

Bogusław Jasiński

Wstęp do Kwestii Teatru - wykład

**Od metafizyki do sztuki - z badań nad ontologią teatru nowożytnego.
Część pierwsza: Kilka uwag filozoficznych o narodzinach teatru z ducha tragedii**

Ten tytuł, który mi się przed chwilą napisał jest świadomie dwuznaczny. Dwuznaczność ta tkwi w słowie "tragedia". Można je bowiem rozumieć jako określenie jednego z rodzajów literackich i zapewne takie jest pierwsze skojarzenie czytającego, ale można również poprzez nie rozumieć po prostu jakieś wydarzenie, które miało kiedyś miejsce, i które trwale odcisnęło się w świadomości jednego lub wielu ludzi. I chociaż nikt nigdy wprost o tym nie powiedział, to jednak świadectwa tego zaiste "tragicznego", czyli znaczącego, zdarzenia co i rusz odnajdujemy bądź to w przedmiotach, bądź to w zapiskach przez ludzi pozostawionych. Mówiąc już dokładniej i poważniej: to są te odcisnięte przez nas w kulturze ślady owego fundamentalnego dramatu, który rozegrał się tak dawno, że sami już nie wiemy kiedy; dramatu odejścia Boga od nas albo też – jak kto woli – naszego oderwania się od Stwórcy: decyzji, kiedyś właśnie świadomie podjętej, by pójść własną drogą, znaczoną jakby nową wiarą, a mianowicie wiarą w moc i potęgę własnego rozumu. Można by tu zapewne mówić o jakimś micie "założycielskim", kładącym podwaliny pod całą naszą cywilizację, a który m.in. przekazany został poprzez podanie o Raju i dziejach jego utraty przez człowieka, ale także poprzez chociażby opisanie historii Odysa, tego dziwnego bohatera Arkadii greckiej, który jako jedyny z tamtych bohaterów utracił swe miejsce w porządku całego bytu i dlatego ciągle jest w drodze, i jednocześnie który – jako pierwszy z całej plejady tamtych opisanych postaci – potrafi robić właściwy użytek z własnego rozumu przeciwstawiając go prymitywnej sile fizycznej innych. To doprawdy są zadziwiające analogie, których wspólnym mianownikiem być może jest właśnie ten "założycielski" mit, który traktuje ni mniej ni więcej jak tylko o narodzinach człowieka nowożytnego. Prawdopodobnie takich "mitów założycielskich" jest wiele w wielu kulturach. Poniżej skupiam się na tym, który znam i w który wrastałem od samego urodzenia. Mówię: "założycielski" – bo rzeczywiście może być traktowany jako fundament całej kultury w najszerszym sensie tego słowa. Ale przecież jego rdzeniem jest opuszczenie nas przez Boga! Nie dlatego, że Bóg tak chciał, ale dlatego, że tak zdecydował sam człowiek! To my sami postanowiliśmy żyć pod pustym niebem i pod tym właśnie niebem wytwarzać przedmioty i fakty, określane mianem artystycznych. Dlaczego tak się stało i do czego to doprowadziło?

Ale czy rzeczywiście historia naszego świata jest tożsama z osiągnięciem pewnego stopnia samoświadomości przez gatunek ludzki, czego przejawem byłoby przeświadczenie o tym, iż *wiem, że wiem* – czyli innymi słowy narodziny rozumu człowieka? Niewątpliwie jednak kolejne etapy zdobywania coraz większej samoświadomości przez człowieka są zarazem kolejnymi etapami rozwoju całej naszej cywilizacji – tak, to fakt, któremu trudno zaprzeczyć. I z tego punktu widzenia dzieje rodzaju ludzkiego jawią się jako stopniowe odrywanie się od owej, tak plastycznie opisanej w Biblii, rajskiej pra-jedni o minimalnym jeszcze wówczas stopniu samoświadomości gatunkowej. Takie właśnie odczytanie owego "założycielskiego" podania o Raju w Starym Testamencie patronowało myśli Plotyna, Eriugeny, Eckharta, Cusanusa, Boehmego oraz przede wszystkim (co jest ważne dla dziejów filozofii nowożytnej) Hegla. W tekstach wymienionych myślicieli jest obecny ten jeden niezmienny paradygmat myślenia przetwarzający niejako w różnych pojęciach i kategoriach ów "założycielski" mit naszej cywilizacji. Oto z jednej strony opisują oni sferę bliżej nieokreślonego (albowiem nie pozwala na to ułomność naszego języka pojęciowego) Absolutu, Prajedni, Bytu Wiecznego i Niezróżnicowanego, gdzie ginie podział na podmiot i przedmiot, a więc bytu wiecznego, poza czasem i poza przestrzenią, z drugiej zaś wyłanianie się z Absolutu bytu nie-absolutnego, przypadkowego, ułomnego i w istocie swej grzesznego. Ale oto w toku

domniemywanej dalszej ewolucji duchowej doczesnego świata, której ukoronowaniem ma być samoświadomy w pełni byt człowieczy, Absolut niejako wraca do siebie samego. Jest to jakaś wizja rozwoju świata po spirali. I tkwi w niej immanentnie perspektywa nadziei na wieczną szczęśliwość. Mimo to diagnoza kondycji człowieka była zawsze jednoznaczna: oto człowiek od czasu, kiedy zdobył odpowiednio rozwiniętą i pielęgnowaną później samoświadomość, tak naprawdę poczuł się zagubiony i nieszczęśliwy w swym bytowaniu, i zaczął poszukiwać dróg wyjścia z tego podstawowego – niejako dylematu egzystencjalnego, który utwierdzał go w przekonaniu, że jego istnienie nigdy nie pokrywa się z jego istotą, byt z sensem, egzystencja z esencją – ba!, że najpierw po prostu żyjemy, a potem pytamy o sens i cel. To przyrodzone rozerwanie egzystencji ludzkiej było jakby paralelne z owym podstawowym rysem tej samoświadomości gatunkowej, która sankcjonowała podział podmiotowo-przedmiotowy (mówiąc żargonem filozoficznym). Zawarto bowiem w nim cały sens myślenia o świecie wokół nas, negując jednocześnie jakąkolwiek możliwość istnienia poza ową dychotomią. Dualizm ten stał się przesłanką myślenia wszelakiego – w tym filozoficznego (naukowego). Od tej też chwili człowiekowi zaczęło “się wydawać”, że jego myślenie nie tylko jest różne od istnienia samego, ale również i to, że jego przedmiotem może być ono samo! Tak zostały położone podwaliny pod kulturę. Także pod sztukę z jej artystycznymi przedmiotami.

Tę drogę emancypacji ducha ludzkiego dzielił i świadectwo jej dawał teatr a także sama sztuka. Więcej: to sztuka jako taka jest owocem tej drogi, takiego myślenia. Można nawet powiedzieć chyba jeszcze więcej: gdzie jak gdzie, ale to właśnie tu, w obszarze sztuki teatralnej i sztuki w ogóle, dramat ten, ta tragedia egzystencjalna, jak to wyżej szkicowo opisałem, wyrażał się najpełniej. Powód był oczywisty: wszak w teatrze i sztuce nawet tej przedmiotowej, zawsze dochodzi do żywego spotkania człowieka z człowiekiem, we wspólnej przestrzeni, w której oddycha się tym samym powietrzem, w której tak samo odbija się i dźwięczy słowo wypowiedziane głośno, i w której rysuje się gest i ruch nigdy taki sam i zawsze inny, bo wynika z współobecności drugiego. Bo teatr był jednak pierwotnie najbliżej misterium i dlatego pokazane przed chwilą odejście Boga musiało być szczególnie tu dotkliwe. Musiało mieć swój wymiar tragiczny. Pamiętajmy, że sam fenomen teatru właśnie z ducha misterium zapewne się począł. Wiele pisano, że Ajschylos, pierwszy z trójcy wielkich tragików greckich, rzekomo przeszedł inicjację wtajemniczenia w misterium Eleusis. A i jeszcze sam Sofokles, drugi z wielkich, pokpiwał od czasu do czasu, iż Ajschylos tworzył pod wpływem wina. I chyba też z dzisiejszego punktu widzenia nie jest bez znaczenia fakt, iż ta bliskość misterium Eleusis dokonuje się w sztuce jako żywo raczej “nie przedmiotowej”, lecz właśnie dziejącej się w jakiejś realnej przestrzeni i realnym czasie, pod realnym niebem w realnym powietrzu – na i wokół orkiestry. Performances *zamiast* obrzędu religijnego. Ale zarazem, jak w soczewce, teatr w tej ewolucji musiał skupiać w sobie cały sens narodzin i rozwoju świadomości artystycznej. Nie tylko warto ją prześledzić, ale nawet trzeba. Po co? – Przede wszystkim po to, by oglądając się za siebie móc spoglądać daleko dalej za horyzont i wreszcie po to, bo zrozumieć czym teatr i czym sztuka jest dziś, a to z kolei znaczy tyle, co ukazanie języka artystycznego, jego fenomenu i struktury.

1. Od Ajschylosa do Eurypidesa – teatr wobec tajemnicy bytu.

Kiedy tylko choćby z lotu ptaka, spojrzymy na stopniowe wyłanianie się rozlicznych form artystycznych z jakiejś na poły mitycznej prajedni Arkadii greckiej, to natychmiast dostrzeżemy, że kolejność dominacji poszczególnych rodzajów literackich w Grecji antycznej była następująca: najpierw była epoka eposu, potem liryki, a w V wieku p.n.e. niepodzielnie zapanował dramat, spychając inne formy wypowiedzi poetyckiej na drugi plan. Ta historyczna logika tej ewolucji jest wielce znacząca — oto od form najbardziej prześwietlonych mitycznym porządkiem wartości i

dlatego najtrudniej poddających się jakiegokolwiek materializacji (epos był pierwotnie mówiony, ustnie przekazywany z pokolenia na pokolenie, z jednego skupiska ludzi do drugiego), czyli tych, w których Absolut czynnie działał i był obecny przechodzący do form coraz bardziej oddalonych od boskiego ładu i przez to — potencjalnie — podatnych na uprzedmiotowienie: najpierw w formie zapisanego wiersza, a potem jako potężne widowisko teatralne. Świadomość sztuki była zatem tożsama ze świadomością wytwarzania przedmiotów sztuki — z nasiąkaniem specyficzną materią owych przedmiotów. Możemy zatem powiedzieć, iż ta ewolucja „ku sztuce” przebiegała od przekazów całkowicie niemal bezprzedmiotowych do przekazów na przedmiocie właśnie się koncentrującym. Element mityczny był także obecny w tragedii greckiej, lecz działają tu przede wszystkim ludzie — to oni są motorem napędowym akcji, przynajmniej w jej wymiarze fizycznym. Zresztą w samej tragedii greckiej z łatwością odtworzyć możemy podobny mechanizm ewolucji. Tragedie Ajschylosa, pierwszego i najstarszego tragika greckiego z wielkiej trójki, stoją jeszcze stosunkowo blisko Tajemnicy sacrum i dlatego — co trzeba wyraźnie podkreślić — są umowne, a nie realistyczne. Akcja wartko przenosi się w nich z miejsca na miejsce, a scena zorganizowana jest w sposób wysoce konwencjonalny, odwołując się do skrótu myślowego. Przykładowo w „Ofiarnicach” Ajschylosa widzimy najpierw bohaterów na grobie Agamemnona, ale w chwilę potem już w domu Atrydów. Zarówno jednak grób, jak i dom od początku są widoczne na scenie, a zmiana miejsca akcji dokonuje się symbolicznie poprzez zmianę ustawienia aktorów i sposobu ich gry. Ale ta sama już scena w tragedii „Helena” Eurypidesa całkiem wygląda inaczej. Grób stoi przed domem, czyli w tej samej przestrzeni, podczas gdy u starego Ajschylosa mieliśmy do czynienia ze swobodną zmianą miejsca akcji. Takie realistyczne potraktowanie przestrzeni gry ingeruje natychmiast w materię samego tekstu dramatycznego. Oto przykładowo król Teoklimen u Eurypidesa, wychodząc ze swego pałacu, zmuszony jest w związku z tym wypowiedzieć kilka słów o widocznym przed nim grobie:

„Witaj, mogiło ojca! Bo cię u bram domu
Kładłem w grób, żeby pozdrawiać, Proteusie,
I zawsze wchodząc i wychodząc z domu
Syn, Theoklymen, przemawia do ciebie.”

(Przeł. Jerzy Łanowski, w. 1165 -1168)

Eurypides jest zatem bez wątpienia większym realistą, bo jest już całkowicie „po stronie” sztuki i literatury. To właśnie w tego typu realizmie tkwią prazródła owego klasycznego kanonu tragedii, domagającego się jedności miejsca, akcji i czasu. I do paradoksu urasta fakt, że to właśnie w imię realizmu przełamywano wiele wieków później, w tragedii współczesnej, dyktat owego kanonu. Ajschylos nie był więc realistą, bo był za blisko Tajemnicy. Realizm Eurypidesa jest jednak świadectwem oddalania się od mitycznego porządku wartości. Tak też rodziła się złożona psychologia postaci, dalsze wyindywidualizowanie się aktora z chóru itd. Tego wszystkiego próżno by jednak szukać u starego Ajschylosa. Powstał tak oto, w zamian niejako, porządek ludzki — ludzką miarą mierzony i na ludzką wyobraźnię skrojony. Tę immanentną logikę rozwoju tragedii greckiej widać świetnie, porównując właśnie odpowiednie teksty Ajschylosa i Eurypidesa. Być może bohaterowie Eurypidesa są bardziej „ludscy”, ale jednocześnie narażeni są o wiele bardziej niż bohaterowie Ajschylosa na lęk, trwogę przed nieznanym, zagubienie wobec Tajemnicy. Są świadectwem stopniowego odchodzenia od pierwotnej harmonii pomiędzy niebem a ziemią, kulturą a naturą. Rodzi się tak humanizm całkowicie inny od humanizmu Ajschylosa i czasu eposu. Teatr tego ostatniego przepojony był — jak już powiedziałem

— pierwiastkiem mitycznym i dlatego dany mu był **sens**. Eurypides natomiast przeprowadza radykalną granicę między światem bogów a światem ludzi — więcej: bogów zamyka w osobnej przestrzeni, która nie ma praktycznie żadnych punktów stykowych z przestrzenią życia człowieka. Oto pierwsza przyczyna humanizmu wprawdzie realistycznego, ale i także tragicznego, podszytego lękiem i rozpaczą. Dopiero taki tekst literacki można było w pełni zapisać, a jego sceniczna materializacja staje się stuprocentowo możliwa. Myślę też, że właśnie tu, na tej granicy, rodzi się samo pojęcie tekstu literackiego, a może nawet samej literatury i sztuki. Bo wszak tu właśnie pojawia się w pełni samoświadomość i przedstawienia teatralnego i tekstu dramatycznego, czego przejawem – u Eurypidesa – jest artystyczne operowanie formą poprzez świadomość intrygi, ekspozycji i kulminacji, a także świadomość posługiwania się aktorem już tylko na tle chóru. Inaczej w eposie. Tu obcujemy ze słowem odmaterializowanym, a nawet nie domagającym się materializacji. Bo tu jest czysty sens i byłoby grzechem zaciemniać go jakimkolwiek znakiem, choćby był najpiękniejszy. Jest tylko znaczone, nie ma znaczącego. Wartość jest bezpośrednio dana — i to właśnie tę wartość chłoniemy, a nie słowo, które ją oznacza. Słowo staje się jak tafla szkła - całkowicie przezroczyste na sens. Jest pokorne i odnosi się w całości do porządku wyższego. Ustawione jest w PIONIE, a nie w POZIOMIE i dlatego nie jest li tylko słowem poetyckim. Ale przecież literatura — i tak już ją rozumiał Eurypides — jest ustawianiem słów jednych *obok* drugich, i jednych *po* drugich, w coraz to nowych kombinacjach, tak aby były piękne i niezwykle, by dziwiły się same sobie i wyczarowywały nowe światy. Im bardziej nieprawdopodobne, tym bardziej godne uwagi — wtedy budzą zainteresowanie. Przelatujemy nad wiekami i widzimy, że tak właśnie jest u Joyce’a — to jest ekstremalny punkt rozwoju tak pojętej literatury. Słowo ze słowa, znak ze znaku, sens z innego sensu, zawsze w linii horyzontalnej, bo żadnego wertykalizmu już nie ma – czyż nie tak się narodził **język** sztuki? Literackość (ach, ta słynna –ość!) literatury Joyce’a jest maskowaniem pustki — im szczelniej się to robi, tym wiarygodniejszy stwarza się pozór, iż wewnątrz tkwi sens. Jest to ułuda zręcznie utkana grą literackich (artystycznych) efektów — tej „rekwizytorni” sztuki. Dziś jesteśmy całkowicie omotani pajęczą siecią fabularyzacji i to nie fikcyjni bohaterowie kopiuja nas, lecz my ich. Literatura przestała odbijać świat, to raczej świat odbija literaturę. Zresztą literatura nie ma już czego odbijać, albowiem świat *jako taki* przestał istnieć. Zhumanizowaliśmy go całkowicie i wyposażyliśmy we własny rozum. Przestaliśmy czytać w księdze świata. Wszędzie widzimy własną twarz.

Epoka eposu była tymczasem okresem słonecznym i nie znającym trwogi ludzkiej egzystencji. Porządek świata oparty był na fundamentalnym optymizmie i na wierze w organiczny sens istnienia. Pierwsze bruzdy i pęknięcia na tym jasnym obrazie żłobi tragedia grecka. I choć pojawiły się po raz pierwszy wielkie pytania, to jednak możliwe były jeszcze odpowiedzi. Odkryto już jednak wagę stawiania pytań. Zaczął się czas humanizmu tragicznego.

Zamiast słowa „sens” lepiej jest chyba używać pojęcia *ethosu*, który dla Greków oznaczał zadowolenie w bycie, „bycie u siebie”. A także: pogodzenie nieba i ziemi, odnalezienie nici spajającej cały byt, wreszcie — odszukanie własnego miejsca. To jedno wyróżnione miejsce, punkt spajający linię poziomą życia z ponadpotocznym pionem; jak krzyż, który jeszcze wtedy nie miał tego wyrazu, co dziś. Aż takimi znaczeniami nie był obrośnięty. I nikt pod nim się nie ugiął, i nikt go nie *dźwigał*, bo póki co wyrażał immanentny sens. Epos wyrastał z *ethosu*.

2. Trwoga bytu a chór w tragedii greckiej.

W pierwotnej tragedii greckiej istniał w gruncie rzeczy tylko chór. Ale także i potem spełniał on doniosłą rolę. Nie da się pomyśleć tragedii antycznej bez chóru. Jest on jej fundamentem. W archaicznym okresie tragedii chór był upostaciowieniem Jedni, na której oparta była esencja tego świata. Widzimy tu wyraźne analogie z pojęciem Logosu, które decydowało o ładzie świata oraz o tym, że poszczególne byty istniały na swoim miejscu. Ten promień światła przenikał całą różnorodność zjawisk, każde źdźbło trawy, każdy samotny kamień przy drodze wiodącej, wydawać

by się mogło, donikąd, każdy najlżejszy powiew uczucia — ta słoneczna nitka sensu wyrывała każdy byt z jego przyrodzonej, zdawało się, samotności i ukazywała Jedność. Chór w greckiej tragedii był wyrazem tej Jedni. Obcowanie z nią wzbudzało zarówno dreszcz grozy, jak i fascynacji. Niepotrzebny był aktor, który naśladowuje coś widzialnego — to było zbyt naiwne i niepoważne, zbyt proste. Wywołanie Nienazwanego, czegoś, czego nie da się ogarnąć żadnym jednoznacznym słowem, żadnym gestem i żadnym dźwiękiem a co jednocześnie z niewzruszoną mocą konieczności wyznacza losy ludzi, decyduje o położeniu planet, o falowaniu mórz, o wędrówce słońca i księżyca, coś, co nieugięcie prze przez soki zakwitających drzew i burzy młode wino podczas Dionizji, coś, co sprawia, że starcy wraz z upływem lat coraz niżej pochylają głowy, jakby składając pokłon tej sile, a niemowlęta stopniowo coraz wyżej podnoszą czoła i oczy, by się nadziwić tym niewysłowionym porządkiem — tak, to dopiero przerażało i fascynowało starożytnego Greka. To są te pierwotne uczucia, które z trudem mogły pomieścić się w granicach sztuki. Chór był ich akuszerem, ale przecież niczego nie *odtwarzał*, niczego nie *naśladował*, lecz tylko *wyrażał*. Dlaczego o tym zapomnieliśmy dziś? Bo dziś skupiliśmy się na *wytwarzaniu czegoś i odbijaniu już stworzonego*. Pytam się raz jeszcze: dlaczego musi być raczej **coś**, niż nic? Bo boimy się **nic**, tej pustej przestrzeni, w której na niczym nie można się oprzeć, albowiem jesteśmy tylko my, sami dla siebie pod otwarty niebem. Tego się boisz? Tego, że nagle trzeba być sobą, a nie kimś dla innych? Widowisko greckie zaczynało się wraz ze wschodem słońca i widz od razu widział prawdziwego Bohatera tragedii, który pcha z nadludzką mocą tę olbrzymią rozognioną kulę jasności gdzieś spoza wierzchołków gór, spoza koron drzew i dźwiga ją coraz wyżej na nieboskłonie. Chór z wielką pokorą zaczynał swe pierwsze intonacje. Wszyscy musieli stać razem, nie mogli się rozproszyć, bo tak było bezpieczniej i tylko tak można było wydobyć ze ściśniętych gardel głos — stali oto wobec Tajemnicy; wobec Wielkiego Nienazwanego. Można było tylko śpiewać. Nie, niczego nie *odtwarzać* — jakże bowiem można odzwierciedlić Wszystko? To zadanie z gruntu niewykonalne i absurdałne. Absurdu nikt wtedy nie znał. A więc można było tylko zjednoczyć się z tą siłą, sprawić — dzięki pokorze i skromności — by wstąpiła w słowa i dźwięki: niech **się** śpiewa sama. Niech się wydarza, niech dźwięczy i wibruje w powietrzu, i niech widz drży i walczy z własną ciekawością. To uczucie trzeba tu uwyraźnić. Tak jak dziś każde niebezpieczeństwo nas odpycha wprawdzie na bezpieczną odległość, ale i zarazem pociąga swą niewiadomą, nie znanymi do końca skutkami, tak i wówczas tragedia antyczna wyśpiewana przez zjednoczony chór mogła fascynować i budzić lęk — przebiegała dreszczem przez całe ciało, dreszczem, którego wcześniej Grek nie znał. Ale oto teraz mógł się mu całkiem świadomie oddać — w sposób kontrolowany granicami przestrzeni i czasu widowiska tragicznego. Powoli uzewnętrzniało się coś całkowicie nie do uzewnętrznienia. Chór **był** Jednią. Jeszcze nie wyodrębniło się osobne JA, bo Tajemnica była jeszcze nie oswojona. To były pierwsze kroki na długiej drodze wyłaniania się jednostkowości człowieka, poczucia tożsamości, zasad indywidualizmu, który stał się przesłanką tak gwałtownej w wiekach następnych ekspansji cywilizacyjnej człowieka. Ale stał się także źródłem jego pychy i siły zdobywcy świata natury. Tak rodził się inny mit — mit już nowożytny pioniera i zdobywcy. A dziś już wiemy, że droga ta zaprowadziła nas na krawędź urwiska i na tej granicy człowiek balansuje — jak linoskoczek w widowisku, którego sam jest autorem i aktorem. Dostatecznie długo oklaskiwaliśmy siebie.

Ale w tragedii antycznej chór był jeszcze Jednią nieodróżnicowaną, jednolitą i konieczną, od której wyroków nie mogło być odwołania, tak jak nie może być odwołania od ruchu fal morza, biegu rzek i promieni słońca, wzrastania traw i korzenienia się drzew. TO jest. Jest bez ornamentów. TO jest konieczność i oczywistość. W tej rzeczywistości nie może być obserwatorów i uczestników, albowiem wszyscy objęci jesteśmy jednym horyzontem bycia, przez które prze Nienazwane. Chór chce być rdzeniem tego horyzontu — jak rdzeń drzewa, który tłoczy soki ku konarom, do każdej najmniejszej gałązki i każdego najmniejszego listka. Widzowie muszą więc być wokół chóru, skupieni na nim, oddychać nim, wdychać to samo powietrze, które drga podobnymi rytмами. Tak jak słoje pni drzew, jak kora ochraniająca ów rdzeń drzewa. I to jest właśnie rytm Nienazwanego, któremu nie można się przeciwstawić. Jakże może liść przeciwstawić się konarowi gałęzi albo trawa ziemi — to jest czyste szaleństwo! Chór osądza, karze i nagradza, jest głosem jedynym, przed

którym można tylko schylić głowę. Jest ostoją wartości wiecznych i pewnych, bo inne istnieją pozornie. Reszta jest ułudą. Jest tylko to, co jest. Chór wprowadza ład i porządek tam, gdzie zostały one naruszone — głównie własnowolnym działaniem człowieka. Bo naprawdę nic nie może wstrzymać ruchu słońca lub odwrócić porządku dnia i nocy. Ten punkt widzenia musi być zachowany. Ale gdzie on jest? Gdzie go szukać? Nie jest ponad światem, czy też poza ludzkim horyzontem istnienia — a tylko *taki* przecież jest. Otóż jest on w świecie i w tym horyzoncie istnienia człowieka — jeśli jest. A przecież ponad wszelką wątpliwość jest — woła chór. W zasadzie to wynagradzanie i karanie chóru jest pozorne. Chór nie musi tego czynić, ponieważ przekazuje tylko zasady tego, co jest. A to jest ostateczna racja czegokolwiek. Zniesiony jest także — a raczej jeszcze się nie wyłonił — podział na obserwatora i uczestnika. Nie ma jeszcze żadnych podziałów — chór to rozlewisko możliwości, jest niczym i może stać się wszystkim. Jest więc tym, czym nie jest — czystą potencją, energią zdolną wypełnić każdy byt. Od jego postanowień nie może zatem być odwołania. To morze — raz spokojne, leniwe, śpiące, a raz wzburzone, miotające nawałnice uczuć i namiętności.

Chór nie wymaga specjalnie wystawnej formy. W pierwotnej tragedii antycznej widzimy więc mało rozbudowane instrumentarium literackie. Pojawia się tu tylko słowo niezbędne — słowo konieczne. Nie może ono przesłaniać tego, co wyraża. Początkowo autorzy nie odczuwają nawet potrzeby zapisywania swych tragedii. W tej literaturze jest nad podziw mało literatury. Podobnie jak i w tym dramacie jest mało dramatu, tak przede wszystkim w teatrze mało teatru. Cóż zatem jest? Jest przede wszystkim to, co **jest**. I to bez wątpienia jest i tragiczne, i fascynujące. Nie może też być ujęte w żadne formy, bo wszelkie formy przekracza i rozsadza. Forma pojawić się może tam, gdzie możliwy jest zewnętrzny punkt widzenia wobec tego, co forma ma przekazać. Jak jednak możliwy jest ów punkt, skoro przedstawiamy wszystko? Jak można opuścić horyzont własnego stawania się? Czy jest możliwe, jak w bajce barona Muenchausena — wyciągnięcie się z bagna za własne włosy? Pytanie to jest absurdałne, a tragedia przed Sofoklesem absurdu nie znała. Horyzontu istnienia opuścić nie można — jeśli istniejemy. Nie ma tu zatem żadnych przesłanek do powstania sytuacji przekazywania czegokolwiek poprzez formę. Sytuacja taka może być tylko wymyślona. A tragedia grecka nie była „wymyślona” — była spotęgowaniem istnienia. I było to wyśpiewane przez chór — to jest tragiczność *jako taka*. Zarówno autor-tragik, jak i chór stanowić tylko mogli czułe medium, poprzez które kierował się ku widzom strumień istnienia. Co najwyżej można było nim dyskretnie i umownie kierować.

Tragedia grecka nie mogła więc być w żadnym wypadku iluzją. Niczego nie odbijała. Bo cóż można było odbić? Skoro nic nie istnieje, oprócz samego istnienia. (Nie zapominajmy, że pierwotnie — jak słusznie zauważa Władysław Tatarkiewicz — pojęcie mimesis oznaczało „wyrażanie” czegoś, a nie „odtworzenie”). Życie? - Życie w całości sytuuje się nie w istnieniu samym, lecz w metasferze istnienia — jest więc pozorem. Świadomość tego mieli genialni tragicy greccy. Przebijali więc iluzję życia, zrywali z niej ochronne maski i formy. Tragedia rzeczywiście budziła grozę — działała poprzez dreszcz katharsis. Wszak rozgrywano ją — pamiętajmy o tym — pod realnym niebem i w realnych promieniach słońca.

Chór w tragedii greckiej nie ma twarzy, nie ma żadnej indywidualności, nikogo ani niczego nie wyobraża — jest nikim. Jak można nazwać, wyrazić lub wyobrazić Nienazwane? Dlatego chór jest razem — jest bezosobową siłą, drążącą samą zasadę bytu. Dopiero potem pojawia się *ktoś* — kto nazywa, wyraża i wyobraża. Jak bowiem można wchodzić w konflikt z tym, co **jest** — czy można oburzać się na śpiew ptaków, szum wody, rozrost roślin? Nie, bo to jest — i chór tak właśnie jest. Jest rdzeniem istnienia, czułym medium przewodzącym Tajemnicę. Dlatego budzi fascynację, zainteresowanie i grozę. Bo wszak nie każde poznanie prowadzi do stanu szczęśliwości.

A więc chór niczego nie odzwierciedla. Dopiero potem pojawia się *mimesis* — w pierwotnej tragedii antycznej bliżej jesteśmy Dionizyjskiej ekstazy, niż odzwierciedlania. Siły, która prze przez śpiew chóru, nie można odbić, bo ona nie ma żadnej formy, żadnej określonej postaci. Ona jest. W pierwotnym dytyrambie widzimy tylko ekstatyczny hymn ku czci samego Dionizosa. TO jest pozaosobowe i pozaludzkie — uniwersalne i wielkie. Rzeczywiste.

3. Oswajanie trwogi.

Powstanie tragedii greckiej — jak wiadomo — jest ściśle związane z kultem Dionizosa. Istotą tego kultu była ekstaza — przekraczanie własnych granic egzystencji. Inaczej — celowe i świadome uzewnętrznianie i zarazem prowokowanie (element tragiczności) tej właśnie bezosobowej siły przenikającej każde istnienie. To była odważna próba wydobycia jej na wierzch — ukazanie jej parcia i bezwzględnej konieczności. Wszak przeświała ona wszystko, znosi pozór indywidualnego i autonomicznego istnienia jakiegoś JA — jednoznacznie oddziela pozorne od tego, co **jest**. A ta siła jest. I wiercono, że można ją przynajmniej częściowo doświadczyć wprowadzając się w stan ekstazy — poprzez zapomnienie siebie, zapomnienie świata i życia. Wyłączyć analityczne myślenie, przestać myśleć pojęciami — a za to być. Wszelkie środki były tu dozwolone. Przynajmniej ten jeden jedyny raz w roku — można spróbować. Niech ryknie bestia, która drzemie na dnie naszej duszy, niech pokaże kły i pazury. Ale wcześniej trzeba się rozluźnić, osłabić kontakt ze światem na co dzień otaczającym. Stąd zabawa: wino, taniec, śpiew. Odzyskiwanie dystansu wobec rzeczywistości. Aż w końcu trzeba postawić pytanie i o ową rzeczywistość. Czym jest? Czy w ogóle jest? Powoli zamiera śmiech i przechodzi w tragiczny wyraz twarzy. „*Najlepiej jest nie urodzić się wcale, skoroś się urodził — jak najprędzej wrócić, skądś przyszedł*” — tak odpowiedział królowi Frygii, Midasowi, sylen, który schwytany przez niego wyjawiał mu ostateczną mądrość za cenę uwolnienia. Powstaje naczelne pytanie o SENS. Bo oto jasnym się staje, że złudne jest *nadawanie* sensu — to tylko rodzenie lub przetwarzanie pozoru naszego życia. Sens jest — jeśli jest. A jest nim — w ostateczności — właśnie logika owej siły nieludzkiej, którą na krótką chwilę uwalnia z pęt osobowości ekstaza.

I kiedy mija fala uniesienia i szału, rodzi się oczywista refleksja: ta siła **jest** i prze przez każdą grudkę bytu. Można jedynie pochylić przed nią głowę i stanąć razem — i zaintonować pieśń. Zespolic się z chórem. JA ginie — a raczej: pokazane jest jego nieabsolutne istnienie, przypadkowe zgoła i niepełne. Sensu się nie nadaje, sensem jest ta siła.

W tragedii greckiej mówiło się o grozie, a nie o smutku. Smutek dotyczył bowiem przede wszystkim zachowań wypływających wyłącznie z woli jednostek (jakiegoś osobowego JA), miał zatem charakter subiektywny. Był przypadkowy, ponieważ racją jego istnienia było właśnie jednostkowe JA — „ludzkie” decyzje i działania. A to jest byt pozorny i mieści się w metasferze istnienia, nie w tym, co **jest**. Jeśli zatem tylko uświadomimy sobie przypadkowość naszego istnienia, jego nieabsolutność i pozorność, wówczas natychmiast widzimy nie tylko ograniczony zasięg smutku, jego egzystencjalną małość i znikomość, ale także jego tymczasowy charakter. Z punktu widzenia ethosu istnienia smutek jest tworem wyobraźni ludzkiej. Znosi go poczucie oczywistości istnienia samego oraz oczywistości miejsca, w którym się jest.

Inaczej z grozą, owym naczelnym uczuciem tragedii greckiej. Tu obcujemy z wartościami nie tylko ponad-jednostkowymi, ale także ponad-ludzkimi, dotykającymi samego istnienia. Mamy tu już do czynienia z koniecznością i Absolutem. Przekreślenie ich oznacza negację istnienia. Oczywiście ta możliwość istnieje zawsze, ale skoro jesteśmy, to znaczy, że już wybraliśmy. To fakt. A zatem wartości owe jawią się jako naprawdę jedynie realne. Nie ma od nich odwołania. Organizują one podstawowe reguły życia i decydują o jego sensie. A regułą ostateczną jest sprowadzenie wszystkiego — w ostateczności — do samego istnienia, do tej fundamentalnej alternatywy: albo istnienie, albo nieistnienie. Jakżeż w takim razie konflikt z nimi może być „smutny”? Jak w ogóle można wobec nich być „smutnym” lub „radosnym”? To absurd — a tego pojęcia Grek nie znał. Czy można być „smutnym” wobec faktu, że rzeka płynie, deszcz pada, świeci słońce, kamień leży przy drodze? Ani woda rzeki, ani deszcz i słońce, ani też samotny kamień przydrożny nie są w sobie smutne, czy też radosne — przede wszystkim **są**. Podobnie jest z wartościami, o których wyżej wspomnieliśmy — one **istnieją**. Niezależnie od tego, czy chcemy, czy też nie. Dlatego właśnie tak istnieją, ponieważ my istniejemy. I to jest oczywiste. Dopiero konsekwencje tych wartości, ich skutki mogą być tragiczne i groźne, przepojone sensem i ładem. A to już jest inna sprawa i inna sfera bytu — sfera naszego istnienia życiowego, tego, które spełnia się w metasferze istnienia.

Pojęcie grozy — tak, jak je wyżej przedstawiliśmy — uniemożliwia także bunt. Czyni z gruntu bezsensownym. Bunt jest więc możliwy tylko w metasferze istnienia. Jest zawsze tylko słowny — pozorny i nieabsolutny. To człowiek wymyślił bunt. Sam z siebie. Poza istnieniem życiowym kończą się zabawy słowne. Dlatego ani tragedia Ajschylosa, ani odpowiadająca jej komedia attycka nie posługują się obserwacją scenek obyczajowych, nie dążą do realistycznego odzwierciedlenia życia. To jest zarezerwowane dla sztuki niższej — mimu lub komedii doryckiej.

Ale jednak w tym właśnie kierunku ewoluowała także tragedia, czego dobitnym przykładem jest twórczość Eurypidesa, który przestał słyszeć głos istnienia, bogowie mniej go interesowali niż ludzie — ich psychologiczne portrety i ludzki rozum. I Eurypides poszedł za głosem tego rozumu. W jego tragediach chór przestaje być bezosobową siłą. Najpierw wprowadza on drugiego aktora, a sam chór przemienia się np. w tłum starców — zyskuje twarz. Jesteśmy coraz bliżej życiowych form istnienia a coraz dalej od tragedii. I więcej już jest zwykłego człowieczego smutku. Późniejsza tragedia europejska — np. Racine, Corneille — zna już tylko smutek. Powstają teorie tragiczności — tragedia jako przecięcie się dwóch porządków: boskiego i ludzkiego. Tak oto dowartościowany zostaje ład człowieka — na piedestał wyniesione zostaje JA. Pojawiają się bohaterowie tragedii — jednostki nieprzeciętne, wielkie i niezwykle, które widz pragnie naśladować. Pytamy się: kogo naśladować? Tworzyć sztuczne ze sztucznego, pozór z pozoru — oto zaiste tragiczny los nowożytnej tragedii. Bunt mógł powstać tylko w jej granicach, często opatrzony epitetem „heroiczny”.

4. Słowo literackie oraz pojęcie techniki.

Rzeczywistość tragedii antycznej była dynamiczna — ona się stawała, a nie była. Ruch i zmiana są pierwotnymi modusami myślenia tragicznego. Tylko wtedy jest się blisko tego, co jest — blisko Tajemnicy. Ruch jest tragiczny sam w sobie, ponieważ pokazuje i uświadamia zmienność i niestałość rzeczy, zjawisk i ludzi. Odsłania świat, w którym na niczym nie można się oprzeć. Tragedia jest ruchem.

Słowo oddające ruch nie jest słowem wypowiadającej je osoby — bardzo często słowo to przerasta wypowiadającego i daje miejsce ethosowi istnienia, który prze przez nie. Słowo w tragedii funkcjonuje zatem na dwóch planach: osobowym, ludzkim, wyrażając charaktery i uczucia oraz transcendentnym — ustępuje miejsca samemu istnieniu. Czy zatem jest to słowo „literackie”? Trudno nazwać greckich tragików, a w szczególności Ajschylosa (przede wszystkim jego poprzedników: np. Frynicha) literatami. Nie są to żonglerzy słów, ustawiacze intryg fabularnych, specjaliści od zadziwiania słowem. Posługiwali się oni przede wszystkim słowem do słuchania, a nie do czytania — a to z kolei zakładało realną przestrzeń wypełnioną powietrzem, przeświecłym ponad wszelką wątpliwość realnymi promieniami słońca. To słowo wibrowało między ziemią a niebem — i ziemia, i niebo również były realne. Dla antycznego Greka niewiele było rzeczy „wymyślonych” w tragedii przez autora. To wszystko **jest** — zdawało się krzyczeć sumienie widza, ściskając w przerażeniu gardło. I jest rzeczą zadziwiającą, wręcz fenomenalną, w jaki sposób owo odsłanianie ze wszech miar realnego istnienia w tragedii, czyli tego, co jest, łączone było z wielką umownością inscenizacji, opartej na cnocie prostoty. Ale przecież o tym, co jest, mówić można było tylko prosto i jasno, w pokorze (por. krytykę *hybris* — pychy) i w poczuciu własnej znikomości istnienia wobec potęgi wszechświata, tych napowietrznych wielkości, ruchu gwiazd, słońca i księżyca, przyływów i odpływów wód morskich, falowania drzew i traw, wiru wiatru. Tak mówić mógł jeszcze Ajschylos — bezsprzecznie najgenialniejszy tragik grecki.

Tak, wielcy tragicy greccy nie byli tylko literatami. Literatów dojrzał w nich wiek dwudziesty, nowożytność. To my wymyśliliśmy specjalistów od opowieści — wymyślaczy fabuł i historii. Wymyśliliśmy także formalistyczne kryteria poszczególnych rodzajów naszej działalności — specjalista od wierszy nie może rzekomo napisać dobrej powieści, a reżyser napisać traktatu o estetyce. Literatura to wszak tylko układ (struktura) w szczególny sposób zorganizowanych słów. Ogólnoideowym zapleczem tego typu myślenia o sztuce jest pojęcie techniki, które bywa

stosowane niemalże, bez żadnych ograniczeń do wszelkiej formy ludzkiej działalności — od konstrukcji obrabiarek, poprzez sztukę, do miłości. Myślenie *techniczne* jest jednym z podstawowych wyróżników naszego sposobu odczuwania świata. Zakłada ono także instrumentalne traktowanie przedmiotu, w mniej lub bardziej bezpośredni sposób: od działalności przemysłowo-materialnej, gdzie ów instrumentalizm jest niejako bezpośredni do działalności artystycznej, gdzie zależy on od rodzaju sztuki i samej indywidualności artysty, i gdzie jest niekiedy wysoce zapośredniczony. Szczególnie niebezpieczne są moralne implikacje rozrastania się tego imperium środków z jednoczesną redukcją świata celów. Mówić tu możemy o instrumentalnym traktowaniu bliźnich, nie wyłączając najbliższych. To stopniowe obumieranie wartości autotelicznych stało się swoistym wyróżnikiem naszego czasu.

Idea techniki idzie w parze z ekspansją cywilizacyjną człowieka — z nowoczesnym mitem człowieka-zdobywcy opanowującego świat. Idea ta jest też swoście konkretyzowana w sztuce, a zwłaszcza w literaturze. Literatura staje się rzemieślniczą sprawnością, igraszką form — a jedynym jej sprawdzianem jest niezwykłość środków, ich niespotykane użycie, zaskoczenie czytelnika, sukces. Jeśli bulwersuje — staje się modna i czytana. Jakże gorzko, ale jednocześnie prawdziwie brzmią dziś słowa Lwa Tołstoja z jego „Dzienników”: *” Przyjechała Hapgood. Hapgood: Dlaczego pan nie pisze? Ja: To błahe zajęcie. Hapgood: Czemu? Ja: Za dużo jest książek, i teraz, choćby nie wiem jakie zostały jeszcze napisane, świat pójdzie własnym torem. Gdyby przyszedł Chrystus i oddał do druku Ewangelię, panie postarałyby się otrzymać jego autograf, i koniec. Powinniśmy przestać pisać, czytać i mówić; powinniśmy działać”*. Od czasu Tołstoja zrobiliśmy jeszcze kilka kroków do przodu — o pewnych sprawach nawet w ogóle nie należy mówić, by nie drażnić uśpionych w samozadowoleniu sumień.

Literatura naszego czasu staje się przedłużeniem ducha epoki. A najbardziej charakterystycznym literatem uosabiającym istotę swego rzemiosła był James Joyce. Wydaje się momentami (zwłaszcza po próbie lektury „Finnegans Wake”), że dalej na tej drodze pójść niepodobna. Literatura Joyce’a jest nad-literacka w tym sensie, że odsłania samą siebie, ową słynną „-ość” (literackość). Widzimy tu w sposób jawny jej własną przedmiotowość, jej granice — autonomiczny obszar, całkowicie nieprzezroczysty na wyższy sens, transcendentny wobec artyzmu. Ale przecież tę zasadę gloryfikacji języka sztuki, „materialności” przedmiotu artystycznego powtórzyła echem cała sztuka współczesna czyniąc z niej zawołanie licznych awangard.

5. Wertykalne i horyzontalne przestrzenie sztuki.

Powiedzieliśmy, że w tragedii antycznej niedopuszczalna była obyczajowość i rodzajowość przedstawienia. Środki te zarezerwowane były dla komedii. Tragedia natomiast dążyła do wyrażenia problemów uniwersalnych, do budowania obrazów monumentalnych, przekraczających miarę ludzkiej wyobraźni. Ująć to możemy jednym wyrażeniem: o ile w klasycznej tragedii greckiej odnajdujemy **wertykalną** płaszczyznę wartości, o tyle w literaturze niższej tego okresu, np. w mimie, czy komedii doryckiej, widzimy przede wszystkim płaszczyznę **horyzontalną** znaczeń. Poświęćmy kilka akapitów na skomentowanie tego podziału.

Pionowy układ wartości i znaczeń nie tylko łączy niebo ideałów z grzeszną ziemią ludzi, ale przesądza również o specjalnym traktowaniu życia. Ta płaszczyzna wertykalna zakłada dążenie w górę oraz odpowiedni punkt widzenia tego, co jest pod stopami. To jest poruszanie się po tej samej linii. Szczególnie interesuje mnie tu ów wzrok skierowany prosto pod nogi. On właśnie przebiega poziomą płaszczyznę naszego życia — układ wartości i znaczeń zorganizowany horyzontalnie, w pragmatycznej optyce dnia powszedniego. Geniusz Ajschylosa polegał na tym, że potrafił przebić w swej twórczości horyzontalny poziom życia w metasferze istnienia i dotrzeć do *ethosu* — czyli przypadki i zjawiska widziane w płaszczyźnie horyzontalnej umiał odczytać na tle porządku wertykalnego. Dał miejsce i głos samemu istnieniu i dlatego nie mógł być tylko literatem. Jego myślenie nie mieściło się w granicach form literackich. Pozwólmy sobie na jeszcze jedną paralelę: o ile wspomniany wyżej Joyce — ów genialny literat naszego świata — jest nad-formalny w tym sensie, że tworzy całkowicie w sferze meta-literatury, o tyle Ajschylos — geniusz świata

mitycznego — jest „pod-formalny”, albowiem eksploruje w swej twórczości obszar nie ogarnięty jeszcze żadną techniką, ba! — teren wymykający się spod jakiejkolwiek techniki artystycznej: pyta o to, co wszelką technikę poprzedza i zarazem warunkuje. A zatem „literatura” Ajschylosa *jeszcze* nie jest literacka, podczas gdy literatura Joyce’a jest *już* nad-literacka, albowiem tekst generuje tu tekst, sens wyrasta z innego sensu, a wartość z wartości — widzimy tu już granice literackości i materię jej techniki. Tymczasem u Ajschylosa spoza posągowej prostoty słów raz po raz wyziera morze Nieznanego, dla którego słowo może być tylko przezroczystym nośnikiem idei. U Joyce’a natomiast słowo jest niepokorne i gęste, pragnie na sobie samym zatrzymać uwagę — być może dlatego, że zarówno autor, jak i czytelnik wiedzą doskonale, że poza tym słowem jest pustka. Jeśli sztuka ma być utożsamiana z takim słowem i z takim przedmiotem, to w takim razie sankcjonuje tę właśnie pustkę i uzasadnia absurd życia.

6. Nagi byt i tragedia grecka.

Do tragedii przystąpić trzeba było oczyszczonym z życia, owej metasfery istnienia, zdolnym do otwarcia się na wymiar wertykalny. Uwrażliwienie tych szczególnych zmysłów duchowych dokonywało się poprzez śmiech. Dlatego pierwszego dnia grano komedię. Grecy śmieli się z życia. Tak rodził się konieczny dystans wobec otaczającej ich rzeczywistości. I tylko z takiej perspektywy zadawać mogli pytanie o sens świata, jego zasadę i wartość. Rodził się namysł nad całością życia. Poprzez śmiech widzowie przenoszeni byli stopniowo w rzeczywistość inną, bardziej realną, bo opierającą się na tym, co **jest**. Następowala redukcja wszelkich wyobrażeń do istnienia — eliminacja tego, co zbędne, co zakłócać może właściwą perspektywę. Odpowiednikiem antyiluzjonistycznej tragedii Ajschylosa była komedia attycka — również rządząca się umownymi regułami gry, eksploatująca samą konwencję teatralną, a nawet czyniąca ją czasami przedmiotem drwin. Nieprzypadkowo Arystofanes — współtwórca świetnej tradycji komedii attyckiej (obok Eupolisa i Kratinosa) — natrząsa się z Eurypidesa, któremu przypisuje winę za upadek tragedii (w „Żabach”). W komedii attyckiej obserwujemy, podobnie jak u Ajschylosa, maksymalną redukcję instrumentarium literackiego i dążenie do skrótu inscenizacyjnego. Bogowie byli obecni, ethos *jeszcze* był żywy.

Dopiero drugiego dnia o świecie grano tragedię. Występowało co najwyżej trzech aktorów, a wcześniej nawet obywano się w ogóle bez nich — wystarczał tylko chór. Wystarczał? — Tak, bo wówczas obcowano *jeszcze* bezpośrednio z ethosem istnienia. Właściwym miejscem tragedii był ogrom powietrza między niebem a ziemią — bezkształtny, nigdy do końca nie nazwany, nie ogarnięty i tajemny przestwór, którym oddychano. Dokładnie między niebem a ziemią — tam, gdzie pion styka się z poziomem. Pomost z jednego do drugiego świata. Wystarczyło tylko zebrać się wokół jednego miejsca, w które zestrzelono cały ten ogrom tajemnicy istnienia — a jeśli *jeszcze* w samym centrum umieszczono grupę wybranych, którzy brali na siebie ciężar przewodzenia, zapośredniczania tej wielkiej i niepojętej ludzkim rozumem siły, wówczas rzeczywiście rodzić się mógł dreszcz grozy. Grek w skupieniu pochylał się nad własnym losem, nad przepaścią sensu, gdzie kończyło się pojęciowe opanowanie świata, granice istnienia przyswojonego ludzkim go nazwaniem — pochylał się ze ściśniętym gardłem nad tajemnicą nie do rozwiązania, lecz do przeżycia. Im mniej więc było gestów i słów, im mniej efektów zewnętrznych, tym większą to zakładało pracę wewnętrzną — to było zaiste prawdziwe przebudzenie duszy widza: groźne, surowe, bez kompromisów, a może nawet heroiczne? Jedyne „środki” ekspresji był ich kontrolowany brak — uwydatnienie poprzez nieobecność. Albo inaczej: obecność pod pozorami nieobecności — istnienie poprzez nieistnienie. I tylko tak uwyrażnia się **istnienie** spotęgowane i zwielokrotnione. Wprost proporcjonalnie do tego — działanie bez działania. Cóż więc mamy? Oto w tej pra-tragedii jak gdyby nic się nie dzieje — jest całość, która trwa, ale się nie rozwija. Nie istnieje jednak pojęcie rozwoju linearnego, wzdłuż linii prostej, która nie wiadomo skąd bierze swój początek i nie wiadomo dokąd zmierza. Jest idealne poza-światowe koło — wieczna tajemnica nie do nazwania. Ma ono swoją nieubłaganą logikę i konieczność.

Jakżeż więc można mnożyć jeszcze słowa i gesty? To niepoważne — to ludzka pycha (*hybris*) przemawia przez nie, pycha, której „wydaje się”, że jest w stanie wszystko wyrazić, opisać, nazwać i wyjaśnić. Tego błędu nie popełniał Ajschylos i jego poprzednicy, ponieważ umieli jeszcze obcować z Bogami. Cenili więc prostotę i jasność — a to z kolei dawało im szansę na podjęcie problematyki rzeczywiście uniwersalnej i wielkiej. Używali barw i tonów jednoznacznych, wiedzieli, że każdy efekt zewnętrzny (i zmateriałizowany) jest tylko zabawą w obliczu samego istnienia i dlatego za naturalne środki wyrazu przyjęli umowność i skrót inscenizacyjny. Każdy wszak znał doskonale temat tragedii — trzeba było tylko odpowiednio pośredniczyć między zebranymi wokół ludźmi a samym istnieniem. Ich sztuka to budowanie niewidzialnych mostów, łączenie pozornie odległych brzegów, wreszcie — pokazywanie, że naprawdę istnieje tylko to, co jest. To także pozbawianie życia życiu — eliminacja metasfery istnienia, przywracanie istnienia istnieniu, stanie twarzą w twarz z tym, co jest. Czy do tego potrzebni są aktorzy? A gesty, ornamenty słowne i inscenizacyjne? Najlepiej widać przez okno bez firan, ale jeszcze lepiej jest je otworzyć. Nic innego nie czynili tragicy greccy swą sztuką pozbawioną sztuki.

A zatem chór pozostał sam — jak matka ziemia zrodzi z siebie aktorów. Aktorzy co chwilę roztapiają się w chórze, bo on ich wchłania jak bezmiar wód morskich pochłania samotnego pływaka. Chór **jest** — to on jest bohaterem tragedii greckiej. Aktorzy bywają — przychodzą z zewnątrz, stąd: *epejsodia* — „przyjścia”. Aktorzy dlatego są kimś z zewnątrz, bo rdzeniem tragedii, przez który płyną owe najżywotniejsze impulsy z gleby samego istnienia, pozostaje nadal chór. Chór jest zawsze w samym środku, bo jest zawsze u siebie — jest wewnątrz i inaczej nie można go sobie pomyśleć. On trwa przez cały czas. Jego nerwem są *stasima* — pieśni, wykonywane w miejscu, po zatrzymaniu się. Chór nieruchomieje, bo oto teraz przewodzi poprzez swą pieśń samo istnienie, które drży słupem powietrza w ustach śpiewających ludzi. I chór musi stać, bo nie może wprost się ruszyć — od stóp do głów wibruje rytmem istnienia. To już nie on śpiewa, to śpiewa samo Nienazwane, które unieruchamia stopy, by wrosły jeszcze bardziej w ziemię.

7. Kwestia *mimesis*.

Mówiliśmy już o tym, że pierwotna tragedia grecka była umowna. Nikomu nawet nie przyszło do głowy, by liczyć się z jakąś wyimaginowaną jednością miejsca, czasu lub akcji. Założenia takie były nierealne — bo przecież to, co naprawdę jest, przejawia się poprzez to, czym nie jest. TO się staje. Jest zmianą i ruchem — prze. Tragedia musiała oddać tę dynamikę, chcąc wyrazić Tajemnicę. Musiała zatem być uniwersalna, a nie obyczajowa, monumentalna, a nie psychologiczna, syntetyczna, a nie analityczna. Skazana była na wielkość.

Kostium wzięty został wprost z misteriów eleuzyńskich — bo wszak chodziło o modlitewny i pokorny w swej istocie namysł nad istnieniem. Dodatkowo kazano włożyć ludziom maski, by najmniej było w nich ludzi — tych z ulicy, zajętych codzienną krzątaniną wokół podtrzymania życia. Bo przecież chodziło o to, by zadać pytanie o to właśnie życie! A do tego potrzebny jest dystans. Ale w tym wypadku chodziło nie o byle jaki dystans, można wszak było go zdobyć upijając się dzień wcześniej winem i budząc w sobie tę dionizyjską bestię, która drzemała przez cały rok uśpiona racjonalnymi i celowymi działaniami na co dzień. Ale raz w roku można było sobie z tego zakpić, wlewając w siebie nadmiar tego fermentującego płynu, w którym kipiała moc dionizyjska. A więc to też jest dystans. Ale w tragedii chodzi o dystans inny — wyciszony, refleksyjny, świadomy i dlatego głębszy, drążący najczarniejsze pokłady życia. To całkiem świadome pochylenie się nad przepaścią — nieprzeparta chęć zajrzenia do środka. I dlatego w środku stoi chór, który jest u siebie; a wokół zgromadzili się widzowie, którzy łapczywie patrzą i słyszą — wyciągają szyje, pochylają się nad sobą, nie nad kimś lub czymś innym.

Maska odindywidualizowuje — można wtedy mówić o każdym z osobna i o nikim. Zresztą — jak się okazuje — nikogo osobno nie ma i dlatego maska jest jak najbardziej realistyczna, bo odnosi się do tego, co jest, a nie do tego, co nam się tylko wydaje. Tylko naiwnym ludziom wydaje się, że istnieją osobno, że mają własne ambicje, myśli i pragnienia, że sami mogą wygrać lub przegrać, coś

osiągnąć lub stracić. To są rzeczywiście naiwni ludzie, żyją bowiem w świecie wielkiego pozoru — to jest ich świat. Świat metasfery istnienia — owoc pychy ludzkiej.

Chór musi zatem nałożyć maski. Pojawia się stylizacja — gestu, słowa, wyrazu, bo o rzeczach najważniejszych trzeba mówić cicho i pokornie, nie wychylając się poza konwencję i reguły, albo milczeć. Ale skoro jednak zdecydowaliśmy się mówić, więc czynmy to tak, jak kapłan — tylko według ścisłych reguł, bo one zapewniają bezosobowość i bezpieczeństwo wobec tematu wielokrotnie przekraczającego samego mówiącego.

Jakaż inna mogła być dekoracja, jak nie umowna? Wszak wokoło były prawdziwe drzewa, niebo, góry i powietrze przeświecone wschodzącym słońcem i te różowiejące chmury! Jak można równać się z tą potęgą, jak można stawać z nią w zawody *naśladować* cokolwiek na scenie? Tu trzeba było nie tylko ostrożnie ważyć słowa, ale i równie ostrożnie i umiejętnie zabudować teren gry.

Dotykamy tu kolejnego paradoksu: powiedzieć — im mniej widać gołym okiem, tym lepiej, to powiedzieć za mało. Trzeba odważnie to sformułować: im mniej, tym więcej widać! W takiej scenerii rozgrywała się tragedia grecka. Jakże o wiele za mało się mówi, kiedy pada tylko słowo „umowność”. Iluzjonizm w naturze był przecież niemożliwy.

8. Poza artystycznym wyrazem.

Wszystkie te powyższe cechy tragedii odnajdujemy w pierwiastkowej postaci właśnie u Ajschylosa. Akcja jego misteryjnych dramatów jest nad wyraz prosta. A jeśli do tego uświadomimy sobie, że była ona od początku znana wszystkim widzom, to dochodzimy do przekonania, że w tragediach Ajschylosa właściwie akcji w tradycyjnym sensie (czyli: dzisiejszym) nie było. Tutaj znowu odsłania nam się kolejny paradoks — akcja ta istnieje poprzez swoją nieobecność. Nie rozwija się, lecz *uwypacza się*. Nie ma tu tzw. intrygi, czy też perypetii, które „wciągają” widza, angażując jego wrażliwość. Wprost przeciwnie — nic tu widza nie odciąga od sprawy najważniejszej, tj. analizy samego istnienia.

Usunięte zostały wszelkie zakłócenia — jak wspomniana przed chwilą akcja — w przekazywaniu treści Najistotniejszej. W szczególności przeszkadzają też wszelkie ludzkie uczucia, charaktery i tzw. indywidualności. Jest tylko typ — posąg, monument, niewzruszona wielkość. Wyeliminowane zostają namiętności — u Ajschylosa nie ma uczuć! Uczuć trzeba się wstydzić, bo są niepoważne, gdyż wyrastają z naszego osobniczego JA — pozoru, metasfery istnienia. Poważne wszak jest tylko to, co **jest**. Tragedia Ajschylosa nie budzi zatem artystowskiego zainteresowania — ona wstrząsa, a to podstawowa różnica. Nie analizuje, lecz daje wielkie syntezy, przekraczające swą perspektywą mózg nawet najtęższego poety. Tragedia wreszcie niczego nie tworzy, lecz *odkrywa* — w szczególności nie tworzy nowych światów, lecz odkrywa ten jeden naprawdę istniejący.

U Ajschylosa zachowana została forma trylogiczna — tzn. każda poszczególna tragedia opowiada kolejną historię z dziejów jednego rodu, jednego plemienia. Ta międzypokoleniowa jedność, która staje się kanwą trylogii, jest też wyrazem (urzeczywistnieniem) jedności samego istnienia — jego ethosu. Ale już u Sofoklesa jedność ta zostaje rozerwana — w jego tetralogii poszczególne tragedie nie są nanizane na tę samą nić fabularną. Ich akcja nie zamyka się bynajmniej w historii jednego rodu czy plemienia — coraz mniej jest wątków zespalaających je w pewną całość. Całość ta stała się problemem, tak jak problemem stała się jedność. Pytania te wyznaczyły nowy okres tragedii — okres rzeczywiście literacki.

Zwyciężyła ludzka pycha. Ta sama pycha, którą nie tak dawno piętnował Ajschylos kreśląc portret Kserksesa w swojej tragedii „Persowie”. Kserkses uważał się za tak potężnego, że lekceważył wszystkich i wszystko — nawet Bogów. Najbardziej zaś w swej pysze sprzeniewierzył się samemu istnieniu, odgradzając się od niego niezliczoną ilością wyobrażeń o własnej wielkości. Wydawało mu się, że może osiągnąć wszystko, czego zapagnie. To właśnie owa „*hybris*” (pycha) oślepiła go i w końcu zadusiła. Grzeszył (*ate*) nie widząc i nie słysząc nikogo oprócz siebie. Rozmawiał w gruncie rzeczy tylko z sobą, ale o tym nie wiedział. Był głuchy i ślepy na to, co jest. Sądził, że jest równy Stwórcy — uczynić może wszystko, nawet zbudować most przez Hellespont. Jak Herodot

podaje, Hellespont było cieśniną morską i tak postanowił Zeus — aby oddzielała, a nie łączyła. Skoro coś jest, jest konieczne i celowe. Ja chcę zmieniać — ależ to pomysł czysto ludzki, zrodzony z pychy zdobywcy! I Kserkses rzeczywiście uosabia taki nowożytny mit pioniera. Każe zbudować most ponad falami morskiej cieśniny. Ale oto wzburzone fale rozbijają nowo wzniesioną dumę Kserksesa. Pyszny i dumny władca Persów każe w swej bezsilnej wściekłości chłostać biczami fale morskie — ktoś przecież musi być winny. Trzeba kogoś ukarać. Wszak władca Kserkses po to właśnie jest. Ajschylos mówi wyraźnie — zgubiła go jego „hybris”. Cecha ta stała się dziś nie tylko dominującym rysem osobowości współczesnego człowieka, ale także podstawową motywacją działań techniczno - instrumentalnych opanowujących nasz świat. To, że stała się niemalże *jedyną* ich racją, jest jednocześnie miarą naszego postępu cywilizacyjnego. W obu wielkich tetralogiach Ajschylosa — z dziejów Danaid (m.in. „Błagalnice”) oraz o losach Edypa — węzłowe momenty rozgrywającego się dramatu, punkty, w których akcja gwałtownie zmienia swój bieg, rozgrywają się pomiędzy poszczególnymi tragediami, a nie podczas ich trwania, na oczach widzów, np. najazd wojsk egipskich na Argos, zwycięstwo Ajgyptiadów i krwawa noc poślubna, którą urządziły im Danaidy, odbywają się poza miejscem i czasem akcji właśnie trwającej i rozwijającej się na oczach widzów. Podobnie — zauważmy — mają się sprawy w przypadku losów Edypa — jego pochodzenie i wykrycie tajemnicy, którą Edyp sobą ucieleśnia, w zasadzie dzieją się pomiędzy I i II częścią tetralogii. Widz dowiaduje się o tym tylko pośrednio. Ajschylos ufał jeszcze milczeniu — a raczej widzom, ich zdolności obcowania z samym istnieniem. Wszyscy znają mit — a więc można było milczeć i rozumieć. Nie trzeba było jeszcze podierać się efektem literackim lub teatralnym. Efekty były tu zbędne, albowiem mogły zaciemniać to, co najistotniejsze, co może być tylko bez żadnych form i „środków”. Wyływano śmiało w morze Nienazwanego. To zakładało odwagę, ryzyko i wyzwanie — budziło wreszcie dreszcz grozy, rodziła się tragedia. Ale już u tego samego wydawać by się mogło Ajschylosa, w jego „Orestei”, te węzłowe momenty akcji wmontowane są w samą materię tragedii. Trzeba było nowych wrażeń, by zaciekać widza — dawne już nie wystarczały, ponieważ zmieniły się czasy. Zmienił się świat i zmienił się Ajschylos. Ducha nowej epoki pełniej zaczyna wyrażać Sofokles, którego „Król Edyp” niewątpliwie wpłynął na starego Ajschylosa. Coraz trudniej zaspokoić wyrafinowany głód niezwykłych przeżyć u widzów — trzeba wciąż wymyślać nowe efekty. Na tej drodze zrobiono do dzisiejszego dnia bardzo dużo. Obawiam się, że pozostały tylko efekty. To jest sztuka. Sofokles ostatecznie zerwał pierwotną więź pomiędzy tragediami wchodzącymi w skład tetralogii i tym samym zmanifestował nie tylko brak jedności plemiennej i brak odczucia jedności istnienia, ale także wyniosłą wolność artysty, którym niewątpliwie się stał. I zdobył poklask tłumu, i wszyscy poszli za nim. W jego tragediach było bez wątpienia więcej teatru i więcej sztuki, ale mniej ethosu istnienia, który powoli zapadał w otchłań zapomnienia.

9. Sofokles jako świadek demokracji.

Naczelny problem „Antyfony” Sofoklesa da się wyrazić w filozoficznym języku sceptyków, którzy za główną oś swoich rozważań przyjęli pytanie o zasadność rozdziału tego, co naturalne i tego, co społeczne. W którą stronę przeważa szala tego sporu? Jeśli przyjmujemy, że wszelkie wartości i prawa postępowania wynikają wyłącznie z ducha zawartej — świadomie lub nie — umowy między ludźmi, innymi słowy warto cenić honor i cnotę tylko dlatego, że w stosunkowo wysokim stopniu czynią one zadość duchowi owej umowy (konwencji obyczajowej), to wówczas — jak dowodzili z przerażającą konsekwencją sceptycy — w zasadzie wolno wszystko, o ile tylko potrafi się właśnie „konwencjonalnie” uzasadnić swoje postępowanie, o ile potrafi się tak grać i zonglować „umowami”, by można je było zawsze ułożyć w odpowiadającą sobie konfigurację. I tego sceptycy nauczali w swych nieustających dysputach. Ale jeśli — z drugiej strony — przyjmujemy, że wszelkie wartości i wszelkie normy postępowania znajdują swe oparcie w prawie naturalnym, którego

człowiek nie może dowolnie zmieniać, to wówczas okaże się, że cały ciężar sporu przechyła się na drugą stronę. Sofokles jeszcze skłonny byłby powiedzieć, że właśnie po tej drugiej stronie zamieszkują Bogowie i to oni stanowią gwarancję porządku i ładu w naszym świecie. Od ich wyroków nie ma odwołania. Prawo naturalne wynika więc — tak to sformułujmy — z samego istnienia, z ochrony jego ethosu. I każda wartość godna jest uwagi o tyle, o ile daje się — w ostateczności — sprowadzić do wymiaru istnienia. To jest prawo naturalne, którego człowiek nie ustanawia, lecz do którego wyroków się stosuje.

O ile prawo wynikające z umowy społecznej jest prawem pisanym i uświadamianym, o tyle prawo naturalne oparte na ethosie istnienia, nie jest prawem pisanym i uświadamianym. Nie trzeba go spisywać, albowiem ono jest, natomiast prawo poczęte z ducha umowy międzyludzkiej spiswane być musi, ponieważ jest tworem wyobraźni człowieka — poprzez sam fakt zapisania go, prawo to zyskuje swoją przedmiotowość, zyskuje samo siebie, czyli staje się samoświadome i dlatego znane są jego granice. Prawo naturalne zaś działa mocą konieczności i w sposób najczęściej nieuświadamiany.

Antygona ma duszę otwartą na zew prawa naturalnego, natomiast Kreon — prawa społecznego (jest przecież królem!). Ona czuje, on rozumuje — ona najpierw zrobiła, a potem argumentuje, on argumentuje i zabrania działania. Dwa światy — boski i ludzki — tak je opisał i przeciwstawił Sofokles. Ale w rzeczywistości mamy jeden świat: tego, co jest (Antygona) i tego, co udaje, że jest (Kreon) — istnienie i metasfera istnienia, byt i pozór. Tragedia i ironia Kreona polega na tym, że autentycznie przeżywa to, co nieautentyczne. Jego tragedia i ironia stały się dziś tragedią i ironią całego gatunku ludzkiego zamieszkującego pod-słoneczną Ziemię naszego czasu. Prawdziwymi łzami oplakujemy życie, które przecież jest pozorem bycia, albowiem sami je wymyśliliśmy. Płacemy sami nad sobą, ściślej: nad wytworami własnego rozumu. Pozór rodzi formy całkiem realne i jak najbardziej tragiczne – czyż to nie współczesna wersja *creatio ex nihilo*? Oto cena, którą płacimy wstępując w rolę Stwórcy.

10. Wieczne prawa bytu.

Był Los — niepoznawalny, ale realny. Los ten wydarzał się — można go było dostrzec i doświadczyć. Niezbadane były jego koleje. W nim człowiek tylko uczestniczył, nigdy nie obserwował. Los był do przeżycia, a nie do zbadania. Badać mógł tylko Apollon — on wiedział. I był też los każdego poszczególnego człowieka mierzony jego urodzinami i godzinami powolnego umierania. Aby uczynić go sensownym, należało odnaleźć jego miejsce w Losie ogólnym — zająć miejsce w świecie. Ci, którzy opuścili swoje miejsce, skazani byli na błędzenie — to byli ludzie głęboko tragiczni. Tragiczny w szczególności był Edyp, wędrujący do swoich źródeł, Edyp zagubiony, któremu ziemia pod nogami i niebo nad głową wirują, a on rozkłada ramiona i chwytą się wiatru w polu. I Edyp jest bezsilny — utracił swoje miejsce, a raczej: nigdy mu nie było dane je zająć. Losu nie można po ludzku pojąć — można go tylko przeżyć: mniej lub bardziej szczęśliwie. Pochylić głowę i zająć swoje miejsce.

Ironia tragiczna polega na tym, że słowa bohaterów rozwarstwiają się na to, co chcą powiedzieć, i na to, co w rzeczywistości mówią. Edyp, ogłaszając wyrok na zabójców Lajosa, nieświadomie ogłasza wyrok na samego siebie ...

„Teraz, żem świeżym tej gminy jest członkiem,
Do was się zwracam z następną przemową:
Kto z was by wiedział, z czyjej zginął ręki
Śmiercią ugodzon Lajos Labdakida,
Niech ten mi wszystko wypowie otwarcie.
Gdyby zaś bał się sam siebie oskarżać,
Niech wie, że żadnej srogości nie dozna

Nad to, że cało tę ziemię opuści.
 A jeśli w obcej by ziemi kto widział
 Sprawcę, niech mówi, otrzyma nagrodę
 I nadto sobie na wdzięczność zasłuży.
 Lecz jeśli milczeć będziecie, kryć prawdę,
 To o przyjaciół się trwożąc, to o siebie,
 Tedy usłyszcie, co wtedy zarządzę.
 Niechajby taki człowiek w naszej ziemi,
 Nad którą władzę ja dzierżę i trony,
 Ani nie powstał, ni mówił z innymi,
 Ni do czci bogów nie był dopuszczony,
 Ni do żadnego współnictwa w ofierze.
 Zawrzyjcie przed nim podwoi ościeże,
 W żadnym on domu niech nigdy nie spocznie,
 Bo tego chciały pityjskie wyrocznie.
 Ja więc i bogu, i zbrodni ofierze
 Ślubuję taką służbę i przymierze.
 I tak złoczyńcy klęę, aby on w życiu,
 Czy ma współników, czyli sam w ukryciu,
 Nędzy pogardy doświadczył i sromu.”

(tłum. Kazimierz Morawski, w. 222-248)

Spotykają się tu dwa światy: **świadomy**, zakleszczony w racjonalnie budowanych frazach zdaniowych i znanych na ogół słowach, oraz **nieświadomy**, wyzierający w pęknięciach między zdaniami i słowami, zaczynający się tam, gdzie już postawiono kropki. Ten pierwszy jest — z punktu widzenia ludzkiej logiki — spójny i zrozumiały, ten drugi zaś nie wiadomo w ogóle jaki jest, choć ponad wszelką wątpliwość **jest** i to nawet bardziej realnie niż pierwszy. Ironia tragiczna drwi z ludzkiej pychy — pokazuje na każdym kroku ograniczoność i kruchość człowieczego świata utkanego z pojęć i wartości wymyślających bezpieczne życie. Jakże złudne! Podwójnie mówimy, podwójnie myślimy i podwójnie działamy — chociaż o tym nie wiemy, bo nawet nie przeczuwamy owych przepastnych głębin istnienia, ponad którymi samotnie żeglujemy w małych i kruchych łupinach, które bynajmniej nie mogą świadczyć o naszej potędze. I żaden port nie jest nasz — błakamy się, a udajemy, że jesteśmy u siebie.

Na tym smutnym szlaku rozwoju gatunku ludzkiego uczyniliśmy do dziś znaczne postępy. Słowo „postęp” jest dziś jednym z najczęściej używanych pojęć. I nikt już dziś nie zdaje sobie sprawy z tej podwójnej natury naszego życia. Żyjemy w świecie zreprodukowanym — zrobiliśmy wszystko, by właśnie zreprodukować naturę i stworzyć naturę drugą, w której żyć możemy wygodniej i bezpieczniej. Człowiek otoczył się naturą zreprodukowaną, której materia, choć jakościowo inna od pierwotnej, utkana jest na podstawie mniemań o tej ostatniej — rządzią nią podobne, twarde zasady. Ta zreprodukowana natura jest na tyle gęsta i nieprzezroczysta, że uniemożliwia autentyczny dialog z naturą pierwotną. Od Galileusza przyjęto za synonim badań naukowych rozumieć badania tylko tych procesów i zjawisk, które potrafimy zreprodukować. Dziś dokonano na tej drodze znacznego postępu — w naukach przyrodniczych niemalże zaniechano reprodukcji przedmiotów badań (tj. procesów natury), lecz przedmioty takie zaczęto wytwarzać i traktować je jako naturalne. Nasz świat stał się światem niemalże całkowicie zreprodukowanym, a wszystkie reguły, jakie w jego zamkniętej przestrzeni ustanawiamy, są regułami przypadkowymi, albowiem są wymyślone — są wynikiem umowy. Granice tego świata wypełnia metasfera istnienia. Natura zreprodukowaną rozwija się już według swoich, sobie tylko właściwych, prawidłowości. I tak człowiek, choć wyemancypował się z natury pierwotnej, popadł w niewolę natury zreprodukowanej, której — paradoksalnie — sam jest całkowitym twórcą. Teraz możemy mówić o drugiej emancypacji człowieka — emancypacji od niego samego, a ściślej, od jego wytworów, które nim zawładnęły.

Tylko kiedy?

Natura zreprodukowaną nie jest bynajmniej racjonalna (choć stworzona przez rozum człowieka w imię racjonalności), ani też bezpieczna (choć stworzona w imię zapewnienia bezpieczeństwa). Rządzi nią przypadek, który nazwano Losem. I choć utkana jest z sensów, które człowiek nadał naturze pierwotnej, to jednak sama tak się zachowuje (funkcjonuje), jakby była pozbawiona jakiegokolwiek sensu. Dalej: choć stworzona jest z pewnego układu wartości, sama sobą wartości żadnych nie przedstawia — a wprost przeciwnie: wartości depcze i obraca w antywartości. Choć jest tworem świadomości, nie da się już ogarnąć świadomością. Choć powstała jako środek do sterowania procesami zachodzącymi między człowiekiem a naturą pierwotną, sama nie da się już sterować żadnymi dyrektywami — ani modlitwą o lepsze jutro, ani też decyzjami skrajnie racjonalnymi. Oto czas ironii — człowiek stworzył system tłumaczący i racjonalizujący naturę, system, który sam stał się naturą zreprodukowaną.

Równolegle z procesem reprodukcji natury pierwotnej widzimy znaczny rozwój technik zniewalania i rządzenia. Tendencja ta związana jest z instrumentalnym traktowaniem przez człowieka nie tylko innych ludzi, lecz — ogólnie — całej rzeczywistości. Nazwałem to w swoich „Tezach o ethosofii” powiększaniem imperium środków z jednoczesną redukcją świata celów. Zjawiska te są również wynalazkiem naszego wieku — wieku ironii. Ludzie panują nad ludźmi tak, jak w pierw zapanowali nad rzeczami. Stosunki międzyludzkie zastąpione zostały relacjami między rzeczami.

W naturze zreprodukowanej mamy do czynienia zawsze i bez wyjątku tylko z sensem sensu, wartością wartości etc. O ile bowiem w naturze pierwotnej można było mówić o sensie i wartości, o tyle tu mówimy o sensie tamtego sensu i o wartości tamtej wartości. Wszystkie problemy teoretyczne, które są tu stawiane, w tym także problemy wypełniające horyzont metasfery istnienia, mają taką właśnie strukturę podwójnego wzroku. Jest to wzrok, w którego patrzenie nieodwołalnie wpisany jest odbłask metasfery istnienia. Istnienie postrzegamy więc wraz z jego interpretacją, czyli wraz z metasferą. Oba te elementy ludzkiego doświadczenia są nieodłączne i da się je rozdzielić tylko abstrakcyjnie.

Podwójność słów, odnotowana przez Sofoklesa w przypadku Edypa, dziś jest oczywista, albowiem wynika z owej ontologicznej podstawy, którą stanowi natura zreprodukowana wytyczająca przestrzeń naszego życia. O ile ironia tragiczna zarejestrowana była przez Sofoklesa jedynie w przypadku występku rodu Labdakidów, o tyle dziś stała się udziałem całego rodu ludzkiego. Zostaliśmy zjednoczeni swym pierwotnym występkiem, swą pychą — świat istotnie stał się wioską globalną. A czas nasz — to czas ironii. Edyp, kiedy dostrzegł prawdę, musiał się oślepić. Jakże trudno dziś zrozumieć, że ślepiec — jak Tejrezjasz — widzi lepiej, a głuchy więcej słyszy, generalnie: żyć zaczynamy wówczas, gdy rezygnujemy z życia, gdy mówimy wielkie NIE. Przekreślamy życie w metasferze istnienia. A sztuka? Im mniej ją widać, tym lepiej dla tworzących — już nie wystarcza dziś kwadrat Malewicza, ani też cytaty z książek wieszane w galerii przez Kosutha. Musi być nic, by coś naprawdę mogło się wydarzyć.

11. Życie jako gra.

Stara tragedia grecka usiłuje przebić poziom życia i wyrazić samo istnienie, dlatego nie jest obyczajowa, psychologiczna, nie ma w niej też rodzajowości. Tragicy greccy zakładają, że z życia uszło życie i dlatego nie warto się nim zajmować. Ten, kto opisuje życie, staje się *naturalistą*, tragicy natomiast byli *realistami* — opisywali to, co istnieje. Dziś poszliśmy drogą opisywania życia — i uważa się to za znamię prawdziwego realizmu. W ten

sposób nasza sztuka tworzy fikcję z fikcji, ułudę z ułudy, jest sztuczna inną sztucznością. Literaci obdarzeni samoświadomością — jak np. Joyce — opisują natomiast sens sensu, wartość wartości i właśnie autor „Finnegans Wake” zaszedł tą drogą najdalej. Powstała literatura z literatury. Bo całe nasze życie stało się literaturą, a literatura pisana odbija tamtą literaturę. Sztuka nie odbija już rzeczywistości — to życie stało się odbiciem sztuki. Zjawisko to jest znamieniem czasu, w którym metasfera istnienia stworzyła własną materię. Ona też stanowi podstawowy budulec życia — jest jego przestrzenią i jego powietrzem. Oddychamy naturą zreprodukowaną, spożywamy ją i produkujemy na nowo — wytworzył się tu obieg zamknięty, który przerwać mógłby tylko epos współczesny, gdyby w ogóle mógł powstać.

Czujemy i myślimy tak, jak czują i myślą nasi idealni bohaterowie, uzewnętrzniamy swoje uczucia i wypowiadamy myśli na wzór gestów i słów zasłyszanych w radiu, podchwyconych w kinie lub w teatrze, odcyfrowanych w książce lub podpatrzonych w komiksie. Całkowicie zablokowaliśmy naszą organiczną wrażliwość, nie pytamy się już o nią, a nawet — w chwili szczerości — powątpiewamy, czy w ogóle istnieje. Jest dla nas tylko to, co na zewnątrz — a tu widzimy kolorowy obrazek, w którym barwy są tak jaskrawe, że zieleń traw, błękit wody morskiej i czerwień malin wydają się nam już nienaturalne. Tak jest łatwiej percypować — wymaga to mniej wysiłku. Nasz wzrok staje się stopniowo nieczuły na kolory nas otaczające — stajemy się widzącymi ślepcami, a raczej ani widzącymi, ani ślepcami: jak wszystko w naszym życiu — coś pomiędzy gorącym i zimnym, bielą i czernią, Tak i Nie, prawdą i kłamstwem. Stajemy się letni i potrzebujemy coraz ostrzejszych podnieć, by w ogóle cokolwiek widzieć i słyszeć. Te potrzeby stara się zaspokajać sztuka w coraz bardziej wyrafinowany sposób.

W tragedii greckiej ginęli ludzie. Czym jest śmierć dzisiaj? Dziś nawet najstraszliwsza wojna stać się może przedmiotem fascynacji jakiejś chorobliwej, lecz „ładnej” estetyki. Samo zabijanie, od czasu kiedy nóż, sztylet czy pałkę zastąpił karabin maszynowy, jednym słowem od czasu, kiedy wydatnie zwiększył się dystans dzielący mordercę od ofiary, i kiedy samo zabijanie nie wymaga już siły i sprawności fizycznej, stało się w tak zmodernizowanych warunkach, abstrakcją. Przy zabijaniu morderca już się nie poci, nie uginają mu się ze zmęczenia nogi ani nie drżą ramiona, co najwyżej myśli pojęciami — moralnymi, etycznymi, religijnymi, filozoficznymi, a może nawet estetycznymi. W takiej sytuacji tzw. sumienie staje się tylko grą i wymianą jednych pojęć na inne, i wcale nie musi to pociągać za sobą żadnych realnych skutków. Jak powszechnie wiadomo, jesteśmy na tyle kulturalni i sprawni w swym myśleniu, że potrafimy wytłumaczyć wszystko. Dość skutecznie odizolowaliśmy się od samego istnienia — wszystko jest możliwe i nic nie jest realne. Bo wszystko stało się ludzkie.

Śmierć i zabójstwo zostały ostatecznie *upojęciowione*. Jego stopień stał się miarą naszej cywilizacji. Podobnie jak i jej miarą stał się również dystans dzielący człowieka od *physis* śmierci. Śmierć tak została upojęciowiona, że nawet można pokazać ją w zbliżeniach na kolorowym ekranie telewizora. Wiemy, jak to się robi; a więc i ten fakt zaanektowaliśmy już do świata własnych doznań. Może to ułatwić obsługiwanie szybkostrzelnego automatu. Jedyny to chyba w całej historii ludzkości fenomen, kiedy to coś nierealnego (pojęcia) ma w sobie taką moc, że wywołać może realny aż do granic ohydy czyn. Co jest bardziej realne — miecz, który morduje, czy idea, która sprawia, że miecz ten wisi nad głową skazanego? Dawno temu mawiało się: zabił człowiek. Dziś mówi się z równą mocą o motywach czynu — ideologicznych, religijnych, światopoglądowych. Stały się one bowiem równo-realnymi składnikami zabijania, jak rewolwer, miecz, trucizna, bagnet. To jest *upojęciowienie* zabijania. Szala tej realności przechyla się nawet w stronę tych „ideowych” elementów. Nie ma więc osób i rzeczy nietykalnych — wszyscy i wszystko stać się może ofiarą, jeśli tylko potrafimy to wytłumaczyć. Można nawet strzelać do papieża, a potem mówić, że jest się nowym Chrystusem.

12. Naśladować czy wyrażać – kwestia iluzji teatralnej.

Antyiluzyjność tragedii antycznej polegała również i na tym, że rozgrywała się ona w teatrze, na

orchesterze lub przed *skene* (a także chwilami na jej dachu). Śledzenie z pełnym zrozumieniem jej akcji wymagało od widza nieustannego dopowiadania rzeczy, które ledwie były zaznaczone, jak np. dookreślenie miejsca i czasu akcji, wyobrażenia sobie przestrzeni, w której bohaterowie przebywają itp. Ale równolegle z tymi „materialnymi” (fizycznymi) uzupełnieniami, które widz nieustannie musiał czynić, by w pełni uczestniczyć w tym, co się dzieje na orchesterze, występowały jeszcze i inne konieczne „uzupełnienia”, tym razem całkowicie innej materii — nazwać je moglibyśmy partycypacją duchową w dramacie. Tu chodziło o pełne uczestnictwo w jednym — przywoływanym i intensyfikowanym przez chór — świecie pojęć i wyobrażeń, które niósł ze sobą mit. Ten rodzaj uczestnictwa wydaje się o wiele bardziej istotniejszy od pierwszego. Świat mitu zataczał jeden wspólny krąg zarówno dla widzów, jak i dla chóru — wszyscy byli w środku, a rdzeniem tego kręgu był oczywiście chór.

Co niósł ze sobą mit? Czy tylko historie z życia Bogów? Opowieści o początku i końcu świata? O prawie i konieczności? Oczywiście, że nie. Historie opowiedziane w micie były tylko pretekstem do powiedzenia czegoś istotniejszego — mit odsłaniał ludziom rzeczywistą sferę istnienia: to, co **jest**. Dlatego rzadko widzimy w tragedii greckiej (wyjątkiem jest Eurypides) problematykę obyczajową lub psychologiczną. Mit ją znosił po to, aby ją samą lepiej zrozumieć — by pokazać tymczasowość i przypadkowość życia ludzkiego i wskazać na jego *realne* uwarunkowania. W ten sposób mit dawał *całościowe* tłumaczenie świata i udowadniał organiczną więź człowieka z biegiem wszechrzeczy. W tragedii pycha ludzka (*hybris*) musi zostać zawsze ukarana — bo to droga prowadząca prosto nad przepaść. Tak poprzez mit mówi ethos istnienia. Ale ludzie odrzucili mit, jak zabawkę z lat dziecięcych. Zreprodukowaliśmy naturę i stworzyliśmy nowe środowisko dla człowieka. Świat naszych wyobrażeń okazał się jednak ograniczony i zamknięty, zaciska się wokół nas jak pętla.

Uczestniczenie widzów w tragedii greckiej zwalniało twórców inscenizacji z iluzyjności. Te dwie rzeczy ściśle się tu wiążą. Widz tragedii nie bał się pytać o rzeczy najważniejsze i dlatego był aktywny. Uwarunkowane to było pewnym stanem społeczeństwa, jego swoistym łańcem, który zakładał czynną postawę obywatelską. Taka była demokracja ateńska w V w. p.n.e., w której nie istniał podział na sferę publiczną i prywatną. Pomiędzy nimi istniał jeszcze naturalny związek — Grek rzeczywiście był *członkiem* swej społeczności. Obce też było instrumentalne traktowanie ludzi — imperium celów było nadrzędne wobec jednoznacznego świata środków. Dziś relacje się odwróciły — imperium środków zdominowało kurczący się świat celów. Przejawia się to nie tylko w domenie wartości międzyludzkich, ale także w sztuce i nauce. I tak — przykładowo — w nauce nowożytnej dawno już przestało chodzić tylko o to, aby poznać i aby wiedzieć bezinteresownie, lecz poznajemy przede wszystkim po to, by opanować naturę. Zjawiska te są pochodnymi stanu społeczeństw, w których rozwinięte zostały środki zniewalania i manipulowania ludźmi — w których jednostkę poświęcono na ołtarzu abstrakcyjnego państwa. Ale z państwem tym rzadko kto się utożsamia, i choć stało się ono w pewnym sensie tylko pozorem i abstrakcją, to jednak ma całkiem nieabstrakcyjną i niepozorną, bo realną siłę. Realnymi uczyniliśmy rzeczy nierealne. To jest miara i ironia pychy człowieka, któremu wydaje się, że może bezkarnie powoływać do życia nowe byty — jak Bóg: z niczego, a raczej z własnej myśli i wyobraźni. Co na jedno wychodzi.

13. Między Heraklitem a Protagorasem.

Gdzie tkwią filozoficzne źródła powyższego sposobu rozumowania? Filozofem epoki tragicznej w Grecji był Heraklit. Świat się staje, nie ma żadnych sztywnych podziałów i granic — nawet między Bogami a ludźmi ...

„Śmiertelni, nieśmiertelni, nieśmiertelni, śmiertelni: ci żyją śmiercią tamtych, tamci umierają życiem tych (62).

Nie można wstąpić dwa razy w tę samą rzekę, gdyż swą wodę rozprasza i znów skupia, przychodzi i odchodzi — ciągle przepływa inna (91).

W te same fale wstępujemy i nie wstępujemy, jesteśmy sobą i nie jesteśmy. (49a).

Dla Boga wszystko jest piękne, dobre i sprawiedliwe, ludzie uważają niektóre rzeczy za sprawiedliwe, inne za niesprawiedliwe. (102)

Złe i dobre jest toż samo. (58) (tłumaczenie Heinricha, numeracja Dielsa).

Podobną wizję świata przekazał w swej „Kosmogonii” Herodot. Świat się dzieje — i dzieje się mit. A mit jest podstawą tragedii — dlatego owa heraklitejska dynamika znajduje swe przedłużenie w genialnych wizjach tragiczków greckich. Akt twórczy trwa, odnawia się w każdej sekundzie — świat rodzi się nieustannie. Nic nie ma zakończonego — trwa walka, jedni giną, inni wygrywają, umierają i rodzą się, co rusz nowy kataklizm wieńczy koniec i zarazem daje początek. Świat sam w sobie jest tragedią, najpotężniejszym dramatem — a jego aktorami są również Bogowie.

Heraklit — ten głęboko tragiczny filozof — odkrył to, przemyślał i przeżył. A mógł to tylko wyrazić ciemnymi słowami — na wszelki wypadek nikt go nie zrozumiał. Bo któż chciałby z własnej woli przyjąć prawdę wyrażoną wprost, bez pomocy artystycznej konwencji, jak to się stało w przypadku tragedii? A Heraklit nie mógł inaczej, bo był tylko filozofem — mówił więc wprost. Inaczej tragicy: oni mieli mimo wszystko do dyspozycji cały szereg środków łagodzących — znieczulających samą esencję tragedii. Ale i oni z czasem z coraz większą maestrią wynajdowali nowe parawany tłumaczące ludzkie odcięcie się od istnienia. Chcieli podobać się — chcieli być podziwiani. Wynaleźli więc literaturę i wynaleźli sztukę.

Rzeczywiste źródło filozoficzne naszego świata widzimy dopiero w czasach Eurypidesa.

Nieprzypadkowo jego koncepcja tragedii różni się od Ajschylosa. Eurypides to uczeń sceptyków z Protagorasem z Abdery na czele. To on właśnie ukuł znane powiedzenie: „*Miarą wszystkich rzeczy jest człowiek*”, które streszcza jego myśl. W tym jednym zdaniu tkwią źródła naszego wieku ironii. Sceptycy oderwali — jak się okazało: nieodwracalnie — kulturę od natury, myśli od czynu, byt od świadomości, podmiot od przedmiotu. Byli pierwszymi, którzy z wątpienia uczynili oręż myśli. W nowożytnej wersji wszechogarniające continuum wątpienia powtórzył Kartezjusz (*dubito, ergo cogito, cogito, ergo sum*) a spotęgował do ostatecznych granic Husserl w swym idealizmie transcendentnym. Autor „*Logische Untersuchungen*” kilkakrotnie podkreślał, że Kartezjusz zatrzymał się w swym wątpieniu na świadomości i to błąd, albowiem należało iść dalej i „zaczynać wszystko od początku”: takie hasło rzucił Husserl. Była to pokusa, której trudno było się oprzeć.

Linia greckich sceptyków tu zyskała swe pełne zwieńczenie.

Protagoras z Abdery (ok. 484-404 p.n.e.) był rówieśnikiem Demokryta, a jednak proponował w swej filozofii diametralnie odmienną wizję świata. W latach 444-441 współpracował z Peryklosem i był zwolennikiem demokracji ateńskiej. To właśnie demokracja w sposób zasadniczy zmieniła cały układ wartości, którymi człowiek miał się kierować: z **wertykalnego** — w dobie arystokracji, w **horyzontalny**, który legł u podstaw kształtującego się nowego ładu społecznego.

Pierwszym konsekwentnie przeprowadzonym zakwestionowaniem płaszczyzny wertykalnej było właśnie wystąpienie Protagorasa. Zbudował on podwaliny pod horyzontalny wymiar życia człowieka. Chodziło mu o to, aby wzrok człowieka w mniejszym stopniu zapatrzony był w wyroki niebios, w większym zaś skierowany był na bliźnich i na relacje, które łączą człowieka z człowiekiem. Dalszym krokiem w destrukcji wymiaru wertykalnego było z jednej strony odsunięcie ingerencji w ten porządek, z drugiej zaś — w wersji radykalnej — zanegowanie istnienia jakichkolwiek bytów nadprzyrodzonych. Bogowie zostali strąceni z wysokości i — jak po równi pochyłej — staczali się do wymiarów ludzkiej egzystencji. W końcu Protagoras mógł sformułować naczelną tezę swej filozofii: „*Człowiek jest miarą wszystkich rzeczy*”. Człowiek wyniesiony został na opustoszałe wysokości. I stanął w samym centrum świata, jak na słynnym rysunku „boskiego” Leonarda. Tu też, w owym zdaniu Protagorasa, tkwi początek nowożytnej linii antropologicznej w filozofii. Powstanie jej jest świadectwem tego, że człowiek stanął już *wobec* natury — zajął pozycję przyszłego zdobywcy. Oczywiście, od tej pory zaczęto także mówić o „emancypacji” człowieka, a samo to pojęcie od początku brzmiało wartościujące. Jakże by inaczej? Skoro ktoś ukradł bogom ogień, najpierw ogrzał się przy nim, a potem na jego energii zbudował całą swoją egzystencję, to

czy teraz po latach, tak łatwo przyjdzie mu nazwać się złodziejem? A ponadto z jakiego punktu widzenia można „emancypację” ową oceniać, skoro nie istnieje żaden zewnętrzny punkt widzenia? Wszędzie bowiem widzimy własną twarz z oczyma utkzionymi w siebie. A ogień nadal jest i nadal grzeje, chociaż okazało się, że tak naprawdę jest on nie do opanowania, bo równie dobrze pali jak i niszczy. Ciągłe jesteśmy tylko *względny*mi posiadaczami boskiego daru i w momentach najmniej oczekiwanych ktoś każe nam przypomnieć, że nie jesteśmy jego panami. Protagoras wcale nie musiał o tym wiedzieć, wszak w sztafecie pokoleń przekazujących sobie tę pochodnię wiedzy zajmował jedną z pierwszych pozycji.

Wszystko wolno i wszystko można wymyśleć. Nawet poprawić prawo — istotnie: Protagoras wymyślił cały kodeks praw dla jednej z kolonii greckich. Myślenie praktyczne jest w cenie. Co to naprawdę znaczy? Po pierwsze to, że człowiek może zastąpić Stwórcę w tworzeniu bytów nowych. Wpierw musi tylko „namyśleć się”. Po drugie — tworzenie nowych bytów odbywa się jednak w szczególny sposób, a mianowicie traktuje się je jako środki, a nie cele same w sobie. Ten instrumentalny punkt widzenia człowiek rozciągnął na całą rzeczywistość, nie wyłączając bliźnich. W świecie tym wszystko okazało się niepewne, gdyż było tworem rozumu człowieka. Zaginęła konieczność, która jeszcze nie tak dawno, w czasie wertykalnym, drążyła wszystkie pokłady bytu. Ale tak jak wszystko, co absolutnie obiektywne, odsunięte zostało albo poza horyzont możliwego doświadczenia człowieka (Kant i świat *noumenów*), albo też zostało sprowadzone do zuniwersalizowanego wymiaru subiektywności, tak też i zapomnieniu uległ ethos istnienia. Źródłem i prawodawcą wiedzy został człowiek — centralny punkt wszechświata. Stąd też to bałwochwalcze czczenie chwili, co jest bez wątpienia wątkiem faustycznym. To przecież Faust wykrzykuje w ekstazie poznania: „*Chwilo trwaj! Jesteś czarująca!*”. Prawda jest zawsze aktualna i służy opanowywaniu przyrody.

14. Odys jako Adam epoki nowożytnej.

Jest faktem znamiennym, że Odys u Homera ciągle jest w drodze, a sama „Odyseja” stała się wręcz synonimem drogi i poszukiwania. On ciągle idzie, ciągle błądzi, szuka. Odrzuca wszystko, co może go zatrzymać — nawet nieśmiertelność, którą obiecywała mu Kalipso. Tęskni za ojczyzną i dlatego wciąż jest w drodze. Nie może też zatrzymać go Kirke, a także Lotofagowie i Feakowie. Ci ostatni ofiarowują mu cudowny okręt, dzięki któremu będzie mógł dopłynąć do Itaki. Co go naprawdę zmusza do wędrówki? Czy tylko tęsknota za ojczyzną? Czy tylko miłość do rodziny? Otóż Odys tęskni za swoim **miejszem**, które stracił, bo wie, że jest to **jego** jedyne miejsce i dopóki go nie odzyska, dopóty będzie zgubiony.

Tęsknotę Odysa powtarza dalekim echem dwudziestu wieków rozwoju cywilizacji Leopold Bloom — bohater „Ulissesa” Joyce’a. Jest to bohater szczególny — jest nikim i może stać się każdym. Człowiek organicznie pozbawiony swojego JA — człowiek, który nigdy nie zaznał własnego miejsca. Odys zna swoje miejsce, był w nim i je stracił. Bloom nigdy w swoim miejscu nie był i nawet go nie szuka, ale tylko błądzi. Chociaż gdzieś w najgłębszych pokładach jego psychiki, niczym nie wykorzeniony jeszcze atawizm, drzemie poczucie wielkiej mistyfikacji, w dekoracjach której przyszło mu żyć. Dlatego Bloom może być każdym, ponieważ jest autentycznym NIKIM. Odys też w pewnym momencie mówi, że jest NIKT.

„Kiklopie, pytasz o moje sławne imię, zaraz ci
je powiem, a ty mi dasz gościniec, jak obiecałeś.
Na imię mi Nikt. Nikt zwali mnie ojciec i matka
i wszyscy towarzysze”

(tłum. Jan Parandowski)

I to nie jest tylko wyznanie podyktowane dramatyczną sytuacją, w której Odys się znalazł. Wprost

przeciwnie — Odys mimo woli, jak w przypadku klasycznej pomyłki freudowskiej, odsłania tu prawdę: on jest rzeczywiście Nikim.

Ale Odys jest NIKIM dlatego, że — po pierwsze — dla niego każdy, kto stracił swe miejsce, jest właśnie nikim, oraz — po drugie — *wie* o tym, że jest NIKIM. A więc wędruje, by odzyskać swe miejsce i odzyskać siebie. Tymczasem bohater Joyce’a pogrążony jest w całkowitej nieświadomości utraty swego miejsca i utraty siebie — jego więc nie ma, czyli stać się może każdym. Dlatego Bloom tak „lepi się” do każdej sytuacji, bo każda sytuacja go definiuje — przynajmniej na chwilę. Odys powraca do Itaki jako żebrak — w łachmanach i głodny. Jego nędza jest autentyczna, jak każdego, kto utracił swoje miejsce. Bloom jest takim nędzarzem z urodzenia, a biedę swoją dzieli z nami wszystkimi.

15. Absurd i tragedia grecka.

Zdecydowałem się tu analizować zaiste sytuację „źródłową”: to jest świt naszej zachodniej kultury i naszej sztuki. Stąd ta wyprawa do Arkadii greckiej. Ale także jest to analiza sytuacji szczególnej — gdzie rodzi się samo pojęcie sztuki i artyzmu. Tak jak trudno jednoznacznie określić, kiedy rozpoczyna się dzień, choć oglądamy nieraz wielokrotnie wschód słońca, tak też trudno jest precyzyjnie wskazać na narodziny sztuki. Jedyną racjonalną postawą w tym względzie jest opisanie zjawiska, a nie jego definiowanie. Dawanie świadectwa przebiegu całego procesu, a nie opis jakiegoś wyimaginowanego stanu. A cel jest oczywisty: by lepiej zrozumieć i spojrzeć w przyszłość. To czynię. Nie jest to jednak moja prywatna wyprawa. Jak się okazuje, podejmowało ją wielu — zwłaszcza ci, najbardziej aktywni i samoświadomi swej refleksji nad sztuką.

I.

Nazwisko Jana Kotta kojarzy się przede wszystkim ze świetnymi studiami szekspirowskimi. Miały one nie tylko walor ściśle teoretyczny, ale również stawały się często ważnymi wskazówkami przy inscenizacjach teatralnych. Kott studiując Szekspira musiał z konieczności poszerzyć zakres swoich badań, między innymi po to, aby przedmiot swoich peregrinacji literacko-teatralnych móc odnieść od szerszych struktur znaczeniowych. I tak pisząc o tragediach Szekspira trzeba było mieć pewne ogólne wyobrażenie o tragiczności jako takiej. A stąd już tylko krok do świata Grecji antycznej. Myślę, że taki chyba był szlak intelektualnych wędrówek autora. Na tę książkę trafiłem przypadkowo, przygotowując się do studiów nad tragedią grecką i źródłami nowożytnego teatru. Ale bardzo szybko to, co miało być tylko środkiem do czegoś, stało się celem samym w sobie: musiałem więc napisać o tej książce. Oto „Zjanie bogów — szkice o tragedii greckiej” (WL, Kraków 1986). Eseje te pisane charakterystycznym zwięzłym style, gdzie żadne zdanie nie jest przypadkowe, stać się powinny — w moim przekonaniu — ważną pozycją w bibliografii teatru antycznego. I choć przeważa w nich żywioł operacji intelektualnych nad praktyczno-teatralnym, to jednak — nie wątpię w to — adresowane są przede wszystkim do ludzi teatru. Bo wszak jakże można odważyć się na wystawienie, powiedzmy „Orestei” bez wcześniejszego rozstrzygnięcia naczelných kwestii filozoficzno-estetycznych związanych z samym mitem o Orestesie i z jego kolejnymi transformacjami pod piórem Ajschylosa, Sofoklesa oraz Eurypidesa. Praca na scenie musi w tym wypadku zostać poprzedzona pracą myśli i to w wymiarze o wiele większym, niż zazwyczaj to się dzieje. Bo wszak nie tylko o teatr tu chodzi. Kott niezwykle starannie i konsekwentnie wyszukuje tematy swoich esejów. Przede wszystkim interesują go — jak się wydaje — dzieje narodzin absurdu w świecie. Pojęcia tego używa przy tym w sensie współczesnym. Zresztą, czy w ogóle może być inny sens absurdu jak tylko nasz? Autor wyszukuje zatem te wątki i topoty greckiej tragedii, które w tej właśnie perspektywie dadzą się umieścić. W ten sposób nie

otrzymujemy bynajmniej tzw. żelaznej porcji typowych i głównych z powszechnego punktu widzenia tematów związanych z dziejami tragedii greckiej. Jeśli nawet — a to jest nieuniknione — wypływa gdzieś np. znany powszechnie mit o Orestesie, to widzimy go ze specyficznego punktu odniesienia, jakim jest właśnie absurd i utrata sensu egzystencji. I tak nic wywodów Kotta biegnie od Prometeusza i Ajaksa poprzez Heraklesa i Filokteta do „Bachantek”, ogarniętych dionizyjskim szaleństwem. Obraz tragedii greckiej, jaki tu się rysuje jest spójny, co jednak wcale nie znaczy, że bezdyskusyjny. Jeśli bowiem przyjmiemy, że tragedia grecka w swym klasycznym okresie rozpada się na dwa podstawowe okresy: pierwszy, któremu patronuje Ajschylos, gdzie żywa jest jeszcze płaszczyzna wertykalna boskich wartości a świat ludzi przeświecony jest owym nadnaturalnym pierwiastkiem, oraz okres drugi, którego ojcem duchowym jest Eurypides, i gdzie widzimy destrukcję tej wertykalnej osi wartości i dalej narodziny linii horyzontalnej utkanej już tylko ze znaczeń i sensów czysto ludzkich, to wówczas trzeba by stwierdzić, że Kotta interesuje tylko ów świat drugiej tragedii antycznej — i w nim tropi ziarna absurdu, z których wykiełkować miała rozpacz i bezsens świata nam współczesnego. Nie ma więc w omawianej książce ani opisu mitycznego horyzontu sztuk Ajschylosa, bo rzeczywiście nie jest to potrzebne, jako że trudno byłoby w nich odnaleźć absurd, skoro są bogowie, ani też analiz mechanizmu przejścia od Ajschylosa do Eurypidesa (nazwiska te traktuję tu jako symbole obu wymienionych okresów rozwoju tragedii greckiej). Jest to w rzeczy samej problem samoistny i sądzę, że można by wskazać tu na pewne przesilenia historyczno-społeczne w ówczesnej Grecji, tzn. przejście od rządów arystokracji do demokracji oraz określone znamiona wewnętrznej ewolucji samej tragedii od dramatu ściśle kultowego bez aktorów do dramatu stricte artystycznego, z aktorami i z wyszukаныmi efektami zarówno literacko-dramatycznymi, jak i inscenizacyjnymi. I jeszcze dalej: pomiędzy tymi dwoma planami analiz również zachodzą pewne relacje, których sens należałoby tropić badając zmiany w kulturze, obyczajach i formach religijności. Otóż tego wszystkiego w książce Kotta nie ma. Nie należy tego jednak traktować jako zarzutu, lecz raczej jako próbę uzupełnienia skądinąd celnie nakreślonego obrazu przez autora. W tym wszystkim osobnym problemem jest Sofokles, który stoi pomiędzy Ajschylosem a Eurypidesem. Jego twórczość, pomimo rozpadu dawnych form państwowości Aten i postępującej anarchii tak społecznej jak i obyczajowej, powiązana była ściśle z duchem Eleusis. Tak, Sofokles i jego sztuki wymagają specyficznego ujęcia.

W omawianym tomie są dwa szkice najważniejsze: „Tragedia grecka i absurd” (który jest zarazem ostatnim w samej książce) oraz „Bachantki albo zjadanie bogów”. W pierwszym wyłożony mamy *expresis verbis* punkt widzenia autora na tragedię grecką, w drugim natomiast najpełniejszą realizację tych założeń na przykładzie *Bachantek*. Nie będę ich streszczał. To trzeba przeczytać. I jeszcze jedno chciałbym odnotować: porażający w swym poomyśle szkic „Elektra, Hamlet i Orestes”, w którym autor wydobywa wspólny dla historii Orestesa i Elektry oraz Hamleta topos dramatyczny: zemsta na matce i ojczymie za zabójstwo ojca. Kto będzie mógł i kto się odważy pokazać to na scenie?

II.

A. Co jest naprawdę tragiczne w tragedii greckiej: czy bohaterowie którzy mordują, bo muszą lub też są mordowani, czy też świat, w którym jest miejsce na sytuacje tragiczne?

B. Teogonie Hezjoda i Ajschylosa są całkowicie sprzeczne z laicką w gruncie rzeczy wizją człowieka u Sofoklesa. U Sofoklesa człowiek wprowadzie wszystko może, ale te jego umiejętności zwracają się także przeciwko niemu samemu. Jest bytem nieobliczalnym, wyzbytym jakiegokolwiek organicznej konieczności, bytowi, nawet sobie. Przeciwwstawił się i wyobcował — i tylko tak narodzić się mogło myślenie, oczywiście myślenie czysto ludzkie. I właśnie teraz, na początku wieku XXI dożywamy kresu jego kompetencji i dlatego wracać trzeba do początku — aż do Greków.

C. Początki myślenia. Znaki symboliczne: wypędzenie z Raju biblijnego — Odyseusz jako pierwszy filozof, który uczynił z myśli oręż — Prometeusz, który dał ludziom nie ogień fizyczny, lecz światło świadomości. Zawsze na początku był bunt. Czy istnieje inna droga?

D. U Ajschylosa, który obcował jeszcze z bogami, nikt nie popełnia samobójstwa. Dlaczego? Dlatego, że życie każdego człowieka było przeświecone porządkiem niebieskim — ładem ponadpotocznym. Pionowa drabina wartości (płaszczyzna wertykalna) była widoczna i realna. I dlatego właśnie samobójstwo było jawnym zaprzeczeniem tego ładu, ponieważ — powiedzmy to wreszcie wyraźnie — w całości oparte było o wolę i rozum człowieka. Nikt jeszcze wówczas nie zatracił poczucia realności istnienia świadomości nadrzędnej, boskiej i dlatego każdy znał swoje miejsce wraz ze swoją myślą w całym ethosie istnienia. Człowiek był zadomowiony w bycie. Ale oto u Eurypidesa mamy cztery samobójstwa, a u Sofoklesa aż sześć: Ajaks, Antygona, Hajmon, Eurydyka, Dejanira, Jokasta. A Herakles w „Trachinkach” prosi syna by go żywcem spalił na stosie. Sofokles był największym filozofem wśród tragicznych greków. Potrafił myśleć. Która wizja świata jest bardziej ludzka: starego Ajschylosa, czy Sofoklesa, wykształconego na sofistach i Protagorasie? I którą z nich nasz świat zaakceptował jako swoją? Nie ulega wątpliwości, że jesteśmy spadkobiercami myślenia Sofoklesa, ale nie staliśmy się przez ten fakt bardziej szczęśliwi. Czy to znaczy, że należy wreszcie przypomnieć sobie o Ajschylosie? JAK?

Inni też są bogowie u Ajschylosa i Homera, a inni u Sofoklesa. W świecie Homera nie są oni ani okrutni, ani też litościwi dla ludzi, nie mają dla nich ani sympatii, ani też pogardy — ludzie przecież są tak daleko w dole i doprawdy nie ma żadnego powodu, by w jakikolwiek sposób angażować się emocjonalnie w ich sprawy. Ale u Sofoklesa jest już inaczej — Atena w „Ajaksie” kipi nienawiścią do bohatera i pragnie z całego serca jego zguby. Bogowie Sofoklesa mają serce i są podobni ludziom. Płaszczyzna wertykalna coraz bardziej nachyla się do płaszczyzny horyzontalnej — jesteśmy tylko wśród ludzi. Widzimy więcej, bo blisko i coraz więcej szczegółów, ale jednocześnie — o ironio — jakże płytko! Bo tylko z odległości lepiej widać — prawda to oczywista.

E. Erich Auerbach w „Bliźnie Odyseusza” (patrz: „Mimesis”) precyzyjnie wydobywa różnice w sposobie rozumienia świata, jaki wyczytać możemy u Homera i w Starym Testamencie. Pokazuje w sposób przekonujący, iż rzeczywistość „Iliady” nie posiada głębi — bohaterowie występują w jednym planie i poza nim nie ma nic. Owszem, nad nimi jest Bóg. Inaczej w Starym Testamencie: tu świat otwarty został na głębię i ludzie żyją w jej cieniu. Dlatego milczą zdęci strachem, nie przeżywają i nie ujawniają swoich emocji — nauczyli się już wstydu. Stary Testament opisuje świat PO upadku, tzn. po wypędzeniu Adama i Ewy z Raju. Natomiast świat Homera jest światem PRZED upadkiem, nie ma w nim owej zgubnej nieskończoności, Bogowie są realni tak, że nawet nie ma problemu wiary, albowiem istnieją w sposób oczywisty. Tymczasem wiarę Abrahama Bóg musi sprawdzić — ba!, sam Abraham nie jest jej pewien. Kierkegaard mówi tu nawet o absurdzie! Jedyną nieskończoność, jaką znał Grek Ajschylosa, była nieskończoność w pionie — nieskończoność horyzontalną, nieskończoność ludzkich spraw i myśli stworzył dopiero pierwszy grzech. Zgrzeszyli Adam i Ewa i grzeszył Odyseusz. Dokładnie tym samym, czym było w świecie Starego Testamentu wypędzenie pierwszych ludzi z Raju, tym w świecie antycznej Grecji był mity Odyseusza — tego pierwszego filozofa, który nauczył się myśleć po ludzku. Tendencję tę — w świecie literatury — dopełnił Sofokles: tak narodził się człowiek współczesny. Creatio ex nihilo. W Iliadzie Odyseuszowi przeciwstawiony był jeszcze Ajaks, ale zwycięstwo tego pierwszego było nieuniknione. Odyseusz dostaje zbroję po Achillesie, choć jest rzeczą wątpliwą, czy potrafi zrobić z niej właściwy użytek. On już nie walczy tylko mieczem.

F. Wśród władców greckich pierwszy mianował się bogiem Aleksander, syn Filipa. Ale jakże znaczący jest (dla nas) sposób jego konsekracji. Jak podaje Plutarch, Aleksander by uwiarygodnić swój zamiar, posłał do Delf po wyrocznię. I oto przyszła odpowiedź: „*Skoro Aleksander chce być bogiem, niechaj będzie bogiem*”. W zdaniu tym mieści się cały sens rozwoju naszej cywilizacji.

Człowiek ostatecznie przecina pępowinę łączącą go ze wszechświatem, z jakąkolwiek wyższą koniecznością i samego siebie wynosi na jego władcę. Zagubiona została jakakolwiek konieczność i jakiekolwiek prawo — od tej chwili i prawo, i konieczność zostały ustanowione.

G. Dlaczego u Sofoklesa każdy wybraniec bogów z miejsca skazany jest na nieszczęście? A tak przecież się dzieje i z Heraklesem, i z Filoktetem. Dlatego, ponieważ świat bogów został zdecydowanie oddzielony od świata ludzi. I ludzie przywykli już obywać się bez bogów — bez ich praw i wartości. Jeśli zatem wśród nich pojawi się wysłannik wyższego ładu, to musi być nieuchronnie traktowany jako obcy. Odmieniec ów zaczyna żyć na granicy dwóch światów: tego, który ukształtowany jest w pionie i tego, który ukształtowany jest w poziomie, a z takim obciążeniem i z takim zaiste tragicznym rozdarciem żyć nieposób. Takie jednostki są skazane. Bo zostali wybrani przez bogów. U Ajschylosa tego typu sytuacja quasi-tragiczna w ogóle nie może się narodzić, albowiem duch niebios prześwietla wszystkich i wszystko tym samym światłem.

H. W epilogu „Bachantek” Eurypidesa nie dość, że bogowie zostali demonstracyjnie oddzieleni od ludzi i ich spraw, to ponadto autor przeprowadza okrutną i właśnie „tragiczną” autodestrukcję samej tragedii, a ściślej: mitu, na którym jest ona oparta. Matka ogarnięta szałem dionizyjskim nagle rozpoznaje w swoich rękach głowę własnego syna Penteusa. I oto czar Dionizosa pryska — rytuał jest już tylko okrutnym mordem. Kim jest w takim razie Agaue? Czy jest nadal bohaterką tragiczną, czy też raczej bohaterką swoistej anty-tragedii? Oto ostateczne konsekwencje literackiej reformy tragedii klasycznej, jaką przeprowadził Eurypides. I dlatego właśnie do świata Eurypidesa przykładać możemy miary absurdu i bezsensu rodem prosto z myśli XX-wiecznej, a nie miary wielkiego mitu, jeszcze żywego u Ajschylosa. W świecie tym możemy po raz pierwszy mówić o wyobcowaniu: bogów ze świata ludzi, człowieka z jego egzystencji (w wersji filozoficznej: esencji z egzystencji). Mamy tu już do czynienia ze światem dualizmów, które są właściwe dla całej naszej cywilizacji. Nasz ład jest ładem niewątpliwie bardziej Eurypidesa, niż Ajschylosa. „Bachantki” Eurypidesa demistyfikują mit spożywania boga, a na miejsce niebiańskiego układu wartości ustanawiają totalną pustkę. W wersjach azteckiej, dionizyjskiej i wielkanocnej spożywanie rytualne boskich członków stawało się w efekcie zwycięstwem nad śmiercią, nad upadkiem i destrukcją. Świat rodził się na nowo, soki ziemi zaczynały znowu krążyć, kora drzew nabrzmiewać żywicą, wody płynąć, słońce krążyć. Tymczasem finał „Bachantek” Eurypidesa przynosi totalne zniszczenie i rozkład. Element boski zostaje zdemistyfikowany i raz na zawsze wyrzucony z porządku ludzkiego. Strzaskana zostaje płaszczyzna wertykalna świata, zdruzgotana oś obrotu wszystkich spraw, a w zamian rodzi się płaszczyzna wartości horyzontalnych — rodzi się zaiste nowy człowiek, który tylko w sensie biologicznym ma postawę wyprostowaną, ale w sensie metafizycznym właśnie ma postawę pełzającą, wiecznie upadającą. Biologia po raz pierwszy rozchodzi się z metafizyką — i jak się okazało na zawsze; podobnie ja to, co jest z ideałem. Narodził się nasz czas. Dzwon wybił — kto wie, czy nie na trwogę?

I. W tragedii greckiej — wbrew czysto literackim, czy też artystycznym pozorom — podstawowy sens tragiczności nie zamyka się ani w fizycznych granicach teatru antycznego, ani też w przestrzeni słów zapisanych, a potem wypowiedzianych lub wyśpiewanych. Formułując ostrzej tę tezę musielibyśmy powiedzieć, że tragiczność w tym wypadku leży poza samą tragedią. A zatem gdzie? — Tam, gdzie wciąż istniejąca płaszczyzna wertykalna symbolizująca boski porządek przecina się z płaszczyzną horyzontalną — płaszczyzną czysto ludzkich wartości. To z kolei zależne jest bynajmniej nie od samej sztuki, lecz od struktury i organizacji całego społeczeństwa wraz z jego kulturą i filozofią.

J. Podkreślmy jeszcze raz: w świecie Ajschylosa nie ma miejsca na absurd, albowiem porządek ludzki został w całości prześwietlony porządkiem boskim. Historia jest tu — jakby powiedział Hegel — innobytem kosmogonii i teogonii. Dopiero P O Ajschylosie, zwłaszcza u Eurypidesa, mamy już na pierwszym planie tylko jeden porządek — ludzki. I staje się on na tyle gęsty, że

nasyca się jakby swoją własną materią — rzecz jasna wymyślona i pozorna. Jest też nieprzezroczysty na cokolwiek innego poza nim samym. Więcej — jest już materią jedyną możliwą do pomyślenia. A za nim i ponad nim rozciąga się pustka — i to ta pustka stwarza absurd, ów wynalazek naszego czasu cywilizacyjnego. Eurypides jest nam jak najbardziej współczesny.

K. Czytam Ajschylosa.

Część druga: Pomiedzy prawdą nieba i prawdą rozumu.

Podstawowy problem nowożytnej filozofii zafundował nam Kartezjusz: to oczywiście pytanie o stosunek myśli do bytu. Ustanowił tym samym współczesną wersję tradycyjnego dualizmu podmiotowo-przedmiotowego a także uzasadnił ją w swoim systemie. To nie jest niewinny problem teoretyczny, ale w gruncie rzeczy fundament naszego życia. Jakby wykreślenie granic przestrzeni, w której oddychamy. I filozofia współczesna o wspomnianą dychotomię nieustannie się potykała, a najskuteczniej znosił ją nurt transcendentalny w tej filozofii — głównie poprzez dowartościowanie sfery podmiotowej. Tą drogą kroczył Kant, a do jej końca — jak się wydaje — doszedł w swym idealizmie transcendentalnym Husserl. Istotą tego właśnie programu filozoficznego było takie rozbudowanie sfery podmiotowej, aby poprzez nią ujrzeć — niejako z zewnątrz — cały ów dualizm podmiotowo-przedmiotowy. Ale ten punkt widzenia idealizmu transcendentalnego bynajmniej nie znosi całkowicie owego dualizmu, lecz — wprost przeciwnie — w swoisty sposób go jeszcze bardziej utwierdza. Jego zanegowanie jest tu czysto deklaratywne. Oto bowiem w granicach tej perspektywy teoretycznej konstruuje się takie stanowisko, które jako swój przeciw-człon obejmuje zarówno podmiot, jak i przedmiot, a ściślej: relację, która je łączy. Tym samym zostaje odrestaurowany ów dualizm pierwotny, tyle tylko, że na innym poziomie jakościowym, gdzie z jednej strony znajduje się ów transcendentalny punkt, z drugiej zaś relacja łącząca sferę poznawaną i poznającą. Oczywiście i ten poziom również można znieść konstruując nowy, znacznie ogólniejszy, transcendentalny wobec poprzedniego, punkt obserwacyjny — i tak można postępować w nieskończoność, nie znosząc *rzeczywiście* owego pierwotnego dualizmu. Tak też w istocie przebiega rozwój tego nurtu nowożytnej filozofii transcendentalnej: od Kartezjusza poprzez Hegla aż do Husserla. Dlaczego ten wyjściowy podział, niewątpliwie dość abstrakcyjnie dla potocznej wyobraźni brzmiący, na podmiot i przedmiot poznania, jest tak ważny, że warto o nim mówić i pisać? Otóż dlatego, że poprzez niego niejako artykułuje się nie tylko rozumienie współczesnego racjonalizmu, ale także samo pojęcie rozumu — w każdym razie coś absolutnie fundamentalnego dla kondycji człowieka. To właśnie poprzez tę konstrukcję myślową manifestuje się zarówno ostateczna emancypacja naszego rozumu wobec i natury, i wszelkiej transcendencji, ale również w tym myśleniu ucieleśniony został mit człowieka pioniera i zdobywcy, piewcy postępu ograniczonego tylko jego własnym rozumem i własną wyobraźnią.

Istnieje jednak inna odpowiedź na ten wyjściowy problem Kartezjusza. Jest to próba rozsadzenia od środka owego dualizmu podmiotowo-przedmiotowego poprzez rozwinięcie sfery przedmiotowej. Tę drogę rozpoczął w filozofii nowożytnej przede wszystkim Heidegger. O ile bowiem idealizm transcendentalny typu Husserla rozbudowywał zewnętrzny punkt widzenia podmiotowo-przedmiotowego podziału filozoficznego, o tyle transcendentalizm powiedzmy typu Heideggerowskiego charakteryzował się wewnętrznym punktem widzenia tegoż podziału i dlatego można go nazwać realistycznym. W nim odsłania się rzeczywiste podstawy konstytuowania się takiego sposobu myślenia o świecie.

Idealizm transcendentalny to także wyraz w pewnym sensie pychy ludzkiej wspartej nieograniczoną wiarą w rozum. Dla sfery ducha jest tym samym, czym powstanie owej natury zreprodukowanej w

sferze samej ontologii. Jest także chyba najbardziej wysublimowanym wyrazem faustycznego mitu człowieka-zdobywcy. W każdym razie to właśnie tu rozum ludzki przekracza kolejne granice i zaczyna władać kolejnymi obszarami ducha. Zauważmy tylko: tutaj przecież wszelkie tezy o bycie formułuje się z punktu widzenia wiedzy o bycie, czy też, powiedzmy to bardziej dosadnie, z punktu widzenia samoświadomości tej wiedzy. W idealizmie transcendentnym filozoficzna zdolność poznawania przekracza próg filozofii tradycyjnej. Jest to także wyraz ogólnej ekspansji cywilizacyjnej gatunku ludzkiego. To druga strona (rewers) triumfu nowych technologii opanowujących naturę. W ostatecznym jednak rachunku mamy do czynienia zawsze z jednym i tym samym: wszędzie człowiek odnajduje samego siebie, odbicie własnego i wszechogarniającego Ja, bo to ono stwarza świat wokół i ono tylko o tym świecie do nas mówi.

1. Emancypacja rozumu i Odys nasz współczesny.

Jeśli rzeczywiście to nasz rozum, któremu tak bezgranicznie zaufaliśmy, doprowadził nas na skraj przepaści, to w takim razie spytajmy o jego źródła. Rozum Zachodu narodził się dokładnie wtedy, gdy biblijny Adam wziął do ust jabłko zerwane z drzewa wiedzy. Od tej chwili zaczęliśmy myśleć na własny rachunek i według własnej logiki ułożyliśmy życie. Spod dominacji transcendentnej rzeczywistości dostaliśmy się we władanie rzeczywistości życia, tworzonego przez nas samych — zniewolenie zewnętrzne zamieniliśmy na zniewolenie wewnętrzne.

Analizy biblijnego podania o Raju i jego opuszczenia przez pierwszych ludzi na razie odkładamy na bok. Przyjrzyjmy się natomiast bliżej innemu źródłowemu mitowi, w którym także — niejako równoległe do przekazu biblijnego — odsłaniają się narodziny rozumu Europy. Oto historia greckiego Odysa — owego „dziwnego” bohatera mitu, który ponad siłę fizyczną, prawość i honor, przedkłada siłę swego intelektu, spryt i przebiegłość. Jest to także pierwszy z greckich typów, który utracił swe miejsce. Odys również, jak żaden inny przedstawiciel podań mitologicznych, jest „ludzki” — on wzrusza nas swą przebiegłością i sprytem, ponieważ tak naprawdę czuje i myśli jak my. O ile w biblijnym podaniu o Raju i jabłku z drzewa wiedzy narodził się rozum człowieka, a także logika życia takiego, jakie znamy, o tyle w micie o Odysie stworzony został po prostu człowiek nowożytny. Biblia sięga głębiej w mrok niebytu. Obie jednak te historie stoją u progu jakiegokolwiek określenia istoty losów człowieka. Każda zaś z nich inny moment progowy tych losów chwyta. Dlaczego Odys stał się Adamem ery całkiem nowożytnej? — Dlatego, że w jego przypadku mamy do czynienia z pierwszym tak wyraźnym urzeczywistnieniem idei pioniera, idei która przecież patronuje całemu rozwojowi naszej cywilizacji aż po dzień dzisiejszy. Chronologię musimy w tym wypadku porzucić na rzecz nieubłaganej logiki, według której żyjemy — myśleć trzeba okrutnie, istnieć trzeba bezkompromisowo. Bo innego wyjścia nie ma — alternatywa gruntowna: albo istnieć mimo wszystko, albo godzić się na konanie, opuszczając w geście rozpacz głowę na pierś.

Odys — nasz współczesny, Odys — brat w naszej nędzy, Odys — myśl z naszej myśli, krew z krwi, kość z kości. Jako jedyny z bohaterów Homera posiadał tę niezwykłą zdolność przystosowywania się do warunków zewnętrznych, w których przyszło mu działać. Jest przejrzysty na sytuację, bo przysysa się do porządku życia, które go niesie. Dlatego Odys to *polytropos*. On nie ma jakiegoś jednego wyróżnionego rdzenia osobowego, nie ma jednej twarzy, lecz co najmniej kilka — w zależności od tego, z kim rozmawia i w jakiej sytuacji się znajduje. Nie można także tak jednoznacznie go scharakteryzować, jak Hektora, czy też jak powiedzmy Achillesa, ponieważ nie kształtuje on otaczającego go świata sam, lecz zawsze przy pomocy innych lub też przy pomocy po prostu sprzyjających mu okoliczności. Oto znika wszelka jednoznaczność, a pojawia się względność, znika także odpowiedzialność, w tym źródłowym sensie słowa jako stawienie się na wezwanie ethosu istnienia, a rodzi się wolność — jednym słowem kształtuje się człowiek nowożytny: wchodzimy zaiste w nową erę rozwoju naszego gatunku.

Ale pozostaje drażniące pytanie: dlaczego w takim razie Odys zwycięża? Przecież nie współdziała z naturą, a jego autorytetem pozostaje tylko jego własny rozum. Jak to się stało — pytajmy dalej — że ów wertykalny układ odniesienia, żywy wszak jeszcze w postępowaniu Achillesa, ulega najpierw

atrofii, a potem całkowitemu rozbiciu u Odysa i jego następców? Bo przecież jesteśmy nie tylko dziećmi Kaina, ale także potomkami Odysa. Możemy powiedzieć więcej: moralna odpowiedzialność Kaina i piekło grzechu, na który nas skazał, są prostą i bezpośrednią kontynuacją faktu przyjęcia logiki i praw naszego rozumu jako instancji rozstrzygającej w życiu. To wynikanie jest oczywiste — czyżby aż tak bardzo świat oszalał, że nikt nie widzi tego tragicznego w skutkach przejścia?

Idźmy dalej... Pytanie o to, dlaczego Odys zwycięża, jest dokładnie tym samym pytaniem, dlaczego biblijna Ewa zerwała jabłko z drzewa wiedzy? I tradycja greckiego mitu, i świat Biblii dopełniają się echem tak postawionego pytania. Pytanie to jak zgrzyt rozsuwanych kotar dekoracji, w których rozgrywa się nasze życie, dźwięczy w uszach współczesnego człowieka, który nagle chce mówić poza rolę. Od pytania tego nie ma ucieczki. Z bojaźnią w sercu, ale i z niewzruszonym wzrokiem i przeraźliwie jasnym umysłem trzeba stanąć wobec tego pytania — trzeba stawić się na głos zapomnianego ethosu istnienia. Bo droga się kończy — dusimy się w świecie, który sami, na mocy własnego rozumu, stworzyliśmy.

Czyż to nie dziwne, że to właśnie Odys bywa powszechnie uważany za jedyne *intelektualnego* bohatera Homera? Czujemy się z nim głęboko solidarni, dlatego wyposażamy go w naszą inteligencję. Przerzucamy pomost ponad wiekami, po brzegi wypełnionymi wojnami, mordami, krwią i płaczem. Szukamy korzeni. Ale czy na pewno po to, aby lepiej zrozumieć samych siebie? Powiedzieliśmy, że Odys jest *w drodze*. To pierwszy bohater wędrujący. Wędruje, bo utracił swe miejsce pod jasnym słońcem ojczyzny. Achilles natomiast jest na swoim miejscu — może zmieniać miejsce pobytu, ale wie, że istnieje tylko jeden punkt na świecie, gdzie jest u siebie. Podobnie Ajaks. Odys tymczasem jest ślepy na ów wymiar pionowy i dlatego właśnie w żaden sposób nie jest umiejscowiony na linii życia — ślizga się po niej rzucany przez kolejne wydarzenia jak liść na wietrze. W jego świecie nic jest konieczne, a zatem wszystko jest przypadkowe. Ale to także znaczy, że nie ma w nim ani konieczności, ani też przypadku, ponieważ jedno warunkowane jest przecież przez drugie, jak awers i rewers monety. Cóż zatem pozostaje w świecie Odysa? — Pozostaje zhomogenizowane kontinuum wędrowania wyznaczone logiką życia; każda sytuacja wynika przede wszystkim z sytuacji poprzedniej i jednocześnie rodzi następną. Wprawdzie jest porządek następstw, ale nie ma koniecznego związku przyczyn i skutków. Logika życia w całości umieszczona jest na linii horyzontalnej — rejestruje fakty i zdarzenia, ale ich nie rozumie. Jeśli w ogóle możemy tu mówić o „rozumieniu”, to co najwyżej o *samorozumieniu* — rozumienie życia umieszczone jest w nim samym, rozum tłumaczy sam siebie i sam siebie uzasadnia. Oto horyzont spełniania się życia. Koło zostało puszczane w ruch. Tak żyjemy i na drodze tej osiągamy swoje postępy.

Odys nie umarł — Odys żyje w archetypach naszej cywilizacji: oto Latający Holender, oto Ahasvérus... Odys jest świadomością naszego gatunku.

2. Protagoras i prawda rozumu.

Odys rzucił ziarno, ale jego pielęgnacją zajęła się troskliwie filozofia. Jeszcze raz pochylamy się z uwagą nad powszechnie znaną maksymą Protagorasa: „*Człowiek jest miarą wszechrzeczy*”. Została ona zapisana w dziele „Prawda, czyli mowy obalające”. Pozostało z niego tylko to jedno zdanie. Przekazane zaś zostało przez Sekstusa Empiryka oraz Platona. W wersji pełnej brzmiało: „*Człowiek jest miarą wszystkich rzeczy: istniejących, że istnieją, i nie istniejących, że nie istnieją*”. I dopiero ta wersja odsłania nam gruntowny sens tego zdania. Pokazuje prawdę w istocie porażającą — oto człowiek wyrokuje ostatecznie o istnieniu lub nieistnieniu czegokolwiek. To on powołuje do życia i to on życia pozbawia. Człowiek stanął w roli Stwórcy. Jest demiurgiem! A czymże staje się życie? — Życie to wręcz on sam: ten właśnie człowiek, ufny w moc swego wyzwolonego rozumu. Tak właśnie przedstawia się podstawowa ontologia Protagorasa, ale i także taka jest ontologia samej filozofii. Filozofia jest umiłowaniem mądrości, ale mądrości czysto ludzkiej, wspartej na wierze w

moc rozumu. I dlatego jedyna realna ontologia filozofii jako takiej wywodzi się właśnie z owego zdania Protagorasa. Jeszcze raz więc pochylamy się nad owym twierdzeniem.

Powiada się, że punktem wyjścia Protagorasa był radykalny sceptycyzm. Ale istotą tego sceptycyzmu było — jak sądzę — zburzenie wertykalnego układu wartości i zbudowanie na jego gruzach filozofii sofistycznej — a nawet więcej: ugruntowanie filozofii jako takiej. Możemy też powiedzieć jeszcze inaczej: sceptycyzm ów to w gruncie rzeczy pełne odkrycie rozumu człowieka jako rdzenia świadomości gatunku ludzkiego. Oba te zjawiska i obie te tendencje odnajdujemy w tym jednozdaniowym dziele Protagorasa.

Ale powiada się także, że myślenie Protagorasa wzięło się z przerażenia względnością wrażeń zmysłowych. Skoro bowiem są z natury swej zmienne, zatem nie można oprzeć na nich wiedzy rzeczywiście prawdziwej — rozumował. Ale z drugiej strony wiedzy nie można opierać na wierze w byty nadprzyrodzone, bo wszak wiedza nie może być wiarą. Cóż pozostawało? — Pozostał rozum ludzki. Protagoras nie wypracował jednak ogólnego pojęcia rozumu i racjonalności, tak jak to uczynili jego europejscy następcy. Sprowadzał je zawsze do określonej jednostki — rozum stawał się czyjś, był konkretny i wymierny. Z faktu tego wynikały ważne konsekwencje. Oto bowiem — przykładowo — każdy sąd wypowiedziany o rzeczywistości uzależniony jest ściśle od stanu samego wypowiadającego go podmiotu — raz zatem może być fałszywy, a raz prawdziwy. W takim razie jaka jest owa rzeczywistość? — Jest i prawdziwa, i fałszywa jednocześnie — odpowiednia jej kwalifikacja zależy wyłącznie od orzekającego podmiotu. W tej sytuacji — przyznać musimy — traci jakikolwiek sens poszukiwanie tzw. prawdy jako takiej. Sensem wiedzy bowiem staje się przede wszystkim jej użyteczność. Lepsza jest ta, która lepiej służy celom założonym przez człowieka, i tej właśnie powinien poszukiwać filozof. Pomaga ona żyć — życiu zaś przeszkadza wiedza, której cele nie są praktyczne. Całą naturę zatem należy przekształcić tak, aby życie człowieka ulepszyć i uczynić łatwiejszym. Tak oto prawda o samej rzeczywistości zakryta została pragmatyką życia. Proces ten stał się nieodwracalny. Ale jednocześnie człowiek pozostawiony został samemu sobie — skazany został na wieczną samotność. Wyrwany z natury, zaczął tworzyć naturę własną. I w tym dziele stworzenia liczyć może tylko na samego siebie — a ściślej: na własny rozum, który nie zna miar innych niż własne.

Traktat Protagorasa „O bogach” odczytany został po raz pierwszy w domu literata Eurypidesa, a zaczynał się rzekomo następującymi słowami: „O bogach nie potrafię powiedzieć ani że są, ani że ich nie ma, wiele bowiem rzeczy przeszkadza mi to wiedzieć, niejasności samej rzeczy i krótkość życia ludzkiego”. Publiczne odczytanie tych słów zadecydowało o wygnaniu Protagorasa z Aten. Przytoczone wyżej stanowisko filozofa w sprawie istnienia bogów jest konsekwencją jego sceptycyzmu oraz zantropologizowania tradycyjnych zagadnień ontologii i epistemologii.

Destrukcyjna wertykalnego odniesienia dla życia oraz wydzwignięcie człowieka na piedestał władcy świata po raz pierwszy wyraźnie dochodzą do głosu właśnie w dziele Protagorasa. I nie jest też przypadkiem, że ów obrazoburczy traktat o bogach odczytany został w domu Eurypidesa. Jeśli bowiem porównamy jego tragedie z monumentalnymi dziełami Sofoklesa, a zwłaszcza Ajschylosa, to zauważymy że coraz więcej w nich literatury, a coraz mniej przeszywającej na wskroś kosmicznej wizji mitu i kultu. Materia jego tekstów utkana jest już niemal wyłącznie właśnie w horyzontalnym porządku następstw słów i tropów literackich (efektów), natomiast rzeczywistość odniesień wertykalnych stała się tylko tworzywem do literackiej obróbki. O ile zatem Ajschylos wyraża ład ponadpotoczny, o tyle Eurypides wyraża przede wszystkim literackie przetworzenie tego ładu. Tak — Eurypides jest bez wątpienia pierwszym literatem w nowożytnym sensie tego słowa. Ale jest także najwinniejszym uczniem sofistów, podczas gdy Ajschylos był uczniem kapłanów delfickich. To różnica dwóch pięter sensu — ale to również różnica dwóch różnych łańcuchów świata. I nie trzeba chyba dodawać, że my wszyscy nie tylko z Kaina i Adama, ale także z... Eurypidesa. Zwłaszcza my — ludzie piszący.

Negatywną opinię o sofistach urobili Platon i Arystoteles. Chociaż tak naprawdę obaj wiele im zawdzięczają — przede wszystkim zaś samo pojmowanie sposobu filozofowania, inaczej: sposób posługiwania się rozumem. Filozofia dopiero wtedy staje się filozofią, kiedy przedmiotem myśli staje się myślenie. A taką wszak samoświadomość teoretyczną prezentuje zarówno Platon, jak i

Arystoteles — niezależnie od rzeczywistych różnic, które ich dzielą. Proces emancypowania się myślenia tkwi swymi korzeniami w społecznym podziale pracy, tj. w radykalnym oddzieleniu pracy fizycznej od pracy umysłowej. I tutaj trzeba upatrywać źródeł filozofii. Wtedy to właśnie myślenie staje się osobnym przedmiotem, autonomicznym wobec przedmiotów materialnych. Jakże jednak blisko jest od stanu samoświadomości myślenia (myślenie o myśleniu), w którym słusznie upatrujemy źródeł filozofii, do procesu destrukcji wertykalnej linii wartości i sensów, spajających niebo z ziemią życia — jak po równi pochyłej los nasz zaczął staczać się w wymiar nieubłaganej i ślepej logiki horyzontalnych uwikłań. Nasz świat domknął się — wyruszyliśmy w drogę, a światło rozumu ledwie wykrywa maleńki wąski pas ziemi pod stopami. Dalej jest ciemność. I przerażająca samotność pod nagle opustoszałym niebem.

Takiego życia nauczyli nas najpierw sofisci. Filozofię zredukowali do spraw praktycznych: sztuki przemawiania, dyskusowania i prowadzenia polityki. Czyli do logiki krzątania wokół podtrzymania życia. Zwłaszcza polityce poświęcili sporo uwagi, ponieważ miała ona uczyć życia w społeczeństwie. Tu właśnie — jak słusznie domniemywali sofisci — tworzy się nowa ontologia człowieka: człowieka całkowicie wyemancypowanego z natury i tworzącego wokół siebie naturę drugą, która składa się przede wszystkim z relacji wiążących ludzi w określone związki — podrzędności lub nadrzędności, miłości lub nienawiści, prawdy lub fałszu. Na bazie tych stosunków międzyludzkich wyrastają też określone wartości. Zauważmy jednak — ich geneza jest już czysto społeczna, wszystko już zatem, tak przyczyna jak i skutek, mieści się w wymiarze horyzontalnego ukształtowania życia. Oto świat rozumu. Sofisci walenie przyczynili się do ugruntowania tej ontologii człowieka.

Czytając ich poszczególne wypowiedzi, z łatwością dostrzegamy zbieżności z niektórymi wątkami filozofii współczesnej. Wszak to ten sam horyzont myślenia! Ta sama tradycja! Przykładowo rozważania Trazymacha o polityce, które przytaczamy zazwyczaj za „Rzeczypospolitą” Platona, do złudzenia przypominają wywody Machiavellego. A rozwija je — częściowo polemizując ze swym poprzednikiem — Likofron, który dowodził, że prawo jest przede wszystkim wytworem pewnej konwencji społecznej, polegającej na tym, iż każdy człowiek rezygnuje z określonych elementów wolności osobistej po to, aby zyskać większe bezpieczeństwo. Stanowisko to przypomina przecież znane powszechnie poglądy Hobbesa i Rousseau. Ale Likofron szedł przy tym dalej udowadniając, że przywileje tzw. szlachetnie urodzonych także są efektem tylko pewnego zwyczaju, na który wyraziło zgodę całe społeczeństwo. Oto nowa racjonalność — nowy punkt odniesienia. Te tezy Likofrona zradycyzował inny sofista Alkidamas, który występował przeciwko niewolnictwu. Nie mylmy jednak społecznej wymowy podobnych tez z filozoficznym hasłem: wszystko wolno. To z niego przecież ów społeczny radykalizm się rodzi. Dziś nazbyt łatwo o tym zapominamy. Skoro nie ma bogów, skoro strzaskana została linia wartości wertykalnych, w takim razie wszystko jest dozwolone — wszystko, co człowiek jest w stanie wymyśleć. W każdej rewolucji jest element nihilizmu. Mamy tu duch buntu, a nie duch tworzenia — myśl, wyswobodziwszy się z ethosu istnienia, odnajduje oparcie wyłącznie w sobie samej. Cóż to jest? Czyż nie jest to czepianie się wiatru w polu? Co można na tym zbudować? Obaj wspomniani wyżej sofisci zostali wygnani — nie było dla nich miejsca w społeczeństwie, chociaż o społeczeństwie ciągle mówili. Pojawili się za wcześnie. Stali się awangardą naszej cywilizacji.

Ale przecież podstawowy trzon filozofii sofistycznej nie tworzyli ani Likofron, ani też Alkidamas, lecz przede wszystkim Gorgiasz (ich nauczyciel) oraz wspomniany Protagoras. O tym ostatnim będziemy jeszcze mówić. Teraz zaś poświęćmy kilka zdań drugiemu z nich. Gorgiasz wsławił się przede wszystkim podręcznikiem retoryki (Techne), w którym uczył sztuki wygrywania sporów i dyskusji. Zaś w dziele „O niebycie albo naturze” dowodził, zgodnie z wyłożonymi w swej retoryce zasadami dialektyki, że nic nie istnieje, bo gdyby coś istniało, to człowiek nie mógłby tego poznać, a gdyby nawet mógł poznać, to nie mógłby tego wysłować i przekazać drugiemu. Oto błyskotliwe uzasadnienie życia skazanego na panowanie rozumu. To właśnie rozum staje się jedyną i ostateczną instancją ontologiczną w tej filozofii, a Gorgiasz skupił się na tym, by uczyć możliwie najbardziej efektywnego jego używania. Świat stanął na głowie.

3. Odyseja współczesna.

Protagoras był rówieśnikiem Demokryta, lecz proponował w swej filozofii całkowicie odmienną od niego wizję świata. W latach 444—441 współpracował z Peryklosem i był zwolennikiem demokracji ateńskiej. To właśnie demokracja w sposób zasadniczy zmieniła cały układ wartości, wokół których człowiek organizował swoje życie: z wertykalnego w dobie arystokracji, na horyzontalny, który legł u podstaw nowego ładu społecznego.

Odys swym wędrowaniem i swą wiarą we własny rozum już żyje w państwie demokratycznym. Jego historia stała się toposem naszego świata. Odwołuje się do niej Joyce w swym „Ulissiesie”. Zauważmy: porządek wartości, ocen a także samego opisu świata, do jakiego odwołuje się Joyce w swym dziwnym eposie wieku dwudziestego, jest także porządkiem układającym się w linii horyzontalnej. O ile jednak w Grecji Protagorasa mieliśmy jeszcze do czynienia z możliwością w y b o r u pomiędzy tymi dwiema wyróżnionymi przez nas perspektywami ładu całego życia, o tyle świat Joyce’a już w ogóle nie stawia problemu takiego wyboru, gdyż od razu skazuje jednostkę na egzystencję w wymiarze horyzontalnym. I tylko taki wymiar życia jest nam znany, i tylko taki jest dla nas możliwy. Joyce w pełni zdaje sobie z tego sprawę — jest najbardziej samoświadomym pisarzem swojej epoki i dlatego warto do niego wracać. Wspomniana samoświadomość przejawia się w tym, że z faktu zamknięcia życia dzisiejszego człowieka w granicach wymiaru horyzontalnego potrafi wywieść dalekosiężne wnioski. Jego wzrok sięga w tym wypadku o wiele dalej niż jakiegokolwiek innego pisarza opisującego wiek dwudziesty. Oto Joyce cierpliwie buduje gigantyczne porównanie, w którym przestrzeń pomiędzy porównywanymi członami jest maksymalnie rozciągnięta: z jednej strony mamy świat greckiego mitu, z drugiej zaś typowy obraz XX-wiecznego miasta w „Ulissiesie”. Oto przestrzeń dwóch tysięcy lat rozwoju i upadku człowieka. Ale to także wyjściowe jakże dramatyczne pytanie, które przeskakuje niczym iskra między tak rozsuniętymi biegunami porównania. Wszak Joyce idzie jeszcze dalej. W „Finnegans Wake” bieguny owego porównania są już tak daleko rozsunięte, iż tracą siebie nawzajem z oczu — zdają się stykać po drugiej stronie wiecznego koła powrotów. Przestrzeń tego spotkania jest mrokiem — w ciemności wszystko przenika się ze wszystkim. Istotnie — „Finnegans Wake” jest powieścią nocy, dramat rozgrywa się po zapadnięciu zmroku. Możemy powiedzieć, że wspomniane bieguny porównań tracą wręcz swą tożsamość, przenikają się nawzajem i falują — tworzy się organiczny stop materii całkowicie nowej, nieznanej dotychczas. I w niej rzeczywiście umieścić można już wszystko — cały wszechświat i całą historię gatunku ludzkiego. Przeciwiężstwa zostają pogodzone, a raczej: pokazany zostaje ich nieabsolutny charakter, ich w istocie pozorny byt, albowiem pod ich powierzchnią pulsuje pierwotny wymiar istnienia niezróżnicowanego, jednorodnego i nieredukowanego do niczego, i to ten właśnie wymiar Joyce odsłania w „Finnegans Wake”. TO pulsuje, wraca kółkiem, drga, przelewa się — jest. Stąd: odejścia i powroty, linie koliste bez początku i bez końca — owo *corso* i *ricorso*.

Fenomen powieści Joyce’a czytelny jest dopiero na tle określonego sposobu myślenia, a ojcem tego myślenia pozostaje Protagoras. To w jego filozofii mamy pierwsze jakże konsekwentnie przeprowadzone zakwestionowanie absolutności wertykalnej płaszczyzny wartości. To on zbudował filozoficzne podstawy pod horyzontalne ukonstytuowanie się życia człowieka. Człowiek już nie kierował swego wzroku ku niebiosom, lecz przede wszystkim na swych bliźnich. Najpierw odizolowany został porządek boski od porządku ludzkiego, a potem zanegowano ten pierwszy. Bogowie strąceni zostali z wysokości, nowym bogiem stał się rozum. Człowiek stanął w centrum świata. To tu tkwi — w przytaczanym już zdaniu Protagorasa — początek nowożytnej linii antropologicznej w filozofii. A nawet więcej — tu jest źródło czegoś takiego jak „antropologia” lub też „humanistyka” traktowane jako osobne działy filozofii. Samo ich powstanie oznacza, że człowiek już stanął *naprzeciw* natury i przyjął pozycję jej przyszłego zdobywcy. Mówimy tu zazwyczaj o „emancypacji”, ale słowo to od początku jego stosowania brzmi wartościująco. Gubimy inny wymiar tego procesu.

Wszystko wolno i wszystko można pomyśleć — człowiek może naprawdę wszystko. Nawet poprawić prawo, jeśli trzeba. Istotnie: Protagoras wymyślił cały kodeks praw dla jednej z kolonii

greckich. Myślenie praktyczne jest w cenie — myślenie na własny rachunek. Cóż to oznacza? Po pierwsze to, że człowiek poczuł się na siłach zastąpić Stwórcę w kreowaniu bytów nowych. Wystarczy wpierw „pomyśleć”. Po drugie, to stwarzanie nowych bytów odbywa się w sposób szczególny. I w sposobie tym zawarte jest całe myślenie praktyczne. Otóż rzeczy, fakty, a nawet innych ludzi traktuje się tu jako środki prowadzące do zawładnięcia świata, a nie jako cele. Ten instrumentalny punkt widzenia człowiek rozciąga na całą sferę życia. A jego swoistym urzeczywistnieniem jest rozumienie techniki. Tendencję tę nazywam rozrastaniem się imperium środków z jednoczesną redukcją świata celów. I nie ulega wątpliwości, że na tej drodze poczyniliśmy znaczne postępy. Nasze domy, ulice, fabryki, miasta, samochody, buty i garnitury powstały na tej właśnie fundamentalnej zasadzie funkcjonowania rozumu. I choć nikt nie zamierza przeczyć oczywistym korzyściom, jakie cywilizacja nasza takiemu użyciu pierwiastka racjonalności zawdzięcza, to jednak już dziś dostrzegamy ów tragiczno-ironiczny fakt, iż to, co sami stworzyliśmy, zwraca się przeciwko nam samym. Następuje proces samounicestwienia cywilizacji — horyzont ludzkiego świata stał się pętlą zarzuconą na szyję samych ludzi. Nasza cywilizacja zjada siebie samą — jak ów chiński wąż, zżerający siebie poczynając od własnego ogona. Tylko, że ta poetycka powiastka chińska kończyła się jak wiadomo przenicowaniem się owego węża, natomiast nam coraz trudniej zdobyć się na jakąkolwiek nadzieję. Takie rozumowanie kończymy nieuchronnie pytaniami, bez nadziei znalezienia na nie odpowiedzi. A jednak dzwon bije — czas się dopełnia.

Straciliśmy bezpowrotnie pewność, odkąd uwierzyliśmy w rozum. Świat wymyślony przez człowieka jest kruchy — zaiste, to stąpanie po jakże cienkim lodzie. Zaginęła konieczność, która przecież prześwieślała swą oczywistością wszystkie pokłady bytu nanizując je na wertykalną nić sensu. To, co obiektywne odsunięte zostało poza horyzont możliwego doświadczenia — pozostał tylko człowiek: jedyne źródło i prawodawca norm. Stąd to bałwochwalcze czczenie chwili. Z ust Fausta przecież wyrывa się okrzyk: „Chwilo trwaj! Jesteś czarująca!” Z kim Faust podpisał ów haniebny pakt? — Z własnym rozumem go podpisał i dlatego jest najbardziej uniwersalnym bohaterem naszego czasu. Prawda zawsze jest tylko aktualna — albo jest prawdą konkretnego czasu i konkretnych ludzi, albo też sprowadzana jest do poziomu wymiernej praktyki: praktyki opanowywania przyrody. To, co poza tym — nie istnieje. Skoro nie ma wieczności, to jest teraz. A więc człowiek został pionierem, a potem zdobywcą natury. Jakże wąska granica dzieli nauczanie posłuszeństwa drzew, rzek, wiatru i ziemi od nauki posłuszeństwa innych braci i sióstr. Ale przecież jesteś człowieku sędzią wszechświata i prawodawcą norm i wartości.

Sofiści położyli podwaliny pod całą naturę zreprodukowaną — tę sferę przejawiania się ludzkiego życia. Opisali subiektywny charakter wiedzy widząc jej zakorzenienie w samym człowieku. Skoro wszystko okazało się fałszywe, w takim razie wszystko jest zarazem w jednakowym stopniu prawdziwe. Rozgrzeszyli więc świat zgadzając się na jego porządek ustanowiony siłami rozumu ludzkiego. Problem prawomocności filozofii polegał w ostateczności na umiejętności przekonania do własnych racji. Już tu widzimy ów instrumentalny sposób myślenia — całkowite niemal skoncentrowanie się na doskonaleniu środków argumentacji. Dopiero na drugim planie — niejako poza zasięgiem ludzkiej percepcji — pozostały fakty, których wszak odzwierciedleniem miały być poglądy teoretyczne. Ale przecież naprawdę przedmiotem wiedzy stała się wiedza i na tym polega ów zasadniczy skok w emancypacji ludzkiego myślenia: całkowicie nowy obszar istnienia myśli, który głęboko przeobraził kształt naszego świata. Tak jak odniesieniem filozofii stała się filozofia, podobnie odniesieniem sztuki stała się sztuka, a etyki inna etyka. Te zmiany stały się nieodwracalne — i to tak dalece, że nie można było ich problematyzować.

Rozum sprzęgnięty został z nastawieniem instrumentalnym wobec świata. Podstawą rozumu instrumentalnego stało się działanie przechodnie. Co ono oznacza? — Jego podstawowym wyróżnikiem jest zagubienie swego przedmiotu. W działaniu tym ważne są tylko dwa wyróżnione stany: początkowy — gdzie wymyśla się cel działania, oraz końcowy — gdzie osiągnięty cel porównuje się z celem idealnym zakładanym na samym początku. Te dwa etapy tworzą jedyną Rzeczywistość działania przechodniego. Ginie w niej to, co z działania tego — wydawać by się mogło — czyni działanie, a więc sam ruch urzeczywistniający ów idealny cel. Są środki, nie ma

przedmiotowości. Działanie przechodnie oddziaływanie zwrotnie na samo siebie, gubiąc sobie właściwą przedmiotowość jako działania. Jest to swoista autodestrukcja, skupiająca w sobie samoznoszenie natury zreprodukowanej — owej przestrzeni ludzkiego życia. W filozofii działanie przechodnie przejawia się w tym, że znika pierwotny przedmiot myślenia, jedynym zaś przedmiotem myśli pozostaje ona sama. W ten oto sposób możemy powiedzieć, że filozofia rzeczywiście odkryła samą siebie.

Nie ma już żadnych prawd uniwersalnych — a pierwszy pokazał to właśnie Protagoras. Nie ma żadnych autorytetów — naprawdę wszystko wolno. Fantazja zostaje wyzwolona z jakichkolwiek ograniczeń. O tym wszystkim pierwsi zaczęli głośno mówić sofisci. Na ich pojmowaniu myślenia oparta jest cała nasza cywilizacja. I kiedy w roku 1614 Renatus Cartesius (tak się właśnie podpisywał Descartes) opublikował swoje dzieło „Meditationes de prima philosophia”, otwierał drzwi już otwarte. Myślenie stało się nie tylko jedynym przedmiotem poznania, ale i metodą poznania. Rozum ludzki okazał się całkowicie samowystarczalny, a człowiek raz jeszcze potwierdził swą uprzywilejowaną pozycję we wszechświecie. Ale wobec kogo potwierdził? — Oczywiście wobec samego siebie. Kartezjusz wzmocnił więc i przełożył na nowożytny symbole myślenia tę tendencję teoretyczną, której pierwszymi wyrazicielami byli właśnie sofisci. A doprowadził ją do konsekwencji granicznych Husserl w swym idealizmie transcendentnym. Jak wiadomo — mówiąc najogólniej — podjął on przede wszystkim ten wątek dociekań Kartezjusza, w którym to udowodniało się, że to rozum ludzki stwarza przedmioty poznania oraz określa kryteria prawdziwości całej wiedzy. Ale przecież Husserl poszedł jeszcze dalej, pokazując, iż myślenia stwarza swe własne byty idealne, którym odpowiadają prawa logiki oraz prawa myślenia formalnego. Cały więc proces poznawania definitywnie zamknął się w sferze podmiotu. Realnością jedyną stała się świadomość ludzka — wszystko inne nie istnieje, ponieważ nie możemy o tym nic powiedzieć.

4. Myślenie techniczne.

Przyjrzyjmy się specyficznym cechom myślenia instrumentalnego, które kreuje nasz świat. Legło ono u podstaw natury zreprodukowanej — przestrzeni spełniania naszego życia. Przekręcając kluczyk w stacyjce samochodu nie muszę znać budowę całego silnika. Wiem tyle tylko, ile powinienem wiedzieć, by uruchomić samochód. Moja wiara w niezawodność mechanizmów, które zamierzam ożywić przekręcając kluczyk w stacyjce, w istocie swej — *jako* wiara — niczym nie różni się od wiary człowieka pierwotnego w nadprzyrodzoną moc zjawisk przyrody. Inny jest jednak przedmiot wiary, lecz jej funkcja i jej sposób działania są podobne. O ile jednak wiara mojego dzikiego protoplasty dotyczyła zjawisk ściśle obiektywnych, istniejących poza horyzontem życia człowieka, o tyle wiara człowieka mi współczesnego ma niemalże wyłącznie ludzkie oblicze — w coraz mniejszej mierze dotyczy przedmiotów natury, odnosi się zaś do rzeczywistości, której sprawcą jest człowiek. Pierwsza jest bez wątpienia wiara dialogową, druga zaś monologową — to także świadectwo skoku cywilizacyjnego, jakiego dokonaliśmy, posiłkując się własnym myśleniem. Boga ściągnęliśmy do naszych wymiarów wyobraźni — osławając wszystko, oswoiiliśmy również i Boga. Jeszcze raz dostrzegamy tu echa tradycji sofistów. Jej spadkobiercami byli Kartezjusz i Husserl. Chociaż niewątpliwie wątplenie Greków z Protagorasem na czele było jakościowo i zakresowo inne, niż wątplenie Kartezjusza i Husserla. Ale przecież ciągle jesteśmy w granicach tego samego myślenia i tej samej tradycji.

Powiedzieliśmy, że myślenie instrumentalne gubi pewne ogniwa w swym przebiegu przyjmując je jako dane. W ten sposób następuje nie tylko odprzedmiotowanie tego myślenia, ale także odkonkretnienie — z myślenia tego znika materia. Staje się ono grą z sobą. Nieprzypadkowo też chyba równolegle z myśleniem instrumentalnym obserwujemy rozwój badań filozoficznych zmierzających ku odkryciu „czystej” idei — ekstraktu myśli. Oba te procesy są ze sobą sprzęgnięte. Ale jednocześnie pojawia się Tajemnica — jak to było w przypadku naszego samochodu. Jednak Tajemnica owa jest tylko światłem odbitym Tajemnicy rzeczywistej — Tajemnicy samego istnienia, o której z takim przejęciem pisali tragiczy antyczni i mityczni twórcy eposu. Obcujemy tylko z

pozorną Tajemnicą, pozostaje ona bowiem w granicach ludzkiego uniwersum, wyznaczonego rozumem — ściślej: pozostaje ona w naturze zreprodukowanej. Przecież w każdej chwili można otworzyć maskę samochodu i sprawdzić, dlaczego silnik nie pracuje. Nawet jeśli próbujemy modlić się, to również jest to modlitwa pozorna — modlimy się bowiem do siebie. Twarda jest skorupa naszej pychy i trudno ją przebić.

Myślenie instrumentalne stwarza jednak swą własną przedmiotowość, która rządzi się własnymi jakościami. Ale zarówno ta przedmiotowość, jak i te jakości są pozorne, albowiem konstytuują naturę zreprodukowaną. Mimo to wywołują całkiem realne skutki i reakcje. Na tym polega cały paradoks naszego życia — oto pozór stwarza byty realne, prawdziwie *ex nihilo*: za wszelką cenę chcemy powtórzyć boski akt kreacji. Uczyniliśmy się bogami — baśń i fantazja mają o wiele większy wpływ na nasze życie, niż zdajemy sobie z tego sprawę.

5. Humanizm optymistyczny.

Wymancypowany rozum stwarzając naturę zreprodukowaną stworzył także nowy wizerunek człowieka. Ten optymistyczny humanizm swoje prawdy zawsze zakłada jako dane — jego przedstawiciele dochodzą do nich nie na podstawie analizy tego, co jest, lecz niemal wyłącznie na drodze samego rozumowania, operacji czysto myślowych. Zamiast mówić właśnie o tym, co jest, mówimy przede wszystkim o tym, co być powinno. Sfera powinności stała się w erze triumfów rozumu rzeczywistością podstawową. Zyskała nawet z czasem własną przedmiotowość, tak jak wcześniej sama myśl stała się przedmiotem dla siebie. Od tego momentu można było budować liczne koncepcje szczęścia, dobra, piękna etc. Te konstrukcje myślowe cechuje wewnętrzna spójność, ponieważ rządzą się logiką opartą na idei racjonalności. Wydaje się, że odmiennie sprawy się mają w przypadku humanizmu heroicznego. Różnicę tę widać doskonale wtedy, gdy — przykładowo — analizujemy krytykę Hegla dokonaną przez Kierkegaarda. Słusznie określa się autora „Albo — albo” ojcem współczesnego egzystencjalizmu, ponieważ przedmiotem swych rozważań uczynił on to, co realnie jest. Podstawowy zarzut Kierkegaarda wobec Hegla wymierzony jest przeciwko tyranii pojęć abstrakcyjnych w myśleniu. Przeciwstawia on im prawdę konkretną, który jedynie w pewnych granicach jawi się nam jako jasny i wyraźny. Konkretny bowiem to kraina przypadku i nieokreśloności, wiecznego ruchu i zmienności, dlatego też wymaga od myślenia ciągłego wysiłku. Burzy raz ustalone wyobrażenia — jest niewygodny, drażni i niepokoi. Nie można na nim oprzeć się w sposób absolutny. Tymczasem chcemy znaleźć taki właśnie punkt oparcia i nie możemy pogodzić się z tym, że punktu takiego być może nie ma. Stwarzamy więc fikcje abstrakcyjnych prawd, dowodzonych logicznie i racjonalnie, które mają być pewne, stałe i niezmiennie. Opieramy się na czymś, czego nie ma — to sytuacja, która przytrafić się mogła tylko człowiekowi w całym wszechświecie: oto coś, co nie istnieje, decyduje o tym, co istnieje — nadaje sens, organizuje, porządkuje, czyni życie spójnym.

Humanizm optymistyczny oparty na zaufaniu dla potęgi rozumu w rzeczywistości skazuje człowieka na samotność i odrywa go od wszechświata. Człowiek bowiem stopniowo zamyka się w świecie własnego rozumu, w którym spotkać może tylko siebie. Przecięta w ten sposób zostaje pępowina łącząca nas z istnieniem samym. Nawet Bóg staje się tylko abstrakcją — pojęciem, które możemy wymieniać między sobą.

Humanizmowi optymistycznemu przeciwstawić możemy humanizm heroiczny: prawdziwej abstrakcji — prawdę konkretną. Trudno też w tym wypadku mówić o jakiejś filozofii, albowiem z konkretnego realnie istniejącego trudno ułożyć system.

6. Od ideału do przemocy.

Każde pojęcie ideału (racjonalności), a w szczególności filozoficzne, jest w istocie swym pojęciem urojonym, albowiem nie wyraża tego, co istnieje realnie. Stanowi ono przejaw metasfery istnienia, a nie sfery samego istnienia — tj. przejaw tego, co jest jedynie komentarzem lub interpretacją istnienia. Problematyka ta występuje w skrajnej postaci wówczas, gdy na podstawie ideału konstruowane są abstrakcyjne modele społeczeństw, które stać się mają w niedalekiej przyszłości granicznymi pojęciami społeczeństw realnych. Nie ma jednak żadnej reguły, na mocy której można by stwierdzić, że ów abstrakcyjny model jest abstrakcją adekwatną, tj. taką, która ma za swój przedmiot jakąkolwiek realność istniejącą obiektywnie. Oczywiście można powiedzieć, że realnością takiego modelu jest realność myśli. Gdyby jednak modele owe konstruowane były tylko po to, aby egzystować właśnie w owym wymiarze myśli, problem cały byłby wówczas wyłącznie problemem teoretycznym. Jak wiadomo jednak — akurat w tym przypadku — zdarza się to niezmiernie rzadko. Zbawcy świata chcą zbawiać rzeczywiście świat, a nie myśli o świecie. Mimo to nie możemy nawet wyobrazić sobie takiego przekonującego argumentu, który by niezbicie udowydniał, że dany model abstrakcyjny społeczeństwa na pewno ma swój przedmiotowy odpowiednik. Zauważmy jednak — czyniąc całkowicie hipotetyczne założenie — że gdyby można było mimo wszystko sformułować taki argument, który musiałby chyba przyjąć postać relacji łączącej model abstrakcyjny z jego przedmiotowym odpowiednikiem, wówczas automatycznie niejako przekreślony zostałby jakikolwiek sens dalszego istnienia owego abstrakcyjnego modelu, albowiem — zauważmy dalej — skoro potrafimy już bezbłędnie wskazać na tę określoną rzeczywistość, która odpowiada właśnie owemu modelowi abstrakcyjnemu, to tym samym dajemy jednoznaczne świadectwo tego, że rzeczywistość tę już rozumiemy (obdarzamy ją pewnym sensem), nie jest więc potrzebny żaden jej abstrakcyjny model. Zostaje on unicestwiony dokładnie wtedy, kiedy dowodzimy jego adekwatności — a przynajmniej zostaje wówczas pokazany jego nieabsolutny charakter (omnia determinatio es negatio). Abstrakcyjne modele idealnych społeczeństw są więc ani prawdziwe, ani fałszywe — są pozorne i należą do sfery bytu pozornego, jakim jest metasfera istnienia. Nie przekreśla to oczywiście faktu, że model abstrakcyjny, dając w swej istocie pozorne wyjaśnienie istnienia, staje się ideologią. Co może zdemaskować go *jako* pozór? — Tylko samo istnienie.

Model abstrakcyjny przyszłego idealnego społeczeństwa już na samym wstępie unieważnia jakiegokolwiek dane empiryczne i selekcjonuje je — w najlepszym wypadku — na odpowiadające mu i nie odpowiadające. Działanie takie jest oczywiście w najwyższej mierze arbitralne i nie wynika w żaden sposób z samego istnienia. Ono wynika z rozumowania. Model taki nie jest więc organicznym efektem analizy społeczeństw rzeczywiście istniejących, lecz społeczeństw wymyślonych, istniejących tylko w sferze ideału. I stać się może rzeczywiście tragiczne (a nie tylko pozorne) porządkowanie zasad życia na podstawie takiej abstrakcji. To wszystko bowiem, co nie podpada pod założone z góry zasady rozumienia i założony z góry sens, uznane zostaje na mocy abstrakcyjnych prawideł owego modelu za nie istniejące. Wprost proporcjonalnie do wielkości rozziwu między tak ukształtowaną abstrakcyjną doktryną a rzeczywistością zostaje rozbudowany represyjny aparat państwa wraz z samą zasadą państwowości (por. analizy Maxa Webera: państwo ma monopol na siłę). I choć takie pozorne poznanie rodzi pozorne zasady istnienia społeczeństwa wsparte na tym abstrakcyjnym modelu, to jednak przemoc i siła urzeczywistniająca te efekty poznawcze mogą być aż nadto realne. Oto paradoksalny przejaw ducha naszych czasów — fikcja rodzi całkiem realne fakty. Człowiek postawił samego siebie w roli Boga—stworcy: i niczym On stwarza niemalże z niczego, bo z pozoru. Prawdziwa creatio ex nihilo. I choć człowiek tworzy byty nowe i nowe fakty, którym przysługuje miano realności, to jednak są one chore, tak jak chore są niekiedy narośla na zdrowej korze drzew. Rodzi się istnienie hybrydalne, które konkuruje z istnieniem samym. Wyróżnić możemy — jak sądzę — dwie podstawowe metody formułowania sądów o świecie w kontekście panowania rozumu i problematyki urzeczywistniania ideału. Pierwszą nazwać możemy pozytywną. Według tej zasady formułujemy sądy głównie o tym, jaki świat powinien być. Podstawową rzeczywistością tej metody jest wymyślona przyszłość. Tu konstruuje się wartości absolutne w przeświadczeniu, że istnieć mogą one zawsze i wszędzie, i że

nie ma od nich odwołania. Ważne jest przy tym to, że na ideałach takich oparta jest nie tylko wiara w lepszą przyszłość, lecz również wzorce postępowania moralnego. W tej przestrzeni teoretycznej pojawiają się także utopie — społeczne, naukowe, teoriopoznawcze.

Drugą metodę nazwać możemy negatywną, bo jest ona oparta na zasadzie negatywności. Tu mówi się przede wszystkim o tym, jaki świat nie powinien być z jednoczesnym wstrzymaniem się przed określaniem stanu idealnego. Metodą tą rządzi zasada, w myśl której zwalczać należy zło istniejące, a nie urzeczywistniać idealne dobro. Analogicznie w sposobach poznawania świata: eliminować należy błąd i odchylenia od stanu równowagi, a nie liczyć na natychmiastowe osiągnięcie zakładanego wyniku. Zasada negatywności zakłada, że wynik ów jest nieznany, a raczej ściślej, że nic o nim nie potrafimy powiedzieć, a zatem nie istnieje. Zajmować się zaś należy tym, co istnieje. O ile metoda pozytywna jest bez wątpienia idealistyczna, o tyle metoda negatywna jest realistyczna: pierwsza bada to, czego nie ma, druga zaś to, co jest. Obie te metody nie tylko wyznaczają dwa różne modele człowieczeństwa, czy też dwa różne modele humanizmu, ale także różne — w ogólności — obszary teoretyczne. Pierwsza, właśnie humanizm optymistyczny, wierząc w posłannictwo człowieka i w jego bosko-rozumowy pierwiastek, druga — humanizm heroiczny, rejestrujący upadki i wzloty człowieka, jego przyrodzone ułomności i ograniczenia. Oby tym modelom humanizmu przyporządkowane są dokładnie te same kwalifikacje realności, co w przypadku metody pozytywnej i negatywnej. I stwierdzić musimy, że humanizm heroiczny jest bardziej realny. Przed taką konsekwencją nie możemy się cofnąć, albowiem tylko tu napotkać możemy realny ethos istnienia.

Czas wreszcie postawić to wielkie pytanie, które pobrzmiewa milcząco w naszych wywodach: czy historia naszej cywilizacji jest rzeczywiście tożsama z osiąganiem wysokiego stopnia samoświadomości przez gatunek ludzki? Niewątpliwie kolejne etapy zdobywania poszczególnych form i stopni coraz większej samoświadomości przez człowieka wyznaczają zarazem kolejne etapy naszego świata. Dzieje rodzaju ludzkiego jawią się jako stopniowe odrywanie się od owej rajskiej prajedni, tak sugestywnie opisaney w Biblii. Sądzę, że takie właśnie odczytanie owego podania o Raju w Starym Testamencie patronowało myśli Plutona, Eriugeny, Eckharta, Cusanusa, Boehmego, Silesiusa oraz (w filozofii nowożytnej przede wszystkim) Hegla. W tekstach wymienionych filozofów obecny jest jeden inwariantny paradygmat myślenia: oto z jednej strony opisują oni stan bliżej nieokreślonego (albowiem m. in. nie pozwala na to ułomność naszego pojęciowego języka) Absolutu, Prajedni, Bytu Wiecznego i Niezróżnicowanego, gdzie ginie podział na podmiot i przedmiot; a więc bytu wiecznego poza czasem i poza przestrzenią. Z drugiej zaś strony opisują oni wyłanianie się z Absolutu bytu nie-absolutnego, przypadkowego w swej istocie, ułomnego i złego. Ale oto dalej — w toku duchowej ewolucji świata, której ukoronowaniem jest niejako samoświadomy byt człowieka — Absolut wraca do samego siebie bogatszy o całą drogę ewolucji, którą przeszedł. Jest to wizja rozwoju świata po spirali. Ten sposób myślenia tkwi swymi korzeniami w kulturze judeo-chrześcijańskiej i jest powieleniem (matrycą pojęciową) idei zbawienia świata przez Chrystusa. Sam fakt powstania takiego schematu myślenia spowodowany jest tym, że od czasu kiedy człowiek zrozumiał, że rozumie, poczuł się niebywale samotny we wszechświecie, nieszczęśliwy i zagubiony, szukając rozpaczliwie dróg wyjścia z tego przyrodzonego, jak się wydaje, dylematu egzystencjalnego, który nakazuje wierzyć, że istnienie nie pokrywa się z jego istotą. Mówię tu znów o „wierze”, albowiem nigdzie nie jest i nie może być jednoznacznie stwierdzone, że ów dylemat odzwierciedla jakieś stany rzeczywiste, a nie wymyślone. A może jest on tworem rozumu i ludzie uginają się przed własną fantazją biorąc pozor za rzeczywistość?

Niemniej jednak podstawowym rysem charakteryzującym tę samoświadomość gatunkową stało się usankcjonowanie (i jeszcze raz: kto udowodni, że nie wymyślenie?) podziału podmiotowo-przedmiotowego wraz ze wszelkimi konsekwencjami, które z niego wypływają. Podział ten jest produktem tej samej samoświadomości i należy to wyraźnie podkreślić. Stał się on tak bardzo uniwersalny, że zawarto w nim wszelki możliwy sens myślenia o świecie realnym; to zaś, co wypada poza ową schematykę, przestaje istnieć, skazane jest na niebyt. Tak wytworzono nawet zakres i sens rozumienia samego istnienia — nie wszystko bowiem rzeczywiście istnieje, jeśli tylko

istnieje. Dualizm ten stał się podstawową i niezbywalną przesłanką wszelkiego myślenia teoretycznego. Od tej chwili myślenie „nasyciło się” sobą, zyskując własną substancjonalność, tzn. od tej chwili człowiekowi zaczęło „wydawać się”, że jego myślenie nie tylko jest różne od istnienia samego, ale i to, że jego przedmiotem może być także ono samo. Tak zawiązały się fundamenty pod metasferą istnienia, życie człowieka zaś zamknęło się w jakiejś nowej dla niego przestrzeni, wypełnionej nowymi bytami, które były już tylko jego — w istnieniu życiowym, w świecie quasi-bytów (pozornych).

Oczywiście przez cały czas istnieje inna droga — alternatywna wobec wyżej nakreślonej — która wyznacza inny typ świadomości. W przeciwieństwie do pierwszej, zdobywczej, niepokornej i agresywnej, tworzącej mit człowieka-pioniera i zdobywcy, tę drugą można by nazwać świadomością nieantagonistyczną (pokorną wobec samego istnienia). W jej przestrzeni nie mówi się już o zawładnięciu światem i o podbojach wszechświata, lecz przede wszystkim o partycypowaniu w istnieniu, o wzięciu także odpowiedzialności za istnienie. Człowiek zdobywa tu nie tylko świadomość siebie, lecz także świadomość ethosu istnienia. Jego myślenie zaś staje się bezpośrednim przejawem istnienia. Możemy więc tu mówić o spotęgowaniu istnienia, a nie o przesłanianiu istnienia.

Tak więc ideał podtrzymuje gwałt i jednocześnie sankcjonuje go. Ideał też nie należy do sfery tego, co jest, lecz do sfery tego, co pozorne (metasfera istnienia). Wyznacza cele wymyślone, ku którym zdążamy, jakże często idąc po drodze cierpienia. Wszystko to zaś dzieje się w imię tego, czego nie ma. I dlatego — powtórzmy — bez wątpienia bardziej realny jest heroiczny pesymizm niż optymizm. Trzeba bowiem wyzbyć się wszelkich złudzeń. Na nic nie można liczyć i z niczym się wiązać. O ile bowiem optymiści mają swe idee i na ich podstawie usiłują budować krainy szczęścia, o tyle pesymiści nie wierząc w żadne idee (bo są nierealne) wierzą w to, co istnieje. Naprawiają zło już istniejące. Pierwsi budują od nowa, drudzy ulepszają to, co jest — bo w ogóle jest tylko to, co jest. Tak, nie ulega wątpliwości, że pesymiści są realistami. Czymże bowiem mierzyć postęp moralny w dziejach? Czy wielkością zbudowanego dobra, czy też stopniem eliminacji zła? Jak określić dobro? Chyba tylko poprzez określenia negatywne — tzn. poprzez to, czym ono nie jest, czyli poprzez wskazywanie na zło. Oto paradoks, w którym streszcza się jedynie realna próba określenia dobra: dobra jako brak zła. Tak nakazuje postępować logika świata wygnanego z Raju.

7. Ethos istnienia.

Kwestia istnienia jest wyrazem samego istnienia. Kwestia istnienia też istnieje. Do kwestii istnienia sięga tylko ten, kto już nie ma innego wyjścia. Sięga do niej ten, kto nie utożsamia się już z życiem — ten, kto odkleił się od krzątania życiowej. To zaś wprowadza nas w problem wyciszania — nie wychylania się ani w stronę pożądania, ani też w stronę jego zaspokojenia, pragnienia i posiadania, walki i zdobycia. Zegar życia stoi — jego wahadło zamarło w pozycji pionowej. Czy rzeczywiście tylko tak i tylko wtedy jest możliwy ów pion — ta wertykalna płaszczyzna odniesienia? Ale dziś — to jest miarą naszego czasu — trzeba umrzeć dla życia, by obudzić w sobie świadomość ethosu istnienia.

Nowy przewrót kopernikański — pogodzić się ze światem. Ale przecież do dziś jeszcze nie przyswoiliśmy sobie ostatecznych konsekwencji samego odkrycia Kopernika, ponieważ świat nasz ciągle oparty jest o rozum geocentryczny. Zauważmy też, że problemów tych nigdy nie mieli ludzie Wschodu, albowiem człowiek zawsze tam był podporządkowany rytmowi natury, tak, jak Ziemia Słońcu. My natomiast nie możemy dziś do końca pojąć rewolucji Kopernika, ponieważ zmuszałoby to nas do gruntownego przekształcenia wyobrażeń o świecie i o naszym w nim miejscu. Nie chcemy zdetronizować samych siebie jako władców natury, pionierów podboju wszechświata. Ciągłe posiadamy tylko astronomiczne rozumienie odkrycia Kopernika, nie mamy natomiast jego antropologiczno-kulturowego sensu. Bo mieć nie możemy, gdyż nie chcemy uznać się dziećmi jednej natury.

8. Czy Odys może być zbawiony?

Odys ląduje u Feaków. Morze wyrzuca go na brzeg nieznanej mu wyspy. Leżąc na skałach, widzi Nauzykaę, która niesie bieliznę do prania. Nauzykaa jest niezwykle piękna i bardzo młoda — jak narodziny poranka. Odys od pierwszej chwili zakochuje się w niej. Jest wyczerpany i poraniony. Nauzykaa pomaga mu wstać i prowadzi go do pobliskiej osady. Umieszcza go w ubogiej chacie rybaka. Codziennie jednak odwiedza go wieczorem, przynosi jedzenie i przykłada maść do ran. Po kilku dniach Odys może już samodzielnie wstać. Widzimy go, jak spaceruje z Nauzykaą. Rozmawiają ze sobą, Odys jak zwykle coś opowiada, szeroko gestykulując. Oboje jednak ukrywają przed sobą, kim są naprawdę — Odys jako bohater wojny trojańskiej, Nauzykaa zaś jako córka królewska. I oto pewnego razu Nauzykaa całkowicie już pochłonięta swym uczuciem, które tak niespodziewanie wybuchło do nieznanego wędrowca, zaprasza Odysa do zamku, gdzie odbyć się ma uczta. Nauzykaa pierwsza zdiera z siebie maskę nieznajomej — daje się porwać uczuciu. Podczas uczy oboje wysłuchują pięknej pieśni o Odysie, w której sam Odys występuje jako półbóg. A śpiewa Demodok, który opowiada zasłyszana gdzieś historię. Po uczcie Nauzykaa odprowadza Odysa do chaty rybaka. Odys przez cały czas milczy, jest wstrząśnięty pieśnią aoidy — wszystko bowiem było w niej nieprawdziwe. Odys nie jest bohaterem — uważa siebie za nieszczęśliwego tułacza i nędzarza. Nie chce przecież wrócić do Itaki, do żony i syna, lecz chce po prostu wędrować — tylko to go naprawdę interesuje. Bo czuje w sobie wezwanie nicości i nie potrafi mu się oprzeć. Ludzie tymczasem nic nie rozumieją, bo ciągle myślą po staremu. Wędrowanie daje wolność i niezależność, zmusza do myślenia i do ciągłego mierzenia się z nieznanym. A ludzie są leniwi i ociężały, a poza tym nie wierzą w to, że nieznane istnieje. O słodka naiwności! Nikt z nich nigdy nie stanął stopą na dziewiczym lądzie i nigdy nie zaznał dzikiej rozkoszy jego odkrywania. Cóż oni mogą wiedzieć o prawdziwości smaku życia. Czy oni w ogóle żyją?

Skoro jednak Nauzykaa ujawniła swoje prawdziwe pochodzenie, dając tym samym wyraz uczuciu, które ją pochłania, to w takim razie i Odys czuje, że również musi odkryć swoją tajemnicę. Czyni to już następnego wieczoru podczas kolejnego przyjęcia na zamku. Pod sam koniec uczy daje znak ręką, wstaje — chce sprostować historię opowiedzianą o nim przez Demodoka (czy to Homer?). W imię uczucia niewinnej Nauzykai, a także dlatego, że sam kocha, chce odsłonić całą prawdę o sobie — jakże różną od gminnej legendy wyśpiewanej poprzedniego dnia. Być może po raz pierwszy Odys ma szansę na bycie szczerym — wobec siebie i wobec innych. I wie o tym, dlatego głos mu się łamie. Czuje na sobie wzrok ukochanej — przyglądają mu się również inni. Odys otwiera usta, przedstawia się, słyszy poruszenie za stołami. Nawet kucharze i dziewczyny usługujące do uczy wybiegły z sąsiednich pomieszczeń — każdy chce go zobaczyć na własne oczy. Odys jeszcze bardziej się denerwuje — jego rola zaczyna ciążyć mu jak szata Dejaniry. I zaczyna mówić. Język kłamie myślom, co czynisz szalony, co czynisz — powtarza w głębi duszy biedny Odys. Kto to mówi? Czy to ja mówię! Nie, to nie ja — Boże miłosierny, gdzie ja jestem? Czy bezpowrotnie straciłem siebie? Odys nawet nie może zapłakać, przecież opowiada zasłuchanym ludziom o sobie — mówi dokładnie to samo, co wczoraj wyśpiewał Demodok. Czy to Odys mówi? Kto to mówi? Kim jesteś, skoro jesteś Odysie? Wczoraj ślepy pieśniarz opowiedział także o rozstaniu Odysa z Feakami... Tu Odys urywa, jakby się wahał. Spogląda na Nauzykaę — ale ona, w kompletnej ciszy, wybiega gwałtownie z sali biesiadnej. Odys więc kończy. Ktoś żartuje, ktoś inny wznosi kordialny toast na cześć wspaniałego gościa. Odys siada, uczta toczy się dalej.

Na drugi dzień, jeszcze przed wschodem słońca, Odys odpływa od gościnnej wyspy Feaków. Nauzykaa od godziny już nie żyje — przebiła się w nocy sztyłem. Nad ranem znalazła ją martwą jej ukochana niańka. Wybiegła jak oszalała przed zamek, by odnaleźć Odysa. Ale jest już za późno. Kiedy dobiegła zdyszana na brzeg, zobaczyła tylko podniesione żagle okrętu Odysa. Dopiero teraz słońce wolno i majestatycznie wynurzyło się zza horyzontu. Rozżarzona kula podniosła się ponad gładką powierzchnią wody zabarwiając świat na czerwono.

