

W kręgu teorii literatury

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Cezary Zalewski

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: cezary.zalewski@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6341-8592

Józef Tischner jako hermeneuta (literatury). Studium przypadku

Józef Tischner (1931–2000) należał do czołówki polskich filozofów XX wieku i chociaż jego refleksja była niezwykle obszerna oraz różnorodna, to, jak się wydaje, trwałe miejsce w historii myśli zdobył sobie przede wszystkim oryginalną koncepcją, którą określił mianem filozofii dramatu. Punktem wyjścia niniejszego artykułu będzie zatem – skrótowe, z konieczności – przypomnienie kluczowych tez tej propozycji zawartych w dwóch pracach: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*¹ oraz *Zarys filozofii człowieka dla duszpasterzy i artystów*². Rzykując znaczne uproszczenie, można by stwierdzić, że filozofia dramatu oparta została na czterech pojęciach. Ich sens jest następujący:

- (1) Dramat jest międzyludzką interakcją o charakterze formacyjnym, tj. zdolnym do pozytywnego lub negatywnego kształtowania uczestniczących w nim osób dzięki mechanizmowi wzajemności (tzn. że każda akcja wywołuje reakcję itd.). Warunkami zaistnienia dramatu są: (a) ciągły i nieodwracalny czas, w którym może się on dziać; (b) otwarcie na scenę (tj. miejsce) dramatu, które przejawia się w aktach obiektywizacji intencjonalnej; i (c) otwarcie na innego, którego wyrazem jest podjęcie rozmowy, dialogu. Otwarcie (c) ma zdecydowany prymat nad otwarciem (b); chociaż obie postawy mogą się przenikać.

¹ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998.

² Zob. J. Tischner, *Zarys filozofii człowieka dla duszpasterzy i artystów*, w: tegoż, *Myślenie w żywe piękno*, wyb. W. Bonowicz, Kraków 2005.

- (2) Dramat na każdym etapie rozwoju może zostać przez jego uczestników określony jako dobry lub zły (tzw. horyzont agatologiczny). Spotkanie z innym staje się tragedią, kiedy dobro okaże się słabsze w sporze ze złem. Każdy dramat zawiera więc tragiczność, czyli – możliwość tragedii, możliwość tryumfu zła. Możliwy jest także ostateczny tryumf dobra, czyli – heroiczność.
- (3) Osoba uczestnicząca w dramacie jest wolna, czyli ma możliwość wyboru dobra lub zła. Jeśli jednak uwzględniony zostanie dodatkowy aspekt dramatu, to okaże się, że zakres tej wolności może ulec istotnej zmianie: od radykalnej minimalizacji, która obecna jest w koncepcji fatum (losu, przeznaczenia itd.), do radykalnej maksymalizacji, którą zapewnia współpracująca z osobą łąska.
- (4) Istnieje jeszcze jeden podmiot ludzkiego dramatu – Bóg. Jednakże tutaj sytuacja jest paradoksalna: z jednej strony trudno w sposób pozytywny określić tę interakcję, ale – z drugiej – należy ona do wzorcowych, paradygmatycznych.

Celem tego artykułu nie jest ani analiza, ani krytyka postawionych przez Tischnera tez³. Poglądowe streszczenie założeń filozofii dramatu pozwala, po pierwsze, dostrzec i sformułować dość oczywistą intuicję, zgodnie z którą nie charakteryzują się one jednakowym stopniem koherencji. Tylko pierwsza⁴ z nich – mimo wewnętrznej złożoności – jest konstrukcją zwartą i jednolitą; pozostałe natomiast zakładają dualizm, dlatego wywołują efekt bifurkacji, który w szczegółowym opisie Tischner stara się niekiedy zamaskować. Teza druga rozpada się zatem na przeciwstawny wariant tragiczny (2a) i heroiczny (2b); teza trzecia przybiera postać zniewalającego fatum (3a) lub wyzwalającej łąski (3b); a teza czwarta dzieli udział *sacrum* w ludzkim dramacie na: interwencję monoteistyczną i judeochrześcijańską (4b) oraz – chociaż Tischner *explicite* nigdy, nawet analizując mit Edypa, tego nie sformułował – politeistyczną, pogańską (4a). Sprawia to wrażenie, jakby ze wspólnego

³ Zob. np. D. Kot, *Myślenie dramatyczne*, Kraków 2016; J. Jagiełło, *From Axiology to Agathology: Józef Tischner's Philosophy of Man*, w: Józef Tischner, ed. by J. Jagiełło, Kraków 2020.

⁴ Nie jest wykluczone, że ta podstawowa teza została ukształtowana pod wpływem *The Theory of Modern Drama* – pracy Petera Szondiego, której pewne sądy Tischner aprobatywnie przytaczał [zob. J. Tischner *Sprawa osoby – wstępne przybliżenia*. „Logos i Etos” 1992, nr 2, s. 16]. Dla Szondiego istnieją trzy zasadnicze właściwości dramatu: (a) nieustanny czas terażniejszy; (b) międzyludzka dialektyka, której wyrazem jest dialog i (c) wydarzenie, w którym najważniejszy jest udział osób, a nie odniesienie do rzeczywistości zewnętrznej [zob. P. Szondi, *The Theory of Modern Drama*. Cambridge 1987, s. 7–10]. Analogie między tym schematem a Tischnerowskim pojęciem dramatu (a zwłaszcza przekonaniem o prymacie otwarcia na innego) są bardzo wyraźne.

początku wylaniały się dwa, dokładnie – i symetrycznie – przeciwstawne modele. Przy pewnej dozie arbitralności można je nazwać modelem tragicznym ($1+2a+3a+4a$) oraz modelem heroicznym ($1+2b+3b+4b$).

Dokonane tu uproszczenie pozwala jeszcze – po drugie – na pewne obserwacje dotyczące literackich powinowactw obu modeli. Jak bowiem wiadomo, Tischner był wielkim miłośnikiem literatury, dramatu zaś – w szczególności. Nie zaskakuje zatem fakt, iż jest autorem kilku esejów dotyczących utworów dramatycznych⁵, a ponadto do dwóch największych dzieł – *Filozofii dramatu* oraz *Sporu o istnienie człowieka* – włączył analizy z tego zakresu. Lektura ich wszystkich nieodmiennie prowadzi do wniosku, zgodnie z którym Tischner intensywnie szukał związków między dramatem a filozofią dramatu. Strukturę tych analogii można przedstawić następująco:

Filozofia dramatu: model tragiczny

Dramat: tragedia grecka⁶,

Tragedia Ryszarda III W. Szekspira

Faust J. W. Goethego

Filozofia dramatu: model heroiczny

Dramat: *Hiob*, *Promieniowanie ojcostwa* Karola Wojtyły

Dzień gniewu Romana Brandstaettera

Życie jest snem Pedro Calderona de la Barca

Zestawienie to ma charakter wyłącznie opisowy, a nie genetyczny. Nie zawiera zatem żadnych sugestii dotyczących literackich źródeł filozofii dramatu. Dyskurs filozoficzny oraz interpretacyjny pozostają tu – w zakresie stawianych tez – w niemal doskonałej harmonii, mimo że między nimi występuje dokładnie przeciwstawne rozłożenie akcentów: filozofia dramatu zdecydowanie więcej uwagi poświęca modelowi tragicznemu (niż heroicznemu); natomiast interpretacja dramatów – odwrotnie. Wskazać tu można tylko na jeden poważniejszy dysonans. Dyskurs filozoficzny definiując dramat kładzie nacisk na wzajemność, w jakiej uczestniczą osoby. Omawiając przykład

⁵ Zob. J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, wyb. W. Bonowicz, Kraków 2005. Tischner napisał ich jeszcze więcej, ale zostały ogłoszone w publikacjach o bardzo niskim nakładzie (jako np. programy teatralne), dlatego dziś pozostają praktycznie niedostępne [W. Bonowicz, *Nota wydawcy*, w: J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, s. 346].

⁶ Jest rzeczą nader znamionną, że Tischner nie przeprowadził analizy konkretnej tragedii greckiej, zawsze bowiem ujmował je sumarycznie, ściśle łącząc z pojęciem tragizmu oraz mitu. Pewnym wyjaśnieniem tego postępowania było wyznanie uczynione w trakcie wykładów z filozofii dramatu: „ja dobrze nie znam tekstów tych dramatów, moja znajomość tych tekstów jest szalenie powierzchowna” [J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu. Wykłady*, oprac. D. Kot, A. Węgrzecki, Kraków 2012, s. 81].

modelu heroicznego – *Promieniowanie ojcostwa* Wojtyły – Tischner powtarza to przekonanie, pisząc, iż:

wzajemność osób kryje w zarodku jakiś dramat. Można zaryzykować twierdzenie, że wszystkie dramaty świata są opisaniem losów wzajemności – tej twórczej i tej niszczącej, bo domyślamy się, że i taka jest nie do uniknięcia⁷.

Wzajemność w ujęciu literackim ma dwa modusy: konstruktywny i destrukcyjny. Na ten drugi zwraca uwagę filozofia dramatu, badając cyrkulację zła w modelu tragicznym, ale – i to jest znamienne – jej analiza nie pojawia się w jego literackich odpowiednikach. Funkcjonuje tu raczej na zasadzie przyjętego założenia, z którego wynikają konkretne, dające się ująć, fenomeny, np. groźba, pokusa czy zdrada. Można by spekulować, czy brak dociekań nad destrukcyjną wzajemnością nie wynika z jej marginalizacji, której – w swych interpretacjach *Fausta* – dokonali mistrzowie Tischnera: G. W. Hegel i S. Kierkegaard? I czy, konsekwentnie, to nie ich perspektywa poznawcza była przez Tischnera rzutowana „wstecz” na grecką i szekspirowską tragedię?

Nawet jeśli odpowiedź byłaby twierdząca, nie naruszałaby spójności między filozofią dramatu i dramatem. Jednakże ów poziom koherencji sam w sobie nie ma charakteru neutralnego: jest efektem działania określonego przedrozumienia – jak powiedziałyby hermeneutyka, i jak twierdził sam Tischner⁸ – które wyznacza warunki dla interpretacji. Sytuację, w której dramat – mniej lub bardziej dokładnie – odpowiada tezom filozofii dramatu, zaliczyć więc trzeba do procedury, którą Philippe Sabot określił mianem schematu dydaktycznego⁹. W nim bowiem tekst literacki jest zaledwie przykładem lub ilustracją, przekazującą w artystyczny sposób prawdy, do których filozofia doszła niezależnie na drodze własnych spekulacji.

Trzeba przyznać, że Tischner posługując się schematem dydaktycznym dobrze wybierał utwory dramatyczne: ich odczytania w kategoriach własnej filozofii do dziś – przynajmniej wśród polskiej krytyki literackiej – nie budzą kontrowersji, a niekiedy nawet (jak w przypadku dramatów Wojtyły) uchodzą za klasyczne.

⁷ J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, s. 64. W czasie, kiedy postawał ów esej, Tischner prowadząc wykłady z filozofii dramatu, także odwołał się do *Promieniowania ojcostwa*: „Ze wszystkich znanych mi tekstów Wojtyły ten wydaje mi się najbardziej znakomity [...]” [J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 197]. Wyznanie to jest nader znamienne: pokazuje bowiem, że w dramacie literackim Tischner ewidentnie faworyzował pozytywną wzajemność; i być może dlatego nigdy nie wspomina o innej sztuce Wojtyły – *Przed sklepem jubilera*, która, jak wiadomo, zawiera analizę kryzysu wzajemności.

⁸ Zob. J. Tischner, *Filozofia poznania. Wykłady*, oprac. Z. Stawrowski, Kraków, s. 390–393 i 617–618.

⁹ Zob. P. Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris 2002, s. 36–53.

Jednakże jeden – i jedyny – raz filozof zdecydował się na krok ryzykowny, który w znaczny sposób zdestabilizował harmonię między (filozoficznym) przedrozumieniem a (interpretacyjnym) rozumieniem. Tischner zdecydował się bowiem przeprowadzić egzegezę najbardziej znanego dramatu Witolda Gombrowicza *Ślub*. Celem niniejszego artykułu jest analiza dramatycznego, by tak rzec, aspektu tej właśnie interpretacji. Oznacza to, że zbadany zostanie jej zmienny przebieg oraz związek kolejnych etapów – i konstytuowanych przez nie znaczeń – z tezami filozofii dramatu.

1. Faza pierwsza (rozumienie₁): polaryzacja kościołów

Od początku w interpretacji *Ślubu* założona została redukcja fabularna: Tischner nie wnika w przebieg (wszystkich) zdarzeń dramatu, ale wybiera tylko te, w których krystalizuje się najbardziej istotny sens. W procesie selekcji niezwykle pomocne okazują się uwagi samego autora zawarte w przedmowie¹⁰, które zostają tu aż trzykrotnie zacytowane. Trzeba jednak zauważyć, że także ten tekst został potraktowany bardzo wybiórczo, tak aby zachowana została spójność obu redukcji.

Postępowanie takie – przynajmniej *prima facie*¹¹ – sprawia wrażenie szukania dodatkowego uzasadnienia dla własnych rozpoznań. Jednakże zakres obu redukcji i dbałość o ich wzajemną koherencję sugeruje inną funkcjonalizację. Jest ona zresztą niedwuznacznie wprowadzana od samego początku, kiedy Tischner wydobywa dwa – dokładnie przeciwstawne – znaczenia tytułowego „ślubu”. Pierwsza faza interpretacji polega zatem na stworzeniu silnej, binarnej opozycji, w której pierwszym członem będzie, powiedzmy, kościół Absolutu, a drugim – odpowiednio ujęty – kościół międzyludzki Gombrowicza. Polaryzacja, którą Tischner przeprowadza, została zaprojektowana radykalnie, dlatego pojawiający się tu komentarz ma przede wszystkim zwiększyć ilość płaszczyzn czy poziomów, na których będzie ona widoczna. Najbardziej czytelne jest dodanie aspektu dialogowego:

Słowa osób Gombrowiczowskiego dramatu nie są słowami dla kogoś (dla drugiego), ale słowami wobec kogoś. Zachodzi istotna różnica między słowem „dla kogoś” a słowem „wobec” kogoś. Słowo „dla kogoś” jest darem, który łączy wolne osoby. Słowo „wobec kogoś” nie jest darem, nie zakłada wolności i nie jest zdolne ustanawiać więzi wierności, czyli „religii”. [...] Od mowy „wobec kogoś” zaczyna się przemoc władzy¹².

¹⁰ Zob. W. Gombrowicz, *Dramaty*, red. nauk. tekstu J. Błoński, Kraków 1986, s. 91–97.

¹¹ Por. M. Michalski, *Filozof jako pisarz. Kołakowski – Skarga – Tischner*, Gdańsk 2010, s. 124–125.

¹² J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1998, s. 59 [podkreśl. – J.T].

Dialogi, w których występuje wymiana słów-darów, zakładają koncepcję innego jako bliźniego, z którym można wejść w symetryczną relację opartą na wolności i wierności. Natomiast mówienie „wobec kogoś” implikuje nie tylko perswazję lub rozkaz, ale przede wszystkim ustanawia innego jako obcego, który funkcjonuje w asymetrycznej przestrzeni władzy: w niej jeden jest królem (ojciec, Henryk), a reszta – jego poddany. Wierność nie jest tu jednak oparta na wolności; jest wymuszona – i dlatego, jak dodaje Tischner, podatna na „bezustanne zagrożenie zdradą”¹³.

Drugi dodany aspekt ma charakter aksjologiczny:

u Gombrowicza jedno zwraca szczególną uwagę: mechanizm przemiany i ustanawiania wartości, który towarzyszy sięganiu po władzę.

Wyjaśnijmy to, patrząc na scenę. Oto widzimy, jak w pewnym momencie wspinający się po szczeblach drabiny władzy Henryk kłeka przed ojcem. [...] Sam ten gest wystarczył jednak, by inni obwołali ojca królem. Mowa gestu ma siłę magiczną. Wartością staje się to, co zostało uznane za wartość. [...] I tak jest zawsze. Gdy w głąb ludzkiej niepewności, w środek wahań, przypuszczeń i podpuszczeń wtargnie cudze uznanie, gdy do jednego niepewnego przyklęknienia dołączy się drugie i trzecie, to niepewność nie będzie już tak bardzo niepewna jak przedtem, a przypuszczenie łatwo zmieni się w twierdzenie. I tak wartość, która na początku tylko zachęcała, by ją uznać, przemienia się w wartość, która wymusza szacunek¹⁴.

Można powiedzieć, że do takiej obserwacji Tischner był przygotowany: wykładając filozofię dramatu, niejednokrotnie komentował koncepcję przewrotu w dziedzinie wartości; i już wtedy zresztą dostrzegł, że sama możliwość tego procesu zdaje się kwestionować ważny element (teza nr 2) jego własnej propozycji. Jak bowiem stwierdzał:

nie ma dramatu i nie ma tragedii bez jakiegoś doświadczenia dobra i zła. Jeżeli się okaże, iż to, co jest warunkiem dramatu, samo jest częścią dramatu, wtedy idea dramatu, idea tragedii musi być zupełnie inaczej pomyślana. W ubiegłym roku ciągle powtarzaliśmy: jakieś dobro jest, jakieś zło jest – i na tej kanwie możliwy jest dramat, możliwa jest tragedia, kiedy zło zwycięża, a dobro ginie. Usiłujemy teraz przejść poza ten schemat i zapytać: czy dobro i zło nie jest samo dramatyczne, to znaczy czy ono nie ulega czasowi, losowi?¹⁵

¹³ Tamże, s. 58.

¹⁴ Tamże, s. 59, 60 [podkr. – C.Z].

¹⁵ J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 10 [podkr. – C.Z].

Tej intuicji niestety nie rozwinął dokładniej, ale w kontekście jego interpretacji *Ślubu* jasne jest, na czym polega przejście od bycia warunkiem dramatu do bycia jego częścią. Wartości (tj. dobro i zło) nie są już dane obiektywnie, ponieważ podlegają procesowi intersubiektywnej kreacji, jak również destrukcji. Przebiega ona na zasadzie przejmowania cudzych ocen czy osądów, czyli jest naśladownictwem postaw, jakie zajmują inni.

Uwzględniając te uzupełnienia, polaryzację między obiema wizjami można przedstawić w postaci następującego zestawienia:

KOŚCIÓŁ ABSOLUTU

1. Ślub jako więź absolutna
2. Religia Absolutu
3. Dialog mową „dla kogoś”
4. Inny jako bliźni
(relacja symetryczna zakładająca wolność i wierność)
5. Dobro i zło jako warunek dramatu
(wartość dana obiektywnie)
6. Scena jako „ziemia obiecana”

KOŚCIÓŁ MIĘDZYLUDZKI

1. Ślub jako więź konwencjonalna
2. Religia ubóstwionego człowieka
3. Dialog mową „wobec kogoś”
4. Inny jako obcy
(relacja asymetryczna zakładająca brak wolności i zdradę)
5. Dobro i zło jako część dramatu
(wartość jako efekt naśladowania)
6. Scena jako „ziemia przeklęta”

Pełny sens niniejszej polaryzacji staje się wyraźny dopiero w zestawieniu z postawioną nieco później tezą, zgodnie z którą *Ślub* nie realizuje ani modelu tragicznego, ani heroicznego¹⁶, ponieważ wizja człowieka nie zakłada tu działania fatum czy łaski. Oznacza to w istocie nieobecność w tym dramacie trzeciej tezy filozofii dramatu. Jest to logiczne, gdyż radykalne przeformułowanie tezy drugiej (oraz – w konsekwencji – czwartej) wyklucza konstrukcje w rodzaju fatum i łaski. Jest więc oczywiste, że oba modele dramatu (tragiczny i heroiczny) należą do lewej strony tej polaryzacji: mimo że działają w sposób dość odmienny, to jednak reprezentują analogiczny porządek transcendentálny, wspólną sferę *sacrum*, która funkcjonuje w sposób przewidywalny i rozpoznawalny.

Ślub akceptuje tylko (i zaledwie) pierwszą tezę, na podstawie której buduje wizję kościoła międzyludzkiego; wizję, która jest symetrycznym odwróceniem tego, co filozofia dramatu mogła pomyśleć. Stworzenie radykalnego kontrastu pozwala natomiast dostrzec zasadę, która jest odpowiedzialna za ten proces. Jest nią – nienazwana wprost, zaprezentowana przy pomocy maskującej peryfrazy – mimesis. Używając formuły samego Tischnera, należałoby precyzyjniej powiedzieć, że w modelu tragicznym i heroicznym mimesis jest warunkiem dramatu, a w *Ślubie* – jego częścią. Różnica jest zasadnicza,

¹⁶ Zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 61, 62.

gdyż w pierwszym przypadku naśladownictwo jest rozumiane w kategoriach estetycznych, w drugim jako fenomen antropologiczny. I tego właśnie problemu Tischner w swojej interpretacji nie ujmuje w sposób, by tak rzec, świadomy; używając kolejnych peryfraz, stara się zmarginalizować to, na co nieustannie w teście *Ślubu* natrafia.

2. Faza druga (rozumienie₂): deformacja ofiarnicza

Jeśli filozofia dramatu sama jest dramatyczna¹⁷, to wiele wskazuje na to, że dynamikę rozwoju wyznacza tu zasada koła hermeneutycznego, którą Tischner doskonale znał i rozumiał w kategoriach wzajemnej interakcji (i modyfikacji) między przedrozumieniem a rozumieniem¹⁸.

W fazie pierwszej przedrozumienie doprowadziło do powstania struktury opozycyjnej, będącej rozumieniem₁. I ono też – w reakcji zwrotnej – wprowadziło radykalną zmianę przedrozumienia, pokazując, że z czterech założonych tez sprawdza się jedynie pierwsza. W ten sposób interpretacja Tischnera dotarła mniej więcej do końca aktu drugiego dramatu. Jej następnym obiektem będzie zatem kluczowy akt trzeci. Jego ujęcie pokazuje zasadniczy wpływ – osłabionego, jak by się wydawało – przedrozumienia. Teza czwarta dotycząca kategorii *sacrum* zostaje odpowiednio zmodyfikowana i ponownie wykorzystana w konstytucji rozumienia₂.

Samo przekształcenie tezy czwartej dokonane zostało dzięki *implicite* przyjętemu założeniu, zgodnie z którym zjawiska natury religijnej występują w dwóch postaciach: pierwotnych i wtórnych czy raczej: oryginalnych i skopiowanych. Nie ulega wątpliwości, że przesłankę tę podsunął Tischnerowi sam *Ślub* – tj. znany monolog Pijaka z aktu drugiego¹⁹ – niemniej Gombrowicz nie jest tu aż tak jednoznaczny. Pisarz sugeruje raczej to, co Tischner już dostrzegł: istnienie dwóch systemów religijnych, między którymi relacja opiera się na przeciwieństwie. Polaryzacja prowadzi jednak do impasu, więc zostaje usunięta i przekształcona w subtelniejszą więź, jaka łączy „oryginał” z „kopią”. Z niewielką pomocą *Ślubu* teza czwarta filozofii dramatu została reaktywowana i znów może wziąć udział w procesie egzegezy. Komentarz do monologu Pijaka jest następujący:

¹⁷ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 11.

¹⁸ Zob. J. Tischner, *Filozofia poznania*, s. 391 i 618–619.

¹⁹ Zob. W. Gombrowicz, *Dramaty*, s. 155.

Mamy więc projekt nowej religii – religii, w której Słowo jedynie pozornie staje się ciałem, naprawdę zaś staje się przemocą służącą formowaniu ciała. Od zewnątrz wszystko wygląda tak, jakby była religia. Ale to jest parodia religii²⁰.

Termin „parodia” jest peryfrazą skrywającą mimesis. Jej rola polega na korekcie wstępnej polaryzacji: jeśli „kościół międzyludzki” jest imitacją „kościół Absolutu”, to rozumienie tego pierwszego należy przeprowadzić w oparciu o kategorie obecne w drugim (a więc w tezie czwartej). Zabieg ten prowadzi do usunięcia z wnętrza tekstu jakiegokolwiek śladu mimesis.

Wszelako, jak wiadomo, pojęcie parodii zawiera element deformacji (wyjaskrawienia, przesadnej kumulacji), której skutki najczęściej są komiczne. Dla Tischnera parodia nie jest śmieszna, ale raczej żalosna, ponieważ wykrzywienie wywołuje zasadniczą dysfunkcję. Wadliwe działanie zostało zanalizowane w perspektywie ofiarniczej:

Wiadomo, że religia wymaga ofiary. Ofiarą tworzącej się „religii oddolnej” będzie właśnie Władzio – stary przyjaciel Henryka. Władzio najdłużej zachował przyrodzoną trzeźwość i zdrowy rozsądek. Niby spał, a właściwie nie spał. Ale dlatego jego upadek będzie tym większy. Henryk zażąda od niego... samobójstwa. Nie sztuka dać się zabić i potem winić innych, sztuką jest zabić się samemu ku czci Henryka – króla. I Władzio to zrobi. A król? Rzecz w tym, że sam król nie wie, co z tym fantem począć, bo niby żądał ofiary, ale tak jakby nie żądał²¹.

Parodia polega zatem na tym, że obrzęd ofiarniczy jest nieskuteczny, mimo że został przeprowadzony zgodnie z określonymi wymaganiami. Filozofia dramatu, bazując na tezie czwartej, precyzyjnie je definiuje, przyjmując, że ofiara jest: (a) „za kogoś” (tzn. substytucja), (b) „dla kogoś” (tzn. ma cel) i (c) „z czegoś”, czyli z siebie jako całości²². Interpretacja śmierci Władzia w *Ślubie* przebiega tu dokładnie wedle tego schematu. Bohater umierając: (a) zapobiega detronizacji, która grozi Henrykowi ze strony innych, zdrajców; (b) oddaje cześć królowi, utwierdzając majestat władzy i (c) oddaje swoje życie, niszcząc ciało.

Komentarz trafnie zauważa, że ten mechanizm został zdestabilizowany przez ambiwalentną postawę Henryka. I tylko jego, gdyż, jak należałoby dopowiedzieć, najbliższe otoczenie władcy potrafi właściwie odczytać ofiarniczy sens śmierci Władzia. Kontrast tych reakcji powinien dostarczyć poznawczych inspiracji. Niestety, w tym momencie interpretacji wystarczy potwierdzenie niedokładnego charakteru „kopii”, dlatego zachowanie Henryka

²⁰ J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 60 [podkr. – C.Z.].

²¹ Tamże.

²² Zob. tamże, s. 120–122.

zostanie potraktowane z analogiczną ambiwalencją. Z jednej strony jest zbyt ważne, by je – jak tyle innych reakcji w *Ślubie* – pominąć, z drugiej jednak okazuje się zbyt idiosynkratyczne (może nawet dziwaczne), aby uzyskać jednoznaczną wykładnię. W efekcie komentarz przypomina osławianie czegoś, co z natury i tak jest niepoznawalne. Po samobójstwie Władzia:

już nic nie stoi na przeszkodzie, by Henryk mógł udzielić sobie ślubu. Ale ślubu nie będzie. Dlaczego? Bo Henrykowi... odechciało się ślubu. Ot, tak po prostu – odechciało. Raz się człowiekowi czegoś chce, raz się nie chce. Raz się robi to, raz tamto. Raz się mówi tak, raz inaczej. Po prostu „Się” mówi. Nie my mówimy słowa. To słowa nas mówią. Kim jesteśmy?

Dzieło Gombrowicza, w którym znajdujemy dalekie odpryski analiz Martina Heideggera z *Sein und Zeit*, chce pokazać to, kim właśnie jesteśmy. A jesteśmy tym, czym są nasze dramaty²³.

Trudno nie dostrzec, że Tischner sam tu sobie przeczy. Zbyt dobrze znał koncepcję Heideggera, by podczas wykładów z filozofii dramatu nie stwierdzić, iż: „w jego filozofii nie ma właściwie dramatu jako sprawy człowieka z człowiekiem”²⁴. I ta intuicja zachowuje ważność nawet w przypadku takich pojęć jak „się” (*Man*) i „gadanina” (*Gerede*). Ich analiza²⁵ potwierdza poza-dramatyczny status, chociaż jest zarazem przeprowadzona zbyt rzetelnie, aby nie dostrzec obecnej w nich mimesis. Mogłaby więc – ewentualnie – okazać się pomocna; i właśnie dlatego w interpretacji *Ślubu* pojęcia te zostaną arbitralnie pozbawione jakiegokolwiek związku z naśladowaniem. A jako takie, nie są już niczym więcej niż kulturowymi etykietami, przy pomocy których oznacza się indywiduum nieprzewidywalne, niedojrzałe i przede wszystkim – kapryśne²⁶.

²³ Tamże, s. 60–61.

²⁴ J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 142; por. tenże, *Filozofia człowieka. Wykłady*, oprac. Z. Stawrowski, A. Workowski. Kraków 2019, s. 588.

²⁵ Zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 117; tenże, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 195–196.

²⁶ Na tę cechę naprowadza – przemilczana przez Tischnera – powszechna aprobata, jaką zyskuje samobójstwo Władzia. Oznacza to, że Henryk wyrzeka się ślubu nie „w zgodzie”, ale – „przeciwko” wszystkim. Przy tym założeniu jego postawa jest ucieleśnieniem tego, w jaki sposób tradycyjna ikonografia ujmowała osobę opanowaną kaprysem: „Kapryśnikami zwiemy tych, co kierują się Ideami odmiennymi od pospolicie wśród ludzi spotykanych, oddają się rozmaitym działaniom, szybko jednak przerzucając się od jednego do drugiego, nawet jeśli są one tego samego rodzaju” [C. Ripa, *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 84]. *Nota bene*: w tym kontekście trudno jest oprzeć się wrażeniu, że Tischner posługuje się intuicjami, jakie wyniósł nie z lektury *Bycia i czasu* Heideggera, ale z – wielokrotnie komentowanego – *Dziennika uwodźciciela* Sorena Kierkegaarda [zob. np. J. Tischner *Filozofia dramatu*, s. 121–122 i 136–139; tenże, *Myślenie w żywiole piękna*, s. 226–230].

Z dalszego opisu²⁷ jednoznacznie wynika, że finał *Ślubu* w postaci Henryka kreuje enigmatyczną, a zarazem nieobliczalną podmiotowość, która odpowiada nawet za radykalny zwrot akcji (tzw. perypetię), powstały w wyniku niekontrolowanego używania języka. I w tym miejscu dyskurs interpretacyjny osiąga punkt krytyczny. Oto bowiem powstałe dzięki modyfikacji przedrozumienia (tj. przekształceniu tezy czwartej) rozumienie₂ (*Ślub* jako parodia religii) staje się trudne do uzgodnienia z innym aspektem przedrozumienia: z samą jego podstawą, czyli tezą pierwszą. Kapryśny, nieprzewidywalny, zdeterminowany własną mową Henryk nie może być podmiotem dramatu (w sensie filozofii dramatu), ponieważ jest zbyt odrębny i autonomiczny: nie uczestniczy w międzypodmiotowych interakcjach ani w sposób pasywny, ani aktywny.

3. Faza trzecia (rozumienie₃): (krypto)mimetyczna

Kiedy zatem Tischner zmierza do ostatecznych konkluzji, zmuszony zostaje do jeszcze jednego „obrotu” hermeneutycznego koła. Rozumienie₂ zakwestionowało pierwszą tezę przedrozumienia, która teraz – *implicite* – zostaje przeformułowana w sposób zasadniczy. Oto bowiem okazuje się, że z pojęcia dramatu należy usunąć mechanizm – twórczej lub destrukcyjnej – wzajemności. Wtedy i tylko wtedy finał *Ślubu* będzie mógł utrzymać związek z filozofią dramatu. Nieuchronnie jednak powstaje pytanie: czy teza pierwsza pozbawiona pojęcia wzajemności ma jeszcze jakakolwiek pozytywną zawartość? Wbrew pozorom filozofia dramatu udziela tu odpowiedzi twierdzącej. W *Sporze o istnienie człowieka* umieszczony został obszerny rozdział poświęcony radykalnej izolacji podmiotu (tzn. samotności). We wprowadzeniu Tischner stwierdza:

Inny otwiera horyzont dramatu: wszelki dramat może być jedynie dramatem z innym – innego z innym. W horyzoncie tym jako skrajna możliwość pojawia się również „monada bez okien” – radykalna inność innego²⁸.

Przywołane tu pojęcie z filozofii Gottfrieda W. Leibniza było częstym przedmiotem analiz w trakcie wykładów: z filozofii dramatu²⁹, z etyki³⁰, epi-

²⁷ Zob. tenże, *Spór o istnienie człowieka*, s. 63.

²⁸ Tamże, s. 222.

²⁹ J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 129, 240–241.

³⁰ J. Tischner, *Etyka a historia. Wykłady*, oprac. D. Kot, Kraków 2008, s. 6–7.

stemologii³¹ i filozofii człowieka³². Zawsze jednak jego sens był rozumiany w sposób, który zakładał dokładne przeciwieństwo względem teorii dramatu opartego na wzajemnym i faktycznym oddziaływaniu. Dlatego koncepcja „monady bez okien” jest rozumiana jako ostateczna granica, której filozofia dramatu przekroczyć nie powinna. Może jednak się do niej zbliżyć, tak jak dzieje się to w *Sporze o istnienie człowieka*. Tutaj bowiem człowiek jest ujmowany jako osoba z definicji uczestnicząca w dramacie, która jednak w określonych okolicznościach wybiera radykalną samotność czyniącą z niej – zawsze wtórnie i nigdy ostatecznie – „monadę bez okien”. Z przeprowadzonych przez Tischnera analiz wynika³³, że owa „skrajna możliwość” pojawia się wtedy, gdy właściwy dramat już się wydarzył; jest (albo: może być) więc ona jego finalnym efektem, którego konstytucja dokonuje się w momencie rozstania.

W ten sposób, jak się wydaje, można wyjaśnić trzecią (i ostatnią) modyfikację przedrozumienia, która pozbawia tezę pierwszą aspektu wzajemności. Jeśli jednak takie założenie wygeneruje kolejne rozumienie₃, będzie to proces – co trzeba wyraźnie podkreślić – o charakterze wybitnie retrospektywnym: sens *Ślubu* zostanie uchwycony niejako przez pryzmat jego zakończenia.

Rozumienie₃ składa się z dwóch tez. Zgodnie z pierwszą człowiek:

jest tylko zjawiskiem, które wyczerpuje całą swą rzeczywistość w tym, że się komuś zjawia. U Gombrowicza wszystko jest spektaklem i spektakl jest wszystkim. Człowiek to widowisko w widowisku. Można, oczywiście, przypuścić, że jest to piękne widowisko. Ale to także byłoby bezpodstawne. Ten spektakl nie może być za piękny. Moglibyśmy wtedy powiedzieć: „złudo, trwaj!” Nie wolno umacniać zjawy w byt. Co pozostaje? Jaka logika rządzi przemarszem zjaw? Pozostaje tylko spór o władzę. Ale czy władza wśród zjaw i nad zjawami nie jest również zjawą władzy?³⁴

Rozumienie₃ formułując ten wiosek, opiera się na fragmentach monologu Henryka z aktu trzeciego³⁵. Wykorzystuje jednak – jako swoistą przesłankę – ustalenia dotyczące kapryśnej decyzji tego bohatera dotyczącej ślubu. Biorąc pod uwagę strukturę samego tekstu, dokonane tu zostało odwrócenie: to, co było wcześniej (tzn. monolog Henryka), pojawia się później; i odwrotnie. Inwersja nie jest jednak przypadkowa, gdyż to dzięki niej koncepcja

³¹ J. Tischner, *Filozofia poznania*, s. 135–136, 149–150, 478.

³² J. Tischner, *Filozofia człowieka*, s. 350–351, 546–547.

³³ J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 221–243.

³⁴ Tamże, s. 62.

³⁵ Zob. W. Gombrowicz, *Dramaty*, s. 201–204.

„zjawiska” zyskuje uzasadnienie i wyjaśnienie. Jeśli bowiem Henryk uznany zostanie za zbyt kapryśnego i – w efekcie – niepoznawalnego, to, opierając się na jego własnych (tyle że wcześniejszych) słowach, w których dominuje przekonanie o pustym „ja”, słusznie można będzie uznać, że jego istnienie jest czysto fenomenalne, zjawiskowe. Jest on tylko tym, czym się jawi, ponieważ nie skrywa w sobie żadnej „głębi”, „istoty” czy „natury”³⁶. Gdyby bowiem było inaczej – jak przyjmuje *argumentum a contrario*³⁷ – wówczas ów pierwotny wymiar manifestowałby się jako interakcja z innymi, tj. jako dobra lub zła wzajemność.

I kiedy rozumienie₃ ekstrapoluje to przekonanie na cały *Ślub*, wówczas wyrazem ukonstytuowanego sensu staną się kategorie negatywne. Dramat rozumiany jako „przemarsz zjaw” jest bowiem: (a) nie-piękny, (b) nie-statyczny i (c) nie-stabilny. Nie ulega wątpliwości, że druga kwalifikacja jest tu kluczowa: *Ślub* jest zatem nieustanną dialektyką pojawiania się i znikania kolejnych fenomenów; dialektyką, której nic nie usprawiedliwia: ani jej wartość (np. piękno), ani tworzone przez nią struktury (np. porządku czy władzy). Te ostatecznie bowiem są kruche i przemijają tak samo szybko, jak jej poszczególne elementy.

Tę koherentną wizję rozumienia₃ Tischner uzupełnia dość nieoczekiwaną propozycją:

Istnieje jeszcze lęk. Jest to przedziwny lęk: zjawa chciałaby przeistoczyć się w rzeczywistość, z drugiej jednak strony boi się rzeczywistości, ponieważ w zetknięciu z nią traci ważność. Dlatego tak bardzo udaje rzeczywistość. I tak zjawa lęka się tego, czego pragnie, i pragnie tego, czego się lęka. Lęka się „dutkaniecia” i pragnie „dutkaniecia”³⁸.

Zestawiając oba aspekty rozumienia₃, łatwo, jak się wydaje, dojść do wniosku, zgodnie z którym ów wymiar lęku nie tylko występuje poza walką o władzę, ale jest od niej ważniejszy, bardziej znaczący. Nie chodzi tu bowiem o zajęcie najwyższej pozycji w hierarchii zjaw, ale o przekroczenie własnego statusu, czyli – o jakiś rodzaj transgresji ontologicznej. Zjawa dąży do tego, aby stać się kimś/czymś innym, tzn. rzeczywistym, posiadającym własną naturę, której wyrazem jest wzajemność.

³⁶ Trzeba zaznaczyć, że Gombrowicz często bywa uważany za prekursora estetyki i filozofii kaprysu, która polega właśnie na ujmowaniu świata w kategoriach: rozproszenia, jednorodności, powierzchowności i przypadkowości [zob. M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 116–125]. Takie ujęcie byłoby zapewne bliskie Tischnerowi.

³⁷ Ten argument można wywnioskować z pojawiającej się w zakończeniu dyskursu sceny, przedstawiającej Sąd Ostateczny nad zjawami [zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 63].

³⁸ Tamże, s. 62 [podkr. – C.Z.].

Na tym sformułowaniu można by poprzestać; można jednakże dokonać tu bardziej precyzyjnego rozpoznania, do czego zresztą Tischner aluzyjnie zaprasza. Jeśli bowiem rozumienie₃ opiera się na finale *Ślubu*; i jeśli w teźże końcówce należałoby wziąć pod uwagę przytoczone w nawiasach wyrażenia Pijaka, to ten komentarz odsyła do niezwykle dramatycznej sceny poprzedzającej samobójstwo. Sam Gombrowicz nadaje jej ostentacyjny i wewnętrznie sprzeczny, charakter: oto Pijak zapewnia, że wskaże palcem Władzia; a w tym samym momencie Henryk stwierdza, że to on sam jest bezwstydnie dotykany przez ów palec Pijaka. Oznacza to, że Pijak de-maskuje Henryka, odkrywając to, co nie powinno zostać upublicznione (tj. domniemany związek Władzia z Mańką).

Jeśli zatem zjawa (Henryk) dąży do ontologicznej transgresji, oznacza to, że jej konkretnym celem, by tak rzec, jest Władzio. I to on jest tym człowiekiem, którego w monologu – zacytowanym nieco dalej przez Tischnera – domaga się Henryk, słusznie podejrzewając, że sam doprowadził do jego unicestwienia. A jeśli zjawa z łęku udaje (czyli nieautentycznie naśladuje) rzeczywistość, to przekładając tę kolejną już mimetyczną metaforę³⁹ na język filozofii dramatu⁴⁰, trzeba stwierdzić, że Henryk wobec Władzia nosi maskę.

Strategia stwarzania pozorów jest w *Ślubie* realizowana rozmaicie, ale to nie maska jest najważniejsza, tylko jej obnażenie przez Pijaka. To bowiem w tym kontekście należy, jak się wydaje, rozumieć tę niezwykle głęboką – chociaż wyrażoną nieprecyzyjnie – intuicję Tischnera. Pod maską tkwi ambiwalencja, czyli lęk pomieszany z pragnieniem. To nie są dwie zupełnie odrębne reakcje; sama konstrukcja składni Tischnera podpowiada, że tak naprawdę ambiwalencja polega tu na dwóch skrajnych modalnościach jednego pragnienia: „pragnieniu do” i „pragnieniu od”. Zatem dopóki rozumienie₂ było skoncentrowane na niespodziewanej rezygnacji ze ślubu, dopóty generowało impas w postaci Henryka-enigmy. Kiedy jednak rozumienie₃ dokonało niewielkiego przesunięcia (o jedną scenę wstecz), wówczas zachowanie Henryka staje się wytlumaczalne. Dwie modalności jego pragnienia nie są bowiem niczym innym, jak dwiema symultanicznymi reakcjami na rzekomy romans Władzia z Mańką. Władzio pełni tu zatem dwie, sprzeczne role: jest „przewodnikiem”, od którego Henryk zapożycza pragnienie; i jest „przeszkodą” uniemożliwiającą jego spełnienie. Rozumienie₃ najpierw nie-

³⁹ Warto zwrócić uwagę, że Tischner miał świadomość, że samo pojęcie zjawiska zawiera aspekt naśladownictwa (jako odbijania). W wykładach filozofii dramatu stwierdzał: „Czym jest cień? Mogą być rozmaite koncepcje cienia: po grecku cień: *«phainomenon»*, fenomen, zjawisko” [J. Tischner *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 13].

⁴⁰ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 76–81.

jasno rozpoznaje naśladowczą strategię Henryka (tj. udawanie, noszenie maski), a następnie przenosi kategorię mimesis „w głąb”, łącząc ją z pojęciem pragnienia.

4. Wnioski

Jeśli rozumienie₃ domaga się wnikliwej interpretacji, to oznacza, że samo nie ma pewności, czy zawarte w nim rozpoznania są trafne. Tischner od samego początku był świadomy, że *Ślub* jest utworem skrajnie wieloznacznym. I zapewne dlatego konstruując rozumienie₁, sięgnął do komentarzy autora, które poprzedzają tekst dramatu. Znamienny jest jednak fakt, iż zupełnie zignorował stwierdzenie Gombrowicza mówiące o tym, że (w drugim akcie) Pijak swoją intrygą „wtrąca nowego Króla w piekło zazdrości”⁴¹. Temu brakowi odpowiada drugi, analogiczny – po stronie samego tekstu. Tischner nie zwrócił uwagi na niezwykle istotną kwestię Henryka:

Któż wie jednak czy mężczyzna... czy mężczyzna w ogóle może zakochać się w kobiecie bez współudziału, bez pośrednictwa, że się tak wyrażę, innego mężczyzny. Być może mężczyzna w ogóle nie odczuwa kobiety inaczej, jak tylko poprzez innego mężczyznę. A może to jakaś nowa forma miłości? Dawniej było we dwoje, a dziś jest we troje?⁴²

Pominięcie to wygląda wręcz na pomyłkę, gdyż fragment ten znakomicie wpisuje się w spolaryzowaną strukturę, jaką posługuje się rozumienie₁. Gombrowicz precyzyjnie bowiem kontrastuje dwa modele ludzkiego pragnienia: pierwszy jest binarny, drugi – triangulacyjny. Ten pierwszy zakłada wymianę, która powstaje w wyniku spontanicznego i obustronnego pobudzenia pragnienia. Z tej cyrkulacji brała początek dawna miłość, której trwanie (w kościele Absolutu) określało się wiernością, a zerwanie – zdradą. Miłość nowoczesna, obecna w kościele międzyludzkim, jest zupełnie inna: nie wyłania się w wyniku spontaniczności, ale mediacji. Pragnienie bowiem – samo z siebie – nie jest nakierowane na innego; jest od samego początku niezdecydowane. Dopiero kiedy pojawi się ktoś trzeci, ktoś kto wskaże jakiś obiekt, wówczas pragnienie także podąży za nim, wiernie naśladowując ów pierwotny wybór.

Rozumienie₁ dysponuje już wstępnym rozpoznaniem dotyczącym zachowań naśladowczych, dlatego wystarczyłaby mu uważna lektura niniejszego fragmentu, aby przeprowadzić syntezę mimesis z pojęciem pragnie-

⁴¹ W. Gombrowicz, *Dramaty*, s. 96.

⁴² Tamże, s. 193.

nia. Ale rozumienie₁ zakłada kategorię różnicy, którą filozofia dramatu jest przeniknięta; i to właśnie z tego powodu „mimesis” i „pragnienie” są na jej obszarze poddane radykalnej separacji.

Twierdzenie to można udowodnić na dwa sposoby, analizując oddzielnie oba pojęcia. Filozofia dramatu o wiele częściej posługuje się drugim, korzystając wszelako z propozycji, które oferuje w tym względzie dyskurs filozoficzny. Wzięta zostaje pod uwagę: (a) koncepcja Arystotelesa⁴³; (b) koncepcja Hegla⁴⁴ i (c) koncepcja Levinasa⁴⁵. Każdą z nich filozofia dramatu interpretuje, zakładając wyłącznie binarną strukturę, w której nawet ów drugi członek ulega skrajnej marginalizacji. W efekcie analiza zostaje skoncentrowana na doświadczeniach podmiotu, a poszczególne ujęcia różnią się jedynie pod względem możliwości (lub niemożliwości) zaspokojenia pragnienia. Stosunkowo najbliższym odkrycia modelu triangulacyjnego był Tischner, komentując Hegla, a w zasadzie słynną formułę Kojevego⁴⁶: pragnienie dotyczy innego pragnienia. Tischner trafnie dostrzega obecne tu założenie, zgodnie z którym pragnienie bardziej niż własnymi obiektami interesuje się tym, czego pragną inni. Jednakże z tej intuicji nie wyprowadza wniosku o podążaniu za cudzymi pragnieniami, czyli – o naśladownictwie. Brak pojęcia mimesis prowadzi zatem do postawienia wysoce nieintuicyjnej tezy⁴⁷, zgodnie z którą

⁴³ Zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 75–81.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 81–95.

⁴⁵ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 40–49; tenże, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 229–238 i 251–255; tenże, *Filozofia człowieka*, s. 433–434.

⁴⁶ Tischner znał i wielokrotnie cytował słynny komentarz Kojeve’go do *Fenomenologii ducha* Hegla [zob. A. Kojeve, *Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens: Kommentar zur «Phänomenologie des Geistes»*, Stuttgart 1975; zob. J. Tischner *Myślenie w żywiole piękna*, s. 321; tenże, *Etyka a historia*, s. 4–5 i 45–47; tenże, *Filozofia człowieka*, s. 551–552; tenże, *Filozofia poznania*, s. 136–138]; z inicjatywy Tischnera powstał nawet polski przekład tej pracy [zob. A. Kojeve, *Łączny komentarz do sześciu pierwszych rozdziałów „Fenomenologii ducha”*, przeł. T. Gadacz, Kraków 1982]. Niemniej, nawet praca Kojeve’go nie formułuje bezpośrednio kluczowych intuicji, dlatego sama również wymaga podejrzliwej eksplikacji. W jej wyniku można dopiero dostrzec, że: „What desire wants is to be the object of the desire of the other; what it gets, however, is another desire wanting to be desired. Therefore it cannot satisfy its need directly. It cannot simply become the object of the other desire, because that desire, like itself, desires to be desired rather than to desire. Therefore the contest of desire for recognition has to be mediated. This mediation takes place through an object and so desire takes a triangular form” [R. Harmeron-Kelly, *A Girardian Reading of the Hegelian Problematic of Desire, W: Sacred Violence: Paul’s Hermeneutic of the Cross*, Minneapolis 1994, s. 201–202].

⁴⁷ Jak na ironię inspiracją (a może nawet uzasadnieniem) dla tej wykładni była powieść F. Dostojewskiego *Bracia Karamazow*, na którą – w kontekście analizy Hegla – powoływał się Tischner już w wykładach z filozofii dramatu [zob. J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 207; tenże, *Spowiedź rewolucjonisty, Czytając „Fenomenologię ducha” Hegla*, Kraków 2016, s. 45 i 65–67]. Jeśli z tej powieści zaczerpnięta została tylko mowa Wielkiego Inkwizytora (a nie pre-

dostrzega się obce pragnienia tylko po to, aby je zaspokoić; i w ten sposób uzyskać panowanie nad innymi. Oznacza to, że sytuacja, w której dwa pragnienia uporczywie koncentrują się na jednym obiekcie, została *a priori* wykluczona z analizy. I dlatego filozofia dramatu nigdy nie rozpoznała tego mechanizmu w tak powszednim zjawisku, jakim jest zazdrość. Niemal na początku podstawowej pracy Tischner bowiem arbitralnie stwierdza:

powołanie się na zazdrość nie jest żadnym wyjaśnieniem, ponieważ zazdrość jest przeżyciem z gruntu irracjonalnym. [...] Zazdrość tym bardziej jest zazdrością, im mniej zawiera w sobie rozsądku. Zazdrość zabija bez względu na własny interes człowieka – zabija, bo wydaje się jej, że w bezsensownym świecie jedynie śmierć ma sens⁴⁸.

Zdania te dowodzą, iż nie znając triangulacyjnego modelu pragnienia, nie można w zazdrości – jak i w pokrewnej zawiści⁴⁹ – niczego zrozumieć; i trzeba wykluczyć ją z obszaru tego, co racjonalnie poznawalne. Analogiczne wykluczenie pojawia się w interpretacji *Ślubu* (rozumienie₂), która nie pyta, dlaczego Henryk perwersyjnie namawia Władzia do popełnienia samobójstwa?

Problematyka pragnienia była przez filozofię dramatu podejmowana częściej niż kwestia mimesis. O ile mi wiadomo, dokładniej problem ten został podjęty jedynie podczas wykładu poświęconego relacji mistrz–uczeń⁵⁰, którą analizował Max Scheler w *Der Formalismus in der Ethik*⁵¹. Wykład został oparty na dwóch znaczeniach naśladownictwa, które wyróżnił Scheler: pierwsze jest przedrefleksyjne, drugie refleksyjne. Stosownie do tego podziału Tischner przedstawia dwa (oparte na etymologii języka niemieckiego) rozumienia terminu naśladowca: (a) jako kogoś, kto tropi ślady, a więc szuka pewnych wskazówek; i (b) jako kogoś, kto idzie za kimś, a więc podąża w kierunku, który już został przez kogoś przebyty. Sam ten podział ewidentnie

zentacja zazdrości i rywalizacji między ojcem a synami), to jest oczywiste, że kluczowa jest tu pozycja zewnętrzny, nadrzędny arbitra, który usuwa niebezpieczny potencjał pragnienia dzięki posiadanej władzy. Formuła „pragnienie pragnienia innego” zostaje zatem całkowicie podporządkowana dialektyce pana i niewolnika, która eliminuje jej poznawczy potencjał.

⁴⁸ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 38. Warto zwrócić uwagę, że stanowisko takie ujawnione zostało dużo wcześniej. Wykładając filozofię poznania Tischner dwukrotnie poświęcił dłuższą uwagę dramatowi Jean-Paula Sartre’a pt. *Huis-clos* [zob. J. Tischner, *Filozofia poznania*, s. 300–301 i 484–485]. Wykładowca uznał jednak, że skomplikowana (tj. trójkątna) relacja bohaterów sztuki jest w istocie – niepoznawalna, dlatego określił ją mianem „tajemniczej więzi”.

⁴⁹ Zob. J. Tischner, *Filozofia człowieka*, s. 509.

⁵⁰ Zob. J. Tischner, *Etyka a historia*, s. 428–442.

⁵¹ Zob. M. Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Bern–München 1966.

zakłada, że możliwość umieszczenia mimesis w kontekście międzyludzkich relacji pojawia się tylko w drugim przypadku; i nie jest wykluczone, że to właśnie dlatego ów drugi sens został opisany pobieżnie i marginalnie. Natomiast posługując się pierwszym, Tischner przede wszystkim rozpoznaje czysto zewnętrzny – i przez to niedoskonały – charakter naśladownictwa. Przejmowanie od kogoś wzoru może zatrzymać się na powtarzaniu jego „śladów”: sposobu zachowania, stylu bycia, czyli „gry”. Nie zawsze można wniknąć do wnętrza naśladowanej osoby; a nawet gdyby to się okazało wyonalne, to i tak – przynajmniej wedle Schelera i Tischnera – proces, który wtedy zachodzi jest zupełnie alogiczny. A jeśli jest alogiczny, to *ipso facto* niepoznawalny. Analogiczny impas epistemologiczny tkwi – głęboko ukryty – w rozumieniu¹, które rozpoznawszy w *Ślubie* powierzchowne gesty naśladowcze, nie jest w stanie przejść dalej, w kierunku imitacji pragnień.

Jednakże w komentarzu do *Poetyki* Arystotelesa Tischner przywołuje jeszcze jedną koncepcję mimesis. Ma ona rodowód Platoński, chociaż wskazanym tu źródłem wiedzy na jej temat są pisma Martina Heideggera⁵². Zgodnie z tą teorią:

Mimesis – doświadczenie mimetyczne – wiąże się nierozzerwalnie z pamięcią. [...] Mamy przykład „doświadczenia mimetycznego”. Doświadczenie to polega na porównywaniu tego, co pamiętamy, z tym, czego doświadczamy. *Mimesis* jest odczytywaniem (rozumieniem) teraźniejszości z przez pryzmat zapamiętanej przeszłości⁵³.

Jeśli ten rodzaj doświadczenia jest, jak zapewnia dalej Tischner, kluczem do rozumienia istoty greckiego teatru, a dokładniej – sytuacji widza, to można by ustanowić analogię, która obejmie także pozycję współczesnego interpretatora *Ślubu*. Analogia ta znakomicie wyjaśnia wszystkie mankamenty, z jakimi boryka się rozumienie². Jest bowiem oczywiste, iż przenosi ono kwestię mimesis z wnętrza tekstu do strefy pozatekstowej, metodologicznej. Zamiast analizy kolejnych efektów naśladowczych w *Ślubie*, rozumienie² ustala mimesis jako meta-zasadę postępowania interpretacyjnego.

Rozumienie² jest zatem dla Tischnera „doświadczeniem mimetycznym”: śmierć Władzia zostaje wyjaśniona w kategoriach wtórnego odtworzenia re-

⁵² Jak się wydaje, Tischner korzysta tu z pracy Heideggera omawiającej filozofię Nietzschego. Heidegger analizuje w niej stosunek Platona do sztuki, na podstawie *Państwa* i *Faidrosa*: o ile w pierwszym dialogu jest on negatywny, o tyle w drugim podkreślona zostaje rola piękna, które „wrywa nas z zapomnienia bycia” [M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, przeł. A. Gnizadowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, Warszawa 1998, s. 223].

⁵³ J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, s. 26; por. tenże, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 254.

ligijnego schematu ofiary. I chociaż poznawczy efekt tej operacji nasuwał wątpliwości, generując problem z tajemniczą reakcją Henryka, to – jak się wydaje – odpowiedzialnością za nie obarczony zostaje sam pisarz, którego zamiary były tu równie niejasne. Znamienny jest fakt, iż przywrócenie im klarowności wymaga całkowitego odrzucenia tej mimesis, tak aby ponownie można ją było (razem z pragnieniem) wprowadzić do *Ślubu*. Wtedy okazałoby się, że Władzio nie był ofiarą w sensie religijnym; był – co najwyżej – ofiarą intrygi, która uczyniła z niego przeszkodę; był zatem urojonym⁵⁴ rywalem Henryka. Scena rezygnacji ze ślubu, której rozumienie₂ nie potrafi wyjaśnić, w tym kontekście staje się czytelna: zawiera bowiem wycofanie samego pragnienia, które pozbywszy się swojej przeszkody – i zarazem inspiracji – przestraszyło się bliskiej perspektywy spełnienia, realizacji.

Radykalna separacja między mimesis a pragnieniem odpowiada zatem za niepowodzenia poznawcze, które stały się udziałem rozumienia₁ i rozumienia₂. Nie oznacza to jednak, że te etapy są zupełnie bezużyteczne; mają bowiem zasadniczą funkcję, która polega na nieustannej modyfikacji przedrozumienia. W istocie jest to funkcja czysto negatywna, ponieważ prowadzi do odrzucenia kolejnych tez, które filozofia dramatu uważa za zasadnicze. Ostatni akt tego „dramatu” polega na skrajnej redukcji tezy pierwszej, która pozbawiona zostaje zasady wzajemności, a zachowuje, jak się wydaje, tylko prymat otwarcia na innego. Przy takim założeniu rozumienie₃ może intuicyjnie uchwycić „ślub” mimesis z pragnieniem, czyli model triangulacyjny.

W ten oto sposób Tischner na przykładzie własnej interpretacji potwierdza sformułowaną wcześniej przez siebie tezę, zgodnie z którą koło hermeneutyczne jest w istocie postępującą spiralą, ponieważ między rozumieniem a przedrozumieniem interakcje są stałe i obustronne. Warto przypomnieć finalny komentarz do tej kwestii:

Jeżeli rozumienie polega na polega na nieustannym rozwoju, trzeba postawić pytanie, co jest podstawowym motorem owego rozwoju? Rozwój świadczy, że poznanie jest przeniknięte negacją siebie: ono może się wznosić ponad siebie. Co jest podstawowym czynnikiem negującym dotychczasowe rozumienia na rzecz rozumień przyszłych? Z pewnością jest nim jakieś doświadczenie. Nie wiadomo jednak bliżej, jakiego typu doświadczenia wchodzą tutaj w grę. Relacja doświadczenia do rozumienia wciąż nie jest dla nas jasna. Stąd niejasna jest też natura ewolucji, której podlega nieustannie nasze rozumienie tekstu⁵⁵.

⁵⁴ Fakt ten nie może stanowić zarzutu wobec modelu triangulacyjnego. Jak bowiem zauważył jeden z jego analityków: „Le berceau du désir se situer bien entre deux rivaux potentiels. Le rival est nécessaire: s’il n’existe pas, on le crée” [D. Lance, *Au-delà du désir. Littérature, sexualités et éthique*, Paris 2000, s. 25–26].

⁵⁵ J. Tischner, *Filozofia współczesna*, Kraków 1989, s. 174–175.

Lektura interpretacji *Ślubu* także – niestety – nie pozwala na udzielenie tu jednoznacznej odpowiedzi. Snując niepewne spekulacje, można by sądzić, że wszystko, czego dokonuje Pijak (ten kapłan *à rebours*), musiało silnie przykuwać czytelniczą uwagę. Kiedy bohater zamierza obalić króla Henryka przy pomocy radykalnego zawstydzienia, wówczas etyczna wrażliwość połączona z (czerpaną z filozofii Sartre'a⁵⁶) wiedzą o tym procederze mogła skłonić Tischnera do głębszego – a zarazem bardziej autokrytycznego – namysłu nad sensem bezwstydnego „dutkaniecia”.

Jakkolwiek by było, pewne jest, że rozumienie₃ przedstawia własne rozpoznanie w sposób niejednoznaczny, a nawet zagadkowy, tak jakby starało się ukryć ich autentyczny sens i jego konsekwencje. Diagnozę przyczyn tego stanu należy, jak sądzę, poprzedzić wyjaśnieniem, na czym on dokładnie polega. Można by tu narzekać, że zapośredniczona i zmediatyzowana natura pragnienia nie została *explicite* sformułowana. Najważniejszy mankament jest jednak inny: polega na stosunku dwóch tez składających się na rozumienie₃; stosunku, który w opisie Tischnera jest ewidentnie warunkowy. Istnienie zjaw jest tu wstępnym i zarazem koniecznym warunkiem ich dążenia do ontologicznej transgresji. Kolejność tych tez powinna być jednak odwrotna, a sam fakt przeprowadzenia inwersji jest już konsekwencją – wspomnianego – przedstawienia porządku między monologiem Henryka a jego decyzją dotyczącą ślubu. W istocie jednak obie te inwersje zostały wymuszone przez ów ostatni „obrót” hermeneutycznej spirali: jeśli modyfikacja przedrozumienia usunęła z niego aspekt wzajemności, to logiczne jest, że rozumienie₃ najpierw wyciągnie wnioski z tego braku, definiując pojęcie zjawy; a dopiero później poda dalszą jego specyfikację.

Trudno jest oprzeć się wrażeniu, że doświadczenie, któremu podlega tu hermeneuta, ma wyraźnie fenomenologiczne podłoże: analiza odkrywa zjawę, wydobywa jej potencjalne jakości, ale nie jest w stanie postawić pytania o jej genezę. Nie byłoby w tym nic zaskakującego, gdyby nie fakt, że *Ślub* jest nieustannie skoncentrowany właśnie na wskazywaniu owych przyczyn. W finalnej scenie Henryk staje się zjawą, ponieważ umiera jego nieautentyczne – tj. wynikające z mediacji – pragnienie; a zachowania pozostałych postaci są naśladowczą reakcją na ten gest radykalnego wycofania. Gombrowicz nie ma zatem wątpliwości, że zjawy są końcowym efektem trian-

⁵⁶ Nawet jeśli Tischner nie zgadzał się z egzystencjalizmem Sartre'a jako takim, to jednak wiele z jego filozofii zaczerpnął i często się na nią powoływał, zwłaszcza w kontekście analiz zjawiska wstydu [zob. J. Tischner *Filozofia dramatu*, s. 71–75; tenże, *Filozofia poznania*, s. 151–154, 298–306 i 479–486].

gulacji i – często z nim związanej – naśladowczej wzajemności. Dla pisarza zatem idea „śmierci człowieka” jest nie do pojęcia poza zasadą wzajemności, a zwłaszcza poza syntezą mimesis i pragnienia.

Lektura *Ślubu* okazała się zatem dla Tischnera wysoce ryzykownym przedsięwzięciem⁵⁷. Wbrew pozorom nie dlatego, że udowodniła, iż przy pomocy zasadniczych tez filozofii dramatu nie można adekwatnie uchwycić takiego przypadku dramatu, jaki został przedstawiony w *Ślubie*. Raczej dlatego, iż natrętnie nasuwała przypuszczenia dotyczące skrajnej ambiwalencji takich pojęć jak: wzajemność, mimesis⁵⁸ i pragnienie. Filozofia dramatu często do nich sięga, zawsze jednak posługuje się ich pozytywnym sensem, widząc w nich bądź podstawy podmiotowości (i jej twórczych mocy), bądź warunki dialogicznej więzi, której efektem jest wspólnota oraz etyka (zwłaszcza odpowiedzialność). Gombrowicz musiał przyprawiać o horror, odkrywając negatywny, wręcz destrukcyjny aspekt tego samego zestawu pojęć. Trudno nawet przypuszczać, jak bardzo Tischner musiał tłumić własne refleksje, czytając fragment pierwszego aktu:

HENRYK (*do Władzia*):

Mógłbyś pobić tego ojca?

WŁADZIO

Jeżeli ty możesz, to i ja mogę.

[...]

HENRYK

I nie czułbyś z tego powodu wyrzutów sumienia?

WŁADZIO

Jakbym sam był, tobym czuł, ale jak we dwóch co się robi, to nie, bo jeden drugiego naśladuje⁵⁹.

⁵⁷ Dwadzieścia lat przed lekturą *Ślubu* Tischner w kolejnym esej poświęconym hermeneuetyce doszedł do jakże znamiennej konkluzji: „hermeneuta, prowadząc interpretację ryzykuje sobą, własnym życiem, istnieniem. Może on się bowiem stać tej interpretacji zarówno owocem, jak ofiarą. Oto dlaczego z tak bezwzględny autentyzmem musi on podejmować swoje pytania” [J. Tischner, *Filozofia współczesna*, s. 218; por. też P. Dybel, *Tischner i hermeneutyka*, w: tegoż, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012].

⁵⁸ Można by tu nawet przyjąć, iż filozofia dramatu kontynuuje platońską tradycję aporetycznego ujmowania mimesis [zob. J. Derrida, *Dissemination*, transl. by B. Johnson, London 1993, s. 185–186], zmieniając oczywiście zakres naśladownictwa: z estetycznych reprezentacji na płaszczyznę antropologiczną.

⁵⁹ W. Gombrowicz, *Dramaty*, s. 111.

Bibliografia

- Bonowicz Wojciech (2005), *Nota wydawcy*, w: J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, wyb. W. Bonowicz, Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- Derrida Jacques (1993), *Dissemination*, transl. by B. Johnson, London: The Athlone Press.
- Dybel Paweł (2012), *Tischner i hermeneutyka*, w: P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków: Universitas.
- Gombrowicz Witold (1986), *Dramaty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Hamerton-Kelly Robert (1994), *A Girardian Reading of the Hegelian Problematic of Desire*, w: R. Hamerton-Kelly, *Sacred Violence: Paul's Hermeneutic of the Cross*, Minneapolis: Fortress.
- Heidegger Martin (1998), *Nietzsche*, t. 1. przeł. A. Gnizadowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Jagiello J. (2020), *From Axiology to Agathology: Józef Tischner's Philosophy of Man*, w: Józef Tischner, ed. by J. Jagiello, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum.
- Kojeve Alexandre (1975), *Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens: Kommentar zur «Phänomenologie des Geistes»*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Kojeve Alexandre (1982), *Łączny komentarz do sześciu pierwszych rozdziałów „Fenomenologii ducha”*, przeł. T. Gadacz, Kraków: Wydawnictwo PAT.
- Kot Dobrosław (2016), *Myślenie dramatyczne*, Kraków: Copernicus Center Press.
- Lance Daniel (2000), *Au-delà du désir. Litterature, sexualités et éthique*, Paris: Editions L'Harmattan.
- Michalski Maciej (2010), *Filozof jako pisarz. Kołakowski – Skarga – Tischner*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Popiel Magdalena (2018), *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków: Universitas.
- Ripa Cesare (2004), *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków: Universitas.
- Sabot Phillipe (2002), *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris: P.U.F., Collection „Philosophies”.
- Szondi Peter (1987), *Theory of the modern drama. A critical edition*, ed. and transl. by M. Hays, Cambridge Polity Press; Oxford: Basil Blackwell.
- Scheler Max (1966), *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Bern-München: Francke Verlag.
- Tischner Józef (1989), *Filozofia współczesna*, Kraków: Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy.
- Tischner Józef (1992), *Sprawa osoby – wstępne przybliżenia*, „Logos i Etos” nr 2, s. 5–19.
- Tischner Józef (1998), *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- Tischner Józef (1998), *Spór o istnienie człowieka*, Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- Tischner Józef (2005), *Myślenie w żywiole piękna*, wyb. W. Bonowicz. Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- Tischner Józef (2008), *Etyka a historia. Wykłady*, oprac. D. Kot, Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.

- Tischner Józef (2012), *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu. Wykłady*, oprac. D. Kot, A. Węgrzecki, Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Tischner Józef (2016), *Spowiedź rewolucjonisty. Czytając „Fenomenologię ducha” Hegla*, Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- Tischner Józef (2019), *Filozofia człowieka. Wykłady*, oprac. Z. Stawrowski, A. Workowski, Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Tischner Józef (2021), *Filozofia poznania. Wykłady*, oprac. Z. Stawrowski, Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.

Józef Tischner as a Hermeneutic (of Literature): A Case Study

Abstract

The article analyzes the interpretation of Witold Gombrowicz's *The Wedding* by Józef Tischner, the founder of the philosophy of drama. It distinguished and describes three stages of exegesis. It also explores what hermeneutics defines as pre-understanding of the text. In Tischner's case, there are four constitutive assumptions of his own philosophy of drama. The article also points to the passages of the text that were omitted by the philosopher and explains the reasons for this decision. The most important of these is the ambiguous status of such concepts as mimesis, reciprocity and desire, which Gombrowicz developed in the drama.

Keywords: philosophy of drama, hermeneutics, interpretation, Józef Tischner, Witold Gombrowicz