

Artur Przybyśławski

Problem tragedii w systemie Schellinga

Sztuka i Filozofia 2223, 253-261

2003

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.

Artur Przybysławski

PROBLEM TRAGEDII W SYSTEMIE SCHELLINGA

„Nie sposób też pomyśleć sobie filozofii
poza wszelką sztuką”.

(F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*)

W systemie filozoficznym młodego Schellinga rozważania o tragedii zajmują szczególne miejsce. Po pierwsze, należą do obszaru filozofii sztuki, która jest punktem docelowym jego transcendentalizmu; po drugie, wieńczą samą filozofię sztuki¹ jako najwyższa i najdoskonalsza z form sztuki. Toteż zrozumienie Schellingańskiej koncepcji tragedii polega w dużej mierze na określeniu jej miejsca w jego filozofii.

Zadaniem filozofii transcendentalnej Schellinga jest wyjaśnienie możliwości wiedzy, wyjaśnienie, na czym polega zgodność tego, co przedmiotowe, z tym, co podmiotowe, za punkt wyjścia przyjmując – w przeciwieństwie do filozofii przyrody – to, co podmiotowe. Innymi słowy, system idealizmu transcendentalnego jako swą zasadę zakłada samowiedzę i z niej wyprowadza wszelką przedmiotowość. Transcendentalizm jako filozofia teoretyczna ma po prostu badać możliwość doświadczenia; jako filozofia praktyczna zaś ma wyjaśnić możliwość wolnego działania. Nie na tym jednak wyczerpuje się projekt Schellinga. Jak sam stwierdza, filozofia transcendentalna nie tylko rozwiązuje problemy postawione przez filozofię teoretyczną i praktyczną, ale musi też odpowiedzieć na zasadnicze dla niej pytanie: „W jaki sposób można jednocześnie pomyśleć, że przedstawienia stosują się do przedmiotów i że przedmioty stosują się do przedstawień?”² Rozwiązując tak sformułowany problem, filozofia transcendentalna wykracza poza obie wspomniane dziedziny. Co więcej,

¹ Ściśle rzecz ujmując, filozofia sztuki kończy się rozważaniami o komedii, jednakże tragedia „jest czymś pierwszym, komedia zaś czymś pochodnym, pozostaje bowiem tylko jako odwrócenie tragedii” (F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 420 [639 według paginacji bocznej]).

² F.W.J. Schelling, *System idealizmu transcendentalnego*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1979, s. 21 [348 według paginacji bocznej].

wykroczenie takie jest konieczne, wnioski filozofii teoretycznej bowiem są sprzeczne z wnioskami filozofii praktycznej – pierwsza stwierdza niezmiennosc przedmiotu i jego przedstawienia, druga zaś wyjaśnia sposób, w jaki „coś przedmiotowego może być zmienione przez coś tylko myślanego, tak aby stało się ono w pełni zgodne z tym, co pomyślane”³. Toteż przedmiotem owego zasadniczego pytania filozofii transcendentalnej jest, wedle Schellinga, uzgodnienie wolności z koniecznością. Takie uzgodnienie zaś możliwe jest poprzez wskazanie w sferze podmiotowej dwóch aktywności – świadomej i nieświadomej, które w zasadzie okazują się jedną aktywnością o dwóch aspektach. Wytwory swej aktywności nieświadomej Ja odbiera jako konieczne, zaś wytwory swej aktywności świadomej są po prostu efektem chcenia, a zatem są rezultatem wolności. Jeśli da się wykazać obecność takiej dwoistej aktywności w Ja – w samej zasadzie systemu idealizmu transcendentalnego – system ten zostanie domknięty; wychodząc do samowiedzy, od Ja, rozdziela się on na filozofię teoretyczną i filozofię praktyczną, aby w końcu wrócić do punktu wyjścia⁴.

Cóż to zatem za aktywność Ja, która domyka filozofię transcendentalną? „Taką aktywnością jest jedynie *estetyczna*, każde zaś dzieło sztuki daje się pojąć tylko jako wytwór takowej. Idealny świat sztuki i realny świat przedmiotów są tylko wytworami jednej i tej samej aktywności; *nieświadome* spotkanie się obydwu (świadomej i bezwiednej) daje świat rzeczywisty, zaś spotkanie *świadome* – świat estetyczny.

Świat przedmiotowy jest tylko pierwotną, bezwiedną jeszcze poezją ducha; ogólny *organon* filozofii – jej zwieńczenie – to *filozofia sztuki*”⁵.

Jednakże szósty i ostatni rozdział *Systemu idealizmu transcendentalnego*, mimo iż zatytułowany jest „Dedukcyjny wywód ogólnego organu filozofii, czyli podstawowe założenia filozofii sztuki według zasad idealizmu transcendentalnego”, *organonem* filozofii nazywa samą sztukę. Schelling w zakończeniu swego dzieła nie dość wyraźnie rozgranicza filozofię sztuki od samej sztuki i choć ta pierwsza ma być zwieńczeniem filozofii, to druga z kolei opisywana jest jako ostateczny akt Ja, w którym powraca ono do samego siebie, domykając cały system idealizmu transcendentalnego. Co więcej, sztuce niejednokrotnie przyznane jest miejsce ponad filozofią: nie filozofia sztuki, lecz jednak sama „sztuka stanowi jedyne i wieczne *organon* i zarazem dokument filozofii, który wciąż na nowo

³ Ibidem, s. 20 [347].

⁴ Por. ibidem, s. 368 [628].

⁵ Ibidem, s. 23 [349].

i nieustannie daje świadectwo czemuś, czego filozofia uzewnętrznić nie może; mianowicie temu, co w działaniu i wytwarzaniu nieświadome oraz jego pierwotnej tożsamości z tym, co świadome”⁶. Owa pierwotna tożsamość, całkowicie nieprzedmiotowa, a zatem nie ujmowalna⁷, może jednak dotrzeć do świadomości dzięki sztuce. Nie będąc ani przedmiotowością ani podmiotowością, pierwotna tożsamość właściwie nie może być dana w oglądzie intelektualnym – jej ogląd intelektualny byłby wewnętrznie sprzeczny. Nie zmienia to jednak faktu, że system Schellinga musi doprowadzić do ujęcia tejsze pierwotnej tożsamości. Skoro zatem jej intelektualny ogląd w podmiocie jest sprzeczny, Schelling poszukuje jego uprzedmiotowionego odpowiednika. I jak stwierdza, „przedmiotowością oglądu intelektualnego jest tylko sztuka. Ogląd estetyczny jest bowiem uprzedmiotowionym oglądem intelektualnym”⁸. Szuka zatem przedmiotowego odpowiednika oglądu intelektualnego, czegoś, co jest niejako zamrożoną, utrwaloną sprzecznością oglądu intelektualnego, daje się więc już ująć jako przedmiot. Takim przedmiotem jest dla Schellinga dzieło sztuki ujmowane w oglądzie estetycznym. W ten sposób pierwotna tożsamość za pośrednictwem dzieła sztuki staje się przedmiotem dla świadomości. „Dzieło sztuki odzwierciedla mi to, co nie znajduje odbicia w niczym więcej, ową absolutną tożsamość, która nawet już w Ja ulega rozdzieleniu”⁹. Dzieło sztuki jest wedle tego myśliciela syntezą tego, co filozof na początku swej drogi musiał rozdzielić, ukazuje ono tożsamość aktywności świadomej i nieświadomej, harmonizuje podmiotowość i przedmiotowość, godzi wolność z koniecznością – „Sztuka zatem jest absolutną syntezą”¹⁰. Tożsamość, warunek możliwości całego systemu, zobjektywizowany jest w skończonym dziele sztuki, przez co daje się ująć, a tym samym potwierdza zasadność całego projektu filozofa.

Ja, aby stać się dla siebie całkowicie przejrzyste, nie tylko musi być artystycznie twórcze, ale i musi przejrzeć się w swych własnych artystycznych wytworach. Zatem, nie sztuka kończy wędrówkę odbywaną przez Ja od samego siebie, lecz filozofia sztuki. Dzięki sztuce, filozofia może dokończyć swe dzieło. Obie te dziedziny są ze sobą blisko spokrewnione: „Filozofia polega więc, podobnie jak sztuka, na zdolności

⁶ Ibidem, s. 367 [627 n.].

⁷ Por. ibidem, s. 32 [357]: „W całym systemie wiedzy jest samowiedza jasnym punktem, który jednakże rzuca światło tylko w przód, a nigdy wstecz”; oraz ibidem, s. 363 n. [624 n.].

⁸ Ibidem, s. 364 [625].

⁹ Ibidem.

¹⁰ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, op. cit., s. 46 [383].

tworzenia, różnica zaś między nimi polega tylko na odmiennym ukierunkowaniu twórczej siły. Albowiem, podczas gdy w sztuce tworzenie kieruje się na zewnątrz, aby za pośrednictwem wytworów poddawać refleksji to, co nieświadome, to wytwarzanie filozoficzne kieruje się bezpośrednio do wewnątrz, aby w oglądzie intelektualnym poddać je refleksji”¹¹. Jednak, jak już powiedziano, ogląd intelektualny sam przez się nie jest w stanie ująć absolutnej tożsamości i dlatego musi zostać zobiektywizowany w dziele sztuki. Zgodnie z ukierunkowaniem twórczej siły sztuki musi niejako zostać wyparty na zewnątrz, aby mógł zostać ujęty w estetycznym akcie wyobraźni i aby w ten sposób dokonał się powrót do absolutnej tożsamości, która założona była w punkcie wyjścia. Zatem sztuka pozwala filozofii na ostateczny akt refleksji zamykający cały system. Sztuka jest przeto niezbędna filozofii – nie można pomyśleć filozofii bez sztuki – jednakże jest ona potrzebna jako ostatni szczebel, który filozof przekracza. Filozof jest artystą wyższego stopnia: „Ponieważ ta sama zasada, która u filozofa jest przedmiotem refleksji subiektywnej, w artyście istnieje obiektywnie, nie ma on do niej stosunku subiektywnego, czyli świadomego. To nie znaczy, że nie mógłby również dzięki wyższemu stopniowi refleksji stać się jej świadomy; ale tego właśnie nie może uczynić, nie przestając być artystą”¹². Filozof oczywiście może to uczynić i czyni jako filozof sztuki. Krótko mówiąc, tylko filozofia może dać absolutną wykładnię sztuki. I choć zakończenie *Systemu idealizmu transcendentalnego* ukazuje sztukę jako konieczny ostatni etap wędrówki Ja ku sobie samemu, to we wstępie *Filozofii sztuki* prymat przyznany jest filozofii sztuki, która objaśnia to, z czego sama sztuka nie zdaje sobie sprawy.

Tak czy inaczej, filozofia sztuki wieńczy transcendentalizm Schellinga. Jeśli zaś rozważania nad tragedią są zwieńczeniem filozofii sztuki, można się domyślać, że dziełem sztuki, o którym Schelling mówi w *Systemie idealizmu transcendentalnego*, jest właśnie tragedia.

Świat sztuki ma wedle Schellinga swą stronę realną i idealną¹³. Każdą stronę, a zatem i każde dzieło sztuki należące do odpowiedniej strony, charakteryzuje właściwa jej jedność. Gdy to, co nieskończone, wnoszone jest w to, co skończone, mamy do czynienia z jednością realną, gdy zaś to, co skończone, wnoszone jest w to, co nieskończone, mamy do czy-

¹¹ Idem, *System...*, op. cit., s. 24 n. [351].

¹² Idem, *Filozofia sztuki*, op. cit., s. 11 [356].

¹³ Por. ibidem, s. 31 i n., 166 n. [371 i n., 487 i n.].

nienia z jednością idealną. Jedność, która obejmuje dwie poprzednie, nazywa Schelling indyferencją. W szeregu realnym Schelling ustawia muzykę, malarstwo, rzeźbę, zaś w szeregu idealnym lirykę, epikę i dramat. Gdy każdy szereg potraktować odrębnie, jasna stanie się kolejność konstruowania poszczególnych form sztuki, w każdym szeregu bowiem dadzą się znów odnaleźć kolejno jedność realna (muzyka i liryka), jedność idealna (malarstwo, epika), indyferencja, czyli jedność jedności realnej i idealnej (rzeźba, dramat).

Przechodząc do części szczegółowej filozofii sztuki, Schelling stwierdza: „Mam przed sobą dwie możliwości budowania następującej teraz konstrukcji [konstrukcji form sztuki – A.P.]: bądź bezpośrednio przeciwstawiać równoległe potencje realnego i idealnego świata sztuki, np. rozpatrywać lirykę wespół z muzyką, bądź też każdą z tych dwóch stron i w każdej z nich poszczególne potencje rozpatrywać oddzielnie. Wybrałem tę ostatnią metodę, ponieważ sądzę, że dla celów wykładu jest bardziej przejrzysta”¹⁴. Schelling nie wyjaśnia jednak, dlaczego najpierw konstruuje szereg realny, a później idealny. Zatem, albo wybór takiej kolejności jest przypadkowy, albo ma swoje filozoficzne uzasadnienie (którego jednak nie podaje w *Filozofii sztuki*), dzięki czemu tragedia istotnie zajmowałaby miejsce wyróżnione, przewyższające miejsce rzeźby.

We wprowadzeniu do *Filozofii sztuki* stwierdza, że konstrukcja szeregu realnego w filozofii sztuki odpowiada szeregowi realnemu w filozofii, a więc filozofii przyrody, zaś konstrukcja szeregu idealnego odpowiada konstrukcji idealizmu¹⁵. Filozofia przyrody i filozofia transcendentálna to dwie główne dyscypliny, które wyjaśniają główny problem filozofii – wiedzę, czyli zgodność między tym, co podmiotowe, i tym, co przedmiotowe. Pierwsza zaczyna od tego, co przedmiotowe, i wyprowadza z niego to, co podmiotowe, druga odwrotnie. „Nie ulega przy tym wątpliwości, że gdyby całe nasze zadanie polegało tylko na objaśnieniu przyrody, nie czulibyśmy potrzeby zwrócenia się ku idealizmowi”¹⁶. Transcendentalizm przynosi również rozwiązanie, dla Schellinga niemal najważniejszego, problemu filozofii – problemu wolności, a wręcz „alfą i omegą tej filozofii jest wolność”¹⁷. Jeśli zatem w filozofii sztuki Schelling, jak twierdzi, konstruuje sztukę jako uniwersum w postaci sztuki, to w odniesieniu do

¹⁴ Ibidem, s. 166 i n. [487].

¹⁵ Ibidem, s. 31 [371].

¹⁶ F.W.J. Schelling, *System...*, op. cit., s. 7 [332].

¹⁷ Ibidem, s. 57 [376].

sztuki będzie musiał podać rozwiązanie wszystkich problemów, którymi para się filozofia ogólna¹⁸. W szczególności zaś będzie musiał rozwiązać problem wolności, czy tożsamości konieczności i wolności, czyli działania nieświadomego i świadomego (par. 18 i 19 „Części ogólnej filozofii sztuki”): Ten problem zaś ostatecznie rozstrzygnięty może być w konstrukcji szeregu idealnego (którego ostatnim ogniwem jest tragedia), jako że on właśnie odpowiada idealizmowi. I rzeczywiście, w konstrukcji szeregu realnego problematyka wolności i konieczności właściwie w ogóle się nie pojawia. Dopiero rozważania nad liryką, epiką i dramatem stają się właściwym polem dla rozwijania tej problematyki rozstrzygniętej wtedy, gdy za temat rozważań obrany jest „dramat, który, obejmując w sobie natury obydwu przeciwstawnych gatunków [liryka i epika – A.P.], stanowi najwyższy przejaw istoty tego, co samo w sobie wszelkiej sztuki”¹⁹. Zaś dramat – synteza wszelkiej poezji – dedukowany jest właśnie jako tragedia²⁰.

Omówienie tragedii w *Filozofii sztuki* rozpoczyna Schelling od wskazania istoty tragiczności, którą jest „rzeczywisty konflikt wolności w podmiocie z koniecznością o charakterze obiektywnym, który to konflikt kończy się nie w ten sposób, że ulega jedna lub druga strona, ale że obydwie, zarazem zwycięskie i zwyciężone występują w pełnej indyferencji”²¹. Takie ujęcie tragiczności jest, jak starałem się pokazać, konsekwencją całego projektu filozoficznego Schellinga. Z takiego punktu widzenia Arystotelesowe pojęcie tragiczności wydaje się Schellingowi nie dość ściśle. Arystoteles bowiem nie opisywał tragedii z perspektywy transcendentalnej. Nie pokazał zatem, że *hamartia* (złudzenie, wina tragiczna) ma charakter konieczny. Zatrzymał się tylko na stwierdzeniu, że efekt tragiczny daje odmiana losu, która „powinna (...) przebiegać ze szczęścia w nieszczęście, i to nie z powodu nikczemności, ale ze względu na jakieś wielkie złudzenie (*hamartia*)”²². Według Schellinga zaś, pełne zrozumienie istoty tragiczności polega na dostrzeżeniu konieczności owego złudzenia. Przedstawiane w tragedii nieszczęście osiąga kulminację, gdy przyszły winowajca staje się winny z woli losu, w sposób konieczny. Jednakże tyrania konieczności jest neutralizowana, gdy bohater rozpoznaje nieuniknioną całość szeregu zdarzeń, który doprowadził go do koń-

¹⁸ Por. F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, op. cit., s. 26–31 [367–371].

¹⁹ Ibidem, s. 413 [687].

²⁰ Por. ibidem, s. 412–420 [687–693].

²¹ Ibidem, s. 420 [693].

²² Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 335 [1450a].

cowego cierpienia. Wtedy właśnie, wedle Schellinga, następuje przesilenie konieczności i cierpienia, poznanie bowiem daje możliwość ich afirmowania, świadomego ich przyjęcia i zgody na nie. Poznanie jest zarazem dobrowolną zgodą, przyjęciem na siebie cierpienia jako skutku przeszłych działań i wydarzeń, które tylko dlatego w sposób nieograniczony panowały dotychczas nad bohaterem, że nie potrafił on dostrzec ich nieuchronności. „Jeśli bohater sam ma już jasność i jego los leży już jawnie przed nim, nie przeżywa już wątpliwości, lub przynajmniej nie powinien ich mieć, to właśnie w momencie *najwyższego* cierpienia przechodzi w stan najwyższego wyzwolenia i najwyższej niedostępności dla cierpienia”²³. Ten moment przesilenia jest momentem, w którym i wolność, i konieczność tak przegrały, jak i zwyciężyły, jest momentem ich pełnej indyferencji. Te rozważania z *Filozofii sztuki* odpowiadają dokładnie zakończeniu *Systemu idealizmu transcendentalnego*, gdzie rozwiązuje się najwyższy problem filozofii transcendentalnej, czyli problem tożsamości wolności i konieczności²⁴. Konieczność została tam określona jako to, co nieświadome, wolność zaś jako to, co świadome. Moment rozpoznania przez Ja przyrody (tego, co konieczne) jako wytworu swej aktywności nieświadomej domyka system transcendentalizmu. Ja dochodzi więc do tożsamości konieczności i wolności. Tożsamość ta zaś w swej absolutności nie jest dla Ja ujmowalna – na podobieństwo Jedni Plotyna – właśnie z racji swej absolutnej pojedynczości. Jednak dla pełności systemu filozofii potrzebny jest ostateczny akt powrotu Ja do samego siebie jako absolutnej tożsamości. Toteż jedynym rozwiązaniem proponowanym przez Schellinga jest ujęcie w estetycznym akcie wyobraźni tej obiektywizacji owej tożsamości, która ma miejsce w tragedii i nazwana jest indyferencją. W refleksji filozofa sztuki Ja staje się zatem samoświadomym bohaterem tragicznym u kresu swej drogi.

Za najwspanialszy formalny wynalazek tragików greckich uznaje Schelling chór. Jednak wyjaśnienia, jakimi Schelling uzasadnia ten sąd, są niezbyt przekonujące, a czasami wręcz wątpliwe. Jego „najznamienitszą funkcją”, jak stwierdza filozof, jest umożliwienie ograniczenia liczby bohaterów do samych kluczowych postaci. Schelling twierdzi, że akcja nie może się odbywać bez drugoplanowych bohaterów, jednakże ich obecność rozrzedza akcję, wpływa ujemnie na jej spistość. Toteż, owi bohaterowie zebrani zostali w chór, któremu nadano „walor

²³ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, op. cit., s. 425 [698].

²⁴ Idem, *System....*, op. cit., s. 324 nn. [593 nn.].

poetyckiej konieczności” (określenia tego Schelling nie wyjaśnia). Poza tym chór jest zobiektywizowaną refleksją towarzyszącą akcji, przez co Schelling rozumie fakt, że rolą chóru jest „uprzedzać to, co zachodzi w widzu, poruszenie umysłu, zaangażowanie, refleksję” i nakłanianie zbyt podekscytowanego widza „do spokojniejszej obserwacji”²⁵. Taka rola chóru byłaby jednak sprzeczna z katartyczną funkcją tragedii, która wszak zakładała u widza intensywne przeżywanie, co wyraźnie stwierdza Arystoteles w słynnym fragmencie *Poetyki*: „Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji (...), które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do ‘oczyszczenia’ (*katharsis*) tych uczuć”²⁶. Jeśli trwoga ma być rzeczywiście przeżyta, chór nie może informować o niej z wyprzedzeniem i łagodzić poprzez chłodną refleksję jej oddziaływania. Co więcej, Schelling stara się uzasadnić te twierdzenia jeszcze bardziej wątpliwymi argumentami – „Chór jako taki nie był włączony w akcję” i nie jest według Schellinga głównym bohaterem, ponadto „chór jest w mniejszym lub większym stopniu indyferentny. Osoby występujące mówią jak gdyby były zupełnie same”²⁷. Trudno się z tym zgodzić, skoro na przykład w trzech tragediach Ajschylosa bohaterem tytułowym jest chór (*Błagalnice*, *Ofiarnice*, *Eumenidy*) i to jego głównie dotyczy akcja. Trudno zgodzić się na indyferencję chóru, składającego się z przerażonych kobiet – Danaid – które rozmawiają ze swoim ojcem Danaosem i z Pelazgosem. Trudno wreszcie uwierzyć, że Danaos jest obojętny na los swoich córek i rozmawiając z nimi „wypowiada się jak gdyby był zupełnie sam”.

Jak zatem widać, Schelling znacznie lepiej radził sobie z tragedią jako filozof, czego dowodzi jego transcendentalne ujęcie tragedii jako zobiektywizowanej syntezy konieczności i wolności, syntezy umożliwiającej domknięcie jego systemu. Jako filolog wypada niezbyt przekonująco. Cóż, wszak sam pisał na pierwszej stronie *Filozofii sztuki*, że filologia jest „równie wielkim kunstem, jak i poezja, a filologiem trzeba się tak samo urodzić, jak i poetą”²⁸. Z tym zaś zapewne zgodziłby się ochoczo Nietzsche, jak również zgodziłby się z tym, co Schelling napisał na ostatniej stronie swego dzieła: „Dodam tylko jeszcze uwagę, że najbardziej doskonałą kompozycją wszystkich sztuk, połączeniem poezji i muzyki

²⁵ Idem, *Filozofia sztuki*, op. cit., s. 434 [706].

²⁶ Arystoteles, op. cit., s. 323 [1449b].

²⁷ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, op. cit., s. 435 [706 i n.].

²⁸ Ibidem, s. 6 [355].

w śpiewie, poezji i malarstwa w tańcu, i ich ponowną syntezą jest najbardziej złożone zjawisko teatru, tego rodzaju, jakim był dramat starożytny. Nam pozostała z niego tylko karykatura, opera, która przy wyższym i szlachetniejszym stylu zarówno poezji, jak i pozostałych konkurujących sztuk mogłaby nas najłatwiej z powrotem doprowadzić do inscenizowania starożytnego dramatu, związanego z muzyką i śpiewem”²⁹. Mógłby to być świetny wstęp do Nietzscheańskiej apoteozy Wagnera jako odnowiciela sztuki dionizyjskiej. Zaś to, co znajduje się między pierwszą a ostatnią stroną *Filozofii sztuki*, Nietzsche zapewne by wyśmiał, jeśli oczywiście jego temperament pozwoliłby mu na lekturę tyłu stron klasycznej filozofii niemieckiej.



²⁹ Ibidem, s. 470 [736].