

Wojciech Ziółkowski

Akademia Ignatianum w Krakowie
Polska

JÓZEFA TISCHNERA KONCEPCJA TRAGEDII ESTETYCZNEJ: OCZAROWANIE I UWODZENIE

Refleksja nad fenomenem piękna, jak również miejscem, jakie zajmuje ono w porządku ludzkiego doświadczenia poznawczego i egzystencjalnego, ma w historii filozofii bogatą tradycję. Perspektywy, obecne w ramach owej refleksji, cechuje istotne zróżnicowanie. Różnorodność ta rozpościera się od pitagorejskiego namysłu nad pięknem, jaki zmierzał w stronę uchwycenia go pod postacią matematycznej harmonii, poprzez platońskie pojmowanie piękna jako stopnia partycypacji bytu materialnego w swym idealnym pierwowzorze, arystotelesowsko-tomistyczny prymat formy, jako zasady organizującej piękno widoczne w materii, aż po stanowisko reprezentowane przez Bazylego Wielkiego, który kluczową rolę w ujmowaniu oraz konstytuowaniu się doświadczenia piękna przypisał relacji podmiotowo-przedmiotowej. Rys ten wywarł znamienny wpływ na klasyczne rozumienie piękna, wedle którego—pozostając transcendentálną własnością bytu—pełnię swego wyrazu uzyskuje ono w spotkaniu z poznającym podmiotem. Tropem tej intuicji filozoficznej podąża myśl Józefa Tischnera w zakresie, w jakim opisuje on podmiotowy biegun doświadczenia piękna, które to—zdaniem krakowskiego myśliciela—posiada moc ukierunkowania ludzkiej egzystencji w stronę ocalenia lub tragedii.

Celem naszych rozważań będzie próba przedstawienia istoty tragedii estetycznej w rozumieniu Józefa Tischnera. Tischner, opisując dramat piękna, przedmiotem swych dociekań czyni tylko jeden rodzaj piękna—piękno drugiego człowieka. Ta forma piękna, zdaniem Tischnera, jest jedyna w swoim rodzaju i dlatego nie może być potraktowana na równi z innymi przeżyciami piękna, np. piękna przedmiotowego, które pomimo swego doniosłego znaczenia, nie stanowi w tym wypadku pierwszoplanowego obiektu zainteresowań myśliciela.

Uwagi wstępne

U podstaw swych analiz Tischner nie zakłada jakiegóż konkretnej teorii piękna. Uważa on, że przeżycie piękna drugiego człowieka jest wydarzeniem, którego nie sposób pomylić z jakimkolwiek innym. Dzieje się tak dlatego, że piękno ma, według Tischnera, sobie tylko właściwą płaszczyznę, na jakiej dokonuje się jego poznanie. W analizach nad percepcją piękna Tischner sprzeciwia się wyodrębnianiu znaczenia władz poszczególnych zmysłów, a później w ich ramach—elementarnych dat wrażeniowych.¹ Filozof przychyła się do twierdzenia, że całość nie może być rozpatrywana tylko i wyłącznie jako suma części, gdyż wtedy nie zawierałaby w sobie nic ponad owe części. Wiemy zaś, że tak nie jest, co, zdaniem Tischnera, szczególnie dobrze obrazuje proces percepcji piękna. Cała sfera zmysłowości wraz z właściwymi sobie elementarnymi wrażeniami jednoczy się w tym jedynym i niepowtarzalnym doświadczeniu, które uobecnia się w fakcie, iż drugi człowiek jest piękny. Bazując na danych zmysłowych, potrafimy bez rozgraniczania ich od siebie osiągnąć poznanie piękna. Nie trzeba znać filozoficznych podstaw estetyki, aby w momencie obcowania z drugim móc bez wahania wydać sąd, iż jest on piękny. Zdaniem Tischnera, w doświadczeniu tym obecna jest tak ogromna siła perswazji, że sa-

¹ Por. Józef Tischner, *Filozofia dramatu* (Kraków 1999), 129.

mym faktem swego istnienia niweluje ona jakiegokolwiek ryzyko błędu.² Ta sama siła pozwala człowiekowi wyodrębnić istotową różnicę pomiędzy pięknem człowieka a pięknem rzeczy. Tę właśnie egzystencjalną pewność czyni Tischner podstawą swych dalszych analiz fenomenu spotkania z ludzkim pięknem.

Spotkanie z pięknem osobowym Tischner rozważa jako swego rodzaju błądzenie w żywiole piękna. Założeniem takiego stwierdzenia jest przekonanie, że piękno nie jest w stanie doprowadzić człowieka do ocalenia, jako ostatniego słowa dramatu. Piękno zatem jest źródłem ułud i pozorów, które wiodą człowieka na manowce egzystencji. Czy tak jest w istocie?

Tischner stara się sprecyzować ten problem w następujący sposób. Piękno sprawia, że człowiek w nim błądzi, jeżeli usiłuje zeń uczynić rację usprawiedliwiającą swoje istnienie. Nie wchodząc zbyt daleko w problem usprawiedliwienia, trzeba zauważyć, że piękno prowadzi do tragedii na dwa sposoby. Pierwszy z nich urzeczywistnia się w sytuacji, gdy podmiot dramatu uznaje piękno za właściwą drugiemu człowiekowi twarz, która wyraża całą prawdę jego egzystencji. Człowiek dąży do spotkania z twarzą drugiego, której istotę chce widzieć w pięknie. W ten sposób piękno, zdaniem Tischnera, staje się zasadą błądzenia, ponieważ zasłania i zagłusza głos dobra, jakie wyraża rzeczywista prawda twarzy.³ Gdy człowiek chce widzieć twarz drugiego taką, jaką ona nie jest, droga do spotkania zostaje zamknięta.

Jest jednak i drugi sposób błądzenia. Polega on na wspomnianym wcześniej wyborze piękna jako usprawiedliwienia swego istnienia z jednoczesnym odrzuceniem usprawiedliwienia poprzez dobro i prawdę.

Człowiek uznaje za niemożliwe ocalenie przez prawdę, ponieważ kwestionuje możliwość adekwatnego i ostatecznego jej poznania. Co więcej, zakłada że nawet poznawszy prawdę, jego ludzka kondycja

² Por. id., 119.

³ Por. id., 118.

uniemożliwia mu szukanie w niej ocalenia. Tischner przykładem takiego rozumowania czyni mitycznego Edypa, który mimo słów wyroczni nie zdołał odmienić złowrogiego fatum. W świecie rządzonym przez bezwzględny los z poznania prawdy nie można wyciągnąć żadnych praktycznych wniosków.⁴

Podobnie ma się sprawa z ocaleniem poprzez dobro. Zasadą odrzucenia staje się twierdzenie, że człowiek nie jest w stanie jednoznacznie rozgraniczyć dobra od zła. Podobnie jak w przypadku omawianym powyżej, pojawia się tutaj swoisty rys agnostycyzmu, gdzie ostateczne poznanie dobra staje się niewykonalne. Człowiek odrzucający dobro jako rację swego usprawiedliwienia argumentuje, że nawet poznawszy owo dobro, nie może w nim szukać ocalenia, ponieważ w świecie ma miejsce nieprzewidywalny paradoks, który wyraża się we wzajemnym warunkowaniu się dobra i zła. Nie byłoby możliwe mówienie o dobru, gdyby nie było zła i na odwrót. W ten sposób droga ocalenia poprzez dobro zostaje również zamknięta.⁵

W przekonaniu podmiotu dramatu jedynie piękno ma moc usprawiedliwiania, ponieważ jest wartością absolutną. Nie potrzebuje ono do istnienia niczego poza rzeczą, w której może się przejawić, chociaż wówczas mówimy już o pięknej rzeczy lub człowieku. Interesuje nas przecież piękno rozumiane jako wartość, a jako taka nie potrzebuje ono do istnienia niczego prócz siebie. Piękno jest pięknem samym w sobie. Tischner porównuje tutaj usprawiedliwiającą funkcję piękna do oczyszczającej roli greckiego *katharsis*, gdzie tragizm prowadzi do swoistego uwznioślenia ludzkiego bycia.⁶ Można tu nawet mówić o zbawczym charakterze sztuki, a co za tym idzie—piękna.

Ostatnia uwaga dotyczy źródeł, na bazie których Tischner opracowuje swoją koncepcję tragedii estetycznej. W pierwszej kolejności

⁴ Por. Józef Tischner, *Zarys filozofii człowieka dla duszpasterzy i artystów* (Kraków 1991), 53.

⁵ Por. id., 53.

⁶ Por. id., 53–54.

sięga on do pism duńskiego egzystencjalisty S. Kierkegaarda, a zwłaszcza do jego tekstu *Dziennik uwodziciela*. Inspiracją Tischnerowskich analiz są również odwołania do dzieł L. Tolstoja, J. W. von Goethego oraz W. A. Mozarta. Tischner zagłębiając się w fenomen dramatu piękna, czyni to nie tylko w oparciu o klasyków filozofii europejskiej, ale również wielkie nazwiska światowego dziedzictwa kulturowego. Dzięki temu zabiegowi myśl Tischnera ujawnia istotę tragedii estetycznej w kilku dopełniających się wzajemnie perspektywach.

Oczarowanie jako moment doświadczenia piękna

Pod pojęciem oczarowania kryje się, zdaniem Tischnera, moment doświadczenia oraz inicjowane przez nie przeżywanie piękna drugiego człowieka. Krakowski Myśliciel ma świadomość, że filozoficzne opracowanie fenomenu tak silnie zabarwionego emocjonalnie jest nad wyraz trudne, jednak podejmuje próbę bliższego scharakteryzowania tegoż zjawiska.

W pierwszej kolejności, według Tischnera, należy zwrócić uwagę na fakt, że oczarowanie jest czymś tak jakościowo odmiennym od innych przeżyć ludzkiej codzienności, że domaga się nadania mu specjalnego znaczenia. Tischner uważa, że oczarowanie należy zaliczyć do wydarzeń w Heideggerowskim sensie tego słowa. Chodzi tu mianowicie o to, że tak rozumiane wydarzenie zawsze jest ukonstytuowaniem się pewnego sensu.⁷ Ów sens tworzy nową hierarchię aksjologiczną w świecie osoby oczarowanej, buduje nową oś dla tegoż świata. Odtąd wszystko, co wydarzy się w życiu oczarowanego, uzyska na drabinie wartości swe miejsce, uwarunkowane przez piękno, jako punkt odniesienia. Piękno staje się teraz wartością nadrzędną, a dokładniej mówiąc—absolutną, która może istnienie usprawiedliwić, bądź usprawiedliwienia tego odmówić.

⁷ Por. Tischner, *Filozofia dramatu*, 120.

Pisząc o pięknie, odwołuje się Tischner do metafory światła. Czyni tak zwłaszcza pod wpływem lektury *Anny Kareniny* L. Tolstoja. Światło jest tym, co umożliwia widzenie, samo pozostając niewidzialne. Podobnie, zdaniem Tischnera, jest w przypadku piękna, które wydobywa przed oczarowanym pewne sensory i aspekty. Światło piękna jest światłem preferencyjnym. Począwszy od oczarowania moje zainteresowanie drugim coraz bardziej się pogłębia, pragnę by nasz dialog trwał i rozwijał się. Preferencyjność wyraża się w tym, że dążę ku dramatowi z drugim właśnie dlatego, że jest on piękny. Piękno jest tym, co skłania mnie do tego, abyśmy dzielili nasz wspólny dramat. Wszystko, co odtąd urzeczywistni się w naszym dramacie, będę ujmował poprzez pryzmat piękna i ze względu na nie. To jeden z typów odniesienia człowieka, można by rzec—odniesienie ekstrawertywne, czyli skierowane na to, co zewnętrzne i co teraz ma swoją wartość w perspektywie piękna.

Tischner pisze też o drugim, introwertywnym odniesieniu, jaki staje się udziałem podmiotu. Przeżywane piękno wydobywa z oczarowanego swoiste zdziwienie samym sobą. W tym momencie dokonuje się ukonstytuowanie świadomości samego siebie jako oczarowanego czyimś pięknem.⁸ Poznanie siebie w tym specyficznym aspekcie jest zapośredniczone poprzez piękno. Tischner w swych rozważaniach przywołuje wątki platońskie, gdyż piękno przejawia się na podobieństwo siły zdolnej porwać człowieka na wyższy poziom przeżywania otaczającego świata oraz własnej samoświadomości.

Rozumienie oczarowania jako wydarzenia w sensie Heideggerowskim niesie ze sobą jeszcze jedną konsekwencję. Wydarzenie konstytucji nowego i odmiennego od wszystkich innych rodzaju sensu, jakim jest przeżycie piękna, dokonuje się w sposób niemożliwy do przewidzenia. Uobecnienie piękna wymyka się możliwości jego zaplanowania czy przewidzenia. Wartość piękna polega bowiem na przekraczaniu wszelkich treści zgromadzonych do tej pory w świadomości

⁸ Por. id., 121–122.

podmiotu. Jest ono radykalnie inne niż wszystko wokół, i właśnie potęga tej inności wyznacza intensywność przeżycia piękna. Tischner pisze: “Piękno jest transcendentne: wykracza nie tylko poza wszystko, co nim nie jest, ale różni się także od innych odmian piękna. Jest niepowtarzalne.”⁹ W ten sposób piękno zaskakuje odmiennością nie tylko od wszystkiego, czego dotąd się doświadczyło, ale również odmiennością od swych poprzednich przejawów. To samo piękno potrafi zaskoczyć oczarowanego objawiając mu się w nowym aspekcie. Obrazując tę cechę piękna, Tischner stwierdza: “Napotkany człowiek raz tylko jest tak piękny, jak jest. Jutro będzie piękny inaczej.”¹⁰ Co więcej, właśnie owo ujawnianie przez piękno coraz to nowych twarzy jest tym, co, zdaniem Tischnera, podnosi jego wartość jeszcze bardziej. Piękno, które jest pięknem dynamicznym, oddziałuje na oczarowanego z jeszcze większą mocą, wzmagając w nim w ten sposób pragnienie zatrzymania i uwiecznienia momentu obcowania z pięknem. Na ile jednak zostanie uwiecznione piękno, na tyle też zostanie uwiecznione własne oczarowanie, które jest wymiernym efektem uczynienia z piękna najwyższej wartości, wokół której toczy się dramat.

Piękno jest nie tylko zaskakujące i dynamiczne, ale również darmowe. Tę darmowość Tischner pojmuje jako bycie darem, łaską darmo daną. Piękno objawia się z własnej woli—staje się jawne, bo samo tak zdecydowało. Jeżeli Tischner wspomina wielokrotnie o swojej “logice dobra,” to analogicznie do niej istnieje też coś, co można by nazwać “logiką piękna.” Wyrazem tej logiki są właśnie wymienione wcześniej cechy objawiającego się piękna. Jego darmowość pociąga za sobą jeszcze jedną konsekwencję—piękna nie można zatrzymać przy sobie, czy rościć do niego prawa własności. Coś, co objawiło się decyzją swej woli, może również na mocy tej decyzji odejść. Piękno wyklucza posiadanie go przez oczarowanego, co zresztą stanie się jedną z głównych zasad jego tragiczności. W tym sensie, w jakim piękna nie

⁹ Id., 123.

¹⁰ Id.

można posiadać na własność, można, według Tischnera, mówić o jego bezinteresowności. Bezinteresowność ta wyraża się w fakcie, że nie można doświadczać piękna po to, aby je posiadać. Czyniąc coś bezinteresownie, dokonuje się tego bez korzyści dla siebie; podobnie jest w przypadku piękna—można je przeżywać, ale nie można go używać do swych celów.¹¹

Oczarowany obcuje z pięknem. Czym jednak jest samo to piękno? Tischner stara się doprecyzować wszystko to, dzięki czemu możemy orzekać bez żadnych wątpliwości, że stojący przed nami człowiek jest piękny. W pierwszej kolejności myśliciel ten zauważa, że należy odróżnić samo piękno od tego, co jest w człowieku warunkami możliwości pojawienia się piękna. Piękno nie jest samą doskonałością ciała, “ani harmonią, ani proporcją, ani rytmem—jest czymś innym i czymś więcej.”¹² Tischnerowi chodzi o uwypuklenie okoliczności, że piękno jest wyniesieniem egzystencji oczarowanego na wyższy poziom bycia, gdzie nie panuje już proza życia, lecz poezja bycia. W tym sensie słuszne jest przekonanie, że językiem piękna jest właśnie język poezji. Nie jest to bynajmniej stwierdzenie zapożyczony z potocznej retoryki. Zdaniem Tischnera, piękno drugiego człowieka organizuje w oczarowanym nowe i zgoła odmienne od dotychczasowego centrum życia duchowego.¹³ Odtąd moje otwarcie na drugiego będzie się pogłębiać, mając za swój najistotniejszy wyznacznik fakt, że drugi jest piękny.

Ciekawym rysem oczarowania jest to, że odnosi się ono tylko do piękna drugiego człowieka. Wprawdzie Tischner nie stwierdza tego *expressis verbis*, jednak nie wydaje się być zasadnym przypuszczenie, aby fenomen oczarowania wiązał on z pięknem przedmiotowym. Pozwala to sądzić, że Tischner skłaniałby się raczej w stronę określenia relacji z dziełem sztuki mianem zachwyty, uniesienia, czy też porywu. Piękno rzeczy może nas zachwycać, ale tylko piękno drugiego zdolne

¹¹ Por. id., 123–124.

¹² Id., 124.

¹³ Por. id.

jest do oczarowania. Tischner, aby podkreślić odmienność piękna przedmiotowego od piękna ludzkiego, stwierdza, że nie jest tak, iż najpierw napotykamy piękne ciało jako bytowe *suppositum*, zaś refleksja nad faktem, że jest to ciało człowieka przychodzi potem. Myśliciel ten zdecydowanie broni tezy, że piękno, jakie spotykamy, jest od razu pięknem człowieka jako takiego i co do tego nie ma żadnych wątpliwości. Piękno wyraża się poprzez ciało, lecz nie jest pięknem ciała. Innyimi słowy, człowiek nie jest piękny ciałem, ale poprzez ciało. Tischner rozwija przed czytelnikiem wachlarz najbardziej wyrazistych fenomenów, za pośrednictwem których przejawia się piękno drugiego. Pisze: “Człowiek, którego widzę, jest piękny spojrzeniem, swobodą ruchów, wrażliwością na świat, mową, smutkiem, radością, zamyśleniem, płaczem, wewnętrznym zdziwieniem, wyniosłością, pokorą i pogardą. Piękno—odsłaniając, odsłania od samego początku duszę człowieka.”¹⁴ Tischner podkreśla w ten sposób fakt, że piękno wyrażane poprzez ciało jest z istoty pięknem ducha.

Piękno jest, według Tischnera, specyficznym kontekstem, w świetle którego nabiera znaczenia cała sfera ludzkiej aktywności. Cokolwiek czyni oczarowany, czyni to ze względu na piękno. Jeśli więc piękno jest dla oczarowanego zasadą dramatu z drugim, to pozwala o tym dramacie myśleć na dwa przeciwstawne sposoby wyrażające jego ostatnie słowo. Jeśli tym słowem będzie ocalenie, wówczas piękno okaże się pięknem zwycięskim; jeżeli jednak podmiot czeka zguba, to piękno, które go ku niej przywiodło, będzie pięknem tragicznym. Mimo, że oczarowany nie wie, jak zakończy się jego przygoda z pięknem, musi ona być od samego początku ujmowana w perspektywie zguby i ocalenia. Obcowanie z pięknem może, zdaniem Tischnera, doprowadzić oczarowanego nawet do szaleństwa, które ujawnia się tam, gdzie przeżywana treść przekracza egzystencjalną “pojemność” ludzkiego ducha i zdolności percypowania. Piękno drugiego może oddziaływać z taką mocą, że potrafi przerosnąć władze poznawcze oczarowanego.

¹⁴ Id.

Stąd, na przykład, dotknięci szaleństwem bohaterowie doby romantyzmu nie są, według Tischnera, czystym wytworem literackiej fantazji.¹⁵

Piękno jest przyczyną odniesienia osoby nie tylko do tego, co zewnętrzne, lecz również do tego, co wewnętrzne. Pod wpływem przeżycia piękna oczarowany zwraca się ku sobie w taki sposób, iż uzyskuje on samoświadomość bycia oczarowanym. Ten moment uświadomienia decyduje o dalszej postawie, jaką oczarowany zajmie względem piękna. Pierwszym z wrażeń, których piękno dostarcza, jest świadomość swoistego paradoksu. Piękno pociąga i oczarowuje, zarazem jednak nie pozwala ani zbliżyć się do siebie, ani się dotknąć.¹⁶ Jest wartością absolutną, a domeną wartości absolutnych jest świętość; ktokolwiek więc ośmieli się dotknąć piękna, dopuści się aktu profanacji. Oczarowany jest świadom tej ambiwalencji, dlatego też wielbi piękno, akceptując jednocześnie dystans, jaki pojawia się między nimi. Mimo, że akceptacja ta jest źródłem udręki, oczarowany wie, że wola pozostania w oddali jest nienaruszalnym prawem, jakie przysługuje pięknu, i którego to prawa pogwałcić nie wolno.

Oczarowanie postępuje dalej w procesie swego rozwoju, konstytuując nowe sensy w świadomości oczarowanego. Po uświadomieniu sobie bycia oczarowanym, następuje kolejny postęp w polu świadomościowym. Oczarowany uzyskuje świadomość bycia odkrywcą piękna. Dotykamy tutaj pierwszego rysu wzajemności—nie tylko piękno oczarowało mnie, lecz również ja mam w tym zjawisku aktywny udział, który wyraża się w odkryciu przeze mnie piękna. Piękno, które pozostałoby nie odkryte, byłoby pięknem dla nikogo; piękno, aby było pięknem wymaga potwierdzenia tego faktu przez podmiot poznający. Piękno nie poznane nie byłoby pięknem, gdyż brakowałoby mu uznania tego faktu w sądzie afirmującym. W ten sposób oczarowany odkrywa fakt, że to właśnie jemu piękno zawdzięcza sytuację, w której nie jest pięknem zmarnowanym. Tischner pisze, że w tym momencie oczar-

¹⁵ Por. id., 124–125.

¹⁶ Por. id., 127.

wany jest “geniuszem tego jednego odkrycia.”¹⁷ Oczarowany sprawił, że piękno uzyskało swój najważniejszy rys bycia pięknem podziwianym i w związku z tym on, jako odkrywca, ma w swym przekonaniu prawo oczekiwać wzajemności. Owa wzajemność ze strony piękna winna przybrać formę wdzięczności za potwierdzenie i uznanie piękna. Oczarowany staje się odkrywcą piękna i z tego powodu uważa, że jest wart więcej niż inni, którzy z rozmaitych względów nie wykorzystali tej jedynej szansy zostania odkrywcami. Oczarowany żywiąc nadzieję, iż piękno zauważy w nim swego odkrywcę, trwa przy nim “przywiązany do jedyności, niepowtarzalności, wyjątkowości.”¹⁸ Ma złudną nadzieję na przemianę otaczającej go teraźniejszości w wieczność, w której mógłby wielbić piękno nieustannie. Ku takiemu przekonaniu popycha go “genialność zmysłów,” które przywiódłszy go do odkrycia piękna, teraz stoją już na krawędzi szaleństwa.¹⁹ Postawa oczarowanego ma charakter wybitnie roszczeniowy i z punktu widzenia logiki piękna nieuzasadniony, o czym oczarowany przekona się w toku dalszego ewoluowania więzi łączącej go z pięknem.

Nawiązując do myśli Kierkegaarda, Tischner próbuje dokonać wstępnej charakterystyki oczarowanego. Postępując za duńskim egzystencjalistą, myśliciel ten rozpoczyna swój opis od stwierdzenia, że oczarowany wobec piękna zajmuje postawę pazia.²⁰ Postać ta najlepiej charakteryzuje stosunek odkrywcy do piękna. Paź bowiem trwa przy pięknie w milczącym uwielbieniu, gotów mu służyć w każdej chwili. Jest tak, ponieważ “zmysłowość jest tu już obudzona, lecz nie do ruchu, ale do cichego trwania, nie do radości i rozkoszy, ale do głębokiej melancholii.”²¹ Ponieważ słowa nie są zdolne oddać pięknemu należnej mu czci, dlatego paź jest milczący. Ponownie powraca paradoks, gdy piękn-

¹⁷ Id., 128.

¹⁸ Id.

¹⁹ Por. id.

²⁰ Por. id., 130.

²¹ Søren Kierkegaard, *Dziennik uwodziciela*, w: *Albo—albo*, t. I, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz (Warszawa 1976), 83 (cyt. za: Tischner, *Filozofia dramatu*, 130).

no nie pozwalając się dotknąć, zmusza jednocześnie do cichego trwania przy swym boku. Na tym etapie piękno domaga się dla siebie pierwszej ofiary; jest nią wyrzeczenie się przez oczarowanego swobody przemieszczania się. Jeżeli bowiem chce być przy pięknie, nie może się nigdzie odeń oddalić—musi stale być w pobliżu.²² W ten sposób piękno wzięło oczarowanego w posiadanie, choć odkrywca wie, że nie ma prawa wziąć w posiadanie piękna, które odkrył. Tym samym rys ciążący ku tragedii ponownie zostaje uzewnętrzniony. Egzystencjalny ból wynikający z niemożności posiadania piękna wyraża się, zdaniem Tischnera, w westchnieniu pazia. Westchnienie to spełnia kilka funkcji: po pierwsze—jest wyrazem wspomnianego bólu, po drugie—jest ekspresją skierowaną ku pięknu, wreszcie po trzecie—stanowi prośbę o litość. Prośba ta wynika z resztek nadziei oczarowanego na to, że piękno jednak zrezygnuje ze swej powszechności, aby stać się wyłączną własnością swego odkrywcy.²³

Wzajemność relacji artysty i dzieła w akcie uwodzenia

Sposobem, w jaki oczarowany i odkryte przezeń piękno dążą do wzajemności w posiadaniu, jest—zdaniem Tischnera—relacja uwodzenia. Potoczne rozumienie słowa “uwodzenie” odsyła nas do kobiety i mężczyzny oraz całej gamy ich wzajemnych relacji, zachowań, słów czy też gestów, których zadaniem jest sprawić, aby jedno z nich uznało drugie za podmiot “inny od wszystkich pozostałych,” jakie je otaczają. Słowo “inny” oznacza tu raczej “wybrany,” czyli taki, który zasługuje na potraktowanie odmienne od tego, które uzewnętrznia się wobec innych ludzi. Takie rozumowanie towarzyszy zarówno faktowi uwodzenia kobiety przez mężczyznę, jak i sytuacji odwrotnej.

Tischner opisując akt uwodzenia postępuje za Kierkegaardem, który w swym *Dzienniku uwodziciela* odnosi uwodzenie do mężczyzny

²² Por. Tischner, *Filozofia dramatu*, 130.

²³ Por. id., 135.

i kobiety rozumianych jako artysta oraz dzieło sztuki. Uwodzenie uzyskuje w ten sposób status procesu twórczości artystycznej—staje się tworzeniem przez artystę swego arcydzieła.²⁴ Można powiedzieć, że potoczne znaczenie uwodzenia zostaje tą drogą w specyficzny sposób “uwzniośnione,” nie tracąc przy tym nic z tego, co dla niego istotne.

Skąd w dramacie piękna rodzi się potrzeba uwodzenia? Geneza jej wynika z faktu, że choć oczarowany pięknem ma bolesną świadomość niemożności posiadania piękna na własność, to pragnie urzeczywistnić odmienny cel. Oczarowany chce sprawić, by piękno uznało go za swego odkrywcę. Innymi słowy, chodzi mu o zawiązanie relacji wzajemności. Do tej pory tylko oczarowany był świadom siebie jako odkrywcy piękna; teraz czas na to, aby piękno ujrzało samo siebie jako odkryte przez tego, którego zdołało oczarować. W ten sposób oczarowany staje się artystą, zaś piękno dziełem sztuki, które nie mogłoby istnieć bez swego artysty, wydobywającego je na światło dnia. Jednak, aby dzieło należało do artysty, a artysta należał do dzieła, musi między nimi zaistnieć relacja uwodzenia, której celem jest wzajemne uświadomienie roli, jaką każde z nich odgrywa w dramacie piękna.

W relacji uwodzenia artysta i dzieło sztuki dążą do wzajemności. Dotąd tylko oczarowany wiedział o pięknie, które go urzekło, teraz zaś piękno wie, że jest pięknem; co więcej—pozwala to w sobie wielbić. Zdaniem Tischnera, oczarowanie nie kończy przygody z pięknem, lecz otwiera drogę do kolejnego jej etapu. Wzajemność uzyska swą pełnię wtedy, gdy artyście uda się umieścić własne oczarowanie we wnętrzu swego dzieła tak, aby mogło je ono przeżywać świadomie. Tischner stara się to sprecyzować w następujący sposób: “Idzie o to, by drugi odkrył w sobie i uznał to, co ja w nim odkryłem i uznałem. Tym sposobem moje oczarowanie nim stanie się jego wewnętrzną rzeczywistością. Na jego twarzy znać będzie mój ślad.”²⁵ Właśnie ten ślad oczarowania na twarzy drugiego spełnia rolę porównywalną do podpisu arty-

²⁴ Por. Tischner, *Zarys filozofii człowieka dla duszpasterzy i artystów*, 61.

²⁵ Tischner, *Filozofia dramatu*, 135.

sty na swym arcydziele. Tylko w ten sposób artysta i dzieło mogą do siebie należeć i na tym ostatecznie polega sens całej teleologii uwodzenia.

Dzieło, o którym mówi Tischner, nie jest dziełem byle jakim. Wbrew początkowemu, intuicyjnemu skojarzeniu wcale nie musi to być dzieło sztuki wizualnej, na co mógłby wskazywać cały horyzont estetyczny. Dzieło, o jakie chodzi Tischnerowi, jest dziełem sztuki dramatycznej.²⁶ We wspólnym dramacie jesteśmy tym, kim jesteśmy poprzez siebie, zatem bycie artystą jest zapośredniczone przez istnienie dzieła i odwrotnie—dzieło jest dziełem z racji posiadania tworzącego je artysty. Dramat ma realizować wątek wzajemności i w przypadku uwodzenia rzeczywiście tak się dzieje. Dzieło, nawet jeśli posiada świadomość, że jest, to z pewnością nie ma świadomości, jakie jest. Nie wie, że jest piękne. Oto właśnie zadanie artysty—doprowadzić do zniesienia owej niewiedzy, odkryć przed dziełem jego własne piękno. Zdaniem Tischnera, artysta i dzieło podejmują wspólny wątek dramatyczny wiedzeni jedną nadzieją, “by finał sztuki był jeszcze piękniejszy, niż jej początek.”²⁷

W trakcie tego wspólnego dramatu artysta dąży ku temu, aby uświadomienie dziełu jego piękna postępowało ściśle określonym szlakiem. Chodzi o to, aby “Ja aksjologiczne” dzieła przeszło swoistą metamorfozę. Ma ona na celu wyznaczenie nowej wartości, wokół której koncentrować się będzie wszelka aktywność owego “Ja.” Jest to wartość naczelna, umożliwiającą hierarchizację pozostałych wartości. Zadaniem artysty jest doprowadzenie do stanu, gdy owa naczelna wartość przyjmie postać piękna, czyli stanie się wartością estetyczną. W ten sposób “Ja aksjologiczne” dzieła sztuki zostanie zorganizowane wokół nowego centrum oraz uzyska nowe oblicze, którym będzie odtąd twarz “Ja estetycznego.”²⁸ Tylko mając za aksjologiczny ośrodek życia “Ja

²⁶ Por. id., 135.

²⁷ Id., 136.

²⁸ Por. Tischner, *Zarys filozofii człowieka dla duszpasterzy i artystów*, 62.

estetyczne,” dzieło sztuki jest w stanie wyzwolić w sobie szczególnego rodzaju zdumienie i podziw dla swego piękna (a nie byłoby ich gdyby nie wydobywający je artysta). Od tej zależności uciec nie można. Nie tylko artysta współtworzy swe dzieło, lecz także dzieło współtworzy artystę.²⁹ Powstaje pytanie o zakres owej twórczości. Miarą oddziaływania dzieła na artystę jest siła oczarowania, z jaką uobecnia się ono w jego świadomości. W ten sposób artysta wraz z dziełem tworzą zamknięty i samonapędzający się krąg zależności, odsłaniający łańcuch wzajemnych zapośredniczeń. Według Tischnera, wzajemność i dopełnianie się artysty i jego dzieła stają się jedną z centralnych osi dramatu piękna.

Tischner, przyznając rację Kierkegaardowi, twierdzi, iż relacja artysty i dzieła sztuki jest w przeważającej większości przypadków obrazem więzi między mężczyzną i kobietą. Artysta-mężczyzna stwarza swe największe arcydzieło-kobietę i jednocześnie sam jest nią stwarzany. Każde z nich jest sobą dzięki drugiemu. Według Tischnera, stawką uwodzenia jest tu posiadanie. Kobieta oddaje się mężczyźnie i odwrotnie. Oddaniu się każdej ze stron towarzyszy wzięcie w posiadanie. Dlatego artysta i dzieło pod postaciami mężczyzny i kobiety mogą powiedzieć o sobie “mój” i “moja,” gdyż współtworząc się wzajemnie, w autentyczny sposób do siebie należą.³⁰

Tischner podkreśla jednak, że perspektywa estetyczna nie otwiera horyzontu macierzyństwa i ojcostwa jako odpowiedzialnego wyboru dobra etycznego.³¹ Owszem, macierzyństwo i ojcostwo mogą pojawić się na płaszczyźnie estetyki, lecz tylko jako konsekwencja estetycznej afirmacji piękna drugiego człowieka uzewnętrznionej na poziomie cielesności. Nie są to jednak macierzyństwo i ojcostwo wybrane jako wartości. Dlatego też Tischner pisze, że horyzont estetyczny ludzkiej egzy-

²⁹ Por. Józef Tischner, *Spór o istnienie człowieka* (Kraków 2001), 178.

³⁰ Tischner, *Filozofia dramatu*, 137.

³¹ Por. id., 115.

stencji zastawia na człowieka swoistą pułapkę, której efektem jest to, że “mężczyźni stają się ojcami, a kobiety matkami—z przypadku.”³²

Mówiąc o akcie tworzenia arcydzieła sztuki dramatycznej, należy określić założenia, będące u podstaw owej twórczości. Jest to pytanie ważne, ponieważ w strukturze aktu uwodzenia znajduje się bardzo istotny rys, który jest zwiastunem zbliżającej się tragedii. Artysta dąży do momentu, w którym dzieło uzna, że cała prawda jego twarzy wyraża się w pięknie i w ten sposób uświadomi sobie to, dlaczego jest—że jest, aby być pięknym. Jest to wskazanie kierunku, w jakim musi podążać artysta; musi dążyć do tego, aby jego dzieło stało się dziełem pełnym i doskonałym. Takie dzieło, uzyskawszy świadomość swego piękna, nie potrzebuje już nikogo, a co za tym idzie, również artysty.³³ Stanie się ono dziełem samoistnym, któremu zbędny jest wszelki podmiot potwierdzający jego piękno. Tischner konkluduje to jednoznacznym stwierdzeniem, że piękno nie stwarza, ani nawet nie obiecuje więzy wierności. Nie może być wierne swemu twórcy, gdyż wypacza to całą ideę bycia arcydziełem. Arcydzieło nie jest bowiem dla jednostki, lecz jest dziełem dla wszystkich, którzy podziwiając je, oddają jednocześnie sprawiedliwość jego obiektywnemu pięknu. Dzieło zatem nie może zobowiązać się do wierności wobec artysty, któremu jednocześnie nie wolno oczekiwać wdzięczności za odkrycie piękna. Tischner stwierdza, że skoro afirmacja piękna dokonana przez artystę była aktem bezinteresownym, to ze swej natury nie może on dopominać się o wdzięczność. Sprawa przybiera jednak wymiar bardziej radykalny. Zdaniem Tischnera, ma tutaj miejsce próba estetycznego usprawiedliwienia niewierności.³⁴ Artysta i jego dzieło stają się ofiarami aktu uwodzenia, który miał sprawić, że każde z nich będzie stanowić własność drugiego, a tymczasem doprowadza ich do nieprzewidywalnej konieczności wyrzeczenia

³² Id.

³³ Por. id., 136.

³⁴ Por. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, 116.

się siebie. Taka jest, według Tischnera, cena stworzenia pełnego i samoistnego dzieła sztuki.

Na czym polega tragiczność, jaka zawiera się w akcie uwodzenia? Jej istota zasadza się na tym, że artysta doskonale zdaje sobie sprawę z faktu, iż nie może osiąść swego dzieła na własność, a mimo to decyduje się zostać jego autorem.

Można powiedzieć, że artysta już u źródła gry uwodzenia decyduje się na tragedię. Ma pełną świadomość, że samoistne dzieło, które chce stworzyć nie będzie go już dłużej potrzebowało, gdy akt artystycznej twórczości dobiegnie końca. Taka jest wszak logika piękna. Tragiczność uwodzenia przejawia się również w tym, że artysta wiedząc o konieczności wyrzeczenia się swego dzieła, nie jest zdolny dobrowolnie tego dokonać. Dzieło jest potrzebne artyście jako nieodzowny element całego ciągu usprawiedliwień. Tischner pisze o artyście: "Jego wielkoduszość jest zarazem wielką zazdrością."³⁵ Artysta nie byłby sobą, gdyby nie dążył do oderwania od siebie własnego dzieła, choć jest w nim wewnętrzna niezgoda na taki krok. Właśnie ta wewnętrzna sprzeczność przywodzi artystę na krawędź tragedii. Tragiczność jest ceną poddania się logice piękna, która zmusza do tworzenia coraz wspanialszych dzieł. Tischner stwierdza: "Artysta, który stworzył jedno dzieło, nie może spocząć na laurach, lecz musi tworzyć następne."³⁶ Konieczność ta jest nieprzewycięzalna. Nawet gdyby artysta chciał pozostać artystą tylko jednego dzieła, logika piękna uniemożliwia mu to, ponieważ "człowiek, który w pierwszych chwilach oczarowania wydawał się absolutem—i rzeczywiście nim był, tyle że *absolutem estetycznym*—po jakimś czasie okazuje się co najwyżej *siłą potrzebną do tworzenia*."³⁷

³⁵ Tischner, *Filozofia dramatu*, 137.

³⁶ Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, 115.

³⁷ Id.

Podsumowanie

Postępując szlakiem powyższych analiz wydobyliśmy to, co wydaje się najbardziej charakterystyczne i najistotniejsze dla Tischnerowskiej koncepcji tragedii estetycznej, mianowicie fenomeny oczarowania i uwodzenia. Doszliśmy do punktu, w którym odkrywca uświadamia sobie, że nie może dokonać przywłaszczenia piękna, które odkrył. Ma jednak nadzieję, że istnieje taka forma perswazji, która jest w stanie przekonać piękno, aby stało się jego własnością dobrowolnie. Zdaniem Tischnera, sposobem, w jaki oczarowany i odkryte przezeń piękno dążą do wzajemności w posiadaniu, jest relacja uwodzenia. Uwodzenie jednak ze swej natury jest fenomenem paradoksalnym i to paradoksalnym tragicznie. Jest bowiem zawsze podejmowane ze świadomością wyrzeczenia, które ma nadejść. Okoliczność, w której artysta i dzieło skazani są na rozstanie, wskazuje, że tragedia estetyczna nie jest dramatem samego dzieła, czy też samego artysty. Jest to ich wspólna tragedia, której początkiem staje się złudna nadzieja na przezwycięzenie nieusuwalnej konieczności rozstania. Uwodzenie, podjęte w nadziei na posiadanie siebie na własność, staje się dla uczestniczących w nim podmiotów przyczyną rozstania, które, zdaniem Tischnera, jest tym, co zapałwia w dramacie zgubę człowieka.

JÓZEF TISCHNER'S CONCEPTION OF AESTHETIC TRAGEDY: ENCHANTMENT AND SEDUCTION

SUMMARY

The article analyzes essential factors for Józef Tischner's conception of aesthetic tragedy, namely enchantment and seduction. For Tischner, the aesthetic tragedy takes place in the realm of interpersonal relations. The article describes the discoverer of the beauty as the one who becomes aware of that he cannot appropriate the beauty discovered; nevertheless, he still hopes that there must be a form of persuasion able to convince the beauty to be his possession voluntarily. According to Tischner, the way in which the enchanted and the beauty discovered by him seek to possess each other is the relation of seduction. Seduction, however, by its nature is a paradoxical phenomenon;

for it is always associated with the consciousness of a renouncement which is to come. The fact that the artist and his work are doomed to part shows that the aesthetic tragedy is a drama not only of the work, but also of the artist; it is their mutual tragedy which stems from an illusory hope for the overcoming of the irremovable necessity of parting. The act of seduction undertaken in hope for having each other as a property becomes the reason of a parting for participating subjects, a parting which—according to Tischner—is announced in drama as the bane of man.

KEYWORDS: Józef Tischner, aesthetics, tragedy, enchantment, seduction, art, man, woman.