

ANNA GŁĄB*

SZTUKA, JĘZYK I MILCZENIE
NA PODSTAWIE FILOZOFII LUDWIGA WITTGENSTEINA
ORAZ POWIEŚCI IRIS MURDOCH *W SIECI*

Słowa kluczowe: Wittgenstein, sztuka, Tilghman, Murdoch, milczenie, język
Keywords: Wittgenstein, art, Tilghman, Murdoch, silence, language

*Słowa, słowa, słowa.
[...] reszta jest milczeniem*

W. Szekspir, *Hamlet*¹

Ludwig Wittgenstein był autorem wielu enigmatycznych twierdzeń. Jego uwaga zawarta w *Traktacie logiczno-filozoficznym* – „etyka i estetyka

* Anna Głąb, dr filozofii, adiunkt w Katedrze Historii Filozofii Nowożytnej i Współczesnej KUL. Autorka książek: *Ostryga i laska. Rzecz o Hannie Malewskiej* (Kraków: Znak 2009), *Rozum w świecie praktyki. Poglądy filozoficzne Marthy C. Nussbaum* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2010), redaktorka dwóch antologii: *Filozofia i literatura* (Warszawa: Semper 2011) oraz *Etyka i literatura* (Lublin: Wydawnictwo KUL 2014), e-mail: aniaglab@kul.pl.

¹ W. Szekspir, *Hamlet*, akt II, sc. II, 372; akt V, sc. II, 750, tłum. W. Tarnawski, oprac. S. Helsztyński, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1966, s. 84.

to jedno”² – budzi kontrowersje, tym bardziej że Wittgenstein pozostawił te słowa bez komentarza lub wskazówki, która nadałaby kierunek ich interpretacji³. Malcolm Budd wyjaśnia je w następujący sposób:

Zarówno etyka, jak i estetyka dotyczą sądów na temat absolutnych, a nie względnych wartości. Ale wartości absolutne znajdują się poza światem faktów, więc nie mogą być wyrażone za pomocą twierdzeń. Etyka i estetyka są w tym sensie jednym: żadnej z nich nie można wyrazić za pomocą słów⁴.

Traktat... przedstawia świat jako całość faktów lub stanów rzeczy. Język opisuje go poprzez obrazowanie lub modelowanie. Jakie jest miejsce dla wartości w tym świecie? Nie ma dla nich miejsca. Wartość, sens świata i życia stoją poza światem⁵. Nie mogą być wypowiedziane, lecz pokazane⁶. Po stronie tego, co niemożliwe do powiedzenia, umieszcza Wittgenstein dziedzinę ludzkich wartości, czyli etykę⁷, estetykę oraz próby odpowiedzi na pytanie, jaki jest sens życia i świata, jak również kwestie religijne. Oddziela pytania o wartości i sens życia od kwestii naukowych. Rozróżnienie na to, co powiedziane, i na to, co można tylko pokazać, było znane brytyjskiej pisarce Iris Murdoch, która przez całe swoje życie była pod wrażeniem

² L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004, 6.421.

³ Pisze o tym B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics. The View from Eternity*, New York: State University of New York Press 1991, s. 43.

⁴ M. Budd, *Wittgenstein on Aesthetics*, w: *The Oxford Handbook of Wittgenstein*, red. O. Kuusela i M. McGinn, New York: Oxford University Press 2011, s. 776.

⁵ „Sens świata musi leżeć poza nim. W świecie wszystko jest tak, jak jest, i dzieje się, jak się dzieje; nie ma w nim żadnej wartości – a gdyby była, to nie miałyby wartości. Jeżeli jest jakaś wartość, która ma wartość, to musi leżeć poza wszystkim, co się dzieje i zachodzi. Albowiem wszystko, co dzieje się i zachodzi, jest przypadkowe. Co zaś czyni je nie-przypadkowym, nie może być w świecie, bo wtedy byłoby znowu przypadkowe. Musi leżeć poza światem” (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, dz. cyt., 6.41).

⁶ Zob. C. Diamond, *Etyka, wyobraźnia i metoda Traktatu Wittgensteina*, w: *Wittgenstein – nowe spojrzenie*, red. A. Crary i R. Read, red. naukowy wydania polskiego: P. Dehnel, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej 2009, s. 181–182.

⁷ „Dlatego nie ma żadnych tez etycznych. Zdania nie mogą wyrazić nic wyższego” (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, dz. cyt., 6.42). „Jest jasne, że etyki nie da się wypowiedzieć” (6.421).

spotkania z Wittgensteinem⁸ oraz jego słynnymi studentami, takimi jak Yorick Smythies, czyniąc ich, nie tak bardzo zakamuflowanymi, bohaterami swej wczesnej powieści *W sieci*. Murdoch była przekonana, że fikcja może pokazać to, co filozofia tylko wypowiada⁹, a jej powieść *W sieci* można uznać za obrazowe przedstawienie tez Wittgensteina z jego *Traktatu...* Powieść ta, w zamierzeniu „filozoficzna powieść przygodowa”¹⁰, pokazuje, na czym polega pomijanie milczeniem tego, co przez Wittgensteina określone zostało jako niewyrażalne¹¹.

⁸ Murdoch dostała stypendium umożliwiające jej studia filozoficzne w Newnham College w Cambridge. Przyjechała jednak za późno, aby być uczestniczką wykładów Wittgensteina, gdyż latem poprzedzającym jej przyjazd zrezygnował on ze swojego stanowiska. Chciwie jednak wsłuchiwała się w to, co mówili na jego temat inni (na przykład Wasfi Hijab, Kanti Shah, Georg Kreisel). Pierwsze jej spotkanie z Wittgensteinem nastąpiło 23 października 1947 roku. Biograf Murdoch opisuje je w następujący sposób: „He had two empty narrow barracks-like rooms, K.10 in Whewell’s Court, at the top of a gothic tower, with no books or bathroom, only two deck chairs and a camp bed. She thought him very good-looking, rather small, with a sharpish, intent, alert face and ‘those very piercing eyes. He had a trampish sort of appearance’. He said to IM: ‘It’s as if I have an apple tree in my garden & everyone is carting away the apples & sending them all over the world. And you ask: may I have an apple from your tree’. IM remarked, ‘Yes, but I’m never sure when I’m given an apple whether it really *is* from your tree’. ‘True. I should say tho’ they are not good apples’ and ‘What’s the good of having one philosophical discussion? It’s like having one piano lesson’. He famously did not think women, in any case, could do philosophy; ‘men are foul, but women are viler; he would remark. Anscombe was an honorary male. His extraordinary directness of approach, the absence of any paraphernalia or conventional framework, his denuded setting, all unnerved IM. There was a naked confrontation of personalities. She met him once more, never got to know him well, always thought of him with awe and alarm. Wittgenstein and the differently alarming and influential Austin, she later said, were ‘the most extraordinary men among us’”. P.J. Conradi, *Holy Fool and Magus: The Uses of Discipleship in Under the Net and The Flight from the Enchanter*, w: *Iris Murdoch, Philosopher. A Collection of Essays*, red. J. Broackes, New York: Oxford University Press 2012, s. 123.

⁹ Zob. S.H. Moore, *Murdoch’s Fictional Philosophers: What They Say and What They Show*, w: *Iris Murdoch and Morality*, red. A. Rowe i A. Horner, London: Palgrave Macmillan 2010, s. 101.

¹⁰ P.J. Conradi, *Holy Fool and Magus...*, dz. cyt., s. 122.

¹¹ W twórczości Murdoch można zauważyć więcej odniesień do filozofii Wittgensteina. Aforyzmy *Traktatu...* zawarte zostały w jej powieści *Sen Brunona* (tłum. T. Lem, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002, s. 93–94), a powieść *Rycerze i zakonnice* zaczyna się od słów: „– Wittgenstein... – Słucham? – spytał Hrabia. [...] – Tak naprawdę to

Jak jednak rozumieć słowa Wittgensteina dotyczące jedności etyki i estetyki? Cyril Barrett i Benjamin Tilghman uważają, że gdy Wittgenstein mówi o tym, że etyka i estetyka to jedno, nie ma na myśli identyczności tych dziedzin, chodzi raczej o pewnego rodzaju podobieństwo lub związek między nimi. Niewątpliwie, jak podkreślił Budd, jedność ta może być rezultatem przynależenia obu dziedzin do domeny tego, co nie może być wypowiedziane. Jednak to tylko wstępne określenie. Wydaje się, że możemy pokusić się o odszukanie głębszych związków między nimi. Jako że w *Traktacie...* Wittgenstein nie odnosi się do tej tezy w żadnym innym miejscu, należy szukać odniesień do niej w innych jego wypowiedziach. W jego *Notatnikach 1914–1916* te słowa się powtarzają¹² w kontekście trzech innych zdań. We wrześniu 1916 roku Wittgenstein pisze: „Sztuka jest ekspresją”¹³, a w październiku stwierdza:

Dzieło sztuki jest przedmiotem postrzeganym *sub specie aeternitatis*;
a dobre życie jest światem postrzeganym *sub specie aeternitatis*. Oto
jest związek między sztuką a etyką¹⁴.

W tym samym miesiącu, zapożyczając wers z Schillera, zauważa: „Życie jest poważne, sztuka jest wesoła”¹⁵.

W niniejszym tekście przedstawię tezę Wittgensteina w świetle tych trzech jego wypowiedzi z *Notatników 1914–1916*. One będą również wyznaczać strukturę tekstu i jego podział na trzy pierwsze rozdziały. Następnie przejdę do powieści *W sieci*, którą – z pozoru błahą w treść – należy czytać w świetle filozofii Wittgensteina. Będzie to próba interpretowania

był z niego zwykły dyletant. – Rzeczywiście – przyznał Hrabia. Nie mógł zrozumieć, dlaczego Guy pałał naraz takim pragnieniem, ażeby zdyskredytować filozofa, którego niegdyś podziwiał. Może starał się przekonać samego siebie, że i Wittgenstein pójdzie kiedyś w zapomnienie” (t. 1, tłum. A. Jeleniewska, Poznań: Zysk i S-ka 1996, s. 7). Wittgenstein był niewątpliwie filozofem, który – oprócz Sartre’a i Simone Weil – odegrał najważniejszą rolę w kształtowaniu się jej filozofii i twórczości jako jednej z najbardziej poczytnych angielskich powieściopisarek.

¹² L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, tłum. W. Walentukiewicz, przejrzał i poprawił W. Sady, w: L. Wittgenstein, *Uwagi o religii i etyce*, Kraków: Znak 1995, s. 63: „Etyka nie traktuje o świecie. Etyka musi być warunkiem świata, podobnie jak logika. Etyka i estetyka to jedno” (z datą 24 lipca 1916 r.).

¹³ Tamże, s. 68 (z datą 19 września 1916 r.).

¹⁴ Tamże, s. 68 (z datą 7 października 1916 r.).

¹⁵ Tamże, s. 71 (z datą 20 października 1916 r.).

Wittgensteina przez pryzmat twórczości filozofki i powieściopisarki, a zatem choć konfrontacja ta z góry może zostać przesądzona na niekorzyść literatury, może okazać się inspirująca.

1. Sztuka jako ekspresja

Kiedy Wittgenstein zauważa, że sztuka jest rodzajem ekspresji, wydaje się potwierdzać pewien konwencjonalny pogląd zawarty w teoriach estetycznych¹⁶. Już romantycy uważali, że artysta poprzez sztukę wyraża samego siebie, próbuje za jej pomocą pokazać swoje cierpienia, rozpacz czy frustrację, jednym słowem – wyrazić swojego ducha¹⁷. Punktem wyjścia wielu teorii ekspresjonistycznych jest pytanie o to, jak to możliwe, że martwe przedmioty (dzieła sztuki) mogą przyjmować ludzki charakter, czyli wyrażać właśnie ludzkiego ducha. Wittgenstein w *Notatnikach* pod datą 15 października 1916 roku pisze o ‘duchu’ (*Geist*), używając terminów ‘charakter’ oraz ‘wola’ jako ekwiwalentów: „Pewien pogląd: tak jak mogę wysnuć mego ducha (charakter, wolę) z mojej fizjonomii, tak mogę wysnuć ducha (wolę) każdej rzeczy z jej fizjonomii”¹⁸. Wittgenstein przyjmuje fundamentalną różnicę między umysłem a ciałem, między duchem (duszą), wewnętrznym życiem człowieka a ciałem, poprzez które wewnętrzne życie może być manifestowane¹⁹.

Wydaje się również, że Wittgenstein przyjmuje dwie możliwości, jeśli chodzi o relację między duszą i ciałem. Zgodnie z pierwszą relacja ta jest kontyngentna (kartzjanizm), zgodnie z drugą istnieje pewien rodzaj wewnętrznej relacji między nimi. W świetle tej alternatywy Wittgenstein próbuje odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób możemy przypisać charakter lub ducha innym rzeczom. Jedną z możliwości jest rezultat następującego wnioskowania: „Jako że mogę wnioskować stan mojego ducha (charakter, wolę) z mojej fizjonomii, zatem mogę wnioskować ducha (wolę) każdej rzeczy z ich fizjonomii”. Wnioskowanie oznacza tutaj czysto logiczną operację.

¹⁶ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 46.

¹⁷ K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 1988, s. 108.

¹⁸ L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, dz. cyt., s. 70.

¹⁹ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 47–48.

Jak jednak zagwarantować relację między fizjonomią („Moja twarz zrobiła się purpurowa”) a duchem („Zdenerwowałem się”)?²⁰ Powyższe zdania obrazują dwa różne fakty, a jako że fakty są logicznie niezależne od siebie, nie ma między nimi związku przyczynowego²¹. Jeśli zatem możliwość logicznych związków jest wykluczona, wówczas pozostaje związek kontyngentny. Wittgenstein zadaje w tym aspekcie szereg retorycznych pytań: „Czy moje ciało naprawdę coś wyraża? Czy ono samo jest wewnętrznym wyrazem czegoś?”²². Jeśli relacja między nimi jest tylko kontyngentna, wówczas twarz nie może być zła, a ciało nie może tak naprawdę niczego wyrażać. Do jakiego jednak ‘ja’ należy duch, o którym tutaj mówimy? Czy jest to empiryczne, czy filozoficzne/metafizyczne ‘ja’? Jeśli chodzi o tę pierwszą opcję, relacja między stanem cielesnym a wewnętrznym stanem umysłu może być tylko empiryczna, ponieważ oba są tylko kontyngentnymi faktami w świecie. Wittgenstein, jak zauważa Tilghman, chce znaleźć rozstrzygnięcie w alternatywnym rozwiązaniu, ale nie podaje natury relacji między duchem a fizjonomią, zatem wnioskujemy, że nie jest to relacja logiczna czy empiryczna. Ona nie może być opisana, może być tylko pokazana²³.

Jednak kiedy Wittgenstein mówi, że relacja między duszą i ciałem ma unikalny charakter, ponieważ może ona być pokazana tylko samej jednostce, wydaje się sugerować, że tylko z własnej perspektywy można poznać swoją duszę, co z kolei sugeruje solipsyzm²⁴. Wittgenstein odnosi się do paralelizmu psychofizycznego, który – jak uważa Tilghman – obejmuje o wiele bardziej ścisły związek i sugerować może nawet spinozjańską ideę, zgodnie z którą umysł i ciało są tylko różnymi aspektami jednej i tej samej substancji. Wittgenstein bowiem sugeruje nie tylko, że mój duch może wyrażać się w moim ciele. Jego paralelizm zdaje się rozciągać na cały świat: „Pamiętaj tylko, że duch węża, lwa jest *twoim* duchem. Albowiem jedynie poprzez siebie w ogóle poznajesz ducha”²⁵. Dalej zastanawia się, „czy to

²⁰ Tamże, s. 48.

²¹ „Czy np. gniewna twarz jest gniewna sama w sobie, czy po prostu dlatego, że jest empirycznie związana ze złym usposobieniem? Jasne jest jednak, że związek przyczynowy w ogóle nie jest związkiem”. L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, dz. cyt., s. 70 (z datą 15 października 1916 r.).

²² Tamże.

²³ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 49.

²⁴ Tamże.

²⁵ L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, dz. cyt., s. 70.

jest rozwiązanie zagadki: dlaczego ludzie zawsze wierzyli, że istnieje jeden duch wspólny całemu światu?” i odpowiada: „A w takim razie byłby on, rzecz jasna, wspólny również rzeczom nieożywionym”²⁶. Duch jest paralelny ze światem, a zatem znajduje swój wyraz w rzeczach nieożywionych, czyli również dziełach sztuki. Wittgenstein zamyka tę sekcję intrygującym wnioskiem:

Idealizm wyodrębnia ludzi ze świata jako coś wyjątkowego, solipsyzm wyodrębnia mnie samego, a wreszcie pojmuję, że ja również przynależę do reszty świata [...]. Tak więc konsekwentnie przemyślany idealizm wiedzie do realizmu²⁷.

A zatem solipsyzm zbiega się z realizmem²⁸, gdyż teoria, jaką jest solipsyzm, musi zakładać konieczną relację między ‘ja’ a światem; świat musi być koniecznie moim światem. Wittgenstein utożsamia ‘ja’ i świat, mówiąc, że ‘ja’ jestem światem. Metafizyczne ‘ja’ nie jest czymś w świecie, ale jest granicą świata²⁹. Metafizyczne ‘ja’ jest granicą mojego języka, zatem jestem moim językiem. Świat jest moim światem, ale nie w sensie solipsyzmu³⁰.

Warto wspomnieć, że Wittgensteinowskie ‘ja’ nie jest tylko myślącym podmiotem, ale podmiotem chcącym. W *Notatkach* czytamy: „Gdyby wola nie istniała, to nie istniałoby również to centrum świata, które nazywam *Ja*, a które jest nosicielem etyki”³¹. Zdaniem Tilghmana argument Wittgensteina pochodzi z jego lektury tekstów Arthura Schopenhauera, dla którego świat miał dwa aspekty: fenomenalny (reprezentacje) oraz noumenalny (wola). U Wittgensteina ‘ja’ jest zarówno myślące, jak i chcące. Jako że myśli należą do faktów w świecie, czyli do świata fenomenów wedle *Traktatu...*, nie ma alternatywy dla utożsamienia metafizycznego ‘ja’ z wolą. Zatem wszystkie wartości leżą poza światem i są funkcją woli³². Wittgenstein rozumie zatem wolę jako postawę podmiotu wobec świata – jako „nastawienie wobec

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 70–71.

²⁸ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 50; zob. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, dz. cyt., 5.46, 5.6–5.641.

²⁹ L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, dz. cyt., s. 68 (z datą 2 września 1916 r.).

³⁰ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 51.

³¹ L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, dz. cyt., s. 66 (z datą 5 sierpnia 1916 r.).

³² B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 51–52.

świata”³³. Można to wiązać z tym, że wola jest źródłem ekspresji i charakteru, który można odnaleźć w świecie. Elisabeth Anscombe potwierdza tę interpretację:

Istnieje mocne wrażenie pod koniec *Traktatu...*, jak gdyby Wittgenstein rozumiał świat, patrząc niejako prosto mu w twarz; logika pomagała odsłonić tę twarz. Teraz twarz [świata – przyp. A.G.] może być widziana przez ciebie ze smutkiem lub szczęściem, poważnie lub ponuro, z dobrą lub złą ekspresją, z mniejszą lub większą ekspresją. Zatem mówi on o świecie ‘stającym się i zanikającym jako całość’, który zgodnie z moją analogią ma większą lub mniejszą ekspresję, albo dobrą lub złą ekspresję³⁴.

Jeśli sztuka jest ekspresją i jeśli świat znajduje w niej swój wyraz (ekspresję), co stanowi o relacji między ekspresją (duchem) manifestowaną przez dzieło sztuki a manifestowaniem ducha poprzez świat? Wittgenstein nigdy nie odnosił się do tego zagadnienia bezpośrednio, ale w 1930 roku w *Culture and Value* zauważa: „Dzieło sztuki zmusza nas – jak można by powiedzieć – do widzenia [przedmiotu – przyp. A.G.] we właściwej perspektywie”³⁵. Widzieć przedmiot we właściwej perspektywie to z pewnością widzieć go jako wyrażającego ducha. Jednak co to tak naprawdę znaczy? Czy można mówić o *właściwym* widzeniu świata? Dzieło sztuki przecież ukazuje, jak rzeczy są widziane przez kogoś innego, zmuszając nas do widzenia świata z perspektywy artysty³⁶. Czy widzenie świata we właściwej perspektywie jest widzeniem go z perspektywy wieczności?

2. *Sub specie aeternitatis*

Ujęcie widzenia rzeczy z perspektywy wieczności pochodzi od Spinozy, dla którego oznacza ono widzenie czegoś za pomocą logicznych relacji, relacji koniecznych; oznacza widzenie istoty rzeczy³⁷. W *Traktacie...* czytamy:

³³ L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, dz. cyt., s. 72 (z datą 4 listopada 1916 r.).

³⁴ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 52.

³⁵ *Culture and Value*, red. G.H. von Wright, translated by P. Winch, Chicago: Chicago University Press 1980, s. 4.

³⁶ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 52.

³⁷ Tamże, s. 53. Zob. również: M. Budd, *Wittgenstein on Aesthetics*, dz. cyt., s. 776.

„Spojrzeć na świat *sub specie aeterni* to spojrzeć nań jako na pewną – ograniczoną – całość”³⁸, natomiast w *Notatkach*: „Rzecz postrzegana *sub specie aeternitatis* jest rzeczą postrzeganą wraz z całą przestrzenią logiczną”³⁹. Dla Wittgensteina figura logicznej przestrzeni (określonej przez zakres wszystkich możliwych stanów rzeczy, faktów) jest metaforą dla logicznej możliwości. Widzieć świat w aspekcie wieczności to widzieć go razem z logiczną przestrzenią; widzieć jego istotę. Na istotę świata składają się logicznie niezależne fakty znajdujące się wśród logicznie możliwych stanów rzeczy. Kontemplować go jako ograniczoną całość to być świadomym granic świata lub granic języka, czyli granic tego, co może zostać powiedziane, a zatem być świadomym również tego, co może być tylko pokazane⁴⁰. Widzieć partykularną rzecz z całością logicznej przestrzeni oznacza, że możemy ją rozpatrywać jako jedną rzecz, jeden fakt pośród wszystkich innych rzeczy i faktów. Jako taka nie posiada ona znaczenia. Czy można te uwagi odnieść do dzieł sztuki?

Tilghman uważa, że przyczyną problemów w interpretacji słów Wittgensteina z tego okresu jest to, że brakuje przykładów, które wyjaśniałyby jego idee. Wittgenstein konstruuje pewien przykład widzenia pojedynczej rzeczy *sub specie aeternitatis*, jednak nie jest to przykład dzieła sztuki. Pisze o piecu:

Jeśli kontemplowałem piec, a potem powiedziano mi: a teraz znasz tylko ten piec, to mój rezultat niewątpliwie wygląda marnie. Tak to się bowiem przedstawia, jak gdybym badał piec jako jedną wśród wielu rzeczy tego świata. Tymczasem jeśli kontemplowałem piec, to to był mój świat, a wszystko inne w porównaniu z nim blade [...]. Równie dobrze można bowiem uznać nagie obecne przedstawienie za bezwartościowy chwilowy obraz w całym tym doczesnym świecie, jak za prawdziwy świat pośród cieni⁴¹.

Sądzę, że choć słowa te dotyczą zwykłego przedmiotu, można je odnieść do dzieł sztuki, które jako uchwycone w chwili obrazy rzeczy stanowią „prawdziwy świat pośród cieni”. Artysta potrafi „przemienić” normalny przedmiot w dzieło sztuki, tak jak na przykład Vincent van Gogh

³⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, dz. cyt., 6.45.

³⁹ L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, dz. cyt., s. 69 (z datą 7 października 1916 r.).

⁴⁰ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 53.

⁴¹ L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, dz. cyt., s. 69 (z datą 8 października 1916 r.).

na obrazie *Słoneczniki* przedstawił zwyczajny bukiet słoneczników, czyniąc z nich dzieło sztuki. W 1930 roku Wittgenstein stwierdza:

tylko artysta może reprezentować jednostkową rzecz tak, jakby ukazywała się nam jak dzieło sztuki. [...] Dzieło sztuki zmusza nas – jak można by powiedzieć – do widzenia go [to znaczy przedmiotu – przyp. A.G.] we właściwej perspektywie, ale w wypadku nieobecności sztuki przedmiot jest po prostu fragmentem natury tak jak każdy inny przedmiot⁴².

Ujęcie to jest zbieżne z poglądami Schopenhauera, który pisał, że

każde dzieło sztuki stara się [...] pokazać życie i rzeczy tak, jakie są naprawdę, choć nie każdy potrafi je w ten sposób uchwycić, gdyż patrzy przez mgłę przypadków obiektywnych i subiektywnych. Sztuka rozprasza tę mgłę. Wiadomo powszechnie, że w dziełach poetów, plastyków i w ogóle artystów, którzy coś ukazują, kryją się skarby głębokiej mądrości; a to dlatego, że przemawia przez nie *prawda samej natury rzeczy*, a one tłumaczą ją tylko przez uwyrażnienie i czystsze powtórzenie⁴³.

Postawa wobec dzieła sztuki przypomina zdaniem Schopenhauera postawę wobec władcy, postawę zapatrzenia i oczekiwania na to, co ten zechce nam powiedzieć. „Pierwszemu odezwać się do niego nie wolno, tak jak do władcy, bo wtedy usłyszysz się tylko samego siebie”⁴⁴.

Wspólnym dla Wittgensteina i Schopenhauera poglądem jest, że dzieło sztuki opiera się na selekcji obiektu, sceny, sytuacji; niejako je wycisza, tworząc z nich przedmioty kontemplacji. Artysta, wybierając fragment świata, traktuje go tak, jakby był on całym światem; obraz fragmentu świata staje się *moim światem* i *reprezentacją całości*⁴⁵. W świetle tych słów idea widzenia rzeczy w ramach logicznej przestrzeni ma sens, kiedy odnosi się ją do sztuki. Dzieło sztuki pokazuje istotę rzeczy; ukazuje przedmiot w jego koniecznych relacjach z innymi przedmiotami, na przykład scenę portretowaną jako logicznie konieczną jedność, na którą składają się różne artystyczne środki, jakie ją komponują⁴⁶ (tonacja i harmonia barw, rozłożenie światła i cienia,

⁴² *Culture and Value*, dz. cyt., s. 4.

⁴³ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, tłum. J. Garewicz, Warszawa: PWN 1995, ks. III, rozdz. 34, s. 582. Podkr. moje.

⁴⁴ Tamże, s. 583.

⁴⁵ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 54.

⁴⁶ Tamże.

rozmieszczenie obiektów⁴⁷). Dzieło sztuki może być rozumiane jako system i w wypadku na przykład obrazu jego przedmiot może być prezentowany jako element w obrębie tego systemu. Biorąc pod uwagę analogię między dziełem sztuki rozumianym jako świat i światem samym w sobie, musimy założyć, że w zbiorze rzeczy, o jakim pisze Wittgenstein w *Traktacie...*, partykularne elementy dzieła sztuki (na przykład nuty i harmonia, z których skonstruowany jest utwór muzyczny, bądź kształty i kolory, które tworzą dany obraz, etc.) rozpatrywane same w sobie nie mają wartości ani znaczenia. Dopiero gdy są one postrzegane jako całość, jako konieczne połączenie jednej rzeczy z drugą, zatem kiedy widziane są w aspekcie wieczności, mają wartość i sens. Część sensu i wartości tworzy charakter i ekspresja dzieła. Również to dopowiedzenie można rozumieć jako komentarz do stwierdzenia: „widzieć rzecz we właściwej perspektywie”⁴⁸.

3. Sztuka wesola

Trzecia teza Wittgensteina jest chyba najbardziej podatna na błędne zrozumienie. Możemy oczywiście wskazać przykłady dzieł sztuki, których treść jest pogodna, jednak równie dobrze możemy mówić o dziełach sztuki (na przykład tragediach czy religijnym malarstwie renesansu), które przedstawiają powagę życia. Paul Engelmann, architekt, przyjaciel Wittgensteina,

⁴⁷ Zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 2, dz. cyt., ks. III, rozdz. 36, s. 604.

⁴⁸ Inną interpretację tych słów Wittgensteina proponuje Budd: „Focussing exclusively on art, what this means is that the work of art is the subject seen from the point of view of one who is living eternally (in the sense of timelessly) in that she is living in the present [...]. More precisely, the work of art is the representation of the object as the object is seen from the point of view such person. The point of view of one living in the present is such that the perceived object is seen without concern for what might happen in the world: it is seen as by one for whom life is unproblematic, one who, being in agreement with the world, experiencing neither fear nor hope [...], is living a good, a happy life, one whose world is happy”. M. Budd, *Wittgenstein on Aesthetics*, dz. cyt., s. 776. Interpretacja ta jednak zdaje się bardziej nawiązywać do trzeciego zdania, które jest przedmiotem mojego tekstu, gdyż Budd nawiązuje dalej do słów Wittgensteina je poprzedzających: „Czy istotą artystycznego sposobu patrzenia na rzeczy jest to, iż ogląda się świat szczęśliwym okiem?” (L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, dz. cyt., z datą 20 października 1916 roku) oraz słów z 21 października 1916 roku: „Albowiem z pewnością jest coś w poglądzie, że celem sztuki jest piękno. A piękno jest tym, co uszczęśliwia”.

wyjaśnia, co te słowa mogą znaczyć, odnosząc się do słów Friedricha Hölderlina o *Edypie* Sofoklesa: „Radość starało się wielu wyrazić radością, daremnie./ Dopiero tu ją znajduję, dopiero tu – w tym smutku”⁴⁹. Hölderlin paradoksalnie opisuje tragiczny wniosek jako radość, a Engelmann dodaje:

Podstawowa idea kryjąca się za tym poglądem wydaje się być taka, że sztuka musi zawsze – w tym lub innym sensie – prowadzić do rozwiązania; jednostkowe dzieło sztuki zatem jest przykładem pokazania takiego rozwiązania⁵⁰.

Być może dlatego sztuka jest wesoła, bo *jest w stanie wskazać* rozwiązanie. Wydaje się, że ma to na myśli także Schopenhauer, gdy pisząc o istocie sztuki, zauważa: „Nie tylko filozofia, ale też sztuki piękne zmierzają w gruncie rzeczy do rozwiązania zagadki bytu”⁵¹. Jest to związane z tym, że jak twierdzi dalej Schopenhauer, celem sztuki jest

ułatwić poznanie *idei* świata [...]. Ale idee z istoty są naoczne, a więc niewyczerpalne, jeśli idzie o ich bliższe określenia. Przekazanie takiej naoczności może więc nastąpić tylko drogą oglądu, a jest to droga sztuki⁵².

Przeciwnie, pojęcia można określić, wyraźnie pomyśleć (wyczerpać) i przekazać ich treść za pomocą chłodnych słów. Domena trzeźwych pojęć jednak nie jest sferą prawdziwej sztuki.

Powróćmy jednak do zagadki życia, gdyż w końcówce *Traktatu...* (od paragrafu 5.4312) Wittgenstein wypowiada się na temat problemu życia, nazywając je właśnie zagadką. Pisze: „Wszystkie fakty należą jedynie do zadania, nie do rozwiązania”⁵³, jakby chciał zaznaczyć, że fakty składające

⁴⁹ F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, tłum. A. Libera, Kraków: Znak 2003, s. 67. Zob. również: B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 56.

⁵⁰ P. Engelmann, *Letters from Wittgenstein with a Memoir*, New York: Horizon Books 1967, s. 93, cyt. za: B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 56–57.

⁵¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 2, dz. cyt., ks. III, rozdz. 34, s. 581. Jego zdaniem wyższość filozofii nad sztuką przejawia się w tym, że sztuka przemawia językiem oglądu, natomiast filozofia w języku refleksji. Odpowiedź sztuki jest „ulotnym obrazem, a nie trwałym ogólnym poznaniem” (tamże, s. 582).

⁵² Tamże, s. 585.

⁵³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, dz. cyt., 6.4321.

się na proces życia człowieka nie nadają mu sensu i nie są rozwiązaniem zagadki sensu życia. Podkreśla:

Do odpowiedzi, której nie można wyrazić, nie można też wyrazić pytania. Wielka zagadka nie istnieje. Jeżeli jakieś pytanie da się w ogóle postawić, to *można* też na nie odpowiedzieć⁵⁴.

I konkluduje: „Rozwiązanie problemu życia rozpoznaje się po zniknięciu tego problemu”⁵⁵. W warunkach tego świata nie można mówić o zagadce życia, którą można rozwiązać. Fakty świata nie mogą być manipulowane, aby wytworzyć sens i wartość. Stwierdzenie, że problem życia – tak jak jest tradycyjnie rozważany – nie istnieje, nie oznacza jednak tego, że dla Wittgensteina problem ten nie istniał. Wydaje się, że Wittgenstein przełożył problem sensu życia na problem, *jak żyć*⁵⁶, jak żyć tak, „by życie przestało być problematyczne [...]”⁵⁷. Takie przeformułowanie problemu każe nam opuścić tymczasem sferę estetyki, a przenieść się do sfery etyki.

Jednym ze sposobów odróżnienia estetyki od etyki jest podział wprowadzony przez Cyrila Barretta na estetykę, której istotą jest umiejętność patrzenia na rzeczy, oraz etykę, która musi sobie poradzić z życiem i działaniem⁵⁸. Jednak kiedy przyjrzymy się teżom *Traktatu...* lub *Notatników...*, znajdziemy tam niewiele na temat działania w aspekcie jego słuszności bądź niesłuszności, powinności czy obowiązków, dobra czy zła. Teza: „Świat jest niezależny od mej woli”⁵⁹ wydaje się wykluczać możliwość działania, intencjonalność czynów oraz odpowiedzialność za nie. Jeśli świat jest niezależny od mojej woli, jest to świat, w którym nie ma miejsca na zwyczajne myślenie o tym, co etyczne. Jest to związane z inną tezą Wittgensteina: „W świecie wszystko jest tak, jak jest, i dzieje się, jak się dzieje; nie ma

⁵⁴ Tamże, 6.5.

⁵⁵ Tamże, 6.521.

⁵⁶ Genezy tego poglądu należy, jak się wydaje, upatrywać we wpływie filozofii Schopenhauera na Wittgensteina, który uważał, że wszystkie sztuki dają odpowiedź na to pytanie. Zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 2, dz. cyt., ks. III, rozdz. 34, s. 581–582.

⁵⁷ L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, dz. cyt., s. 61 (z datą 6 lipca 1916 r.).

⁵⁸ C. Barrett, ““(Ethics and Aesthetics Are One)”?”, *Aesthetics: Proceedings of the 8th International Wittgenstein Symposium, part I*, Vienna: Holder–Pichler–Tempusky 1984, s. 20, cyt. za: B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 58.

⁵⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, dz. cyt., 6.373.

w nim żadnej wartości – a gdyby była, to nie miałyby wartości”⁶⁰. To łączy się z kolejną: „Dlatego nie ma żadnych tez etycznych. Zdania nie mogą wyrazić nic wyższego”⁶¹. Najważniejszym pojęciem etyki Wittgensteina jest pojęcie woli. Chociaż świat, jak mówi, jest niezależny od jego woli, kiedy myśli o idei napisania książki o tytule „Świat, jakim go zastałem”, stwierdza: „trzeba by było w niej powiedzieć także o moim ciecie, jakie członki podlegają mojej woli, a jakie nie, itd.”⁶². Co to znaczy?

Wittgenstein wyjaśnia to w *Traktacie...*, oddzielając wolę jako przedmiot etyki od woli jako zjawiska interesującego dla psychologii (6.423), i zdaniem Tilghmana to odróżnienie jest paralelne z oddzieleniem metafizycznego ‘ja’, które jest granicą świata, od fenomenalnego ‘ja’, które jest przedmiotem psychologii. Wola odkryta w „Świecie, jakim go zastałem” jest fenomenalnym ‘ja’. Nawet jeśli ograniczymy się do ‘ja’ fenomenalnego, musimy zauważyć, że świat jest niezależny od niego. Akt fenomenalnej woli musi być pomyślany jako pewien stan rzeczy skomponowany z elementów psychicznych, a zatem jako kontyngentny fakt. Nie ma żadnej relacji między naszymi aktami woli a tym, co się dzieje w świecie. Wola fenomenalna nie ma żadnej wartości, żadnego znaczenia etycznego. Etyczne znaczenie można znaleźć tylko w woli etycznej, która tak jak metafizyczny podmiot nie znajduje się w świecie, lecz określa jego granice: „Jeżeli dobra lub zła wola zmienia świat, to tylko jego granice, nie fakty: nie to, co da się wyrazić w języku”⁶³. Jednak granice świata są granicami języka, tego, co można powiedzieć, granicami sensu, czy zatem nie powinno się rozumieć tych słów właśnie jako określających wolę jako zmieniającą granice języka i sensu? Tilghman uważa, że nie byłaby to dobra interpretacja. Etyczna wola stoi na granicy języka, ponieważ etyczne zdania nie istnieją i nie da się ich wypowiedzieć. Jednak ogranicza ona świat w inny sposób, niż czyni to logika. Wola zmienia granice świata poprzez *zmianę postawy*, jaką ktoś może przyjąć wobec świata. Dlatego Wittgenstein mówi, że świat szczęśliwego jest całkiem inny od świata osoby nieszczęśliwej (*Traktat...*, 6.43). To, co wola zmienia, to duch, z jakim ktoś patrzy na świat. Podmiot metafizyczny jako granica świata zanika do najmniejszego punktu, ale nie

⁶⁰ Tamże, 6.41.

⁶¹ Tamże, 6.42.

⁶² Tamże, 5.631.

⁶³ Tamże, 6.43.

znika zupełnie, pozostaje jako punkt, z którego widzi się wszystko. Sytuacja świata w odniesieniu do 'ja' jest analogiczna do obrazu, który jest dziełem z określonej, partykularnej perspektywy. 'Ja' reprezentuje świat jako widziany z tej szczególnej perspektywy. Metafizyczne 'ja' jest wolitywnym 'ja', co znaczy, że punkt widzenia, z którego świat jest widziany, jest również etyczny. Używając analogii z obrazem, można powiedzieć, że nie tylko reprezentuje on scenę widzianą z pojedynczej perspektywy w przestrzeni, ale dodatkowo prezentuje tę scenę jako nasyconą wyrazem i posiadającą pewien charakter⁶⁴.

Problem etyczny, problem, jak żyć, staje się problemem, jak patrzeć na świat. Wittgenstein pisze: „Aby żyć szczęśliwie, muszę pozostawać w zgodzie ze światem. Oto, co znaczy «być szczęśliwym»”⁶⁵. Być w zgodzie ze światem oznacza rozpoznać, że świat jest całością faktów i że nie ma w nim żadnej wartości, i że wartość, która jest dobrem lub złem, wchodzi do niego tylko poprzez moją wolę. Oznacza to akceptację świata takiego, jakim jest, oraz życie w świadomości tego, jaki świat jest. I to jest rozwiązanie problemu życia⁶⁶.

Czy dzieło sztuki może w tym sensie być uważane za rozwiązanie? Wspomniana już uwaga Engelmana odnosi się przede wszystkim do tragedii takiej jak *Edyp*. Jego zdaniem tragedia ta pokazuje, jaki świat jest i jak by to było żyć w takim świecie. Sofokles rozwiązuje problem życia, tzn. odnajduje dla swojego bohatera taki sposób życia, który ten akceptuje, mając świadomość ceny tej akceptacji⁶⁷. *Edyp* kończy życie mimo wszystko szczęśliwie, dlatego sztuka Sofoklesa może być uznana za przykład najwyższej radości najwyższego wyrazu⁶⁸. Może być ona także rozumiana jako przykład dzieła sztuki, które uzdalnia do widzenia rzeczy, w tym wypadku życia *Edypa*, we właściwy sposób. Wydaje się, że to miał na myśli w 1937 roku Wittgenstein, kiedy stwierdził, iż:

⁶⁴ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 60.

⁶⁵ L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, dz. cyt., s. 62 (z datą 8 lipca 1916 r.).

⁶⁶ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 60.

⁶⁷ Schopenhauer pisze, że bohaterowie greckich tragedii, na przykład *Edyp*, choć poddają się nieodwracalnemu losowi, nie rezygnują z woli życia: „*Edyp* chętnie wprawdzie umiera zrezygnowany w Kolonie, lecz pociesza go wywarta na ojczyźnie zemsta”. A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 2, dz. cyt., ks. III, rozdz. 37, s. 621.

⁶⁸ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 61.

Fakt, że życie jest problematyczne, pokazuje, że kształt twojego życia nie pasuje do formy życia. Dlatego musisz zmienić sposób życia i [...] to, co problematyczne zniknie... A może powinienem powiedzieć raczej: człowiek, który żyje właściwie, nie będzie doświadczać tego problemu jako smutku, zatem nie będzie to dla niego problem, ale raczej radość; innymi słowy wokół jego życia będzie to dla niego aureola jasności, a nie wątpliwe tło⁶⁹.

Tilghman uważa, że jeśli Sofokles uczynił wszystko, abyśmy widzieli życie Edypa jako dzieło sztuki, wówczas możemy mówić o intrygującej analogii między sztuką i życiem (estetyką a etyką). Kiedy ktoś odnajduje 'rozwiązanie' problemu własnego życia i świat sprawia, że staje się szczęśliwy, patrząc na siebie z przeszłości w duchu szczęścia, czy nie może powiedzieć, że jego życie staje się wtedy jak dzieło sztuki? W tym samym miejscu *Culture and Value*, gdzie Wittgenstein mówi o tym, że dzieło sztuki uzdalnia nas do widzenia rzeczy we właściwy sposób, odnosi się on do pewnego doświadczenia Engelmana. Engelmann mówił mu kiedyś, że kiedy patrzył na swój manuskrypt, uderzała go jego wspaniałość, ale to wrażenie traciło na sile, kiedy wyobrażał sobie jego publikację. Wittgenstein porównuje tę reakcję do następującej sytuacji:

Wyobraźmy sobie teatr; kurtyna podnosi się i widzimy samotnego człowieka w pokoju chodzącego w górę i w dół, palącego papierosa, siedzącego etc., zatem nagle obserwujemy istotę ludzką z zewnątrz w sposób, w jaki nigdy nie obserwowaliśmy samych siebie; wygląda to jak obserwacja rozdziału naszej biografii naszymi własnymi oczyma, co mogłoby być zarazem osobliwe i cudowne. Powinniśmy jednak być obserwatorami czegoś bardziej cudownego niż jakakolwiek sztuka [...]: samego życia. – Ale przecież widzimy je codziennie i jakoś nie robi ono na nas najmniejszego wrażenia! To prawda, ale nie widzimy go z *tego* punktu widzenia. No cóż, kiedy E. patrzy na to, co napisał, i odnajduje w tym wspaniałość [...], widzi swoje życie jak dzieło sztuki stworzone przez Boga⁷⁰.

⁶⁹ *Culture and Value*, dz. cyt., s. 27.

⁷⁰ Tamże, s. 4.

Stephen Toulmin i Allan Janik uważają, że *Traktat...*

nadaje zasadnicze znaczenie życiu człowieka ze sztuką na podstawie tego, że sama sztuka może wyrażać sens życia. Jedynie sztuka może wyrażać moralną prawdę i tylko artysta może uczyć rzeczy, które liczą się w życiu najbardziej⁷¹.

Związek między wolą i światem oraz sztuką jest taki, że jeśli dobra lub zła wola ma wpływ na świat, to może mieć wpływ tylko na jego granice, a nie fakty; na to, co nie może być odwzorowane przez język, a co można jedynie w języku pokazać⁷².

Język może portretować fakty w świecie, ale nie potrafi sportretować swojej własnej logiki. Logiczna struktura języka musi pokazywać siebie w języku. Podobnie język nie potrafi sportretować granic świata. Etyczny charakter świata zdeterminowany przez wolę może być pokazany w języku tylko wtedy, gdy staje się on poezją bądź, mówiąc ogólnie, literaturą⁷³.

Ciekawym przykładem poetyckiej zdolności pokazywania tego, co *Traktat...* określa jako nie do wypowiedzenia, jest Engelmannowska interpretacja wiersza poety niemieckiego Ludwiga Uhlanda *Graf Eberhards Weissdorn*⁷⁴. Jest to wiersz o krzyżowcu, który zerwał listek z drzewa głogu w Palestynie i przeniósł go przez wszystkie wojny. Kiedy wrócił do domu, zasadził go i pielęgnował, aż wyrosło z niego wielkie drzewo. Stary rycerz lubił przesiadywać w jego cieniu i wspominać czasy wojen krzyżowych w Ziemi Świętej. Engelmann pisze, że żaden z wersów tego wiersza nie jest sam w sobie uderzający, ale wzięte razem dają one przejmujący obraz życia i taki obraz – jak dodaje Tilghman – *pokazuje* ludzki charakter i to, co było dla tego rycerza ważne. Kiedy Engelmann wysłał ten wiersz Wittgensteinowi w 1917 roku, otrzymał następującą odpowiedź:

Wiersz napisany przez Uhlanda jest naprawdę wspaniały. I tak właśnie jest: jeśli tylko nie próbujesz wypowiedzieć tego, co niewyraźalne, wtedy

⁷¹ A. Janik, S. Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York: Simon and Schuster 1973, s. 197, cyt. za: B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 63.

⁷² L. Wittgenstein, *Notatniki 1914–1916*, s. 61 (z datą 5 lipca 1916 r.).

⁷³ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 63.

⁷⁴ Zwraca na niego uwagę również M. Budd, *Wittgenstein on Aesthetics*, dz. cyt., s. 777.

nic nie tracisz. Ale to, co niewypowiedziane, może być – niewyraźalnie – zawarte w tym, co zostało wypowiedziane⁷⁵.

Jedność etyki i estetyki polegałaby zatem na tym, że tylko poprzez sztukę możemy pokazać, na czym polega sens i wartość życia. W tym sensie sztuki piękne, jak zauważa Schopenhauer, ukazują „obraz naoczny i mówią: «Popatrz, oto jest życie!»”⁷⁶.

Podsumowując, gdy mówimy, że etyka i estetyka są jednym, nie stwierdzamy relacji identyczności, lecz raczej to, że obie dziedziny należą do domeny tego, co niewyraźalne; tak jak nie istnieją etyczne tezy, tak również nie ma zdań, które uważać należy za tezy estetyczne. Wartości należące do ich obu mogą być tylko pokazane. Obie dziedziny akcentują kontemplację jako sposób patrzenia na rzeczy. Etyka jest zawarta w poglądzie na świat jako całość⁷⁷, a estetyka pociąga za sobą kontemplacyjny ogląd przedmiotów rozpatrywanych jako świat sam w sobie. Wartość estetyczna jest celem samym w sobie, a etyczne życie jest samo w sobie nagrodą. Etyczny ogląd świata przypisuje charakter lub ducha światu, a estetyczny ogląd odnajduje ducha i charakter w dziele sztuki, które jest rozumiane jako ekspresja. Etyka i estetyka są powiązane w tym, że sztuka jest jednym z najważniejszych sposobów, za pomocą których wartość etyczna może być pokazana, a rozwiązanie problemu życia może być przedstawione⁷⁸.

⁷⁵ P. Engelmann, *Letters from Wittgenstein...*, dz. cyt., s. 83, cyt. za: B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 64.

⁷⁶ A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 2, dz. cyt., ks. III, rozdz. 34, s. 582.

⁷⁷ W *Wykładzie o etyce* Wittgenstein używa terminu ‘etyka’ w taki sposób, aby zawierał on istotną cechę estetyki. Przeprowadza rozróżnienie między absolutnymi a względnymi wartościami i przedstawia przykłady absolutnych wartości (doświadczenie zdumienia istnieniem świata, doświadczenie poczucia absolutnego bezpieczeństwa niezależnie od tego, co się stanie). Dalej wyjaśnia pojęcie absolutnej wartości i tego, co można byłoby przez nią rozumieć na podstawie tego, co znaczy „absolutnie właściwa droga” i „absolutne dobro” (L. Wittgenstein, *Wykład o etyce*, tłum. W. Sady, w: tegoż, *Uwagi o religii i etyce*, Kraków: Znak 1995, s. 79). Píše: „Myszę, że byłaby to droga, którą każdy, ujrzawszy ją, musiałby, *przymuszony przez logikę*, pójść, lub wstydziłby się, że nią nie idzie. I podobnie *absolutne dobro*, gdyby było opisywalnym stanem rzeczy, byłoby czymś, co każdy, niezależnie od swych gustów czy skłonności, *nieuniknienie* by czynił, lub czułby się winny, iż tego nie czyni” (tamże). Wittgenstein dodaje także, że taki stan rzeczy byłby jednak chimerą, gdyż „żaden stan rzeczy nie ma, sam w sobie, tego, co chciałbym nazwać przemożną siłą sądu absolutnego” (tamże, s. 80).

⁷⁸ B.R. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics...*, dz. cyt., s. 65.

4. *Traktat...* Wittgensteina przez pryzmat literatury pięknej

Powieść Murdoch *W sieci* wydana w 1954 roku jest nie tylko *pokazaniem* tego, co Wittgenstein⁷⁹ jako filozof *stwierdza* w *Traktacie...*, ale również pokazaniem rozwiązania zagadki życia. Choć powieść ma charakter pikareski, powieści łotrzykowskiej, jest wyposażona w filozoficzną głębię⁸⁰. Sam jej tytuł jest symboliczny i naturalnie wittgensteinowski. Jak twierdzi Peter J. Conradi, biograf Murdoch, odnosi się on do słów z *Traktatu...*⁸¹, w których chodzi o siatkę dyskursu, za którą ukryty jest świat partykulariów⁸². Murdoch wyjaśniła go podczas dyskusji na uniwersytecie w Caen

⁷⁹ Niektórzy badacze twórczości Murdoch, na przykład Fiona Tomkinson, widzą w jednej z postaci powieści, filozofie Dawidzie Gellmanie, samego Wittgensteina, który doprowadzał swoich uczniów do porzucenia filozofii. Zob. F. Tomkinson, *Incongruent Counterparts in Under the Net*, w: *Iris Murdoch. Philosopher Meets Novelist*, red. S. de Melo Araujo i F. Vieira, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2011, s. 104. Jak twierdzi Conradi, fascynacja Murdoch Wittgensteinem wpływała z tego właśnie, w jaki sposób komenderował on życiem swoich studentów, czasem upokarzając ich, a często niektórych „ekskomunikując”. Jej zdaniem atmosfera wokół niego była „emocjonalna i ezoteryczna”, a on sam „mógł doprowadzić słabszych psychicznie studentów do zniszczenia w nich wewnętrznej części tego, co nazywamy szacunkiem do samego siebie”. Cyt. fragmenty z dziennika Murdoch za: P.J. Conradi, *Holy Fool and Magus...*, dz. cyt., s. 124–125.

A oto jak Murdoch opisuje Gellmana-Wittgensteina w powieści *W sieci*: „Uczniowie Dawida go uwielbiają, ale między nimi a nim toczy się nieustanna walka. Dążą do wiedzy jak słoneczniki do słońca. Są to sami ‘urodzeni metafizycy’, jak mówi Dawid z wielkim niesmakiem. Mnie się to wydaje wspaniałe, lecz w Dawidzie budzi tylko ducha przekory. [...] Spala on ich swym niszczącym płomieniem, lecz w rezultacie ich metafizyczne roszczenia bynajmniej nie usychają, lecz tylko przechodzą ciekawą ewolucję. [...] Od czasu do czasu udaje mu się nawrócić jakiegoś szczególnie podatnego na perswazję młodzieńca na własny sposób przeprowadzenia analizy językowej, po czym zazwyczaj młodzieniec ów w ogóle przestaje się interesować filozofią. Śledzenie wpływu Dawida na tych młodych ludzi przypomina obserwowanie ogrodnika przycinającego krzew różany: wycina właśnie te najmocniejsze, najlepiej rozwinięte pędy. Potem kiedyś może krzew zakwitnie, lecz – w intencji Dawida – zgoła nie filozoficznym kwiecieniem. Głównym jego celem jest odwieść młodych od filozofowania”. I. Murdoch, *W sieci*, tłum. M. Abrahamowicz i M. Leśniewska, Warszawa: Czytelnik 1975, s. 39–40.

⁸⁰ Zob. B. Stevens Heusel, *Iris Murdoch's Paradoxical Novels. Thirty Years of Critical Reception*, New York: Camden House 2001, s. 109.

⁸¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, dz. cyt., 6.341.

⁸² P.J. Conradi, *Holy Fool and Magus...*, dz. cyt., s. 122.

w 1978 roku: „«Sieć» [...], pod którą ktoś nie może się dostać, jest siecią języka”⁸³. W samej powieści słowa na temat języka jako sieci są włożone w usta Hugona Belfoundera⁸⁴, najbardziej tajemniczej postaci utworu. Hugo, ukryty w książce jego przyjaciela Jacka Donaghue pod pseudonimem Annandyn, mówi:

[...] jeśli potrafimy oderwać się od teorii i ogólników, zbliżymy się do prawdy. Wszelkie teoretyzowanie jest ucieczką. Musimy się poddać samej sytuacji, a ta jest zawsze i przede wszystkim szczegółowa. Tak naprawdę to do niej się nie zbliżymy dostatecznie, gdybyśmy nie wiem jak się starali wczłgać do sedna rzeczy, pod samą siatkę⁸⁵.

Wspomniana książka, w której Jacek Donaghue (ukrywający się w niej pod pseudonimem Tamarus) umieścił te słowa, nosi tytuł *The Silencer* (w języku polskim przełożono go jako *Ostatni argument*), co znów wydaje się być symbolicznym odniesieniem do *Traktatu... The Silencer* to wyciąg z dyskusji, dialog między Hugonem a Jackiem, którzy spotkali się kiedyś w lecznicy (za pieniądze leczono w niej tych, którzy poddali się szczepionce na katar) i zaprzyjaźnili się, tocząc ze sobą dyskusje (choć przez pierwsze dwa dni, mieszkając w jednym pokoju, w ogóle nie odzywali się do siebie). Jacek był początkującym pisarzem i tłumaczem, Hugo właścicielem fabryki rakiet, a później i wytwórni filmowej, idealistą i antyteoretykiem. Ich dyskusja na temat języka zaczęła się od rozmowy na temat twórczości Marcela Prousta, a dokładniej – o przedstawianiu uczuć. Hugo stwierdził,

⁸³ *Rencontres avec Iris Murdoch*, red. J.-L. Chevalier, Caen: Centre de Recherches de Littérature et Linguistique de Pays de Langue Anglaise, l'Université de Caen 1978, s. 76.

⁸⁴ Jak pisze Conradi, Hugo to portret studenta Wittgensteina z 1937 roku, Yoricka Smythiesa, który był jedyną osobą mogącą robić notatki z wykładów Wittgensteina w tym czasie. „Smythies is recalled as resembling a cross between Hamlet and the grave-digger, thin, stooped, myopic, tall, pure-of-heart, given to the slow catechizing that Wittgenstein favoured as a method of investigation, and to strange abstinences. [...] he was ‘totally truthful’, to the point of wild eccentricity”. P.J. Conradi, *Holy Fool and Magus...*, dz. cyt., s. 125. Conradi dodaje jednak, że w rysach postaci Belfoundera można dopatrzeć się także samego Wittgensteina: „both have Central European origins, a tormented love-life, a care for their boots, give up their fortune, are associated with hospital-work, employ the word ‘decent’ as high commendation”. Tamże, s. 122. O Yoricku pisze Wittgenstein w swoich listach. Zob. L. Wittgenstein, *Cambridge Letters*, red. B. McGuinness i G.H. von Wright, Oxford: Blackwell 1995, s. 305.

⁸⁵ I. Murdoch, *W sieci*, dz. cyt., s. 143–144.

że w opisach uczuć jest „coś nieczystego”, a to oznacza „falszowanie rzeczywistości od samego początku”⁸⁶.

Jeśli po fakcie powiem, że czułem się no, na przykład, zaniepokojony – no cóż, nie będzie to prawda [...]. Nie czuje się tego, a w ogóle to ściśle mówiąc, nie czuje się wówczas niczego w tym rodzaju. Tylko tak się to mówi potem⁸⁷.

Nie pomoże nawet najbardziej adekwatny opis; nie chodzi także o to, że to, co było, opisujemy, koloryzując, zniekształcając tego sens. Chodzi raczej o wartość samych słów, która jest przez ludzi przeceniana:

Same słowa nie mogą ci przedstawić, jak to było naprawdę [...]. Nie można dać opisu współczesnego jakiemuś wydarzeniu i nie zauważyć, że jest nieprawdziwy. Jedyne, co można powiedzieć w momencie, gdy się coś dzieje, to chyba tylko coś o biciu własnego serca. Ale jeśli powiesz, że jesteś zaniepokojony, zrobisz to tylko dla efektu, żeby wyrzucić wrażenie, zatem będzie to kłamstwo⁸⁸.

Jak zauważa jednak Jacek, z takiego ujęcia problemu języka można wywnioskować, że wszystkie wypowiedzi oprócz takich jak: „Podaj dżem” albo „Kot siedzi na dachu” okazują się być kłamstwem. Używając języka, możemy tylko zatem stwierdzać fakty, *nec plus ultra*. Kolejnym wnioskiem byłoby więc stwierdzenie, że „nie powinno się w ogóle rozmawiać”⁸⁹. Jednak – odpowiada Hugo –

nie można nie rozmawiać. Ale [...] za wiele robi się ustępstw na rzecz potrzeby porozumiewania się między ludźmi [...]. Przez cały czas, gdy mówię do ciebie, nawet w tej chwili nie mówię *właściwie* tego, co myślę, lecz tylko to, co tobie może zaimponować, wywołać w tobie oddźwięk. Skoro tak jest nawet między nami – to o ileż bardziej w sytuacjach, gdzie powodów do okłamywania się jest więcej. Doprawdy, tak jużśmy do tego przywykli, że prawie tego nie dostrzegamy. Język jest niczym innym jak machiną do produkowania kłamstw⁹⁰.

⁸⁶ Tamże, s. 102.

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Tamże, s. 103.

⁸⁹ Tamże, s. 104.

⁹⁰ Tamże.

Nawet gdyby ludzie mówili do siebie prawdę, zawsze mogą borykać się z niezrozumieniem tych, z którymi dyskutują. Hugo ujmuje to w trafny sposób:

Sam wiem po sobie [...], że kiedy rzeczywiście mówię prawdę, słowa padają mi z ust zupełnie martwe, a twarz mego rozmówcy wyraża kompletny brak zrozumienia⁹¹.

Prawdziwe porozumienie, jeśli chodzi o wartości i to, co naprawdę czujemy, jest niemożliwe. Jedynie – mówi Hugo – „chyba czyni nie kłamią”⁹². Przyjmując zatem rozróżnienie Wittgensteina, Hugo chce powiedzieć, że można oddzielić zdania bezpośrednio zrozumiałe (sferę tego, o czym można mówić), od zdań, które są niedorzeczne w tym znaczeniu, że nie odnoszą się do tego, do czego się odnoszą, należą więc do sfery tego, o czym nie można mówić⁹³. Mówiąc, że rozumiemy to, co druga osoba mówi, mamy do czynienia z iluzją, gdyż nie możemy rozumieć tego, co niedorzeczne. Ewentualnie możemy powiedzieć, że rozumiemy daną osobę, jej nastawienie do świata i życia jako całości, i jeśli owo nastawienie wiąże się z moralnością, możemy powiedzieć, że rozumiemy to, co etyczne⁹⁴.

Jacek, wspominając po latach Belfundera, mówi o nim jak o kimś „bezwzględnie prawdomównym”⁹⁵, który choć sam nie myślał o sobie w kategoriach moralnych, zasługuje na takie określenie. *Ostatni argument* był jednak, jak uznał później sam autor, „pretensjonalnym kłamstwem”⁹⁶; nie miał w sobie żaru ani świeżości, jakie charakteryzowały ich rozmowy. Kiedy Jacek dał rękopis filozofowi Dawidowi Gellmanowi, nie był w stanie wyjaśnić, o co tak naprawdę chodziło Hugonowi:

Gdy tylko próbowałem wyjaśnić jakąś koncepcję Hugona, brzmiało to dziecinnie i płasko lub też zupełnie obłąkańczo; wkrótce porzuciłem te próby. Potem Dawid jakby przestał się tym interesować, bo dla niego nie ma nic prawdziwego ani ważnego, jeśli nie da się tego przedyskutować⁹⁷.

⁹¹ Tamże, s. 104–105.

⁹² Tamże, s. 105.

⁹³ Zob. C. Diamond, *Etyka, wyobraźnia...*, dz. cyt., s. 182–183.

⁹⁴ Tamże, s. 186–187.

⁹⁵ I. Murdoch, *W sieci*, dz. cyt., s. 106.

⁹⁶ Tamże, s. 109.

⁹⁷ Tamże, s. 110.

Jacek, próbując przedstawić idee Hugona, zdał sobie sprawę z tego, że dotyczą one tego, co niewyraźne. Każda próba językowego ich wyrażenia, opisu czy analizy jest zamachem na istotę tego, co niewyraźne. Tymczasem Dawid Gellman był pozytywistą, który nie uznawał prawdziwości czy ważności tego, co nie może być wyrażone *vs.* przedyskutowane.

W ten sposób dochodzimy do kwestii milczenia oraz sztuki. Kiedy Tamarus zarzuca Annandynowi, że ten chciałby, aby ludzie zamilkli i wyrażali tylko rzeczy najbardziej elementarne („Chciałbyś pozbawić nas możliwości porozumiewania się z innymi i rozumienia nas samych? Ależ życie stałoby się wówczas nie do zniesienia”⁹⁸), Annandyn odpowiada:

A dlaczegoż to życie ma być dla nas znośne? Wiem, że jedynym pocieszeniem i usprawiedliwieniem w życiu jest jakaś zmyślona piękna historyjka. Jest jednak faktem, że wszystkie historyjki to kłamstwa. *Tylko ci najwięksi mogą mówić, nie kłamiąc. W każdym artyście świadomość tego drzemie niejasno; wie on, że teoria to śmierć i że każde wyrażanie myśli obciążone jest teorią. Tylko najsilniejsi potrafią się temu przeciwstawić.* Dla większości z nas, niemal dla wszystkich, prawda jest osiągalna – jeśli w ogóle jest to możliwe – tylko w milczeniu. Tylko w milczeniu duch ludzki styka się z boskim. Starożytni to dobrze rozumieci. Przecież uprzedzono Psyche, gdy oczekiwała dziecka, że jeśli zwierzy się komuś, dziecko będzie śmiertelne; jeśli natomiast zachowa milczenie, urodzi boga⁹⁹.

W powieści Murdoch występuje co najmniej jedna artystka. Jest nią śpiewaczka o słodkim głosie kosa, Anna Quentin, kobieta tajemnicza jak z opowiadań Josepha Conrada. Porzucona przez Jacka zakochała się w samym Hugonie. Donaghue odnajduje ją w Teatrze Pantomimy na londyńskim Bulwarze Hammersmith. Wystawiana jest w nim właśnie farsa Iwana Łaziemnikowa *Mariszka*. Jako że to Teatr Pantomimy, sztuka wystawiana jest w ciszy. Jediną formą wyrazu, ekspresji tego, co dzieje się między postaciami sztuki, są maski aktorów nie nałożone na twarze, lecz przytwierdzone na kijach, którymi aktorzy zręcznie manipulują. „Rysy masek, choć groteskowe i stylizowane, miały [...] w sobie nieuchwytnie piękno”¹⁰⁰. Wszyscy aktorzy

⁹⁸ Tamże, s. 144.

⁹⁹ Tamże, s. 144–145. Podkr. moje.

¹⁰⁰ Tamże, s. 61.

byli ubrani na biało, kobiety w proste sięgające kostek szaty przepasane w talii, mężczyźni w chłopskie koszule i spodnie.

[...] poruszali się w tej niezwyklej ciszy, która, wydawało się, rzuciła jakiś urok na widzów. [...] mieli na nogach miękkie pantofle, a scena była pokryta dywanem. Poruszali się posuwicie lub ociężałe, obracając zamaskowane głowy w różne strony; dostrzegłem także, że w ruchach szyi i ramion mieli przedziwną wyrazistość, w której celują tancerze indyjscy. Lewą ręką wykonywali jakieś proste konwencjonalne gesty. Nigdy dotąd nie widziałem takiej pantomimy. Efekt był hipnotyczny¹⁰¹.

Wśród aktorów postacią centralną był „niezgrabny olbrzym z maską wyrażającą pokorną i tęskną głupotę”¹⁰². Jego maska przyciągała wzrok ze względu na oczy: „zdawały się promieniować jakąś niepojętą siłą wywołującą we mnie niemal wstrząs”¹⁰³. Dopiero później Jacek domyślił się, że był to sam Hugo Belfounder.

Kiedy Jacek wycofuje się na palcach na korytarz, zamykając drzwi za sobą, ma wrażenie, jakby zamykał za sobą kosmos ciszy:

Cisza zawarła się nade mną niczym wielki dzwon, lecz cały dom wibrował od bezszelestnego drżenia, które dopiero po chwili rozpoznałem jako bicie własnego serca¹⁰⁴.

To o biciu własnego serca mówił Jackowi Hugo¹⁰⁵, iż tylko ono – bez słów – wyraża to, co dzieje się w człowieku w momencie istotnych doświadczeń. To cisza i bicie serca są sferą niewyraźnego, czyli sferą sztuki, która *pokazuje* w milczeniu – nie ubierając w słowa – istotę tego, co chce wyrazić. Hugo zdawał sobie sprawę z ulotności sztuki. Uważał, że czasem jest ona tylko błyskiem, chwilą zdumienia nad pięknem. Dlatego Belfounder zachwycał się kaskadą sztucznych ogni:

jakie to one są *uczciwe* z tym swoim prawdziwie ulotnym przebłyskiem piękna, z którego po chwili nic nie zostaje. – Taka jest właściwie cała sztuka – mówił Hugo – tylko my nie chcemy tego przyznać. Leonardo

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Tamże, s. 62.

¹⁰⁴ Tamże.

¹⁰⁵ Zob. cytatai oznaczony przypisem 72.

to rozumiał. On umyślnie namalował „Ostatnią Wieczerzę” tak, aby była zniszczalna¹⁰⁶.

Ulotność sztuki jest kolejnym powodem, by umieszczać sferę estetyki poza sferą twardych faktów, poza granicami świata. Właśnie w tym momencie widzimy relację między etyką i estetyką.

Cisza towarzyszy także pierwszym sekundom spotkania Jacka z Anną. Kiedy padają pierwsze słowa, czar pryska. A kiedy Jacek przypomina Annie, że ją kochał, ta krzywi się:

Ach, to kochanie, ta miłość! [...] Jak mnie męczą te słowa. [...] To gadanie o miłości tak mało znaczy. Miłość to nie uczucie. Miłość to działanie, to milczenie. A nie emocjonalne zabiegi i starania, których celem jest posiadanie¹⁰⁷.

Jacek wychwytuje w tej przemowie słowo ‘milczenie’. W tym kontekście można rozumieć także porzucenie przez Annę śpiewu, choć jej wyjaśnienia brzmią sztucznie. „Takie śpiewanie jak moje jest – szukała w myśli odpowiedniego słowa – zbyt ostentacyjne. Nie ma w nim prawdy”¹⁰⁸. Pantomima to co innego, to „czysta sztuka [...]”. To takie proste i czyste”¹⁰⁹ – mówi Anna¹¹⁰.

Jak bardzo język jest siecią, w którą będąc zaplątanym, a właściwie uwięzionym, nie można dotrzeć do prawdy, do widzenia rzeczy we właściwej perspektywie, pokazuje relacja między Jackiem a Hugonem, która – jak zauważa sam Jacek – „stanowi główny motyw tej opowieści”¹¹¹. Nieadekwatność języka do przeżywanych doświadczeń jest ukazana w tym, że Jacek nieadekwatnie odczytał możliwą reakcję Hugona na publikację książki *Ostatni argument*, w której zawarł sporo myśli przyjaciela. Jacek bał się, że

¹⁰⁶ Tamże, s. 93–94.

¹⁰⁷ Tamże, s. 69.

¹⁰⁸ Tamże, s. 70.

¹⁰⁹ Tamże, s. 71.

¹¹⁰ Jej słowa jednak sam Hugo opisze później jako kłamstwo, jako dowód miłości do niego, gdyż choć Anna wiedziała, że Hugo nie kochał jej, lecz jej siostrę, aktorkę Sadie, a teatr, który kupił dla Anny, był formą dotarcia do Sadie właśnie, Anna poświęciła własną sztukę, wiążąc siebie w tej koncepcji sztuki, którą – jak mniemała – wyznawał Hugo. Tę prawdę o Annie (o tym, że to ona była zakochana w Hugonie, a nie on w niej) odkryje Jacek dopiero podczas ostatniej rozmowy z Belfounderem.

¹¹¹ I. Murdoch, *W sieci*, dz. cyt., s. 91.

spotka się z gniewem Hugona, dlatego zerwał z nim wszelkie kontakty na długie lata. Tymczasem Hugo nie przypisywał sobie tych słów. W rozmowie z Jackiem pytał go nawet o to, skąd wziął te wszystkie pomysły. Był zdziwiony tym, że od niego:

Ach, tak, zauważyłem oczywiście, że były tam jakieś reminiscencje z naszych rozmów. Ale wprowadziłeś ogromne zmiany [...], zmiany na lepsze [...]. Dokładnie już nie pamiętam, o czym myśmy wtedy dyskutowali, ale było to mocno poplątane, prawda? A w twojej książce wszystko jest jasno wyłożone. Dała mi bardzo wiele¹¹².

Jacek źle zrozumiał Hugona, pozostając w solipsystycznym rozumieniu tego, co wokół niego się działo. Był przekonany, że Hugo pod wpływem bogactwa zmienił się, stał się poważnym biznesmenem, tymczasem on powoli pozbywał się swojego majątku, i wytwórni filmowej, i fabryki sztucznych ogni. Hugo tak tłumaczył powody swojej decyzji:

A jeśli nie ma się pewności, że coś jest słuszne, to należy się wycofać, prawda? Mając fabrykę, z konieczności musiałem nabijać sobie kabzę, a przecież nie chcę tego. Chcę iść przez życie niczym nieobciążony... bo w przeciwnym razie człowiek nic nie zrozumie¹¹³.

Jacek dochodzi wreszcie do wniosku, że zarówno teatr Anny, jak i jego książka miały stanowić odbicie myśli Hugona¹¹⁴, ale Hugo odpowiada: „Nie odnajduję siebie w tych odbiciach [...]. Chodzi o to, że każdy powinien robić to, co potrafi”¹¹⁵. Pierwsze zdanie potwierdza to, co Hugo akcentował: brak porozumienia między ludźmi, drugie natomiast odnosi się do tego, w jaki sposób problem życia może zostać rozwiązany.

Jak rozwiązuje problem życia Murdoch w swej powieści? Tak jak rozwiązuje go jej najbardziej mistyczny bohater, Hugo. Gdy Jacek pyta go, co potrafi robić, Hugo odpowiada: „Potrafię robić własnoręcznie małe, ale skomplikowane przedmioty [...]. Mam zamiar zostać zegarmistrzem

¹¹² Tamże, s. 402.

¹¹³ Tamże, s. 407.

¹¹⁴ „To było twoje odbicie w dziele Anny, tak jak ten zapisany dialog był odbiciem ciebie we mnie”. Tamże, s. 418.

¹¹⁵ Tamże.

[...], to stare rzemiosło. Tak jak wypiek chleba”¹¹⁶. Jacek jest zdumiony tą zmianą w Belfounderze, który w jego rozumieniu był poszukiwaczem prawdy i Boga. Tymczasem Hugo stwierdza: „Czego chcesz więcej? [...] Bóg to zadanie dla człowieka. Bóg mieszka w szczegółach. To wszystko leży w zasięgu ludzkich rąk”¹¹⁷. Rozmowa ta odbywa się w sali szpitala, do którego przywieziony został Hugo, a Jacek był w nim zatrudniony jako salowy. Na prośbę przyjaciela przynosi jego ubranie z szatni i wskazuje mu drogę ucieczki. Tak naprawdę nie wie, dlaczego Hugo stał się dla niego tak ważną osobą:

Wydał mi się jak monolit, jak bezkształtna i niepodzielna skała ustawiona przez prehistorycznych ludzi w celu, który pozostanie na zawsze nieznanym. [...] Nie uznawał niczego, co dokonał. Nie żądał niczego, nad niczym się nie zastanawiał. Czemu za nim tak goniłem? *Nie miał mi nic do powiedzenia. Wystarczyło, że go widziałem. Był znakiem, wskazówką, cudownym wydarzeniem*¹¹⁸.

Jacek nie był w stanie wyjaśnić, co tak bardzo ujmowało go w Hugonie. Musiałby wtedy ująć to, co go w nim porażało, za pomocą zdań, które nie wyraziłyby głębi, jaka się w nim znajdowała. Wittgenstein powiedziałby zapewne, że to i lepiej, bo to, co niewyraźne, musi pozostać w sferze ciszy. Hugo nie miał Jackowi nic do powiedzenia, bo wszystko to, co wypowiedziane, okazało się – wcześniej czy później – formą kłamstwa. Prawda i sens były w samym Hugonie, tak jak wyrazem prawdy i sensu mogą być dzieła sztuki. Hugo był takim dziełem sztuki, poprzez które wyraża się sens życia. W nim właśnie to, co estetyczne, łączyło się z tym, co etyczne. Był „znakiem, wskazówką, cudownym wydarzeniem” w życiu Jacka, wydarzeniem, którego nie można wyrazić, objąć pojęciami, wydarzeniem, o którego wartości przekonuje tylko bicie własnego serca. Był wydarzeniem z rzędu tych, których dotyczą ostatnie słowa *Traktatu...* Wittgensteina: „O czym

¹¹⁶ Tamże, s. 418–419. Belfounder przypomina Yoricka Smythiesa, który chciał zostać konduktorem w autobusie, ale był jedyną osobą w historii firmy transportowej, która nie zdała testu teoretycznego dopuszczającego go do tego zawodu. Zob. P.J. Conradi, *Holy Fool and Magus...*, dz. cyt., s. 125.

¹¹⁷ I. Murdoch, *W sieci*, dz. cyt., s. 420.

¹¹⁸ Tamże, s. 435. Podkr. moje.

nie można mówić, o tym trzeba milczeć”¹¹⁹. Jednak to, co nie mogło być powiedziane, zostało w powieści Murdoch pokazane.

ART, LANGUAGE AND SILENCE:
ON THE BASIS OF LUDWIG WITTGENSTEIN'S PHILOSOPHY
AND IRIS MURDOCH'S NOVEL *UNDER THE NET*

Summary

The author considers Wittgenstein's thesis from his *Tractatus logico-philosophicus*: "ethics and aesthetics are one" (6.421) in the light of three statements which can be found in his *Notebooks 1914–1916*: "Art is a kind of expression"; "The work of art is the object seen *sub specie aeternitatis*; and the good life is the world seen *sub specie aeternitatis*. This is the connection between art and ethics"; and "Life is serious, art is gay." Next, the author approaches Iris Murdoch's novel *Under the Net* in terms of Wittgenstein's thesis that ethics and aesthetics are one because both belong to the sphere of what cannot be said and what can only be demonstrated. This novel was inspired by Wittgenstein's philosophy expounded in his *Tractatus...* as well as by himself as a mentor for many students of philosophy, including Murdoch herself.

¹¹⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, dz. cyt., 7.