

Natura wywodzi człowieka z dziecka,  
a kurę z jaja; Bóg natomiast tworzy  
człowieka przed dzieckiem, a kurę przed jajem.

Mistrz Eckhart, *O człowieku szlachetnym*,  
przeł. W. Szymona, [w:] Mistrz Eckhart,  
*Traktaty*, Poznań 1987, s. 142.

Dramat jest grą; grą o człowieku i jego losie; grą, w której Bóg jest widzem. Wyłącznie widzem. Jego słowo, jego gest nigdy nie ingeruje w słowa i gesty grają-

<sup>1</sup> Podstawa przekładu: G. von Lukács, *Metaphysik der Tragödie*, „Logos” Bd. II: 1911–12, H. 1, s. 79–91. Wszystkie przypisy pochodzą od Redakcji.

Rozprawa ta weszła też w skład wydanej w tym samym roku książki Lukácsa *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911. Jest to rozszerzona wersja pracy *A lélek és a formák*, Budapeszt 1910, na którą z kolei złożyły się eseje publikowane wcześniej w węgierskim czasopiśmie „Nyugat”.

Więcej historycznych informacji wraz z interesującą analizą *Metafizyki tragedii* w szerszym kontekście poglądów Lukácsa i ich rozwoju zawierają prace Stefana Morawskiego, *Wstęp. György (Georg) Lukács – portret intelektualny do roku 1932*, [w:] *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa 1908–1932*, Warszawa 1994; oraz tegoż, *Wędrówki młodego Lukácsa (od Simmla do Lenina)*, „Teksty” 1978, nr 6. Przełożona powyżej rozprawa skomentowana została również w końcowej części rozprawy Czesława Samojlika, *Dramat mieszczański – dramat mieszczaństwa. (Wprowadzenie do modernistycznej teorii dramatu Georga Lukácsa)*, [w:] S. Żółkiewski, M. Hopfinger (red.), *O współczesnej kulturze literackiej*, t. 1, Wrocław 1973. Warto zwrócić uwagę na artykuł Karola Sauerlanda, *Życie i formy*, [w:] K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986; i książkę Marii Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1974, w której scharakteryzowane zostały ideowe dylematy młodego Lukácsa. Do bogatej bibliografii, która znalazła się w przywołanym już wyborze wczesnych tekstów autora *Teorii powieści*, dodać można: W. Jung, *Wandlungen einer ästhetischen Theorie. Georg Lukács Werke 1907–1923*, Köln 1981; H. Liebersohn, *Fate and Utopia in German Sociology 1870–1923*, London 1988; U. Luckhardt, »Aus dem Tempel der Sehnsucht«: Georg

cych. Tylko jego wzrok na nich spoczywa. „Kto patrzy na Boga, umiera” – napisał Ibsen<sup>2</sup>, ale czy może żyć ktoś, na kogo padło Jego spojrzenie?

Tę niemożność pogodzenia jednego z drugim odczuwają również mądrzy miłośnicy życia i kierują ostre słowa nagany w stronę dramatu. A ich jawna wrogość trafia subtelniej i celniej w jego istotę niż słowa jego tchórzliwych obrońców. Przeciwnicy napominają: dramat jest fałszowaniem, brutalizowaniem rzeczywistości. Nie tylko dlatego, że odbiera jej – nawet u Szekspira – pełnię i bogactwo, i nie tylko dlatego, że swymi bezwzględными zdarzeniami, które pozostawiają jedynie wybór między życiem i śmiercią, pozbawia tę rzeczywistość najbardziej subtelного ducha; główny zarzut pozostaje: dramat wytwarza między ludźmi przestrzeń pozbawioną powietrza. W dramacie zawsze mówi jeden – a właśnie w tej technice jego najgłębsza istota znajduje pełne odbicie – a inny tylko odpowiada.

---

*Simmel und Georg Lukács: Wege in und aus der Moderne*, Butzbach 1994; R.M. Leck, *Georg Simmel and Avant-Garde Sociology. The Birth of Modernity 1800–1920*, New York 2000, a zwłaszcza jej szósta część: *Tropes of the Communist Soul: Bloch, Lukács, and the Simmel Circle* (s. 267–325) z podrzędnym *Simmel's Tragic Legacy* (s. 298–301).

Rozprawę *Metafizyka tragedii* z jednej strony umieszczać trzeba w intelektualnym i ideowym kręgu Lukácsowskiej *Teorii powieści* (przeł. J. Gośliński, Warszawa 1968), publikacji, która co prawda ukazała się w formie książkowej dopiero w 1920 roku, ale jako artykuł była opublikowana cztery lata wcześniej. Z drugiej strony te rozważania odnieść można do tego, co Lukács pisał w czasie rewolucji węgierskiej o tragicznym aspekcie etyki (*Taktyka i etyka*, przeł. K. Ślęczka, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 6), do jego analiz *Fausta* z roku 1940 (*Od Goethego do Balzaka*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1958, s. 61–207), ale także do jego monografii o Heglu z roku 1948 oraz do książki o T. Mannie z 1949. W przedostatnim przypadku chodzi o komentarz do tytułu jednej z części Heglowskiej pracy o prawie naturalnym, a mianowicie *Tragedia w łonie etyczności* (zob. G. Lukács, *Młody Hegel*, przeł. M.J. Siemek, Warszawa 1980, s. 707–748), w ostatnim o rozdział *Tragedia sztuki nowoczesnej* (przeł. Z. Ciechanowska, [w:] H. Markiewicz (red.), *Sztuka interpretacji*, t. 2, Wrocław 1973, s. 193–232). Bardzo znamienne, co skądinąd Morawski pominął w swym cennym komentarzu, że Lucien Goldmann w znanej pracy z roku 1955 *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les „Pensées” de Pascal et dans le théâtre de Racine* (zob. jej fragment *Tragiczna wizja świata w teatrze Racine’a*, przeł. W. Karpiński, [w:] W. Karpiński (red.), *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974), analizując „tragiczny światopogląd”, inspiracje czerpał przede wszystkim – jak sam pisał – od „młodego Lukácsa” jako „myśliciela tragicznego”. Podobnie gdy po latach porównywał poglądy autora *Historii i świadomości klasowej* oraz twórcy *Bycia i czasu* (chodzi o książkę *Lukács et Heidegger* z 1973 – zob. wstęp do niej *Lukács i Heidegger*, przeł. B. Markiewicz, [w:] J. Dobieszewski, M.J. Siemek (red.), *Marksizm XX wieku*, cz. 2, Warszawa 1990), także przywoływał *Metafizykę tragedii*. Charakteryzując kontekst ideowy, z którego wyrastały i w którym krystalizowały się poglądy obu tytułowych myślicieli, Goldmann pominął jednak ich stosunek do Simmela. W znacznej mierze oddaje to ówczesną, tzn. z lat 70. XX wieku, recepcję i stan badań nad dorobkiem autora *Filozofii pieniądza*. Dokładniejsze rozpoznanie jego oddziaływania na koncepcje Lukácsa oraz Heideggera przyniosły dopiero później powstałe prace.

Trzeba ponadto podkreślić, że przetłumaczona tu praca węgierskiego filozofa ukazała się w tym samym numerze „Logosu” co rozprawa G. Simmela *Pojęcie i tragedia kultury*, której przekład zamieszczony został w niniejszym tomie.

<sup>2</sup> Por.: „Kto zobaczył raz Jehowę / umrzeć musi”, w: H. Ibsen, *Brand. Poemat dramatyczny*, przeł. J. Kasprzowicz, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, b.r.w., s. 156 [Akt IV, w. 1454/5].

Ten pierwszy wszakże zaczyna, ten drugi kończy, a ciche, nieznaczące falowanie ich wzajemnych stosunków, które rzeczywiście ożywia rzeczywiste życie, kosztuje w tym surowym rysunku linii. To, co oni tam mówią, jest pełne najgłębszej prawdy. Ale oto występują skwapliwi obrońcy dramatu i wskazują na szekspirowskie bogactwa, na niespokojne pulsowanie dialogów naturalistycznych, na zacieranie się wszelkich konturów losu w dramatach Maeterlincka o losie. Nazbyt skwapliwi to obrońcy: ich pomoc niszczy najwyższe wartości dramatu; zarazem obrońcy tchórzliwi: cokolwiek bowiem przedkładają na jego obronę, jest tylko kompromisem. Kompromisem między życiem i formą dramatyczną.

Życie jest anarchią światłocienia: nic nie spełnia się w nim całkowicie i nic nigdy nie dochodzi do końca; nowe głosy, wprowadzające zamęt, zawsze mieszają się do chóru tych, które rozbrzmiewały już wcześniej. Wszystko płynie i spływa w siebie wzajemnie, bez przeszkód, w nieczystej mieszaninie; wszystko ulega zniszczeniu i rozbiciu, nigdy nic nie rozkwita w rzeczywiste życie. Życie: to znaczy możliwość przeżywania końca. Życie: nigdy nic nie jest przeżywane całkowicie i w pełni. Życie jest czymś najbardziej nierzeczywistym i najbardziej nieżywotnym spośród wszelkiego możliwego bytu; można je opisać tylko przez zaprzeczenie; tylko tak: coś zawsze stoi na przeszkodzie... Schelling pisał: „Powiedzieliśmy, że jakaś rzecz trwa, ponieważ jej istnienie jest nieodpowiednie wobec jej istoty”.

Prawdziwe życie jest zawsze nierzeczywiste, dla empirii życia zawsze niemożliwe. Coś rozbłyska, przebiega błyskawicą ponad jej banalnymi ścieżkami; coś, co zakłóca i podnieca, co jest niebezpieczne i zaskakujące, przypadek, wielki moment, cud. Wzbogacenie i zamieszanie: to nie może trwać, nie można by tego znieść, na jego wyżynach – na wyżynach własnego życia, własnych ostatecznych możliwości – żyć nie podobna. Trzeba z powrotem popaść w tępotę, trzeba zaprzeczyć życiu, by móc żyć.

Ludzie bowiem kochają w życiu jego atmosferyczność (*Atmosphärisches*), jego nieokreśloność, której oscylowanie tam i z powrotem nigdy nie ustaje i nigdy też nie wzbija się aż do skrajności; kochają wielką niepewność jako monotonną, usypiającą kołysankę. Cudem natomiast jest to, co określa, i to, co jest określane; nieobliczalnie cud wdziera się w życie, przypadkowo i bez związku, i nieubłagane w jasnym i jednoznacznym rachunku daje rozwiązanie całości. A ludzie nie nawidzą jednoznaczności i boją się jej. Ich słabość i ich bojaźliwość będzie pięścić każde przychodzące z zewnątrz powstrzymywanie, każdą przeszkodę, która zagrozi im drogę. Nieprzeczuwane bowiem i nieosiągalne raje dla beczynnych snów rozkwitają dla nich za każdą skalną ścianą, której stromizny nigdy nie potrafiliby pokonać. Tęsknić i mieć nadzieję to dla nich oznacza żyć, a to, do czego los zamknął drogę, staje się łatwo i tanio wewnętrznym bogactwem duszy. Człowiek życia nigdy nie przekonuje się o tym, gdzie kończą się jego nurty: tam, gdzie nie jest spełnione, wszystko jest możliwe. Spełnienie to wszakże cud. Zrywa z duszy wszystkie jej zwodnicze osłony, tkane z momentów blasku i wieloznacznych

nastrojów; obrysowana twardym, bezlitosnym konturem, dusza staje przed nim w swej nagiej istocie.

Cud wszakże nabiera realności tylko w obliczu Boga. Dla niego nie istnieje nic względnego, żadne przejście, żadne niuanse. Jego spojrzenie odbiera każdemu zdarzeniu wszelkie oznaki związku z czasem i miejscem (*all sein Zeitliches und all Örtliches*). Nie ma dla niego żadnej różnicy między pozorem a istotą, między zjawiskiem a ideą, między zdarzeniem a losem. Pytanie o wartość i rzeczywistość traci tu swój sens: wartość tworzy tu rzeczywistość, nie jest już w nią wnoszona marzeniem i wykładnią. Dlatego każda prawdziwa tragedia jest misterium, jest *auto*: jej rzeczywistym wewnętrznym sensem jest odsłonięcie Boga w obliczu Boga. Wiecznie niemy, nigdy nieuwolniony Bóg przyrody i losu wydobywa tu zamilkłe w życiu tony Boga, który drzemie w człowieku; Bóg immanentny budzi do życia Boga transcendentalnego. „Ponieważ Bóg bez aktu stworzenia (*Kreatur*) nie jest w stanie chcieć sprawczo i pobudzająco, dlatego chce tak czynić w stworzeniu i ze stworzeniem” mówi książeczka o życiu doskonałym, a Hebbel mówi o „niezdolności Boga do monologowania”.

Jednakże bogowie rzeczywistości, historii chcą działać nazbyt skwapliwie i są nazbyt uparci. Nie zaspokaja ich ambicji moc i piękno czystego objawienia. Nie chcą być tylko widzami, gdy się ono spełnia, pragną nim kierować i doprowadzać do końca. Ich ręce zuchwale ingerują w zagadkowo-jasne zawikłanie nici losu i gmatwają je, doprowadzają do aż nazbyt przejrzystej, aż nazbyt bezsensownej planowości. Wstępują na scenę, ich pojawienie się poniżej człowieka, czynią go marionetką, a los opatrnością, a trudny czyn tragedii zmienia w otrzymany bez wysiłku prezent zbawienia. Bóg musi opuścić scenę, ale widzom jednak pozostać: to jest historyczna możliwość tragicznego wieku. A ponieważ natura i los nigdy nie były tak nieme i tak straszliwie bezduszne jak dziś, ponieważ dusze ludzi nigdy nie wstępowały tak samotnie na opuszczone przez nich drogi, to możemy znów mieć nadzieję na tragedię; gdy wszystkie chwiejne cienie przyjaznego nam porządku, które nasze bojaźliwe marzenia w imię własnego zmyślnego bezpieczeństwa wrzuciły do natury, znikną z niej całkowicie. „Dopiero gdy staniemy się zupełnie pozbawieni Boga” – mówi nowoczesny tragik Paul Ernst – będziemy znów mieć tragedię”. Wokół Szekspirowskiego Makbeta bowiem, którego dusza nie mogła znieść ciężaru koniecznej drogi do koniecznego celu, jeszcze tańczą i śpiewają powabne czarownice na rozstajach losu, a oczekiwane cuda wieszczą mu, że dzień ostatecznego spełnienia nadszedł. Dziki chaos, który go otacza, który przeformowuje jego czyny, który krępuje jego wolę, jest chaotyczny naprawdę tylko dla ślepych oczu jego tęsknoty i tylko tak chaotyczny, jak musi być jego własne szaleństwo dla jego własnej duszy. Naprawdę jedno i drugie jest wyrokiem boskim; te same ręce tej samej opatrności kierują obojgiem. Oszukańczo wynoszą go w górę, łudząc jego tęsknotę spełnieniami; oszukańczo wkładają mu w ręce wszystkie zwycięstwa; wszystko mu się udaje, póki się wszystko nie spełni – a wtedy wszystko na raz zostaje mu zabrane. Wnętrze i zewnątrz jest tu jeszcze

jednym i tym samym: te same ręce kierują duszami i losem; dramat jest tu wciąż sądem boskim: każde cięcie mieczem jest tu wprowadzane zgodnie z planem opatrności. Także ów jarl Ibsena, który w swoich snach wciąż był królem i mógł być królem tylko w swoich snach, po walce sił oczekuje sądu bożego, orzeczenia ostatecznej prawdy. Świat wokół niego wszakże idzie własnymi drogami, nieporuszony przez pytania i odpowiedzi. Rzeczy popadły w oniemiaenie; walki obojętnie obdarzają to wawrzynem, to ucieczką. Nigdy już w krokach losu (*Schicksalengang*) nie będą rozbrzmiewać jasne słowa otwartych sądów Boga: to ich głosy zbudziły całość do życia, teraz ona, samotna, winna żyć sama dla siebie, kierujący głos przebrzmiał na zawsze. Dlatego ów jarl mógł zwyciężyć tam, gdzie król Szekspira poniósł klęskę; on jest zwyciężonym, wydanym na zgubę – jako zwycięzca bardziej jeszcze niż jako zbieg. Czysto dźwięczą tu niezmacone tony tragicznej mądrości: cud życia, los tragedii jest tylko czymś, co odsłania duszę. Zbyt obce, by być sobie wrogiem, stają naprzeciw siebie: to, co odsłania, i to, co odsłaniane, sposobność (*Veranlassung*) i objawienie. Sposobności bowiem obce jest to, co zostało objawione wskutek jej dotknięcia, jest ona wyższa i z innych pochodzi światów. Obcym też spojrzeniem mierzy całe swoje wcześniejsze istnienie dusza, która stała się jaźnią (*selbstgewordene*). Jest ono dla niej niezrozumiałe, pozbawione istoty, bez iskry życia, mogła tylko śnić, że była niegdyś inna – gdyż ten jej byt jest bytem – i pusty przypadek przepędził sny, a przypadkowe dźwięki dalekiego dzwonu przyniosły poranne zbudzenie.

Nagie dusze prowadziły tu samotny dialog z nagimi losami. Jednym i drugim zostało odebrane wszystko, co nie było ich najgłębszą istotą; wszelkie związki życiowe zostały zniszczone, aby mógł wytworzyć się związek losu; znikło wszystko, co było atmosferyczne między człowiekiem i rzeczą, aby jego miejsce zajęło czyste, niczego nieosłaniające, surowe wyżynne powietrze ostatecznych pytań i ostatecznych odpowiedzi. Tragedia zaczyna się tam, dokąd cud przypadku nagle dźwiga w górę człowieka i życie; dlatego został z jej świata na zawsze wypędzony. Ów przypadek nie może temu życiu przynieść niczego niebezpiecznie wzbogacającego, co przecież wnosi w codzienność. Tragedia ma tylko jeden wymiar: wymiar wysokości. Zaczyna się ona od momentu, w którym zagadkowe siły wypędzają z człowieka szczególną istotę, każą mu się zbliżyć do tego, co jest bytem rzeczywistym (*Wesenhaftigkeit*), podczas gdy jej tok jest tylko coraz pełniejszym wyjawianiem (*Immeroffenbarerwerden*) tego jedyne, prawdziwego bytu. Takie życie, które wyklucza przypadek, jest pozbawione wzlotów i bezpłodne, to nieskończona równina bez wzniesień; jego koniecznością jest konieczność marnego bezpieczeństwa, gnuśnego zamknięcia się na wszystko, co nowe, trzeźwego wypożyczynku na łonie oschłej rozumności. Tragedia wszak już nie potrzebuje przypadku, wcieliła go na zawsze w swój świat, jest on w niej nigdzie i wszędzie.

Pytanie o możliwość tragedii jest pytaniem o byt oraz o istotę. Pytanie, czy wszystko, co oto jest, już z tego względu, już tylko z tego względu: że oto jest, jest jestestwem (*Seiendes*)? Czy nie ma stopni i kolejnych poziomów bytu?

Czy byt jest właściwością wszystkich rzeczy czy wartościującym sądem (*Urteil des Wertes*) o nich, czymś, co oddziela i odróżnia?

To właśnie jest paradoksem dramatu i tragedii: w jaki sposób istota może stać się żywa? W jaki sposób może w zmysłowej bezpośredniości stać się czymś jedynie rzeczywistym, naprawdę istniejącym (*Seiendes*)? Tylko dramat bowiem „kształtuje” prawdziwych ludzi, musi jednak – właśnie wskutek tego, że ich kształtuje – odebrać im ich zwyczajne, tylko czepiające się życia istnienie. Słowa i gesty są ich życiem, ale każde słowo, jakie wymawiają, i każdy gest, jaki czynią, jest czymś więcej niż słowem lub gestem; wszelkie przejawy ich życia są tylko szyframi ostatecznych związków, ich życie jest wyblakłą alegorią wyłącznie ich własnych platońskich idei. Ich egzystencja (*Dasein*) nie może mieć żadnej faktycznej prawdy, a tylko rzeczywistość duszy. Rzeczywistość jakiegoś przeżycia i jakiejś wiary. „Przeżycie” jest ukryte w każdym przeżyciu życia jako groźna otchłań, jako brama wiodąca do sali sędziego: jako związek z ideą, której jest tylko przejawem, a nawet jako samą możliwość pomyślenia takiego związku pośród bezładu przypadków rzeczywistego życia. A wiara potwierdza ten związek i przekształca jego wiecznie niedowiedlną (*unbeweisbare*) możliwość w aprioryczne podstawy całej egzystencji.

Ta egzystencja nie zna przestrzeni i czasu; wszystkie jej zdarzenia są oderwane od jakichkolwiek uzasadnień, a dusze obecnych w niej ludzi od wszelkiej psychologii. Mówiąc bardziej dokładnie: przestrzeń i czas tragedii nie mają nic perspektywicznego, niczego, co zmienia i osłabia, a tak zewnętrzne, jak i wewnętrzne motywy czynów i cierpienie nigdy nie dotyczą ich istoty. W tragedii liczy się wszystko i wszystko liczy się z jednakową siłą i wagą. Tu istnieje próg życiowej możliwości, bycia-obudzonym-do-życia (*zum-Leben-erwacht-seins*); wszystko wszakże, co może żyć, jest zawsze obecne, i wszystko jest zawsze równie obecne. Bycie-doskonałym jest byciem ludzi tragedii. Filozofia średniowiecza potrafiła to jasno i jednoznacznie wyrazić. Mówiła, że *ens perfectissimum* jest też *ens realissimum*; im coś jest doskonalsze, tym bardziej istnieje; im bardziej odpowiada swojej idei, tym bardziej jest. Ale jak w przeżywanym życiu przeżywa się – a tworzywem tragedii jest zawsze to, co najbardziej żywotne – jego idee i jego pokrywanie się z nią, stawanie z nią jednym? Dla życia nie jest to bynajmniej kwestia teoriopoznawcza (jak dla filozofii), ale krwawo przeżywana bezpośrednia prawda wielkich momentów.

Istotą tych wielkich momentów życia jest czyste przeżycie bycia sobą (*Selbstheit*). W zwyczajnym życiu przeżywamy siebie – nasze motywy i nasze relacje – tylko peryferyjnie. Nasze życie nie ma tu żadnej rzeczywistej konieczności, z wyjątkiem konieczności empirycznego bycia obecnym, konieczności bycia wplecionym tysiącnymi nićmi w tysiące przypadkowych powiązań i stosunków. Podstawa całej sieci konieczności jest wszakże przypadkowa i pozbawiona statusu; wszystko, co jest, mogłoby być także inne, a rzeczywiście konieczne wydaje się tylko to, co minione, tylko w nim niczego nie da się zmienić. Ale czy to, co minio-

ne, jest rzeczywiście konieczne? Czy przypadkowy bieg czasu, dowolne przesuwanie dowolnego punktu widzenia w stosunku do przeżyć, może zmienić ich istotę? Z czegoś przypadkowego uczynić coś koniecznego, istotnego? Przemienić obwód w punkt ośrodkowy. Często wydaje się, że jest to możliwe, ale to jednak tylko tak się wydaje; to bowiem tylko nasza chwilowa i przypadkowa wiedza robi z przeszłości coś, co jest zamkniętą i odwołałą koniecznością. Najmniejsza wszakże zmiana, którą może wprowadzić jakikolwiek przypadek, rzuca nowe światło na ową „nieodwołałość” („*Unabänderliche*”) – i w tym nowym świetle wszystko zmienia swój sens; wszystko staje się inne. Tylko pozornie Ibsen jest uczniem Greków, kontynuatorem kompozycji w duchu Edypa. Rzeczywisty sens jego analitycznych dramatów pokazuje, że w przeszłości nie ma nic niezmiennego; że jest ona płynna, że mieni się i zmienia, przeobrażana przez nowe poznania w coś nowego.

Wielki moment też przynosi nowe poznanie, jednakże tylko pozornie lokuje się ono w szeregu ustawicznych, wiecznych przewartościowań. Naprawdę jest ono końcem i początkiem. Ofiarowuje człowiekowi nową pamięć, nową etykę i nową sprawiedliwość. Wiele znika z tego, co dotychczas wydawało się filarem życia, a coś małego, ledwie zauważalnego staje się jego podporą i potrafi je utrzymać. Na drogi, którymi wcześniej szedł człowiek, jego stopy nie mogą już wstąpić, a jego oczy nie mogłyby tam już dostrzec żadnego kierunku. Lotnym krokiem i bez trudu wspina się teraz bezdrożami na szczyty górskie; krocząc pewnie i mocno pokonuje bezdenne trzęsawiska. Głębokie zapomnienie i jasnovidzenie pamięci ogarnia duszę: błyskawica nowego poznania oświetliła jej centrum, znika wszystko, czego w nim nie było, a wszystko w nim rozkwita do życia. To uczucie konieczności nie powstało z nierozwiązywalnego zapętlenia się przyczyn; jest ono bezpodstawne i przenosi się nad wszelkimi podstawami empirycznego życia. Bycie koniecznym to znaczy tutaj bycie wewnątrznie związanym z istotą; nie potrzebuje zresztą żadnego uzasadnienia; pamięć bowiem zachowuje tylko to konieczne, a wszystko inne po prostu zapomina. Sprawowanie sądu i samosąd duszy ma zatem to jedynie za oskarżonego. Zostało zapomniane wszystko, co było tu oprócz tego; zapomniane jest każde „dlaczego” i „jakże to”; tylko to jedno zachowuje znaczenie. Okrutnie surowy jest ten sąd; nie zna łaski ani przedawnienia. Bezlitośnie potępia najmniejsze uchybienie, kryjące w sobie choćby tylko cień sprzeniewierzenia się (*Untreue*) istocie, i w ślepych nieprzejednaniu wyklucza każdego z szeregu ludzi, kto ledwie zauważalnym gestem ulotnego i dawno minionego momentu odsłonił uszczerbki na swej istotowości (*Unwesenhaftigkeit*). Żadne bogactwo i żadna wspaniałość darów duszy nie mogły złagodzić wyroku tego sądu; za nic ma on całe życie pełne chwalebnych czynów. Ale pełen promiennej łagodności zapomina każdy grzech zwyczajnego życia, który nie przeniknął do punktu ośrodkowego. Przebaczenie byłoby dla tego uczucia przecenianiem: obojętne na ów grzech spojrzenie sędziego tylko się nad nim prześlizguje.

Ten moment jest początkiem i końcem. Nic nie może następować po nim, nic z niego wynikać, nic nie może go łączyć z życiem. To moment; on życia nie ozna-

cza, on życiem jest, innym, owemu zwyczajnemu wykluczająco przeciwstawnym. To jest metafizyczna podstawa koncentracji czasu w dramacie, postulatu jedności czasu. Wynika on z tęsknoty, by do tego, co uwolnione z wszelkich czasowych określeń tego momentu, który przecież jest całym życiem, zbliżyć się w wyrazie tak bardzo jak to tylko możliwe. (Jedność miejsca jest oczywistym, najbliższym symbolem tego zatrzymania się (*Stehengebliebenseins*) pośród ustawicznych zmian w otaczającym życiu; dlatego jest technicznie nieodzownym sposobem jego kształtowania). Tragizm (*Tragische*) jest tylko momentem: to sens wyrażający się przez jedność czasu. Techniczny paradoks, wynikający stąd, że moment, który zgodnie z własnym pojęciem nie ma przeżywalnego trwania, a jednak ma jakiś czas trwać, polega właśnie na niewspółmierności każdego środka ekspresji językowej z przeżyciem mistycznym. „Jak można kształtować coś, co z natury rzeczy nie daje się przedstawić (*Bildloses*), i udowodnić coś, na co nie ma dowodu (*Weisloses*)?” – pyta Seuse<sup>3</sup>. Dramat tragiczny musi tu wyrazić przechodzenie czasu w beczasowość. Realizacja tej zasady jedności polega na ustawicznym zespalaniu przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Nie tylko ich empiryczno-realne następstwo zostaje porozrywane i chaotycznie wymieszane, gdy terażniejszość staje się czymś pobocznym i nierzeczywistym, przeszłość niebezpiecznie zagrażającym, a przyszłość od dawna znanym, nawet jeśli nieświadomie przeżywanym przeżyciem, ale nawet uporządkowanie takich momentów po sobie nie daje już następstwa w czasie. Z perspektywy czasu (*Zeitlich*) taki dramat jest wieczny i znajduje się w stanie zastygłego spoczynku; rozciągnięcie jego momentów jest bardziej ich obocznością niż następowaniem po sobie; nie mieści się już w płaszczyźnie przeżywania w czasie. Jedność czasu jest już sama w sobie czymś paradoksalnym: każde zakreślenie granic, każda przemiana czasu w obwód (*Kreis*) – jedyny sposób tworzenia jedności – przeczy jego istocie. (Wystarczy pomyśleć o wewnętrznym skostnieniu ruchu po kole w Nietzschego wiecznym powrocie tego samego). Dramat wszakże przerywa jego wieczny bieg nie tylko w swoim początku i zakończeniu, obydwa bieguny naginając ku sobie i ze sobą stapiając, ale przeprowadza tę stylizację w każdym punkcie; każdy moment jest symbolem, każdy zminiaturyzowanym odbiciem całości, odróżnialnym od niej tylko po wielkości. Ich spójność musi więc polegać na ułożeniu jednego w drugim, a nie jednego po drugim. Klasycyści Francji chcieli swój słuszny wgląd wesprzeć tu argumentami rozumowymi, jednakże gdy racjonalistycznie formułowali mistyczną jedność, degradowali tę głęboką paradoksalność w trywialność i samowolę. Z tej ponadczasowej i pozaczasowej jedności robili jedność w obrębie czasu; z jedności mistycznej jedność mechaniczną. Lessing miał trafne odczu-

---

<sup>3</sup> Heinrich Seuse (Suso), bł. Henryk Suzo, mistyk (1295?–1366), dominikanin, obrońca nauk swego nauczyciela Eckharta, napisał *Büchlein der Wahrheit* (*Księga Prawdy*, przeł. W. Szymona OP, Poznań 1989) i *Büchlein der Ewigen Weisheit* (*Księga Mądrości Przedwiecznej*, przeł. W. Szymona OP, Poznań 1983).



cie – nawet jeśli dokładnie tak samo jak oni sięgał po powierzchownie racjonalne i dlatego niewłaściwe argumenty – że Szekspir przeciwną drogą dotarł bliżej do tego, co było istotne u Greków, niż ich pozorni naśladowcy; chociaż – właśnie z tego punktu widzenia – nawet jemu można by sporo zarzucić.

Początkiem i zarazem końcem jest to przeżycie, w tym momencie każdy jest nowo narodzony i od dawna umarły; jego życie jest życiem w obliczu sądu ostatecznego. Każdy „rozwój” człowieka w dramacie jest rozwojem pozornym; jest przeżywaniem takiego momentu, jest dźwiganiem (*Hinaufgehoben-werden*) człowieka w górę do świata tragedii, po którego peryferiach dotąd błędził tylko jego cień. Ten rozwój to chwila, w której staje się – człowiekiem (*Menschen-werden*), to jego zbudzenie się z pogmatwanego snu. Dzieje się to zawsze naraz i znieca – to, co przygotowujące, przeznaczone jest tylko dla widzów, przygotowuje ich duszę do skoku wielkiej przemiany. Dusza tragicznego człowieka bowiem nieuważnie pomija te wszystkie przygotowania; a gdy na koniec da się słyszeć słowo losu, wszystko zmienia się błyskawicznie, wszystko staje się istotą. Także zdecydowana postawa tragicznego człowieka w obliczu śmierci (*Todesentschlossenheit*), pogodny spokój lub płomienna ekscytacja są tylko z pozoru heroiczne; tylko dla rozważania z ludzko-psychologicznej perspektywy; umierający bohaterowie tragedii – tak mniej więcej pisał młody dramatopisarz – jeszcze za życia są od dawna martwi.

Rzeczywistość takiego świata nie może mieć nic wspólnego z rzeczywistym istnieniem w czasie. Każdy realizm musi unicestwiać wszelkie formotwórcze i dlatego utrzymujące życie wartości tragicznego dramatu. Wylczyliśmy już przeciwieństwo wszystkiego tego powody. Dramat musi stać się trywialny, jeśli bliskość życia przesłoni to, co rzeczywiste dramatycznie; zbędne wszakże stanie się wszystko tego pokroju i ujdzie naszej uwagi, jeśli zostało wbudowane w strukturę prawdziwie dramatyczną. Wewnętrzny styl dramatu jest realistyczny w średniowieczno-scholastycznym sensie, to zaś wyklucza wszelki realizm nowoczesny.

Dramatyczna tragedia jest formą punktów kulminacyjnych istnienia, jego ostatecznych celów i ostatecznych granic. Tutaj oddziela się mistyczno-tragiczne przeżycie realnego związku z istotą (*Wesenhaftigkeit*) od przeżycia istoty w misticie. Szczyt bytu, który przeżywają mistyczne ekstazy, znika w pochmurnym niebie wszech-jedności; spotęgowanie życia, jakie przynoszą, stapia przeżywającego ze wszystkimi rzeczami i wszystkie rzeczy ze sobą. Dopiero kiedy na zawsze znika wszystko, co różnicuje, zaczyna się prawdziwe istnienie mistyka; cud, który stworzył jego świat, musi zniszczyć wszystkie formy, gdyż tylko za nimi, przez nie zakryta i ukryta, żyje jego rzeczywistość: istota. Cud tragedii natomiast jest tworzeniem formy (*Formschaffendes*); jaźniowość (*Selbstheit*) stanowi jego istotę, tak wyłącznie, jak tam pełna była utrata siebie (*Selbstverlorenheit*). Tamto było utratą wszechświata, to jest jego stwarzaniem. Tam poza możliwością wszelkiego wyjaśnienia pozostawało pytanie, w jaki sposób jakieś Ja mogło wszystko to w siebie wchłoniąć; w jaki sposób, choćby w stanie płynnego stopienia, mogło

zniszczyć wszystko, co różnicujące w jego jaźni i w całym świecie, a mimo to owo bycie Ja (*Ichheit*) zachować dla przeżycia tego unicestwienia samego siebie. Tu sytuacja przeciwstawna jest równie niewyjaśnialna. Ja podkreśla swoją jaźniowość z siłą wszystko inne wykluczającą, wszystko inne unicestwiająca, ale ta najskrajniejsza autoafirmacja nadaje twardość stali i autokratyzm (*selbstherrliches*) życia wszystkim rzeczom, które spotyka i – osiągnąwszy ostateczny szczyt czystej jaźniowości – znosi samo siebie: ostateczne wytężenie świadomości Ja wyniosło się nad wszystko, co tylko indywidualne. Jej siła użyczyła rzeczom namaszczenia, nadając im godność losu, ale jej wielka walka ze stwarzanym przez nią losem przeformowuje ją samą w coś ponadosobowego, w symbol ostatecznej losowej więzi (*Schicksals-Beziehung*). Tak oto stykają się, uzupełniają i wykluczają wzajemnie mistyczne i tragiczne przeżycie świata. Obydwa łączą w sobie zagadkowo śmierć i życie, zamkniętą w sobie jaźniowość i całkowite rozpląnięcie się Ja w jakiejś wyższej istocie. Oddanie siebie jest drogą mistyka, walka – drogą człowieka tragicznego; rozproszenie jest końcem jednego, roztrzaskanie – końcem drugiego. Ze stanu jedności ze wszystkim tamten przeskakuje w swoich ekstazach do tego, co najgłębiej osobiste, a ten traci swoją jaźniowość w momencie jej najprawdziwszego wyniesienia. Któż może powiedzieć, gdzie tutaj ma swój tron życie, a gdzie śmierć. Są one biegunami możliwości życiowych, które zwyczajne życie miesza, osłabia, ze sobą zderzając, bo tylko tak, bezsilne i nierozpoznawalne, może oboje znieść. I każde z osobna jest śmiercią dla tego życia, końcem, granicą. Z osobna stoją wobec siebie w braterskiej wrogości: każde jest jedynym prawdziwym przezwyciężaniem tego drugiego.

Mądrość tragicznego cudu jest mądrością granic. Cud jest zawsze tym, co jednoznaczne, ale każda jednoznaczność dzieli i odsyła w dwie strony świata. Każdy koniec jest zarazem przybywaniem i ustawianiem, afirmowaniem i negowaniem; każdy punkt kulminacji szczytem i granicą, punktem przecinania się życia i śmierci. Życie tragiczne jest najwyłącznie doczesnym ze wszystkich postaci życia. Dlatego jego życiowa granica stapia się zawsze ze śmiercią. Rzeczywiste życie nigdy nie osiąga granicy i zna śmierć zatem tylko jako coś straszliwie zagrażającego, bezsensownego, nagle przecinającego jego bieg. To, co mistyczne, przeskoczyło granicę i wskutek tego zniosło każdą rzeczywistą wartość śmierci. Dla tragedii śmierć – granica sama w sobie – jest zawsze immanentną rzeczywistością, nierozzerwalnie związaną z każdym z jej zdarzeń. Nie tylko dlatego, że jej etyka musi jako kategoryczny imperatyw nakazywać doprowadzanie aż do śmierci wszystkiego, co rozpoczęte; nie tylko dlatego, że jej psychologia jest tylko wieścią o ostatnich momentach śmierci, ostatnich świadomych, kiedy to dusza porzuciła już bogate spektrum (*Reichtum*) istnienia i czepia się tylko tego, co należy do niej najgłębiej i najosobiej; nie tylko w tych – i wielu innych – negatywnych znaczeniach, ale także w tych czysto pozytywnych i afirmujących życie. Przeżywanie granicy jest budzeniem się duszy do świadomości, do samoświadomości: ona jest, bo jest ograniczona, i jest o tyle tylko, o ile i dlatego, że jest ograniczona.

To pytanie rozbrzmiewa pod koniec tragedii Paula Ernsta<sup>4</sup>:

„Czy mogę jeszcze chcieć, jeśli wszystko mogę,  
A inni tylko kukiełkami na mych sznurkach?  
... Czy jest możliwe, że bóg jakiś gra o sławę?”.

A odpowiedź na nie brzmi tak:

„Musimy mieć granice tego, co możemy  
Inaczej żyć będziemy na martwej pustyni;  
Żyjemy tylko w imię tego, co nieosiągalne”.

Czy jest możliwe, że Bóg jakiś gra o sławę? W ujęciu bardziej ogólnym to pytanie musiałyby brzmieć: czy Bóg może żyć? Czy doskonałość nie znosi każdego bytu? Czy panteizm, jak powiedział Schopenhauer, nie jest tylko wytworną formą ateizmu? Czy rozmaite formy uczłowieczania (*Mensch-werden*) Boga, jego uzależnienie od środków i sposobów ludzkich form, nie są symbolami tego uczucia? Uczucia, że musi on opuścić swoją pozbawioną formy doskonałość, aby rzeczywiście być żywym.

Dwoisty sens granicy polega na tym, że jest ona zarazem spełnieniem i odmową. W zawoalowanym i nieczystym pomieszaniu jest to również metafizyczne tło zwyczajnego życia, które swój najgłębszy wyraz znajduje zapewne w trywialnym rozpoznaniu, że każde urzeczywistnienie jednej możliwości jest do pomyślenia tylko jako unicestwienie wszystkich innych możliwości. Tu wszakże pierwotna możliwość duszy staje się czymś jedynie rzeczywistym; jej przeciwieństwo w stosunku do innych jest nie tylko przeciwieństwem tego, co stało się rzeczywiste, wobec tego, co tylko możliwe, ale przeciwieństwem rzeczywistego wobec nierzeczywistego, a nawet przeciwieństwem myślanego w sposób konieczny wobec tego, co z góry niemożliwe do pomyślenia i absurdalne. Dlatego tragedia

<sup>4</sup> Paul Ernst, a właściwie Paul Karl Friedrich Ernst (1866–1933) prozaik, dramaturg, eseista (*Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie*, München 1928), krytyk, lewicowy działacz społeczny. Na początku XX wieku napisał szereg, nawiązujących do antycznych i neohumanistycznych wzorców, tragedii, np. *Demetrios*, *Canossa*, *Brunhild*, *Ariadna auf Naxos*. Temu ostatniemu dziełu Lukács poświęcił w 1914 roku osobną wypowiedź – *Ariadna na wyspie Naxos*, przeł. Cz. Tarnogórski, [w:] *Pisma krytyczno-teoretyczne...*, s. 212–217. Zob. E. Udalska (red.), *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, Warszawa 1993, t. 2 – zamieszczono tam, pochodzący ze wymienionego wyżej zbioru esejów, fragment tekstu Ernsta *Dramat i nowoczesny światopogląd*, przeł. K. Krzemień, s. 93–95. Przetłumaczony powyżej tekst autor zadedykował zresztą Ernstowi, co zaznaczone zostało w jego niemieckim wydaniu książkowym (w *Die Seele und die Formen*). Niektórzy upatrywali nawet w tym jedno ze źródeł Lukácsowskiej koncepcji tragedii (np. L. Goldmann czy H. Mayer, *Dzieło Lukácsa*, przeł. M. Leśniewska, „Życie Literackie” 1956, nr 52–53). Zob. ponadto J. Bucquet-Radczevska, *Die neuklassische Tragödie bei Paul Ernst (1900–1910)*, Würzburg 1993; B. Hörr, *Tragödie und Ideologie. Tragödiekonzepte in Spanien und Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 1997. Najważniejsza jest jednak praca Norberta Fuersta, *Ideologie und Literatur. Zum Dialog zwischen Paul Ernst und Georg Lukács*, Lechte 1976.

jest zbudzeniem się duszy. Rozpoznanie granicy wyłuskuje z niej istotę, sprawia, że wszystko inne spada z niej niezauważane i wzgardzane, istocie wszakże daje ono istnienie wewnętrznej i jedynej konieczności. Granica bowiem tylko od zewnątrz jest czymś ograniczającym, zasadą odcinającą możliwości. Dla obudzonej duszy jest ona rozpoznaniem tego, co naprawdę do niej należy. Tylko dla abstrakcyjnie absolutnej idei człowieka jest możliwe wszystko, co ludzkie. Tragizm (*Tragische*) jest urealnieniem się jego konkretnej istotowości (*Wesenheit*). Bez wahania odpowiada tutaj tragedia na najbardziej drażliwe pytanie platonizmu: pytanie, czy również jednostkowe rzeczy mogą mieć idee, rzeczywiste byty (*Wesenhaftigkeiten*). Jej odpowiedź odwraca pytanie: tylko to, co jednostkowe, tylko aż do ostatecznych granic doprowadzona jednostkowość jest adekwatna wobec swojej idei, jest rzeczywiście istniejąca. To, co ogólne, bezbarwne i bezforemnie obejmujące wszystko, jest w swej wszystkoczynności nazbyt bezsilne, w swej jedności nazbyt puste, by móc mieć byt rzeczywisty; jego tożsamość to tautologia; idea jest adekwatna samej sobie. Tak więc tragedia, przewyższając platonizm, odpowiada na orzeczenie (*Urteil*), które wypowiedział o niej Platon.

Metafizyczną podstawą tragedii jest najgłębsza tęsknota ludzkiej egzystencji: tęsknota człowieka za byciem samym sobą, tęsknota, by szczyt swojej egzystencji przemienić w równinę drogi życia, jego sens w codzienną rzeczywistość. Tragiczne przeżycie, dramatyczna tragedia jest jej najdoskonalszym, jedynym bez reszty najdoskonalszym spełnieniem. Każde wszakże spełnienie jakiejś tęsknoty ją usuwa. Z tęsknoty zrodziła się tragedia, jej forma nie może zatem dopuszczać żadnego wyrazu jakiegokolwiek tęsknoty. Zanim tragizm wstąpił w życie, dzięki jego mocy dokonano się spełnienie i opuszczono stan tęsknoty. Dlatego nowoczesna tragedia liryczna była skazana na klęskę. Chciała ona a priori tragiczności (*Tragischen*) wnieść do tragedii, z podstawy uczynić motyw sprawczy; jednakże mogła nasilać swoją liryczność tylko do granic wewnętrznie osłabłej brutalności, zatrzymała się u progu tego, co dramatyczno-tragiczne. Atmosferyczność i pełne tęsknoty nieokreślone rozedrganie jej dialogów ma wartości wyłącznie liryczne, leżące całkowicie na zewnątrz świata tego, co dramatyczno-tragiczne; jej poezja jest upoetycznianiem się zwyczajnego życia, a więc tylko jego potęgowaniem, a nie przeformowywaniem w dramatyzm (*Dramatische*). I nie tylko rodzaj, ale i kierunek tej stylizacji jest przeciwstawny wobec tego, co dramatyczne: jej psychologia wydobywa to, co w duszach chwilowe i przemijające, jej etyka jest etyką pojmowania wszystkiego i przebaczenia wszystkiego. Jest piękną znieściałością i poetyckim zubożeniem człowieka. Dlatego nasz czas uskarża się ciągle na nieczułość i chłód dialogu u każdego naprawdę dramatycznego tragika; a przecież ta nieczułość i chłód jest zaiste tylko pogardą dla tchórzliwych odurzeń, które mają opływać wszystko, co tragiczne, ponieważ ci, co negują etykę tragiczną, są zbyt tchórzliwi, by zanegować samą tragedię, a ci, co na nią przyzwalają, są zbyt słabi, by móc ją znieść w jej nieskrywanym majestacie. A zatem również intelektualizacja dialogu, jego ograniczenie się do jasnego i świadomego

odzwierciedlenia doznań losu, nie wnosi bynajmniej chłodu, ale jest w tej sferze życia po ludzku autentyczne i wewnętrznie prawdziwe. Uproszczenie ludzi i zdarzeń w dramacie tragicznym nie jest przejawem ubóstwa, ale raczej, danym przez istotę rzeczy, silnie spajającym bogactwem: występują w nim tylko tacy ludzie, których spotkanie się stało się dla nich losem; z całości ich życia został wyrwany tylko ten moment, który właśnie okazał się losem. Wskutek tego wewnętrzna prawda tego momentu staje się uderzająco zewnętrzna, a jego podsumowująco formalny wyraz w dialogu przestaje być wnoszącą chłód intelektualizacją, stając się liryczną dojrzałością losowej świadomości uczestniczących w tym dialogu osób. Dramatyczność (*Dramatische*) i liryczność (*Lyrische*) nie są tu już – i tylko tutaj – przeciwstawnymi zasadami; ta liryka jest najwyższym spotęgowaniem tego, co naprawdę dramatyczne.

*Przełożyła Krystyna Krzemieniowa*