

JAGNA DANKOWSKA

MIEJSCE MUZYKI  
W FILOZOFII FRYDERYKA NIETZSCHEGO

Prezentacja Nietzscheańskiej filozofii muzyki i jej związków z muzyką Wagnera stanowi przedmiot niniejszych rozważań. Dzieje sztuki powodowane są – zdaniem Nietzschego – dwoma, przeciwstawnymi względem siebie, żywiołami: apollinijskim i dionizyjskim. Pochodzą one z samej natury świata. Żywioł apollinijski niesie ze sobą piękno i miarę etyczną; żywioł dionizyjski odślania proces stawania się i dwoistą naturę świata, łączącą w sobie dobro i zło, cierpienie i rozkosz. Mądrość dionizyjska przejawia się w pełni w myśleniu mitycznym i tragedii antycznej, której podstawę stanowi chór, a więc sztuka dźwięków. Muzyka wnika w istotę świata i nadaje jej artystyczny kształt, wskazując na to, w czym tkwi autentyczne znaczenie i wartość sztuki. Symbolem sztuki doskonałej jest tragedia attycka, wyraz przymierza żywiołu dionizyjskiego i apollinijskiego. Dla Nietzschego sztuka jako wyraz mocy twórczej stanowi formę afirmacji życia.

1. *Filozofia życia – vivo, ergo cogito*

Duch jest życiem, co się sam w życie wrzyna:  
we własnej męce mnoży on swą wiedzę, –  
czyście wiedzieli już o tem?

*Friedrich Nietzsche*

Kartezjańska teza *cogito, ergo sum* jest – według Nietzschego – wypowiedzią jedynie tautologiczną, bowiem prawdziwość tego twierdzenia gwarantowana jest przez samą jego strukturę. Pominięte w niej zostało to, co najistotniejsze, a mianowicie zaangażowanie podmiotu w świat. To ono nadaje kształt świadomości, będącej jedną, ale nie jedyną funkcją podmiotu. Świadomość jest sferą niesamodzielną wobec podmiotu i jego życia, nieuchwytną bez powiązań z życiem, bo zmieniającą się wraz z jego przebiegiem. Jazn nie jest syntezą tworzącą się przez samo myślenie. „Przez bardzo długie czasy pojmowano myślenie jako myślenie w ogóle: teraz dopiero świta nam prawda, że największa część naszego duchowego działania przebiega bez naszej świadomości i naszego czucia...” (WR 269)<sup>1</sup>. Podmiotowi

<sup>1</sup> W tekście zastosowano następujące skróty tytułów dzieł Nietzschego, wraz z nu-

obraccjącemu się w świecie pojęć dany jest tylko „pusty byt”, zamiast doświadczania życia. Nietzsche postuluje, aby kartezjański „punkt archimedesowy” filozofii wyrażony twierdzeniem *cogito, ergo sum* – myślę, więc jestem, zastąpiony został *vivo, ergo cogito* – żyję, więc jestem (NR II, 164).

Nietzsche wypowiada wojnę powszechnemu błędowi filozofii jakim jest zajmowanie się przede wszystkim „mumiami pojęciowymi”, nie docierającymi do procesu stawania się, a więc do autentycznej rzeczywistości. W większości filozofowie są służalcami „bożyszcz pojęciowych”. Wiara w realność pojęć jest ucieczką przed podjęciem fundamentalnego problemu ontologicznego, dającego się ująć w maksymę „Co jest, to się nie staje; co się staje, to nie jest” (ZB 22). Nietzsche z jednej strony podkreśla wagę i postęp dokonujący się w poznaniu naukowym, jedynej dostępnej człowiekowi formie porządkowania świata, z drugiej przypomina, iż poznanie to przybliża jedynie do tego co najważniejsze, bowiem jest względne wobec nieuchwytnego rozumem rzeczywistości i nie jest w stanie ująć całości uniwersum, ani przedstawić procesu stawania się. Aby wejść w ten niedostępny dla czystej nauki świat potrzebna jest wiara filozoficzna, rodzaj metafizycznej intuicji<sup>2</sup>. Posiadał ją Tales z Miletu, uznany za pierwszego filozofa. Ten przepełniony intuicją matematyk i astronom posługuje się również doświadczeniem w zdobywaniu wiedzy, ale do uznania wody za pierwszą przyczynę i zasadę świata doprowadziła go owa intuicja. To za sprawą takich myślicieli jak Tales, człowiek wyrwa się „z robaczego obmacywania i pełzania nauk szczegółowych, przeczuwa ostateczne rozwiązanie rzeczy i przezwycięża tym przecuciem pospolitą interesowność niższego stopnia poznania” (PP I, 119).

merem strony, z której pochodzi cytat: WR – *Wiedza radosna (La goya sienza)* Warszawa, Nakład Jakóba Mortkowicza 1910–1911; NR II – „O pożytkach i szkodliwości historii dla życia” *Niewczesne rozważania* Kraków, Znak 1996; ZB – *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem* Warszawa, Nakład Jakóba Mortkowicza 1905–1906; PP I – *Pisma pozostałe 1862–1875* Kraków, Inter esse 1993; WM – *Wola mocy, Próba przemiany wszystkich wartości. Studia i fragmenty* Warszawa, Nakład Jakóba Mortkowicza 1910–1911; EH – *Ecce homo, Jak się staje – kim się jest* Warszawa, Nakład Jakóba Mortkowicza 1910–1911; Z – *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo* Gdynia, TENET (brw); NT – *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm* Kraków, Inter esse 1994; NR IV – „Richard Wagner w Bayreuth” *Niewczesne rozważania* wyd. cyt.; W – *Wędrowiec i jego cień, 2. część Ludzkie, arcyłudzkie. Zdarzenie i myśli różne* Warszawa, nakład Jakóba Mortkowicza 1909–1910; DZ – *Poza dobrem i złem* Warszawa, Nakład Jakóba Mortkowicza 1912.

<sup>2</sup> Nietzsche używa na to samo pojęcie czterech określeń: „intuicja metafizyczna”, „intuicja filozoficzna”, „intuicja mistyczna” i „miara filozoficzna”. Najczęściej spotkać można to pierwsze.

Tak jak metafizyczna intuicja prowadzi do ujęcia istoty uniwersum, tak punkt wyjścia dla filozofii życia leży w problematyce stawania się, ugruntowanej w filozofii przez Heraklita, czołowego przedstawiciela greckiej „republiki geniuszy”, okresu trwającego – zdaniem Nietzschego – od Talesa do Sokratesa. Mocą wyobraźni (intuicyjnego postrzegania) odkrywa Heraklit osnowę świata, jego zmienność, przemijalność i powszechną nietrwałość: „po wszystkie czasy będzie miał Heraklit słusność, iż byt jest częścią fikcją!” (ZB 24). Jest to prawda intuicji, a nie logiki zatrzymującej bieg świata. Intuicyjna wyobraźnia Heraklita obejmuje i nie przeczy doświadczeniu zmysłowemu. Zmysły nie fałszują rzeczywistości, co twierdził Parmenides i eleaci. Sprawia to rozum nie uwzględniający procesu stawania się, a niezbędny do pojęciowego ujęcia tego, co doświadczane. Bezpośrednia naoczność wymyka się ujęciom pojęciowym, stąd Heraklit posługuje się metaforą. Wszystko, co znajduje się w czasie i przestrzeni, ma dla niego tylko charakter bytu względnego. Istotą materii jest przeistaczanie się.

Większość interpretatorów heraklitejskiej filozofii upatruje w jego koncepcji *logosu*, bytu transcendentnego względem świata materialnego, czynnika porządkującego rzeczywistość nie tylko pod względem ontologicznym, ale również moralnym. Nietzsche przeciwnie, twierdzi, iż twórca teorii wariabilizmu jest prekursorem filozofów fascynujących się żywiołem zmienności świata, żywiołem znajdującym się poza waloryzacją etyczną. Człowiek dla Heraklita – uważa Nietzsche – uchodzi „za istotę w ogólności nierozumną – co nie przeczy temu, iż w całej jego istocie wypełnia się prawo wszechwładnego rozumu” (PP I, 135). Symbol heraklitejskiej zmienności zawiera w sobie jednocześnie stoicką ideę wiecznego powrotu, bezwarunkowego i wiecznie kształtującego się „kołowania wszechrzeczy” obejmującego wymiar kosmologiczny i antropologiczny. Dla jej zrozumienia kluczowym jest greckie pojęcie *hybris* (występek)<sup>3</sup>. Proces dziejów, kształtowanie świata poprzez wielość wydarzeń nie jest aktem kary za popełnione występki. Świat nie dźwiga na sobie konsekwencji winy. Obecne w życiu ludzkim niesprawiedliwość i cierpienie są elementami godnej afirmacji całości. „Owo groźne słowo *hybris* jest w istocie probierzem heraklitejczyków; tu mogą oni pokazać, czy zrozumieli, czy też zapoznali swego mistrza” (PP I, 134).

Nietzsche uważa heraklitejską ideę wiecznego powrotu za prawo stawania się. Prawo to ujmuje wielość i przemijalność rzeczy, a także

<sup>3</sup> Zygmunt Kubiak podaje, że wyraz *hybris* „tłumaczy się najczęściej: «pycha», lecz raczej oznacza on «uroszczenie» i wynikającą z uroszczenia «przemoc»”, Z. Kubiak *Literatura Greków i Rzymian* Warszawa, Świat książki 1999 s. 263.

niewyczerpalne źródło twórczych sił człowieka. Złączona z ideą wiecznego powrotu, ruchu po kole, idea stawania się wyrasta z przeświadczenia o bezcelowości świata. Stawanie się należy objaśniać bez żadnych punktów finalnych. Nie posiada ono przeciwieństwa w bytowaniu, w jakiegokolwiek formie stałości, a więc nie posiada ani celu, ani kresu, ani początku, ani końca. Tego, co istnieje, nie należy również rozpatrywać z punktu widzenia bytu absolutnego, Boga, „nie należy w ogóle przypuszczać, iż coś bytuje, – ponieważ wtedy stawanie się traci swą wartość i wydaje się wprost niedorzecznym i zbytecznym” (WM 444). Wiecznie stający się i niweczający świat usytuowany jest „poza dobrem i złem”, jako gra sił pobudza on w człowieku wolę ku mocy, wywołuje radość dionizyjskiej natury.

W autobiograficznym *Ecce homo*, dziele opatrzonym znamienym podtytułem *Jak się staje – kim się jest*, Nietzsche składa swoje wyznanie wiary: „*amor fati* jest moją najwewnętrzniejszą naturą” (EH 113). Maksyma *amor fati* wyraża postawę mieszczącą w sobie konieczność i jej afirmację. Postawa afirmująca czyni świat pięknym. Elementem nietzscheańskiej „wiedzy radosnej” jest stwierdzenie: „Chcę uczyć się coraz więcej, to, co konieczne w rzeczach, widzieć jako piękne – tak stanę się jednym z tych, którzy rzeczy pięknym czynią! *Amor fati*: to niechaj odtąd będzie mą siłą!” (WR 276).

Przeciwno przyczynowości i celowości, jako siłom determinującym wszechświat występuje Zaratustra. Tak jak człowiek „stał się”, tak też „staje się” zdolność poznawania. Aby żyć prawdziwie, umieć śpiewać pieśń afirmacji, pieśń „Tak”, trzeba odrzucić błędne drogi logiki i rozumu. Trzeba wejść na drogę *amor fati*. Zaratustra głosi: „nad rzeczami wszystkimi stoi niebo przypadku, niebo bez winy, niebo trafu, niebo zuchwałego pokuszenia. «Z łaski trafu» – oto najstarsze szlachectwo świata, jam je zwrócił rzeczom wielkim, wyzwoliłem rzeczy spod jarzma celu” (Z 195). Życie człowieka wplecione jest w konieczność, w przeznaczenie całości, w dzieje uniwersum; nie podlega więc ocenie, a tym bardziej potępieniu za występki. Gdyby było inaczej, to ocenie podlegałyby wszechświat. Uświadomienie sobie tego faktu prowadzi – zdaniem twórcy *Der Wille zur Macht* – do wyzwolenia poprzez afirmację. Zajęcie postawy obserwatora wpatrującego się z zachwytem w realizację zasady stawania się i wynikające z niej konieczności dla uniwersum, tym samym dla człowieka, przypominają doświadczenia związane z obcowaniem z dziełem sztuki. Jeśli w filozofii presokratejskiej poznanie i życie nie są sobie przeciwstawne, to myśl afirmuje życie i odwrotnie, życie daje myśli aktywność, jednocześnie samo podległe jest poznaniu i wyznaczonym przez nie ograniczeniom. To twórcze sprzężenie przejawia się najpełniej w sztuce, stanowi o jej istocie.

## 2. Sztuka – świat dwóch żywiołów

Ten m u s przetwarzania w doskonałość jest –  
sztuką

*Friedrich Nietzsche*

Sztuka zajmuje w rozważaniach Nietzschego miejsce szczególne, sytuuje się bowiem w obszarze, do którego filozofia dociera jedynie dzięki metafizycznej intuicji, a następuje to jedynie wtedy, gdy tak jak Heraklit metaforycznie przedstawia proces stawania się, osnowę wszelkiej rzeczywistości. Filozofia dążąc do świata trwałości, niezmiennych pojęć i idei, do świata absolutu pomija, w większości systemów, świat istniejący. Tworzy świat transcendentny, gwaranta uporządkowań zarówno logicznych, jak i etycznych. Jednocześnie filozofia nie niesie ze sobą woli tworzenia. Jej siła tkwi w sztuce interpretacji, a brak dążności do realnych zmian osadzony jest właśnie w wierze w niezmienny i odpowiadający ludzkim oczekiwaniom porządek świata. Krańcowym wyrazem posiadania obiektywnych poglądów filozoficznych jest – zdaniem Nietzschego – postawa nihilisty, człowieka, który „sądzi o świecie, jaki jest, że być nie powinien, a o świecie, jaki być powinien, że nie egzystuje” (WM 323). Dla nihilisty świat, wraz z wszelkimi doznaniem i działaniami człowieka, pozbawiony jest sensu. Miarą siły woli jest to, czy stan ten stanowi początek procesu przewartościowania wartości, czy też pozostaje jedynie negacją rzeczywistości. Nihilizm jest więc dla Nietzschego zjawiskiem normalnym, z jednej strony symptomem wzrastającej słabości, z drugiej wzrastającej mocy. Przeciwnym nihilisty jest nadczłowiek, któremu bliscy są artyści. Są oni produktywni, „o ile rzeczywiście zmieniają i przekształcają; nie jak poznający, którzy pozostawiają wszystko jak jest” (WM 324).

Granicę między sztuką a nauką ujawnia stosunek obu tych aktywności duchowych człowieka do problematyki stawania się i, związanym z nim, zagadnieniem tworzenia. Ujęcie tej granicy jest zarazem zakreśleniem obszaru możliwego spotkania obu dziedzin. Wspólny teren wyznacza wola ku mocy i poznanie tragiczne, poznanie docierające do sedna rzeczywistości. Nietzsche, dla którego sztuka jako wyraz mocy twórczej jest formą afirmacji życia, określa mianem „skandalicznego nieporozumienia” upatrywanie przez Schopenhauera w sztuce miejsca, gdzie można znaleźć ucieczkę przed naporem woli, miejsce oddalenia się od życia. Dla Nietzschego, przeciwnie, sztuka jest „uwięzieniem istnienia, wytwarzaniem doskonałości i pełni;

sztuka z istoty swej jest potwierdzeniem, błogosławieniem, ubóstwianiem i istnieniem...” (WM 422).

Dzieje sztuki powodowane są – zdaniem Nietzschego – dwoma przeciwstawnymi względem siebie żywiołami, rodzajami upojenia: apollońskim i dionizyjskim. Wydobywają się one z samej natury świata. Dzięki nim człowiek osiąga poznanie rozkoszy istnienia. Nietzsche odnajduje oba żywioły u zarania kultury greckiej, gdy wszelkie zjawiska reprezentowane były przez świat bogów. Żywiołem Apolla, boga utożsamianego ze słońcem i światłem, jest piękno. Starożytni Grecy ogłosili go bogiem wszystkich sztuk i artystów<sup>4</sup>. Takie wyniesienie Apolla mogło – według Nietzschego – nastąpić dlatego, iż patron artystów jest jednocześnie bogiem marzeń sennych. Królestwo Apolla zbudowane jest z pozoru świata snu. W świecie tym zjawiają się wspaniali bogowie, mieszkańcy Olimpu. Grecy poprzez odniesienia do ich życia pokonują groźbę bytowania na ziemi. Żywioł apolloński, świat sztuk plastycznych oraz homeryckiego eposu jest więc igraniem ze snem. Aby nie przeobrazić się w patologię, gdy pozór zaczyna oszukiwać, a nie łudzić, Apollo kieruje się „miarodajnym ograniczeniem”. Jego spojrzenie musi być „spokojnie «rozświetlone»: nawet gdy spogląda gniewnie i niechętnie, kładzie się na nim świętość pięknego pozoru” (PP I, 54). W pięknie tego pozoru człowiek zatapia się z największą rozkoszą. W ten sposób piękno odnosi zwycięstwo nad cierpieniem obecnym w życiu. Etyczny postulat miary jest w sztuce apollońskiej równie ważny jak piękno. Miara, której zachowanie związane jest z samopoznaniem stanowi prawo indywidualizacji. Wyznacza ją świat bogów Olimpu, świat pięknego pozoru. Zastania on prawdę o faktycznym życiu. Proces ten ułatwia przetrwanie i zniesienie trudów życia i z tego właśnie powodu jest niezbędnym elementem egzystencji człowieka. Nietzsche podkreśla trudności w wypracowaniu takiej postawy. Nie jest ona czymś oczywistym, łatwo osiągalnym rajem, ale formą pięknego pozoru, próbą nadania sensu przemijaniu. Świat apollońskiego piękna, wyrastający ze świata cierpienia i poznania, zawarty jest w symbolice najwyższej sztuki, gdzie dokonuje się uzupełnienie życia i bytowania. Apollo, symbol ubóstwienia *principium individuationis*, „pokazuje nam podniosłymi gestami, że cały ten świat udręki jest konieczny, by jednostka została nakłoniona do

<sup>4</sup> Czciociele Apolla – boga sztuki, miary, podróży morskich, zdrowia, wróżb i wyroczni – był Pitagoras, którego uznawano niekiedy w tradycji starogreckiej za syna Apolla. O moralnym pojmowaniu apollońskiej zasady czystości w szkole pitagorejczyków mówi Diogenes Laertios. Tradycja pitagorejska, zgodnie z duchem apollońskim łączy w jedno trzy elementy: *katharsis*, racjonalne poznanie i muzykę. Zob. Z. Kubiak *Literatura...* wyd. cyt. s. 273–79.

stworzenia zbawczej wizji i by potem, pogrążona w jej kontemplacji, siedziała pośrodku morza w swej chwiejnej łodzi” (NT 48).

Natomiast sztuka dionizyjska, sztuka muzyki, igra z upojeniem i ekstazą<sup>5</sup>. „Trzeba – czytamy w *Narodzinach tragedii* – przemienić pieśń Beethovena *O radości* w obraz i nadać jej ze swą wyobraźnią, gdy przerażone miliony padają w pył na twarze – tak można przybliżyć sobie dionizyjskość” (NT 37). Sztuka dionizyjska osadzona jest w dwoistości życia i natury człowieka, wynikającej z tragicznej istoty świata. Wyjaśnia ją mit dionizyjsko-orficki. Głosi on, iż krew rozszarpanego przez Tytanów Dionizosa wsiąkała w ziemię. Zeus ukarał Tytanów i spalił ich na proch. Z tego prochu i krwi Dionizosa narodził się człowiek i życie na ziemi, napiętnowane dobrem i złem, przepełnione rozkoszą i cierpieniem. Żywioł dionizyjski, w którym przejawia się triumf życia budowanego wolą ku mocy, tłumaczy Nietzsche nadmiarem sił, stanem umożliwiającym przemianę wszystkich wartości. Dionizos uczy myślenia tragicznego<sup>6</sup>. Odstania ono dwoistą naturę świata, łączącą w sobie dobro i zło, rozkosz i cierpienie. Symbolizuje proces stawania się, ideę wiecznego powrotu; wyraża starogreckie „Tak” i *amor fati*. Dionizos uosabiający instynkt i afirmację życia jest – zdaniem Nietzschego – w gruncie rzeczy imieniem Antychrysta. W stanach dionizyjskiego upojenia załamuje się *principium individuationis*, indywidualność zanika wobec tego co ogólne. Następuje pogodzenie człowieka z naturą, z jej doskonałością i pełnią.

<sup>5</sup> Późny Nietzsche przypisuje sobie odkrycie żywiołu dionizyjskiego, uznając to za jedno ze swoich większych osiągnięć, „pierwszy zwróciłem baczniejszą uwagę na owe przedziwne zjawisko noszące miano Dionizosa...” (ZB 124). Natomiast J. Winckelmann i J. Goethe nie rozumieli – zdaniem filozofa – iż w pojęciu „greckości” najważniejsze jest właśnie to, co związane z Dionizosem. Dionizyjskość od apollońskości rozróżniali oprócz Nietzschego także Yorck von Wartenburg i Friedrich Schelling. Por. B. Baran „Meta- fizyka tragedii”, (wstęp do:) *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, Kraków 1994 s. 4.

<sup>6</sup> Dionizos – bóg odradzającego się świata, płodności i przyrody – narodził się dwukrotnie, z łona matki, która spłonęła w ogniu, gdy Zeus ukazał się jej w pełni i z uda ojca, gdzie sam Zeus zaszył swoje niedonoszone dziecko. Bóg ten postanowił ulżyć cierpieniom ludzi. Zabawiał ich tańcem i śpiewem. Przynosił radość. Winem – nauczył ludzi uprawiania winorośli – wprawiał swój orszak w stan upojenia i ekstazy. Orgiastyczne Dionizje (z gr. *orgé* – podniecenie) obchodzone w Grecji w różnych porach miały połączyć ich uczestników z duszą Dionizosa. W tanecznych pochodach dionizyjskich uczestniczyły kobiety: menady (z gr. *minomai* – szaleję) i bachantki (od Bakchos, drugiego imienia Dionizosa) oraz pochod satyrów zwanych również sylenami. Rytm tańca wyznaczała zazwyczaj głośnia i żarliwa muzyka fletni trzciniowych i tympanonów (tj. bębenków w rodzaju tamburynów). Z muzyką mieszały się namiętne śpiewy i krzyki. Kult Dionizosa przywędrował do Grecji w VI w. p.n.e. z Tracji. Doceniając szerzący się kult Dionizosa kapłani delficy uznali go za równego Apollinowi. Kult ten podjęli orficy. Za twórcę swojej religii uznali mitycznego poetę Orfeusza. Zob. Z. Kubiak, tamże s. 335–342.

Subiektywność „ustępuje całkowicie wobec tego co, ogólnie-ludzkie, a nawet wszech-przyrodnicze” (PP I, 55). W tym stanie ogarnia człowieka poczucie metafizycznego szczęścia.

Dionizyjskość przejawia się nie tyle w przechodzeniu od trzeźwości do upojenia, co we współwystępowaniu obu stanów. Proces ten wpleciony jest we współzależność szerszej metafizycznej natury, a mianowicie we wzajemne warunkowanie się obu popędów sztuki. Im większa dążność w wytwarzaniu zbawiennego pozoru, tym silniej jawi się prawdziwy byt, przepełnione cierpieniem empiryczne bytowanie. Aby pojąć istotę sztuki zgodnie z zaleceniami Nietzschego, trzeba patrzeć na nią z perspektywy życia, tak, jak na naukę z perspektywy artysty. W obu przypadkach cenniejszym jest to, co nie zakrywa prawdy. Sztuka akceptująca życie, a jednocześnie wskazująca mechanizmy powstawania pięknego pozoru jest – dla twórcy *Der Wille zur Macht* – prawdziwie metafizyczną działalnością.

W nietzscheańskiej metafizyce wola, osnowa wszechrzeczy, obecna jest w żywiole dionizyjskim. W tragedii antycznej, gdzie mądrość dionizyjska przejawia się w pełni, jej prafenomenem jest chór pierwotnie składający się z satyrów, z czasem z postaci związanych z treściami mitów i tematów zawartych w dramacie. To chór, a więc pierwiastek muzyczny, stanowi załączek tragedii<sup>7</sup>. Satyr, fikcyjna istota naturalna żyjąca prawami mitu, ma się tak do człowieka kultury, jak muzyka dionizyjska do apollińskiej miary. W postaci satyra, zwiastuna mądrości, Grecy widzieli naturę, wolną od zniekształceń racjonalnego poznania. Dionizyjski chór, mądry mądrością dionizyjską, a zarazem współcierpiący, wprowadza człowieka w żywioł natury, w stałość i powtarzalność praw rządzących światem, a przede wszystkim w nieodgadnioną losu ludzkiego. „Kontrast między tą rzeczywistą prawdą natury a podającym się za jedyną realność kłamstwem kultury jest podobny jak między odwiecznym jądrem wszelkich rzeczy, rzeczą w sobie, a powszechnym światem zjawiskowym” (NT 70). Chór dionizyjski oddaje prarelację zachodzącą między rzeczą samą w sobie a zjawiskiem. Jest „praoddźwiękiem” przepełnionego bólem sedna bytowania człowieka, rzeczywistości, do której muzyka dociera bez pomocy obrazów. Dla Nietzschego chór jest więc artystycznym pra-

<sup>7</sup> Według świadectwa Arystotelesa początek tragedii dały dytyramby, podniosłe pieśni kultowe ku czci Dionizosa. Uczestnicy chóru występowali w przebraniu pół-ludzi, pół-bogów, symbolizujących Satyrów, towarzyszy Dionizosa. Przewodnik chóru rozpoczynał i prowadził pieśni, utrzymane często w formie dialogu. W VI w.p.n.e. rodzi się właściwy dramat grecki odłączony formalnie od kultu Dionizosa. Tragedia, forma sztuki ludowej, podejmuje nowe tematy i mity. Równoległe z tragedią rozwija się komedia.

zjawiskiem, wskazującym na to, co nadaje sztuce znaczenie. Tym czymś jest wnikanie w najgłębszą istotę wszechrzeczy i nadawanie jej artystycznego kształtu. Oczarowanie chórem to istota przeżycia estetycznego i myślenia tragicznego. Wyzwolony z otaczającej go rzeczywistości człowiek dionizyjski zna jej sedno i nadaje mu artystyczny kształt.

Symbolem sztuki doskonałej jest dla Nietzschego tragedia attycka, wyraz przymierza żywiołu dionizyjskiego i apollińskiego. Dionizyjski chór, prapodłoże tragedii wyładowuje się w onirycznym świecie apollińskich obrazów i pojęć. Złączenie mitów następuje dzięki metafizycznemu aktowi helleńskiej woli, prowadzącej do wyzwolenia z cierpienia poprzez kojące widowisko, w gruncie rzeczy piękny i konieczny pozór pogodzenia, formę apollińskiego uzmysłowienia tego, co dionizyjskie. Dzięki tragedii jednostka przekracza siebie i jednoczy się z prabytem. Odejście od własnego „ja” wywołuje ulgę i radość. Świat indywidualności jest cierpieniem, zjednoczenie z prabytem rodzi rozkosz. Dionizyjskość, jako wieczna i pierwotna moc artystyczna, powołuje do istnienia świat zjawisk. „W środku tego świata niezbędnym się staje nowy pozór rozjaśnienia, by utrzymać przy życiu ożywiony świat indywidualności” (NT 174). „Nowy pozór rozjaśnienia” jest konieczny, bowiem w onirycznym świecie apollińskim człowiek znowu rozpoznaje Dionizosa. Miara apollińska nadaje istnieniu godność. W tym sensie Nietzsche głosi, iż osadzona w dionizyjskiej mądrości prawdziwa tragedia antyczna ratuje, wybawia i niesie ze sobą „metafizyczną pociechę”, pociąga powrotem do pełnej jedności, pozwala na „podstawowe rozpoznanie jedności wszystkiego istniejącego, uznanie indywidualności za przyczynę zła, sztukę jako radosną nadzieję, że można zdjąć klątwę indywidualności, jako antycypację odbudowanej jedności” (NT 85). Tak pojęta metafizyczność sztuki bliska jest owej „metafizycznej intuicji”, której posiadanie przypisywał Nietzsche Talesowi z Miletu.

W nietzscheańskiej wykładni tragedii faktycznym bohaterem sztuk Ajschylosa i Sofoklesa jest Dionizos, obecny w losach wielu postaci. Dionizyjska prawda obejmuje mity, symbolikę swojej wiedzy i czyni z nich treść dramatów. Sytuacja zmieniła się za sprawą Eurypidesa. Wprowadził on do swej twórczości problemy codzienności. „Grecka radość” osadzona w dionizyjskości zamieniła się w „grecką wesołość”, opartą na żarcie, kaprysie, gloryfikowaniu sprytu i przebiegłości, ucieczce od powagi i grozy w kult wygodnego życia. Racjonalizm Eurypidesa przyczynił się – zdaniem twórcy *Narodzin tragedii z ducha muzyki* – do upadku tragedii. W miejsce rozkoszy wywołanej łącznością z prajednią pojawia się osąd, a wraz z nim logika, która wyparła intuicję. Bogowie Olimpu obdarci z piękna pozoru apollińskiego

stają się w oczach śmiertelników niesprawiedliwymi. Sztuka niedionizyjska, nie godząca się z koniecznością cierpienia, przestała nieść pociechę metafizyczną, tym samym straciła umiejętność wywoływania prawdziwego przeżycia estetycznego.

Eurypides pokonał tragedię ideami zawartymi w filozofii Sokratesa, nazwanymi przez Nietzschego sokratyzmem estetycznym w odniesieniu do sztuki. Najwyższe prawo sokratyzmu estetycznego daje się sprowadzić do twierdzenia: „«Aby coś było piękne, musi być zrozumiałe» – analogia do sokratejskiego «tylko ten jest cnotliwy, kto ma wiedzę»” (NT 98). Kanonem tym mierzył Eurypides, poeta sokratyzmu estetycznego, wszystkie elementy tragedii: język postaci, strukturę dramatu i muzykę chóru. Partie chóru zostały bardzo ograniczone, za to solistom przydzielono dłuższe partie śpiewane i deklamowane. Z czasem chór, podstawa tragedii, staje się niepotrzebny. W przymierzu z Sokratesem otworzył Eurypides nowy niedionizyjski rozdział sztuki<sup>8</sup>. Kult rozumu zniszczył mit. Ostatecznie więc przeciwko Dionizosowi wystąpił Sokrates. W dramatach Eurypidesa tendencja apollińska przekształciła się w logiczny schemat rozwoju akcji, a dionizyjskość w naturalistyczne afekty. Sztukę, zamiast myślenia tragicznego rozpoznającego sedno bytu, zdominowało myślenie dialektyczne, zawierające w sobie element optymistyczny, oparty na podstawowych tezach sokratejskiej etyki, w imię której „Cnota jest wiedzą; grzeszy się tylko z niewiedzy; cnotliwy jest szczęśliwy” (NT 108–109). W tych trzech formach optymizmu tkwi – zdaniem Nietzschego – śmierć tragedii.

Optymistyczny sokratyzm estetyczny nie jest poglądem człowieka przepełnionego wolą ku mocy. Sokratyczne zestawienie utożsamiające rozum z cnotą i szczęściem prowadzi do uproszczeń w sferze etyki i sztuki. Wartość sztuki zaczyna być mierzona jej wymową moralną i prawami logiki wydarzeń. Poznanie optymistyczne, w ramach którego precyzowane są jasne i wyraźne sądy etyczne, wypiera myślenie tragiczne. Zanika rola instynktu znamionująca osobowości twórcze. „Od Sokratesa przerzuca się smak grecki na stronę dialektyki: i cóż właściwie się dzieje? Przede wszystkim smak dostoyny ulega w walce; gmin z pomocą dialektyki bierze górę” (ZB 16). Sokratyzm zabija elitaryzm. Sztuka zaczyna liczyć się z gustami tłumu. Szablon optymistyczny staje się jej prawem. Miejsce metafizycznej pociechy zajął *deus ex machina*, nieoczekiwany wybawiciel nagle rozwiązujący naj-

<sup>8</sup> Nietzsche przytacza krążące wśród współczesnych Eurypidesowi (ok. r. 480–406 p.n.e.) plotki, iż to Sokrates (ok. r. 469–399 p.n.e.) pomagał dramaturgowi pisać. (Zob. NT 102).

bardziej zawikłaną intrygę, zazwyczaj poprzez wprowadzenie nowej osoby lub okoliczności. U tych, którzy szukają autentycznych przeżyć estetycznych, rozkwit sokratyzmu estetycznego wywołuje tęsknotę za sztuką dionizyjską.

Dionizyjsko-muzyczny światopogląd, wyparty ze sztuki helleńskiej przez teoretyczną myśl Sokratesa, przetrwał w różnego rodzaju metaforach świata duchowego i zawsze przyciąga prawdziwych twórców obdarzonych wolą mocy twórczej, opartej na poznaniu tragicznym. Mit tragiczny dochodzi do głosu wtedy, gdy nauka uświadamia sobie swoje granice i ustępuje miejsca poznaniu irracjonalnemu oraz zwraca się ku muzyce. „Sokratesie, uprawiaj muzykę!” (NT 110), powtarzała zjawia senna, która nawiedzała filozofa w więzieniu. Wezwanie to mówi o możliwości, a właściwie o formie współwystępowania nauki i poznania tragicznego.

### 3. Dionizyjska mądrość muzyki

Muzyka prawdziwie dionizyjska staje przed nami jako takie ogólne zwierciadło światowej woli  
*Friedrich Nietzsche*

Z faktu, że sztuka dźwięków, jako mowa woli, rozumiana jest bezpośrednio oraz posiada siłę pobudzania do metaforycznego ujęcia dionizyjskiej ogólności, wywodzi Nietzsche „zdolność muzyki do zrodzenia mitu, tzn. najbardziej znaczącego *exemplum*, i to właśnie mitu tragicznego: mitu, który metaforycznie mówi o poznaniu dionizyjskim” (NT 123). Z mitu tragicznego zawartego w muzyce zrodziła się tragedia attycka, najbardziej wyrazista forma dionizyjskiej prawdy o świecie i tylko z ducha muzyki może się tragedia odradzać, przybierając postać sztuki metafizycznej, jedynie wartościowej. Dionizyjska potęga muzyki, wyrażająca się w zdolności interpretowania mitu, stanowi o najpotężniejszej sile sztuki dźwięków. To ona dodaje tragicznemu mitowi metafizycznego znaczenia. Dzięki duchowi muzyki w pełni objawia się radość z przekroczenia indywiduum, a przez to radość z dotarcia i bezpośredniego przedstawienia żywiołu życia, akceptowanego przez mądrość tragiczną. W tym kształcie duch muzyki może być obecny w poezji i, w różnym stopniu, w innych sztukach. „Herkulesowa siła” muzyki powoduje, iż mit tragiczny nie podzielił losu mitów osadzonych w rzekomo historycznej rzeczywistości i rozpatrywanych jako suma realnych faktów.

Mit tragiczny daje się rozpoznać w całościowym oglądzie tragedii, tych pisanych przed Eurypidesem i tych wynikających z poznania tra-

gicznego. Bezpośrednio wyrażany w muzyce, mit tragiczny pozwala doznać pociechy metafizycznej, który to stan moglibyśmy przeżywać będąc ówczesnymi odbiorcami tragedii attyckiej, wzrokowej symbolizacji muzyki. „Jakże bowiem łatwo się zapomina, że to, co się nie udawało poecie słownemu – osiągnięcie najwyższego uduchowienia i idealności mitu – mogło mu się udać w każdej chwili jako twórczemu muzykowi!” (NT 126). To metaforyczny obraz dionizyjskiej ogólności przedstawiony w sposób bezpośredni w muzyce nadaje jej najwyższe znaczenie. Muzyka dionizyjska odbierana jest jako przedstawienie najwyższej prawdy.

Przykładem muzyki dionizyjskiej jest pieśń ludowa wprowadzona do literatury już w VII wieku p.n.e. przez Archilocha. Od tego czasu każdy znaczący dla pieśni ludowej okres historyczny inspirowany jest – zdaniem Nietzschego – prądami dionizyjskimi. Romantyzm połączył ludowość z ideami muzyki narodowej, przyczyniając się do postawienia kwestii zależności między muzyką uniwersalną a narodową oraz do nasilenia badań nad relacjami zachodzącymi między słowem a muzyką w pieśniach i w ogóle w muzyce wokalne. Dla Nietzschego elementem konstytutywnym muzyki jest melodia. To z niej, jako z tego co pierwsze i ogólne wyłania się poezja. W pieśni ludowej język poezji skupiony jest na naśladowaniu muzyki. Kolejne strofy pieśni są słownymi uszczegółowieniami ogólności melodii. Język jako narząd i symbol ogólności nie wydobędzie nigdy tego, co tkwi w muzyce. Muzyka nie potrzebuje słów ani obrazów. Pozostają one z muzyką, która je obok siebie tylko toleruje, jedynie w zewnętrznym kontakcie. Tym samym Nietzsche określił jedyną możliwą, jego zdaniem, relację między słowem i sztuką dźwięków, „słowo, obraz, pojęcie szukają wyrazu odpowiadającego muzyce, doznając na sobie przemocy muzyki” (NT 60).

Pojawienie się niedionizyjskiego nurtu w muzyce związane jest nie tylko z opanowaniem tragedii przez optymistyczną dialektykę i wynikającą z tego zjawiska zmianą znaczenia chóru, ale ze stale obecną w sztuce dźwięków tendencją do prezentacji apollińskich stanów. Kształtowanie muzyki niedionizyjskiej sprowadza się do równomierności harmonii, rytmiki i dynamiki, jakości osadzonych w apollińskich wizjach piękna. W skład niedionizyjskiej sztuki dźwięków wchodzi przede wszystkim muzyka przedstawiająca rzeczywistość pozamuzyczną za pomocą naśladowania zapośredniczonego przez pojęcia i taka, która imituje zjawiska, odnajdując analogie zachodzące między jakimś procesem życiowym czy natury, a figurami rytmicznymi i charakterystycznymi przebiegami dźwiękowymi. Odejście od mitu, służba zjawiskom, w miejsce ujmowania sedna rzeczywistości, nadaje sztuce

dźwięków „postać muzyki pobudzającej lub muzyki przypomnieniowej, tj. albo stymulatora tępych i zużytych nerwów, albo malowania dźwiękiem” (NT 130). Naśladownictwo muzyczne, forma malarstwa muzycznego, pozbawiona jest wszelkiego mitycznego charakteru. Jest ono przeciwieństwem mitotwórczej siły muzyki i zbliża ją do świata teoretycznego, ceniącego bardziej poznanie naukowe, niż tragiczne. Sztuka niedionizyjska nie oddając żywiołu istnienia, nie niesie pociechy metafizycznej. W tragedii sokratejskiej konflikty rozwiązywane są przez *deus ex machina*, a muzyka niedionizyjska wyczerpuje się w świecie zjawisk. Zdaniem Nietzschego, treść teoretycznego świata kultury sokratejskiej najpełniej oddaje opera. Idea tego nowego gatunku muzyczno-dramatycznego, zrodzona w dobie renesansowego humanizmu, wyrasta z poczucia utraconego złotego wieku, z poczucia umieszczającego najlepsze dokonania człowieka, jego pełen duchowo-fizyczny rozkwit w starożytnej Grecji. Ponadto, w renesansie fascynowała twórców pitagorejsko-platońska koncepcja muzycznego kosmosu, chciano też wskrzesić muzykę antyczną. Nawiązując do tych artystyczno-ideowych tendencji, z początkiem XVII w. w okresie inicjującego barok manierizmu, zebrani w Cameracie florenckiej kompozytorzy stworzyli nową formę sceniczną, nawiązując w swoim przeświadczeniu do wzorców zaczerpniętych z tragedii greckiej<sup>9</sup>. Muzyka Odrodzenia, w stosunku do myśli teoretycznej tego okresu, była konserwatywna, kontynuowała kontrapunktyczną tradycję średniowiecza. Szczyt aktywności kompozytorskiej Palestriny, wysoko cenionego przez Nietzschego twórcy włoskiego polifonicznego stylu wokálnego *a cappella*, przypada na drugą połowę XVI wieku. Kompozytorzy z Cameraty przeciwstawili renesansowej polifonii monodię, mając na względzie to, iż taki kształt miała muzyka starogrecka. Dodając do monodii akompaniament, oparty na podwalinie harmoniczej, stworzono styl, który dał początek operze i stał się ważnym nurtem w muzyce nowoczesnej. Jednak za najważniejsze uznano w operze zrozumiałość tekstu słownego, przekazującego jednoznaczne treści, a nie niezrozumiałe słowa zawarte w skomplikowanych liniach melodycznych polifonii wokalnych. Zdaniem reformatorów z Cameraty jedynie muzyka monodyczna eksponuje charakter wyrazowy tekstu. „Słowa bowiem są ponoć – komentuje Nietzsche – o tyle szla-

<sup>9</sup> Założenia ideowe opery przywykło się wywodzić z *Dialogu między muzyką dawną i nową* (1581) Vincenza Galilei. Postulowana przez niego reforma muzyczna zmierzała do wskrzeszenia muzyki starogreckiej, traktowanej jako wzór muzyki doskonałej. *Dialog* dedykowany został Giovanniemu Bardiemu, arystokratycznemu patronowi Cameraty florenckiej, jednocześnie uczestnikowi dialogu.

chetniejsze niż towarzyszący im układ harmoniczny, o ile dusza jest szlachetniejsza od ciała” (NT 140). Podstawowym składnikiem opery, z właściwą jej dramatyczną monodią, stał się recytatyw, rodzaj śpiewanej deklamacji z towarzyszeniem instrumentów. W recytatywie muzyka interpretuje rytmikę i treść uczuciową słów. I właśnie recytatyw oraz *stile rappresentativo* stanowi – według Nietzschego – najpełniejszy wyraz kultury sokratejskiej. W ramach *stile rappresentativo* półśpiewana mowa zestawiana jest z muzyką wokalną, tworząc całość przeczącą artystycznym instynktom. Odejście w operze od dionizyjskiego ducha muzyki świadczy o tym – podkreśla Nietzsche – iż ta muzyczna forma sceniczna nie ma nic wspólnego z tragedią grecką, do której w zamiśle reformatorów nawiązywała.

Fakt powstania opery i traktowanie jej jako odrodzenie się prawdziwej muzyki, wtedy, gdy w tym samym czasie i nawet w tym samym narodzie powstała nieskazitelnie czysta stylistycznie, wielogłosowa muzyka Palestriny, jest dla Nietzschego dowodem na to, że melorecytacja operowego recytatywu uwarunkowana jest tendencjami pozamuzycznymi. Odrodzenie muzyki antyku wyrażało pozaestetyczną potrzebę, była to „tęsknota do idylli, wiara w pradawne istnienie artystycznego dobrego człowieka” (NT 139). Recytatyw nieomal utożsamiano z językiem tak rozumianego prac człowieka, istoty z zasady dobrej, kierującej się we wszystkich swych działaniach naturalnym popędem artystycznym, często śpiewającej, a już zawsze śpiewem wyrażającej emocje. Z perspektywy muzycznej mniej istotnym wydaje się być fakt, iż taki wizerunek człowieka starożytnej Grecji służył renesansowym humanistom do przeciwstawiania go ascetycznym ideałom chrześcijańskim. Uporządkowane życie dobrego, przepełnionego śpiewem człowieka było również kontrpropozycją względem pesymistycznej wizji świata, oddającej dla Greków prawdę o naturze rzeczywistości, jak zawsze, prawdę pociągającą najwybitniejszych. Ostatecznie, genezę i siłę oddziaływania opery sprowadza Nietzsche do zaspokojenia przez tę muzyczno-dramatyczną formę potrzeby dobra etycznego i naturalnych artystycznych popędów człowieka pierwotnego. Opera nie oddając dionizyjskiej prawdy o świecie, przedstawia rzeczywistość fikcyjną, nie mającą nic wspólnego z tym, co odkrywa poznanie tragiczne.

W obu muzycznych nurtach: dionizyjskim i apollinijskim, zawarte jest piękno i emocjonalność samych jakości brzmieniowych muzyki i jej melodyki. W muzyce romantycznej ten aspekt sztuki dźwięków wysunął się na plan pierwszy przybierając kształt uczuciowości i obowiązku jej przedstawiania i wyrażania. Obowiązkiem tym, nie mającym nic wspólnego z dionizyjskością, przesiąknięta jest romantyczna muzyka niemiecka. Zdaniem Nietzschego jest ona „najbardziej

niegrecką z wszelkich możliwych form sztuki...” (NT 25). Historycznym odpowiednikiem filozoficznych treści kultury sokratejskiej jest kultura aleksandryjska, która opanowała świat od czasów nowożytnych. W tej kulturze od sztuki oczekuje się łatwej rozrywki, gdyż, w coraz większym stopniu, sztuka kształtowana jest przez gusty przeciętnych. Opera, wyrastając z zasad kultury sokratejskiej, od swych początków uwzględniała upodobania laików i ludzi niemuzycznych. Wyrazem tych upodobań było przypisanie większego znaczenia słowom, niż muzyce. Nie mając pojęcia o dionizyjskiej głębi muzyki zwolennik *stile rappresentativo* znajduje przyjemność w zrozumiałym słowno-dźwiękowym obrazie namiętności, „opera – podkreśla Nietzsche – jest wyrazem niekompetencji artystycznej, która dyktuje swe prawa w nastroju radosnego optymizmu człowieka teoretycznego” (NT 141). Opera uczyniła z muzyki sztukę towarzyszącą, pozbawiła ją godności i przyczyniła się do tego, iż sztuka dźwięków w coraz większym zakresie zaczęła być rozrywką. Przemianę tę porównuje Nietzsche z metamorfozą człowieka ajschylosowskiego w radosnego człowieka aleksandryjskiego.

#### 4. *Mit tragiczny w muzyce niemieckiej*

...muzyka jest właściwą ideą świata, dramat tylko jej odblaskiem, jej ujednostkowionym cieniem

Friedrich Nietzsche

Czasy nowożytne przyniosły też zjawisko odwrotne, a mianowicie odradzanie się muzycznego ducha dionizyjskiego. Zjawisko to nie ma nic wspólnego z uwarunkowaniami kultury sokratejskiej i jest przez tę kulturę odczuwane jako coś obcego. Jest nim „n i e m i e c k a m u z y k a w postaci, w jakiej musimy ją rozumieć w jej potężnym słonecznym biegu od Bacha po Beethovena, od Beethovena po Wagnera” (NT 144). Pierwszym dionizyjskim akcentem w muzyce niemieckiej była luterkańska muzyka chorałowa, wyrażająca idee reformacji. Dionizyjskość niemieckiej muzyki wspierana filozofią Kanta i Schopenhauera, niesie ze sobą odejście od sokratycznej natury zadowolenia poznawczego, przypominając o granicach możliwości poznawczych człowieka oraz znaczeniu kwestii etycznych i artystycznych zawartych w mądrości dionizyjskiej. „Misterium jedni” niemieckiej muzyki i filozofii wskazuje na kształtowanie się nowej formy duchowości. Nawiązuje ona do wzorców helleńskich i wskazuje drogę przeciwną od tej zapoczątkowanej powstaniem opery, a mianowicie drogę prowadzącą od sokratyzmu es-

tetycznego nowożytnej kultury do poznania tragicznego. Odradzający się duch dionizyjski różni się również od tego, co – zdaniem Nietzschego – stanowi sedno romantyzmu niemieckiego, czyli od eksplozji uczuciowości, często bezguścia. W sensie historycznym, Beethoven jest preromantykiem, a Wagner – zamykający „potężny słoneczny bieg” muzyki niemieckiej – neoromantykiem. O autentyczną, wnikającą w jądro helleńskości kulturę niemiecką walczyli Johann W. Goethe, Fryderyk Schiller i Joachim Winckelmann. Dla Nietzschego „zmarłychwstanie tragedii” stanowi powrót do praźródeł, bez których nie można zrozumieć znaczenia mitu dionizyjskiego dla przyszłych pokoleń.

Franciszek Liszt ogłosił pojawienie się *Lohengrina* Richarda Wagnera (1850) końcem panowania dawnej opery. W dziele tym zanika przyjęty w operze podział – zdaniem Wagnera bez sensu z punktu widzenia dramaturgii – na wyraźnie oddzielone od siebie arie, duety i sceny zbiorowe. W ich miejsce wprowadza on „nie kończącą się melodię” (*unendliche Melodie*) płynącą swobodnie, nie ograniczaną tradycyjnymi schematami budowy okresowej, ale podporządkowaną technice motywów przewodnich (*Leitmotive*) związanych z poszczególnymi postaciami, wydarzeniami, a nawet przedmiotami. Motywy przewodnie, muzyczne materializacje idei, podlegając rozlicznym transformacjom, służą do budowania jedności muzycznej i dramaturgicznej dzieła<sup>10</sup>. Najważniejszym środkiem wyrazu staje się symfonicznie traktowana orkiestra wraz z partiami wokalnymi, prowadzonymi na zasadzie głosów instrumentalnych. W artykule „O terminie «dramat muzyczny»” Wagner określa swoje utwory sceniczne dramatai muzycznymi, „czynami, które oblekły się w widzialny kształt”<sup>11</sup>. Dążenia reformatorskie i nowy program artystyczny przedstawił kompozytor w rozprawie *Opera i dramat*. Zmiany te miały na celu stworzenie, na wzór tragedii greckiej, dramatu muzycznego, totalnego dzieła sztuki (*Gesamtkunstwerk*), w którym muzyka, poezja i ruch tworzą jednolitą całość, podporządkowaną treści dramatu. „Zbudować rzeczywisty dramat na podstawie absolutnej muzyki” – to credo artystyczne Wagnera<sup>12</sup>. Muzyka czysto instrumentalna i złączona z nią integralnie

<sup>10</sup> Z trzech motywów przewodnich zastosowanych w *Holendrze tułaczku*, przez dziewięć użytych w *Lohengrinie*, liczba ich wzrasta w tetralogii *Pierścień Nibelunga* do ponad osiemdziesięciu. Wagner wprowadza również „śpiew mówiony” (*Sprachgesang*), surową, wolną od wokalizacji i ozdobników linię głosu. „śpiew mówiony” nie jest tym samym, co tradycyjny recytatyw muzyczny występujący między frazami muzycznymi.

<sup>11</sup> R. Wagner „O terminie «dramat muzyczny»” cyt. za C. Dahlhaus *Idea muzyki absolutnej i inne studia* Kraków, PWM 1988 s. 39.

<sup>12</sup> R. Wagner „Opera i dramat” cyt. za Bronisław Horowicz *Teatr operowy War-*

muzyka wokalna tworzą substancję dramatu muzycznego. U podstaw wagnerowskiego dramatu muzycznego leży starogreckie przeświadczenie, że na muzykę składają się trzy elementy: harmonia, rytm i poezja. Składniki widowiska operowego winny być podporządkowane ideom dramatycznym tak, aby odbiorca miał do czynienia z jednym wrażeniem syntetycznym. Dążności do syntezy wszystkich sztuk przyświecał cel osiągnięcia pełni ekspresji. Było to stanowisko typowe dla romantyzmu. Wagner, tworząc dramat muzyczny, poza nawiązaniem do idei starogreckiej sztuki scenicznej, miał na względzie zerwanie z komponowaniem muzyki, głównie z myślą o popisach wokalnych śpiewaków, co miało miejsce zwłaszcza w operach włoskich. Mistrz z Bayreuth postulował czerpanie treści dramatów ze świata ludowych mitów i legend. Sam osnuł tetralogię *Pierścień Nibelunga* na tle mitologii starogermańskiej i skandynawskiej<sup>13</sup>. Treść dramatu nie przyczynia się do nadania jednoznacznej treści muzyce. Ukazuje ona wnikliwiej i wyraźniej to, co nie udaje się filozofii. Przedstawione na scenie wydarzenia są apollińskim uszczegółowieniem, nie zatrzymującym na sobie uwagi „prawdziwie artystycznego” słuchacza, ale prowadzącym go w muzyczny świat prawdziwej, ale niepojmowalnej rozumowo dionizyjskości. „Mit tragiczny można zrozumieć tylko jako zobrazowanie dionizyjskiej mądrości apollińskimi środkami” (NT 159). Złączenie obu popędów dostarcza artystycznej praradości. Doznania te obce są słuchaczom przykładającym etyczną miarę do wydarzeń tragedii, a więc tym, którzy nie pojmują prafenomenomenu tragiczności.

Wagner, mistrzowski reformator muzyki i sceny, wydobywa środkami muzycznymi z przedstawianego wydarzenia to, co stanowi jego sedno. W artystycznym ujęciu uzyskuje prawdę niedostępną w żaden inny sposób. Tak przedstawił Wagner rycerskie średniowiecze w *Lohengrinie* i renesansowe bractwo mistrzów – śpiewaków w *Śpiewakach norymberskich*, docierając do idei zjawisk historycznych, sfery dostępnej bardziej intuicyjnie niż rozumowo. Generalnie, kompozytor nie szukał w historii ukojenia. Stąd, możliwym stało się twórcze podejście i użytek z przeszłości oraz z mitów, stanowiących osnowę wydarzeń wagnerowskich dramatów. Możliwość tę określa Nietzsche mianem swoistego cudu. Zrozumienie i przedstawienie

szawa, PIW 1963 s. 57. Swoje zasady estetyki muzycznej, nowy program artystyczny oraz poglądy filozoficzne Richard Wagner przedstawia ponadto w: *Sztuce i rewolucji, Dzieła sztuki przyszłości, O dyrygowaniu, O aktorach i śpiewie*.

<sup>13</sup> Obdarzony talentem literackim kompozytor sam pisał libretta do wszystkich swoich oper i dramatów muzycznych.

mitu, czyli „skondensowanego obrazu świata”, z pominięciem poszukiwań, typowych dla nauk historycznych i psychiki człowieka, związków przyczynowych wynika z naturalnych sił twórczych. Bez mitów każda kultura traci swą aktywnie oddziałującą moc. Wokół mitu tworzy się jedność kultury. Mit ratuje fantazję i apolliński pozór od zagubienia się. Kompozytorzy niemieccy, poczynając od luteńskiego chorału, poprzez Bacha, Beethovena do Wagnera, otworzyli procesję „dionizyjskich marzycieli, którym zawdzięczamy niemiecką muzykę – i którym będziemy zawdzięczać zmartwychwstanie niemieckiego mitu!” (NT 166). U Greków, wyznaczających drogę wielkim samotnikom budującym autentyczną kulturę, zmierzch tragedii oznaczał zmierzch mitu. Dla Niemców mit odrodził się wraz z muzyką. Wagner myśli mitycznie nie za pomocą pojęć, ale poprzez wydarzenia zawarte w sztuce dźwięków, układające się w obraz świata uporządkowanego faktami, a nie przyczynowością logiczną. „*Pierścień Nibelunga* – stwierdza Nietzsche – to wielki system myślowy, gdzie myśli nie mają formy pojęciowej” (NR IV, 305).

Nietzsche stawia Wagnera obok Ajschylosa i obu uznaje za twórców utożsamiających muzykę z myśleniem mitycznym. Prawdziwie wielkich Niemców: Lutra, Beethovena i Wagnera łączy „niemiecka pogoda (...) – owa złocista, doskonale klarowna mieszanina prostoduszności, miłosnej głębi spojrzenia, rozważnego oglądu i filuterności, którą Wagner jako najprzedniejszy trunek podsuwa wszystkim tym, co cierpieli w życiu i powracają do niego jak gdyby z uśmiechem ozdrowieńców” (NR IV, 300). Idea ta zaczęła skupiać nielicznych członków narodu niemieckiego, tych nie mających nic wspólnego z typem filistra i człowieka teoretycznego. Zawarte w niemieckim micie treści skoncentrowane są wokół twórczego czynu i wzbudzenia umiejętności przewartościowania wartości. Przesłanie mitu niemieckiego przeznaczone jest nie tylko dla Niemców, ale dla wszystkich twórczych ludzi przyszłości. W pozaartystycznym obszarze idee te ilustruje reformacja.

Muzyka wagnerowska wyrasta – jak podkreśla Nietzsche – z przełomu dokonanego w sztuce dźwięków przez Beethovena. Do czasów wielkiego Wiedeńczyka muzyka związana była z uporządkowaniem, wyrastającym z przeświadczenia o muzycznej harmonii uniwersum, z tego, co Grecy nazywają etosem muzyki. W muzyce Beethovena pierwszoplanową rolę zaczął odgrywać patos, wyrażający ludzkie doświadczenia, namiętności i uczucia. Pociągnęło to za sobą odchodzenie od praw i konwencji integralnie związanych ze sztuką etosu. „Niekiedy wydaje się, że Beethoven postawił sobie wewnątrz sprzeczne zadanie: wyrazić patos środkami etosu” (NR IV, 311). W kompozy-

cjach Wagnera kształtowanie materii motywami przewodnimi zastąpiło obiektywizm muzyki przedbeethovenowskiej. Nad uporządkowaniem budowanych przebiegiem uczuć i namiętności składników materii muzycznej czuwają zasady symfonizmu, „przemozny rozum symfonizmu”. Jego działanie przyrównuje Nietzsche do heraklitejskiego *logosu* wprowadzającego harmonię w to, co sobie przeciwstawne.

*Tristan i Izolda*, dzieło stanowiące kwintesencję stylu wagnerowskiego, przez Nietzschego uznane jest za „opus metaphysicum wszelkiej sztuki”. Prawdziwość swych przeświadczeń dowodzi Nietzsche w ten sam sposób jak Schopenhauer, i w gruncie rzeczy większość filozofów zajmujących się muzyką, a mianowicie odwołując się do przeżyć słuchacza i jego znajomości założeń filozoficznych, w imię których rozpatruje się sztukę dźwięków. W *Tristanie i Izoldzie* doszło do szczególnego rodzaju związku między muzyką a filozofią, który nie jest tylko punktem wyjścia myślenia o dziele, ale powstaje w zamyśle twórczym kompozytora. W dziełach wcześniejszych Wagner starał się ułatwiać słuchaczowi zrozumienie swojej muzyki i idei w niej zawartych. W *Tristanie i Izoldzie* pragnął już tylko jednego „porozumieć się ze sobą, myśleć o istocie świata zdarzeniami, filozofować dźwiękami; to co pozostało jeszcze z zamysłu, przeszło w rozmyślanie nad ostatecznymi sprawami” (NR IV, 299). Wagnerowska umiejętność „filozofowania dźwiękami” to wzór bycia prawdziwym muzykiem, zarówno kompozytorem, wykonawcą jak i słuchaczem. Prawdziwy muzyk umie sobie przyswoić trzeci akt *Tristana i Izoldy* – uznawany przez Nietzschego za szczyt metafizycznych dokonań muzyki – bez pomocy słów i obrazów. W dziele tym słuchacz przykłada ucho „do sercowej woli świata” i wzbudza w sobie pożądanie istnienia, doznawania. Muzykami myślącymi filozoficznie, co dla Nietzschego jest tożsame z filozofami myślącymi muzycznie, są ci twórcy, którzy w muzyce mają „jakby swoje łono i pozostają w związku z rzeczami niemal tylko dzięki nieświadomym relacjom muzycznym” (NT 153).

To co najbardziej ceni Nietzsche w Wagnerze, z okresu powstania *Tristana i Izoldy*, to umiejętność przekraczania zastanego, rozpoczęcie nowego, a więc bycie czynnym poprzez wskazanie, jak wcielić w życie idee. Trud Wagnera stawania się wielkim reformatorem dramatu muzycznego, „dytyrambicznym dramaturgiem” można określić mianem wznoszenia w nim nadczłowieka. We wszystkich pismach Wagnera powraca idea rewolucji, rozumiana jako środek „odradzania się ludzkości”, przede wszystkim w aspekcie estetycznym. Odrodzona ludzkość – wizje kompozytora obejmują również robotników – będzie składać się z ludzi pięknych i silnych, „do których należy świat cały, jako wieczyście niewyczerpane źródło najwyższej rozkoszy ar-

tystycznej<sup>14</sup>. Ludzie przyszłości będą zachwycać się dziełami sztuki totalnej. Jednakże droga „odradzania się ludzkości” odbiega od drogi prowadzącej do nietzscheańskiego nadczłowieka, drogi przeznaczonej dla jednostek wybitnych. Stanowisko Wagnera w tej kwestii było jednym z powodów gwałtownej zmiany stosunku Nietzschego do gloryfikowanego przez siebie kompozytora.

### 5. Nietzscheańska krytyka Wagnera

Czego nie wybaczyłem Wagnerowi nigdy? Że stał się powolny żądaniom Niemców, że stał się państwowo niemiecki

Friedrich Nietzsche

Główną przyczyną zerwania muzyczno-filozoficznej przyjaźni był chrystianizm *Parsifala*, ostatniego dzieła Wagnera i ostatniego wielkiego dzieła opartego na legendach i mitach arturiańskich. Mistrz z Bayreuth, idąc za średniowiecznym *Parzivalem* Wolframa von Eschenbacha, odnajduje w najsłynniejszym rycerzu Okrągłego Stołu postać poszukującą Boga i pojmującą niezbędność cierpienia w drodze do zbawienia. Wspaniała scena misteriów w świątyni Graala zbliżona jest wymową i nastrojem do nabożeństw kościelnych. Wagner, podpisując się w tym czasie nowo otrzymanym tytułem radcy kościelnego, nazwał *Parsifala* „uroczystym misterium scenicznym” i zastrzegł jego wykonanie wyłącznie dla teatru w Bayreuth, miejsca wzrastającego kultu jego muzyki i osoby<sup>15</sup>. Nietzsche zarzucił kompozytorowi oddanie sztuki na usługi kościoła i religii. „Ryszard Wagner — ocenia Nietzsche w *Wędrowcu j jego cieniu* — pozornie najbardziej zwycięski, w rzeczywistości zmurszały, zropaczony romantyk, padł nagle bezsilny i przybity pod krzyżem chrześcijańskim” (W 5). Wejście na drogę chrześcijańską i wynikający z tego chrystianizm *Parsifala* jest zaprzeczeniem woli życia, czego Nietzsche nie mógł wybaczyć kompozytorowi, któremu wcześniej przypisywał mądrość dionizyjską. Wagner odszedł od nietzscheańskiej opozycji „Dionizos — przeciw Ukrzyżowanemu”, punktu scalającego całą filozofię twórcy *Wille zur Macht*. Z tym zagadnieniem związany jest zarzut dekadentyzmu stawiany muzyce i osobie Wagnera. Formułę dekadentyzmu stanowi dla Nietzschego zwalczanie

<sup>14</sup> R. Wagner „Sztuka i rewolucja” s. 44; cyt. za E. Fubini *Historia estetyki muzycznej* Kraków, Musica Jagellonica 1997 s. 317.

<sup>15</sup> Dopiero po wygaśnięciu w 1913 r. praw autorskich *Parsifal* wszedł na sceny innych teatrów operowych.

nie instynktów i siły życia warunkujących wolę ku mocy. Typowym dekadentem jest Sokrates stawiający rozumność przed siłami żywymi. Racjonalizm Sokratesa przyczynił się do zmiany charakteru muzyki i tragedii starogreckiej, stały się one „*décadence*, a już nie fletnią Dionizosa...” (EH 106). Taki zarzut stawia Nietzsche operze, sztuce sokratejskiej oraz ideom zawartym w *Parsifalu*. W miejsce idei dionizyjskości muzyki pojawia się pompatyczność, ubóstwianie bardziej osoby kompozytora, niż wnikanie w jego muzykę. Dekadencim nazywa też Nietzsche postępowanie Wagnera, estety głośzącego kult sztuki, a tak na prawdę dbającego o swoje sukcesy artystyczne. Kompozytor, przepełniony patosem i sztuczną afekcją przypisywał nadmierne znaczenie sprawom błahym, nieistotnym, reprezentował światopogląd teoretyczny zdolny do obalenia i zniekształcania mitu.

W *Sztuce i rewolucji* Wagner połączył postać Jezusa z postacią Apolla. Jezus Chrystus stał się dla twórcy *Parsifala* przede wszystkim postacią samotnego bohatera, który walczy o sprawiedliwość, nauczając równości i braterstwa międzyludzkiego. Apollo naucza o roli człowieka w budowaniu piękna w świecie. Złączeni w jedno, Jezus Chrystus z Apollem wskazują człowiekowi, jak ma osiągnąć potwierdzenie swojej wielkości. Dzieje się to za sprawą aktywności artystycznej i etycznej. „Wzniesmy zatem — nawołuje Wagner — ołtarz przyszłości, tak w życiu, jak i w żywej sztuce, tym dwóm najwznieślijszym nauczycielom człowieczeństwa: — Jezusowi, który za ludzkość cierpiał i Apollinowi, który ją do pełnego radości dostojęstwa podniósł”<sup>16</sup>. Sztuka w postaci dramatu muzycznego zmierza — podkreśla twórca *Parsifala* — ku wybawieniu narodu, wspólnoty mistycznej, związanej ahistorycznym pokrewieństwem i przyjęciem stałej hierarchii wartości. Natomiast wspólnota chrześcijańska zrównuje ludzi wobec transcendentnego Boga, nie zwracając uwagi na naturę człowieka.

Z kolei, zdaniem Nietzschego, odradzanie się mitu niemieckiego osadzone jest w mądrości dionizyjskiej, budzącej aktywność i wolę mocy jednostek wybitnych. Oparty na poznaniu tragicznym mit niemiecki pobudza do tworzenia muzyki ponadniemieckiej, takiej, jaką komponowali Bach i Beethoven, a także — zaliczony przez Nietzschego do „potężnego słonecznego biegu” — Wagner sprzed rozkwitu działalności w Bayreuth. W wagnerowskiej „świątyni sztuki” zaczął rodzić się nastrój nacjonalizmu, przypisywanie cech nadczłowieka nie jednostkom, ale całemu narodowi niemieckiemu, złączonemu ową,

<sup>16</sup> R. Wagner „Sztuka i rewolucja” s. 65; cyt. za E. Fubini *Historia... wyd. cyt.* s. 319.

podkreślaną przez kompozytora, wspólnotą mistyczną. Przeciwno tym nastrojom, sprzecznym z duchem nietscheańskiej filozofii, Wagner nie protestował. Nietzsche czcił w Wagnerze i jego muzyce to, co było formą protestu przeciwko cnotom niemieckim. W atmosferze Bayreuth odrodziło się wszystko to, co Nietzsche potępiał. Również cechy bohaterów dzieł Wagnera, takie jak samouwielbienie, wiara w dobro samo w sobie, przesadne namiętności, nie mają nic wspólnego z wolą ku mocy. To, co jest „właściwie wagnerowskie w bohaterach Wagnera” (WR 135) odbiega, w ocenie Nietzschego, od filozofii schopenhauerowskiej, do której kompozytor odwoływał się jako do źródła inspiracji nie tylko w obszarze metafizyki muzyki, ale również w sposobie ujmowania świata. W ostatniej fazie działalności filozoficznej Nietzschego nastąpiła drastyczna zmiana stosunku do Wagnera. Towarzyszyły jej równie drastyczne zmiany oceny wielu wybitnych postaci i doniosłych zagadnień, np. w *Ecce homo* Nietzsche potępia Lutera za ożywienie duchowości religijnej w Europie, a w konsekwencji odrodzenie chrześcijaństwa. Wcześniej widział w twórcy Reformacji uosobienie wielkości czynu i woli mocy.

Między Nietzschem a Wagnerem istniał ponadto rozdzwięk natury estetycznej, dotyczący rozumienia terminu „muzyka absolutna”, którego twórcą jest Wagner. Termin ten niesie ze sobą dwoistość znaczeniową. Z jednej strony, zgodnie z metafizyką romantyczną, muzyka absolutna wyraża nieskończoność, przedstawia to, czego nie mogą wyrazić słowa; z drugiej strony jako muzyka instrumentalna jest nieokreślona w stosunku do przedmiotowo jednoznacznej muzyki wokalne. Wagnerowskie rozumienie muzyki absolutnej krystalizuje się w opozycji do idei dramatu muzycznego wyrażonego w *Dziele sztuki przyszłości*, rozprawie dedykowanej Ludwikowi Feuerbachowi i nawiązującej swą nazwą do jego *Zasad filozofii przyszłości*. Wszystkie składniki totalnego dzieła sztuki określa Wagner mianem „absolutnych”. Muzyka zyskuje pełnię i staje się muzyką „właściwą” w powiązaniu ze słowem i ruchem scenicznym. Wagner polemizuje z muzyką absolutną tak jak Feuerbach z filozofią „absolutną” Hegla, oderwaną od realiów życia, a poprzedzoną trwającymi wieki spekulacjami teologiczno-filozoficznymi. Muzyka absolutna to dla Wagnera nie tylko muzyka instrumentalna, ale również muzyka operowa, o ile nie jest związana ze słowem i abstrahuje od tańca oraz gestu przedstawiającego, tak jak to ma miejsce w operach Rossiniego. Z tego powodu dzieła Rossiniego nic nie tracą w wykonaniach koncertowych, tym bardziej, że kompozytor traktuje instrumentalnie głos ludzki. „Wybawienie” muzyki przez słowo rozpoczął Beethoven w finale *IX Symfonii*, ale już we wcześniejszych dziełach kompozy-

tor starał się przedstawić to, co zindywidualizowane i przedmiotowo określone, tym samym przyczynił się do osiągnięcia przez muzykę jej punktu docelowego, za jaki w swej historiozofii muzyki uznawał Wagner totalne dzieło sztuki. I właśnie myśl, że sztuka dźwięków zawiera w sobie to, co zindywidualizowane, różni w sposób zasadniczy Wagnera od Nietzschego. Potwierdzeniem odmienności ich stanowisk estetycznych jest przyporządkowanie przez Wagnera muzyki słowu, traktowanie jej jako funkcji dramatu. „Błędem w operze było, iż ze środka (tj. muzyki) zrobiono cel główny, a z istotnego celu (tj. dramatu) środek”<sup>17</sup>. Konstruowanie muzyki, melodyka i tematyka dramatów muzycznych przewyższa istotę symfonii, odzwierciedlającej boską harmonię przejawiającą się w świecie. Takie ujęcie symfonii przejął Wagner od Ernsta T.A. Hoffmanna, upatrującego w tym pojęciu i formie muzycznej obrazu czasów chrześcijańskich. Wagner nigdy nie zaprzeczył temu, iż zgodnie z muzyczną metafizyką romantyzmu muzyka absolutna bliska jest w muzyczny sposób nieskończoności. W rozprawie *Beethoven* Wagner opowiedział się za założeniami schopenhauerowskiej metafizyki muzyki i zrezygnował z terminu „muzyka absolutna”. Termin ten przejął Eduard Hanslick, twórca estetyki formalistycznej, która powstała w opozycji do romantycznej metafizyki muzyki Schopenhauera i związanych z nią nurtów myślenia muzycznego. Dla Hanslicka muzyką absolutną jest muzyka instrumentalna. Nietzsche w prowagnerowskich *Narodzinach tragedii* i rozprawie *Richard Wagner w Bayreuth* nie używa terminu „muzyka absolutna”, ale zgodnie z jego tezami metafizycznymi to z „ducha muzyki” rodzi się tragedia. To muzyka, a nie słowo jest punktem scalającym tragedię, bowiem zawiera w sobie dionizyjskość. Muzyką właściwą jest dla Nietzschego muzyka czysta, instrumentalna. Utwory wokalne i wokально-instrumentalne to dla filozofa rodzaje symfonii, gdzie brzmienie głosu traktowane jest instrumentalnie.

## 6. W kierunku muzycznego Południa

Jak mało styl niemiecki ma wspólnego z dźwiękiem i uchem, świadczy ta okoliczność, iż właśnie najlepsi muzycy nasi piszą lichy

Friedrich Nietzsche

Muzyka Wagnera przekracza swą doskonałością artystyczną założenia Wagnera teoretyka. Nietzsche nie przestał nigdy cenić *Tristana*

<sup>17</sup> R. Wagner „Opera i dramat” cyt. za C. Dahlhaus *Idea...* wyd. cyt. s. 36.

i *Izoldy*, owego „opus metaphysicum wszelkiej sztuki”, nawet wtedy, gdy pisał peany na cześć *Carmen* Georges Bizeta. W wielkiej triadzie muzyki niemieckiej, Bach – Beethoven – Wagner, miejsce tego ostatniego nie zastało zastąpione nazwiskiem innego kompozytora. Opera Bizeta – kompozytora o talencie nie „zdezorientowanym” przez Wagnera – zachwyciła Nietzschego muzyką i librettem opartym na noweli Prospera Mérimée’ego. W *Przypadku Wagnera* Nietzsche oznajmia, że nie tylko z czystej złośliwości chwali Bizeta kosztem Wagnera. Teraz „nie kończąca się melodia”, istota muzyki wagnerowskiej jest dla Nietzschego „zagrożeniem procesu rytmicznego”, wejściem „chaosu w miejsce rytmu” i ostatecznie „polipem w muzyce”. Wobec precyzji formalnej Bizeta i ujmowania żywiołu życia w klasycznej formie, płatanina muzycznych motywów przewodnich Wagnera stanowi brak formy. Bizet daje wyraz tragizmowi „bez grymasu, bez fałszu, bez kłamstwa wielkiego stylu”. Wagner jest egzaltowany w przedstawianiu namiętności, Bizet ukazuje naturalność erotyki wraz z jej cynizmem i okrucieństwem. Nietzsche formułuje podstawową zasadę swojej filozofii sztuki, „to, co dobre, jest lekkie, co boskie delikatnymi bieży stopami”. Taka jest pogodna muzyka Bizeta mimo „twardej konieczności akcji”<sup>18</sup>. Kryterium lekkości obejmuje również żądania stawiane w *Tako rzecze Zaratustra* tym, którzy wzięli sobie za wzór postępowania wzorzec nadczłowieka. Winni oni z radością i lekkością, w tańcu, przekraczać samych siebie, tworzyć. Muzyka Bizeta aktywizuje słuchacza, pobudza go do działania, a więc jest w rozumieniu Nietzsche’a wartościowa. „Staję się lepszym człowiekiem, kiedy Bizet mnie do tego namawia. Także lepszym muzykiem, lepszym słuchaczem (...) Bizet czyni mnie płodnym. Wszystko co dobre czyni mnie płodnym. Nie znam innej wdzięczności, nie mam żadnego innego dowodu na to, czym jest dobro”<sup>19</sup>.

Nietzsche uznał Mozarta za poprzednika Bizeta, zjawisko ponad europejskie, wyraz „wielkiego wiekowego europejskiego smaku”. Poprzez mozartowskie rokoko, klarowność formy, przejrzystą budowę i lekkość przemawia do nas „jego serdeczna uprzejmość, jego upodobanie do ładności, czułości, taneczności, błogiej łzawości, jego wiara w Południe...” (DZ 216). Z tej perspektywy Beethoven jest muzykiem Północy. Współzależności czynników subiektywnych z obiektywnymi uwarunkowaniami formalnymi, zestawianymi z koniecznością

<sup>18</sup> F. Nietzsche „Przypadek Wagnera” cyt. za J. Gałęcki „Nietzsche a «Carmen» Bizeta” *Studia Estetyczne* 4(1967) s. 119.

<sup>19</sup> F. Nietzsche, tamże, cyt. za B. Działoszyński „Fryderyka Nietzschego rozmyślenia o muzyce” *Sztuka i filozofia* 15(1998) s. 72.

nakładania form na aktywność duchową i materialną podmiotu są tym, co stanowi sedno muzyki beethovenowskiej. Czołowy przedstawiciel okresu *Sturm und Drang*, przekraczając ściśle uporządkowane formy muzyki klasycznej, tworzy muzykę epoki ciemnej, pozbawionej lekkości, „płásającej dokoła rewolucyjnego drzewa wolności, a w końcu ubóstwiającej niemal Napoleona” (DZ 216). Romantyczna muzyka niemiecka po Beethovenie, zaliczanym przez Nietzschego do ponadniemieckiej muzyki europejskiej, jest sztuką drugorzędną, prowincjonalną. Szybko zapomniano o lekkich, czystych dziełach Feliksa Mendelssohna, wynosząc na szczyty muzykę Roberta Schumanna, uosobienie złego smaku, przepelnioną niebezpieczną u Niemców skłonnością do „cichego liryzmu i opiości uczuciowej” (DZ 218). Ideę muzycznego Południa, pełni i afirmacji, podjął po Mozarcie Bizet. Nietzsche rozumiał i traktował Południe jako „wielką szkołę uzdrawiania w rzeczach najbardziej duchowych i najbardziej zmysłowych, jako nieokiełznaną pełnię słoneczności i pogody, rozpostartą nad świetniejącym własną chwałą, wierzącym w siebie bytem...” (DZ 231). Muzyka Południa, żyjąca radością pięknych brzmień i usytuowana „poza dobrem i złem”, przeznaczona jest dla ludzi umiejących na Północy kochać Południe i odwrotnie. W muzyce tej zawarte są „najniebezpieczniejsze oznaki dowodzące, iż Europa pragnie zjednoczenia” (DZ 232).

Idąc za tokiem myślenia muzycznego z okresu *Narodzin tragedii*, istota muzyki Bizeta sprowadza się do zobrazowania dionizyjskości apollińskimi środkami, co prowadzi do oddania mitu tragicznego i stanowi największą wartość sztuki. W okresie fascynacji *Carmen*, Nietzsche wprowadza do wartościowania muzyki, w miejsce opozycji dionizyjskość-apollińskość, przeciwstawienie piękno-brzydota. W pojęciu Nietzsche’a piękna zawarta jest aktywność twórcza, rodzaj upojenia, przejaw woli mocy. Brzydota jest tym, co wyłączone ze sztuki, jest jej przeciwieństwem nie mającym nic wspólnego z lekką sprawnością tańczącego, „oznacza *décadence* typu, sprzeczności i niedostateczną koordynację pożądań wewnętrznych – oznacza upadek siły organizującej «woli»...” (WM 416). Za dzieło dekadencje uznał Nietzsche *Parsifala* Wagnera.

## 7. Zamiast zakończenia

„Filozofowanie dźwiękami” stanowi dla Nietzschego jedno z kryteriów wyróżniających muzykę wartościową. Taką jest muzyka Chopina, którego twórczość cenił filozof niezmiennie i pod której wpływem

pozostawał w swojej twórczości kompozytorskiej, szczególnie w miniaturach fortepianowych. Dzieła Chopina nie posiadają — zdaniem Nietzschego — cech uznawanych za typowe dla romantyzmu. Chopin nie stawiał siebie przed muzyką, nie obierał za pierwszoplanowy cel eksponowania subiektywnych przeżyć i namiętności. W obiektywnym stosunku artysty do swego dzieła kryje się sedno wartościowości sztuki, tajemnica niespożytej doskonałości formy. Musi być ona budowana autonomicznymi środkami, porządkującymi treści zawarte w muzyce. Chopin nadaje muzyczny kształt ideom. Jego muzyka wywołuje radość z powodu istnienia doskonałości. „Tę chwilę błogosławioną Chopin w takie zaklął dźwięki *Barkarolą*, że nawet bogów chwycić by mogła pokusa, aby długie wieczory letnie leżeć w łodzi” (W 321). Nietzsche zalicza Chopina do sztuki ponadniemieckiej, a ta wchodzi w skład sztuki Południa. Może fascynację muzyką Chopina wzmacniał fakt polskiej genealogii filozofa, którą się szczylił. „Ja sam zawsze jeszcze nazbyt jestem Polakiem, by za Chopina nie oddać całej reszty muzyki” (EH 40).

#### NIETZSCHE AND THE QUESTION OF MUSIC

The presentation of Nietzsche philosophy of music and its connection with Wagner's music is the subject of the above considerations. The history of art is motivated — according to Nietzsche — by two opposite elements that of Apollo and that of Dionysus. They come from the very nature of the world. The Apollo elements bring beauty and ethics; while Dionysus elements reveal the process of becoming and the double nature of the world connecting in itself good and evil, suffering and bliss. The Dionysus' wisdom manifests itself in mythical thinking and ancient tragedy, the basis of which is choir, that is the art sounds. Music gets to the core of the essence of the world, gives it artistic shape pointing to where there is a genuine significance and a value of art. The symbol of perfect art is the Attic tragedy which expresses the alliance of the Apollo and Dionysian elements. For Nietzsche — art as the expression of creative power — exemplifies the form of affirmation of life.