

Tomasz K. Sieczkowski

Miejsca filozofa-artysty

Nowa Krytyka 13, 119-137

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tomasz K. Sieczkowski
Uniwersytet Łódzki

Miejsca filozofa-artysty

Wielcy powieściopisarze to powieściopisarze-filozofowie, a więc przeciwieństwo pisarzy-illustratorów tez. Dotyczy to Balzaka, Sade'a, Meville'a, Stendhala, Dostojewskiego, Prousta, Malraux, Kafki, żeby wymienić tylko kilku.

[...] decyzja, by pisać obrazami raczej niż wywodami, odkrywa pewną myśl im wspólną; tę mianowicie, że wszelka zasada wyjaśniania jest bezużyteczna i że posłanie kryje się w warstwie opisu. Uważają dzieło za punkt dojścia i początek zarazem. Zawiera się w nim filozofia często nie wyrażona, której jest ono ilustracją i ukoronowaniem.

Albert Camus

Miejsca filozofa-artysty

Tekst ten poświęcony jest figurze filozofa-artysty i jej epokowym przeobrażeniom, zasadniczo zatem temu samemu zagadnieniu, co wydana w Polsce w 2000 roku książka Jean-Noëla Vuarneta¹. Wszelako podjęta przeze mnie próba ma odmienny – przede wszystkim metodologicznie – charakter. Chciałbym, po pierwsze, doprecyzować i uściślić chaotyczny nieco dyskurs Vuarneta, zwracając przy tym uwagę na niektóre – przyjmowane przez niego za pewne

¹ J.-N. Vuarnet: *Filozof-artysta*, przeł. K. Matuszewski. Gdańsk 2000 (cyt. w tekście jako FA).

(co wcale nie znaczy, że oczywiste) – przesłanki. Moim zamiarem jest także pogłębienie analizy pojęcia filozofa-artysty o wątki przez Vuarneta pominięte. Innymi słowy, zamierzam dokonać takiej rekapitulacji perspektyw oceny postaci filozofa-artysty, która – nie rosząc sobie praw do wystarczalności ani obiektywności – pomogłaby uporządkować materię nie tyle nawet skomplikowaną, ile nieortodoksyjną, a zatem prowokującą do skrajnych ocen. Ocen, dodajmy, angażujących nie tyle zmysł filozoficzny, ile raczej zmysł etyczny, a zatem powiązanych z interakcjami społecznymi i religijnymi (wykluczeniem z grupy, separacją, anatema).

Otóż wszystkie drogi prowadzą, jak się wydaje, do Weimaru. Historia wcieleń (czy raczej – skoro „wszystko, co głębokie, lubi maskę” – masek) filozofa-artysty jest oczywiście starsza i sięga czasów przedplatońskich, a ściślej: przedsokratejskich. Obejmuje ona takich myślicieli i proroków nowego porządku, jak Heraklit, Campanella, Bruno, Rabelais czy Dostojewski². Logiczny bieg historii masek filozofa-artysty kończy się na Nietzschem; wraz z jego śmiercią (a właściwie chorobą) rozpoczyna się historia Błaznów – zawłaszczeń, deformacji i dezinterpretacji³. Nawet jednak Nietzsche nie ucieleśnia postaci filozofa-artysty samego – postać ta skutecznie wymyka się wszelkim dookreśleniom. Nietzsche, tak jak jego błazny i prefiguracje, poruszać się będzie w pewnym zarazem teoretycznym (bo filozof-artysta nie pozostawia dyskursu *ratio*, dyskursu Ojca: wygrywa go w walce z idolami) i praktycznym (bo jego cel to aktywne przekształcanie) polu, jakie udostępnia figura filozofa-artysty – figura immanentnie obciążona nieszczęśliwością: niemożnością realizacji, koniecznością sublimacji, permanentnym pożądaniem, którego jedyną kompensację przynosi tekst.

„Istota” filozofa-artysty, sama nieosiągalna, manifestuje się w postaciach nieczystych filozofów, kontestatorów scentralizowanego dyskursu panującej

² A nie należy zapominać o innych postaciach anonsowanych przez Vuarneta: Morusie, Sądzie, Kierkegaardzie, Bataille’u czy Artaudzie.

³ Doskonałym przykładem jest tutaj – nie tylko za sprawą swego uwikłania w faszyzm – Heidegger i jego interpretacja. Jak zauważa M.P. Markowski, odwołując się do Heideggerowskiego pojęcia „przemocy uspołnniającej”, „Nietzsche czytany przez Heideggera jest nie tylko usystematyzowany, ale także ostatecznie i nieodwołalnie wyjaśniony; to Nietzsche, którego ukryte przesłanie filozoficzne zostaje na zawsze wywiedzione z niejawnej głębi dzieła i osądzone przed trybunałem «myślenia istotnego»” (M.P. Markowski: *Nietzsche. Filozofia interpretacji*. Kraków 1997, s. 20). Dlatego właśnie Vuarnet opisuje Heideggera jako *rzemieślnika, lojalnego służbistę* czy wreszcie *wodz*a – postaci, jak się wydaje, antyetyczne wobec filozofa-artysty [FA, s. 135–137].

metafizyki. Właśnie z racji marginalnej pozycji owych twórców i ich uwikłania w bezprzykładnie kontestowaną codzienność, figura filozofa-artysty nie może się w nich adekwatnie ucieleśnić, niczym dobro w świecie stworzonym ze *złej* materii w koncepcjach pierwszych Ojców Kościoła.

Filozof-artysta, wzorem swoich scholastycznych ojców, ucieka w dyskurs, gdyż tylko tam ów hołdujący pluralności odszczepieniec, przeganiany z miejsca na miejsce (więzienia Sade'a, tułaczki Nietzschego), może rzucić wyzwanie Ojcu, unitarnemu Modelowi. Bunt masek filozofa-artysty odbywa się w tekście (Bruno, Campanella, Sade, Fourier, Nietzsche) i tylko tam może mieć *miejsce* (kiedy bunt staje się zbrojny – Heidegger – staje się buntem żałosnego błazna, którego to błazna powab maski filozofa-artysty nęci często łatwą sławą; to właśnie odróżnia filozofa-artystę od jego błaznów – sława filozofa-artysty nigdy nie jest łatwa ani błazeńska).

A skoro aktywność masek filozofa-artysty ma *miejsce* w tekście, to tylko przez tekst uda się być może oświetlić wymykającą się istotę filozofa-artysty czy raczej jego dzianie-się, skoro filozofa-artystę określa się poprzez kategorię różnicy [FA, s. 15]. Dla Zaratustry, a tym bardziej dla nadczłowieka, nawet Nietzsche jest błaznem-ojcem – żalosnym, bezsilnym, reaktywnym. I właśnie dlatego filozof-artysta okazuje się ostatecznie tekstualnym (postulatywnym, tj. u-topijnym, nie mającym *miejsca* w rzeczywistości) dziełem swego własnego błazna...

W tym kontekście figura filozofa-artysty jest rodzajem pojemnika – motyw, który odnajdziemy w Derridiańskiej analizie *Timajosa*, gdzie tytułowa *chora* jest pre-metafizycznym *triton genos*, warunkując dopiero istnienie klasycznych metafizycznych opozycji⁴. Wydaje się, że miejscami Vuarnet zbliża się do takiego właśnie rozumienia figury filozofa-artysty: „Filozof-artysta nie jest raz teoretykiem, raz poetą, a raz praktykiem. Nie jest nawet magiczną syntezą tego wszystkiego, lecz usiłuje (czy na tym polega jego utopia?) im wszystkim, i innym jeszcze, zrobić miejsce...” [FA, s. 194]. Należy zatem przyjąć – skoro interpretacja nosząca znamiona derridiańskiej musi z konieczności być tekstualna – że istota filozofa-artysty jest nieosiągalna⁵. Postać filozofa-artysty

⁴ Zob. J. Derrida: *Chora*, przeł. M. Gołębiewska. Warszawa 1999 (cyt. w tekście jako CH).

⁵ „Nie ma esencji ani niezmiennego pojęcia filozofa-artysty. [...] Nie ma więc Modelu, ani *a priori*, ani *a posteriori* – ani w przeszłości, a ni w przyszłości. Dokonuje się tylko, poprzez różne manifestacje bez syntezy, eksploracja pewnego pola, którego nie należy unifikować, ale zachować otwarte” [FA, s. 16].

można więc oddać *jedynie za pomocą struktury* pisma polimorficznego, fragmentarycznego. W tym odczytaniu ani Zaratustra, ani nadczłowiek nie byłiby filozofami-artystami. Przez istotę filozofa-artysty (abstrahując od nasuwającej się na myśl personifikacji) należałoby rozumieć ów niejasny konglomerat gatunków i motywów, który nazywamy „stylem Nietzschego” (tak jak szkatułkowa struktura opowieści Kritiasa w *Timajosie* obrazuje *chorę* samą, kiedy każdy dyskurs o *chorze* zawsze musi chybiać celu, skoro rozliczany jest ze zgodności z rzeczywistością, doktryną, faktami historycznymi czy kryteriami naukowymi, a rozprawianie o *chorze* wymaga zarzucenia samego modelu zgodności).

Z drugiej jednak strony, tragizm losów Bruna, Sade’a czy Nietzschego i żenująca dla większości tekstualna rewolucja, jakiej dokonali (interpretowana przeważnie jako wyraz sublimacji niezaspokojonych popędów i woli władzy), mogą równie dobrze okazać się największym i niekwestionowanym zwycięstwem – tragicznością interpretowaną na sposób nietzscheański.

Ta hermeneutyczna ambiwalencja – której echo niewyraźnie odbija się na kartach książki Vuarneta – towarzyszy trwającej od wielu dziesięcioleci debacie (w dobie perspektywizmu scharakteryzować ją można jako siatkę nakładających się na siebie interpretacji). Postać filozofa-artysty czy raczej filozofa nieczystego, kontrowersyjna z racji postulowanej transgresji, stanowi przyczynek do ukazania trywialnej, lecz kontestowanej przez urzędniczą filozofię teorii, że jest tyle prawd, ile interpretujących podmiotów. W tekście tym chciałbym uniknąć uprzywilejowania któregośkolwiek z przywoływanych przeze mnie punktów widzenia postaci filozofa-artysty. Wszystkie perspektywy wolę raczej wyobrażać sobie jako koncentryczne koła, pozostawiając bez rozstrzygnięcia problem, które z nich (jeśli któreś w ogóle) zawiera w sobie wszystkie pozostałe. Z tego powodu tekst ten nie potrzebuje zakończenia, a zamykający go fragment o *amor fati* równie dobrze mógłby pracę otwierać.

Nieczystość

Pozycja filozofów nieczystych wobec metafizyki przywodzi na myśl strukturę metafizyki samej: opierającą się na dychotomii podmiotu i przedmiotu, wnętrza i zewnątrz, kultury i natury, wolności i konieczności, materii i formy itd. Postaci filozofów-artystów stanowią jeden z elementów opozycji, której drugim członem jest postać filozofa prawomyślnego, pozostającego w silnym

związku zależności z państwem, bronionym przezeń i wspieranym: „Wszelkie nowoczesne filozofowanie jest polityczne i policyjne, ograniczone do uczonego pozoru przez rządy, kościoły, akademie, obyczaje, mody, tchórzostwo ludzi”⁶. Stanowiąc margines kultury, filozofowie, którzy bywają artystami, i artyści, którzy bywają filozofami, znajdują dla siebie inne niż katedra uniwersytecka *miejsce*: jamę, labirynt, podziemie [FA, s. 17–18]. Właśnie podziemie⁷, przywodzące na myśl bunt, przewrót czy rewolucję, określa ich najlepiej. Zarówno jako metafora stylu życia, jak i stylu pisarstwa: samotnia Heraklita i jego ciemny styl, więzienia Sade’a i jego paradoksalny teatr okrucieństwa, tułaczki Nietzschego i jego fragmentaryczny dyskurs. Twórców nieczystych spotykają rozmaite zarzuty, których sedno stanowi zawsze ten sam paradygmat. Ich niespokojna, rozedrgana, zdecentralizowana twórczość uprzytamnia słabość filozoficznych, religijnych i politycznych systemów. Kontestując przesłanki systemów rzeczywistości (Boga w modelu chrześcijańskim, bytu w modelu parmenidejskim), uderzają w samo centrum społecznie zorganizowanej ludzkiej egzystencji⁸.

Jeśli nawet prawdą jest, że filozofowie nieczyści są idealistami, to w tym sensie, że nie wyzbyli się marzenia o celu – są być może ateologami, ale nie ateleologami. Ich ideały wydają się niedorzeczne wobec ideałów racjonalnej myśli znającej swoje ograniczenia (arystotelejski złoty środek, czyli recepta na szczęście opierająca się na unikaniu skrajności; zasadnicza niepoznawalność Boga w systemach filozofii chrześcijańskiej; rezygnacja z nadmiernych ambicji poznawczych starożytnych sceptyków, Hume’a, Kanta czy niektórych postmodernistów). Z drugiej jednak strony – czym odwrócone mity filozoficznych odszczepieńców różnią się od fantastycznych wizji platońskiego idealnego *polis* czy heglowskiego Absolutu, który racjonalnie ucieleśnia się w inteligibilnym

⁶ F. Nietzsche: *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, przeł. B. Baran, [w:] idem: *Pisma pozostałe 1862–1875*. Kraków 1993, s. 114.

⁷ Podziemie, w którym rozgrywa się akcja jednej z najciekawszych pod względem filozoficznym powieści Dostojewskiego. Wszakże *outsider* z tej powieści nie mieści się nawet w tak rozległej formule, jaką bodaj stanowi pojęcie filozofa-artysty, a to z racji reaktywności, lenistwa, bądź jednego i drugiego łącznie.

⁸ Tylko pozornie śmierć Boga nie niesie ze sobą groźby destrukcji porządku społecznego jako takiego. Zajęcie miejsca systemu boskiej konieczności przez porządek rozumu nie było wcale łatwe ani ewidentne, by wspomnieć tylko terror rewolucji. Stąd propozycje, np. Sade’a, postulujące pewien model okrutnej i ambitnej wspólnoty towarzyskiej – model odwróconego czy uwolnionego rozumu – nie były jedynie absurdalną alternatywą wobec chaosu resentymetu, jaki ogarnął kraj, ale raczej odbiciem rzeczywistości w lekko zniekształcającym lustrze tekstu...

Państwie, albo heideggerowskiego Bycia odkopanego przezeń spod zgłiszcz kłamliwej metafizyki za pomocą poetycznego słowotwórstwa? Przyjrzyjmy się ideałom filozofów nieczystych czy filozofów-artystów, jak zdarza się Vuarnetowi ich nazywać.

Nadczłowiek Nietzschego: czysta kreatywność o silnym zabarwieniu dionizyjskim; kto wie, może nawet dionizyjskość w stopniu nieosiągalnym dla samego Dionizosa. Istnienie twórcze, praktyczne, pozbawione jakiegokolwiek pierwiastka reaktywnego. Nie udoskonalona wersja człowieka, jak widzieli to choćby faszyści, lecz nowa jakość, *przekroczenie* człowieka, którego nadejście ma być objawione dopiero przez „ostatnich ludzi”, mosty na drodze do nadczłowieka.

Miasto Słońca Campanelli: pierwsza utopia religijnego komunizmu, miasto-państwo rządzone przez Wielkiego Metafizyka. W Mieście Słońca wszyscy mają być sobie równi – w praktyce zakłada to realizację wszystkich marzeń Marksa i niektórych Platona, ze zniesieniem własności i rodziny, równością płci, adekwatnym do potrzeb podziałem produktów pracy itd. [por. FA, s. 25].

Harmonia powszechna Fouriera: wymierzona tyłeż przeciw „wszystkim Filozofom i wszystkim Bibliotekom”⁹, ile przeciw intuicyjnie pojmowanemu porządkowi społecznemu idealna wspólnota zapewniająca wszystkim szczęście, opierające się w głównej mierze na gastronomicznych i erotycznych zebraniach.

A wreszcie więzienne fantazje Sade’a, obłożone najstywniejszą chyba filozoficzną anatamą: Stowarzyszenie Miłośników Zbrodni¹⁰, a przede wszystkim zamek Silling¹¹, gdzie wszelkie spotykane w świecie dewiacje i okropności mają miejsce w ciągu kolejnych stu dwudziestu dni. Owo nieprawdopodobne nagromadzenie potworności oraz niespotykana (może poza Fourierem) taksonomia, jaką stosuje Sade, potęgują jeszcze wrażenie, jakie każda z obrzydliwości i/lub osobliwości wywołuje z osobna.

Istnieje wszakże wiele innych aspektów fundamentalnej kontestacji, jaka stała się udziałem Sade’a, Nietzschego czy Kierkegaarda. Jak choćby nieortodoksyjny stosunek do filozoficznego stylu pisania czy stosunek do mitu. Jak wiadomo, filozofia broni unitarnego modelu pisarstwa – traktatu. Tylko w ten

⁹ R. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis. Warszawa 1996, s. 92.

¹⁰ Zob. D.A.F. de Sade: *Stowarzyszenie Miłośników Zbrodni*, przeł. B. Banasiak. „Literatura na Świecie” 1994, nr 10.

¹¹ Zob. D.A.F. de Sade: *Sto dwadzieścia dni Sodomy*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, [w:] idem: *Dzieła*, t. I, Warszawa 1996.

sposób można, jej zdaniem, dotrzeć do rzeczywistości. Racjonalna logika, adekwatnie przełożona na język traktatu, odśladania niedostępny w inny sposób porządek rzeczy samych, zrywając przedstawieniową zasłonę opartą na postrzeżeniach zmysłowych. Z tego samego powodu metafizyka wykluczać będzie mit, odwołujący się do irracjonalnej, pozadyskursywnej rzeczywistości. Celował w tym, rzecz jasna, Hegel. Jak pisze Derrida na marginesie rozważań nad *chorą* w platońskim *Timajosie*: „Wartości myśli filozoficznej, to znaczy również jej powagi, nie mierzymy mitycznym charakterem jej treści. Hegel podkreśla wartość, powagę, wartość powagi, których poręczycielem jest Arystoteles. Albowiem po stwierdzeniu, że «wartość Platona nie leży bynajmniej w mitach», Hegel cytuje i tłumaczy Arystotelesa. [...] Hegel tłumaczy zatem albo parafrazuje *Metafizykę*: «ci, którzy filozofują uciekając się do mitu, nie są warci tego, by traktować ich poważnie»” [CH, s. 36–37]¹².

Nieczysty styl filozofów-artystów najlepiej przedstawić jako analogię ich filozoficznych wierzeń. Wszyscy bez mała odwołują się do pluralności. Ich styl pisania obejmuje zatem bogactwo form literackich i filozoficznych (zauważmy, że np. w przypadku Nietzschego rozróżnienie to bardzo się zamazuje). Taki sposób filozofowania musi się spotkać ze zdecydowanym oporem tych, którzy urzędową filozofię *traktują* śmiertelnie poważnie. Toteż Hegel, jeden z najważniejszych, pisze: „Tak i teraz filozofowanie naturalne, uważające się za coś lepszego od pojęcia i wobec braku pojęcia podające się za myślenie intuicyjne [*anschauend*] i poetyckie, wynosi na rynek jakieś dowolne kombinacje wyobraźni, przez myśl tylko zdeorganizowanej – ni pies, ni wydra, coś, co nie jest ani poezją, ani filozofią”¹³. Nolańczyk przedstawia „myśl o świecie chaotycznym i niebezpiecznym” [FA, s. 28], którą w jego twórczości odnajdujemy „przede wszystkim jako pluralny dyskurs” [FA, s. 31]. Jeszcze wyraźniej widać to u Nietzschego, marzącego o filozofach-artystach, których „«poznawanie» jest *twórczością*, ich twórczość prawodawstwem, ich woła prawdy – *woła mocy*. – Istnieją dziś tacy filozofowie? Nie *muszą* tacy filozofowie istnieć?...”¹⁴. Toteż

¹² Nie w pełni jednak, skoro chwilę później Derrida akcentuje dialektyczny stosunek Hegla do mitu: „Funkcja mitu w tekście filozoficznym raz jest znakiem filozoficznej niemożności, niezdolności, by dotrzeć do pojęcia jako takiego i trwać przy nim, innym razem jest zaś oznaką dialektycznej, a przede wszystkim dydaktycznej mocy, pedagogicznym mistrzostwem poważnego filozofa w pełni władającego filozofemem. Jednocześnie lub kolejno Hegel wydaje się rozpoznawać u Platona i tę niemożność, i to mistrzostwo” [CH, s. 37].

¹³ G.W.F. Hegel: *Fenomenologia ducha*, przeł. A. Landman. Warszawa 1963, t. 1, s. 85.

¹⁴ F. Nietzsche: *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski. Warszawa 1905, s. 163.

Nietzsche konsekwentnie wprowadza w swoim piśmarstwie formy „nieadekwatne”, czyli „aforystyczne, baśniowe, metafizyczne, przenośne lub obrazowe” [FA, s. 103]. Oparty na tych formach Nietzscheański dyskurs musi paść ofiarą filozoficznej ekspropriacji („Nawet jeśli formy te zawierają lub mogą zawierać filozofemy lub inne ziarna prawdy, należy ostatecznie przeciwstawić im prawdziwą, czystą filozofię – tę, która nie kłamie, szlachetną, rasową, bez domieszek; filozofię, jaką przechowują i jakiej nauczają «prawdziwi» filozofowie, których trzeba więc będzie nieustannie przeciwstawiać (co właśnie czyni Hegel) popularnym «filozofom», jak też zwyczajnym artystom” [FA, s. 103]). Nieczysty styl, „nieadekwatne” wobec wagi tematu formy lepiej wszakże wyrażają to, co zasadniczo niewyraźalne: nadczołwieka, dionizyjskość. Nietzsche bez ustaniku projektuje postulatywne światy, w których idea niewinnego, nie obarczonego żadną odpowiedzialnością twórczego upojenia stanowić będzie doskonały predykat czystej aktywności: nadczołwieka. Zbliżenie się doń jest możliwe jedynie dzięki piśmu fragmentarycznemu, niewinnemu i nieodpowiedzialnemu. Istotę niewinności mowy fragmentarycznej doskonale ujmuje Vuarnet, w jednym z najlepszych *fragmentów* swojej książki:

Rozbłysk, fragment nie odsyła do żadnej podzielonej na części całości, nie emanuje z jakiejś uprzedniej twórczej jedności. Jako sieroca intensywność fragment odpowiedzialny jest tylko za siebie: fragment nie ma Ojca. To de-liryczny świat niewinności odkrywany jest przez radosną nowinę, anonsującą się w pozorze doktryny przeżytej przez pluralny podmiot jako wiarygodna, chaotyczna mowa, fragmentaryczna wiedza. W przeciwieństwie do mowy, która uznaje się za prawdziwą i dąży wciąż do odsłaniania już to prawdy obiektywnej, już to prawdy utraconej, wiarygodna mowa, związana z niewinnością, zwodzi zawsze albo nigdy, jest mową nieodpowiedzialną. [FA, s. 121]

Postulowana i uobecniająca się w mowie fragmentarycznej niewinność tworzenia filozofa-artysty (tworzenia już nawet nie siebie, co można wyczytać z *Ecce homo*, lecz niewinnego tworzenia dla samej radości człowieka) odsyła do wielkiego nauczyciela Nietzschego: Heraklita. Heraklit (z którego piśmarstwa przetrwały tylko *fragmenty*) poucza bowiem, jak piśze Nietzsche, że „świat jest igraszką Zeusa lub, mówiąc fizykalnie, ognia z samym sobą”¹⁵. Kiedy Nie-

¹⁵ F. Nietzsche: *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, op.cit., s. 131.

tzsche interpretuje fragment B52 Heraklita, bez wątpienia przywołuje obraz wyśnionego filozofa-artysty: nadczłowieka albo swojego filozoficznego pisarstwa:

Powstawanie i przemijanie, budowanie i burzenie bez jakiegokolwiek moralnej kwalifikacji, z wiecznie tą samą niewinnością cechuje na tym świecie tylko igraszkę artysty i dziecka. I tak jak gra dziecko i artysta, tak igra wiecznie żywy ogień, buduje i burzy z całą niewinnością – i w tę grę gra z sobą eon. [...] Chwila nasycenia – potem ogarnia go znów potrzeba, tak jak artystę potrzeba zmusza do tworzenia. Nie odwaga występku, lecz ciągle na nowo budzący się pęd do igraszki powołuje do życia inne światy. Dziecko odrzuca nagle zabawkę, zaraz jednak zaczyna od nowa w nastroju niewinnego kaprysu¹⁶.

Fragment ten jest ważny z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze, kontrastując niewinność heraklitejskiego ognia z *hybris* Anaksymandra (stawanie się jako coś, co musi ponieść karę), Nietzsche odróżnia się od swojego „wychowawcy”, Schopenhauera, który ludzkiemu istnieniu przypisywał inherentną winę. Po drugie zaś, opis niewinnej igraszki dziecka-artysty na zawsze już zdomowi się w katalogu Nietzscheańskich projektów – wątek ten powracać będzie tak w ideach woli mocy i wiecznego powrotu¹⁷, jak i nadczłowieka.

Nie można się zatem zgodzić z Heglem – wielość stylów nie tyle bowiem opiera się na swobodnej i niezdiscyplinowanej grze wyobraźni, ile jest wypadkową konkretnego *Weltanschauung* – możliwie najbardziej adekwatną próbą przełożenia na język słów tej specyficznej wizji świata, którą Nietzsche nazywa „światopoglądem dionizyjskim”.

Zantypodyzowanie dyskursu nieczystego i prawowiernego, kanonicznego dyskursu klasycznej metafizyki nie rozwiązuje, rzecz jasna, problemu filozofa-artysty. Nietzsche, pod postacią czytelnika Heraklita, udowodnił, że istnienie artystyczne nie jest obarczone winą. *Hybris*, „probierz heraklitejczyków”¹⁸, nie znajduje dla siebie miejsca w Nietzscheańskiej wykładni twórczości (filozofii i sztuki). Wszakże istnienie *niewinne* stać się musi *winnym*, gdy skonfrontować

¹⁶ Ibidem, s. 134 i n.

¹⁷ Por. G. Wohlfart: *Wola mocy i wieczny powrót: dwa oblicza eonu*, przeł. T.K. Sieczkowski. Internetowy Magazyn Filozoficzny „Hybris” nr 1, VI, 2001 – www.filozof.uni.lodz.pl/hybris.

¹⁸ F. Nietzsche: *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, op.cit., s. 134.

je z mocą moralnych i religijnych autorytetów. Tylko wobec nich jest ono „nieczyste”, samo w sobie spełnia bowiem ideał czystej afirmacji. Jako winne ponieść jednak musi karę: spłonąć.

Ogień i niespełnienie

Ostatecznie chodzić więc będzie o porażkę.

[FA, s. 111]

Tak jak *hybris* jest „probierzem heraklitejczyków”, tak pojęcie nieodpowiedzialności stanowi bodaj probierz filozofów-artystów i ich czytelników. Nietzscheańskie odczytanie heraklitejskiej niewinności stawania jest doskonale obojętne etycznie. Filozofia-sztuka filozofów-artystów usytuowana jest poza odpowiedzialnością – w absurdalnym obszarze tworzenia. Co nie znaczy: w obszarze twórców. O odpowiedzialność (jako konsekwencję pewnej społecznej wrażliwości) apelują bowiem także rozmiłowani w Nietzschem artyści: błazny filozofa-artysty. W wygłoszonym 14 grudnia 1957 roku w Uppsali (z okazji otrzymania literackiej Nagrody Nobla) odczycie zatytułowanym *Artysta i jego epoka* Albert Camus przedstawia stanowisko będące w istocie zaprzeczeniem postawy filozofa-artysty. Bez żalu konstatuje bowiem autor *Mitu Syzyfa*: „Minał czas artystów nieodpowiedzialnych”¹⁹.

Przez sto pięćdziesiąt lat pisarze w handlarskim społeczeństwie [...] byli przekonani, że można żyć w szczęśliwej nieodpowiedzialności. Żyli więc w niej, a potem umarli samotni, tak samo jak żyli. My, pisarze XX wieku, nie będziemy już nigdy samotni. Przeciwnie, powinniśmy wiedzieć, że niepodobna ująć wspólnemu nieszczęściu i że naszym jedynym usprawiedliwieniem, jeśli w ogóle usprawiedliwienie istnieje, jest w miarę naszych możliwości mówić za tych, którzy sami nie mogą tego zrobić. Dotyczy to wszystkich, którzy dziś cierpią [...]”²⁰.

¹⁹ A. Camus: *Artysta i jego epoka*, [w:] idem: *Dwa eseje*, przeł. J. Guze. Warszawa 1991, s. 142.

²⁰ Ibidem, s. 139.

Pisarzom XX wieku, być może właśnie wskutek obłudnych deklaracji w związku z każdym konfliktem, w jaki angażowała się (bądź nie) powojenna Francja, nie staje ani mądrości, ani talentu, by stać się filozofami-artystami (i dotyczy to tak egzystencjalistów – Sartre’a czy Camusa, jak i „postmodernistów” – Derridy czy Lyotarda). Wszakże deklaracje, manifesty i odezwy tych niezwykle płodnych środowisk uprzytamniają tylko *odpowiedzialność*, jaką muszą wziąć na siebie ci, którzy stawiają się *ponad* odpowiedzialnością.

Przeznaczeniem filozofów nieczystych jest ogień – środek kary i oczyszczenia. Istnienie nie obarczone odpowiedzialnością (jakie w odległych czasach skazywano na cierpienie w ogniu piekielnym i jego nieznaczej, ziemskiej namiastce – ogniu stosów) nie spłonie wszakże wyłącznie *za karę*. Ogień jest ostatecznym celem ich wewnętrznego impetu, ich przeznaczeniem. Nie tyle przynosi kres niewinności stawania, ile doskonale ją wyraża (Heraklit). Istotę ognia zapoznali wszyscy filozofowie-artyci (w przeciwieństwie do ich błaznów, którzy zapoznali jedynie *pozogę* wojny bądź rewolucji). Ognisty dyskurs i marzenia o ognistej praktyce przewijają się przez całe stulecia twórczości filozoficznej. Pomińmy Heraklita i, wzorem Vuarmeta [FA, s. 111–116]²¹, przyjrzyjmy się Brunowi, Nietzschemu i Bataille’owi.

Zastanawiając się nad postawą Giordana Bruna, Vuarnet przywołuje ogień: „pragnienie i energię” [FA, s. 45]. Poświęcony Brunowi dłuższy fragment doskonale oddaje wspomnianą dwuznaczność funkcji ognia:

Jest jednak ogień i ogień. Są ognie pragnienia i przeciw-ognie porządku, ogień rewolucyjny i ogień świętego Jana. Jako symbol oczyszczenia i być może rewolucji, ogniem jest również symbolem zagłady. [...] Filozof-artysta jest człowiekiem niebezpiecznej różnicy, która nie może wyrazić się przejrzystością i prosto za pośrednictwem tematów czy tez, różnicy, która przed trybunałem prawdy nie może całkiem siebie dowieść. Dlatego właśnie [...] szaleństwo i wina w szczególny sposób zagrażają temu myślicielowi. Dlatego też jego dzieło [...], nieklasyfikowalne, anormalne, jakże mogłoby uniknąć uznania go – częstokroć – za winne? [FA, s. 46]

²¹ Vuarnet wprowadza, choć jej nie eksploatuje, niezwykle ciekawą zbieżność w języku francuskim terminów ogień (*feu*) i szalenie (*fou*). Uzupełnia to doskonale nasze rozważania z pierwszej części, gdzie nieczysty dyskurs „innego rozumu” przeciwstawiliśmy konkretnej, urzędowej filozofii.

W tych kategoriach (nieokreślonej energii, ale także zakamuflowanej winy i konieczności ekspiacji) należy odczytywać przytoczony przez Vuarneta fragment z Bruna: „Gdy płonę czasami w uniesieniu... by duchowi mojemu udzielić azylu świeżości, wznoszę ponad chmurami, w przestworzach, mój ognisty zamek” [FA, s. 112].

Symbolika ognia nie jest też obca Nietzschemu: od wiedzy radosnej, nowiny rozświetlającej świat („...być «światłem ziemi!» I po to mamy swe skrzydła: swą szybkość i surowość, dlatego jesteśmy [...] straszliwi, podobni ognio-wi”²²), do ofiary, ekspiacji, autodestrukcji („Pożarem i zniszczeniem tylko może być nasze życie, o wy, gadający o prawdzie! I dłużej niż ofiara trwać będą ofiarne dymy i kadzidła”²³).

Z kolei Georges Bataille pragnie pożogi planetarnej:

Wyobrażam sobie Ziemię rzuconą w przestrzeń, podobną do krzyczącej kobiety, której głowę trawia płomienie. [...] w uniwersum złożonym z nieprzeliczonej masy krążących gwiazd, które giną i pochłaniają się wzajemnie, dostrzegam tylko okrutne następstwo wybujałych zdarzeń; sam ich ruch domaga się tego, bym umarł; owa śmierć jest tylko ośniewającym pochłanianiem wszystkiego, co było, radością istnienia wszystkiego, co przychodzi na świat²⁴.

Jeszcze wyraźniej Bataille'owskie wyobrażenie Ziemi uwidacznia się w *Tezach o faszyzmie i śmierci Boga*, gdzie skonfrontowane jest ze światową ekonomią opartą na eksploatacji zasobów naturalnych. Właśnie za sprawą tej eksploatacji Ziemia przynosi śmierć tym, którzy na jej bogactwach chcą budować społeczny i ekonomiczny porządek:

Ekonomiczna historia czasów nowożytnych zdominowana jest przez [...] wysiłek ludzi pragnących wyrwać Ziemi jej bogactwa. Ziemi dobrano się

²² F. Nietzsche: *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff. Warszawa 1907, s. 239.

²³ Cyt. za: P. Klossowski: *Nietzsche i błędne koło*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski. Warszawa 1996, s. 287. Klossowski doskonale opisuje tragiczność tej ofiary i ekspiacji za turyńską euforię: „Migotanie światła jest tutaj migotaniem śmiechu – tego śmiechu, którym wybuchają prawda; śmiechu, w którym wraz z tożsamością Nietzschego rozpadają się wszystkie tożsamości. A zatem rozpada się również sens, jaki wszystkie rzeczy mają [...]”. Złowieszczą niemota Nietzschego jest „okupem za histrioniczną eksplozję w Turynie” (ibidem).

²⁴ G. Bataille: *La pratique de la joie devant la mort*, cyt. za: J.-N. Vuarnet: *Filozof-artysta*, op.cit., s. 112.

do trzewi, lecz z wnętrza jej brzucha ludzie dobywają przede wszystkim żelazo i ogień, za pomocą których nie przestają się trzebić między sobą. Wewnętrzne rozpalenie Ziemi widać nie tylko w kraterach wulkanów: ogarnia ono swą łuną i sieje śmierć za sprawą wydzielin wszystkich światowych hut. [...] Tak długo jak ludzie zapominać będą o prawdziwej naturze ziemskiego życia, które żąda ekstatycznego upojenia i blasku, owa natura przypominać będzie o sobie rozmaitym buchalterom i ekonomistom nie inaczej, niż poprzez poddawanie ich doskonale dopełnionym skutkom ich buchalterii i ekonomii²⁵.

Ogień jest zatem dla filozofów-artystów nie tylko represyjnym narzędziem sił, którym się przeciwstawiają (w imię Boga, Matki Ziemi czy woli mocy), lecz przede wszystkim ich twórczym czy przewodnikiem po marginesach oficjalnej (unitarnej) kultury. Ten sam ogień, którego płomieniem świecą, staje się w końcu popiołem, synonimem klęski, skoro symbolizuje zarazem *wolę praktyki*.

Tak jak płomienie stosu Bruna są karą za przewiny społeczne filozofa-artysty, tak ognista fascynacja filozofów-artystów pozwala dostrzec ich winę zasadniczą, daleko istotniejszą od wystąpień przeciwko opartej na zakazach wspólnocie: winę *niemożliwości*.

Camus, myśliciel nagrodzony, a zatem pozbawiony nostalgii za tym, co Absolutne, opowiada piękną historię: „Podobno Nietzsche, gdy po zerwaniu z Lou Salomé znalazł się zupełnie sam, przytłoczony i pokrzepiony zarazem perspektywą ogromnego dzieła, które sobie zamierzył, przechadzał się kiedyś nocą po wzgórzach nad Zatoką Genueńską; tam rozpałał liście i gałęzie, i patrzył, jak się spopielają”²⁶. Owa, jak ją nazwaliśmy, tekstualną rewolucję należy bowiem uzupełnić. Jest ona praktyką *pisaną*, a więc żadną. Teksty filozofów-artystów, oglądane z innej perspektywy, są równie dobrze przejawem wieloaspektowo rozumianej sublimacji²⁷, wolą władzy, marzeniem o *praxis* rzeczywistej.

²⁵ G. Bataille: *Tezy o faszyzmie i śmierci Boga*, przeł. K. Matuszewski. „Principia” XVI–XVII, 1996–1997, s. 88.

²⁶ A. Camus: *Artysta i jego epoka*, op.cit., s. 142.

²⁷ Vuarnet nie dostarcza nazbyt wielu pretekstów do takich spekulacji. Wprawdzie często (co, jak się wydaje, jest wyrazem przedziwnej francuskiej tendencji) przywołuje wątki marksistowskie i freudowskie (jak np. karykaturalne przedstawienie Kierkegaarda, który usiłując uwieść Reginę, próbuje zbliżyć się do własnego ojca: Boga), lecz są to tylko drobne sugestie, włączone w autorski wywód, który, z racji obranej perspektywy, nie może się odnieść krytycznie do posta-

Zarówno ład w Mieście Słońca Campanelli, jak i więzienne fantazje Sade'a można uznać za twory frustratów. Podobnie utopijny jest postulowany świat Nietzschego. Trudno oczekiwać spełnienia marzeń o nadczłowieku, o aktywności bez odpowiedzialności, bez winy. Iście nietzscheański program formułuje zresztą Wiersiłow, bohater *Młokosa* Dostojewskiego, który ożywia obraz Lorraina *Acis i Galatea*:

Tu był ziemski raj ludzkości: bogowie zstępowali z niebios i bratali się z ludźmi... Żyli tam wspaniali ludzie! Budzili się ze snu i kładli na spoczynek szczęśliwi i niewinni; łąki i zagajniki rozbrzmiewały ich radosnym śpiewem; zaś dla nadmiaru nieprzebranych sił znajdowali ujęcie w miłości i spontanicznej wesołości. [...] Złoty wiek: marzenie najnieprawdopodobniejsze ze wszystkich, jakie kiedykolwiek istniały, marzenie, dla którego ludzie oddawali swoje życie i poświęcali wszystkie swoje siły, za które ginęli prorocy [...]. Pamiętam, że byłem szczęśliwy. Poczucie szczęścia, nie znanego mi dotąd, przeszło moje serce aż do bólu; była to miłość ogarniająca całą ludzkość²⁸.

Wszakże w prawdziwym świecie oczekuje ich tylko rozczarowanie: Nietzsche nie miał nawet czytelników, nie mówiąc o praktykach, którzy mieliby wprowadzać jego idee w życie. Ostatecznie obaj kończą tak samo: Wiersiłow traci zmysły rozdarty między swoją ideą a nieszczęśliwą miłością do kobiety, Nietzsche zaś wraca pod *opiekuńcze* skrzydła matki i siostry. Wszakże dramat Wiersiłowa się kończy: ovladnięty był on ideą tylko do tego stopnia, by o niej śnić. Nietzsche – przypuszczalnie – nią żył. Paradoksalne marzenie przynosi żałosny koniec: istnieje – choć oczywiście trudno go wytropić – moment, kiedy fantazmat uwalnia się spod władzy umysłu, który go żywił...

Wobec tego trudno mówić o Brunie, Sadzie czy Nietzschem jako o *filozofach-artystach* i zapominać o wszystkich zastrzeżeniach. Chwilami wydaje się, że są oni jedynie dobrymi błaznami, nieszczęśliwymi wcieleniami filozofa-artysty (w tym kontekście instancji niemal platońskiej), permanentnie potykającymi się o tyleż trywialny, co tragiczny dylemat zupełnej nieprzystawalności

wy filozofa-artysty. Mnie natomiast chodzi o wskazanie pewnej, popularnej w niektórych kręgach, perspektywy interpretacyjnej, z której dramatyczne usiłowania filozofów-artystów muszą wydawać się paradoksalne i żałosne.

²⁸ F. Dostojewski: *Młokos*, przeł. M. Bogdaniowa i K. Błeszyński. Londyn 1993, s. 502 [podkreśl. – T.K.S.].

dionizyjskich ambicji i rzetelnie cenzurowanej, unitarnej codzienności. Owe błazny różnicy – siedzące u podnóża tronu – przedstawiają po cichu swoje bluźniercze (bo stworzone przez ludzi po „śmierci Boga”) i *u-topijne* (bo nie mające nigdy znaleźć swojego *miejsca*) racje. Cienie filozofa-artysty egzorcyzmują i sublimują własne pragnienie władzy – znajdują się na marginesie, w absurdalnej przestrzeni między królem a królestwem. Są jednak raczej cynicznymi komentatorami niż praktykami rewolucji. Określająca ich byt różnica („ta, która oddziela zawsze rzeczywistość od systemów rzeczywistości” [FA, s. 199]) zawsze pozostawać będzie w stanie oscylacji między zazdrością wobec techno- i autokratycznych sobowtórów i błaznów filozofa-artysty a niemożliwością realizacji własnych idei. W tym sensie wcielenie filozofa-artysty nigdy nie będzie praktykiem. Konkretnych filozofów-artystów (Sade, Bruno, Nietzsche) określa *nostalgia*, dzięki której znajdują się oni w strefie wpływów nieokreślonej i niemożliwej idei nadczłowieka, filozofa-artysty.

Syzyfowe szczęście

*Najwyższy stan, jaki filozof może osiągnąć:
dionizyjski stosunek do istnienia –
moją formułą na to jest amor fati.
F. Nietzsche*

*Tak, byłem szczęśliwy; czyż mogłem być nieszczęśliwy
z takim smętkiem w duszy?
F. Dostojewski*

Być może zresztą w tym leży moc owych filozofów i potwierdzenie ich przynależności do *nad-idei* filozofa-artysty: ich tragizm niekoniecznie musi być negatywnym obrazem dionizyjskiej, afirmatywnej tragiczności. Być może upór i wytrwałość ich skazanej na porażkę walki czynią z nich prawdziwych filozofów-artystów, których skutek naszej reaktywności nie rozpoznajemy, dostrzegając tylko smutek, żal i niespełnienie... Taka reinterpretacja przywołanych wcześniej wątków wymaga wprowadzenia i omówienia jednej tylko kategorii: *amor fati*. *Amor fati* jest umiłowaniem losu, zgodą na wszystko, co los przynosi. Ściśle jednak rzecz biorąc, nie jest to kategoria, skoro pojęcie to niechybnie kojarzy się filozofią teoretyczną; poprawniej będzie nazywać *amor fati* strategią

– terminem odsyłającym do praktyki. Tak należy odczytywać zarówno drogę Nietzschego, jak i jej powtórzenie przez Alberta Camusa w *Micie Syzyfa*.

I znów: nie sposób nie zauważyć podobieństwa biografii Nietzschego do fikcyjnej postaci Wiersiłowa – zapatrzonego w swoją ideę, nieszczęśliwego niemożnością jej urzeczywistnienia, odczuwającego niemal euforię i w końcu popadającego w ekstatyczne szaleństwo. Nie sposób nie zauważyć podobieństwa euforii petersburskiej do turyńskiej: Nietzschego, który nie może znieść widoku konia smaganego batem przez dorożkarza. A jest to koniec mający swoje bezpośrednie, filozoficzne przesłanki w strategii *amor fati*...

Otóż, jak zauważa Wieczorek²⁹, człowiek tragiczny to człowiek zachowujący proporcje między dwoma rządzącymi światem żywiołami: apollińskim i dionizyjskim. Żywioł apolliński to żywioł opisu rzeczywistości (czy raczej pozorów rzeczywistości), natomiast żywioł dionizyjski „prowadzi do bezpośredniego upojenia bezpośrednim uczestnictwem w stawaniu się rzeczywistości”³⁰ [WP, s. 37]. Odczytywane z tej perspektywy *Narodziny tragedii* są analizą dwóch światopoglądów i ich twórczej (skoro okazała się ona tożsama z *narodzinami* greckiej tragedii) syntezy. Jeśli, zgodnie z Nietzscheańskimi wskazówkami, pojmiemy strategię *amor fati* jako bezkompromisową i bezlitosną afirmację, to okaże się, że człowiek tragiczny w żadnej mierze tej strategii nie realizuje. Bohater greckiej tragedii nie może pretendować do uczestnictwa w dionizyjskim upojeniu, skoro wypowiada walkę losowi: „Gdy dochodzi do konfliktu między logiką przeznaczenia a aspiracjami bohatera, ten ostatni wypowiada posłuszeństwo losowi. Choć przeznaczenie, o którym Grecy wiedzieli, że nawet bogowie są mu posłuszni, zdecydowało: będzie tak – człowiek mówi: chcę, aby było inaczej. W ten sposób, nie chcąc przyjąć wyroku przeznaczenia, gotuje sobie tym straszniejszą klęskę” [WP, s. 39]. Jest wszakże pesymistą, ponieważ wie, iż jego szanse są znikome [WP, s. 38]. Ta świadomość to dla Nietzschego furтка umożliwiająca stworzenie ideału czystej afirmacji: postaci ucieleśniającej strategię *amor fati*. Już najprostsza etymologiczna analiza przekonuje, że ideał ten będzie antypodyczny wobec ideału bohatera tragicznego. Losowi, powie Nietzsche, nie wolno wypowiadać walki; trzeba go zaakcepto-

²⁹ K. Wieczorek: *Wieczne powroty Fryderyka Nietzschego*. Katowice 1998, s. 37 (cyt. w tekście jako WP).

³⁰ Dlatego Wieczorek, zapominając o historycznych konotacjach, nazywa go „metafizycznym”.

wać. A najwyższym stopniem akceptacji jest umiłowanie – afirmacja. Tak więc wraz z koncepcją *amor fati* wchodzimy stopień wyżej, na prawdziwy szczyt greckiej kultury. Tylko pozornie strategia taka może nosić znamiona irracjonalnej i autodestrukcyjnej. Ostatecznie, co trafnie zauważa Wieczorek, „*amor fati* towarzyszy radość, i to intensywnie przeżywana” [WP, s. 41].

O wiele bardziej przenikliwą analizę pojęcia *amor fati* (choć nazwisko Nietzschego nie pada tam ani razu!) przedstawia Wacław Mejbaum w świetnym eseju o takim właśnie tytule³¹. Co ciekawe, Mejbaum przeprowadza swoją analizę jakby w abstrakcji od konkretnych przypadków, które mogłyby potwierdzić jego tezę. W tekście padają nazwiska Kafki, Sartre’a, Marksa i Manna, ale twórczość żadnego z nich nie jest przedmiotem pogłębionej analizy. Mejbaumowskie pojęcie *amor fati*, wyreparowane z rozmaitych dzieł literackich i filozoficznych, jawi się jako mglista, teoretyczna konstrukcja. Bo rzeczywistość, choć strategia *amor fati* powiązana ma być z dziedziną praktyki, to trudno znaleźć jej adekwatne egzemplifikacje. Może dlatego przykładem takiej postawy może być – choć Mejbaum nie mówi tego wyraźnie – Mersault, przypadkowy zabójca, bohater *Obcego* Camusa. Akcent, jaki zauważyliśmy u Nietzschego, powraca w opisie Mejbauma: „Mersault uważa, że przypadek usprawiedliwia nie tylko zabójstwo, za które go dzisiaj sądzymy, lecz również wszystkie przestępstwa, które przydarzą mu się w przyszłości” [AF, s. 35]. Wniosek przypisujący Mersaultowi zachowanie podług strategii *amor fati* jest jednak przedwczesny. W przypadku bohatera Camusa mamy do czynienia co najwyżej z bierną apatią, stoickim pogodzeniem się z losem, któremu dopisuje się kwalifikację etyczną: jednostka jest usprawiedliwiona, ponieważ siła od niej wyższa decyduje o jej losie. Nie ma tu mowy o czystej afirmacji, dionizyjskim upojeniu. Rzeczywiście, przechodząc do właściwych rozważań nad *amor fati*, Mejbaum czyni ją „ślepą i przeciwną namiętnością, siłą pokrewną potępionym przez stoicyzm «afektom», autodestrukcyjnym instynktem rozważanym przez niektórych psychoanalityków, niech będzie – prosto mówiąc – demonem” [AF, s. 71]. Ostatecznie jednak, zmieniając akcenty, Mejbaum odchodzi od tej negatywnej kwalifikacji i, chcąc nie chcąc, staje na stanowisku ściśle nietzscheańskim. Oto bowiem „*amor fati* wymaga aktywnego i świadomego współtworzenia własnej klęski. Jest namiętnością potępianą przez wszystkie filozofie” [AF, s. 72]. I wreszcie, „jest radosną gotowością przeżywania wszystkiego, co

³¹ W. Mejbaum: *Amor Fati*. Kraków 1983 (cyt. w tekście jako AF).

się człowiekowi przydarza” [AF 78]. Zatoczywszy psychiatryczne koło powróciliśmy do Nietzschego³². Prześledziliśmy już wątek *amor fati* jako bezwzględnej afirmacji żywiołu dionizyjskiego. Do czego ostatecznie sprowadzałyby się ta afirmacja? Wydaje się, że jej sens objawia (ewidentnie powiązany z Heraklitem z fragmentu B52³³) motyw trzeciej przemiany ducha z *Zaratury*: „Niewinnością jest dziecię i zapomnieniem, jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem, pierwszym ruchem, świętego «tak» mówieniem. O tak, do gry tworzenia, bracia moi, należy i święte «tak» nauczyć się wymawiać: *swojej* woli pożąda duch, *swój* świat odnajduje, kto się w świecie zatracił”³⁴. Ostatecznie chodziłoby o *niewinną* zabawę dziecka: zatopienie się w świecie.

Teraz, kiedy odsoniła się przed nami istota Nietzscheańskiej *amor fati*, zapytajmy, czy jest ona jedynie wyrazem jednostkowej idiosynkarazji. Czy w świecie, jaki znamy, istnieje możliwość realizacji takiej strategii? Wydaje się, że nie. Na tym polegałby paradoks postaci filozofa-artysty, który chcąc afirmować świat, musiałby go najpierw porzucić. W ten sposób zakończenie tego rozdziału zbliżałoby się niebezpiecznie do wniosku z rozdziału poprzedniego: *amor fati* byłaby strategią równie utopijną, co idee nadczłowieka czy idealnego miasta-państwa. Wymagałaby bowiem wyzbycia się świadomości, a wraz z nią estetycznej i kontemplatywnej postawy, która samą tę postawę (strategię) gruntuje. Wydaje się, że na płaszczyźnie nietzscheizmu przezwyciężenie tego błędnego koła nie jest możliwe. Postawiliśmy wszakże tezę, że akceptacja (afirmacja) cierpienia i nieszczęścia jest zarazem lekarstwem i wyrazem postawy wyższej (jak chciałby Nietzsche). W tym przypadku pomoc nadchodzi z najmniej spodziewanej strony. Otóż w konkluzji *Mitu Syzyfa* Albert Camus

³² Jest być może tak – co bodaj sugeruje Mejbaum – że *amor fati* jest konstytuanta „podmiotu szczątkowego”. Przyjęcie takiego założenia prowadziło do przynajmniej dwóch konsekwencji: ratowałyby dla filozofii pojęcie podmiotu (jako „wartości szczątkowej” [AF, s. 77]), lecz z drugiej strony relatywizowałyby go do świata („przeciwstawienie przedmiot-podmiot ma walor wyłącznie epistemologiczny, a nie ontologiczny” [AF, s. 82]). Przynajmniej w drugim przypadku Mejbaum *niebezpiecznie* zbliża się do Nietzschego.

³³ U Heraklita bowiem czytamy: „Wiek życia – to dziecko bawiące się szachownicą – królowanie dziecinne” (Heraklit: *147 fragmentów*, przeł. E. Lif-Perkowska. Warszawa 1996, s. 15). Odnośnie do Nietzscheańskiej interpretacji Heraklita w interesującym nas tu kontekście, zob. np. G. Deleuze: *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak. Warszawa 1993, s. 30 i 44, oraz G. Wohlfart: *Wola mocy i wieczny powrót: dwa oblicza eonu*, op.cit.

³⁴ F. Nietzsche: *Tako rzecze Zaratury*, przeł. W. Berent. Warszawa 1905, s. 27.

przedefiniowuje pojęcie *amor fati*. Czyniąc los ludzkim, czyni go Camus możliwym do pokonania:

Interesuje mnie Syzyf podczas powrotu, podczas tej pauzy. Twarz, która cierpi tak blisko kamieni, sama jest już kamieniem. Widzę, jak ten człowiek schodzi ciężkim, ale równym krokiem ku udręce, której końca nie zazna. Ten czas, który jest jak oddech i powraca równie niezawodnie jak przeznaczone Syzyfowi cierpienie, jest czasem jego świadomości. W każdej z owych chwil, kiedy ze szczytu idzie ku kryjóvkom bogów, jest ponad swoim losem. Jest silniejszy niż jego kamień³⁵.

Tylko pozornie Camus oddala się od intencji nietzscheańskiej *amor fati*. To prawda, że kwestionuje ważny dla Nietzschego element tej koncepcji, czyli powrót do stanu „przedświadomościowego”; być może dlatego, że widzi tutaj przyczynę absurdałności i niemożliwości Nietzscheańskiej koncepcji. Człowiek nie może wyzbyć się rozumności, skoro ta jest jego immanentną kondycją. Klucz do strategii *amor fati*, twierdzi Camus, leży w jej świadomościowym przyswojeniu. Camus nie proponuje walki z losem, choć pisze: „Los staje się sprawą ludzką i określaną przez ludzi. Stąd płynie milcząca radość Syzyfa. Los jest jego własnością, kamień jego kamieniem” [MS, s. 110]. Zwycięstwo nad losem nie wypływa z walki z przeznaczeniem, jaką *toczyli* greccy bohaterowie. Los, mówi Camus, zwyciężyć można tylko wtedy, kiedy pokocha się go jako coś najbardziej własnego. To właśnie *amor fati*, ale rozumiana jako korelat świadomości, nie zaś zwierzęca czy dziecięca ślepa aktywność. Dlatego, konkluduje Camus, „trzeba wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym” [MS, s. 110].

Tym bardziej (o czym zapominają Camus i Vuarnet, a o czym przypomina z kolei Nietzsche) *sisyfos* to „człowiek o najsztubtelniejszym smaku”. Filozof-artysta.

Trzeba wyobrazić sobie filozofa-artystę szczęśliwym.

³⁵ A. Camus: *Mit Syzyfa*, przeł. J. Guze. Warszawa 1991, s. 108 (cyt. w tekście jako MS).