

O bólu

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Łukasz Musiał

O bólu

**Pięć rozważań
w poszukiwaniu autora**



POZNAN 2016

ABSTRACT. Musiał Łukasz, *O bólu. Pięć rozważań w poszukiwaniu autora* [On pain. Five reflections in search of an author]. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 132. ISBN 978-83-232-3078-6. Text in Polish with a summary in English.

What is the language for talking about the philosophy and literature of pain? Can human pain be expressed in words, and if so, to what extent? De Maupassant, Schopenhauer, Nietzsche, Valéry, Jünger, Kafka, Gombrowicz: seven writers in five discussions devoted to the question of expressing the experience of pain in selected texts from the fields of philosophy and literature, in the context of 20th-century processes of secularisation.

Łukasz Musiał, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Neofilologii, Instytut Filologii Germańskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland

Recenzent: prof. dr hab. Wojciech Kunicki

© Łukasz Musiał 2016

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

Książka została wydana przy wsparciu Wydziału Neofilologii UAM
i Instytutu Filologii Germańskiej UAM

Projekt okładki: Helena Oszmiańska-Napierała

Fotografia na 4. stronie okładki: Marta Szyszka

Redakcja: Katarzyna Kapusta

Redakcja techniczna: Dorota Borowiak

Łamanie komputerowe: Anna Tyma

ISBN 978-83-232-3078-6

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 8,00. Ark. druk. 8,25.

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

SPIS TREŚCI

Zamiast wstępu: o niebezpieczeństwach przechadzek po Lasku Bulońskim	7
1. Rozważanie pierwsze: Theatrum cierpienia (Arthur Schopenhauer) . .	18
2. Rozważanie drugie: Samotność Zaratustry (Friedrich Nietzsche) . .	36
3. Rozważanie trzecie: Chłód samotności (Paul Valéry)	59
4. Rozważanie czwarte: Laboratorium bólu (Ernst Jünger)	79
5. Rozważanie piąte: Taniec marionetek (Franz Kafka)	97
Mordowanie Iwony, czyli kilka słów na koniec	118
Bibliografia: autorzy i książki, którym dziękuję za pomoc	127
On pain. Five reflections in search of an author (Summary)	131

ZAMIAST WSTĘPU: O NIEBEZPIECZEŃSTWACH PRZECHADZEK PO LASKU BULOŃSKIM

Wchodząc w siebie, należy być uzbrojonym po zęby.

Paul Valéry

I

Przechadzka Guy de Maupassanta to raptem kilka stroniczek zapisanych językiem zaskakująco surowym i prostym, zataczającym coraz węższe kręgi wokół zagadki bólu. Krótka nowela autora *Baryleczki* opowiada o niepozornym paryskim buchalterze, ojcu Leras, który pewnego dnia, wczesną wiosną, opuszczając ponure pomieszczenia swojego biura, doznaje niespodziewanie czegoś w rodzaju iluminacji:

Cały dzień pracował przy żółtym świetle lampy gazowej, w głębi kantorku wychodzącego na podwórze wąskie i głębokie jak studnia. Małeńki pokój, gdzie od lat czterdziestu upływały jego dnie, był tak ciemny, że nawet w pełni lata z trudem (...) można się było obejść bez oświetlenia. W ciemności minęło również całe długie, smutne, jednostajne życie buchaltera: (...) bez wydarzeń, bez wzruszeń i prawie bez oczekiwania. (...) Całe owo żniwo wspomnień, jakie ludzie zbierają w ciągu lat, nieprzewidziane wydarzenia, miłości łaskawe lub tragiczne, podróże pełne przygód, wszystkie niespodzianki życia na swobodzie – pozostały mu obce.

Lecz tego wieczoru coś wisi w powietrzu, jakaś zmiana, jakieś niewyraźne przeczucie. Jego uwerturą jest właśnie zachwyt, niezwykły u ojca Leras, który, jak czytamy,

(...) stał chwilę na chodniku olśniony blaskiem zachodzącego słońca i zamiast pójść do domu postanowił przejść się troszkę przed obiadem, co zdarzało mu się cztery czy pięć razy do roku. Znalazł się na bulwarach, którymi – pod świeżą zielenią drzew – płynęła rzeka ludzi. Był wiosenny wieczór, jeden z tych pierwszych wieczorów ciepłych i miękkich, mącących spokój serca upojnością życia.

Rezygnując z ustalonego od lat porządku dnia, Leras idzie na obiad do małej restauracji, gdzie zjada z apetytem nóżkę barania, sałatę, szparagi, popijając to wszystkim wybornym *bordeaux*, mocną kawą i kieliszkiem koniaku. Wzmocniony i radosny, wybiera się – znowu mając za nic swój zwyczajowy rytm dnia – na przechadzkę po Lasku Bulońskim. Z początku spokojnie obserwuje spacerujące pary zakochanych, gdy jednak kilkakrotnie zostaje nagabnięty przez prostytutki, jego dobre samopoczucie znika. Odmawiając, Leras zdaje sobie bowiem z czegoś sprawę, z czegoś istotnego, co dotyczy być może całego jego życia:

Zaczął rozmyślać o wszystkim tej miłości, sprzedanej czy też nie do kupienia, o wszystkich tych pocałunkach, zapłaconych czy też dobrowolnych, co przesuwają się przed jego oczyma. Miłość! Nie znał jej wcale. (...) I nagle, jak gdyby rozdarła się jakaś gęsta zasłona, ujrzał nędzę, nieskończoną, monotonną nędzę swej egzystencji: nędzę chwil minionych, nędzę chwil obecnych i nędzę chwil przyszłych; ostatnie dni podobne do pierwszych, nic przed nim, nic poza nim, nic wokół niego, nic w sercu, nic nigdzie.

Maupassant kreśli linię, która bezlitośnie prowadzi bohatera *Przechadzki* od pierwszej iluminacji do drugiej, od zachwytu nad pięknem świata do okrutnego otrzeźwienia, zawierającego się w słowie „nic”. To okrucieństwo przejawia się na dwa sposoby: po pierwsze jako okrucieństwo życia przegranego, miałkiego, po drugie jako okrucieństwo piękna, które dialektycznie wyzwala w człowieku świadomość wszechobecnej nicości, pustki, szpetoty. Siedząc na ławce, zmęczony i zrezygnowany, Leras myśli o swoim pustym mieszkaniu:

Jego pokój próżny był wspomnień, jak i jego życie. Myśl, że ma wrócić do tych ścian, zupełnie sam, położyć się do łóżka, powtórzyć od nowa wszystkie swe ruchy i zajęcia cowieczorne, przeraziła go. I jakby chcąc odsunąć od siebie jak najdalej to posępne mieszkanie i chwilę, kiedy będzie musiał tam wrócić, podniósł się i napotkawszy niespodzianie pierwszą aleję Lasku wszedł pomiędzy krzewy, aby usiąść na trawie...

Jakie wydarzenia zachodzą po wybrzmieniu ostatniego, opatrzonego zagadkowym wielokropkiem słowa? Narrator relacjonuje:

Słońce, wysoko już na niebie, obejmowało falą światła Lasek Buloński. Pojawiały się pierwsze pojazdy i wesołe sylwetki jeźdźców. Jakaś para przechadzała się wolno w ustronnej alei. Nagle, podniósłszy oczy, młoda kobieta dostrzegła pośród gałęzi coś brązowego; podniosła rękę, zdziwiona, niespokojna. (...) A później wydała okrzyk i osunęła się w ramiona towarzysza, który musiał złożyć ją na ziemi. Wezwani wkrótce strażnicy zdjęli z drzewa starego człowieka, wiszącego na szelkach. Stwierdzono, że zgon nastąpił poprzedniego dnia wieczorem. Ze znalezionych przy nim papierów dowiedziano się, że był to buchalter z firmy Labuze i że nazywał się Leras. Uznano, że popełnił samobójstwo, którego przyczyny pozostały niewyjaśnione. Może nagły atak szaleństwa?

Końcowy znak zapytania sugeruje, że narrator sam nie wierzy w hipotezę szaleństwa. Istotnie: czy nie jest ogromnym nieporozumieniem tak właśnie określać chwilę największej przenikliwości, na jaką być może kiedykolwiek zdobył się stary buchalter? Oświecenie *à rebours*: nie prowadzi ono ku lepszemu życiu, lecz, przeciwnie, ku jego ostatecznemu kresowi – w poczuciu, że nie sposób niczego naprawić ani nadrobić straconego czasu. Czy to oznacza, że „szaleństwem” jest zbyt wielka przenikliwość, zbyt głęboka wiedza o tym, jacy jesteśmy i jakie jest nasze życie, jak często pełne smutku, przygnębienia, monotonii, bólu? Dopóki Leras żyje w nieświadomości – jak ktoś ślepy, jak robot – nic się nie zmienia. Gdy jednak tamtego smutnego wieczoru promienie zachodzącego słońca przebijają się przez pancerz codzienności, ukazując mu studnię egzystencjalnej nicości, w jakiej żyje; gdy zatem wyciąga ostateczne konsekwencje z tego, kim był i jak żył – wówczas wszystko pryska, pęka, rozsypuje się jak domek z kart. Cała ta budowana latami, rok za rokiem, iluzja

drobnomieszczańskiego życia. Czy w takim razie jest prawda, skoro przynosi ona jedynie rozpacz, ból i w konsekwencji upokarzającą, wstydliwą śmierć? Być może – jeśli chcemy żyć, żyć „jako tako”, ani szczególnie źle, ani szczególnie dobrze, nie domagając się odpowiedzi na wszystkie pytania, jakie nas nurtują – musimy w pewnej chwili po prostu się zatrzymać i nie drażnić dalej? W nagłym przebłytku zrozumienia – najpierw piękna życia, a potem jego okrucieństwa i bólu – Leras dowiaduje się, jak się rzeczy mają i ta świadomość nie zostawia mu już żadnej nadziei.

II

Nowela Maupassanta to jedna z najbardziej przejmujących i wstrząsających opowieści o bólu, jakie kiedykolwiek napisano. I także jedna z najbardziej niepozornych, bo pozbawiona krzykliwego ornamentu tragedii. Nie odwołując się bezpośrednio do żadnych wielkich narracji filozoficznych, religijnych czy ideologicznych, zmierzających – każda na własny użytek i z różnym skutkiem – do uporania się z bólem życia, w istocie zawiera je w sobie, stanowi sumę wszystkich pytań i możliwych na nie odpowiedzi, choć odpowiedzi te oczywiście nie przybierają postaci klarownego dyskursu. Do czego je przyrównać? „To może też być porównane do nieruchomej twarzy kogoś, kto pojął, że został opuszczony na zawsze”, podpowiada, choć bez żadnego związku z Maupassantem, Czesław Miłosz w znanym wierszu *To*. „To” to... także ból, wyrażony na znieruchomiałej twarzy buchaltera Leras. Proste? W zasadzie tak. Jednak dlaczego próby wyrażenia tej rzekomej prostoty bólu kończą się zazwyczaj mniejszym lub większym niepowodzeniem? Dlaczego rozprawy religijne, dzieła filozoficzne, dysertacje naukowe i wszelkie inne rodzaje tekstów, próbujących się zmierzyć z zagadką bólu, przypominają najczęściej „ćwiczenia wysokiego stylu” (o których także mówi przywołany utwór Miłosza), gdy tymczasem „pod spodem” jest „To”, czego prawie nikt nie potrafi nazwać? A przynajmniej tak to odczuwamy?

Mimo że ból (cierpienie) to jedno z najważniejszych egzystencjalnych (granicznych) doświadczeń człowieka, słowo zwykle napotyka przeszkody, gdy chce je przekonująco wyrazić. Dominuje indolencja, dyskursywna niemoc: ból, o którym czytamy, piszemy, teoretycznie rozprawiamy, to najczęściej ból „papierowy”. Nic, tylko słowa, słowa, słowa, za którymi nie kryje się nic oprócz kolejnych słów, kolejnych bezwartościowych ułamków nikomu niepotrzebnych, miałkich myśli. Rzadko pojawia się, jak w przypadku opowiadania Maupassanta, wrażenie sięgnięcia do „źródła”, przedostania się na „drugą stronę” języka, a więc poczucie, że (by znów przywołać Miłoszowe *To*) wybieramy się na miasto i widzimy „świat prawdziwy, chorobę, starzenie się i śmierć”. Ale nawet wtedy mamy jeszcze uczucie niedosytu. Nie, myślimy, to jeszcze nie... To. Pojawia się pytanie: czy przyczyną tego niedosytu jest nasza własna, ludzka bezsiła, czy może raczej niemoc języka jako takiego, niezdolnego, by wyrazić to, co najbardziej boli? W eseju *Czy ból uczy? Lekcja spojrzenia dolorycznego* Tadeusz Sławek przekonuje, że ból

(...) ma strukturę kamienia, do którego drzwi (...) można się tylko co najwyżej dobijać*. Człowiek, który cierpi – czytamy dalej – boleje w dwójnasób: z cierpienia ciała i cierpienia mowy, a właściwie jej braku.

III

Literatura to oczywiście zawsze jakaś proteza cierpienia, mniej lub bardziej udana fikcjonalizacja doświadczenia bólu. Zresztą takiej fikcjonalizacji dokonuje przecież nie tylko literatura, choć to właśnie fikcja jest jej domeną. Filozofia, religia czy nauka równie często próbują opisać zjawisko bólu, zgłębić je, a następnie wbudować w taki czy inny model intelektualny. Dawniej była to domena teodycei.

* Jeśli kamienie mają w ogóle drzwi... Wiersz Wisławy Szymborskiej *Rozmowa z kamieniem* zaczyna i kończy się tak: „Pukam do drzwi kamienia. / – To ja, wpuść mnie. / Chcę wejść do twego wnętrza, / rozejrzeć się dokoła, / nabrać ciebie jak tchu. (...) Pukam do drzwi kamienia. / – To ja, wpuść mnie. // Nie mam drzwi”.

Unde malum? Skąd zło, co oznacza także: skąd cierpienie, skąd ból? Jednak w czasach, kiedy boga zabrakło (bo, jak przekonuje Nietzsche, umarł zgwałcony przez ludzi*), obarczać stwórcę świata winą za zło to nieporozumienie. Dawna kwestia, jaki jest sens zła i cierpienia w obliczu istnienia dobrego boga, musi zostać zastąpiona pytaniem: Jaki jest sens bólu w obliczu śmierci transcendencji?

Zdiagnozowaną przez autora *Antychrześcijanina* śmierć boga trzeba rozumieć jako odarcie świata z ostatecznej instancji warunkującej jego istnienie. Oczywiście Nietzsche nie był wcale pierwszym, który dostrzegł proces obumierania świętych dawniej wartości, jednak to właśnie jego myśl najsilniej wpłynęła na dwudziestowieczne przekonanie o problematyczności tradycyjnej metafizyki, religii, moralności, nauki. W słynnym fragmencie, stanowiącym część ogromnego zbioru zapisków niewydanych za życia autora, czytamy:

Opisuję nadchodzącą przyszłość: nastanie nihilizmu. Mogę tu opisywać, ponieważ dzieje się tu coś koniecznego – znaki tego są wszędzie, jedynie brak jeszcze oczu dla tych znaków. Nie chwalebę tu, nie ganię okoliczności, że nadchodzi on: sądzę, że ma [teraz] miejsce jeden z największych kryzysów, chwila najgłębszego namysłu człowieka nad sobą. (...) współczesny człowiek wierzy tytułem próby już to w tę, już to w inną wartość, po czym porzuca ją: krąg porzuconych wartości, które się przeżyły, staje się coraz pełniejszy; coraz bardziej odczuwa się pustkę i ubóstwo wartości; ruch [ten – Ł.M.] jest niepowstrzymany – choć w wielkim stylu próbuje się go opóźniać – Na koniec waży się on na krytykę wartości w ogóle; poznaje ich rodowód; poznaje w stopniu wystarczającym, by nie wierzyć już w żadną wartość.

To także rodzaj oświecenia *à rebours*: konsekwencją racjonalizmu okazuje się w istocie bezlitosny, radykalny sceptycyzm, który reflek-

* Wydaje mi się, że polscy tłumacze Nietzschego idą zbyt daleko, proponując pisownię słowa „bóg” z wielkiej litery, tym samym sytuując niemieckie „Gott” w dość jednoznacznym kontekście konfesyjnym. Tymczasem Nietzschemu chodzi raczej, jak sądzę, o „boga” jako symbol wszelkiej transcendencji, nie tylko religijnej. Dlatego, odnosząc się w niniejszych rozważaniach do Nietzschego, będę konsekwentnie zapisywał słowo „bóg” z małej litery, z wyjątkiem niektórych cytatów.

torem „oświeconego” rozumu tak dalece przeświecił dotychczasowe wartości, że w rezultacie podał je całkowicie w wątpliwość:

Przyczynę nihilizmu stanowi wiara w kategorie rozumu – mierzyliśmy wartość świata kategoriami, które odnoszą się tylko do świata sfingowanego.

Wprawdzie, jak przekonuje dalej Nietzsche, nihilizm nie jest wcale dzieckiem oświecenia (korzeniami sięga on przecież jeszcze Sokratesa), jednak to właśnie wtedy, a zwłaszcza w wieku XIX, zaczęto wyciągać ostateczne konsekwencje z długiej historii „kłamstw”, którymi przez ponad dwa tysiąclecia karmiła się ludzkość. Konsekwencje te mają wymiar filozoficzny, społeczny i psychologiczny:

Nihilizm jako stan psychologiczny musi pojawić się, (...) gdy poszukiwalimy jakiegoś „sensu” we wszelkich zdarzeniach, którego w nich nie ma, tak iż poszukujący koniec końców traci rezon. Nihilizm jest wtedy uświadomieniem sobie długotrwałego marnotrawienia siły, męką „nadaremności”, niepewnością, brakiem sposobności, by jakoś odetchnąć, by czymś się jeszcze ukoić – wstydem przed samym sobą, jakby człowiek nazbyt długo się oszukiwał... Owym sensem mogłoby być „wypełnianie się” najwyższego kanonu etycznego we wszelkich zdarzeniach, porządek etyczny świata; albo przyrost miłości i harmonii w obcowaniu istot; albo przybliżanie się do powszechnego stanu szczęścia; albo nawet zdążanie do powszechnego stanu nicości – cel zawsze oznacza jeszcze jakiś sens. Wszystkim tego rodzaju wyobrażeniom wspólne jest przekonanie, że proces ma coś osiągać: – i teraz zaczyna się pojmować, że stawianie się niczego nie uzyskuje, niczego nie osiąga.

Nietzsche to historyk, który z niezwykłą sumiennością spisuje dzieje zabijania boga. Wyziewy rozkładającego się (metafizycznego) ciała równocześnie zatrują świat i... odtrują go, oczyszczają – z iluzji, z wiary w coś, co nigdy nie powinno się stać jej przedmiotem, a więc w ideały narodu, rozumu, powszechnego szczęścia, moralności itd. Dyktat tej wiary paradoksalnie przyspieszył nadejście ostatniej, dziewiętnastowiecznej fazy nihilizmu, ponieważ do reszty odwartościował życie doczesne. W rezultacie religia (a później, na krótko, filozofia), pozbawiona „zmysłowego”, czyli doczes-

nego zaplecza, nie miała już siły, by dłużej opierać się naporowi coraz to nowych mistrzów podejrzeń, coraz silniejszemu poczuciu powszechnej „nadaremności” („nadaremny” okazał się w gruncie rzeczy nawet dziewiętnastowieczny ateizm i pozytywizm; jak celnie zauważa w pewnym miejscu Karl Löwith, był to gest rozpacz: w obliczu braku nowej, pozytywnej wiary wierzyło się przynajmniej w niewiarę).

Jedną z kwestii, nad którą Nietzsche, idąc tropem swojego nauczyciela i mistrza, Schopenhauera, rozmyślał najintensywniej, było doświadczenie bólu. Nie bez powodu, ból to bodaj najsilniejsze ze wszystkich granicznych doświadczeń człowieka. Dopóki horyzont ludzkiej egzystencji wyznaczała wiara w istnienie jakiejś transcendentnej instancji (boskiej), dopóty nadawanie sensu bólowi było z wielu względów łatwiejsze. Ma się rozumieć, ból nadal pozostawał bólem, ale wyjaśnić, skąd się on brał i czemu służył, przychodziło szybciej, jeśli wpisywano go w raster nadrzędnego sensu (najlepiej metafizycznego) i znajdowano jego ostateczne wytłumaczenie w strukturze powszechnego porządku kosmicznego. Oceny moralne tego stanu rzeczy zasadniczo pozostawiano na marginesie (w najskrajniejszej formie dochodziły one do głosu tylko sporadycznie, np. po trzęsieniu ziemi w Lizbonie w roku 1755, kiedy otwarcie odważono się zapytać o milczenie Boga w obliczu ogromu zła, jakie spotykało człowieka), ponieważ wierzone, że istnieje „ktoś”, kto wie, dlaczego nas boli; i że kiedyś ludzie także tę wiedzę posiadą.

Jednak to wyidealizowane, mityczne „kiedyś” zamiast przybliżać się – oddalało, i to coraz szybciej. Ostateczne wyjaśnienia straciły swą moc przekonywania. Horyzont pustoszał, nie dostrzegano na nim żadnych znaków zwiastujących nadejście nowej paliatywnej wiary. Wiary w sens cierpienia, zła. Jak żyć, gdy nie ma nikogo, kto by wysłuchał naszych żalów? Jak znosić ból? Można tę kwestię sformułować dobitniej: jak cierpiałby Hiob w naszej post-nietzscheańskiej epoce, w epoce śmierci swojego boga? Siedziałby na swojej śmierdzącej kupie gnoju, od stóp do głów pokryty bolesnymi wrzodami – i co? Do kogo by wznosił swoje skargi? Czy nie byłby to po prostu teatr jednego aktora?

Nietzsche rozumiał, że człowiek musi na nowo nauczyć się znosić swój ból. Giorgio Colli, komentator Nietzschego, zauważa, że tematyka bólu przewija się w zasadzie przez całe dzieło autora *Zaratustry*. Ból i reakcja na nie to miara, wedle której Nietzsche ocenia kondycję współczesności, a więc grubość masek, jakie nakładamy sami sobie na twarze, by uniknąć bezpośredniej konfrontacji z cierpieniem, spotkania z nim *face to face*. Tym, kto cierpi najbardziej, jest sam poznający, w tym przypadku Nietzsche. Dlatego też jego nowa „nauka o bólu”, jego swoista filozofia cierpienia, będzie kłaść nacisk nie na ucieczkę od bólu (bo niby dokąd?) lub jego usprawiedliwianie (bo niby jak?), lecz, przeciwnie, na jego heroiczną, ekstatyczną akceptację. Zgodnie z zasadą „wszystko, co mnie nie zabija, wzmacnia mnie”.

Co ciekawe, dwudziestowieczni hermeneuci bólu nie zawsze szli ścieżką wyznaczoną przez Nietzschego. Częste jest przekonanie, że, jak chce choćby Wolfgang Sofsky w reprezentatywnym *Traktacie o przemocy*, „(...) ból jest bólem. Nie jest znakiem ani przesłaniem. Na nic nie wskazuje. (...) Jest odporny na proces komunikacji”. Wtórzy mu autorka głośnej książki *The Body in Pain: The Making and Unmaking the World*, Elaine Scarry, która równie autorytatywnie twierdzi, że (fizyczny) ból wymyka się językowej obiektywizacji. I Sofsky, i Scarry uznają cierpienie za coś w rodzaju autarkicznej monady, której zamkniętość również nas zamyka – na język. Wychodząc od podobnych przesłanek co wiek wcześniej Nietzsche („Kultura utwierdza ludzi w błogim przekonaniu, że nawet to, co najgorsze, musi mieć swój sens i swoją przyczynę”, jak pisze w innym miejscu Sofsky), odrzucają Nietzscheańską wizję „zbawienia” bólu poprzez wolę mocy. Ból nie jest „po coś”, mówią. Ból nie służy niczemu. Niezależnie od tego, kto w tym sporze miał rację lub nie, musimy się zgodzić, że Nietzsche bez wątpienia bardzo rozszerzył horyzont nowoczesnej hermeneutyki bólu. Nowoczesnej, czyli takiej, która – przynajmniej w założeniu – nie próbuje wpisywać doświadczenia bólu w pojęciową siatkę trójkąta człowiek-ból-bóg (transcendencja). Nie bóg (transcendencja) wobec ludzkiego bólu, a ból sam w sobie staje się zasadniczym przedmiotem namysłu – z akcentem na słowo „przedmiot”. Zamienia się w obiekt poddany analizie nieomal laboratoryjnej.

Co to znaczy dla filozofów i pisarzy badać ból laboratoryjnie? Niech odpowie najpierw pisarz:

Poczuł ból. „Przecież Panu coś jest – zwróciłem się do niego – może mógłbym...” „Ja... To głupstwo – odpowiedział. – Ja mam... pojawia się w ułamku sekundy... Chwileczkę... Są takie momenty, kiedy jakby zapala się we mnie światło... To bardzo ciekawe. Nagle zaczynam widzieć siebie od wewnątrz... rozróżniam najgłębsze zakamarki mojego ciała; odczuwam strefy bólu, obręcze, kręgi, strumienie bólu. Czy może pan sobie wyobrazić te żyjące kształty geometrii mojego cierpienia? Bywają wśród nich błyskawice, które są zupełnie jak myśl. Pomagają mi zrozumieć – stąd, dotąd. (...) Rosnący ból zmusza mnie, bym go śledził. Myślę o nim! – Czekam już tylko na swój krzyk... a gdy wreszcie go słyszę – ów przedmiot, ów straszny przedmiot zaczyna maleć, robi się mniejszy, coraz mniejszy i wreszcie znika z mego wewnętrznego pola widzenia... Cóż może człowiek? Potrafię przezwyciężyć wszystko, poza cierpieniem mego ciała, gdy przekracza ono pewną granicę, gdy staje się zbyt wielkie. A przecież od tego powinienem był zacząć. Cierpienie polega bowiem na największym skupieniu na czymś uwagi. (Paul Valéry, *Wieczór z panem Teste*)

To właśnie mam na myśli, kiedy piszę o laboratoryjnej wiwisekcji bólu, symptomatycznej dla kilku ważkich projektów hermeneutyki bólu, rozwijanych przez dwudziestowiecznych pisarzy i filozofów. Uwagę Valéry’ego, Kafki, Jüngera (i także Gombrowicza), a więc twórców, by tak rzec, egzemplarycznych dla tego nurtu, w nikłym stopniu zaprzęta etiologia i celowość bólu; poszukiwanie jego sensu odgrywa tutaj drugorzędną rolę. Frapujące staje się cierpienie samo w sobie, jego idea, figura, „krystalizacja”. Co ciekawe, zmieniają się nawet pojęcia: coraz rzadziej mowa o „cierpieniu”, pojęciu zarezerwowanym wcześniej dla obszarów „ducha”, teraz jednak najwidoczniej zawierającym w sobie zbyt dużo konotacji metafizycznych, a pewnie i zbędnej czułościowości. Jego miejsce zaczyna zajmować suche i rzeczowe słowo „ból”. W słynnym fragmencie *Dziennika* Gombrowicz waha się między jednym a drugim, na końcu wybierając właśnie „ból”:

Ból jako ból, ból sam w sobie. – To jest najważniejsze. To jest dopiero zmiana odczuwania naprawdę groźna i okropna i olbrzymia. Polega na tym, iż coraz mniej obchodzi, *kto cierpi*... Myślę, że współcześnie istnieją w tym względzie

dwie szkoły. Dla ludzi dawniejszej szkoły ból kogoś z rodziny jest najokropniejszy po własnym; ból dygnitarza ważniejszy od bólu chłopca; ból chłopca ważniejszy od bólu psa. Przebywają w ograniczonym kręgu bólu. Ale dla ludzi nowszej szkoły ból jest bólem, gdziekolwiek by się pojawił, równie straszliwy w człowieku jak w musze, wykształciło się w nas doznanie czystego cierpienia, piekło nasze stało się uniwersalne.

Ani Gombrowicz, ani Valéry nie sytuują bólu w żadnym szerokim kontekście metafizycznym, nie sprowadzają do konkretnego celu, nie redukują do jednego sensu, niechby nawet najsłuszniejszego, nie podporządkowują takiej czy innej transcendentnej instancji. Ból, o którym obaj piszą, przestaje być bólem „wobec czegoś”, „dla czegoś”, „po coś”. Staje się nieredukowalny, a równocześnie łąduje w centrum uwagi, pełni funkcję medium nowej hermeneutyki. Efektem tej swoistej mediatyzacji bólu* jest jego intelektualizacja, czy nawet teoretyzacja – także w dziełach literatury, które w tym względzie stają się bardziej filozoficzne niż kiedykolwiek wcześniej.

* Zdiagnozowanej i wyczerpująco opisanej choćby przez Heiko Christiana, którego monografia *Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen* rejestruje poszczególne etapy wzrostu zainteresowania tematyką cierpienia w dwudziestowiecznej literaturze, filozofii, psychologii i naukach medycznych.

THEATRUM CIERPIENIA

(Arthur Schopenhauer)*

I

Schopenhauer zawsze gardził wygłaszaniem „opinii”. Chciał myśleć. Podążając śladem Berkeleya (w *Traktacie o zasadach poznania ludzkiego* z roku 1710 znajdziemy uszczypliwą uwagę angielskiego filozofa, który stwierdza, że „mało ludzi myśli, ale każdy chce mieć swoją opinię”), nieustannie krytykował coraz częstszą w jego czasach filozoficzną hochsztaplerkę, która zamiast skupiać się, jak przystało filozofii, na istocie rzeczy, zamieniła się w fabrykowanie frazesów i działalność zarobkową prowadzoną w służbie państwa. To prawdziwy paradoks: pierwszą połowę XIX wieku, w naszych oczach okresu rozkwitu niemieckiej myśli filozoficznej, uznaje Schopenhauer za czas stracony, zachwaszczony pseudofilozoficznymi produktami myślowymi następców wielkiego Kanta. W przedmowie do drugiego wydania *Świata jako woli i przedstawienia* zauważa cierpko:

Patrząc na zachodzące teraz właśnie w Niemczech uderzające ożywienie, powszechną krzątaninę, pisanie i mówienie o sprawach filozoficznych, można z całą pewnością założyć, że prawdziwym *primum mobile*, ukrytą sprężyną

* Artykuł po raz pierwszy ukazał się pod tytułem *Arthur Schopenhauer, czyli theatrum cierpienia*, na łamach czasopisma „Kronos” 1/2008, s. 214–225.

tego ruchu, bez względu na wszelkie uroczyste miny i zapewnienia, są tylko cele realne, a nie idealne, a mianowicie, że ma się przy tym na oku cele osobiste, urzędowe, kościelne, państwowe, krótko mówiąc, interesy materialne, a zatem że zwykle cele stronnice wprowadzają liczne pióra rzekomych mędrców w tak silny ruch, że zamiary, a nie rozeznanie, są gwiazdami przewodnimi całego tego zamętu, prawda zaś jest na pewno ostatnią rzeczą, o której się przy tym myśli.

Zakładając nawet, że za tymi bezlitosnymi i niekiedy niesprawiedliwymi sformułowaniami kryje się odrobina zwykłej, mało-
stkowej zazdrości (filozofia akademicka długo wzbraniała Schopenhauerowi wstępu na swoje salony, co ten – wbrew własnym zapewnieniom – źle znosił), w przywołanym fragmencie jest coś na rzeczy. Oto bowiem uniwersytet, instytucja założona w celu ochrony i pielęgnacji ogrodu myśli ludzkiej, a więc zabezpieczenia jego niezależności przed zakusami grymaśnych mecenasów, staje się stopniowo i, co gorsza, na własne życzenie, areną gwiazdorskich popisów, mających zwrócić uwagę na powstające jak grzyby po deszczu nowe systemy filozoficzne – coraz bardziej wyrafinowane, coraz bardziej wyrozumowane, coraz bardziej, jak powiada Schopenhauer, oderwane od naocznego poznania. Jeden rodzaj zależności ustępuje miejsca innemu, znacznie szkodliwшему i niebezpieczniejszemu. Dawniejsza niewola „od” (ubóstwa, zapomnienia, kaprysów patronów) przeradza się w niewolę „do” (sławy, zaszczytów, powodzenia, pieniędzy), która nie pozwala – a jeśli już, to tylko umysłom prawdziwie wybitnym, jak Kantowi – wykroczyć poza płaski optymizm i służalczość myślenia. Filozofia wywiedziona z pojęć (przede wszystkim święcąca wtedy triumfy filozofia idealistyczna) to filozofia, by tak rzec, bezpieczna: jej założenia, twierdzenia i dowody można formułować i zestawiać dowolnie, nie martwiąc się o ich zgodność z doświadczeniem naocznym. Zamiast rzetelnego namysłu nad tym, co jest, mamy więc w istocie do czynienia z intelektualną żonglerką i grą pojęciami. Tymczasem, jak w swym późnym dziele *Parerga i paralipomena* przekonuje Schopenhauer,

(...) cała treść pojęć nie składa się z niczego innego, jak z tego, co zostało w nie ujęte po tym, gdy zapożyczono i wyzebrano je od poznania naocznego, tego rzeczywistego i niewyczerpalnego źródła wszelkiego poznania. Dlatego prawdziwej filozofii nie można wysnuć z abstrakcyjnych pojęć, lecz musi ona opierać się na obserwacji i doświadczeniu, zarówno wewnętrznym, jak zewnętrznym. Niczego też nie osiągnie się w filozofii, kombinując pojęcia, co czyniono tylokrotnie, a co w naszych czasach czynili zwłaszcza sofiści: Fichte, Schelling, a w najobrzydliwszy sposób Hegel, w etyce zaś także Schleiermacher. Źródłem filozofii, podobnie jak sztuki i poezji, musi być naoczne ujmowanie świata; choć głowa winna zachować trzeźwość, nie może to dziać się tak chłodno, by nie poruszyło w końcu całego człowieka, jego serca i głowy, i by nim nie wstrząsnęło. Filozofia nie jest zadaniem algebraicznym. Raczej rację ma Vauvenargues, mówiąc: *les grandes pensées viennent du coeur* [„wielkie myśli biorą się z serca” – Ł.M.].

W przeciwieństwie do swojego wielkiego ucznia i antagonisty Nietzschego Schopenhauer nie dostrzegał jeszcze, że owo cokolwiek idealizowane „doświadczenie naoczne” również może być tylko filozoficznym mitem, projekcją, marzeniem. W rozdrażnieniu autora *Świata...* jest jednak coś, nad czym warto się zastanowić: to irytacja człowieka znużonego otaczającą go „ziemią jałową” akademickiej filozofii. Akademizm ten wyrażał się przede wszystkim w unikaniu rzetelnej, odważnej refleksji o sprawach ostatecznych. Zamiast myślenia mamy, jak sugeruje Schopenhauer, filozoficzne atrapy, czyli bezmyślnie klecone opinie i sądy, połyskujące świecidełka udające prawdziwe klejnoty. Zamiast refleksji – sofistyczne gry językowe prowadzone przez spragnionych poklasku profesorów filozofii wyznających w skrytości zasadę, jakbyśmy dziś powiedzieli, *anything goes*. *Anything*, byle tylko zaskoczyć publiczność czymś nowym, oryginalnym, świeżym, jeszcze nie użytym, byle na chwilę przykuć powszechną uwagę.

Tymczasem Schopenhauer odrzuca dyktat filozoficznych mód; nie chce być ani świeży, ani oryginalny, a przynajmniej nie w sensie pogardzanych przez siebie „filozofastrów”. Nie idzie też w niczym „naprzód”. Przede wszystkim, zwłaszcza na początku swojej drogi myślowej, cofa się, wykonuje ruch w tył, do Kanta, uznając go za ostatniego myśliciela z prawdziwego zdarzenia; podejmuje

jego wysiłek myślowy w miejscu, w którym ten został przerwany; pali wszystkie mapy nowinkarskiej filozofii swoich czasów, ponieważ podejrzewa, że nakreślili je prestidigitatorzy, zręczni rysownicy przypisujący sobie zasługę odkrycia nowych lądów, podczas gdy w rzeczywistości nigdy nie ruszyli się nawet o milę od brzegu. To prawda, obraz Ameryki, filozoficznej Ameryki (chodzi o Kantowskie odróżnienie zjawiska od rzeczy samej w sobie i wskazanie, że między rzeczami a człowiekiem zawsze stoi intelekt) już istniał w świadomości wykształconych elit. Jednak „geograficznego” opisu dokonali tutaj ludzie, którzy, zdaniem autora *Świata...*, ani razu nie porzucili spokojnego życia akademickiego, by postawić stopę na nieznannej ziemi; by, odwołując się do metafory, ubrudzić sobie surduty gliną naoczności. „Prawdziwa i poważna filozofia jest wciąż jeszcze tam, gdzie zostawił ją Kant”, czytamy w młodzieńczym dziele Schopenhauera, który sam siebie uznawał oczywiście za pierwszego poważnego myśliciela od czasów autora *Krytyki czystego rozumu*. Czyli takiego, który nie boi się zatrzymać, a nawet, gdy zajdzie potrzeba, cofnąć się tam, dokąd inni już nie zaglądają, bojąc się posądzenia o anachronizm.

Pierwsza lekcja, której udziela nam Schopenhauer, głosi zatem, że myślenie nie ma nic wspólnego z triumfalnym pochodem naprzód, ale raczej z eksperymentowaniem, wyruszaniem w drogę, by już po chwili zatrzymać się, zrobić krok w tył, w bok, zejść z ubitego traktu i udać się tam, gdzie przynajmniej na pierwszy rzut oka żadnego ścieżki nie ma, a jeśli nawet kiedyś istniała, to teraz zarosła chwastami. Porzucić taki trakt, to znaczy porzucić opinie. Co znajduje Schopenhauer na zachwaszczonej ścieżce?

II

Przebudzona z mroków braku świadomości wola odnajduje siebie jako jednostkę w świecie bez końca i bez granic, pośród niezliczonych jednostek, które wszystkie dążą, cierpią, błędzą – i jak po przykrym śnie spieszy się z powrotem, do dawnego braku świadomości. – Póki jednak tego nie osiągnie, pragnienia jej są bezkresne, roszczenia niewyczerpalne, a każde zaspokoj-

ne życzenie rodzi nowe. Nie ma na świecie niczego, co mogłoby zaspokoić jej pragnienia, wyznaczyć cel ostateczny jej żądz i wypełnić niezgłębioną otchłań jej serca. Zarazem przypatrzmy się, jakiego rodzaju zaspokojenia z reguły przypadają człowiekowi w udziale: przeważnie nic więcej ponad zdobywane w znoju i nieustannej trosce zachowanie samego tylko nędznego istnienia z widokami na śmierć.

Nie ulega wątpliwości, że to Schopenhauer właśnie „wynałaził” (co prawda wspólnie z nieco późniejszym Kierkegaardem) nowoczesny filozoficzny język cierpienia; to on nauczył filozofów mówić o takich kwestiach jak egzystencjalna niepewność, zagrożenie, lęk, bezsens istnienia. Był bez wątpienia myślicielem, który najradzykalniej „ustawił” filozofię na zagadnienie cierpienia, a więc dał nam narzędzia, by, nie popadając w cikliwy sentymentalizm, spojrzeć na pytanie *unde malum?* z intelektualną wrażliwością, a nie, jak to najczęściej bywało dotychczas, traktować je jako „zadanie algebraiczne”, intelektualną łamigłówkę, której rozwiązanie pozwala zająć pierwsze miejsce w konkursie filozoficznej piękności. Wrażliwość na zło i współczucie przestały być domeną (często kiepskiej) literatury i (trywialnych) traktatów religijnych, zyskując trwałe miejsce w dyskursie nowoczesnej filozofii. Jak do tego doszło?

Przyjmując Kantowskie rozróżnienie na zjawisko (fenomen) i rzecz samą w sobie (noumen), Schopenhauer odrzucił wnioski, jakie autor *Krytyki czystego rozumu* wyprowadził z tego podziału. Wyrażały się one w stanowisku, że skoro rzeczy samych w sobie poznać nie można (ponieważ oddzielają nas od nich kategorie poznającego umysłu), nieporozumieniem jest pytanie o istotę świata, o świat sam w sobie. Wszystko, co możemy, to badać naturę umysłu i praw rządzących poznawaniem rzeczywistości. To równocześnie mało i dużo. Mało, bo oto okazuje się, że być może wcale nie mamy dostępu do tak zwanej obiektywnie poznawalnej rzeczywistości. Dużo, bo to właśnie podmiot poznający, człowiek, staje się w istocie twórcą świata: w chaosie fenomenów ustanawia mocą swojego poznania porządek i hierarchię. W tym sensie nadaje, jako jedyny, wartość temu, co istnieje. W takim również sensie poznanie, czyli myślenie, okazuje się tożsame z działaniem. Ten właśnie wniosek stał się furt-

ką dla niemieckiej myśli spekulatywnej, która, uwolniona od kategorii doświadczenia i za nic sobie mając świadectwo zmysłów oraz wszelką empirię, zalała uniwersytety falą kunsztownych, rozbudowanych systemów filozoficznych ugruntowanych tylko, jak nie bez racji twierdził Schopenhauer, na hipostazach.

Autor *Świata...* nie mógł przystać na konsekwencje, jakie z różnienia na zjawisko i rzecz samą w sobie wyciągnęli filozofowie pokantowscy. Nie wierzył, że hipostazy to ostatnie słowo metafizyki. Nie chcąc zadowolić się, jak pisał, „próżnymi zwidami”, zaczął szukać czegoś, na co owe „zwidy” wskazywały i co je warunkowało; co istniało nie tylko relatywnie, czyli dla podmiotu poznającego, lecz także obiektywnie, jako rzecz sama w sobie (co prawda niedostępna). Jak „to” odnalazł? Odwołując się do doświadczenia empirycznego, czyli bezpośrednich danych świadomości. W jaki jednak sposób zdołał zaufać bezpośrednim danym świadomości, wiedząc, że nie są one niczym więcej jak „przedstawieniem” podmiotu poznającego? Uznał, na co wskazuje jego wczesna praca *Poczwórne źródło reguły prawdy dostatecznej*, identyczność poznającego z tym, co zostało poznane. Identyczność ta zachodzi za sprawą woli, metafizycznej podstawy wszelkiego istnienia. Jan Garewicz tak ujmuje tę trudną kwestię:

Podmiot poznania nie istnieje w czasie, czas [jako kategoria umysłu poznającego – Ł.M.] istnieje w nim. Identyczność podmiotu poznającego z podmiotem woli oznacza, że „ja” występuje jednocześnie w porządku czasu i w porządku wieczności. (...) Noumen staje się w interpretacji Schopenhauera odwieczną substancją świata, która w porządku czasu przybiera coraz to nową postać. Tej substancji nadaje on nazwę woli, gdyż jedyną jej właściwością jest dążenie do uzewnętrznienia, do obiektywizacji.

Świat, mówi innymi słowy Schopenhauer, jest naszym przedstawieniem, to prawda; ale nie wyczerpuje się jedynie w przedstawieniu. Jest jeszcze czymś ponad to, wolą, powszechnym chceniem, pragnieniem uzewnętrznienia się, przybrania określonej postaci – zawsze i za wszelką cenę. A dokładniej: uprzedmiotowieniem woli, jej „obiektywizacją”, czyli ukonkretnieniem. Sama wola, jako rzecz

sama w sobie, znajduje się poza zasięgiem naszego poznania (jak każdy *noumen*). Tym, co poznajemy, są jedynie jej uzewnętrznienia. Uzewnętrznieniem woli, traktowanej jako metafizyczna podwalina świata, jest wszystko, co nas otacza – przedmioty, zjawiska naturalne, dzieła sztuki, ludzie, charaktery. Nie istnieje nic, co nie byłoby obiektywizacją woli, taką czy inną. W tym sensie wola jest wolą totalną, a do tego drapieżną i chciwą istnienia. Nie chce niczego prócz chcenia. Prócz bycia – raz tym, raz owym.

W tym momencie opuszczamy względnie spokojne obszary epistemologii i wkraczamy w gorące rejony myśli w swej istocie egzystencjalistycznej, silnie poruszającej naszą intelektualną wyobraźnię. Oto bowiem okazuje się, że uznanie nieukierunkowanej woli za metafizyczny fundament istnienia ma ważne konsekwencje dla rozumienia *conditio humana*. Po pierwsze, człowiek jako jednostka nie jest wolny w tym, jaki jest i co robi. Owszem, wydaje mu się, że czyni, co sam uważa za stosowne, w rzeczywistości jednak realizuje tylko to, co wyznaczyła dla niego wola. Dzieje się tak, ponieważ nie jest niczym więcej jak obiektywizacją woli, jej „pasem transmisyjnym”, ujściem dla jej odwiecznego ślepego pragnienia. W tym sensie wolność istoty ludzkiej jest nie większa od wolności konia, drzewa czy krzesła. Píše Schopenhauer:

Twierdzenie, że istnieje empiryczna wolność woli (...) wiąże się najściślej z uznaniem za istotę człowieka duszy, która miałaby być pierwotnie istotą poznającą, ba, myślicą abstrakcyjnie, a dopiero następnie chcącą, a więc z przyznaniem woli tylko wtórnego charakteru. (...) Wedle tego poglądu wystarczyłoby, żeby [człowiek – Ł.M.] rozważył, jaki najbardziej chciałby być, by nim być. Wolność woli polega więc właściwie na tym, że człowiek jest swoim własnym dziełem wedle światła poznania. Ja natomiast mówię: jest swoim dziełem przed wszelkim poznaniem, ono zaś dochodzi tylko, by je oświecić. Dlatego nie może zdecydować, że będzie taki lub inny, ani nie może stać się inny, lecz jest, raz na zawsze, i poznaje sukcesywnie, czym jest. U [tradycyjnych filozofów – Ł.M.] chce tego, co poznaje; u mnie poznaje, czego chce.

Wolność, którą tak się szczylimy, jest, powiada Schopenhauer, co najwyżej wolnością w niewoli. Z własnej woli nie ruszymy nawet palcem; to wola rusza nim poprzez nas. Owszem, indywidualne, jed-

nostkowe życie człowieka wypełniają cele, które ten chce zrealizować i które, jak wierzy, nadadzą sens jego jednostkowemu istnieniu. Ale globalnie, z perspektywy wieczności, nie mają one żadnego znaczenia: „Wola rozjaśniona poznaniem wie, czego chce teraz, czego chce tutaj, ale nie wie nigdy, czego chce w ogóle; każdy akt z osobna ma cel, całe chcenie nie ma żadnego”. I żeby dać odpór niedowiarkom, wietrzącym tu jakąś spekulację, autor *Świata...* przytacza pomysłowy „dowód” na poparcie swoich tez:

Każdy człowiek ma nieustanne zamiary i motywy, którymi kieruje się w swym działaniu, i umie zawsze zdać sprawę ze swych poszczególnych działań, ale gdyby go zapytać, dlaczego w ogóle chce lub dlaczego chce w ogóle być, to nie dałby na to żadnej odpowiedzi, raczej pytanie wydałoby mu się niedorzeczne; a w tym wyraziłaby się właściwie świadomość, że nie jest sam niczym oprócz woli.

Tę „niedorzeczność” czyni Schopenhauer, przewrotnie, swoim punktem wyjścia. Ludzka wolność to dla niego wolność zaprogramowana; z pozoru znajdujemy się w nieustannym ruchu, którego sami mienimy się sprawcami; z pozoru przechodzimy zmiany, o których kierunku samodzielnie, jak się zdaje, decydujemy; z pozoru potrafimy kształtować swój charakter, jak nam się podoba. Jednak w rzeczywistości nie robimy niczego, czego nie chciałaby wola. Ruszamy się – bo ona chce się ruszać; zmieniamy się – bo ona chce się zmieniać; kształtujemy swój charakter tak a nie inaczej – bo to ona właśnie tak chce go ukształtować. Można by zapytać: właściwie co to zmienia? Przecież subiektywnie jesteśmy wolni. Subiektywnie nie czujemy żadnych więzów krępujących naszą wolną wolę. A że obiektywnie rzecz się ma inaczej? Lecz kto by się przejmował obiektywną niewolą, skoro jej skutków w rzeczywistości wcale nie odczuwamy? Autor *Świata...* odpowiada na to: nie odczuwamy, bo boimy się odczuwać, boimy się spojrzeć w oczy przerażającej, okrutnej prawdzie, która brzmi: niewola człowieka jest główną przyczyną jego cierpienia.

Schopenhauer jest z pewnością przenikliwym analitykiem poznania. Ale to nie wszystko. Bo jest też myślicielem, który chyba najostrzej w XIX stuleciu postawił zasadniczy problem egzystencjalny:

kwestię nieuniknioności cierpienia. Uczynił to, odwołując się, jak sam wielokrotnie podkreślał, do naoczności, do doświadczenia. To prawda, wyjaśniał, woli samej w sobie nie sposób poznać, ale można ją poznać przynajmniej w naszym doświadczeniu, poprzez człowieka działającego. Działającego, czyli cierpiącego, gdyż wszelkie działanie ma tylko jeden cel: zaspokojenie powodującego cierpienie pragnienia, raz takiego, raz innego. Nasze życie to nieustanna pogoń za ukojeniem, które nie nastąpi nigdy, ponieważ zaspokojenie jednych pragnień otwiera drogę kolejnym. A więc i kolejnym cierpieniom. Najbardziej przekonujące pasaż *Świata...* odnajdziemy tam, gdzie Schopenhauer, do reszty porzucając akademicki żargon swoich czasów i, by tak rzec, na nowo ustawiając pion filozoficznej niemieczyny, zamienia się w prawdziwego poetę cierpienia, nie przekraczając przy tym cienkiej granicy oddzielającej współczucie od czułościowości. Nie chce epatować tanim weltszmercem. Uważa po prostu, że tak trzeba, że ktoś wreszcie powinien wyrazić całą ową smutną prawdę o ludzkim życiu:

Gdyby jeszcze ukazać każdemu naocznie straszne cierpienia i męki, na jakie życie jego nieustannie jest narażone, to ogarnęłoby go przerażenie; a gdyby najbardziej zatwardziałego optymistę poprowadzić po szpitalach, lazaretach i chirurgicznych katowniach, po więzieniach, izbach tortur i barakach niewolników, na pola bitew i miejsca kaźni, a potem pokazać mu wszystkie ponure siedziby nędzy, (...) a wreszcie pozwolić mu zajrzeć w głąb wieży, gdzie z głodu umarł Ugolino, to i on w końcu by spostrzegł, jakiego rodzaju jest ten *meilleur des mondes possibles* [najlepszy z możliwych światów – Ł.M.]. Skądże bowiem wziął Dante materiał do swego piekła, jeśli nie z naszego prawdziwego świata? A przecież wyszło z tego całkiem niezgorsze piekło.

Całkiem niezgorsze piekło... Którego istnienia zresztą sami nie jesteśmy świadomi do końca. Do końca – czyli jak? Oto żyjemy codziennością, zaspokajając swoje skromne pragnienia i ciesząc się, jeśli uda nam się przeżyć w spokoju jeszcze jeden dzień. Schopenhauer, jak na rasowego maksymalistę przystało, nie zadowala się jednak półśrodkami, odrzuca ćwierćprawdy, naszą małą filozoficzną stabilizację. Powiada: możemy żyć, „jakoś” żyć, tylko pod jednym warunkiem: przemykania oczu na groźbę istnienia. Jesteśmy jak Niobe,

która nigdy się nie odwraca, choć za plecami słyszy jęki cierpiącego miasta. Słyszy, ale nie widzi. Zdaje sobie sprawę, lecz nie chce dostrzec istoty. Odwrócenie głowy oznaczałoby bowiem paraliż.

Nie odwracać głowy – to takie wygodne. W zasadzie wiemy, jak się rzeczy mają, ale żyjemy tak, jakbyśmy nie wiedzieli. Chcąc uspokoić sumienie, dopuszczamy świadomość istnienia „złej strony” świata, lecz dopuszczamy tylko „trochę”, na tyle, by nie zostać posądzonymi o pięknoduchostwo, wyniosłość, eskapizm. Nasza wiedza o złu i cierpieniu okazuje się poniekąd teoretyczna: np. w zasadzie wiemy, że w wielu miejscach świata dzieci umierają masowo z głodu, mimo to każdego ranka spokojnie sięgamy po ciepłe bułeczki, nakładamy na nie grube plastry szynki, ser, trochę jajka, popijamy to wszystko filiżanką herbaty i sokiem z pomarańczy. Tymczasem gdybyśmy z naszej wiedzy wyciągnęli wnioski ostateczne, ta bułka musiałaby nam stanąć w gardle.

Schopenhauer rewolucjonizuje język filozofii nie tylko dlatego, że otwiera go na problematykę z gruntu egzystencjalną (i czyni to przekonująco!), lecz także dlatego, że z jego pomocą demaskuje ludzkie samozakłamanie i samozadowolenie (między innymi z tego powodu co chwila chłoscze chrześcijaństwo, które jego zdaniem wyrodziło się w płaski optymizm). Każe nam odwrócić się i spojrzeć za siebie, dostrzec grozę istnienia. Każe być jak Edyp Sofoklesa, czyli zgłębiać prawdę, choćby konsekwencje jej poznania miały się okazać straszliwe. Lecz tylko tak, powiada, możemy uczynić pierwszy krok ku prawdziwej wolności, czyli odrzucić bałwana myślowej niewoli. Jak czytamy w pewnym miejscu *Świata jako woli i przedstawienia*:

Najczęściej nie dopuszczamy do siebie poznania, które, jak gorzkie lekarstwo, przypomina, że cierpienie jest istotą życia (...). Szukamy zawsze jakiejś zewnętrznej, szczególnej przyczyny, niejako pretekstu do nie opuszczającego nas nigdy bólu, tak jak człowiek wolny tworzy sobie bożka, aby mieć pana.

Ten bezlitosny filozoficzny weredyzm skłonił autora *Świata...* do odrzucenia wygodnickiej w jego przekonaniu perspektywy teistycznej. Wiązało się to oczywiście z poważnymi konsekwencjami dla interpretacji kwestii cierpienia. Z trójkąta „Bóg – cierpienie – czło-

wiek” zniknął pierwszy i do niedawna najważniejszy element. Jego miejsce zajęła bezosobowa, ślepa i żarłoczna wola. Radykalizm tego kroku odziera człowieka z resztek „przytulności”. Oto nie mamy nawet Boga, któremu moglibyśmy się wyżyć, powierzyć nasze cierpienie i (ewentualnie) poddać je kojącej sublimacji. Jesteśmy samotni i nadzy. W tym sensie możemy traktować autora *Świata...* jako pierwszego prawdziwego „mistrza podejrzeń”, który obnaża ukryte uwarunkowania naszych sądów, pokazując, co się kryje za zasłoną iluzji. Albo – mówiąc słowami samego Schopenhauera – za zasłoną Mai, pozwalającej dostrzegać jedynie zjawiska a nie rzeczy same w sobie. Schopenhauer uczy nieufności wobec tego, co nas otacza. Powiada mniej więcej tak: musimy zdać sobie sprawę, że nie wolno nam wierzyć światu takiemu, jakim go postrzegamy. Jesteśmy sami i nie powinniśmy oczekiwać, że coś – jakaś transcendentna instancja – pomoże nam na nowo uwierzyć w sens rzeczywistości. Takiej instancji nie ma. A skoro nie ma, to nie istnieje również coś takiego jak sens rzeczywistości. Rzeczywistość okazuje się niczym więcej jak kolorowym snem, zwidem, teatrem, o którym po prostu zapomnieliśmy, że nim jest.

Ta radykalna nieufność ma być w oczach Schopenhauera lekarstwem. Ma pozwolić zrozumieć, że pancerz iluzji, kłamstw i resentymentów, który nałożyliśmy na siebie dawno temu – tak dawno, że już tego nie pamiętamy – przed niczym nas tak naprawdę nie chroni. Już raczej odgradza od rzeczy samych w sobie, a więc od prawdy. Prawda jest tym, co odkrywa ujednostkowiona wola (a więc pojedynczy człowiek) w procesie wyzwalań się z nieświadomości. Owszem, wyzwolenie nie jest całkiem bezbolesne, wiąże się przecież z brutalnym otrzeźwieniem. Długi, wspaniały opis nędzy jednostkowego istnienia znajdziemy w drugiej części *Świata jako woli i przedstawienia*. Ze względu na jego pisarską sugestywność i niezwykłą moc perswazyjną warto go przytoczyć raz jeszcze, tym razem w całości:

Przebudzona z mroków braku świadomości wola odnajduje siebie jako jednostkę w świecie bez końca i bez granic, pośród niezliczonych jednostek, które wszystkie dążą, cierpią, błędzą – i jak po przykrym śnie spieszy z powrotem, do dawnego braku świadomości. – Póki jednak tego nie osiągnie, pragnienia

jej są bezkresne, roszczenia niewyczerpalne, a każde zaspokojone życzenie rodzi nowe. Nie ma na świecie niczego, co mogłoby zaspokoić jej pragnienia, wyznaczyć cel ostateczny jej żądz i wypełnić niezgłębioną otchłań jej serca. Zarazem przypatrzmy się, jakiego rodzaju zaspokojenia z reguły przypadają człowiekowi w udziale: przeważnie nic więcej ponad zdobywane w znoju i nieustannej trosce zachowanie samego tylko nędznego istnienia z widokami na śmierć. W życiu wszystko świadczy, że szczęście doczesne ulegnie zniweczeniu lub okaże się złudzeniem. Zadatki po temu zawarte są głęboko w istocie rzeczy. Zgodnie z tym życie większości ludzi jest żałosne i krótkie. Szczęśliwi w porównaniu z innymi są przeważnie szczęśliwi tylko pozornie (...). Życie okazuje się nieustannym oszustwem tak na małą, jak na wielką skalę. Obietnic nie dotrzymuje, chyba jeno by pokazać, jak mało warte były pragnienia; tak więc ludzi nas albo nadzieja, albo to, czego dotyczyła. Jeśli daje nam coś, to po to, aby odebrać. Z daleka ukazują się nam uroki rajów, które znikają jak złudzenie optyczne, gdy tylko głupio uwierzyliśmy w nie. Zgodnie z tym szczęście zawsze mieści się w przyszłości lub w przeszłości, terazniejszość zaś przypomina małą, ciemną chmurkę, którą wiatr pędzi nad nasłonecznionym terenem; przed nią i za nią wszystko jest jasne, tylko ona sama zawsze rzuca swój cień. Teraźniejszość jest więc zawsze niewystarczająca, natomiast przyszłość niepewna, a przeszłość nieodwracalna. Życie i jego małe, duże i ogromne przykrości, co godzina, co dzień, co tydzień, co rok, jego zawiedzione nadzieje i nieszczęśliwe przypadki, które przekreślają wszelkie rachuby, noszą tak wyraźne piętno czegoś, co ma nas zwieść, że trudno pojąć, jak można temu przeczyć i pozwolić sobie wmówić, że jest ono po to, byśmy z wdzięcznością go kosztowali, człowiek zaś po to, by był szczęśliwy. Raczej przecież nieustające złudzenia i rozczarowania, a także stałe właściwości życia okazują się nastawione i obliczone na wzbudzenie przeświadczenia, że nic nie zasługuje na nasze dążenia, działania i wysiłki, że żadne dobra nie mają wartości, świat jest bankrutem od początku do końca, a życie przedsięwzięciem, które nie pokrywa kosztów.

W późniejszych *Parergach*... znajdziemy słowa jeszcze surowsze: „Przypominamy jagnięta, które bawią się na łące, podczas gdy rzeźnik wybiera już wzrokiem jedno z nich. Nie wiemy bowiem w naszych dobrych dniach, jakie nieszczęście los teraz właśnie nam gotuje”.

Świadomość tego stanu rzeczy, czyli zerwanie zasłony Mai, pozwala zanegować zasadę ujednostkowania (*principium individuationis*), jak powiada Schopenhauer, odwołując się do słownika średnio-wiecznej scholastyki) – główne źródło zła, nieszczęścia, cierpienia.

Cierpienie pojawia się wtedy, gdy ujednostkowiona wola (człowiek) odczuwa jakiś dojmujący brak, gdy, innymi słowy, chce – ale tylko dla siebie, tylko ze względu na swój własny interes. W tym sensie autor *Świata...* mówi o przyrodzonym człowiekowi egoizmie. Nawet bowiem wtedy, kiedy wydaje się, że naszym postępowaniem powoduje miłość bliźniego, mylimy się. W większości przypadków altruizm stanowi jeszcze jedną zakamuflowaną odmianę egoizmu, podobnie jak duma narodowa, sława, honor i inne hipostazy maskujące rzeczywisty charakter naszych pragnień. Pragnienia te, powtórzmy, nie mają żadnego ostatecznego celu poza powiększaniem *Lebensraumu* dla głodnej zaspokojenia woli. Gdy wola napotyka przeszkody, cierpimy, mimo to nasze cierpienie, choć odczuwalne i wyraźne, w ostatecznym rozrachunku zmierza donikąd. Nie karmi się żadnym wyższym sensem, nie oczekuje pociechy, bo tej od nikogo otrzymać nie może. Jak bowiem pocieszać, gdy wokół tylko pustka? Pustkę tę, a więc i cierpienie, najsilniej odczuwają istoty obdarzone najwyższą świadomością – ludzie. A pośród nich geniusze, jednostki ponadprzeciętne, wybitne („Bo gdzie jest wiele mądrości, tam wiele goryczy”, przywołuje Schopenhauer Księgę Koheleta). Skądinąd to oni mają największą szansę na opuszczenie więzienia woli. Nie drogą racjonalizacji świata, albowiem racjonalizacja służy w rzeczywistości maskowaniu źródeł zła, co jedynie wzmacnia niewolę. Kluczem do wolności jest radykalne wyrzeczenie, zanegowanie w sobie woli, a więc wszelkich pragnień. Prowadzi to z kolei, wraz ze świadomością, jak się rzeczy mają, do zanegowania zasady ujednostkowienia; do uznania, że jednostkowa wola stanowi część wielkiej rzeki woli przepływającej przez wszystkie pojedyncze istnienia. Oto w nagłym przeblýsku rozumienia przestajemy traktować siebie jako jedyny punkt odniesienia, a zatem jako jedyny byt wart dalszego istnienia. Dostrzegamy własną zjawiskowość, ulotność, nietrwałość. A zarazem zdajemy sobie sprawę z więzi łączących nas z innymi bytami. W kosmosie wszechogarniającej woli wszystko staje się jednym: jedną radością, jednym szczęściem, jednym pragnieniem i – to oczywiście przede wszystkim – jednym cierpieniem. *Tat twam asi*, „Tyś tym jest”, przywołuje Schopenhauer prądną sanskrycką

formułę, wyrażającą pełną współczucia solidarność wszystkich istot w obliczu wszechobecnego cierpienia.

Tym samym wkraczamy w samo centrum Schopenhauerowskiej filozofii cierpienia, silnie podbudowanej tradycją buddyjską (tak jak ją rozumiano w dziewiętnastowiecznej Europie). Współczucie okazuje się tutaj kategorią tyleż etyczną co ontologiczną. Obejmuje wszystko, co istnieje, ponieważ wyrasta z samego źródła – woli. Równocześnie jest także próbą jej „unieważnienia”. To projekt bez mała heroiczny: nie jesteśmy w stanie sprawić, by ze świata zniknęło wszelkie cierpienie, ale, jak zasadnie zauważa w pewnym miejscu Jan Garewicz, musimy uczynić wszystko, by przestało być ono problemem dla myśli. W tym sensie cierpienie uczy; uczy, by je zaakceptować jako nauczyciela i przewodnika po splątanych ścieżkach poznania. Ale też by je koniec końców odrzucić; by dostrzec w nim wyłącznie zjawisko. W *Świata jako woli drugim rozważaniu* Schopenhauer, jak gdyby nie dostrzegając, że mimowolnie dokonuje kolejnej racjonalizacji cierpienia, notuje, iż w nadmiernym cierpieniu objawia się nam „ostateczna tajemnica życia, mianowicie, że nieszczęście i zło, cierpienie i nienawiść, udręczony i dręczyciel są w istocie jednym, chociaż tak odmiennie ukazują się poznaniu”. A wcześniej, przenosząc na papier upajającą świecką wizję raju, tak pisze:

Dręczony i dręczyciel są tym samym. Pierwszy myli się, sądząc, że nie uczestniczy w męce, drugi – w winie. Gdyby im obu otworzyły się oczy, to ten, który zadaje cierpienie, poznałby, że żyje we wszystkim, co na szerokim świecie doznaje udręki, i że jeśli jest obdarzony rozumem, darmo rozmyśla, czemu wszystko powołane do życia skazane zostało na niezawinione cierpienie; udręczony zaś dostrzegłby, że całe zło, jakie wyrządza się obecnie lub wyrządzi kiedykolwiek na świecie, płynie z owej woli, która stanowi także jego istotę.

Ten raj nie daje szczęścia, ale przynajmniej oddala od nas nieszczęście, a to już bardzo dużo. Zło i cierpienie istnieją nadal, lecz tylko wokół nas, my sami jesteśmy od nich wolni.

Oczywiście nie samo poznanie wyzwala. Schopenhauer bardzo wyraźnie przeciwstawia się sokratejskiej wizji cnoty jako efektu

abstrakcyjnego procesu poznawczego, słusznie zwracając uwagę, że sama wiedza o tym, jak się rzeczy mają, nie oznacza bynajmniej chęci ich zmiany. W takim ujęciu abstrakcyjna wiedza jest, jak powiada autor *Świata...*, bezpłodna. Tym, co ją pozwala „zapłodnić”, jest intuicja lub, by wyrazić się dokładniej, intuicyjna w swej istocie zasada współczucia. To współczucie zdejmuje z człowieka odium winy – za to, że się w ogóle narodził, a więc że stał się jednostką, egoistycznym indywiduum. A właściwie nie współczucie nawet, lecz ostateczna rezygnacja z wszelkich pragnień. Taka rezygnacja nie ma nic wspólnego z biernością, ponieważ, pamiętajmy, wyrasta ze współczucia, a więc określonej aktywności etycznej. Przypomina raczej wrażenie, które towarzyszy nam, gdy stoimy samotni na szczycie góry: wszystko na dole wydaje się śmiesznie małe i pozbawione znaczenia. A zarazem skupione w jedności istnienia*. Z tej perspektywy chaos pojedynczych bytów okazuje się kosmosem formy, którą nadaje poznanie.

W tym sensie można mówić o świecie jako ogromnym *theatrum*, gdzie szczęście i nieszczęście, radość i cierpienie, dobro i zło odgrywają wprawdzie wielką rolę, ale... tylko rolę. A raczej – rolę, niczym pierwszorzędni aktorzy. Ich sztuka aktorska bywa, to prawda, przekonująca, porywająca – tak iż czasem mylimy ją z rzeczywistością. Lecz ostatecznie to tylko sztuka. Nic więcej. Dobrze jest, sugeruje autor *Świata...*, zdać sobie sprawę z tego stanu rzeczy jak najszybciej. Odpowiedni dystans do iluzji podsuwanych przez żarłoczną, egoistyczną wolę pozwala dojść do głosu uczuciom dotychczas tłumionym: miłości bliźniego i współczuciu. Nie słyszymy już naszego małego, wrzeszczącego z głodu „ja”. Nie dlatego wcale, że przestało ono wrzeszczeć, bo je należycie nakarmiliśmy i напоiliśmy, lecz dlatego, że zostało uznane za pozór. „Człowiek taki”, czytamy w *Świata jako woli drugim rozważaniu*, „który w każdej istocie rozpoznaje siebie, swe najgłębsze i prawdziwe Ja, musi też traktować bezkresne

* Szesnaastoletni Schopenhauer opisywał podobne doświadczenie w swoim dzienniku podróży. Rüdiger Safranski, nieoceniony komentator Schopenhauera, nazywa je, całkiem zasadnie, doświadczeniem źródłowym.

cierpienie wszystkiego, co żyje, jako cierpienie własne i w ten sposób przyswoić sobie ból całego świata". Albo, jak by powiedział Herbert Achternbusch, niemiecki prozaik: „Nie masz szansy, ale wykorzystaj ją”. Nie masz szansy, ale wykorzystaj ją: tak mówi myśliciel zawieszony między dwiema epokami: między odchodzącą w przeszłość epoką rozbudowanych systemów filozoficznych (która jeszcze wierzy w mityczną jednię), a nadchodzącym czasem filozoficznego fragmentu, podbudowanego irracjonalizmem. W tym sensie Schopenhauer to równocześnie nieodrodny syn dawnej filozofii i ojciec nadchodzącej. Jako syn nakazuje nam wierzyć, że zbawienie jest jak najbardziej możliwe. Jako ojciec powiada: ta wiara jest absurdem. Stąd być może u niego obok pełnych pasji peror zagrzewających do aktywnej walki ze złem tak często nuta rezygnacji, tęsknoty za życiem jeśli nie szczęśliwym (bo takie jest, jak sądzi, właściwie niemożliwe), to przynajmniej pozbawionym gwałtowniejszych wahań, a więc i cierpień:

Dlatego też maksymalna prostota naszych stosunków, a nawet monotonia trybu życia, przynosi szczęście, o ile nie wywołuje nudy, gdyż najmniej pozwala odczuwać samo życie, a więc też właściwy mu ciężar: płynie ono przez siebie jak struga, bez fal i wirów. (*Parerga i paralipomena*)

Dziewiętnastowieczna wersja ataraksji? Chyba tak.

Była wcześniej mowa o nieufności, której uczył Schopenhauer. To prawda. Nauczał, jak z nią żyć i w jaki sposób, jeśli to w ogóle możliwe, przekuć ją w cnotę. Prawdą jest jednak również to, że obok nieufności mnóstwo u Schopenhauera tęsknoty za radykalnym zawierzeniem prawdzie, a więc, paradoksalnie, za radykalną ufnością. Ta tęsknota wyziera z wielu stronic *Świata*... To uczucie człowieka, który już przestał wierzyć, ale jeszcze nie stracił nadziei, że wiara jest „jakoś” możliwa. Bo czym jest moment zawieszenia *principium individuationis*, jeśli nie przełamaniem nieufności wobec *theatrum* istnienia – poprzez wskazanie, że istnieje jeszcze inny świat, poza sceną teatralną, gdzieś wysoko na „szczytach poznania”? Jest to bardzo wzruszająca chwila zawierzenia i powierzenia się światu; oczywi-

ście temu światu, którego bramy przekraczamy, porzucając złudzenia, a nie temu, którym rządzi Maja. W pewnym sensie można powiedzieć, że Schopenhauer chce jednocześnie zjeść ciastko i mieć je; zjeść, to znaczy odrzucić iluzję dawnej filozofii (i, co nie mniej ważne, religii), oraz mieć, to znaczy dać się ponieść nowemu marzeniu, nowemu mitowi. Paradoksem (którym z kolei?) jest to, że oddając się marzeniom, w tym samym momencie twardo stąpa po ziemi: zgodnie ze swoimi zasadami raz za razem odwołuje się do „twardego” doświadczenia, do naoczności. W tym sensie pytanie, czy jego mit jest „prawdziwy” czy „fałszywy”, okazuje się źle postawione. Zapewne i jedno, i drugie – co dotyczy wszystkich wielkich mitów fundacyjnych w historii filozofii.

III

Jedną z najśmielszych i najbardziej dalekosiężnych intuicji autora *Parergów*... wydaje się jego przekonanie, że szczęście i dobrostan są czymś z gruntu negatywnym, czyli danym jedynie pośrednio. Bezpośrednio, a więc pozytywnie (patrząc oczywiście z epistemologicznego, a nie etycznego punktu widzenia) jest nam dany tylko brak, innymi słowy cierpienie. Czujemy ból, lecz nie brak bólu, lęk, lecz już nie brak lęku. Naszym podstawowym, niejako źródłowym doświadczeniem okazuje się zatem nieobecność, którą chcemy zapełnić czymkolwiek (choćby religią, ideą narodu, postępu, ducha dziejów etc.). Szczęście to niedługie interwały przynoszące wytchnienie od permanentnego cierpienia. Permanentnego – bo jego źródłem jest wiecznie nienasycona wola:

Wszelkie chcenie – czytamy w *Drugim rozpatrywaniu świata jako przedstawienia* – wynika z potrzeby czyli z braku, czyli z cierpienia. Kres kładzie mu spełnienie, lecz w stosunku do jednego spełnionego życzenia co najmniej dziesięć pozostaje niespełnionych; (...) ale nawet końcowe zaspokojenie jest pozorne. (...) Trwałego, nie przemijającego już zaspokojenia nie może dać osiągnięcie żadnego przedmiotu naszych pragnień, przypomina ono zawsze tylko jałmużnę rzuconą żebrakowi, która pozwala mu pędzić nędzne życie, by przedłużyć na jutro mękę.

To diabelski krąg: chcenie ma swe źródło w braku, lecz brak bierze się znowuż z pragnienia. Dlatego nie ma innej drogi zbawienia, powtórzmy za Schopenhauerem, jak życie ascetyczne i oczyszczenie świadomości z woli.

Dopóki jednak to nie nastąpi, skazani jesteśmy na nieobecność, nieufność, na brak. Nasze istnienie można przyrównać – pokażmy się o ryzykowną metaforę – do negatywu fotografii. Wszystko, co na niej dostrzeżemy, to odcienie czerni, ciemności. To znak wypalony żelazem na negatywnej stronie widzialnego świata, rzeczywistości na wspak. Rzeczywistość ta nie istnieje naprawdę, jest jedynie cieniem, lustrzanym odbiciem. Lecz tylko ją mamy, w tym sensie jest prawdziwa. Oczywiście tylko tak prawdziwa jak prawdziwy jest teatr, który w każdej chwili można opuścić i wyjść na ulicę. Czy zatem nie-bycie, negatywność, to jedyna dostępna nam forma bycia, przynajmniej dopóty, dopóki nie zerwiemy zasłony Mai? Właściwie tak. Istnienie to brak, to odcisk nieznanej pieczęci.

Schopenhauer rezygnuje z narzucających się w tym miejscu odwołań do transcendencji. Jako pierwszy myśliciel swoich czasów tak dobitnie podkreśla samotność człowieka w obliczu zła, nieszczęścia, cierpienia. Jako pierwszy także wskazuje z niezwykłą mocą na to, że nasze istnienie jest z gruntu wybrakowane; że istniejemy, w istocie nie-będąc; że nasze bycie opatrzone jest znakiem „minus” i że ten minus to jedyna pewna rzecz, o jakiej mówi nam nasze doświadczenie. Jednak „minus” to także znak tęsknoty. Rüdiger Safranski trafnie powiada, że etyka Schopenhauera jest etyką „mimo”: zagrzewa do walki z cierpieniem, mimo iż sama dostarcza dowodów, dlaczego walka nie może zakończyć się pełnym sukcesem. Ale zachęca do solidarności z innymi towarzyszami niedoli – jak gdyby szczęście było jednak w naszym zasięgu.

SAMOTNOŚĆ ZARATUSTRY

(Friedrich Nietzsche)

I

Zaratustra Nietzschego to książka, która równocześnie przyciąga genialnością filozoficznej intuicji i odpycha nieznośnie dziś brzmiącą manierą językową. I jeszcze może zaskakuje bezwzględny skupieniem na sobie samej, dyskursywnym narcyzmem, by tak powiedzieć. Być może dlatego ten najsłynniejszy niemiecki dziewiętnastowieczny poemat prozą jest – wbrew pozorom – najmniej uważnie czytany dziełem Friedricha Nietzschego. Postać Zaratustry pojawia się w literaturze fachowej rzadziej, niż na to zasługuje, rzadko też jest traktowana poważnie. Zwykle dostrzega się w niej ciekawostkę, oznakę aberracji wielkiego umysłu, intelektualny kaprys wielkiego filozofa. Podobnie sprawa się ma z ideą wiecznego powrotu, wolą mocy czy projektem nadczłowieczeństwa. Wprawdzie, sięgając po myśl autora *Jutrzenki*, nie sposób zbyć te koncepty milczeniem, jednak kto dzisiaj poważnie potraktuje słowa Nietzschego o „wiecznie toczącym się kole bytu”, o woli mocy jako „płodzącej woli życia”, o – *horribile dictu!* – nadczłowieku jako „zamyśle ziemi”? Pomijając, że w rankingu najbardziej skompromitowanych pojęć ostatniego stulecia zajęłyby one z pewnością jedno z pierwszych miejsc, przyczyny tej nieufności są raczej oczywiste. Druga połowa XX wieku – kolejny okres wzmożonej recepcji filozofii Nietzschego (pierwszy miał miejsce na przełomie XIX i XX wieku, przyjmując formę bał-

wochwalczego kultu dzieła i osoby „szalonego mędrca” z Weimaru) – przyniosła wielki triumf mistrzów podejrzeń. Jednym z nich, na powrót odkrytych, okazał się właśnie autor *Poza dobrem i złem*, filozof krzyczący głośno „nie!”, wielki destruktor zachodniej metafizyki, niestrudzony rewelator języka filozoficznego, krytyk drobnomieszczkańskiej estetyki i moralności, słowem ktoś, kto zamierza się już nie piórem, a „młotem” na kruszejące warownie zmurszałego świata. Niestety, tak ukierunkowana recepcja, mimo że w znacznej mierze usprawiedliwiona i znajdująca potwierdzenie w najważniejszych filozofach Nietzschego (Nietzscheańskie „nie!” to bez wątpienia jedna z najwspanialej i najbardziej przekonująco wykrzyczanych negacji w historii filozofii i kultury europejskiej), z trudem tylko pozwala zauważyć, że w swym najgłębszym przekonaniu był Nietzsche filozofem dionizyjskiego „tak!”. A więc kimś, kto burzy, owszem, lecz tylko po to, by zrobić miejsce pod nową, wspanialszą budowlę. Innymi słowy, ograbiając autora *Ecce homo* z programu „pozytywnego”, pokazujemy, że przeczytaliśmy go jedynie do połowy i to być może – z punktu widzenia samego autora – tej mniej ważnej. Zauważmy przecież, że najsłynniejsze filozoficzne odkrycie drugiej połowy XIX wieku, „Gott ist tot” („Bóg jest martwy”), bynajmniej nie wieńczy *Zaratustry*, ale właśnie zaczyna jej najistotniejszą część**. Podobnie z innymi pomysłami twórcy *Jutrzenki*:

* Pewna nieunikniona i wyraźna śmieszność, jaka tkwi w sformułowaniu „pozytywny program Nietzschego”, wiele mówi o jednostronności naszego współczesnego odbioru autora *Narodzin tragedii*. Sam Nietzsche traktował swoje „pozytywne” koncepty ze śmiertelną powagą. Inna rzecz, że granat nietzscheańskiego krytycyzmu został w znacznej mierze odbezpieczony (lub zdetonowany pod kontrolą) wskutek pokojowej „absorpcji” autora *Jutrzenki* przez filozofię akademicką, co skądinąd było trudne do uniknięcia. Rezultatem jest jednak pewna trywializacja myśli Nietzschego, czego dowodem łatwość, z jaką przychodzi nam dziś powtarzać – bez zająknięcia się, bez mrugnięcia okiem – jego nawet najbardziej wstrząsającą deklarację: „Bóg umarł”.

** Kwestia ta pojawia się po raz pierwszy (oczywiście mowa jedynie o książce *To rzecze Zaratustra*; samo sformułowanie obecne jest już we wcześniejszych pismach Nietzschego, choćby w *Wiedzy radosnej*) pod koniec drugiej części *Przedmowy Zaratustry*: „Czy to być może?! Ten światobliwy starzec nic jeszcze nie słyszał w lesie o tym, że B ó g n i e ż y j e !”.

zajmują nas one często o tyle, o ile zręcznie wpasowują się w stereotyp autora filozofującego „młotem”. Że ten stereotyp zagnieździł się w świadomości współczesnych mocno i na trwałe, pokazałby z pewnością sceptycyzm, z jakim powitano by dzisiaj projekt twórczego przemyślenia dziedzictwa Nietzschego właśnie od strony koncepcji „pozytywnych”, czerpiących z emfatycznego dionizyjskiego „tak” – mam na myśli chociażby ideę wiecznego powrotu. Takie odczytanie wydaje się obecnie mało możliwe. Jego zwolenników uznano by bowiem w najlepszym razie za naiwnych (czyli nie dość podejrzliwych, jak gdyby podejrzliwość nie mogła być także szczególnym rodzajem fałszywej świadomości), w najgorszym za zaczadzonych majaczeniami o „nowym wspaniałym świecie”.

Trudno powiedzieć, czy nadejdzie kiedyś dobry czas na inną, „pozytywną” właśnie recepcję filozofii Nietzschego. Z drugiej strony zawsze jest dobry czas na uważne, sumienne czytanie tych pism. Czytanie wszystkiego, co zostało napisane, ale i wszystkiego, co słowom umknęło. Jak bowiem trafnie zauważa Giorgio Colli w posłowniu do niemieckiego wydania *Zaratustry*:

Próżno szukać w tej książce podstaw „teorii” nadczłowieka, wiecznego powrotu czy woli mocy, po pierwsze dlatego, że nie istnieje teoria, która w całości może zrezygnować z dedukcji – a tej tutaj zupełnie brak, a po drugie, że w tym dziele liczy się w istocie szczegół (...), pojedyncza wizja albo wręcz to, co nie zostało napisane – tempo, odcienie muzyczne, takie czy inne *cantabile*, *smorzando*, *crescendo* czy *teneramente* ważą więcej niż stojąca za nimi myśl.

Tyle o muzyce autora *Zaratustry*.

II

Najważniejszą chyba kwestią, o której milczy Friedrich Nietzsche, jest przeszłość jego bohatera. Kim był Zaratustra, zanim zaczął głosić swoje prorocтва?* Gdzie mieszkał? Z kim? Czy kogoś kochał?

* Że „był” – w ontologicznie „mocnym” sensie słowa „być” – można powiedzieć jedynie o Zaratustrze z przeszłości, zanim jeszcze udał się w góry. Stąd postawione przez Martina Heideggera pytanie, stanowiące zarazem tytuł jed-

A może nienawidził? Czy pracował? Jeśli tak, jaki wykonywał zawód? Czy lubił jeść? Czy był wysoki czy raczej niski? Czy pijał wino? Czy miał przyjaciół? Kim byli jego rodzice? Jakie miał śmieszności? Może dłubał w nosie? Może za rzadko się mył? Może miał lekkiego zęza? Może miał problemy z wątrobą? Albo z wypróżnianiem się? Nie wiemy. Wiemy jedynie, o czym informuje nas już pierwsze zdanie utworu, że mieszkał nad jeziorem i że w chwili, kiedy zdecydował się opuścić ojczyznę, chcąc się udać na medytację w góry, przekroczył trzydziesty rok życia. Wcześniej raczej nie żył w odosobnieniu – w przeciwnym razie czy by tak tęsknił za samotnością? W każdym razie nadszedł dzień – może to był wczesny ranek, może późny wieczór, najpewniej jednak południe („godzina wielkiego południa”?) – kiedy zdał sobie sprawę, że jego duszę wypełniają „popioły” („Niosłeś wówczas swe popioły ku góróm”, mówi starzec, pierwszy człowiek, którego spotyka nasz bohater, wracając do świata po dziesięcioletnim odosobnieniu). Popioły, zgliszcza, ruiny, rozkład, cmentarzysko, proch – oto z czym musi się we własnym wnętrzu zmierzyć Zaratustra. Komentując po latach powstanie swojego utworu, stwierdza Nietzsche: „Zaratustra stworzył ten fatalny błąd, moralność, w konsekwencji musi być też pierwszym, który go rozpoczyna” (*Ecce homo*). W tym sensie jest on również tą mo-

nej z jego głośniejszych prac, *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* (*Kim jest Zaratustra Nietzschego?*), przyjmuje od początku niewłaściwą formę. Jacques Derrida, odnosząc się w artykule *Finis hominis* do tego tekstu, zauważa przytomnie, że analiza autora *Bycia i czasu* to demonstracja hermeneutyki systematyzującej, ujednoliconej i odwołującej się do metafizyki. Hermeneutyka ta zapoznaje, że Zaratustra (jak i cały Nietzsche) wymyka się (lub przynajmniej chce się wymknąć) tego rodzaju zabiegom hermeneutycznym. Pismo i styl, które chciałyby dać świadectwo takiemu myśleniu, musiałyby zatem istnieć wyłącznie w liczbie mnogiej. Podobnie argumentuje Cezary Wodziński: „(...) pytanie – kim jest [Zaratustra] – jest pytaniem źle postawionym. Nie trafia w »cel«, pozostawiając wszelkie odpowiedzi w pełnej ambiwalencji między nieznanym „skąd” i niewiadomym »dokąd« ruchu manifestującego się w migotliwej, samoodmiennej, metamorficznej, egzystencji Zaratury (*Trans Zaratury*)”. Jeśli już „poprawiać” Heideggera, można by zasugerować mu tytuł *Kim staje się Zaratustra Nietzschego?* (*Wer wird Nietzsches Zarathustra?*).

ralnością (czy też, w szerszym wymiarze, „prawdą”) – rozpoznaną teraz jako resentyment – zmęczony, jest nią wypalony.

Zaratustra to człowiek, któremu dotychczas wydawało się, że żyć znaczy wznosić zamki szczęścia na fundamentach otrzymanych w spadku po znakomitych przodkach. Jednak nadchodzi taki dzień, kiedy z nieznaną mu wcześniej siłą pojmuję, że zamek robi się za ciasny, że szczęście się wymyka, że kamienne fundamenty kruszeją, a przodkowie – cóż... Czy to nie oni właśnie w głównej mierze przyczynili się do śmierci boga, największej tragedii będącej udziałem ludzkości? Dlatego właśnie Zaratustra szuka samotności i, znalazłszy ją w górach, delektuje się nią. Nie chce mieć nic wspólnego z mordercami boga, choć być może początkowo także on nie zdaje sobie sprawy, że tym, kto umarł, jest właśnie bóg, prawda, sens. Czuje tylko, że coś się zmieniło, że świat ogarnęła samotność. Słyszy wielkie milczenie. Na to milczenie większość ludzi reaguje popadnięciem w letarg. Albo jeszcze inaczej: w stan przypominający somnambulizm. Niby wszystko pozostało jak dawniej: chodzimy, ruszamy rękami i nogami, rozmawiamy ze sobą, mimo to nasze oczy pozostają przymknięte, śpimy. Dlatego właśnie starzec pyta: „Czegoż chcesz wśród śpiących?”. Na co Zaratustra tak odpowiada: „Miłuję ludzi”. Miłuję, a więc otworzę im oczy.

Zaratustra jest odpowiedzią na rozpoznany przez Nietzschego nihilizm – nowoczesną postać egzystencjalnej samotności człowieka. Jak zauważa Cezary Wodziński: „Gott ist tot. Znaczy to: losem współczesnego człowieka jest samotność pośród bytu, ale także zapowiedź przebudzenia ducha i, być może, przekroczenia granicy tego, »co jest«”. Oczywiście Nietzsche to nie pierwszy i nie jedyny myśliciel, który zwraca naszą uwagę na milczenie transcendencji*, niemniej jemu właśnie przypadła w udziale rola psa, który męczącym ujadaniem ma wreszcie obudzić zaspanych domowników. Nawet jeśli miałyby za to zostać obity.

* O pisarzach i filozofach, którzy jeszcze przed autorem *Jutrzeńki* wyczuli w powietrzu zapach rozkładającego się ciała starego boga, wspomina w swojej książce Grzegorz Sowiński.

Kiedy *ratio* wyradza się w *nihil*, pozostaje wyłącznie postawić pytanie, czy wszystkie wyznawane przez nas wartości nie są aby tylko „przynętami”, których zadaniem jest, jak pisze w innym miejscu Nietzsche, przedłużanie komedii, a nie przybliżanie do jakiegoś rozwiązania. Autor *Zaratustry* jest oczywiście świadom, że źródeł europejskiego nihilizmu nie należy upatrywać w nowożytności, w czasach wzmożonej emancypacji rozumu, ale znacznie wcześniej, u starożytnych Greków (począwszy od Sokratesa) i w chrześcijaństwie. Natomiast schyłek XIX wieku to dla Nietzschego okres, w którym ta długa tradycja samozakłamania dochodzi do kresu i równocześnie ulega powolnemu, nieuchronnemu przewyciężeniu. Pustynne piaski nihilizmu* zaczyna rozgarniać ktoś, kogo nie paraliżuje, jak innych, strach przed konfrontacją. Ten ktoś posiada wolę, wolę mocy. Jak rozumieć to pojęcie, tak zinstrumentalizowane, tak zniekształcone przez XX wiek? Pomocny tu będzie Rüdiger Safranski:

Nietzsche (...) rozumie wolę inaczej niż tradycja sięgająca jeszcze do Schopenhauera. Wola to nie żądza, tępy popęd, lecz „rozkazodawczość” (Befehlenskönnen), siła umożliwiająca bytowi wzrost.

Oczywiście tajemnicą Nietzschego pozostanie, jakim sposobem chciał zdekonstruować zachodnią metafizykę, odwołując się w tym celu do pojęcia woli mocy, konceptu całkowicie przecież metafizycznego**. Niemniej jego zamysł był jasny: odebrać broń resentmentom, czyniąc wolę mocy odpowiedzialną za zaprowadzenie nowego porządku na rumowisku świata wartości. Czy jednak jego Zaratustra jest w pełni świadomy, z jakim ryzykiem się to wiąże i na jakie niebezpieczeństwo naraża siebie i innych ten, kto budzi somnambulika na skraju przepaści? Chyba nie do końca. Przecież pierwsza część

* W rozdziale *Pośród cór pustyni* znajdziemy znamienne słowa: „Pustynia rośnie – biada temu, kto kryje pustynie!”.

** To właśnie stało się powodem przypuszczeń Heideggera, że Nietzsche – w swoim mniemaniu antymetafizyk, a nawet jeszcze więcej, myśliciel znoszący opozycję między fizyką a metafizyką – nie przewyciężył bynajmniej dziejów zachodniej metafizyki, ale je dopełnił, stanowiąc ich ostatnie, konieczne, ogniwo.

utworu ukazuje na dobrą sprawę porażkę Zaratustry, którego przesłania nikt początkowo nie rozumie. Nie trafia ono w swój czas, jest przedwcześnie i „niewczesne”. Wprawdzie Zaratustra zdobywa wyznawców, ale nie uczniów, jakich rzeczywiście sobie życzy. W ostatniej mowie skierowanej do nich przed powrotem w samotność gór, wypowiada takie słowa:

Powiadacie, że wierzycie w Zaratustrę? Ale cóż wam po Zaratustrze! Jesteście moimi wyznawcami, ale co mi po wszystkich wyznawcach! Jeszczeście siebie nie szukali, a znaleźliście mnie. Tak czynią wszyscy wyznawcy; dlatego tak mało wynika z każdej wiary.

Uczniowie Zaratustry są w pewnym sensie zbyt „uczniowscy”*, zbyt gorliwi, zbyt gorączkowo poszukują prawdy na zewnątrz siebie, wskutek czego zamykają sobie drogę do wewnątrz. Tęsknią, jak dzieci, za nauczycielem idealnym, który pogłaszcze po głowie, pomoże ubrać płaszcz, ochroni przed wiatrem i powie ciepłym głosem: „Nie martw się, mały. Wszystko będzie dobrze. Czuwam”. Tymczasem w gruncie rzeczy nie Zaratustra ma czuwać, a właśnie uczniowie. Lekarstwem na ich uzależnienie od tęsknoty za prawdą ma być dlatego samotność. To środek sprawdzony, o którym Zaratustra często wspomina, kilka akapitów wcześniej, żądając: „Samotnie pójść teraz, uczniowie moi! I wy także odejdźcie stąd samotnie! Tego chcę”.

Jest jasne, dlaczego Zaratustra wzywa swych uczniów do odejścia w samotność. Jednak z jakiego powodu chce jej również dla siebie, skoro niedawno ją porzucił? Z pewnością zdaje sobie sprawę, że być może zaczął całą rzecz od niewłaściwej strony, że zbyt szybko

* W tym miejscu można przytoczyć celną uwagę Petera Sloterdijka, który w uwagach wstępnych do książki *Nietzsche. Ausgewählt und vorgestellt von Rüdiger Safranski* tak stwierdza: „Nietzsche reaguje na nowoczesność (*Modernität*). W ujęciu społeczno-psychologicznym można by zdefiniować nowoczesność jako niemożność pełnego wychowania jednostek: istnieją tylko świadectwa dojrzałości, ale nie istnieje dojrzałość. (...) Dlatego też rodzice i nauczyciele nigdy nie »uporają się« ze swoimi wychowankami – mianowicie z tego powodu, że »uporany« ze sobą świat został zdruzgotany dynamiką (nowoczesności)”.

chciał osiągnąć swój cel, a zatem że i jego nie ominął grzech „pośledliwości”. Powtórna samotność to jakby próba czyśćca. Uczniowie Zaratustry powinni się oczyścić z „wyznawstwa”, on sam zaś z przekonania, że wystarczy chcieć obdarowywać, by dar został przyjęty. Spełnia się ostrzeżenie starca z początku *To rzecze Zaratustra*: „Bacz jeno, żeby przyjęli twoje skarby! Nieufni są wobec pustelników i nie wierzą, iżbyśmy przybywali, aby ich obdarować”. Oznacza to, że Zaratustra musi się nauczyć inaczej wręczać swe dary. Zauważmy: to bohater dynamiczny, zmieniający się w czasie. W tym sensie oświecenie, jakie przeżył w jaskini, podczas pierwszej próby samotności, nie zostało mu dane raz na zawsze. Jest to oświecenie domagające się raz za razem samopotwierdzenia, dopełnienia.

Nietzsche wykorzystuje literacki, na wskroś romantyczny topos samotnego proroka*, by wydobyć na światło dzienne dialektykę, którą karmi się samotność Zaratustry. To samotność zarazem inkluzyjna i ekskluzywna. Inkluzyjna – bo otwiera drzwi poznania, Zaratustrze i innym, włączając ich wszystkich do coraz szerszego kręgu ludzi wtajemniczonych w nową prawdę. Ale i ekskluzywna, zabraniająca wstępu niedojrzałym. Sam autor nazywa ją w *Ecce homo* samotnością „lazurową”. Lazurową oczywiście dlatego, że trzon koncepcji *Zaratustry* powstał podczas pobytu Nietzschego nad włoskim morzem, co prawda zsiniałym, wzburzonym zimowymi sztormami, ale jednak południowym, a więc w wymiarze symbolicznym zawsze lazurowym**. Widok południowego morza to dla Nietzschego do-

* To jeden z najczęściej spotykanych toposów w historii i literaturze. Wystarczy choćby wspomnieć opowieść o czterdziestodniowym pobycie Jezusa na pustyni czy o anachoretach z pierwszych wieków chrześcijaństwa; na odmalowany w utworze wizerunek Zaratustry wpłynęła zresztą nie tylko Biblia, lecz także dzieje Buddy, postać starożytnego greckiego filozofa Empedoklesa czy wczesna historia pitagoreizmu. Postać historycznego Zaratustry Nietzsche zaczerpnął natomiast z trzeciego wydania książki Friedricha Creuzera pt. *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1836–1843).

** „Przedpołudniami piąłem się w południowym kierunku do Zoagli wspinałą drogą wśród pinii, oglądając rozległe morze; popołudniami, kiedy tylko zdrowie pozwalało, okrążałem całą zatokę Santa Margherita aż za Portofino (...) Na tych dwu drogach przyszedł mi do głowy cały pierwszy Zaratustra, przede

świadczanie wyzwajające w podobnym sensie, w jakim wyzwajająca okazuje się samotność wędrowca stojącego na nadmorskiej skarpie: „(...) przeraźliwa cisza, jaką się wokół siebie słyszy. Samotność ma siedem skór; nic już nie przenika. Idzie się między ludzi, pozdrawia przyjaciół: nowa pustka, nie pozdrawia już żadne spojrzenie” (*Ecce homo*). To nic, że Zaratustra idzie nie nad morze, a w góry. Sens jego powtórnego odosobnienia jest w istocie taki sam, a dookreśla go „patos dystansu” – umiejętność przekraczania zastanych wartości.

wszystkim Zaratustra jako sam typ: ściślej mówiąc, o p a d ł m n i e ...” (*Ecce homo*). Filozofia Nietzschego to myśl mocno zespolona z ciałem. Z ciałem, co ważne, w ruchu. Nietzsche myślał w rytm swoich częstych pieszych wędrówek. Czerpał inspiracje z krajobrazu, z przestrzeni, ze sposobu stawiania kroków, z dynamicznych ruchów bioder, z wymachiwania rękami i odwracania głowy. Dlatego warto zastanowić się, czy i w jakiej mierze przestrzenne relacje, w które jest uwikłane ciało, wpływają na sposób myślenia – również naszego, czyli badaczy wbitych w ciasny fotel, zgarbionych nad komputerem, o zwiótczających mięśniach, dla których jedyna przestrzenna inspiracja z zewnątrz to widok sąsiedniego szarego blokowiska. Czy to wszystko n a p r a w d ę nie ma żadnego znaczenia dla czytanych przez nas książek, pisanych przez nas artykułów i konstruowanych, choćby w myślach, monografii? Jeśli odpowiemy twierdząco, wówczas musimy również dojść do wniosku, że nie determinuje nas (ani żadnego piszącego) pleć, kolor skóry, kaprawe oko, łysienie, klimakterium, problemy z erekcją itp. Że, jednym słowem, jesteśmy żywymi, ale jednak maszynami do pisania. Michał Paweł Markowski, zastanawiając się nad sposobami włączenia w praktykę interpretacji namysłu nad cielesnym uwikłaniem pisarzy, stwierdza: „Nigdy (...) nie zdarza się teoretykom interpretacji dojść do najbardziej oczywistego wniosku: że czyta przede wszystkim nasze ciało, które zajmuje pozycję taką lub inną, które cierpie i zmusza do przerywania lektury, które czuje głód zwabione zapachami z kuchni i rzuca w kąt książkę, które staje się areną wspomnień, asocjacji, nasłuchu, dreszczy i wszystkich innych doznań zmysłowych, o których teoretycy zgodnie myślą. (...) Gdy Proust opisywał swoje lekturowe przeżycia dzieciństwa, nie pisał o tym, co czytał, lecz o tym, co czuł, czytając. (...) Jednym słowem: tym pisarz różni się od teoretyka, że pozwala czytać swojemu ciału” (*Co to znaczy czytać?*). Nietzsche to filozof, który czytał przestrzeń i własne wędrujące w niej ciało. Wnikliwą, nieomal fenomenologiczną analizę fizjologicznych aspektów natchnienia znajdziemy w trzecim rozdziale *Ecce homo*. W samym *To rzekł Zaratustra* istnieje zaś osobny rozdział poświęcony „wzgardzicielom ciała”, gdzie między innymi mowa o ciele jako „wielkim rozumie”.

W tym miejscu musimy jednak postawić pytanie, czy wszystko to, o czym dotychczas była mowa – że umarł bóg, że transcendentja umilkła, że wartości rozsypały się w proch, że nadeszła ciemna noc nihilizmu, ale również: że patos dystansu pozwala zachować wewnętrzną integralność i że na horyzoncie zdarzeń już rysuje się sylwetka nadczłowieka – wystarczy, by zrozumieć Zaratustrę jako pewien określony przez Nietzschego typ postaci? Nie całkiem. Niewystarczająca okazuje się nawet kategoria samotności – centralna dla właściwego zrozumienia sytuacji Zaratustry. Dla bohatera Nietzschego jest ona doświadczeniem źródłowym, niemniej istnieje jeszcze inne, praźródłowe, sięgające korzeniami samych podstaw myśli Nietzschego w jej najróżniejszych i nieraz sprzecznych ze sobą postaciach, poczynając od najwcześniejszych pism, choćby *Narodzin tragedii z ducha muzyki*, a skończywszy na ostatnich nieuporządkowanych fragmentach, które zdaniem wielu miałyby świadczyć o narastającym szaleństwie ich autora. Rzecz ujmując najkrócej, chodzi o doświadczenie cierpienia – egzystencjalnego, wyrastającego z samego rdzenia bycia. Poza Giorgio Collim, nieocenionym wydawcą Nietzschego, niewielu badaczy zwróciło na to uwagę*. W posłowniu do *Poza dobrem i złem* i *Genealogii moralności*, komentarzu zwięzłym, choć niezwykle inspirującym, czytamy:

* W literaturze przedmiotu znajdziemy kilka książek traktujących o problematyce cierpienia w utworach Friedricha Nietzschego, jak choćby Reinharda Knodta *Friedrich Nietzsche – die ewige Wiederkehr des Leidens*, Elke-A. Wachen-dorff *Friedrich Nietzsches Strategien der Noth-Wendigkeit* czy Veita Thomasa *Die Bedeutung des Leidens für den Menschen. Nietzsches Leidenskonzept einer tragischen Moderne*. Wszystkie te monografie zostały napisane rzetelnie, z wielką naukową sumiennością. Tyle że... pozostawiają czytelnika w istocie obojętnym na samo zagadnienie cierpienia – właśnie z racji przerostu akrybii i akademickiego stylu. Nie jest bowiem tak, że o Nietzschem da się równie dobrze pisać każdym rodzajem języka. Jego filozofia stanowi na tyle zawiśnięty splot „formy” i „treści” (opatrzyć te pojęcia cudzysłowem świadomy ich wieloznaczności), że nie sposób traktować go jako rozumiały sam przez się. Postawmy w tym miejscu ryzykowną tezę: istnieją style pisania, których wartość heurystyczna jest dla badań nad filozofią Nietzschego większa od innych. Są to dyskursy, które pozwalają piszącemu nie tylko sporządzać punkt po punkcie, z pieczołowitością zakonnika, katalog poglądów Nietzschego, ale też próbują (niechby i nawet nieudolnie!)

Problem cierpienia przewija się przez całe dzieło; być może nie od razu jest widoczny, w rzeczywistości jednak wiąże ze sobą najróżniejsze poruszane przez Nietzschego tematy, rozjaśniając nowy kurs jego myśli.

Jest to głębokie tło, w którym Nietzsche raz po raz, aczkolwiek nie zawsze w sposób jasny, zanurza wybrane elementy swojej filozofii, oczywiście w znacznej mierze pozostając tutaj dłużnikiem swojego wielkiego nauczyciela i „wychowawcy”, Schopenhauera*). Colli słusznie zwraca uwagę, że pojęcie cierpienia stanowi kamień probierczy Nietzscheańskiej koncepcji woli mocy. Każdy bowiem rodzaj moralności, religii czy światopoglądu, który chce umieścić cierpienie w „nawiasie” życia (a czyni tak chrześcijaństwo, buddyzm, czyni tak też Schopenhauer), stanowi dla Nietzschego świadectwo duchowej dekadencji i chęci zaprzeczenia temu, co mu najdroższe – życiu właśnie. Nietzsche nie chce uznać woli za źródło zła, jak chciała niemal cała tradycja religijna i filozoficzna do Schopenhauera włącznie. Proponuje więc reafirmację woli, uznając ją za źródło mocy zdolnej wyrwać człowieka z „otuliny” resentymentu. Jedną z jego oznak jest właśnie, jego zdaniem, przepełniony lęklivością stosunek do cierpienia. Strach przed cierpieniem oznacza bowiem, że dla człowieka życie ma wartość o tyle tylko, o ile jest pozbawione bólu, zarówno duchowego, jak i fizycznego. Taki punkt widzenia wydaje się co prawda skądinąd oczywisty i zrozumiały. Bo jakie dobre strony odnajdziemy w cierpieniu? Czy w pewien sposób nie poniża nas ono, nie degraduje? Czy nie czyni nas bezbronnyimi? Czy nie odbie-

zmierzyć się ze stylem wypowiedzi filozofa, było nie było jednego z mistrzów języka. Innymi słowy, jest to problem właściwego „ustawienia głosu”. W jaki sposób pisać o kimś, kto nie tylko „filozofuje młotem”, lecz któremu na dodatek słowa niemal „wybuchają” w rękach? W jaki sposób sprostac – jako interpretator – „galopującemu” (a przecież skądinąd bardzo precyzyjnemu) językowi Nietzschego? Oczywiście można uznać, że kwestia właściwego „ustawienia głosu” jest drugorzędna i nie o nią wcale chodzi w badaniach naukowych. Musimy być jednak świadomi, co wówczas tracimy.

* Nawet jeśli go później odrzuci. Niemniej młodzieńcza lektura *Świata jako woli i przedstawienia* stanowiła prawdziwy intelektualny wstrząs dla Nietzschego, czyniąc go na wiele lat gorącym wielbicielem Schopenhauera.

ra naszemu myśleniu jasności? Jednak Nietzsche widzi to wszystko inaczej. Przede wszystkim Schopenhauerowskiemu fatalizmowi przeciwstawia ideę *amor fati*, radosnego „tak”, którym chce powitać los, każdy los, również najtragiczniejszy. Bo nawet los tragiczny nadal jest przecież moim losem, moim własnym; powinienem go zaakceptować. W tym sensie Nietzscheańskie „tak” okazuje się sygnaturą najwyższego stopnia wolności – zespolonej z „wiecznie toczącym się kołem bytu”*. To wolność, która pozwala np. otworzyć ramiona ojcu witającego syna marnotrawnego. Ten syn sprawił mu niegdyś wiele cierpienia. I to cierpienie nie zostało zapomniane. Ale teraz syn wrócił, rozpoznał swoją winę. Czy mam go odepchnąć? Czy mam pozwolić, aby mój ból – a może raczej: egoizm mojego bólu – we mnie zwyciężył?

To jest chwila, kiedy łączą się ze sobą idea woli mocy, *amor fati* i wiecznego powrotu: moja wola, której ja wydaję rozkazy, nikt inny, mówi mi mniej więcej tak: „Kochaj swój los, ponieważ jesteś jego panem, a jesteś jego panem, ponieważ mu się nie sprzeciwiasz, lecz, przeciwnie, przyjmujesz go z otwartymi ramionami, w ten sposób współkształtując go. Jednym aktem świadomości potwierdzasz zatem jednocześnie i swój los, i swą wolę”. I, dodajmy, uwalniasz się od negacji cierpienia, która cię zżera od środka.

Nietzsche zastanawiał się nieustannie, w jaki sposób – choć to dziwnie zabrzmiałoby – uratować cierpienie dla współczesnego człowieka. W tradycyjnym remedium, ucieczce od bólu, dostrzegał oznakę słabości. W pewnym sensie miał rację: sposoby na uniknięcie bólu (wiara w boga, piękno, pieniądz itp.) to środki odurzające świadomość. Wobec tego Nietzsche chciał, przeciwnie, świadomość oczyścić, wyostrzyć – by móc wreszcie rozciąć zasłonę resentymentów. W tym celu musiał tylko uznać jedno: że ścieżką prowadzącą do nadczłowieka i afirmacji losu jest akceptacja bólu. I taki też jest największy „prezent”, jaki daje Zaratustra: „Dar ludziom niosę”. Na co starzec odpowiada tymi słowami: „Nic im nie dawaj. (...) Lepiej im

* W takim kontekście zrozumiałe są następujące słowa z rozdziału *O zbawieniu*: „Zbawianie przeszłych i przetwarzanie każdego »Było« w »Tak chciałem«”. Podobnie wypowiada się Zaratustra także w innych miejscach.

czego ujmij i ponieś wraz z nimi". Starzec reprezentuje dawny sposób postrzegania życia jako pasma cierpienia, niepowodzeń, klęsk. Za największy dar uważa zmniejszenie cierpień, zapobieganie niepowodzeniom i odwrócenie klęsk. Nie pojmuje zamysłu Zaratustry, który chce postawić człowieka nagiego na krawędzi przepaści i nauczyć go żyć bez lęku. Dar Zaratustry to dar nowej świadomości, która jest w stanie wszystko udźwignąć. Mając to na uwadze, lepiej teraz rozumiemy twarde słowa z *Poza dobrem i złem*:

Pragniecie o ile możności (...) usunąć cierpienie; a my? – zda się po prostu, iż wolelibyśmy, by stało się jeszcze głębszem i gorszem niżli bywało kiedykolwiek!

Wymiana zdań między starcem a zstępującym z gór prorokiem świadczy o tym, jak daleki był Nietzsche od klasycznej koncepcji współczucia. Zarzucał jej minimalizm etyczny, a ponadto źle skrywaną pogardę dla cierpiącego człowieka: oto ja, współczujący, staram się „wczuć” w cierpienie innego człowieka, wskutek czego niejako „konserwuję” jego podły stan; bo przecież moje współczucie jeszcze mocniej utwierdza go w przekonaniu, że rzeczywiście cierpi. Daje mu również osobliwe poczucie władzy nade mną: pociesza go bowiem, że jeśli już nawet niczego więcej nie jest w stanie uczynić, to przynajmniej może jeszcze sprawiać ból innym (współczucie jest przecież współodczuwaniem cudzego cierpienia). Na tym nie koniec: współczując, staje się w swym przekonaniu kimś lepszym, doskonalszym, wyższym, a więc tym samym coraz bardziej oddalam się od tego, kogo moje „szlachetne” uczucie dotyczy. „Posągowiej” w swoim współodczuwaniu zamiast cieszyć się – tak, cieszyć – że cierpiący może w ten sposób wyswobodzić się ku nadczłowieczeństwu; może wykrzyknąć wielkie „tak, chcę” wszystkiemu, co przynosi mu los.

Tylko co to właściwie znaczy „chcieć bólu”? Czy to aby nie nowa wersja tej starej, mocno już zużytej bajki o „uszlachetniającym cierpieniu”? Otóż cierpienie, tak twierdził Nietzsche, nikogo nie uszlachetnia, nie czyni człowieka bardziej ludzkim. Przeciwnie, uczy go, jak być ludzkim coraz mniej, jak porzucić w sobie zakazane resenty-

mentem człowieczeństwo i skierować się ku temu, kogo Zaratustra nazywa nadczłowiekiem. Lecz to jeszcze nie wszystko. Osobliwy „doloryzm” Nietzschego przeciwstawia się także naszemu zwyczajowemu myśleniu o celach życia: przecież wszyscy pragniemy szczęścia, pracujemy nad nim, staramy się unikać niepowodzeń itp. Ale czy można, pyta autor *Zaratustry*, prawdziwie chcieć szczęścia, jeśli w równej mierze nie umie się chcieć nieszczęścia, czyli „miłować” losu? Nie, Zaratustra nie jest masochistą, nie chce się „sycić cierpieniem”, nie „pragnie” nieszczęścia w potocznym rozumieniu słów „chcieć” i „pragnąć”. Ono mu się po prostu „przydarza”, jak wszystko, co przynosi los. Podobnie bańce mydlanej „zdarza” się pęknąć: jest bańka, pyk, i już jej nie ma, pyk, cierpienie, które za chwilę już... pęka, bo oto pojawia się kolejna bańka, kolejne szczęście. Znowu tańczy w powietrzu (i bańka, i szczęście), na ludzkiej twarzy pojawia się uśmiech, oto chwila radości. I wszystko zaczyna się od nowa: wieczny powrót tego samego, „die ewige Wiederkunft des Gleichen”. Komentując *Ludzkie, arcyludzkie*, Safranski stwierdza:

Nierozłączny z aktem poznania optymizm polega na tym, że poznanie, nawet jeśli odkryje coś strasznego, może triumfować, gdy spokojnie mierzy wzrokiem przerażający Ogrom. Poznający oznajmia dumnie: wytrzymam moje poznanie, nawet jeśli prawie mnie zabije*.

„Prawie” to miejsce, gdzie spełnia się Nietzscheańska wizja cierpienia w takiej formie, jaką przynosi *Zaratustra*. To miejsce uobecniania się najwyższego bólu i jednocześnie jego przezwyciężenia. „Prawie” się zatracam, „prawie” ginę, balansując na granicy istnienia i całkowitej destrukcji, jak linoskoczek z *Przedmowy do Zaratustry* – jedna z najważniejszych postaci utworu Nietzschego. Przypomnijmy: do miasta, w którym początkowo bawi Zaratustra, przybywa tytułowy linoskoczek. Rozpina linę ponad głowami rozpalonego ciekawością tłumu i chwyciwszy drąg zaczyna iść. Gdy znajduje się

* A dalej, co można uznać również za komentarz do naszej współczesności: „Nietzsche przepisuje sobie optymizm jako lekarstwo na świadomość, która żądna jest tragedii i tak chętnie oddaje się postsyreniemu smutkowi wywołanemu ustaniem muzyki”.

w połowie drogi, zjawia się „jakiś barwny jegomość, przypominający błazna”, który wszelkimi sposobami stara się zachwiać równowagę linoskoczka. Wreszcie mu się to udaje. Linoskoczek spada z wielkiej wysokości. Do umierającego podchodzi Zaratustra, pocieszając go i mówiąc, aby nie obawiał się śmierci, ponieważ nie istnieje coś takiego jak życie po życiu; wszystko kończy się tutaj, na ziemi.

Jeśli mówisz prawdę, [odparł na to linoskoczek, z początku błędnie tłumacząc sobie słowa Zaratursty – Ł.M.] to nie tracę nic, tracąc życie. Nie jestem wiele więcej niż zwierzęciem, które nauczono tańczyć, dając mu cięgi i skąpe kąski. – Ależ skąd – rzekł Zaratustra – z niebezpieczeństwa uczyniłeś sobie zawód, to nie jest godne wzdgar. Teraz przezeń giniesz; za to pogrzebie cię własnymi rękami. Usłyszawszy te słowa, umierający już się nie odezwał; poruszył jednak ręką, jak gdyby w podzięcie szukając dłoni Zaratursty.

Linoskoczek spada, ale nadczłowiek, którego nadejście prorokuje Zaratustra, już tego nie robi. Nie da się zwieść „błaznowi” resentymentu, czyli wmówić sobie, że tylko życie „na dole” ma sens. Idąc po linie, będzie patrzył ponad tłum. To prawda, jego świadomość i poznanie mogą wydać się wówczas „chłodne”. Tyle że zdaniem Nietzschego tylko taki rodzaj chłodu pozwala uchronić się przed łzawym i fałszywym (bo resentymentalnym) współczuciem „tłumu”; tylko taki chłód pozwala wyjść poza egoizm cierpienia. Safranski zauważa trafnie, że Nietzsche przyjął własne cierpienie (i fizyczne, i psychiczne, i egzystencjalne – żadne, jak wiadomo, go nie oszczędziło) jako wezwanie do filozofowania. Przy czym rzecz nie idzie bynajmniej o nurzanie się we własnych „bebechach”, lecz o rozwiązanie fundamentalnej kwestii, jakiego rodzaju jest świat tworzący sobie świadomość, która cierpi.

Ciężko cierpiący – przywołuje Safranski jeden z fragmentów *Jutrzenki* – z prze-rażającym chłodem patrzy z głębi swego jestestwa na rzeczy. (...) to skrajne otrzeźwienie spowodowane bólem jest środkiem, by go wyrwać: i, być może, jedynym środkiem. (...) Niesamowite napięcie intelektu, który usiłuje stawiać opór bólowi, sprawia, że wszystko, na co teraz spogląda, błyszczy w nowym świetle. (...) Z wzgardą wspomina przytulny, ciepły świat spowity mgłą, w którym bez skrupułów przechadza się zdrowy człowiek.

Oczywiście Nietzsche wydaje się nie dostrzegać, że owo „otrzeźwienie”, czy też „wyostrzona świadomość”, może się okazać tylko następną, szczególnie przebiegłą formą iluzji i że również ono nie prowadzi nas do prawdy, lecz do kolejnego zniewolenia*. Zniewolenia – *nomen omen!* – wołą mocy, wiecznie toczącym się kołem bytu, umiłowaniem losu albo nadczłowiekiem – czyli całym tym metafizycznym repertuarem conceptów, z pomocą których Nietzsche chciał zrealizować swój program przewartościowania wszystkich wartości. Jednak nawet gdyby tak się miało okazać, jego radykalna krytyka świadomości i języka zdołała dokonać przynajmniej tego jednego: uchwyciła moment, w którym człowiek resentymentu dotarł do granic poznania. Człowiek ten ma teraz dwie możliwości: albo cofnie stopę, wracając tam, skąd przyszedł i próbując jak najdłużej konserwować dom, który i tak runie prędzej czy później, albo też zostanie, próbując zrozumieć, pojąć to, co wyłania się zza horyzontu. I właśnie w tym drugim może mu dopomóc Zaratustra.

„Kiedyś, patrząc na dalekie morza, mówiło się: Bóg; ale teraz nauczyłem was mówić: nadczłowiek”. Ta zwięzła uwaga zamieszczona w rozdziale *Na wyspach szczęśliwych* mówi nam, w jaki sposób powinniśmy powitać nadczłowieka, czyli tego, kto wyzwolił się z więzów resentymentalnego cierpienia. To także chwila uświadomienia nam, czytelnikom, czym „jest” Nietzscheańska idea nadczłowieczeństwa. Słowo to celowo opatruję cudzysłowem, ponieważ rzecz nie idzie o „twardy” ontologiczny sens słowa „być”; chodzi raczej, jeśli już, o „bytowanie”, o modus istnienia przywodzący na myśl migotliwą grę, ruch, niekończące stawanie się, tak jak je widzimy, obserwując na przykład powierzchnię morza. Ta powierzchnia, owszem, „jest”, wyraźnie i mocno, tam w dole, rozciągając się od linii brzegowej aż po kraniec dalekiego horyzontu; bez trudu można ją wskazać palcem. Lecz gdy podejść bliżej, okazuje się, że lekko faluje nawet przy bezwietrznej pogodzie; że się przemieszcza, drży. W tym sensie

* Takie dylematy są w gruncie rzeczy nierozstrzygalne filozoficznie. Tak jak nierozstrzygnięte musi pozostać pytanie chińskiego mędrca, który powiada: „W nocy śniłem, że jestem motylem. I dziś już nie wiem, czy jestem człowiekiem śniącym, że był motylem, czy motylem śniącym, że jest człowiekiem”.

próba opisanie nadczłowieka przypomina próbę opisanie falującej tafli morza. Albo motyla wirującego w powietrzu. Albo bańki mydlanej. Albo żagla łopoczącego na wietrze*. Innej drogi dotarcia do Nietzscheańskiej idei nadczłowieczeństwa chyba nie ma. Jest to idea „niedyskursywna”, to znaczy nieprzetłumaczalna na język wykraczający poza „czyste” doświadczenie (a przynajmniej tak to widział Nietzsche, wierząc w „czystość” niezapośredniczonej więzi z życiem). Nie oznacza to bynajmniej, że mamy oto do czynienia z doświadczeniem niefilozoficznym, chyba że dokonamy ryzykownej operacji zrównania filozoficzności z możliwością intersubiektywnej komunikatywności dokonującej się na poziomie werbalnym. Jednak w takim wypadku, obawiam się, nie mamy czego szukać u Nietzschego, u którego krytyka (czyli „podejrzliwość” wobec zastanych norm) przeradza się w afirmację (a więc ideę nadczłowieka, woli mocy i wiecznie toczącego się koła bytu).

Zgadza się, w pewnym sensie dochodzimy tutaj do kresu języka. I nie chodzi nawet o to, że „reszta jest milczeniem”. Bo nie jest. Nietzscheański projekt nadczłowieczeństwa nie ma w sobie nic z egzaltowanego mistycyzmu milczenia. Przeciwnie, dopiero nadczłowiek nauczyć się właściwie posługiwać zderesentymentalizowanym językiem.

III

Zaratustra tęskni za nadczłowiekiem i ta tęsknota go boli. W rozprawie *Kim jest Zaratustra Nietzschego?* Heidegger twierdzi, że „tęsknota jest bólem bliskości dali” (*Die Sehnsucht ist der Schmerz der Nähe des Fernen*), wyczekiwaniem kogoś, kogo obecność już przeczuwamy, lecz kto znajduje się jeszcze na tyle daleko, iż nie możemy go powitać i przyjąć jak należy. Dlatego książka Nietzschego jest w gruncie rzeczy pieśnią człowieka głęboko samotnego. W Zaratustrze ścierają

* „I nawet mnie, który przychylny jestem życiu, zdaje się, że motyle, bańki mydlane i ludzie tego rodzaju najwięcej wiedzą o szczęściu” (*O czytaniu i pisanii*). Intuicja podpowiada, że jest to najważniejsze zdanie całego utworu. Kto je zrozumie, ten – być może – zrozumie również, kim „jest” nadczłowiek.

się dwie postawy wobec samotności: jej wywyższanie, wręcz rozkoszowanie się nią (właśnie o takim doświadczeniu samotności czytamy na wstępie) oraz – rzadko, ale jednak – melancholia wywołana poczuciem, że tej samotności może jednak czasami za dużo, nawet jak na Zaratustrę. Dlatego i jemu zdarzają się chwile słabości. O takiej chwili mówi np. rozdział *Pieśń taneczna*:

Gdy jednak taniec się skończył i dziewczęta odeszły, [Zaratustra] posmutniał. – Słońce dawno już zaszło – powiedział wreszcie. – Łąka jest wilgotna, od drzew idzie chłód. Wokół mnie jest Nieznane i patrzy z zadumą. Cóż to! Żyjesz jeszcze, Zaratustro? Dlaczego? Po co? Przez co? Dokąd? Gdzie? Jak? Czyż nie jest głupotą żyć jeszcze? Ach, przyjaciele moi, to wieczór pyta przeze mnie. Wybaczcie mi mój żal! Wieczór nastał; wybaczcie mi, że nastał wieczór!

O samotności Zaratustry należy myśleć oczywiście konsekwentnie w perspektywie Nietzscheańskiego przewartościowania pojęcia cierpienia i współczucia. Dlaczego bohatera dopada melancholia wieczoru (a więc w szerszym planie smutek kresu) właśnie wtedy, gdy tańczące dziewczęta odchodzą? Bo sam również przestaje podrygiwać i śpiewać. A tym samym dopada go jego największy wróg – „duch ciężkości”. Zaratustra zanurza się w swoim bólu, drażni jego przyczyny, oddając się coraz większej melancholijnej refleksji, choć jeszcze przed chwilą wyśmiewał tych, którzy zanadto idą w głąb własnych ciemnych myśli. Dla Zaratustry – tego „zdrowego”, którego nie zdążyła jeszcze osiągnąć melancholia wieczoru – istnienie nie ma głębi. Głębia życia jest złudzeniem tych, którzy od życia trzymają się z daleka, a równocześnie arogancko utrzymują, że to właśnie oni mają największe prawo, by o nim rozprawiać. To tak, jakby badać laboratoryjnie trupa, upierając się, że jest on wzorcowym egzemplarzem człowieka albo – co wychodzi naprzeciw metaforze Nietzschego – tańcząc, nieustannie zastanawiać się, w jaki sposób ruszać nogami, rękami, biodrami i głową. Nieoceniony Safranski tak to widzi:

„Życie” uświadamia Zaratustrze, że to projekcje wyposażają życie w głębię i tajemnicę. (...) Tajemnicze jest to, do czego ma się dystans. (...) Życie chce być przeżywane, a nie tylko rozważane.

Nadczłowiek jest tym, który już nie chce rozważać życia, chce po prostu żyć. Zaratustra nie zaszedł jeszcze tak daleko, nie jest nadczłowiekiem. Dlatego czasami dopada go i smutek, i samotność, i melancholia wieczoru. Czyli tęsknota za kimś, kto mógłby nauczyć go tańczyć. Fałszywą tęsknotę za bezpośredniością doświadczenia, uczuć, myśli czy zwyczajnie istnienia niektórzy nazywają iluzją niezapośredniczenia, a więc naiwną w ich pojęciu wiarą, że można doświadczyć czystej prawdy, czystego piękna, „nieskalanej” miłości, niezaprzeczanej jeszcze życiem młodości. I, oczywiście, obecności boga*. Jakby całe nasze zwykłe, codzienne życie, jedynie brudziło, zakrywało, kalało, fałszowało, psuło. Toteż Nietzscheańskie nadczłowieczeństwo, wolę mocy czy umiłowanie przeznaczenia można przyrównać do epifanii, krótkich błysków, które rozdzierają zasłonę świata.

W tym sensie kondycja Zaratustry nie różni się poniekąd od naszej. Owszem, bohater Nietzschego to prorok, a więc ten, który wie. Ale, jak wszyscy prorocy, również on nie potrafi porzucić zwykłych ludzkich ograniczeń. Wskazuje palcem na przyszłość, mówi nam, czego się spodziewać, lecz stoi tu, gdzie my stoimy. Dlatego nie jest mu obce doświadczenie losu. Co więcej, Zaratustra – jako pewien mit filozoficzny a zarazem świadome retoryczne odwołanie do postaci Jezusa – doświadcza ludzkiego losu być może wręcz w dwójnasób. W dwójnasób raduje się, weseli, śmieje się, ale i w dwójnasób cierpi. Toteż Michał Paweł Markowski myli się, utrzymując w posłowniu do nowszego polskiego przekładu *To rzecze Zaratustra*, że mamy tutaj do czynienia z dziełem, które nie nosi na sobie śladów cierpienia. Wprost przeciwnie. Nosi, i to na wszystkich poziomach, ponieważ jego główną postacią nie jest przecież nadczłowiek (dopiero jemu w pełni powiedzie się sztuka transfiguracji, oswobodzenia bólu z więzów resentymentu), lecz właśnie prorok Zaratustra, człowiek z krwi i kości. Być może wręcz w ogóle pierwszy prawdziwy człowiek z krwi i kości, jakiego wydał świat; ten, który rozumie swoje

* Warto zwrócić uwagę, że w innych miejscach, np. krytykując historyzm, Nietzsche sam namiętnie zwalczał iluzję niezapośredniczenia.

ciało i mowę swego ciała. „Pisz krwią, a doświadczysz, że krew jest duchem”, czytamy w rozdziale *O czytaniu i pisaniu*.

Wiemy już, że ból Zaratustry ma swoje źródło w tęsknocie. Lekarstwem na to ma być chłód, dystans, przewartościowanie pojęcia współczucia. Koncepcja „patosu dystansu” wiele – więcej niż życzyłby sobie tego sam Nietzsche – zawdzięczała Schopenhauerowskiemu „doświadczeniu góry”, z której szczytu życie wydaje się tylko *theatrum* istnienia. O ile jednak autor *Świata jako woli i przedstawienia* łagodził swój „patos”, odwołując się do klasycznej (choć zadłużonej w buddyzmie) koncepcji współczucia, o tyle Nietzsche zapragnął odwrócić współczucie na nice. Jego Zaratustra, rozmawiając z wieszczbiarzem, gniewnie reaguje na próbę „kuszenia” go cudzym cierpieniem:

Ale co mnie obchodzą ludzie w potrzebie! Ostatni grzech, jaki mi został zaszczędzony – czy wiesz, jak on się nazywa? – W s p ó ł c z u c i e ! – odparł wieszczbiarz ze swego przepelnionego serca i podniósł obie ręce w górę. – Zaratustro, przybywam, aby cię przywieść do twego ostatniego grzechu! (rozdział *Wołanie w potrzebie*)

Oczywiście Nietzsche nie pozwoli swemu bohaterowi na porażkę – w imię racji przytoczonych już wcześniej. Niemniej pejzaż, w jakim go umieszcza, do złudzenia przypomina ten, który odmalowywał już wcześniej Schopenhauer. Jedynie kierunek patrzenia jest inny: tam w „dół”, tu w „górę”. Dlaczego autor *Antychrześcijanina* decyduje się na taki krok? Bo zdaje sobie sprawę, że współczujący, pomnażając cudze cierpienie, pragnie w istocie ukarać cierpiącego i zemścić się na nim za ból, jaki sprawia mu (tj. współczującemu) litość. Kara, powiada w pewnym miejscu (rozdział *O zbawieniu*), to zemsta woli, która nie może „złamać czasu i jego żądy”. Stąd bierze się melancholia woli, której zgubnemu jadowi poddaje się również czasami ciało samego Zaratustry. Dlatego rada, jaką daje on w pewnym miejscu swym uczniom, jest również radą udzieloną samemu sobie: „Jeżeli masz (...) cierpiącego przyjaciela, to bądź dla jego cierpienia miejscem odpoczynku, lecz zarazem twardym łóżem, łóżkiem polowym” (rozdział *O współczujących*). Metafora militarna jest

jak najbardziej na miejscu: Nietzsche nie ukrywa, że w przeciwieństwie do Schopenhauera, który chciał współczucia „wchłaniającego” cierpienie, on idzie na wojnę z bólem. Nie chce „wchłaniać”. Chce zgnieść, zmiażdżyć, anihilować. A jeśli już współczuć – czyli ofiarować „miejsce odpoczynku” – to tylko tak, by wzmocnić przyjaciela przed decydującą bitwą a następnie pozwolić mu walczyć. Choćby miał w tej walce polec.

Na kolejną walkę z bólem samotności Zaratustra udaje się pod koniec drugiej części utworu. W tym jednym z najbardziej przejmujących fragmentów książki mowa o niedojrzałości proroka, który jeszcze nie zdołał na tyle porzucić swojej wstydlivosti, by do końca móc wypowiedzieć prawdę o nadczłowieku. Za mało w nim, jak czytamy, „dziecka bez wstydu”. Nietzsche nie pierwszy raz proponuje powrót do bezpośredniego (czy raczej niezapśredniczonego) odczuwania bytu jako remedium na zepsucie spowodowane nadmiarem świadomości, refleksji, myśli nie uczestniczącej w tańcu życia, a więc nieautentycznej. „Zarasturo, owoce twe dojrzały, ale tyś nie dojrzał do swych owoców! Musisz więc znowu udać się do samotni, albowiem winienesz jeszcze skruszeć”, mówi prorokowi jego „najcichsza godzina”. Tego zaś „(...) ogarnął przemożny ból wobec bliskiego rozstania z przyjaciółmi, tak że głośno zapłakał; i nikt nie umiał go pocieszyć. Nocą zaś szedł samotnie i opuścił swych przyjaciół”.

W ten sposób rozpoczyna się ostatnia i największa próba Zaratustry. To próba „szczytu”, próba wytrzymania chłodu i „patosu dystansu” – po to, by przekuć je wszystkie w miłość przeznaczenia: „Rozpoznaję swój los – powiedział w końcu ze smutkiem. – Dalejże! Jestem gotów. Oto zaczęła się moja ostatnia samotność”. A dalej:

Przed najwyższą swą górą stoję i przed najdłuższą wędrówką: dlatego muszę najpierw zstąpić głębiej w dół niż kiedykolwiek, głębiej w głąb bólu, niż zstępowałem kiedykolwiek (...). Tego chce moje przeznaczenie. (...) Skąd się biorą najwyższe góry? Tak niegdyś siebie pytałem. Potem zrozumiałem, że pochodzą z morza. (...) Z najgłębszej głębi najwyższe musi dojść do swego szczytu. (*Wędrowiec*)

Pejzaż wybrany przez Friedricha Nietzschego jako sceneria opisywanych wydarzeń nie jest przypadkowy. Ma on źródło potrójne;

o każdym była już mowa wcześniej: tło biograficzne (wędrowki autora *Zaratustry* nad brzegiem morza i w górach*), lektura Schopenhauera i „doświadczenie góry” oraz metafora cierpiącego człowieka, który z „prerażającym chłodem patrzy z głębi swego jestestwa na rzeczy” albo, jak powiada nie bez racji Safranski, na Ogrom (*das Ungeheure*)**. Ten prerażający chłód potrafi wytrzymać tylko wola. Wola tego, co było, co jest i co będzie.

Uzbrojony w swoją wolę Zaratustra musi oczywiście, zgodnie z wewnętrzną logiką całego utworu, koniec końców zwyciężyć, czyli przemóc ból***. Toteż reszta książki stanowi w istocie już tylko przypis do jego zwycięstwa i chwały. „Tak było” oznacza odąd: „Właśnie tego chciałem”. W ten sposób rozprawia się Nietzsche z pytaniem, jaki jest sens cierpienia w epoce śmierci boga.

IV

Patos dystansu to doświadczenie obecne na równi, choć w różnej formie, i u Arthura Schopenhauera, i u Friedricha Nietzschego, dwóch najważniejszych dziewiętnastowiecznych myślicieli zmagających się z pytaniem *unde malum?*. Łączy ich również swoisty „chłód poznania” i po raz pierwszy w dziejach filozofii konsekwentnie podjęta próba „przebadania” bólu w warunkach nieledwie laboratoryj-

* W *Ecce homo* znajdziemy następujący fragment: „Opowiem teraz historię Zaratustry. Podstawowy koncept dzieła, idea wiecznego powrotu, ta najwyższa formuła potwierdzenia, jaką w ogóle można uzyskać – pochodzi z sierpnia roku 1881: została rzucona na kartkę z podpisem: »6000 stóp od człowieka i czasu«”.

** *Das Ungeheure*, jak precyzuje Dorota Stroińska, tłumaczka książki Safranskiego, „wyraża olbrzymią, niezmierzoną, bezkresną, nieskończoną, niezgłębioną przestrzeń, która jednocześnie preraża swą wielkością. To również potężna siła, która wstrząsa egzystencjalnie, napawa lękiem, przejmując grozą. *Das Ungeheure* jest tym, co wzniosłe, niezwykle, nieogarnione, tajemnicze, nadprzyrodzone, bezpostaciowe (w sensie *numen*)”.

*** W rozdziale *O szczęśliwości wbrew woli* czytamy: „Z takimi zagadkami i goryczami w sercu płynął Zaratustra po morzu. Gdy jednak był o cztery dni drogi od wysp szczęśliwych i przyjaciół, przezwyńczył cały swój ból; zwycięsko i mocnymi stopami stanął znowu na gruncie swego przeznaczenia”.

nych. Co prawda retoryka i styl obu filozofów zbyt mocno są jeszcze podszyte (neo)romantyczną (także w sensie tradycji literackiej) emocjonalnością, neurotycznością, afektacją, abyśmy, my, współcześni, mogli odwiedzić ich laboratoria bez poczucia pewnej obcości. To laboratoria z gatunku tych dziewiętnastowiecznych, gdzie uczeni nie w pełni panowali jeszcze nad swym obiektem badań. Właśnie z takiego uciekł stwór Frankenstein i grasował po ulicach miasta. Ale już za chwilę nadejdzie wiek XX, stulecie maszyn, kół zębatych, kabli, łączy, fiolek i próbek. To w takim *entourage'u* umieści się teraz cierpienie. By potem, sięgając na ostatek po broń semantyczną, przemienić je na laboratoryjny „ból”.

Jednak początek został zrobiony właśnie tam, w „górze”, 6000 stóp od człowieka i czasu.

CHŁÓD ŚWIADOMOŚCI

(Paul Valéry)*

I

Szczególną uwagę spośród filozoficznie najwnikliwszych esejów Paula Valéry zwraca *W sprawie „Adonisa”*, gdzie mowa o twórczości La Fontaine’a. Valéry zastanawia się między innymi nad dyspozycją intelektualną swojego wielkiego poprzednika, stwierdzając, że

(...) autor „Adonisa” musiał być umysłowością o niezwyklej sile skupienia, wyczuloną na niuanse i poszukiwania. Ten La Fontaine, który nieco później potrafił układać tak piękne wiersze nieregularne, osiągnie tę umiejętność dopiero po dwudziestu latach poświęconych wierszom pełnym symetrii: „Adonis” był tu może wprawką najpiękniejszą.

Czytając te słowa, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że autor *Wieczoru z panem Teste* portretuje w istocie siebie samego, podobnie czyni zresztą w wielu innych utworach, których tematyka dotyczyła pracy nad formowaniem własnego intelektu. Nie miało to nic wspólnego z narcyzmem, chodziło raczej o ambitny projekt przebadania intelektu jako czystej formy ludzkiego bycia. Jednakże w przywołanych słowach zastanawia coś jeszcze: wzmianka o dwudziestu latach ter-

* Artykuł ukazał się pierwotnie jako *Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu* na łamach „Tekstów Drugich” 6/2008, s. 127–143.

minowania w rzemiośle poetyckim. Wypada zatem przypomnieć, że w roku 1892 młody Valéry zrywa – mimo bardzo obiecujących początków poetyckich i wielu pochlebnych recenzji – z pisanem wierszy. *Le grand silence* potrwa właśnie dwie dekady, które przyszedł autor *Młodej parki* poświęcić studiowaniu języka poezji, starając się uczynić go jak najprecyzyjniejszym, jak najmniej podatnym na powierzchowne emocje i mielizny romantycznej czułości.

Ambicją Valéry'ego było odnaleźć idealny wzór sztuki poetyckiej, swoistą „czystą formę”, dzięki której będzie można oddać „architekturę” poezji, jej „gramatykę”, a w dalszej perspektywie uchwycić wierszem wszystkie, najdrobniejsze nawet i najsztudniej-
sze poruszenia ludzkiego intelektu. Valéry nie był bowiem – jeśli w ogóle zgodzić się na tak prostackie rozróżnienie – poetą „serca” a mistrzem „szkiełka i oka”, patronem dziedziny, którą bez żadnej przesady można nazwać matematyką poezji. Dla matematyki żywił zresztą autor *Wieczoru...* nieklamany podziw, o czym we wstępie do *Estetyki słowa* przypomina, powołując się na autora *Falszerzy*, Maciej Żurowski:

André Gide (...) utrwalił w swoich wspomnieniach, jak niezwykle wrażenie robiło paryskie mieszkanie tego przybysza z Montpellier, ozdobione jak klasa w szkole tablicą gęsto zapisaną formułami wyższej matematyki.

Z kolei w liście do Gide'a z roku 1893 znajdziemy jeszcze mocniejsze wyznaczenie:

A gdybym Ci powiedział, że – z literackiego punktu widzenia – podziwiam prozę geometrów, że nikt, nawet Rimbaud ani... rzeczywistość nie daje mi widoku płynności morza, jak Laplace otworzony niedawno w miejscu, gdzie mówi o przepływach i odpływach?

Ten ambitny projekt intelektualizacji poezji wpisywał się w ważną i z biegiem czasu coraz silniejszą tradycję historycznoliteracką, sięgającą poprzez Huysmansa, Mallarmego i Baudelaire'a aż do twórczości Edgara Allana Poe, autora niezwykle oryginalnej koncepcji dzieła sztuki poetyckiej jako swego rodzaju maszyny do wy-

tworzenia w umysłach czytelników określonych form myślowych. W fundamentalnym dla zrozumienia tej koncepcji tekście *The Poetic Principle* (*Zasada poetycka*) Poe definiuje poezję jako „rytmiczną kreację piękną”. Baudelaire, który jako pierwszy we Francji (i Europie) dostrzegł fundamentalne znaczenie Poego, podziwiał w nim, jak uważa w pewnym miejscu Valéry,

demoną przenikliwości, geniusza analizy i wynalazcę najnowszych, najbardziej porywających kombinacji logiki z wyobraźnią i mistycyzmu ze ścisłym rachunkiem, psychologa tego, co wyjątkowe, pisarza-inżyniera, który pogłębia i wykorzystuje wszelkie możliwości sztuki. (*Sytuacja Baudelaire'a*)

Zadanie liryki polegałoby więc na wzbudzaniu u czytelników dyspozycji intelektualnej analogicznej do dyspozycji intelektualnej autora wiersza. Jest to nieproste zadanie, ponieważ oprócz niezmiennych zasad „matematyki poezji” istnieją jeszcze nieprzewidywalne okoliczności wpływające na kształt utworu, a nieprzekazywalne cudzemu doświadczeniu. „Maszynowość” poezji ma więc ograniczony zasięg; „maszynowe” wydają się raczej środki pobudzające umysłowość czytelników, z których każdy kształtuje później, na własną rękę, indywidualne produkty swojej lektury*.

Wszystko to musiało z czasem doprowadzić Paula Valéry do przekonania, że ważniejsza od słownej materii poetyckiej, ważniejsza nawet od finalnego etapu pracy poety, czyli wiersza, jest świadomość piszącego, a więc swego rodzaju matryca, z której biorą początek najróżniejsze formy liryczne. Toteż liryka staje się w pierwszym rzędzie ćwiczeniem świadomości, czego nie należy oczywiście rozumieć jako próby ucieczki od rzeczywistości, a raczej jako eksperyment mający na celu wytworzenie takich form pracy umysłu, które pozwolą wyrazić się myślom w jak najprecyzyjniejszy sposób. Przygotowaniem do tego eksperymentu było właśnie „wielkie milcze-

* Znaki szczególne autora *Zagłady domu Usherów* podobnie określał D.H. Lawrence. W swoich szkicach o literaturze amerykańskiej przyrównywał Edgara Allana Poe do naukowca, który przeprowadza nieledwie chemiczną analizę duszy i świadomości. Dokładnie to samo można powiedzieć, jak się za chwilę okaże, również o twórczości Paula Valéry.

nie” poety, jednak już wcześniej, w roku 1894, dwudziestoczteroletni Valéry, zafascynowany możliwością podróży po uniwersum czystej świadomości twórczej, zaczyna pisać esej o niezwyklej maestrii intelektualnej, zatytułowany *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*. Valéry zastanawia się w nim nad mechanizmami funkcjonowania świadomości genialnej, a więc nad tym, co warunkuje powstanie wielkich wynalazków i odkryć. Co prawda esej mówi nam w rzeczywistości więcej o metodzie samego autora niż o słynnym renesansowym wynalazcy i konstruktorze. Nie jest, jak chce Valéry, obiektywną relacją z analizy umysłowości Leonarda, lecz zapisem wędrówek wyobraźni, zapuszczającej się w rejony, gdzie rozgrywa się swoisty „dramat myśli”:

Dramat, przygoda, wzburzenie (...). Dramat ten najczęściej się gubi (...). A jednak zachowały się rękopisy Leonarda (...). Te okruchy zmuszają nas do tego, aby w nie wejrzeć. Pozwalają nam odgadnąć, poprzez jakie paroksyzmy myśli, przedziwne sploty zwykłych ludzkich zdarzeń i ponawiających się odczuć, po jak długo wlokących się momentach oczekiwania ukazywały się twórcom cienie ich przyszłych tworów, widma-zwiastuny. (...) Wystarczy nam obserwować kogoś, kto sądząc, że jest sam, nie kryje swoich przeżyć: jak c o f a się przed jakąś myślą; jak j a c h w y t a; jak przeczy, uśmiecha się lub zżyma i mimiką odtwarza tę dziwną sytuację własnej złożoności.

Mozolny i często niewdzięczny proces wnikania w złożoność cudzej świadomości silniej niż matematykę poezji przywodzi właściwie na myśl... poezję matematyki, inaczej mówiąc własne wyobrażenie autora na temat tego, w czym miałyby się wyrażać doskonałość struktury twórczego umysłu. Mimo że Valéry już w młodości stanowczo odcinał się od dziedzictwa romantycznego, warto zauważyć, że jego próba opisanie metody Leonarda stanowi nie tak odległą znowuż reminiscencję romantycznego kultu geniusza. Tyle że, by znów odwołać się do owego nie całkiem szczęśliwego rozróżnienia, byłby to geniusz nie „serca”, a „szkiełka i oka”.

Co zatem dostrzega oko Paula Valéry przez swoje doskonale wypolerowane szkiełko? „Związki pomiędzy rzeczami”, czyli określone i powtarzające się formacje umysłu, które pozwalają wi-

dzień rzeczywistość jako ciąg linii, figur i punktów, innymi słowy jako pewną regularną, geometryczną strukturę: „Powietrze – pisze w pozostawionych po sobie notatkach przywoływany tutaj Leonardo – wypełnione jest niezliczoną ilością linii prostych i promienistych, krzyżujących się ze sobą i splatających (...) i one to dla każdego przedmiotu przedstawiają prawdziwą FORMĘ jego racji bytu”. Pytanie brzmi, na ile twórcza świadomość, w ten właśnie sposób odbierająca rzeczywistość, jest w stanie wywołać podobne wrażenia umysłowe w innej świadomości. I tutaj właśnie Valéry dostrzega zadanie dla języka (poezji). Za pomocą odrobinę mylącego, acz w tym kontekście nie całkiem przecież niezrozumiałego pojęcia „ornamentu” autor stara się wykazać, że zasadniczy rys wszelkiej sztuki polega na jej „wielokształtnej żywotności”, wyrażającej się w różnych typach kombinacji, fantazji, złożoności zdań, giętkości systemu dźwiękowego, symetriach, kontrastach, metaforach itp. Dzięki ornamentowi, umiejętnie zastosowanemu przez świadomego swego zamierzenia artystę, dzieło sztuki nabiera, jak pisze Valéry, „charakteru pewnego mechanizmu służącego do wywarcia wrażenia na odbiorcę, do wzbudzania pewnych uczuć i pewnych znamiennych obrazów”. Mechanizm ten wytwarza określoną siatkę abstrakcyjnych form, której spreparowanie należy do twórcy, jednak jej wypełnienie jest już w całości zadaniem czytelnika. Odwołując się do nauk ścisłych, stwierdza Valéry:

Podobnie jak fizyczne pojęcia czasu, długości, gęstości, masy itd. są we wzorach tylko wartościami jednorodnymi, a indywidualność swoją odzyskują dopiero w interpretowaniu otrzymanych rezultatów, tak samo przedmioty, które wybrano, by nadać im pewien ład dla określonego efektu, zostały jakby pozbawione przeważającej części swoich właściwości i odzyskują je dopiero w owym efekcie w nieuprzedzonym umyśle widza*.

* Nawiasem mówiąc, rzuca się w oczy zbieżność tej koncepcji z fenomenologicznymi badaniami dzieła literackiego, zapoczątkowanymi czterdzieści lat później przez Romana Ingardena. Valéry rozwija w istocie teorię tego, co autor *O dziele literackim* nazwie w swoim czasie schematycznością i konkretyzacją utworów literackich.

Czytając te słowa, musimy oczywiście mieć świadomość, że „maszynowość” poezji nie ma nic wspólnego z jakimś rodzajem jej wulgarnej „mechanizacji”. Przeciwnie, to raczej warunek samoświadomości artystycznej. Autor *Wstępu...* dokonuje tutaj subtelnej operacji, która idzie równocześnie w dwóch kierunkach: z jednej strony odmitologizowuje – za Edgarem Allanem Poe i Mallarmé – skażone romantyzmem obszary refleksji nad sztuką, z drugiej te same obszary, już „oczyszczone”, poddaje mitologizacji wtórnej, jeszcze głębszej i jeszcze przewrotniejszej, z pewnością częściowo w duchu modnej u schyłku XIX stulecia fascynacji naukami ścisłymi, techniką i filozofią techniki*.

Odmitologizowanie dawnego, dziewiętnastowiecznego pojęcia sztuki najsilniej dochodzi do głosu tam, gdzie Valéry wytacza armaty przeciwko emocjonalizmowi w poezji. „Entuzjazm nie jest postawą pisarza”, stwierdza stanowczo w *Notatkach i dygresjach* z roku 1919, pozostając zasadniczo wierny koncepcjom wyrażonym ćwierćwiecze wcześniej w eseju o Leonardzie. Czym jednak byłaby wierność bez odrobiny fantazji? Dlatego Valéry, nie odrzucając większości swoich młodzieńczych pomysłów, rozwija je i precyzuje, jak gdyby nie chciał być posądzony o wrogość wobec wyobraźni poetyckiej. Fundamentem tej wyobraźni wydaje mu się jednak wyłącznie wyostrzona intelektem świadomość, tym zaś, co ją wyróżnia, „jest nieustanne zużywanie samej siebie, nieznające wytchnienia ni wyjątku odrywanie się od wszystkiego, co się w niej pojawi, cokolwiek by to było”. Autor *Notatek i dygresji* nie domaga się obojętności wobec świata zjawisk, przeciwnie, poznającą świadomość przyrównuje poniekąd do lustra, w którym zjawiska przyglądają się sobie samym. Wszystkim, co widzimy, jest więc, jak to w zwierciadle, powierzchnia, zaś głębia okazuje się po

* Wiele cennych wiadomości na ten temat zawiera zredagowany przez Erharda Schütza tom *Kultura techniki*, gdzie znajdziemy między innymi wierszyk z roku 1896 (co prawda całkiem płaski), stanowiący apoteozę konstruowania jako poezji i poezji jako konstruowania: „Konstruowanie jest poezją, powiedziałem, / Kiedy w warsztacie jeszcze pracowałem. / Dzisiaj spaceruję zastąpiłem pisaniem, / I mówię: Poezja jest konstruowaniem!”.

prostu złudzeniem lustrzanego odbicia. Valéry nie daje bynajmniej do zrozumienia, że również postrzegane przez świadomość zjawiska są w swej istocie pozbawione głębi. Sugeruje tylko, że dla świadomości stają się one w pewnym sensie „równorzędne”, tak jak równorzędne są rzeczy, których medium istnienia jest jedynie ich lustrzane odbicie, a więc ich powierzchnia. Wydawać by się mogło, że autor spycha nas tym samym w automatyzm nieodróżnianego postrzegania, w „mechanizację” percepcji, którą postulował, co prawda w trochę innej formie, we *Wstępie do metody Leonarda da Vinci*. W rzeczywistości rzecz się ma całkowicie na odwrót. Równorzędny (z punktu widzenia zwierciadła świadomości) status postrzeganych zjawisk sprawia, że uwolniony od sztywnych hierarchizacji intelekt – a wraz z intelektem i język – może porzucić dawne przyzwyczajenia myślowe, oddając się poszukiwaniom nowych rodzajów znaczeń, opisów, refleksji, porównań, metafor itp. Dochodzi zatem do zaskakującego paradoksu: dopiero „mechanizacja” świadomości i języka pozwala myśleć naprawdę głęboko, co oznacza, jak czytamy w eseju *Leonardo i filozofowie*, „(...) myśląc odchodzić jak najdalej od automatyzmu słownego”. Podobnie postępował Mallarmé, którego wysiłki zmierzały do uporczywego wyszukiwania rzadkich, niecodziennych obrazów poetyckich, rozszerzających – nierzadko aż po granice zrozumiałości – struktury poetyckiej francuszczyzny.

Głęboka penetracja świadomości i języka, zainicjowana przez Valéry’ego, to coś więcej niż tylko praca nad słowami. Myślenie „głębokie” oznacza tutaj bowiem także doskonalenie intelektu i własnych zdolności poznawczych, a zatem poszukiwanie określonej dyspozycji duchowej, dzięki której świadomość będzie zdolna do pełniejszej percepcji zjawisk. Tak chyba należy odczytywać zaskakujący i z początku całkowicie niezrozumiały fragment z *Listu o Stefanie Mallarmé*, w którym Valéry zdobywa się na ważne wyznanie:

Jeślibym miał pisać, wolałbym nieskończenie napisać w pełni świadomie i z całą trzeźwością sądu coś słabego niż spłodzić w transie, niezależnie ode mnie samego, jedno z najpiękniejszych arcydzieł.

W dalszym ciągu, jakby wygłaszając duchowy manifest, stwierdza:

Pełnię i doskonałość możemy osiągnąć nie przez dokonane dzieło i jego formę zewnętrzną lub wpływ, jaki wywiera ono na innych, lecz jedynie przez sam sposób, w jaki je wykonujemy.

Oto jak Valéry na powrót próbuje przywrócić literaturę egzystencji i etyce.

Powyższy fragment kończy się zaskakującym wyznaniem: „Wzrastamy przez sztukę i cierpienie; natomiast Muza i powodzenie nawiedzają nas tylko i odchodzą”. Te dwa zwężone zdania pozwalają zrozumieć, dlaczego Valéry na pozór tylko odgradza literaturę od spraw egzystencjalnych. Ów piewca czystej świadomości pisarskiej był bez wątpienia jednym z tych twórców przełomu XIX i XX wieku, którzy najżywiej, choć na swój odrębny, specyficzny sposób, reagowali na skandal cierpienia.

II

Valéry pokazał, w jaki sposób zmierzyć się z cierpieniem na nowych warunkach, pisząc cykl opowiadań poświęconych swojemu ulubionemu bohaterowi, panu Teste*. Pan Teste, postać, która po-

* *Wieczór z panem Teste* został ukończony w roku 1895 i pierwotnie miał zawierać dedykację dla Edgara Degas, na co ten jednak nie wyraził zgody. Po dwudziestoletnim milczeniu twórczym Valéry, ośmielony sukcesem swojego młodzieńczego opowiadania, powrócił do postaci pana Teste. W roku 1926 wydał zbiór *Monsieur Teste*, zawierający pięć krótszych i dłuższych tekstów, krążących wokół centralnej figury tytułowego bohatera: *Wieczór z panem Teste* (*La Soirée avec Monsieur Teste*, pol. przekład w tomie *Estetyka słowa*), *List przyjacielowi* (*Lettre d'un ami*), *List pani Emilii Teste* (*Lettre de Madame Émilie Teste*), *Wyimki z dziennika pokładowego pana Teste* (*Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*) oraz przedmowę przeznaczoną pierwotnie dla drugiego angielskiego wydania (pierwsze ujrzało światło dzienne w roku 1922, w Nowym Jorku). Opublikowane wkrótce po śmierci autora następne wydanie tej książki (1946) przyniosło pięć dalszych, dotąd niepublikowanych utworów: *Spacer z panem Teste* (*La Promenade avec Monsie-*

jawiała się jeszcze przed okresowym zamilknięciem młodego poety w najśłynniejszej opowieści całego zbioru, *Wieczorze z panem Teste*, to człowiek „nieludzki” w tym sensie, że autor postanowił eksperymentalnie zredukować jego egzystencję do czystej świadomości. Podkreślił to zresztą wyborem nazwiska swojego bohatera (Teste-Conscious). Od roku 1926 nad opowiadaniem widnieje oprócz tego motto „Vita Cartesii est simplicissima”, czego oczywiście nie należy odczytywać jako niezamierzonej ironii. „Proste życie” oznacza bowiem tutaj, jak najbardziej serio, tyle co egzystencję uwarunkowaną przez zespoloną z wolą świadomość, świadomość przezroczystą, zredukowaną do czystych form intelektu. To istnienie niezależne od czynników zewnętrznych, choć, podobnie jak każde istnienie, zanurzone w codzienności. Na pierwszy rzut oka Teste doświadcza takiego samego (można by rzec: tak samo przeciętnego i nudnego) życia jak większość z nas. Co więcej, to człowiek, jak czytamy w pewnym miejscu, „bez wyrazu”. A jednak właśnie on staje się obiektem fascynacji Paula Valéry, dostrzegającego w nim istotę doskonale skupioną na sobie samej, na swojej świadomości, na poruszeniach własnego intelektu. Skala natężenia świadomości, i tylko ona, bez reszty warunkuje zachowanie Teste’a.

Rozpatrując tę kwestię w kategoriach tradycji historycznoliterackiej, bohater Valéry’ego nie przychodzi znikąd. Mimo że charakteru cokolwiek osobliwego, dołącza przecież do szczupłego grona znakomitych, nie mniej ekscentrycznych poprzedników, młodego dżentelmena-detektywa Auguste’a Dupin, bohatera kilku opowiadań Edgara Allana Poe*, oraz Des Esseintes’a, wielkiego dekadenta

ur Teste), *Dialog*. Kolejny fragment dotyczący pana Teste (*Dialogue: un nouveau fragment relatif à Monsieur Teste*), *Do portretu pana Teste* (*Pour un portrait de Monsieur Teste*), *Niektóre myśli pana Teste* (*Quelques pensées de Monsieur Teste*, pol. przekład w tomie *Estetyka słowa*), *Koniec pana Teste* (*Fin de Monsieur Teste*).

* Pierwsza część opowiadania *Zabójstwo przy rue Morgue* przynosi ogólne rozważania narratora na temat umysłowości analitycznej, które można odnieść do przywołanej po chwili postaci Auguste’a Dupin: „Władze umysłowe opatrzone mianem analitycznych same raczej nie poddają się analizie. Poznaniu są dostępne jedynie w swoich skutkach [autor podobnie sformułował tę kwestię – w odniesieniu do twórczości poetyckiej – w przywołanym wyżej esej *The*

z powieści *Na wspak* Jorisa Karla Huysmansa. Z tym pierwszym łączy Teste'a umiejętność niezwyklej koncentracji umysłu i analitycznego oglądu świata, z tym drugim zaś, na co wskazuje Jean Starobinski w znakomitym esej *Monsieur Teste face à la douleur*, pragnienie totalnej kontroli nad własnym samotniczym życiem.

W jaki sposób anonsuje główną postać swoich opowiadań sam autor? Pisząc przedmowę do angielskiego wydania pierwszych pięciu utworów cyklu oraz rekonstruuując stan własnej świadomości twórczej w chwili powstania i realizacji pomysłu na opowieść o panu Teste, Valéry wspomina, że zawładnęło nim nagle cierpienie, którego imię „precyzja”. Równocześnie dodaje, pośrednio odsyłając do konceptów wyrażanych w swych esejach: „Byłem silny dzięki mojej bezgranicznej woli jasności, dzięki pogardzie, jaką odczuwałem wobec wszelkich przekonań i idoli, dzięki mojej odrazie do łatwości”. Z takiej właśnie „siły” narodził się Edmond Teste. Oczywiście Valéry pozostaje świadomy wieloznaczności pojęcia „narodzin” wobec istoty tak egzystencjalnie ulotnej i nietrwałej jak jego bohater – człowiek w pewnym sensie całkowicie „niemożliwy”. Jak bowiem kilkanaście linijek dalej czytamy, egzystencja żadnego egzemplarza owego gatunku nie dała się w rzeczywistości rozciągnąć na dłużej niż kwadrans.

To, co zdecydowaną większość innych pisarzy skłoniłoby do wycofania się w bezpieczne rejony egzystencji „możliwej”, a więc do królestwa klisz i uznanych form literackich, dla autora cyklu o Monsieur Teste staje się frapującą zagadką, ambitnym zadaniem intelektualnym, domagającym się jakiegoś rodzaju rozwiązania. A więc

Poetic Principle; tym tropem podąża oczywiście również sam Valéry, i to zarówno w swoich utworach literackich, jak i w refleksji poetologicznej – Ł.M.J. Wiadomo na przykład, że jednostkom hojnie nimi obdarzonym zawsze dostarczają niezmierzającej przyjemności. Jak siłacz cieszy się swoją krzepą, rozkoszując się wysiłkiem wymagającym pracy mięśni, tak analityk czerpie radość z czynności umysłowych, które polegają na r o z w i k ł y w a n i u . Znajduje upodobanie nawet w najbłahszych zajęciach, które dają jego umiejętnościom pole do popisu. Uwielbia łamigłówki, szarady, szyfry; a przy ich rozwiązywaniu objawia p r z e n i k l i w o ś ć takiego rzędu, iż maluczkim wydaje się wręcz nadprzyrodzona”. Warto też nadmienić, że na bohaterze tej noweli wzorował się Arthur Conan Doyle, wprowadzając do literatury postać Sherlocka Holmesa.

paradoksalnie to właśnie „niemożliwość” bohatera, tego demona intelektu lub też, jak precyzuje sam autor, „demonia możliwości”, istniejącego niemal wyłącznie w formie kartezjańskiego *cogito* (stąd właśnie wzięło się później motto *Wieczoru z panem Teste*), staje się dla Valéry’ego punktem wyjścia dla rozważań nad granicami świadomości, woli i poznania. Rozważań tych nie dokonuje autor oczywiście wprost; jego opowiadki nie są erzacem filozofii. Przeciwnie, Teste okazuje się przy bliższym wejrzeniu zainteresowany wszystkim tylko nie „umiłowaniem mądrości”. Nie wskazuje na drugie dno zjawisk, sądów, myśli, ponieważ z jego perspektywy nie mają one czegoś takiego jak drugie dno. Ich struktura jest podobna strukturze maszyny, wykonującej określone operacje. Wszystko, co Teste czyni w swoim „prostym” życiu, to właśnie obserwacja owych struktur, maszyn i operacji w trakcie ich działania.

Edmonda Teste poznajemy oczami narratora, człowieka zafascynowanego ideą wyższej świadomości. Narrator szuka jej wśród ludzi, którzy, podobnie jak on sam, rzadko „tracą siebie z oczu”. Cechuje ich niezwykła siła skupienia umysłowego, a zarazem swoista „przejrzystość” egzystencji. To ludzie łatwo ginący w tłumie, nijacy, niczym się nie wyróżniający. Zlewający się z ławkami, płotami, chodnikami, poręczami, klatkami schodowymi. Z rzeczami. „Miał chyba ze czterdzieści lat. Mówił niezwykle szybko, a jego głos brzmiał głucho. Wszystko w nim było bez wyrazu – oczy, dłonie. (...) Nie miał poglądów”. Mieszkał w miejscu tak bezosobowym i wyzbytym resztek indywidualnego stylu, jak tylko można sobie wyobrazić.

Zastanawiające, że Valéry robi właściwie wszystko, żebyśmy od razu zobojętnieli na jego bohatera i świat przedstawiony. Przypomnijmy bowiem, choćby tylko pokrótce, skąpą fabułę *Wieczoru*...: na kilku stronach narrator opisuje – językiem pozbawionym ozdobników, doskonale przezroczystym – swojego nijakiego przyjaciela, jego zachowanie, sposób myślenia i działania, wspomina pewien spędzony z nim wspólnie wieczór w teatrze, opisuje wędrowkę do mieszkania Teste’a i rekonstruuje pożegnalną rozmowę – dla zewnętrznego obserwatora z pewnością niezbyt zajmującą. *Wieczór*... zamyka opis zasypiania głównego bohatera. I to wszystko. Tak jawne i ostentacyj-

ne lekceważenie jednej z ważniejszych reguł sztuki pisarskiej, która nakazuje jak najszybciej pochłonąć uwagę czytelnika, musi obudzić naszą czujność. I budzi. Edmond Teste, anty-ciekawy anty-bohater, pokazuje nam, poprzez możliwość swojego własnego anty-istnienia, na czym polega egzystencja wyzbyta automatyzmu postrzegania, działania, formułowania ocen i myśli. Jej nijakość jest wyrazem wolności tak doskonałej i absolutnej, że wręcz odstręczającej, przerażającej – w tym sensie, że oznacza brak przywiązania do czegokolwiek. Nie istnieje dla niej żaden punkt odniesienia, ani ona nie jest żadnym punktem odniesienia. Nie wiąże się z niczym na trwałe, nie ulega pokusie stałości. Wciąż poszukuje, nigdy nie zatrzymując się w miejscu, nie mówiąc: „Nareszcie znalazłam!”. Dlatego właśnie narrator może powiedzieć w pewnym miejscu, że Teste wyzbył się „automatyzmu”, „nie uśmiechał się, nie mówił dzień dobry ani dobry wieczór, zdawał się nie słyszeć słów »jak się masz?«”. Bo uśmiech to konwencja, to mówienie „Dzień dobry”, to pytanie „Jak się masz?”. Automatyzmy, tak sugeruje narrator, spajają nasze pojedyncze istnienia, czyniąc z nich opowieści pozbawione większych pęknięć. Czy bez tych konwencji nie rozpadłyby się na kawałki? Na przykład w obliczu cierpienia?

Zanim odpowiemy sobie na to pytanie, przyjrzyjmy się bliżej jednej ze scen *Wieczoru*... Narrator przypomina sobie wizytę w teatrze, do którego udał się wraz z panem Teste. Teste patrzył wówczas na salę z wysokości swojej łoży. Stanowiąc niejako pas transmisyjny dla myśli swojego przyjaciela (tę perspektywę przybiera zresztą od samego początku opowiadania), narrator stwierdza:

Każdy zajmował swoje miejsce, ściśle ograniczające swobodę ruchów. Wyczuwałem smak systemu klasyfikacji, niemal teoretycznej prostoty podziału zebranych, porządku społecznego. Doznawałem miłego uczucia, że wszystko, co oddycha w tym wielkim szóstym, przestrzegać będzie własnych praw, że śmiech będzie wybuchać wielkimi kręgami, wzruszenie będzie ogarniać określone płaszczyzny (...). Błądziłem wzrokiem po tych ludzkich piętrach, linia za linią, zakreślając orbity, by według swej fantazji łączyć ze sobą bezbłędnie tych, którzy cierpią na tę samą chorobę, tych, którzy wyznają tę samą teorię lub mają tę samą wadę...

Miedzy narratorem a Edmondem Teste istnieje wszakże istotna różnica, na którą – ze zwykłą sobie przenikliwością – zwraca uwagę Starobinski. Podczas gdy pierwszy z nich odmalowuje, niczym pierwszorzędnny artysta, zmysłowy czar wieczoru spędzanego w teatrze, Teste dostrzega w nagromadzeniu zapachów, kolorów, ludzi, gestów i mimiki system punktów i linii, do którego on sam wprowadzić nie należy, ale który zdolny jest przeniknąć siłą swej świadomości. Inaczej niż narrator nie występuje w roli obserwatora; ściśle rzecz ujmując, nie występuje w żadnej roli, nie wchodzi w żadną funkcję, nie oddaje się temu, co widzi. Raczej poddaje redukcji do podstawowych struktur, z których wszystkie są w jego oczach równorzędne, nie istnieje bowiem między nimi żaden rodzaj hierarchii. W pewnej chwili Teste wypowiada ciąg zdań, z których początkowo niewiele rozumiemy, bo nie potrafimy ich powiązać z resztą sceny (ale czy nie na tym właśnie polega zaskakujący brak automatyzmu Teste'a?):

Wszyscy oni myślą coraz bardziej ku temu samemu. Staną się równi w tym samym przełomowym czy końcowym momencie. Prawo to nie jest zresztą takie proste... skoro pomija mnie – a ja jestem tutaj.

Tutaj, czyli gdzie? Dokładnie tam, gdzie i kartezjańskie *cogito*, które wie, że myśli (a zatem jest), gdy tymczasem cała reszta (publiczność zgromadzona na parterze) jest dla samej siebie – po części jak dla narratora-obszrywatora – jedynie ciągiem refleksów, błysków, nieuporządkowanych zjawisk. Po chwili bohater dodaje: „Są we władzy oświetlenia. »I pan również?« – zapytałem ze śmiechem. »I pan również« – odrzekł”. Zauważmy, że Teste odpowiada dokładnie tymi samymi słowami, ale zmienia ich kierunek oraz, co nie mniej istotne, typ zdania (z pytającego na oznajmujące). Sytuuje więc narratora, swojego przyjaciela, pośród publiczności nieświadomej samej siebie. Wyłącza z niej jedynie swoją osobę, przyznając jej, gestem niezwykle jednoznaczny i świadomy, „władzę oświetlenia”.

Opozycja „dołu” i „góry”, a więc w szerszym planie metaforyka przestrzeni, odgrywa w tym fragmencie bardzo ważną rolę. Wiemy już, jakie znaczenie miało dla aksjologii Schopenhauera i Nietzsche-

go „doświadczenie góry” i „patos dystansu”. Czy autor *Wieczoru z panem Teste* chce pójść tym samym tropem? W tym przypadku podobieństwo zastosowanej metaforyki okazuje się jednak czysto zewnętrzne. Głównie dlatego, że dyspozycja intelektualna, a także sama poetyka Paula Valéry, pod niejednym względem sytuuje się na przeciwległym brzegu Schopenhauerowskiej, a zwłaszcza Nietzscheańskiej emfazy. Owszem, Valéry chce, jak Teste, zasiąść „wysoko”, jednak jego doświadczenie nie równa się w żadnej mierze doświadczeniu dionizyjskiego (czy również romantycznego) ogłędu rzeczywistości z wysokości „podniebnych szczytów poznania”. Przestrzeń bowiem widzi Teste nie w manierze Caspara Davida Friedricha (czyli, dajmy na to, jako układ dolin, grani, szczytów, nieba, mgieł, strumieni, światła itp.), lecz jako abstrakcyjną siatkę punktów i linii. O ile więc i Schopenhauer, i Nietzsche, choć tak odmienni, obaj z ekstatyczną radością czerpią z „doświadczenia góry”, o tyle Valéry odnosi się do takich wizji ze sceptycyzmem, zgodnym z wyrażoną przez siebie wcześniej zasadą głoszącą, iż ekstaza zafalszowuje relacje między rzeczami (na marginesie należy pozostawić istotny fakt, że filozoficzny patron Paula Valéry, Kartezjusz, znajduje się ze swą ideą podmiotu na antypodach myśli Nietzschego, odrzucającego jakąkolwiek stałą podmiotowość). Kwestię tę ujmując jeszcze precyzyjniej: wbrew dosłownemu opisowi, jakiego dostarcza nam autor *Wieczoru...*, musimy przyjąć, że w świadomości Edmonda Teste’a nie istnieją pojęcia „góry” i „dołu”. Przestrzeń, którą on „oświecila”, ma bowiem w rzeczywistości tylko jeden poziom. Jego centralnym punktem, wokół którego organizują się poszczególne linie i punkty, a zatem siatka rzeczywistości, wyznacza świadomość poznającego podmiotu, *cogito*.

Valéry oczywiście nie występuje całkowicie wbrew intuicjom Schopenhauera i Nietzschego. Odrzucając pewien rodzaj estetycznego sztafażu, którego z oczywistych względów nie mógł zaakceptować, nieświadomie podejmuje i rozwija projekt „chłodnej” świadomości, obecny przecież w załączku, acz wyrażnie, i w *Świecie jako woli i przedstawieniu*, i w tekstach Nietzschego. U obu myślicieli probierz „chłodu” stanowi konfrontacja z cierpieniem, a więc kwestia świa-

domości, nazwijmy to, władczej, lub też, aby rzecz całą ująć jeszcze precyzyjniej – kwestia dyspozycji świadomości jako emanacji woli „panującej”. Panującej nad tym, co władzy świadomości nie chce się poddać, a więc nad skandalem cierpienia. Nie inaczej mają się sprawy w *Wieczorze z panem Teste*. Odprowadziwszy swego przyjaciela do jego mieszkania, narrator wchodzi na chwilę do środka. Teste w pewnej chwili zaczyna pokasywać, po czym znenacka wypowiada zagadkowe zdanie: „Cóż może człowiek?”. Po chwili podejmuje nowy temat; w tym samym czasie narrator zauważa na kominku butelkę z lekarstwem. To kolejny sygnał, że Teste’a trapią jakieś dolegliwości. Potem monolog gospodarza znowu zostaje przerwany: „Nagle umilkł. Cierpiał”. Narrator, nie chcąc narzucać się swoją obecnością choremu człowiekowi (a może po prostu bojąc się cudzego cierpienia?), zamierza wyjść, lecz Teste prosi go, żeby jeszcze zaczekał. Nie mija kwadrans, a bohater ponownie musi zamilknąć. Jeszcze raz przywołajmy cytowany już we wstępie fragment:

Poczuł ból. „Przecież panu coś jest – zwróciłem się do niego – może mógłbym...” „Ja... To głupstwo – odpowiedział. – Ja mam... pojawia się w ułamku sekundy... Chwileczkę... Są takie momenty, kiedy jakby zapala się we mnie światło... To bardzo ciekawe. Nagle zaczynam widzieć siebie od wewnątrz... rozróżniam najgłębsze zakamarki mojego ciała; odczuwam strefy bólu, obręcze, kręgi, strumienie bólu. Czy może pan sobie wyobrazić te żyjące kształty geometrii mojego cierpienia? Bywają wśród nich błyskawice, które są zupełnie jak myśl. Pomagają mi zrozumieć – stąd, dotąd... A jednak pomimo to pozostawiają po sobie uczucie n i e p e w n o ś c i . Niepewność to nie jest właściwe słowo... Gdy t o ma nadejść, dostrzegam w sobie coś zmałowanego i rozproszonego. Niektóre miejsca w moim wnętrzu przesłania jakby mgła, inne nagle się pojawiają. Wybieram wówczas w mej pamięci jakieś zagadnienie, jakikolwiek bądź problem... Zagłębiam się w nim. Liczę ziarenka piasku... i dopóki je widzę... Rosnący ból zmusza mnie, bym go śledził. Myślę o nim! – Czekam już tylko na swój krzyk... a gdy wreszcie go słyszę – ó w p r z e d m i o t, ów straszny p r z e d m i o t zaczyna maleć, robi się mniejszy, coraz mniejszy i wreszcie znika z mego wewnętrznego pola widzenia”.

Ból sprawia, że Teste, ten demon woli i świadomości czystej, na moment traci z oczu samego siebie, nie mogąc spoglądać na siebie tak, jak patrzył na publiczność w teatrze, a więc zajmować pozycję

transcendentną. Ból zamyka bowiem transcendencję, spychając cierpiący podmiot w „dół” – ciemny i nieokreślony. Toteż liczenie ziarenek piasku ma zmusić *cogito* do zajęcia swego pierwotnego miejsca, do koncentracji. Na ile to się udaje? Odpowiadając na to pytanie, musimy zauważyć, że Valéry, ustami Edmonda Teste, znienacka dokonuje charakterystycznej wolty językowej. Czyni bowiem swojego bohatera – człowieka na wskroś „niemożliwego”, „nieludzkiego” – przez krótką chwilę, na zasadzie uogólnienia, reprezentantem całego rodzaju ludzkiego. Pyta: cóż może człowiek? by, zadawszy to pytanie, natychmiast powrócić do pierwszej osoby liczby pojedynczej:

„(...) Potrafię przetrwać wszystko, poza cierpieniem mego ciała, gdy przekracza ono pewną granicę, gdy staje się zbyt wielkie. A przecież od tego powinienem być zacząć. Cierpienie polega bowiem na największym skupieniu na czymś uwagi, a ja jestem po trosze człowiekiem uwagi... Trzeba panu wiedzieć, że przewidziałem tę chorobę. (...) Tak, przewidziałem to, co się teraz rozpoczyna. Była to wówczas myśl jak wiele innych. Dlatego mogłem się w nią wgłębiać”. Uspokoił się. Zwinął się na boku, przymknął oczy; po upływie minuty znowu mówił. Myśli zaczynały mu się płatać. Jego głos był już tylko szeptem w poduszkę. Zaróżowiona ręka już spała.

W nieco żartobliwym nawiązaniu do *Procesu* Kafki można pokusić się o stwierdzenie, że Teste, mając do wyboru trzy możliwości wyswobodzenia się z władzy bólu – a więc prawdziwe uwolnienie, pozorne uwolnienie i przewleczenie – wybiera to ostatnie. Ponieważ zasypia, jego ostateczna rozgrywka z cierpieniem zostaje przesunięta w czasie. Wynik pozostaje, przynajmniej na razie, nierozstrzygnięty. Że jednak pewnego dnia dojdzie do ostatecznego starcia, tego jesteśmy pewni. Teste jest przecież człowiekiem, który myślą idzie zawsze *to the last point**.

W miejscu, które zajmuje Edmond Teste na chwilę przed zaśnięciem, spotyka się ciało, duch i świat, formując triadę *corps – esprit – monde*, której analizie poświęcił Valéry nie tylko ten jeden cykl utworów. Za kamień probierczy trwałości tej triady uznał – nie bez

* To sformułowanie pojawia się zresztą w dziennikach Paula Valéry, w pewnym sensie patronując wszystkim jego poszukiwaniom intelektualnym.

powodu – cierpienie. Co bowiem dzieje się z ciałem – duchem – światem, gdy na horyzoncie pojawia się ból? Otóż to właśnie cierpiące ciało okazuje się największym – może nawet równorzędnym – przeciwnikiem dla władczego intelektu bohatera. Ten, próbując mu sprostać, odwołuje się do estetyki, ale i jeszcze wyraźniej do metafizyki obecności*. Zauważmy bowiem, że opisując swoje doznania, posługuje się językiem obrazów, metaforą światła, które rozbłyскуje w ciełe i czyni je widzialnym. To oczywiste nawiązanie do doświadczeń mistyków**. (Wskazuje na nie, nawiasem mówiąc, narrator innego ważkiego tekstu, *Do portretu pana Teste*: „U kresu ducha zaczyna się ciało. Jednakże u kresu ciała – duch. Ból szukał aparatu mającego przekształcić ból w poznanie – co dostrzegali, nie w pełni i niewystarczająco, mistycy”). U Valéry’ego duch nie dokonuje wykluczenia ciała, przeciwnie. Dopiero ciało mówi, i tak też sugeruje Jean Starobinski, czym duch (a więc i świadomość) może być w istocie. Na styku ciała i ducha rodzi się poznanie, a gdzie taki styk pełniej dochodzi do głosu, jak nie w cierpieniu? Dlatego zasadnicze pytanie brzmi tutaj: w jaki sposób reaguje świadomość (a w szerszej perspektywie triada ciało - duch - świat), gdy na scenę życia wchodzi ból?

Po pierwsze, o czym już była mowa, reaguje odwołaniem do metafizyki obecności. We wcześniej przytoczonym fragmencie ból został „odmalowany”, zresztą nader przekonująco („obręcze, kręgi, strumienie bólu”), w innym z kolei (*Niektóre myśli pana Teste*) dominuje forma „muzyczna”:

Ból jest czymś bardzo muzycznym, można niemal mówić o nim w terminach muzyki. Istnieje ból poważny i ból ostry, andante i furioso, nuty przedłużone, fermaty, arpeggia, crescendo – i nagle wyciszenia itp.

* W istocie rzeczy pisarz postępuje tutaj wbrew praktykom jednego ze swych mistrzów, Mallarmégo, którego poezja miała – tak choćby widział to Derida czy Lyotard – dać odpór reprezentacji, zbliżając się tym samym do „kresu literatury”. Projekt twórcy *Popołudnia fauna* w pełni podjęli dopiero przedstawiciele francuskiej *nouveau roman*.

** Nie bez powodu krytycy mówią czasami o postaci pana Teste jako „mistyku bez Boga”.

Obojętnie, czy mamy tutaj do czynienia z odwołaniami do malarstwa, czy muzyki, zamierzenie bohatera *Wieczoru...* jest jasne: chodzi mu o zanurzenie nieobecnego w obecność, a więc w formę, w obraz, w narrację. Ból nie istnieje dla świadomości poznającego podmiotu inaczej niż poprzez formę. I to właśnie każe Edmondowi Teste oddać się marzeniu o ostatecznym wyzwoleniu z cierpienia:

Ból pochodzi z oporu, jaki świadomość stawia miejscowej dyspozycji ciała. Ból, któremu moglibyśmy się dokładnie przyjrzeć, stałby się bezbolesnym doznaniem i być może osiągnęlibyśmy dzięki temu bezpośrednią znajomość zasady z gatunku tych, jakie istnieją w muzyce. (*Niektóre myśli pana Teste*)

Zasadnicza myśl Paula Valéry wydaje się dość jasna: Gdyby istniała świadomość absolutna, ból przestałby nas trapić. I Teste jest projektem takiej właśnie świadomości, dla której wszystko okazuje się „proste”, w takim sensie, w jakim prosta jest forma będąca pewnym zbiorem w miarę jasno określonych reguł i zasad tworzenia. Jeślibyśmy zatem chcieli się pokusić o zwięzłą definicję bólu – zgodną z intencją autora *Wieczoru...* – moglibyśmy stwierdzić, że ból jest przede wszystkim tym, co stawia opór formie.

Uporczywość, ba, niekiedy wręcz chorobliwa obsesja, z jaką bohater trzyma się kategorii formy, najpełniej dochodzi do głosu w przywoływanych przed chwilą *Niektórych myślach pana Teste*. Ta garść bardzo oryginalnych refleksji to powtórny i bardzo silny gest odrzucenia tradycyjnej estetyki cierpienia i współczucia. Rozmyślając o duszy, Edmond Teste ujmuje ją w kategoriach czystego poznania, z którego została wyłączona wszelka uczuciowość. To tak, rozwija swoją myśl Teste, jakby przypatrując się publicznej egzekucji rozszerzyć granice samoświadomego poznania tak dalece, że obejmowałoby ono również liczbę, kolor i kształt guzików na marynarce kata. W tym też sensie – ale, dodajmy prędko, tylko w tym! – Teste może stwierdzić coś, co wyrwane z kontekstu brzmiałoby niczym wyznanie oprawcy: *De personis non est curandum*, umysł nie powinien zajmować się osobami.

III

Literatura, powiada po wielokroć Valéry, rodzi się z formy. Co więcej, literatura to po prostu forma. Skoro tak, to w jakiej... formie przejawia się w niej to, co niewysławialne, choćby ból właśnie? Autor *Wieczoru...*, odpowiadając na to pytanie, mówi wprost: język (literatury) potrafi tworzyć w nas stan „niemoty”, a więc, przynajmniej w tym sensie, wyrażać niemotę. Odwołując się do kategorii piękna, Valéry tak to ujmuje:

Samo to słowo (*Piękno*) NIC nie mówi. Nie ma dla niego definicji. (...) „Nie-wyrażalność” nie znaczy (*jednak*), aby nie istniały środki wyrazu, ale to, że wszystkie środki wyrazu są niezdolne odtworzyć to, co było bodźcem pierwotnym, i to, że mamy poczucie tej niemożności czy „irracjonalności”, jako nieodłącznych cech owej rzeczy – przyczyny. (*Chwile*)

W ten sposób Valéry dochodzi do konkluzji, która – wyprzedzając – stanowi zarazem motto całego eseju: *Piękno jest negatywne*. Czy zamiast „piękna” moglibyśmy wstawić „ból”? Ależ oczywiście. A może nawet: tym bardziej.

Problem bólu uobecnionego w świadomości poznającego podmiotu to kwestia odnalezienia odpowiedniego rodzaju narracji. Schemat takiej narracji jest w *Wieczorze...* zadziwiająco nieskomplikowany: mamy do czynienia z dwoma protagonistami, świadomością i narastającym cierpieniem. W dalszej kolejności następuje wtargnięcie przeciwnika (ból) do kraju spokojnego i na swój sposób szczęśliwego (czystych form świadomości), starcie – próba sił i wreszcie rozstrzygnięcie (tutaj odsunięte w czasie). Wyrażna jest personifikacja czy wręcz antropomorfizacja obu kategorii: świadomości i bólu. Wedle takiego schematu przebiega, rzecz nieco upraszczając, całe opowiadanie. Jego autor nie proponuje więc nic szczególnie odkrywczego. Porusza się po utartych koleinach metafizyki obecności. Badając „ból”, szuka w nim tylko tego – bo też co może więcej zrobić? – co „opowiadalne”, a więc dyskursywne. Cała reszta pozostaje w jego przekonaniu niezgłębiona, gdzieś na zewnątrz. Choć, skądinąd, co miałyby w istocie oznaczać owa „reszta”, ten „bodziec pierwotny”? Przecież niewykluczone, że i „reszta”, i „bodziec” stanowią jeszcze

jedną, wyjątkowo wyrafinowaną, postać (formę?) metafizyki obecności. Sugerując, że gdzieś (na zewnątrz, w środku, w głębi itd.) istnieje jakaś „reszta”, daje nam owa metafizyka do zrozumienia, że „coś tam jest”, gdy tymczasem i z „coś”, i z „tam”, i z „jest” rzecz się ma podobnie jak z bólem fantomowym, który nam doskwiera, mimo iż nie istnieje już część ciała, która mogłaby boleć.

Takich pytań u Valéry’ego oczywiście już nie znajdziemy. Pisarz nie proponuje żadnej nowej metody przewartościowania pojęcia cierpienia, jak to miało miejsce u Schopenhauera i Nietzschego. Jednak bardzo intensywnie zastanawia się nad nowym sposobem „widzenia” bólu, nowym w tym sensie, że cierpienie zostaje potraktowane z całą powagą i konsekwencją jako swego rodzaju odhumanizowany (odhumanizowany w takim samym sensie, w jakim odhumanizowaną, czyli „niehumaną” i „niemożliwą” postacią jest Edmond Teste) obiekt, który należy badać w laboratorium czystej świadomości. Jeżeli cierpienie wypowiada się, jak chce w innym miejscu Valéry, w sposób niezapośredniczony, to myślenie (pisanie) jest jedynie jego niedoskonałym odbiciem, cieniem. Cieniem, dodajmy, rozumianym jako forma. Czy Teste, cierpiąc, boi się przeto własnego... cienia? W jakiejś mierze tak. Nie chce, by ból przemówił sam, wprost, bezpośrednio. Czyniąc ból obiektem badań w laboratorium intelektu, pragnie odebrać mu głos i podmiotowość. By następnie zamienić go w przedmiot. Przedmiot opowieści o bólu.

Najważniejsze wnioski z „uprzedmiotowienia” kategorii cierpienia – którego jedną z najważniejszych konsekwencji, już u samego Paula Valéry, okaże się istotna zmiana semantyczna (abstrakcyjne pojęcie bólu zaczyna z wolna zastępować „czułościową” kategorię cierpienia) – wyciągnie zapewne już wkrótce Ernst Jünger. To on najpełniej podejmie i rozwinie ideę mówienia o cierpieniu poza kategorią resentymentalnego współczucia, wiążąc ze sobą – w znacznej mierze świadomie – z jednej strony dziedzictwo Valéry’ego, z drugiej zaś myśl Schopenhauera i Nietzschego. Innymi słowy: nie tylko stanie na szczytach poznania, „6000 stóp od człowieka i czasu” (*Ecce homo*), ale – jak gdyby góry, doliny i mgły nie robiły już na nim żadnego wrażenia – założy biały kitel, do ręki weźmie skalpel i zacznie wiwisekcję. Przedmiot operacji: ból.

LABORATORIUM BÓLU

(Ernst Jünger)*

I

Trudno znaleźć w literaturze XX wieku autora, który zadaniu „uprzedmiotowienia” ludzkiego bólu – a więc uczynienia go obiektem chłodnej (przynajmniej w warstwie retorycznej) refleksji – poświęcił się z równą intensywnością i, by użyć oksymoronu, zimną żarliwością, co Ernst Jünger. Olbrzymia część jego różnorodnej twórczości – zwłaszcza z lat trzydziestych ubiegłego stulecia – stanowi świetny przykład tego, co w roku 1958 miał na myśli Witold Gombrowicz, pisząc, że współczesność wypracowała szczególnego rodzaju namysł nad kategorią „czystego” cierpienia, cierpienia samego w sobie, niezależną od jego jednostkowych konkretyzacji. Ta trafnie i przekonująco opisana przez Gombrowicza nowa „estetyka” cierpienia jest silnie obecna zwłaszcza u Jüngera właśnie, który pierwsze dziesięciolecie swojej twórczości poświęcił przecież uporczywej, ocierającej się o obsesję, artystycznej obróbce traumatycznych przeżyć frontowych, jakie były jego udziałem podczas I wojny światowej. Obsesja ta wyrażała się między innymi w ciągłym powtarzaniu i przetwarzaniu podobnych (czy wręcz tych samych!) motywów

* Artykuł po raz pierwszy opublikowany został pod tytułem *Ernst Jünger w laboratorium bólu* na łamach „Toposu” 5/2008, s. 116–129.

i gestów literackich, odnoszących się – w kilku kolejnych utworach (*W stalowych burzach*, *Lasek 125*, *Ogień i krew*, *Walka jako przeżycie wewnętrzne*, *Sturm*), a także w nieprzebranej gęstwinie tekstów publicystycznych powstałych w latach dwudziestych – do tych samych, ujętych z różnych punktów widzenia doświadczeń wojennych. Efektem były także kolejne wersje już powstałych utworów, zwłaszcza książki *W stalowych burzach*, która doczekała się w sumie ośmiu wariantów dokumentujących duchową ewolucję pisarza na przestrzeni przeszło pięćdziesięciu lat. Ewolucja ta przebiegała od nacjonalistycznej z ducha apologii wojny jako doświadczenia metafizycznego po humanistyczne i, jak powiada Wojciech Kunicki, personalistyczne poznanie, że „człowiek jest miarą rzeczy”.

Lata dwudzieste Jünger niemal w całości wypełnił pisarstwem w służbie ideologii konserwatywno-narodowo-rewolucyjnej*, starając się wpisać wojskową, ekonomiczną, intelektualną, i światopoglądową klęskę Rzeszy wilhelmińskiej w szerszą matrycę historiozoficzną. Pamiętajmy, że urodzony w roku 1895 pisarz należał do tej generacji młodzieży niemieckiej, która z nieskrywaną radością powitała wybuch wojny. Miała ona przecież położyć kres pozbawionej duchowych perspektyw egzystencji, jaką niemieckim gimnazjalistom przyszło wieść – przynajmniej w ich oczach – w schyłkowych latach epoki wilhelmińskiej. Romantyczne wyobrażenie o wojnie jako zmaganiach na poły rycerskich, w których naprzeciwko siebie stają waleczni „herosi”, prędko okazało się iluzją. I wojna światowa była także pierwszą w dziejach wojną materiałową, o losach starć decydowały zatem nie tyle indywidualne wyczyny odważnych jednostek, co ilość materiałów wybuchowych zrzuconych na każdy metr kwadratowy powierzchni frontu, inaczej mówiąc, technika i logistyka wojenna. W takim świecie na romantyzm i heroizm pozostawało niewiele miejsca.

* Historię niezwykle interesującego, a dziś już niemal zapomnianego ruchu rewolucyjno-konserwatywnego, współtworzącego ideologiczny pejzaż Republiki Weimarskiej, przedstawia wyczerpująco Wojciech Kunicki w antologii *Rewolucja konserwatywna w Niemczech 1918–1933*.

Traumatyczne doświadczenie mechanizacji, technicyzacji i dehumanizacji konfliktu zbrojnego tak głęboko przeorało psychikę młodego oficera Ernsta Jüngera, że całe powojenne dziesięciolecie poświęci on właśnie projektowi odbudowywania swojej zdeformowanej tożsamości i „opakowania” pamięci w taką formę, by przerażającym wspomnieniom i chaotycznym przeżyciom nadać odgórnie (czyli ideologicznie) zadekretowany sens, choćby i siłą. Jednak mimo przyjęcia postawy zdecydowanego akcjonisty i apologety wojny (jako doświadczenia formacyjnego, pozwalającego wykształcić w człowieku cechy „heroiczne”), Jünger gdzieś podskórnie zdawał sobie sprawę, że pod gładką powierzchnią ideologii rozwiera się otchłań poranionej pamięci, nieprzewidywanego cierpienia, wątpliwości i niezdecydowania, krótko mówiąc – tego wszystkiego, od czego starał się jak najdalej uciec w większości swych wczesnych utworów. Z jednym znaczącym wyjątkiem. Oto bowiem w roku 1960 bibliograf pisarza, Hans-Peter des Coudres, wertując roczniki „Kuriera Hanowerskiego” z początku lat dwudziestych, ze zdumieniem odkrywa nieznaną wcześniej mikropowieść Jüngera zatytułowaną *Sturm*. Odnaleziona publikacja okazała się osobliwa z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze, jej istnienie „wypadło z pamięci” autora, człowieka skądinąd nieprzeciętnie systematycznego i zorganizowanego. Co więcej, dowiedziawszy się o odkryciu powieści, Jünger wprawdzie nie zakazał jej powtórnej publikacji, ale wzbraniał się przed ponowną lekturą oraz – co szczególnie wymowne u twórcy tak obsesyjnie przerażającego wszystkie swoje utwory – nie dokonał prawie żadnych zmian, i to mimo uderzających warsztatowych ułomności tekstu! Po drugie, nazwiskiem tytułowego bohatera Jünger podpisywał się, publikując artykuły w prawicowej prasie niemieckiej w latach dwudziestych. Nie bez powodu możemy więc przypuszczać, że *Sturm* stanowi w znacznej mierze *alter ego* autora, a przynajmniej dzieli z nim wiele wspólnych cech charakteru i poglądów.

Sturm to *residuum* sprzeczności: sprawny technik wojny, a zarazem beznadziejny romantyk; człowiek myślący trzeźwo, a równocześnie marzyciel; egoista, lecz także czuły, subtelny kochanek;

awanturник, ale i dusza przepelniona przyjaźnią dla innych; bezwzględny morderca i odcytany dandys. Słowem ktoś, kto stoi nad przepaścią, jedną nogą wędrując po wąskiej grani „czynu”, drugą zaś starając się utrzymać na jeszcze węższej ścieżce „myśli”. Jak możemy przypuszczać, to rozdwojenie jaźni okaże się koniec końców destrukcyjne. Ostatnie fragmenty powieści opisują śmierć Sturma, który, nie chcąc wpaść w ręce nacierających Anglików, prowokuje wymianę ognia i ginie. Oczywiście można ten gest interpretować w duchu romantycznym, jako wierność wartościom, wyraz pragnienia wolności, przejaw odwagi, a nawet heroizmu. Można jednak odczytać go również inaczej, widząc w nim jedynie niepotrzebną brawurę, poprzez którą odchodzący w przeszłość świat starych wartości próbuje jeszcze raz o sobie przypomnieć. Bo też czym innym smakuje ta wolność, którą wywalczył sobie umierający Sturm, jak nie krwią? Brudną, szarą ziemią? Sturm – nie człowiek już nawet, a podziurawiony pociskami worek ciała?

Usuwać swój pierwszy napisany utwór literacki do strefy niepamięci i wracając do sprawdzonych, wyrastających z ideologii nacjonalistycznej i konserwatywno-rewolucyjnej metod segregacji wspomnień, Jünger wysłał w istocie czytelny sygnał, przede wszystkim samemu sobie: skoro pamięć o wojnie okazuje się zbyt bolesna i traumatyczna, by stanąć z nią oko w oko, należy wrócić do prostych uogólnień i mityzacji przeżyć frontowych. Żadnych więcej sprzeczności między „myślą” a „czynem”! Przestać dzielić włos na czworo i oddawać się pięknoduchowskim mrzonkom! No tak, tylko że coś takiego przypomina zbijanie gorączki poprzez zniszczenie termometru. Musi więc minąć jeszcze wiele trudnych lat, zanim pisarz inaczej spojrzy na grozę indywidualnych doświadczeń frontowych i zobaczy w nich coś więcej niż tylko budulec dla swoich eleganckich konstrukcji ideologicznych.

Te, w rzeczy samej, trudne lata wypełniała intensywna praca intelektualna, która niebawem zaowocuje ważną zmianą optyki Jüngera, z wąsko nacjonalistycznej na „planetarną”. Przedmiotem analiz stanie się teraz cały świat, rozumiany jako przechodzący intensywne zmiany modernizacyjne organizm globalny. Ulegając

wpływowi między innymi Spenglera i Nietzschego, autor *Stalowych burz* przeistaczał się, choć nie bez przejściowych wolt światopoglądowych, we wnikliwego analityka nowoczesności i subtelnego, dbałego o styl pisarza. Pisarza, dodajmy, wątpiącego, czyli postępującego zgodnie z maksymą wyrażoną później, w roku 1934, w *Sycylijskim liście do człowieka na księżycu*: „Kto raz zwątpił, ten musi wątpić skuteczniej jeszcze, aby nie popaść w zwątpienie rozpacz”. Oto sytuacja, powiada Jünger, w jakiej znalazł się człowiek po wygnaniu z raju: zwątpiwszy w sens zakazu usłyszanego od Boga, a zatem bezczelnie zapytawszy o prawomocność nadrzędnej instancji metafizycznej, uczynił krok w przepaść i upadł. Wprawdzie nie zginął, sam jednak wyobcował się ze świata, w którym sens jawił się jako oczywisty. Tymczasem świat po upadku nie ma już żadnego oczywistego sensu. A jeśli nawet tak, są to jedynie jego resztki, rozsiane po różnych niedostępnych miejscach, ukryte. Trzeba je światu niemal wyszarpywać. Ale skądinąd tylko taka szarpanina, jak podpowiada dalej Jünger, jest w stanie nadać ludzkiemu życiu większe znaczenie. Dlatego musimy szarpać, musimy szukać, musimy wątpić, aby do reszty nie utracić drobin sensu. Aby nie zwątpić w rozpacz.

Świadectwem takiego intensywnego wątpienia – świadectwem o tyle niebłahym, że kontrapunktującym dotychczasowe ideologizacje autora *Stalowych burz* – jest oprócz wspomnianego już *Sycylijskiego listu do człowieka na księżycu* wydany wcześniej, w roku 1929, zbiór krótkich zapisków zatytułowany *Das abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht* (*Awanturnicze serce. Zapiski dzienne i nocne*), którego drugie, mocno zmienione wydanie ukaże się dziewięć lat później, pod nieco innym tytułem *Awanturnicze serce. Figury i capriccia*. Wprawdzie i tutaj (zwłaszcza w pierwszym wydaniu) znajdziemy niemało reminiscencji wojennych i bezpośrednich nawiązań do osobistych przeżyć frontowych, niemniej cała poetyka utworu, na co naprowadza czytelnika zresztą już jego metaforyczny tytuł, zmierza ku podkreśleniu romantycznej z ducha (oczywiście w sensie tradycji literackiej) eksploracji własnej świadomości wystawionej na działanie ciemnych, nieokreślonych sił. Żywią się one zdarzeniami świata

zewnątrznego, ale wypływają z głębin indywidualnej jaźni. Akcjonizm i decyzyjizm ustępuje więc z wolna miejsca refleksyjności, intelektualnej wrażliwości, skupieniu. W konsekwencji pisarz otwiera się na obszary rzeczywistości dotąd spychane przez siebie w cień lub wręcz niezauważane. Świat nagle wybucha Jüngerowi w rękach, nabiera wielowymiarowości, wieloznaczności.

Na ten nowy obraz rzeczywistości wpłynęły przynajmniej trzy tradycje literackie: romantyzm właśnie, surrealizm, a także symbolizm (określany przez niektórych, chyba nie całkiem szczęśliwie, jako realizm magiczny). Nadrzędną z tych tradycji, spajającą trzy pozostałe, jest niewątpliwie romantyczna kategoria „serca”. Pełni ona funkcję podwójną: z jednej strony odsyła do rzeczywistości „niebezpiecznej”, wymykającej się oczywistościom *ratio*, z drugiej zaś stanowi narzędzie poznania owej rzeczywistości – w duchu Nietzscheańskiego perspektywizmu. Z surrealistami łączył Jüngera krytyczny stosunek do kategorii rozumu, nieustanne podkreślanie roli intuicji i empatii, wreszcie zainteresowanie rzeczywistością marzeń sennych. Z kolei symbolizm i realizm magiczny autora *Awanturniczego serca* widoczny jest głównie w jego przekonaniu o istnieniu silnych wzajemnych powiązań między światem symboli a światem realnym. Można by wobec tego zapytać, jak smakuje mikstura sporządzona przez pisarza z tak wielu rozmaitych ingrediencji?

Smakuje – by odpowiedzieć póki co bez zbędnych uściśleń – jak nieprzytomny rausz, jak zły sen, jak śmierć. Ich agon to przerażenie, gwałt na świadomości:

Istnieje rodzaj cienkiej, wielopłaszczyznowej blachy, za pomocą której imituje się zwykle w małych teatrach grzmot. Wyobrażam sobie bardzo dużo takich blach, jeszcze cieńszych i dźwięczniejszych, nałożonych jedna nad drugą w regularnych odstępach na podobieństwo kart książki; jednak nie ściśniętych, lecz utrzymywanych w pewnej odległości od siebie za pomocą wielkiego mechanizmu. Unoszę cię na najwyższą płytę tego olbrzymiego stosu, a gdy tylko ciężar twojego ciała jej dotknie, rozrywa się ona z trzaskiem na pół. Opadasz na drugą płytę, która pęka podobnie, lecz z potężniejszym hukiem. Padając trafiasz na trzecią, czwartą i piątą płytę i tak dalej, a spotęgowanie upadku powoduje, że coraz szybciej następujące po sobie uderzenia przypominają tempem i mocą narastają-

ce dudnienie kotłów. Upadek i dudnienie stają się coraz to wścieklesze, przechodząc w potężnie przetaczający się grzmot, który wreszcie rozsądza granice świadomości. W ten oto sposób prerażenie zwykło zadawać człowiekowi gwałt.*

Obraz ten, przywołujący oczywiście na myśl upadek w „bezdnie malströmu” – tak sugestywnie opisany przez Edgara Allana Poe, którego Jünger był gorliwym czytelnikiem** – odgrywa w poetyce *Awanturniczego serca* rolę nieledwie kluczową. Prerażenie nie jest przecież niczym innym jak cierpieniem zadany świadomości wyrwanej z kolein codzienności. Jest gwałtem dokonującym się na uśpionej jaźni człowieka i jego duchowej integralności, na jasności jego osądów, na *ratio*, na zwodniczym poczuciu linearności czasu i jednowymiarowości przestrzeni, słowem na wszystkim, co zwykliśmy uznawać za naturalne „wyposażenie życia” otrzymane w spadku po przodkach. Ten gwałt to „obcy”, którego tak się obawia w innym miejscu narrator, wyrwany ze snu (a właściwie jedynie śniący o własnym przebudzeniu) przez dochodzące z miasta krzyki prerażenia. O ile jednak początkowo wydaje mu się, że obcy przebywa gdzieś indziej, daleko stąd, o tyle już po chwili odwraca się za siebie i z prerażeniem stwierdza, że ktoś siedzi na jego łóżku:

Postać podniosła się powoli i wbiła we mnie wzrok. Jej oczy płonęły, a wraz z ostrością wbijanego wzroku zwiększał się ich obwód, co nadawało im jakiś złowieszczy i groźny wyraz. W chwili gdy ich wielkość i czerwony blask stały się nie do zniesienia, rozprysnęły się, opadając iskrami, jakby rozżarzone okruchy węgla prześlizgiwały się przez ruszt. Pozostały tylko czarne wypalone oczodoły jako absolutne nic, które ukrywa się za ostatnią zasloną trwogi.

* Tłumaczenie tego i niektórych dalszych fragmentów pochodzi wprawdzie z drugiego wydania *Awanturniczego serca*, ale akurat w tych miejscach pozostało ono niemal bez zmian.

** *Awanturnicze serce* podejmuje zresztą wiele wątków zasygnalizowanych przez Poego, jak choćby kwestię świadomości wystawionej na cierpienie trwogi. Z kwestią tą mamy do czynienia w wielu utworach E.A. Poego, między innymi w *Zagładzie domu Usherów* czy we wręcz egzemplarycznej pod tym względem noweli *Studnia i wahadło*.

Jünger pozostaje jak najdalszy od moralnych ocen przerażenia i jego źródeł. Chłodna świadomość szczegółów i duchowy dystans dominują nad najokrutniejszymi nawet opisami *Awanturniczego serca*, gdzie cierpienie gwałconej świadomości zostaje opisane w sposób stylistycznie wyszukany, a zarazem miejscami wręcz irytująco dokładny. Irytacja pojawia się wtedy, gdy zdajemy sobie sprawę, że detaliczne obrazowanie cierpiącej świadomości nie prowadzi – ani narratora, ani tym bardziej czytelnika – do żadnego wyższego, „umoralniającego” celu lub, mówiąc słowami autora utworu, odsyła do „niczego”, które kryje się za ostatnią zasłoną przerażenia. Gest wskazania na „nic” (na pustkę i negatywność) wydaje się jasny: zadany gwałt, czyli cierpienie, nie ma żadnego istotowego sensu, albowiem epoka przewartościowywania wartości – a taką właśnie systematycznie opisuje Jünger od końca lat dwudziestych – obnażyła przecież kruchość metafizycznych fundamentów, na których taki sens mógłby się oprzeć. Zgodna ze wszystkimi zasadami metafizyki obecności próba zaimplantowania tego sensu na nowo nie może się powieść. „Tam”, po, w połowie mitycznej, „drugiej stronie”, którą narrator ma nadzieję sprowadzić swoimi wyszukаныmi obrazami na stronę obecności, jest wyłącznie „nic”. Czy Jünger nie idzie krok dalej niż Paul Valéry, który w możliwość reprezentacji – także bólu – nigdy do końca nie zwątpił? Zapewne tak.

Oczywiście, gdzie pojawia się przepastne, groźne „nic”, tam też musi prędzej czy później paść zarzut nihilizmu i estetyzacji cierpienia. I taki zarzut padł wobec autora *Awanturniczego serca*. Jak to, zapytywał choćby w swojej monumentalnej monografii niemiecki badacz Karl Heinz Bohrer (skądinąd jeden z najuważniejszych czytelników Jüngera), czy mamy prawo przedstawiać ból tak, jakby to była tylko piękna, estetyczna błyskotka, którą pisarz zawiesza sobie na szyi, by epatować drobnomieszczkańskiego czytelnika?* Py-

* W swojej wnikliwej analizie Bohrer łączy tę tendencję z radykalizacją kategorii piękna, która dokonała się jego zdaniem na przecięciu późnego romantyzmu i wczesnej nowoczesności i której wyraźne ślady znajdziemy np. w twórczości Wilde’a, Huysmansa, wczesnego Hoffmanna czy – z późniejszych pisarzy – Jüngera właśnie.

tanie Bohrerera nie jest pozbawione pewnych podstaw, aczkolwiek należy pamiętać, że estetyzm Jüngera, widoczny zwłaszcza w drugim wydaniu *Awanturniczego serca*, został przepuszczony przez traumę I wojny światowej i doświadczenie pustyni śmierci, jaką przez cztery długie lata przemierzał młody podporucznik Jünger, walcząc na froncie zachodnim. Należy poważnie wątpić, czy takie przeżycia pozwoliłyby mu na bezmyślne kopiowanie dziewiętnastowiecznych gestów *l'art pour l'art*, jak sugeruje w dalszym ciągu Bohrer. Przywołana wcześniej metafora upadku jednoznacznie daje do zrozumienia, że trwoga to, chciałoby się rzec, estetyczna forma, w jaką przyobleka się doświadczenie głębsze i fundamentalne zarazem: trauma świadomości zgwałconej przez niewyobrażalne cierpienie. Jasno ukazuje to następujący dłuższy fragment, który ze względu na swą wyrazistość i nośność wart jest przytoczenia niemal w całości:

Stoję w zbroi z czarnej stali przed piekielnym zamkiem. Mury jego czarne, a ogromne wieże krwawoczerwone. (...) Przemierzam podwórzec i wchodzę na schody. Otwierają się przede mną sala za salą. Panuje martwa cisza, tylko odgłos moich kroków rozbija się na ścianach z ciosowego kamienia. Wreszcie wchodzę do okrągłej izby wieżowej. (...) Brak tam okien, a mimo to czuć potężną grubość murów; nie płoną światła, a jednak pomieszczenia rozjaśnia osobliwy, bezcienisty blask. Za stołem siedzą dwie dziewczyny, czarnowłosa i jasnowłosa, a także kobieta. Choć nie są do siebie podobne, musi to być matka z córkami. Przed czarnowłosą leży na stole stos długich czarnych gwoździ. Starannie bierze jeden po drugim do ręki, sprawdza ostrość i przebija jasnowłosej twarz, członki i pierś. Tamta się nie porusza i nie wydaje żadnego głosu. Wtem czarnowłosa podciąga jej suknię i widzę, że zmasakrowane ciało na udach tworzy jedną krwawiącą ranę. Tym bezgłośnym ruchom właściwa jest niezwykła powolność, jakby tajemne mechanizmy opóźniały bieg czasu. (...) Wybiegłem ku wyjściu z poczuciem, że nie zdołam sprostać tej próbie. Przelatuję mimo drzwi pozapieranych stalowymi ryglami. Wiem zatem: za każdymi drzwiami, od najgłębszych piwnic, po najwyższą izbę na wieży odbywa się nieustająca kaźń, o której żaden człowiek niczego nigdy się nie dowie. Wtargnąłem do tajemnej twierdzy bólu, lecz już pierwszy z jego modeli okazał się dla mnie zbyt mocny.

Wizja „twierdzy bólu” dużo zawdzięcza bez wątpienia Arthurowi Schopenhauerowi, który od dawna pozostawał ważnym punktem odniesienia dla Jüngera. Cierpienie wypala na powierzchni świadomości sygnaturę trwogi, a narratorem opowieści jest rycerz – człowiek „opancerzony”, uzbrojony w racjonalność, świadomy siebie (a przynajmniej tak mu się wydaje) i pewny swych reakcji. Jednak obraz tortur niszczy integralność nienaruszonej dotąd świadomości. Przyglądając się torturowanej dziewczynie, rycerz nieruchomieje, w czym przypomina zahipnotyzowaną ofiarę żmii. Za chwilę zresztą padnie jej łupem, a jego pancerz pęknie.

Sen o „twierdzy bólu” nie jest w żadnym razie, jak chcą niektórzy, przykładem amoralnego podglądactwa, lecz diagnozą okrutnej nowoczesności, która zdaniem Jüngera (jego patronem jest tym razem bardziej Nietzsche) próbuje ulokować zło i cierpienie w odizolowanych od życia rezerwatach, zamiast zmierzyć się z nimi na otwartym polu świadomości*. Próbą takiej bezpośredniej konfrontacji ze złem i cierpieniem będzie kilka lat późniejszy esej *O bólu*. Lecz już teraz, sporządzając pierwszą wersję *Awanturniczego serca*, Jünger wydaje się głęboko przekonany, że należy bezwzględnie przenieść wizjonerskie intuicje Nietzschego do dyskursu literatury nowoczesnej. Za konieczne spoiwo uznaje właśnie kategorię trwogi. Tyle że między doświadczeniami Nietzschego i Jüngera jest ważna różnica. Autor *Zaratustry* miał szczęście żyć w czasach, w których globalna („planetarna”) mechanizacja życia dopiero raczkowała, gdy tymczasem Jünger na własnej skórze doświadczył niszczących procesów totalnego zawłaszczania ludzkiej egzystencji przez „demoną” techniki (tę diagnozę powtórzy zresztą później, ze znacznie większą siłą, Martin Heidegger, inny wnikliwy czytelnik Jüngera), przez zło odczłowieczone, pozbawione twarzy, podobnie jak pozbawiona jej jest nowoczesna

* Reinhard Wilczek, badacz nietzscheańskich tropów w twórczości Jüngera, twierdzi (w książce *Nihilistische Lektüre des Zeitalters. Ernst Jüngers Nietzsche-Rezeption*), że cierpienie zyskuje u Nietzschego znaczenie centralne jako immanentna cecha „dionizyjskiego stawania się”. Z tej pozycji Nietzsche formułuje swoją krytykę dekadentckiego społeczeństwa, które chce „usunąć” ból, co jest oznaką nihilizmu.

wojna materiałowa i cierpienie mechanicznie zadawane w fabrykach zniszczenia. Bezbronność człowieka okazuje się tym większa, że zło emanuje jednocześnie nieokreśloną, potężną siłą przyciągania, tak iż na swój sposób jest ono wręcz – choć to słowo z trudem przechodzi nam przez usta! – piękne. Pułapka, w jaką wciąga świadomość – również naszą, czytelników – autor *Awanturniczego serca*, jest więc niezwykle wyrafinowana: czytając, po prostu nie potrafimy się odebrać od hipnotyzujących obrazów kaźni, mimo że z estetycznego punktu widzenia ocierają się one nierzadko o kicz, a ich wydźwięk moralny jest co najmniej dwuznaczny. Jak choćby w przywołanym tutaj, nieledwie komiksowym opisie „twierdzy bólu”, której obraz („Mury jego czarne, a ogromne wieże krwawoczerwone”) robi z początku wrażenie mocno infantylnego.

Czytając *Awanturnicze serce*, przekonujemy się, że na naszych oczach autor dokonuje ryzykownego – awanturniczego właśnie! – eksperymentu na świadomości swoich postaci, swoich czytelników, a nade wszystko swojej własnej. Bo przecież to jego „serce” zostaje poddane najokrutniejszej próbie, próbie trwogi. Trwoga to ból świadomości, ale i estetyczny sztafaż nowego rodzaju „mechanicznego” cierpienia, które załęgło się w świecie „cywilizowanym”*, zimnym i zięjącym aksjologiczną pustką. Alternatywa, przed którą staje świadomość nowoczesnego podmiotu, polega, jak daje do zrozumienia Jünger, na wyborze między bólem trwogi a światem rezerwatów bólu, jałowej racjonalności, przewidywalności i mechanizacji. Cena

* O takim świecie mówi narrator, odwiedzając sklep „dla birbantów”, gdzie przechowywano przeznaczone do spożycia ludzkie ciała. Wysłuchawszy szczegółowych wyjaśnień sprzedawcy o sposobach pozyskiwania, przechowywania i przyrządzania tego rodzaju mięsa, kwituje wszystko, trochę ironicznie, a trochę ze śmiertelną powagą: „Nie wiedziałem, że w tym mieście, cywilizacja poczyniła tak znaczne postępy”. Z kolei w innym miejscu, wprost odwołując się do kwestii mechanizacji cierpienia, tak stwierdza: „Obserwowałem, jak jeden z pomocników zarzywał chyba setkę ryb, flirtując z piękną służącą. Dobywał on zwierzęta i nie patrząc podrzywał im ostrym narzędziem krtąń pod oskrzelami. Ta równomierna czynność tworzyła fatalny kontrast z powodowanym przez nią bólem. Uczucie to wpływało nie tyle z okrucieństwa samego zajścia, ile z jego mechanicznej obojętności”.

wyrwania się z tego świata jest, w rzeczy samej, bardzo wysoka. Wystawiona na ból mechanicznego cierpienia świadomość jest przecież bliska całkowitej dezintegracji. Czy wyjdzie zwycięsko z tej próby? Wedle Jüngera tak. Warunkiem jest, jak jeszcze postulował Nietzsche, przywrócenie cierpieniu jego właściwej rangi. Oto paradoks: strach przed bólem (trwoga, a więc w istocie także ból) okazuje się jedynym remedium na świat bólu odczłowieczonego i odindywidualizowanego, zamkniętego w nadzorowanych przez resentymentalną moralność zwierzyńcach. W tym też duchu żąda Jünger, za Nietzsche, jeszcze więcej bólu, jeszcze więcej cierpienia – a wszystko w imię ocalenia resztek duchowości: „Istnieją takie rodzaje bólu, które są niezbędne i istnieje także taka dyscyplina tragiczna, do której każdy wobec siebie jest zobowiązany”, czytamy w pierwszej wersji *Awanturniczego serca*.

Idea „dyscypliny tragicznej”, pełniąca główną rolę w późniejszym eseju *O bólu*, sięga korzeniami dionizyjskiej idei heroizmu, wypracowanej kilka lat wcześniej w prozie wojennej Jüngera. To koncepcja dialektyczna: dopiero najokrutniejsze męczarnie, jakim zostaje poddana świadomość, gwarantują oczyszczenie z ciasnoty racjonalności, kołtuństwa, trywialności, jednowymiarowości. To swoiste *probatio*, tragiczne, lecz konieczne. W takim ujęciu nawet łagodzenie bólu środkami farmakologicznymi okazuje się po prostu ucieczką przed odpowiedzialnością; przed zadaniem, które należy wypełnić do końca. Nie może, powiada w pewnym miejscu Jünger, dokonywać operacji ten, kto nigdy nie poczuł na skórze zimnej stali noża.

Autor *Awanturniczego serca* w żadnym razie nie postuluje amoralnej bezwzględności. Chce, przeciwnie, bezwzględności heroicznej – i to przede wszystkim wobec samego siebie i swojej własnej świadomości. To ona raz za razem zostaje wystawiona na próbę przerażenia i trwogi, na cierpienie gwałtu. Nie zawsze jesteśmy pewni, czy świadomość przetrzyma tę próbę, lecz na tym właśnie zasadza się ryzyko, owo „awanturnictwo” Jüngera, a zarazem dramatyczny paradoks pierwszej wersji jego utworu. Co dostajemy jako nagrodę (przy całej dwuznaczności tego ostatniego słowa)? Tak naprawdę niewiele. Jünger demaskuje nicość mieszczańskiego humanizmu dawnego rodza-

ju, ukazując jego resentymentalne podłoże. Kpi z moralności, która nie potrafi stawić czoła postępującej mechanizacji świata. Proponuje więc własne lekarstwo, które na pierwszy rzut oka wydaje się jeszcze potęgować cierpienia: próbuje (znów za swoim wielkim mistrzem, Nietzschem) zrehabilitować ból, na powrót włączyć go w strukturę ludzkiej egzystencji, a następnie uzbroić świadomość tak, by trwoga nie miała do niej więcej dostępu. Zadania dozbrojenia owej świadomości podejmuje się w eseju *O bólu*.

II

O bólu to opublikowany w roku 1934 tekst-laboratorium, w którym autor rozwija projekt przebadania fenomenu czystego cierpienia (cokolwiek by to miało oznaczać) w warunkach nieomal sterylnych, z wyłączeniem wszystkiego, co mogłoby postawić pod znakiem zapytania prawomocność i postulowany obiektywizm badań. Taką perspektywę podkreśla zresztą sam tytuł, gdzie Jünger zamiast „cierpienia” używa neutralnego, ba, wręcz bezosobowego pojęcia „ból”. Kategorię bólu traktuje jako uniwersalny klucz do rozwikłania tajemnicy zmechanizowanego świata, opisywanego szczegółowo w monumentalnym eseju *Robotnik. Władztwo i forma bytu* (*Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, 1932). Ból staje się więc tyleż fenomenem poddanym analitycznej rozbiórce, co nieomal kamieniem filozoficznym umożliwiającym dotarcie do źródeł nowoczesności i miejsca, jakie zajmuje w niej człowiek. „Zdradź mi, jaki masz stosunek do bólu, a powiem ci, kim jesteś”, czytamy już w pierwszym akapicie eseju. Forma bycia bólu do złudzenia przypomina platońską ideę, zawieszoną tam, gdzie przestrzeń i czas już nie mają dostępu: „Ból jako miara jest niezmienny”. Jak więc, możemy zapytać, przeprowadzać na nim jakiegokolwiek badania? Dzięki – spieszmy z odpowiedzią Jünger – analizie sposobów, w jaki człowiek odnosi się do owej miary.

O bólu zawiera więc w pierwszym rzędzie opisy ludzkich zachowań w obliczu cierpienia. Albo raczej: stanowi beznamiętnie sporządzoną kronikę, pozbawioną, przynajmniej na pierwszy rzut oka,

choćby odrobiny emocji, co akurat przy tego rodzaju kwestiach dziwić musi bardzo. Jünger-kronikarz pisze o cierpieniu tak, jak gdyby sam go nigdy nie doświadczył. Przypomina laboranta ubranego w biały kitel, zajętego rozcinaniem leżących przed nim nieruchomo preparatów. Raz wyciąga rękę po białą myszkę, innym razem po małego kotka, jeszcze innym po zdychającą, kolorową papugę, a w międzyczasie, być może, po ból. Pytanie, które musi się pojawić niemalże od razu, jest oczywiście natury etycznej: czy wolno w ten sposób podchodzić do ludzkiego cierpienia? A jeśli tak, to co wynika z tak obranej perspektywy? Po pierwsze nowy słownik. Otóż wypowiedzi Jüngera krążą właśnie wokół „bólu”, „mechaniki” czy „ekonomii” cierpienia, a więc pojęć, które użyte w tym kontekście nieprzyjemnie zgrzytają, są jak ziarnka piasku wciskające się między zęby. Autor, świadomy oporu, na jaki może trafić, próbuje przekonywać, że tylko taka pojęciowość potrafi oddać sprawiedliwość nieuniknioności cierpienia jako zjawiska immanentnego życiu. Ból nie jest przypadkowy, przekonuje Jünger. Przypomina maszynę, wielki kombajn, który wolno i nieubłagane kosi po kolei każde źdźbło na polu zwanym ludzką egzystencją. Stąd tylko w jeden sposób możemy zyskać przewagę nad machiną cierpienia: zdobywając się na „wychłodzenie” świadomości, na dystans pozwalający nam dostrzec w bólu wielkie *theatrum*. W pewnym – Schopenhauerowskim z ducha – fragmencie *O bólu* czytamy:

Jeśli wszakże potrafimy się zdobyć na chłód stosowny do przedmiotu tych rozważań, na to obojętne spojrzenie, które z ławek cyrku rzucamy na krew płynącą z ran obcych szermierzy, to szybko stwierdzimy, że ból stanowi pewną i nieuniknioną ingerencję w nasze życie. Nie ma nic bardziej pewnego i z góry nam przeznaczonego niż właśnie ból.

Uprzedmiotawiając ludzki ból, to znaczy czyniąc go obiektem analizy wyzbytej wszelkich emocji i aspektów etycznych, Jünger stara się uzbroić świadomość, uczynić ją zdolną do podjęcia wyzwania rzuconego przez epokę globalnej mechanizacji. Można by powiedzieć, że pisarz chce pokonać mechanizację jej własną bronią, czyli skonstruować taką maszynę epistemologiczną, która okaże się zdol-

na przeciwstawić nowym rodzajom cierpienia poprzez ukazanie go w całkiem nowym świetle. I nie tylko to. Dozbrojenie świadomości oznacza bowiem także przyjęcie postawy całkowicie odmiennej od tej, która charakteryzowała ludzi końca XIX stulecia, epoki stabilności i bezpieczeństwa. O ile bowiem tamci próbowali przed bólem uciec (czyli wykluczyć go z życia), o tyle teraz, dowodzi autor, próbuje się go „przetrzymać” (czyli włączyć w życie). To zaś zakłada, że w człowieku musi znajdować się „punkt dowodzenia, dzięki któremu ciało można traktować jako forpocztę, kierowaną jakby w dużej odległości do walki”. Tym punktem dowodzenia jest właśnie nowa, „opancerzona” świadomość, która ciałem potrafi zawiadywać jak przedmiotem, jak bezwolnym narzędziem, jak żołnierskim mięsem wysyłanym na walną bitwę z bólem. Jüngerowi nie chodzi zatem w rzeczywistości o nic innego jak o „totalną mobilizację”^{*} świadomości skonfrontowanej z nawałnicą cierpienia. Czy jest to jeszcze świadomość ludzka? Autor podnosi tę kwestię już wcześniej, w eseju *Robotnik*, gdzie rozwija ideę tzw. konstrukcji organicznej, symbolu zjednoczenia człowieka z maszyną (praktyczną egzemplifikacją owego konceptu okaże się dziesięć lat później japoński kamikadze!). Problem – jak pisze w pewnym miejscu zasadnie Wojciech Kunicki – „kto lub co jest silniejsze, człowiek czy maszyna, został dzięki temu zniesiony. W obrazie konstrukcji organicznej stapiają się one w jedno”.

Heroiczne, w rzeczy samej. W jednym wszakże miejscu ten heroizm „drugiej” świadomości – chłodnej, obcej sentymentalizmowi i zaszczepionej na współczucie – zdaje się wykazywać pewną lukę. Przy pierwszym czytaniu eseju łatwo ją przeoczyć. To zaledwie drobna dziurka, mikroskopijnej wielkości punkcik na ogromnej tafli myślowego uniwersum Jüngera. A jednak: „Kiedy widzimy człowieka w jego osamotnieniu, wysuniętego daleko w głąb niebezpiecznej sfery i będącego w pełni gotowości, to samo przez się nasuwa się nam pytanie, czego właściwie dotyczy owa gotowość”. To zaskakujące zdanie, odmalowujące przed czytelnikiem obraz bez reszty przepeł-

^{*} Taki zresztą tytuł (*Die totale Mobilmachung*) nosił traktat Jüngera opublikowany w roku 1930.

niony współczuciem wobec żołnierza, który samotnie stoi na warcie gdzieś na odległych rubieżach frontu, wystawiony na moce zniszczenia i śmierci. Pojawienie się tego poruszającego obrazu, już pod koniec eseju, świadczy, że dyskurs *O bólu* wykazuje jednak pewną podatność na współczucie, którego Jünger tak bardzo chciał uniknąć. No dobrze, ale czy można w ogóle spetryfikować ludzki ból w jakimkolwiek dostępnym nam dyskursie tak dalece, by wyeliminować kategorię współczucia? Taką myśl Jünger dopuszcza do siebie jedynie przez chwilę, nie pozwala jej, niestety, wybrzmieć w pełni. Uważa ją z pewnością za zbyt sentymentalną, a ponadto zapewne wyrażoną kiepskim, dziewiętnastowiecznym stylem. Jednak nie zawsze będzie tak uważał. Już wkrótce rozpocznie pracę nad drugą wersją *Awanturniczego serca*, którego zmieniony podtytuł – *Figury i capriccia* – wskazuje na nowy kierunek myśli. Capriccio to przecież tyle co kaprys, zachcianka, wybryk, fantazja. A więc w szerszym wymiarze również porzucenie idei świadomości „pancernej” na rzecz nieobliczalności, giętkości, dezynwoltury. Tak oto Jünger podaje dłoń Dionizosowi.

III

W *Awanturnicznym sercu* z roku 1938 Jünger zasadniczo odchodzi od własnej biografii, silnie obecnej jeszcze w pierwszym wydaniu utworu. Ten zabieg oddala tekst od historii, zbliżając go w zamian do filozofii. Nie ustaje krytyka nowoczesnej cywilizacji opartej na fundamentach ślepej racjonalności, tym razem jednak wyraża się ona częściej pouczającymi przykładami w postaci protokołów z marzeń sennych, które jeszcze intensywniej niż w wersji z roku 1929 konfrontują świadomość z niebezpiecznym powabem mechanicznie fabrykowanego zła. Trwoga miesza się z ciekawością, ból z estetyczną przyjemnością:

Siedziałem w wielkiej kawiarni, gdzie przy muzyce nudziło się wielu dobrze ubranych gości. Chcąc odnaleźć umywalnię, wyszedłem przez drzwi osłonięte czerwonym aksamitem, ale wkrótce zbłądziłem w gmatwaniu schodów i korytarzy, tak że z elegancko urządzonych pomieszczeń dotarłem

do skrzydła, które było bardzo zrujnowane. Sądziłem, że jestem w piekarni; spustoszony korytarz, którym szedłem, był jakby posypyany mąką, a po ścianach pełzały czarne karaluchy. Wydawało mi się, że praca jeszcze trwa, gdyż doszedłem do miejsca, gdzie powolnymi przerywanymi ruchami zamachowe koło napędzało pas; obok posuwał się niekiedy to w dół, to w górę, skórzany miech. Chcąc zajrzeć do piekarni, leżącej zapewne piętro niżej, wychyliłem się mocno przez jedno z zaślepionych okien, które wychodziły na zdziczały ogród. Pomieszczenie, które ujrzałem, przypominało raczej kuźnię. Przy każdym dechu miecha sypało iskrami otwarte palenisko, w którym żarzyły się narzędzia, a każdy obrót koła wprawiał w ruch osobliwe i różnorodne maszyny. Widziałem, jak pochwycono dwoje gości – pana i panią, chcąc przymusić ich, by się rozebrali. Stawiali temu gwałtowny opór, a ja pomyślałem: „Sądzę, że jak długo będą mieli dobre ubrania, tak długo będą bezpieczni”. Złowieszcym jednak dla mnie znakiem było dla mnie to, że gdzieś tam rozdarł się podczas szamotaniny materiał, a przez pęknięcia widać było gołe ciało. Cicho odszedłem i udało mi się odnaleźć drogę do kawiarni. Usiadłem znów przy swoim stoliku, ale orkiestra, kelnerzy i piękne wnętrza jawiły mi się teraz w całkiem innym świetle. Pojąłem także, iż gośćmi owładnęła nie nuda, lecz strach. (*W pomieszczeniach gospodarczych*)

Wiele znaków od samego początku wskazuje na to, że miła atmosfera mieszczańskiej kawiarni to tylko kruchy pozór, skrywający zabiegi tajemnicze i okrutne: takim znakiem jest choćby czerwień akasmitu, za którym rozciągają się ciemne pomieszczenia gospodarcze, opozycja między luksusem eleganckiej sali kawiarnianej a liszajem rozpadu dotyczącym odległe zakątki budynku czy wreszcie zdziczały ogród, który dostrzega w pewnej chwili narrator. Przepych powierzchni okazuje się pułapką zastawioną przez złowieszczą głębię, w jaką podstępem wciąga się zatrwożonego człowieka, aby pozbawić go jego „dobrych ubrań”, czyli resztek cywilizacyjnych pozorów. Pomyłka, jakiej początkowo dopuszcza się narrator, myląc strach z nudą, okaże się zrozumiała, gdy uzmysłowimy sobie, że strach (trwoga) to ból świadomości gwałconej. Nuda zaś, o czym dowiadujemy się ze słynnego, po wielokroć cytowanego w różnych miejscach fragmentu z eseju *O bólu*, jest niczym innym jak rozpląnięciem się bólu w czasie. Tak więc za sennością atmosfery panującej w kawiarni kryje się po prostu nieusuwalna trwoga i nieusuwalny ból wywołany kielkującą świadomością, że oto nadchodzi epoka, która zniszczy

stary świat. Oczywiście to tyleż ból wywołany świadomością tego stanu rzeczy, co ból samej świadomości. A ponadto – dopowiedzmy – ból świadomości wciągniętej w osobliwą pułapkę. Autor *Awanturniczego serca* skonstruował ją zresztą już znacznie wcześniej, w swojej prozie wojennej, tu jedynie doprowadzając jej mechanizm do zadziwiającej perfekcji: oto maluje przed oczyma czytelnika obrazy estetycznie pociągającego zła, sugerując rozdzielność etyki od estetyki (rozdzielność taka wydaje się nam konieczna, skoro nie chcemy estetycznie usprawiedliwiać zła), a jednocześnie wplątuje go w zasadniczo nierozstrzygalny dylemat etyczny (bo piękne zło jest faktem). Pułapka ta unaocznia – zarówno narratorowi, jak i nam, czytelnikom – że znane z dawniejszej tradycji utożsamianie dobra i piękna (*kalo-kagatia*) traci rację bytu i w gruncie rzeczy nijak się ma do wyzwań stawianych nam przez „techniczny” świat nowoczesności.

W drugiej wersji *Awanturniczego serca* Ernst Jünger tańczy na kruchym lodzie; bez wątpienia zbliża się do niebezpiecznej granicy, która oddziela krainę „awanturniczej” dezynwoltury od bezkształtnej samowoli, ryzykownej anarchii – i tej etycznej, i tej estetycznej. Mimo to jego książka nie jest zła w sensie moralnym*; nie jest taka, mimo że odmalowuje przed nami, i to w aż nazbyt przekonujący sposób, świat podły, diabelski, amoralny, naznaczony cierpieniem. Świat wypełniony krzykiem gwałconej świadomości. Czy ten krzyk zamilknie w laboratoryjnym chłódzie? Kolejna książka Jüngera, *Na marmurowych skałach* (1939), ukaże ten problem z zupełnie innej strony, proponując zdecydowany powrót do Schopenhauerowskiej etyki współczucia, do „pokoju ojcowskiego domu”.

* A tak niestety sugeruje przywołany już Karl Heinz Bohrer w innej swej książce, *Imaginationen des Bösen*. Każę bowiem zapytywać, skądinąd w niektórych przypadkach całkiem zasadnie, czy literatura i sztuka nie mają aby czasem – poprzez swoje specyficzne formy wyrazu – udziału w złu. Nawiasem mówiąc, kwestię tę porusza jak zwykle zadziornie i jak zwykle frapująco J.M. Coetzee w jednym z rozdziałów książki *Elizabeth Costello*.

TANIEC MARIONETEK

(Franz Kafka)

I

Pewien młody, niespełna trzydziestoletni mężczyzna idzie pośpiesznie ulicą. Jest umówiony na spotkanie. W jednej ręce trzyma olbrzymi parasol, drugą przytrzymuje kapelusz, który łąda chwila podda się furii zimowego wiatru. Zaczyna deszcz ze śniegiem. Tuż obok turkocze wóz węglarza.

Mężczyzna, wysoki i chudy, wyrzuca do przodu długie nogi. Ubrany nienagannie, jak przystało na sumiennego urzędnika. Gdybyśmy mieli władzę przenikania wzrokiem materii, pod ciemnym kapeluszem dostrzegliśmyby gładko przyczesane kruczoczarne włosy i równo wytyczony przedziałek przebiegający przez sam środek głowy. Wysokie czoło obramowane u dołu gęstwiną ciemnych brwi. Oczy jak węgle, kształtny nos, ładnie wykrojone usta. Chciałoby się powiedzieć: całusne. I rzeczywiście: ten człowiek podoba się kobietom.

Dokąd idzie? Do pracowni niejakiego Ernsta Aschera, malarza, który poprosił go, by pozował do postaci św. Sebastiana, rzymskiego oficera, którego podziurawione strzałami ciało stało się – na potrzeby sztuki – areną cierpienia.

II

Do spotkania z malarzem nigdy w rzeczywistości nie doszło. Co prawda Franz Kafka, to o nim mowa, wspomina o takiej możliwości w *Dziennikach*, lecz nie sposób wyobrazić sobie kogoś, komu trudniej byłoby obnażyć się przed innym człowiekiem niż właśnie przyszłemu autorowi *Procesu*. Kafka, choć aparycją i wzrostem zdecydowanie wyróżniał się spośród swych przyjaciół, gardził swoim ciałem, traktował je jak wroga, jak dzikie zwierzę, które należy bezwzględnie poskramiać, *Dzienniki* świadczą o tym aż nadto. Rok 1910, początek regularnych zapisków: „Małżowina mojego ucha była świeża w dotyku, szorstka, chłodna, soczysta jak liść. Piszę to bez wątpienia z rozpaczy z powodu swego ciała i swej przyszłości z tym ciałem”. 21 listopada 1911: „Moje wyschłe ciało rozsypuje się pod wpływem podnieceń”. 22 listopada 1911: „Pewne jest, że główną przeszkodę w moim rozwoju stwarza mój stan fizyczny. Z takim ciałem nie można niczego osiągnąć. Będę musiał przywyknąć do tego, że będzie mnie ono ustawicznie zawodzić”. 2 stycznia 1912: „Chodziłem ze zgarbionymi plecami, krzywymi łopatkami, zakłopotanymi rękami i dłońmi: bałem się luster, bo ukazywały mnie w nieuniknionej, jak sądziłem, brzydocie”. W kilka lat późniejszym *Liście do ojca* Kafka przywołuje z kolei uczucie ogromnego wstydu, jaki odczuwał podczas podejmowanych wspólnie z ojcem wypraw na basen. Hermann Kafka, mężczyzna kipiący energią, swoim potężnym ciałem niemal dosłownie zakrywał syna, który przypominał raczej wynędzniały, przerażony własną znikomością szkielecik niż jedyne go męskiego potomka przedsiębiorczego kupca z Pragi.

Jeśli wnikliwiej przyjrzeć się fotografiom pisarza, można na nich dostrzec człowieka, który, jak się wydaje, z wielkim jedynie trudem potrafi nadać swojemu ciału jakiś kształt. Pomocą służy mu z pewnością sztywny krój mieszczańskiej garderoby: świetnie skrojone garnitury, wykrochmalone koszule, jedwabne krawaty, które wszystkie razem trzymają w ryzach rozchodzące się członki. A przecież mimo tych wielopiętrowych gorsetów cielesność Kafki nieledwie sypie mu

się w rękach, wylewa się z nogawek i modnych mankietów. Dziwne, przecież musiała to być cielesność przyciągająca uwagę: śniada skóra, delikatne dłonie, zgrabne nogi hartowane długimi spacerami. Czy wszystko to było rzeczywiście godne jedynie pogardy, tak jak o tym czytamy w licznych zapiskach?

Dezintegracja ciała, którą Kafce udawało się w rzeczywistości przez pewien czas jakoś powstrzymywać – już to dzięki nieoczywistemu wcale w tamtych czasach wegetarianizmowi, już to dzięki gimnastyce i odpowiednim ćwiczeniom fizycznym, już to z racji dość regularnych wizyt w burdelach – objawia się w całej swej monstrialnej brzydocie w niezliczonych utworach pisarza. Czytać je, znaczy wchłaniać w siebie – bo inaczej nie można w nie wniknąć – ten szkaradny świat pokryty liszajami i łuszczącym się tynkiem, zaludniony pokrakami, chudzielcami, garbusami, kalekami, dziwadłami, dziwkami, robakami, kotojagniętami, Odradkami i innym odrażającym plugastwem. To świat kreatur, od którego czytelnik co rusz odwraca oczy, by po chwili zanurzyć się w nim z jeszcze większą, bo dwuznaczną, rozkoszą. I wtedy już wiemy: nie ma innej drogi do pisarstwa Kafki jak właśnie przez czyściec fizycznej ohydy i wieloznaczność cielesnego gestu. Zresztą już w roku 1934 Walter Benjamin zwracał uwagę na „gestyczność” książek autora *Przemiany*. Stąd tak ważna rola przypada tutaj właśnie choćby skrzyżowaniu rąk, opuszczeniu głowy na piersi (wedle Benjamina najczęstszego gestu Kafkowskich bohaterów) czy zgięciu serdecznego palca. Warto się więc zastanowić, co nam mówią te gesty, te gestykulujące korpusy. Czego mogą być śladem i do jakich odsyłają doświadczeń.

Kwestia ta ma ogromne znaczenie, jako że znaczna część zarówno całościowych, jak i wycinkowych interpretacji twórczości Kafki wykazuje jedną poważną wadę, której należy w miarę możliwości być świadomym: wielkie ambicje i niewłaściwe proporcje, co objawia się między innymi tym, że rzadko wspomina się o konkretnych zdaniach rozgrywających się utworach pisarza – od razu proponując w ich miejsce rozbudowane o gigantyczny kontekst egzegezy filologiczno-filozoficzne. Tymczasem teksty Kafki są w zdecydowanej

większości bardzo „prozaiczne”*, traktują o sprawach przyziemnych, wręcz nudnych. Takich, których powierzchnia stanowi zarazem ich głębię – zatrzymującą się na sobie samej, a jednocześnie bezwarunkowo odsyłającą do czegoś innego. To „podwójne uwikłanie” świata przedstawionego i jego postaci jest widoczne na każdym kroku, na przykład w pierwszym zdaniu *Przemiany*, które mówi nam, że Gregor Samsa rzeczywiście się zmienił w robaka, choć skądinąd przecież słusznie przypuszczamy, że nadal pozostał człowiekiem (w przeciwnym wypadku opowiadanie nie miałoby bowiem najmniejszego sensu). Podobnie rzecz się ma w *Procesie*, gdzie „podwójne uwikłanie” Józefa K. w jednej chwili uznaje go winnym i od winy go uwalnia. Wszystko to oczywiście sprawia, że doświadczenie czytania utworów Kafki to doświadczenie lektury *par excellence* niemożliwej. Z jednej strony ich świat wyraża – tak jak gest – jedynie siebie samego, z drugiej zaś stanowi – w czym również przypomina gest – ślad odsyłający do gęstwiny nieprzekładalnych na słowo, a przecież nieustannie domagających się takiego przekładu doświadczeń. Odpowiedź na pytanie, w jaki sposób czytać Kafkę, jest tożsama z odpowiedzią na pytanie, w jaki sposób czytać gest, skoro wobec braku stosownych słów należałoby odczytywać go po prostu w jego „gestyczności” (czy spuszczenie głowy na piersi nie starczy za wszystkie słowa świata?), to zaś – ach, te paradoksy! – z pełną świadomością, że nie sposób jednak tak zwyczajnie pominąć tego, co kryje się „głębiej”. Inaczej mówiąc, nie możemy odczytywać gestów inaczej niż jako informacje odsyłające do „drugiego dna”, choć to „drugie dno” znajduje się przecież być może (zakrytej przed nami, bo inaczej nie szukalibyśmy niczego „pod spodem”) przy powierzchni. To trochę tak, jak z Kafkowskim Prawem (*Gesetz*), interpretowanym przez niektórych jako nie mające „wnętrza”, jako obecne wprawdzie niewątpliwie, jednak zawsze „gdzie indziej”, w biurze obok, za drzwiami, w jakiejś kamienicy na przedmieściach, nigdy tu i teraz**.

* Reiner Stach, znakomity biograf Kafki, powiada wręcz, że ich fabuły są w pewnym sensie „zbyt jednoznaczne”.

** Tak właśnie twierdzą Gilles Deleuze i Félix Guattari w swojej inspirującej książce *Kafka. Pour une littérature mineure*.

Pierwszym doświadczeniem, do którego odsyłają gesty bohaterów Kafki, jest, o czym już była mowa, doświadczenie cielesności. Cielesności, by tak rzec, skażonej. Błona łącząca środkowy i serdeczny palec Leni, chorobliwa pożądlliwość Józefa K. nachodzącego w środku nocy swą atrakcyjną sąsiadkę, fizyczna obleśność Friedy z *Zamku*, robaczność Gregora Samsy, przeraźliwa chudość mistrza głodowania, rana w boku pacjenta, którego odwiedza lekarz wiejski, kulejący Czerwony Piotruś ze *Sprawozdania dla Akademii*. Ciała naznaczone jakimś nieodwracalnym defektem fascynowały Kafkę, bez wątpienia. Zarazem natrafiamy na paradoks: mimo że cielesność wybija się na pierwszy plan niemal we wszystkich utworach Kafki, właściwie nie spotkamy w nich postaci z krwi i kości. Autorowi *Procesu* obca była nie tylko psychologia, lecz także, w gruncie rzeczy, fizjologia. *Physis* nie znosił, przede wszystkim swojej. Portretował ją tak, jakby chciał ją do reszty ośmieszyć, skarykaturować. Weźmy choćby zapis z 9 października 1911:

Gdybym miał dożyć do czterdziestego roku życia, poślubię prawdopodobnie starą pannę ze sterczącymi siekaczami, które górna warga trochę odslania. (...) Ale czterdziestego roku życia nie dożyję chyba, przeciw temu przemawia na przykład pojawiające się często w lewej połowie mej czaszki napięcie, które odczuwam jak wewnętrzny wrzód; ono zaś, abstrahując od niemiłych doznań, jeśli chcę tylko obserwować, sprawia na mnie takie samo wrażenie, jak widok przekrojów czaszki w podręcznikach szkolnych albo jak prawie bezbolesna sekcja żywego ciała, podczas której nóż, trochę chłodząc, ostrożnie, zatrzymuje się często i powracając, a nieraz leżąc spokojnie, rozcina jeszcze dalej cieniuteńkie błonki tuż przy funkcjonujących częściach mózgu.

Lub z 2 listopada tego samego roku: „Dziś rano po raz pierwszy od dawna znowu radość z powodu wyobrażenia noża obracanego w moim sercu”. Dwa lata później, 3 maja, Kafka notuje z kolei: „Wciąż obraz szerokiego noża do wędlin, wcina się we mnie z boku niesłychanie szybko, z mechaniczną regularnością i odkrawa cieniutkie płyty, które przy tej szybkości odpadają prawie zwinięte”. Mało? To jeszcze jeden zapis, trochę wcześniejszy a równocześnie najlepiej chyba wydobywający dwuznaczne rozkosze „nikczemnej” cielesności:

Przy okazji poprawek dokonywanych w *Wyroku* wypisuję wszystkie skojarzenia, jakie uprzytomniłem sobie w tym utworze, o ile tylko uświadamiam je sobie teraz. Jest to potrzebne, ponieważ opowiadanie dobyło się ze mnie okryte, jak przy prawidłowym porodzie, brudem i śluzem, i tylko moja ręka potrafi dobrać się aż do ciała, i tylko ja mam na to ochotę.

We wszystkich tych notatkach uderza wręcz sadystyczna drobiazgowość, z jaką autor notuje swoje spostrzeżenia, a zarazem – co łączy Kafkę bardzo wyraźnie i z Paulem Valéry, i z Ernstem Jüngerem – „chłód świadomości”, rejestrującej najdrobniejsze poruszenia ciała, pozornie nieznaczące nic gesty. Jakbyśmy, na co słusznie zwracają uwagę Deleuze i Guattari, odczytywali protokoły z dokonywanych przed chwilą eksperymentów medycznych. Nie jest to porównanie całkiem bezzasadne, zważywszy, że postaci autora *Jamy* bez najmniejszej wątpliwości przypominają przecież istoty zanurzone w formalinie, poruszające się tylko za sprawą krótkich, choć silnych wstrząsów elektrycznych, które serwuje im laborant Kafka. Albo jeszcze lepiej: są podobne marionetkom, wprawianym w ruch dłońmi animatora.

Oto najpewniej przyczyna, dla której i filmy, i spektakle teatralne oparte na utworach Kafki w większości zawodzą: z pozoru wierne odwzorowują świat przedstawiony *Procesu* czy *Przemiany* (na pierwszy rzut oka wydaje się to rzeczywiście nietrudne, biorąc pod uwagę pozorny realizm tej prozy), a jednak szybko spostrzegamy, że twarze nie te, ciała nie te, gesty nie te, mowa nie ta. Jak gdyby za dużo w nich wszystkich było... człowieka, z jego czułościowością, wewnętrznym rozedrganiem, z trudem skrywaną emocjonalnością. Tymczasem Kafka był od czułościowości daleki. Owszem, zagłębiał się w cielesność, ale tę wystudiowaną i przez siebie wykreowaną, ograniczoną do kilku, co prawda nieskończenie wieloznacznych gestów, niemożliwych do odtworzenia tam, gdzie w grę wchodzi niekontrolowany żywioł materii. Owa tak charakterystyczna jednowymiarowość kafkowskich bohaterów* (naszkicowanych celnie

* Günther Anders mówi w tym kontekście (w książce *Kafka pro und contra*) o „abstrakcyjnych ludziach”, tj. oderwanych od pełni ludzkiej egzystencji. Z kolei w innym miejscu przekonuje, że człowiek został w utworach autora *Procesu* sprowadzony do funkcji rzeczy.

zaledwie kilkoma pociągnięciami pióra, mówiących podobnym językiem, niezróżnicowanym ze względu na okoliczności, płeć, charakter itp.) to wieloznaczna jednowymiarowość marionetek, których pozornie proste gesty, pozornie nieskomplikowana cielesność składają – przez swoją odczłowieczoną formę – do nieskończonych odczytań. O takiej właśnie marionetkowości pisze w swojej kapitalnej rozprawie Heinrich von Kleist. Przypomnijmy, *O teatrze marionetek* (1810 r.), zarysowując ogólną teorię sztuki, przyznaje marionetkom estetyczną wyższość nad zawodowymi tancerzami. Wyższość ta wynika stąd, że marionetka nigdy nie „gra”, nie „kryguje się”, gdyż, jak powiada za niemieckim pisarzem jego komentator Tadeusz Namowicz, dusza i materia spotykają się w tym samym punkcie, odnajdując tam swój środek ciężkości. Podczas gdy tancerz, świadomy oceniających spojrzeń widzów, zawsze się kryguje, co odbiera mu naturalną grację, pozbawiona świadomości marionetka porusza się w każdej sekundzie pewnie i z wdziękiem. Dlatego właśnie świadomość staje się koniec końców kluczową kwestią rozważań Kleista, który, wychodząc od zagadnień natury estetycznej, zmierza w rezultacie w stronę epistemologii, antropologii filozoficznej i metafizyki. Oto bowiem sugeruje, że zerwawszy zakazany owoc z drzewa poznania, czyli obudziwszy w sobie świadomość (egzystencjalną, moralną, estetyczną i każdą inną), na zawsze utraciliśmy swoją pierwotną niewinność oraz, co zrozumiałe, także szczęście płynące z niewiedzy*. „Świadomość burzy ludzki wdzięk”, czytamy w pewnym miejscu, by chwilę później wysłuchać osobliwej historii o szesnastoletnim młodzieńcu, którego cielesność roztaczała niezwykle urok do chwili, gdy młodzieniec ten zobaczył w zwierciadle odbicie swego ciała. Całkowicie przypadkowy sposób ułożenia tułowia, głowy, rąk i nóg przywodził na myśl pewną starożytną grecką rzeźbę, pełną niewypowiedzianej gracji. Chcąc unaocznić innym to zaskakujące podobieństwo, młodzieniec ponownie spróbował – tym

* Tego rodzaju idee były, nawiasem mówiąc, niezwykle rozpowszechnione wśród niemieckich idealistów i romantyków, czego świadectwem jest na przykład *Henryk von Ofterdingen* Novalisa, gdzie mowa o restytucji dziecięctwa i nawiązaniu jako figurach powrotu do raju utraconego.

razem w pełni świadomie – przybrać taką pozę, jaką zaobserwował w zwierciadle, a wcześniej w galerii. Jednak tym razem próba zawiodła. Potem było jeszcze gorzej.

Od tego dnia – czytamy – niemal od tamtej chwili począwszy, zaszła w owym młodzieńcu niepojęta przemiana. Zaczął całymi dniami stać przed lustrem i coraz to ulatywały zeń powaby. Swobodne igraszki jego gestów zdała się niczym żelazna sieć spowijać jakaś niewidzialna, niepojęta siła, i po upływie roku niepodobna było odkryć w nim ani śladu tej słodczy, którą ongiś napawały się oczy otaczających go ludzi.

Gdzie poszukiwać „słodczy” w marionetkach Kafki? Radykalna degradacja Kafkowskiego świata i zamieszkujących je ludzkich kreatur polega między innymi właśnie na tym, że nawet marionetkom odebrano tu grację. Nie mają one więc w istocie niczego – ani świadomości (Józef K. nieświadomy swej winy, Georg Bendemann nieświadomy przepaści, w którą za chwilę zostanie wrzucony, Gregor Samsa nieświadomy wewnętrznej przemiany, którą wcześniej przeszedł i która doprowadziła jego postać do odrażającej robaczności itd.), ani powabu. Ani, co za tym idzie, szczęścia. Człowiek przestaje być tutaj nie tylko człowiekiem, ale nawet lalką. Jest co najwyżej jej ponurą parodią. Pytanie w związku z tym brzmi: na czym mógłby polegać grzech pierworodny Kafkowskiej marionetki, marionetki „upadłej”, pozbawionej gracji, a więc zdegradowanej do szkaradnej kukły? I, co ważniejsze, gdzie szukać tego, który nią porusza? Jego obecność jest przecież niezbędna. Bez niego czegoś nam w twórczości Kafki brak.

III

Utworem, w którym łączą się wszystkie wspomniane wcześniej wątki – wieloznaczny gest, okrucieństwo, zdegradowana cielesność, chłód świadomości rejestrującej cierpienie czy kukiełkowość postaci budząca u widza uczucie obcości – jest *Kolonia karna*, a ich sceną wielka wyspa, na którą przybywa pewien podróżujący po świecie

badacz, by naocznie przekonać się, jak wyglądają stosunki panujące w zamorskich kazamatach.

Kolonia karna to bez wątpienia jedna z najokrutniejszych nowel XX wieku. Sugestywna tak bardzo, że oszołomieni lekturą ledwie dostrzegamy jej liczne braki warsztatowe (miejscami mocno kulejący styl, niekonsekwencja w budowaniu niektórych sytuacji czy wreszcie całkowicie nieprzystające do reszty utworu zakończenie, które wydaje się po prostu zbędne*). Ta niezbyt długa nowela ma moc hipnotyzującą jak oczy węża.

Z początku wszystko przypomina reportaż napisany na zamówienie gazety specjalizującej się w tematyce podróżniczej: na odległą wyspę przybywa uczony, któremu pokazuje się kilka lokalnych osobliwości. Największą z nich jest jakaś dziwaczna maszyna, obsługiwana przez miejscowego oficera. Konstelacja tworzona przez obu tych bohaterów składa się, a przynajmniej tak z początku sądzimy, z przeciwieństw. Z jednej strony mamy „badacza”, czyli człowieka wykształconego, racjonalnego, zachowującego w swych sądach życzliwy choć, przynajmy, trochę bezoosobowy obiektywizm. Słowem, oświeconego Europejczyka. Na wyspie jest on gościem, kimś obcym. Po drugiej stronie znajduje się z kolei oficer odpowiedzialny za obsługę maszyny służącej do wymierzania skazańcom szczególnego rodzaju kar cielesnych. Kary te (wykluwanie na ciele skazańca treści wyroku) są w oczach podróżującego badacza zwyczajnie barbarzyńskie i nie przystają do standardów prawnych istniejących w cywilizowanych społeczeństwach Europy.

Badacz i oficer reprezentują dwie skrajne odmienne postawy wobec prawa. Po stronie pierwszego z nich stoi tradycja Zachodu – nowoczesna i „postępowa” (dla uproszczenia możemy ją zwać oświeceniową). Proces sądowy jest tutaj sformalizowany i szczegółowo skodyfikowany, tak iż nie ma miejsca na czyjąkolwiek samowolę, a oskarżony zawsze ma możliwość obrony. Druga strona odwołuje się z kolei do tradycji, która nie ma nic wspólnego z „oświecony-

* Zresztą sam autor, o czym świadczą jego zapiski z dnia 7–9 sierpnia 1917, był niezadowolony z ostatniej części *Kolonii karnej*. Podejmował próby jej ulepszenia, jednak żadna z nich nie dotrwała do naszych dni.

mi” przepisami, ustaleniami, kodyfikacjami. To prawo, by tak rzec, ponadludzkie, z punktu widzenia prawa „oświeconego” arbitralne i bezwzględne, natomiast w oczach oficera i innych zwolenników Starego Komendanta jedyne naprawdę sprawiedliwe. Nie ma tutaj miejsca na pomyłki. Wina jest zawsze niewątpliwa, a kara dotkliwa. Prawo to*, mimo że wydaje się nieludzkie i bezwzględne, wyraża tęsknotę za światem idealnym, pozbawionym zamętu, w którym wszystko jest proste, zrozumiałe samo przez się, nie podlegające dyskusji, czyli właśnie „niewątpliwe”. Nie ma tu miejsca na wahania, to świat na swój sposób bardzo bezpieczny:

Kapitan przyszedł do mnie przed godziną, spisałem jego zeznania i od razu wydałem wyrok. Potem kazałem nałożyć temu człowiekowi łańcuchy. Wszystko to było bardzo proste. Gdybym tego człowieka najpierw wezwał i wybadał, powstałoby tylko zamieszanie. On by kłamał, a gdyby mi się udało zbić te kłamstwa, zastąpiłby je nowymi kłamstwami, i tak dalej,

wyjaśnia w pewnym miejscu oficer.

Konstelacja tych figur, współtworzona oczywiście także przez postać niemego skazańca, powiela charakterystyczny dla Kafki sposób zabudowywania przestrzeni teatru upadłych marionetek: funkcja każdej z „kukieł” jest ściśle określona, a zarazem w swej określoności zwodnicza. Oto bowiem początkowo wydaje się, że największą sympatią powinniśmy obdarzać poddanego torturom żołnierza, a zaraz potem nieco chłodnego w obejściu, lecz przecież reprezentującego „jedynie słuszne” wartości uczonego podróżnika. Ostatnie zaś miejsce powinien w tym układzie zająć bezlitosny oficer, którego postawa i poglądy zasługują tylko i wyłącznie na potępienie. Tymczasem okazuje się (jeśli pozwolić do końca wybrzmieć wszystkim kotłującym się w nas w trakcie lektury emocjom), że skazańca traktujemy właściwie jak bełkoczące zwierzę, człowiekopodobną masę, która bydlęcymi oczyma bezrozumnie obserwuje zachodzące wokół niej wypadki. To pierwsza pułapka zastawiona na nas przez autora.

* Pisane wielką literą, gdyż, w przeciwieństwie do „prawa” stanowiącego zbiór określonych przepisów, jest to instancja transcendentna wobec świata przedstawionego.

W drugą wciąga nas nasz stosunek do podróżnika. Wprawdzie podzielamy jego „postępowe” poglądy, jednak czy łatwo nam identyfikować się z tym bezbarwnym okazem współczesnego „eksperta”, bez głębszego rozumienia powtarzającego sądy, których wymiaru do końca chyba nie pojmuje (podobnie bezbarwni są również inni, z pozoru pozytywni bohaterowie Kafki, na przykład Józef K. z *Procesu*, ów wspaniały przykład Musilowskiego człowieka bez właściwości)? Dlatego szczerą pryncypialność oficera – mimo że służy on „niesłusznej” sprawie – budzi mimo wszystko pewną sympatię, a przynajmniej szacunek. Oto człowiek, który, choć się z nim nie zgadzamy, wie, o czym mówi i który jest w stanie oddać za to wszystko, co ma, łącznie z życiem. W ten sposób wpadamy w trzecią pułapkę, ale i tej autorowi mało. Kiedy już bowiem zdobędziemy się na względną szczerłość sami przed sobą i określimy nasz stosunek do każdej z figur rozgrywającego się na naszych oczach spektaklu, okazuje się, że dwie z nich (podróżny i oficer) skrywają w sobie jakiś niepokojący, transgresyjny rys szaleństwa. Sztywny służbista oficer, skazując siebie samego, podejmuje decyzję nagłą, niespodziewaną i nieledwie heroiczną, zaś podróżny tylko z pozoru jest tak beznaocznie „poprawny”. Przecież cały czas nie opuszcza nas wrażenie, że jego racjonalność jest zbyt „urzędnicza”, by mogła być całkowicie szczerą. Musimy ją zatem wziąć w nawias (podwójne uwikłanie!), co podpowiada nam zresztą sam autor, choć nie w *Kolonii karnej*, a w *Dziennikach*, gdzie znajdziemy fragmenty, które nie weszły później do opowiadania. Świadczą one o tym, że Kafka widział w podróżnym raczej uśpionego szaleńca, którego „północny” rozsądek topnieje w gorących promieniach zwrotnikowego słońca*.

* W drugim tomie *Dzienników* czytamy: „Podróżny poczuł znużenie zbyt wielkie, by jeszcze coś tutaj nakazać lub nawet działać. Wydobył tylko chustkę z kieszeni, wykonał ruch, jak gdyby zanurzał ją w odległym wiadrze, przycisnął do czoła i położył się obok wykopu. W tej pozycji zastali go dwaj panowie, których po niego wysłał komendant. Jak otrzeźwiony podskoczył w górę, gdy go zagadnęli. Z ręką na sercu rzekł: – Jeśli do tego dopuszczę, psim synem będę. – Ale po chwili wziął to dosłownie i zaczął biegać na czworakach. Tylko czasem podskakiwał, urywał się, wieszał się któremuś z panów u szyi i wołał łkając: – Czemuż to wszystko dla mnie! – I wracał śpiesznie na swoje miejsce”.

Autor postępuje ze swoimi postaciami tak, jak gdyby bezpośrednio nad ich głowami chciał zawiesić olbrzymi reflektor teatralny: bezlitosny ogień światła wypala po kolei włosy, skórę na czaszce, brwi, nadpala uszy i nozdrza, sięgając coraz to niżej i niżej aż w końcu ze wszystkich zostaje tylko popiół. Reiner Stach, biograf Kafki, powiada, że sceneria noweli jest właściwie nieludzka, a jednak autor czyni wszystko, by uniemożliwić nam odwrócenie wzroku. Więc patrzymy dalej: na gesty, na ciała, na ludzką (choć przecież skądinąd marionetkową) *physis*, która objawia się tu niemal wyłącznie w swej najniższej, najpodlejszej formie (brud, ślina, wymiociny, krew). Wszystkie one poszukują cienia w tej spalonej słońcem dolinie – i nie znajdują go. Maszyna cierpienia musi dokończyć swego dzieła*, również na poziomie struktury samego utworu. Deleuze i Guattari bez ustanku podkreślają taki „maszynowy” charakter prozy Kafki, gdzie rządzi prawo serii, a relacje między figurami przypominają zazębianie się elementów pracującej maszyny, na którą składają się jednocześnie jej operatorzy i części, surowce i obrobiony materiał, oprawcy i ofiary, potężni i słabi. „Maszynowa” jest wreszcie i nasza lektura: omawiając ostatnie sceny noweli, Stach uprzytomnia nam, że do tej pory cały czas czytaliśmy ją pod dyktando opisywanej maszyny, tak iż ogrania nas niepomierne zdumienie, gdy okazuje się, że mimo jej rozpadu, opowiadanie trwa dalej. Oto jak dalece identyfikowaliśmy formę *Kolonii karnej* z pracą mechanizmu, stanowiącego bądź co bądź tylko jeden z przedmiotów opowieści.

IV

Kręgów cierpienia, „generowanego” przez maszynę pisarską Kafki, istnieje w *Kolonii karnej* co najmniej pięć. Pierwszy krąg tworzy oczywiście, o czym przed chwilą była mowa, sama „maszynowość” zadawanego bólu: inaczej postrzegamy cierpienie wyrządzone przez

* Nawiasem mówiąc, z racji wykonywanego zawodu Kafka był ekspertem właśnie od uszkodzeń cielesnych powodowanych przez maszyny, głównie fabryczne.

człowieka, inaczej zaś przez mechanizm (czy nie dlatego właśnie piekło obozów koncentracyjnych – tych fabryk śmierci – wzbudza w nas większe przerażenie niż największa zbrodnia dokonana wyłącznie ludzkimi rękami?). Drugi krąg wiąże się z pierwszym i wytwarza go chłód świadomości percypującej cierpienie: „Chodzi o to, by gdy miecz przeszywa duszę, mieć wzrok spokojny, nie tracić krwi, reagować na zimno żelaza zimnem kamienia”. Albo: „Być dzięki przebicui nie do zranienia”, jak powiada jeden z zapisków w *Ośmiu notatkach*, uderzająco zbieżny z niektórymi postulatami Ernsta Jüngera. Tę chłodną bezosobowość utworów Kafki wnikliwie opisuje Maurice Blanchot w *Głosie narracyjnym*, zwracając uwagę na obecny w nich przedziwny rodzaj narracji neutralnej. Na straży takiej narracji stoi nijaka forma „ono”, trzecia osoba, która nie jest jednak zwyczajną trzecią osobą ani zwykłą zasłoną dla bezosobowości. „Ono” jest tak dalece bezosobowe, że wręcz staje się w swej bezosobowości natrętne, wyznaczając tym samym przestrzeń dla ingerencji podstępnej perwersyjności „innego”. Podstępnej, bo podwójnie uwikłanej: z jednej strony głos narracyjny nic nie mówi,

(...) nie tylko dlatego, że niczego nie dodaje do tego, co jest do powiedzenia (...), ale dlatego, że stanowi podwalinę tego „nic” – tego „przemilczeć” i „zamilknąć” – w które język jest od tej chwili zaangażowany; z tego względu nie słyszy się go od razu (...). Z drugiej strony głos ten, bez własnej egzystencji, mówiący znikąd, w zawieszeniu w całym opowiadaniu, nie znika w nim. (...) Głos narracyjny (...) zachowuje dystans bez dystansu, nie wciela się w żadną postać, (...) jest obojętną odmiennością, która wypacza głos indywidualny. Nazwijmy go (z fantazją) widmowym i zjawiskowym. Nie dlatego, że pochodzi zza grobu (...), ale dlatego, że zawsze zmierza do stania się nieobecnym w tym, który go przekazuje, i zarazem do ukrycia go jako środka. Jest zatem neutralny w tym decydującym znaczeniu, że nie potrafi być środkiem, nie tworzy środka, nie mówi z punktu widzenia środka, ale wprost przeciwnie: do pewnego stopnia przeszkadza dziełu mieć takowy, odbierając mu wszelkie ognisko skupiające zainteresowanie, choćby pozornie, i nie pozwalając mu też istnieć jako skończona całość, raz i na zawsze spełniona.

Ta, przyznajmy, mistrzowska analiza strategii narracyjnych Kafki (wyraźnie obecnych zresztą nie tylko w „chłodnych” opisach cierpienia, ale i w okrutnym obiektywizmie, z jakim Kafka przedstawia

choćby wygład Felice Bauer) zmierza do stwierdzenia, że narracja neutralna ani niczego nie objawia, ani niczego nie kryje. Inaczej mówiąc, nie należy rozpatrywać jej w opozycji „widzialne-niewidzialne” albo „powierzchnia-głębia”, ponieważ kategoria ta ma jedynie wartość „czcigodnej” (tzn. przestarzałej) metafory i w istocie niewiele mówi o głosie, który dobiega nas z utworów Kafki.

Trzeci krąg bólu wiąże się z bezprzykładną koncentracją pisarza na własnym, jednostkowym cierpieniu. Ociera się to miejscami wręcz o doloryzm, jak gdyby ból był bramą równocześnie otwierającą drogę do najwyższego poznania i zamykającą ją – bo przed każdą bramą stoi przecież zawsze jakiś strażnik. *Kolonia karna* – jeśli czytać ją biografistycznie, co do pewnego stopnia jest oczywiście uprawnione i możliwe – dostarcza mnóstwa świadectw takiego „podwójnego uwikłania”. Weźmy jednak, nie pozwalając się zwieść łatwym pokusom biografizmu, dla przykładu *Dzienniki*. Kafka mówi w nich o swym urojonym i rzeczywistym cierpieniu, o samotności*, o bezwzględny, choć skądinąd w pewnym sensie wyzwalającym doświadczeniu nieszczęścia. Nie można się oprzeć wrażeniu, że uczucie cierpienia to dla Kafki rodzaj przekłętego, a zarazem wytęsknionego domostwa, do którego powraca się raz za razem przy pełnej świadomości, że nie spotka nas tam nic dobrego. I Kafka rzeczywiście powraca, ciągle od nowa. Wskazuje w swoją prozę, choćby mu ona „miała pokaleczyć twarz”. Podrzuca nóż do góry, od czasu do czasu świadomie nie chwytając go w locie, by poczuć, jak ostrze przecina skórę wyciągniętej dłoni. Ten ból, ta krew, ten grymas na twarzy – oto punkty oparcia Kafki. To jego własność – jedyna naprawdę pewna. Czy pisarz jest świadomy tego uwikłania? Oczywiście. Nie daje mu spokoju myśl, że w eksploracjach i eksploatacjach cierpienia kryje się pewna trudna do usunięcia dwuznaczność. Bierze się ona z napięcia między człowiekiem głęboko i autentycznie odczuwającym swój ból a piszącym o bólu autorem nowel i powieści. In-

* „Dzisiaj po południu naszedł mnie ból z powodu mego opuszczenia, tak przejmujący i tak ostry, że zrozumiałem: w ten sposób zużywa się siła, jaką zdobywam tym oto pisanie i jakiej na ten cel istotnie nie przeznaczylem”. (1 listopada 1911)

nymi słowy, z napięcia między wyniszczeniem z powodu cierpienia a nadmiarem sił twórczych, będących – przynajmniej w jakiejś mierze – owego wyniszczenia rezultatem. Nawiązując do pewnego zapisku z *Dzienników*, niemal wprost mówiącego o zdradzie, jakiej dopuszcza się na cierpieniu pisarskie efekciarstwo*, Blanchot wskazuje przytomnie na podwójne w tym przypadku (znowu podwójne!) uwikłanie języka. Język bólu to jego zdaniem język, który unosi własną niemożność, nicość. Może to robić tylko na jeden sposób: uprzedmiotawiając ból, konstruując go jako przedmiot. I takiej operacji Kafka rzeczywiście dokonuje na wielu poziomach. Jednak wszystkie te operacje zakorzenione są właśnie w owym „nie-języku”, możliwym dlatego, że dążącym do bycia niemożliwym, czyli takim, który w pełni wyrazi cierpienie. „Okrucieństwo języka, pisze celnie Blanchot, bierze się stąd, że bez przerwy przypomina o swej śmierci, nie mogąc nigdy umrzeć”. Podobnie, dopowiedzmy, rzecz się ma z bólem: ciągle o sobie przypomina, nie mogąc nas nigdy zostawić w spokoju.

Miejsce, w którym cierpienie wciąż o sobie przypomina, jest ciało. „Docieleśnienie” cierpienia (krąg czwarty) jest znakiem firmowym twórczości Kafki, zwłaszcza *Koloni karnej*, gdzie – w postaci maszyny, stanowiącej w istocie nierozzerwalną jedność człowieka, mechanicznej konstrukcji i wyroku, który okazuje się Słowem – dochodzi do splecenia bólu, ciała i języka. Pomysł Kafki był, przynajmniej, diabelski: ukazać cierpiące ciało jako fizyczne medium uobecniającego się metafizycznego sensu, który, podobnie jak Prawo, jest zawsze „gdzie indziej”. Z tego też powodu *Kolonia karna* to dzieło

* 19 września 1917: „Nigdy nie mogę zrozumieć, że prawie każdy, kto umie pisać, potrafi bolejąc zobiektywizować ból tak, jak gdybym na przykład ja, będąc w nieszczęściu i może mając głowę jeszcze nieszczęściem gorejącą, mógł usiąść i uświadomić kogoś pisemnie: jestem nieszczęśliwy. Tak, mogę posunąć się jeszcze dalej i robiąc rozmaite esy floresy zależnie od talentu, który zdaje się nie mieć nic wspólnego z nieszczęściem, fantazjować na ten temat wprost, posługując się antytezami lub całymi orkiestrami skojarzeń. I to wcale nie jest kłamstwo, i bólu nie koi, to po prostu dzięki łasce nadmiar sił w chwili, w której ból wyniszczył widomie wszystkie moje siły aż po rozryte przezeń dno mojej istoty. Jakież to zatem nadmiar?”.

do głębi religijne, choć oczywiście religijnością na wspak. Religijny jest przede wszystkim oficer, wierny wyznawca Starego Komendanta, w opowiadaniu przybierającego cechy mitycznego proroka. Pomieszczenie, gdzie rozgrywa się kaźń, przypomina niewielkie sanktuarium, a maszyna jest jego ołtarzem. Składa się na nim skazańców, by pouczyć ich o grzechu, a jednocześnie, poprzez mękę, ukazać możliwość odkupienia. Świadeństwo odkupienia zostaje zapisane w ciele: około szóstej godziny męki, jak informuje oficer, „najgłupszy przychodzi do rozumu”:

Zaczyna się to koło oczu: stąd się rozszerza. Widok ten mógłby skłonić do położenia się samemu pod broń. Dalej nic się nie dzieje, człowiek zaczyna tylko odcyfrowywać pismo, otwiera usta, jak gdyby nasłuchiwał. Widzi pan, że nie jest łatwo odczytać to pismo oczyma; ale nasz człowiek odcyfrowuje je swoimi ranami.

Męka skazańca ma jeden nadrzędny cel: przemienić ciało w pismo. Lub inaczej, odwołując się do metafizyki nieobecnego Prawa: przygotować ciało na nadejście Pisma, na jego wezwanie, na wezwanie sensu nie z tego świata, a jednak, w przekonaniu oficera, ten świat warunkującego. Kafka opisuje w istocie rodzaj czarnej mszy, tyle że przemianie chleba w ciało Zbawiciela odpowiada tutaj przemiana ciała w Pismo, czyli *physis* w metafizykę, która przewartościowuje wszelką „nieczystą” materialność świata, odkupując w rezultacie również przed chwilą zadane cierpienie: „Jakże nas przejmował wyraz zmiany na umęczonej twarzy, jakże mieniły się nasze policzki w blasku osiągniętej nareszcie, a już przemijającej sprawiedliwości!” – wspomina dawne dobre czasy oficer. Czy nie jest to zarazem wspomnienie uobecniającej się Prawdy? Jeżeli jednak Prawda jest jedynie wspomnieniem, to co się z nią stało? Dokąd odeszła? Zawiniły zewnątrz okoliczności, to pewne: śmierć Starego Komendanta, nowe porządki na wyspie, brak szerszego zainteresowania spektaklami kaźni. Ale i coś jeszcze: czy sama Prawda nie powiedziała w końcu „Dość!”, czy nie zamknęła za sobą drzwi, przed którymi posadziła czujnego strażnika?

V

„Przed Prawem stoi strażnik”, tak rozpoczyna się najsłynniejsza bodaj, a z pewnością najbardziej wieloznaczna opowieść Kafki, stanowiąca integralną część powieści *Proces*. W twórczości Franza Kafki występuje całe mnóstwo rozmaitych strażników, to być może nawet jej najważniejsze figury. Ci, którzy stoją na drodze do Prawdy lub – co wydaje się bardziej prawdopodobne – jedynie udają, że stoją, podczas gdy w rzeczywistości ich obecność stanowi po prostu rodzaj próby dla kolejnych „ludzi ze wsi”. Takim „człowiekiem ze wsi” jest bez wątpienia Józef K., który cały czas pozostaje zaskakująco bierny, mimo że z pozoru podejmuje wiele różnych działań mających dowieść jego niewinności. Daje się prowadzić sądowi niczym wół na rzeź. Lub raczej: daje się prowadzić samemu sobie, bo przecież Sądu nie ma, Sąd jest zawsze „gdzie indziej”. Istnieje co najwyżej wyobrażenie wszechwładnego Prawa i to jemu właśnie – wyobrażeniu – podporządkowuje się w całości bohater *Procesu*. Józef K. przypomina psa trzymającego siebie samego na krótkim łańcuchu Prawa, mimo że ani on, ani żadna osoba, do której dotarł lub o której słyszał, nigdy nie stanęła przed obliczem Sądu i nie wie, czym on jest. Tak więc pytanie, czy ktoś kiedyś widział Prawo, przypomina w istocie pytanie, czy ktoś kiedyś widział Boga*.

* Dlatego warto skądinąd zwrócić uwagę, że intencją Kafki, jeśli ją należycie odczytać, nie było bynajmniej przeciwstawienie sobie „dobrego” człowieka ze wsi i „złego” strażnika, lecz, przeciwnie, ukazanie ograniczeń tego pierwszego, które w konsekwencji zamknęły mu możliwość wejścia przed oblicze Prawa. Karl Erich Grözinger tak to wyjaśnia w kontekście kabały (choć parabolę *Przed Prawem* może również z powodzeniem czytać bez takich odniesień): „Pierwsze złudzenie (co do istoty sądu) polega na tym, że człowiek ze wsi – nie obeznany z Torą – nic o tym nie wiedząc, stoi »przez całe życie« przed wejściem do Prawa, które przeznaczone jest wyłącznie dla niego. To znaczy, że człowiek stoi przed przeznaczonym osobiście dla niego wejściem do swego życia. (...) Innym złudzeniem jest to, że człowiek ten posługuje się niewłaściwymi środkami: prosi, próbuje przekupstwa, poszukuje niewłaściwych pomocników. Oprócz własnej niewiedzy, od wejścia powstrzymują owego człowieka słowa Strażnika Bramy, których – według informacji księdza w późniejszym komentarzu – nie trzeba uważać za prawdę, lecz za konieczność. Oznacza to, że tego człowie-

Oficer z *Kolonii karnej* to człowiek, który wobec dewaluacji dawnego świata, świata Starego Komendanta, rzuca na szalę swoje życie – by spojrzeć w twarz Boga? Prawa? Sądu? Pisma? Sensu? To wszystko to być może po prostu rozmaite nazwy Objawienia, o które swego czasu zażarte spory toczyli Scholem i Benjamin. Ten pierwszy, przypomnijmy, przekonywał, że Objawienie u Kafki nadal obowiązuje, choć nie sposób już odczytać jego pisma (tak jak nie potrafi tego zrobić podróżny z *Kolonii karnej*), ten drugi natomiast, zarzucając swojemu przyjacielowi nadmierny optymizm, negował jakąkolwiek obecność Objawienia w ciemnym uniwersum Kafkowskiej prozy. Wszystko, co mamy, przekonywał, to jedynie „pogłoski” o istnieniu Objawienia, jego zapowiedź, nigdy do końca nie urzeczywistniona*.

Czy oficer popełnia błąd, chcąc urzeczywistnić to, co dotąd było tylko zapowiedzią, chcąc – poprzez ból – dostąpić zbawienia? Tak, choć w pewnym sensie nie pozostawiono mu innego wyboru. Podróżny, ostatnia deska ratunku oficera, odmawia interwencji u nowego komendanta, który nosi się z zamiarem zniesienia tortur, dotąd stosowanych na wyspie. Oficer zostaje sam:

– A więc procedura pana nie przekonała – rzekł do siebie i uśmiechnął się, tak jak starzec uśmiecha się nad głupotą dziecka, a poza uśmiechem ukrywa swe własne, prawdziwe myśli. – A więc nadszedł czas – powiedział w końcu i spojrzał nagle na podróżnego jasnymi oczami, w których widać było jakieś wezwanie, jakiś apel.

ka powstrzymuje coś, co przez pomyłkę uważa on za prawdę. Myli się więc w ocenie piętrzących się przed nim trudności, powstrzymujących go od wejścia. W rzeczywistości wcale nie musi tak być. Wprawdzie Strażnik Bramy stoi, ale człowiek źle tłumaczy sobie jego obecność. Jeśli te niekoniecznie prawdziwe trudności należy mimo wszystko uważać za potrzebne, oznacza to, że na drodze człowieka stoją kłamstwa i nieprawda, błędy i złudzenia, które musi uznać za niezbędne, ale nie za prawdziwe. Jeśli tak postąpi, otworzy się przed nim możliwość ich przezwyciężenia”.

* Anders formułuje tę kwestię następująco: jak się trzymać przysięgi wierności, nie wierząc w istnienie tego, komu należy być wiernym? A jednak ta niewiara nie jest w oczach Kafki wystarczającym powodem, by o przysiędze zapomnieć. Przeciwnie, chodzi o to, by trwać w samym epicentrum ognia owego paradoksu.

Jasne oczy oficera to oczy, których ostatnią nadzieją jest ujrzeć oblicze Boga. A drogą do tego będzie ceremonia ukrzyżowania, którą za chwilę rozpocznie maszyna. Jak bardzo myli się w swych rachubach oficer! Uważa się za mędrca, a w rzeczywistości okazuje się tym, do kogo wiadomość o śmierci Objawienia (Pisma, Prawa, Prawdy, Sensu, Boga) dociera najpóźniej. Dlatego kończy, jak kończy. Poddaje się torturom, chcąc dostąpić tego, czego jego zdaniem dostąpili wcześniej wszyscy skazańcy: oświecenia. Lecz jaką formę może przybrać oświecenie w tropikalnym teatrze Kafkowskich marionetek? Przecież tylko formę okrutnego mordu, za którym nie stoi żaden wyższy sens:

Brona nie pisała [wyroku na ciele skazańca – Ł.M.], tylko kłuła, a łóżko nie obracało ciała, tylko z drganiem unosiło je ku igłom. Podróżny chciał wdać się w tę sprawę, o ile możliwości zatrzymać całość, to już nie była tortura, jakiej pragnął dostąpić oficer, to był zwyczajny mord. Wyciągnął ręce. Ale wtedy brona, wraz ze zmasakrowanym ciałem, uniosła się i przechyliła na bok, tak jak to zwykle czyniła dopiero w dwunastej godzinie. Setkami strumyków płynęła krew, nie zmieszana z wodą, gdyż tym razem nie działały także rurki wodne. A teraz zawiodła jeszcze ostatnia rzecz: ciało nie odrywało się od długich igieł, wykrwawiało się, lecz zwisało nad okopem i nie spadało.

Podróżny chce przerwać tę kaźń, podchodzi do martwego oficera. I wtedy widzi jego twarz:

Była taka jak za życia, nie można było odkryć na niej żadnego znaku przyrzeczonego wyzwolenia; oficer nie znalazł tego, co wszyscy inni w maszynie znajdowali. Wargi jego były zaciśnięte, otwarte oczy sprawiały wrażenie żywych, ich spojrzenie było spokojne i stanowcze; ostrze długiego żelaznego kolca przeszywało czoło.

A więc zamiast objawienia jego fantazmat, zamiast Prawdy jej kiepska imitacja, zamiast Sensu jego nieudolny pozór, zamiast słowa Boga chaos przekrzykujących się wzajemnie języków. Kładąc się na łóżku, oficer wierzy jeszcze w mimetyczność mowy, przezroczystość jej znaków, bezbłędnie odsyłających do konstytuującego je wyższego porządku. Tymczasem jego ciało – spokojnie czekające na odsłonie-

cie się Prawdy, na jasność zrozumienia – zostaje znienacka wydane na pastwę rozpleniającego się, żarłocznego bez-sensu, beczelnych symulaków, które zdołały na koniec, gdy już wszystko wchłonęły, wdrzeć się i tutaj, do ostatniego bastionu starego porządku (którego być może nigdy tak naprawdę nie było? Podobnie jak Starego Komendanta? Jak Prawa, do którego można się dostać? Jak domu, do którego nie może powrócić, w innym utworze Kafki, lekarz wiejski?). I to jest właśnie piąty, być może najważniejszy krąg cierpienia „wygenerowanego” przez retoryczną maszynę *Kolonii karnej*: cierpienie braku. Przypomnijmy wszystko po kolei: celem maszyny było nie tylko karanie, lecz przede wszystkim (za sprawą zapisanego na ciele wyroku, czyli Pisma) uzdrawianie skażonej przestępstwem (grzechem) egzystencji skazańca. To scalenie miało się dokonywać na planie meta-fizycznym, ciało (*physis*) było zawsze niszczone. Ból niszczył ciało w imię wyższego, ponadmaterialnego sensu. Zresztą oficer, co warto zauważyć, z wielką odrazą odnosi się do wszystkich przejawów cielesności, materialności, organiczności. Chce świata sterylного, chłodnego jak tafla szkła, jak metal. Nie rozumie, że tego świata już nie ma, że jego (a może nas wszystkich?) Bóg już dawno umarł (tak jak umarł jego prorok, Stary Komendant). Podróżny – przedstawiciel racjonalnej Północy, która w imię oświeconego rozumu dokonała zabójstwa Boga – próbuje przekonać oficera, że stare przekonania nie mają już żadnej racji bytu. Czyniąc to, staje się jednak niezauważalnie reprezentantem nowej władzy, która staremu światu próbuje odebrać resztki jego wiary. Zważmy, to właśnie on, pośrednio, wydaje wyrok na oficera, tym samym skazując go na śmierć. Staje się dopełnieniem części dawnego proroctwa. Uruchamia proces największej i najokrutniejszej destrukcji, jaka kiedykolwiek miała miejsce w kolonii karnej. Zniszczenie jest kompletne, nic nie uratuje dawnego świata, karmiącego się iluzjami; nie dokona tego nawet „święta” maszyna, która rozpada się na drobne kawałki. Ale być może koniec też okaże się niedługo pozorny? W *Ośmiu notatnikach* czytamy przecież: „Największe okrucieństwo śmierci: pozorny koniec sprowadzający rzeczywisty ból”. W rzeczy samej: czy nie dlatego właśnie oficer nie doznał Objawienia, że, oczekując

ostatecznego końca, natrafił tylko na tandetną atrapę ostateczności, imitację wyzwolenia – płacąc wszakże za nie swoim życiem, czyli wszystkim, co miał? Na tym polega odwet umarłego Boga, ośmieszonego Objawienia: ich porażka, jak pisze w innym miejscu Blanchot, nie pozbawia ich ani władzy, ani nieskończonego autorytetu, ani nieomyślności. „Umarły jest jeszcze bardziej straszny, niedosiężny w walce, w której nie sposób już go pokonać”.

Dlatego walka toczy się dalej, na innych agonach, w innych teatrach marionetek, z innymi widzami: w *Zamku*, *Jamie*, *Dociekaniach psa*, jak i w wielu innych późniejszych utworach Kafki. Z resztą w pewnym sensie wszystkie opowieści tego pisarza, od najwcześniejszych aż po ostatnie rozgrywają się tak naprawdę w... kolonii karnej. Cała jego twórczość to nic innego jak mozolne wypisywanie jednego długiego wyroku na ciele skazańca, którym okazuje się w ostateczności on sam, św. Sebastian XX wieku, epoki uprzedmiotowienia bólu, w jednej osobie ten, który wypuszcza strzały z łuku i ten, który je w swym ciele przyjmuje, oficer i skazany. Przedostatnie zdanie ostatniego zapisu z *Dzienników* brzmi tak (12 czerwca 1923): „Coraz większy lęk przy pisaniu. To zrozumiałe. Każde słowo przekręcone w rękę upiórów (...) staje się ostrzem zwróconym przeciw mówiącemu”.

MORDOWANIE IWONY, CZYLI KILKA SŁÓW NA KONIEC

Strzeżcie się Bólu,
to tygrys, który na was czyha.
Witold Gombrowicz

I

Literatura, jak chcą niektórzy, jest w swoich najwyższych rejestrach przywoływaniem Nieobecnego; tego, czego słowa mogą być jedynie śladem, raz wyraźnym bardziej, innym razem mniej. Nasza wiara, że literackie *theatrum* to sama rzeczywistość lub przynajmniej jej lustro, wykazuje zaskakującą trwałość, przetrwała nawet dwudziestowieczną śmierć Boga, a więc również – rzecz ujmując poza kategoriami religijnymi – śmierć Sądu, Pisma, Objawienia, Prawa, Prawdy, Autora, Literatury. I rzeczywiście, czytamy Schopenhauera, Nietzschego, Valéry’ego, Ernsta Jüngera i Kafkę, wiedząc, że niemal dla każdego z nich rzeczywistość to tylko fikcja (a w najlepszym wypadku iluzja), wytwarzająca zgrabny pozór realności; co więcej, że za jej sugestywnymi obrazami nie stoi żadna ostateczna instancja, żadne źródło, z którego rzeczywistość – tyle razy zaklinana, przywoływana – mogłaby czerpać siłę. A jednak ciągle, wbrew tej ponurej wiedzy, mamy nadzieję, że może się mylimy; że rzeczywistość jeszcze się odrodzi i Bóg zmartwychwstanie. Szukamy tej pociechy – tyleż koniecznej co przecież niemożliwej – w sztuce, filozofii, literaturze.

Częściowej daremności tych poszukiwań dowodzi niemoc *mimesis* w obliczu bólu. Czy to nie de Man napisał (w świetnym eseju po-

święconym Kleistowi), że forma dzieła sztuki ma na celu stworzyć spektakl cierpienia w miejsce prawdziwego cierpienia, a więc przeciągnąć naszą uwagę na stronę przyjemności artystycznego naśladownictwa, odwracając nam oczy od – bynajmniej nie estetycznego – dramatu bólu? Jeśli tak, znaczyłoby to, że sztuka zawsze i w każdych warunkach musi – gdyż inaczej nie może – dokonywać idealizacji (sublimacji) cierpienia. Idealizacji, którą, dodajmy, umiejętnie przed nami zakrywa, sugerując, że zajmuje się bólem, gdy tymczasem chodzi jej tylko o estetykę cierpienia. Ta estetyka (a więc i idealizacja) jest widoczna u niemal wszystkich wymienionych wyżej autorów, którzy z lepszym lub gorszym skutkiem próbowali „uratować” ból w epoce śmierci wszelkiej transcendencji, gdy już nie można szukać schronienia w kosmosie wiecznotrwałych prawd. Wszystkich, poza Kafką. Jak to możliwe, skoro i on nie może się obejść, jak każdy pisarz, bez *mimesis*? Otóż do idealizacji trzeba jakiejś formy idealistycznej iluzji (dla Schopenhauera jest nim człowiek, któremu udało się zedrzeć zasłonę Mai, dla Nietzschego – mimo wszystko – Übermensch, dla Paula Valéry mózgowiec Teste, dla Jüngera konstrukcja organiczna), a tej u autora *Procesu* brak. Zamiast ideału mamy pozbawione resztek gracji, niezgrabne kukielki i świat wystawiony na działanie bezlitosnego światła Południa. To tam właśnie rozgrywa się akcja *Kolonii karnej*, na scenie opuszczonej przez Boga, którego olbrzymi cień jeszcze niedawno łagodził żar. Lecz gdy Boga zabrakło, zabrakło też cienia. Stoimy bezradni w palącym słońcu, czekając, aż nas ono spali na popiół. Tako rzecze Kafka.

II

Nie jest z pewnością sprawą przypadku, że Witkacy i Gombrowicz, najwybitniejsi polscy pisarze ubiegłego wieku, do których dotarła wieść o śmierci Boga, byli także z zamiłowania filozofami. W zaskakująco jednorodnym nurcie naszej rodzimej literatury (przyznajmy, niezwykle podejrzliwej wobec filozofii) obaj odegrali rolę niechcianych proroków, takich, których się najpierw wyśmie-

wa, aby później – z gorliwością neofitów nawróconych na nową wiarę – ogłosić ich wielkość. O ile jednak ten pierwszy z rozmachem malował kolejne wcielenia nihilistycznej, groteskowej apokalipsy, zbliżającej się do granic naszego uporządkowanego świata, o tyle drugi, autor *Kosmosu*, był raczej chłodnym analitykiem nowocześnieści, obserwatorem dokonującej się na jego oczach dekonstrukcji tradycyjnej koncepcji prawdy, podmiotu, ciała. Chłodnym, co nie znaczy stojącym poza głównym nurtem życia, jak często próbuje się interpretować Gombrowicza, traktując jego pisarstwo w kategoriach gry lub, co gorsza, zgrywy*. Chłód Gombrowicza przypomina raczej skamienienie człowieka przerażonego drogą, jaką idzie świat, „coraz bardziej skonstruowany, coraz mniej podobny do szumiącego drzewa, coraz bardziej podobny do łazienki. Odstępująca czystość, gładkość błyszcząca emalii i metali, chłód i logika, rury i krany nad lśniąca wanną (...) i kąpiel w tej wannie nie jest kąpielą w jeziorze. W tej ubikacji ja, zamknięty na klucz, wymiotuję”.

Gombrowicz nie potrafi zaakceptować nowych reguł gry. To prawda, zna je świetnie jak mało kto. Wie, że nadeszły wraz z upadkiem starego świata, że wzięły się z potwornego wyobcowania człowieka, z jego samotności, z palącego słońca i braku cienia. Najwyraźniej widać je zapewne w nowym stosunku do cierpienia, o którym pisał Gombrowicz w cytowanym już fragmencie mówiącym o wzrastającej abstrakcyjności kategorii bólu. Ból to wspólny mianownik łączący Gombrowicza z Paulem Valéry, Jüngerem i Kafką (a także w dalszej perspektywie z Schopenhauerem i Nietzschem). To miara, dzięki której można śledzić proces rozpadu starego świata, a zarazem próbować określić zasady rządzące światem nowym. O cierpieniu, właśnie w tej nowej, „laboratoryjnej” formie, pisze Gombrowicz

* Przeciwno takim interpretacjom skierowana jest cała, niezwykle przekonująca i odkrywczą, książka Michała Pawła Markowskiego *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Gombrowicz Markowskiego nie ma nic wspólnego ze zgrywusem, do jakiego przyzwyczajają nas szkoła. Przeciwnie, to pisarz na wskroś egzystencjalny i w najgłębszych swoich nurtach wyjątkowo poważny, obserwator świata wystawionego na bezlitosne działanie Formy.

często i wnikliwie, najczęściej w *Dzienniku*. W rozmowie z Piero Sannavio, już pod koniec życia, tak rekonstruuje swój nowy projekt napisania dramatu o bólu:

Wyda mi się, że tym razem będę pisał o problemie bólu. Wyda mi się, że cała, powiedzmy, intelektualna dialektyka naszych czasów jest skażona, ponieważ nikt już nie zdaje sobie sprawy z ważności bólu. Ból jest faktem podstawowym, fundamentalnym. W tym sensie obecna ignorancja wobec Schopenhauera... we Francji, ale prawdopodobnie to samo dzieje się teraz we Włoszech... Schopenhauer uważany jest za pisarza niemodnego, większość jest jeszcze pod wpływem Hegla, egzystencjalizmu, czego tylko chcieć (...). Prawdziwa, naprawdę realistyczna postawa wobec życia – to wiedzieć, iż konkretną rzeczą, prawdziwą rzeczywistością jest ból. Współczesna filozofia natomiast przybiera ton akademicki, profesorski, jak gdyby nie istniało coś takiego jak ból. (...) Chciałbym napisać coś, co mogłoby dać wyobrażenie bólu, który jest prawdziwie przerażający i absolutny, jest samą podstawą rzeczywistości. Wszechświat jawi mi się jako coś całkowicie czarnego i pustego, gdzie jedyną realną rzeczą jest ta, która wywołuje cierpienie: właśnie ból. To jest prawdziwy diabeł, reszta to deklamacje.

Przypomnijmy, Gombrowicz wypowiada te słowa w latach sześćdziesiątych, po modzie na egzystencjalizm. Jak więc może twierdzić, że nie zdawano sobie wtedy sprawy z wagi bólu, choć to przecież ból, egzystencjalne cierpienia człowieka, znajdują się w centrum uwagi ówczesnych dysput filozoficzno-literackich? A jednak ma rację. Słusznie wytyka egzystencjalistom pozorne wywyższenie bólu, w istocie zaś jego postępującą banalizację.

To tak trochę – czytamy w *Dzienniku* – jak niedzielne dyskusje w barach, kawiarenkach, ludzi prostych o futbolu. Czyż oni naprawdę się tym przejmują? Bynajmniej. To dlatego, że opanowali ten słownik, ten sposób mówienia, a brak im gotowego języka by o czymś innym pomówić. Ludzkość jedzie po utartym torze wyśłowienia.

I rzeczywiście, z perspektywy czasu wydaje się, że tak właśnie było: coś łatwiejszego od rozprawiania o bólu, gdy ma się pod ręką stosowny słowniczek, wypracowaną estetykę, jak choćby zgrabny mit Syzyfa? To właśnie w takich mitach dokonuje się, jeśli pójść dalej tropem Gombrowiczowskiej krytyki, egzystencjalistyczna estetyza-

cja cierpienia, które nagle staje się strawne dla wszystkich; uwzniośleni estetycznym pięknem mitu o człowieku, pchającym pod górę ciężki kamień egzystencji, możemy przy kawie rozprawiać o bólu bez lęku, że się nim zadławimy.

W zamian Gombrowicz proponuje coś, co można by nazwać nagością bólu. Niestety projektowany dramat, który miał się zmierzyć z Bólem (pisanym przez Gombrowicza często wielką literą), nigdy nie powstał, toteż skazani jesteśmy wyłącznie na domysły. Wiemy, że pisarz jednym okiem zerkał – mimo obiekcji, mimo „wymiotów” – w stronę tradycji „chłodnej świadomości”. Jednak trudno powiedzieć, czy konsekwentnie poszedłby tą drogą. Jedno jest pewne: jeśli zgodzić się z wykładnią mówiącą, że najważniejszym zadaniem, jakie stawia przed sobą Gombrowicz, jest ucieczka przed niewypowiadalnym Bólem, przed atakującym od spodu Diabłem*, przed bezformiem (bo Formę Gombrowicz tyleż ośmiesza, co uznaje jej niezbędną), to należałoby uznać cierpienie za „czarną dziurę” egzystencji, gdzie załamują się wszelkie relacje, gdzie wszystko ginie i skąd nic nie wraca. Taką „czarną dziurę” egzystencji reprezentuje w pewnym sensie Iwona, bohaterka pierwszego dramatu Gombrowicza. Michał Paweł Markowski sugeruje, wprowadźcie bez związku z kwestią bólu, że Iwonę można interpretować jako czystą negatywność. Jej hermetyczność, tak jak hermetyczność czarnej dziury, wsysa w siebie cały świat i wszystkie „normalne” relacje międzyludzkie. Aby przeciwstawić się owemu wsysaniu, tej destrukcji „normalnego” (bo scalonego Formą świata), należy Iwonę zamordować. I do morderstwa rzeczywiście dochodzi. Za sprawą słów, wypowiedzianych przez Króla, bohaterka dławi się ością i umiera. Tożsamość świata została ocalona, język także. Forma przetrwała. Amen.

Przyjmując, że to samo, co o Iwonie, można również powiedzieć o bólu (a przypuszczenie takie nie jest całkiem bezzasadne; podsuwa nam je często sam autor *Kosmosu*), sprawa wydaje się jasna: swój dramat o Bólu Gombrowicz poniekąd już napisał. A w każdym razie

* Daje to do zrozumienia Tadeusz Komendant, pisząc w eseju *Gombrowicz o egzorcyzmowaniu bólu*. Wprost zaś wyraża tę myśl Michał Paweł Markowski.

mógłby go mniej więcej napisać tak, jak napisał *Iwonę, księżniczkę Burgunda*, czyli jako sztukę o Niewyraźnym, ale i o naszym, ludzkim, zgłupieniu wobec Niewyraźnego. O naszej dezorientacji wobec czegoś, co nas niszczy i co wymyka się słowom. I wreszcie o naszym pragnieniu, by Niewyraźne złożyć na ołtarzu języka. Ta ofiara miałaby sens podwójny: po pierwsze zatrzymałaby proces destrukcji świata i nas samych w świecie, po drugie zaś pozwoliłaby nam, jak gdyby nigdy nic, oddać się resentymentalnej religii cierpienia w myśl zasady: aby móc czcić niewyraźnego boga bólu – poprzez sztukę, literaturę, filozofię – należy najpierw go zabić. Czyli wpisać w siatkę relacji. Czyli nałożyć mu Formę. Czyli – jak podpowiada Gombrowicz – udławić go słowami*.

III

Ludzkie cierpienie od zawsze domagało się ujęcia w ramy opowieści. Kłopot w tym, że świat cierpienia odczuwamy często jako świat niespójny, niekoherentny, nadłamany, pokryty rysami, wewnętrznie spękany. Jak oddać go słowami, których funkcją jest spajać, scalać, łączyć i szepiać? Bo tylko tak może przecież powstać opowieść. Na paradoks każdej, choćby najprzebieglejszej intelektualnie „filozofii bólu”, zwraca uwagę Tadeusz Bartoś, który w *Spojrzeniu wędrowca* trochę jednostronnie, choć nie bez pewnej racji, zauważa:

Filozoficzne czy teologiczne (dodajmy również, literackie) roztrząsanie zagadnienia cierpienia traci z oczu cierpiącego. Zapatrzony we własną spójność, gubi niespójność ludzkiego dramatu. Nie znajdując odpowiedzi na pytanie o zło dotyczące osobiście człowieka, szukamy odpowiedzi prowi-zorycznych, nie widząc sensu tworzymy sens, wymyślamy porządek w tym, co chaotyczne, koherencję w tym, co nie do pogodzenia. By choć na chwilę przynieść ulgę, dać pociechę.

* Markowski bardzo przytomnie zauważa, że Iwona umiera za sprawą słów wypowiedzianych przez Króla. Kolejność zdarzeń jest bowiem taka, że najpierw Król krzyczy „Udławiła się! Udławiła się! Ością! Ość w jej gardle!! Ość mówię!”, a... dopiero chwilę później Iwona rzeczywiście się dławi. Słowa króla mają zatem charakter performatywny.

Innymi słowy: opowieść, każda opowieść (czy to literacka, czy filozoficzna, czy teologiczna, czy wreszcie – a jakże! – naukowa), lakieruje cierpienie już choćby dlatego, że jest opowieścią, że ma początek, środek i koniec, a więc wstęp, rozwinięcie i porządne zakończenie, wyznaczone regułami mniejszej lub większej poprawności językowej, stylistycznej, światopoglądowej etc. A tymczasem cierpienie, nagie cierpienie, jest, jeśli jest czymkolwiek, istnieniem na krawędzi, pozbawionym początku, środka i końca. Bez wstępu, bez rozwinięcia i choćby śladu sensownego zakończenia. Jego centrum znajduje się wszędzie, a środek nigdzie. Przypomina Gombrowiczowską czarną dziurę.

Z drugiej strony istnieje oczywiście możliwość, że „nagie cierpienie” to kolejna metafora, równie zgrabna i równie myląca co wszystkie wcześniejsze; że to początek kolejnej tyleż prawdziwej co w istocie całkiem zakłamaney opowieści o bólu. Bo być może literatura to tylko gra językiem; być może nie odnosi się do niczego poza samą sobą; być może nie istnieje żadne mityczne „To”, żadne „źródło”, żadna rzecz sama w sobie, którą moglibyśmy wyrazić przy pomocy wytęsknionego mitycznego metajęzyka. Tak właśnie sugerował Nietzsche, odrzucając podział na „powierzchnię” i „głębę”. Ale nawet jeśli tak właśnie jest, samo pragnienie przeżyć „źródłowych” pozostaje autentyczne. I jako takie głęboko prawdziwe. Marzymy o „źródle”, wierząc, że dotarcie do niego pozwoli nam wreszcie „do końca” pojąć, zrozumieć, wyrazić (co? Miłoszowe „To”?).

Z bólem rzecz się ma podobnie. Zapewne nie ma „bólu samego w sobie”, do którego dostępu broni nam nasz rzekomo niedoskonały język. Ale istnieje poczucie braku, nieobecności, wyrażające się w przekonaniu, że owszem, *Antygona*, *Król Lear*, *Przechadzka* to niewątpliwie arcydzieła, ale to jeszcze nie... „To”. W tym sensie pytanie, czy rzeczywiście pod pokładami języka znajduje się jakiś „ból sam w sobie”, który można by wyrazić przy użyciu metajęzyka, okazuje się drugorzędne. Najważniejsza staje się kwestia istoty i sensu samego „braku”. To swoista apofatyczna filozofia bólu.

Jak więc pisać prawdziwie o bólu, skoro nie sposób wyobrazić sobie żadnej miary takiej prawdziwości? Skoro każda opowieść to jesz-

cze jedno kłamstwo (i dodajmy, by do reszty zmaćć obraz, jeszcze jedna prawda)? W tym sensie dziewiętnastowieczni (Schopenhauer, Nietzsche) i dwudziestowieczni (Valéry, Kafka, Jünger, Gombrowicz) egzegeci cierpienia nie różnili się zasadniczo od dawniejszych; również oni, mimo swojej wielkiej intuicji i wiedzy, mimo całego arsenału wyrafinowanych środków intelektualnych, z pomocą których demaskowali kolejne filozoficzne złudzenia swoich poprzedników, koniec końców chwyтали za pióro, by stworzyć jeszcze jedną opowieść o bólu (najmniej może Kafka). Na pierwszy rzut oka rzeczowi i zimni, w istocie trochę romantycy, rycerze pochłonięci beznadziejną walką ze smakiem cierpienia. Postulowany chłód laboratorium, ta zaklinana „geometria” bólu, okazywała się często w ich przypadku kolejną formą *credo, quia absurdum*. Oczywiście nie u wszystkich jednakowo. Schopenhauer to myśliciel systemowy, nieodrodny syn XIX wieku, choć jednocześnie prekursor nowoczesnego namysłu nad cierpieniem. Ironiczny i przenikliwy, zdarza się, że niesprawiedliwy, chce burzyć fundamenty najtrwalszych filozoficznych stereotypów. Jest również ważny jako punkt odniesienia dla niesystemowej (lecz przecież w skrytości karmiącej się wiarą w „ostateczne rozwiązania”) filozofii Nietzschego, niemal w całości podszytej problematyką cierpienia. Z Nietzschego czerpie z kolei Ernst Jünger, szczególnie we wczesnej twórczości; jego esej *O bólu* stanowi ambitną próbę stawienia czoła skandalowi cierpienia w epoce techniki i maszyn. Analitycznym chłodem przewyższa go z pewnością Paul Valéry, cyrklem i linijką konstruuujący osobliwą figurę pana Teste, nieledwie bezcielesnego człowieka-mózgu, który pod specjalnym mikroskopem obserwuje atomy cierpienia. Gombrowicz zaś to mistrz stawiania niewygodnych pytań, w swym antyantropocentryzmie (wyrażającym się choćby w uwadze, jaką poświęca cierpieniom owadów i zwierząt) radykalny do... bólu. Najokrutniejszy jest zapewne Kafka. Jego teksty to opowieści z pozoru zbudowane według reguł klasycznej kompozycji literackiej. Dopiero poniewczasie okazuje się, że to, co wzięliśmy za wstęp, rozwinięcie i zakończenie, to tylko atrapa, odwracająca uwagę od wielkiego młyna bólu, który nieprzerwanie i nieubłagane pracuje pod spodem, niczym jakieś piekielne *perpe-*

tuum mobile. Słyszymy tę podziemną pracę w *Kolonii karnej*, jednej z najczarniejszych, najbardziej bezlitosnych historii w całej literaturze powszechnej.

Mimo to niniejsza książka i jej bohaterowie zajmowali się także czymś innym, poszukiwaniem śladów ulgi. Jak w wierszu Miłosza:

Okazuje się, że to było nieporozumienie. / Dosłownie wzięto, co było tylko próbą. / Rzeki zaraz wrócą do swoich początków, / Wiatr ustanie w krążeniu swoim. / Drzewa zamiast pączkować będą dążyć do swoich korzeni. / Starcy pobiegną za piłką, / Spojrzą w lustro i znowu są dziećmi. / Umarli przebudzą się, nie pojmujący. / Aż wszystko, co się stało, wreszcie się odsta-
nie. / Jaka ulga! Odetchnijcie, którzyście dużo cierpieli. (*Ten świat*)

W oczekiwaniu na ulgę – stawiamy czoła próbie.

październik 2006 – lipiec 2007

BIBLIOGRAFIA:

AUTORZY I KSIĄŻKI, KTÓRYM DZIĘKUJĘ ZA POMOC

- ANDERS, GÜNTHER, *Kafka pro und contra*, München 1963.
- BARTOŚ, TADEUSZ, *Spojrzenie wędrowca*, „Znak” 2006, 4.
- BENJAMIN, WALTER, *Franz Kafka*, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, przeł. Janusz Sikorski, Poznań 1996.
- BENJAMIN, WALTER / SCHOLEM, GERSHOM, *Korespondencja*, przeł. Adam Lipszyc „Literatura na Świecie” 2003, 1–2.
- BERKELEY, GEORGE, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego*, przeł. Janina Sosnowska, Warszawa 1956.
- BLANCHOT, MAURICE, *Wokół Kafki*, przeł. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1996.
- BOHRER, KARL HEINZ, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München/Wien 1978.
- BOHRER, KARL HEINZ, *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*, München/Wien 2004.
- BORGES, JORGE LUIS, *Mur i książki*, w: tegoż, *Dalsze dociekania*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1999.
- CHRISTIANS, HEIKO, *Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen*, Berlin 1999.
- COETZEE, J.M., *Problem zła*, w: tegoż, *Elizabeth Costello*, przeł. Zbigniew Batko, Kraków 2006.
- COLLI, GIORGIO, *Nachwort zu „Also sprach Zarathustra”*, w: Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 4.
- COLLI, GIORGIO, *Nachwort zu „Jenseits von Gut und Böse” und „Genealogie der Moral”*, Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 5.

- DELEUZE, GILLES / FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Für eine kleine Literatur* [niemieckie tłumaczenie książki *Kafka. Pour une littérature mineure*], przeł. Burkhard Kroeber, Frankfurt am Main 1976.
- DERRIDA, JACQUES, *Finis hominis*, w: tegoż: *Randgänge der Philosophie*, przeł. Gerhard Ahrens, Wien 1999.
- FOUCAULT, MICHEL, *Nadzorować i karać*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa 1998.
- GADACZ, TADEUSZ, *Enigma cierpienia*, w: tegoż, *O umiejętności życia*, Kraków 2003.
- GAREWICZ, JAN, *Schopenhauer*, Warszawa 1988.
- GOMBROWICZ, WITOLD, *Byłem pierwszym strukturalistą*, w: Francesco M. Cattalicio i Jerzy Illg (wybór i opracowanie), *Gombrowicz filozof*, przeł. Maciej Broński, Kraków 1991.
- GOMBROWICZ, WITOLD, *Dziennik*, Kraków 1997.
- GRÖZINGER, KARL ERICH, *Kafka a Kabata*, przeł. Jan Güntner, Kraków 2006.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Wer ist Nietzsches Zarathustra?*, w: tegoż, *Gesamtausgabe*, Band 7, Frankfurt am Main 2000.
- INGARDEN, ROMAN, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. Maria Turowicz, Warszawa 1960.
- INGARDEN, ROMAN, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.
- JÜNGER, ERNST, *O bólu*, przeł. Wojciech Kunicki, „Literatura na Świecie” 1986, 9.
- JÜNGER, ERNST, *Sycylijski list do człowieka na księżycu*, przeł. Wojciech Kunicki, „Zeszyty Literackie” 1992, 37.
- KAFKA, FRANZ, *Dzienniki*, Londyn 1993, przeł. Jan Werter.
- KAFKA, FRANZ, *Kolonia karna*, w: tegoż, *Wyrok*, przeł. Juliusz Kydryński, Warszawa 1992.
- KAFKA, FRANZ, *Osiem notatników*, przeł. Barbara L. Surowska, Gdańsk 1995.
- KAFKA, FRANZ, *Przed prawem*, w: Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku (Antologia)*, przeł. Jakub Ekier, Kraków 2006.
- KAFKA, FRANZ, *Przemiana*, w: tegoż: *Wyrok*, przeł. Juliusz Kydryński, Warszawa 1992.
- KLEIST, HEINRICH von, *O teatrze marionetek*, w: Tadeusz Namowicz (wybór i opracowanie), *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, przeł. Jakub Ekier, Wrocław 2000.
- KUNICKI, WOJCIECH, *Projektionen des Geschichtlichen. Ernst Jüngers Arbeit an den Fassungen von „In Stahlgewittern”*, Frankfurt am Main 1993.
- KUNICKI, WOJCIECH, *Posłowie do: „W stalowych burzach”*, Warszawa 1999.
- KUNICKI, WOJCIECH, *Wprowadzenie do: „Rewolucja konserwatywna w Niemczech 1918–1933”*, Poznań 1999.
- MAN, PAUL de, *Ästhetische Formalisierung. Kleists Über das Marionettentheater*, w: tegoż, *Allegorien des Lesens*, przeł. Werner Hamacher i Peter Krumme, Frankfurt am Main 1998.

- MARKOWSKI, MICHAŁ PAWEŁ, *Co to znaczy czytać?*, w: tegoż, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001.
- MARKOWSKI, MICHAŁ PAWEŁ, *Czarny nurt*. Gombrowicz, świat, literatura, Kraków 2004.
- MARKOWSKI, MICHAŁ PAWEŁ, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.
- MARKOWSKI, MICHAŁ PAWEŁ, „*Moje życie jest torturą*” (posłowie do *To rzekł Zaratustra*), w: Friedrich Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. Sława Lisiecka i Zdzisław Jaskuła, Warszawa 1999.
- MARKOWSKI, MICHAŁ PAWEŁ, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001.
- MAUPASSANT, GUY de, *Przechadzka*, w: tegoż, *Nowele wybrane*, przeł. Jadwiga Dmochowska, Warszawa 1955.
- MIŁOSZ, CZESŁAW, *Jasności promieniste i inne wiersze*, Warszawa-Paryż 2005.
- MORAWSKA, LUDMIŁA, *Studium o języku poezji Pawła Valéry*, Lublin 1955.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Ecce homo. Jak się staje, czym się jest*, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1995.
- NIETZSCHE, FRYDERYK, *Poza dobrem i złem*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, Warszawa 1907.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. Sława Lisiecka i Zdzisław Jaskuła, Warszawa 1999.
- POE, EDGAR ALLAN, *The Poetic Principle*, w: tegoż, *Complete Poems and Selected Essays*, London 1993.
- POE, EDGAR ALLAN, *Zabójstwa przy rue Morgue*, w: tegoż, *Wybór opowiadań*, przeł. Sławomir Studniarz, Warszawa 2003.
- SAFRANSKI, RÜDIGER, *Nietzsche. Biografia myśli*, przeł. Dorota Stroińska, Warszawa 2003.
- SAFRANSKI, RÜDIGER, *Schopenhauer. Ausgewählt und vorgestellt von Rüdiger Safranski*, München 1995.
- SAFRANSKI, RÜDIGER, *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie*, Frankfurt am Main 2001.
- SAFRANSKI, RÜDIGER, *Zło. Dramat wolności*, przeł. Ireneusz Kania, Warszawa 1999.
- SANAVIO, PIERO, *Gombrowicz: forma i rytuał*, w: Francesco M. Catalluccio i Jerzy Illg (wybór i opracowanie), *Gombrowicz filozof*, przeł. Katarzyna Bielas i Francesco M. Cataluccio, Kraków 1991.
- SCARRY, ELAINE, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York-Oxford 1985.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, w: tegoż, *Sämtliche Werke*, Stuttgart/Frankfurt am Main 1986, Bd. 3.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena. Drobne pisma filozoficzne*, przeł. Jan Garewicz, Warszawa 2002, Kęty 2004, t. 1 i 2.

- SCHOPENHAUER, ARTHUR, Świat jako wola i przedstawienie, przeł. Jan Garwicz, Warszawa 1994–1995, t.1 i 2.
- SCHÜTZ, ERHARD (red.), *Kultura techniki. Studia i szkice*, przeł. Izabela i Sven Sellmer, Poznań 2001.
- SLOTERDIJK, PETER, *Vorbemerkung*, w: Rüdiger Safranski (red.), *Nietzsche. Ausgewählt und vorgestellt von Rüdiger Safranski*, München 1997.
- ŚLAWEK, TADEUSZ, *Czy ból uczy? Lekcja spojrzenia dorywczy, w: Punkt po punkcie. Ból*, Gdańsk 2004.
- SOFISKY, WOLFGANG, *Traktat o przemocy*, przeł. Marek Adamski, Wrocław 1999.
- SOWIŃSKI, GRZEGORZ (red.), *Wokół nihilizmu*, Kraków 2001.
- STACH, REINER, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt am Main 2004.
- STAROBINSKI, JEAN, *Herr Teste und der Schmerz* [niemieckie tłumaczenie tekstu *Monsieur Teste face à la douleur*], w: tegoż, *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, przeł. Inga Pohlmann, Konstanz 1987.
- SZYMBORSKA, WISŁAWA, *Wiersze wybrane*, Kraków 2004.
- VALÉRY, PAUL, *Pour un portrait de Monsieur Teste*, w: tegoż, *Œuvres*, Paris 1960, t. 2.
- VALÉRY, PAUL, *Préface*, w: tegoż, *Œuvres*, Paris 1960, t. 2.
- VALÉRY, PAUL, *Chwile*, w: tegoż, *Estetyka słowa*, przeł. Donata Eska, Warszawa 1971.
- VALÉRY, PAUL, *Leonardo i filozofowie*, w: tegoż, *Estetyka słowa*, przeł. Donata Eska, Warszawa 1971.
- VALÉRY, PAUL, *List o Stefanie Mallarmé*, w: tegoż, *Estetyka słowa*, przeł. Donata Eska, Warszawa 1971.
- VALÉRY, PAUL, *Niektóre myśli pana Teste*, w: tegoż, *Estetyka słowa*, przeł. Donata Eska, Warszawa 1971.
- VALÉRY, PAUL, *Sytuacja Baudelaire'a*, w: tegoż, *Estetyka słowa*, przeł. Donata Eska, Warszawa 1971.
- VALÉRY, PAUL, *Wieczór z panem Teste*, w: tegoż, *Estetyka słowa*, przeł. Donata Eska, Warszawa 1971.
- VALÉRY, PAUL, *W sprawie „Adonisa”*, w: tegoż, *Estetyka słowa*, przeł. Donata Eska, Warszawa 1971.
- VALÉRY, PAUL, *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*, w: tegoż, *Estetyka słowa*, przeł. Donata Eska, Warszawa 1971.
- WILCZEK, REINHARD, *Nihilistische Lektüre des Zeitalters. Ernst Jüngers Nietzsche-Rezeption*, Trier 1999.
- WODZIŃSKI, CEZARY, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1994.
- WODZIŃSKI, CEZARY, *Trans Zaratustry*, w: tegoż, *Hermes i Eros. Eseje drugie*, Warszawa 1997.
- ŻUROWSKI, MACIEJ, *Wstęp*, w: Paul Valéry, *Estetyka słowa*, Warszawa 1971.

ON PAIN

Five reflections in search of an author

Summary

How does philosophy and literature talk about pain? Can human pain be expressed in words – and to what extent? De Maupassant, Schopenhauer, Nietzsche, Valéry, Jünger, Kafka, Gombrowicz: seven writers in five discussions devoted to the question of expressing pain in selected texts from philosophy and literature, in the context of 20th-century processes of secularisation.

The book opens with an introduction in which the author frames the question of the linguistic representation of pain in works by selected 19th and 20th-century European writers and philosophers. *Reflection One (Theatre of suffering)* is devoted to Arthur Schopenhauer, one of the 19th century's most influential thinkers, and the first to incorporate the issue of suffering on a large scale into his own philosophical system, which he set out in his work *The World as Will and Representation (1819–1844)*. There can be no doubt that it was Schopenhauer who 'invented' the contemporary language of suffering. It was he who taught philosophers to speak more boldly of such questions as existential uncertainty, threat, fear, and the pointlessness of existence (and to do so without theological baggage). For Schopenhauer, the central category is sympathy, thanks to which suffering, though not disappearing from the world, ceases to be a problem for the mind.

Reflection Two (The Solitude of Zarathustra) is devoted to Friedrich Nietzsche, with a special focus on his *Thus Spoke Zarathustra (1883–1885)*. The eponymous Zarathustra is a response to the nihilism identified by Nietzsche – a modern form of existential solitude of human beings, the primary cause of human suffering. This is encapsulated in the famous statement: "God is dead". At the same time, Nietzsche re-evaluates the attitude towards pain and manages to arrive at its paradoxical acceptance or even affirmation. This is the only way, according to Nietzsche, to go beyond the existing form of human nature and to elevate it, as he wishes, to the level of 'Übermensch'.

The French poet, writer and essayist Paul Valéry is the subject of *Reflection Three (The Chill of Consciousness)*. Particular attention is paid to his collection of stories devoted

to Monsieur Teste. The character, who emerged before the young author's temporary disappearance in the most famous work in his entire collection, *An Evening with Monsieur Teste* (1896), an "inhuman" man in the sense that the author decides as an experiment to limit his existence to pure consciousness. Teste's "Simple life" is one conditioned by consciousness fused with will, "transparent" consciousness reduced to the form of pure intellect.

The essence of Paul Valéry's thought seems quite clear: if absolute consciousness existed, pain would cease to bother us. And Teste is a projection of such a consciousness, for whom everything appears "simple", in the sense of "simple" being a form composed of relatively clearly defined rules and principles for creation. If, however, we wished to be tempted by a more succinct definition of suffering, in line with Paul Valéry's intention, we might declare that pain is above all whatever resists form. Unlike Schopenhauer and Nietzsche, the writer does not propose a new method for re-evaluating the concept of suffering. He does, however, engage in intensive contemplation on a new way to perceive pain, new in the sense that suffering becomes treated in all seriousness and with consistency as something of an object of "dehumanization", which needs to be analyzed in the laboratory of pure consciousness.

The following chapter, *Reflection Four. Laboratory of pain*, comprises an analysis of works by the German writer Ernst Jünger with special attention paid to the issue of pain. Pain as an existential and philosophical category was of great interest to Jünger from his early prose, essays and journalistic works, which were written after the First World War and influenced by his frontline experiences. One of the most interesting descriptions of this issue is included in the volume *The Adventurous Heart. Figures and capriccios* (1938) and his essay *On pain* (1934). In both works he refers to Nietzsche's idea of the affirmation of suffering but from a different perspective, i.e. in a different historical context, the era of technological dominance and its new ways of inflicting pain on human beings.

The last chapter, *Reflection Five. The Puppet Dance*, is devoted to the selected works of Franz Kafka, especially his short story *In the Penal Colony* (1914), which describes an attempt to obtain salvation through torture. It is a futile attempt. In the world deprived of God described by Kafka, salvation is not possible since there is no divine instance that would be able to legitimize it. Torture does not lead to salvation, but only degrades the human down to the level of the pure experience of physical pain.

The end (*Murdering Yvonne, or a few final remarks*) summarizes all the topics covered in this book, which deal with the inability to express pain in the light of 20th-century secularization processes. This analysis summary is presented in the context of Witold Gombrowicz's ideas, especially his project of drama dealing with the problem of pain.

Translated by Rob Pagget