

Irena Sławińska

W stronę tragedii i tragizmu

Colloquia Litteraria 1/2/4/5, 215-226

2008

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IRENA SŁAWIŃSKA

W STRONĘ TRAGEDII I TRAGIZMU¹

Tytułowy¹ problem nazwałam roboczo: „W stronę” czy raczej, „ku tragedii i tragizmowi”. Problem ogromnie ważny, jak wiadomo dyskutowany wielokrotnie, wychodzący ku teatrowi absurdu, do którego za tydzień się już chyba zbliżymy. Na razie trochę przypomnień natury bibliograficznej.

Mam w ręku małą książeczkę trzech autorów: Arystotelesa, Dawida Hume’a, Maxa Schelera, *O tragedii i tragiczności*². Ta mała książeczka wydana przez Wydawnictwo Literackie w 1976 r., a imiennie przez profesora Władysława Tatarkiewicza i profesora Romana Ingardena, ma na celu króciutki przegląd głównych teorii, które zaważyły już w skali nie tylko europejskiej, ale światowej, w spojrzeniu na tragizm i tragedię. Te trzy postaci uwzględnione w książeczce: Arystoteles, Hume, filozof angielski z XVIII wieku, i tworzący na początku XX wieku filozof niemiecki Max Scheler, dają szeroką perspektywę tej refleksji.

¹ Prof. Irena Sławińska (1913-2004) w drugim semestrze roku akad. 1992/1993 wygłosiła dla doktorantów UMCS cykl wykładów pt. *Filozofia teatru*. Treść tych wykładów została zarejestrowana na taśmie magnetofonowej i jest przygotowywana do wydania jako osobna książka nakładem Katedry Dramatu i Teatru KUL. Publikowany tekst jest trzecim wykładem wygłoszonym w dn. 3 marca w ramach tego cyklu. Opracował i do druku podał: Wojciech Kaczmarek.

² Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, z języka greckiego, angielskiego, niemieckiego, przełożyli W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingarden, wybór, przedmowa i opracowanie W. Tatarkiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976.

Książeczka zawiera interesujące wprowadzenie pióra profesora Tatariewiczza, które rysuje bardzo ogólnie poglądy na tragedię i tragizm. Nie będę wchodziła bliżej w te zagadnienia. Przyjrzyjmy się zawartym tam tekstom. Jest fragment *Poetyki* Arystotelesa (definicja tragedii z VI rozdziału), fragment z *Esejów z dziedziny moralności i literatury* Huma pt. *O tragedii* [1739-1740] i wreszcie fragment rozprawy Maxa Schelera *O zjawisku tragiczności* [1915], który najsilniej zaważył na poglądach na tragedię, jakie ukształtowały się w wieku XX.

Wypowiedź Arystotelesa, dotycząca pojęcia tragedii, jest bardzo ogólna i zwięzła. W swojej *Poetyce*, która powstała w IV w. przed Chrystusem, a więc w okresie późniejszym nieomal o wiek od rozkwitu tragedii greckiej, na podstawie już istniejących doświadczeń i tradycji, gdy okres świetności tragedii jest już zamknięty. Arystoteles nadbudowuje nad tą tradycją swoją teorię, dodajmy, wynikającą już z praktyki teatralnej. Definicja jest bardzo króciutka i zwięzła:

Tragedia jest naśladowczym przedstawieniem akcji poważnej i zamkniętej; posiada określoną wielkość, jest tworem mowy ozdobnej, a w każdej swej części odmiennej; ma postać nie opowiadania, lecz działania; wzbudza współczucie i strach, przez to oczyszcza te uczucia³.

Ogromnie zwięzła definicja, która jednak istotę tragedii określa przede wszystkim jako akcję poważną i zamkniętą w sobie, także bardzo zwięzłą. Wymogi formalne wiążą się z określoną wielkością, z rozmiarem. Jak wiemy, wypowiedzi chóru i dialogi (epejsodiony i stasimony) mają się tam „mijać” i to w bardzo określonej rygorystycznie formie (Arystoteles pisze, że tragedia jest tworem mowy ozdobnej, czyli poetyckiej, dlatego trzeba o tych rygorach pamiętać) w każdej części odmiennej. Ma postać nie opowiadania, lecz działania, pokazanego przed oczyma widza. No i najważniejszy element określający tragedię: wzbudza współczucie i strach. Znaliśmy to przede wszystkim z przekładu profesora Sinki, jako litość i twogę. Obecnie obowiązujący jest opublikowany przed kilku laty najnowszy przekład [1983] pro-

³ Tamże, s. 25.

fesora z KUL-u, Henryka Podbielskiego, który te słowa przetłumaczył również jako litość i trwogę.

Przedmiotem dyskusji było też pojęcie oczyszczenia – *kátharsis*. Co to znaczy? W jakim sensie mamy mówić o oczyszczeniu? Nie będę wchodzić tu już w komentarze, ani profesora Tatarkiewicza, ani późniejsze, żeby od razu przejść w kierunku Maxa Schelera. On zauważył to najgłębiej, najsilniej na XX-wiecznych koncepcjach tragizmu i tragedii. Zasadnicza teza dotyczy wartości. Max Scheler, którego rozprawa ukazała się w roku 1915, podkreśla przede wszystkim konflikt wartości. Tragizm, to jest właśnie zderzenie wartości, wartości znaczących i cennych, z których jedna musi być zniszczona. Dlatego mowa tu o zawężeniu, węźle, że właśnie ta jedna wartość, cenna wartość, jak gdyby, *eo ipso*, samym swoim działaniem niszczy drugą wartość. Scheler daje tu przykład Ikarą, który zdąża do słońca, ale im bardziej się zbliża ku słońcu, tym bardziej topią się jego skrzydła, tym bardziej powoduje swoją własną katastrofę. Otóż tragedia grecka dostarcza wielu przykładów na takie właśnie działanie. Zresztą i cała akcja Edypa, który stara się w końcu dojść do tego, co sprawia klęskę, katastrofę Teb, nasila swoje poszukiwania, całą swoją akcję. Ta właśnie akcja przynosi mu zgubę, bo w końcu odkrywa, że on sam jest winien wszystkich klęsk, jakie spadają na miasto. Więc sama akcja, samo to działanie bardzo cenne, szlachetne i etycznie umotywowane, staje się przyczyną klęski, zniszczenia Edypa, nie tylko w sensie fizycznym, ale także w sensie utraty poważania, dzieci, itd.

Na tym polega właśnie ten węzeł tragiczny, czyli spłot wzajemnie „pożerających się” czy wzajemnie niszczących się wartości. Ta idea miała pozostać przy wszystkich innych koncepcjach odbiegających w interpretacji także od samej formuły Schelera.

Krótko, bo sprawa jest rozległa i trzeba wspomnieć o bardzo współczesnym sporze o tragedię. Ten spór o tragedię referowałam w swoich publikacjach. Tu krótko postaram się zasygnalizować przedmiot sporu, no i najważniejszych uczestników tego sporu.

Ta część mojej książki⁴, także i ostatniej, z 90. roku⁵, nosi tytuł *Tragizm czy „odor metaphysicus”* (po prostu - tragizm czy smród metafizyczny). Pojęcie tragizmu coraz bardziej się rozplywa, rozszerza się w takich nieraz zupełnie mętnych określeniach. Ten wielki spór w ostatniej swojej fazie przyjął za punkt wyjścia tezę George’a Stainera z jego książki pt. *Śmierć tragedii*⁶, która ukazała się w roku 1961. Steiner stara się wyjaśnić, dlaczego tragedia się „rozplynęła”, zmarła, w jakich okolicznościach i w jakim kontekście kulturowym i dlaczego nie można przewidywać jej odrodzenia. Upadek tragedii – pisał Steiner – związany jest z kryzysem organicznego poglądu na świat, symbolicznego i obrzędowego kontekstu. To zasadniczy powód i dlatego już po wieku XVII, poprzez wiek XVIII, który zakwestionował ten racjonalizm siedemnastowieczny, już właściwie tragedia nie mogła odżyć.

Nie tylko dlatego, że nie było potem takich chwilowych „renesansów”, może poglądu symbolicznego na świat, ale też dlatego, że nastąpiła dezintegracja całego społeczeństwa, jego warstwy intelektualnej i zanik przede wszystkim wspólnoty religijnej i kulturowej. To były przecież niezbędne warunki powstania, a potem rozkwitu i utrzymania się tragedii greckiej. Skoro ten cały kontekst kulturowy wspólnoty rozprzegł się, tragedia nie miała i nie ma już warunków odbudowy i jakiegoś odrodzenia.

Autor twierdzi ponadto, że za zanik tragedii odpowiada chrystianizm, to znaczy chrześcijaństwo. Nie ma w nim bowiem miejsca na tragiczną wizję świata, ponieważ śmierć w Bogu jest ukojeniem, rozwiązaniem, ponieważ obraz Boga jest właśnie obrazem Boga miłosiernego.

Wydaje mi się, że Steiner nie ma tu racji, bo w chrześcijaństwie mieszczą się też i tragiczne konflikty i tragiczna wizja świata.

⁴ Sławińska po raz pierwszy przedstawiła problemy tragedii w eseju z 1956 r. pt. *Spór o tragedię redivivus*, zamieszczonym w swojej książce *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960 s. 267-288. Kolejny raz zagadnienie to pojawia się w jej książce *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979. Chodzi o rozdział *Tragizm czy „odor metaphysicus”?* (*Spór o tragedię znów odnowiony*), s. 56-77.

⁵ *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, PWN. Warszawa 1990, Tu autorka zamieściła zmienioną wersję opublikowanego wcześniej rozdziału pt. *Tragizm – czy „odor metaphysicus”?* (*Spór o tragedię znów wznowiony*), s. 38-66.

⁶ Steiner George, *The death of tragedy*, London 1961.

Stanowczo natomiast odmawia autor możliwości odbudowania tragedii przez marksizm. Rzeczywiście, marksizm tragedii nigdy nie stworzył, bo tragedię samą uznał – jak mówi Steiner – za zdradę, za złamanie „frontu moralnego”. Jeżeli powstały tragedie: i chrześcijańskie, i inspirowane marksistowskim poglądem na świat, dodaje Steiner, to stało się to jak gdyby na pobrzeżach tylko, poza granicami ortodoksyjnego chrześcijaństwa i na pobrzeżach także ortodoksyjnego marksizmu. Dla pierwszego wypadku cytuje Claudela, jako niezupełnie, jego zdaniem, ortodoksyjny przykład rozwiązań tragicznych. Dla marksizmu daje przykład Brechta, z jego *Matką Courage*.

Więc tak to widzi Steiner. Już w końcu XIX wieku tragedia, po tych wszystkich perturbacjach, wróciła w postaci tragifarsy. I tu, powszechnie zresztą uznany za datę przełomową rok 1888, mamy Alfreda Jarrego i jego *Ubu roi*, (*Ubu króla*), niedawno jeszcze granego w Warszawie. A nieco wcześniejszy przykład tagifarsy to *Woyzek* Georga Büchnera [1879], określane zresztą przez niemieckich badaczy także jako infra-tragedia, jako sub-tragedia. Te dwa nazwiska dziewiętnastowieczne miałyby wypunktować nową rewolucję tragedii; w tym sensie rewolucję, że Ubu Jarrego jest prostym człowiekiem, nie jest królem, nie jest szlachetnym herosem, ale właśnie prostym, prawie niepiśmiennym człowiekiem i staje się bohaterem tragedii, a dokładniej tragifarsy. To już jest droga prowadząca do dramatu absurdu, o którym za tydzień, bo nie sposób wszystkiego tutaj pomieścić.

Odpowiedzią na wystąpienie Steinera stała się książka Domenacha pt. *Powrót tragizmu*⁷ (*Le retour du tragique*). Rzecz ukazała się w roku 1967, a więc w kilka lat po tym wyzywającym manifestie, jakim stała się wypowiedź Steinera. Domenach twierdzi, że tragedia jednak wraca, właśnie wraca w innej zupełnie postaci i tu już nawiązuje do ówczesnych dramatopisarzy francuskich, jak Ionesco i Beckett. Wraca jako tragizm polityczny, wraca jako tragedia języka, w rozmaitych formach. Warto zacytować taką formułę, która mówi właśnie o roli słowa. Wiemy, jaką wagę przywiązywał do tego Ionesco w *Łysej śpiewaczce*,

⁷ J. M. Domenach, *La retor du tragique*, Paris 1967. W polskim przekładzie ukazał się fragment tej książki pt. *Powrót tragizmu*, tłum. J. Lalewicz, „Dialog” 1971, nr, 6 s. 113-128.

to przecież historia języka, degradacji języka i pewnego typu tragizmu, który wiąże się z niemożliwością porozumienia, z utratą komunikatywnej funkcji języka. Namiętność, zafascynowanie słowami, które tragedia sama ukuła, przemienia się teraz w konieczność kontaktu z drugim człowiekiem. Wolność człowieka narusza porządek świata, tę właśnie konieczność. Stąd także pojęcie tragedii anonimowej, tragedii samej sytuacji, sytuacji społecznej, która wynika z tak zupełnej dezintegracji, jaka nastąpiła w życiu społecznym i kulturowym.

To właściwie dwie najważniejsze pozycje. Do tego dołączyć można wypowiedź Zygmunta Adamczewskiego, Polaka osiadłego w Kanadzie, pt. *Tragiczny protest*⁸. To wszystko są lata sześćdziesiąte. *Tragiczny protest* najpierw został wydany w wersji angielskiej, a potem w 1969 roku u nas. Adamczewski do pojęć związanych z tragizmem dorzuca jeszcze ideę protestu. Tragizm wiąże się z protestem jednostki przeciwko tym wszystkim koniecznościom i transcendencjom, które tę jednostkę ograniczają i jakoś wiążą.

Chciałabym też zbliżyć się do filozofii teatru Henri Gouhiera, do pozycji, którą będę chciała szczegółowiej omówić później. Na razie przybliżmy tylko koncepcję tragizmu u tegoż autora. Guhier jest twórcą jedynej, jak dotąd, trytomowej filozofii teatru. Jedną część tej trylogii pt. *Teatr i egzystencja*⁹ dotyczy w dużej mierze właśnie tragedii. Punktem wyjścia dla autora są obserwacje zdarzeń w operach, takie jak *Madame Butterfly*. Gouhier zauważa, że mamy tam do czynienia ze śmiercią, bo zabija się młoda Japonka oszukana przez oficera amerykańskiego, który niby to się z nią żeni, ale nie bierze tego wcale na serio. Historia ta, jego zdaniem, chociaż kończy się śmiercią, mimo wszystko nie jest tragiczna, bo nie śmierć stanowi istotę tragedii. Śmierć mamy w kryminałach, melodramatach, często w dramatach ogólnie rzecz biorąc, ale tragedią staje się dopiero przez to, co ta śmierć w utworze znaczy i jak jest uwarunkowana. Na skrzyżowaniu właśnie takich konieczności i przyczynowości powstała tragedia i tam przede wszystkim dzięki nim zyskała tak wysokie znaczenie.

⁸ Z. Adamczewski, *Tragiczny protest*, Warszawa 1969.

⁹ H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris 1953.

Ta śmierć operowa, rozwleczona ze względu na potrzeby partytury, do takiego miana tragedii nie może pretendować. Tak samo jak ojcobójstwo. Na przykład sam incest, który jest w *Edypie* nie stanowiłby jeszcze o randze tragedii, nie podnosiłby tego dramatu do rangi tragedii. *Król Edyp* staje się tragedią, nie w chwili, gdy na Edypa spadają te nieszczęścia, w które wchodzi nieświadomie, ale z chwilą, kiedy uświadamia sobie dopiero, jak w tę winę popadł. Toteż wyrażenie, które będzie potem szczególnie silnie podkreślane, to w i n a: jak ta wina na niego spadła, jak został w tę winę jak gdyby wepchnięty przede wszystkim przez kłatwę bogów i przez to, że niedostatecznie się tej kłatwie przeciwstawiał. Usiłował ją obejść przy pomocy nie dość skutecznych przecież manewrów, ale właśnie ta konspiracja bogów (Apolla) stanowi o tym, że *Król Edyp* jest tragedią, a także ten stopień świadomości i jego działanie zmierzające do wykrycia sprawcy nieszczęść, które obraca się przeciwko niemu samemu. To jest właśnie wysoki przykład ironii tragicznej, ale i to stanowi o tragedii, ten stopień świadomości i pewnej uczciwości. Bo Edyp z całym napięciem i z całym jak gdyby samopoświęceniem szuka przecież sprawcy. I wtedy, kiedy okazuje się, że on sam jest sprawcą nieszczęścia całego miasta i całej społeczności, wydziera sobie oczy i idzie właściwie dobrowolnie na wygnanie. Więc dopiero wtedy mamy do czynienia z tragedią, dzięki temu *Król Edyp* jest tragedią podobnie jak *Edyp w Kolonie* (dalszy ciąg tego dzieła).

O istocie tragedii nie stanowi obecność śmierci, ale obecność transcendencji, tej siły ponadludzkiej, tej jakiejś tajemnicy, bo transcendencja zawsze otoczona jest tajemnicą, zawsze też stanowi o istocie i randze tragedii. Gouhier przytacza także przykłady tragedii Szekspirowskiej, ukazując, że zarówno w *Hamlecie*, jak i w *Królu Lirze*, zawsze jest obecna transcendencja. W *Hamlecie* uobecnia ją duch ojca Hamletowego. To on przecież każe synowi szukać prawdy, a duch ten nie jest wcale wytworem chorej wyobraźni, ale bytem realnym. Jest przecież widzialny nie tylko przez samego Hamleta, ale i przez inne postaci. To właśnie stanowi o takim obiektywnym istnieniu transcendencji. Podobnie jak w *Eumenidach* Orestesa prześladowają Erynie widoczne na scenie, bo ich byt jest scenicznie potwierdzony przez Ajschylosa.

Tu padają różne pytania, które będą potem podejmowane przez następców Gouhiera i innych komentatorów: czy władza świecka może być zrozumiana jako jakiś typ transcendencji? Czy jej ucisk, czy ta konieczność podporządkowania się jej, tortury nawet – przecież znamy różne historie z okresu wojny i późniejszego – czy to może być percypowane jako transcendencja? Autor waha się przed przyjęciem tej tezy, natomiast twierdzi, że pewne pojęcia, na przykład pojęcie honoru – czy to w wojsku, czy to honoru kobiecego – tak mocno zakodowane i tak bardzo obowiązujące w pewnych epokach i w pewnych środowiskach, mają taką moc transcendencji. Przecież ilu ludzi popełniło samobójstwo właśnie dlatego, że tego typu transcendencja kazała im pozbać się życia! To nie jest naturalnie determinizm, ale jakiś typ transcendencji.

Gouhier zatrzymuje się także przy takich pojęciach jak fatalizm i fatalność, podkreślając silnie, że pojęcia te nie mają nic wspólnego z determinizmem naukowym, biologicznym, z jakimś demonizmem czy psychoanalitycznymi koncepcjami. To są pojęcia metafizyczne, które zupełnie umykają takim interpretacjom naukowym czy pseudonaukowym.

A namiętność? Jakaś bardzo silna namiętność, no niemal patologicznych rozmiarów, czy może być pojęta jako tego typu fatalizm? Przecież występuje bardzo często, na przykład w *Otellu*. Przykłady można by mnożyć. Gouhier odpowiada, że ta namiętność jest taką siłą transcendentną tylko wtedy, kiedy jest kłętą, bo może być efektem przekleństwa albo szczególnym darem bogów. W każdym razie autor i wielu innych interpretatorów bardzo silny akcent kładzie na wolność człowieka: zawsze decyduje jednak wolność bohatera tragicznego, bo bohater tragiczny jest w ostatecznej instancji człowiekiem wolnym i może wybierać.

Przeskakując przez bardzo wiele interpretacji, chciałabym tutaj przywołać nazwisko Paula Ricoeura, bardzo znanego dzisiaj w Polsce filozofa, którego książki są częściowo dostępne także w polskich przekładach. Jego najważniejsze dociekania dotyczą filozofii woli i przedstawione zostały w cyklu *Philosophie de la volonté* w trzech tomach: *Le Volontaire et l'involontaire (Z własnej woli i mimo woli)* 1950,

Finitude et culpabilité (Skończoność i wina) 1950 i wreszcie trzecia część – może dla nas najważniejsza, *La Symbolique du mal (Symbolika zła)* 1960. Chciałbym tutaj polecić także studium Ewy Bieńkowskiej *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Paula Ricoeura*, drukowane w „Twórczości” (1971 z. 4).

Autorka, w imieniu Ricoeura, stawia pytanie: Co to jest świat tragiczny? Bo dyskusja teraz kieruje się ku takim pytaniom: Co to jest wizja tragiczna? Co to jest świat tragiczny? Zjawiska tragiczne sytuują się w takich właśnie kategoriach.

Przede wszystkim pada teza, nie nowa, ale z wielką siłą powtórzenia, że całe życie człowieka jest tragiczne, dlatego że i narodziny, i ta świadomość nieuchronnej śmierci, z którą przecież obcujemy nieustannie, to zjawiska składające się na tragiczną wizję świata. Czy rzeczywiście potrzebne jest tutaj to wyniesienie bohatera, czy może każdy z nas w równym stopniu mógłby być bohaterem tragicznym? No nie zupełnie, bo konieczna jest świadomość, świadomość tej śmierci, świadomość całej naszej sytuacji metafizycznej. Ta świadomość decyduje dopiero o tragizmie. Poza tym, potrzebne jest zderzenie właśnie wielkości człowieka, więc nie tego najzupełniej przeciętnego, ale człowieka, który ma tę świadomość swojej mocy, z ograniczeniem, ze skończonością człowieka. I dopiero na tym tle rodzi się naprawdę tragiczna wizja świata. Rodzi się także z pewnej ambiwalencji, z tego właśnie ograniczenia człowieka i pewnego nawet braku winy (w tytule wspomnianego artykułu zostało to przypomniane). Prometeusz jest jednocześnie winny i niewinny. Niewinny, bo poświęca się dla dobra ludzkości, winny, dlatego że chce wkroczyć w kompetencje bogów, wbrew zakazowi boga. Te rozmaite ambiwalencje, dlatego jest ich więcej, ograniczoność człowieka i wielkość, wina i brak winy, są ze sobą ściśle zespolone. To wszystko prowadzi do tragicznej wizji świata. Ta ambiwalencja jest jak gdyby podstawą naszego bytu.

Ricoeur przenosi jednak akcent na artystyczną wizję świata, także i na charakter tragedii jako dzieła sztuki. Bo to, co jest istotą tragedii, to także jej widowiskowość, jej artystyczny aspekt, dany nam do przeżycia w świecie teatru. I właśnie te wszystkie ograniczenia i ambiwalencje tam wychodzą z całą siłą jako węzeł dramatyczny i węzeł

tragiczny. I dlatego nie ma wyboru i nie może być wyboru pomiędzy apollinijską i dionizyjską wizją świata, bo są ze sobą najściślej sprzężone, nierozłącznie sprzężone. I Ricoeur wyjaśnia pojęcie oczyszczenia właśnie na tle takiej wizji teatralnej. Oczyszcza samo przeżycie estetyczne i przeżycie teatralne.

I jeszcze jedna kwestia podstawowa: poznanie. Tu przypomniana zostanie teza, o której mówiliśmy zeszłym razem: cierpieć, aby zrozumieć. Zrozumienie wartości poznawczych. Sam proces poznawczy jest oczyszczeniem. A litość i trwoga czy współczucie i strach, czy też obawa są to tylko formy cierpienia, które ogarnia i dotyczy nie tylko postaci występujących na scenie, ale i widza, złączonego z tymi postaciami we wspólnym przeżyciu oczyszczającego cierpienia natury estetycznej. Wszystko to dzieje się za sprawą mitu tragicznego, który stał się poezją i dzięki ekstazie teatralnej. Bardzo silnie podkreśla tę kategorię mit tragiczny. Ricoeur będzie mówił przecież niejednokrotnie właśnie o twodze, o tej pewnej wizji tragicznej świata. Więc to jest mit tragiczny. Autor wprowadza także nowe pojęcie, warte pamięci, mianowicie „wiedza tragiczna”. Wiedza symboliczna, nie dyskursywna poza dyskursywnym myśleniem, dąży do rygoru, do poetyckiej syntezy, jest pracą nad przelaniem tego, co nie pojęte, w formę, w formę tragedii, w kształt symboliczny i wreszcie w instytucje kulturowe, które są wyrażane przez teatr.

Więc ta wiedza tragiczna, to artystyczna wersja mitu, uniwersalna, uniwersalizująca także, mitu, który dąży do interpretacji zła. To jest właśnie ten mit zła, symbolika zła. Bo tragedia przecież tej sprawy dotyczy, zawsze chodzi o jakąś zbrodnię, o zabójstwo, więc symbolika zła i wiedza tragiczna, która nas ku tej symbolice zła prowadzi. Obok tych mitów tragicznych, które dały początek tragedii greckiej, wspomina Ricoeur także o micie adamicznym, biblijnym, dotyczącym grzechu pierworodnego i Adama, a więc winy i kary. Jedną z zasadniczych i dla chrześcijaństwa podstawowych spraw, to upadek człowieka, upadek, który przychodzi jakby z zewnątrz, za pośrednictwem pokusy, za sprawą „węża”, czyli szatana. Także podobnie analizuje Ricoeur księgę Hioba, jako przykład tragicznego mitu biblijnego, gdzie te wszystkie nieszczęścia okropne, dotyczące Hioba i jego

najbliższej rodziny, utraty wszystkiego, przecież spadają na człowieka bez winy, zupełnie niewinnego. Dopiero cała interpretacja tej historii prowadzi do tego, że jednak te nieszczęścia okazują się próbą, z którą Hiob miał się zmierzyć, próbą wierności, zaufania, nadziei itd.

Bardzo interesujące są te wszystkie interpretacje. Punktem wyjścia dla Ricoeura jest refleksja filozoficzna nad mechanizmami woli, bo zawsze wszystkich interpretatorów, którzy zbliżają się do problemu tragizmu, intryguje ta sprawa wolności woli, konieczność i wolność. W jakim stopniu człowiek jest wolny, w jakim stopniu odpowiada za to, co się dzieje? Dla Ricoeura to także jest sprawa zasadnicza. Jak to się dzieje, że człowiek widzi zło, określa je jako moralnie negatywne, odrzuca to zło, ale potem to zło pełni? Święty Paweł mówi nam o tym ograniczeniu człowieka, który widzi dobro, ale nie pełni go, pełni zło. Tutaj właśnie jest ta kategoria zła moralnego, tu ona wchodzi w grę. I tu także jest pewna ambiwalencja. Z jednej strony człowiek traktuje zło jako przychodzące z zewnątrz, poza nim jak gdyby urodzone, ale z drugiej strony, po refleksji, po jakimś głębokim wejrzeniu w siebie, jednak widzi, że to w nim samym to zło zakiełkowało, czy w każdym razie rozwinęło się i zostało przyjęte. No i tu właśnie dotykamy tej tajemnicy zła, która wszystkich interpretatorów tragedii i tragizmu musi przecież uderzyć, z którą oni sami muszą się zmierzyć.

Tragedia czy poematy tragiczne to jest właśnie zlaicyzowana forma prawd czy problemów zakodowanych w mitach czy rytuałach religijnych. Ale filozofia musi to dziedzictwo literackie i historyczne, biblijne i antropologiczne rozwikłać, musi je uwzględnić, żeby zrozumieć i dojść do jakiejś prawdziwej wiedzy o człowieku, musi też się opowiedzieć po stronie wartości. Stąd to pojęcie wartości, które tak silnie podkreślał Max Scheler, tutaj także wraca w takiej formie.

Chciałabym krótko powiedzieć jeszcze o pracach Marii Janion, bardzo dziś popularnej autorki wspaniałej książki *Wobec zła*¹⁰. Interesują mnie jej wypowiedzi ściślej dotyczące tragizmu. Na razie tylko zechcę zasygnalizować studium opublikowane także w „Twórczości” pt. *Czyn i klęska, rzecz o tragizmie*. Rzecz szczególnie dla polonistów

¹⁰ M. Janion, *Wobec zła*, wyd. Verba, Chotomów 1989.

ważna, bo przygląda się tam autorka wielkiej poezji romantycznej, poezji dramatycznej Mickiewicza, Słowackiego, a przede wszystkim Krasieńskiego, który jest przedmiotem szczególnych analiz i wnikliwych studiów Marii Janion. Mówi także o polskiej krytyce literackiej, o polskich filozofach, którzy włączyli się również w tę wielką dyskusję o tragedii i tragizmie. Wypada nam to jednak odłożyć na następny raz. Chciałam zbliżyć się za tydzień ku problematyce ironii tragicznej i doprowadzić do teatru absurdu i jego całej filozofii, jaka wyrosła na zapleczu tego teatru absurdu.