



JOANNA ZIOBROWSKA

Wyobrażeniowa poetyka zła w utworach Voltaire'a

The Poetics of Evil and its Imagery in Voltaire's Works

ABSTRACT: In his descriptions of this “world going round”, Voltaire touches upon the problem of evil, using *mimesis* and his trademark irony as tools. Scream, anxiety, and confusion over this “scandal for philosophers” are reflected in his polemics with Leibniz. The spectacle of evil presents itself in Voltaire’s symbolic caricature of marionettes – in order to confront the ontological onus of evil with philosophical speculation. The mechanical descriptions, deformed characters, and grotesque juxtaposition of lucky and unlucky situations found in his “obsessive metaphors” make up his “aesthetics of ugliness”, whose attractive quality seems to unravel some of Voltaire’s myth. His “obsessive metaphors” of evil and his style negating the reality, world, and man create a theatre of nihilism and hopelessness in which Voltaire co-suffers with his actors. The tragic and the comic are wed in the oxymoron of irony – the mood of the spirit – under the mask of which Voltaire hides the secrets of his imagination.

KEY WORDS: poetics • evil • irony • obsessive metaphors • Voltaire

Studium nad obrazami zła Voltaire’a, które przewijają się w jego wizji Człowieka i świata polega na poszukiwaniu obsesyjnych metafor i próbie odszyfrowania mitu osobowego XVIII-wiecznego nowelisty, eseisty, dziennikarza historii i współczesnego mu Oświecenia, dramaturga o żywym temperamencie, o sarkastycznym usposobieniu, który za pomocą maski ironii wyraża swe wołanie o prawdę, swój niepokój o człowieka, swe pytania do Stwórcy o sens istnienia świata „takiego jaki się toczy”¹. Refleksja ta jest drogą poprzez ikonę zła ozdobionego epitetem, synekdochą, symbolem, skrótem – w trosce o estetykę, choć jest to e s t e t y k a b r z y d o t y². W swych tekstach Voltaire operuje mimetycznym wymiarem sztuki w rozumieniu tego pojęcia jakie nadał mu Arystoteles, w którym poeta-filozof wykorzystuje zarówno kategorię *mimesis* jak i specyficznie dookreślaną ironię, która zdaje się

¹ Voltaire, *Tak toczy się światek, czyli Widzenie Babuka*, [w:] *Powiastrki pisane wierszem i prozą*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1984, s. 87.

² K. Rozenkranz, *La laideur dans l'art*, [w:] *Esthétique du laid*, Paris 2004, *passim*.

przekraczać ramy wyznaczone w *Poetyce*. To dlatego, że: „sztuka poetycka swe powstanie zawdzięcza głównie [...] instynktowi naśladowczemu tkwiącemu głęboko w naturze ludzkiej”³, to ludzi zachwycają podobizny trupów natomiast same trupy odpychają. Komedia zaś – w ujęciu Arystotelesa – „jest naśladowaniem ludzi gorszych [...] w zakresie ich śmieszności, która jest częścią brzydoty”. Filozof kontynuuje: „To, co śmieszne, jest przecież związane z jakąś pomyłką lub z bezbolesnym i nieszkodliwym oszpecceniem, czego wymownym przykładem [...] jest brzydka i powykrzywiana, lecz nie wyrażająca bólu, maska komiczna”⁴.

Zło Voltaire’a

Zło w obrazach Voltaire’a wymyka się oświeceniowej racjonalizacji i wyprzedza, a nawet projektuje XX-wieczne jego rozumienie jako „wyzwanie dla filozofii”⁵, wobec którego człowiek ze swym aparatem poznawczym pozostaje niepokojąco bezradny. Zło jest skandalem i jako takie – jak kamień leżący na drodze – przeszkadza. Jest przeszkodą paradoksalną, której prawie nie można uniknąć⁶. Skandal zaś wywołuje reakcje, emocje oraz rodzi rozpaczliwe pytania; Voltaire zdaje się pytać, dlaczego zło? a jako poeta zabiera głos. W refleksji Voltaire’a nad manifestacjami zła mamy z jednej strony ciągle obecne optymistyczne przeświadczenie Leibniza a z drugiej strony operowanie boleśnie irracjonalnym mimetycznym teatrem zła. Teatr zła, jakiego jesteśmy świadkami na stronach *Kandyda*, *Zadiga*, *Eseju o obyczajach*, *Traktatu o tolerancji*, *Słownika filozoficznego*, *Listów filozoficznych*, *Dziewicy*, *Zairy*, *Meropy*, czy *Henriady*, jest sceną obsesji prześladowających Voltaire’a, wyrażanych w formie takich obrazów, jak: kulawy starzec, podcięte gardła, rwące potoki krwi, stary człowiek, szpetna kobieta, uzbrojony mnich, ślepiec, czy garbus.

W obrazach zła pojawiają się w sposób domyślny dwa podmioty (aktorzy): człowiek i Bóg, których zestawienie przynosi filozofowi niepokojący i nieodwracalny paradoks. Z jednej strony człowiek Voltaire’a jest pozbawiony relacji z nieskończonością, a pozostawiony samemu sobie zdolny jest paruć się jedynie tym, co jest w jego zasięgu; „trzeba uprawiać własny ogródek”⁷ – jak naiwnemu Kandydowi radzi Martin. Martin zna ograni-

³ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 10.

⁴ Ibidem, s. 14.

⁵ P. Ricœur, *Le mal*, Genève 1996, s. 13.

⁶ R. Girard, *Je vois Satan tombé comme l'éclair*, Grasset, Paris 1999, s. 35.

⁷ Voltaire, *Kandyd, czyli Optymizm*, [w:] *Powiadki pisane wierszem i prozą*, przeł. T. Boy-Zeleński, Warszawa 1984, s. 172.

czenia człowieka – wie, że człowiek nie potrafi przejść ponad swą ludzką ograniczoną kondycją. Voltaire nie wierzy też w nieomyślność rozumu ludzkiego, ani w równość społeczną iluzorycznie pojmowaną przez Rousseau, ani w koncepcję cnotliwego, dobrego człowieka. Na dowód tego, przytacza on obraz świata od-człowieczonego, w którym ludzie „przechadzają się po stosach zmarłych”⁸ i wykrzykuje, prosząc o pokój i o tolerancję w swej *Modlitwie do Boga*⁹:

Niechaj drobne różnice w ubiorach, którymi okryte są nasze kruche ciała, we wszelkich naszych niedostatecznych językach, we wszelkich naszych niedorzecznych poglądach, we wszelkich dolach tak różnych dla naszych oczu, a tak równych przed Twoim obliczem, niechaj te wszystkie nieznaczne różnice, które znamionują atomy zwane ludźmi, nie stają się sygnałami nienawiści i prześladowania¹⁰.

Z drugiej natomiast strony, człowiek Voltaire'a jest marionetką pociągąną za sznurki przez Opatrzność, „mrówką w mrowisku”¹¹, „motylem chwili”¹², jest kulawy, niedowidzący, stary, brzydki, a na domiar tego, otrzymuje „kopniaki w pośladki”¹³. Jego wołanie ma swe źródło w tragiczmie, który Voltaire przypisuje ludzkiej naturze; człowiek Voltaire'a jest w rękach Opatrzności, a jego działania na nic się zdają. W swym krzyku do Boga, Voltaire zdaje się pytać za Hiobem: „Nie znajdę dla siebie pociechy. Choć stokroć pomnożę zasoby, daleki ode mnie ratunek”¹⁴. Zdaje się nie wierzyć w życie w pełni; Bóg Kandyda, Zadiga–Voltaire'a poety, dramaturga i publicysty jest „Zegarmistrzem”¹⁵, zaś człowiek, który nie ma z Nim relacji miłości (a przecież życie jest relacją¹⁶) pozostaje sam. Może jednak Voltaire nie jest pesymistą, lecz realnie postrzega świat, gdy rozpoznaje, uznaje i ukazuje w swych obrazach zła – z łą naturę ludzką. Człowiek Voltaire'a nie otwiera się na transcendencję, zaś gdy zakłada: „Gdyby Bóg nie

⁸ Voltaire, *La Henriade*, w: *Œuvre Complète de Voltaire en Cédérom*, 1998, texte établi sur l'édition Moland, Paris 1875, t. 10, s. 196.

⁹ Idem, *Modlitwa do Boga*, w: *Traktat o tolerancji*, przeł. Z. Ryłko i Adolf Sowiński, Warszawa 1956, s. 95.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Idem, *Miracles*, w: *Dictionnaire philosophique*, Paris 1994, s. 397.

¹² Idem, *Épître – Adieux à la vie*, w: *Œuvre Complète ...*, t. 10, s. 628.

¹³ Idem, *Kandyd...*, s. 93.

¹⁴ *Księga Hioba*, 6, 13, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, Warszawa-Poznań 1980, s. 542.

¹⁵ Voltaire, *Les cabales*, [w:] *Œuvre Complète ...*, t. 10, s. 197.

¹⁶ „Uprawianie własnego ogródka” – Voltaire *Kandyd ...*, s. 172. – pociąga za sobą konsekwencje: oto JA zostaje narażone na samotność, na porażkę, na utratę sensu, zagubienie. Skąd wolterowska ironia? – a no stąd, że brak mu odpowiedzi na pytania, „dlaczego zło?”, a nawet, „kim jest człowiek?”

istniał, należałoby Go wymyślić¹⁷, kreuje ideologię moralistyczną. Religia Voltaire'a jest jedynie opium dla „swołoczy” (fr. *canaille*), którą to swołocz oświeceni możni tego świata mogą i winni trzymać w ryzach, podobnie jak jej Stwórca – kartezyjański „Zegarmistrz”¹⁸ – specyficznie interpretowany (podglądany bądź podejrzewany przez Voltaire'a). Tym samym, w odniesieniu do tej wielkiej figury metafizycznej i jej związku z pytaniem *unde malum?* Voltaire staje się mistrzem podejrzeń, jak jego wielcy następcy Freud, Nietzsche, Marx. Opium dla ludu, hamulec – religia przybiera aspekt utylitarny.

Voltaire zdaje się być przytłoczony owym spektaklem zła w świecie i obnaża jego problem; w aspekcie zła świata naturalnego (polemizuje z Kartezjuszem), zła człowieka (w czym zdaje się zgadzać z koncepcją Kanta¹⁹ twierdzącego, iż człowiek jest istotą skłoną naturalnie do zła) i zła społeczeństwa (polemizuje z Rousseau). Już na tym etapie widać innowacyjny aspekt refleksji Voltaire'a, który operując realistycznym i mimetycznym obrazem literackim przeciwstawia ontologiczny ciężar zła filozoficznym spekulacjom wymienionych wyżej myślicieli. Obiera styl negujący rzeczywistość, świat i człowieka. Nie otwiera się na możliwość postrzegania świata jako dobrego. Eufemizując śmierć poprzez liczne deformacje i dyspersje, szkicuje obraz symbolicznego nihilizmu i beznadziei. W wersach *Poematu o zapadnięciu ziemi w Lizbonie* Voltaire zdaje się „drzeć”²⁰ jak ziemia Lizbony, gdy kontestuje myśl swych kolegów – filozofów, zwolenników Leibniza utrzymujących, iż ten świat jest „najlepszy z możliwych”²¹. Owej idei przeciwstawia wszechobecne w świecie zło, które dotyka zarówno winnych, jak i niewinnych; subtelnosciom dialektyków przeciwstawia bunt wrażliwości ludzkiej. W ostatnich wersach poematu Voltaire sprowadza kondycję ludzką do pasma cierpień, żalu, nędzy, do których dodaje nadzieję – jako tę, która może pochodzić tylko od człowieka. Inaczej niż święty Augustyn, który wierzy: „Wszelkie dobro od Boga pochodzi, On daje łaskę wiary, która przez miłość działa, a ta nie może istnieć bez nadziei”²². Voltaire nie jest w stanie wyjść poza tragiczność sytuacji życiowych. Nie potrafi on także zaakceptować świata pod względem etycznym. Wymienia wszakże nadzieję,

¹⁷ Voltaire, *Épître CIV – À l'auteur du Livre des Trois Imposteurs*, w: *Œuvre Complète...*, t. 10, s. 425.

¹⁸ Idem, *Les cabales*, op.cit.

¹⁹ I. Kant, *Religia w obrębie samego rozumu*, przeł. A. Bobko, Kraków 1993, *passim*.

²⁰ Voltaire, *Poema Woltera o zapadnięciu Lizbony*, przeł. S. Staszic, Piła 2003, s. 99.

²¹ G. Leibniz, *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, przeł. M. Frankiewicz, Warszawa 2001, s. 125–126.

²² Św. Augustyn, *Podręcznik dla Wawrzyńca, czyli i wierze, nadziei i miłości*, [w:] *Pisma katechetyczne*, przeł. W. Budzik, Warszawa 1952, s. 83.

jakby pragnął pojąć, ogarnąć tajemnicę istnienia, lecz zdaje się ją zagłuszać swym rozumem.

Tak więc Voltaire wciąż się waha; nie jest konsekwentny w swej postawie wobec Opatrzności, do której się zwraca, a którą jednocześnie oskarża. Cykliczny charakter obrazów zła sprawia wrażenie obsesyjnego. Zły stan rzeczy, który prześladowuje Voltaire'a, wyraża się poprzez sztukę. „Literatura jest komunikacją”²³, zaś autor – dzięki sztuce – czyni dopuszczalnym to, co jest niemożliwe do zaakceptowania. Voltaire, posługując się literaturą wyzwała swój niepokój i próbuje za jej pośrednictwem nie zginąć pod ciężarem zła. Łączy on estetykę z etyką w cechach swych postaci, jak: garbus, ślepiec – wyostrezając wadę moralną; „rozbija o kamień mózgi małych dzieci”²⁴ – by pokazać, do czego zdolny jest człowiek; czy też „wrzuca w ogień młode wdowy”²⁵ – by ukazać granice rozumu ludzkiego, nie oddając mu – jak inni filozofowie – hołdu. Granica została osiągnięta – rozum jest zawodny, a może po prostu niedostatecznie użyty; jego naturą jest bowiem domaganie się globalnej odpowiedzi.

Dualizm Voltaire'a

Dobro i zło, dobry i źli są u Voltaire'a nieustannie konfrontowani. Dualizm dobra i zła oraz płynące z niego problemy poznawcze wymuszają poszukiwanie metody rozumowania ludzkiego, w którego prawdziwość Voltaire wątpi i które rozmywa się – w takim, czy innym momencie – w nierealnym śnie postaci²⁶. Co więcej, przeciwstawienie dobra złu i na odwrót jest przeciwstawieniem ideologicznym, nie zaś pochodzącym z doświadczenia. Niegdyś doktryna, tu zaś postawa, jest więc sprzeczna z prawdą. Jest to ograniczenie wolności człowieka. To w wolności winna rozgrywać się aktywna konfrontacja, nie zaś jedynie teatr konfrontacji. Odpowiedzialność jest w ten sposób eliminowana. Krzyk Voltaire'a ukazujący bezradność autora jest tragiczny, bo pozbawiając człowieka odpowiedzialności, relatywizuje jego wolność. W wizji dualistycznej dramat wolności się nie rozgrywa, a więc i wolność nie jest przeżywana w pełni.

²³ G. Bataille, *Literatura i zło*, przeł. M. Wodzyńska-Walicka, Kraków 1992, s. 17.

²⁴ Voltaire, *Dieu et les hommes*, [w:] *Œuvre Complète ...*, t. 28, s. 182.

²⁵ Idem, *Zadig*, [w:] *Powiatki...*, s. 37.

²⁶ Idem, *Songe de Platon*, [w:] *Romans et contes*, GF Flammarion, Paris 1966, s. 151–153.

Ironia

Może jednak za pomocą operowania dualistycznymi obrazami dobra i zła, Voltaire próbuje przekroczyć granice zła, zareagować na to, co go zaskakuje, skandalizuje. Czyni to poprzez grę słowną, karykaturę, unikając konsekwencji, konsystencji psychologicznej, interpretacji filozoficznej, podejścia analitycznego *sensu stricto*. Struktura wypowiedzi prowadzi jednak do stwierdzenia, że oto człowiek jest zły, zaś ironiczny śmiech parafrazuje obrazy zła. Ironia jest reakcją świadomą i podświadomą na zaskoczenie. Pokazuje, iż należy postrzegać człowieka – świat z dystansem. To strach przed niemożnością pojmowania siebie i świata kieruje ideą „uprawiania ogródka”²⁷. Ironiczny śmiech jest więc konieczny, aby ustrzec się przed naturalistycznym fatalizmem. Jawi się on jako pewna próba przekroczenia skandalu zła, przy czym ironia zdaje się nabierać wymiaru metafizycznego. Voltaire, w elegancki sposób zanurza obrazy zła w duchu ironii, przechodząc ponad nim. *Non liquet* wyrażone w ironii, za pośrednictwem której autor pozornie aprobuje świat materialny, jest próbą dociekania prawdy. Jednakże to temperamentowi, cechom charakteru autora zawdzięczamy uśmiech, który jawi się na naszej twarzy podczas lektury tekstów Voltaire’a, gdyż: „*vis comica* jest cechą indywidualną”²⁸. Obecny wśród krytyków francuskich mit Voltaire’a²⁹ ukazuje się jako komiczny i możliwy jedynie do opisanego, gdyż jego podłoże znajduje się w podświadomości. W swej polemice z Leibnizem okraszanej ironią, Voltaire wykrzykuje swoje oburzenie światem i człowiekiem, lecz w odróżnieniu od filozofa – racjonalisty, Voltaire poszukuje prawdy nie tylko za pośrednictwem rozumu. Droga do jej poznania wiedzie przez ironiczne szykanowanie historii, aktualności, przez kreowanie świata, którego tajemnicę pragnie Voltaire zgłębiać. Jednakże pod płaszczem ironii kryje się autor wrażliwy na cierpienia ludzkie, poszukujący Boga – odpowiada na pytanie dlaczego „tak toczy się świat”³⁰?

Symbolizm Voltaire’a

Ironia Voltaire’a nasycona jest symboliką. Symbol poszerza kontekst, bo jest transcendentny. Poznanie sensu domaga się refleksji, a ta dzieje się w języku³¹. Tekst jest świadectwem Logosu. Refleksja i mowa symbolu pozwalają na poznanie świata przedstawionego. Symbolika śmierci i zła

²⁷ Voltaire, *Kandyd* ..., s. 172.

²⁸ Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris 1964, s. 205.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Voltaire, *Tak toczy się świat*..., s. 87.

³¹ P. Ricoeur, *Temps et récit*, [w:] *Le temps raconté*, Paris 1985, *passim*.

może być jedynie analizowana w formie hipotez. Ponieważ źródło hipotez tkwi w trudnej do badania podświadomości Voltaire'a, stanowią one próbę interpretacji mitu osobowego, więc również strony uczuciowej autora wieku Oświecenia, wieku rozumu, człowieka noszącego w sobie mit ludzkości. To ostatnie stwierdzenie może świadczyć, jak mówi Jung, o podświadomości kolektywnej. I tak, od zarania ludzkości mit opowiada: Edyp, który ma „przekłute stopy”³² poznaje wszelkie znane zło; Jakub zostaje ukarany, gdyż sprzeciwił się aniołowi i traci kość biodrową. „Popiół”³³, symbol efemeryczności każdej ziemskiej formy jest także symbolem śmierci. „Poderżnięte gardło”³⁴, od Arystotelesa, który określił człowieka, jako zwierzę posiadające nie tylko rozum, ale i język, symbolizuje utratę człowieczeństwa. „Zmiażdżenie”³⁵ jest potocznie rozumiane, jako upokorzenie, a „rzeź”³⁶, jak ta, niewiniątek mordowanych na rozkaz Heroda, jest eksterminacją, zadaniem globalnego ciosu. Mleko karmiących matek, „które do swych zakrwawionych piersi tułą dzieci”³⁷ jest symbolem życia, zaś zmieszane z krwią, stanowi jego odwrotność. „Krew”³⁸ – symbol osoby ma znaczenie pozytywne, bo przelał ją Chrystus, a negatywne, według *Elektry* Sofoklesa. Podobną estetykę symboliczno-wyobrażeniową szkicuje Voltaire na stronach swego teatru zła.

Teatr

Maska symbolu zaprasza do interpretacji. Czytelnik – a jako że sztukę Voltaire'a nie sposób nie odbierać jako teatralną – także jako widz, jest świadkiem spektaklu. Spektakl zła się podoba; jest namacalny, bo postaci są uprzedmiotowione, opisy historyczne wyjęte z kontekstu. Jest widowiskowy, bo postaci zanikają i znów się pojawiają. Jest poetycki (ponad literą), bo symbol, hiperbola, metafora i litota zmuszają widza do dociekania sensu. Ironia jednoczy się z fikcją, z historią i filozofią, kreując realizm Voltaire'a. Jak pisał święty Jakub: „języka natomiast nikt z ludzi nie potrafi okiełznać”³⁹. Zaś słowa są po to, by rozgrywał się spektakl, a spektakl Voltaire'a jest atrakcyjny. Estetyczne i ironiczne operowanie obrazami zła pozwala Voltaire'owi (filozofowi i poecie) wznieść się ponad rzeczywistość,

³² Sofokles, *Król Edyp*, Wrocław 2003, w. 1047, s. 325.

³³ Voltaire, *Kandyd...*, s. 95.

³⁴ Idem, *L'Orphelin de la Chine*, [w:] *Œuvre Complète...*, t. 5, s. 332.

³⁵ Idem, *Essai sur les mœurs*, [w:] *Œuvre Complète...*, t.11, s. 494.

³⁶ *Evangelia św. Mateusza*, 2, 16, [w:] *Biblia...*, s. 1126.

³⁷ Voltaire, *Kandyd...*, s. 95.

³⁸ Idem, *Dictionnaire...*, s. 166.

³⁹ *List Świętego Jakuba Apostoła*, 3, 8, [w:] *Biblia...*, s. 1374.

ponad zło, aby móc je nadzorować, móc oglądać zło twarzą w twarz. Jest to sposób na zapanowanie nad okrucieństwem tego świata i reakcja na cierpienie człowieka.

Troska o atrakcyjność

Styl Voltaire'a jest stylem możliwym do zrozumienia dopiero po zapoznaniu się z większością jego utworów. Jest ozdobny, zawiera znamiona karykatury. Lecz tym, co najbardziej charakteryzuje ten styl, jest atmosfera elegancji, z jaką autor nakreśla kontury zła. Owa atmosfera wchodzi w związek z pewną mechanicznością przejawiającą się w częstotliwości oraz rodzajach obrazów. Automatyzm jest odbiciem wewnętrznego niepokoju autora. Obrazy są artystycznie piękne, zróżnicowane, niektóre do siebie bardzo podobne, inne zdają się nadto realistyczne, jeszcze inne fantastyczne, jedne sielankowe, inne zaś wręcz agresywne. „Agresywność fantazmatów ma swe źródło między innymi w wewnętrznej wojnie, ciągłym konflikcie pomiędzy wymaganiami osobowości”⁴⁰. Walka ta objawia się jasno w dramacie przeciwstawiającym złych dobrym. „Deformacje, kastracje, amputacje zaprzeczają”⁴¹ „najlepsze z możliwych światów”⁴². Aby się podobać i zadowolić swego czytelnika, Voltaire rozpościera całe spectrum środków ozdabiających nieszczęścia, lecz bez jakiegokolwiek pocieszenia, ni cienia nadziei⁴³. Dzięki swemu ironicznemu zmysłowi, tworzy komiczne, zdeformowane, w znaczeniu pierwotnym i metaforycznym, postaci; swych ślepców i garbusów stawia w sytuacji groteskowej, zaskakuje zarówno ich, jak i czytelnika zniknięciami i ponownymi pojawieniami. Oczarowuje swym orientalnym egzotykiem, konfrontuje ich ze światem, daje im „kopniaki w pośladki”⁴⁴, dusi ich, „tnie na kawałki”⁴⁵, „rozpruwa im brzuchy”⁴⁶, rozrzuca je na polach „heroicznych jatek”⁴⁷. Oschłość, szybkie tempo, następowanie po sobie wydarzeń, niespodzianek, objawień, zanikań i pojawień kumulują się, aby podkreślić „zły charakter świata”⁴⁸.

⁴⁰ Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op.cit., s. 142–143.

⁴¹ J. Starobinski, *Le fusil à deux coups de Voltaire*, [w:] *Le remède dans le mal: critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris 1989, s. 129.

⁴² G. Leibniz, *Teodycea*, op.cit., s. 125.

⁴³ Brak nadziei wynikający z dzieła Voltaire'a jest wynikiem nie-wiary w przynależność do Innego.

⁴⁴ Voltaire, *Kandyd* ..., s. 93.

⁴⁵ Ibidem, s. 95.

⁴⁶ Ibidem, s. 95.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ J. Starobinski, *Le fusil à deux coups de Voltaire*, op.cit., s. 125.

Voltaire stara się oddać zło interesujące: jego zło przyciąga przez aspekt estetyczny. Ponieważ jest on literatem (fr. *homme des lettres*), a literatura jest sztuką, autor obrazów zła „manifestuje swoje idee w całej ich kompleksowości”⁴⁹. Sztuka jest uniwersalna, więc obejmuje także sferę zmysłów. Voltaire stawia estetykę przed etyką, choć aspekt etyczny jest obecny, gdy Voltaire opisując zło – walczy z nim. Co więcej, według Schiller’a „zbrodnia musi być wielką, aby być estetycznie możliwą”⁵⁰. Voltaire, w trosce o atrakcyjność, deformuje swe postaci, ich historie, pozbawiając je kontekstu, kumuluje barbarzyńskie sceny, zaskakuje przeszkodami bez konsekwencji i nieoczekiwanymi wydarzeniami. Powtarzalność, przesadność, zmiana tonu, automatyzm gestów i słów składają się na ową estetyczną prezentację zła. Voltaire zdaje się koncentrować na ukazaniu atrakcyjności, zaś dążenie do przedstawienia meritum nie jest u niego pierwszorzędne. Lecz Voltaire liczy na inteligencję czytelnika, widza i operuje komizmem. Czytelnik jest zainteresowany, gdyż jego uwaga zostaje zwrócona w stronę obrazu fizycznego osoby, w stronę szczegółowego opisu wydarzeń, podczas gdy chodzi o zasady etyczne i idee filozoficzne. Język Voltaire’a wyrażający zło i nieszczęścia jest językiem znaków, gestów – tego, co wizualne. Jednakże pod maską przeobrażonego, przebranego zła ukrywa się dramat człowieka i świata. Przez swój styl autor scen zła wydaje się banalizować temat; Voltaire ironizuje, parodiuje i naśmiewa się z „nędznego”⁵¹ człowieka. Dlaczego jednak człowiek reaguje śmiechem na zło? Już święty Augustyn zastanawiał się nad przyjemnością, którą czytelnik-widz czerpie z oglądania nieszczęść:

Bardzo mnie wtedy pociągały widowiska teatralne, bo były pełne obrazów mojej niedoli i jeszcze podsycaly ogień, jaki mnie palił. Dlaczego człowiek lubi się smucić oglądaniem na scenie takich bolesnych, tragicznych wydarzeń, jakich na pewno nie chciałby doznać w życiu? Ogląda sztuki teatralne właśnie po to, żeby się smucić; smutek jest tym, czego w nich szuka. Czyż to nie obłęd godny zadziwienia? W im mniejszym stopniu człowiek jest wolny od takich namiętności, tym bardziej go owe widowiska poruszają⁵².

Również Julia Kristeva twierdzi, iż czytelnik „odczuwa pewną przyjemność wynikającą z przeżywania wspólnie z autorem literackiego przejścia przez kategorie tego, co Czyste i Nieczyste, Zakazu i Grzechu, Moralności i Nie-

⁴⁹ K. Rozenkranz, *La laideur dans l'art*, op.cit., s. 68.

⁵⁰ Ibidem, s. 293.

⁵¹ Voltaire, *Micromégas*, [w:] *Œuvre Complète...*, t. 21, s. 131.

⁵² Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Kraków 1996, s. 56.

moralności⁵³. Zło jest tu oddalone, widz go nie doświadcza. Natomiast, jak kończy swój wywód święty Augustyn: jeśli widz „sam doznaje cierpień”⁵⁴, wówczas podziw znika natychmiast.

Gra kontrastu

Nędza człowieka, manifestująca się w obrazach bezradności, marności, brzydoty, ukryta pod maską ironii i fantazmatów wyobraźni Voltaire’a, znajduje swe odzwierciedlenie w oksymoronie. Kontrast staje się figurą stylu autora, częścią całości – tekstu, którego jest fundamentem. I tak oto w tekście spotykamy: dobro kontra zło; to co winno być, a co jest; brzydota w opisie, kontra elegancja stylu; zabawa, humor kontra łyzy; ułomność człowieka i chaos świata kontra perfekcja stylu (zwłaszcza w powiastkach); dokładność kontra mechaniczność i automatyzm; wirtuozeria, dynamika i aktywność a nieudacznictwo i pasywność, a także wzniosłość stylu kontra okaleczenia i nieprawdopodobieństwo. Sztuka Voltaire’a, której misją jest ukazanie piękna, by odbiorca dojrzywał, wzrastał nawet pomimo ukazwanej brzydoty, nieszczęść i zła, jawi się jako prekursorka epoki współczesnej, w której dysonans – jak w muzyce – zachwyca.

Cechy specyficzne gatunku literackiego a zło

Obrazy zła różnią się między sobą w zależności od rodzaju literackiego, choć łączy je niebagatelny zmysł ironiczny autora. Voltaire daje ponieść się swej bogatej wyobraźni w opowiastkach filozoficznych: Kandyd, Zadig, Prostaczek są pozbawieni nosa, pośladka, są garbaci, kulawi, pojawiają się i znikają, a następnie znów się pojawiają, płoną na stosie i znów podróżują, znoszą wszelkie możliwe nieszczęścia w sytuacjach komicznych. Ironia ich fizyczności, karykatury drobiazgowo szkicowanej i groteskowej różni się od ironii w *Esaju na temat obyczajów*. Voltaire publicysta – świadek swej epoki i historyk, mimo oczywistych ograniczeń gatunkowych, które tutaj zezwalają mu na opis, mniej na dialog, a już kategorycznie zabraniają n a d - z w y c z a j n e g o prowadzenia myśli – pozwala sobie, wciąż z jemu właściwą ironią – na opowiadanie, relacjonowanie, które nieraz śmieszy przez kumulację wydarzeń, wyliczanie sytuacji, dynamizm i brak całościowego spojrzenia na sytuację, czy na wydarzenie historyczne. Te zabiegi frapują, jak frapujące było przemienne zanikanie i pojawianie się zdeformowanych

⁵³ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 21.

⁵⁴ Św. Augustyn, *Wyznania*, op.cit.

postaci opowiastek. Wreszcie tragedia, ukazując „kozły ofiarne”⁵⁵, choć pozbawiona burleskowości – ukazuje winę bohatera jako nieuniknioną. Podobnie jak w opowiastkach, i tutaj Opatrzność wydaje się pociągać za sznurki swe marionetki – wolterowskich herosów. I podobnie jak w esejach, listach, czy traktacie – w tragedii nieszczęścia sięgają komizmu. Za historią, artyzm Voltaire’a ujawnia się w tekstach opisujących aktualności polityczne i społeczne; w *Henriadzie*, *Dziwicy*, *Odach*, *Satyrach* i *Listach pisanych wierszem*, poeta-filozof maluje z elegancją swą „estetykę konwersacji”⁵⁶. Jego wesoły ton upiększa i czyni bardziej naturalnym wers nawet wtedy, gdy autor maluje świat nieuporządkowany, gdy „podrzyna gardła swym braciom”⁵⁷, wywołuje wojny, gdy kulawi, ślepcy i głusi spierają się, by wyzdrowieć, licząc na „cud”⁵⁸, gdy „monstra”⁵⁹ wieku Oświecenia – fanatycy irytują Voltaire’a w *Biednym diable*, a „choroba gasi płomień”⁶⁰ miłości przyjaciela De Genonville. Jednakże to w prozie – w *Esaju na temat obyczajów*, *Słowniku filozoficznym*, *Traktacie o tolerancji* – aktualności i historia stają się szczególnie wyraziste. Obecna w społeczeństwie XVIII-wiecznym przesądność bulwersuje rozum filozofów⁶¹. Ofiary dzieci „zasztyletowanych na ołtarzu [...] plamą całą ziemię”⁶², trybunał preferuje „morderstwo, aby uniknąć pomyłki”⁶³.

Tak oto autor epoki Oświecenia szkicuje swą pogardę wobec nieszczęść, które wybiera ze świata i opisuje za pośrednictwem swojego ironicznego stylu i swej wyobraźni artysty. Brzydota, okaleczenie, deformacja, rozczłonkowanie stanowią przykłady obrazów zła, które podjęte zostają w formie hipotez.

Człowiek jest brzydki!

Dramat człowieka zostaje ukazany przez Voltaire’a jako dramat estetyczny. Człowiek Voltaire’a zdaje się być zredukowany do przedmiotu – często pozbawiony analizy psychologicznej, czy kontekstu filozoficznego. Człowiek

⁵⁵ R. Girard, *Je vois Satan tombé comme l'éclair*, op.cit., s. 201.

⁵⁶ S. Menant, *Esthétique de Voltaire*, Paris 1995, s. 55.

⁵⁷ Voltaire, *Ode XVIII – de la guerre des Russes contre les Turcs*, w: *Œuvre Complète ...*, t. 8, s. 560.

⁵⁸ Idem, *La Pucelle*, [w:] *Œuvre Complète...*, t. 9, s. 60.

⁵⁹ Idem, *Le Pauvre diable*, [w:] *Œuvre Complète...*, t. 10, s. 113.

⁶⁰ Idem, *Épître – A Monsieur de La Faluère de Genonville*, [w:] *Œuvre Complète ...*, t. 10, s. 267.

⁶¹ Idem, *Dictionnaire...*, s. 85.

⁶² Idem, *Essai...*, s. 44.

⁶³ Idem, *Traktat...*, s. 13.

jest brudny i brzydki „w swym ciele”⁶⁴, zaś zmysł estetyczny autora tego nie akceptuje. Mamy wrażenie, iż Voltaire w swej XVIII-wiecznej peruce doświadcza nędzy człowieka fizycznie, z prawie namacalną nienawiścią deformując, mutując, oszpecając swe postaci. Spojrzenie Voltaire’a skupione jest na estetyce zła. Brzydota człowieka i jego świata stanowi element obsejny, który „drażży autora od wewnątrz”⁶⁵. Obrazy brzydoty przedstawiają rzeczywistość zdeformowaną, która – jako zniekształcenie postaci, czy świata – jest metaforą zniekształcenia całej ludzkości, której bytowanie na ziemi – tym „teatrze rzezi”⁶⁶ jest jedynie przejściowe. Niezrozumienie świata i wstręt do człowieka znajduje swe odzwierciedlenie w oszpeconych przez wyobraźnię Voltaire’a obrazach. Jego fantazja, bazując na przesadności w brzydocie, stanowi echo jego logiki. Hiperbola opisów brzydoty pomaga autorowi przeżywać to, co jest trudne do zaakceptowania. Burleskowy charakter brzydoty Voltaire’a frapuje intelekt i zmysły publiczności oraz czyni brzydotę estetycznie możliwą i interesującą. Charakterystyczną postacią brzydoty wolterowskiej jest przyszczaty starzec:

Nazajutrz, przechadzając się (Kandyd) spotkał nędzarza, całkowicie okrytego wrzodami, z martwymi oczyma, ze stoczonym końcem nosa, z wykrzywioną gębą, z czarnymi zębami, ochryplym głosem, dręczonego okrutnym kaszlem i wypluwającego po jednym zębem przy każdym napadzie⁶⁷.

Drobizgowy opis twarzy świadczy o niemocy autora w odniesieniu do rzeczy tego świata. Nadmierne eksponowanie brzydoty dowodzi, że zło przerasta Voltaire’a. Okryta wrzodami twarz żebraka jest odpychająca – Kandyd dostrzega ślady tego, co chory organizm wydała na zewnątrz. Toksyny zgromadzone w człowieku reprezentują zło, które starzec czynił przez całe życie. Krosty są niechciane i odrażające, jak również skutki popełnianych złych czynów. Kandyd pozostaje zde gustowany. Pory żebraka różnią się od tych pokrywających garb „ropuchy”⁶⁸, którą Voltaire w swym *Słowniku filozoficznym* szkicuje jako symbol piękna. Ospowaty żebrak jest człowiekiem o martwych oczach. Oczy te odzwierciedlają zmęczenie życiem i zapowiadają nadejście śmierci. Śmierć zaś, będącą – jak sądzili XVIII-wieczni myśliciele – pewnym i okrutnym końcem wszystkiego, poprzedza starość, jej przedsionek. Martwe oczy symbolizują utratę kontaktu

⁶⁴ J. Starobinski, *Le fusil à deux coups de Voltaire*, op.cit.

⁶⁵ S. Menant, *Esthétique de Voltaire*, op.cit., s. 75.

⁶⁶ Voltaire, *Essai...*, s. 333.

⁶⁷ Idem, *Kandyd...*, s. 96.

⁶⁸ Voltaire, *Dictionnaire...*, s. 94.

ze światem i z ludźmi. Oczy są też zwierciadłem duszy: „Oko jest okno człeka do poznania”⁶⁹ – człowiek jest więc pozbawiony kontaktu z rzeczywistością i ta do niego nie przemawia. U Voltaire’a martwe oczy zaprzeczają *Sztuce kochania* Owidiusza, gdzie „w cichym spojrzeniu często jest głos i słowa”⁷⁰. Tu martwe oczy symbolizują zatracenie emocji, miłości i wszelkiej afektywności, a w *Balladynie* Juliusza Słowackiego symbolizują miłość: „Przed ludzi okiem ty wiesz, że prawdziwe pocałowania dają się oczyma”⁷¹ i wreszcie – patrzeć – znaczy poznawać prawdę, ten zaś, kto ma oczy martwe, nie widzi jej. Czubek nosa żebraka jest zakrzywiony, a jego zęby go nadgryzają. Taki karykaturalny nos jest nienaturalny. Owe obrazowanie człowieka związane z fizjologiczną redukcją, przywołuje obraz tragicznej maski z greckiego teatru, który może także obrazować utratę kontaktu ze światem; zmysł węchu jest, bowiem upośledzony. Brak naturalnej relacji z rzeczywistością świadczy o utracie intuicji. Zęby wystające ze skrzywionych ust starca sprawiają, iż wypowiedzane słowa są zniekształcane. Stary, szczerbaty żebrak deformuje słowa. Słowo źle wypowiedziane zmienia sens. Słowo – to człowiek, a więc cała ludzkość. Gdy ono jest zniekształcone, to jakby cała ludzkość była zdeformowana.

Modyfikacja słowa jest skutkiem nienaturalnego i komicznego wypływania zębów. Obraz na wpół widomego, ospowatego, ze skrzywionym nosem żebraka jest odpychający, a jednocześnie śmieszny. Oto starzec tracący uzębienie jest obrazem przemijającego charakteru życia, świata, rzeczy. Ponadto słabość i frustracja czyniącego wysiłek starca podczas komunikowania się, oznacza utratę godności ludzkiej, a wypadające zęby symbolizują postępującą destrukcję i rozczłonkowanie człowieka. Takie obrazy zła skutkują depersonifikacją Twarzy (w znaczeniu Levinasa), która w efekcie ludzkiego bestialstwa wobec Drugiego staje się Maską, ukazującą ludzką jednostkę oszpeconą i odstręczającą, a tym samą obcą wobec siebie i wobec innych.

Ponieważ starzec jest odpychający, wywołuje odrazę, lęk przed monstrualnością, a na samym końcu zogniskowane potencjalne „współczucie”⁷², odnoszące się do samego odbiorcy oglądającego się w zwierciadle tego obrazu. Pangloss – Leibniz, jako żebrak stanowi zaprzeczenie *Teodycei*. Co więcej, filozof spotyka w swych podróżach wiele nieszczęść: utrata oka, ucha, etc. Kandyd dziwi się filozofii, z której wyczytuje nierozumną (choć przez Leibniza rozumowo przedstawioną) przemienność dobra i zła. W utworach

⁶⁹ J. Gawiński, *Oko*, [w:] *Dworzanki albo epigrammata polskie*, Warszawa 2006, s. 225.

⁷⁰ Owidiusz, *Sztuka kochania*, 1, 574, Warszawa 2008.

⁷¹ J. Słowacki, *Balladyna* 3, 2, 130, Wrocław 1984, s. 108.

⁷² Voltaire, *Kandyd*..., s. 97.

Voltaire'a, owa przemienność dobra i zła w imię „ogólnego dobra”⁷³ jest karykaturą *Teodycei* Leibniza, ponieważ nie bierze pod uwagę metafizycznych i realistycznych zasad, które są jej fundamentem. Pangloss – optymista z przekonania, jak go ocenia Kandyd – reprezentuje karykaturę burleskową „najlepszego z możliwych światów”⁷⁴.

Groteskowość brzydoty jest obecna nawet w eposie. Hermafrodyta, „im bardziej się miota, tym brzydszy się staje”⁷⁵. Owo negatywne porównanie staje się bardziej ludyczne, gdy widz daje porwać się rytmowi akcji. Ośmieszony opis aktu miłosnego zakrawa na odwrócenie wartości moralnych oraz literackich. Epos o Joannie D'Arc jest zdesakralizowana poprzez ton satyry, zaś brzydota jest instrumentem sztygmatyzacji z podstawowych walorów. Szlachetny dramatyczny gatunek literacki za sprawą pióra Voltaire'a staje się zabawną opowieścią a-moralną. Oksymoron jest aż nadto widoczny. Deformacja postaci Hermafrodyty nasuwa myśl o deformacji całej ludzkości. Estetyka brzydoty, gdy jest zabawna, staje się możliwa do zaakceptowania.

Kolejny ironiczny wymiar śmiechu rozbrzmiewa też, gdy angielska ateistka, Pani Clive-Hart „młoda żona bardzo zadufana, bardzo dumna, bardzo męska, bardzo złośliwa”⁷⁶ staje się kochanką Jenni, darzonego z kolei uczuciem przez „piękną Boca Vermeja”⁷⁷. Prowadzi ona życie „obrzydłe w przepychu [...] w towarzystwie ateistów, zresztą ludzi inteligentnych, których wyuzdanie przekonało Jenni, że człowiek nie ma nic, czego nie ma zwierzę, że rodzi się i umiera jak ono”⁷⁸, zaś Clive-Hart jest obrazem zaprzeczenia wewnętrznego i zewnętrznego kobiecego piękna oraz moralności. Jak widać, Voltaire ośmieszając ateizm po raz kolejny wkracza w paradoks horyzontów sensu w postrzeganiu zła. Podejmując próbę racjonalizowania zła, zarówno teizm jak i ateizm, są dla Voltaire'a filozofa bezradne wobec tajemnicy zła w świecie i w ludzkich działaniach. Funkcja poetycka wymieniania cech w najwyższym stopniu przymiotnika kreuje napełniony emocjonalnie obraz nędznej kobiety.

Estetyczna parodia paradoksalnego wymiaru dualistycznej walki dobra ze złem jest ukazana także w przemienności tychże. Oto dramatyczna wizja świata i bezradność autora – człowieka wobec niej bawi nas szybkością następowania po sobie dobrych i złych zdarzeń. Głód i ubóstwo,

⁷³ G. Leibniz, *Teodycea*, op.cit., s. 125.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Voltaire, *La Pucelle*, op.cit., s. 94.

⁷⁶ Idem, *Histoire de Jenni*, [w:] *Œuvre Complète...*, t. 21, s. 547.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Idem, *Histoire de Jenni*, [w:] *Œuvre Complète...*, t. 21, s. 547.

upokorzenie, zła wola ludzi Kościoła, „kopniaki w pośladki”⁷⁹ barona Thunder-ten-tronckh zdają się jakby mijać w tańcu z „dobrym anabaptystą”⁸⁰ dbającym o ciepłą strawę dla Kandyda. Utrata oka i ucha przez Panglossa stanowi przeciwieństwo wyjątkowej urody pięknej Kunegundy, dla której Kandyd przemierza świat „jaki się toczy.”⁸¹ Jednakże tragedia przemienności dobrych i złych wydarzeń traci na znaczeniu wobec zniekształceń fizycznych postarzałej Kunegundy, która „stała się haniebnie szpetna”⁸². Degradacja ciała kobiety współgra komicznie z degradacją jej życia: „większym smutkiem”⁸³ napawa jej brzydota, niżli fakt przebywania w niewoli i znoszone przez całe życie cierpienia.

Brzydota nie tylko rozśmiesza, ale i jest ośmieszona; odnaleziona Kunegunda „nie wiedziała, że obrzydła”⁸⁴. Jej naiwność idzie w parze z naiwnością Kandyda, którego „nikt o tym nie uprzedził”. Tragikomedia jest tym większa, iż Kandyd jako „uczciwy człowiek” mimo braku uczucia wobec Kunegundy, która „stała się tak brzydka”⁸⁵ bierze ją sobie za żonę. Skargi: „wielka szkoda”, „jaka brzydka”⁸⁶ zakrawają na burleskę, choć skrywają w sobie prawdziwe żale rozczarowanego obserwatora dostrzegającego miernotę i przejściowy stan rzeczy oraz... piękna. Mało poważny ton i charakter opowiadki w konfrontacji z powagą ogólnego zjawiska przemijania pod płaszczem estetyki brzydoty tworzy kontrast – oksymoron, który uwypukla głębię dramatu nędzy człowieka. Kandyd odnajduje swą Kunegundę, która okazuje się jako staruszka – taką jaką nie powinna stać się w „najlepszym z możliwych światów”⁸⁷: „o spalonej cerze, krwawych oczach, wyschłej piersi, pomarszczonymi licach, czerwonych i szorstkich ramionach”⁸⁸. Iluzja piękna została rozwiana dzięki oksymoronowi piękna i brzydoty. Oto skutek dualistycznego myślenia; sceptycyzm Voltaire'a przerażająco pogodnie roz-tacza się nad smutną radością świata „jaki się toczy”⁸⁹.

⁷⁹ Idem, *Kandyd...*, s. 93.

⁸⁰ Ibidem, s. 96.

⁸¹ Idem, *Tak toczy się świat...*, s. 87.

⁸² Idem, *Kandyd...*, s. 163.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem, s. 168.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem, s. 163.

⁸⁷ Ibidem, s. 103.

⁸⁸ Ibidem, s. 168.

⁸⁹ Idem, *Tak toczy się świat...*, s. 87.

Okaleczony i zniekształcony

Kolejny oksymoron niedoskonałości w doskonałym świecie ukazany jest więc w postaciach okaleczonych, pozbawionych części ciała, uszkodzonych – bo mowa tu o „marionetkach”⁹⁰ Voltaire’a. Pozbawienie postaci analizy psychologicznej, przemienność przygód i ich nieoczekiwany, zaskakujący przebieg oraz wyjęcie z kontekstu wydarzeń historycznych jest okaleczeniem historii fikcyjnej oraz rzeczywistości. Nawet idee wolterowskie nie są przedstawione wyraźnie, gdyż są połączone z burleskowością, która je deformuje. Okaleczenie i deformacja stanowią echo niespokojnej wyobraźni autora. Voltaire zaniepokojony i przerażony, postrzega człowieka i całą ludzkość jako zdeformowaną i okaleczoną. Lęk i niemoc wobec takiej właśnie kondycji ludzkiej i świata zostają przetransponowane w liczne obrazy pociętych ciał, części ciał rozproszonych lub niekompletnych. Autor wrażliwy na zło wyczuwa niedoskonałość rodzaju ludzkiego. Optymistyczna teoria Panglossa zostaje „rozłożona na części”⁹¹. Pesymistyczna myśl Voltaire’a na temat przeznaczenia rzeczy i ludzi odbija się w opisie ogólnej – choć niewidocznej na pierwszy rzut oka – destrukcji. Antidotum na zło można próbować znaleźć właśnie w zniekształconych ciałach. Istnieje ono wciąż pod postacią zła: zdeformowanego ciała, czy też opisu historycznego. Lecz ów obraz zła zdaje się fantastyczny, nierealny. Nuta humoru bawi nawet, gdy rozgrywa się nieszczęsna symfonia. Teksty Voltaire’a kumulują nieszczęścia powtarzane w sposób przypadkowy, które następnie autor porównuje ze sobą. Wolterowski skandal życia człowieka odzwierciedla się w skandalicznych przedstawieniach zła, które wyobraźnia filozofa ozdabia manewrując banałem, trywialnością, a nawet zwyczajnością: ucięty nos, odcięte uszy, odcięty pośladek.

Zdeformowany nos

„Nasi mędracy orzekli, iż człowiek jest obrazem Boga; oto żartobliwy obraz Bytu wiecznego: spłaszczony nos z niewielką, lub nijaką inteligencją”⁹². Spłaszczony nos istoty ludzkiej stworzonej na obraz Boży jest defektem ludzkości, a więc również rozumu i inteligencji człowieka. Ten afront zadany rozumowi jest przeciwny prawu naturalnemu. Gdy Amabed podróżował po brzegach południowej Francji, spotykał afrykańskie „dzikie bestie”⁹³,

⁹⁰ Voltaire, *Uszy hrabiego Chesterfield*, [w:] *Powiastrki...*, s. 262.

⁹¹ J. Starobinski, *Le fusil à deux coups de Voltaire*, op.cit., s. 129.

⁹² Voltaire, *Les Lettres d'Amaded*, [w:] *Contes en vers et en prose*, Paris 1992, s. 319.

⁹³ *Ibidem*.

które poprzez swą fizyczność i kulturę różniły się od białych ze świata zachodniego. Tak więc nos w tej wyprawie jest znakiem zewnętrznej i wewnętrznej różnicy. Żartobliwy obraz Bytu wiecznego wydaje się łagodzić odrazę Amabeda wobec ludzi odmiennej rasy, jednakże w efekcie owa ironia zwiększa jedynie uczucie wstrętu i nieprzyjemnego zaskoczenia. Konfuzja porządków widnieje też w ciężarze porównywanych elementów: nos spłaszczony kontra Byt wieczny. Stworzenie Boże, według Voltaire'a, nie może bowiem być szpetne, gdyż jego twórca nie może takim być. Nos jest częścią twarzy najbardziej widoczną, zwłaszcza jeśli różni się od nosa podróżników. Kwestia stworzenia człowieka na obraz Boży jest kwestią niezrozumiałą dla autora, który podaje w wątpliwość pochodzenie człowieka, a może nawet wszechmoc Bożą i zależność pomiędzy człowiekiem a Bogiem. Problem trwa i Amabed jest świadkiem wymiany sześciu wołów na sześciu Afrykanów. Człowiek o spłaszczonym nosie zostaje więc porównany do zwierzęcia. Owe czarne zwierzęta, za jakie uważa Afrykanów Amabed, mają jedynie niewiele inteligencji, lub są jej całkowicie pozbawione, co czyni je niezdolnymi do tworzenia instrumentów muzycznych. Po raz kolejny wśród tekstów Voltaire'a dotykamy obecnego w całej jego refleksji redukowania człowieka do jego fizjologicznej konstytucji, która w konsekwencji – w zestawieniu z pytaniem o człowieka przynieść musi odpowiedź bądź o karykaturalnego Boga bądź o karykaturalnego człowieka. W taki oto sposób poprzez krótki burleskowy i komiczny cytat dotyczący „spłaszczonego nosa” dochodzimy do tragicznej wizji człowieka – co za tym idzie – jego Boga. Brzydota człowieka nie jest jednakże szkicowana z nutą ironii, gdyż przed dramatyczną rzeczywistością Voltaire próbuje się bronić. Obserwacja szpetnego człowieka zostaje powiązana z obsesją dotyczącą niedoskonałego Boga – „wiecznego zegarmistrza”⁹⁴, który stworzył swe dzieło niedoskonałe. Kontynuując, Bóg nie będąc doskonałym, pozostawia swe nie-doskonałe stworzenia bez opieki, pozwalając im miotać się w niedoskonałym świecie. Zło pochodzi od tegoż niedoskonałego człowieka, lecz być może wolterowska myśl jest głębsza, rozpościera się bowiem na całą niedoskonałą ludzkość. W ten oto sposób od „spłaszczonego nosa”⁹⁵ dochodzimy do tematu, który rzeczywiście zajmuje autora – tematu nędzy ludzkiej.

⁹⁴ Idem, *Les Lettres d'Amaded*, op.cit.

⁹⁵ Ibidem.

Odcięty nos

Nos jako atrybut intuicji może pełnić rolę przewodnika na drodze życia. Jego strata lub deformacja mogą oznaczać odejście z dobrej drogi lub utratę dobrego kierunku. Można także przypuszczać, iż deformacja nosa, czy też jego utrata, oznacza dewiację lub trudność w przejściu drogi duszy człowieka, ciągle poszukującego sensu życia.

W *Zadigu*, w rozdziale „Nos”, Voltaire zdaje się raczej upraszczać sens odcięcia nosa bohatera, zadowolając się dziwnym i pozornie niepożądanym aspektem. Wdowa zawraca strumień, aby odciąć nos Zadiga, by oto następnie przytwierdzić go do boku swego kochanka: „Przywodzi mnie niemal do grobu, odparł (Zadigowi) Kador – a istnieje tylko jedno lekarstwo: przyłożyć na chory bok nos świeżo zmarłego człowieka. – Dziwne lekarstwo – rzekła Azora”⁹⁶. Voltaire nadaje blask enigmatycznemu aspektowi ironii, który powoduje absurd sytuacji. Absurd zdaje się dominować nad fantazją; uwypukla komizm, zwłaszcza gdy jest związany z automatyzmem i mechanicznością. Autor osiąga ów efekt za pomocą powtórzeń i niestosownych sytuacji. Nadmiar śmieszności służy mu do wydedukowania uogólniającej maksymy, która zrodzona z absurdu wydaje nam się dana darmo. Wrażenie redukcji kontekstu i logiki idzie w parze z redukcją-banalizacją moralności, etyki, czego dowodem jest wymawiana bez konsekwencji przysięga Azory, a ponadto frywolność obyczajów i prosta, uboga forma obrazu. Fantazja i prostota, a nawet zwyczajność sprawiają, iż opis staje się bardziej zabawny. Voltaire, który ironizuje, głosi ze swadą prawdy moralno-filozoficzne.

Jednakże aspekt absurdalny nosa nabiera sensu, jeśli pomyślimy o znaczeniu jakie obraz odciętego nosa może jeszcze przedstawiać. Ten wspólny element trywialny nabiera ważnego znaczenia; wdowa chce odciąć swemu mężowi symbol zmysłu przenikliwości, roztropności, mądrości, subtelności. Mąż pozbawiony tych cech nie jest już zdolny podejrzewać swą żonę o zdradę. Dzięki aspektowi teatralnemu autor opowiadki wprowadza swą filozofię, zaś farsa interesuje i fascynuje czytelnika:

Ostatecznie – rzekła (Azora), kiedy mój mąż będzie przechodził ze świata wczorajszego w świat jutrzejszy przez most Chinavar, zali anioł Azrael będzie się wahał przepuścić go dlatego, że nos jego będzie nieco krótszy? Wzięła brzytwę, udała się na grób męża, skropiła go łzami i zbliżyła się, aby obciąć nos Zadigowi, który leżał w trumnie⁹⁷.

⁹⁶ Idem, *Zadig*, s. 13.

⁹⁷ Ibidem, s. 14.

Ani obraz oniryczny anioła muzułmańskiego, ani tradycja mitologiczna nie stanowią przeszkody dla filozoficznej refleksji wdowy na temat reinkarnacji duszy. Teatralność sceny przedłuża się do końca rozdziału, gdzie: „Zadig podniósł się trzymając nos jedną ręką, drugą zaś uchylając brzytwę. Pani – rzekł – nie pomstuj już na młodą Korsu; zamach na mój nos nie ustępuje w niczym odwróceniu strumienia”⁹⁸. Zadig chroni więc swój nos przed trywialną brzytwą, przesadami i barbarzyńskimi praktykami, które zagrażają mu ze strony najbliższej mu osoby. Łzy kobiety są łzami mało szczerzego żalu, a więc hipokryzji zaprzeczającej refleksji wdowy. Oto nos, jako „znikomy szczegół [...] oddaje wizję świata przesadzoną i cyniczną”⁹⁹.

Garbus

W postaciach wolterowskich można dopatrzeć się walki. Walka jest dyskretna, gdyż maskowana poprzez bufoniczny charakter opisu – przeciw regule porządku Leibniza. Pod postacią człowieka bez nosa, oka, czy też garbusa, ukryta jest zniekształcona ludzkość, ludzkość źle stworzona. W tenże sposób, mit natury doskonałej i poukładanej zostaje obalony. Deformacja fizyczności postaci ukazuje nieporządek w „najlepszym z możliwych światów”¹⁰⁰.

Pomiędzy zdeformowanymi postaciami Voltaire'a – ikonami wizji zniekształconego człowieka spotykamy sylwetkę garbusa: „Brioché, widząc garbatego z przodu i z tyłu Poliszynela chciał go nauczyć czytać i pisać. Poliszynel, przez dwa lata literował dość dobrze, lecz nigdy nie mógł nauczyć się posługiwać piórem”¹⁰¹. Komiczna postać wybrana przez autora jest typem, który pochodzi z tradycyjnego teatru: figura z dwoma garbami i czerwonym zagiętym nosem poznała smak sławy podczas parad marionetek teatru obwoźnego. Poliszynela charakteryzowała arogancja i pyszałkowatość, jego głos był wysoki, jego dowcipy sprośne. Te cechy uczyniły z niego najbardziej oryginalną figurę teatru kukielkowego. Poliszynel Voltaire'a dziedziczy niektóre cechy charakteru swego brata z epoki poprzedniej; jest garbaty, sprytny i komiczny. Nosi wąsy, jego głos jest krzykliwy i chrapliwy. Voltaire manipuluje swą marionetką nakazując „połknięcie (Poliszynela) przez ropuchę”¹⁰². Wplątuje swego bohatera w tarapaty na sposób i w momencie, w którym chce, gdzie chce, bez żadnych konsekwencji, jak gdyby sam był

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ S. Menant, *Esthétique de Voltaire*, op.cit., s. 34.

¹⁰⁰ G. Leibniz, *Teodycea*, op.cit., s. 125.

¹⁰¹ Voltaire, *Pot-pourri*, w: *Contes...*, s. 43.

¹⁰² Ibidem, s. 49.

reżyserem pociągającym za sznurki swych kukiełek, dyrygując ich teatralnym życiem. Ironia Voltaire'a zdaje się dramatyczna, jednakże autor bawi swego widza mariażem komizmu z tragedią. Voltaire okrutny wobec swego bohatera „połkniętego przez ropuchę”¹⁰³ sprawia, iż gubi on przedmioty jak: „swój kapelusz, swój garb i swoją praktykę”¹⁰⁴, ukazując tę nieszczęśliwą przygodę bardziej jeszcze groteskową. Owa ekstrawagancja idei czyni obraz i scenę malownicze, a przez to bardziej interesujące. Garbus – analfabeta bez zawodu, którego widz żałuje, połknięty przez ropuchę i pozbawiony swych atrybutów staje się komiczny, a nawet groteskowy.

Zniekształcenie garbusa i okropność ropuchy – jako wolterowskie wcielenia brzydoty, kolejny raz przypominają odrazę Voltaire'a wobec brudnego i brzydkiego. Związek okropności z komizmem dyskredytuje bohatera, więc może też dyskredytować każdego człowieka. Rama komizmu otaczająca obraz nieszczęść Poliszynela ukazuje niemoc wobec ogarnięcia rozumem całego misterium życia ludzkiego. „Wewnętrzne konflikty”¹⁰⁵ autora znajdują swe odzwierciedlenie w dramatycznej wizji świata. Ponadto, wolterowska wyobraźnia poszerza rozumienie tekstu literackiego. Paradoksalnie, poprzez wynaturzenie postaci i historii, więc także powiastki, poprzez pozbawienie ich koherencji i znaczenia, autor, zmylając oko widza, i bohatera, ukrywa pod maską burleski rzeczywisty problem egzystencji ludzkiej – zło. Interpretacja obrazu Poliszynela jest szersza. Oto garbaty Poliszynel nosi garb, podobnie jak Chrystus nosił ciężar grzechów całej ludzkości i każdego człowieka. Wolterowski bohater cierpi, będąc „połkniętym przez ropuchę”, jak prorok Jeremiasz połknięty przez rybę. Symbol śmierci i zmartwychwstania Jezusa, który jest tu ukazany, jako przypadek jaki przydarzył się Poliszynelowi, redukuje całą wagę wydarzenia biblijnego. W próbie zniszczenia przesądności i przez fabularyzację *Biblii*, Voltaire sięga do przekroczenia lingwistycznego i estetycznego. Garbaty „z tyłu i z przodu” Poliszynel, połykająca go ropucha, przedmioty, które bohater traci, ośmieszają postać Jezusa, ośmieszając jednocześnie fundamenty wiary katolickiej. Świętokradztwo, które popełnia Voltaire, nie jawi się wcale transparentne, nie jest jednakże mniej monstrualne. Tak oto reżyser – Voltaire w swej grze teatralnej umiejscawia swego widza pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Brzydota, której autor nakłada maskę, jest w ten sposób przebrana i ukazuje się „estetycznie możliwa”¹⁰⁶.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op.cit., s. 210.

¹⁰⁶ K. Rozenkranz, *La laideur dans l'art*, op.cit., s. 12.

Konkluzja

Wyobraźnia Voltaire'a zdaje się być obronną terapią przeciw niepokojowi wobec zła, które przygniata autora. Szkicując swe obrazy, owija je on w płaszcz burleski, aby dać pozór zwycięstwa nad nieszczęściami tego świata. Jego wrażliwość skoncentrowana na złu, wypełnia strony jego tekstów. Brzydota postaci, ich deformacja, rozczłonkowanie ciał, okropieństwa pola walki, w elegancki sposób tworzą spójną całość zabawnego dzieła traktującego o złu. Spektakl nieszczęść przybierających formę garbusów, ślepców, starców, porozrzucanych mózgow, stosów ciał odzwierciedla sposób, w jaki Voltaire wyobraża sobie zło. Zły świat, zdeformowany człowiek, jako karykatura staje się atrakcyjny dzięki ironii. Nadmiar, zaskoczenie, dziwność, niepożądanie złączone z nieszczęśliwą ideą świata, tworzą w rezultacie jego zabawną burleskę. Ironia Voltaire'a, dzięki swemu nieracjonalnemu aspektowi, maluje świat nieuporządkowany, oddając go komicznie scalonym. Wyobraźnia autora jest afektywna, gdyż poprzez ukazanie świata jako sceny teatralnej wpływa na emocje widza. Drwina i szyderstwo wobec człowieka, wobec „Zegarmistrza”¹⁰⁷ tego świata są reakcją wobec nieporadności, niemożności, nieracjonalności przerażonego Voltaire'a, który poprzez swe liczne personifikacje „*turpis et deformatis*”¹⁰⁸ kreuje swą choreografię zła.

JOANNA ZIOBROWSKA – doktor Literatury Francuskiej. W trakcie studiów na Uniwersytecie Sorbona aktywnie uczestniczyła w seminariach organizowanych przez Ośrodek Badań Języka i Literatury Francuskiej XVII i XVIIIw. (CELLF) i redagowała analityczną bibliografię dzieł krytycznych Voltaire'a. Aktualnie wykłada literaturę i historię Francji oraz uczy języka francuskiego na Uniwersytecie Zielonogórskim. Ponadto otworzyła przewod habilitacyjny na Sorbonie; Jej badania dotyczą poetyki obrazu Innego w literaturze Oświecenia Francuskiego oraz literatury ustnej krajów Afryki.

JOANNA ZIOBROWSKA – Ph.D. in French Literature. While at the Sorbonne, She participated in the seminars run by the “Centre for the Study of the French Language and Literature of the XVII and XVIII Centuries” (CELLF) – as part of her involvement she edited an analytical bibliography of critical reviews of Voltaire's works. At present, she lectures in French literature and history and teaches French at the University of Zielona Góra. Her research focuses on the poetics of the image of The Other in the literature of the French Enlightenment. One of her other objectives is to establish regular scientific cooperation between the Sorbonne and the University of Zielona Góra.

¹⁰⁷ Voltaire, *Les cabales*, op.cit., s. 193.

¹⁰⁸ K. Rozenkranz, *La laideur dans l'art*, op.cit., s. 24.