istocie tragedii eschylowej. Pomyślmy o swem własnym zdziwieniu wobec chóru i bohatera tragicznego owej

tragedii, których obojga tak samo z naszymi nawyknięciami jak i z tradycją nie umieliśmy pogodzić — pókiśmy w samej owej dwoistości nie odnaleźli początku i istoty tragedii greckiej, wyrazu dwóch z sobą splecionych popędów artystycznych, żywiołów apollińskiego i dyonizyjskiego.

Ów pierwotny i wszechmocny żywioł dyonizyjski wydzielić z tragedii i zbudować ją na czysto i na nowo na niedyonizyjskiej sztuce, obyczaju i światopoglądzie — oto odsłaniająca się nam teraz w jasnym świetle dążność Eurypidesa.

Sam Eurypides pod wieczór swego życia przedstawił w micie swoim współczesnym najdobitniej pytanie co do wartości i znaczenia tej dążności. Czy żywioł dyonizyjski śmie wogóle istnieć? Czy nie należy wytępić go przemocą na ziemi helleńskiej? Niewątpliwie, mówi poeta, gdyby to tylko było możliwe: lecz bóg Dyonizos jest zbyt potężny: najrozsądniejszy przeciwnik — jak Penteusz w »Bachantkach« — zostaje niespodzianie przezeń oczarowany i gna potem w tem oczarowaniu w swą zgubę. Wyrok obu starców Kadmusa i Tyrezyasza zda się też być sądem sędziwego poety: niech rozmyślanie najmądrzejszych jednostek nie obala owych starych tradycji ludowych, owej wiecznie przeschczepiającej się dalej czci Dyonizosa, owszem przystoi wobec takich cudownych mocy okazywać przynajmniej dyplomatycznie ostrożny współudział: przyczem jednak zawsze jest rzeczą możliwą, że bóg urażony takim letnim współudziałem zmieni wkońcu dyplomatę — jak tu Kadmusa — w smoka. To nam powiada poeta, który z heroiczną mocą przez długie życie opierał się Dyonizosowi — by u swego schyłku zakończyć gloryfikacją

swego przeciwnika i samobójstwem swego zawodu, podobnie jak dotknięty zawrotem głowy, który, by tylko ująć przerażającemu i nieznośnemu już wirowi, rzuca się z wieży. Tragedya owa jest protestem przeciw możności urzeczywistnienia jego dążności; ach, a była już urzeczywistniona! Stał się dziw: gdy poeta odwoływał, dążność jego już zwyciężyła. Dyonizos był już wypłoszony ze sceny tragicznej i to przez moc demoniczną przemawiającą przez Eurypidesa. I Eurypides był w pewnym znaczeniu tylko maską: przemawiającem przezeń bóstwem był nie Dyonizos, ani też Apollo, lecz zgoła nowonarodzony demon, zwany Sokratesem. Oto nowe przeciwieństwo: dyonizyjskość i sokratyzm, i ono zgubiło dzieło sztuki tragedyi greckiej. Chociaż Eurypides stara się pocieszyć nas swem odwołaniem, na nic to: wspaiała świątynia leży w gruzach i cóż nam pomoże biadanie burzyciela i jego wyznanie, że była to najpiękniejsza z wszech świątyń? A nawet to, że sędziowie sztuki wszystkich czasów za karę Eurypidesa w smoka zmienili — kogóż zadowoli to marne wynagrodzenie?

Przystąpmy teraz do owej dążności sokratycznej, którą Eurypides zwalczał i pokonał tragedję eschylową.

Jaki cel — tak spytać się teraz musimy — mógł mieć wogóle w najwyższej idealności swego przeprowadzenia zamiar eurypidesowy oparcia dramatu jedynie na pierwiastku niedyonizyjskim? Jakaż pozostawała jeszcze forma dramatu, jeśli nie miał się urodzić z rodzącego łona muzyki, w owym tajemniczym zmierzchu żywiołu dyonizyjskiego? Jedynie udratyzowana epopeja: w której to apollińskiej dziedzinie sztuki działanie tragiczne jest nie do

osiągnięcia. Chodzi przy tem nie o treść przedstawianych wydarzeń; twierdziłbym nawet, że nie byłoby się Goethemu w jego projektowanej »Nauzykai« udało samobójstwo owej sielankowej istoty — które miało zapelniać akt piąty — wstrząsającym uczynić; tak niepospolita jest potęga żywiołu epicko - apollińskiego, że najstraszliwsze rzeczy przeczarowuje w oczach naszych ową uciechą z pozoru i wyzwoleniem przez pozór. Poeta udratyzowanego eposu nie może stopić się całkowicie z swymi obrazami, tak samo jak rapsod epiczny; jest on ciągle spokojnie nieporuszoną, rozszerzonymi oczami patrzącą kontemplacją, która obrazy widzi przed sobą. Aktor w jego udratyzowanym eposie pozostaje w najtajniejszej głębi ciągle rapsodem; uświęcenie wewnętrznego śnienia leży na wszystkich jego czynnościach, tak że nie jest on nigdy całkowicie aktorem.

Jak się ma do tego ideału dramatu apollińskiego utwór Eurypidesa? jak do uroczystego rapsoda dawnych czasów ów młodszy, który w platońskim »Jonie« istotę swą tak opisuje: »Gdy mówię coś smutnego, napelniają się łzami moje oczy; jeśli to jednak, co mówię, jest straszne i okropne, wówczas włosy na głowie powstają mi ze zgrozy i serce mi bije«. Nie widzimy tu już nic z owego epickiego zagubienia się w pozorze, z wolnego od uczucia chłodu prawdziwego aktora, który właśnie w swej najwyższej czynności jest cały pozorem i uciechą z pozoru. Eurypides jest aktorem z sercem bijącym, ze stojącymi włosami; jako myśliciel sokratyczny układa plan, wykonywa go jako aktor namiętny. Czystym artystą nie jest ani w planowaniu, ani w wykonaniu. Eurypidesowy dramat jest zarazem rzeczą chłodną i ognistą, je-

dnako uzdolnioną do zdrętwiania i spalania; jest mu rzeczą niemożliwą osiągnąć apollińskie działanie eposu, podczas gdy z drugiej strony wyzwolił się, o ile mógł, z pierwiastków dyonizyjskich i potrzebuje teraz, by wogóle działać, nowych środków wzruszenia, które nie mogą już leżeć w obrębie obu jedynych popędów artystycznych, apollińskiego i dyonizyjskiego. Tymi środkami wzruszenia są myśli paradoksalne — zamiast kontemplacji apollińskich — i afekty ogniste — zamiast dyonizyjskich zachwyty — i to najrealistyczniej wzorowane, wcale nie w eterze sztuki zanurzone myśli i afekty.

Poznawszy zatem, że Eurypidesowi nie powiodło się wogóle oprzeć dramatu tylko na żywiole apollińskim, że raczej jego dążność niedyonizyjska zablądziła w naturalistyczną i nieartystyczną, będziemy już teraz mogli zbliżyć się do istoty estetycznego sokratyzmu, którego najwyższe prawo brzmi mniej więcej tak: »wszystko musi być rozumne, by było piękne«; jako zdanie równoległe sokratycznemu »tylko wiedzący jest cnotliwy«. Z kanonem tym w rękę mierzył Eurypides wszystko po szczególe i wedle tej zasady prostował: mowę, charakter, budowę dramatyczną, muzykę chóralną. Co w porównaniu z tragedią sofoklesową zwykliśmy poczytywać tak często Eurypidesowi za brak poetycki i krok w tył, jest to przeważnie wytworem owego natrętnego procesu krytycznego, owej zuchwałej rozumowości. Niechaj prolog eurypidesowy służy nam jako przykład wytwórczości owej racjonalistycznej metody. Niema nic przeciwniejszego naszej technice scenicznej nad prolog w dramacie Eurypidesa, Że oddzielnie występująca osoba opowiada u wstępu sztuki, kim jest, co poprze-

dza akcyę, co się dotychczas stało, ba, co się w toku sztuki stanie, toby określił nowoczesny poeta dramatyczny jako płocze i nie do darowania zrzeczenie się efektu napięcia. Wszak wie się wszystko, co się stać ma; któż zechce odczekać, by się to stało na prawdę? — skoro przecie nie istnieje tu wcale niepokojący stosunek snu wieszczącego do mającej później nastąpić rzeczywistości. Zgoła inaczej rozważał Eurypides. Działanie tragedii nie polegało nigdy na epickim napięciu, na drażniącej niepewności, co się teraz i potem stanie: raczej na owych wielkich retoryczno-lirycznych scenach, w których namiętność i dyalektyka głównego bohatera wzbierała w szeroki i potężny strumień. Wszystko przysposabiało do patosu nie do działania: a co nie do patosu przysposabiało, uchodziło za nic nie warte. Co jednak najbardziej utrudnia rozkoszne oddanie się takim scenom, to brak słuchaczowi ogniwa, przerwa w tkaninie przeddziejów; póki słuchacz jeszcze wymiarkowywać musi, co znaczy ta i owa osoba, co poprzedziło ten i ów konflikt skłonności i zamysłów, niemożliwe jest jeszcze całkowite zatopienie się w cierpieniu i działaniu głównych osób, współczucie i współobawa o tchu zapartym. Eschylovo-sofoklesowa tragedia łożyła najprzemysłniejsze środki artystyczne, by widzowi w pierwszych scenach poniekąd przypadkowo dać w ręce wszystkie owe, do zrozumienia konieczne, nici: rys, stwierdzający ów szlachetny artyzm, który konieczną formalność niejako maskuje i ujawnia jako przypadkowość. Ciągłe jednak zdawał się Eurypides dostrzegać, że widz jest podczas owych pierwszych scen w osobliwym niepokoju, obliczając rachunkowy przykład przeddziejów tak, że piękności poetyckie i patos

ekspozycji giną dla niego. Dlatego poprzedził jeszcze ekspozycję prologiem i włożył go w usta osobie, której można było zaufać: jakieś bóstwo musiało często do pewnego stopnia poręczać publiczności tok tragedii i odbierać wszelką wątpliwość co do rzeczywistości mitu: podobnie jak Dekart mógł rzeczywistość świata empirycznego udowodnić tylko powołaniem się na prawdziwość Boga i jego niezdolność do kłamstwa. Tej samej prawdomówności boskiej używa Eurypides raz jeszcze na końcu swego dramatu, by upewnić publiczność co do przyszłości swego bohatera. To jest zadaniem osławionego *deus ex machina*. Między epickim patrzeniem wstecz i patrzeniem wprzód leży dramatyczno - liryczna terażniejszość, właściwy »dramat«.

Eurypides jest więc jako poeta odgłosem swego świadomego poznania; i właśnie to nadaje mu takie osobliwe stanowisko w dziejach sztuki greckiej. Rzuciwszy okiem na swą krytyczno - produktywną twórczość, musiał doznawać uczucia, jak gdyby miał ożyć dla dramatu początek pisma Anaksagorasa, którego pierwsze słowa brzmią: »na początku było wszystko razem; wówczas przyszedł rozum i stworzył porządek«. I jeśli Anaksagoras z swem »*nous*« zjawiał się wśród filozofów, jak pierwszy trzeźwy wśród samych pijanych, tak i Eurypides musiał stosunek swój do innych poetów tragicznych rozumieć w podobnym obrazie. Dopóki jedyny porządciciel i rządciciel wszystkiego, »*nous*«, był jeszcze wykluczony z twórczości artystycznej, póty wszystko było jeszcze razem w chaotycznej prakaszy; tak musiał wyrokować Eurypides, tak musiał potępiać »pijanych« poetów, jako pierwszy trzeźwy. To, co Sofokles rzekł

o Eschylosie, że czyni dobrze, acz nieświadomie, nie było z pewnością powiedziane w sensie Eurypidesa: któryby tylko tyle był przyjął, że Eschylos niedobrze czyni, ponieważ czyni nieświadomie. Także boski Plato mówi o zdolności twórczej poety, o ile ona nie jest świadomym rozmysłem, przeważnie tylko ironicznie i przyrównywa ją do uposażenia wieszczka i wykładacza snów; poeta bo nie prędzej zdolny jest tworzyć nim nie stanie się nieświadomym i nim nie opuści go rozum. Eurypides podjął się, jak się tego podjął i Plato, pokazać światu przeciwieństwo »nierozumnego« poety; estetyczna jego zasada »wszystko musi być świadome, by było piękne«, jest, jak rzekłem, zasadą równoległą sokratycznemu »wszystko musi być świadome, by było dobre«. Możemy zatem uważać Eurypidesa za poetę estetycznego sokratyzmu. Lecz Sokrates był owym drugim widzem, który dawniejszej tragedii nie pojmował i przeto nie cenił; w przymierzu z nim odważył się Eurypides być heroldem nowej twórczości artystycznej. Jeśli z powodu niego zginęła dawniejsza tragedia, jest więc estetyczny sokratyzm zasadą zabójczą: o ile jednak walka zwraca się przeciw żywiołowi dyonizyjskiemu sztuki dawniejszej, poznajemy w Sokratesie przeciwnika Dionizosa, nowego Orfeusza, który powstaje przeciw Dionizosowi, i acz przeznaczony na rozdarcie przez Menady sądu ateńskiego, zmusza jednak samego przepotężnego boga do ucieczki: ten zaś, jak wówczas, gdy uciekał przed królem edońskim Likurgiem, schronił się w głębie morza, to jest w mistyczne fale ogarniającego stopniowo świat cały, tajemnego kultu.

13.

Że dążność Sokratesa stoi w ścisłym związku z Eurypidesem, to nie uszło oku współczesnej mu starożytności; a najwymowniejszym wyrazem tego wężu jest owa obiegająca Ateny gadka, że Sokrates zwykł pomagać Eurypidesowi w tworzeniu. Zwolennicy »dobrych dawnych czasów« wymawiali oba nazwiska jednym tchem, ilekroć chodziło o wyliczenie przywódców ludowych teraźniejszości, których wpływ sprawiał, że stara, maratońska, niedźwiedzia tężyzna na ciele i duszy, padała coraz bardziej ofiarą wątpliwego oświecenia przy postępowem niedołężeniu sił cielesnych i dusznych. W tym tonie, na poły z oburzeniem, na poły z pogardą zwykła arystofanesowa komedia mówić o owych mężach, ku przerażeniu ludzi nowszych, którzy wprawdzie Eurypidesa chętnie poświęcają, jednakże nie mogą się dość nadziwić, że Sokrates, jako pierwszy i najwyższy sofista, jako zwierciadło i treść wszystkich sofistycznych usiłowań, pojawia się u Arystofanesa: przyczem jedyną pociechą jest postawienie samego Arystofanesa pod pręgierzem jako łajdacko kłamliwego Alcybiadesa poezyi. Nie biorąc na tem miejscu głębokich instynktów Arystofanesa w obronę przed takimi napaściami, wykazuję dalej ścisły związek Sokratesa i Eurypidesa na podstawie starożytnego uczucia; w tem to znaczeniu przypomnieć należy, że Sokrates jako przeciwnik sztuki tragicznej nie uczęszczał na tragedye, i tylko, gdy wystawiano nową sztukę Eurypidesa, stawiał się wśród widzów. Najślawniejsze jednak jest blizkie zestawienie obu nazwisk w wyroczni deifickiej, która określiła Sokratesa jako najmądrszego z ludzi, zara-

zem jednak zawyrokowała, że Eurypidesowi przypada druga nagroda w wyścigu mądrości.

Jako trzeci szczebel w tej drabinie wymieniony był Sofokles; on, który mógł sławić się w stosunku do Eschylosa, że czyni dobrze, i to, ponieważ wie, że to jest dobrze. Widać, że właśnie ten stopień jasności wiedzenia jest tem, co owych trzech mężów wspólnie wyróżnia, jako trzech »wiedzących« swego czasu.

Najostrzejsze jednak słowo o owem nowem i niesłychanem cenieniu wiedzenia i rozumienia wyrzekł Sokrates, znalazłszy siebie jako jedyne przyznającego się, że nic nie wie; podczas gdy w swych krytycznych wędrówkach po Atenach u wszystkich mężów stanu, mówców, poetów i artystów napotykał wszędzie urojenie wiedzy. Ze zdumieniem poznawał, że wszystkie owe znakomitości nie mają nawet słusznego i pewnego zrozumienia swego zawodu i uprawiają go tylko z instynktu. »Tylko z instynktu«: wyrazem tym dotykamy serca i punktu środkowego dążności sokratycznej. Sokratyzm potępia nim zarówno istniejącą sztukę, jak i istniejącą etykę: gdziekolwiek zwróci swe badawcze spojrzenie widzi brak rozumienia i potęgę złudy i z braku tego wyciąga wnioski o wewnętrznej opaczności i niewartości tego, co istnieje. Z tego jednego punktu zdało się Sokratesowi, że musi poprawiać istnienie: on, jednostka, wstępuje z miną lekceważenia i wyższości, jako poprzednik zgoła inaczej urządzonej kultury, sztuki i moralności, w świat, którego koniuszek z czcią pochwycić poczytywalibyśmy sobie za największe szczęście.

Oto ogromny skrupuł, który nas każdym razem, w obliczu Sokratesa, opada i który nas ciągle na nowo pobudza do poznania sensu i zamiaru tego najgodniej-

szego badania zjawiska starożytności. Kto to, co śmie się ważyć jako jednostka zaprzeczać istoty greckiej, która jako Homer, Pindar i Eschylos, jako Fidyasz, jako Perykles, jako Pytia i Dyonizos, jako najgłębsza bezdeń i najwyższa wyżyna pewna jest naszego zdumionego uwielbienia? Co to za moc demoniczna, która śmie zuchwale w kurz wylewać ten napój czarodziejski? Co to za bóstwo, do którego chór duchów najszlachetniejszych ludzkości wołać musi: »Biada! Biada! Zburzyłeś piękny świat potężną pięścią; wali się, rozpada!« *)

Klucza do istoty sokratesowej użycza nam owo przedziwne zjawisko, określane jako »dajmonion Sokratesa«. W osobliwych położeniach, w których jego ogromny rozsądek popadał w chwiejność, odzyskiwał silną podstawę dzięki objawiającemu się w takich chwilach boskiemu głosowi. Głos ten, ilekroć się zjawia, zawsze odradza. Mądrość instynktowna ukazuje się w tej zgoła odstępującej od normy naturze, by tu i ówdzie stawać świadomemu poznaniu przeszkodą. Podczas gdy u wszystkich produktywnych ludzi instynkt jest właśnie siłą twórczo - potwierdzającą a świadomość zachowuje się krytycznie i odradzająco: u Sokratesa instynkt staje się krytykiem, świadomość twórcą — prawdziwa potworność *per defectum*! A spostrzegamy tu potworny *defectus* wszelkiej mistycznej zdolności, tak, że możnaby określić Sokratesa, jako specyficznie *n i e m i s t y k a*, skoro natura logiczna przez przepłodnienie rozwinięta jest tak samo nadmiernie, jak w mistyku owa mądrość instynktowna. Lecz z drugiej strony owemu zjawia-

*) Goethe, Faust I. Prz. tł.

jącemu się w Sokratesie logicznemu popędowi odmówione było zupełnie zwracanie się przeciw samemu sobie; w tym niepohamowanym strumieniu ukazuje się potęga naturalna, którą ku swej pełnej grozy nie spodziance napotykamy tylko u największych instynktownych mocy. Kto z pism platońskich wyczuł choćby tchnienie owej boskiej naiwności i pewności sokraticznego kierunku życia, ten czuje też, że ogromne koło rozpędowe logicznego sokratyzmu porusza się niejako za Sokratesem i że trzeba na nie patrzeć skroś Sokratesa, jak skroś cień. Że jednak on sam przeczuwał ten stosunek, to wyraża się w pełnej godności powadze, z którą wszędzie i jeszcze przed sędziami zaznaczał swe boskie powołanie. Zbijać go z tego było w gruncie rzeczy równie niemożliwością, jak pochwałać jego wpływ rozprzegający instynkty. Wobec tego nierozwiązalnego konfliktu, skoro już stanął przed forum państwa greckiego, nastęrczała się tylko jedna jedyna forma skazania, wygnanie: jako coś nawskroś zagadkowego, nie do zrubrykowania, nie do rozjaśnienia można go było wygnąć z granic, nie dając potomnemu światu prawa winienia Ateńczyków o czyn haniebny. Że jednak skazano go na śmierć a nie na wygnanie, to przeparł zda się sam Sokrates z całą jasnością umysłu i bez naturalnej grozy przed śmiercią: szedł na śmierć, z owym spokojem, z którym, wedle opisu Platona, jako ostatni z pijącego grona, opuszcza o brzasku dnia *symposion*, by rozpocząć dzień nowy; podczas gdy za nim, na ławach i na ziemi, ostają zaspani współtowarzysze stołu, by śnić o Sokratesie, prawdziwym erotyku. Umierający Sokrates stał się nowym, nigdy jeszcze nigdzie nie widzianym ideałem szlachetnej młodzieży

greckiej: przed wszystkimi typowy młodzieniec hel-
leński, Plato, padł na twarz przed tym obrazem z ca-
łym żarliwym oddaniem się swej marzycielskiej duszy.

14.

Jeśli pomyślimy sobie teraz jedno wielkie oko
cyklopowe Sokratesa na tragedię zwrócone, owo oko,
w którym nie płonął nigdy błogi szal artystycznego
natchnienia — jeśli pomyślimy sobie, że temu oku od-
mówione było patrzeć z upodobaniem w otchłanie
dyonizyjskie — to cóż właściwie musiało ono widzieć
w »wzniosłej i wysławianej« sztuce tragicznej, jak ją
zwie Plato? Coś bardzo nierozumnego, o przyczynach,
które bez skutków, i o skutkach, które bez przyczyn
być się zdały; nadto całość tak pstra i różnoraka, że
sprzeciwiać się musi rozsądnemu umysłowi, lecz dla
dusz pobudliwych i wrażliwych jest niebezpiecznym
podpałem. Wiemy, jaki jedyny rodzaj poezji on ro-
zumiał, bajkę ezopową: a działo to się zapewne
z ową uśmiechniętą poczciwością, z którą zacny do-
bry Gellert w bajce o pszczole i kurze śpiewa po-
chwałę poezji:

*»Po mnie poznajesz, na co ona służy,
By temu, który ma rozum nieduży,
Prawdę powiedzieć obrazem «.*

Lecz Sokratesowi zdała się sztuka tragiczna nawet
»prawdy nie mówić« : pomijając już to, że zwraca się
ona do tego, który »ma rozum nieduży«, więc nie do
filozofa: podwójny powód, by trzymać się od mej
zdaleka. Tak jak Plato, zaliczał ją do sztuk pochleb-
czych, sztuk, które przedstawiają tylko to, co przy-

jemne, nie zaś pożyteczne i przeto wymagał od swych
uczni wstrzymywania się i surowego odsunięcia się od
takich niefilozoficznych podniet; z takim powodze-
niem, że młodzieńczy poeta tragiczny Plato spalił prze-
dewszystkiem swe poezye, by móc być uczniem So-
kratesa. Gdzie jednak niepokonalne zdolności walczyły
przeciw maksymom Sokratesa, była moc tychże, wraz
z potężnym wpływem tego potwornego charakteru,
dość jeszcze silna, by samą nawet poezyę zagnać
w nowe i dotąd nieznanne położenia.

Przykładem tego jest właśnie wymieniony Plato:
on, który w potępieniu tragedji i sztuki wogóle nie
pozostał z pewnością w tyle poza. naiwnym cyniz-
mem swego mistrza, musiał jednak z pewnej arty-
stycznej konieczności stworzyć formę sztuki, która
właśnie z istniejącymi i przezeń odrzuconymi formami
sztuki była wewnętrznie spokrewniona. Główny zar-
zut, który Plato czynił sztuce dawniejszej — że jest
naśladownictwem pozornego obrazu, a więc należy
do sfery jeszcze niższej, niż świat empiryczny —
nie mógł przedewszystkiem być skierowany przeciw
nowemu dziełu sztuki: to też widzimy, jak Plato
stara się wyjść poza rzeczywistość i przedstawić
ideę, leżącą na dnie tej pseudorzeczywistości. Przez
to jednak doszedł myśliciel Plato drogą okrężną właś-
nie tam, gdzie jako poeta zawsze był u siebie i skąd
Sofokles i cała sztuka dawniejsza protestowała uroczyś-
cie przeciw owemu zarzutowi. Jeżeli tragedia wchło-
nęła w siebie wszystkie dawniejsze rodzaje sztuki, to
można znów to samo w ekscentrycznym znaczeniu zasto-
sować do dialogu platońskiego, który, zrodzony z mie-
szaniny wszystkich istniejących stylów i form, buja we
środku między opowieścią, liryką, dramatem, między

prozą i poezją i przeto też przełamał surowe dawniejsze prawo jednolitej formy mownej. Na tej drodze jeszcze dalej posunęli się pisarze cyniczni, którzy w największej pstrociźnie stylu, w wahaniu się między formą prozaiczną i metryczną, osiągnęli też literacki obraz »szalejącego Sokratesa«, którego życie przedstawiali. Dyalog platoński był niejako łodzią, na której ratowała się rozbita poezja dawniejsza z wszystkimi swymi dziećmi: ściśnięci na ciasnej przestrzeni i trwożnie poddani sternictwu Sokratesa, płynęli teraz w nowy świat, który nie mógł się nigdy do syta napatrzeć fantastycznemu obrazowi tego orszaku. Rzeczywiście dał Plato całemu potomnemu światu wzór nowej formy artystycznej, wzór romansu: określić go należy jako nieskończenie spotęgowaną bajkę ezopową, w której poezja żyje w podobnym stosunku rangi do filozofii dyalektycznej, jak przez wiele stuleci ta sama filozofia do teologii: to jest jako *ancilla*. Oto nowe stanowisko, na które Plato zagnał poezję pod naciskiem demonicznego Sokratesa.

Myśl filozoficzna przerasta tu sztukę i zmusza ją do ścisłego uczeplenia się pnia dyalektyki. Dążność apollińska przepoczwarzyła się w logiczny schematyzm; u Eurypidesa zauważyliśmy coś odpowiedniego a nadto przetłumaczenie żywiołu dyonizyjskiego na afekt naturalistyczny. Sokrates, dyalektyczny bohater dramatu platońskiego, przypomina nam pokrewną naturę bohatera eurypidesowego, który czynów swych bronić musi argumentem i przeciwargumentem i przez to popada tak często w niebezpieczeństwo postradania naszego tragicznego współczucia: bo któżby mógł zaniepoznawać pierwiastek

o p t y m i s t y c z n y w istocie dyalektyki, święcący w każdym wniosku swe święto radosne i mogący oddychać tylko w chłodnej jasności i świadomości; pierwiastek optymistyczny, który wcisnąwszy się raz w tragedię musi zachwaszczać stopniowo jej dyonizyjskie dziedziny i koniecznie gnać ją do samozniszczenia — aż do śmiertelnego skoku w widowisko mieszczańskie. Uprzytomnijmy sobie tylko konsekwencje twierdzeń sokratycznych: »Cnota jest wiedzą; grzeszy się tylko z niewiedzy; cnotliwy jest szczęśliwym«: w tych trzech zasadniczych formach optymizmu leży śmierć tragedyi. Bo teraz cnotliwy bohater musi być dyalektykiem, teraz musi być między cnotą a wiedzą, wiarą i morałem konieczny, widoczny związek, transcendentalne rozwiązanie sprawiedliwości u Eschylosa zniża się teraz do płytkiej i bezczelnej zasady »sprawiedliwości poetyckiej« z jej zwyczajnym *deus ex machina*.

Jak wygląda teraz wobec tego sokratyczno - optymistycznego świata scenicznego chór i wogóle całe muzyczno - dyonizyjskie podłoże tragedyi? Jako coś przypadkowego, jako wcale zbyteczna reminiscencya prapoczątku tragedyi; podczas gdyśmy przecie pojęli, że chór może być rozumiany tylko jako przyczyna tragedyi i tragiczności wogóle. Już w Sofoklesie ukazują się owo zakłopotanie co do chóru — ważny znak, że już u niego kruszyć się zaczyna dyonizyjski grunt tragedyi. Nie waży się on już powierzać chórowi głównego udziału w działaniu, lecz zacieśnia jego zakres w ten sposób, że chór jawi się teraz prawie jako równorzędny aktorom, jak gdyby wzięty został z orkiestry na scenę; zburzyło to oczywiście całkowicie jego istotę, mimo że Arystoteles

temu właśnie pojmowaniu chóru przytakuje. To przesunięcie pozycji chóru, które Sofokles zalecał w każdym razie swoją praktyką, a, wedle tradycji, nawet pewnym pismem, jest pierwszym krokiem do zniszczenia chóru, którego fazy w Eurypidesie, Agatonie i w nowszej komedii następują po sobie z zastraszającą szybkością. Dyalektyka optymistyczna wygania biczem swych syllogizmów muzykę z tragedii: to jest, burzy istotę tragedii, która interpretować się daje tylko jako ujawnienie i zobrazowanie stanów dyonizyjskich, jako widoczna symbolizacja muzyki, jako świat senny upojenia dyonizyjskiego.

Jeśli tedy przyjąć mamy nawet już przed Sokratesem działającą dążność przeciwdyonizyjską, która w nim tylko osiąga niesłychanie wspaniałe wyraz: to nie śmiemy cofnąć się przed pytaniem, na co wskazuje takie, jak Sokrates, zjawisko: którego nie możemy przecie, wobec dialogów platońskich, pojmować tylko jako moc rozprzegającą, negatywną. I jakkolwiek najbliższe działanie popędu sokratycznego zmierzało do rozsądzenia tragedii dyonizyjskiej, to jednak głębokie doświadczenie życiowe samego Sokratesa zmusza nas do pytania, czy między sokratyzmem a sztuką musiał koniecznie istnieć stosunek antypodyczny i czy narodziny »Sokratesa artysty« są wogóle czemś sprzecznym w sobie.

Ów despotyczny logik bowiem miał tu i ówdzie względem sztuki uczucie luki, pustki, półwyrzutu, zaniedbanego może obowiązku. Często nachodziła go, jak opowiadał w więzieniu swoim przyjaciółom, jedna i ta sama zjawka senna, która mówiła mu zawsze to samo: »Sokratesie, uprawiaj muzykę!« Aż do ostatnich swych dni uspakaja się on mniemaniem, że jego

filozofowanie jest najwyższą muz sztuką i nie wierzy bardzo, by bóstwo przypominało mu ową »pospolitą, popularną muzykę«- Wreszcie w więzieniu, by całkiem ulżyć sumieniu swemu, dochodzi do porozumienia z sobą także co do uprawiania owej lekceważonej przez siebie muzyki. I w tem usposobieniu tworzy *prooemium* do Apollina i ubiera w wiersz kilka bajek ezopowych. Coś podobnego do demonicznego upominającego głosu popychało go do tych ćwiczeń, jego apollińskie wniknięcie, że, jak król barbarzyński, nie rozumie szlachetnego obrazu bóstwa i jest w niebezpieczeństwie, że grzeszy względem jego boskości — przez swe nierozumienie. Owo słowo sokratycznej zjawy sennej jest jedynym znakiem wątpliwości co do granic natury logicznej: może — tak musiał się pytać — to, co jest mnie niezrozumiałe, nie jest też przecie zaraz nierozumne? Może istnieje królestwo mądrości, z którego wyklęty jest logik? Może sztuka jest nawet koniecznym *correlativum* i dopełnieniem wiedzy?

15.

W myśl tych ostatnich przecuciowych pytań wykazać teraz należy, jak to aż do tej chwili, ba, w całej przyszłości rozpościerał się wpływ Sokratesa, podobien coraz bardziej w słońcu wieczornem rosnącemu cieniowi, na świat potomny, jak to zmusza ciągle na nowo do nowego stwarzania sztuki — i to sztuki w metafizycznym już, najszerszym i najgłębszym znaczeniu — i, przy swej własnej nieskończoności, także jej nieskończoność poręcza.

Zanim to poznać było można, zanim wykazano niezbieżność najwewnętrzniejszą zależność, każdej sztuki od Greków, Greków od Homera do Sokratesa, musieli ci Grecy wywierać na nas podobne wrażenie, jak Sokrates na Ateńczykach. Prawie każdy czas i stopień kultury usiłował kiedyś w głębokim niezadowoleniu uwolnić się od Greków, ponieważ w obliczu ich wszelka samowytwórczość, pozornie zgoła oryginalna i jak najszczerzej podziwiana, zdawała się nagle tracić barwę i życie i kurczyła się do nieudanej kopii, ba, do karykatury. I tak wybuchają ciągle na nowo każdym razem serdeczna wściekłość na ten zarozumiały ludek, który ważył się wszystko, co mu nieswojskie było, określić po wszystkie czasy jako »barbarzyńskie«: kim są owi, stawia się sobie pytanie, którzy, choćby i mieli efemeryczną, historyczną świetność, wykazać mogą tylko śmiesznie ograniczone instytucje, tylko wątpliwą tężyznę obyczajów i napiętnowani są nawet szpetnymi występami, a jednak, roszcząc sobie prawo do godności i wyjątkowego wśród ludów stanowiska, które przysługuje geniuszowi wśród tłumu? Na nieszczęście nie umiano znaleźć pułapu z cykuta, mocą którego możnaby po prostu uprzętnąć taką istotę: gdyż żadna trucizna, którą wytwarzała w sobie zawiść, oszczerstwo i głucha wściekłość, nie starczyła do zniszczenia owej poprzestającej na sobie wspaniałości. I tak czuje się wstyd i lęk przed Grekami; chyba że ktoś czci ponad wszystko prawdę i przeto waży się wyznać przed sobą i tę prawdę, że Grecy dzierżą, jako woźnicy, w rękach wodze naszej i każdej innej kultury, że jednak prawie zawsze wozy i konie są z podlegszego tworzywa i nie odpowiadają chwale swych kierowni-

ków, uważających wtedy za żart wpędzenie zaprzęgu takiego w przepaść: którą oni sami przesadzają skokiem Achilleusa.

Żeby przyznać i Sokratesowi godność takiego kierowniczego stanowiska, wystarczy poznać w nim typ niesłychanej przed nim formy istnienia, typ człowieka teoretyka a zrozumienie jego znaczenia i celu jest naszym najbliższym zadaniem. Także człowiek teoretyk ma, jak artysta, przyjemność z tego, co istnieje, i jak ów znajduje w zadowoleniu tera ochronę przed praktyczną etyką pesymizmu i przed swymi tylko w ciemności świecącymi oczyma Linkeusa*). Jak bowiem artysta wobec każdego odsłonięcia prawdy zawsze tylko na tem zachwycone wiesza spojrzenia, co i teraz, po odsłonięciu, pozostaje jeszcze osłoną, taki człowiek teoretyk rozkoszuje się i zadowala odrzuconą osłoną i znajduje najwyższy cel rozkoszy w przebiegu zawsze szczęśliwego, dzięki własnej mocy udającego się, odsłonięcia. Nie istniałaby żadna wiedza, gdyby jej tylko o ową jedną nagą boginię i o nic nie chodziło innego. Bo wtedyby uczniom jej musiało być na duchu, jak tym, którzyby chcieli prosto przez ziemię przekopać dziurę na wylot: każdy z nich zrozumie, że przy największym wysiłku całego żywota, zdolen jest przekopać tylko wcale małą część potwornej głębi, którą w jego oczach przysypuje znów praca najbliższego tak, że trzeci zda się dobrze czynić, obierając na własną rękę nowe miejsce dla swych usiłowań wiertniczych. Jeśli więc teraz ktoś przekonywająco dowiedzie, że tą prostą drogą nie da się osiągnąć

*) *Lyncaeus*, Messeńczyk, jeden z Argonautów, bystrym wzrokiem obdarzony.

nać celu antypodycznego, to któż zechce jeszcze dalej pracować w starych głębiach, o ileby tymczasem nie poprzestał na znajdowaniu szlachetnych kamieni lub odkrywaniu praw przyrody. Przeto Lessing, najuczciwszy człowiek teoretyk, ważył się wypowiedzieć, że więcej mu zależy na szukaniu prawdy, niż na niej samej: odkryło to zasadniczą tajemnicę wiedzy, ku zdumieniu, ba, zgorszeniu naukowców. Oczywiście, obok tego odosobnionego poznania, jako wybryku uczciwości, jeśli nie zuchwalstwa, stoi głębokie urojone wyobrażenie, które najpierw w osobie Sokratesa na świat przyszło, — owa niewzruszona wiara, że myślenie sięga, po przewodniej nici przyczynowości, aż w najgłębsze przepaści istnienia i że myślenie zdolne jest nie tylko poznać istnienie, lecz nawet je poprawić. To wzniosłe urojenie metafizyczne jest przydane wiedzy jako instynkt i wiedzie ją ciągle na nowo do jej granic, na których musi przedzierzgnąć się w sztukę: którą to właściwie mechanizm ten ma na celu.

Popatrzmy teraz, przy pochodni tej myśli, na Sokratesa: a zjawi on się nam jako pierwszy, który wiedziony przez ów instynkt wiedzy umiał nie tylko żyć, lecz — co jest daleko więcej — umrzeć: i dlatego obraz umierającego Sokratesa, jako człowieka wyniesionego przez wiedzę i argumenty ponad obawę śmierci, jest tarczą herbową, która nad wchodową bramą wiedzy przypomina każdemu jej przeznaczenie, to jest ukazywanie istnienia jako dającego się pojąć i przeto usprawiedliwić: do czego, oczywiście, jeśli nie starczą argumenty, służyć też musi ostatecznie mit, który dopiero co określiłem jako nawet konieczną konsekwencję, ba, jako cel wiedzy.

Kto się przypatrzy, jak po Sokratesie, mistagogu wiedzy, jedna szkoła filozoficzna następuje po drugiej, niby fala po fali; jak nie przeczuwana nigdy powszechność chciwości wiedzy w najszerszych dziedzinach wykształconego świata, uważana za właściwe zadanie każdego bardziej uzdolnionego człowieka, zawiodła wiedzę na pełne morze, z którego nigdy już odtąd zupełnie spędzoną być nie mogła; jak dopiero ta powszechność rozpięła wspólną sieć myśli po całej kuli ziemskiej, ba, z widokiem na prawność całego systemu słonecznego: kto uprzytomni sobie to wszystko wraz ze zdumiewająco wysoką piramidą wiedzy terazniejszej, ten nie może nie widzieć w Sokratesie punktu zwrotnego i wiru tak zwanych dziejów świata. Bo gdyby pomyśleć sobie niewyliczalną sumę siły, użytej na ową dążność światową, nie w służbie poznania, lecz użytą na praktyczne, to jest egoistyczne, cele jednostek i ludów, toby prawdopodobnie instynktowna uciecha z życia osłabła tak w powszechnych walkach zniszczenia i ustawicznych wędrówkach ludów, że, wobec przywyknienia do samobójstwa, jednostka musiałaby może czuć ostatnią pozostałość poczucia obowiązku dusząc, jak mieszkaniec wysp Fidżi, swych rodziców jako syn, swego przyjaciela jako przyjaciel: pesymizm praktyczny, któryby mógł nawet okropną etykę morderstwa ludów stworzyć z litości — który zresztą istnieje i istniał wszędzie na świecie, gdzie sztuka w jakiejś formie, zwłaszcza religii i wiedzy, nie zjawiała się jako lekarstwo i obrona.

W obliczu tego praktycznego pesymizmu jest Sokrates prawozorem teoretyka optymisty, który w określonej wierze w możność zgłębienia natury rzeczy daje wiedzy i poznaniu moc powszechnego lekarstwa

a błąd pojmuje jako zło samo w sobie. Wniknąć w owe głębie i oddzielić prawdziwe poznanie od pozoru i błędu zdawało się człowiekowi sokratycznemu najszlachetniejszym, nawet jedyne. prawdziwie człowieczym powołaniem: tak jak ów mechanizm pojęć, sądów i wniosków ceniony był od czasu Sokratesa ponad wszystkie inne zdolności, jako najwyższa działalność i najgodniejszy podziwu dar przyrody. Nawet najwznioślejsze czyny obyczajowe, poruszenia litości, ofiara, bohaterstwo i owa trudna do zdobycia cisza morska duszy, którą Grek apolliński zwał *Sofrosyne*, były przez Sokratesa i jego jak on myślących następców aż do dnia dzisiejszego wywodzone z dyalektyki wiedzy i wedle tego określane jako możliwe do nauczania. Kto na sobie doświadczył rozkoszy sokratycznego poznania i czuje, jak ono, w coraz większych kręgach, stara się objąć cały świat zjawisk, ten odtąd żadnego prącego do istnienia bodźca nie będzie odczuwał potężniej, niż żądzę, by owej zdobyczy dopełnić i jeszcze nieprzenikliwiej oka tej sieci zadzierzgnąć. Tak nastrojonemu człowiekowi jawi się wówczas platoński Sokrates jako nauczyciel zgoła nowej formy »pogody greckiej« i błogości istnienia, która stara się wylądować w czynach a wylądowanie to znachodzić będzie przeważnie w maieutycznych *) i wychowawczych oddziaływaniach na szla-

*) Maieutyka — po grecku tyle co sztuka położnicza. Potracając żartobliwie o zawód swej matki, użył Sokrates tego wyrazu dla określenia swej metody, stawiania zręcznych pytań, by wydobyc z pytanego trafne odpowiedzi i dopomóc w ten sposób drze miącemu w nim poznaniu do »przyjścia na świat«.

chetnych młodzieńców, w celu ostatecznego stworzenia geniusza.

Lecz teraz spieszy wiedza, pod bodźcem swego potężnego urojenia, niepowstrzymanie aż do swych granic, o które rozbija się jej w istocie logiki ukryty optymizm. Bo obwód kola wiedzy ma nieskończenie wiele punktów i podczas gdy jeszcze zgoła przewidzieć nie można, jakby kiedykolwiek całe koło wymierzone być mogło, to jednak szlachetny i uposażony człowiek napotyka, jeszcze przed połową swego istnienia i nieuniknienie, takie punkty graniczne obwodu, z których patrzy w niewyjaśnioność. Gdy tu ku grozie swej widzi, jak logika okręca się na tych granicach wokół siebie samej i w końcu kąsa się w ogon — wówczas przebija się nowa forma poznania, poznanie tragiczne, które, by je choć znieść można wymaga sztuki jako obrony i lekarstwa.

Jeśli spojrzymy, wzmocnionemi i pokrzepionemi na Grekach oczami, na najwyższe sfery owego świata, który nas opływa, to zobaczymy jak chciwość nienasyconego optymistycznego poznania, jawiąca się prawzorem w Sokratesie, przedziera się w tragiczną rezygnację i potrzebę sztuki: podczas gdy jużci ta sama chciwość, na swych niższych stopniach, musi ukazywać się wrogą względem sztuki i w głębi swej brzydzić się przedewszystkiem sztuką dyonizyjsko-tragiczną, jak tego mieliśmy przykład w zwalczaniu tragedii eschylosowej przez sokratyzm.

Teraz pukamy tu, z wzruszeniem w duszy, w wrota terażniejszości i przyszłości: czy owo »przedzierzganie« prowadzić będzie do coraz nowych upostawień geniuszu i to właśnie uprawiającego muzykę Sokratesa? Czy rozpostarta ponad istnie-

niem się sztuki, choćby pod nazwiskiem religii i wiedzy, będzie coraz silniej i subtelniej pleciona czy też przeznaczeniem jej porwać się na szmaty wśród nieustannego barbarzyńskiego miotania się i kłębienia, które się obecnie zwie »teraźniejszością«? — Zatroškani, jednak nie niepocieszeni, stajemy na chwilę na uboczu, jako postrzegacze, którym dozwolono być świadkami owych potwornych walk i przejść. Ach! Jest czarem tych walk, że kto na nie patrzy, musi je też toczyć!

16.

Na wyłuszczonej tym przykładzie historycznym staraliśmy się wykazać, że tragedia ginie tak samo z zanikiem ducha muzyki, jak też jedynie z tego ducha urodzić się może. By złagodzić niezwykłość naszego twierdzenia a z drugiej strony wykazać pochodzenie tego naszego poznania, musimy teraz z wolnym spojrzeniem stanąć w obliczu analogicznych zjawisk teraźniejszości; musimy wejść w wir owych walk, toczonych, jak to właśnie rzekłem, w najwyższych sferach naszego teraźniejszego świata między nienasyconym optymistycznym poznaniem a tragiczną potrzebą sztuki. Pragnę przytem pominąć wszystkie inne popędy przeciwnicze, które każdego czasu przeciwdziałają sztuce a zwłaszcza tragedji i które też w teraźniejszości do tego stopnia grasują wkoło pewnego zwycięstwa, że z sztuk teatralnych naprzykład jedynie krotchwila i balet w bujnym poniekąd krzewieniu się wydają nie każdemu może mile pachnące kwiaty.

pragnę mówić tylko o najdostojniejszych przeciwnikach tragicznego światopoglądu a rozumiem przez to optymistyczną w swej najgłębszej istocie wiedzę, z jej praszczurem Sokratesem na czele. Wkrótce też po imieniu nazwane zostaną te moce, które zdają mi się poręczać odrodzenie tragedji — i ileż innych nadziei ducha niemieckiego!

Zanim rzucimy się w wir owych walk, osłośmy się zbroją swoich poznań dotąd zdobytych. W przeciwnieństwie do tych wszystkich, którzy usiłują wyprowadzić sztuki z jednej jedynej zasady, jako z koniecznego źródła życia każdego dzieła sztuki, nie spuszczałem oka z owych obu artystycznych bóstw Greków, Apollina i Dyonizosa i uznaję w nich żyjących i widzialnych przedstawicieli dwóch światów sztuki, różnych w swej najgłębszej istocie i w swych najwyższych celach. Apollo stoi przedemną jako przejaśniający geniusz *principii individuationis*, przez którego jedynie prawdziwie osiągnąć można wyzwolenie w pozorze: podczas gdy mistyczny okrzyk radości Dyonizosa rozsadza zaklęty krąg indywiduacji i otwiera drogę do matek istnienia, do najwnętrznego rdzenia rzeczy. To ogromne przeciwieństwo, otwierające przepaść między sztuką plastyczną, jako apollińską, a muzyką, jako sztuką dyonizyjską, stało się jednemu jedyńemu z wielkich myślicieli do tego stopnia jawne, że bez żadnej pomocy helleńskiej symboliki bóstw przyznał muzyce odmienny charakter i początek przed wszystkimi innymi sztukami, gdyż nie jest ona, jak owe inne, odbiciem zjawiska, lecz bezpośrednim odbiciem samej woli a więc przedstawia wobec wszelkiej fizyczności świata metafizyczność, wobec wszelkiego zjawiska rzecz samą w so-

bie. (Schopenhauer, Świat jako wola i wyobrażenie. I. p. 310). Na tem najważniejszym poznaniu wszelkiej estetyki, którem, w najpoważniejszym biorąc znaczeniu, zaczyna się dopiero estetyka, wycisnął Ryszard Wagner, dla poparcia jego wiecznej prawdy, swą pieczęć, stwierdzając w swym »Beethovenie«, że muzykę sędzić należy wedle zgoła innych zasad estetycznych, niż się sędzi wszystkie sztuki plastyczne a wogóle nie wedle kategorii piękna: jakkolwiek mylna estetyka, w służbie błędnej i zwyrodniałej sztuki, przyzwyczaiła się, pod wpływem pojęcia piękna, uznanego w plastycznym świecie, wymagać od muzyki podobnego wrażenia, jak od dzieł sztuki plastycznej, to jest budzenia upodobania w pięknych formach. Poznawszy owo ogromne przeciwieństwo, uczułem konieczność zbliżenia się do istoty tragedii greckiej i przeto do najgłębszego objawienia gieniuszu helleńskiego: bo teraz dopiero, jak mi się zdało, posiadam moc czarodziejską, by zdala od frazeologii naszej zwykłej estetyki, wywołać przed swą duszą wcielony praprobiermat tragedii. To użyczyło mi tak przedziwnie osobliwego spojrzenia w hellenizm, że musiałem uwierzyć, iż nasza klasyczo - helleńska wiedza, mimo swą pyszną postawę, w gruncie bawiła się dotąd tylko grą cieniów i zewnętrżności.

Problematu owego moglibyśmy może dotknąć tem pytaniem: jakie działanie estetyczne powstaje, jeśli owe oddzielne w sobie moce sztuki, apollińska i dyonizyjska, zaczną działać obok siebie? Lub w krótszej formie: jaki jest stosunek muzyki do obrazu i pojęcia? — Schopenhauer, którego nieprześcignioną wyrazistość i przejrzystość w przedstawianiu właśnie na tym punkcie Ryszard Wagner wysławia, wyraża się

co do tego najbardziej wyczerpująco w następującym ustępie, który tu w całej jego długości oddaję. Świat jako wola i wyobrażenie. L p. 309: »Po tem wszystkim możemy świat pozorny, czyli przyrodę i muzykę, uważać za dwa różne wyrazy tej samej rzeczy, która przeto sama jest jedynem pośrednictwem między analogiami obu wyrazów a poznanie tego pośrednictwa jest niezbędne dla rozróżnienia owych analogii. Muzyka tedy, uważana jako wyraz świata, jest do najwyższego stopnia ogólną mową, która nawet do ogólności pojęć ma się tak nieledwo, jak te do poszczególnych rzeczy. Lecz ogólność jej nie jest wcale pustą tylko ogólnością abstrakcyi, lecz zgoła innego rodzaju i jest związana z wyraźną i wszystkim zrozumiałą dokładnością. Podobna jest w tem do figur i liczb geometrycznych, które będąc ogólnymi formami wszystkich możliwych przedmiotów doświadczenia i dając się stosować do wszelkiego *a priori*, nie są jednak oderwane, lecz widoczne i wszystkim dokładnie zrozumiałe. Wszystkie możliwe usiłowania, wzruszenia i objawienia woli, wszystkie owe przebiegi w wnętrzu człowieka, które rozum rzuca w szerokie negatywne pojęcie »uczucia«, dają się wyrazić przez nieskończenie wiele możliwych melodyi, lecz zawsze w ogólności czystej formy, bez treści, zawsze tylko jako rzecz sama w sobie, nie jako zjawisko, niby najwnętrżniejsza dusza zjawiska, bez ciała. Ten ścisły stosunek, istniejący między muzyką a prawdziwą istotą wszystkich rzeczy, wyjaśnia i to, że gdy jakiejś scenie, akcji, przebiegowi, otoczeniu wtóruje odpowiednia muzyka, zdaje się ona odkrywać nam ich myśl najtajniejszą i występuje jako najwłaściwszy i najwyraźniejszy ich ko-

mentarz: tak samo, że temu, który się cały odda działaniu jakiejś symfonii, jest, jakby widział wszystkie możliwe zdarzenia życia i świata przeciągające obok niego: gdy jednak oprzytomnieje, nie może podać żadnego podobieństwa między ową grą dźwięków i rzeczami; które mu się roily. Bo muzyka, jak się rzekło, różni się tem od wszystkich innych sztuk, że nie jest odbiciem zjawiska, lub lepiej, równoważnej przedmiotowości woli, lecz bezpośredniem odbiciem samej woli a więc przedstawia wobec wszelkiej fizyczności świata metafizyczność, wobec wszelkiego zjawiska rzecz samą w sobie. Można by tedy równie dobrze nazwać świat wcieloną muzyką, jak wcieloną wolą: to więc tłumaczy, dlaczego dzięki muzyce każdy obraz, nawet każda scena życia i świata rzeczywistego natychmiast w wyższym występuje znaczeniu; oczywiście tem bardziej, im melodia jej ma większą analogię z wewnętrznym duchem danego zjawiska. Na tem polega możność podkładania pod muzykę poematu jako pieśni, lub widowiska jako pantominy, lub obojga jako opery. Takie poszczególne obrazy życia ludzkiego podłożone pod ogólną mowę muzyki, nie są ze zrozumiałą wszystkim koniecznością z nią związane i jej odpowiednie; lecz stoją do niej tylko w stosunku dowolnego przykładu do ogólnego pojęcia: przedstawiają one w dokładnej rzeczywistości to, co muzyka wyraża w ogólności czystej formy. Bo melodye są w pewnej mierze, podobnie pojęciom ogólnym, abstrakcją rzeczywistości. Ta bowiem, więc świat poszczególnych rzeczy, dostarcza tego, co spostrzeganie, szczegółowe i indywidualne, pojedynczego wypadku, tak samo dla ogólności pojęć, jak dla ogólności melodyi;

lecz obie te ogólności przeciwstawiają się sobie pod tym względem, że podczas gdy pojęcia zawierają tylko formy na samym początku od spostrzeżenia oderwane, niejako ściągniętą zewnętrzną skorupę rzeczy, więc są najzupełniejszymi abstrakcjami, muzyka natomiast daje najwewnętrzniejszy, przed wszelkiem upostaciowaniem praisntniejszy rdzeń, czyli serce rzeczy. Stosunek ten dałby się wcale dobrze wyrazić językiem scholastyków, gdyby rzecz: pojęcia są to *universalia post rem*, muzyka jednak daje *universalia ante rem*, a rzeczywistość *universalia in re*. — Wogóle jednak możliwość związku między kompozycją a spostrzeganiem przedstawieniem polega, jak się rzekło, na tem, że jedno i drugie jest tylko zgoła różnym wyrazem tej samej wewnętrznej istoty świata. Kiedy więc w poszczególnym wypadku taki związek zajdzie rzeczywiście, kiedy więc kompozytor umiał wyrazić w ogólnym języku muzyki poruszenia woli, tworzące rdzeń jakiegoś zdarzenia: wówczas melodia pieśni, muzyka opery jest pełna wyrazu. Wynaleziona przez kompozytora analogia między jednym i drugim musi jednak wynikać z bezpośredniego poznania istoty świata, bez świadomości jego rozumu, a nie śmie być naśladownictwem, stworzonym za pośrednictwem pojęć, z świadomym zamiarem: inaczej nie wypowiada muzyka wewnętrznej istoty, samej woli; lecz naśladuje tylko niedostatecznie jej zjawisko; jak to czyni cała właściwie muzyka odtwórca«. —

Wedle więc nauki Schopenhauera, rozumiemy muzykę bezpośrednio, jako mowę woli i czujemy, iż fantazyja nasza została pobudzona do kształtowania owego przemawiającego do nas, niewidzialnego, a jednak tak żywo ruszającego się świata duchów i do wcielenia go

sobie w analogiczny przykład. Z drugiej strony dochodzi obraz i pojęcie, pod wpływem istotnie odpowiedniej muzyki, do wyższego znaczenia. Dwojakiego więc rodzaju działania zwykła wywierać sztuka dyonizyjska na apollińską zdolność artystyczną: muzyka podnieca do symbolicznego spostrzegania dyonizyjskiej ogólności, muzyka następnie nadaje obrazowi symbolicznemu najwyższe znaczenie. Z tych zrozumiałych w sobie i głębszemu badaniu dostępnych faktów wysnuwam zdolność muzyki do rodzenia mitu, to jest najznacniejszego przykładu i właśnie mitu tragicznego: mitu, który o dyonizyjskim poznaniu mówi w przerośnięciach. Na zjawisku liryki wykazałem, jak muzyka walczy w liryku, by w apollińskich obrazach ujawnić sobie swą istotę. Wyobraźmy sobie teraz, że muzyka w najwyższym swym spotęgowaniu starać się musi dojść także do najwyższego zobrazowania, a musimy uznać za możliwe, że będzie umiała znaleźć też symboliczny wyraz dla swej istotnej dyonizyjskiej mądrości; a gdzież indziej szukać mamy tego wyrazu, jeśli nie w tragedii i wogóle w pojęciu tragiczności.

Z istoty sztuki, tak jak się ją powszechnie pojmuje wedle jedynej kategorii pozoru i piękna, nie można tragiczności w sposób uczciwy zgoła wyprowadzić; dopiero na tle ducha muzyki rozumiemy radość ze zniszczenia jednostki. Gdyż tylko na poszczególnych przykładach takiego zniszczenia ukazują nam się wyraźnie wieczne zjawisko sztuki dyonizyjskiej, która doprowadza do wyrazu wolę w jej wszechpotężnie niejako poza *principium individuationis*, życie wieczne poza wszelkimi zjawiskami i mimo wszelkiego zniszczenia. Metafizyczna radość z tragiczności jest przekła-

dem instynktownie nieświadomej dyonizyjskiej mądrości na język obrazowy: bohater, najwyższe zjawisko woli, unicestwiony zostaje ku naszej ucieście, ponieważ jest przecie tylko zjawiskiem, a zniszczenie jego nie dotyka wiecznego życia woli. »Wierzmy w życie wieczne«, tak woła tragedia; podczas gdy muzyka jest bezpośrednią ideą tego życia. Zgoła odmienny cel ma sztuka plastyczna: tu przewycięża Apollo cierpienie jednostki światłaniem uświetnieniem wieczności zjawisk, tu zwycięstwo odnosi piękno nad nieodłącznym od życia cierpieniem, ból zostaje w pewnym znaczeniu kłamliwie wymazany z rysów przyrody. W sztuce dyonizyjskiej i w jej tragicznej symbolice przemawia do nas ta sama przyroda swym prawdziwym, nieudanym głosem: »Bądźcie jak ja! Wśród nieustannej zmiany zjawisk wiecznie twórcza, wiecznie do bytu zmuszająca, z tej zmiany zjawisk wiecznie zadowolona pramatka! «

17.

Także sztuka dyonizyjska chce nas przekonać o wiecznej rozkoszy istnienia: jeno że rozkoszy tej winniśmy szukać nie w zjawiskach, lecz poza zjawiskami. Winniśmy poznać, że wszystko, co powstaje, musi być przygotowane na bolesny upadek, jesteśmy zmuszeni wejrzeć w grozy jednostkowego istnienia — a jednak nie powinniśmy drętwieć: pociecha metafizyczna wyrwa nas chwilowo z mrowia zmiennych postaci. Jesteśmy rzeczywiście w krótkich okamgnieniach samą praiotą i czujemy jej niepohamowaną

żądę istnienia i rozkosz z istnienia; walka, męka, zniszczenie zjawisk zdają się nam teraz jakby konieczne, wobec nadmiaru niepoliczonych, tłoczących i popychających się do życia form istnienia, wobec przelewnej urodzajności woli świata; wściekły kolec tych mąk przewierca nas w tej samej chwili, gdyśmy się niejako jednym stali z niezmierną prarozkoszą z istnienia i gdy w dyonizyjskim zachwyceniu przeczuwamy niezniszczalność i wieczność tej rozkoszy. Mimo strach i litość jesteśmy szczęśliwie żyjącymi, nie jako jednostki, lecz jako to Jedno żyjące, z którego rozkoszą płodzenia stopiliśmy się.

Dzieje powstania tragedii greckiej mówią nam teraz z jasną dokładnością, jak rzeczywiście urodziło się tragiczne dzieło sztuki Greków z ducha muzyki i dzięki tej myśli osądziliśmy słusznie, jak nam się zdaje, po raz pierwszy pierwotne i tak zdumiewające znaczenie chóru. Zarazem jednak musimy przyznać, że powyżej określone znaczenie mitu tragicznego nie rozjaśniło się nigdy z pojęciową wyrazistością poetom greckim, nie mówiąc już o greckich filozofach; bohaterowie ich mówią w pewnej mierze powierzchowniej, niż działają; mit nie znajduje zgoła w mówionym słowie równoważnego uprzedmiotowania. Układ scen i widzialne obrazy objawiają mądrość głębszą, niż sam poeta w słowa i pojęcia ująć może: to samo spostrzegamy u Szekspira, którego Hamlet naprzykład w podobnym znaczeniu mówi powierzchowniej, niż działa, tak że nie ze słów, lecz z pogłębionej kontemplacji i objęcia całości wynika owa wyżej wspomniana hamletowa nauka. Co do tragedii greckiej, która oczywiście występuje przed nami tylko jako dramat słowny, zaznaczyłem nawet, że owo nieprzy-

stawianie do siebie mitu i słowa skusić nas łatwo może do uważania jej za płytszą i mniejszego znaczenia, niż jest, i stąd też do przypuszczenia, że działanie jej było powierzchowniejsze, niż to, które wedle świadectwa starożytnych wywierać musiała: bo jakże łatwo się zapomina, że co nie udało się poecie słów, osiągnięcie najwyższego uduchowienia i idealności mitu, mogło mu się każdej chwili udać jako twórczemu muzykowi! My oczywiście musimy sobie potęgę muzycznego działania rekonstruować prawie na drodze naukowej, by odczuć cośkolwiek z owej nieporównanej pociechy, która prawdziwej tragedii musi być właściwa. Lecz nawet tę muzyczną potęgę odczuliśmy jako taką tylko wtedy, gdybyśmy byli Grekami: podczas gdy z całego przepychu muzyki greckiej — wobec znanej nam i swojskiej, tak nieskończenie bogatszej — zda się nam słyszeć tylko zaintonowaną w niepewnym poczuciu siły pieśń młodzieńczą muzycznego gieniuszu. Grecy są, jak mówią kapłani egipcscy, wiecznymi dziećmi, a także w sztuce tragicznej tylko dziećmi, które nie wiedzą, co za wzniosła zabawka w ich rękach powstała i — tłucze się.

Owe zapasy ducha muzyki o obrazowe i mityczne objawienie, wzmagające się od początków liryki aż do tragedii attyckiej, urywają się nagle, po dopiero co osiągniętym rozkwicie i znikają niejako z powierzchni sztuki helleńskiej: podczas gdy z zapasów tych urodzony światopogląd dyonizyjski żyje dalej w misterjach i nie przestaje w najprzedziwniejszych przeistoczeniach i zwyrodnieniach przyciągać ku sobie natur poważniejszych. Czy z mistycznej swej głębi wydzwignie się on znów kiedyś jako sztuka?

Tu zaprzęta nas pytanie, czy moc, o której prze-

ciwdziaianie rozbiła się tragedia, posiada po wszystkie czasy dość siły, by przeszkodzić artystycznemu obudzeniu się tragedii i tragicznemu światopoglądowi. Skoro stara tragedia wyparta została z swych kolei przez dyalektyczny popęd do wiedzy i do naukowego optymizmu, toby z faktu tego można wnosić o wiecznej walce między światopoglądem teoretycznym i tragicznym; i dopiero po doprowadzeniu ducha nauki do jego granic i po zniszczeniu jego uroszczenia do powszechnej ważności przez wskazanie owych granic, wolnoby mieć nadzieję odrodzenia tragedii; a tę formę kultury oznaczylibyśmy symbolem uprawiającego muzykę Sokratesa, w wyżej wyłuszczonej znaczeniu. Przy tem przeciwstawieniu rozumem przez ducha wiedzy ową, po raz pierwszy w osobie Sokratesa na światło wyłonioną, wiarę w zgłębienie przyrody i wszechleczebną moc wiedzy.

Kto przypomni sobie najbliższe skutki tego bezspoczynku naprzód prącego się ducha nauki, ten uprzytomni sobie natychmiast, jak przezeń zniszczony został mit i jak przez to zniszczenie poezji wyparta została z swej naturalnej idealnej ojczyzny, jako odąd bezdomna, jeśliśmy słusznie przyznali muzyce moc i zdolność rodzenia z siebie na nowo mitu, to musimy ducha nauki szukać także na tej drodze, gdzie on przeciwstawia się wrogo tworzącej mity mocy muzyk. Dzieje się to w rozkwicie nowszego dytyrambu dyonizyjskiego, którego muzyka nie wypowiedała już wewnętrznej istoty, samej woli, lecz tylko oddawała niedostatecznie zjawisko, w naśladowaniu za pośrednictwem pojęć. Od tej zwyrodniałej zewnętrznie muzyki odwracały się prawdziwie

muzykalne natury z tą samą odrazą, którą czuły do zabójczej dla sztuki dążności Sokratesa. Pewnie godzący instynkt Arystofanesa trafił z pewnością w sedno, łącząc w jednym uczuciu nienawiści samego Sokratesa, tragedię Eurypidesa i muzykę nowszych dytyrambików i wietrząc w wszystkich trzech zjawiskach znamiona zwyrodniałej kultury. Ten nowy dytyramb uczynił muzykę w sposób występny naśladowniczym odbiciem zjawiska, naprzykład bitwy, burzy morskiej i juźci ograbił ją przeto całkowicie z jej siły tworzenia mitów, jeśli bowiem stara się ona wzbudzić nasze upodobanie tylko przez to, że zmusza nas szukać zewnętrznych analogii między jakimś zdarzeniem życia i natury a pewnymi rytmicznymi figurami i charakterystycznymi dźwiękami muzyki; jeśli rozum nasz ma się zadowolić poznaniem tych analogii, to jesteśmy ściągnięci do nastroju, w którym niemożliwością jest odebranie wrażenia mityczności. Gdyż mit pragnie, by go odczuwano spostrzegalnie jako jedyny przykład w nieskończoność nieruchomo patrzącej ogólności i prawdy. Istotnie dyonizyjska muzyka występuje przed nami jako takie ogólne zwierciadło woli świata: owo spostrzegane zdarzenie, załamujące się w tem zwierciadle, rośnie natychmiast dla wrażenia naszego w odbicie wiecznej prawdy. Odwrotnie, dźwiękowe malarstwo nowego dytyrambu rozdziewa takie spostrzegane zdarzenie natychmiast z szat wszelkiego mitycznego charakteru; muzyka stała się teraz nędznym odbiciem zjawiska a przeto nieskończenie uboższą, niż zjawisko samo. Ubóstwem tem ściąga ono dla wrażenia naszego samo zjawisko jeszcze niżej, tak że teraz naprzykład tego rodzaju muzycznie naśladowana bitwa wyczerpuje się w zgiełku

marszu, w dźwiękach sygnałów i tak dalej, a fantazję naszą zatrzymują te właśnie powierzchowności Malarstwo dźwiękowe jest tedy pod każdym względem przeciwieństwem mity stwarzającej siłę prawdziwej muzyki: przez nie zjawisko staje się jeszcze uboższem, niż jest, podczas gdy dzięki muzyce dyonizyjskiej poszczególne zjawisko wzbogaca się i rozszerza aż do obrazu świata. Było to potężne zwycięstwo niedyonizyjskiego ducha, gdy udało mu się w rozkwicie nowszego dytyrambu uczynić muzykę obcą samej sobie i zepchnąć ją do roli niewolnicy zjawiska. Eurypides, którego w wyższym znaczeniu nazwać musimy naturą nawskroś niemuzykalną, jest właśnie z tego powodu namiętym zwolennikiem nowszej muzyki dytyrambiczej i posługuje się z szczerobliwością rabusia wszystkimi jej efektami i sposobami.

Z innej strony ujrzymy moc tego niedyonizyjskiego, przeciw mitowi zwróconego ducha przy działaniu, zwróciwszy oczy swoje na rosnącą przewagę przedstawiania charakterów i psychologicznego wyrafinowania w tragedji poczynając od Sofoklesa. Charakter nie powinien dawać się już rozszerzać do wiecznego typu, lecz przeciwnie przez sztuczne rysy uboczne i cieniowania, przez najściślejszą dokładność wszystkich linii działać indywidualnie, by widz wogóle nie odczuwał już mitu, lecz potężną prawdę naturalną i sztukę naśladowczą artysty. I tu spostrzegamy zwycięstwo zjawiska nad ogólnością i uciechę z poszczególnego niejako anatomicznego preparatu, wdychamy już powietrze świata teoretycznego, dla którego poznanie naukowe więcej znaczy, niż artystyczne odzwierciedlenie prawidła świata. Ruch po

linii charakterystyczności idzie szybko naprzód: gdy jeszcze Sofokles maluje całe charaktery, i dla ich wyrafinowanego rozwinięcia zaprzęga mit w jarzmo, tedy Eurypides maluje już tylko wielkie poszczególne rysy charakteru, uzewnętrzniające się w potężnych namiętnościach; w nowszej komedji attyckiej istnieją jeszcze tylko maski o jednym wyrazie, lekkomyślni starcy, okpieni rajfurzy, szczwani niewolnicy w nieznużonych powtarzaniach. Gdzie podział się teraz tworzący mity duch muzyki? Co teraz jeszcze z muzyki pozostało, to jest albo muzyką wzruszenia albo wspomnienia, to znaczy, albo środkiem podniecającym dla tępych i zużytych nerwów albo malarstwem dźwiękowym. Pierwszej ledwo zależy jeszcze na podłożonym tekście: już u Eurypidesa, gdy bohaterzy jego lub chóry śpiewać zaczną, idzie to już bardzo podle; dokąd zejść mogli jego bezczelni naśladowcy?

Najwyraźniej jednak objawia się nowy duch niedyonizyjski w rozwiązaniach nowszych dramatów. W starych tragedjach czuć było na końcu metafizyczną pociechę, bez której rozkoszy z tragedji wogóle wytłumaczyć nie można; najczyściej brzmi może w Edypie w Kolonie dźwięk pojednania z innego świata. Teraz, gdy gieniusz muzyki uleciał z tragedji, tragedia, w ścisłym znaczeniu, umarła: bo skądżeby teraz zaczerpnąć pociechy metafizycznej? Szukano tedy ziemskiego rozwiązania tragicznego rozdzwięku; bohater, umęczony już dostatecznie przez los, zbierał żniwo dobrze zasłużonej nagrody w świetnym małżeństwie, w boskich objawach czci. Bohater stał się gladyatorem, którego przy sposobności obdarowywano wolnością, skatowawszy go wprzód tego i okrywwszy ranami. *Deus ex machina* zastąpił

metafizyczną pociechę. Nie chcę rzec, że napierający duch niedyonizyjski zniszczył wszędzie i całkowicie światopogląd tragiczny: wiemy tylko, że światopogląd ten musiał ze sztuki ratować się ucieczką niejako w podziemiu, zwyrodniawszy w kult tajemny. Lecz na całej powierzchni istoty helleńskiej szalało trawiące tchnienie owego ducha, objawiającego się w formie »pogody greckiej«, o której już wyżej była mowa, jako o starczo bezpłodnej uciezce z istnienia; pogoda ta jest przeciwieństwem wspaniałej »naiwności« dawniejszych Greków, którą, wedle podanej charakterystyki, pojmować należy jako z ponurej bezdni wyrosły kwiat apollińskiej kultury, jako zwycięstwo, które wola helleńska przez swe odzwierciedlenie piękna odnosi nad cierpieniem i mądrością cierpienia. Najszlachetniejszą postacią owej innej formy »pogody greckiej«, aleksandryjskiej, jest pogoda człowieka teoretyka: wykazuje ona te same charakterystyczne znamiona, które dopiero co wywiodłem z ducha niedyonizyjskiego, — że zwalcza dyonizyjską mądrość i sztukę, że stara się rozpręgnąć mit, że zamiast pociechy metafizycznej stawia ziemski współdzwięk, ba, własnego *deus ex machina*, mianowicie boga machin i tyglów, to jest, w służbie wyższego egoizmu poznane i używane moce duchów przyrody, że wierzy w poprawienie świata przez wiedzę, w życie kierowane nauką i jest też rzeczywiście zdolna zakląć jednostkę w najciaśniejszym kole rozwiązalnych zadań, w których obrębie mówi on pogodnie do życia: »Chcę ciebie: jesteś godne, by cię poznać«.

Jest to zjawisko wieczyste: chciwa wola znachodzi sobie zawsze środek utrzymania swych stworzeń przy życiu i zmuszenia ich do życia dalszego mocą rozpostartej ponad rzeczami złudy. Jednego pęta sokratyczna uciecha z poznania i urojenie, że zdoła niem zleczyć wieczną ranę istnienia, innego usidla powiewająca przed jego oczyma uwodna zasłona piękności sztuki, innego znowu pociecha metafizyczna, że pod wirem zjawisk życie wieczne niezniszczalnie dalej bieg swój toczy: nie mówiąc już o pospolitszych i prawie jeszcze potężniejszych złudach, które wola każdej chwili ma w pogotowiu. Owe trzy stopnie złudy istnieją wogóle tylko dla szlachetniej wyposażonych natur, które brzemień i ciężar istnienia wogóle z głębszą odczuwają przykrością i które omam wyrywa z tej przykrości przez wyszukane środki podniecające. Z tych środków podniecających składa się wszystko, co zwiemy kulturą: stosownie do proporcji mieszanimy mamy szczegółowiej kulturę sokratyczną lub artystyczną lub tragiczną; lub jeśli wolno użyć przykładów historycznych: istnieje albo kultura aleksandryjska albo helleńska albo indyjska (bramińska).

Cały nasz świat nowoczesny uwikłany jest w sieci kultury aleksandryjskiej i ma, jako ideał, uzbrojonego najwyższymi mocami poznawczymi, w służbie wiedzy pracującego człowieka teoretyka, którego prawozorem i praojcem jest Sokrates. Ten ideał jest źródłem i celem wszystkich naszych środków wychowawczych: każde inne istnienie musi ubocznie wywalczać się mozolnie, jako istnienie dozwolone,

a nie zamierzone. W zastraszającym prawie znaczeniu znajdowało się tu przez czas długi wykształconego jedynie w formie uczonego; nawet nasze sztuki poetyckie musiały rozwijać się z uczonych naśladownictw i w głównym efekcie rymu rozpoznajemy jeszcze powstanie naszej formy poetyckiej z sztucznych eksperymentów z nieswojskim, zgoła uczonym językiem. Jakże niezrozumiałym musiałby zdawać się prawdziwemu Grekowi Faust, zrozumiałby w sobie nowoczesny człowiek wykształcony, Faust, pędzący nienasycenie przez wszystkie fakultety, z popędu do wiedzy oddany magii i dyabłu, Faust, którego postawić nam tylko dla porównania obok Sokratesa, by poznać, że człowiek nowoczesny zaczyna przeczuwać granice owej sokratycznej uciechy z poznania i z szerokiego pustego morza wiedzy tęskni do wybrzeża. Gdy Goethe, odnośnie do Napoleona, oświadcza raz Eckermannowi: »Tak, mój drogi, istnieje też produktywność czynów«, to przypomniał, w sposób wdzięcznie naiwny, że człowiek nieteoretyk jest dla człowieka nowoczesnego czemś nieprawdopodobnym i zdumiewającym, tak, że znów potrzeba mądrości Goethego, by pojąć, ba, wybaczyć tak dziwną formę istnienia.

A teraz nie należy ukrywać przed sobą, co kryje się w łonie tej kultury sokratycznej! Bezgraniczny w swej złudzie optymizm! Nie przestraszajmy się teraz, jeśli dojrzewają owoce tego optymizmu, jeśli społeczność, przeżarta tego rodzaju kulturą aż do warstw najniższych, drży stopniowo od bujnych wzburzeń i pożądań, jeżeli wiara w szczęście ziemskie wszystkich, jeżeli wiara w możliwość takiej powszechnej kultury naukowej przedzierzga się stopniowo w grożące wy-

maganie takiego aleksandryjskiego szczęścia ziemskiego, w wywoływanie eurypidesowego *deus ex machina!* Trzeba zaznaczyć: kultura aleksandryjska potrzebuje stanu niewolniczego, by móc trwać: lecz, w swym optymistycznym poglądzie na istnienie, przeczy konieczności takiego stanu i przeto, skoro zużył się efekt jej pięknych uwodnych i uspokajających słów o »godności człowieka« i »godności pracy«, kroczy stopniowo ku okropnemu zniszczeniu. Niema nic strasniejszego nad barbarzyński stan niewolniczy, który nauczył się patrzeć na swe istnienie jako na niesprawiedliwość i gotuje się mścić nie tylko za siebie, lecz za wszystkie pokolenia. Kto, wobec takich grożących burz, ważyłby się z pewnością w duszy odwoływać do naszych błędnych i znużonych religii, które same zwyrodniały w swych podwalinach w religie uczonych: tak że mit, konieczne założenie każdej religii, jest już wszędzie ubezwładniony i że nawet w tej dziedzinie doszedł do władzy ów duch optymistyczny, który określiliśmy właśnie jako zaród zniszczenia naszej społeczności.

Podczas gdy zło drzemiące w łonie kultury teoretycznej zaczyna trwożyć stopniowo człowieka nowoczesnego a ten, niespokojny, szuka w skarbnicy swych doświadczeń środków, by odwrócić niebezpieczeństwo, sam nie bardzo wierząc w te środki; gdy więc zaczyna przeczuwać swe własne konsekwencje: udało się wielkim, na ton ogólny nastrojonym naturom użyć, z bystrością nie do wiary, broni samej wiedzy, by ukazać granice i względność poznania wogóle i przeto zaprzeczyć stanowczo uroszczeniu wiedzy do ważności powszechnej i powszechnych celów. Po wykazaniu tem uznano po raz pierw-

szy owo urojenie, jako takie, które z pomocą przyczynowości rości sobie możliwość zgłębienia najwnętrznieszej istoty rzeczy. O ogromnej dzielności i mądrości Kanta i Schopenhauera udało się najwyższe zwycięstwo, zwycięstwo nad tkwiącym skrycie w istocie logiki optymizmem, który znów jest podłożem naszej kultury. Gdy optymizm ten, oparty na ufności w *aeternae veritates*, wierzył w możliwość poznania i zgłębienia wszystkich zagadek świata a przestrzeń, czas i przyczynowość traktował jako zgoła bezwarunkowe prawa o ważności powszechnej, Kant objawił, że służą one właściwie do tego, by czyste zjawisko, dzieło Mai, podnieść do rzędu jedynej i najwyższej rzeczywistości i postawić ją w miejsce najwnętrznieszej i prawdziwej istoty rzeczy i przeto uniemożliwić rzeczywiste tej istoty poznanie, to jest, wedle wyrażenia Schopenhauera, uśpić śpiącego jeszcze głębiej (Świat jako wola i wyobrażenie. I. p. 498). Poznanie to daje początek kulturze, którą waży się określić, jako tragiczną; najważniejszym znamieniem jej jest, że miejsce nauki zajmuje, jako cel najwyższy, mądrość, która nie mamiona zwodniczymi zboczeniami nauk, zwraca się z niezmaconym spojrzeniem ku ogólnemu obrazowi świata i stara się z współczuciem miłosnym odczuć jego wieczyste cierpienie, jako cierpienie własne. Jeśli wyobrazimy sobie dorastające pokolenie z tą nieustraszoną spojrzenia, z tym heroicznym porywem ku potworności, jeśli wyobrazimy sobie śmiały krok tych smokobójców, dumną zuchwałość, z którą odwracają się tyłem do wszystkich słabowitych doktryn optymizmu, by w całości i w pełni »żyć rezolutnie«: to czyż nie zajdzie potrzeba, że człowiek tragiczny tej kultury, przy swem

wychowaniu siebie do powagi i grozy, będzie musiał pożądać nowej sztuki, sztuki pociechy metafizycznej jako przynależnej mu Heleny i zawołać z Faustem :

*»I nie miałebym, wśród dzikiej tęsknoty,
Do życia ściągnąć najdroższej istoty? « *)*

Skoro jednak kultura sokratyczna z dwóch stron jest zachwiana i jeszcze tylko drżącymi rękami dźwżyć zdoła berło swej nieomyślności, raz z trwogi przed swymi własnymi konsekwencjami, które właśnie przeczuwać zaczyna, powtóre nie będąc już sama w dawnym naiwnym zaufaniu przeświadczona o wiecznej ważności swych podwalin: więc smutne to widowisko, jak taniec jej myśli rzuca się ciągle ku nowym postaciom, by je uścisnąć i potem znów nagle ze zgrozą je puszcza, jak Mefistofeles uwodzicielskie Lamie. To jest wszak znamieniem owego »rozłamu«, o którym każdy zwykł mówić jako o praciępieniu kultury nowoczesnej, że człowiek teoretyk przestrasza się swych konsekwencji i niezadowolony nic już nie waży się powierzyć straszliwemu lodowemu strumieniowi istnienia: trwożnie biega tu i tam po brzegu. Nie chce niczego już mieć w całości, w całości wraz z wszelką naturalną srogością rzeczy. Tak dalece wyculił go pogląd optymistyczny. Nadto czuje on, że kultura zbudowana na zasadzie nauki, musi zginąć, gdy zacznie być nielogiczną, to jest, cofać się przed swymi konsekwencjami. Sztuka nasza wykazuje tę powszechną niedolę: daremnie opiera się naśladowniczo o wszystkie wielkie twórcze okresy i natury, daremnie dla pociechy człowieka nowożyt-

*) Goethego Faust, część II, akt I.

nego gromadzi się wkoło niego całą »literaturę świata« i stawia się go wpośród stylów artystycznych i artystów wszech czasów, by im nadawał, jak Adam zwierzętom, imiona: pozostaje on przecie wiecznie głodnym »krytykiem« bez uciechy i siły, człowiekiem aleksandryjskim, który w gruncie jest bibliotekarzem i korektorem i ślepnie marnie od książkowego pyłu i błędów drukarskich.

19.

Nie można ściślej określić najwnętrznieszej treści tej kultury sokratycznej, niż nazywając ją kulturą opery: bo w tej dziedzinie kultura ta z właściwą sobie naiwnością wypowiedziała się co do swego chcenia i poznania, a to ku naszemu zdziwieniu, jeśli porównamy genezę opery i fakty rozwoju opery z wiecznymi prawdami żywiołu apollińskiego i dyonizyjskiego. Przypominam najpierw powstanie *stilo rappresentativo* i recytatywu. Czy to do wiary, że tę zgoła uzewnętrznioną, niezdolną do nabożeństwa muzykę operową, mógł okres jakiś powitać i pielęgnować z marzycielską przychylnością, jako odrodzenie całej prawdziwej muzyki, z której właśnie powstała niewymownie wzniosła i święta muzyka Palestriny? A ktoby z drugiej strony mógł za tę tak gwałtownie rozszerzającą się uciechę z opery czynić odpowiedzialną tylko żądną rozrywek bujność owych kół florentyńskich i próżność jej dramatycznych śpiewaków? To, że tego samego czasu, ba, w tym samym narodzie, obok sklepionej budowy muzyki Palestriny,

na którą składało się całe Średniowiecze chrześcijańskie, obudziła się owa namiętność do półmuzycznego sposobu mówienia, mogę wytłumaczyć sobie tylko pozaartystyczną tendencją, zawierającą się w istocie recytatywu.

Słuchaczowi, który chce słyszeć wyraźnie słowo wśród śpiewu, czyni śpiewak zadość tem, że więcej mówi niż śpiewa, i że w tym półśpiewie zaostrza patetyczny wyraz słowa: tem zaostreniem patosu ułatwia zrozumienie słowa i przewycięża ową pozostałą połowę muzyki. Właściwe grozi mu teraz niebezpieczeństwo, że czasem nie w porę da przewagę muzyce, coby musiało natychmiast zniszczyć patos mowy i wyraźność słowa: podczas gdy z drugiej strony czuje on zawsze popęd do muzycznego wyładowania i wirtuozowskiej prezentacji swego głosu. Tu przychodzi mu w pomoc »poeta«, który umie nastreczyć mu dość sposobności do wkładek lirycznych, do powtarzania słów i zdań i tak dalej; w miejscach tych może teraz śpiewak wypocząć w żywiole czysto muzycznym, bez względu na słowo. To luzowanie się wzajemnie uczuciowo przejmującej, jednak napół tylko śpiewanej mowy i całkowicie śpiewanych wkładek, leżące w istocie *stilo rappresentativo*, to szybko przemienne usiłowanie działania już to na pojęcie i wyobrażenie, już to na muzyczny grunt słuchacza, jest czemś tak całkowicie nienaturalnem i tak głęboko sprzecznem z popędami artystycznymi żywiołu zarówno dyonizyjskiego jak apollińskiego, iż wnosić musimy, że źródło recytatywu leży poza obrębem wszelkich instynktów artystycznych. Wedle przedstawienia tego trzeba określić recytatyw, jako mieszaninę wyrazu epickiego i lirycznego i to wcale nie

mieszanie wewnątrznie stałą, którejby nie można osiągnąć przy rzeczach tak zgoła nierównych, lecz najzewnętrznąją mozaikową klejonką, coś zgoła bezprzykładnego w dziedzinie przyrody i doświadczenia. Nie takie jednak było mniemanie owych wynalazców recytatywu: oni sami raczej wierzyli, a z nimi ich stulecie, że ów *stilo rappresentativo* odnalazł tajemnicę muzyki starożytnej i jedyne wytłumaczenie ogromnego działania Orfeusza, Amfiona, ba, także tragedii greckiej. Nowy styl uchodził za zmartwychwstanie najpotężniej działającej muzyki, starogreckiej; i dzięki powszechnemu i nawskróś gminnemu pojmowaniu świata homerycznego, jako świata pierwotnego, można było nawet oddawać się marzeniu, że zstąpiło się teraz znowu do rajskich początków ludzkości, kiedy koniecznie i muzyka musiała mieć ową nieprzewyższoną czystość, moc i niewinność, o których tak wzruszająco opowiadać umieli poeci w swych igraszkach pasterskich. Wnikamy tu w najwnętrzniesze stawanie się tego najistotniej nowoczesnego rodzaju artystycznego, opery: potężna potrzeba wymusza tu sobie sztukę, lecz potrzeba nieestetycznego rodzaju: tęsknota za sielanką, wiara w przeddziejowe istnienie artystycznego i dobrego człowieka. Recytatyw uchodził za odkrytą na nowo mowę owego pracownika; opera za odnaleziony na nowo kraj owej sielankowej lub bohaterko dobrej istoty, która w wszystkich swych postępkach idzie za przyrodzonym popędem artystycznym, która we wszystkim, co mówi, przynajmniej trochę śpiewa, by przy najlżejszym poruszeniu uczucia, śpiewać natychmiast pełnym głosem, jest dziś dla nas rzeczą obojętną, że ówczesni humaniści zwalczali tym nowo

stworzonym obrazem rajskiego artysty stare kościelne wyobrażenie o złym w sobie i straconym człowieku tak, że operę rozumieć należy jako przeciwny dogmat o człowieku dobrym, w którym jednak odkryto zarazem pocieszycielski środek przeciw owemu pesymizmowi, pociągającemu najsilniej właśnie poważne duchy owego czasu, wśród straszliwej niepewności całego stanu rzeczy. Dość, żeśmy poznali, iż właściwy czar, a zatem geneza tej nowej formy artystycznej tkwi w zadowoleniu zgoła nieestetycznej potrzeby, w optymistycznym uświetnieniu człowieka samego w sobie, w pojęciu o człowieku pierwotnym, jako o człowieku z natury dobrym i z natury artyście. Ta zasada opery zmieniała się stopniowo w groźne i przerażające żądanie, na które, wobec socjalistycznego ruchu doby obecnej, głuchymi być już nie możemy. »Cnotliwy człowiek pierwotny« żąda swych praw: co za rajskie widoki!

Dodam jeszcze równie wyraźne potwierdzenie swego zapatrywania, że opera zbudowana jest na tych samych zasadach, co nasza kultura aleksandryjska. Opera, to twór człowieka teoretyka, krytycznego laika, nie artysty: najbardziej obce zjawisko w dziejach wszech sztuk. Było to żądanie słuchacza zgoła niemuzykalnego, by przedewszystkiem rozumieć słowo: tak, że odrodzenia sztuki dźwiękowej spodziewaćby się można tylko wtedy, gdyby odkryto jakiś sposób śpiewu, gdzieby słowo tekstu panowało nad kontrapunktem, jak pan nad sługą. Bo słowa są o tyle szlachetniejsze od towarzyszącego im systemu harmonicznego, o ile szlachetniejsza jest dusza od ciała. Z właściwą laikom niemuzykalną surowością tego zapatrywania traktowano w początkach opery zespół

muzyki, obrazu i słowa; w myśl tej estetyki podjęli też, w wytwornych kołach laików florenckich otaczani pieczęią poeci i śpiewacy, pierwsze doświadczenia Bezsilny artystycznie człowiek wytwarza sobie rodzaj sztuki właśnie tem, że sam w sobie nie jest artystą. Ponieważ nie przeczuwa dyonizyjskiej głębi muzyki, przemienia sobie rozkosz muzyki w rozumowaną, słowną i dźwiękową retorykę namiętności w *stilo rappresentativo* i w przyjemność sztuk śpiewnych; ponieważ nie zdolen ujrzeć wizji, zmusza do służby swej maszynistów i artystów dekoratorów; ponieważ nie umie pojąć prawdziwej istoty artysty, wyczarowywa sobie »praczłowieka artystę« wedle swego smaku, to jest człowieka, który w namiętności śpiewa i mówi wierszami. Snem przenosi się w czas, w którym namiętność wystarcza, by tworzyć pieśni i poezje: jak gdyby afekt zdołał kiedykolwiek stworzyć coś artystycznego. Założeniem opery jest fałszywe mniemanie o procesie artystycznym, a zwłaszcza owo sielankowe mniemanie, że właściwie każdy wrażliwy człowiek jest artystą. W sensie tego mniemania jest opera wyrazem laicyzmu w sztuce, dyktującego swe prawa z pogodnym optymizmem człowieka teoretyka.

Jeśliśmy pragnęli złączyć w jedno pojęcie oba wyżej opisane, czynne przy powstaniu opery wyobrażenia, toby pozostało nam tylko mówić o sielankowej dążności opery i posługiwać się przytem jedynie sposobem wyrażenia i wytłumaczeniem Schillera. Przyroda i ideał, mówi on, są albo przedmiotem smutku, jeśli tamtą przedstawia się jako straconą, ten jako niedościgły, Albo oboje są przedmiotem radości, jeśli są przedstawione jako rzeczywiste. Pierw-

sze daje elegie w ciaśniejszem znaczeniu, drugie sielankę w najszerszem. Tu trzeba natychmiast zwrócić uwagę na wspólne znamię owych obu wyobrażeń w genezie opery, że nie odczuwa się w nich ideału, jako niedosiętego, ani natury jako straconej. Wedle tego zapatrywania były praczasy, gdy człowiek leżał na łonie natury i przy tej naturalności osiągnął zarazem ideał człowieczeństwa w rajskiej dobroci i artyźmie; od tego doskonałego praczłowieka mamy wszyscy pochodzić, ba, nawet być jeszcze jego wiernym obrazem; winniibyśmy tylko niejedno z siebie otrząsnąć, by samych siebie znów poznać w tym praczłowieku, mocą dobrowolnego wyzbycia się zbytecznej uczoności, nadmiernej kultury. Wykształcony człowiek Odrodzenia, odnajdywał w swem operowem naśladownictwie tragedji greckiej taki właśnie zestrój przyrody i ideału, sielankową rzeczywistość, używał tragedji, jak Dante używał Wirgiliusza, by doprowadził go aż do bram raju; stąd szedł samodzielnie dalej jeszcze i z naśladownictwa najwyższej formy sztuki greckiej przechodził do »przywrócenia wszystkich rzeczy«, do odtworzenia pierwotnego świata artystycznego człowieka. Co za ufna dobroduszość tych śmiałych usiłowań, w łonie kultury teoretycznej! — jedynie możliwa do wytłumaczenia tylko na tle pocieszającej wiary, że »człowiek sam w sobie« jest wiecznie cnotliwym bohaterem operowym, wiecznie grającym na flecie i śpiewającym pasterzem, który wkońcu zawsze takim odnaleźć się musi, w razie, jeżeli się sam gdzieś kiedyś rzeczywiście na pewien czas zgubił; dobroduszość możliwa jedynie jako owoc owego optymizmu, który wznosi się tu z głębi sokratycznego światopoglądu, jak słodkawo uwodny ślup woni.

Niema więc w rysach opery w żadnym razie elegijnej boleści wiecznej straty, raczej pogoda wiecznego odnajdywania, wygodna uciecha z sielankowej rzeczywistości, którą przynajmniej wyobrażać sobie każdej chwili można, jako rzeczywistą: przyczem może przeczuwa się czasem, że ta rzekoma rzeczywistość jest tylko fantastycznie głupią igraszką, do której każdy, mogąc ją zmierzyć straszliwą powagą prawdziwej natury i porównać z właściwymi przesecenami początkowej ludzkości, krzyknąłby ze wstrętem: Precz z tem widmem! Mimo to łudziłby się, ktoby sądził, że taką igrającą istotę, jak opera, możnaby spłoszyć silnym okrzykiem, jak upiora. Kto zniszczyć chce operę, musi podjąć walkę przeciw owej aleksandryjskiej pogodzie, która w niej tak naiwnie wypowiada swe ulubione wyobrażenie, ba, której jest ona właściwą formą artystyczną. Lecz czego dla samej sztuki oczekiwać można po działaniu formy artystycznej, której początki wogóle nie leżą w dziedzinie estetycznej, która przekradła się raczej na teren artystyczny z nawpół moralnej sfery i tylko tu i ówdzie czasem zdołała ukryć swe mieszańcze pochodzenie? Jakimi sokami żywi się ten pasorzytniczy twór operowy, jeśli nie sokami prawdziwej sztuki? Czyż nie należy przypuszczać, że najwyższe i prawdziwie poważne zwać się mogące zadanie sztuki — wyzwolenie oka od spoglądania w grozę nocy i ocalenie podmiotu od kurczu poruszeń woli leczebnym balsamem pozoru — zwyrodnienie, wśród sielankowych pokuszeń opery, wśród, aleksandryjskich przymileń jej sztuki, w pustą i swawolną dążność zabawy? Co stanie się z wiecznymi prawdami żywiołów dyonizyjskiego i apollińskiego, wobec takiego pomieszania stylu, jak go

wykazałem na istocie *stilo rappresentativo*? gdzie muzykę uważa się za służbę, słowo tekstu za pana, muzykę porównywa się z ciałem, słowo tekstu z duszą? gdzie najwyższy cel w najlepszym razie zwraca się ku opisowemu malarstwu dźwiękowemu, podobnie jak ongiś w nowym dytyrambie attyckim? gdzie muzyka wyzuła się zgoła ze swej prawdziwej godności dyonizyjskiego zwierciadła świata, tak, że pozostaje jej tylko, jako niewolnicy zjawiska, naśladować istotę formy zjawiska i budzić grą linii i proporcji przyjemność zewnętrzną. Uważne badanie wykazuje, że ten fatalny wpływ opery na muzykę łączy się właśnie z rozwojem całej muzyki nowoczesnej; udało się optymizmowi, czyhającemu w genezie opery i w istocie przedstawianej przez nią kultury, w sposób niepokojący pozbawić muzykę jej dyonizyjskiego przeznaczenia w świecie i narzucić jej charakter igrającej formami przyjemności; przemianę tę można porównać chyba tylko z metamorfozą człowieka eschylosowego w pogodnego człowieka aleksandryjskiego.

Jeśliśmy jednak słusznie wykazali na przytoczonych przykładach związek między zanikiem ducha dyonizyjskiego, a wpadającą wprost w oczy, lecz dotąd niewyjaśnioną przemianą i zwyrodnieniem Greka — to jakież nadzieje muszą w nas odżywać, gdy najpewniejsze wróżby zdają się nam poręczać proces odwrotny, stopniowe budzenie się ducha dyonizyjskiego w naszym świecie terazniejszym! Jest rzeczą niemożliwą, by boska moc Herakła drzemała wiecznie w pańszczyźnianej służbie lubieżnej Omfalii. Z dyonizyjskiego dna ducha niemieckiego powstała moc, nie mająca nic wspólnego z podstawowymi zasadami kultury sokratycznej i nie

zachwianie od jednego ludu, od którego wogóle umieć się uczyć jest już wysoką chlubą i wyszczególniającą rzadkością, od Greków. A kiedyż bardziej trzeba nam było tego najwyższego nauczyciela, niż teraz, gdy przeżywamy Odrodzenie Tragedyi i jesteśmy w niebezpieczeństwie nie wiedząc, skąd ono pochodzi, ni wytłumaczyć nie mogąc, dokąd zmierza?

20.

Jeśli kiedyś chciano, pod okiem nieprzekupnego sędziego, ocenić, w jakim czasie i w jakich ludziach duch niemiecki czynił największe wysiłki, by uczyć się od Greków; i jeśli przypuścimy z całą pewnością, że tę jedyną pochwałę przyznać trzeba walce kulturalnej Goethego, Schillera i Winckelmanna, toby trzeba jednak dodać, że od owego czasu i po bezpośrednich skutkach tej walki, usiłowanie osiągnięcia na tej samej drodze wykształcenia i zbliżenia się do Greków słabło w sposób niepojęty coraz bardziej. Czyż nie powinno nam być wolno, by całkowicie nie zwątpić w ducha niemieckiego, wyciągnąć stąd wniosek, że nawet owym bojownikom nie udało się w niejednym punkcie istotnym wnikać w rdzeń istoty helleńskiej i nawiązać trwałego węzła miłosego między kulturą niemiecką i grecką? — tak, że może nieświadome poznanie tego braku budziło także w poważniejszych, naturach chwiejną wątpliwość, czy na tej drodze kulturalnej, po takich poprzednikach, posuną się dalej niż tamci i czy wogóle dojdą do celu. Dlatego widzimy, jak od owego czasu wyrodnieje,

w sposób zastanawiający, sąd o wartości Greków dla kultury; w najrozmaitszych obozach ducha i bezducha słycać słowa współczującej wyższości; z drugiej strony zgoła jałowe krasomówstwo bawi się »harmonią grecką«, »grecką pięknnością« i »grecką pogodą«. I właśnie w kołach, których chlubą być mogło nieznuzone czerpanie z greckiego strumienia dla dobra niemieckiej kultury, w kołach nauczycieli szkół wyższych, nauczono się w najlepsze załatwiać z Grekami szybko i w sposób wygodny, nie rzadko aż do poświęcenia sceptycyzmowi ideału helleńskiego i do zupełnego przeciwieństwa celu wszelkich studyów starożytnych. Kto wogóle w owych kołach nie wyczerpał się zupełnie w usiłowaniu, by być ostrożnym korektorem starych tekstów lub przyrodniczym mikroskopikiem języka, ten stara się może przyswoić sobie »historycznie« także grecką starożytność obok innych starożytności, lecz jużci wedle metody i z miną wyższości naszego terażniejszego wykształconego dziejopisarstwa. Jeśli zatem właściwa siła kulturalna wyższych zakładów naukowych nie była nigdy jeszcze niższa i słabsza, niż obecnie; jeżeli »dziennikarz«, papierowy niewolnik dnia, odniósł we wszystkim, co wykształcenia dotyczy, zwycięstwo nad nauczycielem wyższym, któremu jeszcze tylko ostaje często już widziana metamorfoza, przyjęcie odtąd także dziennikarskiego sposobu mówienia i poruszania się z »lekką elegancją« tej sfery, niby pogodny wykształcony motyl — to z jakimż dręczącym pomieszaniem muszą wykształceni w ten sposób ludzie terażniejsi wytrzeszczać oczy na owo zjawisko, które można pojąć chyba tylko przez analogię na podstawie najskrytszej głębi nierozumianego dotąd gieniuszu helleńskiego,

na przebudzenie się ducha dyonizyjskiego i odrodzenie tragedyi? Niema innego okresu sztuki, gdzieby tak zwane wykształcenie i właściwa sztuka stały obok siebie tak obce sobie i pełne odrazy, jak to dziś widzą nasze oczy. Rozumiemy, dlaczego tak słabowite wykształcenie nienawidzi prawdziwej sztuki, gdyż boi się zginąć przez nią. Lecz czyliż nie musiał przeżyć się cały rodzaj kultury, to jest rodzaj sokratyczno-aleksandryjski, wystrzeliwszy tak zdobnie smukłym szczytem, jak wykształcenie obecne! Jeżeli takim bohaterom, jak Schiller i Goethe, nie mogło się udać wyłamać owych zaklętych wrót, wiodących w głąb zaczarowanej góry helleńskiej, jeśli przy dzielnych swych zapasach nie doszli dalej, niż do tęsknego spojrzenia, które Ifigenia Goethego śle z barbarzyńskiej Taurydy przez morze do ojczyzny swojej, to jakażby nadzieja pozostała epigonom takich bohaterów, gdyby im nagle, z całkiem innej strony, nietkniętej wysiłkami dotychczasowej kultury, brama nie otwarła się sama — wśród mistycznego dźwięku przebudzonej muzyki tragicznej.

Niech nikt nie stara się zachwiać naszej wiary w mające ziścić się dopiero odrodzenie starożytności helleńskiej; bo w niej jedynie znajdujemy nadzieję odnowienia i oczyszczenia ducha niemieckiego przez ogniowy czar muzyki. Cóż zresztą wymienić, co by w zjałowieniu i znużeniu terażniejszej kultury mogło zbudzić pocieszającą obietnicę na przyszłość? Napróżno szukamy jakiegoś jednego potężnie rozgałęzionego korzenia, szmatu, urodzajnej i zdrowej ziemi: wszędzie pył, piasek, drętwość i omdlenie. Beznadziejnie osamotniony człowiek nie mógłby sobie wybrać lepszego symbolu, niż Rycerza z Śmiercią i Dya-

blem, jak nam go Dürer przedstawił, Rycerza w zbroi, o twardem, spiżowem spojrzeniu, który jedzie swą pełną gróz drogą, niezbity z niej przez strasznych swych towarzyszy, a jednak bez nadziei, sam tylko z koniem i psem swoim. Takim Dürera rycerzem był nasz Schopenhauer: brak było mu wszelkiej nadziei, lecz pragnął prawdy. Niemasz mu podobnego.—

Lecz jakże zmienia się nagle owa dopiero co posepnie opisana puszcza naszej znużonej kultury, skoro jej dotknie czar dyonizyjski! Burzliwy wichr chwyta wszystko, co przeżyte, spróchniałe, złamane, zmarniałe, wirując spowija je w czerwoną chmurę pyłu i jak sęp porywa w powietrze. Zmieszane spojrzenia nasze szukają tego, co znikło: bo to, co widzą, wystąpiło na światło złote, jakby z zagłębia, tak pełne i zielone, tak żywo bujne, tak tęskne niezmiernie. Tragedya siedzi w pośrodku tego nadmiaru życia, cierpienia i rozkoszy, we wzniosłym zachwycie, słucha dalekiego, tęsknego śpiewu — opowiada on o matkach istnienia, których imiona brzmią: złuda, wola, boleść. — Tak, przyjaciele moi, wiercie ze mną w życie dyonizyjskie i odrodzenie tragedyi. Czas człowieka sokratycznego przeminął: uwieńczcie się bluszczem, weźcie tyrs w rękę i nie dziwcie się, gdy tygrys i pantera ułożą się pieszczotliwie u stóp waszych. Teraz ważcie się jeno być ludźmi tragicznymi: bo macie być wyzwoleni. Macie towarzyszyć uroczystemu pochodowi dyonizyjskiemu z Indyi do Grecyi! Zbrójcie się do twardej rozprawy, lecz wiercie w cuda swego Boga!

Wracając po tem napomnieniu do nastroju, który rozważającemu przystoi, powtarzam, że tylko od Greków nauczyć się można, jakie znaczenie dla najwnętrznego gruntu życiowego pewnego ludu ma takie cudowne, nagłe obudzenie się tragedii. To lud misteryów tragicznych toczy boje perskie: i znowu lud, który owe wojny prowadził, potrzebuje tragedii, jako koniecznego ozdabiającego napoju. Któżby był właśnie w tym ludzie, wstrząsanym przez kilka pokoleń do głębi najpotężniejszemu drgawkami dyonizyjskiego demona, przypuszczał jeszcze tak równomiernie potężny wylew najprostszego uczucia politycznego, najnaturalniejszych instynktów ojczyźtych, pierwotnej męskiej ochoty wojennej? Przy każdym jednak ważniejszym krzewieniu się wzruszeń dyonizyjskich czuje się zawsze, że dyonizyjskie wyzwolenie z pęt indywidualnych objawia się nasamprzód w uszczerbku instynktów politycznych, spotęgowanym aż do obojętności, nawet wrogości, jak z drugiej strony pewnym jest, że tworzący państwa Apollo jest także geniuszem *principii individuationis*, a państwo i zmysł ojczyźty żyć nie mogą bez potwierdzenia osobowości indywidualnej. Z orgiazmu pozostaje ludowi jedna droga, droga do indyjskiego buddyźmu, który, by go wogóle znieść można z jego tęsknotą za nicością, potrzebuje owych rzadkich stanów ekstatycznych z ich podniesieniem ponad czas, przestrzeń i indywidualum; te stany znowu wymagają filozofii, która uczy przewycięzać wyobrażeniem nieopisaną przykrość stanów pośrednich. Z równą koniecznością wpada pewien lud z bezwzględnej ważności popędów politycznych

na drogę najskrajniejszego uświatowienia, którego najwspanialszym, lecz także najstraszniejszym wyrazem jest imperium rzymskie.

Postawionym między Indyami a Rzymem i partym do zwodniczego wyboru Grekom udało się wynaleźć jeszcze trzecią formę w klasycznej czystości, oczywiście nie na długi własny użytek, lecz właśnie przeto dla nieśmiertelności. Bo że ulubieńcy bogów umierają młodo, to da się do wszystkich zastosować rzeczy, lecz z równą pewnością i to, że żyją wówczas z bogami wiecznie. Nie należy przecie wymagać od najszlachetniejszej z rzeczy, by miała tęgą trwałość skóry; twarda trwałość, która właściwa była na przykład rzymskiemu instynktowi, narodowemu, nie należy prawdopodobnie do koniecznych przymiotów doskonałości. Jeśli jednak zapytamy, jaki środek leczniczy umożliwił Grekom, że w swej wielkiej epoce, przy nadzwyczajnej sile swych dyonizyjskich i politycznych popędów, nie wyczerpali się ani w ekstatycznym zapamiętaniu się, ani w trawiącym uganianiu się za potęgą i chwałą światową, lecz że osiągnęli ową wspaniałą mieszaninę, jak szlachetne wino, które zarazem rozognia i do rozpamiętywań nastraja, to musimy pamiętać o ogromnej, całe życie ludu wzruszającej, oczyszczającej i wyzwalającej potędze tragedii, której wartość najwyższą dopiero wówczas przeczuć możemy, gdy jak u Greków stanie ona przed nami, jako treść wszystkich profilaktycznych mocy leczniczych, jako pośredniczka i rządczyni najsilniejszych i fatalnych w sobie właściwości ludu.

Tragedya wchłania w siebie najwyższy orgiazm muzyki, doprowadzając właśnie muzykę, tak u Greków, jak u nas, do doskonałości, lecz dodaje potem

mit tragiczny i tragicznego bohatera, który, potężnemu podobien Tytanowi, bierze na barki cały świat dyonizyjski i uwalnia nas od jego brzemienia; podczas gdy z drugiej strony tym samym mitem tragicznym w osobie bohatera tragicznego, wyzwala nas ona od dzikiej żądy istnienia i ruchem ręki przypomina nam inne istnienie i wyższą rozkosz, do której bohater walczący przygotowuje się, pełen przeczucia, upadkiem swoim, nie swemi zwycięstwami. Tragedya wstawia między powszechną ważność swej muzyki a po dyonizyjsku wrażliwego słuchacza wzniosły symbol, mit, i budzi w nim pozór, jak gdyby muzyka była tylko najwyższym środkiem przedstawienia dla ożywienia plastycznego świata mitu. Ufając tej szlachetnej złudzie, może poruszać teraz swe członki w dytyrambicznym tańcu i oddać się bez troski orgiastycznemu uczuciu wolności, w której jako muzyka sama w sobie, bez owej złudy, nie mogła ważyć się pławić. Mit chroni nas przed muzyką, jak z drugiej strony najwyższą dopiero daje jej wolność. Muzyka zato odwzajemniając się, użycza mitowi tragicznemu tak przenikającego i przekonywającego znaczenia metafizycznego, jakiego słowo i obraz, bez owej jedynej pomocy, nigdy osiągnąć niezdolne; a szczególnie przejmując widza tragicznego właśnie owo pewne przeczucie najwyższej rozkoszy, do której droga wiedzie przez upadek i zaprzeczenie, tak, iż widz zda się słyszeć, jak gdyby najotchłanniejsze bezdno rzeczy mówiło doń głosem wyraźnym.

Jeśli trudnemu przedstawieniu temu zdołałem w ostatnich zdaniach dać może tylko pobieżny, dla nielicznych jeno natychmiast zrozumiały wyraz, to nie mogę właśnie w tem miejscu rzec się pobudzenia

przyjaciół swych do jeszcze jednej próby i proszę ich, by na jakimś jednym przykładzie naszego wspólnego doświadczenia przygotowali się do poznania twierdzenia ogólnego. W tym przykładzie nie śmiem powoływać się na owych, którzy posługują się obrazami zdarzeń scenicznych, słowami i afektami osób działających, by z tą pomocą zbliżyć się do odczuwania muzycznego; bo żaden z nich nie przemawia muzyką, jako językiem ojczystym i, mimo ową pomoc, nie zachodzi też dalej, niż do przedsiónek wrażenia muzycznego, nie śmiejąc nigdy dotknąć ich najwnętrznich świętości; niektórzy z nich, jak Gervinus, nie dochodzą na drodze tej nawet do przedsiónek. Lecz zwracam się tylko do tych, którzy, bezpośrednio z muzyką spokrewnieni, mają w niej niejako swe łono macierzyste i są związani z rzeczami prawie tylko nieświadomymi węzłami muzycznymi. Do tych prawdziwych muzyków zwracam pytanie, czy mogą wyobrazić sobie człowieka, któryby był zdolny odebrać wrażenie trzeciego aktu Trystana i Izoldy bez wszelkiej pomocy słowa i obrazu, jedynie jako ogromnego utworu symfonicznego i nie utracić tchu wśród konwulsyjnego napięcia wszystkich skrzydeł duchowych? Człowiek, który, jak tutaj, przyłożył ucho niejako do sercowej komory woli świata, który czuje, jak wściekle pożądanie istnienia zlewa się stąd we wszystkie żyły świata, niby potok grzmiący lub najdelikatniej rozperlony strumień, nie miałaby rozbić się nagle ten człowiek? Miałaby w nędznej szklanej skorupie ludzkiego indywiduum znieść odgłos niezliczonych okrzyków radości i bólu, dochodzący go »z niezmiernej nocy świata«, nie schroniwszy się niepowstrzymanie na głos tej pasterskiej pieśni metafizyki w swą praojczy-

znę? Lecz jeśli przecie można znieść takie dzieło, jako całość, bez zaprzeczenia jednostkowego istnienia, jeśli możliwym było stworzenie takiego dzieła, bez zmiążdżenia twórcy — gdzież znaleźć nam rozwiązanie takiej sprzeczności?

Między nasze najwyższe wzruszenie muzyczne a ową muzykę wciska się tu mit tragiczny i tragiczny bohater, w gruncie tylko jako przenośnia najogólniejszych faktów, o których jedynie muzyka wprost mówić może. Lecz mit jako przenośnia, gdybyśmy w sposób czysto dyonizyjski odczuwali, pozostałby obok nas zgoła bez wrażenia i niedostrzeżony i nie odwiódłby nas ani na chwilę od użyczenia ucha swego echem *universalium ante rem*. Tu jednak zjawia się z balsamem leczebnym rozkosznej złudy moc apollińska, wskrzeszając unicestwione prawie indywiduum: zdajemy się nagle widzieć już tylko Trystana, pytającego się nieruchomo i głucho: »Ta stara pieśń! czemuż mnie budzi?« I co przedtem zdawało się nam pustem westchnieniem z ośrodka bytu, to teraz znaczy nam tyle, ile »jałowe i puste jest morze«. I gdzie się nam zdało, że bez tchu gaśniemy w konwulsyjnych rozkurczach wszystkich uczuć i tylko drobna nitka wiąże nas z tem istnieniem, słyszymy i widzimy teraz śmiertelnie ранego, a przecie nie umierającego bohatera, wołającego rozpacznie: »Tęsknić! Tęsknić! Tęsknić umierając, nie móc umrzeć z tęsknoty!« I gdy przedtem radosny krzyk rogu, po takim nadmiarze i takim bezliku trawiących mąk, przesywał nam serce prawie jako z mąk najwyższa, to teraz stoi między nami i tą »radością w sobie« pijany szczęściem Kurwenal, krzyczący ku okrętowi wiozącemu Izoldę. Chociaż potężnie

wnika w nas litość, to jednak w pewnym znaczeniu ratuje nas ona od pracierpiania świata, jak przenośnia mitu ratuje nas od bezpośredniego widzenia najwyższej idei świata, jak myśl i słowo od niepohamowanego wylewu nieświadomej woli. Dzięki owej wspanialej złudzie apollińskiej zdaje się nam, jak gdyby królestwo dźwięków występowało przed nami jako świat plastyczny, jak gdyby i w niem także, niby w najdelikatniejszym i najpełniejszym wyrazu tworzywie, wyciśnięty i odbity został los Trystana i Izoldy.

Tak to wrywa nas żywioł apolliński z ogólności dyonizyjskiej i budzi nasz zachwyt dla jednostek; z niemi wiąże nasze wzruszenie litosne, niemi zadowala zmysł piękna, spragniony wielkich i wzniosłych kształtów; przesuwając przed nami obrazy życiowe i pobudza nas do myślowego ujęcia zawartego w nich rdzenia życia. Ogromną potęgą obrazu, pojęcia, nauki etycznej, sympatycznego wzruszenia wrywa żywioł apolliński człowieka z jego orgiastycznego samounicestwienia i wznosi go ponad ogólnością dyonizyjskiego zdarzenia do złudy, że widzi pojedynczy obraz świata, naprzykład Trystana i Izoldę, i że dzięki muzyce ma go widzieć jeszcze lepiej i wewnątrzniej. Czegóż nie zdoła świadomy sztuki leczniczej czar Apollina, skoro w nas nawet zbudzić umie złudzenie, jak gdyby rzeczywiście żywioł dyonizyjski mógł, w służbie apollińskiego, potęgować jego działania, ba nawet jakoby muzyka była właściwą sztuką przedstawienia dla treści apollińskiej?

Przy tej harmonii przedustawnej, panującej między skończonym dramatem a jego muzyką, osiąga dramat najwyższy, nieosiągalny zresztą dla dramatu

słownego, stopień jasności. Gdy wszystkie żywe postaci sceny upraszczają się przed nami w samoistnych poruszeniach linii melodyjnych do wyrazistości linii krążącej, brzmi nam złożony tok tych linii jak kolejna zmiana harmonii, zgadzających się jak najściślej z poruszeniami akcji; ta kolejna zmiana harmonii udostępnia bezpośrednio pojęciu naszemu związku rzeczy w sposób zmysłowo uchwytne, wcale nie oderwany; również dzięki niej poznajemy, że dopiero w tych związkach objawia się w czystości istota pewnego charakteru i pewnej linii melodyjnej. A gdy tak oto muzyka zmusza nas do widzenia więcej i wewnątrz, niż zazwyczaj i do rozpościerania przed sobą zasłony scenicznej, niby delikatnej tkaniny, świat sceny rozszerza się zarówno nieskończenie dla naszego uduchowionego i wewnątrz patrzącego oka, jak się od wewnątrz rozświeca. Jakżeby zdołał ofiarować nam coś analogicznego poeta słowa, który zapomocą daleko mniej doskonałego mechanizmu, drogą pośrednią, rozporządzając słowem i pojęciem, trudzi się osiągnąć owo wewnętrzne rozszerzenie widzialnego świata scenicznego i jego wewnętrzną jasność? Gdy zaś także tragedia muzyczna przybiera słowo, to jednak może ona zarazem wykazać obok, tego podłoże i miejsce narodzin słowa i stawanie się słowa od wewnątrz wyrażeniem uczynić.

Lecz o tym opisanym procesie możnaby równie pewnie powiedzieć, że jest on tylko wspaniałym pozorem, to jest, ową przedtem wspomnianą złudą apollińską, której działanie ma nas uwolnić od dyonizyjskiego naporu i nadmiaru. W gruncie rzeczy stosunek dramatu do muzyki jest właśnie odwrotny: muzyka jest istotną ideą świata, dramat tylko odblas-

kiem tej idei pojedynczym jej cieniem. Owa tożsamość między linią melodyjną a żywą postacią, między harmonią a powinowactwem charakteru owej postaci, jest prawdziwa w znaczeniu przeciwnym, niżby nam zdawać się mogło, na widok tragedii muzycznej. Możemy sobie postać jak najwidoczniej poruszać, ożywiać i od wewnątrz oświecać, pozostanie ona zawsze tylko zjawiskiem, od którego żaden most nie wiedzie w prawdziwą rzeczywistość, w serce świata. Z głębi tego serca jednak przemawia muzyka; a choćby niezliczone zjawiska owego rodzaju przesunęły się przed tą muzyką, nie wyczerpałyby jej istoty, lecz byłyby zawsze jej uzewnętrznionymi odbiciami. W popularnym i zgoła fałszywym przeciwstawieniu duszy i ciała niema oczywiście żadnego wytłumaczenia dla trudnego stosunku muzyki i dramatu, a można niem wszystko powikłać; lecz niefilozoficzna grubość owego przeciwstawienia stała się, jak się zdaje, właśnie dla naszych estetyków, kto wie z jakich powodów, chętnie wyznawanym artykułem wiary, podczas gdy o przeciwieństwie zjawiska i rzeczy samej w sobie nie nauczyli się oni niczego, lub, również z nieznanых powodów, nauczyć się niczego nie chcieli.

Jeśli by z analizy naszej wynikło, że żywioł apolliński w tragedii odniósł, dzięki swej złudzie, zupełne zwycięstwo nad prażywiołem dyonizyjskim muzyki i użył jej na rzecz swych zamiarów, to jest do najwyższej wyrazności dramatu, toby trzeba oczywiście bardzo ważne dodać zastrzeżenie: w najistotniejszym punkcie przerwała, się i niszczyła ta złuda apollińska. Dramat, który z pomocą muzyki, rozpościera się przed nami z tak rozjaśnioną wyrazistością

wszystkich poruszeń, jakbyśmy widzieli tkaninę powstającą wśród falowań na tkackim warsztacie — osiąga, jako całość, działanie leżące poza wszelkimi apollińskimi działaniami sztuki. W zbiorowym działaniu tragedii osiąga żywioł dyonizyjski znowu przewagę; zamyka się ona dźwiękiem, któryby nie mógł nigdy dźwięczeć z królestwa sztuki apollińskiej. I przeto okazuje się złuda apollińska tem, czem jest, jako w toku całej tragedii trwające osłonięcie właściwego działania dyonizyjskiego, które jest tak potężne, że wypiera na końcu sam dramat apolliński w sferę, gdzie zaczyna on przemawiać mądrością dyonizyjską i gdzie zaprzecza samego siebie i swej apollińskiej widzialności. Trudny stosunek żywiołu apollińskiego i dyonizyjskiego w tragedii dałby się w ten sposób usymbolizować związkiem braterskim obu bóstw: Dyonizos mówi językiem Apollina, lecz Apollo wkońcu językiem Dyonizosa: czem osiągnięty jest najwyższy cel tragedii i sztuki wogóle.

22.

Niechaj uważny przyjaciel uprzytomni sobie działanie prawdziwej tragedii muzycznej, czyste i bez przymieszki, wedle własnego doświadczenia. Zda mi się, że zjawisko tego działania z dwóch stron tak opisałem, że będzie umiał sobie teraz wytłumaczyć swe własne doświadczenia. Oto przypomni on sobie, jak na widok poruszającego się przed nim mira, czuł się wzniesionym do pewnego rodzaju wszechwiedzy, jak gdyby teraz siłą widzenia oczu jego nie była

tylko siłą widzenia powierzchni, lecz zdolna też była wnikać w wnętrze i jak gdyby teraz, z pomocą muzyki, spostrzegał przed sobą zmysłowo widzialne wzburzenia woli, walkę pobudek, wzbierający strumień namiętności, niby pełnię żyjących i ruchomych linii i figur, i mógł w ten sposób zagłębić się w najdelikatniejsze tajemnice nieświadomych wzruszeń. Uświadamiając sobie tak najwyższe spotęgowanie swych popędów, zwróconych do widoczności i przejaśnienia, czuje on przecie równie dokładnie, że ten długi szereg apollińskich działań artystycznych nie wytwarza jednak owego uszczęśliwiającego pogrążenia się w bezwolnej kontemplacji, które wywołują w nim swemi dziełami sztuki plastyk i poeta epicki, więc artyści właściwie apollińscy: to jest osiąganego w kontemplacji owej usprawiedliwienia świata *individuationis*, które jest szczytem i treścią sztuki apollińskiej. Widzi on przejaśniony świat sceny, a jednak go zaprzecza. Widzi przed sobą tragicznego bohatera w epickiej wyrazistości i piękności, a jednak raduje się jego zniszczeniem. Pojmuje aż do wnętrza przebieg sceny, a jednak ucieka rad w niepojmowalne. Odczuwa postępkę bohatera, jako usprawiedliwione, a jednak wznosi się wyżej, gdy te postępkę unicestwiają swego sprawcę. Wzdryga się przed cierpieniami dotykającemi bohatera, a jednak przeczuwa wobec nich wyższą, daleko potężniejszą rozkosz. Widzi więcej i głębiej, niż kiedykolwiek, a jednak życzy sobie ślepoty. Z czego mielibyśmy wyprowadzić to przedziwne samorozdwojenie, to przełamanie szczytu apollińskiego, jeśli nie z czaru dyonizyjskiego, który podniecając w sposób najwyższy wzruszenia apollińskie do objawienia się w pozorze, umie jednak

te nadwyżkę sztuki apollińskiej zmusić do swej służby. Mit tragiczny można tylko rozumieć, jako zobrazowanie mądrości dyonizyjskiej środkami apollińskimi sztuki; doprowadza on świat zjawisk do granic, u których świat ten zaprzecza samego siebie i stara się znów schronić z powrotem w łono prawdziwej i jedynej rzeczywistości, zdając się wówczas nucić z Izoldą swą metafizyczną pieśń łabędzią:

*W morza szczęśliwości
Rozpłynną btoń,
W śpiewnej dźwięczności
Upojną woń,
W tchnienia wszechświatów
Wiejącą toń —
Zapłynąć — zaginąć —
W śnie bez miar — rozkosz — czar!*

W ten sposób uprzytamniamy sobie, wedle doświadczeń prawdziwie estetycznego słuchacza, samego artystę tragicznego, jak stwarza, na podobieństwo bujnego bóstwa *individuationis*, swoje postaci — w którym to znaczeniu trudnoby było pojmować dzieło jego, jako »naśladowanie przyrody«, — jak jednak następnie jego ogromny popęd dyonizyjski pochłania ten cały świat zjawisk, by poza nim i przez jego zniszczenie dać przeczuć najwyższą artystyczną praradość w łonie prajedności. Oczywista, że o tym powrocie do praojczyzny, o braterskim związku obu bóstw artystycznych w tragedii i równie o apollińskim jak dyonizyjskim wzruszeniu słuchacza nie umieją estetycy nasi nic powiedzieć; nieznużeni są zato w charakteryzowaniu walki bohatera z losem, zwycięstwa moralnego porządku świata, lub wyłado-

wania afektów mocą tragedii, jako właściwej tragiczności. Ochoczość ta naprowadza mnie na myśl że nie muszą oni być wogóle estetycznie wrażliwymi ludźmi, i że może uczestniczą w słuchaniu tragedii tylko jako istoty moralne. Nigdy jeszcze, od Arystotelesa, nie dano wyjaśnienia działania tragicznego, z któregooby wnosić można o stanie estetycznym, o estetycznej czynności słuchacza. Już to najpoważniejsze zdarzenia mają przeciw litość i grozę do przynoszącego ulgę wyładowania, już to mamy się czuć wzniesieni i zachwyceni wobec zwycięstwa dobrych i szlachetnych zasad, wobec poświęcenia bohatera w myśl moralnego światopoglądu; i jak niewątpliwem jest dla mnie, że dla mnogich ludzi właśnie tem, i tylko tem, jest działanie tragedii, tak z równą pewnością wynika z tego, że wszyscy ci, wraz z swymi interpretującymi estetykami, niczego nie wiedzą o tragedii, jako o sztuce najwyższej. Owo patologiczne wyładowanie, katarsis Arystotelesa, o której filologowie dobrze nie wiedzą, czy zaliczyć ją do zjawisk medycznych czy moralnych, przypomina godne uwagi przeczucie Goethego. »Bez żywego patologicznego interesu, mówi on, nie udało się i mnie nigdy opracować żadnej sytuacji tragicznej, i przeto unikałem jej raczej, niż szukałem. Byłoby także to jednym z wyższych przymiotów starożytnych, że najwyższa patetyczność była u nich też tylko grą estetyczną, podczas gdy u nas współdziałać musi prawda naturalna, by takie dzieło wytworzyć?« To ostatnie tak głębokie pytanie możemy teraz, po naszych tak wspaniałych doświadczeniach potwierdzić, przekonawszy się właśnie ze zdumieniem w tragedii muzycznej, że rzeczywiście najwyższa patetyczność może być przecie tylko

grą estetyczną. Dlatego możemy wierzyć, że dopiero teraz opisać można z pewnym powodzeniem prazjawisko tragiczności. Kto teraz jeszcze opowiadać może tylko o owych zastępczych działaniach ze sfer pozaestetycznych i nie czuje się wyniesionym ponad patologiczno-moralne procesy, niech zwątpi w swą naturę estetyczną; polecamy mu wzamian, jako niewinne odszkodowanie, interpretację Szekspira wedle manieri Gerwinusa i pilne węszenie »sprawiedliwości poetyckiej«.

Tak oto z odrodzeniem tragedii odrodził się także słuchacz estetyczny, zamiast którego zwykle było dotąd siadywać w salach teatralnych dziwne *Quidproquo*, z napół moralnemi, napół uczonemi roszczeniami, »krytyk«. W dotychczasowej jego sferze wszystko było sztuczne i tylko pozorem życia ubarwione. Artysta sceniczny nie wiedział już rzeczywiście co począć ma z takim, pozującym się krytycznie słuchaczem i przeto śledził niespokojnie, wraz z inspirującym go dramatykiem lub kompozytorem operowym, ostatki życia w tej pretensjonalnie pustej i do uciechy niezdolnej istocie. Lecz z tego rodzaju »krytyków« składała się dotąd publiczność; student, uczeń, ba, nawet najprostsze stworzenie niewieście, byli mimowiednie już przez wychowanie i dzienniki przysposobieni do jednakiego przyjmowania dzieła sztuki. Szlachetniejsze wśród artystów natury liczyły u takiej publiczności na poruszenie sił moralno-religijnych, a wezwanie do »moralnego porządku świata« wdawało się w sprawę tam, gdzie prawdziwego słuchacza winien był zachwycać właściwie potężny czar artystyczny. Albo też dramatyk wygłaszał wspaniałą, przynajmniej wzruszającą tendencję politycznej lub

społecznej terażniejszości tak wyraźnie, że słuchacz zapominał o swem krytycznym wyczerpaniu i mógł oddać się podobnym uczuciom, jak w chwilach patriotycznych lub wojennych, lub przed mównicą parlamentarną, lub przy potępieniu zbrodni i występku; a ta obcość właściwym zamysłem sztuki musiała doprowadzić tu i ówdzie właśnie do kultu tendencji. Lecz wtargnęło tu, co było oddawna losem wszystkich sztuk sztucznych, rwąco szybkie znikczemnienie wszystkich tendencji tak, że naprzykład dążność stworzenia z teatru zakładu dla moralnego wychowania ludu, brana za czasów Schillera zupełnie poważnie, zalicza się już do nieprawdopodobnych staroświecczyn przewycięzonej kultury. Skoro krytyk doszedł do władzy w teatrze i na koncercie, dziennikarz w szkole, a prasa w społeczeństwie, zwyrodniała sztuka w przedmiot rozrywki najniższego rodzaju, a krytyka estetyczna użyta została, jako łącznik próżnej, roztargnionej, samolubnej, a nadto ubożuchnie nieoryginalnej towarzyskości, której stan umysłowy daje do poznania owa szopenhauerowska parabola o jeżozwierzach; żadnego czasu nie gadano tyle o sztuce, tak mało sobie z niej robiąc. Możnaż jednak jeszcze obcować z człowiekiem, który jest zdolny rozmawiać o Beethovenie i Szekspirze? Niech każdy wedle uczucia swego odpowie na to pytanie: odpowiedzią swą da w każdym razie dowód, co rozumie przez »wykształcenie«, przypuściwszy, że wogóle będzie się starał odpowiedzieć na pytanie i z samej już niespodzianki nie oniemieje.

Natomiast niejeden szlachetniej i delikatniej od natury uzdolniony, jakkolwiek w sposób wyżej przedstawiony stał się stopniowo barbarzyńcą, mógłby

opowiedzieć o równie niespodziewanem, jak zgoła niezrozumiałem wrażeniu, które wywarło snadź na nim szczęśliwie udane wystawienie Lohengrina; tylko że brakło mu może ręki, któraby go ujęła ostrzegawczo i znacząco tak, że i owo nieopisanie różnorodne i zgoła bezprzykładne uczucie, które nim wówczas wstrząsało, pozostało odosobnione i jak gwiazda zagadkowa, zgasło po krótkim jaśnieniu. Przeczul wówczas, czem jest słuchacz estetyczny.

23.

Kto chce sam siebie zbadać dokładnie, w jakim stopniu pokrewny jest słuchaczowi estetycznemu lub też, czy zalicza się do gminy ludzi sokratyczno-krytycznych, ten niechaj po wrażeniu, z którym przyjmuje na scenie przedstawiony cud, spyta się tylko szczerze: czy czuje się przytem urażony w swym zmyśle historycznym, zwróconym ku ścisłej psychologicznej przyczynowości, czy niejako z życzliwym ustępstwem dopuszcza cud, jako zrozumiałe dziecięctwu, sobie obce zjawisko, lub też czy doznaje przytem czegokolwiek innego. Wedle tego bowiem zdoła zmierzyć, jak dalece jest wogóle zdolny rozumieć mit, ściągnięty obraz świata, który jako skrót zjawiska, nie może się obyć bez cudu. Prawdopodobnem jest jednak, że prawie każdy, przy ścisłym badaniu, czuje się tak rozprzęgnięty krytyczno - historycznym duchem naszego wykształcenia, że tylko na drodze naukowej, mocą pośredniczących abstrakcyi, zdoła uwierzyć w dawne mitu istnienie. Bez mitu jednak

traci wszelka kultura swą zdrową twórczą moc naturalną: dopiero mitami obstawiony widnokrąg zamyka w jedność cały ruch kulturalny. Dopiero mit ratuje fantazyę i sen apolliński od tułania się bez wyboru. Obrazy mitu muszą być niepostrzeżenie wszechobecnymi, demonicznymi stróżami, w których pieczy wzrasta młoda dusza, których znakami mąż tłumaczy sobie swe czyny i walki: i nawet państwo nie zna potężniejszych, niepisanych praw, nad fundament mistyczny, który poręcza jego związek z religią, jego wzrost z wyobrażeń mitycznych.

Postawmy teraz obok tego, człowieka abstrakcyjnego, niekierowanego mitem człowieka, wychowanie abstrakcyjne, obyczaj abstrakcyjny, prawo abstrakcyjne, państwo abstrakcyjne: uprzytomnijmy sobie bezprawidłowe, żadnym swojskim mitem nie hamowane bujanie wyobraźni: wyobraźmy sobie kulturę nie mającą żadnej stałej i świętej prasiędziby, lecz skazaną na wyczerpywanie wszystkich możliwości i czerpanie nędznego pokarmu z wszystkich kultur — oto terazniejszość, jako wynik owego ku zniszczeniu mitu skierowanego sokratyzmu. I oto stoi człowiek bez mitu, wiecznie głodny, wśród wszystkich przeszłości i szuka, grzebiąc i dłubiąc, korzeni, choćby ich szukać miał nawet w najodleglejszych starożytnościach. O czem świadczy ta niezmierna historyczna potrzeba niezaspokojonej kultury nowoczesnej, to gromadzenie wokoło siebie niezliczonych innych: kultur, ta trawiąca chęć poznania, jak nie o stracie mitu; o stracie ojczyzny mitycznej, macierzyńskiego łona mitycznego? Spytajmy się, czy gorączkowe i niesamowite poruszenie tej kultury jest czem innym, jak łakomem gonieniem i chwytaniem stawy głodnego — i któżby

chciał dać coś jeszcze takiej kulturze, która niczem połkniętem nasycić się nie może, i za której dotknięciem najteższa, najleczebniejsza żywność zwykła się zmieniać w »historię i krytykę«?

Trzebaby też zwątpić boleśnie w naszą istotę niemiecką, gdyby już w równy sposób była zwiłkła się nierozzerwalnie ze swoją kulturą, ba w jedno stopiła, jak to ku przerażeniu swemu na cywilizowanej Francji spostrzec możemy; i to, co długi czas było wielkiem pierwszeństwem Francji i przyczyną jej niezmierniej powagi, właśnie owo zjednoczenie ludu i kultury, winnoby nas, na ten widok, zmusić do sławienia szczęścia swego, że ta nasza tak wątpliwa kultura nie ma dotąd nic wspólnego z szlachetnym rdzeniem naszego charakteru ludowego. Wszystkie nasze nadzieje prężą się raczej ku owemu spostrzeżeniu, że pod tem niespokojnem falującym życiem kulturalnem i spazmem wykształcenia leży ukryta wewnątrz zdrowa, pradawna moc, która oczywiście tylko w ogromnych chwilach gwałtownie raz się poruszy i potem znów czeka we śnie przyszłego zbudzenia. Z tej przepaści wyrosła Reformacja niemiecka, a w jej chorale zabrzmiała po raz pierwszy przyszła melodia muzyki niemieckiej. Tak głęboko odważnie i z pełni duszy, z taką przelewną dobrocią i delikatnością brzmiał ten chorał Lutrowy, jako pierwsze wabienie dyonizyjskie, przenikające z gęstwiny zarosłych, za wiosny zbliżeniem. Odpowiedział mu współzawodniczym odgłosem ów poświęcony i zuchwały pochod uroczysty marzycieli dyonizyjskich, którym zawdzięczamy muzykę niemiecką — i którym zawdzięczać może będziemy odrodzenie mitu niemieckiego!

Wiem, że muszę teraz zdążającego życzliwie za mną czytelnika wieść na wyżynę samotnych rozmyślań, gdzie będzie miał nielicznych jeno towarzyszy i dodaję mu odwagi, wołając, że winniśmy się trzymać swych przewodników świetlanych, Greków. Od nich zapożyczaliśmy aż dotąd, dla oczyszczenia swego poznania estetycznego, owych dwóch obrazów bóstw, z których każde włada odrębnem królestwem sztuki i których wzajemne stykanie się i potęgownia przeczuliśmy, dzięki tragedji greckiej. Upadek tragedji greckiej musiał nam wydać się jako skutek przedziwnego rozerwania obu prapopędów artystycznych; któremu to przebiegowi odpowiadało zwyrodnienie i przemiana greckiego charakteru ludowego, pobudzając nas do poważnego rozważania, jak koniecznie i ściśle zrosnięte są w swych podwalinach sztuka i lud, mit i obyczaj, tragedia i państwo. Ów upadek tragedji był zarazem upadkiem mitu. Aż dotąd byli Grecy poniewolnie zmuszeni nawiązywać natychmiast wszystko, co przeżyli, do mitu, ba, rozumieć tylko przez to nawiązanie: dzięki czemu także najbliższa terażniejszość musiała im jawić się natychmiast *sub specie aeterni* i w pewnym znaczeniu, jako bezczasowa. Lecz w ten strumień bezczasowości zanurzało się równie państwo, jak sztuka, by wypocząć w nim od brzemienia i żądzy chwili. I właśnie tyle wart jest jakiś lud — jak zresztą także człowiek — o ile może na swych wydarzeniach przeżytych wycisnąć pieczęć wieczności: bo przez to odświatawia się niejako i ukazuje swe nieświadome przekonanie wewnętrzne o względności czasu i o prawdziwem, to jest metafizycznym znaczeniu życia. Prze-

ciwieństwo tego zachodzi, skoro lud jakiś zaczyna pojmować się historycznie i obalać mistyczne wkóło siebie szańce: z czym związane jest zwykle stanowcze uświatowienie, zerwanie z nieświadomą metafizyką jego dawniejszego istnienia, z wszystkimi następstwami etycznymi. Sztuka grecka, a zwłaszcza tragedia grecka wstrzymywała przede wszystkim zniszczenie mitu: trzeba ją było zniszczyć społem, by wyzwoliwszy się od rodzimego gruntu móc żyć nieokielzanie w dziczy myśli, obyczajów i czynu. Lecz i wtedy jeszcze ów popęd metafizyczny usiłuje stworzyć sobie, jakkolwiek osłabioną, formę przemiany w prącym do życia sokratyzmie wiedzy; lecz wśród warstw niższych ten sam popęd wiódł tylko do gorączkowego poszukiwania, które stopniowo gubiło się w pandemium zewsząd nagromadzonych mitów i zabobonów: w pośród których wszelako tkwił Helleńczyk z niezaspokojeniem sercem, aż nauczył się, z grecką pogodą i grecką lekkomyślnością, jako *Graeculus*, maskować ową gorączkę lub ogłuszać się całkowicie jakimkolwiek oryentalnie ciemnym zabobonem.

Od przebudzenia się aleksandryjsko - rzymskiej starożytności w piętnastym stuleciu, po długich ciężkich do opisanego międzyaktach, zbliżyliśmy się do tego stanu w sposób najwidoczniejszy. U góry to samo przebudzenie rozkoszowanie się wiedzą, to samo nienasycone szczęście w znajdowaniu, to samo ogromne uświatowienie, obok tego bezdomne tułanie się, chciwe pchanie się do cudzych stołów, lekkomyślne ubóstwienie terażniejszości lub tępo głuche odwracanie się od niej, wszystko *sub specie saeculi*, »teraźniejszości«; podobne objawy zdradzają równy brak w sercu tej kultury, wykazują zniszczenie mitu. Zdaje się rze-

czą praw niemożliwą z trwałym powodzeniem zaszczeplić obcy mit, nie uszkadzając szczepieniem tem nieuleczalnie drzewa; być może, że raz będzie ono dość silne i zdrowe, by z strasznym wysiłkiem wydzielić znów ów obcy pierwiastek, lecz zazwyczaj ginie wycieńczone i znędzniałe lub wyczerpuje się w chorobliwym wybijaniu. Mamy tak wielkie pojęcie o czystym i mocnym rdzeniu istoty niemieckiej, że właśnie po nim oczekiwać śmiemy wydzielenia gwałtem zaszczeplonych pierwiastków obcych i uważamy za możliwe, że duch niemiecki odzyska świadomość samego siebie. Niejeden będzie może tego zdania, że duch ów musi walkę swą zacząć wydzieleniem romańskości; zewnętrzne przygotowanie do tego i podniecie mógłby widzieć w zwycięskiej waleczności i krwawej chwale ostatniej wojny, lecz wewnętrznej konieczności szukać musi w współzawodnictwie, by być stale godnym wzniosłych na drodze tej poprzedników, tak samo Lutra, jak naszych wielkich artystów i poetów. Niech jednak nigdy nie wierzy, że walki podobne toczyć można bez swych bogów domowych, bez ojczyzny mitycznej, bez »przywrócenia« wszystkich rzeczy niemieckich! I jeśli by Niemiec miał się z wahaniem oglądać za przewodnikiem, mającym go znów zaprowadzić do dawno utraconej ojczyzny, do której niema już prawie dróg i ścieżek — niech nasłuchuje jeno rozkosznie wabiącego wołania ptaka dyonizyjskiego, który kołysze się nad nim i chce mu wskazać drogę.

24.

Mieliśmy wśród osobliwych działań artystycznych tragedyi muzycznej wyróżnić złądę apollińską, która ocalić nas winna od bezpośredniego zjednoczenia z muzyką dyonizyjską, podczas gdy nasze wzruszenie muzyczne może się wyładować w dziedzinie apollińskiej i we wtrąconym widzialnym świecie pośrednim. Spostrzegliśmy przytem, jak mniemamy, że właśnie wskutek tego wyładowania ów świat pośredni scenicznego procesu, wogóle dramat, stał się od wewnątrz widzialny i zrozumiały w stopniu nieosiągalnym w żadnej zresztą sztuce apollińskiej: tak, że musieliśmy tu, gdzie duch muzyki uskrzydla niejako i wznosi sztukę apollińską, uznać najwyższe spotęgowanie jej sił i tem samem, w owym związku braterskim Apollina i Dyonizosa, szczyt tak apollińskich jak dycnizyjskich zamysłów artystycznych.

Zapewne, że apolliński obraz świetlny nie osiągnął właśnie przy wewnętrznem oświetleniu przez muzykę osobliwego działania słabszych stopni sztuki apollińskiej; co może epos lub uduchowiony kamień, zmusić oko patrzące do owego spokojnego zachwytu światem *individuationis*, tego nie dało się tu osiągnąć mimo wyższe uduchowanie i wyrazistość. Przyglądaliśmy się dramatowi i wnikaliśmy wiercącym wzrokiem w jego wewnątrznie poruszony świat pobudek — a jednak zdało się nam, jak gdyby przeciągała przed nami tylko obrazowa przenośnia, której najgłębsze znaczenie zdawaliśmy się prawie zgadywać, i którą pragnęliśmy usunąć jak zasłonę, by ujrzeć za nią prawzór. Najjaśniejsza wyrazistość obrazu nie wystarczała nam: gdyż ten zdawał się nam zarówno coś

objawiać, jak zasłaniać; i podczas gdy zdawał się symbolicznem swem objawieniem pobudzać nas do rozdarcia zasłony, do odkrycia tajemniczego tła w głębi, czarowała znów owa przeświecona wszechwidoczność oko i broniła mu wnikać głębiej.

Kto nie doświadczył tego musu patrzenia zarazem i wrywania się zarazem tęsknotą ponad patrzenie, wyobraz sobie z trudem, jak określenie i jasno w obliczu mitu tragicznego istnieją te oba procesy obok siebie i są obok siebie przedmiotem naszego uczucia: podczas gdy prawdziwie estetyczni widzowie poświadczą mi, że pośród osobliwych działań tragedyi owo »jedno-obok-drugiego« jest najgodniejsze uwagi. Przełożmy sobie teraz ten fenomen widza estetycznego na analogiczny proces w artyście tragicznym, a zrozumiemy *genesis* mitu tragicznego. Dzieli on z apollińską sferą artystyczną pełną uciechą z pozoru i z patrzenia i zarazem zaprzecza tej uciechy i doznaje jeszcze wyższego zadowolenia ze zniszczenia widzialnego świata pozoru. Treść mitu tragicznego jest najpierw zdarzeniem epicznem z uświetnieniem walczącego bohatera: skąd jednak pochodzi ów zagadkowy w sobie rys, że cierpienie w losie bohatera, bolesne przewyciężenia, pełne udręki przeciwności pobudek, słowem wykaz owej mądrości Sylena na przykładzie, lub wyraziwszy się estetycznie, brzydota i rozdzwięk, bywają przedstawiane w tak niezliczonych formach, z rakiem upodobaniem coraz na nowo i to właśnie w najbujniejszym i najbardziej młodzieńczym wieku pewnego ludu, — jeśli się z tego wszystkiego wyżej nie doznaje przyjemności?

Bo, że się w życiu istotnie tak tragicznie dzieje, toby nie wyjaśniało nam bynajmniej powstania formy

artystycznej, jeśli sztuka nie jest tylko naśladowaniem rzeczywistości naturalnej, lecz właśnie metafizycznym jej dopełnieniem, postawionem obok niej dla jej przewyciężenia. Mit tragiczny, o ile wogóle do sztuki należy, uczestniczy też w tej przemianie, która jest metafizycznym celem sztuki wogóle: co przemienia on jednak, wprowadzając świat zjawisk pod obrazem cierpiącego bohatera? Najmniej »rzeczywistość« tego świata zjawisk, bo mówi nam wprost: »Patrzcie! Patrzcie dokładnie! Oto życie wasze! To wskazówka, znacząca godziny na zegarze waszego istnienia!«

I poto pokazywał mit to życie, by je przed nami przemienić? Lecz jeśli nie, to na czymże wówczas polega uciecha estetyczna, którą czujemy także na widok tych obrazów? Pytam o uciechę estetyczną, a wiem bardzo dobrze, że wiele z tych obrazów może prócz tego sprawiać jeszcze czasem upodobanie moralne, bądź pod formą litości, bądź obyczajowego tryumfu. Ktoby chciał jednak działanie tragiczności wywodzić jedynie z tych źródeł moralnych, jak to oczywiście w estetyce zbyt długo było w zwyczaju, niechaj tylko nie mniema, że uczynił coś przez to dla sztuki, która przedewszystkiem wymagać musi czystości w swojej dziedzinie. Pierwszym właśnie warunkiem wyjaśnienia mitu tragicznego jest szukanie właściwej mu rozkoszy w sferze czysto estetycznej, bez uciekania się do dziedziny litości, grozy, wzniosłości moralnej. Jak może brzydota i rozdźwięk, treść mitu tragicznego, budzić rozkosz estetyczną?

Tutaj musimy wzbić się śmiałym rozmachem w metafizykę sztuki i powtórzyć sobie dawniejsze twierdzenie, że istnienie i świat ukazują się uspra-

wiedliwione tylko jako zjawisko estetyczne; w tem to znaczeniu właśnie ma nas mit tragiczny przekonać, że nawet brzydota i rozdźwięk jest grą artystyczną, w którą gra wola z sobą samą, w wiecznej pełni swej rozkoszy. To trudne do pojęcia prazjawisko sztuki dyonizyjskiej staje się jednak na prostej drodze zrozumiałe i bezpośrednio uchwytnie jedynie w przedziwnym znaczeniu dysonansu muzycznego: tak jak wogóle muzyka, postawiona obok świata, jedynie dać może pojęcie o tem, co rozumieć należy przez usprawiedliwienie świata, jako zjawiska estetycznego. Rozkosz, którą wywołuje mit tragiczny, ma tę samą ojczyznę, co rozkoszne wrażenie dysonansu w muzyce. Żywioł dyonizyjski ze swą prarozkoszą czerpaną nawet z bólu, jest wspólnem łonem, z którego urodziła się muzyka i mit tragiczny.

Nie ułatwiłże się nam tymczasem istotnie, dzięki wezwaniu na pomoc muzycznego pośrednictwa dysonansu, ów trudny problemat działania tragicznego? Rozumiemy więc teraz, co to znaczy, chcieć w tragedyi patrzeć zarazem i wrywać się tęsknotą ponad patrzenie: który to stan ze względu na artystyczne użycie dysonansu tak właśnie moglibyśmy określić, że chcemy słyszeć i równocześnie wrywamy się tęsknotą ponad słyszenie. Owo dążenie w nieskończoność, trzepot skrzydeł tęsknoty, przy najwyższej rozkoszy z wyraźnie spostrzeganej rzeczywistości, przypominają o tem, że w obu stanach mamy uznać zjawisko dyonizyjskie, które objawia nam ciągle na nowo igrające budowanie i burzenie świata indywidualnego; jako wylew prarozkoszy, w podobny sposób, jak Heraklit Mroczny przyrównywa światotwórczą siłę do

dziecka, które, bawiąc się, stawia tu i owdzie kamienie, buduje stopy piasku i znów rozsypuje.

By tedy słusznie ocenić uzdolnienie dyonizyjskie pewnego ludu, winniibyśmy pamiętać nie tylko o muzyce ludu, lecz z równą koniecznością o tragicznym tego ludu micie, jako o drugim świadectwie owego uzdolnienia. Można więc, wobec tego ścisłego pokrewieństwa między muzyką a mitem, przypuszczać w równy sposób, że ze zwyrodnieniem i zepsuciem jednego, związane jest zmarnienie drugiego; jeśli z drugiej strony osłabieniem mitu wogóle wyraża się osłabienie zdolności dyonizyjskiej. Co do obojga jednak nie powinien nam żadnej wątpliwości zostawiać rzut oka na rozwój istoty niemieckiej: w operze, jak w oderwanym charakterze naszego istnienia bez mitu, w sztuce, która spadła do roli rozrywki, jak i w życiu kierowanym przez pojęcie, odsłoniła się nam owa równie nieartystyczna, jak tocząca życie natura optymizmu sokratycznego. Lecz ku pociesze naszej zjawyły się znaki, że mimo to duch niemiecki, nietknięty we wspianiem zdrowiu głębi i mocy dyonizyjskiej, jak rycerz, który zapadł w drzemkę, spoczywa i śni w niedostępnej otchłani; a z otchłani tej wznosi się ku nam pieśń dyonizyjska, by dać nam do poznania, że ten rycerz niemiecki śni i teraz jeszcze o swym prastarym micie dyonizyjskim, wśród błogich i poważnych wizji. Niech nikt nie wierzy, że duch niemiecki stracił na wieki swą ojczyznę mityczną, skoro tak dokładnie rozumie jeszcze głosy ptasie, opowiadające o owej ojczyźnie. Pewnego dnia ocknie się on w całej świeżości rannej po śnie niesłychanym: wówczas zabije smoki, unicestwi złośliwe karły

i obudzi Brunhildę — i sam miecz Wotana nie zdoła zagrozić mu drogi!

Przyjaciele moi, wy, którzy w dyonizyjską wierzycie muzykę, wiecie też, jakie znaczenie ma dla nas tragedia. Mamy w niej, my odrodzeni z muzyki, mit tragiczny, — a w nim możecie swe wszystkie położyć nadzieje i zapomnieć o tem, co najboleśniej-sze! Najboleśniejszym jednak dla nas wszystkich jest — długie upodlenie, w którym gieniusz niemiecki, oderwany od domu swego i ojczyzny, żył w służbie karłów złośliwych. Zrozumiecie te słowa — jak też zrozumiecie wkońcu moje nadzieje.

25.

Muzyka i mit tragiczny są w równym stopniu wyrazem uzdolnienia dyonizyjskiego pewnego ludu i nie dają się od siebie oddzielić. Oboje pochodzą z jednej dziedziny sztuki, leżącej poza apollińską; oboje przejaśniają region, w którego rozkosznych akordach uroczym przebrzmiewa dysonans, równie jak straszny obraz świata; oboje igrają z bodźcem przykrości, ufne w nieskończoną moc swoich czarów; oboje usprawiedliwiają tą grą istnienie nawet »najgorszego świata«. W porównaniu z apollińskim, okazuje się tu żywioł dyonizyjski, jako wieczna i pierwotna moc artystyczna, powołująca wogóle do życia cały świat zjawisk, wśród którego koniecznym się staje nowy przejaśniający pozór, by przy życiu zatrzymać ożywiony świat indywiduacyi. Gdybyśmy mogli wyobra-

zić sobie, że dysonans stał się człowiekiem — a czymże jest zresztą człowiek? — to dysonans ten, by móc żyć, potrzebowałby wspaniałej złudy, któraby zarzuciła zasłonę piękności na jego własną istotę. To jest prawdziwy zamiar artystyczny Apollina, w którego mianie zliczamy wszystkie owe niezliczone złudzenia pięknego pozoru, czyniące każdej chwili istnienie wogóle wartym przeżywania i pracę nas do przeżycia chwili najbliższej.

Z owej podwaliny wszelkiego istnienia, z dyonizyjskiego podłoża świata, może się przytem tylko tyle uświadomić jednostce ludzkiej, ile owa przejaśniająca moc apollinińska znowu przewyciężyć może, tak, że oba te popędy artystyczne zmuszone są rozwijać swe siły w ścisłej wzajemnej proporcji, wedle prawa wiecznej sprawiedliwości. Gdzie moce dyonizyjskie podnoszą się tak gwałtownie, jak my to widzimy, tam musiał zstąpić już do nas także Apollo, chmurą spowity; a najbujniejsze działania jego piękna najbliższe snadź widzieć będzie pokolenie.

Że to działanie jest jednak konieczne, odczułby to niewątpliwie każdy intuicyą, gdyby się uczuł kiedyś, choćby i we śnie, przeniesionym napowrót w starohelleńskie istnienie. Chadzając pod wysokimi krużgankami jońskimi, patrząc w widnokrąg odcięty czystymi i szlachetnymi liniami, mając w krąg siebie ludzi o chodzie uroczystym i pełnych wdzięku ruchach, o brzmiących harmonijnie głosach i gestów rytmicznej wymowie — czyżby nie zawołał wobec tego ustawicznego napływu piękności, podnosząc do Apollina ręce: »Szczęściwy ludu Hellenów! Jakże wielki być musi wśród was Dionizos, skoro bóg de-

ficki takie czary niezbędnymi widzi, by wasz dytyrambiczny obłęd uleczyć!« — Lecz tak myślącemu mógłby odrzec sędziwy Ateńczyk, patrząc nań wzniosłem Aischylosa okiem: »Lecz dodaj także, dziwny cudzoziemcze: ileż lud ten cierpieć musiał, by móc stać się tak pięknym! Teraz jednak pójdź ze mną na tragedję i złożź ze mną ofiarę w obu bóstw świątyni!«!

POLSKIEJ EDYCJI DZIEŁ FRYDERYKA
NIETZSCHEGO W WYD. CAŁKOWITEM

(BEZ SKRÓCEN)

wyszły i są do nabycia we wszystkich księ-
garniach (każdy tom sprzedaje się oddzielnie)

WYDANIE CAŁKOWITE (BEZ SKRÓCEN)		Rb. k.	
	Tom	1 - TAKO RZECZE ZARATUSTRA. Cztery części. Przełożył WACŁAW BERENT	
		wydanie ozdobne z portr. Nietzsche- go - akwafortą oryg. F. Siedleckiego	3.-
		wydanie ozdobne w oprawie . . .	3.50
		» wytworne w 25 num. egz.	7.50
		wydanie zwykle tanie	1.60
	Tom	II - POZA DOBREM I ZŁEM przełożył STANISŁAW WYRZY- KOWSKI	
		wydanie ozdobne 2.	—
		» » w oprawie	2.50
		» wytworne w 10 num. egz.	5.-
	Tom	III - Z GENEALOGII MORALNOŚCI przełożył LEOPOLD STAFF	
		wydanie ozdobne	2.-
		» » w oprawie	2.50
		» wytworne w 10 num. egz.	5.-
	Tom	IV - DYTIRAMBY DYONIZYJSKIE przełożył STANISŁAW WYRZY- KOWSKI	
	wydanie ozdobne	— 60	
	» » w oprawie	1.10	
	» wytworne w 10 num. egz.	1.35	
Tom	V - ZMIERZCH BOŻYSZCZ przełożył STANISŁAW WYRZY- KOWSKI		
	wydanie ozdobne	1.20	
	» » w oprawie	1.70	
	» wytworne w 15 num. egz.	2.75	

	Tom VI - WIEDZA RADOSNA ^{sb.} k.	
	przełożył LEOPOLD STAFF	
	wydanie ozdobne	2.50
	» » w oprawie	3.-
	» wytworne w 15 num. egz.	6.-
	» VII - JUTRZENKA	
	przełożył STANISŁAW WYRZY- KOWSKI	
	wydanie ozdobne	2.50
	» » w oprawie	3.-
	» wytworne w 15 num. egz.	6.-
	» VIII - ANTYCHRYST	
	przełożył LEOPOLD STAFF	
	wydanie ozdobne	1.-
	» » w oprawie	1.50
	» wytworne w 15 num. egz.	2.50
	» IX - NARODZINY TRAGEDY ¹	
	przełożył LEOPOLD STAFF	
	wydanie ozdobne	1.60
	» » w oprawie	2.10
	» wytworne w 15 num. egz.	4.-
	» X - LUDZKIE, ARCYLUDZKIE	
	przełożył KONRAD DRZEWIECKI.	
	wydanie ozdobne	2.50
	» » w oprawie	3.-
	» wytworne w 15 num. egz.	0.-

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH.

	WACŁAW BERENT ^{sb.} k.	
	ŹRÓDŁA I UJŚCIA NIETZSCHE- ANIZMU	— 80
	Portret FRYDERYKA NIETZSCHEGO, akwaforta oryginalna, Franciszka Siedleckiego, na papierze grubym	1.-
	na papierze japońskim	3.-

WARSZAWA 1907. - NAKŁAD JAKÓBA MORTKO-
WICZA. - SKŁADY GŁÓWNE: W KSIĘGARNI
G. CENTNERSZWERA I SPÓŁKI W WARSZAWIE
ORAZ H. ALTENBERGA WE LWOWIE.

POLSKIEJ EDYCJI DZIEŁ FRYDERYKA NIETZSCHEGO W WYD. CAŁKOWITEM

(BEZ SKRÓCEN)

wyszły i są do nabycia we wszystkich księgarniach (każdy tom sprzedaje się oddzielnie)

WYDANIE CAŁKOWITE (BEZ SKRÓCEN)

	Rb. k.
Tom I — TAKO RZECZE ZARATUSTRA	
przełożył WACŁAW BERENT	
wydanie ozdobne z portretem Nietzschego — akwafortą oryginalną Fr. Siedleckiego	3.—
wydanie ozdobne w oprawie	3.50
» w tym w 25 numerowanych egzemplarzach	7.50
wydanie zwykłe tanie	1.60
Tom II — POZA DOBREM I ZŁEM	
przełożył STANISŁAW WYRZYKOWSKI	
wydanie ozdobne	2.—
» w tym w oprawie	2.50
» w tym w 10 numerowanych egzemplarzach	5.—
Tom III — Z GENEALOGII MORALNOŚCI	
przełożył LEOPOLD STAFF	
wydanie ozdobne	2.—
» w tym w oprawie	2.50
» w tym w 10 numerowanych egzemplarzach	5.—
Tom IV — DYTIRAMBY DYONIZYJSKIE	
przełożył STANISŁAW WYRZYKOWSKI	
wydanie ozdobne	— 60
» w tym w oprawie	1.35
» w tym w 10 numerowanych egzemplarzach	1.10
Tom V — ZMIERZCH BOŻYSZCZ	
przełożył STANISŁAW WYRZYKOWSKI	
wydanie ozdobne	1.20
» w tym w oprawie	1.70
» w tym w 15 numerowanych egzemplarzach	2.75
Tom VI — WIEDZA RADOSNA	
przełożył LEOPOLD STAFF	
wydanie ozdobne	2.50
» w tym w oprawie	3.—
» w tym w 15 numerowanych egzemplarzach	6.—
Tom VII — JUTRZENKA	
przełożył STANISŁAW WYRZYKOWSKI	
wydanie ozdobne	2.50
» w tym w oprawie	3.—
» w tym w 15 numerowanych egzemplarzach	6.—

WYDANIE CAŁKOWITE (BEZ SKRÓCEN)

Tom VIII — PRZEMIANA WSZYSTKICH WARTOŚCI	Rb. k.
przełożył LEOPOLD STAFF	
wydanie ozdobne	1.—
» w tym w oprawie	1.50
» w tym w 15 numerowanych egzemplarzach	1.50
Tom IX — NARODZINY TRAGEDYI	
przełożył LEOPOLD STAFF	
wydanie ozdobne	1.60
» w tym w oprawie	2.10
» w tym w 15 numerowanych egzemplarzach	4.—
Tom X — LUDZKIE, ARCYLUDZKIE	
Część pierwsza. Przełożył KONRAD DRZEWIECKI	
wydanie ozdobne	2.50
» w tym w oprawie	3.—
» w tym w 15 numerowanych egzemplarzach	6.—
Tom XI — WĘDROWIEC I JEGO CIENÍ	
LUDZKIE, ARCYLUDZKIE. Część druga.	
Przełożył KONRAD DRZEWIECKI	
wydanie ozdobne	2.50
» w tym w oprawie	3.—
» w tym w 15 numerowanych egzemplarzach	6.—
Tom XII — WOLA MOCY	
Przeł. STEFAN FRYCZ I KONRAD DRZEWIECKI	
wydanie ozdobne	3.—
» w tym w oprawie	3.50
» w tym w 15 numerowanych egzemplarzach	7.—
Suplement — ECCE HOMO (Autobiografia)	
Przełożył LEOPOLD STAFF	
wydanie ozdobne	1.50
» w tym w oprawie	2.—
» w tym wyczerpanym papierze....	4.—

WYDANIE CAŁKOWITE (BEZ SKRÓCEN)

WYDANIE CAŁKOWITE (BEZ SKRÓCEN)

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH.

WACŁAW BERENT
ŹRÓDŁA I UJŚCIA NIETZSCHEA-NIZMU. —.80

Portret FRYDERYKA NIETZSCHEGO, akwaforta oryginalna, Franciszka Siedleckiego, na papierze grubym 1.—
na papierze japońskim 3.—

WARSZAWA 1911. - NAKŁAD JAKÓBA MORTKOWICZA. — SKŁADY GŁÓWNE: W KSIĘGARNI G. CENTNERSZWEA I SPÓŁKI W WARSZAWIE
ORAZ H. ALTENBERGA WE LWOWIE.