

# Monadologiczna metafizyka Leibniza na ekranie

Wokół filmu *Przebudzenia*

BOGUSŁAW PAŹ

## Wstęp

Rzadko się zdarza, aby widz miał okazję obejrzeć film, który prezentowałby konkretne tezy jakiegoś klasycznego systemu filozoficznego, zwłaszcza zaś określonej teorii rzeczywistości (metafizyki). Takim wyjątkiem jest film *Przebudzenia* (*Awakenings*, 1990) w reżyserii Penny Marshall. Scenariusz tego filmu, autorstwa Stevena E. B. Zailliana, powstał na bazie książkowego bestsellera *Awakenings*<sup>1</sup> (*Przebudzenia*, 1973), którego autorem jest znany brytyjski neurolog i psychiatra Olivier W. Sacks (zm. 2015). Film przedstawia prawdziwe wydarzenia, które miały miejsce na terenie jednej z amerykańskich klinik, Mount Carmel, nieopodal wsi Bexley-on-Houston (w filmie jest to Bronx), w której Sacks pracował w końcu lat 60. W rolę tego ostatniego, przedstawionego w filmie jako Malcom Sayer, wcielił się Robin Williams. Głównym bohaterem jest grany przez Roberta De Niro Leonard Lowe, którego pierwowzorem był pacjent Sacksa noszący to samo imię, co filmowy bohater.

## Fabula filmu

Leonard, podobnie jak inni pacjenci ukazanej w filmie kliniki, zachorował przed laty na nie do końca zdiagnozowaną postać śpiączkowego zapalenia mózgu (*encephalitis lethargica*), która to choroba w latach 20. ubiegłego wieku przybrała w niektórych rejonach USA i Europy postać epidemii. Choć miała ona bardzo zindywidualizowany przebieg u poszczególnych chorych, jednak u wszystkich kończyła się stanami odrętwienia, głębokiej melancholii, bezzdarzeniowego zastoju i beczasowości. Stany te były przerywane niekiedy podatnością na napady tików, obsesji, wybuchów wściekłości, halucynacji etc. Omawiany film zaczyna się od retrospekcji, w której Leonard jest jeszcze jedenastoletnim chłopcem. Wtedy, pomimo swojej inteligencji i uzdolnień, stopniowo popada w częściowe odrętwienie i stan katatonicznego bezruchu w sferze zarówno fizycznej, jak i psychicznej. Niebawem uniemożliwi mu to normalną naukę i kontakty z rówieśnikami. Stopniowo całkowicie zamyka się w sobie, zaś cały kontakt ze światem sprowadza się do czytania książek, które przez lata pochłania w ogromnych ilościach. Następnie

w filmie widzimy Leonarda jako przeszło czterdziestoletniego mężczyznę, pacjenta kliniki psychiatrycznej, który całe lata trwa w całkowitym bezruchu, milczeniu i braku jakiejkolwiek komunikacji. Codziennie odwiedza go matka, która go pielęgnuje i jako jedyna osoba potrafi odczytywać jego nastrój i myśli, które nieustannie pojawiają się za pozornie pozbawioną wyrazu twarzą i „nieobecny” wzrokiem. *Jak oni myślą?* – zapytał doktor Sayer o swoich pacjentów starszego kolegę po fachu. *Wcale* – brzmiała odpowiedź. – *Wirus nie oszczędził wyższych funkcji mózgu* – kontynuował tamten. – *Czy na pewno... Skąd to wiadomo?* – pytał dociekliwie Sayer. – *Bo wszystko inne jest nie do pomyślenia* – usłyszał. Ta odpowiedź, redukująca – w zgodzie z założeniami psychologii behawioralnej – bycie świadomym (*myślącym*) do efektywnej zdolności reakcji na bodźce, nie dawała mu spokoju. Przeczyła jego przekonaniu o tym, że myślenie i życie pacjentów realizuje się na planie niebehawioralnym, czysto wewnętrznym i refleksyjnym. W jednym z dialogów ze swoim oponentem powiada: *Ja wierzę i wiem, że moi pacjenci żyją*. Dociekliwość badawcza doprowadziła Sayera do tego, że potrafił dotrzeć do swoich pacjentów również – jak od niego wymagano – na poziomie behawioralnym. Spostrzegł, że wbrew temu, co się pierwotnie wydawało, faktycznie każdy z pacjentów jest w stanie reagować, choć na inny rodzaj bodźców, których repertuar jest bardzo szeroki: od rzuconej w kierunku chorego piłki, przez mozaikowy ornament na podłodze umożliwiający orientację przy chodzeniu, dotyk dłoni pielęgniarki prowadzącej na spacer, dostarczoną pewną liczbę kart do gry, po bardzo określony rodzaj muzyki. Komunikację z Leonardem nawiązał lekarz, używając tabliczki z zapisanymi literami alfabetu, na które Leonard mógł swobodnie wskazywać za pomocą plastikowej strzałki. Kiedy Sayer kazał mu przeliterować jego imię, ten – niespodziewanie – zaczął pisać niezrozumiałe dla lekarza słowa: „*Pantera*” Rilkego. Chodziło o jeden z najbardziej znanych wierszy Rainera Marii Rilkego pt. *Pantera*. Z książki Sacksa dowiadujemy się, że prawdziwy Leonard, który w czasie przebudzenia pisał pamiętnik, twierdził, iż właśnie ten wiersz miał najpełniej oddawać stan, w którym znajdował się przez lata po zapadnięciu w śpiączkę postencefaliczną. Stan ów można wyrazić za pomocą jednego słowa: *z a m k n i ę c i e*. Wróćmy jednak do fabuły filmu. W międzyczasie Sayer dowiaduje się o nowym leku, l-dopie, który okazał się skuteczny w niektórych przypadkach choroby Parkinsona przypominającej objawami chorobę jego pacjentów. Doktor postanawia więc go zastosować. Początkowo, pomimo zaaplikowania dużej ilości leku Leonardowi, brak jakichkolwiek efektów. Jednak pewnej nocy jego pacjent się przebudza. Samodzielnie, w środku nocy, opuszcza salę, na której od lat przebywał, i udaje się na rekonesans po budynku szpitalnym. Odtąd zaczyna się jego powrót do świata – tego terazniejszego, nieznanego mu, ale zarazem tamtego przeszłego, który dobrze znał i dopiero co opuścił. Z zainteresowaniem przygląda się przechodniom na ulicy i miejskiemu życiu, ale i powoli dociera doń, że utracił bezpowrotnie 30 lat życia. Skuteczność zastosowania l-dopy w jego przypadku skłoniła Sayera do zastosowania jej również względem pozostałych pacjentów. I w ich przypadku lek zadziałał. Wszyscy na raz budzą się nocą niczym duchy, wracając do świata żywych. W klinice panuje niezwykle podniecenie. Pacjenci i personel medyczny nawiązują nowe wzajemne relacje. Na nowo się wzajemnie poznają, wchodząc w nieznaną dotąd zażyłość. Omawiany film nie ma happy endu. Wszyscy pacjenci opisywanej kliniki wracają do stanu

katatonii. Wiosna, w czasie której nastąpiły przebudzenia, kończy się wczesną jesienią. Wielkim walorem filmu, oprócz niewątpliwych aspektów artystycznych, są kwestie o charakterze filozoficznym i antropologicznym. Im chciałbym poświęcić szczególną uwagę.

### Monadologiczna metafizyka

Zasadniczym walorem filmu jest to, że zaprezentowane w nim wydarzenia miały miejsce w prawdziwym świecie – reżyser przedstawia prawdziwą historię realnych osób. Zaprezentowane wydarzenia i ich przebieg nasuwają historykowi filozofii skojarzenia z tezami monadologicznej metafizyki Gottfrieda Wilhelma Leibniza (1646-1716). Jego niezwykle oryginalne pomysły dotyczące natury naszego poznania, a także twierdzenia z dziedziny antropologii sprawiły, że zarówno za życia, jak i długo po śmierci filozofa nie znalazły one niemal nigdzie należytego zrozumienia i akceptacji. Z perspektywy niniejszych rozważań najważniejszym tekstem Leibniza jest jego *Monadologia*<sup>2</sup>, do której głównie będę się odwoływał. Nawet w dzisiejszych czasach można przeczytać opinię, zgodnie z którą filozofia Leibniza to *najbardziej nienaoczna konstrukcja myślowa w dotychczasowych dziejach filozofii*<sup>3</sup>. Jak się zdaje, główny kłopot we właściwej recepcji pism niemieckiego myśliciela brał się z pozornej nienaoczności jego systemu. Właśnie film *Przebudzenia* w dużej mierze unaocznia wiele elementów tej filozofii, której główne założenia w skrócie teraz przedstawię.

Składowe monadologii. Jako pierwszy element Leibnizjańskiej doktryny należy wymienić *monady* z m. Termin ten wywodzi się z greckiego słowa *monas* oznaczającego jednostkę lub pewną wewnętrzną, uporządkowaną jedność (por. „monastyr”). Taką jednością nazywaną monadą jest w ujęciu Leibniza właśnie człowiek. Stąd o jego antropologii mówi się, że jest monadyczna – w odróżnieniu np. od dualistycznej wizji człowieka zaproponowanej przez Kartezjusza. Wraz z monadyzmem Leibniz wprowadził niezwykle charakterystyczny element w postaci *izolacjonizmu*: wspomniane jednostki monadyczne stanowią *zamknięte* w sobie światy, pomiędzy którymi nie zachodzą realnie żadne fizyczne oddziaływania, jak choćby realne związki przyczynowe. System komunikacji intermonadycznej opisany przez Leibniza bardzo przypomina dzisiejszy system komunikacji w sieci internetowej: dokonuje się tylko pośrednio i to na planie idealnym (wirtualnym). Następnym elementem filozoficznego światopoglądu autora *Monadologii* stanowi bytowy pluralizm. Fakt wielości bytów w istniejącym świecie jest naczelną przesłanką monadologicznej metafizyki. Pluralizm ten dotyczył jednak nie tylko wielości bytów w tym oto świecie, ale także wielości światów, które – w odróżnieniu od aktualnie istniejącego świata – są jedynie czystymi, dającymi się pomyśleć *możliwościami*. Upraszczając nieco sprawę, można powiedzieć, że takim światem możliwym w Leibnizjańskim sensie jest świat, w którym wynik ostatniego referendum w Wielkiej Brytanii dał większość zwolennikom pozostania w Unii. Kolejnym elementem w światoobrazie Leibniza jest *dynamizm* – chodzi o to, że w jego wizji wszystko to, co jest realne, jest czymś dynamicznym i żywym. Następnie Leibniz głosił powszechną harmonię i porządek w świecie. W myśl założeń filozofa z Hanoweru *zupełnie wszystko jest uporządkowane*<sup>4</sup>, czyli świat – wzorem pitagorejskim – jest przeniknięty wszechobecną harmonią. Har-

monia ta realizuje się niejako dwuplanowo: w skali mikro, tj. w sferze poszczególnych monad, oraz makro, gdy obejmuje całe uniwersum utworzone z nieskończonej ilości monad. Dwa kolejne elementy w doktrynie niemieckiego myśliciela stanowią *substancjalizm* oraz *indywidualizm*. W odniesieniu do tego pierwszego Leibniz twierdził, że człowiek, pomimo zachodzących w nim zmian i nieustannych doświadczeń oraz dokonywanych aktów percepcji, posiada wpisane w swoją strukturę niezmiennie bytowe podłoże, które funduje jego niezmienną tożsamość. Natomiast w kwestii indywidualizmu niemiecki myśliciel głosił słynną tezę, że nie ma na całym świecie dwóch identycznych indywiduów ani *dwóch kropel wody, które byłyby identyczne*.

*Monadyczny świat*. Świat rozważany z perspektywy Leibnizjańskiej jest ściśle skorelowany z percypującym go podmiotem. Zakres czy granice tego świata zachodzą *nie tyle w odniesieniu do przedmiotu poznania, ile do sposobu jego poznania*<sup>5</sup>. W przypadku każdej z zaprezentowanych w omawianym filmie postaci poznawany przez nią świat jest tym samym światem, ale nie jest takim samym światem. Jest on – zgodnie z wykładnią Leibniza – za każdym razem percypowany z innej perspektywy, ale nade wszystko pozostaje przeżywany w inny, indywidualny sposób. Każdą z postaci cechuje inna historia życia i inna wrażliwość. Jak się zdaje, bardzo bliskie temu rozumienie świata, które miałyby pełne zastosowanie w odniesieniu do świata (światów) poszczególnych bohaterów przedstawionych w filmie, zaproponował Heidegger: świat to nie suma tego, co istnieje w zasięgu ręki, ale *jako określenie bycia-w-świecie, strukturalny moment sposobu bycia ludzkiego podmiotu („Dasein”)*. Tak pojęty świat określa się stosownie do tego podmiotu i *nie tyle istnieje, co jest obecny („da”), jak bycie – przytomnym, którym sami jesteśmy*<sup>6</sup>. Wprawdzie świat ten określa się stosownie do ludzkiego podmiotu, ale to on zarazem w stosunku do tego podmiotu jest czymś pierwszym: on nas sobą absorbuje, porusza, zachwyca, intryguje. To najpierw my „w” nim jesteśmy, a dopiero potem jesteśmy w sobie za sprawą refleksji.

### Metafizyka w filmie

Jak się okazuje, wszystkie przywołane powyżej elementy doktryny Leibniza są obecne w filmie *Przebudzenia*, choć – oczywiście – bez przywołania nazwiska niemieckiego myśliciela<sup>7</sup>. Aby wykazać, że tak jest, po kolei będę je wskazywał, odwołując się do omawianego filmu. Będę się jednak koncentrował na wybranych, najistotniejszych aspektach.

Bohaterowie filmu *Przebudzenia* to jednostki, które cierpią na zespół postencefaliczny. Film z całym realizmem i przejmującym dramatyzmem zarazem ukazuje, jak wyglądają, zachowują się i co w kolejnych fazach przedstawionej fabuły filmu przeżywają. Niezwykle na tle owych pacjentów prezentuje się Leonard, który trwa w stanie katatonii. Wyraz twarzy tego bohatera jest jakby zastygły i znieruchomiały, a nade wszystko wrażenie na widzu robi jego wzrok – niczego niewyrażający, skrywający nieprzeniknioną głębię jakby krystalicznego, ale nieprzeniknionego jeziora (Sacks pisze w swojej książce o tym, że De Niro spędzał całe tygodnie w jego klinice na obserwacji pacjentów, aby móc możliwie wiernie zagrać jednego z nich). Ani sam Leonard, ani jego ciało niczego nie komunikują i nie wyrażają. Czy jednak ten człowiek jeszcze jest, czy jeszcze myśli? Podobne pytania zadają sobie za-

równy widzi, jak i współcześni neurologrzy badający ten rodzaj pacjentów. Wydaje się, że odpowiedź na nie brzmi: „nie” – oni już nie żyją, nie myślą, a nawet – ktoś mógłby rzec – przestali już być ludźmi.

Ciało grobem duszy. Jednak cały film dowodzi, że jest inaczej. Platon pisał o ciele (gr. *soma*), że jest *sema* – grobem, a dokładniej – grobem duszy. Wszyscy pacjenci Sayera to osoby samotne, żyjące we własnym świecie skrytym za zamkniętą kryptą ciała (*Ruchy oczu, kiedy czytał albo spoglądał na swoje otoczenie, były szybkie i pewne i były jedynym dowodem jego czujnej inteligencji, uwięzionej w nieruchomym ciele*<sup>8</sup>). Ten moment samotności, odizolowania i niemożliwości komunikacji ze światem najprecyzyjniej oddaje przymiotnik „monadyczny”. W monadycznej świadomości najwyraźniejszą determinantą ją konstytuującą jest doświadczenie izolacji od otoczenia i świata (*Monadyny nie mają okien, przez które mogłoby do nich coś się dostać czy też z nich wydostać*<sup>9</sup>), którego doświadcza Leonard i inni chorzy. Nie bez powodu pierwsze słowa, które po dwudziestu latach milczenia zakomunikował Sayerowi, to wskazanie na wiersz Rilkego *Pantera*. Oddawał on sedno jego stanu trwającego wiele lat. Przytoczmy ów utwór w całości:

*Jej wzrok znużony gonitwą wytrwałą  
nie widzi nic, miganie tylko krat.  
Jak gdyby przed nią tysiąc sztab istniało,  
a za tysiącem sztab się kończył świat.*

*Jej miękki chód, wędrówka monotonna,  
co wciąż zatacza najciaśniejszy krąg,  
jest jak skupiony taniec wokół środka,  
gdzie drzemie wola, by się wyrwać stąd.*

*I tylko czasem powieka odslania  
żrenice cicho. Obraz tędy wchodzi,  
przebiega struną napiętego ciała  
i ginie w sercu, nim się zrodził*<sup>10</sup>.

Refleksja i zamknięty krąg świadomości. Ten właśnie wiersz wskazał zarówno grany w filmie bohater, jak i jego rzeczywisty odpowiednik cierpiący na *lethargica encephalis*, gdyż najadekwatniej opisuje stan i cierpienie, które były ich udziałem. Przy rozświetleniu opisu tegoż stanu niezwykle pomocna może być filozofia Leibniza dostarczająca do owej deskrypcji narzędzi intelektualnych. Myśl autora *Monadologii* stanowi ogniwo w dziejach filozofii refleksji, tj. takiej, w której nie ukierunkowująca nas na świat percepcja, ale zwracająca nas ku nam samym refleksja jest naczelną władzą poznawczą. O ile percepcja spontanicznie niejako pcha nas na zewnątrz, ku światu poszczególnych rzeczy w teraźniejszości (ów stan Sacks identyfikował ze zdrowiem psychicznym jako docelowym stanem terapii), o tyle refleksja nakierowuje nas do naszego wnętrza, naszej świadomości, która odbija ów realny świat w nas samych.

W refleksji mamy do czynienia już nie z rzeczami, ale ich reprezentacjami w umyśle w postaci konkretnych obrazów. Są one zawsze dane aspektywnie



(z określonego punktu widzenia) i jako przeszłe. Refleksja pełni swoją funkcję poznawczą tak długo, jak długo podmiot, dokonując aktów refleksji, jest w stanie utrzymać r ó w n o c z e s n y kontakt poznawczy z daną bezpośrednio i „teraz” rzeczywistością, która jest stałym punktem odniesienia. Kiedy podmiot go straci, wtedy już nie ta rzeczywistość, gdyż tę tracimy z pola percepcji, i nie to, co było przedmiotem refleksji: obraz-reprezentacja rzeczy w umyśle, ale ujmująca ją myśl staje się obiektem kolejnej refleksji. A następnie kolejna myśl, ujmująca tamtą myśl ujmującą obraz rzeczy, sama zostaje ujęta w refleksji przez inną, a ta inna przez inną i tak w nieskończoność. Zjawisko to w filozofii nosi miano *pułapki refleksji* <sup>11</sup>. Pułapka refleksji na obszarze filozofii świadomości jest tym, czym semioza na obszarze semiotyki – oznacza niemożliwość przekroczenia sfery znakowych mediów poznawczych do sfery rzeczy, o ile za punkt wyjścia przyjmujemy te media <sup>12</sup>.

Współczesna filozofia dowodzi, że nie ma uprawnionego poznawczo przejścia od sfery owych reprezentacji, które istnieją w świadomości, do sfery rzeczy istniejących poza nią, o ile wola podmiotu nie zaingeruje w proces jego refleksyjnego samo-pogrążania się. Kiedy więc całkowicie utracimy bezpośredni kontakt z rzeczywistością, nasz umysł całkiem pogrąży się w sobie, a towarzyszyć temu będzie atrofia woli; nie ma powrotu, nie ma żadnej „nici Ariadny”, która wyprowadzi nas z labiryntu naszego umysłu, wiodącego od jednej reprezentacji rzeczy do innej i tak w nieskończoność, a właściwie donikąd. Dlatego żaden z filmowych pacjentów, którzy – niczym Leibnizjańskie monady – są pogrążeni sami w sobie, nie jest w stanie sam z siebie wrócić do świata realnego. Dlatego w oczach Leonarda nie znajdziemy żadnego przekazu czy choćby najdrobniejszego sygnału, gdyż jest on pogrążony sam sobie (*Zwracam się ciągle ku sobie. Narzucam się sobie. Jestem stale pochłonięty sobą*<sup>13</sup>). Choroba oznacza tu niezdolność woli do przekroczenia sfery własnej świadomości pogrążonej w samej sobie, co pozwoliłoby na ponowny kontakt ze światem zewnętrznym. Dlatego przedstawieni w filmie chorzy nawet w okresie przebudzenia (jeszcze o tym powiem), wykonując jakąś czynność (np. pisanie listu), gdy zbyt mocno skupią się na samym jej wykonywaniu, tracą z pola widzenia świat, w którym żyją, pogrążają się w sobie i zatracają zdolność do samodzielnego przerwania tego procesu, czego efektem staje się ustanie owej pierwotnej czynności i bezruch. Potrzebują wtedy zewnętrznego bodźca fizycznego, jakiegoś „uderzenia”, które wybije ich z procesu pogrążania się w sobie i pozwoli znów „wyjść na zewnątrz”, a tym samym kontynuować przerwana czynność (Leonard: *Czasami brakuje mi poczucia impulsu lub aktywnego porwania, jest tylko coś na kształt totalnego uspokojenia, nicości, która w żadnym razie nie jest przyjemna*<sup>14</sup>). Bodźcem tym, jak powiedziano wcześniej, może być w jednym przypadku dotyk obcej dłoni, w innym – ornament na podłodze, w jeszcze innym – określona muzyka.

Muzyka. Szczególna rola w nawiązaniu komunikacji przypada muzyce. W filmie kilkakrotnie widzimy, jak za jej pomocą, bez użycia l-dopy, budzone są niektóre funkcje życiowe pacjentów kliniki. Oliver Sacks poświęcił roli muzyki w terapii neurologicznej całą książkę pt. *Muzykofilia*<sup>15</sup>, w której szczegółowo i w fascynujący sposób opisuje niezwykle skutki oddziaływania muzyki na niektórych, nawet bardzo poważnie chorych pacjentów. Muzyka jest wyrazem panującej w całym makroświecie harmonii i porządku, które dzięki niej są niejako powtórnie wprowadzane do duszy człowieka tworzącej monadyczny mikroświat. Gdy nieustannie myśląca dusza będzie w stanie odczytać ową harmonię, ta ostatnia obudzi się w niej samej, dostrajając ją do porządku świata zewnętrznego. Rola muzyki wynika stąd, że na poziomie przedrefleksyjnym stymuluje ona nasz umysł, dostrajając i ukierunkowując do tamtego świata. W jednym z listów Leibniz tak oto zdefiniował muzykę: *Jest ona ukrytym arytmetycznym ćwiczeniem duszy nieświadomej, że rachuje*<sup>16</sup>. Kiedy mowa o arytmetyce, warto zauważyć, że wybrzmiewające w tym słowie greckie *rythmos* (od którego pochodzi słowo „rytm”) oznacza w pierwszej mierze liczbę, która według prastarych wierzeń pitagorejczyków tworzy kosmiczny porządek świata oraz jego harmonię. Gdy więc człowiek zatraci naturalny rytm życia i poznania, czyli kontakt z porządkiem istniejącego wokół nas świata, popada w nieład i chaos, utożsamiany przez Greków z niebytem.

Dlatego życie i myślenie pacjentów to duchowa i umysłowa a-rytmia, zamykająca ich w nich samych<sup>17</sup>.

Niewymowne milczenie. Pacjenci przedstawieni w filmie, trwając przez lata w milczeniu, zanurzeni w refleksyjnym, zamkniętym w sobie ruchu własnych myśli, doświadczają tego zamkniętego kręgu i niemocy przezwycięzenia go (Rilke: *wędrownka monotonna, / co wciąż zatacza najciaśniejszy krąg, / jest jak skupiony taniec wokół środka, / gdzie drzemie wola, by się wyrwać stąd*). Wszyscy oni cierpią na atrofię woli, niemoc, która nie pozwala im wyrwać się z zamkniętego kręgu świadomości. Tłem tego jest przytłaczające doświadczenie bycia zamkniętym obecnością „tysiąca sztab” oddzielających nas od świata. Jednak ten świat w stanie samopogrążenia się jest bezpowrotnie stracony z pola widzenia (*Jak gdyby przed nią tysiąc sztab istniało, / A za tym tysiącem kończył się świat*). Jego miejsce zajmuje pustka, nicność. Człowiek, który – jak przedstawieni w filmie pacjenci – zerwał kontakt poznawczy z zastaną, istniejącą rzeczywistością, nie znajduje w sobie samym nic poza ruchem myśli, którą usiłuje uchwycić. Myśli on nadal wypowiedzianymi słowami, ale czyni to w milczeniu. I nie znajduje w sobie samym już nic, gdyż myśl jego straciła pierwotne odniesienie do świata zewnętrznego (intencjonalność). Myślenie to – odwołując się do języka Hegla i Sartre’a – zaczyna od nicności, którą znajduje w sobie, i zmierza do nicności, którą jest. Intencja umysłu Leonarda i wszystkich innych pacjentów jest skierowana do wewnątrz, ku sobie samej i jak w wierszu: *wciąż zatacza najciaśniejszy krąg, / jest jak skupiony taniec wokół środka*.

To dlatego w jego oczach widz nie dostrzeże najmniejszego sygnału, emocji, życia. Twarz, która stanowi zazwyczaj wymowny nośnik emocji, uczuć czy myśli, w przypadku Leonarda nie ma żadnego wyrazu. Jest twarzą kogoś jakby całkowicie nieobecnego. Milczenie kogoś takiego niemal przestaje być czymś ludzkim (tylko ludzie milczą), granicznym, stając się głuchą ciszą, która jest atrybutem świata rzeczy i przyrody. W tym przypadku ani semiotyka milczenia, znakomicie wykładana przez Izydorę Dąbmską, ani fenomenologia milczenia (formułowana przez Bernarda P. Dauenhauera)<sup>18</sup> nie mogą być zastosowane, gdyż brakuje jakichkolwiek znaków czy fenomenów, które można by odczytać z twarzy czy wyrazu oczu naszego bohatera, choć ten ostatni jest czymś intrygującym, jakby wciągającym widza w swoją głębię. Skąd owo głębokie milczenie, ta pozbawiona życia cisza? Milczenie to jest skorelowane z jego obiektem – pustką, w której jest zanurzony Leonard. Platon i neoplatońscy mistycy twierdzili, że pustka w swej istocie jest niewypowiadalna (gr. *anaphes*): ze względu na swoją absolutną prostotę nie daje się ona ani wyrazić, ani zakomunikować. Tak samo jest z pustką, której doświadcza Leonard. Tę pustkę można tylko milczeć, nie da się jej wypowiedzieć. Bohater, będąc w niej stale pogrążony, stale milczy.

Osoba i jej maska. Rzymianie na oznaczenie maski teatralnej używali słowa *persona*. Znamienne jest, że rodząca się chrześcijańska myśl filozoficzna, zwłaszcza antropologia, przyjęła to samo słowo na oznaczenie ludzkiej osoby: bytu wolnego, świadomego, zdolnego za pomocą władzy sumienia (w łacinie „sumienie” i „świadomość” wyrażane są jednym słowem *conscientia*) do samodzielnego rozróżnienia dobra i zła. Nazwa ta była nieprzypadkowa, gdyż brała się



z głębokiego wglądu w naturę i strukturę bytu ludzkiego. Owa natura i struktura jest dynamiczna: pozwala ukazać siebie i świat, czyli wyartykułować w jakiś sposób prawdę, ale także na mocy swojej autonomii siebie i świat przed kimś ukryć. To drugie dokonuje się przez kłamstwo artykułowane językowo lub np. mowę ciała (nieszczery uśmiech, mylące kiwnięcie głową etc.). Granicznym przykładem kłamstwa jest przemilczenie, w którym prawda o sobie lub świecie jest skrywana milczeniem, któremu nadaje się mylący (skrywający) sens. Milczenie jednak nie musi zwodzić ani skrywać, a wręcz przeciwnie – może wyrażać i odsłaniać bogaty świat emocji, uczuć i czyichś myśli. Tak jest w słynnym filmie Ingmara Bergmana, nieprzypadkowo noszącym tytuł *Persona*. Grająca główną bohaterkę Liv Ullmann nie wypowiada w nim ani jednego słowa, jednak jej milczenie jest niezwykle wymowne dzięki znakomitej gestykulacji oraz mimice, które sprawiają, że od początku skupia na sobie uwagę widza. W odróżnieniu od szwedzkiej aktorki De Niro miał do odegrania w pierwszej części *Przebudzeń* zupełnie inną rolę – rolę osoby, która milczy i której twarz nie wyraża nic. O granym przez De Niro pierwowzorze Sacks napisał w swojej książce: *jego twarz wykazywała maskowatość, a kiedy się pojawił na niej uśmiech, trwał przez wiele minut albo godzin, jak uśmiech kota z Cheshire*<sup>19</sup>. W filmie, kiedy Sayer prezentuje pewnemu gremium początkowy stan Leonarda, stwierdza: *lecz najbardziej uderza kamienna twarz. Stan, którego nie należy mylić z apatią czy katatonią*. Twarz Leonarda pozostaje więc w filmie nie tyle znakowym medium wyrażającym cokolwiek, ile raczej nieprzezroczystą poznawczo i nieruchomą kryptą duszy. Jeden z pielęgniarzy, zapytany przez Sayera o rokowania w kontekście wyzdrowień pacjentów, odpowiada: *To chroniczne. Nazywamy to „groby”, bo ich tylko karmimy i podlewamy*. Leibniz tłumaczyłby owo zjawisko faktem, zgodnie z którym nasza cielesność nie jest czymś realnym, a jedynie *sposobem, w jaki jedna monada jawi się innej*. Bycie monadyczną jednostką to, twierdził, *bycie jednostką duchową, która stale (sic!) myśli*<sup>20</sup>, choć mniej lub bardziej wyraźnie i różnym stopniem samoświadomości. Dokładnie tym samym jest bycie pacjentem kliniki psychiatrycznej, którą poznajemy w filmie.

Sympatia zamiast empatii. W przypadku każdego pacjenta cierpiącego na śpiączkę mózgową istnieje ten sam problem – brak jakiegokolwiek komunikacji. Dotyczy to zarówno poznanej przez Sayera na początku filmu Lucy, jak i Leonarda oraz pozostałych. Kiedy jednak doktor wchodzi do sali, na której przebywa Leonard, spotyka opiekującą się nim matkę. Kobieta stale mówi do swojego syna, opowiadając mu bieżące zdarzenia. Zapytana przez zdziwionego tym faktem lekarza, czy syn odpowiada na to, co kobieta mówi, stwierdza: *Nie słowami. – Inaczej? Jak to..? – dopytuje Sayer. – Pan nie ma dzieci. Gdyby pan je miał, wiedziałby pan – odpowiada matka*. Na początku ubiegłego wieku powstawało wiele prac poświęconych zagadnieniu tzw. wczucia (Edward Husserl, Edyta Stein, Roman Ingarden). Chodziło o podanie takiej formy bezpośredniego doświadczenia istnienia innego Ja i jego intersubiektywnego opisu, który nie odwoływałby się do żadnych form pośrednich poznania, np. wnioskowania czy znaków. Przedsięwzięcie owo spotkało się z ostrą krytyką ze strony Heideggera<sup>21</sup>, który zarzucił, że polega ono na wyjściowym nieporozumieniu, gdyż poznanie drugiego Ja, innej osoby (osób), pozostaje tym, co jest nam dane pierwotnie, przedrefleksyjnie i przedjęzykowo.

Wszystko inne: niedowierzanie komuś, sympatia lub antypatia do kogoś czy wreszcie problematyczność istnienia innego. Ja są wtórne w stosunku do tamtego doświadczenia. Owo ostatnie stanowisko zostało w jakiś sposób wyrażone w filmie przez matkę Leonarda. Kobieta ta, w odróżnieniu od lekarzy, nie ma najmniejszych wątpliwości, że jej syn żyje i stale myśli<sup>22</sup>. Jej bycie przy synu można porównać do Heideggerowskiego „bycia-razem” (*Mit-sein*), jednego z pierwotnych fenomenów bycia człowieka w świecie. Czym jednak jest wczucie (gr. *empathia*), którego szukał u pacjentów Sayer? Widać to już w samym przywołanym terminie: jest to proces wejścia („w-”) do sfery uczuć i emocji. Matce Leonarda nie chodzi o to, gdyż nie usiłuje ona wchodzić w duszę syna, lecz jest „z” nim. Kieruje się nie empatią, gdyż i dla niej duchowe wnętrze syna jest niedostępne, ale sympatią pojmowaną – za Grekami – jako współ-odczuwanie (*sympatheia*). Przez matczyną miłość kobieta dostraja się emocjonalnie do Leonarda.

**Przebudzenie.** Czasownik „budzić” może się kojarzyć z sanskryckim *buddh* znaczącym dokładnie to samo, co w języku polskim. Te dwa słowa łączy nie tylko wspólne brzmienie, ale i znaczenie: wywoływać określony stan świadomości (umysłu), odznaczający się jasnością, wyraźnością i swoistym blaskiem. To, co poprzedza stan przebudzenia, jest jego przeciwieństwem: niewyraźnością i ciemnością percepcji (myślenia), które nazywamy „nieświadomością”. Przebudzenie stanowi centralne wydarzenie filmu, do którego od początku zmierza jego fabuła, a od którego dalsze wydarzenia zmierzają do smutnego i dramatycznego finału. W języku naturalnym kategoria przebudzenia przybiera różnorakie sensy, m.in.: od sytuacji, w której ktoś już nie śpi, przez – niekiedy z ironią – powiedzenie o kimś, że zaczyna coś rozumieć (*O! Obudził się.*), po sens nieco bardziej metaforyczny, gdy wiosną, patrząc na rozwijającą się przyrodę, mówimy, że budzi się ona do życia. W omawianym filmie kategoria przebudzenia ma wiele wymiarów. Oprócz tych wcześniej wymienionych dominujący pozostaje inny: powrót do stanu bycia przytomnym, bycia-tu oto, wreszcie: bycia w świecie, poza którym i w izolacji od którego się przebywało. Wiosna, w czasie której pojawia się owo niezwykle zjawisko przebudzenia, nabiera znamienia naturalnego symbolu samego przebudzenia dla mających wtedy miejsce niezwykle wydarzeń. Sayer już wcześniej odkrywał pewne „kanały” komunikacyjne pozwalające częściowo dotrzeć do świadomości swoich pacjentów: *Coś do niego docierało: dźwięk własnego imienia, fragmenty pewnej kompozycji muzycznej, dotyk drugiego człowieka*. Jednakże, jak lekarz wskazuje dalej: *te przebudzenia zdarzały się rzadko i były chwilowe. Zwykle wyglądał tak jakby był pogrążony we śnie albo... śmierci*. Wszystko zmieniła wspomniana l-dopa, syntetyczny lek, który doktor zastosował u Leonarda, a potem u pozostałych pacjentów. Kiedy Leonard doznaje przebudzenia w środku nocy, na uwagę Sayera mówiącego, że: *Jest późno, wszyscy śpią*, odpowiada z lekko ironicznym uśmiechem: *Ja nie!* – a następnie zapisuje na kartce papieru swoje imię, mówiąc do swego lekarza: *Ja!*

**Tożsamość.** Warto zwrócić uwagę na ten ostatni gest. Empirycznie dowodzi on głoszonego przez Leibniza substancjalizmu ludzkiej jednostki. Substancjalizm ów pozwala zachować tożsamość jednostki oraz jej identyfikację z samą sobą niezależnie od nieustannych przemian stanów świadomości i pamięci. Po dwudziestu

latach swoistego wyłączenia ze stanu bycia w świecie i przytomności w nim Leonard w sposób spontaniczny identyfikuje się z imieniem, z którym identyfikował się w dzieciństwie. Jest to głęboki, zasadzony nie na pamięci czy refleksji, ale na najgłębszych strukturach bytowych wymiar ludzkiej tożsamości, nazywany przez niemieckiego filozofa *tożsamością realną*. Na nim jest nabudowany jej płytszy przejaw nazywany tożsamością moralną. W odróżnieniu od pierwszego wymiaru ten drugi podlega „formatowaniu” ze względu na stale nabywane doświadczenia oraz pamięć. Jest związany z czasowością, stale się bowiem w czasie dookreśla lub – jak by powiedział Heidegger – „istoczy” (niem. *west*). Przebudzenie, które staje się udziałem Leonarda, sięga najgłębszego wymiaru ontologicznego jego osoby, który każdorazowo wyraża się jako Ja. Gdy myśli, czuje, mówi, słucha, pisze, owo Ja artykułuje się jako podmiot-podłoże tych wszystkich aktów. To dlatego wszyscy pacjenci, którzy doznali podobnego jak Leonard przebudzenia, natychmiast identyfikowali się z osobami, czyli poszczególnymi Ja sprzed lat, którymi byli, zanim znaleźli się w klinice. Owa tożsamość i jej ontyczny (substancjalny) fundament fundują inne opisywane przez Leibniza zjawisko, które obserwujemy w filmie: ciągłość zjawisk świadomości od zupełnie mętnych, najmniej wyraźnych, po te w pełni wyraźne i adekwatne, wnikające w istotę rzeczy. Film obrazuje dramatyczny przebieg tego procesu od zupełnie mętej, rozproszonej świadomości, przez jej pełnię, a następnie powrót do punktu wyjścia, który stanowi śpiączka encefaliczna. Jedyne dzięki obowiązywaniu tej ciągłości (zasada ciągłości) Leonard i jego przyjaciele zachowali nie tylko tożsamość realną, ale i moralną. Zaś przejście z jednego stanu świadomości do kolejnego następuje sukcesywnie, jak przejście z nocy w dzień.

Życie jako bycie w świecie. Przedstawiając się przed kamerą, główny bohater filmu stwierdza: *Nie było mnie przez dłuższy czas, ale wróciłem!* To samo mogliby za nim powtórzyć pozostali „przebudzeni” pacjenci. Powrót do zdrowia oznacza natychmiastowy powrót do świata, do bycia w nim oraz napawania się nim i radowania. Filmowi pacjenci są po przebudzeniu całkowicie zaabsorbowani swoim otoczeniem: widzianą po raz pierwszy telewizją, zupełnie nieznanym widokiem ulic ery hippisowskiej, nową muzyką etc. Wszyscy gremialnie udają się do klubu nocnego, aby potańczyć. Ów powrót do świata zostaje ukazany w filmie w sposób bardzo sugestywny, naoczny i dynamiczny. Pozwala on jednoznacznie utożsamić moment przebudzenia i zdrowia psychicznego ze spontanicznie przeżywanym życiem w świecie. Dopiero to ostatnie – zanurzenie się w świecie – pozwala bohaterom uzmysłowić sobie to wszystko, co wydarzyło się w przeszłości i to, co się dzieje teraz. Zakochują się, radują światem wokół, ale i przeżywają dramaty związane z tym, że stracili swoją młodość, że rozwiódł się z nimi mąż, że stracili kogoś bliskiego etc. Widz od początku jest całkiem zaabsorbowany tym, co widzi na ekranie i współprzeżywa losy bohaterów filmu. Wraz z nimi przeżywa niepokój, że najgorsze ma jednak dopiero nastąpić. Zanim się to stanie, postaci w filmie próbują żyć pełnią życia.

Epilog: powrót do letargu. Na twarzy Leonarda niespodziewanie pojawia się niepokojący tik nerwowy. Niestety, niekontrolowane reakcje jego ciała nasilają się w coraz szybszym tempie, aż widzimy go stojącego przed lustrem, gdy



nie może zupełnie opanować ruchów szczoteczką przy czyszczeniu zębów. Traci kontrolę nad swoim ciałem, co powoduje, że nie może już swobodnie poruszać się nie tylko poza obrębem kliniki, ale nawet w niej. Coraz trudniej jest mu utrzymać kontakt werbalny z Paolą, która w tym dramatycznym stanie stara się mu okazać swoje przywiązanie. Leonard traci kontrolę nad ciałem, ale zachowuje świadomość swojego aktualnego stanu i tego, że nieuchronnie powraca do wcześniejszego letargu. Jestestwo Leonarda jest dosłownie rozrywane na dwa wymiary: cielesny, nad którym traci kontrolę, oraz świadomość, dzięki której zachowuje resztki autonomii. Kamera bardzo sugestywnie ukazuje przebieg tego procesu, jego dynamikę i dramatyzm. Duchowa strona Leonarda przegrywa ponownie z jego ciałem, które ostatecznie odmawia posłuszeństwa. Lek nagle przestaje działać. Przebudzenie pacjentów, które nastąpiło wiosną w klinice na Bronksie, jesienią staje się już przeszłością, do której nie ma powrotu. Podobnie jak przyroda za murami szpitala przechodzi jesienią w stan uśpienia, tak pacjenci przechodzą ponownie w stan śpiączki mózgowej. Tym razem już na stałe, nie licząc sporadycznych krótkotrwałych przebudzeń w przyszłości.

Pacjent to – jak wskazuje łacińska etymologia tego słowa – ktoś, kto cierpi (łac. *patiens*). Pacjenci opisywanej kliniki przeżywają cierpienie w jego najróżniejszych, najbardziej dojmujących postaciach, które przenikają całe ich jestestwo. Odkazawszy na krótki czas samoświadomość, oprócz radości ponownego bycia w świecie, uzyskali jednoczesną świadomość nieodwracalnie straconych lat i ogromnej części życia. Jednak prosta, bo bezpośrednia świadomość, zanurzona w terażniejszości na nowo przeżywanego świata, ulega rozbiciu na tę, która jest wypełniona światem i napelnia pacjentów radością, oraz na refleksyjną świadomość przeszłości, której towarzyszy przerażająca świadomość mrocznego stanu letargu wypełnionego chłodną pustką nieobecnego świata.

### Zakończenie: metafizyka *versus* ateistyczny horyzont bycia

Przedstawiona w filmie monadyczna świadomość jednostek oraz ich monadyczny świat różnią się w jednym zasadniczym elemencie stosunku do swojego oryginalnego ujęcia u Leibniza – całkowitą nieobecnością Boga w owym świecie i świadomości tychże jednostek. Bóg nie pojawia się dosłownie nigdzie. Jest on nie tyle milczany, co przemilczany. Pojawia się On tylko pośrednio *per negationem* – przez nieobecność, o której prawdziwy Leonard powie do swego lekarza: *Nieobecność jest przerażającą izolacją, chłodem i ścieśnieniem (...), dużo straszniejszą, niż ktokolwiek, kto nie był w tym stanie, mógłby sobie wyobrazić – bezdenną ciemnością i nierealnością*<sup>23</sup>. Teologia objawiona wprost nazywa ów stan piekłem. Piekło, powiadają teolodzy, nie jest miejscem, ale stanem, w którym dusza doświadcza nieobecności Boga jako podstawy i źródła wszelkiego bytu. Co ważne, owa nieobecność, podobnie jak cierpienie, które wywołuje, podlega stopniowaniu aż w nieskończoność. W tym sensie zaprezentowana w filmie Penny Marshall perspektywa jest najczystsza formą ateistycznej narracji. Przez „ateizm” rozumie się w tym kontekście nie prostackie próby negacji istnienia Boga, które jednocześnie to istnienie presuponują, ale taką formę tegoż poglądu, w której Bóg zostaje konsekwentnie wyeliminowany z horyzontu myślenia, działania i życia jako całkowicie nieobecny i niepotrzebny element: *Prawdziwy ateista – jeśli taki istnieje – nie neguje istnienia Boga: on w ogóle o nim nie myśli* – powiada Etienne Gilson<sup>24</sup>. Od początków kształtowania się naszej (i nie tylko) cywilizacji Bóg, zarówno jako przedmiot kultu religijnego, jak i zasada filozoficzna, nadaje światu oraz życiu ludzkiemu sens i ład.

W skrajnie racjonalistycznej metafizyce Leibniza Bóg stanowi *Ratio ultima* – najwyższą, ostateczną i dostateczną rację wszechrzeczy<sup>25</sup>. Jest on także, w myśl przyjmowanego przez myśliciela egzemplaryzmu, doskonale przezroczystym medium, za pośrednictwem którego nasz umysł widzi świat i myśli o świecie. Problem w tym jednak, że im bardziej koncentrujemy naszą uwagę na poszczególnej rzeczy, tym mniej jesteśmy w stanie dostrzec to medium, przez które ją widzimy – podobnie jak w przypadku szkieł kontaktowych na oczach. Dzieje się tak, gdy w naszym oglądzie świata koncentrujemy się na jego wymiarze fizycznym: przygodnym, zmysłowym i czasowym. Jednak *racja świata skrywa się („latet”) w czymś po-zaświatowym* – pisał tenże niemiecki myśliciel. Zaś Heraklit, ponad dwa tysiące lat przed Leibnizem, głosił, że *natura lubi się skrywać*. Poznanie racji rzeczy, jej wewnętrznej natury, wymaga więc wykroczenia *poza* (gr. *meta*) rzeczy fizyczne (gr. *ta physika*), czyli metafizyki. Dopiero w niej odnajdujemy ostateczne odpowiedzi na pytanie „dlaczego?”.

Reżyserka *Przebudzeń* przyjęła jednak – inaczej niż Sacks, który w swojej książce głosił nieodzowność metafizyki w tłumaczeniu natury chorób w psychiatrii i neurologii – perspektywę oglądu czysto „światowego”, tj. przygodnego i czysto fizycznego, na nim niemal całkowicie się koncentrując i do niego ograniczając. Nie tylko brak w tym oglądzie odpowiedzi na pytanie „dlaczego?”, ale praktycznie nigdzie nie pada samo to pytanie na poziomie metafizycznym. Problem ostatecznych racji tłumaczących świat i obecność w nim cierpienia, czyli kwestia Boga, jest w filmie całkowicie nieobecny. Owa nieobecność Boga musi z konieczności prowadzić do doświadczenia bezsensu i chaosu, które są udziałem

wszystkich bohaterów filmu: zarówno chorych, jak i personelu medycznego. Myślenie metafizyczne w kategoriach racji i przyczyn zostało tu zastąpione myśleniem, które późny Heidegger nazywał *Ereignis-Denken*<sup>26</sup>, czyli myśleniem w procesualnych kategoriach zachodzącego teraz „wydarzenia”. W wykładni tego filozofa, mającej otwarcie postmetafizyczny charakter, koncentruje się ono na samym – realizowanym „na żywo”, aktualnie – konstataowaniu zachodzenia pewnych procesów oraz zjawisk w ich bezpośredniości i horyzoncie czasowości. Podobnie jest na planie filmu Marshall – kamera rejestruje przebieg kolejnych zdarzeń narracji, w której realizuje się antymetafizyczny postulat Nietzscheańskiego nihilizmu w postaci braku celu i braku odpowiedzi na pytanie „dlaczego?”<sup>27</sup>. Do pewnego stopnia, przy świadomości diametralnych różnic (estetyka), przypomina to narrację filmu *Wkraczając w pustkę* w reżyserii Gaspara Noé (*Enter the void*, 2009;). W tym dziele został zaprezentowany nietzscheański świat „dziania się”, w którym nie obowiązuje żadna moralność ani wartość. Nikt nie pyta w nim „po co?” ani „dlaczego?”. Przy zestawianiu światów z tych dwóch filmów nasuwa się przez moment myśl, że gdyby finał *Przebudzeń* był inny, to – z czasem – jego bohaterowie zaczęliby żyć podobnie jak postacie przedstawione przez Noé. Wydaje się jednak, że tak by nie było. Marshall ukazuje w końcówce filmu „trzecią” drogę pomiędzy metafizyką a nihilizmem (i ateizmem). Jest to miłość. Jest ona, jak podkreślał Platon, „wieloimienna”: matczyna, nakazująca przez kilkadziesiąt lat opiekować się pani Lowe synem, miłość Paoli, stale okazywana przez dziewczynę odwiedzanemu ojcu czy wreszcie miłość Sayera do swoich pacjentów. To siła o zakresie kosmicznym, która dosłownie wprawia w ruch gwiazdy (Arystoteles, Dante) i wywołuje każdy ruch w przyrodzie. Uwidacznia się ona jednak także w zakresie indywidualnym, w ramach którego wiąże ludzi ze sobą najsilniejszą z więzi. Ją ukazuje nam film, gdy w końcowej jego części widzimy dramat targanego intensywnymi drgawkami Leonarda, bezskutecznie usiłującego porozmawiać z odwiedzającą go Paolą, która gdy ten traci nadzieję i próbuje odchodzić, bierze go za rękę, przytula do siebie i zaczyna z nim tańczyć. W tym tańcu konwulsyjne drgawki stopniowo ustają, a Leonard coraz bardziej dorównuje kroku Paoli. W oczach dziewczyny pojawiają się łzy, zaś na wykrzywionej pierwotnie grymasem cierpienia i rozpaczony twarzy Leonarda powoli pojawiają się radość i uśmiech. Nie ma happy endu. Leonard powraca do pierwotnego stanu, zapadając w całkowity letarg (*λήθαργος*), czyli – jak wskazuje na to etymologia słowa – stan skrytości (*lethe*) i bezruchu (*argos*). Jednakże wtedy Paola, jak widzimy to na kadrach filmu, jest przy nim. Odwiedza go i czyta mu książkę, spoglądając nań kochającymi oczyma. Przez przedstawienie owych scen Penny Marshall udało się być może odsłonić głębszy od metafizycznego wymiar rzeczywistości i odnaleźć niewidocznego na horyzoncie Boga, który jest miłością. Nie jest to wprawdzie Bóg filozofów, ale ten, który – jak głosi Biblia – poświęcił się całkowicie dla ludzi. Być może tak jest. Niewątpliwie jednak owa miłość, podobnie jak Bóg Heraklita i Leibniza, na nowo wszystko porządkuje i nadaje sens każdemu człowiekowi.

BOGUSŁAW PAŹ

- <sup>1</sup> O. Sacks, *Awakenings*, Vintage Books, New York 1999 (I wyd. 1973). Pol. wyd. O. Sacks, *Przebudzenia*, tłum. P. Jaśkowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Warszawa 2011. Korzystam z obu wydań książki.
- <sup>2</sup> G. W. Leibniz, *Zasady filozofii, czyli Monadologia*, tłum. S. Cichowicz, w: tegoż, *Wyznanie wiary filozofa. Rozprawa metafizyczna. Monadologia. Zasady natury i łaski oraz inne pisma filozoficzne*, tłum. zb., PWN, Warszawa 1969, s. 297-317.
- <sup>3</sup> W. Chudy, *Rozwój filozofowania a „pulapka refleksji”*. *Filozofia refleksji i próby jej przezwyciężania*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1995, s. 154.
- <sup>4</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, Hrsg. C. I. Gerhardt, Bd. VII Hildesheim 1978, s. 290.
- <sup>5</sup> G. W. Leibniz, dz. cyt., §60.
- <sup>6</sup> M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. Main 1997, s. 237. Warto zauważyć, że sam Sacks w *Awakenings* nawiązywał do terminologii Heideggera (*in-der Welt-Sein* etc.), gdy pisał m.in. o *characteristic mode of Being-in-the world* (dz. cyt., s. 4) i *our being-there (da-sein) in the world* (dz. cyt., s. 228).
- <sup>7</sup> Kiedy na początku lat 90. po raz pierwszy obejrzałem w TVP omawiany film, od razu nabrałem przeświadczenia, że są w nim obecne elementy monadologicznej koncepcji świadomości Leibniza. Na potwierdzenie moich intuicji odnośnie do obecności monadologicznych założeń Leibniza w filmie Marshall musiałem długo czekać, aż przypadkiem wpadła mi do rąk wspomniana książka O. Sacksa *Przebudzenia*.
- <sup>8</sup> O. Sacks, *Przebudzenia*, dz. cyt., s. 225.
- <sup>9</sup> G. W. Leibniz, dz. cyt., §7.
- <sup>10</sup> R. M. Rilke, *Poezje nowe. Życie Maryi*, tłum. A. Lam, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2010, s. 30.
- <sup>11</sup> Zob. W. Chudy, *Rozwój filozofowania a „pulapka refleksji”*. *Filozofia refleksji i próby jej przezwyciężania*, Redakcja Wydawnictwa KUL, Lublin 1995, passim.
- <sup>12</sup> Por. Augustyn z Hippony: (...) *żaden znak nie zostanie w pełni poznany, o ile [wcześniej] nie poznamy rzeczy, której jest on znakiem* („*ullum perfecte signum noscitur nisi cuius rei signum sit cognoscitur*”), *De Trinitate* X, 1.2.
- <sup>13</sup> O. Sacks, *Przebudzenia*, dz. cyt., s. 253.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 226.
- <sup>15</sup> O. Sacks, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2009.
- <sup>16</sup> *Der Briefwechsel zwischen Leibniz und Conrad Henfling. Ein Beitrag zur Musiktheorie des 17. Jahrhunderts*, red. R. Haase, Leibniz-Archiv, Frankfurt am Main 1982, s. 240.
- <sup>17</sup> Leibniz jednak mówił, że muzyka jest tylko nieświadomym liczeniem lub licznikiem, wewnętrznym kroczeniem lub metronomem. Takie wewnętrzne ośrodki nadające tempo i metronomy rzeczywiście istnieją; i są one rzeczywiście ciężko uszkodzone w parkinsonizmie – nasza pacjentka po części to miała na myśli, gdy mówiła, że jest „odmuzykalniona”, O. Sacks, *Przebudzenia*, dz. cyt., s. 292.
- <sup>18</sup> Zob. I. Dąbbska, *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne” 1963, z. 1, s. 73-79; *O funkcjach semiotycznych milczenia*, w: „Studia Semiotyczne” 1971, z. 2, s. 77-88; B. Dauenhauer, *Silence. The Phenomenon and Its ontological Significance*, Indiana University Press, Bloomington 1980.
- <sup>19</sup> O. Sacks, *Przebudzenia*, dz. cyt., s. 225.
- <sup>20</sup> Twierdzenie, że dusza stale myśli jest naczelną przesłanką antropologii Kartezjusza i nawiązującego do niego nurtu racjonalizmu.
- <sup>21</sup> M. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. Main 2010, s. 295-306.
- <sup>22</sup> Fenomenolog M. Scheler powiedziałby w tym kontekście, że jej współodczuwanie jest *na mocy istnościowego prawa związane z uznaniem realności podmiotu, z którym się współodczuwa*. M. Scheler, *Istota i formy sympatii*, tłum. A. Węgrzecki, PWN, Warszawa 1986, s. 160.
- <sup>23</sup> O. Sacks, *Przebudzenia*, dz. cyt., s. 226.
- <sup>24</sup> E. Gilson, *Bóg i ateizm*, tłum. M. Kochanowska, P. Murzyński, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 145.
- <sup>25</sup> Jego uczeń, Ch. Wolff, chcąc wyrazić związek obecności Boga z harmonią i porządkiem w świecie, nazywał Boga „Harmonistą”.
- <sup>26</sup> Zob. M. Heidegger, *Zum Ereignis-Denken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. Main 2013.
- <sup>27</sup> Por. *Nihilizm: brak celu; brak odpowiedzi na pytanie „dlaczego”*, w: F. Nietzsche, *Wola mocy*, tłum. K. Drzewiecki, S. Frycz, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2011 s. 13.