



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** "Błazny" i zagadnienie teodycei

**Author:** Agnieszka Woźniakowska

**Citation style:** Woźniakowska Agnieszka. (2016). "Błazny" i zagadnienie teodycei. W: E. Knapik, A. Woźniakowska, W. Stępień, J. Szurman (red.), "Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze" T. 4. (S. 187-196). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## *Błazny* i zagadnienie teodycei<sup>1</sup>

Sztuka amerykańskiego dramaturga Philipa Barry'ego (1896–1949) *Here Come the Clowns* (*Błazny*, 1938)<sup>2</sup> wydaje się pewnego rodzaju podsumowaniem doświadczeń życiowych autora, a także jego przemyśleń na temat wiary religijnej. Nie jest to sztuka późna w znaczeniu chronologicznym, gdyż Barry napisał ją w wieku czterdziestu dwóch lat, ale z pewnością można ją nazwać późną w znaczeniu „dojrzałą”, ponieważ powstała w wyniku wielu, często bolesnych, wydarzeń w życiu autora. Przyjmując, że cierpienie ludzkie to forma zła (doświadczanego lub wyrządzanego innym), autor sztuki próbuje dociec jego przyczyn i sensu. Tym samym *Błazny* dotykają problemu religijnego i filozoficznego, jaki toczy się od czasów starożytnych – zagadnienia teodycei.

Philip Barry znany jest głównie jako autor utworów komicznych, który odniósł sukces na Broadwayu. Uznanie publiczności zyskały przede wszystkim komedie, podczas gdy utwory o poważnym charakterze nie cieszyły się powodzeniem. Mimo to Barry pisywał sztuki poważne. Być może częściowo wynikało to z tego, że był człowiekiem bardzo religijnym, który przez całe swoje dorosłe życie poszukiwał wartości duchowych<sup>3</sup>. Barry napisał kilka takich sztuk przed *Błaznami*,

---

1 Artykuł w wersji anglojęzycznej, poszerzonej, ukaże się w „University of Bucharest Review. Literary and Cultural Studies Series”.

2 Polski przekład tytułu podaję za: A. CEYNOWA: *Dramat i dramaturdzy lat dwudziestych. 1917–1929*. W: *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*. T. 1. Red. A. SALSKA. Kraków 2003, s. 334. Nie jest mi znany polski przekład sztuki Barry'ego, zatem wszystkie cytaty z tego źródła (a także z pozostałych źródeł obcojęzycznych) podaję w tłumaczeniu własnym.

3 T. BOGARD, R. MESERVE, J. WALTER: *The „Revels” History of Drama in English*. T. 8: *American Drama*. New York – London 1977, s. 269.

na przykład *Hotel Universe* (1930), którego bohaterami są ludzie pozbawieni jakichkolwiek wartości, a którego temat dotyczy duchowej sfery życia ludzkiego, czy zainspirowany biblijną historią dramat *Tomorrow and Tomorrow* (1931) oraz częściowo biograficzną sztukę *Joyous Season* (1934), w której wykorzystał swoje irlandzko-katolickie korzenie, a także stworzył postacie będące odwzorowaniem niektórych członków własnej rodziny. Przykładowo, główną bohaterką jest Christina, która, podobnie jak siostra Barry'ego, jest zakonnica<sup>4</sup>.

Fakt, że Barry pisał sztuki poważne, świadczy o tym, że nie zachłystnął się sukcesami swoich komedii ani własną rosnącą popularnością. Był człowiekiem raczej skromnym<sup>5</sup>, gorliwym katolikiem. Targały nim jednak wątpliwości natury religijnej, czego dowodem może być dramat *John*, napisany w 1927 roku, przedstawiający życie Jana Chrzciciela. Okres w życiu dramaturga poprzedzający pisanie sztuki był bardzo trudny, pełen wewnętrznej duchowej walki, pytań o sens wiary. Rezultatem tych właśnie zmagania stał się, jak twierdził Joseph Patric Roppolo, dramat o człowieku, który także wątpił. Pomimo targających nim wątpliwości Barry, podkreślał Roppolo, nigdy nie opuścił Kościoła ani nie przestał wierzyć<sup>6</sup>.

Kiedy Barry miał prawie czterdzieści lat, przeżył serię wielkich osobistych tragedii. Najpierw, w niemowlęctwie, zmarła jego córka, a rok później zmarł jego najstarszy brat, Edmund. Te dwie straty zbiegły się z niepowodzeniami w życiu zawodowym – kilka jego sztuk nie zyskało uznania publiczności – oraz z pełną zagrożenia sytuacją na świecie: wielkim kryzysem w Stanach Zjednoczonych, zbliżającą się wojną w Europie, zagrożeniem faszyzmem<sup>7</sup>. Ta sytuacja kazała myśleć Barry'emu o sprawach ostatecznych, o jakich człowiek myśli zwykle u schyłku życia, a jednocześnie skłoniła go do próby znalezienia wyjaśnienia tych wszystkich bolesnych zdarzeń. Czytając Biblię, znalazł fragment:

*I nastąpiła walka na niebie: Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smokiem. I wystąpił do walki Smok i jego aniołowie, ale nie przemógł, i już się miejsce dla nich w niebie nie znalazło. I został strącony wielki Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan, zwodzący całą zamieszkałą ziemię, został strącony na ziemię, a z nim strąceni zostali jego aniołowie<sup>8</sup>.*

4 Podczas gdy Barry pisał tę sztukę, jego siostra Agnes Mary została matką przełożoną w zakonie. (T. BOGARD, R. MESERVE, J. WALTER: *The „Revels” History...*, s. 269).

5 Roppolo wspominał, że Barry udzielił niewielu wywiadów i raczej dotyczyły one pracy twórczej, a nie faktów z życia prywatnego (J.P. ROPPOLO: *Philip Barry*. New York 1965).

6 Ibidem, s. 53.

7 Ibidem, s. 83.

8 *Biblia Tysiąclecia*. Poznań–Warszawa 1990. Ap, 12, 7–9.

Te wersety Księgi Objawienia stały się inspiracją do napisania jedynej powieści Barry’ego, *War in Heaven*, którą autor wkrótce zaadaptował na scenę jako *Błazny*.

*Błazny* to sztuka, w której dramaturg zadaje pytania dotyczące wolnej woli i cierpienia ludzkiego. Akcja osadzona jest w jakimś amerykańskim mieście „kilka lat temu”, na zapleczu kawiarni Café des Artistes, należącej do Ma Speedy. Czas akcji obejmuje dwie wieczorne godziny Wielkiej Soboty oraz Niedzieli Wielkanocnej, tuż po północy. Kiedy podnosi się kurtyna, dwaj artyści, Major Armstrong i John Dickinson, dyskutują na temat wydarzenia, jakie miało miejsce tego wieczoru podczas przedstawienia w teatrze Globe: Clancy, pracownik obsługi sceny, powrócił po roku nieobecności, szukając kogoś. Stopniowo do kawiarni przybywają pozostali artyści: Cooper i Farrel, Val Gurnay, Connie Ryan i jej siostra Nora, która jest żoną Clancy’ego.

Wreszcie przychodzi także Clancy. Choć nikt nie wie, kogo Clancy szuka, to podejrzewają, że Jamesa Concannona, właściciela Globu. Jednak Concannon nie był już widziany od dawna – pojawiają się nawet wątpliwości, czy on w ogóle jeszcze istnieje<sup>9</sup> i czy ktoś prowadzi teatr<sup>10</sup>.

Wówczas pojawia się tajemniczy Profesor Pabst, „światowej sławy Iluzjonista”. To o nim właściciel kawiarni mówi: „Jesteś wszędzie naraz!”<sup>11</sup>. Pabst czasami zmienia sposób mówienia, jak gdyby udawał kogoś, kim nie jest. Wydaje się też, że zna sekrety innych ludzi. Od momentu pojawienia się Pabsta religijny wymiar sztuki staje się coraz bardziej widoczny i oczywisty.

Wszyscy zgromadzeni w kawiarni próbują zaspokoić ciekawość i zgadują, kogo szuka Clancy, ale to dopiero Pabst sugeruje, że szuka samego Boga, a Clancy to potwierdza:

*A dlaczego nie? Czyż nie jest on wszechobecny? Czy istnieje zakątek, w którym Go nie ma? Cóż dziwnego w tym, że Go szukam? Inni szukali, a jeszcze inni będą szukać! [...] Muszę Go znaleźć! To dla mnie konieczne. Mam pytania, na które nikt inny nie potrafi odpowiedzieć. Wiem, że rzeczy dzieją się za sprawą Jego woli, ale znalazłem się w miejscu, które każe mi poznać przyczyny niektórych z nich. I poznam je!*<sup>12</sup>.

9 P. BARRY: *Here Come the Clowns*. W: *States of Grace. Eight Plays by Philip Barry*. New York – London 1975, s. 441; „I even doubt if he’s here at all any more”.

10 Ibidem, s. 442; „Who runs things now, anyway?”.

11 Ibidem, s. 442; „You’re just everywhere at once, you are!”.

12 Ibidem, s. 453; „And why not? Isn’t He everywhere? Is there a nook or a corner where He’s not? What’s there so strange in going out to find Him? Others have done it, and others will again! [...] I have to find Him! ‘Tis a necessary thing to me. I have some things to ask

Clancy wyjaśnia swoją wcześniejszą nieobecność, tłumacząc, że przebywał wśród biednych i pokornych, pomiędzy którymi, jak sądził, najłatwiej jest odzyskać Boga, ale Go tam nie znalazł. Pabst na to odpowiada: „Człowiek szuka Prawdy i zwie ją »Bogiem« – czemu nie? Prawda ma wiele imion, i wiele twarzy”. Na co Clancy odpowiada: „Ma jedną: i jest nią imię i twarz Boga!”<sup>13</sup>.

W odpowiedzi na to oświadczenie Pabst zaczyna wyjawiać gościom kawiarni prawdę o nich samych, zmuszając ich, by porzucili własne złudzenia. Skłania ich, by odkryli przed pozostałymi swoje lęki, niepokoje i tajemnice. Nazywa ich „żałosnymi, nieszczęśliwymi istotami” i „światem w miniaturze”<sup>14</sup>. Zostaje mistrzem ceremonii, pozostali aktorami w prowadzonym przez niego przedstawieniu.

Staje się jasne, że kawiarnia, stanowiąca część teatru Globe, jest symbolem współczesnego świata (ang. *Globe* – kula ziemiska). Zamieszkujący ten świat są jak aktorzy – zakładają maski, do których zdjęcia zmusza ich Pabst, każąc im tym samym odkryć bolesne prawdy o sobie samych. Kiedy aktorzy kolejno ujawniają swoje przykre tajemnice, okazuje się, że każdy dźwiga jakiś ciężar. Dla większości z nich ujawnienie prawdy jest doświadczeniem trudnym i bolesnym. Clancy, podobnie jak inni aktorzy, także ujawnia swój sekret. Opowiada o tym, jak w młodości cierpiał biedę. Nie miał wiele, ale nawet to, co miał, zostało mu odebrane: utracił dom, oszczędności, wzrok w jednym oku, pracę, zmarł jego młody brat. Najdotkliwsza jednak była utrata małej, zaledwie trzyletniej córeczki, która zmarła na skutek przeziębienia. Jak mawiał, Angela była „cała jego”. W końcu także opuściła go żona.

Wysłuchawszy opowieści Clancy’ego, Pabst stwierdza, że jego zdaniem wszystkie te utraty coś oznaczają. Oświadcza, że „one wszystkie mają jakiś cel w planie życia”<sup>15</sup>. Tego właśnie chce się dowiedzieć Clancy – pragnie zapytać Boga, jaki jest sens cierpienia.

Dopiero wówczas Clancy otrzymuje ostateczny cios: dowiaduje się, że jego małe dziecko, która zmarła, nie była jego dzieckiem. Nora, żona Clancy’ego, ujawnia, że wyszła za niego tylko po to, by chronić swojego kochanka

---

Him which nobody else can answer. I know it is His will that things happen as they do, but I’ve come to a place where I have to know the reason for certain of them. – And know I will!”

13 Ibidem, s. 454; „PABST: [...] A man searches for the Truth and calls it »God« – Why not? It has many names, and as many faces”; CLANCY: It has one: and that’s the name and the face of God!”

14 Ibidem, s. 452; „As fine a collection of wretched, unhappy human beings as ever it has been my privilege to behold”; „The world in miniature”.

15 Ibidem, s. 463; „They all have some purpose in the scheme of life”.

i dać dziecku nazwisko. Utraciwszy ostatnią rzecz, jaką jeszcze posiadał, Clancy krzyczy w stronę nieba:

*Ty, tam na górze, dlaczego zsyłasz na świat tak bezmyślny nieład? Jaki jest doczesny pożytek z połowy rzeczy, które się tu dzieją? Rzeczy, które wydają się być omyłkowo wyrządzoną krzywdą nie mającą sensu ani celu – dlaczego one się dzieją? [...] czy nie mówiłeś, że pojawisz się, gdy będziemy Cię wzywać? Więc gdzie jesteś? Przyjdź do mnie! Przyjdź!*<sup>16</sup>.

Choć znalazł się w położeniu podobnym do sytuacji biblijnego Hioba, który także utracił wszystko, co posiadał, to jednak Clancy nie akceptuje biernie swojego losu, ale chce poznać jego przyczyny. Podczas gdy Hiob mówił: „Bóg dał, Bóg wziął”, Clancy przyjmuje postawę buntowniczą i dociekliwą jednocześnie. Lecz na jego wezwanie nikt nie odpowiada. Wydaje się, że zabrnął w ślepy zaułek, bo poznał prawdę o swoim życiu, ale nie wie, co z tą prawdą począć. Zamiast go uwolnić, prawda „przeniosła go do innego rodzaju więzienia”<sup>17</sup>. Kiedy zrezygnowany Clancy zamierza opuścić kawiarnię, zjawia się James Concannon, tajemniczy właściciel teatru. Postać ta budzi pewne skojarzenia z postacią Boga: jego inicjały, J.C., sugerują, że jest on ucieleśnieniem Jezusa Chrystusa, a Clancy nazywa go „najszlachetniejszym, najpobożniejszym człowiekiem”<sup>18</sup>.

Fakt, że Concannon przybywa w Niedzielę Wielkanocną, tuż po północy, wydaje się rodzajem odpowiedzi na wezwanie Clancy’ego; Bóg wreszcie się pojawił. Zdaniem Clancy’ego, Concannon przybył po to, by rozstrzygnąć jego wątpliwości. I dlatego stawia pytania, które go nurtują: chce wiedzieć, dlaczego ziemia pełna jest ludzkiego cierpienia, śmierci, tyranii i męki. Pyta też: jeżeli rządzi nami ktoś dobry, to dlaczego zło wydaje się niemal zawsze wygrywać? To pytanie, zadawane nieustannie przez Clancy’ego, to właśnie pytanie o teodyceę, rozumianą jako zarzut i oskarżenie Boga o istniejące w świecie zło<sup>19</sup>. Jednakże Concannon sugeruje jedynie, że należy poddać się woli Boga, a taka odpowiedź jest niewystarczająca dla Clancy’ego.

---

16 Ibidem, s. 460; „You up there, why do You send such blank confusion upon the world? What’s the earthly good of half the things that happen? – Things that on the face of them are blundering injustices with no sense nor purpose – what’s the reason for them? [...] Have You not said You’d come when we called You? Then where are You keeping Yourself? [...] Then come to me! Come!”

17 Ibidem, s. 463; „only moved him into another kind of prison”.

18 Ibidem; „the noblest, the godliest man”.

19 Na temat różnego rozumienia terminu „teodycea” zob. K. HUBACZEK: *Bóg a zło. Problematyka teodycealna w filozofii analitycznej*. Wrocław, 2010.

Ich rozmowa skłania pozostałych gości kawiarni do zadawania pytań Concanonowi. Major Armstrong pyta go, dlaczego istnieją ludzie tacy jak on, karzeł, albo homoseksualiści, jak Ma Speedy; po co istnieją tacy dziwacy, zastanawia się. Jediną odpowiedzią Concannona jest tym razem: „Czy odmówisz Bogu poczucia humoru?”<sup>20</sup>. Zatem właściciel Globu niczego nie wyjaśnia. Przeciwnie, powoduje jeszcze większe zamieszanie, kiedy zdejmuje przebranie i okazuje się, że naprawdę jest to Pabst, i że to właśnie Pabst jest właścicielem teatru. Widząc, co się dzieje, Dickinson mówi: „Teraz Diabeł jest Bogiem”. Wyciąga rewolwer, zamierzając zabić Pabsta. To jednak Clancy otrzymuje śmiertelny strzał. Umierając, wydaje się zrozumieć prawdę o człowieku:

DICKINSON: *Mówię ci, Diabeł jest Bogiem [...], a my spełniamy jego wolę!*

CLANCY: *Nie [...] Teraz zrozumiałem, że to nie z woli Boga rzeczy są, jakie są – ani z woli Diabła! To z woli ich wszystkich takich jak on [PABST], na całym świecie – ludzi złych z własnego wyboru [...] Wyniosła wola Człowieka, oto moja odpowiedź! Wolna wola Człowieka, niewłaściwie użyta!*<sup>21</sup>.

W końcu Clancy wyraża swoją wiarę, że wolna wola, nawet jeśli wykorzystana do złych celów, może na nowo poprowadzić do czynienia dobra. Umiera, wierząc w życie wieczne.

Krytycy przyjęli sztukę przychylnie<sup>22</sup>, ale jednocześnie określali fabułę jako „niebywałą i zaskakującą”, symbole – „niejasne”, a problem dobra i zła – „okryty mgłą mistycyzmu”<sup>23</sup>. W rezultacie poirytowany Barry odpowiedział krytykom, objaśniając niektóre niejasne części sztuki w artykule opublikowanym w nowojorskim „World Telegram” (10 grudnia 1938)<sup>24</sup>. Skomentował tam między innymi walkę Clancy’ego ze złem:

20 P. BARRY: *Here Come the Clowns...*; „Would you deny Him a sense of humor?”

21 Ibidem, s. 485. „DICKINSON: I tell you the Devil is God! [...] and we do his will! CLANCY: No [...] Oh, I see now it’s no will of God things are as they are – no, nor Devil’s will neither! It’s the will of all them like himself [Pabst], the world over – men bad by their own choice [...] the proud will of Man is my answer! The free will of Man, turned the wrong way”.

22 Zainteresowanie sztuką było jednakże krótkotrwałe, odbyło się jedynie osiemdziesiąt osiem przedstawień. Chociaż dla Barry’ego była porażką finansową (włożył około 24 tysięcy dolarów w produkcję), to sztuka ta okazała się „prestżowa”, ratująca reputację Barry’ego po poprzednich niepowodzeniach.

23 J.P. ROPPOLO: *Philip Barry...*, s. 88; „unusual and baffling, the symbols obscure, the answers to the problem of good and evil lost in a haze of mysticism.”

24 Ibidem, s. 88.

*Jest nieskończenie lepiej umrzeć w tej walce, niż żyć w strachu lub w wątpliwym poczuciu bezpieczeństwa, które jest następstwem pójścia na kompromis z tymi wszystkimi sprawami w rządzie i w społeczeństwie, co do których czujemy w sercu, że są złe*<sup>25</sup>.

Niektórzy krytycy (Walter J. Meserve, Christopher Bigsby) wskazywali, że *Błazny* nie dają zdecydowanej odpowiedzi na wątpliwości Clancy'ego (ani Barry'ego). Przeciwnie, sztuka pokazuje, że współczesny człowiek jest zagubiony i nie potrafi odróżnić prawdy od kłamstwa. Zapewne dlatego Barry uczynił swoje postaci aktorami (Clancy kilkakrotnie w sztuce jest określany jako błazen [clown]); nie sposób odróżnić, kiedy grają, a kiedy nie, podobnie jak nie sposób odróżnić ich prawdziwych twarzy od masek, jakie zakładają. To, że są aktorami, może również sugerować, że są w pewnym sensie marionetkami (marionetka jest jedną z postaci), a to z kolei może oznaczać, że ich postępowanie nie jest rezultatem ich własnych decyzji, choć tak się może wydawać; w istocie ich los zależy od tych, którzy „pociągają za sznurki”.

Zagubienie współczesnego człowieka dotyczy w dużym stopniu wiary religijnej. Dlatego Concannon, określony jako „najpobożniejszy człowiek”, okazuje się być Pabstem, człowiekiem z natury złym, będącym jednocześnie światowej sławy iluzjonistą. Meserve zauważał:

*[...] co ciekawe, w sztuce różnica między Bogiem a Diabłem jest celowo niewyraźna, dowodząc pogmatwanego ludzkiego wyobrażenia dotyczącego zarówno prawdy, jak i Boga*<sup>26</sup>.

Jednocześnie Barry wyznawał pogląd, że człowiek jest w stanie się podnieść. Zło to wszechobecny i nieunikniony wymiar istnienia, ale człowiek może łatwo zwrócić się ku dobru, tak jak zwrócił się ku złu. Wydaje się, że w ten sposób Barry wyrażał przekonanie, że choć świat należy do Boga, to jednak człowiek jest odpowiedzialny za swoje czyny i za to, kim jest; i wierzył, że człowiek jest w stanie zyskać przewagę nad złem.

\* \* \*

25 Cyt. za: ibidem, s. 88. „It is infinitely better to die in this struggle than it is to live in fear or in the questionable security which follows any compromise with all these things in government and human society that we know in our hearts to be wrong”.

26 T. BOGARD, R. MESERVE, J. WALTER: *The „Revels” History...*, s. 270. „Curiously, the distinction in the play between God and the Devil is consciously vague, revealing man's confused ideas concerning both truth and God”.



Sztuka Philipa Barry'ego nie dotyczy nowych problemów; przeciwnie, zagadnienie teodycei – to jest próby wyjaśnienia, dlaczego istnieje zło, skoro Bóg jest dobry i wszechmocny – podejmowano już za czasów Epikura. Szczególne nasilenie tej dyskusji nastąpiło w XX wieku; jak odnotował Krzysztof Hubaczek w książce opublikowanej w 2010 roku, przez ostatnie pięćdziesiąt lat wydano ponad siedem tysięcy anglojęzycznych książek i artykułów dotyczących problemu zła<sup>27</sup>. Wydaje się, że w przypadku Barry'ego, jak również wielu innych amerykańskich dramaturgów, próba zmierzenia się z zagadnieniem teodycei jest wynikiem stałego poczucia zagrożenia spowodowanego sytuacją polityczną i ekonomiczną na świecie, a co za tym idzie, poczucia pewnej „krańcowości” czasów. Dodatkowo jednak, jak już wspomniano, jest to rezultat dramatycznych wydarzeń w życiu Barry'ego, z którymi – pomimo że był głęboko wierzącym katolikiem – nie mógł się pogodzić i których nie umiał wyjaśnić. Wydarzenia te zapewne kazały mu zastanowić się nad dobrocią Boga, który dopuszcza do tak wielkiego cierpienia. Tu objawia się niejako podwójne znaczenie terminu „teodycea” – nie tylko oznacza ono próbę wyjaśnienia istnienia zła na świecie, ale także jest rodzajem oskarżenia Boga, który na to zło pozwala. Temat ten poruszył Odo Marquard<sup>28</sup> w eseju *Odciążenia. Wątki teodycei w filozofii nowożytnej*, przekonując, że pytanie o teodycę stało się możliwe dopiero w czasach nowożytnych. Wcześniej, kiedy cierpienie było nieodłączną i nieuniknioną częścią ludzkiej egzystencji, teodycea nie była możliwa:

*Jak mam dożyć następnego roku, następnego dnia, następnej godziny? W obliczu tego pytania teodycea przestaje interesować; tam bowiem kęs chleba, moment oddechu, minimum ulgi, chwila snu są zawsze ważniejsze niż oskarżenia i obrona Boga. Dopiero tam, gdzie ustępuje bezpośrednia presja cierpienia i współodczuwania – w warunkach dystansu – dochodzi do teodycei: dlatego jest ona reprezentatywna dla nowożytności. Nowożytność bowiem to epoka dystansu: pierwsza epoka, w której bezsilność i cierpienie nie są dla ludzi czymś oczywistym i normalnym. Teraz – po raz pierwszy – wydaje się, że w zasadzie można zapanować nad niedolą, oszczędzić bólu, zwyciężyć choroby, usunąć zło, pokonać bezsilność człowieka powodowaną przez jego skończoność. A ponieważ zła przestają być oczywistością, Bóg jest coraz mniej potrzebny (jak się wydaje) w roli Wybawiciela, można go więc teraz – w epoce nowożytności: epoce dystansu –*

27 K. HUBACZEK: *Bóg a zło. Problematyka teodycealna w filozofii analitycznej*. Wrocław 2010, s. 7.

28 O. MARQUARD: *Odciążenia. Wątki teodycei w filozofii nowożytnej*. W: IDEM: *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1994.

w sposób formalnie doskonały: poprzez teodycę – pociągnąć do odpowiedzialności jako Stworzyciela<sup>29</sup>.

Chociaż pytania o teodycę pojawiły się już w starożytności<sup>30</sup>, to jednak Marquard był przekonany o jej nowożytnym charakterze: „tam, gdzie pojawia się teodycea, nastaje nowożytność: gdzie nastaje nowożytność, pojawia się teodycea”<sup>31</sup>. Zdanie to wydaje się szczególnie znaczące w odniesieniu do twórczości dramatycznej w Stanach Zjednoczonych. Znakomita większość amerykańskich dzieł dramatycznych o charakterze religijnym dotyka właśnie problemu teodycei, *Błazny* Barry’ego nie stanowią tu wyjątku, a raczej przykład dominującego trendu. XX-wieczni autorzy, tacy jak Eugene O’Neill, T.S. Eliot, Archibald MacLeish, Maxwell Anderson, Neil Simon, poruszali problem ludzkiego cierpienia, postrzeganego jako zło, w kontekście religii chrześcijańskiej. Podobnie jak Barry musieli robić to w poczuciu „krańcowości” czasów, w jakich żyli – wszak XX wiek obfitował w konflikty zbrojne, ruchy społeczne i rasowe – a także na skutek osobistych doświadczeń, często cierpienia czy śmierci bliskich im osób. Tak jak protagonistę dramatu, do przemyśleń na temat cierpienia, zła, Boga nierzadko skłaniało ich poczucie zagrożenia i bezsilności, świadomość, że „niezasłużone” i niczym nie usprawiedliwione cierpienie i śmierć mogą przyjść w każdym momencie życia, że każda chwila może okazać się tą ostatnią.

Oczywiście Philip Barry nie formułuje w swojej sztuce rozstrzygnięć ostatecznych, nie podaje odpowiedzi na pytanie o przyczynę i sens ludzkiego cierpienia. Staje się oskarżycielem Boga, żąda wyjaśnień. Ostatecznie jednak uwalnia Boga od odpowiedzialności, obciążając nią człowieka, który ma wolną wolę i może wybierać dobro lub zło. Konkluzja dramaturga wydaje się jednak nieprzekonująca w obliczu tego, że cierpienie dotyka ludzi nie tylko z ręki drugiego człowieka, a często jest niezawinione – jak bowiem wyjaśnić śmiertelną chorobę małej córki Clancy’ego „wolną wolą”?

Jednocześnie – i tu pogląd Barry’ego również nie odbiega znacząco od poglądów pozostałych amerykańskich dramaturgów poruszających ten temat – autor wyraża wiarę w człowieka, w siłę jego woli, dzięki której można przewyciężyć zło. Nie odrzuca wiary w Boga, ale wskazuje rolę człowieka, który może kształtować rzeczywistość wokół siebie, wybierając dobro.

29 Ibidem, s. 12–13.

30 Jednym z pierwszych filozofów, którzy próbowali wyjaśnić problem istnienia zła w obliczu dobrego i wszechmocnego Boga, był Epikur. Ten grecki filozof zauważył, że zła doświadczają zarówno ludzie sprawiedliwi, jak i niesprawiedliwi, religijni i niereligijni; zatem, jeśli Bóg istnieje, wydaje się niemożliwe odnaleźć sens w ludzkim cierpieniu.

31 O. MARQUARD: *Odciążenia...*, s. 12.

Agnieszka Woźniakowska

*Here come the clowns* et la question de théodicée

R É S U M É

Dans l'article, on a essayé d'analyser une pièce de théâtre du dramaturge américain Philip Barry *Here come the clowns* (*Błazny* en polonais) dans la perspective de la théodicée. La question sur la cause et le sens de la souffrance, comprise comme le mal, résulte souvent du sentiment de menace et d'impuissance, d'une certaine « extrémité » de l'époque où l'on vit, mais aussi de l'expérience d'avoir côtoyé la mort, souvent celle d'une personne proche. Barry a écrit cette pièce sous l'influence de ses propres expériences douloureuses ; le héros principal cherche Dieu pour l'interroger sur le sens de la souffrance humaine. Sa question ne devient non seulement une tentative de justifier ou d'expliquer le sens de la souffrance, mais aussi une accusation portée contre Dieu qui accepte les expériences douloureuses. Cependant, Dieu est finalement exonéré de responsabilité : en mourant, le protagoniste constate – à la suite d'une illumination – que tout dépend de l'homme et de sa propre volonté.

Agnieszka Woźniakowska

*Here Come the Clowns* and the Notion of Theodicy

S U M M A R Y

The article attempts an analysis of *Here Come the Clowns*, a play written by an American playwright, Philip Barry, through the lens of the notion of theodicy. The question of the reason for and the meaning of suffering, understood as something evil, is often connected with the feelings of distress, helplessness and a sense of the imminent “end of times,” as well as with the experience of death, including the death of a loved one. Barry's inspiration for the play is deeply rooted in his own experiences; the protagonist of the play searches for God in order to ask him about the meaning of human suffering. The question becomes not only an attempt at explaining or finding justification for the experience of suffering, but also an accusation towards God, who allows for the suffering to continue. God, however, becomes freed of all responsibility—in his dying breath, the protagonist reaches an epiphany that everything is dependent on man and his free will.