

A n n a G ł ą b

Kłopot z literaturą. Elzenbergowska interpretacja *Juliusza Cezara* Williama Shakespeare’a

Słowa kluczowe: *H. Elzenberg, W. Shakespeare, Brutus, literatura, cnota*

W niniejszym tekście chcę zająć się trzema kwestiami: po pierwsze, tym, w jaki sposób Henryk Elzenberg rozumiał pracę filozofa interpretującego dzieła literackie – wyróżnię tu dwa problemy, „kłopoty z literaturą”, na jakie zwracał uwagę; po drugie, jego interpretacją dramatu Williama Shakespeare’a *Juliusz Cezar*, zwłaszcza w kontekście oceny przyczyn klęski Marka Brutusa; po trzecie, pytaniem, czy interpretacja ta jest trafna (jego ujęcie chcę zestawić z innymi interpretacjami, m.in. Wystana H. Audena i Marthy Nussbaum).

1

Kiedy Elzenberg w swoim dzienniku *Kłopot z istnieniem* stwierdza: „Także Pascal urodził się Goethem”¹, mam wrażenie, że bardziej niż filozofów cenił on artystów, jako tych, którzy z racji pracy nad szukaniem najpiękniejszych form językowych, żyją w pięknie² i „na morzu wypadków [noszą] swą przystań ze sobą”³ – to w niej się chronią i w niej znajdują pocieszenie. Literatura piękna była dla Elzenberga⁴ sposobem poznania człowieka w pełnej galerii

¹ Elzenberg 1963: 84.

² Por. tamże: 17.

³ Tamże: 75.

⁴ Zob. Strzyżewski 2004.

charakterów, dostarczała języka wyrażającego ludzkie niepokoje i wiernie odzwierciedlającego zapętlenia ludzkiej kondycji. Swoje powiązanie z literaturą tłumaczył Elzenberg w ankiecie dla „Znaku” w ten sposób:

z racji spełnianej funkcji społecznej pozwoliłem się zbyt jednostronnie zaliczyć do obozu uczonych, gdy tymczasem moja postawa najistotniejsza postawą uczonego nigdy nie była, raczej trochę artysty, lecz zwłaszcza moralisty, filozofa kultury, układacza „tablic wartości”⁵.

Wśród wielu pasji literackich Elzenberga znajduje się – obok Henryka Ibse na i pisarzy francuskich, m.in. Ernesta Renana – również William Shakespeare. Dwaj pierwsi otworzyli przed nim „świat ostrej analizy psychologicznej”⁶, poprzez którą rozumiał on „docieranie do źródeł najgłębszej w duszach ludzkich poezji”⁷. Shakespeare natomiast uważany był przez niego za „zgulębaczka spraw (...) nie jawnych, nie leżących na dłoni”⁸. Interpretując tragedię *Juliusz Cezar*, Elzenberg pisze, że sztuka ta „wychodzi na spotkanie i może służyć za ilustrację konkretnej pewnej ważkiej prawdy etycznej”⁹. Sprzeciwiając się rozumieniu piękna sztuki jako „wartości samostarczalnej”¹⁰ oraz hasłu „sztuka dla sztuki” (dla Elzenberga ma ono ten sam wymiar co dla Nietzschego, dla którego „sztuka dla sztuki (...) to robak, który gryzie w ogon sam siebie”¹¹), Elzenberg był, jak sądzę, blisko tego, co można określić jako etyczna krytyka literatury¹², która w ocenie motywacji bohaterów literackich kieruje się kategoriami etycznymi, wydobywając nie tylko przesłanie moralne z utworu literackiego, ale również wskazując na możliwość istnienia dzieła literackiego jako – wedle słów Paula Ricoeura – „wielkiego laboratorium, w którym

⁵ Elzenberg 2002: 139.

⁶ Tamże: 140.

⁷ Tamże.

⁸ Elzenberg 1966a: 183.

⁹ Tamże: 192.

¹⁰ Elzenberg 1966c: 76. W innym miejscu tego tekstu Elzenberg twierdzi, że gdyby estetyzm rozumieć jako „doktrynę, która piękno wywyższa nad dobro” (tamże: 81), jego ocena takiego poglądu musiałaby być krytyczna. Swoje stanowisko formułuje następująco: „przypuśmy nawet współmierność, wartość estetyczna nie może przeważać odpowiednio wielkiej etycznej – ani zresztą ta druga pierwszej – ponieważ są to w istocie dwa aspekty *jednej* wartości, bez różnicy innej niż subiektywna” (tamże: 81; podkr. H. Elzenberg). I dalej: „Wobec tego, że wszystko co piękne jest jednocześnie i dobre, pożytek (...) przeciwstawia się obu wartościom, estetycznej i etycznej pospołu; interes społeczeństwa wchodzi w konflikt z dobrem, nie tylko z pięknem” (tamże: 82).

¹¹ Elzenberg 1963: 67. Elzenberg pyta, czy dzieło sztuki może „pośrednio, przez swoje oddziaływanie, przyczyniać się do piękna dusz, charakterów, obyczajów, wierzeń itp.: byłby to więc nie spór o estetyzm, tylko, wewnątrz estetyzmu, współzawodnictwo między ideałem «sztuki dla sztuki» a «sztuki dla piękna życia i świata»” (Elzenberg 1966c: 75).

¹² Zob. Głąb 2016.

wypróbować się wartościowania, oceny, sądy uznania i potępienia, dzięki czemu narracyjność pełni rolę wprowadzenia do etyki”¹³.

Elzenberg, choć wypowiedział się na temat estetyzmu w literaturze, uwrażliwiał także na jej etyczny wymiar. Na kanwie uwag do książki Konstantego Troczyńskiego (*Od formizmu do moralizmu*, Poznań 1935) czy tekstu Marii Dąbrowskiej (*Zawód literacki jako służba społeczna*, „Marchoń” 4/1935) podkreślał, że dzieła sztuki same w sobie posiadają wartość moralną, choć niekoniecznie dążeniem artysty jest chęć nadania im takiej wartości. Pisał między innymi:

(...) etyczne ujmowanie literatury, chociaż nie brzmi dziś nutą zbyt silną, ma wciąż u nas przekonanych rzeczników. Przed jednym tylko nieporozumieniem chciałbym się zastrzec. Nie jestem zwolennikiem koncepcji, według której zbliżenie między sztuką a sferą etyczną miałyby, jak u Troczyńskiego, przybierać formę redukcji zjawiska artystycznego do etycznego. Zaliczylbym się natomiast do zwolenników samego takiego zbliżenia i wydaje mi się, że przy dzisiejszym układzie sił kulturalnych ten łączący mnie z omawianymi autorami rys zasadniczy ważniejszy jest niż tamta wtórna różnica¹⁴.

W innym miejscu Elzenberg ubolewał nad tym, że

omawiając stosunek sztuki, czy zjawisk estetycznych w ogóle, do etyki i sfery etycznej, traktujemy zazwyczaj jako nieznaną, jako coś, co należy wyjaśnić, tylko estetyczną stronę problemu; nad stroną etyczną natomiast prześlizgujemy się lekko, tak jakby tu już wszystko było wiadome i jak gdyby to był teren bezsporny. Jest to błąd, za który płaci się brakiem konsystencji wszystkich wywodów. Trzeba się przejąć tą myślą, że w nie mniejszym stopniu od sztuki jest problemem sama moralność¹⁵.

Elzenberg ma świadomość, że jego interpretacja sztuki Shakespeare’a może być ryzykowna w stosunku do tego, jaki zamysł włożył w nią sam autor. Dlatego zastanawia się, czy ma prawo „wczytywać” swoją myśl w dzieło Poety ze Stratfordu, jak pisze, „tak obcego wszelkim śmielszym abstrakcjom”¹⁶. Niewątpliwie, jest to kłopot – kłopot z literaturą, jaki może mieć każdy jej interpretator: jaki rodzaj interpretacji jest konieczny (a nie jedynie zarysowany jako możliwość) w sensie konieczności hermeneutycznej, intencji wpisanej przez autora w słowa tekstu czy autora postulowanego¹⁷. Konieczności, której podstawą jest przekonanie czytelnika o zobowiązującym go (na równi z autorem interpretacji i autorem dzieła) charakterze samego problemu. Elzenberg rozu-

¹³ Ricoeur 2003: 192.

¹⁴ Elzenberg 1966b: 32.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Elzenberg 1966a: 190.

¹⁷ Cavell 1976: 198. Zob. też: Głąb 2016: 308–315.

mie zadanie interpretatora skromniej, twierdzi, że nie kusi się o autentyczną interpretację myśli Shakespeare'a, a o stwierdzenie pewnych sugestii, które w naturalny sposób płyną z tekstu, „gdy do niego przystąpić z nastawieniem na problemy etyczne”¹⁸. Drugim kłopotem z literaturą, z którego zdaje sobie sprawę Elzenberg, jest natura języka, za pomocą którego interpretator ujmuje konkret literacki. Miłość i przyjaźń, poświęcenie i wierność, honor i zdrada – to różne ludzkie doświadczenia, o których trudno mówić za pomocą języka dyskursywnego. Elzenberg w *Kłopotcie z istnieniem* wyjaśnia ten kłopot następująco:

Mam świadomość, że rzeczywistość aksjologiczną, o której mówię, *znam*, posiadam, niezależnie od formuł racjonalnych, w które próbuję jakoś ująć, *wtłoczyć* jej opis. Cała praca racjonalna jest pracą raczej ekspozycyjną, eksplikacyjną; próbą wyeksplikowania sobie i drugim treści, które mi są dane już przedtem. Treści te są zresztą dosyć odporne na wysłowienie w terminach normalnego języka dyskursywnego. I można by bez absurdu postawić pytanie: czy nie byłoby lepiej sięgnąć do języka artystycznego? Ale i to chyba nie, bo to jest język: a) ekspresyjny; b) nastawiony na efekt – a nie o to przecież chodzi. Marzy się o jakimś trzecim języku – ale skąd go wytrzasnąć?¹⁹

2

Juliusza Cezara interpretuje Elzenberg z dużym zaangażowaniem, tak jakby chodziło o sprawę osobistą. Osadza on konkret sytuacji przedstawionej przez Shakespeare'a na tle kategorii etycznych, jednak Brutusa, który jest jej bohaterem, nie traktuje jak manekina do przymierzania teorii etycznych. Chce go osądzić sprawiedliwie, ale i ze współzuciem²⁰ – tak jak ocenia się przyjaciela. Tego rodzaju podejście uważam za bardzo cenne, jego efektem bowiem nie musi być jedynie wniosek będący pożywką dla samego intelektu, ale również „odkrycie czegoś o sobie samym”²¹. Ogólny aspekt sztuki zarysowuje Elzenberg następująco:

jeżeli nasze działanie ma mieć jakąś wartość moralną, to przy wybieraniu go spośród innych w tym samym czasie możliwych, musiał wchodzić w grę wzgląd na dobro i zło, czyli motyw etyczny; bez niego wszelki czyn pozostaje w sferze czystej „faktyczności”, „natury”, która jako czysta natura może być oceniana już tylko z innych, niż moralny, punktów widzenia²².

¹⁸ Tamże: 182.

¹⁹ Elzenberg 1963: 198.

²⁰ Por. Murdoch 1996: 87.

²¹ Auden 2016: 21.

²² Elzenberg 1963: 198.

Elzenberg proponuje spojrzeć na Brutusa od strony tego, co leży u podstaw czynu moralnie wartościowego, a zatem, po pierwsze, uczciwego przekonania działającego, że czyn ten jest dobry, oraz, po drugie, że ku dobru ciągnie człowieka miłość dobra i niechęć do zła. Sama niechęć do zła, pisze dalej Elzenberg, stanowi motyw wystarczający, by się od niego powstrzymać, jednak sama miłość do dobra jako takiego (która dostarcza impulsów do wszystkich dobrych czynów możliwych) nie jest motywem wystarczającym do czynienia dobra, człowiek bowiem potrzebuje racji nakazujących mu realizację takiego a nie innego czynu – motywu, który dostarczyłby mu impulsu do jego spełnienia. Racji dostarczają różne czynniki – np. wyższe lub niższe dobra w hierarchii dóbr, jednak te same czynniki nie dostarczają motywów równie skutecznych. Pytanie, które Elzenberg zadaje na kanwie sztuki Shakespeare’a, brzmi zatem następująco: czy Brutus miał wystarczająco skuteczny motyw do spełnienia swego czynu?

Tragedia *Juliusz Cezar*, napisana przez Shakespeare’a tuż przed powstaniem *Hamleta* (obie sztuki pochodzą z 1600 roku), ma konstrukcję charakteryzującą się dramatycznymi wieloznacznościami²³. Zagadką jest postać Juliusza Cezara, który zostaje zamordowany w wyniku spisku; jednym ze spiskowców jest również Brutus. Z jednej strony, Juliusz Cezar to postać gloryfikowana przez pisarzy średniowiecznych, takich jak Dante Alighieri czy Geoffrey Chaucer; z drugiej, krytykowana jako bezduszny tyran o wybujałych ambicjach przez twórców renesansowych i nowożytnych – Niccolò Machiavellego, Michela de Montaigne’a, Philipa Sidneya, Christophera Marlowe’a, Johna Haringtona czy Bena Jonsona. Shakespeare wydaje się skłaniać ku interpretacji renesansowych twórców, za którą poszli również XX-wieczni reżyserzy teatralni, kreujący Cezara, szczególnie w latach 30. XX wieku, na faszystowskiego dyktatora, spiskowców zaś na szlachetnych liberałów²⁴ próbujących uratować przez swój bohaterski czyn Republikę. Taką interpretację przyjmuje również Elzenberg, który w odczycie pod tytułem *Brutus czyli przekleństwo cnoty*, wygłoszonym pierwotnie w Wilnie w 1943 roku (później w 1946 roku w Toruniu), widzi w Brutusie „niewątpliwie i niedwuznacznie (...) człowieka wyniesionego ponad przeciętność etyczną, (...) herosa moralnego, geniusza cnoty”²⁵. Brutus przedstawiony przez Shakespeare’a jest, zdaniem Elzenberga, „nie tylko uczciwy, bezinteresowny, nieustraszony, bohatersko opanowany, wielkoduszny, w obcowaniu wykwinny i, w najbardziej potocznym znaczeniu tego słowa, po prostu «dobry»; nie tylko ma wyostrzone poczucie sprawiedliwości i każdemu zawsze

²³ Metoda ta została wykorzystana przez Shakespeare’a w pełniejszy, ale również bardziej kontrowersyjny sposób w *Hamlecie* (Johnson 2000: 163).

²⁴ Zob. Auden 2015: 161.

²⁵ Elzenberg 1966a: 181.

gotów jest oddać to, co mu się słusznie należy; ale wszystkie te cechy dodatnie składają się na jakiś kształt ostateczny, na ten «posąg», o którego wykucie z opornego materiału swej duszy tylu nie najgorszych – i historycznych! – Rzymian w tej morderczej epoce kusiło się bez powodzenia”²⁶.

Epoka, w której żyje Brutus, jest szczególna. Jest to świat, który przeraża, który – jak uważa Kaska, sprzysiężony przeciwko Juliuszowi Cezarowi – „trzęsie się, jakby miał wyskoczyć z posad” (I.iii, 3–4)²⁷. Dzięki naszkicowaniu tej posępnej atmosfery uzyskujemy obraz społeczeństwa w stanie moralnego rozkładu, a jak pisze W.H. Auden, skazanego na katastrofę, jednak nie z powodu złych namiętności kilku rządzących Imperium egoistów, ale „z powodu intelektualnej i duchowej atrofii odwagi, która uniemożliwiła społeczeństwu poradzenie sobie z własną sytuacją”²⁸ oraz wykazała nieskuteczność Platońskiej i Arystotelesowskiej koncepcji dobrego życia, a także nieskuteczność programu szkół stoików i epikurejczyków, którzy mieli ambicje ocalenia jednostek przed niebezpieczeństwami pochodzącymi z politycznie zaangażowanego świata. Na tym tle, jak pisze Auden, Shakespeare prezentuje przynajmniej cztery możliwe odpowiedzi na atrofię odwagi nękającą Rzym: postawę Juliusza Cezara, populisty, który kieruje się przepowiedniami wróżbitów; Marka Antoniusza, który lubi bawić się polityką, lecz nie jest w stanie sprostać jej zadaniom jako prawdziwy mąż stanu; Oktawiusza jako następcy Cezara, który chce (i wprowadza to w życie) ustanowić w Imperium porządek polityczny; oraz samego Marka Brutusa. Auden uważa go za oderwanego od życia filozofa, dbającego o swoją niezależność. Martha Nussbaum dostrzega w Brutusie tragiczny konflikt między dwoma rodzajami politycznej miłości: miłości do Cezara i miłości do Republiki²⁹. Elzenberg widzi w nim człowieka realizującego w swym życiu ideał cnoty. Brutus ostatecznie ponosi klęskę, zatem można zadać pytanie: dlaczego?

Elzenbergowi trudno oprzeć się wrażeniu, że Shakespeare chce wyakcentować cnotę Brutusa jako „coś, co go osłabia”³⁰. Wydaje się on zatem demonstrować w swej sztuce „solidarność (...) dwóch rzeczy: cnoty i klęski”, na co Elzenberg nie chce się zgodzić, uważając to powiązanie za niepokojące, choć warte analizy. Elzenberg odrzuca interpretację, zgodnie z którą klęska republikanów wynika z posunięć Brutusa o motywacji etycznej, a nie politycznej (Brutus nie chce zabić razem z Cezarem Antoniusza, wręcz przeciwnie – pozwala, aby ten wygłosił mowę pochwalną ku czci Cezara). Co prawda,

²⁶ Tamże: 181–182.

²⁷ Shakespeare 2000. Sztukę cytuję w przekładzie Stanisława Barańczaka, podając numer aktu i sceny oraz paginacji w tekście ciągłym.

²⁸ Auden 2015: 163.

²⁹ Nussbaum 2013: 256.

³⁰ Elzenberg 1966a: 182.

zdaniem Elzenberga, można doszukać się tu ilustracji znanej prawdy, „że dla człowieka uwikłanego w rozgrywkę, której nie łagodzi świadomość możliwej przy końcu zgody, trzymanie się jakichkolwiek reguł moralnych stanowi dobrowolne i nieraz zgubne rozbrojenie się, wyzbycie się części swych szans na rzecz przeciwnika”³¹, jednak jest to ujęcie zbyt pragmatyczne, trywialne, zbyt jawne. Elzenberg szuka więc możliwości powiązania kłęski z cnotą w innym miejscu. Jego zdaniem, należy zwrócić się w stronę racji, jakie każdy bohater Shakespeare’a „nosi w sobie samym, w swym charakterze. I taką «wewnętrzną» przyczyną miałyby przede wszystkim być jego cnota. Brutus ginie, bo jest «za szlachetny na ten świat»”³².

Elzenberg zatem szuka przyczyn kłęski Brutusa w sferze mniej jasnej, psychologicznej, która jest jednocześnie sferą esencjalną, jeśli przyjąć, że „los preformowany jest w charakterze niezależnie od tego, czy zajdzie ten lub ów fakt szczegółowy”³³. Czy oznacza to więc, że Brutus nosi w sobie załęczek kłęski? Czy na jego tragedię składa się moc konieczności wewnętrznej, jaka pcha go do przepaści? Zdaniem Elzenberga, ów załęczek jest w Brutusie wyczuwalny już w punkcie wyjścia sztuki Shakespeare’a. Przyjrzyjmy się zatem Brutusowi. Pozwoli nam to na zdiagnozowanie jego słabości, choć – jak twierdzi Elzenberg – nie sposób określić jej jednym słowem: „jest to (...) jakiś zespół cech raczej płynnych, jedna w drugą się przelewających; można tu więc tylko ostrożnie opisywać, pilnie się strzegąc, by nie narzucić zjawiskom jakiejś przez nas tylko stworzonej, efektownej a mylącej struktury”³⁴.

Melancholijnego Brutusa poznajemy w scenie 2 aktu I, w rozmowie z Kasjuszem, kiedy zwierza się przyjacielowi: „Brak mi sportowego ducha, / Żwawej natury, jaką ma na przykład / Antoniusz” (I.ii, 28–29). Zapytany przez Kasjusza, czy nie żywi do niego jakiejś urazy, odpowiada: „Jeśli mam w twarzy niechęć, jest to tylko / Niechęć do siebie samego. Ostatnio / Targany jestem niejedną rozterką (...) / Nie myślcie, że mój chłód ma inny powód / Niż wojna, jaką toczę z sobą samym” (I.ii, 38–40). Kasjusz schlebia mu pochwałami: „(...) i właśnie w tym całe nieszczęście, / Że nie masz lustra, w którym mógłbyś ujrzeć / Na własne oczy swą ukrytą wartość” (I.ii, 47–49). Ich rozmowę przerywa nagła wrzawa, która napawa Brutusa lękiem: „Boję się, czy rzymski lud / Nie wybrał czasem Cezara na króla” (I.ii, 75–76). Kasjusz z pewną satysfakcją stwierdza, że skoro Brutus się lęka, zapewne również nie chce, by coś takiego się zdarzyło. Brutus odpowiada szczerze: „Nie chcę, / Choć dla Cezara mam wiele przyjaźni” (I.ii, 80–81). Ta wypowiedź uruchamia w Kasjuszu potok krytyk

³¹ Tamże: 183.

³² Tamże.

³³ Tamże: 184.

³⁴ Tamże: 185.

i żalów pod adresem Cezara i epoki, w której przyszło im żyć. Brutus obiecuje je przemyśleć, widać, że usiłuje zachować stoicką ataraksję, dystans od niepokoju i niepotrzebnie wzbudzanego zamętu, jednak trapi go hańba, w jaką obraca się sytuacja Rzymu za sprawą Cezara. Kiedy Kasjusz na scenie zostaje sam, pozwala sobie na ciekawą uwagę: „Jesteś Brutusie, szlachetnym człowiekiem; / A jednak widzę, że można twe cnoty / Popchnąć w odmiennym niż dotąd kierunku (...) / Któż ma sam w sobie dość mocy, ażeby / Nie dać się uwieść?” (I.ii, 326–328, 331–332). Planuje wrzucenie listów z pochlebstwami pod adresem Brutusa do jego domu, by w ten sposób zyskać jego przychyłność. Jeśli Brutus zechce poprzeć spisek przeciwko Cezarowi, wówczas zamach ten zostanie wsparty i usankcjonowany jego autorytetem, wszak – jak powiada Kasjusz – Brutus „jest na poczesnym miejscu w sercach ludu; / A to, co w naszym wykonaniu każdy / Potępi, jego obecność przemieni – / Niczym alchemia – w czyste złoto cnoty” (I.iii., 184–187).

To, że Brutus jest przede wszystkim „człowiekiem myśli i odczuwania”³⁵, który chce przejść od bierności do czynu (podobnie jak Hamlet), widać w scenie 1 aktu II. Brutus podczas kolejnej bezsennej nocy spaceruje po ogrodzie. Właśnie wtedy – sam przed sobą – zdradza się ze swoimi niepokojami: „Rozwiąże wszystko tylko jego śmierć. / Nie mam prywatnej przyczyny, by godzić / Na jego życie – tu chodzi o dobro / Ogółu. Pragnie korony; pytanie: / Jak tron odmieni w nim naturę? Żmije / Lęgną się w blasku słońca – właśnie wtedy / Trzeba uważać na każdy krok” (II.i, 9–15). Tej nocy odczytuje listy podrzucone przez Kasjusza, a w nich wezwanie do walki i naprawy tego, co zostało zdruzgotane przez Cezara. „Chcą, abym ujawnił, / Co myślę, zaczął działać? O, mój Rzymie, / Przyrzekam: jeśli istotnie naprawa / Może być skutkiem mych czynów – licz na mnie” (II.i, 61–64). Brutus jednak waha się, walczy: „Odkąd mnie Kasjusz podburzył / Przeciwko Cezarowi – nie zmrużyłem / Oka. Pomiędzy zamysłem strasznego / Czynu a jego spełnieniem istnieje / Faza przejściowa, jakby senny koszmar: / W tej przerwie dusza i śmiertelne ciało / Wchodzą w spór; człowiek, ofiara ich waśni, / Jest jak państwko w dniach wojny domowej” (II.i, 68–75). Kiedy wkraczają spiskowcy z osłoniętymi twarzami, Brutus, przekonany przez nich, akceptuje zamach na życie Cezara, i jakby oderwany od tego, co ma się stać, apeluje do nich: „A miny miejcie pogodne i rześkie – / Niech twarz niczyja nie zdradzi zamiaru. / Grajcie swe role jak rzymscy aktorzy: / Z pełną swobodą, ale i z dystyncją” (II.i, 224–227). Wydaje się, że – jak pisze Auden – „jedyną rzeczą, która może wytrącić oderwanego człowieka z równowagi, jest (...) zbliżająca się chwila działania”³⁶.

³⁵ Auden 2015: 174.

³⁶ Tamże.

Auden określa słabość Brutusa jako „oderwanie”, które Shakespeare napiętnuje później również w *Hamlecie*. Elzenberg natomiast zwraca uwagę na poważne ograniczenia w życiu impulsywno-uczuciowym Brutusa, które rzutują na jego działanie. Na skuteczność działania ma wpływ wiele czynników, również jego spontaniczność, której najwyraźniej Brutusowi brakuje. Elzenberg wyraża to następująco:

Brutus nienawidzić nie umie; kocha z filozoficznymi zastrzeżeniami; uczucia jego nie mają ani prężności na zewnątrz, ani, w nim samym, tej u ogółu ludzi tak naturalnej tendencji do opanowywania i przenikania – z chwilą gdy raz dojdą do głosu – psychiki na jej całym obszarze. On z niepokojącą łatwością każdemu swemu uczuciu potrafi wyznaczyć granice, ostre, sztywne, nieprzekraczalne³⁷.

Brutus zostaje określony przez Elzenberga jako „typ na wskroś refleksyjny”, zdolny do odgródenia się od swoich uczuć; ktoś, kto zawsze i nieustannie zajmuje „postawę surowego dystansu”³⁸, komu brakuje entuzjazmu w działaniu. Jego powściągliwa moralność, brak namiętności i ulegania samorzutnym impulsom powodują, że Brutus jest w ciągłej wewnętrznej rozterce. Wydaje się, że nic nie jest w stanie go porwać ani go zachwycić, wszystko bowiem ginie w szponach jego ostrego samokrytycyzmu i krytycyzmu w stosunku do świata. Dlatego, jak pisze Elzenberg, „zamiast owej świadomości swej siły i ufności w nią, która cechuje urodzonych przyszłych zwycięzców, jest w nim co do przyszłości wszczętego dzieła powściągliwość sądu tak wielka, że staje się aż nastawieniem na klęskę: i klęska jest tego wszystkiego naturalnym zakończeniem i kresem”³⁹. Oto jest właśnie bezpośrednia, lecz nie ostateczna przyczyna klęski Brutusa. Jego brak spontaniczności i dynamizmu, refleksyjność i tłumienie naturalnych instynktów może mieć przecież przyczynę w czymś jeszcze. Czy zatem, pyta Elzenberg, ostateczną przyczyną klęski Brutusa nie jest „zbyt przemożna, zbyt niezachwiana, zbyt wszechwładnie wszystkie instynkty w szachu trzymająca moralność?”⁴⁰ Wydaje się, że z dramatu Shakespeare’a wynika właśnie taki wniosek, dlatego ów związek między cnotą a klęską nie jest niemożliwy.

Moralność Brutusa nie jest oparta ani na instynkcie, ani intuicji. Brutus, jako stoik, wydaje się być przede wszystkim wyznawcą intelektualizmu etycznego, myśli analitycznie, ujmuje konkrety w karby rozumowań formalnych, jednostki rozumie jako egzemplarze tego, co ogólne. Chce dla każdego swego czynu mieć uzasadnienie, które musi być racją rzeczywistą, a zatem obowiąz-

³⁷ Elzenberg 1966a: 185.

³⁸ Tamże: 186.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże.

zującą powszechnie. Owej rzetelnej *reason* Brutus doszukuje się wszędzie, również w niestabilnym zachowaniu rzymskiego motłochu po zabiciu Cezara. Przesłanie Shakespeare'a byłoby więc, przyjąwszy taką interpretację, wedle Elzenberga, następujące:

kto się zbytnio doskonalili moralnie, ten zabija w sobie żywioł i przez to (...) przegrywa swoje walki życiowe⁴¹.

Elzenberg nie chce jednak przyjąć tego rodzaju wniosku. Uważa co prawda, że Shakespeare jako „czystej krwi mistrz czystej, choć mądrością niebłądą prześwietlonej, wizji konkretnej”⁴², mógł mieć taką koncepcję Brutusa, jednak właśnie ze względu na swoje zafascynowanie bohaterami, którymi kieruje żywioł i namiętność, raczej nie mógł „wierzyć w ukształtowanie psychiki aż tak całkowicie przez myśl racjonalną i siłę woli”⁴³. Elzenberg proponuje więc inną interpretację. Jego zdaniem, owa beznamiętność Brutusa może być punktem wyjściowym, decydującym o charakterze moralności podmiotu. Nie chodzi tu jednak o to, że osiągnięcia etyczne człowieka są symptomem temperamentu (jak błądność symptomem anemii). „Moralność stanowiłaby tu rozmyślnie i celowo wprowadzony środek zastępczy”⁴⁴, podczas gdy to namiętność zwykle dostarcza silnych impulsów pozwalających przełamywać opory człowiekowi, który toczy walkę również ze sobą. Brutus szuka motoru napędzającego jego walkę w wierze w pewien wzorzec moralny, z którym uzgadnia swoje czyny, w sferze ponadosobistej, jaką jest dobro Imperium. Jednak cnota napędzana w ten sposób okazuje się niewydolna; nie jest w stanie zastąpić miejsca żywiołowości. Być może jednak chodzi po prostu o to, że Brutus rozumie racje intelektualne stojące za zabiciem Cezara, ale w sobie samym nie znajduje żadnych racji osobistych do spełnienia tego czynu („Nie mam prywatnej przyczyny, by godzić na jego życie”). Dlatego działanie Brutusa, choć stanowcze, nie ma w sobie siły i Brutus ostatecznie przegrywa, popełniając samobójstwo⁴⁵. Wniosek Elzenberga jest więc następujący:

cnota nie spowodowała klęski Brutusa, ale, wezwana na pomoc, by zaradzić defektowi natury, nie zdołała tej klęski odwrócić⁴⁶.

⁴¹ Tamże: 188.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże: 189.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Auden określa klęskę Brutusa w następujący sposób: „Brutus i Kasjusz uosabiają Szekspirowską krytykę ideału oderwania – ideału, który kończy się całkowitym opętaniem śmiercią i wiedzie do samobójstwa. W *Stadium historii* Toynbee pisze, że «logicznym celem epikurejskiej i stoickiej ataraksji było samounicestwienie»” (Auden 2015: 174–175).

⁴⁶ Elzenberg 1966a: 189–190.

3

Interpretacja Elzenberga, zgodnie z którą beznamiętność jest odpowiedzialna za klęskę Brutusa, idzie, jak sądzę, w kierunku przeciwnym do intencji Shakespeare'a – którą było pokazać jednostkę zmagającą się z namiętnościami, nawet jeśli jest to stoik usiłujący je kontrolować. Dlaczego? Dzieła Shakespeare'a mają to do siebie, że ukazują w bardzo intymny sposób sprawy zarówno władców, jak i żebraków. Nawet w tematach zaproponowanych przez historię, dla Shakespeare'a inspiracją jest życie i pytania, jakie ono stawia: w co wierzyć, jaką drogę wybrać? Shakespeare nie jest jednak jak naukowiec, który za pomocą mikroskopu monotonicznie rejestruje swe odkrycia. Nie jest też mizantropem, choć z pewnością jest pozbawiony iluzji – przypomina rozczarowanego kochanka, który pokładał nadzieje w człowieku, ale ta nadzieja została zniszczona⁴⁷. Shakespeare wydaje się, jak sądzę, rozpatrywać sytuację Brutusa na gruncie jego osobistego dylematu: albo odmówi udziału w spisku i będzie starał się ratować Juliusza Cezara, albo weźmie w nim udział, uwalniając Rzym od tyrana. Jak zauważa Martha Nussbaum, jest to konflikt między osobistą miłością do Cezara i miłością abstrakcyjną nakierowaną na Republikę i dobro ogółu⁴⁸, nie ma tu więc mowy o wyeliminowaniu emocji. Jeśli Brutus uważał Cezara za przyjaciela (niezależnie od tego, że z rozczarowaniem i smutkiem dostrzegał w nim również tyrana), trudno nie przyznać, że decyzja o udziale w spisku i zabójstwo Cezara były dla niego tragiczne i obciążające sumienie na całe życie. Być może Brutusa dręczyło to, co angielski pisarz E.M. Forster w swoim eseju *W co wierzę* wyraził w dobitny sposób:

Gdybym miał wybierać między zdradą swojego kraju a zdradą przyjaciela, to mam nadzieję, że miałbym odwagę zdradzić własny kraj⁴⁹.

Wahanie się Brutusa między zdradą przyjaciela a zdradą kraju jest widoczne na każdym kroku, zatem może należałoby przyjąć inną interpretację niż ta, którą proponuje Elzenberg zarzucając Brutusowi, że brakuje mu owej „czysto osobistej, irracjonalnej predylekcji, dzięki której jedną odmianę dobra przekładamy

⁴⁷ Por. McGinn 2006: 180.

⁴⁸ Nussbaum 2013: 256–257. Zdaniem Nussbaum, współcześni obrońcy republikańskich wartości, tacy jak John Rawls i Jürgen Habermas, obstają przy tezie, że patriotyzm powinien przyjmować bardziej abstrakcyjną, unikającą emocji formę – jaką reprezentuje również Brutus. Sama Nussbaum preferuje inną drogę: prawo i instytucje powinny być podtrzymywane przez partykularystycznie nastawione emocje, wśród nich miłość do prawa i instytucji, opartą na równym szacunku do godności wszystkich istot ludzkich.

⁴⁹ Forster 1938: 68.

na drugą⁵⁰. Może klęskę Brutusa uzasadniają emocje, ale rozumiane inaczej, niż ujmuje je Elzenberg, czyli nie jako impulsy, niezwiązane z myśleniem, pchające człowieka w różne strony, wynikające z czysto biologicznej części naszej natury, lecz pojmowane po neostoicku, jako (uzasadnione lub nieuzasadnione) sądy wartościujące, wchodzące w skład rozumowania etycznego⁵¹ – w tym wypadku smutek związany ze świadomością zdrady przyjaciela, wywołany przez ten wymowny, trwale przez historię zapisany, świadrujący sumienie wyrzut Cezara przed śmiercią: „*Et tu, Brute?*” (III.i, 96).

Elzenberg szuka klęski Brutusa wewnątrz jego charakteru⁵² i sądzę, że to właściwe posunięcie. W tym ujęciu jednak to nie słabość cnoty byłaby odpowiedzialna za klęskę Brutusa, lecz słabość natury ludzkiej, zwana pychą. Pycha jest w teatrze szekspirowskim⁵³ przejawem braku bezpieczeństwa, wynika z niepewności, braku wiary w siebie, z buntu przeciw swoim ograniczeniom. Jest formą rozpacz, która może powstać albo z powodu pragnienia niebycia sobą, albo pragnienia bycia sobą. Bohaterowie Shakespeare’a to ludzie targani namiętnościami, którzy nie chcą być sobą – ich namiętności są próbą ukrycia przed nimi samymi tego, kim są⁵⁴. Charakter Brutusa cechuje dobroć nakazująca czynić wszystko, co tylko się da, aby pomóc bliźnim, zatem kiedy wchodzi on w sytuację, która wymaga od niego sprzeciwienia się temu, co składa się na jego charakter i stoickie *credo*, musi dojść do klęski. Brutus w sytuacji tragicznego dylematu waha się, bo z jednej strony chce pozostać sobą, z drugiej pragnie nie być sobą – chce działać, działanie jednak pociąga za sobą kreowanie doczesnego zgiełku. Jego wybór jest ostatecznie formą igrania z losem, którego nie można zmienić.

Zatem jaką drogę powinien był wybrać Brutus? Jako że nie sposób uniknąć losu zapisanego w ludzkim charakterze (w tej sprawie zgadzam się z Elzenbergiem), najtrafniejszym wyborem, jak sądzę, byłby wybór udania się na „emigrację wewnętrzną” (co z kolei nie jest nie po drodze wyborom obranym przez samego Elzenberga). W tym sensie Elzenberg piętnujący Brutusa za brak

⁵⁰ Elzenberg 1966a: 192.

⁵¹ Zob. Nussbaum 2003; Głąb 2010: 92.

⁵² Por. też: „(...) tragedia, w jaką miał się wplątać Brutus, polegała po prostu na tym, iż tyranobójstwo, które w jego sumieniu jawiło mu się jako wręcz nieuniknione, wziął na siebie w nieodpowiednim czasie lub mając nieodpowiednie po temu wrodzone usposobienie” (Mroczkowski 1966: 275).

⁵³ Inaczej niż w tragedii greckiej, gdzie, jak zauważa Auden, racją tragedii bohatera jest *hybris* – pycha, duma, przekonanie o własnej wszechmocy, boskości, przejaw poczucia bezpieczeństwa. Tragedia powstaje wtedy, gdy na tę osobę spada kara boska – silna jednostka budzi zazdrość w bogach (Auden 2015: 257).

⁵⁴ Auden 2015: 258.

motywu skutecznego działania, zdaje się piętnować samego siebie⁵⁵. Prawdą okazuje się więc sugestia Zbigniewa Herberta, który pytał Waldemara Voisé: „Czy nie uważasz, że esej pod tytułem *Brutus czyli przekleństwo cnoty* to w istocie autoportret autora?”⁵⁶ Być może sztuka *Juliusz Cezar* była tak bliska Elzenbergowi właśnie dlatego, że dostrzegał w niej wspomniane przeze mnie na początku, jeśli nie dramatyczne, to kłopotliwe napięcie między człowiekiem sztuki i człowiekiem czynu.

Bibliografia

- Auden W.H. (2015), *Wykłady o Shakespearze*, przeł. P. Nowak, Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos.
- Auden W.H. (2016), *Szekspirowskie miasto. Eseje*, przeł. A. Pokojka, Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria.
- Cavell S. (1976), *Must We Mean What We Say?*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Elzenberg H. (1963), *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków: Znak.
- Elzenberg H. (1966a), *Brutus, czyli przekleństwo cnoty*, w: tenże, *Próby kontaktu. Eseje i studia krytyczne*, Kraków: Znak, s. 181–192.
- Elzenberg H. (1966b), *Etyczny charakter sztuki*, w: tenże, *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, t. XVIII, z. 1, s. 29–32.
- Elzenberg H. (1966c), *W sprawie estetyzmu w literaturze*, w: tenże, *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, t. XVIII, z. 1, s. 70–82.
- Elzenberg H. (2002), *Odpowiedź na ankietę*, w: Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. i posł.: B. Toruńczyk, Warszawa: Zeszyty Literackie, s. 139–142 [pierwodruk: Miesięcznik „Znak” nr 1, 1952, s. 82–85].
- Forster E.M. (1938), *What I believe*, w: tenże, *Two Cheers for Democracy*, New York: Harcourt, Brace & World; <http://spichtinger.net/otexts/believe.html> [dostęp: 11.06.2017]
- Głąb A. (2010), *Rozum w świecie praktyki. Poglądy filozoficzne Marthy C. Nussbaum*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

⁵⁵ O tym, że tak w istocie było, świadczy wiele zapisków z jego dziennika *Kłopot z istnieniem*. Czytamy w nim również, że krewna Elzenberga, poetka Anna Zahorska, często krytykowała go za zbytnią trzeźwość i powściągliwość w myśleniu. Zob. Elzenberg 1963: 36.

⁵⁶ Voisé 1969: 153.

- Głąb A. (2016), *Literatura a poznanie moralne. Epistemologiczne podstawy etycznej krytyki literackiej*, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Johnson S.F. (2000), *Posłowie*, w: W. Shakespeare, *Juliusz Cezar*, przeł. S. Barańczak, Kraków: Znak, s. 163–173.
- McGinn C. (2006), *Shakespeare's Philosophy. Discovering the Meaning Behind the Plays*, New York: HarperCollins Publishers.
- Mroczkowski P. (1966), *Szekspir elżbietański i żywy*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Murdoch I. (1996), *Prymat dobra*, przeł. A. Pawelec, Kraków: Znak.
- Nussbaum M. (2003), *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, New York: Cambridge University Press.
- Nussbaum M. (2013), „Romans, Countrymen, and Lovers”. *Political Love and the Rule of Law in Julius Caesar*, w: *Shakespeare and the Law. A Conversation Among Disciplines and Professions*, ed. B. Cormack, M.C. Nussbaum, R. Strier, Chicago, London: Chicago University Press, s. 256–281.
- Ricoeur P. (2003), *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa: PWN.
- Shakespeare W. (2000), *Juliusz Cezar*, przeł. S. Barańczak, Kraków: Znak.
- Strzyżewski M. (2004), *Henryk Elzenberg i literatura*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Voisé W. (1969), *Wspomnienie o człowieku, który myślał inaczej (W pierwszą rocznicę śmierci Henryka Elzenberga)*, „Twórczość”, nr 1, s. 151–153.

Streszczenie

Autorka zajmuje się trzema kwestiami: po pierwsze, tym, w jaki sposób Henryk Elzenberg rozumiał pracę filozofa interpretującego dzieła literackie; po drugie, jego interpretacją dramatu Williama Shakespeare'a *Juliusz Cezar*, zwłaszcza w kontekście oceny przyczyn klęski Marka Brutusa; po trzecie, pytaniem, czy interpretacja ta jest trafna (ujęcie Elzenberga zostaje porównane z innymi interpretacjami, m.in. Wystana H. Audena i Marthy Nussbaum).