



Alain Badiou

Mały podręcznik inestetyki

BIBLIOTEKA
przestrzeni
TEORII

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

Mały podręcznik
inestetyki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Uniwersytet Jagielloński

BIBLIOTEKA
przestrzeni
TEORII

Alain Badiou

Mały podręcznik inestetyki

Tłumaczenie
Andrzej Wasilewski



POZNAŃ 2015

Petit manuel d'Inesthétique
Éditions du Seuil, Paris 1998

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul. Fredry 10, Coll. Maius, p. 216, 61-701 Poznań
tel./fax 61 829 64 90
e-mail: akraj@amu.edu.pl

Stanisław Balbus (Kraków)
Anna Burzyńska (Kraków)
Sylwester Dworacki (Poznań)
Irena Górka (Poznań)
Anna Krajewska (Poznań)
Magdalena Popiel (Kraków)
Wojciech Sztaba (Ludwigsburg)
Elżbieta Tabakowska (Kraków)
Giovanna Tomassucci (Piza)
David Williams (Londyn)
Seweryna Wystouch (Poznań)

Anna Krajewska (Poznań)
Krzysztof Hoffmann (Poznań)

prof. dr hab. Adam Dziadek

© Editions du Seuil, 1998
Polish-language edition © Andrzej Wasilewski 2015

Publikacja dofinansowana przez
Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Ewa Wąsowska

Elżbieta Kostecka
Elżbieta Rygielska

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU
IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
www.press.amu.edu.pl
e-mail: press@amu.edu.pl
wyd nauk@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 9,0. Ark. druk. 10,625.

EXPOL, Włocławek, ul. Brzeska 4

TYTUŁ ORYGINAŁU

ADRES REDAKCJI

RADA PROGRAMOWA

REDAKTOR SERII
SEKRETARZ

RECENZENT

Opracowanie graficzne

Redaktor
Redaktor techniczny

ISBN 978-83-232-2876-9

WYDAWCA

Druk i oprawa

Spis treści

9	1. Sztuka i filozofia
26	2. Co to jest poemat i co o nim myśli filozofia?
40	3. Francuski filozof odpowiada polskiemu poecie
41	a) Hermetyzm
43	b) Do kogo jest zaadresowany poemat?
45	c) Paul Celan
49	4. Pewne filozoficzne zadanie: być współczesnym jak Pessoa
60	5. Poetycka dialektyka: Labîd ben Rabi'a a Mallarmé
72	6. Taniec jako metafora myślenia
89	7. Tezy o teatrze
95	8. Fałszywe ruchy kina
107	9. Byt, egzystencja, myślenie: proza i koncept
107	a) Między-językami oraz stenografia bytu
109	b) Mówienie, byt, myślenie
115	c) Niezbędne myślenie-trójki
117	d) Kwestia i warunki dla kwestii
120	e) Byt i egzystencja
120	f) Aksjomat mówienia
122	g) Pokusa
124	h) Prawa pogarszania
125	i) Praktykowanie pogarszania
128	j) Utrzymać kurs
131	k) Niedająca się pogorszyć próżnia
133	l) Pojawianie się i znikanie. Ruch
136	m) Miłość
137	n) Pojawianie się i znikanie. Zmiana. Czaszka
139	o) O podmiocie jako czaszce. Wola, ból, radość
141	p) Jak przemyśleć podmiot?
143	q) Wydarzenie

10. Filozofia Fauna	148
Wytyczne	148
Architektura: hipotezy i nazwa	149
Wątpliwości oraz ślady	150
O prozie zawartej w poemacie	151
Rekapitulacja	167
Aneks	170

Przez „inestetykę” rozumiem taką relację filozofii ze sztuką, w której, przy założeniu, że sztuka jest wytwórcą prawd, nie zamierza się w żaden sposób uczynić z niej przedmiotu filozofii. W przeciwieństwie do spekulacji estetycznej, inestetyka opisuje ściśle wewnątrzfilozoficzne efekty wytwarzane poprzez niezależne istnienie pewnych dzieł sztuki.

A.B., kwiecień 1998

1. Sztuka i filozofia

Jest to związek od zawsze dotknięty symptomem oscylacji i pulsowania.

U jego źródła znajduje się wyrok ostracyzmu wydany przez Platona na pozycję, teatr oraz muzykę. Trzeba wyraźnie podkreślić, że ten fundator filozofii, oczywiście wyrafinowany koneser wszystkich sztuk pięknych swojej epoki, zatrzymuje tylko muzykę wojskową i pieśni patriotyczne w *Państwie*.

Na drugim biegunie znajdujemy przecież religijny kult sztuki, skruszone klęczenie konceptu – pomyślanego jako nihilizm techniczny – przed słowem poetyckim, które jako jedyne ofiarowuje świat własnej marności skrywającemu się Otwartemu¹.

Jednak to już sofista Protagoras pokazywał, że nauczanie artystyczne jest kluczem do edukacji. Istniał sojusz zawarty pomiędzy Protagorasem i poetą Symonidesem, których sprzeczki platoński Sokrates próbował udaremnić, a ich intensywność myślenia podporządkować swoim celom.

Pewien obraz przychodzi mi na myśl, analogiczna matryca sensu: filozofia i sztuka są historycznie związaną parą, tak jak u Lacana są nią Mistrz i Histeryczka². Wiemy, że histeryczka przybywa do mistrza i mówi: „Prawda przemawia przez moje usta, jestem *tu*, a ty, który masz wiedzę, powiedz mi, kim jestem”. Możemy odgadnąć, że jakkolwiek uczona byłaby subtelność odpowiedzi mistrza, to i tak histeryczka da mu do zrozumienia, że to jeszcze nie to, że jej *tu* ukrywa się przed zrozumieniem, że trzeba znów wszystko przedsięwziąć i dużo pracować, aby ją zadowolić. W ten sposób bierze górę nad mistrzem i staje się

¹ W ten metaforyczny sposób Badiou czyni aluzję do poglądów Heideggera wyrażonych w rozprawie *Cóż po poecie?*, w której zastanawia się nad rolą poety w czasie marnym. Zob. M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, tłum. K. Wolicki, w: tenże, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, Warszawa 1977. Wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza.

² W tym momencie Badiou odwołuje się do jednego z czterech dyskursów Lacana, czyli do dyskursu histeryczki. Poza tym Lacan wyróżnia dyskurs mistrza, analityka i uniwersytecki. Zob. J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XVII (L'envers de la psychanalyse)*, Paris 1991 oraz J. Lacan, *Encore XX*, Paris 1999.

mistrzynią mistrza [*maitresse du maître*]³. Tak samo sztuka jest ciągle tu. Adresuje do myśliciela ciche i migotliwe pytanie o własną tożsamość, jednakże z powodu trwałej inwencji, swojej metamorfozy, deklaruje, iż jest rozczarowana tym wszystkim, co filozof głosi na jej temat.

Mistrz historyczki nie ma za bardzo innego wyboru, niż przekazać jej paleczkę, bo gdy oprze się miłosnemu poddaństwu, idolatrii, to będzie musiał zapłacić zawsze męczącą i rozczarowującą produkcją wiedzy. Tak samo mistrz filozof, jeśli chodzi o sztukę, pozostaje rozdarty pomiędzy idolatrią a cenzurą. Albo powie młodym ludziom, swoim uczniom, że sercem całej męskiej edukacji rozumu jest trzymanie się z dala od Bytu Stworzonego [*Créature*], albo skończy na przyznaniu, że tylko ona, ta jaskrawość nieprzejrzysta – której możemy być jedynie jeńcami – poinformuje nas o sposobie, za pomocą którego prawda zarządza produkcją wiedzy.

Skoro to więc pomiędzy sztuką a filozofią jest tym, o co pytamy, to wydaje się, iż z formalnego punktu widzenia można ją rozważyć poprzez odwoływanie się do dwóch schematów.

Pierwszy nazwę schematem *dydaktycznym*. Jego teza mówi, że sztuka jest niezdolna do produkowania prawdy albo że każda prawda jest wobec niej zewnętrzna. Uznamy oczywiście, że sztuka (jako historyczka) prezentuje się w postaci efektywnej prawdy, bezpośredniej, czy też nagiej prawdy. I że owa nagość przedstawia sztukę jako czysty *urok* prawdy. Precyzyjniej rzecz ujmując: sztuka ma postać bezpodstawnej, nieuargumentowanej prawdy, wyczerpującej się w swoim byciu-tu. Jednak – i to jest cały sens procedury platońskiej – odrzucimy takie pretensje, takie uwodzenie. Sedno polemiki platońskiej, dotyczącej *mimesis*, wskazuje na to, że sztuka jest nie tyle imitacją rzeczy, co imitacją efektu prawdy. Taka imitacja czerpie swoją moc ze swojego *bezpośredniego* charakteru. Platon będzie podtrzymywał zatem, że bycie uwięzionym przez bezpośredni obraz prawdy *odwraca nas od okrężnej drogi* [*détourne du détour*]⁴.

³ Zwrot *maitresse du maître* można rozumieć dwojako, jako mistrzyni mistrza, ale też jako kochanka mistrza.

⁴ Należy dopowiedzieć za Badiou, że bezpośredni obraz prawdy odwraca nas od drogi do Idei. Okrężna droga [*détour*], określana też długą drogą [*long détour*], jest dialektyką prowadzącą do prawdy.

Jeżeli prawda może istnieć jako urok, to dialektyczna praca, powolna argumentacja, która przygotowuje wznoszenie się do Pryncypium, traci siłę. Koniecznie trzeba więc poznać, iż owa rzekomo bezpośrednia prawda sztuki jest fałszywą prawdą, czystym pozorem efektu prawdy. I właśnie bycie uroczym pozorem prawdy definiuje sztukę i tylko sztukę.

W rezultacie tego sztuka musi być albo skazana, albo traktowana czysto instrumentalnie. Gdy jest ściśle strzeżona, może dostosowywać nietrwałą siłę pozorów bądź uroku, do prawdy ustanowionej *na zewnątrz*. Możliwa do zaakceptowania sztuka musi zatem znajdować się pod filozoficznym nadzorem prawd. Jest to zmysłowa dydaktyka, której wypowiedzi nie mogą być pozostawione w immanencji. Normą sztuki musi być edukacja. A normą edukacji jest filozofia. Jest to pierwszy węzeł wiążący nasze trzy terminy.

Z tej perspektywy istotna jest kontrola sztuki. Otóż jest ona możliwa. Dlaczego? Jeśli prawda, do której zdolna jest sztuka, przybywa z zewnątrz, i jeśli sztuka jest zmysłową dydaktyką, to w wyniku tego – i to jest kluczowy moment – „dobra” esencja sztuki nie jest oddawana poprzez dzieło sztuki, ale poprzez efekty wywierane na publiczności. Rousseau napisał: „Spektakle są tworzone dla ludu, i tylko poprzez efekty, jakie wywierają na nim, możemy określać ich absolutne jakości”⁵.

W schemacie dydaktycznym absolut sztuki jest więc kontrolowany przez publiczne efekty pozorów, które same są normowane przez prawdę zewnętrzną.

Temu edukacyjnemu nakazowi przeciwstawia się absolutnie to, co będę nazywał schematem *romantycznym*. Jego teza mówi, że *wyłącznie* sztuka jest zdolna do produkowania prawdy. W tym sensie, że uzupełnia to, co filozofia może jedynie wskazać. W schemacie romantycznym sztuka jest rzeczywistym ciałem prawdy albo tym, co Lacoue-Labarthe i Nancy nazwali absolutem literackim⁶. Takie rzeczywiste ciało jest oczywiście błogosławionym ciałem. Filozofia zaś może być wycofanym i nieprzenikliwym Ojcem. Sztuka jest Synem

⁵ J.J. Rousseau, *List o widowiskach*, tłum. W. Bienkowska, w: tenże, *Umowa społeczna, List o widowiskach*, Warszawa 2010, s. 157.

⁶ Zob. P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris 1978.

cierpiącym, który ratuje i wyzwala. Geniusz jest ukrzyżowaniem i zmartwychwstaniem. W tym sensie to sama sztuka edukuje, ponieważ naucza mocy nieskończoności zatrzymanej w udręczonej kohezji formy. Uwalnia nas od subiektywnej sterylności konceptu. Sztuka jest absolutna jak podmiot, jest *inkarnacją*.

Jednakże wydaje się, że pomiędzy banicią dydaktyczną i gloryfikacją romantyczną (owo „pomiędzy” nie jest w istocie czasowe) mamy wiek relatywnego pokoju między sztuką i filozofią. Problem sztuki nie męczy Kartezjusza, Leibniza czy Spinozy. Nie wydaje się, żeby ci wielcy klasycy musieli wybierać pomiędzy brutalnością kontroli a ekstazą poddaństwa.

Czyżby już Arystoteles nie podpisał pewnego rodzaju traktatu pokoju między sztuką i filozofią? Tak, ewidentnie istnieje trzeci schemat, schemat *klasycyzy*, o którym powiemy, że od początku próbuje *od-histeryzować sztukę* [*dés-hystériser l'art*].

Klasycyzyzna metoda, tak jak to zorganizował Arystoteles, jest zawarta w dwóch tezach:

a) Sztuka – jak to utrzymuje schemat dydaktyczny – jest niezdolna do produkowania prawdy, jej esencja jest mimetyczna, jej porządkiem jest porządek pozorów.

b) To nic nie szkodzi (w przeciwieństwie do tego, w co wierzył Platon). To nic nie szkodzi, ponieważ *przeznaczeniem* sztuki w ogóle nie jest prawda. Z pewnością sztuka nie jest prawdą, ale też nie twierdzi, że nią jest, a więc pozostaje niewinna. Arystoteles przyporządkowuje sztukę do czegoś innego niż poznanie i w ten sposób uwalnia ją od platońskiego podejrzania. To coś innego, które czasami nazywa *katharsis*, dotyczy przetransportowania namiętności na pozór. Sztuka posiada funkcję terapeutyczną, a nie kognitywną czy odkrywczą. Sztuka nie dotyczy teorii, lecz etyki (w jak najszerszym znaczeniu słowa). W rezultacie normą sztuki jest jej użyteczność w leczeniu uczuć duszy.

Jej podstawowe reguły można natychmiast wywnioskować z dwóch tez schematu klasycyzyznego.

Po pierwsze, to podobanie się jest kryterium sztuki. „Podobanie się” nie jest żadną zasadą opinii, zasadą większości. Sztuka musi się podobać, ponieważ „podobanie się” sygnalizuje efektywność *katharsis*, rzeczywiste uruchomienie artystycznej terapii namiętności.

Po drugie, „podobanie się” nie odsyła do prawdy. Jest związane z tym, co wydobywa z prawdy układ tożsamości. „Podobieństwo” do prawdy jest wymagane o tyle, o ile wywoła „podobanie się” u widza sztuki, czyli identyfikowanie się przygotowujące transfer, a więc usunięcie namiętności. Taki strzępek prawdy jest raczej *tym, co prawda wymusza w wyobraźniowym*. „Zdolność do wyobrażania” [*imagarisation*] sobie jakiejś prawdy uwolnionej od balastu rzeczywistości klasycy nazywają „prawdopodobieństwem”⁷.

Finalnie pokój pomiędzy filozofią a sztuką spoczywa w całości na odgraniczeniu prawdy od prawdopodobieństwa. I to dlatego klasyczna maksyma *par excellence*, która brzmi: „prawda czasami może być nieprawdopodobna”, wypowiada rozgraniczenie i zachowuje *po stronie* sztuki prawa filozofii. Filozofii, która, jak to widzimy, przystaje na możliwość bycia nieprawdopodobną. Klasyczna definicja filozofii brzmi zatem tak: nieprawdopodobna prawda.

Jaka jest cena płacona za taki pokój? Bez wątpienia sztuka jest niewinna, ale dlatego że jest to niewinność pozbawiona wszelkiej prawdy; czyli jest zarejestrowana w tym, co wyobraźniowe. Ściśle mówiąc, w schemacie klasycznym sztuka nie jest myśleniem. Cała zawiera się we własnym akcie, czyli w publicznym działaniu. „Podobanie się” przyporządkowuje sztukę do służby. Możemy nawet stwierdzić, co następuje: w klasycznej wizji sztuka jest służbą publiczną. W ten sposób zresztą pojmuje ją państwo, zarówno w monarchii absolutnej, gdzie następuje wasalizacja sztuki i artystów, jak i współcześnie, gdzie jest szkanowana kredytami. Jeżeli chodzi o więzi, które nas interesują, to państwo (może oprócz państwa socjalistycznego, raczej dydaktycznego) jest esencjonalnie klasyczne.

Powtórzmy.

Dydaktyzm, romantyzm i klasycyzm są to możliwe schematy powiązań zachodzących pomiędzy sztuką i filozofią; trzeci termin owych powiązań dotyczy edukacji podmiotów, a szczególnie młodzieży. W dydaktyzmie filozofia wiąże się ze sztuką w ramach modalności edukacyjnego nadzoru pełnionego nad jej

⁷ Neologizm *imagarisation*, który jest połączeniem słów *imaginaire* (wyobraźniowe) i *l'imagination* (wyobraźnia) oznacza właśnie zdolność do wyobrażania obrazów. Jest to termin zaczerpnięty z psychoanalizy.

zewnątrznym przeznaczeniem skierowanym ku prawdzie. W romantyzmie sztuka realizuje w skończoności całą subiektywną edukację, na jaką zdolna jest nieskończoność filozoficzna Idei. W klasycyzmie sztuka kaptuje przyjemność i kształtuje akt przeniesienia [*transfert*] za pomocą propozycji przedstawiającej pozór własnego przedmiotu. W tym przypadku filozofia jest przywoływana jedynie jako estetyka: przygotowuje własne zdanie o regułach „podobania się”.

Wedle mojego przeczucia nasz kończący się wiek charakteryzuje się tym, że nie wprowadził na masową skalę nowego schematu. Nawet jeśli twierdzi się, że jest to wiek „końców”, przerw, katastrof, to ze względu na związek, który nas dotyczy, postrzegam go raczej jako konserwatywny i eklektyczny.

Jakie są masowe układy myśli XX wieku? Jakie są *osobliwości* dające się masowo oznaczyć? Dostrzegam tylko trzy: marksizm, psychoanalizę i hermeneutykę niemiecką.

Otóż jasne jest, że w materii myślenia o sztuce marksizm jest dydaktykiem, psychoanaliza klasykiem, a hermeneutyka heideggerowska romantykiem.

Nie trzeba nawet udowadniać tego, że marksizm jest dydaktykiem przede wszystkim ze względu na oczywistość ukazów i prześladowania państw socjalistycznych. Najpewniejszy dowód znajduje się w wolnym i twórczym myśleniu Brechta, dla którego istnieje prawda ogólna i zewnętrzna, prawda o charakterze naukowym. Jest nią materializm dialektyczny, i Brecht nigdy nie wątpił, że konstytuuje on podstawę nowej racjonalności. Taka prawda jest w istocie filozoficzna i to „filozof” jest postacią-przewodnikiem w dydaktycznych dialogach Brechta; to on jest odpowiedzialny za nadzór nad sztuką za pomocą ukrytej supozycji dotyczącej prawdy dialektycznej. W czym zresztą Brecht jest stalinistą, jeżeli poprzez stalinizm rozumiemy – czyli tak jak powinniśmy – fuzję polityki i filozofii materializmu dialektycznego dokonaną pod jurysdykcją tej ostatniej. Albo powiedzmy, że praktykuje platonizm stalinizowany. Jego naczelnym celem było stworzenie „społeczeństwa przyjaciół dialektyki”, a teatr był pod wieloma względami środkiem dla takiego społeczeństwa. Efekt obcości jest protokołem z nadzoru filozoficznego dokonanym „w aktach” odnoszącym się do edukacyjnych celów teatru. Pozór musi zdystansować się od samego siebie, tak żeby w oddaleniu nawet została *ukazana* zewnętrzna obiektywność prawdy.

Wielkość Brechta polega w głębi na uporczywym poszukiwaniu immanentnych reguł dla platońskiej sztuki (dydaktycznej); nie zadowolili się, jak zrobił to Platon, klasyfikowaniem istniejących sztuk na dobre i złe. Jego „niearystotelesowski” teatr (co oznacza: nieklasyczny, a finalnie platoński) jest artystyczną inwencją pierwszej klasy ze względu na refleksyjny element subordynujący sztukę. Brecht uaktywnił teatralnie antyteatralne rozporządzenia Platona. Uczynił to poprzez scentralizowanie sztuki na formach umożliwiających subiektywizację prawdy zewnętrznej.

Stąd zresztą bierze się istotność wymiaru epicznego. Epika ukazuje *odwagę* do prawdy w przestrzeni gry. Sztuka nie produkuje żadnej prawdy dla Brechta, ale jest objaśnianiem – bazującym na supozycji, że prawda istnieje – warunków dla odwagi do niej. Znajdująca się pod opieką sztuka jest terapią dla tchórzostwa. Nie tchórzostwa w ogóle, ale tchórzostwa *w obliczu prawdy*. Ewidentnie to dlatego postać Galileusza jest centralna i dlatego ten dramat jest prześladowanym dziełem Brechta, dziełem, w którym paradoks epepei, będącej wewnątrz zewnętrzności prawdy, kieruje się na samego siebie⁸.

To, że hermeneutyka heideggerowska pozostaje romantyczna jest, moim zdaniem, ewidentne. Wydaje się, że eksponuje nierozróżnialny spłot mówienia poety i myślenia myśliciela. To poeta jednak ma przewagę, ponieważ myśliciel jedynie anonsuje przewrót, obiecuje przybycie bogów w szczytowym momencie marności, objaśnienia retroaktywnie historyczność bytu. Podczas gdy poeta urzeczywistnia w ciele języka wymaganą opiekę nad Otwartym.

Możemy powiedzieć, że Heidegger rozwija figurę poety-myśliciela na rewersie filozofa-artysty Nietzschego. Jednakże to, co jest dla nas ważne, i co charakteryzuje schemat romantyczny, to fakt, że *jest to ta sama prawda, która cyrkuluje*. Skrycie bycia pojawia się w myśleniu jako wspólnota poematu i jego interpretacji. Interpretacja jedynie *przekazuje* poemat drzeniu skończoności, w której myślenie ćwiczy się w znoszeniu skrycia bycia jako prześwitu. Myśliciel i poeta, wspierając się wzajemnie, wcielają w słowo otwarcie jego zamknięcia [*le déclos de sa clôture*]. W czym wiersz pozostaje, dokładnie mówiąc, niezrównany.

⁸ Mowa tutaj o utworze B. Brechta, *Życie Galileusza*.

Psychoanaliza z kolei jest arystotelesowska, absolutnie klasyczna. Wystarczy przeczytać czy to eseje Freuda o malarstwie, czy to eseje Lacana o teatrze i poezji, aby się o tym przekonać. Sztuka jest tam pojmowana jako to, co sprawia, że obiekt pożądania, niedający się przedstawić za pomocą symbolu, może pojawić się, odrywając się właśnie w szczytowym momencie symbolizowania. Dzieło sprawia, że w jego aparacie formalnym ulatnia się niewysłowione migotanie obiektu straconego, przez co przywiązuje nieodparcie wzrok bądź słuch do tego, co się w nim eksponuje. Dzieło sztuki ujarzmia przeniesienie, ponieważ za pomocą swojej wyjątkowej i przebiegłej konfiguracji pokazuje Innemu [*l'Autre*], temu skarbowi symbolicznego, nacięcie symboliki przez realne oraz uzewnętrznianie się [*extimité*] obiektu małe a [*objet a*], będącego przyczyną pożądania⁹. W wyniku czego jego końcowy efekt pozostaje wyobrażeniowy.

Powiedziałbym więc tak: ten wiek nie zmienił esencjonalnie doktryn dotyczących więzi pomiędzy sztuką a filozofią, niemniej jednak został *nasycony* takimi doktrynami. Dydaktyzm jest nasycony historycznym i państwowym praktykowaniem sztuki w służbie ludu. Romantyzm jest nasycony czystą obietnicą, zawsze przywiązaną do supozycji dotyczącej powrotu bogów, a wyrażaną w aparaturze Heideggera. A klasycyzm z kolei jest nasycony samoświadomością, która przyzwalała mu na całkowite rozwinięcie teorii pożądania: stąd też, jeżeli nie ustępujemy mirażom „psychoanalizy stosowanej”, zgubne jest przekonanie, że związek psychoanalizy ze sztuką jest tylko przysługą oddaną samej psychoanalizie. Jest to darmowa przysługa dla sztuki.

Fakt, że trzy schematy są nasycone, przyczynia się dzisiaj do produkowania pewnego rodzaju rozwiązywania terminów, zdesperowanego odwiązywania relacji [*dérapport*] pomiędzy sztuką a filozofią oraz do czystego i prostego upadku tego, co cyrkulowało pomiędzy nimi – edukacyjnego tematu.

⁹ Badiou zamiast słowa uzewnętrznianie, używa lacanowskiego neologizmu *extimité*. Lacan zbudował je w opozycji do francuskiego słowa *intimité*, które oznacza intymność. *Extimité* jest w jego teorii zdrowym ekshibicjonizmem, etapem budowania własnej tożsamości, zdrowego obrazu siebie. Lacan stworzył ten termin w opozycji właśnie do ekshibicjonizmu, który jest uznawany za jednostkę chorobową. Z kolei obiekt małe a, czyli lacanowski *objet a*, oznacza obiekt, który jest przyczyną pragnienia, i którego nie można opisać przez żaden realny obiekt. Inny zaś jest skarbem znaczących, jak pisał Lacan. Mowa tutaj o Wielkim Innym – *l'Autre*, który jest miejscem kodu mowy, obszarem odnoszącym się do mówienia.

Awangardy wieku, od dadaizmu po sytuacjonizm, były tylko eskortowymi eksperymentami dla sztuki współczesnej, a nie adekwatnym określeniem jej operacji. Odgrywały rolę raczej reprezentacji niż związku. Były tylko zdesperowanym i nietrwałym poszukiwaniem schematu pośredniego, schematu dydaktyczno-romantycznego. Były dydaktyczne ze względu na pragnienie zakończenia sztuki, na denuncjowanie o swoim wyalienowanym i nieautentycznym charakterze. Romantyczne z kolei były ze względu na przekonanie o tym, że sztuka powinna się natychmiast odrodzić jako absolutność, jako całkowita świadomość własnych operacji, jako bezpośrednio widoczna prawda o samej sobie. Awangardy, rozpatrywane jako propozycje schematu dydaktyczno-romantycznego bądź też jako absolutność twórczej destrukcji, były przede wszystkim antyklasyczne.

Ograniczała je niemożność zapieczętowania trwałego sojuszu ani ze współczesnymi formami schematu dydaktycznego, ani z formami schematu romantycznego. Empirycznie rzecz ujmując: komunizm Bretona i surrealistów pozostał alegoryczny, całkiem jak faszyzm Marinettiego i futurystów. Awangardy nie osiągnęły tego, co było ich świadomym celem, czyli nie stały się kierunkiem zjednoczonego frontu antyklasycznego. Dydaktyka rewolucyjna potępiała je za to, co miały z romantyzmu, czyli za: goszysz destrukcji totalnej i samoświadomość ukształtowaną *ex nihilo*, niezdolność do działania na szeroką skalę, podziały we frakcjach. Romantyzm hermeneutyczny potępił je za to, co miały z dydaktyzmu, czyli za: pokrewieństwo rewolucyjne, intelektualizm, pogardę dla państwa. I zwłaszcza za to, że dydaktyzm awangard odznaczał się woluntaryzmem estetycznym. A wiemy, że dla Heideggera wola jest ostatnią subiektywną figurą nihilizmu współczesnego.

Dzisiaj awangardy zniknęły. Sytuacja globalna przedstawia się ostatecznie następująco: z jednej strony mamy nasycenie trzema odziedziczonymi schematami, z drugiej zakończenie wszystkich efektów jedyne go schematu wypróbowanego w tym wieku, czyli dydaktyczno-romantycznego, który w rzeczywistości był schematem syntetycznym.

Teza, na temat której owa krótka książka jest tylko serią różnorodnych wariacji, przedstawia się następująco: wobec sytuacji nasycenia oraz zakończenia

konieczne jest zaproponowanie nowego schematu, czwartego sposobu wiązania filozofii i sztuki.

Metoda badania będzie najpierw negatywna: co takiego trzy odziedziczone schematy – czyli dydaktyzm, romantyzm i klasycyzm – mają ze sobą wspólnego, a czego należałoby się dziś pozbyć? Wydaje mi się, że taka „wspólna część” dotyczy relacji pomiędzy sztuką a prawdą.

Jej kategoriami są immanencja oraz wyjątkowość. „Immanencja” odsyła do następującego pytania: czy prawda jest rzeczywiście zawarta w artystycznym efekcie dzieła? A może dzieło sztuki jest tylko instrumentem dla jakiejś zewnętrznej prawdy? „Wyjątkowość” zaś odsyła do innego pytania: czy prawda, którą sztuka poświadcza, należy do niej absolutnie? A może krąży w innych rejestrach pracującego myślenia?

Co zatem możemy skonstatować? Po pierwsze, relacja pomiędzy prawdą a sztuką jest w schemacie romantycznym na pewno immanentna (sztuka przedstawia skończone zejście Idei), ale nie wyjątkowa (ponieważ chodzi o *konkretną* prawdę, a myśl myśliciela nie jest dostosowana do czegoś, co jest inne niż to, co odkrywa wypowiedź poety). Po drugie, w dydaktyzmie jest ona z pewnością wyjątkowa (tylko sztuka może przedstawiać prawdę *w formie pozoru*), ale nie jest w ogóle immanentna, ponieważ pozycja prawdy jest ostatecznie zewnętrzna. No i w końcu po trzecie, w klasycyzmie mamy do czynienia jedynie z tym, co prawda wymusza w rejestrze wyobraźniowego pod postacią prawdopodobieństwa.

W odziedziczonych schematach relacja pomiędzy dziełami sztuki a prawdą nigdy nie była jednocześnie wyjątkowa i immanentna.

Potwierdźmy zatem tę symultaniczność. Można powiedzieć tak: sztuka *sama* jest procedurą prawdy. Albo tak: filozoficzna identyfikacja sztuki zależy od kategorii prawdy. Sztuka jest myśleniem, którego dzieła są rzeczywistością (a nie efektem). I owo myślenie, czyli prawdy, które ożywia, nie dają się zredukować do innych prawd, które są naukowe, polityczne i miłosne. Oznacza to również, że sztuka jako wyjątkowe myślenie nie daje się zredukować do filozofii.

Immanencja: sztuka ma dokładnie taką samą ekstensję [*est coextensif*], jak prawdy, których nie szczędzi.

Wyjątkowość: te prawdy są dane tylko i wyłącznie w sztuce.

Co się stanie z trzecim terminem związku w takiej wizji rzeczy, a mianowicie z funkcją edukacyjną? Sztuka jest po prostu wychowawcą, ponieważ produkuje prawdy, a „edukacja” nigdy nie chciała niczego innego czynić (jeśli już to w ramach opresyjnego i zepsutego montażu), niż: układać wiedzę w taki sposób, żeby jakaś prawda mogła zrobić w niej dziurę¹⁰.

Celem edukacji sztuki jest zawsze jej egzystencja. Chodzi więc tylko o *spotkanie się* z ową egzystencją, czyli o to, by: przemyśleć myśl [*penser une pensée*].

Filozofia ma wobec tego za zadanie – jako iż jest związana ze sztuką, jak i ze wszystkimi procedurami prawdy – *ukazanie* jej jako takiej. Filozofia jest w istocie pośrednikiem podczas spotkań z prawdami, jest sutenerem prawdy. I tak jak piękno musi być w kobiecie ujrzone, ale nie jest już wymagane od sutenera, tak prawdy są artystyczne, naukowe, miłosne bądź polityczne, ale nie filozoficzne.

Problem koncentruje się zatem na *wyjątkowości* procedury artystycznej, na tym, co autoryzuje jej dyferencjację niesprowadzalną na przykład do nauki czy do polityki.

Trzeba zauważyć, że teza, zgodnie z którą sztuka byłaby procedurą prawdy *sui generis*, immanentną i wyjątkową, jest w rzeczywistości propozycją filozoficzną absolutnie nowatorską, choć skrywającą się pod zamanifestowaną prostotą, powiedziałbym wręcz naiwnością. Większość jej konsekwencji jest jeszcze zasłonięta, co zmusza nas do znacznej pracy nad przeformułowywaniem. Widzimy już pewien symptom, kiedy skonstatujemy, że na przykład Deleuze kontynuuje umieszczanie sztuki po stronie zmysłowego jako takiego (afektu i obiektu percepcji) przy paradoksalnej kontynuacji heglowskiego motywu sztuki jako „zmysłowej formy Idei”. W ten sposób oddziela on sztukę od filozofii (ograniczoną do tworzenia jedynie pojęć) według pewnej modalności, która sprawia, że prawdziwy cel sztuki, jakim jest myślenie, pozostaje całkowicie niezauważony. Nie można było tutaj ustanowić planu immanencji, w któ-

¹⁰ Badiou odróżnia prawdę od wiedzy. Prawda jest zawsze nowością, więc wierci dziurę w zastanym porządku intelektualnym. Innymi słowy, prawda jest zawsze rewolucyjna i obala dotychczasowy stan wiedzy. Wiedza nie jest zatem prawdziwa, lecz wiarygodna, prawdopodobna.

rym występuje procedura dyferencjacji między sztuką, nauką a filozofią, ponieważ kategoria prawdy nie zostaje przywołana.

Wydaje mi się, że podstawowa trudność będzie utrzymywać się w następującym punkcie: kiedy podejmujemy się przemyśleć to, co jest nazywane „sztuką” jako immanentną produkcję prawd, to *jaka będzie właściwa jednostka dla niej?* Czy jest nią dzieło sztuki, wyjątkowość dzieła? Czy autor, twórca? A może jeszcze coś innego?

Esencja pytania dotyka w rzeczywistości problemu relacji pomiędzy nieskończonością a skończonością. Prawda jest nieskończoną mnogością. Nie mogę teraz ustanowić tego punktu, udowadniając go tak, jak to zrobiłem gdzie indziej¹¹. Powiedzmy, że dobrze widzieli o tym obrońcy schematu romantycznego, by natychmiast zamazać własne odkrycie w ramach estetycznego diagramu przedstawiającego skończoność czy też artystę jako Chrystusa Idei. Innymi słowy, żeby być bardziej conceptualnym: dzięki nieskończoności prawda odrywa się od czystej i prostej identyczności z ustaloną wiedzą.

Otóż dzieło sztuki jest esencjonalnie skończone. Jest skończone w potrójnym sensie. Po pierwsze, dzieło przedstawia się jako skończona obiektywność zarówno w przestrzeni, jak i w czasie. Po drugie, zawsze jest normowane poprzez grecką zasadę ukończenia: porusza się w ramach wypełniania własnych granic, wskazuje na to, że rozwija całą perfekcję, do jakiej jest zdolna. Wreszcie i zwłaszcza po trzecie, kształtuje w sobie samej kwestię własnego końca; jest przekonującą procedurą odnoszącą się do własnej skończoności. Zresztą to właśnie dlatego (kolejna cecha, która odróżnia je od generycznej nieskończoności prawdy) nie można w nim wymienić żadnego punktu: raz „pozostawione” w immanentnej skończoności, pozostanie na zawsze takie, jakie jest, a wszystkie retusze i modyfikacje będą dla niego nieistotne albo destrukcyjne.

Chętnie utrzymałbym nawet, że dzieło sztuki jest w rzeczywistości jedyną rzeczą skończoną, która istnieje. Sztuka jest kreacją skończoności; to jest mnogości esencjonalnie skończonej, która przedstawia swoją organizację w i poprzez skończone wycinki własnej prezentacji, jak i czyni ze swych granic stawkę, o którą toczy się gra.

¹¹ Zob. A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, Kraków 2010.

Jeśli więc utrzymujemy, że dzieło jest prawdą, to trzeba będzie również utrzymać istnienie ruchu, który sprawia, że jest ono zejściem nieskończoności-prawdy [*l'infini-vrai*] w skończoność. Ale taka figura zejścia z nieskończoności w skończoność jest właściwie sednem schematu romantycznego, który pojmuje sztukę jako inkarnację. Uderzający jest fakt, że istnieje on jeszcze u Deleuze'a, dla którego sztuka podtrzymuje wierniejszą relację z chaotyczną nieskończonością niż ze wszystkim innym, a jest tak dlatego, że konfiguruje ją w skończoności.

Nie wydaje się, aby chęć zaproponowania schematu związku filozofia/sztuka, który nie byłby ani klasyczny, ani dydaktyczny, ani romantyczny była kompatybilna z utrzymywaniem dzieła jako właściwej jednostki dla badania sztuki pod kątem prawd, do jakich jest zdolna.

Tym bardziej, że istnieje pewna dodatkowa trudność: wszystkie prawdy pochodzą od jakiegoś wydarzenia. Jak na razie pozostawiam to twierdzenie w stanie aksjomatu. Powiedzmy, że nie ma sensu wyobrażanie sobie, iż możemy *wymyślić* coś, cokolwiek by to było (a każda prawda jest inwencją), jeśli nic się nie dzieje, jeśli „nic nie będzie miało miejsca oprócz miejsca”¹². Bylibyśmy wówczas odesłani do jakiejś „genialnej” albo idealistycznej koncepcji inwencji. Problem, który musi nas zająć, dotyczy niemożliwości stwierdzenia, iż dzieło jest *jednocześnie* prawdą i wydarzeniem będącym początkiem owej prawdy. Często utrzymywane jest, że dzieło sztuki musi być rozważane raczej jako wyjątkowość zdarzeniowa niż jako struktura. Jednak cała fuzja zachodząca pomiędzy wydarzeniem i prawdą znów prowadzi do „chrystusowej” wizji prawdy, skoro prawda jest wówczas jedynie własnym zdarzeniowym samoobjawieniem [*autorévélation*].

Wydaje mi się, że droga, którą należy podążać, utrzymuje się na kilku propozycjach.

– Zgodnie z ogólną regułą dzieło nie jest wydarzeniem. Jest faktem sztuki, jest tym, z czego procedura artystyczna jest utkana.

¹² S. Mallarmé, *Rzut kości*, tłum. M. Żurowski, w: tenże, *Wybór poezji*, Warszawa 1980, s. 108-109.

– Dzieło nie jest też prawdą. Prawda jest procedurą artystyczną zainicjowaną przez wydarzenie. Taka procedura *składa się* jedynie z dzieł. Jednakże nie manifestuje się – jako nieskończoność – w żadnym z nich. Dzieło jest więc instancją lokalną, zróżnicowanym punktem prawdy.

– Ten zróżnicowany punkt procedury artystycznej będziemy nazywać jej *podmiotem*. Dzieło jest podmiotem rozpatrywanej procedury artystycznej, do której należy. Albo inaczej: dzieło sztuki jest punktem-podmiotem [*un point-sujet*] prawdy artystycznej.

– Prawda nie ma żadnego innego bytu niż ten, który jest dziełami, jest (nieskończoną) mnogością generyczną dzieł. Jednak te dzieła tkają byt artystycznej prawdy tylko zgodnie z przypadkiem ich sukcesywnego występowania.

– Możemy również powiedzieć, że: dzieło jest *badaniem* usytuowanym w prawdzie, którą aktualizuje lokalnie albo której jest skończonym fragmentem.

– W ten sposób dzieło podlega zasadzie nowości. Badanie jest retroaktywnie zatwierdzone, ponieważ rzeczywiste dzieło sztuki jest jako takie badaniem, *które nie miało miejsca*, zupełnie nowym punktem-podmiotem jakiegoś wątku prawdy.

– Dzieła komponują prawdę w wymiarze postwydarzeniowym [*postévénementielle*], który ustanawia *przymus konfiguracji artystycznej*. Prawda jest finalnie konfiguracją artystyczną zainicjowaną przez jakieś wydarzenie (wydarzenie jest generalnie grupą dzieł, wyjątkową mnogością dzieł) i przypadkowo rozwiniętą w formie dzieł, które są jej punktami-podmiotami.

Właściwą jednostką dla myślenia o sztuce, jako immanentnej i wyjątkowej prawdzie, nie jest więc dzieło, ani autor ostatecznie, ale konfiguracja artystyczna zainicjowana poprzez pęknięcie zdarzeniowe (które sprawia ogólnie, iż wcześniejsza konfiguracja staje się przestarzała). Taka konfiguracja, która jest mnogością generyczną, nie ma ani własnej nazwy, ani ukończonych konturów, ani nawet nie daje się scalić pod jednym predykatem. Nie możemy jej wyczerpać, a jedynie nieperfekcyjnie opisać. Jest prawdą artystyczną i każdy wie, że nie ma prawdy prawdy. Opisujemy ją generalnie poprzez abstrakcyjne koncepty (figuratywność, tonalność, tragedia...).

Co należy rozumieć, precyzyjniej mówiąc, przez „konfigurację artystyczną”?

Konfiguracja nie jest ani sztuką, ani rodzajem, ani „obiektywnym” periodem historii sztuki, ani nawet „technicznym” układem. Jest to możliwa do zidentyfikowania sekwencja, zainicjowana przez wydarzenie, składająca się z kompleksu teoretycznie nieskończonych dzieł, o której można z sensem powiedzieć, że produkuje – w ścisłej immanencji ze sztuką, o którą chodzi – prawdę *tej sztuki*, prawdę-sztukę [*une vérité-art*]. Filozofia będzie naznaczona przez konfigurację, gdyż będzie musiała ukazać, w jakim sensie daje się ona pojąć za pomocą kategorii prawdy. I odwrotnie, filozoficzny montaż kategorii prawdy będzie naznaczony przez konfiguracje artystyczne czasu. Tak więc prawdą jest, że coraz częściej konfiguracja daje się pomyśleć w ramach efektywnego spojenia procesu sztuki z filozofiami, które go pojmują.

Przywołajmy na przykład tragedię grecką, która była tak często pojmowana jako konfiguracja, od czasów Platona i Arystotelesa aż po Nietzschego. Wydarzenie inicjujące ma na imię „Ajschylos”, jednak imię to, tak jak wszystkie imiona wydarzeń, jest raczej wskazaniem na centralną pustkę znajdującą się w poprzedniej sytuacji będącej sytuacją poezji śpiewanej. Wiemy, że wraz z Eurypidesem konfiguracja jest już nasycona. Zamiast systemu tonalnego, układu zbyt strukturalnego, przywołajmy w muzyce styl klasyczny, w sensie, o jakim mówi o nim Charles Rosen, czyli identyfikowalną sekwencję pomiędzy Haydnem a Beethovenem. Bez wątpliwości powiemy też, że od Cervantesa po Joyce’a powieść jest nazwą konfiguracji dla prozy.

Zauważmy, że przesycenie jednej konfiguracji (powieść narracyjna w czasach Joyce’a, styl klasyczny w czasach Beethovena, etc.) nie oznacza absolutnie tego, że konfiguracja jest skończoną mnogością. A jest tak, gdyż nic z wnętrza samej konfiguracji nie ogranicza jej ani nie przedstawia początku jej końca. Rzadkość nazw własnych, krótkotrwałość sekwencji są to dane empiryczne bez konsekwencji. Zresztą poza nazwami własnymi zachowanymi jako znaczące ilustracje konfiguracji, albo poza „olśniewającymi” punktami-podmiotami jej generycznej trajektorii, istnieje zawsze pewna teoretycznie nieskończona liczba drugorzędnych, ignorowanych, niepotrzebnych, etc. punktów-podmiotów, które są niemniej częścią immanentnej prawdy, której byt jest konfiguracją. Z pewnością zdarza się, że konfiguracja nie dostarcza już miejsca dla dzieł wy-

rażnie zauważalnych czy też dla ostatecznych badań nad nimi. Zdarza się również, że jakieś nieprzewidywalne wydarzenie powoduje retrospektywnie, iż konfiguracja ujawnia się jako przestarzała wobec sił nowej konfiguracji. Jednakże w każdym przypadku, w odróżnieniu od dzieł, które konstytuują jej materię, prawda-konfiguracja [*une vérité-configuration*] jest w istocie nieskończona. To zaś jasno oznacza, że ignoruje ona wszelkie wewnętrzne maksimum, wszelkie apogeum, wszelkie ostateczne konkluzje. Zresztą zawsze jest możliwe, że będzie na nowo ujęta w epokach niepewności albo na nowo wyartykułowana podczas nazywania nowego wydarzenia.

Zwłaszcza nie należy z tego konkludować, że wydobywanie dającej się pojąć konfiguracji dzieje się często na skrajach filozofii – ponieważ filozofia jest uwarunkowana przez sztukę *jako prawdę wyjątkową*, a więc ułożoną w nieskończonych konfiguracjach – że to do filozofii należy przemyśleć sztukę. W rzeczywistości to *konfiguracja myśli sama o sobie w dziełach, które ją komponują*. Nie zapomnijmy, że dzieło jest twórczym badaniem należącym do konfiguracji, która myśli, więc myśleniem, którym konfiguracja *będzie* (przy założeniu jej nieskończonego ukończenia). Precyzyjniej rzecz ujmując: konfiguracja myśli o sobie [*se pense*] w ramach badawczego doświadczenia, które symultanicznie konstytuuje ją lokalnie, wykreśla jej przyszłość oraz retroaktywnie rozpatruje jej krzywiznę czasową. Z tego punktu widzenia trzeba utrzymać, że sztuka, czyli konfiguracja „w prawdzie” dzieł, jest w każdym punkcie myślą myślenia, którym jest [*pensée de la pensée qu'il est*].

Otrzymujemy więc potrójny problem:

- Jakie są współczesne konfiguracje?
- Co stanie się z filozofią uwarunkowaną przez sztukę?
- Gdzie się podział temat edukacji?

Zostawmy pierwszy punkt. Całe współczesne myślenie o sztuce jest wypełnione badaniami – często pasjonującymi – nad konfiguracjami artystycznymi, które są znakiem czasu: serializm, proza powieściowa, wiek poetów [*l'âge des poètes*], zerwanie z figuratywnością etc.¹³

¹³ „Wiek poetów” jest to określenie samego Badiou, którego użył po raz pierwszy w swoim manifestie – *Manifeste pour la philosophie*. Jest to konfiguracja artystyczna, w której na-

Jeżeli chodzi o drugi punkt, to mogę tylko powtórzyć moje własne przekonania: filozofia albo raczej jakaś filozofia jest zawsze ustanawianiem kategorii prawdy. Sama z siebie nie produkuje żadnej efektywnej prawdy. Jedynie pojmując prawdę, pokazuje ją, przedstawia ją, oświadcza, że istnieją. Czyniąc to, obraca czas w stronę wieczności, ponieważ każda prawda, jako nieskończoność generyczna, jest wieczna. W końcu współumożliwia [*compossiblise*] istnienie niezgodnym prawdom i na tej podstawie wyraża, czym jest ten czas – ten, w którym funkcjonuje – jako czas prawd, które w nim działają.

Jeśli chodzi o trzeci punkt, to pamiętajmy, że edukacja odbywa się jedynie za pomocą prawd. Cały nieustępliwy problem w tym, że istnieją, bez czego kategoria filozoficzna prawdy byłaby całkowicie pusta, a akt filozoficzny akademickim mędrkowaniem.

Fakt, że prawdy „istnieją”, wskazuje na współodpowiedzialność sztuki, która je produkuje, i filozofii, która, jako iż jest uwarunkowana ich istnieniem, ma bardzo trudne zadanie, jakim jest ukazywanie ich. Pokazywanie prawd oznacza w istocie jedno: odróżnianie ich od opinii. Stąd też dzisiejsze pytanie może brzmieć tylko i wyłącznie w ten sposób: czy istnieje coś innego niż opinia, czyli, wybaczenie (albo nie) prowokację, czy istnieje coś innego niż nasze „demokracje”?

Wielu odpowiada, i ja razem z nimi, że tak. Tak, istnieją konfiguracje artystyczne, istnieją dzieła, które są ich myślącymi podmiotami, istnieje filozofia, by rozdzielać koncepcyjnie to wszystko od opinii. Nasz czas ma większą wartość niż „demokracja”, którą się tak chełpi.

Zacznijmy najpierw od kilku *identyfikacji* filozoficznych sztuki, żeby ukształtować u czytelnika takie przekonanie. Wiersz, teatr, kino i taniec będą dla nas punktem wyjścia.

stąpiło zerwanie z kategorią obiektu, jak i samą obiektywnością. Jej przedstawicielami są poeci, których dzieła są natychmiastowo rozpoznane jako poezja, która myśli. Według Badiou należą do niej: Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam i Celan. Wiek poetów obejmuje okres pomiędzy 1870–1960. Zob. A. Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, Paris 1989, s. 49-59 oraz A. Badiou, *L'âge des poètes*, w: *La politique des poètes*, red. J. Rancière, Paris 1992, s. 21-38.

2. Co to jest poemat i co o nim myśli filozofia?

Czy radykalna krytyka poezji w księdze X *Państwa* manifestuje specyficzne granice platońskiej filozofii Idei? Czy wręcz przeciwnie, jest ona konstytutywnym gestem samej filozofii, filozofii „jako takiej”, który manifestowałby w ten oryginalny sposób jej niekompatybilność z poematem?

Aby nie zniesmaczyć dyskusji, trzeba zrozumieć, że gest, jaki Platon wykonał wobec wiersza, nie jest w jego oczach drugorzędny czy polemiczny. On jest rzeczywiście podstawowy. Platon nie waha się zadeklarować, co następuje: „Państwo, dla którego właśnie ustaliliśmy pryncypium, jest najlepsze, przede wszystkim z powodu wziętych miar, przeciwstawiających się poezji”¹⁴.

Absolutnie trzeba zachować w stanie nienaruszonym ostrość tej nadzwyczajnej wypowiedzi. Platon mówi nam bezpośrednio, że miarą politycznego pryncypium jest dokładnie wykluczenie poematu; albo przynajmniej tego, co nazywa „wymiarom imitacyjnym” poetyckości. Przeznaczenie prawdziwej polityki rozgrywa się w zależności od stanowczej postawy wobec poematu.

A więc czym jest prawdziwa polityka, *politeia* dobrze ufundowana? Jest to sama filozofia, tym bardziej że zapewnia pozyskanie myślenia o kolektywnej egzystencji, o zgromadzonej mnogości ludzi. Powiedzmy, że *politeia* jest kolektywem docierającym do swojej immanentnej prawdy. Inaczej mówiąc, jest to kolektyw współmierny myśleniu.

¹⁴ Cytat ten jest pierwszym zdaniem z X księgi *Państwa* Platona. Jesteśmy zmuszeni cytować za Badiou, gdyż odbiega on zarówno od wersji polskiej, jak i francuskiej, tak jakby cytował z pamięci albo, co jest bardziej prawdopodobne, tłumaczył na własną rękę. Należy pamiętać, że Badiou na podstawie oryginału napisał książkę zatytułowaną *La République de Platon [Państwo Platona]*, która jest swoistą transkrypcją, przeniesieniem platońskiego dialogu we współczesność. Stąd też następne cytaty Platona będziemy również tłumaczyć za Badiou.

W wersji polskiej brzmi on następująco: „No tak – powiedziałem – myślę o tym państwie i to, i owo; że chyba jednak słusznieśmy je urządzali, a w nie najmniejszym stopniu mam przy tym na myśli poezję”. Platon, *Państwo*, tłum. Witwicki, Kęty 2003, s. 308.

Jeżeli podążamy za Platonem, to musimy przyjąć, co następuje: można myśleć o państwie, które jest imieniem zgromadzonej ludzkości, pod warunkiem że utrzyma się jego koncept w ukryciu przed wierszem. Ochranianie kolektywnej subiektywności przed władczym czarem poematu jest konieczne, żeby państwo mogło być nastawione na myślenie. Albo inaczej: dopóki subiektywność kolektywna jest „upoetyzowana”, dopóty ukrywa się przed myśleniem i pozostaje wobec niego heterogeniczna.

Zgodnie z użyteczną interpretacją – szeroko autoryzowaną przez tekst Platona – poemat, usytuowany w podwójnym oddaleniu od Idei (jest on drugą imitacją pierwszej imitacji, która jest światem zmysłowym), blokuje każdy dostęp do najwyższej zasady, od której zależy, czy prawda kolektywu stanie się dla siebie transparentna. Protokół z banicji poetów zależałby zatem od imitacyjnej natury poezji. Jedną i tą samą rzeczą byłoby zabranianie wiersza oraz krytykowanie *mimesis*.

Otóż nie wydaje mi się, żeby taka interpretacja była na miarę *przemocy* platońskiego tekstu. Odnosi się ona, czego Platon nie ukrywa, również do niego samego, gdyż jest wymierzona przeciwko niepowstrzymanej władzy poematu nad jego duszą. Racjonalna krytyka imitacji nie legitymuje całkowicie potrzeby oderwania się od efektów takiej władzy.

Załóżmy, że *mimesis* nie jest sednem problemu. I że fakt, zgodnie z którym konieczne jest zerwanie ze słowem poetyckim dla przemyślenia państwa, jest – tak jak w powyższym przypadku *mimesis* – nieporozumieniem fundatora.

Wydaje się, że pomiędzy myśleniem – takim jak je filozofia widzi – a wierszem istnieje niezgoda o wiele bardziej radykalna, o wiele starsza, niż ta, która dotyczy obrazów i imitacji.

To właśnie do tej starej i głębokiej niezgody Platon robi aluzję, kiedy pisze: *παλαιά τις διαφορά φιλοσοφία τε καί ποιητική*, „stara jest niezgoda filozofii i poezji”¹⁵.

Ta antyczność niezgody odnosi się oczywiście do myślenia, identyfikacji myślenia.

¹⁵ Zob. Platon, *Państwo* (607B), s. 322: „Ale powiedzmy jej jeszcze coś na pożegnanie, aby nas nie miała za ludzi nieokrzesanych i bez kultury, bo między filozofią i sztuką poetów jakoś od dawna są niesnaski”.

Czemu poezja przeciwstawia się, jeśli chodzi o myślenie? Nie przeciwstawia się bezpośrednio intelektowi, *νοῦς*, intuicji idei. Nie przeciwstawia się dialektyce jako najwyższej formie inteligibilności. Platon jest bardzo zrozumiały w tym punkcie: poezja zabrania myślenia dyskursywnego, *dianoii*. Poemat, powie Platon, jest „ruiną dyskursywności dla tych, co go słuchają”. *Dianoia* jest myśleniem, które przesywa na wylot, myśleniem, które zniewala i dedukuje. Poemat jest afirmacją i delektowaniem się, on nie idzie w poprzek, tylko trzyma się na progu. Poemat nie jest uporządkowanym przekraczaniem, ale darem, propozycją bez prawa.

Platon zresztą powie, że prawdziwą ucieczką przed wierszem jest „miara, liczba i ciężar” i że antypoetycka część duszy jest „pracą *logosu* rachującego”, *τὸν λογιστικὸν ἔργον*. Powie też, że w teatralnym poemacie zasada przyjemności i cierpienia triumfuje nad prawem i *logosem*.

Dianoia, myślenie, które zniewala i przesywa, myślenie, które jest *logosem* podporządkowanym prawu, posiada paradygmat: jest nim matematyka. Możemy więc utrzymać, że poemat przeciwstawia się dosłownie jurysdykcji samego myślenia należącej do matematycznego pęknięcia, do inteligibilnej potęgi matemy¹⁶.

Fundamentalna opozycja jest finalnie taka: filozofia może zacząć i zawładnąć realnością polityczną tylko wtedy, gdy zastąpi autorytet matematyki autorytetem wiersza.

Gruntowny motyw tej opozycji pomiędzy matemą i poezją będzie dwoisty.

Z jednej strony, co jest najbardziej ewidentne, poemat pozostaje podporządkowany obrazowi, bezpośrednio wyjątkowości doświadczenia. Podczas gdy matema rozpoczyna się od czystej idei, a potem ufa tylko i wyłącznie dedukcji. W ten sposób poemat utrzymuje ze zmysłowym doświadczeniem zanieczyszczony związek, który sytuuje język na granicach doznań. Z tego punk-

¹⁶ Termin *matema* pochodzi od Lacana. W ten sposób nazywa symbole (np. S, A, a), które służą mu do wykazania psychoanalitycznych tez. Lacan odwołuje się do analizy matematycznej jako jedyne go środka, za pomocą którego można zbliżyć się do realności. Jest to zabieg niezwykle istotny i dla Badiou, dla którego to właśnie matematyka jest prawdziwą ontologią, to ona zajmuje się bytem jako bytem. Badiou przejmuje ten termin, używając go często jako synonimu matematyki jako głównej naukowej procedury prawdy.

tu widzenia cały czas jest wątpliwe, aby mogło rzeczywiście istnieć myślenie poematu czy też, aby poemat myślał.

Jednakże czym jest myślenie wątpliwe dla Platona, myślenie niedające się odróżnić od niemyślenia? Jest to sofistyka. A więc możliwe, że wiersz jest w rzeczywistości zasadniczym współnikiem sofistyki.

Dokładnie to jest sugerowane w dialogu *Protagoras*. To Protagoras chroni się za autorytetem poety Symonidesa, i to on deklaruje, że „najważniejsze miejsce w wykształceniu człowieka zajmuje znajomość utworów poetyckich”¹⁷.

Moglibyśmy zatem stwierdzić, że matematyka jest dla filozofa tym, czym poezja jest dla sofisty. Opozycja matemy i poematu podtrzymywałaby – w ramach dyscyplin, które warunkują filozofię – nieustanną pracę filozofii na rzecz odłączenia się od swojej podwójnej dyskursywności, od tego, co ją przypomina i co przez owo podobieństwo niszczy jej akt myślenia: czyli od sofistyki. Poemat jako sofista byłby więc niemyśleniem, które prezentuje się w językowej mocy możliwego myślenia. Przeszkodzić takiej mocy będzie obowiązkiem matemy.

Z drugiej strony, chcąc rzecz uchwycić dogłębniej, załóżmy nawet, że istnieje myślenie poematu bądź też że poemat jest myśleniem. Takie myślenie jest nierozłączne z tym, co zmysłowe, jest myśleniem, *którego nie można rozpoznać czy też odseparować jako myślenie*. Powiedzmy, że wiersz jest to myślenie nie do pomyślenia [*pensée impensable*]. Podczas gdy matematyka jest to myślenie, które wpisuje się natychmiast w myślenie, myślenie które, precyzyjnie rzecz ujmując, istnieje o tyle, o ile daje się pomyśleć.

Moglibyśmy równie dobrze stwierdzić, że poezja jest dla filozofii myśleniem, które nie jest pomyślane, a nawet możliwe do pomyślenia. Jednak, mówiąc ściślej, filozofia nie ma innego zadania, niż przemyśleć myślenie, zidentyfikować myślenie jako myśl myślenia [*identifier la pensée comme pensée de la pensée*]. Musi więc wykluczyć ze swojego pola całe bezpośrednie myślenie, a żeby to uczynić, musi wspierać się na medytacjach dyskursywnych matemy.

„Niech nie wchodzi nikt nieobeznany z geometrią”: Platon wprowadził matematykę przez wielkie drzwi jako *eksplicytną* procedurę myślenia albo jako

¹⁷ Platon, *Protagoras* (339A), tłum. L. Regner, Warszawa 2004.

myślenie, które może przedstawiać się jedynie jako myślenie. Wobec tego poezja musi wyjść tylnymi schodami. Ta poezja, jeszcze tak wszechobecna w deklaracjach Parmenidesa, jak i w sentencjach Heraklita, zacierając funkcję filozoficzną, ponieważ jej myślenie zgadza się na prawo niejasności, na to, co czerpie swoją moc raczej z języka niż z myślenia, które przedstawia się jako takie.

Jednakże opozycja pomiędzy językiem transparentności matematyki a niejasnością metaforyczną poematu stwarza nam – nam współczesnym – groźne problemy.

Już Platon nie mógł do końca utrzymać maksymy, która promuje matematykę i wypędza wiersz. Nie może tego zrobić, ponieważ sam eksploruje granicę *dianoii*, myślenia dyskursywnego. Gdy chodzi o zasadę naczelną, o Jedno bądź o Dobro, Platon musi przyznać, że znajdujemy się tam *ἐπέκεινα τῆς οὐσίας*, „poza substancją”, a w konsekwencji poza wszystkim, co się przedstawia w ycinieku Idei. Musi uznać, że oddanie naczelnej zasady przez myślenie, które jest oddaniem bytu poza byciem przez myślenie, nie daje się przeniknąć za pomocą żadnej *dianoii*. Sam musi odwołać się do obrazów (np. o słońcu), do metafor (np. o „prestżu” i „mocy”), do mitu (np. o Erze z Pamfilii, który powraca z królestwa nieżywych). Krótko mówiąc: kiedy chodzi o otwarcie myślenia na zasadę tego, co daje się pomyśleć, kiedy myślenie musi pogрузić się w pojmowaniu tego, co je ustanawia jako myślenie, wtedy Platon sam podporządkowuje język potędze poetyckiego słowa.

Jednak my, współcześni, znosimy interwał językowy pomiędzy poematem i matemą całkiem inaczej niż Grek.

Przede wszystkim dlatego, że odwołaliśmy się nie tylko do środków, które poemat zawdzięcza Liczbie, ale również do jego ściśle inteligibilnego powołania.

Mallarmé jest tutaj wzorcowym przykładem: stawką poetyckiego rzutu kości jest wyłonienie się „wyjścia gwiazdnego”, tego, co nazywa „jedną Liczbą, która nie może być inną”¹⁸. Wiersz znajduje się w idealnym porządku konieczności, przyporządkowuje zmysłowe pragnienie przypadkowemu przybyciu Idei. Wiersz jest *obowiązkiem* myślenia:

¹⁸ S. Mallarmé, *Rzut kości*, s. 106 oraz s. 96-97.

Chwała długiej rozkoszy, Idee
Wszystko we mnie ekscytowało się widzeniem
Kwiatów z rodziny kosaćcowate
Wyłonić się więc z nowym zadaniem¹⁹.

Ponadto poemat modernistyczny sam identyfikuje się jako myślenie. Nie jest tylko efektywnością myślenia dostarczonego w skórze języka, jest zbiorem operacji, poprzez które owe myślenie myśli o sobie. Wielkie figury poetyckie, którymi dla Mallarmégo są Konstelacja, Grób czy Łabędź, a dla Rimbaud Chrystus, Robotnik czy też wieczny Małżonek, nie są ślepymi metaforami. Organizują pewien stały układ, w którym poemat spiskuje nad zmysłową prezentacją pewnego porządku myślenia: dla Mallarmégo jest nim odejmowanie i izolacja, a dla Rimbauda obecność i zerwanie²⁰.

Analogicznie patrząc, my, współcześni, wiemy, że matematyka, która rozważa bezpośrednio konfiguracje bytu-mnogości, jest przeszyta zasadą błędzenia i nadmiaru, której sama nie może zmierzyć. Wielkie twierdzenia Cantora, Gödela, Cohena wyznaczają w naszym wieku aporie matematyki. Niezgoda pomiędzy aksjomatyką teorii zbiorów a opisem kategoriałnym ustanawia ontologię matematyczną w przymusie wyboru opcji myślenia, którego nie może normować żadna instrukcja czysto matematyczna.

Jednocześnie kiedy poemat zdarza się w poetyckiej myśli myślenia, którym jest, matema organizuje się wokół nieszczelnego punktu, w którym rzeczywistość jej całej sformalizowanej zdobyczy znajduje się w impasie.

Powiedzmy, że nowoczesność pozornie idealizuje poemat i podkreśla sofistyczny charakter matemy. W ten sposób odwraca platoński osąd z większą pewnością niż Nietzsche, który pragnął uczynić to za pomocą „przewartościowania wszystkich wartości”.

W rezultacie mamy podstawowe przesunięcie w relacji filozofii z wierszem.

Ta relacja może się odtąd utrzymać, ponieważ nie jest opozycją zmysłowego i inteligibilnego, pięknego i dobrego czy obrazu i Idei. Poemat moderni-

¹⁹ S. Mallarmé, *Prose*, w: tenże, *Poésies*, Paris 1966, s. 69.

²⁰ Badiou pisał na ten temat w swojej książce zatytułowanej *Conditions*, w rozdziale „Philosophie et poésie”, gdzie szczegółowo analizował metody poetyckie Mallarmégo i Rimbauda. Zob. A. Badiou, *Conditions*, Paris 2009, s. 108-154.

styczny jest nie tyle zmysłową formą Idei, ile zmysłowym, które prezentuje się jako pozostała, bezsilna nostalgia za poetycką ideą.

W *Popołudniu Fauna* Mallarmégo „postać”, która prowadzi monolog, pyta siebie, czy istnieje w naturze, w zmysłowym pejzażu, jakiś możliwy ślad po jego sensualnym śnie. Czyż woda nie poświadcza oziębłości jednej z tych pożądanych kobiet? Czyż wiatr nie przypomina sobie rozkosznych westchnień innego? Jeżeli trzeba odrzucić tę hipotezę, to dlatego że woda i wiatr są niczym w obliczu mocy tworzenia przez sztukę idei wody, idei wiatru:

świeży poranek, jeśli toczy bój,
Nie mruży woda, której nie wciela flet mój
W tym lasku podlanym zgodą; a wiatr tylko
Nie tknie dwóch rurek umierający szybko
Zanim rozproszy dźwięki w deszczu suchym,
To, na horyzoncie zmarszczką nieruszonym,
Jest widoczna czysta sztucznie podmucha
Inspiracja, która niebo odzyskuje²¹.

Dzięki widzialności sztuki, która jest również myślą poetyckiego myślenia, wiersz potencjalnie przewyższa to, do czego zdolna jest zmysłowość. Poemat modernistyczny jest przeciwieństwem *mimesis*. Za pomocą własnych operacji pokazuje Ideę, której obiekt i obiektywność są tylko bladymi kopiami.

Filozofia nie może więc pojmować pary poematu i matemy jako prostą opozycję między obrazem do delektowania się i czystą ideą. A więc w których rejonach języka można umiejscowić dysjunkcję tych dwóch porządków myślenia? Powiedziałbym, że w punkcie, w którym jedno i drugie myślenie znajduje swoją nienazywalność.

Załóżmy, diagonalnie do platońskiego wygnania poetów, taką oto ekwiwalencję: poemat i matematyka, badane z punktu widzenia filozofii, są wpisane w ogólną formę procedury prawdy.

Matematyka tworzy prawdę czystej mnogości jako pierwotnej niespójności bytu jako bytu.

²¹ Postanowiliśmy literalnie oddać fragment wiersza, żeby nie stracić sensu wywodu Badiou. Istnieje natomiast polskie tłumaczenie autorstwa R. Matuszewskiego, na które będziemy się jeszcze powoływać w ostatnim rozdziale książki. Zob. S. Mallarmé, *Popołudnie Fauna*, w: tenże, *Wybór poezji*, Warszawa 1980, s. 43.

Poezja tworzy prawdę mnogości jako obecności, która dotarła do granic języka. Jest mianowicie śpiewem języka, który posiada zdolność do prezentowania czystego pojęcia „tego, co jest”, nawet przy zamazywaniu swojej obiektywności empirycznej.

Rimbaud, kiedy poetycko wypowiada, że wieczność to „morze, co odeszło/ze słońcem”, i Mallarmé, kiedy streszcza całą dialektyczną transpozycję zmysłowego w Ideę za pomocą trzech słów „noc, rozpacz i klejnoty” albo „samotność, rafa, gwiazda”, fundują w tyglu nazywania desygnat, który skleja się z wyrazami, aby czasowe znikanie zmysłowego mogło ponadczasowo istnieć²².

W tym sensie stale jest prawdą, że wiersz jest „alchemią słowa”. Ta alchemia jednak – w odróżnieniu od innych – jest pewnym myśleniem, myśleniem przynależącym do tego, co jest jako „tu”, które jest odtąd zawieszane w mocach opróżniania i wywoływania będących mocami języka.

Emblematem niezaprezentowanej i niezmysłowej mnogości, której prawdę tworzy matematyka, jest pustka, zbiór pusty.

Emblematem danej albo zamkniętej mnogości, zatrzymanej na skraju swojego znikania, której prawdę tworzy poemat, jest Ziemia; jest to afirmatywna i uniwersalna Ziemia, na temat której Mallarmé deklaruje:

Tak, wiem że w oddaleniu tej nocy, Ziemia
Rzuca wielki blask niezwykłej tajemnicy²³.

Otóż cała prawda, która jest związana czy to z obrachunkiem, czy to z ekstraktem ze śpiewu naturalnego języka, jest najpierw *mocą*. Ma moc własnego nieskończonego stawania się. Może fragmentarycznie antycypować wszechświat niedający się zakończyć. Może forsować supozycję o tym, czym byłby wszechświat, jeśli kompletne efekty wciąż trwającej prawdy rozwijałyby się w nim bez granic.

²² Cytat z Rimbauda pochodzi z wiersza *Wieczność*, cytaty z Mallarmého pochodzą odpowiednio z wiersza *Au seul souci de voyager* i *Salut*. Zob. A. Rimbaud, *L'Éternité*, w: tenże, *Poésies complètes*, Paris 1998, s. 239; S. Mallarmé, *Au seul souci de voyager*, w: tenże, *Poésies*, s. 99; S. Mallarmé, *Salut*, w: tenże, *Poésies*, s. 19.

²³ S. Mallarmé, *Plusieurs sonnets*, w: tenże, *Poésies*, s. 89.

Tak oto na podstawie nowego i potężnego teorematu kalkulujemy możliwe konsekwencje, które nadają myśleniu nową orientację oraz podporządkują je całkowicie nowym praktykom.

I tak oto z jakiejś fundamentalnej poetyki wydobywa się nowe metody poetyckiego myślenia, nową eksplorację zasobów języka, a nie jedynie rozkosz z błysku obecności.

Nie na darmo Rimbaud wykrzykuje: „Przyjmujemy cię, metodo!” albo deklaruje „spieszyłem się, by znaleźć miejsce i formułę”²⁴.

Nie na darmo też Mallarmé proponuje, aby konfigurować wiersz jak naukę:

Układam nauką zatem
Hymn serc spirytualnych
Mojej cierpliwości dziełem
Atlas, zielnik i rytuały²⁵.

Jednocześnie poemat, jako myśl obecności na tle znikania, jest natychmiastową akcją oraz – jak każda lokalna figura prawdy – programem myślenia, potężną antycypacją, forsowaniem języka, spowodowanym poprzez nadejście „innego”, jednocześnie immanentnego i stworzonego języka.

Jednak w tym samym czasie, kiedy język jest mocą, każda prawda jest niemocą, ponieważ nie może być totalnością to, na podstawie czego jest ustalona jej jurysdykcja.

To, że prawda i totalność są niekompatybilne, jest bez wątplenia najważniejszą – albo postheglowską – lekcją modernizmu.

Jacques Lacan wyraża to poprzez swój słynny aforyzm: prawda nie może sobie „wszystkiego” powiedzieć, może sobie jedynie połowę powiedzieć [*se mi-dire*]. Jednakże już Mallarmé krytykował Parnasistów, którzy, jak mówił, „biorą rzecz w całości i pokazują ją”. Przez co, dorzucał, „brakuje im tajemnicy”²⁶.

²⁴ A. Rimbaud, *Poranek odurzenia*, tłum. A. Międzyzrzecki, w: tenże, *Sezon w piekle. Iluminacje*, Kraków 2007, s. 85; A. Rimbaud, *Włóczędzy*, w: tenże, *Sezon w piekle. Iluminacje*, s. 101.

²⁵ S. Mallarmé, *Prose*, w: tenże, *Poésies*, s. 68.

²⁶ Cytaty pochodzą z książki J. Hureta, *Enquête sur évolution littéraire*, w której znajduje się wywiad m.in. z Mallarmém. Zob. J. Hureta, *Enquête sur évolution littéraire*, Paris 1891, s. 60.

Niezależnie od tego, czego prawda byłaby prawdą, nie możemy stwierdzić, że angażuje się w jakąś rzecz „całościowo” albo że jest jej integralnym ukazywaniem. Moc objawiania należąca do poematu wije się wokół pewnej tajemnicy w taki sposób, że *punktowanie* owej tajemnicy wykazuje całą bezsilną rzeczywistość mocy prawdy. W tym sensie „tajemnica w literach” jest prawdziwym imperatywem. Kiedy Mallarmé utrzymuje, że „trzeba nieustannie mieć tajemnicę w poezji”, funduje etykę tajemnicy, która jest respektowaniem przez moc prawdy własnego punktu niemocy²⁷.

Tajemnica, ściśle mówiąc, odnosi się do tego, że każda poetycka prawda zatrzymuje w swoim centrum to, czego nie może przywołać do obecności.

Ogólniej rzecz ujmując, prawda zawsze spotyka granicę w punkcie, w którym angażuje się, co jest dowodem na to, że jest *tą* wyjątkową prawdą, a nie samoświadomością Wszystkiego.

Fakt, że prawda jest zawsze wyjątkową procedurą, pomimo że dokonuje się w nieskończoności, potwierdza się w rzeczywistości przez przynajmniej jeden punkt niemocy albo, jak mówi Mallarmé, poprzez „skałę, fałszywy dwór niebawem ulatniający się we mgłach, który położył kres nieskończoności”²⁸.

Prawda potyka się o skałę własnej wyjątkowości, i to właśnie wtedy zostaje wyrażone, że prawda *istnieje* jako niemoc.

Nazwijmy to potknięcie *nienazywalnym*. Nienazywalne jest tym, czego prawda nie może zmusić do nazwania. Jest tym, co jest umieszczone w prawdzie [*la mise en vérité*], ale prawda nie jest w stanie tego przewidzieć.

Cały porządek prawdy opiera się w istocie na jej właściwej nienazywalności.

Powróciwszy więc do platońskiej opozycji pomiędzy poematem a matematyką, zapytajmy co następuje: co rozróżnia „w rzeczywistości” prawdy matematyczne od prawd poetyckich, jeśli chodzi o ich własne nienazywalności?

Język matematyki charakteryzuje dedukcyjna wierność. Rozumiemy przez to zdolność do wiązania wypowiedzi w taki sposób, aby to wiązanie było konieczne i żeby zbiór wypowiedzi otrzymanych zwycięsko przetrwał test na *kon-*

²⁷ Tamże, s. 61.

²⁸ S. Mallarmé, *Rzut kości*, tłum. A. Ważyk, w: tenże, *Wybór poezji*, Warszawa 1980, s. 125.

systemację. Efekt konieczności zależy dla ontologii matematycznej od logicznego kodowania bazowego. Efekt konsystencji jest centralny. Co to jest w rzeczywistości teoria konsystentna? Jest to taka teoria, dla której istnieją niemożliwe w niej wypowiedzi. Teoria jest konsystentna, jeśli istnieje co najmniej jedna „poprawna” wypowiedź języka tej teorii, która nie daje się wpisać w ową teorię albo której teoria nie uznaje jako prawdziwą.

Z tego punktu widzenia konsystencja potwierdza, iż teoria *jest wyjątkowym myśleniem*. Jeżeli każda wypowiedź byłaby dopuszczalna w teorii, to oznaczałoby to, że nie ma żadnej różnicy pomiędzy „wypowiedzią gramatycznie poprawną” a „wypowiedzią teoretycznie prawdziwą”. Teoria byłaby zatem tylko gramatyką i nie myślałaby w ogóle.

Zasada konsystencji wpisuje matematykę w sytuację, w której jest myśleniem, co sprawia, że nie jest tylko prostym zbiorem reguł.

Wiemy już od Gödla, że konsystencja *jest dokładnie nienazywalnym punktem matematyki*. Nie jest możliwe dla danej teorii matematycznej ustanowienie prawdziwej wypowiedzi o własnej konsystencji.

Jeżeli zwrócimy się teraz ku poezji, to zobaczymy, że to ukazywanie mocy samego języka charakteryzuje jej efekt. Każdy wiersz sprawia, że do języka przybywa możliwość, możliwość utrwalania na wieczność procesu znikania tego, co się uobecnia; czy też produkowania samej obecności jako Idei poprzez poetycki akt zatrzymywania jej niknięcia.

Jednakże owa możliwość języka jest dokładnie tym, czego poemat nie może nazwać. Urzeczywistnia ją, czerpiąc ze skrytego śpiewu języka, z nieskończoności własnych środków, z nowości swojego zbioru. Ale poemat nie może utrwalic właśnie tej nieskończoności, ponieważ, precyzyjnie mówiąc, zwraca się do nieskończoności języka, żeby zorientować jego moc na zatrzymywanie procesu znikania.

Powiedzmy, że język, jako nieskończona moc uporządkowana w obecności, jest dokładnie nienazywalnym poezji.

Językowa nieskończoność jest bezsilnością immanentną wobec efektu mocy wiersza.

Taki punkt bezsilności czy też nienazywalności jest reprezentowany przez Mallarmégo przynajmniej na dwa sposoby.

Przede wszystkim przez to, że efekt poematu zakłada gwarancję, której nie konstytuuje, której nie może potwierdzić poetycko. Jest nią język pojęty jako porządek albo syntaksa: „Jakiej podpory zażądam, wśród tych kontrastów, dla inteligibilności? Trzeba mieć gwarancję – syntaksa”²⁹. Syntaksa jest w poemacie ukrytą możliwością, gdzie kontrast obecności i znikania (być jako nicomość) może zaprezentować się temu, co inteligibilne. Syntaksa nie daje się upoetyzować, chociaż można posunąć się do daleko idących zniekształceń. Działa bez prezentowania się.

Poza tym Mallarmé wskazuje jasno, iż nie można otrzymać poematu poematu, metapoematu. Taki jest cały sens jego słynnego „ptyksu”, tej nazwy, co nic nie nazywa, która jest „obalonym bibelotem pustki dźwięczącej”³⁰. Bez wątplenia ptyks byłby nazwą odnoszącą się do kompetencji wiersza, którą jest: sprawianie, aby to, co uprzednio było niemożliwe, wyłaniało się z języka i pojawiało w obecności. Z tym że nazwa taka właściwie nie jest nazwą, ona nie nazywa. Zatem poeta (Mistrz języka) zabiera taką fałszywą nazwę do grobu:

(Mistrz bowiem łączy chce czerpać stanąwszy nad Styksem
Jedyną rzeczą, którą Nicość uznać skora.)³¹

Sam poemat – jako ten, co urzeczywistnia lokalnie nieskończoność języka – pozostaje dla poematu nienazywalny. Wiersz, który nie ma innego obowiązku niż manifestowanie mocy języka, nie ma mocy, by nazywać ją zgodnie z prawdą.

Dokładnie to samo chce powiedzieć Rimbaud, kiedy oskarża swoje poetyckie przedsięwzięcie o „szaleństwo”. Pewne jest, że poemat „notuje niewyraźne”, że „utrwała zawroty głowy”³². Jednak szaleństwem byłoby wierzyć, że może on również odzyskać i nazwać głębokie i ogólne zasoby takich zapisków czy utrważeń. Wiersz pozostaje na zawsze nieufundowany, tak jak aktywne myśle-

²⁹ S. Mallarmé, *Le mystère dans les lettres*, w: tenże, *Divagations*, Paris 1897, s. 289.

³⁰ Tłumaczymy tutaj za Badiou. Wiersz został jednak przełożony. Zob. S. Mallarmé, *Unosząc swe paznokcie...*, tłum. A. Ważyk, w: tenże, *Wybór poezji*, s. 60: „W salonie na kre-
densach nieozdobnych ptyksem:/Zniknął bibelot pustki dźwięczącej z wieczora”.

³¹ Tamże.

³² A. Rimbaud, *Alchemia słów*, tłum. A. Międzyrzecki, w: tenże, *Sezon w piekle. Iluminacje*, s. 31.

nie, które nie może nazwać własnej mocy. Staje się on przez to, w oczach Rimbauda, spokrewniony z sofizmatem: „Później objaśniałem swoje magiczne sofizmaty halucynacją słów!”³³.

Rimbaud zauważa zresztą od początku swojego dzieła, że istnieje w poemacie subiektywnie pojęta nieodpowiedzialność. Poemat jest jak możliwość, która przenika język mimo woli: „Tym gorzej dla drzewa, które okazuje się skrzypcami”³⁴ albo: „Jeśli miedź budzi się jako trąbka, nie ma w tym jej winy”³⁵.

Dla Rimbauda nienazywalnym myślenia poetyckiego jest w gruncie rzeczy samo myślenie rozpatrywane *przy wykluwaniu się*, przy pojawianiu się. A jest to również pojawianie się nieskończoności języka jako śpiewu albo symfonii, która oczarowuje obecność: „jestem obecny przy wykluwaniu się mojej myśli: oglądam ją, słucham jej; pociągam smyczkiem: symfonia zaczyna grać w głębiach lub jednym skokiem zjawia się na scenie”³⁶.

Powiedzmy więc, że właściwe nienazywalne matemy jest konsystencją języka, podczas gdy właściwe nienazywalne wiersza jest jego mocą.

Równie dobrze to, że filozofia uplasuje się pod podwójnym uwarunkowaniem poematu i matematyki, będzie zależeć zarówno od ich mocy prawdziwości, jak i od ich niemocy, ich nienazywalności.

Filozofia jest ogólną teorią bytu i wydarzenia uwiązaną przez prawdę, ponieważ prawda jest pracą *przy* bycie wydarzenia, które zniknęło i po którym została już tylko nazwa.

Filozofia rozpozna, że każde nazywanie jakiegoś wydarzenia wzywające do zatrzymania tego, co znika, każde nazywanie obecności zdarzeniowej jest z istoty poetyckie.

Rozpozna też, że każda wierność wydarzeniu, każda praca przy bycie kierowana przez instrukcję, której nic nie funduje, musi posiadać ścisłość, którego paradygmatem jest matematyka, musi podporządkować się dyscyplinie nieustannej konieczności.

³³ Tamże, s. 33.

³⁴ A. Rimbaud, *List do Jerzego Izambard z 13 maja 1871*, w: *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbaud*, tłum. J. Hartwig i A. Międzyrzeczki, Warszawa 1970, s. 57.

³⁵ A. Rimbaud, *List do Pawła Demyen z 15 maja 1871*, w: *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbaud*, s. 59.

³⁶ Tamże, s. 59.

Filozofia zachowa niemożliwość całkowitego i refleksyjnego ufundowania, wyciągając ją z faktu, że konsystencja jest nienazywalnym matemy, oderwie się też od władzy prawdy, wiedząc że każdy system zawiera punkt nacięcia. Jest to punkt dosłownie nie do obalenia przez moc prawdy, jakakolwiek by ona była.

A z faktu, że nieskończona moc języka jest nienazywalnym poematu, filozofia zapamięta że, jakkolwiek silna byłaby interpretacja, to sens, jaki osiąga, nie odda nigdy przyczyny zdolności do sensu. Inaczej rzecz ujmując, prawda nigdy nie może wyzwolić sensu sensu.

Platon wygnał wiersz, ponieważ podejrzewał, że myślenie poetyckie nie może być myślą myślenia. Jeśli chodzi o nas, to przyjmijmy poemat, ponieważ pozwala nam to uniknąć przypuszczenia, iż można byłoby zastąpić wyjątkowość pewnego myślenia przez myśl tego myślenia.

Filozofia, znajdując się pomiędzy konsystencją matematyki a mocą poematu, tymi dwoma nienazywalnościami, zrzeka się ustanawiania nazw, które uszczelniają to, co się wymyka. W tym sensie jest ona – po poemacie, po matematyce i pod ich myślącym uwarunkowaniem – zawsze niekompletną myślą mnogości myśli [*la pensée toujours lacunaire du multiple des pensées*].

Jednakże może być taka tylko wtedy, gdy będzie się wystrzegać osądzania wiersza, a zwłaszcza – nawet jeśli dzieje się to w formie przykładów zapożyczonych od tego czy tamtego poety – chęci udzielania mu politycznych lekcji. Najczęściej oznaczają one – i to właśnie w tym sensie Platon pojmował filozoficzną lekcję, jaką dał poematowi – konieczność rozpraszania jego tajemnicy, odgórnego ustalania limitów mocy języka. Sprowadza się to do forsowania nienazywalnego, do „platonizowania” przeciwko poematowi modernistycznemu. A zdarza się nawet wielkim poetom platonizować w tym sensie. Dam tego przykład.

3. Francuski filozof odpowiada polskiemu poecie

Jakiś czas temu, kiedy socjalistyczne państwa zaczęły upadać, pewien poeta przybył ze Wschodu, prawdziwy poeta. Doceniony przez swój lud. Doceniony przez komitet przyznający nagrodę, który każdego roku wskazuje uroczyscie świata – w ramach gwarancji płynącej z neutralności Północy – Wielkich Pisarzy.

Ów poeta chciał nam dać braterską lekcję. Czyli komu? Nam, ludziom z Zachodu, a szczególnie Francuzom związanym językową więzią ze swoimi najnowszymi poetami.

Czesław Miłosz oznajmił nam, że jesteśmy od czasów Mallarmégo, a Zachód razem z nami, zamknięci w beznadziejnym hermetyzmie; że wysuszyliśmy źródło poematu; że filozoficzna abstrakcja jest zamrażaniem poetyckiego terenu; i że Wschód uzbrojony w swoje wielkie cierpienie, ten strażnik żywotnego słowa, może nam wskazać drogę prowadzącą do poezji opiewanej przez cały lud³⁷.

Ten wielki Polak powiedział nam również, że poezja Zachodu zamknęła się oraz zmętniała, czego przyczyną jest subiektywny nadmiar, zapomnianie o świecie i o przedmiocie; powiedział też, że wiersz powinien zawierać oraz ofiarowywać bez ograniczeń poznanie dedykowane bogactwu tego, co się prezentuje.

Zaproszony do wyrażenia własnej opinii, napisałem ten krótki tryptyk, który poświęcam wszystkim podstawowym punktom.

³⁷ Cały rozdział jest odpowiedzią Badiou na wystąpienie Czesława Miłosza podczas jednej z konferencji zorganizowanych przez Collège international de philosophie. Wówczas to Miłosz poddał krytyce poezję Mallarmégo, a Badiou wystąpił w jej obronie. Rozdział jest zatem odpowiedzią na wystąpienie Miłosza w Paryżu, w którym uczestniczył także Badiou. Stąd też nie zostanie tutaj przywołana żadna książka Miłosza, ale poglądy, do których się odnosi, znajdziemy w *Świadectwie poezji*.

a) Hermetyzm

Czy Mallarmé jest hermetycznym poetą? Nie da się ukryć, że istnieje enigmatyczna powierzchnia poematu. Ale do czego wzywa nas taka enigmatyczność, jeśli nie do dobrowolnego współuczestniczenia w jego operacji? Ta idea jest zasadnicza: Wiersz nie jest ani deskrypcją, ani ekspresją. Nie jest też poruszonym malowaniem przestrzeni świata. Poemat jest operacją. Naucza nas, że świat nie prezentuje się jako zbiór obiektów. Świat nie wysuwa obiekcji wobec myślenia. Jego obecność – dla operacji poematu – jest bardziej esencjonalna niż obiektywność.

Wiersz musi dysponować ukośną operacją pojmowania, by móc przemysleć obecność. Ta skośność sama usuwa fasadę przedmiotów, która komponuje oszustwo wyglądów i opinii. Fakt, że procedura poematu jest ukośna, wymaga raczej wejścia w nią niż bycia przez nią schwytanym.

Kiedy Mallarmé żąda, abyśmy używali słów „aluzyjnych, nigdy bezpośrednich”³⁸, to chodzi mu o imperatyw nawołujący do dezintegracji obiektu [*désobjectivation*], dzięki któremu będzie mogła pojawić się obecność nazywana „czystym pojęciem”³⁹. Mallarmé pisze, że „Moment Pojęcia przedmiotu jest więc momentem odzwierciedlenia jego czystej teraźniejszości w sobie, czyli jego obecnej czystości”⁴⁰. Wiersz koncentruje się na rozpuszczaniu obiektu w jego obecnej czystości; jest konstytuowaniem momentu takiego rozpuszczania. To, co ochrzciliśmy jako „hermetyzm”, jest jedynie chwilowością poematu, chwilowością, do której mamy dostęp jedynie poprzez skośność, skośność sygnalizującą tajemnicę. Czytelnik musi zagłębić się w tajemnicę, aby dotrzeć do chwilowego punktu obecności. W przeciwnym razie poemat nie funkcjonuje.

Prawdę mówiąc, dozwolone jest mówienie o hermetyzmie tylko wtedy, gdy mamy do czynienia z sekretnymi czy też okultystycznymi naukami oraz gdy potrzebujemy interpretacyjnego klucza do zrozumienia treści. Poemat Mal-

³⁸ S. Mallarmé, *Magie*, w: tenże, *Divagations*, s. 326.

³⁹ S. Mallarmé, *Wariacje na pewien temat*, tłum. E.D. Żółkiewska, w: tenże, *Wybór poezji*, Warszawa 1980, s. 85-86.

⁴⁰ S. Mallarmé, *Fragments et Notes*, w: tenże, *Igitur, Divagations, Un coup de des*, Paris 1976, s. 382.

larmégo nie żąda, abyśmy go interpretowali, nie istnieje też żaden otwierający go klucz. Poemat żąda, abyśmy zagłębili się w jego operacje, a tajemnicą jest właśnie to żądanie.

Reguła jest prosta: chodzi o zagłębianie się w poemat nie po to, aby dowiedzieć się, o czym mówi, ale aby przemyśleć to, co się w nim dzieje. Skoro wiersz jest operacją, to jest również wydarzeniem. Wiersz odbywa się. Powierzchniowa enigmatyczność jest wskazywaniem owego odbywania się [*cet avoir-lieu*]. Prezentuje nam odbywanie się w języku.

Zestawiłbym chętnie poezję będącą upoetyzowaniem tego, co się dzieje, i poemat będący w sobie miejscem, w którym coś się dzieje, który jest odbywaniem się myślenia.

Takie odbywanie się myślenia będące immanentne wobec wiersza Mallarmégo nazywa „Przeniesieniem”⁴¹.

Przeniesienie organizuje zniknięcie poety: „dzieło czyste pociąga za sobą zniknięcie wypowiedzi poety”⁴². Zauważmy mimochodem, jak niepoprawne jest stwierdzenie, że taki poemat jest subiektywny. Mallarmé pragnie czegoś odwrotnego, czyli radykalnej anonimowości podmiotu poematu.

Przeniesienie z pewnością nie produkuje przedmiotu w pustce języka, ale Ideę. Wiersz jest „milczącym wzlotem abstrakcji”⁴³. „Wzlot” oznacza jego wrażliwy ruch, „milczący” odnosi się do faktu, że wszelka subiektywna gadanina jest wyeliminowana, a „abstrakcja” wskazuje na końcowe wyłanianie się czystego pojęcia, idei obecności. Konstelacja, Łabędź, Róża albo Nagrobek będą emblematem właśnie tak rozumianej idei.

Przeniesienie aranżuje w końcu – pomiędzy elokucyjnym znikaniem poety a czystym pojęciem – samą operację, przeniesienie oraz sens, które działają

⁴¹ Przepomnijmy słynne zdanie Mallarmégo: „Boskie przeniesienie zmierza od faktu do ideału, by wypełnić istnienie człowieka”. S. Mallarmé, *Théodore de Banville*, w: tenże, *Divagations*, s. 121.

Pisze o tym również w *Kryzysie wiersza*: „Mówienie łączy się z rzeczywistością przedmiotów jedynie na drodze wymiany: w literaturze ogranicza się to do aluzji lub do wyodrębnienia ich jakości, którą wcieli określona myśl. (...) Takie ujęcie nazywam Przeniesieniem”. S. Mallarmé, *Kryzys wiersza*, tłum. E.D. Żółkiewska, w: tenże, *Wybór poezji*, s. 83.

⁴² S. Mallarmé, *Kryzys wiersza*, s. 83.

⁴³ S. Mallarmé, *Le mystère dans les lettres*, w: tenże, *Divagations*, s. 288.

w sposób niezależny w stroju wymaganej tajemnicy. Bądź też, jak mówi Mallarmé: „Pogrzebany sens porusza się i układa w chórze kartki”⁴⁴.

„Hermetyzm” jest złym słowem na wskazanie tego: że sens jest uchwycony w ruchu poematu, w swoim układzie, a nie w przypuszczanym desygnacie; że ów ruch działa pomiędzy zaćmieniem podmiotu a rozproszeniem przedmiotu; że tym, co produkuje, jest Idea.

„Hermetyzm” użyty jako oskarżenie jest hasłem wynikającym z duchowego niezrozumienia naszego czasu. Takie hasło nie pozwala na dostrzeżenie ważnej nowości: tego, że poemat jest symultanicznie indyferentny wobec kwestii podmiotu, jak i wobec kwestii przedmiotu. Prawdziwa relacja poematu ustanawia się pomiędzy myśleniem, które nie należy do podmiotu, a obecnością, która wykracza poza przedmiot.

Jeśli chodzi o tajemnicę powierzchni wiersza, to powinna raczej uwodzić nasze pragnienie dotyczące zagłębienia się w operacje poematu. Jeśli odstępimy od tego, jeśli niejasne migotanie wersu zrazi nas, to dlatego że pozwoliliśmy, aby zatriumfowała w nas inna i podejrzana wola, wola, jak twierdzi Mallarmé, „ukazywania rzeczy na niezachwianym pierwszym planie, jak czynią to uliczny sprzedawcy pobudzeni przez presję chwili”⁴⁵.

b) Do kogo jest zaadresowany poemat?

Poemat jest wzorowo przeznaczony dla wszystkich; ani bardziej, ani mniej niż matematyka, która również jest przeznaczona dla wszystkich. Precyzyjnie mówiąc, jest tak dlatego, że ani poemat, ani matematyka nie uprzywilejowują nikogo, tylko reprezentują na dwóch krańcach języka najczystsza uniwersalność.

Może istnieć poezja pedagogiczna, która wierzy w to, że adresuje się do wszystkich, ponieważ dzierży zmysłową formę opinii z danego momentu. I może też istnieć zdegenerowana matematyka, która służy handlowym i technicznym dogodnościom. Jednakże są to wąskie figury, które definiują ludzi –

⁴⁴ S. Mallarmé, *L'action restreinte*, w: tenże, *Divagations*, s. 261.

⁴⁵ S. Mallarmé, *Le mystère dans les lettres*, w: tenże, *Divagations*, s. 286.

tych, do których się zwracają – poprzez dostosowywanie ich do okoliczności. Jeżeli zdefiniujemy egalitarnie ludzi poprzez fakt, że są zdolni do myślenia – a taki jest jedyny sens, jaki może zostać przypisany najściślejszej równości – to operacje wiersza i dedukcje matematyki są paradygmatem tego, co jest zaadresowane do wszystkich.

Mallarmé nazywa takich egalitarnych „wszystkich” tłumem, a jedynym odbiorcą jego słynnej nieukończonej Księgi był tłum właśnie.

Jest on warunkiem obecności terażniejszości. Mallarmé rygorystycznie zaznacza, że jego epoka jest bez terażniejszości z przyczyn wynikających z absencji egalitarnego tłumy: „To nie jest Teraźniejszość, nie, terażniejszość nie istnieje. Chyba że Tłum zadeklaruje się”⁴⁶.

Jeśli istnieje dziś – co zobaczymy, co mamy jeszcze zobaczyć – jakaś różnica pomiędzy Wschodem a Zachodem dotycząca zasobów poematu, to z pewnością nie na cierpienie należy wskazać, ale na fakt, że od Lipska do Pekinu tłum (być może) deklaruje się. Taka deklaracja, czy też takie historyczne deklaracje konstytuują terażniejszość, a być może i modyfikują uwarunkowania poematu. Jego operacje mogą uchwycić skrytość tłumy w ramach nominacji wydarzenia. Wiersz jest zatem możliwy jako ogólne działanie.

Jeżeli – jak to było na Wschodzie podczas tych smutnych lat osiemdziesiątych i jak to było w czasach Mallarmégo – tłum nie deklaruje się, to poemat jest możliwy jedynie w formie tego, co Mallarmé nazywał ograniczonym działaniem [*action restreinte*].

Ograniczone działanie w żaden sposób nie zmienia tego, że adresatem wiersza jest egalitarny tłum. Jednak punktem wyjścia nie jest wydarzenie, a jego absencja. W ten sposób to krzywda, brak, a nie wzniecenia zadeklarowane w tłumie, są materiałem potrzebnym poematowi do wyłonienia konstelacji. Poeta musi wyselekcjonować ze zubożałej sytuacji elementy, za pomocą których wystawi ofiarną komedię o wielkości. Ograniczone działanie wymaga, aby podjął się tworzenia teatru ze swoich najintymniejszych zdrad, swoich najobjętniejszych miejsc, swoich najkrótszych radości, żeby móc antycypować Ideę.

⁴⁶ S. Mallarmé, *L'action restreinte*, w: tenże, *Divagations*, s. 260.

Albo, jak to mówi wspaniale Mallarmé: „Pisarz musi mianować się w tekście duchowym histrionem na podstawie swoich bolączek, smoków, które pieścił, swoich radości”⁴⁷.

Jeśli istnieje dziś (być może) różnica pomiędzy Wschodem a Zachodem, to nie dotyczy końca, czyli adresata poematu, który zawsze i wszędzie jest zgodny z prawem Tłumu. Ale początku, który (być może) w ramach kondycji wiersza autoryzuje na Wschodzie działanie generalne, a na Zachodzie wymusza jak na razie ograniczone działanie. To wszystko, co jestem w stanie przyznać Miłoszowi, przy założeniu że jego predykcje polityczne potwierdzą się, co przecież nie jest pewne.

Taka różnica dotyczy nie tyle Idei, co jej materiału. Rozdziela nie operacje poematu, a wymiary języka, którymi grają. Innymi słowy, odwołując się do kategorii Michela Deguy, chodzi o to, aby wiedzieć, na podstawie czego można w poemacie stwierdzić, że to coś jest jak tamto coś. Pole praktykowania „jak”, z którego zrodziło się czyste pojęcie, jest wąskie na Zachodzie, możliwie ogólne na Wschodzie.

A jest tak, gdyż każda różnica zachodząca w wierszu jest ustanowiona nie tyle jako różnica pomiędzy językami, ile różnica zachodząca w języku pomiędzy rejestrami, które są omawiane przez operacje poematu w danym momencie czasu.

c) Paul Celan

Czy ze Wschodu jest Paul Antschel urodzony w 1920 roku w Czerniowcach? Czy też Paul Celan ożeniony z Gisèle de Lestrangle – zmarły w 1970 roku w Paryżu, gdzie żył od 1948 roku – jest z Zachodu? A może ten poeta języka niemieckiego jest z Europy Środkowej? A może jeszcze skądinąd bądź też zewsząd jest ten Żyd?

Co mówi nam ów poeta, zamykający, jak myślę, całą epokę wiersza, którego odległym prorokiem był Hölderlin, a która rozpoczęła się wraz z Mallarmém

⁴⁷ Tamże, 257.

oraz Rimbaudem i zawierała bez żadnych wątpliwości Trakla, Pessôę i Mandelstama?⁴⁸

Celan głosi przede wszystkim, że kierunek myślenia naszej epoki nie może wynikać z otwartej przestrzeni, z aktu chwytania Wszystkiego. Nasza epoka jest zdezorientowana i nie posiada ogólnej nazwy. Poemat musi (odnajdziemy tu motywy ograniczonego działania) dostosować się do wąskiego przejścia.

Jednakże aby przejść przez wąskość czasu, wiersz musi zaznaczyć oraz wyłamać ową wąskość za pomocą czegoś nietrwałego i przypadkowego. Nasza epoka przypuszcza, że operacje poematu powinny zawierać koniunkcję dostrzeżonej wąskości aktu i przypadkowej nietrwałości znaku, aby mogła pojawić się Idea, sens, obecność. Posłuchajmy Celana w pięknym tłumaczeniu Marty Brody:

Sens nadchodzi także
poprzez ścieżkę najwęższą,
niech wyłamię
najbardziej śmiertelne z naszych
mark erygowanych⁴⁹.

Następnie Celan mówi nam, że jakkolwiek wąska i przypadkowa byłaby droga, to wiemy o niej dwie rzeczy:

– Po pierwsze, wbrew deklaracjom współczesnej sofistyki, istnieje stały punkt. Nie wszystko jest przemianą gier językowych czy też niematerialną zmiennością okoliczności. Byt i prawda nie zniknęły, nawet jeśli są już oderwane od wszelkich prób pojmowania Wszystkiego. Znajdziemy je niepewnie zakorzenione tam, gdzie Wszystko proponuje swoją nicość.

– Po drugie, wiemy, że nie jesteśmy więźniami związków świata. Idea związku, relacji jest w istocie błędna. Prawda jest od-wiązana [*dé-liée*], a wiersz zmierza właśnie w stronę takiego odwiązania, w stronę tego lokalnego punktu, w którym związek się rozwiązuje, czyli w stronę obecności.

Posłuchajmy Celana, jak mówi nam o uniesieniu wywołanym przez odwiązanie, jak i o tym, co jest trwałe, co pozostaje i trwa:

⁴⁸ Epoka, o której mowa, jest właśnie „wiekiem poetów”, o którym wyżej pisaliśmy.

⁴⁹ P. Celan, *Un sens survient aussi/Es kommt*, w: tenże, *Enclos du temps/Zeitgehöft*, tłum. M. Broda, Paris 1985.

Trzcina, która zakorzenia się tutaj, jutro
pozostanie jeszcze, gdziekolwiek będziesz,
zgodnie z twoją duszą uniesiony, w nie-związku⁵⁰.

Celan naucza nas w końcu, w ramach konsekwencji wynikających z królestwa odwiązania, że prawda nie opiera się na spójności, ale na niespójności. Nie chodzi o formułowanie poprawnych sądów, ale o produkowanie szmeru tego, co nierozróżnialne.

W produkowaniu szmeru tego, co nierozróżnialne ostateczna jest inskrypcja, pismo czy też, by zapożyczyć kategorię szczególnie bliską Jean-Claude'owi Milnerowi, litera. Wprawdzie sama litera nie rozróżnia, ale urzeczywistnia.

Dodałbym jeszcze, że istnieje wiele rodzajów liter. Rzeczywiście istnieją drobne litery matemy, ale też „tajemnica w Literach” poematu, istnieje to, co politycy odbierają literalnie, jak i litery miłości.

Litera jest zaadresowana do wszystkich. Wiedza zaś rozróżnia rzeczy i wymusza podziały. Litera, która podtrzymuje szmer nierozróżnialnego, jest adresowana bez żadnych podziałów.

Każdy podmiot może być przeszyty przez literę, każdy podmiot może być transliterowany. Taka byłaby moja definicja wolności w myśleniu, wolności, która jest egalitarna: myśl jest wolna, jeśli tylko jest transliterowana przez drobne litery matemy, tajemnicze litery wiersza, literalne ujęcie rzeczy w polityce oraz literę miłości.

Aby czytelnik był wolny dzięki tajemnicy w literach, która jest poematem, wystarczy, że dostosuje się do operacji poematu, dostosuje się do nich literalnie. Trzeba chcieć własnej transliteracji.

Celan nazywa taki węzeł składający się z niespójności, nierozróżnialnego, litery oraz woli w ten oto sposób:

Na niespójnościach
oprzeć się:
prztyczek
w otchłani, w
karnetach bazgrania

⁵⁰ P. Celan, *J'ai coupé du bambou/Ich habe Bambus geschnitten*, w: tenże, *La rose de personne/Die Niemandrose*, tłum. M. Broda, Paris 1988, s. 105.

świat zaczyna szeleścić, to zależy
tylko od ciebie⁵¹.

Wiersz formułuje tutaj imponującą dyrektywę dla myślenia: niech uniwersalnie zaadresowana litera przerwie wszelką spójność, by szelest prawdy świata mógł zdarzyć się.

Możemy sobie nawzajem powiedzieć poetycko: „to zależy tylko od ciebie”. Ty i ja, wezwani do uczestniczenia w operacjach poematu, słuchamy pomruków nierozróżnialnego.

Ale skąd pochodzi nasze uznanie dla wiersza? Naszym szczęściem jest to, że: „Epoka automatycznie wie o egzystencji poetów”, co Mallarmé podkreśla ostatecznie w zdaniu, które nie jest ani z Zachodu, ani ze Wschodu⁵².

Trzeba jednak przyznać, że ociągamy się nieraz z pobudzaniem naszego myślenia za pomocą tego szczęścia. Nie ulega wątpliwości, że Miłosz poruszył i tę kwestię. Wszystkie języki odzyskały swoją moc dzięki wspaniałym poematom, i tylko można żałować, że my, od dawna pewni naszego imperialnego losu Francuzi, potrzebowaliśmy czasem wielu lat, a nawet wieków, żeby to odkryć.

I żeby oddać hołd uniwersalności wiersza mieszczącej się w różnorodności idiomów, opowiem teraz, jak dostrzegłem nadzwyczajne znaczenie pewnego portugalskiego poety, jak i arabskiego poety z zamierzchłej przeszłości. Pokażę, że nasze myślenie, nasza filozofia *składa się* również i z tych poetów.

⁵¹ P. Celan, *Sur les inconsistencies/An die Haltlosigkeiten*, w: tenże, *Enclos du temps/Zeitgehöft*, Paris 1985.

⁵² S. Mallarmé, *Étalages*, w: tenże, *Divagations*, s. 270.

4. Pewne filozoficzne zadanie: być współczesnym jak Pessoa

Pessoa, który zmarł w 1935 roku, stał się znany we Francji w szerszym zakresie dopiero pięćdziesiąt lat później. Uczestniczyłem w tym skandalicznym odroczeniu. W końcu chodzi o jednego z najważniejszych poetów wieku, zwłaszcza że spróbujemy go rozważyć jako możliwe uwarunkowanie filozofii.

Wobec tego nasz problem może zostać sformułowany w ten oto sposób: czy filozofia tego wieku – wliczając w to filozofię ostatnich dziesięciu lat – mogła, wiedziała, jak zostać uwarunkowaną przez przedsięwzięcie poetyckie Pessoa? Heidegger z pewnością tak próbował umiejscowić własną spekulację, aby znalazła się pod myślącym i koniecznym wpływem Hölderlina, Rilkego czy Trakla. Lacoue-Labarthe zaangażował się w przegląd heideggerowskich uśiwozań, przegląd, dla którego Hölderlin jest stawką w grze, a Paul Celan podstawowym operatorem. Osobiście zapragnąłem, by filozofia stała się w końcu współczesna poetyckim operacjom Mallarmégo. A co z Pessoa? Powiedzmy, że José Gil poświęcił się nie tyle wymyślaniu filozofemów, które mogłyby przyjąć oraz wesprzeć dzieło Pessoa, ile *zweryfikowaniu* hipotezy dotyczącej kompatybilności pomiędzy jego dziełem – a szczególnie dziełem de Camosa – a pewnymi filozoficznymi propozycjami Deleuze’a. Dostrzegam, że jedynie Judith Balso jest zaangażowana w ewaluację całej poezji Pessoa w odniesieniu do kwestii metafizyki. Jednakże przystąpiła do niej *od strony samej poezji*, a nie w ramach ruchu zawartego bezpośrednio w akcie przebudowywania tej filozofii. Trzeba więc skonkludować, że filozofia nie jest – jeszcze nie jest – uwarunkowana przez Pessoa. Jeszcze nie myśli *na jego poziomie*.

Zapytajmy oczywiście: a dlaczego powinna? Co to za „poziom” przypisujemy portugalskiemu poecie i dlaczego ustaliliśmy, iż zadaniem filozofii powinno być zmierzenie się z jego dziełem? Odpowiemy za pomocą pewnego wykrętu, który implikuje kategorię nowoczesności. Będziemy utrzymywać, że linia myślenia rozwinięta przez Pessoa jest tak wyjątkowa, że żadna z usta-

nowionych figur filozoficznej nowoczesności nie jest w stanie utrzymać jej napięcia.

Przyjmijmy hasło Nietzschego, przejęte później przez Deleuze'a, jako prozoryczną definicję filozoficznej nowoczesności: jest ona obalaniem platonizmu. Powiedzmy za nim, że całym wysiłkiem wieku jest „wyzdrowieć z choroby Platon”⁵³.

Nie ma żadnej wątpliwości, że to hasło organizuje konwergencję niejedno-
litych tendencji współczesnej filozofii. Antyplatonizm jest w ścisłym znaczeniu *komunalem* naszej epoki.

Przede wszystkim jest on centralny dla linii myślenia, charakteryzującej filozofie życia, albo wirtualnej mocy, przebiegającej od Nietzschego, przez Bergsona, aż po Deleuze'a. Transcendentna idealność konceptu jest dla tych myślicieli skierowana przeciwko twórczej immanencji życia; wieczność prawdy jest śmiertelną fikcją, która oddziela każde bycie od tego, do czego jest zdolne zgodnie z własną energetyczną dyferencją.

Jednak antyplatonizm jest również aktywny w opozycyjnych tendencjach, czyli w gramatycznych i językowych filozofiach; cała ta ogromna, analityczna machina jest naznaczona takimi nazwiskami, jak Wittgenstein, Carnap czy Quine. Platońskie założenie o efektywnym istnieniu idealności oraz o konieczności intelektualnej intuicji leżącej u źródeł wszelkiego poznania jest dla takiego nurtu czystym nonsensem. „To, co jest” składa się, ogólnie rzecz biorąc, ze zmysłowych danych (empiryczny wymiar), których organizacja jest dokonana za pomocą prawdziwego, bezpodmiotowego operatora transcendentalnego, jakim jest struktura języka (logiczny wymiar).

Wiemy zresztą, że Heidegger, jak i każdy hermeneutyczny nurt odwołujący się do niego, dostrzega w platońskiej operacji, która narzuca myśleniu o bycie inicjalny wycinek Idei, rozpoczęcie zapomnienia o byciu oraz przekazywanie tego, co jest ostatecznie nihilistyczne w metafizyce. A jest tak, gdyż to już Idea jest przykrywaniem narodzin sensu bytu za pomocą technicznej supremacji nad byciem, jak i matematycznej formy rozumienia, która ów sens aranżuje i kontroluje.

⁵³ F. Nietzsche, *Przedmowa*, w: tenże, *Poza dobrem i złem*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa–Kraków 1912.

Ortodoksyjni marksiści nie mieli żadnej estymy dla Platona, stąd też słownik Akademii Nauk ZSRR potraktował go fałszywie jako ideologa właścicieli niewolników. Platon był dla nich źródłem idealistycznych tendencji w filozofii, a więc o wiele bardziej preferowali Arystotelesa, bardziej wrażliwego na doświadczenie, lepiej wpisującego się w pragmatyczne badanie politycznych społeczności.

A zawzięci antymarksiści z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, adeptci politycznej, demokratycznej i etycznej filozofii, „nowi filozofowie”, jak Glucksmann, widzieli w Platonie model totalitarnego mistrza-myśliciela, który chce podporządkować demokratyczną anarchię imperatywowi transcendencji Dobra, w czym despotycznie pośredniczy właśnie ów król-filozof.

To wszystko pokazuje, w jakiej mierze i w którą stronę filozoficzna nowoczesność zmierza, by poszukać orientacyjnych punktów; znajdziemy wśród nich obligatoryjny stygmat oznaczający „obalanie Platona”.

Nasze pytanie dotyczące Pessoai staje się więc takie: co się dzieje z różnorodnie rozumianym platonizmem w jego poetyckim dziele? Innymi słowy, i precyzyjniej mówiąc: czy organizowanie poezji jako myślenia jest u Pessoai nowoczesne w sensie obalania platonizmu?

Pamiętajmy, że fundamentalną wyjątkowością poezji Pessoai jest zaproponowanie kompletnego dzieła czterech, a nie jednego poety. Jest to słynny mechanizm heteronimii. Dysponujemy czterema zbiorami poematów – ich autorami są Caeiro, Campos, Reis i Pessoa-we-własnej-osobie – które, pomimo że wyszły spod jednej ręki, są tak różnorodne, jeśli chodzi o dominujące motywy oraz językowe zaangażowanie, że każdy z nich komponuje kompletną konfigurację artystyczną.

Czy zatem poetycka heteronimia jest szczególną modulacją antyplatonizmu i czy to w tym sensie partycypuje w naszej nowoczesności?

Nasza odpowiedź będzie negatywna. Jeżeli Pessoa jest wyjątkowym wyzwaniem dla filozofii, jeśli jego nowoczesność jest wciąż *przed nami*, i jest pod pewnym względem niezbadana, to dlatego że *jego poemat-myśl otwiera drogę, która dociera do punktu, w którym można nie być ani platonikiem, ani antyplatonikiem*. Pessoa definiuje poetycko miejsce myślenia, które będzie ściśle ode-

rwane od jednomyślnego hasła głoszącego obalenie platonizmu, a czyni to tak, że filozofia po dziś dzień nie może ocenić tego gestu.

Jednakże pierwsze badania wydają się wskazywać na to, że Pessoa jest raczej transwersalny wobec wszelkich antyplatonistycznych tendencji wieku, na to, że je wszystkie przeciął czy też antycypował.

To, co autoryzuje hipotezę Gila, czyli pewien rodzaj gwałtownego witalizmu, znajdziemy u poety występującego pod heteronimem Campos, a szczególnie w jego wybitnych odach. Rozgoryczenie doznań wydaje się główną metodą dla jego poetyckiego badania, a wystawienie ciała na wielopostaciowe rozczłonkowanie ewokuje wirtualną tożsamość pożądania i intuicji. Inną genialną ideą Camposa jest ukazanie, że klasyczna opozycja pomiędzy mechanizacją a życiowym pędem jest całkowicie relatywna. Campos jest poetą nowoczesnej mechanizacji oraz wielkich metropolii czy też komercyjnej, bankowej, industrialnej aktywności pojętej jako narzędzie kreacji, jako naturalna analogia. Myśli na długo przed Deleuzem, że istnieje w pożądaniu pewien rodzaj mechanicznej jednoznaczności, której energię wiersz powinien ująć, ale tak, aby nie sublimować ani nie idealizować jej, ale z drugiej strony nie powinien też jej rozpraszać w dwuznacznej chochli; powinien tak pojmować przepływy i cięcia, aby bezpośrednio uchwycić pewien rodzaj furii bytu.

Czy już sam wybór poematu pojmowanego jako językowe poczucie ruchu myślenia [*vection langagière de la pensée*] nie jest w istocie antyplatoński? Przecież zabiegi Pessoa instalują poemat w procedurach rozciągniętej czy też odwróconej logiki, która nie wydaje się kompatybilna z *czystością* idealistycznej dialektyki. W ten sposób, jak to wykazał Jakobson w pewnym bardzo dobrym artykule, systematyczne używanie oksymoronu wyprowadza z równowagi wszelkie predykatywne atrybucje. Jak w takim razie dotrzeć do Idei, jeżeli jakkolwiek termin może w ramach silnej koherencji poematu otrzymać jakkolwiek predykat, szczególnie że może wchodzi z terminem, na który wpływa, w relację nieodpowiedniości? Tak samo Pessoa w wynalazczy, quasi-labiryntowy sposób używa negacji, tak ją rozprowadzając wzdłuż wersu, że nigdy nie można *utrwalić* zanegowanego terminu. Możemy zatem stwierdzić, że istnieje *plynna negacja*, która jest całkowicie przeciwstawna ściśle dialektycznemu uży-

ciu negacji przez Mallarmégo, jak i jest przeznaczona do impregnowania wiersza stałą dwuznacznością wynikającą ze znajdowania się pomiędzy afirmacją a negacją albo raczej rozpoznawalnym rodzajem afirmatywnego niedomówienia, autoryzującym finalnie to, że najwybitniejsze manifestacje mocy bytu są skorodowane przez najbardziej nieustępliwe wycofywanie się podmiotu. Tak więc Pessoa produkuje poetyckie obalenie zasady niesprzeczności. Jednak równie dobrze – szczególnie w poematach, gdzie Pessoa występuje we własnej osobie – odrzuca prawo wyłączonego środka. Ścieżka poematu jest wobec tego diagonalna, to, co omawia, nie jest ani kurtyną deszczu, ani katedrą; ani nagą rzeczą, ani jej odbiciem; ani bezpośrednim oglądem w blasku światła, ani nieprzezroczystością szyby. Celem wiersza jest zatem kreowanie owo „ani, ani” i sugerowanie, że istnieje *jeszcze inna rzecz*, która wymyka się każdej opozycji typu tak/nie.

Jak mógłby być platonikiem ten poeta, który wymyśla nieklasyczną logikę, nieuchwytną negację, przekątną bytu, nierozzerwalność predykatów?

Moglibyśmy zresztą utrzymać, że Pessoa, prawie w tym samym czasie, co Wittgenstein (o czym nie wie), proponuje najradykałniejszą formę identyfikacji myślenia i gier językowych. Bo czym jest heteronimia? Nie zapominajmy, że jej materialność nie należy do porządku projektu bądź Idei. Jest ona *przekazana* pismu, efektywnej różnorodności poematów. Jak stwierdza Judith Balso, heteronimia istnieje najpierw w poematach, a nie w poetach. Wobec tego chodzi o istnienie różnych gier językowych, mających własne reguły i wewnętrzną, nieredukowalną koherencję. Można nawet uznać, że są zapożyczonymi kodami, stąd też heteronimiczna gra byłaby jak postmodernistyczna kompozycja. Czy Caeiro nie jest wynikiem dwuznacznej pracy wykonanej na pograniczu wiersza i prozy, tej, której chciał już Baudelaire? Czyż nie powie: „spisuję prozę swych wierszy?”⁵⁴. W odach Camposa znajduje się pewien rodzaj imitowanego Whitmana, a w odach Reisa, tak jak w kolumnadach Bofilla, zakładana imitacja antyku. Czy taka kombinacja nieredukowalnych gier i iluzorycznego *mimesis* nie jest szczytem antyplatonizmu?

⁵⁴ F. Pessoa, *Poezje zebrane Alberta Caeiro*, tłum. W. Charchalis, Warszawa 2011, s. 71.

Ponadto Pessoa, tak jak Heidegger, proponuje uczynić presokratyczny krok do tyłu. Pokrewieństwo Caeiro i Parmenidesa jest przecież niewątpliwe. Ustala wszakże, iż zadaniem wiersza będzie restytuowanie tożsamości bytu, która poprzedzałaby wszelką subiektywną organizację myślenia. Hasło, które znajdziemy w jednym z jego poematów: „nie opierać się o korytarz myślenia”⁵⁵, jest równoważne zwrotowi „pozwoić-być”⁵⁶, tak więc jest całkowicie porównywalne z krytyką kartezjańskiego motywu subiektywności, jakiej dokonał Heidegger. Funkcja tautologii (drzewo jest drzewem i niczym innym niż drzewem, etc.) jest upoetyzowaniem natychmiastowego nadejścia Rzeczy bez konieczności przechodzenia przez protokoły – zawsze krytyczne albo negatywne – z jej kognitywnego ujęcia. Właśnie to Caeiro nazywa metafizyką niemyślenia, w gruncie rzeczy bardzo bliskiej tezie Parmenidesa, według której myśl nie jest niczym innym niż samym bytem. Krótko mówiąc, Caeiro prowadzi całą swoją poezję przeciwko platońskiej idei rozumianej jako mediacja w poznawaniu.

I w końcu jeżeli prawdą jest, że Pessoa jest każdym, tylko nie socjalistą czy marksistą, to niemniej jednak prawdą jest też, że jego poezja jest silną krytyką idealizacji. Jest eksplicytna u Caeiro, który nie przestaje kpić z tych, którzy widzą w księżycu na niebie inną rzecz niż księżyc na niebie, z tych „chorych poetów”⁵⁷. Jednak powinniśmy być wrażliwi na bardzo szczególny materializm poetycki, jaki znajduje się w całościowym dziele Pessoa. Chociaż jest wielkim mistrzem zaskakującego obrazu, to przy pierwszej lekturze można u niego rozpoznać pewien rodzaj niemalże suchej czystości poetyckiej wypowiedzi. To

⁵⁵ Cytat pochodzi z XLVI wiersza ze *Strażnika trzód* Alberta Caeiro. Tłumaczymy za Badiou, ponieważ w polskim przekładzie umyka sens, na który zwraca uwagę. Zob. F. Pessoa, *Le Gardeur de troupeaux*, w: tenże, *Le Gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec Poésies d'Alvaro de Campos*, Paris 2011, s. 98.

W polskiej wersji znajdziemy go w: F. Pessoa, *Poezje zebrane Alberta Caeiro*, s. 71, a brzmi on tak:

„Staram się łączyć wyrazy z ideą
i nie potrzebować korytarza
od myśli do słów”.

⁵⁶ Chodzi tutaj o heideggerowski zwrot *Sein-lasse*, przetłumaczony na język francuski jako *laisser-être*.

⁵⁷ F. Pessoa, *Poezje zebrane Alberta Caeiro*, s. 70: „Poeci mistycy są chorymi filozofami”.

zresztą dlatego udaje mu się zintegrować w samym poetyckim uroku wyjątkową dozę abstrakcji. Powiedzmy, że Pessoa nieustannie zatroskany o to, aby poemat mówił dokładnie to, co mówi, proponuje nam poezję *bez aury*. Nigdy nie należy poszukiwać powstawania myśli-poematu w jego rezonansie, w jego bocznej vibracji, tylko w dosłownej dokładności. Wiersz Pessoa nie stara się uwieść, czy też sugerować. Jakkolwiek kompleksowy byłby jego układ, i tak jest w zwięzły i zwarty sposób prawdą dla siebie. Powiedzmy, że wydaje się, iż Pessoa wbrew Platonowi mówi nam, że pismo nie jest mroczną reminiscencją, zawsze niedoskonałą, jakiegoś idealnego gdzie indziej. Wręcz przeciwnie, jest ono *samym myśleniem*, takim, jakie jest. Toteż materialistyczna sentencja Caeiro: „Być czymś to nie być podatnym na interpretację”⁵⁸ rozszerza się na wszystkie heteronimy – poemat jest materialną siecią operacji, poemat jest tym, co nie może być nigdy interpretowane.

Czy Pessoa jest zatem *kompletnie* poetą antyplatonizmu? W żaden sposób moja lektura nie będzie taka, ponieważ widoczne znaki, ukazujące drogę, jaką przebywa po wszelkich antyplatońskich postawach wieku, nie mogą ukryć jego konfrontacji z Platonem; poza tym fundatorska wola Pessoa jest o wiele bardziej bliższa platonizmowi niż dekonstrukcyjnym gramatykom, którymi szczyci się nasza epoka. Podajmy kilka głównych dowodów na to ukierunkowanie.

1. Niemalże niezawodnym znakiem, dzięki któremu rozpoznaje się platońskiego ducha, jest promocja matematycznego paradygmatu, zarówno gdy chodzi o myśl odnoszącą się do bytu, jak i o objawianie arkan prawdy. Otóż Pessoa zdecydował się eksplicytnie na projekt nakazujący wierszowi ujmowanie matematyki bytu. A nawet potwierdza gruntową tożsamość matematycznej prawdy i artystycznego piękna, ponieważ „dwumian Newtona jest równie piękny co Wenus z Milo”⁵⁹. I kiedy dorzuca, że problemem jest fakt, iż mało ludzi zdaje sobie z tej tożsamości sprawę, to angażuje poemat w wypełnianie esencjonalnej, platońskiej *instrukcji* nakazującej: doprowadzić nieświadomą myśl do immanentnej pewności, że zachodzi ontologiczna wzajemność pomiędzy prawdą i pięknem.

⁵⁸ Tamże, s. 157.

⁵⁹ A. de Campos, *Le binôme de Newton...*, w: tenże, *Le Gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec Poésies d'Alvaro de Campos*, s. 238

Stąd zresztą projekt Pessoai dotyczący myślenia poematu można sprowadzić do pytania: co to jest nowoczesna metafizyka? Nawet jeśli przyjmuje on paradoksalną formę „metafizyki bez metafizyki”, której nieskończenie subtelne odnogi eksploruje Judith Balso⁶⁰. Ale czy Platon nie pragnął także, w czasie kłótni z presokratykami, zbudować metafizyki odjętej od meta-fizyki, czyli od prymatu fizyki, od natury?

Będziemy utrzymywać, że syntaksa Pessoai jest instrumentem takiego projektu. A jest tak, gdyż znajduje się u tego poety – pod obrazami i metaforami – nieustanna *machinacja syntaktyczna*, której kompleksowość zabrania, aby przywłaszczanie wrażeń i naturalna emocja pozostawały suwerenne. W każdym razie Pessoa przypomina w tym punkcie Mallarmégo: fraza musi być często zrekonstruowana, przeczytana drugi raz, aby Idea mogła przeszyć i przekroczyć widoczny obraz. Przecież też chce wyposażyć język – tak różnorodny, zaskakujący i sugestywny jak to tylko możliwe – w suwerenną *dokładność*, którą bez wahania można obwieścić jako algebraiczną, i która jest w tym punkcie porównywalna z sojuszem, jaki zachodzi w dialogach Platona pomiędzy wyjątkowym urokiem, nieustannym literackim uwodzeniem a nieubłaganą surowością argumentacyjną.

2. Jeszcze bardziej platońskie jest to, co możemy nazwać ontologiczną podstawą archetypową, która odwołuje się do tego, co jest widzialne. Jest tak, ponieważ takie odwoływanie się nie pozwala nam nigdy zignorować faktu, że w wierszu nie chodzi ostatecznie o zmysłowe osobliwości, ale o ich typ, o ich ontologiczny typ [*ontotype*]. Punkt ten jest wspaniale rozwinięty na początku *Nadmorskiej ody* – jednego z najwspanialszych poematów Camposa (i całego wieku) – kiedy realne i obecne nabrzeże manifestuje się jako istotne Wielkie Nabrzeże. Jednakże jest on wszechobecny u każdego z heteronimów, jak i w prozatorskiej, bardzo już znanej *Księżce niepokoju*, której autorem jest „pół-heteronim” Bernardo Soaresa: deszcz, maszyna, drzewo, cień, przechodzień są w niej tak upoetyzowani, za pomocą bardzo rozmaitych środków, by nieustannie docierać do Deszczu, Maszyny, Drzewa, Cienia, Przechodnia. Nawet uśmiech właściciela sklepu tytoniowego na końcu innego, równie słynnego

⁶⁰ Zob. J. Balso, *Pessoa, le passeur métaphisique*, Paris 2006.

poematu Camposa, zachodzi tylko wtedy, gdy zmierza w kierunku wiecznego Uśmiechu⁶¹. A moc wiersza wiąże się z nierozdzielaniem tego kierunku od obecności – ewentualnie od małej litery – która jest jego źródłem. Idea nie jest oddzielona od rzeczy, nie jest transcendentna. Ale nie jest też formą, która zarządza i porządkuje materię, jak to jest u Arystotelesa. Poemat deklaruje, że rzeczy są tożsame z ich Ideą. To dlatego nazywanie tego, co widzialne, realizuje się jako droga wyznaczana przez sieć zawierającą typy bytu; droga, której syntaksa jest przewodnim wątkiem. Dokładnie tak samo platońska dialektyka prowadzi nas do punktu, w którym rozważanie rzeczy i intuicja odnosząca się do Idei są nierozdzielne.

3. Sama heteronimia pojmowana jako mechanizm myślenia, a nie jako subiektywny dramat, komponuje pewien rodzaj idealnego miejsca, w którym korelacje i dysjunkcje zachodzące pomiędzy postaciami ewokują relacje, jakie zachodzą pomiędzy „najwyższymi rodzajami” w *Sofiście* Platona. Jeżeli utożsamimy Caeiro z figurą tożsamości, a możemy to przecież zrobić, to natychmiast dostrzeżemy konieczność, by Campos był figurą różności. Jeżeli Campos jako własna różność, która jest umykająca i bolesna, wystawiona na rozbiór i polimorfizm, jest identyfikowany z bezkształtnością albo z „błądzącą przyczyną” z Timajosa, to widzimy, iż konieczne jest, by Reis był surowym autorytetem formy. Jeżeli utożsamimy Pessoa-we-własnej-osobie jako poetę dwuznaczności, interwału, tego, co nie jest ani bytem, ani niebytem, to zrozumiemy, że jest jedynym, który nie jest uczniem Caeiro, domagającym się od poematu najściślejszej jednoznaczności. I jeśli Caeiro, ten nowoczesny presokratyk, przyjmuje królestwo skończoności, to dlatego że Campos sprawi, iż energia wiersza będzie ulatniać się w nieskończoność. W ten sposób *heteronimia jest możliwym obrazem inteligibilnego miejsca*, obrazem kompozycji myślenia ułożonej w ramach alternatywnej gry z własnymi kategoriami.

4. Nawet polityczny projekt Pessoa przypomina ten, który Platon rozwija w *Państwie*. W rzeczywistości to napisał *Przekaz [Message]*, poetycki zbiór

⁶¹ Mowa tutaj o wierszu Camposa zatytułowanym *Sklep tytoniowy*. Nie został on jednak przetłumaczony na język polski. W wersji francuskiej znajdziemy go w: F. Pessoa, *Bureau de Tabac*, w: tenże, *Le Gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec Poésies d'Alvaro de Campos*, Paris 2011, s. 204.

poświęcony losowi Portugalii. Otóż nie chodzi w nim ani o przedstawienie programu dostosowanego do okolicznościowych problemów portugalskiego życia, ani o przeegzaminowanie generalnych zasad politycznej filozofii. Chodzi o idealną rekonstrukcję dokonaną na podstawie systematyki emblematów. Pessoa chce poetycko wywołać precyzyjną ideę Portugalii będącej symultanicznie wyjątkową (poprzez heraldyczne zdobywanie własnej historii) i uniwersalną (poprzez anonsowanie idealnej możliwości bycia nazwą „piątego Imperium”), tak jak Platon, który chce idealnie ustanowić organizację oraz prawowitość greckiego, dającego się zuniwersalizować polis, określonego choć nieistniejącego polis. I gdy Pessoa wiąże powstawanie narodowej i poetyckiej idei z niepewnością powrotu sekretnego króla, gdy owija całe swoje przedsięwzięcie, które jest zresztą silnie architektoniczne, we mgłę i tajemnicę, to postępuje jak Platon, który łagodzi idealną solidność swojej rekonstrukcji poprzez wskazanie znikającego punktu [*un point de fuite*] (korupcja w sprawiedliwym polis jest nieunikniona, ponieważ zapomnienie o Liczbie, która je funduje, spowoduje demagogiczną supremację gimnastyki nad nauczaniem sztuk).

Czy należy wobec tego konkludować, że istnieje pewien rodzaj platonizmu Pessoa? Nawet jeśli, to tak samo należałoby go subsumować pod antyplatonizm wieku. Nowoczesność Pessoa polega na zwątpieniu w stosowność opozycji platonizm/antyplatonizm: zadaniem myśli-poematu nie jest ani lojalność wobec platonizmu, ani wobec aktu jego obalania.

I to jest właśnie to, czego my, filozofowie, jeszcze zupełnie nie zrozumieliśmy. Stąd też nie myślimy jeszcze na poziomie Pessoa, co oznaczałoby: przyjęcie współlektensji [*la coextension*] tego, co zmysłowe oraz Idei, *przy jednoczesnym* nieprzyznawaniu niczego transcendencji Jednego; myślenie, że istnieją jedynie wyjątkowe mnogości, *przy jednoczesnym* niewyciąganiu z tego niczego, co przypominałoby empiryzm.

To właśnie takiemu *opóźnieniu* względem Pessoa możemy przypisać bardzo dziwne wrażenie, jakie doświadczamy podczas czytania go, wrażenie, które mówi nam, że jest *samowystarczalny*. Kiedy otwieramy Pessoa, to szybko przekonujemy się, że zawsze będzie nas więził, że niepotrzebne jest czytanie innych książek, że *wszystko już tam jest*.

Oczywiście możemy najpierw pomyśleć, że takie przekonanie jest spowodowane heteronimią. Zamiast napisać jakieś dzieło, Pessoa rozwinął całą literaturę, konfigurację literacką, w którą wpisują się wszystkie opozycje, wszystkie problemy myślenia wieku. Dzięki temu znacznie przekroczył projekt Księgi Mallarmégo, którego słabością było utrzymywanie suwerenności Jednego, autora, nawet jeśli ów autor tak unicestwiał się w Księdze, aż stał się anonimowy. Anonimowość Mallarmégo pozostaje więzieniem transcendencji autora. Heteronimy (Caeiro, Campos, Reis, Pessoa-we-własnej-osobie, Soares) przeciwstawiają się anonimowości, ponieważ nie dążą ani do Jednego, ani do Wszystkiego, ale ustalają źródłowo przypadkowość mnogości. Stąd też komponują wszechświat, lepiej niż Księga, gdyż rzeczywisty wszechświat jest jednocześnie mnogi, przypadkowy i nie daje się scalić.

Jednakże nasza mentalna zdobycz, przechwycona od Pessoi, bardziej wynika nawet stąd, że filozofia w żaden sposób nie wyczerpała jeszcze własnej nowoczesności. Stąd też nie będziemy się mogli oderwać od czytania Pessoi, o ile tylko odkryjemy u niego następujący imperatyw (z tym, że nie wiemy jeszcze, jak się mu podporządkować): podążać ścieżką, która dysponuje – w przestrzeni otworzonej przez poetę dla wszystkich – prawdziwą filozofią mnogości, pustki i nieskończoności, znajdującą się pomiędzy Platonem a anti-Platonem. Filozofią, która w sposób afirmatywny oddaje sprawiedliwość temu światu, opuszczonemu przez bogów na zawsze.

5. Poetycka dialektyka: Labîd ben Rabi'a a Mallarmé

Nie wierzę za bardzo w literaturę porównawczą. Ale wierzę w uniwersalność wielkich poematów, nawet jeśli są oferowane jako prawie zawsze nie-szczęсна aproksymacja, jaką jest tłumaczenie. A „porównywanie” może być pewnym rodzajem eksperymentalnej weryfikacji takiej uniwersalności.

Moje porównanie będzie dotyczyć poematu napisanego w języku arabskim oraz poematu napisanego w języku francuskim. Przychodzi mi ono na myśl, odkąd tylko odkryłem arabski poemat, a odkryłem go późno, zbyt późno z powodów, o których wspominałem. Owe dwa wiersze mówią, według mnie, o bliskości w myśleniu, która jest ożywiana i jednocześnie wyciszana poprzez ogrom dystansu, który ich dzieli.

Francuski poemat to *Rzut kości* Mallarmégo. Widzimy w nim, przypomnijmy, starego Mistrza na morskiej, anonimowej powierzchni, który szyderczo potrząsa ręką trzymającą kości i waha się tak długo przed rzutem, że wydaje się, iż zniknie zanim zadecyduje o geście. A więc Mallarmé pisze tak:

Nic z pamiętnego przesilenia, gdzie by nastąpiło zdarzenie z widokiem na zawsze zerowy rezultat człowieka, nie będzie miało miejsca (zwykle wznie-sienie przelewa próżnię) tylko miejsce, jakowyś plusk wewnętrzny jak dla rozproszenia pustego aktu, które inaczej by raptownie swoim kłamstwem uzasadniło zagubienie w tych obszarach niejasności, gdzie się każda realność rozplywa⁶².

A jednak na ostatniej stronie wyłania się na niebie Konstelacja, która jest jak niebiańska cyfra rozjaśniająca fakt, że tutaj na dole nigdy nie będzie decyzji.

Arabski poemat jest z kolei jedną z wielkich od, tak zwanych od przed-islamskich; jest to jedna z *muallak* przypisana Labîdowi ben Rabi'a, którą

⁶² S. Mallarmé, *Rzut kości*, tłum. A. Ważyk, w: tenże, *Wybór poezji*, s. 128-129. Trzeba jednak zauważyć, że ten, jak i kolejne cytaty będą podane w formie prozatorskiej, czyli takiej, jaką znajdziemy u Badiou.

otrzymuję w tłumaczeniu André Miquela. On również rodzi się z konstatacją o radykalnym upadku. Proklamuje od pierwszego wersu: „Zmazane obozowiska dnia na zawsze”⁶³. Wiersz rodzi się z faktu, że powrót gawędziarza do obozowiska będzie jedynie powrotem na pustynię. Wydaje się, że tam również nagość miejsca pochłania całą realną i symboliczną egzystencję, która przypuszczalnie powinna być zaludniona. „Ślady! Wszyscy uciekli! Pustka, opuszczona ziemia!” mówi poeta. I gdzie indziej: „Miejsca niegdyś pełne, miejsca nagie, opuszczone rankiem/Niepotrzebne rowy, porzucone pakuły”.

Jednak poemat będzie prowadził – poprzez bardzo subtelną dialektykę, której tutaj nie zrekonstruuje, ale w której pustynne zwierzęta odgrywają centralną i metaforyczną rolę – do pochwały rodowodu, klanu, i wywoła na końcu figurę mistrza wyboru i prawa, prezentowanego jako tego, dla kogo była przeznaczona inicjalna pustka:

Zawsze widzimy, jak zgromadzone klany zdają się
Na jednego z nas, tego, który rozstrzyga i narzuca swoje poglądy.
On tych z plemienia zapewnia o prawie.
Dzieli, zmniejszając albo zwiększając, jest jedynym mistrzem
Wyboru. Dobry, namawiając wszystkich innych do bycia
Łaskawym, zbiera najrzadsze cnoty.

U Mallarmégo występuje w takim razie niemożliwość dokonania wyboru przez mistrza; zachodzi fakt, w którym, jak mówi poemat: „Mistrz (...) waha się, truposz odsunięty ramieniem od tajemnicy, którą trzyma, zamiast rozegrać jak osiwiwały maniak grę w imieniu fal”⁶⁴. I skutkiem tego wahania się najpierw jest groźba, że nic nie będzie miało miejsca oprócz miejsca, a potem gwiazdna cyfra.

U Labida ben Rabi’a rozpoczynamy od nagiego miejsca, od nieobecności, od pustynnego omdlenia. I stąd czerpiemy zasoby, by ewokować mistrza, którego cnotą jest zaledwie wybór, decyzja akceptowalna przez wszystkich.

⁶³ Labid ben Rabi’a, *Le Desert et son code*, w: *Du désert d’Arabie aux jardins d’Espagne*, tłum. André Miquel, Paris 1992. Wszelkie cytaty Labida ben Rabi’a będą pochodzić właśnie z tego poematu. Będziemy je oczywiście tłumaczyć za Badiou.

⁶⁴ S. Mallarmé, *Rzut kości*, s. 116-117.

Te dwa poematy dzieli trzynaście wieków; dla jednego kontekstem jest burżuazyjny salon imperialnej Francji, dla drugiego nomadyzm wielkich, pustynnych cywilizacji z Arabii. Ich języki nie mają takiego samego pochodzenia, nawet szukając daleko. Odległość między nimi jest niemalże niepojęciowa.

A jednak! Przyjmijmy na chwilę, że Konstelacja, która wyłania się niespodziewanie zaraz po katastrofie mistrza, jest symbolem tego, co nazywa Ideą, albo prawdą; przyjmijmy również, że istnienie sprawiedliwego mistrza, który wie – zgodnie z tym, co mówi poeta – jak zapewnić ludziom bezpieczeństwo, jak sprawić, by obfitowanie i długowieczność były udziałem każdego, jak „zbudować dla nas wyniosły dom”, oznacza w rzeczywistości, iż lud jest zdolny do sprawiedliwości i prawdy; tak właśnie, przyjmijmy również i to. Widzimy zatem, że dwa wiersze, pomimo niezmierzonej odległości, jaka ich dzieli, mówią o unikalnym i wyjątkowym zagadnieniu, które można wyrazić pytaniem: jakie są relacje pomiędzy miejscem, mistrzem i prawdą? Dlaczego miejsce musi być miejscem absencji albo nagim miejscem (które sprowadza się jedynie do faktu, że miejsce ma-miejsce [*l'avoir-lieu du lieu*]), żeby sprawiedliwość (albo prawda) mogła zostać w wypowiedzi dopasowana do losu mistrza, który ją podtrzymuje?

Poemat nomada znajdującego się w obliczu usuniętego obozowiska, jak i poemat okcydentalnego literata, który konstruuje chimerę wiecznego rzucania kości na Ocean, usuwają tę ogromną odległość, jaka ich dzieli, zbiegając się w punkcie kwestii, która ich nawiedza: mistrz prawdy musi przejść przez porzucone miejsce, dla którego albo na podstawie którego istnieje prawda. Musi postawić poemat jak najbliżej absolutnej zemsty obojętności wszechświata. Być może prawda może otrzymać poetycką szansę jedynie tam, gdzie istnieje tylko pustynia, tam, gdzie istnieje tylko otchłań. Tam, gdzie nic nie miało ani nie będzie miało miejsca. Równie dobrze można powiedzieć, że mistrz musi zaryzykować i usytuować wiersz dokładnie tam, gdzie zasoby poematu wydają się wyczerpane. To właśnie o tym mówi oda Labida ben Rabi'a z ekstrordynaryjną precyzją. Porównamy w niej obozowisko, które zniknęło, z „pismem zerodowanym w tajemnicy kamienia”. Ustanowimy bezpośrednią korespondencję pomiędzy ostatnimi śladami po obozie a tekstem napisanym na piasku:

Obóz pozostaje rysunkiem obnażonym przez wody
Jak tekst, w którym pióro ożywiło linie.

Poeta deklaruje nawet, że poetycki apel skierowany do nieobecności nie może w rzeczywistości odnaleźć swojego języka:

Po co apelować
Do głuchej wieczności w niewyraźnym języku?

Całkowicie oczywiste jest zatem to, że doświadczanie nagiego miejsca oraz absencji jest jednocześnie doświadczaniem prawdopodobnego usuwania tekstu czy też poematu. Deszcz i piasek wszystko rozpuszczą oraz wymażą.

Mallarmé z kolei ewokuje w bardzo zbliżonych terminach „te obszary niejasności, gdzie się każda realność rozplywa”⁶⁵, a gdy chodzi o mistrza, to przywołuje quasi-pewność „katastrofy, która skryła człowieka bez nawy, co za różnica, gdzie daremna”⁶⁶.

Nasze pytanie precyzuje się zatem w połączonej formie: jeżeli porzucanie miejsca jest tym samym, co porzucanie języka, to jakie paradoksalne doświadczenie wiąże poetycką parę mistrza i prawdy z takim aktem?

Z pewnością arabska oda i francuski poemat proponują nam dwie wersje czy też dwie artykulacje takiego pytania.

Dla Labída ben Rabi’a pustynne doświadczenie usuwania obozowiska i niemocy języka prowadzi do restytucji mistrza, moglibyśmy nawet powiedzieć do jego wywołania. Prowadzi poprzez dwa etapy. Najpierw mamy nostalgiczny czas, który opiera się na figurze Kobiety; samą zadumę, która jest na miarę jednocześnie absencji i śladów, zacieranych jak tekst przez piasek i deszcz.

Twoja nostalgia znów widzi kobiety, które odchodzą,
Palankiny, schroniska z bawełny, zasłony
Trzaskające nad tym wszystkim, drobne ozdoby
Na drewnianej kołysce, która owija się cieniem.

⁶⁵ Tamże, s. 129.

⁶⁶ Tamże, s. 116-117. W oryginale słowo oznaczające katastrofę jest wyrażone przez słowo *le naufrage*, co oznacza dokładnie rozbicie statku, zatonięcie statku – w ten sposób wątek wody, która wszystko pochłania, jest jeszcze bardziej wyrazisty.

Następnie, w drugim etapie, długa rekonstrukcja energii przechodzi przez ewokację pociągowych zwierząt należących do nomadów (wielbłąd albo klacz), jak i dzikich zwierząt, które je przypominają (wilki i lwy). Tak jakby na podstawie takiej ewokowanej energii komponował się herb plemienia.

W sercu takiego herbu znajdują się mistrz i sprawiedliwość. Poetycka ścieżka myślenia prowadzi od próżni do pragnącej nostalgii, od pragnienia do energii ruchu, od energii do herbu, od herbu do mistrza. Na początku takie myślenie sytuuje w Otwartym wycofywanie się wszystkich rzeczy, ale otwiera przy tym i samo wycofywanie się, ponieważ ewokowane z absencji rzeczy posiadają poetycką energię bez precedensu, a mistrz przybywa po to, by przypieczętować uwolnioną energię. Prawda jest zatem tym, czemu pragnienie może nadać wartość, kiedy przebywa, czy też kiedy jest otoczone trwogą przed znikaniem.

Wypowiedzi Mallarmégo artykułują kwestię inaczej. Puste miejsce jest nawiedzane przez ślady po morskiej katastrofie, a sam mistrz jest już na wpół pochłonięty. Nie jest – jak w odzie – świadkiem pochyłającym się nad absencją, jest ujęty czy też schwytany przez znikanie. Jak już powiedziałem, waha się, czy rzucić kości, sprawia, że gest i brak gestu [*le non-geste*] stają się równoważące. I wtenczas wyłania się Prawda jako idealny rzut kości wpisany w nocne niebo. Należałoby bezsprzecznie stwierdzić, że: to wycofywanie wszystkich rzeczy jest pierwsze, wliczając w to mistrza. Aby Otwarte mogło się pojawić, wycofywanie się musi sprawiać, że działanie albo niedziałanie, rzucanie kości albo nierzucanie kości będą układami ekwiwalentnymi. Dokładnie taką postać przyjmuje anulowanie każdego mistrzostwa, skoro, jak to przykładowo wyraża oda, mistrz jest tym, który jako jedyny jest mistrzem wyboru. Funkcją mistrza jest dla Mallarmégo sprawianie, by gest i brak gestu stały się równoważące. Podtrzymuje zatem do samego końca nagość miejsca. A całkowicie anonimowa prawda pojawi się nad opustoszałym miejscem.

Możemy więc w ramach rekapitulacji stwierdzić, co następuje:

1. Prawda może zaistnieć tylko pod warunkiem, że przeprawi się przez miejsce prawdy będące nagim, nieobecnym, opustoszałym miejscem. Każda prawda jest zagrożona możliwością, że nie istnieje nic innego niż obojętne miejsce, piasek, deszcz, ocean, otchłań.

2. Podmiotem poetyckiej wypowiedzi jest podmiot poddany takiemu doświadczeniu bądź też zagrożeniu.

3. Podmiot może być albo świadkiem abolicji jako ten, który powraca tam, gdzie wszystko zniknęło, albo przejściowym ocalałym.

4. Jeżeli jest świadkiem, to przy użyciu siły tak ożywi język, że ten wywoła na podstawie pustki, na podstawie własnej bezsilności, intensywną figurę mistrza, którym sam się stanie.

5. Jeżeli jest ocalałym, to będzie dążył do tego, aby akcja i brak akcji [*la non-action*] były nierozstrzygalne bądź też do tego, aby był w nim ściśle identyczny z niebytem. Wtenczas pojawi się anonimowa Idea.

6. Wydaje się zatem, że istnieją dwie możliwe odpowiedzi na nasze pytanie dotyczące związku, jaki zachodzi pomiędzy miejscem, mistrzem a prawdą.

– Albo prawda wynika z faktu, że miejsce – doświadczenie pustki i absencji – wywołuje, najpierw nostalgicznie, a potem aktywnie, fikcję mistrza, który jest zdolny do prawdy.

– Albo prawda wynika z faktu, że mistrz zniknął w anonimowości pustego miejsca i po prostu poświęcił siebie, aby prawda mogła zaistnieć.

W pierwszym przypadku pustka miejsca i doświadczenie trwogi tworzą koniunkcję mistrza i prawdy.

W drugim przypadku pustka miejsca przyczynia się do rozłączenia mistrza od prawdy: on znika w otchłani, a absolutnie bezosobowa prawda wyłania się jakby nad jego zniknięciem.

Możemy stwierdzić, że siłą drugiej drogi, drogi Mallarmégo, jest właśnie oddzielenie prawdy od wszelkiej osobliwości mistrza. Jest to, by użyć języka psychoanalizy, prawda bez przeniesienia.

Jednakże zawiera ona podwójną słabość:

– Słabość subiektywną, ponieważ chodzi o doktrynę poświęcenia. Mistrz, krótko mówiąc, pozostaje chrześcijaninem, musi zniknąć, żeby prawda mogła się pojawić. Ale czy taki ofiarny mistrz odpowiada nam?

– Słabość ontologiczną, ponieważ finalnie mamy do czynienia z dwiema scenami, dwoma rejestrami bytu. Istnieje oceaniczne, głębinowe i neutralne miejsce, które zatapia gest mistrza. A ponad tym wszystkim istnieje niebo, na

którym zjawia się Konstelacja, będąca, jak mówi Mallarmé, „na wysokości, być może tak daleko, że jakiś zakątek łączy się z zaświatem”⁶⁷. Inaczej mówiąc, Mallarmé utrzymuje ontologiczny dualizm i pewien rodzaj platońskiej transcendencji prawdy.

Jeśli zaś chodzi o poemat Labîda ben Rabi’a, to jego filozoficzna siła i słabość rozprawdzają się całkiem inaczej.

Jego siłą jest ściśle utrzymanie zasady immanencji. Sposób przywoływania mistrza i umieszczania go w sercu herbu jest poetycko ukonstytuowany na podstawie pustki miejsca. Jest to pewien rodzaj rozwijania tego „zużytego pisma”, tego „tekstu, w którym pióro ożywiło linie”, które jest doświadczane przez poetę, kiedy powraca do opuszczonego obozowiska. Nie będziemy tutaj mieli drugiej sceny, drugiego rejestru bytu. Nie będziemy mieli transcendentnej zewnętrżności. Nawet mistrz jest, jak stwierdza wiersz, „jednym z nas”, nie jest z innego świata, nie jest Konstelacją Mallarmégo.

Z drugiej strony, mistrz w żaden sposób nie jest ofiarny czy też wczesnochrześcijański. Wręcz przeciwnie, jest ustanowiony w ramach dokładnych, ziemskich jakości. Jest dobrocią i łaską; a nawet „reguluje dary natury”; jest więc zestrojony z taką donacją. Przywołany przez odę mistrz nazywa odmierzoną zgodę zachodzącą pomiędzy naturą i prawami, ponieważ jest immanentnym mistrzem.

Trudnością jest tutaj fakt, że prawda pozostaje zdobyczą figury mistrza, nie daje się od niego oddzielić. Szczęście posiadania prawdy jest tym samym, co posłuszeństwo wobec mistrza. Jak twierdzi poemat: „Bądź szczęśliwy dzięki dobrodziejstwu suwerennego mistrza!” Ale czy możemy być szczęśliwi, dzięki czemuś, co jest dystrybuowane zgodnie z zasadą suwerenności? W każdym razie prawda pozostaje tutaj przeniesiona na mistrza.

Otóż dotarliśmy do sedna naszego problemu.

Czy jesteśmy zatem wezwani do tego, aby dokonać radykalnego wyboru pomiędzy dwiema orientacjami w myśleniu? Jedna, rozłączająca prawdę i mistrzostwo, wymagałaby transcendencji i poświęcenia. Moglibyśmy tutaj pragnąć prawdy, nie kochając jednocześnie mistrza, ale takie pragnienie odsyłałoby

⁶⁷ Tamże, s. 130-131.

nas poza Ziemię, do miejsca oznaczonego przez śmierć. Druga nie wymagałaby od nas ani poświęcenia, ani transcendencji, ale kosztów, jakie wiążą się z nieuchronną koniunkcją prawdy i mistrzostwa. Moglibyśmy w niej pokochać prawdę, nie opuszczając przy tym Ziemi i nie ustępując w niczym śmierci. Ale wówczas trzeba bezwarunkowo pokochać mistrza.

Dokładnie ten wybór, jak i niemożliwość takiego wyboru, nazywam z mojej strony nowoczesnością.

Z jednej strony mamy wszechświat nauki, który nie jest rozumiany jako wyjątkowe myślenie, ale jako siła finansowej i technicznej organizacji. Taki wszechświat dysponuje anonimową prawdą, całkowicie odseparowaną od jakiegokolwiek personalnej figury mistrza. Z tym, że prawda, zorganizowana socjalnie przez światowy kapitalizm, wymaga poświęcenia Ziemi. Jest ona dla uświadomionych mas totalnie dziwna i zewnętrzna. Każdy zna jej efekty, ale nikt nie panuje nad ich źródłem. Kapitalistycznie i technicznie zorganizowana nauka jest siłą transcendentną, której trzeba ofiarować czas i przestrzeń.

Finansowo i technicznie zorganizowanej nauce towarzyszy oczywiście współczesna demokracja. Ale co to jest współczesna demokracja? Jest ona wyłącznie: brakiem obligowania kogokolwiek do kochania mistrza. Umiłowanie Chiraca bądź Jospina nie jest obligatoryjne. W rzeczywistości to nikt ich nie kocha, wszyscy wyśmiewają się i kpią z nich publicznie. To właśnie jest demokracja. Chociaż z drugiej strony trzeba być absolutnie posłusznym kapitalistycznej i technicznej organizacji nauki. Prawo rynku, prawo handlowe i prawa cyrkulacji kapitałów są bezosobową siłą, która nie pozostawia nam żadnej perspektywy, żadnego prawdziwego wyboru. Istnieje tylko jedna polityka, unikalna polityka. Musimy poświęcić każdą sztukę wyboru, tak jak mistrz Mallarmé, żeby naukowa prawda w ramach technicznej i kapitalistycznej socjalizacji mogła iść zgodnie ze swoim transcendentnym kursem.

Z innej strony, wszędzie tam, gdzie odrzucamy taką naukową, kapitalistyczną i demokratyczną nowoczesność, musi istnieć mistrz, jak i obligatoryjne musi być jego kochanie. Ta teza znajdowała się w sercu wielkiego marksistowskiego i komunistycznego przedsięwzięcia. Chciano rozbić kapitalistyczną organizację nauki. Chciano, aby naukowa prawda była immanentna, kontrolo-

wana przez wszystkich, rozprowadzana przez ludową siłę. Chciano, aby prawda była całkowicie ziemską i aby nie wymagała poświęcenia związanego z wyborami. Chciano, aby to ludzie wybrali naukę i jej produktywną organizację, a nie żeby byli wybrani i zdeterminowani przez ową organizację. Komunizm był ideą kolektywnego mistrzostwa w prawdach. Chociaż faktem jest, że wszędzie wyłoniła się figura mistrza, ponieważ prawda nie była już odseparowana od mistrzostwa. I finalnie miłowanie i pragnienie prawdy było miłowaniem i pragnieniem mistrza. A jeśli nie kochaliśmy go, pojawiał się terror, aby przypomnieć o obowiązku takiej miłości.

Znajdujemy się cały czas w takim miejscu. Znajdujemy się, jeśli mogę tak powiedzieć, pomiędzy Mallarmém a *muallaką*. Z jednej strony mamy demokrację, która pozbawia nas miłości do mistrza i podporządkowuje unikalnej transcendencji handlowego prawa, przez co eliminuje z kolektywnego losu każde mistrzostwo, każdą realność politycznego wyboru. Z drugiej strony mamy pragnienie kolektywnego, immanentnego i potrzebnego losu, pragnienie zerwania z automatyzmem kapitału. Ale wówczas otrzymujemy terrorystyczny despotyzm oraz obowiązek wielbienia mistrza.

Nowoczesność jest niemożnością rozsądnego wyboru, jeżeli chodzi o relację pomiędzy mistrzostwem a prawdą. Czy prawda jest odłączona od mistrza? Jeśli tak, to mamy demokrację. Ale wówczas jest całkowicie niejasna, jest transcendentną machinacją technicznej i kapitalistycznej organizacji. Czy prawda jest połączona z mistrzem? Jeśli tak, to mamy pewien rodzaj immanentnego terroru, miłosnego i nieubłaganego przeniesienia, stałą fuzję pomiędzy policyjną siłą państwa a subiektywnym strachem. W każdym przypadku znika możliwość wyboru, czy to gdy mistrz poświęca się anonimowej sile, czy to gdy żąda od nas, byśmy to my poświęcili się w imię miłości do niego.

Wydaje mi się, że trzeba zaproponować naszej myśli jeden krok wstecz. Krok skierowany ku temu, co Mallarmé i preislamska oda mają wspólnego, a co oznacza pustynię, ocean, nagie miejsce, pustkę. Należy na nowo skomponować myślenie o prawdzie dla naszego czasu, które byłoby wyartykułowane na bazie pustki i nie odwoływałoby się do figury mistrza. Ani do ofiarnego mistrza, ani do przywołanego mistrza.

Innymi słowy, chodzi o ufundowanie doktryny wyboru i decyzji, która nie przyjmowałaby inicjalnej formy mistrzostwa w wyborze i decyzji.

Ten punkt jest esencjonalny. Autentyczna prawda istnieje, tylko pod warunkiem, że można ją wybrać; to jest pewne. Dokładnie dlatego filozofia od zawsze łączy prawdę z wolnością. Sam Heidegger zaproponował, by istotą prawdy była właśnie wolność. Jest to bezsprzeczny fakt.

Ale czy wybór prawdy musi koniecznie odsyłać do formy mistrzostwa?

Labid i Mallarmé odpowiadają jednocześnie, że tak. Mistrz jest potrzebny, żeby móc utrzymać do końca doświadczanie pustego miejsca oraz wywłaszczenie. Mistrz z arabskiej ody wybiera naturalną i dystrybucyjną prawdę. Natomiast mistrz Mallarmégo ukazuje, że trzeba poświęcić sam wybór, równoważyc w praktyce wybór i brak wyboru, a wówczas wyłoni się bezosobowa prawda. Dokładnie tak jak dzisiaj w demokracji: wybranie danego prezydenta jest ściśle ekwiwalentne niewybraniu go, ponieważ polityka będzie taka sama, jako iż jest zarządzana przez transcendencję kapitalistycznie zorganizowanej nauki i niepewność rynku.

Jednakże w obydwu przypadkach istnieje inicjalny mistrz, który decyduje o naturze wyboru.

Głównym zadaniem współczesnego myślenia jest, moim zdaniem: odnalezienie takiej myśli, dotyczącej wyboru i decyzji, która będzie zmierzać od pustki do prawdy bez odwoływania się do figury mistrza, jak i wywoływania i poświęcania jej.

Z arabskiej ody należy przejąć przekonanie, że prawda pozostaje immanentna względem miejsca; że nie jest zewnętrzna, że nie jest bezosobową, transcendentną siłą. Ale nie przywoływać przy tym mistrza.

Z francuskiego poematu należy przejąć przekonanie, że prawda jest anonimowa, że wyłania się na podstawie pustki, że jest odseparowana od mistrza. Jednakże nie trzeba przy tym unicestwiać i poświęcać go.

Cały problem można przeformułować na takie oto pytanie: w jaki sposób prawda może być pomyślana symultanicznie jako anonimowa i bezosobowa, a przy tym immanentna i ziemską? Innymi słowy: jak myśleć, aby prawda mogła być wybrana w ramach inicjalnego doświadczania pustki i nagiego miej-

sca bez konieczności bycia mistrzem wyboru, jak i bez konieczności powierzenia go mistrzowi?

Moja filozofia, akceptująca wiersz jako jej uwarunkowanie, próbuje właśnie tego dokonać. Wskażmy kilka motywów koniecznych, według mnie, do rozwiązania problemu.

a) Nie ma *jednej* prawdy, gdyż są prawdy; liczba mnoga jest tutaj kluczowa. Przyjmijmy nieredukowalną mnogość prawd.

b) Każda prawda jest procesem, a nie sądem czy też stanem rzeczy. Taki proces jest zgodnie z prawem nieskończony albo nie do ukończenia.

c) Podmiotem prawdy nazywamy każdy skończony moment nieskończonego procesu prawdy. Podmiot w żaden sposób nie panuje nad prawdą, jest jednocześnie względem niej immanentny.

d) Każdy proces prawdy rozpoczyna się od wydarzenia; wydarzenie jest nieprzewidywalne, nieobliczalne. Jest uzupełnieniem sytuacji. Każda prawda, a więc i każdy podmiot, zależy od wydarzeniowego pojawiania się. Prawda oraz podmiot prawdy nie pochodzą od tego, co jest, ale od tego, co nadchodzi w mocnym sensie tego słowa.

e) Wydarzenie objawia pustkę sytuacji, ponieważ pokazuje, że to, co istnieje było bez prawdy.

To na podstawie tej pustki podmiot konstytuuje się jako fragment procesu prawdy. To ta pustka oddziela go od sytuacji czy miejsca, wpisuje go w trajektorię bez precedensu. Jest zatem prawdą, że doświadczenie pustki, miejsca jako pustki, funduje podmiot prawdy; ale takie doświadczenie nie konstytuuje żadnego mistrzostwa. Co najwyżej możemy orzec w sposób absolutnie ogólny, że jakkolwiek podmiot prawdy jest bojownikiem prawdy.

f) Wybór, który wiąże podmiot z prawdą, jest wyborem kontynuacji bycia. Jako wierność wydarzeniu; wierność pustce.

Podmiot wybiera trwanie w dystansie do samego siebie wywołanym poprzez objawienie się pustki. Pustki, która jest właśnie bytem miejsca.

I tak oto znaleźliśmy się w naszym punkcie wyjścia, ponieważ prawda rozpoczyna się zawsze od nazywania pustki, od tworzenia poematu o opuszczonym miejscu. Labíd ben Rabi'a mówi nam właśnie o tym, do czego odnosi się wierny podmiot:

Pod izolowanym drzewem, bardzo wysoko, na skraju
Wydm, które wiatr rozprasza w pył,
Wieczór zamienia się w chmurę ukrytych gwiazd.

I również o tym mówi Mallarmé:

Otchłań zbiełała wściekle, z rozpaczliwie płaskim nakierowaniem rozpościera skrzydło z góry już opadłe jako że nie zdolne do wzlotu⁶⁸.

Prawda rozpoczyna się od poematu pustki, kontynuuje trwanie, gdy zostanie wybrana jej kontynuacja, a kończy się jedynie wraz z wyczerpaniem własnej nieskończoności. Nikt nie jest jej mistrzem, ale każdy może się w nią wpisać. Każdy może stwierdzić: nie, nie istnieje tylko to, co jest. Istnieje również to, co się zdarzyło, a trwałość tego tu i teraz niosę.

Trwałość? Gwiazdny i nieodwracalnie zapisany na stronie wiersz jest jej przykładowym strażnikiem. Ale czy nie ma innych sztuk, które poświęcają się dla ulotności wydarzenia, dla jego aluzyjnego znikania, dla tego, co jest *nieumocowane* w procesie stawania się prawdy? Czy nie ma sztuk oderwanych od impasu związanego z mistrzem, sztuk mobilności i „jednorazowości”? Co powiedzieć o tańcu, o tych mobilnych ciałach, które sprawiają, że zapominamy o ich ciężarze? Co powiedzieć o kinie, o defiladzie obrazu-czasu Deleuze’a? Co powiedzieć o teatrze, gdzie każdego wieczoru odgrywa się jedno dzieło – zawsze inne, nawet jeśli jest takie samo – dzieło, z którego nie zostanie nic pewnego dnia, gdyż aktorzy znikną, dekoracje zostaną spalone, a reżyser przeoczony? Należy oznajmić, że są to inne typy konfiguracji artystycznych, bardziej znane, bardziej plastyczne, a ponadto takie, które w odróżnieniu od imperialnego poematu, *jednoczą*. Czy filozofia czuje się równie swobodnie ze sztukami publicznie wystawianymi, co w swoim związku – przyjmującym postać śmiertelnego konfliktu bądź lojalności – z poematem?

⁶⁸ Tamże, s. 114-115.

6. Taniec jako metafora myślenia

Dlaczego taniec pojawia się u Nietzschego jako konieczna metafora myślenia? Jest tak, ponieważ przeciwstawia się wielkiemu wrogowi Zaratustry – Nietzschego, wrogowi, którego oznacza mianem „ducha ciężkości”⁶⁹. Taniec jest przede wszystkim obrazem myślenia odjętym od wszelkiego ducha ciężkości. Ważne jest, aby dostrzec *inne* obrazy takiej subtrakcji, ponieważ wpisują taniec w metaforyczną, zwartą sieć. Mamy na przykład ptaka. Zaratustra deklaruje: „Osobliwie, żem jest duchowi ciężkości tak wrogi: ptasiego rodzaju to znamię”⁷⁰. Jest to pierwsze metaforyczne połączenie zachodzące pomiędzy tańcem i ptakiem. Powiedzmy, że ma tutaj miejsce kielkowanie, tańczące narodziny tego, co moglibyśmy nazwać ptakiem w ciele. Istnieje też, ogólniej mówiąc, obraz lotu. Zaratustra orzeka, że: „Kto człowieka kiedyś latać nauczył (...) ziemię na nowo ochrzcić on będzie musiał – jako *lekką*”⁷¹. Powiedzieć o tańcu, że jest nazwą, która na nowo chrzci ziemię, byłoby w rzeczywistości bardzo ładną i słuszną definicją. Mamy też dziecko: „Niewinnością jest dziecię i zapomnieniem, jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem, pierwszym ruchem, świętego «tak» mówieniem”⁷². Chodzi o trzecią metamorfozę, która występuje na początku *Zaratustry*; zachodzi ona po wielbłądzie, który jest przeciwieństwem tańca i po lwie, który jest zbyt drapieżny, aby móc nazwać lekką nowo rozpoczętą ziemię. W rzeczywistości należałoby stwierdzić, że taniec, który jest ptakiem i lotem, jest również tym wszystkim, co oznacza dziecko. Taniec jest niewinnością, ponieważ jest ciałem przed ciałem. Jest zapomnieniem, ponieważ jest ciałem, które zapomina o własnych ograniczeniach, o własnym ciężarze. Jest nowopoczęciem, ponieważ tańczący gest musi być zawsze wykonany tak, jakby wymyślał własny początek. I jest też grą oczywi-

⁶⁹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Kęty 2004, s. 138-141.

⁷⁰ Tamże, s.139. U Badiou cytata ma trochę inną postać: „To dlatego że nienawidzę ducha ciężkości, przypominam ptaka”.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże, s. 22.

ście, ponieważ taniec uwalnia ciało od wszelkiej socjalnej mimiki, od wszelkiej powagi, od wszelkich konwenansów. Toczący się pierścień: jest to bardzo ładna, ewentualna definicja tańca. A jest tak, gdyż taniec jest jak krąg w przestrzeni, krąg, który sam dla siebie jest zasadą, krąg, który nie jest rysowany z zewnątrz, krąg, który się rysuje. Pierwszy ruch: każdy gest, każdy zarys tańca musi prezentować się nie jako konsekwencja, ale właśnie jako źródło ruchliwości. Jest też mówieniem „tak”, ponieważ taniec promiennie sprawia, że ciało negatywne, ciało haniebne staje się nieobecne.

Następnie Nietzsche będzie mówił również o fontannach, prezentując cały czas liczne obrazy, które rozpuszczają ducha ciężkości. „I dusza moja jest tryskającą fontanną”, a tańczące ciało z pewnością jest w stanie tryskać poza ziemię, poza siebie⁷³.

Finalnie to powietrze, to element wietrzny rekapitułuje wszystko. Taniec autoryzuje nazywanie samej ziemi „zwiewną”. Ziemia jest jakby obdarzona stałą aeracją zgodnie z myśleniem tańca, który zakłada podmuch, oddech ziemi. To dlatego jego centralnym problemem jest relacja pomiędzy wertykalnością a przyciąganiem, które wkraczają w tańczące ciało i pozwalają mu manifestować paradoksalną możliwość: taką, że ziemia i powietrze wymienia się pozycjami, jedno będzie przechodzić w drugie. Z tych wszystkich powodów taniec jest metaforą myślenia, która zestawia serię składającą się z ptaka, fontanny, dziecka i nieuchwytnego powietrza. Oczywiście ta seria może się wydawać całkiem niewinna, niemalże pretensjonalna; jest jak infantylna bajka, w której już nic nie może być ani ustalone, ani ocenione. Jednak trzeba zrozumieć, że jej związek z mocą i namiętnością został przeniknięty przez Nietzschego – przez taniec. Taniec jest jednocześnie jednym z terminów tej serii oraz gwałtownym aktem jej przenikania. Sam Zaratustra powie, że ma „nogi, które (...) szal tańczy ogarniał”⁷⁴.

Taniec przedstawia potencjalnie przeniknięcie niewinności. Manifestuje sekretną gwałtowność tego, co pojawia się jako fontanna, ptak czy dziecko.

⁷³ Tutaj tłumaczymy za Badiou, gdyż sens zdania odbiega od polskiego tłumaczenia. Zob. tamże, s. 77: „I dusza moja jest źródłem bijącym”.

⁷⁴ Tamże, s. 161.

W rzeczywistości to przekonanie Nietzschego o tym, że myślenie jest *intensyfikacją*, uzasadnia fakt, że taniec metaforyzuje myślenie. Takie przekonanie przeciwstawia się zasadniczo tezie, zgodnie z którą myślenie jest zasadą, której sposób realizacji jest zewnętrzny. Dla Nietzschego myślenie urzeczywistnia się w tym miejscu, w którym jest dane, jest rzeczywiste „na miejscu”, jest tym, jeśli możemy tak to ująć, co intensyfikuje się w sobie. Innymi słowy, jest ruchem własnej intensywności.

Stąd też obraz tańca jest naturalny. Taniec wyraźnie przekazuje Ideę myślenia jako immanentnej intensyfikacji. Powiedzmy raczej *pewna wizja* tańca. Taka metafora będzie coś naprawdę warta, jeśli odrzucimy każdą reprezentację tańca pojmowanego jako zewnętrzny przymus narzucony elastycznemu ciału, jako zewnętrznie uregulowana gimnastyka tańczącego ciała. Nietzsche przeciwstawia absolutnie takiej gimnastyce to, co nazywa tańcem. Ostatecznie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie, że taniec ekspozuje posłuszne i muskularne ciało, ciało zdolne i uległe jednocześnie. Powiedzmy, że taki jest reżim ciała wyćwiczonego tak, by się podporządkowywać choreografii. Jednak dla Nietzschego jest ono przeciwieństwem tańczącego ciała, ciała, które *wewnątrz* zamienia pozycje powietrza i ziemi.

Czym jest w oczach Nietzschego przeciwieństwo tańca? Jest nim Niemiec, zły Niemiec, któremu nadaje taką oto definicję: jest to „posłuszeństwo i długie nogi”⁷⁵. Esencją złych Niemiec jest *militarna parada*, która jest wyrównanym i kutym ciałem, służalczym i dźwięcznym ciałem. Jest ciałem wybitego rytmu. Podczas gdy taniec jest eterycznym, rozerwanym i wertykalnym ciałem. W ogóle nie jest kutym ciałem, ale ciałem „na pointach”, ciałem, które nakłuwa ziemię tak, jakby była chmurą. A przede wszystkim jest to ciało bezdźwięczne w przeciwieństwie do ciała militarnej parady, które zarządza grzmotami płynącymi ze swojego ciężkiego stukania. Finalnie taniec wskazuje, według Nietzschego, na myślenie wertykalne, myślenie wyciągające się wzdłuż własnej wysokości. Jest to ewidentnie związane z tematem afirmacji, która jest przez Nietzschego uchwycona w obrazie „wielkiego popołudnia”, kiedy to słońce znajduje się w zenicie. Taniec jest ciałem zadedykowanym własnemu zenitowi.

⁷⁵ F. Nietzsche, *Przypadek Wagnera*, tłum. R. Michalski, Toruń 2004, s. 111.

Jednakże przy głębszym spojrzeniu to, co Nietzsche widzi w tańcu – pojmowanym jednocześnie jako obraz myślenia i rzeczywistość ciała – jest, być może, tematem ruchliwości silnie związanej z samą sobą, ruchliwości, która nie wpisuje się w zewnętrzną determinację, a porusza się, nie odrywając się od własnego centrum. Nienarzuconej ruchliwości, która rozwija się, jakby była ekspansją swojego centrum.

Taniec koresponduje oczywiście z nietzscheańską ideą myślenia jako stawania się, jako aktywnej mocy. Jednakże podczas takiego procesu stawania się uwalnia się afirmatywna, *unikalna* wewnętrzność. Ruch nie jest przemieszczaniem się albo transformacją, jest trasą, która przemierza i podtrzymuje wieczną unikalność afirmacji. Taniec oznacza w konsekwencji zdolność cielesnej impulsywności, ale zasadniczo nie do bycia wyrzucanym w przestrzeń poza siebie, a raczej do bycia uchwyconym w afirmatywnym uroku, *który powstrzymuje ją*. Być może to jest najważniejsza kwestia: taniec jest tym, co poza demonstracją ruchów i szybkości, wykonywanych w ramach zewnętrznych wzorów, okazuje moc powstrzymywania ich. Zapewne ukażemy moc powstrzymywania ruchu tylko w samym ruchu, jednakże liczy się tutaj silna czytelność procesu takiego powstrzymywania.

W tak pojętym tańcu esencja ruchu leży w tym, *co nie miało miejsca*, w tym, co pozostało nieskuteczne bądź też powstrzymane wewnątrz samego ruchu.

Byłaby to zresztą inna maniera negatywnego podejścia do idei tańca, ponieważ Nietzsche nazywa *wulgarnością* impulsywność, która nie została powstrzymana – wówczas to cielesne prośby są natychmiastowo wysłuchane i zmanifestowane. Píše, że wszelka wulgarność pochodzi od niezdolności opierania się prośbom. Innymi słowy, wulgarność polega na tym, że jesteśmy zmuszeni reagować, „bodźcowi każdemu ulegać”⁷⁶. W konsekwencji będziemy taniec definiować jako ruch ciała oderwany od wszelkiej wulgarności.

⁷⁶ F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1905–1906, s. 64. Termin „wulgarność”, tłumaczymy za Badiou. W polskim tłumaczeniu, z którego tutaj korzystamy, został przetłumaczony na „pospolitactwo”: „Wszelka bezduszność, wszelkie pospolitactwo polega na niezdolności oparcia się jakiejś podniecie – jest się zmuszonym reagować, bodźcowi każdemu ulegać”.

W żadnym wypadku taniec nie jest cielesną, wyzwoloną impulsywnością, dzięki energią ciała. Wręcz przeciwnie, jest on cielesną demonstracją *nieposłuszeństwa* wobec impulsywności. Taniec pokazuje, że impulsywność może być nieskuteczna w ruchu, jeżeli będzie chodzić o powściągliwość, a nie o posłuszeństwo. Taniec jest myśleniem ujętym jako wyrafinowanie. Przecistawiamy się tutaj każdej doktrynie tańca przedstawiającej go jako prymitywną ekstazę albo jako nieustanną powtarzalność zapominającą o ciele. Taniec metaforyzuje lekkie i subtelne myślenie właśnie dlatego, że ukazuje immanentne powstrzymanie ruchu i przeciwstawia się spontanicznej wulgarności ciała.

Możemy zatem zastanowić się adekwatnie, czym jest lekkość w tematyce tańca. Tak, taniec przeciwstawia się duchowi ciężkości; tak, to on chrzci na nowo ziemię jako „lekką”, ale co oznacza definitywnie lekkość? Stwierdzenie, że jest to absencja ciężaru, nie zaprowadzi nas daleko. Przez lekkość należy rozumieć zdolność ciała do manifestowania się jako *nieprzymuszone* ciało, w tym nieprzymuszone nawet przez siebie, czyli zdolne do nieposłuszeństwa wobec własnej impulsywności. Taka nieposłuszna impulsywność przeciwstawia się Niemcom (czyli „posłuszeństwu i długim nogom”), ale wymaga przede wszystkim *zasady opieszłości*. Esencja lekkości znajduje się w zdolności do manifestowania sekretnej opieszłości tego, co jest szybkie, a taniec jest jej najlepszym obrazem. Ruch tańca z pewnością charakteryzuje się ekstremalną zwawością, jest nawet wirtuozem szybkości, ale jest nim o tyle, o ile jest zamieszkiwany przez skrytą opieszłość, która jest mocą afirmującą własną powściągliwość. Nietzsche proklamuje, że „wola musi nauczyć się bycia powolnym i nieufnym”⁷⁷. Powiedzmy, że taniec można zdefiniować jako rozprzerzanie opieszłości i nieufności przez ciało-myślenie. W tym sensie tancerz wskazuje na to, co wola może się nauczyć.

Ewidentnie wynika z tego, że esencją tańca jest bardziej wirtualny niż aktualny ruch. Powiedzmy w ten sposób: wirtualny ruch pojęty jako sekretna opieszłość aktualnego ruchu. Inaczej, bardziej precyzyjnie mówiąc: taniec,

⁷⁷ Nie udało się odnaleźć w polskich tłumaczeniach Nietzschego dokładnie tak brzmiącego cytatu, co może być wynikiem niedokładnego cytowania bądź różnicy w tłumaczeniach. Jednak w tym duchu pisze Nietzsche w *Zmierzchu bożyszc*: „u c z a c się, stajemy się w ogóle powolnymi, nieufnymi, opornymi”. Tamże, s. 64.

w ramach najbardziej ekstremalnej i wirtualnej szybkości, ukazuje ową ukrytą opieszałość, w której to, co zachodzi, jest nierozróżnialne od jej powściągliwości. Taniec ukazywałby zatem dziwną ekwiwalencję zachodzącą u szczytu sztuki nie tylko pomiędzy szybkością i opieszałością, ale i pomiędzy gestem i brakiem gestu. Wskazywałby na to, że chociaż ruch miał miejsce, to samo mieć-miejsce [*l'avoir-lieu*] jest nieodróżnialne od wirtualnego nie-mieć-miejsca [*le non-lieu*]. Taniec składa się z gestów, które pozostają w pewien sposób niezdecydowane, jako iż są nawiedzane poprzez ich powściągliwość.

Jeśli zaś chodzi o moje przemyślenia czy też moją doktrynę, to sądzę, że taka nietscheańska egzegeza sugeruje, co następuje: taniec byłby metaforą faktu, że każde myślenie jest zawieszone w wydarzeniu. A jest tak, gdyż wydarzenie jest dokładnie tym, co waha się pomiędzy mieć-miejsce a nie-mieć-miejsca, jest wyłanianiem się, które jest nieodróżnialne od własnego znikania. Wydarzenie przyłącza się do tego, co jest, ale jak tylko taki naddatek zostanie wskazany, to „to, co jest” odzyskuje swoje prawa i wszystko reguluje. Jedynym sposobem na przymocowanie wydarzenia jest ewidentnie nadanie mu nazwy, jest wpisanie go w „to, co jest” jako nadliczbową nazwę. „Samo” jest zawsze tylko i wyłącznie własnym znikaniem, jednakże może być zachowane przez inskrypcję jakby na złotym skraju utraty. To nazwa decyduje o tym, co miało-miejsce. Taniec oznaczałby zatem myślenie jako wydarzenie, *które nie otrzymało jeszcze swojej nazwy*, wydarzenie znajdujące się na ekstremalnej granicy prawdziwego znikania, unicestwiającej się, nieznałdzące schronienia w nazwie. Taniec wyrażałby zatem za pomocą gestów takie myślenie, które jest jeszcze niezdecydowane. Coś jakby wrodzone, nieugruntowane myślenie. Tak, znajdowałaby się w tańcu metafora nieugruntowania.

W ten sposób rozjaśniłby się fakt, że zadaniem tańca jest odegranie czasu w przestrzeni, gdyż wydarzenie funduje wyjątkowy czas na podstawie własnego nominalnego umocowania. Zarysowane, nazwane, zapisane wydarzenie nakreśla w sytuacji – w „tym, co jest” – jej przód i tył. Wtedy to czas zaczyna istnieć. Jednak jeśli taniec jest metaforą wydarzenia znajdującego się „przed” nazwą, to nie może partycypować w czasie, który ustanawia jedynie nazwa, czyniąc w nim wyrwę. Jest on oderwany od czasowej decyzji. Istnieje zatem w tańcu coś, co się znajduje przed czasem, coś przedczasowego. I właśnie ten

przedczasowy element będzie *odgrywany* w przestrzeni. Taniec jest tym, co zawieszają w przestrzeni czas.

W *Duszy i Tańcu* Valéry mówi, zwracając się do tancerki: „Jakaś ty niedościgniona w tej groźbie zbliżania się!”⁷⁸. Moglibyśmy rzeczywiście stwierdzić, że taniec jest ciałem nękanym przez to, co nieuchronne. Jednakże to, co nieuchronne jest właśnie czasem przed czasem, który nadejdzie. Taniec, jako usytuowanie nieuchronności w przestrzeni, byłby metaforą dla tego, co funduje i organizuje każde myślenie. Moglibyśmy również powiedzieć, że: taniec odgrywa wydarzenie znajdujące się przed aktem nazywania go, a w konsekwencji zamiast nazwy będzie istnieć cisza. Taniec manifestuje ciszę przed nazwą dokładnie tak, jak jest przestrzenią przed czasem.

Obiekcja, która się natychmiast tutaj nasuwa, ewidentnie dotyczy roli muzyki. Jak możemy mówić o ciszy, kiedy każdy taniec wydaje się tak bardzo poddany jurysdykcji muzyki? Na pewno istnieje koncepcja tańca, która opisuje go jako ciało nękane muzyką, i, precyzyjniej mówiąc, nękane rytmem. Jednak taka koncepcja odsyła nas znów do „posłuszeństwa i długich nóg”, do naszych ociężałych Niemiec, nawet jeśli posłuszeństwo uznaje muzykę za swojego mistrza. Powiedzmy bez wahania, że każdy taniec, który jest posłuszny muzyce, czyni z niej muzykę wojskową – nawet jeśli byłaby to muzyka Chopina czy Bouleza – a jednocześnie przemienia się w złe Niemcy.

Bez względu na paradoksy należy utrzymać, co następuje: muzyka nie ma innej powinności wobec tańca, niż oznaczyć ciszę. Jest zatem niezbędna, ponieważ cisza musi być oznaczona, aby mogła manifestować się jako cisza. Ale jako cisza czego? Jako cisza nazwy. Jeśli prawdą jest, że taniec odgrywa nazywanie wydarzenia w ciszy nazwy, to miejsce takiej ciszy jest wskazane przez muzykę. Jest to zupełnie naturalne – można wskazać założycielską ciszę tańca jedynie za pomocą najbardziej ekstremalnego stężenia dźwięku. A najbardziej ekstremalnym stężeniem dźwięku jest muzyka. Należy więc dostrzec, że wbrew wszelkim pozorom – pozorom, które chcą, by „długie nogi” tańca były posłuszne instrukcji muzyki – w rzeczywistości to taniec zarządza muzyką, jako

⁷⁸ P. Valéry, *Dusza i Taniec*, tłum. W. Hulewicz, Wilno 1926, s. 22. Termin *l'imminence* został tutaj przetłumaczony jako „groźba zbliżania się”. W dalszej części zamienimy go na słowo bardziej adekwatne do wyводу Badiou, czyli na „nieuchronność”.

że muzyka oznacza założycielską ciszę, w której taniec prezentuje wrodzone myślenie w ramach przypadkowej i znikającej ekonomii nazwy. Taniec, ujęty jako metafora dla zdarzeniowego wymiaru każdego myślenia, jest wcześniejszy od muzyki, na której się utrzymuje.

Z takich preliminariów pochodzi wiele konsekwencji, które będę nazywał zasadami tańca. Jednakże nie tańca rozważanego na podstawie siebie samego, własnej techniki, własnej historii, tylko tańca, któremu to filozofia daje schronienie i którego przyjmuje.

Zasady te są doskonale znane z dwóch tekstów, które Mallarmé poświęcił tańcowi, tekstów równie głębokich, co krótkich, tekstów, według mnie, definitywnych⁷⁹.

Wyróżnię sześć zasad, a każda z nich dotyczy relacji zachodzącej pomiędzy tańcem i myśleniem, jak i jest zarządzana poprzez nieeksplicytne porównywanie tańca z teatrem.

Oto lista sześciu zasad:

- 1) konieczność przestrzeni;
- 2) anonimowość ciała;
- 3) zatarta wszechobecność płci;
- 4) oderwanie się od siebie;
- 5) nagość;
- 6) absolutne spojrzenie.

Skomentujmy je jedną po drugiej.

Jeżeli prawdą jest, że taniec odgrywa czas w przestrzeni, że zakłada przestrzeń nieuchronności, to przestrzeń jest *koniecznością* dla tańca. Mallarmé wskazuje na to w ten oto sposób: „Wydaje mi się, że tylko taniec wymaga rzeczywistej przestrzeni”⁸⁰. Tylko taniec, odnotujmy dobrze. Taniec jest jedyną sztuką, która wymagałaby przestrzeni. A szczególnie nie jest to przypadek teatru. Taniec, jak powiedziałem, jest wydarzeniem znajdującym się przed aktem nominacji. Teatr przeciwnie, jest jedynie konsekwencją odgrywanej nominacji.

⁷⁹ Jest tutaj mowa o takich tekstach Mallarmégo, jak: *Ballets* oraz *Autre étude de danse*, zawartych w *Divagations*.

⁸⁰ S. Mallarmé, *Le genre ou des modernes*, w: tenże, *Divagations*, s. 194.

Skoro tylko istnieje tekst, gdy tylko nazwa zostanie nadana, to wymagania odnoszą się do czasu, a nie do przestrzeni. Ktoś, kto czyta zza stołu, może już uprawiać teatr. Na pewno możemy go dodatkowo wyposażyć w scenę, dekorację, jednak to wszystko pozostaje nieistotne dla Mallarmégo. Przestrzeń nie jest esencjonalną koniecznością teatru. Taniec zawiera za to przestrzeń w swojej esencji. Jest jedyną figurą myślenia, która czyni to w taki sposób, że możemy utrzymywać, iż symbolizuje rozmieszczanie myślenia.

Co należy przez to rozumieć? Trzeba jeszcze raz powrócić do wydarzeniowego źródła wszelkiego myślenia. Wydarzenie jest zawsze zlokalizowane w sytuacji i nigdy nie wpływa na „całą” sytuację: istnieje to, co nazwałem siedliskiem zdarzeniowym⁸¹. Siedlisko istnieje zanim akt nazywania ufunduje czas, w którym wydarzenie „opracuje” sytuację jako jej prawdę. I skoro taniec jest demonstracją przed-nazwy, to musi się rozwijać jako trasa siedliska – czystego siedliska. Istnieje w tańcu – jest to wyrażenie Mallarmégo – „dziewictwo siedliska”, po czym dorzuca, „dziewictwo siedliska niewyśnionego”⁸². Cóż to oznacza „niewyśnionego”? Oznacza to, że siedlisko zdarzeniowe lekceważy wyobrażanie sobie dekoracji. Dekoracja przynależy do teatru, a nie do tańca. Taniec jest siedliskiem jako takim, bez figuratywnej ornamentacji. Wymaga przestrzeni, rozmieszczenia, niczego więcej. To byłoby na tyle, jeśli chodzi o pierwszą zasadę.

W drugiej zaś – anonimowość ciała – znajdziemy absencję jakiegokolwiek terminu, znajdziemy przed-nazwę. Tańczące ciało, jako iż wydarza się w siedlisku, jako iż jest umieszczone w nieuchronności, jest ciałem-myśleniem; nigdy nie jest *kimś*. Mallarmé mówi o takich ciałach: „Zawsze są jedynie emblematem, a nie kimś”⁸³. Emblemat przeciwstawia się najpierw imitacji. Tańczące ciało nie imituje postaci czy też osobliwości. Nie *przedstawia* nic. Ciało teatru jest zawsze ujęte w imitacji, schwytane przez rolę. Tańczące ciało nie angażuje

⁸¹ Zob. A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, s. 181-185, „Mnogość całkowicie a-normalną, taką więc, której żaden element nie jest reprezentowany w sytuacji nazwą *siedliskiem zdarzeniowym*”, s. 182.

⁸² S. Mallarmé, *Autre étude de danse: Les fonds dans le ballet*, w: tenże, *Divagations*, s. 181.

⁸³ S. Mallarmé, *Ballets*, w: tenże, *Divagations*, s. 173.

się w żadną rolę, jest emblematem czystego wyłaniania się. Jednakże „emblem” przeciwstawia się również każdej formie ekspresji. Tańczące ciało nie wyraża żadnego wnętrza, to ono, będąc całkiem na powierzchni, jest wnętrzem, które jest wyraźnie powstrzymaną intensywnością. Nie będąc ani imitacją, ani ekspresją, tańczące ciało jest emblematem odwiedzin składanych dziewictwu siedliska. Przybywa, aby zmanifestować w nim, że myślenie, prawdziwe myślenie zawieszony w wydarzeniowym znikaniu jest indukcją *bezosobowego* podmiotu. Bezosobowość podmiotu myślenia (albo prawdy) wynika stąd, że nie preegzystował on w wydarzeniu, które autoryzuje go. Nie ma więc potrzeby ujmowania go jako będącego „kimś”. Dla tańczącego ciała będzie to oznaczać, że jest, poprzez swój inauguracyjny charakter, jak pierwsze ciało. Tańczące ciało jest anonimowe, dlatego że rodzi się na naszych oczach jako ciało. Tak samo podmiot prawdy nigdy nie jest z góry – bez względu na jego postęp – „kimś”, kim jest.

Jeśli chodzi o trzecią zasadę – zatartą wszechobecność płci – to możemy wywnioskować ją z deklaracji pozornie kontradycyjnych Mallarmégo. Owa sprzeczność bierze się z opozycji, jaką ustanowię pomiędzy „wszechobecnością” i „zatartą”. Powiedzmy, że taniec manifestuje uniwersalnie, że istnieją dwie pozycje seksualne (których imionami są „mężczyzna” i „kobieta”), a jednocześnie abstrahuje, czy też usuwa tę dwoistość. Z jednej strony Mallarmé wypowiada, że „każdy taniec jest jedynie tajemniczą, sakralną interpretacją” pocałunku⁸⁴. W samym środku tańca znajduje się zatem koniunkcja płci, i właśnie to należy nazywać wszechobecnością płci. Taniec jest całościowo skomponowany ze złączania i rozłączania pozycji seksualnych. Wszelkie ruchy zachowują ich intensywność w obrębie ścieżek, których kluczowa grawitacja jednocy, a potem oddziela pozycje „mężczyzny” i „kobiety”. Jednak z drugiej strony Mallarmé odnotowuje również, że „tancerka nie jest kobietą”⁸⁵. Jak jest zatem możliwe, żeby każdy taniec był interpretacją pocałunku – koniunkcją płci i tak naprawdę aktu seksualnego – i żeby tancerka jako taka nie mogła być nazywana „kobietą”, zresztą tak jak tancerz nie może być „mężczyzną”? Jest

⁸⁴ Tamże, s. 175.

⁸⁵ Tamże, s. 173.

tak, dlatego że taniec zachowuje z seksualności, pożądania, miłości jedynie czystą formę – tę, która organizuje tryptyk spotkania, splotu i rozstania. Taniec technicznie koduje te trzy terminy (kody zmieniają się znacznie, ale są zawsze w użyciu). Choreografia organizuje z nich przestrzenne wiązanie. Jednakże tryplet spotkania, splotu i rozstania ma finalnie dostęp do intensywnej czystości tego, co jest zachowane, a co oddziela się od własnej destynacji.

W rzeczywistości wszechobecność różnicy zachodzącej pomiędzy tancerzem i tancerką, a przez to i „idealna” wszechobecność różnicy płci, jest w taki sposób prowadzona – jako *organ* [*organon*] relacji zachodzącej pomiędzy zbliżaniem i rozstawaniem – że para tancerz/tancerka nie może być nominalnie przełożona na parę mężczyzna/kobieta. Taka wszechobecna aluzja do płci koniec końców wnosi do gry korelację zachodzącą pomiędzy bytem i znikaniem, pomiędzy tym, co ma-miejsce a anulacją, korelację, dla której spotkanie, splot i rozstanie dostarczają cielesne, rozpoznawalne kodowanie.

Dysjunktywna energia, której kodem jest seksualność, służy jako metafora dla wydarzenia jako takiego, czyli dla czegoś, czego cały byt tkwi w znikaniu. To dlatego wszechobecność różnicy płci zaciera się, znosi się, skoro nie jest reprezentatywnym końcem tańca, lecz raczej formalną abstrakcją energii, której zarys przywołuje w przestrzeni twórczą siłę znikania.

Co się tyczy zasady numer cztery – oderwanie się od siebie – to należy oprzeć się na całkowicie dziwnej wypowiedzi Mallarmégo: „Tancerka nie tańczy”⁸⁶. Widzieliśmy właśnie, że nie jest kobietą, a ponadto nie jest nawet „tancerką”, jeśli rozumiemy przez to kogoś, kto wykonuje taniec. Zbliżymy tę wypowiedź do innej: taniec, mówi nam Mallarmé, to „poemat uwolniony od wszelkiego narzędzia skryby”⁸⁷. Ta druga wypowiedź jest równie paradoksalna, co pierwsza („Tancerka nie tańczy”), ponieważ wiersz jest z definicji śladem, inskrypcją, szczególnie w koncepcji Mallarmégo. W konsekwencji tego „poemat uwolniony od wszelkiego narzędzia skryby” jest dosłownie poematem uwolnionym od poematu, poematem odjętym od samego siebie, tak jak tancerka, co nie tańczy, jest tancerką odjętą od tańca.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże.

Taniec jest jak niezapisany czy wykreślony wiersz. Taniec jest również jak taniec bez tańca, jak niezatańczony taniec. W ten sposób rozstrzyga się tutaj subtraktywny wymiar myślenia. Każde prawdziwe myślenie jest odjęte od wiedzy, w której się konstytuuje. Taniec jest metaforą myślenia właśnie, ponieważ za pomocą ciała wskazuje na to, że myślenie, przybierające postać zdarzeniowego wyłaniania się, jest odjęte od wszelkiej preegzystencji wiedzy.

Jak taniec może wskazywać na taką subtrakcję? Dokładnie dlatego, że „prawdziwa” tancerka nie musi nigdy pojawiać się jako tancerka, która *zna* taniec, który *tańczy*. Jej wiedza (która jest techniczna, ogromna, boleśnie zdobyta) jest przeszyta jak nic innego przez czyste ujawnianie się jej gestu. Zwrot „Tancerka nie tańczy” oznacza, że to, co widzimy, nie jest w żadnym momencie realizacją wiedzy, mimo że jest ona na wskroś materią czy wsparciem dla tańca. Tancerka jest cudownym zapominaniem całej wiedzy o tańcu; ona nie wykonuje żadnego tańca, jest powstrzymaną intensywnością, która manifestuje niezdecydowanie gestu. Tancerka znosi w rzeczywistości każdy wyuczony taniec, ponieważ rozporządza swoim ciałem tak, jakby było *wymyślone*. A więc taneczny spektakl jest ciałem odjętym od wszelkiej wiedzy o ciele, o ciele jako procesie *rodzenia się*.

O takim ciele powiemy z konieczności – i to jest piąta zasada – że jest nagie. Oczywiście mało ważne jest, czy zachodzi to empirycznie, gdyż jest esencjonalnie nagie. Tak jak taniec zwiedzający czyste siedlisko nie interesuje się dekoracją (tym, czy jest, czy jej nie ma), tak też tańczące ciało, które jest ciałem-myśleniem w formie wydarzenia, nie interesuje się kostiumem (tym, czy tu jest, czy go nie ma). Taka nagość jest zasadnicza. Co mówi o tym Mallarmé? Twierdzi, że taniec „dostarcza ci (...) nagość twoich conceptów”, po czym dodaje: „i cicho napisze twoje życie”⁸⁸. „Nagość” należy zatem pojmować w ten oto sposób: taniec jako metafora myślenia prezentuje nam je *bez związku z czymkolwiek innym niż ono samo*, w nagości jego wyłaniania się. Taniec to myślenie bez relacji, myślenie, które nie odnosi się do niczego oraz które niczego nie ustanawia w relacji. Powiemy również, że taniec jest czystą konsumpcją

⁸⁸ Tamże, s. 178. Zauważmy jednak, że Badiou trochę przeinacza drugi cytat, powinno być: „i cicho napisze twoją wizję”.

myślenia, ponieważ odrzuca jego wszelkie możliwe ornamenty. Stąd też jest w sposób tendencyjny demonstracją *czystej* nagości, nagości znajdującej się przed jakąkolwiek ornamentacją, nagości, która nie wynika z pozbycia się ornamentów, a wręcz przeciwnie, takiej, która jest dana przed wszelkim ornamentem – tak jak wydarzenie, które jest dane „przed” nazwą.

Szosta i ostatnia zasada nie dotyczy już tancerki czy tańca, lecz widza. Kim jest widz tańca? Mallarmé odpowiada na takie pytanie w sposób szczególnie wymagający. Tak samo jak tancerz będący emblematem nigdy nie jest kimś, tak i widz tańca musi być rygorystycznie bezosobowy. Widz tańca w żaden sposób nie może być wyjątkowością tego, kto ogląda.

Rzeczywiście jeśli ktoś ogląda taniec, nieuchronnie staje się podglądaczem. Ten punkt wynika z zasad tańca, z jego esencji (zatartej wszechobecności płci, nagości, anonimowości ciała, etc.). Owe zasady mogą jednak stać się efektywne tylko, gdy widz wyrzeknie się wszystkiego, co jest wyjątkowe bądź pożądliwe w jego spojrzeniu. Każdy inny spektakl (a przede wszystkim teatr) wymaga, aby widz zaangażował własne pożądanie w scenę. Taniec nie jest pod tym względem spektaklem. Nie jest nim, gdyż nie toleruje pragnącego spojrzenia, które od chwili, gdy tylko pojawia się taniec, może stać się jedynie spojrzeniem podglądacza, w którym tańczące subtrakcje anulują się. Potrzebne jest zatem to, co Mallarmé nazywa „bezosobowym albo błyskającym spojrzeniem absolutnym”⁸⁹. Czyż nie jest to ciężkie zobowiązanie, które narzuca niemniej jednak esencjonalna nagość tancerzy i tancerek?

„Bezosobowe”: właśnie o nim prawiliśmy. Jeżeli taniec ma przedstawiać myślenie wrodzone, to, aby tego dokonać, musi się adresować uniwersalnie. Nie zwraca się do wyjątkowości pożądania, dla którego zresztą nie ukonstytuował nawet czasu. Taniec wystawia nagość konceptu. W ten sposób spojrzenie widza musi zaprzestać poszukiwania w ciele tancerzy obiektów pożądania, które odsyłają do ozdobnej, fetyszystycznej nagości. Osiągnięcie nagości konceptów wymaga spojrzenia, które, pozbywając się balastu całego pożądliwego egzaminowania obiektów – które jest wspierane przez „wulgarnie” ciało (jak powiedziałby Nietzsche) – dotrze do niewinnego i pierwotnego ciała-myślenia,

⁸⁹ Tamże, s. 177.

do wymyślonego, rozkwitającego ciała. Jednak takie spojrzenie nie jest spojrzeniem osoby.

„Błyskające”: spojrzenie widza oglądającego taniec musi zrozumieć, jaka jest relacja bytu do znikania, nie może zadowolić się samym spektaklem. Taniec jest zresztą zawsze fałszywą totalnością. Nie ma zakończonego spektaklu, istnieje permanentna demonstracja zdarzeniowości w ulatnianiu się, w niezdecydowanej ekwiwalencji zachodzącej pomiędzy jego bytem i niebytem. Odpowiada temu jedynie błysk spojrzenia, a nie zupełna uwaga.

„Absolutne”: figuratywne myślenie w tańcu należy uznać jako wieczne nabywanie. Taniec dzierży najsilniejszy ładunek wieczności, właśnie dlatego, że jest sztuką absolutnie efemeryczną, gdyż znika zaraz po tym, jak miał miejsce. Wieczność nie polega na „pozostaniu bez zmian” albo na trwaniu. Wieczność jest dokładnie tym, co zachowuje znikanie. „Błyskające” spojrzenie, pochłaniające proces znikania, może zachować jego czystość jedynie z dala od jakiegokolwiek empirycznej pamięci. Nie istnieje inny środek zachowywania znikającego niż wieczne zachowywanie go. Zachowywanie tego, co nie znika, można jedynie wystawić na niszczące działanie owego aktu zachowywania. Jednak taniec ujęty przez prawdziwego widza nie może się zużywać, dokładnie dlatego, że jest absolutną efemerycznością takiego spotkania. To w tym sensie istnieje absolutność spojrzenia na taniec.

Po przeegzaminowaniu sześciu zasad tańca możemy teraz ustalić, że prawdziwym przeciwieństwem tańca jest teatr. Oczywiście mamy również militarną defiladę, ale to przeciwieństwo jest negatywne. Teatr jest *pozytywnym* przeciwieństwem tańca.

To, że teatr narusza sześć zasad, sugerowaliśmy już odnośnie do niektórych przypadków. Wskazywaliśmy mimochodem na to, że nie ma w teatrze więzów z czystym siedliskiem, ponieważ tekst spełnia w nim funkcję nazywania, jak i na to, że aktor jest wszystkim, tylko nie anonimowym ciałem. Bez trudu pokazalibyśmy, że nie ma też w teatrze zatartej wszechobecności płci, ale wręcz przeciwnie, znajdziemy w nim hiperboliczną grę fabularną seksualności. Niech gra teatralna, której daleko do bycia oderwaniem od siebie, będzie nadwyżką siebie: jeśli tancerka nie tańczy, to aktor jest zobligowany do aktu, odgrywać akty, pięć aktów. Nigdy nie ma też nagości w teatrze, ale obowiązkowe

kostiumy; sama nagość też jest kostiumem w teatrze, i to najbardziej widocznym. Jeśli zaś chodzi o widza teatru, to nie wymaga się od niego w ogóle bezosobowego, absolutnego i błyskającego spojrzenia, ponieważ tym, co odpowiada mu, jest ekscytacja inteligencji uwikłanej w trwanie pożądania.

Istnieje esencjonalna sprzeczność pomiędzy teatrem a tańcem.

Nietzsche omawia ją w sposób najprostszy, jaki może być: za pomocą antyteatralnej estetyki. Zwłaszcza u późnego Nietzschego – w akcie totalnego zrywania z Wagnerem – prawdziwym sloganem sztuki nowoczesnej staje się odrywanie (na rzecz metafory tańca, którą będzie nazwa na nowo chrzcząca ziemię) od wstrętnego i dekadentckiego wpływu teatralności.

Nietzsche nazywa „teatralnością” [„*histrionisme*”] uleganie przez sztuki teatralnemu efektowi. Odnajdziemy w niej to, czemu przeciwstawia się każdy taniec, czyli wulgarność. Przeciwstawienie lekkości tańca kłamliwej wulgarności teatru ma na celu zerwanie z wagnerowską teatralnością. Nazwisko Bizeta posłuży do nazwania ideału „tańczącej” muzyki przeciwstawnej teatralizowanej muzyce Wagnera, muzyce zhańbionej przez fakt, że zamiast być znakowaniem ciszy tańca, jest uwydatnianiem ciężaru gry.

Taka idea, zgodnie z którą teatralność jest zasadą nawet korupcji wszystkich sztuk, nie jest moja. Przekonamy się o tym w dalszej części książki. Nie jest to też idea Mallarmégo. Wypowiada dokładnie coś przeciwnego, kiedy pisze, że teatr jest „nadrzędną sztuką”⁹⁰. Mallarmé całkowicie dostrzega, że istnieje sprzeczność pomiędzy zasadami tańca a zasadami teatru. Jednakże, będąc dalekim od wyciągania z tego wniosków o aktorskiej niegodności teatru, podkreśla jego artystyczną supremację, nie pozbawiając przy tym tańca jego czystości konceptualnej.

Jak to jest możliwe? Aby to zrozumieć, trzeba najpierw przedstawić prowokującą, ale konieczną wypowiedź: taniec nie jest sztuką. Błędem Nietzschego jest wiara w istnienie wspólnej miary dla tańca i teatru, miary, która byłaby ich intensywnością artystyczną. Nietzsche na swój sposób kontynuuje klasyfikowanie tańca i teatru jako sztuk. Za to kiedy Mallarmé deklaruje, że teatr jest nadrzędną sztuką, to w żaden sposób nie próbuje potwierdzić jego nadrzędno-

⁹⁰ S. Mallarmé, *Le genre ou des modernes*, w: tenże, *Divagations*, s. 189. A dokładnie cytat brzmi tak: „Teatr jest esencjonalnie nadrzędny”.

ści wobec tańca. Na pewno nie mówi o tym, że taniec nie jest sztuką, ale można by to stwierdzić w jego imieniu, jeżeli tylko zgłębi się prawdziwy sens sześciu zasad tańca.

Taniec nie jest sztuką, ponieważ jest znakiem wskazującym na wpisaną w ciało zdolność do sztuki.

Wyeksplikujmy trochę tę maksymę. Spinoza mówił, że staramy się dowiedzieć, co to jest myślenie, podczas gdy nie wiemy nawet, do czego zdolne jest ciało. Powiem zatem, że taniec jest dokładnie tym, co pokazuje, że ciało jest zdolne do sztuki, jak i właściwym wymiarem, w ramach którego jest ono – w danym momencie – do niej zdolne. Stwierdzenie, że ciało jest zdolne do sztuki, nie oznacza jednak uprawiania „sztuki ciała”. Taniec wykonuje znak w stronę artystycznej zdolności ciała, nie definiując niemniej jednak jakiejś szczególnej sztuki. Stwierdzenie, że ciało jako ciało jest zdolne do sztuki, jest ukazywaniem go w postaci ciała-myślenia. Nie jako myślenie ujęte w ciełe, ale jako ciało, które jest myśleniem. Powinnością tańca jest: ciało-myślenie ukazujące się pod znikającym znakiem zdolności do sztuki. Nasza wrażliwość na taniec wynika stąd, że taniec odpowiada na swój sposób na pytanie Spinozy. Do czego zdolne jest ciało jako takie? Jest zdolne do sztuki, czyli można je ukazywać jako wrodzone myślenie. Jak zatem nazwać emocję, która schwyta nas, gdy tylko będziemy zdolni do błyskawicznego, bezosobowego i absolutnego spojrzenia? Nazwę ją *dokładnym zawrotem głowy*.

Jest to zawrót głowy, ponieważ pojawia się w nim nieskończoność ukryta w skończoności widzialnego ciała. Jeżeli zdolnością ciała, w sensie zdolności do sztuki, jest ukazywanie wrodzonego myślenia, to taka zdolność jest nieskończona, i samo tańczące ciało też jest nieskończone. Jest nieskończone w chwili swojej eterycznej gracji. To, z czym mamy tutaj do czynienia, co jest naprawdę zawrotne, nie jest ograniczoną zdolnością do praktykowania ciała, ale nieskończoną zdolnością do sztuki, do każdej sztuki, jaka jest zakorzeniona w wydarzeniu, które zarządza jej powodzeniem.

Niemniej jednak ów zawrót głowy jest dokładny, ponieważ to właśnie powściągliwa precyzja liczy się finalnie, to ona potwierdza nieskończoność; to sekretna opieszałość liczy się, a nie oczywista wirtuozeria. Jest to ekstremalna, milimetrowa precyzja relacji zachodzącej pomiędzy gestem a brakiem gestu.

Tak więc zachodzi zawrót głowy od nieskończoności podanej w najbardziej stałej dokładności. Historia tańca wydaje mi się zarządzana poprzez nieustanne odnawianie relacji zachodzącej pomiędzy zawrotem głowy i dokładnością. Co zostanie wirtualne, co uaktualni się, i jak powściągliwość uwolni nieskończoność właśnie? Takie są historyczne problemy tańca. A jego inwencje są inwencjami myślenia. Ale skoro taniec nie jest sztuką, a tylko znakiem zdolności ciała do sztuki, to jego inwencje podążają tuż za całą historią prawd, wliczając w to prawdy wykształcone przez sztuki w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Dlaczego istnieje historia tańca, historia dokładności zawrotów głowy? Ponieważ nie ma *jednej* prawdy. Jeśli istniałaby jedna prawda, istniałby ostateczny, ekstatyczny taniec, mistyczna, wydarzeniowa inkarnacja. Bez wątpliwości był o tym przekonany wirujący derwisz. Jednak istnieją różne prawdy, istnieje przypadkowa mnogość wydarzeń myślenia. Taniec przywłaszcza sobie ową mnogość w trakcie historii, co zakłada stałą redystrybucję relacji zachodzącej pomiędzy zawrotem głowy i dokładnością. Bez przerwy trzeba udowadniać, że *dzisiejsze* ciało jest zdolne do ukazywania się jako ciało-myślenie. Wszelako dzisiaj mamy do czynienia tylko z nowymi prawdami. Taniec wytańczy wydarzeniowy, wrodzony temat takich prawd; jak i nowy zawrót głowy i nową dokładność.

W ten sposób należy powrócić do naszego początku. Tak, taniec jest naprawdę nową nazwą, za pomocą której ciało za każdym razem chrzci ziemię. Ale żadna nowa nazwa nie jest ostatnią. Taniec nieustannie, jako cielesna prezentacja imienia prawd, chrzci na nowo ziemię.

Z tego powodu jest on istotnie rewersem teatru, który nie ma nic wspólnego z ziemią ani z jej nazwą, ani nawet z tym, do czego zdolne jest ciało. Jest tak, gdyż teatr jest dzieckiem po części państwa i polityki, po części pożądania cyrkulującego pomiędzy płciami. Jest to nieślubny syn Polis i Erosa, co za chwilę aksjomatycznie przedstawiemy.

7. Tezy o teatrze

1. Musimy ustalić – to, co odpowiada każdej sztuce – że teatr myśli. A więc jak należy rozumieć „teatr”? W przeciwieństwie do tańca, którego unikalną regułą jest ciało zdolne do zamiany pozycji powietrza i ziemi (i nawet muzyka nie jest mu do tego niezbędna), teatr jest układem. Układem materialnych, idealnych i ekstremalnie różnych komponentów, których unikalną egzystencją jest przedstawienie [*la représentation*]⁹¹. Owe komponenty (tekst, miejsce, ciała, głosy, kostiumy, światło, publiczność...) są zebrane i zamienione w wydarzenie, w przedstawienie. Cowieczorna repetycja nie przeszkadza w ogóle, aby teatr był każdorazowo wydarzeniem, czyli czymś wyjątkowym. Ustalimy zatem, że takie wydarzenie – kiedy jest rzeczywiście teatrem, sztuką teatru – jest wydarzeniem myślenia. Oznacza to, że układ komponentów produkuje bezpośrednio idee (podczas gdy taniec produkuje raczej ideę, że ciało jest nosicielem idei). Owe idee – jest to zasadniczy punkt – są *ideami-teatrem*. To oznacza zaś, że nie mogą być produkowane w żadnym innym miejscu, za pomocą żadnych innych środków. Jak i to, że żaden z komponentów powziętych osobno nie jest zdolny do wyprodukowania idei-teatru, nawet tekst. Idea zdarza się w i poprzez przedstawienie. Jest teatralna w sposób nieredukowalny i nie preegzystuje przed swoim pojawieniem się „na scenie”.

2. Idea-teatr jest przede wszystkim rozjaśnianiem. Antoine Vitez miał w zwyczaju mawiać, że teatr przyjął sobie za cel rozjaśnianie naszej sytuacji, ukierunkowanie nas w historii i w życiu. Pisał, że teatr powinien sprawiać, by zagmatwane życie było czytelne. Teatr jest sztuką idealnej prostoty uzyskanej poprzez *typowe* uderzenie. Sama prostota bierze się z rozjaśniania życiowej płątaniny. Teatr jest materialnym i tekstualnym doświadczaniem symplifikacji. Oddziela to, co jest pomieszane i niezrozumiałe, a taki akt oddzielania steruje prawdami, do których jest zdolny. Nie wierzymy jednakże, że samo uzyskanie

⁹¹ Pamiętajmy, że słowo *la représentation* oznacza nie tylko przedstawienie teatralne, ale i reprezentację, fakt reprezentowania czegoś.

uproszczenia jest proste. Uproszczenie problemu w matematyce, czyli dowodzenie, uwydatnia najczęściej najbardziej zwartą sztukę intelektualną. Tak samo w teatrze oddzielanie i upraszczanie zagmatwanego życia wymaga najróżniejszych i najtrudniejszych artystycznych środków. Idea-teatr jako publiczne rozjaśnianie historii, czy też życia, zdarza się jedynie na szczycie sztuki.

3. Zagmatwane życie jest esencjonalnie dwiema rzeczami: pożądaniem, które cyrkuluje pomiędzy płciami oraz egzaltowanymi albo zabójczymi figurami politycznej i społecznej władzy. To na tej podstawie istniała i cały czas istnieje tragedia oraz komedia. Tragedia jest odgrywaniem Wielkiej Władzy i impasów pożądania. Komedia jest odgrywaniem małych władz, ról władzy oraz fallicznej cyrkulacji pożądania. Krótko mówiąc, tragedia rozważa państwowe doświadczenie pożądania. Komedia natomiast rozważa rodzinne doświadczenie. Wszelkie pośrednie rodzaje traktują rodzinę tak, jakby była państwem (Strindberg, Ibsen, Pirandello...), albo państwo tak, jakby było rodziną albo parą (Claudel...). Teatr koniec końców rozważa w otwartej przestrzeni, znajdującej się pomiędzy życiem i śmiercią, węzeł splatający pożądanie i politykę. Myśli o tym w formie wydarzenia, czyli intrygi albo katastrofy.

4. Idea-teatr jest *niekompletna* w tekście bądź poemacie, ponieważ jest zachowana w pewnej formie wieczności. Ale właśnie tak długo jak idea-teatr znajduje się jedynie w wiecznej formie, *nie jest jeszcze* samą sobą. Idea-teatr *pojawia się* jedynie w (krótkim) czasie przedstawienia. Sztuka teatru jest bez wątpienia jedyną sztuką, która musi skompletować wieczność poprzez to, co jej momentalnie brakuje. Teatr zmierza z wieczności w stronę czasu, a nie na odwrót. Trzeba więc zrozumieć, że *mise-en-scène*, które zarządza – jak tylko może, w końcu są tak bardzo heterogeniczne – komponentami teatru, nie jest interpretacją, jak to mamy w zwyczaju myśleć. Teatralny akt jest wyjątkową *komplementacją* idei-teatru. Każde przedstawienie jest możliwym ukończeniem takiej idei. Ciało, głos, światło, etc., mają na celu ukończyć ideę (albo, jeżeli teatr nie respektuje siebie, sprawić, aby była jeszcze bardziej niedokończona niż jest w tekście). Efemeryczność teatru nie oznacza bezpośrednio tego, że przedstawienie się zaczyna, kończy i pozostawia na końcu jedynie niejasne

ślady. Jest przede wszystkim wieczną, niekompletną ideą złapaną w chwilowym doświadczeniu własnego dokończenia.

5. Czasowe doświadczenie zawiera znaczą część przypadku. Teatr jest zawsze komplementacją wiecznej idei przez częściowo zarządzany przypadek. *Mise-en-scène* jest często przemyślanym sortowaniem przypadków. Albo owe przypadki uzupełniają w istocie ideę, albo ją ukrywają. Sztuka teatru tkwi w sytuacji wyboru – będącego symultanicznie bardzo oświeconym i ślepym (zauważmy, w jaki sposób pracują wielcy reżyserowie) – pomiędzy scenicznymi, przypadkowymi konfiguracjami, kompletującymi (wieczną) ideę za pomocą brakującej jej chwili a innymi, czasami bardzo uwodzzącymi konfiguracjami, które pozostają zewnętrzne i wzmacniają niekompletność idei. Trzeba uznać następujący aksjomat za prawdziwy: teatralny spektakl nigdy nie obali przypadku.

6. W taki przypadek musi być wliczona publiczność, ponieważ jest częścią tego, co kompletuje ideę. Kto o tym nie wie, że teatralny akt uwalnia ideę-teatr poprzez komplementowanie jej w zależności od tego, jaka jest publiczność? Jednak jeżeli publiczność jest częścią przypadku, to musi być również przypadkowa tak bardzo, jak to jest możliwe. Należy przeciwstawić się każdej koncepcji publiczności, która dostrzega w niej wspólnotę, publiczną substancję, konsystryntny zbiór. Publiczność reprezentuje ludzkość właśnie dlatego, że jest nie-spójna, że jest nieskończoną różnorodnością. Im bardziej jest zunifikowana (socjalnie, narodowo, obywatelsko...), tym mniej jest użyteczna dla komplementacji idei, tym mniej podtrzymuje w czasie jej wieczność, jej uniwersalność. Tylko *generyczna*, przypadkowa publiczność ma wartość.

7. Krytyka jest obciążona funkcją stróżowania nad przypadkowym charakterem publiczności. Jej obowiązkiem jest skierowanie idei-teatru – tak jak ją, lepiej czy gorzej, doznaje – w stronę absencji, anonimowości. Wzywa ludzi do tego, aby przybyli po kolei skompletować ideę. Albo myśli, że idea, która pojawiła się danego dnia w ramach przypadkowego doświadczenia kompletującego ją, nie zasługuje na to, by zaszczylił ją przypadek rozszerzony o publiczność.

A więc krytyka pracuje również przy polimorficznym pojawianiu się idei-teatru. Pozwala przejść (albo nie przejść) od „premiery” do innych, następujących po niej premier. Oczywiście jeżeli jej adresat jest zbyt ograniczony, zbyt wspólny, zbyt społecznie naznaczony (gdź czasopismo jest albo prawicowe, albo lewicowe, albo jest skierowane jedynie do jakiejś „kulturowej” grupy, etc.), to pracuje czasem wbrew generyczności publiki. Będziemy liczyć więc na mnogość – która sama jest zresztą przypadkowa – czasopism i krytyk. Krytyka nie musi kontrolować własnej, wymaganej stroniczości, musi natomiast uważać na podążanie za modami, kopia, seryjną gadaniną, postawą, którą można określić zwrotem „ratowanie zwycięzcy”, czy też tendencją, aby służyć nadmiernie wspólnotowemu audytorium. Należy uznać pod tym względem, że dobry krytyk – służący publiczności jako figurze przypadku – jest krytykiem kapryśnym, nieprzewidywalnym; niezależnie od tego, jak głębokie mogą być cierpienia, które wyrządzi. Nie będziemy wymagać od krytyka, żeby był sprawiedliwy, za to będziemy domagać się, aby był uczonym reprezentantem publicznego przypadku. Jeżeli rzadko się myli, co do pojawiania się idei-teatru, potrafiąc przy tym wznieść się ponad prawa rynku, to będzie wielkim krytykiem. Jednakże bezużyteczne jest żądanie od tej czy innej korporacji, aby wpisała w swój statut obowiązek bycia wielkim.

8. Nie wierzę, aby pryncypalną kwestią naszego czasu był horror, cierpienie, przeznaczenie, odrzucenie. Jesteśmy tym przesyceni, a ponadto fragmentaryzacja tego wszystkiego w idei-teatrze jest nieustanna. Dostrzegamy jedynie teatr chóralny, współczujący. Interesuje nas natomiast kwestia afirmatywnej odwagi, lokalnej energii. Chodzi o to, aby przywłaszczyć sobie punkt i utrzymać go. Nasza kwestia dotyczy zatem nie tyle uwarunkowań współczesnej tragedii, ile uwarunkowań współczesnej komedii. Beckett wiedział o tym, stąd też jego teatr jest zabawny, gdy tylko jest poprawnie uzupełniony. Fakt, że nie potrafimy eksplorować Arystofanesa czy Plauta, jest o wiele bardziej niepokojący niż pokrzepiające weryfikowanie tego, czy potrafimy jeszcze raz tknąć życie w Ajschylosa. Nasz czas wymaga takiej inwencji, która zwiąże na scenie przymoc pożądaną z rolami małych, lokalnych władz; takiej, która transmituje w ideach-teatrze to wszystko, do czego *zdolna* jest ludowa nauka. Chcemy teatru zdolności, a nie niezdolności.

9. Przeszkodą na drodze do komicznej, współczesnej energii jest konsensualne odrzucenie typizacji. Konsensualna „demokracja” nienawidzi każdej typizacji subiektywnych kategorii, które ją komponują. Spróbujmy wziąć papieża, wybitnego, medialnego lekarza, jakiś autorytet z instytucji humanitarnej albo przewodniczącą związku zawodowego pielęgniarek i sprawić, żeby wymachiwali wariacko nogami na scenie, w celu ośmieszenia ich! Mamy nieskończenie więcej tabu niż Grecy. Trzeba stopniowo je przełamywać. Zadaniem teatru jest zrekonstruowanie żywotnych sytuacji na scenie, wyartykułowanych na podstawie kilku esencjonalnych typów; jak i zaproponowanie naszemu czasowi ekwiwalentu dla niewolników i służących z komedii, ludzi wykluczonych i niewidocznych, którzy nagle, dzięki efektowi idei-teatru, staliby się na scenie inteligencją i siłą, pożądaniem i mistrzostwem.

10. Generalną trudnością teatru, występującą we wszystkich epokach, jest jego relacja z państwem. A jest tak, gdyż zawsze się o nie podpiera. Jaka jest nowoczesna forma takiej zależności? Jest to delikatna kwestia, którą należy uregulować. Trzeba unikać wizji rewindykacyjnego typu, która uczyniłaby z teatru profesję opłacaną jak inne, skarżący się sektor opinii publicznej, kulturową służbę cywilną. Jednakże trzeba też uniknąć stanu, w którym to samotny książę zainstaluje w teatrze lobby dworzan służących fluktuacjom polityki. Aby tego dokonać, potrzebna będzie ogólna idea, która korzysta najczęściej z dwuznaczności i podziałów w państwie (w ten sposób aktor-dworzanin, jak Moliere, mógł grać na parterze przeciwko szlacheckiej, snobistycznej, czy dewocyjnej publiczności przy współudziale króla, który miał własne porachunki ze swoim feudalnym i klerykalnym otoczeniem; a komunista Vitez mógł być nominowany przez Michela Guya na stanowisko w teatrze Chaillot, ponieważ ministerialna rozpiętość gustownego mężczyzny schlebiała „nowoczesności” Giscarda d’Estainga, etc.). To prawda, że potrzebna jest idea, żeby utrzymać konieczność pojawienia się idei-teatru przy państwie (decentralizacja, ludowy teatr, „elitarny dla wszystkich” i tak dalej)⁹². Na razie jest ona zbyt nieprecyzyjna, stąd też

⁹² „Teatr elitarny dla wszystkich” jest to hasło programowe Antoine’a Viteza, z jakim występował, m.in. gdy starał się o stanowisko dyrektora Teatru Narodowego Chaillot w Paryżu.

nasza posepność. Teatr musi przemyśleć własną ideę. Może nas jedynie prowadzić przekonanie, że teatr jest dziś – o ile myśli – o wiele bardziej niż kiedykolwiek daną artystyczną niż kulturową. Publiczność nie uczęszcza do teatru, żeby się kształcić. Nie jest w nim traktowana jak pupił czy pupilka. Teatr uwypukla ograniczoną akcję i każda konfrontacja z oglądalnością będzie dla niego fatalna. Publiczność przybywa do teatru, żeby być *zszokowana*; zszokowana poprzez idee-teatr. Nie wychodzi więc z teatru wykształcona, ale oszołomiona, zmęczona (myślenie jest męczące), zamyślona. Nie napotkała w nim żadnej satysfakcji, nawet podczas salw śmiechu. Spotkała się natomiast z ideami, których egzystencji nie przeczuwała.

11. Być może tym, co oddziela teatr od kina, które wydaje się jego nie-szczęśliwym rywalem (tym bardziej, że mają tak wiele wspólnych rzeczy: intrygi, scenariusze, kostiumy, widowisko... ale przede wszystkim aktorów, tych ukochanych zbójów), jest fakt że: w teatrze chodzi o eksplicytne, niemalże fizyczne spotkanie z ideą, podczas gdy w kinie – przynajmniej przygotowuję się do utrzymania takiej tezy – chodzi o przejście idei, a nawet o jej fantom.

8. | Fałszywe ruchy kina

Kino operuje za pomocą tego, co wyjmuje z widzialnego; obraz jest przede wszystkim wycięty z widzialnego. Ruch jest zatem powstrzymany, zawieszony, odwrócony, zatrzymany. Bardziej esencjonalne od obecności jest cięcie, dokonujące się nie tylko przez efekt montażu, ale istniejące już od samego początku z powodu kadrowania i kontrolowanego oczyszczania tego, co widzialne. Niezwykle ważne jest w kinie, żeby na przykład ukazane kwiaty (jak to jest w jednej z sekwencji Viscontiego) były kwiatkami Mallarmégo, żeby były nieobecnością całego bukietu. Widziałem takie kwiaty, ale właściwy sposób poemowania ich przez cięcie przynosi niepodzielnie ich wyjątkowość i idealność.

Cała różnica pomiędzy filmem a malarstwem sprowadza się do tego, że to nie fakt widzenia kwiatów funduje w myśleniu Ideę, ale raczej to, że były widziane. Kino jest sztuką nieustannej przeszłości w tym sensie, że przeszłość jest ufundowana w procesie przemijania. Kino jest nawiedzaniem [*la visitation*]: idea tego, co zobaczę, czy usłyszę pozostaje o tyle, o ile przemija⁹³. Organizowanie wewnątrz widzialnego muśnięcia przejścia idei – oto jest działanie kina, którego możliwości wymyślają operacje właściwe artyście.

Tak więc ruch w kinie musi być przemyślany na trzy różne sposoby. Z jednej strony oddaje on ideę paradoksalnej wieczności przejścia, nawiedzania. Znajduje się w Paryżu pewna ulica, która nazywa się Przejście Nawiedzenia [*Passage de la Visitation*], mogłaby się nazywać ulicą Kina. Chodzi tu o kino jako o globalny ruch. Z innej strony ruch jest tym, co za pomocą kompleksowych operacji odrywa obraz od niego samego, co sprawia, że jest niezaprezentowany, choć zapisany. Jest tak, gdyż to w ruchu ucieleśniają się efekty cięcia. Nawet jeśli będzie to, jak to widzimy u Strauba, pozorne zatrzymanie lokalnego ruchu, które uwidacznia wydrążanie widocznego. Albo jak u Murnau, u które-

⁹³ Użyte tutaj słowo *la visitation* ma *de facto* znaczenie religijne i jest związane z katolickim świętem – Nawiedzeniem Najświętszej Maryi Panny. W ten sposób Badiou podkreśla, że idea przybywa, pojawia się, nawiedza nas w kinie.

go posuwanie się tramwaju organizuje segmentową topologię zacienionego przedmieścia. Powiedzmy, że mamy tutaj do czynienia z aktami lokalnego ruchu. I wreszcie ruch jest też nieczystą cyrkulacją w obrębie innych aktywności artystycznych; lokuje ideę w kontrastującej aluzji (która sama jest subtraktywna) do sztuk odjętych od ich przeznaczenia.

Niemożliwe jest w istocie myślenie o kinie w oderwaniu od pewnego rodzaju generalnej przestrzeni, w której możemy zrozumieć jego związki z innymi sztukami. Jest siódmą sztuką w szczególnym sensie. Nie przyłącza się do sześciu pozostałych, pozostając na tym samym poziomie, a raczej je zawiera; jest jeszcze-jedną składającą się z sześciu innych [*le plus-un des six autres*]. Operuje nimi, bazuje na nich poprzez ruch, który odrywa je od nich samych.

Zapytajmy na przykład, co *Falszywy ruch* Wima Wendersa zawdzięcza *Wilhelmowi Meistrowi* Goethego. Chodzi tutaj o kino i powieść. Z pewnością należy uznać, że film nie istniałby albo raczej nie zaistniałby bez powieści. Ale jaki jest sens takiego uwarunkowania? Albo mówiąc precyzyjniej: jakie kinowe warunki umożliwiają takie powieściowe uwarunkowanie filmu? Jest to pytanie kręte, trudne. Dostrzegamy wyraźnie, że dwa działania są tutaj przywołane: istnienie opowieści albo cienia opowieści oraz istnienie postaci albo aluzji odnoszących się do postaci. I tak na przykład pewna rzecz zachodzi w filmie poprzez filmowe odwoływanie się do postaci Mignon. Jednakże wolność powieściowej prozy polega na nieukazywaniu ciał, których widzialna nieskończoność umyka najbardziej wykwintnej deskrypcji. Tutaj zaś ciało jest dane przez aktorkę, a „aktorka” jest słowem teatru, słowem spektaklu. Tak oto film odrywa powieściowość od niej samej za pomocą czegoś, co można nazwać teatralnym poborem. Otóż widzimy dobrze, że filmowa idea Mignon jest usytuowana dokładnie na takim odrywaniu. Jest umieszczona pomiędzy teatrem a powieścią, ale również „ani w jednym, ani w drugim”, zresztą cała sztuka Wendersa polega na utrzymywaniu takiego przejścia.

Jeżeli teraz zapytam, co *Śmierć w Wenecji* Viscontiego zawdzięcza *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna, to natychmiastowo jestem deportowany do muzyki. A jest tak, gdyż czasowość pewnego fragmentu dzieła – myślimy tutaj o sekwencji otwarcia – jest podyktowana o wiele bardziej przez adagio *Piątej Symfonii* Mahlera niż przez prozodyczny rytm Tomasza Manna. Załóżmy, że

idea jest tutaj związkiem pomiędzy rozkochaną melancholią, geniuszem miejsca a śmiercią. Visconti umieszcza nawiedzanie takiej idei w szparze, jaką muzyka otwiera w widzialnym; a odbywa się to bez prozy, ponieważ nic tam nie będzie powiedziane, nic tam nie będzie tekstualne. Ruch odrywa powieściowość od języka i zatrzymuje ją na skraju poruszającym się pomiędzy muzyką i miejscem. Z kolei muzyka i miejsce tak wymieniają własne wartości, że muzyka zostaje anulowana poprzez obrazowe aluzje, podczas gdy cała obrazowa stabilność jest rozpuszczona w muzyce. To właśnie takie transfery i procesy rozpuszczania tworzą na końcu całą rzeczywistość przejścia idei.

Moglibyśmy nazwać „poetyką kina” wiązanie z trzech znaczeń słowa „ruch”, którego całkowitym efektem jest to, że Idea odwiedza to, co zmysłowe. Kładę nacisk na fakt, że idea nie ucieleśnia się w nim. Kino zaprzecza klasycznej tezie, zgodnie z którą sztuka jest zmysłową formą Idei. A jest tak, gdyż Idea nie użycza zmysłowemu ciała podczas nawiedzania go. Idei nie można oddzielić, istnieje w kinie jedynie podczas procesu przechodzenia. Sama Idea jest więc nawiedzaniem.

Podajmy przykład. Co się dzieje w *Fałszywym ruchu*, gdy pewna wybitna postać czyta w końcu swój poemat, o którego istnieniu powiadała wiele razy?

Jeżeli odwołamy się do globalnego ruchu, to powiemy, że taka lektura jest jak cięcie dokonane na anarchistycznym ruchu, takim jak błąkanie się całej grupy. Wiersz zostaje ustanowiony jako idea poematu za pomocą efektu marginesu, przerywania. W ten sposób zachodzi idea mówiąca, że każdy poemat jest zrywaniem z językiem pojmowanym jako proste narzędzie komunikacji. Wiersz jest zatrzymaniem języka przez język. Choć język jest oczywiście w tym przypadku jedynie filmowym biegiem, gonitwą, pewnym rodzajem dzikiej zadyszki.

Jeżeli odwołamy się do lokalnego ruchu, to powiemy, że widoczność czytelnika, jego strach pokazują, że jest on nękany przez anulowanie siebie w tekście, przez anonimowość, którą staje się. Poemat i poeta usuwają siebie nawzajem. To, co pozostaje, jest pewnego rodzaju zdziwieniem faktem egzystowania, które, być może, jest prawdziwym tematem tego filmu.

Jeżeli w końcu rozważymy nieczysty ruch sztuk, to dostrzeżemy, że w rzeczywistości poetyką w filmie jest odrywanie od siebie poetyki należącej hipotetycznie do poematu. Ponieważ liczy się tutaj to, że aktor – sam będący powieściowo zanieczyszczony – czyta poemat, który nie jest poematem, właśnie po to, żeby ukazać przejście całkiem innej idei, a mianowicie takiej, iż owa postać nie będzie mogła, nigdy nie będzie mogła, pomimo swojego oszalałego pragnienia, związać się z innymi, ukonstytuować stabilności własnego bytu na podstawie takiego związku. Zdziwienie faktem egzystowania – jak to jest często u pierwszego Wendersa, przed aniołami, jeśli mogą tak się wyrazić – jest elementem solipsystycznym, takim, który wypowiada, iż Niemiec nie może w spokoju porozumieć się i związać z innym Niemcem; z tym, że tak było bardzo dawno temu, dziś jest możliwe mówienie o byciu Niemcem jako takim w sposób całkowicie przezroczysty politycznie⁹⁴. Poetyką filmu jest zatem, w obrębie wiązania z trzech ruchów, przejście idei, która nie jest prosta. W kinie, tak jak u Platona, prawdziwe idee są mieszaniną, a każda próba ujednocznaczenia ich niszczy jego poetykę. Lektura poematu przyczynia się w naszym przykładzie do pojawienia się, czyli przejścia, idei związku pomiędzy ideami: istnieje związek (ściśle niemiecki) pomiędzy byciem wierszem, zdziwieniem faktem egzystowania oraz narodową niepewnością. To właśnie taka idea nawiedza ową sekwencję. Aby jej kompleksowość, jej różnorodność dała nam do myślenia, potrzebne jest wiązanie z trzech ruchów: globalny ruch, w ramach którego idea jest jedynie aktem własnego przechodzenia, lokalny ruch, w ramach którego jest także czymś innym niż tym, czym jest, czymś innym niż swój obraz oraz nieczysty ruch, w którym lokuje się na ruchliwych granicach pomiędzy artystycznymi, opustoszałymi supozycjami.

Tak samo jak poezja jest wstrzymywaniem języka za pomocą efektu wywołanego przez zakodowaną sztuczność lingwistycznych operacji, tak ruchy, które wiążą poetykę kina, są właśnie fałszywymi ruchami.

Ruch globalny jest fałszywy, ponieważ żadna miara nie przystaje do niego. Podbudowa techniczna reguluje dyskretne i jednolite przesuwanie obrazu,

⁹⁴ Badiou robi tutaj aluzję do filmu Wendersa z 1987 roku, zatytułowanego *Niebo nad Berlinem*, w którym głównymi bohaterami są właśnie dwa anioły – Daniel i Cassiel.

a cała sztuka polega na niezdawaniu sobie z tego sprawy. Jednostki cięć, jako sceny czy sekwencje, nie są finalnie skomponowane zgodnie z miarami czasu, a zgodnie z zasadą sąsiedztwa, przypomnienia, uporczywości czy przerywania. Stąd też należy myśleć o nich bardziej w ramach topologii niż ruchu. Fałszywy ruch, przefiltrowany przez przestrzeń kompozycji obecnej od momentu rozpoczęcia kręcenia, narzuca się, przez co idea jest dana jedynie w formie przejścia. Powiedzmy, że idea istnieje, ponieważ istnieje przestrzeń kompozycji, i że istnieje jej przejście, ponieważ owa przestrzeń wyzwała się, czyli przedstawia się jako globalny ruch. Tak więc sekwencja z pociągami, które się stykają i oddalają jest w *Fałszywym ruchu* metonimią całej przestrzeni kompozycji. Jej ruch jest czystą ekspozycją miejsca, w którym subiektywna bliskość i oddalanie się są nierozróżnialne, co w istocie jest ideą miłości u Wendersa. Ruch globalny jest tylko pseudonarracyjnym rozszerzaniem takiego miejsca.

Ruch lokalny jest fałszywy, gdyż jest jedynie efektem subtrakcji obrazu, jak i wypowiedzi, od nich samych. Tutaj też nie ma pierwotnego ruchu, ruchu w sobie. Jest natomiast wymuszona widzialność, która, nie będąc reprodukcją czegokolwiek – powiedzmy mimochodem, że kino jest najmniej mimetyczne ze sztuk – tworzy czasowy efekt drogi potrzebnej do potwierdzenia jej jakby „poza ekranem” [„*hors image*”], potwierdzenia jej przez myśl. Myślę na przykład o sekwencji z *Dotyku zła* Orsona Wellesa, w której gruby i mroczny policjant odwiedza Marlene Dietrich. Czas lokalny jest tutaj wywołany tylko dlatego, że to właśnie Marlene Dietrich jest odwiedzana przez Wellesa i że idea nie ma żadnej korespondencji z obrazem, który powinien być obrazem policjanta przebywającego u starzejącej się prostytutki. Niemalże ceremonialna powolność rozmowy wynika stąd, że myśl musi tak przeglądać widoczny obraz, aby dotrzeć do punktu, w którym poprzez inwersję wartości fikcyjnych będziemy mieli do czynienia z Marlene Dietrich i Orsonem Wellesem, a nie z prostytutką i policjantem. W ten sposób obraz jest oderwany od siebie, by być zrestytuowany w rzeczywistości kina. Tutaj zresztą lokalny ruch zmierza w kierunku nieczystego ruchu, ponieważ idea, która jest ideą mówiącą o kończącej się generacji artystów, tworzy się na krawędzi pomiędzy kinem jako filmem oraz kinem jako konfiguracją albo sztuką, na krawędzi pomiędzy kinem a nim samym, albo kinem jako efektywnością i kinem jako rzeczą przeszłości.

I w końcu ruch nieczysty jest najbardziej fałszywy ze wszystkich, ponieważ nie istnieje w rzeczywistości żaden środek, by wywołać ruch płynący od jednej sztuki do drugiej. Sztuki są zamknięte. Żadne malarstwo nie zamieni się nigdy w muzykę, a żaden taniec w poemat. Wszelkie bezpośrednie próby wykonywane w tym kierunku są próżne. A tymczasem kino jest organizacją takich niemożliwych ruchów. Jednakże jest to po raz kolejny jedynie subtrakcja. Aluzyjne przytaczanie innych, konstytutywnych dla kina sztuk, jedynie odrywa je od nich samych, a to, co pozostaje, to właśnie wyszczerbiona krawędź, po której będzie przechodzić idea, której nawiedzanie autoryzuje wyłącznie kino.

W ten sposób kino, które istnieje w filmach, tworzy węzeł z trzech fałszywych ruchów. Poprzez taki tryplet kino wyzwala, jako czysty proces przechodzenia, mieszaninę, idealną nieczystość, która nas ujmuje.

Kino jest sztuką nieczystą. Jest jeszcze-jedną ze sztuk, pasożytniczą i nieskonsystentną. Jednak jego siła, jako sztuki współczesnej, bierze się właśnie z tworzenia idei, czasu przemijania, nieczystości każdej idei.

Jednakże czy taka nieczystość, tak jak nieczystość idei, nie obliguje – by ograniczyć się do mówienia tylko o filmie – do dziwnych wybiegów, „długich dróg” [*longs détours*], których konieczność filozoficzną ustanowił Platon? Widzimy wyraźnie, że krytyka kinowa jest zawsze zawieszona pomiędzy gadaniną o empatii i historycznymi szczegółami technicznymi. Chyba że chodzi o opowiadanie historii (nieuchronna nieczystość powieściowa), albo o chwalenie aktorów (nieczystość teatralna). Czy możemy zatem swobodnie rozmawiać o filmie?

Pierwszy sposób rozmawiania o nim sprowadza się do powiedzenia „To mi się podobało” albo „To mnie nie zachwyciło”. Takie wypowiedzi są niewyraźne, ponieważ norma reguły „podobania się” pozostaje ukryta. Ze względu na jakie oczekiwania jest wydany osąd? Równie dobrze powieść kryminalna może podobać się bądź nie podobać się, być dobra albo zła. Takie wyróżnienia nie powodują, że kryminał staje się dziełem sztuki literackiej. Oznaczają raczej jakość, barwę tego krótkiego czasu spędzonego w jego obecności, po czym przybywa indyferentna utrata pamięci. Nazwijmy taką pierwszą fazę orzekania osądem niewyraźnym. Dotyczy ona niezbędnej wymiany opinii, która, jak

rozważania o pogodzie, odnosi się często do tego, co życie obiecuje bądź zabiera w czasie tych przyjemnych i niepewnych momentów.

Istnieje też drugi sposób rozmawiania o filmie, który jest właśnie obroną przed niewyraźnym osądem. Jest ukazywaniem – które zakłada już istnienie kilku argumentów – że dany film nie daje się usytuować jedynie w luce pomiędzy przyjemnością a zapomnieniem. To nie jest tylko kwestia tego, czy jest on dobry, dobry w swoim rodzaju, ale tego, czy można jakąś Ideę rozważyć bądź ustalić na jego podstawie. Jednym z powierzchownych znaków zmieniania takiego rejestru jest fakt, że wspomina się o autorze filmu, że wspomina się o nim właśnie jako o autorze. Podczas gdy niewyraźny osąd wspomina przede wszystkim o aktorach bądź efektach, bądź porywającej scenie czy opowiedanej historii. Ten drugi rodzaj oceniania stara się wskazać na wyjątkowość, której emblematem jest autor. Taka wyjątkowość opiera się niewyraźnemu osądowi. Próbuje odseparować to, co się mówi o filmie od generalnego ruchu opinii. Jest to separacja oddzielająca również widza, który dostrzegł i nazwał wyjątkowość, od masy publiczności. Nazwijmy taki osąd osądem diakrytycznym. Opowiada się za rozważaniem filmu jako stylu. Styl jest tym, co przeciwstawia się niewyraźności. Diakrytyczny osąd proponuje, poprzez łączenie stylu z autorem, abyśmy zachowali coś z kina, coś, co nie będzie skazane na zapomnienie jak przyjemności. Niech pewne nazwiska, pewne figury kina pozostaną zauważone na zawsze.

Diakrytyczny osąd jest faktycznie tylko wrażliwą negacją niewyraźnego osądu. Doświadczenie pokazuje, że zachowuje on mniej filmów niż nazwisk autorów, mniej sztukę filmową niż pewne rozproszone elementy stylistyk. Kusi mnie, aby powiedzieć, że diakrytyczny osąd jest dla autorów tym, czym niewyraźny osąd jest dla aktorów: indeksem prowizorycznego wspomnienia. Osąd diakrytyczny definiuje koniec końców wyrafinowaną bądź zróżnicowaną formę opinii. Wyznacza, konstytuuje kino „wartościowe”. Jednak historia wartościowego kina nie zarysowuje na dłuższą metę żadnej artystycznej konfiguracji. Wykreśla raczej historię, cały czas zaskakującą, krytyki kina. A jest tak, gdyż to właśnie krytyka dostarcza we wszystkich epokach wytyczne dla diakrytycznego osądu. Krytyka nazywa jakości. Jednakże czyniąc to, sama staje się zbyt niewy-

rażna. Sztuka zdarza się nieskończenie rzadziej, niż może to przypuszczać najlepsza krytyka. Dowiadujemy się o tym, gdy czytamy dawne krytyki literackie, założmy na przykład Sainte-Beuve'a. Wizja epoki, jaką oddaje ich niezaprzeczalny zmysł jakości, ich diakrytyczny wigor jest artystycznie absurdalna.

W rzeczywistości to drugie zapomnianie zakrywa efekty diakrytycznego osądu, w czasie trwania różniącego się z pewnością od zapomnienia, które prowokuje niewyraźny osąd, ale finalnie jest ono równie peremptoryjne. Jakość, ten cmentarz autorów, bardziej oznacza ideologię artystyczną epoki niż jej sztukę. Ideologię, w której prawdziwa sztuka jest zawsze przeswitem.

Trzeba więc wyobrazić sobie trzeci sposób rozmawiania o filmie, który nie będzie ani niewyraźny, ani diakrytyczny. Dostrzegam w nim dwie zewnętrzne cechy.

Przed wszystkim obojętność na osąd. Wszystkie defensywne pozycje zostają porzucone. Czy film jest dobry, czy się podobał, czy jest współmierny z niewyraźnym osądem, a może należy go wyróżnić – to wszystko jest cicho zakładane poprzez prosty fakt mówienia o nim, i w żadnym wypadku nie jest celem, który należy osiągnąć. Czyż nie jest to reguła, którą stosujemy do artystycznych, pewnych dzieł z przeszłości? Czy moglibyśmy w ogóle uważać za znaczące to, że *Oresteja* Ajschylosa czy *Komedia Ludzka* Balzaca bardzo nam się „podołała”? Że są „naprawdę niezłe”? Niewyraźny osąd jest zatem śmieszny. Tak samo zresztą jak osąd diakrytyczny. Zamęczenie się udowadnianiem, iż styl Mallarmégo jest nadrzędny wobec stylu Sully'ego Prudhomme'a, który, nawiasem mówiąc, uchodził w swoim czasie za pisarza najwyższej jakości, również nie jest konieczne. Będziemy mówić więc o filmie na podstawie bezwarunkowego zaangażowania, z artystycznym przekonaniem, nie po to, by ustanowić jego status, ale żeby wyciągnąć z niego konsekwencje. Powiedzmy, że przechodzimy od osądu normatywnego, niewyraźnego (to jest dobre) przez diakrytyczny (to jest nadrzędne) do aksjomatycznej postawy, która pyta, co z tego, czy innego filmu wynika dla myślenia.

Pomówmy więc o osądzie aksjomatycznym.

Jeżeli prawdą jest, że kino rozwija Ideę w formie nawiedzania czy też przejęcia i że czyni to poprzez element nieuleczalnej nieczystości, to aksjomatyczne mówienie o filmie sprowadza się do przebadania konsekwencji wynikających

z rzeczywistego sposobu, w jaki Idea jest rozwijana przez *dany* film. Rozważania formalne, cięcia, sceny, ruchy globalne bądź lokalne, kolory, cielesne aktańty, dźwięki, etc. muszą być przytaczane jedynie, gdy przyczyniają się do „doknięcia” Idei i do uchwycenia jej wrodzonej nieczystości.

Podajmy przykład: sukcesja scen, które w *Nosferatu* Murnau zaznacza zbliżanie się do siedliska księcia umarłych. Prześwietlone łąki, przestraszone konie, burzliwe cięcia, to wszystko rozwija Ideę dotyku zagrożenia, antycypacyjnego nawiedzania dnia przez noc, Ideę *no man's land*, czyli ziemi, która znajduje się pomiędzy życiem i śmiercią. Jednakże istnieje tam również nieczysta mieszanina takiego nawiedzania, coś zbyt manifestacyjnie poetyckiego, napięcie, które zamiast dostarczać wizję w ustabilizowanych konturach, przenosi ją w stronę oczekiwania i niepokoju. Nasze myślenie nie jest tutaj kontemplacyjne, samo zostaje uniesione, podróżuje raczej w towarzystwie Idei, niż próbuje przywłaszczyć ją sobie. Konsekwencja, jaką z tego wyciągniemy, jest dokładnie taka, że myślenie jest możliwe jako myślenie-poemat, który przeszywa Ideę będącą bardziej pojmowaniem na bazie utraty niż cięciem.

Mówienie o filmie będzie często ukazywaniem, w jaki sposób zaprasza nas na spotkanie z taką Ideą, której siła leży w utracie; w przeciwieństwie na przykład do malarstwa, które jest *par excellence* sztuką Idei drobiazgowo i integralnie daną.

Ów kontrast doprowadza mnie do tego, co uważam za pryncypalną trudność w aksjomatycznym rozmawianiu o filmie. Jest ono mówieniem o filmie *jako o filmie*. A bierze się stąd, że film znajduje się cały czas w subtraktywnej bądź też defektywnej relacji z jedną bądź wieloma innymi sztukami, kiedy rzeczywiście organizuje nawiedzanie Idei – a zakładamy, że tak jest, skoro o nim mówimy. Utrzymywanie ruchu odstępowania, a nie podtrzymywanie jego pełności, jest bardziej subtelne. Zwłaszcza że droga formalistyczna, która prowadzi do rzekomych „czystych” operacji filmowych, jest impasem. Powiedzmy to jeszcze raz: nic nie jest czyste w kinie, jest ono wewnętrznie i integralnie zanieczyszczone przez swoją sytuację bycia jeszcze-jedną ze sztuk.

Weźmy jeszcze raz jako przykład długą przeprawę kanałami na początku *Śmierci w Wenecji* Viscontiego. Idea, która się przemieszcza – a którą cała reszta filmu jednocześnie zszywa i rozwiązuje – jest ideą człowieka, który zrobił to,

co miał do zrobienia w swoim życiu i w związku z tym oczekuje albo na koniec, albo na inne życie. Otóż owa idea organizuje się poprzez niezgodną konwergencję pewnej liczby składników: mamy twarz aktora Dirka Bogarde'a, szczególną jakość nieprzezroczystości i zadawanych pytań, które dobrze podkreślają sztukę aktorstwa, czy nam się to podoba, czy nie; mamy niezliczone, artystyczne echa weneckiego stylu, a wszystkie są w rzeczywistości powiązane z tematami odnoszącymi się do tego, co jest ukończone, rozliczone, wyjęte z historii, czyli tematami malarskimi obecnymi już u Guardiiego i Canaletta czy tematami literackimi od Rousseau po Prousta; istnieje, według nas, w takim typie podróznika odwiedzającego wielkie, europejskie hotele luksusowe echo subtelnej niepewności, która splata na przykład bohaterów Henry'ego Jamesa; mamy w końcu muzykę Mahlera, która jest rozciągniętym, rozdrażnionym zwieńczeniem zarówno totalnej melancholii, jak i tonalnej symfonii i aparatury brzmienia (tutaj oddaną jedynie za pomocą strun). Możemy dokładnie ukazać, jak owe składniki jednocześnie wzmacniają się i korodują się nawzajem w pewnym rodzaju dekompozycji przez nadmiar, który służy do ukazania właśnie idei jako przejścia i jako nieczystości. Ale czym dokładnie jest tutaj film?

Ostatecznie kino jest tylko ujęciem i montażem. Nie istnieje w nim nic innego, czyli: nic innego, co byłoby „filmem”. Należy więc całkowicie utrzymać, że film rozważany zgodnie z aksjomatycznym osądem jest tym, co przedstawia przejście idei zgodnie z ujęciem i montażem. Jak idea zdarza się w ujęciu [*prise*], a nawet w nad-ujęciu [*sur-prise*]?⁹⁵ Jak jest montowana? I zwłaszcza: co takiego szczególnego, czego nie mogliśmy wcześniej wiedzieć, czy rozważyć, objawia nam o idei fakt, że jest ona ujęta i zmontowana w niejednolitej jeszcze-jednej ze sztuk?

W przykładzie pochodzącym z filmu Viscontiego jest oczywiste, że ujęcie i montaż współpracują nad ustanowieniem trwania. Trwania ekscesywnego,

⁹⁵ Badiou używa tutaj gry słów, której sensu nie możemy oddać w języku polskim. Nad-ujęcie, czyli *sur-prise*, jest *de facto* słowem oznaczającym niespodziankę, jeśli tylko jest pisane łącznie. Wstawienie łącznika pozwoliło mu na uzyskanie dodatkowego sensu oznaczającego nad-ujęcie, wyjątkowe ujęcie, które jest jednocześnie zaskoczeniem, niespodzianką. Zresztą ukazywaniu się idei często towarzyszy moment zaskoczenia w filozofii Badiou, zwłaszcza że idea jako reprezentant prawdy jest nowością, czymś nieoczekiwanym.

homogenicznego z pustym uwiecznianiem Wenecji, jak i ze stagnacją adagio Mahlera, jak i z wyczynem nieruchomego i nieaktywnego aktora, od którego jest wymagana nieskończenie jedynie twarz. Z idei człowieka oczekującego na swój byt, czy też na swoje pragnienie, jest tutaj wychwytywany w konsekwencji fakt, że jest on sam przez siebie unieruchamiany. Stare zasoby są wyschnięte, nowe możliwości są nieobecne. Filmowe trwanie, skomponowane z asortymentu kilku sztuk oddanych przez niedobór, jest nawiedzaniem subiektywnej niemobilności. Oto kim jest człowiek podporządkowany kapryswi spotkania. Jest to człowiek, jak powiedziałby Beckett, „nieruchomy w ciemności” aż do chwili, gdy nawiedzi go niezliczona rozkosz jego oprawcy, czyli nowego pożądania, o ile w ogóle przybędzie.

To dokładnie ten nieruchomy aspekt idei, jaki został dostarczony tutaj, jest właśnie tym, co dokonuje przejścia. Moglibyśmy ukazać, że pozostałe sztuki albo dostarczają Ideę poprzez donację – na szczycie takich sztuk znajduje się malarstwo – albo wytwarzają czysty czas Idei, eksplorują konfiguracje ruchów tego, co może być pomyślane – na szczycie takich sztuk znajduje się muzyka. Sztuka filmowa za pomocą możliwości – która tylko jej przysługuje dzięki ujęciu i montażowi – amalgamowania innych sztuk bez konieczności prezentowania ich, może i musi organizować przejście niemobilności.

Ale równie dobrze musi organizować niemobilność przejścia, co z łatwością moglibyśmy ukazać w relacji, jakie pewne sceny u Strauba utrzymują z tekstem literackim, z jego skandowaniem, jego progresją. Moglibyśmy również wskazać na dialektykę, ustanowioną na początku filmu Tatiego *Playtime*, pomiędzy ruchem tłumu a pustką tego, co może być nazwane jego atomową kompozycją. W ten sposób Tati traktuje przestrzeń jako warunek dla nieruchomego przejścia. Aksjomatyczne mówienie o kinie będzie zawsze niezadowolające, ponieważ jest wystawione na ryzyko uczynienia z filmu jedynie chaotycznego rywala dla pierwotnych sztuk. Jednakże możemy utrzymać ten wątek. Należy pamiętać o ukazywaniu, jak konkretny film sprawia, że podróżujemy z daną ideą w taki sposób, iż odkrywamy to, czego nie moglibyśmy odkryć za pomocą innych środków, czyli to: że nieczystość idei jest – jak to już myślał Platon – zawsze niemobilnością, która przemija albo że przejście jest niemobilne. I to właśnie dlatego zapominamy o ideach.

Sprzeciwiając się zapomnianiu, Platon przywołuje mit pierwszej wizji i anamnezy. Mówienie o filmie jest zawsze mówieniem o anamnezie – jest pytaniem o to, w jaki sposób jest dla nas możliwe nadejście takiej czy innej idei, jak jest możliwa anamneza idei? To właśnie tym punktem zajmuje się każdy prawdziwy film, przechodząc od idei do idei. Zajmuje się związkami nieczystości, ruchu i odpoczynku, zapomniania i anamnezy. Nie tyle tym, co wiemy, ale tym, co możemy wiedzieć. Mówienie o filmie nie jest więc mówieniem o zasobach myślenia, a o jego możliwościach; jego zasoby są już zabezpieczone w ramach innych sztuk. Jest wskazywaniem na to, co mogłoby być prócz tego, co jest. Innymi słowy, jest ukazywaniem, jak zanieczyszczanie czystego otwiera drogę do innych czystości.

W ten oto sposób kino odwraca literacki imperatyw, który nakazuje postępować tak, aby puryfikacja nieczystego języka otwierała drogę do oryginalnych nieczystości. Ryzyko jest zresztą przeciwstawne. Kino, ta wielka sztuka, co zanieczyszcza, ryzykuje cały czas tym, że może się zbyt podobać, że może obniżyć swoją wartość. Prawdziwa literatura, która jest rygorystyczną puryfikacją, ryzykuje tym, że może się za bardzo zbliżyć do konceptu, gdzie efekt sztuki wyczerpuje się, gdzie proza (bądź wiersz) zszywa się z filozofią.

Samuel Beckett, który bardzo cenił kino (napisał i nakręcił zresztą film, noszący bardzo platoński tytuł *Film*, po prostu Film), lubił włączyć się po krawędziach niebezpieczeństwa, na jakie wystawiona jest każda wielka literatura – niebezpieczeństwo nieprodukowania już oryginalnych nieczystości i utknięcia w widocznej czystości konceptu. Mówiąc krótko, niebezpieczeństwo filozofowania, a więc: lokalizowania prawd raczej niż ich produkowania⁹⁶. *Hej na dno* pozostaje najbardziej zrealizowanym świadectwem takiego błąkania się po krawędziach.

⁹⁶ Pamiętajmy, że jest to jego główna teza zaprezentowana w jego *Maniście dla filozofii*. Badiou uważa, że filozofia nie produkuje prawd, że nie ma filozoficznych prawd. Jak powyżej pisał, prawdy są tylko polityczne, naukowe, artystyczne i miłosne. Zadaniem filozofii jest zatem opiekowanie się prawdami czasu. Powinna je lokalizować, wskazywać, jak i tworzyć przyjazne, intelektualne schronienie dla nich.

9. Byt, egzystencja, myślenie: proza i koncept

a) Między-językami oraz stenografia bytu

Samuel Beckett napisał *Hej na dno* [*Worstward Ho*] w 1982 roku, a opublikował w 1983. Jest to wraz z *Podrygami* [*Soubresauts*] tekst testamentowy. Beckett nie przetłumaczył go na język francuski, tak więc *Hej na dno* wyraża rzeczywistość języka angielskiego jako języka macierzystego Samuela Becketta⁹⁷. Zgodnie z moją wiedzą wszystkie teksty, jakie napisał w języku francuskim, sam przełożył na język angielski. Przetrwało za to kilka tekstów napisanych po angielsku, których nie przetłumaczył na francuski. Są one dla tego wyjątkowego artysty języka francuskiego, jak pozostałości będące czymś bardziej źródłowym w języku angielskim. „Mówi się” zresztą, że Samuel Beckett uznał, iż tłumaczenie tych tekstów na francuski jest zbyt trudne. *Hej na dno* jest związane z językiem angielskim w sposób tak szczególny, że jego językowa transmigracja jest wyjątkowo skomplikowana.

Skoro będziemy badać wersję francuską, to nie możemy rozważać jej pod kątem dosłownej poetyki. Tekst francuski, z którym mamy do czynienia, jest w pełni wybitny, choć nie jest to dokładnie tekst Samuela Becketta. Należy po części do tłumaczki Édith Fournier. Nie możemy bezpośrednio omówić znaczenia tego tekstu, ponieważ chodzi tutaj naprawdę o tłumaczenie.

W przypadku Becketta problem tłumaczenia jest kompleksowy, ponieważ sam umiejscowił się w przestrzeni pomiędzy dwoma językami. Kwestia tego, który tekst jest tłumaczeniem którego, jest kwestią niemalże nierozstrzygalną. Jednakże Beckett zawsze nazywał przejściem jednego języka w drugi „tłumaczeniem”, chociaż przy bliższym spojrzeniu można zauważyć istnienie różnic

⁹⁷ Tekst nie jest też przetłumaczony na język polski. Jego początkowy fragment przełożył A. Libera, a znajdziemy go w „Kwartalniku Literackim”. Zob. S. Beckett, *Hej na dno*, przeł. A. Libera, „Kwartalnik Literacki” 1/2014.

znaczeń pomiędzy „wariacjami” francuskimi i angielskimi, różnic, które odnoszą się nie tylko do poetyki języka, ale i do filozoficznej tonacji. Istnieje pewien rodzaj pragmatyzmu humorystycznego w tekście angielskim, który nie jest ściśle obecny w tekście francuskim, i istnieje konceptualna śmiałość w tekście francuskim, która jest złagodzona i czasem, w moich oczach, troszkę rozmyta w tekście angielskim. Jeśli chodzi o *Hej na dno*, to mamy do czynienia z tekstem absolutnie angielskim, niezmienionym na francuski, a następnie otrzymujemy jego tłumaczenie w zwykłym tego słowa znaczeniu. Stąd też jesteśmy zobligowani opierać się na sensie raczej niż na literze.

Druga trudność polega na tym, że ów tekst jest w sposób absolutnie świadomy tekstem rekapitulującym, to znaczy tekstem, który podsumowuje całe intelektualne przedsięwzięcie Samuela Becketta. Aby przestudiować go w całości, będzie trzeba ukazać, iż jest spleciony z napiętej sieci aluzji do tekstów wcześniejszych, z powrotu do ich teoretycznych hipotez, które będą ponownie przebadane, ewentualnie zaprzeczone albo zmodyfikowane, albo wysubtelnione, jak i ukazać, że to wszystko jest pewnego rodzaju filtrem, przez który przechodzi mnogość pism Becketta zredukowanych do jego hipotetycznego, fundamentalnego systemu.

Skoro tak się rzeczy mają, to po scaleniu tych dwóch trudności będzie całkowicie możliwe rozważyć *Hej na dno* jako krótki traktat filozoficzny, jako stenografię kwestii bytu. Nie jest to tekst zarządzany przez jakiś rodzaj skrytego poematu, tak jak to jest we wcześniejszych tekstach. Nie jest to tekst, który zgłębia wyjątkowości i porównawczą siłę języka, jak to jest na przykład w *Źle widziane, źle powiedziane* [*Mal vu, mal dit*]. Jest to tekst, który zachowuje pewną abstrakcyjną suchość, która jest całkowicie wyzwolona, zrównoważona – szczególnie w języku angielskim – poprzez ekstremalną troskę o rytm. Powiedzmy, że jest to tekst, który bardziej dąży do wyzwolenia rytmu myślenia niż jego konfiguracji, podczas gdy w *Źle widziane, źle powiedziane* będzie na odwrót. Możemy więc omówić nasz tekst w sposób koncepcyjny, nie zdradzając go. Potraktowanie go pryncypialnie jako sieci myślenia czy stenografię kwestii bytu jest adekwatne, ponieważ komponuje spis treści do całości jego dzieła. Utracimy zaś to, co nazywałem rytmem, czyli formę skandowania – językowe segmenty są na ogół ekstremalnie krótkie: składają się z kilku słów – a więc

formę stenograficzną, przynależącą do tekstu i będącą w języku angielskim dopasowaną do pewnego rodzaju stukania na maszynie języka, stukania szczególnie wyjątkowego.

b) Mówienie, byt, myślenie

Cap au dire (wspinał tłumaczenie dla *Worstward Ho*) zawiera ekstremalnie zwarty wątek, zorganizowany, jak zawsze u późnego Becketta, w paragrafy, i już pierwsza lektura pokazuje w oczywisty sposób, że ów wątek rozwinie cztery koncepcyjne, centralne tematy w kwestie (za chwilę powiem, co należy rozumieć przez „kwestię”)⁹⁸.

Pierwszy temat dotyczy imperatywu mówienia. Jest to bardzo stary temat beckettowski. Jest on najbardziej znany, choć pod pewnym względem również najbardziej nieznan. Imperatyw mówienia jest zarządzany przez słowo „jeszcze” rozumiane jako *incipit* pisma, który determinuje jego kontynuację. Rozpoczęcie jest u Becketta zawsze „kontynuowaniem”. Nic nie zaczyna się, co nie podpada pod nakaz słowa jeszcze lub pod nakaz wznowienia, przy założeniu, że istnieje rozpoczęcie, które samo nigdy się nie rozpoczęło. Możemy powiedzieć, że tekst jest otoczony przez imperatyw mówienia. Rozpoczyna się poprzez:

Jeszcze. Powiedzieć coś jeszcze. By było. Powiedziane jeszcze. Jakoś jeszcze⁹⁹.

I kończy się poprzez:

Powiedziane nijak już jeszcze¹⁰⁰.

Tak więc możemy streścić *Hej na dno* za pomocą fragmentu, który rozpoczyna się od „By było. Powiedziane jeszcze”, a kończy przez „Powiedziane nijak już jeszcze”. Tekst sprawia, że „nijak już jeszcze” staje się możliwe jako funda-

⁹⁸ Francuski tytuł książki można rozumieć trojako: *Przylądek najgorszego* bądź *Kurs na najgorsze*, bądź też *Głowa w najgorszym*. Zgodnie z interpretacją Badiou to właśnie drugi tytuł jest właściwy, o czym się przekonamy niżej.

⁹⁹ S. Beckett, *Hej na dno*, przeł. A. Libera, „Kwartalnik Literacki” 1/2014, s. 5.

¹⁰⁰ S. Beckett, *Cap au pire*, tłum. Edith Fournier, Paris 1991, s. 62.

mentalna degradacja samego „jeszcze”. Negacja (nijak już) potwierdza, że nie ma już jeszcze. Jednakże skoro jest to „powiedziane”, to w rzeczywistości „nijak już jeszcze” jest wariantem jeszcze, pozostaje pod wpływem imperatywu mówienia.

Drugim tematem – będącym bezpośrednim, koniecznym korelatem pierwszego i znajdującym się w całym dziele Becketta – jest czysty byt, „to, co jest” [„*il y a*”] jako takie. Imperatyw mówienia jest bezpośrednio skorelowany z tym, na temat czego mamy coś *do* powiedzenia, innymi słowy z „tym, co jest”. Poza tym, że istnieje imperatyw mówienia, istnieje też „to, co jest” [“*il y a le „il y a*”].

„To, co jest”, albo czysty byt, posiada dwie nazwy, a nie jedną – jest to wielki problem – jakimi są we francuskim tłumaczeniu próżnia [“*le vide*”] i półcień [“*la pénombre*”]. Odnotujmy od razu, że dostrzegamy, przynajmniej tak się nam wydaje, pewną subordynację zachodzącą pomiędzy tymi dwoma słowami, czyli próżnią i półcieniem: próżnia jest podporządkowana półcieniowi *podczas procesu znikania*, co jest esencjonalnym doświadczeniem. Maksyma prezentuje się następująco:

Próżnia nie może znikać. Chyba że znika półcień. Bo wtedy wszystko znika¹⁰¹.

A więc próżnia, poddana podstawowemu doświadczeniu znikania, nie ma autonomii. Jest zależna od znikania wszystkiego, które jako takie jest znikaniem półcienia. Gdy „znikanie wszystkiego”, czyli „tego, co jest” pomyślanego jako nicość, jest nazwane jako półcień, to próżnia jest z konieczności nazwą podporządkowaną. Jeżeli przyjmiemy, że „to, co jest” jest tym, czym jest poprzez doświadczenie własnej nicości, to fakt, że znikanie jest podporządkowane znikaniu półcienia, czyni z „półcienia” nadrzędną nazwę bytu.

Trzecim tematem jest to, co moglibyśmy nazwać „wpisanym w byt” [“*l'inscrit dans l'être*”]. Chodzi o to, co jest prezentowane z punktu widzenia bytu, czyli o to, co jest widoczne w półcieniu. To, co jest wpisane, oznacza półcień rozumiany jako półcień należący do porządku pojawiania się.

¹⁰¹ Tłumaczymy za Badiou. W polskim tłumaczeniu znika kluczowa tutaj kategoria półcienia. „Próżnia nie może znikać. Chyba że znika światło. Bo wtedy wszystko znika”. Tamże, s. 10.

Wpisane jest tym, co się pojawia w półcieniu, pod warunkiem, że „półcień” jest nadrzędną nazwą bytu. Możemy równie dobrze stwierdzić, że chodzi o to, co się znajduje w przestrzeni próżni, ponieważ będzie orzekać się o rzeczach zgodnie z dwiema możliwymi nazwami „tego, co jest”. A istnieje to, co się pojawia w półcieniu, to, co za pośrednictwem półcienia pojawia się jako cień: cień w półcieniu [*l'ombre dans la pénombre*]. Istnieje też to, co sprawia, że pojawia się próżnia jako interwał, który jest odstępem w tym, co się pojawia; w konsekwencji jest to zdegradowana próżnia, skoro jest sprowadzona do bycia jedynie różnicą czy separacją. W ten sposób Beckett będzie mógł nazwać wszechświat, a więc zbiór wszystkiego, co się pojawia, próżnią zainfekowaną przez cienie. Takie określenie, zgodnie z którym próżnia jest zainfekowana przez cienie, oznacza, że jest ona zredukowana do pewnej postaci interwału zachodzącego pomiędzy cieniami. Jednakże nie zapomnijmy nigdy, że finalnie taki interwał zachodzący pomiędzy cieniami jest jedynie półcieniem, co odsyła nas do półcienia rozumianego jako super-oryginalna ekspozycja bytu.

Możemy także orzec, że to, co jest wpisane w byt – czyli cienie – można policzyć. Nauka o liczbach, o liczbach cieni, jest tematem fundamentalnym u Becketta. To, co można policzyć, co dotyczy mnogości, co uwydatnia liczbę nie jest bytem jako takim, ale tym, co jest zaprezentowane albo wpisane w byt. Ewidentnie liczba nie jest atrybutem próżni czy półcienia: próżnia i półcień nie dają się policzyć. Podczas gdy to, co jest wpisane w byt, można policzyć. I to można policzyć od początku: 1, 2, 3.

No i ostatni wariant: wpisane w byt jest tym, co może się pogorszyć. „Pogarszanie się” – jest to termin esencjonalny dla *Hej na dno*, gdyż pogarszanie się jest radykalną operacją tekstu – oznacza między innymi, ale i przede wszystkim, fakt, że mówi się o czymś gorzej, niż to zostało już powiedziane [*être plus mal dit que déjà dit*].

Pod taką mnogością atrybutów – tym, co jest widoczne w półcieniu, tym, co jest interwałowe w odniesieniu do próżni, tym, co można policzyć, tym, co jest podatne na pogarszanie się, czyli tym, o czym można się wypowiedzieć gorzej, niż to już zostało wypowiedziane – istnieje generyczna nazwa, jaką jest „cienie”. Możemy stwierdzić, że cienie są tym, co jest wystawione w półcieniu.

Jest to wyeksponowana liczba mnoga „tego, co jest”, występującego pod nazwą półcienia.

Prezentacja cieni będzie minimalna w *Hej na dno*: obliczenia zakończą się na liczbie trzy i zobaczymy, dlaczego nie może to być liczba mniejsza. Kategorycznie rzecz ujmując, trzeba liczyć co najmniej do trzech, gdy tylko liczy się to, co można policzyć.

Pierwszym cieniem jest cień stojącego, który liczy się jako jedno [*compte pour un*]¹⁰². Prawdę mówiąc, jest to *określone* jedno. Cień stojący będzie zarówno „klęczący” – niech nie dziwi nas taka metamorfoza – jak i „schylony”. Są to jego różnorodne nazwy. To nie tyle są stany, co nazwy właśnie. Począwszy od strony 45 mówi się o tym cieniu, który jest liczony jako jedno, że jest starą kobietą¹⁰³:

Nic nie wykazuje tego, że to, co kobiety jest właśnie kobiety.

Po czym dorzuca to, co się rozjaśni później:

Sączyła miękka substancję, co zmiękcza słowa kobiety.

Takie są fundamentalne atrybuty jednego: jedno jest klęczącym cieniem i *pewną* kobietą.

Następnie mamy parę, którą liczy się jako dwójkę. Para jest jedynym cieniem, który liczy się jako dwójkę. Beckett powie: „Dwa wolne i dwa jak jeden” – jeden cień¹⁰⁴. I ustalone jest, od momentu nazwania dwójki, że konstytutywnymi cieniami takiej pary będą starzec i dziecko.

¹⁰² *Compte-pour-un*, czyli „Liczenie-za-jedno” jest terminem wprowadzonym przez Badiou w *Bycie i zdarzeniu*. Jest to operacja, która strukturyzuje sytuację, porządkuje mnogość. W tym przypadku chodzi bardziej o porządkowanie „tego, co jest”. Każde istnienie czegoś pojedynczego w świecie jest dla Badiou wynikiem operacji takiego liczenia, a nie ontologii. Jest tak, gdyż istnieją tylko mnogości. Byt jest mnogością, stąd nie ma, ontologicznie rzecz ujmując, Jednego. Pamiętajmy, że Badiou przeciwstawia się całej tradycji ontologicznej, pojmującej byt jako jedno, której ukoronowaniem jest odwoływanie się do Boga. Zob. A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, s. 97-99.

¹⁰³ Wszystkie numery stron podawane przez Badiou odnoszą się do następującego wydania: S. Beckett, *Cap au pire*, tłum. Edith Fournier, Paris 1991. Tam, gdzie nie podajemy odwołania do polskiej wersji tekstu, tłumaczymy za Badiou. Wszystkie tłumaczenia Becketta konsultujemy jednak z angielskim oryginałem.

¹⁰⁴ S. Beckett, *Hej na dno*, s. 9.

Odnotujmy jeszcze, że jedno jest nazwane kobietą dużo później, podczas gdy dwójka jest nazwana „starcem i dzieckiem” od razu¹⁰⁵. Później będzie za to powiedziane, że nic też nie udowodniło, że chodzi o mężczyznę i dziecko. W każdym przypadku, nic nie może dostarczyć dowodów na określenie mężczyzny, kobiety, dziecka, a jednak są. Po prostu modalność mówienia o jednej-kobiecie [*l'un-femme*] nie jest taka sama, jak o dwójce-mężczyzna-dziecko [*le deux-homme-enfant*]. O jednym mówi się – i to znacznie później – jedynie to, że jest starą kobietą, podczas gdy kompozycja pary (starzec-dziecko) jest natychmiastowo deklarowana; później zaś pojawia się podstawowa wypowiedź: nic nie dowodzi że, a jednak. To oznacza, że męska pozycja seksualna jest ewidentna i że niemożliwość jej udowodnienia jest trudna do zrozumienia. Podczas gdy kobieca pozycja seksualna nie jest ewidentna, choć niemożliwość jej udowodnienia jest także ewidentna.

W parze jest naturalnie mowa o różnym, o „jednym-i-różnym” [*l'un-et-l'autre*].

Różny jest tutaj oznaczony poprzez swoją wewnętrzną dwoistość, poprzez to, że jest dwójką. Jest dwójką, która jest tożsama. Jest, powtórzmy, „Dwoma wolnymi [cieniami] i dwoma jak jednym”. Ale i *a contrario* jest on też jednym jako dwójką: starcem i dzieckiem. Należy założyć, że starzec i dziecko są tym samym człowiekiem jako cieniem, czyli życiem ludzkim jako cieniem przedstawionym z jednej strony w dziecięcym ekstremum, a z drugiej w starczym; są życiem oddanym poprzez to, co je dzieli w jedność pary będącej odmiennością w samej sobie.

Możemy finalnie stwierdzić, że to widzialna ludzkość jest tym, co jest wpisane w byt: kobieta jako jedno i inklinacja oraz mężczyzna jako podwojenie w jedność liczby. Ich właściwy wiek jest ekstremalny, jak to jest zawsze u Becketta: starzec i dziecko. Wiek dojrzały jest kategorią niemalże ignorowaną, kategorią nieznaczącą.

W końcu czwartym tematem jest myślenie, czego mogliśmy się już spodziewać. To dla myślenia i w myśleniu istnieją symultanicznie konfiguracje widzialnej ludzkości oraz imperatyw mówienia.

¹⁰⁵ Tamże, s. 8.

Myślenie jest skupieniem się nad pierwszym i trzecim tematem: istnieje imperatyw mówienia, istnieje to, co jest wpisane w byt, a istnieje to wszystko „dla” i „w” myśleniu. Zaznaczmy od razu, że pytanie Becketta jest następujące: Co myśl (czwarty temat) może powiedzieć o drugim temacie, czyli o kwestii bytu, jeśli wie, że jest punktem centralnym albo skupianiem się nad imperatywem mowy (pierwszym tematem) oraz nad układem widzialnej ludzkości, czyli cieni (trzecim tematem)? Taka jest najobszerniejsza organizacja całego tekstu. Konstrukcja filozoficzna pytania formułuje się zatem w ten oto sposób: co można wypowiedzieć o „tym, co jest” jako takim z punktu widzenia myślenia, w którym zawarty jest symultanicznie imperatyw mówienia oraz modyfikacja cieni, która jest cyrkulacją widocznej ludzkości?

W *Hej na dno* myślenie jest reprezentowane przez głowę. Mówi się zarówno o „głowie”, jak i „czasze”. I jest ona wielokrotnie nazywana „siedliskiem wszystkiego, źródłem tego wszystkiego”¹⁰⁶. A jeśli jest tak nazywana to dlatego, że to dla niej istnieje imperatyw mówienia i cienie i dlatego, że to w niej istnieje kwestia bytu.

Jaka jest kompozycja myślenia? Jeżeli zredukujemy myślenie do jego składników absolutnie podstawowych – zgodnie z metodą upraszczania, która jest metodą organiczną Becketta – to otrzymamy to, co jest widoczne oraz imperatyw mówienia. Istnieje „źle widziane i źle powiedziane”. Myślenie jest właśnie tym, co jest „źle widziane i źle powiedziane”. W wyniku tego prezentacja głowy będzie esencjonalnie zredukowana do jej oczu z jednej strony, i z drugiej do mózgu, z którego wypływają słowa – dwa otwory w mózgu, oto jest myślenie.

Stąd też dwa powracające tematy: pierwszy dotyczy oczu, a drugi dotyczy wpływających słów, pochodzących z miękkiej materii mózgu. Właśnie taka jest materialna figura umysłu.

Sprecyzujmy owe tematy.

Oczy będą nazwane „zamkniętymi wpatrzonymi”. Wytrzeszczanie oczu jest fundamentalne w *Hej na dno*. Opisuje patrzenie jako takie. Ten zwrot „oczy zamknięte wpatrzone”, który jest zestawieniem kontrastowym, wskazuje

¹⁰⁶ Tamże, s. 10: „By chybić lepiej gorzej, wrócić jeszcze do głowy zwanej siedliskiem wszystkiego. Źródłem tego wszystkiego”.

dokładnie na symbol złego widzenia. Widzenie jest zawsze złym widzeniem, a w konsekwencji oko, które patrzy, jest „zamknięte wpatrzone”¹⁰⁷.

Jeśli zaś chodzi o słowa, drugi po widzeniu atrybut myślenia, to powie że, „jakoś poza pewną miękką substancją umysłu wypływają”¹⁰⁸. Te dwie maksymy, czyli istnienie oczu „zamkniętych wpatrzonych” oraz fakt, że słowa „jakoś poza pewną miękką substancją umysłu wypływają” określają czwarty temat, czyli myślenie, którego modalnością istnienia jest czaszka.

Ważne jest, aby wykazać, że czaszka jest suplementarnym cieniem. Czaszka jest numerem trzy, *poza* jednym inklinacji kobiecej, i różnym w formie pary, czyli starca i dziecka. Myślenie zawsze przybywa w trzeciej pozycji. Na stronie 24 znajdziemy esencjonalną rekapitulację:

Że odtąd klęczący to jeden. A tamci odtąd to dwa. Tamci co brną jak jeden. A głowa odtąd to trzy¹⁰⁹.

Kiedy Beckett liczy parę, to wskazuje wyraźnie, że podpada ona pod dwójkę, choć nie jest dwójką, jest *jedną* dwójką. Para jest dwójką, ale gdy dorzucimy ją do jednego, to nie otrzymamy trójki. Dorzucając parę do jedynki, będziemy mieli cały czas dwójkę, dwójkę należąca do różnego i następująca po jedynce. Jedynie głowa może otrzymać trójkę. Trójka jest myśleniem.

c) Niezbędne myślenie-trójki

Należy zasygnalizować, że tekst Becketta funkcjonuje często na zasadzie radykalnych prób, których sam się zrzeka z wnętrza tekstu. W ten sposób głowa jest przyłączona, czyli znajduje się na trzeciej pozycji, po materialistycznej próbie obchodzenia się bez niej, próbie, w której odwołuje się jedynie do miejsca i ciała.

¹⁰⁷ Tamże, s. 8.

¹⁰⁸ S. Beckett, *Cap au pire*, s. 43.

¹⁰⁹ Tłumaczymy za Badiou. W polskiej wersji cytat brzmi tak: „Że odtąd klęczący to ktoś. A tamci odtąd to dwaj. Tamci co brną jak jeden. A głowa odtąd to trzeci”. S. Beckett, *Hej na dno*, s. 10.

Na samym początku Beckett mówi: miejsce i ciało. „Żadnego umysłu. Przynajmniej tyle”¹¹⁰. Należy przez to rozumieć: „zawsze to coś”. Będziemy zatem działać tak, jakbyśmy utrzymywali się w przestrzeni integralnej materialności. Jednak taka próba nie powiedzie się. Finalnie jesteśmy zmuszeni przyłączyć głowę, co w słownictwie Becketta oznacza, że istnieją szczątki umysłu, które są właśnie wpatrzonymi zamkniętymi oczyma z jednej strony, a z drugiej wypływaniem słów z miękkiej materii.

Taka resztkowa umysłowa, przedstawiona za pomocą głowy, będzie uzupełnieniem wymaganym przez Jeden i Dwa cienie. Beckett wydedukuje nieuniknioną Trójkę. Jeśli głowę policzy się jako trzy, to musi znajdować się w półcieniu. Jedna ze sprzeczek tekstu będzie się prezentować jako dążenie do czystego materializmu – istnieje tylko ciało i miejsce – które będzie musiało być uzupełnione przez głowę tak, że będzie trzeba doliczyć trójkę, a nie pozostać przy dwójce. Materializm zmienia zatem stawkę w grze. Wymaga, aby utrzymać głowę w unikalności miejsca, aby nie czynić z niej *innego* miejsca, aby zapisać na zawsze pierwotny dualizm, chociaż konieczne jest zmierzanie do trójki, chociaż wielkim zamiarem trójki (myślenia) jest odliczanie dwójki *gdzie indziej*. Takie jest kluczowe napięcie metafizyczne tekstu.

Owe przesłanki są wymienione przez Becketta w różnorodnych ustępach tekstu, tekstu wyznaczonego przez pewne rekapitulacje. Na przykład na stronie 38 mamy:

Co to są słowa, które emanują mówieniem. Co tak powie próżnia. Tak powie półcień. Tak powiedzą cienie. Tak powie siedlisko i źródło wszystkiego.

Mamy tutaj całość konstytutywnej tematyki. „To, co jest”: to, co jest „są to słowa, które emanują mówieniem” i znajdują się pod imperatywem mówienia; kwestia bytu jest tym: „co tak powie próżnia” i co „tak powie półcień”; kwestia „tego, co jest” w „tym, co jest”, czyli kwestia powierzchowności jest tym, co: „tak powiedzą cienie”. W końcu to, co „tak powie siedlisko i źródło wszystkiego” odnosi się do kwestii głowy i czaszki, kwestii myślenia.

¹¹⁰ Tłumaczymy za Badiou. W polskiej wersji cytata brzmi tak: „Bez czucia. Przynajmniej tyle”. Tamże, s. 5.

Wszystkie te kwestie konstytuują to, co Beckett rozważa jako minimalny mechanizm, który umacnia kurs [*un cap*] na „jeszcze” mówienia [*le „encore” du dire*]. Minimalny mechanizm, mechanizm najmniejszy, czyli najgorszy [*le pire*] (zobaczymy, że najmniejszy i najgorszy oznacza to samo), jaki jest potrzebny do tego, aby mogła zaistnieć kwestia; do tego, żeby mógł zaistnieć minimalny, maleńki sens dla jakiegokolwiek kwestii¹¹¹.

d) Kwestia i warunki dla kwestii

Co to jest kwestia? Kwestia jest tym, co umacnia kurs na „jeszcze” mówienia. Kwestią będziemy nazywać fakt, że nawigacja „jeszcze” posiada kurs. A będzie on kursem na najgorsze, kierunkiem najgorszego. Musi zatem zachodzić minimalny mechanizm, który jest ukonstytuowany przez wymienione właśnie przez nas elementy, aby mogła zaistnieć kwestia, czyli kurs na najgorsze. Z tego punktu widzenia sam *Kurs na najgorsze* jest tekstem minimalnym, czyli takim, który ustanawia elementarne materiały dla wszelkiej możliwej kwestii zgodnie z metodą drastycznej redukcji. Jest to tekst, który próbuje nie wprowadzać żadnego niepotrzebnego albo nadliczbowego elementu dla możliwości zachodzenia kwestii.

Pierwszym warunkiem potrzebnym do tego, żeby minimalny mechanizm umożliwił zaistnienie kwestii, jest bez wątpienia istnienie czystego bytu, którego szczególną nazwą jest próżnia. Jednakże musi istnieć również ekspozycja bytu, to znaczy nie tylko byt jako byt, ale i byt przedstawiony zgodnie z własnym bytem, czyli fenomenalnością fenomenu. Innymi słowy, musi istnieć możliwość, że coś się pojawi w swoim bycie. A pustka, która jest nazwą bytu jako bytu, nie umożliwi tego, że coś się pojawi w swoim bycie. Nazwą bytu, umożliwiającego pojawianie się, jest: półcień¹¹².

¹¹¹ Teraz i poniżej Badiou będzie objaśniał francuski tytuł przekładu – *Cap au pire*, czyli, jak zaznaczaliśmy, *Kurs na najgorsze*. W związku z tym będziemy poniżej przytaczać polskie tłumaczenie francuskiego tytułu książki, gdy tylko kontekst rozważań będzie tego wymagał.

¹¹² Należy pamiętać, że dokładnie w ten sam sposób postępuje Badiou jako filozof. Pustka też jest bytem jako bytem dla niego. Na końcu ontologicznej analizy dochodzimy właśnie

Półcień jest bytem o tyle, o ile może zostać sformułowana kwestia jego bytu, czyli o tyle, o ile będzie przedstawiony w kwestii jako to, co jest zasobem bycia dla pojawiania się.

Oto dlaczego potrzebne jest istnienie dwóch imion (próżni i półcienia), a nie jednego. Aby mogła zaistnieć kwestia, byt musi mieć dwa imiona. Heidegger również tak to widział, przywołując byt i bycie.

Drugim warunkiem dla kwestii jest istnienie myślenia. Nazwijmy je myśleniem-czaszką [*une pensée-crâne*]; myśleniem-czaszką, które jest złym widzeniem i złym mówieniem bądź też okiem zamkniętym wpatrzonym i nominalnym wypływaniem. Jednak – jest to esencjonalny moment – myślenie-czaszka *samo* też jest przedstawione. Nie jest odjęte od ekspozycji bytu. Nie można go zdefiniować, twierdząc po prostu, że jest przyczyną bytu; ma coś wspólnego z samym bytem, ale jest też ujęte w ekspozycji. Zgodnie z leksykonem Becketta powiemy, że głowa (albo czaszka) to siedlisko i kres wszystkiego, znajduje się w półcieniu. Innymi słowy, myślenie-czaszka jest trzecim cieniem, czyli daje się policzyć, znajdując się w niepoliczalnym półcieniu.

Trzeba zapytać zatem, czy nie jesteśmy w ten sposób narażeni na *regressus ad infinitum*. Jeżeli myślenie jako takie współnależy do bytu, to gdzie się znajduje myślenie o takiej współależności [*coappartenance*]? Z jakiej pozycji stwierdza się, że głowa tkwi w półcieniu? Wydaje się, że znaleźliśmy się na skraju konieczności – jeśli możemy zaryzykować takim wyrażeniem – wprowadzenia meta-głowy [*une méta-tête*]. Należy liczyć do czterech i do pięciu, i aż do nieskończoności.

Protokół zamykania jest dostarczony przez *cogito*; trzeba przyznać, że głowa jest liczona przez głowę, że głowa postrzega siebie jako głowę. Tak samo dla zamkniętego wpatzonego oka istnieje zamknięte wpatzone oko. Jest to karte-

do pustki, twierdzi w swoim głównym ontologicznym dziele, czyli w *Bycie i zdarzeniu*. Jednak samo badanie bytu jako bytu nie wystarcza, ponieważ byt się pojawia. Potrzebna jest więc analiza fenomenologiczna. Stąd też Badiou pisze drugą część *Bytu i zdarzenia* zatytułowaną *Logiques des mondes* [*Logiki światów*]. Rozważa tam właśnie pojawianie się bytu, relacje, jakie zachodzą pomiędzy bytem a pojawianiem się. Innymi słowy, Badiou najpierw rozważa byt jako byt, a następnie egzystencję.

zjański wątek w myśleniu Becketta, który nigdy nie został zaprzeczony i który jest w rzeczywistości obecny od początku jego dzieła; ale w *Hej na dno* jest on oznaczony jako reguła zatrzymania zezwalająca na to, żeby przyczyna półcienia znajdowała się również w półcieniu.

I w końcu – cały czas mówimy o porządku minimalnych warunków dla kwestii – oprócz „tego, co jest” oraz myślenia-czaszki potrzebne jest wpisywanie cienia w półcień.

Cienie są uregulowane poprzez trzy relacje. Po pierwsze, poprzez relacje zachodzące pomiędzy jednym a dwójką czy też tożsamym i różnym. Są to kłęzące jedno oraz spacerująca para, ujęte poprzez platońskie kategorie jako figury tożsamego i różnego. Po drugie, poprzez relacje zachodzące pomiędzy ekstremami wieku, czyli dzieciństwem i starością; są to ekstrema, które sprawiają również, że para jest jednym. Po trzecie, są to relacje zachodzące pomiędzy płciami, mężczyzną i kobietą.

Takie są konstytutywne relacje cieni, które zaludniają półcień i nawiedzają próżnię.

Dygresja: istnieje bardzo ważny punkt w *Hej na dno*, choć jest przytoczony jedynie aluzyjnie, mówiący o tym, że płcie nie dają się udowodnić, jak to widzieliśmy. Jest to w pewien sposób nawet jedyna rzecz, która jest nieudowodniona. Fakt, że dany cień okazuje się starą kobietą bądź starym mężczyzną, pozostaje cały czas bez dowodu, choć jest on pewny. Oznacza to, że zróżnicowanie płci jest dla Becketta jednocześnie absolutnie pewne oraz absolutnie nie do udowodnienia. To dlatego mogę je nazwać czystą dysjunkcją.

A dlaczego jest to czysta dysjunkcja? Jest pewne, że istnieje kobieta i mężczyzna, w tym przypadku stara kobieta i stary mężczyzna, jednak owa pewność nie pozwala się wydedukować bądź wywnioskować na podstawie jakiegokolwiek szczególnej cechy będącej predykatem. Jest ona zatem przedjęzykowa, w tym sensie, że może być stwierdzona, choć takie stwierdzenie nie wynika z żadnego innego stwierdzenia. Jest to stwierdzenie pierwsze. Możemy wypowiedzieć, że istnieją kobiety i mężczyźni, choć w żadnym momencie nie możemy wywnioskować tego z innej wypowiedzi, a w szczególności z wypowiedzi deskryptywnej czy empirycznej.

e) Byt i egzystencja

W obrębie takich relacji – relacji pomiędzy jednym i dwójką, relacji pomiędzy ekstremami wieku oraz pomiędzy płciami – cienie nie potwierdzają bytu, ale egzystencję. Co to jest egzystencja i co ją rozróżnia od bytu?

Egzystencja jest generycznym atrybutem tego, co jest się w stanie pogorszyć. Egzystuje to, co może zostać pogorszone. „Pogarszanie się” jest aktywną modalnością wszystkiego, co jest tak wyeksponowane, aby było widoczne dla oka zamkniętego wpatzonego i dla wpływających słów. Taka ekspozycja jest egzystencją. Innymi słowy, mówiąc być może bardziej fundamentalnie, egzystuje to, co można napotkać. Byt egzystuje, kiedy przyjmuje formę spotkania.

Ani próżnia, ani półcień nie oznaczają czegoś, co można spotkać, ponieważ wszelkie spotkanie jest uwarunkowane przez istnienie możliwego interwału próżni, która rozdziela to, co się spotkało, oraz przez istnienie półcienia, który jest ekspozycją wszystkiego, co się eksponuje. Natomiast cienie są tym, co możemy napotkać. Możliwość napotkania bądź pogorszenia się jest jedną i tą samą rzeczą, a oznacza ona egzystencję cieni. Próżnia i półcień, które są imionami bytu, nie egzystują.

Minimalny mechanizm przedstawia się zatem następująco: byt, myślenie i egzystencja. Kiedy dysponujemy figurami bytu, myślenia i egzystencji albo słowami na ich określenie, czy też, jak powiedziałby Beckett, słowami, za pomocą których źle się o nich wypowiemy, kiedy dysponujemy takim eksperymentalnym i minimalnym mechanizmem mówienia, to możemy zaaranżować kwestie, możemy utrwalić kurs.

f) Aksjomat mówienia

Tekst organizuje się więc zgodnie z hipotezami odnoszącymi się do kursu, do kierunku myślenia. Hipotezami odnoszącymi się do tego, co łączy, rozwiązuje bądź wpływa na triadę byt-półcień, cień-egzystencja, czaszka-myślenie. *Hej na dno* będzie omawiać triadę byt/egzystencja/myślenie za pomocą kategorii próżni, tożsamego i różnego, trójki oraz kompleksu widzieć/mówić.

Zanim sformujemy hipotezy, trzeba będzie wesprzeć się pewną liczbą aksjomatów, które ustanawiają pierwsze akty związywania czy rozwiązywania. Quasi-unikalny aksjomat *Kursu na najgorsze*, który zresztą generuje jego tytuł, jest starym aksjomatem Becketta – absolutnie nie jest on tutaj wymyślony – a nawet jednym z najstarszych. Brzmi on tak: mówić, to źle mówić.

Należy dobrze zrozumieć, że maksyma „mówić, to źle mówić” jest esencjonalną tożsamością. Esencją mówienia jest źle mówienie. Źłe mówienie nie jest porażką mówienia, wręcz przeciwnie: całe mówienie jest w swojej egzystencji, będącej właśnie mówieniem, złym mówieniem.

„Źłe mówienie” przeciwstawia się „dobremu mówieniu”. Co to znaczy „dobrze mówić”? „Dobre mówienie” jest zakładaniem adekwatności: mówienie jest adekwatne z powiedzianym [*le dit*]. Jednakże fundamentalna teza Becketta twierdzi, że mówienie adekwatne z powiedzianym znosi mówienie. Mówienie jest wolnym mówieniem – a już szczególnie artystyczne mówienie – tylko wtedy, gdy nie łączy się z powiedzianym, gdy nie znajduje się pod wpływem autorytetu powiedzianego. Mówienie znajduje się pod wpływem imperatywu mówienia, imperatywu „jeszcze”, nie jest wymuszone przez to, co zostało powiedziane.

Jeżeli nie ma adekwatności, jeżeli mówienie nie jest zarządzane przez „to, co zostało powiedziane”, a jedynie przez regułę mówienia, wówczas źle mówienie jest wolną esencją mówienia, czyli afirmacją narzuconej autonomii mówienia. Mówi się po to, żeby źle mówić. A szczytem mówienia, które jest poetyckim bądź też artystycznym mówieniem, jest, precyzyjnie rzecz ujmując, kontrolowana regulacja złego mówienia, która doprowadza do szczytu narzuconą autonomię mówienia.

Kiedy czytamy u Becketta sformułowania typu: źle powiedzieć, nie udać się etc., to koniecznie trzeba o tym wszystkim pamiętać. Gdyby chodziło o empirystyczną doktrynę języka, zgodnie z którą język przykleja się bardziej bądź mniej adekwatnie do rzeczy, to takie zabiegi nie przynosiłyby żadnej korzyści, i zresztą sam tekst byłby niemożliwy. To wszystko funkcjonuje wtedy, gdy rozumiemy, że w wyrażeniach typu „nie udać się” „źle powiedzieć” chodzi o autoafirmację nakazu mówienia zarządzanego przez własną regułę. Beckett jasno to wyjaśnia od początku:

Powiedzieć aby było. Powiedziane jeszcze. Powiedziane źle. Odtąd powiedzieć aby było powiedziane źle¹¹³.

g) Pokusa

Ścisłą konsekwencją tego wszystkiego jest fakt, że normę mówienia można by wypowiedzieć jako: porażkę. To, że norma mówienia jest porażką, wzbudza oczywiście subiektywnie błędną nadzieję, która została perfekcyjnie zidentyfikowana przez Becketta: nadzieję na to, że istnieje porażka maksymalna, porażka absolutna, której zasługą byłoby obrzydzenie nam języka oraz mówienia raz na zawsze. Jest to pokusa haniebna, pokusa oderwania się od imperatywu mówienia; pokusa doprowadzenia do stanu, w którym nie będzie już „jeszcze”, w którym nie będziemy się już znajdować pod wpływem nieznośnego nakazu złego mówienia.

Skoro dobre mówienie jest niemożliwe, to jedyna nadzieja leży w zdradzie: trzeba ponieść pewną porażkę, która doprowadzi do totalnego opuszczenia samego nakazu, do porzucenia mówienia i języka. Oznaczałoby to, że dołączamy do pustki, że jesteśmy puści, wypróżnieni, pozbawieni wszelkiego nakazu. Finalnie jest to pokusa, aby przestać istnieć na rzecz bytu. Dołączamy do pustki, a więc do czystego bytu; jest to zatem pokusa, którą mogliśmy nazwać mistyczną pokusą w sensie, jaki znajdziemy u Wittgensteina w jego ostatniej propozycji z *Tractatusa*. Chodzi więc o osiągnięcie punktu, w którym należy milczeć o tym, o czym nie można mówić. Chodzi o osiągnięcie punktu, w którym świadomość tego, o czym nie można mówić, czyli świadomość absolutnego niepowodzenia, sytuuje nas pod wpływem imperatywu, który nie jest już imperatywem mówienia, ale imperatywem milczenia.

W słownictwie Becketta mówi się o: odejściu. Odejściu od czego? Cóż, jest to odejście od ludzkości. W rzeczywistości to Beckett myśli, tak jak Rimbaud, że nie możemy odejść. Z całą pewnością rozpoznaje pokusę odejścia od ludzkości, która jest porażką obrzydającą nam język i mówienie. Rozpoznaje po-

¹¹³ S. Beckett, *Hej na dno*, s. 5.

kusę odejścia raz na zawsze od egzystencji i dołączenia do bytu. Jednak rektyfikuje i odrzuca taką możliwość.

Oto tekst, w którym zostaje ewokowana hipoteza mówiąca o tym, że odejście i próżnia są dostępne za pomocą nadmiaru porażki; nadmiaru porażki, który mieszałby się z absolutnym sukcesem mówienia:

Spróbować jeszcze raz. Chybić jeszcze raz. Chybić znów jeszcze lepiej. Lub lepiej, jeszcze gorzej. Chybić znów jeszcze gorzej. Jeszcze raz, jeszcze gorzej. Aż znużyć się tym na dobre. Wyrzygać się na dobre. I odejść. Odejść na dobre. Gdzie nie ma ani tego, ani tamtego na dobre. Na dobre raz na zawsze (s. 8-9)¹¹⁴.

To jest właśnie pokusa: odejść tam, gdzie nie ma już żadnych cieni, gdzie nic nie jest już podporządkowane imperatywowi mówienia.

Jednak w licznych, dalszych fragmentach taka pokusa będzie odrzucona, odwołana, zabroniona. Na przykład na stronie 49, gdzie idea „lepiej gorzej” jest zadeklarowana jako nie do pomyślenia:

Powrót odwołania lepiej gorzej bardziej nie do pomyślenia. Jeżeli ciemniejsze mniej świetlne, wtedy lepiej gorzej ciemniejsze. Odwołać zatem lepiej gorzej bardziej nie do pomyślenia. Lepiej gorzej nie może być mniejsze niż mniej więcej. Lepiej gorzej co? Mówić? Powiedzieć? To to samo. Takie samo nic. Takie samo prawie że nic.

Fundamentalnym punktem jest fakt, że nie istnieje „Wyrzycanie się na dobre (...) Na dobre raz na zawsze”, ponieważ każde „takie samo nic”, jest w rzeczywistości „takim samym prawie że niczym”. Hipoteza radykalnego odejścia, które oderwałoby nas od imperatywu ludzkości, czyli esencjonalna pokusa postępowania zgodnie z nakazem ciszy, nie może powieść się z przyczyn ontologicznych. „Takie samo nic” jest w rzeczywistości zawsze „takim samym prawie że niczym” albo „takim samym niemalże niczym”, ale nigdy „takim samym niczym” jako takim. Nigdy więc nie będziemy mieli wystarczających podstaw do oderwania się od imperatywu mówienia w imieniu zachodzenia czystej „nicności”, czyli absolutnej porażki.

¹¹⁴ Tamże, s. 6.

h) Prawa pogarszania

Od tego momentu fundamentalne prawo, które zarządza tekstem, oznacza, że najgorsze, które może być dokonane przez język, czyli pogarszanie, nie daje się uchwycić przez nicność. Zawsze znajdujemy się w „takim samym prawie że niczym”, a nigdy w punkcie, który byłby „odejściem na dobre”, w którym zachodziłby proces pojmowania przez nicność. Nicność, która nie byłaby ani półcieniem, ani próżnią, ale obalaniem nakazu mówienia.

Należy więc podtrzymać, co następuje: wyłącznie język jest w stanie dotrzeć do najmniejszego. Nie jest zaś w stanie dotrzeć do nicności. Posiada, powie Beckett, „redukujące słowa”. Mamy słowa, co redukują, i to dzięki nim możemy utrzymać kurs na najgorsze, czyli kurs zorientowany na porażkę.

Pomiędzy „aluzyjnymi słowami, nigdy bezpośrednimi” Mallarmégo a „redukującymi słowami” Becketta istnieje ewidentne pokrewieństwo. Zbliżanie się do rzeczy, która ma być wypowiedziana, ze świadomością, że nie można jej wypowiedzieć, uzasadniając ją tym, co zostało już powiedziane, albo odwołując się do rzeczy, prowadzi do radykalnej autonomizacji nakazu mówienia. Takie wolne mówienie nigdy nie może być bezpośrednie, czyli, mówiąc zgodnie ze słownictwem Becketta, jest ono tym, co redukuje, co pogarsza.

Inaczej mówiąc: język może mieć nadzieję na minimum najlepszego najgorszego, ale nie na jego obalenie. Oto esencjonalny tekst, w którym figuruje zresztą wyrażenie „redukujące słowa”:

Najgorszy najmniejszy. Bardziej nie do pomyślenia. Najgorszy z braku najlepszego najmniejszego. Najlepszy najmniejszy. Nie. Nicność najlepsza. Najlepsza najgorsza. Nie. Nie najlepsza najgorsza. Nicność nie jest najlepsza najgorsza. Mniej niż najlepsza najgorsza. Nie. Mniej. Mniej niż najlepsza najgorsza. Najmniejsze nigdy nie może być nicnością. Nigdy nie może być do nicności zaprowadzone. Nigdy przez nicność anulowane. Niedające się anulować najmniejsze. Mówienie to najlepsze najgorsze. Za pomocą redukujących słów powiedzieć najmniejsze najlepsze najgorsze. Z braku gorszego najgorszego. Niedające się pomniejszyć najmniejsze najlepsze najgorsze (s. 41).

„Najmniejsze nigdy nie może być nicnością” – jest to prawo pogarszania się. „Mówienie to najlepsze najgorsze”, jest więc „niedającym się anulować najmniejszym”. „Niedającego się pomniejszyć najmniejszego najlepszego najgor-

szego” nie można nigdy pomieszać z czystym i prostym obalaniem albo z nicością. Innymi słowy, nie można praktykować tego „o czym trzeba milczeć” w sensie, o jakim mówił Wittgenstein. Musimy utrzymać kurs na najgorsze. *Kurs na najgorsze*: ten tytuł jest imperatywem, a nie po prostu deskrypcją.

Imperatyw mówienia ma postać nieustannego powtarzania, należy do porządku próby, wysiłku, roboty. Sama książka będzie próbować pogorszyć wszystko, co się przedstawia w nominalnym wypływaniu. Znaczna część tekstu jest poświęcona temu, co moglibyśmy nazwać eksperymentami pogarszania. *Hej na dno* jest protokołem z pogarszania rozumianym jako figura autoafirmacji nakazu mówienia. Pogarszanie jest to czynność suwerennego nazywania w obliczu nadmiaru porażki, co jest tym samym, co tworzenie za pomocą „aluzyjnych słów, nigdy bezpośrednich”, i powoduje taką samą nieprzewyciężoną bliskość z nicością, jaką widzimy w poematach Mallarmégo.

Pogarszanie, które jest praktykowaniem języka w artystycznym napięciu, wykonuje się za pomocą dwóch kontradyktoryjnych operacji. Co oznacza w rzeczywistości pogarszanie? Jest praktykowaniem mówienia niezależnego od cieni. A więc jest to mówienie, które wyraża coś więcej o nich, przy jednoczesnym ograniczaniu tego, co zostało powiedziane. To dlatego operacje są sprzeczne. Pogarszanie jest to mówienie maksimum o minimum. Używanie większej liczby słów po to, aby lepiej zredukować.

Stąd też paradoksalny aspekt pogarszania, który w istocie konstytuuje substancję tekstu. Trzeba wprowadzać nowe słowa, aby umożliwić taką redukcję „tego, co zostało powiedziane”, która sprawi, że porażka będzie jeszcze bardziej oczywista w stosunku do takiego aktu oczyszczania. Owe słowa nie są dodawaniem – nie dorzucamy, nie sumujemy – gdyż trzeba powiedzieć więcej, żeby móc zredukować, a więc powiedzieć więcej, aby odejmować. Taka jest konstytutywna operacja języka. Pogarszanie jest takim postępowaniem, które mówi więcej, aby zredukować.

i) Praktykowanie pogarszania

Tekst jest obfity w praktykowanie pogarszania dokonywanego na całej fenomenalnej bazie cieni, na generycznej ludzkości, to znaczy:

- pogarszania jednego, czyli pogarszania klęczącej kobiety;
- pogarszania dwójki, czyli pogarszania pary starca i dziecka;
- pogarszania głowy, czyli pogarszania oczu, przeciekającego mózgu, pogarszania czaszki.

Właśnie takie są trzy cienie konstytuujące fenomenalne określenia cienia.

Praktykowanie pogarszania jednego znajduje się na stronach 26 i 27:

Najpierw jeden. Najpierw spróbować lepiej chybić jeden. Coś szwankuje nieźle. Nie dlatego, że to, co jest, nie jest złe. Złe bez twarzy. Złe bez rąk. Bez – . Dostyc. Plaga jest zła. Minimalnie zła. Pozycja na najgorsze. Czeka-
jąc na jeszcze gorsze. Najpierw gorsze. Minimalnie gorsze. Czeka-
jąc na jeszcze gorsze. Dorzucić pewne – . Dorzucić? Nigdy. Ukłon najniższy. Jest
skłoniony najniżej. Głęboko najniżej. Głowa w kapeluszu zniknęła. Długi
płaszcz wcięty wyżej. Nic z miednicy w dole. Nic, tylko schylone plecy.
Z tyłu tułów bez góry bez podstawy. Mroczny czarny. Na niewidzialnych
kolanach. W pustym półcieniu. Lepiej gorzej zatem. Czeka-
jąc na jeszcze gorsze.

Rozmieszczanie nazw, które otaczają ten pierwszy cień z wielką liczbą sub-
traktywnych atrybutów, jest jednocześnie jego obciosywaniem, czyli redukcją.
Redukcją do czego? Cóż, do tego, co należałoby nazwać *zarysem jednego*, zary-
sem, który prezentowałby cień bez niczego innego. „Schylone plecy”, proste
schylenie są wymaganymi zwrotami dla takiego zarysu. Nic, tylko schylenie –
taka byłaby idealność stwierdzenia „jeszcze gorsze”, przy założeniu, że do wy-
łonienia się pochylenia potrzeba więcej słów, ponieważ tylko słowa mogą wy-
konać obciosywanie. W ten sposób operacja nominalnego nadmiaru – nadmiar
jest u Becketta zawsze relatywny – celuje w esencjonalne obciosywanie.

Takie jest prawo pogarszania: odcinamy nogi, głowę, pאלto, odcinamy
wszystko, co możemy, ale każde cięcie jest w rzeczywistości zorientowane na
pojawienie się czystego zarysu, uzyskanego poprzez subtraktywne, suplemen-
tarne detale. Trzeba uzupełniać, żeby oczyszczać końcowy zarys porażki.

A teraz przejdźmy do praktyki pogarszania dwójki:

Następnie dwójka. Od złego do pogorszonego. Spróbować pogorszyć. Po-
cząwszy od minimalnego złego. Dorzucić – . Dorzucić? Nigdy. Buty. Lepiej
gorzej bez butów. Nagie obcasy. Teraz dwa prawe. Teraz dwa lewe. Lewy
prawy lewy prawy jeszcze. Nagie stopy odchodzą, choć nie oddalają się.
Lepiej gorzej zatem. Trochę lepiej gorzej niż nic zatem (s. 28-29).

Nie znajdziemy w tej prozie, której tekstura jest nadzwyczajnie abstrakcyjna, wiele takich nazw jak „buty”. Kiedy już się pojawiają, to jej operacje stają się naprawdę ryzykowne. Przekonamy się o tym za chwilę, kiedy będzie mowa o konkretnym, esencjonalnym słowie, o wyłanianiu się „cmentarza”. Jednakże obuwie pojawia się znienacka tylko po to, aby zostać za chwilę usuniętym, przekreślonym: „Buty. Lepiej gorzej bez butów”.

Pewna część rzeczy – i tak właśnie ujawnia się kontradiktoryjna natura takiej operacji tekstu – jest ukazana jedynie poprzez akt ich wykreślenia, pojawia się na powierzchni tekstu tylko po to, żeby być z niego usuniętym. Logika pogarszania, która jest logiką suwerenności języka, identyfikuje dołączanie i odejmowanie. Mallarmé nie postępuje inaczej; to właśnie akt poematu sprawia, że ukazuje się jakiś obiekt (łabędź, gwiazda, róża...), którego pojawienie się wymaga anulacji. „Buty” Becketta są terminem-wsparciem takiego aktu.

Zostało nam w końcu pogarszanie głowy. Cytowany fragment odnosi się do oczu (przypominam, że czaszka składa się z oczu umieszczonych w mózgu):

Oczy. Czas spróbować pogorszyć. Jakoś spróbować pogorszyć. Bardziej zamknięte. Można powiedzieć otwarte wpatrzone. Wszystko białe i uczeń. Białe mroczne. Białe? Nie. Wszystko uczniem. Czarny mroczny otwór. Rozwarte niezachwane. W ten sposób powiedziane. Słowami, co pogarszają. Od teraz zatem. Lepsze to niż nic, więc poprawione na gorsze (s. 34-35).

Mamy w tym fragmencie do czynienia z całkiem typową logiką pisma. Połączony od zwrotu „zamknięte wpatrzone”, którego sens już omówiłem, usiłuje się dokonać aktu otwierania. Przechodzimy od oczu „zamkniętych wpatrzonych” do „otwartych wpatrzonych”, co jest przesłanką semantycznie homogeniczną. „Otwarte” z kolej dostarcza białe, a białe będzie anulowane, dostarczając czarne. Taki jest natychmiastowy łańcuch. Od zamkniętych przechodzimy do otwartych, z otwartych przechodzimy do białych, a następnie białe są wymazywane na rzecz czarnych. Bilans operacji, która jest operacją pogarszania, jest następujący: zamiast „zamkniętych wpatrzonych” będziemy mieli „czarne otwory” i odtąd oczy nie będą już występowały pod słowem „oczy”, będą po prostu wspomniane jako dwa czarne otwory.

Skonstatujmy zatem, że otwarte i białe wyłaniają się w ramach operacji tylko po to, aby sprowadzić oczy do czarnych otworów, i że taka operacja pogarszania stara się uwolnić nas od słowa „oczy”; słowa zbyt deskrypcyjnego, zbyt empirycznego, zbyt szczególnego, aby doprowadzić – za pomocą diagonalnego i skreślającego pogarszania – do prostej akceptacji czarnych otworów jako ślepego domu widoczności. Oko jako takie jest obalone. Mamy odtąd czysty wzrok złączony z otworem, a taki czysty wzrok złączony z otworem konstruuje się na podstawie obalenia oka za dodatkowym i jednocześnie wykreślonym pośrednictwem otwartego i białego.

j) Utrzymać kurs

Pogarszanie jest ciężką pracą, pomysłowym i męczącym urzeczywistnieniem imperatywu mówienia. Utrzymanie kursu na najgorsze, jako iż jest wysiłkiem, wymaga odwagi.

Skąd pochodzi odwaga do podjęcia wysiłku? Jest to w moich oczach bardzo ważne pytanie, ponieważ, ogólnie rzecz ujmując, jest to kwestia wiedzy o tym, skąd pochodzi odwaga do utrzymania jakiegokolwiek procedury prawdy. Finalnie to pytanie jest takie: skąd pochodzi odwaga do prawdy?

Odwaga do prawdy nie może, według Becketta, pochodzić od idei, którą zostajemy obdarzeni przez ciszę albo którą zostajemy obdarzeni poprzez ziszczoną odpowiedniość z samym bytem. Widzieliśmy już, że nie będzie anulacji mówienia czy też pojawiania się pustki jako takiej. Tak zwane *jeszcze* jest nieścieralne.

A więc skąd pochodzi odwaga? Według Becketta odwaga pochodzi stąd, że słowa mają tendencję do tego, aby brzmieć prawdziwie. Ekstremalne napięcie, które jest, być może, powołaniem Becketta pisarza, wynika stąd, że odwaga jest związana z jakością słów, która jest sprzeczna z ich wykorzystywaniem podczas procesu pogarszania. Jest coś takiego w słowach jak *aura* adekwatności, z której czerpiemy paradoksalnie odwagę do zerwania z samą adekwatnością, czyli do utrzymania kursu na najgorsze.

Odwaga do podjęcia wysiłku jest zawsze czerpana wbrew własnej destynacji. Będziemy to nazywać wykręcaniem mówienia [*la torsion du dire*]: odwaga do kontynuowania wysiłku jest czerpana z samych słów, ale ze słów używanych wbrew ich prawdziwej destynacji, co nazywa się pogarszaniem.

Wysiłek – w tym przypadku wysiłek artystyczny bądź poetycki – jest jałową pracą na języku, mającą na celu poddanie go praktyce pogarszania. Ale taki jałowy wysiłek czerpie swoją energię ze sprzyjającego układu języka: język jest nawiedzany przez pewien rodzaj ducha adekwatności, do którego odwołujemy się, tak jakby było w nim jakieś miejsce umożliwiające czerpanie odwagi do odpowiedniego podejścia do samego języka, podejścia, które będzie całkowicie przeciwstawne do jego destynacji. Takie napięcie przyczynia się do bardzo ładnych fragmentów w *Hej na dno*. Oto pierwszy z nich:

Słowa również czyjekolwiek. Co za miejsce dla gorszego! Jak czasem prawie brzmią prawie prawdziwie! Jak niedorzeczność czyni brak! Powiedzieć noc jest młoda niestety i mieć odwagę. Albo lepiej gorzej to powiedzieć noc czuwania niestety jeszcze nadejdzie. Resztki ostatniego czuwania przybędą. I mieć odwagę (s. 26).

O ile możemy powiedzieć coś, co brzmi prawie prawdziwie, o ile możemy powiedzieć, co w wierszu jest „jak” prawdziwe, i mieć przy tym odwagę, o tyle kurs na najgorsze jest utrzymany. „Powiedzieć noc jest młoda niestety i mieć odwagę” – jest to naprawdę wspaniałe zdanie! A oto wariacja na ten temat:

Jakie słowa na co potem? Jak niemal brzmią jeszcze. Gdy jakoś z jakiejś miękkiej substancji umysłu wypływają. Poza nią w niej wypływają. Jak to wszystko prawie niegłupie. Aż po ostatnie niedające się pomniejszych najmniejsze jak oprzeć się redukowaniu. Bo wtedy w ostatecznym półcieniu skończy się przez niewymówienie najmniejszego wszystkiego (s. 43).

To wszystko pokazuje, jak bardzo „opieranie się redukowaniu” jest jałowym wysiłkiem. Opieramy się redukowaniu, ponieważ słowa są „prawie niegłupie”, ponieważ są prawdziwe, ponieważ brzmią klarownie, i to właśnie stąd czerpiemy odwagę. Ale po co czerpać odwagę? Cóż, dokładnie po to, aby źle mówić, aby odrzucić iluzję o tym, że to brzmi prawdziwie, iluzję, która wzywa nas do odwagi. Wykręcanie mówienia jest zatem jednocześnie tym, co rozjaś-

nia jałowość takiego wysiłku (trzeba wznieść się ponad klarowność słów, idąc w kierunku najgorszego) i odwagę, z jaką podchodzimy do owej jałowości.

Jednakże utrzymywanie kursu na najgorsze jest trudne z innego powodu: byt jako taki stawia mu opór, byt buntuje się przeciw logice najgorszego. Stopniowe praktykowanie pogarszania na cieniach sprawia, że dobijamy w końcu do brzegu półcienia, do brzegu próżni, a tam kontynuowanie pogarszania jest coraz to trudniejsze. Tak jakby doświadczenie bytu było poświadczeniem nie tyle impasu pogarszania, ale trudności czy też powiększającego się i coraz bardziej wyczerpującego wysiłku potrzebnego do pogarszania.

Kiedy jesteśmy doprowadzeni na brzeg bytu za pomocą jałowej i uważnej praktyki pogarszania powierzchowności, pewien rodzaj niezmienności dekoncentruje mówienie i wystawia je na bolesne doświadczenie, tak jakby imperatyw mówienia napotkał tam to, co jest najbardziej od niego oddalone, co jest najbardziej na niego obojętne. Ten fakt zostanie omówiony na dwa sposoby, w zależności od półcienia, jak i w zależności od próżni. A taka relacja zachodząca pomiędzy półcieniem, próżnią i imperatywem mówienia doprowadza nas do sedna ontologicznych kwestii.

Półcień, przypomnijmy, jest nazwą tego, co eksponuje byt. Stąd też byt nigdy nie może być totalną ciemnością, ciemnością rozumianą jako niemożliwość imperatywu mówienia. Imperatyw mówienia, który pragnie najmniejsze-go, jest spolaryzowany przez ową ideę, głoszącą że półcień stanie się ciemny, absolutnie czarny. Tekst stawia wiele hipotez, zgodnie z którymi takie pragnienie mogłoby zostać zaspokojone. Jednak są one ostatecznie odrzucone, ponieważ zawsze istnieje minimalna ekspozycja bytu. Bytem pustego bytu jest eksponowanie się jako półcień, czyli bytem bytu jest eksponowanie się, a ekspozycja wyklucza absolutność ciemności. Nawet jeśli możemy zmniejszyć ekspozycję, to nie możemy osiągnąć ciemności jako takiej. Powiemy o półcieniu, że jest „najgorszym nie do pogorszenia”:

A więc kurs na najmniejsze jeszcze. Tak długo jak półcień kontynuuje jeszcze. Półcień niezaciemniony. Albo tak zaciemnić, aby jeszcze bardziej ściemnić. Aby najciemniejszy półcień. Najmniejsze w najciemniejszym półcieniu. Ostateczny półcień. Najmniejszy w ostatecznym półcieniu. Najgorsze nie do pogorszenia (s. 42-43).

Myślenie może poruszać się w najmniejszym, w ostatecznym półcieniu, ale nie posiada żadnego dostępu do ciemności jako takiej. Zawsze istnieje coś, co jest jeszcze mniejsze, stąd też, powtórzmy, fundamentalny aksjomat brzmi tak: „najmniejsze nigdy nie jest nicością”. Argument na to jest prosty: skoro półcień, który jest ekspozycją bytu, jest warunkiem kursu na najgorsze – będąc tym, co przedstawia mówienie – to sam nie może być w nim całościowo oddany. Nie możemy ustanowić kursu na nicość, a jedynie na najgorsze. Nie ma kursu na nicość dokładnie dlatego, że półcień jest warunkiem kursu. A więc możemy utrzymać jedynie quasi-ciemność, prawie ciemność, ale półcień pozostaje w swoim bycie półcieniem. Ostatecznie opiera się pogarszaniu.

k) Niedająca się pogorszyć próżnia

Próżnia jest dana w doświadczeniu. Jest dana w interwale pomiędzy cieniami a półcieniem. Jest tym, co oddziela. W istocie jest głębią bytu, jednak przedstawia się jako czysty odstęp. Beckett będzie mówił, odnosząc się do cieni, czyli pary, o: „rozległej próżni między nimi”¹¹⁵. Taka figura oddaje próżnię.

Pogarszanie stara się zbliżyć do próżni jako takiej, stara się uzyskać próżnię jako próżnię, która byłaby bytem pozbawionym własnej ekspozycji, i nie byłaby już jedynie próżnią jako wymiarem odstępu. Jednak jeżeli próżnia jest odrywana od własnej ekspozycji, to nie może już być korelatem procesu pogarszania, który pracuje jedynie na cieniach i na pustym interwale, jaki pomiędzy nimi występuje. Próżnia „w sobie” nie daje się opracować zgodnie z prawami pogarszania. Można zmieniać odstępy, ale próżnia jako próżnia pozostaje zasadniczo nie do pogorszenia. A jeżeli jest zasadniczo nie do pogorszenia, to nie można się nawet źle o niej wypowiedzieć. Jest to bardzo wrażliwy punkt. Próżnia „w sobie” jest tym, o czym nie można się źle wypowiedzieć. Taka jest jej definicja. Próżnia *może być jedynie powiedziana*. Mówienie, jak i to, co zostało powiedziane [*le dire et le dit*] zbiegają się w niej, co powoduje, że zabronione jest źle mówienie. Taka koincydencja sprowadza się do tego, że sama próżnia

¹¹⁵ S. Beckett, *Cap au pire*, s. 54.

jest jedynie nazwą. Nie mamy nic innego, prócz nazwy próżni „w sobie”. Jest to wyraźnie sformułowane w tekście Becketta w następującej formie:

Próżnia. Spróbować powiedzieć. Jak? Spróbować chybić. Jak? Nie próbować, nie chybić. Powiedzieć tylko... (s. 20)¹¹⁶.

Fakt, że próżnia jest oderwana od złego mówienia, oznacza, że nie istnieje sztuka próżni. Próżnia jest oderwana od tego, co czyni z języka artystyczną propozycję: od logiki pogarszania. Kiedy wypowiadamy słowo „próżnia”, to wypowiadamy wszystko, co może być powiedziane i nie możemy rozpocząć procesu metamorfozy takiego wypowiedzenia. Możemy zatem powiedzieć, że nie ma dla niej metafory.

Próżnia, będąc jedynie nazwą, wywołuje w podmiotowości pragnienie, aby zniknęła. Próżnia nie wprowadza w czaszkę procesu pogarszania, który jest niemożliwy w odniesieniu do niej, ale absolutne podrażnienie wywołane jej czystym imieniem albo nawet pożądanie, aby próżnia była wyeksponowana jako taka albo unicestwiona, co jednak jest niemożliwe.

Skoro tylko dotkniemy próżni niebędącej odstępem, próżni „w sobie”, to dotrzemy do tego, co jest u Becketta figurą ontologicznego pożądania oderwanego od imperatywu mówienia: czyli fuzją nicości próżni i półcienia. Możemy też powiedzieć w sposób quasi-instynktowny, że imię pustki wznawia pożądanie zniknięcia, ale jest to pożądanie bez obiektu, gdyż mamy tu do czynienia jedynie z nazwą. I próżnia będzie zawsze przeciwstawiać każdemu procesowi znikania właśnie fakt, że jest oderwana od pogarszania, co się objawia w tym, że „maksimum” i „prawie” są odnośnie do próżni tą samą rzeczą. I odnotujemy, że to nie jest przypadek półcienia, stąd też te dwie nazwy bytu nie funkcjonują w ten sam sposób. Półcień może być najciemniejszy, najmniejszym najciemniejszym; próżnia nie. Próżnia może być jedynie powiedziana, pojęta jako czysta nazwa i oderwana od wszelkiej zasady zmienności, a więc metafory i metamorfozy, ponieważ „maksimum” i „prawie” zbiegają się w niej absolutnie. Oto dłuższy fragment o próżni (s. 55-56):

Wszystko prócz próżni. Nie. Próżnia również. Niedająca się pogorszyć próżnia. Nigdy najmniejsza. Nigdy powiększona. Nigdy skoro najpierw

¹¹⁶ S. Beckett, *Hej na dno*, s. 9.

powiedziane nigdy przemilczane nigdy gorzej powiedziane nigdy nie poze-
ra ochoty zniknięcia.

Powiedzieć dziecko zniknęło. (...)

„Powiedzieć dziecko zniknęło”: Beckett próbuje poruszyć kwestię za po-
mocą wykrętu. Niedająca się pogorszyć próżnia nie może zniknąć, ale jeśli na
przykład możemy sprawić, żeby zniknął jakiś cień – skoro jesteśmy skonfron-
towani z próżnią nawiedzoną przez cienie – to, być może, otrzymamy wówczas
większą próżnię. Takie powiększanie przekazałoby próżnię językowym proce-
som. Następujący fragment opisuje właśnie takie doświadczenie:

Powiedzieć dziecko zniknęło. Zupełnie tak. Z próżni. Z wpatzonego.
Próżnia nie jest przez to jeszcze większa? Powiedzieć stary mężczyzna
zniknął. Stara kobieta zniknęła. Zupełnie tak. Próżnia nie jest przez to jesz-
cze większa? Nie. Próżnia maksymalna kiedy prawie. Najgorsza kiedy pra-
wie. Mniejsza zatem? Wszystkie cienie zupełnie tak zniknęły. A więc jeśli
nie o wiele większa wtedy, to o wiele mniejsza zatem? Mniej gorsza zatem?
Dosyć. Plaga to próżnia. Nie do zwiększenia nie do zmniejszenia nie do
pogorszenia nieustanna nieomalże próżnia.

Doświadczenie, jak widzimy, zawodzi. Próżnia jako czysta nazwa pozostaje
radykalnie nie do pogorszenia, a więc niewypowiedzialna.

I) Pojawianie się i znikanie. Ruch

Argumentacja związana z próżnią przywołuje wraz z zakładanym ruchem
znikania oraz pojawiania się całość najważniejszych platońskich idei. Mamy
byt, który jest próżnią oraz półcieniem; tożsame, które jednym-kobietą; różni-
cę, która jest dwójką-starcem/dzieckiem. Trzeba się jeszcze dowiedzieć, czy
mamy ruch i spoczynek, ostateczne kategorie z pięciu najwyższych rodzajów
opisanych w *Sofiście*.

Problem ruchu i spoczynku prezentuje się w formie dwóch pytań: Co mo-
że zniknąć? I: co może się zmienić?

Istnieje absolutnie esencjonalna teza, która mówi, że absolutne zniknięcie
byłoby zniknięciem półcienia. Jeżeli spytamy się, co może zniknąć *absolutnie*?
To odpowiemy: półcień. Popatrzmy na przykład na stronę 22:

Powrócić jeszcze by odwołać znikanie próżni. [Powiedziałem już, że znikanie próżni jest podporządkowane znikaniu półcienia – A.B.] Próżnia nie może znikać. Chyba że znika półcień. Bo wtedy wszystko znika. Wszystko co jeszcze nie znikło. Aż półcień znów się zjawia. A wtedy wszystko się zjawia. Wszystko jeszcze nie znikło. To jedno może znikać. Tamta dwójka może znikać. I półcień może znikać. Próżnia nie może znikać. Chyba że znika półcień. Bo wtedy wszystko znika¹¹⁷.

Zawsze istnieje możliwa hipoteza mówiąca o absolutnym zniknięciu, które przedstawiałoby się jako zniknięcie samej ekspozycji, a więc zniknięcie półcienia. Jednak należy zauważyć, że taka hipoteza znajduje się poza mówieniem, że imperatyw mówienia nie ma nic wspólnego z możliwością zniknięcia półcienia. W ten sposób zniknięcie półcienia, jak i jego ponowne pojawienie się, jest hipotezą abstrakcyjną, którą można sformułować, ale która nie dostarcza żadnego doświadczenia, żadnego protokołu sprokurowanego przez nakaz mówienia. Istnieje horyzont absolutnego zniknięcia dający się pomyśleć za pomocą wypowiedzi o „znikaniu półcienia”. Jednakże taka wypowiedź pozostaje obojętna na wszelki protokół tekstu.

Problem będzie zatem koncentrował się wokół znikania i pojawiania się cieni. Jest to problem odnoszący się do całkiem innego porządku, połączony z kwestią myślenia, podczas gdy hipoteza zniknięcia półcienia znajduje się poza mową i poza myśleniem. Ogólniej mówiąc, chodzi o problem ruchu cieni.

Badanie tego punktu jest bardzo kompleksowe, więc ograniczę się do zaprezentowania jedynie konkluzji.

Po pierwsze, jedno nie jest w stanie się poruszać. Figura starszej kobiety, która wyraża Jedno, będzie oczywiście określona jako „pochylona”, a następnie jako „klęcząca”, co wydaje się podkreślać zmianę. Jednak bardzo precyzyjnie

¹¹⁷ Tłumaczymy za Badiou. W polskiej wersji tego fragmentu znów pojawia się problem z tłumaczeniem angielskiego słowa *the dim* (ciemny, przyciemniony, półmroczny), które zostało przełożone w tym fragmencie na „światło”. Po francusku termin został przełożony na „półcień” i nie możemy tego zmienić ze względu na istotę wykładu. Zob. tamże, s. 10: „Wrócić jeszcze do próżni by odwołać że znika. Próżnia nie może znikać. Chyba że znika światło. Bo wtedy wszystko znika. Wszystko co jeszcze nie znikło. Aż światło znów się zjawia. I znowu wszystko się zjawia. Wszystko co jeszcze się zjawia. Ten jeden może znikać. Tamtych dwóch może znikać. I światło może znikać. Próżnia nie może znikać. Chyba że znika światło./Bo wtedy wszystko znika”.

mówiąc, mamy tu do czynienia jedynie z nakazem mówienia, regułami najgorszego, ale nigdy z czystym ruchem. Nie jest prawdą, że jedno kłęczy bądź pochyla się. Tekst zawsze wypowiada, że *ktoś* będzie mówił kłęczący, pochylający się, etc. To wszystko jest zarządzane przez logikę pomniejszania, stosowaną w obrębie pogarszania, i nie wskazuje na to, że jedno jest zdolne do jakiegokolwiek własnego ruchu.

Pierwsza teza jest zatem w stylu Parmenidesa: to, co jest liczone jako jedno, i skoro jest liczone tylko jako jedno, pozostaje obojętne wobec ruchu.

Druga wypowiedź: proces znikania nie dotyczy myślenia (głowa, czaszka). Mamy wiele fragmentów dotyczących tej kwestii. Oto jeden z nich:

Głowa. Nie pytać czy może znikać. Powiedzieć nie. Bez pytania nie. Ona nie może znikać. Chyba że znika półcień. Bo wtedy wszystko znika. A półcień znika! Na dobre. Wszystko znika na dobre. Na dobre raz na zawsze (s. 26)¹¹⁸.

Wyrażenie „A półcień znika!” jest nieskuteczne. Jak to już widzieliśmy, można zawsze stwierdzić, że „półcień znika”, ale on się tym nie przejmuje wcale.

Dla nas jest tutaj ważne, że proces znikania nie dotyczy głowy, naturalnie oprócz przypadku, kiedy półcień znika, bo wtedy wszystko znika.

Trzeba zauważyć, że nagle głowa otrzymuje ten sam status, co próżnia, przynajmniej jeśli chodzi o kwestię znikania. A jest to dokładnie maksyma Parmenidesa głosząca, że: „tym samym jest myślenie i byt”. Parmenides wskazuje na esencjonalną i ontologiczną kompatybilność myślenia i bytu. A w *Hej na dno* deklaruje się, że czaszka i próżnia są poddane tym samym doświadczeniom, jeśli chodzi o kwestię znikania, która jest próbą dla bytu.

A więc finalnie – i to jest trzecia teza – tylko różny albo dwójka podtrzymuje ruch.

¹¹⁸ W rzeczywistości cytat znajduje się na stronie 23 – S. Beckett, *Cap au pire*, s. 23. Tłumaczymy tutaj za Badiou. Polska wersja fragmentu brzmi tak: „Głowa. Nie pytać czy znika. Powiedzieć nie. Bez pytania. Głowa nie może znikać. Chyba że znika światło. Bo wtedy wszystko znika. A światło znika! Na dobre. Wszystko znika na dobre. Na dobre raz na zawsze”. S. Beckett, *Hej na dno*, s. 10.

Jest to klasyczna, grecka teza. Istnieje tylko ruch pary, czyli starego mężczyzny i dziecka. To oni odchodzą, maszerują. Jest to idea, zgodnie z którą ruch jest współzależnie związany z różnym jako zmianą. Znaczące jest niemniej jednak to, że taki ruch jest w pewnym sensie nieruchomy. Będzie nieustannie stwierdzane – jest to prawdziwy leitmotiv tekstu – że starzec i dziecko:

Brną ale ani trochę nie oddalają się (s. 15)¹¹⁹.

Istnieje ruch, ale wewnątrz tego ruchu istnieje też bezruch. Odchodzą i nigdy nie oddalają się. Cóż to oznacza? Z pewnością to, że istnieje ruch – brną – ale i to, że istnieje tylko jedna sytuacja bytu, tylko jedna sytuacja ontologiczna. Można powiedzieć również, że: istnieje jedno jedyne miejsce. Jest to bardzo wcześniej zadeklarowane w maksymie:

Nie ma miejsca prócz jednego (s. 15)¹²⁰.

Istnieje tylko jedno miejsce, czyli istnieje tylko jeden wszechświat, jedna postać bytu, a nie dwie. Otóż aby para mogła się oddalać rzeczywiście, aby mogła się oddalać podczas odchodzenia, potrzebne jest inne miejsce; a potrzebne jest po to, aby mogła *przejsć* do innego miejsca. Ale nie ma innego miejsca: „Nie ma miejsca prócz jednego”. Oznacza to, że: nie ma dwoistości bytu. Byt jest Jeden, jeśli chodzi o jego lokalizację. Właśnie dlatego ruch musi być zawsze rozpoznany, a jednocześnie rozumiany jako relatywny, skoro nie można opuścić jedyności miejsca. Oto co potwierdza para.

m) Miłość

Taka immobilna migracja, która przynależy do dwójki, jest od dawna naznaczona przez beckettowską koncepcję miłości. Tutaj mamy wprowadzie starca i dziecko, ale jest to mało ważne, gdyż chodzi o maksymę dwójki, a Beckett we wspaniałym tekście o miłości, który się nazywa *Dosyc [Assez]*, prezentuje nam

¹¹⁹ S. Beckett, *Hej na dno*, s. 8.

¹²⁰ W polskim tłumaczeniu znika znaczenie tej wypowiedzi: Zob. tamże, s. 7: „Tylko tamto jedno”.

dwójkę miłości jako pewien rodzaj migracji, która jest jednocześnie migracją odnoszącą się do nas samych. Taka jest esencja miłości. Migracja nie sprawia przemieszczania się z jednego miejsca na drugie, jest ona przeprowadzką dokonywaną wewnątrz miejsca, a taka immanentna przeprowadzka znajduje swój paradygmat w dwójce miłości. To wyjaśnia, dlaczego fragmenty o starcu i dziecku są oznaczone przez wyciszoną emocję, szczególnie w *Hej na dno*: immobilna migracja wskazuje na to, co moglibyśmy nazwać przestrzennością miłości.

Oto jeden z tych tekstów, w którym daje się usłyszeć silną, abstrakcyjną czułość, która odsyła nas do utworu *Dosyć*:

Trzymając się za ręce brną ciężko równym krokiem. A w wolnych rękach... Nie. Wolne ręce są puste. Odwróćmy plecami z pochylonymi głowami brną ciężko równym krokiem. Ręka dziecka wzniesiona by trzymać trzymającą. Starą rękę co trzyma. Trzymać i być trzymaną. Brną ale ani trochę nie oddalają się. Powoli bez ustanku brną ale ani trochę nie oddalają się. Odwróćmy plecami. Z pochylonymi głowami. Trzymając się za ręce. Brną przed siebie jak jeden. Jak pojedynczy cień. Jak jakiś inny cień (s. 14-15)¹²¹.

n) Pojawianie się i znikanie. Zmiana. Czaszka

Dostępna dla czaszki hipoteza twierdziłaby, że cienie pomiędzy znikaniem a ponownym pojawianiem się zostały zmodyfikowane. Jest ona wywołana i opracowana na stronie 16, ale jest tam wyraźnie prezentowana jako hipoteza odnosząca się do mówienia:

Zanikają stopniowo. To ten. To tamci. To oba. I pojawiają się znowu. To ten. To tamci. To oba. Stopniowo? Nie. W mgnieniu oka. To nie ma ich. To są. To ten. To tamci. To oba.

Bez zmian? Zjawiają się nagle bez zmian? Tak. Powiedzieć tak. Za każdym razem bez zmian. Tak czy inaczej bez zmian. Aż nie. Aż powiedzieć nie. Zjawiają się nagle zmienieni. Tak czy inaczej zmienieni. Za każdym razem jakoś¹²².

¹²¹ Tamże, s. 8.

¹²² Tamże.

Hipoteza mówiąca o tym, że może zachodzić tutaj rzeczywiście zmiana, to znaczy zmiana występująca pomiędzy pojawianiem się a znikaniem, nie jest hipotezą, która może dotyczyć bytu cieni, ale jest to hipoteza, która może być ewentualnie sformułowana przez nakaz mówienia. Jest to trochę tak, jak w przypadku kiedy „półcień znika!” albo kiedy mówimy „pochyłona” „klęcząca”, etc., o czym przed chwilą mówiliśmy. Należy rozróżnić to, co jest atrybutem samego cienia, od tego, co jest hipotetyczną wariacją, której można podporządkować nakaz mówienia.

W odniesieniu do cieni pierwszego typu (kobieta) oraz drugiego typu (starzec i dziecko), to ruch jest koniec końców potwierdzany jedynie przez immobilną migrację pary.

W ten sposób jesteśmy finalnie odesłani do kwestii zmiany wśród cieni trzeciego typu, czyli do czaszki; czaszki, z której wypływają słowa, z której wypływa nakaz mówienia. Tutaj musi ewidentnie interweniować punkt zatrzymania, o którym mówiliśmy, będący strukturą *cogito*. Każda modyfikacja, każde zniknięcie, każde pojawienie się czy też każda zmiana czaszki jest blokowana poprzez fakt, że czaszka musi być reprezentowana jako to, co pojmuje samo siebie w półcieniu.

Nie można więc zakładać, że wszystko zniknęło w czaszce. Hipoteza radykalnej wątpliwości, która przeznaczyłaby cienie na całkowite zniknięcie w ramach nakazu wydanego przez czaszkę, nie może być utrzymana z tych samych powodów, które samoograniczają radykalną, kartezyjańską wątpliwość. Oto fragment, który o tym mówi:

W czaszce wszystko znika. Wszystko? Wszystko nie może zniknąć. Dopóki nie zniknie półcień. Powiedzieć zatem jedynie dwójka znikła. W czaszce jedno i dwójka znikła. Poza próżnią. Poza oczyma. W czaszce wszystko zniknęło oprócz czaszki. Wpatrzone. Same w pustym półcieniu. Same są widziane. Niejasno widziane. W czaszce tylko czaszka jest widziana. Oczy wpatrzone. Niejasno widziane. Przez oczy wpatrzone (s. 32).

Hipoteza mówiąca o zniknięciu cieni, bazująca na fakcie, że mogłyby zniknąć w czaszce – a wówczas nie należałyby już do porządku widzenia, czyli złego widzenia – nie pociąga za sobą zniknięcia wszystkiego, a szczególnie zniknięcia

wszystkich cieni, ponieważ czaszka, która sama jest cieniem, nie może zniknąć dla siebie samej.

Z konieczności ukazuje się tu kartezjańska matryca: „W czaszce wszystko zniknęło oprócz czaszki”. Myślę, więc jestem cieniem w półcieniu. Czaszka jest cieniem-podmiotem i nie może zniknąć.

o) O podmiocie jako czaszce. Wola, ból, radość

Podmiot, pojmowany jako czaszka, można zasadniczo zredukować do mówienia i widzenia. Czaszka łączy wpatrzone oczy i mózg. Ale występują też, tak jak u Descartes’a, inne odczucia. Istnieją przede wszystkim wola, ból i radość, a każde z nich znajdzie swoje miejsce w tekście. Każde z takich odczuć będzie studiowane zgodnie z metodą pogarszania, czyli podczas esencjonalnego dążenia do „niedającego się pomniejszyć najmniejszego”.

Czym jest esencjonalne niedające się pomniejszyć najmniejsze woli? Jest to wola, która jest dana w swojej ostatecznej formie jako wola nie-woli, czyli wola, aby nie było już woli, co znaczy wola, która sama chce być nie-wolą czy też, jak powie Beckett, wolą, by zniknęła próżna wola:

Tak zwany umysł wolałby od dawna stracić całą wolę. Tak źle zwany. Dotychczas tak źle zwany. Wskutek długotrwałej woli stracił całą wolę. Długa próżna wola. I jeszcze woli. Niewyraźnie woli jeszcze. Niewyraźnie próżno jeszcze woli. Żeby jeszcze niewyraźniej. Żeby niewyraźniej. Niewyraźnie próżno woli, aby wola była najmniejsza. Niedające się pomniejszyć minimum woli. Niedające się uciszyć próżne minimum jeszcze woli.

Woli, żeby wszystko znikło. Zniknął półcień. Zniknęła próżnia. Zniknęła wola. Zniknęła próżna wola, żeby zniknęła próżna wola (s. 47-48).

Można byłoby dodać wiele komentarzy odnoszących się do korelacji zachodzących pomiędzy tym fragmentem a kanonicznymi doktrynami woli. Możemy stwierdzić, że wola jest kopiowana przez imperatyw mowy, i że chęć, aby „wszystko zniknęło”, chęć, aby zniknęła finalnie „próżna wola, żeby zniknęła próżna wola”, jest niedającym się zredukować śladem woli, i że wola jako imperatyw mówienia może jedynie być kontynuowana.

Ból należy do ciała (podczas gdy radość pochodzi ze słów). Ból prowokuje ciało do ruchu i jest pierwszym świadkiem resztek umysłu. Ból jest cielesnym dowodem na to, że istnieją resztki umysłu i jako taki zachęca cienie do ruchu:

Stoi. Co? Tak. Powiedzieć stoi. Musiał w końcu wstać. Powiedzieć kości. Nie ma kości, niemniej powiedzieć kości. Powiedzieć grunt. Nie ma gruntu, niemniej powiedzieć grunt. Aby powiedzieć ból. Nie ma umysłu i ból? Powiedzieć tak. By kości mogły boleć, aż musiał w końcu wstać. Jakoś się podnieść i stać. Lub lepiej gorzej resztki. Powiedzieć resztki umysłu, gdzie nikt, by umożliwić ból. Ból kości, aż musiał w końcu wstać. Jakoś się podnieść. Jakoś stać. Resztki umysłu, gdzie nikt ze względu na ból. Tutaj kości. I coś innego jak trzeba. Ból. Jak ustaje. Jak zmienia się (s. 9-10)¹²³.

Radość leży w końcu po stronie słów. Radowanie się jest radowaniem się z istnienia tak małej liczby słów potrzebnych do powiedzenia tego, co jest do powiedzenia. Radość jest zawsze radością z ubóstwa słów. Stygmatem stanu radości albo uciechy – dla tego, kto się raduje – jest fakt, że istnieje ekstremalnie mało słów, aby ją wyrazić. Otóż tak właśnie jest, jeśli się dobrze nad tym zastanowimy. Ekstremalna radość jest dokładnie tym, co dysponuje małą liczbą – albo żadną – słów, aby opowiedzieć o sobie. Stąd też podczas deklaracji miłości wystarczy powiedzieć jedynie „kocham cię”, co jest ekstremalnie ubogie, ale właśnie dlatego, że jest to element radości.

Myszę o scenie z *Elektry* Richarda Straussa, w której Elektra wyraża wdzięczność Orestesowi; śpiewa wówczas bardzo intensywnie „Orestes!”, a muzyka zostaje nagle sparaliżowana. Jest to muzyczny fragment *fortissimo*, ale absolutnie bezkształtny i dość długotrwały. Zawsze mi się to dosyć podobało. Tak jakby ekstremalna, niewysłowiona radość była muzycznie oddana przez autoparaliż muzyki, tak jakby jej wewnętrzna melodyjna konfiguracja (która

¹²³ W polskim przekładzie znika słowo „umysł”, więc tłumaczymy za Badiou. Zob. tam-że, s. 6. „Stoi. Co? Tak. Powiedzieć stoi. Że musiał w końcu wstać. Powiedzieć kości. Nie ma kości, niemniej powiedzieć kości. Powiedzieć grunt. Nie ma gruntu, niemniej powiedzieć grunt. Aby powiedzieć ból. Nie ma uczucia i ból? Powiedzieć tak. By kości mogły boleć aż musiał w końcu wstać. Jakoś się podnieść i stać. Lub lepiej, gorzej resztki. Powiedzieć resztki uczucia, gdy nie ma go, dla bólu. Bólu kości aż musiał w końcu wstać. Jakoś się podnieść i stać. Resztki uczucia, gdy nie ma go, aby uzyskać ból. Kości w danym wypadku. I czego innego jak trzeba. Bólu czego innego. Jak zmienia się. Ustaje”.

następnie przejdzie ekstremalnie w słodkie walce) była dotknięta niemocą: mamy tam do czynienia z momentem „radowania się” jako układem ubogim w nazewnictwo.

Beckett wypowie to bardzo klarownie. Jest to ewidentnie związane z faktem istnienia ubogich resztek umysłu i ubogich słów dla tych ubogich resztek umysłu:

Resztki umysłu zatem jeszcze. Dostyc jeszcze. Niektórzy gdzieś jakoś dostyc jeszcze. Nie ma umysłu a słowa? Nawet takich słów. A więc dostyc jeszcze. Wystarczy, aby radować się. Radować się! Wystarczy jeszcze, aby radować się, że tylko one. Tylko! (s. 37-38).

To byłoby na tyle, jeśli chodzi o trzy pryncypialne i subiektywne właściwości (wola, ból, radość), inne niż widzenie i mówienie. Po zsumowaniu tego wszystkiego otrzymujemy klasyczną doktrynę namiętności.

p) Jak przemysleć podmiot?

Mając to wszystko na uwadze, musimy postępować subtraktywnie, jeżeli chcemy posunąć się naprzód w studiach nad podmiotem. Metoda Becketta jest w głębi jak *epoche* Husserla odwrócone do góry nogami. *Epoche* Husserla dotyczy odrywania się od tego o świecie, odrywania się od „tego, co jest” po to, aby móc zwrócić się w stronę ruchu, czyli czystego strumienia wnętrza, nakierowanego właśnie na „to, co jest”. Husserl jest spokrewniony z kartezjańskim wątpieniem. Wycofuje tetyczną charakterystykę wszechświata dokonywaną przez intencjonalne operacje świadomości, aby spróbować zrozumieć świadomą strukturę, która zarządza tymi operacjami, niezależnie od wszystkich tego o świecie.

Metoda Becketta jest dokładnie przeciwstawna: chodzi o wycofanie podmiotu, zawieszenie go, aby dostrzec to, co pojawi się wówczas w świecie. Postawi na przykład hipotezy o widzeniu bez słów. Postawi też hipotezę o słowach bez widzenia. Postawi hipotezę o zniknięciu słów. I skonstatuje, że w tym momencie otrzymujemy to, co jest lepiej widziane. Oto jeden z protokołów z takiego doświadczenia:

Otwór, kiedy słowa zniknęły. Kiedy nijak. Wtedy wszystko widziane jak tylko wtedy. Nieprzycmione. Nieprzycmione wszystko to, co słowa przyćmiewają. Wszystko więc widziane, gdy niepowiedziane. Nic wtedy nie wypływa. Nie ma śladu na miękkiej substancji, kiedy z niej wypływają jeszcze. W niej wypływają jeszcze. Wypływają, by widzieć, jak widzieć z wypływaniem. Przycmione. Nie ma wypływania, aby widzieć nieprzycmione. Kiedy nijak. Nie ma wypływania, kiedy wypływanie znikło (s. 53).

Trzeba by ten tekst wyeksplikować detalicznie. Chodzi o protokół z procesu widzenia, które staje się nieprzycmione, gdy postawimy hipotezę o zniknięciu słów, o realnym końcu nakazu mówienia – jest to czysta, abstrakcyjna hipoteza, tak jak *epoche* Husserla, hipoteza nie do utrzymania, która nie może być praktykowana. W obrębie takiej hipotezy coś się w bycie rozjaśnia. I możemy zrobić też eksperyment odwrotny: wycofać widzenie i zapytać się, jaki będzie los złego mówienia odłączonego od procesu widzenia, od złego widzenia.

Nie będę rozwijał tych doświadczeń, ale finalnie otrzymamy trzy propozycje, jeżeli chcemy podsumować kwestię znikania.

Po pierwsze, próżnia jest nie do pogorszenia, jeżeli tylko jest ujęta w ramach przedstawiania półcienia. Co oznacza, że nie ma doświadczania bytu, istnieje jedynie jego nazwa. Nazwa zarządza mówieniem, ale doświadczenie jest złym mówieniem, a nie mówieniem.

Po drugie, czaszka, czyli podmiot, nie może być *rzeczywiście* oderwana od widzenia czy mówienia; oderwana może być jedynie w formalnych eksperymentach, dlatego że nigdy nie może zniknąć dla samej siebie.

W końcu cienie, czyli tożsamy i różny, dają się pogorszyć (z punktu widzenia czaszki), a więc są przedmiotami doświadczenia, artystycznej ekspozycji.

Oto co jest przedstawione, wypowiedziane oraz spisane w tekście z wieloma innymi rzeczami. Znajdziemy w nim też całą doktrynę czasu, przestrzeni, wariacji... i tak bez końca.

Przynajmniej do strony 60. Ponieważ odtąd zacznie się dziać coś nowego, czego kompleksowość wymaga jeszcze długiego detalicznego wykładu, potrzebnego, aby dojść do sedna.

q) Wydarzenie

Aż do 60 strony pozostajemy w obrębie parametrów minimalnego mechanizmu, który wiąże byt, egzystencję i myślenie. I oto następuje wydarzenie w sensie ścisłym, nieciągłość, wydarzenie przygotowane przez to, co Beckett nazywa *ostatnim stanem*¹²⁴. Ostatni stan, mówiąc ogólnie, jest właśnie tym, o czym przed chwilą wspomnieliśmy: jest to ostatni stan jako ostatni stan stanu, ostatni stan mówienia o stanie rzeczy. Taki stan może być ujęty dzięki niemożliwości unicestwienia, i nie bierze się przy tym pod uwagę zniknięcia półcienia, które pozostaje hipotezą znajdującą się poza mówieniem.

Wydarzenie – które, jak należy powiedzieć, jest pewną figurą – będzie aranżowało bądź też obnażało imperatyw mówienia zredukowany do formułowania własnego zawieszania. Warunki zostaną tak wydarzeniowo zmodyfikowane, że treść wyrażenia „jeszcze” będzie ściśle ograniczona do „nijakiego jeszcze”. Zostanie do powiedzenia jedynie to, że nie ma już nic do powiedzenia. Otrzymamy w ten sposób mówienie, które osiągnęło swój absolutnie maksymalny stopień puryfikacji.

Wszystko rozpoczyna się od rekapitulacji ostatniego stanu:

Takie same nachylenie dla wszystkich. Takie same rozpiętości oddalone. Taki sam ostatni stan. Najpóźniejszy stan. Aż do jakiegoś mniejszego na próżno. Najgorsze na próżno. Wszystko pożera chęć bycia nicością. Nigdy nie będzie nicось (s. 61).

„Ostatni stan” wykazuje nieskończoność procesu pogarszania. Jego maksymą jest: „najgorsze na próżno”. Jednak gdy tylko rekapitulacja wprowadzona przez słowo „nagle” dobiega do końca, to wytwarza się niespodziewanie pewien stan oddalenia się od owego stanu na pozycję graniczną, która znajduje się wewnątrz języka, tak jak takie absolutne wycofywanie się. Tak jakby to wszystko, co zostało powiedziane – co może być powiedziane w ostatnim sta-

¹²⁴ Wydarzenie jest tym, co nie jest bytem jako bytem, jest tym, co się dzieje, a nie tym, co jest. Każde wydarzenie dokonuje przewrotu w dotychczasowej wiedzy, ponieważ przynosi nieznaną dotąd prawdę. Każda prawda jest postwydarzeniowa, twierdzi Badiou, a więc nie ma prawd, które nie zostały zapoczątkowane przez wydarzenie.

nie – znalazło się natychmiastowo w nieskończenie małej odległości od imperatywu języka.

Taki ruch, trzeba to stwierdzić, jest absolutnie paralelny do wyłaniania się Konstelacji na końcu *Rzutu kości* Mallarmégo. Jest to, moim zdaniem, świadoma analogia, o czym się przekonamy. W momencie, w którym nie ma już nic innego do powiedzenia niż: „oto stan rzeczy, stan rzeczy bytu” – sam Mallarmé wypowiada to w formie zdania „nic nie będzie miało miejsca oprócz miejsca”¹²⁵ – kiedy myślimy, że tekst zatrzyma się właśnie tutaj, że wpleliśmy ową maksymę jako ostatnie słowo na temat możliwości imperatywu mówienia, wtedy wytwarza się jakby pewien rodzaj naddatku, naddatku nagłego, niespodziewanego, wprowadzającego pęknięcie, naddatku znajdującego się na scenie usytuowanej w oddali od omawianej sceny, w którym odbywa się metamorfoza ekspozycji – gwiazdna metamorfoza albo obumarcie¹²⁶. Nie chodzi o zniknięcie półcienia, ale o wycofanie się bytu na granicę siebie. I tak jak u Mallarmégo kwestia rzutu kości spowoduje pojawienie się Wielkiej Niedźwiedzicy, tak tutaj to, co się liczy w półcieniu, będzie utrwalone przez bardzo zbliżoną metaforę dziurki po szpilce. Oto fragment, który jest wprowadzony poprzez klauzulę zerwania „Dosyć”:

Dosyć. Nagle dosyć. Nagle wszystko daleko. Żadnego ruchu i wszystko daleko. Wszystko najmniejsze. Trzy szpilki. Dziurka po szpilce. W najmroczniejszym półcieniu. Rozpiętości oddalone. Na granicach bezgranicznej próżni. Gdzie nie ma już dalej. Lepiej gorzej nie dalej. Nijakie mniej. Nijakie gorzej. Nijaka nicość. Nijakie jeszcze.

Powiedziane nijakie jeszcze (s. 62).

Chciałbym jedynie podkreślić tutaj kilka punktów.

¹²⁵ S. Mallarmé, *Rzut kości*, s. 108-109.

¹²⁶ Taka jest właśnie charakterystyka wydarzenia w samej filozofii Badiou. Wydarzenie jest niespodziewane, nagłe, zawsze jest naddatkiem w stosunku do zastanej sytuacji i doprowadza do pęknięcia, czyli do zmiany dotychczasowego stanu rzeczy. Stąd też Badiou będzie pisał o nierozstrzygalności i nierozróżnialności wydarzenia, które są jego podstawowymi atrybutami. Skoro wydarzenie jest absolutną nowością, to nie można go opisać, rozróżnić ani rozstrzygnąć o jego przynależności z wnętrza zastanej sytuacji, czyli z punktu widzenia dotychczasowej wiedzy. Dlatego też potrzebna jest nowa nazwa dla wydarzenia. Zob. A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, s. 411-429.

Wewnątrztekstowy, wydarzeniowy charakter takiego granicznego układu jest naznaczony przez fakt, że owo „nagle” jest pozbawione ruchu: „Nagle wszystko daleko. Żadnego ruchu i wszystko daleko”. Nie jest to więc zmiana, ale separacja; jest to inna scena, która dubluje pierwotnie ustanowioną scenę.

Po drugie – co sprawia, że naprawdę myślę, iż jest to świadome nawiązanie do konfiguracji rzeczy Mallarmégo – następujący fragment: „Rozpiętości oddalone. Na granicach bezgranicznej próżni”, brzmi bardzo podobnie do frazy: „na wysokości być może tak daleko, że jakiś zakątek łączy się z zaświatem (...) konstelacja”¹²⁷. Jestem absolutnie przekonany, że trzy szpilki i siedem gwiazd to samo.

Z pewnością jest to to samo dla myślenia: w momencie, kiedy do wypowiedzenia pozostaje jedynie stabilna figura bytu, wyłania się w nagłości, będącej niekonceptualną gracją, generalna konfiguracja, w ramach której będziemy mogli stwierdzić „nijakie jeszcze”. Innymi słowy, nie ma już uporządkowanego czy zarządzanego przez cienie „jeszcze”, a jest „nijakie jeszcze”, czyli „jeszcze” należące do mówienia, które jest zredukowane do czystości własnego możliwego zawieszenia.

Jednakże konfiguracja takiej możliwości-mówienia [*pouvoir-dire*] nie jest już stanem rzeczy, praktykowaniem pogarszania. Jest to wydarzenie, które tworzy *tłó*. Jest to nieograniczone zdystansowanie. Z punktu widzenia poetyki konieczne jest ukazanie, że taka wydarzeniowa konfiguracja, owo „nagle”, jest estetycznie i poetycko przygotowane przez daną figurę. Konstelacja jest przygotowana u Mallarmégo poprzez figurę mistrza, który topi się na powierzchni morza. Takie przygotowywanie figury – absolutnie wspaniałe – składa się u Becketta z całkowicie nieprzewidywalnej metamorfozy jednego-kobiety [*l'un-femme*] w nagrobek; a mieści się we fragmencie, który powinien przestrzegać, jeśli tak to mogą ująć, poprzez obrazowanie nieciągłości. Znajdziemy go zaraz przed granicznym wydarzeniem, jedną stroną przed nim:

Nic a przecież kobieta. Stara a przecież stara. Na niewidzialnych kolanach. Nachylona jak czuła pamięć starych przechylonych nagrobków. Na tym

¹²⁷ Tamże, s. 130-131. Badiou prezentuje dany fragment w ten sposób, że można zrozumieć, iż to „jakiś zakątek łączy z zaświatem (...) konstelację”.

starym cmentarzu. Imiona wymazane i od kiedy do kiedy. Przechylone wyciszone na grobach nikogo (s. 61).

Ten fragment jest absolutnie wyjątkowy i paradoksalny w porównaniu z tym wszystkim, co powiedzieliśmy. Przede wszystkim dlatego, że przywołuje metaforę odnosząca się do cieni. Jedno-kobieta, nachylona jedno-kobieta staje się całkowicie nagrobkiem. A na takim pochyłym nagrobku podmiot jest oddany jedynie poprzez wymazane imię, poprzez usunięte imię oraz usuniętą datę jego istnienia.

Możemy powiedzieć, że na tle takich „grobow nikogo”, na takim nowym przechyleniu, „dosyć” wskazuje na możliwość wydarzenia. Przechylenie otwiera się na deklinację, anonimowy grób na astralną szpilkę.

Wydarzeniowe pęknięcie, dokonane przez konstelację w *Rzucie kości*, jest możliwe tylko dlatego, że pewien element miejsca wiedział, jak przeistoczyć się w coś innego niż on sam.

Mamy w *Hej na dno* grób, którym została stara kobieta sama z siebie – jednym-grobem – tak jak w poemacie Mallarmégo mamy pianę, która staje się statkiem, i która stając się statkiem wywołuje kapitana statku, etc. Mamy tutaj do czynienia z transmigracją tożsamości cienia w figurę grobu, a kiedy otrzymujemy grób, to otrzymujemy też transmigrację miejsca: to, co było półcieniem, próżnią czy też nienazywalnym miejscem staje się cmentarzem. Nazwałbym to wszystko figuralną preparacją.

W rzeczywistości to możemy stwierdzić, że każde wydarzenie zakłada figuralną preparację, że istnieje zawsze pre-wydarzeniowa *figura*. Taka figura jest w naszym tekście dana od momentu, w którym cienie stają się symbolem bytu egzystencji. Bo czym jest symbol bytu egzystencji, jeśli nie nagrobkiem, na którym znajduje się wymazane imię, jak i wymazana data urodzin i śmierci? Jest to więc moment, w którym egzystencja może zaprezentować siebie poprzez symbol oznaczający jej byt; jest to też moment, w którym pojawia się trzecie imię bytu: nie jest to ani próżnia, ani półcień, ale cmentarz.

Pojawienie się grobu jest momentem, w którym egzystencja ma dostęp do symboliki bytu poprzez transmutację zachodzącą wewnątrz mowy, tak że zmienia się natura tego, co może być wypowiedziane o bycie. Zmieniona ontologiczna scena dubluje ostatni stan, który nie był zatem ostatecznym stanem.

Istnieje nadliczbowy stan w stosunku do ostatniego stanu, który jest właśnie nagle ukonstytuowanym stanem. Wydarzenie jest tym, co sprawia w sposób figuralnie spreparowany, że ostatni stan bytu nie jest ostatnim.

A więc co pozostanie na końcu? Otóż pozostanie mówienie na tle niczego, czyli nocy: mówienie „jeszcze”, „nijakie jeszcze”, czyli imperatyw mówienia jako taki. Ostatecznie jest to koniec pewnego rodzaju języka astralnego, który unosiłby się na własnej ruinie i w którym wszystko może się na nowo rozpocząć, w którym wszystko może i musi się na nowo rozpocząć. Takie ponowne i nieuchronne rozpoczęcie może być nazwane: nienazywalnym mówienia, które jest jego „jeszcze”. A dobrem, to znaczy trybem dobra właściwym dla mówienia, jest podtrzymywanie owego „jeszcze”. To wszystko. Podtrzymywać je bez nazywania go. Podtrzymywać „jeszcze” i to podtrzymywać w punkcie ekstremalnej inkandescencji, w którym jedyną widoczną treścią będzie: „nijakie jeszcze”.

Dlatego konieczne jest, aby wydarzenie przekraczało ostatni stan bytu. Wówczas to mogę i muszę kontynuować. Chyba że, będzie trzeba trochę przysnąć, aby znów wytworzyć warunki dla posłuszeństwa wobec takiego imperatywu – i uzyskać czas potrzebny do tego, żeby móc połączyć w pozorze próżni półcień bytu z ekstazą wydarzenia. Być może jest to cała różnica pomiędzy Beckettem i Mallarmé: pierwszy zabrania snu, tak jak zabrania śmierci. Należy czuwać. Dla drugiego zaś możemy po poetyckiej pracy powrócić do cienia poprzez zawieszenie kwestii, która jest zbawienną przerwą. To dlatego, że Mallarmé, ustanowiwszy raz na zawsze, iż Księga jest możliwa, może być zadowolony z „prób ze względu na to, co lepsze” [„*d'essais en vue du mieux*”] i przepaść się pomiędzy dwoma próbami¹²⁸. Pod tym względem bliżej mi bardziej do bycia francuskim faunem niż irlandzką bezsennością.

¹²⁸ S. Mallarmé, *Bibliographie*, w: tenże, *Poésies*, s. 106.

10. Filozofia Fauna

Wytyczne

Mallarmé pracuje w 1865 roku nad utworem przeznaczonym do teatru zatytułowanym *Monolog Fauna* [*Monologue d'un faune*]. Jest to tekst rzeczywiście stworzony z myślą o teatralnych przedstawieniach, co potwierdza fakt, że zawiera wiele didaskaliów, precyzujących ruchy i postawy. Szkice dzielą się na trzy części: popołudnie Fauna; dialog nimf; przebudzenie Fauna. Dramatyczna konstrukcja jest ostatecznie wielkim uproszczeniem: po ewokacji tego, co miało miejsce, następuje prezentacja postaci, a zaraz po niej, czyli po przebudzeniu, dystrybucja tego wszystkiego w wymiarze snu.

Pierwsze wersy tej wersji są następujące:

Miałem nimfy. Czy to sen? Nie: to jasność
Rubinowych piersi podniesionych rozświetla wciąż powietrze
Immobilne.

Po tym jak „monolog” nie znalazł nabywcy w teatrze, dziesięć lat później, czyli w 1875 roku Mallarmé pisze wersję pośrednią pod tytułem *Improwizacja Fauna* [*Improvisation d'un faun*], która zaczyna się od następujących słów:

Te nimfy, pragnę je olśnić.

W końcu w 1876 roku pojawia się tekst, który znamy, opublikowany w formie luksusowej książeczki z rysunkiem Maneta. Ostateczne podejście jest takie:

Te nimfy, tak bym chciał uwiecznić je¹²⁹.

Jest to przykładowa trajektoria. Pierwsza wersja celuje w debatę o realności obiektu pożądania („miałem”) i jest ona finalnie rozstrzygnięta (to był tylko sen). Druga wersja ustala, możemy powiedzieć, imperatyw sublimacji arty-

¹²⁹ S. Mallarmé, *Popołudnie Fauna*, przeł. R. Matuszewski, w: *Wybór poezji*, s. 43.

stycznej, jakikolwiek by był status obiektu („oślnić”). Trzecia wersja wyznacza zadanie dla myślenia: nawet jeśli zniknęło to, co pewnego razu wyłoniło się, to poemat ma temu zagwarantować wieczną prawdę.

Architektura: hipotezy i nazwa

Cały wiersz znajduje się w luce pomiędzy wskazującym *te*, a *ja*, które podtrzymuje imperatyw uwieczniania. Jaka jest relacja pomiędzy genezą takiego *ja* a pozorną obiektywnością *tych nimfy*? Jak podmiot może podpierać się obiektem, skoro zniknął, i skoro tylko *ja* jest tego potwierdzeniem? To właśnie za pośrednictwem poematu zniknięcie oddaje cały swój byt podmiotowi, który chroni je w czystym nazewnictwie: „te nimfy”.

Nie będzie ulegało wątpliwości, że taki proces podpada pod tę nazwę – *nimfy*. Nazywanie jest stałym punktem poematu, a Faun jest jednocześnie jego produktem oraz gwarantem. Poemat jest długotrwałą wiernością takiej nazwie¹³⁰.

Można jedynie przypuszczać, co zniknęło pod nazwą. I to właśnie takie supozycje konstruuje krok po kroku Fauna w luce pomiędzy nazwą – *tyimi nimfami* – a *ja*.

Okupacja owej luki dokonuje się poprzez kolejne hipotezy, opracowane i złączone pod stałością nazwy przez wątpliwość.

Jakie są to hipotezy? Mamy cztery zasadnicze hipotezy oraz ich wewnętrzne rozgałęzienia.

1. Nimfy mogłyby być wywoływane tylko imaginacyjnie poprzez siłę pożądania Fauna (byłyby „bajecznym życzeniem jego zmysłów”)¹³¹.

2. Mogłyby być tylko fikcją, wywołaną tym razem poprzez sztukę Fauna (który jest muzykiem).

¹³⁰ Należy pamiętać, że wierność jest podstawową wartością w etyce Badiou. Chodzi oczywiście o wierność prawdzie, wierność wydarzeniu, które przyniosło prawdę na świat, a po którym pozostała już tylko nazwa.

¹³¹ Tamże, s. 43.

3. Mogły być naprawdę realne; zaszłoby zatem wydarzenie będące ich pojawieniem się, ale pośpiech Fauna – pewien rodzaj przedwczesnego, seksualnego zdobywania – podzieliłby i usunął nimfy. Byłaby to „zbrodnia” Fauna.

4. Być może nimfy są jedynie nietrwałymi inkarnacjami pewnej unikalnej nazwy: „nimfy” nazywają hipostazy Venus. Potwierdzają odwieczne wydarzenie, a prawdziwa nazwa, która musi pojawić się, jest sakralna; jest to nazwa bogini.

Dwie, skonstruowane poprzez węzeł hipotez oczywistości rozjaśniają wiersz i konstruuja „ja” Fauna:

– W każdym razie nie ma już tutaj nimf. Istnieją odtąd „te nimfy”, a chęć pamiętania, czym były, jest nieistotna, a nawet niebezpieczna. Żadna pamięć nie może być strażnikiem obalonego wydarzenia. Pamięć jest antywypadkowa [*désévénementialisation*], ponieważ próbuje złączyć akt nazywania ze znaczeniem.

– Odtąd, po porzuceniu wszelkiej pamięci i wszelkiej realności, będzie chodzić o to, aby dowiedzieć się, czym stanie się nazwa:

Żegnaj, stadło; niech widzę, żeś cieniem się stało!¹³²

Hipotezy proponują, aby poemat ustalił regułę wierności; wierności nazwie wydarzenia.

Wątpliwości oraz ślady

Będzie się przechodzić od jednej hipotezy do drugiej za pomocą metodycznego wątplenia. Każda wątpliwość zastępuje poprzednią hipotezę i przy każdym akcie zastępowania pojawia się kwestia śladów, które zakładany desygnat nazwy mógłby pozostawić w obecnej sytuacji. Takie ślady muszą być ponownie ustanowione jako ślady, ponieważ żaden z nich nie ma wartości „obiektywnego” dowodu na to, że wydarzenie miało miejsce (na to, że nimfy nawiedziły empirycznie dane miejsce):

¹³² Tamże, s. 46.

Moje łono dziewicze świadkiem tajemnicy
Ukąszenia jakiegoś dostojnego zęba¹³³.

Wers mówi: istnieją ślady, ale nie są dowodem, muszą być ponownie ustanowione. Jeśli przyjmujemy punkt widzenia wierności, to znajdziemy zmysłowe połączenia z nazwą wydarzenia, ale żadne nigdy nie będzie wartościowym dowodem na to, że to, co miało miejsce, rzeczywiście miało miejsce.

Zawieszona w nazwie wątpliwość przenosi w tajemniczy sposób fakt, że to, co będzie miało miejsce na końcu poematu, jest prawdą pożądaną, prawdą, którą zdobywa i ustala Sztuka, sam poemat. Weźmy pod uwagę to, że poemat przyspila taką prawdę tylko w akcie nazywania wydarzenia; a jego hipotezy oraz wątpliwości wpływające na nie wskazują na to, że wydarzenie jest nierozstrzygalne. To będzie również prawda inauguracyjnego „ja”, tego, które chce uwiecznić „te nimfy”: jest ono podmiotem nierozstrzygalnego jako takiego.

O prozie zawartej w poemacie

Istnieją w poemacie długie fragmenty oznaczone kursywą i cudzysłowem, które są wprowadzane przez słowa pisane wielkimi literami: OPOWIADAĆ, WSPOMNIENIA¹³⁴. To wszystko komponuje emfaticzną interpunkcję, która intryguje. Znajdziemy w tych fragmentach, które są otwarte przez imperatywy pisane dużą literą, dość prosty styl narracyjny. W jakich warunkach wkraczają te tak silnie podkreślone przez kursywę i cudzysłów opowieści? Wiersz mówi nam jasno o tym: żadne z tych opowieści (a są trzy), które odwołują się do cielesnej obecności nimf, nie ma najmniejszej szansy na uratowanie jakiegokolwiek wydarzenia. Wydarzenie jest nazywane, ale nie może być opowiadane czy też opisywane.

Wobec tego opowiadania nie mają żadnej innej funkcji niż proponowanie materiałów, które należy podać w wątpliwość. Są fragmentami pamięci, które należy rozpuścić. A być może jest to rzeczywista funkcja wszystkich opowieści.

¹³³ Tamże, s. 44.

¹³⁴ W polskim tłumaczeniu są to: OPOWIEŚĆ i WSPOMNIENIA.

Zdefiniujmy opowieść jako to, co należy podać w wątpliwość. Opowieść jest esencjonalnie wątpliwa, nie dlatego, że nie jest prawdziwa, ale dlatego, że proponuje materiały, które należy podać w (poetycką) wątpliwość. Chodzi więc tutaj o prozę. Nazwijmy „prozą” każdą artykulację opowieści i wątpliwości. Sztuka prozatorska nie jest ani sztuką opowiadania, ani też sztuką wątpienia; jest to sztuka podawania opowieści w wątpliwość. Jakkolwiek możemy sklasyfikować prozę w zależności od tego, czy przeważa w niej delektowanie się opowieścią, czy też surowe podawanie w wątpliwość. Pierwszy typ prozy jest najbardziej oddalony od poematu, drugi zaś zbliża się do niego, przez co jest wystawiony na ryzyko rozwiązywania się.

Objęte cudzysłowem i pisane kursywą fragmenty *Popołudnia Fauna* są prozatorskimi momentami wiersza.

Cały problem leży w tym, aby wiedzieć, czy poezja musi zawsze wystawiać prozaicznie opowieść na wątpliwość poematu. Epicki styl Hugo odpowiada majestatycznie: „Tak!” Odpowiedź Baudelaire’a jest bardziej zróżnicowana, choć często podkreśla się, że istnieje w *Kwiatach zła* silny prozaizm lokalny, niewątpliwa funkcja opowieści. Ewolucja Mallarmégo pomiędzy 1865 rokiem a jego śmiercią jest nieustannym oddalaniem się zarówno od Hugo, jak i od Baudelaire’a. Chodzi mu o wyeliminowanie wszelkich prozaicznych fragmentów. Wobec tego poemat staje się głównie tajemnicą; tajemnicą wątpliwości, która musi się rozwiązać w akcie afirmacji, nie praktykując przy tym materii opowieści. Nie ma żadnej innej przyczyny dla tego, co nazywamy – błędnie – hermetyzmem Mallarmégo.

Faun nie jest jeszcze „hermetyczny”, zawiera prozę, choć jest ona osaczona i niemalże wyśmiana przez nadmiar kursywy i cudzysłowu.

W wierszu znajduje się dziesięć momentów, rozumianych jak dziesięć sekcji w muzyce.

Sekcja zerowa, która poprzedza liczenie, jest pierwszym odcinkiem pierwszego wersu: „Te nimfy, tak bym chciał uwiecznić je”. Powiedzieliśmy już, że jest to ogólny program poematu: utrzymać podmiot za pomocą wierności nazwie wydarzenia, które znikło, które jest nierozstrzygalne.

Przebadajmy zatem owe dziesięć sekcji w sensie ścisłym.

1) Rozpuszczanie się wydarzenia w jego zakładanym miejscu

Tak lekka

Ich ciało karnacja jasna, że w przestwór ucieka
Ucichły w snach puszystych¹³⁵.

Transparencja powietrza oraz skrytość senności – wszystko jak w *Rzucie kości*. Pióro polatuje wokół otchłani „nie wpadając do niej ani uciekając”, tak też zredukowane do pozoru koloru nimfy, które zniknęły, rozpraszają (być może) miejsce¹³⁶. Stąd też sam Faun nie wie, czy się budzi, czy zasypia.

2) Wprowadzenie wątpliwości

Kocham li złudzenie?

Niepewność mą, minionej nocy chaos, cienie
Gałązki kruchej kończą, która nawet jeśli
Z prawdziwych gajów jest, niestety! błąd mój kreśli,
Żem róż brak idealny za triumf przyjmował.
Rozważmy...¹³⁷

Wątpliwość nie jest w ogóle sceptycznej natury. Imperatywem jest: „Rozważmy”. Cała operacja poematu jest operacją myślenia, a nie wspomnienia czy anamnezy, a więc wątplenie jest pozytywną operacją poematu, co autoryzuje inspekcję miejsca ustanowionego przez ślady po wydarzeniu-nimfach. Nawet jeśli pierwsze wnioskowanie będzie czysto negatywne (byłem sam, „nic nie miało miejsca, oprócz miejsca”).

3) Od pożądania do muzyki

Czyż kobiety, któreś komentował
Są bajecznym życzeniem twoich zmysłów głodnych!
Faunie, z oczu najczystszej, błękitnych i chłodnych,
Jak gdyby źródło we łzach złuda się wymyka:
Lecz druga pełna westchnień, powiesz, że przenika
Na wskroś, niby ciepłego powiew dnia, twe runo!

¹³⁵ S. Mallarmé, *Popołudnie Fauna*, s. 43.

¹³⁶ S. Mallarmé, *Rzut kości*, s. 120-121.

¹³⁷ S. Mallarmé, *Popołudnie Fauna*, s. 43.

A jeśli nie! i gdyby świeży ranek runął
W tę dyszącą upałem nieruchomą głuszę,
Nie drgnie ni kropla, której graniem nie poruszę
W zroszonym akordami gaju; i jedynie
Podmucha, co przez dwie rurki fletni mojej spleynie,
Zanim dźwięk czysty w suchej ulewie rozproszy,
Jest tym, na widnokręgu, którego nie płoszy
Żadna zmarszczka, kunsztownym natchnienia powiewem,
Przejrzystym i pogodnym, co łączy się z niebem¹³⁸.

Elementarna „metamorfoza” dwóch nimf pozwala na przejście od hipotezy o inwencji pożądania do hipotezy o stwarzaniu przez sztukę. Rzeczywiście nimfy mogą być – w ramach nierozstrzygalności ich wyłaniania się – równoważne ze źródłem i powiewem, z wodą i powietrzem. Otóż sztuka jest od zawsze zdolna do takich antycznych ekwiwalencji.

Sekcja ta krzyżuje dwie rzeczy, które się już nie rozdzielą – procedurę usytuowaną po stronie pożądania i miłości oraz procedurę artystyczną, która sama ma tutaj podwójny status: jest powstawaniem samego poematu, jak i jest przedstawiona w poemacie poprzez sztukę muzyczną Fauna. Definitywnie znajdują się tu trzy splątane rejestry: pożądanie związane z domniemanym spotkaniem nagości nimf; sztuka (muzyka) Fauna, kreatora elementarnych fikcji; sztuka poety. Erotyczne wezwanie podtrzymuje wewnątrzpoetycką metaforę wiersza narzuconą przez metamorfozy i łańcuchy ekwiwalencji na zakładaną grę pożądania: nimfy → oczy błękitne i chłodne → lzy → źródło → granie fletni → możliwości poematu¹³⁹.

¹³⁸ Tamże.

¹³⁹ Przypomnijmy nasze tłumaczenie z drugiego rozdziału, bliższe treści utworu, by uwidocznić możliwości poematu, na które wskazuje Badiou:

świeży poranek, jeśli toczy bój,
Nie mruczy woda, której nie wciela flet mój
W tym lasku podlanym zgodą; a wiatr tylko
Nie tknie dwóch rurek umierający szybko
Zanim on rozproszy dźwięki w deszczu suchym,
To, na horyzoncie zmarszczką nieruszonym,
Jest widoczna czysta sztucznie podmucha
Inspiracja, która niebo odzyskuje.

4) Wymuszanie od miejsca nazwy wydarzenia

O, brzegi sycylijskie spokojnej topieli
Gdzie próżność ma plądruje na przekór słońc bieli,
Milcząca pod kwiatami iskier, niechaj zabrzmi
OPOWIEŚĆ:

*„Żem tu trzciny ciął, które ujarzmi
Talent; gdy w morskookiej patynie zieleni
Dalekiej, co swe pnącze kładzie do strumieni,
Biel zwierzęca leniwie faluje na wodzie:
I w preludium, co z wolna ton fujarek rodzi,
Lot łabędzi, nie! najad – podrywa się drżący
Lub zatapia...”¹⁴⁰.*

Mamy tu na razie dość prosty przykład tego, czym jest najbardziej ogólny ruch poematów Mallarmégo: po prezentacji miejsca następuje próba dostrzeżenia w nim dowodu na jakieś minione wydarzenie.

Ten fragment zawiera pierwszą sekwencję opowieści napisanej kursywą i w cudzysłowie. Ta opowieść – przypisana do samego miejsca, tak jakby chcącego się wypowiedzieć z wydarzenia, które je nawiedziło – jest czystym czasem prozy, co samo w sobie już przekonuje nas, że może prowadzić jedynie do wątpliwości. Jej zakończenie jest zresztą wpisane w pytające oscylowanie pomiędzy „łabędziem” a „najadą”, co otwiera możliwość obalenia realności (stawne ptaki) poprzez to, co wyimaginowane (nagość kobiet). Finalnie opowieść może rzeczywiście poprowadzić nas na nowo do samotności miejsca, co wystawi Fauna na pierwszą pokusę.

5) Pierwsza pokusa: ekstatyczne znoszenie siebie w miejscu

Godziny tej bezwład gorący,
Bez znaku, jaki razem w nim składała sztuka,
Tyle pragnień rozkoszy tego, kto jej szuka:
Czyż więc znów się obudzę, w swej żądzы pierwotny,
W antycznej fali światła, prosty i samotny,
Lilie! do was podobny w swojej niewinności¹⁴¹.

¹⁴⁰ S. Mallarmé, *Popołudnie Fauna*, s. 44.

¹⁴¹ Tamże.

Skoro narracja miejsca nie może nas przekonać, proponując jedynie próżną pamięć, to dlaczego nie wyrzec się poszukiwania śladów? Dlaczego nie pozwolić po prostu na to, aby zostać skonsumowanym przez światło pejzażu? Jest to pokusa niewierności, pokusa porzucania kwestii wydarzenia oraz wierności nazwie, „nimfom”. Tak jak prawda jest zawsze wprowadzana przez jakieś wydarzenie (jeśli nie byłoby tak, to skąd pochodziłaby jej moc nowości?), tak też wszelka pokusa odwracania się od prawdy prezentuje się jako pokusa odstępowania od wydarzenia i od aktu jego nazywania, jako pokusa zadowalania się czystym „tym, co jest”, definitywną siłą samego miejsca. Skonsumowany przez południe Faun byłby uwolniony od swojego problemu, byłby „do nas podobny”, nie byłby już subiektywną wyjątkowością oddaną temu, co nierozstrzygalne. Cały podziw dla miejsca jest porzucaniem męczącej prawdy. Jednak jest to jedynie pokusa. Pożądanie Fauna, jego muzyka i w końcu wiersz obstają przy poszukiwaniu znaków.

6) Znaki ciała i moc sztuki

Inny niż słodkie nic, co na ich wargach gości,
Pocałunek, dla zdrajczyń pełen obietnicy,
Moje łono dziewicze świadkiem tajemnicy
Ukąszenia jakiegoś dostojnego zęba.
Lecz dość! trzcina, na której pod błękitem nieba
Gram, długa i podwójna, tych jest powierniczką
Sekretów: i oddechu ujmując policzkom,
Marzy w solo przeciągłym, by fałszywą gamą
Urodę okolicy pokłócić z nią samą
I tej naszej naiwnej piosenki weselem;
I by równie wysoko jak miłość swym trelem
Ulotnić ze snów zwykłych o karku i łonie
Czystym, które oczyma zamkniętymi gonię,
Jedną pustą i dźwięczną, monotonną linię¹⁴².

W dwóch pierwszych wersach tej sekcji Faun wypowiada, że istnieje inny ślad niż pocałunek czy też wspomnienie pocałunku. Pocałunek „w sobie” jest czystą anulacją, jest „słodkim nic”. Ale istnieje ślad, tajemnicze ukąszenie.

¹⁴² Tamże.

Zauważmy widoczną kontradykcyjność zachodzącą w tym samym wersie pomiędzy „dziewiczym dowodem” a „poświadczaniem ukąszenia”¹⁴³. Owa sprzeczność jest taką oto tezą: żaden poświadczony ślad po wydarzeniu nie jest świadectwem tego, że miało miejsce. Wydarzenie jest oderwane od dowodu, ponieważ gdyby tak nie było, to utraciłoby swój wymiar nierozstrzygalnego zniknięcia. Niemniej jednak nie jest wykluczone, iż istnieje ślad, znak, ale skoro nie jest on dowodem, to nie narzuca własnej interpretacji. Wydarzenie może naprawdę zostawiać ślady, ale nigdy nie mają one jednoznacznej wartości. W rzeczywistości nie jest możliwe badanie śladów pozostawionych po pewnym wydarzeniu bez aktu nazywania. Ślady mogą oznaczać wydarzenie jedynie wtedy, gdy zostało ono rozstrzygnięte. Dopiero w ramach stałej, zadecydowanej od dawna nazwy „nimfy”, będzie można bez dowodu poświadczać „tajemnicze” ukąszenie.

To jest właśnie esencją pojęcia tajemnicy u Mallarmégo: ślad, który nie jest dowodem, znak, którego desygnat nie jest konieczny. Tajemnica istnieje za każdym razem, kiedy mamy do czynienia z takim znakiem, który nie zmusza nas do jakiejś interpretacji, ponieważ znak jest znakiem tego, co jest nierozstrzygalne w ramach stałości nazwy.

Począwszy od „lecz” z 42 wersu („Lecz dość!”) Mallarmé rozwija hipotezę mówiącą o tym, że ten tajemniczy ślad to w rzeczywistości jest produkcja sztuki. Jeżeli porównamy go z pierwszą wersją, to otrzymamy bardzo odmienny układ. W pierwszej wersji tajemnicze ukąszenie będzie, powiedzmy że „kobiece”, a więc interpretacja zostanie ustalona. Nie będzie tajemnicy w literach. Pomiędzy 1865 a 1876 rokiem Mallarmé przechodzi od idei jednoznacznego dowodu do idei tajemniczego śladu, którego interpretacja jest otwarta. To dlatego, że pierwsza wersja znajduje się w rejestrze wiedzy. Pytanie, które ożywia poemat nawet w jego teatralnym użyciu, jest następujące: co wiemy na temat tego, co miało miejsce? Dowód (kobiece ukąszenie) oraz wiedza są połączone. W ostatniej wersji świadectwo staje się znakiem, którego desygnat jest zawieszony. Sprawą poematu nie jest już wiedza na temat tego, co miało miejsce, jest

¹⁴³ Chodzi tutaj o trzeci wers tego fragmentu, który można byłoby przetłumaczyć tak: „Moja pierś, dziewiczy dowód, poświadczają ukąszenie”.

nią wytwarzanie prawdy nierozstrzygalnego wydarzenia. Mallarmé wymienia starą romantyczną kwestię dotyczącą snu i rzeczywistości na tę, która odnosi się do wydarzeniowego pochodzenia prawdy i do jej związku z donacją miejsca. Takie są składniki tajemnicy.

Poemat twierdzi: moja artystyczna fletnia wybrała tajemnicę na swojego powiernika, to jej się zwierza. „Tajemnica” funkcjonuje wobec tego jako gwarant dla „ja” muzyka od fletni oraz otwiera drogę do odnowienia hipotezy, zgodnie z którą desygnat tajemnicy jest raczej artystyczny niż zakochany.

Bardzo zawile wersy od 45 do 48 (począwszy od „Sekretów: i oddechu ujmując policzkom...”) wypowiadają, iż fletnia, przywracając w sobie to, co mogłoby poświadczyć o pożądaniu bądź wzburzeniu, ustanawia muzyczny sen w imieniu sztuki. Artysta i jego sztuka zabawiali okolicę, ustanawiając dwuznaczności, jakie zachodzą pomiędzy pięknem miejsca a ich łatwowiernym śpiewem. Fletnia, na której gra artysta pod niebem, mogła wybrać taką tajemnicę jako gwaranta poprzez przywracanie w sobie wszelkiej wirtualności pożądania. Zabawia całą urodę okolicy, ustanawiając stałą dwuznaczność wobec swojego śpiewu. Śni o tym, aby przyczynić się – z tą samą intensywnością, co intensywność, do której miłość jest zdolna – do znikania, do ułatwiania fantazmatycznego marzenia, jakie możemy mieć o tym, czy o tamtym ciele. Ma moc wyciągania z takiego materiału snu „jedną pustą i dźwięczną, monotonną linię”.

Ewidentna afektacja tego fragmentu, jego wyrozumiałe wyszukanie podkreślają, że tajemnica znikającego snu o pożądanych ciałach może po prostu być efektem sztuki i nie wymuszać przy tym zdarzeniowej supozycji. Pożądanie bez spotkania, bez realnego obiektu, jeżeli jest zdobyte przez sztukę (zdolną do ustanawiania „konfuzji”), może wzbudzać w sytuacji tajemniczy ślad.

Artystyczny ślad jest tajemniczy, ponieważ jest jedynie śladem samego siebie.

Ideą Mallarmégo jest to, że sztuka jest zdolna do produkowania w świecie śladu, który, odnosząc się jedynie do tego, co wytycza, pozostaje zamknięty na własną tajemnicę. Sztuka może tworzyć ślad pożądania bez spotkanego obiektu (czyli rzeczywistego). Tam znajduje się jej tajemnica – tajemnica dotycząca

jej ekwiwalencji z pożądaniami oszczędnie odnoszącym się do jakiegokolwiek obiektu.

To wszystko wystawia nas na drugą pokusę.

7) Druga pokusa: zadowalanie się artystycznym pozorem

Próbuj więc, tam gdzie czekasz mnie, na wód głębinie
Zakwitnąć, chytra Syrinx, ucieczek narzędzie!
Faun, z hałasów swych dumny, długo prawić będzie
O boginkach; i jego wyobraźnia chciwa
Jeszcze ich cieniom z bioder przepaski pozrywa:
Tak czasem, gdym już wyszał z gron świetlistość winną,
By żal łakomy przegnać iluzją niewinną,
Ze śmiechem kiść już pustą w letnie niebo wznoszę
I dmuchając w jej łuski lśniące, chętkę płoszę
Pijaństwa, gdy pod światło patrzę w grona próżne¹⁴⁴.

Skoro poprzednia hipoteza twierdzi, że wszystko pochodzi od sztuki, to ten przejściowy fragment adresuje się do fletni. Poemat mówi: ty, artystyczne narzędzie, spróbuj wykonać swoje zadanie. Ja chciałbym powrócić do mego pożądanego, któremu jesteś, jak utrzymujesz, równy.

Faun pragnący jest tutaj odróżniony od Fauna artysty. Ale w tym samym czasie scena erotyczna jest prezentowana jako czyste marzenie, a w konsekwencji wydarzenie (realne pojawienie się nimf) jest anulowane. Znajdujemy się tutaj w obrębie drugiej pokusy, która jest subiektywnym zadowalaniem się pozorem, pożądaniami bez obiektu. Moglibyśmy to nazwać perwersyjną interpretacją uprzedniej hipotezy. Polega ona na takim oto stwierdzeniu: być może to moja sztuka stworzyła ową tajemnicę, ale to ja wypełnię ją pożądanym pozorem. Taka będzie moja przyjemność. Esencjonalne jest zatem to, aby tak rozumiany pozór był upojeniem, upojeniem, które odwraca się od wszelkiej prawdy. Jeżeli pozór jest możliwy, to nie potrzebna jest już wierność, gdyż mogę imitować, sztucznie oddać to, co się ulotniło jako pustkę, która jest również sensualną pustką (winogrona wypełnione powietrzem). Pozór jest zawsze zastępowaniem wierności wydarzeniu za pomocą inscenizowania pustki.

¹⁴⁴ S. Mallarmé, *Popołudnie Fauna*, s. 45.

Funkcja pustki jest centralna dla kwestii wydarzenia, ponieważ to właśnie wydarzenie przywołuje, sprawia, że pustka sytuacji się pojawia. Wydarzenie potwierdza, że byt „tego, co jest” to pustka, odwracając rzeczywistość na tę stronę, „której wcześniej tam nie było”. Zaburza pozór pełni. Wydarzenie jest ukazywaniem braku w pełni.

Niemniej jednak skoro wydarzenie ulatnia się i skoro pozostaje po nim tylko nazwa, to nie ma innego wiarygodnego sposobu umożliwiającego zgłębianie owej pustki w ramach zrekonstruowanej sytuacji niż pozostanie wiernym takiej dodatkowej nazwie (pozostanie wiernym nimfom). Jednakże zachowa się też nostalgia za samą pustką, taką, która została wywołana w przeblasku wydarzenia. Jest to kuscielska nostalgia za pełną pustką, za pustką nadającą się do zamieszkania, za permanentną ekstazą. Taka nostalgia wymaga oczywiście ślepoty upojenia.

To właśnie jej ulega Faun i nie znajdzie przeciwko niej żadnego innego środka, niż brutalne odwoływanie się do odzyskanej pamięci narracyjnej.

8) Scena zbrodni

O nimfy, niech WSPOMNIENIA wzbiorą w nas przeróżne.

*„Moje oko, sitowia prując, przeszywało
Każdą z tych nieśmiertelnych, co brązowe ciało
Pławiła w gniewnych do leśnego nieba krzykach;
Patrzyłem, jak przepyszna kąpiel włosów znika
W światłościach i rozpryskach, o boskie klejnoty!
Biegnę; u stóp mych leżą (omdlale z pieszczoty,
Poznając smak znużenia, gdy się jest we dwoje)
Śpiące, wplątane w ramion swych zuchwałych zwoje;
Porywam je i ciągnę tak, nie rozłączone,
W gęstwinę, płochym ceniom nienawistną, w stronę
Róż, których zapach ginie, słońcem wysuszony,
Gdzie psota nasza dzień niech przypomni skończony”.*
Wielbię ten gniew dziewiczy, o rozkoszy dzika
Świętego ich ciężaru, co nagi umyka
Od mej wargi w płomieniu, niczym błyskawicy
Drzenie! ten przestrach słodkiej ciała tajemnicy:
Od stóp jednej nieludzkiej do drugiej strwożonej,
Którą naraz opuszcza niewinność, zroszonej
Przez głupie łzy lub inny opar nie tak smutny.

„Moją zbrodnią, żem strachy te zdradzieckie, butny,
Poskramał i szochrane pocałunków kępy,
Tak mieszane przez bogów, rozrywał na strzępy:
Bo za ledwie zdołałem ukryć śmiech płonący
W rozkosznych fałdkach jednej skrycie pilnującej
Paluszkciem małym, aby czysta biel jej pióra,
Barwiąc się, podniecała małą siostrę, która
Nie rumieni się nawet, maleństwo naiwne;
Kiedy z ramion zwątłałych przez omdlenie dziwne
Zdobycz ma bezlitośnie wymyka się zręczna,
Na mój spazm niewrażliwa, na zawsze niewdzięczna”¹⁴⁵.

Ta długa sekwencja opiera się energicznie na wewnętrznej prozie, na kur-sywie opowieści, na próżnych roszczeniach pamięci. Bezpośrednio opowiada najpierw o tym, jak Faun porywa dwie nimfy, a następnie o tym, jak je traci; dwie piękności wymykają się z jego ramion. Erotyzm jest tutaj wymowny, niemalże wulgarny („zroszonej przez opar nie tak smutny”¹⁴⁶, „podniecała małą siostrę”, etc.). Nie jest to „mglista literatura” Verlaine’a (zresztą poety obscenicznego, jak wiemy) ani „aluzyjne, nigdy bezpośrednie” słowa samego Mallarmégo (zresztą poety też obscenicznego, wystarczy przeczytać „*Une négresse par le démon secouée*” [Murzynka przez demona wstrząśnięta])¹⁴⁷.

Pierwsza opowieść w sekcji 4 należała do porządku, w którym odwołuje się do miejsca. „O, brzegi sycylijskie spokojnej topieli” miały się wypowiedzieć z wydarzenia-nimfy, które je poruszyło. Oba opowiadania z sekcji 8 są bezpośrednio powierzone pamięci („niech WSPOMNIENIA wzbiorą w nas przerożne”). Czy jest to narracyjny zbieg okoliczności? Nie do końca. W pierwszym prozaicznym przypadku opowiada się jedynie o znikaniu nimf. Jest to fragment skoncentrowany na ulotności wydarzenia. Tym razem mamy do czynienia z pozytywną deskrypcją – w postaci erotycznej sceny – która identyfikuje nazwę („te nimfy”) oraz ratyfikuje jej liczbę mnogą (z jednej strony dwie kobiety są jasno rozdzielone, z drugiej potwierdza się jednocześnie ich relatywną nierozróżnialność, jako iż zostały tak „zmieszane” przez bogów).

¹⁴⁵ Tamże, s. 45-46.

¹⁴⁶ Chodzi tutaj o słowo *humide*, które oznacza nie tyle zroszony, co wilgotny.

¹⁴⁷ Zob. S. Mallarmé, *Poésies*, s. 27.

Jednakże jaką ma wartość owa erotyczna precyzja wspomnień dla stawania-się-prawdą poematu [*le devenir-vrai du poème*]?

Pamięć posiada esencjonalną dwuznaczność, gdyż jest charakteryzowana przez nazwę. Miejsce tak naprawdę może być nieskalane wydarzeniem, pamięć zaś nigdy, ponieważ jest prestrukturyzowana przez akt nazywania. Twierdzi, że dostarczy nam wydarzenie jako takie, ale jest to oszustwo, gdyż cała jej narracja jest zarządzana przez imperatyw nazwy, i może być tak, że będzie jedynie logiczną i retroaktywną praktyką indukowaną na podstawie niedającego się wykorzystać stwierdzenia „te nimfy”.

Nie istnieje pamięć o czystym wydarzeniu. Nie może zostać zapamiętany jego aspekt anulowania się. To niewinność miejsca, dwuznaczność śladów dominują w takiej kwestii. Istnieje pamięć jedynie o tym, co może być wywołane przez stałość nazwy. To dlatego sekwencja znów proponuje, tak precyzyjnie jak to tylko możliwe, jedynie materiały, które należy podać w wątpliwość.

Pierwsze z dwóch opowieści tej sekwencji ewokuje senny splot dwóch nimf oraz ich schwytanie poprzez pożądanie Fauna. Drugie zaś ewokuje zniknięcie tej dwugłowej nagości, spowodowane wymuszonym podziałem.

Lesbijskie podłoże tej fantazmatycznej opowieści jest oczywiste. Zainaugurowane poetycko przez Baudelaire'a, przebiega przez całe stulecie, wliczając w to malarstwo (pomyślmy o *Śpiących Courbeta*). Możemy bez wątpienia oczekiwać jakiś bazowych medytacji nad Jednym i Dwójką („smak znużenia, gdy się jest we dwoje”) na podstawie tak postanowionego motywu. A jest tak, gdyż wszystko rozgrywa się w ramach utrzymania splotu tożsamego z tożsamym.

Istnieją dwa esencjonalne momenty – wers 71 („Porywam je i ciągnę tak, nie rozłączone”) oraz wersy od 82 do 84 („Moją zbrodnią, żem strachy te zdradzieckie, butny, poskramiał i szochrane pocałunków kępy rozrywał na strzępy”). Splątywanie Jednego z Dwójką i śmiertelne w skutkach rozplątywanie Dwójki od Jednego.

Dwie splecione kobiety konstytuują samowystarczalną totalność, fantazmat pożądania zamknięty w sobie, oddany temu, co tożsame, konstytuują pożądanie bez innego – a może należałoby powiedzieć niewykastrowane pożądanie? W każdym razie jest to pożądanie Dwójki, które *jest Jednym*. Takie za-

pętlone pożądanie wywołuje zewnętrzne pożądanie u Fauna, ale będzie też powodować jego utratę. Faun nie rozumie, że spotkanie z nimfami nie jest spotkaniem ze względu na jego pożądanie, tylko jest spotkaniem pożądania. Traktuje jako obiekt (a więc próbuje rozdzielić, traktuje „częściowo”) to, co istnieje jako totalność jedynie dlatego, że obchodzi się bez jakiegokolwiek obiektu, właśnie dlatego, że przedstawia się jako czyste pożądanie.

Bolesna lekcja, jaką otrzymuje Faun, jest następująca: kwestia prawdziwego wydarzenia nigdy nie dotyczy obiektu pożądania, ale pożądania jako takiego, czystego pożądania. Lesbijaska alegoria jest zamkniętą prezentacją właśnie takiej czystości.

Zwrócimy szczególną uwagę na fragment (wersy od 75 do 81, czyli na przerwę w pisaniu kursywą), który rozdziela dwie opowieści w tej sekcji, ponieważ jest to jedyny moment ściśle subiektywny („Wielbię ten gniew dziewczyny”), moment, w którym pożądanie jest *zadeklarowane*.

Istotne jest odróżnienie deklaracji od nazywania. Nazwijmy „deklaracją” – akt nazywania („te nimfy”) został już dokonany – fakt anonsowania własnego stosunku wobec owego nazywania. Jest to kluczowy moment, w którym zachodzi indukcja podmiotu dokonująca się w obrębie nazwy wydarzenia. Każdy podmiot poprzez deklarację („wielbię”) ustosunkowuje się do aktu nazywania, przyjmując pozycję pragnącej wierności wydarzeniu.

Deklaracja Fauna jest wstawiona pomiędzy dwa momenty opowieści, z których pierwszy jest charakteryzowany przez Jedno, a drugi poprzez podział. Owa deklaracja jest składana w momencie, w którym przyznaje, że nie potrafił być wierny Jednemu jako czystemu pożądaniu.

To dlatego niewierność zachodzi za każdym razem, kiedy dowodzi, że jest niejednorodna z aktem nazywania, czyli że wpisuje się w inny subiektywny szereg niż ten, który narzuca ów akt. Dokładnie to jest „zbrodnią” Fauna.

Faun próbował pod wpływem pragnącej, heterogenicznej deklaracji (chęci erotycznego zjednoczenia się z obiema nimfami, choć z każdą oddzielnie) rozłączyć to, czego Jedność, jako czyste pożądanie wchłaniające Dwójkę, była zachowana przez bogów, czyli przez niepodzielną moc wyłaniającego się wydarzenia. Zbrodnią jest uczynienie obiektu z tego, co nie pojawia się jako obiekt.

Subiektywizująca siła wydarzenia nie jest pożądaniem obiektu, ale pożądaniem pożądania.

Mallarmé mówi nam: ktokolwiek restauruje kategorię obiektu, którą wydarzenie zawsze destytuuje, ten jest skazany na prostą i czystą abolicję. Nimfy rozpuszczają się w ramionach tego, kto zamierzał uczynić z nich obiekt swojego pożądania, zamiast być konsekwentnym wobec spotkania nowego pożądania. Nie będzie już dla niego innych śladów wydarzenia, prócz poczucia straty.

Kiedy wydarzenie ma miejsce, obiektywizacja („zbrodnia”) wywołuje stratę. Jest to wielki problem dla wierności wydarzeniu, dla etyki wierności: jak można nie restytuować obiektu i obiektywności?

Obiektywizowanie jest analizą, jak i narracyjną wadą pamięci. Faun analizuje wspomnienie i zatracą się w obiektywności.

Faun, a przynajmniej Faun pamięci, prozaiczny Faun, nie potrafił być takim, jak wymaga tego od nas wydarzenie, czyli: bezprzedmiotowym podmiotem.

9) Trzecia pokusa: wyłączna i sakralna nazwa

Więc niech tam! Wnet mnie inne powiodą swawole
Warkoczem, zaplątanym w rogi na mym czole;
Wiesz, namiętności, że gdy purpurą się płami
Dojrzały granat – pęka i brzęczy pszczołami,
Krew nasza, rozkochana w tym, co ją przemienia,
Przelewa się na cały wieczny rój pragnienia.
Kiedy las gra barwami z popiołu i złota,
Listowiem obumarłym święty ogień miota:
Etno! to na twym zbocz, gdy Wenus ku ziemi
Po twej lawie piętami stąpa niewinnemi,
Gdy grzmi sen smutny, albo płomień gaśnie z wolna,
Mam królową!

O sroga karo...

Nie¹⁴⁸,

Cały czas niewierny Faun przyjmuje najpierw klasyczną pozycję kogoś, kto odmawia bycia podmiotem wydarzenia: nic się takiego wyjątkowego nie stało, jak nie ta, to będzie inna, etc. Jest to rozpuszczanie tego, co wyjątkowe w po-

¹⁴⁸ S. Mallarmé, *Popołudnie Fauna*, s. 45.

wtarzalności. Oczywiście wówczas zachodzi też odrywanie się od aktu nazywania, skoro zaznacza się, że „inne” mogą zająć miejsce „tych nimf”. Taka powtarzająca się inność, która trzyma się już jedynie monotonii abstrakcyjnego pożądanego, jest tradycyjnym woalem skrywającym odejście od wszelkiej prawdy. Poza tym prawda nie może być wykazana przez wyrażenie „niech tam” wypowiedziane przez silny umysł, zresztą tak jak nie może to być wyrażenie „tym lepiej” wypowiedziane przez zaniepokojony umysł.

Jednakże pod takim zakamuflowanym zawodem, opanowanym przez poczucie straty, dojrzewa inna postawa, postawa profetyczna, która jest anonsovaniem powrotu tego, co zostało utracone. Jest to figura o wiele bardziej interesująca. Możemy prorokować powrót wydarzenia, którego już tylko zniknięcie może być subiektywizowane. A może to być nawet Powrót (wieczny), gdyż siła pożądanego połączona ze stratą jest cały czas tutaj. Gotowość bezimiennego, anonimowego pożądanego podtrzymuje anonsovanie powrotu. Jest tak, gdyż spotkanie wyjątkowości nie zaszło tylko dla „całego wiecznego roju pragnienia”, a więc może powrócić jego zasada.

Trudność, która utrwała zbrodnię, jest taka, że ów powrót jest koniecznym powrotem obiektu; a nawet, jak to zobaczymy, hipostazy obiektu w Obiekcie: w Rzeczy albo w Bogu.

Sekcja ta potwierdza, że nie należy za bardzo wierzyć pamięci, dlatego że wszystko, co czyni, jest rozwijaniem zbrodni aż do jej transcendentnych konsekwencji. Pod fałszywie szczęśliwym wyrażeniem „niech tam” utrzymuje się analityczna i obiektywna dyspozycja. Ale nagle dojdzie do utraty, która w swojej esencji jest utratą „tych nimf”.

To, czemu możemy być wierni, charakteryzuje się *a contrario* niepowtarzalnością. Prawda jest niepowtarzalna. Powtarzanie obiektu czy też utraty (to to samo) jest jedynie rozczarowującą niewiernością wobec niepowtarzalnej wyjątkowości prawdy.

Faun od razu będzie próbował pozbyć się takiego rozczarowania, ewokując absolutny obiekt. Już nie kobiety, ale Kobietę, już nie miłości, ale boginię miłości, już nie poddane, ale królową. Wenus, wpleciona w obraz roju łączącego się z abstrakcyjnym pragnieniem, schodzi na ziemię jak nieistniejąca królowa pszczoł rzeczywistości.

Tak wchodzi na scenę trzecia pokusa, pokusa nazywania za pomocą wyłącznej i sakralnej nazwy, w wyniku czego odchodzi się od idei wyjątkowości spotkania na rzecz definitywnej i odwiecznej nazwy.

Nadejście sakralnej nazwy jest starannie, teatralnie wystawiane. Asystujemy wówczas przy zmianie światła oraz dekoracji. Wchodzimy w zmierzch wiersza. Słoneczny staw jest zamieniony na motyw wulkanu i lawy („las z popiołu i złota”). Logika „niech tam” przygotowuje do przednocnej atmosfery zawodu („Gdy grzmi sen smutny, albo płomień gaśnie z wolna”). Jest to dobre zobrazowanie warunków dla wynurzania się sztucznej transcendencji: esencją boga jest zbyt późne przybywanie. Bóg jest zawsze ostatnią pokusą.

Nagła „sroga kara” wskazuje na świadomy i niemotywowany zryw Fauna (i poety): pokusa odwoływania się do sacrum, wyłącznej nazwy, dla której można byłoby poświęcić nazywanie wydarzenia, do Wenus, która przybywa w miejsce każdej wyjątkowej nimfy, do Obiektu, który anuluje całą realność, prowadziłyby do bardzo poważnych konsekwencji (w rzeczywistości poemat popadłby w jakiś niewiadomy profetyzm romantyczny). Pokusa jest zatem odrzucona.

10) Rozstrzygające znaczenie snu i cienia

lecz wolna

Od słów dusza i ciało nazbyt ociężałe

Późno ulega ciszy z południa upałem:

W zapomnieniu bluźnierstwa spać trzeba, na skraj

Odmiennego piasku lec, ku gwieździe urodzajów

Winiących otwarłszy usta, którym wina mało!

Żegnaj, stadło; niech widzę, żeś cieniem się stało¹⁴⁹.

Podając w wątpliwość zmierzchową i pokrytą popiołem figurę bogini, Faun zostaje zrekonstruowany w południe swojej prawdy. To do niej, do tej zawieszanej prawdy przyłączy się w czasie snu.

Ważne jest, aby łączyć ów sen, to ponowne upojenie – które jest bardzo oddalone od tego, które akompaniowało muzycznemu pozorowi – z końcowym motywem cienia oraz z kontrolą tego, co się z nim stanie. Nazwa „te nim-

¹⁴⁹ Tamże.

fy” będzie zawsze wywoływać w poemacie cień pary. Faun mówi nam: niech ujrzę, kim będą „te nimfy” schronione w nazwie, nieziennej nazwie. Cień jest Ideą poetyckiej procesji wyrażonej w czasie przyszłym uprzednim¹⁵⁰.

Cień jest prawdą spotkania nimf, tą, którą Faun postanowił uwiecznić. Wątpliwość jest tym, dzięki czemu Faun potrafił się opierać kolejnym pokusom. Sen jest wytrwałą nieruchomością, w której Faun mógł pozostać, przechodząc od nazwy do prawdy nazwy (taki ruch jest poematem w swojej totalności), i od „Fauna” do anonimowego „ja”, którego całym bytem jest uwiecznianie nimf.

Sen jest spoistą wiernością, wytrwałością, ciągłością. Ta ostatnia wierność jest aktem podmiotu, którym właśnie się stała, jest „wolna od słów”, ponieważ nie potrzebuje już eksperymentować z hipotezami. I jest też „ciałem ociążalym”, ponieważ nie potrzebuje już pobudzać pożądania.

W odróżnieniu od podmiotu Lacana, który jest pożądaniem ukartowanym przez słowa, podmiot poetyckiej prawdy nie jest u Mallarmégo ani duszą, ani ciałem, ani językiem, ani pożądaniem. Jest aktem i miejscem, anonimowym uporem, który jest oddany przez metaforę snu. Po prostu „niech widzę” miejsce, w którym wiersz był możliwy w swojej totalności. Stąd też to „ja” napiszę ten poemat. Takie oglądanie snu rozpocznie się od słów: „Te nimfy, tak bym chciał uwiecznić je”.

Wierność poematowi będzie znajdować się pomiędzy „tymi nimfami” a „ja”, które je uwiecznia, pomiędzy wydarzeniowym znikaniem nagich piękności a anonimowością Fauna zatraconego w śnie. Tylko ona trwa wiecznie.

Rekapitulacja

1) Wydarzenie

Wiersz przypomina o swojej nierozstrzygalności. Jest to jeden z najbardziej znaczących tematów Mallarmégo. Nic z wnętrza sytuacji – czy to jest salon, grób, staw, czy powierzchnia morza – nie może zmusić do rozpoznania wyda-

¹⁵⁰ Chodzi o zwrot „niech widzę”, który jest w oryginale wyrażony w czasie przyszłym uprzednim jako „niech zobaczę”.

zenia jako wydarzenia. Kwestia przypadku wydarzenia, nierozstrzygalności o jego afiliacji odnosi się do tego, że wydarzenie – jakkolwiek liczne byłyby ślady po nim – pozostaje zawieszony do momentu deklaracji.

Wydarzenie ma dwie twarze. Rozważane zgodnie ze swoim bytem, jest anonimowym suplementem, niepewnością, falowaniem pożądania. Nie możemy rzeczywiście opisać pojawienia się nimf. Rozważane zaś zgodnie ze swoją nazwą wydarzenie jest imperatywem wierności. Te nimfy będą istnieć, ale jedynie jako splot posłuszeństwa poematu z owym nakazem, który produkuje prawdę tego, co miało-miejsce [*vérité de cet avoir-eu-lieu*].

2) Nazwa

Jest ona stała. Pomimo wątpliwości i pokus „te nimfy” nie zostaną zmienione. Niezmiennosc taka przynależy do nowej sytuacji, która nastaje wraz z budzącym się Faunem. Nazwa jest terazniejszością, jedyną terazniejszością wydarzenia. Pytanie dotyczące prawdy można sformułować w ten oto sposób: co zrobić z nominalną terazniejszością? Poemat wyczerpuje opcje i konkluduje, że wokół nazwy tworzy się prawda, która będzie przeprawą przez owe opcje, włącznie z tymi najgorszymi, czyli pokusami, aby nic nie zrobić z darem terazniejszości.

3) Wierność

a) Poemat szkicuje w sposób negatywny kompletną teorię niewierności. Jej najbardziej bezpośrednią formą jest pamięć, czyli narracyjna albo historyczna niewierność. Bycie wiernym wydarzeniu nigdy nie oznacza wspomnienia go, wręcz przeciwnie, odnosi się do zastosowań, jakie robi się z jego nazwą. Jednakże poza zagrożeniami związanymi z pamięcią wiersz wystawia trzy kusicielskie figury, trzy formy abdykacji:

– Identyfikacja z miejscem, czyli figura ekstazy. Porzucając nadliczbową nazwę, taka figura znosi podmiot na rzecz permanencji miejsca.

– Wybór pozoru. Taka figura wypełnia pustkę nazwy pragnącą pełnią, przy akceptacji jej fikcyjności. Wobec tego podmiot jest jedynie odurzoną wszechmocą, w której pustka i pełnia są pomieszane.

– Wybór odwiecznej i wyłącznej nazwy, która góruje nad wyjątkowością wydarzenia i miażdży je.

Powiedzmy, że ekstaza, pełność i sacrum są trzema pokusami, które z wnętrza wyłaniającego się wydarzenia organizują jego psucie oraz jego negowanie.

b) Poemat ustanawia w sposób pozytywny egzystencję operatora wierności, którym jest w tym przypadku para złożona z hipotez oraz wątpliwości, która w nie uderza. Na tej podstawie komponuje się przypadkowa podróż, podczas której eksploruje się całą sytuację w odniesieniu do stałej nazwy, jak i eksperymentuje się, przezwycięża pokusy oraz konkluduje w czasie przyszłym uprzednim wyrażonym przez podmiot, czym taka podróż stała się. Typy podróży wzięte tutaj pod uwagę podkreślają – jeśli chodzi o określenie „ja” znajdującego się w uścisku nazwy „te nimfy” – miłosne pożądanie oraz poetycką produkcję.

To od pożądania, przywiązanego do nazwy tego, co zniknęło, zależy, czy podmiot, gdy tylko je odrzuci, będzie utkany z tej wyjątkowej prawdy, do której powstawania przyczynia się mimowolnie.

Teksty opublikowane i użyte jako materiały wspomagające kompozycję tej książki

- „Art et philosophie”, w: *Artistes et Philosophes : éducateurs ?*, red. Christian Descamps, Centre Georges-Pompidou, Paris 1994.
- „Philosophie et poésie au point de l’innommable”, *Po&sie*, n° 64, Paris 1993.
- „La danse comme métaphore de la pensée”, w: *Danse et Pensée*, red. Ciro Brunni, GERMS, Paris 1993.
- „Dix thèses sur le théâtre”, w: *Les Cahiers de la Comédie-Française*, Paris 1995.
- „Le cinéma comme faux mouvement”, *L’Art du cinéma*, n° 4, Paris 1994.
- „Peut-on parler d’un film?”, *L’Art du cinéma*, n° 6, Paris 1994.

Seria **Biblioteka „Przestrzeni Teorii”** poświęcona jest transdyscyplinarnym kontekstom teorii, literatury i sztuki. Za swoją podstawę przyjęła pokazanie nowego oblicza literaturoznawstwa związanego z dramatyczno-performatywnym widzeniem świata. Ukazywać się w niej będą książki, które przeorientowały nasze myślenie, prowadząc ku spletanym granicom dyscyplin, dostrzegając to, co niedefiniowalne w obszarach sztuki, powołując rozmyte pola literatury oraz wyznaczając perspektywy i nadzieje posthumanistyki. Główne działania obejmują trzy obszary: przekłady książek autorów obcojęzycznych (linia tłumaczeń), prace podejmujące dramatyczne dyskursy współczesności (linia dialogiczna) oraz rozprawy związane z humanistyką performatywną (linia zdarzeniowa).

Zapraszamy czytelników do udziału w tworzeniu serii rozwijającej się w przestrzeniach teorii.

Alain Badiou (ur. 1937 w Maroko) – filozof, dramaturg, pisarz oraz aktywista polityczny związany z ruchem komunistycznym. Wykłada filozofię na paryskiej École normale supérieure. Światowy rozgłos przyniósł mu autorski system ontologiczny. Jego główne dzieła filozoficzne to *Byt i zdarzenie* (1988, wyd. pol. 2010) oraz *Logiques des mondes* (2006, *Logiki światów*), w których tworzy filozofię na bazie odnowionych pojęć prawdy, bytu oraz podmiotu.



ISBN 978-83-232-2876-9

