

Paweł Pieniążek

Nietzsche — Wola nieznanego

Pytanie o wolę nieznanego w myśli Nietzschego jest w gruncie rzeczy pytaniem o stosunek Nietzschego do metafizyki. Sam Nietzsche zarzuca metafizyce, iż popada w to, co chciała przezwyciężyć, a mianowicie w subiektywizującą byt antropomorficzną mistyfikację: obiektywność bytu stanowi jedynie alibi dla niepewnej subiektywności¹. W swej znanej krytyce metafizyki Nietzsche chce wziąć ją za słowo i ukazać jej fundamentalną — warunkującą to, co ludzkie — niemożność, a zatem niemożność doświadczenia samego bytu w jego radykalnej obcości. Czyni to jako filozof istnienia, myśliciel „problematu” i „wartości istnienia” niezafalszowanego przez iluzje tradycyjnej metafizyki, myśliciel jednego wymogu — wymogu istnienia totalnego i ostatecznego.

Niemal cała współczesna filozofia kieruje się w ślad za Nietzschem przeciwko tradycji metafizycznej pod znakiem Obcego: jest przede wszystkim krytyką immanentną, która działa od wewnątrz, wskazując wewnętrzne ograniczenia, załuki, aporie i pęknięcia w pozornie jednolitym gmachu metafizyki. Pokazuje, że metafizyka nie jest w stanie sprostać własnym nobilitującym ją jako szlachetną spekulację roszczeniom do prawdy absolutnej, ukazuje esencjalną niemożność przerwania nieskończonego ruchu refleksji jako autorefleksji, a zatem esencjalną niewystarczalność rozumu metafizycznego, niemożność pogodzenia tego, co uniwersalne i tego, co jednostkowe, które ostatecznie rozpuszcza w jedności rozumu i bytu.

Ten model krytyki, krytyki wewnętrznej, która przywołuje Inne negatywnie, jedynie w obrębie samej krytykowanej przez siebie całości metafizycznej, wolny jest od zarzutu, jaki kieruje się przeciwko krytyce zewnętrznej, opierającej się na paradoksalnym pojęciu bezpośredniego, niczym nie zmediatyzowanego doświadczenia tego, co Obce; z kolei krytyka wewnętrzna odwołuje się do krytykowane-

¹ „Filozof szuka nie prawdy, lecz metamorfozy świata w człowieku, walczy o zrozumienie świata samoświadomością. Walczy o asymilację. Jest zadowolony, jeśli wyłoży coś antropomorficznie” (PP, s. 252).

go, opisuje doświadczenie tego, co zewnętrzne, za pomocą środków i zasobów pojęciowych samej metafizyki.

Sam Nietzsche był głęboko świadom ograniczeń i słabości obu strategii osławiania Obcego i Niewyobrażalnego; posługuje się obiema, widząc ich dynamiczną konieczność, a zarazem nieusuwalną nieprzystawalność, czyli niezdolność do wyprodukowania organicznej syntezy. Całe dzieło autora *Narodzin tragedii* stanowi wyraz ciągłego napięcia między obiema strategiami, między doświadczeniem przeżyтым a nieskończonym pośrednictwem radykalnej krytyki, między mistycznym uniesieniem a nieredukowalnym dystansem, rozumem a nierozumem, obecnością a nieobecnością. Napięcie to udwuznacza cały jego projekt i jego centralne kategorie.

Jeśli mówimy o kryjącej się za obiema strategiami woli Obcego u Nietzschego, to należy zauważyć, że tacy myśliciele, jak Heidegger, Löwith, a częściowo Fink odmówili jej Nietzschemu bądź dostrzegli w nim zakładnika kwestionowanej przezeń metafizyki. I tak, Heidegger widzi w woli mocy zwińczający rozwój metafizyki wyraz gigantycznej subiektywizacji bytu, czyli obiektywizacji bytu w służbie upewnającego się w swej afirmatywnej mocy podmiotu. Löwith zarzuca z kolei Nietzschemu, iż wraz z całą nowożytną filozofią absolutyzuje ludzką wolę i czyni ją zasadą bytu, toteż nie jest w stanie pogodzić woli mocy jako aktywnej zasady istnienia ludzkiego z wiecznym powrotem jako wyrazem próby odzyskania świata pierwotnej niewinności istnienia. Wedle Finka zaś, Nietzsche odtwarza strukturę problemowo-pojęciową tradycyjnej metafizyki, aczkolwiek po części wyłamuje się z więzienia metafizyki dzięki zawieszającej ważność wszystkich metafizycznych pojęć i opozycji kategorii gry, w której wyrażać się ma — zapewne paradoksalne — doświadczenie totalnej jedności życia i świata, afirmacji i niewinności. W pewnej mierze krytyka ta odtwarza krytykę, jakiej sam Nietzsche, jak się przyjmuje, poddał projekt swej wczesnej — metafizycznej *par excellence* — filozofii związanej z *Narodzinami tragedii*.

Narodziny retoryki z ducha tragedii

Projekt ów opiera się na aporetycznym pojęciu doświadczenia bezpośrednio (Absolutu), czyli zapośredniczonej bezpośredniości doświadczenia bytu samego w sobie w zjawisku. Jak wiadomo, w *Narodzinach tragedii* Nietzsche, nawiązujący do metafizyki Schopenhauera, przeciwstawia byt sam w sobie zjawisku, dionizyjską — rozdieraną wewnętrznymi sprzecznościami istnienia — prajednię apollinijskiemu pozorowi. Różnica ta jest o tyle radykalna, że ów dionizyjski byt sam w sobie nie jest potencjalnie inteligibilnym, ale niepoznawalnym bytem, lecz bytem, którego doświadczenie znosi osobową tożsamość podmiotu; doświadczenie to jest zatem niemożliwe, ponieważ w samym momencie jego spełnienia znosi doświadczący podmiot. W ten sposób jednostka poszukująca usprawiedliwienia istnienia, czyli zniesienia jego dezindywidualizujących ją sprzeczności i cierpie-

nia, znosi je albo zatracając się w dionizyjskiej prajedni, albo zachowując swą suwerenność za cenę zerwania więzi z bytem i schronienia się w kłamliwym, ochronnym pozorze zjawiskowej rzeczywistości. Jednakże Nietzsche usiłuje obejść tę niemożliwość doświadczenia bytu, odwołując się do poznania tragicznego, zapośredniczonego przez szczególne, cieszące się przywilejem kosmicznej eksterytorialności — to znaczy nie podlegające rządzącym światem zjawisk prawom — estetyczne zjawisko, a mianowicie tragedię grecką: w tragedii tej poprzez związek pierwotnej — wyrażającej dionizyjską wolę — muzyki z plastycznymi obrazami łączą się obie kosmiczne siły, to, co dionizyjskie i to, co apollińskie, co oznacza, że jednostka poznaje dionizyjską głębię bytu zachowując swą jednostkowość i kontemplacyjny dystans. W gruncie rzeczy to przynoszące pojednanie dwóch kosmicznych zasad poznanie, zmediatyzowane przez zjawisko, jest poznaniem bezpośrednim: daje ono wgląd w byt taki, jaki jest sam w sobie.

Nietzsche odrzuci jednak szybko tę koncepcję tragicznej, kosmicznej syntezy w estetycznym pozorze. W *Ecce homo* powie, iż „zalatuje ona niemiło Heglem”: „«Idea» — przeciwieństwo: dionizyjskie i apollińskie — przełożona na język metafizyki; same dzieje jako rozwój tej idei; w tragedii przeciwieństwo zniesione do postaci jedności; przy tej optyce rzeczy, które jeszcze nie widziały się twarzą w twarz nagle sobie przeciwstawione, wzajemnie oświecone *pojête*” (EH, s. 69). Innymi słowy, *Narodziny tragedii* przywracają optymistyczną, łączącą byt sam w sobie ze zjawiskiem, jedną człowieka ze światem dialektykę.

Dlaczego projekt dionizyjskiej metafizyki Nietzschego zakończył się porażką, został przezeń odrzucony?; pytanie to zakłada jednak pytanie o założenia, które doprowadziły do dokonującej się pod znakiem triumfu Apollona — poplecznika rozumu — jej dialektycznego zwyrodnienia.

Lacoue-Labarthe przyczyny tej porażki widzi w przypadkowym, zewnętrznym wobec samej dynamiki rozwojowej *Narodzin tragedii* zainteresowaniu się Nietzschego problemem retoryki; zainteresowanie to, zainspirowane dziełem Gerbera poświęconym relacji języka i retoryki, kulminowało przejściem zawartej tam tezy o retorycznej naturze języka: „język jest retoryką” (PRS, s. 25).

Wydaje się jednak — zwrócił na to uwagę de Man — że ów subwersywny ruch analiz języka poprzedzony był i przez to umożliwiony przez wewnętrzny, dekonstrukcyjny ruch w obrębie samego projektu *Narodzin tragedii*; swój wyraz znalazł on w notatkach przygotowawczych do tego dzieła, jak również, aczkolwiek w mniejszym stopniu, w samych *Narodzinach tragedii*, gdyż przesłonięty został metafizyczną „retoryką” Schopenhauera. Ruch ten rozpoczął się wraz z uświadamianiem sobie przez Nietzschego fundamentalnej sprzeczności tkwiącej w samym projekcie *Narodzin tragedii*. Sprzeczność ta dotyczy stanowiącej wyznacznik metafizyki relacji byt sam w sobie/istota — zjawisko, prawda — pozór. Czy możliwe jest poznanie Absolutu-Obcego-Innego, skoro dokonuje się ono z konieczności w medium pozoru/zjawiska i poprzez nie, a nawet w pozorze pozoru (przesycone muzyką plastyczne obrazy są w gruncie rzeczy odbiciem pozoru —

zjawiskowej rzeczywistości empirycznej) i skoro dzięki ochronnej naturze iluzji podmiot jest w stanie przetrwać w swej jednostkowej odrębności, gdy tymczasem doświadczenie Absolutu znosi doświadczającego? Jak jest możliwe przejście od bytu samego w sobie do zjawiska, pozoru, sztuki? Jego możliwość Nietzsche upatruje w samym Dionizosie dążącym wobec rozdzierających go sprzeczności do wyrażenia się w znoszącym je zjawisku, pozorze. Ów wewnętrzny ruch Dionizosa udwuznacznia jednak status estetycznego zjawiska jako uprzywilejowanego pozoru — owego ontologicznego języka Dionizosa. Jeśli bowiem byt wyraża się w pozorze, to znaczy jeśli przeciwieństwo byt–zjawisko jest ilościowe, to pozór albo przestaje być pozorem, rozpluwając się w doświadczeniu dionizyjskiej jedności, albo nim pozostaje, uniemożliwiając dostęp do bytu, jest tym, w czym byt się przejawia, lecz czego w swej pełnej obecności nie wyraża. Jeśli natomiast — na mocy użytego rozróżnienia — istnieje radykalne przeciwieństwo między pozorem a bytem, to relacja poznania jest niemożliwa, a zjawisko, nie dając się wyprowadzić z bytu, przestaje być jego zjawiskiem. W obu przypadkach byt staje się pierwotnym, na zawsze oddalonym znaczeniem, którego przedstawienie nigdy nie oddaje. Istnieje radykalne zerwanie między Dionizosem i Apollinem, bytem i zjawiskiem, światem i jego podstawą, bytem a przedstawieniem — językiem, sztuką, metafizyką. Pojęcie bezpośredniego doświadczenia Dionizosa jest niemożliwe. Jego aporetyczność obejmuje następnie kategorie przedstawienia, muzyki, języka.

Wpisana w relację byt–zjawisko aporetyczność znajduje swój poznawczy wyraz w sprzeczności samego pojęcia niezmediatyzowanego przedstawienia dionizyjskiego Absolutu. Otóż dla Nietzschego przedstawienie jest produktem zamkniętej w swej zjawiskowości, sprowadzonej do statusu podmiotu poznającego jednostki, wyraża więc — zjawiskowy — stosunek jednostki do świata, jest tworem antropomorficznym. Z jednej strony estetyczne — tragiczne — przedstawienie prapodstawy przestaje nim być, skoro przedstawia to, co sytuje się poza granicami relacji podmiot–przedmiot, to, co obejmuje, a więc znosi, w kosmicznym doświadczeniu obecności Absolutu samo ja, jak i dany mu przedmiotowo obiektywny świat; ma więc status doświadczenia bezpośredniego. Z drugiej jednak strony, estetyczna kontemplacja prapodstawy jest obiektywizującym mroczny związek z Dionizosem i przekształcającym go w relację poznawczą przedstawieniem, jest bowiem aktem niezależnego, pozostającego w swym estetycznym dystansie wobec bytu, czyli w swej tożsamości podmiotu — jest więc doświadczeniem zapośredniczonym, egologicznym, antropomorficznym, czyli doświadczeniem, które przywraca konstytutywną dla sfery zjawisk i stanowiącą antropomorficzny wyznacznik metafizyki relację podmiot–przedmiot. W ten sposób odtwarza ono opartą na tej relacji strukturę krytykowanej przez Nietzschego racjonalistycznej metafizyki: u jej podstaw leży bowiem oddalająca od bytu pojęciowa projekcja pozoru, jego hiperboliczna autoalienacja, jego ostateczne, potwierdzające podmiotowość w jej antropomorficznej autonomii oderwanie od natury, wykorze-

nienie i wynaturzenie. W tej perspektywie estetyczny pozór jawi się jako prefiguracja przedstawienia, źródło jego pojęciowej struktury, do której daje się zatem ostatecznie sprowadzić. Sama kategoria woli pada łupem udwuznaczającego podejrzenia skierowanego na przedstawienie, gdyż skoro „wola» nie może być pojmowana bez implikowania jej przedstawienia, to również „wola” nie jest adekwatnym określeniem na jądro natury”². Ta sama podejrzliwość przenosi się na aporetyczne rozumienie poznawczego statusu muzyki. Muzyka ma być bowiem absolutnym, niezmediatyzowanym, czyli „bezpośrednim obrazem woli” (to sformułowanie Nietzsche przejmuje od Schopenhauera). Z jednej strony jest naturalnym wyrazem, „mową woli”, niejako ontologicznym językiem bytu; jest nie do zniesienia, depersonalizuje — czyni z nas „istoty orgiastyczne” — toteż „domaga się obrazów: ona pragnie Apolla uzdrowiciela” (PP, s. 233) — „tragicznego mitu” — byśmy mogli „zniesić istnienie. Bezwzględna prawdę” (PP, s. 234). Z drugiej zaś, właśnie dlatego, iż organicznie związana jest ze swym zjawiskowym wyrazem, „nie może być samą wolą, bo jako wola musiałaby całkiem ustąpić z pola sztuki — wola jest w sobie czymś nieestetycznym — ale się jako wola zjawia” (NT, s. 61); toteż — w notatkach z wiosny 1871 — dodaje: „Wola jest przedmiotem muzyki, ale nie jej początkiem”. Muzyka odnosi się więc tylko do woli jako „najbardziej pierwotnej formy zjawiska”. Z tego względu, nawet jeśli Nietzsche powiada, iż „źródło muzyki leży poza wszelką indywiduacją”, a więc poza wszelką wolą, w samym Dionizosie, to jest ona jednak jedynie wyrazem Dionizosa przejawiającego się jako wola, jest więc przedstawieniem; toteż uznając, że muzyka jest „naśladowaniem natury”, Nietzsche musi uznać, iż jest ona jedynie „najogólniejszą formą natury” (KSA, t. 7, s. 365). Jeśli tak jest, to tym bardziej estetyczny pozór, tragedia łącząca muzykę z apollińskimi obrazami, musi jeszcze bardziej oddalać podmiot od bezpośredniej obecności bytu, zacierając jego czyste, źródłowe znaczenie. Następnym, dalszym momentem tego progresywnego wykorzenienia z bytu bądź raczej samoodrywania się bytu od siebie samego — niczym w neoplatońskim schemacie, aczkolwiek w ramach projektu transcendentalnego³ — musi być myślenie i pojęcie stanowiące jako odzwierciedlenie obiektywnej rzeczywistości pozór pozoru, cień cienia — nienaturalną, wynaturzoną i sztuczną iluzję życia. Pojęcie, pojęciowe (samo)przedstawienie bytu, stanowi zatem kres gigantycznej (samo)alienacji bytu.

Ostatecznie, albo Dionizos pozostaje niedostępnym początkiem, wprzęgającym — jak powiada sam Nietzsche w *Narodzinach tragedii* — świat i pozór

² Za: P. de Man, *Geneza i genealogia w Narodzinach tragedii*, w: *Nietzsche 1900-2000*, red. A. Przybysławski, Aureus, Kraków 1997, s. 170.

³ E. Behler, *Die Sprachtheorie des frühen Nietzsche*, w: T. Borsche, F. Gerratana, A. Venturilli (Hrsg.), *«Centauren-Geburten». Wissenschaft, Kunst und Philosophie, beim jungen Nietzsche*, Berlin 1994, s. 110. Do tekstów Behlera odwołuje się częściej, aniżeli wskazują na to odniesienia bibliograficzne.

w swoją grę, „grę artystyczną, w jaką gra z samą sobą wola w wiecznej pełni swej żądz” (NT, s. 171), albo też jako produkt przedstawienia Dionizosa należy do domeny zjawiska, pozoru, przedstawienia podmiotu i jest wówczas rządzącym światem świadomości i intelektu nieusuwalnym błędem, mistyfikacją bądź — jak powiada Nietzsche — jednym z poziomów złudzenia, „metafizyczną pociechą, że pod wirem zjawisk nadal płynie niezmiennie wieczne życie” (NT, s. 132). Wyobcowany w ten sposób przez Apolla, Dionizos pozostaje albo absolutnym początkiem, nieosiągalnym w świecie, „od którego nie ma żadnych mostów prowadzących do prawdziwej rzeczywistości, do serca świata” (NT, s. 156), czyli nieobecną, oddalającą się w miarę przedstawiania jej obecnością, albo pustym mianem w antropomorficznym tekście świadomości.

Opisana krytycznie przez Nietzschego w *Ecce homo*, kryjąca się za estetycznym pozorem dialektyka Dionizosa i Apolla okazuje się przedłużeniem czy rozwinięciem wewnętrznej dialektyki Dionizosa, dążącego do „samozadowolenia”, czyli do zniesienia rozdzierających go sprzeczności istnienia w zjawiskowym obrazie. Jednakże ta optymistyczna dialektyka jest tylko jedną z możliwości zniesienia fundamentalnych sprzeczności projektu *Narodzin tragedii*. Sprzeczności tych jednak nie znosi, lecz raczej je zataja i zaciera, gdyż w gruncie rzeczy oznacza zwycięstwo Apollona nad Dionizosem, wiedzy nad mitem, a nie ich rzeczywistą, faktycznie niemożliwą, równowagę — dialektyka ta okaże się bowiem zasadą antropomorficznej redukcji świata-Dionizosa. Toteż krytyka ukazuje raczej częściowo zmistyfikowany efekt rozczarowania, aniżeli jego konceptualny mechanizm i przesłanki tkwiące w samej aporetycznej naturze tego projektu. Projektu tego bowiem do końca nie dezawuuje, lecz jedynie jego dialektyczną postać (pojednanie). Innymi słowy, nie ukazuje tego, co ją umożliwia — właśnie założonej w niej milcząco rewindykacji Dionizosa oraz kryjącym się za dialektycznym triumfem Apolla, związanym z trudnościami ugruntowania przejścia od prabytu do przedstawienia wypieraniem muzyki przez retorykę; wypieranie to, bardziej widoczne w notatkach związanych z pracą nad *Narodzinami tragedii* niż w samej tej pracy, swój wyraz znalazło w wykładzie o retoryce starożytnej z 1872.

W świetle powyższego okazuje się, że odkrycie retorycznej natury języka ma swoje źródło w epistemologicznej refleksji nad aporetycznym charakterem tragicznego przedstawienia bytu, co oznacza, że krytyka języka stanowi rozwinięcie krytyki poznania z *Narodzin tragedii*, jak również to, że stanowi konsekwencję mniej widocznych, odzwierciedlających jednak ogólną aporetyczną strukturę projektu *Narodzin tragedii* napięć związanych z jednoznacznym określeniem statusu języka, a mianowicie z określeniem jego genetycznego i epistemicznego związku z muzyką. Otóż retoryczny „szok” w filozofii Nietzschego jest niewątpliwie efektem trwałego zainteresowania problemem języka począwszy od roku 1869 do 1873.

Swoją pierwszy teoretyczny wyraz znalazło ono w wykładzie o gramatyce łacińskiej z przełomu lat 1869/1870, w którym Nietzsche podnosi problem pochodzenia języka. Odrzuca różne tradycyjne koncepcje języka: jako rozwinięcia

dźwiękowego języka zwierząt (język zakłada „najgłębsze filozoficzne poznania”), jako daru boskiego (zakładałoby to istnienie „języka przed językiem”), jako produktu konwencji i ustanowienia oraz jako „świadomego dzieła jednostki czy większości”. Każde świadome myślenie zakłada już bowiem — teza ta określi całą późniejszą filozofię Nietzschego — język. W próbie określenia jego natury Nietzsche odwołuje się do Kantowskiej idei teleologii natury oraz dzieła sztuki jako „celowości bez celu”, zgodnie z którą „coś jest celowe bez świadomości”. Toteż Nietzsche stwierdza: „to [jest] istotą instynktu”. Język jest dlań zatem tworem naturalnym, instynktownym, nieświadomym, a jednak celowym, którego (zewnątrznego) „źródła [...] nie da się pomyśleć”, gdyż jest on konstytutywnie związany z istnieniem ludzkim, służy bowiem jego samozachowaniu. Tym ujęciem języka Nietzsche wypracował zręby swojej koncepcji języka z następnych lat, nawet jeśli pojęcie instynktu zastąpi pojęciem artystycznego popędu. Istotna jest tutaj pewna dwuznaczność pojęcia instynktu. Z jednej strony można widzieć w nim siłę wyższą pozwalającą głębiej wnikać w istotę rzeczy — to rozumienie Nietzsche rozwinie w okresie pisania *Narodzin tragedii* — bądź siłę ograniczającą człowieka, gdyż nieredukowalnie związaną z naturą jego istnienia — to rozumienie rozwinie w retorycznym ujęciu języka ⁴.

W *Narodzinach tragedii* Nietzsche ujmuje język w ramach problemu: „jaki jest stosunek muzyki do obrazu i pojęcia” (NT, s. 110), odnosi zatem język do muzyki, owej „sztuki dionizyjskiej”, w której „władza instynktu zostaje przecięzona” (KSA, t. 7, s. 49), i której, jak widzieliśmy, przypisuje metafizyczną funkcję absolutnego wyrazu, czyli bezpośredniego przedstawienia dionizyjskiego Absolutu. Jest językiem przed językiem, który jest „zdolny do nieskończonego objaśniania” (PP, s. 210, tłum. zmodyfikowane), czyli wyrażania i uzewnętrzniania dionizyjskiej afektywności istnienia. Stanowi miarę języka, zarówno mówionego, jak i pisanego, a zatem miarę hierarchizowania poznawczej przydatności jego rodzajów, określanej zdolnością dostarczenia symbolicznego wyrazu przekazywanych w muzyce przeżyć. Z tego punktu widzenia, w przeciwieństwie do języka muzyki, który jest „pozorem bytu”, język stanowi „pozór pozoru” (KSA, t. 7, s. 126), czyli odbicie obiektywnej, to znaczy pozornej rzeczywistości. Nietzsche przeciwstawia jednak język mówiony, a zwłaszcza język poezji i liryki „obiektywnemu językowi pisma”, który „znaczy tylko poprzez pojęcia, a więc współczucie powstaje poprzez medium myśli. Stawia mu to pewne granice” (PP, s. 210). Ów wykorzeniony ze swej naturalności język obiektywny jest językiem martwym, sztucznym i treściowo pustym. W przeciwieństwie do niego język mówiony jest głęboko spokrewniony z muzyką, ponieważ „tonuje”, ma „rytmy, *tempi*, siłę i akcentację”, które pozwalają symbolicznie przedstawić „treści uczuciowe. Wszystko to przysługuje też muzyce”, jednakże — dodaje Nietzsche — „naj-

⁴ E. Behler, *Nietzsches Sprachtheorie und der Aussagecharakter seiner Schriften*, „Nietzsche-Studien” 25 (1996), s. 68-71.

częściej [...] uczucia nie uzewnętrzniają się poprzez słowa. Także zaś słowo tylko sugeruje, jest powierzchnią ruchomego morza, które burzy się na głębinach. Tu leży granica dramatu słownego. Niezdolność do prezentacji rzeczy-obok-siebie” (PP, s. 210). Nietzsche wyróżnia zatem trzy hierarchicznie uporządkowane elementy: muzykę, język mówiony, język pisany. Nie określa jednak jednoznacznie ich związków. Dwa pierwsze łączą się pod znakiem Dionizosa, z kolei drugi i trzeci tworzą apolliniński język. Ta triadyczna struktura opozycji Dionizos–Apollo jeszcze bardziej komplikuje jej aporetyczność. Natury przejścia pomiędzy tymi elementami nie określa również następujący fragment: „Poezja jest często na drodze do muzyki; albo gdy wyszukuje najsztudniejszego pojęcia, w których obszarze gruba materialność pojęcia niemal znika” (PP, s. 211). Rozstrzygające są tu słowa „często”, a przede wszystkim „niemal”, wyrażają one bowiem wahanie i niezdecydowanie Nietzschego wobec bliższego określenia tego przejścia rozumianego jako proces dionizyjskiej puryfikacji, dematerializacji i sublimacji pojęć; „niemal” zapewne ma raz jakościowe, a raz ilościowe znaczenie. W ten sposób odzwierciedla zasadnicze napięcie w rozumieniu języka na gruncie *Narodzin tragedii*. Napięcie to jest funkcją dwuznaczności pojęcia muzyki, raz rozumianej jako wyraz prabytu, który język ma symbolicznie obrazować, a raz jako jego najdoskonalszego symbolicznego wyrazu⁵. Otóż z jednej strony, zgodnie z dualizmem istoty i zjawiska, istnieje zerwanie, radykalna nieciągłość, między muzyką a językiem, zarówno słowem i pojęciem, między niezmediatyzowanym obrazem woli a „nieskończoną niedoskonałością symboliki” (KSA, t. 7, s. 63)⁶. Jednak z drugiej strony istnieje przejście między muzyką a językiem. Język jest bowiem wymogiem samej muzyki: „muzyka podnieca do *symbolicznego spostrzegania* dionizyjskiej ogólności, [...] następnie nadaje obrazowi symbolicznemu *najwyższe znaczenie*” (NT, s. 114). Chociaż ta możliwość interpretacyjna wskazuje na jedność muzyki i słowa, a nie muzyki i całego języka, włącznie z pisano-pojęciowym, to jednak wydaje się, że ta ostatnia stanowi milczące założenie całej analizy Nietzschego, chociażby tezy o pojęciowym zwyrodnieniu tragedii greckiej. Nietzsche nie tematyzuje przejścia między językiem pojęciowym a mówionym, ponieważ jest ono dlań czymś najbardziej oczywistym, a zarazem najbardziej problematycznym — jego uznanie prowadziłoby bowiem do niebezpiecznej dla całej konstrukcji pojęciowej *Narodzin tragedii* tezy o ilościowej ciągłości między muzyką a całym językiem. Toteż zawieszenie i niewyjaśnienie problemu związku między językiem pisany, pojęciowym a mówionym stanowi ślepią

⁵ Z jednej strony „muzyka w swym najwyższym spotęgowaniu starać się musi dojść także do najwyższego zobrazowania”, z drugiej „musimy uznać za możliwe, że będzie umiała znaleźć też symboliczny wyraz dla swej istotnej dionizyjskiej mądrości” (NT, s. 114).

⁶ Jest „naturalnym, a nawet niemożliwym przedsięwzięciem”, by „muzykę przekształcić w poemat, to znaczy, by chcieć utwór ten zilustrować za pomocą muzyki, tym bardziej z wyraźnym zamiarem, by pojęciowe przedstawienie poematu symbolizować za pomocą muzyki, a tym samym dopomóc muzyce w pozyskaniu języka pojęciowego” (KSA, t. 7, s. 185).

plamkę w Nietzscheańskim dyskursie nad językiem z tego okresu, rzeczywisty dekonstrukcyjny nierozstrzygalnik jego całego systemu pojęciowego, jego niejako ruchomą zwrotnicę, pozwalającą Lacoue-Labarthowi sformułować tezę o „retorycznej części języka” w *Narodzinach tragedii*⁷. Jeśli bowiem istnieje jedność między muzyką a całym językiem, to muzyka i język pojęciowy dają się ostatecznie sprowadzić do tej samej struktury. Uciekając przed tymi konsekwencjami Nietzsche uznaje, iż muzyka nie wyrasta ze stanowiącej jedynie przedstawienie Dionizosa woli, lecz ma ją za swój przedmiot; przedmiotem tym nie są stanowiące manifestację woli uczucia, gdyż są one — mamy tu tezę o jedności języka i świadomości — „przeniknięte już przez świadome i nieświadome przedstawienia i nimi nasycone” (KSA, t. 7, s. 364). Ów teoretyczny manewr, znajdujący swój wyraz w notatkach związanych z pracą nad *Narodzinami tragedii*, spycha Nietzschego na pozycję, której starał się dzięki niemu właśnie uniknąć: język, nawet jeśli jest muzyczny, zostaje oderwany od bytu.

Zasadą wspomnianej wzajemnej strukturacji muzyki i języka jest zrywające więź z Dionizosem — prawdą, znaczeniem, bezpośrednią obecnością — przedstawienie, zatem to, co — jako pozór pozor — jest sztuczne i nienaturalne, to znaczy: antropomorficzne. Logikę hierarchicznego przejścia od pojęcia do mowy, od mowy do języka określa bez reszty logika antropomorfizmu. Tym jest właśnie retoryka: językiem pozbawionym odniesienia do prawdy, językiem fikcji. W ten sposób ta podskórna jeszcze retoryka dąży, by „wyprzeć muzykę i zająć jej miejsce”⁸. Paradoksalnie, zasadą tej postępującej retoryzacji w obrębie projektu *Narodzin tragedii* jest pojęcie będące hiperbolicznym pozorem, a zatem tym, co w późniejszych tekstach o retorycznej naturze języka będzie czynnikiem jej alienacji i zwyrodnienia. Toteż tragedia ginie z powodu pojęć, a zatem — tej tezy Nietzsche wyraźnie nie stawia — ponieważ Sokrates jako promotor racjonalistycznego optymizmu był, historycznie biorąc, wrogiem retoryki, właśnie z powodu retoryki. Sokrates jako retor! To odwrócenie, będące odwróceniem kierunku alienacyjnego przejścia od pojęcia do muzyki, do przejścia od zmysłowego obrazu do pojęcia, będzie możliwe właśnie dzięki retorycznemu wyparciu muzyki. W notatce z 1871 odwrócenie to zostanie nazwane „odwróconym światem” — „jak gdyby syn chciał splodzić ojca!” (KSA, t. 7, s. 362). Dokonuje się właśnie za sprawą retoryki w wykładach o retoryce starożytnej z 1872/73, a następnie w rozprawce o *Prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym znaczeniu*, jak również w przygotowanym, lecz nie wygłoszonym z powodu braku słuchaczy, cyklu wykładów *Geschichte der griechischen Beredsamkeit*⁹ na gruncie samych założeń projektu *Narodzin tragedii*. Toteż wydaje się — wbrew tezie Lacoue-Labartha o przypadkowym odkryciu retoryki pod wpływem lektury m. in. Gerbera — iż lektura

⁷ Ph. Lacoue-Labarthe, *Le sujet de la philosophie*, Paris 1981, s. 55.

⁸ Tamże, s. 54.

⁹ E. Behler, *Nietzsches...*, dz. cyt., s. 74.

ta pozwoliła Nietzschemu z całą ostrością ujawnić i wydobyć na światło dzienne aporetyczność własnego projektu, projekt ów odwrócić i zradikalizować jego „retoryczne” implikacje.

W wykładach o retoryce Nietzsche rewindykuje retorykę jako model rozumienia języka, toteż usuwa zeń to wszystko, co naturalne, a zatem „jego pierwotną muzyczną naturę” (Lacoue-Labarthe) na rzecz jego retorycznej sztuczności; w tym duchu usuwa to, co melodyczne i harmoniczne w języku na rzecz rytmu jako „najmniej muzycznego elementu muzyki”¹⁰. Usunięcie to prowadzi do zniesienia wewnątrzjęzykowej opozycji między naturalnym a sztucznym i do uznania tożsamości ich struktur: „to, co jako środek sztuki świadomej nosi miano «retoryki», jako środek sztuki nieświadomej obecne jest w języku i jego ewolucji, a nawet [...] *retoryka stanowi kontynuację w jasnym świetle intelektu środków zawartych w języku*” (PRS, s. 24). To, co naturalne — poddana logocentrycznemu wymogowi prawdy i naśladowaniu natury „stosowność i spójność”, i prawdopodobieństwo — jest jedynie środkiem retorycznej sztuczności języka, jego wewnętrznym mistyfikacyjnym mechanizmem służącym jego celowi: przekonywaniu („kunszt mówcy polega na tym, by nie dopuścić wrażenia sztuczności”, PRS, s. 31). Utożsamiając strukturę retoryki i języka, rozciągając ją na wszelkie doświadczenie językowe, Nietzsche może uznać, iż „figuracją jest wszystko, co nazywamy mową”. Język jest sztuką („język tworzą [...] artyści językowi [...]”, PRS, s. 26). Ta artystyczna figuratywność języka uchyla wszelkie roszczenia do prawdy: „nie rzeczy wchodzi do świadomości, lecz sposób, w jaki się wobec nich sytuujemy [...]” (PRS, s. 25). Język zamyka nas nieodwołalnie w świecie, którego granicę zakreśla jego retoryczna tkanka i którego stopnie „transcendentalnej” konstytucji wyznacza retoryczna progresja „interpretacyjnego” przejścia („przenoszenia”) od wrażenia do jego obrazu, od obrazu do dźwięku i do znaczenia słowa. Wszystko jest retoryką.

Absolut i retoryka

Świadomość tego stanu rzeczy jest niewątpliwie prawdziwym wstrząsem dla filozoficznej świadomości Nietzschego. Według Lacoue-Labartha wznieca ona „podziemny i mało zauważalny ruch, poprzez który «dzieło» Nietzschego zaczyna się w ten sposób załamywać lub, ściśle biorąc, wyslizgiwać powoli poza przestrzeń własnego dzieła i zatracać się w tym, co nie jest jednak innym absolutem dzieła, lecz jego uporczywą zmianą, jego nieskończonym wyczerpywaniem się — jego beczynnością [...]”¹¹. Nietzsche, jak sądzi, porzuca jednak projekt filozofii retorycznej, ponieważ, w zgodzie z samą naturą jej przedmiotu, skazany jest on na niepowodzenie. Toteż język jako przedmiot dyskursu filozoficznego,

¹⁰ Ph. Lacoue-Labarthe, *Le sujet...*, dz., cyt., s. 60.

¹¹ Tamże, s. 36.

a wraz z nim filologia nietzscheańska, znikają niczym meteor. Nietzschemu pozostaje literatura, fragmentaryzacja tekstu, aforyzm, które znaczą „nieskończone krążenie, nieprzerwany bieg”¹². Z kolei nawiązujący do tej dekonstrukcyjnej lektury de Man widzi w Nietzschem świadomego dekonstruktora logocentrycznego tekstu metafizyki. Otóż wydaje się, iż dekonstrukcyjna lektura filozofii Nietzschego, pomimo jej częściowej ważności i odkrywczości, jest jednak ograniczona. Leżące u podstaw interpretacji Lacoue-Labartha przeświadczenie o samozniesieniu tezy o retorycznej naturze języka w przypadku jej filozoficznej tematyzacji uzupełnia i równoważy w świadomości Nietzschego — nie uznającego bynajmniej racjonalistycznej logiki sprzeczności — myśl, iż owo samozaprzeczenie jest tylko performatywnym potwierdzeniem samej retoryki. Innymi słowy, przekonanie o retorycznej immanencji języka jest aktem zewnętrznym wobec praktyki retorycznej, jego założeniem jest otwierający przestrzeń filozoficznej problematyki retoryki i języka dystans wobec tej praktyki. Sytuacja ta stanowi o fundamentalnie aporetycznej strukturze filozoficznej świadomości, którą określają dwa rozbieżne, nie dające się uzgodnić i zsyntetyzować w jednym akcie świadomości wymogi: z jednej strony bezwzględny wymóg istnienia absolutnego, pragnienie Absolutu, a z drugiej wymóg pozostawania w zamkniętym obszarze retoryki; w gruncie rzeczy aporetyczność ta stanowi odzwierciedlenie aporetyczności projektu *Narodzin tragedii*, jednakże odzwierciedlenie uświadomione, to znaczy doprowadzone do ostatecznych konsekwencji i absolutyzujące wyjściowe, sprzeczne założenia tegoż projektu, bez jakiegokolwiek nadziei na zapośredniczenie, integrację, zniesienie czy trwale zapomnienie. Odkrycie to jest „wstrząsem”, który radykalnie przeobraża myśl Nietzschego i który Nietzsche będzie w swym dziele nieustannie dramatyzował. Odtąd świadomość Nietzschego jest świadomością nie-szczęśliwą, kryzysową, chorobliwą. Porusza się w nieskończonym wnętrzu retorycznego labiryntu języka, który pochłoniął dyskurs *Narodzin tragedii*, ale zarazem sytuuje się poza nim, usiłując wypowiedzieć w nim coś, czego w nim wypowiedzieć się nie da; usiłowanie to jest wymogiem pustym, bezwarunkowym, prametafizycznym, który skazany jest nieodwołalnie na brak wyrazu w jednym dlań świecie języka, świadomości i obiektywnej rzeczywistości. Filozofia przekształca się odtąd w wieczne błędzenie, jest dyskursem zerwanym, nieciągłym, fragmentarycznym, pozbawionym zasady jedności, koherencji, prawdy, obecności czy pierwszego znaczenia. W tej perspektywie całą późniejszą „filozofię Nietzschego” należy widzieć jako efekt świadomości katastroficznej, świadomości rządzonej przez morderczy wymóg poznania Obcego, poznania absolutnego. Wymóg ów stanowi pozostałość projektu *Narodzin tragedii*, właśnie z niego wypływa retoryczna dynamika dzieła Nietzschego, konieczność pisania, pośpieszne mnożenie tekstów, nieskończone pisanie, próba wyrażenia tego, co Niewypowie-

¹² Tamże, s. 39.

działne. Cała filozofia Nietzschego po *Narodziinach tragedii* jawi się jako próba niemożliwej tematyzacji tej obsesyjnej konieczności mówienia.

Ten katastroficzny status (własnej) świadomości filozoficznej Nietzsche problematyzuje, właśnie w okresie wykładów o retoryce, w figurze „filozofa poznania tragicznego” — na symetrycznym do problemu retoryki planie krytyki poznania. Filozof ów „odczuwa [...] w *tragiczny* sposób *utrata podłoża metafizyki*”, ponieważ „metafizyczność przejawia się tylko antropomorficznie” (PP, s. 246)¹³. Nie jest jednak „sceptykiem”, uznającym niepoznawalny świat poza zjawiskami (retoryką), a zarazem to, „że świat jest takim, jakim się zjawia” — „nikt nie może żyć w postawie takiego sceptycyzmu. Musimy wyjść poza ten sceptycyzm, musimy o nim zapomnieć”. Dlaczego? Zagroza on bowiem tożsamer świadomości filozofa i wówczas wymaga „zapomnienia”, ucieczki bądź kompensaty. Toteż Nietzsche uznaje, iż „nie w poznaniu, lecz w tworzeniu tkwi nasze ozdrowienie” (PP, s. 246), w pozorze. Chodzi o sztukę — ale czy retoryka nie jest dla Nietzschego sztuką — która „nie chce łudzić, *jest prawdziwa*”? Otóż prawdziwy pozór (tak jak świadoma siebie retoryka) zakłada odniesienie do tego co nie-pozorne i właśnie dlatego jest pozorem prawdziwym, czyli czystym, to znaczy zrywającym odniesienie do świata: „Prawda jest niepoznawalna. Wszystko poznawalne pozór. Znaczenie sztuki jako prawdziwościowego pozoru” (PP, s. 258). Jaka jest funkcja owego czystego, oderwanego od „wiary w prawdę” pozoru? Czy nie oddala on nas w swej czystej pozorności ostatecznie i nieodwołalnie od Absolutu-Niezanego-Nieobecnego? Widziana w tej perspektywie „dotychczas nie ogłoszona”, jak powiada Nietzsche w 1886 r. (przedmowa do *Wędrowca i jego cienia*, s. 2) rozprawa *O prawdzie i kłamstwie...* daje się pojąć jako paradygmatyczna dla rozumienia całej późniejszej myśli Nietzschego problematyzacja i tematyizacja statusu pozorności pozoru w kontekście fundamentalnej niemożliwości — koniecznego dlań — wyjścia w retoryce poza retorykę, by odzyskać nieobecny Początek. Jej centralnym tematem jest oddzielenie języka metaforycznego i bytu: w swej metaforyczno-figuratywnej nienaturalności język oddziela świadomość od niepoznawalnego bytu w sobie („nie dostępne nam i nie definiowalne X”). Jego źródłem jest bowiem „artystyczne przeniesienie bodźca nerwowego na obrazy”, które „jest jeśli nie matką, to babką każdego pojęcia”: „najpierw pobudzenie nerwów przekształcone w obraz! oto pierwsza metafora. Obraz odtworzony dźwiękiem! Druga metafora. I za każdym razem zupełne pomijanie sfery, przez którą skok w całkowicie inną i nową” (PP, s. 190, 187). Stosunek między językiem a bytem jest zatem „stosunkiem *estetycznym*”, jest „interpretującym przekładem, bełkotliwym tłumaczeniem na język zupełnie obcy” (PP, s. 192). Pojęcie stanowi tylko „*residuum pewnej metafory*”, która się „zużyła”, zwięźczenie tego progresywnego, artystycznego „przekładania”, a zarazem dopełnienie jego równoległe

¹³ „Trzeba *dowiedzieć*, że wszelkie konstrukcje świata są antropomorfizmami, wszelkie nawet nauki [...]” (PP, s. 246).

postępującej alienacji, tzn. „zastygania i sztywnienia metafor”: poprzez poznanie pojęciowe człowiek „zapoznaje więc metaforyczność źródłowych poglądowych metafor i bierze je za same rzeczy” (PP, s. 193, 192), „ślizga się” tylko po „powierzchni rzeczy”, biorąc ją za strukturę samego bytu, uznając zatem „iluzję za prawdę”. Co jest źródłem owej alienacyjnej siły języka pojęciowego, owego gigantycznego, antropomorficznego „kłamstwa” czy aktywnego zapomnienia, umożliwiającego oparty na relacji podmiot–przedmiot i uznany za samą rzeczywistość, antropomorficzny, „monstrualnie rozrosły gmach” pojęć?; „skąd [...] pęd do prawdy?” (PP, s. 184). Do sformułowanych wcześniej pod wpływem Gerbera też Nietzsche dodaje tezę kluczową, pozwalającą zrozumieć wpisany w retorykę i maskujący jej perswazyjny cel „imperatyw prawdomówności”: z dążenia do samozachowania wobec aktualizowanego przez czysty „pęd do metafory” i zagrażającego jednostce „czegoś bezlitosnego, chciwego, nienasyconego, morderczego” (PP, s. 185). Nie ma wątpliwości, że Nietzsche przywołuje tu — pomimo retorycznej traumy — kluczową dla *Narodzin tragedii* wizję anihilującego tożsamą podmiotowość Dionizosa, dionizyjski horror istnienia, dla którego zrównoważenia nie istnieje doświadczenie uprzywilejowane i zmediatyzowane, pozwalające przetrwać jednostce¹⁴. Popęd samozachowawczy i zakorzeniony w nim „pęd do prawdy” równoważą w ten sposób „ów pęd do metafory, podstawowy ludzki pęd, o którym nie można ani na chwilę zapomnieć bez zapomnienia samego człowieka” (PP, s. 195). Prawda jest ostatecznie dla Nietzschego pojęciową artykulacją intersubiektywnie zmediatyzowanego popędu samozachowania, społecznie skonwencjonalizowanym i usankcjonowanym pojęciowym użyciem metafory. Przekonanie o tego typu genezie języka Nietzsche powtórzy później w *Wiedzy radosnej* (§ 354), wyprowadzając z niego tezę, iż artykułująca się w języku świadomość wraz z jej logocentryczną strukturą stanowi produkt intersubiektywnych wymogów, a zatem, że samoświadomość reprezentuje to, co społeczne, a nie jednostkowe.

Przed oczyma Nietzschego rysuje się zatem potworna antynomia świadomości i bytu, ludzkiej tożsamości i a-tożsamości Chaosu, Absolutu i retoryki: jest to w gruncie rzeczy zradykalizowana antynomia pozoru/zjawiska i bytu/istoty z projektu *Narodzin tragedii*, której tym razem nie da się zapośredniczyć jakkolwiek zasadą jedności świata i człowieka. Toteż Nietzsche odrzuca naiwną i złudną strategię doświadczenia bezpośredniego. Strategia ta jest w gruncie rzeczy fundamentalnie niemożliwa. I nie tylko dlatego, że, jak powie Nietzsche w *Poza dobrem i złem*, „mogłoby to stanowić nawet zasadniczą właściwość, iż doskonale poznanie niesłoby zaglądać temu, kto by je posiadał” (PDZ, § 39), że „od razu byłby koniec z jego «samowiedzą»” (PP, s. 192), ale przede wszystkim dlatego, że reaktualizacja stłumionego „pędu do metafory”, czyli pozytywny, bezpośredni powrót do człowieka jako „podmiotu artystycznie twórczego” nie jest możliwy,

¹⁴ „I biada nieszczęsnej ciekawości, która chciałaby wyrzeć przez szczelinę w oknie tej izby świadomości” (PP, s. 185).

jest niczym innym jak szukającym zagubionej w pojęciach metafizyki i kultury prawdy antropomorficznym mitem. Nietzsche powiada w duchu Kantowskim, że „owa artystyczna metafora, od której zaczyna się w nas doznawanie, już zakłada” warunkujące pojęcia formy czasu i przestrzeni „a więc w nich się dokonuje” (PP, s. 194). Nietzschemu pozostaje strategia „kamouflażu”, powrotu ironicznego i zapośredniczonego, nieskończenie okrężnego, a mianowicie powrotu przez pojęcia, a dokładnie przez „wyzwalającą” umysł negację pojęć w samych pojęciach: człowiek „szuka [...] sobie nowego pola działania, innego toru i znajduje go w mieście i w ogóle w sztuce. Nieustannie zamaca rubryki i komórki pojęć wnosząc nowe przekłady, metafory, metonimie [...], świętuje wtedy swe saturnalia [...] Z twórczym zaangażowaniem rzuca metafory jedna za drugą [...] Ów ogromny strop i mur pojęć [...] jest dla wyzwolonego intelektu tylko rusztowaniem i zabawką dla jego najzuchwalszych sztuk; kiedy burzy on ów strop, miesza elementy, ironicznie na nowo zestawia, łącząc rzeczy najbardziej sobie obce i dzieląc je [...] przemawia językiem wyraźnie zakazanych metafor i niesłychanych zestawów pojęć, aby przynajmniej przez zburzenie i wyśmianie starych ograniczeń pojęciowych twórczo sprostać presji przemożnej współczesnej intuicji” (PP, 195-197) — intuicji Absolutu, pustej, beztreściowej woli Nieznanego. Metafory tego nowego języka są zatem metaforami negatywnymi, opacznymi, odwróconymi, metaforami *à rebours*, ożywiają bowiem „cmentarzysko naoczności, pasożytując na języku racjonalnym w celu podważenia jego metafizycznej ważności, jego koherentnej, logicznej i logocentrycznej struktury. Ta dezalienacyjna retoryzacja, poetyzacja pojęciowego dyskursu antropomorficznej metafizyki oznacza rewindykację pozoru, pozoru właśnie „prawdziwościowego”. Nie chodzi zatem o pozór przedpojęciowy, o bezpośredni i naturalny obraz metaforyczny, lecz o parodię tego pozoru, o pozór siebie świadomy, celowy i wykalkulowany. Jego fundamentalną funkcją jest bowiem zawieszenie, zmiękczenie, osłabienie „potrzeby” — a tym samym logocentrycznego wymogu prawdy — poprzez dezalienacyjną imitację wykraczającego poza doświadczenie ludzkie pozoru metaforyczno-naturalnego w antropomorficznym mikrokosmosie istnienia człowieka, w świecie doświadczenia możliwego i dopuszczalnego, to znaczy w jego strukturujących popęd samozachowania utylitarnych i intersubiektywnych ramach: „Umysł, ów mistrz kamuflażu, jest dopóty wolny i nie poddany swej zwykłej niewolniczej służbie, dopóki może łudzić *bez szkody*” (PP, s. 196, zob. też 186). Paradygmatem pozoru stanie się dla Nietzschego ponownie sztuka, wszakże nie jako sfera uprzywilejowanego dostępu do „trzewi świata”, lecz jako *l'art pour l'art*¹⁵, jak również niszczący pojęciową spójność świata sen, w którym „interpretacja pobudzeń nerwowych” jest „nader dowolna”, gdy tymczasem „życie na jawie nie ma tej *swobody* interpretacji, co życie we śnie, jest mniej poetyckie i nieokielznane”, aczkolwiek — dodaje Nietzsche — „między snem a jawą nie ma żadnej *zasadni-*

¹⁵ E. Behler, *Die Sprachtheorie...*, dz. cyt., s. 107.

czej różnicy” (J, s. 127). Ta retoryczno-estetyczna rewitalizacja pozoru urzeczywistnia się zatem na samej powierzchni świata (antropomorficznej) metafizyki, by w mimetycznym zapośredniczeniu odnieść wertykalnie do niedostępnej, pulsującej pod światem ludzkiej dionizyjskiej pełni: „Nie ma pięknej powierzchni bez wstrętnej głębi” (PP, s. 221). Motyw opozycji powierzchnia–głębia nieraz powróci w dziele Nietzschego, na przykład w retrospektywnym przywołaniu Greków, którzy „byli powierzchowni — z głębi” (WR, s. 9). Przytoczone powyżej fragmenty nie pozostawiają wątpliwości co do obszaru ważności programu retorycznego zawieszenia świata w pozorze; nie chodzi bynajmniej jedynie o wyzwolenie retorycznej energii języka, ale — jako że język jest dla Nietzschego standaryzowanym intersubiektywnie medium świadomości ludzkiej — o totalną retoryzację całego doświadczenia ludzkiego. Istotą tego programu jest podważenie metafizycznych struktur antropomorficznej „metamorfozy świata w ludziach” w celu poszerzania ludzkiej wolności, uwolnienia możliwościowej struktury egzystencji ludzkiej. Nietzsche używa tu wszelkich możliwych środków, łączy ze sobą — jak postuluje w *O prawdzie i kłamstwie...* — „człowieka rozumu i człowieka intuicji” (PP, s. 197), naukę i sztukę. Wyzwała przede wszystkim metaforyczny potencjał języka, odwołuje się do wieloznaczności języka aforystycznego i fragmentarycznego, aktualizuje cały rejestr językowych środków wyrazu, również poetyckich, powagę, ironię, śmiech. Tam gdzie odwołuje się do dyskursu nauki, zwraca jego prawdę przeciwko samej sobie, na gruncie metody genealogicznej ukazuje zapelniające czasową przestrzeń historii, nie dające się oddzielić i zrastające się w antropomorficzną tkankę życia ludzkiego sedymentacje „mnóstwa błędów i fantazji”, ukazuje heterogeniczne początki metafizycznych esencji, heteronomiczną strukturę zjawisk historycznych, gramatyczno-metafizyczne kategorie języka. Wszystkie pojęcia, przekonania i tezy Nietzschego nie mają sensu „dogmatycznego”, lecz są interpretacjami, które mnoży, perspektywami, które zmienia i które — ruch ów znakomicie ukazuje Jaspers — znosząc się czy zawieszając swoją ważność wzbudzają nieskończony ruch interpretacji; interpretacje te mają sens negatywny i krytyczny, nawet wówczas, gdy projektują otwarte możliwości, zwracają się bowiem przeciwko całemu dogmatycznemu tekstowi metafizyki. Ich kategorie są często kategoriami operacyjnymi, które po podważeniu panujących kategorii same zostają — jak dobrze to pokazuje de Man — dekonstrukcyjnie odrzucone. Wszystkie te retoryczne momenty swojego dzieła Nietzsche zamyka w figurze nieskończonej podróży morskiej, w której „nie ma już żadnego «ładu»” (WR, 124, s. 167). Filozofia Nietzschego jest filozofią hiperbolicznego eksperymentu na człowieku i wkalkulowanego weń ryzyka, transgresywnego przesuwania granic ludzkiego doświadczenia (dystansowania się jednostki wobec własnego charakteru jako jego empirycznego wyznacznika), którego mroczną teleologię pobudzało pragnienie Nieznanego, Niemożliwego. Być może, zmusiło ono Nietzschego do przekroczenia dalej już nie dającej się przesunąć granicy, polaryzując poza nią świadomość Nietzschego do stopnia, w którym po-

wierzchnia zbiegła się z głębią i w którym uwolnione od „potrzeby” — owego zwornika antropomorficznego świata — retoryczne pozory połączyły się z artystycznymi popędami — poza mediatyzującą je wcześniej zasadą świadomości i osobowej tożsamości — w świecie naturalnych metafor, pozorów i fantazmatów. Jak powiada Foucault: „to, co wchodzi w grę w punkcie zerwania interpretacji, w tej przejawianej przez nią skłonności ku wzniesieniu się na poziom, który czyni ją niemożliwą, mogłoby rzeczywiście być czymś w rodzaju szaleństwa”¹⁶. Być może w szaleństwie Nietzschego należy widzieć niemożliwe poznanie, tragiczną syntezę, korelację czystego fantazmatycznego języka i czystych popędów, przekroczenie granicy, której świadomość czy przeczucie ożywiało jego życie i dzieło. I być może przeczucie tej niekomunikowalnej prawdy nie pozwoliło Zaratustrze wyjawic prawdy wiecznego powrotu i zamilknąć — wobec nas — w jego rozmowie z życiem¹⁷. Szaleństwo byłoby w świetle powyższego projektu prawdą pozytywnego powrotu do człowieka artystycznego, powrotem prowadzącym do kresu rozumnej podmiotowości, zerwaniem podmiotowej ciągłości, zerwaniem ze światem świadomości i rozumu — efektem retoryzacji retoryki.

Wykaz skrótów cytowanych dzieł Nietzschego

EH — *Ecce homo*, przeł. L. Staff, Warszawa 1909.

J — *Jutrzeńka*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907.

KSA — *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, G. Colli, M. Montinari (Hrsg.), Gruyter, t. 7, Berlin 1980.

NT — *Narodziny tragedii*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907.

PDZ — *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1905.

PP — *Pisma pozostałe 1862- 1875*, przeł. B. Baran, inter esse, Kraków 1993.

PRS — *Przedstawienie retoryki starożytnej*, w: *Nietzsche 1900-2000*, red. A. Przybyśławski, Aureus, Kraków 1997, s. 15-43.

WR — *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907.

Nietzsche — The Will to the Unknown

As shown in *The Birth of Tragedy*, the attempts to experience of the absolute is are entangled in pernicious paradoxes. On the one hand Nietzsche is ready to question the authority of the human self and shows how it has been suspended by the Dionysian blurring of conceptual distinctions. On the other hand he points to

¹⁶ M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marks*, przeł. K. Matuszewski, „Literatura na Świecie” 6 (1988), s. 57.

¹⁷ Por. Gadamer, *Dramat Zaratusztry*, w: *Nietzsche 1900-2000*, red. A. Przybyśławski, Aureus, Kraków 1997, s. 118-135.

the aesthetic experience as the foundation for the crystallization of the self. Referring to the writings of Paul de Man and Lacoue-Labarthe the author stipulates that the true nature of the aesthetic is captured in the rhetoric formulations that alone can overcome the crisis of the absolutist epistemological preconceptions. Although this project was most clearly expressed by the „early” Nietzsche, he never gave it up. He continued to believe that the philosophical mind is destined to find its way between two opposing demands: to confirm the Dionysian aspect of existence and to capture it in a rhetoric expression. As a result his strategy is to recoup the appearance and present it as the ultimate contents of human knowledge.