

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Język i retoryka

Sztuka i Filozofia 19, 5-24

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I. Rozprawy i artykuły

Fryderyk Nietzsche

JĘZYK I RETORYKA

I. FRAGMENTY O JĘZYKU (1861–1869)¹

(...) To, co te ludy (pierwotne) posiadały, to przede wszystkim ich język, podstawowy żywioł, który łączy pewną ilość ludzi w naród i stanowi podstawę całego późniejszego rozwoju. Biorąc pod uwagę sposób, w jaki ludzie się rozprzestrzeniają, możemy i musimy przyjąć istnienie języka pierwotnego, który skrywał w sobie zarodki wszystkich pozostałych języków, lecz sam zniknął, podczas gdy jego potomstwo nadal się rozwija. Możemy tylko snuć o nim domysły; z pewnością był ubogi w słowa i zawierał jedynie zmysłowe pojęcia; pierwsze abstrakcje, takie jak cechy człowieka, otrzymywały swoją nazwę od dających się porównać przedmiotów. Każdy wywodzący się z tego język powiększał liczbę słów według swoich potrzeb, w zależności od tego, czy jego charakter skłaniał się bardziej do milczącej kontemplacji i spekulatywnej medytacji. (1861. Rozprawa o *Dzieciństwie ludów*, Beck-W, I, s. 237).

Nauka o języku pokazuje nam, że im starszy jest język, tym bogatszy jest on w dźwięki, toteż odróżnienie go od śpiewu często nie jest możliwe.

¹ Poniższe fragmenty pochodzą z trzech wydań dzieł Nietzschego: *Nietzsche's Werke*, Leipzig, Alfred Kröner Verlag, t. XVIII, XIX, 1912–1913 (philologica 2,3) (cyt. jako Kröner); *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, t. 1–15, wyd. G. Colli, M. Montinari, München 1980 (cyt. jako C/M); *Friedrich Nietzsche. Werke und Briefe*, Historisch-kritische Gesamtausgabe, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung; seria *Werke*, t. I–V, 1933–1940; przedruk fotomechaniczny – Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1994; (cyt. jako Beck). Większość z tych fragmentów, poza *O stosunku języka do muzyki*, została przetłumaczona przez Ph. Lacoue-Labarthe'a i J-L. Nancy w 5 numerze *Poétique* (1972) jako *dossier* tekstu Lacoue-Labarthe'a pt. *Le detour*; wśród przetłumaczonych na język francuski tekstów znajdowało się z kolei *Przedstawienie retoryki starożytnej*, zamieszczone (w:) A. Przybysławski (red.), *Nietzsche 1900–2000*, Aureus, Kraków 1997, s. 15–43 (tłum. B. Baran); w niniejszym zestawieniu pominęliśmy również kilka innych niewielkich fragmentów.

Również najstarsze języki były uboższe w słowa, brakowało w nich ogólnych pojęć, a namiętności, potrzeby i uczucia znajdowały swój wyraz w dźwięku. Można niemal z pewnością stwierdzić, że języki te w mniejszym stopniu były językami słów niż uczuć, w każdym razie uczucia tworzyły dźwięki i słowa, u każdego ludu w zależności od jego indywidualności; zmieniające się uczucie dawało rytm. Stopniowo język oddzielał się od języka dźwięków. (1862. Notatka *O istocie muzyki*, Beck-W, II, s. 114).

(...) Nie znamy rzeczy w sobie i dla siebie, lecz jedynie ich obrazy w lustrze naszej duszy. Nasza dusza jest tylko uduchowionym okiem, uchem etc. Barwa i dźwięk nie cechują rzeczy, lecz oko i ucho. Wszelkie abstrakty, właściwości, które przypisujemy jakiejś rzeczy, powstają łącznie w naszym umyśle. Nic nas nie przyciąga, tylko istota żywa. Wszystko, co nas pociąga, otrzymało wcześniej życie w naszym umyśle. Wszystko to, co martwe, nie jest nas godne (1863. *Ibid.*, s. 255).

Także La Mettrie zajmował się językiem pierwotnym. Również Demokryt potrafił atomistycznie wyjaśnić „mówienie”. Czynili to Epikur i Lukrecjusz. (1867–1868. Notatki, Beck, III, s. 333).

Źródło dźwięku. Język afektów. Porównaj śpiew zwierząt.

A zatem źródło w namiętnościach, w woli.

Paralele między językiem a muzyką. Język składa się zarówno z dźwięków, jak i z muzyki.

Wykrzyknik i słowo.

Stan pierwotny już muzykalny. W słowie muzykalność (to, co dźwiękowe) zanika, ale gdy pojawia się afektywność, uwydatnia się ponownie. Pierwotny korzeń muzyki i poezji. (1867–1868. Notatki o „estetyce muzyki”, *ibid.*, s. 351).

(...) (Schopenhauer) powiada: „widzimy tu już, że od zewnątrz nigdy nie zdołamy dotrzeć do istoty rzeczy: jakkolwiek by badać, nie uzyska się niczego prócz obrazów i nazw (...)”².

(...) W tym miejscu systemu schopenhauerowskiego wszystko rozpuściło się już w słowach i obrazach: wszystko z pierwotnych określeń rzeczy w sobie, niemal aż po wspomnienie, przepadło. (1867–1868. Notatki o Schopenhauerze, *ibid.*, s. 358–359).

Styl w pismach filozofa.

To, czego oczekuje się od filozofa, zależy od oceny kwestii stylu.

² A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 172.

Czy celem jest czysto naukowe poznanie, czy popularyzacja poznania filozoficznego.

Czy jest nim nauczanie, czy zbudowanie.

(...) (Schopenhauer) ma w ogóle styl: podczas gdy większość filozofów nie ma go, a niektórzy zaprzeczają, że takie nauki, jak matematyka, logika itd., mogą go mieć. (1868. Notatki, Beck-W, IV, s. 213).

(...) pomijając to, co pozornie historyczne, np. języki, które w rzeczywistości należą do wytworów natury. (1868–1869. Notatki, Beck-W, V, s. 188).

(...) Filozof powiada: istota wszelkiej sztuki leży w tym, co nieświadome; najwyraźniej mówi muzyka. Wszystkie inne rodzaje sztuki są o tyle sztuką, o ile mają wspólny, podstawowy element z muzyką, na przykład rytm.

(...) Poezja jest sztuką tylko o tyle, o ile zawiera elementy muzyczne. *μέλος* jest wrażeniem powiększonym, magicznie przekształconym, w którym wszystko ma wygląd czegoś nowego i pięknego. Do tego, uderzenie pulsu rytmicznego jest o wiele potężniejsze niż słowo, ubogi znak. (1868–1869. Notatki pod tytułem *Podstawowe koncepcje estetyczne*, ibid., s. 206).

(...) Filolog czyta jeszcze słowa, my współcześni, już tylko myśli.

Język jest najpowszedniejszą rzeczą: potrzeba filozofa, który by się nią zajął.

Ten, dla kogo język jest interesujący sam w sobie, jest kimś innym niż ten, kto uznaje w nim tylko medium najbardziej interesujących myśli.

Przeżwanie poezji i pism starożytności było konieczne dla celów historycznych: chodziło o stworzenie materiału do historii języka i zabytków starożytnych. Właśnie to uzasadnia krytykę tekstów, która z *estetycznego* punktu widzenia jest niedopuszczalna.

(...) Starożytność wcale nie zasługuje, by ze względu na *treść* stawiać ją za przykład wszystkim epokom: ale z pewnością ze względu na jej *formę*.

Jednakże talent do formy jest rzadki i mają go tylko ludzie dojrzały.

Filologia (...) jest (...) nauką przyrodniczą o tyle, o ile usiłuje ona zgłębić najgłębszy instynkt człowieka, instynkt języka (...)" (1869–1869. Noty do pracy *Homer i filologia klasyczna*, ibid., s. 268–272).

II. O POCHODZENIU JĘZYKA

(Wprowadzenie do *Wykładów o gramatyce łacińskiej*, 1869/1870)

Stara zagadka: u Hindusów, Greków, aż po czasy współczesne. Należy koniecznie powiedzieć, że *nie* da się pomyśleć początku języka.

Język nie jest świadomym wytworem ani poszczególnych jednostek, ani jakiegokolwiek ich większości.

1. Wszelkie świadome myślenie jest możliwe tylko dzięki językowi. Myślenie tak przenikliwe zupełnie niemożliwe na gruncie czysto zwierzęcego języka dźwiękowego: cudownie głęboki organizm. Najgłębsze poznanie filozoficzne spoczywa już gotowe w języku. Kant powiada: „wielka, a może i największa część zajęć naszego rozumu polega na rozkładaniu na czynniki pojęć, które już posiadamy o [pewnych] przedmiotach”³. Pomyślmy o podmiocie i przedmiocie; pojęcie sądu zostaje wyabstrahowane ze zdania gramatycznego. Z podmiotu i orzecznika pochodzą kategorie substancji i akcydensu⁴.

2. Rozwój świadomego myślenia jest dla języka szkodliwy. Upadek, gdy kultura dalej się rozwija. Cierpi na tym część formalna, w której tkwi właśnie wartość filozoficzna. Pomyślmy o języku francuskim: nie posiada on już deklinacji, rodzaju nijakiego, strony biernej, wszystkie końcowe zgłoski uległy elizji, zgłoski rdzenne całkowicie zniekształcone. Wysoko rozwinięta kultura nie jest w stanie uchronić przed upadkiem tego, co zostało przekazane jako już gotowe.

Język jest zbyt skomplikowany, by jednostka mogła go przekształcać, zbyt jednolity, by mogła czynić to masa, w pełni jest organizmem.

W ten sposób nie pozostaje nic innego, jak tylko uznać język za wytwór instynktu, tak jak u pszczół – w mrowisku etc.

Instynkt *nie* jest wszakże wytworem świadomej refleksji, ani zwykłym rezultatem cielesnej organizacji, ani też wytworem mechanizmu znajdującego się w mózgu, ani skutkiem czegoś, co pojawiłoby się w duchu z zewnątrz, obce jego istocie, ale jest wy wpływającym z charakteru działaniem jednostki bądź masy. Instynkt stanowi nawet jedność z najgłębszym jądrem istoty. Jest to właściwy problem filozofii, nieskończona celowość organizmów i brak świadomości w chwili ich pojawienia się.

Tym samym odrzucone zostają wszystkie wcześniejsze, naiwne stanowiska. U Greków pytanie o to, czy język jest *υέσει* czy *φῦσει*:

³ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Warszawa 1957, t. 1, s. 69.

⁴ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, op. cit., t. 1, s. 687–688.

a zatem, czy zależy od dowolnego ukształtowania, od umowy i konwencji, czy też element dźwiękowy zależy od treści pojęciowej. Ale także uczeni współcześni potrzebowali tych ważnych słów, np. matematyk Maupertuis (1697–1769): umowa jako podstawa. Najpierw stan bez języka, z gestami i okrzykami. Do tego dołączono konwencjonalne gesty i okrzyki. Środki te mogły uzupełnić pantomimiczny język okrzyków i śpiewu. Te jednak stały się kłopotliwe. Właściwa intonacja: delikatny słuch nie przysługiwał każdemu. Wówczas doszło do wynalezienia nowych środków wyrazu. Dzięki językowi i wargom można było wytworzyć znaczną ilość rodzajów artykulacji. Odczuto korzyść z nowego języka i przy nim pozostano.

W międzyczasie pojawiło się inne pytanie, a mianowicie czy język mógł powstać jedynie dzięki ludzkiej sile duchowej, czy też jest bezpośrednim darem Boga. Stary Testament jest jedynym dokumentem religijnym zawierającym mit lub coś analogicznego dotyczącego pochodzenia języka. Dwa zasadnicze punkty: Bóg i człowiek mówią tym samym językiem, nie tak jak u Greków. Bóg i człowiek nadają rzeczom nazwy wyrażające stosunek rzeczy do człowieka. A zatem nadanie nazwy zwierzęciu itd. było problemem właściwym mitowi: sam język był już założony – ludy milczą o pochodzeniu języka. Nie mogą się bez niego obejść, gdy myślą o świecie, bogach i ludziach.

To pytanie uzasadnione choćby przez najbardziej pobieżne badania historyczne i fizjologiczne. Niegdyś stało się jasne, dzięki porównaniu języków, że genezy [języka] nie można wyjaśnić w oparciu o naturę rzeczy. Arbitralne nadawanie nazw [rozważane] już w *Kratylosie* Platona: stanowisko to zakłada już [istnienie] języka przed językiem.

Jan Jakub Rousseau sądził, że nie jest możliwe, by języki mogły powstać dzięki czysto ludzkim środkom.

Ważne, z przeciwnego punktu widzenia, dzieło de Brossesa (1709–1777), który obstaje przy czysto ludzkim powstaniu [języka], ale przy niewystarczających środkach. Wybór dźwięków zależy od natury rzeczy, na przykład chropowaty i miły; pyta: „czy jeden nie jest chropowaty, a drugi miły?” Takie słowa nie są jednak nieskończenie odległe od momentu powstania języka: przyzwyczailiśmy się do nich i wyobrażamy sobie, że coś z rzeczy tkwi w dźwiękach.

Następnie ważny również Lord Monboddó. Przyjmuje on refleksyjną działalność duchową: odkrycie przez ludzi, i to często dokonywane. Właśnie dlatego nie odwołuje się on do żadnego języka pierwotnego. Dwadzieścia jeden lat później pisze o tym: trudności stają się coraz większe. Powstanie [języka] przypisuje najsmardzejszym ludziom. Musi

się jednak odwołać do swego rodzaju ponadludzkiej pomocy: do egipskich królów-demonów.

W Niemczech Akademia Berlińska postawiła przed stu laty pytanie konkursowe „O pochodzeniu języka”. W roku 1770 praca Herdera otrzymuje wyróżnienie. Człowiek jest zrodzony do języka. „W ten sposób geneza języka jest takim samym wewnętrznym popędem, jak parcie embrionu ku narodzinom w momencie osiągnięcia przezeń dojrzałości”.

Jednakże wraz ze swoimi poprzednikami podziela on pogląd, zgodny z którym język zostaje uduchowiony poprzez uzewnętrzniające się dźwięki. Wykrzyknik [jest] matką języka; podczas gdy właściwie jest negacją.

Dla podsumowania słowa Schellinga (*Philosophie der Mythologie*, cz. I, Wykład 3.): „Ponieważ bez języka nie można pomyśleć nie tylko żadnej filozoficznej, ale i żadnej ludzkiej świadomości, to nie świadomość leży u podstaw języka; a jednak, im bardziej wnikiemy w jego naturę, tym bardziej osiągniemy pewność, że swoją głębią przewyższa on wszelkie świadome wytwory. Z językiem jest tak, jak z istotą organiczną; sądzimy, że powstaje ona na oślep i nie możemy zaprzeczyć, aż po najmniejsze szczegóły, niezgłębionej celowości jej powstania” (Kröner, XIX (Philologica III), s. 385–387).

III. FRAGMENTY WYKŁADU O HISTORII WYMOWY GRECKIEJ (1874)

Do niczego Grecy nie przywiązywali stale tak dużej wagi jak do wymowy; wydatkują tutaj energię, której symbolem może być na przykład samokształcenie, jakie narzucił sobie Demostenes; ten najbardziej trwały element greckiej istoty występuje przez cały okres jej zaniku, jest przekazywalny, zaraźliwy, jak to widać w przypadku Rzymu i całego świata hellenistycznego: tutaj mamy do czynienia z ciągle nowym rozkwitem, i nie kończy się on nawet wraz z wielkimi mówcami uniwersyteckimi z Aten trzeciego i czwartego stulecia. Oddziaływanie chrześcijańskiego kazania należy wprowadzić z tego elementu: także rozwój całej współczesnej prozy (*Prosastil*) prowadzi bezpośrednio do mówcy greckiego, a pośrednio zapewne przede wszystkim do Cyserona. W możliwości mówienia koncentruje się stopniowo to, co helleńskie i jego moc, i z pewnością jego los jest od niej zależny. W swoim wprowadzeniu Diodor z Sycylii mówi o tym bardzo naiwnie: „trudno wskazać wyższą zaletę niż mowa. To ona wynosi Greków ponad inne ludy, a wykształconych ponad

niewykształconych; ponadto tylko dzięki niej jednostka może zapanować nad wieloma innymi; jednakże każda rzecz pojawia się w ogóle jedynie w taki sposób, w jaki ukazuje ją siła mowy”. Tak myślano całkowicie otwarcie, w ten właśnie sposób Kallistenes twierdzi, że ma w swoich rękach los Aleksandra i jego czynów dla potomnych. Nie po to przybył, by przywłaszczyć sobie sławę Aleksandra, ale by wzbudzić dlań podziw ludzi, a wiara w boskość Aleksandra nie zależy od kłamstw mieszkańców Olimpu co do jego narodzin, lecz od tego, co on sam o tych czynach powiedział (Arrien, IV, 1). Bezgraniczna pycha, że, będąc retorem i stylistą, można wszystkiego dokonać, przenika całą starożytność w niepojęty dla nas sposób. Mają oni w rękach „mniemanie o rzeczy”, a poprzez to *oddziaływanie rzeczy na ludzi*, i w pełni są tego świadomi. Do tego jednak trzeba, by ludzkość sama otrzymała wychowanie retoryczne. W gruncie rzeczy, w wyższym wychowaniu „klasycznym” jeszcze teraz zachowana jest znaczna część tego antycznego poglądu: z tym jednak, że celem nie jest już język mówiony, ale w większym stopniu jego wyblakły obraz, umiejętność pisania. Wychowanie, które stara się nauczyć *oddziaływania poprzez książkę i prasę* – oto, co w naszym kształceniu w najwyższym stopniu pochodzi ze starożytności. Natomiast podstawowe przygotowanie naszej publiczności jest niewiarygodnie głębsze niż w świecie hellenistyczno-rzymskim; tylko w ten sposób można osiągnąć rezultaty poprzez najprostsze i najsurowsze środki; a wszystko to, co delikatne, zostaje albo odrzucone, albo wzbudza nieufność: w najlepszym wypadku ma swój mały krąg znawców.

Nikt nie powinien sądzić, że taka sztuka spada z nieba, Grecy *pracowali* nad tym więcej niż jakikolwiek inny lud i więcej niż nad jakąkolwiek inną rzeczą (także tak *wielu* ludzi nad tym pracowało!). Wprawdzie od samego początku istnieje jedyna w swym rodzaju *naturalna* wymowa, ta, którą można znaleźć u Homera: nie jest to jednak już początek, ale raczej koniec długiego rozwoju kultury, tak samo jak Homer jest jednym z ostatnich świadków religii antycznej. Lud, który wykształcił się w takim, najbardziej z wszystkich nadającym się do *mówienia*, języku, był w mówieniu nienasycony i bardzo wcześniej czerpał z tego rozkosz, i widział w tym dar odrębności. Istnieją zapewne różnice plemienne, gwałtowna skłonność do tego, co przeciwstawne, niemal zrodzona z przesytu, tak jak *βραχυλγία* Dorów (zwłaszcza Spartan), ale w całości Grecy czuli się, w przeciwieństwie do *ἀγλωσσοι*, nie-Greków (Sofokles), mówcami, mówiącymi zrozumiale i pięknie (w przeciwieństwie do *βάρβαροι*, „skrzeczących”, zob. *βάρβαροι*). (Kröner, XVIII, (Philologica II) s. 201–202).

(...) Sztuka, τέχνη jest retoryczną nauką o sztuce, κατεξοχήν, charakterystyczną dla ludu artystów! (ibid., s. 203).

(...) Przyjemność czerpana z pięknej mowy zdobywa dla siebie obszar, w którym nie ma niczego wspólnego z potrzebą. Lud artystów szuka oddechu, chce uczynić z mowy coś rzeczywiście dobrego. Obecnie filozofowie nie mają jednak do tego żadnego zmysłu (niczego nie rozumieją ze sztuki, która istnieje wokół nich, jak również z plastyki) i w ten sposób powstaje gwałtowna i zbędna wrogość (ibid., s. 204–205).

(...) Jest to sposób epideiktyczny. Ma on oddziaływać na *czytelnika*. W ten sposób można sobie wyrobić obraz *czytelnika* greckiego z czasów Isokratesa: czytelnika powolnego, który smakuje zdanie po zdaniu, wyciszając oko i ucho, który kosztuje pismo niczym wyborne wino i odczuwa w sobie całą sztukę autora; dla tego ostatniego pisanie jest jeszcze przyjemnością, gdyż nie ma potrzeby tłumić, upajać i porywać *czytelnika*, ale rzeczywiście odczuwa jego *naturalny* nastrój; człowiek działający, namiętny, cierpiący nie jest czytelnikiem. Spokojny, uważny, beztroski, bezczynny, człowiek, który ma jeszcze czas – to właśnie jemu odpowiada zaokrąglony, proporcjonalny, pełny okres, prosta harmonia, sztuka o niezbyt ostrych środkach artystycznych; ale czytelnik ukształtował się właśnie jako słuchacz mowy praktycznej, i w ciszy lektury wsłuchuje się jeszcze uważniej, nie będąc porwanym przez żadną dramatyczną namiętność dyskursu mówionego (*Vortrag*); nie można dopuścić, by mógł usłyszeć jeszcze jakikolwiek hiatus, będzie on mógł rozpoznawać i smakować rytmiczne twory także uchem, nic mu nie umknie. Sztuka Isokratesa zakłada, że już wówczas istniał *czytelnik*; ten rozprzestrzeniła się teraz potężnie i obecnie odpowiada mu *pisarz*, który nie myśli już o dyskursie mówionym. Mamy wówczas do czynienia z *najsubtelniejszym i najbardziej wymagającym rodzajem słuchania* i z *ἀκριβεστάτη λέξις*, a mianowicie *pisania*. (U nas czytelnik nie jest już prawie słuchaczem i dlatego ten, kto ma na oku sztukę dyskursu mówionego, pracuje teraz starannie: świat odwrócony (ibid., s. 214–215).

IV. O STOSUNKU JĘZYKA DO MUZYKI (1871)

To, co tutaj powiedzieliśmy o stosunku języka do muzyki, musi z tych samych względów dotyczyć stosunku *mima do muzyki*. Również mim, jako spotęgowana symbolika gestów, jest, jeśli mierzyć go wiecznym znaczeniem muzyki, tylko metaforą, która w ogóle nie jest w stanie przedstawić jej najgłębszej tajemnicy, lecz jedynie jej rytmiczną stronę

zewnątrzną, i to tylko bardzo powierzchownie, a mianowicie dzięki substratowi poruszanego namiętnościami ciała ludzkiego. Jeśli jednak również język ujmemy w kategoriach symboliki ciała, to zgodnie z wyznaczonym przez nas kanonem, sami umieścimy *dramat* obok muzyki: w ten sposób [następujące] zdanie Schopenhauera uzyska najwyższą jasność: „Mogłoby być tak, aczkolwiek duch czysto muzyczny tego nie wymaga, że do czystego języka dźwięków, chociaż, jako samowystarczalny, nie potrzebuje on żadnej pomocy, dołącza się, i pod niego się podkłada, słowa, a nawet także ściśle z nimi związane działania, ażeby nasz intuicyjny i refleksyjnie ujmujący intelekt, który nie może być całkowicie beczynny, otrzymał również przy tym niewielkie i analogiczne zajęcie, dzięki czemu nawet uwaga skupia się silniej na muzyce, i za nią podąża, również pod To, co dźwięki oznaczają w ich ogólnym, bezobrazowym języku serca, zostaje podłożony plastyczny obraz, jak gdyby schemat bądź ilustrujący ogólne pojęcie przykład; w ten sposób wzmocnione zostaje wrażenie, jakie wywiera muzyka”. Jeśli pominiemy racjonalistyczną, powierzchowną motywację, zgodnie z którą nasz intuicyjny i refleksyjnie ujmujący intelekt nie może być całkowicie beczynny podczas słuchania muzyki, a uwaga służąca kontemplatywnemu działaniu jest lepsza – to dramat w jego odniesieniu do muzyki został jak najbardziej słusznie scharakteryzowany przez Schopenhauera jako schemat, jako ilustrujący ogólne pojęcie przykład: i gdy dodaje on: „w ten sposób wzmocnione zostaje wrażenie, jakie wywiera muzyka”, to nadzwyczajna ogólność i pierwotność muzyki wokalne, połączenia tonu z obrazem i pojęciem, potwierdza trafność tej wypowiedzi. Muzyka każdego narodu zaczyna się wraz z liryką, i nim w ogóle zacznie się myśleć o muzyce absolutnej, w połączeniu tym przechodzi ona przez najważniejsze fazy rozwoju. Jeśli pralirykę jakiegoś narodu pojmujemy, a jest to przecież konieczność, jako naśladownictwo pierwotnej, artystycznie kształtującej natury, to ta przez naturę pierwotnie wykształcona *podwójność istoty języka* musi być pierwotnym wzorem owego połączenia liryki i muzyki: w istotę tę chcemy teraz, po rozważaniach dotyczących miejsca muzyki w stosunku do obrazu, głębiej wniknąć.

Wielość języków jest dowodem na to, że słowo i rzecz nie pokrywają się ze sobą całkowicie i w sposób konieczny, i że słowo jest tylko symbolem. Cóż jednak słowo symbolizuje? Z pewnością tylko przedstawienia, niezależnie od tego, czy są one teraz doświadczane, czy też w większości pozostają nieświadome: jak bowiem powinno słowo-symbol odpowiadać owej najgłębszej istocie, której odbiciem sami, wraz ze

światem, jesteśmy? Owo jądro znamy jedynie jako przedstawienia, jedynie w jego obrazowych przejawach: poza tym nigdzie nie istnieje bezpośredni pomost, który sam prowadziły nas ku niemu. Także całe życie popędowe, gra uczuć, doznań, aktów woli jest nam znana – muszę to powiedzieć przeciwko Schopenhauerowi – nawet przy najwnikliwszej introspekcji, tylko jako przedstawienie, a nie zgodnie z jej istotą: i zapewne możemy powiedzieć, że nawet „wola” Schopenhauera jest tylko najogólniejszą formą zjawiskową tego, co dla nas pozostaje całkowicie nierozszyfrowalne. Jeśli więc musimy się poddać twardej konieczności i nigdzie nie wychodzić poza przedstawienia, to jednak w tym samym obszarze przedstawień możemy odróżnić ich dwa zasadnicze rodzaje. Jedne przejawiają się jako doznania rozkoszy i bólu, które nieodłącznie towarzyszą, niczym ton zasadniczy, wszystkim pozostałym przedstawieniom. Ta najogólniejsza forma zjawiskowa, na gruncie której i jedynie poprzez którą rozumiemy wszelkie stawanie się i wszelkie chcenie, i dla której wolimy zachować nazwę „wola”, znajduje teraz swoją sferę symboliczną również w języku: dla języka jest ona bowiem tak samo podstawowa jak owa forma zjawiskowa dla wszystkich pozostałych przedstawień. Wszystkie stopnie rozkoszy i bólu – przejawy *jednej*, nie dającej się przeniknąć prapodstawy – znajdują swój symbol w *tonie mówiącego*: natomiast wszystkie pozostałe przedstawienia mogą znaleźć wyraz w *symbolice gestów* mówiącego. O ile owa prapodstawa jest u wszystkich ludzi ta sama, o tyle również podłoże tonowe jest ogólne i zrozumiałe pomimo całej różnorodności języków. Na nim rozwija się teraz arbitralna i nie całkiem adekwatna wobec jej podstawy symbolika gestów: wraz z nią powstaje różnorodność języków, których wielość można przybliżyć obrazowo jako tekst stroficzny znajdujący się w owej pramelodii języka rozkoszy i bólu. Sądzimy, że cały obszar tego, co spółgłoskowe i samogłoskowe, można zaliczyć jedynie do symboliki gestów – bez przede wszystkim koniecznego, podstawowego tonu spółgłoski i samogłoski są tylko *ustawieniami* organu językowego, krótko: gestami; skoro tylko wyobrazimy sobie, że *słowo* wychodzi z ust człowieka, to przede wszystkim powstaje korzeń słów i podstawa owej symboliki gestów, *podłoże tonowe*, odbicie doznań rozkoszy i bólu. Tak jak cała nasza cielesność odnosi się do owej pierwotnej formy zjawiskowej, woli, tak spółgłoskowo-samogłoskowe słowo odnosi się do swojej tonowej podstawy.

Ta najbardziej pierwotna forma zjawiskowa, „wola”, z całą właściwą jej skalą doznań rozkoszy i bólu, znajduje jednak w rozwoju muzyki coraz bardziej adekwatny, symboliczny wyraz: równoległe do tegoż jako

procesu historycznego przebiega stałe dążenie liryki, ażeby opisać muzykę w obrazach: jak ten podwójny fenomen, zgodnie z dopiero co przedstawionymi wywodami, spoczywa pierwotnie wykształcony w języku.

Ten, kto ochoczo, uważnie i z pewną fantazją – a ponadto, z życzliwością, wówczas, gdy wyrażenia były zbyt ciasne lub zbyt absolutne – śledził nasze trudne rozważania, ten wraz z nami odniesie teraz tę korzyść, że z większą uwagą będzie mógł przedstawić sobie kilka ważnych kwestii spornych współczesnej estetyki, a jeszcze bardziej współczesnego artysty, i odpowiedzieć na nie trafniej niż zazwyczaj się to czyni. Wyobraźmy sobie, biorąc pod uwagę wszystkie założenia, jakim to przedsięwzięciem musi być przetworzenie muzyki w utwór poetycki, to znaczy chęć zilustrowania go muzyką, ażeby w ten sposób doprowadzić muzykę do języka pojęciowego: cóż za odwrócony świat! Przedsięwzięcie to przypomina mi sytuację, w której syn chciałby spłodzić swego ojca! Muzyka może wytworzyć z siebie obrazy, które później zawsze stają się schematami, niejako przykładami właściwej jej ogólnej treści. Jak jednak obraz, przedstawienie mogłyby wytworzyć z siebie muzykę! Pominąwszy to, że byłyby one w stanie utworzyć pojęcie lub, jak powiedzieliśmy, „poetycką ideę”. Tak jak z pewnością istnieje most prowadzący z tajemniczego zamku muzyki do wolnej krainy obrazów – a liryk po nim kroczy – tak niemożliwe jest, by można było iść drogą odwrotną, aczkolwiek zapewne są tacy, którzy roją sobie, że właśnie ją przemierzają. Zapełnijmy przestworza fantazjami takiego Rafaela, przyglądajmy się, tak jak on, świętej Cecylii przysłuchującej się z zachwytem harmonii chórów anielskich – żaden dźwięk nie przebija się z tego świata zatraconego pozornie w muzyce, ba, jeśli tylko wyobrazimy sobie, że za sprawą jakiegoś cudu harmonia ta rzeczywiście zaczyna dla nas rozbrzmiewać, to wówczas Cecylia, Paweł i Magdalena, sam śpiewający chór anielski, nagle by zniknęli! Natychmiast przestalibyśmy być Rafaelem! I tak, jak na tym obrazie ziemskie instrumenty leżą roztrzaskane na ziemi, tak wizja naszego malarza zbladłaby i zniknęła, zniesiona niczym cień przez coś wyższego. – Jak jednak taki cud mógłby się wydarzyć! Jak pogrążony całkowicie w kontemplacji apolliński świat oka mógłby wytworzyć z siebie ton symbolizujący przeciwieństwo sferę, która właśnie zostaje wykluczona i przewyciężona przez apollińskie zatrącenie się w pozorze! Zadowolenie w pozorze nie może samo z siebie zrodzić nie-pozoru: rozkosz oglądania jest rozkoszą tylko przez to, że nic nam nie przypomina sfery, w której indywidualność zostaje przełamana i zniesiona. Jeśli w pewnej mierze trafnie scharakteryzowaliśmy to, co apollińskie, w przeciwieństwie do

tego, co dionizyjskie, to myśl, która obrazowi, pojęciu, pozorowi przypisuje pewną siłę wytwarzania z siebie dźwięku, musi wydać nam się teraz dziwnie fałszywa. Ażeby obalić nasz pogląd, nie wystarczy wskazać muzyka tworzącego muzykę do już istniejącego poematu lirycznego: będziemy bowiem musieli, zgodnie z tym, co powiedzieliśmy, utrzymać, że stosunek między poematem lirycznym a kompozycją muzyczną powinien w każdym razie być inny niż między ojcem a jego dzieckiem. A mianowicie jaki?

Tutaj jednak przeciwstawi się nam, na gruncie dowolnej intuicji estetycznej, twierdzenie głoszące, że „to nie poemat, lecz wytworzone przezeń *uczucie* zdradza samo z siebie kompozycję muzyczną”. Nie zgadzam się z tym: uczucie, słabsze lub silniejsze pobudzenie owej podstawy rozkoszy i bólu, jest w obszarze produktywnej sztuki w ogóle tym, co samo w sobie nieartystyczne, albowiem dopiero jego pełne wyłączenie umożliwia całkowite pogrążenie się i bezinteresowną kontemplację artysty. Z kolei można by mi teraz zarzucić, że przecież sam właśnie powiedziałem, iż „wola” znajduje swój coraz bardziej adekwatny, symboliczny wyraz w muzyce. A oto moja odpowiedź podsumowująca podstawową zasadę estetyki: „wola” jest przedmiotem muzyki, ale nie jej początkiem, a mianowicie wola w jej możliwie największej ogólności jako najbardziej pierwotna forma zjawiskowa, przez którą należy rozumieć wszelkie stawanie się. To, co nazywamy *uczuciem*, jest w odniesieniu do tej woli już przeniknięte i przesycone świadomymi i nieświadomymi przedstawieniami i dlatego nie jest bezpośrednim przedmiotem muzyki, a tym mniej mogłoby ją wytworzyć z samego siebie. Weźmy na przykład uczucie miłości, obawy i nadziei: muzyka w ogóle nie może się już bezpośrednio zaczynać wraz z nimi, tak bardzo bowiem każde z tych uczuć jest już wypełnione przedstawieniami. Uczucia te mogą natomiast służyć do dostarczenia symbolicznego wyrazu muzyce: czyni to liryk, który przekłada ów niedostępny dla pojęć i obrazów obszar „woli”, właściwą zawartość i przedmiot muzyki na symboliczny świat uczuć. Liryka przypominają ci wszyscy słuchacze muzyki, którzy odczuwają *działanie muzyki na ich afekty*: oddalona i odległa moc muzyki odwołuje się w nich do *obszaru pośredniego*, który daje im jak gdyby przedsmak, symboliczne pojęcie wstępne właściwej muzyki – do pośredniego obszaru afektów. Można by o nich powiedzieć, jeśli chodzi o „wolę”, jedyny przedmiot muzyki, że odnoszą się one do tej woli, tak jak, analogicznie, sen poranny odnosi się według teorii Schopenhauera do właściwego snu. Jednakże tym wszystkim, którzy są w stanie zrozumieć muzykę jedynie dzięki swoim afektom, należy

powiedzieć, że nadal pozostają w przedsonku i nie będą mieli żadnego dostępu do świątyni muzyki: jako taki afekt nie jest w stanie, jak już powiedziałem, ukazywać, lecz jedynie symbolizować.

Co zaś się tyczy źródła muzyki, to już wyjaśniłem, że w żaden sposób nie może ono tkwić w „woli”, lecz raczej spoczywa w łonie owej siły, która pod postacią „woli” wytwarza z samej siebie świat wizji: *początek muzyki leży poza wszelką indywidualnością*, twierdzenie to jest oczywiste samo z siebie po naszych rozważaniach o tym, co dionizyjskie. W tym miejscu pozwalam sobie raz jeszcze w sposób przejrzysty zestawić najważniejsze twierdzenia, do sformułowania których doprowadziły nas rozważania dotyczące przeciwieństwa tego, co dionizyjskie, i tego, co apollińskie.

Jako najbardziej pierwotna forma zjawiskowa „wola” jest przedmiotem muzyki: w tym sensie można ją nazwać imitacją natury, wszakże najogólniejszą formą natury.

Sama „wola” i uczucia – jako przeniknięte już przez przedstawienia przejawy woli – w ogóle nie są w stanie wytworzyć z samych siebie muzyki: tak jak z kolei muzyka nie może przedstawić uczucia, mieć go za przedmiot, podczas gdy wola jest jej jedynym przedmiotem.

Ten, kto odbiera uczucia jako efekt działania sztuki, odnajduje w nich jak gdyby symboliczną sferę pośrednią, która może mu dać przedsmak muzyki, ale zarazem pozbawia go dostępu do swojej największej świętości.

Liryk objaśnia sobie muzykę za pomocą symbolicznego świata afektów, podczas gdy sam, w spokoju apollińskiej kontemplacji, od nich się uwolnił.

Jeśli zatem muzyk komponuje muzykę do lirycznej pieśni, to jako muzyk nie jest pobudzony ani przez obrazy, ani przez język uczuć tego tekstu, lecz przychodzące z całkiem innej sfery pobudzenie muzyczne *wybiera* sobie ów tekst pieśni jako symboliczny wyraz samego siebie. Nie może zatem być mowy o koniecznym związku między pieśnią i muzyką; oba odnoszące się do siebie światy dźwięku i obrazu są bowiem zbyt od siebie oddalone, by móc pozostawać w innym niż tylko zewnętrznym związku; pieśń jest właśnie tylko symbolem i odnosi się do muzyki tak, jak egipskie hieroglify męstwa do samego walecznego wojownika. W przypadku najwyższych objawień muzyki odczuwamy nawet mimowolnie *surowość* owej obrazowości i każdego znajdującego swą analogię afektu: na przykład ostatnie kwartety Beethovena całkowicie obnażają każdą plastyczność, a ogólnie, całe królestwo empirycznej rzeczywistości. Symbol nie ma już żadnego znaczenia w obliczu

najwyższego, rzeczywiście się objawiającego Boga: teraz okazuje się przecież godną pożałowania zewnętrżnością.

Miejmy nadzieję, że nie weźmie nam się za złe, jeśli także z tego punktu widzenia rozważymy niesłychaną i nie dającą się objaśnić w jej czarze *ostatnią część dziewiątej symfonii Beethovena* po to, by móc powiedzieć o niej zupełnie szczerze. Pomimo tego, że występującej w tej muzyce dytyrambicznej radości ze zbawienia świata zupełnie nie odpowiada wiersz Schillera „Do radości”, który przecież niczym blade światło księżyca zostaje zalany przez to morze płomieni – któż mógłby pozbawić mnie tego najpewniejszego uczucia? Któż chciałby w ogóle zaprzeczyć, że owo uczucie tylko dlatego nie znajduje jaskrawego wyrazu podczas słuchania tej muzyki, że *już zupełnie nic do nas nie dociera z poematu Schillera*, jako że muzyka pozbawia nas całkowicie wrażliwości na obraz i słowo. Szlachetny wzlot, a nawet wzniosłość schillerowskich wierszy, obok już rzeczywiście naiwno-niewinnych, radosnych melodii ludowych, przeszkadza nam, niepokoi nas, działa na nas brutalnie i nas razi: tylko dlatego, że nie słyszy się ich z powodu coraz bardziej rozwijającego się śpiewu chóralnego i bogactwa orkiestralnego, owo poczucie nieodpowiedniości zanika. Co powinniśmy sądzić o owym potwornym przesądzie estetycznym głoszącym, że tą czwartą częścią *Dziewiątej Beethoven* sam uroczyście potwierdził granice absolutnej muzyki, i jednocześnie odryglował wrota prowadzące do nowej sztuki, w której muzyka umożliwia nawet przedstawienie obrazu i pojęcia, a tym samym otwiera się na „świadomego ducha”? A co mówi nam sam Beethoven, gdy pozwala wprowadzić poprzez *recytatyw* tę pieśń chóralną: „Ach przyjaciele, pozwólcie nam zaintonować nie te tony, ale przyjemniejsze i radośniejsze”. Przyjemniejsze i radośniejsze! Do tego był mu potrzebny przekonujący ton głosu ludzkiego, niewinna melodia śpiewu ludowego. Nie po słowo, ale po „przyjemniejszy” ton, nie po pojęcie, ale po głęboki – dostarczający największej radości ton sięga wielki Mistrz w tęsknocie za najwylewniejszym całościowym brzmieniem swojej orkiestry. I jak można by go źle zrozumieć! Do tej części odnosi się raczej dokładnie to samo, co Ryszard Wagner powiedział w *Beethovenie* o wielkiej *Missa solemnis*, gdy nazywa ją „czysto symfonicznym dziełem najprawdziwszego ducha Beethovena: „Śpiewne głosy są tu traktowane całkowicie w znaczeniu instrumentów ludzkich, jedynie którym Schopenhauer słusznie chciał go przypisać: podłożony pod nie tekst nie zostaje, właśnie w tej wielkiej kompozycji kościelnej, ujęty przez nas zgodnie z jego pojęciowym znaczeniem, ale służy, w znaczeniu muzycznego dzieła sztuki,

jedynie za materiał śpiewu chóralnego, i tylko dlatego odnosi się, nie zakłócając go, do naszego muzycznego doznania, że bynajmniej nie pobudza w nas rozumowych przedstawień, lecz, jak tego wymaga jego kościelny charakter, pobudza nas tylko odbiciem dobrze znanych symbolicznych formuł religijnych”. Zresztą nie wątpię, że Beethoven, w przypadku gdyby napisał zaplanowaną dziesiątą symfonię – do której mamy tylko szkice – napisałby właśnie *dziesiątą* symfonię.

Po tych uwagach wstępnych zbliżamy się więc do omówienia *opery*, po to, by następnie móc przejść od niej do jej odpowiednika w tragedii greckiej. To, co mogliśmy zaobserwować w ostatniej części *Dziewiątej*, a więc w samym szczytowym punkcie rozwoju współczesnej muzyki, a mianowicie to, że treść słowna ginie niesłyszana w ogólnym morzu dźwięków, nie jest czymś odosobnionym i szczególnym, ale ogólną i wiecznie ważną normą w muzyce wokalne wszystkich czasów, która jako jedyna sięga początków pieśni lirycznej. Człowiek pobudzony przez żywioł dionizyjski ma w równie małym stopniu, co orgiastyczna masa, *słuchacza*, któremu miałby coś do zakomunikowania: takiego jednak, jakiego zakłada narrator epicki i w ogóle artysta apolliński. Do istoty sztuki dionizyjskiej należy raczej to, że nie zważa ona na *słuchacza*: zachwycony sługa Dionizosa zostaje zrozumiany, jak już wcześniej powiedziałem, tylko przez mu podobnego. Jeśli wyobrazimy sobie *słuchacza* wydanego endemicznej erupcji dionizyjskiego pobudzenia, to musielibyśmy przepowiedzieć mu los, jakiego doświadczył Penteusz, zdemaskowany podglądacz: został mianowicie rozszarpany przez Menady. Liryk śpiewa „niczym ptak”, sam, z wewnętrznego przymusu, i musi zamilknąć, gdy naprzeciw niego stanie *słuchacz* ze swoimi wymaganiami. Dlatego byłoby czymś nienaturalnym wymagać od liryka, by słowa jego pieśni były zrozumiałe, nienaturalnym, ponieważ *słuchacz*, który przy lirycznym wybuchu w ogóle nie może rościć sobie jakichkolwiek praw, stawia tutaj wymagania. Teraz, mając w ręku poematy wielkich antycznych liryków, możemy słusznie zapytać, czy mogli oni myśleć tylko o tym, by poprzez świat swoich obrazów i myśli stać się zrozumiałym dla wokół stojącego i przysłuchującego się tłumu: na to poważne pytanie odpowiemy, odwołując się do Pindara i ajschylosowego śpiewu chóralnego. Czy te najśmielsze i najmroczniejsze splątania myśli, ten gwałtownie i ciągle na nowo powstający wir obrazów, ten wieszczony ton całości, którego, *nie będąc* porwani przez muzykę i orkiestrę, tak często nie możemy przeniknąć nawet przy najbardziej skupionej uwadze – czy cały ten świat cudów nie powinien stać się dla tłumu greckiego przejrzysty jak szkło, a nawet

obrazowo-pojęciową interpretacją muzyki? I czy za pomocą takich misteriów myśli, jakie mieści w sobie Pindar, cudowny poeta nie chciałby jeszcze objaśnić muzyki, która byłaby sama w sobie absolutnie wyraźna? Czy nie powinno się tutaj uzyskać wglądu w to, kim jest liryk, a mianowicie człowiekiem artystycznym, który za pomocą symboliki może sobie objaśnić obrazy i afekty, a który nie ma jednak niczego do zakomunikowania słuchaczowi: który nawet zapomina, w stanie absolutnej ekstazy, iż w jego pobliżu stoi ktoś, kto pożądliwie mu się przysłuchuje. I tak jak liryk śpiewa swój hymn, tak lud śpiewa pieśń ludową, dla samego siebie, z wewnętrznej konieczności, nie oglądając się na to, czy słowo jest zrozumiałe dla tego, kto wraz z nim nie śpiewa. Pomyślmy o naszych własnych doświadczeniach w dziedzinie wyższej sztuki muzycznej: co zrozumieliśmy z tekstu mszy Palestriny, kantaty Bacha, oratorium Händla, jeśli choć trochę sami z nimi nie śpiewamy? Liryka, muzyka wokalna istnieje tylko dla *współspiewającego*: słuchacz stoi wobec niej jako muzyki absolutnej.

Teraz jednak pojawia się, według najwyraźniejszych świadectw, *opera* wraz z *wymaganiem słuchacza, by mógł zrozumieć słowo*.

W jaki sposób? Czy słuchacz może *wymagać*? Czy słowo powinno zostać zrozumiane?

(C/M, t. 7, wiosna 1871, 12[1], s. 359–369).

V. CYCERON I DEMOSTENES

1. Ozdoba

Uczciwość

Kultura dekoratywna

Uczmy się teraz również na Grekach.

Czy brak moralności u Cyncerona wyjaśnia brak u niego estetyki (uczciwości)?

Cała nasza epoka cierpi na ten brak: nasz styl skrywa.

Należy zmagać się z Grekami, tak jak to czynił Cynceron. Leopardi.

Siła i uczciwość jego charakteru przejawiają się w formie artysty. Jednakże czystość jego smaku nie jest tak wielka, by mógł on naśladować Demostenesa, aczkolwiek w najwyższym stopniu z nim współzawodniczy (W[agner] i Beethoven). Jako artysta jest uczciwy i oddaje całkowicie to, co mu się podoba. Ale na ogół nie podoba mu się to, co najlepsze, lecz to, co azjatyckie. Było to prawdziwie rzymskie.

Dla kultury rzymskiej zasadnicze jest oddzielenie „formy”; „treść” zostaje przez nią zakryta albo upiękuszona. Można wyraźnie zaobserwować

naśladowanie obcej, zastanej już kultury. Ale czynili to również Grecy. Rezultatem jest nowy wytwór. Wymowa rzymska miała wówczas największą siłę i dlatego też była w stanie zasymilować to, co obce. Przede wszystkim to, co wspaniałe, brutalne i zwodnicze w retoryce azjatyckiej, następnie w sztuce rodyjskiej, a następnie w attyckiej: a zatem wstecz, ku temu, co zawsze jest prostsze. (C/M, t. 7, początek 1874, 32[2], s. 753–754).

2. Wszelka sztuka zawiera w sobie jeden stopień retoryki. Fundamentalna różnica między poezją i retoryką, bądź między sztuką i retoryką. To, co charakterystyczne, to pojawienie się u Empedoklesa bytu pośredniego. Aktor i retor: pierwszy jest już założony. Naturalizm, liczenie na afekt. Na wielką publiczność. Wymienić wszystko to, poprzez co retoryka odpowiada immoralnej sztuce. Powstanie prozy artystycznej jako echo retoryki.

Rzadko się zdarza, że ktoś, jako artysta, rzeczywiście *ukazuje* swoją *subiektywność*: większość skrywa ją poprzez zapożyczoną manierę i styl.

Zasadnicza różnica: *sztuka uczciwa* i *sztuka nieuczciwa*. Tak zwana sztuka obiektywna jest najczęściej tylko sztuką *nieuczciwą*. Toteż retoryka jest uczciwsza, ponieważ swój cel widzi w *łudzeniu*. W ogóle nie chce wyrażać podmiotowości, lecz wyobraża ideał podmiotu, potężnego męża stanu etc., takiego, jakiego wyobraża sobie lud. Każdy artysta zaczyna w sposób nieuczciwy, to znaczy mówi tak jak jego mistrz (Sofokles, napuszonosc Ajschylosa). Najczęściej wieczny kontrast między poznaniem i możliwością: wówczas artyści stają po stronie smaku i pozostają wiecznie nieuczciwi. Cyceron: *ozdobny człowiek imperium*. Jako doskonały człowiek i rozkosz natury ma poczucie samego siebie, stąd jego poczucie swej sławy. Jego polityczne czyny są ozdobą. Używa wszystkiego, nauki i sztuki, zgodnie z ich dekoratywną siłą. Wynalazca „patosu samego w sobie”, pięknej namiętności. Kultura jako zakrywająca ozdoba.

Zadanie: należy psychologicznie wyjaśnić stawianie się takiej natury. (C/M, t. 7, początek 1874, 32[14], s. 757–758).

VI. CZYTANIE I PISANIE (1874, 1876)

1. Wszelkie stosunki międzyludzkie polegają na tym, że jeden może czytać w duszy drugiego; a wspólny język jest dźwiękowym wyrazem wspólnej duszy. Im głębsze i subtelniejsze są te stosunki, tym bogatszy jest język; jako taki wzrasta on lub słabnie wraz z tą powszechną duszą.

Mówienie jest w gruncie rzeczy zapytywaniem bliźniego, czy dzieli on ze mną tę samą duszę; najstarszymi zdaniem są, jak mi się wydaje, zdania pytające, a w akcencie dopatruję się echa owego najbardziej pierwotnego pytania duszy skierowanego przez nią do niej samej, ale w innej postaci: czy poznajesz siebie? – to poczucie towarzyszy każdemu zdaniu tego, kto mówi; poszukuje on monologu i dialogu z samym sobą. Im mniej siebie rozpoznaje, tym bardziej jest niemy, i w tym wymuszonym zamknięciu jego dusza ubożeje i kurczy się. Gdyby można było zmusić ludzi, by odtań zamilkli: w ten sposób cofnęliby się w rozwoju aż do koni, fok i krów; w stworzeniach tych można bowiem zobaczyć to, co oznacza niemożność mówienia: a mianowicie głuchotę duszy.

Teraz mamy jednak wielu ludzi, a od czasu do czasu ludzie wszystkich epok mają w sobie coś z krów; ich dusza spoczywa w sobie głucha i ospała. Są w stanie skakać, paść się i gapić na siebie: wspólna jest im tylko żałosna pozostałość duszy. Ich język *musiał* zatem zubożeć i stać się mechaniczny. Nie jest bowiem prawdą, że język został zrodzony przez niedostatek, niedostatek jednostek, lecz co najwyżej całej gromady, plemienia. Ażeby jednak niedostatek mógł zostać odczuty jako wspólny, dusza musiała już przekroczyć granice jednostki, wyruszyć w podróż, *chcieć* się odnaleźć, i, nim zaczęła mówić, musiała już mieć *wolę* mówienia. I wola ta w niczym nie jest czymś jednostkowym. Gdyby wyobrazić sobie mitologiczną praistotę, ze stu głowami, stu nogami i stu rękoma, która byłaby pierwotną formą człowieka, to rozmawiałaby ona z samą sobą; i dopiero gdyby zauważyła, że może rozmawiać z samą sobą jak z jakąś drugą, trzecią, a nawet setną istotą, dałaby się podzielić na swoje części, na poszczególnych ludzi, ponieważ wiedziałaby, że nie może stracić całej swojej jedności: ta nie spoczywa bowiem w przestrzeni, tak jak wielość tej setki ludzi; gdy jednak oni mówią, ten mitologiczny potwór ponownie doświadcza siebie w swej całości i jedności.

I czy rzeczywiście we wspaniałych dźwiękach języka pobrzmiewa niedostatek jako matka języka? Czy wszystko nie zrodziło się z rozkoszy i z wybujałości, w swobodny sposób, pod znakiem kontemplatywnej głębi umysłu? Cóż wspólnego ma małpi człowiek z naszym językiem! Lud, który zna sześć przypadków i odmienia swoje czasowniki za pomocą stu form, posiada w pełni zbiorową i rozplywającą się duszę; i lud, który stworzył sobie taki język, przelał pełnię swej duszy na całą potomność; później te same siły przyjmują postać poetów i muzyków, aktorów, mówców i profetów; ponieważ jednak siły te były jeszcze w rozlewającej się pełni swej pierwszej młodości, zrodziły twórców języka: byli to najbardziej płodni ludzie w całych dziejach i cechowało ich to, co zawsze

cechowało wszystkich muzyków i artystów: ich dusza była większa, czulsza, bardziej powszechna i żyła raczej we wszystkich niżli w jakimś odosobnionym i ponurym kącie. W nich ta powszechna dusza rozmawiała z samą sobą. (C/M, 7, koniec 1874, 37 [6], s. 831–832).

2. Czy dla przyszłego pisarza *wielość* języków będzie pożyteczna? Albo w ogóle języki obce? Zwłaszcza w przypadku pisarza niemieckiego? Grecy zaleźli jedynie od samych siebie i nie przejmowali się językami obcymi. U nas odwrotnie: studia niemieckie zostały wprowadzone dopiero stopniowo i, zważywszy na sposób, w jaki je rozwijano, mają w sobie coś obcego i uczonego. Wiele zrobiono, by uczyć stylu łacińskiego; ale w niemieckim naucza się historii języka i literatury: a jednak ta historia ma sens jedynie jako środek i narzędzie pomocnicze praktycznych ćwiczeń (...). (C/M, 7, koniec 1874, 37[7], s. 832–833).

3. Różne rodzaje stylu.

- A. Styl intelektu (niemetryczny) bądź „styl pozbawiony uczuć”.
- B. Styl woli (albo proza lub poezja – metryczny bądź półmetryczny) lub „styl nieczystego myślenia”.
 - a. ethos b. pathos

Styl intelektu powstaje późno, zawsze na gruncie stylu etosu. Ale najpierw przeważnie poetycki (określa go właśnie obraz jednostki, ksiądz, wieszcz z ethosem), później zwykły i codzienny (według modelu człowieka dostojnego, który mówi z wyszukaną prostotą). Myślenie pozbawione złudzeń musi teraz wszędzie się przejawiać, tak samo jak nienawiść do nieczystego myślenia.

Język pisany pozbawiony jest *akcentu*, a przez to nadzwyczajnego środka pozwalającego osiągnąć porozumienie. Musi więc dążyć do *zastąpienia* go: tutaj istnieje zasadnicza różnica między językiem pisany a językiem mówionym. Ostatni może się odwoływać do akcentu: natomiast język pisany powinien być bardziej jasny, krótszy, mniej dwuznaczny, z największym trudem pozwala odczuć namiętność przejawiającą się w akcentowaniu. Pytanie: w jaki sposób zaakcentować słowo, nie uciekając się do pomocy tonu (wiedząc, że nie ma się znaku akcentowego)? Po drugie: jak podkreślić część zdania? Nieraz przecież należy pisać inaczej niż mówić. Jasność jest połączeniem cienia i światła.

Czytanie, czytanie na głos, wykładanie wymaga trzech różnych rodzajów stylu. Czytanie na głos jest rodzajem, w przypadku którego głos

należy traktować z największym artyzmem, jako że ma zrekompensować brak gestykulacji, czytanie zaś rodzajem, przy którym styl musi być najdoskonalszy, gdyż głos i gesty odpadają tutaj jako środki wyrazu. Rodzajem *naturalnym* można by nazwać, na przykład, czytanie na głos, gdyby gesty były tu rzeczywiście zbędne i nie musiały zostać zastąpione (czytanie za kotarą): w stanie całkowitego bezruchu, gdy ciało pozostaje w spoczynku, np. *Historia* Herodota. *Naturalnym* byłby rodzaj *lektury*, w przypadku którego nie uwzględniałoby się modulacji głosu i gestów, np. gdy chodzi o matematykę. (C/M, t. 8, wiosna 1876, 15[27], s. 285–286).

Z języka niemieckiego przełożył
Paweł Pieniążek

