

Aleksander Ochocki

Dramat i filozofia

Zdawałoby się, że zestawienie tak odmiennych dziedzin może być jedynie czymś sztucznym, a przeto zewnętrznym i choćby z tej racji bezzasadnym. Natychmiast przychodzi nam na myśl antagonizm między filozofami i artystami zarysowany przez Platona i dochodzimy do wniosku, że tak chyba sprawa wygląda do dzisiaj. Wprawdzie niektórzy filozofowie zajmowali się także twórczością dramatyczną, ale nie było ich wielu, a ich utwory nie mogą równać się z twórczością Szekspira czy Sofoklesa. Nawet liczba filozofów, którzy uczynili dramat tematem swych rozważań nie jest imponująca, a ich teksty — z bardzo niewielkimi wyjątkami — nie należą do klasyki filozoficznej. Co więcej, filozofia jest teoretyzowaniem, natomiast samo określenie dramatu wiąże się tradycyjnie z działaniem. „Stąd też, jak niektórzy twierdzą, pochodzi sama nazwa dramatu, że przedstawia się w nim postacie działające”¹. Może się zatem wydawać, że związki między dramatem i filozofią nie zasługują na zainteresowanie i stanowić mogą co najwyżej rodzaj mniej lub bardziej osobliwego *hobby*.

A przecież między rozwojem dramatu i filozofii zachodzi zdumiewająca korelacja. Wielkim okresem inwencji filozoficznej odpowiadają z niezwykłą dokładnością ogniska inwencji dramatycznej, co zresztą jest tym łatwiejsze, że wyróżniamy dwie takie epoki: antyk i czasy nowożytne (współczesność także się tu mieści). Filozofia i dramat nie tylko zrodziły się w tym samym czasie, ale prawie równocześnie osiągnęły postać klasyczną. Bardzo zgodnie zmieniały przy tym swe nastawienie i tematykę. „Proobywatelska” filozofia sokratejsko-platońska odpowiadała doskonale tragediom Ajschylosa i Sofoklesa oraz komediom Arystofanesa. Eurypides stanowi już przejście do następnego etapu, kiedy inwencja tragiczna wygasa, a na pierwszy plan wysuwa się melodramatyczna w istocie

¹ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i opr. H. Podbielski, Wrocław, 1983, s. 9.

„nowa” komedia, zajmująca się problemami życia codziennego w wymiarze rodzinnego mikrokosmosu (Menander, a potem Plautus i Terencjusz). Nastawiona na szczęście jednostkowe grecka i rzymska „filozofia życia” będzie poruszała się w tych samych regionach i w podobny sposób będzie zmagala się z kaprysami Tyche, acz, jak na filozofię przystało, będzie to robić z właściwym sobie namaszczeniem właściwym wspólnej wszystkim tym szkołom postaci „mędrca”. Wraz z upadkiem świata antycznego zarówno filozofia, jak i dramat utracą na wiele stuleci swoje znaczenie społeczne. Dopiero wraz z powstaniem „nowej filozofii” siedemnastowiecznej dramat odżywa i natychmiast osiąga klasyczną postać, zarówno w swej postaci szekspirowskiej, jak i w formie hiszpańskiej (Lope de Vega, Calderon) czy francuskiej (Corneille, Racine, Moliere). Co ciekawsze, dochodzi znów do rozkwitu klasycznej formuły estetycznej, gdyż zarówno sami twórcy, jak i krytycy na nowo odczytują *Poetykę* Arystotelesa, budując w ten sposób swoisty most ponad stuleciami. Może to być żywym symbolem związków między dramatem i filozofią, choć z samego historycznego Arystotelesa niewiele tam w istocie zostało. Rozwojowi filozofii osiemnastowiecznej towarzyszy pojawienie się „dramy mieszczańskiej” jako formy nowej, zdaniem niektórych teoretyków owej epoki, doskonalszej od tragedii i komedii jako form już przebrzmiałych. Jak pisał Mercier, „nowy gatunek nazwany dramatem, a wywodzący się z tragedii i komedii, gdyż od pierwszej zapożyczył patos, a naiwne cechy od drugiej, jest nieskończenie pożyteczniejszy, prawdziwszy, ciekawszy, jako bardziej przystosowany do poziomu ogółu obywateli”². Oczywiście, można by prześledzić ten wątek nowości czyniąc układem odniesienia dramat, ale i wtedy doszlibyśmy do podobnych rezultatów, co najwyżej doszlibyśmy do wniosku, że „nowi” filozofowie” XVII stulecia spóźnili się nieco w stosunku do Szekspira i jego kolegów, którzy nie obnosili się ze swym nowatorstwem, lecz w doskonałej zgodzie z naukami stoików wprowadzali je w życie bez zbędnych deklaracji. Przy okazji trzeba dodać, że do obu dziedzin przykładamy „bohaterską” miarę heglowską, inaczej mówiąc, interesuje nas los wielkiej filozofii i wielkiego dramatu. Reszta jest przemilczeniem.

Być może, właściwa drama mieszczańska rozegra się dopiero na wielkiej scenie dziejowej, wkraczamy bowiem w burzliwy okres kaskady rewolucji: przemysłowej, demograficznej, społecznej, różnych postaci rewolucji politycznej i wielu innych, w okres wielkich wojen, powstawania i upadku imperiów, narodzin i rozwoju społeczeństwa masowego, a z nim alienacji, reifikacji, fetyszyzmu towarowego oraz ruchów społecznych na nieznaną przedtem skalę. Być może właśnie dlatego kurczy się znaczenie sceny teatralnej i samego dramatu jako zjawiska artystycznego.

² L.-S. Mercier, *O teatrze, czyli Nowa próba sztuki dramatycznej* [wybór], w: *Teorie dramatyczne Oświecenia francuskiego*, przeł. i opr. E. Rządowska, Wrocław 1958, s. 186-187.

W opinii Jaspersa, związane jest to między innymi z estetyczną banalizacją zjawiska tragiczności. „Przemiana wiedzy tragicznej w przejaw estetycznego wykształcenia dokonywała się już w późnej starożytności (przy odtwarzaniu dawnych dramatów), a następnie w czasach nowszych. Nie tylko widzowie, również twórcy wyzbywają się źródłowej powagi. Nowe tragedie dziewiętnastowieczne to na ogół logicznie skonstruowane, wirtuozerskie popisy trzymającego w napięciu patosu. Niegdyś zbawienie w tragiczności polegało na wyzwalającym spojrzeniu poprzez tragiczność ku nie wyrażonej i niewyraźnej podstawie; teraz oznacza rozpoznawanie filozoficznych teorii tragiczności w przebraniu postaci dramatu. Panuje tu nierzeczywistość odmalowana z przepychem estetycznej inscenizacji. Wskutek niezgodności między człowiekiem i dziełem twórcy tego wtórnego świata wykształcenia są zawyczaj anemiczne; gwałtowność uczuć, dramatyczność wydarzeń, zręczność efektów scenicznych nie mogą zastąpić tego, co przemawia z bezkresnej głębi dramatów greckich i Szekspira. Pozostaje to, co pomyślane, sentymentalne i patetyczne, ewentualnie to, co rzeczywiście poznane, lecz nie przekute w formę”³.

Jak widać, zdaniem Jaspersa, ufilozoficznienie dramatu nie wyszło mu na dobre, podobnie jak nadmierna estetyzacja. W każdym razie nie ulega wątpliwości, że w wieku dziewiętnastym i dwudziestym związki dramatu z filozofią zacieśniały się, co więcej, sam dramat stał się zjawiskiem filozoficznym, ba, nawet swego rodzaju konkurencją dla filozofii (choć, prawdę mówiąc, było tak od wieków).

Adorno pokazuje na przykład, że Beckett dzięki stosowanym środkom artystycznym przekracza teoretyczne widnokreśli europejskiego egzystencjalizmu. „Katastrofy inspirujące *Końcówkę* rozsadziły ową jednostkę, której substancjalność i absolutność była wspólnym przekonaniem Kierkegaarda, Jaspersa i Sartre’owskiej wersji egzystencjalizmu. Ta nawet ofierze obozu koncentracyjnego poświadczała wolność wewnętrznej akceptacji lub zanegowania zadanych jej męczarni. *Końcówka* niszczy tego rodzaju iluzje. Sama jednostka jako kategoria historyczna, rezultat kapitalistycznego procesu alienacji i wyraz sprzeciwu wobec niej, stała się znów czymś jawnie przemijającym. Ta indywidualistyczna pozycja była biegunem ontologicznego założenia wszelkiego egzystencjalizmu, również *Bycia i czasu*. Dramatyka Becketta opuszcza ją jak staromodny bunkier”⁴.

Jak można by wstępnie wyjaśnić ów bliźniaczy nieomal charakter dziejów filozofii i dramatu? Jeśli uznalibyśmy, że trafne jest uznanie kryzysowej genezy filozofii, jako że w czasach kryzysu rdzennie filozoficzne pytanie o Całość narzuca się z nieodpartą oczywistością, to tym łatwiej przyjdzie nam pogodzić się z „kryzysową” genezą dramatu (zwłaszcza tragedii). Co więcej, wszelki węzeł drama-

³ K. Jaspers, *O tragiczności*, przeł. A. Wołkowicz, w: K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wyboru dokonał S. Tyrowicz, PIW, Warszawa 1989, s. 367.

⁴ Th. W. Adorno, *Próba zrozumienia Końcówki Becketta*, w: Th. W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemiński-Ojak, wybór K. Sauerland, PIW, Warszawa 1990, s. 259.

tyczny jest przecież zobrazowaniem sytuacji kryzysowej i dotyczy to w równej mierze tragedii, co i komedii. Dodajmy nadto, że samo rozbicie dramatu na tragedię i komedię jest w najoczywistszy sposób dialektyczne, zaś związki dialektyki z kryzysem nie budzą większych wątpliwości. Ów kryzysowy charakter rozwoju dramatu zwięźle ujmuje Jaspers. „Wielka tragedia (grecka i nowożytna) powstaje na przelomie epok, jakby w niepowtarzalnym procesie spalania, aż w końcu staje się elementem estetycznego wykształcenia”⁵.

„Świat jest teatrem...”

Nie trzeba było czekać na Szekspira, żeby się tego dowiedzieć. Zestawianie świata z teatrem, a losu człowieka z rolą sceniczną bardzo wcześnie pojawiło się w filozofii i chętnie było wykorzystywane przez mistrzów sztuki życia, zwłaszcza stoików. „Pamiętaj, że jesteś aktorem grającym rolę w widowisku scenicznym, a do tego w takim widowisku, jakie spodobało się dramaturgowi ułożyć: w krótkim — jeżeli krótkie, w długim, jeżeli długie. Jeżeli chciał, żebyś grał rolę żebraka, staraj się i tę rolę po mistrzowsku odegrać. I tak samo się staraj, kiedy powierzy ci rolę chromego, monarchy albo szarego obywatela. Twoją bowiem jedynie jest rzeczą powierzoną ci rolę odegrać pięknie, sam wybór natomiast roli jest sprawą kogo innego”⁶. Także Plotyn posłużył się analogią teatralną, w dodatku misternie rozbudowaną. Warto więc może zauważyć, że i Platon odwoływał się do niej w sposób dość wprawdzie przewrotny, ale z różnych względów interesujący, powróćmy zatem do jego ujęcia. We fragmencie tym Platon zabrania tragikom wstępu do państwa idealnego (w jego drugiej wersji), zarazem jednak zwraca uwagę na bliskie związki filozofii i dramatu. „O najlepsi z przybyszów obcych, my sami jesteśmy autorami tragedii, według sił jak najpiękniejszej i zarazem najlepszej. Przecież cały nasz gmach ustroju państwowego to naśladowanie najpiękniejszego i najlepszego życia. My twierdzimy, że to jest istotnie tragedia najprawdziwsza. Więc poetami jesteście wy, ale poetami jesteśmy i my, my też tworzymy takie samo dzieło, jak wy, i współzawodniczymy z wami w sztuce, gramy jak wy w najpiękniejszym dramacie, który tylko prawdziwe prawo wykończyć potrafi zgodnie z naturą. Taka jest przynajmniej nasza nadzieja. Więc nie myślcie, że my wam tak łatwo pozwolimy namioty rozbijać na rynku i wprowadzać aktorów o pięknych głosach, krzyczących głośniejsz, niż my, i pozwolimy wam przemawiać do ludu: do dzieci, do kobiet i do całego tłumu, i wy będziecie o tych samych sprawach mówili, tylko nie to samo, co my, a po większej części nawet coś zupełnie przeciwnego niż my”⁷.

Można powiedzieć, że analogia teatralna jest dość uboga, toteż możliwości jej wykorzystania są ograniczone. Jeśli jednak uwzględnimy wcześniejsze stwier-

⁵ K. Jaspers, *O tragiczności*, dz. cyt., s. 323.

⁶ Epiktet, *Diatryby. Encheiridion*, przeł. L. Joachimowicz, PWN, Warszawa 1961, s. 463.

⁷ Platon, *Prawa*, ks. VII, w: *Platona Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg Praw*, t. 2, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 573-574.

dzenia Platona, że człowiek jest tylko „zabawką”, bądź „marionetką” w rękach bogów, wówczas zaskakujące zbliżenie filozofa i poety dramatycznego oraz przedmiotów, którymi obaj się zajmują (a mówią wręcz „o tych samych sprawach” i tworzą „takie same dzieło”), będzie bardziej czytelne i lepiej też pozwoli zrozumieć rozwinięcie tego ujęcia u Plotyna. Wprowadzenie boskiego dramaturga sprawia, że królowi-filozofowi nie przynosi ujmę współzawodniczenie w sztuce dramatu i uznawanie się za poetę. A zarazem życie ludzkie staje się grą nie tylko w znaczeniu odgrywania roli, lecz także w sensie nowoczesnej teorii gier, pojawia się bowiem stawka, wygrana, przegrana i aura hazardu. Na uwagę zasługuje też wykorzystanie dialektyczności podziału dramatu na komedię i tragedię. Otóż komedia zostaje dopuszczona do państwa idealnego ze względu na swe uwikłania dialektyczne. „Bo nie można zrozumieć rzeczy poważnych bez rzeczy śmiesznych i w ogóle jednego z dwóch przeciwieństw bez drugiego, jeżeli ktoś ma być mądry, ale znowu robić jednego i drugiego by nie można, jeżeli ktoś chce mieć w sobie odrobinę dzielności. Ale właśnie dlatego trzeba się na nich znać, żeby kiedyś przez nieświadomość nie zrobić albo nie powiedzieć czegoś śmiesznego, kiedy nie trzeba”⁸. Komedia ma więc uczyć spełniając jednocześnie funkcję psychodramy, która pozwala nam rozbroić i zneutralizować szpetotę moralną i fizyczną. Ów wątek dialektyczny w wersji bardziej uniwersalnej występuje u Plotyna, gdzie prawo jedności i walki przeciwieństw zostaje uznane za zasadę dramatyczną, która jednocześnie znakomicie ułatwia skonstruowanie teodycei. Nie trzeba dodawać, że filozofia jest z reguły, nawet gdy o tym nie wie, rozpięta między utopią a teodyceą i można by chyba zaryzykować twierdzenie, że stanowią one dramatyczne gatunki filozoficzne. „Przeciwwstawiając więc części częściom i uczyniając je «potrzebującymi», sprawił ów wątek, że powstał zespołowy zaród wojny i walki i w ten sposób jest jeden w swojej całości, jeżeli mianowicie nie będzie jednością, albowiem jest w częściach swoich wrogą sobie i przyjazną «jednością» w taki sposób, jakby to był jeden wątek dramatu, który zawiera w sobie mnogie właśnie dramatu. Doprowadza zatem dramat poważnione części jakby do jednej harmonii, tworząc jakby zgodną w sobie całość przedstawienia waśniących się części [...]”⁹.

Innym elementem analogii teatralnej jest sam wątek działania. Zadaniem dramatu jest przecież przedstawienie działań ludzkich w sytuacji kryzysowej. Ale zwyczajne życie ludzkie także jest działaniem, jeśli więc filozofia ma interesować się człowiekiem, tedy musi skupić uwagę na działaniach, ich pobudkach i motywach, ich stosunku do naszych władz itd. Byłoby to jednak dla filozofii zajęcie zbyt konkretne, toteż istotnie raczej nie zajmuje się ona życiem ludzkim pozostawiając je innym dziedzinom. O tyle też dramat stanowi w tym ważnym punkcie uzupełnienie filozofii, a nawet jej rozwinięcie. Taka opinia wzburzy zapewne fi-

⁸ Tamże, s. 572.

⁹ Plotyn, *Enneady*, t. 1, przeł. A. Krokiewicz, PWN, Warszawa 1959, s. 305.

lozofów z prawdziwego zdarzenia, trzeba zatem wy tłumaczyć, że dla filozofa człowiek jest przede wszystkim istotą racjonalną, a jedną z jego cnót kardynalnych jest umiarkowanie, czyli powściągliwość. Istotę racjonalną cechować ma bowiem w najgorszym wypadku panowanie nad afektami, zaś stanem bardziej jeszcze pożądanym i charakteryzującym prawdziwego mędrca jako wzorcową postać człowieka ma być kompletne wyzbycie się namiętności. Życie mędrca jest więc w najlepszym razie historią apatycznego kapłona, natomiast w dramacie, jak wiadomo, aż kipi od namiętności. Owszem, bohater walczy z nimi w miarę swych możliwości, ale są one nader skromne, a że w dodatku nie jest mu obce nic, co ludzkie, tedy walka kończy się zazwyczaj tragicznie, jeśli zaś podle namiętności zostają ukrócone, to wiadomo zaraz, że mamy do czynienia z komedią. Poezja dramatyczna nie tylko przedstawia grę namiętności i racji rozumowych, lecz nadto odwołuje się do uczuć i umysłu odbiorcy, ma bowiem, jak wiadomo, budzić litość i trwogę (jest to ważny element, gdyż do samej istoty dramatu należy powiązanie sceny z publicznością, pierwotnie reprezentowaną przez chór). Można by zatem sądzić, że dramat porusza się w sferze konkretności i obca mu jest miła sercu filozofa ogólność. Arystoteles natychmiast wyprowadzi nas z tego grubego błędu. „Historyk i poeta różnią się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem, bo dzieło Herodota można by ułożyć wierszem i tym niemniej pozostałoby ono historią, jak jest nią w prozie. Różnią się oni natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przecież to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe. Przez «ogólne» rozumiem to, że jakaś postać będzie coś takiego mówić i czynić, co jest zgodne z prawdopodobieństwem lub koniecznością, do czego właśnie dąży poezja, która dopiero potem nadaje imiona bohaterom. Jednostkowym jest natomiast to, czego na przykład dokonał lub doznał Alcybiades”¹⁰. Oczywiście, filozof z prawdziwego zdarzenia upomniałby się zaraz o prawdę, która ma dlań większe znaczenie niżli jakieś wyobrażone prawdopodobieństwo i natychmiast usłyszałby replikę poety, która z pewnością doprowadziłaby do pojawienia się w jego jasnym umyśle śladu irytacji — a więc afektu.

„Więcej jest rzeczy na ziemi i w niebie,
Niż się ich śniło waszym filozofom”¹¹.

Naturalnie są jeszcze inne formy przejawiania się analogii teatralnej, korzystniejsze przy tym dla filozofii, bo ona sama jest ich źródłem. Czyż życie jednego z największych myślicieli nie było wspaniałym dramatem, więcej, tragedią? Okazuje się zatem, że mamy także teatr filozoficzny i w dodatku wzorcowy. Zawdzięczamy go przede wszystkim Platonowi, który nie został wprowadzie pro-

¹⁰ Arystoteles, *Poetyka*, dz. cyt., s. 26-27.

¹¹ W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, w: W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, t. 6, PIW, Warszawa 1973, s. 40.

fesjonalnym tragikiem (jak pisze Sinko, legenda „kazała mu po pierwszej rozmowie z Sokratesem wrzucić do ognia tetralogię tragiczną, przygotowaną na najbliższe Dionizja”), ale zdolności tragediopisarskich nie stracił, tyle tylko, że urzęczywistniał je w ramach innego — czy bardzo? — gatunku: dialogu filozoficznego. Siła jego oddziaływania była tak wielka, że tragedię Sokratesa zestawiano z losem Chrystusa. „Wielki człowiek chce być winny — napisze Hegel — bierze na siebie wielką kolizję; w ten sposób Chrystus, jako indywidualność, zostaje zdruzgotany, poświęcony na ofiarę — ale jego sprawa, sprawa, która zaistniała właśnie dzięki niemu, pozostała. Los Sokratesa jest więc prawdziwie tragiczny. Na tym właśnie polega ogólny charakter tragicznego losu w sferze obyczajowości, że jedno prawo występuje przeciwko drugiemu — nie w tym sensie, iżby tylko jedno z nich było prawem, a drugie bezprawiem, lecz w tym, że oba one są prawem i są sobie przeciwstawne, jedno rozbija się o drugie; oba idą na stratę i w ten sposób oba są, jedno wbrew drugiemu, uzasadnione”¹². Jak widać, w ujęciu Hegla Sokrates jest nie tylko postacią tragiczną, lecz bohaterem, który posunął naprzód sprawę ducha świata. „Sokrates jest herosem dlatego, że swoją świadomością poznał i wyraził wyższą zasadę ducha [...] Taka jest pozycja herosów w powszechnej historii świata w ogóle. Dzięki nim otwiera się nowy świat. Ta nowa zasada pozostaje w sprzeczności z dotychczasową, jawi się jako czynnik rozkładający; herosi jawią się więc jako gwałciciele naruszający prawa. Indywidualnie spotyka ich upadek; ale sama ta zasada się przebija, chociaż w innej postaci, i podkopuje zasadę istniejącą”¹³. Przedstawienie Sokratesa jako jednego z niewielu „bohaterów” uczestniczących w tworzeniu procesu dziejowego ma istotne znaczenie, przypomnijmy bowiem, że heglowskimi herosami byli wszak także Aleksander, Cezar i Napoleon. Okazuje się zatem, że niedoceniana przez ogół *theoria* sytuuje się na pierwszym planie działania powszechnodziejowego, że jest to, by tak rzec, ekstraklasa dramatu.

Kłopot polega na tym, że nie wszyscy tak myśleli, gdyż, jak wiadomo, jedno ze źródeł wiedzy o Sokratesie przedstawia go jako postać komiczną (a ściślej, tragikomiczną, bo ostatecznie uwędzoną). Pamiętajmy bowiem i o tym, że w *Chmura*ch Arystofanesa Sokrates występuje jako typowo oświeceniowy — w duchu ateńskim — rezoner. Co gorsza, gdybyśmy poszli tym tropem, dotarlibyśmy do kolejnego oświecenia, które również pragnęło wykorzystać dramat Sokratesa, tym razem w duchu tragicznym, że jednak samo utożsamiało się z „dramatem” jako gatunkiem, zastępującym dawną opozycyjność tragedii i komedii, tedy na zasadzie przekornej dialektyki Sokrates staje się tu potwornym nudziarzem, którego nawet sentymentalna publiczność osiemnastowieczna wyzywałaby ze sceny. Oto próbka takiej wersji pióra jednego z największych umysłów i talentów Oświecenia.

¹² G.W.F. Hegel, *Wykłady z historii filozofii*, t. 1, przeł. Ś.F. Nowicki, PWN, Warszawa 1994, s. 624-625.

¹³ Tamże, s. 625.

„Jest rodzaj dramatu, w którym można by z powodzeniem i bezpośrednio przedstawić obyczajność. A oto przykład. Słuchajcie dobrze, co o nim powiedzą nasi sędziowie, a jeśli go nazwą zimnym, bądźcie pewni, że dusza ich nie ma siły, że obce jest im jest pojęcie prawdziwej wymowy, tliwości czy współczucia. Co do mnie, sądzę, że człowiek z talentem, który się zajmie tym tematem, nie pozwoli ani na chwilę obeschnąć łzom, i że będziemy mu zawdzięczać niezmiernie wzruszające widowisko oraz lekturę najbardziej poruszającą i najrozkoszniejszą ze wszystkich. Będzie to śmierć Sokratesa.

Scena I dzieje się w więzieniu. Widzimy tam filozofa skutego i spoczywającego na słomie w głębokim śnie. Przyjaciele przekupili straż i zjawiają się o świcie, oznajmiając mu wyzwolenie. Całe Ateny napętnia wrzawa, ale człowiek sprawiedliwy śpi.

O niewinności życia! Cóż to za rozkosz mieć za sobą uczciwie przeżyte życie, gdy się ma umrzeć za chwilę! I oto scena pierwsza.

Sokrates się budzi; spostrzega przyjaciół; dziwi się, widząc ich o tak wczesnej porze.

Sen Sokratesa. Opowiadają mu o tym, czego dokonali; rozważa z nimi, co powinien zrobić. O szacunku dla siebie samego i o świętości praw. Oto scena druga.

Przybywają strażnicy; zdejmują mu łańcuchy. Przypowieść o przykrości i przyjemności. Wchodzą sędziowie, a z nimi oskarżyciele Sokratesa i tłum. Oskarżają go, a on się broni. Apologia. Oto scena trzecia.

Tutaj należy podporządkować się zwyczajom: trzeba, żeby odczytano oskarżenie; żeby Sokrates żądał wyjaśnień od sędziów, od oskarżycieli i od ludu; aby na nich nalegał; aby ich pytał; aby im odpowiadał. Należy pokazać rzecz tak, jak się wydarzyła, a widowisko stanie się tym prawdziwsze, silniejsze i piękniejsze. Sędziowie odchodzą, przyjaciele Sokratesa zostają — przeczyli wyrok potępiający. Sokrates rozmawia z nimi i pociesza ich. O nieśmiertelności duszy. Oto scena czwarta.

Już go osądzono. Powiadają go o śmierci. Widzi się z żoną i z dziećmi. Przynoszą mu cykutę. Umiera. Oto scena piąta.

To tylko jeden akt; dobrze napisany, będzie miał niemal rozmiary normalnej sztuki. Jakiegoż jednak wymaga daru wymowy, jakiej głębokiej filozofii, jakiej naturalności, jakiej prawdy! Jeśli się dobrze zrozumiało charakter filozofa, stanowczy, prosty, spokojny, pogodny i wzniosły, łatwo doświadczyć, jak jest trudny do odmalowania. W każdej chwili powinien przywoływać cień uśmiechu na usta i łzę na powieki. Umarłbym zadowolony, gdybym wykonał to zadanie tak, jak je pojmuję. I raz jeszcze: jeśli krytycy nie dojrzą tutaj nic innego, jak tylko szereg powiązanych ze sobą bezdusznych dyskursów filozoficznych, to powiem: biedni ludzie, jakże ich żałuję¹⁴.

Diderot występuje tu w wielu rolach; jedni od razu rozpoznają w nim poprzednika Warhola (sen Sokratesa pewnie potrwa — na scenie! — godzinę, al-

¹⁴ D. Diderot, *O poezji dramatycznej*, w: *Teorie dramatyczne Oświecenia francuskiego*, dz. cyt., s. 84-85.

bo dwie, gdyby był krótszy, mogłoby to świadczyć o nie dość spokojnym sumieniu), inni uznają go za plagiatora, jeszcze inni za miłośnika horroru. Pozostawmy na boku stosunek naszego autora do Szekspira; jedno jest pewne — nie umarł za dowolony, a krytycy, owi „biedni ludzie”, akurat w tym wypadku mieliby rację.

Jeszcze bardziej wzruszający pomysł znajdziemy u Merciera. „Spróbujmy dowieść elokwentnemu Rousseau, że ciekawym tematem dla sceny jest człowiek panujący nad swymi namiętnościami, że nieugięty mimo wszystkich ciosów stoik byłby postacią godną powszechnej uwagi, zwłaszcza gdyby go pokazano na łożu śmierci, żegnającego życie z rozsądną obojętnością, jaką cechuje człowieka wyższego ponad słabości naszej natury. Mielibyśmy tu Sokratesa z uczniami, jednak bez owej domieszki melancholii, jaką wzbudza wypijając cykutę. Można by przedstawić starca w chwili, gdy przemawia z ogniem, gdy (bez najmniejszego ryzyka) ulega atakowi niepohamowanej wesołości i na wpół przytomny ze śmiechu każe się przez moment obawiać o swe cenne życie, a potem przychodzi do siebie, promieniejąc radością i ciesząc nas wypogodzonym czołem”. Dziwimy się trochę: i wszystko to po to tylko, by w następnej sekundzie najspokojniej w świecie wypić cykutę? (choć trzeba dodać, że zapewne Topor nie miałby nic przeciwko temu, podobnie, jak i mistrzowie reklamy — „umrzesz zdrowszy”).

Wraz z ożywieniem się wątku obyczajowego doszło do różnych, świadomych, bądź nie, nawrotów do Arystofanesa, coraz większego znaczenia nabrał zatem motyw feministyczny i w pewnym momencie okazało się, że prawdziwą heroiną była Ksantypa, zaś Sokrates podzielił los niezliczonych pantoflarzy, którzy w każdej trudnej sytuacji salwowali się ucieczką — a to na agorę, a to na ucztę, to znów po prostu na ulicę, żeby tam sobie pofilozofować.

Dramat filozoficzny nie kończy się bynajmniej na Sokratesie, ale pozostaje on niezrównanym układem odniesienia, toteż nawet Kierkegaard, informując świat o swoich protestanckich rozterkach, oświadczył zdecydowanie: „Jedynym odpowiednikiem, jaki posiadam, jest Sokrates; moje zadanie jest sokratycznym zadaniem, polega mianowicie na tym, by poddać weryfikacji definicję chrześcijanina; sam nie nazywam siebie chrześcijaninem (przez co zwalnim miejsce dla ideału), ale mogę publicznie wyznać, że inni są nimi w jeszcze mniejszym stopniu niż ja”¹⁵. Nadaje to dramatowi filozoficznemu charakter dość monotony.

W tym miejscu nasuwa się pytanie, czy nie należałoby podjąć wreszcie wątku relacji między dramatem a filozofią chrześcijańską. Jest to temat, którym żywo zajmują się profesjonaliści, toteż nie będziemy powtarzać za nimi, że życie chrześcijanina jest dramatyczne w najwyższym stopniu — wszak w swym codziennym „bojowaniu” walczy o najwyższą stawkę wiecznego zbawienia — atoli należy zwrócić uwagę na to, że wraz z zasadniczą zmianą światopoglądową, filozofia zaczęła spełniać w chrześcijaństwie rolę podrzędną (we wstępie do *Historii*

¹⁵ S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł. K. Toeplitz, PWN, Warszawa 1988, s. 388.

filozofii chrześcijańskiej Gilsona i Böhnera czytamy: „Żaden z omawianych w tej książce myślicieli nie nakreślił «systemu filozofii». Trudno ich zresztą uważać za filozofów w ścisłym tego słowa znaczeniu, gdyż w rzeczywistości byli oni filozofującymi teologami”¹⁶), zaś teatr starożytny w czasach swego upadku mógł pełnić dla chrześcijanina rolę zgoła odstręczającą (co zgodnie zaświadcza Tertulian, Orygenes i św. Augustyn). Zwróćmy jednak uwagę na to, że wraz z odrodzeniem się teatru w średniowieczu powracają też wzorce starożytne (zwłaszcza Terencjusz jako nienaganny stylista), a z kolei nowy teatr ludowy, jako jedno ze źródeł dramatu nowożytnego, ma do chrześcijańskich dogmatów stosunek bardzo szczególny. Nic też dziwnego, że krytyk działający w końcu XVII wieku będzie miał za złe Szekspirowi właśnie jego ludowe korzenie. „Nigdy żaden pogański poeta do tego stopnia nie zwariował. Źródła takiego błazeństwa rodem z domu wariatów widzieliśmy w działalności francuskich aktorów wędrownych, w zespołach do odgrywania Pasji albo Starego Testamentu, gdzie grali cieśle, szewcy i inni ludzie niewykształceni, którzy zauważyli, iż owe wplatane przez nich żarty i błazeństwa ściągają motłoch i przedłużają przedstawienie, a więc przynosiły im pieniądze. Nasz Szekspir był niewątpliwie w tym rzemiośle wielkim mistrzem. Cieślów i szewców obrał on na swoich przewodników. Nic więc dziwnego, że znajdujemy w tragediach tak wiele elementów farsy i materii apokryficzej. Przez co odarł on teatr ze świętości, zbeczczył miano tragedii i zamiast przedstawiać wizerunki ludzi i obyczajów — oddał wszelką moralność, wszelki zdrowy rozsądek i człowieczeństwo na pośmiewisko i szyderstwo”¹⁷. Jak wiemy, Kościół do tego stopnia pogodził się z tradycją ludową, że obecnie jest ona — w postaci szopek, stacji drogi krzyżowej i grobów — główną formą jego teatralnej inwencji, jeśli oczywiście będziemy abstrahować od szczególnej dziedziny, jaką są „nawiedzenia” Papieża (teraz zresztą także zwykły śmiertelnik zajmuje się nie odwiedzaniem czy zwiedzaniem, lecz nawiedzaniem właśnie).

W nieco innym sensie, acz zapewne nawiązując do podobnych, co Rymer, intuicji, wypowiada się Jaspers. „Możliwość własnego zbawienia niweczy tragiczną beznadziejność. Dlatego też nie ma właściwie chrześcijańskiej tragedii, podstawą i przestrzenią tego, co dzieje się w dramacie chrześcijańskim, jest bowiem misterium zbawienia, wiedza tragiczna zaś jest tu z góry wyzwolona w doświadczeniu łaski, która spełnia i ocala [...] W tym sensie chrześcijanin musi nie rozumieć na przykład Szekspira. Szekspir wyraża wszystko, ukazuje, czym jest człowiek we wszystkich możliwościach. Nie uwzględnia jednak tego, co religijne, i tylko tego [...] Substancja wiedzy tragicznej jest nieuchwytna dla chrześcijanina. A przecież ta wiedza — jeśli pozostaje wiedzą filozoficzną i rozwija się zgodnie z wymogami filozofii — jest sposobem transcendowania i swoistym wyzwo-

¹⁶ Ph. Böhner, E. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej*, PAX, Warszawa 1962, s. 12.

¹⁷ T. Rymer, *Otello, związane przedstawiony pogląd na tragedię*, przeł. Z. Kubiak, w: *Szkice szekspirowskie*, pod red. W. Chwalewika, PIW, Warszawa 1983, s. 26-27.

leniem, zapoznanym z perspektywy chrześcijańskiej i pozbawionym treści w apatii filozoficznej”¹⁸. *Sapienti sat*.

„...aktorami ludzie...”

Sarkającym i nieukontentowanym należałoby odpowiedzieć, że i oni, zazwyczaj nie zdając sobie z tego sprawy, z mniejszym bądź większym talentem odgrywają rolę napisaną przez Sofoklesa i Freuda. I wszyscy występują w głównej roli! Doprawdy, tego nawet Szekspir nie wiedział! Tu właśnie zaczyna się nasz trop. Szekspir nie wiedział, ale filozofowie tak. Oni wiedzieli i nie bez pewnego zażenowania dawali temu wyraz. Na wszelki wypadek trzeba wyjaśnić, że owa rola, odgrywana powszechnie w dzień i w nocy, jest zarazem rolą do pewnego stopnia tytułową, chodzi bowiem o Edypa — w dawnych, przednowoczesnych i przeddemokratycznych czasach — króla. Trzeba przyznać, że jest to sytuacja zadziwiająca. Któż mógłby przypuszczać, że dramat aż tak wpłynie na ludzkie życie! Ale, jak wyżej stwierdzono, filozofowie wiedzieli, podobnie jak i Freud wiedział, że oni wiedzieli. „Podług naszych dotychczasowych wywodów — oświadcza Freud — nerwica byłaby skutkiem pewnego rodzaju nieświadomości, niewiedzy o procesach duchowych, o których powinno się wiedzieć. Byłoby to znaczne zbliżenie się do znanej nauki Sokratesa, według której nawet występki polegają na niewiedzy”¹⁹. Ta głęboka uwaga nieco dowartościowuje Sokratesa, gdyż „jego” koncepcja jest wtórna wobec mądrości tragiczków. Albowiem byli oni mędrkami, kroczącymi drogą od *mythos* do *logos*, podobnie jak filozofowie, tyle tylko, że stąpali śmiało, w świetle dnia, drogą publiczną. Natomiast filozof, „co się jąka i sepleni”, „gdzieś w kącie będzie się krył całe życie i szeptał w towarzystwie trzech czy czterech młodzików”²⁰. Tak brzmi opinia o Sokratesie, a na ile jest ona trafna, o tym może świadczyć obawa Platona, że piękne głosy aktorów przekrzyczą filozofów.

Nie ulega, jak się zdaje, wątpliwości, że zaczerpnięty z dramatu (bo chyba jednak nie z samego mitu) kompleks Edypa zapłodnił nie tylko wyobraźnię Freuda, lecz pojawia się nieomal w czystej postaci w antropologii Platńskiej, chociaż nie zostaje tam „właściwie” nazwany.

„Spośród przyjemności i pożądań niekoniecznych niektóre wydają mi się nielegalne, a tkwią bodaj w każdym człowieku, ale ponieważ je poskramiają prawa i pożądania lepsze, rozumne, więc one u niektórych ludzi albo zanikają zupełnie, albo zostają im tylko niektóre z nich, i to słabe, a u innych ludzi są mocniejsze i jest ich więcej.

— A któreż to takie masz na myśli?

¹⁸ K. Jaspers, *O tragiczności*, dz. cyt., s. 330.

¹⁹ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempner i W. Zaniewicki, PWN, Warszawa 1982, s. 285.

²⁰ Platon, *Gorgiasz*, przeł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1958, s. 88-89.

— Te — odpowiedziałem — które się podczas snu budzą, kiedy inna strona duszy śpi; ta, która myśli, jest łagodna i panuje nad tamtą, a ta część, zwierzęca i dzika albo jadłem, albo napojem napełniona, staje dęba, odrzuca sen i stara się iść i robić, co jej się podoba do sytu [...] Nie cofa się przed próbami stosunków z matką ani kimkolwiek innym spośród ludzi, bogów albo zwierząt, plami się krwią byle czego i nie cofa się przed żadnym pokarmem”²¹.

Jest to, jak widać gotowa teoria nieświadomości ściśle związana ze stosunkiem do matki, pojawia się również rola marzenia sennego itd.

Ale i Arystoteles znał Sofoklesa i również doszedł do podobnych konkluzji, choć nie ubrał ich w tak demoniczną szatę jak Platon. Nikt dotąd, być może, nie zwrócił uwagi na to, jak wielką rolę odgrywa przypadek Edypa w teorii działania Arystotelesa. Jest on swoistym archetypem, wokół którego obraca się, lub, jeśli kto woli, koncentruje, cała ta koncepcja. Niechaj naszym kluczem będzie rozumienie „winy tragicznej” w *Poetyce*, przedstawione z punktu widzenia *katharsis*. Oczywiście, przywołanie tej kategorii natychmiast może wzbudzić wątpliwości, sądzi się bowiem do dzisiaj, że, jak twierdzi Jaspers, „nawet Arystoteles nie wyjaśnia, czym jest *katharsis*”. Możemy jednak zaryzykować twierdzenie, że po uznaniu wątku Edypa za swoisty archetyp sprawa stanie się znacznie bardziej przejrzysta.

Sytuacja wygląda tak osobliwie, że, jak nie bez powodu powiada Arystoteles, dzisiejsze dramaty lepiej jest czytać, niżli oglądać (bo, choć nie mówi tego wyraźnie, przynajmniej tragedia podupada, czego przejawem może być taka uwaga, iż „dawni poeci kazali swym postaciom przemawiać zgodnie z zasadami sztuki politycznej, współcześni natomiast każą jej przemawiać zgodnie z zasadami retoryki”). Czy *katharsis* pojawia się podczas cichego studiowania samego tekstu? Sprawa nie jest jasna, ale znamy, na szczęście pewien znamieny przykład. „Fabuła dramatyczna powinna być bowiem tak ułożona, aby nawet nie oglądając sztuki w teatrze słuchacz odczuwał trwogę i litość w wyniku samego rozwoju zdarzeń. Takich właśnie uczuć doznajemy przy słuchaniu fabuły dramatycznej *Edypa*”²². Nasz autor nie jest całkiem konsekwentny, albo przekład nie jest doskonały; w każdym razie, jeśli czytanie jest dla niego słuchaniem (bo pewnie czyta głośno, a raczej każe sobie czytać), jedno możemy orzec — mamy do czynienia z dramatem wzorcowym, który brzmi nawet wtedy, gdy jest tylko pismem. Dodajmy do tego inne jeszcze ważne ustalenia: „litość wzbudza w nas nieszczęście człowieka niewinnego, trwogę natomiast nieszczęście człowieka, który jest do nas podobny”, zaś niegodziwiec nie może wzbudzić ani litości, ani trwogi. I dalej następują znów znamienne i tajemnicze zarazem dopowiedzenia. „Pozostaje zatem wybór kogoś pośredniego między nimi [niegodziwcem z jednej strony, a człowiekiem niewinnym i podobnym do nas — A.O.]. Takim bohaterem

²¹ Platon, *Państwo*, t. 2, dz. cyt., s. 5-6.

²² Arystoteles, *Poetyka*, dz. cyt., s. 38.

jest więc człowiek, który nie wyróżnia się osobliwie ani dzielnością i sprawiedliwością, ani też nie popada w nieszczęście przez swą podłość i nikczemność, lecz ze względu na jakieś *zblądzenie*. Należy on przy tym do ludzi cieszących się wielkim szacunkiem i powodzeniem, jak np. Edyp, Tyestes czy inni sławni mężowie z takich rodów”²³. Autor jak gdyby nie może się zdecydować, czy ma podkreślać człowieczeństwo — i zwyczajność — bohatera, czy też jego niezwykłość właśnie, skoro bowiem szacunek ma być „wielki”, to i powodzenie, a jeśli powodzenie, tedy i wyniesienie itd. Omawiając rodzaje winy tragicznej Arystoteles zwraca uwagę na coś, co będzie zapewne tropem zasadniczym. Otóż chodzi o czyny „straszne” i zdarzenia „bolesne”, należy zatem oszczędzić ich zwyczajnym ludziom i „zastrzec” dla pewnych tylko, wyróżnionych rodów. Czyny te mogą być, po pierwsze, dokonywane w pełni świadomie, za czym Arystoteles, który, jak Hegel, lubi szczęśliwe rozwiązania, nie przepada. „Po drugie, istnieje możliwość, że postacie dokonują takich czynów, ale są nieświadome, że popełniają straszną zbrodnię i dopiero później poznają łączące ich z ofiarą więzy pokrewieństwa, tak jak Edyp Sofoklesa”²⁴. Najpiękniejszy wedle Arystotelesa jest trzeci rodzaj — sytuacja rozpoznania w porę bliskiej osoby i powstrzymania się od dokonania „straszego” czynu. Czy jednak sytuacja najpiękniejsza będzie zarazem najbardziej interesująca z moralnego — i dramatycznego — punktu widzenia? Żeby uzyskać odpowiedź zajrzyjmy do odpowiedzi partii *Etyki nikomachejskiej*.

Tu zaraz trzeba dodać, że etyka Arystotelesa różni się znacznie od wzniosłej i krępującej człowieka gorsetem cnót „kardynalnych” etyki Sokratesa i Platona. Pod pewnymi względami Arystoteles zapowiada już nastawioną na zdobycie szczęścia etykę hellenistyczną, a przy tym zbliża się do praktyki życiowej, co widoczne jest zarówno w owym eudajmonistycznym nastawieniu, jak i w poszerzonym rejestrze cnót, bardzo greckich i bardzo ludzkich. „Życiowy” charakter jego etyki, który filozofa z prawdziwego znaczenia niechybnie napęłni niesmakiem, widoczny jest choćby w stwierdzeniu, że człowiek biedny nie może być szczęśliwy, gdyż do szczęścia potrzebny jest majątek, najlepiej nie za duży — ot, taki średni. Arystoteles nie był bowiem średniej klasy filozofem, ale był filozofem klasy średniej. Zobaczmy zatem, w jaki sposób możemy wzbogacić naszą wiedzę o winie tragicznej sięgając do jego rozważań etycznych. Nie rozczarujemy się — pełno tam śladów Edypa.

„Owóz są trzy rodzaje szkód wynikających przy transakcjach [między ludźmi]; spośród nich te, które wynikają z błędnego mniemania, to błędy (αμαρτηματα), jeśli człowiek czy rzecz, których czyn dotyczył, narzędzie czynu czy też jego cel były inne, niż działający przypuszczał (sądził bowiem [np.], że nie rzucił lub nie tym przedmiotem, lub nie w tę osobę, lub w innym

²³ Tamże, s. 35-36.

²⁴ Tamże, s. 40.

celu, niż to wszystko rzeczywiście się zdarzyło); bywa też, że cel osiągnięty jest inny niż zamierzony (np. ktoś kogoś zrani, kiedy chciał go tylko ukłuć), lub że czyn odnosi się do innej osoby albo dokonany jest za pomocą innych środków, niż działający zamierzał. Owóż jeśli [1] szkoda wynika wbrew temu, czego należało oczekiwać, to mamy do czynienia z nieszczęśliwym przypadkiem (ατυχημα): jeśli zaś [2] można było wprowadzić się jej spodziewać, ale nie było u sprawcy złego zamiaru, to mamy do czynienia z błędem (bo błędzi człowiek, kiedy przyczyna jego niewiedzy tkwi w nim samym, ulega zaś nieszczęśliwemu przypadkowi, kiedy przyczyna leży poza nim). Jeżeli dalej [3] sprawca dokonał czynu wprowadzić świadomie, lecz bez uprzedniego namysłu, to popełnił czyn niesprawiedliwy; tu należy wszystko, czego dokonuje się pod wpływem gniewu lub innych namiętności, a co jest człowiekowi wrodzone, lub od natury jego nieodłączne. (Ci bowiem, którzy taką wyrządzają szkodę, lub taki popełniają błąd, dopuszczają się niesprawiedliwości i czyny ich są niesprawiedliwe, ale oni sami nie są jeszcze z tego powodu ludźmi niesprawiedliwymi ani złymi, bo przyczyną wyrządzonej przez nich szkody nie jest niegodziwość). Ale jeśli [4] ktoś postępuje w ten sposób na podstawie postanowienia, to jest człowiekiem niesprawiedliwym i złym. Toteż niesłuszne jest przekonanie, że niezamierzone jest to, co czynimy w gniewie; impuls do tego czynu daje bowiem nie ten, kim gniew miota, lecz ten, kto wzbudził ten ów gniew. A dalej, spór nie toczy się tu o to, czy czyn został popełniony, czy nie, lecz tylko o to, czy nie jest sprawiedliwy, jako że gniew budzi się w człowieku, gdy mu się zdaje, że doznał niesprawiedliwości”²⁵.

Czy w tym morzu kazuistyki nie zgubimy Edypa? W żadnym razie, można by nawet rzec, że prawie cały ten fragment jest elementem wielkiej mowy jego wytrawnego adwokata. Tyle tylko, że Edyp się tu rozdwaja, lub raczej występuje w odmiennych wcieleniach: raz jako Każdy (czyli odpowiednik postaci ze średniowiecznego moralitetu), innym razem jako syn królewski, który w dodatku zapragnął stać się panem własnego losu. W swej relacji Edyp występuje właśnie jako Każdy: owszem, zabił staruszkę, ale obcego, w dodatku starzec był arogancki, pierwszy go zaatakował, a przy tym rozwścieczył go niebywale, gdyż po prostu nie miał racji.

„Zeznam ci wszystko po prawdzie; gdym idąc
Do troistego zbliżył się rozdroża,
Wtedy obwiestnik i mąż jakiś wozem
W konie sprzężonym jadący, jak rzekłś,
Mnie najechali i z drogi mnie gwałtem
Woźnica spędzał wraz z owym staruchą.
Ja więc wzburzony uderzam woźnicę,
Co mnie potrafił; a gdy to zobaczył

²⁵ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, PWN, Warszawa 1982, s. 189-191.

Starzec, upatrzył, gdym był podle wozu,
I w głowę ościem mi wraża kolczasty; —
Oddałem z lichwą; ugodzon kosturem
Runął on na wznak ze środka siedzenia. —
Tnę potem drugich [...]”²⁶.

Oczywiście, obcych, nawet swarliwych i zbyt krewkich, nie należy zaraz usuwać ze świata, ale nie jest to jeszcze czyn tak „straszny”, jak pozbawienie życia kogoś ze swoich, zwłaszcza bliskich krewnych, i nie czyni on człowieka złym ani niesprawiedliwym, choć trudno by go było uznać za wzór cnót. Ale obcy był ojcem Edypa, zatem czyn był „straszny”. W tym momencie niepostrzeżenie znika Każdy i zostaje Edyp. Ten wszelako po trzykroć jest człowiekiem, czyli Każdym, jak okazuje się po rozpatrzeniu sprawy. „Szkoda”, którą wyrządził, opierała się [1] na błędnym mniemaniu, [2] na odmienności celu i [3] na niewłaściwym rozpoznaniu osoby. Był to poza tym i nieszczęśliwy przypadek, i błąd przez niego zawiniony (bo wbrew głosowi bogów za bardzo był przedsiębiorczy), ale że doszło do tego bez premedytacji i w gniewie, zatem sam czyn należy uznać za niesprawiedliwy, ale człowieka nie. W tej mierze, w jakiej Edyp jawi się jako Każdy, możemy się z nim identyfikować, jest w nim bowiem wiele zwykłego człowieczeństwa, a fakt, że czyn był „straszny”, zostanie zneutralizowany przez świadomość, że był królem i synem króla. A co z litością? Tu trzeba odwołać się do nieświadomości, która różni się wprawdzie od platońskiej, ale tutaj zupełnie wystarczy. Edyp powie „Dla prawa — czysty, bezwiednie spełniłem”, zaś Arystoteles dorzuci „Wybacalne są błędy popełniane nie tylko bezwiednie, lecz nadto na skutek nieświadomości”. Z podwójną ulgą możemy zatem doznawać *katharsis*, gdyż już lękaliśmy się, że zostanie nam to odebrane. Czujemy trwogę, gdyż bohater działał jak Każdy (choć na szczęście nim nie był, tedy uczynek pozostanie w kręgu rodów wybranych wprawdzie, ale przeklętych) i czujemy litość, bo cierpiał niewinnie, a przy tym cierpiał jak król.

Tak więc dzięki Sofoklesowi i dzięki Freudowi, którym jego dzieło wstrząsnęło, odgrywamy (też zazwyczaj nieświadomie) rolę Edypa. Nie możemy ograniczyć się do wygodnej pozycji widza i tym samym wywinąć się od ciężkiej doli aktora dźwigającego ciężar głównej i jakże trudnej roli, choć trzeba przyznać, że została ona dostosowana do zmienionych warunków, przez co stała się łatwiejsza. Króla prawie już nie ma, został tylko Każdy.

Nie jest to zresztą jedyne zadanie aktorskie, które poeci dramatyczni kazał nam odgrywać bez jupiterów i bez reżyserów w spektaklach naszego życia codziennego. Również dramat nowożytny obdarzył nas sowicie. Wprawdzie nowożytny „idole teatru”, jak można by nazwać te dary odwołując się do terminu Bacona, jako że stanowią one poważną część nowoczesnej mitologii, nie są może

²⁶ Sofokles, *Król Edyp*, przeł. K. Morawski, w: *Antologia tragedii greckiej*, pod red. S. Stabryły, Wyd. Literackie, Kraków 1989, s. 274-275.

tak uniwersalne, wszechobjmujące i głębokie, ale nie brak im atrakcyjności. W każdym razie pamiętajmy o Fauście, Hamlecie, Don Juanie i innych rolach, które w jakiejś mierze składają się, podobnie jak los Edypa, na naszą powszedniość i odświętność, a wywodzą się nie z ksiąg filozoficznych, lecz stanowią dar „dzieci Muz rozpieszczonych”.

Drama and philosophy

The article traces the parallelism between the development of philosophy and the European drama. The foci of their growth seem to coincide. Philosophy and drama reach almost at the same time a mature form in ancient Greece. They tend to decline and regain vitality side by side in later times as well, and even if not necessarily flourish in Greece, they are never severed from their ancient origins. The inspiring force for both philosophy and drama is a sense of crisis. Drama complements philosophical reflection with individual stories of human beings confronted with critical situations, trapped in pitfalls of passion and sublime goals. The article develops the concept of ‘the theatrical analogy’ and points to its importance for philosophy. It also shows how the ‘idols of theater’, conceived more literally than Bacon has proposed, exert an influence on human life. The idea is illustrated by the vicissitudes of Oedipus character and its significance for our culture.