

METAFIZYKA JAKO METATEATRALNOŚĆ? *Do Damaszku I Augusta Strindberga*

Moja fascynacja twórczością dramatyczną Augusta Strindberga zaczęła się w latach siedemdziesiątych minionego stulecia, a szczególną rolę odgrywa w niej od lat ponad dziesięciu trylogia dramatyczna *Do Damaszku* (*Till Damaskus*, cz. 1 i 2: 1898, cz. 3: 1901). Pisałem o niej, ściśle mówiąc o części pierwszej dramatu, trzykrotnie¹, mam także tekst na jego temat wygłoszony, ale nie ogłoszony, wielokrotnie mówiłem o tym dramacie i o całej trylogii na wykładach i przy różnych innych okazjach. Część pierwsza, rzadziej wszystkie trzy części brane łącznie pod uwagę, mają bardzo bogatą wielojęzyczną bibliografię. Zaczyna się ona co najmniej od klasycznej dwutomowej książki *Strindbergs drammer* (t. I–II: 1924–1926) oraz *August Strindberg* (t. I–II: 1940–1942) wybitnego historyka literatury i kultury, a także strindbergologa szwedzkiego, Martina Lamma.² Od Lamma i późniejszego znakomitego historyka literatury szwedzkiej Gunnara Brandella, autora studium *Till Damaskus, första delen*³, zaczynają się dwie drogi badań dramatu: jedni uważają, że należy studiować wszystkie trzy części razem i nie rozdzielać ich, inni koncentrują się na części pierwszej jako najciekawszej, najznakomitszej i niezależnej od pozostałych. Za oboma stanowiskami przemawiają ważne argumenty. Co do mnie, uważam, że do większości problemów interpretacyjnych obecnych w części pierwszej część druga, a bywa, że i trzecia, niewątpliwie najmniej udana, coś dokładają. Studiowanie tylko części pierwszej,

¹ Por. *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy*, Wrocław 1995; *Topos „drogi do Damaszku”*: Peer Gynt i Nieznajomy, [w:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genesjuszu – aktorze*, red. M. Leyko i I. Jajte-Lewkowicz, Łódź 2005; *Niewidzialny Bóg, teologia i liturgia życia codziennego. „Do Damaszku” Augusta Strindberga*, [w:] *Między liturgią a performatyką. Rekonesans I*, red. ks. E. Mateja i Z. W. Solski, Opole 2012.

² M. Lamm, *Strindbergs dramer*, t. II: *Botgörardramerna*, Stockholm 1926, s. 49–98 (w tym rozdziale omówione są także inne „dramaty pokutne” (*Adwent i Sę zbrodnie i zbrodnie* [*Brott och brott*])).

³ G. Brandell, *Till Damaskus, första delen*, [w:] *Synpunkter på Strindberg*, redigerad av G. Brandell, Stockholm 1964, s. 151–194 (przedruk fragmentu ze słynnej klasycznej książki Brandella *Strindbergs Infernokris*, 1950).

nawet bez odniesień do pozostałych, wyraźnie ma sens. Tak też postępuję, pisząc obecny tekst. Wielką rolę w moim namyśle nad sztuką Strindberga przed wielu laty i dzisiaj odgrywa wnikliwe studium Egila Törnqvista *Till Damaskus I / To Damascus I – a Drama of Half-Reality*.⁴ Będę się często do niego odwoływał, a gdy już sytuacja dojrzeje, pójdę własną drogą.

Wypada od razu wyjaśnić osobliwe określenie „half-reality”, pojawiające się w tytule studium. Pochodzi ono od Strindberga, z jego listu o pierwszej części *Do Damaszku* do Gustafa af Geijerstama z 17 marca 1898. Wyjaśnia on, że jego dramat jest „utworem mającym poza sobą przerażającą półrzeczywistość (halv-realityt)”⁵ (we wspomnianym artykule o toposie „drogi do Damaszku” użyłem w przekładzie tego cytatu określenia: „rzeczywistość połowiczna”). To sformułowanie ma wielką wagę dla mojej interpretacji dramatu Strindberga. Przypomnijmy, że termin „realizm” pochodzi od późnołacińskiego „realis”, co znaczy „rzeczywisty” albo „realny”. Świat przedstawiony dramatu Strindberga i w konsekwencji świat teatralny, stworzony przez reżysera, gdyby zdecydował się on na wyraziste zachowanie tego, co podsuwa mu tekst dramatu jest lub mógłby być (na scenie), na poły realny/realistyczny, a na poły otwarty na metafizykę. Czyli jaki? Możliwości są ogromne! Wedle mojego przekonania mamy do czynienia z dwoma światami, nie z jednym, rozbitym, ale połączonym w określenie „rzeczywisty w połowie”. Mamy do czynienia ze światem rzeczywistym, doświadczanym zmysłowo i światem pozareczywistym, metafizycznym. Metafizyka uzmysławia albo uzewnętrznia się za pośrednictwem świadomości postaci, ale także ich przeczuć, snów, widzeń i przeżyć o charakterze mistycznym. Törnqvist uznaje w swoim studium, idąc zresztą za Strindbergiem, określenie, zdające się wskazywać na świat jeden, ale rozdwojony: półrzeczywisty, co znaczy w jednej części rzeczywisty, realny, a w drugiej nieokreślony, w domyśle zapewne nie-rzeczywisty, pozareczywisty, otwarty na metafizykę albo metafizyczny. Chcę te światy bardziej skonkretyzować i skontrastować. Törnqvist uznaje, że dramat jest metafizyczny i religijny; omawiam dalej dość szczegółowo niektóre jego koncepcje. Cytuje on także ten sam bardzo ważny list do Geijerstama z 17 marca 1898, ale nie cytuje przytoczonego przeze mnie fragmentu, chociaż go oczywiście doskonale zna, o czym świadczy choćby tytuł jego studium. Proponuję jednak istnienie dwóch odrębnych światów, z których jeden jest określony, a drugi nieokreślony i zwracam uwagę na pojawiającą się w cytacie trwogę: ten świat jest przerażający, budzi trwogę, a nie zwykły lęk (w oryginale szwedzkim czytamy: „en förfärande halv-realityt”; idzie o przerażenie albo trwogę). Niewątpliwie mowa tu o trwodze metafizycznej, gdyż to kwestie metafizyczne powołały ją do istnienia. Protagonista Strindberga niejednokrotnie przeżywa trwogę jako przynależną do religii i metafizyki, jest to niewątpliwie pokłosie znanego przekonania, że tajemnice wiary i proces przybli-

⁴ E. Törnqvist, *Strindbergian Drama. Themes and Structure*, Stockholm, Atlantic Highlands, N.J. 1982.

⁵ Cyt. według: G. Ollén, *Strindbergs dramatik*, Stockholm 1982, s. 244.

żania się do Boga są pewną tajemnicą mającą podwójne oblicze nazywane *mysterium fascinans* i *mysterium tremendum*. Jesteśmy już intelektualnie i duchowo blisko wieku XX, a przede wszystkim blisko wielu filozofów o orientacji egzystencjalistycznej, bez względu na to, jak byłaby ona rozumiana.

Światy realny i pozarealny w dramacie Strindberga kontaktują się ze sobą nie tylko drogą świadomości, przeczuć i wizji. Ma on swoją postać niewidzialną, nieobecną w spisie postaci nawet pośród „Postaci i cieni”. Jest to postać stale obecna w świadomości Nieznajomego, która go prześladuje i która zostaje nazwana przez niego Niewidzialny (Den Osynlige). Niewidzialny ma moc oddziaływania na postaci żyjące w świecie rzeczywistym, dokonuje on nawet swego rodzaju agresji na Nieznajomego, dowodzi swego istnienia przez przejawianie się w świecie dostępnym zmysłowo poprzez czyny rozpoznawalne jako pochodzące od niego; kształtuje Los Nieznajomego w sposób arbitralny, chociaż dla jego dobra, o czym dowiadujemy się w ostatniej scenie sztuki. Nieznajomy powtarza wielokrotnie, że jest ktoś, kto go prześladuje i miesza mu szyki. Kim jest Niewidzialny? Ma pewne oczywiste znamiona boskości, pojawiające się w Starym Testamencie. Już jego imię i kondycja Niewidzialnego na to wskazują. Bóg jako niewidzialny pojawia się także w Liście do Rzymian św. Pawła: „To bowiem, co w Nim niewidzialne, Jego wieczna moc i boskość, są od stworzenia świata widoczne w Jego dziełach” (R 1, 20).⁶ Jest z istoty swej niewidzialny, znany tylko Synowi. Ale czy Niewidzialny Strindberga to z pewnością Bóg: Deus czy Theos, El, Elohim, Jahwe? Nieznajomy mówi o Nim jako o Najwyższym. To określenie Boga pojawia się na przykład także w *Grze snów*, w którym to dramacie są silne odniesienia do hinduizmu, co nie ułatwia zadania. Żydowskie i chrześcijańskie pojmowanie Boga zakłada w sposób zasadniczy, że jest on bytem osobowym. Takiego Boga, osobę, a nie abstrakcję, Jezus Chrystus uznaje za swego Ojca. Chrystus nie pojawia się w dramacie *Do Damaszku I* z wyjątkiem niewielu dość powierzchownych odwołań. Strindberg chce, podobnie jak niejeden z jego współczesnych i potomnych, mieć do czynienia wyłącznie z Najwyższym, ale nie z Jezusem Chrystusem, który często i dla wielu był tylko pośrednikiem. Cechy Boga Starego Testamentu bądź Boga Ojca to nie tylko surowość i gwałtowność działania, ostatecznie na korzyść Nieznajomego, ale także fakt, że jest to Bóg ukryty, którego nie można zobaczyć, z którym nie można rozmawiać ani stanąć z nim twarzą w twarz, którego nie można poznać inaczej jak z jego działań i – by tak rzec – przejawiania się. Czy zatem Niewidzialny to *Deus absconditus*, raczej Ukryty niż Niewidzialny? Tak swego czasu pisałem o tej sprawie.⁷ Wyzwany na pojedynek i prowokowany przez Nieznajomego nie reaguje, a Nieznajomy ośmiesza się i kompromituje na próżno, chyba, że dałoby się tę prowokację uznać za kompromitację pychy i wskazanie właściwej drogi do Boga. Z punktu widzenia metafizycznego i religijnego Nie-

⁶ Cytaty z Nowego Testamentu wg wydania: *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi*, przekł. ekumeniczny z języków oryginalnych, Warszawa 2001.

⁷ L. Sokół, *Niewidzialny Bóg, teologia i liturgia życia codziennego*, op. cit., s. 211.

widzialny jest osią świata przedstawionego dramatu. Przebywa w świecie metafizycznym, transcendentnym i konstytuuje ten świat swoją obecnością. Przenika także drugi ze światów: realny. Nic nie wiemy o tym, czy oprócz niego ktoś jeszcze zamieszkuje transcendencję. U Rilkego, którego stosunek do Chrystusa jest negatywny, Bóg ma wokół siebie Anioły; Bóg Strindberga wydaje się całkowicie samotny. Niewiele, raczej nic zgoła, nie wiemy o Niewidzialnym. Przejawia się, dowodzi swojej obecności, decyduje o ludzkich losach. Na podstawie tych przejawów, ludzkiej intuicji, stanów mistycznych doświadczamy jego obecności, ale nasza wiedza o nim jest zwiewana, ulotna, niepewna. Niewidzialny jednak jest i d z i a ł a . Interesujące jest to, że inne postacie, które mówią o Niewidzialnym, uważają go bez cienia wątpliwości za Boga chrześcijańskiego, Boga Ojca.

Törnqvist nie podchodzi do metafizyki dramatu ani do problemów religijnych od strony świata przedstawionego. Zajmują go przede wszystkim postacie pojawiające się w dramacie czy na scenie. Jego rozważania są niezmiernie ciekawe i do niektórych jego stwierdzeń przyjdzie mi jeszcze wrócić. Używa on słowa „metafizyka”, odwołując się do potocznego rozumienia tego pojęcia, co ma oczywiście dobre strony. Owo potoczne rozumienie na gruncie polskim najłatwiej odnaleźć w słownikach języka polskiego i słownikach wyrazów obcych. Podobnie jak Törnqvist postępuje szwedzki wydawca wszystkich trzech części *Do Damasku* w Wydaniu Narodowym dzieł Strindberga, Gunnar Ollén, który wyjaśnia słowo „metafizyka” użyte w sztuce przez Żebraka na początku czwartego aktu następująco: „nauka o właściwej istocie rzeczy i ostatecznych zasadach bytu”.⁸ Jest to definicja sensowna i dobrze osadzona w kontekście rozmowy Nieznajomego z Żebrakiem, ale jednak takie potoczne rozumienie, wystarczające być może by mówić o metafizyce w literaturze w ogólności i w dramacie Strindberga, nieco mnie niepokoi. Zresztą sam Żebrek, pojawiający się na kartach dramatu pod koniec epoki ślepej dziewiętnastowiecznej wiary w „prawdziwą” naukę, oświadcza ironicznie, że metafizyka może wydać się dzisiaj nieco przestarzała. Ma ona zresztą dzisiaj na ogół złą opinię u filozofów, na szczęście nie u wszystkich, ale na jej oczekiwany niecierpliwie przez wielu zgon nie ma co liczyć. Metafizyka – jak się zdaje – odejdzie ze świata zachodniego wraz z wszelką filozofią jako nauką o całości tego, co istnieje, inaczej teorii bytu w ogólności. Pojęcia metafizyki używa się dzisiaj chętnie w znaczeniu negatywnym jako przykładu mętniactwa myślowego i intelektualnego zapóźnienia. W słowniku *Oxford Dictionary of Philosophy*, pod hasłem *Metafizyka* czytamy głównie o niemożliwości akceptacji metafizyki zwłaszcza w końcu XX wieku (pierwsze wydanie słownika ukazało się roku 1994⁹). Taki punkt widzenia bliski jest tradycji myśli brytyjskiej. Niewiele później, w roku 2004, filozof francuski Frédéric Nef wydał obszerną (ponad 1000 stron drobnego druku) książkę noszącą tytuł *Qu'est-ce que la métaphysique?*,

⁸ Por. A. Strindberg, *Till Damaskus*, texten redigerad och kommenterad av Gunnar Ollén, [w:] *August Strindbergs Samlade verk*, Nationalupplagan, t. 39, Stockholm 1991, s. 479.

⁹ S. Blackburn, *The Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford 1996, s. 240–241.



Do *Damaszku I*, reż. Emil Grandinson, 1900, Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.
Harriet Bosse jako Pani i August Palme jako Nieznajomy

w której przedstawił historię metafizyki i dał silny wyraz swojemu przekonaniu o przyszłości, jaka czeka metafizykę. Tytuł zbliżony nosi ostatni rozdział jego książki, a cała piąta jej część została zatytułowana: *Metafizyka – powrót* (*La métaphysique – le retour*). Początek tej części dotyczy Russella i Wittgensteina oraz wielu filozofów, których nieczęsto łączy się z metafizyką. Proponują rozwiązanie praktyczne: pozostanmy przy elementarnym, ale rozbudowanym nieco określeniu, czym jest metafizyka, ale miejmy świadomość, że metafizyka jest poważnym problemem ludzkiego namysłu, niezmiernie istotnym składnikiem myślenia filozoficznego w ogólności, które znajduje odbicie w literaturze i sztukach. W glosarium, stanowiącym część jego książki, Nef pod hasłem „metafizyka” zamieszcza listę wielu jej znaczeń. Zgodnie z tradycją francuskich słowników filozoficznych, formułuje on definicje pojęć określonych przez przeciwstawienie albo w wersjach ogólnych i szczegółowych. Przedstawia metafizykę „generalis” i „specialis”. Piśsze, co następuje:

Metaphysica generalis vs specialis traktuje o bycie i transcendentaliach, obejmuje ona ontologię; *metaphysica specialis* dzieli się na psychologię racjonalną, kosmologię racjonalną, teologię racjonalną, która jest studium rodzaju bytów (psychiczne, kosmiczne, boskie).¹⁰

¹⁰ F. Nef. *Qu'est-ce que la métaphysique?*, Paris 2004, s. 811.

To rozszerzone rozumienie pomoże w wędrówce przez meandry metafizyczne i teologiczne dramatu Strindberga. Nasza myśl znajdzie się w szerszym kontekście, co jest w sposób oczywisty korzystne.

Törnqvist – jako się rzekło – zajmuje się metafizyką postaci, a ja próbuję się zająć metafizyką świata przedstawionego i postaci. Nieznajomy, niewątpliwie główna postać dramatu, odczuwa obecność Niewidzialnego, jest całkowicie pewny jego istnienia i nawet próbuje z nim walczyć, mając w świadomości walkę Jakuba z Aniołem (ulubiony motyw biblijny Strindberga) i trzyma się takiej interpretacji owej walki, która utrzymuje, że Jakub w rzeczywistości walczył w Bogiem, co dla świadomości starotestamentowej było nie do zniesienia i co trzeba było ukryć. Czy owa pewność istnienia Niewidzialnego jest równoważna z wiarą? Kwestia to delikatna. Temat, najważniejszy temat wszystkich trzech części *Do Damaszku*, trzeba określić jako narrację o nawróceniu, a raczej powtarzającym się nawracaniu. Część pierwsza i druga trylogii zaczyna się od względnej niewiary, a kończy zbliżeniem do wiary, ale nie pełną akceptacją. Dopiero część trzecia jest niejednoznacznym aktem wiary prawie chrześcijańskiej. Pierwsza część dramatu kończy się znamienymi słowami: na prośbę Pani, by wszedł do kościoła, Nieznajomy odpowiada: „Mogę tamtędy przejść, ale się tam nie zatrzymam!”¹¹ Można zatem mówić o otwarciu na wiarę, ale nie o wierze. To, co nazywa się potocznie i w języku teologii „aktem wiary”, pokazuje, jak daleko bądź jak blisko jest Nieznajomemu do wiary, którą po części przyjmuje i do której długą i krętą drogą podąża. Jeżeli przyjmuje istnienie Niewidzialnego, zakłada, że niebiosa nie są puste. Gdy wyzywa Najwyższego na pojedynek, gdy mówi, że będzie toczyć „walkę Gigantów”, zrównuje się z owym Najwyższym, któremu przyznaje istnienie. Może raczej przeżywa paroksyzm ogromnej pychy, ale nie jest prawdziwie niewierzącym? Może jest tylko zabląkanym w sobie i w świecie człowiekiem, który nie umie ostatecznie uwierzyć albo nie otrzymał łaski niezbędnej do wiary? Nie musimy definitywnie rozstrzygać tej kwestii, co wymagałoby prześledzenia jego losów we wszystkich częściach trylogii. Najważniejsze jest to, że Niewidzialny istnieje, przejawia się, oddziałuje na główną postać dramatu i na jego świat przedstawiony. Dla Pani jest on po prostu Bogiem, przeciwko któremu bluźni jej mąż. Jest ona zresztą katoliczką, a ponadto ma inny obraz Boga niż Nieznajomy. Wiara ma charakter osobowy, a do jej zaistnienia człowiek wnosi także swoją wolę, a co najmniej przyzwolenie na to, by przyjąć wiarę. Nawet bunt i bluźnierstwo jest jakimś rodzajem wiary, albo szczególnego rodzaju podejrzliwości, że Bóg/bóg jest: sprawdzę, czy On/on istnieje naprawdę, jestem gotów nawet zaryzykować bluźnierstwo. Nie wyzywa się przecież pustego nieba na pojedynek i nie bluźni pustce, jak długo jest się choćby przy jako tako zdrowych zmysłach. Motywy metafizyczne i religijne zbliżają się do siebie, a bywa, że się łączą. Nie podejmuję tego problemu; to, co napisałem, dla naszych celów wystarczy.

¹¹ A. Strindberg, *Do Damaszku. Część pierwsza*, [w:] idem, *Wybór dramatów*, przeł. i przypisami opatrzył Z. Łanowski, wstęp L. Sokół, Wrocław 1977, s. 479.

Egil Törnqvist problematykę metafizyczną lokuje w postaciach, a jego metodę można by nazwać „metafizyką przez sięgnięcie do toposu”. Jak wiadomo, Strindberg pojmował swoje własne życie i losy bohaterów swojej twórczości jako paralelę albo realizację wielkich tematów kultury europejskiej. Törnqvist dokonuje bardzo istotnego rozróżnienia; pisze, że dramat *Do Damaszku* jest nie tylko psychologiczny, ale także metafizyczny.¹² Przeżycia i zachowania postaci dają się znakomicie opisać w języku psychologii, niekoniecznie szeroko pojętej psychoanalizy, wciąż dominującej w myśleniu ludzi naszego zawodu. Psychologia wedle definicji powstałej już w dwudziestym pierwszym wieku jest

nauką o naturze, funkcjonowaniu i zjawiskach doświadczenia psychicznego. Etymologia wyrazu psychologia wskazuje, że jest to po prostu nauka o umyśle, ale nowoczesna psychologia koncentruje się raczej na zachowaniu niż na umyśle, a niektóre aspekty psychologii niewiele mają wspólnego z umysłem.¹³

Psychologia nie może wystarczać w niektórych tekstach dramatycznych i literackich szeroko pojętych, gdyż postaci uzyskują, bądź mają od początku, kontakt z czymś, czemu przypisujemy jakiś rodzaj bytu. Przekraczamy wówczas granice doświadczenia psychologicznego i przechodzimy do dziedziny metafizyki.

Metafizyka wedle Törnqvista pojawia się w dramacie *Do Damaszku I* na następującej zasadzie:

Przez odniesienie swojego protagonisty do pewnej liczby postaci archetypowych, Strindberg mógł wykazać, że jego bohater nie jest po prostu reprezentatywny jako człowiek tu i teraz – czy w roku 1898 – ale że jest człowiekiem, jaki był i przypuszczalnie zawsze będzie. Odniesienia do postaci archetypalnych, innymi słowy, służą do tego, by nadać sztuce szeroki zakres; jest to część techniki uniwersalizacji.¹⁴

Odwołując się do spostrzeżeń różnych autorów i do własnych analiz Törnqvist przedstawia archetypy, do których przypisał Strindberg sam siebie i Nieznajomego, albo za pośrednictwem bohatera wyrażał własne fascynacje bądź lęki i potrzeby duchowe. Pierwszym autorem, którego przywołał, jest skandynawista amerykański Evert Sprinchorn, a po nim wielu badaczy przede wszystkim szwedzkich. Sprinchorn wskazuje, że Nieznajomy to nie tylko Szaweł (Paweł), prześladowający Boga, ale także Lucyfer, utwierdzający swoją pychę, staroskandynawski bóg Loki, wprowadzający niezgodę. Nieznajomy to także Jakub walczący z Bogiem, Kain, przeciwko któremu zwrócone są wszystkie dłonie, a wreszcie Jezus cierpiący na krzyżu. W scenie pierwszej – dodaje Törnqvist – Nieznajomy porównuje się do diabła, a w scenie drugiej Siostra widzi w nim

¹² E. Törnqvist, *Till Damaskus I / To Damascus I – a Drama of Half-Reality*, [w:] idem, *Strindbergian Drama. Themes and Structure*, op. cit., s. 84.

¹³ A. M. Colman, *Słownik psychologii*, przekł. A. Cichowicz, M. Guzowska-Dąbrowska, P. Nowak, H. Turczyn-Zalewska, Warszawa 2009, s. 605. Angielskie wydanie oryginalne *Słownika psychologii* ukazało się w roku 2006 w Oxford University Press.

¹⁴ E. Törnqvist, op. cit., s. 84.



Do Damaszku I, reż. Emil Grandinson, 1900, Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.
Harriet Bosse jako Pani i August Palme jako Nieznajomy

diabła („Widzisz, do kogo jest podobny? [...] Do diabła!”¹⁵). Matka i Stary, rozważając przypadek Nieznajomego, widzą w nim szatana, a wreszcie – to słowa Matki – pojawia się odwołanie do Lucyfera, upadłego Anioła: „nie jest to anioł! [...] W każdym razie nie anioł światłości!”¹⁶ Lekarz w *Scenie u Lekarza* niejako podsumowuje diabelskie aspekty charakteru Nieznajomego: „gdyby istniało piekło, byłby tam szefem, bo pańska inwencja, jeśli chodzi o wymyślanie sobie udręk, przewyższa moje najśmielsze pomysły!”¹⁷ W scenie dziewiątej (*Azyl*) mamy do czynienia z powrotem do aluzji do Lucyfera: jest to opowieść o upadku Nieznajomego ze wzgórza po dopełnieniu świętokradztwa: powyrywał krzyż z kalwarii i wygrażał komuś w niebiosach. Odpowiadają temu słowa Matki – która mówi do Nieznajomego: „chyba jesteś dzieckiem Szatana”¹⁸ – nieco dalej dopełnia skojarzenie z Lucyferem, poświadczające upadek Nieznajomego; zbliża się świt i Matka, jak czytamy w didaskaliach, „wygląda przez okno, mówią

¹⁵ A. Strindberg, *Do Damaszku*, op. cit., s. 375.

¹⁶ Ibidem, s. 419.

¹⁷ Ibidem, s. 475.

¹⁸ Ibidem, s. 445.

jakby do siebie”: „Jakżeś spadł z nieba, Lucyferze! któryś rano wschodził?”.¹⁹ Zygmunt Łanowski, tłumacz dramatu odwołał się do czcigodnego przekładu ks. Wujka, ale nowszy przekład i szerszy kontekst biblijny pełniej i głębiej charakteryzują pychę i skalę bluźnierstw Nieznajomego:

Jakże to runąłeś spod nieba! Promienna gwiazdo, synu jutrenki! Na ziemię cię powalono – ciebie, zwycięzco narodów! Ty wszak mówiłeś w swym sercu: – Pod niebiosami się wzbiję, ponad gwiazdami Boga tron swój ustawię! Zasiądę na Górze Zgromadzeń w najdalszych stronach Północy! Wzniosę się nad chmury wysokie, do Najwyższego stanę się podobny (Iz 14, 12–14).²⁰

W scenie *Azyl* na ścianie klasztoru znajduje się stary zniszczony fresk, przedstawiający Archanioła Michała walczącego z Szatanem. Przypomnijmy wreszcie, że początkowo główną inspiracją Strindberga była średniowieczna legenda o Robercie Diabie, czyli opowieść o grzechach, zbrodniach i odkupieniu.

Podobnie istotna dla Strindberga w części pierwszej *Do Damaszku* i w innych jego utworach jest, wspominana przez mnie opowieść o walce Jakuba z Bogiem (Rdz 32, 25). Pisałem już o niej między innymi we wspomnianym artykule *Niewidzialny Bóg, teologia i liturgia życia codziennego*. „*Do Damaszku*” Augusta Strindberga. Owa walka to oczywiście źródło bólu w biodrze, na który skarży się Nieznajomy, a sprawa powraca ponownie, kiedy w porywie pychy gotów jest stanąć twarzą w twarz z Bogiem na Górze Synaj (por. Rdz 32, 30). Jakub, podobnie jak Prometeusz, są przykładami na rzecz tezy Nieznajomego: „Słyszałem, że człowiek może zmagać z Bogiem i nie bez powodzenia”.²¹

Kolejna seria aluzji, zawartych w dramacie dotyczy opowieści o Upadku. Spora ich ilość odnosi się do opowieści o drzewie wiedzy o dobru i złu za pośrednictwem aluzji do jabłoni, do złotego owocu, który ukazuje się zgniły w środku. Nieznajomy ma na myśli własną rodzinę, kiedy mówi w scenie I dramatu: „niedaleko pada jabłko od jabłoni”.²² W scenie piątej czytamy o drodze wysadzonej jabłoniąmi w kontraście do krzyży kalwaryjskich. Kwestia Upadku łączona jest z jabłkiem i jabłonią, „podobnie jak grzesznik (Adam) jest tradycyjnie kontrastowany z odkupicielem (Chrystus); w pytaniu Matki (scena 7), [pojawia się kwestia] czy może ona dać trochę jabłeczniaka Nieznajomemu i Pani”.²³

Boskim aktem Nieznajomego jest „stworzenie Kobiety”, w znaczeniu ściślejszym nadanie Pani imienia Ewa. Naprawdę ma ona na imię Ingeborga. Törnqvist określa ten akt jako szyderczy („mock creation”²⁴), z czym nie do końca się zgadzam. Stosowny fragment tekstu brzmi następująco: „wolałbym o pani myśleć

¹⁹ Ibidem, 454.

²⁰ Cytaty ze Starego Testamentu według wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami, Stary Testament*, t. III, Poznań 1992.

²¹ Ibidem, s. 429.

²² Ibidem, s. 353; por. szerszy kontekst wypowiedzi.

²³ E. Törnqvist, op. cit., s. 86; por. A. Strindberg, *Do Damaszku*, op. cit., s. 410.

²⁴ Ibidem.

w oderwaniu od osoby, od imienia – nie wiem przecież nawet jak brzmi pani nazwisko – chętnie sam nadałbym pani imię – proszę, niech mi pani pozwoli się zastanowić – ależ tak, powinna się pani nazywać Ewa – *Robi gest w stronę kulis* Fanfary *Słyszać marsz żałobny* Znowu ten marsz żałobny... – A teraz określę pani wiek... Od tej chwili ma pani lat trzydzieści cztery, więc urodziła się pani w tysiąc osiemset sześćdziesiątym czwartym. Kolej na charakter, bo i tego też nie znam. Ma pani bardzo dobry charakter”²⁵

Z pewnością Nieznajomy jako Stwórca i jego akt stwórczy dają się określić jako szydercze, ale z jednym zasadniczym uzupełnieniem: Nieznajomy zdecydowanie nie ma intencji szyderczych; mogą je mieć odbiorcy tekstu i widzowie teatralni, którzy czytają bądź patrzą na tę scenę z dystansu i widzą w nim udęconego człowieka, który nie radzi sobie z życiem, udającego Boga. Nieznajomy z łatwością widzi siebie Bogiem; jest to pycha, szaleństwo, osobliwość, a może specyfika jego myśli i zachowań, gdyż znajduje się na drodze do wiary, niekiedy bliżej, niekiedy dalej, a w Najwyższego, którego wyzywa na pojedynek, wierzy niejako bez przerwy. Jego niewiara, niekiedy bardzo gwałtowna, pochodzi z czasu wcześniejszego i w całości należy do przedakcji dramatu. Świadomość Nieznajomego lokuje się między przeciwnymi biegunami. Jest tak z istocie we wszystkich częściach trylogii. Nawet zerwanie ze światem i zamknięcie się w bardzo szczególnym klasztorze w części trzeciej trylogii, nie jasne do końca czy rzeczywiście chrześcijańskim, nie musi być ostateczne. Tym samym ostateczny wybór wiary nie jest koniecznie ostateczny... Może jest tak, jak wielokrotnie myślano, robiono i pisano, a co jasno ujął między innymi Jerzy Liebert:

Uczyniwszy na wieki wybór,
W każdej chwili wybierać muszę.²⁶

Jest rzeczą dość oczywistą, co ma na celu Nieznajomy. Podszywając się pod Boga, stwarza sam sobie kobietę, która będzie mu towarzyszyć wedle przekazu biblijnego, bo nie jest dobrze, by mężczyzna był sam. Dlatego Bóg powołał do życia kobietę. Nieznajomy chce nią zawładnąć, mieć nad nią władzę w tym znaczeniu, żeby zrealizować stare marzenie świata męskiego (w samego Strindberga) o kobiecie „bardzo dobrego charakteru”, której jedynym szczęściem będzie szczęście mężczyzny i ich dzieci. W tej scenie napotykamy jednakże pewien bardzo istotny drobiazg, który zbliża nas może do problematyki metateatralności. W ważnym momencie nadawania imienia Pani, Nieznajomy pragnie pewnej legitymizacji swojego dokonanego już aktu: „robi gest w stronę kulis”, by odezwały się fanfary. Gest to próżny, nie prowadzący do niczego. W tle słysząc jedynie prześladowający go marsz żałobny. Zdaniem Törnqvista jest to muzyka pogrzebowa

²⁵ A. Strindberg, *Do Damaszku*, op. cit., s. 353.

²⁶ J. Liebert, *Jeździec*, w tomie *Gusła*; [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. I: *Poezja – proza*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 157.

dla samego Nieznajomego, bo to jego ciało znajduje się w trumnie, ów osobliwy pogrzeb napawa go lękiem, a żałobny marsz Mendelssohna jest źródłem jego udręki. Interpretacja to bardzo wnikliwa i trafna. Powstaje wszakże pytanie, czy gest w kierunku kulis jest nic nie znaczącą wskazówką dla aktora, czy czymś o wiele ważniejszym: ironicznym wskazaniem na teatr, nie na rzeczywistość realną ani metafizyczną. Nieznajomy wskazuje na fikcyjność świata przedstawionego sztuki, wprowadza element ironii. Protagonista to najpierw rola dla postaci dramatu, a następnie aktor, który pod nogami ma deski sceny, a za kulisami znajdują się odpowiednio przygotowani ludzie, którzy uderzą w trąby. Fanfary odmawiają posłuszeństwa, ale marsz żałobny mąci euforię Nieznajomego i niejako przywołuje go do porządku. Ta, jednorazowa i czasowa kompromitacja świata przedstawionego jako fikcji nie prowadzi do zburzenia owego świata. Jest to celowa fałszywa nuta, może taka, jak w koncercie Jankiela. Marsz żałobny okazuje się w tym kontekście ingerencją metafizyki, ale i idei religijnej w rzeczywistość przedstawioną, w dziele dramatu: jest to *memento mori*. Czy ta ingerencja ma dowodzić, że wstępuje do dramatu i na scenę metafizyka przebrana w szaty metateatralności? Można to tak rozumieć. Törnqvist słusznie przywołuje rozmowę Nieznajomego z Matką, w której on wyjaśnia sens swojego aktu, a ona go interpretuje. Nieznajomy oświadcza: „Nadając jej imię, wymyślone przez siebie, sprawiłem, że stała się moją, tak jak stanie się inną istotą, którą urobię na moją modłę...”. Odpowiedź Matki jest natychmiastowa:

Na obraz i podobieństwo swoje! [...] Słyszałam, że guślarze na wsi mają zwyczaj wycinać z drzewa figurkę osoby, którą chcą zaczarować, a potem nadają jej imię tego, kogo chcą zgubić. Tak to pan sobie umyślił, żeby w tej stworzonej przez siebie Ewie zniszczyć cały jej rodzaj.²⁷

Istotna jest reakcja na słowa Matki zdumionego Nieznajomego: „To podszept szatana! [...] Skąd u pani takie myśli?”.²⁸ Temat ten, jak wiadomo, wraca w dalszej części dramatu i Törnqvist słusznie łączy te infernalne konteksty w pewną całość. Nieznajomy porównuje się do Adama, Panią przymierza do Ewy, zaś Matka porównana jest do węża. Ta aluzja biblijna, zaszyfrowany temat węża, ginie w przekładach, w polskim także.²⁹ W scenie ósmej Nieznajomy porównuje Matkę do „zabitego węża”.³⁰ Nie wchodząc w dalsze, skądinąd istotne szczegóły zwracam uwagę na problematykę kuszenia i Upadku. Ewa jako postać archetypowa ma do spełnienia cztery zasadnicze role; jest kobietą, dziewczyną, matką i grzesznicą. Wedle duńskiego badacza Vagna Børge, przywoływanego przez Törnqvista, Nieznajomy stwarza Ewę, gdyż potrzebuje wszystkich czterech wcieleń Ewy: kobiety jako towarzyszkę życia i partnerki miłosnej; kobiety niewinnej jak Beatrice, czyli ideału; matki jako pocieszycielki; wreszcie grzesznicy jako kozła ofiarnego,

²⁷ A. Strindberg, *Do Damaszku*, op. cit., s. 415.

²⁸ Ibidem.

²⁹ E. Törnqvist, op. cit., s. 86.

³⁰ A. Strindberg, *Do Damaszku*, op. cit., s. 423.



Do Damaszku I, reż. Emil Grandinson, 1900, Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.
Harriet Bosse jako Pani i August Palme jako Nieznajomy

uwalniającego od nadmiernego obciążenia winą.³¹ Złożony system aluzji biblijnych dotyczących opowieści o Upadku, ale także do Nowego Testamentu, rozwijany w dalszej części dramatu, jest wnikliwą kontynuacją rozważań Törnqvista i innych badaczy nad rolą i splotem metafizyki i religii. Oczywiście, kwestię tę można by i trzeba by rozwinąć, bo wiele jeszcze jest do dopisania i nowych kontekstów do rozwinięcia, ale dla naszych celów to zupełnie wystarczy.

Cele te – przypomnijmy – sprowadzają się do przeprowadzenia dowodu istnienia i wagi metafizyki i religii w *Do Damaszku I* oraz podjęcia próby umieszczenia podziału świata przedstawionego dramatu na dwa światy w kręgu problematyki metateatralności. Metafizyka wraz z religią mieściłyby się w „wyższym” z dwóch światów. Na pożegnanie ze świątym studium Törnqvista jeszcze jedno odniesienie; wprowadził on pewien porządek w meandry dążenia Nieznajomego do wiary, która – jak pisałem – może wcale nie być wyborem ostatecznym, chociaż często się tak uważa. Na początku dramatu Nieznajomy przejawia wcale silne skłonności ateistyczne, co prowadzi go do próby zastąpienia Boga przez nadczłowieka, czyli przez siebie samego. Myśl to arcynowoczesna. Jest to po części przyczyną kreowania Pani jako nowej Ewy na jego obraz i podobieństwo. Niektóre wypowiedzi Nieznajomego zdają się wskazywać, że on i Bóg to jedno, co szczególnie widoczne jest w scenie czwartej:

³¹ Por. E. Törnqvist, op. cit., s. 86–87.

jestem wszędzie, w morzu, które jest moją krwią, w górach, które są moim szkieletem, w drzewach, w kwiatkach. Głowę sięgam nieba, patrzę we wszechświat, który jest mną, i czuję w sobie całą moc stwórcy, bo nim jestem. Chciałbym wziąć w dłoń tę masę i ugnieść ją na coś doskonalszego, trwalszego, piękniejszego... chciałbym widzieć cały świat i wszystkie stworzenia – szczęśliwszymi: by rodzili się bez bólu, żyli bez troski i umierali w cichej radości!³²

Pojawia się tutaj pewien rodzaj pychy pochodzenia romantycznego. Poeta i Bóg są twórcami i stwórcami. Poecie wydaje się, że byłby lepszym stwórcą niż Bóg. Polskie exemplum to oczywiście *Wielka Improwizacja*. U Strindberga jest zatem logiczne, że zatruta książka Nieznajomego może pełnić rolę drzewa wiadomości dobrego i złego, twórca książki i ten, kto posadził Drzewo Wiedzy są jednym. Nic zatem dziwnego, że

Nieznajomy czuje się wszechmocny w swoim fikcyjnym świecie tak, jak Bóg w swoim świecie realnym. Już to wystarczająco wyjaśnia, że głównym konfliktem dramatu jest konflikt między Nieznajomym a Niewidzialnym – Den Okånde i Den Osynlige – sugestywnymi etykietami, wskazującym na związek między człowiekiem a bogiem.³³

Pozostaje jeszcze jeden problem: ukazanie, jak Niewidzialny i świat metafizyczny przejawiają się w świecie przedstawionym dramatu. Kwestia Niewidzialnego jest stosunkowo prosta: Nieznajomy wielokrotnie narzeka na dojmujące przekonanie, że ktoś albo Ktoś kieruje jego życiem, losem, niepokoi go, przeraża i pozbawia wolności. W scenie dziesiątej, *Różowy pokój*, Matka oświeca Nieznajomego, że w jego trudnym życiu nie tyle szło o relacje między nim a innymi, co między nim, Nieznajomym, a Nim. Na pytanie: „To znaczy Kim?” – otrzymuje wreszcie odpowiedź: „Niewidzialnym, który kieruje twoim losem”.³⁴

Co do wtargnięcia metafizyki w świat realny, posłużmy się tylko jednym przykładem, bodaj najsugestywniejszym i pozwalającym oddzielić metafizykę od psychologii. W zakończeniu sceny pierwszej dramatu, kiedy Nieznajomy i Pani zamierzają udać się do domu jej i jej męża, pojawiają się następujące didaskalia: „Z kościoła słychać wysoki wielogłosowy akord głosów kobiecych, bliski krzyku. Oświetlona rozeta okienna nagle gaśnie; drzewo nad ławką drży; żałobnicy zrywają się z miejsc i patrzą ku niebu, jak gdyby zobaczyli tam coś niezwyklego i przerażającego. Nieznajomy wybiega za Panią”.³⁵ Waga tego cytatu polega na tym, że żałobnicy, intrygujący i niepokojący Nieznajomego, zostali starannie sprawdzeni na okoliczność realnego istnienia; Pani zapewniła go, że są oni „w porządku”. Ich przerażenie zostało spowodowane przez coś niezwyklego i groźnego, co wtargnęło do rzeczywistości realnej. Drzewo drży „naprawdę”. Nie bez znaczenia jest to, że idzie o kościół. Już wcześniej przedstawiony on został jako miejsce zwykłe, ale o potencjalnie szczególnym znaczeniu. Nieznajomy odmawia

³² A. Strindberg, *do Damaszku*, op. cit., s. 397–398.

³³ E. Törnqvist, op. cit., s. 87.

³⁴ A. Strindberg, *Do Damaszku*, op. cit., s. 445.

³⁵ Ibidem, s. 372.



Do *Damaszku I*, reż. Emil Grandinson, 1900, Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie.
Harriet Bosse jako Pani i August Palme jako Nieznajomy

wejścia do kościoła, ponieważ jest potępiony za życia. Ale ta scena nie jest jego widzeniem czy przywidzeniem. Dwa światy spotykają się. Psychologia ustąpiła miejsca metafizyce, objawił się byt.

Metateatralność sama w sobie i w kontekście moich rozważań, podobnie jak metafizyka, pobudza do pewnych refleksji. Metateatralność przyjęła się jednak szybko jako pożyteczne narzędzie badań, ma niedługą historię, dość jasną pod pewnymi względami definicję bądź nawet definicje, ale przecież problemy, które porządkuje, były pod różnymi nazwami i często traktowane oddzielnie obecnie od dawna w rozważaniach o dramacie i teatrze. W zajmującym mnie przypadku powstaje pytanie, czy metafizyka obecna w dramacie i teatrze, nie tylko w lękach Nieznajomego i dysputach postaci, lecz jako interwencja z zewnątrz w głąb świata przedstawionego dramatu, a także w głąb świata przedstawionego sceny da się z wszelką pewnością uznać za przejaw metateatralności? Poważnym zadaniem jest także interpretacja trylogii *Do Damaszku* jako dramatu metafizycznego i religijnego. Sztuka zawiera wiele miejsc niejasnych, stwierdzeń, metafor i wydarzeń gęstych od treści i skutkiem tego niełatwych do wyjaśnienia. Jest to wszakże metoda Strindberga przy pisaniu tej sztuki. Jej niejasność jest także jej siłą. Nie jest to niejasność nieudolnego autora, ale mistrza, który stwarza w swoim utworze atmosferę fascynującej i przerażającej tajemnicy. Ten dramat ma oczywiście takie swoje tajemnice, które – używając języka Gabriela Marcela – albo trzeba zinter-

pretować i przekształcić w problemy przynajmniej po części do wyjaśnienia albo zidentyfikować je jako tajemnice i przekształcić w przedmiot kontemplacji.

Polski stan badań nad metateatralnością jest – jak wiadomo – niewielki, a najobszerniejsza książka polskiego autora na ten temat, czyli książka Tadeusza Kowzana, została napisana po francusku i jest u nas prawie zupełnie nieznaną, podobnie jak większość jego publikacji, które tę książkę przygotowywały. Nosi ona wiele wyjaśniający tytuł *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI-ème siècle*. Wedle mojej wiedzy nie była w ogóle recenzowana. Najnowsza książka na interesujący nas temat, *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego* Jolanty Dygul, ukazała się 2012.³⁶ Praca Kowzana została przez autorkę zauważona i wspomniana w przypisie. Zarówno Sławomir Świątek w swojej książce *Dramat – dialog – metateatr*³⁷, jak Kowzan odwołują się do twórcy terminu Lionela Abła, autora książki *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*.³⁸ W książce Kowzana, której głównym problemem jest dramat w dramacie i teatr w teatrze, odnajdujemy jednak liczne i związane odniesienia do zajmującej mnie problematyki i do książki, którą napisał Abel, co dało mi do myślenia. Kowzan przypomina, że termin „metateatr” powstał jako kalka terminu Louisa Hjemseleva „metajęzyk”, czyli język mówiony języka samego w sobie, wprowadzonego do użytku w roku 1957. Kowzan pisze, że metateatr

znajduje zastosowanie do dzieł dramatycznych i/albo do przedstawień, które zawierają odniesienia do innych faktów teatralnych: cytatów dramatycznych, refleksji na temat sztuki teatru, dramatu (dramatów) w dramacie. To jest właśnie to, co możemy nazwać teatrem o teatrze [także dramatem o dramacie], podczas gdy termin «teatr w teatrze» odnosi się do utworów dramatycznych i/albo przedstawień teatralnych, które zawierają albo fragment/fragmenty sztuki/sztuk wewnątrz sztuki głównej, inaczej mówiąc, jedna (albo więcej) sztuk wewnętrznych w sztuce kadrze. Wszelki utwór dramatyczny albo przedstawienie teatralne, które zawiera sztukę wewnętrzną [une intra-pièce] jest metateatralne, podczas gdy utwór o charakterze metateatralnym nie zawiera regularnie sztuki wewnętrznej. Pojęcie metateatralności jest zatem szersze niż teatru w teatrze. Aby nie tworzyć nowych terminów [...], będziemy używać dwóch terminów już istniejących: metateatr i teatr w teatrze, precyzując, w danym przypadku, czy idzie o sztukę w sztuce, czy o sztukę o teatrze. Uważamy za sztukę w sztuce nie tylko całą sztukę, ale fragment, a nawet cytat, krótszy czy dłuższy, utworu dramatycznego. Jeśli idzie o sztukę o teatrze, chodziłoby nie tylko o refleksję nad sztuką teatru, ale także o dramaty, w których pojawiają się postacie rzeczywistych autorów dramatycznych, aktorów, reżyserów i innych ludzi teatru. Rozróżnialibyśmy także kategorię szczególną gry luster, która jest samoodbiciem [l'auto réflectivité] albo autotematyzmem, podobnie jak różne formy dystansu [distanciation], jak zwracanie się do publiczności, komentator epicki, prolog i epilog.³⁹

³⁶ Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

³⁷ S. Świątek, *Dramat – dialog – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramtycznego*, Warszawa [b. d.], rozdział *Dramat i metateatr*, s. 79–166.

³⁸ Hill and Wang, New York 1963.

³⁹ T. Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI-ème siècle*, Univers Théâtral, collection dirigée par Anne-Marie Green, Paris 2006, s. 12–13. Przekład – L. S.

Ten długi cytat pozwala mi definitywnie podsumować przedstawione rozważania i przedstawić miejsce, które wśród zaproponowanych możliwości zająć by mogła metafizyka w teatrze, czyli metafizyka w metateatrze, która przejawia się w koncepcjach postaci dramatycznych i inwazji metafizyki w świat przedstawiony dramatu/przedstawienia. Najistotniejsze z mojego punktu widzenia wydaje się to, co Kowzan pisze o metateatrze jako odniesieniu danego dramatu/przedstawienia teatralnego do „innych faktów teatralnych”. Jest to zaproszenie dla wielorakich gości, by odnaleźli się na ucztach w (meta)teatrze. Powstaje jednak pytanie, dlaczego mają to być goście teatralni? Czy inni nie otrzymają szaty godowej i miejsc ich, gdzie płacz i zgrzytanie zębów? Z pewnością film, muzyka wykonywana na scenie, dokąd się dostała z dramatu albo dramat, który takie zaproszenie wydał i zrealizował. Inne sztuki wewnątrz dramatu i teatru stają się dramatyczne bądź teatralne przez sam fakt przyłączenia. Dobrej odpowiedzi na pytanie: dlaczego nie-sztuki nie mogą zostać wpisane w dramat i teatr nie widzę.

W dramacie tak złożonym i tak pomyślanym jak *Do Damaszku I* czy cała trylogia *Do Damaszku* problematyka metafizyczna i religijna zostały tak przedstawione i stały się tak oczywiste jako metateatralność, że problem, co najmniej jeśli idzie o trylogię Strindberga, znika. Metateatralność wydaje się pojęciem na tyle szerokim, że jest w stanie przyswoić sobie odwołania metafizyczne. To, co wydawało mi się jakimś progiem do pokonania, okazało się nietrudne, a może nawet oczywiste; tylko *Do Damaszku* wciąż stawia (fascynujące) trudności. Pozytywna część poprzedniego zdania nieco mnie jednak niepokoi.