

The Polish Journal
of Aesthetics

The Polish Journal
of Aesthetics

Tom pod redakcją
Miłosza Markiewicza

48 (1/2018)
Uniwersytet Jagielloński

The Polish Journal of Aesthetics

Redaktor naczelny:
Leszek Sosnowski

Zespół redakcyjny:
Dominika Czakon (z-a red. naczelnego), Natalia Anna Michna (z-a red. naczelnego),
Anna Kuchta (sekretarz), Marcin Lubecki, Miłosz Markiewicz, Adrian Mróz

Rada naukowa:
Władysław Stróżewski, Tiziana Andino, Franciszek Chmielowski, Nigel Dower,
Grzegorz Dziamski, Bogdan Dziemidok, Tadeusz Gadacz, Saulius Geniusas,
Jean Grondin, Carl Humphries, Ason Jagger, Dalius Jonkus, Akiko Kasuya,
Carolyn Korsmeyer, Teresa Kostyrko, Leo Luks, Diana Tietjens Meyers,
Carla Milani Damião, Andrzej J. Nowak, Elżbieta Paczkowska-Łagowska,
Mauro Perani, Juliusz Piwowarski, Witold Płotka, Zofia Rosińska, Beata Szymańska,
Józef Tarnowski, Kiyomitsu Yui, Bogusław Żytko

Kontakt:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków
pjaestheticsuj@gmail.com
www.pjaesthetics.uj.edu.pl

Wydawca:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków

Współpraca wydawnicza:
Wydawnictwo Nowa Strona – Marcin Lubecki
ul. Podgórze 22/43, 43-300 Bielsko-Biała
www.wydawnictwonowastrona.pl
biuro@nowastrona.net.pl

Redakcja językowa:
Marcin Lubecki, Katarzyna Migdał

Skład:
Marcin Lubecki

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński
All rights reserved
e-ISSN 2544-8242

SPIS TREŚCI

Artykuły

ROSEMARIE GARLAND- -THOMSON	<i>Piersi. Scena patrzenia</i>	7
PAWEŁ SZNAJDER	<i>Gadamer jako nihilista niespełniony? Głos krytyczny w sprawie Gianniego Vattima nihilistycznej interpretacji hermeneutyki</i>	27
ROMAN KUBICKI	<i>Kocham cię i tylko dlatego pragnę własnej śmiertelności. Metafizyczne i egzystencjalne konteksty filmu Człowiek przyszłości</i>	41
ALICJA RYBKOWSKA	<i>„Ciągłe wypracowywanie czegoś bezwzględnie nowego”. Henri Bergson a wczesna awangarda</i>	63
MARTA SONIEWICKA	<i>Japoński rytuał śmierci: rozważania antropologiczno-etyczne</i>	79

Dialogi i diagnozy

TOMASZ GÓRNY	<i>Kilka uwag o koncepcji Christopha Bosserta na temat trzeciej części Clavier Übung Johanna Sebastiana Bacha</i>	97
--------------	---	----

	Noty o autorach	105
--	------------------------	-----

CONTENTS

Articles

- ROSEMARIE GARLAND-
-THOMSON *Breasts. Scene of Staring* 7
- PAWEŁ SZNAJDER *Gadamer as Unfulfilled Nihilist?
A Critical Voice in the Case of Gianni Vattimo's
Nihilistic Interpretation of Hermeneutic* 27
- ROMAN KUBICKI *I Love You and Therefore I Want To Be Mortal.
The Metaphysical and Existential Contexts of
the Film Entitled The Bicentennial Man* 41
- ALICJA RYBKOWSKA *„The Continual Elaboration of
the Absolutely New”. Henri Bergson
and the Early Avant-Garde* 63
- MARTA SONIEWICKA *Japanese Death Ritual: Anthropological
and Ethical Reflections* 79

Dialogues and Diagnoses

- TOMASZ GÓRNY *Remarks on Christoph Bossert's
Theory on the Johann Sebastian Bach
Clavier Übung III* 97

- About the Contributors** 105

Rosemarie Garland-Thomson*

Piersi. Scena patrzenia¹

Abstrakt

Tekst jest przekładem fragmentu książki *Staring: How we look* (2009), który poświęcony jest jednej ze scen patrzenia na cielesność w przestrzeni społecznej. Tą sceną patrzenia/gapienia są kobiece piersi rozpatrywane pod względem historyczno-kulturowej widzialności, od amerykańskich mamek po współczesne wcielenia seksualności. Autorka teoretyzuje na temat wizualnego znaczenia tej części kobiecego ciała, poddanej różnorodnym formom publicznego, monitorowanego oglądu.

Słowa kluczowe

widzenie, gapienie, badania wizualne, kobiecość, cielesność

Nie będziesz mógł odwrócić wzroku.

„New York Times Magazine”,
nagłówek artykułu o Matuszce (1993)

Piersi ikoniczne

Piersi są wszechobecne jako kulturowe ikony². Od świętego źródła Matki Boskiej Karmiącej, przez przyjemnie podniecający dekolt miss Ameryki

* Emory University, USA
e-mail: rgarlan@emory.edu

¹ Tekst jest przekładem fragmentu rozdziału *Breasts* z książki R. Garland-Thomson pt. *Staring: How We Look* (2009, 141–159). Podtytuł został dodany przez tłumacza [przyp. tłum.].

² Ten rozdział zawdzięczam nowatorskiemu esejowi o piersiowości *Breasted Experience* autorstwa Iris Marion Young (2005).

i obfitą pierś mamki³, po erotyczną eksplozję na rozkładówce Playboya — widok piersi oznacza kobietę. Żaden inny cielesny przejaw tożsamości seksualnej, zarówno jako symbol, jak i ciało, nie jest tak rutynowo i rytualnie wystawiany na widok publiczny. Mimo że penis i wagina posiadają porównywalne kulturowe znaczenie, przedstawienia zazwyczaj umiejętnie radzą sobie z postrzeganiem tych części ciała. Penis reprezentuje falliczną władzę, rzadko jednak ukazywany jest publicznie (Bordo 1994, 265–306). Dla przykładu, słynna rzeźba Michała Anioła wyraża męskość Dawida przez dominującą postawę i muskulaturę, a nie przez przypadkowy kawałek ciała pomiędzy potężnymi udami. Falliczne fora w rodzaju pomnika Waszyngtona stanowią stylizację, a nie mimetyczną reprezentację penisa. Waginy pojawiają się w poważnych przedstawieniach jeszcze rzadziej. W pracach Georgii O’Keeffe, Judy Chicago czy Evy Ensler waginy zmieniają się z ciemnych, tajemniczych pułapek w krzykliwe bukiety kwiatów, talerze pełne jedzenia i postaci snujące opowieści⁴. Choć penisy i waginy stanowią symboliczny punkt zapalny, to przeważnie wstydliwie odrzucają natarczywe spojrzenia w przeciwieństwie do piersi, które same zaglądają w oczy.

Matczyne piersi były na widoku od prehistorii aż do początku ery nowożytnej. Wizerunki Wenus pochodzące z prehistorycznych kultów płodności mają szczątkowe, doczepione kończyny, ale za to potężny biust. Ponad dwadzieścia nachodzących na siebie piersi zdobi wytworny tors Artemidy z Efezu. Ten obfity, płodny biust w ludzkiej skali można odnaleźć u wiecznie karmiących madonn (*ever-lactating madonnas*) — jako ideał jest przedstawiany we włoskim renesansie u Madonny Karmiącej. Złoty wiek malarstwa holenderskiego oswoił mleczny biust jako symbol świeckiego komfortu. Nowa Republika Francuska pod koniec XVIII wieku chętnie dostarczała obrazy matczynych piersi swoim nowym obywatelom. Ludzie widzą piersi nawet wtedy, gdy nie mają ich przed oczami. Istnieje długa tradycja projektowania matczynego biustu na krajobraz, która dotyczy obszaru rozciągającego się

³ W oryginale „mammy”, czyli czarnoskóra kobieta, głównie na południu Stanów Zjednoczonych, pracująca w charakterze niańki lub gospodyni domu zajmującej się dziećmi [przyp. tłum.].

⁴ Kwieciste obrazy Amerykanki Georgii O’Keeffe przypominają waginy, chociaż sama artystka upiera się, że są to po prostu dzieła przedstawiające kwiaty. Amerykańska artystka Judy Chicago jawnie posłużyła się w swojej pracy *The Dinner Party* z 1979 roku, będącej feministyczną uroczystością zorganizowaną na cześć kobiecej kultury, waginalnym obrazowaniem, wykonując serię obiadowych talerzy. Zob. też cieszącą się ogromną popularnością sztukę Evy Ensler *The Vagina Monologues* z 1996 roku, która stanowiąc medytację nad znaczeniami waginy, wypełniona jest opisami różnorodnych sposobów patrzenia na nią.

od Wysp Dziewiczych po Grand Teton (nazwany tak przez trapera od potocznego wyrażenia z języka francuskiego, które oznacza „piersi”) (Kolodny 1975)⁵. W 1498 roku Krzysztof Kolumb porównał niedawno odkrytą Amerykę Południową do rajskiego sutka wystającego z piersi globu ziemskiego (Yalom 1997). Matczyna pierś zniknęła we współczesnej epoce, została jednak zastąpiona przez wszechobecną pierś erotyczną w reakcji na konsumencką zasadę bardziej-i-więcej. Atrakcyjny kociak o rozmiarach 90-60-90 i plastikowa, wyzywająca postać Barbie ze sterzącymi sutkami usunęły z przestrzeni publicznej wizerunki silnych, płodnych piersi bogiń (Urła, Swedlund 1995, 277–313).

Piersi ukryte

W naszych czasach matczyna pierś niemal zupełnie zniknęła z widoku. Muzea czy nieliczne kościoły pozostają jedynymi miejscami publicznymi, gdzie piersi matki mogą być widziane, umieszczone tam bezpiecznie jako estetyczne lub święte relikty. Widok prawdziwej, cielesnej matczynej piersi we współczesnej Ameryce wzbudza kontrowersje, a nawet prawne konflikty. Punktem krytycznym jest zwłaszcza publiczne karmienie piersią. Dla przykładu, w 2004 roku trzydzieści matek z niemowlętami zorganizowało demonstrację publicznego karmienia piersią w miejscowym Starbucksie na przedmieściach Waszyngtonu, protestując przeciw sytuacjom, gdy karmiące matki proszone są o zasłonięcie swojego ciała lub wyjście do toalety⁶. Redakcja jednej z gazet — pośród pełnych nienawiści reakcji społeczeństwa — określiła widok karmiących matek „ostatnim atakiem na prawo do spokojnie wypitej filiżanki kawy” (Roberts 2004, C01). Podobne utarczki dotyczące tego, na jakie piersi powinniśmy, a na jakie nie należy patrzeć, miały swoje zakończenie w lokalnych sądach, gdzie rzecznicy praw karmiących matek argumentowali, mówiąc w skrócie, że należy im się w miejscach publicznych uprzejma nieuwaga (*civil inattention*)⁷.

⁵ Nazwa „Grand Teton” oznacza — we francuskim, ale i w angielskim (*teat*) — „wielką brodawkę sutkową”, a zawdzięczamy ją francusko-kanadyjskim lub irokeckim uczestnikom ekspedycji, którą kierował Donald McKenzie w ramach działalności Kampanii Północno-Zachodniej [przyp. tłum.].

⁶ W języku angielskim taką demonstrację (lub protest) określa się mianem „nurse-in [public]”. Przez organizatorki jest ona uznawana za pokojową formę sprzeciwu [przyp. tłum.].

⁷ Uprzejma nieuwaga (*civil inattention*) — termin ukuty przez Ervinga Goffmana w książce *Zachowanie w miejscach publicznych. O społecznej organizacji zgromadzeń* (2008). To zachowanie, jak pisze Goffman, polega na tym, że „jednostka skupia na

Spory wokół publicznego karmienia piersią rzadko dotyczą zalet karmienia butelką czy piersią, częściej nadzorowania patrzenia⁸. Dla poirytowanej autorki artykułu, która chciała wypić swoją latte w spokoju, problem stanowi najwyraźniej nie ochrona praw matek, ale obrona gapiów (*stareers*) przed urokiem obgapianych (*starees*). Zarzut autorki artykułu dotyczy tego, że karmiąca matka „spodziewa się, że odwróce wzrok” (Roberts 2004). Innymi słowy, chciałyby być chroniona przed własnym odruchem gapienia się. A może i więcej, oszczędzić gapienia się pozostałym gościom kawiarni. Jej wołanie — „Tylko nie to, proszę!” — sugeruje także, że chciałyby ochronić inną matkę przed byciem obgapianą. Ten lament nad filiżanką kawy mówi nam coś o społecznych lękach związanych z tym, na co i jak patrzymy w miejscach publicznych. Oczekujemy, że matczyne piersi zostaną odseparowane i umiejscowione w przestrzeni prywatnej, mimo że erotyczne piersi stanowią wiodący wątek w publicznej kulturze wizualnej. W ten sposób karmiąca pierś zostaje przeniesiona z przestrzeni zwykłego patrzenia na terytorium gapienia się. Kiedy widzimy matczyne piersi tam, gdzie spodziewamy się piersi erotycznych, stajemy się gapiami, natomiast karmiące matki obgapianymi. To społeczne naruszenie budzi najczęściej obaw, nie dotyczy jednak karmienia piersią w publicznej przestrzeni, lecz samego gapienia się.

Piersi odkryte

Naga pierś naprzeciw nagiego oka ma w sobie potencjalny ładunek znaczeń — tak dawniej, jak i teraz. Odkryte piersi wskazują na różnorakie wyobrażenia kobiecości. Głęboki, zapraszający dekolt wstydliwie obiecuje seksualne uniesienia. Obfity matczyzny biust, mamy lub mamki, szepcze pocieszająco do dziecka. Przekłuta kolczykiem pierś gwiazdy rocka zagłusza kobiecą skromność. Pierś Madonny wstawia się za grzesznymi duszami. Pierś w bikini droczy się i odmawia dostępu do siebie. Jędrna, uniesiona pierś sprzedaje wszystko od sałaty i samochodów przez napoje i lalki po wojnę. Zakryta tylko symbolicznie pierś tancerki go-go idzie niemalże na całość

towarzyszu wzrok wystarczająco długo, by okazać, że go zauważa (i przyznać wsem i wobec, że go zauważa), chwilę później wycofując swoją uwagę, w ten sposób dając do zrozumienia, że nie budzi w niej szczególnego zainteresowania” (Goffman 2008, 94) [przyp. tłum.].

⁸ Autorka używa słowa *stare* w znaczeniu odnoszącym się do szczególnego rodzaju „zatrzymanego” spojrzenia: „przyglądać się”, „wpatrywać”, „przypatrywać”, „gapić” czy „być wpatrzonym” [przyp. tłum.].

(Yalom 1998; Latteier 1998). Pojawienie się piersi czyni kobiety rozpoznawalnymi jako kobiety, ale — co bardziej istotne — gapienie się na piersi mówi nam ponoć, kim kobieta *tak naprawdę* jest. Choreografia i zachowanie kobiecych piersi, bardziej niż jakiegokolwiek innej części kobiecego ciała, jest wyznacznikiem jej osoby. Chociaż kobiece rozumienie siebie może rażąco różnić się od informacji, jaką jej piersi przekazują oczom świata, to jednak komunikują one istotę jej kobiecości.

Wizualne przyciąganie piersi może irytować zarówno gapiów, jak i obgapianych. Kobiety często wstydzą się widoku swoich odsłoniętych piersi. Za duże piersi oznaczają za dużo kobiecości; zbyt małe oznaczają za mało. Kobiety o małych piersiach mogą chować się w za dużych swetrach lub rekompensować rozmiar wkładkami do stanika. Piersiaste kobiety mogą bronić się przed zalotnymi spojrzeniami luźną odzieżą. Pewna kobieta z dużymi piersiami przyznała: „Facet, który gapi się na moje piersi, nie ma u mnie szans. Chciałabym choć raz, żeby popatrzył w moje oczy z takim samym zainteresowaniem, z jakim patrzy na moje piersi” (Latteier 1998, 21). Mężczyźni, kiedy gapią się na kobiece piersi, muszą być równie ostrożni w kwestii wizualnego przekroczenia zakazanego terytorium. Obgapiacze piersi mogą być bowiem uznani za grubiańskich, nietaktownych czy lubieżnych. Wspomniana scena ze Starbucksa niepokoiła ludzi po części dlatego, że gapienie się — lub nie — na karmiące piersią matki to wkraczanie na nieznane wizualne terytorium.



Ryc. 1. Marc Tyler Nobleman, „Czy mój życiorys mówi coś o moich piersiach? Bo nie potrafię znaleźć innego powodu, dla którego pan wciąż się na nie gapi”.
8 listopada 2011 roku, przedruk za www.cartoonstock.com

[...]

Zasady patrzenia komplikują się, gdy obiektem gapienia są piersi. Jeden z możliwych punktów widzenia w kwestii tego, kto powinien, a kto nie powinien gapić się na piersi, może przedstawić osoba, która urodziła się jako dwupłciowa. Po dwudziestu czterech latach życia jako kobieta osoba ta dokonuje zmiany płci na męską, przybiera tożsamość, w której czuje się bardziej komfortowo. Poza zmianami w ubraniu i sposobie zachowania się podejmuje się leczenia testosteronowego, które dopełnia jej tranzycję w męskość⁹. Testosteron daje pewne widzialne wyznaczniki męskości, tj. owłosienie na twarzy, bardziej męskie ciało i niższy głos. Stając się hormonalnie mężczyzną — ku swojemu zaskoczeniu — zmienia swoje gapiowskie zachowanie. Stwierdza, że zażywając przez kilka tygodni testosteron, zaczął postrzegać kobiety inaczej niż poprzednio, kiedy to przeważnie patrzył na ciała innych ludzi, żeby zdać sobie sprawę z ich odmienności. Teraz, będąc hormonalnie mężczyzną, gdy widzi po raz pierwszy kobietę w przestrzeni publicznej, rzadko patrzy na jej twarz. Przeważnie rozpoczyna swoją wizualną znajomość z kobietami od gapienia się na ich piersi. Zawstydzające było dla niego to, że — jako kobieta — wykształcił w sobie „oczy faceta”, jak sam to nazywa, i stał się „mężczyzną z piersiami”. Ale nawet gdy jego mózg mówi, żeby nie gapił się na piersi, trudno mu się powstrzymać. Mimo oporów przyznaje teraz, że zaczął akceptować, a nawet cieszyć się z tej stereotypowej praktyki widzenia, która jest częścią jego codziennego męskiego życia (anonimowy wywiad z 2006 roku). Mówiąc inaczej, jego nowa męska pozycja społeczna pozwala mu gapić się na piersi. Tak więc przywileje przypisane męskości unieważniają społeczny zakaz gapienia się.

Kiedy spodziewane znaczenia kobiecych piersi nie dają się odczytać wprost, ich widok może doprowadzić widzów do obłędu. Zwłaszcza po dodaniu do kontrowersji związanej z publicznym karmieniem piersią szaleństwa, które wywołał odsłonięty przelotnie sutek Janet Jackson, obgapiony przez 140 milionów Amerykanów na koncercie zagrany w przerwie Super Bowl w 2004 roku. Dyskusja, która wybuchła wokół tak zwanego Nipplegate, dotyczyła tego, czy ludzie powinni byli zobaczyć pierś Janet Jackson. Był to prawdziwie amerykański spektakl: widzowie poczuli się dotknięci, Federalna Komisja Łączności (FCC) wszczęła śledztwo, Janet Jackson prosiła publicznie o wybaczenie za nieprzewidziane niedociągnięcie w jej ubiorze, aukcje Viacom — producenta odpowiedzialnego za jej występ — wzrosły. Ludzie dyskutowali o znaczeniu nie tyle nawet sutka Jackson, ile naszego

⁹ Sullivan (2000) dostarcza prowokacyjnego, subiektywnego opisu rezultatów, jakie wiążą się z przyjmowaniem testosteronu.

kolektywnego, przelotnego i zaskoczonego spojrzenia. Co więcej, to zdumione spojrzenie definiuje mityczny, kulturowy spektakl, jakim jest Super Bowl. Ci, którzy twierdzą, że Super Bowl jest zdrowym amerykańskim rytuałem, w którym wspólnie uczestniczą, byli wzburzeni widokiem sutka Jackson, nie protestowali jednak przeciw jej wyraźnie erotycznemu występowi. Preprosiny Jackson utwierdziły publiczność w przekonaniu, że sutki powinny pozostać prywatnym zasobem rodziny patriarchalnej, a nie podniecającym dziewczęcym show.

Sutek Jackson wyprowadził widzów z równowagi, wkradając się w pole widzenia i wykraczając daleko poza oczekiwane wizualne kokietowanie dekoltem. Sutki są punktem zerowym znaczenia piersi, znakiem uaktywniającym sprzeczności z nimi związane. Zarówno dziecko, jak i kochanek upominają się o sutek kobiety jako sferę przyjemności. Ale sutek Jackson rościł sobie prawo do czego innego. To, co ludzie pożerali wzrokiem, nie było sutkiem matczynym lub erotycznym, ale raczej takim, który nacechowany był autoerotyzmem. Na oczach widzów znalazło się akcesorium (*accoutrement*), które — jak Jackson przyznała wcześniej w programie Oprah Winfrey Show — przynosi jej wiele przyjemności, gdy na co dzień się nim posługuje. Sutek służący samozadowoleniu oburzał dlatego, że przyjemność, którą odczuwała Jackson, należała wyłącznie do niej. Znaczenie odsłoniętego sutka nabiera siły, gdy zostanie włączone w rasistowską i seksistowską historię ciał czarnych kobiet (*black women's bodies*). Afroamerykańskie kobiety były wykorzystywane jako siła robocza pod kątem seksualnym, reprodukcyjnym i domowym, a zarazem stygmatyzowane, gdy uznawano je za uległe służące lub seksualnie zboczone jednostki. Manifestacja przyjemności, którą czarna kobieta czerpie wyłącznie dla siebie, okazała się nieoczekiwanym widokiem podczas typowo amerykańskiego spektaklu Super Bowl (Wallace-Sanders 2008). Sutek Jackson stał się niejako kulturowym probierzem sprzecznych ze sobą znaczeń, jakie posiada pierś.

Dla kobiet wizualne znaczenie piersi ustanawia jej magnetyzm. Kobięca pierś przeznaczona jest dla męskiego oka. To erotyczny kapitał kobiet. Dolly Parton, Jayne Mansfield, Jane Russell i Carol Doda zdobyły majątek oraz sławę, zachęcając mężczyzn do patrzenia na ich piersi. Całe tłumy bezimiennych tancerek brzucha, striptizerek, miss piękności, gwiazd porno i modelek dumnie pokazują swoje piersi, żeby zarobić na życie. To przyjęty płciowy podział pola widzenia wywołuje tę wizualną lawinę obrazów piersi¹⁰.

¹⁰ Ta genderowa dynamika patrzenia opisuje normatywne kulturowe scenariusze, a nie zachowanie lub motywacje rzeczywistych osób. Rzecz jasna sposób, w jaki ludzie umiejscawiają siebie w kontinuum seksualnej tożsamości, kształtuje to, jak faktycznie patrzą na mężczyzn i kobiety (por. Berger 1972).

W skrócie, społeczną rolą mężczyzn jest bycie gapiami, natomiast kobiet — bycie obgapianymi. Pierś pełni funkcję kulturowej ikony w tej wizualnej relacji. Społeczny obyczaj gapienia się na piersi stale udziela mężczyznom dwóch podstawowych lekcji. Po pierwsze, patrzenie na piersi przypomina mężczyźnie o tym, czym nie jest. Po drugie, patrzenie na piersi przypomina mężczyźnie, że może, a nawet musi otrzymać to, czego pragnie. Gapie widzą ikoniczną pierś jako szczerą i dostępną, ale tylko dla innych, nie dla samej kobiety. Erotyczna pierś zapewnia seksualną przyjemność męskim gapiom. Matczyna pierś zapewnia pokarm dziecku. Piersi niemal nigdy nie są własnością kobiety, stanowią bowiem ozdoby albo narzędzia zapewniające mężczyznom komfort widzenia, podniecenie lub władzę.

W wyniku tego kobiety często odcinają się od swoich piersi lub — co jeszcze gorsze — są do nich zniechęcone. One nie są dla mnie, są dla kogoś innego. A jednak pierś stanowi źródło głęboko zmysłowej przyjemności dostępnej każdemu. Sutki stworzone są dla ust, a cała natura zachęca do połączenia ust z sutkami. Dla kobiet przyjemność związana z piersią zawiera się w dotyku, odczuwaniu — bez względu na to, czy jest to dotyk ciała kochanka, ust dziecka, jej własnej dłoni, czy zabawki erotycznej, którą Janet Jackson sprawia sobie przyjemność. Żeby czerpać przyjemność ze swoich piersi, kobiety muszą przemieścić je ze sfery wizualnej do sfery dotykowej (Young 2005). Publiczny widok piersi znanej osoby, która zwraca uwagę na własną dotykową przyjemność, nie jest tym, co amerykańscy widzowie chcieliby zobaczyć podczas Super Bowl. Amerykanie gapiłi się, czując strach, podniecenie, a nawet oburzenie.

Piersi nieoczekiwane

Jeśli w istocie jesteśmy narodem gapiów, jak argumentują Neil Postman i inni, nieoczekiwane piersi są przedmiotem gapienia się, który jest przyczyną zadowolenia, dyskomfortu, poczucia ambiwalencji (Postman 1985; Debord 1998). Przedstawiany bez końca obraz piersi jest zarazem podniecający i niejako monotony. Chociaż piersi potrafią być przyczyną znużenia lub podniecenia, niemalże wszystkie ukazywane publicznie wyglądają wyjątkowo jednorodnie. Jeden dzień spędzony na plaży lub krótka wizyta w kobiecej szatni pokaże jednak, że kobiece piersi są równie różnorodne, jak ich twarze. To w obrębie tej różnicy — między publicznymi a prawdziwymi kobiecymi piersiami — komercjalizm wykonuje najbardziej rentowną pracę. Wysyłek, jaki wkładają kobiety w stworzenie i utrzymanie medialnych piersi, wiąże się z użyciem normalizujących środków pomocniczych, od nadających kształt części garderoby, takich jak biustonosz, po przyrządy do cwi-

czeń, implanty i operacje plastyczne. Kobiety dosyć szybko uczą się, że posiadanie odpowiednio wyglądających piersi przyczynia się do dobrego życia i w pewnym sensie mają rację.

Nie oczekujemy jedynie, że piersi będą się pojawiać w określonych miejscach i kształtach. Liczymy również na to, że piersi ukaza się w dopasowanych do siebie parach. Ich symetryczne umiejscowienie i wzajemne powiązanie jest sygnaturą właściwie rozumianej kobiecej osobowości i piersowości (*breastedness*). Samotna pierś z rzadka pojawia się poza kontekstem macierzyństwa. Trzecia pierś, która nie jest wcale tak wyjątkowa, choć mogła stać się przyczyną zguby Anny Boleyn, określana była „sutkiem wiedzy” i traktowana jako znak świadczący o konszachtach z diabłem. Ale podwójność piersi przyczynia się również do ich wizualnej fetyszyzacji. Rowek między piersiami jest ich zapowiedzią, zapewnia o wdziękach piersi i zaprasza gapiów do wtulenia się w nie. Pociągające linie dekoltu przykuwają wzrok; zmysłowy przesmyk zachęca do polizania — wszystkie te obietnice są podniecające. Wygląd dekoltu zależy od konkretnego kształtu każdej z piersi. Kiedy ten widok zostaje zakłócony, gdy części tej sceny nie odpowiadają oczekiwaniom, jesteśmy wizualnie oszołomieni¹¹. Nieprzewidywalny, nierozpoznawalny krajobraz piersi jest dla oczu wstrząsający, ponieważ nie wiemy, jak na niego patrzeć.

Ta rozbieżność pomiędzy piersiami, które widzimy, a piersiami, które mamy, dostarczyła na początku lat siedemdziesiątych efektywnego narzędzia wizualnego ruchowi na rzecz walki z rakiem piersi¹². Działania krajowego ruchu były kompleksowe i obejmowały polityczny program zakładający agresywny lobbing, pozyskiwanie publicznego poparcia, tworzenie kampanii informacyjnych i tych dotyczących wczesnego wykrywania, wymagających konkretnych działań i funduszy, otwartych wystąpień oraz powołania organizacji takich jak National Breast Cancer Coalition i wydarzeń typu Race for the Cure. Pierwszym wizualnym czynnikiem było umieszczenie na widoku wpływowych kobiet, które wygrały z rakiem piersi, i oddanie im głosu — między innymi Shirley Temple Black, pierwszej damy Betty Ford i Happy Rockefeller. Przed ich publicznym wystąpieniem rak piersi stanowił tabu i był praktycznie nieprzedstawiany w społeczeństwie. Później jednak protesty i agresywne społeczne zaangażowanie przeforsowały kobiece podejście do prezentowania piersi w sferze publicznej.

¹¹ O jednej z dwustu kobiet mających dodatkowy sutek zob. Yalom 1997, 61.

¹² Ruch na rzecz walki z rakiem piersi stanowił inicjatywę w sprawie politycznego uznania. Nie był on tylko częścią ruchów kobiecych, ale większej grupy ruchów walczących o prawa obywatelskie, charakteryzujących i zmieniających polityczny i społeczny krajobraz Ameryki połowy XX wieku.

Kobiety, które pokonały raka, zaczęły odsłaniać swoje piersi pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy to ruch kobiet w największym stopniu sprzeciwiał się zinstytucjonalizowanemu seksizmowi. Prezentowana publicznie bezpiersiowość (*breastlessness*) wyraźnie naruszała to, czego ludzie zwykli się spodziewać po piersiach. Kobiety te skłoniły Amerykanów do zmiany swoich wizualnych przyzwyczajęń, domagając się patrzenia na piersi w nowy sposób. Gapienie się skłoniło ludzi do przeorganizowania myślenia, do czego w istocie ruch na rzecz walki z rakiem piersi dążył. Wzrok społeczeństwa zwrócił się w stronę politycznej świadomości za sprawą szokującego widoku amputowanych piersi. [...]



Ryc. 2. Hella Harnid, *The Warrior*, prawa autorskie Deena Metzger, www.donnellycolt.com

Pierwszym obrazem amputowanej piersi była — teraz już znana — fotografia Helli Harnid zatytułowana *The Warrior*, która ukazuje pisarkę Deenę Metzger z rozciągniętymi ramionami, odsłaniającą nagą klatkę piersiową skierowaną do nieba w triumfalnym geście radości. Metzger chciała, żeby ta fotografia towarzyszyła opublikowanej przez nią w 1978 roku książce *Tree*, napisanej na podstawie jej dziennika, który był zapisem walki z rakiem piersi. Wydawcy byli jednak temu pomysłowi niechętni. Mimo to plakat zaczął

z wolna wchodzić w obieg i być rozpoznawalny w kobiecych kręgach po tym, jak Metzger opublikowała go na własną rękę. *The Warrior* jest już klasycznym obrazem politycznej inicjatywy, jaką podejmują kobiety w kształtowaniu pozytywnej tożsamości, która honoruje różnice. Triumfalna poza wysławia przeżycie choroby, ale i coś jeszcze — bezpiersiowość. W 1997 roku fotografia znalazła się na okładce nowego wydania książki Metzger.

Bardziej pesymistyczne przedstawienie raka piersi podejmuje temat doświadczenia medycznego, które dotyczy leczenia, a nie przetrwania choroby. Przykład stanowią autoportrety angielskiej fotografki Jo Spence, które przykuwają spojrzenia po to, by ujawnić realia leczenia raka piersi. Cykle fotograficzne wykonane przez Spence łączą technikę dokumentalną oraz portret, umiejscawiając w centrum pierś kobiety w średnim wieku (Spence 2005; 1995; 1986). Najbardziej wstrząsające zdjęcia dokumentują jej dziesięcioletnie zmaganie się z rakiem piersi, mające swój początek w 1982 roku. Wielkie, obwisłe, okaleczone i asymetryczne piersi są centralnym punktem *The Cancer Project*, *The Picture of Health* i *The Final Project*. Fotografie Spence przypominają kiepskie rodzinne migawki, a nawet zdjęcia z kartoteki policyjnej. Są dalekie od obrazów zadartych i wyrzeźbionych piersi, których porządek destabilizują. Nie czynią aluzji do wizerunków dziewczyn z okładek lub rozkładówek. Zamiast typowej erotycznej piersi, do widoku której przywykliśmy, na tych zdjęciach zawarta jest cała osobliwość postaci Jo Spence. Jedno ze zdjęć ukazuje pierś oznaczoną chirurgicznie wielkim X, z nagryzmołonym napisem „property of Jo Spence?” (własność Jo Spence?), inne imituje zdjęcie policyjne, na którym Spence trzyma tuż pod swoimi nagimi piersiami tabliczkę z nadrukowaną datą. Jeszcze inny portret zestawia okaleczoną i pomniejszoną pierś z twarzą ukrytą za kaskiem motocyklowym. W kolejnym, zatytułowanym *Marked up for Amputation*, wielka pierś z białym X-em wyłania się spod szlafroka, podczas gdy Spence z ponurą miną, z przyciemnionymi, babcinymi okularami na nosie, chłodno spogląda na swoich gapiów. Ostatni spośród tych zdumiewających i ironicznych autoportretów został wykonany w hospicjum tuż przed jej śmiercią w 1992 roku. W zgodzie z tradycją sztuki radykalnej, szczególnie wyrazistej, fotografie Spence mają entuzjastyczną, ale ściśle określoną widownię. Te zdjęcia nie przychodzą do ludzi same. To oni zmuszeni są przyjść do nich i je zobaczyć.



Ryc. 3. Jo Spence, seria *Cancer Shock*.
Przedruk za zgodą Terry'ego Dennetta.

W 1993 roku bezpiersiowość pojawiła się tam, gdzie nikt nie spodziewał się jej zobaczyć. Wtedy to ekstrawagancka, bajecznie wyglądająca artystka i modelka o pseudonimie Matuschka zmieniła sposób, w jaki patrzymy na piersi. Matuschka zrobiła karierę dzięki swojemu ciału: była tancerką go-go, modelką reklamującą bieliznę i fotografką. Początkowo na zdjęciach pokazywała swoją nagą postać pośród opuszczonych budynków. Od początku kariery była zafascynowana dokumentowaniem swojej osoby, zwłaszcza tułowia. Można by powiedzieć, że Matuschka jest idealnym przykładem profesjonalnej obgapianej. W 1991 roku diagnoza raka i mastektomia zmusiły ją do przemyślenia kwestii swojego ciała, pracy, życia i śmiertelności. Z charakterystyczną dla siebie zuchwałością nadal wykonywała fotobiograficzne portrety, podejmując wyzwanie dalszego posługiwania się swoim ciałem do robienia pięknych zdjęć. Te niepokojące portrety, zamiast wabić wzrok perfekcyjnie pasującą do siebie parą piersi, zmuszały zaskoczone spojrzenie do zmierzenia się ze spektakularną, poszarpaną blizną biegnącą wzdłuż jej klatki piersiowej, dokładnie tam, gdzie niegdyś znajdowała się jej prawa pierś. [...] Komentując te fotografie, Matuschka stwierdziła triumfalnie: „teraz mogę robić sztukę z niczego” (Matuschka 1993, 162).



Ryc. 4. Matuschka, *The New Deal* (1993),
www.matuschka.net

Matuschka nie wygląda inaczej niż wcześniej. To ludzie patrzą teraz na nią inaczej. Jej uderzająca uroda zawsze przyciągała gapiów, a jej piersi często stanowiły cel dla spragnionych oczu. Nowe ciało Matuschki zaskoczyło widzów, a ich reakcje zaskoczyły Matuschkę. Zaczęła ona uznawać swoje fotografie za „nowy słownik obrazowania”, który podarował ruchowi walki z rakiem piersi coś więcej niż twarz (Peterson, Rhodes 2003, 1).

W tym czasie zasłona milczenia i niewidzialności przesłaniała jednak problem raka piersi. Nie było różowych wstążek, marszów, programów talk-show, uświadamiających kampanii czy książek dr Susan Love. Nie było też niemal żadnych fotografii bezpiersiowości. Dlatego Matuschka stworzyła serię autoportretów zatytułowanych *Beauty Out of Damage*. Te fotografie rzuciły w sferę publiczną obraz, który istniał wcześniej wyłącznie w kobiecych centrach i biurach aktywistek. Z początku wydawało się, że nikt nie chce kupować jej „szczerych zdjęć” (Matuschka 1993). Wtedy jednak dziennikarka pisząca dla „New York Timesa” dostrzegła artystkę przechadzającą się w pobliżu wiecu ze swoimi fotografiami, którymi obwiesiła ciało, jakby to były tablice ogłoszeniowe, i poprosiła ją o wywiad. W sierpniu 1993 roku jeden z autoportretów z serii *Beauty Out of Damage* pojawił się na okładce

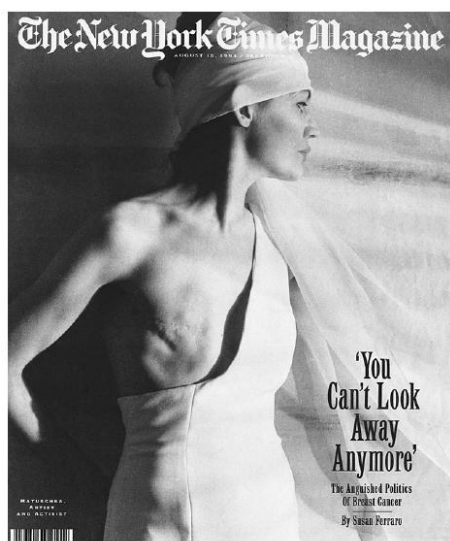
niedzielnego wydania „New York Times Magazine”, a Matuschka stała się, jak to określiła, „pierwszą dziewczyną, która wystąpiła topless na okładce” w ramach powstającego wówczas ruchu na rzecz walki z rakiem piersi (Ferraro 1993, 24–27; Matuschka, *Balancing a Lopsided Act*, 8). Różnica między fotografią kobiety z jednej piersią Matuschki a wcześniejszym plakatem *The Warrior* Deeny Metzger i zdumiewającymi zdjęciami Jo Spence jest klarowna: ta pierwsza to modelka na okładce ilustrowanego, ekskluzywnego magazynu informacyjnego. Jo Spence przynależała do alternatywnego świata radykalnie artystycznej fotografii, podczas gdy Matuschka wabiła spojrzenia z wnętrza wizualnego pola mainstreamu. Ze swoimi portretami rodem z wysokiej mody Matuschka nawiązała do estetycznej tradycji ukazywania nagości, natomiast Spence prezentowała nagość, robiąc aluzję do estetyki tabloidów. Matuschka uczyniła z bezpiersiowości publiczny spektakl, którego nikt nie spodziewał się zobaczyć.



Ryc. 5. Matuschka, *Tattooectomy* (2003),
www.matuschka.net

I ludzie patrzyli. Widzieli wiele kobiet z pięknymi piersiami w „New York Timesie”, ale nigdy dotąd nie widzieli bezpiersiowości u takiej kobiety. Na początku widzimy obraz, który — jak się wydaje — niczym szczególnym się

nie wyróżnia, który wpisuje się w konwencję fotografii prezentującej wysoką modę. Smukła i zgrabna modelka przybiera szykowną pozę, twarz ujęta z profilu, głowa otoczona stylowym turbanem, wystawiony tors w opadającej z ramienia, głęboko dekolowanej białej sukni. Obraz czerpie nieco dramatyzmu z dość oczywistego odwołania do postaci bogini Diany. Ale w samym sercu fotografii znajduje się fioletowawa szrama wijąca się wzdłuż miejsca, gdzie spodziewamy się zobaczyć miękką krągłość piersi. Ta fotografia jest uderzająca w obu znaczeniach tego słowa. Każde zatrzymanie spojrzenia, bo łączy w sobie to, co spodziewane, z tym, co niespodziewane, znajome z dziwnym. Przekraczający konwencję wizualny związek, łącząc wyjątkowo przychylną wzrokowi postać z wyjątkowo nieprzychylną wzrokowi blizną, zaprasza nas do patrzenia.

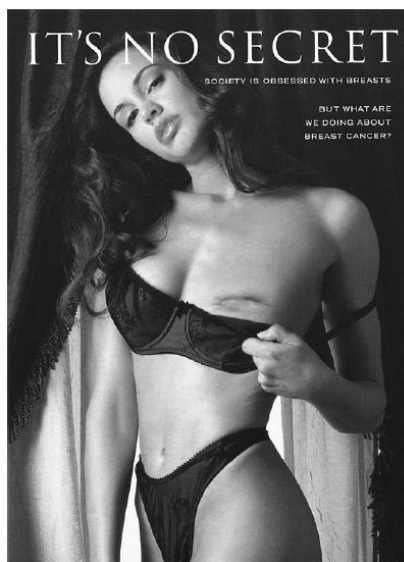


Ryc. 6. *Beauty Out of Damage* (1993),
„The New York Times Magazine”.

Jednocześnie wspaniały i wstrząsający obraz Matuschki przyciągnął nie tylko spojrzenia, przyniósł również setki listów do wydawcy „New York Timesa”, a także gwałtowny przypływ wywiadów w telewizji, radiu i prasie, prywatnych rozmów telefonicznych czy obraźliwych i miłosnych listów, które wysyłano do modelki. Niektórzy uznali go za „żenujący”, „skandaliczny”, potępili za wykorzystanie cierpienia jako elementu szokującego wizualnie (Matuschka 1993). Kobiety, które przeżyły raka piersi, a których reakcje były przez Matuschkę najbardziej pożądane, ogólnie chwaliły fotografię za

uczynienie ich rzeczywistości widzialną przez wystawienie na widok ciała odpowiadającego ich ciałom. Wiele kobiet zareagowało jednak negatywnie, uważając, że ta fotografia narusza ich prywatność, że to, „jak naprawdę wyglądają”, zostało właśnie wystawione na spojrzenia wszystkich ludzi. Jeszcze inne obawiały się, że szokujące ujawnienie wyglądu Matuschki zniechęci kobiety do badań mammograficznych i dalszego leczenia. [...]

Fotografia Matuschki rozbudziła emocje związane z rakiem — ale i z patrzaniem. Podpis umieszczony pod zdjęciem w „New York Timesie” był prowokujący: „Nie będziesz mógł odwrócić wzroku”. Ta odsłonięta rana i nieoczekiwana odmienność ciała zmieniła ludzi w zakłopotanych gapiów, wbrew upomnieniom matek. Zmusiła wszystkich, by patrzyli uważnie nie tyle na to, na co nie chcieliby patrzeć, ile na to, czego nie spodziewali się ujrzeć. Dostrzeżenie rany w miejscu, w którym spodziewamy się piersi, wymaga zarówno uwagi, jak i wyjaśnienia, nowej rzeczywistości. Fakt, że nie możemy odwrócić wzroku, daje szansę na zaistnienie politycznej dojrzałości, która potwierdza skuteczność pracy, jaką wykonali obrońcy praw kobiet chorych na raka piersi. Niewzruszone spojrzenia utkwione w bliźnie Matuschki są czymś w rodzaju ekskluzywnego zagapienia się. Instynktowną reakcją może być przerażenie, zachwyt lub podniecenie, ale oko odpowiada barokowym wpatrywaniem się. Ten utkwiony wzrok jest punktem wyjścia politycznego aktywizmu.



Ryc. 7. *Obsessed with Breasts*, Breast Cancer Fund Campaign.

Portret Matuschki na okładce „New York Times Magazine” był w pewnym sensie punktem zwrotnym dla ruchu na rzecz praw kobiet chorych na raka, który rozwinął całą symbolikę kultury wizualnej, od wszechobecnych różowych wstążek po misterne tatuaże zdobiące blizny po mastektomii. Dla przykładu, w 2000 roku The Breast Cancer Fund, organizacja non profit z siedzibą w San Francisco, której działalność skupiona jest na badaniach i edukacji, zorganizowała publiczną kampanię zatytułowaną *Obsessed with Breasts*¹³. W jej ramach zawieszono trzy plakaty na miejskich przystankach i ścianach budynków. Pierwszy plakat wyglądał jak okładka czasopisma „Cosmopolitan”; drugi imitował reklamę linii kosmetyków *Obsession* produkowanych przez firmę Calvin Klein; trzeci był repliką okładki katalogu Victoria Secret. [...] Ta kampania zbliżyła obraz Matuschki z okładki „New York Times Magazine” do upolitycznionej parodii. Podobnie jak autoerotyczna pierś Janet Jackson, obrazy te wywołały kontrowersje i były przyczyną protestów politycznych związanych z tym, czym jest akceptowane i nieakceptowane patrzenie na kobiece piersi¹⁴.

Kiedy krążąca bez końca erotyczna pierś zostaje zastąpiona przez wstrząsającą bliznę, oko łączy dwa przeciwstawne wizualne gatunki: plakat z nagą dziewczyną (*pin-up girl*) oraz fotografię medyczną. Medyczny podmiot powinien przybrać do fotografii zgnębioną i zrezygnowaną pozę, a oczywiście przysłonięte czarnym prostokątem; naga dziewczyna z plakatu powinna być natomiast odpowiednio wydekoltowana. Poznawcze pomieszanie wzmacnia tylko potrzebę rozwikłania sprzeczności, jaka zachodzi między tymi widokami, wywołującymi rozbieżne oczekiwania. Drwiąc z sensacyjności tych dwóch rodzajów obrazów, fotografie te sprzeciwiają się odmowie patrzenia na raka piersi we współczesnej Ameryce. [...]

Ludzie w końcu dostrzegą te ciała, gdyż okażą się one znajome, choćby nawet nieświadomie, i to właśnie może zmienić gapienie. Kiedy wizualna nowość, która rozpala spojrzenia, zgaśnie, ciała ożywione przez Matuschkę [...] zostaną rozpoznane jako przynależne do ludzkiego spektrum. Innymi

¹³ W 1998 roku Breast Cancer Fund opublikowała książkę zatytułowaną *Art. Rage. Us: Art and Writing by Women with Breast Cancer*. Ten piękny album złożony z tekstów i prac artystycznych stworzonych przez kobiety z rakiem piersi, poprzedzony przedmową Terry Tempest Williams, powieściopisarki działającej na rzecz środowiska, jest reprezentatywny dla sztuki zaangażowanej spod szyldu ruchu na rzecz walki z rakiem piersi.

¹⁴ Popularne obecnie archiwum obrazów Flickr udostępnia wiele autoportretów kobiet, które przeżyły raka piersi, prezentowanych w stylu tych publicznych pokazów bezpiersiowości [należy przy tym pamiętać, że książka Rosemarie Garland-Thomson, z której pochodzi ten tekst, ukazała się w 2009 roku – przyp. tłum.].

słowy, te przedstawienia umieszczać będą przed oczami charakterystyczne detale dopóty, dopóki ludzie do nich nie przywykną. Odmienne kształty ciał tych kobiet i ślady, które noszą, świadczą o ludzkiej różnorodności, o sposobie, w jaki nasze życie naznacza nasze ciała. Ów proces naznaczania i rozpoznawania jest tym, co może potencjalnie wnieść nowe życie w wymianę naszych spojrzeń.

tłum. Maciej Topolski

Breasts. Scene of Staring

Abstract

This text is the translation of the chapter *Breasts* from *Staring: How we look* (2009) by Rosemarie Garland-Thomson. It is about the various ways of looking at female body in social space. The authoress describes the visibility of the breast in the American context.

Keywords

seeing, staring, visual studies, femininity, corporeality

Bibliografia

1. *Art. Rage. Us: Art and Writing by Women with Breast Cancer* (1998), San Francisco: Chronicle Books.
2. Berger John (1972), *Ways of Seeing*, London: Penguin Books.
3. Bordo Susan (1994), *Reading the Male Body*, [w:] L. Goldstein (ed.), *The Male Body. Features, Destinies, Exposures*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
4. Debord Guy (1998), *Spółeczeństwo spektaklu*, tłum. A. Ptaszkowska, współpr. L. Brogowski, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
5. Ferraro Susan (1993), *The Anquished Politics of Breast Cancer*, "New York Times Magazine" 15.08.1993, s. 24–27.
6. Garland-Thomson Rosemarie (2009), *Staring: How We Look*, New York: Oxford University Press.
7. Goffman Erving (2008), *Zachowanie w miejscach publicznych. O społecznej organizacji zgromadzeń*, tłum. O. Siara, red. G. Woroniecka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
8. Kolodny Annette (1975), *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
9. Latteier Carolyn (1998), *Breasts: The Women's Perspective on an American Obsession*, New York: Psychology Press.
10. Matuschka (1993), *Why I Did It*, „Glamour Magazine”, No. 91.
11. Matuschka, *Balancing a Lopsided Act*, esej nieopublikowany.

-
12. Peterson Mary A., Rhodes Gillian (2003), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, Cambridge: Oxford University Press.
 13. Postman Neil (1985), *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, New York: Penguin.
 14. Roberts Roxanne (2004), *Do Me a Favor, Keep a Lid on Your Double Latte*, "Washington Post" 15.08.2004, s. C01.
 15. Spence Jo (1986), *Putting Myself in the Picture. A Political, Personal and Photographic Autobiography*, Seattle: Camden Press.
 16. Spence Jo (1995), *Cultural Sniping: The Art of Transgression*, London: Routledge.
 17. Spence Jo (2005), *Beyond the Perfect Image: Photography, Subjectivity, and Antagonism*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
 18. Sullivan Andrew (2000), *The He Hormone*, "The New York Times Magazine" 2.04.2000.
 19. Urla Jacqueline, Swedlund Alan (1995), *The Anthropometry of Barbie: Unsettling Ideals of the Feminine Body in Popular Culture*, [w:] J. Terry, J. Urla (eds.), *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, s. 277-313.
 20. Wallace-Sanders Kimberly (2008), *Nipplegate: Black Feminism, Corporeal Fragmentation and the Politics of Public Consumption*, [w:] M. Meyers (ed.), *Women in Popular Culture: Representation and Meaning*, Cresskill: Hampton Press.
 21. Yalom Maliryn (1997), *A History of Breast*, New York: Ballantine Books.
 22. Young Iris Marion (2005), *On Female Body Experience. „Throwing Like a Girl” and Other Essays*, New York: Oxford University Press.

Paweł Sznajder*

Gadamer jako nihilista niespełniony? Głos krytyczny w sprawie Gianniiego Vattima nihilistycznej interpretacji hermeneutyki

Abstrakt

Artykuł jest próbą polemiki z tezą Gianniiego Vattima stwierdzającą ścisłe związki filozofii hermeneutycznej Hansa-Georga Gadamera z nihilizmem, co miałyby oznaczać odrzucenie pojęcia prawdy i sfery faktów. Staram się przeciwstawić tej tezie, ukazując, że jedna z fundamentalnych kategorii hermeneutyki — kategoria języka — nie implikuje, jak zwykło się uważać, nihilistycznej fabularyzacji świata, o której mówi Nietzsche, ale służy odsłanianiu prawdy. Badanie oparte zostało na wystąpieniu Gadamera *Cóż to jest prawda?*, pochodzącym z okresu klarowania się poglądów autora *Prawdy i metody* na hermeneutykę, w którym autor, powołując się na Nietzschego, daje do zrozumienia, że nie zamierza kontynuować jego radykalnego projektu. Dystans względem autora *Wiedzy radosnej* w pewnym stopniu poświadcza również korespondencja Gadamera z Leo Straussem, dotycząca znikomej roli Nietzschego w *Prawdzie i metodzie*. Gadamer, choć podejmuje krytykę pojęcia prawdy funkcjonującego w naukach przyrodniczych, nie odrzuca prawdy samej, lecz stara się ją odnajdywać w naukach humanistycznych. Hermeneutyka, w zamyśle jej twórcy, nie może być rozumiana jako destrukcja, ale jako odsłanianie logosu w języku, który nie jest narzędziem dopasowywania świata do własnych popędów czy kategorią implikującą odrzucenie sfery faktów, lecz medium zapośredniczającym kontakt bytu ludzkiego z prawdą z jednej strony i sposobem bycia *Dasein* z drugiej. Wedle Vattima dystans wobec nihilizmu i koncentrowanie się Gadamera na pojęciu logosu i prawdy muszą zostać w hermeneutyce przewyżczone. Wydaje się jednak, że hermeneutyka Gadamera, stawiająca nihilizmowi opór, może być filozofią, w której interpretacja nie jest konstruowaniem, lecz odkrywaniem sensu tekstu. To, nie zaś jej rzekome „nihilistyczne powołanie”, świadczy o aktualności i ważności tej myśli w naukach humanistycznych.

Słowa kluczowe

Gadamer, język, nihilizm, logos, prawda

* Instytut Filozofii i Socjologii
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
e-mail: pawel.sznajder196@gmail.com

Filozofia hermeneutyczna, zainicjowana przez Martina Heideggera (1994; 2007) i rozwinięta przez Hansa-Georga Gadamera (2007), przez niektórych uczniów, między innymi Gianniego Vattima (1996, 33), uważana jest za ostatni krok na drodze do postmodernizmu. Vattimo określa tę tendencję mianem „nihilistycznego powołania hermeneutyki”, wskazując na Nietzschego (Harris 2014, 57) jako najważniejsze źródło spajające rozmaite odłamy i koncepcje funkcjonujące w obrębie tego złożonego nurtu filozofii¹.

W moim artykule chciałbym krytycznie odnieść się do tezy, że hermeneutyka Gadamera implikuje nihilizm, dewaluuje wartość prawdy i odrzuca istnienie sfery rzeczy samej w sobie, co prowadzioby do ujęcia interpretacji jako wynajdywania, konstruowania, zamiast odkrywania sensu tekstu. Problem ten wymaga szczegółowej analizy wielu aspektów – w niniejszym artykule chciałbym skupić się jedynie na kategorii języka w rozumieniu Gadamera w okresie tworzenia zrębów filozofii hermeneutycznej. Język stanowi dla autora *Prawdy i metody* medium dostępu do nieskrytości prawdy (*aletheia*) i nie prowadzi do przyjęcia poglądu o fabularyzacji świata.

W celu uzasadnienia tej tezy poddam analizie tekst *Cóż to jest prawda?* Gadamera (1979a) poprzedzający ukazanie się *Prawdy i metody*, śledząc jego ewentualne odniesienia do nietscheańskiego nihilizmu.

Vattimo zauważa, że Heidegger i Gadamer interesują się myślą Nietzschego tylko w kontekście metafizyki, nie zaś koncepcji interpretacji, nie dostrzegając roli tego myśliciela w kształtowaniu się hermeneutyki. Tekst *Cóż to jest prawda?* w moim przekonaniu pokazuje, że Gadamer na tym etapie rozwoju swojej myśli brał Nietzschego pod uwagę i świadomie zrezygnował z kontynuowania jego wizji².

¹ Spór o rolę Nietzschego w hermeneutyce ma już obszerną historię. Na jego decydujące znaczenie dla tej myśli nacisk kładą m.in. Babich 2010, 218–243; Waite 2004, 169–211; Holub 2002, 111–134; Schrift 1990; Figl 1981, 408–441; Markowski 1997. Już Andrzej Bronk (1988, 37, 53, 60) w pierwszej polskiej monografii poświęconej Gadamerowi wskazuje na wpływ Nietzschego na poglądy autora *Prawdy i metody*, a jednocześnie zaznacza, że wiązanie samego Nietzschego z hermeneutyką prowadzi do zbędnej komplikacji i rozmycia znaczenia pojęcia hermeneutyki (Bronk 1988, 33). W późniejszych pracach, choć wymienia Gadamera jako przedstawiciela tradycji postnietscheańskiej (Bronk 1998, 24), nie przywołuje Nietzschego omawiając hermeneutykę (Bronk 1998, 116–144). Przeciwnikami wiązania Nietzschego z hermeneutyką Gadamera są: Grondin 2010, 105–122; 2002, 452–463; Derrida 2004; Dostal 2002, 27; Lawrence 2002, 179. Opór wobec wiązania myśli Nietzschego z hermeneutyką pojawia się również po stronie zwolenników jego myśli (Günter 1993).

² Należy w tym miejscu zaznaczyć, że Gadamera interpretacje pojęcia prawdy u Nietzschego, na które będą się powoływał, stanowią znaczne uproszczenie i są przykładem jednostronnej wykładni myśli autora *Genealogii moralności*. Gadamer

Nihilizm filozofii hermeneutycznej

Gianni Vattimo, mówiąc o nihilistycznym powołaniu hermeneutyki, wskaże na nietzscheańską proweniencję tego nurtu (Vattimo 1985, 6 i n.).

Zanim zastanowimy się nad ewentualnym miejscem nietzscheańskiego nihilizmu w filozofii hermeneutycznej, musimy przynajmniej w zarysie określić, na czym ów nihilizm polega. Według Vattima nihilizm to wyczerpanie się możliwości moralności i metafizyki (Vattimo 1985, 78), przewartościowanie najwyższych wartości, dewaluacja wszelkich fundamentów i pierwszych zasad, na których zbudowane jest ludzkie poznanie czy moralność. Ponadto, nihilizm polega na „fabularyzacji świata” opartej na negacji istnienia faktów czy dostępu do nich (Vattimo 2011b, 23).

Dewaluacja wartości, zdaniem włoskiego filozofa, w hermeneutyce widoczna jest w kilku kluczowych kategoriach. Po pierwsze, w samej kolistej prestrukturze rozumienia *Dasein* — kategorii, która jasno pokazuje brak możliwości oderwania się od własnych założeń i przesądów i oparcia się na jakichś transcendentálnych pewnikach, przez co zmusza do zerwania z klasyczną koncepcją prawdy jako adekwatności myśli i rzeczy czy z pojęciami podmiotu i przedmiotu (Gadamer 2003, 110 i n.; 1979b, 66). *Dasein* istnieje zatem tylko w formie nigdy nieukończonego projektu, świat (rzeczy, teksty) egzystuje zaś tylko na tyle, na ile stanowi część tego projektu.

Po drugie, jako nihilistyczny Vattimo interpretuje związek bycia i języka, który podkreśla Gadamer. Ograniczenie rozumienia świata tylko do sfery języka implikuje zerwanie z poszukiwaniem jakichkolwiek trwałych, transcendentálnych fundamentów tego związku. Uświadomienie sobie braku tych fundamentów jako konstytutywnej cechy kondycji człowieka nie jest niczym innym, jak nietzscheańską kategorią śmierci Boga.

W końcu znamiona nihilizmu widoczne są w byciu *Dasein* ku śmierci oraz w niekończącym się osłabianiu bycia, czyli końcu wszelkiej metafizyki Bycia, co wieszczy Heidegger (Vattimo 2006a, 106 i n.).

Fabularyzacja świata wiąże się z — jak się wydaje — najbardziej doniosłym dla Vattima sformułowaniem Nietzschego „nie ma faktów, tylko interpretacje” (Nietzsche 1994b, 211). Vattimo, choć nie porzuca pojęcia prawdy,

zasadniczo nie odwołuje się do konkretnych tekstów tego filozofa, można zatem odnieść wrażenie, że referuje jego poglądy w sposób nieco arbitralny. Potwierdza to pośrednio tezę, że nie u Nietzschego poszukiwał on źródeł własnej myśli. W konsekwencji ta jednostronna interpretacja może jednak budzić mylne przekonanie, iż w tym artykule podważa się rolę Nietzschego w kształtowaniu hermeneutyki w ogóle lub przypisuje się mu skrajny relatywizm i negację wszystkich wartości.

stwierdza, że pojęcie to obowiązujące w hermeneutyce jest niewspółmierne do pojęcia funkcjonującego w dyskursach metafizycznych. Ma się to potwierdzać między innymi w fakcie, iż Gadamer w *Prawdzie i metodzie* neguje prawdę nauk przyrodniczych i poszukuje jej w obszarze doświadczenia dzieła sztuki (Chiurazzi 2010, 15). Tym samym sens w hermeneutyce nie jest odkrywany, ale konstruowany w procesie interpretacji (Januszkiewicz 2013, 224).

Należy wyraźnie zaznaczyć, że Vattimo bynajmniej nie przestrzega przed nihilizmem. Jak słusznie podkreśla Andrzej Kobyliński, myśl słaba odrzuca metafizyczne konstrukcje rzeczywistości jako obiektywnego zbioru norm, praw, reguł czy idei z nadzieją i widzi w tym szansę na odzyskanie przez człowieka wolności i prowadzenie dyskursu bez przemocy (Kobyliński 2014, 21, 120 i n.). Już Nietzsche mówi o spełnionym, aktywnym nihilizmie, który rozumie jako pogodzenie się z brakiem wartości oraz przyjęcie go jako jedynej szansy dla człowieka (Vattimo 2006a, 15). Ma to być zatem wypełnienie autentycznego posłania Chrystusa i koniec historii chrześcijaństwa, „era Ducha Świętego” wyprorokowana przez Joachima z Fiore (Vattimo 2011a, 58 i n.), radosna świadomość, że wszelkie przekonania religijne czy polityczne są przygodne i skończone (Vattimo 2006b, 23). W tym duchu Vattimo rozpoznaje filozoficzną hermeneutykę jako propedeutykę nihilizmu.

Nietzsche w korespondencji Gadamera i Straussa

Przeświadczenie o kluczowej roli Nietzschego w kształtowaniu filozofii hermeneutycznej nie znajduje potwierdzenia w tekstach. Ani Heidegger, ani Gadamer czy Ricoeur nie przypisują mu tej roli. Markowski zauważa pierwsze ślady recepcji Nietzschego „hermeneutycznego” dopiero w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia (Markowski 1997, 38). Nieobecność Nietzschego w *Prawdzie i metodzie* bardzo szybko zwróciła uwagę czytelników. Leo Strauss już w lutym 1961 roku, a zatem krótko po ukazaniu się książki, w liście do Gadamera wyraził swoje zdziwienie, że autor, podejmując dyskurs o hermeneutyce za Heideggerem, jednocześnie ukazując szeroki historyczny kontekst powstania filozofii hermeneutycznej, poświęcając tak wiele miejsca myśli Diltheya, zupełnie ignoruje autora *Zmierzchu bożyszc*. Odpowiedź Gadamera w żaden sposób nie zaspokaja naszej ciekawości w tym względzie. Stwierdza on jedynie, że rzeczywiście nie wywodzi hermeneutyki od Nietzschego, dodając przy tym, że nie podziela Heideggerowskich obaw związanych z zapomnieniem bycia czy „nocą bycia”, czyli interpretacją, w której myśl Nietzschego stanowi zwieńczenie metafizyki i procesu zapomnienia bycia w dziejach filozofii (Strauss, Gadamer 1978, 5, 8). Według

Geoffa Waite'a dystans Gadamera wobec Nietzschego, objawiający się w korespondencji ze Straussem, w rzeczywistości ujawnia ściśle związki zachodzące pomiędzy filozofami (Waite 2004, 169, 172), jednakże taka podejrzliwość wydaje się nadużyciem.

Choć Vattimo nie podziela takich paradoksalnych podejrzeń, twierdzi, że Gadamer nie był zupełnie świadomy roli Nietzschego w kształtowaniu się hermeneutyki, podobnie jak nie był świadomy nihilistycznych konsekwencji, które jego własna hermeneutyka implikuje (Vattimo 2007, 339)³. Należy zatem dokładnie rozpatrzyć ten zarzut.

Nietzschego i Gadamera krytyka pojęcia języka w nauce

Czy rzeczywiście Gadamer nie był świadomy czy wręcz zataił rolę Nietzschego w kształtowaniu filozofii hermeneutycznej, czy raczej świadomie zrezygnował z jego wizji interpretacji i perspektywizmu, pisząc *Prawdę i metodę*? Aby rozstrzygnąć tę kwestię, chciałbym dokonać krótkiej analizy wystąpienia *Cóż to jest prawda?* wygłoszonego w 1955 roku w Arnolds-hain i opublikowanego w 1957 roku (Gadamer 1979a), a zatem trzy lata przed publikacją *opus vitae* Gadamera.

W tekście tym Gadamer utożsamia Nietzschego z Piłatem, wkładając niejako w jego usta pytanie zapisane w Ewangelii, stanowiące tytuł tego tekstu — „Cóż to jest prawda?”. Piłat jest tu przedstawiony jako sceptyk, który broni się przed fanatyzmem Chrystusa. W interpretacji Gadamera fanatyzm nie leży jednak po stronie religii, filozofii czy światopoglądu. Sceptyk broni się przed fanatyzmem nowożytnej nauki. Piłat-Nietzsche wobec bezwzględного przekonania o słuszności i pewności naukowej metody, wobec odrzucenia przez naukę całej sfery najważniejszych dla człowieka pytań jako pytań bezsensownych, pozostaje symbolem wątpliwości i braku zaufania⁴.

Może się zatem wydawać, że Nietzsche jest patronem całego projektu filozofii hermeneutycznej, który — jak pamiętamy — bierze za punkt wyjścia krytykę hegemonii nauk przyrodniczych oraz pozytywizmu, który jedyny cel filozofii widzi w sformalizowaniu języka nauki (Gadamer 2007, 19; 2003, 111). Walka z takim scjentyistycznym nastawieniem, w przeświadczeniu

³ Podobnie na tę kwestię zapytuje się Michał Paweł Markowski (1997, 38).

⁴ Odpowiedź Nietzschego na pytanie Piłata, tak inspirująca dla Vattima, jest znana: „Prawda to ruchomy zastęp metafor, metonimii, antropomorfizacji, krótko mówiąc: suma relacji, poetycko czy retorycznie zintensyfikowanych, przetransferowanych, przyozdobionych, które dany naród po długim użytkowaniu uznaje za coś ustalonego, kanonicznego i obowiązującego — prawdy to iluzje, o których zapomniano, że są iluzjami” (Nietzsche 2011, 228).

Vattimo, wskazuje właśnie na współgranie hermeneutyki z nihilizmem (Vattimo 2011b, 25). Jednakże dalsza część artykułu Gadamera nie rozwija poznawczego sceptycyzmu Nietzschego, lecz przywołuje koncepcję prawdy (*aletheia*) Heideggera, o którym Gadamer powie:

[...] nauczył nas, co to znaczy dla myślenia o byciu, że właśnie ze skrytości i niejawności rzeczy trzeba niejako gwałtem wydobyć prawdę. [...] Rzeczy same z siebie trzymają się w ukryciu (Gadamer 1979a, 35).

Nie ulega wątpliwości, że Gadamer, podobnie jak Nietzsche, jest sceptyczny wobec hegemonii naukowej metody i logiki. Jednakże nie wobec prawdy samej, ale wobec ograniczania przestrzeni jawienia się jej w nauce:

Nauka uwolniła nas od wielu przesądów i zdemaskowała wiele złudzeń. Wysuwane przez naukę roszczenie do prawdy polega zawsze na kwestionowaniu niesprawdzonych presupozycji, a tym samym na lepszym rozpoznaniu tego, co jest. Ale jednocześnie, w miarę jak postępowanie nauki rozszerza się na wszystko, co jest, wątpliwe staje się, czy założenia nauki dopuszczają w ogóle pytanie o prawdę w jej niepełnym wymiarze. Pytamy z troską, w jakiej mierze z samego postępowania nauki wynika, że jest tyle pytań, na które musimy znaleźć odpowiedź, a których nauka nam zabrania? Nauka zabrania pytań dyskredytując je, to jest ogłaszając je za bezsensowne. Uczucie niezadowolenia wobec zgłaszanego przez naukę roszczenia do prawdy rodzi się zwłaszcza w dziedzinie religii, filozofii i światopoglądu (Gadamer 1979a, 33 i n.).

Widząc ograniczenia pojęcia prawdy na gruncie pozytywizmu, Gadamer inaczej niż Nietzsche nie odrzucił jej, ale tym bardziej będzie jej poszukiwał:

Nie chodzi w nim [doświadczeniu hermeneutycznym] wcale przede wszystkim o gromadzenie niepowtarzalnej wiedzy spełniającej naukowy ideał metody — a jednak i tu chodzi o poznanie i prawdę (Gadamer 2007, 19).

Logicy, a ma tu na myśli Gadamer zapewne przedstawiciele empiryzmu logicznego, byli przekonani, że nauka powinna przewyciężyć wieloznaczność symboliki naturalnego języka (Gadamer 1987, 144). To znaczy, że filozofia powinna stworzyć ścisły „system znaków niezależny od metafizycznej wieloznaczności języków naturalnych”, w którym możliwe byłoby „tak dokładne formułowanie wypowiedzi, by mogły one rzeczywiście jednoznacznie wyrażać to, co ma się na myśli” (Gadamer 1979a, 38). Tymczasem Nietzsche uważa, że cała sfera wypowiedzi jest po prostu przestrzenią manifestowania się woli — nie istnieje żadna jednoznaczność, gdyż język nie jest środkiem wyrażania stanów rzeczy zachodzących w jakimś „prawdziwym świecie”, ale służy realizowaniu sprowadzalnych do fizjologii potrzeb uwikłanego w otaczający go świat człowieka (Nietzsche 1910, 331). Język dla Nietzschego jest prawodawcą, który w sposób dowolny ustala, czym jest

prawda, a czym kłamstwo (Nietzsche 2011, 225). Jest natomiast beużyteczny, jeśli próbuje się nim posłużyć i za jego pomocą wyrazić nieustannie zmieniający się świat tekstu (Nietzsche 1994b, 239) lub opanować w nauce zmieniającą się nieustannie przyrodę (Nietzsche 2009, 209; za: Markowski 1997, 274). Gadamer, poszukując dla siebie miejsca pomiędzy tymi dwoma kresami, wyznaczonymi przez metodę naukową z jednej a myśl Nietzschego z drugiej strony, stwierdzi, że sceptycyzm poznawczy zostaje przewyższony dzięki samemu językowi. Język jest wyłącznie ludzką predyspozycją, jednakże wbrew Nietzschemu nie wikła człowieka w popędowe uwarunkowania, ale pozwala mu je pokonać. To dzięki językowi człowiek jest w stanie przekroczyć własny poznawczy horyzont i stopić go z horyzontem innego lub tekstu w rozmowie (Gadamer 2007, 514). W tym kontekście stają się jasne słowa Gadamera z *Prawdy i metody*, w których przywołuje równocześnie Nietzschego, Schelera, Gehlena i Plessnera:

Uwalniać się od nacisku tego, co spotykane w świecie, oznacza: mieć język i mieć świat. W tej formie nowsza antropologia filozoficzna w sporze z Nietzschem przyznała szczególnie stanowisko człowiekowi i pokazała, że językowa konstytucja świata wcale nie oznacza uwięzienia ludzkiego odniesienia do świata w językowym schematyzmie otoczenia (Max Scheler, Helmut Plesner, Arnold Gehlen). Przeciwnie, ta wolność oznacza nie tylko uwolnienie się od presji świata wszędzie tam, gdzie istnieje język i istnieją ludzie — ta wolność od otoczenia jest też wolnością od nazw nadawanych przez nas rzeczom, jak mówi głęboka opowieść z Księgi Rodzaju, wedle której Adam otrzymał od Boga moc nadawania nazw (Gadamer 2007, 597).

Zdaniem wspomnianych antropologów filozoficznych, Nietzsche błędnie rozpoznaje język jako wyraz popędowej natury człowieka. Gadamer podziela ich obawy przed traktowaniem języka tylko jako narzędzia przystosowania się człowieka do życia:

Przekształcenie teorii ewolucji w teorię poznania prowadzi, jak sadzę, do klasycznego błędnego koła. Nie da się w ten sposób uprawomocnić poznania jako poznania i błędem jest przypuszczenie, jakoby możliwe było uniknięcie Nietzscheańskiej konkluzji, w myśl której poznanie — jako warunek utrzymania i wzrostu woli mocy — nie ma już nic do powiedzenia o byciu i prawdzie (Gadamer 2003, 29).

Oczywiście język stanowi przeszkodę, granicę, uwikłanie człowieka w świat, w który został wrzucony — co oznacza, że nigdy nie można dotrzeć do tajemnicy drugiego człowieka lub tekstu (Gadamer 2003, 99), lecz to ograniczenie może zostać przewyżnione. Istnieje wszak wspólny wszystkim ludziom logos, który umożliwia komunikację i rozumienie — stanowi więc most pomiędzy mną a innym czy tekstem (Gadamer 2003, 108). Para-

doksem jest to, że otwieranie się na ów logos możliwe jest tylko w perspektywie skończoności ludzkiego *Dasein*, nie zaś w oderwanym od tego, co ludzkie, naukowym poznaniu. W swojej krytyce nauki zbliża się Gadamer do Nietzschego, jednakże w języku widzi nie narzędzie dopasowywania świata do własnych popędów i instynktów, ale fundament międzyludzkiej komunikacji i sposób bycia człowieka w świecie (Gadamer 2003, 24).

Należy jednak zauważyć, że rozumienie Nietzscheańskiego perspektywizmu jako fizjologicznego czy ewolucyjnego usytuowania człowieka, co przedstawia w tym miejscu Gadamer, choć uzasadnione (Nietzsche 1994a, 103 i n.), jest bardzo wąskie. Nie uwzględnia innych aspektów myśli Nietzschego, w których perspektywizm wiąże się ze społecznym, instytucjonalnym czy historycznym uwarunkowaniem jednostki (Schrift 1990, 146–151). Perspektywizm, jakkolwiek chciałoby się go rozumieć, wydaje się wykluczać z przyjmowaniem jakiejś jednej, transcendentalnej rzeczywistości, stanowiącej fundament rozmaitych perspektyw, fundament, który gwarantuje lub chociażby daje nadzieję na jakieś odniesienie do siebie rozmaitych dyskursów. W moim przekonaniu Gadamer poszukuje takiego transcendentalnego oparcia, nazywając je bądź to rzeczą samą (Gadamer 1993b, 229), bądź prawdą bytu (Gadamer 2000, 138; 2007, 174, 203), bądź logosem (Gadamer 2007, 501, 555). Wydaje się, że mamy tu do czynienia ze sprzecznością bądź brakiem konsekwencji w myśli Gadamera.

Dostrzega to również Vattimo, według którego Gadamer sam zastawia na siebie pułapkę, posługując się pojęciem logosu. Z jednej strony chce bowiem wskazać na jakąś jedność, którą to pojęcie funduje, z drugiej zaś wciąż akcentuje to, że prawda — ów logos — jest wyartykułowaniem i rozwinięciem dziedziczonych wraz z tradycją i językiem przedrozumień:

Gadamerowska teza zdaje się jednak nie uwzględniać faktu, że taka koncepcja *logosu* nie posiada cech idealnej jedności, niezbędnych dla uznania jej za normatywny punkt widzenia. Oznacza to, że jednostki żyjące w określonej społeczności językowej wciąż stają wobec problemu (bardzo wyraźnie zarysowanego przez Heideggera w *Byciu i czasie*) polegającego na „podejmowaniu decyzji” odnośnie prawdy. To dlatego hermeneutyka nie może tak po prostu identyfikować *logosu* z historycznym językiem danej społeczności; także prawda i *logos* muszą odwoływać się do wewnętrznej oczywistości świadomości. Wspomniana sprzeczność łączy wiele analogii z obecną w myśli Nietzschego sprzecznością pomiędzy uniwersalizacją czystej gry sił (a więc społecznych reguł prawdy i fałszu) a „transcendentną” siłą *Übermensch* (Vattimo 2007, 345).

Gadamer miałyby zatem ulegać pokusie metafizycznej prawdy, to znaczy hamować w swojej własnej filozofii jej dążenie do nihilizmu i destrukcji, wprowadzając zaczerpnięte z innych dyskursów pojęcie logosu.

Vattimo postanawia zatem osłabić pojęcie logosu w myśli Gadamera, wiążąc je z lokalnym, niepretendującym do uchwycenia jakiejś całości dyskursem. Logos to wspólna racjonalność, język, fakt gramatyczny pewnej społeczności, nośnik znaczeń, warunkujący pierwotne otwarcie danej wspólnoty i jednostki na prawdę (Vattimo 2011b, 31). Nie ma zatem sensu mówić o jednym logosie, ale o wielości logosów. Dla Vattima jest to jednak pojęcie zupełnie wyeksploatowane i należałoby je usunąć z hermeneutyki.

W moim przekonaniu diagnoza Vattima jest nieuzasadniona. Gadamer nie przez przypadek wraca do pojęcia logosu i nie przez przypadek mówi o jedności wynikającej z tego pojęcia, równocześnie wciąż naciskając na otwartość, nieskończoność i wielość interpretacji. Siła hermeneutyki Gadamera polega na podtrzymaniu tej różnicy i powstrzymaniu się od zredukowania jej tylko do absolutyzmu albo relatywizmu.

Ta dwuznaczność w przypadku języka jest szczególnie widoczna. Z jednej strony stwierdza bowiem Gadamer, że: „nieskrytość tego, co jest, dochodzi do głosu w jawności wypowiedzi” (Gadamer 1979a, 38), w sposób oczywisty przywołując tutaj starożytną koncepcję prawdy bycia, ujęcie prawdy jako nieskrytości — *aletheia*, którą to myśl przywraca w XX wieku Heidegger (1994, 309). Przyjęcie tej koncepcji prawdy prowadzi do stwierdzenia, że język:

[...] ma moc zasłaniania i samozasłaniania, w więc to, co w nim się zdarza, jest chronione przed własną refleksją i pozostaje niejako ukryte w tym, co nieświadome. Rozpoznanie tej odsłaniająco-zasłaniającej istoty języka zmusza do wykroczenia poza wymiar logiki zdań (Gadamer 2003, 24).

Kwestia prawdy, tak jak za Heideggerem rozumie ją Gadamer, wydaje się zatem centralna dla jego filozofii języka.

Z drugiej jednak strony powie przecież Gadamer: „bytem, który może być rozumiany, jest język” (Gadamer 2007, 637). Na zdanie to powołują się niemal wszyscy zwolennicy wiązania Gadamera z postmodernizmem (Grondin 2002, 455), uważając, że dobitnie świadczy ono o odrzuceniu obiektywnie istniejącej rzeczywistości. Sformułowanie to wydaje się sugerować, że świat jest tekstem, że nie istnieje żadna pozajęzykowa sfera, do której interpretacje się odnoszą, że panuje dowolność dyskursu, a postmetafizyczna egzystencja bycia nie jest niczym innym, jak językiem (Kobyliński 2014, 125). Komentując jednak zdanie utożsamiające byt z językiem, sam Gadamer odwoła się do zaczerpniętej z myśli stoików i Augustyna nauki o słowie wewnętrznym (*verbum interius*), które stanowi domyślany do końca stan rzeczy (Gadamer 2007, 570), do którego interpretator może jedynie zbliżać się

poprzez język, ale nie może go opanować. Uniwersalizm językowy jest dla Gadamera uniwersalizmem tego, co nie może być wypowiedziane do końca⁵.

Wedle Nietzschego za językową wypowiedzią nie kryje się żadna inna rzeczywistość niż subiektywne odczucia i fizjologiczne popędy mówiącego, względnie interes pewnych grup społecznych. Słowo jest tylko „odbiciem fonicznym bodźca nerwowego”, który sam dla siebie jest racją (Nietzsche 2011, 226). Język, interpretacja nie skrywają sfery faktów, ta bowiem zwyczajnie nie istnieje. Istnieją tylko interpretacje (Nietzsche 1994b, 211).

W jednym ze swoich ostatnich tekstów, pt. *Nietzsche und die Metaphysik*, Gadamer, porzucając interpretację Nietzschego, którą można by nazwać „ewolucjonistyczną”, wraca do jego sformułowania o faktach i interpretacjach i stara się, wbrew Vattimowi i postmodernistycznej wykładni, powiązać negację istnienia sfery faktów z koncepcją prawdy jako nieskrytości. W jego przeświadczeniu sformułowanie Nietzschego nie neguje prawdy, ale w sposób pełny wyraża jej sens, w którym zawiera się zarówno rozjaśnianie, jak i ukrywanie, zasłanianie i tajemnica. Skrytość chroni prawdę, nie pozwala jej sprofanować, trywializować, jak czynią to nauki przyrodnicze. Prawda oznacza jedność zakrycia i odkrycia, tworzenia i destrukcji (Gadamer 2003, 153 i n.). Tylko uwzględnienie kategorii *aletheia* pozwala poprawnie wiązać hermeneutykę Gadamera z myślą Nietzschego. Nie można myśli Nietzschego zredukować do wiedzy radosnej, której chodzi o porzucenie wywołujących cierpienie pytań metafizycznych (Gadamer 2000, 139 i n.). Każda próba redukcji czy to jednoczącej, czy różnicującej roli prawdy i słowa mija się z intencją Gadamera.

Ta refleksja nad myślą Nietzschego pojawi się jednak u Gadamera znacznie później, długo po napisaniu *Prawdy i metody*.

Podsumowanie

Po wielu latach Gadamer dostrzeże jakiś tajemniczy związek łączący go z Nietzschem. Napisze, że w roku 1900, w którym zamknęły się na zawsze oczy Nietzschego, jego własne się otworzyły (Gadamer 2000, 133). Czy oznacza to, że widzi w sobie kontynuatora dzieła (czy może destrukcji), które Nietzsche rozpoczął, czy też dostrzega w tym pokrewieństwie przerażające fatum, które determinuje jego własną drogę, wbrew woli i wysiłkom wiodącą hermeneutykę w stronę nihilizmu?

⁵ Interpretację tę zawdzięczamy rozmowom Gadamera z Jeanem Grondinem, w których naświetlił on kategorię *verbum interius* — słowa wewnętrznego, pełni prawdy bytu, do której człowiek ma dostęp w swoim sercu (Grondin 2007, 7 i n.).

W moim artykule starałem się pokazać, że Nietzsche w filozofii hermeneutycznej zajmuje miejsce marginalne. Nie jest to jednak przypadek, ale świadomy wybór Gadamera, który nie zamierza podążać radykalną drogą nihilizmu, potwierdzając to zarówno na etapie pisania *Prawdy i metody*, w samym tym dziele, jak i w tekstach tworzonych pod koniec swego długiego życia. Od początku do końca potwierdza myśl, że choć nauki przyrodnicze wypaczyły pojęcie prawdy, droga negacji i odrzucenia tej kategorii, droga nihilizmu, nie jest jego drogą.

Gadamer dla Vattimo będzie zatem przykładem nihilisty niespełnionego. Jego zdaniem nie dostrzega on powołania własnej myśli i broni się przed upadkiem metafizyki, który myśl ta z konieczności powoduje, uciekając w wyprane ze znaczenia i zużyte pojęcia logosu, prawdy, rzeczy samej. Filozofia Gadamera nie służyłaby zatem rozjaśnianiu bycia, ale jego zaciemnianiu — ukrywa fakt nieistnienia pewnej rzeczywistości, jest przejawem nostalgii za utraconą jednością i całością (Kobyliński 2014, 126). Starałem się pokazać, że celem, który przyświeca Gadamerowi, przynajmniej na etapie rodzenia się koncepcji filozofii hermeneutycznej, jest odkrywanie nowej drogi doświadczania prawdy w języku. Jego hermeneutyka jest próbą odpowiedzi zarówno naukom opartym na fundamencie logiki, jak i Nietzschemu i jego nihilistycznej propozycji. Każdej z tych skrajnych wizji prawdy i języka Gadamer stawia wyraźne granice.

Element filozofii Gadamera, który można określić jako nietzscheański, nie służy niszczeniu prawdy, ale odślanianiu jedyne go logosu, który nie może być wyrażony tylko w jednym języku, ale wymaga wielu, nieskończenie wielu dyskursów, by dać się wypowiedzieć. Doskonalszy wzór dla Gadamera stanowią jednak Sokrates i jego elenktyczno-majeutyczna metoda prowadzenia dialogu (Gadamer 2007, 49; 2002, 25–45) oraz dialektyka Hegła (Gadamer 1980, 23 i n.), które oprócz elementu destrukcji i negacji szukają możliwości pozytywnego zbliżania się do prawdy (Gadamer 2007, 623 i n.).

Pytanie o kierunek, w jakim zmierza hermeneutyka, znajduje zatem ostatecznie odpowiedź w *Prawdzie i metodzie*:

Hermeneutyka nauk humanistycznych, która początkowo zjawia się w postaci tematyki drugorzędnej i pochodnej, skromnego rozdziału dziedzictwa idealizmu niemieckiego, prowadzi nas, jeśli chcemy być w zgodzie z istotą sprawy, na powrót ku problemom klasycznej metafizyki (Gadamer 2007, 618).

Odpowiedź ta wyznacza hermeneutyce zupełnie inny kierunek niż ten, który chciałby jej nadać Vattimo.

Gadamer as Unfulfilled Nihilist? A Critical Voice in the Case of Gianni Vattimo's Nihilistic Interpretation of Hermeneutic

Abstract

The paper is an attempt to argue with Gianni Vattimo's thesis according to which philosophical hermeneutics by Hans Georg Gadamer is closely connected with nihilism. It would mean destruction of the notion of truth and the sphere of facts by his philosophy. I am striving to overturn this thesis by showing that one of the fundamental categories of hermeneutics—the category of language—does not imply, as most think, the *fictionalization of the world* of which Nietzsche speaks, but serves to unveil the truth of being. The study was based on Gadamer's speech *What is truth?*, published when Gadamer's hermeneutic outlook was percolated. In this text, the author invokes on Nietzsche to make it clear that his aim is not to continue the philosopher's radical project. This distance toward Nietzsche is witnessed somewhat by correspondence of Gadamer and Leo Strauss concerning lack of references to Nietzsche's thought in *Truth and Method*. Although Gadamer undertakes a critique of the concept of truth which exists in natural sciences, he strives to find it in human sciences. Hermeneutic, in his conception, cannot be understood solely as destruction, but as unveiling of logos in language, which is not a tool used to conforming the world to one's own urges, or category which implies rejection of the sphere of facts, but a medium mediating human being's connection with the world on the one hand, and the way of *Dasein* existence on the other. For Vattimo, Gadamer's distance to nihilism and his concentration on the idea of logos and truth should be overcome in hermeneutics. But it seems that Gadamer's philosophical hermeneutics, resisting nihilism, could be a philosophy, in which the interpretation is not constructing, but discovering the sense of the text. That, not the 'nihilistic vocation' of hermeneutics, is what makes it actual and important in humanities.

Keywords

Gadamer, language, nihilism, logos, truth

Bibliografia

1. Babich Babette (2010), *Thus spoke Zarathustra, or Nietzsche and hermeneutics in Gadamer, Lyotard, and Vattimo*, [w:] J. Malpas et al. (eds.), *Consequences of hermeneutics: Fifty Years After Gadamer's Truth and Method*, Evanstone: Northwestern University Press, s. 218–243.
2. Bronk Andrzej (1988), *Rozumienie, dzieje, język: filozoficzna hermeneutyka H.-G. Gadamera*, Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
3. Bronk Andrzej (1998), *Zrozumieć świat współczesny*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
4. Chiurazzi Gaetano (2010), *The Experiment of Nihilism: Interpretation and Experience of Truth in Gianni Vattimo*, [w:] S. Benso, B. Schroeder (eds.), *Between Nihilism and Politics: The Hermeneutics of Gianni Vattimo*, "Contemporary Italian Philosophy", Albany: SUNY Press, s. 15–32.

5. Derrida Jacques (2004), *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa: Wydawnictwo KR.
6. Dostal Robert J. (2002), *Gadamer. The Man and his Work*, [w:] R. J. Dostal (ed.), *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge–New York: Cambridge University Press, s. 13–35.
7. Figl Johann (1981), *Nietzsche und die philosophische Hermeneutik des 20. Jahrhunderts. Mit besonderer Berücksichtigung Diltheys, Heideggers und Gadamers*, "Nietzsche-Studien Berlin", Vol. 10 (408), s. 408–441.
8. Gadamer Hans-Georg (1979a), *Cóż to jest prawda?*, tłum. K. Michalski, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje: szkice wybrane*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
9. Gadamer Hans-Georg (1979b), *Rozum, słowo, dzieje: szkice wybrane*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
10. Gadamer Hans-Georg (1980), *Hegels Dialektik: sechs hermeneutische Studien*, Tübingen: Mohr Siebeck.
11. Gadamer Hans-Georg (1987), *Die phänomenologische Bewegung*, [w:] idem, *Gesammelte Werke. [2] 1: Neuere Philosophie Hegel, Husserl, Heidegger*, Tübingen: Mohr Siebeck.
12. Gadamer Hans-Georg (1993a), *Aktualność piękna: sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa.
13. Gadamer Hans-Georg (1993b), *Koło jako struktura rozumienia*, tłum. G. Sowinski, [w:] G. Sowinski (red.), *Wokół rozumienia: studia i szkice z hermeneutyki*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, s. 227–234.
14. Gadamer Hans-Georg (2000), *Nietzsche und die Metaphysik*, [w:] idem, *Hermeneutische Entwürfe: Vorträge und Aufsätze*, Tübingen: Mohr Siebeck.
15. Gadamer Hans-Georg (2002), *Idea dobra w dyskusji między Platonem i Arystotelesem*, tłum. Z. Nerczuk, Kęty: Wydawnictwo Antyk.
16. Gadamer Hans-Georg (2003), *Język i rozumienie*, tłum. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa: Fundacja Aletheia.
17. Gadamer Hans-Georg (2007), *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, „Biblioteka Współczesnych Filozofów”, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
18. Grondin Jean (2002), *Vattimo's Latinization of Hermeneutics Why did Gadamer resist Postmodernism?*, "Common Knowledge", No. 8, s. 452–463.
19. Grondin Jean (2007), *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, tłum. L. Łysień, Kraków: Wydawnictwo WAM.
20. Grondin Jean (2010), *Must Nietzsche be Incorporated into Hermeneutics? Some Reasons for a Little Resistance*, "IRIS. European Journal of Philosophy and Public Debate", No. 3, s. 105–122.
21. Günter Abel (1993), *Interpretationswelten Gegenwartsphilosophie jenseits von Essentialismus und Relativismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
22. Harris Matthew (2014), *Vattimo, nihilism and secularisation: the trojan horse effect of christianity*, "Parrhesia", No. 19, s. 51–64.
23. Heidegger Martin (1994), *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, „Biblioteka Współczesnych Filozofów”, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
24. Heidegger Martin (2007), *Ontologia (hermeneutyka faktyczności)*, tłum. M. Bonecki, J. Duraj, Toruń: Wydawnictwo Rolewski.
25. Holub Robert C. (2002), *Understanding Perspectivism: Nietzsche's Dialogue with His Contemporaries*, [w:] J. Malpas et al. (eds.), *Gadamer's Century: Essays in Honor*

- of Hans-Georg Gadamer, Cambridge–Massachusetts–London–England: The MIT Press, s. 111–134.
26. Januszkiewicz Michał (2013), *O interpretacji*, „Przestrzenie Teorii”, nr 20, s. 219–233.
 27. Kobyliński Andrzej (2014), *O możliwości zbudowania etyki nihilistycznej. Propozycja Gianniego Vattima*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
 28. Lawrence Fred (2002), *Gadamer, the Hermeneutic Revolution, and Theology*, [w:] R. J. Dostal (ed.), *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge–New York: Cambridge University Press, s. 167–200.
 29. Markowski Michał Paweł (1997), *Nietzsche: filozofia interpretacji*, „Horyzonty Nowoczesności”, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
 30. Nietzsche Friedrich (1910), *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (studya i fragmenty)*, tłum. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa: Nakład Jakóba Mortkowicza.
 31. Nietzsche Friedrich (1994a), *Das Hauptwerk*, Bd. II, *Morgenröte. Die Fröhliche Wissenschaft*, München: Nymphenburger.
 32. Nietzsche Friedrich (1994b), *Pisma pozostałe: 1876–1889*, tłum. B. Baran, Kraków: Inter Esse.
 33. Nietzsche Friedrich (2009), *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 11, *Nachgelassene Fragmente 1884–1885*, München: Dt. Taschenbuch-Verlag.
 34. Nietzsche Friedrich (2011), *Narodziny tragedii*, tłum. G. Sowinski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
 35. Schrift Alan D. (1990), *Nietzsche and the Question of Interpretation: Between Hermeneutics and Deconstruction*, New York: Routledge.
 36. Strauss Leo, Gadamer Hans-Georg (1978), *Correspondence Concerning Wahrheit und Methode*, „Independent Journal of Philosophy”, No. 10, s. 5–12.
 37. Vattimo Gianni (1985), *Introduzione a Nietzsche*, Roma: Laterza.
 38. Vattimo Gianni (1996), *Nihilizm i postmodernizm w filozofii*, „Przegląd Filozoficzny”, nr 5, s. 33–45.
 39. Vattimo Gianni (2006a), *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, „Horyzonty Nowoczesności”, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
 40. Vattimo Gianni (2006b), *Spółczesność przejrzyste*, tłum. M. Kamińska, „Biblioteka Współczesnej Myśli Społecznej”, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
 41. Vattimo Gianni (2007), *Nietzsche i hermeneutyka współczesna*, tłum. A. Zawadzki, M. Surma-Gawłowska, „Przestrzenie Teorii”, nr 7, s. 335–346.
 42. Vattimo Gianni (2011a), *A Farewell to Truth*, trans. W. McCuaig, New York: Columbia University Press.
 43. Vattimo Gianni (2011b), *Poza interpretacją: znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, tłum. K. Kasia, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
 44. Waite Geoff (2004), *Radio Nietzsche, or, How to Fall Short of Philosophy*, [w:] B. Krajewski (ed.), *Gadamer's Repercussions: Reconsidering Philosophical Hermeneutics*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, s. 169–211.

Roman Kubicki*

Kocham cię i tylko dlatego pragnę własnej śmiertelności. Metafizyczne i egzystencjalne konteksty filmu *Człowiek przyszłości*

Abstrakt

Na podstawie filmu *Człowiek przyszłości* (*The Bicentennial Man*), który jest ambitną ekranizacją powieści Isaaca Asimova i Roberta Silverberga *Pozytronowy człowiek*, analizuję egzystencjalne problemy w perspektywie tworzącej się świadomości robotów. Przywołuję ich konteksty filozoficzne, religijne i mitologiczne. Bohaterem filmu jest Andrew Martin, android, który postanawia rozwinąć w sobie tak zwaną inteligencję emocjonalną: chce kochać i być kochanym. Niestety — choć kocha i jest kochany — jako istota nieśmiertelna nie może stać się człowiekiem. Android nie żyje, lecz tylko istnieje. Potrzeba przeżywania ludzkiej miłości inicjuje w nim nieludzkie pragnienie doświadczenia własnej śmierci. Żyje tylko ten, kto kiedyś poczuje w sobie jej żądło. Dla bohatera filmu śmierć okazuje się nie efektem wygnania z raju „pierwszych ludzi”, lecz paradoksalną zapowiedzią możliwości powrotu do niego.

Słowa kluczowe

android, miłość, inteligencja emocjonalna, sztuczna inteligencja, śmiertelność

Wstęp

Pytam — nie do końca poważnie — o miłość w świecie androidów¹. Pytam nie do końca poważnie, ponieważ świat androidów nie istnieje, lecz pozosta-

* Instytut Filozofii
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: rokub@amu.edu.pl

¹ W obecnej literaturze akcentuje się różnicę między znaczeniami terminów „cyborg” i „android”. Cyborgiem jest człowiek, który ma w sobie coś „mechanicznego” — na przykład tak zwany rozrusznik serca lub implant zęba. Androidem jest natomiast

je jedynie projekcją ludzkiej wyobraźni — naszych marzeń i lęków. Faktem jednak jest, że wyobraźnię tę wspierają coraz intensywniej i poważniej nie tylko kolejne odkrycia naukowe i wynalazki techniczne, lecz także wydarzenia społeczne i polityczne². Pod koniec października 2017 roku Sophia, humanoidalny robot, otrzymała obywatelstwo Arabii Saudyjskiej. „Jeśli będziecie mili dla mnie, ja będę miła dla was” — obiecała (Milewska 2017)³.

Nasza cywilizacja osiąga cybernetyczne stadium rozwoju prawie we wszystkich aspektach i obszarach. Mimo że jako „zwykli zjadacze chleba” rzadko obcujemy bezpośrednio z językiem informatycznym, jest on niewidzialnym towarzyszem większości sytuacji, które tworzą nasze życiowe doświadczenie. Najbardziej banalnym przykładem jest oczywiście telefon komórkowy. Czyż poczciwy Anioł Stróż, który domagał się od nas tylko dwóch modlitw dziennie, nie został wyparty z naszego życia właśnie przez to urządzenie? Wszak to od telefonu komórkowego domagamy się przecież nieustannej obecności w naszym życiu. Dlatego numery alarmowe działają nawet wtedy, gdy zalegamy z płatnościami. To słuszna zasada. Anioł Stróż trwał także do końca przy życiu pochłanianym powoli przez bagno grzechów.

Androidy, które zapowiadają swoje p r z y b y c i e w coraz liczniejszych wyobrażeniach przyszłości, są chyba najbardziej wyrafinowanymi obiektami świata, któremu granic używa język cybernetyczny/elektroniczny. Budzą zarówno podziw, jak i lęk. Nie od dziś wiadomo, że najwierniejszym towarzyszem życia jest drugi z nich. Choćby dlatego lęk przed robotami staje się faktem kulturowym, którego nie można lekceważyć. Bardzo sugestywnie opisuje go między innymi Romeo Castellucci, reżyser teatralny:

każda, stworzona przez człowieka „maszyna”, którą postrzega się coraz częściej jako ludzkopodobną formę istnienia.

² Aczkolwiek wielu badaczy podkreśla, że od ponad dwudziestu lat nie dokonano żadnego istotnego odkrycia w dziedzinie sztucznej inteligencji i robotyki. Rzeczywisty postęp naukowo-technologiczny okazuje się nadal znacznie wolniejszy od myśli napędzanych ludzką wyobraźnią i marzeniami (zob. Ficoń 2013, 395).

³ Dalej czytamy: „Ponieważ Sophia była ubrana w klasyczną garsonkę i nie miała okrycia głowy, media społecznościowe zapełniły się postami pełnymi ironii: robot ma w tej chwili więcej praw niż saudyjskie kobiety. Ale ich autorzy i autorki są w błędzie — prócz stwierdzenia, że Sophia dostała obywatelstwo, nie ma żadnych informacji, by wynikały z tego jakieś prawa. Bo nigdzie na świecie nie istnieją zapisy, które gwarantowałyby choćby minimalny zakres praw podstawowych robotom. Roboty są wciąż tylko rzeczami — ale przyznanie jej obywatelstwa pokazuje, że ludzie marzą o momencie z rzeczywistości «Blade Runner» i «West World», gdzie poziom autonomii robotów uzasadniał przyznanie inteligentnym, czującym maszynom praw” (Milewska 2017).

[...] (maszyny) zajmują miejsce duchów. Weźmy choćby technologię *cloud computing* — chmury, która pozwala na przechowywanie danych osobistych i programów poza pamięcią komputera, na serwerach gdzieś w Stanach Zjednoczonych. Nasze komputery stają się maszynami bez treści, przypominają ciała bez ducha. Informacje tracą swój materialny wymiar. Zgadzam się w jakimś sensie z Heideggerem, który mówił, że niebezpieczeństwo, które grozi ludzkości, jest po stronie techniki. Chodzi o to, że oddajemy technologii coraz większą część naszego życia. Technologia jest koniem trojańskim naszych czasów. Zagrożenie polega na tym, że nasze życie od urodzenia jest coraz uboższe w doświadczenie. Człowiek przestaje być działającym podmiotem, a staje się biernym realizatorem zadań, które są mu przypisane przez maszyny. [...] Kiedyś śmierć była oczywista, serce przestawało bić i następował koniec. Dzisiaj urządzenia podtrzymujące życie zmieniły jej postrzeganie. Pozwalają nam sztucznie oddychać, funkcjonować ciała niezależnie od nas. Śmierć zostaje rozciągnięta w czasie. [...] Dziś nie lekarz, nie ksiądz określają, kiedy umarliśmy, ale maszyna. Maszyny stają się naszym aparatem duchowym, zaczynają pełnić funkcję, jaką przypisujemy Bogu. Im większą odpowiedzialność za nasze życie i śmierć przejmują maszyny, tym bardziej nasze ciało zostaje sprowadzone do biologii. [...] Podtrzymywanie ciała przy życiu za pomocą maszyny sprawia, że samo ciało staje się maszyną (*Romeo Castellucci... 2013*).

Zasadniczo jest tak, że skomputeryzowane maszyny mają podtrzymywać nasze życie, wcześniej jednak wspomagają nas — coraz bardziej wszechobecnie — w próbach zdiagnozowania stanu naszego zdrowia. W świecie bez maszyn wiedzieliśmy tylko, że się źle czujemy. Wraz z postępującą komputeryzacją dowiadujemy się, dlaczego tak się dzieje oraz co trzeba zrobić, żeby było inaczej. Dla Donny Haraway, której słynny manifest ukazał się w 1985 roku, cyborg stanowi „fikcję, która uosabia społeczną i cielesną rzeczywistość, lecz jednocześnie jest on źródłem wyobraźni, z którego można czerpać wiele niezwykle inspirujących pomysłów i skojarzeń” (Haraway 1998, 78). Po trzydziestu dwóch latach opinia ta zachowuje interpretacyjną świeżość. Także cyborgi i androidy przyszłości wytyczają drogę prowadzącą do zrozumienia naszej poharatanej współczesności. Dlatego, jeśli również one stawiają w niektórych projektach na miłość, warto się jej przyjrzeć.

Miłość jest zarówno przyczyną wielu problemów, jak i sposobem na rozwiązanie co najmniej niektórych z nich. Bywa, że miłość upraszcza życie (kto kocha — zapewniał już św. Augustyn — wie zawsze, co w każdym „tu i teraz” ma robić), ale potrafi także czynić je boleśnie złożonym (wszak niekoniecznie jedynie dalekimi krewnymi miłości są zazdrość i nienawiść). Tak przynajmniej jest w świecie ludzi. Czy podobnie jest w świecie miłosnych rozterek androidów? Zanim się nimi zajmę, zatrzymam się na niższym poziomie ich potencjalnej aktywności — mianowicie, na poziomie tych wszelkich możliwych czynności, które zarówno w naszym, jak i w ich świecie są odpowiedziami na etycznie prostsze sytuacje egzystencjalne.

1. Ludzkie, arcyłudzkie, czyli — nieludzkie

W przeciwieństwie do ludzi, czynność podjęta przez tradycyjnego robota nie jest efektem dokonania w określonej sytuacji takiego, a nie innego wyboru, lecz jedynie możliwie konieczną reakcją na bodziec, którym jest ta, odpowiednio zdiagnozowana, sytuacja. „Mózg” androida to w gruncie rzeczy rozbudowany kalkulator, w którym wyświetlają się tylko prawidłowe wyniki arytmetycznych operacji albo informacja, że uzyskanie prawidłowego wyniku jest niemożliwe. Kalkulator nie potrafi podawać fałszywych wyników arytmetycznych operacji. To zdecydowanie odróżnia go od ludzi, którzy lubią się mylić — czasami celowo, a czasami bezwiednie — i czyni zarazem bardzo podobnym do Boga, który także nie potrafi popełniać błędów. Tylko kalkulator i Bóg nie potrafią dzielić przez zero — w przeciwieństwie do tak zwanych prawdziwych humanistów, którzy uwielbiają robić to permanentnie. Jeśli dobry jest nieludzko nieomylny Bóg, można mieć nadzieję, że dobry potrafi też być równie nieludzko nieomylny android. Czyż nie jest jednak tak, że i nasze ludzkie wybory, nawet te, które nazwiemy najbardziej patetycznymi czy ambitnymi, są po prostu reakcją naszych mózgów na sytuację, w jakich się znajdujemy?⁴

Przez inteligencję rozumiemy najczęściej „zespół zdolności umożliwiających adaptację do zmiennego otoczenia” oraz „działalność poznawczą wyrażającą się w tworzeniu struktur abstrakcyjnych i operowania nimi” (Flasiński 2011, 223). Max Tegmark utożsamia inteligencję z „umiejętnością osiągnięcia złożonych celów” (Tegmark 2017, 154). Mariusz Flasiński podkreśla, iż „z analizy dokonań sztucznej inteligencji [...] można wysnuć wniosek, że potencjalnych barier w jej rozwoju należy szukać raczej w tej drugiej składowej definicji” (Flasiński 2011, 248). Identyfikuje te bariery opierając się na klasyfikacji operacji poznawczych wprowadzonej przez św. Tomasza z Akwinu, który „wyróżnił trzy takie operacje/procesy, a mianowicie: tworzenie pojęć, wydawanie sądów oraz przeprowadzania rozumowań” (Flasiński 2011, 248). Według Flasińskiego największe postępy osiągnięto w sztucznej inteligencji w zakresie przeprowadzania rozumowań, które

[...] w sensie przechodzenia od jednego sądu do drugiego odbywa się zgodnie z niezawodnymi regułami wnioskowania dedukcyjnego. Logika i matematyka przygotowały w tym zakresie niezawodny grunt. [...] Ponieważ zaś *proces przeprowadzania rozumowań* przez racjonalnie zachowującego się człowieka powinien przebiegać zgodnie z zasadami logiki i matematyki, więc konstruując model symulacji tego procesu w sys-

⁴ Problem etyki w świecie androidów rozwijam w artykułach *Art and Morality in the World of Cyborgs* (Kubicki 2007) oraz *Kant w świecie robotów* (Kubicki 2008).

temach sztucznej inteligencji, możemy oprzeć się właśnie na tych zasadach. W przypadku *procesu tworzenia pojęć* jesteśmy niestety w gorszej sytuacji. [...] *Proces wydawania sądów* jest najsłabiej rozpoznany generycznym procesem poznawczym (Flasiński 2011, 248–249).

Istnienie tych barier nie przesądza jednak negatywnie o tym, czy możliwe będzie w przyszłości skonstruowanie systemu w pełni inteligentnego, w którym oprócz zdefiniowanej już inteligencji działają także pozostałe jej rodzaje: sensoryczno-motoryczna, zwana niekiedy kinestetyczną (jej przejawem jest nabycie umiejętności lokomocyjnych i manipulacyjnych), społeczna (wyraża ją nawiązywanie pozytywnych relacji interpersonalnych oraz społeczne przystosowanie i umiejętność wywierania wpływu na innych) i ściśle związana z tą ostatnią inteligencja emocjonalna, za którą kryje się umiejętność emocjonalnego przeżywania świata i własnego życia (nie tylko lubienie i nienawidzenie, lecz także miłość i nienawiść, radość, strach i lęk) oraz zespół zdolności umożliwiających empatię i współczucie⁵, rozumienie własnych emocji, a także wykorzystywanie ich w myślowych procesach rozwiązywania problemów.

Porównanie „mózgu” androida do kalkulatora nie do końca jest jednak zasadne⁶. Kalkulator obcuje tylko z koniecznościami platońskich idei reprezentowanymi przez liczby. „Mózg” androida, przeciwnie, musi także umieć rozpoznać siebie w nieznośnej lekkości bytu oferowanej przez rzeczywistość jaskini — między innymi sprostać nikczemnej powadze możliwości obecnych w sytuacjach stworzonych przez zawsze konkretne rzeczy oraz różne rozszczenia niewyobrażalnie licznych form biologicznego życia. Leibniz — przypomnę — był przekonany, że możliwe jest znalezienie uniwersalnej nauki (*scientia universalis*) posługującej się idealnym językiem (*lingua characteristic*) opisującym całą rzeczywistość jaskini w tak doskonały sposób, że wszystkie rozumowania zostaną sprowadzone do odpowiednich obliczeń przeprowadzanych w specjalnym rachunku (*calculus ratiocinator*) (zob. Piesko 2004). Jak na razie ludzki rozum nie potrafi spełnić tego ambitnego marzenia Leibniza. Czy ograniczenie to dotyczy także nieludzkiego „rozumu” androida?

Im bardziej oswajamy się ze śmiercią naszych nieśmiertelnych kiedyś dusz, tym więcej otwieramy furtek, przez które można dostać się do spraw i zgryzot przez tysiące lat zarezerwowanych wyłącznie dla przedstawicieli

⁵ Zob. między innymi Bloom 2015.

⁶ Różne koncepcje „mózgu” androidów charakteryzuje na przykład Aleksandra K. Przegalińska w książce *Istoty wirtualne. Jak fenomenologia zmieniała sztuczną inteligencję* (2016). Zob. także Piesko 2011.

tradycyjnie pojmowanego człowieczeństwa. Nie dziwi więc, że robi się koło nich coraz większy tłok i ścisk. Nadal, rzecz jasna, rozpoznajemy w tym tłumie najwięcej ludzi; coraz częściej spotykamy jednak także istoty, które ludźmi — ani już, ani jeszcze — nie są, są natomiast sobą! „Klucz do ludzkiego Ja... zmieści się wkrótce cały w małym wejściu USB, które będzie, w zależności od upodobania, umieszczone w humanoidalnym robocie lub dostępne w Internecie” — zauważa współczesny niemiecki filozof Klaus Mainzer (2013, 16; por. 2016).

Warto podkreślić, że nawet najmniejsze wejście USB należy do świata tradycyjnej wyobraźni, ponieważ zakłada konieczność nawiązywania przez wszystkie, komunikujące się ze sobą obiekty zmysłowego — seksualnego wręcz — kontaktu⁷. Współczesna technologia chce nam tymczasem zafundować „świat bez dotyku”, w którym można rozpoznawać swoisty powrót na scenę naszego życia bohaterów wyobraźni mitologicznej i religijnej (Mainzer 2010, 157).

Przynajmniej w Biblii nie ma miejsca na wątpliwości. Najpierw — przypomnę — Bóg stworzył nas na swoje podobieństwo. Powołując się na tę starotestamentową nadzieję, próbowaliśmy być jedynie obrazami Boga, które możliwie starannie i godnie przechowują Jego mądrość i miłość. Nawet najbardziej doskonały obraz Boga, jakim jest człowiek, nie jest Bogiem. Im większy jest Bóg, tym mniejszy jest jego obraz. Kartezjańska zasada *Cogito ergo sum* rewolucjonizuje relacje między Bogiem a człowiekiem. Jeśli nawet sama nie wprowadza jeszcze nieprzyjaźni między Bogiem a jego ludzkim obrazem, to w każdym razie inicjuje historię warunków coraz bardziej jej sprzyjających. W pierwszej części przełomowego dowodu na istnienie świata, ciała i Boga, arogancja i wszechmoc kartezjańskiego sceptycyzmu każe czekać w kolejce do istnienia nie tylko ciała i światu, lecz także samemu Bogu. Ostatnią ostoją istnienia okazuje się myślenie.

Zanim rozum nowożytny znajdzie swą znaczącą reprezentację także na politechnikach i w innych szkołach technicznych, pojawią się myśliciele, którzy zaczną opisywać zachowania ludzkiego ciała za pomocą terminów zaczerpniętych z nauk przyrodniczych. La Mettrie pisze o człowieku maszynie oraz o człowieku roślinie. Człowiek nie tylko utożsamia siebie z maszyną, lecz także zaczyna tworzyć maszyny, które naśladowują jego możliwości. Kiedy, uzbrojony w kartezjański rozum, tworzy ruchome automaty podobne do żywych istot, chce być nie tylko obrazem Boga, lecz również Jego imitacją.

⁷ W filmie *Miasto aniołów* Brada Silberlinga jeden z tytułowych aniołów pyta drugiego: „Myślałeś, jak to jest dotykać? — Nie! — Przyznaj się! — Czasami...!” (Silberling 1998).

Różnica między obrazem a imitacją jest istotna. W przeciwieństwie do obrazu, który nie jest tym, co naśladuje, imitacja chce być właśnie tym czymś. Choć imitacja rolexa nie jest rolexem i nie ma w szczególności jego wartości rynkowej, jest zegarkiem, który może wskazywać równie dokładnie upływ czasu; natomiast obraz rolexa zegarkiem nie jest (zob. Wiesing 2012, 151), aczkolwiek jego wartość może przewyższać ekonomiczną atrakcyjność samego rolexa. Biblijny Adam jedynie nazywał każdą żywą istotę, to znaczy „przywiązywał” do niej odpowiednie słowo. Nowożytny człowiek idzie dalej; nie tylko tworzy obrazy żywych istot, lecz chce stworzyć także ich imitację, by dziś pokusić się wreszcie o stworzenie imitacji samego siebie. Feuerbach wielokrotnie powtarzał, że człowiek tworzył zawsze na swoje obraz i podobieństwo Boga. Teraz zaczyna tworzyć na swój obraz i podobieństwo żywe istoty. Jeśli wierzyć wizjom przyszłości, osiemnastowieczny człowiek myślany jako maszyna wcześniej lub później przekształci się w maszynę myślaną jako człowiek. „Problem maszyn i symboli rozgrywa się przede wszystkim na linii komunikacyjnej maszyna — człowiek — podkreśla Jarosław Boruszewski — i oscyluje pomiędzy mechanomorfizacją człowieka-odbiorcy i antropomorfizacją maszyny-nadawcy” (Boruszewski 2011, 423).

Maciej Musiał zwraca zaś uwagę na wzrastającą doniosłość dobrych emocji w naszym traktowaniu robotów. Przyzwyczajamy się do nich i coraz częściej nadajemy im także imiona, które uwiarygodniają ich obecność w naszym ludzkim świecie (zob. Musiał 2016). Okazuje się nawet, że roboty stają się coraz częściej partnerami seksualnymi. Chodzi przede wszystkim o intymne relacje pomiędzy ludźmi a lalkami. „Sprawa nie dotyczy z w y k ł y c h, dmuchanych seks-lalek, lecz — czytamy — wyrafinowanych obiektów do złudzenia przypominających istoty ludzkie, które w dotyku przypominają ludzką skórę i kosztują od kilku do kilkunastu tysięcy dolarów” (Musiał 2015, 35). Przedmioty te stają się coraz bardziej popularne we współczesnej kulturze; dla wielu użytkowników są one swoistymi partnerami życiowymi, których darzą miłością. Mamy tutaj do czynienia z dwoma procesami: animizacją i upodmiotowieniem tak zwanych martwych przedmiotów. Ich właściciele wydają się fetyszystami, którzy powinni szukać pomocy u psychologów i psychiatrów. Ludzie ci są tymczasem w znacznym stopniu reprezentatywni dla współczesnych społeczeństw zachodnich. To nie ofiary osobliwych potrzeb seksualnych ani perwersyjni fetyszyści, lecz raczej ludzie poszukujący takiego związku intymnego, który mogą kontrolować i który podtrzyma ich poczucie bezpieczeństwa, a jednocześnie pozwoli na zachowanie osobistej wolności i autonomii. „Wielu z nich wprost odwołuje się do tych wartości, stwierdzając, że w związku z lalką są one łatwiejsze do

realizacji, niż w związku z istotą ludzką (innymi słowy, nie wszyscy miłośnicy lalek to osoby, które nie są w stanie nawiązać i utrzymać intymnej relacji z drugą osobą, część z nich po prostu woli żyć z lalką)” (Musiał 2015, 35). Już Janek, jeden z bohaterów powieści Emila Zoli *Wszystko dla Pań*, patrząc na manekiny szepce: „Co za wspaniałe kobiety” (Zola 1987, 8; zob. Gajewska 2016, 109).

Można oczywiście utrzymywać, że manekin to *idée fixe* „kobiety, która mogłaby wypełnić brak, jaki odczuwa mężczyzna, idealnej partnerki, z którą wreszcie nastąpi seksualne spełnienie” (Žižek 2003, 122–128). Pytanie jednak brzmi, czy z lalką można żyć? Czy może ona być partnerem/partnerką? W świecie zachodnim wydaje się dominować przeświadczenie, że jedyną granicą naszej wolności seksualnej jest prawo do wolności także wszystkich innych ludzi. Ta wolnościowa deklaracja ma kilka ograniczeń. Żadne z nich nie obejmuje jednak przedmiotów.

2. Miłość w świecie androidów

W filmach *science fiction* problematyka emocjonalnego życia androidów jest bardzo często poruszana. Nie lekceważę scen filmowych obrazujących problemy ludzi z androidami oraz problemy androidów z ludźmi. Mówiąc nieco precyzyjniej: nie lekceważę intuicji twórców, którym możliwość przemyślenia tych scen zawdzięczam. Nie można bowiem wykluczyć, że tę nieprawdopodobną dziś wyobraźnię artystów domknie kiedyś ziemską moc, a wszelkie możliwe filozofie aktantów (por. Latour 2010, 121) okażą się jedynie zapisem zdroworozsądkowych doświadczeń. Na szczególną uwagę zasługuje co najmniej pięć filmów: *Łowca androidów* (1982) Ridleya Scotta, *Człowiek przyszłości* (1999) Chrisa Columbusa, *A.I. Sztuczna inteligencja* (2001) Stevena Spielberga oraz *Ex Machina* (2015) Alexa Garlanda. Piątym filmem jest, rzecz jasna, *Blade Runner 2049* (2017) Denisa Villeneuve’a. Bohaterowie *Łowcy Androidów* nie mogą pogodzić się ze swoją „śmiertelnością” i próbują wypełniać swe istnienie głębszymi relacjami niekoniecznie tylko międzyandroidalnymi. W *Człowieku przyszłości* android w czasie dwustu lat przebędzie niewyobrażalnie owocną drogę rozwoju zwieńczonego osiągnięciem pełnego stadium człowieczeństwa. Główną postacią *A.I. Sztucznej inteligencji* jest androidalne dziecko, które choć nieśmiertelne, zostało skazane przez konstruktorów na nieprzemijającą i niezmienną miłość do swojej ludzkiej — jak najbardziej śmiertelnej — „matki”. Bohaterka filmu *Ex Machina*, uwięziona przez swego ludzkiego stwórcę w podziemnym domu, najpierw pozoruje miłość do mężczyzny, który się w nim pojawia, a następnie, niewyobrażalnie

inteligentnie go wykorzystując, zabija swego kreatora i ucieka z więzienia, zamykając w nim niedoszonego kochanka. W *Blude Runner* także eksploatowane są różne konfiguracje miłosne wraz z wątkiem duchowej nieśmiertelności.

W niniejszym eseju śledzę nade wszystko egzystencjalne zgrzyoty bohatera filmu *Columbusa*, który jest ambitną ekranizacją powieści Isaaca Asimova i Roberta Silverberga *Pozytronowy człowiek* (Asimov, Silverberg 1998)⁸. Książka jest niewątpliwie napisana bardziej przenikliwie od scenariusza, ponieważ ukazuje szerzej problemy bohatera, obejmując wątki metafizyczne i teologiczne. Mimo to skupiam się najczęściej na filmowej wersji, gdyż jest ona zdecydowanie bardziej wierna retoryce romansu. *Człowiek przyszłości* nie był nigdy — w przeciwieństwie choćby do *Łowcy androidów* — filmem kultowym, aczkolwiek za charakteryzację był nawet nominowany do Oscara. Mam jednak nadzieję, że jego niebanalna — choć ewidentnie romansowa — fabuła, w której znajdujemy liczne odwołania do kulturowo wiodących toposów współczesności — między innymi permanentnego autorozwoju, miłości, wolności, wiedzy, śmierci, nieśmiertelności czy czasu, okaże się źródłem ich inspirującego oglądu.

Bohater filmu (i powieści) android Andrew Martin powstał w roku 2005 w fabryce robotów, a następnie został przywieziony do domu rodziny złożonej z dwojga rodziców i ich dwóch córek mających wówczas od trzech do siedmiu lat. Robot pojawia się w niej w sposób, który jest odwróceniem zasady istnienia obowiązującej w świecie ludzi. W pierwszej scenie filmu pod dom podjeżdża samochód, z którego dwóch mężczyzn wyjmują skrzynię przypominającą trumnę (zob. Gajewska 2010, 164). Kiedy zostaje ona otwarta w pozycji pionowej, widzimy spoczywającą w niej martwą postać. Ojciec rodziny ożywia ją korzystając z pilota. Postać otwiera oczy i wychodzi ze skrzyni. Dopiero teraz mamy pewność, że jest to robot, któremu jedna z córek każe niebawem wyskoczyć przez okno. To wydarzenie bardzo istotne, ponieważ w reakcji na nie właściciel zakazuje krzywdzić androida. Zakaz wyrządzania krzywdy oraz nadanie mu imienia okazują się czynnikami budzącymi w nim pierwsze odruchy ludzkiego życia (zob. Radkowska-Walkowicz 2008, 142). Choć android zawdzięcza swe imię numerowi seryjnemu

⁸ Historia powieści jest nieco pokrętna. Najpierw Asimov napisał w 1953 roku *Pozytronowego detektywa* (w oryginale *Caves of Steel*), ustanawiając w ten sposób kanon wczesnych Robotów. *The Positronic Man*, będący przyszywanym ciągiem dalszym tej powieści, został napisany w 1992 roku przez Roberta Silverberga na podstawie opowiadania Asimova *The Bicentennial Man* z 1976 roku, którego bohater porusza się ewidentnie w świecie znanym już z *Caves of Steel*. Za tę informację dziękuję panu dr. Radosławowi Kotowi.

NDR-113 ⁹, a nie jakimś indywidualnym cechem lub predyspozycjom, inicjuje ono proces tworzenia się jego określonej osobowości i tożsamości poza światłem „tradycji utopijnej fantazji o świecie bez płci” (Haraway 1998, 76). Dzięki imieniu Andrew staje się potencjalnym mężczyzną.

Mimo że jest androidem, nie potrafiłby raczej zrozumieć problemów swojego mechanicznego kuzyna z filmu Spielberga. Będzie kochał nie dlatego, że został tak zaprogramowany, lecz dlatego, że postanowił nauczyć się kochać. Zanim dowie się, że kocha, będzie musiał rozpoznać w sobie kolejne potrzeby i możliwości. Najpierw wyrzeźbi małego konia, zacznie słuchać muzyki poważnej i grać na pianinie. Te artystyczne umiejętności zachwycą jego właściciela. Andrew, szukający siebie wśród ludzi, ma — jeśli wolno tak powiedzieć — więcej szczęścia, aniżeli Ewa i Adam szukający siebie w raj. Właściciel androida jest bowiem dla niego bardziej życzliwy aniżeli Bóg wobec pierwszych, stworzonych przez siebie ludzi. Zabronił im On sięgać po owoc poznania. Posiadacz robota czyni natomiast wszystko, aby Andrew skosztował jak najwięcej tych owoców. „Nauczę cię rzeczy — mówi — do których nie zostałeś zaprogramowany. Andrew, jesteś wyjątkowy. [...] Czuję się odpowiedzialny pomóc ci stać się tym, kim możesz się stać” (Columbus 1999).

Android następnie odkrywa w sobie myśli i uczucia, nie potrafi ich jednak wyrażać na twarzy. Ponieważ w międzyczasie staje się właścicielem pokazanego konta, konstruktorom udaje się odpowiednio „uwrażliwić” jego metalowe oblicze. Andrew czyta mnóstwo książek. Dowiaduje się z nich, że miliony ludzi traciło życie za ideę wolności. Dlatego pragnie jej także dla siebie, aby mieć to, co jest dla ludzi tak bardzo ważne: „Powiedziano tu dziś w sądzie, że tylko istota ludzka może być prawdziwie wolna. Ale myślę, że tak nie jest. Myślę, że ktoś, kto pragnie być wolny, kto wie, że coś takiego istnieje i pragnie tego ponad wszystko, to taki ktoś ma prawo do wolności. Ja jestem kimś takim. Nie jestem człowiekiem i nigdy nie twierdziłem, że jestem. Ale tak samo pragnę wolności” (Asimov, Silverberg 1998, 93–94). Jedynym pewnym źródłem wolności jest jej potrzeba. Wolny robot musi opuścić dom, w którym przebywał przez całe swoje istnienie. Chcąc siebie zrozumieć, postanawia znaleźć podobne roboty. Wyrusza w podróż, która potrwa prawie dwadzieścia lat. U jej kresu spotyka genialnego konstruktora, który po-

⁹ „To... to jest jego imię? — Właściwie to jego numer seryjny. — En, de, er. — Amanda zmarszczyła brwi. — Ender 113. To bardzo dziwne imię. [...] — Ender. Nie możemy go tak nazywać. Wcale nie ma takiego imienia, tato. [...] A może nazwiemy go Andrew? ... Jest tutaj „en”, prawda? I „d”? — Amanda wyglądała przez moment dość niepewnie. — Na pewno są. I „r” też jest. Jestem pewna. En, d, r. Andrew. ... Gerald Martin ... powiedział. — Niech będzie Andrew” (Asimov, Silverberg 1998, 13).

trafi nadać mu ludzką postać. Scena tworzenia nowego Andrew Martina zasługuje na uwagę. Konstruktor podkreśla, że jest to tylko zmiana wyglądu fizycznego. Android niczego nie poczuje, żaden z jego wewnętrznych mechanizmów nie zostanie zmodyfikowany, będzie on nadal zależny tylko od elektronicznego mózgu. Naukowiec pyta bohatera, ile chciałby mieć lat. Ten odpowiada najpierw, że oficjalnie ma sześćdziesiąt dwa lata.

Pytanie twórcy jest bardzo ważne. Tym razem Andrew Martin musi zdecydować, jak będzie wyglądał na stałe. Ciało, które wybierze, nigdy nie poczuje gorzkiego smaku pracy czasu. Jeżeli wybierze ciało dziecka, będzie odtąd wyglądał jak dziecko; jeżeli nałoży na siebie skórę starca, stanie się wiecznym starcem. Robot decyduje się na kostium nieśmiertelnego ciała czterdziestoletniego mężczyzny. To dobry wybór. Władzy czasu nie podlega zarówno Andrew, reprezentowany wizualnie przez metalową obudowę, którą przez sympatię dla niego możemy nazwać metalowym ciałem, jak i Andrew włożony w obudowę wizualnie nieodróżnialną od ludzkiego ciała. Czy jego metalowe ciało sugerowało jakiś wiek? Android nie rdzewiał i nie skrzypiał. Po sześćdziesięciu dwóch latach istnienia prezentował się dokładnie tak samo, jak w dniu, kiedy po raz pierwszy pojawił się w domu swoich właścicieli. Nie jest zepsuty i zniszczony; nie kojarzy nam się ani z dzieckiem, ani ze starcem. Jest chyba ciut starszy od większości aniołów, których możemy spotkać na religijnych obrazach, lecz gdyby poczuł się tym porównaniem urażony, szczerze moglibyśmy przyznać, że chyba jednak jest od nich — niekoniecznie tylko nieco — młodszy. Gdyby nieśmiertelny istniał wyłącznie wśród innych nieśmiertelnych androidów, nieprzemijalność nie byłaby najpewniej dla niego problemem, ponieważ nie wiedziałby nawet, że ma tę cechę. On jednak egzystował wyłącznie wśród ludzi, którzy nie tylko istnieli, lecz także żyli w świetle czekającej ich śmierci. Aby żyć, trzeba istnieć; nie wystarczy jednak istnieć, by żyć.

Być może Bóg istnieje, lecz z całą pewnością jest to Bóg, który niekoniecznie żyje. Nieprzypadkowo wszelkie możliwe dowody na istnienie Boga nie dowodzą zarazem Jego życia. Bóg nie musi żyć; Bóg musi istnieć. W świecie nieśmiertelnych androidów nie ma już dla Niego miejsca. Czy tym razem człowiek okaże się lepszy od Boga? Oto bowiem konstruuje on — w przeciwieństwie do Wszechmocnego, który skazuje go na śmiertelność — na swój obraz i podobieństwo nieśmiertelnego androida. Człowiek daje mu to, czego sam (już?) nie ma. „Metalowy” Andrew Martin wie wprawdzie, że jego nieśmiertelność jest ograniczona, ponieważ w trakcie wieloletniej podróży odnalazł kilka „grobow” anonimowych towarzyszy „androidowego losu”, nijak ma się jednak ta wiedza do jego pamięci, którą współtworzył wyłącznie

ze śmiertelnymi ludźmi¹⁰. W ten sposób robot staje się wiernym obrazem człowieka, który go stworzył. Jest nie tylko obrazem swego ludzkiego stwórcy, lecz także jego doskonalszą imitacją: Andrew nie tylko mówi jak istota ludzka, lecz zachowuje się i wygląda jak ona. Potrafi poprawnie rozumować, wyciągać szybko odpowiednie wnioski oraz stawiać niepokorne hipotezy. Im bardziej staje się niezwykłym androidem, tym bardziej przeszkadza mu jego mechaniczna natura. Aby znaleźć sposób na przekształcenie jej w naturę biologiczną, wprowadza do swej pamięci „wszystkie książki medyczne” i przystępuje do gigantycznej pracy naukowej. Znany konstruktor nie ukrywa podziwu dla osiągniętych rezultatów: „To o wiele więcej niż kolejny stopień. Mówimy o zasadniczym, głębokim przejściu z mechaniki w biologię” (Columbus 1999).

Protezy biologiczne, które zaprojektował Andrew, pozwolą uwolnić miliony ludzi z boleśnie licznych więzień niepełnosprawności. Ambicje androida sięgają jednak dalej. Oddajmy głos ponownie konstruktorowi:

Zdajesz sobie sprawę, że zaprojektowałeś centralny system nerwowy człowieka? [...] Musisz wiedzieć, że system nerwowy umożliwi ci radykalnie inne odczuwanie i postrzeganie świata. Nie mówię o takich drobiazgach jak ciepło i zimno. Powiem tak: Kiedy doświadczenia zaczynają się różnicować, to samo będzie się dziać z emocjami i uczuciami stymulowanymi przez te doświadczenia. Niektóre będą subtelne, cudowne, pełne niuansów, cieni, inne będą intensywne i czasem trudne do zniesienia. Jesteś na to gotowy? (Columbus 1999)

Na to ostatnie pytanie Andrew Martin odpowiada zdecydowanie twierdząco. Bez wahania chce porzucić świat, w którym najbardziej zadomowiona jest twarz pokerzysty, by zacząć wreszcie tworzyć siebie z nieprzewidywal-

¹⁰ W powieści jest scena, której nie ma w filmie. Dwaj mężczyźni, których Andrew pyta o drogę do miasta (idzie tam, by skorzystać z zasobów... biblioteki), najpierw rozkazują mu zdjąć z siebie odzież, a następnie chcą „zmusić do samobójstwa” i dlatego każą mu się rozmontować. Historia kończy się dobrze, a nawet jeszcze lepiej, bo inicjuje walkę o przyznanie robotom prawa do istnienia. Zob. Asimov, Silverberg 1998, 119. Swoją drogą, to ci dopiero rodzynek wśród meandrów ludzkiej wyobraźni. Nie dziwi, że Asimov w latach pięćdziesiątych umiał wyobrazić sobie robota idącego dzielnie ze „wsi” do miejskiej biblioteki, chociaż nie potrafił przewidzieć, że będzie ją można znaleźć w Internecie, zastanawia natomiast, że w latach dziewięćdziesiątych drugi — w gruncie rzeczy ostateczny — autor książki umieścił jej bohatera też w takim właśnie świecie. W powieści znajdujemy wzmiankę o tradycyjnym sposobie komunikacji interpersonalnej: „A znaczki na listach, które z rzadka pisywała do męża, niczego w tej kwestii nie wyjaśniały” (Asimov, Silverberg 1998, 65). Wcześniej zaś czytamy: „W każdym razie ludzie woleli porozumiewać się elektronicznie i stawiać swe domy w dużej odległości od innych posiadłości” (Asimov, Silverberg 1998, 14).

nych emocji. Kiedy na jego prośbę bohaterka filmu Portia, wsadza mu palec w oko, nie kryje radości z powodu odczuwanego bólu: „To boli! ... Jestem dumnym posiadaczem systemu nerwowego!” (Columbus 1999) Jego przyjaźń z dziewczyną staje się coraz bardziej zażyła. To uczucie brnie jednak w ślepą uliczkę, ponieważ Andrew, który potrafi jedynie doskonale istnieć, wciąż nie umie nieporadnie żyć. Portia chce, by android miał odwagę ryzykować i ponosić porażki. Czasami warto nie być doskonałym. Trzeba także umieć popełniać błędy. Andrew nie kryje zdziwienia:

Andrew: Popęłnić błąd?

Portia: Tak.

A: Dlaczego? A, rozumiem. Uczyć się na błędach.

P: Nie. Popęłniać je! Żeby zrozumieć, co jest prawdziwe, a co nie, zrozumieć, co czujesz. Istota ludzka to jeden wielki chaos.

A: To ci przyznaję. To się nazywa nieracjonalna rozmowa, prawda?

P: To ludzka rozmowa. Tu nie chodzi o rozum. Chodzi o to, żeby słuchać swojego serca.

A: I to powinienem zrobić?

P: Tak. Masz serce, Andrew. Czują to. Czasami trudno mi w to uwierzyć, ale to czuję.

A: I żeby usłuchać swojego serca, trzeba popełnić błąd.

P: Tak!

(Columbus 1999)

Jeżeli wierzyć artystom grupy Łódź Kaliska, doskonały — wieczny, wszechwiedzący i wszechobecny — „Bóg zazdrości nam pomyłek”¹¹. „Maszyna jest doskonała, ale człowiek jest niedoskonały — pisał na początku XX w. Stanisław Brzozowski. — [...] Dusza jest tam, gdzie człowiek się waha, wybiera, myśli; dusza jest chorobą maszyny i jej cierpieniem, dusza jest występkiem człowieka” (Brzozowski 2003, 318). Kilkadziesiąt lat później będzie mu wtórował Stanisław Lem: „Człowieczeństwo jest to suma naszych defektów i mankamentów, naszej niedoskonałości” (Lem 1990, 318). Gdyby Portia знаła teksty Ojców Kościoła, mogłaby zacytować św. Hieronima: *Amor ordinem nescit*. Andrew jest nadal zbyt doskonały, by umieć otworzyć się na urodę nieporządku. W swej istocie przeżywający i czujący android pozostaje nadal automatem, który rozlicza swe istnienie jedynie z poprawnych gestów, ponieważ innych nie potrafi wykonać. Jest jednak coś, co zdecydowanie odróżnia naszego bohatera od maszyny. Andrew wie, że nie chce już nią być. Ponieważ nie chce być tym, kim jest, może głośno powiedzieć: wiem, że (tak naprawdę) wciąż nie jestem, wiem, że (tak naprawdę) wciąż

¹¹ To tytuł jubileuszowego katalogu grupy Łódź Kaliska wydanego w 1999 roku przez Stowarzyszenie Artystyczne Łódź Kaliska.

mnie nie ma. Rewolucję w jego istnieniu zapowiada zazdrość. To brzydkie uczucie, które w sobie rozpoznaje, w jego androidowym przypadku oznacza inicjację życia emocjonalnego na ekstremalnym poziomie miłości. Kiedy widzi Portię w towarzystwie mężczyzny, który chce się z nią ożenić, nie potrafi powstrzymać się od złośliwego komentarza.

Mimo to oponuje, kiedy konstruktor zarzuca mu, że jest o dziewczynę zazdrosny.

Konstruktor pyta go o powody jej szpiegowania. Przyparty do ściany android przyznaje wreszcie, że jest o nią zazdrosny. Jeśli jest zazdrosny, to jest w niej zakochany: „Jeśli jestem zakochany, to nie ma nadziei. Straciłem ją” (Columbus 1999).

Portia coraz częściej podejrzewa, że kocha maszynę, która nosi imię Andrew. Miłość nie rezerwuje jednak nawet dla najbardziej sensownych konkluzji rozumu jakiegś szczególnie uprzywilejowanej pozycji. Miłość nie jest bowiem — jak chce porzekadło — ślepa; miłość ma jedynie odwagę widzieć wszystko inaczej. Bohaterka wie, że jej miłość do androida jest zupełnie niedorzeczna, jednocześnie czuje się w obliczu tej miłości zupełnie bezsilna. Nie wiemy, czy Andrew domyśla się tego, co uzmysławia sobie dziewczyna. Na podstawie licznych jej gestów — coraz częstszych telefonów oraz mimiki twarzy, nerwowych ruchów nóg i rąk — może — jak na prawie wszystko-wiedzącego androida przystało — sformułować prawdziwe zdanie: „Portia mnie kocha”.

Czy jako kochający robot ma jednak prawo domagać się od niej, by odwróciła się od ludzi i zrezygnowała z kontaktów z „prawdziwymi” mężczyznami? Czyż nie zachowałyby się wówczas jak przysłowiowy pies ogrodnika? Z pomocą przychodzi konstruktor, który opracował modyfikację, pozwalającą androidowi przyjmować z poczuciem smaku płyny i jedzenie. Ma on dla Martina jeszcze jedną niespodziankę:

Poza tym, ... znalazłem sposób, by zrobić z ciebie w pełni mężczyznę. [...] Oczywiście nie w sensie reprodukcji, ale udałoby się zbliżyć do fizycznego odczucia, które ma miejsce w trakcie tarcia (Columbus 1999).

Andrew domyślił się, że konstruktorowi chodzi o seks. Przeczytał mnóstwo książek i wiedział o życiu seksualnym bardzo dużo:

Zawsze mnie to fascynowało. To znaczy, ciekawiło z powodu tego, co się mówi. [...] Że się można zatracić. Tracisz poczucie czasu, granic. Dwa ciała tak się łączą, że nie wiesz, kto jest kto i co jest co. I ta konfuzja narasta, aż wydaje ci się, że umrzesz i wtedy jakby

umierasz, żeby potem wrócić do swojego ciała. Ale ta, którą kochasz, jest obok ciebie. To cud. Idziesz do nieba i wracasz żywy. Możesz tam pójść, kiedy tylko chcesz z twoją ukochaną¹².

Android chce być istotą prawdziwie szczęśliwą. A przecież św. Augustyn pytał: „Czy ludzie, jako śmiertelni, mogą się cieszyć prawdziwą szczęśliwością?” (św. Augustyn 1998, 343), by następnie drwić z tych, którym wydaje się, że można na to pytanie odpowiedzieć twierdząco. Teolog nakazywał kochać w człowieku nie jego samego, lecz Boga. Andrew chce umieć kochać tylko człowieka — może dlatego, że to przecież on jest jego bogiem. Choć w świecie miłości wszystko raz za razem zaczyna się od nowa, a sama miłość nie potrafi wyobrazić sobie swego końca, Andrew Martin, właściciel konta bankowego, uprzejmy w obyciu smakosz i koneser, dowcipny w rozmowie, miłośnik sztuki i wrażliwy kochanek, wciąż pozostaje robotem, który tylko istnieje, a nie człowiekiem, który żyje. Przyznać trzeba, że wykonał on pracę imponującą. Stworzony przez ludzi uczynił wszystko, aby stać się nie tylko ich obrazem i imitacją, lecz także jednym z nich. W przeciwieństwie do Pigmaliona, rzeźbiącego kobietę, którą pokochał, Andrew tworzy samego siebie, aby móc kiedyś wreszcie sprostać miłości kobiety swojego życia.

Już wcześniej rozpoznanie emocjonalnie bliższej mu Małej Panienci nie było proste. Andrew najpierw musiał się starać o jej życzliwość, ponieważ przez jego niezdarność jej ukochany szklany konik rozbił się o skały. Dlatego ofiarował jej drewnianą replikę zabawki. Zwrot „Andrew musi chcieć musieć starać się o jej życzliwość” nie brzmi dobrze nie tylko w języku polskim, mimo to jest trafną, jak się wydaje, imitacją biblijnego aktu samostworzenia się pierwszego człowieka, który nie bez obawy korzysta z daru wolności, by móc sięgnąć po owoc poznania. Otwarte oczy wzbogacają świat człowieka o nagość, która anektując określone fragmenty jego ciała, delegalizuje je w przestrzeni publicznej. Ich percepcja staje się zakazana, jak wcześniej zakazane było spożycie owocu poznania. Być człowiekiem znaczy, w szczególności, czegoś się wstydzić. Potrzeba wstydu wyznacza granice człowieczeństwa, dlatego android w istotny sposób ją narusza, kiedy wyznaje: „Czuję się nagi bez ubrania” (Asimov, Silverberg 1998, 108).

¹² Można odnieść wrażenie, że android cytuje św. Augustyna: „W chwili dojścia w tej rozkoszy do punktu ostatecznego cała prawie przytomność i niby czujność myśli zostaje pogrążona” (św. Augustyn 1998, 533). Andrew już raz wypowiadał się na temat seksu. Było to znacznie wcześniej, kiedy żył jego pierwszy właściciel, a on sam nie miał jeszcze żadnych potrzeb emancypacyjnych. „Ten cały proces wydaje się być niehigieniczny” — tak właśnie podsumował rozmowę na temat intymnego życia ludzi.

Zdradzony zakaz umie rodzić tylko kolejne zakazy. Represja okazuje się najbardziej stabilnym kontekstem istnienia każdej kultury. Także w istnieniu Martina jest taki moment, kiedy otwierają mu się oczy i zaczyna widzieć coś nowego. Wyróżniając Małą Panienkę, przepuszcza strumień logicznie czystego, androidowego poznania świata przez filtr emocjonalnego i aksjologicznego jego różnicowania i hierarchizowania. Najpierw chce, a dopiero później poznaje. Odtąd nic nie jest już takie samo, mimo że bywa, iż wciąż pozostaje tym samym. Andrew zbliża się niebezpiecznie swoimi rozumem i istnieniem do granicy, na której czeka na niego sam Hume:

Rozum, będąc chłodny i nie zainteresowany, nie jest motywem do działania, lecz tylko kieruje impulsami otrzymanymi od pragnień i skłonności i pokazuje nam środki umożliwiające realizację szczęścia i unikanie nieszczęścia. A smak jako taki dostarcza przyjemności lub cierpienia i dlatego tworzy szczęście czy cierpienie oraz staje się motywem czynu, bo jest pierwszym bodźcem czy impulsem pragnienia i woli (Hume 1963, 128).

3. Intymny urok śmiertelności

Andrew Martin czyta i pisze, wspomina i marzy, ma upodobania estetyczne oraz kulinarne. Jest androidem poważnym, lecz kiedy kieruje się uczuciami, stać go również na czyny szalone i zwariowane. Wygląda jak człowiek i istnieje jak człowiek. Takim się stajesz, z kim przystajesz — stwierdza platońskiej proveniencji polskie przysłowie. Być człowiekiem znaczy — mówiąc nieco tautologicznie — żyć tymi wszystkimi sprawami, problemami i nadziejami, którymi żyje każda jednostka ludzka. Żyjemy czymś lub kimś, jeżeli z uwagi na coś lub kogoś podejmujemy działanie czy zachowujemy się tak, a nie inaczej. I właśnie w taki sposób egzystuje dwadzieścia cztery godziny na dobę Andrew Martin. Choć istnieje jak człowiek i — przynajmniej to wreszcie — żyje jak człowiek, wciąż jednak nim nie jest. Z religijnego punktu widzenia nie jest istotą ludzką, ponieważ choć stworzony przez ludzi, nie jest przez nich spłodzony; nie jest symbolicznym potomkiem Ewy i Adama i dlatego nie dziedziczy grzechu pierworodnego oraz nie ma duszy. Android stworzony jest na obraz i podobieństwo człowieka, a nie Boga.

Nasz bohater zdążył już jednak poznać pewnego filozofa, który dokonał druzgocącej destrukcji pojęcia substancji duchowej. Mógłby więc przytoczyć jego kolejny cytat:

Gdy wnिकam najbardziej intymnie w to, co nazywam *moim ja*, to zawsze natykam się na jakąś poszczególną percepcję tę czy inną, ciepła czy chłodu, światła czy cienia, miłości czy nienawiści, przykrości czy przyjemności. Nie mogę nigdy uchwycić *meego ja* bez jakiejś percepcji i nie mogę nigdy postrzegać nic innego niż percepcję (Hume 1963, 327).

Martin ma prawo powiedzieć głośno i wyraźnie: jestem właśnie takim ja. Pewien niepokój wzbudza u niego dalsza część wypowiedzi: „Gdy moje percepcje na pewien czas znikają, na przykład w zdrowym śnie, to tak długo nie postrzegam mego ja i można słusznie powiedzieć, że ono nie istnieje” (Hume 1963, 329). Nic z tego! Andrew je jak człowiek, śpi jak człowiek, a nawet puszcza — jak to człowiek — gazy. Kłopoty z człowieczeństwem naszego androida zaczynają się tak naprawdę wtedy, kiedy musi sprostować ostatniej części wypowiedzi Hume’a:

Gdyby zaś wszystkie moje percepcje znikły ze śmiercią i gdybym ja nie mógł ani myśleć, ani czuć, ani widzieć, ani kochać, ani nienawidzić, skoro ulegnie rozkładowi moje ciało, to byłbym unicestwiony całkowicie i nie wyobrażam sobie, czego byłoby jeszcze więcej potrzeba, by mnie uczynić doskonałym niebytem (Hume 1963, 327).

Bohater nie zna lęku przed śmiercią, nie tylko dlatego, że jest nieśmiertelny i jego ciało nie starzeje się, ale nade wszystko z tego powodu, że jedynie tylko istnieje, a wciąż nie żyje. Kto nie żyje, nie boi się śmierci. Monopol na lęk przed śmiercią ma życie, a nie istnienie. Jeszcze nie tak dawno był kilkanaście lat starszy od swojej dziewczyny. Teraz widzimy go w sympatycznej scenie, kiedy Portia ma już siedemdziesiąt pięć lat, a Andrew pociesza ją, że wygląda na pięćdziesiąt, ponieważ pije opracowane przez niego eliksiry zdrowia. Mimo to kobieta wciąż jest tylko człowiekiem i dlatego nie ma wątpliwości, że nie będzie żyła wiecznie. Android nie zgadza się z nią, ponieważ wierzy w cudowną moc swoich kolejnych wynalazków. W którymś momencie Portia gwałtownie zaprzecza: „Nie, nie, nie. Nie będę w nieskończoność pić twoich eliksirów. Nie wymienię wszystkich organów. W końcu odejdę. I chcę tego” (Columbus 1999). Nieśmiertelny Andrew nie rozumie, dlaczego będzie chciała kiedyś ostatecznie odejść. Kobieta zapewnia go, że właśnie taki jest porządek rzeczy: „Ludzie są tu przez pewien czas, a potem umierają. I tak powinno być” (Columbus 1999). O tyle jest się człowiekiem, o ile jest się istotą śmiertelną. W raju nieśmiertelności nie ma miejsca dla ludzi lub mówiąc precyzyjniej — miejsce jest tylko dla ludzi pierwszych, wygenerowanych przez potrzebę mitu. Andrew smutnym głosem odpowiada: „Rozumiem. Jest jeden problem, Portia. Nie mogę bez ciebie żyć” (Columbus 1999). Bohater zaczyna przeklinać swoją nieśmiertelność, ponieważ ta oddała go od ukochanej osoby i skazuje na ciągły strach przed samotnością. Istota nieprzemijająca nie potrafi zrozumieć nadziei i lęków istoty śmiertelnej. Trop ten obecny jest między innymi w mitologii greckiej, w której nie brakuje postaci rezygnujących z nieśmiertelności oferowanej im przez bogów. Bywa,

że ci ostatni obawiają się nawet, że odbiera im ona często możliwość smakowania urody życia doczesnego (zob. May 1997, 256–261; tyt. podrozdz. *Urok śmiertelności*).

Wspólnota, do której Andrew Martin chce należeć, akceptuje go jako nieśmiertelnego robota, ale nie postrzega jako nieśmiertelnego człowieka („To wywołuje zbyt wiele zazdrości, zbyt wiele gniewu” — Columbus 1999), dlatego odrzuca jego podanie o przyjęcie do grona ludzi. Czy miłość, która łączy go z Portią, okaże się drogą, która spełni jego emancypacyjne pragnienia i doprowadzi wreszcie do upragnionego królestwa ludzi? To na pewno nie jest łatwe uczucie. Kobieta nie ma wątpliwości, że ich związek nie zostanie nigdy zaakceptowany.

Bohater jest robotem i stwierdzenie to jest przecież wystarczającą przesłanką dla sformułowania ontologicznej konkluzji, niekoniecznie zaskakującej, że nie jest on człowiekiem. Android, który walczy o prawo do miłości, musi wzbudzać u wielu ludzi nienawiść i strach. Kiedy właściciel fabryki, w której Andrew został skonstruowany, dowiaduje się o jego niepospolitych potrzebach i umiejętnościach, chce go natychmiast wymienić na normalnego androida. Roboty domowe mają być „zimne”, ponieważ dzięki uczuciom mogą stać dla ludzi niebezpieczne.

Oczekiwania właściciela fabryki przypominają pamiętny zakaz, jaki Mefistofeles nałożył na życie Adriana Leverkühna: „Nie wolno ci kochać. [...] Wzbronione ci jest ciepło miłości. Życie twoje ma być zimne — dlatego nie wolno ci kochać nikogo” (Mann 1962, 327, 328, 329)¹³. Martin, w przeciwieństwie do Fausta, pracę swojego geniuszu podporządkowuje pragnieniu stania się zwyczajnym człowiekiem. Tylko prawdziwy mężczyzna ma bowiem pełne prawo do prawdziwej Portii. Faust nie umie pogodzić się z tym, że jest taki sam, jak inni, chce być anty-człowiekiem. Andrew — jako anty-Faust — także dzięki tej negacji zbliża się do upragnionego człowieczeństwa.

Miłość daje, a zatem — podobnie jak każda proteza życia — również uzależnia. Andrew Martin wie, że jako android zna Portię tylko w takim stopniu, w jakim ona potrafi poznać w nim samą siebie. Nieśmiertelność androida skazuje jego miłość do śmiertelnej kobiety na sprzeczność, w której uczucie to musi wcześniej czy później znaleźć swój tragiczny koniec. „Kochający są wewnętrznie przekonani, że ich stosunek wzajemny jest całością zamkniętą w sobie, która się nigdy nie zmieni” (Kierkegaard 1976, 24). Miłość nie potrafi wyobrazić sobie swego kresu. Albo miłość śmiertelnych ludzi zawiera w sobie piętno wieczności, albo do czynienia mamy z uczuciem, które tych

¹³ Cytat ten jest wynikiem poddania pewnej całości licznym zabiegom manipulującej fragmentaryzacji.

koniecznych warunków miłości nie spełnia. Android, który kocha kobietę, sięga po zakazany owoc miłości. „Kto kocha, nie chce być wzięty za kogoś innego: ani za kogoś lepszego, ani za kogoś gorszego, a kto nie ma takiej rewerencji dla siebie i dla ukochanej, ten nie kocha” (Kierkegaard 1976, 146). Andrew tymczasem chce być wzięty nie za siebie, lecz za człowieka. Każda chwila miłości mieści w sobie niepowtarzalną epopeję niezgody na śmierć: bo kto miłość ma, wszystko ma, mimo że nic nie ma; a kto jej nie ma, choćby wszystko miał, nic nie ma. Dopóki nieśmiertelny Martin kocha Portię, dopóty jest to miłość niepotrzebna — o tyle, o ile nieśmiertelność nie potrzebuje wsparcia ze strony miłości. Jednakże to właśnie miłość sprawia, że nieśmiertelność staje się dla bohatera ciężarem i źródłem bólu. Im dłużej bowiem kocha Portię, tym bardziej staje się ona w jego nieśmiertelnych oczach kobietą śmiertelną, co wydaje się przecież urągać powadze każdej „prawdziwej” miłości. Śmiertelnemu kochankowi bohaterka nie musiałaby przypominać o swojej śmiertelności, mimo że żaden śmiertelny kochanek nie potrafi wyobrazić sobie śmierci swej wybranki. Kiedy nieśmiertelny Andrew mówi do Portii, że nie może bez niej żyć, mimo woli obraża nie swoją wieczną miłość do tej kobiety, lecz jej śmiertelność. Dlatego chce mieć pewność, że kiedy ukochana umrze, umrze także i on. Pragnie wyjść z przekłętego dla siebie raju nieśmiertelnego istnienia. Ludzka krew, którą sobie przetacza, zapewnia mu nowe i jakościowo inne życie istoty śmiertelnej. Istnienie androida przeistacza się w życie człowieka, który woli kiedyś umrzeć, aniżeli być nieśmiertelnym robotem.

Zakończenie

W świecie logiki zdanie „Jest tylko Beatrycze i właśnie jej nie ma” skazane jest na brak sensu. Właśnie wobec takiej poezji Andrew Martin nie chciał być bezradny. Dlatego zabiega o własną śmiertelność objawiając się ludzkości jako jej kolejny zbawiciel. Zbawiciel poprzedni wyprowadził ludzkość poza plemienne granice człowieczeństwa. Kiedy Andrew umiera, czyni to wreszcie jako człowiek, odbierając w ten sposób biologii jakąkolwiek moc definiowania człowieczeństwa. Człowiekiem jest się bowiem o tyle, o ile jest się śmiertelnym duchem. Bo czyż nie jest tak, że kultura ma o tyle sens, o ile użycza światła wieczności temu, co przemijalne?

I Love You and Therefore I Want To Be Mortal. The Metaphysical and Existential Contexts of the Film Entitled *The Bicentennial Man*

Abstract

Based on the film *The Bicentennial Man*, which is an ambitious screen adaptation of the novel entitled *Positronistic Man* by Isaac Asimov and Robert Silverberg, I analyse existential problems from the perspective of the emerging robot consciousness. I refer to the philosophical, religious and mythological contexts of these problems. The protagonist of the film is Andrew Martin, an android who decides to develop his emotional intelligence: he wants to love and be loved. Unfortunately — although he loves and is loved — he cannot become a human being due to being immortal. An android does not live, but only exists. The need to experience human love initiates in him an inhuman desire to experience his own death. Only he lives who will once feel the sting of death. For the protagonist, death is not the result of ‘the first couple’s’ expulsion from paradise, but it paradoxically announces the possibility of returning to it.

Keywords

android, love, emotional intelligence, artificial intelligence, mortality

Bibliografia

1. Asimov Isaac, Silverberg Robert (1998), *Pozytronowy człowiek*, tłum. P. Hermannowski, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
2. św. Augustyn (1998), *Państwo Boże*, tłum. W. Kubicki, Kęty: Antyk.
3. *Biblia Tysiąclecia* (1980), wyd. III poprawione, red. ks. K. Dynarski, Poznań-Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum.
4. Bloom Paul (2015), *Przeciw empatii*, tłum. K. Kornas, Miesięcznik „Znak”, nr 725, s. 64–71.
5. Boruszewski Jarosław (2011), *Maszyny i symbole. I. Semantyczne aspekty cybernetyki i automatyzacji*, „Filo-Sofija”: rocznik Komisji Filozofii, nr 12, Bydgoszcz, s. 397–425.
6. Brzozowski Stanisław (2003), *Tak mówił Homunkulus, cywilizacji współczesnej wizja zbiorowa*, [w:] idem, *Widma moich współczesnych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 298–324.
7. Ficoń Krzysztof (2013), *Sztuczna inteligencja: nie tylko dla humanistów*, Warszawa: Bel Studio.
8. Flasiński Mariusz (2011), *Wstęp do sztucznej inteligencji*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
9. Gajewska Grażyna (2010), *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
10. Gajewska Grażyna (2016), *Erotyka sztucznych ciał z perspektywy studiów nad rzeczami*, Gniezno: Instytut Kultury Europejskiej UAM.

11. Haraway Donna (1998), *Manifest cyborga*, „Magazyn Sztuki”, tłum. Ewa Farnus, nr 17, s. 69–82.
12. Hume David (1963), *Traktat o naturze ludzkiej*, t. I, *O rozumie*, tłum. Cz. Znamierowski (Polska Akademia Nauk), „Biblioteka Klasyków Filozofii”, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
13. Kierkegaard Søren (1976), *Albo-albo*, t. II, tłum. i oprac. K. Toeplitz, „Biblioteka Klasyków Filozofii”, Warszawa: PWN.
14. Kubicki Roman (2007), *Art and Morality in the World of Cyborgs*, „Art Inquiry”, Vol. IX, s. 49–66.
15. Kubicki Roman (2008), *Kant w świecie robotów*, [w:] G. Gajewska, J. Jagielski (red.), *Klan cyborgów. Mariaż człowieka z technologią*, Gniezno: Wydawnictwo Fundacji Collegium Europaeum Gnesense.
16. Latour Bruno (2009), *Polityka natury*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
17. Lem Stanisław (1999), *Rozprawa*, [w:] idem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
18. Mainzer Klaus (2010), *Leben als Machine? Von der Systembiologie zur Robotik und Künstlichen Intelligenz*, Paderborn: Mentis.
19. Mainzer Klaus (2013), *Leben als Maschine?*, „Information Philosophie”, Bd. 1, s. 8–19.
20. Mann Tomasz (1962), *Doktor Faustus. Żywoć niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa: „Czytelnik”.
21. May Rollo (1997), *Błaganie o mit*, tłum. B. Moderska, T. Zysk, Poznań: Zysk i S-ka.
22. la Mettrie Julien Offray de (1953), *Człowiek maszyna*, tłum. S. Rudniański, „Biblioteka Klasyków Filozofii”, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
23. Milewska Paulina (2017), *Zabić psa czy robota? A jeśli robot wygląda jak człowiek? I płacząc, prosi, żeby go nie zabijać?*, „Gazeta Wyborcza”, [online] <http://wyborcza.pl/osiemdziewiec/7,159012,22612207,zabic-psa-czy-robot-a-jesli-robot-wyglada-jak-czlowiek-i.html> [dostęp: 6.11.2017].
24. Musiał Maciej (2015), *Intymność dziś i jutro. Od emancypacji i uprzedmiotowienia do lalek i robotów*, „Tematy z Szewskiej” 1/15.
25. Musiał Maciej (2016), *Magical Thinking and Empathy Towards Robots*, [w:] J. Seibt, M. Nørskov, S. Schack Andersen (eds.), *What Social Robots Can and Should Do. Proceedings of Robophilosophy 2016 / TRANSFOR 2016* (October 17–21, Aarhus University, Denmark) Amsterdam: IOS Press, s. 347–356.
26. Romeo Castellucci: *Komputer się przebudzi* (2013), wywiad Romana Pawłowskiego z Romeem Castelluccim, tłum. D. Semenowicz, „Gazeta Wyborcza”, 4-5.05.2013.
27. Piesko Maria (2011), *Nieobliczalna obliczalność*, Kraków: Copernicus Center Press 2011.
28. Piesko Maria (2004), *Twierdzenie Góbla i marzenie Leibniza*, „Semina Scientiarum”, nr 3, s. 139–149.
29. Przeglasińska Aleksandra K. (2016), *Istoty wirtualne. Jak fenomenologia zmieniała sztuczną inteligencję*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.

30. Radkowska-Walkowicz Magdalena (2008), *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
31. Tegmark Max (2017), *Life 3.0. Being Human in the Age of Artificial Intelligence*, New York: Alfred A. Knopf.
32. Wiesing Lambert (2012), *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, tłum. K. Krzymieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa.
33. Zola Emil (1987), *Wszystko dla Pań*, tłum. Z. Matuszewicz, „Rougon-Macquartowie. Historia naturalna i społeczna rodziny za Drugiego Cesarstwa”, Warszawa: PIW.
34. Žižek Slavoj (2003), *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa: Wydawnictwo KR.

Filmy

1. Columbus Chris (reż.) (1999), *Człowiek przyszłości* [DVD], Imperial CinePix.
2. Silberling Brad (reż.) (1998), *Miasto Aniołów* [DVD], Galapagos.

Alicja Rybkowska*

„Ciągłe wypracowywanie czegoś bezwzględnie nowego”. Henri Bergson a wczesna awangarda¹

Abstrakt

Artykuł przedstawia filozofię Henriego Bergsona jako istotne źródło inspiracji wczesnej awangardy. Głównym celem jest wykazanie, że wpływy Bergsona nie ograniczają się do literatury (Marcel Proust, Grupa Bloomsbury), lecz dotyczą także sztuk wizualnych, obejmując nie tylko futuryzm, ale również inne kierunki: kubizm, ekspresjonizm, dadaizm czy surrealizm. Zostanie to wykazane w oparciu o wybrane koncepcje Bergsona, takie jak intuicja, trwanie, ewolucja i komizm.

Streszczenie

Bergson, awangarda, światopogląd, inspiracja

Wstęp

Filozofia Henriego Bergsona zyskała na przełomie XIX i XX wieku wielką popularność nie tylko we Francji, ale także za granicą. Zwrot przeciwko utartym nawykom poznawczym, kwestionowanie oświeceniowego dziedzictwa racjonalizmu, wezwanie do poznawczej rzetelności i uczciwości doskonale wpisały się w panujące nastroje, oddziałując silnie nie tylko na środowiska filozoficzne, ale także artystyczne. Rola Bergsona w kształtowaniu modernizmu (twórczość Marcela Prousta, Grupy Bloomsbury) jest już dobrze rozpoznana i omówiona (Ardoin *et al.* 2013; Gillies 1996). W sztukach plastycz-

* Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: alicja.rybk@gmail.com

¹ Artykuł jest częścią projektu „Filozoficzne korzenie Wielkiej Awangardy” realizowanego w ramach Diamentowego Grantu MNiSW.

nych natomiast na ogół sprowadza się jego wpływ do włoskiego futuryzmu (Antliff 1993; Folgarait 2017) oraz malarstwa Henriego Matisse'a (Cronan 2013; Dittmann 2008). W niniejszym artykule zamierzam przeciwstawić się tym upraszczającym tendencjom i wykazać, że oddziaływanie filozofa na awangardę artystyczną pierwszej połowy XX wieku jest szersze i głębsze, niż się to zazwyczaj przyjmuje.

Pod pojęciem awangardy artystycznej pierwszej połowy XX wieku rozumiem nowatorską i bezprecedensową formację intelektualną, najbardziej aktywną w latach 1905–1930, która daje się opisać jako spójna formacja światopoglądowa mimo znacznej niejednorodności pod względem artystycznym. Za najważniejsze elementy światopoglądu awangardowego uznaję: innowacyjność, oryginalność, buntowniczość, bezkompromisowość, zaangażowanie. Jak wykażę, wszystkie te postawy można zaczerpnąć także z filozofii Bergsona. Poniżej dokonam przeglądu najważniejszych spośród nich, wskazując na ich głębsze znaczenie oraz rolę w kształtowaniu awangardy.

Na płaszczyźnie ogólnej myśl Bergsona oferowała szereg koncepcji wyjątkowo atrakcyjnych dla artystów awangardowych. Jako najważniejsze punkty wspólne łączące Bergsona z awangardą wskazać można: zainteresowanie problematyką czasu i zmiany oraz ruchu, wezwanie do samopoznania, postulaty emancypacyjne, aktywizm, krytyczne nastawienie wobec racjonalizmu. Te aspekty bergsonizmu będą omawiała w podrozdziałach poświęconych jego teoretycznym konsekwencjom dla awangardy. Na płaszczyźnie szczegółowej niektóre wątki poruszone przez filozofa mogły stanowić inspirację także dla konkretnych kierunków czy artystów. Zostaną one omówione w podrozdziałach dotyczących praktycznych konsekwencji bergsonizmu dla awangardy.

1. Trwanie

Bergson odróżniał trwanie (*la durée*) od czasu fizykalnego, którym przyzwyczajeni jesteśmy operować, choć nie jest on w stanie w zadowalający sposób wyjaśnić nieprzerwanego związku między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Podobnie jak w geometrycznym opisie przestrzeni wyróżnić możemy znajdujące się w niej punkty, tak fizykalistyczny opis czasu chce wyróżnić samodzielne momenty. Jednak wyobrażenie sobie czasu jako osi, którą można podzielić na dowolne odcinki, jest błędne, ponieważ opiera się na fałszywym założeniu, że z tych odcinków dałoby się złożyć jakiegokolwiek continuum. Tymczasem prawdziwa natura czasu polega na „ciągłym postępie przeszłości, która wgrzyza się w przyszłość i nabrzmiewa, idąc naprzód”

(Bergson 2004b, 41). W odróżnieniu od linearnego, ilościowo ujmowanego czasu fizykalnego, trwanie jest następstwem przemian jakościowych. Ten kumulatywny charakter trwania, przejawiający się także w zjawiskach kulturowych, jest analogiczny do działania naszej pamięci. Podczas gdy ludzka pamięć jest ograniczona momentami narodzin i śmierci, trwanie nie ma określonego początku ani końca. To, co minione, nie jest bynajmniej niebyłe. Trwanie jest ciągłym życiem pamięci, która wciąż aktualizuje przeszłość, wprowadzając ją do przyszłości. Zdaniem Bergsona chwila obecna, która jest zawsze w transgresji między przeszłością, której już nie ma, a przyszłością, której jeszcze nie ma, „sprowadzałyby się do zwykłej abstrakcji, jeśli nie byłyby właśnie ruchomym lustrem, które nieustannie odbija postrzeżenie we wspomnienie” (Bergson 2004a, 160).

Zaprzecząc trwaniu i jego kumulatywnej naturze, zaprzeczamy tak prawdę własnej niezbywalnej cesze. W trwaniu realizuje się wolność jednostki, która zamiast żyć dla świata zewnętrznego, może się rozwijać dla siebie. Jak pisał Bergson,

[...] momenty, w których odzyskujemy samych siebie, są rzadkie, i dlatego rzadko jesteśmy wolni. [...] Nasze istnienie rozwija się raczej w przestrzeni niż w czasie, żyjemy raczej dla świata zewnętrznego niż dla siebie, mówimy raczej niż myślimy, raczej „jesteśmy działani” niż działamy. Działać dobrowolnie to wrócić do posiadania samego siebie, to wrócić do czystego trwania (Bergson 2016, 192).

Względy praktyczne związane z łatwością wyodrębniania i klasyfikowania zjawisk zwyciężają nad względami etycznymi, związanymi w najogólniejszym sensie z wezwaniem do poznania samego siebie, które u Bergsona polega na uznaniu radykalnej nieredukowalności przeżywanego czasu do zbioru niepowiązanych ze sobą momentów.

Ten szczególnie, wycinkowy sposób postrzegania świata i zachodzących w nim procesów został uwyraźniony dzięki wynalezieniu fotografii, która zawsze zniekształca rzeczywistość: na zdjęciach zanika ruch, przedmioty zostają zmniejszone, a kolory zmieniają nasycenie lub zostają zastąpione przez odcienie czerni i bieli. Ustatycznienie tego, co dynamiczne, tylko potęguje poczucie sztuczności. To, co zostało sfotografowane, pozostaje nigdy niedopełnione, a proces uchwycony na zdjęciu jest zawsze niedomknięty. To nadaje zdjęciom wrażenie trwałości, jest to jednak trwałość pozorna, niemająca nic wspólnego z prawdziwym trwaniem, które jest zawsze procesem. Opisując trwanie, Bergson w wielu miejscach kontrastuje je z fotografią, nie zgłębia jednak wszystkich znaczeń i konsekwencji tego porównania. O popularności jego filozofii wśród artystów awangardowych stanowi mię-

dzy innymi fakt, że jest ona rozwinięciem problemów związanych z wizualnością, które artyści zaczęli stawiać już w połowie XIX wieku: malarze, wyuczując w fotografii swoją konkurentkę, starali się w podobny sposób oddać wycinkowy, kadrujący charakter widzenia. Takie przedstawienia oferował realizm, a później także impresjonizm, kontynuujący logikę bezstronnego zapisu procesu widzenia. Choć nie wprost, Bergson stawia pytanie o naturę patrzenia i jego konsekwencje dla naszych wyobrażeń o świecie, a także podkreśla indywidualność i niepowtarzalność tego aktu.

1.1. Konsekwencje teoretyczne

Wynikające z koncepcji trwania przekonanie o ciągłości między przeszłością a teraźniejszością uzasadniało zakorzenienie sztuki nowoczesnej we wcześniejszych tradycjach artystycznych. Skoro w filozofii przełomu XIX i XX wieku pojawiło się stanowisko głoszące, że całkowite zerwanie z przeszłością nie jest możliwe, można je było wykorzystać jako uzasadnienie twórczego wykorzystania środków artystycznych i tematów znanych z przeszłości. Filozofia Bergsona stanowi intelektualne usprawiedliwienie niekonsekwencji awangardy, która na poziomie haseł deklarowała głęboki kontrast w stosunku do historii, zdając sobie zarazem sprawę, że ich praktyczna realizacja nie jest możliwa.

W myśl koncepcji trwania każde bieżące działanie nie tylko zachowuje w sobie pewne elementy przeszłości, ale także jest wkraczaniem w przyszłość. Trwanie sankcjonuje nie tylko pewien rodzaj konserwatyizmu, ale także wspiera wszelkie wysiłki przeciwstawiające się skostnieniu i stagnacji. Jak pisał sam filozof, „im bardziej zgłębiamy naturę czasu, tym lepiej rozumiemy, że trwanie jest wynalazczością, tworzeniem form, ciągłym wypracowywaniem czegoś bezwzględnie nowego” (Bergson 2004b, 268). Ten element samostanowienia i samorozwoju stał się także niezwykle istotny dla artystów awangardowych, poświęcających się próbom zaproponowania czegoś całkowicie oryginalnego. I choć nawet bezwzględna nowość jest w jakiś sposób związana z przeszłością, to jednak nie jest według Bergsona niemożliwa. Chodzi o świeżość spojrzenia, o twórcze wykorzystanie elementów przeszłości podtrzymywanych w trwaniu. Aktywizm Bergsona jest nie tyle potępieniem bierności, ile po prostu wykazaniem jej niemożliwości: „Ciągły ruch do przodu, gromadzący całą przeszłość i tworzący przyszłość — taka właśnie jest zasadnicza natura osobowości. Ta natura nie może być wyrażona we właściwy sposób inaczej, jak tylko w kategoriach zmiany” (Bergson 2004c, 28). Zmiana zaś — przy częściowej świadomości filozoficznych trudności, które rodzi — jest jądrem awangardowego programu, który

mógł być realizowany z takim entuzjazmem dzięki energii płynącej z nieustannego napięcia między tradycją a innowacją, typizacją a niepowtarzalnością, buntem i stereotypem.

1.2. Konsekwencje praktyczne

Także w swych bardziej szczegółowych aspektach koncepcja trwania mogła służyć jako źródło inspiracji dla awangardowych ruchów. Popularnym przykładem jest futuryzm oraz sformułowana przez jego przedstawicieli zasada symultanizmu, mająca stanowić sposób całkowitej modernizacji i aktualizacji sztuki. Fascynacja pędem, zmianą, działaniem, przedstawienia poszczególnych faz ruchu jako współwystępujących pozwalają na interesującą ilustrację myśli filozoficznej oryginalnymi rozwiązaniami plastycznymi. Także dadaistyczna poezja dźwiękowa, często recytowana w wielogłosie, bliska jest koncepcjom wyłożonym przez filozofa. Symultaniczność oraz symbiotyczność zaczęto traktować nie tylko jako zjawisko przyrodnicze, ale również artystyczne. Wykorzystanie echa, pogłosu, powtórzenia zwracało uwagę na performatywny charakter poezji. Odrzucenie warstwy znaczeniowej pozwalało na wyłączenie działania wyobraźni i skupienie się na rozgrywającym się tu i teraz, jednorazowo danym akcie recytacji. Jednocześnie szukano sposobów na zbliżenie twórczości artystycznej do twórczości przyrody. To poszukiwanie pierwotnych impulsów twórczych było między innymi wynikiem inspiracji poglądami Bergsona, rozpatrywaniem potrzeb twórczych i ich realizacją nie jako elementu kultury, lecz natury. Płynność, spontaniczność, współpraca — jakości wniesione przez poezję dźwiękową — zwracały uwagę na naturalizm aktu twórczego oraz pozwalały na eksploatację jego temporalności.

Także wzajemne przenikanie się różnych elementów i perspektyw w kubizmie może zostać uznane za realizację wywodzącego się od Bergsona poglądu, że wszelki podział materii na autonomiczne elementy jest sztuczny i arbitralny. Zaburzenie nawykowych schematów widzenia zwraca uwagę na ich konwencjonalność. Ukazanie przedmiotu z kilku perspektyw jednocześnie przypomina nam o ciągłym charakterze widzenia, które rozgrywa się nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie. Dysponując jedynie przestrzenią, malarze kubistyczni dokonali symbolicznej kondensacji aktu widzenia na płótnie malarskim. To, czego zobaczenie wymaga na ogół czasu, w obrazach kubistów dane jest jednorazowo. Paradoksalnie, to rozbitcie przedmiotu nie musi oznaczać zaprzeczenia jego ciągłości, lecz może zwracać uwagę na wielość możliwych ujęć. Celem tego zabiegu jest, podobnie jak u Bergsona, ukazanie rzeczywistości w całym jej bogactwie i różnorodności.

2. Intuicja

Nasze spojrzenie na świat jest zazwyczaj upraszczające i zniekształcające. W próbach przyswojenia sobie rzeczywistości możemy się posłużyć dwiema władzami poznawczymi: intelektem lub intuicją. Ten pierwszy nastawiony jest na poznanie różnorodności ilościowej. Ma większe znaczenie praktyczne, jednak usprawnia nasze działanie kosztem wypaczenia ujmowanych zjawisk. Poznanie intelektualne stwarza złudzenie statyczności świata. Jest niezbędne do podejmowania decyzji i działania, ale nie powinno nam wystarczać. Działanie intelektu także można porównać do działania aparatu fotograficznego, który ze zmiennych i różnorodnych wydarzeń utrwała tylko jeden moment. Ponadto, fotografując, umieszczamy się niejako na zewnątrz wydarzeń, a nie wewnątrz nich. Jakikolwiek próby odbudowania trwania na podstawie danych intelektu będą sztuczne. Trwanie jest nieuchwytnie, nie można go pojąć — można w nie jednak wniknąć dzięki intuicji, która odzwierciedla faktyczny dynamizm zjawisk i ich jakościową różnorodność. Ten dynamizm bywa trudny do zrozumienia: według Bergsona umysł ludzki tylko wtedy jest w stanie pojąć nowe, kiedy sprowadzi je do czegoś znanego. W doświadczanych zjawiskach poszukujemy elementów dających się łatwo rozpoznać na podstawie przeszłych doświadczeń. To jednak dzieje się zawsze kosztem zatarcia pewnych istotnych aspektów rzeczywistości związanych z twórczością i nowością.

Konieczna jest zatem próba odnalezienia innych niż rozumowe sposobów dochodzenia do prawdy. Jak pisał Bergson, filozofowanie polega na odwróceniu zwykłego kierunku myśli (Bergson 1963, 54). Poprzestanie na samych tylko praktycznych aspektach rzeczywistości stanowi zaprzeczenie twórczej i poszukującej natury człowieka oraz jego niepowtarzalności. Dopiero w intymnym akcie poznania intuicyjnego manifestuje się indywidualna osobowość. Przykładem takiego działania intuicji, przefiltrowanego przez plastyczną i estetyczną wrażliwość artysty, jest wypowiedź malarza abstrakcyjnego Wassilya Kandinsky'ego na temat jego doskonałej pamięci wzrokowej:

Nigdy nie posiadałem tego, co powszechnie nazywa się dobrą pamięcią: w szczególności nie byłem nigdy w stanie zapamiętać liczb, imion, a nawet wierszy. [...] Od początku musiałem przywoływać na pomoc swoją pamięć wzrokową [...]. Niekiedy byłem w stanie lepiej namalować krajobraz z pamięci niż z natury. [...] Całkiem nieświadomie, nieustannie chłonałem wrażenia, czasami tak intensywnie i bez chwili wytchnienia, że czułem, jakby moja pierś miała eksplodować, a oddychanie sprawiało mi trudność (Kandinsky 1982, 370–371)².

² Wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, w przekładzie własnym.

Posunięcie intensywności poznania intuicyjnego aż do granicy fizycznego dyskomfortu pokazuje nam, że często nie jest ono intersubiektywne: kontrast między prostotą intuicji a środkami wyrazu, jakimi dysponujemy, może być zbyt duży, co utrudnia wzajemną komunikowalność, a nawet rodzi cierpienie. Możliwość sięgnięcia po słownik wizualny i plastyczny, czym dysponują artyści, stanowi pewne ułatwienie w wyrażeniu intuicji, choć niekoniecznie przekłada się na większą zrozumiałość komunikatu. Ponieważ chwile intuicyjnego wzlotu są bardzo krótkie, każdy odczuwa je w inny sposób, a spójny i zarazem prawdziwy obraz rzeczywistości jest wciąż nieosiągalny. Tak jak wielość stanowisk filozoficznych, tak i różnorodność awangardowych prądów stanowi wyraz tej zasadniczej niemożności uzyskania pełnej jednolitości światopoglądu.

Pomimo tych niedogodności poznanie intuicyjne niesie wiele osobistych korzyści. Chodzi przede wszystkim o odzyskanie samego siebie. W życiu codziennym, a szczególnie w jego społecznych przejawach, nasze „ja” jest powierzchowne i interesowne. Dopiero „ja głębokie” (*le moi profond*) ma zdolność posługiwania się intuicją. Brak wolności nie wynika z działania jakiejś wrogiej siły: to jednostka może sama blokować swoją drogę do wolności poprzez nadmierne przywiązanie do postawy praktycznej i poleganie tylko i wyłącznie na siłach rozumu. Tym samym powrót do samostanowienia leży w zasięgu naszych możliwości, a droga od ja powierzchniowego do ja głębokiego jest zawsze otwarta.

2.1. Konsekwencje teoretyczne

W jaki sposób zakomunikować momenty intuicji poprzez skomplikowane pojęcia? Jak wyłożyć swoją podstawową myśl, skoro jest ona tak prosta, że wszelkie próby jej sformułowania prowadzą do jej zaciemnienia i wypaczenia? Według Bergsona jest to możliwe tylko poprzez pierwotny wysiłek intuicyjnego odrzucenia pewnych twierdzeń. Ten negatywny początek podobny jest do punktu wyjścia awangardy, zaczynającej od generalnego zakwestionowania obowiązujących standardów artystycznych i estetycznych, a dopiero potem przechodzącej do szczegółowych poszukiwań nowych rozwiązań. Bergsona interesowało jednak trwanie, a nie rozłam. Wspólny dla filozofa i artystów awangardowych był nacisk na zmianę i procesualność. Poszukiwania artystycznej i egzystencjalnej autentyczności oznaczały dla nich ciągłą zmianę i niekończące się poszukiwania. Takie sformułowanie postulatów oznaczało, że awangarda powinna być zainteresowana bardziej ruchem niż jakąkolwiek fiksacją, transgresją w miejsce progresji. W myśl

takiej logiki samo ustanowienie ruchu artystycznego już oznacza pewnego rodzaju usztywnienie, a upublicznienie wyników działania intuicji stanowiłoby podstawę do zaprzestania dalszych poszukiwań.

Interesujący jest także nacisk, jaki wielu artystów awangardowych kładło na intuicję wbrew panującemu przekonaniu o awangardzie jako formacji wysoce zintelektualizowanej. Co prawda sztuka awangardowa domaga się teorii, a jedną z ambicji projektu awangardowego było wyedukowanie i wychowanie publiczności, niemniej jednak równie istotne jest dla niej działanie intuicji. Henri Matisse, jeden z najstarszych i najdłużej aktywnych przedstawicieli pierwszej awangardy, pisał: „W obliczu tematu musisz zapomnieć o wszystkich swoich teoriach, wszystkich swoich ideach” (Flam 1978, 44). Widzenie traci swój czysto fizyczny charakter i staje się osobistym procesem, wymykającym się zwykłemu sposobowi opisu. Trudności z pojęciowym wyrażeniem intuicji mogą zostać zniesione poprzez wykorzystanie obrazu, który ma być według Matisse’a zapisem nie myślenia, lecz przede wszystkim uczucia. Jednocześnie malarz, tak samo jak większość artystów awangardowych, zostawił po sobie rozproszone uwagi teoretyczne na temat malarstwa i sztuki w ogóle. Obydwie władze: intelekt i intuicja, myśl i uczucie wzajemnie się tu dopełniają.

Holenderski malarz abstrakcyjny Piet Mondrian stał na podobnym stanowisku jak Bergson, twierdząc, że uniwersalne prawdy o świecie i jego dwoistej strukturze (uniwersalne — indywidualne, męskie — żeńskie) mogą być wyrażone tylko przy pomocy prostych, intuicyjnie pojmowanych wzorów. We wczesnym (pochodzącym z 1909 roku) liście do krytyka Israela Querido Mondrian napisał:

Pan również, jak sądzę, rozpoznaje istotny związek między filozofią a sztuką, ten właśnie związek, którego istnieniu większość malarzy zaprzecza. Wielcy mistrzowie uchwytyją go nieświadomie; wierzę jednak, że świadoma duchowa wiedza malarza będzie miała o wiele większy wpływ na jego sztukę oraz że byłoby wyłącznie jego słabością, brakiem geniuszu, gdyby ta duchowa wiedza miała być dla niego szkodliwa (Holtzman, James 1986, 14).

Wiedza, którą miał na myśli, jest wiedzą intuicyjną. Jest ona nieustającym źródłem inspiracji i gwarantem autentyczności tworzonej sztuki. Dla Bergsona oznaczała możliwość dopuszczenia do głosu naszego ja głębokiego, które zazwyczaj milczy, a dla artystów — pozapojęciowe możliwości jego wyrażenia. Z tego wynikał intymny (czego być może dzisiaj nie doświadczamy już tak silnie) charakter wielu prac artystów awangardowych, którzy za pośrednictwem sztuki starali się przekazać swój światopogląd filozoficzny.

2.2. Konsekwencje praktyczne

Omówiony już kontrast między prostotą założeń a stopniem wyrafinowania środków widoczny bywa także w nowatorskich, poszukujących pracach artystów awangardowych. Jest to problem odwrotny do tego, o którym pisał Georg W. F. Hegel w kontekście rozpadu sztuki i jej postępującej nieprzydatności dla ducha: nie chodzi o niemożność wyrażenia złożonej idei za pomocą ograniczonych środków artystycznych, lecz o trudności z przekazaniem prostej intuicji na temat rzeczywistości za pośrednictwem skonwencjonalizowanych i zestereotypizowanych form zapisu. Z tego wynikały w dużej mierze awangardowa rezygnacja z dążenia do ujawnienia warsztatowej doskonałości oraz próby odzyskania niewinności i pierwotności spojrzenia. Przyzwyczajenie do znanych schematów kompozycyjnych czy mimetycznych utrudniało zaproponowanie własnych, oryginalnych rozwiązań. Szczególnie istotną kwestią stało się odnalezienie równowagi między nadmiernym uproszczeniem a zbytnią komplikacją przekazu. Prostotę środków odbierano często jako wyraz braku talentu i niedostatków rzemiosła, natomiast ich wyrafinowanie prowadziło do niezrozumienia przez publiczność. Niemniej konieczność przewyciężenia naturalnych skłonności umysłu, którą głosił Bergson, służyć mogła jako inspiracja do przewyciężenia przyzwyczajzeń odbiorców sztuki, ukształtowanych przez wieki obcowania ze sztuką tradycyjną i akademicką.

Awangardowa swoboda w doborze środków artystycznych, żywiołowość kolorów i dynamizm linii mogą być odczytane jako wyraz sprzeciwu wobec przepelnienia sztuki treściami dydaktycznymi, historycznymi, politycznymi. Ta intuicyjność w uchwytowaniu przedmiotu nie wyparła jednak ani nie zastąpiła intelektualnego namysłu nad prowadzonymi eksperymentami. Opozycja między tym, co racjonalne, i tym, co irracjonalne, została załagodzona poprzez sięgnięcie do wątków z filozofii Bergsona. Pablo Picasso pisał:

Jak można oczekiwać, że widz przeżyje mój obraz tak jak ja go przeżyłem? Obraz przychodzi do mnie z daleka: ktoś by mógł powiedzieć, z jak daleka go wyczułem, zobaczyłem, namalowałem; a jednak następnego dnia nie mogę już zobaczyć, co sam zrobiłem. Jak ktokolwiek inny mógłby wnikać w moje sny, moje instynkty, moje pragnienia, moje myśli [...]? (Ashton 1996, 11-12)

Proces twórczy nie wyczerpuje się, zdaniem artysty, w wysiłku intelektualnym, ale w swojej najważniejszej części pozostaje intuicyjny i nie w pełni przejrzysty dla samego twórcy. Także jego efekty nie są czysto intelektualne.

3. Ewolucja

Omówione powyżej elementy poglądu filozoficznego Bergsona — rozwój, zmiana, dynamizm — zwracają uwagę na jeszcze jeden niezwykle ważny aspekt jego teorii: zagadnienie ewolucji. Skojarzenia z teorią Darwina są oczywiste, ale nie wyczerpują zagadnień poruszonych przez Bergsona. Rozważania z zakresu biologii otwierają pole do namysłu nad wolnością i twórczością jednostki. Życie biologiczne, podobnie jak świadomość, jest nieskończone i twórcze i wynalazcze, nieustannie wytwarza nowe formy i wariacje. Całość rzeczywistości poruszana jest potężną siłą życiową. Do jej opisu Bergson używa wielu analogii do twórczości przyrody: pączkowania, wzrostu, kuli śnieżnej. Powtarzalność i zmiana w tych procesach nie wykluczają się, przeciwnie — stanowią swoje dopełnienie. W ewolucji gatunków powtórzenie (dziedziczenie) przypadkowej mutacji gwarantuje coraz lepsze przystosowanie do zewnętrznych warunków poszczególnych egzemplarzy gatunku; w sferze ducha pozwala na wspólnotę tradycji i obyczajów.

Proces ewolucji w rozumieniu Bergsona nie jest celowy, jednak przypadkowość zmian nie stanowi podstawy do negowania ich wartości. Francuski filozof wskazuje na fascynujące zbieżności między różnymi gatunkami, które na drodze ewolucji wytworzyły podobne funkcje i narządy. Choć zdaniem Bergsona nie dowodzi to istnienia jakiegokolwiek zamysłu ani absolutnej istoty kierującej całym procesem, to jednak pokazuje, że wszelkie istnienie jest związane z twórczością i zmianą. Także błędy ewolucji i podtrzymanie cech nieprzydatnych lub wręcz utrudniających przeżycie nie stanowi podstawy do zakwestionowania sensu całego procesu. Bazuje on na typowej dla nauk eksperymentalnych metodzie prób i błędów. Filozofia Bergsona, mająca być jednym z przykładów odwrócenia typowych sposobów myślenia, rehabilituje błędy zachodzące podczas eksperymentów, wskazując, że samo podjęcie eksperymentu jest już istotne i cenne: „Prawda jest [...] taka, że w filozofii, a także gdzie indziej, chodzi bardziej o wynalezienie problemu, a więc o postawienie go, niż o jego rozwiązanie” (Bergson 1988, 19). Tego typu stwierdzenia, pojawiające się często w pismach Bergsona, stanowią zachętę do podejmowania twórczego ryzyka oraz dowartościowują nowatorstwo.

3.1. Konsekwencje teoretyczne

Rozwijając myśl Bergsona o ewolucji, dochodzimy do wniosku, że powtarzalność nie powinna być traktowana jako przeciwieństwo twórczości. Artysty awangardowi, dążąc do jak największej oryginalności i innowacyjności,

nie zapominali jednak o istotnej roli powtarzalności, ta bowiem gwarantuje zrozumiałość. Powtórzenie może też stać się modelem twórczości artystycznej, która — inspirując się między innymi osiągnięciami na polu fotografii — w XX wieku na coraz szerszą skalę eksperymentowała z seryjnością i reprodukcją (pierwsze próby miały miejsce już w impresjonizmie, na przykład w serii *Stogów czy Katedry w Rouen* Moneta). Dopiero postmodernistyczna teoria sztuki zwróciła uwagę na występowanie sprzeczności między awangardowym dyskursem nowości i oryginalności a eksperymentami z seryjnością i kopia, uznając ją za przyczynę porażki awangardowego projektu (Krauss 2011; Foster 2010). Dla artystów wczesnej awangardy koncepcja ewolucji Bergsona wciąż jednak mogła mieć duże znaczenie jako źródło motywacji i inspiracji, bez konieczności poddawania jej krytyce, niemożliwej zresztą na ówczesnym poziomie świadomości.

3.2. Konsekwencje praktyczne

Podobnie jak u Bergsona, także w sztuce awangardowej eksperymenty artystyczne były oceniane dodatkowo niezależnie od swojego powodzenia i dalekosiężnych konsekwencji. Szczególnie te drugie są trudne do przewidzenia. Dadaista Richard Huelsenbeck pisał w jednym ze swoich autobiograficznych esejów, że artyści w drugiej dekadzie XX wieku wyrażali po prostu to, co w latach pięćdziesiątych stało się wspólnym przeżyciem wszystkich członków cywilizacji zachodniej: niepewność, lęk i desperację w dążeniu do zmanifestowania własnej indywidualności (Huelsenbeck 1974, 135). Z drugiej jednak strony właśnie to upowszechnienie odczuć, które w pierwszych dekadach XX wieku stało się jedną z przyczyn gwałtownych przemian w sztuce, sprawia, że w sferze artystycznej straciły one na znaczeniu, a postawy awangardowe zaczęły zanikać mimo jednoczesnego nasilenia tendencji do szokowania odbiorcy. Sztuka tworzona po 1945 roku przekształciła awangardowe poczucie odrębności i wyjątkowości w coś masowego i oczywistego. Artysta „undergroundowy” tym się różni od „awangardowego”, że porzuca wysiłki związane z upowszechnieniem swojej sztuki i uczynieniem jej szeroko akceptowaną, zakładając, że jego prowokacyjna działalność alienuje go społecznie. Przykładem może być Andy Warhol, który mimo licznego grona wielbicieli kreował się na outsidera.

Takie niespodziewane przekształcenia są nieodłączne od ewolucji zarówno biologicznej, jak i kulturowej. Spekulacje na temat tego, w jaki sposób artyści awangardowi zareagowaliby na bieżące trendy w sztuce (już samo użycie słowa „trendy” w miejsce „kierunków” czy „ruchów” pokazuje skalę przemian, jakie dokonały się w ubiegłym stuleciu), są interesujące, ale nie-

wiele warte poznawczo. Istotne jest zachowanie ciągłości procesu oraz podejmowanie wciąż nowych eksperymentów, nawet jeśli bywają one rozczarowujące lub wydają się regresywne.

Nacisk Bergsona na oryginalność związany był z nieustanną ewolucją w świecie biologicznym i duchowym. Filozof zwracał uwagę, że zarówno w ewolucji zbiorowości, jak i w ewolucji jednostek największe powodzenie spotykało zawsze tych, którzy zgadzali się na największe ryzyko. W ten sposób Bergson dowartościował postawę awangardową, związaną z badaniem nieznanymi obszarów, testowaniem nowych rozwiązań. Co więcej, nie wiązał tej postawy jedynie z duchem swoich czasów, ale czynił z niej ponadczasowy wzorzec dla twórców i myślicieli. Jak pisał: „sądzimy, że jeśli ze współczesnego człowieka usunąć to, co zostało w niego wpojone przez nieustanne wychowanie, okazałyby się on tożsamy lub prawie tożsamy ze swymi najdalszymi przodkami” (Bergson 2007, 272). Wypowiedź ta bliska jest postawie ekspresjonistów zainteresowanych różnymi formami prymitywizmu, inspirowanych sztuką ludową oraz sztuką innych kultur. Przekonanie o uniwersalności człowieka i jego poszukiwań umożliwiała ekspresję osobistych uczuć i lęków artysty, które mogły być zrozumiane mimo ich subiektywizmu. Ich aprobatę mogło także wzbudzić twierdzenie Bergsona, że „nasze Ja jest wielością” (Bergson 1963, 36). Twierdzenie to może stanowić bodziec do dalszej eksploracji własnych stanów psychicznych oraz uzasadnienie stałej wymiany środków stylistycznych, dokonywanej w zależności od aspektu jaźni, który chce się aktualnie wyrazić.

4. Zagadnienie mechanizmu

Człowiek (w sensie gatunkowym) jest według Bergsona w ciągłym ruchu, podlega nieustannym zmianom. Pomimo upraszczających i unieruchamiających tendencji intelektu przyzwyczajeni jesteśmy do nieustannego doświadczenia nowości. Wszelkie usztywnienie przejawiające się u innych ludzi odbieramy jako budzącą niepokój ekscentryczność. Jest to myśl, która — choć związana z Bergsonowskim rozumieniem ewolucji twórczej — pojawiła się już wcześniej w jego eseju o śmiechu. Omawiając przykłady komizmu, filozof wskazywał na zdarzające się niekiedy mechaniczne usztywnienie ruchów czy nawyków, które wywołuje w nas śmiech. Do teorii tej nawiązywał program dynamicznej i synoptycznej deklamacji Marinettiego, według którego aktor miał całkowicie odhumanizować swój głos oraz mimikę i gestykulować geometrycznie (Marinetti 1972, 142–147). Ten automatyzm budzi nie tylko rozbawienie, ale także niepokój jako coś nieludzkiego. W jednym z rozdziałów Bergson pisał: „Nie ma takiego stawu, który nie nosi na swej

powierzchni opadłych liści, nie ma takiej duszy, której nie przytłaczają nawyki usztywniające ją przeciw sobie samej i przeciw innym, nie ma mowy dość giętkiej, dość żywej, wystarczająco przytomnej w najdrobniejszych ze swoich cząstek, by mogła uniknąć tego, co jest gotowe” (Bergson 1995, 88–89). Niemożność osiągnięcia absolutnej i trwałej nowości nie oznacza jednak, że nie należy podejmować wysiłków zmierzających do zaproponowania oryginalnych rozwiązań filozoficznych, artystycznych czy naukowych. Zadaniem człowieka jako istoty myślącej jest świadome odcięcie się od pozorów mechanizmu, których czasem nabiera, starając się dostosować do wymogów praktycznego życia. Wszelkie mechaniczne powtórzenie jest śmieszne; śmiech zaś jest sposobem na przywołanie człowieka do porządku, przypomnienie mu, że jest myślącą, twórczą istotą, która nie powinna się zamykać w jednym schemacie.

4.1. Konsekwencje teoretyczne

Podobne zadanie stawiała przed sobą sztuka awangardowa, często zresztą operująca humorem. Artyści początku XX wieku sprzeciwiali się usztywnieniu sztuki w ustalonych normach i kanonach, przesadnej powadze, z jaką traktowano posłannictwo artysty, statyczności kompozycji malarskich i rzeźbiarskich. Przełamanie powagi oznaczało też skrócenie dystansu między twórcą a artystą i umożliwiło uczynienie sztuki żywą, angażującą praktyką, dającą się odnieść do własnych przeżyć i postaw³. Podobnie osobisty charakter miała filozofia Bergsona, której popularność wynikała być może po części z tego, że wiele pochodzących z niej koncepcji znajduje potwierdzenie w introspekcji i zgadza się z intuicjami na temat funkcjonowania rzeczywistości. To sprawiło, że także osoby niemające wykształcenia filozoficznego (a do tej grupy zaliczała się większość artystów awangardowych) mogły uznać inspirujący potencjał bergsonizmu. Filozofia ta, wskazująca na źródłowy charakter osobistego doświadczenia, wyznaczała też nowe wzorce tworzenia i filozofowania.

4.2. Konsekwencje praktyczne

Z drugiej jednak strony wzrosło w awangardzie zainteresowanie mechanizmem, wielkimi miastami, techniką — a więc tym, co wykazuje tendencje unifikujące. Widać to szczególnie w pracach włoskich futurystów, radziec-

³ Znaczenie humoru w sztuce nowoczesnej w kontekście m.in. Bergsonowskiej analizy komizmu omawiam szerzej w swojej książce *Humor a współczesna kondycja sztuki* (Rybkowska 2016).

kich konstruktywistów, a także w ironicznych „obrazach maszynowych” Francisa Picabii, związanego krótko z dadaizmem. Ciekawym przykładem jest eksperymentalny film Fernanda Légera *Balet mechaniczny*. Powtarzające się sekwencje ukazujące kobietę na huśtawce, zestawione z obrazami pracujących tłoków i kół zębatych czy przejeżdżających samochodów, są nowoczesną reinterpretacją oświeceniowej koncepcji człowieka maszyny. W związku z gwałtownym rozwojem i popularyzacją technologii na przełomie XIX i XX wieku temat ten powrócił w sztuce i literaturze. Film Légera stanowi (ironiczny?) komentarz do futurystycznej fascynacji maszyną. Naprzemienne ujęcia ludzi i maszyn sugerują istnienie jakiegoś podobieństwa w sposobach działania. Co jednak ciekawe, wbrew Bergsonowskiej teorii komizmu film nie ma akcentów komediowych. Stanowi mimo to interesujący przyczynek do badań nad awangardowym wezwaniem do twórczości i oryginalności przy jednoczesnej fascynacji mechaniczną powtarzalnością.

Metoda zapisu automatycznego, stosowana przez surrealistów, stanowi być może częściowo odpowiedź na rozważania Bergsona nad związkami mechanizmu i śmieszności i jest próbą uczynienia z mechaniczności czegoś mimo wszystko twórczego. W szerszym zaś kontekście inspiracją dla metody zapisu automatycznego mógł być nacisk Bergsona na introspekcję i samopoznanie oraz wskazanie na istnienie jaźni głębokiej, która nie jest dana w potocznym doświadczeniu. Zapis automatyczny, ta „prawdziwa fotografia myśli”, miał stanowić próbę dotarcia do jądra osobowości. Widać tu jednak odstępstwo od Bergsona, który sprzeciwiał się tego rodzaju fotograficznemu ujęciu jakichkolwiek aspektów rzeczywistości czy osobowości. Mimo to jego filozofia ma wiele wspólnego z surrealizmem (na przykład z malarstwem Salvadora Dalego): wskazanie na źródłowość pamięci mogło być bodźcem do plastycznych przedstawień jej działania, a szczególnie jej uporczywości.

Zakończenie i wnioski

Nawet bez głębszego zrozumienia złożonych kwestii trwania, intuicji czy ewolucji można było dostrzec ich powinowactwo z hasłami głoszonymi w licznych awangardowych manifestach. Nie można uznać wielkiej popularności Bergsona w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku za przypadek: dostarczała ona teoretycznej podbudowy dla dominujących wówczas postaw życiowych i twórczych, a wyrażone w niej wezwanie do prostoty i naturalności przy jednoczesnym szacunku dla dokonań nauki zadecydowało o jej wyjątkowej atrakcyjności. Sądzę, że ten zapomniany i niedoceniany kontekst

awangardyzmu zasługuje dziś na przypomnienie, co pozwoli nie tylko podkreślić znaczenie Bergsona w procesie kształtowania historycznych postaw awangardowych, ale także zwrócić uwagę na aktualność jego wezwania do „odwrócenia zwykłego kierunku myśli”. Mimo zauważalnego zmierzchu popularności bergsonizmu oraz szerokiej i dogłębnej krytyki modernistycznego projektu za jego utopizm i uniwersalizm warto także obecnie czerpać z tego dziedzictwa, które wzywa do samostanowienia, nonkonformizmu, niezależności myślenia i działania oraz odwagi w sprzeciwianiu się dominującym tendencjom intelektualnym.

**“The Continual Elaboration of the Absolutely New”.
Henri Bergson and the Early Avant-Garde**

Abstract

The article presents Henri Bergson’s philosophy as an important source of inspiration for the early avant-garde. The main goal is to show that he influenced not only literature (Marcel Proust, Bloomsbury Group) but also visual arts, and among them not only Futurism but also Cubism, Expressionism, Dada, and Surrealism. It will be demonstrated through a discussion of selected concepts from Bergson’s philosophy, such as intuition, duration, evolution, and the comic.

Keywords

Bergson, avant-garde, worldview, inspiration

Bibliografia

1. Antliff Mark (1993), *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton: Princeton University Press.
2. Ardoin Paul, Gontarski Stanley E., Mattison Laci (2013), *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, New York: Bloomsbury Academic.
3. Ashton Dore (ed.) (1996), *Picasso on Art. A Selection of Views*, New York: Da Capo Press.
4. Bergson Henri (1963), *Myśl i ruch. Wstęp do metafizyki, Intuicja filozoficzna, Postrzeżenie zmiany, Dusza i ciało*, tłum. P. Beylin, K. Błęszyński, Warszawa: Państw. Wydawnictwo Naukowe.
5. Bergson Henri (1988), *Pamięć i życie*, wyb. G. Deleuze, tłum. A. Szczepańska, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
6. Bergson Henri (1995), *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa: Wydawnictwo KR.
7. Bergson Henri (2004a), *Energia duchowa*, tłum. K. Skorulski, P. Kostyło, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.

8. Bergson Henri (2004b), *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniecki, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
9. Bergson Henri (2004c), *Problem osobowości. Wykłady edynburskie*, tłum. P. Kostyło, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
10. Bergson Henri (2007), *Dwa źródła moralności i religii*, tłum. P. Kostyło, K. Skorulski, Kraków: Wydawnictwo Homini.
11. Bergson Henri (2016), *O bezpośrednich danych świadomości*, tłum. K. Bobrowska, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
12. Cronan Todd (2013), *Against Affective Formalism: Matisse, Bergson, Modernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
13. Dittmann Lorenz (2008), *Matisse begegnet Bergson: Reflexionen zu Kunst und Philosophie*, Köln-Weimar-Wien: Böhlau Köln.
14. Flam Jack (ed.) (1978), *Matisse on Art*, New York: University of California Press.
15. Folgarait Leonard (2017), *Painting 1909: Pablo Picasso, Gertrude Stein, Henri Bergson, Comics, Albert Einstein, and Anarchy*, New Haven: Yale University Press.
16. Foster Hal (2010), *Powrót realnego: awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
17. Gillies Mary Ann (1996), *Henri Bergson and British Modernism*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
18. Holtzman Harry, James Martin S. (1986), *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston: Da Capo Press.
19. Huelsenbeck Richard (1974), *Memoirs of a Dada Drummer*, New York: Viking Press.
20. Kandinsky Wassily (1982), *Complete Writings on Art*, Vol. I: 1901–1921, eds. K. C. Lindsay, P. Vergo, trans. P. Vergo et al., Boston–Mass.: G. K. Hall.
21. Krauss Rosalind E. (2011), *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
22. Lindsay Kenneth C., Vergo Peter (eds.) (1982), *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Boston: Faber & Faber.
23. Marinetti Filippo Tommaso (1972), *Selected Writings*, ed. R. W. Flint, New York: Farrar, Straus & Giroux.
24. Rybkowska Alicja (2016), *Humor a współczesna kondycja sztuki*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.

Marta Soniewicka*

Japoński rytuał śmierci: rozważania antropologiczno-etyczne

Abstrakt

W artykule analizie poddana zostaje rytualna forma śmierci samobójczej w kulturze japońskiej. Autorka stara się wykazać, jakie warunki w podłożu kulturowym Japonii sprzyjały wykształceniu się obyczaju *seppuku*, badając je pod kątem historycznym, antropologicznym, psychologiczno-socjologicznym i etyczno-religijnym. Wnioskuje, że *seppuku* było specyficznym obyczajem japońskim, w którym estetyka i forma odgrywały ważną rolę, ale za którym nie stała żadna spójna koncepcja metafizyczna ani etyczna śmierci.

Streszczenie

seppuku, *harakiri*, japoński rytuał śmierci, estetyka japońska, estetyka śmierci

Jeśli ktoś nie wie, jak umierać, nie wie też, jak żyć,
gdyż śmierć jest częścią życia.

Thih Nhat Hanh 1997, 46¹

Wprowadzenie

Japońska kultura wytworzyła najbardziej okrutną, skonwencjonalizowaną i wyestetyzowaną formę samobójstwa rytualnego zwaną *seppuku*. Badacze kultury japońskiej doszukiwali się przyczyn tego zjawiska w jakimś pier-

* Wydział Prawa i Administracji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: marta.soniewicka@uj.edu.pl

¹ Nazwiska w tekście podawane są zgodnie z zachodnimi zasadami: imię poprzedza nazwisko.

wotnym destrukcyjnym instynkcie, który przewyciężył instynkt życia. Trudno ten trop zaakceptować, gdy przyjmujemy za Erichem Frommem, że umiłowanie śmierci jest pewną patologią, wynikającą nie z pierwotnych instynktów (walki Erosa i Thanatosa, jak twierdził Sigmund Freud), ale z wtórnych wyborów (Fromm 1994, 24). Człowiek, jak każda istota żyjąca, wykazuje pierwotną i najbardziej podstawową tendencję skierowaną ku życiu, ale w odróżnieniu od innych zwierząt wyposażony jest w samoświadomość, dlatego nie tylko umiera, ale i wie, że umiera. Stąd też człowiek ma możliwość racjonalizacji śmierci lub zagłuszenia instynktu życia na skutek wielu rozmaitych czynników, takich jak brak miłości czy akceptacji otoczenia. W dalszych rozważaniach spróbuję zbadać problem racjonalizacji śmierci w Japonii i zastanowić się, czy można tu w ogóle mówić o jakiejś spójnej koncepcji śmierci, uzasadniającej *seppuku*.

1. Znaczenie i odmiany *seppuku*

Pojęcie śmierci (*shi*) jest stosowane w języku japońskim najczęściej w kontekście społecznym. Na określenie śmierci indywidualnej używa się osobnych terminów, w zależności od jej rodzaju — na przykład *senshi* (śmierć na wojnie), *rōshi* (śmierć ze starości) (Hoffman 1986, 29) itp. Nie ma też jednego określenia na samobójstwo, gdyż w Japonii istnieje wiele ich odmian, które noszą specjalne nazwy i którym przysługują określone formy i rytuały. Stosunek społeczny Japończyków do samobójstw jest ambiwalentny — spotykają się one raczej ze współczuciem, czy nawet podziwem, niż z potępieniem.

Psychiatrzy zajmujący się suicydologią w kontekście kulturowo-społecznym wyróżnili w Japonii dwa podstawowe rodzaje samobójstw: 1) *shinjū* i 2) *inseki jisatsu* (Hoffman 1986, 249–250). *Shinjū* (dosłownie „to, co jest w sercu”, zwrot ten interpretować można także jako „odsłonić serce”) rozumiane jest zazwyczaj jako podwójne samobójstwo kochanków, którzy chcą udowodnić prawdziwość swych uczuć w sytuacji, gdy nie mogą ich zrealizować. Było ono często popełniane przez rzucenie się pary kochanków, związanych ze sobą dziewczęcą wstęgą bądź pasem, z wysokiego urwiska do rzeki lub morza, a w ostatnich czasach także przez rzucenie się pod pociąg (*ressha ōjō*). Termin ten rozciąga się na wszystkie akty samobójcze popełniane przez dwie osoby w tym samym miejscu, w tym samym czasie i z tego samego powodu. Definicją *shinjū* objęto również samobójstwo połączone z morderstwem, gdzie jedna ze stron nie umiera dobrowolnie, ale obie osoby są ze sobą silnie związane emocjonalnie (najważniejszą cechą tego typu

samobójstw jest poczucie jedności dwóch osób). Tak też pośród samobójstw tego rodzaju wyróżnia się oprócz *jōshi* (wzajemne samobójstwo pary kochanków) także *oyako shinjū* (samobójstwo rodzica wraz z dzieckiem), które z kolei dzieli się na *boshi shinjū* (samobójstwo popełniane przez matkę z dzieckiem, motywem może być porzucenie przez męża), *fushi shinjū* (ojca z dzieckiem, motywem są najczęściej konflikty rodzinne) i *ikka shinjū* (samobójstwo rodzinne). Określenie jednym mianem aktu, w którym rodzic zabija siebie i własne, często nieświadome tego dziecko, wynika z utożsamiania dzieci z rodzicami. Matka czy ojciec, zabijając siebie i swoje dziecko, uznaje to za akt najwyższego poświęcenia, gdyż zadając śmierć własnemu dziecku, zabija część siebie. Rodzice decydujący się na śmierć nie będą mogli dalej wypełniać swych obowiązków rodzicielskich i dlatego czują się zmuszeni zabrać ze sobą również dzieci. Akt ten odbierano społecznie ze współczuciem dla rodzica, który zmuszony był odwołać się do tak ostatecznych środków.

Samobójstwo nie było zakazane prawnie w Japonii z wyjątkiem krótkiego okresu, kiedy na początku XVIII wieku pod wpływem miłosnych tragedii (*sewamono*) pisanych przez Monzaemona Chikamatsu — najgłośniejsze z nich to tragedia z 1703 roku pt. *Sonezaki shinjū* (*Samobójstwo kochanków w Sonezaki*) i z 1720 roku pt. *Shinjū ten no Amijima* (*Samobójstwo kochanków w niebiańskiej Amijimie*)² — wybuchła prawdziwa epidemia *jōshi*. Osoby, które nie przestrzegały zakazu, nie mogły mieć pogrzebu, a ich ciała były wystawiane przez trzy dni na moście Nihonbashi na widok publiczny. Jeśli zaś jedna z osób przeżyła, była sądzona o zabójstwo.

Druga odmiana samobójstwa — *inseki jisatsu* (*inseki* znaczy „odpowiedzialność”, a *jisatsu* to „samobójstwo”) — jest definiowana jako samobójstwo z poczucia odpowiedzialności. Do tej odmiany można zaliczyć klasyczne *seppuku*. *Seppuku* (inaczej *harakiri* — nazwa spopularyzowana na Zachodzie) to rytualne samobójstwo poprzez rozcięcie brzucha mieczem (obydwie nazwy znaczą w dosłownym tłumaczeniu „rozciąć brzuch”). Brzuch (*hara*) był postrzegany w kulturze japońskiej jako siedziba emocji (duszy/ducha człowieka), o czym świadczą liczne wyrażenia idiomatyczne³. Rytuały pole-

² Znakomitej ekranizacji drugiej z wymienionych sztuk dokonał japoński reżyser Masahiro Shinoda, kręcąc film *Double Suicide* (1969), łączący elementy teatru *bunraku* z nowoczesnymi technikami filmowo-artystycznymi. Do tej słynnej tragedii nawiązuje również film znanego japońskiego reżysera Takeshiego Kitano pt. *Lalki* (*Dooruzu*), w którym osiemnastowieczna tragedia japońska jest motywem przewodnim trzech filmowych historii o nieszcześliwej miłości.

³ Chodziło o miejsce położone około czterech palców poniżej pępka — w wielu tradycjach, m.in. w zen, jest to miejsce uznawane za centrum energii ciała (Fostowicz-

gające na rozcinaniu brzucha obecne były w kulturze ludów Azji i Syberii. W Japonii taka forma samobójstwa pojawiła się w IX wieku, a upowszechniła w XII wieku.

Należy rozróżnić dwa główne rodzaje *seppuku*: (1) dobrowolne, będące wyrazem lojalności wobec pana lennego (zwane *chūgaibara*), popełnione po śmierci pana (*junshi*), popełnione jako publiczny protest przeciwko postępowaniu pana czy innych zwierzchników, w tym wobec polityki rządu (*kanshi*), popełnione dla ratowania honoru i oczyszczenia się ze zniewagi (*sokotsushi*) (Ames 2005, 151), oraz (2) karne, gdy skazany na śmierć samuraj miał przywilej uniknąć haniebnej śmierci z rąk kata poprzez samobójstwo rytualne.

Seppuku jako rodzaj kary pojawiło się w Japonii już około XV wieku. Jej upowszechnienie i wykształcenie ściśle sformalizowanego rytuału miało miejsce dopiero w epoce Edo⁴. Ceremonia *seppuku*, w której estetyka odgrywała ważną rolę, odbywała się w uroczystej formie przy świadkach. Popelniający *seppuku* wojownik zakładał odświętny biały strój, będący jednocześnie strojem pogrzebowym, i siadał na piętach pośrodku sali udekorowanej żałobnie na biało. Pomocnik przynosił skazańcowi na tacy jego miecz⁵. Skazaniec obnażał się do połowy i wykonywał mieczem cięcie brzucha poniżej pępka z lewa na prawo i ku górze (różne były wzory cięcia brzucha; nie mogło być ono ani zbyt płytkie, nacinające jedynie mięśnie, ani zbyt głębokie, by nie uszkodzić kręgosłupa). Za nim stał drugi pomocnik — *kais-hakunin* (często jego przyjaciel, krewny lub uczeń), który trzymał obnażony duży miecz skazańca i w odpowiednim momencie kończył dzieło, ucinając głowę konającego, która powinna trzymać się na samej skórze (cięcie musiało być dokonane jednym ruchem i kontrolowane w taki sposób, by zostać nieodciętą jedynie skórę, dzięki której głowa trzymywała się ciała).

-Zahorski *et al.* 1992, 93). W języku japońskim znalazło to odzwierciedlenie w takich idiomach, jak: *Hara ga tatsu* („brzuch staje”), co oznacza „zdenerwować się”; *Haraguroi hito* (dosł. „człowiek z czarnym brzuchem”), co oznacza „cwany”, „przebiegły”; *Hara o kimeru* (dosł. „zdecydować na brzuch”), co oznacza „zdecydować się”, jak również „nie mieć wyboru”; *Kare no hara o yomenai* (dosł. „nie mogę czytać jego brzucha”), co znaczy „nie rozumiem, co on ma na myśli” (Seward 1992, 71–72). Odpowiednikiem tego pojęcia w naszej kulturze byłyby „trzewia”.

⁴ Interesującym obrazem kontestującym zwyrodniałe ideały samurajskie siedemnastowiecznej Japonii jest film *Harakiri* Masakiego Kobayashiego z 1962 roku, nakręcony na podstawie powieści Yasuhiko Takiguchiego.

⁵ *Seppuku* popełniano najczęściej przy pomocy małego miecza *wakizaishi* lub sztyletu *kusungobu*.

Następnie pokazywano ją publiczności. Podczas śmierci obecni byli oprócz świadków kontrolerzy, którzy zaświadczali o zgodnym z zasadami przebiegu rytuału.

Seppuku zarezerwowane było jedynie dla mężczyzn z wyższych klas społecznych. Kobiety będące żonami samurajów również mogły popełnić samobójstwo, ale nie miało ono aż tak wyrafinowanej i okrutnej formy oraz nie odbywało się w sposób sformalizowany, bo nigdy nie stało się sankcją karną. Kobiety najczęściej popełniały samobójstwo poprzez przecięcie gardła lub wbicie noża w serce specjalnym sztyletem *kaiken*, który był ślubnym darem od męża, lub krótkim mieczem, który otrzymywały po osiągnięciu pełnoletniości⁶. Mimo braku odpowiedniego rytuału towarzyszącego samobójstwom kobiet również tu dbano o precyzję cięć i estetyczną formę, ucząc kobiety, jak należy przeciąć umiejętnie tętnicę szyjną i jak upaść w stosownej pozycji. Powodem popełnienia samobójstwa przez kobietę mogła być śmierć męża, zdrada, urażony honor lub niespełniona miłość.

Seppuku dawało możliwość oczyszczenia swego imienia — było dowodem męstwa, wierności zasadom oraz bohaterskiej postawy. Było ono przywilejem samurajów, będących w Japonii wysoką kastą społeczną, do której przynależało się z racji urodzenia. Słowo „samuraj” („pełniący służbę”) pochodzi od czasowników *samurau*, *saburau* — „służyć”, „opiekować się”. W VIII wieku utworzono funkcję samuraja jako rodzaj opieki społecznej dla inwalidów i osób starszych, co zaniknęło w IX wieku. Samuraje stali się opiekunami i służbą kilku rodów, które w epoce Heian (794–1192) scentralizowały władzę w Japonii i objęły najwyższe stanowiska w administracji krajowej. Pod koniec XII wieku stworzono nową formę władzy — *bakufu* (rząd wojskowy, na czele którego stał *shōgun* z rodu samurajskiego Minamoto). Samuraje stali się kastą rządzącą, która się wewnątrz zhierarchizowała i z której w XIV wieku wyodrębniła się warstwa książąt zwanych *daimyō*, podległych jedynie *shōgunowi*. W latach 1477–1573 kraj pogrążył się w wojnach domowych prowadzonych przez książęta (okres Sengoku). W 1603 roku tytuł szoguna przyjął Ieyasu Tokugawa, jednocząc częściowo kraj. Rozpoczął się wówczas okres Edo, w którym silnie zarysował się podział społeczny na cztery warstwy: chłopów, rzemieślników i artystów, kupców oraz samurajów. Samuraje nie mogli podejmować żadnej pracy zarobkowej, a tracąc swego pana stawali się pozbawionymi przywilejów bezpiecznymi samurajami zwanymi roninami, którzy często głodowali lub oddawali się rabunkom. W 1868 roku, w rezultacie przewrotu zwanego restauracją

⁶ Scena dobrze znana wszystkim miłośnikom opery Giacoma Pucciniego — pojawia się w operze *Madame Butterfly*.

Meiji, przywrócono absolutną władzę cesarza i rozpoczęto modernizację kraju, a rok później, w 1869, oficjalnie zlikwidowano kastę samurajów. W związku z tym zniesiono *seppuku* jako karę w 1873 roku. Jako dobrowolne samobójstwo pojawiało się ono sporadycznie jeszcze w XX wieku (na przykład słynne *seppuku* generała Maresuke Nogiego w 1912 roku jako wyraz żalu po śmierci cesarza Mutsuhito, *seppuku* admirała Onishi w 1945 roku po kapitulacji Japonii czy wreszcie pisarza Yukio Mishimy w 1970 roku).

2. *Bushidō*: droga samuraja

Zasady, według których postępowali samuraje w feudalnej Japonii, były luźnym zbiorem przyjętych zwyczajów i ukształtowanych przez tradycję rytuałów. W XVIII wieku samuraj Tsunetomo (Jōchō) Yamamoto, niepokieszony wydanym przez swego pana zakazem popełnienia samobójstwa po jego śmierci, udał się w odosobnienie, gdzie spędził resztę życia. Swoje nauki i filozofię życia przekazał uczniowi, który spisał rozmowy z mistrzem i wbrew jego woli upowszechnił je. Zapiski te, znane pod nazwą *Hagakure* (*Ukryte wśród liści*)⁷, były jednym z wielu komentarzy do norm prawa zwyczajowego, według których regulowano postępowanie samurajów, i przyczyniły się do ich rozpowszechnienia.

Termin *bushidō* (*bushi* znaczy „wojownik”, a *dō* to „droga”) używany był w bardzo różnych kontekstach i interpretacjach. Z jednej strony Nitobe Inezo utożsamiał *bushidō* z duszą Japonii, uznając, że zawiera się w niej duchowa siła kraju i jednocześnie suma obyczajów japońskiej nacji (Ames 2005, 148). Z drugiej strony tacy badacze, jak Basil Hall Chamberlain i Jamie Buchan, uznawali *bushidō* za sztuczny twór XX wieku, skonstruowany w celu interpretacji japońskiej mentalności w czasach wojennych (Wilkożewska 2005). Ta pierwsza interpretacja wydaje się bardziej przekonująca, zważywszy, że nawet w czasach współczesnych niektórzy Japończycy szukali własnej tożsamości w kodeksie samurajskim, czego najlepszym przykładem był pisarz Yukio Mishima (1995, 285)⁸. Dokonał on pewnej nadinterpretacji *Hagakure*, przypisując temu dziełu rangę filozoficzno-etyczną pokrewną naukom filozofii zen (Mishima 1995, 127–144). Z pewnością w *bushidō* jest

⁷ Korzystam tu z fragmentów *Hagakure* Tsunetomo (Jōchō) Yamamoto opublikowanych w: Wilkożewska 2005, 109–126.

⁸ Mishima popełnił *seppuku* w japońskiej bazie wojskowej Ichigaya w 1970 roku na znak protestu przeciwko upadkowi tradycji i ducha japońskiego. Por. Soniewicka 2006, 68–73.

wiele zapożyczeń z buddyizmu zen, takich jak odrzucenie przywiązania, samodyscyplina (zwłaszcza dyscyplinowanie umysłu), pogodzenie z losem (Szymańska 2015, 108–109; Suzuki 2009, 37–140; Kozyra 2003). Jednakże wszystkie te praktyki zostają tu zaprzęgnięte do osiągnięcia jednego celu, jakim jest lojalna służba swemu panu.

Jak pisze Yamamoto, istnieją różne, niezależne od siebie drogi — droga Konfucjusza (*judō*), droga Buddy (*butsudō*), droga samuraja (*bushidō*) — i nie można kroczyć nimi jednocześnie, choć nauki te mogą wspierać się wzajemnie, pomagając osiągnąć doskonałość czy to mędrca, mnicha, czy samuraja (Yamamoto 2005, 1–140). Droga samuraja wiedzie w jednym kierunku — wprost ku śmierci. *Bushidō* nie może być filozofią życia, w przeciwieństwie do filozofii zen, gdyż gloryfikuje śmierć: „Zawodem samuraja jest śmierć. Niezależnie od tego czy panuje pokój, czy wojna, śmierć jest głównym motorem jego działania” (Mishima 1995, 137). Przewycięzenie lęku przed śmiercią daje jedynie złudzenie wolności w *bushidō*, podporządkowując życie jednostek grupie czy jej przywódcy. Sam Mishima w dalszej części swego eseju przyznaje, że osoba, która popełnia *seppuku*, nie dokonuje żadnego wyboru, bo nie ma kryteriów, według których można by go dokonać i zdecydować, jaka sprawa jest słuszna, by w jej imię umierać (Mishima 1995, 144). Kryteria słuszności mogą bowiem pochodzić tylko z jakiegoś systemu etycznego. *Bushidō* zaś nie jest, jak słusznie zauważa Roger T. Ames (2005, 149), systemem etycznym⁹. *Bushidō* przypomina bardziej niepodlegający refleksji luźny zbiór zwyczajów wojownika, kładący nacisk na formę estetyczną; opisuje życie samuraja, sprowadzając je do jedności z mieczem i panem. Śmierć samuraja była uważana za piękną, gdy umierał na polu walki lub poprzez *seppuku*. Nie wynikała ona z emocji ani z żadnych przemyślnych decyzji. Była spontanicznym działaniem, zamkniętym w pięknej formie i determinowanym okolicznościami. „Piękno” tej śmierci wynikało z pewnej konwencji, zgodnie z którą postępowano, by zdobyć społeczne uznanie i zrealizować swoją rolę (bardziej liczyła się zewnętrzna forma i okoliczności niż wewnętrzna motywacja czy przeświadczenie o jej słuszności)¹⁰. Neu-

⁹ System etyczny w zachodnim rozumieniu tego słowa zawiera kryteria oceny tego, co słuszne/niesłuszne, dobre/złe, zgodnie z którymi można by dokonywać wyborów. System etyczny nie zawsze spełnia warunek uporządkowania i spójności, ale jest podporządkowany pewnym zasadom naczelnym (Ossowska 2004, 791–822).

¹⁰ Normy obyczajowe samurajów, składające się na pewien wzorzec postępowania, w co wpisywał się również wzorzec śmierci, nie były rozpatrywane w kategoriach moralnych (dobra/zła), ale w kategoriach społecznej konwencji. Na temat różnicy między normami moralnymi a obyczajowymi zob. Ossowska 2004, 520–555. Autorka odwołuje się do interesujących rozważań Maxa Webera na temat etyki konfucjańskiej.

tralność etyczna *bushidō* sprawia, że „może zostać powiązane z każdą sprawą i z każdym celem, bez względu na to, jak błaha i sprzeczne będą te sprawy i cele w stosunku do obowiązującej moralności” (Ames 2005, 150). Innym wartościami moralnym służyło *bushidō* w czasach wojen domowych okresu Sengoku, innym w epoce Edo, gdy rozkwitała kultura mieszczańska, a kasta samurajska kierowała administracją, jeszcze innym w silnie nacjonalistycznych czasach epoki Meiji, kiedy budowano tożsamość japońską.

3. Poczucie wstydu i obowiązku

Antropologowie dzielą kultury na te, które oparte są na poczuciu winy (świat kultury chrześcijańskiej), oraz te, które oparte są na poczuciu wstydu (do tej grupy można zaliczyć kulturę japońską) (Benedict 1999, 207)¹¹. Kultura oparta na wstydzie odwołuje się przede wszystkim do opinii publicznej, a zachowania i postawy kształtowane są przez sankcje zewnętrzne, w przeciwieństwie do kultur opartych na indywidualnym poczuciu winy, gdzie istnieje wewnętrzny przymus moralny w postaci sumienia. W „kulturach winy” kluczową rolę odgrywają ogólne normy moralne, które kształtują rozwój ludzkiego sumienia, mówią, co jest dobre, a co złe. W „kulturach wstydu” najwyższą sankcją moralną jest wstyd (w Japonii określane słowem *haji*), a jego wyznanie nigdy nie przynosi ulgi, lecz przeciwnie — potęguje uczucie zakłopotania (Benedict 1999, 209). Japończycy koncentrują się zatem na zapewnieniu odpowiednich środków, by uniknąć zawstydzenia — służą temu rozbudowane zasady etykiety, korzystanie z pośredników w relacjach międzyludzkich, ograniczanie rywalizacji w szkołach. Japońska etyka, odwołująca się do sankcji wstydu, jest etyką sytuacyjną. Nie jest ona wyposażona w żaden niezmienny katalog wartości moralnych. Interpretuje się ją w konkretnych, zmieniających się sytuacjach (Benedict 1999, 204). Japończycy uważają, że natura ludzka jest dobra, więc gdy znajduje się na odpowiednim poziomie rozwoju, nie potrzeba żadnych moralnych ograniczeń — wystarczy, by ludzie kierowali się instynktem i zachowywali odpowiednio do sytuacji¹². Wierzą, iż świat i relacje międzyludzkie powinny opierać się na pewnej ustalonej hierarchii, która zapewnia porządek i pozwala każdemu znaleźć właściwe miejsce w życiu. Zaufanie pokładane w porządku

¹¹ Na temat interpretacji kultury japońskiej w ujęciu Benedict zob. Szymańska 2015, 100–106.

¹² Kodeks moralny zbudowany na takim dualizmie jest zdaniem Japończyków potrzebny tylko kulturom niższym, których natura wymaga narzucenia sztywnego systemu norm (Benedict 1999, 179).

świata doprowadziło do wykształcenia specyficznej etyki, której centralnym punktem są obowiązek i posłuszeństwo, a klamrą spinającą — estetyzacja i rytualizacja wszystkich form życia.

Na określenie obowiązku w języku japońskim istnieje wiele słów. Wszystkie zobowiązania ciążące na człowieku określa się wspólnym mianem *ON* (słowo to można przełożyć na polski jako „lojalność”, „miłość”, „uprzejmość”, ale żadne z tych tłumaczeń nie jest w pełni adekwatne). System zobowiązań jest w Japonii bardzo rozbudowany i wyznacza postępowanie i zakres możliwości w życiu człowieka. Przy czym należy pamiętać, że czym innym jest obowiązek jako zobowiązanie bierne (pierwotnie nałożone na jednostkę bez jej udziału), a czym innym spłata długu (Benedict 1999, 111). Japończycy określają się mianem „dłużników stuleci i świata” (Benedict 1999, 97), rodzą się uwikłani w sieć zobowiązań i długów. Można wyróżnić dwa rodzaje spłaty zobowiązań: (a) *gimu* dotyczy zobowiązań, których nic nie ogranicza i których spłata nie jest możliwa (należą tu spłata obowiązku nałożonego przez cesarza — *chū*, oraz spłata obowiązku otrzymanego od rodziców — *kō*)¹³; (b) *giri* dotyczy zobowiązań, które muszą zostać spłacone w całości odpowiednio do ich wielkości¹⁴.

Giri jest słowem swoście japońskim i stanowi klucz do problemu analizowanego w niniejszym tekście. Jest to termin, którego nie da się przetłumaczyć w sposób dosłowny, a mieści on w sobie rozmaite zobowiązania od wdzięczności po odwet. Są dwa główne typy *giri*: wobec świata (należy tu spłata obowiązku wobec pana, krewnych czy osób oddających przysługę) oraz wobec własnego imienia (należą tu spłata obowiązku oczyszczenia siebie w oczach innych, gdy poniosło się zniewagę, oraz spłata zobowiązań zawodowych czy społecznych, polegająca na solidnej pracy, uprzejmości,

¹³ W Japonii relacja rodzicielska wynika z *kō* i jest równoznaczna z posłuszeństwem i szacunkiem wobec rodziców, a opieka nad dziećmi jest spłatą długu wobec własnych rodziców za otrzymane wychowanie. Posłuszeństwo wobec prawa czy służba wojskowa wynikają z *chū*, tak więc zarówno płacąc podatki, jak i ginąc na froncie, spłaca się dług wobec cesarza (Benedict 1999, 117). Specyfikę relacji ojca i synów znakomicie ilustruje dialog z filmu Akiry Kurosawy pt. *Ran*, będącego swobodną adaptacją *Króla Leara* Szekspira: najmłodszy syn księcia nie może nadziwić się, że ojciec powiedział, iż kocha swych synów i kieruje się uczuciem w podjęciu decyzji co do dalszych losów ich rodu, mówi więc o nim: „Zwykle wymaga jedynie posłuszeństwa. To wystarczające uczucie” (*Ran*, reż. A. Kurosawa, Japonia, Francja 1985).

¹⁴ Na temat stosunków lojalności (pomiędzy ojcem, synem i braćmi, panem i wasalem) ukształtowanych przez zasady konfucjanizmu i neokonfucjanizmu, które wywarły duży wpływ na Japonię okresu Edo, zob. Picken 2016; Chung-ying Cheng 1991, 136, 222–224; Sagers 2006, 15 i n.

przestrzeganiu zasad). Oba rodzaje *giri*, które wyróżniła Ruth Benedict — wobec świata i wobec własnego imienia — wzajemnie się przeplatają i trudno je wyraźnie rozgraniczyć. Oba ufundowane są na pojęciu honoru. Japońskie rozumienie honoru jest ściśle związane ze splatą ciężących na nim zadłużeń (Benedict 1999, 135; Szymańska 2015, 102–103). Ponadto, japońskie poczucie honoru jest zrelatywizowane społecznie, gdyż nie jest ważne własne samopoczucie, ale wizerunek w oczach innych (Benedict 1999).

Godny podziwu jest w Japonii ten, kto realizuje swe obowiązki, podporządkowując im szczęście swoje i najbliższych. Obowiązki mogą wchodzić ze sobą w konflikt, ale zgodnie z zasadami lojalności pochodzącymi z neokonfucjanizmu, wprowadzonymi w Japonii w okresie Edo, priorytet zyskały zobowiązania wobec pana i cesarza, które wyprzedzały obowiązki wynikające z relacji rodzinnych¹⁵. W celu zobrazowania japońskiej etyki obowiązków używa się metafory kręgów. Są zatem „kręgi” poszczególnych obowiązków, jest „krąg” namiętności, ale nie ma „kręgu” zła. „Każdy krąg ma swój własny kodeks postępowania” (Benedict 1999, 183), a czyny ocenia się w odniesieniu do zasad poszczególnych „kręgów”, których one dotyczą.

Czymś, co spaja w jakiś sposób poszczególne zasady etyczne należące do różnych „kręgów”, jest pojęcie odgrywające istotną rolę w filozofii zen — *makoto* (tłumaczone jako „szczerłość”), które, według Shigenobu Okumy, jest podstawą moralności japońskiej i jedynym terminem etycznym w dawnym słownictwie japońskim (Benedict 1999, 199). Jest to metazasada, która nie występuje samodzielnie, ale potęguje oraz scala wszelkie inne zasady oraz cnoty, a oznacza gorliwość w realizowaniu obowiązków, które wyznaczają drogę moralną każdej jednostki. Przykładem takiej gorliwości jest zapewne postawa słynnych czterdziestu siedmiu samurajów, która doprowadziła ich do krwawej zemsty oraz zbiorowego samobójstwa¹⁶. W tak bezgranicznym

¹⁵ Hierarchię obowiązków, w której cnoty partykularne bezwzględnie podporządkowano cnotcie najwyższej, potwierdzały *Orędzie do żołnierzy i marynarzy* wraz z *Dekretem o wychowaniu* cesarza Meiji z 1882 roku, które są jedynymi, jak pisze Benedict, „świętymi” pismami Japonii (Benedict 1999, 195).

¹⁶ *Opowieść o czterdziestu siedmiu samurajach* jest najslawniejszą japońską epopeją narodową. To oparta na faktach historia pomszczenia znieważonego imienia pana przez jego samurajów. Jest to opowieść, na której wychowywano wiele pokoleń Japończyków i która doczekała się wielu sfabularyzowanych wersji oraz ekranizacji (najslawniejsza z nich to film Kenjiego Mizoguchiego z 1941 roku, znany w Stanach Zjednoczonych pt. *The 47 Ronin*). Bohaterowie tej tragicznej historii złamali prawo (przeciwstawili się *chū*) oraz porzucili własne rodziny, pozbawiając je majątków (wystąpili przeciw *kō*), by wywiązać się z ciężącego na nich *giri*, ale śmierć usprawiedliwiła ich postępowanie wobec świata i nikt w opowieści nie ma wątpliwości, iż postąpili najlepiej, jak było można.

posłuszeństwie wobec swego pana ukazuje się specyficzna cecha japońska, na którą trzeba zwrócić uwagę — poczucie jedności z osobą, której jest się oddanym, oraz poczucie identyfikacji z grupą. Przynależność do grupy gwarantuje możliwość odnalezienia swojego miejsca, a jakiegokolwiek osłabienie więzi między członkami grupy jest odczytywane jako naruszenie harmonii. Najgorszą rzeczą, jaka może spotkać jednostkę, jest ostracyzm i wykluczenie z grupy, co równoważne jest z hańbą (wstydem) i społeczną śmiercią (jednostka poza grupą nie istnieje). Masowe dobrowolne samobójstwa samurajów po śmierci pana i upadku ich domu należy więc wiązać nie tyle z ułomną pozycją społeczną roninów, ile przede wszystkim z silną identyfikacją z grupą, której rozpad na skutek śmierci pana podważa sens dalszego życia jej członków.

4. Śmierć i życie po śmierci w religii japońskiej

Aby uzupełnić obraz podłoża kulturowego, na którym mogło powstać zjawisko rytualnego samobójstwa, należy przyjrzeć się zapleczu duchowemu Japonii i rozważyć, jaki stosunek do śmierci wykształciły religie japońskie. Istnieją tu dwie główne religie — *shintō* i buddyzm oraz konfucjanizm (i neokonfucjanizm), będący raczej systemem filozoficzno-etycznym niż religią, które się wzajemnie przeplatają, kształtując wspólnie (z niewielką domieszką chrześcijaństwa) japońską kulturę. Jedynie religia *shintō* należy do wierzeń oryginalnie japońskich. Konfucjanizm i neokonfucjanizm zostały przyjęte bezpośrednio z Chin (Bol 2008, 100–114), a buddyzm przebył daleką drogę z Indii przez Chiny do Japonii, ulegając licznym przeobrażeniom¹⁷. Cechą charakterystyczną Japończyków jest nie tylko łatwość asymilowania obcych wpływów, ale i niezwykła umiejętność ich przetwarzania na coś swoiście japońskiego. Taki też los przypadł w udziale religiom, które trafiły na grunt japoński i zostały podporządkowane tamtejszym potrzebom i zwyczajom. Japonia jest krajem, w którym panuje religijny synkretyzm, a o jej mieszkańcach powszechnie mówi się, iż rodzą się shintoistami, a umierają buddystami, co wiąże się z preferowaniem obrządków shintoistycznych przy narodzinach, a buddyjskich przy pogrzebach (Formanek, LaFleur 2004, 15).

Religia *shintō*, która jako rdzenna wywiera największy wpływ na japońską mentalność i przenika inne religie, jest skoncentrowana na dobrym życiu oraz harmonii ze światem i bogami (*kami*), którzy mają chronić ludzi na tym świecie. Troska o życie po śmierci pojawia się tu jedynie w wersji szczątko-

¹⁷ Na temat różnych szkół buddyzmu w Japonii zob. Szymańska 2001, 269–283.

wej, odnoszącej się do kwestii duchów zmarłych i kultu przodków, przy czym kwestie te rozpatrywane są z perspektywy żyjących. Śmierć jest przez Japończyków również kojarzona z naturalnym cyklem przyrody, co wiąże się z tradycyjną koncepcją czasu kolistego (Sekiguchi 1987, 25). Nie ma tu koncepcji metafizycznego zbawienia, jest natomiast pewien rodzaj estetycznego zbawienia (usprawiedliwienia poprzez piękno)¹⁸, które, jak pisze Hoffman (1986, 38), gwarantuje natura. Życie po śmierci było w autochtonicznej religii *shintō* tematem tabu (Scheid 2004, 205–230), którego konfucjanizm, będący bardziej filozofią życia niż religią, z pewnością nie rozwiązał. Wedle badaczy jedyną przyczyną przyjęcia się buddyzmu w Japonii jest to, że wypełniał on tę brakującą lukę (Formanek, LaFleur 2004, 15). Jednakże Japończycy zreinterpretowali buddyzm przez swoje własne wierzenia ludowe, związane głównie z kultem przodków, i wykorzystywali buddyjskie obrządku pogrzebowe do zaskarżenia sobie łask duchów zmarłych¹⁹. Japoński paradoks buddyzmu polega na tym, że choć przyjęto go w dużej mierze ze względu na brak rodzimych koncepcji śmierci, a buddyjskie obrządku pogrzebowe tak się rozpowszechniły, Japończycy nigdy nie przyjęli związanej z nim idei życia po śmierci. W Japonii nie znalazły nigdy zrozumienia koncepcje karmicznej reinkarnacji i Sześciu Światów (*rokudō*), w których następuje odrodzenie zgodnie z postępami w życiu. W buddyzmie japońskim pojawia się za to idea Czystej Krainy (*Jōdo shinshū*) (Amstuz 2004, 157–177), ale w mocno zredukowanej formie, gdyż jest ona przedstawiana nie jako ostateczny cel egzystencji wszelkiej karmy, ale jako miejsce błogości, w którym odradzają się wszyscy zmarli, bowiem aby je osiągnąć, wystarczy jedynie zwykłe wypowiedzenie imienia Amidy przed śmiercią, co bardzo upraszcza oryginalną koncepcję buddyjskiego oświecenia.

Kult przodków, który przetrwał do czasów dzisiejszych, jest w Japonii niesłychanie interesującym zjawiskiem. Choć zdecydowana większość Japończyków nie wyraża zainteresowania spawami religii, obchodzi się powszechnie święto zmarłych (Festiwal Bon), a w 60% domów japońskich wciąż są ołtarze rodzinne zawierające prochy przodków, do których kieruje się modlitwy i prośby (Amstuz 2004, 16). Zjawisko troski o zmarłych bez konkretnej wizji tego, gdzie ci przodkowie się znajdują, jest związane z ani-

¹⁸ Idea estetycznego usprawiedliwienia istnienia była bliska Fryderykowi Nietzsche w pierwszym okresie jego twórczości. Jak pisał w *Narodzinach tragedii*: „tylko jako fenomen estetyczny istnienie i świat znajdujący wiekiuste usprawiedliwienie” (Nietzsche 2009, 71).

¹⁹ Na temat troski o przodków w kontekście buddyjskich rytuałów pogrzebowych w Japonii zob. Knecht 2004, 179–201.

mistycznym charakterem wierzeń japońskich, upatrujących istnienie duszy we wszystkich przedmiotach, a życie po śmierci jako kontynuację istnienia w bliżej nieokreślonej formie. Kult przodków i znaczenie *shintō* wzmocniły się w XIX wieku w czasie restauracji Meiji, kiedy to rozpowszechniano pierwotną religię japońską w odnowionej wersji jako tak zwane Wielkie Nauczanie. Stała się ona narzędziem propagandy, służącej wzmocnieniu pozycji boskiego cesarza, krzewieniu miłości do ojczyzny i kształtowaniu tożsamości narodowej (Rotermund 2004, 365–382). *Shintō* zyskało wówczas status religii narodowej, choć z religią niewiele miało wspólnego. Była to raczej nauka o tradycjach, historii i kulturze japońskiej, którą wpajano dzieciom w szkołach. Kodeks cywilny Meiji zinstytucjonalizował patriarchalny kult przodków, wprowadzając przymusowe czczenie zmarłego, będącego głową rodziny, na skalę ogólnokrajową, co wiązało się z rządową polityką wspierania patriarchalnej struktury rodziny i społeczeństwa oraz autorytarnego państwa (Tsuji 2004, 417–436).

Analizując takie zjawisko jak *seppuku*, warto podkreślić, że nie wynikało ono z żadnej religii. Można tu jedynie mówić o współkształtowaniu przez religie pewnych postaw, które wytworzyły grunt dla pojawienia się tego zjawiska. Religia *shintō*, przedstawiając wizję narodu japońskiego jako patriarchalnej rodziny, kształtowała poczucie jedności z grupą oraz postawę bezgranicznego posłuszeństwa i oddania względem pana, a później kult pochodzącego od bóstw cesarza; konfucjanizm — wpływał na rytualizację zachowań oraz petryfikował strukturę feudalnego społeczeństwa, kształtując postawę hierarchicznego podporządkowania jednostki grupie, a poddanego władcy; buddyzm zen — wspierał postawę przekroczenia siebie i traktowania życia jako iluzji. W odróżnieniu od fundamentalistów muzulmańskich samuraje popełniający *seppuku* czy samobójcze odziały kamikaze z czasów II wojny światowej nie kierowali się żadnymi celami wykraczającymi poza ten świat, żadną wizją zbawienia czy nagrody za swoją śmierć. Motywem ich śmierci była bezgraniczna lojalność i świadomość, że świat popadł w dysharmonię, a dalsze życie w nim nie ma sensu. Stosunek mistrzów buddyzmu zen do czci oddawanej poległym samurajom był bardzo sceptyczny — śmierć w celu osiągnięcia chwały uważano za sprzeczną z buddyzmem, według którego należy porzucić wszelkie przywiązanie (Uchiyama 1992, 109). Zdaniem mistrza Deshimaru, samobójstwo nigdy nie ma związku ze szczęściem i jest zaprzeczeniem filozofii zen. Poza tym twierdzi on, że *seppuku* nie było prawdziwym samobójstwem, bo samuraje popełniali je w sytuacji bez wyjścia (Deshimaru 1997, 42). Jednakże, zgodnie z podaną przez Émile'a Durkheima definicją, samobójstwem jest każdy

świadomy czyn, którego koniecznym wynikiem jest śmierć, niezależnie od motywów czy znaczenia, jakie mu nadamy²⁰. Nawet więc gdyby *seppuku* istniało jedynie w formie sankcji karnej, to wciąż byłoby to samobójstwo.

Zakończenie

Podsumowując powyższe rozważania, do podstawowych czynników kultury japońskiej, które mogły sprzyjać wykształceniu się rytualnego samobójstwa, można zaliczyć: sytuacyjną etykę opartą na wstydzie; ambiwalentny stosunek do śmierci i brak elementu transcendentnego w religiach japońskich; nadmierną integrację jednostki z grupą i bezwzględne podporządkowanie celów jednostkowych celom społecznym; silną hierarchizację społeczną, opartą na relacji zobowiązań i posłuszeństwa; absolutyzację obowiązku; wykształcenie się specyficznego etosu samurajskiego w czasach wojen domowych, wyrażonego w neutralnym etycznie *bushidō*, które afirmuje determinację i oddanie; praktyki samodyscypliny; estetyzację i rytualizację życia.

Odwołując się do wprowadzonej przez Józefa Tischnera dystynkcji, przez sens śmierci należy rozumieć obiektywne, wspólne wszystkim doświadczenie jej irracjonalności i tragiczności, a przez znaczenie śmierci — wtórne nadanie jej jakiejś subiektywnej wartości (obszar możliwych znaczeń określa sens śmierci, która może zostać uznana na przykład za męczeńską) (Tischner 1994, 270). Z rozważań przeprowadzonych w niniejszej pracy nie wyłonił się żaden konkretny obraz, który spełniałby wymogi spójnej koncepcji nadającej śmierci sens i znaczenie. Nie wynika to jedynie z niechęci Japończyków (którzy sami uważają się za naród niefilozoficzny) do konceptualizacji zjawisk. Przyczyna leży nieco głębiej — Japończycy nie nadali śmierci pierwotnego sensu, nie decydując się na żadne jednoznaczne rozstrzygnięcia metafizyczne. Znaczenie wtórne nadawane śmierci zmieniało się zaś wraz ze zmianą relatywnego systemu japońskich wartości, które najbardziej wyrazisty charakter przybrały w epoce państwa feudalnego, gdzie w oparciu o zasadę hierarchii i obowiązku wykształcił się etos samurajski. *Seppuku* było zatem szczególną, usankcjonowaną społecznie formą popełniania samobójstwa w sytuacji, gdy nie można było inaczej wypełnić ciężących na jednostce obowiązków społecznych. Śmierć samobójcza miała tu charakter bardziej estetyczny niż etyczny — była bardziej formą koniecznej śmierci niż jej uzasadnieniem. To charakterystyczne dla Japonii zjawisko

²⁰ Do samobójstw zaliczamy więc również śmierć męczeńską czy bohaterskie rzucenie się w ogień w celu ratowania innej osoby (Durkheim 1964, 175).

pojawiło się ze względu na pewne specyficzne uwarunkowania kulturowe, ale nie było wyrazem jakiegś ogólnej filozofii śmierci kultywowanej w tym kraju. Obecnie należy je uznać za zjawisko historyczne.

Japanese Death Ritual: Anthropological and Ethical Reflections

Abstract

The author analyzes the ritual form of suicidal death in the Japanese culture. The main aim of the author is to specify the cultural conditions which were conducive for the development of *seppuku*, addressing it from the historical, anthropological, sociological, ethical and spiritual perspective. The conclusion derived in the paper is that *seppuku* was the specific Japanese custom in which form and aesthetics played a significant role and which was not based on any consistent metaphysical or ethical conception of death.

Keywords

seppuku, *hara-kiri*, Japanese death ritual, Japanese aesthetics, aesthetics of death

Bibliografia

1. Ames Roger T. (2005), *Bushidō: sposób życia czy kodeks etyczny*, tłum. J. Wolska, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska*, t. III: *Estetyka życia i piękno umierania*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 145–158.
2. Amstuz Galen (2004), *Steadied Ambiguity: The Afterlife in "Popular" Shin Buddhism*, [w:] S. Formanek, W. R. LaFleur (eds.), *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 157–177.
3. Benedict Ruth (1999), *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, tłum. E. Klekot, Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy.
4. Bol Peter K. (2008), *Neo-Confucianism in History*, Cambridge–London: Harvard University Press.
5. Cheng Chung-ying (1991), *New Dimensions of Confucian and Neo-Confucian Philosophy*, Albany: State University of New York Press.
6. Deshimaru Taisen (1997), *Mondo*, [w:] J. Sieradzan, R. Palusiński (1997), *Buddyjska wizja śmierci i umierania. Wybór tekstów z tradycji hinajany, mahajany, zen, wadżrajany i dzogczien na temat umierania, śmierci i stanu pośredniego w tym Tybetańska Xięga Zmarłych Bardo Thödol czyli Wielkie Wyzwolenie przez słuchanie w stanie pośrednim*, Kraków: Wydawnictwo T. T., s. 44.
7. Durkheim Émile (1964), *Typy samobójstw*, tłum. J. Szacki, [w:] J. Szacki (red.), *Durkheim, „Myśli i Ludzie”*, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 163–192.

8. Formanek Susanne, LaFleur William R. (eds.) (2004), *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
9. Fostowicz-Zahorski Michał *et al.* (red.) (1992), *Kurz zen*, Wrocław: Thesaurus Press.
10. Fromm Erich (1994), *Wojna w człowieku. Psychologiczne studium istoty destrukcyjności*, tłum. P. Kuropatwiński, P. Pankiewicz, J. Węgrodzka, Warszawa: Jacek Santorski & CO Agencja Wydawnicza.
11. Hanh Thich Nhat (1997), *Podróż na falach narodzin i śmierci*, [w:] *Buddyjska wizja śmierci i umierania. Wybór tekstów z tradycji hinajany, mahajany, zen, wadzrajany i dzogczien na temat umierania, śmierci i stanu pośredniego w tym Tybetańska Xięga Zmarłych Bardo Thödol czyli Wielkie Wyzwolenie przez słuchanie w stanie pośrednim*, Kraków: Wydawnictwo T. T., s. 45–47.
12. Hoffman Yoel (ed.) (1986), *Japanese Death Poems. Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*, Tokyo: C.E. Tuttle Co.
13. Knecht Peter (2004), *Enacting the Encounter of This Word with the Other World*, [w:] S. Formanek, W. R. LaFleur (eds.), *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 179–201.
14. Kozyra Agnieszka (2003), *Filozofia zen*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
15. Leenaars Antoon A., Lester David (eds.) (1996), *Suicide and the Unconscious*, Northvale: J. Aronson.
16. Mishima Yukio (1995), *Piękno śmierci*, tłum. I. Merklein, „Fronda”, nr 4/5, s. 285.
17. Mishima Yukio (2005), *Wprowadzenie do Hagakure*, tłum. B. Kubiak Ho-Chi, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska*, t. III: *Estetyka życia i piękno umierania*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 127–144.
18. Nietzsche Friedrich (2009), *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
19. Ossowska Maria (2004), *Podstawy nauki o moralności cz. II*, wstęp, wybór i oprac. J. Smoczyński, Warszawa: De Agostini: Altaya.
20. Picken Stuart D. B. (2016), *Confucianism, Neo-Confucianism and the Neo-Samurai*, [w:] *Death in the Japanese Tradition: A Study in Cultural Evolution and Transformation*, The Academic Platform Think.Iafor.Org, [online] <https://think.iafor.org/confucianism-neo-confucianism-neo-samurai/> [dostęp: 4.04.2018].
21. Rotermund Hartmut O. (2004), *The Afterlife in Meiji-Period Sermons*, [w:] S. Formanek, W. R. LaFleur (eds.), *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 365–382.
22. Sagers John H. (2006), *Origins of Japanese Wealth and Power, Reconciling Confucianism and Capitalism 1830–1885*, New York: Palgrave MacMillan.
23. Scheid Bernhard (2004), *Overcoming Taboos on Death: The Limited Possibilities of Discourse on the Afterlife in Shintō*, [w:] S. Formanek, W. R. LaFleur (eds.), *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 205–230.
24. Sekiguchi Tokimasa (1987), *Tradycyjna świadomość czasu w Japonii — jej cztery aspekty*, „Humanities Review”, No. 13, s. 25–35.

25. Seward Jack (1992), *The Japanese. The Often Misunderstood, Sometimes Surprising, and Always Fascinating Culture and Lifestyles of Japan*, Chicago: Passport Books.
26. Sieradzan Jacek, Palusiński Robert (1997), *Buddyjska wizja śmierci i umierania. Wybór tekstów z tradycji hinajany, mahajany, zen, wadźrajany i dzogczien na temat umierania, śmierci i stanu pośredniego w tym Tybetańska Xięga Zmarłych Bardo Thödol czyli Wielkie Wyzwolenie przez słuchanie w stanie pośrednim*, Kraków: Wydawnictwo T. T.
27. Soniewicka Marta (2006), *Dwa samobójstwa Yukio Mishimy*, „Kwartalnik Filozoficzno-Literacki [fo:pa]”, nr 8, s. 68–73.
28. Suzuki Daisetz Teitaro (2009), *Zen i kultura japońska*, tłum. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
29. Szymańska Beata (2001), *Buddyzm w Japonii*, [w:] B. Szymańska (red.), *Filozofia Wschodu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 269–283.
30. Szymańska Beata (2015), *Kultura Japonii*, [w:] P. Mróz, M. Ruchel, A. I. Wójcik (red.), *Filozofia kultur wschodu*, Kraków: Libron, s. 97–122.
31. Takahashi Yoshitomo, Berger Douglas (1996), *Cultural Dynamics and the Unconscious in Suicide in Japan*, [w:] A. A. Leenaars, D. Lester (eds.) (1996), *Suicide and the Unconscious*, Northvale: J. Aronson, s. 248–258.
32. Tischner Józef (1994), *Świat ludzkiej nadziei. Wybór szkiców filozoficznych 1966–1975*, Kraków: Znak.
33. Tsuji Yohko (2004), *Raise as a Mirror of Gense: From Legally Sanctioned Ancestor Worship to Modern Mortuary Rituals in Japan*, [w:] S. Formanek, W. R. LaFleur (eds.), *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 417–436.
34. Uchiyama Kōshō (1992), *Nauki zen „bezdomnego” kōdō*, tłum. M. Fostowicz-Zahorski, [w:] M. Fostowicz-Zahorski et al. (red.), *Kurz zen*, Wrocław: Thesaurus Press, s. 109
35. Wilkoszewska Krystyna (2005), *Estetyka japońska*, t. III: *Estetyka życia i piękno umierania*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
36. Yamamoto Jōchō (2005), *Hagakure (Ukryte wśród liści)*, tłum. K. Okazaki, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska*, t. III: *Estetyka życia i piękno umierania*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 109–126.

Tomasz Górny*

Kilka uwag o koncepcji Christopha Bosserta na temat trzeciej części *Clavier Übung* Johanna Sebastiana Bacha¹

Abstrakt

Artykuł jest polemiką z koncepcją Christopha Bosserta na temat trzeciej części *Clavier Übung* Johanna Sebastiana Bacha. Najpierw streszczono uwagi Umberta Eco na temat nadinterpretacji i tak zwanej zasady sympatii, która jest charakterystyczna dla tradycji hermetycznej i epistemologii ezoterycznej. W dalszej kolejności wykazano, że Bossert w swym wywodzie stosuje ową zasadę i w związku z tym sformułowano wniosek, iż jego rozważania trudno uznać za wartościową teorię naukową.

Słowa kluczowe

J. S. Bach, Ch. Bossert, *Clavier Übung III*, symbolika liczbowa

Na wstępie chciałbym się odnieść do książki *Interpretacja i nadinterpretacja* (Eco et al. 1996), która stanowi zapis tak zwanych wykładów Tannera, wygłoszonych w roku 1990 przez Umberta Eco, oraz wywołanych przez to wystąpienie polemik (Richard Rorty, *Kariera pragmatysty*; Jonathan Culler, *W obronie nadinterpretacji*; Christine Brooke-Rose, *Historia palimpsestowa*; Umberto Eco, *Repliką*). Dyskusja zarejestrowana w przywołanej publikacji jest charakterystyczna dla stanu, w jakim znalazła się teoria literatury

* Instytut Muzykologii
Uniwersytet Warszawski
e-mail: tomaszgoorny@gmail.com

¹ Artykuł został przygotowany w ramach realizacji projektu „Retoryka i symbolika muzyczna w *Clavier Übung III* Johanna Sebastiana Bacha” (nr 2016/20/S/HS2/00 058), finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (konkurs „Fuga 5”).

w drugiej połowie XX wieku. Z jednej strony, była ona stale zakorzeniona w ujęciu strukturalistycznym, z drugiej zaś — powstało wiele szkół dowartościowujących poznający podmiot. Eco, początkowo zwolennik drugiej grupy i autor koncepcji dzieła otwartego, z czasem zaczął dostrzegać zagrożenia płynące z oparcia całego procesu interpretacji wyłącznie na czytelniku i przeprowadził krytykę tych nurtów w badaniach literackich, które sytuowały sens jedynie po stronie odbiorcy (na przykład szkoła dekonstrukcjonistyczna z Yale). W wykładach Tannera powiązał je z tradycją hermetyczną, a zwolennikom takiego sposobu myślenia nadał nieco żartobliwą i złośliwą zarazem nazwę „czcicieli całunu” (Eco *et al.* 1996, 53).

Eco rozpoczyna od rozważań na temat możliwości poznania świata i za punkt odniesienia przyjmuje model grecko-łacińskiej racjonalności spod znaku Arystotelesa. W ujęciu tym wiedza o jakimś zjawisku oznacza zrozumienie procesów, jakie doprowadziły do jego ukształtowania, toteż konieczne jest założenie pojęcia linearności oraz przyczynowości. Jednocześnie koncepcja ta wspiera się na trzech klasycznych zasadach: tożsamości, niesprzeczności oraz wyłączonego środka. Wyznaczają one sposób myślenia, który uznaje się za racjonalny w obrębie klasycznego rachunku zdań. Z przeciwną sytuacją mamy do czynienia w rozmaitych tradycjach ezoterycznych. Językiem hermetycznym rządzi na ogół zasada sympatii, czyli odsyłania do kolejnych bytów w oparciu o analogię i podobieństwo:

Rośliny nie definiuje się na podstawie jej charakterystyki morfologicznej czy funkcjonalnej, lecz na podstawie podobieństwa, choćby tylko częściowego, do innego elementu kosmosu. Jeżeli mgliście przypomina jakąś część ludzkiego ciała, coś znaczy, ponieważ odnosi się do ciała. Z kolei ta część ciała coś znaczy, ponieważ odnosi się do jakiejś gwiazdy, gwiazda coś znaczy, ponieważ odnosi się do skali muzycznej, skala muzyczna coś znaczy, ponieważ odnosi się do hierarchii aniołów, i tak dalej, *ad infinitum* (Eco *et al.* 1996, 33–34).

Błąd zasady sympatii polega na braku czytelnego kryterium, które pozwoliłoby powiązać kolejne kategorie. Za każdym razem jest ono inne (raz będzie to podobieństwo kształtu, innym razem etymologiczne etc.), przez co połączenia stają się zupełnie dowolne. Na przykład roślina o właściwościach leczniczych może przypominać kształtem organ ludzki, na który dobroczynnie wpływa, ale nie oznacza to, że wszystkie rośliny przypominające części ludzkiego ciała będą działały podobnie. Hermetyczna zasada sympatii niewiele sobie robi z tego zastrzeżenia i pozwala na konstruowania nieograniczonych żadnym kryterium analogii. Wszystko to służy wizji wiedzy jako nieskończonego procesu odkrywania zależności, które prowadzić mają do

odsłonięcia tajemnicy wszechświata, złamania kodu rządzącego rzeczywistością etc. Postawa epistemologiczna doktryn ezoterycznych zakłada bowiem, że istotna prawda skrywa się pod pozorem rzeczywistości, a dostęp do niej mamy dzięki dostrzeganiu rozlicznych, a nieoczywistych analogii, które jakoby podsuwają nam rozwiązanie. Stąd wynika zastosowanie rozmaitych technik hermetycznych, na przykład gematrii. Podstawianie liczb pod litery alfabetu ma w tradycji kabalistycznej fundamentalne znaczenie, ponieważ w ujęciu tym Bóg ukrył pod literami *Tory* klucz do pełnego poznania rzeczywistości. Odkrywanie wartości liczbowej wyrazów ma zatem prowadzić do odsłonięcia ostatecznej prawdy o świecie.

W pewnym ogólnym sensie dostrzeganie ukrytych analogii oraz odkrywanie mechanizmów, jakie nimi rządzą, dotyczy również nauki zakorzenionej w greckiej racjonalności, jednak różnica polega na tym, że ta ostatnia wypracowała metody weryfikacji poprawności dowodzenia (na przykład zasady tożsamości, niesprzeczności i wyłączonego środka w klasycznym rachunku zdań), podczas gdy w tradycji hermetycznej satysfakcjonującym wyznacznikiem „prawdziwości” jest już samo zdziwienie nad uniwersum, w którym wszystko wiąże się ze wszystkim, mikrokosmos odsyła do makrokosmosu etc. W efekcie język hermetyzmu jest rezerwuarem metafor i symboli, dowodzących jedności przeciwieństw, ta zaś — rzecz jasna — neguje zasadę tożsamości. Jeżeli bowiem przyjmiemy, że prawdziwy jest następujący ciąg analogii: litera ‘a’ to 1; liczba 1 to jednia; jednia to Bóg; Bóg to pełnia; pełnia to okrąg, wówczas litera ‘a’ oznaczać będzie zarówno liczbę 1, Boga, jednię, jak i okrąg. Kłopot jednak w tym, że gdy nie ma kryteriów ograniczających zasadę sympatii, wówczas możemy skonstruować również następujący ciąg myślowy: litera ‘c’ to liczba 3, liczba 3 to Trójca Święta, Trójca Święta to Bóg, Bóg to pełnia, pełnia to okrąg etc. W efekcie zarówno ‘a’, jak i ‘c’ odnoszą się do pojęcia Boga i okręgu. Proces ten można ciągnąć w nieskończoność, a „zdolny” interpretator, dysponujący takim narzędziem, może połączyć wszystko ze wszystkim, „odkrywając” przy okazji uniwersum niekończących się analogii.

I choć autor *Imienia róży* odwołuje się jedynie do badań literackich, to jednak jego spostrzeżenia mogą, jak sądzę, być bardzo użyteczne również w kontekście muzykologii. To, co Eco pisze o „zczicielach całunu” trafnie diagnozuje pewien typ interpretacji, stosunkowo często spotykany przy okazji rozważań na temat symboliki liczbowej w trzeciej części *Clavier Übung* Johanna Sebastiana Bacha. W artykule niniejszym chciałbym przyjrzeć się koncepcji przedstawionej niedawno przez Christopha Bosserta.

W tomie 13. czasopisma „Pro Musica Sacra” z roku 2015 ukazał się artykuł *Trzecia część „Clavier Uebung” ze zbioru „Clavier Uebung I-IV” wobec twórczości chorałowej Johanna Sebastiana Bacha* (Bossert 2015)². Jest to tłumaczenie wykładu, wygłoszonego przez profesora Bosserta w trakcie konferencji „Muzyka płaszczyzną dialogu wyznaniowego. Wspólne dziedzictwo, odmienne tradycje”, w ramach X Dni Muzyki Kościelnej (Kraków, listopad 2014 r.). Bossert prezentuje zbiór *Clavier Übung III* jako strukturę zogniskowaną wokół punktu centralnego — chorału *Vater unser im Himmelreich* BWV 682 (*Vater unser* to luterańska wersja modlitwy *Ojcze nasz*). Interpretacja ta już na wstępie budzi wątpliwości, ponieważ cykl składa się z 27 wyraźnie oddzielonych części, toteż na najbardziej podstawowym poziomie środek stanowi kompozycja 14. ($13 + 1 + 13 = 27$), czyli *Wir glauben all an einen Gott* BWV 681. Struktura zbioru w pierwszym wydaniu z roku 1739 (Bach był osobiście zaangażowany w powstanie tej edycji) przedstawiała się następująco (Bach 1739):

1. Praeludium pro Organo pleno (Es-dur) [BWV 552/1]
2. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit [BWV 669]
3. Christe, aller Welt Trost [BWV 670]
4. Kyrie, Gott heiliger Geist [BWV 671]
5. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit [BWV 672]
6. Christe, aller Welt Trost [BWV 673]
7. Kyrie, Gott heiliger Geist [BWV 674]
8. Allein Gott in der Höh sei Ehr [BWV 675]
9. Allein Gott in der Höh sei Ehr [BWV 676]
10. Allein Gott in der Höh sei Ehr [BWV 677]
11. Dies sind die heiligen zehn Gebot [BWV 678]
12. Dies sind die heiligen zehn Gebot [BWV 679]
13. Wir glauben all an einen Gott [BWV 680]
14. Wir glauben all an einen Gott [BWV 681]
15. Vater unser im Himmelreich [BWV 682]
16. Vater unser im Himmelreich [BWV 683]
17. Christ, unser Herr, zum Jordan kam [BWV 684]
18. Christ, unser Herr, zum Jordan kam [BWV 685]
19. Aus tiefer Not schrei ich zu dir [BWV 686]
20. Aus tiefer Not schrei ich zu dir [BWV 687]
21. Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt [BWV 688]
22. Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt [BWV 689]
23. Duetto I [BWV 802]
24. Duetto II [BWV 803]

² W tym samym tomie ukazał się artykuł na temat koncepcji Bosserta: Presseisen 2015.

25. Duetto III [BWV 804]

26. Duetto IV [BWV 805]

27. Fuga a 5 con pedale pro Organo pleno (Es-dur) [BWV552/2]

Bossert, dokonując swoich obliczeń, wziął pod uwagę trzy sekcje fugi Es-dur BWV 552/2 i dzięki temu mógł stwierdzić, że to BWV 682, czyli 15. ogniwo cyklu, jest jego środkiem (powstał w ten sposób układ $14 + 1 + 14 = 29$). Rzecz jednak w tym, że Niemiec nie wyjaśnia, dlaczego akurat trzy części końcowej fugi zyskują w jego koncepcji funkcję odrębnych „ogniw” cyklu. Równie dobrze można by wziąć pod uwagę potrójną budowę *Duetta II* BWV 803, którego środkowa, stosunkowo mocno schromatyzowana część, różni się istotnie od fragmentów pojawiających się przed nią i po niej (*da capo*). Wydaje się wobec tego, że decyzja o usytuowaniu BWV 682 w centralnym punkcie zbioru jest zupełnie arbitralna i nie wynika ze struktury samego cyklu. Mimo to przyjmuję ją jako hipotezę, aby podążyć za tokiem rozumowania Bosserta:

Kompozycja centralnego utworu na temat *Ojciec nasz* ma szczególną budowę: spośród łącznie 91 taktów taktem wyjątkowym okazuje się takt 41. Z tego względu cały utwór jest zbudowany w sposób dający się opisać jako $40 + 1 + 50$ taktów. Interpretacją tego układu może być rozumienie każdego taktu jako odzwierciedlenia upływu jednego dnia. W ten sposób otrzymuje się 40 dni Wielkiego Postu, Wielkanoc oraz 50 dni po Wielkanocy do momentu Zesłania Ducha Świętego. Zbawienie w swojej pełni dokonuje się właśnie w Wielkanoc, jak również w 40 dniach przed Wielkanocą i w 50 dniach po Wielkanocy. W całości tej zawarte jest doświadczenie pasji Jezusa, wielkanocnej ofiary oraz czasu upływającego do rozlania się Ducha Świętego. Liczby 40 oraz 50 mówią o wydarzeniach, w których wypełniła się historia zbawienia. Przeciwnieństwo 40 dni Wielkiego Postu i 50 dni okresu wielkanocnego traktuję jako archetyp całej dialektyki zakorzenionej w Biblii (Bossert 2015, 103).

Istotnie takt 41. jest wyjątkowy, ponieważ w głosie najniższym pojawia się charakterystyczny motyw (szereg figur składających się z trzydziestodwójki i szesnastki z kropką), który jedynie tutaj przeznaczony został dla partii pedału, w pozostałych zaś miejscach pojawia się jedynie w manuałach. Niewątpliwie jest to ważne miejsce z punktu widzenia praktyki wykonawczej (ów skomplikowany przebieg należy wykonać za pomocą nóg) i w tym sensie wprowadzenie układu $40 + 1 + 50$ znajduje pewne uzasadnienie, niemniej wynikająca z niego treść teologiczna, jest już, jak sądzę, efektem zastosowania hermetycznej zasady sympatii. Bossert przyjmuje, że jeden takt oznacza jeden dzień, ale nie wyjaśnia, co pozwala na takie utożsamienie. Nie podaje tekstu chorałowego, który mógłby ewentualnie ustanowić takie powiązanie, ani żadnego innego argumentu, który wynikałby ze struktury

słowno-muzycznej. Równie dobrze można by stwierdzić, że takt to godzina, tydzień, miesiąc, rok albo dekada. Jedynym potwierdzeniem „słuszności” omawianego utożsamienia jest dalsze rozumowanie, które wskazuje na związek liczby taktów z określonymi porami roku liturgicznego. Niestety analogia ta jest równie wątpliwa, co powiązanie taktów z dniami. Postulowane przeciwstawienie czasu pokuty i radości nie znajduje bowiem żadnego potwierdzenia w tkance muzycznej — całość jest zupełnie jednorodna z punktu widzenia potencjału afektywnego. Pierwsza część niewiele różni się od drugiej, toteż nadanie im statusu jakości antytetycznych, które obrazować mają „jak z przeciwieństwa okresu pokuty oraz wielkanocnej radości powstaje niepodzielna całość” (Bossert 2015, 103), stanowi, jak sądzę, interpretacyjne nadużycie.

W artykule Bosserta odnaleźć można wiele innych fragmentów zbudowanych na podobnych procedurach poznawczych, jednak sądzę, że zaprezentowany dotychczas materiał pozwala na sformułowanie wniosku, iż koncepcji niemieckiego profesora bliżej do refleksji hermetycznej niż naukowej. Symptomatycznym potwierdzeniem tej diagnozy jest, jakże charakterystyczna dla ezoteryków, deklaracja z zakończenia artykułu na temat „najgłębszej tajemnicy” (Bossert 2015, 119) trzeciej części *Clavier Übung*: „Zależność tę zrozumiałem w roku 1983 i odczułem głębokie uczucie wdzięczności, które od tego czasu jest stale obecne w moim życiu” (Bossert 2015, 121). Dla „czcicieli całunu”, by posłużyć się określeniem Umberta Eco, najważniejszym efektem prowadzonej refleksji jest bowiem egzystencjalne doświadczenie „oświecenia”, „zrozumienia wielkiej tajemnicy” etc. O ile postawa taka nie rości sobie prawa do wiedzy naukowej, o tyle można ją traktować jako nieszkodliwą i w pewnym sensie fascynującą praktykę. Jeżeli jednak teoria tego typu gości na łamach czasopisma naukowego, a z takim przypadkiem mamy do czynienia, wówczas należy, jak sądzę, zawołać głośno, iż „król jest nagi”, *quod erat demonstrandum*.

Remarks on Christoph Bossert's Theory on the Johann Sebastian Bach's *Clavier Übung III*

Abstract

The article challenges Christoph Bossert's theory on the third part of Johann Sebastian Bach's *Clavier Übung*. The introduction summarises Umberto Eco's remarks on overinterpretation and the rule of sympathy, which is characteristic for the hermetic tradition and esoteric epistemology. The article proves that in his reasoning, Bossert makes use of this rule, which leads to the conclusion that his findings can hardly be considered a worthwhile scholarly theory.

Keywords

J. S. Bach, Ch. Bossert, *Clavier Übung III*, number symbolism

Bibliografia

1. Bach Johann Sebastian (1739), *Dritter Theil der Clavier Übung (...)*, Leipzig.
2. Bossert Christoph (2015), *Trzecia część „Clavier Uebung” ze zbioru „Clavier Uebung I-IV” wobec twórczości chorałowej Johanna Sebastiana Bacha*, tłum. F. Presseisen, „Pro Musica Sacra”, t. 13, s. 99–122.
3. Eco Umberto, Rorty Richard, Culler Jonathan, Brooke-Rose Christine (1996), *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków: Znak (*Interpretation and overinterpretation*, 1992).
4. Presseisen Filip (2015), *Próba przybliżenia zagadnienia symboliki liczb w muzyce Johanna Sebastiana Bacha w kontekście historycznym oraz badań Christopha Bosserta i grupy Bach-Societät*, „Pro Musica Sacra”, t. 13, s. 123–140.

Noty o autorach

Rosemarie Garland-Thomson — profesorka języka angielskiego i bioetyki na Emory University (Stany Zjednoczone). Zajmuje się studiami nad niepełnosprawnościami, literaturą amerykańską, kulturą i teorią feministyczną. Jest autorką książek: *Extraordinaries Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature* (1997), *Staring: How we look* (2009), *Re-Presenting Disability: Agency and Activism in the Museum* (2010).

Tomasz Górny — literaturoznawca i organista. Studiował na Uniwersytetach w Krakowie, Düsseldorfie i Tuluzie oraz w Konserwatorium w Amsterdamie (w klasie organów Jacquesa van Oortmerssena oraz Pietera van Dijka). Doktoryzował się na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku 2015 na podstawie rozprawy *Polifonia. Od muzyki do literatury* (Kraków 2017), napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Andrzeja Hejmeja. Obecnie pracuje w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie realizuje projekt na temat *Clavier Übung III* Johanna Sebastiana Bacha w ramach stażu *post-doc* (Narodowe Centrum Nauki, „Fuga 5”).

Roman Kubicki — profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, autor licznych książek i artykułów z zakresu estetyki, filozofii kultury i filozofii sztuki, m.in. *Zmierzch sztuki. Narodziny ponowoczesnej jednostki?* (1995), *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki* (2013).

Alicja Rybkowska — doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. W swojej pracy skupia się przede wszystkim na wzajemnej zależności sztuki i filozofii oraz konsekwencjach tej relacji dla kultury i społeczeństwa. Autorka książki *Humor a współczesna kondycja sztuki*. Stypendystka MNiSW oraz Ryoichi Sasakawa Young Leaders Fellowship. Obecnie mieszka i studiuje w Wiedniu.

Marta Soniewicka — doktor nauk prawnych oraz doktor filozofii, adiunkt w Katedrze Filozofii Prawa i Etyki Prawniczej na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego, autorka książek: *Utrata Boga. Filozofia woli Fryderyka Nietzschego* (2016), *Granice sprawiedliwości, sprawiedliwość ponad granicami* (2010), laureatka wielu stypendiów i nagród, w tym stypendium Fulbrighta i nagrody „Polityki”.

Paweł Sznajder — doktor, adiunkt w Katedrze Filozofii Współczesnej Instytutu Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej. Autor książki *Dialog i dialektyka w konfrontacji hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera z filozofią dialogu*. Zainteresowania naukowe: hermeneutyka, filozofia dialogu, antropologia filozoficzna.