

Jędrzej Krystek

Trzy akty jednej tragedii – trzy tragedie w jednym akcie : Tragedia w dziełach Arystotelesa, Friedricha Nietzschego i Juliusza Słowackiego

Ars inter Culturas nr 6, 267-285

2017

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.

Original research paperReceived: 3.11.2017
Accepted: 15.12.2017**Jędrzej Krystek**Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań
jedrzejkrystek@wp.pl**TRZY AKTY JEDNEJ TRAGEDII –
TRZY TRAGEDIE W JEDNYM AKCIE**
**Tragedia w dziełach Arystotelesa, Friedricha Nietzschego
i Juliusza Słowackiego**Słowa kluczowe: *historia literatury, filozofia, tragedia, mistycyzm, historia idei*

Niniejszy szkic stawia sobie za cel nie tyle diagnozę różnic w koncepcjach tragedii wyłożonych w tekstach trzech autorów z różnych epok i porządków ideowych, co sformułowanie pewnych pytań i jednoczesną próbę udzielenia na nie odpowiedzi. Nim jednak przejdę do artykulacji problemów, dookoła których obracać się będzie moja analiza, poczuwam się do obowiązku wyjaśnienia motywów doboru bohaterów mojej rozprawy.

Poetyka Arystotelesa odczytana została przeze mnie pod dwoma kątami. Z jednej strony widzę bowiem w traktacie Stagiryty tekst, który uporządkował teoretycznoliteracką wizję tragedii (choć nie tylko jej) i wpłynął na lekturę dzieł klasycznej tragedii w wiekach późniejszych. Jednocześnie uważam, że ograniczenie się jedynie do takiego punktu widzenia zawęziłoby obraz całości i umieściłoby *Poetykę* w kręgu dzieł ważnych, ale o nikłej wartości operatywnej – traktat Arystotelesa stałby się pięknym, ale nieprzydatnym dla myślenia narzędziem. W związku z powyższym, moim głównym wysiłkiem na polu *Poetyki* (jak i tekstów dwóch pozostałych autorów) będzie nie tyle analiza, co wypytywanie ich o zajmujące mnie problemy¹. Ta postawa poznawcza podyktowana została chęcią poznania tego, co jest tragiczne w tragedii i co świadczy o jej tragiczności².

¹ Zadawanie pytań nie powinno, rzecz jasna, zastępować analitycznego zbliżenia do utworu; jednak poznanie bez stawiania pytań i chęci, by poprzez te pytania zbliżyć się do poznawanego, jest poznaniem jedynie połowicznym.

² Ilekroć będę się powoływał na dychotomię tragedia – tragiczność, rozróżnienie to będzie miało za podstawę kanoniczne ustalenia Maxa Schelera w tym zakresie, w toku których stwierdził on, że tragiczność jest zawsze jakąś działalnością. Tragedia jest takiej działalności przejawem, końcowym wynikiem, ale stanowiącym wierzchołek góry, ostatni etap pewnej drogi. Najistotniejsze (jak sądzę) jest poznanie obu zjawisk – tragiczności i tragedii i próba odpowiedzi na pytania,

Friedrich Nietzsche pojawia się w tej pracy z dwóch, pozornie oczywistych, powodów. Pierwszym z nich jest fakt, że z tragedią wiążą się początki jego filozoficznego wysiłku³. Ponadto owa tragedia stanowi dlań fundament do budowy całego systemu filozoficznego, którego ścieżki wieść będą od tragedii właśnie, poprzez odwrócony platonizm, nihilizm, śmierć Boga – do odnalezienia najwyższego spokoju w woli mocy realizującej ostateczne *quantum* swego przejawu w *wielkiej sztuce*⁴. Pojęcie sztuki w filozofii niemieckiej nierozdzielnie łączy się z tragicznością i wolą mocy – cóż to jednak oznacza? Czy nie jest tak przypadkiem, że Nietzsche użył tragedii dla własnych celów, zmanipulował to pojęcie i zatarł jego znaczenie do tego stopnia, by mogło oznaczać wszystko i nic jednocześnie? Dodatkowo w pozornej klarowności pewnych stanowisk filozofii Nietzschego skrywać się może niebezpieczeństwo, że zaślepieni łatwym zrozumieniem sensów kreowanych przez autora *Zaratustry*, nie dojrzymy pewnych znaków ściegających się tuż pod naszymi stopami, a które prowadzić mogą naszą myśl w zupełnie odmiennym kierunku.

Utwory Juliusza Słowackiego wybrałem z potrzeby prowokacji i projekcji intelektualnej. Rzeczona prowokacja miałaby mieć dwojaki charakter: z jednej strony byłaby prowokacją w myśleniu, skłaniającą czytelnika do pokonania drogi od tego, co mistyczne do tego, co tragiczne (zakładając w tym miejscu, że oba wymiary różnią się od siebie), ale z drugiej – chciałbym sprowokować same utwory i ich autora do wyjawienia nam, czy i jeżeli tak, to w jakim stopniu, istnieje w nich tragedia.

Projektowana zaś będzie pewna wizja tragedii, którą postaram się wyabstrahować z lektury dzieł dwóch pozostałych autorów. Chciałbym, by poezja Słowackiego była ostatnim przystankiem podczas niniejszego namysłu nad wariantami tragedii. Wynika to zarówno z analityczno-systemowego charakteru tekstów Arystotelesa i Nietzschego, jak i eksperymentalnego charakteru trzeciej części niniejszej rozprawy. Ów eksperyment myślowy przynieść wszak może różne rezultaty i trudno w tym miejscu orzec, czyje oczy błysną nam podczas lektury⁵.

Na zakończenie niniejszego wstępu wymienić należy trzy pytania, które przenikać będą całość tej pracy i które posłużą do osiągnięcia maksymalnie operatywnej wiedzy na temat tego, jak tragedię rozumie trzech bohaterowie tego artykułu. Pyta-

jakie siły działają w tragiczności i na jakiej zasadzie to, co działało jak tragiczność przejawia się jako tragedia. Zob. Max Scheler, „O zjawisku tragiczności”, tłum. Roman Ingarden, W Arystoteles, David Hume, Max Scheler: *O tragedii i tragiczności*, tłum. Władysław Tatarkiewicz, Teresa Tatarkiewiczowa, Roman Ingarden (Kraków: Wydawnictwo Literackie 1976).

³ Mowa tutaj oczywiście o dziele Nietzschego z 1872 pt. *Narodziny tragedii. Z ducha muzyki*. Kształt podtytułu pierwszego wydania z 1872 roku wymusił być może jego wydawca (E.W. Fritsch), którego oficyna specjalizowała się w drukach o charakterze muzykologicznym (wydawało m.in. czasopismo „Musikalisches Wochenblatt”), partytury (m.in. do utworów Alexandra Rittersa, Adolfa Rutharda, Ferdynanda Theriota i Richarda Wagnera). Potwierdzeniem mojej tezy o domniemanym wpływie wydawcy na kształt podtytułu całości dzieła może być lista lektur, ustalona na podstawie jego karty bibliotecznego uniwersytetu w Bazylei. Zob. Albert Levy, *Stirner et Nietzsche. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris* (Paris: Société Nouvelle de Librairie et d'Édition 1904), 93-104.

⁴ Henryk Benisz, *Nietzsche i filozofia dionizyjska* (Warszawa: AWF 2001), 9. Wielka sztuka swą wielkość czerpie nie z ilości nagromadzonej woli mocy (czy też woli, którą reprezentuje), ale z woli, którą jednoznacznie ujawnia w bycie.

⁵ Marta Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów* (Warszawa: PEN 1992), 46.

nia te brzmią następująco: czym jest tragedia, czym jest tragiczność i co włada tragedią? Kolejność pytań jest nieprzypadkowa, gdyż na wstępie chciałbym zobaczyć tragedię jako system myśli, by następnie przejść do wyabstrahowanej natury tejsze i zwieńczyć rozważania pytaniem o to, czy nad tragicznością *in abstracto* stoi jakaś inna siła i jakie są konsekwencje obecności takiej siły, bądź jej braku.

1. *Poetyka* Arystotelesa w świetle pytania o tragedię

Jak stwierdza Henryk Podbielski w swoim opracowaniu dzieła Arystotelesa, kluczowym pojęciem dla zrozumienia teoretycznych ustaleń Stagiryty jest pojęcie *kátharsis*. Znaczenie tego pojęcia jest jednak rzeczą zagadkową⁶, a jego sens przechodził w tradycji języka greckiego szereg przeobrażeń.

Początkowo związane było z rytuałami mającymi na celu oczyszczenie miasta z sił nieczystych poprzez składanie ofiar lub wydalenie złoczyńców zwanych *pharmakoi*. Pewne ślady tak pojmowanego oczyszczenia zawiera w sobie postać Edypa, który opuszcza swe miasto jako *pharmakós*, by przywrócić w obręb polis pierwotny porządek ziemi i całej natury. Związek z rytuałem oczyszczającym miejsce posiada również słowo *kathario* z 22 pieśni *Odysei*, gdzie Odys po zabiciu Melantiosa prosi Eurykleję o oczyszczenie pomieszczenia za pomocą ognia i siarki. Aż do VI wieku p.n.e. utrzymywało się w grece czysto fizyczne znaczenie słowa *kátharsis*. Jednak pod wpływem orfików i pitagorejczyków doszło do znaczącego przesunięcia się pola semantycznego tego terminu, który od tej pory został wzbogacony o element rytualny i zaczął oznaczać (prócz prymarnego, fizycznego znaczenia) czystość moralną i zerwanie więzów z cielesną powłoką, a w rezultacie tego powrót duszy do swego prairódła i otrzymanie szansy na żywot wieczny⁷.

Jednakowoż rychło owo rytualne znaczenie zostało zrationalizowane, a jego irracjonalny wymiar został przeniesiony w przestrzeń usystematyzowanej etyki. W *Fedonie* Platon zamieścił dialog Sokratesa z Simiaszem i Kritonem, w którym czytamy:

– Otóż szerokie koła uważają, Simiaszu, że człowiek, któremu nic z tych rzeczy nie sprawia przyjemności i on w nich nie bierze udziału, niewart jest żyć i że się niejako śmierć patrzy takim, który wcale nie dba o przyjemności, które przez ciało przechodzą.

– Mówisz zupełnie słusznie.

⁶ Henryk Podbielski, „Wstęp”. W Arystoteles, *Poetyka* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1983), 61.

⁷ Orficy wyznawali wiarę w Dionizosa orfickiego. Ufali oni, że Zagreus, splodzony z Zeusa i Persefony, został predestynowany przez swego ojca do zostania władcą świata. Decyzja ta wzbudziła jednako zazdrość i gniew u Tytanów, którzy by zachować swoją dotychczasową pozycję, postanowili zgładzić Zagreusa. Rozszarpali oni więc go, a szczątki ciała spożyli. Boska natura Zagreusa została tym samym podzielona między nich wszystkich. Atena zdołała jednak uratować serce Zagreusa i przynieść je Zeusowi. Ten połknął jeszcze bijące serce Zagreusa i reinkarnował go pod postacią Dionizosa *dwa razy urodzonego* – syna Semele, córki Kadamosa. Po ponownych narodzinach Zagreusa/Dionizosa Zeus zgładził Tytanów piorunem, a z ich popiołów narodzili się ludzie. Ludzki żywot otrzymał tym samym dwoistą właściwość – tytaniczną (ludzką) oraz boską (Dionizyjską).

- Tak, a jakże jest z nabywaniem rozumu? Czy ciało jest na tej drodze przeszkodą, czy nie, jeśli ktoś z nim związany, weźmie je z sobą na poszukiwania? Ja myślę na przykład coś w tym rodzaju: czy daje jakąś prawdę wzrok i słuch ludziom, czy też o tym to i poeci nam bez ustanku trąbią, że ani nie słyszemy niczego dokładnie, ani nie widzimy. A toż ci, jeżeli nawet te zmysły spośród zmysłów cielesnych pokazują dokładnie i jasno, to cóż dopiero inne? Toż wszystkie inne są gorsze od tych. Nie myślisz tak może?
- Owszem – powiada.
- Więc kiedyż – mówi tamten – dusza dotyka prawdy? Bo jeśli próbuje oglądać coś z pomocą ciała, widać, że ono ją wtedy w błąd wprowadza.
- Prawdę mówisz.
- Więc czyż nie w rozumowaniu, jeżeli w ogóle gdziekolwiek, objawia się jej coś z tego, co istnieje?
- Tak
- A ona bodajże wtedy najpiękniej rozumuje, kiedy nic z tych rzeczy oczu nie zasłania: ani słuch, ani wzrok, ani ból, ani rozkosz, kiedy się, ile możliwości, sama w sobie skupi, nie dbając wcale o ciało, kiedy ile możliwości, wszelką współność, wszelki kontakt z ciałem zerwie, a sama ręce do bytu wyciągnie.
- Jest tak.
- Nieprawdaż, i stąd dusza filozofa najwięcej gardzi ciałem i ucieka od niego; chce być sama z sobą⁸.

Poznanie filozoficzne dalekie jest od szalu misteriów dionizyjskich i podąża torem umysłu. Odrzucając poznanie zmysłowe jako niepełne i obciążone defektem subiektywności, stara się wyabstrahować narzędzia poznania z umysłu. Filozof to ten, który *gardzi ciałem* i tym, co cielesne. W myśli Platona obecny jest orficki element oczyszczenia, ale dokonuje się ono na drodze intelektualnej spekulacji, z pominięciem pierwiastka religijnego.

W innym ze swych dialogów – *Kratylosie* Platon mianem *kátharsis* nazywa oczyszczenie cielesne, terminem *katharmós* – oczyszczenie duchowe: „[...] wszystkie takie praktyki jedno mają na celu: oczyścić ciało i duszę”⁹. Wspomnieć należy ponadto, że terminem *kátharsis* w znaczeniu medycznego oczyszczenia ciała posługuje się również Arystoteles, który zaleca, by opętanie leczyć wydalaniem soków somatycznych z ciała.

Pojęcie *kátharsis* przechodziło więc dynamiczne przemiany, ale ruch tych przemian można łatwo odtworzyć. Początkowo pole semantyczne obejmowało jedynie znaczenie fizyczne i medyczne, by pod wpływem orfików poszerzyć się o elementy irracjonalne i misteryjne. Sam Arystoteles używał tego słowa w dwóch kontekstach: medycznym i tym, który obecny jest w *Poetyce*.

Czym jest *kátharsis* dla Arystotelesa piszącego *Poetykę*? Sprawa przedstawia się niejednoznacznie, gdyż sam autor nie daje nam narzędzi, które pozwalałyby rozstrzygnąć spór o to, czy ma na myśli znaczenie misteryjne, czy medyczne. Być może odmienne, zawierające w sobie fuzję dwóch poprzednich? Sprawę trzeba rozstrzy-

⁸ Platon, *Fedon*. W idem, *Dialogi*, tłum. Władysław Witwicki (Kęty: Antyk, 1999), 637-638 (65a -65d).

⁹ Platon: *Kratylos*, tłum. Witold Stefański (Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, PAN, 1990), 23 (405a).

gnąć w jedną bądź drugą stronę, gdyż pojęcie *kátharsis* znajduje się w definicji tragedii autorstwa Stagiryty. Owa definicja brzmi następująco:

[...] tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawione w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia [*kátharsis*] tych uczuć¹⁰.

Nim przejdziemy do pełnego wyjaśnienia znaczenia całej definicji, należałoby pokrótce dookreślić znaczenie *naśladowania* (*mimesis*) w traktacie Stagiryty.

Arystoteles definiuje *mimesis* odmiennie od Platona. Nie dopatruje się w nim naśladownictwa otaczającego nas świata, a akt kreowania rzeczywistości potencjalnej. Píše on bowiem, że poeta

[...] jest naśladowcą, podobnie jak malarz i rzeźbiarz, jego naśladowca twórczość musi z natury rzeczy dotyczyć jednego z trzech rodzajów przedmiotów: albo rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej, o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej jaka powinna być (idealnej). Środkiem wyrażania tego przedmiotu jest natomiast język poetycki, który może zawierać metafory, glossy oraz inne, liczne środki¹¹.

Autor nie wyprowadza więc swoich dzieł *ex nihilo*, ale tworzy je obok rzeczywistości realnej (chyba że tę akurat opisuje). Istotnym elementem Arystotelesowskiego rozumienia pojęcia *mimesis* jest warunek prawdopodobieństwa akcji utworu. Stwierdza on, iż:

[...] zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności¹².

O jakiej konieczności mówi w tym miejscu Arystoteles? Konieczności wynikającej z realności czy prawdopodobieństwa? Sądzę, iż najtrafniejszą odpowiedzią byłoby, że prawdopodobieństwo to wynika z rzeczywistości – w przeciwnym razie widz tragedii nie mógłby ocenić, czy coś jest *podobne do prawdy*. W związku z powyższym Arystotelesowskie *mimesis* nie naśladuje *wydarzeń rzeczywistych* w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale wytwarza pewien mechanizm, który *naśladuje prawdę*, a wydarzenia w akcji tragedii są dlań jedynie środkiem? Jeżeli zgodzilibyśmy się na tę interpretację, to jak wówczas wyglądałaby nasza definicja tragedii utworzona na bazie *Poetyki*? Brzmiałaby wówczas następująco: tragedia jest to naśladowanie prawdy, dla którego środkiem jest przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych czę-

¹⁰ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. Henryk Podbielski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1983), 17.

¹¹ Ibidem, 81.

¹² Ibidem, 26.

ściach dzieła, przedstawione w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do *kátharsis* tych uczuć.

Czy taka re-definicja otwiera jednak przed nami jakieś nowe perspektywy dla odczytania znaczeń tkwiących w tragedii, czy jest jedynie próbą narzucenia Arystotelesowi mojego toku myślenia?

Jeżeli uwzględnimy misteryjny charakter *kátharsis*, które oczyszczenie uzależnia od wyższych, ponadludzkich instancji, a ponadto przyjmiemy moją definicję *mimesis* jako naśladowania prawdy (więc pewnej fikcji w obrębie prawdy), to wówczas rzeczą jak najbardziej możliwą do przyjęcia jest stwierdzenie, że Arystoteles w swojej definicji tragedii bardziej cenił nie-prawdę niż prawdę.

Cóż jednak owa nie-prawda miałaby oznaczać? Nie mogłaby być to fikcja, gdyż fikcja literacka zawiera się w akcji, więc wówczas podana przeze mnie definicja byłaby nieoperatywna. Owo naśladowanie prawdy odbywać się musi więc obok prawdy, jest jego cieniem i innym obliczem – w przeciwnym wypadku w jaki sposób widz miałby ocenić, czy akcja jest prawdopodobna?

Pora najwyższa na postawienie mocnej tezy, która nie uzurpuje sobie praw do bycia autonomicznym odczytaniem, ale raczej egzystowałaby w obrębie eksperymentu myślowego. Otóż twierdzę, że *kátharsis* – zasadniczy cel tragedii w teorii Arystotelesa (podobnie do relacji prawdy i tej prawdy naśladownictwa) osiąga się na dwóch płaszczyznach. Z jednej bowiem strony oczyszczenie nawiedza odbiorcę na poziomie prawdy, a z drugiej – na poziomie tej prawdy naśladownictwa. Pierwszy poziom oczyszczenia zachodzi wówczas, gdy widz uświadamiając sobie swoją pozycję w świecie (utrzymuje on, że wszystko, co go otacza, jest realne), oczyszcza się z prawdziwych (tj. ziemskich) cierpień.

Drugi poziom oczyszczenia zachodzi wówczas, gdy widz uświadamia sobie, że obok tego, co uważał za realne, przechodzi linia czegoś *na pozór* prawdziwego, którego rozpoznanie pozwala mu wejrzeć w całościową (dwuwymiarową) naturę przedstawienia tragicznego i osiągnąć drugi, orficki wymiar oczyszczenia – oczyszczenia z okowów tego, co *de facto* jest prawdą (wówczas nie mogłoby istnieć naśladowanie prawdy), ale co nie daje pełnego *kátharsis*.

Należałoby w tym miejscu zweryfikować powyższe rozważania poprzez postawienie pytań, które sygnalizowałem na początku niniejszych rozważań: czym jest tragedia w rozumieniu Arystotelesa, czym jest tragiczność oraz czy cokolwiek włada tragedią, a może jest ona sobie sama panią?

Odwracając jednak ich kolejność, postaramy się odpowiedzieć wpierw na trzecie z nich: czy cokolwiek włada tragedią? Paradoksalnie – włada nią (a przynajmniej w pewnym stopniu ogranicza) sam widz. To na rozpoznaniu widza spoczywa cel tragedii – oczyszczenie. Widz musi pokonać drogę od przeoczenia mechanizmu naśladownictwa do jego rozpoznania. Widz musi przyjąć w swej świadomości, że świat może zostać powtórzony, skopiowany, a z nim wszystkie jego wobec tego świata odczucia.

Czym jest w takim razie tragedia? Tragedia jest przede wszystkim utworem literackim, w którego obrębie napotykaemy, wzmiankowaną już, ambiwalencję znaczenia prawdy – jej swoiste rozszczepienie. Owa polaryzacja ukazuje nam orficką, niejednołitą naturę rzeczywistości. Oba wymiary prawdy pozostają wobec siebie w stosunku konieczności – jedna czerpie swe źródło z drugiej.

Czym jest tragiczność w *Poetyce* Arystotelesa? Co ustanawia nam tragedię i tkwi u jej źródła? Nie jest to sztuka poetycka czy nawet *katharsis*, gdyż sztuka poetycka jest środkiem, a oczyszczenie punktem dojścia tragedii. Tragedia prowadzi do oczyszczenia, ale nie jest nim *sensu stricto*. Rdzeniem tragedii, tragicznością *per se* jest podkreślana przede mną ambiwalencja znaczenia prawdy, pewne rozszczepienie, które jest konieczne, by zawiązać mogła się akcja tragiczna – a w rezultacie tego możliwe było oczyszczenie. Wyzbycie się uczuć litości i trwogi odbywa się zarówno na poziomie fizycznym (konwencjonalnym), jak i na poziomie świadomości (absolutnym, orfickim).

Czy w takim razie Arystoteles orzeka, że sztuka tragiczna, fikcja literacka są więcej warte od prawdy? Takie stwierdzenie byłoby nadużyciem – Arystoteles docenia i akcentuje podwójny wymiar znaczenia prawdy, które to wymiary współtworzą całość dzieła tragicznego. Wyższej wartości fikcji nad prawdą dowodził Fryderyk Nietzsche i mając w pamięci to, co powiedział nam Arystoteles, zajmijmy się teraz Nietzscheańską teorią sztuki.

2. Nietzsche przedstawia tragedię

Natura tego, co tragiczne, i tragedia sama w sobie zajmowały Nietzschego niemal przez cały okres jego działalności filozoficznej. Można wszakże wyabstrahować trzy pojęcia, które są punktami węzłowymi dla całej nietzscheańskiej koncepcji. Tymi pojęciami są wielka sztuka i *amor fati* oraz sztuka jako pozór.

W swych rozważaniach o tragedii Nietzsche zawarł albowiem całą swoją koncepcję sztuki, która ściśle wiąże się z całością jego wysiłku filozoficznego. Ramy niniejszego omówienia są jednak zbyt ubogie, by pozwolić sobie na pełną analizę nietzscheizmu – zajmę się jedynie tymi jego elementami, które dotyczą tragedii.

Sztuka jest dla Nietzschego pozorem, pozorem godnym i wymagającym pełnej afirmacji i doświadczenia. Pozorem, który jest więcej wart od prawdy. W swym opracowaniu poświęconemu filozofii Nietzschego Martin Heidegger stwierdza, że:

Zwłaszcza sztuka w wąskim sensie jest mówieniem Tak temu, co zmysłowe, pozorowi; temu, co nie jest „prawdziwym światem” lub – jak krótko mówi Nietzsche – co nie jest *prawdą*¹³.

Mówienie „tak” temu, co zmysłowe, i pozorowi jest częścią nietzscheańskiej filozofii, która zdaniem samego autora jest „odwróconym platonizmem”¹⁴. Wynika

¹³ Martin Heidegger: *Nietzsche*, t. I, tłum. Andrzej Gniazdowski et al. (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998), 82.

¹⁴ Fryderyk Nietzsche: *Wola mocy*, tłum. Stefan Frycz, Karol Drzewiecki (Warszawa: Nakład Jakuba Mortkowicza, 1911), 325. Rzeczony odwracanie odbywa się na wielu polach – jest swoim wszechświatem odwrócen. Jak dowodzi Heidegger: „krytyka dotychczasowych najwyższych wartości nie jest po prostu ich obalaniem jako nieprawdziwych, lecz wydobyciem ich źródła ze stanowień, które potwierdzić muszą właśnie to, co ma być zaprzepaszczone przez ustanowione wartości” (Heidegger, *Nietzsche*, 30). *Narodziny tragedii* były pierwszą galaktyką-odwróceniem we wszechświecie odwrócen. Choć pozostawało (to odwrócenie) w pewnym

również z teoretycznych i historycznych rozważań zawartych w jego pierwszym dziele *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*¹⁵. Opisuje on w nim świat, który wydany jest na pastwę dwóch żywiołów – apollinijskiego i dionizyjskiego. Jakie właściwości przypisuje on obu żywiołom? O Apollinie pisze:

Można by rzec o Apollinie, że niewzruszona ufność w owo principium i spokojna postawa uwikłanego w nie człowieka osiągnęły w nim najwznioślejszy swój wyraz i można by samego Apollina określić jako wspaniały boski obraz *principii individuationis*, z którego ruchów i spojrzeń przemawia do nas cała radość i mądrość *pozoru*, wraz z jego pięknnością¹⁶.

O Dionizosie zaś:

Dytyramb dionizyjski pobudza człowieka do najwyższego spotęgowania wszystkich swych zdolności symbolicznych; coś nigdy nieodeczonego musi się uzewnętrznić, zniszczenie zasłony Mai, jedność jako geniusz rodzaju, nawet przyrody. Teraz ma się wyrazić symbolicznie istota przyrody; potrzeba nowego świata symbolów, całej symboliki cielesnej, nie tylko symboliki ust, wzroku, słowa, ale pełnego, poruszającego rytmicznie wszystkie członki gestu tanecznego¹⁷.

Nietzsche zaznacza, że:

By ogarnąć to ogólne rozpętanie wszystkich sił symbolicznych, musi człowiek stać już na owej wyżynie wyzbycia się siebie, które w owych siłach symbolicznie wyrazić się pragnie dytyrambicznego służyć Dionizosa rozumie przeto tylko jego równy!¹⁸

Apollo reprezentuje żywioł zabezpieczający indywiduum jednostki. To w Apollinie tkwi rdzeń statusu bytu jednostkowego. Apollo ma jeszcze jedną istotną funkcję – określa granice jednostki:

To ubóstwienie indywiduacji, pomyślane jako rozkazodawcze i przepisodawcze, zna tylko jedno prawo, jednostkę, to jest zachowanie granic jednostki, m i a r ę w znacze-

stopniu autonomiczne, to znajdowało się w stale się rozszerzającym układzie odniesień. Istotą Nietzscheańskiego myślenia bycia bytu (i bycia sztuki) jest wola mocy jako wiecznie przemieniająca siła sprawcza, ale przemiana ta uobecnia się w szeregu odwróceń.

¹⁵ Na marginesie należy zaznaczyć, że w zmianach tytułatury pierwszej filozoficznej publikacji Nietzschego odzwierciedla się wewnętrzna dynamika Nietzscheańskiego myślenia sztuki. Pierwsze wydanie *Narodzin tragedii* z 1872 nosiło podtytuł *z ducha muzyki*, drugie wydanie omawianego tutaj dzieła z 1886 roku otrzymało podtytuł *Oder: Griechentum und Pessimismus (albo greckość i pesymizm)*. Przyczyny tej zmiany są dwie – jedna biograficzna, a druga pragmatyczna. Rok 1872 to okres, w którym Nietzsche pozostawał pod największym wpływem Richarda Wagnera (z którego to wpływu nigdy w pełni się nie wyzwolił). Ponadto dziełko ukazało się w oficynie E.W. Fritzscha, który trudnił się głównie wydawaniem dzieł o charakterze muzykologicznym; wydawało m.in. czasopismo „Musikalisches Wochenblatt”, partytury (m.in. do utworów Alexandra Rittera, Adolfa Ruthardta, Ferdynanda Theriota i Richarda Wagnera).

¹⁶ Fryderyk Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. Leopold Staff (Warszawa: Nakład Jakuba Mortkowicza, 1907), 24.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, 30.

niu helleńskim. Apollo, jako bóstwo etyczne, wymaga od swoich miary i poznania siebie, aby zachować ją mogli¹⁹.

Na barkach tego, co apollińskie, spoczywa więc dwojakie²⁰ zadanie, które pochodzi z jednego źródła. W obrębie siły apollińskiej wypełnia się wszystko to, co ustanawia jednostkę i odgranicza ją od świata zewnętrznego (na kartach *Narodzin tragedii* władanego przez Schopenhauerowsko pomyślaną wolę), ale jednocześnie w geście wzmiankowanego ustanawiania jednostkowego bytowania stwarza ów żywioł zdolność człowieka do prawodawstwa. Rzeczona zdolność przedstawiania jest tożsama z prawem do orzekania, co jest prawdą i co za prawdę uchodzi. Ustanawianie prawa i granic prawdy stwarza jednostkę – przeciwnie do systemu platońskiego, w którym to ludzkie dochodzenie prawdy skazane jest na niedopełnienie poprzez uzależnienie go od niedosiężnego świata idei.

Światem dionizyjskim władają natomiast odmienne siły. Żywioł dionizyjski nie jest zainteresowany prawdą i nie leży ona w granicach tego, co zdolny jest ustanowić. Dionizos operuje w przestrzeniach pozoru i celem dionizyjskiego upojenia jest pozór właśnie. Upojenie to nie jest jednak eskapizmem czy indywidualną uciechą ciała. Nietzsche stwierdza bowiem:

Teraz, wobec ewangelii harmonii światów, czuje się każdy z bliźnim swym nie tylko zjednoczonym, pojednanym, stopionym, lecz jednością, jakby przedarła się zasłona Mai i tylko w strzępach jeszcze trzepotała przed Prajednią. Śpiewając i tańcząc objawia się człowiek jako członek wyższej społeczności; zapomniał chodzić i mówić i jest gotów tańcząc wzbici się w powietrze. Z ruchów jego przemawia oczarowanie, jak zwierzęta teraz mówią, a ziemia darzy miodem i mlekiem, tak samo z jego głębi dźwięczy coś nadprzyrodzonego: bogiem się czuje, on sam kroczy teraz tak zachwycony i wyniosły, jak we śnie bogów widział kroczących. Człowiek już nie jest artystą, stał się dziełem sztuki: artystyczna moc całej przyrody objawia się tu wśród dreszczów upojenia, ku najwyższej rozkoszy Prajedni²¹.

Przy rozpatrywaniu znaczenia postaci Dionizosa, Nietzsche wielokrotnie akcentuje symboliczny wymiar tego bóstwa. Cóż symbolizuje Dionizos? Sam w sobie nic. Dionizos, by stać się pełnoprawnym symbolem i dopełnić swe przeznaczenie, potrzebuje żywiołu apollińskiego. To Apollo właśnie „uświęca piękny pozór²²”, wytwarza swą obecnością przestrzeń, w której sztuka może rozwijać się jako „prawdziwe złudzenie” – pozór, który jest pozorem wyzwalamym jednostkę z obrębów bezlitosnej egzystencji.

Dla Nietzschego Apollo jest bóstwem, które strzeże podstaw *principii individuationis* i w którym to jednostka uzyskuje „wyzwolenie przez pozór²³” – pozorność ła-

¹⁹ Ibidem, 37.

²⁰ Jak dowodzi Gilles Deleuze: [...] filozofia Nietzschego jest niezrozumiała, dopóki nie zdamy sobie sprawy z jej zasadniczego pluralizmu. [...] Pluralizm jest wynalezionym przez filozofię czysto filozoficznym sposobem myślenia: to jedyna rękojma wolności konkretnego umysłu [...].” Gilles Deleuze: *Nietzsche i filozofia*, tłum. Andrzej Kucner (Łódź: Wydawnictwo Oficyna, 2012), 24.

²¹ Ibidem, 26.

²² Ibidem, 24.

²³ Ibidem, 37.

du świata i wszystkich jego składników burzona jest przez żywioł dionizyjski. Jednak to w misterium apollinijsko-dionizyjskim Nietzsche upatruje początków tragedii greckiej. Dionizos ustanawia sztukę odzwierciedlającą ból prajedni²⁴ – Apollo z prawdy o tym bólu tworzy pozór. Zasadniczym bowiem pytaniem dla autora *Zaratustry* podczas rozpatrywania źródeł tragedii greckiej jest pytanie²⁵ o stosunek Greków do cierpienia²⁶. Choć interpretacja tragedii z 1872 roku pisana była w duchu Schopenhauerowskiego pesymizmu, to zasadnicza myśl Nietzscheańskiej lektury jest niezmienna, a w późniejszych dziełach nabierze ona pełniejszego wyrazu – prawda nie daje się pogodzić ze sztuką, a tragedia grecka jest tak myślanej sztuki najwyższą realizacją. Prawda i sztuka są sprzeczne ze sobą, gdyż różnią się co do źródeł swego pochodzenia. Tragiczna sprzeczność z prawdą i wprowadzenie aksjologicznej ambiwalencji pozwalają rozwijać się życiu – prawda rozumiana w sposób deontologiczny, jako nakaz i obowiązujący system, czyni życie niemożliwe do przeżycia – istnienie staje się męką, gdyż życie istnieć może jedynie na scenie tragedii.

To, co istniało u Arystotelesa w potencjale jego rozumowania – skryte i niejawne, wymagające „wyciągnięcia” na światło dzienne poprzez spekulacje – u Nietzschego stanowi o zasadniczym rdzeniu jego myślenia, nadaje takt całej koncepcji sztuki i ustanawia tragiczność. Być tragicznie i wobec tragedii jest równoznaczne dla Nietzschego z byciem w i wobec multiversum dualizmów²⁷ – rozczepienia semantycznego i semiotycznego, które to na wyższym poziomie „w strefie gwiazdnej” rodzi estetykę nadczłowieka²⁸.

3. Słowacki prezentuje tragedię ducha

Leszek Zwierzyński w pracy *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego* dowodzi, że zasadniczy rys świata – rozziw pomiędzy człowieczeństwem (dążeniem do wolności) a koniecznością (strefą działania bogów) – uaktywnia się w dopiero w zdarzeniu tragicznym²⁹. Badacz konkluduje jednak, że zapadnięcie się świata w objęcia tragiczności bycia nie rodzi poczucia absurdu, ale wynosi pozornie chaotyczny układ w strefy wyższej, nie-ludzkiej koherencji³⁰. Nie likwiduje to tragizmu, ale nadaje mu sens.

²⁴ Ibidem, 42.

²⁵ Pytanie to jest obecne szczególnie w pierwszym wydaniu *Narodzin tragedii*. Choć Nietzsche nie ingerował w zasadniczy tekst rozprawy i edycje z lat 1872 oraz 1886 są treściowo jednakowe, to powtórne wydanie uzupełnione zostało wstępem zatytułowanym *Próba samokrytyki*, w którym to autor postarał się wskazać pewne ścieżki interpretacji całości. We wzmiankowanym wprowadzeniu główne akcenty zostały położone na immoralizm tragedii greckiej – jej trwanie „poza dobrem i złem” i właściwe jej wychylenie ku odrzucaniu wszystkiego, co związane jest z normatywną aksjologią.

²⁶ Fryderyk Nietzsche, *Próba samokrytyki*, W: idem, *Narodziny tragedii*, 6.

²⁷ Karl Jaspers, *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*, tłum. Dorota Stoińska (Łódź: Wydawnictwo Oficyna, 2012), 226.

²⁸ Gilles Deleuze: *Tajemnica Ariadny według Nietzschego*, W: idem, *Nietzsche*, tłum. Bogdan Banasiak (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 34.

²⁹ Leszek Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008), 234.

³⁰ Ibidem, 234.

Zawarte w ustaleniach Zwierzyńskiego napięcie między bytem a byciem stanowi istotną w mojej opinii perspektywę w namyśle nad naturą tragizmu w mistycznych utworach Słowackiego. Choć nie jestem przekonany co do wszechstronności zastosowania figury „tragizmu Boga³¹” we wszystkich omawianych przez autora utworach Słowackiego, to perspektywa zaproponowana przez Zwierzyńskiego odsłania operatywny (w przestrzeni utworów autora *Kordiana*) charakter tragiczności i tragedii. Wzmiankowane napięcie między człowieczeństwem a koniecznością miałyby być asumptem do uobecnienia się na kartach mistycznych utworów Słowackiego wyższego, skrywanego dotąd porządku świata, który to porządek na poziomie tekstowym, miałby pokrywać się z ideami zawartymi w systemie myśli genezyjskiej poety.

W moim odczuciu nie można jednak jednoznacznie wykazać, że w utworach tych porządek daje się ująć w dualistycznej i eschatologicznej perspektywie, w której to akcja utworu stanowi dopełnienie szerszego projektu zbawienia. Jeżeli tragiczność określibyśmy w tym miejscu jako narzędzie do realizowania wskazanego przez Zwierzyńskiego celu, to narzędzie owo nad wyraz często „wymyka się” Słowackiemu, obraz ideowy utworów staje się rozmyty i niejednoznaczny, a sensotwórcza struktura poczyna niebezpiecznie ciążyć ku dołowi – przytwierdzona zanadto do ziemskiego (człowieczego) wymiaru tragedii, który to wymiar niejako wysuwa się na plan pierwszy i nie tyle zasłania zawarte w tekście symbole jakiegoś wyższego porządku, co te symbole denuncjuje jako nierzeczywiste i istniejące jedynie w sferze potencjalnej – niemożliwej do zrealizowania.

Sytuację taką obserwujemy zarówno w *Księdzu Marku*, jak i w I rapsodzie *Króla-Ducha*. W drugim z wymienionych utworów Popiel nie tyle „niszcząc świat stwarza jego postać duchową³²”, co niszczy świat, gdyż taka jest forma duchowa tego świata – I rapsod wprowadza czytelnika w prawidła świata, ale dla Popiela jest tych praw przypomnieniem:

Poszła: – a wiedzą tylko Wniebowzięci
Czym jest moc czucia! A strata pamięci!

I dalej:

Niejedną poniósł na pamięci szkodę
Niejeden obraz stracił senny, miły³³

Kwestią otwartą pozostaje, czy forma ta jest temporalna, czy też finalna, ale – w moim mniemaniu – nie istnieje żadna inna „forma duchowa” poza tą, która jest realizowana przez Popiela. Świat I rapsodu *Króla-Ducha* jest światem będącym realizacją quasi-Nietzscheańskiej woli mocy³⁴, w której to perspektywa jednostkowego zbawienia jest ledwie mglistą obietnicą, a nie zasadą nadrzędną.

³¹ Ibidem, 237.

³² Ibidem, 256.

³³ Juliusz Słowacki, „Król-Duch”, W idem, *Poematy*, red. Marian Bizan, Paweł Hertz (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987), 248-249.

³⁴ Spośród kanonicznych opracowań omawiających temat związków Nietzschego i Słowackiego (głównie w zakresie relacji łączących figurę nadczłowieka i *Króla-Ducha*), należy w tym miej-

W *Księdzu Marku* natomiast – akcentowana również przez Zwierzyńskiego – niejednoznaczność „oblicz, ról postaci³⁵” oraz motywacji działań bohaterów dramatu, tworzą wielopłaszczyznową konstelację sensów, w której nie można jednoznacznie wskazać, który z wymiarów (losów indywidualnych, historii politycznej oraz historii o wymiarze etycznym³⁶) jest wymiarem dystynktywnym dla odbioru całości, i w którym zawierają się wszystkie, by wynieść całość tragedii ku wyższym emanacjom bytu. Nie zachodzi wszak w omawianym dramacie żadna przemiana na poziomie historycznym – przemiana narodu się nie dokonała, Polska nie zmartwychwstała, a perspektywa owego zmartwychwstania przesunięta została w nieokreśloną bliżej przyszłość – przyszłość pozostającą poza czasem, w „czas ostateczny³⁷”, a więc w swoistą nie-historię³⁸.

K. Puławski

Ten lud, widzę cały chory,
Wszędzie, gdzie oczyma skinie,
Widzi ogień i upiory:
A ja wszędzie w tej krainie
Widzę jedną wielką bliźnę
Jedną moją cierpiącą Ojczyznę³⁹

Moje uwagi nie znoszą – co oczywiste – interpretacji Zwierzyńskiego. W moim mniemaniu jednak świat mistycznych dramatów Słowackiego egzystuje na trzech

scu wymienić: Stefania Tatarówna, „Słowacki i Nietzsche (Król-Duch a Nadczłowiek)”, *Pamiętnik Literacki* 3 (1906), 284-307 i 4 (1906), 406-433; Ignacy Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (Modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze* (Warszawa: Gebethner i Wolff 1902); Jan Gwałbert Pawlikowski: *Studyów nad Królem Duchem część pierwsza: Mistyka Słowackiego* (Warszawa: Józef Mortkowicz, 1909); Jan Kasprówicz, „Słowacki”, *Tydzień. Dodatek Literacki Kurjera Lwowskiego* 15 (1899): 114 i 16 (1899), 122.

³⁵ Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia*, 238.

³⁶ Ibidem, 237. W przypadku dwóch historycznych składników skłonny byłbym jednak do ujęcia je w jeden, szerszy wymiar historiozoficzny, czy też historii genezyjskiej.

³⁷ Ibidem, 239.

³⁸ Może to być również świadectwo działań Słowackiego, który chciał – cytując Eliadego – „odciąć Boga od faktu istnienia zła” (zob. Mircea Eliade, „Mefisto i Androgyn, czyli tajemnica pełni”, W idem, *Sacrum, mit, historia*, tłum. Anna Tatariewicz (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970, 206). Tak pojmowanym złem byłaby historia – Bóg zbawiający Polskę w poza-historii, działałby w przestrzeni mu właściwej, odseparowanej od efemerycznych gradacji bytu. Historia i następujące w niej kolejne konfiguracje materii byłaby rozłożonym w czasie piekłem, do którego Bóg nie ma dostępu, gdyż działa on jedynie w tym, co trwałe. Trwałe zaś byłyby właściwie dwa elementy: fakt Edenu i obietnica Niebiańskiego Jeruzalem. Czas ostateczny, apokalipsa i zamknięcie koła historii – przywracałyby czas w obręb „pierwotnej czystości i pełni”, gdyż jak dowodzi cytowany już Eliade „in illo tempore umiejscawia się nie tylko na początku, ale także u końca czasów. Mircea Eliade, „Nieszczęście i historia”, W idem, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatariewicz (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 260. Pojawiające się w utworach Słowackiego wizje o Boskiej proveniencji (*Książdz Marek*, *Sen srebrny Salomei*, *Lilla Weneda*) byłyby nie tyle interwencjami w ludzko-historyczny porządek rzeczy, co przypomnieniem Edenu (jako archetypu Boskiego ładu) i Jeruzalem (jako tego ładu powrotu).

³⁹ Juliusz Słowacki, „Książdz Marek”, W idem: *Dramaty*, red. Marian Bizan, Paweł Hertz (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1987), 103.

poziomach: historii indywidualnej i etycznej, genezyjskiego sensu tych utworów oraz na poziomie tragiczności bycia, swoistej trwogi przed grozą istnienia. Ów trzeci sens byłby ową odsłanianą przez nas (i przed nami) tajemnicą – prawdą powstałą u zbiegu historii i genezyjskiego sensu. Słowacki – jak na najwybitniejszego polskiego ironistę przystało – odsłaniałby i maskował przed nami tę prawdę – w tym tkwiłaby natura mistycznego tragiczności tych utworów.

Niczym w kole historii Koheleta, tragedia „swym zamierzonym biegiem”⁴⁰ objawiała się w dramacie genezyjskim autora *Balladyny* i stawałaby się konstruktywnym elementem całościowego wymiaru jego utworów.

Znalezienie jednego klucza do tragedii i tragiczności (jako zasady działania owej tragedii) w dziełach mistycznych Słowackiego jest zadaniem niezwykle trudnym, gdyż nie posiadamy jasnego zestawu symboli, poprzez które te dzieła można odczytać. Zaprzeczyć jednak nie można, że w omawianym okresie Słowacki wcielał w życie założenia własnej filozofii genezyjskiej, która określała sens historii i celowość działania Ducha w dziejach. Rzeczona myśl genezyjska była jednak częścią szerszej koncepcji samorealizacji, którą Juliusz Kleiner określił mianem „mistyki egocentrycznej”⁴¹, której logika była sprzeczna z logiką twórczości⁴². Ponadto wewnętrzne uwarunkowania i zależności podmiotu mistycznej twórczości Słowackiego⁴³ mogą zrodzić pewne wątpliwości co do koherencyjności całego układu odniesienia na linii myśl genezyjska – twórczość dramatyczna. Wewnętrzne napięcie, ruch i wysiłek wykonywany w przestrzeni bycia, uobecniły zasadę rządzącą wewnętrznymi podstawami życia i twórczości – tą zasadą jest temporalność wszelkich przejawów istnienia⁴⁴, niestałość trwania, które to trwanie zmierza nieuchronnie ku przemianom. W ujęciu mistycznego Słowackiego śmierć jest tą przemianą ostateczną.

Wszystkie dramaty mistyczne Słowackiego, które wymienił Zwierzyński⁴⁵, są bowiem „dramatem śmierci”⁴⁶ – śmierci obecnej na wszystkich określonych przeze mnie poziomach dzieła, śmierci sięgającej wyżej i dalej niż osiągnąć może wzrok bohaterów tych utworów i (być może) dalej i wyżej (a z pewnością niżej), niż osią-

⁴⁰ Koh 3,1. *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie W.O. Jakuba Wujka, Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, 1962.

⁴¹ Juliusz Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV, red. Jerzy Starnawski (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999), 11.

⁴² Ibidem, 15.

⁴³ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2014), 69.

⁴⁴ Sytuację podmiotu Słowackiego w okresie rodzenia się zrębów filozofii genezyjskiej można przyrównać do akcentowanego przez Heideggera „pra-sporu” jawności i bycia. Słowacki-mystyk, Słowacki przeanieleny (a właściwie do tego przeanielenia zdążający) przebywałby w obrębie wiecznego stawania się, permanentnie wschodzącego ustanawiania nowych sensów swego egzystowania. Mistyczność i nie-mistyczność poety pozostawałyby wobec siebie w stosunku, w jakim pozostają Heideggerowskie „stawanie się” i „bycie” – bycie mistykiem i bycie nie-mistykiem raz za razem zapadałoby się w to, co ciemne i tajemnicze. W rzeczy samej – mistyczna tragiczność Słowackiego nie byłaby odzwierciedleniem Boskiego planu, ale niestałego wymiaru bytu. Zob. Stanisław Łojek, *Prawda, sztuka, nihilizm. Heideggera spór z Nietzschem* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013), 155.

⁴⁵ A są to w kolejności występowania: *Ksiądz Marek* (1843), *Sen srebrny Salomei* (1843), *Zawisza Czarny* (1845).

⁴⁶ Juliusz Kleiner, *Tragicznosc* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1946), 6.

gnąć może wzrok Boga wmontowanego w genezyjski sens tych dzieł. Jak dowodzi wzmiankowany już Kleiner, „tragedia jest estetycznym wyzyskaniem walorów emocjonalnych oraz ideowych śmierci – owego wstrząsu duchowego, jaki wywołuje zętknięcie ze śmiercią⁴⁷” i dalej „toteż wstrząśnie śmierć wtedy jedynie, gdy jest wyłamaniem z toku naturalnego, gdy jest przedwczesnym, szczególnie okolicznościami spowodowanym przecięciem gwałtownym życia⁴⁸”.

Cóż może wyrzucić na podmiocie większe wrażenie niż śmierć jego poprzedniej emanacji, z którą musi się wciąż zmagać, by osiągnąć projektowany cel? Jeśli uwzględnimy jeszcze funkcję, którą przypisywał sam sobie Słowacki – łącznika pomiędzy światem doczesnym i wymiarem Boskim, a na planie historiozoficznym – między tym, co efemeryczne i wieczne (bądź nie-czasowe i nie-historyczne), to tragedia taka nabiera wymiaru personalnego i osobistego (śmierć Słowackiego-poety), ale i historiozoficznego (umarł Słowacki-poeta, ale narodził się w konsekwencji tej śmierci poeta-mystyk, przywracający porządek z początku/końca czasu). Paradoksalnie rzecz ujmując, Słowacki znalazł się w tej niekomfortowej sytuacji, że żył i był martwy w tym samym momencie, a co za tym idzie – musiał „ustalić nowe relacje ze zmarłym poetą⁴⁹”, ale jednocześnie ustalić musiał relacje z narodzonym mistykiem. Owo napięcie akcentowane jest nie tylko przez Kleinera⁵⁰ czy Rymkiewicza⁵¹ (choć oczywiście z pominięciem elementów narracji tanatologicznej), ale odnaleźć je można również w kanonicznych opracowaniach dla problemu tragedii epoki romantyzmu w Polsce – Marii Janion⁵², Marty Piwińskiej⁵³ czy (choć tekst ten *sensu stricto* o tragizmie nie traktuje) – Mariana Tatary⁵⁴.

Marta Piwińska konkluduje, że „w romantyzmie widzianym szeroko widziano narodziny *nowej metafizyki fatalności*⁵⁵” dodaje również: „tragedia romantyczna bywała budowana na wzorcach antycznych i na wzorcach Szekspirowskich; miała to być tragedia z chórami i tragedia prozą [...] tragedia historii i tragedia historyczna⁵⁶”. Badaczka zaznacza również, że polifonia pojęciowa i różnorodność postulatów i oczekiwań wobec tragedii romantycznej jest świadectwem poszukiwań „tragedii nowej, tragedii prawdziwej”⁵⁷. Tragedia romantyczna powinna zrodzić się tak, jak miało to miejsce w czasach antycznych – powinna wyłonić się z misterium – tragedia powinna czerpać swe moce z obrzędowości sztuki⁵⁸.

⁴⁷ Ibidem, 7.

⁴⁸ Ibidem, 8.

⁴⁹ Stanisław Rosiek: *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowa/Obraz Terytoria, Fundacja Terytoria Książki, 2013), 103.

⁵⁰ Kleiner: *Juliusz Słowacki*, 17, 18-21, 24, 27.

⁵¹ Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki*, 82-84.

⁵² Maria Janion, „Tragizm”, W eadem, *Tragizm, historia, prywatność* (Kraków: Universitas, 2000), 19.

⁵³ Marta Piwińska, Romantyczna nowa tragedia, W *Studia romantyczne*, red. Maria Żmigrodzka (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1973), 114.

⁵⁴ Marian Tatar: *Struktura mitu religijnego a „Król-Duch” Juliusza Słowackiego*, W *Studia romantyczne*, red. Maria Żmigrodzka (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1973), 320.

⁵⁵ Piwińska: *Romantyczna nowa tragedia*, 110. Kursywa – J.K.

⁵⁶ Ibidem, 111.

⁵⁷ Ibidem, 111.

⁵⁸ Ibidem. 115.

W romantycznym misterium tragedii odkryta została tragiczność. Tragiczność rozumiana nie jako pojęcie estetyczne czy filozoficzne, ale jako stały i nieodłączny element bycia. Choć bohaterowie romantyczni „nie uznają żadnych zakazów⁵⁹”, to ich trwanie rozpięte zostało pomiędzy antynomicznymi strukturami: tam, gdzie pojawia się wolność – pojawiają się bariery; tam, gdzie pojawia się życie – pojawia się śmierć; tam, gdzie pojawia się Bóg – pojawia się i opętanie; tam, gdzie pojawia się życie mistyka, żywot wieczny w świetle Bożej służby – pojawia się trup jego zaprzęszonej emanacji; tam, gdzie historia się kończy – pojawia się pamięć, która robakiem czasu draży skały Niebiańskiego Jeruzalem.

4. Kim jest trup szykujący się w nas?

Dochodzimy do ostatniego etapu niniejszych rozważań – rozważań, które przywiodły nas do śmierci, a właściwie różnych jej oblicz. Choć perspektywa obecności śmierci w tragedii pojawiła się już za sprawą Juliusza Kleinera, to sądzę, że można (i należy) tę perspektywę poszerzyć, gdyż jest ona wspólnym mianownikiem – kluczem do odczytania ustaleń Arystotelesa, Nietzschego i Słowackiego.

Tragedie Nietzschego i Słowackiego bliskie są Schelerowskiej koncepcji tragiczności – obaj (Nietzsche i Słowacki) polem swych działań uczynili w nich pozornie wartości – obie zbudowane są, by tym wartościom nadawać nowe sensy i nowe kierunki.

Należy jednak w tym miejscu poczynić pewne dookreślenie – koncepcja Schelera dotyczy wąsko rozumianej strefy wartości, gdyż jak stwierdza: „tylko tam, gdzie istnieje to, co wysokie i co niskie, szlachetne i prostackie, istnieje coś takiego jak zdarzenie tragiczne⁶⁰”. Pojmowanie tragedii u Schelera nie różni się bowiem wiele od katastrofizmu – tragedia jest katastrofą, zniszczeniem bądź atrofią wartości, które to zniszczenie zachodzi w wyniku obranego kierunku działania jednostki. Tragiczność Schelera jest więc niczym więcej jak wektorową katastrofą – wektorową, gdyż interesuje nas kierunek działania mocy, a nie moc sama w sobie.

Wektory obrazują stosunek siły działającej na płaszczyznę wartości, gdyż kolebką tragiczności jest „szczególny związek między stosunkami wartości a stosunkami przyczynowymi⁶¹”, a co za tym idzie – oba rzędy pojęciowe dają się ze sobą zestawić i porównać (wielka wartość ma wielką przyczynę – zniszczenie wielkiej wartości ma przyczynę o tej samej mocy, ale o przeciwnym zwrocie). Obie tragedie można poznać analitycznie. Analityczność ta jest jednak specyficzna, gdyż łącząca się nierozzerwalnie z tragicznością. Scheler bowiem konstatuje, że tragiczność stanowi rdzeń tragedii, jej źródło, i nie można (tragiczności) rozdysponować na inne zjawisko niż wartości właśnie.

Atrofia wartości musi być totalna i nieodwołalna – by mówić o tragiczności takiego zdarzenia, zagłada ta musi być niejako „niezawiniona” – muszą zawieść wszystkie środki i czyny, które pierwotnie prowadziły do uratowania wartości, by

⁵⁹ Ibidem, 128.

⁶⁰ Scheler, „O zjawisku tragiczności”, 58.

⁶¹ Ibidem, 72.

móc mówić o tragicznej zagładzie⁶² – w przeciwnym wypadku mowa jest najwyżej o zbrodni na wartościach. Jak wspomniałem, tragediami prezentowanymi w niniejszym szkicu rządzą różne rodzaje śmierci. O śmierci Słowackiego-poety mowa już była powyżej, ale jest to temat na tyle szeroki, że trudno go ująć w tak ograniczonej objętościowo formule. Można jednak go dookreślić i wyznaczyć kilka tropów interpretacyjnych, które w zestawieniu z tragediami Nietzschego i Arystotelesa uobecnią nam transgresyjny charakter dramatów mistycznych Słowackiego, jako swoistych tragedii umierania, metafizyki fatalności i poetyki fatalnego upadania w przemianę. We wszystkich przywołanych przez Zwierzyńskiego utworach wewnętrzne napięcie rozgrywa się na trzech płaszczyznach: historii indywidualnej i etycznej, genezyjskiego sensu tych utworów oraz na poziomie tragizmu bycia (trwogi istnienia).

Sen srebrny Salomei jest w takim ujęciu tragedią powstawania i zamierania form genezyjskich⁶³ – zamierania przed którym nie ma ucieczki (pierwszy sen Salomei nie ratuje wszak Gruszczyńskich – stanowi potencjał niewykorzystanego oświecenia). Podążając za tropem wyznaczonym przez Alinę Kowalczykową⁶⁴ i dzieląc scenę dramatu na dwa poziomy, można orzec, że sfera historii i wydarzenia sceniczne nie scalają się, nie są w stanie wytworzyć całościowego obrazu rzeczy. Owa dycho- tomia zstępuje również w sferę sacrum – oglądane przez nas makabreski są częścią Boskiego planu jedynie na poziomie deklaratywnym, potencjalnym – w rzeczywistości nie zostają przekute na realnie oddziałujące wartości. Bramy śmierci okazują się skokiem w pustkę, upadkiem w niebyt – zarówno w przypadku Leona (śmierć umysłu), jak i Salomei, która choć dostępuje przemiany w królową aniołów, to fakt ten nie znosi ambiwalencji fizycznego cierpienia.

Tym, co łączy *Sen srebrny Salomei*, *Zawiszę Czarnego* i I rapsod *Króla-Ducha*, jest jedna cecha, obok której przejść obojętnie nie sposób, a która spina w pewnym stopniu całość niniejszych rozważań. Tą cechą jest atomizacja sensów, ich rozbitcie na wiele podgrup i podtypów⁶⁵. Prawdziwą tragedią, istotą tragiczności stanowi napięcie między przemianami, ból rodzenia i zamierania kolejnych emanacji. W przypadku Nietzschego byłoby to przejście od Apollina ku Dionizosowi – utracenie zabezpieczającej obecności tego pierwszego i przejście ku afirmatywnym strukturom tego drugiego. U Arystotelesa można mówić o „tragedii prawdziwości” – momencie, w którym ustalenie gruntów trwania, realizowania siebie w opozycji do trwogi bycia staje się niemożliwe. Tragedia Arystotelesa prowadzi do oczyszczenia, ale nie jest nim w ścisłym znaczeniu tego słowa. Czymże jest? Jest tragicznością dynamiki – katastrofą trwania, bólem narodzin i przemiany – dyskomfortem płynącym z obserwowania przychodzących po sobie faz świadomości.

Wszystkie w niniejszym tekście koncepcje tragiczności zaprezentowane, nierozdzielnie łączą się z egzystowaniem. Nie jest jednak tak dlatego, że życiem rządzi szereg dynamicznych przemian i przewartościowań, czy też dlatego, iż takimi prze-

⁶² Ibidem, 81.

⁶³ Zwierzyński: *Egzystencja i eschatologia*, 240.

⁶⁴ Alina Kowalczykowa: *Słowacki* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 189.

⁶⁵ Wzmiankowane rozbitcie może być w przypadku Słowackiego ujęte jako świadectwo rozłamów między śmiercią poety-Słowackiego a narodzinami Słowackiego-mistyka.

mianami rządzi się twórczość (filozoficzny, poetycka i mistyczna⁶⁶) – dzieje się tak dlatego, że każdy z przedstawionych tutaj modeli tragedii i tragiczności, rozpoczyna coś nowego, a to rozpoczynanie jest immanentnym elementem całej struktury. Jak w ślad za Hanną Arendt głosi Paul Ricoer: „Ludzie nie rodzą się, by umrzeć, ale by rozpocząć⁶⁷”.

Apollon *rozpoczyna* Dionizosa, katharsis *rozpoczyna* ustanawianie (nowej) prawdy w sztuce, śmierć poety *rozpoczyna* żywot mistyka, a wszystko to daje początek obecności tragedii w egzystowaniu. Choć zaprezentowane tutaj koncepcje tragiczności są formalnie odmienne, pochodzą z różnych epok i spisane zostały różnymi językami, to w swej strukturze, i układzie znaczeń, *wektorowo* zwrócone są ku tej samej stronie – ku wiecznemu rozpoczynaniu, niezachwianemu otwarciu się na powstawanie. Choć śmierć jest podstawowym elementem i budulcem tragedii, to – paradoksalnie – do tak myślanego układu nie ma dostępu jako element decydujący. Zostaje skanalizowana i zaprzęgnięta do roli koniecznego elementu w szeregu przemian. Tak inscenizowana tragedia przemian nigdy się nie kończy, gdyż jeden spektakl przechodzi płynnie w drugi – tragiczność śmierci nie uobecnia się w niej, nie możemy jednak liczyć również na oczyszczenie.

Bibliografia

- Arystoteles, David Hume, Max, Scheler. *O tragedii i tragiczności*. Tłum. Władysław Tatkiewicz, Teresa Tatkiewiczowa, Roman Ingarden. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.
- Arystoteles. *Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1983.
- Benisz, Henryk. *Nietzsche i filozofia dionizyjska*. Warszawa: AWF, 2001.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche i filozofia*. Tłum. Andrzej Kucner. Łódź: Wydawnictwo Oficyna, 2012.
- Deleuze, Gilles. *Tajemnica Ariadny według Nietzschego*. W idem, *Nietzsche*. Tłum. Bogdan Banasiak. Warszawa: Wydawnictwo KR 2000.
- Eliade, Mircea. „Mefisto i Androgyn, czyli tajemnica pełni”. W idem, *Sacrum, mit, historia*, tłum. Anna Tatkiewicz, 203-244. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche*, t. I. tłum. Andrzej Gniazdowski, Piotr Graczyk, Wawrzyniec Rymkiewicz, Werner Mateusz, Wodziński Cezary. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

⁶⁶ Mistycyzm Słowackiego jest wszak twórczością, i to twórczością poetycką. Umiejętności zdobyte na polu ironii romantycznej Słowacki udoskonalał podczas tzw. mistycznego okresu swojej twórczości. Wychylenie się „ja” poetyckiego ku samookreślającej siebie dynamice przejawów własnej obecności w tekście w okresie mistycznym przetworzona została w serię objawiającego się w utworze podmiotu, który to w szeregu objawień (na prawach Boskiego objawienia się w życiu poety) konstruuje swoją przyczynę. Ujmując rzecz inaczej – w okresie mistycznym Słowacki wytworzył początki swojej przemiany mistycznej i uczynił to na prawach ironii romantycznej.

⁶⁷ Paul Ricoer, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański (Kraków: Universitas 2006), 646.

- Janion, Maria. „Tragizm”. W eadem, *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków: Universitas, 2000.
- Jaspers, Karl. *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*, tłum. Stoińska Dorota. Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2012.
- Kasprowicz, Jan: „Słowacki”, *Tydzień. Dodatek Literacki Kurjera Lwowskiego* 15 (1899): 114 i 16 (1899): 122.
- Kleiner, Juliusz. *Tragizm*. Lublin: Towarzystwo Naukowe K.U.L., 1946.
- Kowalczykova, Alina. *Słowacki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Levy, Albert. *Stirner et Nietzsche. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*. Paryż: Societé Nouvelle de Librairie et d'Édition, 1904.
- Łojek, Stanisław. *prawda, sztuka, nihilizm. Heideggera spór z Nietzschem*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013.
- Matuszewski, Ignacy. *Słowacki i nowa sztuka (Modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1902.
- Nietzsche, Fryderyk. *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Tłum. Leopold Staff. Warszawa: Nakład Jakuba Mortkowicza, 1907.
- Nietzsche, Fryderyk. *Wola mocy*. Tłum. Stefan Frycz, Karol Drzewiecki, Warszawa: Nakład Jakuba Mortkowicza, 1911.
- Pawlikowski, Jan Gwalbert. *Studyów nad Królem Duchem część pierwsza: Mistyka Słowackiego*. Warszawa: Józef Mortkowicz, 1909.
- Piwińska, Marta. *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa: PEN, 1992.
- Piwińska, Marta. „Romantyczna nowa tragedia”. W: *Studia romantyczne*, red. Maria Żmigrodzka, 109-159. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1973.
- Platon. *Fedon*. W idem. *Dialogi*. Tłum. Władysław Witwicki. Kęty: Antyk, 1999.
- Platon. *Kratylos*. Tłum. Witold Stefański. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1990.
- Podbielski, Henryk. „Wstęp”. W: Arystoteles. *Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1983.
- Rosiek, Stanisław. *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowa/Obraz Terytoria, Fundacja Terytoria Książki, 2013.
- Ricoer, Paul. *Pamięć, historia, zapomnienie*. Tłum. Janusz Margański. Kraków: Universitas, 2006.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek. *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2014.
- Słowacki, Juliusz. „Król-Duch”. W idem, *Poematy*, red. Marian Bizan, Paweł Hertz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Słowacki, Juliusz. „Książd-Marek”. W: *Dramaty*, red. Marian Bizan, Paweł Hertz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Tatara, Marian. „Struktura mitu religijnego a *Król-Duch* Juliusza Słowackiego”. W: *Studia romantyczne*, red. Maria Żmigrodzka, 313-349. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1973.
- Tatarówna, Stefania. „Słowacki i Nietzsche (Król-Duch a Naczcłowiek)”, *Pamiętnik Literacki* 3 (1906): 284-307 i 4 (1906): 406-433
- Zwierzyński, Leszek. *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008.

Summary

THREE ACTS OF ONE TRAGEDY – THREE TRAGEDIES IN ONE ACT TRAGEDY IN THE WORKS OF ARISTOTLE, FRIEDRICH NIETZSCHE AND JULIUSZ SŁOWACKI

Under this article juxtaposed three projects of the tragic work: by Aristotle, Nietzsche and (though not expressed in any theoretical text, but abstracted from his works) Juliusz Słowacki. In the course of deduction was included a number of questions, which can be reduced to two most important: question about what tragedy is and question about the nature of tragedy. In the article i set out to find the common features of the proposed proposals and offered my own meta-tragic discourse, which could open horizons for further research on mysticism of Juliusz Słowacki and his compounds with „mystical tragedy” – as a series of transformations and reevaluations, occurring in the subject, but presence in dramas and poems.

Key words: *history of literature, philosophy, tragedy, mysticism, history of ideas*