

przyszła

Nr 1/2010

MAKULATURA

Pismo studentów Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa UG

Kant

Bracia Grimm

Chęćka-
Gotkiewicz

Parfit

Piekarski

Deleuze

Blanchot

Schiller

Brzygutko

przyszła MAKULaTURA

Spis treści

Wywiad	
dr Anna Chęćka-Gotkowicz	2
Estetyka	
Agnieszka Kutuzow Szata wyobrazeniowa	8
Katarzyna Krzywiec Przeżycie estetyczne u Kanta i Schillera	11
Renata Gromuł Wokół myśli Blanchota	14
Filozofia	
Ryszard Kaczorowski Nieokreśloność tożsamości osobowej	17
Cezary Rudnicki Apercepcja według Kanta ..	22
Jakub Tercz Deleuzjańska interpretacja Platona	24
Poemat prozą	
Prof. Waław Brzygutko Serce Pascala	28
Recenzja	
Dr Romuald Piekarski O tyranii, filozofie i społeczeństwie wg L. Straussa (i A.Kojéva)	34
Informator	36
Noty o autorach	38

Propozycje artykułów do przyszłych edycji prosimy kierować na adres:

ugmakulatura@gmail.com

Redakcja

Maria Klaman, Cezary Rudnicki, Jakub Tercz

Skład i oprawa graficzna

Jakub Tercz

Recenzenci artykułów

Apercepcja według Kanta - prof. Adam Karpiński

Przeżycie estetyczne u Kanta... - dr Anna Chęćka-Gotkowicz

Deleuzjańska interpretacja Platona - prof. Sabina Kruszyńska

Nieokreśloność tożsamości osobowej - dr Artur Szutta

Szata wyobrazeniowa - dr Bartosz Dąbrowski

Wokół myśli Blanchota - prof. Sabina Kruszyńska

Jeżeli piszemy: „literatura”, mamy na myśli filozoficzną krytykę literacką. Jeżeli piszemy „przyszła” mamy na myśli przyszłość filozofii. Jeżeli piszemy „wywiad”, to jest to wywiad z filozofem. Co więc mamy na myśli, gdy piszemy „filozofia”?

„Przyszła maKul(a)tura” to pismo studentów Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego. Celem pisma jest prezentacja naukowych oraz okołonaukowych zainteresowań studentów. Sądzymy, że każda nauka musi w pewny momencie zacząć zadawać sobie pytania filozoficzne. Do rzeczy filozofii należy mądre mówienie oraz pisanie. Pismo mówić nie może, zostaje nam samo pisanie. Ratując się w tej niekomfortowej sytuacji piszemy, co powiedziała nam dr Anna Chęćka-Gotkowicz o filozofie Pascala Quignardzie oraz swojej książce *Dysonanse krytyki*. Zadajemy najprostsze pytania, czyli te, na które nieraz najtrudniej znaleźć odpowiedź. Stąd analiza pojęcia apercepcji transcendentnej w filozofii Immanuela Kanta. A czasem - z takich lub innych powodów - po prostu nie wiemy, kim jesteśmy... ale czy warto się tym przejmować? „Nie warto” – odpowiemy razem z Derekiem Parfitem. A jeśli chcesz się Czytelniku czemuś sprzeciwić, zrobisz to szukając anty-Platona razem z Gillesem Deleuze'em.

Mniej mówią, za to więcej piszą od filozofów literaci. Stąd drugi mocny akcent naszej zawartości: piszemy „literatura”. Zaprezentowana zostanie sylwetka Mauricego Blanchota, którego Literą opowiemy, jak żył z piętnem egzekucji. Żeby nie było zbyt łatwo, przyjrzymy się Kantowi w sporze z Schillerem. Czy oby na pewno był to jednak spór? Szukamy mądrych liter, mądrego pisania, nawet w baśniach, a przede wszystkim w tych ponadczasowych. Przeczytamy więc, co mądrego mówią nam dziś bracia Grimm, których podgląda Jacques Lacan. W końcu, dzięki mojej uprzejmości, przespacerujemy się wraz z Blaisem Pascalem i jego kompanem, którego imienia zdradzić nie mogę, ale nie będzie to bynajmniej kantowski spacer.

„Przyszła maKul(a)tura” ma swoje prawa i ograniczenia, jednym z nich jest objętość; kiedy się kończy. Aby nie pozostawiać Państwa z niczym dr Romuald Piekarski opowie o swoim księgarskim typie. A gdy przeczytają już Państwo i nas, i typ, trzeba gdzieś się udać, aby o tym opowiedzieć. Wymienimy kilka wartych w odpowiednim czasie miejsc wizyty.

W imieniu Redakcji życzący Czytania

prof. Waław Brzygutko

Z dr Anną Chęcką-Gotkiewicz, autorką książki *Dysonanse krytyki, o Francji, sztuce, Quignardzie i nie tylko, rozmawiał Jakub Tercz*

Jakub Tercz: W latach 1989-1990 była Pani na stypendium we Francji. Celem Pani wyjazdu była muzyka...

Dr Anna Chęcka-Gotkiewicz: Byłam tam przede wszystkim, żeby studiować fortepian pod okiem Bernarda Ringeissena, jednego z większych francuskich wirtuozów. I co tu dużo mówić... codziennie sporo godzin ćwiczeń, w dosyć niesprzyjających warunkach: studio bez okien w piwnicy, gdzie musiałam się zamknąć z fortepianem i swoje odsiedzieć. Ponieważ zawsze miałam tę skłonność, że nie wystarczało mi samo granie to po czterech godzinach uciekałam w książki i w zajęcia pozamuzyczne. Ale miałam kolegów za ścianą, którzy ćwiczyli i dwanaście godzin. Ja po czterech godzinach szłam sobie poczytać albo posłuchać wykładu.

JT: Jak wspomina Pani „francuskie wykłady”?

AC-G: Opowiem o czymś, czego u nas brakuje. W Collège de France odbywają się serie wykładów z różnych dyscyplin naukowych, otwarte dla każdego, kto ma ochotę ich słuchać. Chodziłam tam zarówno na wykłady z filozofii, jak i z pogranicza estetyki i muzykologii. Pamiętam dobrze występy francuskiego pianisty, który nagrywa Messiaena, Debussy'ego, Ravela... Nazywa się Pierre Laurent Aimard. Na mojej półce stoi teraz kilka jego płyt. Łączył gruntowną wiedzę muzykologiczną z darem opowiadania o muzyce.

Jego wykłady dotyczyły czasu muzycznego, prawdy w muzyce, ekspresji, autentyczności i były ilustrowane imponującą grą. Nie znam w Polsce wirtuoza, który byłby takim erudytą i tak chętnie dzielił się swoją wiedzą nie z wybrańcami, na elitarnych konferencjach, ale ze zwykłymi zjadaczami chleba. Trudno jest grać na najwyższym poziomie i ilustrować to elokwentnym wywodem.

Oprócz tego, że słuchałam wykładów z filozofii na Uniwersytecie Nanterre pod Paryżem, to na Sorbonie chodziłam na zajęcia dotyczące estetyki muzycznej. Tam poznałam środowisko estetyków, którzy zajmują się muzyką bardzo profesjonalnie, np. panią profesor Danielle Cohen-Lévinas, która jest bardzo mocna w „twardej filozofii”, a jednocześnie ma gruntowne wykształcenie muzyczne.

JT: Czy w Polsce brakuje refleksji filozoficznej nad muzyką?

AC-G: Wyjdzie na to, że nie cenię swoich kolegów w Polsce (śmiech). Myślenie interdyscyplinarne, łączenie filozofii z muzyką, pewnie, że i u nas to się pojawia. Ale w Polsce nie spotyka się takiej szerokiej, interdyscyplinarnej dyskusji, jak np. we Francji. Tymczasem przenikanie się dyskursów i patrzenie na sztukę z różnych perspektyw może być bardzo inspirujące. Nawet gdy wiąże się to z mieszanym metodologią. Niektórych moich kolegów to oburza. Moim zdaniem istnieje jedna, wyjątkowo skuteczna metodologia: trzeba być inteligentnym. A wracając do muzyki i do mówienia o niej, to u nas panuje przekonanie, że jak się gra, to się już nie gada. To prawda, trudno te dwa sposoby wypowiedzi połączyć. Niektórzy boją się, że to będzie niepoważne, nienaukowe... I na pewno nie zbierze się dzięki temu punktów do habilitacji...

JT: Czy miała Pani czas na zajęcia pozanaukowe, pozaartystyczne?

AC-G: Ciągle chodziło się na jakieś spektakle, ciągle kupowało się za marne pieniądze wejściówkę do Opery Paryskiej. W Komedii Francuskiej podziwiałam Andrzeja Seweryna. Na jaskółce można było zobaczyć najlepszy spektakl. To było coś, czym można było nasiąknąć przez rok pobytu na stypendium. Zawsze to będę wspominać. Teraz najchętniej wracam tam po książki. Francuskie księgarnie i antykwariaty czasem snią mi się po nocach. Ale już dość tych paryskich wspomnień (śmiech).

JT: Jest Pani uczennicą prof. Dziemidoka. Kiedy rozpoczęliście współpracę?

AC-G: Moja naukowa znajomość z prof. Dziemidokiem zaczęła się w Akademii Muzycznej, gdzie miałam z nim zajęcia z estetyki. Tam powstał pomysł napisania pracy, która była moją pracą magisterską. Była ona usytuowana na pograniczu filozofii i muzyki. Pisałam o ekspresji wykonawczej i o treściach ekspresyjnych dzieła muzycznego. Profesor uznał, że to nie jest do końca jego „działka”, ale wszystkie rady były mi dawane w taki sposób, żeby moje pisanie było rzetelne filozoficznie, a jednocześnie żeby mogła się rozwinąć jako praktyk. Bo w Akademii byłam przede wszystkim pianistką, ciągle przygotowywałam się do jakichś konkursów. I żyłam w stresie, jak wszyscy młodzi ludzie skazani na konkursy. Z tego stresu wyzwoliła mnie estetyka !

JT: Jak wtedy wspomina Pani pisanie pracy doktorskiej?

AC-G: Bardzo pozytywnie, przede wszystkim dlatego, że to była współpraca oparta na zaufaniu i wolności. Prof. Dziemidok potrafi w uczniu zobaczyć takie walory czy zainteresowania, które może nie do końca są zbieżne z jego zainteresowaniami jako Mistrza. To nie przeszkadza mu jednak pokierować młodym człowiekiem. To jest cecha dobrego pedagoga: nie ogranicza wolności, ale konsekwentnie wymaga, krytykuje. Podobne wrażenia mają wszyscy inni jego uczniowie, którzy mogli u niego pisać pracę doktorską, wymagającą dłuższych badań i wnikliwej refleksji. Dając mi duży obszar wolności, jednocześnie podsyłał rozmaite prace, właściwie nie do zdobycia w Polsce. Profesor przez wiele lat pracował w Stanach Zjednoczonych, miał więc materiały z pierwszej ręki, głównie jeżeli chodzi o amerykańską filozofię analityczną. A na gruncie filozofii analitycznej powstało wiele ważnych tekstów dotyczących muzyki. Dzięki temu wiedziałam, gdzie szukać i jak szukać, żeby znaleźć to, czego potrzebowałam. Korzystałam też z materiałów francusko i niemieckojęzycznych.

JT: I w ten sposób powstał Pani doktorat, który znamy jako książkę *Dysonanse krytyki*.

AC-G: Książka jest bardzo mocno przerobioną wersją doktoratu, przede wszystkim z tego względu, że praca doktorska jest adresowana do węższego grona czytelników. Wydawnictwo doradziło mi kilka zmian, chociażby w sposobie prowadzenia narracji, żeby przynajmniej początki rozdziałów były wprowadzeniem

w zagadnienie, jakimś zagajeniem czytelnika. Dlatego często wprowadzałam tam anegdotyczne sytuacje, które mają pokazać, że jest to książka nie tylko dla filozofów, muzykologów, krytyków muzycznych, ale też dla melomanów. Chciałam także częściowo odciążyć ją od aparatu naukowego. Zrezygnowałam z jednego rozdziału, gdzie pokazany był spór między subiektywistami a obiektywistami w kwestii wartości. Ten rozdział był ważny dla oceny mojego warsztatu naukowego, dlatego pojawił się w doktoracie. Ale nie trzeba było nim zadreczać czytelnika – melomana.

JT: Książka ma swoich wielkich obecnych i nieobecnych. W indeksie *Dysonansów Chopin* pojawia się 12 razy, Ingarden 20, blisko jest Bach, 11 i Stróżewski 10.

AC-G: Każdy wybór jest tragiczny, jeżeli spojrzymy na to punktu widzenia egzystencjalnego, bo zawsze się z czegoś rezygnuje (śmiech). Ktoś inny zapytał mnie, dlaczego nie ma Kanta: jak można pisać o wartościowaniu sztuki w ogóle, jeżeli się nie odniesie do sądów smaku w bardziej ścisły sposób...

Nie wiem, czy jest w ogóle sens mówić o obecnych i nieobecnych. Obecność Ingardena jest łatwo wytłumaczyć tym, że na gruncie polskiej estetyki to on powiedział ważne rzeczy o sposobie istnienia dzieła muzycznego. Jego rozprawa *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* jest tak naprawdę jedyną pracą poświęconą w całości relacji dzieło-wykonanie-partytura. Po Ingardenie nikt tak na prawdę się tym nie zajmował. Znana jest krytyka jego koncepcji ze strony Zofii Lissy, zresztą bardzo agresywna, a także ze strony Andrzeja Pytlaka - rozumiejąca, ale nie było kontynuacji dyskusji na ten temat. Poza tym, jeżeli muzykolog czy estetyk dzisiaj podejmuje kwestie wartościowania muzyki, to właściwie mówi głównie o dziele muzycznym, a nie o wykonaniu. I to jest wielka luka i w muzykologii, i w estetyce. Nie mówię, że ja ją teraz zapełniłam, ale próbowałam pokazać, o czym warto dyskutować.

JT: Pozostaje wielka obecność Chopina...

AC-G: Chopin jest ikoną w polskiej muzyce i dla większości odbiorców jest to przykład czytelny. Poza tym, co pięć lat wybucha w Polsce wielka debata na temat wykonania muzyki Chopina przy okazji konkursu chopinowskiego. I ci Polacy, którzy na co dzień wcale tak często muzyki klasycznej nie słuchają, wtedy nagle stają się ekspertami od Chopina. Dlatego też trudno go nie przywołać.

JT: ...oraz nieobecność Schopenhauera, szczególnie w rozdziale „Z punktu widzenia wieczności”.

AC-G: Równie dobrze można by mówić o zbyt częstej obecności Beardsleya, Achenbrennera, Levinsona, Kiviego, Scrutona i innych cytowanych przeze mnie filozofów, którzy nie są pewnie dla Pana tak ważni, jak Schopenhauer. Dziś to właśnie oni piszą najwięcej o istocie muzyki. Nie da się w jednej książce poruszyć wszystkiego (śmiech). Myślałam, że zapyta pan o Schopenhauera przy okazji wątku znaczenia muzyki. Można pisać o Schopenhauerze także tam, gdzie się mówi chociażby o Susan Langer, o znaczeniach muzyki, o jej ekspresywności. Mogę Pana uspokoić, że o tych kwestiach przeczyta Pan w mojej następnej książce.

JT: W przypisie *Dysonansów* sugeruje Pani, że należałoby poprawić Chopina. Czytamy, że „Być może walory estetyczne obu koncertów wzrosłyby, gdyby dobrze słyszający i rozumiejący specyfikę symfonicznego brzmienia instrumentator udoskonalił partię orkiestry w tych utworach...”.

AC-G: Czy Pan chce, żeby mnie spalono na stosie? (śmiech) Jest to ryzykowna myśl, która może godzić w Chopina jako naszą narodową świętość. Natomiast wydaje mi się, że nie ma nic zdrożnego w twierdzeniu, że Chopin nie był dobrym symfonikiem i że gdyby miał pisać symfonie, to pewnie nie wychodziło by mu to tak dobrze, jak utwory fortepianowe. I rzeczywiście, koncerty fortepianowe są takim przykładem, gdzie w warstwie orkiestry słychać, że to jest inny rodzaj panowania nad materią. Inny niż wówczas, gdy Chopin pisze na fortepian. Najlepszy dowód, że poza tymi koncertami, plus jeszcze kilkoma utworami, takimi jak *Fantazja na tematy polskie* czy *Rondo à la Krakowiak*, Chopin unikał pisania na orkiestrę. Być może „czuł” ją trochę mniej niż fortepian, który czuł genialnie. Może to też jest kwestia tworzenia przez niego jakiś zupełnie nowych walorów w fakturze fortepianowej i, być może, to sprawia, że się słyszy, że orkiestra nie brzmi tak genialnie, jak fortepian. Tylko o to mi chodziło, kiedy ten przypis powstawał.

JT: Po lekturze *Dysonansów krytyki* okazuje się, że naprawdę warto znać nuty. Dlaczego?

AC-G: W wartościowaniu muzyki powinno się rozdzielić dwie sfery, tzn. sferę potencjalności samego tekstu nutowego oraz tego, jak nuty odczytuje wykonawca. Kiedy wartościuje się wykonanie, dobrze mieć świadomość tego, co jest zapisane w nutach i tego,

co się słyszy od wykonawcy. Rzetelność wobec tekstu nutowego jest jedną z wartości, których nie można lekceważyć.

Zdarza się i tak, że wykonawca niewiele może zrobić z tekstem. Podaję przykłady zupełnie przeciętnych artystycznie etiud, np. męczonych w szkołach muzycznych przez dzieci etiud Czernego, które jednak jakiś wirtuoz może zagrać oszłamiająco. Jest to taki szczególny przypadek, kiedy wartość artystyczna wykonania jest wyższa niż wartość artystyczna samego dzieła. Przypadek odwrotny jest częsty: coś, co potencjalnie jest bardzo bogate w wartości, zostaje przez wykonawcę spłaszczane. Warto znać nuty, ponieważ żeby dobrze ocenić kunszt wirtuoza, trzeba wiedzieć, na jakiej bazie wykonawca pracował. Nie twierdzą jednak, że umiejętność czytania tekstu nutowego jest warunkiem koniecznym rzetelnej oceny. Owszem, jest przydatna.

JT: Jaka jest Pani zdaniem rola autentyczności w poszukiwaniu prawdy o utworze z dawnych epok?

AC-G: Jestem zdecydowanie przeciwna takiemu rozumieniu autentyczności, które polega na niewolniczym odtwarzaniu warunków wykonania zgodnie z duchem epoki. Doskonale rozumiem starania zespołów muzyki dawnej, które grają na instrumentach z epoki, chcąc sprawić, że my - być może! – usłyszymy utwór w zbliżonej postaci do tej z czasów, kiedy ten utwór powstał. To nie jest jednak jedyna słuszna droga. Byłabym ostrożna oceniając takie wykonanie jako wykonanie z definicji lepsze, bo bliższe prawdzie o utworze. Nie mamy przecież pewności, jak to brzmiało przed wiekami, nie wiemy, co jest „prawdą” o utworze...

W XXI wieku powinniśmy pamiętać o tym, jak bardzo zmieniło się słyszenie. Ewoluuowały nasze kanony estetyczne. Pomiędzy Bachem a Schönbergiem było całe mnóstwo kompozytorów, którzy zmieniali nasze słyszenie muzyki. Zmienili je do tego stopnia, że przyzwyczaili nas, chociażby, do brzmienia współczesnego fortepianu. Na współczesnym fortepianie też można walczyć o autentyczne wykonanie Bacha, które będzie wierne tekstowi, ale które będzie „na czasie”. I w tym sensie będzie autentyczne! Wykorzystując wszystkie walory akustyczne współczesnego instrumentu też można pokazać oryginalność wykonawcy. Nie sądzę, że gdybyśmy dziś wywołali ducha Bacha, to powiedziałby, że wyłącznie ci, którzy grają jego utwory na instrumentach z epoki idą słuszną drogą. Być może powiedziałby, że wykonawca z dredami na głowie, który gra na współczesnym

instrumencie, we współczesnej sali koncertowej, robi to całkiem dobrze. Kto wie, może byłby mile zaskoczony, że jego preludium i fuga tak dobrze brzmi na Steinwayu (śmiech).

JT: Niektórzy twierdzą, że nadrzędną wartością wykonania jest wirtuozeria. Pani ukazuje jej prawidłowe znaczenie.

AC-G: Uważam, że jest po prostu środkiem do tego, żeby cokolwiek wyrazić. Sprowadza się ją czasami do szybkiego ruszania palcami, sprawnego operowania instrumentem albo głosem. Jestem za szerszym rozumieniem wirtuozerii. Bardzo ciekawie pisze o tym estetyk Thomas Carson Mark, bo pokazuje, że wirtuozeria to jeden ze środków artystycznego wyrazu. Jest to warunek konieczny, choć nie wystarczający, aby stworzyć kreację artystyczną. W tak rozumianej wirtuozerii mieści się np. sposób wydobycia dźwięku, nie tylko z łatwością, ale z ukazaniem czegoś innego, czegoś „mojego”. Okazuje się wtedy, że pianista czy skrzypek umieją wydobyć z instrumentu taki rodzaj brzmienia, który staje się ich wizytówką. Rzemiosło jest podstawą, jest niezbędne, żeby pójść dalej, pokazać „swój” kolor brzmienia.

Czasami mówi się o wirtuozerii jako o wartości samej w sobie. Podczas konkursów chopinowskich, jeszcze piętnaście, dwadzieścia lat temu, krytycy chętnie „znęcali się” nad wykonaniami pianistów z Azji, którzy są bardzo sprawni technicznie. I rzekomo – poza wirtuozerią - nie mieli wiele do pokazania. Ale dzisiaj to już jest spore uproszczenie. Coraz mniej jest ludzi, którzy są tylko sprawni technicznie. Oni są zawsze sprawni „po coś” i ta sprawność, która jest coraz bardziej imponująca, pewnie wynika z tego, że ogólnie jesteśmy coraz sprawniejsi w rozmaitych technologiach, w sporcie. W muzyce, dzięki takiej sprawności, też możemy lepiej wyrażać artystyczne idee.

JT: Jak wyobraża sobie Pani idealnego krytyka?

AC-G: Idealnym byłby krytyk wrażliwy na niuanse estetyczne, który jednocześnie potrafiłby rzeczowo uzasadnić swój sąd. Powinien zdawać sobie sprawę (a nieczęsto tak jest) z dwóch typów wartościowań, estetycznego i artystycznego. Miałby świadomość tego, że może wygłosić zdanie: „to mi się podoba, ale wiem, że to nie jest artystycznie wartościowe”, albo, „wiem, że to jest wartościowe artystycznie, ale nic na to nie poradzę, że mnie to nie porusza”. Bo nie zawsze musi być tak,

że wyniki obu wartościowań, estetycznego i artystycznego, idą w tym samym kierunku. Idealny krytyk wiedziałby o rozmaitych pułapkach, w które sam wpada, chociażby dlatego, że jest tylko człowiekiem, miewa zły dzień, boli go ząb lub pokłócił się z żoną. To wszystko może modyfikować przeżycie estetyczne lub w ogóle je uniemożliwiać.

Poza tym, już w warstwie warsztatowej, dobrze byłoby rozróżniać wartościowanie od interpretacji, wartościowanie od opisu, a nie zawsze krytycy to robią. Często krytyk, który nie wie jak ocenić na przykład awangardowe dzieło, ucieka w opis. Często też, zamiast wartościować, po prostu interpretuje. Nie mówię, że to jest złe, ale to jest zasadniczo coś innego niż wartościowanie, i dobrze sobie z tego zdawać sprawę. Nie mam nic przeciwko temu, żeby krytyk, jak pisze chociażby Joseph Margolis, był troszeczkę wirtuozem, który także interpretuje dzieło. Taka krytyka interpretująca jest oczywiście czymś potrzebnym, ale czasami jest ucieczką od wartościowania. Na koniec trzeba powiedzieć o odpowiedzialności za ocenę. Mam tu na myśli nie tylko niszczącą moc recenzji, która niesprawiedliwie ocenia artystę. Odpowiedzialność rozumiem tu jako wystrzeżenie się wszelkiej swawoli w wypowiedzi na temat dzieła, jako świadomość tego, że nie wszystko mi wolno, że nie powinienem czuć się bezkarny. W przypadku dzieła komentującego jakoś zastaną rzeczywistość, krytyk powinien też zająć wyraźną postawę moralną, odsłonić swoje przekonania. Cenię tych krytyków, którzy poprzez swoje teksty odsłaniają siebie i swoje przekonania, nie są nijacy, ale są świadomi tego, że wypowiedź o dziele jest zawsze wypowiedzią o wartościach, jest ważnym aktem wyboru wartości.

JT: Obala Pani potoczne przekonanie, że krytyk powinien podchodzić do wykonania bezemocjonalnie, „na sucho”.

AC-G: Nie wiem, czy takie jest potoczne przekonanie. Na gruncie estetyki i filozofii sztuki mówi się o przyjęciu postawy estetycznej, która umożliwia rozwinięcie się doświadczenia estetycznego. Chodzi tu o wejście odbiorcy w pewną relację z dziełem. O to, by właśnie nie odbierać go „na sucho”. Smutna rzeczywistość i zdrowy rozsądek podpowiadają mi jednak, że wielu odbiorców profesjonalnie zajmujących się ocenianiem robi to rzeczywiście na sucho, nie troszcząc się wcale o przyjęcie postawy estetycznej. Jeżeli juror jakiegoś konkursu muzycznego ma wysłuchać stu czterdziestu wykonawców, i jest tylko człowiekiem, który jest na dodatek „męczliwym” materiałem, to jednym ze

sposobów radzenia sobie z tą męczliwością materiału jest nawykowe korzystanie z gotowego zestawu kryteriów, którymi wszystko można zmierzyć.

Na poziomie wykonań szkolnych jest to łatwe, bo jeżeli dziecko czy młody człowiek ma na sumieniu rozmaite błędy warsztatowe, to rzeczywiście można je „na sucho” z łatwością wysłyszeć i przyłożyć do nich gotowe kryteria oceny. Sprawa komplikuje się na wyższym poziomie. Tam, gdzie wszyscy grają nie tylko poprawnie warsztatowo, ale zaskakująco, intrygująco, tam gdzie nie ma już mowy o interpretacji grzeczniutkiej. Na wielkich konkursach wykonawczych mamy do czynienia z czymś takim jak giełda wartości artystycznych. Nie oceniamy już jednej jedynej interpretacji, ale zawsze ustawiamy ją w rzędku, klasyfikujemy. To wyjątkowo sztuczna sytuacja. W codziennym życiu koncertowym raczej umiemy oddać sprawiedliwość niepowtarzalności wirtuoza. Dlatego też niektóre wybitne indywidualności unikają konkursów. Zgadzam się z tym, że konkursy mogą być szkodliwe i że zabijają wielkie indywidualności.

JT: Muzyka czy filozofia?

AC-G: Muzyka. Myślę, że ona mimo wszystko może wyrazić najwięcej, właśnie przez to, że nie uzewnętrznia i nie obiektywizuje tak jak język, tylko zatrzymuje emocję, daje nam do niej szczególny dostęp. Tutaj oczywiście można się powołać na przeróżnych filozofów, na Schopenhauera, na Langer, którzy mówią, że muzyka oddaje samą morfologię i dynamikę uczucia, ale *in abstracto*. Muzyka ma pewną przewagę nad innymi sztukami. Nie nazywa uczuć, ale pozwala nam bezpośrednio odczuwać ich dynamikę. Mam nadzieję, że niedługo uda mi się więcej na ten temat napisać. To fascynujące zadanie: opisać doświadczenie muzyki, doświadczenie, w którym zawiera się istota tego, co najważniejsze, tego co jest największą tajemnicą.

JT: A co jest największą tajemnicą?

AC-G: Miłość i śmierć. Ale każdy na swój użytek może tu jeszcze dopisać inne wielkie tajemnice...

JT: Czy to z tej postawy wynika przedmiot Pani nowej pracy badawczej o twórczości literackiej Pascala Quignarda?

AC-G: Quignard sporo pisze o relacji muzyki i języka, robi to w sposób fascynujący i właściwie w każdej z jego licznych książek ta kwestia jest poruszona.

JT: Dlaczego Quignard jest pisarzem w Polsce prawie w ogóle nie znanym?

AC-G: Jest wiele powodów. Przede wszystkim jest to strasznie trudne pisarstwo. Można je rozumieć na poziomie znaczeń słów, ale nie widzieć sensu całości. Quignard wymyśla nowe słowa, bawi się składnią. Opowiada jakąś historyjkę i ni stąd ni zowąd wplata w nią filozoficzne rozważania o kwestiach podstawowych. Można go uznać za autora wielu złotych myśli, po których pojawiają się całe połacie tekstu dziwnego, niezrozumiałego, egzaltowanego. Quignard niekiedy męczy i irytuje, by chwilę później nagrodzić czytelnika myślą, dzięki której wybaczymy mu wszystkie jego ekstrawagancje. Jest to specyficzna narracja, niekiedy bardzo poetycka, poszukująca. Czasami coś jest wręcz nieprzetłumaczalne.

Poza tym, jest to pisanie bardzo rozbuchane emocjonalnie i jeśli trafia na tłumacza, który również jest rozbuchany emocjonalnie, to może z tego powstać mieszanka wybuchowa. Tekst Quignarda wymaga więc od tłumacza powściągliwości. Rzecz w tym, żeby nie dodać do tego tekstu, który i tak jest gorący, jeszcze czegoś, co sprawi, że będzie on w polszczyźnie nie do wytrzymania. Najważniejsza przyczyna nieobecności Quignarda w polskim czytelnicznym obiegu jest chyba jednak taka, że nie ma pewnego kontekstu, w którym ten tekst mógłby zacząć dobrze funkcjonować. Jeżeli nie mamy dostępu do tego, co Quignard napisał wcześniej, to jest nam trudno niektóre wątki zrozumieć, a w Polsce niewiele jego rzeczy zostało przetłumaczonych. We Francji wielu literaturoznawców poświęca mu poważne prace. Czytelnik nie musi być wszechwiedzący, a Quignard czasami zakłada, że tak właśnie jest. Wymaga od czytelnika znajomości swoich wcześniejszych książek, a poza tym, oczekuje wielkiego znanstwa, przede wszystkim literatury antycznej. Często powołuje się na teksty mało znane, łacińskie lub greckie, ponieważ przez lata pracował jako lektor tekstów antycznych w wydawnictwie Gallimarda. Lubi szukać u źródeł i prowokacyjnie interpretować zupełnie na nowo mity uświęcone przez tradycję.

JT: Quignard to nie tylko literat. Organizował życie muzyczne we Francji, współpracował z Alainem Corneau przy powstawaniu filmu...

AC-G: Po tym, jak napisał książkę, którą tłumaczę, *Lekcja muzyki*, został zaproszony przez Alaina Corneau do napisania scenariusza do filmu muzycznego. Wtedy powstały *Wszystkie poranki świata*. Świetny

film o Marinie Marais, barokowym wirtuozie wioli da gamba. Quignard rekonstruuje pewne fakty z jego życia, ponieważ ma dostęp do kronikarskich źródeł, ale część sobie wymyśla. *Wszystkie poranki świata* są książką i filmem o odkrywaniu w sobie muzyki, o stawianiu się muzykiem, a także o dojrzeniu przez różne dramatyczne wydarzenia do bycia muzykiem.

W tym filmie jest niewiele dialogów, za to bardzo dużo pięknych obrazów. Jest nieźle zagrany, występują tam Gerard Depardieu i jego syn Guillaume, którzy odgrywają tę samą postać w dwóch momentach życia. Jest także świetna muzyka nagrana przez Jordi Savalla, wirtuoza wioli da gamba i przyjaciela Quignarda, którzy razem stworzyli zespół Concert des Nations.

JT: Dzieło Quignarda jest ogromnie...

AC-G: Liczy ponad 40 pozycji.

JT: ...dla Pani najważniejsza jest relacja muzyki i języka.

AC-G: Ważna, ale obecna w kontekście innych problemów. W *Nocy seksualnej* Quignard zastanawia się nad tym, co z nami było, zanim zostaliśmy poczęci. W innych jego książkach wraca ta obsesja prenatalna. Jedną z postaci tej obsesji jest powtarzające się u Quignarda pytanie o wpływ słyszanych przez płód dźwięków. Quignard pisze, że zanim staliśmy się istotami językowymi i zanim zaczęliśmy reagować na obrazy, dźwięki formowały nasze emocje. Pokazuje, że słowo i obraz są czymś późniejszym niż dźwięki. Pewnie dlatego dźwięki, które stają się muzyką, są dla niego szczególnie znaczące. Quignard twierdzi, że dźwięki mogą nam powiedzieć o świecie więcej, niż język. Jest to taki wątek, który, jak Pan zauważył, mnie osobiście bardzo interesuje.

JT: Mówiła Pani wcześniej o francuskich filozofujących artystach. Czy Quignard zalicza się do nich?

AC-G: Quignard odebrał dość staranne muzyczne wykształcenie. Jego książki są podwójnie umuzyycznione. Nie tylko w warstwie treści, ale i w formie, w sposobie konstruowania narracji. Pewne wątki są prowadzone w dwugłosie, pewne pomysły czy motywy powtarzają się w różnych książkach, za każdym razem inaczej opracowane, jakby wariacyjnie. Nie sądzę, żeby to było przypadkowe. Myślę, że on zupełnie świadomie komponuje swoje utwory.

JT: Czy Quignard pozwala się wpisać w jakąś tradycję uprawiania filozofii?

AC-G: To jednak jest przede wszystkim eseista, pisarz, a nie filozof. Jedną z cech jego książek jest to, że nie ma w nich ani jednego przypisu. Nawet, gdy wprowadza jakiś „obcy” trop, nawet gdy do kogoś nawiązuje, to nie zadaje sobie trudu, żeby wytłumaczyć się z tego w przypisie. On jest, tak mi się wydaje, przeciwnikiem systemów filozoficznych. Napisał książkę *Retoryka spekulatywna*, świetną, nieprzetłumaczoną na język polski, gdzie w pewnym sensie występuje przeciw tradycyjnej filozofii.

Warto powiedzieć, że Quignard to uczeń Lévinasa i Ricoeura. Miał nawet zamiar napisać doktorat u Lévinasa, ale wydarzenia w latach sześćdziesiątych na Sorbonie spowodowały, że zmienił swoje plany. Myśl Lévinasowską odczytuję u niego bardzo często: twarz Innego, dramat niemożności powiedzenia o swoim nieszczęściu Drugiemu... Oczywiście jest też coś, co w Polsce szokuje, czyli wątek seksualności jako dramatu, jako czegoś, na co jesteśmy skazani, siły, która napędza nasze działania. Quignard chętnie pokazuje rozdarcie człowieka między pragnieniem i spełnieniem, i nawet w ten sposób definiuje odczuwanie czasu. W odczuwaniu czasu najbardziej dramatyczny jest moment napięcia między pragnieniem i spełnieniem.

JT: Co Quignarda czyta?

AC-G: Poleciałabym wydaną w 2008 roku przez słowo/obraz terytoria, wysmakowaną edytorsko *Noc seksualną*, ponieważ ta książka – album gwarantuje przyjemność podwójną, bo nie tylko intelektualną, ale i czysto estetyczną. Podobną tematykę odnajdziemy w *Seksie i trwodze*. To są książki monotematyczne, tylko dla dorosłych (śmiech). Natomiast *Albucjusz*, *Taras w Rzymie* oraz *Błędne cienie* to już zupełnie coś innego. Jeżeli ktoś jest uprzedzony do mrocznego erotyzmu, niech zacznie właśnie od *Błędnych cieni*. Poza tym, jedną z ważniejszych książek Quignarda jest szczerze, utrzymane w tonie zwierzeń *Życie sekretne*. A miłośnikom muzyki proponuję *Wszystkie poranki świata* w wersji filmowej. Dobra muzyka, piękne obrazy i oszczędność słów. Znakomite połączenie.

JT: Dziękuję za rozmowę.

Szata wyobrażeniowa

Przypatrzmy się znanej baśni zapisanej przez braci Grimm pod tytułem *Kopciuszek*¹. Będziemy się zajmować wersją nieocenzurowaną, wraz z całą obecną w niej krwią i przemocą. Omówimy także zakończenie niekanoniczne, którym nie dysponuję, ale znam z szeroko rozumianej tradycji oralnej. Wszyscy słyszeli bajkę o biednej sierotce, umorusanej popiołem, nad którą pastwiły się „przyrodnie siostry”. Na szczęście idzie na bal, gdzie poznaje królewicza i wszystko dobrze się kończy. W powszechnej świadomości Kopciuszek jest postrzegany przez pryzmat disney’owskiej interpretacji z całym magiczno-fabularnym asortymentem. Mamy więc nobliwą babcię, Wróżkę Chrzestną (czy może matkę chrzestną, która jest wróżką), bajkowy środek transportu, zgodny z ekologicznymi tendencjami, czyli karocę z dyni, zastępy śpiewających, tańczących i odzianych gryzoni pomagierów. Zła Macocha wygląda jak czarownica, a siostry są głupie i brzydkie jak „noc listopadowa”. Widz może poświęcić większą część seansu na kontemplowanie, jakim sposobem cały czas spędzając na przeglądaniu się w lustrze, można być tak pozbawionym samokrytycyzmu jak siostrzyczki. Nasza cierpliwość jest jednak wynagrodzona, możemy podziwiać zgrabną i powabną, przy czym skromną bohaterkę, której jedyną ułomnością nie jest nawet popiół na twarzy, ale szarość sukienki. Kiedy młody monarcha poznaje dobro Kopciuszka, którego aryjska uroda zostaje podkreślona niebieską sukienką, romantycznie spacerując dookoła parku zmierzamy już prostą drogą do happy endu. Dlaczego piszemy o tym wszystkim? Dlatego, że to fikcja nadbudowana na fikcji, nie mająca nic wspólnego z fabułą braci Grimm.

Jak sytuacja wyglądała w oryginale? Pół roku

1 W. i J. Grimm, *Kopciuszek*, w: *Baśnie*, przeł. M. Tarnowski, Nasza Księgarnia, Warszawa 1982, s. 5.

po śmierci matki dziewczynka poznaje Złą Macochę i za sprawą zachcianek jej córek staje się Kopciuszkiem w domu swego ojca Przemiana wyglądała następująco:

Odebrały sierocie wszystkie jej piękne suknie, odziały ją natomiast w jakieś stare, szare łachmany i dały jej drewniane trzewiki.²

Zmiana wizerunku pociągnęła za sobą zmianę obowiązków i miejsca zamieszkania. Dziewczynka przepędza czas, nosząc wiadra z wodą, piorąc, rozpalając ogień na kominkach, gotując, znosząc niewybredne żarty sióstr, wstając o świcie i pracując do nocy.³ Odbija się to na jej wizerunku:

Wieczorem, zmęczona po pracy, nie miała nawet swego łóżka, kładła się obok komina zagrzebując się dla ciepła w popiele... I była zawsze brudna i zasmolona; przezywano ją więc Kopciuszkiem.⁴

Bohaterka pozostaje nieracjonalnie skromna i uczynna, zapewne ulegając ostatniemu życzeniu zmarłej matki, która chciała, aby jej córka była dobra.⁵

Wyrazem dobroci może być moment, kiedy ojciec wyrusza na jarmark. W przeciwieństwie do sióstr żądających sukien i klejnotów prosi o gałązkę, która trąci jego kapelusz. Tym drzewem okazała się być leszczyna, jej fragment zostaje zasadzony na grobie matki i wyrasta na wspaniałe drzewo. Wbrew pozorom, to będzie miało znaczenie w ciągu dalszym opowieści. Zbliża się bal i Kopciuszek błaga Złą Macochę o możliwość udania się na zabawę. Kobieta wyznacza cykl zadań, z założenia awykonalnych, które mają uniemożliwić dziewczynie pójście na tańce. Nie przewidziała jednak (nikt by nie przewidział), że Kopciuszek ma armię ptasich sprzymierzeńców, głównie gołębi, które konsumując popiół i wypluwając soczewicę wykonują pracę. Po trzykrotnym sukcesie, Zła Macocha ujawnia swe prawdziwe intencje mówiąc:

Nic ci wszystko nie pomoże, nie pójdziesz na zabawę, bo nie masz sukni i nie umiesz tańczyć; wstyd tylko byś nam przyniosła...⁶

Kopciuszek po raz kolejny wykazał się cierpliwością i nie dał się zniechęcić. Pobiegł pod swoją leszczynę, wypowiedział zaklęcie, dzięki któremu bliżej nieokreślony ptak rzucił mu pod nogi suknię

2 Ibidem.

3 Ibidem, s. 5- 6.

4 Ibidem, s. 6.

5 Ibidem, s. 5- 6.

6 Ibidem, s. 8.

z dodatkami, bynajmniej nie niebieską.⁷ Nawet nie myjąc się przed wyjściem, ale zakładając odświętną odzież, Kopciuszek udał się na bal. Na miejscu, nierozpoznany przez wyrodną rodzinę, oczarowuje królewicza, który z nikim innym nie chce tańczyć, a wszelkich innych zalotników odprawia słowami: „To moja tancerka!”⁸. Kiedy nadchodzi moment powrotu do domu (jednak nie o dwunastej, tylko również nieokreślonej) Kopciuszek umyka przed królewiczem, chowając się w ciągu trzech zabaw kolejno do gołębnika, ogrodu koło domu, a ostatniego wieczoru biegła tak prędko, że młodzieniec nawet nie zauważył dokąd. Właśnie tej nocy królewicz kazał posmarować schody pałacu smołą i tak zyskał trop. Przyklejony do smoły złoty pantofelek.⁹ Życzliwie przemilczymy formę królewicza, skoro prześcignąć go mogła nie obuta panna w ciężkiej, złotej sukni. Teraz przechodzimy do najbardziej interesującej części opowieści. Młody monarcha udaje się do domu potencjalnej narzeczonej, wraz z dowodem rzeczowym, złotym pantofelkiem, który ma zostać zmierzony przez młode mieszkanki domostwa. Pierwsza córka Złej Macochy idzie wraz z matką na stronę, aby przymierzyć bucik. I byłby idealny, tylko nie mieści się w nim duży palec dziewczęcia. Tu z pomocą przychodzi rodzicielka. Matka podaje jej nóż i zachęca tymi słowami:

Obetnij palec. I tak, gdy zostaniesz królową nie będziesz chodziła piechotą...¹⁰

Po tym poświęceniu królewicz pojmuje ją za narzeczoną, sadza na koniu i odjeżdża w siną dal. Na szczęście z gałęzi leszczyny dochodzi go głos dwóch gołębi. Z ich pomocą dostrzega, że nogi panny zbroszone są krwią, płynącą z odciętego palca obfitym strumieniem. Wraca ponawiając próbę. Do akcji wkracza druga siostra. Sytuacja przebiega podobnie, z tą drobną różnicą, że dziewczyna odbiera sobie kawałek pięty. Przyszły król po wskazaniu mu przez ptaki kolejnej mistyfikacji, próbuje raz jeszcze. Kopciuszek jest zapowiadany jako „mały zabiedzony Kopciuszek, córka żony nieboszczki” (ojciec) i „ona jest taka brudna, że nie może się za nic pokazać” (Zła Macocha). Po dokładnym umyciu twarzy i rąk, sierota kłania się i publicznie zastępuje złotym trzewiczkiem swój drewniany chodak. Dopiero teraz królewicz rozpoznaje w niej swoją tancerkę. Odjeżdża wraz z nią, mając błogosławieństwo gołąbków, które pozostają na ramionach byłego Kopciuszka przez całe wesele. Istnieje też

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 9.

⁹ Ibidem, s. 11.

¹⁰ Ibidem.

wersja alternatywna, według której te same ptaszki, przed udaniem się na spoczynek na ramiona bohaterki, wydziobują oczy i tak już okaleczonym siostrą.

Tyle możemy wyczytać z dosłownego znaczenia baśni. Teraz przejdziemy do warstwy symbolicznej i spróbujemy poddać tekst interpretacji w duchu Lacana. Z przedstawionego streszczenia jasno wynika, że decydującą rolę w bajce mają trzy rzeczy. Po pierwsze sfera wyglądu zewnętrznego, stroje i obuwie, czystość lub zabrudzenie skóry. Następnie olbrzymią rolę dźwizy leszczyna i ludowe wierzenia z nią związane. Na koniec powszechnie znana symbolika ptaków, zwłaszcza gołębi.

Kopciuszek nie został zaakceptowany przez przyrodnie siostry. Ten konflikt uwidacznia się w przebraniu dziewczyny za pomoc kuchenną. Kiedy nastąpiła zmiana stroju, nikt nie oponował, nawet ojciec, aby sierota wykonywała obowiązki adekwatne do ubrania. Głównym argumentem, by Kopciuszek nie poszedł na bal, był brak stosownej sukienki i nieumiejętność tańca. Jak możemy odczytywać te sensy? Proponuję garderobę bohaterki postrzegać jako „ja wyobrazeniowe”, a przez taniec rozumieć szeroko pojmowane normy społeczne i kulturowe, w obrębie których znajduje się min. kurtuazja. Złe postrzeganie Kopciuszka znajduje wyraz w narzuconym kostiumie, z czasem zasymilowanym przez sierotę, która spijając w popiele i obnosząc brud na twarzy, sytuację akceptuje. Jednak bodziec jakim jest bal, sprawia, że pragnie zmiany. Wspaniałe suknie „pożyczane” przez leszczynę, świadczą o tym, że dziewczyna pamięta o swoim bogatym pochodzeniu. Ponadto żyje w zgodzie z przykazaniem matki. Nie buntuje się. Jest dobra. Może myśleć o sobie lepiej, niż robi to jej rodzina. Wbrew pozorom, bez trudu odnajduje się w wielkim świecie balu, pozyskując sobie względy królewicza. Fakt, że chce tańczyć tylko z nią, podkreślony przez nazywanie jej „moja” dowodzi świetnego zaadoptowania się do warunków. Strój też ma znaczenie. Zebrani widzą bohaterkę przez pryzmat swoich oczekiwań. Nikt się nie spodziewał, że może się tu wkraść pomoc kuchenna, nikt więc takiej się nie doszukuje. W dodatku, na postrzeganie bohaterki ma wpływ jej „ja wyobrazeniowe”, które wreszcie rozkwita. Dziewczyna musi promieniować szczęściem, że oto znalazła się na upragnionym balu. Jej tajemnica nie zostaje odkryta przez ojca i resztę rodziny, gdyż różnica między wyobrazeniowymi kostiumami Kopciuszka jest zbyt duża, niemożliwa do zaakceptowania. Na końcu bohaterka obmywa twarz i we wspólnym pomieszczeniu, przy wszystkich odrzuca narzuconą jej formę i przyjmuje inną rolę - przyszłej królowej. Nie ma ucieczki przed formą, aż chce się napisać.

Jak możemy zrozumieć masochistyczne praktyki sióstr Kopciuszka? Idąc za tokiem myślenia Lacana wiemy, że nie mamy realnego kontaktu z drugim człowiekiem. Tylko czasem ścierają się ze sobą wyobrażenia, nasze o nas i innych, innych o nas samych i o nich. Nie mamy nawet świadomości, kim naprawdę jesteśmy. To dla naszego dobra. Nie chcemy przecież myśleć o roztoczach, które żerują na naszej skórze i bakteriach rozkładających pokarm w żołądkach. Spróbujmy pomyśleć o siostrach, jako o istotach, które nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności dowiedziały się jaki ideał nosi w głowie potencjalny, przez nie tak odbierany, wymarzony mąż. Złoty pantofelek jest pewnego rodzaju matrycą, po dostosowaniu się do niej mają szansę spełnić czyjeś oczekiwania i po zaakceptowaniu przez tę osobę (królewicza) zyskać szczęście. Tylko trudno sprostać wymaganiom czyjegós „ja wyobraźniowego”, jest to niemożliwe. W wyniku działania można niemal zetknąć się z Rzeczywistością, a to musi skończyć się traumą, takim jak na przykład odcinanie sobie kawałków ciała.

Królewicz też nie jest w pełni „normalną” postacią. Jego zachowanie od momentu posmarowania schodów smołą zaczyna coraz bardziej dziwić. Przed chwilą pisaliśmy, że nie możemy liczyć na rzeczywisty kontakt z drugą osobą. Na pytanie, czy przyszedł władca kocha Kopciuszka, musimy odpowiedzieć stanowczo: nie. Po pierwsze, jeśli kocha w ogóle, to najwyżej swoje wyobrażenie o nim. Po drugie, nie wiemy czy to uczucie jest prawdziwie, czy ma sens, bo na poziomie fabuły skupia się na fetyszu młodzieńca na punkcie małych stóp. Tu celowo upraszczamy. Królewicz zdaje się być zawładnięty przez swój ideał, obsesję, tak, że jest w stanie przyjąć każdą kobietę, która wydaje mu się spełniać jego wytyczne. Po rozczarowaniu, czyli rozpadzie wyobrażenia na jej temat, bez najmniejszych skrpułów odrzuca. Jego uczucie jawi się jako bardzo skupione na nim samym. On szuka, on znajduje, on bierze. To spostrzeżenie otwiera nam drogę do snucia opowieści na tematy narcystyczne i homoseksualne. Jednak nie chcemy udowadniać, że królewicz był krypto gejem, więc przejdźmy do następnego wątku.

Dzisiejszy odbiorca ma poważne problemy ze zrozumieniem, dlaczego w baśni występuje leszczyna, a nie na przykład choinka. Przecież pod nią Kopciuszek znajduje pomoc. Korzystając z dobrodziejstwa Internetu poznajemy symbolikę niepozornego, orzechowego drzewka. Wiemy, że leszczyna pochodzi z rodziny brzoźowatych, a brzozy mają piękną symbolikę. Słowianie uznawali ją za święte drzewo kobiece, dzięki charakterystycznemu ubarwieniu kory i

drzewna było kojarzone zarówno z życiem, jak i ze śmiercią, co wykorzystał m. in. Iwaszkiewicz. Jednak wróćmy do leszczyny. Ludowe mądrości przekonują, o właściwościach ochronnych drzewka, pod którym miała się schować Maryja z dzieciątkiem w trakcie ucieczki z Egiptu. Orzechy laskowe miały dodawać siły i mądrości, a włożone do trumny, chronić przed złem, na przykład odstraszać wampiry. W owocach drzewa widziano symbol miłości małżeńskiej, płodności.

Natomiast to co nas najbardziej interesuje, czyli gałązka, również cieszy się bogactwem znaczeń. Dawniej leszczynowe gałązki, zwane różdżkami, wykorzystywano do szukania ukrytych żył złota i skarbów. Obecnie bardziej prozaicznie do wyszukiwania podziemnych źródeł wody pitnej. Różdżka wraz z owocami była symbolem bogactwa i obfitości. (w tym miejscu warto podziękować Harcerskiemu Klubowi Ekologicznemu „Zimorodek”, gdyż biblioteka jest nieczynna, więc Słownik symboli niedostępny) Z tą wiedzą możemy interpretować! Kopciuszek po utracie matki i pozycji w rodzinie potrzebował opieki. Zrządzeniem opaczności ojciec przywiózł mu właśnie różdżkę leszczyny, to drzewko może mu zastąpić, to co utracił i wynagrodzić krzywdy. Roślina symbolizuje również stałość i cierpliwość, więc bohaterka może sumiennie wykonywać zalecenie matki. Jej cnoty zostały docenione, gdyż w potrzebie udaje się na grób matki i prosi leszczynę:

Drzewko, drzewko, wstrząśnij się, złotem, srebrem obsyp mnie!¹¹

Jej życzenie zostaje spełnione i ptak przynosi jej strój na bal, więc leszczyna realizuje się jako symbol bogactwa i obfitości. Kilkakrotnie objawia się w roli wcielonej uczciwości, kiedy Kopciuszek oddaje po użyciu dary drzewa i w momencie, w którym gołębie na niej siedzące, ujawniają krwawe oszustwa sióstr. Wtedy leszczyna jawi się także jako strażniczka domowego ogniska i patronka małżeństwa. W baśni to Kopciuszek ma poślubić królewicza. Drzewo zostało zasadzone przez Kopciuszka, więc mąż powinien należeć do niej! Będąc w kręgu zainteresowań matrymonialnych możemy napisać o gołębiach. Wiemy o ich czystości, niewinności, dobrych wiadomościach, wierności. Nas w tekście bardziej interesują ptaki w ogóle. Mamy prawo sądzić w zgodzie z językowym nacechowaniem stron świata i językowym obrazem świata, że umniejszony przez rodzinę Kopciuszek, jest w tekście wywyższony dzięki kontaktom z ptakami. Góra jest konotowana pozytywnie, ptaki związane z niebem, lotem, pomagają bohaterce, a

¹¹ W. i J. Grimm, *Kopciuszek*, op. cit., 1982, s. 8, 9, 10.

nawet mogą pomścić jej krzywdę. Jeśli mamy wierzyć tradycji oralnej, niewinne gołąbki wstępują w roli sępów, czy kruków i posilają się gałkami ocznymi kalekich siostr Kopciuszka. W tym miejscu musimy wrócić do Lacana i „ja wyobrazeniowego”. Już wyjaśniliśmy dlaczego złośliwe dziewczęta tracą części stóp. A dlaczego oczy?

Najprościej rzecz ujmując, można sądzić, że nie są im potrzebne. Widzą tylko to co chcą zobaczyć, więc oślepienie nadal będą wydawać sądy na temat świata na podstawie swoich omylnych wyobrażeń. Jednak mam do zaprezentowania mniej cyniczną, a bardziej dramatyczną wersję interpretacyjną. Siostry doznały już spotkania z Realnym, Traumy, ich ciała są okaleczone. Znalazł się na nich abiekt, chciałoby się powiedzieć za Kristevą. Kiedy Rzeczywistość ponownie dobija się do świadomości nie mogą tego zdzierżyć. Przypomnijmy, za pierwszym razem konfrontacja przebiegła negatywnie, ponieważ żadna nie dorównywała ideałowi królewicza. Teraz młodsza siostra, która nigdy nie została zaakceptowana, spotyka się z nobilitacją, zrzuca z siebie nałożone na nią postrzeżenie i oczekiwania. Najpierw nie sprostały czymś wymaganiom, obecnie ktoś wybija się ze swojego miejsca zupełnie niespodziewanie i ponad miarę, którą można przyjąć. Ten podwójny zawód mógł się odbić na siostrach. Ślepotą może świadczyć o wycofaniu się z niezrozumiałego świata i pograżeniu się w np. semantycznym.

Katarzyna Krzywiec

Przeżycie estetyczne u Kanta i Schillera

Pojęcie przeżycia estetycznego pojawiło się dopiero w latach 70. XIX wieku, jednak filozofowie już znacznie wcześniej interesowali się odbiorem dzieła sztuki lub piękna. Rozważali to, jak sztuka oddziałuje na odbiorcę, kto może doświadczyć jej wpływu i co u odbiorcy powoduje kontakt ze sztuką. Zostało stworzonych wiele koncepcji tego, co dzieje się w umyśle człowieka podczas obcowania z dziełem sztuki, co sztuka jest w stanie w człowieku wywołać. Filozofowie starali się wyróżnić etapy odbioru sztuki. Samej sztuce przypisywano różne znaczenie, dlatego też znaczenie tego co zachodziło pomiędzy odbiorcą, a sztuką zmieniało się. Swoją koncepcję przeżycia estetycznego stworzył Kant, potem Schiller. Postawą teorii Kanta jest sąd smaku, natomiast Schillera pewna gra. Myśliciele ci różnie tłumaczą wpływ sztuki i piękna, różnie charakteryzują sam moment odbioru dzieła, przypisują również różne znaczenie i wartość samemu przeżyciu estetycznemu. Choć, zauważalne są zbieżności w charakterystykach przeżycia estetycznego, dokonanych przez obu myślicieli.

Kant opisując odbiór sztuki posługiwał się pojęciem sądu smaku. Można je scharakteryzować jako zdolność oceniania tego co piękne, pięknem natomiast jest dla niego „(...) to, co wyobrażone jest bez pojęć jako przedmiot powszechnego upodobnia”¹. Przedmiotem sądu smaku jest to co piękne w sztuce i przyrodzie. „Smak jest zdolnością do oceniania pewnego przedmiotu lub sposobu przedstawiania na podstawie zupełnie bezinteresownego podobańia się albo niepodobańia”².

1 I. Kant, *Krytyka władzy sądownia*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 2004, s. 74.

2 Ibidem, s. 73.

Czym jest to przeżycie? Kant stworzył szczegółową charakterystykę sądu smaku, przydzielając mu szczególną rolę wśród innych sądów. Odróżniał on sąd smaku od sądów poznawczych, uważał, że poznanie przedmiotu dokonać się może tylko poprzez sąd logiczny. Sąd smaku jest dla Kanta także czymś więcej niż przeżyciem przyjemności, ponieważ upodobanie w tym co piękne opiera się na zastanowieniu się nad pewnym przedmiotem, natomiast przeżycie przyjemności opiera się raczej na uczuciu.

Cechą tego sądu jest powszechność. Podmiot wydający sąd charakteryzuje swoboda, ale nie ma on w sobie osobistych warunków jako powodów upodobania, w każdym podmiocie jest taka sama podstawa upodobania „jeśli uznaje się coś za piękne, to przypisuje także innym to samo właśnie upodobanie; nie wydaje on sądu jedynie dla siebie, lecz dla każdego i mówi o pięknie tak, jakby było ono właściwością rzeczy”³. Można powiedzieć, że zdaniem Kanta, panuje jednomyślność co do sądów estetycznych. Każdy „normalny” człowiek powinien zgodzić się z takim sądem, choć nie istnieje przymus skłaniający go do tego. Kant wprowadza pojęcie *sensus communis*, zmysłu wspólnego dla wszystkich ludzi, umożliwiającego powszechność i intersubiektywność sądu smaku.

Kolejną cechą tego sądu jest bezinteresowność. Kant uważa, że nie ma różnicy, czy przedmiot naszego sądu istnieje realnie, bowiem podoba się nam samo wyobrażenie przedmiotu. Co więcej, powinno się być nawet obojętnym, co do istnienia danej rzeczy, chodzi jedynie o jej ocenę poprzez oglądanie, nie można więc być zainteresowanym jej istnieniem.

Przeżycie estetyczne u Kanta jest bezpojęciowe. Pod tym hasłem Kant rozumie to, że nie trzeba posiadać pojęcia o tym, co piękne. To, między innymi, różni postawę estetyczną od poznawczej. Aby uznać coś za dobre muszę posiadać pojęcie tego co dobre, wiedzieć czym ma być dany przedmiot. Nie jest to potrzebne, aby poznać piękno. Dodatkowo, to co piękne nie zależy od żadnego pojęcia, to co piękne po prostu podoba się.

Sąd estetyczny dotyczy samej formy rzeczy: „(...) podstawą na jakiej opiera się sąd smaku, jest nie to, co sprawia zadowolenie w uczuciu, lecz tylko to, co się podoba dzięki swej formie”⁴. Wszelka forma jest u Kanta albo kształtem albo grą, albo grą kształtów, co ma miejsce w przestrzeni, albo grą uczuć, co ma miejsce w czasie. W prawdziwym pięknie nie chodzi tylko o ozdabianie, lecz o piękną formę.

Kolejna cecha charakterystyczna sądu smaku polega na tym, że każdy przedmiot trzeba oceniać

oddzielnie. Kant twierdzi, że nie ma żadnych reguł, którymi można by się posługiwać oceniając dane przedmioty, „nie może istnieć żadne obiektywne prawidło smaku, które za pomocą pojęć określałoby, co jest piękne”⁵. Smak pochodzi ze wspólnej ludzkiej zgodności w wydawaniu sądów o formach danych rzeczy, nie można go objąć żadnymi regułami. Kant zauważa również, że sądy o upodobaniu mogą być tylko jednostkowe, ponieważ trzeba bezpośrednio konfrontować przedmiot z uczuciem, które jest przez ten przedmiot wywoływane. Choć, w związku z tym, że umysły ludzkie są podobne, to o sądach tych można mówić, że są powszechne, lecz nie można wskazać na żadne reguły dotyczące wydawania tych sądów.

Kant podkreśla złożoność tego upodobania. Twierdzi, że jest to upodobanie do tego, co ma kształt odpowiedni dla ludzkiego umysłu, „sąd smaku polega przecież właśnie na tym, że pewną rzecz nazywa piękną tylko z uwagi na tę jej właściwość, w której ona stosuje się do naszego sposobu jej ujmowania”⁶. Przedmiot podoba się z konieczności, lecz jest to konieczność subiektywna. Zależna od każdego podmiotu z osobna, choć istnieje wspólna podstawa zgodności w wydawaniu sądów o formach. Jest to uczucie wewnętrzne i osobiste a zarazem wspólne „we wszystkich sądach, na których podstawie uznajemy coś za piękne, nie pozwalamy nikomu być innego zdania, choć nie opieramy naszego sądu na pojęciach, tylko na naszym uczuciu; uczucie to zakładamy więc tu u podstawy nie jako uczucie osobiste, lecz jako wspólne”⁷. Smak jest wspólny, ponieważ abstrahuje od osobistych uwarunkowań, nie ma w nim miejsca na osobiste wzruszenia. Kant zauważa, że uczucie to jest wolną grą władz poznawczych, jest to swobodna gra, nieograniczona do poszczególnego zmysłu, lub do konkretnej dziedziny, w grze tej uczestniczą wszystkie nasze zmysły. Racją determinującą sąd estetyczny jest odczucie, przez zmysł wewnętrzny, zgodności w grze władz umysłowych. Kant twierdzi, że sąd estetyczny jest sądem całego umysłu, uczestniczą w nim i wrażenia, i wyobrażenia, i sąd. Kant zauważa, że najpierw spostrzegam jakiś przedmiot, potem wydaję o nim sąd, uważam go za piękny. W sądzie estetycznym występuje intelekt, lecz nie jako władza poznania, lecz jako władza określenia sądu i zawartego w nim przedstawienia.

Stworzony przez Kanta opis gry poznawczej można uznać za zapowiedź myśli Schillera, który do opisu przeżycia estetycznego posłużył się właśnie taką terminologią. Kantowska gra poznawcza odnosi się do wyobraźni i intelektu, dzieła sztuki są u Kanta wynikiem

5 Ibidem, s. 109.

6 Ibidem, s. 192.

7 Ibidem, s. 122.

harmonii obu władz poznawczych, zmysłowości i intelektu. Dlatego dane dzieła Kant nazywa dziełami sztuki gdyż są one wynikiem swoistej harmonii obu władz poznawczych. Można powiedzieć, że Schiller klasycznie sformułował to, co w teorii Kanta zajmowało również pewne miejsce. „Do teorii irrealistycznych zbliżona była ta, która pojmowała przeżycie estetyczne jako rodzaj gry. Zapowiedź jej jest u Kanta, a klasyczne sformułowanie znalazła już u Fryderyka Schillera”⁸. Choć szukanie powiązań pomiędzy oboma myślami jest zapewne zdecydowanie bardziej skomplikowane, to ten element obecny u Kanta, może posłużyć jako punkt wyjścia do opisu przeżycia estetycznego u Schillera.

Myśl Schillera różni się znacznie od myśli Kanta, Schiller nie stworzył tak rozbudowanego i skomplikowanego opisu przeżycia estetycznego. Myśl Kanta wyróżniała się na tym tle spośród wszystkich istniejących teorii przeżycia estetycznego. „Nigdy, nawet w przybliżeniu, nie była przedtem wysuwana tak skomplikowana i paradoksalna teoria przeżycia estetycznego. Ale z rozważań Kanta wynikało, że teoria ta nie może być prosta. A także, że musi wydawać się paradoksalna, bo mierzymy ją miarą poznania, a przeżycie estetyczne ma właśnie inną naturę niż poznanie”⁹.

Schiller poszedł inną drogą. Ważny jest dla niego cel przeżycia, co wywołuje przeżycie, jaką ma moc. Schiller, poza opisem samego przeżycia, kładzie nacisk na jego znaczenie i wartość.

Autor *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka* koncepcje swoją ustawia na tle społecznym. Tło społeczno-polityczne służy mu do zaprezentowania swojego modelu człowieka kulturalnego, tworzącego i odbierającego sztukę.

Człowiek ten utrzymuje w harmonii rozum i naturę. Życie prawdziwie ludzkie jest u Schillera wolne od wszelkich pożądań, a umożliwia to miłość do sztuki. „Sprawę piękną przedstawię sercu, które odczuwa całą moc piękna i daje jej upust i które w poszukiwaniu wymagającym równie często odwoływania się do uczuć, jak i do zasad, weźmie na siebie najtrudniejszą część mojego zadania”¹⁰. Sztuka umożliwia zapanowanie nad zmysłowością, pozwala na urzeczywistnienie w człowieku istoty duchowej, czyli tego, co swoiście ludzkie. Jest to jednak bardziej złożony proces. Schiller opisuje etapy tego, jak sztuka oddziałuje na odbiorcę, wyróżnia po kolei etapy gry, która jest u niego tym co dziś nazywane jest przeżyciem estetycznym.

8 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 2004, s. 390.

9 Ibidem, s. 385.

10 F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 41.

Schiller, w swojej koncepcji, mówi o szczególnym znaczeniu formy, którą można scharakteryzować jako wewnętrzną określoność rzeczy, jest to piękno. Sztuka, kontakt ze sztuką, jest najważniejszy przy stawaniu się człowiekiem, doprowadza do wewnętrznej określoności, do czystych form. To w popędzie gry dokonuje się zjednoczenie dwóch pierwiastków, pierwszym pierwiastkiem jest to, co zmienne, materialne, czyli stan, drugim pierwiastkiem, to co trwałe, niezienne, czyli osoba, jaźń. Człowiek ma dążyć do podporządkowania pierwszego pierwiastka, tego co zmienne, prawom konieczności. To, co konieczne w człowieku, ma być realne. Przedmiotem popędu gry jest dzieło sztuki, może nim być również piękna dusza. Schiller podkreśla szczególną rolę popędu gry, odróżnia go od tego co codzienne, zwykłe, materialne, „(...) ale też w życiu rzeczywistym nadaremnie szukalibyśmy piękna, o którym tu mówimy. Rzeczywiście istniejące piękno godne jest rzeczywiście istniejącego popędu gry, lecz wraz z ideałem piękna, jaki tworzy nasz rozum, dany jest także ideał popędu gry, który człowiek powinien mieć przed oczyma we wszystkich swych grach i zabawach”¹¹.

Człowiek osiąga wolność poprzez popęd gry, a wolność ta, ma czysto estetyczny wymiar. „Albowiem, aby w końcu powiedzieć, co należy, człowiek bawi się tylko tam, gdzie w całym znaczeniu tego słowa jest człowiekiem, i tam tylko jest pełnym człowiekiem, gdzie się bawi.”¹² Przez piękno możemy osiągnąć spełnienie, wewnętrzną harmonię. Poprzez wolność estetyczną współistnieją ze sobą zmysły i rozum, doprowadza ono człowieka do wolności. „Nie tylko jest więc dozwolone z punktu widzenia poezji, ale także słuszne jest z punktu widzenia filozofii nazywanie piękna naszym drugim stwórcą. Albowiem jakkolwiek piękno jedynie umożliwia nam osiągnięcie człowieczeństwa, a poza tym pozostawia decyzji naszej wolnej woli to, czy zechcemy je urzeczywistnić (...)”¹³.

Można tu mówić o wolności jako harmonii władz człowieka, harmonii zmysłów i rozumu. „Droga do wolności prowadzi tylko poprzez piękno”¹⁴. Dodatkowo wolność ta, jest również wyzwoleniem człowieka z więzów kulturowych, obyczajowych, społecznych, człowiek jest wolny, ponieważ czuje. Sztuka u Schillera jest wynikiem szalu, aktu twórczego, pochodzi od Boga, sztuka sama nie może być zmysłowa, sztuka musi być wolna od materii, aby tego dokonać.

Ma ona moc zmieniania człowieka, sztuka i na artystę i na odbiorcę silnie oddziałuje, działa na

11 Ibidem, s. 103.

12 Ibidem, s. 104.

13 Ibidem, s. 127.

14 Ibidem, s. 45.

jego wrażliwość, rozwija człowieka. „Natomiast jeśli oddaliśmy się rozkoszy, jakiej udziela prawdziwe piękno, to w takiej chwili jesteśmy panami zarówno naszych władz biernych, jak i czynnych (...) poświęcamy się abstrakcyjnemu myśleniu i oglądowi. Taki nastrój wielkiego spokoju i stan wolności duchowej w połączeniu z siłą i dzielnością powinno wywołać w nas prawdziwe dzieło sztuki (...)”¹⁵. Schiller twierdzi, że poprzez zmianę, która dokonuje się w człowieku, sztuka może wpływać na świat. Sztuka kształtując odbiorcę i artystę kształtuje również to, co go otacza. Schiller mówi o konkretnych skutkach oddziaływania sztuki, działa ona na człowieka, oraz pośrednio, poprzez zmianę wywołaną w człowieku na świat. Schiller postrzegał świat jako miejsce zniewolenia człowieka, dlatego sztuka jest tak ważna, wyzwala człowieka z tego co go tłamsi, z tego co czasowe, zmienne, materialne.

U Schillera idea smaku, opis tego jak ludzie odbierają sztukę, staje się wyznacznikiem moralnym, Schiller mówi jak sztuka wpływa na ludzi, jak bardzo ten wpływ jest ważny. Musimy zatem dążyć do kontaktu ze sztuką aby stać się w pełni ludźmi. To nie jest, jak u Kanta, opis sądu estetycznego, można to raczej nazwać apelem, o kontemplację, o uczestnictwo, bo tylko dzięki niemu będziemy wolni wewnętrznie, gdy duchowość przezwycięży zmysłowość, oraz będziemy wolni kulturowo, nie spętani ograniczeniami. U Schillera kontakt ze sztuką ma moc zmieniania świata, powoduje, że człowiek jest szczęśliwy, bo wolny. Sztuka jest ćwiczeniem się w wolności. Kant „naukę o tym co piękne i wzniosłe w przyrodzie i sztuce, pojmował jako krytykę estetycznej władzy sądenia (...) u Schillera, który transcendentalną ideę smaku przemienił w postulat moralny i wyprowadził jako imperatyw: postępuj estetycznie”¹⁶. Kant również, jak już zostało zauważone, nie traktował sądu estetycznego jako zwykłe doznanie przyjemności zmysłowej, przenosił się on, w tym miejscu, w sferę moralną. Schiller „mógł (...) w tym nawiązać do samego Kanta, jako że ten ostatni przyznał już smakowi znaczenie przejścia od przyjemności zmysłowej do uczucia moralnego”¹⁷, choć jest to zagadnienie zapewne znacznie bardziej skomplikowane.

Dodatkowo, popęd gry u Schillera ma w sobie coś z gry u Kanta, swobodna gra władz poznawczych Kanta u Schillera staje się popędem gry, który powinien przynieść harmonię. U obu myślicieli jest w tym miejscu mowa o harmonii, o podporządkowywaniu władz, czy popędów. Kant, różne dziedziny sztuki, na

przykład poezję, nazywa sztuką, dlatego właśnie, gdyż władze poznawcze, zmysłowość i intelekt, osiągają w nich harmonię, dzięki temu dane sztuki nazywa również wolnymi. Kant dopatruje się w sztuce wolnej gry wyobraźni jako czynności intelektu. U Schillera natomiast, termin gra jest podstawowym pojęciem w jego koncepcji przeżycia estetycznego. Można uznać, że terminem gra popędów nazywa on zaś samo przeżycie estetyczne.

U Schillera kształtowanie estetyczne ma ostatecznie wymiar społeczny, czego nie ma u Kanta. „(...) z wychowania poprzez sztukę robi się wychowanie ku sztuce, na miejscu prawdziwej moralnej i politycznej wolności, do której sztuka miała przygotować, pojawia się kształtowanie ‘estetycznego państwa’, wykształconej społeczności zainteresowanej sztuką”¹⁸.

Spośród cech, które Kant przypisuje przeżyciu estetycznemu, czyli, (formalność, bezinteresowność, bezpojęciowość, udział całego umysłu, powszechność bez reguł, subiektywna konieczność) można stwierdzić, że u Schillera, posługując się kantowskimi kategoriami, odnajdziemy subiektywizację i powszechność. U Kanta subiektywizacja, w pewien sposób doprowadzała do powszechności, razem stanowiąc jedną z cech opisujących sąd smaku. U Schillera subiektywizacja i powszechność stają się podstawą rozważań estetycznych, co wynika zapewne ze społecznego charakteru opisywanego przeżycia. W opisie samego przeżycia estetycznego, u obu myślicieli, można znaleźć cechy wspólne. Jednak skierowanie, przez Schillera tego przeżycia, na rzeczywistość pozaestetyczną, decyduje o odmiennym charakterze obu koncepcji.

Przekładając obie teorie na współczesne problemy z odbiorem sztuki, można zauważyć ich aktualność i „życiowość”. Uogólniając, można stwierdzić, że współcześni estetycy dzielą się na zwolenników myślenia wyrastającego z koncepcji Kanta i Schillera. Zwolennicy myślenia Kanta traktują sztukę jako sferę wydzieloną z rzeczywistości, zarazem nie mogącą na tę rzeczywistość wpływać. Sztuka zamyka się w estetycznym wymiarze, jest sama dla siebie, nie może wygenerować żadnych wartości wykraczających poza jej estetyczną funkcję. Według tego myślenia, które nazwać można estetyzmem, sztuka jest sferą wyalienowaną, rządzącą się swoimi prawami, na które nie ma wpływu rzeczywistość pozaestetyczna. Powoduje to, że treści przekazywane przez sztukę mogą nie mieć wartości w rzeczywistym świecie, mierzyć je można tylko w ramach sztuki. Artysta, w samej materii sztuki, może robić więcej, nie obowiązują go prawa i reguły świata rzeczywistego, co

15 Ibidem, s. 129.

16 H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2004, s. 132.

17 Ibidem.

18 Ibidem, s. 134.

powodować może rozwój i zmiany w sztuce, lecz nie w rzeczywistości. Drugi rodzaj myślenia, wyrastający z koncepcji Schillera, ustawia estetyczny wymiar sztuki jako punkt wyjścia dla innych, pozaestetycznych wartości i treści, które może wytworzyć sztuka. Sztuka nie jest sferą wydzieloną, obok rzeczywistości, a ma wymiar społeczny, jej ostateczne znaczenie sprowadza się do niego. Koncepcję tę nazwać można moralizmem, zwolennicy tego myślenia powiedzą, że w sztuce obowiązują te same prawa co w rzeczywistości pozaestetycznej, normy moralne i społeczne, a wartości estetyczne muszą im ustąpić. Zarazem treści i wartości przekazywane przez sztukę mają wartość w świecie rzeczywistym, nie tylko w sztuce.

Renata Gromuł

Wokół myśli Blanchota

Kilka uwag interpretacyjnych na marginesie *Szaleństwa dnia*¹

Badacze literatury uznają Maurice'a Blanchota za jedną z tych postaci współczesnej humanistyki, których nie sposób ani zlekceważyć, ani w pełni docenić.² Nie zaprzeczam, że rola Blanchota w kształtowaniu współczesnej myśli humanistycznej jest znacząca, ale obcuje z jego tekstami wciąż nasuwa się jedno pytanie: jak je czytać? Blanchot jest chyba jednym z najbardziej enigmatycznych i oryginalnych myślicieli francuskich dwudziestego wieku. Jego teksty – zagmatwane i dziwaczne, można porównać do zawikłanego labiryntu, w którym jedne z dróg łączą się w zupełnie zaskakujący i niebanalny sposób, inne z kolei łudzą czytelnika, wyprowadzają go na zupełnie niejasne, umykające zrozumieniu pola. A przyznać trzeba, że to, co nieoczywiste i trudne w interpretacji albo zniechęca czytelnika już na początku, albo budzi najwyższą pokusę odkrywania nowych znaczeń. W przypadku Blanchota, w moim odczuciu, w grę wchodzi tylko to drugie.

Równie niezwykła jak teksty jest jego biografia. Będąc z wykształcenia filozofem, uprawiał literaturę. Myśliciel żył na burgundzkiej prowincji i bardzo rzadko pojawiał się publicznie; zachowały się tylko cztery fotografie autora: trzy z czasu młodości i jedna z czasu

¹ M. Blanchot, *Szaleństwo dnia*, przeł. A. Sosnowski, w: „Literatura na świecie” nr 10 (1996), s. 81-93.

² Zob. A. Leśniak, *Doświadczenie lektury. Interpretacja Lire'a Maurice'a Blanchota*, w: tegoż, *Topografie doświadczenia: Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Kraków 2003, s. 21-33; P. Mościcki, *Idylla gościnności i zdarzenie opowiadania*, w: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*, red. P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 15-39.

starości. W 1944 roku omal nie został rozstrzelany przez hitlerowców pod ścianą rodzinnego domu. Prawdopodobnie to właśnie doświadczenie opisuje w swoim mini-tractacie *Szaleństwo dnia* stanowiącym niebanalny zapis historii jego życia. Świadczy o tym następujący fragment:

Wkrótce potem rozpętało się szaleństwo świata.
Jak wielu innych postawiono mnie pod murem. Po co? Po nic. Karabiny nie wystrzeliły. Powiedziałem sobie: Boże, co robisz? Wtedy przestałem być szalony. Świat zawahał się, a potem odzyskał równowagę.³

Mam wrażenie, że Blanchot pisząc o swoim życiu – paradoksalnie, bardziej pisze o własnej śmierci, końcu i rozpadzie świata. Oto kilka fragmentów, poza już przywołanym, z *Szaleństwa dnia*:

(...) Żyję i życie to sprawia mi największą przyjemność. No a śmierć? Kiedy umrę (być może lada godzina), doznam ogromnej przyjemności. Nie mówię o przedsmaku śmierci, który jest często niemły i mdły. Cierpienie otępia. A jednak godna uwagi prawda, w którą nie wątpię, jest taka: doświadczam bezgranicznej przyjemności żyjąc i doznam bezgranicznej satysfakcji umierając.⁴

Ludzie chcieliby uciec od śmierci, dziwaczny gatunek.⁵

Muszę przyznać, że przeczytałem dużo książek. Kiedy zniknę, wszystkie tomy nieznacznie się zmieniają.⁶

Przepraszam, ale przyjdzie mi pogrzebać paru innych, zanim pogrzebię siebie.⁷

Relację między życiem a śmiercią filozof traktuje w specyficzny sposób. Przede wszystkim podkreśla, że człowiek istnieje jako istota śmiertelna. Mało tego – paradoksalnie jedynie śmierć pozwala „narodzić się” podmiotowi, to właśnie śmierć (jej nieusuwalna obecność) nadaje życiu blask – w tych krótkich rozblaskach, momentach epifanii istoty życia filozof doznaje wrażenia, że bycie jest wyłącznie w zanikaniu. Jeśli coś jest, to tylko po to, by zaraz, w mgnieniu ulec rozpadowi:

Uchwyciłem właśnie ten moment, od którego dzień, potknąwszy się o rzeczywiste zdarzenie, będzie spieszył się do swojego końca. Otóż i nadchodzi, mówiłem sobie, idzie koniec, coś się dzieje, zaczyna się koniec. Zdjęła mnie radość.⁸

Nie ma innego bycia niż tylko takie, które natychmiast wycofuje się w niebyt. W rozpadzie i końcu zawiera się istota bycia. Uchwycenie tego bytu naznaczonego koniecznością jednoczesnego niebycia, wydaje się być niemożliwe, skazane na niepowodzenie. Doświadczenie istnienia wciąż nam umyka, nieustannie się oddala, jest niepełne.

Czasem mówiłem sobie: To jest śmierć, mimo wszystko to warto zachodu, to robi wrażenie. Ale często umierałem bez słowa. W końcu nabrałem przekonania, że byłem twarzą w twarz z szaleństwem dnia. Taka była prawda: światło szalało, światłość postradała wszelki sens, atakowała mnie niedorzecznie, bez ładu, bez celu. To odkrycie przeżarło moje życie na wskroś.⁹

Jak interpretować ten fragment? Porządek śmierci, albo to, co umyka poznaniu zazwyczaj wpisane jest w przestrzeń przerażającej i fascynującej nocy. Dlaczego zatem podmiot staje twarzą w twarz nie z tajemnicą nocy, ale z „szaleństwem dnia”, w którym „światłość postradała wszelki sens”? Tak, jak śmierć jest formą życia w ujęciu Blanchota, tak – wydaje mi się – paradoksalnie ciemność (mimo, że nieobecna) jest wpisana w oblicze dnia. Tęsknota za obecnością nocy (śmierci?) jest intuicyjnie wyczuwalna w niepokojąco intensywnym świetle dnia. Tęsknota zawsze jednak pozostanie niespełniona, naznaczona brakiem.

W *Szaleństwie dnia* filozof zdaje się także pytać: Czy możliwe jest proste opowiadanie historii po wojnie – czy możliwe jest pisanie po traumie, jaką przeżył stojąc przed plutonem egzekucyjnym? Wyobraźmy sobie ten moment: Blanchot stoi pod ścianą, decyzja o jego śmierci zapadła. Jest już martwy – a zatem nieśmiertelny. W tym dziwnym momencie zostaje nieoczekiwanie uratowany przez wojsko rosyjskie. Nie doszło do rozstrzelania, ale ten nieusuwalny ślad, nierozstrzygalna pustka na zawsze pozostanie już w jego świadomości. Czy możliwe jest jednak nazwanie tego konkretnego momentu, w którym Blanchot doznał nieuchronnego znikania bycia (w którym dosłownie otarł się o śmierć)? To problem, którego istnienie uświadamia sobie autor *Szaleństwa dnia*. Język jest teoretycznie najdoskonalszym narzędziem umożliwiającym nam

⁸ Ibidem, s. 85.
⁹ Ibidem, s. 86-87.

³ M. Blanchot, op. cit., s. 82.

⁴ Ibidem, s. 81.

⁵ Ibidem, s. 82.

⁶ Ibidem, s. 84.

⁷ Ibidem.

wyrażanie myśli, ale w rzeczywistości u jego źródeł tkwi nieusuwalna nieobecność, brak. Blanchot opowiada bowiem o czymś, co nigdy się nie wydarzyło (egzekucja), i można o tym zaświadczyć właśnie pod warunkiem, że się tego nie doświadczyło. Słowo przechowuje pustkę: w ujęciu Blanchota ta nieobecność jest źródłowa, a jeśli coś pojawia się, to tylko w formie chwilowego zakłócenia owej pustki. Język staje się naszym przekleństwem – ułomnym narzędziem służącym przedstawieniu tego, co nieprzedstawialne. Nie dziwi zatem zdanie kończące *Szaleństwo dnia*: „Opowieści? Nie, żadnych opowieści. Nigdy więcej”¹⁰. By opowieść mogła zaistnieć – język musi umrzeć.

Początkiem opowiadania jest zatem doświadczenie nieobecności – ale czytanie i komentowanie tekstu literackiego w ujęciu Blanchota w nie mniejszym stopniu naznaczone są poczuciem nieuchronnej utraty. Czytamy literaturę po to, by zachować i nazwać to, co jednostkowe i wyjątkowe, co stanowi nieredukowalną istotę danego tekstu. Ale język, myśl i komentarz, które opierają się na prawie ogólności, wiecznie oddalają nas od dzieła, od uchwycenia jego idiomatyczności. W czasie lektury zatem, według Blanchota, wciąż odczuwamy (najczęściej pewnie nie uświadomiamy sobie tego) jakiś brak, niedosyt; pozostajemy wierni czemuś, do czego nigdy nie będziemy mieli dostępu, a na dodatek – nigdy nie dowiemy się, co utraciliśmy! Brzmi absurdalnie? Ale ta nierozstrzygalna w żaden sposób sprzeczność jest tak naprawdę inspirująca. Okazuje się, że dzieło literackie jest darem, którego ze względu na swoją niepowtarzalność nie sposób przyjąć, a jeśli nawet moglibyśmy założyć taką możliwość – to tylko wtedy, kiedy przyjęcie owo byłoby tożsame z utratą...

Swoje teksty literackie (między innymi też *Spojrzenie Orfeusza*¹¹, w którym filozof na nowo przepisuje znaną opowieść o mitycznym bohaterze wkraczającym w porządek śmierci) Blanchot traktuje przede wszystkim jako pretekst do wyłożenia teorii aktu opowiadania i zdarzenia lektury. Filozof nie przestaje w nich kwestionować tego, jak pojmujemy sztukę, co wyznacza jej granice i decyduje o jej wpływie na nasz obraz świata, i język, którego używamy do opisu naszych doświadczeń. Jednocześnie teksty Blanchota są twórczym dziełem przenikliwej myśli oraz dowodem wielkiej namiętności do literatury.

Ryszard Kaczorowski

Nieokreśloność tożsamości osobowej

Skąd przychodzę, kim jestem i dokąd zmierzam? Wielu z nas uważa, że pytania te dotyczą kogoś, kto trwa w zmienności następujących po sobie chwil; są one istotne, ponieważ nadają sens naszemu życiu. Jeśli nie ma nikogo, kto zachowuje „tożsamość w zmienności”, to nie możemy na owe pytania odpowiedzieć. Nie możemy pytać kim byliśmy, jeśli teraz jesteśmy kimś innym. Nie możemy pytać, dokąd zmierzamy, jeśli nas już nie będzie. Samo pytanie, kim jestem, staje się puste. Nie odnosi się do niczego w rzeczywistości.

Być może jednak, „ja tożsame w zmienności” w jakiś sposób istnieje? Przecież mówimy o nim posługując się językiem. Czy istnieje ono tylko w języku, w jego strukturze gramatycznej, jako podmiot obok orzeczenia? Czy poza tym jest jedynie dźwiękiem rozedrganych fal, które nasze ciało wydaje z siebie, gdy otwiera usta?

Dlaczego w ogóle rodzi się w nas troska o nasze „ja”, z jakich powodów uważamy, że powinno ono trwać? Tożsamość osobowa wydaje się być ważna, ponieważ daje nam powód, by troszczyć się o naszą przyszłość. Wpływa na relacje z innymi ludźmi. Miłość do kogoś, zdaje się nie mieć znaczenia, jeśli mielibyśmy przestać istnieć. Nie jesteśmy w stanie pomyśleć, że tożsamość może nie być określona. Cokolwiek zdarzy się między chwilą obecną, a przyszłością, musi zająć jedno z dwojga: albo będę istnieć nadal, albo nie.

Skoro tożsamość wydaje się być taka istotna, jaka jest jej natura? Zdaniem Dereka Parfita, profesora Uniwersytetu Oksfordzkiego i autora książki *Reasons and Persons¹ per negatio*: „Nie jest prawdą, że tożsamość osobowa musi być zawsze określona”². W niektórych

¹ Książka ta stanowi *opus magnum* Parfita, w którym łączy on badania nad tożsamością osobową, racjonalnością i etyką. Aktualnie Parfit pracuje nad dziełem *Climbing The Mountain*, szeroko dostępnym w internecie w formie manuskryptu.

² D. Parfit, *Tożsamość nie jest ważna*, przeł. M. Iwanicki, S.

¹⁰ Ibidem, s. 93.

¹¹ M. Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M. P. Markowski, w: „Literatura na świecie” nr 10 (1996), s. 36-42.

przypadkach okazuje się, że nie możemy odpowiedzieć na pytanie o tożsamość, pytanie jest puste lub czysto pojęciowe.

Według Parfita wielu z nas posiada fałszywe przekonania na temat tego, jakiego rodzaju faktem jest tożsamość osobowa. Na marginesie zaznaczam, że Parfit nie definiuje, czym są owe „fakty”. Odróżnia on jedynie „fakty pojęciowe” od „innych faktów”³. Fałszywe przekonania wynikają z niekonsekwencji w myśleniu. Jeśli przyjmujemy stanowisko redukcjonistyczne⁴, jak twierdzi Parfit, musimy z konieczności uznać, że tożsamość jest nieokreślona. W przeciwnym razie albo jesteśmy niekonsekwentni, albo decydujemy się na stanowisko kartezjańskie, które głosi, że „ego-cogito” jest czymś niezależnym od ciała.⁵ Parfit kieruje swoje argumenty wyłącznie do redukcjonistów. Zatem, jeśli ktoś uważa się za substancjalnego dualistę problem określoności tożsamości go nie dotyczy.

Przez określoną Parfit rozumie „założenie, że w każdym możliwym do wyobrażenia przypadku pytanie dotyczące tożsamości musi posiadać odpowiedź, i to odpowiedź brzmiąca: ‘tak’ albo ‘nie’”⁶. „Cokolwiek zdarzy się między chwilą obecną, a przyszłością, zajdzie jedno z dwojga: albo będę istnieć nadal, albo nie”⁷.

Tożsamość jest nieokreślona w momencie, gdy pytanie o tożsamość: nie ma odpowiedzi (nie będzie ani prawdą, ani fałszem, że przyszła osoba byłaby mną), jest puste (nie odnosi się do rzeczywistości) i czysto językowe (dotyczy jedynie różnych możliwych opisów przebiegu zdarzeń).

Jak widzimy, w definicji określoności tożsamości osobowej pojawia się kategoria możliwych światów. Zdaniem Parfita, aby dowieść prawdziwości dowolnego przekonania, trzeba wykazać, że da się to, co jest w nim wypowiedziane „sensownie wyobrazić”, tzn.

Judycki, T. Szubka, w: *Filozofia brytyjska u schyłku XX wieku*, TN KUL, Lublin, 1998, s. 446.

3 W owym odróżnianiu, bez wskazywania na pozytywne elementy definicji, „fakty pojęciowe” względem „innych faktów”, nie stanowią żadnej nowej informacji faktualnej. Fakty pojęciowe nie mówią nic nowego o świecie. Po wtóre fakty pojęciowe odnoszą się do pewnego możliwego opisu zdarzeń, a nie do samych zdarzeń.

4 Parfit wyróżnia trzy rodzaje redukcjonizmu: (1) Redukcjonizm utożsamiający: Osoba to ciało. (2) Redukcjonizm konstytutywny: Dusza i ciało są warunkami konstytutywnymi istnienia osoby, choć osoba to coś innego niż dusza i ciało. (3) Redukcjonizm eliminacyjny: Nie ma osób, są tylko dusze i ciała.

5 Kategoria „zależności istnienia” jednego bytu (osoby) od innych bytów (ciała i myśli) jest dystynktywna dla podziału na stanowiska: redukcjonistyczne i kartezjańskie. Jeśli uznajemy, że osoba istnieje niezależnie od ciała i myśli, jesteśmy zwolennikami stanowiska kartezjańskiego. Jeśli uważamy, że osoba istnieje zależnie od ciała i myśli, jesteśmy zwolennikami stanowiska redukcjonistycznego.

6 Ibidem, s. 439.

7 D. Parfit, *Tożsamość Osobowa*, przeł. R. Wieczorek, w: *Filozofia Podmiotu*, ALETHEIA, Warszawa 2001, s. 65.

wyobrazić tak, by istniała silna relacja między światem rzeczywistym, a światem wyobrażonym. Tego rodzaju imaginacyjnemu badaniu służy, stosowana przez Parfita, metoda eksperymentów myślowych.

W badaniu tożsamości osobowej sytuacja fikcyjna musi zawierać wszystko to, co jest ważne dla tożsamości, wszystko na czym się ona opiera. Od tego zależy siła relacji między światem realnym, a światem wyobrażonym. Według Parfita, jeśli przyjmujemy stanowisko redukcjonistyczne, to uważamy, że tożsamość osobowa polega wyłącznie na fizycznej i/lub psychicznej ciągłości.

Filozofowie tacy jak Quine i Wittgenstein wysuwają ogólny zarzut wobec metody fikcyjnych opowieści: „Ponieważ nasze pojęcie osoby opiera się na pewnym układzie faktów, nie powinniśmy oczekiwać, że pojęcie to będzie miało zastosowanie w wymyślonych przypadkach, w których myślowo pominiemy te fakty”⁸.

Parfit przyznaje, że tak właśnie jest (sic!), a następnie dodaje, iż przypadki fikcyjne możemy „wykorzystać w celu odkrycia nie tego, jaka jest prawda, ale tego, jakie są nasze przekonania”⁹. Co miałyby oznaczać to twierdzenie, skoro nadal ma zastosowanie krytyka Quine’a i Wittgensteina?

Między światem Parfita, a naszym istnieje szereg podobieństw. Po pierwsze w obu światach mają zastosowanie prawa logiki. Po drugie świat Parfita uwzględnia wszystkie kwestie, które uważamy za ważne dla tożsamości, a które liczą się w rzeczywistych przypadkach. Po trzecie i najważniejsze Parfit odnosi się jedynie do przekonań, więc odwoływanie się do sytuacji realnych jest niekonieczne.

Jeśli zgadzamy się co do metody, jaką będziemy stosować w naszych rozważaniach, zastanówmy się nad problem, który stara się postawić Parfit, w jaki sposób redukcjonizm prowadzi do uznania, że tożsamość osobowa jest nieokreślona? Jak już zostało powiedziane, dla redukcjonistów, tożsamość polega wyłącznie na psychicznej i/lub fizycznej ciągłości. Jeśli znalazłbyśmy fakty dotyczące psychicznej i/lub fizycznej ciągłości, wiedzielibyśmy wszystko o osobach. Parfit twierdzi, że istnieją przypadki, w których nie potrafimy odpowiedzieć, czy przyszła osoba byłaby mną, choć znamy te fakty. Ze względu na ograniczony charakter artykułu omówię tylko dwa takie przypadki.

W sytuacji pierwszej połowa mojego mózgu uległa zniszczeniu. Druga połowa została przeszczepiona do ciała, które jest identyczne z moim, z tą tylko różnicą, że nie posiada ono mózgu. W sytuacji tej relacja

8 D. Parfit, op. cit., s. 439.

9 Ibidem.

psychicznej i/lub fizycznej ciągłości, jaka zachodzi między mną teraz, a mną jutro, jest identyczna do relacji w sytuacji rzeczywistej. Po obudzeniu się mógłbym ze spokojem stwierdzić, że zachowałem tożsamość, tak jak dzieje się to każdego ranka, gdy wstaję z myślą o umyciu zębów.

W sytuacji drugiej „obie połowy mojego mózgu udało się przeszczepić do różnych ciał dokładnie takich jak moje. Każdy z dwóch ludzi, którzy by się obudzili, miałby połowę mojego mózgu i byłby zarówno fizycznie, jak i psychicznie dokładnie taki jak ja”¹⁰. W sytuacji tej relacja fizycznej i psychicznej ciągłości jest taka sama, jak w sytuacji pierwszej. Wiemy tym samym, że nic nie zostało pominięte.

Mimo to, nie potrafimy odpowiedzieć, czy będę tą samą osobą? Posługując się językiem tożsamościowym dochodzimy do sprzeczności. Jeśli jedna z powstałych osób zabiłaby drugą znaczyłoby to, że popełniła ona samobójstwo. Ktoś równocześnie istniałaby i nie istniałaby.

Parfit uważa, że „nawet, gdyby takie przypadki faktycznie miały miejsce, nie dowiedzielibyśmy się o nich niczego więcej. Tak więc nie ma znaczenia, że są to tylko przypadki wyobrażone”¹¹. W przypadkach tych zawarte są wszystkie informacje na temat faktów konstytuujących tożsamość osobową.

Wobec tego okazuje się, że gdy znamy wszystkie fakty dotyczące psychicznej i/lub fizycznej ciągłości – jeśli nie chcemy łamać zasady niesprzeczności, twierdząc, że osoba byłaby równocześnie mną i nie byłaby mną – musimy przyznać, iż tożsamość osobowa jest nieokreślona. Pozostaje nam tym samym rozstrzygnąć, jaki charakter będzie miało zadane przez nas pytanie:

„(1) Pytanie nie będzie miało odpowiedzi. Nie będzie, ani prawdą, ani fałszem, że ta osoba byłaby mną”¹². W naszym przypadku tak właśnie jest.

„(2) Pytanie to będzie puste. Nawet nie mając na nie odpowiedzi, będziemy mogli znać całą prawdę o tym, co się zdarzyło”¹³. Choć wiemy o wszystkich faktach dotyczących psychicznej i/lub fizycznej ciągłości, nie posiadamy odpowiedzi na pytanie o tożsamość.

„(3) Nasze pytanie nie dotyczy różnych możliwości. Istnieje tylko jedna możliwość czy przebieg zdarzeń. Nasze pytanie dotyczy jedynie różnych możliwych opisów tego przebiegu zdarzeń”¹⁴. Jeśli chcielibyśmy twierdzić, że pytanie o tożsamość osobową odnosi się do rzeczywistości, musielibyśmy porzucić zasadę niesprzeczności. Różne możliwości istnieją tylko

10 Ibidem, s. 463.

11 Ibidem, s. 445.

12 Ibidem, s. 452.

13 Ibidem.

14 Ibidem.

w języku. Nasze pytanie dotyczy zatem języka.

Podsumowując, pytanie, czy przyszła osoba będzie mną, o ile wcześniej znamy fakty dotyczące psychicznej i/lub fizycznej ciągłości, nie ma odpowiedzi, jest puste i czysto językowe we wszystkich przypadkach, nie tylko fikcyjnych. Ekstrapolacje tą umożliwiają stwierdzenie identyczności między relacjami psychicznej i/lub fizycznej ciągłości we wszystkich fikcyjnych przypadkach, jak również w przypadku nas samych.

Jeśli pytanie o tożsamość osobową nie ma odpowiedzi, jest puste i czysto językowe, znaczy to, że tożsamość jest nieokreślona. Parfit dodaje jeszcze, że jeśli jesteśmy realistami odnośnie ważności, to powinniśmy uznać, iż liczą się fakty, na których ukonstytuowana jest tożsamość osobowa. Nie zaś to, jak ją opisujemy. O ile zachowuję psychiczną i/lub fizyczną ciągłość, nie istotne, czy przyszła osoba będzie mną, czy nie.

Zwróćmy jednak uwagę, że zgodnie z redukcjonistycznym założeniem Parfita, tożsamość osobowa polega **wyłącznie** na psychicznej i/lub fizycznej ciągłości. Nie ma nic trzeciego. Zdaniem Johna Robinson nie jest to prawda.

Wyobraźmy sobie trzeci przypadek, odnoszący się do fizycznej i/lub psychicznej ciągłości. Lekarze stopniowo, usuwają komórki mózgowe pewnej osoby i zastępują je kopiami. Zdaniem Parfita osoba ta przetrwałaby jako kopia, ponieważ zachowana jest psychiczna i fizyczna ciągłość.

Robinson pisze: „Rozważę przypadek istnienia kopii, która zachowuje całkowitą psychiczną ciągłość, ale nie tożsamość. Parfit argumentuje, iż kopia zachowuje wszystko to, co istotne dla przetrwania naszego ‘ja’. Spróbuję wykazać, że taki wniosek jest błędny”¹⁵.

W omawianej przez Robinsona sytuacji komórki naszego mózgu zastępowane są przez komórki należące do identycznego z nami bliźniaka, nie zaś przez specjalnie przygotowane kopie, jak miało to miejsce u Parfita. Po operacji wszystkie neurony są w takim samym porządku, jak przed zabiegiem. Istnieje pełna psychiczna ciągłość między dwiema różnymi osobami. To, że mamy do czynienia z dwiema osobami okazuje się dopiero później.

Wyobraźmy sobie następnie, że komórki mózgowe, które zostały zastąpione, nie uległy zniszczeniu. Przechowaliśmy je w specjalnym pojemniku. Po ich złożeniu powstaje wyjściowa osoba. Postrzega ona swojego bliźniaka, jako kogoś, kto posiada jej ciało.

Robinson wysuwa na tej podstawie wniosek: „Pełna psychiczna ciągłość nie gwarantuje przetrwania. Tożsamość osobowa nie może składać się tylko i wyłącznie z faktów dotyczących cielesnej i psychicznej ciągłości,

15 J. Robinson, *Tożsamość osobowa a przetrwanie*, przeł. J. Golińska, w: op. cit., s. 213.

lecz również z jakiegoś dodatkowego faktu¹⁶.

Jeśli psychiczna ciągłość nie gwarantuje przetrwania, to nie będzie go gwarantować również w przypadku podziału mózgu. Zatem nie przetrwamy rozdzielenia naszych strumieni świadomości.

Moim zdaniem sytuacja fikcyjna zaproponowana przez Robinsona dowodzi jedynie tego, że psychiczna ciągłość, **wydaje się** nie gwarantować przetrwania. Nowo złożona osoba nie uważa, by przetrwała jako bliźniak, który zajął jej mózg. Myśli również, że nie przetrwała jako kopia, z którą była psychicznie ciągła. Wszystko to wynika z jej błędnych przekonań. Parafrazując Parfita, ważne jest to, że istnieje przynajmniej jedna żyjąca osoba psychicznie ciągła ze mną takim, jakim jestem oraz/lub posiadająca odpowiednio dużą część mojego mózgu. Jeśli istnieje więcej niż jedna osoba, nie stanowi to problemu.

Zdaniem Robinsona w przypadku rozdwojenia mózgu Parfit twierdzi, „że każdy człowiek faktycznie przetrwa, mimo iż połowa jego mózgu uległa zniszczeniu¹⁷. Badania empiryczne nie potwierdzają, by taki zabieg medyczny był możliwy. Nawet w przypadkach wycięcia kawałka mózgu, z reguły dotyczy to części mózgowia, nie dokonuje się usunięcia połowy mózgu, czy pnia mózgu.

W późniejszych publikacjach Parfit zauważając ten błąd, pisze jedynie o identyczności relacji psychicznej i fizycznej ciągłości, pomiędzy przypadkiem fikcyjnym i przypadkiem normalnym. Nie twierdzi już, że człowiek przetrwa, gdy połowa jego mózgu ulegnie zniszczeniu. Twierdzi on: „Przypuśćmy z kolei, że każda połowa mózgu może w pełni podtrzymywać normalne funkcjonowanie psychiki. Może to być faktycznie prawdą w przypadku pewnych ludzi. A jeśli nawet nie, **to możemy założyć**, że dzięki postępowi technicznemu stało się to prawdą w moim przypadku¹⁸. Dowód proponowany przez Parfita na rzecz przekonania o nieokreśloności tożsamości osobowej, opiera się całkowicie na **eksperymentach myślowych**, a nie na badaniach empirycznych. Analizując nasze poglądy wyobrażamy sobie możliwe światy, w których to co twierdzimy nabiera zupełnie odmiennego znaczenia. Zmuszeni jesteśmy wówczas do rezygnacji z przyjmowanego stanowiska. Jeśli wyczerzemy zmysł imaginacji, przekonanie o określoności tożsamości, okaże się takim właśnie poglądem. Jeśli tylko starczy nam wyobraźni, zrozumiemy że jest ono „pustym słowem.”

Cezary Rudnicki

Apercepcja według Kanta

Zanim zajmę się apercepcją u samego Kanta – jej znaczeniem i funkcjami – pragnę wcześniej wyjaśnić czym jest apercepcja. W jednej z polskich encyklopedii filozoficznych znajdziemy taką oto definicję: „kategoria epistemologiczna oznaczająca pewną formę nieaktowo zorganizowanej świadomości, która nie posiada swojego przedmiotowego korelatu¹. Jednak, moim zdaniem, niewiele nam to mówi. By dobrze zrozumieć, czym jest apercepcja, trzeba cofnąć się do Leibniza i jego krytyki teorii poznania Kartezjusza. Leibniz twierdził, iż Kartezjusz i jego zwolennicy nie potrafili odróżnić percepcji od myślenia (cogitatio) i tym samym zlekceważyli „postrzeżenia, których się nie uprzytamnia². Celem odróżnienia tych dwóch rodzajów postrzegania Leibniz wprowadza do filozofii termin apercepcja. Najprościej określić ją jako „świadomość towarzysząca”. Leibniz uważał, że „w każdej chwili dokonujemy nieskończonej ilości spostrzeżeń, jednakże faktu tego sobie nie uświadamiamy, albowiem nie towarzyszy im czy to niewyraźna choćby świadomość, czyli a[percepcja], czy też jej wyraźna postać w formie refleksji” (warto zauważyć, że teorię Leibniza potwierdza współczesna psychologia). Mówiąc jeszcze inaczej: mimo iż postrzegamy mnóstwo danych, to dostrzegamy tylko niektóre z nich, tylko niektórym z nich towarzyszy świadomość. Według Leibniza kategoria apercepcji dostarczyła epistemologicznych warunków, które pozwalają utrzymywać tezę, iż (każda) dusza postrzega i czyni to stale – zarówno na jawie, jak i we śnie. Apercepcja jest nieaktową „świadomością, że”. Warto zauważyć,

16 Ibidem, s. 215.

17 J. Robinson, op. cit., s. 217.

18 D. Parfit, op. cit., s. 462.

1 *Powszechna encyklopedia filozofii*, tom I, A. Maryniarczyk [red.], Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2000, s. 291.

2 Ibidem.

że koncepcja ta posłużyła Leibnizowi do zniesienia kartezjańskiego dualizmu stając się nicią łączącą zmysły z umysłem. Według Leibniza apercpcja jest genetycznie i czasowo wtórna w stosunku do percepcji, pojawia się dopiero po pewnej, choćby najkrótszej przerwie.

Kolejnym ważnym filozofem, który zajmował się zagadnieniem apercpcji był Wolff. Nazywał on apercpcję aktem duszy, dzięki któremu jest ona świadoma siebie samej i rzeczy poza sobą. Podobnie jak Leibniz twierdził, że w naszej mocy jest ukierunkowywanie apercpcji (aperpcja umożliwia zwiększenie stopnia przejrzystości aktów percepcji), ponadto wymienia warunki jej zachodzenia: uwagę i pamięć. Twierdził, że umysłowi przysługuje apercpcja, o ile jest świadom swojej percepcji.

Ten zarys historyczny jest istotny, ponieważ w wypadku Kanta mamy do czynienia z (twórczą) kontynuacją nauk Leibniza i Wolffa. Jednak w naukach filozofa z Królewca apercpcja nabiera o wiele większego znaczenia, staje się jednym z trzech podmiotowych źródeł poznania (obok zmysłu i wyobraźni), jest ona warunkiem możliwości doświadczenia w ogóle. Ale po kolei.

Jak twierdzą autorzy *Powszechnej encyklopedii filozoficznej* Kant dokonuje rozróżnienia apercpcji empirycznej oraz czystej (pierwotnej). Wydaje mi się, że nie dokonali oni prawidłowego podziału. Po pierwsze, apercpcję Kant określa jako pewną zdolność – brak jednak jej jasnego określenia, mamy za to kilka podziałów i różne jej zastosowania. Apercpcja empiryczna jest to „[ś]wiadomość samego siebie co do właściwości stanu, w jakim się znajdujemy”³, mówiąc inaczej jest wewnętrzną świadomością doświadczenia rzeczywistości, a jej synonimem jest zmysł wewnętrzny. Ją pierwszą odkrywamy w samowiedzy. Jej funkcją jest rozpoznanie tożsamości odtwórczych przedstawień tworzonych przez zmysły i wyobraźnię ze zjawiskami, dzięki którym powstały te przedstawienia – to właśnie czyni ją jednym z podmiotowych źródeł poznania, na których opiera się możliwość doświadczenia w ogóle i poznania jego przedmiotów. Apercpcja empiryczna nie zapewnia jedności świadomości, nie daje ona stałego lub trwałego Ja, gdyż przy wewnętrznym spostrzeganiu świadomość siebie jest w każdej chwili zmienna – jak zawsze w wypadku tego co pochodzi z empirii. Kant poszukuje jakiegoś warunku poprzedzającego wszelkie doświadczenie i je umożliwiającego – warunku jedności świadomości.

Będzie to oczywiście warunek transcendentálny.

Autor *Krytyki czystego rozumu* nazywa go apercpcją

3 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tom I, przeł. R. Ingarden, PWN, Warszawa 1986, s. 211.

transcendentálną, co oznacza czystą, pierwotną i niezmienną świadomość (towarzyszącą). Apercpcja transcendentálna stanowi podłoże „jedności świadomości w syntezie różnorodności wszelkich naszych danych naocznych, a więc także w syntezie pojęć przedmiotów w ogóle, a stąd także wszelkich przedmiotów doświadczenia”⁴. Jest podłożem koniecznym, gdyż bez niego niemożliwe byłoby pomyśleć jakiś przedmiot przynależący do naszych danych naocznych. Bez odnoszenia danych naocznych do apercpcji niemożliwa byłaby nawet najczystsza przedmiotowa jedność – jedność pojęć *a priori*, czyli czasu i przestrzeni. Uzależnione są od niej także, co wykażę później, kategorie (pojęcia) intelektu. Jak widać czyni to z apercpcji transcendentálnej najgłębszą zasadę poznania (jedność przedmiotu poznania zależy od jedności podmiotu poznającego), a być może także najgłębszą zasadę bytu ludzkiego, gdyż to ona zapewnia stałe i trwałe Ja. Co ważne apercpcję transcendentálną należy odróżnić od zmysłu wewnętrznego (w przeciwieństwie do apercpcji empirycznej). „[A]percpcja, jako źródło wszelkiego powiązania, odnosi się do różnorodności naoczności w ogóle, i pod nazwą kategorii dotyczy przedmiotów w ogóle przed wszelką zmysłowością”⁵. Zaś zmysł wewnętrzny zawiera samą tylko formę naoczności bez powiązania w niej tego, co różnorodne. Zmysł wewnętrzny jest oglądaniem nas samych i naszego wewnętrznego stanu (a jego formą – jak wyraźnie wynika z estetyki transcendentálnej – jest czas). Przez zmysł wewnętrzny (czyli apercpcję empiryczną) poznajemy nasz własny podmiot tylko i wyłącznie jako zjawisko, nie zaś jako to, czym on jest sam w sobie; jest to świadomość samego siebie, ale tylko tak, jak się sobie przejawiam. Podobnie jak w pozostałych wypadkach i tu nie mamy dostępu do (podmiotu jako) rzeczy samej w sobie. Kant twierdzi, że zmysł wewnętrzny jest pobudzany przez nas samych. (Wydaje mi się, że z tym punktem wiąże się krytyka Hegla oskarżająca kantowską koncepcję apercpcji o prowadzenie do „pustego idealizmu”.) Zmysł wewnętrzny dostarcza nam jedynie danych empirycznych, a te nie mogą nam zapewnić z koniecznością numerycznej jedności apercpcji, zapewnia ją jednak apercpcja transcendentálna. Należy przy tym pamiętać, że „[n]umeryczna jedność tej apercpcji znajduje się więc *a priori* w równej mierze u podstaw wszystkich pojęć”⁶.

Jest to doniosłe twierdzenie, jak zauważa sam Kant. „Wszystkie przedstawienia posiadają konieczne odniesienie do możliwej świadomości empirycznej. Gdyby go bowiem nie posiadały i gdyby było całkiem

4 Ibidem.

5 Ibidem, s. 262.

6 Ibidem, s. 212.

niemożliwe uświadomić je sobie, to znaczyłyby to, że w ogóle nie istnieją. Lecz każda empiryczna świadomość posiada konieczne odniesienie do świadomości transcendentalnej (poprzedzającej wszelkie szczegółowe doświadczenie), mianowicie do świadomości mego Ja, jako pierwotnej apercepcji⁷.

Zatem oprócz apercepcji empirycznej mamy także apercepcję pierwotną, określaną przez Kanta inaczej mianem czystej. Czystej ponieważ nie należy ona do zmysłowości, pozbawiona jest odniesienia do danych wrażeń, zaś mianem pierwotnej ponieważ nie może być już wyprowadzona z żadnego innego przedstawienia. Jest pierwotną, podstawową samowiedzą (*Selbstbewusstsein*), do której muszą należeć różnorodne przedstawienia dane w pewnej naoczności, aby mogły być moimi przedstawieniami. Zatem to apercepcja pierwotna jest tą samowiedzą, która wytwarza przedstawienie „Myśle”⁸ – przedstawienie, które „musi móc towarzyszyć wszelkim innym przedstawieniom i we wszelkiej świadomości jest jedno i to samo”⁹. Musi móc towarzyszyć, ponieważ inaczej w podmiocie byłoby przedstawione coś, co nie mogło być pomyślane. Wydaje mi się, że tym samym Kant kategorycznie odrzuca istnienie w podmiocie nieuświadomiałnych sfer mogących oddziaływać. „Musi móc” oznacza, podobnie jak u Leibniza i Wolffa, zdolność ukierunkowywania „świadomości towarzyszącej” na wybrane percepcje. Zauważyć trzeba, że apercepcja czysta nie jest świadomością mnie samego takiego, jakim się sobie samemu przejawiam, ani też takiego, jakim jestem sam w sobie – jest to jedynie świadomość tego, że jestem. To przedstawienie jest myśleniem, a nie oglądaniem.

Wróć jeszcze do samego „Myśle”, czyli kartezjańskiego Cogito. Owo „Myśle” wyraża akt określania mego bytu. Autor *Krytyki*

7 Ibidem, s. 222.

8 Pozwolę sobie odwołać się tu do bardzo istotnej, uwagi tłumacza polskiego wydania *Teorii Wiedzy* J.G. Fichtego. Termin, który Roman Ingarden w swoim tłumaczeniu *Krytyki czystego rozumu* przekłada jako „Myśle” brzmi w oryginale: „Ich denke”, czyli „Ja myślę”. Ingarden tłumaczy swoją decyzję względami gramatycznymi (koniecznością użycia w języku niemieckim „Ich” i brakiem takiej potrzeby w języku polskim, podobnie jak w łacińskim „cogito, ergo sum”). Jednakże w trzecim poprawionym wydaniu *Krytyki czystego rozumu* (Riga 1790), z którego korzysta Fichte, słówko „Ich” jest podkreślone – zapewne nie bez znaczenia. Brak tego podkreślenia w wydaniu drugim (B) przy pierwszym użyciu tego terminu (miejsce, do którego odnosi się przypis Ingardena), gdzie podkreślone jest nie „Ja”, lecz tylko „myśle” („Ich denke”). Jednak i w tym wydaniu, dwa zdania dalej, podkreślone są już obydwa słowa („Ich denke”). Może to mieć znaczenie – i dla Fichtego ma. Rozwiązanie Ingardena bezpodstawnie przesądza tę niejednoznaczność, u samego Kanta, kwestię i uniemożliwia zinterpretowanie Kantowskiego transcendentalizmu w taki sposób, w jaki dokonuje tego *Teoria Wiedzy* Fichtego. (Porównaj: przypis nr 8 na stronie 524, J.G. Fichte, *Teoria wiedzy: wybór pism*, tom I, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1996.)

9 Ibidem, s. 239.

czystego rozumu twierdzi, że jest to formalne twierdzenie naszej apercepcji. Nie jest ono doświadczeniem, lecz raczej formą apercepcji przywiązaną do każdego doświadczenia, a przy tym poprzedzającą je. Jest ono również motorem wszelkich pojęć (kategorii intelektu) w ogóle, a więc i pojęć transcendentalnych, i jest wraz z nimi zawsze współpomyślane (i dlatego w równej mierze transcendentalne). Nie może jednak posiadać osobnej nazwy (jako pojęcie, czy też sąd), ponieważ służy do tego by wszelkie myślenie przedstawić jako należące do świadomości. Co ważne, „Myśle” jest zupełnie wolne od czynnika empirycznego (od wrażeń zmysłowego), jednak zawsze, nieodłącznie, towarzyszy mu spostrzeżenie samego siebie, które jest doświadczeniem wewnętrznym, czyli pewną empirią. Ostatecznie Kant stwierdza: „[o]wo wewnętrzne spostrzeżenie [samego siebie] nie jest bowiem niczym innym jak tylko samą apercepcją transcendentalną: <<Myśle>>”¹⁰. Zatem apercepcja transcendentalna to przedstawienie „Myśle”, a to – jak już zauważyliśmy – jest wytwarzane przez apercepcję czystą (pierwotną).

Apercepcja czysta (pierwotna) jest apercepcją utożsamioną z funkcją jednoczącą wszelką różnorodność przedstawić. „Ten rodzaj samoświadomości odznacza się dwoma momentami: jednością, nazywaną przez Kanta transcendentalną jednością a[percepcji], oraz stałą tożsamością.”¹¹ Czym są te dwa aspekty?

Zacznijmy od tego, że przedstawienia jakie sobie wytwarzamy są różne, zaś przedmiot doświadczenia, na który się składają, odznacza się jednością. Ta jedność to nic innego jak formalna jedność świadomości, czyli jedność apercepcji. Ta jedność jest podstawą dla funkcji syntezy danych naocznych w jedność przedmiotu doświadczenia. Synteza ta zaś zachodzi z koniecznością, a u podstaw wszelkiej konieczności leży jakiś warunek transcendentalny. Kant stwierdza zatem, że „[m]usi się więc dać znaleźć transcendentalne podłoże jedności świadomości”¹². Jest nim czysta apercepcja – aby jednak było możliwe poznanie czysta apercepcja musi odznaczać się jednością i to transcendentalną jednością. Transcendentalna jedność apercepcji jest jej numeryczną tożsamością – bez tego, jako podstawy, nie istniałaby jedność świadomości. Jedność świadomości jest możliwa tylko, gdy umysł może w poznaniu tego, co różnorodne, stać się świadomym tożsamości funkcji, przez którą jedność apercepcji wiąże syntetycznie ze sobą – w jednym poznaniu – to, co różnorodne. Zatem świadomość jedności syntezy wszystkich zjawisk,

10 Ibidem, tom II, s. 53.

11 *Powszechna encyklopedia filozofii*, op. cit., tom I, s. 292.

12 I. Kant, op. cit, s. 211.

dokonywanej wedle pojęć, jest zarazem pierwotną i konieczną świadomością tożsamości samego siebie. „Umysł bowiem nie mógłby bezwzględnie pomyśleć sobie – i to *a priori* – tożsamości samego siebie w mnogości przedstawień, gdyby nie miał przed oczyma tożsamości swego działania, które podaje wszelką syntezę ujęcia (która jest empiryczna) transcendentalnej jedności i dopiero umożliwia ich związek zachodzący wedle prawideł apriorycznych”¹³.

Okazuje się, że bez podstawy w postaci transcendentalnej jedności apercpepcji jedność syntezy byłaby całkiem przypadkowa bo przeprowadzona wedle pojęć empirycznych i „byłoby możliwe, iżby duszę naszą wypełniał natłok zjawisk nie mogący nigdy doprowadzić do powstania doświadczenia”¹⁴. Poznanie nie mogłoby odnosić się do przedmiotów, gdyż brak by mu było wewnętrznego powiązania wedle ogólnych i koniecznych praw. „Byłoby ono wprawdzie wtedy pozbawionym wszelkiej myśli oglądaniem, ale nie byłoby nigdy poznaniem; znaczyłoby więc dla nas akurat tyle, co nic. Aprioryczne warunki możliwego doświadczenia w ogóle są zarazem warunkami możliwości przedmiotów doświadczenia”¹⁵.

Co więcej sama możliwość kategorii intelektu (pojęć) opiera się na warunku stałej jedności apercpepcji/samowiedzy. Dlatego też kategorie te nie mają i nie mogą mieć empirycznego pochodzenia – np. pojęcie przyczyny zawiera konieczność, której nie może dać doświadczenie. A nawet wszelkie możliwe spostrzeżenie wymaga „[p]rzedmiotowej jedności wszelkiej (empirycznej) świadomości w jednej świadomości (pierwotnej apercpepcji)”¹⁶.

Zauważmy, że transcendentalna jedność apercpepcji zapewnia jedność całej przyrody (tzn. ogółu zjawisk) – inaczej jedność ta byłaby empiryczna, a więc przypadkowa, nie zaś konieczna; nie podlegałaby żadnym prawom. Jak widać cała przyroda ostatecznie stosuje się do naszej subiektywnej podstawy apercpepcji – tylko to zapewnia jedność jej całej, jedność całego poznania, czyli powiązanie ze sobą wszystkich przedstawień, podleganie wszystkich zjawisk tym samym prawom, konieczność stosowania kategorii intelektu i apriorycznych form naoczności. W jedności apercpepcji odnajdziemy także przedmiotową podstawę wszelkiego kojarzenia zjawisk (tzn. dającą się pojąć *a priori* przed wszelką empirią, konieczną, rozciągającą się na wszelkie zjawiska), nazwaną przez Kanta pokrewieństwem (*Affinität*) zjawisk. Wedle

w ten sposób pojawiać się w umyśle lub być przezeń ujęte, żeby zgadzały się z jednością apercpepcji”¹⁷.

Poza transcendentalną jednością apercpepcji, zapewniającą jedność świadomości konieczną do poznania, apercpepcja pierwotna cechuje się również stałą tożsamością. Jest to stała tożsamość samego siebie – świadoma *a priori* – przy wszystkich możliwych przedstawieniach, które kiedykolwiek mogą należeć do naszego poznania, tożsamość będąca koniecznym warunkiem możliwości wszelkich przedstawień, „gdyż przedstawiają mi one coś jedynie dzięki temu, że wraz ze wszystkimi innymi należą do jednej świadomości, a więc muszą przynajmniej w niej móc być ze sobą powiązane”¹⁸. Kant twierdzi, że stała tożsamość apercpepcji jest zasadą *a priori*.

Ze stałą tożsamością apercpepcji wiąże się jeszcze jedna rzecz – pierwotnie-syntetyczna jedność apercpepcji. Synteza przedstawień (zawarta w stałej tożsamości apercpepcji pewnej różnorodności danej naocznie) „jest możliwa tylko dzięki świadomości tej syntezy”¹⁹. A to dlatego, że odniesienie przedstawień do identyczności podmiotu nie powstaje „przez to, że każdemu z przedstawień towarzyszą świadomością, lecz przez to, że jedno z nich dołączam do drugiego i że świadomy jestem ich syntezy”²⁰. Kant stwierdza nawet, że analityczna jedność apercpepcji jest możliwa tylko przy założeniu jakiejś syntetycznej jedności. Gdy myślę o świadomości, to przedstawiam ją sobie jako pewną „cechę”, która może być powiązana z innymi przedstawieniami. „Tylko więc przy pomocy wprawdzie pomyślanej możliwej jedności syntetycznej mogę sobie przedstawić jedność analityczną”²¹. Według Kanta czyni to z syntetycznej jedności apercpepcji najwyższy punkt, do którego „trzeba przytwierdzić wszelki użytek intelektu, nawet całą logikę, a po niej i filozofię transcendentalną”²². Sam intelekt określony zostaje jako zdolność wiązania *a priori* i doprowadzania tego, co różne w danych przedstawieniach, do jedności apercpepcji. To, co różnorodne, może być dane tylko w naoczności różnej od Ja, ale pomyślane tylko dzięki powiązaniu w jednej świadomości – świadomości tego, że jestem stale tożsamy z samym sobą. Tak jak najwyższą zasadą możliwości wszelkiej naoczności w odniesieniu do zmysłowości jest podleganie wszystkiego co różnorodne w zmysłowości formalnym warunkom przestrzeni i czasu, tak zasada syntetycznej jedności apercpepcji jest najwyższą zasadą wszelkiego posługiwania się intelektem i jego kategoriami. Co po raz kolejny wskazuje na apercpepcję

17 Ibidem, s. 227.

18 Ibidem, s. 221.

19 Ibidem, s. 240.

20 Ibidem.

21 Ibidem, s. 241.

22 Ibidem.

pokrewieństwa, bezwzględnie wszystkie zjawiska muszą

13 Ibidem, s. 213.

14 Ibidem, s. 216.

15 Ibidem.

16 Ibidem, s. 228.

jako na najgłębsze źródło poznania.

Pora podsumować wyniki naszej analizy *Krytyki czystego rozumu* i sprawdzić czy zgadzają się one, z rzetelnymi przecież, badaniami członków Towarzystwa Przyjaciół Tomasza z Akwinu. Pierwszym („chronologicznie”) co odkrywamy w samowiedzy jest apercepcja empiryczna (którą Kant uznaje za synonim zmysłu wewnętrznego), czyli świadomość siebie co do stanu w jakim się znajdujemy. Drugim członem podziału nie jest jednak apercepcja czysta, lecz transcendentálna. Jest ona warunkiem możliwości zachodzenia apercepcji empirycznej oraz daje trwałe i stałe Ja. W niej również zawierają się wszelkie warunki naszego poznania – zarówno jednocześnie uchwyconych przez formy zmysłowości naoczności, jak i możliwość i konieczność stosowania kategorii (pojęć) intelektu. Apercepcja transcendentálna jest również przedstawieniem „Myślę” (Cogito). Przedstawienie to wytwarzane jest, jak wykazałem, przez apercepcję pierwotną (czystą). Uważam jednak, że apercepcja pierwotna (czysta) nie jest czymś odrębnym od apercepcji transcendentálnej, lecz stanowi raczej jej podstawę, czy też jądro. Apercepcja czysta (czyli pozbawiona odniesienia do danych zmysłowych) jest świadomością mego Ja, świadomością, *a priori*, tego, że jestem. Zawiera ona dwa momenty, czy też „wymogi”, mianowicie transcendentálną jedność apercepcji, czyli numeryczną tożsamość (konieczną do wytworzenia poznania i zapewniającą jedność świadomości) oraz stałą tożsamość samego siebie przy wszystkich możliwych przedstawieniach.

W podziale logicznym mamy zatem najpierw świadomość tego, że jestem (apercepcję czystą) jako jądro mojego stałego i trwałego Ja, czyli jądro apercepcji transcendentálnej, która to jest warunkiem możliwości wszelkiego poznania i to najważniejszym w systemie Kanta – bowiem jest zarówno warunkiem jedności podmiotu, jak i przedmiotu oraz całej przyrody. Prosty następstwem apercepcji transcendentálnej jest zaś zmienna w każdej chwili świadomość samego siebie, co do stanu w jakim się znajdujemy, czyli apercepcja empiryczna. Tak oto pojęcie, którym Leibniz posłużył się by skrytykować Kartezjusza, stało się najgłębszą zasadą poznania i bytu ludzkiego.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć, że Kantowska nauka o apercepcji została poddana krytyce przez Fichtego oraz Hegla. Samo zaś zagadnienie apercepcji cieszyło się pewnym zainteresowaniem wśród przedstawicieli XX-wiecznej fenomenologii – zajmował się nim Husserl, Ingarden oraz Merleau-Ponty.

Jakub Tercz

Deleuzjańska interpretacja Platona

Paul Patton twierdzi, że filozofia Gillesa Deleuze’a opiera się na strategii dekonstrukcyjnej, którą definiuje jako „czytanie tekstów filozoficznych przeciwko nim samym”¹. W praktyce chodzi o to, by w analizowanym materiale odnaleźć treści niewspółmierne do podstawowego i deklarowanego programu, a przede wszystkim takie, które nieobecne są w tradycyjnej wykładni danego myśliciela. Patton powiada, że Deleuze „zatrudnił tę technikę by wyprodukować między innymi antyplatonika Platona, systematycznego Nietzschego, czy Kanta fundującego empiryzm transcendentálny”². Niżej przedstawiam dekonstrukcyjne odczytanie Platona, które Deleuze określa jako „odwracanie Platonizmu”^{3,4}.

Metafizyka modelu – kopii

Według tradycyjnej wykładni filozofia Platona to doktryna Idei, w której Idee są traktowane jako ponad

1 P. Patton, *Introduction*, w: *Deleuze, A Critical Reader*, Tenze [red.], Blackwell, 1997, s. 3.

2 *Ibidem*.

3 G. Deleuze, *Logic of sense*, przeł. M. Lester, The Athlone Press, London 1990, s. 253.

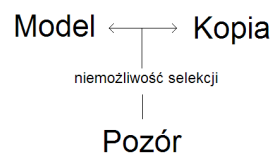
4 Przynależność Deleuze’a do nurtu dekonstrukcji nie jest jednoznaczna, szczególnie gdy zestawia się jego myśl z dekonstrukcją Derridy. Slavoj Žižek uważa, że „choć dla obydwu myślicieli filozofia jest dziś możliwa tylko jako metafizyka, czyli jako czytanie (innych) filozofów, to podczas gdy Derrida praktykuje krytyczną dekonstrukcję polegającą na podkopywaniu interpretowanego tekstu czy autora, Deleuze, podejmując się włamania, zajmuje wewnętrzną pozycję samego interpretowanego filozofa”. S. Žižek, *Organs without Bodies. Deleuze and Consequences*, Routledge, New York and London 2004, s. 47. Krótko mówiąc Žižkowi chodzi o to, że Deleuze dokonuje skrajnego utożsamienia się z czytanyim tekstem, a Derrida w „modelowej” dekonstrukcji, skrajnego odróżnienia siebie od czytanyego tekstu. Jego zdaniem, przejawia się to w samej materii książek obydwu: Deleuze nie zawsze zaznacza, która myśl jest jego, a która innego myśliciela, w przeciwieństwie do Derridy, który podkreśla nawet te miejsca, które w luźny sposób nawiązują do innego.

zmysłowe istoty bytów zmysłowych. W *Parmenidesie* czytamy: „trzeba być nie byle kim, żeby móc zrozumieć, że istnieje pewien rodzaj każdego przedmiotu oraz jego istota sama w sobie”⁵. Dla Platona zadaniem filozofii jest wzięcie na siebie tego zadania („bycie nie byle kim”) i szukanie istoty rzeczy, czyli Idei, którym według Giovanni Realego⁶ przysługują sześć cech dystynktywnych: inteligibilność, niecielesność, bytowość w sensie pełnym, niezmiennosc, samoistność oraz jedność. Platońska Idea jest więc przedmiotem intelektu, jest niematerialna, istnieje naprawdę, nie zmienia się, a więc nie powstaje i nie ginie, jest obiektywna oraz jednoczy wielość rzeczy, które w niej partycypują. Tak rozumiane Idee tworzą swój własny, idealny świat, który zarówno chronologicznie, jak i logicznie poprzedza świat empiryczny: „jest absolutnie konieczne – powiada Platon w *Timajosie* – aby ten świat był obrazem jakiegoś innego świata”⁷.

Punktem wyjścia tradycyjnej wykładni Platona jest więc istnienie niezmiennego świata Idei, którego zmienny świat empiryczny jest zaledwie kopią. Ten dualizm odnosi się także do dualizmu wiedzy, która dzieli się na wiedzę prawdziwą (*episteme*) oraz domniemaną (*doxa*). W ten sposób przedstawia to Kazimierz Leśniak: „Rzeczy zmysłowe są – zdaniem Platona – zmiennie, nietrwałe, znikome i jako takie nie mogą być przedmiotem wiedzy. Jeżeli przeto wiedza istnieje – a Platon w to nie wątpił – to musi odnosić się do takich bytów, które nie podlegają wiecznej zmienności, a więc są trwałe, niezmiennie i wieczne”⁸. Według Platona prawdziwa wiedza dotyczy tego, co niezmiennie, a więc bytów idealnych. Wiedza, którą pozyskuje się z empirii nie jest samą wiedzą, ale wiedzą pozorną. „Pierwszą rzecz – powiada – może tylko pojąć intelekt za pomocą rozumowania, bo istnieje jako ta sama (identyczna). Przeciwnie, druga jest przedmiotem mniemania w połączeniu z nierozumowym poznaniem zmysłowym, bo rodzi się i umiera, lecz nigdy nie istnieje realnie”⁹. Rzecz nazwana przez Platona „tą samą” czy „identyczną” to Idea jako przedmiot poznania rozumowego, zaś rzecz poznania zmysłowego to pozór.

Wedle interpretacji Deleuze’a Platonowi nie chodzi jednak tylko o to, że świat Idei, jako ponadzmysłowy świat istot, jest modelem naszego świata. Chodzi przede wszystkim

o to, że w naszym empirycznym świecie nie istnieje wiedza prawdziwa¹⁰, ponieważ nie jest nam dostępne pełne uczestnictwo w Idei¹¹. Platońska wiedza jest więc możliwa tylko *pośrednio*, przez *zapośredniczenie* w wiecznym świecie ponadzmysłowym. Ostatecznie, z poziomu świata empirycznego można jedynie kochać mądrość, ale nigdy nie można być mądrym. Deleuze podkreśla, że Idea okazuje się kryterium selekcji, a nie samym przedmiotem poznania: czym większa partycypacja w modelu, tym bliżej jest się prawdy, przy czym nigdy nie można prawdy osiągnąć, ponieważ nie jest możliwa pełna partycypacja.¹² Ten schemat metafizyczny, który opiera się na Idei jako kryterium selekcji, oddzielającej kopie Idei od jej pozorów, Deleuze nazywa schematem model-kopia (rys. 1).



rys. 1

Przykład Idei jako warunku selekcji kopii i pozoru daje *Polityk* Platona, „w którym natrafiamy na pierwszą definicję: polityk to pasterz ludzi. Pojawia się jednak cały zastęp rywali: lekarz, kupiec, rolnik, którzy mówią: „ja jestem pasterzem ludzi”¹³. Deleuze wskazuje jednak, że „definicja polityka jako ‘pasterza ludzi’ stosuje się w literalnym sensie, tylko do archaicznego boga”¹⁴.

10 „To, żeby zawsze być niezmiennym pod tym samym względem – powiada Platon – i zawsze być tym samym, to przysługuje tylko istotom boskim”. Platon, *Polityk*, przeł. W. Witwicki, w: Tegoż, *Sofista, Polityk*, PWN, Warszawa 1956, s. 130 (269 d).

11 „A miejsca tego, które jest ponad niebem, ani nie oddal nigdy żaden z poetów ziemskich w pieśni, ani go w pieśni godnie oddać nie zdoła”. Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002, s. 54 (XXVII c).

12 Przy okazji Deleuze zauważa, że po „presokratykach przyszła depresyjna filozofia Platona: Dobro może zostać osiągnięte tylko jako przedmiot przypomnienia, odrywane jako istotowo ukryte; zdobyć można tylko to, czego się nie ma (...). G. Deleuze, *Logika sensu*, op. cit., s. 191.

13 G. Deleuze, *Platon i pozór*, w: „Principia”, nr. 21-22 (1998), s. 60. Deleuze odnosi się do następującego fragmentu: „Jak na przykład kupcy i rolnicy i chleboroby wszystkie, a oprócz nich gimnastycy i plemię lekarzy; czy wiesz – pyta Sokrates Teodora –, że oni wszyscy gotowi są ze wszech miar spierać się z pasterzami ludzi – tak nazwalimy polityków – że to oni dbają o wypasanie ludzi, i to nie tylko o ludzi należących do stada, ale także o tych, którzy nad stadem panują?”. Platon, *Polityk*, op. cit., s. 128-9 (267 e-268 a).

14 G. Deleuze, *Platon i pozór*, op. cit., s. 61.

5 Platon, *Parmenides*, przeł. S. Witwicki, w: Tegoż, *Parmenides, Teajtet*, Antyk, Kęty 2002, s. 28 (134 b).

6 Zob. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, tom I, przeł. E. I. Zieliński, KUL, Lublin, 2005, s. 91-92.

7 Platon, *Timajos*, przeł. P. Siwek, w: Tegoż, *Timajos, Kritias albo Atlantyk*, PWN, s. 35 (29 a).

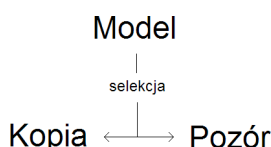
8 K. Leśniak, *Platon*, Wiedza powszechna, Warszawa 1993, s. 25.

9 Platon, op. cit., s. 34 (28a).

Metafizyka kopii – pozoru

Ian Buchanan powiada, że „podstawowy sprzeciw Deleuze’a dotyczy rozwarstwienia systemów, które narzucają niektóre teorie reprezentacji – powierzchnia i głębia, oczywistość i skrytość, znaczone i znaczące, itd., aż wracamy do platońskiego rozróżnienia między modelem i kopią”¹⁵. Krytyka, której Deleuze poddaje wyżej przedstawioną platońską dystynkcję model-kopia, jest więc wyrazem ogólniejszego sprzeciwu, jaki kierował on do wszelkich filozofii zakładających transcendencję, a co za tym idzie, dualizm. W rozważanym wyżej przypadku chodziło o powołanie przez Platona nadzmysłowego świata transcendentnych Idei, przeciwstawionemu światu empirycznemu, w którym Idee miały umożliwić oddzielenie kopii Idei od pozorów.

Dualizmowi schematu modelu-kopii Deleuze przeciwstawia monizm schematu kopii-pozoru. Powiada on: „Na głębszym jednak poziomie prawdziwie platońskie rozróżnienie przemieszcza się i zmienia naturę. Nie zachodzi już między oryginałem i kopią, lecz między dwoma rodzajami (...) pośród których kopie (*podobizny*) stanowią pierwszy rodzaj, drugi rodzaj konstytuowany jest natomiast przez pozory (*fantazmaty*)”¹⁶. Pozór, co ważne, nie jest po prostu fantazmatem w sensie fantazji czy marzenia. Deleuze ma na myśli najniższy poziom materii, o którym nie można powiedzieć, że jest, ale że się staje: chodzi o samo stawanie się bytu. „Czyste, nieograniczone stawanie się jest materią pozoru o tyle, o ile omija działania Idei, o tyle, o ile za jednym razem kontestuje zarówno model oraz kopie”¹⁷. To, że pozór „omija działania Idei” oznacza, że nie partycypuje on w żadnym wiecznym czy ponadzmysłowym bycie. Co więcej, o ile świat Idei wytwarzał drugi świat, o tyle pozór nie wytwarza żadnego innego świata, nie selekcjonuje bytów na modele i kopie – taki jest sens kontestacji (rys 2).



rys. 2

Dzięki temu „ruchowi filozoficznemu” Deleuze osiąga monizm, czyli Antyplaton¹⁸.

15 I. Buchanan, *Deleuzizm. A Metacommentary*, Duke University Press, Durham 2000, s. 30.

16 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997, s. 189.

17 G. Deleuze, *Logika sensu*, op. cit., s. 2.

18 Warto zaznaczyć, że według Deleuze’a, to filozofia stoików przekroczyła idealizm Platona za sprawą monizmu opartego

Ostateczną konsekwencją „odwracania platonizmu” jest to, że pozór sam staje się modelem: wszak w metafizyce opartej na schemacie kopia-pozór wszystko staje się za sprawą pozoru¹⁹, czyli odwrotnie niż, w tej opartej na schemacie model-kopia, gdzie wszystko staje się za sprawą ponadzmysłowych Idei. Deleuze zdaje sobie sprawę z kontrowersyjności takiego rozwiązania. „To ‘paradoks’ – powiada –, by stawanie się jako takie było modelem, a nie charakterystyką drugorzędą, kopią; w *Timajosie* Platon przedstawił taką możliwość, ale tylko po to, by ją potem wykluczyć w imię królewskiej nauki”²⁰. Fragment *Timajosa*, który Deleuze ma tu na myśli, brzmi tak: „Należy zatem zbadać, według którego z dwóch modeli budowniczy świata zbudował go: czy według tego, który jest zawsze tym samym, czy według tego, który jest zrodzony. Jeśli ten świat jest piękny, a jego konstruktor jest dobry, jasno stąd wynika, że patrzył na model wieczny. W przeciwnym razie – tego nawet przypuścić nie można – patrzyłby na model zrodzony”²¹. Model wieczny to model jako Idea, zaś model zrodzony dotyczy pozoru. Argument Platona za tym, że konstruktor nie mógł użyć za model pozoru jest natury etycznej. Zakłada on, że twórca nie mógł być zły, ponieważ nasz świat jest piękny, a zatem, aby go stworzyć, konstruktor użył Idei.

Deleuze odrzuca etyczny argument Platona z tych samych powodów, dla których odrzuca transcendencję Idei. Nie istnieje bowiem żaden powód, by łączyć dobro konstruktora z pięknem świata. Co więcej, ani świat nie musi być piękny, ani konstruktor dobry. Są to nie uprawomocnione założenia, które zdaniem Deleuze’a pojawiły się u Platona już wtedy, gdy zamienił pytanie o konkretny byt, na pytanie o Idee. „Gdy zadaję pytanie Co to jest? – powiada – zakładam, że za wyglądem rzeczy kryje się jej istota, tak jak twarz kryje się za maską”²². Jedyne, co zdaniem Deleuze’a znajduje faktyczne potwierdzenie, to właśnie świat pozoru, rozumiany jako

na pojęciu „powierzchni” przeciwstawionego „ponadzmysłowości”. „Autonomia powierzchni, jej niezależność skierowana przeciwko głębi i wysokości; odkrycie niematerialnych zdarzeń, znaczeń lub efektów, które są nieredukowalne do ‘głębi’ ciała czy ‘wzniosłych’ idei. Są to ważne stoickie odkrycia wymierzone przeciwko presokratykom i Platonowi. Wszystko, co się dzieje, oraz wszystko, co się mówi, dzieje się na powierzchni”. Ibidem, s. 132.

19 Jest to oczywiście tautologia: jeżeli przyjąć, że pozór jest samym stawaniem się, to stwierdzenie „staje się za sprawą pozoru” oznacza „staje się za sprawą samego stawania się”. Ten błąd jest prawomocny o tyle, o ile tworzy więź między pojęciami Deleuze („trwanie”), a Platona („pozór”).

20 G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, przeł. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005, s. 361.

21 Platon, *Timajos*, op. cit., s. 35 (29 a).

22 G. Deleuze, *Desert Islands and other texts. 1953-1974*, przeł. M. Taormina, Semiotext(e), New York 2004, s. 114 (podkr. – J.T.).

świat stawania się bytu. Interesuje go właśnie moment, w którym *Timajos* przedstawia – choćby jako możliwość, którą odrzuca – stawanie się jako model.

Rodzaje rzeczy

W *Państwie* Platon wyróżnia dwa rodzaje rzeczy²³ ze względu na ich stosunek do myślenia. Po pierwsze, istnieją rzeczy, które nie zmuszają do myślenia. Są to rzeczy, które *rozpoznajemy*, i o których wydajemy proste sądy: to jest palec. „Oto widzisz, zgodzimy się, że to są trzy palce: najmniejszy, drugi i średni”²⁴ – powiada Sokrates do Glaukona. Przedmiot, jakim jest średni palec nie wywołuje w duszy niczego poza adekwatnym sądem typu „to jest taki a taki palec”. Rzeczy pierwszego rodzaju dotyczą więc rozpoznawalnych przedmiotów, które napotkane sprawiają, że „dusza zwykłego człowieka nie musi się dodatkowo pytać rozumu, co to właściwie jest palec”²⁵. Sąd typu „ta rzecz jest tym a tym” odnosi się do modelu tej rzeczy; opiera się więc na partycypacji w Idei, czyli właśnie na tym, że palec jest palcem.

Do drugiego rodzaju rzeczy należą te, które zmuszają do myślenia. Nie są to przedmioty rozpoznania, ale *spotkania*. Nie pozwalają one wydać o sobie sądu rodzaju „to jest palec”, gdyż dotyczą relacji oraz jakości zmysłowych. Tworzą one w myśli sprzeczności, gdyż jakości, do których się odwołują, są zawsze symultanicznie inne w stosunku do jakości innych rzeczy. Palec jest zawsze palcem, ale jest także mniejszy oraz większy zarazem, mniejszy i większy w stosunku do innego palca. O rzeczach, które spotykamy, Platon powiada, że „zmysł, do którego należy twardość, musi zawiadować również i miękkością, i donosi duszy, że spostrzega jedno i to samo jako twarde i miękkie”²⁶. Tylko uchwycenie tej sprzeczności pozwala poznać sam palec, a nie tylko go rozpoznać jako palec. W tym kontekście Deleuze przytacza za Proustem: przedmiot spotkania wywołuje „wrażenia wspólne dla dwóch miejsc i dwóch momentów”²⁷.

W konsekwencji okazuje się więc, że, na gruncie samego Platona, tylko w ten sposób faktycznie myślimy. Myślimy dzięki zakłopotaniu, które wprawia myśl w ruch i każe rozwiązać sprzeczność. Ta sprzeczność, „mniej i więcej jednocześnie”, zadaje myśli przemoc, która jest konieczna właśnie po to, by zmusić myśl do myślenia.

23 Nie należy mylić pojęcia rzeczy, które rozważane było wcześniej w kontekście modelu, z przedstawianą teraz rzeczą w kontekście myślenia.

24 Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, AKME, Warszawa 1990, s. 374 (523 c).

25 Ibidem, s. 375 (523d).

26 Ibidem, s. 375 (524a).

27 G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M. P. Markowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 97.

Zarówno Platon – przynajmniej w *Państwie* –, jak i Deleuze, przyjmują, że nie myślimy sami z siebie, więc należy wywierać na myśli przemoc, która tu została odniesiona do spotkania przeciwstawionemu rozpoznaniu²⁸. Na tym opiera się pedagogika platońska.

W odniesieniu do wyżej przedstawionych dwóch metafizycznych schematów, rzecz, którą rozpoznajemy dotyczy schematu model-kopia, zaś rzecz, którą spotykamy, schematu kopia-pozór. Z interpretacji Deleuze’a wynika więc, że pedagogika opiera się na pozorze; wszak to pozór jest, po pierwsze, „nośnikiem” sprzeczności, po drugie, jest tym, co najbardziej materialne, a tego właśnie dotyczą jakości i relacje przedmiotu spotkania. Z tej perspektywy okazuje się, że to platoński naśladowca i sofista są tymi, którzy zmuszają do myślenia. Naśladowca „ani wiedzieć nie będzie o tych rzeczach, które naśladuje, ani słusznie mniemać, czy one są piękne, czy lichy”²⁹, zaś sofista „zmusza tych, którzy dyskutują, do tego, żeby sami z sobą popadli w sprzeczność. (...) to właśnie jest sofista ze wszech miar i w istocie rzeczy”³⁰.

Jeśli przyjąć, że prawdziwe myślenie zakłada proustowsko-deleuzjańskie spotkanie, charakterystyka tego spotkania odpowiada platońskiemu pozorowi, a pozór deleuzjańskiemu stawaniu się bytu, to – na gruncie filozofii Deleuze’a – okazuje się nie tylko, że według Platona najlepszym nauczycielem jest sofista, ale także, że edukacja zakłada moment szaleństwa. Wynika to z powiązania przez Deleuze’a pozoru z szaleństwem: „Krótko mówiąc, zawiera się w pozorze stawanie się szalonym – jak w *Filebie*, w którym ‘najwięcej i najmniej wysuwają się na czoło’ – stawanie się wciąż innym, wywrotowe stawanie się głębi, zdolne uniknąć jednakowego, granicy, Tego Samego (czyli Idei – J.T.) bądź Podobnego (kopii – J.T.): „zawsze więcej i mniej jednocześnie, lecz nigdy równo”³¹. Oczywiście, dla Platona jest to tylko moment,

28 W swoich dziełach Deleuze w podobnych kontekstach kilkakrotnie cytował ten fragment z Heideggera: „Człowiek może myśleć, o ile ma po temu możliwość. Sama możliwość nie poręcza nam jednak, że potrafimy myśleć”. M. Heidegger, *Co to znaczy myśleć?*, przeł. J. Mizera i J. Tischner, w: *Filozofia współczesna*, tom I, Z. Kuderowicz [red], Warszawa 1983, s. 224. Por. G. Deleuze, *Różnica o powtórzenie*, op. cit., s. 213 oraz Tegoż, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1997, s. 114.

29 Platon, *Państwo*, op. cit., s. 518 (602 a).

30 Platon, *Sofista*, w: Tegoż, *Sofista, Polityk*, op. cit., s. 103 (268b-c).

31 G. Deleuze, *Platon i pozór*, op. cit., s. 65. Oto fragment *Fileba*, który Deleuze ma tu na myśli: „Ależ doskonale kochany Protarchu, podchwyciłeś i przypomniałeś mi, że to „mocno”, któreś w tej chwili rzucił, i ‘słabo’ mają tę samą naturę, co ‘więcej’ i ‘mniej’. Bo gdzie tylko one siedzą, tam nie pozwalają, żeby czegoś było tyle i tyle, tylko zawsze mocniej od czegoś cichszego i na odwrót; zawsze to w każde działanie wprowadzają i wyrabiają jakieś ‘więcej’ i ‘mniej’, a ‘tyle i tyle’ znika.

po którym rozum dokonuje rozstrzygnięcia: średni palec jest mniejszy od drugiego, a większy od najmniejszego. Po drugie, według Deleuze'a samo spotkanie rozpoczyna się u Platona od zainteresowania intelektu. „U Sokratesa intelekt poprzedza spotkania”³², nie dochodzi więc do całkowitej bezpośredniości myślenia tego, co sprzeczne. Dopiero takie myślenie pozwoliłoby całkowicie doświadczyć stawania się bytu³³. Niemniej to Platon pozostaje dla Deleuze'a tym, który „przedkłada nam obraz myśli pod znakiem spotkania i przemocy”³⁴, a więc jedyny obraz myśli, który według niego jest związany z prawdziwym myśleniem.

Prof. Waław Brzygutko

Serce Pascala

Człowieka najbardziej spośród ludzi między najgłębszym snem, a najżywotniejszą jawą zobaczył Zaratustra.

- Płacząca jest moja dusza i ciemna niczym las bez prześwitu - szeptał ten Człowiek.
- Dlaczego płacze twoja dusza? Ja widzę, że jest głęboka i bujna jak ten las. Mieszkają w niej sowy.
- Chodzę i szukam serca człowieka. Inaczej głodny będę. To moje przekleństwo.

Zjedz swoją sowę – pomyślał Zaratustra, ale nie powiedział. Widział w oczach człowieka najbardziej spośród ludzi między najgłębszym snem a najżywotniejszą jawą, że wie.

Odjąć rozum, a zostawić tylko rozum – dwie sprzeczności. Pozostaje ucztę ze skrzydeł wyprawić.

W końcu zapytał:

- A kto ci nadał przekleństwo?
- Bóg.
- Jak to? Czy tak głęboka twoja puszcza, że nawet przede mną chowa posąg tytańskie?
- Nie tam Boga szukać. Ja Boga straciłem, choć On dalej żyje. Moje serce już nie krwawi. Umarło.

Zasmucił się Zaratustra.

Pośród żywych i martwych kompana nie znalazłem. Może ten ukrzyżowany dotrzyma mi towarzystwa? Ale wpiery powiem mu, jak się rzeczy mają:

- Musisz coś wiedzieć Człowieku: Bóg umarł. Ci ludzie bez serca go zabili. Niech nie płacze już twoja dusza. Ja, Zaratustra, zdejmuję z ciebie przekleństwo.
- Nie tobie zdejmować czegoś nie założył. Ja serce mam, choć martwe.
- Po co martwym się przejmować? Żywymi się zajmij. Najjaśniejsze lasy rosną w królestwie martwego Boga. Teraz, trzeba wskrzesić twoje serce i wyprawić pogrzeb

Bo, jak się mówiło w tej chwili, gdyby one nie wyganiały tego 'tyle i tyle', aleby mu pozwalały mieszkać dalej tam, gdzie siedzi to 'więcej' i 'mniej' i 'mocno' i 'słabo', to one same musiałyby się z własnej ziemi wynosić, w której mieszkały. Już by nie było 'cieplejszego' ani 'zimniejszego', gdyby one przyjęły określony stopień. Bo 'cieplejsze' wciąż idzie naprzód i nie stoi na miejscu, 'zimniejsze' tak samo. A określony stopień stoi i nie idzie dalej. Więc, według tego toku myśli, to 'cieplejsze' i jego przeciwieństwo — to będzie coś nieokreślonego”. Platon, *Fileb*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 1999, s. 27 (24 c).

32 G. Deleuze, *Proust i znaki*, op. cit., s. 97.

33 Spotkanie uwolnione od działań intelektu odnajduje Deleuze u Prousta: „Humor proustowski jest innej natury: humor żydowski przeciw greckiej ironii. (...) Intelekt przychodzi zawsze po, jest dobry tylko wówczas, gdy przychodzi po”. Ibidem.

34 Ibidem, s. 96.

Bogu, bo czeka bez obola.

Po tych słowach Człowiek najbardziej spośród ludzi między najgłębszym snem a najżywotniejszą jawą załkał bez łez. To dodało mu odwagi:

- Chodźmy więc. Gdzie poprowadzisz, tam pójdę. Zabiorę swoją duszę; martwe serce i mądrą sowę. Zabiorę też swój krzyż i gwoździe do niego, lecz nie bój się Zaratustro, krwi we mnie nie ma, nie pobrudzisz się.

I wróciła pogoda Zaratustrze, gdyż był ustami dla tych uszu, a te usta dla jego.

- Opowiedz mi o swoim Bogu.

Człowiek najbardziej spośród ludzi między najgłębszym snem a najżywotniejszą jawą milczał. Szli tak w milczeniu nie licząc czasu.

I trafili do kasyna. Ludzie grali w ruletkę o Boga, choć marny był to Bóg. Na ścianach wisiały jego portrety i modlili się doń na kolanach. Inni pili, potem dołączali do tamtych.

- Teraz opowiem ci Zaratustro o moim Bogu. Ci ludzie wieszają komuś portrety i modlą się doń i myślą przy tym, że do Boga się modlą. Równają się z tymi malunkami, a niektórzy nawet wyżsi się zdają sobie samym.

Tu mojego Boga nie ma, ani wiary w niego. Tu tylko samozwańczy królowie. Tu mojego Boga nie ma, ani wiary w niego. Tu puste piersi wyznawców z tej pustki się radują jakby to dar był, a to przekleństwo strąconego anioła. Tu mojego Boga nie ma, ani nigdy nie było. Mój Bóg skrył się daleko. Więc nikt nie mógł go choćby skrzywdzić. Tu nikt nie wierzy, tu tylko szaleńcom błyszczą się oczy.

- Czy to oni nie oślepiłi twojego Boga tym Błyskiem? Skrył się nie mogąc znieść kulawych malunków.

- Śmieszna sztuka to malarstwo, gdy drzewa naśladuje. Gdy Boga chce w płótno zakląć – arabeskowa. Cóż to za portret gdy pozuje ten, który nieobecny? Groza...

- Przyjrzyj się tym przy ruletce. Czarny zarost mają ich twarze, długo już muszą tak grać, a zwycięscy nie widać. Czy Bóg się nie znudził czekaniem, aż ktoś go wygra? Usechł z tęsknoty za samym sobą. Nad sobą się zlitował jak na Boga przystało. Zagraj z nimi Człowieku o wyschniętym sercu. Może to krew ci napuści do żył i obudzi.

I zagrał o Boga Człowiek najbardziej spośród ludzi między najgłębszym snem a najżywotniejszą jawą. Powoli ważył kości, które paliły jak stygmaty. Rzucił ziarno wiary w sam środek ruletki.

- Przegrałem Zaratustro. I cóż to oznacza? Płacę, a gra niech toczy się dalej. Ziarno, choćby i najświeższe nie wyda owocu, jeśli zasadzić je na tej glebie. Nic już zrobić

nie można.

- Przemów do nich człowieku o wyschniętym sercu.

- Ja eucharystię słowem rozdaję, a oni monet wykupnych od kary pragną.

Gdy wyszli z kasyna przywitała ich jutrenka. Sowa skończyła swój łów by zacząć go mógł jastrząb.

- Tyś wygrany Człowieku, choć o ziarno biedniejszy. Cóż jedno ziarno znaczy? Z serca je czerpiesz, choć martwe. Codziennie sadzisz i swoją wytrwałością las dziki hodujesz. Opanuj się w porę, bo już nigdy w tej gęstwinie nie znajdziesz prześwitu. Nowych gleb ci trzeba, nowych przestrzeni.

Tyś jednak wygrał, Człowieku, co niesiesz swoją duszę umęczoną jak worek ziemniaków. A jest to worek bez dna. Jak więc możliwe byś głodował? Syty powinienes być, syty doskonałym męczeństwem. Ból to napój życia! - Syty jestem, ale tylko głodem. Napój którym się karmię to trucizna. Nie inny ją alchemik zważył niż Bóg. Płacz! Płacz mój jedynie doskonały ma smak!

Jam nie wygrał, porażkę następną za pokutę sam sobie zadaję. Jam nie wygrał, ja jałową ziemię łzami uprawiam. Bóg mnie opuścił, a dzierży wciąż mój los. Bóg mnie opuścił, a czy był kiedy przy mnie? Ból co śmierć sprowadza – czy zna kto tak doskonałą truciznę?! Głód – czy zna kto pożywniejszy pokarm?!

Trafili podróżnicy do karczmy, a tam turniej w oparach egipskiego haszyszu. Greckie wino. Scena. Sędziowie jeszcze poprawiają surduty i krawaty. Kurtyna idzie w górę:

RECYTATOR PIERWSZY śpiewa
[zwany Ojcem]

*Pan kiedyś stanął nad brzegiem,
Szukał ludzi gotowych pójść za Nim
By łowić serca słów bożych prawdą.*

*O Panie, to Ty na mnie spojrzaleś,
Twoje usta dziś wyrzekły me imię.
Swoją barękę pozostawiam na brzegu,
Razem z Tobą nowy zacznę dziś łów.*

*Ty, potrzebujesz mych dłoni,
Mego serca młodego zapalem
Mych kropli potu
I samotności.*

Oklaski mętnych oczu. Kurtyna opada. Dym.
- O jakim Panu mówił ten starzec? Bóg nas nie potrzebuje. To nam Boga trzeba. Boże słowa nie służą do łowienia.

Boże słowa należy czytać. Znasz li Zaratustro większą hańbę? Boga używać do prawdy rozdawania.

- Większą hańbą jest wierzyć w tę prawdę.
- Człowiek jest słaby. Uwierzy we wszystko co daje nadzieję. Nadzieja – jedyne co nam zostało. Jedyne źródło prawdziwej nadziei – łaska. Natura łaski – im więcej za nią płacimy, tym staje się droższa.
- Zwalczać trzeba nadzieję. Dosyć już hańby. Zwalczać trzeba człowieka. Dosyć już nadziei słyszałem.
- Nie ma w tym miejscu serca, bo krwi nie czuję, a do tej węż mam wyśmienity.
- Ludzie sami się zwalczą. Wystarczy poczekać. Jeszcze braknie mórz by pomieścić te hańby, gdy wojna się skończy.
- Dziwisz się tej wojnie Zaratustro?
- Człowieku głęboki i wysoki jak żaden inny człowiek, ja póki krwi nie czuję, póty oczu nie otwieram. Po co karmić się padliną? Oni wszyscy już martwi. Krew ich skwaszona.
- Płakać trzeba jakby nas kołem łamali. Nad nimi płakać trzeba, a gdy bitwa - w pierwszym szeregu na ciosy się wystawić.
- Bitwy to na zęby i pazury. My skrzydła mamy, walczmy z gwiazdami, nie z psami. Oni rysują znaki na piasku i widzą i w nich galaktyki. Oni nurzają ręce w popiele, a my żywi wciąż.

RECYTATOR DRUGI recytuje
[zwany Panem Mojo Risin']

*To ja jest Królem Jaszczurów
mogę sprawić wszystko
mogę zatrzymać orbitę ziemi
mogę odesłać zaprzęgi smutku*

*To ja przez siedem lat mieszkalem
w drżącym pałacu wygnania
grałem w zapomniane gry
z dziewczętami z wyspy Lesbos*

*Teraz znów przybyłem
na ziemię kupców, ziemię silaczy i
spryciarzy*

*Bracia i siostry z ogrodzonego lasu
Dzieci Nocy
Kto dziś biegnie na polowanie?*

Za okno spojrział Człowiek ukrzyżowany i zapłakał:
- Czy ten Recytator nie wie, że nie jest Królem Śmierci?
Czy ten człowiek nie wie, że marnym jest jego los. Siebie

zatrzymać nie może, a chce się ziemią równać. Nie ma polowań, nie ma wysp mitycznych. W jednym się z nim zgodzić mogę:

Zawsze gdy wracamy, to co było nasze jest już dawno sprzedane. Ciężka to myśl, muszę ją teraz dźwigać. Pójdę odpocząć, sen daje siły.

RECYTATOR TRZECI opowiada
[zwany la' Redeibau]

*Pascal miał swoją otchłań, szła z nim nieprzerwanie.
Biada! Wszystko - przepaścią, czyn, żądza, marzenie,
Słowo! I nieraz czuję, gdy mi Przerazenie
Podnosi włos na głowie, jej wichru powianie.*

*W górze i w dole, zewsząd pustka i milczenie,
Przestrzeń straszliwa, w której czujemy spętanie...
Bóg palcem mądrym w nocy mych mglistym tumanie
Kreśli wielokształtnego koszmaru widzenie.*

*Boże się snu, jak można bać się wielkiej dziury,
Pełnej trwóg, prowadzącej w świat nie wiedzieć który.
Już tylko nieskończoność widzę z wszystkich okien,*

*I mój duch nawiedzany ciągłymi zawroty
Zazdrośnie tęskni za nicości snem głębokim.
Ach! Nigdy nie wyjść poza Liczby i Istoty!*

Samotna obecność Zaratustry. Kostucha tuli dziś do snu.
Sędziowie wzywają strażę. Obrazy wiszą w galerii.
Straże wzywają lekarzy. Kruki opuszczają obraz.
Lekarze zamykają słowa. Kwiaty w wazonie.
Słowa... słowa są. Wazon stłuczony.

Ten jegomość nazwał mojego kompana Pascalem – pomyślał Zaratustra – choć to tylko jedno z jego imion, i jeden z t y c h ludzi.
Takie kołysanki tylko dla odważnych uszu.
Takie bajki tylko od geniuszu.
I dla mnie przyszła pora snu. I do mnie przyjdzie pora odejścia.
Sędziowie zasnęli pod stołem. Rozwiązane krawaty, rozpięte surduty.
Zapomniane sądy. Dym.

Ranek strząsnął wszystkie sny: złe i dobre.
Człowiek z uschniętym sercem zapytał Zaratustrę:

- Czy dowiedziałeś się wczoraj czegoś, co może nam pomóc w poszukiwaniach?
- Nie dowiedziałem się niczego, czego wcześniej bym nie

wiedział. Ty także.

- Chodźmy więc czym prędzej na spotkanie nowego.
I poszli.

Poszli do wielkiej fabryki. Z daleka zobaczyli czarny dym ognisk. To stosy płonęły, na stosach ludzie. Popiół z ognisk zbiorą hurtownicy; proch nowych nadziei. Znów będzie czym strzelać i o co się zabijać. Zabici spłoną w piecach, itd.

Z daleka zobaczyli Wędrowca.

- Witajcie podróżnicy. Ostrzegam was przed tą drogą!
Człowiekowi szukającemu serca zaświeciły się oczy:

- Czyś ty jest ten, co serce w piersi nosi? Dlaczego nas ostrzegasz?

- Jam jest ten, którego serce widać w tym czarnym dymie na końcu tej drogi. Przed tym was ostrzegam. Ja idę tylko umrzeć. Bać się już nawet nie umiem. Ostrzegam was przed życiem!

- Życie żeby cierpieć – to moja nauka! Lament Człowieka.

- Marna to nauka, bo ja cierpieć nie umiem. Ostrzegam was przed cierpieniem! Wędrowiec tak mówi.

- Boga szukać, i serce – to moja nauka!

- To też marna nauka – serce moje wysoko, ale beze mnie. Ostrzegam was przed Bogiem!

- Znasz li Boga, że ostrzegać przed nim obcych potrafisz?

- Znam ja świata cztery strony. Wszystkie w tych butach jednych zwędrowałem i Boga nie znalazłem. Buty moje różne znoje znają. Wierzyłem póki moje serce w czarnym dymem nie poleciało wysoko. Ostrzegam was przed tym dymem!

- Boga nie znalazłeś – odpowiadam ja - bo nie tego szukałeś, którego znaleźć chciałeś. Cel twój szlachetny, ale droga źle obrana.

Buty zdjąć trzeba i po szkle kroczyć. Na kolanach to szkło lizać!

- Język twój ostry, widać dużo się nachodził. Kalectwo twoje mi jednak nieznanne. W przeciwne strony idziemy. Teraz musimy się rozstać. Żegnam podróżnicy, jak przywitałem: ostrzegam was przed tą drogą!

Gdy byli już sami gołąb i kruk zatoczyli na niebie wspólne koło.

- Spójrz Człowieku, dym coraz gęstszy się zbiera i z chmurami miesza.

W fabryce zaczęli ich Król Produkcji:

- Państwo nowi – odezwał się do Zaratustry i Człowieka. Państwo nowi, a zestarzejecie się szybciej niż sądzicie. Krótkie życie niepokornych. Tutaj kupicie wieczną starość. Tej mamy pod dostatkiem. Młodość się wyczerpała. Państwo nowi, a śmierdzi od was stęchlizną. Pan co krzyż niesie i gwoździe mu brzęczą pierwszy starość ucałuje.

Oczy jak dwie otchłanie.

- Nie wam oceniać starość, bo młodości nie znacie.

Wy pudrem zmarszczki kryjecie. Kości wasze słabe, choć łokcie twarde. Co sprzedajecie, nie ludziom mierzyć, ale małpom. Co sprzedajecie, wnet wiatr rozhula w cztery kąty świata.

- Spójrzcie ludzie! Król wiatru się znalazł. W otchłań się schowaj głęboko, tam cię moje dzieci nie zobaczą. Koszmarów im oszczędź! Spójrzcie ludzie! Nosiciel krzyża się znalazł, ale oszukańczy, bo nie chce krwawić! Na stos z Człowiekiem, co gnije; z trumny ucieka dożywych.

Wielki gwar wezbrał wśród zebranych. Sznury jęto gotować i widły. Opał już niosą służący.

- Uciekajmy Zaratustro, nim i nas lizną ich płomienie.

Tu serc się nie karmi, tu się je pali.

- Czego się boisz, Człowieku?

Ich życie życiem robaka mi się zdaje.

Ich czyny, robaczywe.

Zostań ze mną. Zginiemy jak się narodziliśmy!

Bóg umarł, dotrzymajmy mu kroku!

- Wyrzekam się ciebie Zaratustro!

Płoń jak ci, co dumę noszą zamiast rozumu.

Płoń, nakarm sobą te sępy wygłodniałe. Twój bóg umarł.

Mój daleko stąd własne stosy pali. Ich szukać mi trzeba. W nich wziąć ostatnią kapiel!

Wyrzekam się ciebie Zaratustro! Idź i płoń!

Człowiek szukający Boga uciekł i schronił się w pobliskim lesie.

Życie rozciągnięte jest pomiędzy narodzinami i śmiercią. To, co pomiędzy jest tylko oczekiwaniem, zachłannym odliczaniem ile jeszcze.

I przyszła noc wlokąc z sobą ociężałą ciszę.

I odeszło światło wpuszczając ciemność.

Trzeba wytyczyć nowe szlaki.

Stare przygniotła ta ciemność.

Stare ukryła ta cisza.

Gdzie iść? Nie ma drogi do domu, bo nie ma domu.

Komu ufać? Nikomu, bo nikogo tu nie ma.

Wiekuiста cisza tych nieskończonych otchłani przeraża mnie.

Jak znaleźć sen? Nigdy się nie budzić.

Czekam na Godota, nie Mesjasza.

Nie mogę znaleźć Boga, znajdę choć siebie.

Kto wierzy, nie śpi nigdy.

Gęsty wokół mnie las roślinie. Trzeba wielu pokoleń drwali,

by dało się ten las przejść.
 Dziki ten las i niebezpieczny. Poddać mu się to odwaga
 najwyższa.
 Świat cały jak ten las jest – niepoznany.
 Krzyż mój z tych drzew wyciosany.
 Sowę moją te dziuple wypuściły ku utraceniu ziemi.
 Sowa moja, jedyna wierna towarzyszka.
 Poławiaczka snów.
 Obudź mnie lesie, gdy będziesz gotowy.
 Strząśnij sny z moich włosów i powiedz gdzie iść.
 Dość z cieniami rozmawiam. Mój własny już się znudził
 i milczy.

Cieniu mój, co u stóp słońca spocząłeś
 Spytaj się tej gwiazdy najjaśniejszej,
 Gdzie Bóg się podział?
 Gdzie moja krew wypłynęła?
 Gdzie się ci ludzie z sercem pochowali?
 Słońce, przyprowadź mój cień. Na pożegnanie szepnij mu
 choć słówko.

Trafił Samotny Człowiek do dużego domu.
 „Wstęp tylko znającym znającym arytmetykę i geometrię”
 głosił napis nad wejściem. Wszedł bez lęku i podслуchał
 taką rozmowę.

PROFESOR CZERWONY krzyczy
 Siła filozofii - odrzuć wszelką polemikę.
 Z bogami się nie rozmawia. Bogów się słucha.
 Silna jest filozofia, bo bogowie silni - obroni się sama.
 Rozumu znać granicę – licha to wiedza bo granica to
 licha.
 Dziury znajdować w tym gmachu – rzecz szkolarzy.
 Argumentem w twarz płuć – niegodność!

PROFESOR UCZONY krzyczy
 Niegodność! Twoją siłą miotać. Kulić się przed drugim.
 Argumentu znać trzeba siłę, chwytając go i rzucać w twarz
 słabym. Aż do bólu.
 Granicę postawić trzeba niebu, żeby na głowę nie spadło
 Granicę postawić trzeba wierze, bo zaraza to i słabość
 twoja!
 Rozsiewać ją – grzech śmiertelny!

PROFESOR CZERWONY krzyczy
 Wiara! Z niej tarcze utkałem i śmierć odsunąłem.
 Odsunę i ciebie bo śmierć głosisz!
 Świętości depczesz i psów szukasz żeby mieć z kim
 szczekać!

PROFESOR UCZONY krzyczy

Rozum poznać dowodem – jedyna świętość jaką znam.
 Nie ma co deptać, bo za wysoko kark trzymam.
 Psy owszem, ale tylko szlachetne.

PROFESOR CZERWONY do Człowieka:
 Pożegnać Cię muszę zanim przywitałem, bo dom to bez
 zgody i pokoju. Stary już i rozsypać się może lada dzień.
 Pochować nas nie będzie komu. Rada to jest najlepsza.
 Unikaj starych domów, słabe ich fundamenty, ale i dachy.
 Żegnam.
 I odszedł.

Człowiek najbardziej spośród ludzi między
 najgłębszym snem a najżywotniejszą jawą.
 Zaratustrę zobaczył, który tak do niego przemówił:
 - Komu śmierć nie straszna, tego nie zrani. Komu śmierć
 nie straszna, ten żyw będzie wiecznie. Witaj Człowieku,
 czy nie wierzysz swym oczom, że widzą mnie? Czy nie
 wierzysz swym uszom, że słyszą moją moją mowę?
 Wszak Boga swego nigdy nie widziałeś, nigdy nie
 słyszałeś, a czepiasz się jego płaszcza niebieskiego jak
 dziecko niewidzące.
 - Dzieckiem nam się stać trzeba. Głupota tkwi w
 dorosłości.

Poszedł Zaratustra i Człowiek najbardziej spośród
 ludzi między najgłębszym snem a najżywotniejszą jawą
 odpocząć nad wielką wodę.

Usiedli na brzegu i wpatrywali się w bezkres
 oceanu. Po drugiej stronie biały człowiek morduje
 czerwonego by zbudować dom na piasku. Dom dla
 swoich biało czerwonych dzieci. Usiedli i wsłuchiwali się
 w bezkres ciszy oceanu.
 - Dokąd mnie prowadzisz Zaratustro?
 - To nie ja prowadzę, to sowy i jastrzębie wskazują
 nam drogę. Truchła twojego Boga szukają, byś mógł go
 pogrzebać i klątwę strząsnąć.

Obok wyschnięta rzeka krwi wpadała do oceanu.
 - Nędza moja, nędza moja bez Boga!
 Nędza człowieka, nędza człowieka bez nadziei!
 Nędza świata, nędza świata bez łaski!
 Muszę wierzyć, choć wyschniętą krew blisko czuję, że
 Chrystus nadal krwawi i umiera by się odrodzić i nas
 ciągnąć choć pod bramę Niebieskiego Królestwa. Tam
 żebrak więcej niż pięciu Cezarów wart!
 Mój Bóg wciąż żyw, choć ukryty!
 Mój Bóg w tym oceanie nogi myje. Poszukajmy
 kąpieliska.

Wsiedli do łódki i wypłynęli tak daleko, by nie

widział ich łąd.

Gołąb i kruk przysiedli razem na brzegu.

- Teraz Człowieku jest czas, bym opowiedział ci o nadczłowieku!

Wtem wiatr przyleciał siłaczy ciągnąc niebo czarne i bałwany pieniste.

- Biada nam, że z Bogiem równać się chcemy! Marni się urodziliśmy i marni umrzemy! Ludźmi się urodziliśmy, a jak ryby na łąd wyrzucone umrzemy. Kto zna duszy wieczność niech wstanie i splunie na mnie. Nędza świata, nędza świata bez łaski!

- Nie płacz Człowieku, bo właśnie kroczy nadczłowiek, nie bóg, a on ukocha bogactwo twojej biedy.

Nie płacz Człowieku, śmierć nie boli. Umrzeć w cieniu nadczłowieka, to najlepsze co możesz zrobić. Spieszmy się, bo to nie lada zaszczyt.

Nie lękaj się. Nie ma duszy, więc nie może być i piekła.

Z Bogiem równać niepodobna, bo Bóg umarł. Oni Go zabili, ludzie bez serca.

Stańcie się teraz bogami ludzie, bo kosmos płacze bez króla i jego łzy przelewają się przez naszą małą łódkę.

Idee pękają jak przekłute balony. Takie są nadęte.

- Boże, mój Boże, czemuś mnie opuścił.

Łódka pękła jak łupina orzecha. Ciało Zarastustry i Człowieka z uschniętym sercem dryfowały przez sześć dni. Karmieni przez ryby nie głodowali. Siódmego dnia, gdy delfiny zaprowadziły ich na łąd byli syci i zdrowi. Pierwszy przebudził się Zaratustra. Podniósł krzyż Człowieka, połamał i rozpałił z niego ognisko, przy którym ogrzał ręce. Od trzasku iskier przebudził się Człowiek.

- Ogień. Bóg Izaaka, Bóg Jakuba, a nie filozofów i uczonych.

Pewność. Pewność. Uczucie. Radość. Pokój. Bóg.

Żyjemy. Bóg nas uratował z objęć czarnej kąpieli.

Żyjemy. Możliwe, że ten Bóg nas zbawi.

Spojrzał człowiek w ognisko i zapatrzył. Lekkość poczuł dziecięcą. Dziecko przez niego przemówiło.

- Jak mogłeś Zaratustro? Jak mogłeś połamać mój krzyż, spalić go i ogrzać przy nim ręce? Kto dał ci taką władzę? Kto? Mów!

- Chodź ze mną, bo bogaczem jesteś.

Chodź ze mną nad rzekę krwi, bo nie jest już sucha.

Nie musisz już szukać. Jesteś tym, co szukał tego, czego nie stracił.

I poszli.

Stanęli nad urwiskiem rwącej krwi. Nad

przepaścią ludzkich serc.

Wtedy Zaratustra przemówił do Człowieka po raz ostatni:

Jam sobie dał wszelkie prawo, bom ja jest Bogiem, którego szukałeś. Jam jest człowiekiem z krwawiącym sercem. Jam jest tym, który siedzi w tobie!

Jego serce, jego serce płynęło krwią jak nigdy wcześniej
Jego serce tętniło życiem jak nigdy później.

I rzucił się Człowiek w otchłań rzeki wprost na skalne ostrza.

O tyranii, filozofie i społeczeństwie wg L. Straussa (i A. Kojéva)

Leo Strauss, *O tyranii*, red. V. Gourevitch, M. S. Roth, przekład P. Armada, A. Górniewicz, wyd. UJ, Kraków 2009, stron 318.

Jedną z ważniejszych książek, jakie ukazały się ostatnio, z mojej perspektywy jest tłumaczenie głośnego sporu Aleksandra Kojéva z Leo Straussem. W tej szczególnej książce pt. *O tyranii* możemy śledzić zmaganie się dwóch poważnych myślicieli z zagadnieniem władzy, tyranii i poniekąd również straszliwych zbrodni politycznych XX wieku. Dla mnie zawarte w książce polemiczne wypowiedzi (i listy) L. Straussa ukazują pewne ambiwalencje własnej myśli tego znakomitego nauczyciela adeptów filozofii polityki. Wiele skorzystałem z tych nauk, ale zawiodłem się nieco ostrożnością i niejednoznacznością, z jaką w wielu miejscach autor wypowiadał się o fenomenie tyranii, niekiedy utożsamiając ją z władzą czy społeczeństwem jako takim – „wrogim wobec filozofii”. Podczas lektury odnosi się wrażenie, że Strauss własne stanowisko, otwarcie niby to utożsamiane z klasykami (Platonem, Arystotelesem, Cyncerem i Ksenofontem) czyteluje w taki sposób, że staje się ono nieuchwytnie, a przez to i moralnie ambiwalentne.

Leo Strauss stawiał przed sobą ambitne zadanie zachowania i obrony wolności dociekań i poszukiwania prawdy przez filozofię. Doszedłszy do przekonania, że do prawdy najbardziej zbliżyli się klasyczni filozofowie starożytni, podejmował on próby odnawiania ich badań, przy jednoczesnym rozwijaniu swoistej retoryki czy „polityki filozoficznej”, w celu obrony czy osłony

filozoficznego dociekania prawdy.

Książka składa się z drobiazgowej, nader wnikliwej interpretacji krótkiego dialogu Ksenofonta (*Hieron*) pomiędzy tyranem Syrakuz Hieronem a mądrym poetą Symonidesem na temat niedogodności tyranii i tego, jak można by je ograniczyć.¹ Strauss na samym początku wytyka nowoczesnym, „obiektywnym” naukom politycznym niezdolność rozpoznania i oceny najstraszliwszych współczesnych tyranii. Można uznać jego racje, iż Weberowska neutralność aksjologiczna nie da się w tym wypadku sensownie obronić. Kłopot w tym, w jaki sposób on sam rozpoznaje i ocenia tyranie. Moim zdaniem, rozpoznaje je nader subtelnie, lecz ocenia ambiwalentnie z przesadną ostrożnością.

Otwarta (aczkolwiek może nieco stylizowana) polemika pomiędzy heglistą A. Kojémem a neoklasykiem L. Straussem to starcie pomiędzy odmiennymi wizjami filozofii i świata.

Strauss utożsamiał filozofię klasyczną z poszukiwaniami wiecznego porządku, którego ludzka historia nie zmienia. Wedle Kojéve zaś „Byt stwarza się w toku Historii”, „filozofia jest swym własnym czasem uchwyconym w myśli”, a „najwyższy byt to społeczeństwo i Historia...”/s. XVIII/.

Dla Straussa, warunki rozumienia filozoficznego i trwania filozofii to jedno a ich źródło to, co innego. Na koniec swojej Rekapitulacji, nasz odnowiciel klasycznego racjonalizmu czyni jeszcze aluzję do Heideggerowskiego „gadania o bycie” zamiast „stawiania czoła tyranii”/201/. W odróżnieniu od neoheglowskiego, realistycznego czy konformistycznego „pojednania się mądrości z państwem nowoczesnym” u kresu dziejów, polemista Kojéve’a chce bronić klasycznych pozycji. Znajduje je w separacji filozofii od społeczeństwa jako (bardziej akceptowalnego) rozwiązania zagadnienia stałego, stale się ujawniającego konfliktu władzy i miasta względem filozofii; zdaniem Straussa los Sokratesa w demokracji (jego oskarżenie, osądzenie i wyrok) wskazuje na stałe zagrożenie filozofii praktycznie w każdym ustroju politycznym, albowiem jej sceptycyzm, podważanie autorytetów i funkcjonalnych politycznie przesądów czyni zawsze prawdopodobnym ucisk czy prześladowanie ze strony władzy.²

Osobliwością wywodu Straussa jest zrównanie praktycznie każdej władzy z „bardziej lub mniej znośną tyranią”; w ten sposób zdaje się on zbliżać do stanowiska Machiavellego, którego otwarcie przeciwstawia klasykom. Wywód Straussa prowadzony na marginesie interpretacji *Hieron*a Ksenofonta wydaje się chwiejny, przybierając formę aluzyjności i napomknięć, że może Ksenofont odchodzi tu od stanowiska Sokratesa.

1 Por. Wprowadzenie V. Gourevitcha i M. Rotha, s. XVI.

2 Por. V. Gourevitz, s. XXV.

Nieznośną cechą tego wywodu jest „subtelność” czy ostrożność autora oraz brak wyraźnego zajmowania stanowiska wobec bardziej wyrafinowanych form tyranii. Można zwątpić czy Strauss ma podstawy do surowego osądu Heideggera, który wszak również mógłby powiedzieć, że jedynie uprawiał „filozoficzną politykę”, broniąc swoich filozoficznych poszukiwań.

W moim przekonaniu³, Cyrus II Wielki, stawiany przez Ksenofonta w roli wzorcowego władcy przechodził drogę odwrotną, od tej proponowanej (oświeconemu) tyranowi Hieronowi przez Simonidesa, czyli drogę od władzy królewskiej (i arystokratycznej) do względnie łagodnej formy tyranii. Nie wykluczam, że Strauss to właśnie daje do zrozumienia, lecz negatywnie oceniam stwarzanie pozorów, że w każdej władzy mamy jakąś domieszkę tyranii, gdyż to zaciera klarowność odróżniania, np. przez Arystotelesa ustrojów prawowitych od nieprawowitych. Strauss gmatwa jeszcze bardziej tę sprawę, „biorąc w obronę” Ksenofonta i klasyków przed „historyczną interpretacją” Voegelina. W polemice z tym ostatnim, należało klarownie określić, czy Machiavelli⁴ różni się tutaj od Ksenofonta (i klasyków) czy nie. Tego zaś Strauss jednoznacznie nie uczynił, również w swojej monografii, poświęconej Machiavellemu. Pisał wprawdzie o eksperymentowaniu Ksenofonta z „brakiem umiaru” i niemal się oburzał makiaweliczną lekkością Kojéva biorącego za dobrą monetę „rzeczy tak straszne, jak ateizm i tyrania”. Lecz czy Leo Strauss czynił to szczerze, czy także eksperymentował z „rozpamiętywaniem złych rzeczy”, wprowadzając postronnego czytelnika w zakłopotanie? /s. 175/.

Z listów Straussa chcę, już na koniec, wytknąć mojemu nauczycielowi filozofii politycznej tylko jedno zdanie: „Przez przypadek natknąłem się na *History* (1949) Jaspersa: północnoniemieckiego pastora z dobrymi intencjami ... nigdy nieosiągającego ... jasności i stanowczości” /s. 232/. Ze swej strony żałuję, że w przypadku Straussa, nader często, nie można liczyć na podobną jasność, szczerłość, głębię i stanowczość, jaką okazał Karl Jaspers w swoich słynnych wykładach *O winie*.

³ Zob. np. hasło Ksenofont, mojego autorstwa, w: *Encyklopedia polityczna*, , tom II, J. Bartyzel [red.], POLWEN, Radom 2009, s. 345. Por. tamże inne odczytanie myśli Ksenofonta i Cyrusa II przez Mariusza Affeka, s. 129. Por. także „O tyranii, Ksenofonie i nadzwyczajnej wirtú Machiavellego”, w: mojej książce *Koncepcja cnót politycznych Machiavellego na tle elementów klasycznej etyki cnót*, wyd. UG, Gdańsk 2007, s. 338-342.

⁴ Nawiązujący jakoby do „tradycji awerroistycznej”, por. *Ibidem*, s. 173.

INFORMATOR

Maj - miesiąc konferencyjny

10 – 11 maja 2010

Socjologia relacji między ludźmi, nie-ludźmi i hybridami

Konferencja organizowana przez **Zakład Antropologii Społecznej UG** w ramach obchodów Jubileuszu 20-lecia Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego. Spotkanie ma na celu konsolidację pola badań nad społecznymi interakcjami między ludźmi, nie-ludźmi i hybridami. Konferencja ma być próbą podsumowania stanu debaty nad ludzkimi związkami ze światami naturalnym i technicznym w ramach różnych dyscyplin nauk społecznych – takich jak socjologia, antropologia, badania kulturowe, filozofia, feminizm etc. Spotkanie ma doprowadzić do zbliżenia perspektyw tych dyscyplin.

Szczegóły: www.lin.ifsid.ug.edu.pl

27 – 28 maja 2010

„Dlaczego cokolwiek powinienem?” Pytanie o źródło normatywności etyki

Ogólnopolska konferencja naukowa organizowana przez **Zakład Etyki i Filozofii Społecznej UG**. Celem konferencji jest próba odpowiedzi na pytanie o status sądów etycznych. Czy są wyrazem naszych pragnień i emocji, czy raczej przekonań, za którymi stoją obiektywne racje? Gdzie jest źródło ich normatywności? Czy istnieją obiektywne własności moralne, jeśli tak, to jaką mają naturę? Czy można sprowadzić je do własności naturalnych, czy mają raczej charakter nieredukowalny? A może źródła normatywności sądów etycznych należy poszukiwać w ludzkim rozumie?

W trakcie konferencji odbędzie się dyskusja panelowa, w trakcie której skonfrontowane zostaną trzy stanowiska metaetyczne: naturalizm etyczny, racjonalizm etyczny i ekspresywizm. Gościem honorowym konferencji będzie **prof. Włodzimierz Rabinowicz** z Lund University (Szwecja) - filozof analityczny, autor wielu ważnych publikacji z zakresu etyki.

[Źródło: www.normatywnosc.pl]

Wydarzenia kulturalne

26 marca 2010, godz. 19.00

Pasja Św. Mateusza J.S. Bacha: Akademicki Chór Uniwersytetu Gdańskiego wystąpi z Orkiestrą Filharmonii Bałtyckiej Polska Filharmonia Bałtycka, ul. Ołowianki 1, Gdańsk Wrzeszcz

Wystąpią:

Akademicki Chór Uniwersytetu Gdańskiego,
prowadzenie Marcin Tomczak, Michał Kozorys
Orkiestra PFB - pierwszy chór
Cappella Gedanensis - drugi chór
Scherzi Musicali prow. Beata Liley
Kai Bumann - dyrygent
Grzegorz Zimak - viola da gamba
Marta Boberska - sopran
Dorota Lachowicz - alt
Sylwester Smulczyński - tenor
Jarosław Bręk - bas
Krzysztof Szmyt – w roli ewangelisty
Dariusz Górski – w roli Jezusa

5 maja 2010

Pokłosie 6 konkursu literackiego „Proza Życia”

Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego „Alternator”

zaprasza do **Spółdzielni w Sopocie** na konkurs literacki „Proza życia”

W programie:

- promocja nowo wydanej antologii „Proza życia”, podsumowującej 6 konkurs literacki „Alternatora”
- otwarcie 7 edycji konkursu, przedstawienie jury, rozmowa z zaproszonymi gośćmi – laureaci poprzednich edycji konkursu literackiego
- kompilacja tekstów konkursowych w formie dramatu, autorstwa Daniela Odiji
- koncert grupy trójmiejskiej

7 maja 2010, godz. 19.30

Wideokracja – czyli jak media wpływają na społeczeństwo

Jeden dzień – jedenaście miast – jedenaście debat. W ramach **Weekendu z Cyfrowym Planete Doc Review, Krytyka Polityczna** zaprasza do dyskusji o związkach mediów z polityką oraz wpływie mediów

na kształtowanie współczesnego społeczeństwa. Rozmawiać będą: socjologowie, dziennikarze, filozofowie, publicyści, znawcy mediów. Wstępem do rozmowy będzie film „Wideokracja” w reżyserii **Erica Gandiniego**.

Debaty odbędą się w 11 miastach: Białystok - Forum, **Gdańsk - Miłość Blondynki**, Gliwice - Amok, Katowice - Rialto, Kraków - Barany, Konin - Centrum, Łódź - Kinematograf, Poznań - Muza, Szczecin - Kino Zamek, Wrocław - Warszawa, Warszawa - Kinoteka.

30 maja 2010

XIV Wielki Przejazd Rowerowy 2010

Start: **Plac Węglowy**, Gdańsk Główny

meta: **Kampus Uniwersytetu Gdańskiego**, Gdańsk Oliwa

Organizatorzy: Kulturalny Kolektyw Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańska Kampania Rowerowa, Akademickie Centrum Kultury UG „Alternator”

Jest to największa w Polsce, uliczna demonstracja rowerowa, odbywająca się nieprzerwanie od 14 lat. Każdego roku przyciąga wielotysięczną rzeszę rowerzystów i rowerzystek. Grupuje wszystkich miłośników roweru, bez względu na wiek, płeć czy ulubiony sposób wykorzystywania roweru. Jest wyrazem jedności środowisk rowerzystów i naszego postulatu – uczynienia Gdańska miastem przyjaznym rowerzystom (a także rolkarzom i osobom niepełnosprawnym poruszającym się na wózkach!). Przejazd jest także manifestacją rowerowej kultury – świętem muzyki, kolorów, wyobraźni, wolności i swobody ruchu ulicznego jaką ludziom na całym świecie daje rower.

8-12 lipca 2010

Konkurs Chórów w Wilnie

Akademicki Chór Uniwersytetu Gdańskiego przygotowany i poprowadzony przez prof. Marcina Tomczaka (dyrygent, od 1992 roku dyrektor artystyczny Chóru) oraz prof. Michała Kozorysa (asystent dyrygenta) weźmie udział w konkursie Chórów w Wilnie. Na festiwalu zaplanowano koncerty w zabytkach wileńskich oraz część konkursową. Zakończy się galą laureatów przewidzianą na dzień 12 lipca.

Stowarzyszenie Nowy Port Sztuki

Nasza organizacja powstała w 2008 roku, jej celem jest aktywny udział w animacji życia kulturalnego Gdańska. Zrzesza interdyscyplinarną grupę twórców m. in.: malarzy, rzeźbiarzy, muzyków, historyków sztuki oraz inne osoby pragnące działać na rzecz rozwoju kultury.

Od 2010 roku jesteśmy Organizacją Pożytku Publicznego. Podejmujemy i promujemy inicjatywy o charakterze kulturalnym, artystycznym, społecznym i edukacyjnym. Zajmujemy się promocją twórców w kraju i za granicą. Angażujemy się w animację życia społeczno-kulturalnego dzielnicy Nowy Port przez prowadzenie warsztatów artystycznych dla dzieci i młodzieży oraz działalność wystawienniczą w pierwszej galerii sztuki współczesnej w tej dzielnicy. Organizacja powstała w odpowiedzi na historyczno-społeczną potrzebę promocji regionu w przestrzeni wyobraźni kulturowej i pamięci artystycznej. Stąd zobowiązani jesteśmy do ciągłych poszukiwań nowej przestrzeni, nowego miejsca dla sztuki, a tym samym urealniania pomysłów i marzeń związanych z nami twórców.

Rok 2010 w Stowarzyszeniu Nowy Port Sztuki rozpoczął się od przedsięwzięć, których wspólnym mianownikiem jest aktywizacja społeczności dzielnicy Nowy Port. Jednym z nich jest projekt „Śsiedztwo Sztuki”. W jego ramach powstał Dom Śsiedzki, który ma być miejscem spotkań mieszkańców, wspólnego obcowaniem z kulturą, jako wyraz nowej jakości aktywności społecznej. W skład oferty Domu Śsiedzkiego (znajdującego się przy ul. Marynarki Polskiej 15) wchodzi: kluby spotkań, wystawy, spotkania autorskie, warsztaty twórcze. Od stycznia realizowany jest również projekt mający na celu stworzenie miejsca w przestrzeni internetowej, będącej wspólnym dziełem organizacji działających na terenie dzielnicy, jak i ludzi ją zamieszkujących.

Portal nowyport.info to swoisty „łącznik” między organizacjami, a mieszkańcami, który ma dostarczać informacji o tym, co się działo i dziać się będzie w Nowym Porcie, a przede wszystkim stać się niepowtarzalną okazją dla młodzieży do zdobycia dziennikarskiego doświadczenia. Wolontariat w Stowarzyszeniu Nowy Port Sztuki umożliwi młodym, aktywnym ludziom zdobycie doświadczenia w organizowaniu wydarzeń artystycznych, pracach biurowych i promocyjnych.

Więcej informacji na www.nps.org.pl

kontakt: biuro@nps.org.pl

Zespół Stowarzyszenia Nowy Port Sztuki

Noty o autorach

Wacław Brzygutko (ur. 1945) – prof. filozofii, niezrzeszony. Publikował m. in. w „Expresie Filozoficznym”, „Kronosie” oraz „Gazecie Wyborczej”. Autor wielu książek, m. in. *Gra w asy, czyli monizm na przestrzeni i w czasie* (2005) oraz podręcznika z Immanuela Kanta *Kodeks postępowania poznawczego* (1999). Wydał także tomik poezji *Spowiedź przy uchylonych drzwiach* (1989). W czerwcu ukaże się jego następna książka pt. *Preferencja łamanego koła*.

Anna Chęćka-Gotkiewicz (ur. 1975) – doktor filozofii, adiunkt w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Jest także pianistką, absolwentką Akademii Muzycznej w Gdańsku. Umiejętności pianistyczne doskonaliła w Paryżu u Bernarda Ringeissena. Działalność naukową łączy z pracą pedagogiczną, prowadząc klasę fortepianu w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia w Gdańsku. Publikowała między innymi w „Gazecie Wyborczej”, „Ruchu Muzycznym”, „Estetyce i Krytyce” oraz w almanachu „Punkt po Punkcie”. Autorka książki *Dysonanse krytyki*.

Romuald Piekarski (ur. 1954) – doktor filozofii, adiunkt w Zakładzie Filozofii Współczesnej UG; obecnie zajmuje się filozofią polityki i etyką; publikował m.in. w „Znaku”, „Pieniądze i Więź”, „Civitas”; autor książek *Problem wartości poznawczych literackiego i filmowego dzieła sztuki* (2003) oraz *Koncepcja cnót politycznych Machiavellego na tle elementów klasycznej etyki cnót* (2007), a także redaktor naukowy m.in. *Lokalna wspólnota polityczna a zagadnienie tożsamości zbiorowej* (2002) i *Czym jest filozofia polityki?* (1999); Prezes Stowarzyszenia Edukacyjno-Naukowego im. P. Włodkowica.

Renata Gromuł (ur. 1986) – studentka filologii polskiej UG (II rok MSU), specjalność dziennikarsko-publicystyczna, współpracowała z serwisem internetowym Kolektywu Sztuki, gdzie ukazało się kilka jej tekstów. Obecnie zajmuje się czasem i przestrzenią w powieściach Olgi Tokarczuk.

Ryszard Kaczorowski (ur. 1987) – student filozofii UG (I MSU) i psychologii (II rok) UG. Aktualnie prowadzi badania nad kwestią matematyczno-mistycznego doświadczenia w hermeneutyce kabały (hebr. קבלה) w powiązaniu z problemem czystej matematyki naukowego iluminizmu. Planuje kontynuować studia kognitywne w przyszłości. Jego esej o Parficie jest częścią referatu, który wygłosił na Zlocie Filozoficznym w Krakowie w 2009 roku.

Katarzyna Krzywiec – studentka filozofii UG (III rok), interesuje się sztuką, zwłaszcza współczesną. Jej pasją naukową jest dziedzina estetyki oraz krytyki artystycznej.

Agnieszka Kutuzow – studentka filologii polskiej UG (I rok MSU), od 2001 członkini DKFu, związana do tej pory z wieloma organizacjami kulturalnymi Trójmiasta m.in. Pałac Młodzieży, CSW Łąźnia, Teatr Wybrzeże, Fundacja Theatrum Gedanense. W latach 2008-2009 uczestniczyła w konferencji studenckiej „Integralia” z referatami: „Spod puszystej kołderki pTheatrum Gedanenseiany. O elementach kultury piwnej na Pomorzu” i „Wiking dziś. O mitologii germańskiej w życiu codziennym”.

Cezary Rudnicki (ur. 1986) – student filozofii UG (I rok MSU), prezes Naukowego Koła Filozoficzno-Artystycznego. Obronił pracę licencjacką pt. *Harryego Frankfurta koncepcja wolności woli*. Uczestniczył w debacie filozoficznej dotyczącej wolności, zorganizowanej na KUL-u w 2009 roku, podczas Tygodnia Filozoficznego. Aktualnie zajmuje się filozofią Martina Heideggera.

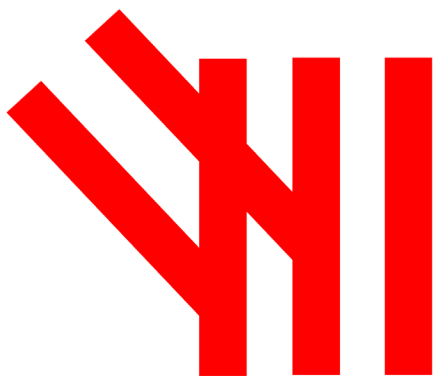
Jakub Tercz (ur. 1986) – student filozofii UG (II rok MSU). Prezentował referaty na konferencjach m.in. w Gdańsku, Krakowie i Łodzi. Jego artykuł o George`u Bataille`u ukazał się w monografii pokonferencyjnej *Doświadczenie a intersubiektywność* (2009). Członek Naukowego Koła Filozoficzno-Artystycznego oraz redakcji „maKul(a)tury” od początku 2008 roku, z przerwą do dziś. Laureat nagrody Rektora UG za rok akademicki 2008/2009. Obecnie przygotowuje pracę magisterską poświęconą koncepcji podmiotu w filozofii Gillesa Deleuze`a.



UNIWERSYTET GDAŃSKI



Akademickie Centrum Kultury
Uniwersytetu Gdańskiego



**STOWARZYSZENIE
NOWY PORT
SZTUKI**