

Teksty Drugie 2006, 1-2, s. 205-224



Rousseau, Diderot i narodziny autentyczności.

Michał Warchala

Michał WARCHALA

Rousseau, Diderot i narodziny autentyczności

Autentyczność jako pojęcie moralne czy kategoria filozoficzna kojarzy się przede wszystkim z egzystencjalizmem. Specjalistyczne leksykony i encyklopedie filozofii, o ile w ogóle uwzględniają tę kategorię, odsyłają nas z reguły do Heideggerowskiej *Eigentlichkeit* bądź do dzieł Jean-Paul Sartre'a. Niekiedy, znacznie rzadziej, napotkamy też odniesienia do Kierkegaarda bądź Nietzschego. Autentyczność w tym ujęciu to zatem pojęcie stosunkowo późne, w którego pojawieniu się główną rolę odegrał europejski nihilizm. Reakcją nań będzie z jednej strony apologia wolności i autentyczności jako ucieczki od „piekła innych ludzi”, z drugiej zaś dostrojenie się do bycia jako fundamentu i jedynej gwarancji autentycznego istnienia.

Jednak dzieje autentyczności, dzieje „bycia sobą” traktowanego jako wartość najwyższa sięgają odleglejszej przeszłości. Jak pouczają nas Lionel Trilling i Charles Taylor¹, autentyczność jest jednym z kluczowych postulatów i zarazem problemów zachodniej kultury, począwszy od Oświecenia. To, co na jej temat mają do powiedzenia Heidegger czy Sartre, jest jedynie późnym przejawem ruchu, który rozpoczyna się wraz z narodzinami nowoczesności. Nowoczesność od swych początków jest epoką autentyczności, która przybiera różne postaci, zawsze jednak traktowana jest jako problem fundamentalny, podstawowy dla istnienia jednostki.

Tę egzystencjalną rangę autentyczność zyskuje po raz pierwszy w dziele Rousseau. Od początku jest ona czymś problematycznym, trudno uchwytnym, czymś, o co trzeba walczyć i to nie tylko z niechętnym otoczeniem, ale i z samym sobą.

^{1/} L. Trilling *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1972 oraz Ch. Taylor *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Znak, Kraków 2000.

Polem tej walki jest język, który stopniowo traci swoje ugruntowanie w przednowoczesnej „symbolicznej składni” i staje się obszarem, w którym podmiot musi nazwać rzeczy na nowo, wynaleźć swój własny „subtelniejszy” idiom.

Odnajdywaniu autentyczności towarzyszy jednak stała groźba popadnięcia w jej przeciwieństwo, w nieautentyczność, sztuczność, teatralność. Bycie częścią *theatrum mundi*, nieautentycznej rzeczywistości maski – oto czego Rousseau boi się najbardziej, od czego pragnie uciec, nawet wtedy, gdy pozostaje mu już tylko ucieczka w szaleństwo. To, co dla niego jest groźbą, dla Denisa Diderota stanowi oczywisty składnik kondycji ludzkiej, jedyny żywioł, w którym może ujawnić się jej prawda. Odpowiedzią (choć nie w sensie bezpośredniej polemiki) na krytykę teatralności i Rousseauwskie wyznania zgorzkniałego „samotnego marzyciela” jest ironiczny dialog z *Kuzynka mistrza Rameau*². Świat Rameau to świat udawania, nieustannego przybierania teatralnych póz i ich jednoczesnego demaskowania. Poza i jej obnażenie sytuują się na tym samym poziomie, w pewnych momentach stają się niemal nieodróżnialne – fałszywość maski może zostać zdezawuowana tylko z pomocą innej maski. Czyżby więc udawanie było istotą człowieczeństwa? Czyżby przeznaczeniem człowieka była wieczna kondycja „ducha, który wyobcował się od samego siebie”, jak powiada Hegel w swoim sławnym komentarzu do *Kuzynka w Fenomenologii*? Naturalność i maska, powaga przeżycia i ironia – epoka autentyczności rozpoczyna się od pewnego starcia między tekstami, ujawniającego całą jej problematyczność, która będzie czymś nader istotnym dla romantyków.

Oświecenie i maski

Zdzieranie masek, obnażanie pozorów jest jednym z naczelnych haseł Oświecenia, zwłaszcza w jego bardziej radykalnych postaciach. Edward Gibbon, uznając Tacytę za największego historyka starożytności, jego wielkość dostrzega w konsekwentnym przeciwstawianiu pozoru i prawdy, demaskowaniu zbrodni ukrytej za dostojną fasadą instytucji władzy³. Podjęta przez oświeceniowych *philosophes* walka z przesądem, religią i chrześcijańską „mitologią” to także walka z wszechwładzą pozoru, który stwarza i utrzymuje przy życiu absurdalne społeczne instytucje. Świat pozoru krępuje człowieka, wplątuje go w sytuacje niekiedy śmieszne, czasem niebezpieczne, nieraz tragiczne. W Wolteriańskim *Zadigu* to właśnie pozór i maska są nowoczesną inkarnacją losu, złowrogą siłą ciężko doświadczającą głównego bohatera. Władza pozoru sięga jednak głębiej, maska jest nieusuwalnym elementem funkcjonowania jednostki w społeczności, bycia postrzeganym

^{2/} Czyniąc zestawienie tekstów Rousseau i Diderota punktem wyjścia dla moich wywodów, podejmuję tu sugestie Richarda Senneta (*The Fall of Public Man*, Cambridge University Press, Cambridge 1977) oraz Philippe’a Lacoue-Labarthe’a (*Diderot: paradoks i mimesis*, przeł. J. Margański, „Teksty Drugie” 2002 nr 3, s. 183-198).

^{3/} Por. P. Gay *The Enlightenment*, t. 1, Norton, New York 1995, s.156-158.

i opisywanym przez innych, a nie tylko atrybutem niezbędnym w osiągnięciu określonych celów. Oświecenie dąży do odkrycia „źródeł” (*origines*) czy to w postaci ogólnej zasady czy zbioru historycznych faktów. Dotarcie do „źródła” oznacza zarazem odkrycie pierwotnej manipulacji, *quasi*-mitycznego momentu, w którym „naturalny” bieg rzeczy uległ skrzywieniu⁴.

Ten motyw demaskowania stał się z czasem, jak zauważa Jean Starobinski, obiegowym, niemal banalnym elementem oświeceniowej literatury:

W teatrze, w kościele, w powieściach, w czasopiśmie, każdy na swój sposób obnaża pozory, konwenanse, hipokryzję, maski. W słowniku polemiki i satyry brak terminów, które występowałyby częściej aniżeli *odstąpić* i *zdemaskować*. [...] Do rozwiązania dobrze poprowadzonej intrygi potrzebni są zdemaskowani zdrajcy.⁵

Dla oświeczonej publiczności moment obnażenia pozorów stał się zwykłym elementem konwencji, z rzadka jedynie wzbudzającym żywsze emocje.

A jednak dla tej samej publiczności dzieła Rousseau, począwszy od *Rozprawy o naukach i sztukach*, a na *Wyznaniach* skończywszy, stanowiły wstrząs, w którym początkowe zaciekawienie mieszało się z niesmakiem i oburzeniem. *Rozprawie o nierówności* czy *Umowie społecznej*, nim jeszcze stały się biblią przyszłych rewolucjonistów, niejednokrotnie wytykano wewnętrzne sprzeczności i „sofistyczny” charakter. *Wyznania*, zanim ujrzały światło dzienne, budziły obawy w obozie *philosophes* od dawna oskarżających Rousseau o „zdradę”. Z drugiej strony „reakcjonisci” równie bezlitośnie wyszydzały jego postawę: w satyrze Palissota Rousseau pojawia się na scenie na czworakach z główką sałaty w ustach. Karykatura na równi z odczytywanymi dosłownie fragmentami *Rozprawy o nierówności* staje się zaczątkiem mitu Rousseau-prymitywisty, który (choć wielokrotnie obalany) pozostaje do dziś najistotniejszym elementem potocznej wiedzy o nim.

Pożywką dla szysterstw są nie tylko nasilające się wraz z upływem lat objawy rzeczywistego umysłowego niezrównoważenia, chorobliwego zaangażowania Rousseau we własną twórczość, jak również samo zastosowanie wspomnianego wcześniej zabiegu demaskacji do własnego Ja. Wielkim i dobrze wówczas znanym prekursorem był w tym względzie Montaigne; Rousseau mógłby tu jedynie zajmować pozycję mniej stylistycznie wyrafinowanego naśladowcy. Jak gdyby zdając sobie z tego sprawę, podkreśla dystans, który dzieli go od autora *Prób* – jego własny projekt sięga głębiej i w momencie swego największego egzystencjalnego natężenia ma charakter ściśle intymny. W szkicach do *Wyznań* Rousseau oskarża Montaigne’a o brak szczerości: „Montaigne pokazuje swoje wady, ale tylko te, które zjednują mu sympatię; tymczasem nie istnieje człowiek, który nie miałby także wad odra-

^{4/} Ten motyw „poszukiwania źródeł” wspólny dla całego francuskiego oświecenia analizuje Bronisław Baczko w: *Rousseau – samotność i wspólnota*, PWN, Warszawa 1964, s. 99 i nast.

^{5/} *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda*, przeł. J. Wojcieszak, KR, Warszawa 2000, s. 12.

zających. Montaigne odmalowuje siebie wiernie, ale tylko z profilu”⁶. W *Przechadzkach* pada z kolei charakterystyczne oskarżenie o chęć zyskania poklasku publiczności: „Podejmuję to samo dzieło, co Montaigne, lecz w zgoła przeciwnym zamiarze: on bowiem pisał swoje *Próby* tylko dla innych, ja zaś spisuję swoje przechadzki tylko dla siebie”⁷.

Dla Rousseau zatem własne Ja i moment jego ukazania nie ma być przedmiotem estetyzującej kontemplacji. Ta ostatnia wymaga zachowania określonego dystansu, a tego Rousseau najbardziej pragnie uniknąć. Intensywności przeżywania, która stanowi rzeczywistą siłę napędową wszelkich jego prób pisarskich, towarzyszy nieustannie przekonanie o nieadekwatności wszelkiej artykulacji i symbolizacji przeżycia. Stąd konieczność ponawiania wysiłków układających się w nieprzerwany monolog, w którym Rousseau posługuje się wciąż nowymi metaforami-przebraniami: natura i przeciwstawna jej złowroga cywilizacja, Bóg, „religia naturalna” wikarego sabaudzkiego, miłość Julii i Saint-Preux, wychowanie Emila, grecko-rzymska cnota, „obywatel Genewy”, samotny wędrowiec dostępujący w trakcie przechadzki objawienia jedności wszechświata itd. Artykulacje nie tworzą dialektycznego ciągu, w którym symbolizacja mniej adekwatna ustępuje miejsca bardziej adekwatnej. Monolog Rousseau bliższy jest Freudowskiej figurze przymusu powtarzania, w którym następuje wieczny powrót tego samego elementu bez możliwości ostatecznego uwalniającego wypowiedzenia go. Każda symbolizacja wydaje się podejrzana, skażona fałszem; nie oddaje do końca „prawdy ja”. Pierre Burgelin zauważa, że Rousseau jest myślicielem, który „prowadzi swoją własną psychoanalizę”⁸. Nawet jeśli takie „psychologistyczne” stanowisko wydaje się przesadą, to jednak umożliwia ono dostrzeżenie pierwiastka niepewności i daremności będącego, zwłaszcza w późnym okresie, negatywną siłą napędową pisarskiego przedsięwzięcia Rousseau. Odrzucone artykulacje, wytwory nieudanego rozpoznania wiodą samodzielną egzystencję w postaci korowodu masek, który przedstawia oczom publiczności fałszywego Rousseau.

To właśnie ten momentami dość rozpaczliwy monolog wydawał się chyba współczesnym najbardziej dziwaczny, najbardziej (o ironio!) „nienaturalny”. Dzięki niemu jednak, dzięki zawartym w nim sprzecznościom Rousseau otwiera nową epokę w dziejach nie tyle filozofii czy literatury, ile przede wszystkim jednostkowej wrażliwości i samoświadomości – epokę autentyczności. Skrajną postacią tej ostatniej jest w przypadku Rousseau „poczucie istnienia” (*sentiment de l'existence*) będące pragnieniem czystej, niezapośredniczonej samoobecności, wolnej od „zewnątrznych”, „obcych” elementów, która funkcjonuje jako zarazem punkt wyjś-

6/ *Ebauches des Confessions*, w: *Oeuvres completes* t. 1, wyd. M. Raymond i B. Gagnebin, Pleiade, Paris 1959, s. 1149-1150.

7/ J.J. Rousseau *Przechadzki samotnego marzyciela*, przeł. M. Gniewiewska, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 33.

8/ P. Burgelin *La philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*, PUF, Paris 1952, s. 29.

cia, źródło nowego „prawa natury” i punkt dojścia, *summum bonum*, do którego zmierza wszelkie doświadczenie.

Z Genewy do Paryża

W znanym fragmencie *Wyznań* Rousseau opisuje decyzję napisania tego, co miało się stać *Rozprawą o naukach i sztukach*, jako początek „długiego łańcucha nieszczęść”^{9/}. *Listowi o widowiskach* nie towarzyszą równie patetyczne stwierdzenia, choć jest to jeden z kluczowych momentów konfliktu ze środowiskiem encyklopedystów sprowokowanego przez *Rozprawę o nierówności*, a krytyka zawarta w *Liście* wymierzona jest *explicite* w jednego z nich. Sprowokowany artykułem d’Alemberta w *Encyklopedii*, Rousseau zabiera głos w sprawie teatru, w istocie jest to kolejna próba artikulacji przeżycia, które wcześniej znalazło wyraz w obu *Rozprawach*. Tam artikulacja przybrała postać oburzenia na „nienaturalność” społecznych relacji. Oburzenie nie spotkało się jednak z właściwym odzewem, wywołało konflikt i oskarżenia, a w konsekwencji rozczarowanie. Tym razem Rousseau wycofuje się i zagłębia w samego siebie. *List* jest pierwszą z prób usprawiedliwienia własnej postawy, usprawiedliwienia, które z czasem stanie się obsesją i głównym motywem twórczości. W *Liście* Rousseau nie rezygnuje jeszcze z czynienia swych poglądów sprawą publiczną; publiczny kostium „obywatela Genewy”, wypróbowany zwłaszcza w *Rozprawie o nierówności*, nadal mu służy: „Pisałem dla mojej ojczyzny [...] nie chodzi już tutaj o czcze gadanie filozoficzne, ale o praktyczną prawdę ważną dla całego narodu”, zauważa w przedmowie do *Listu*. Jednak właściwa apologetyczna intencja tekstu ujawnia się w nieco wcześniejszym fragmencie – Rousseau, antycypując własne refleksje z *Wyznań*, objaśnia zdradliwość uwikłania w grę publicznych sporów: „O słodkie życie w ustroniu, któreś przez trzydzieści lat dawało mi szczęście, należało kochać cię zawsze! [...] Skoro wszystko to jest niemożliwe, muszę mówić, muszę potępiać to, czego nie pochwalam, a b y n i k t n i e m ó g ł p r z y p i s y w a ć m i p o g l ą d ó w, k t ó r y c h n i e m a m”.

W *Liście* przewijają się rozmaite argumenty przeciwko widowiskom teatralnym. Kluczowym elementem ustanawiającym swoiste napięcie tekstu jest przeciwstawienie zewnętrznego „obrazu” i wewnętrznego „pierwowzoru”^{10/}. Sztuki teatralne to obrazy namiętności, których pierwowzory tkwią w człowieku. Teatr upiększa i odtwarza to, co zawsze już jest w duszy ludzkiej. Widowisko jest hipostazą, która wydaje się Rousseau przede wszystkim zbędna:

Teatr, mówią mi, prowadzony tak, jak można i trzeba, czyni cnotę przyjemną, a obrzydza występki. Jak to? Czyżby przed powstaniem teatru nie kochano dobrych ludzi i nie nie-

^{9/} J.J. Rousseau *Wyznania*, t. 2, ks. VIII, przeł. T. Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1956, s. 96 (wszystkie kolejne cytaty z *Wyznań* według tego wydania).

^{10/} J.J. Rousseau *List o widowiskach*, przeł. W. Bieńkowska, w: tegoż *Umowa społeczna i inne pisma*, s. 350 (wszystkie cytaty z *Listu* według tego wydania).

nawidzono złych? [...] Teatr czyni cnotę przyjemną... Wielkiego zaiste dokonuje cudu czyniąc to, co natura i rozum zrobiły już przed nim.¹¹

D'Alembert, zachwalając dobroczynny wpływ teatru na obyczaje, popełnia błąd mnożenia bytów ponad potrzebę. Teatr może jedynie schlebiać pewnym skłonnościom, których istnienie jest jednak od niego całkowicie niezależne.

Kolejne argumenty Rousseau wynikają z tego zasadniczego napięcia między fikcyjnym obrazem a naturalnym pierwowzorem, z przekonania o dzielącym je dystansie, który wydaje się nie po przeskoczeniu. Sytuacja sceniczna jest nam całkowicie obca, teatr, kreując kolejne iluzoryczne sytuacje, może jedynie przeszkadzać – teatralne zmyślenia są zbyt odległe od codziennego życia, by móc jakkolwiek wpłynąć na praktyczną moralność.

Motyw „zapominania o życiu” wskutek oddziaływania scenicznej hipostazy kryje w sobie jednak znacznie istotniejsze niebezpieczeństwo – na wół świadome przecucie tego niebezpieczeństwa jest ośrodkiem całej narracji Rousseau, generuje kolejne jej elementy. Widowisko teatralne, przynależy do sfery pozorów, którą od „naturalnej” sfery uczuć oddziela dystans. Wewnątrz tego ruchu oddzielenia kryje się jednak przeciwstawny mu ruch drastycznego skrócenia dystansu i zatarcia linii podziału: widowisko zagarnia wewnętrzną sferę uczuć wtłaczając ją w ramy sztucznej gry. W teatrze cnotę pokazuje się jako „grę [...] dobrą dla zabawiania gawiedzi”. Rousseau w istocie najbardziej boi się nie tyle zjawiska teatru-jako-przeciwieństwa-natury, ile zlania się w jedno obu przeciwstawnych elementów, uczynienia natury częścią udawania i pozorów, zniknięcia pierwowzoru, który stanowi kryterium pozwalające nazwać pozór pozorem. W teatrze pozór i fikcja okazują się pierwotne wobec natury, teatr odkrywa ich wspólny mianownik, którym jest samo medium teatralności: gra, fikcja i sztuczność. Teatr, zauważa w pewnym momencie Rousseau, „ma swoją własną moralność”¹². Czy związane z nią niebezpieczeństwo nie polega na tym, że moralność teatralna udowadnia teatralność wszelkiej moralności? Konwencjonalne uwagi o „brukaniu wyobraźni” czy „upiększaniu występku przez formę”, których nie szczędzi czytelnikowi Rousseau ubrany w kostium starożytnego moralisty, zdają się jedynie ukrywać właściwe źródło lęku przed magią teatru.

Charakterystyczna jest w tym kontekście fascynacja *Mizantropem* Moliera. Komedia, zauważa Rousseau, jako „bliższa życiu” jest znacznie groźniejszym typem widowiska niż tragedia, której koturnowość zapewnia bezpieczny dystans. W analizie *Mizantropa* potępienie miesza się z zachwytem. Rousseau usiłuje rozrwać spójność Molierowskiej fikcji i tym samym przezwyciężyć jej „magiczny” wpływ. Wprowadza poprawki, zastanawia się jak zmodyfikować intrygę, by egzystencjalna „prawda” odkryta „we własnym sercu” zaczęła dominować nad fikcją. Zagarnia głównego bohatera, Alcesta, *implicite* identyfikując się z nim. W „popra-

11/ Tamże, s. 356.

12/ Tamże, s. 360.

wionej” w ten sposób postaci „siła cnoty bierze górę nad sztuką pisarza”. Zwycięstwo jest jednak pozorne i w końcu Rousseau musi przyznać, że „[t]rudno się rozstawać z tą cudowną sztuką”¹³. To, co wewnętrzne i trwałe w osobowości, siła „pierwowzoru”, musi ulec przemocy fikcji. Rousseau, pozostawiając przeciwnika niepokonanego, musi podjąć wyzwanie na innym terenie.

Będzie nim społeczne otoczenie. Teatr jest nieodłącznie związany z miastem. Teatr to lustro, w którym miasto ogląda siebie i schlebia samemu sobie. Obraz miasta, jak zawsze u Rousseau wzorowany na Paryżu i jak zawsze demoniczny, nabiera w *Liście* szczególnej mocy poprzez zestawienie z sieliskością prowincji. Propozycja d’Alemberta, by założyć teatr w Genewie, oznacza, że sielska prostota prowincji będzie musiała ustąpić miejsca zepsuciu metropolii. Prowincjusza charakteryzuje „prostota prawdziwego geniuszu”, jest on subtelny i bezpretensjonalny”. Prowincjusz jest silny siłą owego pierwowzoru „wewnętrznych” uczuć, który trwa w stanie nienaruszonym. Na prowincji nikt się z nikim nie porównuje, nie rywalizuje; nikt „nie żyje na zewnątrz siebie”¹⁴, spojrzenia innych nie naruszają niczyjej integralności. Upadek tej sielskiej krainy, jej degrengolada pod wpływem teatru, której sugestywny obraz maluje Rousseau pod koniec *Listu*, przypomina narodziny cywilizacji z *Rozprawy o nierówności*: maska pojawia się w miejscu twarzy, rozpoczyna się rywalizacja i walka pozorów.

W przeciwieństwie do prowincjusza człowiek miejski jest aktorem – analiza osobowości aktora zawarta w *Liście* to odpowiednio wyjaskrawiony portret człowieka cywilizowanego, który żyje tylko w spojrzeniu innych. Aktor „wyrzeka się rzeczywistości dla pozorów”, „kultywuje zawodowo talent oszukiwania ludzi”. Przyjmując rolę, staje się innym człowiekiem. Oszustwo polega na pokazaniu maski zamiast swej prawdziwej twarzy. Akcentując przeciwieństwo człowieka miasta i prostego prowincjusza, przeciwieństwo rozwiązłości Paryża i kalwińskiej surowości Genewy, Rousseau stopniowo dochodzi do analizy tego, czym jest pierwowzór, „naturalne uczucie” prowadzące do owych „prawdziwych rozkoszy życia”. To kulminacyjny moment całego tekstu, dla którego punktem wyjścia było „wycofanie” się i „wejście w głąb siebie”. Rousseau, nie mogąc naruszyć integralności obrazu, „reżimu maski”, którego ucieleśnieniem jest teatr i który zdaje się ogarniać całość ludzkiej egzystencji, skupia uwagę na drugim członie relacji i wygłasza pochwałę naturalnych uczuć i zachowań, która przynosi odpowiedź na pytanie o to, czym jest ludzka autentyczność. Ta analiza stanowi powrót do czystości pierwotnego kryterium, zgodnie z którym Rousseau osądza świat teatru oraz opinie na jego temat: „wniknąć we własne serce pod koniec widowiska”¹⁵.

Opisując naturalność, Rousseau pozostaje wierny zarysowanym wcześniej dychotomiom: rozwiązłość/wielkie miasto kontra cnota/prowincja. Naturalność kontra sztuczność i teatralność to kolejny element tego zestawu przeciwieństw. Naturalność

13/ Tamże, s. 382.

14/ Tamże, s. 405.

15/ Tamże, s. 353.

zrównana zostaje z cnotą i wstrzemięźliwością. W tym momencie Rousseau napotyka na osobliwy problem: czym jest wstyd? Zawsze towarzyszy on cnotcie, a więc wszelka próba określenia, czym jest cnota *vel* naturalność, musi wziąć pod uwagę zjawisko wstydu. Rousseau bez wahania opisuje wstyd jako naturalny, ale przynajmniej niektóre z zastosowanych określeń niemal automatycznie podważają tę konkluzję:

Pożądanie ukryte pod osłoną wstydlivosti ma tylko więcej uroku; hamując je, wstydlivosc je roznieca: w jej obawach, wybiegach, zastrzeżeniach, nieśmiałych wyznaniach, czulej i naiwnej przekorze lepiej wyraża się to, co ona chce ukryć, niż znalazłoby wyraz; wstydlivosc nadaje ceny łaskom, a słodczy odmowie.¹⁶

„Wybiegi”, „zastrzeżenia”, „czuła przekora” – czyż nie jest to właśnie teatralność? Rousseau zaprzecza, jakoby wstyd był społeczną konwencją, drwi ze swoich filozoficznych przeciwników, którzy zgadzają się z takim poglądem („Czy nie jest to śmieszne, że muszę wyjaśniać, dlaczego się wstydzę uczucia naturalnego, jeśli wstyd ten jest nie mniej naturalny niż samo uczucie”¹⁷), stara się uzasadnić istnienie wstydu jego „funkcjonalnością” w mechanizmie przyrody, przywołuje przykłady zachowań zwierząt. Wrażenie pozostaje jednak wciąż takie samo: sztuczność i maska wdarły się do samego serca naturalności, „przeszkoda” istnieje w samym centrum przejrzystości, o którą Rousseau upominał się już w *Rozprawie o naukach i sztukach*. Przeszkoda ma co prawda jedynie ułatwiać „naturalne” zaspokojenie pożądania, jednak przeciwieństwo naturalności i teatralności okazuje się iluzją, jeśli istnienie tego, co naturalne, zależy od działania, którego pokrewieństwo ze sferą teatralności jest aż nadto widoczne.

Ten ukryty w „naturze” pierwiastek teatru obnaża także iluzoryczność koncepcji ludowego święta jako antyspektaklu, który Rousseau przeciwstawia miejskiemu widowisku. Święto jest rozrywką „z natchnienia natury”, umacnia związki między ludźmi w małej społeczności. Nikt tu nie przestaje być sobą prezentując się przed innymi. Rousseau przedstawia opis ludowej uroczystości, w trakcie której następowałoby kojarzenie młodych par:

Proszę mi powiedzieć, gdzie młodzi kandydaci do małżeństwa mogą godziwiej nabrać do siebie sympatii i spotykać się z większą przyzwoitością i dyskrecją niż na zebraniu towarzyskim podczas którego oczy publiczności, ciągle na nich zwrócone, zmuszają do rezerwy, skromności i uważnej obserwacji siebie? [...] Czy można w godziwszy sposób i nie wprowadzając nikogo w błąd, przynajmniej co do cech zewnętrznych pokazywać wraz z zalecanymi swoje ewentualne wady...¹⁸

Wzajemne odślanianie odbywa się zatem w obecności widowni, która patrzy, ocenia i czuwa nad całością widowiska. Jej wzrok wymusza określone zachowania, stwarza przestrzeń dla „podobania się”. Spontaniczne zachowania raz jeszcze stają się ma-

16/ Tamże, s. 432.

17/ Tamże, s. 434-435.

18/ Tamże, s. 485.

ską, powierzchownością wyreżyserowaną na użytek widza, która podlega w dodatku religijnym nakazom: „Wszakże obowiązek wzajemnej miłości nakazuje podobać się sobie, a osoby cnotliwe i religijne, które pragną się połączyć, powinny zadbać o przygotowanie serc do wzajemnej miłości, którą im Bóg nakazuje”¹⁹. Poznanie nie daje przejrzystości, twarz, która miała ujawniać wszystko, zaczyna pełnić funkcję zasłony. Teatralność raz jeszcze triumfuje, naturalność okazuje się jej pochodną.

Ten paradoksalny triumf maski w miejscu, gdzie zwyciężyć powinna przejrzystość twarzy odzwierciedlającej naturalny „pierwotny” ludzkich uczuć, przesądza o wyjątkowej pozycji, jaką *List o widowiskach* zajmuje wśród pism Rousseau. Jak zauważa trafnie Pierre Burgelin, Rousseau będzie odtąd zawsze aspirował do bycia Molierowskim Alcestem, ale w jego wewnętrznym dialogu ostateczne zwycięstwo będzie należało do Filinta. Pisana mniej więcej w tym samym okresie *Nowa Heloiza* doskonale obrazuje to uwikłanie w sprzeczności, dążenie do naturalności, autentyczności, które okazuje się koniec końców triumfem sztuczności i maski. Obraz ogrodu w Clarens przedstawia nieskrępowaną naturę, która jednak trwa tylko dzięki sztucznym zabiegom. Gospodarstwo Wolmara, gdzie wszystkich pracujących łączy owa idealna więź przejrzystości oparte jest w istocie na udawaniu, stanowi idealny spektakl postaci prowadzonych ręką oświeconego władcy²⁰.

Portret i pamięć, fikcja i ironia

Wyznania są próbą zrekomensowania porażki *Listu o widowiskach*. Ten „portret” (*portrait*) – jak go nazywa Rousseau²¹ – namalowany przez człowieka dobrowolnie wybierającego samotność może stać się wizerunkiem doskonale wiernym. Może być ucieczką od „obrazów” (*tableaux*) funkcjonujących jako opinie otoczenia. Fałszywe motywy przypisywane przez nie działaniami Rousseau skłaniają do przedstawienia rzeczywistych „ukrytych motywów” własnego postępowania: „Widzę, że ludzie mi najbliżsi nie znają mnie i wywodzą moje działania, zarówno dobre jak i złe, z zupełnie innych motywów niż te, które je faktycznie wywołały”. *Wyznania* mają już do pewnego stopnia cel apologetyczny, powstają w cieniu narastającego powoli przekonania o wrogim spisku. Rousseau nie pragnie jednak przekonywać, nie chce, aby jego dzieło posiadało ową uwodzicielską siłę zewnętrznego uroku.: „Jeśli będę chciał stworzyć dzieło napisane równie starannie jak inne, nie

19/ Tamże, s. 485-6.

20// P. Burgelin *La philosophie de l'existence...*, s. 303 i nast.

21 Określenie *Wyznań* jako *portrait* kluczowe dla rozwijanej tu interpretacji pojawia się na początku księgi I, w kilkudzaniowej apostrofie, której niestety brak w polskim przekładzie książki. Jej pierwsze zdanie brzmi (tłum. za wyd. Pleiade, s. 3): „Oto jedyny portret człowieka (*portrait d'homme*) – zgodnie z naturą i w całej jej prawdzie – jaki istnieje i będzie prawdopodobnie istniał w przyszłości”. Moja próba lektury *Wyznań* wiele zawdzięcza analizom Ann Hartle z jej książki *Modern Self in Rousseau's Confessions*, Notre Dame University Press, Notre Dame 1983, s. 8 i nast.

odmaluję siebie samego, a jedynie się ubarwię”²². W szkicach do *Wyznań* Rousseau surowo osądza wszystkie wcześniejsze „zwierciadła” i portrety w tym *Próby* Montaigne’a. To „chimery”, pokazujące człowieka wyłącznie takim, jakim chciałby być widziany – pisane wśród ludzi i dla ludzi nie mogą być w pełni szczere, mogą być „piękne” (*beaux*), ale nie „wierne” (*ressemblants*)²³.

Aby uniknąć przekleństwa „podobania się” i względu na publiczność, potrzeba nowego stylu czy raczej „anty-stylu”, nowego języka, który mógłby w pełni oddać głos autentycznym uczuciom, zlikwidować zapośredniczenie stwarzające zawsze fałszywe obrazy. Rousseau pragnie pisać bez planu, bez dyscypliny, nie obciążając się całą „machiną pracy pisarskiej”: „Zawsze będę posługiwał się tym [stylem], który mi się nawinie, będę go bez skrupułów zmieniał według nastroju, każdą rzecz wypowiem tak, jak ją odczuwam”²⁴.

W tym projekcie nowego języka, poprzez który ma się zrealizować „przedsięwzięcie bez precedensu”, jakim są *Wyznania*, tkwi jednak pewna sprzeczność. „Portret” sugeruje równoczesność wielu cech, rozwinięty w przestrzeni obraz duszy, który jednak pozostaje odporny na upływ czasu, funkcjonuje niejako zawieszony w bezczasowości. Z drugiej strony leniwy półautomatyzm spisywania tego, co akurat przychodzi do głowy, stylem „takim, jaki się nawinie”, bez pojęcia całości, sugeruje dzieanie się i czasowy rytm.

Tym bardziej, że podobnie jak we wcześniejszej *Rozprawie o nierówności* Rousseau nie interesuje się „faktami”, prawdą traktowaną jako zbiór obiektywnych danych. Jak zauważa w szkicach do *Wyznań* fakty są jedynie „zewnętrznymi oznakami” odsyłającymi do stanów duszy. Rousseau chce opisać „historię duszy”, odkryć „łańcuch sekretnych przyczyn”, które uczyniły charakter pojedynczego człowieka takim, jaki jest. Wnętrze człowieka to chaos różnorodnych, często sprzecznych ze sobą uczuć, które można opisać jedynie „stylem nierównym i naturalnym”. Ten styl „sam będzie częścią mojej historii” – słowa i zdania staną się w pełni przezroczyste i nierozzerwalnie związane z treścią, którą wyrażają.

Jean Starobinski interpretuje projekt „nowego języka” (odsyłający do odkryć dokonanych w *Szkicu o pochodzeniu języków*) jako „oddanie inicjatywy” samemu językowi, który staje się nieodróżnialny od uczucia i od wyrażającego owo uczucie Ja:

Język jest bezpośrednio wyrażoną emocją i zamiast być konwencjonalnym narzędziem, które służy ujawnieniu ukrytej rzeczywistości, sam jest objawioną tajemnicą, skrytością, która nagle stała się widoczna. Ponadto ta spontaniczna wierność, łącząca słowo z emocją, jest gwarantem całej reszty; bezpośrednia prawda języka gwarantuje prawdę przeszłości w kształcie, w jakim była przeżywana.

To „prawo autentyczności” sprawia, że realny korelat językowych wywodów przestaje być istotny:

22/ J.J. Rousseau *Ebauches des Confessions*, s. 1154.

23/ J.J. Rousseau *Mon portrait*, w: *Oeuvres completes*, s. 1121.

24/ J.J. Rousseau *Ebauches des Confessions*, s. 1154.

Nie wymaga ono, aby słowa o d w z o r o w y w a ł y uprzednią rzeczywistość, lecz aby t w o r z y ł y swobodnie i nieprzerwanie własną prawdę. Prawo to zakłada, a nawet rozkazuje, aby pisarz, rezygnując z poszukiwania swego „prawdziwego ja” w zakrzepłej przeszłości, stworzył je, pisząc.

W ten sposób, jak zauważa dalej Starobinski, przeszłość zostaje niejako pochłonięta przez teraźniejszy moment ekspresji, który jest wypowiedzeniem-wyłonieniem się Ja. „Człowiek staje się słowem” poza wszelką zapośredniczającą refleksją, w jedności teraźniejszego momentu: „Albowiem autentyczność jest niczym innym jak szczerością wyzuta z dystansu i bezrefleksyjną, spontanicznością nie podporządkowaną już przedmiotowi, który miałby ją poprzedzać i któremu winna byłaby posłuszeństwo”²⁵.

Starobinski zaznacza, że ten dyskurs autentyczności jest zarazem „władczy” i „niepewny”, a autentyczność stanowi nieustanne zadanie, które „nigdy nie zostaje ostatecznie spełnione”, jednak te zastrzeżenia wydają się nie do końca zrozumiałe w kontekście dokonanej przez niego interpretacji dyskursu Rousseau, która gładko łączy ze sobą Ja i język. To połączenie jednak rozwiązuje konflikt, który przenika *Wyznania*, uznaje za osiągnięte to, do czego Rousseau bezskutecznie zdążył. Analiza *Wyznań* dokonana przez Paula de Mana na swój sposób pokazuje, że jakiegokolwiek „przymierze” między Ja i językiem, które Starobinski odnajduje u Rousseau, jest niemożliwe²⁶. Wyniknąć z niego może jedynie bezwzględne podporządkowanie wszystkiego językowej machinie, która sama stwarza fikcję podmiotu i przesądza o tym, że problem „autentyczności” staje się problemem urojonym. Analizy de Mana, choć naznaczone specyficznym dogmatyzmem, doskonale pokazują, do czego może prowadzić przyznanie językowi (s)twórczej mocy.

W istocie *Wyznania* to cały projekt „nowego języka”, nowego dyskursu autentyczności między tym, co przynależy do porządku *portrait*, porządku skończonej całości, której deklarowana „szczerłość” narzuca bezczasowy, niezmienny charakter i tym, co czasowe, pojedynczymi przeżyciami i uczuciami, które przychodzą i ujawniają się w języku mającym zawsze charakter czasowości. W praktyce oznacza to (wbrew temu, co twierdzi Starobinski), zwrot ku własnej przeszłości, która jako jedyna może być całością zamkniętą, „portretem” w pełni doskonałym, przestrzemią, która całkowicie zagarnęła w siebie czas. Jak trafnie zauważa Georges Poulet, przeszłość jest tym, ku czemu Rousseau zawsze powraca w swej twórczości, a augustyński problem „upadku w czas” pozostaje kluczowym problemem jego autobiograficznej narracji²⁷.

^{25/} J. Starobinski *Jean-Jacques Rousseau...*, s. 236-238.

^{26/} Por. P. de Man *Alegorie czytania*, przeł. A. Przybysławski, Universitas, Kraków 2004, zwł. s. 332 i nast.

^{27/} Por. G. Poulet *Rousseau*, przeł. A. Siemek, w: tegoż *Metamorfozy czasu*, PIW, Warszawa 1977, s. 131 i nast.; także A. Hartle *Modern Self...*, s. 72 i nast., gdzie autorka rozwija bezpośrednie paralele między pojmowaniem czasu u Rousseau i Augustyna.

Przeciwieństwo czasu i przestrzeni to przeciwieństwo muzyki i malarstwa. Muzyka, jak twierdzi Rousseau w *Szkicu o pochodzeniu języków*, leży u podłoża wszelkiego „naturalnego” języka wyrażającego uczucia. Określając *Wyznania* jako „portret”, Rousseau na użytek publiczności i wygłaszanej w jej kierunku quasi-apologii powraca do przełamanej już w *Szkicu* paradygmatu *ut pictura poiesis*, uznając zarazem, że warunkiem zaistnienia pełnego „portretu” jest wierne zapisywanie przeżyć wedle ich rytmu przywodzącego na myśl utwór muzyczny. Rousseau-muzyk pragnie być zarazem malarzem, który we własnym portrecie unieruchomi upływ czasu, zachowując całe jego bogactwo, i przedstawi rzeczywisty obraz. Ja niezależny od sytuacyjnych modyfikacji, obraz, w którym sam będzie się mógł odnaleźć i który uczyni owo rozpoznanie jasnym dla publiczności.

Instancją, która może dokonać tego wyjścia poza czas i zarazem odtworzyć przeszły łańcuch „poruszeń duszy”, jest wyobraźnia. Podporządkowanie „nowego języka” nakazowi absolutnej szczerości, który Rousseau podkreśla na początku I księgi ostatecznej wersji *Wyznań* („Wyznałem dobre i złe równie szczerze”), oznacza paradoksalnie konieczność dokonania wysiłku wyobraźni, która pozostaje na służbie pamięci. Druga część książki rozpoczyna się od dramatycznej apostrofy, w której mowa jest o „zeszytach pełnych błędów”. W rozpoczynającym się zaraz potem wstępie do księgi VII *portrait* ustępuje miejsca *tableau*²⁸. Wyobrazeniowa, fantazmatyczna geneza „portretu” ujawnia się w momencie, gdy historia życia przekracza krytyczny próg początku literackiej kariery. Rousseau przyznaje się do pomyłek, „nieściśłości” i przeinaczeń, których w dalszym ciągu „będzie prawdopodobnie jeszcze więcej”. Równocześnie dokonuje przeciwstawienia *memoire* i *imagination effarouchée* – pierwsza podsuwa jedynie przedmioty przyjemne, druga odmalowuje „okrutne obrazy przyszłości”. Jest to w istocie przedstawienie wieloznaczności pojęcia wyobraźni obecnego w myśli Rousseau: z jednej strony wyobraźnia pozwala uzupełnić luki w pamięci i stworzyć obraz poruszeń duszy zgodnych z „głosem serca”, do którego Rousseau nawiązuje w omawianym tu fragmencie; z drugiej strony, wyobraźnia człowieka żyjącego w społeczeństwie niejako przenosi go poza niego samego, każe mu antycypować przyszłe nieistniejące sytuacje i uniemożliwia osiągnięcie wymarzonej jedności samoobecności²⁹.

Przeciwstawienie „pamięci” i „przerażonej wyobraźni” jest równocześnie przeciwstawieniem dwóch epok życia: szczęśliwej młodości i przekłętego okresu, w którym Rousseau staje się na krótko i niejako wbrew sobie częścią paryskiej socjety. Jeżeli, jak zwraca na to uwagę Pontalis w swej znakomitej przedmowie do *Wyznań*, jaźń ma u Rousseau charakter przestrzeni, która wchłania w siebie kolejne elementy

28/ Tekst wg J.J. Rousseau *Oeuvres completes*, s. 277: *Quel tableau different j'aurais bientôt à développer!* [„Jakież odmienny obraz trzeba mi będzie niebawem roztoczyć”, tu: *Wyznania*, t. 2, s. 5].

29/ Tę ambiwalencję wyobraźni u Rousseau wnikliwie opisuje M. Eigeldinger *Jean Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*, Baconniere, Neufchatel 1962, zvl. s. 48 i nast.

rzeczywistych sytuacji³⁰, to w pierwszej epoce życia ta przestrzeń jest stanem niewinności przypominającym pod pewnymi względami *etat sauvage*, sielankowy „stan dzikości” opisany w *Rozprawie o nierówności*. Dzięki wyobraźni niezmiennie „te-raz”, rozciąga się niemal w nieskończoność, tworząc właściwą przestrzeń dla Ja, które z kolei staje się uchwytne, a jego wierny, niezapośredniczony obraz możliwy do przekazania innym. Żywiół iluzoryczności charakterystyczny dla wyobraźni zostaje tu jednak (pozornie) zneutralizowany poprzez zakorzenienie w pamięci; wyobrazeniowa kreacja opiera się na pewności przeżycia i odwrotnie: pewność wzmacniają fantazmatyczne klisze „natury” z *Rozpraw*, wyidealizowany obraz prowincji z *Listu o wdowiskach* itd. To powiązanie sprawia, że postulat szczerości może zostać niejako retrospektywnie spełniony, a iluzja *portrait* skutecznie maskuje zasadnicze pęknięcie.

Zmiana scenerii życia, wejście w świat salonowej gry potęguje działanie niepokojącego pierwiastka, który zakłóca przestrzenną jedność jaźni. Iluzoryczność „portretu” staje się coraz bardziej widoczna, poprzednie zapiski wydają się „zesztytami pełnymi błędów”, koleje życia są już teraz „brudnym labiryntem”. Jaźń gubi się wśród mnogości własnych sytuacyjnych postaci, jej jedność jest coraz bardziej wątpliwa, w miarę jak oddalenie od szczęśliwej przeszłości osłabia pewność przeżycia, a ciężar walki o uznanie własnych racji i ciągłego samousprawiedliwiania staje się nie do zniesienia. „Nowy język” opisujący konkretne przeżycia przestaje służyć jedności, mnoży hipostazy, które podważają autentyczność przeżywanego samoobecności. Rousseau wciąż deklaruje zaufanie do wewnętrznego głosu, ale „spektakl własnej świadomości” staje się coraz bardziej nieautentyczny, coraz bardziej przypomina spektakle z *Listu o wdowiskach*. W XII księdze *Wyznań* zdesperowany Rousseau zapisuje: „Nic nie jest bardziej niepodobne do mnie niż ja sam”.

To już zdanie niemal żywcem wyjęte z historii *Kuzynka mistrza Rameau*. Nieco podobnie jak w przypadku *Listu o wdowiskach*, narracja Diderota czyni swym ośrodkiem element, który decyduje o wewnętrznym pęknięciu narracji Rousseau. Komentatorzy zwracają uwagę na „muzyczny” charakter *Kuzynka*. Tekst, w którego treści muzyka zajmuje tak istotne miejsce, sam rozwija się niczym utwór: poszczególne tematy pojawiają się i znikają, by po jakimś czasie powrócić w zmienionej formie. Ich wprowadzanie następuje na zasadzie luźnych skojarzeń. Diderot nie szczędzi dysonansów, które pogłębiają wrażenie chaotyczności świata sportretowanego w *Kuzynku*. „Nie ma nic bardziej płaskiego niż szereg doskonałych akordów”, stwierdza w pewnym momencie główny bohater, odślaniając estetyczne założenie kreacji, której sam jest częścią.

^{30/} J.-B. Pontalis *Preface*, w: J.J. Rousseau *Les Confessions*, Gallimard Paris, 1973, s. 14-15; P. Burgelin (*La philosophie de l'existence*, s. 150 i nast.) pisze o „zasadzie ekspansji”, która dla Ja jest koniecznym dopełnieniem „poczucia istnienia”; por. też analogiczne uwagi u Baczkii (*Rousseau...*, s. 461 i nast.) i Pouleta (*Rousseau*, s. 148) – ten ostatni zwraca uwagę, że przestrzenność Ja wymusza poniekąd zwrot ku przeszłości jako idealnej przestrzeni.

Kolejne metamorfozy głównego bohatera tworzą rdzeń narracji. Czas i zmiana to żywioł młodego Rameau – „Nikt nie jest bardziej do niego niepodobny niż on sam”, zdanie, które Rousseau wypowiada w chwili desperacji, stanowi rację istnienia Rameau. Ten zadziwiający „portret” czyni swym tematem zmienność i niepodobieństwo portretowanej postaci. Diderot swoim zwyczajem pokazuje czytelnikowi pewien oderwany fragment, wycinek społecznej rzeczywistości. Dzięki obecności Rameau staje się on jednak sceną, na której świat wielkiego miasta ogląda swoje własne wielowymiarowe odbicie.

Pantomimiczne fragmenty uzupełniające wypowiedzi bohaterów pogłębiają wrażenie teatralności, fikcyjności tego świata, w którym, jak wielokrotnie stwierdzają protagoniści dialogu, pozór, pozowanie i stwarzanie wrażenia jest jedynym „rzeczywistym” sposobem życia.

W tym świecie Rameau czuje się jak ryba w wodzie. Jest człowiekiem maski, który jednak sam najlepiej potrafi każdego zdemaskować: „Wstrząsa, wzburza, wywołuje pochwały lub nagany; wydobywa prawdę, daje poznać ludzi dobrych i odsłania lotrów”. Ten, który wciąż zmienia się w kogoś innego, przywraca swym rozmówcom „część ich naturalnej indywidualności”. Dzięki temu „człowiek o zdrowym rozumie słucha i uczy się rozróżniać ludzi”³¹. Ten fragment ujawnia cały późniejszy przebieg dialogu: Rameau, dzięki temu, kim (nie) jest, objawia „prawdę” otaczającego świata. On sam jest lustrem odbijającym wszelkie kształty.

Zarazem obnaża on lustrzaną iluzoryczność własnego i wszelkiego charakteru. Narrator dialogu czuje się zagubiony, próbując rozszyfrować cechy Rameau i przeniknąć kolejne zrećznie nakładane zasłony: „Cóż to ma znaczyć? Czy to ironia, czy prawda? [...] Przyznaję, że nie mogę odgadnąć, czy w dobrej pan mówi wierze, czy złośliwie. Jestem człowiek prosty. Bądź łaskaw mówić ze mną zwyczajnie i zaniechać tego sposobu...”³². Stara się sprowadzić osobę Rameau do znanych sobie kategorii, „rozpisać” ją na bezpieczną opozycję pozorne zewnątrz-prawdziwe wewnątrz, zharmonizować porządek epistemologiczny z porządkiem etycznym. To jednak nie udaje się – Rameau stwierdza:

Niech mnie diabli porwą, jeśli wiem, czym w gruncie rzeczy jestem. Na ogół mam umysł obracający się jak kula, a charakter giętki jak łoza. Nie jestem nigdy fałszywy, jeśli korzystnym mi jest być szczerym, nigdy szczery, gdy z pożytkiem mi jest być fałszywym.³³

Rameau zrećznie wymyka się wszelkim nakładanym z góry kategoriom, ujawniając przy okazji chwiejność dychotomii wewnątrz-zewnątrz. W jaki sposób to wymykanie się wszelkim kategoriom ma ujawniać „prawdę”? Czy „prawdą” nie jest w takim razie ostateczny triumf pozoru, który wchłania w siebie wszystko

31/ D. Diderot *Kuzynek mistrza Rameau*, przeł. L. Staff, PIW, Warszawa 1979 s. 7. (wszystkie kolejne cytaty według tego wydania).

32/ Tamże, s. 88.

33/ Tamże, s. 90-93.

i odnosi się już tylko sam do siebie, tworząc złudzenie „rzeczywistości”, „natury” i „wnętrza”? To niebezpieczne zachwianie stabilnego podziału uwidacznia się w narracji dialogu wielokrotnie. Rameau mówi o swej „godności”, ale jego wywód kończy się pantomimicznym spektaklem, w którym owa „godność” zostaje rozpisana na kolejne aktorskie pozy. Jacques Chouillet zauważa, że ironia i wrażenie chaosu w *Kuzynku* powstaje w znacznej mierze na skutek niczym nie zapośredniczonego zderzenia odmiennych znaczeń tych samych moralnych terminów, obok „godności” są to także: „szczerłość”, „uczciwość”, „geniusz” itd. – którymi operują obaj rozmówcy³⁴. Rozmówca będący *alter ego* autora, stara się po sokratejsku wybrnąć z tego *qui pro quo*, jednak okazuje się bezradny wobec uderzająco trafnych niekiedy spostrzeżeń swego przeciwnika. Jedną z prób wybrnięcia jest usiłowanie, by zepchnąć Rameau do sfery czystej estetyki, poprzez oddzielenie dyskusji o muzyce od dyskusji o moralności. Następuje to tuż po kulminacyjnym momencie dialogu, czyli opowieści o „renegacie z Awinionu”, w której dokonywana przez Rameau apologia dwulicowości i maski zmienia się w trudną już do zniesienia apologię oszustwa, okrucieństwa i zbrodni. Goethe w swym komentarzu do *Kuzynka* postrzegając to przejście na poziom estetyki jako faktyczny triumf swego rodzaju „estetycznej moralności”, próbę „zbawienia” kuzynka poprzez estetykę, której nadaje się *quasi*-moralny status, ale w samej narracji wydaje się to raczej rozpaczliwą próbą osłonięcia zagrożonego terytorium, która zresztą także nie udaje się. Rameau stwierdza: „Mimo to zajmuję niskie miejsce w muzyce, wysokie zaś w moralności”³⁵. Ta groteskowa niemal deklaracja moralnej wyższości uniemożliwia oskarżenie Rameau o zwykły cynizm i rozwiązanie w ten sposób paradoksu, który tworzy jego postać. Zamieszanie trwa nadal, nie rozwiązuje go nawet dokonane *explicit* przeniesienie odpowiedzialności za postawę Rameau na społeczny system „przybierania pozycji” czy opowieść o rodzinnym nieszczęściu kuzynka – jego zmarła żona okazuje się jedynie narzędziem zdobywania fortuny. Dialog kończy się (choć zapewne lepsze byłoby określenie „zanika”) deklaracją paradoksalnej „autentyczności” kuzynka: „nieprawdaż, że jestem zawsze ten sam?”. Retoryczne pytanie Rameau potwierdza jego tożsamość bez tożsamości, która parodiuje poniekąd rozterki Rousseau związane z wyraźnie odczuwaną klęską projektu *Wyznań*.

Tytułowy bohater *Kuzynka* pozostawia czytelnika, podobnie jak i swego rozmówcę, *Moi*, w stanie jeszcze głębszego moralno-estetycznego pomieszania niż nie szczędząca intymnych szczegółów autobiograficzna narracja *Wyznań*. Podobnie jak w tej ostatniej nie ma tu definitywnego punktu dojścia, artykulacji, która pozwoliłaby dokonać ostatecznego rozpoznania i osiągnąć stan pewności. Narracja nie zmierza ku ideałowi estetycznej emancypacji, jak chciał ją widzieć w swoim komentarzu jeden z jej pierwszych entuzjastów, Goethe. Negatywna siła bohatera nie jest też uniwersalną negatywnością „ducha, który wyobcował się od samego

34/ J. Chouillet *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, A. Colin, Paris 1973, s. 526 i nast.

35/ D. Diderot *Kuzynek...*, s.147.

siebie” w drodze ku wyższej jedności, którą to funkcję przyznaje mu Hegel. Jej kształt przypomina raczej ironię, tak jak rozumieli ją Friedrich Schlegel czy znacznie później Charles Baudelaire, ironię jako nieskończony ruch, który nigdy nie dochodzi do żadnego stałego punktu. Właśnie esej Baudelaire’a poświęcony analizie komiczności w sztuce wraz z komentarzem Paula de Mana może być tu użytecznym narzędziem interpretacji³⁶.

Baudelaire używa przykładu pantomimy, by pokazać, na czym polega najwyższy stopień komiczności nazywany tu „komicznością absolutną”: „Pantomima oczyszcza komedie; jest jej kwintesencją; jest żywiołem czystego komizmu, wydestylowanego i skondensowanego”³⁷. Warunkiem zaistnienia sytuacji komicznej jest zaburzenie naturalnej „empirycznej” postawy wobec świata lub, jak określa to de Man, „upadek Ja empirycznego”, to Ja, którego pozycja była dotąd nienaruszalna i ściśle podmiotowa (w sensie obserwacji i urzeczowienia otaczającego świata), samo staje się przedmiotem, rzeczą i zabawką włączoną w ruch ironii. Ironia, Baudelaire’owski, „komizm absolutny” wytwarza dystans wobec upadłego Ja poprzez ustanowienie nowego Ja, dla którego właściwym miejscem jest tekst, obszar fikcji. Pantomima posługuje się hiperbolą, a zatem dystans oddzielający oba poziomy Ja okazuje się w niej najbardziej radykalny. Ironia, kreując ów dystans, pokazuje, że naturalna postawa wobec świata jest rodzajem złudzenia czy mistyfikacji, w której nieustannie uczestniczymy:

Język ironiczny rozkłada podmiot na Ja empiryczne, które żyje w stanie nieautentyczności oraz na inne Ja, które istnieje tylko w postaci języka zatwierdzającego wiedzę o tejszej nieautentyczności. Co jednak wcale nie zmienia go w jakiś język autentyczny, gdyż znać autentyczność nie jest wcale tym samym, co autentycznym być.³⁸

Nie sposób w tym opisie nie odnaleźć cech Diderotowskiego kuzynka. Rameau rozbija to, co w społeczeństwie wydaje się postawą naturalną. Sam będąc jedynie zlepkim póź, doprowadza do upadku świat pozorów. „Prawda”, o której wspomina Diderot na samym początku dialogu, prawda ukazywana przez kuzynka pozostaje zawsze w medium nieautentyczności, którego szczególnym przypadkiem jest hiperboliczna pantomima. Baudelaire zauważa, że „komizm absolutny” wprowadza widza w stan „oszołomienia”, w którym najdoskonalej realizuje się wspomniane wyżej podwojenie Ja. W *Kuzynku* narrator *Moi*, obserwując Rameau, niejednokrotnie popada w tego rodzaju stan, poddaje się jego negującej argumentacji, zaczyna niemal wspomagać nihilistyczne zapędy kuzynka. Próba opanowania sytuacji jest odwołanie się *Moi* do figury stoickiego mędrca, którą jednak Rameau odrzuca jako

36/ Ch. Baudelaire *O istocie śmiechu i ogólnej komiczności w sztukach plastycznych*, przeł. M. Bieńczyk, „Literatura na Świecie” 1999 nr 10-11, s. 170-189; komentarz de Mana w drugiej części jego *Retoryki czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999 nr 10-11, s. 216 i nast.

37/ Ch. Baudelaire *o istocie śmiechu...*, s. 185.

38/ De Man *Retoryka czasowości*, s. 223.

kolejny źle dopasowany kostium. Ta sama figura mędrca pojawia się u Baudelaire'a: „Mędrzec toaczy ten, kto jest ożywiony duchem Pana, ten, kto praktykuje boskie reguły, nie śmieje się, nie oddaje się śmiechowi bez drżenia. Mędrzec lęka się śmiechu, tak jak lęka się światowego spektaklu, poządlliwości”³⁹.

Rameau odrzuca postawę mędrca, sam jest żywym spektaklem, w jego osobie spektakl dociera do swych granic i zarazem okazuje się wszechogarniający. Demoniczna siła ironii w *Kuzynku* polega ostatecznie na tym, że ironiczne podwojenie okazuje się tu podwojeniem wewnątrz samej fikcji; granica między empirią a językiem, na którą de Man kładzie (przesadny, jak się wydaje) nacisk, przestaje być granicą – Ja empiryczne odsłania swój już zawsze fikcyjny charakter. Mędrzec „lęka się” spektaklu, ponieważ on sam w najgłębszej istocie swego Ja okazuje się tylko jego częścią.

Rousseau, wróg spektaklu, unika ironii i rozbudowuje swe narcystyczne *residuum*, swoistą wersję stoickiej *ataraxia* mędrca. Porzuca nadzieję na możliwość komunikacji z innymi i wkracza w ściśle intymny krąg, w „kraj chimer”, gdzie subiektywność jest już postawiona jedynie wobec samej siebie. *Przechadzki samotnego marzyciela* to w zamierzeniu dziennik własnej samotności spisywany już wyłącznie dla siebie samego, bez względu na publiczność – w tym kontekście Rousseau raz jeszcze dystansuje się od Montaigne'a. Samotny wędrowiec chce spisywać swoje „czarowne myśli”, aby móc później cieszyć się zarówno nimi samymi, jak i zapamiętanym momentem ich spisywania. Spisywanie, uwiecznianie poprzez znaki ma być zatem bezpośrednio powiązane z przeżywaniem, znacznie ściślej, niż miało to miejsce w *Wyznaniach*. Gwarancją tego jest rezygnacja z komunikacji, której przekleństwa Rousseau niejednokrotnie wspomina w *Przechadzkach*. Znak nieobarczony funkcją przekazywania treści innym traci swój nieautentyczny, estetyczny wymiar i wyraża świeżość kryjącego się za nim przeżycia.

To umożliwi w końcu pełną realizację postulatu „nowego języka”, utrwalającego czasowy przepływ przeżyć i zarazem łączącego je w beczasową ekstazę „poczucia istnienia”, prawdziwej samoobecności i związanej z nią *jouissance de soi-même*. *Przechadzki* mają być dalszym ciągiem *Wyznań*. Wszystkie warunki zewnętrzne sprzyjają temu harmonijnemu połączeniu przeciwieństw: z jednej strony Rousseau jest oddzielony od wszystkich, „spokojny na dnie otchłani [...] nieczuły jak sam Bóg”⁴⁰; z drugiej zaś żyje w zgodzie z leniwym rytmem natury, pozbywa się znieawidzonych obowiązków, odbywa przechadzki, których jednostajny, niczym niezakłócony rytm umożliwia pełniejsze przeżywanie samego siebie. Jego wyobrażenia osłabła i nie wprowadza już elementów zakłócających swobodne rejestrowanie biegu przeżyć; stała się posłusznym narzędziem pamięci dokonującym jedynie koniecznego łączenia określonych wymiarów czasu. Wyobrażenia, choć powiązana z czasem, znajduje się poza nim, swobodnie nad nim panuje i wyzwala z niego

39/ Ch. Baudelaire *O istocie śmiechu...*, s. 172.

40/ J.J. Rousseau *Przechadzki...*, s. 30.

przestrzeń Ja, które może dzięki temu zagłębić się w samym sobie, nie tracąc jednak kontaktu z realnym przeżyciem.

Rousseau pogodzony ze swoim losem jest już „niczym” dla ludzi. Związek między *Przechadzkami* a *Wyznaniami* byłby zatem jedynie związkiem poprzez samą zasadę szczerości. Jednak związek ten wkrótce ujawnia swój niejako kompulsywny charakter: w czwartej przechadzce Rousseau powraca do epizodu z kradzieżą wstążki opisanego w *Wyznaniach*: oskarżony w obecności wszystkich domowników zrzucił fałszywie winę na służącą Marion. Wydarzenie z odległej przeszłości wciąż nie daje mu spokoju, mimo że poświęcony mu fragment w II księdze *Wyznań* usprawiedliwiający własne postępowanie zakończył stanowczym stwierdzeniem: „Biedna Marion znalazła w świecie tylu mścicieli, iż mimo ogromu mej winy nie lękam się, abym ciężar tego błędu miał z sobą ponieść do grobu. Oto co miałem do powiedzenie w tym przedmiocie. Niechaj mi będzie wolno nie wracać do niego więcej”⁴¹. By ostatecznie pozbyć się wyrzutów sumienia, Rousseau wyprowadza na drodze nie do końca jasnych rozróżnień (prawda moralna kontra prawda faktyczna itp.) pojęcie „fikcji”. Fikcja to nieprawda nie będąca kłamstwem w sensie moralnym, czyli wypowiedzana bez intencji wprowadzenia kogoś w błąd, w przybliżeniu „słabości lub fałszywego wstydu”⁴². Rousseau przyznaje, że musiał uciekać się do tak rozumianych „fikcji” nie tylko w chwili, gdy został przyłapany na kradzieży, ale i niejednokrotnie w trakcie spisywania *Wyznań*. Nie czyni go to jednak kłamcą ani nie przekreśla wartości dokonanej wcześniej spowiedzi: prawda moralna była ważniejsza od okazjonalnych zmyśleń; te zmyślenia także w jakiś sposób przyczyniają się ukazania owej prawdy: ujawniają jego temperament i charakter, jego czysto ludzką słabość i wrażliwość.

Z wszystkich tych rozważań wynika, że ślub prawdomówności, jaki złożyłem, ma swoją podstawę raczej w uczuciach prawości i słuszności niż w konkretnych faktach i że w praktyce kierowałem się bardziej moralnymi wskazaniami sumienia niż abstrakcyjnymi pojęciami prawdy i fałszu. Często opowiadałem bajki, ale bardzo rzadko kłamałem. [...] I, wydaje mi się, jedynie tak pojęta prawda jest cnotą. Pod każdym innym względem jest ona dla nas wartością metafizyczną, z której nie wynika ani dobro ani zło.⁴³

Cały wywód poświęcony „fikcji” może jednak wydać się co najmniej niepokojący. Rousseau, starając się uczynić fikcję elementem „prawdy”, może częściowo uratować *Wyznania* przed zarzutem kłamstwa, ale zarazem niemal bezwiednie podważa podstawowe pryncypium szczerości wprowadzone w *Wyznaniach* i kilkakrotnie powtarzane w *Przechadzkach*. Fikcja jest elementem rozsadzającym cały ustanowiony porządek epistemologicznych rozróżnień, będących dla Rousseau także rozróżnieniami moralnymi. Jeśli w przekazywaniu „prawdy” uczestniczy fikcja

41/ J.J. Rousseau *Wyznania*, s. 160 (przekład nieco zmodyfikowany – M.W.).

42/ J.J. Rousseau *Przechadzki...*, s. 74; w cytowanym polskim przekładzie *fiction* tłumaczone jest jako „zmyślenie”.

43/ Tamże, s. 85.

jako element pośredniczący, jedność i przejrzystość samego siebie zostaje utraciona. Wątpliwy sposób usprawiedliwiania zakończonego klęską projektu *Wyznań* podważa intencje całego przedsięwzięcia *Przechadzek*⁴⁴. Czy może istnieć jakaś gwarancja szczerego wypowiedzenia samego siebie wobec samego siebie?

Fikcja, jak przyznaje sam Rousseau, pojawia się w trakcie publicznej rozmowy, gdy problem *paraître* i lęk przed nieautentycznością występują w całej pełni. Konwersacja, subtelna gra masek będąca dla Rousseau torturą, niemal „automatycznie” zmusza do ucieczki w fikcję. Ta „machinalność”, która objawiła się już przy okazji sprawy Marion i kradzieży wstążki, pozostaje w dziwnej zbieżności z „machinalnością” *rêveries*, ich rytmem wyznaczanym przez leniwe tempo wędrowek. Na początku *Szóstej przechadzki* Rousseau zwraca uwagę, że każdy „machinalny” ruch ma swą głęboką przyczynę „w naszym sercu”⁴⁵. Jeśli zatem „serce” Rousseau w takim samym stopniu, w ten sam sposób, zdolne jest tworzyć „fikcje” jak i rzeczywiste poczucie samego siebie, jak odróżnić te dwa zjawiska? Czy „rzeczywista” samoobecność jest możliwa? Być może jest ona tylko jeszcze jednym sztucznym produktem wyobraźni, „chimerą” i fantazmatem, a doświadczanie obecności samego siebie jest tylko kolejną grą masek.

Ratunkiem okazuje się paradoksalna ucieczka w zewnętrżność. Ostatecznie tylko tam Rousseau może uzyskać gwarancję „rzeczywistego” charakteru *sentiment de l'existence*. Narcyzm Rousseau, tak często wskazywany przez współczesnych komentatorów (Starobinski, Burgelin), ukazuje tu swoją drugą stronę. W trakcie „ekstazy” opisanej w *Piątej przechadzce* samotny wędrowiec leżący na dnie swojej łódki czuje się „niczym Bóg”, przeżywa jedynie „samego siebie i swoją egzystencję”. Odnajduje tu „silne oparcie”, pozycję gwarantującą szczęście, którego nie mogą zapewnić ulotne chwile przyjemności przeżywane na co dzień. Na tej solidnej podstawie dusza nie musi ani „przywoływać przeszłości” ani „wybiegać w przeszłość”. Jest on zarazem oparciem dla wewnętrznego głosu, beczasowego *dictamen de la conscience*, gwarancją jego „szczerości” i prawdziwości, a więc, w ostatecznej instancji, legitymizacją całego przedsięwzięcia Rousseau. *Przechadzki* można postrzegać nie tylko jako ostatnią próbę artykulacji samego siebie, ale i uzasadnienie poprzednich prób.

W tym kluczowym momencie świadomość okazuje się jednak wyłącznie „powierzchnią” w dosłownym tego słowa znaczeniu. *Residuum* Ja rzekomo wolne od wszelkich wpływów z zewnątrz, które samo dla siebie jest przedmiotem *jouissance*, okazuje się uzależnione od banalnego fundamentu zewnętrżnych sensualnych doznań. Przepływ wody, jej szum wytwarzają ruch *rêveries*: „Trzeba odpowiednich skłonności tego, kto doznaje tych uczuć i sprzyjających okoliczności zewnętrż-

44/ W istocie stanowi też retrospektywne potwierdzenie nieautentyczności *Wyznań* jako *portrait* – „portret” w jego całości zakładającej równoczesną obecność wszystkich cech okazuje się właśnie tworem z poziomu „fikcji” – por. A. Hartle *Modern Self...*, s. 18-21.

45/ Tamże, s. 98.

nych. Nie jest potrzebny ani zupełny spoczynek, ani zbytne ożywienie, lecz ruch jednostajny i miarowy, bez wstrząsów i przerw⁴⁶. Doznania najprostsze, ściśle zewnętrzne i niezależne wobec Ja okazują się istotną podstawą tego, co najbardziej wewnętrzne i „autentyczne”. Znaczą one przepływ czasu, który wytwarza przestrzeń dla Ja i jego „poczucia istnienia”. To ostatnie okazuje się więc z konieczności sumą momentów, zaś Ja musi powrócić do swego usytuowania w niepochwytym momencie „teraz”. Wracamy tym samym do Augustyńskiego problemu czasu. Bezczasowa w zamierzeniu i „boska” *jouissance* pozostaje na fasce zmysłowej percepcji i wyznaczanego przez nią przepływu czasu.

Autentyczność Ja poszukiwana uporczywie w kolejnych artykulacjach koniec końców okazuje się zatem uwięziona w alternatywie: sztuczność fikcji i fantazmatu oparta na iluzji beczasowości kontra prymitywna zewnętrzność bodźców zmysłowych. Rousseau w ostatecznej instancji zdaje sobie sprawę, że „fikcja” wprowadzona w przestrzeń przeżycia zdolna jest pochłonąć je w całości. Nazbyt uproszczone są interpretacje czyniące „samotnego marzyciela” tylko uciekinierem w „krajną chimer”, w której kontakt z „rzeczywistością” jest minimalny. Rousseau poszukuje dla autentyczności „poczucia istnienia”, podstawy w „realnym” przeżyciu, które jednak można byłoby wyrwać z nieubłaganego strumienia czasu, strumienia wrażeń z konieczności ulotnych i nietrwających, w których Ja nie może odnaleźć samego siebie. To poszukiwanie podstawy kończy się jednak roztopieniem Ja w potoku zewnętrznych wrażeń, w prawdziwym „systemie natury”. „Naturalistyczny empiryzm”⁴⁷ pochłania to, co miało stać się residuum czystej subiektywności.

Przechadzki samotnego marzyciela, najbardziej „do wewnątrz” skierowany utwór Rousseau, skupia jak w soczewce wszystkie sprzeczności, stanowi ich podsumowanie i zarazem świadectwo kłęski projektu zakorzenienia subiektywności w czymś, co byłoby sferą pośrednią między bezrefleksyjnym empiryzmem „człowieka natury”, a zdegradowanym światem człowieka cywilizowanego, którego krytyka stanowi dla Rousseau punkt wyjścia. Romantycy skonstatują tę kłęskę. Shelley, uważny czytelnik *Przechadzek* przedstawia to z niezwykłą trafnością – w gorzkim i ironicznym *Triumfie życia* Rousseau-poeta, pokonany i złamany, upodabnia się do starego korzenia drzewa: „That what I thought was an old root which grew / To strange distortions out of the hillside / Was indeed one of those deluded crew”⁴⁸. Ich odpowiedź na nią to próba stworzenia nowego modelu autentyczności bardziej problematycznej, jakby wewnętrznie pękniętej, ale przez to i bardziej dynamicznej, otwartej na ironię Diderotowskiego *Kuzynka*, osławiającej dramatyczne zerwanie z przednowoczesną harmonią „natury”.

46/ Tamże, s. 97.

47/ Wyrażenie Paula de Mana z jego *The Gauss Seminar 1967*, w: tegoż *Romanticism and Contemporary Criticism*, John Hopkins University Press, Baltimore 1993, s. 38.

48/ Cyt. za *The Complete Poetical Works of Percy Shelley*, Houghton & Mifflin, New York 1901, s. 474.