

Henryk Benisz

Estetyka Nietzschego jako nowa filozofia człowieka*

Droga do zrozumienia człowieka wiedzie, zdaniem Nietzschego, poprzez sztukę. Dlatego w jego wczesnej filozofii bez trudu daje się zauważyć pragnienie odkrycia znaczenia, jakie dla Greków posiadała tragedia. Mniej znane są natomiast niestrudzone poszukiwania autentycznej sztuki przez „dojrzałego” i „późnego” Nietzschego. Tymczasem problematyka estetyczna obecna jest w całej twórczości tego myśliciela. Należałoby nawet powiedzieć, że w kolejnych fazach jego uwaga coraz bardziej koncentrowała się na artystycznej rekonstrukcji ideału sztuki. Dopiero „późnemu” Nietzschemu udaje się zgłębić tajniki procesu twórczego i ostatecznie wyjaśnić sformułowaną niegdyś własną tezę o estetycznym usprawiedliwieniu *Dasein* i świata.

Istota greckiej tragedii

Pierwsze opublikowane dzieło filozoficzne Nietzschego, zatytułowane *Ge-burt der Tragödie*, zawiera jego wczesne poglądy na temat sztuki. Przypatrując się uwarunkowaniom powstania sztuki greckiej, zauważył on, że dawnych Greków charakteryzowało szczególne, dzisiaj już niespotykane nastawienie do życia. Najlepszym terminem, oddającym specyfikę zakorzenienia Greków w życiu i zarazem sposobu, w jaki widzieli oni otaczający ich świat, jest — jego zdaniem — „poznanie tragiczne”¹.

* Niniejszy tekst jest drugą częścią tryptyku, napisanego kilka lat temu i poświęconego filozofii Nietzschego. Pierwsza, pt. *Destrukcyjna filozoficzna poznanie według Fryderyka Nietzschego*, ukazała się w „Przeglądzie Filozoficznym” 1995 nr 3, trzecia, pt. *Artystyczna rekonstrukcja filozoficzna poznanie według Nietzschego*, jeszcze nie ukazała się drukiem.

¹ KSA 1, 101 [GT]. Wszystkie cytaty sygnowane skrótem KSA pochodzą z krytycznego wydania wszystkich dzieł Nietzschego (F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Berlin–New York 1988). Pierwsza liczba oznacza tom, druga stronę, z której cytuję. Tam, gdzie jest to możliwe, podaję w nawiasie również skrót tytułu dzieła: EH — *Ecce homo*; FW — *Die fröhliche Wissenschaft*; GD — *Götzen-Dämmerung*; GM — *Zur Genealogie der Moral*; GT — *Die Geburt der Tragödie*; JGB — *Jenseits von Gut und Böse*; M — *Morgenröthe*; MA — *Menschliches, Allzumenschliches*; NW — *Nietzsche contra Wagner*; UB — *Unzeitgemäße Betrachtungen*.

Nietzsche uważał, że Grecy nie tylko pogodzili się z występowaniem w świecie takich negatywnych zjawisk, jak cierpienie, bieda i brzydota, ale nawet afirmowali je. Zdołali oni poznać, że to, co wprowadza w nasz świat harmonię, wcale nie jest lepsze od tego, co ją burzy. Elementy dysharmonijne są również bardzo potrzebne w życiu, ponieważ bez nich ludzka egzystencja staje się niepełna i nieautentyczna. Tak więc Grecy zachwycali się zarówno pięknem oraz dobrem, jak i brzydota oraz złem. Nie szukali za wszelką cenę pozytywnych wrażeń, ani też nie unikali negatywnych. Potrafili łączyć różne skrajne doznania i tworzyć z nich jedno, sięgające głębi realnego życia doświadczenie estetyczne: „Ach ci Grecy! Oni rozumieli, co znaczy żyć: do tego trzeba dzielnie utrzymywać się na powierzchni, przy zmarszczkach i skórze, uwielbiać pozór, wierzyć w formy, w ton, w słowa, w cały Olimp pozorów! Ci Grecy byli powierzchowni — z głębi!”².

Tragiczne doznania Greków wyrażane były w sztuce za pośrednictwem bóstw. Nietzsche uważał, że głównymi „bóstwami sztuki” są bogowie Apollo i Dionizos. W *Geburt der Tragödie* symbolizują oni dwa różne artystyczne pędy. Apollo to bóg światła, piękna, ładu i harmonii. Nadaje on właściwą formę, dba o kształt i określa rozmiary. Dionizos natomiast to bóg ciemności, upojenia alkoholowego i chaosu. Wprowadza on intensywność uczucia, rozbudza namiętności i wywołuje radość niszczenia. W niektórych rodzajach sztuk jeden z tych dwu bogów silniej zaznaczył swoją obecność niż drugi: Apollo bardziej dochodzi do głosu w plastyce i twórczości epickiej, Dionizos zaś w muzyce i lirycie.

W przekazie mitycznym Apollo uciekał od realnej rzeczywistości i tego wszystkiego, co życie z sobą niesie. Przekonywał nawet ludzi, że „rzeczywistość [co]dzienna” jest gorsza od „rzeczywistości marzeń”. Symbolizował też konieczność nieustannej interpretacji „wewnętrznego świata fantazji” i troski o ten wymiar doznań. Dionizos natomiast czerpał z nieskończonego bogactwa życia i umożliwiał człowiekowi dotarcie do samego rdzenia ludzkiego istnienia. Nietzsche uważał oba te bóstwa za „artystyczne pędy natury” i „artystyczne moce, które wypływają z samej natury *bez pośrednictwa ludzkiego artysty*, i w których zaspokajają się wpierw i na prostej drodze ich pędy artystyczne: raz jako obrazowy świat marzenia, którego doskonałość nie ma nic wspólnego z intelektualnymi wyznaniami ani z artystycznym tworzeniem jednostki, innym razem jako pełna odużnienia rzeczywistość, która znowu nie zwraca uwagi na jednostkę, lecz nawet próbuje indywiduum zniszczyć i zbawić przez mistyczne odczucie ujednolicającą”³.

Dzięki elementowi apollińskiemu element dionizyjski zyskuje odrobinę samodyscypliny, zabezpieczającej go przed przeobrażeniem się w „odrażającą mieszaninę rozkoszy i okrucieństwa, która zawsze jawiła mi się [tj. Nietzsche] jako

² KSA 3, 352 [FW].

³ KSA 1, 30 [GT].

«napój czarownic»⁴. Pomógł on „zlikwidować ogromną przepaść, dzielącą *dionizyjskich Greków* od dionizyjskich barbarzyńców”⁵. Dzięki elementowi dionizyjskiemu natomiast element apolliniński nie przeradza się w „teoretyczny optymizm, który w wierze w zgłębialność natury rzeczy przypisuje wiedzy i poznaniu siłę uniwersalnego lekarstwa”⁶. Element ten chroni nas więc przed nadmierną wiarą w nieograniczone możliwości poznawcze ludzkiego rozumu, która wzbudzana jest w człowieku przez element apolliniński.

Powyższe elementy wspierają się wzajemnie i uzupełniają w doskonałym dziele sztuki jaką jest „attycka tragedia”. Poszczególne jej elementy do tego stopnia przenikały się wzajemnie, iż odnosiło się wrażenie, że „Dionizos wypowiada się językiem Apolla, Apollo językiem Dionizosa: w ten sposób osiągnięty został najwyższy cel tragedii i sztuki w ogóle”⁷. Nietzsche uważa tę tragedię za jedyną sztukę spełniającą w pełni swój ideał. Jest więc ona „najgłębszym objawieniem hellenckiego geniuszu”⁸.

Zdaniem Nietzschego, grecka tragedia powstała z dawnych kultów religijnych, a zwłaszcza z dytyrambów dionizyjskich. Ich pierwotną formą wyrazu były chóralne pieśni poświęcone bogowi Dionizosowi. Zawierały one prastare przekonanie ludów o bólu i cierpieniu jako niezbędnych drogach do zbawienia świata. Ta wielka idea filozoficzno-religijna towarzyszyła ludziom w ich trudach i zmaganiach z życiem. Najstarszą częścią składową, podstawowym rdzeniem tragedii greckiej, był chór: „Tragedia powstała z tragicznego chóru i pierwotnie była chórem i niczym innym”⁹. Tragedia ta stanowiła dlatego najwyższą formę sztuki, gdyż była przeżywana jednocześnie w taki sam sposób przez wszystkich uczestników przedstawienia. Musiała więc dokonywać się na scenie, gdzie znajdował się chór i musiała towarzyszyć jej jak największa liczba osób. To chór tworzył poczucie jedności wśród wszystkich obecnych osób: „Publiczność attyckiej tragedii odnajdywała siebie samą w chórze orkiestry; w gruncie rzeczy nie było żadnego przeciwstawienia publiczności i chóru, gdyż wszystko jest tylko wielkim, wzniosłym chórem tańczących i śpiewających satyrów albo tych, którzy są przez nich reprezentowani”¹⁰.

W tragedii wydarzenia stają się nieomal realnie rzeczywiste. Uczestnicy odtworzonej tragedii przemieniają się w uczestników wydarzeń z życia bogów. W konsekwencji, nie tyle odtwarzane są czyny greckich bogów i dzielnych bohaterów, ile raczej sami ci bogowie i bohaterowie zaczynają znowu działać. Dzięki chórowi wszystkie osoby stawały się dionizyjsko pobudzonymi twórcami tragedii:

⁴ KSA 1, 32 [GT].

⁵ KSA 1, 31 [GT].

⁶ KSA 1, 100 [GT].

⁷ KSA 1, 140 [GT].

⁸ KSA 1, 104 [GT].

⁹ KSA 1, 52 [GT].

¹⁰ KSA 1, 59 [GT].

„*Chór* greckiej tragedii, symbol całej dionizyjsko pobudzonej masy”¹¹. Tragedia trwa tak długo, jak długo śpiewa się i tańczy, jak długo swym działaniem świadczy się o niebywałym wydarzeniu, które właśnie tu i teraz ma miejsce. Ekstaza wszystkich uczestników przedstawienia eliminowała wszystkie występujące między nimi podziały i różnicowania. Chór przygotowywał ludzi do tego, aby w chwili, „gdy tragiczny bohater ukazuje się na scenie, nie widzieli oni niedokładnie przebranego człowieka, ale jakby postać wizjonerską, zrodzoną z własnego zachwytu”¹².

Dionizyjsko-tragiczna sztuka

Badając dzieje powstawania greckiej tragedii, Nietzsche stwierdził, że tragedia musiała powstać przez połączenie z sobą dwóch artystycznych form wyrazu, jakimi są kult boga Dionizosa oraz epos bohaterski. Osoby biorące udział w przedstawieniu przeżywały tragedię do tego stopnia, że pozwalały działać poprzez siebie głównym bohaterom, a właściwie jednemu głównemu bohaterowi, którym był Dionizos. On bowiem, zdaniem Nietzschego, był jedynym bohaterem tragedii. W konsekwencji więc, tragedia przedstawiała wyłącznie losy Dionizosa. Centrum wszelkiego działania scenicznego stanowiły cierpienia tego boga. Dionizos wprowadzał dramatyczny nastrój we wspólnie tworzoną przedstawienie. Działo się tak nie tylko w początkach powstawania greckiej tragedii, ale również w późniejszej fazie jej udratyzowania, przeprowadzanego przede wszystkim przez Ajschylosa i Sofoklesa: „Tragedia w swej najstarszej postaci miała za przedmiot tylko cierpienia Dionizosa i przez dłuższy czas Dionizos był jedynym bohaterem scenicznym”¹³.

Zdaniem Nietzschego, Dionizos stosunkowo rzadko przedstawiany był bezpośrednio. Chciano raczej, aby reprezentowali go inni bohaterowie tragedii. Nietzsche uznał więc, że wszystkie postaci tragiczne są „tylko maskami tego pierwotnego bohatera Dionizosa”¹⁴.

Za pośrednictwem tego właśnie boga najpełniej uwidacznia się, jego zdaniem, postawa tragiczna. Dlatego używa zamiennie określeń „Dionizos” i „tragedia grecka”, a niekiedy, łącząc je z sobą, mówi o „dionizyjsko-tragicznej sztuce”. Swoje własne poglądy filozoficzne nazywa Nietzsche zarówno dionizyjskimi, jak i tragicznymi. Właśnie te określenia oddzielają go od wszystkich dotychczasowych filozofów, u których nie dostrzegał przejawów mądrości tragicznej: „W tym sensie mam prawo rozumieć siebie samego jako pierwszego *tragicznego filozofa*”.

¹¹ KSA 1, 62 [GT].

¹² KSA 1, 63 [GT].

¹³ KSA 1, 71 [GT].

¹⁴ Tamże.

— to znaczy jako skrajne przeciwieństwo i antypody filozofów pesymistycznych. Przede mną nie było zamiany tego, co dionizyjskie, w filozoficzny patos; brakuje *mądrości tragicznej* — daremnie szukałem jakichś jej śladów u *wielkich* Greków filozofii, tych sprzed dwustu lat *przed* Sokratesem. Miałem pewne wątpliwości przy Heraklicie, w którego pobliżu było mi w ogóle cieplej, odważniej niż gdziekolwiek indziej”¹⁵.

Nietzsche stwierdza także, że wszyscy dotychczasowi badacze starożytności nie dostrzegli w tragedii tego, co jest w niej najistotniejsze. Zapoznali oni bowiem całkowicie wymiar estetyczny tragedii wraz z artystycznie przeobrażonym przez nią człowiekiem. W rezultacie nie potrafili też mówić o „tragedii jako najwyższej sztuce”.

Prawdziwa sztuka, jak widzi ją Nietzsche, powinna przekroczyć ramy zwykłego dzieła sztuki i stać się wspólnie przeżywanym działaniem się, uobecnianiem tragicznego wydarzenia. Drugą ważną cechą prawdziwej sztuki jest jej afirmatywny charakter. Sztuka powinna bez żadnych zastrzeżeń akceptować życie w całej rozciągłości. Wszystko w życiu, nawet to, co straszne i co wywołuje cierpienie, domaga się afirmacji przez sztukę. Nietzsche stwierdza w tym kontekście: „Tylko jako *fenomen estetyczny* jest *Dasein* i świat na wieki *usprawiedliwiony*”¹⁶. Podkreśla także potrzebę troski o zachowanie postawy tragicznej. Należy ją pielęgnować i chronić, aby nie zanikła, ponieważ od niej zależy nasza przyszłość: „Istnieje tylko jedna nadzieja i jedna gwarancja przyszłości ludzkości: leży ona w tym, *żeby postawa tragiczna nie obumarła*”¹⁷.

Dzięki tragicznej sztuce Grecy mieli dostęp do obszarów stawania się życia i — równocześnie — potrafili właściwie przeżywać swoją egzystencję. Utrzymywali się stale w stanie ducha pomiędzy mrocznym pesymizmem a lekkomyślnym optymizmem. Sztuka dionizyjska, pomimo tego, że jest tragedią lub właśnie dzięki temu, że jest tragedią, nieustannie podtrzymuje w człowieku radość istnienia i zaufanie do życia: „Sztuka dionizyjska chce nas przekonać o wiecznej radości *Dasein*”¹⁸.

Przykładem właściwego zrozumienia praw życia dla Greków był zawsze Dionizos. Nietzsche przedstawia go jako boga pełnego życia i wywyższającego życie. Dionizos w każdej, nawet najtrudniejszej sytuacji afirmuje życie. Dawne mity wspominają o cierpieniach Dionizosa, o rozczłonkowaniu jego ciała przez tytanów, gdy był jeszcze dzieckiem. Nie skarży się on jednak na ciężki los, jaki zgotowało mu życie. Ból i cierpienie pozwalają mu na pełniejsze przeżywanie

¹⁵ KSA 6, 312-313 [EH].

¹⁶ KSA 1, 47 [GT].

¹⁷ KSA 1, 453 [UB IV].

¹⁸ KSA 1, 109 [GT].

jednostkowego istnienia, powodując jednocześnie wzmocnienie sił życiowych. Nie należy więc ujmować cierpienia w kategoriach zła i unikać go jako negatywności. Dionizos uczy swoim przykładem, że życie zasługuje na to, aby je wysławiać i wielbić. Powinniśmy uczyć się przyjmowania wszystkiego, co życie z sobą niesie, a zwłaszcza „tego, co straszne lub tego, co absurdalne w bycie”. Sztuka dionizyjska to „najwyższa sztuka w mówieniu życiu «tak»”¹⁹.

Mit o Dionizosie pokazuje, że jednostkowe istnienie skazane jest na przegraną, jest odrzucone i w końcu unicestwione. Źródło jego cierpień leży właśnie w jednostkowym charakterze tego istnienia. Cierpienia Dionizosa nie są tylko przedstawieniem konsekwencji takiej formy istnienia, ale wskazują też na rozwiązanie tego problemu. Polega ono na ponownym powrocie do pierwotnej jedności istnienia. Dionizos przekracza granice jednostkowości i identyfikuje się z tym, co ogólne. Podczas misterii dionizyjskich także każdy pojedynczy człowiek zagłębia się — śladami Dionizosa — w otchłań życia, aby chociaż na chwilę zapomnieć o sobie samym i włączyć się w jedność istnienia. W zapomnieniu tym osiąga się prawdziwą radość istnienia. Nietzsche jest zdania, że przesłanie tragedii, to „radosna nowina, że klątwa indywiduacji jest do przełamania jako poczucie przywróconej jedności”²⁰.

Na tej drodze Nietzsche dochodzi do wniosku, że sztuka posiada metafizyczne znaczenie. Za jej pośrednictwem usiłuje więc opisać całość świata i zgłębić życie jako takie. Stwierdza bardzo dobitnie, że sztuka „jest najwyższym zadaniem i właściwie metafizyczną czynnością życia”²¹. W rezultacie, sztuka jawi mu się jako ponadziemski, kosmiczny fenomen. Ludzie nie są prawdziwymi twórcami sztuki, ale jedynie „obrazami i artystycznymi projekcjami” tajemniczej woli. Nietzsche uważa, że sztuka jest „artystyczną zabawą, w którą wola, w wiecznej pełni swej radości, bawi się sama z sobą”²². Głównym więc artystą kreującym sztukę, a nawet cały świat, jest jakaś bliżej nie określona siła lub wola, leżąca u podstaw wszystkiego, co istnieje. Jest to „praartysta świata”²³.

¹⁹ KSA 6, 313 [EH].

²⁰ KSA 1, 73 [GT].

²¹ KSA 1, 24 [GT]. Gretić stwierdza, że: „Nietzsche określa sztukę jako właściwe zadanie życia i nazywa ją «czynnością metafizyczną». Owym właściwym zadaniem życia byłoby więc wychodzenie ponad siebie w kierunku pozoru. Według Nietzschego pozór należy do życia w ten sposób, że umożliwia on owo życie; mianowicie, jeśli tylko jest życie, to stawia się ono poza siebie samo w obręb samotworzącego się pozoru jako warunek swojej własnej możliwości; i tego rodzaju, co pozór, jest też całe poznanie. Tego typu jest również ponadmysłowy świat tego, co niezmiennie, który określa metafizyka”. (G. Gretić, *Das Leben und die Kunst*, w: *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, wyd. M. Djurić, J. Simon, Würzburg 1986, s.152). Trzeba jednak zauważyć, że „młody” Nietzsche nie zdawał sobie jeszcze w pełni sprawy z tak silnego związku pozoru z życiem.

²² KSA 1, 152 [GT].

²³ KSA 1, 48 [GT].

W ten sposób Nietzsche, nie zdając sobie jeszcze z tego w pełni sprawy, związał sztukę z metafizyką. Wartość sztuki widzi przede wszystkim w tym, że dzięki niej uznaje się życie za niezniszczalne, pomimo jego zmienności i nieuchwytności. Sztuka rodzi więc nową nadzieję jutra, z pomocą której człowiek jest w stanie bezwarunkowo afirmować życie. Nadzieja taka jest konieczną podstawą estetycznej radości. Sztuka spełnia więc swoją funkcję przez to, że daje człowiekowi „metafizyczną pociechę”.

Sztuka wytwarzaniem pozoru

Po pierwszym okresie zafascynowania sztuką nastąpił drugi, w którym Nietzsche zaczyna w nią powątpiewać. Stwierdza bowiem, że sztuka, służąc życiu, wyalienowuje nas jednak równocześnie z rzeczywistości świata i w błyskotliwy sposób ukazuje jego nieprawdziwy obraz. Wszystko, co dokonuje się w sztuce, jest tylko rodzajem mistyfikacji i fałszowania rzeczywistości: „Niebezpieczeństwo sztuki polega na tym, że przyzwyczajają nas ona do urojonych rzeczy, że przypisuje im większe znaczenie: że preferuje połowiczne prawdy, *ośniewające* pomysły, krótko — blask i efekt rzeczy uznaje za dowód ich wartości, ich rzeczywistości. «Do doskonałości należy rzeczywistość», ten błąd myślowy jest często popełniany. «Co mocno po dziwiamy, musi być *prawdziwe*»”²⁴.

W ten sposób Nietzsche przestaje ufać metafizycznie nacechowanej sztuce i szuka sposobów lepszego, bardziej adekwatnego wyrażania prawd o świecie. W dotychczasowej sztuce widzi bowiem już tylko zagrożenie dla przyszłej ludzkości: „Chcę położyć kres temu fanatycznemu przecenianiu się sztuki, nie powinna się ona zachowywać jak lekarstwo, jest ona pokrzepieniem na mgnienie oka, o małej wartości życiowej: bardzo niebezpieczne, jeżeli chce ona być czymś więcej”²⁵.

„Dojrzały” Nietzsche odbiera więc sztuce jej uniwersalne, wszystko obejmujące znaczenie. Odtąd zagadnienie poznania podlega „wiedzy radosnej”. Pełni ona rolę narzędzia poznania świata, a zarazem rozpoznawania dotychczas popełnionych, metafizycznych pomyłek ludzkości. Nietzsche zauważa, że sztuka nie dorównuje wiedzy „pod względem poznania prawd”²⁶. Jedynie „wiedza” jest bezstronnym poznaniem, w którym „szuka się tylko poznania i niczego więcej”²⁷.

Nietzsche jest jednak głęboko przekonany, że nie można odrywać sztuki od życia, ponieważ wypływa ona z życia i jednocześnie podtrzymuje życie. Dlatego wyraża swoją dezaprobatę dla teorii estetycznych, usiłujących hermetycznie oddzielić sztukę od rzeczywistości świata. Sprzeciwia się zwłaszcza modnej w jego czasach koncepcji *l'art pour l'art*: „Jeżeli wyłączyło się ze sztuki cel karnodziejstwa

²⁴ KSA 9, 185.

²⁵ KSA 9, 156-157.

²⁶ KSA 2, 142 [MA I].

²⁷ KSA 2, 28 [MA I].

moralnego i ulepszania ludzi, to jeszcze z tego długo nie wynika, że sztuka jest w ogóle pozbawiona celu, sensu, krótko: *l'art pour l'art* — robak, który siebie samego gryzie w ogon²⁸. Nie znaczy to jednak, że sztuka powinna nas czegoś uczuć o życiu i ukazywać nam pozytywne wzorce. Nie powinniśmy też podążać za sztuką i wiernie przyswajać sobie proponowane przez nią wartości: „Sztuka nie jest oczywiście nauczycielką i wychowawczynią bezpośredniego postępowania; artysta nie jest nigdy w tym rozumieniu wychowawcą i doradcą; przedmioty, do których dążą bohaterowie tragiczni, nie są zupełnie godnymi zdobycia rzeczami w sobie”²⁹.

Tym, co jest wspólne zarówno sztuce, jak i życiu, jest pozór. Wytwarza się go i w sztuce, i w życiu. Pozór nadaje sens sztuce i zarazem czyni sensownym życie. Dlatego nawet w swych pismach afirmujących „wiedzę”, nieustannie traktuje on wytwarzanie pozoru jako zadanie sztuki, podkreślając korzystny wpływ pozoru na życie. Zauważa, że już Grecy odwoływali się do działania pozoru w celu przezwyciężenia negatywnych konsekwencji boleśnie przeżywanych doświadczeń życiowych. Pozór w sztuce powodował, że można było widzieć życie piękniejszym i przyjemniejszym niż było ono samo w sobie: „[Grecy] nie łudzą się, ale celowo koloryzują życie kłamstwami. Simonides radził swoim krajanom, aby przyjmowali życie jako zabawę; powaga była im zbyt dobrze znana jako ból (nędza człowieka jest tematem o którym chętnie śpiewa się bogom) i wiedzieli oni, że jedynie przez samą sztukę nędza może stać się przyjemnością”³⁰.

Idąc śladami lekarzy i — w jeszcze większym stopniu — artystów, można zapomnieć o surowości i bezwzględności życia. Nawet jego mało atrakcyjne strony mogą wówczas stać się ciekawe i pociągające: „Jakie mamy środki, aby uczynić sobie rzeczy pięknymi, pociągającymi, pożądanymi, jeżeli one takimi nie są? — i uważam, że one w sobie nigdy nie są takimi! Tutaj możemy czegoś nauczyć się od lekarzy, gdy rozcieńczają oni to, co gorzkie, albo wino i cukier dają do mieszalnika; ale jeszcze więcej od artystów, którzy właściwie stale żądni są czynienia takich wymysłów i sztuczek”³¹. Dzięki wytwarzanemu przez sztukę pozorowi, życie staje się dla człowieka możliwe do zaakceptowania. Myślimy o nim bowiem lepiej, niż wskazywałyby na to obiektywne uwarunkowania samego życia. W ten sposób potrafimy sprostac temu, czego życie od nas wymaga: „Sztuka czyni spojrzenie życia znośnym przez to, że nakłada zasłonkę nieczystego myślenia na nie samo”³².

Nietzsche stwierdza więc, że sztuka nie wypowiada żadnej bezstronnej prawdy o świecie. Właściwym sensem sztuki jest nawet tworzenie swoistej nieprawdy.

²⁸ KSA 6, 127 [GD].

²⁹ KSA 1, 452 [UB IV].

³⁰ KSA 2, 146 [MA I].

³¹ KSA 3, 538 [FW].

³² KSA 2, 144 [MA I].

Wytworzonym przez siebie pozorem świata sztuka wspiera i umacnia człowieka, zgłębiającego autentyczną „wiedzę”. Bez tego „upiększenia” świata nie można byłoby zaakceptować prawd, odkrywanych przez „wiedzę”: „Gdybyśmy nie nazwali sztuk dobrymi i nie odkryli owego rodzaju kultu tego, co nieprawdziwe, to wgląd w ogólną nieprawdę i zakłamanie, który dany jest nam teraz przez wiedzę — wgląd w obłąd i pomyłkę jako wizerunek poznającego i odczuwającego *Da-sein* — byłby nie do utrzymania”³³.

Sztuka tworzy więc jakby alternatywną „prawdę”, do której można odwołać się w każdej chwili, a zwłaszcza w sytuacji zmęczenia, wywołanego przez uwarunkowania realnego świata: „Wartość sztuki leży w tym, że pozwalamy odwróconemu światu być prostym, nieprawdziwemu prawdziwym, dla nabrania sił (to, co nieprawdziwe jako prawdziwe, to, co nieuzasadnione jako uzasadnione itd.)”³⁴.

Już „młody” Nietzsche przedstawia bardzo jasno i jednoznacznie swój punkt widzenia na sztukę, którego echa pobrzmiewają w całej jego twórczości filozoficznej. Mówi, że sztuka jest człowiekowi niezbędnie potrzebna, ponieważ pozwala mu odnaleźć się w złożoności enigmatycznego życia: „Właśnie w tym leży wielkość i niezbędność sztuki, że wywołuje ona *pozór* prostego świata, *pozór* szybkiego rozwiązania zagadki świata. Nikt, kto w życiu cierpi, nie może obyć się bez tego pozoru, tak jak nikt nie może obyć się bez snu. Im trudniejsze jest poznanie praw życia, tym żarliwiej pragniemy pozoru tego uproszczenia, choćby na krótki czas, tym większe jest napięcie między ogólnym poznaniem rzeczy i duchowo-moralnymi możliwościami jednostki. *Aby łuk nie złamał się, sztuka jest na miejscu*”³⁵.

Sztuka „nie na czasie”

Pomimo życiowej niezbędności sztuki, autentyczna sztuka przestała już jednak istnieć³⁶. Nietzsche uważa, że spowodowane to zostało przez ukonstytuowa-

³³ KSA 3, 464 [FW].

³⁴ KSA 9, 185.

³⁵ KSA 1, 452-453 [UB IV]. Podobnie: KSA 8, 207.

³⁶ Już przed Nietzschem sformułowana została przez Hegla teza o końcu sztuki. Jego zdaniem, sztuka zapoznała swą własną istotę, przestała mieć moc absolutną i utraciła zdolność pośredniczenia. Stwierdza się w niej również, że sztuka już się nie odrodzi, bo współczesny człowiek jej po prostu nie potrzebuje (G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, t. 1 [= *Werke in zwanzig Bänden*, Bd 13, red. E. Moldenhauer, K.M. Michel, Frankfurt a. M. 1969] s. 24-25, 142). Hegel oddzielił radykalnie sztukę od filozofii, religii i moralności. Uznał ją za przeżyty już etap rozwoju ducha. Nie oznacza to, że chciał umniejszyć dotychczasowe znaczenie sztuki. Stwierdził jedynie, że sztuka nie ma już udziału w bezpośrednim wyrażaniu prawdy. Chciał on pokonać estetyczną bezpośredniość przez absolutne pośrednictwo w myśleniu. Zdaniem Hegla, sztuka stanie się przedmiotem najwyższej spekulatywnej wiedzy dopiero jako coś przeszłego i nierzeczywistego. Teza Hegla ma więc wyraźnie nihilistyczny charakter i różni się zdecydowanie od poglądów Nietzschego na temat sztuki. Nietzsche nie wierzył bowiem w to, że sztuka już się całkowicie skończyła. Uważał ją nawet za nadzwyczaj-

nie się swoistego kultu pracy. Nazywa też współczesność „czasem pracy”, ponieważ właśnie praca jest tym rodzajem działalności, który zdominował współczesnego człowieka. W ramach dzisiejszego „pośpiechu pracy bez wytchnienia”, czas, który nie jest wypełniony pracą, uważany jest za ewidentnie zmarnowany. Wywołuje to u wielu osób poczucie winy z powodu zaniedbania pracy i nie wykorzystywania całego czasu na wykonywanie czynności związanych z pracą: „Człowiek wstydzi się już teraz spokoju; długie zastanawianie się wywołuje prawie wyrzuty sumienia”³⁷. Jeżeli nawet uda się komuś oderwać się choć na chwilę od wykonywania pracy i w ten sposób „ukraść” pracy tę chwilę, to musi zapłacić za nią bardzo wysoką cenę. Uleganie „pewnej skłonności do *vita contemplativa* (to znaczy do spacerów z myślami i przyjaciółmi)” dokonuje się bowiem „nie bez wzgardy samego siebie i wyrzutów sumienia”³⁸.

Nietzsche zauważa też, że praca stała się dzisiaj czymś wykonywanym bezrefleksyjnie, „czynnością machinalną”, która nie jest przyjemna i nie daje zadowolenia. Prowadzi ona do „hodowania «bezosobowości», do zapomnienia o sobie samym”³⁹. Podlegając rygorom takiej pracy, człowiek nie potrafi już w ogóle myśleć o swoim miejscu w świecie i o swoim losie. Całkowicie zdominowany został przez uwarunkowania pracy, którymi są „absolutna regularność, punktualne, bezmyślne posłuszeństwo”. Ludzie pracują już tylko „ze względu na wynagrodzenie”, czego skutkiem jest zanik w człowieku prawdziwie twórczych mocy i możliwości ich wyzwolenia. Praca bowiem „zużywa niesłychanie dużo siły nerwów i odbiera ją przemyślowaniu, rozmyślowaniu, marzeniu, troszczeniu się, miłowaniu, nienawidzeniu, stawia ona przed oczyma zawsze mały cel i zapewnia łatwe i regularne zadowolenia”⁴⁰.

Jeżeli sztuka jest więc jeszcze w ogóle potrzebna, to tylko jako chwila odpoczynku po pracy. Nie jest ważna sama sztuka, ale to, aby człowiek mógł przy niej zregenerować siły pomiędzy jednym czasem pracy a kolejnym. Powyższa konkluzja wskazuje już na sposób funkcjonowania sztuki w tych niekorzystnych dla niej warunkach. Bardzo wymowne są w tym względzie analizy Nietzschego, zawarte w aforyzmie *Die Kunst in der Zeit der Arbeit*. Przeprowadza w nim rozróżnienie na „wielką sztukę” i „małą sztukę”⁴¹. „Wielką sztukę” nazywa gdzie in-

czaj skuteczny środek do walki z nihilizmem. Z drugiej jednak strony, stwierdzeniem, że „najwyższe wartości się dewaluują”, nawiązał jakoś do wspomnianej tezy Hegla. Zdaniem Djurića (M. Djurić, *Nietzsche und die Metaphysik*, Berlin–New York 1985, s. 254), można nawet uznać, że jest to rozwinięcie Hegłowskiej tezy, przeniesienie jej na inne obszary kultury, na filozofię, religię i moralność.

³⁷ KSA 3, 556 [FW].

³⁸ KSA 5, 557 [FW].

³⁹ KSA 5, 382 [GM].

⁴⁰ KSA 3, 154 [M].

⁴¹ KSA 2, 623, 624 [MA II].

dziej również „sztuką odświętną”⁴², natomiast „małą sztukę” nazywa „sztuką dzieł sztuki” lub „sztuką masową”⁴³. Pierwsza z nich jest sztuką poważną i „ciężką”, wymagającą od człowieka pełnego zaangażowania. Dlatego jedynie wypoczęty i pełen sił człowiek potrafi się jej poświęcić. Druga natomiast jest zabawowa i „lekka”, nie wymagająca żadnego zaangażowania ze strony człowieka, toteż jest ona przeznaczona dla tych, którzy są zmęczeni pracą.

Skoro życie społeczne zdominowane zostało przez kult pracy i najlepsze, przedpołudniowe godziny zarezerwowane są dla pracy, to nie może już istnieć inna niż mała sztuka. Sumienny człowiek poświęca więc swój czas przede wszystkim na pracę. Później zaś, gdy już nie ma siły pracować, to oczekuje od sztuki, że uzdolni go ona do ponownego podjęcia pracy: „Mamy sumienie *pracowitej* epoki: to nie pozwala nam na oddanie najlepszych godzin i czasu przedpołudniowego sztuce, nawet jeżeli byłaby ona największą i najgodniejszą. Uważamy ją za kwestię czasu wolnego, wypoczynku: poświęcamy jej *resztę* naszego czasu, naszych sił”⁴⁴. Zaabsorbowany pracą człowiek już nawet by nie potrafił przeżywać wielkiej sztuki i nie czerpałby z niej autentycznego zadowolenia. Pozostaje mu tylko namiastkowa sztuka i namiastkowe zadowolenie: „Jeżeli jest jeszcze zadowolenie ze społeczeństwa i ze sztuki, to jest to zadowolenie, jakie sprawiają sobie przemęczeni pracą niewolnicy”⁴⁵.

Nietzsche nieustannie podkreśla jednak, że autentyczną sztuką jest jedynie wielka sztuka. Ma ona charakter świąteczny, ponieważ człowiek wraz z nią świętował niegdyś swój udział w radościach życia. Podczas wielkich uroczystości wychwalano bowiem i uświęcano życie. Cała sztuka związana była ze świętami ludzkości, przynależała do ceremonii i obyczajów świątecznych: „Co nam po całej naszej sztuce dzieł sztuki, jeżeli zawieruszy się nam wyższa sztuka, sztuka świąt! Niegdyś wszystkie dzieła sztuki były ustawione przy wielkiej, odświętnej drodze ludzkości, jako pamiątki i pomniki wielkich i błogosławionych momentów. Teraz chce się dziełami sztuki zwabić biednych, wyczerpanych i chorych z wielkiej drogi cierpienia na pobocze, na jedną pożądaną chwilę. Proponuje im się małe upojenie i szaleństwo”⁴⁶.

Całkowicie przekonany o wyższości sztuki świątecznej nad sztuką dzieł sztuki, Nietzsche, wbrew ogólnemu przekonaniu i wbrew panującym wówczas tendencjom, uświadamiał i przypominał, że wielka sztuka jest ludziom niezbędnie potrzebna. Ukazywał też najwyższą i najdoskonalszą w historii postać sztuki świątecznej, mianowicie tragedię grecką. Pragnął, aby pojawiła się znowu sztuka

⁴² KSA 3, 446 [FW].

⁴³ KSA 6, 419 [NW].

⁴⁴ KSA 2, 623 [MA II].

⁴⁵ KSA 3, 557 [FW].

⁴⁶ KSA 3, 446 [FW].

na miarę dawnej tragedii: „Chcę wbrew sztuce dzieł sztuki uczyć wyższej sztuki: tej, która wynajduje *święta*”⁴⁷.

Przyglądając się współczesnej deprecjacji sztuki, Nietzsche przekonuje się, że należy zmienić dotychczasowy wizerunek sztuki. Uświadamia sobie równocześnie, że sztuka nie ukazuje czegoś leżącego poza i ponad tym światem. Autentyczna sztuka nie oferuje wcale metafizycznej pociechy z zaświatów. Kiedyś wydawało mu się, że tym, który naprawdę działa, jest jakiś bóg-artysta: „Cała książka [tj. *Geburt der Tragödie*] zna tylko jeden artystyczny sens i ukryty sens za wszelkim dzianiem się — «boga», jeżeli się chce — ale zapewne całkiem pewnego siebie i niemoralnego boga-artystę, który zarówno w budowaniu, jak i w niszczeniu, w dobrym i w złym, chce być wewnętrznie tak samo radosny i władczy, który, tworząc światy, uwalnia się od *nędzy pełni* i *ponad pełni*, od *cierpienia stłoczonych* w nim *przeciwnieństw*”⁴⁸. Teraz przyznaje: „Dawniej myślałem, że nasz *Dasein* jest artystycznym snem boga, że wszystkie nasze myśli i odczucia są w gruncie rzeczy *jego* pomysłami w wymyślaniu jego dramatu — też to, że uważamy, «ja myślę», «ja postępuję» jest jego myślą”⁴⁹.

Człowiek jest jednak samodzielnym podmiotem tworzenia i tylko on sam jest *sensu stricto* artystą. Sztuka powinna uwolnić się od jakichkolwiek metafizycznych założeń. Nie jest ona w żadnej mierze wydarzeniem kosmicznym, ale dokonuje się wyłącznie w naszym ziemskim, ludzkim świecie. Sztuka nie powstaje więc jako wynik działania natury, ale stanowi wytwór samego człowieka: „*Sztuka nie należy do natury, lecz jedynie do człowieka*. W naturze nie ma żadnego *tonu*, jest ona niema; żaden kolor. Też żaden kształt, gdyż ten jest rezultatem odbicia powierzchni w oku, ale nie ma żadnej góry, dołu, wnętrza i zewnątrz w sobie. Gdyby można było inaczej widzieć, niż dzięki odbiciu, to nie mówiłoby się o kształtach, lecz, być może, patrzyło we wnętrze, tak że wzrok stopniowo przecinałby rzecz”⁵⁰.

Dionizyjskie upojenie twórcy sztuki

Pomimo iż Nietzsche uświadomił sobie, że człowiek jest twórcą sztuki, to jednak — w celu zrozumienia najgłębszego sensu sztuki — nadal odwoływał się do świata bogów. O ile „młody” Nietzsche uważał Dionizosa za boga, który wraz z Apollem odpowiedzialny jest za powstawanie sztuki, to „późny” Nietzsche jest zdania, że za pośrednictwem Dionizosa będzie w stanie dotrzeć do

⁴⁷ KSA 9, 506.

⁴⁸ KSA 1, 17 [GT].

⁴⁹ KSA 9, 550.

⁵⁰ KSA 8, 458.

greckiego sposobu przeżywania istnienia i — w konsekwencji — do istoty wszelkiego jestestwa. Dionizos jawi mu się więc jako „ukryte, podziemne dojscie”⁵¹ do najgłębszych źródeł sztuki i najbardziej podstawowego podłoża życia. Nie jest to już jednak ten sam Dionizos⁵².

W aforyzmie *Das olympische Laster* Nietzsche próbuje bliżej scharakteryzować nowe wcielenie boga Dionizosa, ale nastrocza mu to dużo trudności. Dionizos jest bowiem „wielkim ukrytym, bogiem-kusicielem”, „wielkim dwuznacznym”, „wielce tajemniczym symbolem najwyższej osiągniętej dotąd na Ziemi afirmacji świata i rozpromienienia *Dasein*”⁵³.

Za pośrednictwem Dionizosa „późny” Nietzsche usiłuje zrekonstruować przebieg procesu twórczego. Szczególnie interesuje go to, co pobudza artystę do twórczego działania. Stara się więc sięgnąć do tego miejsca, w którym rozpoznać można twórczy bodziec, jaki działa na artystę. Zauważa, że podstawowym stanem, w którym zaczyna rodzić się sztuka, jest „upojenie”. Występują w nim siły wywołujące u artysty wzrost możliwości twórczych. Bez doświadczenia artystycznego upojenia nie jest w ogóle możliwa twórczość artystyczna. Nie wszystkie formy upojenia mają oczywiście tę samą rangę i nie każde ma charakter upojenia artystycznego. Nietzsche wymienia wiele jego różnych odmian: „Upojenie pobudzeniem płciowym, ta najstarsza i najpierwotniejsza forma upojenia”, „upojenie, które przychodzi w następstwie wszystkich wielkich pragnień, wszystkich mocnych afektów”, „upojenie uroczystością, zawodami, brawurowymi popisami, zwycięstwem, wszystkimi ekstremalnymi poruszeniami”, „upojenie okrucieństwem”, „upojenie w niszczeniu”, „upojenie pod wpływem określonych warunków meteorologicznych, na przykład upojenie wiosenne”, „pod wpływem narkotyku”, „upojenie woli, upojenie spiętrzonej i obrzmiałej woli”⁵⁴.

Powyższy wykaz bez wątpienia nie jest kompletny. W innym miejscu Nietzsche przeprowadza nieco inne rozróżnienie, sytuując upojenie obok popędu płciowego i okrucieństwa. Te dwa ostatnie nie miałyby więc należeć do stanu upojenia, ale tworzą one, wraz z upojeniem, szerzej rozumiany stan estetyczny: „Popęd płciowy, upojenie, okrucieństwo: wszystkie należące do najstarszych, *odświętnych radości człowieka*”⁵⁵.

⁵¹ KSA 11, 681. Prinzhorn zauważa: „Tym, co on [tj. Nietzsche] za pomocą imienia Dionizos symbolicznie uchwycił, było przeżycie twórczych prazródół, z których wydobywa się wszelkie życie w pełni i nadmiarze, pięknie i okropności, delikatności i dzikości — narodziny i unicestwienie, dobro i zło i wszystkie przeciwieństwa są tam jeszcze nierozdzielnej jednością” (H. Prinzhorn, *Nietzsche und das XX Jahrhundert*, Heidelberg 1928, s. 103-104).

⁵² Już pierwsza Nietzscheańska stylizacja Dionizosa odbiega od mitycznego wizerunku tego boga. Druga natomiast różni się od niego bardzo mocno (por. R. Graves: *Mity greckie*, Warszawa 1967, s. 104-111).

⁵³ KSA 11, 681.

⁵⁴ KSA 6, 116 [GD].

⁵⁵ KSA 12, 393.

Upojenie jest stanem zasadniczo różniącym się od zwyczajnego, codziennego stanu, w jakim znajduje się przeważnie większość ludzi. Jest ono swoistym rodzajem pobudzenia, któremu towarzyszy wzrost siły. Znaleźnienie jednoznacznej definicji upojenia jest bardzo trudne. Próbuując bliżej opisać ten stan, Nietzsche sięgnął po swoje dawne, dualistyczne rozumienie sztuki i dokonał podziału na upojenie dionizyjskie i apollińskie: „Upojenie apollińskie pobudza przede wszystkim oko, tak że otrzymuje ono siłę wizji [...], w stanie dionizyjskim natomiast cały system afektywny jest pobudzony i podwyższony: tak że rozładowuje on za jednym razem wszystkie swoje środki wyrazu i równocześnie wypędza siłę przedstawiania, imitowania, transfigurowania, przemieniania, wszystkie rodzaje mimiki i aktorstwa”⁵⁶.

Jest to ewidentna niekonsekwencja Nietzschego i niezbyt dobrze wiadomo, z czego właściwie ona wynika. Ponowne wprowadzenie do sztuki elementu apollińskiego w celu opisania stanu upojenia jest nie tylko zbyteczne, ale i dezorientujące. Określił on już bowiem całość twórczości artystycznej przy pomocy jednego tylko, dionizyjskiego pryncypium. Wydaje się jednak, że świadomość istnienia jeszcze czegoś poza elementem dionizyjskim, zawsze w nim pozostawała. Założenie działania jednego tylko elementu, elementu dionizyjskiego, okazało się nierównoznaczne z przekonaniem o wyłączności tego elementu w całokształcie procesu twórczego. Pomimo monistycznego ujęcia podstaw sztuki, Nietzsche pozostał więc w jakiejś mierze przy swoich wczesnych, dualistycznych poglądach. „Późny” Nietzsche przyznaje, że kwestia wzajemnego powiązania z sobą elementów apollińskiego i dionizyjskiego zawsze sprawiała mu duże trudności i nie do końca umiał on sobie z nimi poradzić. Nieustannie usiłował wyjaśnić, „dlaczego właśnie grecki apollinizm musiał wyrosnąć z dionizyjskiego podłoża”⁵⁷.

Chcąc być w zgodzie z całością późnych poglądów Nietzschego, należałoby powiedzieć, że istnieje już tylko jeden rodzaj istotnego dla sztuki upojenia, mianowicie upojenie dionizyjskie. W dionizyjsko upojonym człowieku, osiągającym doskonałość twórczą, budzą się artystyczne moce za pośrednictwem skumulowanej w nim energii życia. Zostają one następnie wyzwolone w akcie twórczym. Emanująca energia życia wywołuje zmiany w napotykanym na swej drodze fragmentach świata. W ten sposób dochodzi do wzrostu mocy w pewnych obszarach świata, a co za tym idzie, do wyniesienia życia na wyższy poziom. Jest to etap bezpośrednio poprzedzający ściśle rozumianą twórczość artystyczną. Energia życia, wyzwolana wskutek upojenia, ukierunkowana jest bowiem na działanie twórcze: „Człowiek tego stanu przemienia rzeczy aż zaczął odzwierciedlać jego moc, aż stanął się odbiciem jego doskonałości”⁵⁸.

⁵⁶ KSA 6, 117 [GD].

⁵⁷ KSA 13, 225.

⁵⁸ KSA 13, 225.

Znajdujący się w stanie takiego upojenia artysta uwrażliwia się estetycznie i przeżywa więcej niż inni, dlatego musi opowiedzieć innym ludziom o swoich artystycznych przeżyciach. Zanurzając się w źródło twórczości artystycznej wydobywa on poszczególne elementy świata i — przeobrażając je artystycznie — przekazuje innym ludziom. Dochodzące do niego bodźce usiłuje w jak najdoskonalszy i najpełniejszy sposób „odgadywać i przedstawiać”. Artysta jest więc w pewnym sensie przymuszony do tego, aby „mówić z siebie za pomocą stu środków językowych”. W stanie estetycznym niezbędne jest bowiem posługiwanie się wszelkimi możliwymi językami artystycznymi w celu osiągnięcia jak najlepszej komunikacji z innymi. Stan ten staje się źródłem języków i artystycznych środków wyrazu: „Stan estetyczny ma przebogactwo *środków komunikacji*, równocześnie z ekstremalną *wrażliwością* na bodźce i znaki. Jest on najwyższym punktem komunikowalności i przekazywalności pomiędzy żyjącymi istotami, jest on źródłem języków”⁵⁹.

Artystyczne upojenie jest bez wątpienia „stanem wyjątkowym”. Wprowadza ono człowieka w nastrój nadzwyczajnej radości i satysfakcji. Przez swoją zewnętrzną formę, stany upojenia artystycznego mogą kojarzyć się z jakimiś stanami patologicznymi. Nietzsche zdaje sobie z tego sprawę i stwierdza, że „są one głęboko spokrewnione i zrosnięte ze zjawiskami chorobowymi”⁶⁰. Rozumie on przez to pewne odejście od powszechnie przyjętej normy, od stanu podstawowego, w którym nie jest się pobudzonym. Upojenie artystyczne nie polega jednak na spotęgowaniu namiętności. Upojenie ma znacznie wyższą rangę, ponieważ, w odróżnieniu od zwykłej namiętności, jest początkowym etapem powstawania sztuki i warunkuje prawidłowy przebieg twórczości artystycznej. Namiętność natomiast jest jedynie „wybrykiem uczucia”, w którym nie dochodzi do wyzwolenia się w człowieku mocy twórczych. Dlatego Nietzsche uważa namiętność za zwykłe „trwonienie siły”. W tym kontekście może też stwierdzić, że „artyści *nie są* ludźmi *wielkiej* namiętności”⁶¹.

Wprawdzie Nietzsche miał pewne trudności z klasyfikacją różnych form upojenia, jednak był całkowicie pewny, że upojenie jest podstawowym stanem estetycznym. Zawsze dochodzi w nim do wzrostu sił twórczych: „Istotnym w upojeniu jest odczucie wzrostu siły i pełni”⁶².

Estetyczne usprawiedliwienie *Dasein* i świata

Już „młody” Nietzsche zauważył, że *Dasein* i świat usprawiedliwione są tylko jako „estetyczny fenomen”. Powtórzył nawet dwukrotnie tę samą myśl⁶³.

⁵⁹ KSA 13, 296.

⁶⁰ KSA 13, 356.

⁶¹ KSA 12, 472.

⁶² KSA 6, 116 [GD].

⁶³ Zob. KSA 1, 47; 1, 152 [GT].

Błędnie jednak wyobrażał sobie wówczas sposób, w jaki do tego usprawiedliwienia dochodzi. Uważał bowiem, że estetyczne usprawiedliwienie dokonuje się za pośrednictwem metafizycznej funkcji sztuki. Wydawało mu się, że dzięki sztuce w jej metafizycznym wymiarze możliwe staje się przezwyciężenie pesymizmu Schopenhauera⁶⁴. Potem odkrył jednak, że metafizyka jest krańcowo obca sztuce i zaprzestał odwoływania się do niej. Dopiero w późnym okresie twórczości zdaje sobie sprawę z tego, że usprawiedliwienie *Dasein* i świata dokonuje się w dionizyjskiej formule afirmacji wszystkiego, co istnieje i co się przydarza. Łączy więc twórczość artystyczną z przeżyciami boga Dionizosa. W ten sposób doświadczenie sztuki staje się doświadczeniem dionizyjskim: „Zrozumiałem, że mój instynkt dążył ku czemuś przeciwnemu niż Schopenhauer: do usprawiedliwienia życia, nawet tego, co w nim najbardziej straszne, dwuznaczne i kłamliwe — do tego miałem w rękach formułę «dionizyjski»”⁶⁵.

Jego zdaniem, w autentycznej sztuce zawarta jest idea nadawania życiu sensu poprzez twórczą afirmację wszystkiego, co przynależy do życia. Nawet to, co brzydkie i to, co straszne, i to, co z pozoru bezwartościowe, posiada uzasadnienie swojego istnienia i jest niezbędnie potrzebne. Zadaniem artystycznie twórczego człowieka nie jest mówienie życiu, jakim powinno być. Powinien on afirmować bez zastrzeżeń wszystkie elementy życia i wszystkie postaci świata. Wszystko przynależy do życia, więc wszystkiemu należy powiedzieć: „tak”. Nie ma niczego, co byłoby zbędne lub niechciane. Skoro coś istnieje, to stanowi niezbędny element świata i — jako taki — domaga się akceptacji: „Nic ze wszystkiego, co się w ogóle dzieje, nie może być do odrzucenia, *gdyż nie można chcieć się tego pozbyć*, gdyż każde jest tak ze wszystkim związane, że chcieć coś wykluczyć, znaczy wszystko wykluczyć. Jedno postępowanie do odrzucenia: znaczy odrzucony świat w ogóle”⁶⁶.

W sztuce, która właściwie rozpoznała swoje powołanie, następuje „odczucie pełni”, czyli odczucie przepojonej głębokim sensem samowystarczalności tego świata. Nie można więc usprawiedliwiać życia przez odwoływanie się do czegoś zewnętrznego względem niego. Nietzsche utwierdza się w przekonaniu, że nie ma żadnej instancji poza życiem, która — znając równocześnie życie — potrafiłaby jakoś je ocenić. Nie widzi też możliwości, aby w ogóle spojrzeć na życie z pozycji znajdującej się poza życiem: „Trzeba byłoby mieć pozycję *na zewnątrz* życia, i — z drugiej strony — znać je tak dobrze jak ktoś, jak wielu, jak wszyscy, którzy prze-

⁶⁴ Fischer dostrzega, że „sztuka, według Nietzschego, ma na celu uwolnienie człowieka od pesymizmu, aby nie musiał on rozpaczć z powodu biedy *Dasein*” (E. Fischer, *Friedrich Nietzsche. Der „Antichrist” in der neuesten Philosophie*, Regensburg 1901, s. 95). Nie zauważa on już jednak niestety, że stanowisko „młodego” Nietzschego ulega dosyć istotnej modyfikacji w kolejnych okresach twórczości.

⁶⁵ KSA 12, 354-355.

⁶⁶ KSA 13, 234.

żyli, aby móc problem *wartości* życia w ogóle poruszyć; wystarczające to podstawy, aby pojąć, że problem ten jest jednym z niedostępnych dla nas problemów”⁶⁷.

Nietzsche zauważa również, że artystycznie twórcze *Dasein* niesie w sobie samym własne usprawiedliwienie. Uznaje ono bowiem, że wszystko, co przynależy do życia, ma swoją estetyczną wartość, domagającą się afirmacji. Dionizyjska mądrość odnajduje sens istnienia w zachwycie nie tylko nad pięknymi i pociągającymi elementami rzeczywistości, ale również nad brzydkimi i nieatrakcyjnymi. Wykazuje wzmożone zainteresowanie zwłaszcza tymi ostatnimi, które są często zapomniane i unikane przez ludzi. Nie stroniąc więc od tego, co „piękne i delikatne”, wyraża przede wszystkim „sympatię do tego, co straszne i co wątpliwe”⁶⁸.

Okazuje się teraz, że tzw. ciemna strona życia, czyli wszystko, co odbierane jest tradycyjnie jako zło, wysuwa się na pierwszy plan i przede wszystkim domaga się afirmacji: „W wielkiej ekonomii całości, okropieństwa realności (w afektach, w pożądlivościach, w woli mocy) są w nie dającej się wyliczyć mierze konieczniejsze niż ta forma małego szczęścia, tak zwana «dobroć»”⁶⁹. Trzeba przyjąć (w dionizyjskim duchu), że nawet „cierpienie jest formą wielkiego zachwyty”⁷⁰.

Świat przeniknięty jest bowiem nieuchronnym fatalizmem. Wszystko, co jest i wszystko, co się dokonuje, jest nie do uniknięcia. W tej sytuacji, za nic nie ponosi się odpowiedzialności, a każdy byt nacechowany jest niewinnością stawiania się: „*Nikt* nie jest za to odpowiedzialny, że jest w ogóle tutaj, że jest taki, że jest w tych warunkach, w tym otoczeniu. Fatalizmu jego istoty nie można wyzwolić z fatalizmu tego wszystkiego, co było i co będzie [...] Jest się koniecznie, jest się częścią zasłony, należy się do całości, jest się w całości — nie ma niczego, co mogłoby nasz byt osądzić, mierzyć, porównywać, skazywać, gdyż to oznaczałoby całość osądzać, mierzyć, porównywać, skazywać [...] *Ale nie ma niczego poza całością!* — Że nikt więcej nie zostanie uczyniony odpowiedzialnym, że ten rodzaj bytu nie może być sprowadzony do *causa prima*, że świat nie jest jednością jako *sensorium*, ani jako «duch», *to dopiero jest wielkim wyzwoleniem*, tak dopiero przywrócona jest *niewinność* stawiania się”⁷¹.

Dionizyjski ogląd świata prowadzi do zrozumienia, że każdy z elementów świata ma niezbywalne prawo do życia. Wszystkie formy życia są równouprawnione, bowiem wszystkie są w równym stopniu konieczne. Człowiek powinien zaakceptować „tę ekonomię w prawie życia” i wyrażając ją w artystycznej formie — cieszyć się nią. Artysta dionizyjski okazuje się radosnym twórcą, miłującym nawet w formule *amor fati* niezbędny życiowo fatalizm konieczności⁷². Nie

⁶⁷ KSA 6, 86 [GD].

⁶⁸ KSA 13, 90.

⁶⁹ KSA 6, 368 [EH].

⁷⁰ KSA 13, 226.

⁷¹ KSA 6, 96-97 [GD].

⁷² Richter mówi: „W ten sposób Nietzsche afirmuje życie w całej jego rozciągłości, życie jako prapryncypium wszelkiego bytu i wszelkiego stawiania się. Wszystko, co koniecznie

oznacza to bynajmniej, że jego działalność ma polegać na zwyczajnym upiększaniu świata. „Późny” Nietzsche odkrywa tę prostą skądinąd prawdę, że artystycznie twórczy człowiek nadaje swemu życiu oraz istnieniu świata sens. Bez pośrednictwa sztuki całościowo pojęte życie nie byłoby dla człowieka zrozumiałe i nie przedstawiałoby sobą zbyt dużej wartości. Dopiero sztuka wydobywa życie z mroków nieokreśloności i czyni je swoście „pięknym”. Dzięki sztuce życie, mimo iż wcale nie jest takie proste i przyjemne, warte jest jednak tego, aby je przeżyć. W twórczej afirmacji „praw” życia ujawnia się dokonanie estetycznego usprawiedliwienia *Dasein* i świata. Postawa twórczej afirmacji całości istnienia to „najwyższy stan, jaki filozof może osiągnąć”⁷³.

Nietzsche's Aesthetics as a New Philosophy of Man

The Birth of Tragedy was a fundamental work by Nietzsche. An early piece, it contains his fundamental presupposition that the life can be connected with the mind through arts. Man can find his bearings in this world of tension, evil, pointlessness and suffering through artistic expression and experience. The best example of this approach to life was set by the ancient Greeks. They first proposed that the existence of the *Dasein* can be justified only through aesthetic participation in reenacted events. But the „early” Nietzsche did not yet fully grasps the nature of this justification. Only later, when he became more experienced and mature, did he come to realize how the contemporary art manages to confront ideals with reality. His answer was *amor fati*, or a joyful resignation, the love of fate, a full acceptance of the fatal inevitability of whatever has to come. This experience gives human life a specific, elevated meaning and helps man meet his calling.

należy do życia, co je utrzymuje i wywyższa, musi być współwartościowane. Teraz jednak radość i ból, korzyści i szkody, szczęście i nieszczęście są niezbędnymi elementami składowymi samego życia; i Nietzsche nie jest zmęczony powtarzaniem: tak, jak nasza własna szkoda, jak przede wszystkim największy ból jest największym wychowawcą życia, tak też życie z największego bólu czerpie największe siły. W ten sposób afirmowane jest życie z całą jego radością i z całym jego bólem. *Amor fati* jest hasłem tego wyznania” (R. Richter, *Friedrich Nietzsche. Sein Leben und sein Werk*, Leipzig 1922, s. 213). Podobnie zauważa Löwith: „Człowiek jest istotą, która fatalizm całości bytu doświadczyła i chętnie może afirmować jako również swój własny, fundamentalny charakter. Taki człowiek byłby potem zdolny «przyjmować każdą chwilę ogólnego bytu» i samemu włączyć się w całość bytu. Formułą «amor fati» odpowiada w końcu Nietzsche na swoje wyjściowe pytanie o związek wolności woli, względnie dziejów, i fatum” (K. Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Hamburg 1986, s.132). Dlatego Hubbard może stwierdzić: „Dopiero ze zrozumieniem kluczowego pojęcia «amor fati» staną się zrozumiałe pozostałe osiągnięcia jego [tj. Nietzschego] myślenia z ich całym tłem” (S. Hubbard, *Nietzsche und Emerson*, Basel 1958, s.134).

⁷³ KSA 13, 492.