

Andrzej Tyszczyk

W KRĘGU TRAGICZNOŚCI

STUDIA



pewne
wydawnictwo

W KRĘGU TRAGICZNOŚCI

Andrzej Tyszczyk

W KRĘGU TRAGICZNOŚCI

STUDIA

pewne
wydawnictwo

© Copyright Andrzej Tyszczyk

© Copyright Pewne Wydawnictwo

Recenzent: dr hab. prof. UG Marek Adamiec

Opracowanie redakcyjne: Adam Cedro

Projekt graficzny okładki: Agnieszka Piksa

Publikacja dofinansowana przez Wydział Nauk Humanistycznych KUL

ISBN 978-83-63518-18-9

Pewne Wydawnictwo
e-mail: pewne@pewne.eu
www.pewne.eu

Kielce 2018

SPIS TREŚCI

| | |
|--|-----|
| Wstęp | 7 |
| CZĘŚĆ PIERWSZA. MIĘDZY EGZYSTENCJALNYM A MORALNYM ... | II |
| 1. WYMIARY TRAGICZNOŚCI | 13 |
| Od tragedii literackiej do tragedii dziejowej | 13 |
| Figura przemieszczenia | 26 |
| Wina tragiczna i tragiczna niewinność | 44 |
| Tragedia ofiar – Szoa | 56 |
| 2. PREFIGURACJE: IFIGENIA I HIJOB. FRAGMENT WIĘKSZEGO FRAGMENTU | 69 |
| Uwagi wstępne | 69 |
| Ifigenia – tragiczna niewinność | 73 |
| Hiob | 80 |
| W kierunku tragiczności transcendentalnej | 96 |
| CZĘŚĆ DRUGA. DWA POEMATY | 121 |
| 1. TRAGICZNOŚĆ I OCALENIE W POEMACIE „ŚWIAT” CZESŁAWA MIŁOSZA | 123 |
| 2. TRAGEDIA ROZPACZY ICCHAKA KACENELSONA | 141 |
| CZĘŚĆ TRZECIA. MIĘDZY LOGIKĄ A ETYKĄ | 159 |
| 1. PRAWDA W LITERATURZE | 161 |
| Wstęp | 161 |
| Od strony logiki. Kwestia semantycznej reprezentacji | 161 |
| Od strony moralności. Kwestia ontologicznej partycypacji | 179 |
| Podsumowanie | 189 |

| | |
|---|-----|
| 2. TRAGICZNOŚĆ JAKO „ŚLAD” – W KIERUNKU REINTERPRETACJI KONCEPCJI JAKOŚCI METAFIZYCZNYCH ROMANA INGARDENA | 191 |
| APPENDIX. <i>EXPERIMENTUM CRUCIS</i> EDYPA | 209 |
| SUMMARY | 223 |
| NOTA BIBLIOGRAFICZNA | 228 |
| INDEKS OSÓB | 229 |

WSTĘP

Pomieszczone w tomie studia są rezultatem badań nad kategorią tragiczności, prowadzonych przeze mnie od wielu lat, zarówno na polu naukowym, jak i akademickim. Zasadniczym kontekstem i motywem dla tych badań stało się Ingardenowskie pojęcie jakości metafizycznych, któremu poświęciłem osobne studia¹. Fenomenologiczny kontekst wyznacza dla kategorii tragiczności dwa, powiązane ze sobą, pola problemowe: 1. rozumienie tragiczności jako szczególnego doświadczenia o charakterze egzystencjalnym, a zarazem dziejowym oraz 2. analizę estetyczno-literackich strukturalizacji tego doświadczenia. Prezentowane studia oparte zostały na dwóch biegunowych punktach odniesienia. Pierwszy wyznacza tragedia grecka oraz niektóre teksty Starego Testamentu, ujęte tu jako szczególnego rodzaju *arche* tragiczności w kulturze Zachodu lub, innymi słowy, podstawowe dla tej kultury strukturalizacje doświadczenia tragiczności (część I). Drugi biegun wyznaczony jest natomiast przez doświadczenie ponadindywidualnych „tragedii dziejowych” dwudziestego wieku, reprezentowanych w książce przez analizę tekstów Czesława Miłosza i Icchaka Kacnelsona (część II), a także – zawartą w części pierwszej – próbę opisanego Holocaustu w kategoriach tragiczności. Oba poematy powstały – by użyć określenia Błońskiego – „na dnie piekła, które dosłownie ziało zbrodnią i nieszczęściem”². Historyczna

¹ *Koncepcja jakości metafizycznych, próba interpretacji*, w: *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*, Lublin 1993 oraz „*Metafizyczny ślad*”. *O koncepcji jakości metafizycznych*, w: Roman Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.

² J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 95.

„bliskość” tego doświadczenia, zarówno co do czasu, jak i miejsca (Warszawa), a jednocześnie odmienny sposób partycypacji w tym doświadczeniu przez obu poetów, stwarza możliwość uchwycenia różnych form literackiej strukturalizacji doświadczenia „tej samej” tragedii dziejowej.

Rozwiniętą w tekście o Hiobie figurę „tragiczności transcendentalnej” można rozumieć na dwa sposoby. Można, po pierwsze, rozumieć ją w kategoriach sakralnych, a nawet religijnych, rodzi się ona bowiem w obszarze oddziaływania tych kategorii, albo, po drugie – i to rozumienie leży w intencjach autora – w kategoriach jakości metafizycznych, jako szczególny, ważny, choć niekonieczny, składnik struktury ewokującej tragiczność. Figura ta, przez to, że konstryuuje w tragiczności szczególną, transcendentalną otwartość na ocalenie, zbliża w jakimś stopniu zawarte w książce rozumienie tragiczności do koncepcji stworzonej przez Karla Jaspersa, w której tragiczności odpowiada „wybawienie od tragiczności” i dopiero oba te składniki tworzą pełną, egzystencjalno-metafizyczną figurę doświadczenia tragiczności.

W rozprawach zawartych w III części książki, analizując dwa przypadki prawdy w literaturze, próbuję obok prawdy rozumianej w kategoriach wartości logicznych ugruntować pojęcie „prawdy” jako partycypacji sztuki słowa w nawarstwiający się dziejowo doświadczeniu ludzkiego sposobu istnienia. Tragiczność w tym ujęciu stanowi jego istotną strukturalizację. W bezpośrednim odniesieniu zaś do koncepcji jakości metafizycznych reinterpretuję ją w kategoriach „zobowiązania”, przeciwstawionego „związaniu”. Tragiczność w takim ujęciu, rozumiana jako odsłaniająca się jakość metafizyczna, ustanawia ruch od człowieka ku jakościom metafizycznym, ruch oparty na wolnej decyzji – „zobowiązania” w obliczu metafizycznego odsłonięcia i który jako wybór konstryuuje formę uczestnictwa w doświadczeniu tragiczności.

W pewnym sensie można powiedzieć, że przedstawione w książce studia są jakimś rodzajem komentarza do tych lektur (w gruncie

rzeczy nielicznych), które najbardziej pobudziły moją wyobraźnię spraw tragicznych. Z drugiej strony, rzecz stanowi rodzaj całkowicie indywidualnego zobowiązania wobec problematyki, którą podejmuję nie tylko powodowany logiką badań naukowych, ale także jej wagą egzystencjalną i historyczną.

Zamieszczone niżej studia były przygotowywane z myślą o większej całości, a zarazem publikowane jako autonomiczne artykuły. Przygotowując książkę, wprowadziłem w poszczególnych tekstach znaczną liczbę zmian, uzupełnień i rozwinięć, starając się wyeksponować główne linie wywodu całości. Zdecydowałem się także na zachowanie autonomicznej konstrukcji poszczególnych tekstów. Wiąże się to z pozostawieniem w niektórych z nich podobnych wątków. Zazwyczaj są to wątki kluczowe bądź techniczne, które mają umożliwić jak najlepsze zrozumienie prezentowanych tu koncepcji także tym, którzy sięgną zechcą jedynie do pojedynczych studiów.

Chciałbym w tym miejscu podziękować studentom i doktorantom – uczestnikom moich wykładów i seminariów poświęconych tragiczności. Ich inteligentna i mądra współpraca jest dla mnie bezcenna.

Część pierwsza

MIĘDZY EGZYSTENCJALNYM
A MORALNYM

1. WYMIARY TRAGICZNOŚCI

Wizji tragicznego bohatera możecie nigdy w swym życiu nie dojrzeć; charakter jego, czyniący go samotnym, może was odstręczyć jako obcy; wybór, który on postuluje jako swoją wolną własność, możecie uznać za zdeterminowany. Ale one są właśnie tym, co byt stawia dla niego pod znakiem zapytania; istnieje on więc w swym proteście, poprzez swój czas. Być może, nigdy was dola nie postawi na tropach jego tragedii. Ale nie możecie mu odmówić właściwości jego protestu. Jak i on bowiem, jesteście istotami ludzkimi i musicie sprostać bytowi w swoim czasie. A dla każdej istoty ludzkiej byt jest stawką stawiającą i ją samą pod znakiem zapytania. Dla niektórych wydarza się to – tragicznie.

(Zygmunt Adamczewski, *Tragiczny protest*)

OD TRAGEDII LITERACKIEJ DO TRAGEDII DZIEJOWEJ

Chciałbym na wstępie zakresić ramy rozumienia tragiczności jako fenomenu literackiego oraz ustalić obszar, który w studium poniższym poddany zostanie badaniu. Przywołuję w tym celu to, co zostało przeze mnie powiedziane o jakościach metafizycznych w rozdziale *Metafizyczny sens sztuki*, stanowiącym część mej *Rozprawy o estetyce Ingardena*¹. Tragiczność – jak sądzę – konstryuuje się w odniesieniu do potrójnego sensu dzieła literackiego. Po pierwsze, w odniesieniu do sensu kategoryalnego, a więc sensu, jaki płynie z przedmiotowego i przedstawieniowego aspektu dzieła. Tragiczność przejawia się tutaj w postaci naocznie przedstawionych ludzkich losów, zdarzeń i działań,

¹ A. Tyszczyk, *Od strony wartości. Studia z pogranicza teorii literatury i estetyki*, Lublin 2007.

które wiodą do katastrofy i cierpienia². Po drugie, w odniesieniu do sensu estetycznego, który przejawia się w estetycznej harmonii całego dzieła i w sposobie oddziaływania na odbiorcę. Tragiczność w tym odniesieniu jest funkcją wartości estetycznej dzieła i jako taka staje się zarazem niezbędnym warunkiem ewokacji sensu tragicznego na poziomie przedstawieniowym. Rację ma Humphrey D. F. Kitto, gdy twierdzi, że nie same zdarzenia, ale sposób ich przedstawienia decyduje o rozróżnieniu między tym, co tragiczne i nietragiczne³. Estetyczność nie jest przypadkową, lecz istotną formą tragiczności. Po trzecie, w odniesieniu do sensu „metafizycznego”, z którego tragiczność czerpie swą strukturalną i doświadczeniową wagę oraz ujawnia stojącą za sensem kategorialnym i estetycznym metafizyczną wizję świata. Tragiczność na tym poziomie sensu jawi się jako przekraczające granice sztuki doświadczenie o charakterze egzystencjalnym i aksjologicznym⁴. Z punktu widzenia badawczego wykazać tu jednak trzeba ostrożność co do wielorakich czasowych i filozoficznych determinacji kategorii „sensu metafizycznego”, których nieuwzględnienie prowa-

² Por. definicję tragedii literackiej W. Kaufmanna, abstrahującej od teoretycznych rozstrzygnięć co do „prawdziwej tragedii”: “Tragedy is (1) a form of literature that (2) presents a symbolic action as performed by actors and (3) moves into the center immense human suffering, (4) in such a way that it brings to our minds our own forgotten and repressed sorrows as well as those of our kin and humanity, (5) releasing us with some sense (a) that suffering is universal – not a mere accident in our experience, (b) that courage and endurance in suffering or nobility in despair are admirable – not ridiculous – and usually also (c) that fates worse than our own can be experienced as exhilarating. (6) In length, performances range from a little under two hours to about four, and the experience is highly concentrated.” (W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Princeton University Press 1992, s. 85).

³ „Zdarzenie [...] ma charakter tragiczny bądź nietragiczny w zależności od sposobu jego przedstawienia” (H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, tłum. J. Magierski, Bydgoszcz 1997, s. 335). O „ewokacji” mówię w znaczeniu, jaki łączy z tym słowem Stefan Sawicki (*Czym jest poezja*, w tenże: *Wartość – sacrum – Norwid*, Lublin 1994, s. 7-17).

⁴ O przekraczaniu sfery estetycznej por. W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*, pod red. S. Sawickiego i W. Panasa, Lublin 1986.

dzić może do zatarcia granicy między prezentystycznym i historycznym sposobem rozumienia tekstów⁵.

Niewątpliwie jest tak, że „sens metafizyczny” tragiczności podlega dziejowym przekształceniom, zależnym od historycznych doświadczeń postrzeganych jako tragiczne. Szczególnie wielkie i traumatyczne tragedie dziejowe wpływają na przekształcenia sensu kategorialnego i estetycznego tragiczności. Przekształcenia te zmierzają do wytworzenia nowych, adekwatnych wobec tragicznych doświadczeń form estetycznych, będących w stanie doświadczenie to wyrazić w sposób naoczny i prawdziwy. Zarazem jednak są one w szczególności pochodne wobec form źródłowych, jakie stanowiły – przynajmniej w kulturze Zachodu – greckie tragedie. Trudno byłoby wyobrazić sobie dziejowe przekształcenia tragiczności bez punktu wyjścia tych przekształceń – nawet wtedy, kiedy wiodą one do znacznego przekształcenia, nawet zanegowania i odrzucenia wypracowanych przez greckie tragedie formuł kompozycyjnych tragiczności⁶.

Pełny fenomen tragiczności może być dany tylko w konkretyzacji dzieła literackiego, a szczególnie w przedstawieniu teatralnym, gdy mowa o dramatach. Żaden z wymienionych trzech sensów nie jest w stanie samodzielnie wyczerpać tego fenomenu. Wszelkie ujęcia poznawcze, nawet fenomenologiczny opis, muszą się liczyć z redukcją badanego przedmiotu. Metoda, którą stosuję, zakłada redukcję

⁵ Słuszne i prawomocne z punktu widzenia współczesnego rozumienia tych spraw twierdzenie Józefa Krakowiaka wydaje się zawisać w próżni z punktu widzenia historyka literatury ze względu na współczesne konotacje kategorii „metafizyczności” i „egzystencji”: „W tym punkcie nie tylko Arystoteles radykalnie przekracza teren literatury na rzecz tworzenia zrębów metafizyki ludzkiego Losu. Czyni tak każdy tragik, będąc konstruktorem pewnych modeli tragizmu ludzkiej egzystencji, a więc otwierając metafizyczny horyzont sensu życia. (J. Krakowiak, *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Warszawa 2005, s. 67).

⁶ Przykładem „teatr absurdu”. Sztuki Samuela Becketta mają niewątpliwie bardzo wysoki współczynnik tragiczności. Z drugiej strony, poetyka absurdu, jaka leży u ich podstaw, zakłada „rozsadzenie sensu metafizycznego”, który dla tragedii klasycznej był czymś podstawowym (por. T. Adorno, *Próba zrozumienia „Końcówki” Becketta*, w: tenże, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, wstęp K. Sauerland, Warszawa 1990, s. 251-286).

daleko posuniętą, aż do schematycznych formuł zdarzeniowych, pomocniczo nawet quasi-formalizowanych. Nie to jest jednak celem moich analiz. Daleko posunięta, strukturalistyczna redukcja na poziomie kategoryalnym ma jedynie otworzyć drogę do analizy poziomu „metafizycznego”. Na tym poziomie formuły i schematy zdarzeniowe stają się nośnikiem figur tragicznego doświadczenia – całości obrazowo-symbolicznych, stanowiących świadomościowy klucz do rozumiejącego wniknięcia w ewokowaną przez dzieła literackie jakość tragiczności, utrzymując zarazem w polu świadomości odniesienie do pozaliterackiego, podlegającego dziejowym transformacjom doświadczenia metafizycznego. Tragiczność jawi się wtedy jako jedna z możliwych figur tego doświadczenia, odsłaniających możliwy sens relacji człowieka do bytu. Figury te wchodzą, rzecz jasna, w skomplikowane wzajemne związki o charakterze antytetycznych opozycji, przenikania lub wzajemnego przekształcania. W kulturze europejskiej waga tego typu relacji między tragiczną a chrześcijańską wizją ludzkiej egzystencji wydaje się mieć znaczenie decydujące⁷.

Wiedza o nieszczęściu tragicznym, którą – za Jaspersem⁸ – nazwijmy „wiedzą tragiczną” (*Das tragische Wissen*), istnieje w świadomości Zachodu w postaci szczególnego – nazwijmy to tak – paradygmatu ob-

⁷ Por. uwagi Z. Adamczewskiego na temat powiązań między chrześcijańską i tragiczną wizją świata, *The Tragic Protest*, polski przekład: *Tragiczny protest*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1969, s. 259 nn. („Jak chrześcijańskie kategorie ujmowania egzystencji, kategorie tragiczne są możliwe dla każdego człowieka. Ale historia ta w swym własnym zbliżeniu do ludzkiej istoty nie jest historią chrześcijańską, wchłania ona w siebie orędzie chrześcijańskie, jak wchłania świat helleński [sic!] i zawikłania nowszych czasów – ludzkości, jej kategorie jednak obce muszą być i częściowo przeciwne pojęciom chrześcijańskim, gdyż muszą one zaświadczyć, w jaki sposób nawet nadzieja chrześcijańska może obrócić się w istnienie tragiczne.” – s. 361). Por. także H. U. von Balthasar, *W pełni wiary*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 1991, s. 147 nn.; R. Niebuhr, *Poza Tragizmem. Eseje o chrześcijańskiej interpretacji historii*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1985, s. 103 nn.

⁸ K. Jaspers, *Vollendung der Wahrheit in ursprünglichen Anschauungen. Beispiel: Das tragische Wissen*, w: *Von der Wahrheit*, München 1947, tłumaczenie polskie: *O tragiczności*, w: *Filozofia egzystencji*, wybór S. Tyrowicz, wstęp H. Saner, tłum. D. Lachowska, A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 319-377.

razowo symbolicznego. Jego szczególność polega na tym, że umożliwia rozumiejące wniknięcie w rzeczywistość tragiczną świata realnego poprzez doświadczenie estetyczne i dziedzinę sztuki, nie posiada natomiast mocy wyjaśniającej, która zamykałaby to doświadczenie w usystematyzowanej teorii – jest otwarty: ustanawia taki punkt widzenia, w którym tragedia literacka staje się figurą ludzkiej egzystencji, a zarazem jest otwarty na niewyczerpywalność dziejowego doświadczenia tragicznej klęski, która przeobraża zarówno formy artystycznego wyrazu tragiczności, jak i samo jej rozumienie. Wiedza tragiczna jest otwarta ponadto i w tym znaczeniu, że nie zamyka się przed wiedzą o formach doświadczenia ocalającego: wiarą religijną i mądrością filozoficzną. Domknięcie paradygmatu wiedzy tragicznej jest jednak zawsze pewną pokusą i wiedzie do pesymizmu antropologicznego lub metafizycznego, bądź przez zamknięcie się na dynamiczny i dziejowy charakter doświadczenia nieszczęścia prowadzi do skostnienia w formach wiedzy wyłącznie filologicznej⁹. Źródłem wiedzy tragicznej są przede wszystkim poezja i sztuka, w tym szczególnie teatralna, dlatego też estetyczność stanowi jej zasadniczą formę naoczności. Świadomość tragiczna tej czy innej epoki ujawnia się więc przede wszystkim w poezji i sztuce.

W wieku XIX, a szczególnie w wieku XX wiedza ta zostaje zapośredniczona przez filozofię, a także teologię, i antropologię jako jeden z istotnych składników doświadczeniowych analizy ludzkiej egzystencji. Fakt ten ma niewątpliwie związek z XIX-wieczną atrofią wielkich systemów filozoficznych, w szczególności atrofią problematyki metafizycznej oraz kryzysem religii spowodowanym rozwojem nauki, z drugiej strony z następującym w tym czasie wzrostem zainteresowań filozofią człowieka, która w dużej mierze zastąpiła tradycyjną problematykę metafizyczną. Søren Kierkegaard, Fryderyk Nietzsche, Max Scheler, Martin Heidegger, Jacques Maritain, Karl Jaspers, egzystencjaliści, jak Albert Camus i Jean-Paul Sartre, „teatr absurdu” z Samuelem Beckettem na czele, teologowie – Lew Szestow, Paul Ricoeur, Hans Urs Von

⁹ O „wypaczeniach” wiedzy tragicznej w rozumieniu Jaspersa por. K. Jaspers, dz. cyt., s. 373 n.

Balthasar, Reinhold Niebuhr – to tylko nieliczne przykłady myślicieli i pisarzy rozumiejących wagę tragiczności jako kategorii filozofii egzystencji; z polskich filozofów, estetyków i teologów wymieńmy Henryka Elzenberga, Karola Ludwika Konińskiego, Romana Ingardena, Zygmunta Adamczewskiego czy Józefa Tischnera.

Ale wiek XX to przede wszystkim bolesne doświadczenie dziejowe, doświadczenie nieszczęścia, które świadomość nasza ujmuje jako nieogarnione i przekraczające wszelkie ufundowane w wiedzy tragicznej wyobrażenia. Wydaje się, że rozpadają się pod jego ciężarem wszystkie dotychczasowe paradygmaty tragiczności, wszystkie poetyki i estetyki tragiczności, że co najmniej muszą one ulec przeformułowaniu, aby sztuka i poezja – niezastąpione wszak źródło tragicznej naoczności – mogły je z powrotem unieść. Innymi słowy można powiedzieć, że poetyka i estetyka tragiczności, jeśli mają dalej stanowić żywe źródło tragicznej wiedzy, muszą wziąć pod uwagę i wchłonąć poetykę dziejowych tragedii. Doświadczenia XX wieku ujawniły, że bohaterem tragicznym może stać się sama monstrualna zbrodnia, pochłaniająca tysiące, miliony ofiar, których imiona pozostają bezimienne utożsamione z jej imieniem, a pamięć o nich z jej pamięcią.

Teksty literackie, takie jak analizowany przeze mnie w innym miejscu książki poemat *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* Icchaka Kacnelsona, czy też *Opowiadania kołymskie* Warłama Szalamowa, mają szczególne znaczenie. Są świadectwem tego doświadczenia, wyrastają z niego i zarazem bezpośrednio w nim uczestniczą.

Ich status literacki, współlistniejąc na równi ze statusem dokumentu, czyni z nich niezastąpione źródło rekonstrukcji dziejowej tragedii. To one wespół z pozaliterackimi świadectwami, niejednokrotnie jednak odznaczającymi się wielką siłą ewokacji wartości literackich, jak na przykład dziennik Adama Czerniakowa, ustanawiają ową Schelerowską „mroczną rudę” doświadczenia tragiczności w XX wieku, którą świadomość tragiczna musi nieustannie przetwarzać w estetyczne i filozoficzne formy rozumienia, nawet gdyby rozumienie to miało prowadzić do klęski racjonalnych form wyjaśnienia.

Doświadczenie wielkich dziejowych nieszczęść stawia przed świadomością tragiczną po Gułagu i Auschwitz wiele pytań.

Po pierwsze, pytanie o liczbę, która w klasycznych paradygmatach tragiczności utożsamiała się z nieszczęściem tragicznym jednostki, w takiej też postaci przejęła ją filozofia egzystencji. Jak i w jakiej mierze wielka liczba – owa bezimienna bohaterka tragedii zagłady – przekształca problem tragicznego zła i jego sensu?

Stawia dalej związane z wielką liczbą pytanie o sens resp. absurdalność tragedii dziejowych, z którym zmierzyć się musi sens estetyczny tragiczności, o ile udźwignąć chce to doświadczenie (teatr absurdu był niewątpliwie jakąś próbą zmierzenia się z tym pytaniem, niemniej pytanie to ciągle stoi przed literaturą).

Stawia następnie pytanie o winę i odpowiedzialność w tragiczności, o relację między winą tragiczną a winą oprawców i niewinnością ofiar. Pyta o winę świata i Boga, o niewspółmierność między monstrualnością i demonicznością zbrodni a „banalnością” odpowiedzialności moralnej prześladowców¹⁰.

Stawia wreszcie pytanie o adekwatność estetycznych form tragiczności wobec tragedii dziejowych i zawierającego się w nich doświadczenia. Na ile fikcja i estetyczna harmonia mogą być „stosowne” wobec *kakadaimonii* nieszczęścia wypełniającej dziejowe tragedie? Ucieczka literatury od fikcji w kierunku „literatury faktu” można uważać jedynie za rozwiązanie tymczasowe i przejściowe.

Być może poezja nigdy nie udźwignie ciężaru tych doświadczeń, a wielkie tragedie XX wieku pozostaną jedynie w formie „mrocznej rudy tragiczności”, zawartej w tekstach-dokumentach stanowiących głosy dobiegające wprost z wnętrza tragedii.

W każdym razie doświadczenia te wymagają wielkiej i długiej pracy świadomości estetycznej i filozoficznej zmierzającej do nowej, być może zupełnie innej od dotychczasowych strukturalizacji tragiczności, przy czym praca ta nie może przebiegać w izolacji od całego

¹⁰ K. Jaspers, *Problem winy*, tłum. J. Garewicz, „Etyka” 1979, t. 17.

wielkiego kontekstu tragiczności, szczególnie tragiczności klasycznej, stanowiącej niezmiennie podstawowe źródło tragicznej naocności.

Poetyka absurdu stanowi niewątpliwie najdalej idącą próbę przeformułowania kategorii tragiczności, uwzględniającą doświadczenie dwudziestowiecznych tragedii dziejowych. Genialne sztuki Samuela Becketta i przenikliwe interpretacje Theodora Adorno¹¹ otworzyły drogę do zastąpienia nią „tradycyjnych” kategorii tragizmu. W Polsce z osiągnięć ostatnich dwudziestu paru lat zmierzają w tym kierunku dwie ważne prace, które spośród wielu chciałbym tu przywołać. Książki Jolanty Brach-Czajny i Sławomira Buryły¹².

Sławomir Buryła pisze:

Ujawniając, w jaki sposób epoka pieców rozprawiła się z podstawowymi kategoriami tragiczności, oparliśmy się na koncepcji Schelera, najbardziej znanej w polskiej literaturze przedmiotu, przy czym zaznaczyliśmy, iż istnieje inna tradycja tragiczności obecna chociażby w *Królu Edypie* Sofoklesa. Ten fragment przeprowadzonej przez nas refleksji pozwala na sformułowanie zasadniczego wniosku: o tragedii w epoce pieców krematoryjnych należy mówić językiem w dużym stopniu wychodzącym poza przedholocaustowy dyskurs filozoficzny. W drugiej części próbowaliśmy opisać scenę, na jakiej się rozgrywa i rekwizyty, którymi posługuje się dwudziestowieczne rozumienie tragiczności. Najważniejsze tezy, jakie się tutaj pojawiają, są dwie: powinowactwo tragizmu i absurdu oraz sprowadzenie katharsis do świadomości (bez pocieszenia, które daje Transcendencja) absurdałnej materii świata¹³.

Przyjęcie za punkt odniesienia koncepcji tragiczności Schelera i zestawienie logiki jego wywodu z „logiką” absurdu Adorna zmierzają w kierunku – jak by powiedział Adorno – „rozkruszenia” tej pierwszej, a w szczególności fundującego ją sensu metafizycznego. Rozumienie

¹¹ Por. *Sztuka i sztuki*, dz. cyt.; *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

¹² J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992; S. Buryła, *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Kraków 2003.

¹³ S. Buryła, *Prawda mitu i literatury*, dz. cyt., s. 281.

tragiczności jako „absolutnej negatywności zdarzenia bez możliwości odniesienia go do Transcendencji”¹⁴, które u Brach-Czajny jest jeszcze mocniej zaznaczone niż u Buryły, wychodzi niewątpliwie naprzeciw ziszczającej się w „świecie pieców”, niezrozumiałej, ale faktycznej dominacji radykalnego zła. Świata zamkniętego i zapieczętowanego złem, a więc świata, który w wizji Schelerowskiej wyklucza tragedię: „świat diabelski, tak samo usuwałby tragiczność, jak świat doskonale boski” – pisze Scheler. Koncepcja tragiczności stworzona przez Schelera, pomijając kwestie, czy jest teorią tragedii klasycznej¹⁵, posiada niewątpliwie wysoki współczynnik „sensu metafizycznego” („Tragiczność jest raczej istotnym pierwiastkiem samego świata”)¹⁶. Chciałoby się powiedzieć, że jest to współczynnik właściwy światu, w którym moralna struktura pozostaje we względnej równowadze między pozytywnością i negatywnością moralną. Radykalna negatywność absurdu konstytuuje doświadczenie tragizmu w świecie – by tak to określić – „stanu wyjątkowego”, jakim był świat Szosa czy świat Gułagu, w których ta struktura ulega zachwianiu i katastrofie. Czy radykalna negatywność „stanu wyjątkowego” jest tylko jedną z możliwości ontologicznych świata, i da się w jakiś sposób wpisać w strukturę świata Schelerowskiego, czy trwała jego „zasadą”, jak by to ujął Adorno, to kwestia nie do rozstrzygnięcia, a przynajmniej nie do rozstrzygnięcia w ramach tego studium. Niemniej jednak należy uznać „powinowactwo absurdu i tragiczności” za ważny wyznacznik „nowej sytuacji tragicznej”.

W takiej mierze, w jakiej podejmuję te zagadnienia, idę nieco inną drogą. Po pierwsze staram się ocalić źródło, jakim są tragedie, w szczególności greckie, ale także niektóre teksty biblijne, ujęte jako źródło w sensie fenomenologicznym, stanowiące podstawę analizy struktur zdarzeniowych i doświadczeniowych. Pozbawianie się tego źródła w punkcie wyjścia nie uważam za postępowanie właściwe. Szczególnie

¹⁴ Tamże, s. 13.

¹⁵ Tamże, s. 266.

¹⁶ M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, w: Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, wybór W. Tatariewicz, Kraków 1976, s. 51.

ważna wydaje się tu pamięć o tragedii „starej”, która nie stroniła, jak późniejsze, od tematyki doświadczeń dziejowych, choć, niestety, teksty się nie zachowały. Niemniej można na podstawie ocalałych przekazów wyrobić sobie przynajmniej sąd o sposobie jej działania. Sztuka Frynicha o zagładzie Miletu w 494 p.n.e., (*Miletu halosis*), wystawiona niespełna 2 lata po wydarzeniach, była wielkim zbiorowym lamentem chóru, do którego przyłączył się płacz całej widowni¹⁷. Nie *katharsis* jako oczyszczenie i sublimacja pamięci, lecz pamięć żywa, rozdrapana i rozpaczająca w skardze stała się tu celem formy tragicznej. Dzieło Frynicha o zagładzie Miletu, podobnie jak późniejsze *Fenicjanki* czy zachowana sztuka Ajschylosa *Persowie*, tworzyło typ tragedii dziejowej i zbiorowej zarazem, akcentując los ofiar przemocy i żywą o niej pamięć.

Po drugie, nie rezygnuję z rozważenia kategorii związanych z tragicznością, nazwijmy je tak, tradycyjnych, a zwłaszcza kategorii winy tragicznej i tragicznego układu zdarzeń. Wina tragiczna, która jest nośnikiem figury „zła tragicznego”, jest też koniecznym punktem odniesienia dla „tragicznej niewinności”, kategorii, którą staram się ugruntować jako ogólną kwantyfikację tragedii ofiar. Absurd jest kategorią doświadczenia świata przemocy i zagłady od wewnątrz, od strony getta, obozu, dołu z wapnem czy komory gazowej, ale jest to punkt widzenia niedostępny nikomu poza ofiarami. Jeśli doświadczenie to ma być w jakikolwiek sposób rozjaśnione za pomocą kategorii tragiczności, to konieczny jest – i jedynie możliwy – inny, zewnętrzny punkt widzenia, w którym tragedia ofiar zostaje uchwycona nie tyle jako doświadczenie jednostki, lecz jako struktura świata, „w którym coś takiego jest możliwe”. Z tego punktu widzenia tragiczna niewinność ocala najbardziej poruszający i posępny zarazem jego element, „skandal moralny”, który ten „świat” ustanowił. Brach-Czaina odkrywa

¹⁷ „Sztuka wywarła wstrząsające wrażenie. Cały teatr płakał. Poetę skazano zatem na grzywnę za «przypomnienie domowych nieszczęść», zabraniając na przyszłość wystawiania tej tragedii.” (*Słownik pisarzy antycznych*, pod red. A Świderkówny, Warszawa 1990, hasło: Phrynichos, s. 362.) Na temat Frynicha i tragedii starej por. A. Lesky, *Tragedia grecka*, tłum. M. Weiner, Kraków 2006, s. 57-65; H.D.F. Kitto, *Tragedia Grecka*, s. 37-65.

w całkowicie negatywnym świecie przemocy jedyny punkt, w którym ogniskuje się aksjologia: to przewaga moralna ofiar. Niezwykła analiza przeżyć od strony ofiary prowadzi autorkę do „uznania doświadczenia zła jako w pełni wartościowego doświadczenia tragicznego”¹⁸, w którym ofercie objawia się wartość istnienia („Wielkie cierpienie budzi przytomność istnienia, osadza w nim w pełni”)¹⁹. Rodzi się pytanie, czy ta niezwykła analiza sytuacji aksjologicznej ofiar nie ewokuje jakiegoś jednak rodzaju transcendencji w świecie wydawałoby się – szczerze zamkniętym na transcendencję. Zwłaszcza że na horyzoncie tej analizy rysuje się analogia z formułą Jaspersa: „Byt przejawia się w klęsce. Ponosząc klęskę nie tracimy bytu, lecz właśnie doznajemy go w pełni i stanowczo. – I dodaje – Nie ma tragizmu bez transcendencji.”²⁰. Czy nie jest to jakiś rodzaj ocalenia pozytywnej aksjologii egzystencjalnej w samym środku doświadczenia zła? A w istocie także jakiś rodzaj konsolacji, idący z zewnątrz, z tragicznego *ex post*, próbujący w katastrofie ofiar ocalić rudymenatny, szczątkowy sens w świecie absurdalnych, całkowicie „niekoniecznych”, a „nieuniknionych” cierpień i okrutnej śmierci, konsolacji, przy całej odmienności języka i skali, budzącej dalekie skojarzenia z cudownym odnalezieniem w *Świecie Miłosza*, które rozjaśnia mrok świata trwogi²¹. I czy nie wymaga, jak odnalezienie, wiary? Nieważne: religijnej, filozoficznej czy jakiegokolwiek innej, ale wiary w możliwość ocalenia czegokolwiek w świecie możliwości ocalenia pozbawionym, a więc właśnie tragicznym.

Po trzecie, nie rezygnuję także z kategorii „metafizyczności”. Koncepcja jakości metafizycznych autorstwa Romana Ingardena ufundowana jest na rozróżnieniu między realizacją jakości metafizycznych w świecie realnym a ich konkretyzacją w sztuce. Daje to możliwość

¹⁸ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, dz. cyt., s. 138.

¹⁹ Tamże, s. 162.

²⁰ I dalej: „Nawet w uporze czystego samoutwierdzenia, które wobec zagłady sprzeciwia się bogom i losowi, obecne jest transcendowanie: ku bytowi, którym człowiek właściwie jest i którego ginąc doświadcza jako samego siebie” (K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, s. 331).

²¹ Por. w niniejszym wydaniu studium *Tragiczność i ocalenie w „Świecie” Miłosza*.

uchwycenia w jednej całości dwóch pól doświadczenia tragiczności. Doświadczenia egzystencjalnego bohaterów tragicznych i doświadczenia estetycznego odbiorcy tragedii. Przyjmujemy tu założenie, że sens estetyczny tragiczności jest analogonem i strukturalizacją sensu metafizycznego oraz że podlega procesowi dziejowych transformacji konkretyzacyjnych odpowiednio do dziejowych przemian samego doświadczenia tragiczności. Łączliwość kategorii: „sens” i „byt” może zostać zakwestionowana, jak to ma miejsce w wypadku estetyki absurdu. Nie podważa to jednak samego odniesienia sztuki do bytu. Absurd jako ekspresja doświadczenia tragiczności stanowić może analogon negacji sensu metafizycznego dzięki temu, że sztuka nie jest dziedziną anarchii i rozpadu, lecz związków koniecznych zachodzących między jakościami, nawet wtedy, kiedy rozpad i anarchia sensu staje się jej podstawową jakością metafizyczną. Innymi słowy, także w wypadku takiej negacji sensu metafizycznego tragiczność stanowi figurę bytu, który jeśli w doświadczeniu metafizycznym odsłania się jako absurd, ustanawia zarazem sztukę tragiczną jako figurę absurdu²².

* * *

Punkt orientacji dalszych rozważań stanowi pewna szacowna postać akcji tragicznej. W formie najsubtelniejszej i najwyraźniejszej widoczna jest w ironicznej strukturze akcji Sofoklesowego *Edypa króla*, ale występuje także w wielu innych dramatach²³. Jej rysem roz-

²² Więcej na ten temat piszę w: *Od strony wartości*, s. 102 n.

²³ Literatura na temat tego tylko dramatu jest ogromna i nie sposób tu przedstawić systematycznie choćby tylko najważniejszych pozycji. Wymienię tylko: T. Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928, s. 115-175; S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. S. Gąsowski, wstęp J. Łanowski, Warszawa 1984, s. 357-382; J. Kleiner, *Tragizm dwójstego oblicza czynu w Edypie królu*, w: *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981, s. 547-554; H. D. F. Kitto, dz. cyt., s. 133-138; W. H. Auden, *Makbet i Edyp*, tłum. Z. Kubiak, w: *Szkice szekspirowskie*, wybór W. Chwalewik, Warszawa 1983, s. 354; R. Girard, *Sacrum i przemoc*, t. 1, 2, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993; tenże, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1991; tenże, *Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi*, tłum. M. Gosz-

poznawczym jest niezamierzona autoteliczność rozwoju wypadków. Działania bohatera tragicznego powodowane jakąś formą przymusu aksjologicznego bądź pragmatycznego prowadzą poza wolą działającego do jego własnej katastrofy, katastrofy przesądzonej lub „przedustanowionej”, zanim jeszcze bohater podejmuje jakiegokolwiek działania. Tadeusz Zieliński nazywa dramat o tak skonstruowanej akcji „tragedią przeznaczenia”, uważając zarazem, że spośród różnych typów tragedii greckiej ta należy do najbardziej tragicznych²⁴. Dziejowy rozwój tego rodzaju tragedii polega - według niego - na przemianach kategorii przeznaczenia. I tak, jeśli dla Sofoklesa ważny jest „moment transcendentny”, objawiający się w walce z przeznaczeniem idącym z zewnątrz, od świata i bogów (Mojra), to Szekspir w *Makbecie* akcentuje „moment psychologiczny”, oparty na wierze w przeznaczenie i czynnej jego realizacji. „Moment immanentny” z kolei, polegający na dziedzicznej determinacji losu, odnajduje autor w *Upiorach* Ibsena i tragizmie Oswalda²⁵. To właśnie model tragedii przeznaczenia z akcentem na „moment transcendentny” i ewokowaną przez nią jakość metafizyczną przyjmuję za podstawową figurę tragiczności. Wobec tego modelu orientuję kategorie, które uważam za ważne dla współczesnej świadomości tragicznej, a więc „czystą tragedię ofiar”, której prefigurację odnaleźć można w motywie Ifigenii z *Agamemnona* Ajschylosa oraz „tragiczność transcendentalną” dającą się wywieść z interpretacji ksiąg biblijnych. Na tle tego modelu staram się też wyinterpretować konstytutywną dla tragizmu interakcję, jaka zachodzi pomiędzy tym, co nazywam egzystencjalnym nieszczęściem, a złem w sensie moralnym, oraz równie ważny problem „tragicznej winy”

Wyrazu „nieszczęście” używam w znaczeniu niesymetrycznym wobec „szczęścia”, które we współczesnym sensie pojęciowym, jak po-

czyńska, Warszawa 1992 (rozdz. 6, *Edyp i Hiob*); K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, s. 343-346; W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, s. 102-135 (cz. IV: *The Riddle of Oedipus*); P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.

²⁴ T. Zieliński, dz. cyt., s. 108 n., 115 n.

²⁵ Tamże, s. 163-175.

kazuje to Władysław Tatarkiewicz, zawiera przede wszystkim znaczenie subiektywnego poczucia zadowolenia z życia²⁶. Nieszczęście, o jakim będzie tu mowa, odnajdujemy we frazach, takich jak: „stało się nieszczęście”, „spotykać nieszczęście”, „nieszczęścia wałą się na głowę”, „popadać w nieszczęście”. Momentem determinującym znaczenie tego wyrazu jest obiektywność w takim sensie, że nieszczęśliwe zdarzenie jest czymś transcendentnym, zewnętrznym i obcym wobec podmiotu doświadczającego nieszczęścia, „Jak dziki zwierz przyszło / Nieszczęście do człowieka” – powiada o takim nieszczęściu Norwid. Ponadto znaczenie to zawiera moment niezależności od woli podmiotu, którego dotyczy. Wyrażenia „nieszczęście egzystencjalne” używam na określenie takiego typu nieszczęśliwych zdarzeń, w których brak momentu intencjonalnego sprawstwa. „Nieszczęściem tragicznym” natomiast określam takie zdarzenia, w których moment intencjonalnego sprawstwa jest niejasny co do samej swej obecności, a także co do podmiotu, któremu sprawstwo mogłoby być przypisane (człowiek, świat, los, przeznaczenie, bogowie, Bóg). Znaczenie wyrażenia „nieszczęście tragiczne” jest pochodne wobec semantycznej interakcji zachodzącej między „nieszczęściem egzystencjalnym” a złem w sensie moralnym. Struktura owej interakcji stanowi jeden z tematów poniższych rozważań.

FIGURA PRZEMIESZCZENIA

Egzystencjalnym chciałbym nazwać ten element w strukturze tragiczności, który ma podstawę w relacji człowiek – świat. A więc taki rodzaj popadania w nieszczęście, którego źródłem jest sam fakt przynależenia człowieka do świata o określonej budowie i zasadach nim rządzących. Świat rozumiany jest tutaj jako wszystko to, co jest całkowicie niezależne od jednostkowej woli, a więc zarówno jego wymiar naturalny i nieszczęścia spowodowane przynależnością człowieka do

²⁶ W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1985, s. 30 nn.

świata natury (np. chorobą, przedwczesną śmiercią, plagami), jak i wymiar działań ludzkich postrzeganych jako niezależne od człowieka, stanowiących zjawiska dziejowe (wojna, grabież, ucisk, prześladowania).

Doskonale ilustruje tak rozumiane popadanie w nieszczęście przykład Hioba: Sabejczycy, lud żyjący z rabunku, uprowadzają bydło należące do Hioba i zabijają pastuchów, Piorun niszczy stada owiec i pilnujących je ludzi, Chaldejczycy uprowadzają wielbłądy i zabijają sługi, dzieci Hioba giną w wyniku szalejącej wichury (Hi. 1,13-19)²⁷. Sam Hiob zostaje w końcu dotknięty „trądem złośliwym od palca stopy aż do wierzchu głowy” (Hi 2,7). Widać wyraźnie, że wszystkie spadające na Hioba nieszczęścia mają równorzędny status nieszczęścia egzystencjalnego, niezależnie od tego, czy stoją za nimi siły natury, czy działania ludzkie. To, że Sabejczycy czy Chaldejczycy porywają stada, jest tak samo „naturalne” jak fakt, że wichura niszczy domostwa i grzebie pod nimi ludzi. Biorący udział w „Bożym dopuszczeniu” ludzie podobnie jak siły natury nie działają z intencją szkolenia Hiobowi. Nie obwinia on ani dzikich nomadów, ani oddziałów chaldejskich, w sposób równie oczywisty jak nie obwinia wichury czy burzy. Można by powiedzieć, że egzystencjalny element popadania w nieszczęście jest na swym najbardziej podstawowym poziomie pozbawiony intencjonalnej relacji „działania przeciw komuś”, „szkodzenia komuś”, a ponadto zawiera bierny w swej naturze moment otwartości ludzkiego życia na doznawanie i znoszenie nieszczęść.

Moralnym, chcę natomiast nazwać ten element struktury tragiczności, dla którego źródło stanowi relacja człowiek – człowiek. A więc ten rodzaj popadania w nieszczęście, którego źródłem jest działanie człowieka skierowane przeciwko drugiemu człowiekowi. W księdze XIV *Poetyki* Arystoteles analizuje ludzkie działania, pra-

²⁷ Wszystkie przywołania biblijne, jeśli nie zaznaczono inaczej, na podstawie *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. IV poprawione.

gnąc odróżnić te, które wywołują (nietragiczne) „przerażenie” od tych, które wywołują „litość i trwogę”:

Tego rodzaju akcja musi z natury rzeczy rozgrywać się bądź między osobami bardzo sobie bliskimi, bądź wrogami lub też między osobami, których nie łączy ani przyjaźń, ani wrogość. Jeśli więc wróg wystąpi przeciw wrogowi to ani sam jego czyn, ani też zamiar wykonania tego czynu nie wzbudzi litości, lecz tylko wrażenie cierpienia, nie wzbudzą jej też czyny ludzi sobie obojętnych. Kiedy natomiast bolesne zdarzenia są spowodowane przez osoby sobie bliskie i np. brat zabija lub zamierza zabić brata, syn ojca, matka syna, czy też syn matkę, albo popełnia się jakiś inny tego rodzaju czyn, są to sytuacje, których należy poszukiwać dla tragedii²⁸.

„Bolesne zdarzenia” rozgrywające się pomiędzy ludźmi przybierają w tragedii greckiej i wywodach Arystotelesa najczęściej postać przemocy i zbrodni. Zwróćmy jednak uwagę (choć w naszym rozróżnieniu bierzemy to w nawias), że nie wszystkie ich rodzaje uznaje Arystoteles za tragiczne. Elementem koniecznym jest mocna i pozytywna więź pomiędzy osobami uwikłanymi w tragiczną przemoc lub zbrodnię. Więź tę ujmuje Arystoteles zgodnie z mitologicznym podłożem tragicznych historii jako związek pokrewieństwa, konstytuujący najpierwotniejszą, ale i najsilniejszą więź międzyludzką, dającą w sztuce dramatycznej możliwość intensyfikacji nieszczęścia bohatera tragicznego, a zarazem stanowiący jasny schemat moralny: zbrodnia popełniona na bliskim nie podlega moralnej problematyzacji – jest niedopuszczalna. Oczywiście tragedia grecka wykorzystała w swoim czasie ten schemat do problematyzacji zbrodni i winy (w historii Edypa – do czego jeszcze przyjdzie wrócić), ale mogła to uczynić właśnie dlatego, że schemat ten leżał u jej podstaw. Schemat taki – co znajduje swój wyraz w przytoczonym fragmencie *Poetyki* – oparty jest na opozycji więzi pozytywnych (pokrewieństwo) i negatywnych, które nie łączą, lecz dzielą ludzi, czyniąc ich wrogami. Przemoc dotycząca wroga „nie wzbudzi litości, lecz tylko wrażenie cierpienia” – powiada Arystoteles.

²⁸ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 39.

Być może cierpienie należałoby tu więc połączyć z „przerażeniem” (i „odrazą?”), które jako kategorie nietragiczne przeciwstawiają się tragicznym kategoriom „litości” i „trwogi”²⁹. Przypadek „wroga”, a więc popadanie w nieszczęście za przyczyną działań ludzi wzajemnie sobie wrogich, który Arystoteles wyklucza z tragedii, wskazuje, że traktuje go jako możliwość egzystencjalną w naszym rozumieniu. Cierpienia doznane od wroga – wydaje się – są przez Arystotelesa traktowane jako należące do istoty stosunku bycia wrogiem, są więc czymś, czego można w naturalny sposób się spodziewać, a co w związku z tym stoi już w sprzeczności z tak cenionym przez Arystotelesa w tragedii momentem rozpoznania. Podobnie status tragiczności ufundowany na figurze nieszczęścia egzystencjalnego należałoby przypisać wypadkowi, w którym działają osoby wobec siebie obojętne („nie wzbudzą jej też czyny ludzi sobie obojętnych”). Wydaje się, że Arystoteles może mieć tu na myśli tylko działania przypadkowe (np. śmierć Lajosa z ręki przypadkowego wędrowca, gdyby tym wędrowcem nie okazał się później jego syn), które w istocie nie różniłyby się od przypadkowych nieszczęść nie spowodowanych ludzką ręką, jak trąd Hioba.

Zanotujmy więc, że moralny wymiar tragiczności posiada zarówno moment intencjonalnego „działania przeciw”, „szkodzenia”, jak i ponoszenia winy za dokonany czyn, choć trzeba przypomnieć, że w tekstach tragedii greckiej wina ta może prócz etycznego mieć zabarwienie religijne (zmaza). Ponadto przynajmniej Arystoteles zakłada szczególnie bliskie powiązanie bohatera tragicznego i osoby, wobec której podejmuje on nacechowane moralnie działania.

Nie jest moim zamiarem przeprowadzanie dokładnych rozróżnień między egzystencjalnymi i moralnymi momentami tragiczności w perspektywie historycznej. Chcę jedynie podkreślić, że momenty te stanowią ważny składnik figury tragiczności. Choć można wprawdzie mówić o tragizmie egzystencjalnym oraz moralnym jako pewnych typach form doświadczenia tragizmu, to trzeba mieć też na

²⁹ Tamże, s. 38, 40.

uwadze, że stanowią one zaledwie pierwiastki tej jakości metafizycznej³⁰. Dopiero bowiem szczególny stop tych pierwiastków konstituuje tragiczność, która nie da się już sprowadzić do czystej postaci żadnego z nich, ale także to podkreślmy, jaka nie może się obyć bez któregoś z nich. Tragiczność nie jest ani kategorią czysto egzystencjalną, ani czysto moralną. Wszystko, co w materii jakościowej tragiczności istotne, rozwija się w szczególnej interakcji między momentami nacechowanymi moralnie a momentami odzwierciedlającymi egzystencjalną otwartość bytu ludzkiego na znoszenie i doznawanie nieszczęść. Jaka jest natura tej interakcji oraz w jaki sposób odzwierciedla się ona w tekstach literackich, w szczególności w ich układzie zdarzeniowym i dalej: w jaki sposób układ ten może stać się nośnikiem znaczeń figuralnych, uniwersalizujących doświadczenie tragiczności? To są pytania, do których obecnie przechodzę.

Po stronie relacji człowiek – świat tragiczność może ustanawiać się wtedy, kiedy egzystencjalne nieszczęście zostanie sproblematyzowane w pytaniu o odpowiedzialność i winę. Człowiek w swej indywidualnej egzystencji – zależnej z jednej strony od świata natury, z drugiej od wielorakich powiązań ze światem ludzkiego społeczeństwa – nie ma wpływu na nieszczęścia spadające na niego ze strony tak podwójnie rozumianego świata. Nieszczęścia „naturalne”, jak choroby, epidemie, klęski żywiołowe i związane z nimi cierpienia lub śmierć, stanowią integralną część ludzkiej egzystencji i w tym znaczeniu można mówić o nich jako o nieszczęściach czysto egzystencjalnych. Nie inaczej, choć może wydawać się to już nie tak oczywiste, wygląda sprawa nieszczęść, których źródłem jest społeczeństwo i historia. Wojny, rewolucje, prześladowania, ekstermina-

³⁰ Por. rozróżnienie pojęciowe między złem a nieszczęściem, które rozważa Józef Tischner (por. J. Tischner, *Filozofia Dramatu*, Paris 1990, s. 149 nn.). Nieszczęście tragiczne (zło tragiczne), tak jak jest pojmowane w niniejszej pracy, zawiera już w sobie element transformującej interakcji pomiędzy złem w znaczeniu moralnym a egzystencjalnym nieszczęściem i w tym sensie może być rozumiane jako kategoria tragiczności – korelat transcendentalnej skargi. Zło metafizyczne w takim układzie pojęciowym należałoby łączyć z transcendentalną odpowiedzialnością.

cje, przynajmniej w takiej mierze, w jakiej stanowią efekt działania pewnych ponadindywidualnych mechanizmów i w jakiej to działanie jest niezależne od woli jednostki, szczególnie jednostki, która doznaje nieszczęść z powodu tego typu zjawisk, nie będąc w żadnej mierze odpowiedzialna za ich spowodowanie, stanowią zjawiska analogiczne do nieszczęść „naturalnych”, wpisanych w fenomen świata i ludzkiego życia. Mówiąc o egzystencjalnym charakterze tego typu zjawisk, mam na myśli ten ich aspekt, który najlepiej oddaje wyrażenie „nieszczęścia wałą się, spadają na kogoś”. Zawiera ono podkreślany przeze mnie bierny charakter doznawania nieszczęścia, to, że nieszczęście egzystencjalne nie wymaga działania podmiotu doznającego nieszczęścia, a nawet więcej, że spada na niego niezależnie od działania lub jego braku, oraz pewną ogólną nieintencjonalność lub lepiej powiedziawszy: nieokreśloność intencjonalną elementu sprawczego nieszczęścia, to, że dotyka ono jednostki w sposób bezosobowy i jak gdyby przypadkowy, nie dający się wyjaśnić ani w kategoriach działań powodujących nieszczęścia, ani w kategoriach czyichś szczególnych intencji „szkodzenia” podmiotowi. To właśnie owa nieokreśloność intencjonalna po stronie sprawczej nieszczęścia egzystencjalnego stanowi podstawę do jego moralnej problematyzacji, która wyraża się w pytaniu o „sens” doznawanych cierpień, dotyczącym zarówno przyczyny sprawczej („dlaczego?”), jak i celowej („po co?”). Jeśli egzystencjalne nieszczęście jest stałą i nieusuwalną możliwością rozwoju zdarzeń w ludzkim życiu, a tym samym staje się elementem ludzkiego sposobu istnienia w świecie, którego człowiek zmienić nie może, to pytanie o odpowiedzialność może odnosić się tylko do samego, transcendentnego wobec świata, źródła ustanawiającego taki właśnie sposób istnienia. Takim sposobem egzystencjalne nieszczęście zostaje włączone w relację, w której po stronie siły sprawczej przestaje już być nieintencjonalne. Ustanawia się jako element szczególnego komunikacyjnego porządku, w którym możliwe staje się pytanie o sens egzystencjalnego nieszczęścia, porządek ów zakłada bowiem instancję odpowiadającą, a tym samym odpowie-

działną za spadające na człowieka egzystencjalne nieszczęście. Rzecz jasna, taka swoista moralizacja egzystencjalnego może dokonać się tylko w pytaniu, którego horyzontem jest Bóg lub bogowie. Egzystencjalne nieszczęście zostaje więc włączone w tragiczność jako konsekwencja pytania o naturę relacji między człowiekiem a Bogiem lub bogami, w szczególności pytaniem problematyzującym boską sprawiedliwość, otwierającym możliwość jej osądu i skargi:

Przyjaźnie bowiem wyciąga swą dłoń
 Bóg do człowieka
 Potem znienacka siecią go owleka
 Daremna wszelka broń
 (Ajschylos: *Persowie*)³¹

Skarga transcendentálna – jak chcę ją tu nazywać – należy do istotnych elementów konstytuującej się tragiczności. Nie tylko w sensie genetycznym. Nie utożsamiam skargi z lamentem. Lament jest formą brzmieniową skargi, może on przybierać także formy graniczne, nieartykułowanego płaczu czy jęku, a nawet roztapiać się w milczeniu. W dojrzałej tragedii greckiej jest bardzo częstym kształtem skargi, w tragedii archaiczej stanowi wręcz podstawową formę artystycznego wyrazu³². Ale sama skarga zawiera się już w owym szczególnym momencie wystawienia nieszczęścia na pokaz, w jego teatralnej czy literackiej naoczności, w przedstawieniu, któremu towarzyszy pytanie „dlaczego?”, „dlaczego tak się dzieje?”, „dlaczego tak się stało?”. Pytanie takie zawiera w sobie dwa istotne elementy określające zasadniczy sens transcendentálnej skargi.

Po pierwsze, zawiera wyrażoną w partykule *dlaczego* ramę dialogicznej relacji wiążącej człowieka z niebiosami. Jest to relacja konstytuująca się w obliczu ludzkiej klęski, ale klęska ta, która spełnia się na oczach ludzi, wystawiona zostaje jako problem odpowiedzi i odpo-

³¹ Ajschylos, *Cztery dramaty*, tłum. J. Kasprówic, Lwów 1911, s. 63.

³² Sztuka Frynicha *Trojanki* „była właściwie jednym wielkim lamentem”, w której „moment dramatyczny [...] odgrywał jeszcze znikomą rolę”. *Słownik pisarzy antycznych*, dz. cyt.

wiedzialności także przed oczy Boga lub bogów. Najbardziej radykalna forma dialogu człowieka z niebiosami konstituuje się w postaci niezgody lub wręcz buntu wobec egzystencjalnie rozumianego nieszczęścia. Tragiczność prometejska jest najbardziej jaskrawą postacią skargi transcendentalnej, ale nie jedyną³³.

Po drugie, w pytaniu tym zawarty jest cały szereg momentów deiktycznych konstituujących zasadniczy rdzeń egzystencjalności nieszczęścia tragicznego. 1. Zaimek *tak* (się stało) wskazuje więc na moment wyodrębniający i indywidualizujący wystawionego na pokaz nieszczęścia: ma ono własną postać i własne oblicze, zarówno jeśli chodzi o całkowicie indywidualny i jednokrotny przebieg zdarzeń, jak i ze względu na doświadczającą nieszczęścia osobę. 2. *Tak* wskazuje dalej na moment asercji egzystencjalnej nieszczęścia, „tak się stało” znaczy: nie wymyśliliśmy tego, tak się stało naprawdę, nieszczęście nie jest iluzją, lecz naszą rzeczywistością. 3. *Tak* wskazuje zarazem na moment rozumienia struktury tragicznego nieszczęścia, znaczy: tak a nie inaczej, zakładając rozumienie owego „inaczej”, a więc jakiegoś ogólne rozumienie struktury zdarzeniowości, w której zawarta jest jakaś potencjalna otwartość na inny, nietragiczny przebieg zdarzeń, która jednak w zdarzeniu tragicznym zostaje radykalnie zamknięta, przy czym sens i geneza owego zamknięcia są istotnie niejasne, oscylują między sensem zawierającym i sensem pozbawionym intencjonalności, między pytaniem o odpowiedzialność a doświadczeniem konieczności „poza dobrem i złem”, albo wręcz niepojętości absurdu. 4. *Tak* wskazuje dalej na moment charakterystyki aksjologicznej zdarzenia: „tak się stało” znaczy stało się źle, wydarzyło się coś, co lepiej by było, gdyby się nie stało. 5. I wreszcie *tak* wskazuje na momenty uczuciowe: żal i smutek lub gorzyc i sprzeciw, konstituujące postawę człowieka wobec tragicznego zdarzenia

Skarga wyrażona w pytaniu, którego adresatem apostroficznym lub wirtualnym są niebios, otwiera ową szczególną przestrzeń dia-

³³ Na temat form tragicznego buntu por. Z. Adamczewski, *Tragiczny protest*, dz. cyt., szczególnie s. 329 nn.

logu tragicznego, włączającą w strukturę „historii” tragicznego nieszczęścia dziedzinę boskiej transcendencji. Choć w dialogu tym nie pada żadna ostateczna odpowiedź, a nawet wydawać by się mogło, że – jak w przypadku tragedii greckiej – zastyga on w formach lamentującego monologu („Zeus nie słyszy; wołasz na pustkowiu” – *Promeusz skowany*), to bez tej perspektywy tragiczność staje się niepełna, w takiej przynajmniej mierze, w jakiej dzieje tragiczności łączą się z dziejami transcendencji. Szczególnie, gdy zamierzamy ująć ją nie tylko jako zjawisko czysto literackie, ale także jako strukturę odzwierciedlającą egzystencjalną świadomość człowieka.

Po stronie relacji człowiek – człowiek fenomenowi skargi transcendentalnej odpowiada szczególna egzystencjalizacja moralnego wymiaru popadania w nieszczęście (zło). Czyn ludzki oderwany od ludzkiej woli i odniesiony do transcendentnego źródła, podobnie jak wymiar nieszczęścia egzystencjalnego, staje się niejasny czy wręcz nieprzejrzysty. Powiedzieliśmy, że człowiek w swej indywidualnej egzystencji zależnej z jednej strony od świata natury, z drugiej od wielorakich powiązań ze światem ludzkiego społeczeństwa, nie ma wpływu na nieszczęścia spadające na niego ze strony tak podwójnie rozumianego świata, jednak wiążąc je z bytem boskim, otwiera przestrzeń dla transcendentalnie skierowanego pytania „dlaczego”. Tragiczność po stronie moralnej jest odkryciem, że w zakresie tego pytania mieści się także sfera intencjonalnych czynów ludzkich. Egzystencjalna problematyzacja ludzkiego czynu wiąże się, innymi słowy, z odkryciem, że sferą tą rządzi w jakiejś mierze analogiczna do światowej konieczność, wymykająca się panowaniu ludzkiej woli³⁴. Działanie, choćby

³⁴ „Konieczność” rozumiem raczej szeroko i nie wiążę jej kategorycznie z nieuchronnością. Mieści ona szerokie spektrum modalności, takich jak presja grupy, przymus aksjologiczny czy obowiązek wynikający z prawa. Stopień nieuchronności nieszczęścia jako wyznacznik tragiczności wydaje się bezzasadnie to pojęcie zawężać. Por. W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* („In sum, the Greek poets were amply aware of the fact that disasters that could easily have been avoided are widely felt to be preeminently tragic. This is also true of Shakespeare.” – s. 313), a także koncepcję „fatalizmu warunkowego” T. Zielińskiego, dz. cyt., s. 120 n., 166 n.

nawet kierowane szlachetnymi wartościami i prawdą, może wieść do katastrofy i nieszczęścia, odkrywając uwikłanie człowieka w niweczącą strukturę świata. Czyn ludzki staje się wtedy drogą do nieszczęścia, które dosięga go w chwili, w której, wydawałoby się, całkowicie panuje nad swoim działaniem i jego konsekwencjami.

Podstawową sprawą w obrębie tego obszaru konstytuowania się tragiczności jest zakres egzystencjalizacji, który obejmuje obie strony międzyludzkiej relacji moralnej: podmiot działający i podmiot doświadczający czynu – sprawcę przewinienia i ofiarę. Jeśli doznawanie krzywdy moralnej stosunkowo łatwo daje się utożsamić z nieszczęściem egzystencjalnym, to żeby egzystencjalnej transformacji mógł być poddany także sprawca zła moralnego, musi dojść do szczególnego rodzaju przemieszczenia pozycji sprawcy na pozycję ofiary. Tragiccy greccy, posiłkując się schematami mitologicznymi, wykazali pod tym względem niezwykle inwencję. Jak wiemy, wielu bohaterów tragicznych to zabójcy bliskich sobie osób. Rodzinne zbrodnie to wręcz zasadniczy, choć tylko powierzchownie, temat tragedii. Bohaterowie-zabójcy popadają w nieszczęście właśnie z powodu zbrodniczych czynów, czy tylko zamiarów, stając się szczególnego rodzaju ofiarami własnego działania. Istnieje wiele mechanizmów przemieszczenia sprawcy zbrodni na pozycję ofiary. Zawsze jednak konieczny jest jakiś rodzaj przymusu, któremu podlega sprawca czynu, a który w tragedii greckiej reprezentuje „pułapkę świata”. Przymus ten może przełamywać opór sprawcy przed popełnieniem czynu, albo działać jako nakaz pobudzający wolę jego popełnienia. Wiedzie zazwyczaj do różnego rodzaju konfliktów, jakim poddane jest działanie bohatera tragicznego³⁵.

³⁵ Interesująco i trafnie ujmuje charakter tragicznego konfliktu A. C. Bradley, “It will be agreed, further, that in all tragedy there is some sort of collision or conflict – conflict of feelings, modes of thought, desires, wills, purposes; conflict of persons with one another, or with circumstances, or with themselves; one, several, or all of these kinds of conflict, as the case may be. [...] The essentially tragic fact is the self-division and intestinal warfare of the ethical substance, not so much the war of good with evil as the war of good with good.” (A. C. Bradley, *Hegel's Theory of Tragedy. Oxford Lectures on Poetry*, London 1950, s. 70, cyt. za: W. Kaufmann, dz. cyt., s. 205).

W pierwszym wypadku modelowy mechanizm reprezentuje Agamemnon – tytułowy bohater tragedii Ajschylosa (*Agamemnon*), występujący także w tragedii Eurypidesa (*Ifigenia w Aulidzie*). Według przyjętej przez tragiczków wersji mitu ma on się zgodzić na poświęcenie córki, Ifigenii, tylko jej ofiara może bowiem usmierzyć gniew bogini i umożliwić tym samym wojenną wyprawę na Troję. Opór Agamemnona ustępuje w końcu pod naciskiem opinii wszystkich Greków. Ifigenia nieświadoma niczego zostaje naprzód podstępnie zwabiona, a następnie zabita. Gniew Artemidy, grożące fiasko wyprawy wojennej, nacisk powszechnej opinii współtworzą strukturę przymusu, jakiemu poddany zostaje Agamemnon. On sam staje się teraz ofiarą konfliktu między miłością do córki a przymusem dbania o dobro publiczne. Złamany opór moralny Agamemnona to już klęska o znamionach tragiczności. Przemieszczenie zostało dokonane. W tym przypadku nie ma oczywiście mowy o urównorzędzeniu statusu przekształconego w ofiarę zbrodniarza z prawdziwie niewinną ofiarą Ifigenii. Przemieszczeniu pozycji Agamemnona nie towarzyszy moment usprawiedliwienia czynu. Przymus nie usuwa winy, przeciwnie, obarcza nią zbrodniarza-ofiarę, stając się źródłem kolejnych nieszczęść. Takich postaci jak Ifigenia – co może wydać się zadziwiające – nie ma zbyt wiele w tragicznych historiach Greków. Całkowita niewinność ofiary zdaje się blokować mechanizm przemieszczenia. Negatywność moralna czynu, nawet po zastosowaniu tego mechanizmu, pozostaje zbyt wyraźna. Być może dlatego częstszy jest taki mechanizm przemieszczenia, z jakim spotykamy się w historii Elektry i Orestesa, podjętej przez wszystkich trzech wielkich tragiczków (*Ofiarnice* Ajschylosa, *Elektra* Sofoklesa oraz *Elektra* i *Orestes* Eurypidesa). Rodzeństwo zamierza pozbawić życia matkę w zemście za zamordowanie ojca. Zabójstwo matki, nawet jeśli motywuje je zemsta za śmierć ojca, to sprawa niezwykle gorąca z punktu widzenia moralności, a także religijności greckiej. Orestes się waha, siostra żąda wykonania obowiązku pomszczenia ojca. Jej żądanie potwierdza bóg, nadając zemście cha-

rakter świętości. Wahanie Orestesa zostaje przełamane, zbrodnia dokonana. Mechanizm przemieszczenia jest tu bardziej skomplikowany niż w wypadku Agamemnona i Ifigenii. Przymus ujawnia się w postaci świętego obowiązku pomszczenia śmierci bliskiej osoby. To, że ofiarą ma być równie bliska osoba (matka), wzmacnia konflikt między koniecznością a ohydą zbrodni. Moralny opór Orestesa zostanie przełamany dopiero po interwencji boga, która ma charakter zarówno elementu współtworzącego nacisk, jak i elementu usprawiedliwiającego czyn, co w tym wypadku okaże się boską pułapką. Przypadek: Elektra i Orestes kontra Klitajmestra ujawnia jeszcze jeden element przemieszczenia, którego brak w przypadku Agamemnon – Ifigenia. Ofiara zemsty sama jest sprawcą zbrodni, „wołającej o pomstę”, a więc domagającą się sprawiedliwego zadośćuczynienia. Ohydzie popełnianej zbrodni odpowiada ohyda czynu popełnionego wcześniej przez ofiarę. Następuje swoiste urównorzędzenie statusu sprawcy ze statusem ofiary. W obu pozycjach występują autorzy analogicznego zawinienia moralnego, sprawcy analogicznie ohydnych zbrodni, zarazem posiadają oni analogiczny status bycia ofiarą przymusu (Klitajmestra wszak uczestniczyła w zabójstwie męża powodowana koniecznością pomszczenia córki). Rola sprawcy i ofiary staje się funkcjonalnie wymienna. Trzeba jednak podkreślić fakt, który staje się jasny w świetle egzystencjalizacji schematu moralnego, że tragiczność akcentuje analogię bycia ofiarą, zacierając analogiczność zbrodni. Mechanizm przemieszczenia temu właśnie służy.

Jeszcze inny mechanizm przemieszczenia ujawnia się w Sofoklejańskim Edypie. Jest to niewątpliwie najradykałniejsza próba przemieszczenia człowieka obciążonego zbrodnią na pozycję czystej ofiary (pozycję Ifigenii). Mamy tu w istocie do czynienia z przemieszczeniem posiadającym znamiona absolutnego podstawienia, utożsamiającego bycie obciążonym zbrodnią z byciem ofiarą. Mechanizm ten, jak wiadomo, przejawia się w czystości intencji i nieświadomości popełnionej zbrodni. Edyp nie chce ani pozbawić życia ojca, ani popaść w prze-

winienie kazirodcze, obie te zbrodnie popełnia nieświadomie, powodowany czystą intencją wystrzegania się zła. Z jednej strony mamy element oporu przed popełnieniem zbrodni (świadome pragnienie zabezpieczenia się przed popełnieniem czynu), z drugiej przełamanie tego oporu następuje całkiem poza świadomością Edypa. Trzeba by nawet raczej powiedzieć, że opór nie został przełamany, lecz wyminięty. Edyp pozostając na pozycji oporu przed popełnieniem zbrodni i pomimo nie przełamanej oporu, dokonuje jej w całej jaskrawości faktu, choć poza horyzontem świadomości. Element fatalizmu, który w większości tragedii greckich ma charakter „fatalizmu warunkowego”, powiązanego z decyzją i czynem bohatera, w dramacie Sofoklesa zostaje całkowicie oddzielony od woli, stając się – jak ujmuje to Tadeusz Zieliński – „bezwzględny” i „transendentny”³⁶. Prawda spada na Edypa jak nieszczęścia spadają na Hioba, czy przemoc na Ifigenię. Ze zbrodni Edypa pozostaje jedynie wina, która jednak, oddzielona od intencjonalnego fundamentu, staje się czystym nieszczęściem, które nie może już obciążyć odpowiedzialności moralnej. Edyp, biorąc ją na siebie, czyni to jako człowiek niewinny. A jego odpowiedzialność staje się odpowiedzialnością egzystencjalną, a nie moralną. Staje się ową najbardziej niejasną odpowiedzialnością, jaką zdolny jest wziąć na siebie człowiek – odpowiedzialnością doświadczającej zła ofiary za współudział w istnieniu rodzącym nieszczęście i przemoc.

* * *

³⁶ T. Zieliński, dz. cyt., s. 144: „To już nie fatalizm warunkowy, lecz ten bezwzględny, który [...] otrzymuje się z warunkowego jako jego beztłóśnie logiczne rozwinięcie, przez włączenie w łańcuch z góry przeznaczonych zdarzeń swobodnej indywidualności ludzkiej. Ta bezwzględność nie uwydatniła się jako taka, dopóki przedmiotem uwagi boga i naszej był Lajos, a Edyp tylko narzędziem jego warunkowej śmierci; z chwilą jednak, gdy punkt ciężkości został przeniesiony z Lajosa na Edypa, – wyłoniła się ona natychmiast [sic!]. Przesunięcie to było właśnie dziełem Sofoklesa, który pierwszy uczynił Edypa, a nie cały ród Labdakidów, bohaterem swej tragedii. Dlatego-to, [sic!] powtórzywszy motyw Lajosa, wysłał on Edypa do Delf, by ten wiedział o ciężącym na nim przeznaczeniu, robił wszystko, co od niego zależy, by go uniknąć, i tem niemniej padł jego ofiarą.”

Tytułem dalszego wprowadzenia muszę wyjaśnić, że w analizie tekstów będę stosował pomocniczą w swej funkcji notację, której celem jest odzwierciedlenie podstawowego schematu przemieszczenia, który zarazem odzwierciedla następstwo i rozwój wydarzeniowych formuł zawartych w fabule danego tekstu:

$$S(y \rightarrow x) ==> S \rightarrow y$$

którą należy czytać: „y działa przeciwko x pod przymusem lub presją S, S staje się przyczyną nieszczęścia y”. Przez „S” rozumiem sprawcze działanie – tak to nazwijmy – „siły wyższej”, „konieczności”, ustanawiającej modalność różnych form „przymusu” lub „presji”. Schemat ten uwidacznia niezbędne w analizowanym przeze mnie modelu tragiczności przemieszczenie jednostki z pozycji podmiotu działającego: $y \rightarrow$ na pozycję podmiotu doświadczającego: $\rightarrow y$. Czynnikiem przemieszczającym są wszelkiego typu napięcia pomiędzy elementem przymusu (S) a schematem działania nacechowanego moralnie ($y \rightarrow x$) powodujące, że działanie to przebiega w warunkach konfliktu, na przykład pomiędzy przymusem działania przeciwko x-owi a powinnością nie szkodenia mu, przy czym któryś z elementów konfliktu może być w momencie podejmowania działań niejawny. Przemieszczeniu służą też dwie dodatkowe formuły transformacyjne, formuła tożsamości ($x=y$) i formuły autoteliczne ($x \rightarrow x$), ($y \rightarrow y$)

Ten prosty schemat pozwala nam zapisać konstytutywną sekwencję zdarzeń składającą się na formułę wydarzeniową danego dramatu czy mitu, a przez to porównywanie i śledzenie zasadniczych przekształceń zmierzających do końcowego nieszczęścia. Rozróżniam przy tym między nieszczęściem zegzystencjalizowanym: $S \rightarrow y$, które jest pochodną przekształceń schematu działania: $S(y \rightarrow x)$ (np. powinność wobec Greków staje się przyczyną nieszczęścia Agamemnona) oraz nieszczęściem pierwotnie egzystencjalnym: $S \rightarrow x$, które takiej derywacji nie posiada (np. grabieże i choroby stają się przyczyną nieszczęścia Hioba).

Moralny aspekt działania ($y \rightarrow x$) zostaje naprzód poprzez włączenie go w modalność przymusu (S) sprobematyzowany, a następnie egzystencjalizowany w postaci końcowej formuły, która wydaje się niczym innym jak pewnego rodzaju odmianą formuły nieszczęścia egzystencjalnego. Z drugiej strony trzeba podkreślić, że końcowe nieszczęście w tragiczności jest wynikiem przekształceń dokonywanych na schematach działań nacechowanych moralnie. Schemat $S \rightarrow y$ jest więc tożsamy ze schematem $S \rightarrow x$ jedynie w sposób analogiczny. U podstaw pierwszego stoją nacechowane moralnie intencjonalne relacje międzyludzkie, drugi w swojej postaci czystej jest schematem nieintencjonalnego nieszczęścia; innymi słowy, pierwszy jest zawsze pochodny wobec działań nacechowanych moralnie, czego symbolem jest tragiczna wina, drugi oznacza pierwotny i pozbawiony elementu winy schemat „bycia ofiarą żywiołu”.

Ale właśnie na tle tego rozróżnienia uwidacznia się ważna tendencja tragedii greckiej. Dąży ona do maksymalnego upodobnienia pochodnego schematu nieszczęścia ($S \rightarrow y$) do schematu pierwotnego ($S \rightarrow x$). Pomocne są jej w tym szczególnie formuła tożsamości ($x=y$) i formuła „autoteliczna” np. poświęcenia ($x \rightarrow x$, $y \rightarrow y$). Wydaje się, że tendencję tę, dążącą do maksymalnego „odmoralizowania” tragicznej katastrofy, należy uznać za niezwykle istotną dla greckiej struktury tragiczności. Niewątpliwie najlepszym i modelowym, a zarazem bardzo skomplikowanym przykładem wykorzystania w tym celu formuł tożsamościowych i autotelicznych jest dramat Sofoklesa przekształcający mit o królu Edypie. Inaczej rzecz przedstawia się w dramacie opartym na konflikcie zasad, jakim jest *Antygona*, ale i tutaj schemat przemieszczenia stanowi podstawę układu zdarzeniowego dramatu.

Edyp. Skomplikowany charakter struktury tego dramatu można zobrazować analizą schematu przemieszczenia z dwiema formułami transformacyjnymi: tożsamościową ($x=y$) i autoteliczną ($y \rightarrow y$). Wyjściowo należałoby ją zapisać jak następuje:

$$S(y \rightarrow x) \implies (x=y) \implies S \rightarrow y$$

[*Edyp (y) pod przymusem obowiązku ciężącego na władcy Teb (S) poszukuje mordercy Lajosa (x); mordercą Lajosa okazuje się on sam (x=y); obowiązek ciężący na władcy Teb (S) staje się przyczyną nieszczęścia Edypa (S→x).*]

Motyw rozpoznania (x=y) nie obejmuje, rzecz jasna, wszystkich relacji tożsamościowych w dramacie Sofoklesa. Faktycznie jest dużo bardziej skomplikowany, szczególnie jeśli w schemacie uwzględnimy leżące u podstaw akcji zabójstwo, które w świadomości Edypa rozszcza się na dwa niepowiązane ze sobą zdarzenia: zabójstwo, którego dokonuje Edyp na rozdrożu potnijskim we własnej obronie (y→p) i zabójstwo Lajosa przez grupę morderców dokonane w tym samym miejscu (x→z):

$$\{(y \rightarrow p) \text{ i } (x \rightarrow z)\} \implies S(y \rightarrow x) \implies (p=z \text{ i } x=y) \implies S \rightarrow y$$

[*Edyp na rozdrożu potnijskim zabija nieznanego człowieka; ktoś zabija w tym samym miejscu Lajosa; Edyp (y) pod przymusem obowiązku ciężącego na władcy Teb (S) poszukuje mordercy Lajosa; ofiary obu zabójstw są tożsame (p=z); mordercą Lajosa okazuje się on sam (x=y); obowiązek ciężący na władcy Teb (S) staje się przyczyną nieszczęścia Edypa (S→x).*]

Ale i taka komplikacja schematu nie oddaje pełni tożsamościowych relacji w dramacie Sofoklesa. Trzeba by jeszcze uwzględnić schemat zdarzeń prowadzących do śmierci Lajosa, który ujawnia się w pełni przed Edypem dopiero w końcowym rozpoznaniu i stanowi podstawę przejścia od winy królobójstwa do winy ojcobójstwa i kazirodztwa:

$$S(z \rightarrow y) \implies \text{ocalenie} \implies (y \rightarrow z)$$

[*Lajos (z) pod naciskiem wyroczni (S) postanawia zabić syna (y); powodowany litością pastuch ocala życie królewskiego syna (y); Edyp (y) zabija Lajosa (z), nie wiedząc, koga zabija.*]

Można powiedzieć, że w każdym wypadku komplikacji to właśnie rozpoznanie zależności tożsamościowych prowadzi do ostatecznego nieszczęścia. Problem w przypadku Sofoklesowego Edypa polega na czym innym i tylko kosztem znacznego uproszczenia da się odzwierciedlić w naszym schemacie. Trzeba mianowicie uwzględnić ten fakt, że przymus aksjologiczny w postaci obowiązku (S) nie wyczerpuje motywacji działania Edypa. Jest jeszcze prawda, którą Edyp wybiera w momencie, gdy przymus obowiązku jako motywacja zostaje wyczerpany. Uparte dążenie do prawdy, pomimo że na pewnym etapie jej odkrywania przymus obowiązku zostaje pozytywnie spełniony (morderca Lajosa odkryty), ma podstawy w innym, odmiennym elemencie nacisku (S'), który należałoby określić mianem „przymusu wewnętrznego”, wynikającego z zajęcia postawy aksjologicznej wobec prawdy (zobowiązania wobec prawdy) i odróżnić od „przymusu zewnętrznego” (związania obowiązkiem) wypływającego z funkcji, którą Edyp pełni w społeczeństwie Teb. Schemat tragiczności Edypa zgodnie z naszą uwagą należałoby rozszerzyć, pamiętając wszakże o istotnej różnicy kategoryalnej między S i S':

$$S(y \rightarrow x) \implies (x=y) \implies S \rightarrow y \implies S'(y \rightarrow y) \implies S' \rightarrow y$$

[*Edyp (y) pod przymusem obowiązku ciężącego na władcy Teb (S) poszukuje mordercy Lajosa (x); mordercą Lajosa okazuje się on sam (y=x); obowiązek ciężący na władcy Teb (S) staje się przyczyną nieszczęścia Edypa (S → x); Edyp dążąc do prawdy (S') działa przeciwko sobie (y → y); dążenie do prawdy jest przyczyną nieszczęścia Edypa (S' → y)*]

Rzecz jasna, zarówno sprawę różnicy między wewnętrznym i zewnętrznym przymusem, jak i autoteliczną formułę działania przeciwko sobie (y → y) należałoby dokładnie rozważyć w odrębnej analizie tekstu Sofoklesa. Na razie stwierdzmy jedynie, że obie formuły: utożsamienia (y=x) i formuła autoteliczna (y → y) zawierają ogromny potencjał przekształceń schematu popadania w tragiczne nieszczęście

typu $S(y \rightarrow x)$, zmierzających do jego egzystencjalizacji. Sofokles po mistrzowsku stopił obie w jednorodnej sekwencji zdarzeń dramatycznych. Nie może to przesłonić faktu, że w istocie król Edyp jest równoczesnym bohaterem nie jednej, lecz dwóch tragedii: tragedii obowiązku i tragedii prawdy.

Antyгона. Schemat tragiczności Antygony (i Kreona!) uda się nam zapisać dopiero po dokonaniu pewnego podstawienia, które odkrywa zarazem konstytutywną transformację dramatu. Mianowicie w schemacie ujmującym spór dwóch postaci, który zapisujemy w formie dwóch przeciwnie skierowanych schematów działania ($y \rightarrow x$) i ($x \rightarrow y$) podstawiamy naprzemiennie symbole zasad, którymi kierują się antagoniści. A więc w Schemacie $S_1(y \rightarrow x)$ [„Kreon pod przymusem zasady S_1 działa przeciwko Antygonie”] podstawiamy pod x symbol zasady, którą się kierowała Antyгона, występując przeciw Kreonowi, a więc: S_2 , i otrzymujemy schemat: $S_1(y \rightarrow S_2)$. Postępując podobnie w przypadku schematu działania Antygony i łącząc oba schematy otrzymujemy podstawową formułę tragiczności (przemieszczenia), ukonstytuowaną w dramacie Sofoklesa:

$$S_1(y \rightarrow S_2) \implies S_2(x \rightarrow S_1) \implies S_1 \rightarrow y \text{ i } S_2 \rightarrow x$$

[*Kreon łamie zasadę S_2 pod przymusem zasady S_1 ; Antyгона łamie zasadę S_1 pod przymusem zasady S_2 ; Zasada S_1 jest przyczyną nieszczęścia Kreona; zasada S_2 jest przyczyną nieszczęścia Antygony.*]

Oczywiście zasady, o jakich tu mowa, to: S_1 – zasada kary dla zdrajcy państwa i S_2 – zasada religijnej powinności wobec krewnego, który poległ.

Schemat ten odzwierciedla dwie rzeczy. Po pierwsze ukazuje doskonałą równowagę tragiczności Kreona i Antygony, czego nie należy mylić z zajęciem stanowiska (nawet dyskretnym) przez samego dramaturga, a tym bardziej przez odbiorcę sztuki. Po drugie bunt Antygony

zdefiniowany może być jedynie jako odpowiedź na działanie Kreona wymierzone w intencji nie przeciw Antygonie, lecz przeciw zasadzie stojącej w sprzeczności z zasadą, która kieruje jego postępowaniem, co w schemacie ma swoje odbicie jedynie w fazowym następstwie zdarzeń. Innymi słowy tragiczność Antygony jest niemożliwa bez uprzedniego działania Kreona, ale już nie odwrotnie: można sobie wyobrazić schemat tragiczności Kreona, rozwijający się bez udziału czy nawet obok buntu Antygony, ale wtedy sprzeczność między S1 i S2 musiałaby przybrać postać wewnętrznego konfliktu poprzedzającego sam zamach na zasadę religijnej powinności wobec krewnego, w dramacie natomiast ma to miejsce dopiero w wyniku tragicznego nieszczęścia, w które Kreon popada właśnie przez to, że ignoruje współmierność racji przeciwnej.

WINA TRAGICZNA I TRAGICZNA NIEWINNOŚĆ

Oddziaływanie na siebie perspektywy egzystencjalnej i moralnej ujawnia się najwyraźniej w dwóch przeciwnie skierowanych ruchach, ustanawiających tragiczność jako obszar winy i odpowiedzialności. Z jednej strony mamy więc ruch ustanawiający transcendentalną odpowiedzialność Boga i bogów jako sprawcy nieszczęścia egzystencjalnego. Z drugiej, ruch o przeciwnym wektorze. Jest to ruch, którego sensem jest zrównoważenie transcendentalnej odpowiedzialności winą człowieka. Trzeba podkreślić, że obszar ten cechuje niezwykła chwiejność relacji strukturalnych i idąca za tym chwiejność semantyczna kategorii winy i odpowiedzialności. Zarazem jest to jeden z najbardziej wyrazistych w tragiczności elementów³⁷. Skomplikowane i niejednorodne transformacje, jakim poddany zostaje schemat działań moralnie walentnych, odznacza się niewątpliwie tendencją do egzystencjalizacji winy i odpowiedzialności. Wina tragiczna, mówiąc

³⁷ Por. M. Scheler, dz. cyt., s. 84 n.; K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, dz. cyt., s. 339 n.; R. Girard, *Kozioł ofiarny*, dz. cyt., s. 118 n.

językiem Schelera, konstryuuje się jako funkcja popadania w egzystencjalne zło, albo, inaczej to ujmując, egzystencjalne zło przybiera postać popadania w winę. Ale zarazem jest to tendencja, która intensyfikuje się w konflikcie z tendencją do przemieszczania winy czy to przez obciążenie nią pozycji ofiary, czy to pozycji transcendentnego źródła tragiczności.

Wydaje się, że podstawą greckiej formuły tragiczności jest sprzężenie dwóch kategorii: działania (dramatyczności) i winy („Z rozkwitającej pychy [*hybris*] człowieczej wyrasta kłos grzechu [*ate*], z niego zasię oplakane zniwo” – *Persowie*). Działanie rodzi winę, a wina przemieszcza podmiot działający na pozycję doświadczającej nieszczęścia ofiary ($S \rightarrow y$). Stać się tak wszakże może jedynie pod warunkiem, że dostatecznie rozluźniony zostanie związek między działaniem rodzącym winę a samą winą. Mechanizmami rozluźniającymi są z jednej strony przymus lub presja usprawiedliwiająca podjęcie działania (S), z drugiej, wina samej ofiary (x), co najwyraźniej widać w schemacie działania Orestesa, szczególnie w wersji Ajschylosa³⁸. Żeby dobrze zrozumieć, na czym polega to zjawisko, trzeba w winie Orestesa (i Elektry) odróżnić samo zabójstwo od matkobójstwa. Zemsta dokonana pod przymusem religijnego obowiązku neutralizuje winę moralną, właśnie dlatego, że stanowi ją zabójstwo osoby obciążonej zbrodnią (wobec krewnego Orestesa). Ale nie neutralizuje winy matkobójstwa! Wszakże jednak ta dosięga Orestesa już nie jako wina moralna, z powodu której czułby wyrzuty sumienia (te pojawią się dopiero w *Elektrze* Eurypidesa), lecz jako wina egzystencjalna – zmaza, jak trąd zaraźliwa i jak trąd wykluczająca ze społeczeństwa. Podkreślmy ten fakt, że Erynie nie ścigają Orestesa z powodu zabójstwa, którego się dopuścił (podwójnego wszak!), lecz wyłącznie z powodu matkobójstwa. Najkorzystniejszy efekt rozluźnienia związku winy z działaniem posiadają te formuły tra-

³⁸ Ajschylos, *Oresteja*, tłum. S. Srebrny, Kraków 1975.

giczności, w których oba mechanizmy są ze sobą sprzężone i zharmonizowane. I tak w przypadku Orestesa przymus zemsty (S) stanowi strukturalną jedność z winą ofiary (zbrodnia Klitajmestry). W przypadku Edypa natomiast widzimy, jak formuła utożsamienia ($x=y$) reinterpreteruje ciężący na Edypie obowiązek podjęcia śledztwa (S), przenosząc winę oskarżonego na oskarżającego.

Przykład Orestesa ujawnia też rzecz, którą niezmiennie trzeba mieć na uwadze przy wszelkich uogólnieniach dotyczących tragedii greckiej i greckiego pojęcia tragiczności. Chodzi mianowicie o niezwykłą inwencję dramaturgiczną Greków, która sprawia, że poszczególne przekształcenia schematów mitologicznych uzyskują formę podporządkowaną całkowicie indywidualnym zamiarom estetycznym lub ideologicznym, czasami bardzo od siebie odległym.

Jeśli więc Ajschylos wręcz modelowo wyróżnia wątki winy moralnej (zneutralizowanej) i winy sakralnej (zmaza), w wyniku czego wina moralna zostaje całkowicie zneutralizowana poprzez sakralny przymus i zbrodnię ciężącą na ofierze, a wyeksponowana zostaje wina sakralna (zmaza), to Sofokles w *Elektrze*³⁹ w ogóle rezygnuje z wątku winy z powodu matkobójstwa (zmaza), eksponując przede wszystkim winę samej Klitajmestry! Neutralizuje ona całkowicie moralną winę Elektry i Orestesa. Cały dramat posiada odwrócony porządek następstwa działania i winy. Nie jest więc tak, że działanie pod presją boga (Apolla) obciąża winą (sakralną), lecz odwrotnie. Naprzód mamy cierpienie wywołane poczuciem winy z powodu niespełnionego obowiązku pomszczenia krwi ojca. Ten motyw poprzedza działanie, które, gdy nastąpi, wyzwala od poczucia winy. Końcowy chór świadczy, że dramat jest pochwałą idei zemsty krwi: „z jak wielkiej ty klęski wybrnąłeś wreszcie, wolnością zwycięski” (w. 1508)⁴⁰. Jeszcze inaczej, w sposób diametralnie odmienny, rzecz rozwiązuje Eurypides (*Elektra*)⁴¹. Sakralną winę związaną z matkobójstwem łączy z wy-

³⁹ Tłumaczenie K. Morawskiego, Warszawa 1969.

⁴⁰ Tamże, s. 367.

⁴¹ Eurypides, *Elektra*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1980.

rzutami sumienia i poczuciem moralnej winy („Urodziłaś własnych zabójców” w. 1228)⁴². Można powiedzieć, że zmaze nadaje moralne zabarwienie. Niemniej, rozróżnienie zabójstwa od matkobójstwa jest zachowane. Orestes nie ma moralnych oporów przed zabójstwem Aigista, które wypełnia prawo zemsty. Waha się przed zabójstwem matki i w tym wahaniu widać ambiwalencję między czysto ludzkim współczuciem dla nieszczęścia bliskiej osoby, a lękiem przed zmazą („Przecież za matki śmierć poniosę karę.” w. 977)⁴³. Dochodzi do tego element niepewności co do prawdziwych intencji boga („może mnie zmylił zły duch zamiast boga” w. 979)⁴⁴, a więc niepewność co do faktycznej powinności czynu.

Porównanie materiału greckich tragedii i współczesnej świadomości kategorii tragicznych ujawnia rzecz znamioną. Te ostatnie nie są bynajmniej prostym uogólnieniem treści zawartych w antycznych dramatach, nawet jeśli by do nich dołożyć pierwsze uogólnienie greckiego doświadczenia tragiczności – *Poetykę* Arystotelesa. Najbardziej wpływowa w XX wieku koncepcja tragicznej winy sformułowana przez Maxa Schelera, choć niewątpliwie powstająca pod wpływem tragedii greckiej, nie bierze wszak pod uwagę takiego współcześnie niezrozumiałego motywu jak przewinienie sakralne (zmaza) ani też całego artystycznego i ideologicznego zróżnicowania tego gatunku dramatu. Zauważmy, że w przypadku wyżej omawianych dramatów dopiero zestawienie razem rozwiązań Sofoklesa i Eurypidesa konstryuuje Schelerowską formułę winy tragicznej („Wina moralna lub «zawiniona» leży w akcie wyboru; wina tragiczna lub niezawiniona już w samej sferze tego, co można wybrać”)⁴⁵. Zarówno działanie, jak i niedziałanie prowadzą do winy. Dramat Ajschylosowy natomiast z winą sakralną w centrum w ogóle nie daje się wyrazić za pomocą formuły Schelerowskiej.

⁴² Tamże, s. 223.

⁴³ Tamże, s. 212.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ M. Scheler, dz. cyt., s. 93.

Mamy tu raczej do czynienia z kategoriami, które są ufundowane w doświadczeniu tragicznym i powiązanej z nim tragicznej świadomości epoki, świadomości, która pozwala, jak w przypadku Schelera, odkryć fenomenologiczną istotę tego doświadczenia, o której można co najwyżej wnosić, że jest niesprzeczna z częścią materiału zawartego w greckiej tragedii i być może z jakimś „fragmentem” doświadczenia, które ten zrodziło. I nie może być inaczej, skoro doświadczenie tragiczności, jeśli ujmiemy je fundamentalnie w powiązaniu z ludzkim sposobem istnienia, zawiera w sobie element relacyjności wobec czasu i człowieka, który tragiczności doświadcza w czasie, ze względu na czas oraz wyraża ją za pomocą kategorii właściwych swemu czasowi⁴⁶. Innymi słowy tragiczność z istoty powiązana jest z doświadczeniem czasu i w tym sensie można mówić o jej dziejowości. Dziejowości zarówno w sensie indywidualnym, rozumianej jako tragiczne dzieje czy tragiczna historia bohatera tragicznego, jak i dziejowości rozumianej jako nieustanne wpływające tragicznych doświadczeń na ponadindywidualną świadomość i rozumienie tego, czym jest tragiczność. To dzieje dostarczają tego, co Scheler nazywa „mroczną rudą tragiczności”. Nie przypadkiem największe artystyczne osiągnięcia tragedii – tragedia antyczna i Szekspirowska – przetwarzają „rudę”, by tak powiedzieć, wprost wydobytą z dziejów, a więc z mitów i kronik historycznych.

Współcześnie dokonujące się reinterpretacje tragiczności, motywowane przede wszystkim tragediami dziejowymi XX wieku, żywą pamięcią monstrualnych form przemocy i zagłady oraz związaną z tym atrofią estetycznych kategorii tragizmu, siłą rzeczy nie mogą uniknąć przeformułowania pojęcia winy tragicznej. W jakim kierunku? Rzecz jasna w takim, w którym transformacja taka

⁴⁶ „Tragiczna możliwość każdej ludzkiej istoty – uświadomiona przez jego wyobraźnię – jest czasowa. [...] historia tragiczna nie jest ani cyklem odosobnionych i przypadkowych zdarzeń, ani prostym wznoszeniem się ku oczekiwanej większej pełni w jakimś koniecznym postępie, wiję się ona i skręca, rozgałęzia i na pozór się gubi i, ponieważ jest odbiciem żywego kształtu ludzkości w czasie, jest niemożliwa do przewidzenia”. Z. Adamczewski, *Tragiczny protest*, dz. cyt., s. 355, 360 n.

uwzględniałyby podstawowe dane doświadczenia dziejowych tragedii, jak Holocaust, czy Gułag – tragedii w jakimś stopniu podważających figurę tragicznej winy ze względu na wyrazisty w tych wydarzeniach zasadniczy podział na sprawców i ofiary. Tragiczna wina rozkłada się tu niejako na czynniki pierwsze, nie podlegające figurze przemieszczenia: winę moralną sprawców i tragiczną niewinność ofiar⁴⁷. Ta ostatnia właśnie kategoria stanowi, jak się wydaje, punkt docelowy transformacji figury winy tragicznej. W zasadzie trzeba tu nawet mówić o jakimś zasadniczym przeciwstawieniu tych kategorii. Na czym ono polega i jaki jest sens tego przeciwstawienia?

Żeby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba po pierwsze uświadomić sobie, że wina tragiczna jest kategorią ambiwalentną i paradoksalną właśnie ze względu na obecność w niej dwóch pierwiastków: winy i niewinności tak skomponowanych, że nie można ich od siebie odróżnić, nie przekreślając istoty fenomenu tragiczności, który konstituują. Powiada Jaspers o winie tragicznej: „Człowiek nie może uniknąć winy postępując słusznie i prawdziwie: sama wina ma charakter niewinności”⁴⁸. Mając na uwadze przynajmniej niektóre tragedie greckie, trzeba się zgodzić, że niewinność jest składnikiem tragicznej winy. Edyp odkrywa swoją winę „postępując słusznie i prawdziwie”. Popada w nieszczęście właśnie dlatego, że kroczył drogą prawdy i nie cofnął się nawet wtedy, gdy prawda oskarżyła go o zbrodnię. Przyjmuje prawdę o winie i ponosi jej konsekwencje, ale odrzuca samą winę (*Edyp w Kolonie*).

⁴⁷ O nieprzystawalności klasycznych schematów tragedii do doświadczenia Holocaustu por. S. Buryła, *Holocaust i nowa sytuacja tragiczna*, „Ruch Literacki” 1999, n. 6. (także inne prace tego autora). Istnieje wiele prób „opanowania” doświadczeń XX wiecznych tragedii dziejowych w refleksji literackiej, historycznej, socjologicznej, filozoficznej, teologicznej. Jest ich wiele i o różnej wartości, polskie, z różnych przyczyn, mają szczególne i – wydaje się – pierwszorzędne znaczenie. Por. kilka klasycznych pozycji: G. Herling-Grudziński, *Inny Świat*, wiele wydań; Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, Warszawa 1992. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, 1994.

⁴⁸ Dz. cyt., s. 341.

Po drugie, musimy uwzględnić szczególną uniwersalizację symboliki tragicznej winy. Ujawnia się ona zarówno w funkcji dramatycznej winy, jak i w jej powiązaniu z problemem tragicznego zła. Szczególnie widać to w takiej postaci tragicznej winy, jaką nadał jej Arystoteles: w *hamartii*. W strukturze tragedii *hamartia* jest elementem sprawczym tragicznej fabuły. Drobny błąd, niewłaściwe rozeznanie sytuacji wikła losy bohatera i prowadzi poprzez *rozpoznanie (anagnoresis)* do *katastrofy* i związanego z nią cierpienia (*pathos*), którego doznaje sam bohater. W sensie symbolicznym *hamartia* jest winą, ale winą ambiwalentną, zawierającą w swej strukturze składnik niewinności, skoro błąd wynika z nieświadomości błędu. Ujawnia się w powiązaniu dwóch sprzecznych momentów: jako faktyczność czynu obarczonego winą, a zarazem jako spadające na bohatera cierpienie, które nie ma na tyle wystarczających podstaw w obarczonym winą działaniu, by można je było uznać za sprawiedliwą odpłatę. Stąd wina tragiczna, jeśli tylko zostanie jako taka rozpoznana, wydaje się w szczególności sposób niesprawiedliwa. Innymi słowy zło (nieszczęście tragiczne) symbolizowane katastrofą i wyrażające się w cierpieniu (*pathos*) jest pod względem rozmiaru, ale i pod względem statusu ontycznego radykalnie nieproporcjonalne i, można by rzec, redundantne w stosunku do przewiny symbolizowanej *hamartią*. Cadyk W *Matce Joannie od aniołów* wyjaśnia ową redundancję w sposób lakoniczny: „Ale wszystko zło, które popełnia człowiek, nie wykląda zła, które człowieka dręczy”⁴⁹. Dopiero uwzględnwszy powiązanie obu tych elementów, można mówić o *złu tragicznym*, które nigdy nie jest wyraźnym złem moralnym. Ma początek w ludzkim czynie, ale nie w naturze człowieka, w której brak predystynacji do zła. Zło tragiczne nie płynie ani ze złej woli bohatera tragedii, ani z demoniczności jego natury. Nawet tak opanowane przez zbrodnicze namiętności postaci, jak *Makbet* Szekspira, w punkcie wyjścia re-

⁴⁹ J. Iwaszkiewicz, *Matka Joanna od Aniołów*, w: tenże, *Opowiadania*, Kraków 2005, s. 192.

prezentują szlachetność i uczciwość. Z drugiej jednak strony, zło tragiczne nie jest też nigdy czystym, niezawinionym nieszczęściem, stanowi bowiem pochodną ludzkiego działania i jest w tym sensie zawinione, bowiem właśnie działanie to, nawet gdy jest „słuszne i sprawiedliwe”, wiedzie do katastrofy. Niewspółmierność „przyczyny” i „skutku”, przewinienia i tragicznego nieszczęścia sprawia, że wina tragiczna – jak powiada Jaspers – „ma charakter niewinności”, a Scheler określa ją nawet mianem „koniecznej iluzji”. Bohater tragiczny „faktycznie bez winy musi nawet w obliczu najsprawiedliwszego sędziego, wyjąwszy bogów i Boga – koniecznie wydawać się winnym”⁵⁰.

Istota figury tragicznej winy wyraża się więc w tym, że jest ona jako element sprawczy tragicznego zła ściśle powiązana z elementem doznawania zła. Grecka tragedia nadała temu powiązaniu charakter uniwersalny, łącząc oba elementy w osobie tego samego bohatera. Historia rodzenia się zła i historia jego doznawania zostały tym samym splecione w jednym obejmującym oba te elementy doświadczeniu jednego i tego samego podmiotu – bohatera tragicznego.

Greccy poeci tragiczni zdołali nie tylko połączyć heterogeniczne źródła doświadczenia zła, ale zrobili to ponadto w sposób doskonały, włączając je wprost w kompozycyjną strukturę dramatu jako niezbywalne jego części. Tym samym dokonało się szczególne przewartościowanie samego doświadczenia, polegające na rozszczepieniu jego aksjologicznej charakterystyki: z jednej strony jako doświadczenie realne i egzystencjalne, które wyłania problematykę zła moralnego i metafizycznego, pozostaje domeną religii, teologii i filozofii, z drugiej, włączone w strukturę poetycką dramatu, staje się kategorią estetyczną, która jako taka sytuuje się w obrębie poetyki normatywnej i problematyki doświadczenia artystycznego piękna.

⁵⁰ M. Scheler, dz. cyt., s. 90. Jeszcze inaczej ujmuje to René Girard. Zminimalizowana wina bohaterów tragicznych jest, zgodnie z rozwijaną przez niego teorią mity, śladem oskarżeń prześladowczych formułowanych przez społeczność w stanie „kryzysu mimetycznego”. Por. Girard, *Kozioł ofiarny*, dz. cyt., s. 118 nn., 179 nn.

Ślad owego rozszczepienia odnajdujemy w fenomenie szczególnej ambiwalencji czy nawet – można by powiedzieć – dwuznaczności aksjologicznej cechującej klasyczny schemat tragedii. Powiada Hume:

Widzowie na dobrej tragedii zdają się odczuwać niezwykle przyjemność, patrząc na smutek, niepokój i inne afekty, które same przez się są nieprzyjemne i przykre. Im bardziej są wzruszeni i przejęci, tym bardziej są zachwyceni przedstawieniem.⁵¹

Ustanawia się tu wręcz wprost proporcjonalna zależność między elementem reprezentującym w tragedii doświadczenie zła a wartością estetyczną samej sztuki. Ujęta przez Hume'a w kategoriach odczuwania przyjemności wartość sztuki odsłania owo podejrzane i dwuznaczne powiązanie: między złem i przyjemnością. Trzeba oczywiście uwzględnić tu bardzo eliptyczny charakter takiego sformułowania. Nie bierze ono pod uwagę ani szczególnej estetycznej modyfikacji, jakiej podlega doświadczenie zła, ujęte jako kompozycyjny składnik świata przedstawionego, ani tego, że „przyjemność” posiada w takim estetycznym kontekście specyficzne, by tak powiedzieć, „uwzniośłone” i „kontemplacyjne” znaczenie, ani także tego, że nie jest to jedyny i absolutny wyznacznik doświadczenia estetycznego. Niemniej jednak, niezależnie od tego jak wysublimowanymi kategoriami pokryjemy owo dwuznaczne powiązanie, będzie ono zawsze przez nie jakoś prześwitywać. Będzie dlatego, bowiem struktura tragedii owo doświadczenie faktycznie wchłonęła, przemieszczając je zarazem w porządek harmonii i piękna estetycznego.

Ta właśnie, jednopodmiotowa struktura tragicznej winy, wiążąca w jednym doświadczeniu winę (*hamartia*) jako symbol sprawczy zła i *pathos* jako symbol niezawinionego znoszenia zła, stanowi zasadniczy powód, dla którego figura winy tragicznej nie może udźwignąć – by tak powiedzieć – czystej tragedii ofiar, a więc takiej tragedii,

⁵¹ D. Hume, *O tragedii*, tłum. T. Tatarkiewiczowa, Kraków 1976, s. 33.

w której z różnych powodów nie da się jednopodmiotowo zuniwersalizować doświadczenia tragicznego zła. W tradycji greckiej taki graniczny punkt stanowi przypadek Ifigenii, szczególnie w nieprotagonyzycznej wersji znanej z Ajscholosowego *Agamemnona*. Tradycja biblijna podsuwa nam Hioba.

Niewinność Ifigenii oraz to, że w całej sytuacji stanowi ona jedynie przedmiot manipulacji, której celem jest wyprawa wojenna, a z punktu widzenia celu artystycznego jej ofiarnicza śmierć stanowić ma element konstytuujący tragiczność *Agamemnona*, sprawiają, że mechanizmy figury przemieszczenia w tym przypadku nie działają⁵². Moralny aspekt winy *Agamemnona* (i Greków), jej powiązanie ze złem intencjonalnym są zbyt wyraźne, żądanie bogini zbyt okrutne i kompromitująco amoralne, by mogło wystarczająco usprawiedliwić czyn ojca. Eurypides, który wydarzeniom w Aulidzie poświęca odrębny dramat, Ifigenię czyniąc główną jego bohaterką (*Ifigenia w Aulidzie*), z jednej strony wyostreza i demaskuje do końca skandal moralny, jaki wydarzył się w Aulidzie, bezlitośnie oskarżając żądne krwi żołdactwo, tchórzliwe go *Agamemnona* i „chorą wolę” Artemidy, z drugiej, dość nieoczekiwanie przekształca konstrukcję bohaterki zgodnie z figurą przemieszczenia, każąc jej poświęcić własne życie w imię pomyślności wyprawy Greków. Ten sztuczny i – jak to ujmuje Kitto⁵³ – melodramatyczny w gruncie rzeczy zabieg heroizacji pozbawia jej tej siły, która w dramacie Ajschylosa płynie z ustanowienia twardej granicy między ambiwalencją winy tragicznego protagonisty a czystym byciem bez winy ofiary.

W tradycji starotestamentowej będzie to przypadek Hioba, który odrzucił wyrażaną przez przyjaciół pokusę dopisania jego cierpieniu historii przewiny. W przeciwieństwie do figury tragiczności greckiej, w której główną tendencją jest egzystencjalizacja czynnika moralnego, polegająca na osłabieniu moralnych determinacji ludzkiego czynu przez włączenie ich w układ różnych form przymusu

⁵² Znamienne są nieustanne spory o to, czy *Agamemnon* działał pod przymusem, czy nie. Por. R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994, s. 163.

⁵³ H.D.F. Kitto, *Tragedia Grecka*, s. 335.

i konieczności, tu widzimy zabieg skierowany w odwrotną stronę, polegający na włączeniu nieszczęścia egzystencjalnego w schemat działania moralnego, innymi słowy na obciążeniu nieszczęścia winą moralną lub religijną człowieka, jak to czynią przyjaciele „sprawiedliwego męża”⁵⁴. Dramat Hioba, który jest w równej mierze dramatem egzystencji, jak dramatem wiary, odsłania wymiar w istocie słabo obecny w tragedii greckiej, mianowicie wymiar transcendentalny tragiczności. Napięcia tożsamościowe między obrazem Boga, którego Hiob oskarża o okrucieństwo, a obrazem przywoływanego przez Hioba „obrońcy w niebie”⁵⁵, który stanąłby po stronie cierpienia Hioba, otwiera możliwość przekształceń scalających te rozbieżne obrazy w kategoriach tragiczności transcendentalnej – opartej na podobnej do greckiej figurze przemieszczenia, w której Bóg jako ostateczne źródło wszystkiego, w tym i niezawinionego nieszczęścia, nie tylko staje po stronie ludzkiego cierpienia, ale sam tego cierpienia doznaje. Sprawy te jednak, które wykraczają poza tekst *Księgi*, wymagają osobnego rozważenia, co czynię w innym miejscu⁵⁶. Niewątpliwie oba teksty wydają się mieć podstawowe znaczenie prefiguracyjne dla procesu współczesnych transformacji idei tragiczności dokonujących się pod wielkim wpływem XX-wiecznych katastrof dziejowych, wojen, prześladowań, eksterminacji całych narodów. Wszystkie one, określane niejednokrotnie jako wielkie tragedie dziejowe całych grup ludzkich czy narodów, mają tę cechę wspólną, że w swej zasadniczej strukturze są tragediami ofiar, a nie protagonistów.

⁵⁴ Dodać trzeba także wyraźną w figurze greckiej tragiczności niewspółmierność między zawinieniem (*hamartia*) a katastrofą i cierpieniem (*pathos*). Girard widzi tu, zarówno w tragedii greckiej (Edyp), jak w *Księdze Hioba*, strukturalizacyjne działanie mechanizmu „kozła ofiarnego”.

⁵⁵ Chodzi tu o motyw *go'el*, obrońcy, którego Hiob przyzywa, by „rozsaździł spór człowieka z Bogiem” (16,19-21). Porównaj studium o Hiobie w niniejszym tomie.

⁵⁶ W szczególności wymagają analizy *Księga Izajasza* z figurą „Cierpiącego Sługi” oraz hermeneutycznych wykładni tej figury. Rozważenie tych spraw odnajdzie czytelnik w studium o Hiobie.

Czym jest i jaką rolę w tragedii ofiar spełnia kategoria tragicznej niewinności? Wydaje się, że w kontekście tego, co już zostało powiedziane, tragiczną niewinność należałoby rozumieć jako szczególny sposób istnienia: bycia bez winy, bycia, które ustanawia się w przestrzeni tragedii jako bycie ofiarą, a zarazem przestrzeń tę reorientuje poprzez upodmiotowienie tego właśnie punktu widzenia. Tragedia ofiar rozbija jednopodmiotową, uniwersalizującą strukturę tragedii heroicznej. Jeśli tragiczna wina bohatera tragicznego jest winą zegzystencjalizowaną, a więc taką, w której odpowiedzialność podmiotu winy rozumiana jako szczególna otwartość na ponoszenie konsekwencji czynu wyładowuje się i wyczerpuje w samym doświadczaniu nieszczęścia, a zarazem zawsze jest pochodna wobec schematu działań nacechowanych moralnie, w szczególności działań rodzących przemoc, to tragiczna niewinność, dla której punktem wyjścia nie jest działanie, lecz samo doznawanie zła i nieszczęścia, i dla której wszelkie działanie rodzące winę może być tylko działaniem „dopisanym”, bezpodstawnie usprawiedliwiającym zło, które miażdży ofiarę, przywraca tragiczności perspektywę moralnego skandalu, ustanawiając w tragedii *hiatus* między obciążonym moralną winą działaniem, a niewinnością ofiary. Zła, które triumfuje w działaniu, może być przeciwstawione tylko to, co jest całkowicie z działania wyłączone: sfera samego doznawania zła. Tragedia z punktu widzenia niewinności ofiar jest więc tragedią pozbawioną akcji, może być tylko skargą lub oskarżeniem, jak w *Księdze Hioba*, lub niewypowiedzianym przekleństwem, jak w przypadku Ajschylosowej Ifigenii⁵⁷. Innymi słowy, tragiczna niewinność konstituuje w tragiczności ów graniczny, ale niezbędny punkt widzenia, który jest punktem widzenia ofiar albo, by tak

⁵⁷ „chór śpiewa, jak to błagając o litość dziewczynę na rozkaz jej ojca słudzy chwytają i jak kozę ofiarną składają zwiniętą w peplos na ołtarzu. Siłą zamykają jej usta rzemieniem, by nie rzuciła klątwy na dom. Jej barwne szaty spadają na ziemię. Ponieważ nie może mówić, błagalny wzrok wbija w oprawców, podobna do niemego obrazu” (R. Chodkowski, dz. cyt., s. 158).

powiedzieć, nawiązując do motywu Ifigenii z dramatu Ajschylosa, punktem milczenia ofiar⁵⁸.

TRAGEDIA OFIAR – SZOA

Jeśli za podstawę fenomenologicznego rozważenia tragedii ofiar weźmiemy jedno z największych doświadczeń dwudziestego wieku – tragedię Holocaustu, tak jak się ona przedstawia w świadectwach uczestników tego dramatu, i dokonywanych *ex post* rekonstrukcjach historycznych czy literackich, to widać wyraźnie, dlaczego figura tragicznej winy nie może udźwignąć „mrocznej rudy” tej dziejowej tragedii. Rozważmy tę kwestię.

Konstrukcja doświadczeniowa Holocaustu jako tragedii dziejowej wymaga analitycznego wyodrębnienia dwóch powiązanych w jedną całość ontologiczną światów: świata działań niemieckich – *Endlösung* i świata doświadczeń żydowskich – Szoa⁵⁹. A następnie uchwycenia na tym tle ponadindywidualnej struktury moralnej tragedii Holocaustu.

Proces eksterminacji Żydów przeprowadzony przez państwo niemieckie posiada dwa ściśle ze sobą powiązane światotwórcze wymiary, nazwijmy pierwszy wymiarem ustanawiającego działania, drugi zaś ustanowionego doznawania. Pierwszy wymiar to wymiar niemieckich decyzji i ich realizacji, wyznaczający przestrzeń świa-

⁵⁸ Warto przywołać tu całą teorię René Girarda zmierzającą, najogólniej mówiąc, do wykazania, że czynnikiem strukturalizującym historię mitologiczną, w tym także mity tragiczne, jest mechanizm kolektywnej przemocy, zwany mechanizmem „kozła ofiarnego”. Kategoria niewinności ofiary, którą rozpoznaje się po stereotypowych oskarżeniach, staje się tu konstytutywnym argumentem demistyfikującym ten mechanizm także w motywach winy tragicznej. Edyp z punktu widzenia teorii Girarda jest faktycznie w równej mierze i w taki sam sposób niewinny, jak Ifigenia (por. dzieła cyt.).

⁵⁹ Z trzech funkcjonujących i używanych przeze mnie nazw: *Holocaust*, *Endlösung* i *Szoa* pierwszą oznaczam całość dziejowej tragedii eksterminacji Żydów przez III Rzeszę, drugą określam dziedzinę działań niemieckich, zmierzających do eksterminacji, trzecią natomiast rezerwuję dla dziedziny doznawanych w tym procesie doświadczeń żydowskich.

ta Endlösung, a więc całego procesu eksterminacji Żydów, łącznie z całym splotem determinacji tego proces. Drugi wymiar to wymiar doświadczenia tej eksterminacji przez naród żydowski, wyznaczający przestrzeń świata Szoa. Relacje, jakie zachodzą między tymi światami – nawiązuję tu w sposób luźny do pojęć fenomenologii egzystencjalnej⁶⁰ – polegają na *niesamodzielności bytowej* świata Endlösung, oraz *zależności bytowej* świata Szoa.

Niesamodzielność bytowa Endlösung przejawia się tym, że z konieczności wymaga on ukonstytuowania i współistnienia w obrębie jednej całości ze światem Szoa. Endlösung w sensie typologicznym jest formą prowadzenia polityki państwa wobec grup narodowych, klas społecznych, czy inaczej jeszcze wyodrębnionych zbiorowości, otwartą na stosowanie wobec nich radykalnej przemocy, takiej jak ekspulsja lub eksterminacja. Ukonstytuowanie świata ofiar, zdefiniowanego i wyodrębnionego jako świat politycznych, ideologicznych czy rasowych wrogów domyka tę formę, czyniąc z niej narzędzie realizacji celów politycznych lub ideologicznych gotowe do zastosowania. Bez tego domknięcia świat politycznej przemocy jest bytowo niepełny, wyraża się jedynie w potencjalności działania, a nie w samym działaniu. Przeświadczenie, że idea III Rzeszy nie może się ziścić bez rozwiązania „kwestii żydowskiej”, staje się racją bytu polityki Endlösung. W tym znaczeniu Szoa staje się wewnętrznym światem Endlösung, pozornie autonomicznym (samorządy w gettach), lecz faktycznie w pełni zależnym od niego.

Zależność bytowa świata Szoa polega na relatywności jego istnienia ze względu na Endlösung. To w świecie Endlösung ustanawiane są warunki i zasady funkcjonowania oraz sposobu istnienia społeczności żydowskiej, a także zasadniczy rys tego istnienia, jakim jest „bycie na zagładę”. Endlösung zarówno powołuje do istnienia świat Szoa, jak i zarządza nim zgodnie z powziętym planem. Decyzje podejmowane w świecie Endlösung przekładają się natychmiast na spo-

⁶⁰ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. I, oprac. D. Gierulanka, Warszawa 1987, s. 116-123.

sób funkcjonowania świata Szoa. Można powiedzieć, że Endlösung stanowi w ścisłym sensie podstawę bytową Szoa. „Ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej” polegało na ukonstytuowaniu świata ofiar, ścisłym wyodrębnieniu go i odizolowaniu, a następnie na przeprowadzeniu procesu jego likwidacji. Rozciągnięcie w czasie tego procesu nadało mu charakter struktury wielofazowej z wyraźnie wyodrębnionymi fazami, charakteryzującymi się własną dynamiką rozwoju wydarzeń. Analogia ze strukturą dramatu nie jest tu bezpodstawna. Fakt utrzymywania przez Niemców w ścisłej tajemnicy finału tego dramatu, z punktu widzenia ofiar, wprowadził charakterystyczną dla akcji tragicznej oscylację między nadzieją na ocalenie, a coraz wyraźniejszą świadomością katastrofy, aż do ostatecznego *anagnoresis*. Niejasność co do ostatecznego losu ofiar w świecie Szoa z jednej strony, a z drugiej ustanowiony, ale trzymany w tajemnicy plan „ostatecznego rozwiązania” nadaje mu postać „tragedii przeznaczenia”. W kolejnych aktach prześladowczego dramatu przed ofiarami odkrywa się los Żyda w świecie Endlösung – „przeznaczenie na zagładę”.

Gdy mówimy o ocenie moralnej Holocaustu, dobrze jest wziąć pod uwagę relacje, zachodzące między tymi dwoma światami, ocena ta bowiem nie dotyczy poszczególnych działań, decyzji, czy jednostek, lecz światów: Endlösung i Szoa jako zasadniczych elementów funkcjonalnej całości, opartej na opozycji działanie – doznawanie, wyraża się więc w postaci ogólnej kwantyfikacji osobno dla każdego z tych światów. Co to znaczy, że Endlösung jest zbrodnią? Mierzy się ją milionami zamordowanych. Sam proces eksterminacji milionów istnień ludzkich, dokonany w środku cywilizowanej Europy, oparty na wykorzystaniu nowoczesnej technologii i nowoczesnych środków organizacji, budzi przerażenie i grozę. Stanowi też twardą podstawę oskarżenia III Rzeszy o zbrodnię ludobójstwa. Ale trzeba tu podkreślić, że tak rozumiana zbrodnia, jako morderstwo milionów, była w strukturze Endlösung środkiem do celu, a nie samym celem. Analizując strukturę moralną Endlösung, trzeba koniecznie uwzględnić także ocenę celu, on bowiem stanowi bezpośrednią de-

terminację środka zastosowanego do realizacji celu, a także odpowiedzieć na pytanie, czy możliwe jest, by istniał rozdział między oceną celu, a oceną środka. Taka możliwość miałaby podstawy, jeśli cel nie zakładałby z konieczności zbrodniczych środków realizacji tego celu. Odpowiedź na postawione wyżej pytanie musi być negatywna. Jaki był bowiem polityczny cel tego procesu? Endlösung został powołany do życia, żeby uczynić naprzód Niemcy, a następnie Europę „wolną od Żydów” – *judenrein* – oczyścić ją z „żydowskiego genotypu”. A takiego celu politycznego, pomijając jego absurdalność ideologiczną – nie można zrealizować, nie zakładając radykalnych rozwiązań o charakterze zbrodniczym. Hitler zakładał radykalne rozwiązania „za pomocą miecza” już w *Mein Kampf*⁶¹. Co najmniej od czasu ustaw norymberskich i „nocy kryształowej”, a już na pewno od czasu głoszonych otwarcie przez Hitlera „przepowiedni”, że jeśli dojdzie do wojny, to z winy Żydów i że poniosą oni za to straszną karę⁶², nie mogło być wątpliwości, że Niemcy w sprzyjających okolicznościach posuną się w realizacji „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej” najdalej, jak to możliwe, nie bacząc na żadne bariery moralne czy prawne, choć zarazem trzymano do końca kształt ostatecznego rozwiązania „kwestii żydowskiej” w ścisłej tajemnicy⁶³. Zbrodnia, słabo tylko maskowana przez przypisanie Żydom sprawstwa wybuchu wojny i potraktowanie ich jak wrogów wojennych, co miałoby uzasadniać – przynajmniej w oczach Niemców – zastosowanie wobec nich represji wojennych, była od początku zarówno implikowana, jak i wkalkulowana w cel. Jasna staje się zatem podstawowa tożsamość świata Endlösung, zachodząca między jego politycznym celem a środkami realizacji tego celu. Osiągnięto go za pomocą masowego morderstwa, rozważając teoretycznie porzestanie na mniej drastycznych, choć także zbrodniczych środkach, jak masowe przesiedlenia

⁶¹ Por. E. Jackël, *Panowanie Hitlera. Spełnienie światopoglądu*, tłum. A. Karasz-niewicz-Mazur, Wrocław 1989, s. 92.

⁶² Tamże, s. 98.

⁶³ Tamże, s. 102.

na Wschód. Prowadzono także swoistą grę między między ekspulsją a eksterminacją, grę, której celem było uspokojenie moralnych obaw w społeczeństwie niemieckim, a z drugiej strony dezorientacja ofiar co do ich „ostatecznego” losu.

Jedna z najbardziej posępnych i podstępnych formuł antysemickich, zrodzonych w trakcie realizacji Aktion Reinhardt, głosi akceptację dla skutku (*judenrein*), wyrażanej niekiedy przy werbalnym kwestionowaniu środków (fizycznej zagłady), niekiedy przy ich przemilczeniu. Może być wyrażana wprost w nastawieniu na „jedyną zasługę Hitlera” albo skrywać się w cieniu formuł wyrażających pozornie niewinną pochwałę jednorodności etnicznej państwa, bez jakiegokolwiek odniesienia do historycznych przyczyn tej jednorodności. W formule tej cel (*judenrein*) uzyskuje status odrębnego przedmiotu oceny, niezależnego od oceny środka (masowe morderstwo). Takie pęknięcie oceny moralnej Holocaustu, jeśli wiedzie do zróżnicowania ocen środka i celu, jest w istocie akceptacją założeń Endlösung, a sąd wartościujący tak skonstruowany sytuuje się nie na zewnątrz, lecz wewnątrz świata „Ostatecznego rozwiązania”.

Kwantyfikacja moralna Endlösung nie może zatem zatrzymać się na poziomie środków do celu, a więc mordzie milionów, innymi słowy na wymiarze Szoa, ale objąć musi także cel i leżące u jego podstaw determinanty ideologiczne, polityczne, moralne i prawne. Innymi słowy, objąć musi pełny świat Endlösung. Ocena Holocaustu jako zbrodni obejmuje zatem nie tylko mord na wielką skalę w zwykłym znaczeniu słowa „mord”, ale zarazem uznaje za zbrodnicze wszystkie determinanty, które stanowiły uzasadnienie tego mordu. Oznacza to, że samo ukonstytuowanie się świata „Ostatecznego rozwiązania”, nawet gdyby z jakichś powodów jego realizacja nie przebiegała tak skutecznie, jak faktycznie przebiegała, byłoby już zbrodnią. Endlösung zostało oparte na fałszywych i absurdalnych podstawach ideologii rasowego darwinizmu, w której wrogi stosunek do Żydów nie tylko pełnił zasadniczą rolę światopoglądową, ale zarazem stanowił podstawę planów działań politycznych. Wyznaczał

go cały system przesądów żywnionych wobec Żydów i ich roli w nowoczesnym społeczeństwie, które ujęto w formule, funkcjonującej w polityce wielu państw przedwojennej Europy, tzw. „kwestii żydowskiej”, słabo tylko maskującej rasistowski w genezie i od początku zdecydowany zamiar „ostatecznego rozwiązania” tej „kwestii”, zmierzający do stanu *judenrein*. A to oznacza, że – niezależnie od tego, czy *judenrein* miałyby być uzyskane na drodze ekspulsji, czy eksterminacji – było ono w całości z punktu widzenia zasad moralności i prawa bezpodstawne. Ideologia nazistowska przyjęta przez państwo niemieckie oraz wyprowadzane z niej wnioski w postaci oskarżeń Żydów (genotypu żydowskiego), a następnie ukonstytuowanie „świata żydowskiego” jako zasadniczego wroga Rzeszy, oparte zostały na ideologicznej mistyfikacji, która, gdy ukonstytuowała się jako działanie, mogła, biorąc pod uwagę środki, jakimi dysponowało państwo niemieckie, prowadzić jedynie do zbrodni na niewyobrażalną skalę. III Rzesza nie cofnęła się przed żadną konsekwencją wynikającą z przyjęcia ideologii *Endlösung*, podporządkowała jej prawo, moralność, politykę wewnętrzną i zagraniczną, system gospodarczy, kulturę, a nawet względy wojskowe w newralgicznym punkcie prowadzenia wojny.

Owa – moralna i prawna – bezpodstawność *Endlösung* ustanawia wprost swój zasadniczy korelat: ogólną kwantyfikację świata Szoa jako świata „bycia bez winy”. *Endlösung*, mając podstawę w zmistyfikowanych antysemickich oskarżeniach, przesądził o losie całej wielomilionowej społeczności Europy, ustanawiając tym samym przesąd jako – absurdalne i faktyczne zarazem – przeznaczenie, wyrażające się w formule „bycia na zagładę”, czego widowym znakiem stała się przyszyta do ubrania gwiazda Dawida. „Bycie bez winy” demistyfikuje w sposób radykalny wszelkie zawarte w przesądzie oskarżenia, mające uzasadniać *Endlösung*. „Bycie na zagładę” jest „byciem bez winy”. W tym znaczeniu „bycie bez winy” staje się koniecznym momentem sposobu istnienia świata Szoa. I ten właśnie moment egzystencjalnej struktury świata Szoa uznaję za wyznacznik

„tragedii ofiar” *par excellence*, w której tragiczna niewinność świata ofiar staje się najbardziej poruszającym elementem tego dziejowego dramatu.

Dla pełnego obrazu struktury moralnej Holocaustu należy jednak do ogólnej kwantyfikacji, ustalającej się pomiędzy światami *Endlösung* (bezpodstawność) i *Szoa* (bycie bez winy), dodać wewnętrzny wymiar indywidualnych ocen moralnych, przebiegający oba te światy. Ani przynależność do zbrodniczego świata *Endlösung* nie znosi indywidualnej oceny moralnej działań i postaw poszczególnych jednostek, w tym także możliwości działań moralnie pozytywnych, ani przynależność do świata „bycia na zagładę”, biorąc nawet pod uwagę współczynnik „innego świata”, nie znosi indywidualnej przewiny, konstytuującej w tym świecie obszar moralnej winy i zła moralnego. Zło, ustanawiające się w relacjach wewnątrz przestrzeni „bycia na zagładę”, stanowi bolesny, wewnętrzny dramat świata ofiar, dramat mający nie tylko wymiar moralny, ale i prawny. Trzeba jednak stale mieć na uwadze, że tragedia „bycia na zagładę”, tak jak została ustanowiona w ramach *Endlösung*, obejmowała swym zasięgiem wszystkich, zarówno nieskazitelnych i heroicznych moralnie, jak Janusz Korczak, jak i tych czerpiących z tragedii – i w tragedii – korzyści oraz swą postawą i działaniem zwiększających cierpienia ofiar, jak policjanci Szeryński i Lejkin w getcie warszawskim czy prezes gminy żydowskiej w Łodzi, Chaim Rumkowski. Obejmowała ona bowiem świat żydowski jako całość przeznaczoną na zagładę.

Próby przypisania całej, skazanej na eksterminację społeczności żydowskiej winy lub współwiny w Zagładzie, które są stałym elementem antysemitycznej „interpretacji” *Endlösung*, mają jeden zasadniczy cel: podważenie statusu „bycia bez winy” świata *Szoa*. Nie chodzi w niej przy tym o uwzględnienie bezdyskusyjnych faktów historycznych, poświadczonych w niezliczonych świadectwach oraz formułowanych na żywo i *ex post* oskarżeniach, dotyczących posępnej roli judenratów czy policji żydowskiej w gettach, chodzi o włączenie do interpretacji pro-

cesu Endlösung autotelicznej formuły: „Żydzi mordowali Żydów”⁶⁴. A skoro tak, to świat Szoa nie może być światem, któremu przysługiwałaby ogólna kwantyfikacja „bycia bez winy”. Rozpada się na świat ofiar („...mordowali Żydów”) i świat sprawców przemocy („Żydzi mordowali...”), stając się tym samym autotelicznym, jednopodmiotowym i „samowystarczalnym” światem zbrodniczej przemocy. Przemocy tragicznej, bo poddanej modalności różnych form „przymusu” lub „presji”, rozluźniającej ocenę moralną, począwszy od przymusu fizycznego po skomplikowane rachuby na ocalenie siebie, własnych rodzin, czy większych grup społeczności getta (przypadek Rumkowskiego), niemniej, obarczającej winą tragiczną całą społeczność ofiar, a tym samym przekształcającą strukturę moralną Holocaustu.

Zbrodnia Endlösung w takim kontekście ulega relatywizacji, a leżące u podstaw idei *judenrein* przesady nabierają znamion uzasadnień, jak choćby w takiej oto współczesnej wypowiedzi: „Żydzi to najbardziej perfidny naród i najwięksi oportuniści na świecie. Sami dla siebie byli największymi wrogami”⁶⁵. Nie bierze się przy tym pod uwagę, że wina Żydów wobec Żydów jest zdarzeniem rozgrywającym się wewnątrz ukonstytuowanego przez Endlösung świata Szoa i należy do wewnętrznej historii moralnej tego świata. Zbrodnia Endlösung natomiast w całości konstytuuje się nie wewnątrz świata Szoa, z którym Niemcy, zarządzając nim w pełni, chcieli zarazem mieć jak najmniejszy kontakt fizyczny, ale w relacji między tymi światami, w relacji, która polegała na bezpodstawnej uzurpacji panowania nad życiem i śmiercią wielomilionowej społeczności ludzkiej, panowania, które, łamiąc wszelkie zasady moralne i prawne, zostało ustanowione jako powinność i obowiązek, które państwo niemieckie, uruchamiając proces Endlösung, spełnia wobec narodu niemieckiego i Europy. Szczytowe osiągnięcie zarządzania tym procesem – komora gazowa –

⁶⁴ Tytuł artykułu na blogu M. St. de Zieleśkiewicza, *Żydzi mordowali Żydów. Judenraty i żydowska policja w gettach*. /IRN/, Blog 24, 12/06/2013, <http://blogmedia24.pl/node/63747> (dostęp: 6.04.2018).

⁶⁵ Tamże, komentarz z forum pod blogiem.

stała się dla większości Żydów z Europy miejscem, w którym spędzali ostatnie pół godziny swego życia. Po komendzie „Woda” działy się tam rzeczy przekraczające ludzką wyobraźnię. Nikomu nie przyszłoby jednak do głowy, by jednostkowe dramaty rozgrywające się w jej wnętrzu w ciągu tej pół godziny mierzyć jakkolwiek skalą moralną. Skala moralna konstryuuje się dopiero w relacji między wnętrzem komory gazowej a procesem, który tę komorę uruchomił.

Z punktu widzenia formuł tragiczności, w jakich staramy się umieścić tę dziejową tragedię, interpretację taką należy rozumieć jako próbę przekształcenia „czystej tragedii ofiar” w „tragedię protagonistów”. Polega ona na włączeniu w strukturę moralną *Endlösung* takich elementów obarczających Żydów winą, jak zarządzanie gettem (*judenraty*), działalność służb porządkowych i ich udział w akcjach likwidacyjnych czy inne formy współpracy z Niemcami. Takie ujęcie wprowadza charakterystyczny dla tragedii protagonistów (szczególnie tragedii przeznaczenia) moment autoteliczności (obarczone winą działanie bohatera prowadzi do jego katastrofy), w naszym wypadku byłyby to wyżej zacytowane formuły autoteliczne („Żydzi mordowali Żydów”, „sami dla siebie byli największymi wrogami”). Ten sposób interpretacji tragedii ofiar nie jest czymś wyjątkowym. Mieści się on w mechanizmach kulturowych opisanych przez Girarda⁶⁶. Prefiguracyjny schemat interpretacji, dopisującej nieszczęściu winę, odnajdujemy w Księdze Hioba, w wątku „przyjaciół” męża sprawiedliwego. Usiłują oni „wyjaśnić” nieszczęście Hioba, przypisując mu winę, i tym samym umieścić je w schemacie „sprawiedliwej odpłaty”; Hiob powinien przyznać się do winy, skoro bowiem spadły na niego nieszczęścia, musiał zawinić – powiadają „przyjaciele”. Jak wiemy, usiłowania te okazały się nieskuteczne, Hiob bowiem obronił swą niewinność przed pokusą oskarżeń, racjonalizujących niepojętość cierpienia. Nieco inaczej skomponowaną próbę obarczenia winą od-

⁶⁶ R. Girard, dzieła cyt.; K. Wielechowska, *Formuła tragedii w koncepcji René Girarda*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005.

najdujemy w *Królu Edypie* Sofoklesa, choć w tym wypadku próbę udaną, co sprawia, że Edyp, który początkowo wydaje się być ofiarą bezpodstawnych oskarżeń, w przebiegu całej akcji dramatu staje się protagonistą w najbardziej spektakularnym przykładzie tragedii przeznaczenia⁶⁷. Nie poczuwając się do winy, bierze ją na siebie. Jeśli w ks. Hioba odnajdujemy próbę „dopisania” winy do nieszczęścia, to w greckiej tragedii nieszczęście płynie z samego obarczenia winą.

Jest rzeczą oczywistą, że świat Szosa „wrze” tragediami. Nie ma zapewne takiej odmiany tragedii, która nie wydarzyła się w świecie Zagłady – tragedii cichych i głośnych, osobistych i zbiorowych, tragedii matek i ojców, tragedii nabożnych starców i tragedii niewinnych dzieci, tragedii heroicznych i tragedii ludzi podłych, czystych tragedii ofiar i tragedii protagonistów. Postać taka, jak Chaim Rumkowski, na którym ciąży niewyobrażalna wina za wyrażenie zgody na decyzje deportacyjne, szczególnie tę najbardziej okrutną, przeprowadzoną w sposób niemal teatralny, zwaną „Wielką Szperą” („Ojcowie i matki, oddajcie mi wasze dzieci”), jest postacią ambiwalentną. Jego strategia ocalenia, polegająca na poświęcaniu najslabszych, by ocalić pozostałych, sprawdzała się tylko do pewnego czasu. „Król Chaim”, jak go nazywano w getcie łódzkim, po odegraniu reżyserowanego przez Niemców dramatu trafił do Auschwitz, gdzie – wedle niektórych świadectw – został żywcem spalony w krematorium przez więźniów żydowskich⁶⁸. Cięży na nim zbrodnia, ale bez trudu rozpoznać w niej można tragiczne schematy rodem z Agamemnona. Adam Czerniaków – prezes gminy warszawskiej – w podobnych okolicznościach przymusu likwidacyjnego, odbiera sobie życie, zostawiając dramatyczne listy⁶⁹. To tylko dwa spektakularne przykłady ciężkich tragedii ludzi obarczonych przez Niemców odpowiedzialno-

⁶⁷ Por przypis 10.

⁶⁸ *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt Ghetto*, pod red. M. Millera, Oświęcim 2009, s. 421.

⁶⁹ „Żądają ode mnie bym własnymi rękami zabijał dzieci własnego narodu. Nie pozostaje mi nic innego, jak umrzeć.” *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego*, oprac. M. Fuks, Warszawa 1983, s. 306.

ścią za przesądzony z góry przez nich samych los społeczności getta. W wypadku Rumkowskiego, niewątpliwie, tragedii przekraczającej granice zbrodni, podobnie zresztą, jak to ma miejsce w wypadku Agamemnona. Moralne dzieje świata Zagłady notują postawy i działania skrajne, poddane wyrafinowanym formom przymusu i technikom utrzymywania zbiorowości getta w nadziei na przetrwanie. Zło tragiczne, rodzące się w tym świecie pod wpływem bezwzględного przymusu i upokarzającej przemocy, stanowiło niewątpliwie element zamierzony, celowo aranżowany i rozgrywany przez Niemców – służący do manipulowania społecznością ofiar w taki sposób, aby ułatwić przeprowadzenie celu ostatecznego „własnymi rękami Żydów”, a przynajmniej sprawić takie wrażenie, a ponadto by przedstawić ofiary w złym świetle i zohydzić do nich świadków zbrodni. Interpretacje, które ten genetyczny rys tragicznego zła w świecie Szoa ignorują, konstruują nieprawdziwy obraz procesu Endlösung, powtarzając w istocie propagandowe manipulacje jego sprawców.

Mówiąc o Holocauście jako o tragedii ofiar, przyjmuję za podstawowe doświadczenie zbiorowe i dziejowe wraz z ogólną kwantyfikacją moralną światów Endlösung („bezpodstawność”) i Szoa („bycie bez winy”), za pochodny zaś uznaję wymiar doświadczenia indywidualnego wraz z wymiarem indywidualnych ocen moralnych przebiegających oba te światy oraz wymiar indywidualnych tragedii rozgrywających się w świecie Szoa.

Na takim tle ukazać się może dopiero zasadnicza „konstrukcja” doświadczenia Holocaustu jako tragedii dziejowej. Zakłada ona ruch o kierunku dokładnie przeciwnym niż ruch konstytuujący figurę *hamartii*. Nie dialektyczny związek między światem ustanawiającym i światem doznającym zła, lecz rozdzielenie i radykalna separacja. Świat ustanawiający zło i świat doznający zła stają się wobec siebie radykalnie transcendentne, a w pewnym sensie nawet przed sobą zakryte. To, co w greckiej tragedii tworzyło uniwersalną figurę ludzkiego losu, tu rozpada się na dwie nie dające się ze sobą połączyć „części”: na tragedię protagonistów i tragedię ofiar – na tragedię

Endlösung, należąca do historii Niemiec, i tragedię Szoa, należąca do historii narodu żydowskiego. Wina tragiczna nie przynależy do żadnej z tych tragedii, jej obecność bowiem wprowadzałyby element relatywizacji: zarówno relatywizacji winy po stronie Endlösung, jak i relatywizacji niewinności po stronie Szoa, musi przeto rozpaść się na radykalną winę woli ustanawiającej „bycie na zagładę” i radykalną niewinność samego „bycia na zagładę”. Rozpad wyklucza uniwersalizację. W tym znaczeniu można mówić o jakiejś zasadniczej nieprzystawalności modelu tragedii opartego na figurze przemieszczenia do tego zdarzenia dziejowego. Można także w pewnym sensie powiedzieć, że obie te tragedie stanowią figury doświadczenia tego, co nieludzkie, nieludzkiej zbrodni i nieludzkiego nieszczęścia ofiar. Z drugiej jednak strony jest oczywiste, że przynależą one do siebie jak dwie strony tej samej monety, że konstytuują jedno doświadczenie dziejowe, które w jakimś sensie należy do ludzkości jako jej tragedia i przepaść. I wydaje się, że dopiero na tym poziomie, przy takim ujęciu tego doświadczenia, w którym odsłania się ono jako zbiorowe doświadczenie ludzkości, możliwa staje się pochodna jego uniwersalizacja: analogiczna do „jednopodmiotowej” i opartej na figurze przemieszczenia uniwersalizacji klasycznej.

2. PREFIGURACJE: IFIGENIA I HIOB. FRAGMENT WIĘKSZEGO FRAGMENTU

UWAGI WSTĘPNE

Mając na uwadze czytelnika, który zechce sięgnąć wyłącznie do tekstu o Hiobie, pomijając inne, zamieszczone w książce, zdecydowałem się na powtórzenie w uwagach wstępnych niektórych ustaleń i rozróżnień poczynionych w pierwszym studium. Stanowią one niezbędny układ założeń dla zamieszczonych niżej analiz, wprowadzając czytelnika także w ich techniczny wymiar.

Za punkt wyjścia poniższych rozważań przyjąłem pewną klasyczną postać akcji tragicznej. W formie najwyraźniejszej widoczna jest w ironicznej strukturze akcji Sofoklesowego *Edypa króla*, ale występuje także w wielu innych dramatach. Jej rysem rozpoznawczym jest niezamierzona autoteliczność rozwoju wypadków. Działania bohatera tragicznego, powodowane jakąś formą przymusu aksjologicznego bądź pragmatycznego, prowadzą poza wolę działającego do jego własnej katastrofy, katastrofy przesądzonej lub „przedustanowionej”, zanim jeszcze bohater podejmuje jakiegokolwiek działania. Tadeusz Zieliński nazywa dramat o tak skonstruowanej akcji „tragedią przeznaczenia”, uważając zarazem, że spośród różnych typów tragedii greckiej ta należy do najbardziej tragicznych¹.

To właśnie taki model tragedii i ewokowaną przez nią jakość metafizyczną przyjmuję za podstawową figurę tragiczności. Wobec tego

¹ T. Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928, s. 108 n., 115 n.

modelu orientuję kategorie, które uznałem za ważne dla współczesnej świadomości tragicznej, a więc „czystą tragedię ofiar”, której prefigurację odnaleźć można w motywie Ifigenii z *Agamemnona* Ajschylosa oraz „tragiczność transcendentalną”, dającą się wywieść z interpretacji ksiąg biblijnych. Na tle tego modelu starałem się też wyinterpretować konstytutywną dla tragizmu interakcję, jaka zachodzi pomiędzy tym, co nazywam egzystencjalnym nieszczęściem, a złem w sensie moralnym oraz równie ważny problem „tragicznej winy”.

Aby zorientować czytelnika w sprawach technicznych dalszego wywodu, muszę wyjaśnić, że w analizie tekstów będę stosował pomocniczą w swej funkcji notację, której celem jest odzwierciedlenie podstawowego schematu przemieszczenia, oddającego zarazem następstwo i rozwój wydarzeniowych formuł zawartych w fabule danego tekstu:

$$S(y \rightarrow x) ==> S \rightarrow y$$

Schemat powyższy należy czytać: „y działa przeciwko x pod przymusem lub presją S, S staje się przyczyną nieszczęścia y”. Przez „S” rozumiem sprawcze działanie – tak to nazwijmy – „siły wyższej”, „konieczności”, ustanawiającej modalność różnych form „przymusu” lub „presji”. Schemat ten uwidocznia niezbędne w analizowanym przeze mnie modelu tragiczności przemieszczenie jednostki z pozycji podmiotu działającego: $y \rightarrow$ na pozycję podmiotu doświadczającego: $\rightarrow y$. Czynnikiem przemieszczającym są wszelkiego typu napięcia pomiędzy elementem przymusu (S) a schematem działania nacechowanego moralnie ($y \rightarrow x$), powodujące, że działanie to przebiega w warunkach konfliktu, na przykład pomiędzy przymusem działania przeciwko x-owi a powinnością nieszkodzenia mu, przy czym któryś z elementów konfliktu może być w momencie podejmowania działań niejawny. Przemieszczeniu służą też dwie dodatkowe formuły transformacyjne: formuła tożsamości ($x=y$) i formuły autoteliczne ($x \rightarrow x$), ($y \rightarrow y$).

Ten prosty schemat pozwoli nam zapisać konstytutywną sekwencję zdarzeń, składającą się na formułę wydarzeniową danego dramatu czy mitu, a przez to pozwoli na porównywanie i śledzenie zasadniczych przekształceń zmierzających do końcowego nieszczęścia. Rozróżniam przy tym między nieszczęściem zegzystencjalizowanym: $S \rightarrow y$, które jest pochodną przekształceń schematu działania: $S(y \rightarrow x)$ (np. powinność wobec Greków staje się przyczyną nieszczęścia Agamemnona) a nieszczęściem pierwotnie egzystencjalnym: $S \rightarrow x$, które takiej derywacji nie posiada (np. grabieże i choroby stają się przyczyną nieszczęścia Hioba).

Moralny aspekt działania ($y \rightarrow x$) zostaje najpierw poprzez włączenie go w modalność przymusu (S) sproblematyzowany, a następnie zegzystencjalizowany w postaci końcowej formuły, która wydaje się niczym innym, jak pewnego rodzaju odmianą formuły nieszczęścia egzystencjalnego. Trzeba jednak podkreślić, że końcowe nieszczęście w tragiczności jest wynikiem przekształceń dokonywanych na schematach działań nacechowanych moralnie. Schemat $S \rightarrow y$ jest więc tożsamy ze schematem $S \rightarrow x$ jedynie w sposób analogiczny. U podstaw pierwszego stoją nacechowane moralnie intencjonalne relacje międzyludzkie, drugi w swojej czystej postaci jest schematem nieintencjonalnego nieszczęścia; innymi słowy, pierwszy jest zawsze pochodny wobec działań nacechowanych moralnie, czego symbolem jest tragiczna wina, drugi oznacza pierwotny i pozbawiony elementu winy schemat „bycia ofiarą żywiołu”.

Ale właśnie na tle tego rozróżnienia uwidocznia się ważna tendencja tragedii greckiej. Dąży ona do maksymalnego upodobnienia pochodnego schematu nieszczęścia ($S \rightarrow y$) do schematu pierwotnego ($S \rightarrow x$). Pomocne są jej w tym szczególnie formuła tożsamości ($x=y$) i formuła „autoteliczna”, np. poświęcenia ($x \rightarrow x$, $y \rightarrow y$). Wydaje się, że tendencję tę, dążącą do maksymalnego „odmoralizowania” tragicznej katastrofy, należy uznać za niezwykle istotną dla greckiej struktury tragiczności. Niewątpliwie najlepszym i modelowym, a zarazem bardzo skomplikowanym przykładem wykorzystania w tym celu formuł

tożsamościowych i autotelicznych jest dramat Sofoklesa przekształcający mit o królu Edypie. Inaczej rzecz przedstawia się w dramacie opartym na konflikcie zasad, jakim jest *Antygona*, ale i tutaj schemat przemieszczenia stanowi podstawę układu zdarzeniowego dramatu.

W przeciwieństwie do figury tragiczności greckiej, w której główną tendencją jest egzystencjalizacja czynnika moralnego, polegająca na osłabieniu moralnych determinacji ludzkiego czynu przez włączenie ich w układ różnych form przymusu i konieczności, w tradycji starotestamentowej widzimy zabieg skierowany w odwrotną stronę, polegający na włączeniu nieszczęścia egzystencjalnego w schemat działania moralnego, innymi słowy, na obciążeniu nieszczęścia winą moralną człowieka, jak to czynią przyjaciele „sprawiedliwego męża”². Dramat Hioba, który jest w równej mierze dramatem egzystencji, jak i dramatem wiary, odsłania wymiar w istocie słabo obecny w tragedii greckiej, mianowicie wymiar transcendentalny tragiczności, obejmujący zarówno relację człowiek – Bóg, jak i samego Boga. Napięcia tożsamościowe między obrazem Boga, którego Hiob oskarża o okrucieństwo, a obrazem przywoływanego przez Hioba „obrońcy w niebie”, który stanąłby po stronie jego nieszczęścia, świadcząc o niezawinionym charakterze boskiego doświadczenia, otwiera możliwość przekształceń scalających te rozbieżne obrazy w kategoriach tragiczności transcendentalnej – opartej na podobnej do greckiej figurze przemieszczenia. Figury takiej nie realizuje jeszcze Księga Hioba, zaledwie o niej napomykając, możliwość pełnego interpretacyjnego jej rozwinięcia odnajdujemy natomiast w Księdze Izajasza, w której napięcia tożsamościowe, związane z Cierpiącym Sługą, są nieporównanie mocniejsze. Sprawy te będą przedmiotem poniższej analizy.

Niewątpliwie zarówno antyczne teksty o ofierze Ifigenii, jak i Księga Hioba czy Księga Izajasza, wydają się mieć podstawowe zna-

² Dodać trzeba także wyraźną w figurze greckiej tragiczności niewspółmierność między zawinieniem (*hamartia*) a katastrofą i cierpieniem (*pathos*). Girard (*Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1991) widzi tu, zarówno w tragedii greckiej (Edyp), jak i w *Księdze Hioba*, strukturujące działanie mechanizmu „kozła ofiarnego”.

czenie prefiguracyjne dla procesu współczesnych transformacji idei tragiczności, dokonujących się pod wielkim wpływem XX-wiecznych katastrof dziejowych, wojen, prześladowań, eksterminacji całych narodów. Wszystkie one, określane niejednokrotnie jako wielkie tragedie dziejowe całych grup ludzkich czy narodów, mają tę cechę wspólną, że w swej zasadniczej strukturze są tragediami ofiar, a nie protagonistów. Z taką też intencją, wydobywania istotnych elementów prefiguracyjnych, przystępuję do analizy naprzód tematu Ifigeni tytułem zarysowania porównawczego tła greckich tragedii, a następnie Księgi Hioba i po części Księgi Izajasza.

IFIGENIA – TRAGICZNA NIEWINNOŚĆ

Jeśli formuła tragiczności Ajschylosowego Agamemnona daje się przedstawić w postaci prostego schematu przemieszczenia:³

$$S(y \rightarrow x) \Rightarrow S \rightarrow y,$$

³ Odczytanie „tragicznego przymusu”, któremu miałby podlegać Agamemnon, podejmując decyzje o poświęceniu Ifigenii, jest dla dzisiejszego „zwykłego” czytelnika sztuki Ajschylosa w zasadzie nieosiągalne. Kitto wywód na ten temat kończy konkluzją:

„Agamemnon przyjął za rzecz naturalną, że wojna o rozwiązałą kobietę jest jak najbardziej na miejscu: takie jest jego wyobrażenie o Dike. Jest to także wyobrażenie Zeussowe, bo i Zeus zamierza je urzeczywistnić, sprowadzając zagładę na tego, kto sam jest przyczyną zagłady. «Konieczność» oznacza przelewanie niewinnej krwi na wojnie, której początek Artemida uprzedza, domagając się, by Agamemnon, niejako spełniając warunek, najpierw przelał niewinną krew w swojej własnej rodzinie, a następnie – mając tego przedsmak – poniósł konsekwencje. Przelewu krwi – Ifigenii i wielu innych – mógłby uniknąć jedynie rezygnując z wojny i ze swej zemsty na Parysie. To jednak, jak sam wyjaśnia, jest niemożliwe. Musi przeto z konieczności krew przelać. Musi ponieść konsekwencje swego postępowania. Oczywiście jest zatem, że otrzymujemy tu wyobrażenie Dike, którego nie da się urzeczywistnić, mimo iż uobecnia się w nim wola Zeusa. Jeśli to jeszcze nie jest oczywiste, to nabierze oczywistości w dalszej części sztuki: instynktowne dążenie do zemsty, niepohamowanej i krwawej, przenika całą sztukę i nadaje jej jedność, a w końcu prowadzi do ostatecznego upadku. My zaś mamy być świadkami tego, jak ta idea ulega moralnemu, filozoficznemu i politycznemu bankructwu” (H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, tłum. J. Magierski, Bydgoszcz 1997, s. 74).

[*Agamemnon (y) decyduje się pozbawić życia Ifigenię (x) pod presją obowiązku wobec Greków (S), powinność wobec Greków (S) staje się przyczyną nieszczęścia Agamemnona (y).*],

to formuły tragiczności Ifigenii ani nie sposób wygenerować za pomocą schematu przemieszczenia, jako ofiara przemocy bowiem nie podlega ona przemieszczeniu, ani też nie można przedstawić jej w postaci nieszczęścia czysto egzystencjalnego ($S \rightarrow x$). Schemat popadania w nieszczęście Ifigenii daje się przedstawić jedynie jako utożsamienie schematu nieszczęścia egzystencjalnego $S \rightarrow x$ ze schematem przemocy dokonywanej pod presją $S(y \rightarrow x)$, w którym związek między czynnikiem przymuszającym (S) a intencjonalnym działaniem skierowanym przeciw ofierze ($y \rightarrow x$) stanowi strukturalną jedność. Ifigenia w równej mierze cierpi z powodu presji Greków, jak i z powodu przyłączającego się do tej presji ojca. Trudno wyobrazić sobie Ajschylosowego Agamemnona, wodza armii, przeciwstawiającego się presji własnego wojska, by w końcu rozpocząć wojnę. Przeciwstawienie takie kończyłoby zaledwie rozpoczętą wyprawę. Nie jest zresztą wykluczone, że w takiej sytuacji greccy dowódcy i tak zabiliby Ifigenię⁴. Konflikt, który dręczy Agamemnona, nie jest jej konfliktem! A jedynie ceną, jaką gotów jest zapłacić za realizację strategicznych planów. I w najmniejszym nawet stopniu nie wpłynie na złagodzenie ogromu jej nieszczęścia. Oto sparafrazowany opis ofiarowania Ifigenii, jaki odnajdujemy w dramacie Ajschylosa:

chór śpiewa, jak to błagając o litość dziewczynę na rozkaz jej ojca słudzy chwytają i jak kozę ofiarną składają zwiniętą w peplos na ołtarzu. Siłą zamykają jej usta rzemieniem, by nie rzuciła kłątwy na dom. Jej barwne szaty spadają na ziemię. Ponieważ nie może mówić, błagalny wzrok wbija w oprawców, podobna do niemego obrazu⁵

Przemoc, której ofiarą staje się Ifigenia, ma własną, wyraźnie określoną strukturę intencjonalną, własną „historię” i wyraziste ob-

⁴ H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka*, dz. cyt., s.73, przypis 5.

⁵ R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994, s. 158.

licze: oblicze żądnych krwi Greków i oblicze Agamemnona, który nieudolnie maskuje ten fakt, że działa i chce działać zgodnie z presją wojska. Innymi jeszcze słowy, przymus (S), popychający go do zbrodniczego czynu, z punktu widzenia Ifigenii doskonale utożsamia się z jego działaniem: $(y \rightarrow x)$. Dlatego schemat nieszczęścia Ifigenii zapisać możemy tylko w postaci tautologicznej:

$$S(y \rightarrow x) \Rightarrow (Sy) \rightarrow x$$

[*Agamemnon (y) zamierza pozbawić życia Ifigenię (x) pod presją obowiązku wobec Greków (S), Ifigenia popada w nieszczęście z powodu czynu ojca dokonanego pod presją Greków (Sy).*]

Widać wyraźnie, że przymus i działanie nie dają się w tym wypadku rozdzielić, przez co element moralny w końcowej formule nieszczęścia Ifigenii jest wyraźnie czytelny. Rzecz jasna przez to i schemat nieszczęścia Agamemnona ukazuje się w innym świetle: w świetle zbrodni i przewiny moralnej, a nie nacechowania egzystencjalnego, które zostaje zredukowane, a nawet zniesione właśnie przez to, że intencjonalny charakter źródła nieszczęścia Ifigenii jest zbyt wyraźny. Przywołana wyżej interpretacja Kitto, w myśl której sztuka Ajschylosa ukazuje „bankructwo instynktownego dążenia do zemsty” (Agamemnona na Parysie, Klitajmestry na Agamemnonie) jedynie potwierdza takie rozumienie schematu nieszczęścia Agamemnona⁶. W każdym razie koncepcja artystyczna sztuki Ajschylosa wyostrza odważnie postawiony i realistycznie przedstawiony dramat moralny, jaki rozbudował się wokół warunków Artemidy. Dramat ten jest dla współczesnego czytelnika zrozumiały właśnie jako skandal moralny, w przeciwieństwie do zawilej konstrukcji religijnej.

⁶ Choć trzeba wziąć pod uwagę i to zdanie przywołane przez Kitto: „Znawcy historii religii greckiej komentując niniejsze rozważania orzekli [sic], iż jest niemożliwością, by Ajschylos coś takiego mógł mieć na myśli. Jedyne odpowiedzi, jaka przychodzi mi na myśl, to to, że z pewnością to *powiedział*” (H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka*, dz. cyt., s. 70).

W takim kontekście należałoby zadać pytanie, czy Ifigenia jest w ogóle postacią tragiczną? Jest to pytanie o tragiczność całkowicie biernej i „niemej” ofiary przemocy, która w strukturze dramatu Ajschylosa stanowi jedynie motyw konstytuujący tragiczną winę Agamemnona, a w dalszej kolejności winę Klitajmestry. W świetle formuły przemieszczenia trzeba by odpowiedzieć, że nie jest. Stanowi punkt graniczny tragiczności. Punkt, dodajmy, konieczny, choć maskowany, w którym tragiczność odkrywa wyraźnie swoje zapośredniczenie czysto moralnego przewinienia – zła, dla którego transcendentna nieuchronność staje się tylko formą maskującego usprawiedliwienia – w sztuce Ajschylosa: „instynktownego dążenia do zemsty”. Właśnie dlatego, że Ifigenia reprezentuje tu całkowicie bierny element schematu działania, jej nieszczęście może być jedynie lustrzanym (tautologicznym) odbiciem działania Agamemnona ($y \rightarrow x$) i presji Greków (S).

Przypomnijmy, że w greckiej formule tragiczności działanie rodzi winę, a wina przemieszcza podmiot działający na pozycję doświadczającej nieszczęścia ofiary ($S \rightarrow y$). Stać się tak wszakże może jedynie pod warunkiem, że dostatecznie rozluźniony zostanie związek między działaniem rodzącym winę a samą winą. Mechanizmami rozluźniającymi są z jednej strony przymus lub presja usprawiedliwiająca podjęcie działania (S), z drugiej, wina samej ofiary (x).

Całkowita niewinność Ifigenii oraz to, że w całej sytuacji stanowi ona jedynie przedmiot manipulacji, sprawiają, że mechanizmy te w tym przypadku nie działają. Moralny aspekt winy Agamemnona (i Greków), jej powiązanie ze złem intencjonalnym są zbyt wyraźne, żądanie bogini zbyt okrutne i kompromitująco amoralne, by mogło wystarczająco usprawiedliwić czyn ojca. Znamienne są nieustanne spory o to, czy Ajschylosowy Agamemnon działał pod przymusem, czy nie⁷. Ifigenia niewspółmiernie przewyższa cel ofiarowania, jakim jest wyprawa wojenna, niezależnie od tego, czy przymus ten jest wy-

⁷ R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, dz. cyt., s. 163.

rażny, czy nie. A zarazem przecież w sensie pragmatycznym wyprawa wojenna, motywowana odwetem, stanowi siłę żywiołu, który w żaden sposób nie liczy się z życiem jednostki, ani z moralnym wymiarem tego życia. Wszyscy, którzy pozostają w zasięgu tego żywiołu, poddani są jego sile i „prawom”, choćby nawet deklarowali coś przeciwnego. W pełni odkrył to w swoim dramacie dopiero Eurypides⁸. Niewinność Ifigenii kompromituje, a co najmniej problematyzuje mechanizm przemieszczenia oparty na tragicznym konflikcie „protagonisty”, ujawniając pozorność, czy nawet karykaturalność próby egzystencjalizacji schematu moralnego w sytuacji, gdy schemat ten nie jest jednopodmiotowy i autoteliczny oraz gdy działanie protagonisty skierowane jest przeciw niewinnej ofierze, nawet jeśli działanie to determinowane jest przez jakąś formę przymusu. Obecność w niektórych wersjach mitu oraz w dramacie Eurypidesa motywu cudownego ocalenia Ifigenii jedynie podkreśla fakt moralnego skandalu, jaki dokonał się w Aulidzie.

Eurypides w swej interpretacji mitu podejmuje wysiłek zmierzający w dwóch rozbieżnych i w istocie sprzecznych kierunkach. Z jednej strony wyostrza i demaskuje do końca skandal moralny, bezlitośnie oskarżając żądne krwi żołdactwo, tchórzliwego Agamemnona i „chorą wolę” Artemidy, z drugiej dokonuje zasadniczej zmiany w konstrukcji postaci bohaterki, zmiany nieudanej dramatycznie, ale jasnej i czytelnej w kontekście zasady przemieszczenia. Oto z biernej ofiary błagającej ojca o litość, bezsilnej wobec wszystkich sił, które się przeciw niej sprzysięgły, Ifigenia przemienia się w postać aktywną, odkrywającą wartość samopoświęcenia. Eurypides uruchamia w tym celu podwójny mechanizm przemieszczenia, który dotyczy nie Agamemnona, lecz Ifigenii. Po pierwsze, tragiczny konflikt, który w wersji mitologicznej obejmuje tylko Agamemnona: (miłość do córki *kontra* obowiązek wobec Greków), zostaje przeniesiony na Ifigenię (własne życie *kontra* pomyślność ojczyzny). Nie jest to tyl-

⁸ *Ifigenia w Aulidzie*.

ko zabieg z zakresu psychologicznej motywacji czynu bohaterki, ale istotny element przekształcający schemat zdarzeń, do którego dopisać teraz należy formułę poświęcenia: $S(x \rightarrow x)$, najbardziej znamienny rys tego antycznego dramatu. Tym samym Ifigenia staje się postacią działającą, działającą przeciw sobie, ale w zgodzie z powinnością, którą przyjęła za swoją.

Po drugie, przeniesienie konfliktu na Ifigenię ma jeszcze szczególny skutek, polegający – by tak powiedzieć – na dość perfidnym przekształceniu formuły niewinności Ifigenii. W momencie, w którym zaakceptuje sytuację, w jakiej się znalazła, i przyjmie za swój konflikt, usprawiedliwiający przemoc, jaka ma się na niej dokonać, obarczone powinnością poświęcenie postawi ją od razu w polu możliwego zawinienia. Wycofanie się z postawy akceptacji nie jest już możliwe bez jednoczesnego popadnięcia w przewinienie wobec powinności. Ifigenia może pozostać niewinna tylko poświęcając własne życie! Tak też uczyni („Mam umrzeć i już się nie cofnę”).

Taka jest cena wyjścia z pułapki, którą na nią zastawiono, obiecując małżeństwo z Achillesem. Postać Ifigenii zyskuje tym sposobem w pełni tragiczny wymiar, egzystencjalizujący zbrodnię, jaką na niej popełniono. A sama zbrodnia zostaje przemieszczona poza schemat ludzkich działań w przestrzeń transcendentalnej skargi:

Przodownica chóru:

To, co czynisz, panno, jest szlachetne,

Lecz to, co Los chce i bogini, chore!

*(Ifigenia w Aulidzie)*⁹

Pozostaje jednak neodparte wrażenie, że mamy do czynienia z nie całkiem dopasowaną maską skrywającą, albo raczej przez niedopasowanie, odkrywającą prawdziwą Ifigenię, tę z wizji Achillesea, wleczoną przez tłum na miejsce kaźni, czy tę z pieśni chóru w dra-

⁹ Eurypides, *Tragedie*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1980, s. 559.

macie Ajschylosa złożoną z zakneblowanymi ustami na ofiarniczym ołtarzu.

Przekształcenie Eurypidesa powinniśmy odzwierciedlić w naszym zapisie w sposób następujący:

$$S(y \rightarrow x) \implies S(x \rightarrow x) \implies S \rightarrow x$$

[*Agamemnon (y) zamierza pozbawić życia Ifigenię (x) pod presją obowiązku wobec Greków (S), Ifigenia pod presją działania dla dobra Grecji (S) daje się zabić (poświęca się), presja działania dla dobra Grecji (S) jest przyczyną tragicznego nieszczęścia Ifigenii.*]

Formuła samopoświęcenia $S(x \rightarrow x)$, wydaje się pełnić w dramacie Eurypidesa rolę analogiczną do motywu ocalenia Ifigenii. Eurypides wprowadza ten ostatni motyw w *Eksodos* równie nieoczekiwanie jak motyw metamorfozy bohaterki. Tragiczne poświęcenie, podobnie jak nietragiczne ocalenie w wersjach mitologicznych, przychodzi nieoczekiwanie i nagle w sytuacji, w której wszelkie nadzieje na rozsądne rozwiązanie moralnych konfliktów legły w gruzach („my nic nie uzyskamy, on poniesie klęskę”). Wizja krwawego mordy jest już o krok od spełnienia, kiedy wewnętrzna decyzja Ifigenii w niemal cudowny sposób wydaje się zmieniać kierunek rozwoju tej pożałowania godnej sytuacji, jak gdyby jej dobrowolna śmierć mogła odbudować w świecie ludzi i bogów całkiem już rozchwiany ład moralny. Że jest to tylko pozór odbudowy, o tym świadczy cytowana już wypowiedź przodownicy chóru, a także baśniowe zakończenie dramatu, które ujawniając podobieństwo funkcji z formułą poświęcenia, demistyfikuje tę ostatnią jako maskujące przekształcenie formuły przemocy: $S(y \rightarrow x)$.

Poświęcenie Ifigenii zdejmuje ze wszystkich uczestników dramatu ciężar zmierzenia się z oporem niewinnej ofiary i tym samym wydaje się neutralizować rodzącą się winę moralną. Z drugiej strony, wina ta właśnie w pierwszej części dramatu Eurypidesa jest najbardziej wyakcentowana. Można więc sądzić, że ocalający sens obu motywów posiada zgoła inny jeszcze wymiar. Stanowi jakiś niewąt-

pliwie dramatyczny wyraz troski o własnych bogów, którzy zastawiając pułapkę na ludzkie życie, sami w nią wpadają. Końcowe *deus ex machina* to symboliczna próba wyplątania ich z sieci moralnej dwuznaczności. Ale zarazem w dramacie Eurypidesa jasne się staje, że to nie bogini ocala Ifigenię, lecz Ifigenia boginię, w heroicznym czynie wewnętrznym, akceptując jej „chorą wolę” i obarczając swą niewinność winą zarówno bogów, jak ludzi.

Nieudana w istocie heroizacja Ifigenii przekształcająca tragedię Eurypidesa – jak słusznie uważa Kitto¹⁰ – w melodramat, stanowi jednak – paradoksalnie – może największą wartość tego utworu. Ocala bowiem w dramacie Eurypidesa drugą, podskórną i prawdziwą tragedię, choć można wątpić, czy przez autora zamierzoną. Jest nią klęska artystycznego wysiłku zmierzającego do przekroczenia granicy, jaką tragiczności wyznacza spojrzenie niemej ofiary. Poświęcił mu Ajschylos zaledwie parę wersów chóru bolejącego nad... Agamemnonem, lecz wersów w najwyższym stopniu przejmujących i dających do myślenia. Eurypides, tworząc z Ifigenii bohaterkę tragiczną „*de iure*”, faktycznie pozbawia ją tej siły, która ustanawia w tragiczności twardą i jedyną granicę między niewinnością winy tragicznej, przenikającą przestrzeń każdej tragedii, a samym „byciem bez winy”. Patetyczne obarczenie własnej niewinności winą Greków, Agamemnona i bogów przekształca surowy realizm skandalu moralnego i religijnego pierwszej części w melodramat poświęcenia drugiej.

HIJOB

Wagi Księgi Hioba dla rozważań o tragizmie nie ma potrzeby – sądzę – szczególnie uzasadniać, zwłaszcza po tekstach Ricoeura czy Girarda, choć przesądzenie o samej tragiczności bohatera Księgi jest w świetle religijnej wymowy tekstu zawsze sprawą interpre-

¹⁰ H. D. F. Kitto, *Tragedia Grecka*, dz. cyt., s. 335.

tacji¹¹. Należy jednak wyjaśnić założenia podjętej tu analizy, zwłaszcza jeśli chodzi o samo pojęcie tragiczności transcendentalnej, tym bardziej, że w grę wchodzi dwie jego odmiany. Wymieńmy je na początek. Mówiąc o tragiczności transcendentalnej, mamy więc na uwadze, po pierwsze, historię samego Hioba i rolę, jaką pełni w niej ustanawiająca się w skardze relacja Hiob – Bóg. Innymi słowy, pytamy o formułę tragicznego nieszczęścia bohatera Księgi i zarazem miejsce, jakie zajmuje w tej formule obraz Boga. Ale Księga Hioba, po drugie, daje inną jeszcze możliwość interpretacji. Mianowicie zawarte w niej są motywy otwierające możliwość transformacji obrazu samego Boga. Motywy te konstytuują się w dramatycznej świadomości Hioba, rozdartej pomiędzy obrazem Boga, którego oskarża o okrucieństwo, a obrazem Boga, którego przywołuje jako jedyne obrońcę. Ich waga transformacyjna polega na otwarciu możliwości przemieszczenia pozycji motywu Boga w schemacie tragicznego *mythos*, a w efekcie na ukonstytuowaniu się takiego obrazu Boga, który staje po stronie ludzkiego nieszczęścia, zrazu jako świadek i poręczyciel braku przewiny, która miałaby uzasadniać nieszczęście Hioba, a w dalszych transformacjach, które odnajdujemy już jednak w in-

¹¹ Szczególnie ważna dla poniższego wywodu jest interpretacja P. Ricoeura (*Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986), w pewnej mierze także interpretacja R. Girarda (*Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi*, tłum. M. Goszczyńska, Warszawa 1992). Ciekawe, że M. Scheler w swej rozprawie, (*O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, w: Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, wybór W. Tatarkiewicz, Kraków 1976.) do tego tekstu się nie odwołuje, choć przecież do samej Biblii tak. Jego koncepcja winy tragicznej jako „pozoru koniecznego” (s. 90), rozwijana wszak w kontekście „Prometeuszów moralnych” (s. 88) niewątpliwie obejmuje, choć nie bezproblemowo, także przypadek Hioba. Podobnie Jaspers i Adamczewski, nie wspominając filologów klasycznych z Nietzchem na czele, nie odnoszą się do tego tekstu. W polskiej literaturze ostatniego okresu, podejmującej teoretyczne kwestie tragizmu, przenikliwie analizuje Księgę *Hioba* J. L. Krakowiak, konstruując analogię między teizmem teologicznym (Księga Hioba) a przemocą polityczną (stalinizm) (J. L. Krakowiak, *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Warszawa 2005, s. 226-234). Z prac literaturoznawczych przywołajmy pracę zbiorową: *Hiob biblijny. Hiob obecny w kulturze*, pod red. P. Mitznera, A. Szczepan-Wojnarskiej, Warszawa 2010

nych tekstach biblijnych oraz ich interpretacjach, a także w tekstach współczesnych, z nieszczęściem tym się w szczególności utożsamia, sam go doznając. I to właśnie mam na myśli, mówiąc o drugiej odmianie pojęcia tragiczności transcendentalnej. Przy czym samo pojęcie tragiczności tu obecne zakłada określony charakter i kierunek rozszczępienia, przemieszczenia i scalenia obrazu Boga. Innymi słowy, w analizie, którą niżej przeprowadzam, pełni ono funkcję założenia interpretacyjnego. Jasne jest, że trafność tego założenia może być potwierdzona jedynie trafnością samej analizy i jej wyników.

Podstawowa konstatacja, jaką musimy wyjściowo zarejestrować, jest taka, że nieszczęście Hioba ($S \rightarrow x$) nie ma „historii”, spada nieoczekiwanie i gwałtownie. Naprzód w postaci wieści przynoszonych przez posłańców o grabieżach Sabejczyków i Chaldejczyków, o pożodze niszczącej dobytek, o śmierci dzieci pogrzebanych w zawalonym domostwie, następnie, jakby tego było jeszcze mało, „kości i ciało” Hioba dotyka straszliwa choroba – trąd. Żadne z tego ciągu nieszczęść nie jest wynikiem działań, których podmiotem sprawczym byłby sam Hiob, spadają na niego w sposób nieoczekiwany i niczym niedający się wyjaśnić. Oczywiście, pomijam na razie motyw „zakładu”, który przez to, że należy do całkiem innego poziomu akcji, niczego nie zmienia w opisie fenomenalnej strony zdarzeń, jakie stały się udziałem Hioba. Zgodnie z terminologią, którą stosuję w tej pracy, można powiedzieć, że formuła nieszczęścia Hioba przybiera postać pierwotnego nieszczęścia egzystencjalnego $S \rightarrow x$, a nie nieszczęścia pochodnie egzystencjalnego $S \rightarrow y$, które jest zawsze wynikiem przekształceń schematów działania typu $S(y \rightarrow x)$, a więc takich schematów, w których nieszczęście jakiegoś podmiotu (y) ma swe źródło w jego własnym działaniu, które z jednej strony poddane jest różnym formom przymusu (S), z drugiej, powodując cierpienie jakiegoś x -a, obarcza to działanie winą. Rozwinięciem wyjściowej formuły pierwotnego nieszczęścia egzystencjalnego jest skarga Hioba. Dopiero w niej ma źródło to, co nazywamy dramatem Hioba, a co znajduje swój wyraz w dialogach z przyjaciółmi i w odpowiedzi Boga. Nieszczęście egzy-

stencjalne może stać się podstawą skargi transcendentalnej, jeśli jej horyzontalnym adresatem staje się Bóg. Innymi słowy, nieszczęście, które nie jest spowodowane wrogim działaniem, mającym wywołać szkodę podmiotu, wobec którego takie działanie zostało podjęte, ani nie jest zawinione przez podmiot doznający nieszczęścia – takie nieszczęście, które nazywamy tu pierwotnie egzystencjalnym, może zostać zinterpretowane jako wynik intencjonalnego sprawstwa tylko wtedy, jeśli sprawstwo to zostanie przypisane źródłu transcendentnemu. W przypadku Hioba takim źródłem może być tylko Bóg. Schemat nieszczęścia egzystencjalnego w skardze Hioba musimy więc uzupełnić o stałą reprezentującą Boga, którą zaznaczać będziemy literką „a”. Przy czym w poniższym zapisie odzwierciedlony jest już główny temat dramatu Hioba, to znaczy domniemanie boskiego udziału w jego nieszczęściu:

(I) $S \rightarrow x \Rightarrow$ skarga: $a(S \rightarrow x)$?

[Hiob (x) popada w nieszczęście egzystencjalne $S \rightarrow x$, stawia swoje nieszczęście przed oczyma ludzi i Boga jako nieszczęście niezawinione, pyta „dlaczego?”, domniemuje niesprawiedliwość bożę]

Tak zapisana formuła stanowi punkt wyjścia opisu sytuacji Hioba. Ale zarazem jest to punkt wyjścia niezwykle chwiejny i niestabilny. Dlaczego? Czy nagromadzenie walących się na Hioba w jednej chwili nieszczęść nie nasuwa skojarzeń z katastrofą znaną z greckiego dramatu? Jeśli jednak katastrofa w tragedii wieńczy i zamyka akcję, w której ma swoje zarówno kompozycyjne, jak i logiczno-przyczynowe źródło, to katastrofa Hioba niczego nie wieńczy ani nie zamyka, ale także niczego nie otwiera, nie ma ani historii, ani przyszłości. Ale przez to właśnie staje się niejasna i dla samego Hioba, i dla czytelnika jego Księgi. Gdy bohater najbardziej dramatycznej tragedii przeznaczenia, Edyp, rzuca klątwę na zabójcę Lajosa, nie wiedząc, że skazuje sam siebie, to przecież widzi, śledzący akcję tragedii, dobrze wie, kogo dosięgnie klątwa. Ta wiedza dotyczy nie tylko znajomości mitu będą-

cego materiałem dramatu, dotyczy czegoś znacznie więcej. Katastrofa powiązana jest z winą i z działaniem rodzącym winę. Grecy tragiccy naturę winy sproblematyzowali tak subtelnie i tak głęboko, że stała się ona niejasna i paradoksalna, a nawet wręcz „niewinna”, ale nie zakwestionowali samego powiązania. Katastrofa każe się spodziewać uprzedniej w stosunku do niej winy, a więc i akcji, która do katastrofy doprowadzi. Tragedia grecka bez tego powiązania jest nie do pomyślenia. Czytelnik Księgi znajduje się w sytuacji zgoła dziwnej. Wprowadzony zostaje w zdarzenie dramatyczne, jednakże całkowicie pozbawione dramatycznej konstrukcji, widzi scenę, która mogłaby zamykać dramat, ale nic nie wie na temat samego dramatu, więcej, słyszy, jak Hiob gwałtownie broni się, gdy przyjaciele starają się usilnie taki dramat do jego nieszczęścia dopisać. Czy nie reprezentują oni tej samej mądrości, która zrodziła tragedię? Czy nie reprezentują widza dramatu spodziewającego się historii zbłądzenia, przed którym nie można się ustrzec, uwikłania w pułapkę świata, której nie sposób przeniknąć, wypatrującego w postawie bohatera p y c h y, odmieniającej tragicznie jego los? Czy nie reprezentują w końcu wirtualnego czytelnika Księgi, który – niezależnie od czasu – i za pomocą kategorii właściwych swemu czasowi wygłasza własną kwestię w tym niemającym początku ani kresu dialogu? ¹²

Pierwotne nieszczęście egzystencjalne ujawnia się jako doświadczenie mroku, ogarniającego całą egzystencję Hioba. Najpierw milczy przez siedem dni, a gdy się odezwie, będzie mówił tylko o nocy i ciemności (Hi 3). Dopiero próba rozświetlenia tego mroku, jaką podejmą kierowani szlachetnymi intencjami mędrca, uczyni z „końcowej katastrofy” punkt wyjścia dla nowej udręki Hioba: udręki winy, o którą zostanie oskarżony. Choć będzie się bronił uparcie przed

¹² O dziejowej fragmentaryczności odczytań tematu Hioba na przykładzie literatury polskiej por. B. Kuczera-Chachulska, *Niejednoznaczność Hioba. Między teologią a literackością*, w: *Hiob biblijny. Hiob obecny w kulturze*, dz. cyt. s. 17–26 („Historia literackich Hiobów może zostać zobaczona, jako próba wielkiej, dziejowej hermeneutyki biblijnej Księgi”, s. 21).

dopisaniem do jego nieszczęścia „historii” zawinienia, to raz wprowadzony kontekst winy wyznaczy pole tematyczne jego skargi z jej biegunami i zasadniczym konfliktem. Bo jeśli Hiob jest niewinny, to po czyjej stronie leży wina?

Oprócz stanowiska Hioba musimy wziąć pod uwagę dwa inne: stanowisko przyjaciół i punkt widzenia samej Księgi, odzwierciedlony w strukturze fabuły. Dopiero łączna analiza wszystkich trzech punktów widzenia oraz związanych z nimi przekształceń pozwoli nam odpowiedzieć na pytanie o formułę tragiczności zawartą w tym dziele.

Pierwszym stopniem rozwijającego się w skardze dramatu Hioba stanie się właśnie próba dopisania nieszczęściu Hioba schematu „działania przeciw Bogu”:

$$(2) S \rightarrow x \iff (x \rightarrow a \iff S \rightarrow x)$$

[*Skoro Hiob popadł w nieszczęście ($S \rightarrow x$), widocznie zawinił wobec Boga ($x \rightarrow a \iff S \rightarrow x$)*]

Takie jest stanowisko przyjaciół Hioba, którzy namawiają go i przekonują, by uznał, że źródło jego nieszczęścia leży w przewinie wobec Boga ($x \rightarrow a$). Hiob, jak wiemy, odrzuca tak rozumiany schemat „sprawiedliwej odpłaty”, w czym w końcu utwierdza go sam Bóg, choć rzecz rozstrzyga się dopiero w epilogu. Jest to schemat idealnie zrównoważony poprzez transformację przemieszczającą pozycję ofiary na pozycję sprawcy (kierunek transformacji odzwierciedla w tym przypadku odwrócona strzałka): $(x \rightarrow a) \iff S \rightarrow x$, ale zarazem idealnie „zmoralizowany” po stronie ludzkiej: potencjalna wina Boga, którą zapisuję, dodając przed nawias znaczek symbolizujący „boże sprawstwo”: $a(S \rightarrow x)$, równoważy się z niczym nieusprawiedliwioną winą człowieka ($x \rightarrow a$). W schemacie uwzględniającym fazowość, a więc następstwo zdarzeniowych formuł, wina Boga przybrać musi formę boskiej sprawiedliwości („odpłaty”), nieszczęście Hioba zostaje natomiast obwinione. Można uznać, że następujący schemat jest zapisem

zasady „boskiej odpłaty”: $(x \rightarrow a) \Rightarrow a(S \rightarrow x)$. W przeciwieństwie do figury tragiczności greckiej, w której główną tendencją jest egzystencjalizacja czynnika moralnego, polegająca na osłabieniu moralnych determinacji ludzkiego czynu przez włączenie ich w układ różnych form przymusu i konieczności, tu widzimy zabieg skierowany w odwrotną stronę, polegający na włączeniu nieszczęścia egzystencjalnego w schemat działania moralnego, innymi słowy, na obciążeniu nieszczęścia winą moralną człowieka¹³.

W trakcie obrony swej niewinności, odpierając zarzuty „uciążliwych pocieszycieli”, Hiob formułuje zasadniczy motyw transcendentalnej skargi: boską przemoc. Nie sądzę, by można było ją rozumieć jako argument uzasadniający niewinność Hioba, to raczej opis doznanego nieszczęścia, dokonany w kategoriach wiary w sprawiedliwość boskiego działania, która nie znajduje potwierdzenia w doświadczeniu. Wszakże jednak to właśnie niewinność Hioba nadaje temu opisowi znamię stanowiska radykalnie przeciwnego wobec „teologii odpłaty”, usprawiedliwiającej boską przemoc przez obarczenie winą doświadczanego nieszczęściem człowieka:

¹¹Bóg mnie zaprzedał złoczyńcom, oddał mnie w ręce zbrodniarzy, ¹²zburzył już moją beztroskę, chwycił za grzbiet i roztrzaskał, obrał mnie sobie za cel. ¹³Łucznicami mnie zewsząd otoczył, nerki mi przeszył nieładzko, żółć moją wylał na ziemię. ¹⁴Wyłom czynił po wyłomie, jak wojownik natarł na mnie. (Hi 16,11-14)¹⁴

¹Życie obrzydło mojej duszy, przedstawię Jemu swą sprawę, odezwę się w bólu mej duszy! ²Nie potępij mnie, powiem do Boga. Dlaczego dokuczasz mi, powiedz!

³Przyjemnie ci mnie uciskać, odrzucać dzieło swoich rąk i sprzyjać radzie występnych?

¹³ Dodać trzeba także wyraźną w figurze greckiej tragiczności niewspółmierność między zawinieniem (*hamartia*) a katastrofą i cierpieniem (*pathos*).

¹⁴ Wszystkie cytaty z *Pisma Świętego* według IV wyd. Biblii Tysiąclecia (wersja HTML), oprac. Zespół Papieskiego Wydziału Teologicznego w Poznaniu) lub tłumaczenia Cz. Miłozza (*Księga Hioba*, Lublin 1981).

⁴Czy oczy Twoje cielesne lub patrzysz na sposób ludzki? ⁵Czy dni Twoje są jak dni człowieka, jak wiek mężczyzny Twe lata, ⁶że szukasz u mnie przestępstwa i grzechu mego dochodzisz? ⁷Choć wiesz, zem przecież nie zgrzeszył, nikt mnie z Twej ręki nie wyrwie. (Hi 10,1-7)

¹⁷On może zniszczyć mnie burzą, bez przyczyny pomnożyć mi rany. ¹⁸Nawet odetchnąć mi nie da, tak mnie napelni goryczą. ¹⁹O siłę chodzi? To mocarz. O sąd? Kto da mi świadectwo? ²⁰On i prawym zamknie usta, mam słuszność, a winnym mnie uzna. ²¹Czym czysty? Nie znam sam siebie, potępiam swe własne życie. ²²Na jedno więc, rzekłem, wychodzi, prawego ze złym razem zniszczy. ²³Gdy nagła powódź zabija, drwi z cierpień niewinnego; ²⁴ziemię dał w ręce grzeszników, sędziom zakrywa oblicza. Jeśli nie On – to kto właściwie? (Hi 9,17-24).

Tok rozumowania Hioba, zawarty w powyższych słowach, nie pozostawia wątpliwości: Bóg działa przeciwko Hiobowi. Działa niesprawiedliwie, skoro w Jego działaniu nie da się utrzymać zasady sprawiedliwej odpłaty („Na jedno więc, rzekłem, wychodzi, prawego ze złym razem zniszczy.” – Hi 9,22). Pragnąc zrozumieć słowa Hioba, trzeba uwzględnić stan ducha, w jakim znajduje się „mąż sprawiedliwy”. A jest to stan rozpacz, do której przywodzi go konflikt między wiarą w sprawiedliwego Boga a faktami, które z jego punktu widzenia przeczą Bożej sprawiedliwości, a ponadto dochodzi jeszcze niemożliwość przeprowadzenia dowodu niewinności nie tylko wszak wobec przyjaciół. Max Scheler, wyjaśniając fenomen tragicznej winy, pisze: „Faktycznie bez winy, musi nawet w obliczu najsprawiedliwszego sędziego, wyjąwszy bogów i Boga – koniecznie wydawać się winnym”¹⁵. Iluzja winy jest według autora tych słów koniecznym sposobem postrzegania bohatera tragicznego. Jego wina wydaje się faktem i za fakt jest przyjmowana, nie istnieją bowiem kryteria, które pozwoliłyby czyn bohatera zrozumieć inaczej niż w kategoriach negatywnej wartości moralnej, pociągającej za sobą winę i oskarżenie. Niewinność w tragiczności znana może być jedynie bogom, którzy wiedzą więcej i znają przyszłość,

¹⁵ M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, dz. cyt., s. 90.

lub Bogu, który jest Panem całego stworzenia. Sytuacja Hioba jest o tyle bardziej skomplikowana, o ile ma on prawo sądzić, iż także Bóg przypisuje mu winę, a więc mówiąc językiem Schelera, także i on podlega owej koniecznej iluzji winy („konieczny pozór”)¹⁶, albo też rzeczy mają się jeszcze gorzej, bowiem jeśli zna prawdę o niewinności Hioba i pomimo to zsyła na niego nieszczęścia, to czy może być sprawiedliwym Bogiem? Oto istota tragicznej świadomości Hioba! Znalazł się w sytuacji całkowitego osamotnienia i szczerzego osaczenia przez ludzi przypisujących mu winę, do której sam przyznać się nie chce, a którą w ludzkich oczach wydaje się potwierdzać sam Bóg, zsyłając nieszczęścia na jego głowę. I ten właśnie punkt widzenia, punkt widzenia całkowicie osamotnionej i osaczonej ofiary, która swoim prześladowcom może przeciwstawić jedynie własną niewinność, w którą nikt nie wierzy, prowadzi Hioba do w istocie tautologicznej formuły boskiej przemocy, bo „jeśli nie On – to kto właściwie?”:

(3) $(a \rightarrow x) \Rightarrow a(S \rightarrow x)$

[*Bóg doświadcza Hioba, Hiob popada w nieszczęście powodowane działaniem Boga.*]

Wydaje się, że formułę taką, w której Hiob łączy w jednym obrazie bezwzględność żywiołu („Gdy nagła powódź zabija, drwi z cierpień niewinnego;”) z domniemaniem okrutnej intencjonalności („Przyjemnie ci mnie uciskać?”) należy rozumieć jako argument w otwartym pytaniu o naturę Boga, motywowany osobistym doświadczeniem, a nie jako ostateczny i już niepodlegający korekcie osąd. Nasilające się aż do bluźnierczych formuł oskarżenia wykazują raczej znamiona strategii, mającej zmusić samego adresata oskarżeń do skorygowania tego osądu. Z jednej strony obraz osobowego Boga rozplywa się w bezwzględności żywiołu, w którym nie ma miejsca na

¹⁶ Tamże.

rozdzielenie „prawego od złego”, z drugiej – i tu ulokowany jest zasadniczy argument Hioba wypływający z wiary w osobowego i etycznego Boga – w obrazie ziemskiej niesprawiedliwości, której sam doświadcza, widzi jego celowe działanie („ziemię dał w ręce grzeszników, sędziom zakrywa oblicze. Jeśli nie On – to kto właściwie?” Hi 9,24). Wszystko wskazuje na to, że Bóg działa przeciw Hiobowi. Czy to prawda? – zdaje się pytać „mąż sprawiedliwy”. Nie wyrzeka się jednak wiary. Gwałtowne oskarżenia Boga nie przekraczają granic przestrzeni, jaką ona wyznacza, pomimo iż Hiob ma prawo sądzić, że sam Bóg przebywa na zewnątrz tej przestrzeni, pośród osaczających Jego namiot „zastępów niebieskich”. Współczesna interpretacja teologiczna widzi tu szczególną ambiwalencję przeżyć:

Kiedy spojrzymy ponownie na rozdział 9-10, możemy jedynie podziwiać zwroty w argumentach i skargach Hioba: z jednej strony fanatyczne oskarżenie Boga, a z drugiej brak stanowczości, by rzeczywiście się Go wyrzec – jak gdyby chodzi o odwołanie się do Boga przeciw Bogu, od Boga jakiego zna, do Boga, którego nie sposób znaleźć (9,11). Wypowiedzi Hioba podyktowane rozpaczą są zabarwione wiarą i nigdy nie wolno ich rozpatrywać w oderwaniu od jego wiary. Ta atmosfera ambiwalencji jest charakterystyczna dla autora, który potrafi przeżywać i wyrażać takie skrajności, jak rozpacz i nadzieje.¹⁷

Dramatu wątpliwości nie może rozwiązać teodycea sprawiedliwej odpłaty, głoszona przez przyjaciół, ani nawet końcowa teofania¹⁸.

Wiemy, że Hiob w obliczu potęgi boskiej wizji zamilkł w pokorze, nie uzyskawszy odpowiedzi na dramatyczne pytania. Obroził swą niewinność przed oskarżeniami przyjaciół i korzy się przed Bogiem jako mąż sprawiedliwy i niewinny, pomimo iż to właśnie w Nim domniemywał wcześniej źródła swego opuszczenia. Dlacze-

¹⁷ R. E. Murphy, *Księga Hioba*, tłum. H. Bednarek, w: *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego*, red. W. R. Farmer, Warszawa 2001, s. 664.

¹⁸ Por. R. Safranski, *Zło. Dramat wolności*, tłum. I. Kania, Warszawa 1999, s. 263 n.

go? W Księdze nie ma na to pytanie odpowiedzi, albo, należałoby powiedzieć, nie ma prostej odpowiedzi. Jest fakt pokory wobec boskiej wizji i jakaś w domyśle iluminacja całości, w momencie ujżenia Boga:

Dotąd Cię znałem ze słyszenia,
obecnie ujrzałem Cię wzrokiem,
stąd odwołuję, co powiedziałem,
kajam się w prochu i w popiele.
(Hi 42,5,6, Tysiąclecia)

Słyszeniem uszu słyszałem o Tobie, ale teraz
moje oko Ciebie ujrzało.
Dlatego żałuję i korzę się, tak jak tu jestem
w prochu i popiele.
(Hi 42,5,6, Miłosz)

I iluminacja, nie taka, która daje zrozumienie rzeczy, lecz taka, która jest doświadczeniem niepojętości („Zbyt dziwne to rzeczy dla mnie których nie pojmuję” – Hi 42,3, tłum. Miłosza) Nie znajdując usprawiedliwienia dla swego cierpienia, w owym „nie pojmuję” Hiob doświadcza niepojętości samego Boga. Innymi słowy, niepojętość cierpienia Hioba staje się figurą niepojętości boskiej. I tak jak cierpienie ogarnia całe jestestwo i całą egzystencję Hioba mrokiem, tak i figura niepojętości boskiej staje się w istocie figurą skrywających Boga ciemności.

Jest jeszcze w Księdze trzeci punkt widzenia oprócz punktu widzenia Hioba i punktu widzenia przyjaciół. To – nazwijmy go tak – punkt widzenia narratora całej opowiedzianej w Księdze historii. Tę właśnie historię, czy fabułę (konwencjonalnie dydaktyczną w funkcji) należy koniecznie uwzględnić, stanowi bowiem ona nie tylko ramę, w którą wpisany został dramat Hioba, ale zasadniczy element strukturalny samego dramatu. Ujawnia ona, choć dokonuje tego jakby mimo woli, fabularny schemat tragiczności Hioba, wytwarzając najwyższe, dramatyczne napięcie w zestawieniu właśnie ze sche-

matem drugim (przyjaciół). Rzecz jasna, mamy na uwadze motyw „zakładu” z prologu i motyw ocalenia zawarty w epilogu, tworzą one prostą i zamkniętą fabułę dydaktyczną, opartą na motywie próby. Bóg zakłada się z szatanem¹⁹, pewny, że Hiob nawet pomimo nieszczęść, które na niego spadną, nie wyprze się go. Po czym Hiob doświadcza nieszczęść, lecz nie wypiera się Boga. Zostaje za to wynagrodzony przywróceniem do stanu szczęśliwości. Ta trójelementowa kompozycja w przekładzie na nasz zapis przybiera postać formuły bez przemieszczenia:

(4) $S(a \rightarrow x) \Rightarrow S \rightarrow x + \text{Ocalenie}$

[*Bóg (a) godzi się na doświadczenie Hioba (x) pod naciskiem zakładu z szatanem (S), Hiob (x) popada w nieszczęście, Hiob zostaje wybawiony, gdyż nie wyrzekł się Boga.*]

Powyższy schemat w pierwszej swojej części uwidocznia niepokojący brak równowagi między działającym Bogiem $S(a \rightarrow x)$ i doznającym jego działań Hiobem $(S \rightarrow x)$, boski zakład (S) uderza w Hioba w postaci nieszczęść. Wobec odrzucenia przez samego Boga formuły przyjaciół, równoważając nieszczęście Hioba jego winą, równowagę tę przywrócić może tylko boskie ocalenie, potwierdzające brak złych intencji w działaniu Boga. Innymi słowy,

¹⁹ Nie należy tej postaci w Księdze Hioba, przed czym przestrzegają bibliści, rozumieć na sposób lucyferyczny. Ze względu na wagę tej przestrogi dla niniejszej interpretacji przytaczam większy fragment wypowiedzi Murphy'ego: „Powszechna jest skłonność do utożsamiania tej postaci z diabłem (*diabolos*), znanym z NT. Jest to błąd. Szatan w Księdze Hioba jest niejako głównym oskarżycielem, którego specjalnym zadaniem jest kontrolowanie ziemi (por. 1,6-7; 2,2-3). W rzeczywistości znajduje się on w śród synów Bożych (1,6; 2,1), których wezwał Bóg, i czyni jedynie to, co Bóg każe mu robić. Można by powiedzieć, że nie ufa ludziom; można by nawet twierdzić, że nie chce, by Boga zwiódł ktoś taki jak Hiob, co do którego ma poważne wątpliwości i przeciwko któremu wysuwa poważny zarzut w 1,10-11. Jest po prostu członkiem niebieskiego dworu, do którego mamy częste odniesienia w ST [...] Jest prawdą, że postać szatana staje się w ST coraz bardziej wroga i w okresie późniejszym i w NT zostaje uznana za potęgę zła; proces ten dokonywał się jednak stopniowo”. (*Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego*, dz. cyt., s. 657 n.).

równowaga między działaniem boskim, a wiarą w Bożą sprawiedliwość zależy od cudu, polegającego na wycofaniu przez Boga skutków doświadczenia Hioba.

Schemat ten ma dwa oblicza, czy dwie interpretacje, nazwijmy je dydaktyczną i tragiczną. Każda z nich inaczej artykułuje sens tak zapisanej struktury fabularnej. W pierwszej interpretacji w pełni uwzględnić należy dydaktyczną strukturę fabuły, a więc motywy zakładu (S) i ocalenia. Pierwszy z nich stanowi konwencjonalną motywację uzasadniającą doświadczenie Hioba przez Boga (czyli $a \rightarrow x$), drugi jest konieczną konsekwencją pierwszego: pomyślnie przejście próby musi skutkować nagrodą, w przypadku Hioba jest to przywrócenie pomnożonego stanu pomyślności (ocalenie).

Oba motywy stanowią funkcjonalną jedność. Ale zarazem wydaje się, że stanowią one jedynie narracyjną ramę fabularną, w którą wpisany został „dramat” w postaci skargi Hioba, jego dialogów z przyjaciółmi oraz odpowiedzi Boga. Rama fabularna do tego ciągu „dramatycznego” nie należy. Jeśli tak rozgraniczymy kompozycję Księgi, uwzględniając ten fakt, że ani Hiob, ani przyjaciele, ani Bóg z części „dramatycznej” nic o „zakładzie” nie wiedzą, to zasadnicze motywy konstytuujące sytuację dramatyczną Hioba są tylko dwa: 1. nieoczekiwane doświadczenie Hioba przez Boga ($a \rightarrow x$), motyw, który konkretyzuje się inaczej na poziomie świadomości przyjaciół (jako odpłata za przewinę Hioba), inaczej na poziomie świadomości Hioba (jako boska niesprawiedliwość), stanowiąc tym samym główną oś konfliktu dzieła oraz 2. jego korelat – fizyczne i duchowe cierpienie z powodu doświadczonego nieszczęścia ($S \rightarrow x$), który, kompozycyjnie rzecz biorąc, stanowi motyw wyjściowy całej historii. Funkcja dydaktycznej ramy narracyjnej wydaje się polegać na „prawomyślnej” reinterpretacji lub wręcz zamaskowaniu dramatycznego obrazu Boga działającego przeciwko sprawiedliwemu, jaki wyłania się ze skargi Hioba. Funkcję tę wydaje się częściowo potwierdzać fakt, że obie części w zasadniczych zarysach powstały niezależnie od siebie i uległy scaleniu na drodze redakcji.

Nieco inaczej funkcja ramy narracyjnej rysuje się, jeśli przyjąć za R. Murphy'm następującą rolę epilogu, przypisaną świadomej intencji autora Księgi:

Poza tym, co mogłoby stanowić alternatywę? Pozostawienie Hioba siedzącego na *mizabalah* i rozpaczającego? Musiało być jakieś zakończenie, jakieś rozwiązanie sytuacji stworzonej na samym początku przez JHWH. Nie chodzi bynajmniej o opowiedzenie się za interpretacją, która domaga się dla tej księgi jakiegoś „szczęśliwego zakończenia”. Nie wolno pozwolić, by kilka ostatnich wierszy zdeterminowało znaczenie całego dzieła. Raczej można utrzymywać, że autor świadomie wybrał tradycyjną i prawomyślną opowieść, by ją podważyć i wykazać, jak wiele zawiera uproszczeń²⁰.

To nie rama narracyjna ma nadać całości prawomyślny wydźwięk, lecz przeciwnie: część „dramatyczna” jest podważeniem „prawomyślnej opowieści”.

Idąc torem rozumowania autora komentarza można powiedzieć, że rama fabularna, a w szczególności epilog reprezentują „prawomyślną” interpretację obrazu Boga, w którą wpisana zostaje część dramatyczna, podważająca tę interpretację. Niezależnie od możliwości lub niemożliwości ustalenia faktycznej intencji autora Księgi co do tego, czy rama ta ma być prawomyślną i dydaktyczną korektą „dramatu”, czy przedmiotem obrazoburczego podważenia tej prawomyślności, trzeba się zgodzić, że zawarta w niej wykładnia stanowi – w sensie kompozycji problemowej, a nie zdarzeniowej – wewnątrztekstowy punkt odniesienia dla komplikacji prawomyślnego obrazu Boga, która dokonuje się w części „dramatycznej”.

Komplikacja ta przebiega na dwóch poziomach. Po pierwsze, na poziomie samych wypowiedzi Hioba, które są tak skonstruowane, że czytelnik niejako od strony doświadczającego nieszczęścia Hioba widzi zasadność, a nawet oczywistość jego argumentacji, po drugie,

²⁰ R. Murphy, *Księga Hioba*, dz. cyt., s. 672.

na poziomie otwartej kompozycji „dramatycznej”, w której ani przyjaciele, ani mowy Boga²² nie dają odpowiedzi na postawione przez Hioba pytanie, *dlaczego?* Hiob siedzący na *mizabalah* to w istocie faktyczne zwieńczenie „dramatu”, mające „wykazać, jak wiele zawiera uproszczeń” prawomyślny epilog, przywracający w układzie kompozycji fabularnej obraz Boga sprawiedliwego, w podobny zresztą sposób, jak czyni to Eurypides w dramacie o Ifigenii. Ale tym samym można powiedzieć, że właśnie ów znak zapytania, to, że żadna kwestia „dramatu” nie znajduje odpowiedzi w samym „dramacie”, stanowi faktyczny kres problemowej kompozycji Księgi. Rzecz rozpoczyna się od postawienia problemu nieszczęścia i kończy na nierozwiązanym problemie nieszczęścia. Zmusiwszy Boga do odpowiedzi, Hiob nie znajduje w słowach Pana wyjaśnienia trapiących go wątpliwości. „Zbyt dziwne to rzeczy dla mnie, których nie pojmuję”. Początkowym ciemnościom, które ogarniają egzystencję doświadczonego nieszczęściem Hioba, odpowiada więc końcowy mrok myśli, nieznajdującej światła nawet u Tego, który „wszystko może”. Dramatyczny wysiłek Hioba podejmującego próbę wyjaśnienia mroku egzystencjalnego i roli, jaką pełni w niej wola Boża, kończy się klęską.

Ten właśnie wymiar uwzględnia interpretacja tragiczna. Polega ona na pominięciu elementów dydaktycznej ramy narracyjnej i potraktowaniu jak całość rozdziałów dialogowych, zawartych między prologiem i epilogiem. Otrzymujemy wtedy schemat zdarzeń, który jest w istocie odwróconym schematem „boskiej przemocy”:

$$(5) S \rightarrow x \implies (a \rightarrow x \implies S \rightarrow x)$$

[*Hiob popada w nieszczęście* ($S \rightarrow x$), *Hiob przypisuje nieszczęście* ($S \rightarrow x$) *niezawinionemu doświadczeniu przez Boga* ($a \rightarrow x$)]

W schemacie zdarzeniowym części dramatycznej należałoby więc zapisać inicjalne nieszczęście oraz dwie antytetyczne formuły wyjaśniające jego problem: formułę przyjaciół (2) i domniemanie przez Hioba boskiej przemocy (5):

$$(6) S \rightarrow x \implies (x \rightarrow a \implies S \rightarrow x) \implies (a \rightarrow x \implies S \rightarrow x)$$

Jednak Księga nie jest, w przeciwieństwie do Sofoklesowej *Antygony*, dramatem równoważnych racji. Czytelnik, żeby zrozumieć dramat Hioba, nie może nie przyjąć jego wewnętrznego punktu widzenia, w którym brak przewiny jest niewzruszonym założeniem całej sytuacji zdarzeniowej i problemu, który się z niej wyłania. W układzie konstytuującym przesłanie dzieła ograniczonego do części „dramatycznej” zasadność formuły przyjaciół jest więc od początku podważona i zanegowana, stąd tak wielka siła oskarżeń Hioba, które kieruje wobec przyjaciół i Boga, a które czytelnik niejako zmuszony jest podzielać. To, co pozostaje po negacji formuły przyjaciół, przybiera postać schematu, w którym domniemanie Boga niekierującego się zasadą sprawiedliwej odpłaty staje się jedynym argumentem nieszczęścia i zarazem – dodajmy – klęski racjonalnej podstawy wiary:

$$(5) S \rightarrow x \implies (a \rightarrow x \implies S \rightarrow x).$$

Jeśli natomiast uwzględnimy, że tak ujęty schemat zdarzeniowy wpisany zostaje w ramę fabularną, rozumianą jako „prawomyślna” korekta wykładni części „dramatycznej, czy – w myśl przeciwnej interpretacji – jako punkt odniesienia dla problemowej dekompozycji tej „prawomyślności”, a więc uwzględnimy motyw działania Boga w punkcie wyjścia (zakład) oraz ocalenie Hioba w punkcie dojścia, to otrzymamy na powrót schemat dwóch całości, z której jedna zanurzona zostaje w drugiej. Ocalenie, jak w tragediach Eurypidesa, nie jest tu wynikiem spójnego rozwoju schematu zdarzeniowego, lecz wkracza jako nieumotywowane przerwanie tego ciągu przez „wymazanie” istotnego elementu zdarzeniowego lub nawet jako cofnięcie go do punktu, który w tradycyjnej poetyce dramatu zwany jest „przedakcją” (w wypadku Hioba jest to cofnięcie do stanu sprzed Boskiego zakładu).

$$(7) S(a \rightarrow x) \implies (S \rightarrow x \implies a(S \rightarrow x)) \implies a(S \rightarrow x) + \text{Ocalenie}$$

[*Bóg godzi się na doświadczenie Hioba w ramach zakładu z szatanem $S(a \rightarrow x)$; Hiob popada w nieszczęście ($S \rightarrow x$), Hiob przypisuje nieszczęście niezawinionemu doświadczeniu go przez Boga $a(S \rightarrow x)$, Bóg epilogu ocala Hioba, „wymazując” przez ocalenie sprawstwo Boże $a(S \rightarrow x)$]*

I właśnie ów zanurzony w ramie narracyjnej schemat stanowi – jak się wydaje – nieusuwalny element tragiczny, otwierający pole potrójnej tragiczności: Hioba, jego wiary i samego Boga.

Fabuła „dramatyczna” Księgi w świetle tak rozumianej interpretacji tragicznej zawiera zatem tę samą formułę, którą odkryliśmy już w skardze Hioba: działania boskie uderzają w sprawiedliwego. Tam rozbrzmiewała jako dramatyczne oskarżenie, tu konstytuuje „historię” boskiej przemocy, w którą włączone zostaje nieszczęście Hioba. Jeśli odrzucona przez Księgę (w epilogu) formuła przyjaciół próbuje utrzymać moralny obraz Boga sprawiedliwego, w której nieszczęście ma się równoważyć z winą, to formuła Księgi w interpretacji tragicznej konstytuuje, a raczej potwierdza taki obraz Boga, który może być albo całkowicie niepojęty, albo budzić niepokój: niepojęty z punktu widzenia przestrzeni wiary, w jakiej rozgrywa się historia Hioba, budzący niepokój, bowiem wyłaniający się z tragicznej interpretacji Księgi schemat boskiej przemocy nie zostaje przez nią podważony w obrębie części „dramatycznej”, a więc przed dodanym do dialogów epilogiem. Redakcyjny szew, łączący go gładko z częścią „dramatyczną”, jedynie wzmaga niepojętość obrazu Boga, nie usuwając trwogi, jaką obraz ten budzi w świadomości Hioba.

W KIERUNKU TRAGICZNOŚCI TRANSCENDENTALNEJ

Czy formuła boskiej przemocy jest tragiczna? Odpowiedzieć na to chciałbym w ten sposób: jest to szczególna formuła tragiczności transcendentalnej, innymi słowy – by przywołać wyrażenie Ricoeura – for-

muła „Boga tragicznego – nieprzeniknionego Boga zgrozy”²¹. Z pewnych powodów, o których za chwilę, za właściwsze uważam i przyjmuję sformułowanie z przydawką dopełniaczową: „Bóg tragedii”, rezerwując to pierwsze wyrażenie z przydawką przymiotnikową dla znaczenia całkowicie odmiennego, choć z nim powiązanego. Tragiczność formuły Ricoeura („Boga tragicznego – nieprzeniknionego Boga zgrozy”) ujawnia się w usytuowaniu Boga jako adresata transcendentalnej skargi, łączącej nieszczęście z domniemaniem sprawczego działania Boga. „Bóg tragedii” skrywa pod maską „Boga zakładu” oblicze niejasne i nieokreślone, prześwitujące poprzez nieszczęście Hioba jako domysł niepojętej i budzącej grozę intencjonalności. Jest to tragiczność lub – może lepiej byłoby powiedzieć: uczestnictwo w tragiczności po stronie źródła, a nie podmiotu nieszczęścia, z którym – jak wiemy – w przypadku Hioba nie łączy się „historia” zawinięcia. A zatem – podkreślmy to – owo źródło, a więc sam „Bóg tragedii” nie jest tragiczny w takim sensie, w jakim tragiczny jest każdy bohater tragedii, gdy doświadcza katastrofy i cierpienia. Transcendentne źródło tragiczności ludzkiej samo nie jest tragiczne. Grecka Mojra czy bogowie sami nie popadają w tragiczność, są wobec katastrofy i cierpienia bohatera tragicznego tak dalece transcendentni, że świat tragedii może doskonale obejść się bez ich bezpośredniego uczestnictwa w tragicznej akcji. Zastępuje ich *przeznaczenie* lub nawet przypadek, które w planie symbolicznym reprezentują ową niejasną i groźną siłę sprawczą zdarzeń, a w planie fabularnym ustanawiają kategorię pułapki świata zastawionej na wolną wolę tragicznego bohatera²². Wyjątkowość historii Prometeusza tylko potwierdza tę regułę. Dopiero więc zmiana usytuowania „Boga tragedii” w schemacie tragiczności może prowadzić do przekształceń jego statusu w tragicznych wydarzeniach zgodnie z logiką przemieszczenia. Dlatego, dodajmy od razu, przywołana formuła Ricoeura nie wyczerpuje znamion

²¹ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, dz. cyt., s. 302.

²² W rozumieniu tych spraw idę za Tadeuszem Zielińskim i jego różnicowaniem kategorii przeznaczenia ze względu na „momenty transcendentne”, „psychologiczne” oraz „immanentne”, por. T. Zieliński, dz. cyt., s. 166 n.

pełnej możliwości rozumienia formuły tragiczności transcendentalnej. Więcej, stanowi zaledwie możliwy punkt wyjścia dla analizy potencjału transformacyjnego, tkwiącego w kompozycji Księgi Hioba.

Formuła „Boga tragedii”, a więc Boga jako sprawcy niezawinionego nieszczęścia Hioba jest nie do zaakceptowania, ale Hiob przecież nie odrzuca Boga. Formuła ta wzbudza sprzeciw, ale zarazem dramatyczną próbę ocalenia Boga wiary. W napięciu między formułą Boga – sprawcy tragedii, a próbą ocalenia Boga wiary ujawnia się istota dramatu Hioba. Jego stawką jest tragiczność samego Hioba. Jeśli Bóg jest źródłem nieszczęścia Hioba i jego oskarżenia są prawdziwe nie tylko w sensie autentyczności doświadczeń, ale także trafności rozpoznania stojącej za nimi wizji Boga, to Hiob musiałby bądź popaść w katastrofę wiary, bądź poddać się perswazji przyjaciół, by móc ją zachować, choć niewątpliwie w postaci w jakiś sposób zmistyfikowanej. Gdyby bowiem nawet ocalił wiare, to czy w jej przestrzeni mogłoby się znaleźć miejsce dla „Boga tragedii” bez żadnej korekty jego obrazu? Z tak zarysowanego konfliktu istnieją dwa wyjścia: „wymazanie” albo przemieszczenie samego konfliktu. Albo więc przekreślony i „unieważniony” zostanie sam schemat i towarzysząca mu formuła „Boga działającego przeciw Hiobowi”, albo schemat ten ulegnie transformacji po stronie podmiotu doznającego nieszczęścia.

Księga otwiera te dwie perspektywy wyjścia. Pierwsza to omawiany już motyw z epilogu cudownego wycofania skutków boskiego zakładu. Daje się on połączyć z historią Hioba jedynie jako element konwencjonalnie dydaktycznej fabuły. Przypomnijmy schemat 4:

$$S(a \rightarrow x) \implies S \rightarrow x + \text{Ocalenie}$$

Funkcja transformacyjna tego motywu jest zerowa. Można natomiast mówić w tym wypadku o funkcji nihilującej, przekreślającej cały schemat zdarzeń, cofającej historię do czasów przed Boskiego zakładu. Nie należy, rzecz jasna, lekceważyć tego motywu w całościowym przesłaniu Księgi, szczególnie jeśli chodzi o przesłanie wiary.

W końcu to nikt inny, tylko ten sam Bóg, który staje się adresatem gwałtownych oskarżeń Hioba, ocala go, choć nie rozwiewa jego wątpliwości co do boskiej natury. Doskonale przesłanie to oddaje Kierkegaard, gdy pisze: „Wierzący posiada zawsze pewien sposób przeciw rozpaczyci: możliwość, gdyż Bóg wszystko może i w każdej chwili”²³. Do sprawy tej jeszcze powrócimy.

Drugą próbę wyjścia – tym razem o charakterze transformacyjnym – podejmuje sam Hiob, kiedy dwukrotnie wzywa na pomoc swego „obrońcę w niebie”. Choć trzeba tu dodać, że próba ta stanowi zaledwie pierwszy, ale zarazem i konieczny krok w kierunku takiej transformacji. Przytoczmy ten podwójny tekst:

¹⁹ Teraz mój Świadek jest w niebie, Ten, co mnie zna, jest wysoko. ²⁰ Gdy gardzą mną przyjaciele, zwracam się z płaczem do Boga, ²¹ by rozsądził spór człowieka z Bogiem, jakby człowieka z człowiekiem.

(Hi 16,19-21, Tysiąclecia)

²² Czemu, jak Bóg, mnie dręczycie? Nie syci was wygląd ciała? ²³ Któż zdoła utrwalić me słowa, potrafi je w księdze umieścić? ²⁴ Żelaznym rylcem, diamentem, na skale je wryć na wieki? ²⁵ Lecz ja wiem: Wybawca mój żyje, na ziemi wystąpi jako ostatni. ²⁶ Potem me szczątki skórą odzieje, i ciałem swym Boga zobaczę. ²⁷ To właśnie ja Go zobaczę, moje oczy ujrzą, nie kto inny; moje nerki już mdleją z tęsknoty.

(Hi 19,22-27, Tysiąclecia)²⁴

²³ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972, s. 178.

²⁴ Według tłumaczenia Miłosza, *Księga Hioba*:

Nawet i teraz oto mam Świadka w niebie, mego obrońcę na wysokościach.

Pośrednicy, przyjaciele moi! Ku Bogu spogląda we łzach moje oko.

Niech On rozsądzi między człowiekiem i Bogiem jak między synem Adama i bliźnim jego” (Hi 16,19-21).

Czemu szarpiecie mnie, jak szarpie mnie Bóg, a nie możecie nasycić się moim ciałem?

O gdyby tylko zapisane były moje słowa, gdyby w księdze były wryte!

Rylcem żelaznym i ołowiem w skale wykute na zawsze!

Ale ja wiem: Wybawca mój żyje i On ostatni nad prochem stanie.

I kiedy moja skóra już stoczona będzie, u mego ciała sam zobaczę Boga

Którego ja, ja sam zobaczę przy mnie, na własne oczy ujrzę, nie jak przeciwnika.

Zmarniały we mnie, tęskniąc, nerki moje. (Hi 19, 22-27)

Motyw *go'el*, obrońcy, którego Hiob przyzywa, by „rozsądził spór człowieka z Bogiem” (16,19-21), wobec którego formułuje niezwykle wyznanie wiary: „Lecz ja wiem: Wybawca mój żyje, na ziemi wystąpi jako ostatni” (19,25), to niewątpliwie jeden z kluczowych, ale także najbardziej niejasnych fragmentów Księgi Hioba. Kim jest adresat owego wyznania, kto mógłby się ująć za Hiobem, skoro sam wcześniej wielokrotnie stwierdza swoje osamotnienie w obliczu Boskiego doświadczenia? W hermeneutyce biblijnej istnieje tradycja utożsamiająca *go'el* z 19,25 z Bogiem. Współczesna interpretacja teologiczna, podparta gruntownymi badaniami krytycznymi, podtrzymuje, choć z wielką ostrożnością, tę wykładnię, zarazem odrzucając interpretację mesjańską (*go'el* jako Zbawiciel) tak wspaniale wyrażoną w *Mesjaszu* Händla.

O. Roland E. Murphy, współautor *Międzynarodowego komentarza do Pisma Świętego* tak ujmuje najistotniejsze kwestie interpretacji rozdziału 19:

Tradycyjnie *go'el* z w. 25 utożsamia się z Bogiem. Nie jest to łatwe rozwiązanie. Hiob w różnych miejscach tej księgi oburza się na Boga jako swego nieprzyjaciela. Chodzi zatem tylko o przypuszczenie, że w w. 25 ma się na myśli Boga. Wyraźnie twierdzi się tylko, że go zobaczy. [...] Tradycyjny przekład, będący pod wyraźnym wpływem oddania tego miejsca w Wulgacie, przyjmował ideę zmartwychwstania Hioba. Założenie takie wydaje się niemożliwe. Tekst hebrajski, jak stwierdziliśmy, jest bardzo niejasny, a ponadto sytuacja Hioba byłaby zupełnie inna, gdyby rzeczywiście wierzył w swe zmartwychwstanie. Pojawiające się w tej księdze twierdzenia o Szeolu i śmiertelności (np. 14,7-22) wykluczają ideę oczekiwania przez Hioba na zmartwychwstanie. Fragment ten (w. 25-27) jest jednak wyraźnym potwierdzeniem wiary w jakiegoś obrońcę, jakiegoś *go'el* (być może tożsamego z Bogiem), którego Hiob z pewnością ujrzy własnymi oczami²⁵.

²⁵ Murphy, *Księga Hioba*, dz. cyt., s. 666 n. Przywołajmy także komentarz do Hi 19,25 Izaaka Cyilkowa – autora przekładu rabinicznego – tradycyjnie utożsamiający *go'el* z Bogiem: „Wątpiąc, aby którykolwiek z przyjaciół życzenie to spełnił, zwraca się Job do Boga, któremu ufać nie przestaje, a o którym w głębi duszy przekonany, że kiedyś po jego śmierci sam jako zbawca i obrońca jego wystąpi i słuszność sprawy jego na

Trudność interpretacji utożsamiającej przywoływanego „obrońcę” z Bogiem ma charakter przede wszystkim teologiczny. Delikatna natura tego problemu polega na szczególnym rozwarstwieniu się obrazu Boga: na Boga, którego Hiob zalicza w poczet nieprzyjaciół, i Boga – *go’el* – przyzywanego jako świadek i obrońca. Pytanie, jakie się wobec takiego rozwarstwienia narzuca, to pytanie o tożsamość tak różnych obrazów Boga. W sytuacji, gdy nie ma podstaw do interpretacji mesjańskiej, wykładnia motywu *go’el* musi przybrać postać formuły przeciwstawienia Boga Bogu. W przywołanym nieco wcześniej komentarzu o Murphy’ego do rozdz. 9 i 10 odnajdujemy však taką właśnie formułę, choć nie odnosi się ona bezpośrednio do motywu *go’el*, a jedynie do poprzedzającego wyznanie wiary w „obrońcę” stanu rozdarcia, w jaki popada Hiob, obarczając Boga winą, a zarazem szukając dramatycznie jakiegoś wsparcia:

z jednej strony fanatyczne oskarżenie Boga, a z drugiej brak stanowczości, by rzeczywiście się Go wyrzec – jak gdyby chodzi o odwołanie się do B o g a p r z e c i w B o g u [podkr. A.T.], od Boga jakiego zna, do Boga, którego nie sposób znaleźć²⁶.

Ricoeur ujmuje to syntetycznie: „To Boga przyzywa Job przeciwko Bogu”²⁷. Zatrzymajmy się przy tej formule Ricoeura, która odnosi się wprost do motywu „obrońcy”: „Bóg przeciwko Bogu”. Jest w niej już zawarty potężny ładunek transformujący transcendentalną tragiczność, który przedstawić można w postaci schematu autotelicznego: (a→a). Nie jest to formuła o funkcji nihilizującej, jak motyw ocalenia, lecz przemieszczająca pozycję Boga. Nie zastępuje niczego w schemacie transcendentalnej tragiczności, lecz go uzupełnia i rozwija:

światło dzienne wyprowadzi. [*Go’el*] wł. najbliższy powinowaty, na którym obowiązek pomszczenia skrzywdzonego krewniaka i obronienia go ciążył [...]” (*Księga Hioba*, tłum. I. Cyłkow, Kraków 2008, s. 84).

²⁶ R. E. Murphy, *Księga Hioba*, dz. cyt., s. 664.

²⁷ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, dz. cyt., s. 302.

$$(8) (a \rightarrow x) \implies S \rightarrow x \implies (a \rightarrow a)$$

[*Bóg powoduje nieszczęście Hioba, Hiob popada w nieszczęście, „Boga przyzywa Job przeciwko Bogu”*]

Jaki sens wyraża ta formuła i zapisana przez nią sekwencja zdarzeń? Żeby na to pytanie odpowiedzieć, należy sobie najpierw uświadomić, ku czemu może zmierzać transformacja obrazu „Boga tragedii”. Przy czym musimy w tym miejscu wyjść poza tekst Księgi Hioba i rozważyć rzecz, przynajmniej do czasu, hipotetycznie jako czystą możliwość transformacji analizowanego tu schematu tragiczności. Pytamy więc, co stanowi horyzont przekształceń formuły Boga tragedii?

Tylko pozornie nasza odpowiedź będzie paradoksalna, jeśli powiemy, że stanowi go przekształcenie „Boga tragedii” w „Boga tragicznego”. W naszym schemacie transformacja taka powinna zostać odzwierciedlona przemieszczeniem pozycji Boga z pozycji „podmiotu działającego przeciw” na pozycję „podmiotu doznającego”. Element albo „etap” takiego przemieszczenia odnajdujemy w transformującej formule Hioba: $(a \rightarrow a)$. Nie jest to jednak przemieszczenie pełne lub – inaczej mówiąc – w pełni tragiczne, nie zawiera bowiem pewnych koniecznych do przemieszczenia momentów, o czym za chwilę. Dokładnie rzecz biorąc, formuła autoteliczna ustanawia w tym przypadku mechanizm przemieszczenia i zarazem, można by rzec, wprawia go w ruch, stanowi więc w ścisłym sensie formułę transformacyjną. O pełnym przemieszczeniu możemy mówić dopiero wtedy, kiedy schematowi „Boga sprawcy nieszczęścia” $(a \rightarrow x)$ odpowiada schemat „Boga doznającego nieszczęścia”: $S \rightarrow a$. Pełny schemat transcendentalnej tragiczności przybiera wobec tego następującą postać:

$$(9) (a \rightarrow x) \implies S \rightarrow x \implies (a \rightarrow a) \implies S \rightarrow a$$

[*Bóg powoduje nieszczęście człowieka, człowiek popada w nieszczęście, formuła transformacyjna (autoteliczna: $(a \rightarrow a)$) Bóg utożsamia się w nieszczęściu z człowiekiem, sam go doznając*]

Zauważmy, że schemat powyższy nie eliminuje zawartego w nim motywu „Boga tragedii”, rozumianego jako „Bóg zgrozy” – źródło tragicznego nieszczęścia, choć niewątpliwie jest w stanie głęboko przekształcić ten obraz. Transformacja polega na rozwinięciu zgodnym z logiką przemieszczenia. Bóg popada w tragiczne nieszczęście (zajmuje miejsce po stronie tragicznego nieszczęścia), którego źródłem jest on sam. Ale zarazem następuje tu jakieś zasadnicze odróżnienie, jeśli nie w planie teologicznym, to wyobraźniowym: Boga „sprawcy nieszczęścia” i „Boga popadającego w nieszczęście”, cierpiącego jak Hiob. Napięcie tożsamościowe między członem pierwszym a ostatnim jest nieusuwalne. Można powiedzieć, że w jakiejś mierze definiuje wewnętrzny konflikt rozwiniętej postaci monoteistycznej wiary.

Bóg tragiczny w tym drugim rozumieniu, to może być tylko Bóg równie słaby, jak człowiek w swoim nieszczęściu i równie jak człowiek zanurzony w świecie tragicznego zła, wzbudzający „litość i trwogę”, a przez to bliski.

Trzeba tu podkreślić z całą mocą: takiego schematu nie ma w Księdze Hioba. Odnajdujemy w niej jedynie szczególne rozwarstwienie obrazu Boga, które na poziomie interpretacji konkretyzuje się w postaci formuły autotelicznej („Bóg tragedii” – *gō'el*). Ta zaś – jak sądzę – stanowi ważny motyw transformujący obraz Boga w taki sposób, że możliwe staje się ponowne scalenie go w ramach schematu, który nazywamy tu schematem transcendentalnej tragiczności. W żadnym razie nie należy tego schematu rozumieć jako matrycy fabularnej, realizującej się w konkretnych tekstach Starego, czy nawet Nowego Testamentu. To tylko sposób powiązania antyetycznych obrazów Boga, które mogą posiadać różną genezę i różną interpretację teologiczną, ale których nie da się sobą zastąpić.

Powróćmy jednak od tych ogólnych twierdzeń dotyczących schematu transcendentalnej tragiczności na grunt Księgi i zapytajmy, na czym miałyby polegać transformacyjna funkcja dokonującego się w świadomości Hioba rozwarstwienia boskiego obrazu

na Boga, którego Hiob oskarża, i Boga (*go'el*), którego przywołuje jako swego obrońcę. Żeby na to pytanie odpowiedzieć, spróbujemy zanalizować motywację tego rozwarstwienia w kontekście zdarzeniowym Księgi. Rozważmy w związku z tym następujący ciąg zdarzeń: 1. Hiob przywołuje „obrońcę w niebie”, który miałby zaświadczyć o jego niewinności, zarówno wobec przyjaciół, jak i wobec Boga, którego oskarża o niesprawiedliwe działania wobec siebie. 2. Bóg potwierdza niewinność Hioba, odrzucając racje przyjaciół. 3. Hiob korzy się przed Bogiem. Pytania brzmią: czy stając po stronie niewinności Hioba, Bóg utożsamia się z przywoływanym przez niego „obrońcą” oraz, czy pokajanie się Hioba ma podstawy właśnie w owym utożsamieniu?

Otóż na drugie z postawionych pytań odpowiedź musi być negatywna. Czytelnik niewątpliwie z łatwością dostrzeże, z jakiego powodu. Przedstawiona wyżej sekwencja zdarzeń nie jest prawdziwa właśnie jako sekwencja, choć wszystkie zdarzenia odnajdujemy w Księdze. Jest to bowiem konstrukcja, która nie oddaje faktycznej kolejności zdarzeń. A to właśnie ona wydaje się tu decydująca. Zdarzenie drugie, w którym Bóg potwierdza niewinność Hioba, jest motywem z Epilogu, następującym bezpośrednio po dwóch teofaniach i pokajaniu się Hioba. W samych teofaniach przynależących do części dialogowej motyw ten nie występuje. Hiob kaja się przed Bogiem, który „przemówił z wichru” nie ze względu na możliwość utożsamienia go z *go'el*, bo do tego w „mowach Boga” nie ma żadnych podstaw. Księga daje tylko obraz, nie formułując ani nie sugerując żadnych motywacji gestu Hioba, ba, nawet sam gest nie jest pewny! To, dlaczego milczący Hiob posypuje głowę popiołem, jest kwestią wykładni – kluczowej dla zrozumienia Księgi, niemniej tylko wykładni. Ricoeur widzi tu ofiarę z niewinności:

wyzbycie się pretensji, złożenie w ofierze żądania leżącego u źródła skargi, mianowicie pretensji do stworzenia dla siebie jednej wysepki sensu we wszechświecie, państwa w państwie. I oto okazuje się, że żądanie odpłaty

w nie mniejszym stopniu kryło się za skargą Joba, co za moralizującymi kazaniami jego przyjaciół. I prawdopodobnie dlatego niewinny Job, Job Mędrzec się kaja. A za cóż miałby się kajać, jeśli nie za żądanie wyrównania poniesionych szkód, które czyniło nieczystym prowadzony przez niego spór? Czyż to nie prawo odpłaty nadal popychało go do domagania się wyjaśnień na miarę jego własnego istnienia, wyjaśnień prywatnych, wyjaśnień nacechowanych skończonością²⁸.

Przyjmijmy jednak, że przedstawiona wyżej sekwencja zdarzeń może stanowić podstawę rozumienia Księgi, a można domniemywać, że taka intencja przyświeca wprowadzonej w epilogu trzeciej wypowiedzi Boga, która w jakiejś mierze mogłaby także wyjaśniać motywacje pokajania się Hioba. Czy jest do utrzymania postulat identyczności między Bogiem stającym po stronie niewinności Hioba i „obrońcą w niebie”? Wydaje się, że tak, że jeśli już, to właśnie Bóg epilogu może stanowić konkretyzację motywu *go'el*. Potwierdzając niewinność Hioba, w przeciwieństwie do Boga obu teofanii wpisuje się w etyczną wizję boskiego działania. Rozsądza spór Hioba z przyjaciółmi, ale także z Bogiem. Niewinność Hioba potwierdzona zostaje boskim wyrokiem, a straty wynagrodzone, wszak o to chodziło Hiobowi, gdy przeciwko Bogu przyzywał „obrońcę w niebie”.

Jednak trudno byłoby się zdecydować na przyjęcie takiej wykładni zdarzeń, szczególnie w kontekście interpretacji tragicznej. Pomijając nawet wzgląd na kompozycję, która taką wykładnię podważa, a także wątpliwość, czy Bóg epilogu faktycznie potwierdza niewinność Hioba, zauważmy, że próba odbudowania po obu teofaniach i motywie pokajania obrazu Boga kierującego się zasadą sprawiedliwej odpłaty niczego w gruncie rzeczy nie odbudowuje z tego, co już uprzednio legło w gruzach. Potwierdzając niewinność *ex post* nieszczęścia, które sprowadził na Hioba boski zakład, Bóg jedynie ukazuje i zarazem potwierdza, że niewinność, a tym samym i wina, nie stanowią i nie mogą stanowić kryterium doświadczenia cierpienia i nieszczęścia.

²⁸ Tamże, s. 304.

Potwierdza więc obraz, który Hiob wcześniej rozwinął w swej skardze („prawego ze złym razem zniszczy”). Ujawnia się tym samym zasadniczy paradoks dramatu Hioba: przywoływany „obrońca”, nawet jeśli utożsamimy go z Bogiem epilogu, nie jest w stanie odwrócić biegu zdarzeń i przywrócić boskiej sprawiedliwości jako podstawy ładu panującego w świecie, ład ten został już bowiem nieodwracalnie zburzony z chwilą, w której niewinny Hiob doświadcza „niesprawiedliwego” zmiążdżenia. A nawet jeśli Bóg epilogu wynagradza w dwójnasób straty poniesione przez Hioba, to problem „niesprawiedliwego zmiążdżenia” nie znika wszak przez to. Choćby Hiob o całej tragedii zdołał całkowicie zapomnieć w trakcie swego długiego życia, to przecież nie zapomniał o niej ani autor Księgi, ani jej czytelnik. Tylko w takim kontekście – zauważmy – sensowna staje się figura ocalenia, które nie może być wszak ocaleniem chroniącym przed doświadczeniem nieszczęścia, bo to już nastąpiło, lecz ocaleniem, by tak rzec, *in actu esse* rozgrywającej się tragedii. Doświadczenie niesprawiedliwego zmiążdżenia wyznacza taką przestrzeń, w której nieobecność Boga ocalającego jest równie dojmująca, jak narzucające się Hiobowi domniemanie Boga zgrozy. *Go'el* przyzywany przez Hioba „siedzącego na *misbalah*” obrazuje stan, w którym ocalenie, rozumiane przez niego przede wszystkim jako poświadczenie niewinności, staje się czymś całkowicie nierealnym i niejako wykluczonym ze sfery tego, co może faktycznie się wydarzyć, szczególnie po obu teofaniach, które nie dają odpowiedzi na jego pytania. Innymi słowy, ocalenie w momencie, w którym dokonało się już wszystko, co najgorsze, leży w sferze zupełnego nieprawdopodobieństwa i całkowitej niemożliwości odwrócenia biegu zdarzeń. Podobnie, jak zakneblowaną Ifigenię na stosie ofiarnym, Hioba może uratować tylko cud, choć przecież nie o cud mu chodzi, lecz o niesprawiedliwe oskarżenie²⁹.

²⁹ Por. ważne dla zrozumienia kwestii tragiczności Hioba rozważania Jaspersa nad relacją między tragizmem a zbawieniem (*Filozofia egzystencji*, wybór S. Tyrowicz, wstęp H. Saner, tłum. D. Lachowska, A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 355-366.). Można sądzić, że Księga jako całość zmierza ku relacji „zbawienia od tragiczności” („Dzie-

Oczywiście można i należy powtórzyć tu jeszcze raz formułę Kierkegaarda: „Bóg może wszystko i w każdej chwili”, bo to w istocie ta właśnie formuła oddaje najdokładniej całą dramatyczność Księgi. Bóg może „przywrócić Hioba do dawnego stanu”, powetować straty, może nawet powtórzyć jego życie i Bóg epilogu wszystko to czyni. Ale zarazem przecież w owym „wszystko” zawiera się także inny i jak gdyby w swej jakości przeciwny moment: „może wszystko”, znaczy bowiem także i to, że może doświadczyć nieszczęściem sprawiedliwego. I tego właśnie doświadcza Hiob: wszechmocy boskiej, o której sądził, że jest ograniczona zasadą sprawiedliwej odpłaty, a więc, że w gruncie rzeczy Bóg „nie wszystko może”. To właśnie owa przeciwna strona ocalającej mocy Boga ustanawia w Księdze obraz „boskiej niepojętości”.

Myślę, że tu, w owym napięciu między nieobecnością Boga ocalającego i domniemaniem Boga tragedii należy szukać klucza do autotelicznej formuły Hioba i kierunku transformacji, w jakiej może ona zmierzać. Skoro Bóg rozsądzający niewinność Hioba, jeśli nawet utożsamimy go z motywem *go'el*, nie tylko nie ratuje, ale wręcz potwierdza katastrofę etycznej wizji boskiego ładu w świecie, to jedyną drogą przekształcenia tego obrazu, która nie zamykałaby się w potencjalnym utożsamieniu z obrazem „Boga tragedii”, łącznie z przypisaną temu obrazowi „winą”, jest figura ustanawiająca się wprost na

to wyraża zbawienie od tragiczności, jeśli tym, co nadaje mu wartość, jest jej przeczytanie w wiedzy o takim bycie, wobec którego tragiczność jest albo pojednaną podstawą, albo zjawiskową powierzchnią” – s. 361). Jeśli jednak pójsz za prezentowaną tu interpretacją tragiczną, to można dostrzec paradoksalnie, że druga wyróżniona przez Jaspersa możliwość: „zbawienie w tragiczności” („W bohaterze tragicznym unaocznia się własna możliwość człowieka: wytrwać, cokolwiek by się działo” – s. 359) jest zasadą konstrukcji tragiczności Hioba, ale zasadą negatywną! Hiob nie chce „wytrwać, cokolwiek by się działo”, ale stanowczo domaga się sprawiedliwości, stąd jego rozwlekła skarga i oskarżenie ludzi i Boga; nie jest w tym znaczeniu postacią heroiczną, która – jak pisze Jaspers – „milcząco poddaje się losowi”. Rozgadanie Hioba samo w sobie jest „działaniem” odartym z heroiczności i godności postawy tragicznej. Niemniej przecież, Hiob wytrwał! Można by dodać, wytrwał, odrzucając zbawczy wymiar „wiedzy tragicznej”.

gruzach etycznej wizji Boga, w przestrzeni dojmującego osamotnienia pomiędzy domniemaniem Boga tragedii a obrazem nieobecnego Boga ocalenia.

W świecie katastrofy, nieszczęścia, cierpienia, przemocy i zła Bóg na nowo odnaleźć się może „schodząc” – jak by powiedział Herbert – „nisko”, poddając się przewadze tego świata, stając blisko zmiążdżonych, a w końcu utożsamiając się z nimi. Jest to więc – mówiąc inaczej – figura Boga przemieszczającego się i stojącego po stronie ludzkiego nieszczęścia i tego, co w nieszczęściu stanowi doświadczeniowe jądro: fizycznego i duchowego cierpienia, jakiego doznał niewinny Hiob. Hiobowy *go'el* jest tylko świadkiem niewinności Hioba, nawet nie samego cierpienia, lecz jego bezzasadności, i to ma potwierdzić w sporze „człowieka z Bogiem”. Cały przynależy jeszcze do obrazu Boga etycznego. Ale ruch zasadniczy zostaje już wykonany. W sporze „człowieka z Bogiem” konieczne okazuje się przemieszczenie Boga na pozycję świadka niesprawiedliwego zmiążdżenia Hioba. *Go'el* jest przeto bliżej człowieka niż Bóg „przemawiający z wichru”. Jest także bliżej jego cierpienia, choć Hiob nie zakłada i nie żąda od „świadka” współczucia, a jedynie potwierdzenia prawdy. Przemieszczenie to – jak wyżej pokazywałem – nie może ukonstytuować jeszcze nowego obrazu Boga, bowiem jest ono zbyt uwikłane w próbę rozwiązania problemu nierozwiązywalnego, a więc w próbę uchronienia etycznego obrazu Boga, który właśnie legł w gruzach. *Go'el*, stając po stronie cierpienia Hioba, sam tego cierpienia nie doświadcza. Jest bliżej człowieka, ale jeszcze nie na tyle blisko, by cierpienie Hioba mogło stać się treścią boskiego doświadczenia.

Przemieszczenie, o którym mowa, przemieszczenie motywowane klęską etycznej wizji Boga otwiera możliwość pełnej transformacji tej wizji, jeśli w podstawie uwzględniony zostanie czynnik, który klęską ową spowodował. A jest nim właśnie doświadczenie niezawinionego cierpienia, zawarte w figurze Hioba. I to ono może stać się zasadniczym czynnikiem transformacji boskiego obrazu. Ale nieszczęście i towarzyszące mu cierpienie – i to jest lekcja Hioba – ujawnia się nie

w jednym, lecz w dwóch wymiarach, czy – by tak rzec – w dwóch konfiguracjach. Jeśli cierpienie pozbawione kryterium winy staje się znamieniem boskiej niepojętości, to cierpienie niewinnych odślania w owej niepojętości oblicze „Boga tragedii i zgrozy”. A skoro tak, to figura Boga stojącego po stronie ludzkiego cierpienia, która musi zmierzyć się z całością figury „boskiej niepojętości” i, by tak powiedzieć, w całości ją wchłonąć łącznie z jej wymiarem skrywającym „Boga tragedii”, może i „powinna” rozbudować się właśnie wokół motywu „cierpienia niewinnych” owego nieusuwalnego i w samej Księdze nieprzewycięzonego *residuum* Hiobowej wizji Boga.

Zauważmy jednak, że obraz Boga stojącego po stronie ludzkiego cierpienia to jeszcze nie jest figura tragiczności. Potencjalność tego obrazu, ujęta czysto fenomenologicznie, zawiera w sobie dwie drogi przekształceń czy po prostu dwie odmienne figury.

Po pierwsze, może to być obraz Boga, który cierpi z powodu nieszczęść, jakich doznaje lud Izraela. Jego cierpienie jest jednak całkowicie transcendentne wobec cierpienia ludzkiego. Bóg cierpi skrycie na sposób i miarę boską, a nie ludzką. Po drugie – i to właśnie jest figura Boga tragicznego – utożsamia się on z ludzkim cierpieniem, sam doznając niesprawiedliwego zmiążdżenia i popadając w tragiczne nieszczęście. Tragiczność w tym drugim obrazie siłą rzeczy ustanawia się na dwóch poziomach, na poziomie doświadczenia ludzkiego, który ewokuje obraz ludzkiej tragedii, oraz na poziomie „transcendentalnym”, w którym tragiczna ofiara przez włączenie w „plan Boga” wchodzi z nim w relację tożsamości.

Ad. 1. Najbardziej dramatyczny i poruszający obraz Boga cierpiącego odnajdujemy w kazaniach rabbiego wspólnoty chasydzkiej w Piasecznie i założyciela chasydzkiej uczelni w Warszawie Kalmana Shapiry³⁰, głoszonych po hebrajsku w Warszawie w latach 1939-

³⁰ Z dwóch funkcjonujących zapisów imienia i nazwiska rabbiego stosuję zapis powszechny w literaturze anglosaskiej: Kalman Shapiro. Drugi zapis, stosowany częściej w literaturze polskiej (niezbyt licznej jak dotąd), Kalonymos Kalmisz Szapira, stosuję w przytoczeniach.

1942³¹. Teksty kazań cytuję na podstawie przekładu Ireneusza Kani, artykułu Pawła Śpiewaka oraz jednego tłumaczenia zaczerpniętego ze strony internetowej³². Przywołajmy na początek słowa autora wstępu do polskiego tłumaczenia kazań:

W kazaniach z czasów wojny Kalonymos Szapira wielokrotnie porusza problem cierpienia. Na początku ujmuje je w tradycyjny sposób: cierpienie przynosi odpuszczenie grzechów, jest środkiem oczyszczenia i uświęcenia człowieka. W późniejszym okresie zaczyna kłaść nacisk na cierpienie Boga. Cierpiący Żyd może sądzić, że tylko on cierpi, a cierpienia całego narodu nie dotyczą Boga. Jednak jak mówi Izajasz (63,9) – „I stał się dla nich wybawicielem w każdym ich ucisku”. Dlatego też, kiedy człowiek cierpi, wraz z nim cierpi i Bóg. [...] W czasach Zagłady tradycyjne uzasadnienia cierpienia przestały mieć sens – potrzebne było nowe. Kalonymos dowodzi zatem, że to nie grzech jest przyczyną cierpienia. Zagłada to konsekwencja ataku na samego Boga, a synowie Izraela cierpią wraz z nim. W czasach ukrycia swojej twarzy Bóg płacze, a Żyd płacze wraz z nim.³³

Ukonstytuowanie obrazu Boga cierpiącego (płaczącego) – szczególnie w części późnych kazań, zatytułowanej przez rabiego *Kidusz ha-Szem* – przebiega (w sensie strukturalnym) w trzech etapach. Po

³¹ Rabbi Kalman Shapira zginął w obozie w Trawnikach w 1943 roku. Teksty jego sobotnich kazań głoszonych po hebrajsku między wrześniem 1939 roku a lipcem 1942 roku zostały odnalezione w ruinach getta warszawskiego w 1950 roku, a opublikowane w Izraelu w 1960 roku, *Sefer Aish Kodesh*, Vaad Hasidey, Piaseczno, Jerusalem 1960.

(Na temat życia i działalności rabiego Shapiry por. H. Abramson, *Torah from the Years of Wrath. The Historical Context of the „Aish Kodesh”*, New York 2017.). Kazania, podobnie jak i sama postać rabiego Shapiry, stały się szerzej znane dopiero po opublikowaniu przez Nehemi Polena książki o rabbim i jego kazaniach z czasów wojny (N. Polen, *The Holy Fire: The Teachings of Rabbi Kalonymus Kalman Shapira, the Rebbe of the Warsaw Ghetto*, New Jersey 1994, II wyd. 1999) oraz po publikacji jego kazań w języku angielskim (K. Shapira, *Sacred Fire: Torah from the Years of Fury, 1939-1942*, transl. by J. H. Worch, J. Arnsion Inc., New Jersey – Jerusalem 2000).

³² Rabbi Kalonymos Kalmisz Szapira, *Święty ogień. Torę z lat 1939-1942, lat szaleń*, wybór i wstęp W. Mędykowski, tłum. I. Kania, „Znak” 2006 nr 4, s. 58-110; P. Śpiewak, *Kaznodzieję getta warszawskiego*, „Znak” 1996, nr 3, s. 120-130; www.studnia.org.

³³ W. Mędykowski, *Wstęp do Rabbi Kalonymos Kalmisz Szapira, Święty ogień...*, dz. cyt., s. 60 n.

pierwsze, następuje odróżnienie cierpienia Boga od cierpienia ludzkiego. Różni się ono od ludzkiego skalą, która jest nie do ogarnięcia przez człowieka, a zarazem tłumaczy w jakiś sposób „milczenie Boga”:

Bóg cierpi więcej niż jakikolwiek człowiek. Ponieważ Bóg jest nieskończony, Jego ból, spowodowany cierpieniem Jego stworzeń, jest nieskończony, żaden poszczególny człowiek nie może znieść ani pojąć bólu Boga [...]. Gdyby świat podzielił całe cierpienie Boga, to by nie mógł go wytrzymać. Gdyby stworzenie Boże usłyszało dźwięk Bożego płaczu, to cały świat by się rozpadł”. (14 lutego 1942)³⁴.

Towarzyszy temu, po drugie, nawiązujące do mistycznego obrazu „komnat bożych”, rozróżnienie obrazu Boga „mocy i dostojeństwa” od obrazu Boga płaczącego:

Dowiadujemy się więc, że podczas gdy w zewnętrznych komnatach nieba zawsze są przed Bogiem „moc i dostojeństwo”, w komnatach wewnętrznych Bóg płacze zgnębiony, by tak rzec, cierpieniami Żydów.³⁵

W trzecim kroku rabbi wyjaśnia sens (konsolacyjny) współcierpienia człowieka i Boga:

Jak jednak powiedzieliśmy wyżej, w komnatach wewnętrznych płacze sam Święty Błogosławiony, a każdy, kto przywiera do Boga poprzez Torę, może tam płakać razem z Nim oraz studiować Torę razem z Nim. Różnica jest taka. Udręka i zgryzota, jakie człowiek w samotności cierpi z powodu własnego położenia, mogą go złamać. Może tak pod nimi upaść, że nieruchomieje. Ale wspólny płacz z Bogiem daje człowiekowi siłę. On płacze i nabiera siły. Wstrząsa nim to, lecz następnie nabiera śmiałości do studiów i oddawania czci Bogu.³⁶

³⁴ Tłumaczenie ze strony www.studnia.org opracowanej przez W. Bagieńskiego i P. Rytkę (dostęp: 20.04. 2018).

³⁵ Rabbi Kalonymos Kalmisz Szapira, *Święty ogień...*, dz. cyt., s. 99.

³⁶ Tamże, s. 100.

Nie tu miejsce na dokładniejszą analizę tych niezwykle obrazów, wywiedzionych z głębokich pokładów mistyki żydowskiej. Zadowolili się musimy jedynie zasadniczą ich strukturą. Znamienna jest także dynamika rozwoju tego obrazu, który wyłania się z napięcia między figurą „boskiej niepojętości”, do której odniesione zostają przez rabbię ciężkie doświadczenia Izraela, a figurą boskiego ocalenia – ocalenia, w które Żydom coraz trudniej pokładać nadzieję. Kiedy udręki stają się bezgraniczne i nie do udźwignięcia przez wiarę Żydów i kiedy pojawia się przeświadczenie o niezawinionym cierpieniu („Izrael jest niewinny”), wtedy rabbi Shapira w cyklu kazań konsolacyjnych rysuje mesjański obraz Boga biorącego na siebie nieszczęścia swego ludu i w ukryciu przed światem płaczącego nad cierpieniami Izraela:

Bywają czasy, jakie opisują słowa „Będę z nim w utrapieniu” (Ps. 91,15). W takich czasach udręki, Boże broń, spadają na Izrael, a Bóg po prostu cierpi z nami, ale gdy udręki są tak wielkie, że Izraelowi brak sił, by je znieść, wtedy jedynie Bóg daje nam siły, aby przetrwać i przeżyć te gorzkie i okrutne nieszczęścia – wówczas ciężar spada na Niego. Wynika z tego, że w czasach, gdy nieszczęścia nie są jeszcze tak wielkie [...] nadal można rozważać, czy jesteśmy warci w oczach sprawiedliwości, Ale gdy udręki są tak wielkie, Boże, ocal nas, iż ich ciężar spada na Boga, wtedy niebiosa muszą ruszyć na pomoc. Izrael jest niewinny, więc dlaczego nasz Ojciec w niebie miałby cierpieć³⁷.

Analizując mesjańskie obrazy współcierpienia Izraela i Boga, Paweł Śpiewak pisze:

W tym akcie narodzin nowego objawienia Bóg nie jest oddalonym świadkiem czy jedynym sprawcą wydarzeń. Bóg uczestniczy w „ból porodowy” [Mesjasza – A.T.], w cierpieniu Izraela, cierpiąc wraz z nim zamknięty w Wewnętrznej Komnacie Niebios (motyw zaczerpnięty z dawnej literatury żydowskiej). Bóg skrywa się tam, ponieważ Jego cier-

³⁷ P. Śpiewak, *Kaznodzieje...*, dz. cyt., s. 127.

pienia, jak i on sam są nieskończone. Bóg ma bowiem dwie komnaty: zewnętrzną, gdzie pojawia się radosny i zadowolony, i komnatę wewnętrzną, która skrywa jego tajemnicę i gdzie z racji swej dumy ukrywa się, by płakać w samotności i przeżywać nieskończony ból. Można rzec, że w tym cierpieniu Boga i Izraela trwa dawne przymierze, współczucie Boga dla Izraela i Izraela dla Boga, trwa wspólnota w cierpieniu. Jego milczenie i nieobecność są tylko pozorne. Odwraca swe oblicze, by jego niezmiernie cierpienie nie rozsadziło świata³⁸.

Podsumujmy. W obrazie kreślonym przez rabbięgo z Piaseczna odnajdujemy trzy elementy konstytutywne: skala płaczu, odróżnienie komnat zewnętrznych od komnat wewnętrznych oraz sens relacji współcierpienia człowieka i Boga. Elementem transformacyjnym jest tu element drugi, którego funkcja polega na przemieszczeniu Boga z komnat zewnętrznych, w których odznacza się On „mocą i dostojnością”, do wewnętrznych komnat płaczu. Wyróżnione zostają tym samym dwa wizerunki Boga: Boga „mocy i dostojności” oraz Boga płaczu, który współcierpi z człowiekiem, dając mu siłę, by nie upaść i „znieruchomieć” w sytuacji, kiedy Bóg „mocy i dostojności” nie daje odpowiedzi na najbardziej palące pytania cierpiącego niewinnie Izraela.

Znamienną cechą mistycznego obrazu „Boga cierpiącego” jest całkowita transcendentność cierpienia Boga wobec cierpienia ludzkiego. Bóg cierpi skrycie na sposób i miarę boską, a nie ludzką. Nie jest to obraz oparty na relacji tożsamościowej łączącej poziom boski z ludzkim doświadczeniem, a jedynie na korygującym rozszczepieniu obrazu Boga i w tym znaczeniu nie jest figurą transcendentalnej tragiczności. Waga transformacyjna tego obrazu polega na możliwości wprowadzenia do pojęciowo-wyobraźniowego modelu Boga osobowego nie tylko analogonów wyidealizowanych cech ludzkich, takich jak sprawiedliwość, wszechmoc, wszechwiedza, miłosierdzie, doskonałość, lecz także analogonu ludzkiego doświadczenia, łączonego ze

³⁸ Tamże, s. 128.

słabością, kruchością i niedoskonałością istnienia, a nade wszystko z byciem ofiarą. Cierpiący Bóg Kalmana Shapiry wydaje się przywracać gasnącą wiarygodność Boga Izraela. Paradoksalnie, w sytuacji kryzysu wiary, spowodowanego cierpieniem nie do zniesienia i gasnącą nadzieją na ocalenie, ten właśnie obraz Boga – osłabionego cierpieniem – niósł pocieszenie przeznaczonej na zagładę społeczności. Konsolacja miała tu charakter włączenia Boga – jak pisze Paweł Śpiewak – do wspólnoty cierpiących i tym samym podtrzymania Przymierza opartego na obustronnym współczuciu.

Ad. 2. Przejdźmy do figury transcendentalnej tragiczności. Wydaje się, że możliwość jej skonkretyzowania jest dość jasno określona. Wiemy bowiem, iż należy odnaleźć taki obraz, który zawierałby opisaną wyżej podwójną relację tożsamości: utożsamienie Boga z ludzkim cierpieniem oraz utożsamienie poziomego tragicznego doświadczenia człowieka z doświadczeniem boskim. Obraz taki odnajdujemy wszak bardzo „blisko” Księgi Hioba, bo w Księdze proroka Izajasza, choć, trzeba koniecznie dodać, druga z wymienionych relacji tożsamościowych jest sprawą „odległej”, bo dopiero nowotestamentowej interpretacji tego obrazu. Rzecz jasna obraz, który należy przywołać, to „niesłuchany” (52,15b) obraz Sługi Pańskiego. Nie jest przy tym bez znaczenia, że dysponujemy w tym wypadku dwiema tradycjami hermeneutycznymi: hebrajską i chrześcijańską. Jeśli ta ostatnia – jak powiada współczesny komentator – „od samego początku sytuuje tę wyrocznie w centrum wyznania wiary, rozumiejąc ją w sensie jednostkowym i wyjaśniając ją wyłącznie w świetle męki i zmartwychwstania Jezusa”³⁹, to wykładnia żydowska widzi w Słudze Pańskim bądź figurę mąk doznawanych przez Izrael na wygnaniu, bądź posłannictwo Izraela polegające na dźwiganiu przezeń grzechów świata i w ten sposób umożliwiające światu dalsze trwanie⁴⁰. O tym, że ta

³⁹ A.-M. Pelletier, *Księga Izajasza*, w: *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego*, dz. cyt., s. 875.

⁴⁰ Tamże.

ostatnia interpretacja jest w stanie rozwinąć się w schemacie tragiczności transcendentalnej i ukonstytuować obraz Boga tragicznego, świadczy poemat Kacnelsona, który zarówno w planie literackim, jak i doświadczeniowym jest niczym innym, jak skargą dwudziestowiecznego Hioba, jednak w planie teologicznym jego źródeł szukać trzeba w księgach prorockich, szczególnie zaś w Izajaszu⁴¹. Trzeba też w kontekście prowadzonej tu analizy zwrócić uwagę na pewien motyw, drobny w sensie objętościowym, wzbudzający kontrowersje i filologiczne, i teologiczne, ale niezwykle ważny strukturalnie, ustanawia się w nim bowiem taka relacja między Sługą a Bogiem, którą można ująć analogicznie do relacji ustanawiającej się w motywie doświadczenia Hioba przez Boga, a mówiąc językiem naszej analizy, motyw Sługi zostaje włączony w schemat działania Boga (a→x). Chodzi tu, rzecz jasna, o wers 10 z 53 rozdziału:

Spodobało się Panu zmiażdżyć Go cierpieniem.

Motyw ten, który teologicznie interpretuje się jako „włączenie w plan Boga”, wytwarza pewne napięcie w stosunku do bardziej wyraźnego motywu poświęcenia („sam się obarczył naszym cierpieniem”, w. 4a), interpretowanego jako dobrowolna realizacja tego planu⁴². Waga ustanowionej przez ten motyw relacji (a→x) polega na rysującej się możliwości przekształcenia jej w relację autoteliczną (a→a), która jest podstawowym czynnikiem przemieszczającym w schemacie transcendentalnej tragiczności.

⁴¹ Mam na myśli – rzecz jasna – poemat Icchaka Kacnelsona pt. *Dos lid fun ojseghargeten jidischen folk*, przetłumaczony na język polski przez Jerzego Ficowskiego (*Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*), który poddaję analizie w innym studium, zamieszczonym w niniejszym tomie. Szczególną wagę posiada pieśń IX poematu pt. *Do Niebios*. Poeta oskarża i odrzuca obraz Boga ewokowany przez metaforę „niebios”, zarazem poszukuje takiego obrazu Boga, który utożsamiałby się z najstraszniejszymi doświadczeniami ofiar.

⁴² A.-M. Pelletier, *Księga Izajasza*, w: *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego*, dz. cyt., s. 874.

Chodzi tu jednak także o coś więcej, mianowicie o szczególne napięcia tożsamościowe, które w wypadku Księgi Hioba ujawniły się jako problem interpretacji motywu *go'el*, utożsamiającej go z Bogiem. W Księdze Izajasza owe napięcia tożsamościowe występują z nieporównanie większą siłą w wypadku interpretacji chrystologicznej czy nawet mesjańskiej i łączą – by tak powiedzieć – elementy z różnych poziomów. Warto jednak odczytać je w nawiązaniu właśnie do Księgi Hioba. Napięcie tożsamościowe ustanawia się tu między adresatem skargi „męża sprawiedliwego” a przez niego przywołanym „obrońcą w niebie”, z problematycznym w efekcie $a=a$, w Izajaszu zaś ustanawia się ono – interpretacyjnie – między „Panem” a „Cierpiącym Sługą” $a=x$, przez co relacja tożsamościowa staje się nieporównanie bardziej skomplikowana, łącząc poziom boski (a) z ludzkim (x). W poniższym schemacie wyjściowe ($a \rightarrow x$) reprezentuje frazę z Iz 53,10:

$$(II) (a \rightarrow x) \implies S \rightarrow x \implies ? (a=x) \implies (a \rightarrow a) \implies S \rightarrow a$$

Analogiczny schemat z Księgi Hioba da się przedstawić jedynie za pomocą tożsamościowej i jednopoziomowej relacji tautologicznej, ustanawiającej jedynie możliwość rozszczępienia obrazu Boga, bez elementu symetrycznego wobec nieszczęścia Hioba ($S \rightarrow x$):

$$(I2) (a \rightarrow x) \implies S \rightarrow x \implies ? (a=a) \implies (a \rightarrow a)$$

Przejście od tożsamościowej relacji z Księgi Hioba, ustalającej się na poziomie rozszczępienia obrazu Boga, do tożsamościowej relacji z Księgi Izajasza, ustalającej się na poziomie obrazu Boga i cierpiącego człowieka, innymi słowy, przejście od mało wyrazistego motywu „obrońcy w niebie” (*go'el*) do jednego z najbardziej przejmujących poetyckich obrazów ludzkiego cierpienia, które w planie horyzontalnej interpretacji utożsamia się z cierpieniem Boga, pokazuje kierunek transformacji schematu transcendentalnej tragiczności. Zarazem pokazuje, jak skomplikowany i napięty charakter posiada formuła

autoteliczna („Spodobało się Panu zmiażdżyć Go cierpieniem”), uruchomiona przez tę księgę. Pomijam tu wykładnię teologiczną, wiążącą się z relacją tożsamościową „Cierpiącego Sługi” i jego figuralnym sensem, stanowi ona podstawę centralnej dla chrześcijaństwa tajemnicy wiary. W mojej analizie, co chciałbym jeszcze raz podkreślić, chodzi wyłącznie o fenomenologiczną analizę strukturalnie powiązanych obrazów i towarzyszących im formuł wydarzeniowych. Powiązanie obrazu Boga, „któremu spodobało się zmiażdżyć Go cierpieniem” z obrazem Sługi, który w interpretacji chrześcijańskiej staje się figurą Chrystusa-Pana, a w poemacie Kacnelsona ewokuje boską sakralizację pomordowanych dzieci, ustanawia nie co innego, jak figurę transcendentnej tragiczności, innymi słowy, szczególnego rodzaju *mythos* tragicznego Boga.

Trzeba jednak – wydaje się – od razu rozgraniczyć dwa plany rozumienia tej figury: teologiczny i poetycki, nie pozostają one zresztą we wzajemnej izolacji. Bóg tragiczny to raczej poetycki obraz niż teologiczne przesłanie; obraz Boga pogrążonego w świecie ludzkiej niedoli i ludzkiego zła, „odepchniętego przez ludzi” „obarczonego naszym cierpieniem” (Iz 53,3-4). Nigdy nie możemy być pewni, która z tysięcy bezimiennych ofiar to właśnie Bóg tragiczny. Więcej, każda z nich utożsamia się z Nim w swoim nieszczęściu i upadku. W planie teologicznym obraz ten może zostać przesłonięty kerygmatem ostatecznego zwycięstwa Boga nad tragicznością. Bóg tragiczny przestaje być Bogiem zgrozy, a skoro tak, to nieszczęście tragiczne nie posiada znamion boskiego przekleństwa, przeciwnie, staje się ustanowionym przez Boga darem. Ale właśnie dlatego plan poetycki nie daje się do końca uzgodnić z planem teologicznym. Chrystus triumfujący nad tragicznością jest obrazem Boga oddalającego się, Boga, który pozostawia zbawienne przesłanie, ale jednocześnie musi zapowiedzieć powtórne przybycie. Tragiczność zostaje przewyciężona – można powiedzieć – w samym Bogu, a poprzez wiarę, że cierpienie jest darem, przewyciężona w człowieku przyjmującym ten dar, ale nie w świecie. Tu przemieszcza się na innych, pośród których wszak może przebywać i sam Bóg.

Stwarza to szczególne napięcia pomiędzy obrazem Boga tragicznego a zwycięskim przesłaniem Jego teologii. Bóg teologii oddziela się i oddala od Boga tragicznego. Bóg tragiczny, moglibyśmy powiedzieć, używając obrazowego paradoksu, to Bóg opuszczony przez wszystkich i przez samego Boga. Ale dlatego też to On, jak kiedyś Hiob wołający z otchłani nieszczęścia, zdolny jest ocalić Boga „przed nim samym”.

Podsumujmy. Księga Hioba nie ustanawia żadnej z zarysowanych wyżej figur: ani figury Boga cierpiącego (ad. 1), ani figury transcendentalnej tragiczności (ad. 2), ale obie bez niej wydają się nie do pomyślenia. Księga okazuje się przede wszystkim dramatem niewinności, niewinności potwierdzonej przez Boga epilogu, a zarazem – idąc tropem interpretacji Ricoeura – można powiedzieć, złożonej przez Hioba w ofierze⁴³. Sam akt domagania się od Boga, by uznał niewinność Hioba i na prawach wyjątku wyrównał poniesione szkody, niczym grecka *hybris*, przemieszcza jego skargę w sferę winy, a mówiąc językiem Schelera i Jaspersa, Hiob, będąc niewinny, popada w winę. Paradoksalnie i w przeciwieństwie do greckich tragedii – wydaje się – to właśnie ocala jego wiarę. Można w tym widzieć dramatyczne przemieszczanie się winy i niewinności pomiędzy Hiobem i Bogiem, które nigdzie nie znajdują trwałego oparcia. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że interpretacja taka jest w jakiejś mierze analogiczna do przekształceń, jakich na niewinności Ifigenii dokonał Eurypides, kazać jej się poświęcić w imię realizacji greckich planów wojennych, a tym samym zdjąć z tych planów winę moralną, jaką zostały obarczone przez boski warunek. I podobnie jak tamta stanowi jakiś rodzaj działań manipulacyjnych na niewinności ofiary, prowadzących do rozluźnienia nieprotagonistycznego statusu ofiar. Jeśli istotą dramatu tragicznego jest działanie rodzące winę tragiczną, to tragedia ofiar nie jest dramatem, wyraża się, jak u Hioba w skardze, czy jak u Ajschylosowej Ifigenii, w milczeniu. Pokusa dramatyzacji skargi –

⁴³ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, dz. cyt., s. 304.

wyduje się – nie jest przypadkowym, lecz istotnym rysem tragedii ofiar. Być może leżącym u samych podstaw tego literackiego i egzystencjalnego fenomenu.

Musimy zarazem zauważyć i to, że to właśnie niewinność, której Hiob bronił i którą obronił przed pokusą oskarżeń, w konfiguracji z cierpieniem i nieszczęściem ustanawia ów szczególny, graniczny punkt „boskiej niepojętości”, w którym możliwe staje się połączenie w jednej figurze dwóch antytetycznych obrazów: Boga tragedii i Boga tragicznego⁴⁴. Jest to, jak sądzę, ten sam punkt, w którym Jung, analizując spór Hioba z Jahwe, dostrzega ustanawiającą się przewagę moralną człowieka nad Bogiem. Zrazu jako treść nieuświadomioną z czasem przekształcającą obraz Boga wedle logiki przekształceń ar-

⁴⁴ Przykładem podskórnej obecności figury TT w poezji współczesnej jest utwór Zbigniewa Herberta *Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu*. Niejasność tego utworu ma podstawy nie tylko w ambiwalencji ironicznej. Faktem jest, że oba konstrukcyjne obrazy: Boga panującego „na tronie przerażenia z berłem śmierci” i „syna” poddanego przemocy, która przemoc tę utwierdza, a nie znosi, mają charakter antytetyczny i niełączliwy. Wydaje się więc, że wiersz Herberta skłania do wyboru jednej z dwóch dróg lektury. Można, po pierwsze, pójść drogą współczucia dla „syna” z jednoczesnym odrzuceniem na zasadzie lektury ironicznej obrazu Boga panującego w „marmurowym pałacu”, obarczonego winą („nie powinien przysłać syna”). Można, po drugie, pójść tokiem lektury nieironicznej i uznać Boga panującego w „barokowym pałacu” za jedyną rozsądną możliwością figury boskości wobec drapieżnej i „niskiej” natury człowieka. Innymi słowy, tekst Herberta wydaje się wymuszać wybór między przeciwstawnymi figurami. Możliwość trzecią – jak mi się wydaje najtrafniejszą – stanowi interpretacja, w której oba obrazy stanowią niesamodzielne elementy jednej figury, właśnie figury transcendentalnej tragiczności w rozważanym tu znaczeniu. Owa powtarzana przez podmiot liryczny norma „nie powinien przysłać syna” staje się wtedy analogonem niepojętego w swej boskiej genezie doświadczenia Hioba lub też niepojętości Izajaszowego „Spodobało się Panu zmiażdżyć Go cierpieniem”, z owym niejasnym domniemaniem zawinięcia, którą można by wyrazić formułą „nie powinien doświadczać Hioba”, „nie powinien miażdżyć Go cierpieniem”. Transformacyjna autoteliczność tej formuły i wzbudzone przez nią napięcie tożsamościowe rozciąga tragiczność ludzką, wyrażoną w doświadczeniu przemocy, jakiej doznaje „syn”, na źródło tej tragiczności, Boga panującego „na tronie przerażenia”, „schodzącego zbyt nisko”, a więc na Boga tragedii, ustanawiając pełną figurę Boga tragicznego. Zwróćmy uwagę, że obraz Boga panującego „na tronie przerażenia” jest w wierszu Herberta przeszłością, zarazem nie jest przecież wymazany: ujęty w ramach figury TT ujawnia historię transformacji, („schodzenia nisko”), jakiej figura ta poddaje ten obraz.

chetypowych, w jakiejś mierze zgodnych, a przynajmniej niesprzecznych z logiką przekształceń, zarysowaną w niniejszym studium⁴⁵. Jeśli Hiob jest ofiarą, to uznać trzeba, że Księga ustanawia przewagę moralną ofiar jako nieusuwalny składnik aksjologiczny wszelkich możliwych sytuacji prześladowczych, w tym także tych, opisywanych przez Brach-Czainę w *Szczelinach istnienia*⁴⁶.

⁴⁵ „Moralna klęska, jaką poniósł Jahwe w starciu z Hiobem, miała swe ukryte skutki: z jednej strony niezamierzone wywyższenie człowieka, z drugiej zaś zaniepokojenie nieświadomości. Pierwszy z tych skutków pozostał zrazu faktem, z którego świadomość ludzka nie zdała sobie sprawy, zarejestrowała go natomiast świadomość” (C. G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, tłum., przedmowa J. Prokopiuk, Warszawa 1995, s. 114).

⁴⁶ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 138.

Część druga

DWA POEMATY

1. TRAGICZNOŚĆ I OCALENIE W POEMACIE „ŚWIAT” CZESŁAWA MIŁOSZA

Trwoga

„Ojcie, gdzie jesteś! Las ciemny, las dziki,
Od brzegu zwierząt kołyszą się chaszczce,
Trującym ogniem buchają storczyki,
Pod nogą czają się wilcze przepaście.

Gdzie jesteś, ojcie! Noc nie ma granicy,
Odtąd już zawsze ciemność będzie trwała.
Bezdomni, z głodu umrą podróżnicy,
Chleb nasz jest gorzki, wyschnięty jak skała.

Gorący oddech straszliwego zwierza
Zbliża się, prosto w twarz smrodem zieję.
Dokąd odszedłeś, ojcie, jak ci nie żal
Dzieci, w te głuche zabłąkanych knieje”.

Odnalezienie

„Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?
Noc zaraz minie, dzień wszędzie niedługo.
Słyszycie: grają już pastusze surmy
I gwiazdy bledną nad różową smugą.

Ścieżka jest prosta. Jesteśmy na skraju.
Tam w dole dzwonek w wiosce się odzywa.
Koguty światło na płotach witają
I dymi ziemia, bujna i szczęśliwa.

Tu jeszcze ciemno. Jak rzeka w powodzi
 Mgła czarne kępy borówek otula.
 Ale już w wodę świt na szczydłach wchodzi
 I dzwoniąc toczy się słoneczna kula”.¹

I

Trzy elementy: bezpośrednie sąsiedztwo obu tekstów, ujęcie ich w cudzysłowy oraz paralelizm nagłosowych fraz „Ojcze, gdzie jesteś!” – „Tu jestem” dają nam mocne podstawy do czytania obu tekstów jako wypowiedzi sprzężonych formą szczególnego dialogu². Dzieci poprowadzone przez ojca na wyprawę do lasu zgubiły się. Nastaje noc, budzi się trwoga przed czyhającymi w lesie niebezpieczeństwami. Przywoływanie ojca ma charakter szczególny. Nagłosowe „Ojcze, gdzie jesteś!” i wygłosowe: „Dokąd odszedłeś, ojcze, jak ci nie żal / Dzieci w te głuche zabłąkanych knieje” łączą formę pytania z tonem żalu i oskarżenia (wykrzyknik). W istocie głos dzieci nie jest formą poszukiwania ojca, który miałby wybawić dzieci z opresji, tak jak w wierszu Blake’a *Chłopczyk zabłąkany*³, stanowi raczej formę wyrzutu i przypisania winy, w ich świadomości bowiem to on jest odpowie-

¹ Teksty Miłosza według edycji: Cz. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 1985.

² W rękopiśmiennej „książeczce” wykonanej przez Miłosza w 1943 roku cudzysłówów brak (zob. B.B. Kózka [Czesław Miłosz], *Świat. Poema naiwne*, Kraków 1999, fotokopia oryginału), są już natomiast w *Ocaleniu* z 1945 roku.

³

„Ojcze, tatusiu, gdzie jesteś? Poczekaj!
 Jak znajdę ślady twoje?
 Ojcze, tatusiu, odezwiij się do mnie!
 Tatusiu, ja się boję”.

Noc stała czarna, a ojca nie było;
 Z bagien wilgocią powiało;
 Opary sine spowiły dolinę,
 A dziecko płakało, płakało.

Tłum. J. Kozak, w: W. Blake, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1994, s. 12.

działny za sytuację, w której się znalazły. Przekonanie, że „Noc nie ma granicy” i że „Odtąd już zawsze ciemność będzie trwała”, wyrażone językiem, który budzi zdumienie w kontekście języka dziecięcego, jest świadomością w najwyższym stopniu tragiczną⁴. Jest świadomością porzucenia, tym bardziej bolesną, że zostaje skonfrontowana z doświadczeniem domu i zadowolenia w świecie⁵. Nie ma w *Trwodze*

⁴ Por. Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001: „*Trwoga* to baśniowo-fantastyczne wyznanie («my») zagubionych dzieci. A jednak i tu środkowa strofa najwyraźniej wymyka się zdroworoządkowej interpretacji. Dlaczego bowiem mali turyści mieliby mówić:

Bezdomni, z głodu umrą podróżnicy.
Chleb nasz jest gorzki, wyschnięty jak skała.

Ów dystych brzmi nazbyt hieratycznie (wersy przypominają frazy biblijne), by domniemywać, że imitują dziecięcą mowę. Czemu ponadto wspomniany chleb ma być „gorzki, wyschnięty jak skała” (na chwilę dochodzi tu do głosu wyobraźnia demoniczna)? Czyżby «nocne zdumienie» trwało tak długo?» (s. 57).

Te wątpliwości znikają, jeśli pod „baśniowo fantastycznym wyznaniem [...] zagubionych dzieci” dostrzeżemy formę tragicznej skargi, analogicznej do takich form jak chóry w Sofoklesowym *Edypie czy Antygonie*, psalm 22, skargi Hioba, czy *Do niebios* Kacnelsona. Cudzysłów, w jaki ujęta jest *Trwoga*, prócz funkcji dialogowej, sprzegającej ten utwór z *Odnalezieniem*, może mieć też znaczenie odniesienia do takich właśnie form literackich.

⁵ Nie zajmuję się tu całościową analizą poematu *Świat*, choć oczywiście uwzględniam całość cyklu. Wśród wypowiedzi bardziej lub mniej wyczerpująco analizujących poemat Miłosza wymieńmy: J. Łukasiewicz, *Przestrzeń „świata naiwnego”. O poemacie Czesława Miłosza „Świat”*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4; M. Stala, *Poza ziemią Ulro*, „Teksty” 1981, nr 4-5; B. Chrzastowska, *Poezje Czesława Miłosza*, Warszawa 1982, s. 105-119; L. Valeé, *What is The World? (a naive essay)*, „Ironwood” 1981, nr 2; L. Nathan, A. Quinn, *The Poet's Work. An Introduction to Czesław Miłosz*, Cambridge-London 1991, s. 19-21; J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992, s. 201-205; J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998; H. Vendler, *Świat już doskonały*, tłum. M. Rusinek, w: Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, Kraków 1999; K. van Heuckelom, *Świat według Miłosza. Motywy kluczowe w „poemacie naiwnym”*, „Kresy” 2000, nr 2-3; Ł. Tischner, dz. cyt. Z ostatnich prac podejmujących ważny dla twórczości Miłosza kontekst zła wymieńmy prócz przywoływanej już książki Łukasza Tischnera także pracę Marka K. Siwca, *Los, zło, tajemnica. Ku twórczym źródłom poezji Aleksandra Wata i Czesława Miłosza*, Bydgoszcz 2005, która ma jednak tę usterkę, że jej autor, koncentrując się na interesującej interpretacji kontekstów filozoficznych, zbyt swobodnie wymija dorobek badań literackich nad twórczością obu poetów. Brak w niej także analizy samego poematu Miłosza.

nadziei („Bezdomni z głodu umrą podróżnicy”) na odnalezienie, bowiem to nie dzieci zgubiły się w lesie, nie przestrzegając przestwór, lecz ojciec oddalił się od nich, wydając je na zgubę. W świadomości dzieci porzucenie przez ojca już się dokonało. Ich głos, gdy ujmujemy go monologowo, jest więc głosem czystej skargi „wystawionego na pokaz” tragicznego nieszczęścia. Symboliczna płaszczyzna wiersza, w której relację między dziećmi i ojcem odczytać można jako relację między ludźmi a Bogiem, konstytuuje wyraźną transcendentalność takiej skargi i jej semantykę tragicznego, jakby nasyconego zdziwieniem obwinienia bez nadziei na odwrócenie tego, co się już dokonało.

I właśnie w tym miejscu – miejscu rozbrzmiewającej skargi – włącza się głos ojca: „Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?”. Można powiedzieć, że głos ojca, rozbrzmiewający w tym przepięknym wierszu, chce rozwiać mroczną obawę dzieci. „Tu jestem” znaczy: jestem z wami, jestem tuż obok. Po tym metafizycznym, cudownym wręcz odnalezieniu się ojca następuje wyjaśnienie. Rzeczywistość jest inna, niż się wydawała: „Ścieżka jest prosta. Jesteśmy na skraju.” Deklaryacyjne rozgraniczenie przestrzeni: „Tu jeszcze ciemno. [...] Ale już w wodę świt na szczudłach wchodzi / I dzwoniąc toczy się słoneczna kula”, podkreśla nietrwałość i przemijalność „nocy” i „trwogi” z nią związanej. Ojciec nie neguje samego doświadczenia, które było udziałem dzieci, wyjaśnia jedynie jego sens i przywraca mu właściwą miarę: po nocy następuje świt, ciemność jest tylko brakiem światła, a trwoga i towarzysząca jej tragiczna świadomość są „nierozumne”, a więc wypływają z błędnego rozpoznania rzeczywistości, biorącego ów błąd za faktyczny stan rzeczy. Przeróżający świat trwogi, który wydawał się jedyną i ostateczną postacią rzeczywistości, zostaje przez ojca zdemistyfikowany i włączony w przestrzeń świata uporządkowanego o wyraźnych wektorach sensu.

Odnalezienie w poemacie Miłosza dokonuje się w cudowny sposób, przychodzi jak nieoczekiwane, niemalże baśniowe, wybawienie z najcięższych opresji i odwrócenie złego obrotu rzeczy, w czym, oczywiście, można rozpoznać tytułową „naiwność”. Poza tym trzeba

zwrócić uwagę na fakt, że to nie dzieci odnajdują ojca, lecz on sam powraca, nie tłumacząc, co się naprawdę stało i dlaczego dzieci zostały same. W przeciwieństwie do wierszy Blake’a brak w dialogowym dyptyku Miłosza motywu powrotu do domu⁶. U Blake’a chłopczyk zostaje zwrócony zrozpaczonej matce, u Miłosza odnalezienie oprócz samego faktu odnalezienia nie wprowadza żadnego elementu akcji, jest raczej kontrapunktującą tragiczność wizją „Ziemi bujnej i szczęśliwej”, pozbawioną jednak motywu powrotu do stanu sprzed tragicznego zdarzenia. Nie wiemy, czy dzieci odzyskały zaufanie do ojca i czy uwierzyły w jego wizję. Nie wiemy więc w istocie, w jakiej mierze głos ojca rozwił tragiczną świadomość *Trwogi*. Dialog pozostawia tu otwartą przestrzeń, której Miłosz nie domyka w planie treści, jak Blake W *Chłopczyku znalezionym*. Czy jest to przestrzeń nadziei, która ma ukoić zbolełą świadomość dzieci? Czy przeciwstawione trwodze piękno „ziemi bujnej i szczęśliwej” neutralizuje tragiczną skargę dzieci, czy przeciwnie, skarga ta nie przestaje rozbrzmiewać i stanowi nieusuwalny kontrapunkt epifanii ojca?

2

Figuralny sens dyptyku Miłosza jest skomplikowany. Dramatyczne powiązanie obu tekstów sugeruje rozwój od tragedii porzucenia (*Trwoga*) do epifanii ocalenia (*Odnalezienie*), która demistyfikuje

6

Chłopczyk zabłąkany wśród bagien pustkowia,
Gdzie błędne wiodły go ognie,
Szlochał z rozpacz, lecz Bóg go zobaczył
I dłoń mu podał jak ojciec.

W płaczu utulił, uściskał i powiódł
Tam, gdzie mateczka struchlała
We łzach i żalu, w pustkowiu moczarów
Synka swojego szukała.

Tłum. J. Kozak, w: W. Blake, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1994, s. 12.

iluzyjność tragicznego przeżycia dzieci. Dyptyk w takim ujęciu jawi się jako szczególny dialog dwóch prawd: prawdy tragicznej i prawdy ocalającej, w którym druga znosi pierwszą. Wydaje się, że w takim ujęciu wyraża się tytułowa „naiwność” poematu (*Poema naiwne*). Ujawnia się ona w sugestii linearnego i następczego powiązania dwóch wydarzeń: porzucenia i odnalezienia. Porzucenie w tym porządku jest warunkiem odnalezienia, odnalezienie natomiast jest dopełnieniem i zamknięciem porzucenia. Oba „wydarzenia” wydają się niesamodzielne, pierwsze warunkuje drugie, drugie dopełnia pierwsze. Miłosz po mistrzowsku wykorzystuje ten ścisły semantyczny związek, co najwyraźniej widać w kompozycyjnej paraleli nagłosowych, jakże symbolicznych, fraz: „Ojcze, gdzie jesteś” – „Tu jestem”. W tym miniaturowym dramacie składającym się z dwu kwestii zabieg taki sprawia wrażenie natychmiastowego rozwiązania perypetii, rozwiązania – dodajmy – budzącego skojarzenia z Eurypidesowym *deus ex machina*.

Ale właśnie dlatego, że tak rozumiana „naiwność” ma podstawy w świadomym i jawnym chwycie kompozycyjnym, estetyczne wrażenie wzajemnego warunkowania się i dopełniania motywów porzucenia i odnalezienia nabiera cech kompozycji ironicznej, a w dalszej kolejności ujawnia szczególną nieodpowiedniość między planem estetycznej kompozycji a planem egzystencjalnego doświadczenia. To, co w planie kompozycji wchodzi w łatwy i wręcz oczywisty związek, w planie doświadczenia łączy się w sposób trudny i bynajmniej nie oczywisty. Jeśli, jak tu zakładamy, figuralny sens *Trwogi* przywołuje doświadczenie tragiczności, to do istoty tego doświadczenia należy moment zamknięcia na wszelkie możliwości ocalenia. Więcej, można powiedzieć, że „konieczność” tragiczna żywi się klęską wszelkich możliwości nietragicznego rozwoju zdarzeń, aż do ostatecznej *katastrofy*, która jest zarazem radykalnym zamknięciem całego doświadczenia. Nie ma w takim doświadczeniu miejsca na jakiegokolwiek „potem”. To, co „potem”, należy już do całkiem innego świata zdarzeń, świata, w którym także niewykluczony jest tragiczny rozwój wypad-

ków, ale za każdym razem będzie to już inna tragedia, z innym, przynależnym tylko jej układem zdarzeń. W tym sensie tragedia dzieci jest zamknięta i skończona. „Bezdomni z głodu umrą podróżnicy” – to przepowiednia, która z punktu widzenia świadomości tragicznej antycypuje nieuchronny finał i kres zdarzenia przedstawionego w *Trwodze*. Nie ma w utworze ani jednego motywu, ani jednego sygnału, że rozwój zdarzeń może przybrać inny niż tragiczny obrót. Świadomość podmiotu tej wypowiedzi jest w najwyższym stopniu tragiczna.

Wiersz *Trwoga* przywołuje tematy posiadające rozległą sieć powiązań biblijnych, ale i powiązań z grecką tragedią, by przypomnieć motyw porzucenia zawarty w historii Edypa czy Arystotelesowską hamartię. Jeśli utwór ten ująć jako autonomiczny głos tragicznej świadomości, to porzucenie ujawnia się jako doświadczenie fundamentalne i ostateczne, zmierzające do nieuchronnej klęski („Bezdomni, z głodu umrą podróżnicy”), w którym bezdomność, głód, strach przed potwornością świata i zbłądzenie symbolizują raczej trwały sposób istnienia w lesie-świecie, niż sytuację popadania w nieszczęście uwikłaną w zmienne koleje losu. Jest doświadczeniem egzystencjalnym, ale jednocześnie moralnie zawinionym, wyraża się w skardze, ale i w oskarżeniu („jak ci nie żal dzieci”). Posiada – można powiedzieć – wszystkie cechy doświadczenia tragicznego, w którego materii nieszczęście egzystencjalne łączy się w niejasny sposób z przewinieniem moralnym.

Nie obawa przed tym, co może nastąpić, lecz faktyczność bycia porzuconym, to, że doświadczenie to staje się udziałem dzieci niejako *in actu esse*, determinuje tragiczną świadomość świata *Trwogi*. Świadomość ta nie rodzi się z „niczego”, rodzi się z utraty zaufania do ojca w obliczu tragicznego doświadczenia. Nauka zawarta w słowach ojca objawia prawdę ocalającą, ale jest to prawda, której depozytariuszem jest ojciec, nie ma jej w świecie *Trwogi*, a nawet jeśli jest, to ponosi klęskę, bowiem ojciec i jego prawda są w tym świecie niewidoczni, budząc tragiczne domniemanie opuszczenia i wydania dzieci

na pastwę „straszliwego zwierza”. Figura tragedii ukazuje, że prawda tragiczna czerpie swą siłę z klęski prawdy ocalającej, im mocniejsze wydają się argumenty ocalenia, z tym większą mocą obracają się przeciwko tragicznemu bohaterowi. Mówiąc słowami Schelera, odnalezienie w świecie trwogi musi „koniecznie wydawać” się niemożliwe⁷. Wymaga więc innego świata i innej perspektywy.

Dlatego prawda objawiona przez ojca wydaje się wobec świata *Trwogi* transcendentna, nieobecna w tym świecie stanowi drugą, nie przecinającą się, lecz równoległą wizję świata, świata, w którym ocalenie przychodzi spoza i niejako wbrew prawom świata tragedii. Owszem, może się przeciąć ze światem trwogi, ale nie jako prawda, lecz wiara. Jako odbudowane zaufanie dzieci do ojca, lecz na innym niż prawda poziomie. Ale czy w dyptyku Miłosa coś na taki motyw odzyskanego zaufania wskazuje? Głosy dzieci i ojca pozbawione są jakiegokolwiek narracyjnego komentarza. Czytelnik może jednak, a nawet powinien, uwzględnić sytuację zdarzeniową całego cyklu, a także sugestie tytułu. *Odnalezienie* sugeruje wszak, że dzieci odnalazły zagubionego ojca i że świat trwogi rozwiął się, jak zły sen. Wiemy jednak także i to, że znaczenia podpowiadane przez prosty układ kompozycyjny tego cyklu mogą być mylne lub uproszczone. W świecie *Trwogi* nieobecny jest ojciec, w świecie *Odnalezienia* nie ma dzieci. Odzyskane zaufanie dzieci do ojca staje się niewątpliwie podstawą przesłania całego poematu, choć nic w świecie obu utworów go nie poświadcza. Nic, oprócz samego dialogu, w którym tragicznemu doświadczeniu dzieci odpowiada cud odnalezienia ojca.

Jak rozumieć powiązanie wizji tragicznego doświadczenia i ocalającej epifanii? W jakiej relacji osobowej je umiejscowić? Odpowiedź na to pytanie zależy od interpretacji, jaką nadamy tej ostatniej, a więc epifanii ojca.

Można ją po pierwsze rozumieć jako głos filozoficznej mądrości, która *ex post* roztopia tragiczną skargę w wiedzy o kojących właściwo-

⁷ M. Scheler, dz. cyt., s. 90.

ściach czasu i przemijaniu wszystkiego, w tym także ludzkiego cierpienia („Noc zaraz minie, dzień wszędzie niedługo.”). Cały dyptyk stanowiłby wtedy figurę wewnętrznego dialogu między „wiedzą tragiczną” a mądrością „wiedzy filozoficznej” (stoicyzmem).

Można, po drugie, widzieć w epifanii ojca symbol mądrości transcendentalnej, która manifestuje się nie jako mądrość kojąca tragiczne doświadczenie w nauce o przemienności losu, lecz jako światło, które, by tak powiedzieć, rozbłyska w samym środku nocy, w samym środku rozgrywającego się *in actu esse* tragicznego doświadczenia i niczym latarnia morska odkrywa drogę wyjścia ze świata Trwogi.

Być może w takim kontekście należy odczytać słowa: „Tu jeszcze ciemno [...] ale już w wodę świt na szczudłach wchodzi i dzwoniąc toczy się słoneczna kula”. Świt na szczudłach i słoneczna kula zmierzające na ratunek dzieciom byłyby jak podana przez Boga ręka w wierszu Blake’a czy czechowiczowski księżyc, który „świat ku światłu przechyla” w nierównej walce Wieniawy z „niedźwiedziami nocy”⁸. Parafrazując słowa Balthasara, można powiedzieć, że dyptyk stanowiłby w takim wypadku dialog między doświadczeniem rozbicia świata a wiarą w możliwość odzyskania sensu całości⁹. Skoro rozbicie świata jest równoznaczne z brakiem ojca, odnalezienie staje się warunkiem przywrócenia sensu rozbitemu światu. Tylko bowiem odnalezienie może odbudować wiarę, iż ojciec naprawdę nie opuścił dzieci. Dopiero ta wiara, nie znosząc samego nieszczęścia, którego doświadczyły, otwiera możliwość zniesienia jego tragiczności. „Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?” – powiada ojciec i w słowach tych zawarta jest sugestia, że nie tylko jest, ale że jest cały czas. Z epifanii tej dzieci mogą wysnuć argument wiary i jedynie wiary, że był z nimi

⁸ J. Czechowicz, *Wieniawa*, W: *Dzieła zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1997, s. 139.

⁹ „W zestawieniu dwóch słów «tragedia» i «wiara» kryje się głęboki sens, gdyż to, co w tragedii zostaje rozbite, zakłada wiarę w nienaruszoną całość. A skoro rozbicie jest doświadczeniem, jest wiedzą, wówczas owa całość, która się rozpada czy rozpadła, może być właśnie tylko przedmiotem wiary, może nawet wiary wbrew rozumowi” (H. U. von Balthasar, *W pełni wiary*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 1991, s. 147 n.).

w nieszczęściu, choć go nie widziały, a co za tym idzie, że ich nie porzucił. Nie wiemy, czy to czynią. Ale, paradoksalnie, właśnie w takiej sytuacji, w sytuacji odnalezienia, z całą mocą ujawnia się problem odpowiedzialności za nieszczęście, jakiego doświadczyły dzieci. Skoro bowiem ojciec nie porzucił faktycznie dzieci, co takiego się stało, że popadły w świat trwogi?

3

W dyptyku Miłosza, oprócz motywu dzieci z silną konotacją niewinności, występują jeszcze dwa motywy mocno nacechowane symboliką winy: opuszczenie, porzucenie dzieci w lesie („Dokąd odszedłeś [...] jak ci nie żal/Dzieci w te głuche zabłąkanych knieje”) i samo „zblądzenie” w lesie. Oba są wobec siebie antytetyczne, posiadają przeciwnie skierowane wektory przyporządkowania. Opuszczenie obarcza winą ojca, zblądzenie sugeruje winę („błąd”) dzieci. Jednakże w swej podstawowej, trochę czytankowej warstwie historia zblądzenia i odnalezienia jawi się raczej jako dydaktyczne egzemplum niż dramat. Kompozycja warunkowania się i dopełniania obu części dyptyku powoduje, że symbolika winy niemalże roztapia się w „niewinnej opowieści” o wyprawie do lasu, motywy winy wydają się mało aktywne i jakby unieruchomione we wzorze, którego dominującą jakością jest zniesienie winy. W ogóle nie aktywizuje się antytetyczność porzucenia i zblądzenia. Niewinność dzieci wydaje się całkowicie oczywista. Wina ojca zostaje natychmiast rozwiana.

W przeciwieństwie jednak do utworów Blake’a, w utworze Miłosza „naiwna” kompozycja fabuły, dzięki swej wyraźnej sygnalizacji ironicznej, nie może motywów winy unieruchomić na stałe w jednej konsolacyjnej i dydaktycznej konfiguracji, umożliwiając tym samym ich ruch na poziomie symbolicznym. Ruch, który uwidacznia przemieszczanie się winy pomiędzy dwoma równoległymi wizjami świata: między światem trwogi i światem odnalezienia. Gdy świat trwogi konstrytuje się jako tragedia bycia porzuconym, wina poprzez skargę

dosięga ojca i jego wizji świata. Ale odnalezienie natychmiast problematyzuje tę winę i tym samym przemieszcza ją w świat trwogi: „Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?” – pyta zdziwiony ojciec. A skoro jest i nie opuścił dzieci, co jest źródłem ich tragedii? Zbłądzenie – to, że dzieci zabłądziły w lesie pomimo obecności ojca? A więc wina dzieci? *Hamartia*? Czy jednak dzieci mogą być winne? W pytaniu tym odkrywa się napięcie między dosłownym i figuralnym znaczeniem dialogu, napięcie nie do usunięcia, bowiem każda możliwa konfiguracja symboliki poetyckiego obrazu musi w ostateczności zmierzyć się z jej „nainym” i dosłownym znaczeniem. A tu dzieci konotują jednoznacznie sens niewinności. Dlatego wszelka symboliczna konfiguracja winy w punkcie wyjścia musi się liczyć z niewinnością. Niewinność w połączeniu ze zbłądzeniem przywołuje konotacje greckiej tragedii z jej antynomicznym sprzężeniem winy i niewinności w jednym doświadczeniu (wina tragiczna, *hamartia*) albo też biblijną i nietragiczną symbolikę mitu Adama i grzechu pierworodnego. Niewinność w połączeniu z opuszczeniem, szczególnie jeśli nadać mu sens wystawienia na próbę, przywodzi skojarzenia z figurą Hioba¹⁰.

Jeśli poszlibyśmy w lekturze poematu tropem konfiguracji tragicznej, to dramat Miłoszowego *Świata* zatrzymuje się na świecie *Trwogi*, w którym niewspółmierność pomiędzy zbłądzeniem i cierpieniem stanowi ostateczny rys tego świata, zamykający skargę z jej domniemaniem porzucenia w nieprzekraczalnych granicach lasu. „Zeus nie słyszy. Wołasz na pustkowiu” – poucza Ajschylosowego Prometeusza Hermes. Jedynym adresatem skargi zabłąkanych dzieci staje się w takim wypadku las, a więc świat, w „którym coś takiego jest możliwe”, jak powiada Scheler¹¹.

¹⁰ Pozostaje jeszcze jeden, nie podjęty tu, a bardzo ważny kontekst, mianowicie, kontekst psalmiczny, na co zwraca uwagę Hanna Kryńska, znakomicie zresztą uzupełniając ten brak (por. H. Kryńska, *Żywioł psalmiczny w liryce*, w: *W kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury*, pod red. B. Kuczery-Chachulskiej i E. Skalińskiej, Warszawa 2013, s. 198-200.

¹¹ M. Scheler, dz. cyt., s. 66, *passim*.

Czym byłyby w takim razie epifania „odnalezienia”? Czy podobnie jak teofanie w greckich tragediach, które ani nie powodują, ani nie znoszą tragiczności świata, byłyby jedynie iluzją cudownego rozwiązania tragicznej akcji? Pocieszającą iluzją, „dopisaną”, podobnie jak *deus ex machina* w zakończeniu nieudanej tragedii o Ifigenii¹², nieudanej między innymi z tego powodu, że geniusz Eurypidesa nie potrafił uporać się z przekształceniem symboliki niewinności dziecka (Ifigenii) w wizję tragicznego cierpienia? Nieoczekiwane i słabo umotywowane poświęcenie córki greckiego wodza nie jest w stanie przesłonić okrutnego obrazu z Ajschylosowego *Agamemnona*: podstępnie zwabionej, skrępowanej i zakneblowanej dziewczyny, wleczonej za włosy na stos ofiarny¹³. Zamach na niewinność dziecka łamie uniwersalizm greckiej figury winy tragicznej, odkrywając w całej jaskrawości zło moralne zarówno w świecie ludzkich czynów, jak i świecie boskich prób i żądań. Oksymoroniczne sprzężenie winy i niewinności rozpada się na dwa nie mające punktu styczności światy: świat woli ustanawiającej przemoc i świat ofiar doznających przemoc. Kiedy litość i trwoga zastąpione zostają przerażeniem i oburzeniem wobec jawnego „skandalu zła”, wtedy interweniuje bogini. Ale jest to interwencja, która niczego w świecie tragicznej konieczności nie jest w stanie zmienić, posiada jedynie – by tak powiedzieć – charakter konsolacyjny, ma nieść pocieszenie zboleiałym uczestnikom tragedii, a także chronić samą boginię przed nadmiarem oburzenia. Wydaje się, że tak rozumiany kontekst dyptyku Miłosza niweczy ważny, podkreślony cudzysłowem dialog, w którym tragiczna skarga stanowi nie jedyną, lecz jedną z dwóch równorzędnych kwestii. Choć z drugiej strony, kontekstu tego nie można wszak całkowicie pominąć.

¹² Chodzi rzecz jasna o *Ifigenię w Aulidzie (Eksodos)*.

¹³ „chór śpiewa, jak to błagając o litość dziewczynę na rozkaz jej ojca słudzy chwytają i jak kozę ofiarną składają zwiniętą w peplos na ołtarzu. Siłą zamykają jej usta rzemieniem, by nie rzuciła kłątwy na dom. Jej barwne szaty spadają na ziemię. Ponieważ nie może mówić, błagalny wzrok wbija w oprawców, podobna do niemego obrazu.” (R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994, s. 158).

Kontekst Hioba ratuje dialog. W dyptyku Miłosza odnajdujemy zadziwiająco wiele sygnałów przywołujących ten trop. 1. W obu tekstach występuje motyw ontologicznie zaakcentowanej obecności adresata skargi. Epifanii ojca w *Odnalezieniu* odpowiada więc teofania architekstu biblijnego. 2. W obu utworach tragiczność wyraża się w skardze oscylującej między świadomością niezawinionego nieszczęścia a domniemaniem winy ojca lub Boga. 3. W obu tekstach tragiczna skarga podważona zostaje jako „nierozumna” i „zaciemniająca” prawdziwy obraz rzeczywistości. 4. W obu odpowiedzi ojca lub Boga przybiera formę wizji, z której ma płynąć nauka o naturze stworzenia. 5. W obu wreszcie nauka ta nie ma charakteru moralnego, lecz – chciałoby się powiedzieć – estetyczny.

Ale tutaj natrafiamy już na znaczącą różnicę. W *Księdze* jest to obraz nieogarnionej potęgi boskiego stworzenia, obraz przytłaczający i budzący grozę przez swą nieludzką miarę, a zarazem przez swą „estetyczność” pozostający w niejasnym związku z etyczną treścią Hiobowej skargi. W *Odnalezieniu* wyłania się obraz o zgoła innej poetyce – poetyce arkadyjskiej: „pastusze surmy”, „dzwonek w wiosce”, „koguty na płotach witające światło”¹⁴, „czarne kępy borówek” to motywy ustalające ludzką miarę obrazu „ziemi bujnej i szczęśliwej”. Ponadto włączony w opowieść o historii wyprawy do lasu obraz odnalezienia wyłania się z wizji trwogi w sposób naturalny i „organiczny” jako następstwo mijania nocy („Noc zaraz minie, dzień wszędzie niedługo.”). W przeciwieństwie do *Księgi* nie ma tu dysonansu między etyczną w podstawie skargą Hioba a estetyczną w obrazie odpowiedzi Boga, sprawiającą wrażenie zakłócenia spójności dialogu, jaki prowadzi Hiob z przyjaciółmi i Bogiem¹⁵. W poemacie Miłosza

¹⁴ Na temat możliwych znaczeń symbolicznych motywu koguta por. P. Nowaczyński, *Kłopoty z kogutem. Z dziejów poetyckiego obrazowania*, w: tenże, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004, s. 167 nn.

¹⁵ Ksiądz Józef Sądziak w komentarzu do *Księgi Hioba* w tłumaczeniu Czesława Miłosza: „W mowach Pana nie znajdziemy żadnej aluzji do cierpień Hioba ani do jego dyskusji z przyjaciółmi” (Cz. Miłosz, *Księga Hioba*, Lublin 1981, s. 33, tu także sygnalizowany problem redakcji „mów Jahwe”).

to raczej *Trwoga* sprawia wrażenie załamania się spójnego porządku całości utworu, ale jest to załamanie – można powiedzieć – na poziomie spójności estetycznej: przez wtargnięcie w świat łagodnych jakości estetycznych obrazu o jakościach ostrych albo – innymi słowy – wtargnięcie tragiczności w świat arkadyjski.

Z perspektywy zabłąkanych w lesie dzieci wtargnięcie to wydaje się nieodwracalne, jak nieodwracalne wydają się nieszczęścia Hioba. W Księdze pozostaną one nieodwracalne dopóty, dopóki Hiob nie ukorzy się wobec słów odpowiadającego „z wichru” Boga. Wiemy, że Hiob w obliczu potęgi boskiej wizji zamilkł, w geście pokory posypując głowę popiołem, mimo że mowy Boga nie przyniosły odpowiedzi na dramatyczne pytania ani nie ukończyły jego bólu. Obroniwszy swą niewinność przed oskarżeniami przyjaciół, kaja się przed Bogiem jako mąż sprawiedliwy i niewinny, pomimo iż to właśnie w Nim domniemywał wcześniej źródła swego opuszczenia. Dlaczego? W Księdze nie ma na to pytanie odpowiedzi albo trzeba by powiedzieć: nie ma prostej odpowiedzi. Jest fakt pokory wobec boskiej wizji i jakaś w domyśle iluminacja całości w momencie ujrzenia Boga:

Słyszeniem uszu słyszałem o Tobie, ale teraz moje oko Ciebie ujrzało.

Dlatego żałuję i korzę się, tak jak tu jestem w prochu i popiele.

(Hi 42,5-6)¹⁶

Iluminacja, ale nie taka, która daje zrozumienie rzeczy, lecz taka, która jest doświadczeniem niepojętości („Zbyt dziwne to rzeczy dla mnie, których nie pojmuję”; Hi 42, 3). Nie znajdując usprawiedliwienia dla swego cierpienia, w owym „nie pojmuję” Hiob doświadcza niepojętości samego Boga. Innymi słowy, niepojętość cierpienia Hioba staje się figurą niepojętości boskiej. Doświadczenie to niczego nie wyjaśnia, ale wszystko zmienia. Bóg powraca do Hioba. W obliczu niepojętości boskiej miary Hiob odzyskuje miarę ludzką, której wyrazem jest pokora.

¹⁶ Cz. Miłosz, *Księga Hioba*.

Czy w poemacie Miłosza odnajdziemy analogon Hiobowej pokory? W samym dyptyku motywu takiego nie ma, choć wiersz *Odnalezienie* już go zapowiada. Odnajdziemy go w utworze zamykającym cykl: solarnym hymnie Słońce. Można w tym utworze widzieć kontynuację epifanii ojca i jego nauki. Ale też jakiś rodzaj przesłania łączącego dwie antytetyczne wizje: tragiczną i ocalającą w jednym, solarnym doświadczeniu. W platońską symbolikę świata „niby poematu” i słońca, które „przedstawia artystę” (Boga?), wpisana została nauka o barwach, osłepieniu i widzeniu. W sposób dla siebie charakterystyczny Miłosz przywołuje potoczne zjawisko porażenia wzroku spowodowane patrzeniem w słońce. „Słońce w południe jest ciemnością dla sowy nie przez brak, ale przez nadmiar światła” – te słowa kardynała Journeta zamieszcza Miłosz we wstępie do przekładu *Księgi Hioba*. Nadmiar światła poraża widzenie. Symbolika spojrzenia w słońce wydaje się czytelna w odniesieniu do *Trwogi*: dzieci nie widzą, bo są porażone, jak Hiob, niepojętością własnego cierpienia i opuszczenia. Wyzuty z ludzkiej miary świat budzi przerażenie. *Odnalezienie* tę miarę przywraca. Ale nie dzieje się to, jak w *Księdze Hioba*, przez spotęgowanie „Niepojętego” w obrazie boskich zadań, lecz odwrotnie: przez skontrastowanie niepojętości trwogi miarą świata „naiwnego” i „prostego” („ścieżka jest prosta”), *Słońce* zaś miarę tę afirmuje, jednocześnie przeciwstawiając tragicznemu zaślepieniu widzenie „świata w barwnej postaci”.

Właśnie tu, w afirmacji „patrzenia w promień od ziemi odbity”, możemy odnaleźć motyw pokory. Widzenie zespolone zostaje z gestem wyrażającym pokorę w taki sposób, że nie można tych dwóch znaczeń od siebie oddzielić, pokora staje się warunkiem widzenia:

Kto chce malować świat w barwnej postaci,
[...]
Niechaj przyklęknie, twarz ku trawie schyli
I patrzy w promień od ziemi odbity.

(*Świat. Poema naiwne – Słońce*)

Wydaje się, że nauka zawarta w *Słońcu* nie tyle rozwiązuje sprzeczność między tragicznym doświadczeniem a cudem odnalezienia, ile raczej wskazuje drogę ocalenia przed popadnięciem w trwałe i ostateczne zaślepienie. Ocalenie przychodzi wraz z pokorą, przywracającą możliwość widzenia świata. Ale znów: w podstawie obrazu pokory leży gest-symbol, gest odwrócenia wzroku od źródła światła. Może on jednak mieć nie jedno, lecz dwa nacechowania symboliczne, zależne od niuansów „logiki” tego gestu. Albo, jak jest właśnie u Miłosza, wyrażony w obrazie opuszczenia wzroku i przyklęknięcia, ustanawia motyw pokory i symbolikę afirmacji, albo, gdy realizuje się w geście „odwrócenia się tyłem do czegoś lub kogoś” – znaczącego zerwanie więzi i bunt – wtedy przywołuje symbolikę negacji i rozpaczy.

Wydaje się, że w *Słońcu* symbolika negacji i rozpaczy nie zostaje w ogóle przywołana. Ale czy faktycznie? Czy nie jest podskórnie obecna już w samej podwójnej konstrukcji normy widzenia, składającej się z części negatywnej (przestroga przed patrzeniem w słońce) i pozytywnej (przyklęknięcie), łączącej oba obrazy w jedną doświadczeniową postać i stanowiącej podstawę „nauki” zawartej w utworze. Sens tej nauki ustanawia się właśnie jako przestroga przed konsekwencją patrzenia prosto w słońce, gestu konotującego prometejską zuchwałość (*hybris*):

Niechaj nie patrzy nigdy prosto w słońce.
Bo pamięć rzecz, które widział, straci,
Łzy tylko w oczach zostaną piekące.

(*Świat. Poema naiwne – Słońce*)

„Łzy piekące” to wszak motyw przywołujący symbolikę rozpaczy, która, jeśli staje się trwałą jakością widzenia świata, ustanawia nieodwracalność opuszczenia, które stało się udziałem tragicznej świadomości w świecie „Trwogi”. Spojrzenie w słońce niesie, innymi słowy, niebezpieczeństwo trwałego porażenia bólem i cierpieniem,

i jako takie ustala ono symbolikę tragicznego widzenia świata, widzenia w „odwróceniu od źródła”, a więc w rozpacz i zrodzonym z niej tonie oskarżenia, który rozbrzmiewa w świecie *Trwogi*. Wyraża ten symbol negatywna część nauki o słońcu. W pozytywnej części natomiast zawarta jest norma możliwego ratunku przed zerwaniem i popadnięciem w rozpacz – wyraża to obraz w trzeciej strofie.

Fragment wypowiedzi Simone Weil przytoczony w tym samym miejscu, co słowa kardynała Journet, wiele w tym obrazie wyjaśnia:

Nieszczęście sprawia, że Bóg staje się nieobecny na czas pewien, bardziej nieobecny niż człowiek, który umarł, bardziej nieobecny niż światło w zupełnie ciemnym lochu. Rodzaj przerażenia opanowuje duszę. Podczas tej nieobecności nie ma nic, co można by było kochać. Najstraszniejsze to to, że jeżeli w tym mroku, w którym nie ma nic do kochania, dusza przestanie kochać, nieobecność Boga stanie się ostateczna. Trzeba, aby dusza dalej kochała wbrew wszystkiemu albo przynajmniej chciała kochać, choćby najdrobniejszą swoją cząstką. Wtedy któregoś dnia Bóg sam jej się ukáže i objawi piękność świata, jak to stało się z Hiobem. Ale jeżeli dusza przestanie kochać, trafi już tutaj jakby w odpowiednik piekła¹⁷.

Afirmacja „patrzenia w promień od ziemi odbity” wyrażona w geście pokory wydaje się więc w poemacie Miłosza funkcjonalnie tym samym, co owa powinność „kochania wbrew wszystkiemu”, o której mówi Simone Weil – jedynym możliwym ratunkiem przed przekształceniem tragicznego doświadczenia w trwałe bycie opuszczonym, innymi słowy, przed przekształceniem tragicznego doświadczenia w tragiczną świadomość. Ratunkiem tym trudniejszym, im bardziej doświadczenie trwogi w swej narzucającej się „konieczności” („faktyczności”) czyni nierealnym możliwość („cudowność”) ocalenia.

Dialogowy dyptyk Miłosza jest w istocie dyskursem między dwiema zasadniczymi modalnościami ludzkiej egzystencji: koniecznością i możliwością. Między koniecznością, w której Arystote-

¹⁷ Miłosz, *Księga Hioba*, s. 52.

les ujrzął podstawy tragedii, a możliwością, która jest wiarą wbrew konieczności. „Rozumieć po ludzku swoją zgubę, a jednak wierzyć w możliwość, to jest wiara.” – powiada Søren Kierkegaard¹⁸. I wydaje się, że Miłosz w dyskursie tym staje po stronie „możliwości”, nie bacząc na „naiwność” takiej postawy¹⁹. Podobnie jak czyni to przytoczony właśnie duński pisarz, rosyjski filozof Lew Szestow²⁰, czy cytowana już Simone Weil. W tym też poemat Miłosza różni się od poematu Kacnelsona²¹, w którym panuje czysta, monumentalna rozpacz przenikająca dwie postawy, wyrażone w sposób radykalny i bezkompromisowy: buntu wobec spełniającej się „konieczności” i oskarżenia „możliwości” o zdradę. Rozpacz tak potężna, że spojrzenie poety w słońce gasi je, a światło bije tu jedynie z twarzy skazanych na zagładę dzieci. Być może oba poematy zrodzone pod piórem dwóch poetów jako świadectwo tego samego czasu i miejsca – Warszawy 1943 roku – należy czytać tak właśnie, jak czytaliśmy dyptyk Miłosza: jak dialog dwóch doświadczeń tej samej dziejowej tragedii.

¹⁸ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972, s. 178.

¹⁹ Tezę tę formułuję wyłącznie w stosunku do Miłosza – autora *Świata*. Trzeba tu bowiem uwzględnić rzecz, którą zauważyła Błońska, mianowicie szczególnie, oparty na kontraście związek, jaki łączy poemat *Świat* z cyklem *Głosy biednych ludzi*, powstałym i opublikowanym w tym samym czasie:

„Oba te utwory zostały napisane – można chyba tak powiedzieć – na dnie piekła, które dosłownie ziało zbrodnią i nieszczęściem. Ale i tu zostaje wyraźnie zaznaczona dwoistość: świat oszalał – w *Głosach* – ale zachował jednak – w *Świecie* – przyrodzony (= dany przez Boga) porządek [...]. *Głosy* są skargą przechylającą się w rozpacz lub cynizm. *Świat* natomiast – wspomnieniem Arkadii czy raczej – naturalnego porządku rodziny ludzkiej.” (J. Błońska, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 95).

W tym kontekście można uznać – wydaje się – że w sensie symbolicznym, choć nie stylistycznym, *Trwoga* reprezentuje w *Świecie Głosy biednych ludzi*.

²⁰ Por. L. Szestow, *O źródłach prawd metafizycznych. Skrepowany Parmenides*, w: tenże, *Ateny i Jerozolima*, tłum. C. Wodziński, Kraków 1993.

²¹ Chodzi o poemat Icchaka Kacnelsona *Dos lid fun ojsgehargeten jidischen folk*, przetłumaczony na polski przez Jerzego Ficowskiego (*Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*), którego analiza została zamieszczona w niniejszej książce.

2. TRAGEDIA ROZPACZY ICCHAKA KACENELSONA

Poemat Icchaka Kacnelsona pt. *Dos lid fun ojsgehargeten jidiszen folk*, przetłumaczony na język polski przez Jerzego Ficowskiego (*Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*), to przejmujące świadectwo zagłady warszawskiego getta, a zarazem wielka poetycka skarga wyrastająca z tragicznego doświadczenia autora poematu, jego rodziny i całej społeczności polskich Żydów¹. Zdaniem Ficowskiego

Icchak Kacnelson zdobył się na heroizm słowa ostatecznego i pozostawił światu świadectwo – jakże bliskie wydrapywanym na ścianach cel śmierci ostatnim słowom skazanych, a zarazem – ślad będący dziełem sztuki².

Potomek rodziny rabinów i uczonych, który do końca uczył dzieci żydowskie hebrajskiego i Biblii, który przeżył śmierć swych najbliższych, zanim wraz z synem został zamordowany w komorach gazowych Auschwitz, autor napisanego w getcie dramatu *Hiob*, pozostawił w strofach *Pieśni* nie tylko świadectwo nieludzkiej cierpienia, ale zarazem bodaj najbardziej tragiczną odpowiedź poezji na zło, jakiego doświadczyły ofiary Endlösung. Mamy tu do czynienia z prawdziwą poezją tragicznego doświadczenia, która nie tylko to doświadczenie opisuje, ale sama stanowi jego przejmującą część.

Struktura poematu jest artystycznie przemyślana i konsekwentna³. Na poemat składa się piętnaście tytułowanych pieśni,

¹ I. Kacnelson, *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, tłum., wstęp i przyp. J. Ficowski, Warszawa 1986.

² Tamże, s. 8.

³ Pomijając wstęp Ficowskiego, istnieją w literaturze polskiej dwie analizy poematu Kacnelsona, całościowa: A. Pawelec, M. Sitarz, *Ostatni Żyd w Europie*, „*Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*” Jicchoka Kacnelsona, „Zeszyty Naukowe Cen-

każda zbudowana z piętnastu strof. Przeważają strofy czterowersowe, ale są też pieśni zbudowane z oktaw lub sestyn. Charakterystyczna jest rama kompozycyjna wyznaczona przez precyzyjnie skonstruowaną sytuację liryczno-narracyjną i nawiązującą do psalmów stylizację podmiotu lirycznego na pieśniarza śpiewającego przy akompaniamencie harfy (p. I). Poemat staje się głosem ostatniego Żyda – poety, przed którym staje zadanie zaśpiewania o „ginących ostatnich Żydach w Europie” (p. I). Zadanie tragicznie beznadziejne, bowiem Żydów już nie ma. Jedyne siłą wizji poetyckiej poeta przywołuje cały wymordowany naród (p. I i II), by następnie w kolejnych pieśniach, przypomniawszy z różnej perspektywy tragiczne wydarzenia z getta warszawskiego, a także paralelne wydarzenia z dziejów Przymierza, w tonacji tragicznego żalu i rozpacz, zamknąć definitywnie historię narodu żydowskiego, liczoną od Pięcioksięgu „do dziś”, „Od Amaleka po Niemców” (p. XV)⁴:

Biada mi! Nie ma nikogo... Był kiedyś naród, był naród
 I już go nie ma na ziemi... Skończone... Koniec już, wiem to!
 To była taka opowieść – ongi Pięcioksiąg ją począł,
 Trwała do dziś... bardzo smutna. I któż by nazwał ją piękną?
 (XV, *Po wszystkim*)

Całość w sensie genologicznym ma charakter lamentacji, nawiązującej w jakiejś mierze do do lamentacji starotestamentowych, ale także – poprzez precyzyjny układ części i ich następstwo, z dominującym tonem rozpamiętywania, żalu i rozpacz po stracie bliskich i całego własnego narodu – do cyklu trenicznego, pozbawionego

trum Badań im. Edyty Stein” nr 12/2014, s. 203-220 oraz niniejsza, pierwotnie opublikowana w *Literatura polsko-żydowska. Studia i szkice*, pod red. E. Prokop-Janiec i S. Żurka, Kraków 2011, s. 145-154.

⁴ Wszystkie cytowania utworu Kacnelsona pochodzą z przywołanego wyżej wydania. W nawiasach cyframi rzymskimi zaznaczam numer pieśni, czasami uzupełniony tytułem. W przypadku pieśni IX zaznaczam niekiedy cyframi arabskimi numery strof.

jednakże elementów konsolacyjnych. Rozpacz i dojmujące uczucie osamotnienia to zasadnicze jakości wieńczące emocyjną strukturę poematu. Bohaterem cyklu jest naród żydowski zamordowany w trakcie Endlösung, przywołany przez poetę w dwóch pierwszych, wizyjnych, paralelnych do wizji prorockich, pieśniach, a następnie spersonalizowany w różnego rodzaju odniesieniach, zarówno osobistych (rodzina), jak i obejmujących różne kręgi społeczności Żydów polskich, a w końcu narodu żydowskiego całej Europy. Ton osobisty i osobisty dramat poety jest tu, odmiennie niż na przykład w cyklu Kochanowskiego, ważną, ale nie jedyną jakością elegijną, spleta się on nierozzerwalnie z tragedią dziejową „okrutnie ukrzyżowanego” Izraela, chociaż to właśnie doświadczenie osobiste przydaje strukturze emocyjnej utworu niezwykłej siły.

Na tę ogólną strukturę nakładają się odniesienia biblijne, zarówno jako pewnego rodzaju analogony czy paralelizmy do dziejów Przymierza, jak i elementy konstrukcji lirycznej, jak np. psalmiczność lamentacyjna i złorzecząca w niektórych pieśniach, formy skarżi, nawiązujące do Księgi Hioba, czy tony prorockie.

Szczególnie ważny jest częsty w poemacie paralelizm między nieszczęściami biblijnego Izraela a jego losem w XX wieku. Szczególność polega na skali nieszczęść współczesnych, przewyższającej nieszczęścia biblijne. Już w II pieśni ewokującej wizję zamordowanego narodu poeta nawiązuje do Ezechiela (Ez 37) i motywu doliny wypełnionej kośćmi Izraela, które Bóg obiecuje wskrziesić, przyoblec w ciało i tchnąć w nie ducha. Tłum zamordowanych Żydów, który staje w milczeniu przy poecie, przywołany jego pieśnią, jest nieporównanie większy od tego z wizji Ezechiela, ale i stopień fizycznego unicestwienia przewyższa obraz biblijny: „nawet nie pozostały kości, nie ma już czego przyoblec w ciało [...] w co można znowu tchnąć ducha” (p. II).

Temu mierzeniu się z dziejami nieszczęść Izraela odpowiada mierzenie się z Bogiem Izraela. Nawiązania są liczne, ale centralne miejsce zajmuje pieśń IX, zatytułowana *Do niebios*.

Można ją czytać jako radykalny wariant psalmu złorzeczącego, z tą poprawką, że przedmiotem złorzeczenia staje się sam Bóg. Zawarte w niej oskarżenie „niebios”, stanowiące powód złorzeczenia, rozwija się od argumentów moralnych skrupiających się w formule „niegodnego oszukania”, a kończy na negacji ontologicznej („Niebios puste”).

Monumentalna, treniczna rozpacz, przenikająca poemat, przywołująca tony starotestamentowych proroków, szczególnie Jeremiasza i Izajasza, niejednokrotnie przechodzi w ton bezwzględnie oskarżenia, nie tylko oprawców i świata sprzyjającego zbrodni, ale także niebios, które zdradziły swój lud i kiedy „W Polsce, na Litwie, Wołyniu – wszędzie – wybucha skargą żydowską / Hiob bolejący, a z nim Jeremiasz i płacz Eklezjasty!”, niebiosy nie poznają swego ludu. „Jesteśmy przecież ci sami Żydzi [...] czemu świecicie, gdy umieramy?” – woła poeta (p. IX).

Pieśń IX, *Do niebios*, z której pochodzą przywołane frazy, stanowi teologiczne centrum poematu Kacnelsona. Jak rozumieć tę teologię? W ciągu obrazów: zdrady, obojętności na tragedię ludu, który „niebiosom” zaufał, czy wręcz okrucieństwa, któremu patronują „niebiosy” („Wszystkich do nieba nas odesłali – nędzni, okrutni słuźalcy nieba” – p. IX) wyłania się obraz „niebios”, który pod względem siły porównać chciałoby się z adresatem oskarżycielskich monologów Hioba. Czy „słuźalcy nieba” nie przywodzą tu skojarzeń z „niebieskimi zastępami” oblegającymi namiot „sprawiedliwego męża”? W przeciwieństwie do bohatera *Księgi*, który przy całej sile bezwzględnie oskarżenia nie przekracza jednak granic wiary w jedynego Boga, Hiob Holocaustu wiarę tę gubi:

Bezkrzesne nieba, martwe niebiosy, wyście pustynią złą i zdziczałą.
W was jedynego zgubiłem Boga...

A wcześniej jeszcze:

Wy jedenastoletnich Jomelów znałyście, dobrych, radosnych, śmiałych,
Bencjonków, młodych uczonych moich... pociechy moje, kość z moich
kości!

I Chany, matki, co ich zrodziły, co ich dla Boga czystych chowały,
Wyście widziały... Nie ma w was Boga! Niebiosa puste! Pełne nicości!

(IX, 14,12, *Do niebios*)

Teologicznie rzecz wydaje się rozstrzygnięta: „Niebiosa puste!” – woła poeta. Ale oprócz dramatycznego sądu jest jeszcze obraz poetycki, którego nie potrafię inaczej wytłumaczyć, jak tylko poprzez odwołanie się do tego, co w innym miejscu nazywałem schematem tragiczności transcendentalnej.

Tragicznością transcendentalną nazywam złożoną figurę interpretacyjną opartą na rozszczępieniu, a następnie połączeniu relacją tożsamości dwóch antytetycznych obrazów Boga: Boga – sprawcy tragicznego nieszczęścia (Boga tragedii) z obrazem Boga, który staje po stronie ludzkiego nieszczęścia i cierpienia, sam ich doznając (Boga tragicznego). Przy czym trzeba jeszcze w drugim obrazie Boga wyróżnić dwie jego odmiany.

Po pierwsze, może to być obraz Boga, który cierpi z powodu nieszczęść, jakich doznaje lud Izraela. Jego cierpienie jest jednak całkowicie transcendentne wobec cierpienia ludzkiego. Bóg cierpi skrycie na sposób i miarę boską, a nie ludzką. Najbardziej dramatyczny i poruszający obraz Boga cierpiącego odnajdujemy w kazaniach rabiego wspólnoty chasydzkiej w Piasecznie i założyciela chasydzkiej uczelni w Warszawie, Kalmana Shapiry, głoszonych po hebrajsku w Warszawie w latach 1939-1942⁵. Rabbi, nawiązując do mistycznego obrazu „komnat bożych”, rysuje dwa boskie „wizerunki”: Boga „mocy i dostojeństwa” (zamieszkującego komnaty zewnętrzne) oraz Boga płaczu (zamieszkującego komnaty wewnętrzne), który współcierpi z człowiekiem, dając mu siłę, by nie upaść i „znieruchomieć”

⁵ Szersze informacje o rabbim Shapirze zamieściłem w przypisach 31 i 32 studium o Hiobie (s. 110).

w sytuacji, kiedy Bóg „mocy i dostojęstwa” nie daje odpowiedzi na najbardziej palące pytania cierpiącego niewinnie Izraela⁶.

Po drugie – i to właśnie jest figura Boga tragicznego – utożsamia się on z ludzkim cierpieniem, sam doznając niesprawiedliwego zmiżdżenia i popadając w tragiczne nieszczęście. Tragiczność w tym drugim obrazie siłą rzeczy ustanawia się na dwóch poziomach: na poziomie doświadczenia ludzkiego, który ewokuje obraz ludzkiej tragedii, oraz na poziomie „transcendentalnym”, w którym tragiczna ofiara przez włączenie w „plan Boga” wchodzi z nim w relacje tożsamości. Podkreślmy od razu, że moment tożsamościowy, zachodzący między doświadczeniem ludzkim i boskim, wprowadza niezwykle trudne i delikatne kwestie natury teologicznej, dotyczące rozumienia boskości w tak przekształconym obrazie Boga. Jeśli w chrześcijaństwie tragiczność transcendentalna ma podstawy interpretacyjne w najgłębszych tajemnicach wiary, to w judaizmie – wydaje się – obraz taki nie może przekroczyć statusu metafory poetyckiej.

Cała pieśń IX zasadza się na prostej, lecz niezwykle dramatycznej konstrukcji. Jej ośrodek stanowi znane i usankcjonowane tradycją wyrażenie biblijne, mogące oznaczać bądź „pozorne sklepienie niebieskie nad Ziemią”, „firmament”, bądź w konotacji kosmogonicznej i religijnej „miejsce przebywania Boga”. To ostatnie znaczenie z kolei stanowi podstawę szacownej metonimii, w której „niebiosa” w znaczeniu „miejsca przebywania Boga” oznaczają samego Boga. W pieśni IX ten właśnie metonimiczny związek zostaje przez poetę poddany rozbudowanej metaforyzacji, wykorzystującej subtelną grę między znaczeniem przenośnym (Bóg), znaczeniem metonimicznym („miejsce przebywania Boga”) i znaczeniem dosłownym („przestrzeń nad Ziemią”). Metaforyczny obraz „niebios”, jaki wyłania się z pieśni, wydaje się dla wszystkich tych znaczeń podstawowy. Czy jest to obraz Boga? Czy takie utożsamienie jest zasadne? Wydaje się, że

⁶ Zob. więcej w studium o Hiobie, s. 109-114 niniejszej książki.

tak. Liczne nawiązania biblijne, w tym także cytaty z biblijnych inwokacji do niebios, nawiązujący do Hioba ton skargi, przechodzący często w gwałtowne oskarżenie, a nade wszystko wyraźny i rozbudowany wątek Przymierza w strofach 5–10 dają podstawy do takiej lektury. Także konstrukcja wypowiedzi, sugerujący inwokacyjność tytuł, apostroficzna forma z wyraźnymi zabiegami personifikacji adresata (np. „wyście patrzyły, czy nas nie znacie”) oraz stała opalizacja metonimiczno-metaforycznego sensu nie pozostawiają wątpliwości, o jakiego adresata tu chodzi. Rzecz jasna, trzeba mieć świadomość, że cała materia związana z tożsamością obrazu „niebios” jest niezwykle delikatna. W analizie, którą przeprowadzam, koncentruję się na materii tekstowej tylko jednej spośród piętnastu pieśni. Obraz, który się z niej wyłania, zarówno obraz „niebios”, jak obraz podmiotu mówiącego, a także sens i ton monologu lirycznego, który przybiera postać skargi i oskarżenia „niebios”, zostają przeze mnie ujęte w kategoriach jakości poetyckich, a nie doświadczeń religijnych, choć oczywiście głos poety jest niewątpliwie znakiem takich doświadczeń. Zrozumienie tego znaku wymagałoby jednak przejścia od analizy literackiej do analizy religijnej dokonanej w kategoriach judaizmu, co przekracza zarówno cele tego tekstu, jak i kompetencje autora. Warto może jednak pamiętać, że siła utworu Kacnelsona płynie nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, z walorów artystycznej kreacji, lecz z mistycznego wręcz zadania, jakiego podjął się autor poematu, by przemówić w imieniu całego zamordowanego narodu, także w obliczu „Niebios”.

Jeśli zgodzimy się, że apostroficzne „niebios” konotują symboliczny obraz kogoś, kto jako adresat pieśni zostaje przez poetę osądzony i jeśli ponadto zgodzimy się, że osąd ten ma wymiar transcendentny, a więc że dotyczy ustanawianego przez motyw „niebios” obrazu Boga, to trzeba w takim razie zapytać o frazy: „Nie ma w was Boga” i „W was jedyne zgubiłem Boga”. Czy nie mamy tu do czynienia z jakimś momentem różnicującym, czy lepiej powiedziawszy: rozwarstwiającym obraz Boga? I czy momentu owego nie należało-

by upatrywać w ledwie zarysowującej się szczelinie semantycznej, jaka kładzie się między obrazem Boga, wyłaniającym się z metonimii „niebios”, a motywem „jedynego Boga”, którego poeta „zgubił w niebiosach”.

Zwróćmy jeszcze raz uwagę na ciąg fraz: „Nie ma w was Boga! Niebios puste! Pełne nicości”. Odnajdujemy w ich uszeregowaniu zarówno elementy logicznego powiązania, jak i antytetycznego przeciwstawienia. Powiązania, bowiem cechy niebios: „pustka i nicość” wypływają właśnie z faktu, że nie ma w nich Boga, a więc z negacji boskości domniemanego czy symbolizowanego w obrazie „niebios” adresata. Skoro Boga „nie ma” w niebiosach, to „pustka” i bycie „pełne nicości” stają się jakością ontologiczną samych „niebios”. Ale zarazem te właśnie cechy („pustka” i „nicość”) w planie opalizacji metaforyczno-metonimicznej jak gdyby uderzają wprost w samego Boga, są jego oskarżeniem, oskarżeniem o zimną obojętność wobec tragedii, o zdradę ludu, który mu zaufał, cierpienie niewinnych dzieci. Podstawa tych oskarżeń jest moralna, a nie ontologiczna. Poeta wszak nie oskarża pustki, lecz bliskiego sobie osobowego Boga, któremu był wierny przez całe życie, oskarża więc, innymi słowy, Boga wiary, niejako utożsamiając go z obrazem „niebios pełnych nicości”. Nieobecność w niebiosach Boga wiary, który wszak zawarł Przymierze z Izraelem i nie opuszcza go w chwilach ciężkich, staje się szczególną cechą obciążającą moralnie „niebios”, można by powiedzieć, staje się winą „niebios”. Istota tego obrazu polega więc na zestawieniu sądu o charakterze ontologicznym negującego obecność z moralnym oskarżeniem tejże nieobecności.

Z drugiej jednakże strony, na tak rozumiany sens powiązań nakłada się moment antytetycznego rozróżnienia. Bóg bowiem, którego w niebiosach „nie ma”, nie może być tożsamy z jego obrazem ewokowanym przez motyw „*niebios pełnych nicości*”, bo właśnie obraz ten wyłania się wprost z owego „nie ma” – z ontologicznej negacji obecności w „niebiosach”. Jeśli w planie moralnym nieobecność Boga konstytuuje winę „niebios”, to w planie ontologicznym nega-

cja obecności wprowadza tożsamościowe rozszczepienie między Bogiem a „niebiosami”, a tym samym moment potencjalnie ocalający obraz Boga wiary. Bóg „zgubiony w niebiosach” jest przyczyną załamującej się wiary, załamującej się właśnie przez ową nieobecność, ale zarazem ta sama nieobecność może stać się podstawą rozróżnienia, które jak gdyby ocala Boga wiary przed całkowitym utożsamieniem go z obrazem ewokowanym przez winę „niebios”. W planie literackim możemy mówić o następującym tu rozszczepieniu między sensem metonimicznym i metaforycznym, a konkretnie między paradoksalną metaforą Boga jako „miejsca pustego”, a metonimią „winy niebios”. Błędem byłoby, gdybyśmy chcieli moralny charakter sądu negującego obecność Boga ująć, abstrahując od metaforyczno-metonimicznej konstrukcji całego utworu. Owo „nie ma”, by tak rzec, negując obecność, wycofuje Boga wiary z metonimicznego obrazu niebios jako boskiej winy, nadając w ten sposób „niebiosom” metaforyczne znaczenie „miejsca pustego”, „pustyni złej i zdziczałej”, w której „Bóg się zgubił”, ale właśnie przez to otwierającego się niewielką szczeliną na ponowne wypełnienie, czy – by użyć innego słowa, pochodzącego z poematu Czesława Miłosza – na ponowne „odnalezienie”.

Owa szczelina, owo rozszczepienie obrazu Boga pozostałyby w głębokim ukryciu, pozbawiane w istocie semantycznej wagi, gdyby nie dramatyczne wzmocnienie, jakie odnajdujemy w strofie 13. To drugie z dwóch kluczowych miejsc pieśni IX. Pierwszym jest obraz zawarty w strofie 10, wieńczący wątek zdradzonego Przymierza, który otwiera drogę do wizji zawartej w strofie 13, dlatego też najpierw trzeba temu pierwszemu wątkowi z jego kulminacyjnym miejscem w strofie 10 poświęcić nieco uwagi. Rozpoczyna się on w strofie 5 motywem „oszukania”:

O, precz, niebiosa, Wyście mój naród oszukiwały niegodnie,
Wy nas od wieków oszukujecie – moich praojców, proroków.
(IX, 5, *Do niebios*)

Nasączony wieloma przywołaniami biblijnymi (Mojżesz, Izajasz, Jeremiasz, Hiob, Eklezjasta), wątek ten rozwija szczególną argumentację, uzasadniającą sąd o „niegodnym oszukaniu”, będącą w istocie oskarżeniem niepojętego milczenia *niebios* w obliczu tragedii, jakiej doznaje naród Izraela. Motyw niewrażliwości „niebios” zostaje zde-rzony z wielkością tragicznie doświadczanego narodu, wykluczającą, podobnie jak w skardze Hioba, teologię sprawiedliwej odpłaty:

Czy nas nie znacie, nie poznajecie? Czyżby nas czas tak odmienił?
Czyżby nas zmienił nie do poznania? Przecież jesteśmy ci sami –
Lepsi niż ongiś... Nie mnie się mierzyć dziś z prorokami wielkimi,
Ale ci wszyscy zabici moi, ci wszyscy na śmierć pognani –

Czyż nie są więksi? Cierpieli tyle odwieczną nękaną troską!
Wobec dzisiejszych Żydów – imiona tych dawnych, wielkich
przygasły.

(IX, 7, 8, *Do niebios*)

Po dramatycznym pytaniu: „Czemuście takie piękne i czemu świecicie, gdy umieramy?”, w którym niestosowność piękna wobec doświadczenia tragedii staje się argumentem obcości „niebios”, następuje ów pierwszy kulminacyjny obraz w strofie 10, zawierający w sobie potężny ładunek gestu bluźnierczego:

Jak Saul, jak król mój ruszę do wieszczki, tam, gdzie mnie oczy
poniosą,
Odnajdę drogę, drogę rozpaczy ku Endor z duszą zranioną,
Proroków z ziemi wywołam, zaklnę: – O, zwróćcie wzrok ku
niebiosom
I spleńcie w niebo i zawołajcie: niechaj was piekła pochłona!
(IX, 10, *Do niebios*)

Motyw ostatniego wersu („spleńcie w niebo”) jest nie tylko znakiem zerwania, ale także wyrazem jakiegoś ostatecznego i nieodwracalnego osądu całej historii Przymierza. Dopiero po tym obrazie bluźnier-

czego gestu proroków poeta może powiedzieć: „Nie ma w was Boga”. W interpretacji tej sceny trzeba koniecznie uwzględnić jej paralelny odpowiednik: scenę z pieśni VIII (*Cmentarny dół, zgładzony dom rodzinny*) przedstawiającą poniżenie starego rabina. Przeciwwstawienie światłości promieniującej z twarzy kalekiego starca światłu słońca i „kłamliwych niebios” zapowiada już figurę transcendentalnej tragiczności⁷, która w pełni rozwinięta zostanie w pieśni IX. Dopiero po obrazie bluźnierczego gestu proroków, poeta przywołuje – by tak to ująć – koronny motyw oskarżenia „niebios”, zagładę niewinnych dzieci:

Wy jedenastoletnich Jomelów znałyście, dobrych, radosnych,
 śmiałych,
 Bencjonków, młodych uczonych moich... Pocięchy moje, kość
 z kości!
 I Chany, matki, co ich zrodziły, co ich dla Boga czystych chowały,
 Wyście widziały... Nie ma w was Boga! Niebiosa puste! Pełne
 nicości!

(IX, 12, *Do niebios*)

Fraza „Nie ma w was Boga”, zamykająca strofę 12, zostanie powtórzona w nagłosie strofy następnej – owego drugiego kulminacyjnego miejsca pieśni IX. Obrazy odrzuconego ostatecznie Przymierza w strofie 10 i wycofanego z „niebios” Boga wiary w strofie 12 zostaną w strofie 13 skontrapunktowane „niesłuchaną” wizją tragicznej sakralizacji:

Nie ma w was Boga! Więc rozewrzyjcie na oścież swoje niebieskie
 bramy,

⁷ Chodzi o przeciwstawienie i wywyższenie światła i świętości bijącej z twarzy poniżanego rabina światłu i świętości „niebios”. Wezwanie do ukrycia przed przesładowcami promieniującej z twarzy rabina świętości, która wszak mogłaby ich „wstydem porazić”, uruchamia konotacje ze świętością, jaką posiadać może tylko Bóg Izraela. Gest Niemca plującego w usta rabina jest nie tylko poniżeniem ofiary, ma także wymiar sakralny – jest aktem poniżenia skierowanym przeciwko prawdziwej boskiej świętości, którą reprezentuje twarz rabina, nie reprezentują zaś „niebios”. Por. pieśń VIII, s. 49, 50.

Niech wszystkie dzieci zamęczonego narodu ruszą w ostatnią drogę.
 Wniebowstąpienie! Niech wnijdzie do was naród okrutnie ukrzyżowany,
 Otwórzcie wrota!... Każde z mych dzieci zgłodzonych mogłoby stać się Bogiem!

(IX, 13, *Do niebios*)

Oto rozwierają się bramy i do pustych niebios wkraczają „dzieci zamęczonego narodu, narodu okrutnie ukrzyżowanego. Każde z mych dzieci zgłodzonych mogłoby stać się Bogiem!” – woła poeta. Ten przejmujący obraz „wniebowstąpienia” nie jest w istocie niczym innym, jak konkretyzacją rozwijającego się już od pieśni VIII schematu transcendentalnej tragiczności. Miejsce odrzuconego Boga tragedii może zająć tylko Bóg tragiczny. W pieśni VIII to nieludzko ponizony rabin staje się depozytariuszem boskiej świętości, którą traci „niebiosa”. W pieśni IX ujawnia się On w obrazie zamęczonych dzieci. Chciałoby się powiedzieć, utożsamia się z zamęczonymi dziećmi, sam stając się każdym z nich. Dzieci to szczególnie ważny motyw nie tylko w pieśni IX, ale w całym poemacie Kacnelsona. Poeta poświęca im całą pieśń VI (*One pierwsze*). To one pierwsze idą na zagładę. To one w swej niezwykłej powadze i żarliwości religijnej przewyższają wszystkich, nawet przywołanego na świadka Izajasza. Kontekst Izajasza nie jest przypadkowy. Wyjątkowość i niezwykłość tragedii niewinnych dzieci żydowskich odsłania mesjański wymiar tego wydarzenia:

O, nie! Obszary całej Europy. O, miasta wszystkie, słuchajcie o nich!
 Czegoś takiego nie znał świat jeszcze, tego nie widział nikt na tej ziemi!

To one pierwsze miały umierać – żydowskie dzieci, te smutnookie,
 Osierocone, zimnem przeżarte, głodem i wszami. To One. Za co?
 Święte Mesjasze krwią uświęcone...

(VI, *One pierwsze*)

I to one – można by dodać – stanowią najważniejszy i nieprzewycięzalny argument rozpaczy poety.

Nawiązując do dyptyku Miłosza *Trwoga – Odnalezienie*, można by obraz ten skomentować następująco. Jeśli w *Poemach naiwnych* głos ojca, dobiegający o świcie ze skraju lasu, ustanawia „odnalezienie” jako figurę doświadczenia, wchodzącą w dialog z figurą tragiczności zawartą w *Trwodze*, to o pieśni IX można powiedzieć, że głos rozpaczającego ojca rozbrzmiewa z głębi ciemności i z głębi lasu, współbrzmiąc ze skargą dzieci zagubionych w świecie *Trwogi*. Nie ma tu innego głosu, nie ma „skraju lasu” i ścieżki, która wywiodłaby z niego niewinne dzieci. Przestrzeń pieśni IX jest zamknięta i zapieczętowana, jak getto. I to właśnie stanowi zasadniczą figurę doświadczenia zawartą w tej pieśni. Wyjście, chciałoby się powiedzieć: powtórny Exodus, jest niemożliwe, bowiem nie ma takiego miejsca poza murami getta-lasu, dokąd mógłby się udać naród żydowski, by znaleźć ocalenie. Wagony z pieśni IV (*Znów powróciły wagony*) stają się symbolem okrutnej, negatywnej transcendencji: wywożą żydowskie dzieci poza mury getta – wprost do obozów zagłady. Czy Bóg, którego gubi Kacnelson w „niebiosach”, odnajduje się w lesie-getcie, by udać się razem z dziećmi w ich ostatnią drogę? Głos ojca, który boską świętość przenosi z Boga na dzieci, jest aktem zarówno bluźnierczym, jak i symbolicznym. Bluźnierczym – bo potwierdza zerwanie Przymierza z Bogiem niebios, symbolicznym – bo zagłada dzieci ustanawia się jako symbol nieobecności Boga wiary. Jeśli jednak „normą” boskości staje się – jak w chrześcijańskiej interpretacji Izajaszowego Sługi – przyjęcie niezawinionego cierpienia, to normę tę spełniają idące na zagładę żydowskie dzieci. To tę prawdę wykrzykuje z głębi lasu-getta głos ojcowskiej rozpacz: Bóg nie jest ojcem – jest dzieckiem.

Jest rzeczą zrozumiałą, że tak rozwijający się schemat transcendentalnej tragiczności musi wytworzyć potężne napięcia tożsamościowe wzmocnione dodatkowo strukturalną ambiwalencją ofiarniczej sakralizacji. Chodzi przede wszystkim o napięcia między obrazem Boga „zgubionego w niebiosach” a wizją niewinnych ofiar zajmujących puste miejsce w „niebie”, innymi słowy, chodzi o napięcia tożsa-

mościowe między Bogiem żydowskiej teologii a poetyckim obrazem Boga tragicznego, zintensyfikowane jeszcze przez mesjański kontekst z jednej strony oraz wyraźną konotację chrystologiczną obrazu z drugiej. Bóg tragiczny nie wyłania się z przestrzeni wiary – ta bowiem legła już w gruzach – lecz ze zrodzonej w tragicznym doświadczeniu metafory. Metafory, która nie może ocalić dzieci, mogłaby natomiast ocalić sens ich śmierci. Mogłaby – tryb warunkowy, który się pojawia w tekście ewokującym ten obraz, jest wyrazem przepaści, jaka otwiera się między poezją a wiarą. Cierpienie niewinnych dzieci podniesione w poetyckich słowach do rangi mesjańskiej – a nawet boskiej – konstituuje obraz skazany na pozostanie poza przestrzenią wiary, zrodził się bowiem z doświadczenia grzebiącego wiarę. Zastępują ją bunt i rozpacz, które okazują się jedyną drogą dla ocalenia nieskazitelnej świętości tego obrazu. To nie Bóg żydowskiej teologii ocala dzieci, lecz rozpaczający i oskarżający ojciec ustanawia w obrazie umęczonych dzieci tragiczną normę boskości.

Szczególną próbę wyładowania tych dramatycznych napięć odnajdujemy w dwóch ostatnich strofach pieśni. Zmienia się perspektywa obrazu. Jeśli w strofie 13 pozostajemy w przestrzeni obrazu czystego i wzniosłego, to teraz przenosimy się w przestrzeń okrutnej i nienasyconej sakralizacji:

Bezkresne nieba, martwe niebiosy, wyście pustynią złą i dziczają.
W was jedyne zabiłem Boga, a im trzech nie dość, więcej im
trzeba!

Nasz Bóg, duch jego i Galilejczyk zmarły na krzyżu – tego im
mało,

Wszystkich do nieba nas odesłali – nędzni okrutni służalcy nieba!
(IX, 14, *Do niebios*)

Ostatnie strofy pieśni IX, operujące sarkastyczną ironią, są bolesne, szczególnie dla czytelnika poczuwającego się do związków z chrześcijaństwem. Umieszczenie motywu Trójcy w kontekście zbrodni, przedstawionej tu jako jakieś okrutne nienasycenie liczbą

(„więcej im trzeba”)⁸, powodujące zamach na *wszystkich*, na cały naród „odesłany do nieba”, może wydawać się niesprawiedliwe w takiej mierze, w jakiej zabieg ten sugeruje powiązanie zbrodni z chrześcijaństwem. Wydaje się jednak, że skojarzenie takie to tylko efekt uboczny metaforycznego obrazu, którego sens jest inny. Nie można zapominać, że pieśń jest skargą transcendentalną opisującą tragedię wiary, a nie analizą historyczną, czy tym bardziej teologiczną, zbrodniczych motywacji nazistów. Apostroficzny bohater utworu, „niebios”, oraz Niemcy, ukazani tu jako „służalcy nieba”, przeciwstawieni zostają całemu narodowi żydowskiemu obejmującemu także Trójcę („Nasz Bóg, duch jego i Galilejczyk zmarły na krzyżu”). Zbrodnia, która się dokonuje, dokonuje się nie w imię Trójcy, lecz w imię „niebios”. Całość, która jest przedmiotem tej zbrodni, zawiera w sobie także Trójcę. Innymi słowy, zamach na cały naród żydowski jest także zamachem na Boga Izraela.

Można w takim odczytaniu, akcentującym przeciwstawienie „niebios” – Bóg, usłyszeć pogłos *Księgi Hioba* z jej formułą, najmocniej wyakcentowaną przez Paula Ricouera: „Bóg przeciw Bogu”⁹. Jednakże jeśli Hiob wierzy w „obrońcę w niebie” (*go’el*), to Kacnelson, właśnie w „niebiosach” wiarę tę gubi („w was jedyne go zgubiłem Boga”). Dlatego też Hiobowy dramat wiary u niego przekształca się w tragedię. Jest to tragedia rozpacz, która w ostatniej strofie pieśni przybiera formę klątwy rzuconej na „niebios” i ziemię:

Radujcie-że się! Byłyście biedne, a los bogactwo przyniósł wam
w dani!

Jakież urodzaj błogosławiony: cały nasz naród. Szczęśliwe żniwa!

⁸ Por. motyw paralelny w pieśni IV pt. *Znów powróciły wagony*.

⁹ „To Boga przyzywa Job przeciwko Bogu” – P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 302. Por. także: o. R. E. Murphy, *Komentarz do Księgi Hioba*, w: *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego*, pod red. W. R. Farmer, tłum. H. Bednarek, Warszawa 2001, s. 664: „jak gdyby chodzi o odwołanie się do Boga przeciw Bogu, od Boga jakiego zna, do Boga, którego nie sposób znaleźć”.

Wy się radujcie Niemcami, Niemcy niech się radują dziś
niebiosami.
I niech ogarnia was ogień ziemi, a ogień niebios – ziemię
przeszywa!

(IX, 15, *Do niebios*)

Jak pisze Jerzy Ficowski, „rozpacz dyktuje mu niekiedy sformułowania okrutne, konkluzje bezlitosne, zdania niesprawiedliwe. Takie jest prawo rozpacz, której w bezsilności jedyną możliwością buntu jest możliwość klątwy rzuconej światu”¹⁰. Dodajmy do tego, że obraz rzucającego klątwę poety, który ma za chwilę podzielić los całego ludu, przywodzi literackie skojarzenia z inną tragedią, z tragedią Ifigenii, której przyszło zginąć na stosie ofiarnym z zakneblowanymi ustami¹¹.

Podsumowując: niezwykle w swej gwałtowności oskarżenie „niebios” ma tę samą podstawę, co oskarżenia sformułowane przez Hioba: niewinność ofiar. Rozpad świata na świat ustanawiający zło i świat doznający zła nie podlega tu jakiegokolwiek dialektyce. Pozostają one wobec siebie radykalnie odseparowane. Nie ma żadnej instancji transcendentalnej, która mogłaby oba te światy objąć. Bóg Przymierza, którego nie odnajduje poeta w świecie zagłady, jawi się w obrazie „niebios” jako Bóg świata ustanawiającego zło, analogon adresata Hiobowej skargi, Boga który „mnie zaprzedał złoczyńcom, oddał mnie w ręce zbrodniarzy” (Hi 16, 12).

Nie należy jednak tracić z oczu tego faktu, że kluczowe dla pieśni IX obrazy motywowane są rozwijającym się schematem tragiczności transcendentalnej, a więc poszukiwaniem takiego obrazu Boga, który utożsamiałby się z najstraszniejszymi doświadczeniami ofiar. I taki obraz poeta odnajduje! Choć nie odnajduje wiary, by połączyć w jednej figurze – być może ocalającej Boga wiary – dwa antytetyczne obrazy: obraz tragicznego losu żydowskich dzieci o znamionach bosko-

¹⁰ I. Kacnelson, *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, wstęp, s. 9.

¹¹ Chodzi rzecz jasna o Ifigenię z dramatu Ajschylosa *Agamemnon*, nie zaś o bohaterkę dramatu Eurypidesa *Ifigenia w Aluidzie*.

ści z obrazem Boga zerwanego Przymierza. Innymi słowy, połączyć Boga tragicznego – tożsamesgo z doświadczeniem najsłabszych i najbardziej cierpiących, oraz Boga tragedii, który w swej transcendentalnej sprawczości ujawnia oblicze *zgrozy*. Obrazy „pustych niebios” i wniebowstąpienia zamęczonych dzieci dzieł przepaść analogiczna do przepaści między światem ustanawiającym i światem doznającym zła totalnej i bezpodstawnej eksterminacji. Dla poety jest to przepaść możliwa do wypełnienia jedynie głosem rozpacz, oskarżenia i klątwy. Wyłaniająca się z tego głosu figura transcendentalnej tragiczności, rozwijająca się niejako równolegle do linii rozpacz, jest w swym dążeniu ocalającym równie stanowcza i przejmująca jak obraz Boga cierpiącego, głoszony w getcie warszawskim przez rabiego Shapirę.

Część trzecia

MIĘDZY LOGIKĄ A ETYKĄ

1. PRAWDA W LITERATURZE

WSTĘP

Chciałbym poniżej opisać i rozważyć dwie różne intuicje, towarzyszące memu doświadczeniu czytelnika, intuicje, które – jeśli je rozwinąć pojęciowo – prowadzą do całkiem przeciwstawnych ujęć zagadnienia prawdy w literaturze – obu funkcjonujących we współczesnej świadomości literackiej. Z jednej strony, wydaje się, że prawda, a dokładniej, pojęcie prawdy jest luźno tylko związane z pojęciem dzieła literackiego, że prawda nie jest elementem koniecznym tego pojęcia, a przynajmniej w takim stopniu, w jakim konieczne wydaje się posiadanie przez dzieło cech artystycznych i estetycznych. Z drugiej zaś, bywa, że w doświadczeniu literackiego dzieła sztuki odsłania się niekiedy jakiś bardzo głęboki związek między dziełem i rzeczywistością, związek, który chciałoby się nazwać właśnie *prawdą*. Opisowi tych dwóch różnych intuicji oraz rozważeniu ich teoretycznych konsekwencji poświęcone będą kolejne części artykułu.

OD STRONY LOGIKI. KWESTIA SEMANTYCZNEJ REPREZENTACJI

Dlaczego prawda miałaby być elementem niekoniecznym w pojęciu dzieła literackiego? Spróbuję odpowiedzieć tak: po pierwsze, sztuka słowa jest starsza od pojęcia prawdy, które wszak jest odkryciem dojrzałej greckiej filozofii. Znamienne jest, że prawda filozoficzna od razu zdystansowała się wobec poezji; ani Platon, ani Arystoteles nie uważali jej za właściwe miejsce dla prawdy, co najwyżej dla czegoś

do prawdy podobnego – prawdopodobieństwa – co jednak prawdą w znaczeniu filozoficznym nie jest. To „założycielskie” wykluczenie poezji z dziedziny prawdy trwa właściwie do dziś, budząc z jednej strony opór twórców i czytelników, którzy w poezji i literaturze szukają właśnie prawdy, cokolwiek by ona znaczyła, z drugiej zaś, mobilizując nieustannie myśl teoretyczną do poszukiwania zasadniczych rozwiązań problemu prawdy w literaturze, zarówno pozytywnych jak negatywnych.

Jeśli filozofia bez prawdy obyć się nie potrafi, nawet wtedy, gdy jej przeczy, literatura – wydaje się – że owszem. Wydawać się tak może szczególnie wtedy, gdy zgodzimy się z twierdzeniem, że domeną sztuki słowa nie jest rzeczywistość, lecz właśnie słowa i sens słów. Pisarz i poeta, można rzec, wykuwają swe dzieło w materiale semantycznym. Sens więc stanowi istotny składnik materiałowy literatury (warstwę konstytutywną w rozumieniu Ingardena¹), a zarazem cel, uzasadniający jej wagę i wartość. Sens rozumiany prymarnie jako semantyczność słowna, pochodnie jako sens przedmiotowy, a więc taki, który ustanawia organizację świata przedstawionego w dziele literackim, a następnie jeszcze jako ewokowaną przez dzieło aksjologiczną jakość całości, która nazywana bywa wartością dzieła, a która wszak dla wielu jest wartością właśnie dlatego, że „ma sens”.

Tak więc wydaje się, że konstrukcje, układy, kompozycje słów i zdań, wyznaczających bezkresne przestrzenie semantyczne to podstawowy żywioł literatury. Znają dobrze ten żywioł ci, którzy próbują się z nim zmierzyć, badacze literatury jej czytelnicy i interpretatorzy, a może przede wszystkim pisarze i poeci.

Jednakże – i to po drugie – sens nie jest wszak tożsamy z prawdą. Choć prawda bez sensu wydaje się trudna do pomyślenia, to sens bez prawdy obywa się zupełnie dobrze, przynajmniej w dziedzinie twórczości literackiej (choć zapewne nie tylko). Rzecz jasna, zarówno

¹ Warstwa jest konstytutywna, jeżeli „domaga się ze swej istoty pozostałych warstw” (R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 53).

słowo „sens” jak i prawda obciążone są wieloznacznością. Gdy mówię o słowie „sens”, biorę go z całym dobrodziejstwem semantycznego inwentarza, nie ma bowiem takiego znaczenia wyrazu „sens”, którego nie znalazły sztuka słowa. W szczególności jednak chodzi mi o dwie grupy znaczeniowe słowa „sens” i korelatywnie z nim związanego słowa „bezsens”. Po pierwsze więc, chodzi o „sens” jako poziom znaczeniowy tworów językowych różnego rzędu, a więc znaczenie wyrazów, zdań czy całych tekstów. Powiadamy, że mają one sens wtedy, kiedy można je zrozumieć, a pozbawione są sensu, kiedy zrozumieć ich nie można. Po drugie, chodzi o sens pojęty jako możliwość, resp. niemożliwość, zrozumienia czegokolwiek, ku czemu sięga intencja aktu rozumienia, a więc nie tylko wyrażeń językowych, ale też przedmiotów, zdarzeń, osób i ich działań, własnego życia itp. W tej grupie mieści się także to znaczenie „sensu”, które nazywa się „zdrowym rozsądkiem”, w myśl którego sens przysługuje tylko temu, co „ma ręce i nogi”, a pozbawione jest sensu to, co „stoi na głowie”².

Mówiąc natomiast o „prawdzie” – przynajmniej w pierwszej części, bo w drugiej może się to zmienić, mam na myśli jej klasyczne, sądowo-zdaniowe sformułowania idące od Arystotelesa przez św. Tomasza do Alfreda Tarskiego, definiujące prawdę jako szczególną relację, zwaną także „korespondencją”, zachodzącą między myślą, sądem lub po prostu zdaniem a rzeczywistością pozajęzykową, stanami rzeczy lub przedmiotami, oraz te wszystkie koncepcje, które, jak np. współczesny pragmatyzm, rozważając pojęcie prawdy w mniejszym lub większym stopniu negują zasadę korespondencji.

Zarówno doświadczenie, jak i wielowiekowa tradycja refleksji nad poezją raz za razem sugerują, że konstrukcja znaczeń w dziele literackim nie jest podporządkowana względem prawdziwościowym w taki przynajmniej sposób, jak się to zakłada w filozofii lub nauce. I na poziomie literatury rozumianej jako sztuka słowa sugestie te wydają się całkiem rozsądne. Sens literacki ustanawia własny, iluzo-

² Inne, precyzyjniejsze wyodrębnienia znaczeń słowa „sens” znajdzie czytelnik w książce Jerzego Pelca, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1982, s. 229 n.

ryczny świat, własną rzeczywistość poddaną swoistym dla tego świata „zasadom” ontologii oraz logiki przyrostu i strukturalizacji sensu, która – chciałoby się powiedzieć – ma charakter założeniowy i dedukcyjny. Sensowność literacka nie zależy bowiem od prawdziwości wypowiedzianych zdań, lecz od założeń semantyczno-artystycznych i konsekwentnej transformacji tych założeń w jednostki artystycznego sensu, który w skrajnych wypadkach może być w ogóle niesprowadzalny do sensu językowego. Zdanie z wiersza Brunona Jasińskiego, które brzmi: „W dalekie lekkie dale że poniosło wiosłobryzgi”, jest zdaniem całkowicie pozbawionym sensu, jeśli wyjmemy je z kontekstu założeń ustalających warunki sensowności dla tego utworu. Więcej, problematyczne jest, czy budowa tego ciągu wyrazowego, które nazwaliśmy „zdaniami”, upoważnia nas do zastosowania takiej nazwy. Jeśli jednak warunki te zrekonstruujemy, „zdanie” to okazuje się tym bardziej sensowne, im gruntowniej zrywa z gramatyczno-semantyczną zasadą konstrukcji wyrażen językowych i wprowadza w ich miejsce zasadę konstrukcji brzmieniowo-muzycznej. Sensowna z tego punktu widzenia całość „syntaktyczna” (pierwsza strofa), w której umieszczona została przywołana fraza, wygląda następująco:

na rzece rzec ce na cerze mrze
 pluski na bluzgi wizgi
 w dalekie lekkie dale że
 poniosło wiosłobryzgi³

Jeśli więc nawet komuś w pierwszej chwili zaświtała myśl, by zastanowić się nad potencjalną „prawdziwością” powyższego „zdaniami” odizolowanego od całości tekstu i generujących ją założeń artystycznych, to teraz myśl taka byłaby równie niedorzeczna, jak próba czytania utworu Jasińskiego zgodnie z przyjętymi w języku polskim regułami składni. Niejednokrotnie od udanej rekonstrukcji semantycznych i artystycznych założeń tekstu, a niekiedy wręcz od dokonanej w toku interpreta-

³ B. Jasiński, *Na rzece*, w: tenże, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1972, s. 40.

cji konstrukcji takich założeń, uzależniona jest jakakolwiek możliwość sensownej lektury. Przykładem niech będą interpretacje wierszy Białoszewskiego autorstwa Janusza Sławińskiego czy Edwarda Balcerzana⁴. Wydaje się niewątpliwe, że literatura jest sztuką konstrukcji sensu, która w swych założeniach nie ogląda się na kryterium prawdy, choć wcale nie oznacza to, że sens artystyczny wyklucza prawdę, przeciwnie, potrafi niekiedy wyrazić ją w sposób nieosiągalny nigdzie indziej poza sztuką słowa. Dzieje się tak być może właśnie dlatego, że spotęgowany sens literacki, który nie musi liczyć się z rzeczywistością, sam wytwarzając jej analogon, może wszakże na tę rzeczywistość się otworzyć, a nawet uczynić z tego otwarcia własne założenie artystyczne⁵. Prawda nie pełni więc roli głównego architekta struktur semantycznych poezji, choć architektonika tych struktur może doskonale unieść temat prawdy. Zasada sensu literackiego jest więc szersza od zasady sensu nastawionego na prawdę. Inaczej rzecz ujmując: w świecie fikcji literackiej i wartości artystycznej prawda wydaje się gościem pośród innych gości, choć jej miejsce – jeśli już się zjawia – zawsze bywa podkreślane.

Opisane wyżej wrażenie – nazwijmy je wrażeniem redundancji sensu i deficytu prawdy – znajduje swój wyraz w dwóch skądinąd całkiem różnych teoriach. Jedna to poglądy Romana Ingardena na

⁴ Por. J. Sławiński, *Miron Białoszewski, „Ballada od rymu”*, w: tenże, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 236 n.; E. Balcerzan, *Niewyraźalne czy niewyrażone*, w: *Literatura wobec niewyraźalnego*, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998, zwłaszcza s. 23 n.

⁵ Jak bywa w przypadku liryki osobistej, różnych typów powieści realistycznej czy tak zwanej literatury faktu. Można też tu przywołać literaturę ewokującą jakości metafizyczne w rozumieniu Ingardena. Można także, biorąc w nawias kwestię prawdy w znaczeniu logicznym, próbować uchwycić ogólną zależność poznawczą (homologiczną) między dowolnym światem literackim a światem realnym. Czyni tak Katarzyna Rosner, rysując ogólną koncepcję funkcji poznawczej literatury. Por. też, *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza literatury*, w: *Problemy teorii literatury*, pod red. H. Markiewicz, seria II, Wrocław 1976, s. 79-100. Można też – jak z kolei czyni Władysław Stróżewski – zastąpić relacje poznawczą między utworem i rzeczywistością relacją między interpretacją dzieła a rzeczywistością. Por. tenże, *O prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwościowa interpretacja dzieła sztuki literackiej*, „Studia Estetyczne” T. XV (1978), s. 149-169.

prawdę w literaturze, druga to poglądy głoszone przez współczesnych pragmatystów, w szczególności Richarda Rorty'ego, który na gruncie filozoficznym wyprowadza najdalej bodaj idące konsekwencje z tak zwanego zwrotu lingwistycznego w filozofii. Oba te poglądy przy zasadniczych różnicach łączy to, że prawdziwość sądów lub zdań definiują jako kwestię wewnątrz-językową lub dokładniej mówiąc, wewnątrz-tekstową – bez odniesienia do rzeczywistości pozajęzykowej (Rorty) i pozaintencjonalnej (Ingarden).

Ingarden w swej koncepcji *quasi-sądów*⁶ uwewnętrznia lub – by tak powiedzieć – zanurza prawdę bez reszty w dziele literackim. Przyznaje zdaniom wartość logiczną, ale wyłącznie w czysto intencjonalnym świecie literackim, który zarazem przez te właśnie zdania jest konstruowany. Zasięg wartości logicznych *quasi-sądów* wykreśla więc granica świata przedstawionego w dziele. Natomiast warunki ich prawdziwości zależą od cech ontologicznych przypisanych temu światu czy to przez pisarza, czy konwencję literacką. Wewnątrz-literacka prawda konstytuuje się więc, by rzecz uprościć, jako relacja między różnymi jednostkami sensu, w szczególności zaś jako relacja między sensem zdaniowym a wytworzonym przezeń sensem przedmiotowym warstwy świata przedstawionego. Nie zachodzi natomiast wedle Ingardena w tak umiejscowionym orzekaniu ani „rzetelne osadzenie” treści sądu w rzeczywistości pozaliterackiej, ani nie jest spełniony warunek niezależności stanu rzeczy stwierdzanego w sądzie od samego sądu, bowiem funkcją zdań literackich jest właśnie ustanawianie świata przedstawionego, a nie samo czysto poznawcze nastawienie na rzeczywistość⁷. Nie odrzuca wszak Ingarden – bynajmniej – klasycznej definicji prawdy i zasadniczego przekonania o prawdziwościowym charakterze zdań będących składnikami tekstów, jednakże innych niż literackie: filozoficznych i naukowych. Tym samym prawdziwość *quasi-sądowa* staje się u niego definicyj-

⁶ R. Ingarden, *O dziele literackim*, par. 25; tenże, *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 415 nn.

⁷ R. Ingarden, *O dziele literackim*, s. 237 n.

nym wyznacznikiem literackości, powiązany mocno z postawą estetyczną, w której element neutralizacji nastawienia sądowego pełni ważną funkcję.

Poglądy Rorty'ego płyną z daleko bardziej zasadniczego przekonania, całkowicie obcego Ingardenowi, że nie istnieją żadne „punkty styczne” między językiem a rzeczywistością, w których – jak powiada Rorty, analizując Wittgensteina – język miałby „łączyć się ze światem”⁸, niezależnie od tego, czy jest to język poezji, nauki, czy filozofii. Wszystkie te dziedziny stanowią odmiany „sposobów mówienia” czy sposobów „prowadzenia rozmowy”, w których należy – i to można uznać za pragmatyczne kryterium prawdy – zastępować gorsze sposoby mówienia lepszymi. „Nie chodzi o znalezienie sposobu na zmianę własnego stanu wewnętrznego – pisze Rorty o istocie czytania – ale raczej o znalezienie lepszych sposobów na uporanie się z przeszłością w celu stworzenia lepszej przyszłości ludzkiej”⁹. Logikę braku „punktów stycznych” głoszoną przez Rorty'ego pragnę potraktować w mym wywodzie jako wyraz najmocniejszego odrzucenia korespondencyjnej teorii prawdy we wszystkich jej możliwych odmianach.

W dużym uproszczeniu: gdybyśmy chcieli określić na zasadzie eksperymentu myślowego radykalne konsekwencje zwrotu lingwistycznego w filozofii, odwołując się do kategorii Ingardenowskich, to należałoby powiedzieć, że *quasi*-sądowość jest nie tylko właściwością tekstów literackich, ale wszelkich tekstów. Skoro nie istnieją żadne wyróżnione punkty widzenia, to wszystkie są równoważne, wszystkie, bowiem żaden z nich nie prowadzi poza język ku rzeczywistości niezależnej od języka. Prawda może się więc ustanawiać jako relacja między elementami wewnątrz świata tekstowego, w któ-

⁸ R. Rorty, *Wittgenstein i zwrot lingwistyczny*, „Homo Communicativus” 1 (2) 2007, tłum. D. Łukoszek, Ł. Wiśniewski, s. 25; por. także s. 15 („Dociekania filozoficzne pomogły nam dostrzec to, że idea punktów stycznych może być po prostu porzucona”) oraz s. 27.

⁹ Tamże, s. 22.

rym odniesienie przedmiotowe jest zależne od wcześniejszych aktów sensotwórczych, stanowiących podstawę dla ukonstytuowania samego przedmiotu odniesienia, a to jest właśnie sedno koncepcji *quasi-sądów* Ingardena, z tym jednakże istotnym zastrzeżeniem, że ogranicza on swą teorię do świata tekstów literackich, czyniąc z niej definicyjny wyznacznik literatury, przeciwstawionej wszelkim innym formom wypowiedzi. Zniesienie tego ograniczenia powoduje, że *quasi-sądowość* nie może już dalej stanowić definicyjnej cechy literackości, a staje się definicją charakteru wszelkich relacji prawdziwościowych, a właściwie *quasi-prawdziwościowych*, możliwych do ukonstytuowania w obrębie i tylko w obrębie świata tekstów językowych, niezależnie od tego, czy miałyby go stanowić teksty literackie, teorie naukowe czy traktaty filozoficzne. Innymi jeszcze słowami, logika braku „punktów stycznych” jest uogólnieniem teorii *quasi-sądów* na całą dziedzinę wytworów językowych, możliwą przy założeniu, że język stanowi *kategorię* w mocnym, Kantowskim, znaczeniu tego słowa.

Co w takim razie należałoby począć z definicją prawdy w sytuacji braku „punktów stycznych”? Czy jedyną drogą interpretacji klasycznie rozumianej prawdy pozostać miałyby droga tekstowa, którą nazwijmy po prostu „prawdą filologiczną”? Przyjmijmy, że tak właśnie jest, że relacja między tekstem a rzeczywistością przybiera postać relacji między tekstem i tekstem lub między wewnętrznymi jednostkami tekstu. Prawda konstytuuje się wtedy jako odniesienie jednego tekstu do innego tekstu, jednego sensu do innego sensu jako ich szczególna zgodność i odpowiadanie sobie, innymi jeszcze słowami można tę myśl wyrazić, używając współczesnego terminu literaturoznawczego: prawda ma charakter „intertekstualny”. Co to właściwie miałoby znaczyć i jaka może być podstawa takiego poglądu?

Spróbuję w miarę swych możliwości nie tyle odpowiedzieć, ile heurystycznie wyjaśnić to pytanie, nawiązując do najwybitniejszej dwudziestowiecznej teorii prawdy, mianowicie, do semantycznej de-

finicji prawdy Alfreda Tarskiego, opartej na pojęciu spełniania. Jedna z formuł tej definicji posiada następujący kształt¹⁰:

Dla dowolnego p – „p” jest zdaniem prawdziwym wtedy i tylko wtedy, gdy p.

Podstawiając za „p” konkretne zdanie orzekające, otrzymamy na przykład taką definicję cząstkową¹¹:

Zdanie „śnieg jest biały” jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy śnieg jest biały.

Jak wiadomo, definicja prawdy Tarskiego ściśle rozróżnia językowe porządki wewnątrztekstowe, co podkreślone zostaje cudzysłowem po lewej stronie równoważności. Pierwsza strona równoważności jest więc wypowiedzią metajęzykową (termin ukuty przez Tarskiego), w której występuje nazwa zdania („słowa występują w *suppositio materialis*”), druga strona to język przedmiotowy, zawierający samo zdanie („słowa występują w *suppositio formalis*”) ¹². Rozróżnienie to

¹⁰ Najważniejsze dla koncepcji prawdy A. Tarskiego są dwa jego teksty, pierwszy *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych* (1933) i drugi *The Semantic Conception of Truth and the Foundations of Semantics* (1944). Cytując korzystam z wydania: A. Tarski, *Pisma logiczno-filozoficzne*, t. 1, wybrał, przełożył, red. naukowej dokonał, wstępem i przypisami opatrzył J. Zygmunt, Warszawa 1995; w sprawie zacytowanej formuły por. tamże, s. 22 n., 235 n.

¹¹ W rozumowaniu Tarskiego zdanie ‘p’ jest równoważne zdaniu „X jest prawdziwe”, gdzie ‘X’ jest nazwą tego zdania. Stąd po podstawieniu uzyskujemy równoważność: „X jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy p”, którą autor nazywa „równoważnością postaci (T)” (tamże, s. 235). Według Tarskiego: „ani samego wyrażenia (T) [...], ani żadnego poszczególnego podstawienia schematu (T) nie można uważać za definicję prawdy. Możemy jedynie powiedzieć, że każdą równoważność postaci (T) uzyskaną przez zastąpienie ‘p’ określonym zdaniem, a ‘X’ nazwą tego zdania, uważamy za cząstkową definicję prawdy, wyjaśniającą, na czym polega prawdziwość tego konkretnego zdania. Ogólna definicja prawdy musi być w pewnym określonym sensie logiczną koniunkcją wszystkich takich cząstkowych definicji” (tamże, s. 236).

¹² Tamże, s. 234.

pozwała uniknąć wielorakich postaci antynomii, m.in. antynomii kłamcy, wyklucza bowiem taki przypadek, w którym jakieś wrażenie stwierdza coś o sobie samym.

Definiując prawdę jako pojęcie semantyczne, Tarski wyjaśnia jego specyfikę na tle innych pojęć semantycznych:

Podczas gdy słowa „oznacza”, „spełnia” i „definiuje” wyrażają relacje (między pewnymi wyrażeniami a przedmiotami, do których te wyrażenia się odnoszą), słowo „prawdziwy” ma inną naturę logiczną: wyraża własność (inaczej: oznacza klasę) pewnych wyrażań, mianowicie zdań¹³.

Prawda w ujęciu Tarskiego jest więc pojęciem oznaczającym własność zdania, a nie relację zdania do przedmiotów lub stanów rzeczy. Nie jest jednak pojęciem syntaktycznym, własność tę bowiem „najprościej i najnaturalniej” definiuje się poprzez odwołanie do pojęć semantycznych oznaczających takie relacje (w tym i pojęcie *spełniania*). Z tej tylko przyczyny – powiada Tarski – pojęcie prawdy zalicza się do pojęć semantycznych¹⁴. I tak, spełnianie określa w sposób następujący:

dane przedmioty spełniają daną funkcję, jeśli staje się ona zdaniem prawdziwym po zastąpieniu w niej zmiennych wolnych nazwami tych przedmiotów. W tym sensie np. śnieg spełnia funkcję zdaniową „*x jest biały*”, ponieważ zdanie „*śnieg jest biały*” jest prawdziwe¹⁵.

Taka definicja nie może być jednak zastosowana w definicji prawdy („ponieważ pojęcia spełniania chcemy użyć do zdefiniowania prawdy”)¹⁶, dlatego *spełnianie* definiuje Tarski w sposób rekurencyjny bez odwołania się do pojęcia prawdy, co prowadzi do następującej definicji prawdy i fałszu:

¹³ Tamże, s. 237.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 249 n.

¹⁶ Tamże, s. 250.

Zdanie jest prawdziwe, gdy jest spełnione przez wszystkie przedmioty, fałszywe zaś – w przeciwnym wypadku¹⁷.

W zgodzie z tą definicją można by powiedzieć, że zdanie „*Śnieg jest biały*” jest prawdziwe, bowiem wszystkie przedmioty wyznaczone zakresem nazwy „śnieg” spełniają to zdanie (tzn. funkcję zdaniową niezawierającą zmiennej wolnej).

Zapytam jednak teraz – zakładając dużą dozę „realistycznej” naiwności takiego pytania – co właściwie znaczy zacytowane wyżej sformułowanie odnoszące się do pojęć semantycznych: „relacja pomiędzy pewnymi wyrażeniami a przedmiotami, do których te wyrażenia się odnoszą”, uznając zarazem, że jest to pytanie o „punkty styczne” między językiem i rzeczywistością?

Określając sens rozróżnienia między stroną metajęzykową i przedmiotową definicji prawdy, Tarski pisze:

Podstawowe konwencje dotyczące posługiwania się jakimkolwiek językiem wymagają, aby w dowolnej wypowiedzi o jakimś przedmiocie używać nazwy tego przedmiotu, a nie samego przedmiotu. Jeśli więc chcemy powiedzieć coś o zdaniu, na przykład, że jest prawdziwe, to musimy użyć nazwy tego zdania, a nie samego zdania [podkr. – A. T.]¹⁸.

Wydaje się, że wolno nam strawestować powyższą wypowiedź w sposób następujący:

Jeśli więc chcemy powiedzieć coś o śniegu, np. że jest biały, to musimy użyć nazwy śniegu, a nie samego śniegu.

Przedmiotem powyższej trawestacji jest zdanie orzekające, które w definicji Tarskiego znajduje się po jej prawej, przedmiotowej stronie. Dotyczy ona bowiem zdania, w którym stwierdzamy coś

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 234.

o śniegu, a nie nazwy tego zdania, występującej po lewej stronie równoważności, w której zdaniu przypisuje się prawdziwość. Orzeka się w nim o śniegu, że jest biały, nie używając wszak w podmiocie tego zdania przedmiotu *śnieg*, lecz jego językowej nazwy „*śnieg*”. To banalne spostrzeżenie, że aby sensownie wyrazić odniesienie języka przedmiotowego do przedmiotu, trzeba rozróżnić między „*śniegiem*” i *śniegiem*, a więc między „*śniegiem*”, który jest nazwą *śniegu* i *śniegiem*, który jest przedmiotem, do którego nazwa „*śnieg*” się odnosi, sytuuje nasze rozważania właśnie w takim miejscu, w którym można ewentualnie spodziewać się dotarcia do owych „punktów stycznych” i „korespondencji” między językiem a przedmiotem. Jednakże, idąc – jak założyliśmy – tokiem logiki braku „punktów stycznych”, widać wszak, że przedmiot, do którego odnosi się nazwa „*śnieg*”, a więc *śnieg*, przynajmniej w niniejszym tekście, jest także nazwą, a nie samym śniegiem, choć niewątpliwie nazwą reprezentującą inny, „niższy” poziom wypowiedzi niż nazwa „*śnieg*”, co uwidacznia inna forma zapisu. Czy jednak można mówić o niższym poziomie wypowiedzi niż poziom przedmiotowy? Tarski podkreśla względność rozróżnienia między metajęzykiem i językiem przedmiotowym, mając na uwadze możliwość przechodzenia od języka przedmiotowego do coraz wyższych poziomów metajęzyka, wszakże jednak wspomina też o „pierwotnym języku przedmiotowym”¹⁹. Względność nieograniczona „w górę”, a więc zakładająca nieograniczoną możliwość nawarstwiania się metajęzyków, w przeciwnym kierunku, a więc „w dół”, ma granicę właśnie w owym „pierwotnym języku przedmiotowym”. Brak takiej granicy – jak można sadzić – pozbawiłby teorię Tarskiego jej „korespondencyjnego” charakteru. Pozytyw-

¹⁹ „Należy zauważyć, że termin «język przedmiotowy» i «metajęzyk» mają jedynie sens względny. Jeśli więc np. interesuje nas pojęcie prawdy stosujące się do zdań nie naszego pierwotnego języka przedmiotowego [podkr. – A. T.], lecz jego metajęzyka, to ten ostatni staje się językiem przedmiotowym naszych rozważań, w celu zaś zdefiniowania prawdy dla tego języka musimy przejść do nowego metajęzyka, by tak rzec – do metajęzyka wyższego rzędu. W ten sposób dochodzimy do całej hierarchii języków” (tamże, s. 244 n.).

nie można więc odpowiedzieć na postawione wyżej pytanie, przyjmując wcale nie oczywiste, a nawet dość karkołomne założenie, że względność taka obejmuje bez ograniczeń oba kierunki: wyżej i niżej, a więc, że każdy porządek metajęzykowy może stać się porządkiem przedmiotowym dla wyższego porządku metajęzykowego oraz każdy porządek przedmiotowy może stać się porządkiem metajęzykowym dla niższego porządku przedmiotowego. Jeśli nazwa „*śnieg*” ze zdania „*Śnieg jest biały*” należy do porządku języka przedmiotowego, a dokładniej do porządku „pierwotnego języka przedmiotowego”, to w myśl wywodu Tarskiego oznacza to, że przedmiotowy desygnat tej nazwy spełnia funkcję zdaniową „*x jest biały*”, bowiem po zastąpieniu w niej zmiennej wolnej nazwą tego przedmiotu zdanie staje się prawdziwe. Wydaje się, że nic nie stoi na przeszkodzie, by przedmiotowy desygnat nazwy „*śnieg*” oznaczyć za pomocą wyrazu *śnieg*, jak to czyniliśmy wyżej, można wtedy powiedzieć, że nazwa „*śnieg*” denotuje przedmiot *śnieg*, który spełnia zdanie „*Śnieg jest biały*”, ale wtedy powstaje pytanie, w jakiej relacji pozostają nazwa „*śnieg*” i wyraz *śnieg*. Można zasadnie przypuszczać, że pozostają one w relacji co najmniej analogicznej do tej, jaka zachodzi między nazwą zdania i samym zdaniem, a więc w relacji wyższego i niższego porządku językowego, nie pozostają natomiast w relacji język – przedmiot (przy założeniu, że chodzi o realny przedmiot, a nie np. czysto intencjonalny), co najwyżej można by powiedzieć, że reprezentują tę relację w języku. Wypada więc uznać, że wyraz *śnieg* jako przedmiotowy denotat nazwy „*śnieg*”, spełniający zdanie „*Śnieg jest biały*”, sam jest nazwą w stosunku do ‘*śniegu*’, jak chcę nazwać śnieg, który nie jest wyrazem, ale przedmiotem. Ale przecież, żeby powiedzieć coś o śniegu, który nie jest wyrazem, lecz przedmiotem, jak choćby to, że „*jest biały*”, w podmiocie zdania, w którym zamierzamy orzec coś o tak rozumianym śniegu, użyć musimy zgodnie z zaleceniem Tarskiego „nazwy tego przedmiotu, a nie samego przedmiotu”, a więc nazwy ‘*śnieg*’. Tym sposobem – jak się wydaje – od pierwszego języka przedmiotowego przeszliśmy do drugiego języka przedmiotowego niższe-

go rzędu, a tym samym pierwszy język przedmiotowy należy w relacji do drugiego uznać za metajęzyk. I tak *ad infinitum*. Jeśli tę właśnie sytuację ma na uwadze Rorty, mówiąc o braku „punktów stycznych” między językiem a rzeczywistością, i jeśli faktycznie nie dałoby się uzasadnić „pierwotnego języka przedmiotowego”, to ma rację, choć racja ta wcale nie podważa trafności semantycznej definicji prawdy, choć być może komplikuje jej wymiar „korespondencyjny”, jest ona bowiem definicją własności zdania (klasy zdań), a nie rzeczywistości i swą trafność zawdzięcza właśnie możliwości rozróżnienia porządków wewnątrzjęzykowych, bez odwoływania się do jakichkolwiek założeń filozoficznych dotyczących rzeczywistości bądź relacji między językiem a rzeczywistością ani takich założeń nie implikuje²⁰.

Można wprawdzie jeszcze zapytać, czy racji Rorty’ego nie komplikuje sytuacja, w której odniesienie przedmiotowe spełniane byłoby nie przez relacje językowe, lecz myślową operację sądenia, która z językiem się nie utożsamia, choć znajduje w nim sposób swej manifestacji. A jednak i w takiej sytuacji pozostaje pytanie, czy manifestująca się w języku myśl może mieć inny status niż językowy. A jeśli odpowiedź będzie negatywna, to dalej wypada przyznać, że nie wyściubiliśmy nosa poza tekstowy świat ani na jotę.

„Filologiczna” parafraza definicji prawdy polega właśnie na założeniu, że relacje między poziomami języka zawierają się w granicach wyznaczonych przez same te poziomy i granic tych nie przekraczają, a więc że odniesienie języka przedmiotowego do pozajęzykowej rzeczywistości jest relacją wewnątrz-tekstową. Innymi słowy,

²⁰ „semantyczna definicja prawdy nie implikuje niczego odnośnie do warunków uznawania zdań takich jak (1):

(1) *śnieg jest biały*.

Implikuje jedynie to, że ilekroć uznajemy lub odrzucamy takie zdanie, musimy być gotowi uznać bądź odrzucić odpowiadające mu zdanie (2):

(2) *zdanie „śnieg jest biały” jest prawdziwe*.

Możemy więc przyjąć semantyczną koncepcję prawdy, nie porzucając własnego stanowiska epistemologicznego, jakiegokolwiek by ono było [...] W stosunku do tych wszystkich spraw semantyczna koncepcja prawdy jest całkowicie neutralna” (tamże, s. 268).

prawdziwość przysługuje tylko tym wypowiedziom, których znaczenie odnosi się do tego, co już uprzednio zostało wypowiedziane, a więc do słów, bo tylko słowa są wypowiedzalne. Być może, w jakimś stopniu nie od rzeczy byłoby nazwanie takiej „filologicznej” interpretacji prawdy „formalną” w nawiązaniu do pojęcia zdania prawdziwego (tezy), stosowanego w logice formalnej. Tak rozumiana prawdziwość zdania ma podstawy jedynie w relacji do innych tez, z których zdanie to zostało wyprowadzone zgodnie z przyjętymi regułami. Analogia prawdy logicznej i literackiej mogłaby dotyczyć jedynie charakteru wewnętrznych relacji między elementami tekstu określonych ze względu na reguły systemu literackiego, bez potrzeby przekraczania jego granic lub też takiego przekraczania, które prowadzi do przekształcenia i wzbogacenia systemu. W tym kierunku – jak sądzę – zmierza rozważanie Michała Głowińskiego nad prawdą w powieści²¹. Definicja prawdy staje się wtedy skomplikowanym przepisem ustalającym warunki relacji tautologicznych wewnątrz tekstu i ewentualnie pomiędzy tekstami. Mogą to być na przykład relacje „koherencyjne” dotyczące spójności gatunkowej, stylistycznej lub kompozycyjnej tekstu, bądź relacje „mimetyczne” („korespondencyjne”), zachodzące między zdaniem a stanem rzeczy, jakie to zdanie wyznacza, jeśli założymy, że chodzi tu o czysto intencjonalny stan rzeczy należący do porządku tekstowego, a nie o stan rzeczy realny należący do rzeczywistości pozatekstowej, a więc tak, jak to w teorii *quasi-sądów* przedstawia Ingarden.

Takie rozumienie prawdziwości, w którym sens zdań odnosi się do dziedziny przedmiotów, będących wytworem operacji zdaniow- i sensotwórczych, wydaje się, jest nie do przyjęcia dla filozoficznie zorientowanego realisty, ale przecież jest zarazem chlebem powszednim filologa. I to nawet wtedy, kiedy nie zakłada on braku „punktów styecznych” języka i rzeczywistości. Filolog wszak jest po uszy zanurzony w świecie tekstów i nic bardziej go nie obchodzi niż prawda,

²¹ M. Głowiński, *Powieść i prawda*, w: tenże, *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane*, t. II, Kraków 1997.

która odnosi się do słów, a nie rzeczy, a której wyrazić nie sposób inaczej, niż za pomocą słów.

Prawdziwy jednak problem tak zinterpretowanej definicji zaczyna się wtedy, kiedy pomieszczone zostają lewa z prawą stroną równoważności, kiedy spłaszczeniu ulegają poziomy języka, albo ich wzajemne relacje nie mogą się ostatecznie wykrystalizować. Michał Markowski w tekście poświęconym Derridzie i Heideggerowi pisze tak:

Zmyslenie i wiedza tworzą dwa niezbędne bieguny wszelkiego wynalazku, między którymi oscyluje on z zawrotną prędkością. W przypadku *Bajki* Ponge'a są to bieguny performatywności i konstatacji, języka i metajęzyka, fikcji i nie-fikcji, auto- i heteroreferencji: wiersz, którego pierwsza linijka mówi *Par le mot par commence donc ce texte*, „Od słowa «od» rozpoczyna się więc ten tekst”, nie może się ulokować ostatecznie na żadnym z nich i dlatego wytwarza zdarzenie, jakim sam jest, w geście opowiadania o zdarzeniu. Wiersz zaczyna się od metajęzykowego stwierdzenia, jednak ów metajęzyk nie ma żadnego języka przedmiotowego, do którego mógłby się odnieść, żadnego języka wobec niego zewnętrznego, bo przecież on sam jest tym językiem, wobec którego natychmiast lokuje się w porządku meta, i tak dalej²².

Niech mi wolno będzie na użytek tego wywodu wypowiedź Markowskiego uznać nie tylko za opis szczególnej sytuacji interpretacyjnej wiersza Ponge'a, ale także za opis współczesnego dyskursu o prawdzie w myśli ponowoczesnej i to zarówno prawdy w rozumieniu klasycznym, jak i w jej interpretacji „filologicznej”.

Prawda w tym ostatnim znaczeniu bowiem, okazuje się, jest nie tylko wewnętrzną relacją tekstową lub międzytekstową, ale ponadto zostaje uwikłana w strukturalne aporie, na przykład konstrukcję ironiczną, które ustanawiając teksty jako zasadniczo semantycznie nierozstrzygalne, tym samym nierozstrzygalnymi czynią wszelkie próby ustanowienia względnie trwałych relacji prawdziwościowych. Innymi słowy, za nierozstrzygalnością interpretacyjną sensu językowego

²² M. P. Markowski, *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 164.

ić musi nierozstrzygalność samej prawdy i to niezależnie od tego, czy myślimy o prawdzie w znaczeniu „korespondencji” czy „koherencji”.

„Prawda jest nierozstrzygalna” to dominujący ton współczesnego dyskursu o prawdzie, dyskursu nie tylko filozoficznego, ton ten rozbrzmiewa wszak niemal we wszystkich dziedzinach życia kulturalnego i naukowego, także w twórczości literackiej i jakże by inaczej, literaturoznawstwie. Nie wiadomo tylko, co czyni go tak donośnym i kategorycznym: powszechne przekonanie o wyższości *modi dicendi* współczesnego sceptycyzmu nad „anachronicznym” językiem esencjalnym? Bo trudno wszak zakładać, że może to być wiara w prawdziwość samego twierdzenia²³.

Co wobec tak radykalnych konsekwencji w kwestii prawdy powiedzieć ma filolog, jakie ma zająć stanowisko i czy musi to stanowisko zajmować?

Filolog – jak to już konstatowaliśmy – jest po czubek głowy zanurzony w świecie tekstów. Z nich czerpie całą swą wiedzę, do nich dokłada teksty nowe – wynik własnych zmaganiń poznawczych. Rzadko wyściubia nos poza tekstowy świat. Jakobson nazwał ten świat „kontekstem”, a jest to wszak ten sam czynnik komunikacji, który Karl Bühler nazywał jeszcze „rzeczywistością”. Wielu pisarzy szczególnie współczesnych, tworzących pod ciśnieniem dzisiejszych prądów i tendencji, podziela ten „filologiczny” stosunek do świata. „Jakie doświadczenie chce pani przekazać w swojej powieści?” – zapytał Jan Błoński jedną ze znanych pisarek w pewnej audycji radiowej – by następnie podsumować dość niejasne wywody autorki: „bo mnie się wydaje, że pani doświadczenia są takie, jak pani biblioteka”²⁴.

²³ Szerzej na temat nierozstrzygalności interpretacji piszę w innym miejscu. Pojęcie to w dziedzinie interpretacji mimo odwołań do twierdzenia Gödla faktycznie funkcjonuje na poziomie antynomii Richarda, oznacza więc raczej sprzeczność niż nierozstrzygalność. Por. A. Tyszczyk, *Interpretation, Sense, and Value: On the Axiological Consequences of the Problem of Undecidability*, tłum. K. Klimkowski, red. M. Grebowicz, w: *The Task of Interpretation: Hermeneutics, Psychoanalysis and Literary Studies*, red. D. Skórczewski, A. Wierciński, E. Fiała, Lublin 2009, s. 225 n.

²⁴ Cytuję z pamięci.

Filolog wie, że do prawdy dochodzi się przez staranną i wciąż ponawianą lekturę ciągle tych samych słów. A i tak w punkcie dojścia króluje niepewność. Czy pisarz i poeta znajdują się w innej sytuacji? Czy ich nieustanne przepisywanie i skreślanie tych samych słów, które tylekroć już przepisywało i skreślało tak wielu, może być motywowane czym innym, niż samym słowem i niepewnością, co ma ono wyrazić i jak się ma odnaleźć pośród innych słów? Nawet gdyby sądzili inaczej, to czy nie popadają w iluzję gorszą od fantasmagorii, biorąc złudzenie sensu za prawdę złudzenia? Nie chodzi wszak o ucieczkę od rzeczywistości, poezja łączy się do niej z determinacją spragnionego, który szuka studni. Ale studnia w świecie poezji zawsze jest albo za płytka i nie sięga wody, albo tak głęboka, że spragniony prędzej zginie, nim wydobędzie krople ożywczego płynu.

Owszem, filologów konsekwencja ta nie powinna szczególnie martwić. Można by nawet rzec: wreszcie, my o tym od dawna wiedzieliśmy. Filozoficzna krytyka relacji język – rzeczywistość prowadzi wszak do takiego stanu rzeczy, w którym znana filologom problematyczność relacji między sensem tekstu literackiego a rzeczywistością pozaliteracką urasta do miana fundamentalnej zasady nie tylko twórczości, ale i wszelkiego poznania. Filologia, która jest depozytariuszem wiedzy o słowie, piśmie i wszelkich znakach, i która zawsze pozostawała w cieniu wiedzy o Rzeczywistości, Bycie i Faktach – domenie filozofii i nauk przyrodniczych, staje się oto źródłem metody, rozumienia i poznania rzeczywistości, choć już tylko przez małe *rz*, rzeczywistości, o której filolog od dawna wiedział, że jest fikcją, *quasi-rzeczywistością*, wynikiem wolnej gry słów i technik narracji, choć może zbyt prostodusznie sądził, że to tylko na jego podwórku tak się rzeczy mają. Filolog nie ma więc powodów, by narzekać, że oto nagle tak wielu przychyliła się do twierdzenia, iż jedyną realną rzeczywistością jest biblioteka. A pisarz? Poeta? Czy nie sprawia wrażenia, jakby wiedział już od dawna, że prawda – wielkie marzenie poezji metafizycznej wyprowadziła się z „napowietrznych pałaców”

sztuki słowa. Mieszka teraz skromnie, namiętnie czyta pamiętniki i reportaże sądowe.

OD STRONY MORALNOŚCI. KWESTIA ONTOLOGICZNEJ PARTYCYPACJI

Jedną z najbardziej niezwykłych wypowiedzi przeciwstawiających sens prawdzie odnajdujemy w *Pieśni umarłych* (*Kadish, le Chant des mortes*), Elie Wiesela. Autor wspominając swą obecność na procesie Eichmana, pisze:

Zapytałem pewnego dnia amerykańskiego pisarza Alfreda Kazina, czy jego zdaniem śmierć sześciu milionów Żydów miała jakiś sens, a on mi odpowiedział: „Mam nadzieję, że nie”²⁵.

Jest coś zarazem paradoksalnego i pocieszającego w odpowiedzi Kazina. Paradoksalnego, bowiem „sens” stanowi w kulturze europejskiej zasadniczą kategorię ocalenia. Nadać czyjejs śmierci sens, to znaczy ocalić wartość czyjegoś życia, uchronić je przed całkowitym unicestwieniem, ostateczną zagładą, niepamięcią. Pocieszającego, bowiem w słowach Kazina wyraża się najprawdopodobniej nadzieja, że „śmierć sześciu milionów” była tylko zbrodnią i niczym ponadto, potworną i przerażającą swą skalą i organizacją, absurdalną, ale tylko zbrodnią.

Jaka obawa skrywa się za nadzieją Kazina? Czy nie na tym polega groźba sensu, że ogrom i niepojętość tej zbrodni, jej irracjonalizm, sugeruje wrażenie, jakby stanowiła ona część jakiejś „przedustawnej” struktury zdarzeń, jakiegoś dziejowego, czy ponad-dziejowego celu, który determinuje historię narodu żydowskiego i jak gdyby wypełnia ją w kolejnych aktach tragedii, tragedii, w której Holokaust stanowiłby akt ostatni. Byłaby to więc obawa przed zmitologizowaniem Ho-

²⁵ E. Wiesel, *Pieśni umarłych. Opowiadania*, tłum. M. Tomicka, Wrocław 1991, s. 141.

lokaustu jako doświadczenia dziejowego narodu żydowskiego, a co za tym idzie, obawa przed zmystyfikowaniem samej zbrodni.

Obawa ta wydaje się tym bardziej uzasadniona, im mocniej uświadomimy sobie, że u źródeł zagłady Żydów leży właśnie mit i ściśle z nim powiązana mistyfikacja zbrodni. Mit obarczający Żydów winą wobec świata i wysnuta z niego powinność dziejowa w postaci obowiązku, jaki spełnić wobec ludzkości mają Niemcy, podejmując się ostatecznego rozwiązania „kwestii żydowskiej”²⁶. Sposoby wyjaśnienia Holokaustu, zmierzające do utrzymania tego wrażenia „dziejowej przedustawności celu” i nadania mu trwale irracjonalnego wymiaru, siłą rzeczy utwierdzałyby w przekonaniu o „ziarnie prawdy” wszelkie mitologie wrogie wobec Żydów, podtrzymując zarazem podskórną ambiwalencję winy za Holokaust, w tej części, w której jest ona śladem obarczenia nią samych ofiar.

²⁶ Dokładniej mistyfikację winy Żydów rozumiem w sposób następujący: Decyzja o eksterminacji Żydów oraz jej realizacja zostają ustanowione jako obowiązek państwa niemieckiego wobec Niemców i ludzkości, obowiązek, który neutralizuje winę moralną łącznie z moralną zasadą „nie zabijaj”. Może się tak stać tylko wtedy, gdy z jednej strony wina moralna aktu Endlösung zostaje jak gdyby złożona w ofierze na rzecz wypełnianego obowiązku, z drugiej, gdy sam ten obowiązek ma podstawy w przewyższającej winę Endlösung winie jego ofiar. Endlösung ustanawia więc problem żydowski jako podwójną winę Żydów. Zostają oni obarczani winą za „wszelkie zło świata („wszystkiemu winni Żydzi”) oraz winą za Endlösung („sami są sobie winni”). Pierwsza wina wyraża się w formułach depersonifikujących, przyrównujących Żydów do insektów i szczurów roznoszących zarazę, nie jest winą, którą ponoszą za sprawą czynów, lecz winą, którą noszą w sobie mocą samego istnienia. Racjonalizujące podstawy tej pierwszej winy tkwią w przekonaniu, wedle którego Żydzi są źródłem ideologii stojącej w sprzeczności z wizją świata głoszoną przez narodowy socjalizm i Hitlera, stanowiąc czynnik destrukcyjny na wszystkich poziomach życia społecznego: politycznym, gospodarczym, kulturowym, religijnym. Dlatego też zbliżając się wojnę ujmuje Hitler w kategoriach „wojny światopoglądów”. Druga wina wypływa z pierwszej i obarcza Żydów winą za działania powodujące wybuch wojny, a tym samym ustanawia ich jako zasadniczych wrogów. Oskarżenie to manifestuje się jeszcze przed wybuchem wojny w głoszonych otwarcie przepowiedniach Hitlera, że jeśli dojdzie do wojny, to z winy Żydów i że poniosą oni za to straszną karę. Wybuch wojny w takiej konfiguracji mógł być ewidentnym potwierdzeniem pierwszej winy Żydów i zasadniczym argumentem powinności, jaka spada na państwo niemieckie i Niemców.

Słowa Kazina odczytane w kontekście sensu religijnego oznaczałyby także nadzieję, że Holocaust nie jest wydarzeniem włączonym w historię mistycznego związku Izraela z Bogiem, że tragedii tej nie da się wyrazić w figurze winy narodu wybranego odwracającego się od Boga ani w figurze wystawionego na próbę Hioba.

Nadzieja na to, że prawda, a więc w tym wypadku „zagłada sześciu milionów”, nie ma sensu, a więc, że nie ma takich formuł językowych, które mogłyby ją opowiedzieć, ani nie ma takich argumentów, które mogłyby ją wyjaśnić, a tym bardziej usprawiedliwić, ustanawia, po pierwsze, przekonanie o niewyrażalności prawdy Holocaustu, po drugie, separuje doświadczenie zbrodni od prób jego wyjaśnienia. Dobrze znane są owe aporie historykom próbującym opisać i wyjaśnić tragedię Zagłady²⁷.

Zapytajmy, czy nie jest tak, że sens, który nie byłby w powyższym znaczeniu „groźbą” dla prawdy, nie powinien być „sensem źródłowym”, a więc takim, który płynie wprost z doświadczenia owej tragicznej rzeczywistości i – jak mówią fenomenologowie – w „sposób bezpośredni” ustanawia relację bycia naocznie danym samej owej rzeczywistości. Innymi słowy, chodzi o taki sens, który nie tylko reprezentuje transcendentną rzeczywistość, ale jednocześnie wskazuje i ujawnia realny związek, jaki zachodzi między nim a jego podstawą bytową; jeśli podstawą tą jest właśnie owa rzeczywistość, mówimy o „sensie źródłowym”. W takim znaczeniu na przykład zgłiszcza domu stanowią ślad, który wskazuje na pożar domostwa, zarazem ujawnia pożar jako własną podstawę bytową; choć pożar w zgłisz-

²⁷ „Otóż w wypadku zagłady Żydów jawi się immanentna trudność uprawiania historii, którą można nazwać trudnością niemożliwego wypośredkowania. Mamy z jednej strony świadectwa, źródła pochodzące od ludzi, którzy żyli w getcie, z drugiej, naszą wiedzę o Endlösung. Ocena, a nawet prosta próba przedstawienia zachowań się, myśli i emocji tamtych ludzi wyłącznie w ich własnych kategoriach myślenia jest niepodobieństwem – ocena czy opis z punktu widzenia naszej wiedzy jest z kolei nonsensem. W gruncie rzeczy oba punkty widzenia tak są przeciwstawne, że ich spóśredniczenie wydaje się wysoce wątpliwym. A jednak bez prób znalezienia takiej mediacji niemożliwe jest w ogóle uprawianie wiedzy” (R. Zimand, *„W nocy od 12 do 5 rano nie spałem”*. Dziennik Adama Czerniakowa – próba lektury, Warszawa 1982, s. 48.

czach wziętych jako ślad nie jest już obecny, to obecna jest relacja, która ujawnia zgłiszcza jako faktyczny element pożaru. Zapytajmy dalej, czy sensu tak rozumianego nie ustanawia słowo poetyckie płynące wprost z doświadczenia Holokaustu, słowo, które w strukturze literackiej ewokuje historyczną rzeczywistość tragedii, zarazem samo stanowi jej immanentny i wewnętrzny komponent, tak jak zgłiszcza stanowią komponent pożaru. Odpowiedź pozytywną na tak postawione pytania przyjmuję tu jako hipotezę uzasadniającą dalszy wywód.

Poemat Icchaka Kacnelsona pt. *Dos lid fun ojsgeharreten jidiszen folk* (*Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*), któremu w książce poświęcam osobne studium – to ważne świadectwo zagłady warszawskiego getta, a zarazem wielka poetycka skarga, wyrastająca z tragicznego doświadczenia autora poematu, jego rodziny i całej społeczności polskich Żydów²⁸. „Icchak Kacnelson – pisze tłumacz poematu, Jerzy Ficowski – zdobył się na heroizm słowa ostatecznego i pozostawił światu świadectwo – jakże bliskie wydrapywanym na ścianach cel śmierci ostatnim słowom skazanych, a zarazem – ślad będący dziełem sztuki”²⁹. „Ślad będący dziełem sztuki” – ta formuła Ficowskiego wyraża syntetycznie zasadę sposobu istnienia dzieła Kacnelsona w powiązaniu z doświadczeniem, które je zrodziło. Dzieło sztuki, które jest zarazem śladem. Nie tyle samej rzeczywistości, ile ludzkiego doświadczenia tej rzeczywistości. I właśnie dlatego jest dziełem sztuki, że ślad ów zostaje odcisnięty w formie artystycznej, ustanawiając w utworze estetyczną reprezentację źródłowej rzeczywistości. Ale zarazem, biorąc pod uwagę genezę poematu, nie można jego funkcji zredukować do samej estetycznej reprezentacji, wobec której rzeczywistość dziejowego doświadczenia pozostawałaby radykalnie transcendentna i nieosiągalna. Innymi słowy, poemat ten skłania do porzucenia logiki braku „punktów stycznych” między

²⁸ I. Kacnelson, *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, tłum. wstęp i przypisy J. Ficowski, Warszawa 1986.

²⁹ Tamże, s. 8.

słowem a rzeczywistością. Pomijam już fakt, że logika ta wydaje się niezbyt stosowna nie tyle wobec samego poematu, ile wobec wagi doświadczenia, którego jest „śladem”. Nawiązując do artykułu Władysława Stróżewskiego, powiedzmy tak: nie analiza semantycznej reprezentacji, lecz ontologicznej partycypacji stanowi tu najważniejszą drogę charakterystyki powiązania poematu Kacnelsona z rzeczywistością³⁰.

Właśnie owo „bycie częścią”, to że poemat Kacnelsona wyrasta wprost z doświadczenia dziejowej katastrofy, więcej, że jest z tym doświadczeniem tożsamy jako jego część, że jest głosem nieustannie wszak dobiegającym z głębi tragedii, mimo iż sama ta tragedia jest już tragedią minioną – wszystko to ustanawia poemat ten jako tekst źródłowy. Jako źródłowy w znaczeniu historycznym, co wydaje się oczywiste, ale także w szczególnym znaczeniu literackim.

Opis rzeczywistości zagłady getta, jej osąd oraz monumentalna, treniczna rozpacz przenikająca cały utwór, wyrażone w języku kreacji literackiej, odsłaniają właśnie poprzez konstrukcję literacką nie tyle prawdę o rzeczywistości Zagłady, ile samą tę rzeczywistość w jej doświadczeniowym i subiektywnym wymiarze. Innymi słowy, prawda ustanawia się tu nie jako relacja między językiem a transcendentną rzeczywistością zbrodni, ale jako odsłonięcie fenomenologiczne, podniesienie kurtyny, jako czysta naoczność tragicznego doświadczenia wpisana immanentnie w zawartość struktury semantycznej i estetycznej utworu, a nade wszystko jako rozbrzmiewający głos skargi i oskarżenia dobiegający wprost z przestrzeni tragedii.

Podwójne zakorzenienie tej naoczności – w doświadczeniu dziejowej tragedii oraz estetyczności słowa poetyckiego – ustanawia istotną współzależność: słowo poetyckie wyrasta wprost z tragicznego doświadczenia, dziedzicząc faktyczność jego istnienia i przenosząc je poza czasowe ramy, w których się rozegrało, a zarazem samo to doświadczenie uzyskuje naoczność poprzez poetycką strukturalizację,

³⁰ W. Stróżewski, *Mimesis i methexis*, w: tenże, *Wokół piękna*, Kraków 2002.

dziedzicząc zarazem poetycki sposób trwania, który można nazwać pamięcią poezji.

Partycypacja poematu w doświadczeniu Zagłady ukazuje się tu więc zarówno na poziomie genezy, owego „bycia częścią”, jak i na poziomie strukturalizacji tego doświadczenia w formach naocznie danych literackich figur. Dodajmy jednak, by uniknąć nieporozumień, że poetycka strukturalizacja doświadczenia w poemacie Kacnelsona dokonuje się za pomocą tradycyjnych form wypowiedzi literackiej, mówiąc więc o partycypacji struktury literackiej w doświadczeniu zagłady Żydów, nie mam na myśli jakiegoś nowego, szczególnego sposobu użycia języka poetyckiego, zmierzającego do manifestacji doświadczenia na poziomie samej organizacji językowej poematu. Kacnelson wyraża swą rozpaczliwą skargę językiem właściwym jego sztuce poetyckiej, czerpiącej przede wszystkim z tradycji poetyckich form biblijnych, a więc tradycji, która podobnie jak naród żydowski, który ją stworzył, została także poddana eksterminacji. Partycypacja na poziomie struktury literackiej ujawnia się raczej jako szczególny sposób dania całej materii estetycznej utworu: każde słowo tego poematu dane jest jako słowo, które dziwnym zrzędzeniem losu ocalało z niszczycielskiego doświadczenia, ocalając tym samym pamięć samego doświadczenia i głos poety, który go nie przetrwał, dzieląc los ze swą rodziną i swym narodem.

Takie powiązanie genezy i struktury ewokuje także – tak to nazwę – doświadczeniową funkcję poematu. O doświadczeniowej funkcji poematu Kacnelsona można mówić wtedy, gdy elementowi odsłonięcia tragicznej rzeczywistości w dziele wychodzi naprzeciw postawa zobowiązania wobec odsłaniającej się źródłowej naoczności zbrodni i cierpienia jej towarzyszącego, która nie jest niczym innym, jak zobowiązaniem wobec prawdy. Prawdy, wyrażającej się w sądzie egzystencjalnym, że oto „tak się stało” i że owo „stało się” jest dane wprost *in actu esse* poetyckiego doświadczenia.

Czy jest to prawda w znaczeniu logiczno-poznawczym, czy raczej postać prawdy ontologicznej, nie ma tu decydującego znacze-

nia. Można powiedzieć, jest wartością, której moment aksjologicznie wiążący ma dla odbiorcy charakter zobowiązania moralnego, które zarazem nie jest niczym narzuconym z góry, jest wyborem w obliczu odstonięcia. I właśnie jako wybór staje się dla odbiorcy uczestnictwem, szczególną formą współbycia z ofiarami zbrodni, lub inaczej to ujmując, szczególną formą partycypacji w świecie, w „którym coś takiego jest możliwe”.

Tę krótką intuicyjną analizę miejsca prawdy w poemacie Kacnelsona przedstawiam tu z pewnym zamiarem, z takim mianowicie, żeby móc sformułować hipotezę bardziej ogólną, wcale nie oczywistą, tym bardziej że uogólnienie to za podstawę bierze tylko ten jeden przykład. Teza uogólniająca brzmi: poemat Kacnelsona odkrywa radykalny i być może graniczny sposób, w jaki poezja partycypuje w dziejach doświadczania przez człowieka jego własnego sposobu istnienia w świecie.

Jest to twierdzenie w gruncie rzeczy banalne. Poezja zawsze towarzyszyła ludzkiemu życiu i życiu ludzkich społeczności, a już szczególnie wszelkim przeżywanym przez nie dramatom. Rzecz leży w odległości doświadczeniowego usytuowania poety wobec samej dziejowej tragedii. Rosnący dystans zwiększa możliwość literackiej kreacji, wyostrza perspektywę, ale zarazem odwrotnie proporcjonalnie zmniejsza współczynnik źródłowości doświadczenia. Taka sytuacja oddalenia sprzyja figuralnym uogólnieniom, tragedia przestaje być wtedy dokumentem faktycznego doświadczenia podmiotu, stając się figurą literacką ewokującą doświadczenie wspólnotowe czy po prostu ludzkie. Sens literacki ustanowiony zostaje jako ekwiwalent rzeczywistości, przestając być jej efektywnym składnikiem, a tym samym bytową podstawą literackiej figury doświadczenia staje się fikcja literacka, nie zaś sama faktyczność przeżycia. W przypadku Kacnelsona odległość doświadczeniowego usytuowania poety wobec rzeczywistości Holocaustu jest zerowa, to znaczy, że doświadczenie tragedii i doświadczenie aktu twórczego leżącego u podstaw poematu są czasowo i przyczynowo ściśle powiązane, sens poematu i treść doświadczenia tragedii są

relatywnie tożsame, w tym znaczeniu, że pierwsze partycypuje w drugim, drugie zaś przejawia się w całości poprzez pierwsze.

Zarazem jednak Kacnelson jako podmiot czynności twórczych całego poematu wyznacza, czy po prostu w sensie artystycznym – konstruuje, cały szereg perspektyw, w których ujmuje tragiczne doświadczenie z różnych punktów widzenia w różny sposób i w różnej skali zdystansowania wobec samej materii tragicznego przeżycia i tym samym nadaje im charakter ujęć bardziej lub mniej figuralnych. Mamy więc perspektywę zrozpaczonego ojca i męża bolejącego nad losem rodziny, ewokującą lirykę osobistą o charakterze trenicznym, która następnie przechodzi w ton skargi „Hioba bolejącego” nad zagładą całej społeczności Żydów polskich. Mamy dalej epickie ujęcie kronikarza i komentatora wydarzeń w getcie warszawskim, dokumentującego dramatyczne wydarzenia i zarazem rysującego panoramę życia wewnątrz murów getta, ale jest też i mistyczna perspektywa proroka wadzącego się z Bogiem w imię cierpiącego narodu Izraela, a nawet zrywającego Przymierze. Wszystkie te perspektywy stanowią podstawę zróżnicowania kompozycyjnego poszczególnych pieśni, które w powiązaniu ze zróżnicowaniem genologicznych nawiązań ewokują wielość lirycznych tonacji głosu poety, tym samym czyniąc z poematu przemyślaną konstrukcję artystyczną. Zerowa odległość doświadczeniowego usytuowania poety z jednej strony oraz twórcza konstrukcja poetycka z drugiej – zakładająca artystyczny dystans, i wieloperspektywiczność – wyznacza szczególny model partycypacji poezji w dziejowym doświadczeniu właściwy poematowi Kacnelsona, model, który można streścić jako obustronnie istotne wyśrodkowanie między doświadczeniem a kreacją.

Istota tak rozumianej partycypacji słowa poetyckiego polega w pierwszym rzędzie na zapośredniczeniu przez nie doświadczenia, które w wymiarze egzystencjalnym jest całkowicie indywidualne i jednostkowo tożsame z życiem poety, zarazem jest to doświadczenie egzystencji włączonej w dziejowe doświadczenie zbiorowości, i właśnie owa przynależność do wspólnoty doświadczającej zbrodni spr-

wia, że to, co egzystencjalne i jednostkowe, roztapia się w figurze wydarzenia zbiorowego i dziejowego. Innymi słowy, indywidualny głos poety ukształtowany przez wielość kompozycyjnych ujęć perspektywicznych rozbrzmiewa w poemacie jako głos całego zamordowanego narodu żydowskiego.

Holokaust w wymiarze dziejowym nie jest doświadczeniem ogólnoludzkim w takiej mierze, w jakiej stanowi „wewnętrzne” doświadczenie europejskich Żydów, przeciwstawione niemieckiemu doświadczeniu *Endlösung*. W wymiarze egzystencjalnym, a więc niejako od wewnątrz podmiotu doświadczającego zbrodni Holokaustu, odsłania jednak jedną z najdramatyczniejszych postaci ludzkiego losu, które można by nazwać doświadczeniem „bycia na zagładę”, doświadczenia, które właśnie przez to, że wyrasta z faktyczności historycznej, które w sposób bardziej lub mniej jawny rozegrało się na oczach świata, zostawiając bolesny ślad w dziejowej pamięci ludzkości, ujawnia nieredukowalny związek struktury literackiej z jej doświadczeniową genezą, a więc związek, który dwudziestowieczne literaturoznawstwo zorientowane na funkcjonalne badanie tekstu uznało za nieistotny.

Można tę partycypację struktury w genezie rozumieć za Ingar-denem jako podstawę przeżycia jakości metafizycznych, czy za Heideggerem nazwać odkrywaniem „prawdy bycia”. Istotą uogólnienia, które staram się tu rozwinąć, jest twierdzenie, że sztuka słowa pozostaje w genetycznym związku ze źródłowym doświadczeniem ludzkiego sposobu istnienia, rozwijającym się w sposób dziejowy, a więc bezgraniczny i w gruncie rzeczy nieprzewidywalny. Poezja uczestniczy w tym doświadczeniu, rozjaśniając prawdę o ludzkim sposobie istnienia, nawet wtedy, kiedy prawda owa wyłania się z dziejowego absurdu i jest całkowicie pozbawiona konsolacyjnego sensu.

Przykład zapośredniczenia poematu Kacnelsona w doświadczeniu dziejowym, a więc jego historyczna i literacka źródłowość nie jest rzecz jasna reprezentatywny dla sytuacji literatury jako całości. Można go jednak pojąć jako jeden z zaskakujących dowodów na istnienie „punktów stykowych”, w którym literackie figury ewokujące

dramat życia stykają się z własnymi podstawami: żywiołem dziejowego doświadczenia, w którym życie to się realizuje. Wydaje się, że punkt ów jest właśnie miejscem „rzetelnego osadzenia” prawdy w jej wymiarze twórczym i literackim, miejscem, w którym świadomość twórcza usiłuje zakotwiczyć tautologiczne relacje między słowem poetyckim i bytem. I jakkolwiek kruche byłyby owe usiłowania, funkcja tak rozumianej prawdy polega nie tylko na rozjaśnieniu żywiołu doświadczenia poprzez estetyczną jego strukturalizację, ale także na ustanowieniu powinnościowego zobowiązania wobec śladu cudzego losu, jaki zapisany został w słowie poetyckim i który w ten sposób przenika i odciska się w świadomości i życiu czytelnika.

Przykładem takiej rozjaśniającej, a jednocześnie wiążącej partycypacji sztuki słowa w nawarstwiającym się dziejowo doświadczeniu ludzkiego sposobu istnienia jest tragedia. Dlatego też jednak tragiczność jako strukturalizacja tego doświadczenia nigdy nie jest formą zamkniętą, choć historycznie ukształtowane gatunki tragedii literackiej mogą się takimi wydawać. Można by powiedzieć, że tragedia Holocaustu, jak też inne wielkie dziejowe tragedie XX wieku, jak np. Gułag, to podstawy doświadczeniowe współczesnej świadomości tragicznej i pracy nad formowaniem współczesnych figur tragedii literackiej, która bynajmniej nie została zakończona.

Tragedia Zagłady rozgrywająca się w poemacie Kacnelsona obejmuje nie tylko podmiotowe centrum przeżycia – poetę. Ogarnia jego rodzinę, całą społeczność Żydów polskich, wreszcie świat, Boga i całe Przymierze, które w akcie nieprzewidywalnej rozpaczony zostaje zerwane. Włącza wreszcie w krąg sytuacji tragicznej tego, który zrazu stojąc na zewnątrz – mocą zajętej postawy solidarności i współodczuwania – zostaje sam ogarnięty zasięgiem dramatu. Dramatu, który rozgrywa się w świecie fikcji literackiej, a zarazem jest prawdziwym dramatem świata. Iluminacyjny charakter owego ogarnięcia daje zrozumienie, które prześwieca przez wstrząsające przeżycie, a jednocześnie otwiera moment powinnościowego zobowiązania wobec objawiającej się tragicznej jakości prawdy.

Tak rozumiana prawda nie ma znamion poznawczej bezinteresowności. Jest – jak już podkreślałem – wyborem w obliczu egzystencjalnego odsłonięcia. Jego sens ujawnia się nie tyle w słowach, które miałyby stanowić odpowiedź na owo odsłonięcie, ile w postawie biorącej na siebie ciężar owej szczególnej odpowiedzialności za współudział w istnieniu rodzącym nieszczęście i zło. Bądź też przeciwnie, w postawie odpowiedzialność tę odrzucającej.

PODSUMOWANIE

Starałem się opisać dwa przypadki prawdy literackiej. Jeden taki, w którym prawda rozumiana w kategoriach relacji języka do rzeczywistości wydaje się zablokowana brakiem „punktów stycznych” między tymi dwiema dziedzinami. Przypadek, dodajmy, dobrze znany filologom jako pojęcie prawdy w utworze literackim, rozwijane przez Ingardena w teorii *quasi-sądów*, którą tu zmodyfikowaliśmy w duchu Rorty’ego, biorąc w nawias założenie tej teorii, że „punkt styczny” ustanawia się w akcie „rzetelnego osadzenia treści sądu w bycie”, a więc w aktowo-myślowej asercji sądu, która nie zachodzi w tekstach literackich, zachodzi natomiast – wedle Ingardena – w tekstach o charakterze poznawczym.

Oraz przypadek drugi, w którym poemat Kacnelsona nie tyle reprezentuje rzeczywistość Holokaustu, ile sam stanowi jej część. Źródłowość doświadczenia dziejowego, zawarta w tym utworze, chciałoby się rzec, jego źródłowość moralna przekreśla logikę braku „punktu stycznego”, separującą tekst od rzeczywistości. Prawda w tym drugim wypadku przybiera charakter moralnej postawy wobec faktyczności doświadczanej tragedii, którą tekst odsłania i za sprawą swej genezy poświadcza.

Oba te przypadki prawdy wydają się względem siebie przeciwstawne i nielączliwe. Wydaje się ponadto, że należą one do innych porządków teoretycznych: pierwszy do porządku teorii tekstu, dru-

gi do porządku teorii doświadczenia. Jeśli jednak uwzględnimy ten fakt, że oba te porządki faktycznie stanowią dwie strony tego samego zjawiska, któremu na imię ludzkie życie, a które manifestuje się zarówno w doświadczeniu istnienia, jak i w jego tekstowym poświadczeniu, wtedy wspomniane przeciwstawność i niełączliwość tracą wiele ze swej kategoryczności.

TRAGICZNOŚĆ JAKO „ŚLAD”
– W KIERUNKU REINTERPRETACJI
KONCEPCJI JAKOŚCI METAFIZYCZNYCH
ROMANA INGARDENA

Charakterystycznym rysem opisu doświadczenia jakości metafizycznych zawartego w paragrafie 48 *O dziele literackim* Romana Ingardena¹ jest obecność w nim wyraźnej, organizującej całość wypowiedzi – nazwijmy to tak – figury podwójności, która wydaje się znacząca. Odnajdujemy ją często w samej konstrukcji zdania wyrażającej podwójność za pomocą spójników bądź dopowiedzeń, ale przebiega też i ponad zdaniami w licznych paralelizmach, nawiązaniach i powtórzeniach. Mamy więc:

1. Podwójność zaprzeczenia, i (nietożsamości): jakości metafizyczne nie są (1) cechami przedmiotów ani (2) właściwościami stanów psychicznych.
2. Podwójność pozytywnego określenia „natury” jakości metafizycznych: (1) ogarniające, ale i (2) przenikające.
3. Podwójność funkcji: są zarazem (1) „ujrzeniem”, „pokazują”, „odsłaniają głębszy sens życia i bytu” oraz (2) „realizacją”, „tworzą rzeczywistość”, „stają się rzeczywistością”, „same konstytuują głębszy sens życia i bytu”.
4. Podwójność odniesienia: (1) do „bytu” („rzeczywistości”, „świata”) i (2) do „życia” (ludzkiego istnienia, ludzkiej natury „duchowo-dusznej, ludzkich przeżyć).

¹ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988.

5. Podwójność „materiału”: (1) określenia ewokujące masę – są ciężkie, przygniatające, przytłaczające, (2) określenia spirytualne – są jak atmosfera, światło, tchnienie. Pierwsze związane są ze zdarzeniową czy światową podstawą przeżycia, drugie z elementem ogarniającym i przenikającym („innoświatowym”).
6. Podwójność sposobu działania jakości metafizycznych i wypływająca stąd antynomiczna podwójność typu jakości: (1) działanie destruktywne – sprowadzają „upadek”, „zgon”, „przekleństwo”, opanowują, wstrząsają lub (2) działanie konstruktywne, scalające – powodują „wzlot”, „ekstazę”, „zachwyt”, „wybawienie”, „ukojenie”.

Co wyrażają przynajmniej niektóre z tak rozumianych figur „podwójności”?

Ad 1. Podkreślenie, że dane w przeżyciu jakości metafizyczne nie są tożsame ani ze sferą świata realnego, ani ze sferą świadomości wskazuje na ich transcendentny, „innoświatowy charakter. Przy czym, jak się wydaje, w tym wypadku wchodzi w grę dwa rodzaje transcendentności: transcendentność treści przeżycia wobec samego aktu przeżycia i, co za tym idzie nietożsamość jakości metafizycznych z przeżyciami psychicznymi, nie są więc one psychicznymi projekcjami oraz transcendentność jakości metafizycznych wobec realnych zdarzeń stanowiących jego fundament. Chodzi w tym drugim przypadku, jak się zdaje, o to, że podmiotem („nosicielem”) jakości metafizycznych (w formalno-ontologicznym znaczeniu „bycia podmiotem cech”) nie są przedmioty należące do dziedziny świata realnego, można sądzić dalej, iż nie jest nim także świat realny jako formalna całość. Jakość metafizyczna stanowiłaby więc w stosunku do świata realnego i dziedziny przeżyć świadomościowych element trzeci.

Ad 2. Określenia te oddają syntetyzującą naturę jakości metafizycznych, ujawniającą się w dwóch naocznych elementach przeżycia. 1. **O g a r n i ę c i a** przez nie świata zdarzeń i stanowiącej jego

centrum ludzkiej świadomości (metafora „atmosfery”). Ogarnięcie to konstytuuje doświadczenie całości (metafizycznej?) ujętej nie z zewnątrz, jako korelat intencjonalnego aktu ujęcia, lecz z wnętrza całości, z perspektywy bycia w środku i bycia zaangażowanym.

2. **Przenikania** świata zdarzeń i przeżywającego podmiotu przez jakości metafizyczne. Użycie przez Ingardena metafory przenikającego świata pozwala mówić nie tylko o przenikaniu podkreślającym moment jednoczącego scalenia, ale także o rozświetlającym przeniknięciu, w którym zaakcentowany zostaje niezwykle ważny moment ujżenia (wizji, iluminacji, sensu). Jest on już zresztą zawarty w samym określeniu „objawienie jakości metafizycznych” używanym przez Ingardena w celu wyrażenia zasadniczego sposobu dania tych jakości.

Ad 3. Podwójność funkcji wskazuje na dwa konstytutywne zawarte w przeżyciu jakości metafizycznych elementy: 1. e l e m e n t n a o c z n e g o u j r z e n i a, wnoszącego w to przeżycie szczególnie rodzaj poznania (pozaracjonalnego i pozadyskursywnego) i 2. e l e m e n t r e a l i z a c j i o r a z u r z e c z y w i s t n i e n i a się jakości metafizycznych, podkreślający nieobojętny i mocno aksjologiczny charakter doświadczenia jakości metafizycznej, pozostawiający trwałe „ślady” w ludzkiej duszy. Powiązanie tych dwóch funkcji stanowi o istocie przeżycia jakości metafizycznych („W pełni mogą się nam one jednak tylko wtedy objawić, jeżeli stają się rzeczywistością”)². Należałoby jednak zapytać, w czym urzeczywistniają się jakości metafizyczne. Najbardziej naturalna odpowiedź brzmiałaby: urzeczy-

² Tamże, s. 370. Władysław Stróżewski wskazuje na bardzo interesujący kontekst dla tego, co Ingarden nazywa „realizacją” i „urzeczywistnieniem” jakości metafizycznych. Stanowiłaby go koncepcja „czystych istności (*Wesenheiten*)”, którą Ingarden rozważa w swej pracy *Essentiale Fragen*, nawiązując do koncepcji Jeana Heringa (tenże, *Jakości metafizyczne* [hasło], w: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, pod red. A. Nowaka, L. Sosnowskiego, Kraków 2001). Nie podważając w żadnej mierze tego wyjaśnienia, idę w dalszej części pracy w nieco innym kierunku, łącząc „realizację” z „uczestniczeniem” w doświadczeniu metafizycznym (tragiczność) i „śladem”, jaki pozostawia ono w ludzkim życiu (egzystencjalna funkcja sztuki).

wistniają się w życiu ludzkim, to człowiek bowiem stanowi podmiot przeżycia jakości metafizycznych, pisze wszak Ingarden: „stanowią punkt szczytowy naszego życia. Ale odpowiedź ta, jak za chwilę się o tym przekonamy, może być niewystarczająca. Koncepcja jakości metafizycznych, zawierając w sobie element egzystencjalnego doświadczenia, przekracza go bowiem i wiąże realizację jakości metafizycznej nie tylko z człowiekiem i jego życiem, ale także ze światem jako całością.

Ad 4. Podwójność odniesienia trzeba w podstawowym znaczeniu rozumieć w kontekście obu wymienionych w punkcie 3 funkcji, a więc funkcji poznawczo-odślaniającej jako odniesienie poznawcze do bytu, to, że jakości metafizyczne „odślaniają głębszy sens życia i bytu”, jak i w kontekście funkcji urzeczywistnienia tego sensu w ludzkiej egzystencji (funkcja realizacji jakości metafizycznych). Innymi słowy, odniesienie do bytu (świata) ustanawiałoby w takim znaczeniu specyficzną funkcję poznawczą, natomiast odniesienie do człowieka i jego życia ustanawiałoby egzystencjalnie pojętą funkcję „realizacji” „urzeczywistniania się jakości metafizycznych. To w ludzkiej egzystencji „realizuje” się jakość metafizyczna, pozostawiając „ślad” owego duchowego przeżycia.

W tym miejscu jednak natrafiamy na dość zagadkowy punkt w wywodzie Ingardena, który zmusza nas do przeformułowania powyższej wykładni „urzeczywistniania się” jakości metafizycznych. Wprawdzie w tekście Ingardena mamy do czynienia raczej tylko z pewnymi sugestiami zawartymi bardziej w sformułowaniach i zwrotach niż technicznie opracowanej terminologii, niemniej wyrażają one pewną intencję rozumienia, którą – myślę – trzeba podkreślić. Przytoczmy całość pierwszej trzyzdaniowej wypowiedzi, w której intencja ta jest zawarta:

W ten sposób sytuacje życiowe, w których realizują się i pokazują się nam jakości metafizyczne, tworzą rzeczywiste punkty szczytowe stając się o s i ę b y t u, a m.in. także tej duchowo-duszej istoty, którą jesteśmy.

Punkty te rzucają jakby cień na późniejsze nasze życie, wywołują w nim nieraz radykalne przemiany. Pozostawiają ślad na w s z y s t k i m, co się w nie pogrąży, bez względu na to, czy wiodą one ze sobą zgubę i przekleństwo, czy wybawienie i zachwyty. [podkr. A.T.]³

W zdaniu pierwszym wyrażenie „punkty szczytowe stającego się bytu”, a szczególnie sam „stający się byt” mogą nasuwać skojarzenia z Heideggerem i jego rozumieniem egzystencji (Dasein)⁴. Choć ten egzystencjalny trop może nie być pozbawiony znaczenia, to jego wykładnia musi być poszerzona w innym nieco kierunku. „Realizacja” jakości metafizycznych, wydaje się bowiem, może być w tym kontekście rozumiana jako coś, co przemienia nie tylko ludzką egzystencję („duchowo-duszną istotę, którą jesteśmy”), ale także byt jako całość, czy dokładniej: byt jako „stającą się” całość. Potwierdzenie takiej wykładni odnajdujemy w zdaniu trzecim, a dokładniej w pierwszej jego części: „Pozostawiają ślad na wszystkim, co się w nie pogrąży...”. Bezosobowa forma wyrażenia „wszystko, co”, która w kontekście dalszej części zdania wydaje się odnosić do ludzkiego doświadczenia, gdy zestawimy ją ze zdaniem pierwszym, nabiera charakteru, by tak to określić, nie tylko egzystencjalnego, ale także w pełni metafizycznego, charakteru, w którym jakość metafizyczna odciska się jako „ślad nie tylko w życiu ludzkim i w ludzkim sposobie istnienia, ale także w bycie (świecie) jako „stającej się” całości. Że nie jest to wyjątkowy motyw, świadczy tekst wypowiedziany w innym miejscu, lecz o bardzo podobnej strukturze: „Ich objawienie się stanowi szczyt, a zarazem największą głębię naszego życia i w s z y s t k i e g o t e g o, c o i s t n i e j e” [podkr. A.T.]⁵. Rozgraniczenie osobowego i nieosobowego sposobu istnienia i włączenie obu w przestrzeń realizacji jakości metafizycznych jest w tym zdaniu jeszcze wyraźniejsze.

³ R. Ingarden, *O dziele literackim*, dz. cyt., s. 370

⁴ Możliwość interpretacji jakości metafizycznych w duchu Heideggerowskiej „prawdy bytu” sugeruje, a raczej postuluje W. Stróżewski, *Jakości metafizyczne*, dz. cyt., s. 131.

⁵ R. Ingarden, *O dziele literackim*, dz. cyt., s. 369.

W takim kontekście rozszerzającemu przeformułowaniu ulec musi rozumienie tego, co Ingarden nazywa „realizacją” („urzeczywistnieniem”) jakości metafizycznych. Ma ona nie jedną, lecz dwie postaci: egzystencjalną, odnoszącą się do ludzkiego życia, i metafizyczną, odnoszącą się do świata realnego jako całości. A być może nawet trzeba by tu użyć szerszego, metafizycznego rozumienia „świata”, które Ingarden określa jako całości tego wszystkiego, co faktycznie istnieje⁶.

Jakości metafizyczne umiejscowione w dziedzinie prymatu czystej świadomości, a więc w dziele sztuki, tracą ze swej charakterystyki właśnie element „realizacji (urzeczywistnienia”) i w zasadzie jedynie ten element. Tracą więc – moglibyśmy powiedzieć – ów charakter „pozostawiania śladu”: „Jest ona [jakość metafizyczna – A.T.] jak tchnienie przychodzące do mnie z innego świata, które strząsam z siebie natychmiast, gdy tylko moje rzeczywiste życie dochodzi do głosu”⁷, albo co najmniej wątpliwa staje się jego autentyczność: „wywołane w nas doznania i zjawiska następcze nie są autentyczne, są tylko zmyślonymi doznaniem, które w dość osobliwy sposób ingerują w nasze życie realne, wplatają się weń nie będąc we właściwym sensie «moimi»”⁸.

Pierwszy fragment powiada o możliwości strząśnięcia ogarniającego „tchnienia”, gdy „inny świat”, z którego pochodzi, zostaje postawiony wobec „rzeczywistego życia”. Można by powiedzieć, że „tchnienie to pozbawione jest zdolności przeniknięcia w głąb „rzeczywistego życia”, opanowania i ogarnięcia go, zatrzymuje się na jego powierzchni, strząśnięte, nie pozostawia śladu. Istnieje jakaś zasad-

⁶ Świat jako „całość tego wszystkiego, co istnieje” nie jest dla Ingardena tożsamy z pojęciem „świata realnego”. Ten ostatni – twierdzi – „na pewno nie obejmuje wszystkiego, co istnieje, w szczególności [...] dziedziny przedmiotów idealnych i dziedziny idei”. Natomiast do świata w znaczeniu pierwszym – twierdzi dalej Ingarden – „należałby i Bóg” (por. *Spór o istnienie świata*, t. I, oprac. D. Gierulanka, Warszawa 1987 s. 58, przypis 42).

⁷ R. Ingarden, *O dziele literackim*, dz. cyt., s. 372.

⁸ Tamże, s. 373.

nicza nierównoważność między „innym światem danym poprzez „tchnienie” a „rzeczywistym życiem”. Za „tchnieniem, które fenomenalnie nie różni się od „atmosfery” z paragrafu 48, stoi rzeczywistość („inny świat” – by tak powiedzieć – o zbyt małym ciężarze egzystencjalnym, by móc wnikać i stopić się z „rzeczywistym życiem” ludzkiej duszy. Dość tajemniczy „inny świat”, który w kontekście całego wywodu o jakościach metafizycznych należałoby chyba łączyć z jakąś odrębną od świata realnego dziedziną bytową (np. duchową), przenikającą w postaci jakości metafizycznych świat realny, tu, w przytoczonej wypowiedzi, odnosi się do świata przedstawionego literatury, odsłaniającego jakość metafizyczną. To jego heteronomia bytowa, to, że jest niesamodzielny i zależny od aktów świadomości i, jak powiada Ingarden, jest niemalże „niczym ustanawiałaby ową nierównoważność”.

Drugi fragment mówi, że jakości metafizyczne odkrywające się w dziele przenikają wprawdzie do naszego życia, ale nie stapiają się z nim w jedną, nierozzerwalną całość. „Wplatając” się jedynie w życie psychiczne człowieka, nie powodują w nim jednak realnych i radykalnych zmian. Brak owej funkcji przemiany („odciśnięcia śladu”) i ustanowienia „punktu szczytowego” ludzkiej egzystencji wypływa, jak pisze, „z niemożliwości naprawdę rzeczywistego uczestniczenia w przedstawionej sytuacji [podkr. R. I]”⁹, ta z kolei wypływa z ontologicznie ujętej kategorii „nienależenia do tego samego świata”¹⁰. Przedstawiona sytuacja należy do dziedziny przedmiotów czysto intencjonalnych, odbiorca do świata realnego. Dziedzina czysto intencjonalnych przedstawień i realnego świata, do którego należy odbiorca – wedle Ingardena mogą się przeplatać, nie stapiają się jednak w jedną bytową całość. Rozważania dotyczące przeplatania się dziedzin bytowych stanowią istotny element polemiki z Husserlem. Dystans między czytelnikiem a dziełem ma więc charakter ontolo-

⁹ Tamże, s. 372, przypis 1.

¹⁰ Tamże.

giczno-egzystencjalny i jako taki stanowi podstawę rozumienia przez Ingardena dystansu estetycznego.

Widać wyraźnie, że kluczowa dla rozróżnienia między realnym (życiowym) i estetycznym sposobem dania jakości metafizycznej jest kategoria „uczestniczenia”. W istocie, mówiąc o uczestniczeniu „naprawdę rzeczywistym”, wskazuje Ingarden, że istnieje też uczestniczenie nierzeczywiste. Znamy już warunek rozgraniczenia pierwszego od drugiego: „należenie do tego samego świata”. Warunek ten jednak nie mówi nam niczego o formach uczestniczenia w samym zdarzeniu. Uczestniczenie bowiem można rozumieć nie tylko jako efektywne należenie do zdarzenia czy sytuacji, bycie jego podmiotowym uczestnikiem, ale także jako szczególną postawę kogoś, kto sam będąc na zewnątrz tej sytuacji, utożsamia się i solidaryzuje z osobą wplecioną w zdarzenie rodzące jakość metafizyczną. Uczestniczenie może więc przybierać formę bycia uczestnikiem lub też formę zajęcia postawy. W opisie życiowego doświadczenia jakości metafizycznych Ingarden niewątpliwie przyznaje prymat formie bycia uczestnikiem, choć, jak można sądzić na podstawie niektórych sformułowań, nie wyklucza w zasadzie formy uczestniczenia poprzez zajęcie postawy. Na gruncie estetycznym ontologiczna zasada dystansu nie tylko ogranicza, ale wręcz przekreśla możliwość „rzeczywistego” uczestniczenia poprzez zajęcie postawy.

Spróbujmy rozważyć „uczestniczenie” i jego formy na tle greckiej tragedii, która, po pierwsze, niewątpliwie ewokuje jakości metafizyczne, po drugie w swych formach daje możliwość zniuansowania kategorii „uczestniczenia w tragedii”. Można w związku z nią wyróżnić trzy zasadnicze modele uczestniczenia w sytuacji rodzącej jakość metafizyczną tragizmu. Wszystkie poddają się charakterystyce za pomocą kombinacji wyróżnionych wyżej form i warunku „rzeczywistego” uczestnictwa. Będą to modele: 1. bohatera tragicznego, 2. chóru, 3. widza.

Ad 1. Przy założeniu, iż abstrahujemy od faktu, że sytuacja tragiczna jest tylko zawartością przedmiotu czysto intencjonalnego, lek-

tura paragrafu 48 nasuwa nieodparte wrażenie, że została tu opisana przede wszystkim sytuacja bohatera tragicznego, i że to właśnie doświadczenie tragiczności stanowić może dla niej orientacyjny punkt odniesienia. Świadczą o tym liczne odwołania do tragedii w następnym paragrafie, a także sama struktura jakościowa przeżycia łącząca destrukcyjne momenty upadku i klęski z syntetyzującymi i ocalającymi momentami wyniesienia. Zwróćmy też uwagę na to, że ciąg wymienionych w pierwszym zdaniu jakości metafizycznych niemal w całości pozostaje w kręgu tragiczności, wymienionej na drugim miejscu:

wzniosłość (czyjejś ofiary), tragiczność (czyjejś klęski) lub straszliwość (czyjegoś losu), to, co wstrząsające, niepojęte lub tajemnicze, demoniczność (czyjegoś czynu lub pewnej osoby), świętość (czyjegoś życia) lub jej przeciwieństwo: grzeszność czy „piekielność” (np. czyjejś zemsty), ekstazyjność najwyższego zachwyty) lub cisza (ostatecznego ukojenia)¹¹.

Biorąc pod uwagę dopowiedzenia nawiasowe, skojarzenia z tragedią wydają się uderzające, także w wypadku umieszczonej na pierwszym miejscu „wzniosłości”. Nieobecność wzniosłości i tragiczności w sporządzonym swego czasu przez Ingardena wykazie wartości estetycznych – na co zwrócił uwagę Władysław Stróżewski¹² – może świadczyć o tym, że Ingarden z jakościami tymi łączył intencje „metafizyczne”, odróżniając w ten sposób wartości estetyczne od „wartości metafizycznych”. Uzasadnieniem tego przypuszczenia byłby też i ten fakt, że jakości metafizyczne strukturalnie pełnią funkcje analogiczne do „wartości estetycznych”, są więc jakościami postaciowymi całego zestroju jakościowego dzieła. Mogłoby to świadczyć o jakimś zamiarze systemowego rozgraniczenia literatury estetycznej i metafizycznej.

¹¹ R. Ingarden, *O dziele literackim*, dz. cyt., s. 368.

¹² „Zastanawia także – pisze Władysław Stróżewski – dlaczego, pośród jakości wartości Ingarden nie wymienił tak ważnych (i w historii estetyki od dawna analizowanych), jak tragiczność (Arystoteles, Hume, M. Scheler, J. Kleiner) czy wzniosłość (Pseudo-Longinus, Burke, Kant)” (W. Stróżewski, *Trzy wymiary dzieła sztuki. Zarys problematyki*, w: *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 33, przypis 40).

W pierwszej główną rolę grałaby kategoria piękna i jego odmian¹³, w drugiej właśnie tragiczność i krąg jakości z nią powiązanych.¹⁴

Bohater tragiczny to ktoś, kto sam nagle zostaje porwany przytłaczającymi, budzącymi grozę i niszczącymi życie oraz jego duchowe formy wydarzeniami, zarazem w owych tragicznych wydarzeniach, w chwili najgłębszego upadku odkrywa prześwitujący przez nie sens popadającej w klęskę egzystencji. Sens ten – w tragedii Sofoklesa symbolizowany przez oślepienie Edypa – staje się podstawą jakiejś zasadniczej przemiany jego istnienia i bywa, że z czasem, jak w historii o Edypie w Kolonie, wynosi go ponad klęskę i włącza na powrót w całość bytu mocą realizującej się w bohaterze tragicznym duchowej przemiany, która poprzez niego przenika także świat. „Byt przejawia się w klęsce” – powiada Jaspers – i dodaje: „ponosząc klęskę nie tracimy bytu, lecz właśnie doznajemy go w pełni i stanowczo”¹⁵. I tu właśnie w owym przejawiającym się w klęsce doznaniu bytu można widzieć fenomenalne źródło – jak powiada Ingarden – „objawienia” jakości metafizycznych. Ustanawiają one pozytywną wartość takiego „objawienia” niezależnie od tego, jak negatywna byłaby wartość jego zdarzeniowej podstawy.

Uczestniczenie bohatera w tragicznym wydarzeniu – można się pod pewnym warunkiem zgodzić – jest niezależne od postawy, jaką zajmuje on wobec tego wydarzenia. Popada w tragiczny konflikt, czy tragiczną winę także wtedy, kiedy stara się zdystansować wobec dramatu i usytuować wobec niego na zewnątrz. Na przykładzie losów Edypa widzimy wręcz, że tym bardziej popada w tragiczne uwikłanie, im bardziej stara się wobec niego zdystansować. Nawet w sytuacjach tra-

¹³ R. Ingarden, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych, w;* tenże, *Wybór pism estetycznych*, oprac., wstęp A. Tyszczyk, Kraków 2005, s. 228.

¹⁴ Nie bez znaczenia jest fakt dobrej znajomości rozprawy *O zjawisku tragiczności* M. Schelera, którą Ingarden przetłumaczył na język polski, a być może także rozprawy *Metafizyka i sztuka* (w: tenże, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tłum., wstęp S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1987).

¹⁵ K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wybór S. Tyrowicz, wstęp H. Sauer, tłum. D. Lachowska i A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 331.

gicznego wyboru zajęcie postawy, jaką stanowi sam akt wyboru, wiąże bohatera tragicznego niezależnie od tego, jakiego wyboru dokona. Tragiczna wina, o której pisze Max Scheler, jest winą wiążącą na mocy samej struktury zdarzeń, w które włączony zostaje bohater tragiczny.

Można sobie oczywiście wyobrazić hipotetyczną sytuację, w której Edyp wykazuje całkowitą obojętność wobec szalejącej w Tebach zarazy i nie podejmuje żadnych działań, albo też można wyobrazić sobie takie jego postępowanie, które prowadzi do cynicznego ukrycia odsłaniającej się prawdy, wszak rozwój wydarzeń niejednokrotnie stwarza mu okazję do tego. Wystarczyłoby przerwać dochodzenie w momencie, w którym zaczęły rodzić się podejrzenia. Można wyobrazić sobie Antygone, która wcale nie przejmuje się losem brata i w związku z tym nie staje przed problemem zajęcia stanowiska wobec decyzji Kreona. Nie jest więc tak, że uczestniczenie bohatera w sytuacji tragicznej jest bezwarunkowo wolne od zajęcia przez niego postawy wobec tej sytuacji. Należałoby tu chyba mówić o jakiejś uprzedniej w stosunku do sytuacji tragicznej postawie wobec rzeczywistości, stanowiącej warunek doświadczenia tragiczności, co widać szczególnie w tragediach Szekspira, a co znakomicie uchwycił Zbigniew Herbert w *Trenie Fortynbrasa*. Przynajmniej niektóre postawy, jak cynizm, obojętność czy ciasny pragmatyzm, wydają się nie tyle wykluczać, ile dekomponować doświadczenie tragiczności. Trzeba się jednak zgodzić z tym, że jeśli już – jak powiada Ingarden – rodzi się „zdarzenie”, to uczestnictwo w nim bohatera tragicznego jest w gruncie rzeczy od jego postawy niezależne.

Ad 2. Pisze Ingarden: „Tylko wtedy udaje się uchwycić ich specyficzny, swoisty charakter, nie dający się z niczym porównać, ani całkowicie wiernie opisać, jeżeli pierwotnie i po prostu żyjemy w danej sytuacji lub przynajmniej jeżeli czujemy się całkiem solidarni z kimś, kto w tego rodzaju sytuacji żyje i wcale nie poszukuje jakości metafizycznych”¹⁶. We fragmencie tym, który zasadniczo odnosi się do nieintencjonalnego charakteru przeżycia jakości me-

¹⁶ R. Ingarden, *O dziele literackim*, dz. cyt., s. 269.

tafizycznych i związanej z tym ich odporności na próby poznawczego i dyskursywnego ujęcia, odnajdujemy w toku wypowiedzi zdanie, które zrazu wydawać by się mogło, mało znaczącym dopowiedzeniem: „lub przynajmniej jeżeli czujemy się całkiem solidarni z kimś, kto w tego rodzaju sytuacji żyje”. Powiedzieliśmy wyżej o doświadczeniu jakości metafizycznych, że wyraża się najpełniej w modelu bohatera tragicznego. Przytoczona uwaga otwiera możliwość uzupełnienia tego twierdzenia. Uznaje tu bowiem Ingarden, że warunkiem wystarczającym do uchwycenia i przeżycia jakości metafizycznych może być sama solidarność z osobą, której jakości dosięgają bezpośrednio. Solidarność, a więc postawa współodczuwania z bohaterem i przejęcia się jego losem, oparta na zasadzie szczególnego utożsamienia z drugim człowiekiem, jego widzeniem i odczuwaniem rzeczywistości, jego pozycją i sytuacją w tej rzeczywistości. Do podstaw tak rozumianej solidarności należałby, jak myślę, także moment włączenia w obszar sytuacji tragicznej, tak, że ktoś, kto zrazu jest na zewnątrz tej sytuacji i jest jedynie biernym jej obserwatorem, na mocy zajętej postawy solidarności i współodczuwania z bohaterem, zostaje sam objęty zasięgiem realizujących się w niej jakości metafizycznych. Inaczej jeszcze mówiąc, następuje tu jakieś rozszerzenie przestrzeni sytuacji tragicznej tak, że obejmuje ona nie tylko podmiotowe centrum zdarzeń – bohatera tragicznego, ale i tych wszystkich, którzy mocą zajętej postawy współuczestniczą, jak grecki chór, w tragedii.

Podział przestrzeni tragedii na *pro-skénion* (przed świątynią) i *orchestrę* ma głęboki sens symboliczny. *Orchestra* wszak to dawna przestrzeń świętego kręgu łącząca wszystkich, którzy gromadzą się w tańcu i śpiewie wokół miejsca boskiej epifanii. Chór dramatyczny reprezentuje więc całą społeczność, która na planie tego samego koła zajmuje miejsca w amfiteatrze. Zarazem uczestniczy w tragedii, choć rzadko w samej akcji. Chór wie więcej niż bohaterowie tragedii i wiedzę tę dzieli z widownią. Z góry niejako zna rozstrzygnięcie, ku któremu zmierza akcja, ale z napięciem i niepokojem śledzi tragiczne

zmagania. Istotą uczestniczenia chóru w tragedii nie jest więc uczestniczenie w strukturze zdarzeń, lecz w przeżyciu, jakie te zdarzenia rodzą. W pieśniach chóru wyraża się przestroga, ale także skarga, lament i żal.

Jakkolwiek inny jest udział w sytuacji tragicznej kogoś, kto tylko solidaryzuje się z postacią tragiczną niż udział samej tej postaci, to jednak taki ktoś uzyskuje nie tylko możliwy „wgląd” w objawiającą się jakość metafizyczną, ale ponadto jakość ta obejmuje go swoim działaniem („realizacją” w Ingardenowskim znaczeniu). Jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że w tym przypadku spełniony zostaje ontologiczny warunek „należenia do tego samego świata”, to moglibyśmy powiedzieć, że tej charakterystyce uczestniczenia odpowiada bytowy i funkcjonalny status chóru w greckiej tragedii. Zarówno uczestniczenie wyrażone w postaci modelu bohatera tragicznego, jak i uczestniczenie chóru mieszczą się w ramach opisanego w paragrafie 48 „rzeczywistego uczestnictwa” w doświadczeniu jakości metafizycznych. Bohater tragiczny sam stanowi podmiotowe centrum rozgrywających się wydarzeń, chór uczestniczy w nich jedynie mocą zajętej postawy wobec losu bohatera, spełnia przy tym bytowy warunek należenia do tego samego świata. Zatem, jak można sądzić, Ingarden nie wyklucza możliwości uczestnictwa w doświadczeniu jakości metafizycznych na mocy zajętej postawy, choć o tej możliwości zaledwie wspomina.

Ad 3. Chór, można powiedzieć, jest bliżej tragedii, niż siedzący wokół *orchestry* widzowie, ale w greckim teatrze sama relacja uczestniczenia w tragicznych zdarzeniach jest tylko różnicą stopnia, wynikającą bardziej z symbolicznego i funkcjonalnego niż z ontologicznego podziału przestrzeni teatralnej. Znamienny jest tu przykład tragedii starej, w której składnik dramatyczny nie dominuje jeszcze składnika chóralnego. Lament widowni przyłączający się do skargi chóru podczas wystawień tragedii Frynicha świadczy, że fikcja i zasada należenia do tego samego świata nie mają tu decydującej roli, choć już Arystoteles kładzie fikcję między scenę a widownię, ustanawiając

w istocie nieprzekraczalny dystans między uczestniczeniem w tragedii a jej oglądaniem. Ingarden idzie tą samą drogą.

Widza na widowni od wydarzenia tragicznego dzieli właśnie ów nieprzekraczalny dystans między dwoma ontologicznie różnymi światami, jest to dystans między estetyczną fikcją a rzeczywistością. Jeśli nawet zajęta przez widza postawa nie różniłaby się od współodczuwającej i solidarnej postawy chóru, to i tak dystans egzystencjalny przekreśla w stosunku do niego możliwość faktycznej realizacji jakości metafizycznej. Postawa niczego nie może zmienić w ontologicznym prawie, tak można by krótko zrekapitulować stanowisko Ingardena.

Sfera sztuki z jednej więc strony jak gdyby wyostrza i sublimuje jakości metafizyczne, ustanawiając je w postaci fenomenów estetycznej percepcji, zarazem z drugiej – jak wskazuje na to miniinterpretacja kategorii *katharsis*, zawarta w przypisie do paragrafu 49 – gwarantuje „ulgę i wewnętrzne uciszenie po estetycznym obcowaniu z metafizycznymi jakościami”¹⁷. Sublimacja dokonuje się zatem kosztem „realizacji” i urzeczywistnienia w przemianie egzystencji. Dystans egzystencjalny oddzielający z mocą ontologicznej konieczności dwa światy neutralizuje w sposób zasadniczy wysiłek postawy, która dystans ów zamierzałaby przekroczyć i z całą powagą wziąć na siebie ciężar odslaniającej się w dziele jakości metafizycznej.

Innymi słowy, rysuje się tu kwestia wiążącej mocy jakości metafizycznych w dziele sztuki. Element związania, jak widzieliśmy, został mocno zaakcentowany w paragrafie 48 opisującym przeżycie jakości metafizycznych „w życiu”. Związanie wyraża się tu w takich leksykalnych motywach, jak: „porwanie w swoją moc” (przez jakości metafizyczne), bycie „opanowanym” (przez nie), „przytłaczająca rzeczywistość”, „ciężar”, „poruszenie”, „wstrząs”, „wyniesienie”. Wyraźny jest w nich moment angażujący, skierowany na podmiot. Należy sądzić, że podstawa związania tkwi w elemencie zdarzeniowym prze-

¹⁷ Tamże.

życia, na podłożu którego dochodzi do poznawczego „odsłonięcia” i „objawiania” jakości metafizycznych, moment podmiotowy wiąże się natomiast z ich „realizacją”, i można go – jak sądzę – rozumieć jako egzystencjalne zaangażowanie podmiotu w sytuację przeżycia metafizycznego, a zarazem pewną bezsilność wobec zdarzeń narzucających swój własny kierunek rozwoju. I to właśnie w podmiotowym doświadczeniu wyraża się najpełniej wiążąca moc jakości metafizycznych jako egzystencjalna konsekwencja przeżycia, pozostawiająca „ślad”, który konstytuuje aksjologicznie rozumianą przemianę ludzkiej egzystencji.

W dziele sztuki tak właśnie rozumiana wiążąca moc jakości metafizycznej zostaje osłabiona, czy wręcz zneutralizowana przez fakt przynależności dzieła do czysto intencjonalnej dziedziny bytowej. Dystans egzystencjalny oddzielający tak umiejscowioną jakość metafizyczną od realnego podmiotu odbiera jakościom metafizycznym ów element przeżyciowo-egzystencjalnych konsekwencji. Jedynie w tym znaczeniu literackie doświadczenie jakości metafizycznych nie jest wiążące. Wydaje się, że Ingardenowi w paragrafie 49 szczególnie zależało na takim przeformułowaniu koncepcji jakości metafizycznych, aby maksymalnie oddalić ją od postaci całkowicie niedyskursywnego i irracjonalnego doświadczenia, albo – co na jedno wychodzi – zbliżyć do sfery intersubiektywności. Pozostaje to w związku z wagą, jaką przywiązywał przynajmniej przez pewien czas do możliwości specyficznego doświadczenia fundującego metafizykę w jego rozumieniu tej dziedziny. Ale nie bez znaczenia jest tu także wątek polemiki z Husserlem bezpośrednio przecież obecny w *Das literarische Kunstwerk*. Niezaakcentowanie dystansu egzystencjalnego między światem czysto intencjonalnym a stanowiącą jego podstawę dziedziną świadomości musiałoby w konsekwencji prowadzić do zatarcia rozróżnienia między czystą intencjonalnością a intencjonalnością, między ontologicznym sposobem istnienia przedmiotu i teoriopoznawczym sposobem jego dania, a wszak na rozróżnieniu tym opiera się cały ciężar polemiki z Husserlem.

Inerpretująca kontynuacja myśli Ingardena ma przed sobą dwie możliwości rozłożenia akcentów: 1) może położyć akcent na „innoświatowy” i iluminacyjny charakter jakości metafizycznych, ujmując literaturę i sztukę jako dziedziny możliwego rozjaśnienia transcencji (ducha wobec świata przyrody, Boga wobec świata i świadomości) lub 2) dowartościowując element „realizacji” i postawy, otworzyć drogę do takiego rozumienia sztuki, w którym jawi się ona jako konstytutywny element ludzkiego sposobu istnienia, także w jego wymiarze przeżyciowo-aksjologicznym.

Trzeba się zgodzić z Ingardenem, że taka postać przeżycia jakości metafizycznych, jaka opisana została w paragrafie 48, niedostępna jest sferze czysto estetycznej percepcji dzieła sztuki, choć można sądzić, że sam opis inspirowany jest właśnie sztuką, a w szczególności poezją. Jej postulowanie byłoby absurdem, wymagałoby bowiem od poezji i sztuki więcej i czego innego niż są one w stanie dać. Otwarta pozostaje jednak kwestia postawy wobec estetycznej funkcji ewokowania jakości metafizycznych. O egzystencjalnej funkcji sztuki, a szczególnie poezji możemy mówić jedynie wtedy, gdy elementowi metafizycznego odsłonięcia w dziele wychodzi naprzeciw postawa egzystencjalnego zobowiązania wobec odsłaniającej się źródłowej naoczności bytu. Ów moment odsłaniający jakość metafizyczną Ingarden pojął jako kryterium wielkości literatury. Zarazem jednak, wycofując z jej obszaru element egzystencjalnych konsekwencji, zgodnie zresztą z własnym rozumieniem sztuki jako sfery estetycznej percepcji, był zmuszony faktycznie utożsamić i bytowo urownoważnić jakości metafizyczne z jakościami estetycznymi, a całe doświadczenie metafizyczne zredukować do postaci egzystencjalnie niezobowiązującego kontemplacyjnego oglądu.

Zobowiązanie to ruch od człowieka ku jakościom metafizycznym, podczas gdy związenie to ruch od jakości metafizycznych ku człowiekowi. Związanie wyraża się w ogarnięciu, opanowaniu i przytłoczeniu, zobowiązanie jest gotowością do nadania egzystencjalnej wagi jakościom metafizycznym, w sytuacji, gdy są one –

jak powiada Ingarden – jedynie konkretyzowane, a nie realizowane. Zobowiązanie jest postawą chóru w greckiej tragedii, który wszak był niczym innym jak grupą ateńskich obywateli, tych samych, którzy zasiadali w kamiennych ławach amfiteatru. Jest przeciwieństwem niewiążącego przeżycia, które tylko po to daje się porwać, opanować i przytłoczyć jakościami metafizycznym, by w ostateczności móc rozkoszować się ich niezobowiązującą iluzorycznością. Tak rozumiane zobowiązanie nie posiada znamion ontologicznej konieczności, jest wyborem w obliczu metafizycznego odsłonięcia. I właśnie jako wybór staje się uczestniczeniem. W sytuacji neutralizacji wiążącego charakteru samych jakości postawa zobowiązania wydaje się drogą ocalającą w dziedzinie estetyczności nie tylko moment metafizycznego odsłonięcia w całej jego powadze, ale też – niczym w teatrze Frynicha – moment egzystencjalnego urzeczywistnienia jakości metafizycznej.

Appendix

EXPERIMENTUM CRUCIS EDYPA

W akcie II Sofoklesowego *Króla Edypa* jesteśmy świadkami znamiennej sceny. Oto na podstawie informacji Jokasty co do wyglądu Lajosa, miejsca zbrodni i jej czasu, w świadomości Edypa rodzi się podejrzenie, że to on sam jest zabójcą, którego poszukuje:

Biada mi, straszną rzuciłem ja klątwę,
Jak się wydaje, nieświadom na siebie.¹

Podejrzenie – wydaje się tu nawet za słabym określeniem. Trzeba by powiedzieć, że Edyp jest bliski pewności, a nawet, że w sensie psychologicznym jest pewien swego udziału w zabójstwie. Świadczy o tym jego zachowanie, wzbudzające w Jokaście lęk: „Cóż mówisz, książę, z trwogą na cię patrzę.” (w. 745). Dalsze słowa Jokasty, w których precyzuje okoliczności śmierci Lajosa, tylko wzmacniają podejrzenia Edypa: „Biada – już świta zupełnie.” (w. 753)²

Z dwóch spraw, które na przestrzeni całego dramatu bada Edyp (1. kto jest zabójcą Lajosa – zasadniczą z kompozycyjnego punktu widzenia) i 2. kim jest on sam – zasadniczą z punktu widzenia przesłania dramatu – rodząca się już w akcie II pewność dotyczy wyłącznie sprawy pierwszej, sprawa druga rozwinie się dopiero w akcie III pod

¹ Sofokles, *Król Edyp*, tłum. K. Morawski, w: Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, tłum. S. Srebrny, K. Morawski, J. Łanowski, Kraków 1975, s. 273. W wypadku niejasności tłumaczenia Morawskiego, sięgam uzupełniająco do współczesnego tłumaczenia Nikosa Chadzinikolau: Sofokles, *Trzy dramaty, Antygona, Król Edyp, Elektra*, Poznań 2008.

² Tamże, s. 274.

wpływem słów posłańca z Koryntu, wyjawiających faktyczny status jego korynckich rodziców.

W długiej, retrospektywnej wypowiedzi, w której Edyp wyjawia teraz Jokaście, „co gnębi jego duszę”, morderstwo jest na pierwszym miejscu. Rysując obraz hańby i wygnania, używa jeszcze Edyp trybu warunkowego. Naprzeciw jego psychologicznej pewności stoi bowiem pogłoska, o której na początku sceny wspomniała Jokasta, a teraz staje się ostatnią nadzieją króla – pogłoska jakoby Lajosa zamordowało kilku zbirów. Może ją potwierdzić lub obalić tylko jeden człowiek – ocalały sługa Lajosa. Ten mistrzowski zabieg retardacyjny Sofoklesa pozwala Edypowi łączyć jeszcze jakieś nadzieje z przesłuchaniem sługi:

Rzekłaś, że kilku podawał on zbójców
Za sprawców zbrodni; jeśliby tę liczbę
Znowu potwierdził, to nie ja zabójcą.
Jeden i wielu, to przecież nie równym.
Lecz gdyby wspomniał o jednym podróznym,
Natenczas zbrodnia się na mnie przewali. (w. 840 nn.)³

Schemat rozstrzygnięcia dylematu mordercy jest jasny. Jeśli sługa potwierdzi pogłoskę, Edyp, mimo swej obecnej psychologicznej pewności, zyska mocny argument na rzecz niewinności, w przeciwnym wypadku potwierdzi jedynie swe podejrzenia. W tym punkcie sztuki powinno wydawać się oczywiste, że w scenie przesłuchania sługi, do którego zmierzać będzie teraz akcja dramatu, padnie pytanie o liczbę zabójców Lajosa. Stanowi wszak ono zasadniczy sposób rozstrzygnięcia kwestii zabójcy Lajosa – szczególnie *experimentum crucis*, od którego zależy los Edypa. Otóż za największą konstrukcyjną niespodziankę dramatu Sofoklesa należy uznać fakt, że pytanie to nie pada! Dlaczego? Co się takiego wydarzyło, że Edyp zrezygnował z kluczowego punktu śledztwa, w którym jednocześnie tkwiła jedyna

³ Tamże, s. 276.

nadzieja na obalenie podejrzeń o królobójstwo. Dlaczego Sofokles w istocie nie zakończył tego wątku, choć od końca aktu II to on stanowi główną motywację akcji?⁴

Odpowiedź, którą uważam za niewystarczającą, podobnie jak odpowiedzi wielu badaczy, choćby Tadeusza Zielińskiego⁵ czy Stefana Srebrnego⁶, mogłaby brzmieć następująco.

W scenie przedostatniej Epizodu III Edyp dowie się od gorliwego posłańca z Koryntu, że nie jest rodzonym synem Polibosa i Meropy, a podrzutkiem, przyniesionym na królewski dwór przez pasterza – tożsamego z posługującym przedstawicielem Koryntu. Oży-

⁴ W związku z tym, co nazywam tu niekonsekwencją związaną z *experimentum crucis*, por. R. Girard, *Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi*, Warszawa 1992, s. 45, niekonsekwencję tę autor interpretuje w kategoriach teorii kozła ofiarnego. Por. także S. Goodhart, *Oedipus and Laius, many murders*, „Diacritics” March 1978, s. 55-71, autor jako pierwszy zwrócił uwagę na motyw „wielu zabójców” jako niekonsekwencję.

⁵ T. Zieliński na temat tej niekonsekwencji tylko tyle: „Po pasterza posłano jeszcze wcześniej, zaraz po scenie podwójnego wyznania; posłano po niego w tym celu, by albo powtórzył swe wcześniejsze zeznanie o zabójstwie Lajosa przez bandę zbójów, albo odwołał je. Teraz o tem wszystkim już zapomniano. Punkt ciężkości jeszcze raz się przesunął. Pytanie: «byłżeby sam zabójcą Lajosa?» straciło dla Edypa znaczenie, wobec powagi drugiego pytania, obchodzącego go bliżej: «kim są moi rodzice?»” (T. Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928, s. 160).

⁶ S. Srebrny, podobnie jak Zieliński, nie widzi tu niekonsekwencji, tłumacząc psychologicznie: „interesowały go już inne sprawy”:

„Na jeszcze jeden szczegół w prologu, który w dalszym biegu akcji gra wybitną rolę, wypada zwrócić uwagę. Ocalały towarzysz podróży Lajosa zeznał według relacji Kreona (w. 122 n.), że król padł z rąk zbójców, którzy w większej liczbie napadli na podróżnych; to samo mówi potem Jokasta (w. 724 n. i 857 nn); rzecz zrozumiała, że Edyp z chwilą, gdy zaczęła go dręczyć obawa, że to on jest zabójcą Lajosa, łączy z tym zeznaniem całą swoją nadzieję (w. 845-856). Zeznanie to jednak jest notorycznie fałszywe; dlaczego ów człowiek skłamał? Odpowiedzieć na to pytanie nietrudno: uciekł on ze strachu (w. 118 n.) – rzecz zrozumiała – nie od razu zdecydował się wrócić, co wynika z faktu, że wróciwszy zastał już Edypa na tronie (w. 767 n.); czyż mógł przyznać się, że uciekał przed samotnym wędrowcem? Oczywiście wymyślił «zbójców». Edyp kazał go wezwać w celu wyświeatlenia tego właśnie punktu, ale gdy stanął z nim oko w oko, sytuacja była już o tyle zmieniona, że interesowały go całkiem inne sprawy” (S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. S. Gąsowski, wstęp J. Łanowski, Warszawa 1984, s. 375).

wa sprawa wyroczni. Podejrzenia z nią związane zdają się teraz prze-
ważać nad problemem zabójcy Laosa, który zostaje – jak się może
wydawać – włączony w sprawę pochodzenia Edypa. Kwestia, którą
będzie musiał rozstrzygnąć Edyp, brzmi teraz: kim są jego rodzice?
Przy czym Edyp, który chwilę wcześniej sformułował precyzyjny mo-
del rozstrzygnięcia sprawy zabójstwa Lajosa, wydaje się już o nim nie
pamiętać, a nadzieję pokłada jedynie w tym, iż może okazać się, że
nie pochodzi z królewskiego rodu:

Odwagi! nic ci nie ujmie, chociażbym
Z dziadów i ojców pochodził niewoli. (w. 1062 n.)⁷

Decydującą rolę w rozstrzygnięciu kwestii pochodzenia odegra
ten sam człowiek, którego oczekuje się już w związku z kwestią za-
bójstwa – sługa Lajosa, ten który towarzyszył władcy w chwili jego
śmierci, a wiele lat wcześniej przekazał porzucone dziecko w ręce ko-
rynckiego pasterza.

Widać wyraźnie, że w akcie III *experimentum crucis* Edypo-
wego śledztwa legło dynamicznemu przeformułowaniu: posłaniec
z Koryntu wyjawia, że Polybos i Meropa nie są jego faktycznymi ro-
dzicami, że jest podrzutkiem, przesłuchanie oczekiwanego sługi ma
teraz potwierdzić informację, że dziecko nie pochodziło z królews-
kiego rodu. Ale jeśli nie, to jakie jest faktycznie jego pochodzenie.
To jeszcze nie byłaby tragedia, gdyby, jak przypuszcza z nadzieją
Edyp, mógłby pochodzić z „Z dziadów i ojców [...] niewoli.” Prze-
słuchanie sługi, jak wiemy, doprowadzi do ostatecznej katastrofy,
gdy okaże się, że jednak pochodził z rodu królewskiego – Labda-
kidów!

Należy wobec tego zapytać, czy przeformułowane *experimentum
crucis*, zawiera w sobie rozstrzygnięcie pierwszego, czy – innymi sło-
wy – odpowiedź na pytanie o pochodzenie porzuconego dziecka za-
wiera w sobie jednocześnie odpowiedź na pytanie o zabójcę Lajosa.

⁷ Sofokles, *Król Edyp*, dz. cyt., s. 284.

Otóż odpowiedź na tak sformułowane pytanie musi być negatywna. Ani informacja uzyskana od korynckiego posłańca, że nie jest dzieckiem władców Koryntu, ani nawet informacja Sługi, o faktycznym pochodzeniu z domu Labdakidów, nie przesądzają ani kwestii królobójstwa, ani ojcobójstwa. Dowiadując się od sługi o swym faktycznym pochodzeniu, Edyp uzyskuje jedynie potwierdzenie faktu kazirodztwa, nie jest to jednak równoznaczne z dowodem na ojcobójstwo, nadal bowiem nierozstrzygnięta pozostaje kwestia liczby zabójców króla. W przypadku, gdyby okazało się, że była to liczba mnoga, Edyp byłby oczyszczony z zarzutu zabójstwa Lajosa (królobójstwo), a tym samym w kontekście uzyskanej właśnie wiedzy o swym pochodzeniu także z zarzutu ojcobójstwa. Mimo to Edyp takiego rozstrzygnięcia już się od sługi nie domaga.

Sformułowane w akcie II pytanie pozostaje bez odpowiedzi, a bohater który je zadał, zachowuje się tak, jakby odpowiedź została udzielona. Czym wytłumaczyć tę niekonsekwencję i czy w ogóle jest to niekonsekwencja?

Gdybyśmy założyli, że z punktu widzenia konstrukcji dramatu, od czasów Arystotelesa uważanej wszak za wzorową, rozpoznanie w ostatniej scenie powinno dotyczyć wszystkich niewiadomych, innymi słowy, że odkrycie pochodzenia, powinno dać Edypowi zarazem dowód na zabójstwo Lajosa, to trzeba by uznać to za jakąś jednak niekonsekwencję dramaturgiczną, bowiem dowodu tego Edyp nie uzyskał. Zawsze skrupulatny i uparty w gromadzeniu dowodów, zadawała się hipotezą, prawdopodobną, umotywowaną przekonaniem psychologicznym, opartym na podobieństwie zdarzeń, ale jednak tylko hipotezą. Tym bardziej to dziwne, że Edyp sam sformułował sposób jej weryfikacji. Gdy jednak odślania się prawda o jego pochodzeniu, rezygnuje z postawienia logicznego pytania o liczbę zabójców Lajosa.

Niekonsekwencję tę można wyjaśnić na dwa sposoby. Można mianowicie przyjąć, że wizja spełniającej się wyroczni, pewna już w części dotyczącej kazirodztwa, uwiarygodniła w oczach Edypa

część dotyczącą ojcobójstwa w takim stopniu, że nie odczuwał już potrzeby dalszego badania sprawy królobójstwa. (Takie rozumienie tej sprawy tylko w niuansach psychologicznych różniłoby się od Zielińskiego: „o tym już zapomniano” i Srebrnego „interesowały go inne sprawy”). To nagłe przeniesienie zainteresowania ze sprawy królobójstwa na kwestię pochodzenia można odczytać jako symboliczny akcent położony na rezygnację z postawy racjonalnej obrony własnej niewinności (racjonalnego dochodzenia do prawdy) w obliczu spełniającej się wizji religijnej (wyroczni), zwrot nieoczekiwany, ale przez taki akcent maksymalnie wzmocniony, jeśli wziąć pod uwagę prezentowany wcześniej przez Edypa sceptyczny i wrogi stosunek do profesji Tyrezjasza, reprezentującego sferę religii.

W drugi sposób niekonsekwencję tę tłumaczymy następująco: Edyp zrezygnował z pytania o liczbę zabójców, już bowiem po dramatycznej rozmowie z Jokastą w akcie II rozwiązanie kwestii mordercy Lajosa stało się dla niego jasne („O Zeusie, cóż ty kazałeś mi spełnić” w.734)⁸. Nastąpiło utożsamienie pamięci Edypa o wydarzeniach na rozdrożu ze szczegółami podanymi przez Jokastę. Wszystko się zgadzało: czas miejsce okoliczności, wygląd ofiary. Przenikliwy umysł Edypa nie mógł tu mieć żadnych wątpliwości – to na niego trafił były król Teb. Nie mógł też mieć wątpliwości co do intencji Jokasty. Nie mógł jej, jak Kreona, podejrzewać o próbę uwikłania go w polityczną intrygę. Przeciwnie, był świadom, że mu sprzyja i próbuje uwolnić go od oszczerczej insynuacji Kreona. Należy więc uznać, że już w tym momencie, w 3 scenie aktu II, kwestia królobójstwa (lecz nie ojcobójstwa, tego jeszcze nawet nie podejrzewa) jest dla Edypa rozwiązana. To by tłumaczyło, dlaczego w ostatniej scenie zrezygnował z pierwszego *experimentum crucis*: wiedza o pochodzeniu w takim i tylko w takim wypadku wiedzie wprost do utożsamienia zabójcy króla z zabójcą ojca. Taka jednakże odpowiedź rodzi zasadniczą wątpliwość. Dlaczego wobec tego Edyp sformułował jednak problem

⁸ Sofokles, *Król Edyp*, dz. cyt., s. 273.

liczby zabójców, skoro, jakby wynikało z powyższych rozważań, miał już w tym momencie pewność co do swej winy (królobójstwa)?

Możemy tu pokusić się o sformułowanie dwóch, niewspółmiernych, lecz wzajemnie się oświetlających hipotez. Pierwsza jest z zakresu psychologicznych motywacji działania bohatera, druga z zakresu dramaturgicznej kompozycji.

Ad 1. Pierwsza odpowiedź byłaby więc następująca. Edyp w akcie II ma przekonanie o winie, lecz nie ma wiedzy pewnej, że tak jest, jak sądzi. Co to znaczy? Trzeba by tu przywołać znane niewątpliwie Sofoklesowi i głośne w jego czasach idee Parmenidesa. Rozróżnił on między zawodnym mniemaniem opartym na poznaniu zmysłowym (*doksa*), a wiedzą prawdziwą (*aletheia*), do której wiedzy droga poznania umysłowego opartego na wnioskowaniu logicznym. Odrzucał pierwsze, a tylko drugą uważał za właściwą wiedzę i kryterium prawdy. Wiodło to do wielu paradoksów wyływających z konieczności odrzucenia świadectwa zmysłów, o ile stałoby ono w sprzeczności z rozumowaniem logicznym (np. odrzucenia możliwości ruchu). Wiedza powinna być oparta na związkach koniecznych i wolna od sprzeczności, głosił Parmenides w przeciwieństwie do Heraklita, a wiedzę taką uzyskać można tylko, odrzucając niepewne mniemania i uznając za prawdę jedynie twierdzenia wywiedzione na drodze logicznych rozumowań⁹. Przesłanki, które prowadzą Edypa do podejrzenia, a nawet przekonanie o winie królobójstwa („Biada – już świta zupełnie” – w. 740) oparte są na świadectwie zmysłów i pamięci zdarzeń. W dramatycznej rozmowie z Jokastą przypomina sobie zajście na rozdrożu i porównuje dane własnej pamięci z okolicznościami śmierci Lajosa, które znane są Jokaście z relacji Sługi – jedyne,

⁹ Por. A. Krokiewicz, *Zarys filozofii greckiej. Od Talesa do Platona*, Warszawa 1971, rozdz. 5, s. 151–176. Szczególnie ważny dla powyższej interpretacji może być następujący fragment: „Parmenides odkrył zdumiewający przymus logicznego myślenia, przymus daleko silniejszy od tego, z jakim się narzucają wrażenia i wyobrażenia zmysłowe. Bogini go pouczyła, że ufać należy nie bezmyślnym zmysłom, lecz rozumnemu umysłowi. Wolna od sprzeczności rzeczywistość umysłowa górowała logicznie nad dopuszczającą sprzeczność [...] rzeczywistością fenomenalną” (s. 159).

który ocalał z orszaku króla. Wszystko się zgadza oprócz jednego: liczby zabójców. Nadzieja na prawdę, która przynieść może ocalenie Edypowi, leży już teraz nie w świadectwie zmysłów, te wszak podpowiadają Edypowi, że to on jest winien śmierci Lajosa, ale na rozstrzygnięciu logicznym: „jeden i wielu to przecież nie równym”¹⁰. Tylko ono podważyć może uformowane już mniemanie i ustalić prawdę wbrew temu mniemaniu, na co Edyp liczy, bądź je potwierdzić, z czym Edyp niewątpliwie także musi się liczyć, choćby jako z możliwością czysto logiczną. W takim wypadku trzeba by wszakże założyć, że Sługa nie mówił z jakichś powodów całej prawdy, a takich powodów na razie nie widać, więc Edyp tej możliwości nie bierze pod uwagę, choć czyni to Jokasta („A gdyby nawet od słów swych odstąpił” w. 848). W takim kontekście odpowiedź na pytanie, dlaczego Edyp sformułował logiczny problem liczby zabójców, choć na podstawie rozmowy z Jokastą posiadał już przekonanie (mniemanie) o swej królobójczej winie, wydaje się jasna. Uczynił tak, żeby przekonanie to – to co „już świta zupełnie” – podważyć racją logiki. Postąpił jak parmenidejski filozof, który odrzuca świadectwo zmysłów, nawet gdy wydaje się ono oczywiste, z tą jedynie różnicą, że dla Edypa jest to nie tylko sprawa prawdy, lecz także życia.

Taka jednak odpowiedź – jak łatwo zauważyć – przenosi nas do punktu wyjścia naszych rozważań. Wyjaśnia ona być może motywy pytania o liczbę zabójców, ale tym bardziej niejasny staje się powód zarzucenia tego pytania. Dlaczego Edyp rezygnuje z możliwości podważenia świadectwa zmysłów racją logiki, dlaczego znając drogę do prawdy koniecznej, zadowala się mniemaniem, porzucając postawę filozoficzną. I czy faktycznie tak jest?

Ad 2. Z punktu widzenia konstrukcji dramatu należałoby uznać, że dramat Sofoklesa posiada nie jeden, a dwa punkty kulminującego rozpoznania, pierwszy w ostatniej scenie aktu II, drugi w ostatniej scenie aktu III. Pierwszy odkrywa przed Edypem zagadkę królobój-

¹⁰ Sofokles, *Król Edyp*, dz. cyt., s. 276.

stwa, drugi zagadkę pochodzenia, pierwszy ma charakter psychologicznego przekonania, drugi, by tak powiedzieć, „dowodu z zeznania świadka”. Rozgraniczają one dramat na dwie części: pierwszą, z dominującym wątkiem kryminalnym i elementami intrygi politycznej, toczącej się wokół sprawy zabójstwa Lajosa i drugą, w której najważniejszy staje się wątek pochodzenia Edypa. Co trzeba podkreślić: pierwsza część w takiej interpretacji jest tragedią przypadku, (oczywiście na poziomie świadomości Edypa, który przypominając sobie wydarzenia na rozdrożu korynckim, nabiera podejrzeń co do tożsamości przypadkowo spotkanego „starca”.: „A jeśli obcego [czyli starca, którego zabił] łączyło jakieś z Lajosem krewieństwo, to któż nędzniejszym byłby od zabójcy [Edypa]” – w. 811 n.)¹¹. Dopiero druga część reinterpretuje pierwszą w kategoriach przeznaczenia: przypadkowe królobójstwo okazuje się „przedustanowionym” ojcobójstwem. Na etapie pierwszego rozpoznania zmyślenia, której obawia się Edyp, jest wynikiem jedynie przypadkowego zbiegu okoliczności, który odkrywa się właśnie w umyśle Edypa. Etap drugi ustanawia zmyślenie jako winę nieintencjonalną, dokonaną całkowicie poza świadomością podmiotu, która, gdy zostaje odkryta spada na niego jak czysto egzystencjalne nieszczęście.

Zapytajmy dalej, jaka w takim razie jest funkcja pierwszego *experimentum crucis* w tak zbudowanym dramacie oraz czy i jaki charakter ma ostatecznie rezygnacja z niego. Jego funkcja, jeśli chodzi o rozwój akcji, jest oczywista, sługa musi być odpowiednio wcześniej sprowadzony z gór, aby mógł zjawić się w pałacu królewskim zaraz po korynckim pośle. Odegra rolę inną, niż ta przewidziana przez pierwsze *experimentum crucis*, Edyp bowiem na podstawie jego przesłuchania nie uzyska rozstrzygnięcia kwestii liczby zabójców, lecz wiedzę o swym pochodzeniu, która pogrąży go ostatecznie. Zasada

¹¹ Tłumaczenie Morawskiego jest tu zawikłane i może być mylące. Jaśniej tłumaczy N. Chadzinikolau: „Potem zabiłem pozostałych. / Jeśli ten obcy starzec ma coś wspólnego z Lajosem, / to nie ma na świecie nędzniejszego człowieka ode mnie” (Sofokles, *Trzy dramaty*, dz. cyt., s. 151).

konstrukcyjna jest także jasna i precyzyjna – to zasada ironiczna, podkreślająca całkowite rozminięcie się intencji ze skutkiem. To, co miało ocalić, pogrąża. Gdyby Edyp w scenie przesłuchania Starego sługi zadał jednak pytanie o liczbę zabójców, otrzymałby zapewne odpowiedź potwierdzającą jego przypuszczenia z aktu II, a więc że był tylko jeden zabójca Lajosa, w konsekwencji pogrążającą jego nadzieję. Trudno bowiem byłoby utrzymać Sofoklesowi spójność zasadniczej linii dramatu, zmierzającego do pełnej katastrofy inaczej, niż przez narastające potwierdzenie wszystkich możliwości popełnienia zbrodni (królobójstwo, ojcobójstwo i kazirodztwo). Rezygnuje więc z niepotrzebnego już w akcie III *experimentum crucis*, ale tym samym pozostawia rysę, szczelinę, przez którą wszak prześwituje logiczna możliwość odpowiedzi potwierdzającej wieść o wielu zabójcach, przy której, gdyby została udzielona, tragedia Edypa skurczyłaby się do „zaledwie” kazirodztwa. Z punktu widzenia kompozycji taka odpowiedź jest nieprawdopodobna także z tego powodu, że tragedia ma u podstaw mit, odstępstwo od niego wydaje się niemożliwe z prostego powodu, wszyscy na widowni teatru, a także postaci w dramacie, prócz Edypa, znają wszak tę historię i wiedzą, kto zabił Lajosa i jaki musi być koniec tej historii. Hipotetyczna odpowiedź Sługi mogłaby być tylko jedna. Z punktu widzenia sztuki dramatu nie było więc potrzeby tak oczywistej kwestii wprowadzać do tekstu. Ale właśnie dlatego, podkreślmy, powstaje szczelina, być może świadomie nie zaszlifowana przez dramaturga, rysa pozostawiona jako szczególna sygnatura poety. Wprowadza ona dodatkowe napięcie na poziomie konstrukcyjnym, napięcie o charakterze potencjalnej sprzeczności między *doksa* i *aletheia*, jako szczególny paradoks: w życiu oparte na zmysłach przypuszczenie (*doksa*), choć absurdalne, może okazać się mocniejsze od prawdy logicznej (*aletheia*).

Trudno nie zauważyć, że w interpretacji powyższej kręcimy się w kółko, że za każdym razem, gdy próbujemy racjonalnie wyjaśnić problem rezygnacji z pierwszego *experimentum crucis*, wracamy do punktu wyjścia, a więc problemu zabójcy króla. Błądzimy. Widzimy

przy tym, że dramat przy pozorach zwartości i ciągłości niejako rozłamuje się na dwie części, z których pierwsza jest jasna i racjonalna, druga staje się coraz ciemniejsza, irracjonalna, a konsekwencją tego rozłamania jest właśnie rezygnacja Edypa z zadania pytania o liczbę zabójców, choć zarazem mamy przecież poczucie, że samo to pytanie postawione w ostatniej scenie, byłoby dramaturgicznie nie na miejscu, przede wszystkim z powodu kontekstu, który daleko odbiegł od atmosfery dwóch pierwszych aktów.

Nie widzę innej możliwości wytłumaczenia tego kompozycyjnego fenomenu niż tylko jakąś formą symbolicznej, czy nawet religijnej, metamorfozy bohatera. Można by powiedzieć, że ironiczna konstrukcja dramatu zostaje niejako zinterioryzowana przez samego Edypa i staje się negatywnym motywem jego ostatniego, może najważniejszego w całym dramacie aktu wyboru: rezygnacji (a nie „zapomnienia”) z pytania o liczbę zabójców, tym samym odrzucenia zasady racjonalności, a więc – jeśli przyjąć wyżej zaprezentowaną interpretację – rezygnacji z parmenidejskiej postawy filozoficznej. Rezygnacja taka jako wybór stanowi świadome przejście do owego drugiego wymiaru rozgrywającej się tragedii. Byłoby to przejście od tragedii obowiązku, w którym konieczność i forma przymusu mają charakter zewnętrznej wobec bohatera powinności prawnej, a jego działanie oparte jest o analizę racjonalnych przesłanek, mających wyjaśnić śmierć Lajosa i tym samym uwolnić Teby od nieszczęścia, do tragedii przeznaczenia, w której wola dotarcia do prawdy o własnym pochodzeniu, a więc rozjaśnienia wewnętrznej prawdy egzystencji, która do czasu katastrofy pozostaje niejawna, wyprowadza Edypa z obszaru racjonalności i wiedzie do sfery opartego na paradoksalnych sprzecznościach boskiego porządku rzeczy.

Myślę, że w kategoriach współczesnej filozofii można by określić tę drugą tragedię mianem tragedii egzystencji, w której objawia się „metafizyczna jakość” ludzkiego życia. Znamiennej cechą i warunkiem objawienia się tej jakości jest w tragedii Sofoklesa aksjologiczny wybór, dotyczący „poznania samego siebie”, jakiego dokonuje pro-

tagonista, przyjmując zarazem tragiczne konsekwencje tego wyboru. Jeśli „poznanie samego siebie” pojmiemy jako figurę rozjaśniającego byt doświadczenia egzystencjalnego, szczególnej metafizycznej iluminacji czy – jak powiada Ingarden – „objawieniu jakości metafizycznej”, to rację ma Jaspers, łącząc w rozprawie o tragiczności doświadczenie tragicznej klęski z doświadczeniem metafizycznym: „byt przejawia się w klęsce” i dalej: „ponosząc klęskę nie tracimy bytu, lecz właśnie doznajemy go w pełni i stanowczo”.¹² Owo doznanie w „pełni i stanowczo” staje się udziałem bohatera tragicznego, i to nie w wyniku jakiegoś przedustawnego układu zdarzeń, lecz wolnej decyzji zmierzającej do odkrycia prawdy, prawdy nie tylko o sobie, ale o całości, jaką jest świat – świat, „w którym coś takiego jest możliwe” (Scheler)¹³.

Znamienne, że przejście do tego symboliczno-metafizycznego wymiaru tragedii nie przekreśla, jakby się można było spodziewać, jego wymiaru kryminalno-politycznego. Nie przekreśla, lecz niejako zostawia w tyle, czy może raczej: bierze w nawias. Podejrzenia Edypa, że Kreon i Tyrezjasz prowadzą intrygę polityczną, mającą go uwikłać w absurdalne oskarżenia, w istocie nie zostały w dramacie sfalsyfikowane. Rzecz jasna, Edyp, biorąc na siebie ojcobójstwo, co czyni w zakończeniu dramatu, pośrednio bierze też i na siebie królobójstwo, w sensie nieświadomego sprawstwa, a nie winy. Niemniej jednak, gdyby wziąć pod uwagę pełne pole niewykluczonych przebiegiem zdarzeń możliwości dramaturgicznych, to wśród tych możliwości pozostaje cały czas intryga polityczna, mająca uwikłać Edypa w prawdziwe lub przypisane sprawstwo śmierci Lajosa, i tym samym odsunąć go od władzy. To, że Edyp w końcu się przyznaje, świadczyć może o skuteczności intrygi, a nie o jej braku, niezależnie od tego,

¹² K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wybór S. Tyrowicz, wstęp H. Sauer, tłum. D. Lachowska i A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 331.

¹³ M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, w: Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, wybór W. Tatarkiewicz, Kraków 1976, s. 66.

czy faktycznie popełnił czyny, jakie bierze na siebie, czy nie. W tym kontekście można by zaryzykować twierdzenie, że sprawy królobójstwa i potencjalnego zamachu stanu przez rezygnację z *experimentum crucis* zostają faktycznie nierozwiązane.

Na poziomie symboliczno-metafizycznym rzecz przedstawia się już zupełnie inaczej. Odkrywając własne pochodzenie, Edyp odkrywa, że w jego życie wpisana została, na zasadzie sprzeczności, całkowicie obca i zewnętrzna wobec jego własnej tożsamość. Odkrycie tego faktu powoduje katastrofę całego dotychczasowego życia Edypa. Nowa tożsamość obarczona została bowiem absurdalną zbrodnią, której wszak całe życie jako człowiek prawy się wystrzegał. Nie chodzi przy tym o poczucie winy, związane z zabójstwem ojca i kazirodztwem, lecz raczej o pułapkę winy, w jakiej został zamknięty za sprawą tych kategorii przez paradoksalny układ zdarzeń, który niejako wciągnął go od razu, gdy tylko podjął decyzję o dotarciu do prawdy o sobie. Spoza tego układu przeziera struktura świata, nad którą, wbrew temu, co sądził, nie można zapanować. Struktura świata, która „czatuje”¹⁴ na śmiałków, takich jak Edyp, którzy właśnie dlatego, że są odważni, nie potrafią w starciu ze światem ustrzec się leżącej u podstaw tej odwagi *hybris*. Intryga, o którą w pierwszym akcie dramatu Edyp podejrzewa Kreona i Tyrezjasza, w trzecim akcie spełnia się, paradoksalnie, nie na poziomie politycznym, lecz metafizycznym. Okrucieństwo tej intrygi czyni z Edypa tragiczną ofiarę. Aksjologiczna postawa, której pozostaje wierny do końca i która czyni jego postępowanie „prawym”, konstytuuje heroiczną przewagę Edypa nad okrutną strukturą świata, jaką rozpoznał w swoim życiu. Nie udało mu się uniknąć przeznaczenia, zostaje przez nie zmiażdżony, ale nie popada w jego niewolę. Ceną jest upadek, hańba, wygnanie, na które – podkreślmy – sam się skazuje. Tragiczność Edypa przejawia się w świadomości upadku spowodowanym poczuciem hańbiącej tożsamości, nie ma natomiast nic wspólnego z wyrzutami

¹⁴ Określenie M. Schelera, dz. cyt., s. 67.

sumienia. Edyp zostaje zmiądzony jako człowiek wolny i niewinny. Wina jest czymś zewnętrznym wobec Edypa, przychodzi do niego jak Norwidowy „dziki zwierz” – z wiersza *Fatum*. Przywołując Jaspersowską kategorię „zbawienia w tragiczności”¹⁵, można by powiedzieć, że w katastrofie Edypa zawarta jest już perspektywa takiego „zbawienia”, które dokonuje się w samej tragiczności. Szczególnie, jeśli weźmiemy pod uwagę drugą tragedię o Edypie, napisaną przez starego już poetę – *Edyp w Kolonie*.

Ten egzystencjalny, a nawet metafizyczny wymiar tragedii Sofoklesa każe odrzucić, a przynajmniej znacznie osłabić, tezę Aude-na, jakoby Edyp był tylko „marionetką w rękach bogów”¹⁶. Boska przedustawność¹⁷ wyczerpuje się w samych zdarzeniach, nie dotyczy woli i świadomości protagonisty. Stąd właśnie płynie problem tragicznej winy Edypa, która jest – jak powiada Jaspers – „niewinna”. Zdarzenia spełniające wyrocznię – zauważmy – rozegrały się na długo przed świadomościowym dramatem Edypa. To od niego, a nie bogów zależało teraz, czy dramat ten się rozegra i pochłonie Edypa, czy nie. Na tym też polega geniusz Sofoklesa, że przenosząc dramat na poziom woli i świadomości, wyłączył go z systemu zdarzeniowego mitu i ciężącego nad nim determinizmu, akcentując wolę i wolny wybór bohatera.

¹⁵ K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, dz. cyt., s. 361 n.

¹⁶ W. H. Auden, *Makbet i Edyp*, tłum. Z. Kubiak, w: tenże, *Szkice szekspirowskie*, wyb. W. Chwalewik, Warszawa 1983, s. 354 n.

¹⁷ To, co nazywam „przedustawnością”, a więc pewna nieuchronność zdarzeń związana z nieuchronnością losu, jest, jak podkreślają znawcy tragedii Sofoklesa, sprawą u niego skomplikowaną. Kitto: „Nie wiemy, czy Sofokles miał na myśli ideę arbitralnego i nieuchronnego losu. W rzeczy samej wyraźnie daje do zrozumienia, że jedno prorocstwo nie musi oznaczać konieczności.” (H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, tłum. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 171 n.). Można tu także przywołać – bliską autorowi artykułu – koncepcję „fatalizmu warunkowego” Tadeusza Zielińskiego, która uzasadnia obecne w tragedii przeznaczenia „połączenie wolności woli z nieuchronnością losu” (T. Zieliński, dz. cyt., s. 121 n.).

WITHIN THE REALM OF THE TRAGIC. STUDIES

SUMMARY

Part I: BETWEEN THE EXISTENTIAL AND THE MORAL

1. DIMENSIONS OF THE TRAGIC

For the category of the tragic, phenomenological perspective determines two interconnected fields of research: 1. the tragic understood as a specific experience, both existential and historical, and 2. analysis of aesthetic literary structuralizations of the experience.

The point of departure for the author is Tadeusz Zieliński's idea of "tragedy of destiny". Its distinctive feature is an unintentional autotelism of course events.

Such a model of tragedy and a metaphysical quality evoked by it the author treats as an essential figure of the tragic. The model is the benchmark for categories important for modern tragic consciousness, such as "the pure tragedy of victims", prefiguration of which we can trace in the motif of Iphigenia from Aeschylus' *Agamemnon*, and "the transcendental tragic", which can be derived from the interpretation of biblical books (*Job*, *Isaiah*). Against the background of the model the author interprets interaction constitutive for the tragic: between "existential disaster" – as he terms it – and "the evil" in moral sense. The author considers also the equally important problem of "tragic fault". As an example of "the pure tragedy of victims" he ponders the ontological and moral structure of the tragedy of Holocaust.

2. PREFIGURATIONS: IPHIGENIA AND JOB.

FRAGMENT OF A GREATER FRAGMENT

Job's drama that is equally a drama of existence and a drama of faith reveals the dimension that is in fact rarely seen in the Greek tragedy, namely, the transcendental dimension of tragicalness. The identity tensions between the image of God who Job accuses of cruelty and the image of the "defender in heaven" (go'el) mentioned by Job, one who would take the side of his suffering, at the same time testifying to the fact that Job was not guilty, opens the possibility of transformations blending the different images into a figure of transcendental tragicalness – based on a figure similar to the Greek figure of a tragic transfer – in which God, as the ultimate source of everything, including unjust misery, not only takes the side of human suffering but also experiences the suffering himself, revealing the analogy and then the interpretative identity of levels of human and divine experience of tragicalness. The Book of Job is only the necessary starting point for the possible transformation of the image of God introducing a split of the image of God (the motif of *go'el*) in the book protagonist's complaint, and deconstructing the category of "just retaliation". The conditions that make transformation possible can be found in The Book of Isaiah, especially in the image of "The Lord's Servant" and in Messianic interpretations of this picture closely connected with the phrase "Yet it pleased the LORD to bruise him" (Isa 53,10).

Part II: TWO POEMS

1. THE TRAGIC AND THE SALVAGE IN THE POEM *THE WORLD* (*ŚWIAT*)

BY CZESŁAW MIŁOSZ

The dialogic diptych (*Trwoga i Odnalezienie*) by Miłosz is a discourse between two fundamental modalities of human condition: necessity and possibility, between necessity, which is according to Aristotle the basis of tragedy, and possibility which is faith against necessity. Miłosz in his discourse chooses possibility, heedless of "naiveté" of such a stance, similarly as Danish writer, Søren Kierkegaard, Russian philosopher, Lev Shestov, or Simone Weil. This is also the

characteristic which distinguishes the Miłosz's poem from the poem by Katzenelson, which is full of pure, monumental despair, permeating two attitudes, expressed in a radical and uncompromising way: 1. the attitude of protest against fulfilling necessity and 2. the attitude of accusation of treason against possibility.

The author calls for reading of the two poems – written by two poets from two neighbourly literary cultures, Polish and Jewish – as a testimony of the same time and space, namely: 1943 Warsaw, as a dialogue between two different experiences of the same historical tragedy, like in interpretation of Miłosz's diptych.

2. TRAGEDY OF DESPAIR BY ITZHAK KATZENELSON

Unusually violent accusation of Heavens (song: *To the Heavens*) has got the same basis as accusations brought by Job, namely: innocence of victims. The disintegration of the world into world which enacts great harm and world which experiences great harm is not subject to any dialectic here. They remain radically separated. There is no transcendental authority, which would be able to unite these two worlds. God of Covenant, whom the poet cannot find in the world of Shoa, comes into sight in the image of Heavens as “The God of terror” – analogon of the addressee of Job's complaint, God who “hath delivered me to the ungodly, and turned me over into the hands of the wicked”.

Figure of transcendental tragic runs parallel with the line of despair. It reveals to the full in the image of sacralization of murdered Jewish children, who take the place of God of Covenant absent from the world. It is in its aspiration to rescue as firm and piercing as the image of suffering God used by rabbi Kalonymus Kalman Shapira in the Warsaw ghetto.

Part III: BETWEEN LOGIC AND ETHICS

1. TRUTH IN LITERATURE

The author describes and analyzes two cases of literary truth; one connected with the category of semantic representation, the other with the category of ontological participation.

In the first case truth – understood as the relation of the language of literature to reality – seems to be blocked by a lack of “overlapping areas” in the two areas. The author analyzes Ingarden’s, Rorty’s and Tarski’s views. He points to moving the views on literary truth from the field of reflections on literary art to philosophy and humanist discourse.

The second case is connected with analysis of Katzenelson’s poem *A Song About the Murdered Jewish Nation*. Referring to W. Stróżewski’s theory the author analyzes the “participation” of Katzenelson’s poem in the tragedy of the Holocaust, and the connection between the origin and structure of the work. The fact that the poem has a moral source erases the logic of the lack of “overlapping areas” that separates the text from reality. In this second case truth assumes the character of a moral attitude towards the factual character of the experienced tragedy, which the text reveals and testifies to, owing to its origin.

2. THE TRAGIC AS “A TRACE”. TOWARDS REINTERPRETATION OF ROMAN INGARDEN’S IDEA OF METAPHYSICAL QUALITIES

Analysing the idea of metaphysical qualities by Roman Ingarden, the author elaborates on the notion of existential function of art. We can talk about existential function of art, particularly poetry, only if the component of metaphysical disclosure meets the attitude of existential obligation towards primal intuition of being which reveals itself.

The tragic, from such a perspective (understood as a revealing itself metaphysical quality), establishes the move from a man to metaphysical qualities, the move dependent on free decision – “obligation” in face of metaphysical disclosure and which as a choice establishes the form of “participation” in the experience of the tragic.

APPENDIX

OEDIPUS’ “EXPERIMENTUM CRUCIS”

The most astonishing aspect of Sophocles’ dramatic structure is the fact that, in the interrogation scene, the shepherd is not questioned about the number of the King’s assassins.

In the second Act, following the conversation with Jocasta, Oedipus begins to suspect that he himself may have killed King Laius during the argument at Delphi crossroads, on the way to Thebes. However, Jocasta reminds him that, following the shepherd's return to Thebes, this sole witness of the murder had spoken of multiple perpetrators. Oedipus summons the shepherd for questioning over their number. Should the shepherd confirm there had indeed been several assassins, then Oedipus would be innocent.

The great inconsistency in the tragedy's structure lies in the contradiction that the shepherd is never actually asked the key question in the interrogation scene. Why is this the case? For Oedipus, this would spell the last hope to verify or dismiss his suspicions related to the regicide. Why should Sophocles not have closed this thread, despite its central importance to the plot from the end of Act 2 onwards? In the article, the author will attempt to provide answers to this question.

Słowa kluczowe: tragiczność, tragedia, Holocaust, prawda w literaturze, jakości metafizyczne, Księga Hioba, Księga Izajasza, Ifigenia, Edyp, Czesław Miłosz, Itzhak Katzenelson, Kalman Shapira, Roman Ingarden, Karl Jaspers, Max Scheler, Paul Ricoeur, René Girard, Tadeusz Zieliński

Key words: tragedy, the tragic, Holocaust, truth in literature, metaphysical qualities, The Book of Job, The Book of Isaiah, Iphigenia, Oedipus, Czesław Miłosz, Itzhak Katzenelson, Kalman Shapira, Roman Ingarden, Karl Jaspers, Max Scheler, Paul Ricoeur, René Girard, Tadeusz Zieliński

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Część I: Między egzystencjalnym a moralnym

Wymiary tragiczności, [na podstawie:] *W kręgu tragiczności. Między moralnym a egzystencjalnym*, w: *Od strony wartości. Studia z pogranicza teorii literatury i estetyki*, Lublin 2007, s. 127–164

Prefiguracje: Ifigenia i Hiob. Fragment większego fragmentu, [na podstawie:] *W kręgu tragiczności. Księga Hioba. Fragment większego fragmentu*, „Roczniki Humanistyczne” 2009, z 1, s. 214–244

Część II: Dwa poematy

Tragiczność i ocalenie w poemacie „Świat” Czesława Miłosza, w: *Czterdzieści i cztery. Studia ofiarowane Profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*, pod red. D. Seweryna, W. Kaczmarska i A. Seweryn, Lublin 2008, s. 447–460.

Tragedia rozpaczy Icchaka Kacenelsona, [na podstawie:] „Do niebios” *Icchaka Kacenelsona*, w: *Literatura polsko-żydowska. Studia i szkice*, pod red. E. Prokop-Janiec i S. Żurka, Kraków 2011, s. 145–154.

Część III: Między logiką a etyką

Prawda w literaturze, [na podstawie:] *Prawda w literaturze. Między logiką a etyką*, w: *Prawda w literaturze*, studia pod red. A. Tyszczyka, I. Piekarskiego, J. Borowskiego, seria „Literatura w kręgu wartości”, pod red. S. Sawickiego, Lublin 2009, s. 125–150.

Tragiczność jako „ślad” – w kierunku reinterpretacji koncepcji jakości metafizycznych Romana Ingardena, [wykorzystane fragmenty z rozdziału:] *Metafizyczny ślad. O koncepcji jakości metafizycznych*, w: *Roman Ingarden, Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. A. Tyszczyk, Kraków 2005, s. LXXII–LXXXII.

Aneks

„*Experimentum crucis*” *Edypa*: w: *Od Lema do Sienkiewicza: (z Ingardenem w tle)*, pod red. M. Cyzman, A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, D. Brzostka, Toruń 2017, s. 291–303.

INDEKS NAZWISK

A

- Abramson, Henry 110
Adamczewski, Zygmunt 13, 16, 18,
33, 48, 81
Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund
15, 20, 21
Ajschylos 22, 25, 32, 36, 45, 46, 47,
53, 55, 56, 70, 73-76, 79, 80,
118, 133, 134, 156, 209, 223
Arystoteles 15, 21, 27-29, 47, 50, 81,
129, 139, 161, 163, 199, 203,
213, 220, 224
Auden, Wystan Hugh 24, 222

B

- Bagieński, Włodzimierz 111
Balcerzan, Edward 164, 165
Balthasar, Hans Urs Von 16, 17, 18,
131
Bauman, Zygmunt 49
Beckett, Samuel 15, 17, 20
Bednarek, Henryk 89, 155
Białoszewski, Miron 165
Blake, William 124, 127, 131, 132
Błoński, Jan 7, 125, 140, 177
Bolecki, Włodzimierz 165
Borowski, Jarosław 228
Borowski, Tadeusz 20
Brach-Czaina, Jolanta 20, 21, 22, 23,
49, 120
Bradley, Andrew Cecil 35
Brzostek, Dariusz 228

- Buczkowski, Leopold 20
Bühler, Karl 177
Burke, Edmund 199
Buryła, Sławomir 20, 21, 49

C

- Camus, Albert 17
Chadzinikolau, Nikos 209, 217
Chodkowski, Ryszard 53, 55, 74, 76,
134
Chrystus 117
Chrzastowska, Bożena 125
Chwalewik, Witold 24, 222
Cichowicz, Stanisław 25, 81, 155
Cylkow, Izaak 100, 101
Cyzman, Marzenna 228
Czechowicz, Józef 131
Czerniaków, Adam 18, 65, 181
Czerniak, Stanisław 200

D

- Derrida, Jacques 176

E

- Elzenberg, Henryk 18
Eurypides 36, 45-47, 53, 77-80, 94,
95, 118, 134, 156, 209

F

- Farmer, William Reuben 89, 155
Fenrychowa, Janina 16, 131
Fiała, Edward 177

- Ficowski, Jerzy 115, 140, 141, 156, 182
 Frynich 22, 32, 203, 207
 Fuks, Marian 65
- G
- Garewicz, Jan 19
 Gąsowski, Szczepan 24, 211
 Gierulanka, Danuta 57, 196
 Girard, Rene 24, 44, 51, 54, 56, 64,
 72, 80, 81, 211, 227
 Głowiński, Michał 175
 Gödel, Kurt 177
 Goodhart, Sandor 211
 Goszczyńska, Mirosława 24, 25, 72,
 81
 Grebowicz, Margret 177
 Grynberg, Henryk 49
- H
- Händel, Fredrich Georg 100
 Heidegger, Martin 17, 176, 187, 195
 Heraklit 215
 Herbert, Zbigniew 108, 119, 201
 Herling-Grudziński, Gustaw 49
 Heuckelom, Kris van 125
 Hitler, Adolf 59, 60, 180
 Hume, David 21, 52, 81, 199, 220
 Husserl, Edmund 197, 205
 Hutnikiewicz, Artur 24
- I
- Ibsen, Henrik 25
 Ingarden, Roman 7, 13, 18, 21, 23,
 57, 81, 162, 165-168, 175, 189,
 191, 193-207, 220, 226-228
 Iwaszkiewicz, Jarosław 50, 99, 140
- J
- Jackël, Eberhard 59
 Jakobson, Roman 177
 Jasiński, Brunon 164
 Jaspers, Karl 8, 16, 17, 19, 23, 25, 44,
 49, 51, 81, 106, 107, 118, 200,
 220, 222, 227
- Journet, Charles kardynał 137
 Jung, Carl Gustaw 119, 120
- K
- Kacnelson, Icchak 7, 18, 115, 117,
 125, 140-142, 144, 147, 152,
 153, 155, 156, 182-189, 225,
 226, 227
 Kaczmarek, Wojciech 228
 Kania, Ireneusz 89, 110
 Kant, Immanuel 168, 199
 Karaszewicz-Mazur, Alicja 59
 Kasprowicz, Jan 32
 Kaufmann, Walter 14, 25, 34, 35
 Kazin, Alfred 179, 181
 Kierkegaard, Søren 17, 99, 107, 140,
 224
 Kitto, Humphrey Davy Findley 14,
 22, 24, 53, 73, 74, 75, 80, 222
 Kleiner, Juliusz 24, 199
 Klimkowski, Konrad 177
 Kochanowski, Jan 143
 Koniński, Karol Ludwik 18
 Korczak, Janusz 62
 Kozak, Jolanta 124, 127
 Kózka, B. B. patrz Miłosz, Czesław
 Krakowiak, Józef 15, 81
 Krokiewicz, Adam 215
 Krukowska, Halina 64
 Kryńska, Hanna 133
 Krzemieniowa, Krystyna 20
 Krzemień-Ojak, Krystyna 15
 Kubiak, Zygmunt 16, 24, 222
 Kuczera-Chachulska, Bernadetta 84,
 133
 Kuźma, Erazm 165
- L
- Lachowska, Dorota 16, 106, 200, 220
 Lejkin, Jakub 62
 Lesky, Albin 22
- Ł
- Łanowski, Jerzy 24, 46, 78, 209, 211

Ławski, Jarosław 64
 Łukasiewicz, Jacek 125
 Łukoszek, Dominika 167

M

Madyda, Aleksander 131
 Maciejewski, Marian 228
 Magierski, Janusz 14, 73
 Maritain, Jacques 17
 Markiewicz, Henryk 165
 Markowski, Michał Paweł 176
 Mędykowski, Witold 110
 Miller, Marek 65
 Miłosz, Czesław 7, 23, 86, 90, 99,
 123-128, 130, 132-140, 149,
 153, 224, 225, 227, 228
 Mitzner, Piotr 81
 Morawski, Kazimierz 46, 209, 217
 Murphy, Roland E. 89, 91, 93, 100,
 101, 155

N

Nathan, Leonard 125
 Niebuhr, Reinhold 16, 18
 Nietzsche, Fryderyk 17
 Norwid, Cyprian 14, 26
 Nowaczyński, Piotr 135
 Nowak, Andrzej 193

O

Ochab, Maria 25, 81, 155
 Olejniczak, Józef 125

P

Panas, Władysław 14
 Parmenides 140, 215
 Pawelec, Andrzej 141
 Pelc, Jerzy 163
 Pelletier, Anne-Marie 114, 115
 Piekarski, Ireneusz 228
 Platon 137, 161, 215
 Plecińscy, Maria i Jacek 24
 Podbielski, Henryk 28
 Polen, Nehemi 110

Ponge, Francis 176
 Prokopiuk, Jerzy 120
 Prokop-Janiec, Eugenia 142, 228
 Pseudo-Longinus 199

Q

Quinn, Arthur 125

R

Ricoeur, Paul 17, 25, 80, 81, 96, 97,
 101, 104, 118, 155, 227
 Rorty, Richard 166, 167, 174, 189,
 226
 Rosner, Katarzyna 165
 Rumkowski, Chaim 62, 63, 65, 66
 Rusinek, Michał 125
 Rytka, Piotr 111

S

Sadzik, Józef 135
 Safranski, Rüdiger 89
 Saner, Hans 16, 106, 200, 220
 Sartre, Jean-Paul 17
 Sauerland, Karol 15
 Sawicki, Stefan 14, 228
 Scheler, Max 17, 18, 20, 21, 44, 45,
 47, 48, 51, 81, 87, 88, 118, 130,
 133, 199, 200, 201, 220, 221, 227
 Seweryn, Agata 228
 Seweryn, Dariusz 228
 Shapiro, Kalman (Szapira, Kalonymos
 Kalmisz) 109-112, 114, 145,
 157, 225, 227
 Sitarz, Magdalena 141
 Siwiec, Marek Kazimierz 125
 Skalińska, Ewangelina 133
 Skórczewski, Dariusz 177
 Skubaczewska-Pniewska, Anna 228
 Sławiński, Janusz 165
 Sofokles 20, 24, 25, 36, 37, 38, 40-43,
 46, 47, 65, 69, 72, 125, 200, 209-
 -212, 214-219, 222, 226, 227
 Sosnowski, Leszek 193
 Srebrny, Stefan 24, 45, 209, 211

- Stala, Marian 125
Stempowski, Jerzy 125
Stróżewski, Władysław 14, 165, 183,
193, 195, 199, 226
Szałamow, Warłam 18
Szapira, Kalonymos Kalmisz patrz
Shapiro, Kalman
Szczepan-Wojnarska, Anna 81
Szekspir, William 24, 25, 48, 50, 201,
222
Szeryński, Józef Andrzej 62
Szestow, Lew 17, 140, 224
Szostkiewicz, Adam 16
- Ś
- Śpiewak, Paweł 110, 112, 114
Świderkówna, Anna 22
- T
- Tarski, Alfred 163, 169-173, 226
Tatarkiewicz, Władysław 21, 26, 81, 220
Tatarkiewiczowa, Teresa 52
Tischner, Józef 18, 30
Tischner, Łukasz 125
Tomicka, Małgorzata 179
Turowicz, Maria 162, 191
Tyrowicz, Stanisław 16, 106, 200, 220
Tyszczyk, Andrzej 13, 177, 200, 228
- V
- Valeć, Lillian 125
Vendler, Helen 125
Vincenz, Stanisław 125
- W
- Wat, Aleksander 125
Weil, Simone 139, 140, 224
Weiner, Magda 22
Węgrzecki, Adam 200
Wielechowska, Katarzyna 64
Wierciński, Andrzej 177
Wiesel, Elie 179
Wiśniewski, Łukasz 167
Wittgenstein, Ludwig 167
Wittlin, Józef 125
Wołkowicz, Anna 16, 106, 200, 220
Worch, J. Hershy 110
- Z
- Zieleśkiewicz, Michał, Stanisław de 63
Zieliński, Tadeusz 24, 25, 34, 38, 69,
97, 211, 214, 222, 223, 227
Zimand, Roman 181
Zygmunt, Jan 169
- Ż
- Żurek, Sławomir 142, 228

...Absurd jest kategorią doświadczenia świata przemocy i zagłady od wewnątrz, od strony getta, obozu, dołu z wapnem czy komory gazowej, ale jest to punkt widzenia niedostępny nikomu poza ofiarami. Jeśli doświadczenie to ma być w jakikolwiek sposób rozjaśnione za pomocą kategorii tragiczności, to konieczny jest – i jedynie możliwy – inny, zewnętrzny punkt widzenia, w którym tragedia ofiar zostaje uchwycona nie tyle jako doświadczenie jednostki, lecz jako struktura świata, „w którym coś takiego jest możliwe”. Z tego punktu widzenia tragiczna niewinność ocala najbardziej poruszający i posępny zarazem jego element, „skandal moralny”, który ten „świat” ustanowił...

...Eurypides, tworząc z Ifigenii bohaterkę tragiczną „de iure”, faktycznie pozbawia ją tej siły, która ustanawia w tragiczności twardą i jedyną granicę między niewinnością winy tragicznej, przenikającą przestrzeń każdej tragedii, a samym „byciem bez winy”. Patetyczne obarczenie własnej niewinności winą Greków, Agamemnona i bogów przekształca surowy realizm skandalu moralnego i religijnego pierwszej części w melodramat poświęcenia drugiej...

...Jeśli Hiob jest ofiarą, to uznać trzeba, że Księga ustanawia przewagę moralną ofiar jako nieusuwalny składnik aksjologiczny wszelkich możliwych sytuacji prześladowczych...

...Dialogowy dyptyk Miłosza jest w istocie dyskursem między dwiema zasadniczymi modalnościami ludzkiej egzystencji: koniecznością i możliwością. Między koniecznością, w której Arystoteles ujrzał podstawy tragedii, a możliwością, która jest wiarą wbrew konieczności. „Rozumieć po ludzku swoją zgubę, a jednak wierzyć w możliwość, to jest wiara” – powiada Søren Kierkegaard. I wydaje się, że Miłosz w dyskursie tym staje po stronie „możliwości”, nie bacząc na „naiwność” takiej postawy. Podobnie jak czynią to rosyjski filozof Lew Szestow czy Simone Weil. W tym też poemat Miłosza różni się od poematu Kacnelsona, w którym panuje czysta, monumentalna rozpacz przenikająca dwie postawy, wyrażone w sposób radykalny i bezkompromisowy: buntu wobec spełniającej się „konieczności” i oskarżenia „możliwości” o zdradę...

ISBN 978-83-63518-18-9



9 788363 518189