

*Alek Fryszman*

## Komizm i tragizm ofiary

### *Uwagi wstępne o metodzie dramatycznej*

Sprawa, którą chciałbym oświetlić, wydaje się powszechnie znana, a jednak niełatwo ją uchwycić. Jednym z istotnych problemów wyjaśnienia filozoficznej metody Kierkegaarda są tajemne relacje między estetyczną figurą a filozoficznym pojęciem. Przypisując jego twórczości wymiar estetyczny i literacki nie unikniemy pytań klasycznych, a jednak aktualnych. Jak określić tę graniczną przestrzeń pomiędzy literaturą i filozofią, w której poruszają się figury Kierkegaarda? I jakie są jej związki z fenomenologicznym odczytaniem znaczeń treści świadomości? Co oznaczają terminy „fenomenologia” i „antropologia”, do których niejednokrotnie powracają pseudonimowi autorzy Kierkegaarda?

I ostatnie pytanie, które w odróżnieniu od poprzednich nie było jeszcze, jak mi się wydaje, podjęte przez badaczy i choćby dlatego zasługuje na uwagę: jak estetyczne kategorie tragedii i komedii sytuują się w horyzoncie Kierkegaardowskiej myśli.

Zanim przejdę do tej kwestii, chciałbym zaproponować pewną ogólną tezę: przedstawiając wieloznaczne treści jednostkowej świadomości, Kierkegaard posługuje się metodą dramatyzacji. Już we fragmentach dramatycznych wczesnych dzienników widoczne są efekty dramatyzacji owego teatru świadomości. Dają one autorowi możliwość zagłębienia się w fenomenologię świata doświadczeń jednostki i przyczynia się do powstania koncepcji psychologii eksperymentalnej, uprawianej później przez pseudonimowych autorów *Powtórzenia* i *Stadier paa Livetes Vei*. Autor *Stadier* stawia otwarcie problem figur eksperymentu (*Experiment-Figur*), które „nie są

z krwi i kości” i poza myślowym eksperymentem nie istnieją. Hasłem tych postaci jest *loquere ut videam*, „mów, abym cię zobaczył”<sup>1</sup>. Niemniej znaczący od głosu jest dlań ruch, gest, mimika i pozycje postaci.

Czytelnik dzienników lat 1837-1839 niemalże widzi pojęcia filozoficzne, które przekształcają się w figury, figury wprawiane w ruch. Nie sposób przecenić znaczenia tych wczesnych eksperymentów z estetyczną artykulacją „idei w ruchu” dla *dramatis personae* utworów pseudonimowych. Mogą to być ruchy tancerza i lino-skoczek, jak również skamienienie w rozpacz, chwianie się i drep-tanie w miejscu wątpliwości, skoki demoniczności i krok Sokratesa spacerującego po ateńskich ulicach. Ruchy i gesty mają niesłychane znaczenie dla Kierkegaardowskiej inscenizacji negatywnych treści świadomości.

Dyskusja o „negatywnej fenomenologii” Kierkegaarda ma swoją tradycję, w którą nie chciałbym się tu zagłębiać.<sup>2</sup> Istotne jest jednak, że to, co negatywne, przybiera u Kierkegaarda trzy podstawowe formy: ironii, wątpliwości i rozpacz. Czy ironia jest pojęciem, istotą, filozoficznym podmiotem czy też figurą? Nie sposób na to pytanie odpowiedzieć. Podobnie jak rozpacz, staje się ona w poetyce Kierkegaarda samodzielną postacią.

Pojęcie metody dramatycznej ukształtował Gilles Deleuze, który trafnie dostrzegł w twórczości Duńczyka „teatr humoru i wiary”. W *Różnicy i powtórzeniu* zauważa on w filozofii Kierkegaarda odpowiednik teatru, przez co ustanowiony zostaje teatr przyszłości a zarazem nowa filozofia. Eliminuje on zarówno estetyczne przedstawienie, jak ogólność pojęć filozoficznych, wprowadzając „ruch realny”, bezpośrednio sięgający ducha. Posługując się współczesną techniką scenariusza, dostarcza on filozofii nowe środki wyrazu. „Kiedy Kierkegaard mówi o teatrze antycznym i dramacie nowożytnym, żywioł ulega zmianie, nie jest to już bowiem żywioł refleksji.

---

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *Stadier paa Livets Vei*, w: idem, *Samlede Værker* (dalej jako SV), København 1963, t. VIII, s. 199, 201.

<sup>2</sup> Najsystematyczniej przedstawiona jest ona w: Arno Grøn, *Subjektivitet og Negativitet*, København 1997, s. 36 n.

Odkrywamy myśliciela, który żyje problemem masek, doświadcza właściwej masce wewnętrznej pustki i stara się ją wypełnić [...] Kiedy Kierkegaard wyjaśnia, że rycerz wiary do złudzenia przypomina mieszczanina w niedzielnym wydaniu, tę filozoficzną wskazówkę należy rozumieć jako uwagę reżysera pokazującego jak rycerz wiary powinien być *grany*. A gdy komentuje Hioba i Abrahama, gdy wymyśla warianty baśni Agnieszka i Tryton, sposób, w jaki to czyni, nie myli: to maniera scenariusza. W rozważaniach o Abrahamie i Hiobie słyhać jeszcze echo muzyki Mozarta; chodzi o to, by 'skakać' w takt tej muzyki. 'Biorę pod uwagę tylko ruchy' – oto słowa reżysera stawiającego problem w teatrze najważniejszy, problem ruchu, który sięgałby bezpośrednio duszy, który byłby ruchem duszy."<sup>1</sup>

### *Odblask tragedii i „cierpiętnictwo śmiechu”*

Co może oznaczać sugestia Deleuze'a, że czytelnik ma „skakać”, naśladując takt Kierkegaardowskiej muzyki? Chodzi tu oczywiście o gest i ruch przekraczający estetyczne możliwości przedstawienia i wywołujący „skok” w doświadczeniu czytelnika. Albowiem czytelnik naśladujący ofiarę Abrahama, czytamy w *Bojaźni i drzeniu*, „będzie albo skazany na śmierć, albo zamknięty w domu wariatów”<sup>2</sup>. Zbrodnia jego byłaby spotkaniem komizmu i tragizmu „w absolutnym punkcie nieskończoności”<sup>3</sup>. Ruch „siłą absurdu” wydaje się niewykonalny i niemożliwy do zaakceptowania. Pseudomimowy autor *Bojaźni i drzenia* niejednokrotnie powtarza, że nie ma i być nie może żadnego podobieństwa między gestem Abrahama a ruchami bohatera tragicznego.

Dlaczego pseudonimy Kierkegarda kwestionują gatunki literackie tragedii i komedii, a jednak nieustannie i uparcie do nich powracają. Czy jest tu jakaś metoda, czy też raczej prawdą jest, jak twierdzi Sylviane Agacinski, że „w metodzie Kierkegarda tkwi

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 37.

<sup>2</sup> S. Kierkegaard, *Frygt og Bæven*, SV, t. V, s. 29.

<sup>3</sup> *Ibid.*

jakieś szaleństwo, wprowadzające pomieszanie na mapie form gatunkowych”<sup>1</sup>?

Wielojęzyczna i heterogeniczna strategia pseudonimowa sugeruje leżący u jej źródeł element komiczny. Nikt chyba jednak nie zaprzeczy, że rozdarcie „ja” łączy się przecież z wątkami tragicznymi, jak zdaje się to sugerować sam tytuł naszej konferencji.

Jak wiemy, temat śmierci męczeńskiej, cielesnego martyrium i ofiary kulminuje w pismach pseudonima Anty-Climacusa. W tym właśnie przełomowym okresie wygasania polifonicznej różnorodności w twórczości pseudonimowej pojawia się bardzo zagadkowe sformułowanie: „cierpiętnik śmiechu”<sup>2</sup>. Figura ta nie jest pustym oksymoronem. Dialektyczna jedność farsy i bólu była przewodnim motywem estetycznej twórczości Kierkegaarda.

Prowadzi nas to do początków Kierkegaardowskiej koncepcji tragiczności. Pytanie o gatunki literackie jako kategorie kształtujące i organizujące doświadczenie wewnętrzne jednostki nurtuje Kierkegaarda od samych początków twórczości. Kategoria tragedii nieustannie przelamuje się w pryzmacie jego myśli.

Mówiąc o tym, należało by zacząć od refleksji Kierkegaarda nad źródłową, autentyczną formą tragedii – nad tragedią grecką. Erozja tragedii staje się przedmiotem szczególnej uwagi w traktacie o nowożytnym „odblasku” tragedii i rozważaniach o „współczesnej Antygonie”. Melancholia spowodowana tą erozją prowadzi tu do zrozumienia witalności tragicznej wizji ludzkiego istnienia. A pytanie, które nasuwa się Kierkegaardowi, można sformułować tak: co jest powodem załamania się aktywności gatunkowej tej formy a jednocześnie przetrwania i nieustannej emanacji sensu tragedii? Dlaczego siła tej formy zginęła w nocy przeszłości, a pozostał jedynie jej „odblask”?

Porzucimy tu na chwilę traktat o tragedii, by przyjrzeć się kluczowym Kierkegaardowskim terminom sugerującym odpowiedź na to pytanie i określającym zjawiska rozpraszające żywioł tragiczny: demonizm, utajenie, subiektywna refleksja i negatywność ironii.

<sup>1</sup> S. Agacinski, *Aparté. Conceptions et morts de Søren Kierkegaard*, Paris 1977, s. 227.

<sup>2</sup> S. Kierkegaard, *Papirer*, X 1 A 120, s. 91; *ibid.*, X 2 A 101; *ibid.*, X 5 A 121, s. 133.

W ujęciu Kierkegaarda zjawisko demonizmu nie ma nic wspólnego z moralizatorstwem czy też nostalgią po utraconym ładzie tragedii. W perspektywie historii świadomości, autentyczność antycznej tragedii ginie wraz z pojawieniem się na scenie refleksji, uosobionej w postaci Sokratesa. Po Sokratesie dziedzictwo tragedii musi być przemyślane na nowo. W Kierkegaardowskim teatrze świadomości Sokrates nie jest już bohaterem tragicznym, lecz bohaterem post-tragicznym. Negatywna ironia sokratejska jest nieskończoną i swobodną negatywnością, a nie ironią tragiczną, w tym sensie, jak to rozumieli Sofokles, Eurypides i Ajschylos, do których nawiązuje Kierkegaard.

Z pojawieniem się Sokratesa traci swój autorytet tajemna logika losu, którą w tragedii greckiej wyrażał chór. Refleksja sprawia, że staje się ona wspomnieniem, czy też odbłaskiem w tragedii nowożytnej, jak to trafnie określa esteta w traktacie „Odblask antycznego tragizmu w tragizmie współczesnym”. Autor zaznacza tu przeżającą, a jednak komiczną arbitralność sytuacji, w której nie ma żadnych punktów orientacyjnych. Czy nie jest to jednym z powodów, dla których Kierkegaard zwraca się ku eksperymentom komediowym, dość lekko rezygnując z projektu napisania „współczesnej Antygony”, o którym wspomina w dziennikach?<sup>1</sup>

Warto przyjrzeć się temu traktatowi w świetle *Narodzin tragedii* Nietzschego. „Już w *Narodzinach tragedii* Nietzsche wskazał zasadniczy wątek”, powiada Gilles Deleuze w pracy *Nietzsche i filozofia*, i dodaje: „tragedia umiera, gdy dramat staje się konfliktem osobistym, a cierpienie ulega interioryzacji”<sup>2</sup>. Tu jednak kończą się podobieństwa. Znienawidzony przez Nietzschego Sokrates w Kierke-

---

<sup>1</sup> Należy do nich projekt „Antygony zakochanej”, mający „połączyć tragedię romantyczną z tragedią grecką” (*Papirer* III C 37). Eksperymenty komediowe Kierkegaarda są tak bogate, że nie sposób ich tu wymienić. Do najciekawszych należy niemal awangardowa parodia romantycznego „sobowtóra” Hoffmanna i Eichendorffa w „historycznie-patriotycznie-filantropijnie-fatalistycznym dramacie” pod tytułem „Wojna między starą a nową piwnicą mydlaną” (*Papirer* II B 1). Niemniej ciekawa jest maskaradowa wersja *Chmur* Arystofanesa w *Loutale over Efteraaret* z 1846 roku (*Papirer* VII 1, B p. 205-210).

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 139.

gaardowskiej dysertacji o pojęciu ironii nabiera właśnie cech dionizyjskich i występuje jako duch burzący, tańczący i swobodny. Ironia sokratejska wybucha „szaleńskim boskiego obłędu”, który nie pozostawia kamienia na kamieniu.<sup>1</sup> Sokrates z Pojęcia ironii jest pierwszym demonem Kierkegaarda, a więc wyjątkiem i pariasem, lekceważącym państwo, religię i prawo, który kieruje się głosem daimona, czyli swym głosem wewnętrznym. Dlaczego jednak demonizm i nieskończona negatywność ironii nie mogły się jeszcze pojawić w tragedii greckiej a wchodzi na scenę dopiero w tragedii współczesnej?

Odpowiedź na to pytanie kryje się w *Bojaźni i drzeniu*, lecz można ją już wydobyć z traktatu o odbłasku tragedii antycznej w tragedii współczesnej. Wprowadza on bardzo istotne pojęcia, które chciałbym rozważyć. Jest to przede wszystkim termin „substancjalność epicka”, zanik substancjalności tworzy bowiem najbardziej wyraźną cezurę między antyczną i nowożytną tragedią. Owa „substancjonalność epicka” kształtuje się w ramach relacji jednostki do trzech centralnych instancji: państwa, rodu i losu. Ustanawia ona „warunki życia” bohaterów tragicznych, które „dane im byty raz na zawsze jak ten horyzont, pod którym mieszkali. Czy jest on ciemny, czy zakryty chmurami, nie zmienia się nigdy. Daje on tło i zasadniczy ton duszy, a tym jest smutek, a nie ból”<sup>2</sup>. W traktacie o odbłasku tragedii antycznej znajdziemy jasny zarys granic tego horyzontu:

„Akcja tragedii starożytnej ma w sobie moment epicki [...] Wynika to z tego, że świat antyczny nie znał jeszcze refleksji subiektywnej. Ruchy jednostki nie były swobodne, lecz w istotnych określeniach zależne od państwa, rodu i losu. Są to określenia substancjalne o niesłychanym znaczeniu dla charakterystyki tego co unikatowe i niepowtarzalne w tragedii greckiej [...] W nowożytnych czasach sytuacja i charakter zaczynają panować nad dziełem. Tragiczny bohater subiektywnie pogrążony jest tu w refleksji, która wyrzywa

---

<sup>1</sup> Por. rozdział „Demon Sokratesa”, w: S. Kierkegaard, *Om Begrebet Ironi*, SV, t. I, ss. 192-213.

<sup>2</sup> S. Kierkegaard, *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, t. I, s. 176 (przekład zmodyfikowany).

go z ciągłości życia, chociaż nie może wyzwolić od więzów, państwa, rodu i losu. Tragedia nowoczesna nie ma zatem epickich resztek a upadki i powstania bohatera są jego własnymi postępkami.”<sup>1</sup>

Epicka „reszotka” to głos chóru tragedii antycznej, który wyparty zostaje przez refleksję, podobnie jak utajony sens nieuchronnego losu wyparty zostaje przez non-sens sytuacji, przez nic nie określonej i otwartej na wszystkie możliwości. *Summa summarum* jednostka wygrywa wolność, ale pozostawiona zostaje sama sobie i im bardziej refleksyjna subiektywność, tym bardziej jednostka pozostawiona jest sama sobie. Zanik substancjalności w literaturze i nrodziny potęgującej się autorefleksji w planie doświadczenia jednostki spotykają się z utratą uzasadnienia, możliwości odwołania się do sądu instancji najwyższej. Nieme cierpienie jest ceną za zburzenie tragicznego ładu: „Strasznie jest dostać się w ręce Boga Żywego, tak można powiedzieć o tragedii greckiej, a jednak cierpienie nie jest tak wielkie jak w tragedii nowożytnej.”<sup>2</sup>

Lęk staje się określeniem nowożytnego tragizmu, w którym ból jest o wiele silniejszy, bowiem nie znajduje swej formy i nazwy. Ponieważ lęk jest „organem”, za pomocą którego osobowość przyswaja sobie troskę, staje się jednocześnie „określeniem refleksyjnym”, zawierającym subiektywną i skierowaną ku przyszłości refleksję nad czasem. Wskazuje na to sam język: „nie mogę użyć słowa lęk w znaczeniu obiektywnym, tak jak używam słowa smutek”<sup>3</sup>.

Ból w tragedii współczesnej jest niewątpliwie głębszy i bardziej intensywny, lecz refleksja wysnuwa go ze smutku i pozbawia katarskich możliwości „współcierpienia”. Innymi słowy, człowiek cierpi, lecz utracił naukę cierpienia, ową matematykę bólu, którą poetyka tragedii nazywa *pathei mathos*. Dotyczy to również recepcji widza, który „utracił swoje współczucie, a przecież współcierpienie,

---

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, SV, t. II, s. 133 (przekład mój).

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 167.

<sup>3</sup> Przekład Iwaszkiewicza nie jest tu ścisły. W oryginale czytamy: „Tu trzeba dodać, że lęk zawiera w sobie zawsze refleksję czasu” (s. 143). Iwaszkiewicz natomiast przekłada: „Tu trzeba dodać, że lęk nigdy nie zawiera w sobie pojęcia czasu” (s. 176).

współczucie jest zarówno w znaczeniu subiektywnym jak i obiektywnym właściwym wyrazem tragiczności<sup>1</sup>.

Tragizm ma w sobie, powiada autor, nieskończoną łagodność, zawiera on smutek, ale i lekarstwo, którego nie należy odrzucać. Świadomość współczesna „nie chce nic wiedzieć o tego rodzaju czułościach, lecz bez wahania czyni jednostkę odpowiedzialną za swoje życie. Gdy jednostka ginie, nie jest to tragicznie, to jest po prostu źle [...] A przecież tak wcale nie jest, pełnia siły, odwaga, która pragnie być budowniczym własnego szczęścia, jest iluzją i gdy nasz czas zaciera tragizm, ukazuje nam twarz rozpacz<sup>2</sup>”.

Refleksja subiektywna pozbawiona jest kojącego lekarstwa tragicznej dwuznaczności winy i niewinności. Utrata tej psychologicznej i socjalnej „farmaceutyki” jest dla Kierkegaarda nieodwracalna. Jednostce pozostaje do wyboru bądź rola bohatera komicznego, bądź też otwarta konfrontacja z winą. Konfrontacja ta prowadzić może do labiryntów demonicznej rozpacz albo do skruchy, czyli ryzyka dezintegracji osobowości i całkowitego przekształcenia się jednostki.

Warto tu dodać, że estetyczne ramy traktatu o tragedii są komiczne: zaaranżowany jest on jako wystąpienie na scenie, wygłoszone dla już umarłej i pogrzebanej publiczności. Narrator zwraca się do podziemnej wspólnoty żywych „umarlaków”. Kierkegaard używa tu swego ulubionego greckiego terminu *symparakromenoi* (zebranie już umarłych), zapożyczzonego z menipejskich dialogów Lukiana i literackiej groteski neosofistów. Nie jest też przypadkiem, że autor akcentuje współczesną mu metamorfozę tragizmu w komizm. Dotyczy to Arystotelesowskiego pojęcia *hamartia*, a więc ujęcia tragicznej winy jako błędu bądź też pomyłki, jak to najjaskrawiej widać na przykładzie *Króla Edypa* Sofoklesa. Ów błąd tragiczny w całej swej dwoistości winy-niewinności, we wzajemnym powiązaniu zbrodni i kary, przybiera w kulturze współczesnej groteskową postać medycznie stwierdzonej niepoczytalności. W traktacie brzmia

---

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *Albo-albo*, op. cit., s. 168; SV, t. II, s. 138.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 162 n; SV, t. II, s. 134. Wydać tu wyraźnie jak daleki jest Kierkegaard od *Narodzin tragedii* Nietzschego.



echa współczesnej Kierkegaardowi duńskiej dyskusji o prawnej odpowiedzialności za przestępstwa dokonane bezwiednie i wbrew woli.

Autor przytacza osobiwy i komiczny przykład złodzieja, który usprawiedliwia się przed sędzią, powołując się na wrodzony pociąg matki do kradzieży, zwłaszcza w okresie, gdy była brzemienna.<sup>1</sup> Jeżeli Kierkegaard czasem sugeruje, że tragedia przyczyniła się do powstania nowożytnej instytucji prawa, to scena współczesnego sądu stanie się w jego twórczości niewyczerpanym źródłem sytuacyjnego komizmu: „Sprawiedliwość ludzka jest jednak farsą, a trzy instancje sądowe sprawiają, że ta komedia robi się mdła. Prokurator i adwokat to przecież Pierrot i Arlekin na scenie teatru [...] Wszystko jest tu żałośnie komiczne, nawet paradni strażnicy na placu egzekucji. Jedyną wiarygodną figurą jest kat.”<sup>2</sup>

### *Dlaczego Abraham nie jest bohaterem tragicznym?*

W *Bojaźni i drzeniu* milczenie Abrahama bardzo odróżnia go od bohatera tragicznego jak Edyp, Ifigenia, Agamemnon. Zgodnie ze współczesnym mu ujęciem etyki w filozofii transcendentnej, Kierkegaard na pozór przyjmuje założenie, że etyka wiąże się z tym, co powszechne, a zatem wymaga otwarcia się i samoujawnienia jednostki, jej przejrzystości i zrozumiałości dla innych: „Moralność jest tym, co powszechne, a więc tym, co jawne.”<sup>3</sup> Oczywiście jest, że tak rozumiany trybunał etyki koliduje z zatajeniem życia wewnętrznego. Autor mówi o tym wyraźnie: Ifigenia rozumie Agamemnona. Natomiast Abraham nie mówi w żadnym ludzkim języku a otoczenie Abrahama nie mogłoby nic zrozumieć, nawet gdyby mówił bez przerwy dzień i noc.

Tak ważna dla Kierkegarda figura milczenia oznacza niemożliwość rozpoznania i zewnętrznego odróżnienia wiary i demonizmu. Ifigenia rozumie ofiarę Agamemnona, który oddaje ją śmierci i zdi-

<sup>1</sup> Por. *ibid.*, s. 163 n.; SV, t. II, s. 135.

<sup>2</sup> SV, t. VIII, s. 41.

<sup>3</sup> Jest to teza otwierająca problemat trzeci „Czy można moralnie obronić Abrahama”, SV, t. V, s. 75.

wiloby ją bardzo pytanie, dlaczego ma umrzeć. Interpretacje są tu zbędne, ponieważ akt ofiary jest przejrzystym dla niej wyrazem moralnej powszechności. Nie jest tu istotne, czy powszechność ukonstytuowana jest przez obyczajową moralność, czy też przez instytucje prawa, kościoła i państwa. Istotny jest natomiast sam fakt rozpoznania, zrozumienia i przekładalności na terminy ogólne.

Według autora Ifigenia dokonuje „ruchu rezygnacji”, po czym następuje pojednanie i wzajemne zrozumienie ojca i córki.<sup>1</sup> Kluczowe terminy tragedii, które Kierkegaard czerpie z poetyki Arystotelesowskiej, to rozpoznanie (czyli *anagnorisis*) i los czyli *fatum*. Rozpoznanie jest warunkiem tragicznej *katharsis*, która określona jest tu jako efekt odprężający i wyzwalający, podczas gdy zatajenie nazwane jest momentem dramatycznego napięcia. *Nemesis* czy też *fatum* wyznacza akcję dramatyczną, leży u podstaw tragedii. Stąd też wynika sugestia autora, że wrażenie, które robi tragedia grecka, podobne jest do wrażenia marmurowego posągu pozbawionego potęgę spojrzenia.

Grecka tragedia jest ślepa niczym alegoryczny posąg sprawiedliwości. Ten rodzaj tragizmu, dodaje autor (tym razem bez szczególnej melancholii), ginie jednocześnie z narodzinami refleksji: „Dramat współczesny wyzwolił się z pęt losu, wyemancypował się, stał się widzący, bada sam siebie, a los zinterioryzował, przenosząc go do wnętrza świadomości. Zatajenie i objawienie stają się wolnymi czynami bohatera, za które on tylko sam odpowiada.”<sup>2</sup>

Owa ślepotą i przedrefleksyjność greckiej tragedii jest dla autora bardzo istotnym rozróżnieniem w sytuacji śmierci. Widz tragedii oczekuje, że bohater w kulminacyjnym momencie przed śmiercią wypowie decydujące ostatnie słowo, nadające sens jego cierpieniu.<sup>3</sup> To, co niezrozumiałe, wypowiedziane zostaje w sposób powszechnie zrozumiały. Bohater tragiczny różni się tym nie tylko od nieprzeniknionego rycerza wiary, lecz również od bohatera intelektu-

---

<sup>1</sup> Ibid., s. 103 n.

<sup>2</sup> Ibid., s. 75.

<sup>3</sup> Ibid., s. 104, 106.

alnego a rolę tę Johannes de Silentio przydziela skazanemu wyrokiem sądu Sokratesowi.

Sokrates „przewycięza śmierć elastycznością ironii” i mówi nieustannie, sztydząc sobie z wyroku sądu i samej instytucji trybunału prawa.<sup>1</sup> Jest to „mowa idioty”, który kpi sobie z życia publicznego i uniemożliwia „ostatnie słowo” wyroku sądu. Milczenie Abrahama jest równie wieloznaczne jak nieustająca mowa Sokratesa. Może ono być znakiem wiary i niewinności, lecz może równie dobrze sugerować demoniczność. Obie postacie przekraczają horyzonty tragedii. Jeżeli o Abrahamie nikt prócz niego samego nic nie może wiedzieć, to u Sokratesa niewiedza staje się podstawą intelektualnej refleksji.

Nie sposób pominąć nieustannie powracającej figury demona w pseudonimowych arcydziełach Kierkegaarda. Nie do pomyślenia jest demoniczność w świecie tragedii greckiej, ale począwszy od Shakespeare’a panuje już w tragedii współczesnej. To, co demoniczne, staje się w *Bojaźni i drzeniu* nieodłączne od refleksji i interioryzacji winy a sam demonizm oznacza wycofanie się jednostki ze wspólnoty międzyludzkiej w głąb samej siebie. Najbardziej jaskrawe przykłady Johannaesa de Silentio to monolog Glostera w Szekspirowskiej tragedii i bajka o Agnieszce i milczącym Trytonie z morskiego dna. Fenomenologia demonizmu skupia się w obu przypadkach na opozycjach utajenia i otwarcia, milczenia i mowy, rozumianej niekoniecznie w sensie dosłownym, lecz raczej jako ujawnienie wewnętrznego życia jednostki. W *Pojęciu lęku* opozycja ta powróci przy interpretacji demonicznego autyzmu i „brzuchomówstwa” jako krańcowych form zderzenia hermetyczności z ujawnieniem.<sup>2</sup>

Mowa ma u Kierkegaarda wyzwalać a czasem koić, o ile tłumaczy moje prywatne treści na język powszechnie zrozumiały. Konflikt demonizmu Trytona z morskich otchłani przypomina natomiast gambit szachowy, powodujący sytuację „niemożliwą” w dosłownym

---

<sup>1</sup> Ibid., s. 105. Por. przypis: „Nawet szalone słowo idioty i próżny zgiełk głosów rynku nie mogły być bardziej ironicznie wyszydzone niż ten wyrok sądu skazujący na śmierć.”

<sup>2</sup> Por. mój artykuł „Pojęcie lęku”, *Znak* 12 (1996), ss. 136-142.

znaczeniu tego słowa (czyli pozbawioną możliwości), charakterystyczną dla Kierkegaarda konstelację figur, w której każdy ruch jest fatalny. Przypomina to konflikt tragiczny, ale demonizm nie zna pocieszenia bohatera tragicznego, albowiem uwieczony w sobie demon traci możliwość otwarcia się ku temu, co inne.

Najbardziej oryginalna fenomenologia demonizmu zawarta jest w czwartym rozdziale *Pojęcia lęku*. Można tu odnaleźć genezę nowoczesnej poetyki horroru. Kierkegaard odkrywa zatem kluczowe pojęcia „raptowności” i „zamierania” czyli demonicznej monotonii. Przejawia się w nich horror demonizmu, który nie tylko wyłamuje się ze wszystkich kategorii estetycznych, lecz także wyraźnie antycypuje literacki kryzys przedstawienia. Jesteśmy tu poza granicami literatury, w obszarach tego, co mimiczne: „Otóż okazuje się, że w gruncie rzeczy Mefistofeles jest mimiczny. Nawet najstraszniejsze słowo rozbrzmiewające znad przepaści zła nie wywoła takiego efektu jak raptowność skoku, która leży w obszarze mimiki. Choćby słowo było straszne, choćby to jakiś Shakespeare, Byron czy Shelley przerwał milczenie, słowo zachowa swą wyzwalającą moc, bo jeśli nawet cała rozpacz i groza zła skupi się w jednym słowie, nie jest ono tak okrutne jak milczenie. Raptowność może wyrażać się w mimice, choć mimiczne jako takie nie znaczy jeszcze raptowne.”<sup>1</sup>

Można jednak wydobyć u Kierkegaarda inną, bardziej tradycyjną interpretację figury demona jako istoty monstrualnej. Istoty sytuującej się pomiędzy tym, co ludzkie, i tym, co zwierzęce, ale nie będącej ani jednym, ani drugim. Niczym Sfinks z *Króla Edypa* jest on przerażającym tworem heterogenicznym, złożeniem elementów niewspółmiernych. I niczym Sfinks zadaje on śmiertelną zagadkę. W postaci Abrahama ujawnia się horror transgresji wszystkiego, co ludzkie: języka, etyki i wspólnoty. Zaskakująca jest notatka z dzienników Kierkegaarda, gdzie pisze on: „Abraham na tyle oddala się od powszechnych granic człowieczeństwa, że gdyby spodobalo się Bogu dać Abrahamowi postać konia, nie różniłby się bardziej od człowieka niż w wyniku swoich działań.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1996, s. 156 n.

<sup>2</sup> S. Kierkegaard, *Papirer*, X 4 A 357.

*Poetyka skandalu i problem ofiary*

Paradoks Abrahama to paradoks wiary zawieszający pierwszą zasadę etyki, którą w *Okruchach filozoficznych* formułuje Climacus następująco: „Moje życie mogę położyć na szali i z moim życiem mogę grać z całą powagą, ale nie z cudzym.”<sup>1</sup> Mogę poświęcić siebie, ale ofiarowanie innego dla siebie jest skandalem z punktu widzenia etyki. Wystarczy na chwilę zapomnieć o paradoksie i akt Abrahama niczym już nie będzie się różnić od aktu terrorysty składającego życie innych w ofierze na ołtarzu swej wiary.

Problem ten podjął niedawno Jacques Derrida w eseju poświęconym *Bojaźni i drzeniu* „Donner la mort”<sup>2</sup>. Derrida przenosi problematykę ofiary zawartą w opowieści Johanna de Silentio ze sfery religijnej w świat powszednich stosunków międzyludzkich: „To ja daję podarunek śmierci, to ja zdradzam, nawet nie wznosząc noża nad swoim synem na górze Moria. Dniem i nocą, w każdej sekundzie, na każdej z niezliczonych gór Moria ja wnoszę swój nóż nad tymi, którym winien jestem miłość.”<sup>3</sup>

Paradoks Abrahama odsłania nam strukturę codziennej ekonomii ofiarniczej, o którą kruszą się wszelkie ogólności etyczne. Stajemy się „rycerzami wiary” w dowolnym momencie i w każdym akcie decyzji i wyboru.<sup>4</sup> Już wcześniej polemizował Derrida z Lévinasem, odrzucającym Kierkegaardowskie pojęcie istnienia subiektywnego jako „egoistyczny krzyk subiektywności troszczącej się jeszcze o szczęście i zbawienie Kierkegaarda”<sup>5</sup>. Pochopność tej krytyki Derrida wykazał bardzo zwięźle: „Filozof Kierkegaard [...] przemawia nie tylko w imieniu Sørensa Kierkegaarda, lecz istnienia

---

<sup>1</sup> Zob. S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł. Karol Toeplitz, Warszawa 1988, s. 7.

<sup>2</sup> Esej opublikowany w antologii *L'étique de Don. Jacques Derrida et la Pensé du Don*, Méraalié-Transition 1992. Dwie pierwsze części eseju poświęca Derrida analizie pracy Jana Patočki *Heretyckie eseje o filozofii historii*, która prowadzi do przemyślenia na nowo *Bojaźni i drzenia*.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 68 n.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 77.

<sup>5</sup> Jacques Derrida, „Przemoc i metafizyka. Esej o myśli Emmanuela Lévinasa”, przeł. K. Matuszewski i P. Pieniążek, w: idem, *Pismo filozofii*, Kraków 1993, s. 191.

subiektywnego w ogóle (wyrażenie nie-sprzeczne), i właśnie dlatego jego dyskurs jest filozoficzny i nie czerpie swego znaczenia z empirycznego egoizmu<sup>1</sup>. Bardzo istotna jest konkluzja Derridy: „Dodajmy, ażeby oddać Kierkegaardowi *sprawiedliwość*, że uświadamiał on sobie nieredukowalność tego, co całkowicie Inne, istniejącego nie w egoistycznym i estetycznym ‘doczesnym świecie’, lecz w religijnym ‘poza’ pojęcia, u boku pewnego Abrahama. Czy ze swej strony, jako że trzeba oddać głos Innemu, w Etyce, będącej momentem Kategorii i Prawa, nie dostrzegał zapomnienia w anonimowości podmiotowości i religii? Moment etyczny, Kierkegaard mówi o tym wyraźnie, jest dlań tym samym heglizmem.”<sup>2</sup>

Czytając komentarze z dzienników Kierkegarda do tego niezwykłego utworu, widzimy możliwości wielorakich interpretacji. Jeżeli ojciec wiary jest postacią demonicznie rozdwojoną, to właściwie można mówić o dwóch ojcach, którzy walczą i zmagają się ze sobą. Pierwszy to ojciec wiary, od którego pewien głos życzy sobie poświęcenia syna, drugi ojciec to kochający *pater familias* ze sfery doczesnej codzienności. I to właśnie na tej drugiej postaci skupia się Derridowska interpretacja, ukazująca, że każdy mój wybór będzie zdradą, ofiarą czy też poświęceniem innego.

Jak sugeruje Johannes de Silentio, opowieść jego jest „drzeniem myśli” w wewnętrznej podróży do głębin jaźni, gdzie subiektywność zderza się z tym co radykalnie inne i obce, jest eksploracją mrocznych granic tego, co ludzkie i wypowiedalne wobec absolutnej wolności niezrozumiałego i nieludzkiego boga, dla którego wszystko jest możliwe. Wydawało by się, że trudno mówić o komizmie tego utworu. A jednak Kierkegaard w dziennikach wyraźnie mówi: „Cały czas wydawało mi się, że rozumiem swoje zadanie tak: obcować z tym, co komiczne w *Bojaźni i drzeniu*, podtrzymując etyczny i religijny nastrój powagi jednocześnie z kpina.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid., s. 192.

<sup>3</sup> S. Kierkegaard, *Papirer*, VII 1 B 55. Zob. S. Kierkegaard, „O niewidzialnej jedności żartu i powagi, eksperymencie i zaczynaniu od nicości”, przeł. A. Djakowska, *Spółczeństwo Otwarte* 9 (1996), s. IV.

Najbardziej komiczną postacią tej opowieści jest pseudonimowy autor, który na próżno próbuje podążyć za swoim bohaterem i oświadcza wręcz, że wbrew konwulsyjnym wysiłkom nie jest w stanie zrozumieć swego własnego utworu. Gdy próbuje on podążyć za Abrahamem raptem ciemnieje mu w oczach i wpada w szaleństwo. „Napnężam wszystkie mięśnie by zdobyć ogład tej sprawy i w tym samym momencie ogarnia mnie paraliż.”<sup>1</sup>

Absurd oznacza całkowite zerwanie ze światem przedstawianym, a więc niemożliwość oglądu, powtórzenia i imitacji. Tu wzniosłość wiąże się ze śmiechem.

### *Ból bez podmiotu, czyli tragedia Quidama*

Przechodzę teraz do innego istotnego tekstu, przedstawiającego Kierkegaardowskie ujęcie niewidzialnej „dialektycznej wspólnoty tragizmu i komizmu”<sup>2</sup>. O bezimiennym cierpieniu nieskończonej autorefleksji traktuje *Dziennik cierpienia*, utwór nie tragikomiczny, lecz „komi-tragiczny” (by użyć nowatorskiego rozróżnienia Kierkegaarda).<sup>3</sup> Czytelnik staje się widzem teatru świadomości, w którym aktorami są wspomnienia, fantazmaty, wyznania i eksperymenty Quidama czyli pewnego Ja. Quidam, czyli „ktoś eksperymentu” (*Experimentes quidam*) jest wynikiem eksperymentu z subiektywnością wplątana w pajęczynę wyobraźni i hermetycznie zamknięta we własnej przestrzeni. A dziennik jego „niemiej rozpaczy” jest komi-tragedią świadomości pozbawionej punktów orientacyjnych i stopniowo wpadającej w otchłań swojej własnej jaźni.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *Frygt...*, op. cit., s. 32.

<sup>2</sup> S. Kierkegaard: *Stadier paa Livets Vei*, op. cit., ss. 170, 240, 249 n. Więcej na ten temat por. S. Kierkegaard, „O niewidzialnej jedności zartu i powagi...”, op. cit.

<sup>3</sup> Pełny tytuł brzmi: *Winny czy niewinny. Dziennik cierpienia. Psychologiczny eksperyment Fratera Tuciturnursa*. Drugi tom *Stadier...*, w którym umieszczony jest *Dziennik Quidama* tworzy skomplikowany system narracyjny „chińskich szkatulek”. Narratorem *Dziennika* jest Quidam czyli „ktoś”. Narratorem „Listu do czytelnika” jest Frater Taciturnus, który wyjaśnia komi-tragiczność jako „jednoczesność” powagi i śmiechu.

<sup>4</sup> Por. George Pattison, *Kierkegaard. The Aesthetic and the Religious*, London 1992, s. 152.

Oddajmy jednak głos Quidamowi, który w Kierkegaardowskiej wersji antycypuje cierpienie całkiem wyjąłwione z tragicznego sensu: „Gdyby ból mój zmieniał scenę i dekorację, to być może wywołałby zainteresowanie. Lecz cierpienie moje jest nudne. Jest ono permanentną ekspozycją nicości i scenografia jest tu niezmiennie ta sama.”<sup>1</sup>

Anonimowa jaźń autora dzienników na próżno poszukuje źródeł swej tożsamości przeglądając się w galerii stereotypowych figur literackich. Quidam przegląda się zatem nieustannie w lustrze demonicznych i komicznych postaci Shakespeare’a, w Don Kichocie Cervantesa, jak też i w groteskowych postaciach arlekinów komedii *dell’arte*. W tym gabinecie krzywych zwierciadeł nie zabraknie Szeherezady z opowieści tysiąca i jednej nocy, autora *Podróży Guliwera*, który na starość trafił do domu wariatów, szarego kancelisty wpadającego w szaleństwo po wizycie w domu publicznym ani nawet cudownego dziecka Kaspara Hausera. Naturę jego refleksji literackiej oddaje aforyzm Lichtenberga umieszczony jako motto do *Stadier...* „*Każda książka jest lustrem, lecz gdy w lustro popatrzy małpa, to z lustra zapewne nie wyjrzy apostoł*”<sup>2</sup>.

Odkryciem Quidama jest aktualna nicość własnej egzystencji, trafnie określonej przezeń jako „egzystencja w krytycznym punkcie zerowym”<sup>3</sup>. Literacka wyobraźnia Quidama jest hiperaktywna, lecz w perspektywie egzystencji jest ona sygnaturą zamierającej świadomości reaktywnej. „Gdy oko długo wypatruje nicości, to ją odnajdzie w samym sobie, a raczej we własnym spojrzeniu. Podobnie myśl moja zmuszana jest przez okrażającą mnie pustkę do refleksji na samą sobą.”<sup>4</sup>

W planie psychologicznym jest to świadomość, która importuje wszystko, nie eksportując nic. Im bardziej asymiluje ona treści literackie, tym bardziej traci z oczu własną rzeczywistość. Produk-

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *Stadier paa Livets Vei*, SV VIII, 154.

<sup>2</sup> *Ibid.*, VIII, s. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 88.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 163.



tywność tej wyobraźni przypomina czarną dziurę, w której każda rzeczywistość przetworzona zostaje w możliwość.

„Jak przedstawić wieczność?“, zapytuje Quidam pod koniec dziennika. I sam odpowiada: „Jako niezmiernie szeroki horyzont, na którym można zobaczyć NIC”<sup>1</sup>.

Możliwości wyobraźni wprawiają refleksję Quidama w ruch wahadłowy, który nigdy nie znajdzie spoczynku. Wahadłowej refleksji Quidama nie sposób już ująć nie tylko w kategoriach tragicznych, ale w żadnych istniejących kategoriach gatunkowych.

Aby opisać ów ruch przywołuje on armię metafor: Szymona Słupnika, wijącego się, by w kurczowych cierpieniach utrzymać równowagę, jak też „robaka”, owada, na którym dzieci przeprowadzają okrutne eksperymenty, a nawet rannego wieloryba zamierającego na morskim dnie. Interesujące jest, że ruchy Szymona Słupnika brane są niejednokrotnie pod uwagę w dziennikach jako wahadłowy ruch w miejscu a sama postać ma dla Kierkegaarda wydźwięk komiczny, jej imię zaś rozważane jest jako możliwy pseudonim autora *Bojaźni i drżenia*.

W wyobraźni Quidama galopują metafory. Przekracza ona granice wyobraźni teatralnej, przechodząc niejako w film poetyckiej fantazji, w którym wieloznaczne kadry migają tak szybko, że nie podąża za nimi refleksja widza. A jednak temat „nicości” konsekwentnie utrzymany jest aż do końca. Przytoczę ironiczne zakończenie dziennika: „Na tym kończę mój dziennik. Traktował on o niczym, ale nie całkiem w tym samym sensie jak wartka fabuła dziennika Ludwika XVI-ego, który codziennie zapisywał: Pierwszy dzień: polowanie. Drugi dzień: nic. Trzeci dzień: znowu polowanie.”<sup>2</sup>

*Stadier...* są prawdziwą maskaradą dziwacznie powikłanych pseudonimów. Autorem jest jeden z najbardziej humorystycznych pseudonimów Kierkegaarda: braciszek milczący, Frater Taciturnus, który uważa się za eksperymentującego psychologa i nazywa siebie „autorem poniekąd dwuznacznym”<sup>3</sup>. Dziennik Quidama wy-

---

<sup>1</sup> Ibid., s. 192.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., s. 278.

łowiony zostaje przez niego z dna kopenhaskiego jeziora w szkatułce zamkniętej na klucz, przy czym klucz ten znajduje się w środku szkatułki. Czytelnikowi który nie zrozumiał aluzji wyjaśnia on „że taka właśnie jest istota zamkniętej w sobie hermetyczności”<sup>1</sup>. Dziennik jest dla niego pretekstem do rozwinięcia bardzo ciekawej teorii komi-tragedii i dialektycznej jedności tego, co tragiczne i komiczne. A jednak w liście do czytelnika wyraża on przekonanie że większość czytelników w połowie drogi padnie z nudów, a na ostatniej stronie wykrzyknie: Ach, cóż za szczęście, że wszyscy padli już po drodze i nie został ani jeden czytelnik.<sup>2</sup> A w dziennikach tych lat zapisuje Kierkegaard: „Druga stroną demonizmu jest nuda, która przechodzi w komizm”<sup>3</sup>. Aby zrozumieć, na czym polega ta nieuchwytna jedność powagi i śmiechu, do której autor nieustannie powraca, zajmę się komizmem w twórczości Kierkegaarda.

### *W mrocznych otchłaniach śmiechu*

Kierkegaard wpisuje się w grono wybitnych teoretyków śmiechu i można by jego ujęcie pod względem nowatorstwa porównać z koncepcjami Bachtina, Bergsona czy Freuda. Gdybym miał ująć Kierkegaardowską teorię komizmu w sposób najbardziej ogólny i abstrakcyjny, zacytowałbym Climacusa twierdzącego, że to co komiczne żyje w niewspółmierności przeciwieństw.<sup>4</sup>

Mówiąc o Kierkegaardowskiej koncepcji komizmu trzeba jednak rozróżnić trzy sfery. Po pierwsze, jego komiczną, a raczej komi-tragiczną pseudonimową praktykę. Po drugie, efekty i motywy komiczne w jego antropologii i psychologii, jak na przykład komizm demonów w *Pojęciu lęku*. Po trzecie, ogromny wachlarz efektów komicznych, z których buduje swe figury. Dodajmy, że filozof, a szczególnie filozof kartezjański lub heglowski, jest u Kierkegaarda niemal zawsze postacią komiczną, która zapomina, że człowiek myśli a bóg się śmieje. Filozof jest komiczny niemal z definicji, jako

---

<sup>1</sup> Ibid., s. 13.

<sup>2</sup> Ibid., s. 199, 281.

<sup>3</sup> S. Kierkegaard, *Papirer*, 4 A 94.

<sup>4</sup> S. Kierkegaard, *Afsluttende Uvidenskabelig Efterskrift*, SV X, 190.

archetyp *vita contemplativa*: „Nic łatwiejszego jak wmówić sobie i innym, że pomyśli się tożsamość wszystkiego pozwalając umknąć różnorodności. Ale trzeba zapytać kogoś takiego, jak radzi sobie z życiem, ponieważ w tożsamości jestem poza czasem. Jedyną etyczną konsekwencją zasady tożsamości w czasie jest samobójstwo.”<sup>1</sup>

W innym spektrum należy umieścić Kierkegaardowską teorię komedii i jego interpretacje komedii antycznej i współczesnej. Wątki komiczne we wczesnych dziennikach zdają się prowadzić do ukształtowania się pseudonimowej strategii.

Pisząc o projekcie powieści pod tytułem *Literacki Don Quichote*, notuje Kierkegaard: „Wydaje mi się, że do ukształtowania jednego człowieka potrzebni są przynajmniej dwaj: pan i błazen. Ale w takiej relacji błazen jest tym, który reprezentuje inteligencję”<sup>2</sup>.

Nieco później pojawiają się notatki o sobowtórach i istotach podwojonych. Przytoczę tu jedną z nich: „Moim nieszczęściem jest właśnie to, że gdy buduję jakąś postać, to sam nią się staję. Tak, jakbym był myślicielem podwojonym, a moje drugie ja ciągle mnie wyprzedzało. Wierzę więc, że gdy próbuję coś powiedzieć, to wszyscy myślą, że to ten drugi. Mogę więc tylko powtórzyć pytanie, które pewien żydowski handlarz książkami zadawał żonie: Rebeka, czy to ja mówię?”<sup>3</sup> I jeszcze jeden przykład notatki zatytułowanej „Sytuacja” a zainspirowanej fantastycznymi opowiadaniem Hoffmana, którego humor Kierkegaard świetnie rozumiał i bardzo cenil: „Autor pisze powieść, której bohater wpada w szaleństwo. W trakcie pisania sam traci rozum i kończy swą powieść już w pierwszej osobie.”<sup>4</sup>

Żadna kategoria estetyczna nie pasuje do farsy, jak powiada autor *Powtórzenia*. W odróżnieniu od dramatycznego kiczu, podpowiadającego widzowi, w którym momencie się śmiać a w którym płakać, farsa zrywa kontrakt z publicznością. W tragikomedii wszyscy śmieją się i płaczą w odpowiednich momentach. Farsa

---

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *Papirer* V A 68. Por. S. Kierkegaard, „O niewidzialnej jedności żartu i powagi...” op. cit.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I A 145, 146.

<sup>3</sup> *Ibid.*, I A 333.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II A 634.

przypomina raczej komi-tragedię, ale w odróżnieniu od niej jest przed-refleksyjna: „Można więc równie dobrze popaść w czarną melancholię, jak i ryknąć śmiechem. W farsie nic nie powstaje za sprawą ironii. Tu wszystko jest naiwnością, a widz musi sam wybierać.”<sup>1</sup> Pojawia się tu niejednokrotnie charakterystyczny termin: otchłań śmiechu. Kierkegaardowska farsa paraliżuje zdolność sądu i dlatego jest „wzniosła”, chociaż nie dokładnie w tym znaczeniu, jakie temu słowu nadaje Kant. Posłuchajmy z jaką emfazą Constantin Constantius afirmuje przepastny żywioł śmiechu. Aby wystawić farsę z sukcesem aktorzy powinni być nie tylko produktywnymi geniuszami, lecz również „dziećmi szczęścia, tancerzami humoru pijanymi śmiechem. W momencie gdy usłyszą dzwonek reżysera, powinni ulec przemianie, zacząć rzeć i parskać jak szlachetny rumak arabski. Ich ruchliwe nozdrza poświadczą wówczas istnienie ducha, który w nich zamieszkał; zapragną działać, rzucić się na samo dno dzikości. Nie będą pełnymi refleksji aktorami, którzy studiowali śmiech, lecz lirykami ślepo skaczącymi w otchłań śmiechu i pozwalającymi, by jego wulkaniczna siła miotła nimi po scenie”<sup>2</sup>.

Jakże inaczej porusza się ironista, skupiony na subtelnym delektowaniu się śmiesznością własnej psychofizycznej dysproporcji. Spójrzmy na osobliwy przykład takiej ironii: „Dysproporcją mojej budowy jest to, że mam za krótkie przednie kończyny. Jak kangury z Australii, mam całkiem małe kończyny przednie a nieskończenie długie kończyny tylne. Zazwyczaj siedzę normalnie, ale jak tylko się poruszę, robię olbrzymi skok, ku przerażeniu tych wszystkich, z którymi łączą mnie ciasne więzi przyjaźni i pokrewieństwa.”<sup>3</sup>

Niesłychanie istotna i wyjątkowa jest dla Kierkegaarda figura humorysty, przekraczająca ironiczne horyzonty autorefleksji a jednak nie mieszcząca się w ramach farsy. „Humorysta znosi różnicę między szczęściem i nieszczęściem w wyższym szaleństwie”, zapewnia nas Climacus w *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*. Je-

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *Powtórzenie*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 1992, s. 76.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 77.

<sup>3</sup> Zob. S. Kierkegaard, *Albo-albo*, op. cit., s. 41; *Enten-eller*, op. cit., s. 39 n.

żeli ironia nazywana jest przejściem granicznym od estetyki do etyki, to humor określony jest jako *confinium*, czyli granica między tym, co etyczne, a tym, co religijne.

Podczas gdy demonizm już w *Pojęciu lęku* określony jest poprzez zerwanie komunikacji międzyludzkiej, to humorysta tę komunikację nawiązuje. Humorysta ucieleśnia niewidzialną jedność powagi i śmiechu. Ruchy tej figury wskazują na możliwość odnalezienia „oświeczonej” drogi, która wyprowadza nas z labiryntu negatywności. Humorysta jest głębokim sceptykiem, który nie pyta *in abstracto* o sens egzystencji, lecz porusza się i oddycha w świecie dialogicznej kontyngencji.<sup>1</sup> Warto tu dodać, że jeżeli antropologia czasami motywuje humor współczuciem, to Kierkegaard do współczucia, które nie jest „współcierpieniem” odnosił się nader niechętnie. U podstaw humoru kładzie on sympatię do innych, zrodzoną z głębokiego sceptycyzmu humorysty i świadomości nieusuwalnych sprzeczności ludzkiego istnienia.

Ponieważ poglądów na problem pseudonimowości Kierkegarda jest wiele, wymienię dwa główne nurty: pierwszy widzi w niej świadome wyrzeczenie się autorstwa jako autorytetu, gdzie wycofanie się autora zapewnia etyczną wolność wyboru czytelnika. Niemal przeciwny pogląd znajdziemy w interpretacjach Rolanda Barthesa, Blanchota czy Sartre’a. Jak powiada Sartre, Kierkegaard nie chce się ujawniać w procesie komunikacji: „Jego pseudonimowa mania jest systematycznym unieważnianiem imienia własnego, kryjówką niezaskarżalności, schowaniem się przed sądem i trybunałem innych. Nikt nie może go powołać do sądu, bo nikt nie wie, na jakie imię skierować wezwanie, ma bowiem wiele imion, które wzajemnie sobie zaprzeczają. Im bardziej jest Janem Climacusem, czy Vigiliusem Haufniensisem, tym mniej jest Sørenem Kierkegaardem, duńskim obywatelem zarejestrowanym w urzędzie państwa.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Zob. S. Kierkegaard, *Papirer* II A 140; idem, *Afsluttende Uvidenskabelig Efter-skrift*, SV X, ss. 127-137.

<sup>2</sup> Jean Paul Sartre: „L’Universel Singulier”, w: *Kierkegaard vivant*, Paris 1966, s. 156 n.

Chciałbym tu zaproponować inne ujęcie, bez żadnych zresztą pretensji polemicznych, a tym bardziej bez ambicji wyczerpania tematu. W odróżnieniu od wybitnych teoretyków śmiechu, Kierkegaard nie zadawała się teorią, lecz podejmuje ryzyko wystawienia się na śmiech. Czy nie tkwi w tym pewien klucz do zagadki strategii pseudonimowej, która może być zrozumiana jako odwrócenie modelu kozła ofiarnego? Kierkegaard rozróżnia wyraźnie złowrogi śmiech-wyśmiewanie, szydzący z garbatego bądź kulawego, od śmiechu zwróconego na samego siebie. Konflikt tragiczny, powiada Climacus, żyje przeciwieństwem bezwyjściowym, z definicji jest nie do rozwiązania. Humorysta akceptuje tę niemożliwość, a jednak nie rezygnuje, lecz przecina jej tragiczne uwikłanie.

Powróćmy do tematu naszej konferencji. Niemożliwość powiedzenia o sobie „ja” jest, jak sądzę, konfliktem tragicznym, w który uwikłana została jednostka pragnąca zakomunikować prawdę o sobie a wielorakie pseudonimy są komi-tragicznym projektem wybrnięcia z tej sytuacji.

*Alek Fryszman*

---