

J a c e k   H o ł ó w k a

## Śmierć w filozofii i w operze

**Słowa kluczowe:** *sens życia, sens śmierci, rezygnacja, poświęcenie, wytrwałość, opera*

Zacznę od trywialności.

1. Śmierć rozumiana jako zjawisko biologiczne nie podlega żadnej istotnej ocenie. Nie jest straszna, tragiczna, paraliżująca ani wzniosła. Przebiega tak, jak inne funkcje biologiczne – trawienie, oddychanie, utrata lub wzrost wagi.
2. Śmierć ma istotny aspekt psychiczny. Budzi lęk, wywołuje dotkliwy ból po stracie osób ukochanych, wtrąca otoczenie w bezprzedmiotowe poczucie winy lub jest źródłem gniewu. Jej aspekt negatywny jest bardzo wyraźny. Jednak dopóki trzymamy się ściśle kryteriów psychicznych, ocena śmierci z tego punktu widzenia jest bardzo zawodna. Radość ze śmierci wroga nie jest czymś bardziej niestosownym niż np. obojętność na śmierć przyjaciela. Śmierć nie jest zła proporcjonalnie do cierpienia, jakie wywołuje.
3. Aspekt społeczny śmierci też jest mało miarodajny dla jej oceny. Wiadomo, że społeczeństwa różnią się poziomem akceptowanej brutalności i agresji. Socjologia nie ma jednak kryteriów, które pozwalałyby powiedzieć, że społeczeństwa, w których odsetek zabitych w wojnie plemiennej mężczyzn jest szczególnie wysoki, są z socjologicznego punktu widzenia jakoś gorsze – mniej rozwinięte, bardziej prymitywne lub dzikie.
4. Aspekt metafizyczny wydaje się również mało istotny. Głoszone w tonie protestu pytanie: „Dlaczego musimy umierać?” sugeruje, że życie wieczne miałoby jakieś niezaprzeczalne zalety. Nikt jednak nie potrafił przekonująco opisać stanu wiecznej szczęśliwości bez śmierci lub po śmierci.
5. Religijna koncepcja śmierci jako granicznego doświadczenia, które przeprowadza duszę ze stanu uwięzienia w ciele do stanu pełnej wolności, ma

znaczny walor literacki, ale jest uwikłana w założenie, że istnieją proste i niepodzielne byty idealne, które stanowią podstawę naszej tożsamości. Nadawanie takiemu twierdzeniu interpretacji realistycznej jest nieznośnym wtrętem do fikcyjnego stylu narracji.

6. Śmierć można rozumieć na jeszcze jeden sposób. Jako zdarzenie mające wyraźny sens estetyczny, symboliczny i cywilizacyjny. Inaczej mówiąc, można śmierć mitologizować. Można ją uznać za zdarzenie mało istotne na płaszczyźnie empirycznych faktów, natomiast bardzo doniosłe w obrębie pewnej koncepcji życia sensownego. Przy tym założeniu śmierć czasem odziera ludzkie życie z wszelkiego sensu, a kiedy indziej jest jego pięknym uzupełnieniem. Jest jakby odpowiedzią na zagadkę, której sens był dotąd tylko mgliście postrzegany. Tą właśnie koncepcją śmierci chcę się teraz zająć, broniąc przekonania, że istnieją trudne do opisu sensy mające charakter jednocześnie estetyczny, symboliczny i cywilizacyjny.

Śmierć przyciąga naszą uwagę nie tyle ze względu na siebie samą, ile przez kontrast z tłem, na którym się pojawia. Jest czymś radykalnie nieprzystającym do codziennego, prozaicznego zabiegania wspieranego nadzieją, że nasze wysiłki mają jakiś głębszy sens, którego być może nie widzimy przez brak należytego dystansu. Śmierć przerywa bezładną krzątaninę, zatrzymuje wszelkie działania w nieruchomym obrazie, nie pozwala niczego poprawić ani zmienić. Dopełnia i zamyka biografię umierającego. Wszystkie jego sukcesy i klęski tracą swoje wcześniejsze zabarwienie i proporcje. Jedne okazują się błahe i niewarte zapamiętania, inne nabierają siły symbolu i czegoś niepowtarzalnego. Mimo przestróg Epikura i Wittgensteina, że śmierci się nie przeżywa i że nie stanowi ona ostatniej fazy naszego życia, śmierć rzuca intrygujące światło na los zmarłego. Robi to nie przez wplecenie się w bieg jego spraw, ale przez radykalną zmianę kryteriów sensu. Czasem ironicznie pomniejsza wagę publicznie fetowanych osiągnięć, czasem niespodzianie zamienia wstydliwie ukrywane słabości w budzące szacunek nietuzinkowe przeżycia. To z tego powodu – jak możemy zgadywać – śmierć absorbuje nie tylko filozofów i ludzi religijnych. Elektryzuje każdego, kto pomyśli o przyszłym świecie, w którym go już nie będzie, i obierając tę wyimaginowaną chwilę za nowy punkt widzenia bada, czy żył na darmo, czy może pozostawił po sobie coś godnego uwagi. Śmierć nie jest przeżywana – to prawda. Ale stanowi kluczowy epizod każdej biografii, i raczej nie z tego powodu, że budzi lęk u umierającego lub jest boleśnie odbierana przez najbliższych, ale dlatego, że zamykając ludzkie życie przemienia je w narrację opisującą jakiś kompromis między celowością i przypadkiem, dążeniem do czegoś nieskończonego i zaplątaniem w drobiazgach, próbą przechytrzenia losu i nieuchronną podatnością na zaskoczenie. Nerozerwalnie wiąże subiektywne plany z obiektywnymi dokonaniem. I choć rozrywa ciągłość życia bez skrupułów – bo nie dba

o stosowną chwilę i nie uznaje prawa do negocjacji – to wystawia rzetelny rachunek. Trudno jej nie personifikować i trudno nie ulec fascynacji jej mocą i nieprzejednaniem.

## Tradycyjna filozofia

W tradycyjnej filozofii i sztuce śmierć była bez żenady personifikowana. Przedstawiano ją na trzy sposoby: jako złowieszczą postać, jako rozerwanie więzi między duszą a ciałem, lub jako tajemną siłę. Umieranie było interpretowane jako zdarzenie tragiczne, wywołujące żal i trwogę, niekiedy nawet protesty w sprawie ostatecznego urządzenia świata. W tradycyjnym obrazie personifikowana śmierć zabija każdego w wybranej przez siebie chwili, ale ubiegać jej nie wolno. Poza sytuacją świętego zamroczenia podczas wojny człowiek nie ma prawa skracać ludzkiego życia, nawet własnego. Stąd tradycjoniści potępiają nie tylko morderstwa i zabójstwa, ale także samobójstwa, eutanazję, zabijanie z litości i zamrażanie zarodków w procesie IVF. Na zarzut, że ich poglądy są niekonsekwentne, ponieważ dopuszczają śmierć na wojnie, a wykluczają w innych sytuacjach, zwykle odpowiadają, że podczas walki frontowej zabijają nie wystrzelone kule, tylko personifikowana śmierć.

To przekonanie egzemplifikuje końcowa scena *Wolnego strzelca* Webera. Kochany przez Agatę Maks, chłopiec pełen uroku, lecz dość lekkomyślny, zużył przed strzeleckim turniejem zbyt dużo zaczarowanych kul. Teraz pozostała mu ostatnia. Na rozkaz księcia Maks ma trafić siedzącego na wysokiej gałęzi gołębia. Traf jednak chce, że gdy Maks strzela, na wzgórzu za drzewem pojawia się Agata i zaczyna schodzić w dół. Jej widok mrozi nam krew w żyłach. Wiemy, co będzie, i wiemy, że to diabeł podsunął dziewczynie myśl, by pokazała się ukochanemu w momencie, gdy będzie mierzyć do gołębia. Rozlega się strzał, Agata osuwa się na ziemię, ale pada również Kacper, sojusznik diabła. Z ulgą odkrywamy, że Agatę uratował wieniec z poświęconych róż. A Kacper ma to, na co zasłużył, choć nie stał na linii ognia. Padł od kuli, która rykoszetowała od wieńca. To nie Maks go zabił, tylko zaczarowana kula. Człowiek strzela, Pan Bóg kule nosi.

Trzy propozycje tradycyjnego obrazu śmierci – złowieszczy zabójca, odewana od ciała dusza i tajemna siła – to nazbyt imaginacyjne wyobrażenia, by warto je uznać za trafną inspirację dla zrozumienia śmierci. Są zresztą mocniej zakorzenione w operze niż w filozofii. Gdy się na siłę broni ich przez użycie pozornie weredycznych argumentów, brzmią płasko i fałszywie.

## Złowieszczy zabójca

W operze postacią uosabiającą śmierć jest np. zbir Sparafucile z *Rigoletta* Verdiego, przez kompozytora niezyczliwie traktowany nawet w sensie muzycznym. Do cudownego kwartetu o pięknej córce miłości nie został w ogóle dopuszczony i musi czekać za ścianą, podsłuchując, co śpiewa jego siostra, księżę, narzeczona księcia i jej ojciec. Z całej tej sceny niewiele rozumie i niewiele go ona obchodzi. Za niewielką sumę gotów jest zabić każdego, nawet panującego księcia. Robi to szybko i bez skrupułów. Zwłoki na żądanie może utopić w rzece lub zaszyć w worku i porzucić. Przestrzega swoiście pojętej rzetelności zawodowej. Za przyjętą sumę gwarantuje śmierć ofiary. A jeśli się pomyli i zabije nie tego, kogo mu wskazano, błąd chętnie naprawi za dodatkową dopłatą. Jest doskonałym uosobieniem śmierci, i w innej roli na scenie w ogóle się nie pokazuje.

W *Alceście* Glucka śmierć jest jeszcze wyraźniej personifikowana. Bogowie olimpijscy wydali wyrok na króla Admetosa. Właściwie nie wiadomo dlaczego. Król jest młody, ma kochającą żonę i małe dzieci. Rządzi sprawiedliwie i cieszy się szacunkiem poddanych. Może właśnie to szczęście wzbudza zazdrość bogów. A może ich decyzja ma tylko ilustrować przekonanie, że śmierć nie wybiera i strzela na oślep. W każdym razie król powoli dogorywa, a przyjaciele i zwolennicy zbierają się w świątyni, by błagać bogów o zmianę decyzji. Ich prośby pozostają przez dłuższy czas bez odpowiedzi. Nagle odzywa się głos wyroczni: Admetos przeżyje, jeśli ktoś zgodzi się umrzeć za niego. Zebranych ogarnia lęk i jeden po drugim chyłkiem wymykają się ze świątyni. Zostaje tylko Alcesta i w przejmującej scenie oświadcza, że jest gotowa ponieść śmierć za męża. Robi to z miłości i z troski o kraj. Admetos nic o tym nie wie – rzecz jasna – więc nie może protestować. Gdy pozna decyzję żony, na jej odwołanie będzie za późno. Znosi się więc na to, że Alcesta zginie kierowana własnym postanowieniem, a Admetos wkrótce po niej umrze z rozpacz. Gdy Alcesta żegna się z mężem, na scenę wpadają nieoczekiwanie podziemne bóstwa, szkaradne, krwiożercze demony. Mamy rozumieć, że to one, a nie bogowie, domagają się śmierci jednego z małżonków. Alcesta stara się oprzeć poczworam, Admetos próbuje ją ocalić. Ich wzajemne przywiązanie porusza kamienne serca władców Olimpu i zanim doprowadzony do obłędu Admetos padnie martwy u stop swej wybawicielki – a tym samym popłacze wyroki boskie, gdyż uchroni Alcestę przed śmiercią mimo jej poświęcenia – pojawia się Apollo i ogłasza, że oboje małżonkowie są uratowani. Ich miłość poruszyła bogów tak mocno, że ci postanowili pohamować żądze demonów i szkaradne potwory zapadają się pod ziemię, gdzie jest ich miejsce. Śmierć jest tu ukazana jako banda podziemnych potworów. Próba racjonalizacji takich obrazów kończy się na jakiejś demonologii.

## Rozerwanie substancji

Śmierć jako siłę odrywającą duszę od ciała ilustruje opera Offenbacha *Opowieści Hoffmana*. Antonia choruje na serce i lekarze zabronili jej śpiewu. Nadskakuje jej doktor Miracle, szarlatan i pięknoduch. Miracle przekonuje Antonię, że sztuka jest ważniejsza niż życie. Artysta musi być wierny swemu powołaniu i nie może sam siebie skazać na wegetację. Bez ryzyka i poświęcenia geniusz pozostaje miernotą. Antonia się waha. Wtedy Miracle przywołuje z zaświatów ducha jej matki, która była niegdyś sławną śpiewaczką. Matka zaczyna śpiewać, do niej przyłącza się Miracle, a za nimi Antonia. Jej głos brzmi coraz silniej i sięga coraz wyższych rejestrów. Takiemu wysiłkowi nie jest w stanie sprostać jej serce. Gdy aria dobiega końca, Antonia pada martwa. Jej dusza ulatuje z duszą matki i obie znikają bez śladu.

Innym złowrogim duchem wyrrywającym duszę z ciała jest cesarz Karol Piąty z *Don Carlosa* Verdiego. Najpierw kilka kluczowych scen rozgrywa się przy jego grobowcu, by nas upewnić, że cesarz jest o wszystkim doskonale poinformowany. Pod koniec ostatniego aktu dochodzi do kulminacji. Młody książę wyrzekł się już osobistego szczęścia, przyjął poświęcenie swego przyjaciela, który na siebie ściągnął podejrzenia o organizowanie spisku we Flandrii, na koniec poniechał nawet zemsty na ojcu, który uwiódł mu narzeczoną. Stoi teraz przed nami jako postać czysta i szlachetna, mająca przed sobą wielkie i święte zadanie uwolnienia Flandrii od Inkwizycji. O jego zamiarach dowiaduje się sam Wielki Inkwizytor i postanawia Don Carlosa uwięzić. Jednak gdy wpadają żołnierze, pojawia się duch Karola Piątego, porywa swego imiennika i wnuka, i aby go uchronić przed wysłannikami Inkwizycji, wprowadza go w czeluście klasztoru. Nie wiemy, czy uratuje mu życie i czy pozwoli mu zrealizować wielkie plany polityczne. To niewykluczone. Ale jest też możliwe, że zrobi z niego pustelnika i uwięzi w klasztorze na zawsze. Jest wreszcie możliwe, że go po prostu uśmierci, a porywa go ze sceny tylko po to, by mu oszczędzić męczarni na stosie. Zatem nie możemy być pewni, czy dusza Don Carlosa została oderwana od ciała na naszych oczach, choć nie możemy tego wykluczyć. Opera kocha takie dwuznaczności. Opatrzona zagadki wymienia na abstrakcyjne aporie. Tradycyjna filozofia robi to samo. Twierdzi o duszy, tak jak to na przykład robi Kartezjusz, że jest niewidzialną, prostą, niepodzielną, czującą, myślącą i postanawiającą substancją, ale sposób jej działania jest tajemnicą, zamkniętą na metafizyczny skobel.

## Tajemna siła

Śmierć jako tajemna siła to gruźlica w *Cyganerii* lub miłość w *Madame Butterfly*. W obu tych operach Puccini ukazuje śmierć jako efekt postępującej utraty sił spowodowany w pierwszym przypadku przez chorobę i szalone uczucie, a w drugim przez fascynację Ameryką i szalone uczucie. Nikt nie jest w stanie uratować Mimi ani Czio-Czio-San. Obie noszą w sobie jad śmierci, który je zniszczy. Tradycyjna filozofia dość niedbale racjonalizuje tajemną siłę i dopatruje się jej źródeł w przeznaczeniu, przypadku, zakusach diabła, czarodziej-skich klątwach lub sprawiedliwym piorunie zsyłanym z jasnego nieba.

Także na obrzeżach nauki stereotypowe opisy śmierci zdradzają tendencję do schematycznego i bezkrytycznego myślenia. Na przykład szablonowa naiwność obciąża wszystkie poniższe sformułowania: „Najczęstszą przyczyną zabójstwa jest nienawiść, pieniądze lub zawiedziona miłość”; „Głównym powodem śmierci jest polityka, wojna i choroby”; „Śmierć następuje w chwili obumarcia pnia mózgu albo w chwili zatrzymania akcji serca”; „Śmierć ma wersję naturalną i nienaturalną. Może być efektem naddeterminacyjnej kumulacji zabójczych czynników, jak jednoczesne rażenie piorunem i utopienie”; „Śmierć kliniczna jest odwracalna, śmierć biologiczna jest nieodwracalna”.

Każde z tych sformułowań upraszcza to, co dzieje się z człowiekiem, gdy jego życie się kończy. Zamiast mówić o umieraniu, odmalowuje jakąś zastępczą scenę. Skupia uwagę na poszczególnych organach, zastępuje statystykę opisem substancjalnym, proponuje odróżnienia terminologiczne z sugestią, że różne opisy odnoszą się do obiektywnie różnych stanów, a nie są propozycjami klasyfikacyjnymi odnoszonymi do dość nieodróżnionego zbioru przypadków – *vide* śmierć odwracalna i nieodwracalna. Moją intencją nie jest jednak ośmieszać i dyskredytować te stereotypy. Chętnie przyznaję, że każdy z nich ma pewną przydatność konwencjonalną w medycynie, prawie lub religii. Jednak dla filozofii są one bezużyteczne, tak jak koncepcja śmierci jako osoby, ducha lub tajemnej siły. W sumie są tyle warte, co wyświechtane mądrości w stylu: „Nie po to się żyje, żeby umierać”. Sprawiają wrażenie niepodważalnej konstatacji, ale niczego nie wyjaśniają.

Natomiast silnie niestosowne w tradycyjnej wizji śmierci wydaje mi się to, że śmierć jest tam odarta z wszelkiego sensu. Przychodzi, straszy, zabija i znika, rozrywa związek substancjalny i schodzi ze sceny, wsącza jad do krwi i każe o sobie zapomnieć. Jakbyśmy zmarłego powinni czcić żałobą i więcej o nim nie myśleć, jakby powszechnie – co jest wbrew intencji oryginału – obowiązywać miała zasada: „Dopuść umarłym grześć umarłe swoje” (Mt 8, 21–22).



## Filozofia współczesna

We współczesnej filozofii śmierć prezentowana jest mniej widowiskowo i bardziej subtelnie. Ma też trzy zasadnicze wersje: u Heideggera śmierć to niebytność zdolna do unicestwiania bytu; u Sartre'a śmierć to ostateczny absurd kulminujący absurdalne życie; u Thomasa Nagla śmierć to czynnik konstytuujący trwałą tożsamość człowieka. W tych trzech wersjach śmierć jest kolejno zdarzeniem metafizycznie koniecznym, egzystencjalnie fundamentalnym i symbolicznie umacniającym naszą tożsamość. Opierając się głównie na świetnej książce Bernarda N. Schumachera *Death and Mortality in Contemporary Philosophy* przedstawię te trzy koncepcje śmierci i postaram się znaleźć odpowiednią scenę operową dla każdej z nich – bo nie mogę uwolnić się od myśli, że dobra opera mówi o śmierci to samo, co filozofia, tylko prościej i śpiewniej.

### Heidegger

Heidegger dokonał ważnego odróżnienia między sferą ontyczną i sferą ontologiczną. Wzorował się na konstrukcji światów u Kanta, w którego filozofii świat fenomenów nie daje się sprowadzić do świata noumenów, ani odwrotnie. Heidegger jest zdania, że nauki przyrodnicze potrafią jedynie opisywać fakty empiryczne i nie są w stanie zdać sprawy z istnienia tego, co może trwać na dość dowolnym i zmiennym podłożu materialnym. Do sfery ontycznej należy wszystko, co możemy obserwować zmysłami, wyjaśnić przez odwołanie się do przyczyn i opisać jako zdarzenie fizyczne, chemiczne, biologiczne, czy nawet psychologiczne i ekonomiczne. Naukom opisowym wymyka się jednak sens życia, sens śmierci, podmiotowość, moralność, wzniosłość i egzystencjalna niezależność. Te stany należą do sfery ontologicznej, która nie wyczerpuje się w zachodzeniu faktów i ma z nimi dość luźny związek. Gdy zapewniam, że coś robię w swoim imieniu lub na swoją odpowiedzialność, to nie odwołuję się do żadnych uchwytnych faktów. Nie zapewniam, że sam podjąłem odpowiednią decyzję bez konsultacji z innymi, nie przyrzekam, że gotów jestem ponieść wszelkie empirycznie opisywalne konsekwencje swych postanowień, nie zobowiązuję się, że zawsze będę podobnie decydować w analogicznych okolicznościach w przyszłości. Zapewniam jedynie, że działam jako autonomiczny, a nie automatyczny podmiot. Wiem, że mojej niezależności nie da się wykazać ponad wszelką wątpliwość i że nie mogą jej ani potwierdzić, ani podważyć żadne fakty. Ale wiem też, że nie działam z czyjegós polecenia, nie jestem społeczną marionetką ani robotem, który tylko udaje wolnego człowieka.

W filozofii Heideggera prowadzimy zatem podwójne życie. Po pierwsze, jesteśmy żywym organizmem, obdarzonym inteligencją, wrażliwością, sumie-

niem, różnymi atrybutami społecznymi. Wiele decyzji tego organizmu daje się jasno uzasadnić i wytłumaczyć – czasem nawykiem, czasem wychowaniem, czasem namysłem. Co więcej, wiele naszych zachowań, myśli i uczuć daje się przewidzieć, bo sfera ontyczna jest uporządkowana i oparta na regularnościach. Jednak nigdy nie znajdujemy w sferze ontycznej ostatecznej, fundamentalnej odpowiedzi na pytanie, dlaczego my, jako pewien konkretny organizm, mamy posiadane przez nas właściwości, a nie jakieś inne. Czemu jedni ludzie potrafią być szpiegami, a inni nie; czemu jedni są wierzący, a inni są ironistami; czemu niektórzy potrafią kochać, a inni tylko starają się nadaremnie; czemu jedni są otwarci i szczerzy, a inni ciągle coś marnie udają. Te postawy są niewytłumaczalne i składają się na osobowe, podmiotowe życie, czasem ujawniające się w faktach, a czasem nie.

Tylko na tej autonomicznej płaszczyźnie jesteśmy – zdaniem Heideggera – prawdziwym bytem, czyli czymś, co istnieje realnie i działa odpowiedzialnie, czymś, co jest stale kreowane przez wcześniejsze wybory. Tylko na tej płaszczyźnie pojawiają się obowiązki i obietnice, piękno i poświęcenie, narodziny i śmierć. Co za tym idzie, zgon organizmu jest dla naszej podmiotowości czymś drugorzędnym. Umiera ciało, i tylko pech chce, że jest to ciało należące do nas. Jednak ciało – to nie my. Śmierć ciała jest tylko utratą związku z własnym organizmem. Natomiast bezpośrednio dotykająca nas śmierć to śmierć podmiotu, i ona może się nam przytrafić nawet wtedy, gdy organizm świetnie dalej funkcjonuje. Umieramy jako podmiot, gdy pod wpływem zewnętrznych okoliczności musimy wyprzeć się samych siebie, gdy tracimy chęć do dalszego życia, gdy konstatujemy, że zmarnowaliśmy wszystkie szanse. W takich okolicznościach organizm może kwitnąć, choć w rozgorzonym nieszczęściu życie wypaliło się do cna i jako podmiot przestał się liczyć nawet dla samego siebie.

Mając tak zarysowaną perspektywę ludzkiego losu, Heidegger opisuje *Dasein* jako świadomość samotną i uwolnioną od wszelkich wewnętrznych i zewnętrznych determinant. Taka świadomość rozpoczyna życie od zera, konstruuje jakiś plan życiowy na własną rękę, poświęcając się dla wybranych celów trochę na oślep i niepewnie. Jest bytem rzuconym na los szczęścia, ułomnym, zdezorientowanym, naiwnie szukającym własnej drogi i niemal zawsze skazanym na porażkę. Porażka jest nieunikniona, ponieważ *Dasein* jest śmiertelny, a co gorsze, nie umie przewidzieć chwili śmierci. Z konieczności planujemy zatem zbyt mało i po jakimś czasie zostajemy z pustymi rękami, albo planujemy zbyt dużo i pozostawiamy wiele prac niedoprowadzonych do końca. Ostateczny sens ludzkiemu życiu nadaje skończoność i nieprzewidywalność. Rozumiemy nasz los, i oceniamy, ile przytrafiło się nam szczęścia, tylko patrząc wstecz. Nie istnieje nic takiego, jak szczęśliwie pomyślany plan, istnieją tylko plany szczęśliwie doprowadzone do końca. Śmierć bywa szczę-



śliwa lub tragiczna w zależności od tego, w jakim stanie zamyka naszą biografię. Życie jednych ludzi jest wiecznym i bezcelowym szamotaniem się, życie innych jest proste, skromne i tradycyjne, życie jeszcze innych przesadnie ostrożne i ścieśnione. I tylko w takich kategoriach można życie oceniać, jako coś spełnionego lub niedokończonego, jako coś porywającego i śmiałego lub naznaczonego tchórzostwem i potulnością. Nie należy życia oceniać w grubych kategoriach: było złe lub dobre; szczęśliwe lub nieszczęśliwe. Życie ma zawsze jakąś barwę i wydźwięk, i nie jest nigdy czystym pasmem udręk lub błogosławieństw. Zawsze biegnie przez bezdroża – twierdzi Heidegger. Nikt nie zna swego celu, nikt nie ma mapy terenu, na który się zapuszcza, i nie może liczyć na wiarygodne relacje wcześniejszych podróżników. Musimy puścić się na ryzyko, iść do przodu pamiętając, że powinniśmy dotrzeć do jakiegoś celu, zanim śmierć nas dopadnie. Takiego zamiaru nie da się jednak racjonalnie zrealizować. Zatem śmierć, choć wyznacza warunki sensownego życia, bynajmniej nie wypełnia życia treścią. Jesteśmy jedynie bytem, który wychynął z nicości, i stale widzi, jak jego trwanie pochłaniane jest przez nadchodzącą kolejną nicość, czyli śmierć. To w tym sensie mówił Heidegger, że „*das Nichts nichtet*”, z czego – skądinąd słusznie – naśmiewał się Rudolf Carnap.

Mam wrażenie, że Heideggera propozycja podwójnego życia jest ciekawa i przenikliwa, ale ogólnikowa i niepełna. To prawda, że zgon organizmu i śmierć podmiotu to dwa odrębne zjawiska. Jednak z tego nie wynika ani to, że składamy się z ciała i duszy, ani to, że podmiot powinien być pojmowany jako nietzscheańska wola mocy, poszukująca dla siebie heroicznego zadania i oceniająca swój los odpowiednio do stopnia ich wypełnienia przy całkowitym oderwaniu od empirycznych faktów i od ontycznego życia biologicznego i społecznego. Heidegger ma też rację, że ludzka śmierć może być zdarzeniem czysto ontologicznym, czyli że może nastąpić zahamowanie starań podmiotu o nadanie sensu swemu życiu, mimo że związany z nim organizm pozostaje żywy i sprawny. Nie jest to jednak sytuacja typowa. Najczęściej śmierć podmiotowa zbiega się ze śmiercią biologiczną, i z pewnością nie ma stanów intencjonalnych zawieszonych w próżni. Podmiot nie może istnieć tylko ontologicznie. Musi istnieć także ontycznie, mimo że ontycznie, czyli przyczynowo, nie ujawnia się i nie może być opisany. Zatem jest prawdą, że nasze myśli nie muszą być od początku do końca determinowane przez biologię, ale jest też prawdą, że bez zjawisk biologicznych w ogóle nie istniejemy.

Propozycja Heideggera ma jeszcze inną, silniej dyskwalifikującą ją słabość. Sugeruje, że pełna wolność, dostrzegana przez jednostkę na płaszczyźnie ontologicznej, jest przez nią z zasady wykorzystywana w sposób przemyślny i bezinteresowny, tak aby nadać jej życiu trwały sens i jakąś wielkość. To przypuszczenie jest krańcowo nierealistyczne. Ludzie widzą swą wolność niemal wyłącznie na płaszczyźnie ontycznej, jako swobodę działania w świecie

cie empirycznym. I ta wolność zachęca ich do egoizmu, nadużyć, cynicznego wykorzystywania przewagi politycznej i militarnej. Skłania do spisków, intryg, oszustw, chciwości i bezczelnego promowania własnych interesów.

W operach znajdujemy dziesiątki przykładów ohydneho i bezwstydnego postępowania tego typu. Wystarczy wspomnieć Scarpię z *Toski* (Pucciniego), który torturuje Cavaradossiego, by zmusić Toskę do uległości, lub Henryka Ashtona z *Łucji z Lammermoor* (Donizettiego), który podrzuca własnej siostrze sfałszowane listy od ukochanego, by go przed nią skompromitować – czym wpędza Łucję w obłęd. Najbardziej dobitnym okazem hucpiarza, który swą autonomię, czyli *Dasein*, wykorzystuje dla niegodziwości, jest zapewne Ptolemeusz z opery Haendla *Juliusz Cezar*. W pierwszym akcie Cezar odnosi zwycięstwo nad Pompejuszem i pokonanego przeciwnika każe uwięzić. Ptolemeusz, zachowując z woli Cezara władzę w Egipcie, postanawia Pompejusza uśmiercić i przysłać Cezarowi głowę pokonanego wroga. Liczy na wdzięczność, bo sądzi, że Cezar pragnął raz na zawsze pozbyć się przeciwnika, lecz nie chciał sobie plamić rąk skrytobójstwem. Cezar jest oburzony zdradzieckim postępowaniem Ptolemeusza. Ten jednak skrupuły moralne uznaje za oznakę słabości, i ośmielony własną opinią o Cezarze, każe go też zabić. Nasyła na niego zbirów, na szczęście dość nieporadnych. Sam stara się tymczasem uwieść Kornelię, wdowę po zabitym przez niego Pompejuszu. Tak wierzy w swą moc, urok i bezkarność, że nie przychodzi mu nawet do głowy, iż Kornelia mogłaby odrzucić załoty ze strony zabójcy jej męża. Dochodzi do kolejnych bitew, Cezar ostatecznie zwycięża i koronę Egiptu oddaje Kleopatrze. Ptolemeusz przepada zapomniany. Nawet nie umiera, tylko pokątnie gdzieś prosperuje, co Haendel słusznie uważa za niewarte wzmianki. A wracając do Heideggera – widzimy, że Ptolemeusz działa jako podmiot całkowicie autokreatywny, jednak trudno sobie wyobrazić, by tak odrażająca postać mogła mieć przekonanie, że jest bytem powstałym z nicości, że jako *Dasein* stawia sobie wysokie cele, że stale żyje w trwodze przed utratą szans na ich realizację i że jest ontologicznym podmiotem. Choć na płaszczyźnie ontologicznej Ptolemeusz postępuje tak, jak pozornie zaleca Heidegger – jest świadomy swej śmiertelności – to wykorzystuje tę wiedzę tylko do tego, by uśmiercać innych, zanim sam zostanie uśmiercony. Nie czuje się związany żadną moralnością, nie dba o ludzkie uczucia, nie troszczy o los Egiptu. Dbą tylko o siebie – cynicznie, bezwzględnie i przyziemnie. Czy jest w ogóle jakimś nieempirycznym podmiotem? Trudno odpowiedzieć na to pytanie. Działa jak prymitywny, bezrefleksyjny automat. A jeśli w ogóle można o kimkolwiek powiedzieć, iż jest nieempirycznym podmiotem, to jest nim tylko pod warunkiem, że w jego działaniu można odróżnić czyny wolne i zdeterminowane. W przypadku Ptolemeusza jest to niemożliwe.

Jednak z drugiej strony na korzyść filozofii Heideggera przemawia wiele postaci z tetralogii Wagnera, głównie Brunhilda. Oto sens jej życia. Ojciec

wszystkich bogów, Wotan, jest nieodpowiedzialnym inwestorem i lekkomyślnym genitorem. Dwóm olbrzymom nakazał zbudować niedostępną fortecę jako siedzibę dla bogów, ale później postanowił ich oszukać przy zapłacie. Olbrzymi za karę skutecznie go szantażują i zmuszają do kradzieży złota Renu, które mu następnie odbierają. Wotan jest upokorzony. Aby odzyskać złoto, musi się posłużyć nieświadomymi jego planów pośrednikami. Do tej roli przeznacza własne dzieci, które zamierza spłodzić z kobietą. Tak rodzą się Zygmunta i Zyglinde. Rodzeństwo zostaje rozdzielone i nic o sobie nie wie, dopóki przez przypadek po kilkunastu latach los ich ze sobą nie spotka, gdy są pięknymi, dorosłymi ludźmi. Od pierwszego wejrzenia zakochują się w sobie, nie przeczuwając, że są bratem i siostrą. Wotan tylko na to czeka. Teraz może żądać, by Zygmunta dla odkupienia grzechu kazirodztwa zdobył złoto, którego nie chcą oddać olbrzymi. Naturalną koleją rzeczy Zygmunta musi jednak najpierw stoczyć pojedynek z rozwścieczonym mężem Zyglinde. Dla Wotana to błahostka. Już przesądził, że zwycięży Zygmunta. Jednak jego myśli potrafi czytać żona, zazdrosna bogini Fryka. Wybuch gniewem przeciw seksualnej nierozwadze Zygmunta i żąda, by Wotan pozwolił mu zginąć. Wotan jest mężem niewiernym, ale posłusznym. Poświęci nieślubne dziecko, by uciszyć żonę. Błyska mu jednak kolejna zdradziecka myśl. Nakazuje Brunhildzie, swojej prawowitej córce, by stanęła niewidoczna na polu walki i doprowadziła Zygmunta do zguby. Brunhilda wszystko rozważa w swej szlachetnej i nieznającej wykrętów wyobraźni. Zygmunta był nieświadomy tego, co robił, gdy uwiódł własną siostrę. To Wotan wplątał go w swoje nieczyste machinacje. Teraz pragnie Zygmunta ocalić, ale boi się żony. Ponadto sprawa złota powinna być jakoś doprowadzona do końca. Brunhilda postanawia pomóc Zygmuntaowi wbrew rozkazom ojca. Widzimy ją jako zachwycające, boskie wcielenie *Dasein*. Brunhilda decyduje się wystąpić jako podmiot ontologiczny. Kieruje nią miłość do przyrodniego siostrzeńca i bratanka w jednej osobie, oraz dziecięce zapatrzenie w ojca hipokrytę, zaplątanego we własne spiski. Brunhilda postanawia zrobić nie to, co jej ojciec każe, ale to, czego, jej zdaniem, jej ojciec skrycie pragnie. Zatem łamie dekryty boskie, ludzkie prawa i zalecenia roztropności. Na polu bitwy zasłania Zygmunta własną tarczą. Wotan pozwala jej to zrobić, ale w chwilę później odgrywa teatralną scenę moralnego oburzenia. Niszczy miecz Zygmunta i pozwala mu paść pod ciosem włóczni zdradzonego męża. Potem dla zachowania pozorów bezstronności piorunującym wzrokiem przyswajając zwycięzcę, tak że mąż Zyglinde również pada martwy. Na koniec Wotan musi się jeszcze rozliczyć z Brunhildą, by udobruchać Frykę. Skazuje ją na pohańbienie przez przypadkowego przybłędę. Wprowadza ją w letarg, by mogła paść ofiarą ze strony pierwszego lepszego osiłka, któremu się spodoba. Fryka patrzy na to ze zrozumieniem, i to usypia jej czujność. Chwiejnemu Wotanowi udaje się wtedy otoczyć Brunhildę pierścieniem ognia, tak by

zabezpieczyć ją przed drugorzędnymi zalotnikami. Zdobędzie ją tylko bohater. Brunhilda otoczona płomieniami pozostaje młoda i uśpiona. Mijają lata i nikt nie jest w stanie do niej dotrzeć, przynajmniej do czasu, gdy do wieku dorosłości dochodzi Zygryd, syn Zygmunta i Zyglindy. To on budzi Brunhildę, i sam będąc wnukiem Wotana wzbudza miłość w córce Wotana, czyli swojej ciotce. Fryka niewiele z tego rozumie, ale już się nie wtrąca. Brunhilda i Zygryd przysięgają sobie dożgonną miłość. Zygryd musi jednak dokonać jakichś bohaterskich czynów, pozostawia więc żonę i wyrusza w świat. Tam wpada w ręce intrygantów, którzy go hipnotyzują, upijają czy narkotyzują, i skłaniają do wyznania miłości jakiejś okropnej dziewczynie. Brunhilda dowiaduje się o tym i jest zrozpaczona. Nie wie, że Zygryd ją zdradził tylko dlatego, że zapomniał o niej wbrew własnej woli. To zresztą – pamiętajmy o jej nadludzkiej prostolinijności – w jej oczach nie może go usprawiedliwić. Jest czystym *Dasein* i ocenia ludzkie postęпки ontologicznie, a nie ontycznie. Choć w lot rozumie wszelkie ludzkie intencje i plany, przypisuje mężowi więcej przenikliwości i siły woli, niż może mieć pół-śmiertelnik. Brunhilda czuje się zatem realnie zdradzona, i ze złości – co obok patosu jest drugim charakterystycznym stanem *Dasein* – wskazuje jego wrogom na plecach Zygryda miejsce, w które należy ugodzić sztyłem, by go zabić. Wtedy Zygrydowi zaczyna wracać pamięć. Znow jest sobą i znow ogarnia go płomienna miłość do Brunhildy. Jednak jest już za późno. Nad głową przelatują dwa kruki. Zygryd obraca się i ginie. Brunhilda straciła wszystko. Nie ma męża i nie może wrócić do bogów. Musi zapłacić za swą bezkompromisowość, choć niczego nie żałuje. Nienawidziła hipokryzji, intrygantwa i tchórzostwa. Zniszczona została przez chciwość i kręactwa ojca oraz krótkowzroczność i słabą głowę męża. Cóż jej zostało poza skokiem na koniu w buchający ogniem stos, na którym złożono zwłoki Zygryda? Jej śmierć pozbawia świat boski dalszego sensu. Zapada się Walhalla i z nią kurtyna.

Ta opowieść jest oczywiście dość odległą metaforą ludzkiego losu, nie całkiem oderwaną od ludzkich motywów i oczekiwań. Może niewiele wnosi do zrozumienia życia i śmierci przeciętnego zjadacza chleba, ale jasno pokazuje silnym i wybitnym jednostkom, że śmierć nie ma większego znaczenia dla człowieka, który z góry nada pełny sens swojemu życiu. I ta myśl nie jest błaha.

## Sartre

J.P. Sartre, inspirowany Heideggerem, zaproponował zupełnie inne rozumienie podmiotu i jego śmierci. Podmiot ludzki nie musi być samotny, zdezorientowany, oparty wyłącznie na sobie i arbitralny. Nie musi błąkać się po omacku szukając okazji do wielkich czynów, ale może zawsze zdecydować, że będzie

podmiotem współtworzonym przez innych, żyjącym w symbiozie z najbliższymi ludźmi. Zatem „urodzić się” znaczy w filozofii Sartre’a „przystać do pewnej zbiorowości”, a „umrzeć” – znaczy „przestać żyć z innymi”. Podstawową formą ludzkiego istnienia jest być częścią „my”, a nie panoszyć się jako „ja”. Wychowujemy się w rodzinie, wzrastamy wśród rówieśników, żyjemy otoczeni przyjaciółmi, kolegami, sojusznikami, rodakami. Z jaką grupą będziemy się identyfikować, zależy od nas, ale powinniśmy nauczyć się myśleć tak, jak jakaś otaczająca nas wspólnota. Dopiero człowiek, który potrafi występować jako reprezentant innych, znajduje sobie istotny cel w życiu, może o coś zabiegać i troszczyć się o czyjeś dobro. Powinniśmy się zatem nauczyć dwóch sposobów myślenia: we własnym imieniu, by być odpowiedzialnymi za własne czyny, i w imieniu jakiejś zbiorowości, by mieć cel w życiu. Myślenie wraz z innymi, i tak jak oni, wymaga ustępstw i empatii. Opiera się na chęci niewywyższania się, na pragnieniu wtopienia się w tłum, lud i otoczenie. Dobrowolne podporządkowanie się zbiorowości pozwala nam cieszyć się towarzystwem innych i wraz z nimi tworzyć coś nowego. Obrazem śmierci jest natomiast izolacja, odosobnienie, zamknięcie, samotność, brak kontaktu z innymi, czyli trumna i grób.

Sartre jest świadomy tego, że wiele jednostek źle się czuje w swojej społeczności, i że nie chcą one myśleć tak, jak myślą inni, i czuć, jak czują inni. Ma dla nich prostą radę. Każdy musi wstępnie zgodzić się na przygodność indywidualnego losu. Rodzimy się w miejscu, którego sobie nie wybraliśmy, i nasza wspólnota może nam stawiać zadania, które nas brzydzą. To jest początkowo nieprzyjemne, ale wychodzi nam na dobre. Wystarczy, żebyśmy zdecydowali, że będziemy działać na własny rachunek. Możemy wtedy protestować, agitować, namawiać i zmieniać, ile tylko chcemy. Stajemy się zbuntowanym działaczem i przywódcą. Społeczny aktywizm i zaangażowanie rozwiązują wszystkie problemy adaptacyjne i egzystencjalne.

Tu przydaje się Sartre’owi odróżnienie między istnieniem-w-sobie i istnieniem-dla-siebie, odróżnienie przejęte od Hegla, ale używane przez Sartre’a bez charakterystycznego dla Hegla kosmicznego wydzwiku. Zatem możemy uznać się za ofiarę losu i biernego wykonawcę działań narzuconych nam przez naturalne i społeczne determinanty – instynkty, uczucia, wychowanie, czynniki ekonomiczne, religijne lub społeczne. Wtedy jesteśmy sterowani z zewnątrz, istniejemy w sobie, a nie dla siebie; stajemy się bezrefleksyjni i podlegamy tym samym prawom przyrody, co przedmioty materialne i zwierzęta. Jednak możemy też zdecydować, że nasze życie nie będzie zależało całkowicie od przypadku i od świata naturalnego. Możemy istnieć dla spełnienia kolektywnych planów, do których uda nam się zachęcić nasze bliższe lub dalsze otoczenie. Możemy zostać lekarzem-społecznikiem, nauczycielem-wychowawcą, dzienni-

karzem-intelektualistą, dramatopisarzem-filozofem. To, co było u Heideggera ontologiczne, u Sartre'a staje się społeczne.

Sartre'a nie interesuje to, w jaki sposób uda nam się wyrwać z sieci deterministycznych powiązań, ani to, jakie mamy szanse skutecznego oddziaływania na innych. Tego nie warto w ogóle rozważać – powiedziałby – ponieważ tak czy inaczej musimy się starać. W przeciwnym razie staniemy się tchórzem lub kanalią. Tchórz to człowiek, który mówi, że nie jest w stanie osiągnąć tego, na czym mu zależy, bo brak mu sił i środków. A przecież wszyscy ostatecznie mamy te same siły i środki. Wiele zależy od zapału, pewności siebie, czytania, jasności argumentacji i poczucia bliskości z innymi. Kanalia to człowiek wykorzystujące swe środki i talenty nie dla wspólnej pomyślności, ale tylko dla siebie osobiście lub dla wąskiej grupy. Tchórz i kanalia rezygnują z prawdziwie ludzkiego życia, ponieważ wolą przygodność ludzkiego losu wykorzystać oportunistycznie dla spokoju lub korzyści. Chcą być filistrami, dla których liczy się tylko ich własny los. W stabilnych czasach potrafią ten cel skutecznie osiągnąć. Jednak w czasach próby – podczas wojny, plagi, kryzysu – muszą się oprzeć na innych, a wtedy ich filisterstwo zdradza ich i kompromituje. Chcą korzystać z tego, co im zapewnia wspólnota, ale nie chcą ponosić kosztów wspólnego życia. Są tchórzami i kanaliami.

Sartre czerpał jakiś rodzaj intelektualnej satysfakcji z faktu, że wolność może się ujawniać tylko jako przewyciężenie ograniczeń. Mamy się wyrwać z przygodności życia. Mamy sami zdecydować, w jakim stopniu dostosujemy się do innych, a w jakim oni do nas. Mamy sami postanowić, co wybierzemy jako program wspólnego życia dla wybranej społeczności. Bez przygodnych ograniczeń, które nam wiążą ręce, takie decyzje byłyby bez znaczenia i bez treści. Gdybyśmy żyli samotnie i mieli przed sobą perspektywę życia nieskończonego, albo gdybyśmy mieli nieograniczoną władzę, nasza wolność byłaby tylko pełnym niezdeternowaniem. Nie wyrażałaby się w wyborach, których akceptacja wymaga odrzucenia innych możliwości. Realny sens ludzkiego życia ujawnia się więc w przewyciężaniu trudności i w niezdeternowanym wyborze. Wybieramy jakiś los kosztem innego losu, poświęcamy ograniczone środki i czas tylko wybranym celom. Inne zadania, czasem nie mniej godne zabiegów, zostają przez nas bezpowrotnie zaprzepaszczone.

Jesteśmy więc stale narażeni na błędy. Nikt nie może za nas dokonać egzystencjalnych postanowień, choć i my sami nie mamy się na czym oprzeć, gdy decydujemy jakoś się zaangażować. Nasz dylemat jest absurdalny; mimo tego musi być rozwiązany. A śmierć jest tylko krańcowym nasileniem ograniczeń i absurdów. W pewnym sensie przez cały czas ujawnia się w naszym życiu, bo nieustannie narażeni jesteśmy na zredukowanie naszego bytu-dla-siebie do bytu-w-sobie, i z działacza możemy stać się filistrem, z przywódcy i inspiratora kanalią i tchórzem. Gdy dobrowolnie zamykamy się w wąskiej sferze pry-



watnych interesów i nie podejmujemy szerszych działań na rzecz wspólnoty, rezygnujemy z możliwości działania w trybie „my”, z ustępstw i życzliwości dla innych, z wzajemnej pomocy i budujących dyskusji. Przemieniamy się w maszynę działającą wedle zadanego algorytmu, czyli byt-w-sobie. Przestajemy być zdolni do kolektywnego planowania, współdziałania, wpływania na innych. Krańcem tej łatwizny życiowej jest paraliż woli i pasywność społeczna, a wreszcie śmierć przerywająca pasmo niepewnych decyzji i przygodnych czynów. To prawda, że prędzej czy później czeka nas unicestwienie. Ale możemy przetrwać przynajmniej zastępczo w pamięci i wspomnieniach potomnych, jako budząca szacunek postać, która rozsądnie coś robiła dla innych. Przeżywamy jako bierny byt-dla-innych. Jest to też wyjście lekko nacechowane absurdem, ale na lepszy los człowiek nigdy nie może liczyć (por. Schumacher: 103).

Projekt Sartre’a jest artystycznie fascynujący, ale być może jest bardziej utopijny i niepraktyczny niż projekt Heideggera. Ludzkie społeczności nie gromadzą się wokół wizjonerów poszukujących nowych źródeł dobrobytu, równości, wzajemnego zrozumienia i powszechnej życzliwości. Są zazdrosne, zawzięte, ksobne, podejrzliwe i bezduszne. Ta negatywna opinia bywa stale podważana przez egalitarystów, socjalistów, altruistów i utopistów. Są to ludzie dobrej woli, więc zamiast się z nimi spierać, lepiej im dać pod rozwagę intrygę innej opery Wagnera: *Rienzi – trybun ludowy*.

Cola Rienzi jest idealistą i pragnie zjednoczenia Włoch. Ma wybitny talent oratorski i szybko zdobywa zwolenników. Projektowane przez niego zjednoczenie godzi jednak w interesy rzymskich patrycjuszy, którzy postanawiają porwać mu siostrę, by się uspokoił i zastanowił. Na szczęście przed domem Rienziego znalazł się Adriano, adorujący Irene, i dochodzi do ulicznej bitwy. Patrycjusze są pokonani, tłum wygrywa i oburzony bezprawiem magnackich rodów ofiarowuje Rienziem koronę. Rienzi woli jednak organiczną wspólnotę, równość, otwartą dyskusję i działanie w trybie „my”, a nie „ja”. Odmawia, i odkreśla grubą kreską winy magnackie. Zawiera powszechne przymierze i wyprawia gromadną ucztę. Podczas uczty Orsini i Colonnowie próbują go zasztyletować. Gdy im się to nie udaje, tłum traci cierpliwość i chce ich zlinczować. Rienzi na to nie pozwala w imię prawa. Wtedy lud traci cierpliwość. Nie chce prawa, procedur, wspaniałomyślności i braterstwa. Chce mieć spokój i zjednoczone Włochy. Rozpuszcza pogłoskę, że Rienzi jest manipulowany przez Colonnów i im sprzyja, ponieważ Adriano należy do ich rodu. Co więcej, ci, którzy niedawno oferowali mu koronę, teraz przebąkują, że cesarz z pewnością nie byłby zadowolony z wyboru na władcę trybuna ludowego. Wszyscy go opuszczają oprócz córki i Adriana, który nie opuści narzeczonej w nieszczęściu. Teraz patrycjusze idą ręką w rękę z ludem na zamek, w którym schroniła się trójka bohaterów, podkładają ogień i palą ich żywcem. Ta śmierć jest bez wątpienia absurdalna; tu Sartre ma rację, absurd osacza nas ze wszyst-

kich stron. Z drugiej strony nie można pewnie zaprzeczyć, że to lud, z którym Rieni chciał się bratać i któremu Sartre tak ufa, skazuje go na absurdalny koniec. Lud, a nie jakieś operowe fatum.

## Nagel

Trzecia interesująca koncepcja śmierci zarysowana została w eseju *Death* Thomasa Nagla. Autor opisuje mężczyznę, który uległ wypadkowi. Poszkodowany utracił wyższe funkcje mózgowy, i teraz myśli i czuje jak kilkuletnie dziecko. Wypadku nie pamięta, ale jest szczęśliwy. Bawi się zabawkami i nic go nie trapi. Czy w ogóle stała mu się jakaś krzywda? Wcześniej pan N – tak go możemy nazywać za Schumacherem – nie był przecież tak szczęśliwy, jak jest teraz. Może więc ten wypadek był dla niego dobrodziejstwem?

To się wydaje niewiarygodne. Ale żeby podważyć silnie narzucający się obserwacyjny wniosek, trzeba najpierw uznać, że pan N może być nieszczęśliwy, mimo tego, iż sam nie czuje swego nieszczęścia; a nadto trzeba pokazać, dlaczego nasze przekonanie, że pan N jest nieszczęśliwy, zasługuje na większe zaufanie niż opinia pana N w tej samej sprawie. Nagel odpowiada na te pytania wskazując, że po pierwsze, nie zawsze jesteśmy w pełni świadomi swego stanu, i po drugie, że to, co jest dla nas krzywda, a co dobrodziejstwem, najlepiej widzimy wtedy, gdy jesteśmy najbardziej zdolni do oceny swojego stanu, a nie w jakiejś innej sytuacji. Zatem pan N jest nieszczęśliwy, bo gdyby pozostał tym, kim był w okresie pełnej jasności umysłowej, to byłby nieszczęśliwy widząc, kim jest teraz.

Joel Feinberg i George Pitcher rozbudowują to rozwiązanie zwracając uwagę na podobieństwo między stanem dziecienniania u pana N a wszelkimi ograniczeniami, które mu się przytrafią po śmierci. Jeśli na przykład pan N był matematykiem i potrafił w dobrych latach rozwiązywać trudne równania całkowe, to fakt, że nie umie ich rozwiązać później, tak samo go charakteryzuje bezpośrednio po wypadku, jak wtedy, gdy już nie żyje. Zatem straty pana N pojęte beczasowo muszą być szacowane raczej na podstawie jego opinii z dobrego okresu, niż na podstawie jego aktualnych preferencji. Jednocześnie obaj autorzy, Feinberg i Pitcher, przyjmują, że stan szczęścia lub nieszczęścia musi być odczuwany, a zatem musi być stanem jakiegoś podmiotu. Jeśli więc ma być prawdą, że pan N jest nieszczęśliwy, to musimy znaleźć stan samego pana N, w którym on ubolewa nad swoimi ograniczeniami. Taki stan mógł zajść tylko wtedy, gdy pan N jeszcze zdawał sobie z tego sprawę, że był dobrym matematykiem. To zgadza się ze zdroworozsądkową konstatacją, że wypadek wyrządził krzywdę panu N, gdy był w pełni władz umysłowych, a nie wtedy, gdy jego władze były już ograniczone.

Takie rozwiązanie wymusza jednak przyjęcie przyczynowości retroaktywnej. Jeśli obecne szczęście pana N jest powodem przeszłego nieszczęścia pana N, to wydaje się, że przyczyny zachodzące aktualnie wywołują skutki w przeszłości. Pitcher i Feinberg są rozsądni i nie chcą się zgodzić na taką konsekwencję. Podkreślają (Schumacher: 179), że nie proponują wstecznej przyczynowości, tylko dopuszczają przyjęcie przyczynowości beczasowej. To oczywiście – uważają – że pan N w przeszłości nie odczuwał żadnego realnego cierpienia z powodu stanu, w jakim znalazł się po wypadku. Mamy rozpatrzyć sytuację kontrfaktyczną. Pytamy, co by było, gdyby pan N mógł wiedzieć, co się z nim stanie, i stwierdzamy, że gdyby w przeszłości mógł wiedzieć, iż na powrót stanie się dzieckiem, to byłby nieszczęśliwy z tego powodu. Zajście zdarzenia *post mortem* jest odpowiedzialne za szkodę wyrządzoną *ante mortem* (Feinberg: 168). Częścią tej konstrukcji jest przekonanie, skądinąd niepodważalne, że ani człowiek żyjący, ani zmarły nie są w stanie odczuć szkody wynikającej z utraty władz umysłowych – dla żyjącego zmiana taka zachodzi zbyt późno, dla zmarłego zbyt wcześnie. Kto więc odczuwa stratę?

Starając się wzmocnić odpowiedź cytowanych autorów, Roy W. Perret proponuje, by za osobę poszkodowaną uznać fikcyjny podmiot logiczny – „pana N jako takiego”. Ale czy taki pan N w ogóle istnieje? To jest – moim zdaniem – zupełnie fantastyczna sugestia. Powstanie zbyt wiele bałaganu myślowego, jeśli zechcemy dowolny nieistniejący przedmiot *ad hoc* nazywać podmiotem logicznym.

Pojawia się jeszcze większa trudność. Przypomnijmy sobie, po co rozpatrujemy sytuację pana N. Rozważamy ten przypadek, by ustalić, dlaczego powinniśmy w miarę możliwości nie dopuszczać do podobnych nieszczęść, jak wypadek pana N. Odpowiedź cytowanych autorów brzmi: ponieważ ten wypadek czyni pana N nieszczęśliwym, wprawdzie nie realnie i nie w przeszłym lub aktualnym życiu, ale hipotetycznie i beczasowo. Taka odpowiedź żąda jednak zbyt wiele – będę teraz argumentować. Wyobraźmy sobie, że jakaś rodzina ma piękny i okazały dom. Są z niego dumni, ale nie są w stanie go utrzymać. Właścicielem jest niemłody ojciec. Z nim mieszka troje jego dzieci z małżonkami i dziećmi. Wszyscy poza ojcem chcą dom sprzedać i kupić cztery mieszkania. Po jednym dla każdego z dzieci, czwarte dla ojca. Dzieci mu obiecują, że zawsze któreś z nich będzie z nim pomieszkiwać. Ojciec nie chce się jednak zgodzić i mówi: „Niedługo umrę i wam zostawię ten dom. Pilnujcie się jednak, byście mnie nie skrzywdzili po śmierci. Jeśli sprzedacie ten dom, to będę nieszczęśliwy. Wprawdzie nie wtedy, gdy sprzedacie, i nie teraz, gdy ciągle ten dom posiadam, ale jakoś beczasowo i absolutnie. Czuję się nieszczęśliwy, kiedykolwiek pomyślę o tym, że byłbym nieszczęśliwy, gdybym dożył momentu, w którym ten dom pójdzie w obce ręce”. Nie jest pewne, że uznamy obawy ojca za uzasadnione i będziemy nalegać, by dzieci do końca

świata gnieździły się w pięknych, ale niewygodnych pomieszczeniach. Niektórzy z nas nawet pomyślał: śmierć ma też swoje dobre strony.

Tak niekoniecznie będą myśleć osoby o kamiennym sercu. Większość z nas uważa, że zmarłym jesteśmy winni szacunek i pamięć, ale nie bezwzględne posłuszeństwo. A beczasowe nieszczęście chyba po prostu nie istnieje. Powinniśmy zatem dbać o dobre imię zmarłych i chronić ich np. przed paszkwiłanctwem; mamy obowiązek spełniać złożone im obietnice, ale nie musimy spełniać wszystkich ich przeszłych życzeń. Nie musimy wzdragać się na myśl, że byliby nieszczęśliwi widząc, jak żyjemy, i ich dezaprobata nie obliguje nas do tego, byśmy zmienili swe życie odpowiednio do ich upodobań. Rzekomo beczasowe przyczyny nie mogą działać przez cały czas.

Powinniśmy zatem szukać innego rozwiązania paradoksu postawionego przez Nagla. Rysuje się następujące wyjście. Trzeba odróżnić *bieg* ludzkiego życia od jego *sensu*. Na sens naszego życia składają się nie tylko fakty, które zaszły między naszym urodzeniem i śmiercią, ale także pewne fakty wcześniejsze i późniejsze, a nawet okoliczności z pozoru luźno z naszym życiem związane, takie jak techniczne wynalazki, precedensowe wyroki sądowe czy przesunięcie politycznych granic. Sens życia ujawnia się, gdy staramy się opisać bieg naszego życia jako pewną przypowieść lub narrację, streszczenie osobistych wysiłków przeplecione ze zdarzeniami losowymi. Takie życie jest szczęśliwe, jeśli stanowi spójną całość i kończy się *happy-endem*. Jest tragiczne, jeśli dominują w nim porwane wątki i całość nie kończy się żadnym godnym zapamiętania wnioskiem. Natomiast nie ma większego znaczenia, czy życie składa się na powieść, czy na nowelę.

Gdy tak patrzemy na los pana N, to musimy przyznać, że układa się on w bardzo trudne do zaakceptowania opowiadanie. Przypomina los wystrychniętych na dudka panien z *Cosi fan tutte* Mozarta. Perfidni i okrutni narzeczeni tych panien, namówieni przez gorszego jeszcze od nich fanfarona, postanawiają wystawić wierność świetnych dziewczyn na próbę. Udają, że wyjeżdżają do San Domingo, a naprawdę przebierają się za albańskich księżąt i umizgują na krzyż do swych wybranek. Biedne dziewczyny nie poznają się na oszustwie i przez pół opery bronią się przed zalotami z żołnierską determinacją. Filuci uciekają się wreszcie do krańcowo haniebnego fortelu. Udają umierających i proszą o szklankę wody, pogłaskanie po włosach, skromny pocałunek. Dziewczyny się wahają, ale czego nie zrobi delikatne serce przy łożu umierającego. Choć nie znają Feinberga i Pitchera, obie biedaczki dochodzą do wniosku, że gdy już ich chłopcy będą pomarli, to w beczasowych zaświatach lepiej się poczują, jeśli będą wiedzieli, że ich narzeczone osłodziły obcym księżętom chwilę zgonu. Przysuwają więc usta do konających głów trzymany na kolanach... i wtedy wybuchają wrzawa i histeria. Niewierna Fiordiligi, wiarołomna Dorabella! Nie będzie ślubu. Służąca przebrana za notariusza wypychana jest

za scenę. Ogólne wzburzenie łagodzi dopiero zapewnienie intryganta, który zaaranżował całą maskaradę, że wszystkie kobiety są takie. Nie dałoby się patrzeć na te fanaberie bez zgrzytania zębami, gdyby w intrygę nie był wpleciony przepiękny tercet o łagodnym wietrze, który kieruje losem wiernych podróżników.

## Wniosek

Wróćmy do śmierci. Nie jest ona częścią ludzkiego życia. Nie warto z niej robić źródła sensu dla egzystencji *Dasein*. Nie warto celebrować jej absurdalności, by przez kontrast dopatrzeć się jakiejś głębi w próbach emocjonalnego powiązania ludzi między sobą. Nie dostarcza też ostatecznego punktu widzenia dla oceny czyjegoś życia. Śmierć nie jest częścią życia, tylko jest częścią sensu życia. Czasem stanowi puentę naszej empirycznej egzystencji, czasem stanowi melodramatyczny dodatek, czasem zamyka się w chłodnej i powściągliwej ceremonii. Stanowi znaczący i zasługujący na refleksję epilog, który w pewien sposób staje się lapidarnym komentarzem do wszystkiego, co zdarzyło się wcześniej. Wspomina o tym Seneka i może nawet sugeruje esej Davidsona *A Nice Derangement of Epitaphs*, czyli „O ładnym popłątaniu napisów nagrobnych”. Dobra sentencja nagrobna jest streszczeniem ludzkiego losu. Podobną funkcję może mieć scena śmierci. Trudno bez wzruszenia czytać np., jak dzielnie David Hume rozstawał się z życiem, cierpiąc prawdopodobnie na raka jelit. Jednocześnie musimy przyznać rację Heideggerowi, że ze śmiercią kończy się wszystko, co miało charakter intencjonalny w życiu zmarłego, ponieważ kończy się jego istnienie widziane ontologicznie. Sartre ma z kolei rację twierdząc, że zmarły traci bodaj na zawsze szansę tworzenia wspólnoty z innymi. Jeśli wcześniej znalazł sposób, by istnieć dla siebie i innych, to dobrze. Jeśli był tylko bytem-w-sobie, to ten status zachowa na zawsze. Także Nagel ma rację, że od chwili czyjejś śmierci możemy tylko wyobrażać sobie, co by zmarły myślał, gdyby był z nami, i ta forma obcowania z nim ma subtelny urok, jeśli pozostajemy wrażliwi na lekko idealizowane uwagi zmarłego przyjaciela. Jednak sens życia nie daje się jednoznacznie opisać i pod tym względem podobny jest do opery. Musi zawierać jakąś niebanalną intrygę i mieć własną melodię.

Tak czy inaczej, śmierć nie powinna być odbierana głównie jako osobista tragedia. To ją trywializuje i słyca. Relatywizacja do bólu żałobników pomniejsza niepowtarzalność i doniosłość przeżyć zmarłego. Łatwiej dostrzemy w śmierci wzniosłość – której jej często nie brakuje – jeśli zrozumiemy, że wnosi ona ostatni element do sensu czyjegoś życia. Nie przedłuża go, ale nadaje mu wyraźniejszy wydźwięk. W tej roli może być wszystkim i niczym.

Może ogłaszać, że czyjeś życie było poświęceniem, rezygnacją, katastrofą, a jego kres wybawieniem lub wyrównaniem rachunków. Może skazywać zmarłego na ciche odejście w zapomnienie lub powtórzyć w jego losie los wielu przeszłych pokoleń. Taka śmierć też zasługuje na szacunek należny każdej skromności.

A jak to wygląda na scenie? W *Aidzie* Verdiego Radames zostaje skazany na śmierć za zdradę ojczyzny. Trochę słusznie, a trochę niesłusznie, bo niechcąc coś wypaplał, gdy był podsłuchiwany. Z rozkazu faraona wojsko zamurowuje go żywcem w grobowcu. Gdy ostatnia cegła zostaje włożona, Radames odkrywa, że razem z nim jest jeszcze w grobowcu ktoś inny. To Aida. Postanowiła towarzyszyć mu do końca. Czy jest to godne ubolewania poświęcenie? W żadnym razie. Radames szczerze ją kochał i był gotów poświęcić dla niej wszystko – z wyjątkiem Egiptu. Aida to rozumie, i wybacza mu, że prawie się ożenił z córką faraona. Tym się różni od Brunhildy, że jest pewna, iż nie byłby to ślub z miłości, i to jej wystarcza. Zostaje z Radamesem na zawsze, co w tym przypadku oznacza „na trochę”. Ale może to lepsze niż niejeden ślub. W pożegnalnym duecie kochankowie ubolewają nie nad sobą, tylko nad nami, mieszkańcami „doliny płaczu”. Jest nierozsądnie dopatrywać się w tym operowej szmiry. Dobrowolne poświęcenie nadaje śmierci sens, którego nie należy słycać niepohamowaną rozpaczą.

Nadaje jej też sens nieprzymuszona rezygnacja. Don Giovanni Mozarta jest łotrem, co słyszymy od Leporella zaraz po uwerturze. Może nawet jest kanalią – jak by powiedział Sartre – bo to powtarza Donna Elwira w każdym akcie, pokazując się tylko po to, by nam przypomnieć, że łotra też można kochać bez pamięci. Jej śpiew to bałamucenie widzów w najczystszej postaci, ale trochę jej wierzymy. Tylko Komandor nie pozwala się utumanić i postanawia łotra ukarać. Daje mu ostatnią szansę. Prosi, by Don Giovanni wyraził skruchę. Trzyma jego ramię w żelaznym uścisku i czeka. Jedno słowo i Don Giovanni będzie zbawiony – oczywiście po odcierpieniu odpowiedniej kary oczyszczającej. Don Giovanni nie chce jednak nikogo oszukiwać. Nie stać go na poprawę i na skruchę. Chce zachować złą reputację rozpustnika, uwodziciela, awanturnika i hulaki. Trzykrotnie odpowiada „nie!”. Można się tym gorszyć, ale nie można tego nie zrozumieć. Rezygnacja potwierdza stałość jego skądinąd niechlubnych uczuć, i tym samym budzi szacunek. Don Giovanni nie płami sensu swego życia chwilowym ustępstwem. Też ładna śmierć.

Katastrofę znajdziemy w *Lohengrinie* Wagnera, wybawienie w *Dydonie i Eneaszu* Purcella, wyrównanie rachunków w *Trubadurze* Verdiego. Najtrudniej znaleźć sens w śmierci człowieka, który swym najbliższym był bezwzględnie potrzebny, kochał ich i troszczył się o nich, lecz na koniec wtrącił ich w nieszczęście przedwczesnym zgonem. Nie ma – jak mi się zdaje – żadnej opery, która opisywałaby taki przypadek. Może słuszne. Jest on zbyt prosty



i zbyt żałosny. Gdy odchodzi kochający opiekun, bolejemy nie tyle nad jego śmiercią, ile nad losem opuszczonej wdowy i osieroconych dzieci. A życie takiego opiekuna – co musimy z stwierdzić z żalem – wraz ze śmiercią traci wszelki sens. Pozostaje tylko płakać nad jego trumną, co w obrazie zmarłego i w losie potomnych niewiele zmienia. Powinniśmy się zatem przychylić do stoickiego wniosku, że śmierć nie jest najgorszym z nieszczęść, ponieważ prawie zawsze ma jakiś sens. Gorzej jest popłatać swoje życie, odebrać mu wszelki wydzźwięk i zmarnować pustymi marzeniami, jak to robi Donna Elwira. Trudno nie boleć nad jej losem, ale dobrze się stało, że Mozart nie uśmiercił jej na naszych oczach, bo chyba nie wiedzielibyśmy, jak ją oplakiwać. Jej życie nie daje się dobrze streścić.

Opera nie odróżnia – rzecz jasna – rozważnych i banalnych koncepcji śmierci. Nie argumentuje w tej sprawie i nie bada krytycznie swych implikacji filozoficznych. Służy ilustracjami zarówno naiwnym koncepcjom śmierci upersonifikowanej, jak i koncepcjom dopatrującym się w śmierci epizodycznego tła dla uwypuklenia sensu życia. Piękniej niż jakiegokolwiek argumenty uzasadnia tezę, że życie powinno być ciekawe, niepasżytnicze i produktywne. To właśnie mówili Heidegger, Sartre i Nagel. Ciekawe życie spełnia nadzieje *Dasein* i wydobywa byt-dla-siebie z oparów absurdu. Daje też satysfakcję każdej jednostce, która w okresie najjaśniejszego stanu swego umysłu ocenia, co jej życie może być warte. Pasożytnictwo natomiast kompromituje każdego, tak ontologiczny podmiot, jak działacza społecznego i jednostkę, która raz jaśniej, a kiedy indziej bardziej mętnie, ocenia samą siebie. Wreszcie produktywność, czyli pozostawienie po sobie dobrej pamięci lub czegoś pożytecznego, wydaje się ukoronowaniem wszelkich życiowych starań, i z tym też wydają się zgadzać wszyscy trzej omawiani filozofowie.

Zadziwiający – i nieco peszący – jest tylko to, że taka ocena nie ma ścisłych kryteriów. Stąd wzięła się ta dość mglista propozycja, którą postawiłem na wstępie (6), że życie powinno mieć charakter jednocześnie estetyczny, symboliczny i cywilizacyjny. Estetyczne jest przede wszystkim ze względu na to, że może składać się z ciekawych epizodów. Nabiera symbolicznego charakteru, gdy jest życiem samodzielnym, niezależnym i nieobciążającym innych – co jest tylko symbolicznym gestem, ponieważ nikt w takiej lub innej fazie swego życia nie może uniknąć tego, by być ciężarem dla innych. A cywilizacyjnie życie jednostki powinno być produktywne, by świat otaczający kolejne pokolenia nie był tak surowy, prymitywny i dziki, jak świat, który zastaliśmy. Wieczorem, po wizycie w operze, widzi się dość wyraźnie, że tak to jest.

## Literatura

- Alvarez AI (2002), *The Savage God: A Study of Suicide*, London: Bloomsbury.
- Feinberg Joel (1984), *Harm to Others*, Oxford: OUP.
- Hughes Derek (2007), *Culture and Sacrifice: Ritual Death in Literature and Opera*, Cambridge: CUP.
- Kamiński Piotr (2008), *Tysiąc i jedna opera*, Warszawa: PWM.
- Kański Józef (1978), *Przewodnik operowy*, Warszawa: PWM.
- Nagel Thomas (1979), *Mortal Questions*, Cambridge: CIP.
- Perrett Roy W. (1987), *Death and Immortality*, Dordrecht: Martinus Nijhoff Publ.
- Pitcher George (1984), *The Misfortune of the Dead*, "American Philosophical Quarterly" 21 (April), s. 183–188.
- Schumacher Bernard N. (2005), *Death and Mortality in Contemporary Philosophy*, Cambridge: CUP.

## Streszczenie

Artykuł sugeruje, że śmierć nie ma sensu, ale nadaje sens życiu. Śmierć czyni nas świadomymi tego, że podjęte przez nas działania mogą być przerwane przez nagły wypadek, naturalne nieszczęście, utratę sił życiowych. Ta sytuacja przypomina wyzwanie stojące przed reżyserem operowym, który w każdej chwili musi się liczyć z nerwowym załamaniem aktora lub techniczną awarią na scenie. By uniknąć klapy, reżyser musi zadbać o to, by w każdej chwili wydarzało się coś przykuwającego uwagę, nie zapominając jednak, że może mu się udać pokazać przedstawienie do końca i wyrzucić pełne wrażenie na widzach. Tylko w kontekście tych przeplatających się perspektyw widzenia dzieła w krótkich odcinkach i w pełnej rozciągłości można pokazać rezygnację jako coś szlachetnego, poświęcenie jako niezwykłą decyzję i wytrwałość jako niewylatujący z pamięci akt woli.