



Jacek Aleksander Prokopski
Politechnika Wrocławska
ORCID: 0000-0002-1021-1712
e-mail: aleksanderpro@poczta.onet.pl

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RF.2023.017>

O egzystencjalnej komunikacji w sztuce i literaturze. Igraszki filozofów

*...tak jak w sztuce interesujące
zawsze jest odbiciem artysty.*

Søren Kierkegaard

W sam raz na początek

Zazwyczaj zakładamy, że filozof, który oddaje się wysublimowanej teoretycznej spekulacji, potrafi na poczekaniu poznać się na dobrym tekście czy przedmiocie sztuki. Mimo tej „uciążliwej zdolności” osoba, która taką umiejętność posiada, nie zawsze potrafi nam powiedzieć, dlaczego dany tekst czy przedmiot jest dobry. Przeżycie estetyczne, podobnie jak każde inne egzystencjalne przeżycie, da się jedynie w niewielkiej mierze wyrazić słowami. Mało tego, wypowiedzi o sztuce i literaturze stanowią część naszego przeżycia estetycznego, a będąc tego przeżycia istotnym rozszerzeniem, są integralnie połączone z egzystencją¹. Stąd też, tak jak ogromny wysiłek intelektualny i emocjonalny został włożony w twórczą budowę dzieł sztuki czy literatury, tak podobny wysiłek

¹ Por. Roman Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966), 11–17 et passim. Zob. także: Władysław Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie. Studia z zakresu estetyki* (Kraków: Wydawnictwo M. Kot, 1951), 61–69.

można z równym powodzeniem włożyć w ich zrozumienie. W tym kontekście wydaje się, że egzystencjalizacja procesów poznawczych skupiających uwagę na subiektywnej, podmiotowej percepcji świata, wiążąca się z długą tradycją myślenia egzystencjalnego oraz metodą komunikacji pośredniej, jest najwłaściwszym sposobem poznania aktywności twórczej. O ile jednak myślenie i poznanie egzystencjalne sięga wstecz do Sokratesa² i jemu podobnych, choćby Augustyna czy Pascala³, o tyle metoda komunikacji pośredniej ma swoje konkretne źródło w nowożytnej refleksji duńskiego filozofa, teologa i pisarza Søren Kierkegaarda⁴.

Otóż jego myślenie było w dużej mierze determinowane przez jego antropologię filozoficzną inspirowaną przez chrześcijańską wizję świata, co siłą rzeczy określało status człowieka w relacji do tego, co egzystencjalne. Człowiek autora *Albo-albo* nie był jednak marionetką w rękach Demiurga, przeciwnie – był skazany na wolność, na osobiste dociekania prawdy o Bogu, świecie i człowieku. Stąd też ta niemal organiczna więź jego koncepcji twórczej aktywności z pojmowaniem ludzkiej egzystencji, której najpełniejszym wyrazem mogły być szeroko pojęta sztuka i literatura.

Rozpoczynając nasze dywagacje, warto pamiętać, że specyficzny typ myślenia filozofa, określane w najnowszym literaturoznawstwie mianem „polifonii”, zawsze uwzględniał poglądy strony przeciwnej, zarówno te wyimaginowane, jak i te prawdziwie opozycyjne. Wskażmy choć-

² Por. Søren Kierkegaard, *Nienaukowe zamykające post scriptum*, przeł. Karol Toeplitz (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2011), 212. „Sokratyczna niepewność była tym samym wyrazem przyswojenia sobie, z całą siłą tego, co wewnętrzne, tego, że wieczna prawda odnosi się do egzystującego i dlatego musi pozostać dla niego paradoksem dopóki on istnieje; a mimo to byłoby możliwe, że w sokratycznej niewiedzy tkwi więcej prawdy aniżeli w obiektywnej prawdzie całego systemu, który kokietuje ludzi wymogami czasów współczesnych i dopasowywuje się do prywatnych docentów”.

³ Zob. św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak (Warszawa: Świat Książki, 1999); Blaise Pascal, *Myśli*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy) (Warszawa: De Agostini, 2001). Lektura przywołanych tu prac wyraźnie odsłania subiektywizację kryteriów epistemologicznych.

⁴ Zob. Søren Kierkegaard, *Pisma późne*, przeł. Karol Toeplitz (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2016). (Części: „O mojej działalności jako pisarza”; „Punkt widzenia dotyczący mojej działalności jako pisarza. Bezpośredni komunikat. Meldunek dla historii”; „Aneks. »Pojedynczy«. Dwie »Noty« dotyczące mojej działalności jako pisarza”). Zob. także: Roger Poole, *Kierkegaard. The Indirect Communication* (Charlottesville–London: University Press of Virginia, 1993), 165–232; Charles Stephen Evans, *Kierkegaard. An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 24–45.

by tylko na system Hegłowski⁵. Co więcej, należy także uwzględnić fakt, że Kierkegaard nie zajmował się profesjonalnie estetyką, zwłaszcza że nie cechowała go pedantyczność terminologiczna. Interesowało go raczej stadium estetyczne i jego ogólne prawidłowości w kontekście istotnych zagadnień dotyczących człowieka, a literacko-filozoficzna forma wypowiedzi zapewniała mu największy z możliwych rezonans.

Myślenie egzystencjalne, jak i metoda komunikacji pośredniej, którą stosował filozof z Kopenhagi, przeczą tezie, jakoby obiektywna rzeczywistość mogła być w pełni poznana za sprawą ludzkiego intelektu, ponieważ taki sposób zetknięcia się ze światem realnym prowadzi do poważnych zniekształceń. Należałoby zatem odrzucić prymat myśli w zaangażowaniu w otaczającą nas rzeczywistość i uznać, że jedynym bytem, który można poznać, jest ten, który dotyczy indywidualium, czyli kogoś, kto istnieje naprawdę. Rzecz jasna poznanie to ma charakter egzystencjalny, podkreśla dysonans istniejący między rzeczywistością wewnętrzną a zewnętrzną, subiektywną a obiektywną⁶. Jak argumentuje Kierkegaard: „Wykluczenie tego, co wewnętrzne jest też szaleństwem, obłędem. Obiektywna prawda nie rozstrzyga o tym, że ten, który ją wypowiada posiada zdrowy rozum, przeciwnie, może nawet zdradzić, że dany człowiek zwariował, nie patrząc na to, czy to, co on głosi jest całkowicie prawdziwe, a szczególnie prawdziwe z obiektywnego punktu widzenia”⁷. Jasne jest przecież to, że rzeczywistości egzystencjalnej nie sposób usystematyzować, system egzystencji zwyczajnie nie istnieje.

I tak dla istniejącego człowieka, którego na użytek tegoż pisma nazwiemy artystą, najważniejsze jest zainteresowanie jego własną egzystencją, to ona stanowi dlań istotę rzeczywistości. Artysta vel pojedynczy egzystujący, jak kategoryzuje go Kierkegaard, może mieć, co najwyżej, poznawczy stosunek do rzeczywistości zewnętrznej, jedyną bowiem istniejącą rzeczywistością jest w jego przekonaniu własna rzeczywistość. Filozof stwierdza: „Estetycznie ujmuje się sprzeczność, któ-

⁵ Zob. „Wielki myśliciel subiektywności” – o Sørenie Kierkegaardzie rozmawiają Karol Toeplitz, Jacek Aleksander Prokopski, Tomasz Mackiewicz, *Tekstualia. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe* 3(38) (2014): 5–10; zob. także: *Polifoniczny świat Kierkegaarda. Księga honorowa dedykowana profesorowi Karolowi Toeplitzowi*, red. Edward Kasperski, Maria Urbańska-Bożek (Gdańsk: Pomorskie Towarzystwo Filozoficzno-Teologiczne, 2014).

⁶ Zob. podobne intuicje w pracy: Mirosław Żelazny, *Estetyka dla kognitywistów (wykłady autorskie)* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017), 78–95. Można przypuszczać, że autor inspirowany był dziełami Sorena Kierkegaarda, Karla Jaspersa, Romana Ingardena.

⁷ Kierkegaard, *Post scriptum*, 205.

ra powstaje z tego powodu, że prawda w ustach jednego przemienia się w nieprawdę u kogoś innego, najlepiej komicznie. Natomiast na płaszczyźnie etyczno-religijnej akcentuje się owo »jak«; ale nie należy tego rozumieć jako przejawu wdzięku, modulacji głosu, specyficznego sposobu wypowiedzi, lecz »jak« jako stosunek egzystującego do wypowiedzianej [treści] i do samej egzystencji”⁸.

Istniejący krytycznie spogląda na myślenie spekulatywne, obiektywizujące, aprobując własne działania związane z właściwościami umysłu lub sposobem dochodzenia do prawdy. Tutaj myśl zostaje inkorporowana w egzystencję w imię znanych zasad: „Ja się nie zastanawiam, to życie zastanawia się we mnie”; „Najpierw żyć, później filozofować”. Spekulację „zastępuje” się tu pasją życia, powabem miłości, emocją trwogi, subiektywnym myśleniem, przeciwstawionym logice i „zdrowemu rozsądkowi”⁹.

Szyfr egzystencji

Uwzględniając zatem powyższe konkluzje, metoda bezpośredniej komunikacji, nazywana też komunikacją obiektywną, z racji poznawczego przedmiotu, jest w pełni odpowiednia do badania i poznawania zewnętrznej rzeczywistości. Odnosi się ona bowiem do racjonalnie przedstawionych wyników i wniosków, mając na celu precyzyjne i dokładne stwierdzenia. Pozostaje jednak obojętna na sferę ludzkiej subiektywności. A ponieważ owa subiektywna egzystencja jest stale *in statu nascendi*, to za niemożliwe należałoby uznać jakiegokolwiek końcowe wnioski i uzgodnienia. „To, że egzystujący subiektywny myśliciel stale dąży nie oznacza jednak, że posiada w doczesnym znaczeniu jakiś cel, do realizacji którego zmierza i po osiągnięciu którego byłby [w swoim] dążeniu do celu. Nie, on dąży nieustannie, jest stale w procesie stawania się, co zostaje zagwarantowane dzięki temu, że stale jest zarówno nastawiony pozytywnie, jak i negatywnie i posiada równie wiele istotnego komizmu, jak i patosu; ten stan rzeczy z kolei posiada swoje źródło w tym, że przecież egzystuje i myślowo to odzwierciedla”¹⁰.

Z przytoczonego passusu wynika, że przedmiotem egzystencjalnej komunikacji jest sam proces stawania się egzystencji. To zaś upoważnia

⁸ Tamże, 213.

⁹ Por. Józef Maria Bocheński, *Współczesne metody myślenia*, przeł. Stanisław Judycki (Poznań: W Drodze, 1992), 31–32.

¹⁰ Kierkegaard, *Post scriptum*, 107.

nas do postawienia pytania: jak możliwa jest komunikacja, gdy przedmiot komunikacji nie jest dostępny w sposób oczywisty lub zdefiniowany? A także do próby odpowiedzi, że właśnie w owym rozumieniu natury i funkcji, jaką mają do spełnienia sztuka i literatura, tkwi oczekiwane rozwiązanie.

Zauważmy, że w stadium estetycznym Kierkegaarda tkwią immanentne załączki komunikacji subiektywnej, niepowtarzalnej, „tylko mojej”, która stanowi swoiste preludium, jakim jest „szyfr egzystencji”. W *Post scriptum* czytamy: „Wszędzie tam, gdzie w poznaniu to, co subiektywne ma istotne znaczenie, a więc gdzie przyswojenie jest sprawą zasadniczą, tam przekaz jest dziełem sztuki, jest podwójnie zreflektowany, a jej pierwsza postać sprowadza się właśnie do określonej przebiegłości, do tego, by subiektywności mogły zostać rozróżnione, aby nie zbiegły się, nie połączyły się w jedno w tym, co obiektywne. To stanowi słowo pożegnalne tego, co obiektywne, sformułowane pod adresem subiektywności”¹¹.

W kontekście tej wypowiedzi charakter estetycznego procesu, dotyczący zwłaszcza sztuki i literatury, mógłby zostać wyjaśniony właśnie w kategoriach egzystencjalnej komunikacji. Treść subiektywnej myśli wyraża przecież w jakimś zakresie tajemnicę, która nie może być bezpośrednio wyrażona, tym bardziej że owa tajemnica to nie tylko to, co nie jest wyrażone, lecz także to, czego nie można wyrazić. Ta nieuchwytność wszystkich problemów egzystencjalnych dotyczących sztuki czy literatury, przede wszystkim zaś pojedynczej egzystencji, czyni je tajemnicami, unaoczniając ich zawoalowaną komunikatywność¹². Twórca, dla którego jego własne życie jest dziełem sztuki, bądź artysta dokonujący wyboru języka znaków zawsze wyrażają jakieś przesłanie. Nawet najbardziej prozaiczne, które karmi się zafascynowaniem powszednią egzystencją.

Filozof-artysta

Zauważmy, na podstawie wcześniejszych intuicji, że egzystowanie jest przebiegiem losowo niekoniecznych, lecz następujących po sobie i powiązanych przyczynowo określonych zmian. W związku z tym „filo-

¹¹ Tamże, 94.

¹² Próby wyodrębnienia różnych wersji subiektywizmu w estetyce, jak i ukazania istniejących sporów między subiektywizmem a obiektywizmem odnajdziemy w pracy: Stanisław Ossowski, *U podstaw estetyki* (Warszawa: PWN, 1966), 305–318.

zof-artysta” nieustannie odtwarza egzystencjalną sytuację, nierzadko graniczną, poprzez zdwojoną refleksję, przekładając indywidualne doświadczenie na terminy logicznego procesu anektowania rzeczywistości. Proces ten wiąże się więc ze stale postępującym dążeniem artysty do możliwie pełnego zobiektywizowania przedmiotu sztuki, którym może być, tak jak w przypadku twórcy, także jego własne życie. Paradoksalnie, nie oznacza to jednak wyzbycia się elementów subiektywizmu. Inaczej mówiąc, mimo przekazywania idei, nierzadko filozoficznych, komunikacja wciąż ma charakter egzystencjalny. Budulcem tak pojętej sztuki jest więc dążenie do odtworzenia i zakomunikowania egzystencjalnego procesu stawania się. W konsekwencji prowadzi to do wyprowadzenia kategorii estetycznych z kategorii egzystencjalnych – hedonistyczną, na poły poetycką egzystencję estety pochłaniają nuda, obawa przed powtarzalnością sytuacji, stałe niezaspokojenie. W *Albo-albo*, opisując uwodzicielskie życie estety, Kierkegaard pisze: „Takie jest życie Don Juana. Jest w nim lęk, ale ten lęk jest jego energią. Nie jest to lęk poddany subiektywnej refleksji, jest to lęk substancjalny, [...] życie Don Juana nie jest rozpaczą, jest ono całą potęgą zmysłów zrodzoną w lęku [...], chociaż ten lęk jest demoniczną radością życia”¹³. Otóż właśnie „demoniczną radością”, taką, która rodzi się z lęku przed własnym losem i egzystencją – przed groźbą nieuniknionej śmierci, przed nieistnieniem. Egzystencjalna kategoria, jaką jest „lęk”, służy zatem Kierkegaardowi do opisu ludzkiej egzystencji i stanowi istotny punkt odniesienia dla dalszych eksploracji ducha. Ten bowiem nie może pozostać w uśpieniu, jego „tchnienie” to stała próba skonsolidowania w jedną całość tej mizernej istoty, która zwie się człowiekiem. Tak oto estetyczna pogoń za wiatrem znajduje swój najdoskonalszy wyraz w efemeryzmie muzyki upostaciowanej przez Don Juana. Pogoń ta, w zgodzie z narracją Kierkegarda, może skończyć się pozytywną przemianą albo upadkiem. Mówiąc jeszcze inaczej, egzystencja słynnego uwodziciela to „pogoń za rozkoszą”, estetycznymi fantazmatami, w których ginie jego osobowość. Don Juan jest wiecznie podnieconym erotomanem, lubieżnikiem wykorzystującym kobiecą naiwność oraz słabości napotykanych przezeń ludzi. Wyrazem tkwiącego w nim napięcia staje się artystyczna ekspresja, w której to, co za każdym razem inne, kusi możliwością kolejnej defloracji. W ten oto sposób dzieło staje się portretem, prawie jak u Doriana Graya¹⁴, i po-

¹³ Søren Kierkegaard, *Albo-albo*, t. I, przeł. Jarosław Iwaszkiewicz (Warszawa: PWN, 1976), 148.

¹⁴ Zob. Oscar Wilde, *Portret Doriana Graya*, przeł. Kazimierz Czachowski (Kraków–Warszawa: Panteon, 1928).

twierdza tożsamość twórcy – demiurga nieskończoności, którą określa niebosiężna liczba uwiedzionych kobiet. Portretem, gdzie „[...] tak jak w sztuce interesujące zawsze jest odbiciem artysty”¹⁵. Artysty jako twórcy i estety zarazem, który mimo wszystko przyjmuje wygodną postawę obserwatora, znajdującego się gdzieś pomiędzy realnie istniejącym a tylko wyobrażonym światem. Artysta ten, jak powiada sam filozof w *Dzienniku uwodziciela*: „Nie należał do rzeczywistego świata, miał jednak z nim dużo do czynienia. Bez przerwy szamotał się z rzeczywistością, ale gdy jak najbardziej się jej oddawał, znajdował się poza nią”¹⁶. Tak oto bliższe przyjrzenie się tak zwanemu stadium estetycznemu u Kierkegaarda odsłania melancholię, rozpacz, tragizm, jako immanentne stany świadomości nieszczęśliwej, by użyć tym razem Hegłowskiej kategorii. Pozostawanie w świecie fikcji, iluzji bycia, zazwyczaj kończy się bolesnym przebudzeniem, w którym to możliwości stają się jeszcze bardziej przerażające niż rzeczywistość. Odsłaniają bowiem sferę paradoksu, do której estetyka nie ma dostępu. Paradoksu, który, będąc kategorią *stricte* egzystencjalną i teologiczną, charakteryzuje ludzką egzystencję w jej skończoności i nieskończoności. Kategorią unaoczniającą nieadekwatność refleksji w stosunku do zastanej rzeczywistości, lecz przede wszystkim rzeczywistości transcendentalnej, która wymaga innego sposobu istnienia niż tylko estetyczny. Ten bowiem może stanowić jedynie, albo aż, „fundament”, punkt wyjścia do niebezpośredniego sposobu komunikacji. Przy czym nie należy zapominać również o tym, że estetyczny proces komunikacji zawiera w sobie zarówno formę, jak i samą treść sztuki. To spostrzeżenie uzasadnia powiązanie filozoficznej i literackiej narracji prowadzącej do odkrycia znaczenia ludzkiej świadomości. Mówiąc jeszcze inaczej, analiza zagadnienia dotyczącego ludzkiego istnienia staje się możliwa z perspektywy estetycznej i egzystencjalnej.

Powab miłości

Dla niektórych przedstawicieli egzystencjalizmu chrześcijańskiego, wymienimy tylko Gabriela Marcela czy Miguela de Unamuno, szczególnie zaś dla Duńczyka, analiza ludzkiego istnienia koncentruje się głównie na problemie miłości, partnerstwa, rodzicielstwa, pożądania, erotyzmu. Jest tak dlatego, że z miłością nigdy nie można sobie poradzić w spekulatywnej filozofii. Jej intymny, bezpośredni charakter wyklucza dys-

¹⁵ Kierkegaard, *Albo-albo*, t. I, 389.

¹⁶ Tamże, t. I, 348.

kursywny przekaz. Miłość jest „wydarzeniem osób”, którego nie da się uchwycić w jakiegokolwiek wyprzedzającej koncepcji filozoficznej. Istota miłości to niekończące się stawanie, wyłanianie, przekraczanie siebie. Na temat natury miłości można więc poczynić jedynie refleksje egzystencjalne. Możemy także zgodzić się z tym wnioskiem, gdy przypomnimy sobie jeszcze, że poetyckie i artystyczne oddanie miłości w wielu dziełach literackich, ale i w sztuce, malarstwie, rzeźbie, w scenicznej grze wyobraźni – przykłady można by mnożyć – jest o wiele skuteczniejsze niż to, co mówili na jej temat współcześni psychologowie, choćby tacy jak Erich Fromm i Rollo May. Powinniśmy jednak unikać oczywistego błędu, który polega na tym, że zakładamy lub zgadzamy się co do tego, że punktem wyjścia jest rzeczywistość egzystencjalna czy też sztuka albo sfera etyczna, a nie mamy żadnych argumentów za tym, by wnioskować, że uprawomocniamy estetyczny punkt wyjścia jako ostatecznie niezawodny. Pozostaje jednak pytanie: czy ma to jakiegokolwiek znaczenie, skoro w filozofii spekulatywnej prawie zawsze znajdujemy, jako punkt wyjścia, sąd przyjęty na wiarę, niepoparty żadnymi empirycznymi dowodami? Albo: czy należy się przejmować romantycznym „błędem” polegającym na tym, że dochodzi do utożsamienia intuicji estetycznej z jedynym możliwym sposobem uchwycenia prawdy bytu? Otóż nie, choćby z tego powodu, że estetyczny vel poetycki wgląd w zaślony świata realnego, nie mówiąc już o „rzeczywistości niebiańskiej” lub ezoterycznej, to zaledwie pierwszy krok ku ich poznaniu. Dla wielu myślicieli, co warto podkreślić, wcale nieokreślających się konfesyjnie, ważne jest także to, co mówimy o poznaniu rzeczywistości poprzez uczestnictwo w sferze etycznej i religijnej. Nas interesuje nade wszystko artysta, poeta, pisarz i ich pasja życia, które nieustannie idealizują, przypisując temu życiu cechy, jakich ono zwyczajnie nie posiada. Cechy, za którymi artysta się skrywa, tłumacząc swoją niemoc, zagubienie, ale i zachwyty nad otaczającym go światem.

A zatem, zauważmy, człowiek sztuki zajmuje się rzeczywistością, którą nieustannie idealizuje. I z tej perspektywy staje się jasne, dlaczego wyrażenie jakiegokolwiek ludzkiego doświadczenia w artystyczny sposób, a już na pewno miłości, przedstawia się jako znacznie piękniejsze niż jego realne przeżycie. Paradoksalnie więc z estetycznego punktu widzenia możliwość sytuuje się ponad zwykłą rzeczywistością, lecz z perspektywy etycznej, nie mówiąc o religijnej, to, co realne, co tu i teraz doświadczane, wydaje się wyższe niż to, co możliwe. Sztuka i literatura jedynie odtwarzają życie. Duch zaś wnika w istotę rzeczy, jak i poszczególnego przedmiotu, wnika w nią, aby ją pojąć i najadekwatniej

przedstawić. Tak też w naszym ludzkim poznaniu chodzi o znalezienie transcendentnego ideału, tego, co w danym zjawisku estetycznym jest, czy może być, wieczystą prawdą i poniekąd koniecznością. Chodzi wreszcie o zrozumienie pojedynczego dzieła sztuki, jak i wielu zjawisk, a nawet historii. Nasze spojrzenie powinno zatem obejmować nie tylko część, ale także całość. Wówczas wszelkie szyfry egzystencji znajdą swe rozwiązanie, a spoza tego, co wydaje się estetycznym chaosem, wyłoni się pełna spokoju i ciszy „niebiańska” harmonia.

Idealistyczna estetyka

W tym kontekście jako niezwykle interesująca jawi się kwestia tradycji estetyki idealistycznej i jej relacji do sztuki, filozofii, literatury, a nawet nauki. Dobrym przykładem ilustrującym ową kwestię mogą być prace filozoficzne Schellinga. W jednej z nich czytamy:

Nietrudno osądzić, czym różni się wytwór estetyczny od *zwyčajnego* wytworu *kunsztu*, ponieważ wszelkie tworzenie estetyczne jest z zasady absolutnie wolne. Artysta bowiem daje się wprawdzie do niego nakłonić pod wpływem sprzeczności, ale takiej tylko, która leży w najwyższych rejonach jego własnej natury, podczas gdy każde inne tworzenie powodowane jest sprzecznością, która leży poza właściwym czynnikiem twórczym, a zatem również ma jakiś cel leżący poza sobą. Świętość i czystość sztuki wynika z owej niezależności od celów zewnętrznych. Idzie ona przy tym tak daleko, że wyklucza nie tylko pokrewieństwo ze wszystkim, co jest jedynie przyjemnością zmysłową – której domaganie się od sztuki jest prawdziwym barbarzyństwem – lub z użytecznością, której domagać się od sztuki może tylko epoka kierująca najwyższe wysiłki ducha na wynalazczość ekonomiczną, ale wyklucza nawet pokrewieństwo ze wszystkim, co należy do sfery moralności. Pod tym względem zostawia za sobą daleko w tyle nawet naukę, która z racji swej bezinteresowności najbliższa jest sztuce; nauka bowiem zmierza zawsze do jakiegoś celu wobec siebie zewnętrznego i ostatecznie służyć musi tylko jako środek wiodący do tego celu, co jest celem najwyższym (sztuka)¹⁷.

Jak można zauważyć, niemiecki znawca sztuki przewidział i sformułował podstawowy problem współczesnej filozofii, odnoszący się do sporu między konceptualną koniecznością a egzystencjalną wolno-

¹⁷ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *System idealizmu transcendentalnego*, przeł. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: PWN, 1979), 360–361.

ścią¹⁸. Problem ważny nie tylko dla Kierkegaarda, lecz także niemal całej tradycji późniejszego egzystencjalizmu¹⁹.

Schellinga skok w refleksję

Nie oznacza to jednak, że transcendentálna filozofia Schellinga i jej główna doktryna tożsamości jest do pogodzenia z koncepcją Kierkegaarda, zwłaszcza w odniesieniu do wolnej ludzkiej egzystencji. Co więcej, kiedy spojrzymy w stronę idei, tych podstawowych dla teorii estetycznej każdego z tych myślicieli, dostrzeżemy, że Kierkegaardowskie pojęcie „skoku” przeciwstawia się pojęciu „refleksji” Schellinga. Ta bowiem jest związana z estetyzacją filozofii, która wiąże się z poszerzeniem obszarów refleksji filozoficznej, a także stanowi wyraz kryzysu, w jakim znalazła się filozofia, tracąc poczucie spójności i bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości. Mówiąc wprost, zdaniem Schellinga filozofia potrzebuje zapośredniczenia, które umożliwi jej zdefiniowanie własnej tożsamości i własnych funkcji oraz – co istotne – wypełni treścią pustkę granic absolutności. Granic, które z kolei dla ojca egzystencjalizmu, Kierkegaarda, były „do osiągnięcia” tylko poprzez skok. Zerwanie, a nie mediacja, nie utożsamianie się i zachowanie wcześniejszych elementów w nowym byciu, jest istotą Kierkegaardowskiej dialektyki, a także dialektyki odnoszącej się do sztuki jako tej, która stanowi jedynie próg – jakby prolog do kolejnego etapu stadiów egzystencji. A zatem Schellingowskie podstawowe zasady dotyczące ciągłości i tożsamości, w zetknięciu z ideą nieciągłości i egzystencjalnej dysproporcji wyrażonej poprzez ideę skoku u Kierkegaarda, jawią się jako wysoce wątpliwe. W istocie bowiem dla niemieckiego filozofa zasada tożsamości polega na stosunku bytu do samego siebie. W tym akcie absolutnej zgodności zawiera się moment relacyjności, rozdzielenia, przeciwstawienia oraz zniesienia wszystkich

¹⁸ Zob. tenże, *Filozofia sztuki*, przeł. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: PWN, 1983), 416–417 et passim.

¹⁹ Zob. tenże, *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*, przeł. Bogdan Baran (Kraków: Inter Esse, 2003); zob. także: Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F.W.J. Schellinga w latach 1800–1811* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007) (rozdział: „Wolność jako substancja filozofii Schellinga”, 308–313); Jacek Aleksander Prokopski, *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności. Krytyka nowożytnej i współczesnej myśli egzystencjalistycznej* (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2007) (rozdział: „Okowy egzystencjalnego wyboru”, 88–119).

przeciwieństw²⁰. Stąd poezja i filozofia są ze sobą ściśle powiązane. Intuicja estetyczna artystów i intuicja intelektualna filozofii są takie same. Przeczytamy u Schellinga: „Sztuka stanowi więc dla filozofa wartość najwyższą, ponieważ jak gdyby otwiera przed nim najświętsze sanktuarium, gdzie w wiecznym i pierwotnym zespoleniu jakby jednym płomieniem goreje to, co w przyrodzie i historii uległo rozdzieleniu, a co w życiu i działaniu, podobnie zresztą jak w myśleniu, samemu sobie wiecznie musi się wymykać”²¹. Zwróćmy uwagę: dla niemieckiego myśliciela sztuka jest tu prawdziwym organem filozofii, piękno zaś, jak należy się spodziewać, manifestacją nieskończoności w skończoności.

Dla Duńczyka natomiast, którego myśl stanowi w tej krótkiej rozprawce centralny punkt odniesienia, sztuka jest procesem egzystencjalnej komunikacji. Nie jest ona refleksją, a nawet religijnym objawieniem, o którym z rozmachem rozprawia Schelling²². Sztuka, zdaniem Kierkegaarda, nie godzi nas z rzeczywistością, a tym bardziej z poszczególną egzystencją, nie wspominając o Absolucie. Jest ona co najwyżej, albo aż, medium pośredniczącym w drodze ku doskonałości, dobru, prawdzie, ku Bogu samemu. Sztuka, jak zaznaczyliśmy wcześniej, naśladuje życie, ale nim nie jest. Pojęcie wszelkiego najwyższego poznania, najwyższej jedności, którą można dostrzec w „zjednoczonych siłach natury” czy zmysłowym pięknie, pozostaje tylko aproksymatywne. I chociaż Kierkegaard jest świadomy, że w tym świecie nie znajdujemy nic wyższego nad piękno, to całym sobą wyraża przekonanie, iż absolutna prawda spoczywa poza zakresem estetyki. Religię, ją bowiem ma tu na myśli duński filozof, można zestroić ze sztuką jedynie w iluzorycznym świecie fantazji.

Hegla skok na Całość

Tymczasem teoria estetyki, w duchu idealistycznym, nabiera prawdziwego rozmachu u Hegla, wieńcząc jego spekulatywne dzieło. Jego estetyka jest bowiem ukierunkowana na mediację tego, co nieskończone i skończone. Próbuje znaleźć właściwy punkt widzenia na sztukę w jej

²⁰ „Labirynt refleksji” zostaje doskonale ujęty przez Schellinga w słynnym dialogu Brunona, Lucjana, Aleksandra i Anzelma: Schelling, *Filozofia sztuki* (część: „Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa”, 517–663).

²¹ Tenże, *System idealizmu transcendentального*, 367.

²² Zob. tenże, *Filozofia objawienia*, t. I, przeł. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: PWN, 2002).

relacji do religii i filozofii, zawarł w pracy *Filozofia sztuki albo estetyka* te oto słowa: „Sfera sztuki wzniosła się w ten sposób ponad dziedzinę przyrody i ducha skończonego. Nie podpada też pod logikę, w której myśl rozwija się dla siebie jako myśl, nie jest jednym z celów i czynów ducha skończonego, lecz z istoty należy do dziedziny absolutnej”²³. Dziedziny, która łączy w sobie antypodyczne rzeczywistości albo syntezy całkowicie niezależnej od jakichkolwiek sprzeczności. Takiej, w której znika dychotomia między reprezentacją i rzeczą, podmiotem i przedmiotem, myślą i bytem, skończonym i nieskończonym, a nieskończoność zostaje uznana za istotę skończoności. Rzecz jasna wiedza o pojednaniu najwyższych przeciwieństw lub nieskończoności w skończoności przejawia się za pośrednictwem filozoficznej spekulacji, poprzez uczucie ucieleśnione w religii i, co oczywiste, poprzez intuicję lub piękno sztuki. Hegel ujmuje to w tych oto słowach:

Skoro określiliśmy w ten sposób punkt widzenia sztuki stosownie do jej prawdziwie wyższej pozycji, to okazuje się, że należy ona do tej samej dziedziny co religia i filozofia. W religii człowiek wznosi się ponad pozostałe cele i pozostałą wiedzę o prawdzie, co należy określić jako ducha samego w sobie i dla siebie. Filozofia zaś ma za przedmiot tę samą prawdę, ponieważ jej przedmiotem jest nic innego jak Bóg i w tym sensie jest prawdą, teologią i służbą bożą. Stosunek, zainteresowanie i zajęcie są zatem we wszystkich tych trzech przypadkach te same, różnią się one tylko pod względem formy. Pierwszy stosunek do absolutnego ducha – ogląd – jest bezpośrednią i właśnie dlatego zmysłową wiedzą o nim. Drugi stosunek to wyobrażająca świadomość ducha absolutnego, a trzeci to świadomość myśląca²⁴.

Tak oto filozof definiuje sztukę jako prezentację Ideału, który rodzi się z nieskończonej liczby relacji scalających przeciwieństwa, gdzie z podmiotowej wyłączności podążamy ku temu, co nieskończone, wchodzimy w idealny strumień bytu, tam, gdzie nieustanna zmiana wyłania się z przetwarzania się różnorodnych zjawisk, w tym estetycznych. W miarę tego, jak się układa ich relacja względem siebie i absolutnego ducha. Mówiąc jeszcze inaczej, nowy kształt obleka rzecz dawną, a zjawiska życia przechodzą przed naszymi oczami w pochodzie codzienności.

Podobne spojrzenie na ewolucję świadomości poprzez sztukę zawiera Hegłowska *Fenomenologia ducha*²⁵. Sztuka jest tu interpretowana jako

²³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filozofia sztuki albo estetyka*, przeł. Marcin Pańków (Warszawa: PWN, 2020), 42.

²⁴ Tamże.

²⁵ Zob. tenże, *Fenomenologia ducha*, t. II, przeł. Adam Landman (Warszawa: PWN, 1965), 308–354.

przedstawienie ideału piękna, ten zaś jest Absolutem widzianym przez sztukę. Przy czym, precyzując, idea piękna w sztuce nie jest ideą jako taką, to znaczy w takiej postaci, w jakiej logika metafizyczna ujmuje ją jako Absolut, ale ideą rozwiniętą w konkretną formę odpowiadającą rzeczywistości i wchodzącą w bezpośrednią i adekwatną jedność z tą rzeczywistością. Jak zauważa Hegel:

Egzystencją czystego pojęcia, do którego schronił się duch uciekając ze swego ciała, jest jednostka, którą duch obrał sobie za naczynie swego bólu. Występuje on w tej jednostce jako jej ogólność i jej moc, której ona sama ulega – jako jej patos, któremu oddając się samowiedza jej traci swą wolność. Ale tamta, pozytywna moc ogólności zostaje pokonana przez czystą jaźń jednostki, która stanowi moc negatywną. Ta zaś czysta [negatywna] działalność jaźni, świadoma swojej niezniszczalnej siły, walczy z tą bezpostaciową istotą. Zdobywszy władzę nad nią, czyni z patosu swe tworzywo nadając sobie swą treść; jedność ta występuje jako dzieło [sztuki] – ogólny duch jako zindywidualizowany i wyobrażony²⁶.

Reasumując powyższą treść, należy zauważyć, że idealistyczna tradycja teorii estetycznej, którą zaobserwowaliśmy u Schellinga, osiąga punkt kulminacyjny w pracach Hegla, w sztuce metafizycznej. Estetyka została tu przekształcona w metafizykę. Sztuka i prawda godzą się w metafizycznej syntezie. Kiedy więc Schelling stwierdza w swojej *Filozofii sztuki*, że „Bóg jest źródłem idei. Pierwotnie idee są tylko w Bogu. Sztuka wszakże polega na przedstawianiu prawzorów, zatem Bóg sam jest bezpośrednią przyczyną i ostateczną możliwością wszelkiej sztuki, on sam jest źródłem wszelkiego piękna”²⁷, inicjuje tradycję estetyki metafizycznej, która ostatecznie prowadzi do znajdującego się w filozofii Hegla twierdzenia, że sztuka ma funkcję objawiania prawdy w postaci zmysłowej, kształtów artystycznych i wskazuje na dialektyczną możliwość pogodzenia sprzeczności oraz na to, że przedmiotem sztuki jest duchowa rzeczywistość. Zgodnie z tym, co Hegel wyraża w *Estetyce*, mianowicie: że piękno artystyczne wynika z twórczości ducha, „[...] gdyż dopiero duch jest czymś p r a w d z i w y m i wszystko w sobie obejmujący, tak iż wszelkie piękno jest prawdziwie piękne tylko dzięki temu, że bierze udział w tej wyższości ducha i zostało przezeń stworzone. W tym sensie jest piękno naturalne tylko odbiciem piękna przyna-

²⁶ Tamże, t. II, 312.

²⁷ Schelling, *Filozofia sztuki*, 50.

leżnego duchowi jako niedoskonały i niekompletny modus, który co do swej s u b s t a n c j i zawarty jest w samym duchu”²⁸.

Kierkegarda skok w otchłań

Nie trzeba być zbyt przenikliwym, aby spostrzec, że pogląd sprzeczny z zaprezentowanym tu punktem widzenia wyraża Kierkegaard, dla którego teoria estetyki nie jest i nie może być metafizyczna. To wyraźnie empiryczna, egzystencjalna teoria sztuki. I pewnie dlatego ma też „ograniczone” zastosowanie. Dotyczy ona, co sugerowałem wcześniej, głównie literatury i poezji, ale także opery, której Kierkegaard był znawcą i wielbicielem. Jednak fakt, że owa teoria ma ograniczone zastosowanie, szczęśliwie ratuje nas od wielu daleko idących, spekulatywnych, metafizycznych uogólnień. Sformułowań, które w gruncie rzeczy nie rzucają światła na eksplikację lub ocenę dzieł sztuki. Warto zauważyć, że próba wyjaśnienia natury działalności artystycznej i sposobu istnienia sztuki z punktu widzenia metafizycznego, od Platona do Hegla, na ogół okazywała się błędna²⁹. Teoria Kierkegarda przeciwnie – ponieważ jasno definiowała i modelowała zarówno charakter, jak i zakres dociekań estetycznych. Pytania dotyczące ostatecznej rzeczywistości, prawdy bytu, eschatologicznej trwogi były wyraźnie oddzielone od „zmysłowych” dociekań nad literaturą i sztuką. Mówiąc wprost, przekonania Kierkegarda o cierpieniu, tragizmie ludzkiego losu, religijnej trwodze, wreszcie jego analiza patosu w estetyce na przykładzie Don Juana Mozarta, czy komunikacji pośredniej, wyraźnie wskazywały na rzeczywiste punkty przełamania idealistycznej tradycji³⁰.

²⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. Janusz Gradowski, Adam Landman (Warszawa: PWN, 1964), 6.

²⁹ Zob. Mikołaj Bierdiajew, *Sens twórczości*, przeł. Henryk Paprocki (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2001), 189–209. Rozdział: „Twórczość i piękno. Sztuka i teurgia”, a także fragment ze s. 189–190: „[...] w twórczości artystycznej widać tragizm wszelkiej twórczości, brak zgodności między zadaniem i jego realizacją. [...] Realizacja twórczego aktu artystycznego jest wykonaniem zdyferencjonowanej sztuki, kulturowych wartości estetycznych, ujęcie twórczości nie w inny świat, ale w kulturę tego świata”.

³⁰ Por. Johannes Sløk, *Kierkegaards univers. En guide til geniet* (København: Lindhardt og Ringhof, 2016), 60–80. Zob. także: Peter David Fenves, „Chatter”. *Language and History in Kierkegaard*, Meridian: Crossing Aesthetics (Stanford: Stanford University Press, 1993), 58–63.

Konstelacje estetyki i romantyzmu

Niemalże takie samo zdanie jak o idealistycznej tradycji Kierkegaard wyrażał o stosunku estetyki do romantyzmu. Pomimo oczywistych związków, jakie zachodziły między tymi dwiema rzeczywistościami, Kierkegaard miał jedynie, albo aż, literackie związki z romantyzmem. Mówiąc wprost, odrzucał nie tylko idealizm, ale i romantyzm, które wydają się ze sobą powiązane³¹. Zdaniem Kierkegaarda, odnosząc się do idealizmu spekulatywnego, ten czy inny filozof stara się w zakres swojej koncepcji wprowadzić intuicję twórczą artysty, natomiast romantyczny artysta stara się wkomponować w swoją sztukę idealistyczne zasady. W takim ujęciu wytwory sztuki, podobnie jak spekulatywne systemy, jawią się jako niezwiązane z poszczególną jaźnią artysty, a wszelka spekulacja stanowi akt dezercji wobec rzeczywistości na rzecz wyimaginowanego ideału³².

Don Juan i sędzia Wilhelm

Kiedy więc Duńczyk pisał o Don Juanie, nieustannie krytykował romantyczne postawy i wartości. Don Juan, w przekonaniu myśliciela, ucieleśnia zmysłowość i rozpacz – dwa ulubione motywy w literackim romantyzmie, a także dwie zasady, zgodnie z którymi egzystencja estetyczna określana jest jako estetyczna bezpośredniość oraz intelektualna wątpliwość. Kierkegaard, dla przykładu, uważał Don Juana Mozarta, bohatera pierwszego tomu *Albo-albo*, za najwyższy wyraz romantycznego ideału zmysłowej bezpośredniości, ważnej romantycznej zasady. Przy czym zmysłowość rozumiał „[...] jako to, co zostało wykluczone, jako to, z czym duch nie chce mieć nic do czynienia, nie wydając ostatecznego wyroku czy sądu, ta bowiem przybiera postać demonizmu odzianego w estetyczną obojętność”³³. Mówiąc jeszcze inaczej, zmysłowość, którą ucieleśnia Don Juan, jest królestwem ziemskich wartości w przeciwieństwie do świata wartości duchowych i etycznych. W historii Don Juana odnajdujemy jakby skrywaną tendencję do nadania prio-

³¹ Por. Walter Lowrie, *Kierkegaard*, przeł. Jacek Aleksander Prokopski (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2011), 268–269, 331–381.

³² Por. George Connell, *To Be One Thing. Personal Unity in Kierkegaard's Thought* (Macon: Mercer University Press, 1985), 21. Zwłaszcza rozdział II: „Unity as an Aesthetic Principle”.

³³ Kierkegaard, *Albo-albo*, t. I, 100.

rytetu interesom estetycznym. Estetycy natomiast, jak powie Kierkegaard: „[...] jednostronnie kładą akcent na kształtowanie artystyczne, tak bardzo pojęcie to rozszerzyli, że panteon klasyczny przedstawia się jako rupieciarnia pełna klasycznych fatałaszków i bagatelek, a naturalne wyobrażenie chłodnej hali z niewieloma imponującymi, wielkimi postaciami zostało całkowicie zatracone”³⁴. Fragment ten stanowi dobrą metaforę postawy Don Juana, ilustrującej fakt, że namiętność oddziaływała się od woli moralnej i władzy ducha, a więc tego, co klasyczne, stałe, utrwalone, i przeradza się w zwykłe pożądanie. Egzystencja traci tym samym swój cel i staje się efemerydą w wieczności. Taka egzystencja, skupiona wokół erosa, kończy się, jak już mówiliśmy, nudą, niepokojem, rozpaczą, a w konsekwencji negacją istoty życia. Paradoksalnie więc romantycy wcale nie dostrzegają głębi ludzkiego istnienia, a zew namiętności przeradza się w różnorakie odcienie melancholii i cierpienia³⁵.

Etyk, stateczny ojciec rodziny, sędzia Wilhelm, bohater tomu drugiego *Albo-albo*, poucza estetę z tomu pierwszego, a raczej ostrzega: „Z ducha nie należy drwić, on się mści na Tobie, on zakuwa w kajdany melancholii”³⁶. Oznacza to, że człowiek, którego życiem rządzi zasada estetycznej romantycznej swawoli, nie może podjąć trwałej i odpowiedzialnej decyzji – życie estetyczne po prostu nie uwzględnia woli moralnej. Ta zaś jest jedną z najgłębszych namiętności. Romantycy wprawdzie podążają za pasją, ale tylko dopóty, dopóki pasja ta daje im bezpośrednią zmysłową przyjemność. Z chwilą, gdy przyjemność ustaje, ustaje też pasja bądź rodzi się nowa. Jedno jest pewne: gdy tylko romantycy mają do czynienia z wyższymi namiętnościami – moralnymi i duchowymi, ich życie ogarnia totalna frustracja i przerażenie. Esteci stają się błądzącymi, skowyczącymi we mgle istotami, nierozumiejącymi, że to wiara jest najwyższą pasją w sferze ludzkiej podmiotowości. Kierkegaard odrzuca więc romantyczne opowiadanie się za namiętnością jako niewystarczające, a nawet zgubne. Wykracza poza romantyków, czyniąc z pasji centralną zasadę egzystencjalną, nie estetyczną. Estetyczna pasja romantyzmu zostaje zastąpiona egzystencjalną pasją wiary. Otóż w kontekście tej właśnie przemiany nie sposób nie wspomnieć o romantycznej intelektualnej ekwilibrystyce, która podlega krytyce Fausta. Faust, według Kierkegaarda, jest powtórzeniem Don Juana, jest demone, ale demonem wyższym. Pożąda podobnie jak Don Juan, ale jego

³⁴ Tamże, t. I, 55.

³⁵ Por. Evans, *Kierkegaard. An Introduction*, 82–89.

³⁶ Søren Kierkegaard, *Albo-albo*, t. II, przeł. Karol Toeplitz (Warszawa: PWN, 1976), 274.

pożądanie jest całkiem inne³⁷. Don Juan jest upostaciowaniem demona określanego jako zmysłowy. Natomiast Faust to intelektualny zabójca, mistrz wątpliwości, który z tytułu posiadanej wiedzy pragnie wykluczyć samego Boga, podpisując pakt z Mefistofešem. Faust ma oddać swą duszę diabłu, gdy tylko zasmakuje pełni życia i rzeknie te oto słowa: „[...] trwaj chwilo, o chwilo, jesteś piękną!”³⁸.

Igraszki z Mefistofešem

Kopenhaski myśliciel zauważa, że Faust pojawił się później niż Don Juan, kiedy poczciwy mieszkaniec Starego Kontynentu, buntując się przeciwko żydowsko-chrześcijańskiej tradycji, poczuł się tym faktem uskrzydłony. Zdawało mu się bowiem, że oto nastąpiła nowa era, w której istotną rolę odgrywa kultura niwelacji i niewybrednej drwiny. Mimo że Faust jest kopią Don Juana, ta dwójka bohaterów wykazuje jednak istotne różnice. Kierkegaard sprzeciwia się prostemu wnioskowi, jakoby Faust w końcu stał się Don Juanem. W przeciwieństwie do zmysłowości Don Juana zmysłowość tego drugiego jest wynikiem wcześniejszej frustracji i utraty „królestwa wiedzy”, ciągłego poszukiwania odpowiedzi na pytanie o sens własnej egzystencji i świata. To, czego szuka, nie jest zatem zwykłą zmysłową przyjemnością, lecz dążeniem, które ma odwrócić los jego intelektualnej niemocy. I tak jak u Don Juana duch zmysłowości, tak u Fausta „intelektualny daimonion” stanowiłyby zasadę dominującą, dzięki której człowiek mógłby uporządkować swoje życie. Paradoksalnie wola i żądza podłości idą u Fausta w parze z bystrym, przenikliwym umysłem³⁹. Jego filozofia jest prosta, „[...] życie jest nikłe i nędzne. Mamidłem i tumanieniem siebie samego są wszystkie te wzniosłe uczucia i myśli górne, którymi filozofowie i poeci przyozdabiają to życie”⁴⁰.

Zapytajmy jednak: czy byłoby to wystarczające i czy mogłoby to oznaczać, że człowiek sam jest dla siebie prawem albo że sam tworzy zasady, według których porządkuje swoje życie? Czy takie życie może mieć związek z autentyczną egzystencją? Czy każdy wewnętrzny inte-

³⁷ Por. tenże, *Albo-albo*, t. I, 236–238.

³⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, przeł. Emil Zegadłowicz (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953), 338.

³⁹ Por. Friedrich Paulsen, *Schopenhauer, Hamlet, Mefistofeles. Trzy rozprawy z historii naturalnej pesymizmu*, przeł. Jan Kasprowicz (Lwów: Wydawnictwo Księgarni H. Altenberga, Warszawa: Księgarnia E. Wende i Ska, 1905), 183.

⁴⁰ Tamże, 192.

lektualny głos jest właściwym substytutem egzystencji? Na pytania te Kierkegaard odpowie przecząco, historia życia Fausta aż nazbyt jasno pokazuje daremność takich rozwiązań i, co za tym idzie, życiowych celów. W *Albo-albo* filozof napisze: „Jego wąpiąca dusza nic nie znajduje, na czym mógłby się oprzeć, więc sięga po miłość nie dlatego, aby w nią wierzył, ale że widzi w niej moment terażniejszości, gdzie jest i chwila wytchnienia, i pędu, który rozprasza i odwraca uwagę od nicości wąpienia”⁴¹. Podobnego zdania jest Friedrich Paulsen, który skonstatuje w swej wyjątkowej pracy: „[...] w poemacie Goethego diabeł celu swego nie osiąga; zamiary jego udają się tylko tymczasowo, koniec jest ten, że zdobycz wypada mu z sieci. Jak pierwsza, tak i druga część kończy się jednym: »ocalony«”⁴². A zatem zarówno dla Kierkegaarda, jak i dla Paulsena punkt widzenia na poczynania Mefistofelesa jest ten sam. Jego wielkie zamierzenia chybiają celu.

Egzystencja na szali wyboru

Powróćmy teraz do przerwane go wątku dotyczącego idei romantyzmu. Otóż za prawdziwe należy uznać stwierdzenie, że Kierkegaard, podobnie jak przedstawiciele romantyzmu, podkreśla wartość jednostki, wyróżniając przy tym takie kategorie jak osobowość czy jaźń. Jednak mimo tych zbieżności interpretacja Kierkegaarda dotycząca Boga, człowieka i świata całkowicie różni się od tezy romantyzmu. Przykładem może tu być akcent, jaki romantyzm kładzie na zmysłową stronę człowieka, nie przywiązując aż tak wielkiej wagi do kwestii etycznych, czego konsekwencją jest interpretacja osobowości w kategoriach konieczności. Jaźń stanowi tu niejako substancjalny punkt odniesienia i nie wynika z etycznego wyboru. Tymczasem duński myśliciel akcentuje syntezę tego, co zmysłowe i psychiczne w człowieku. Czynnikiem syntetyzującym jest tutaj duch. A bez syntezy ducha nie ma jedności jaźni. Co więcej, jedność jaźni nie jest tu punktem odniesienia, lecz pozostaje wynikiem etycznej woli, która wybiera siebie w każdej chwili i w ten sposób ukonkretnia w nurcie egzystencji. Nie chodzi tu zatem tylko o „poznanie siebie”, czego oczekiwał Sokrates, czy „przejście samego siebie”, na co wskazywał Nietzsche, ale o „wybór samego siebie”, w którym przeciwieństwa łączy egzystencjalna pasja podmiotowości. „Człowiek etyczny pragnie za to każdej chwili, trywialnej na równi z porywającą. Bo

⁴¹ Kierkegaard, *Albo-albo*, t. I, 237.

⁴² Paulsen, *Schopenhauer, Hamlet, Mefistofeles*, 198.

cudowność chwili nie wypływa z jej poruszającej zawartości, lecz wyłącznie stąd, iż została wybrana⁴³ – jak wyjaśnia Johannes Sløk. W ten sposób naturę człowieka pojmujemy nie tylko jako jedność poszczególnych elementów, ale jako możliwość, która dzięki wolności staje się czymś rzeczywistym. Mówiąc wprost, idea ludzkiej jaźni ustanawia się poprzez jakościowy skok. Zanim nie dokonamy skoku, jaźń nie istnieje. Tak oto rzeczywistość jaźni nie polega na jej substancjalnej jedności, ale na fakcie, że jest ona relacją, która odnosi się do samej siebie. W konsekwencji jaźń jest wolnością, a wolność jest elementem dialektycznym wyrażonym w terminach możliwości i konieczności. „Świadomość własnej jaźni” jest więc decydującym kryterium, im więcej bowiem świadomości, tym więcej jaźni, i im więcej woli, tym więcej jaźni. Zaznaczmy, jaźni będącej działaniem, zdarzeniem o charakterze mentalnym, ale i cielesnym, poddanym syntezie w żywym wzorcu rzeczywistości, stanowiącym o moralnej dojrzałości jednostki. Zgodnie z główną intuicją Kierkegaarda, którą wyraził w ten oto sposób: „[...] w moim przekonaniu w sprawach etyki istotna jest nie tyle różnorodność obowiązków, ile intensywność poczucia obowiązkowości. Jeśli całą osobowość przeniknie napięcie wywołane potrzebą spełnienia obowiązku, wówczas dany człowiek moralnie dojrzał, a obowiązek sam w nim da znać o sobie”⁴⁴.

Bez wątpienia taki opis jaźni prowadzi do innego schematu wartości niż ten, który proponuje romantyzm. W odróżnieniu od estety jednostka etyczna nie uchodzi za egocentryka, egotystę czy egoistę. Tutaj etyczny obowiązek staje się wartością wyższą niż talent estetyczny czy dążenie do piękna. A naczelną zasadą jest to, by „[...] wyrazić swą niepowtarzalność tak, żeby w niej być tym, co ogólne – oto prawdziwa sztuka”⁴⁵. Przykładem niech będzie tu twórcza praca, która może być jednocześnie przyjemnością i spełnieniem powszechnego obowiązku wynikającego z powołania.

W sam raz na zakończenie

Filozofia Kierkegaarda, w przeciwieństwie do jego idealistycznych oponentów, skupiająca się na fenomenach sztuki, w tym poezji, literatury i ich komunikatywności, nie stanowi zwartego, opracowanego systemu.

⁴³ Johannes Sløk, *O pojęciu powtórzenia*, w: Søren Kierkegaard, *Powtórzenie*, przeł. Bronisław Świdorski (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1992), 19.

⁴⁴ Kierkegaard, *Albo-albo*, t. I, 363.

⁴⁵ Tamże, t. II, 349.

Bywa, że refleksje Duńczyka są tylko okazjonalne, a nawet brakuje im ostatecznych wniosków. Mimo to rzucają one światło na poruszane zagadnienia związane z problemami estetycznymi, zwłaszcza takimi jak estetyczny sposób istnienia. Sposób zdefiniowany jako związek literatury z życiem, a zatem taki, w którym estetyczno-poetycka interpretacja rzeczywistości jest odpowiednia dla pewnego sposobu egzystowania. Przy czym to, co jest oferowane jako ostatecznie istotne dla ludzkiej kondycji, to rzecz jasna nie estetyczno-poetyckie, lecz egzystencjalne podejście do rzeczywistości. Wprawdzie jest ono poprzedzone tym, co spontaniczne i estetyczne, ale zawsze zasilające główny strumień życia egzystencjalnej aktywności. Aktywności, która rozwija się w kierunku tego, co etyczne i religijne. Koncepcje estetyczne mogą zatem umożliwić egzystencjalistom ujęcie rzeczywistości w tak znaczącej dla nich przestrzeni uczuć i emocji. I właśnie w tym wysiłku egzystencjalizm i literatura, wreszcie sztuka, są ze sobą ściśle powiązane. Wspólną płaszczyzną sztuki oraz filozofii i literatury egzystencjalnej jest zatem wnętrze człowieka. W nim to zanika dawna opozycja między artystą tudzież esteta a myślicielem. I tutaj właśnie filozof utworował drogę do ich ponownego spotkania.

Prawda artysty wymyka się więc konceptualizmowi filozoficznemu, a możliwość egzystencjalnej komunikacji skłania go do tego, by wyrażał siebie w obliczu najtrudniejszych pytań, jakie stawia mu los. Życie nie jest przecież problemem do rozwiązania, lecz rzeczywistością do doświadczenia, o czym przekonuje nas Kierkegaard, zwłaszcza kiedy mówi, że życie może być rozumiane wstecz, ale jest przeżywane do przodu. Otóż taka sytuacja pozwala nam na stałe wyłuskiwanie najintymniejszych stanów mentalnych człowieka, takich jak: zwątpienie, melancholia, rozpacz, wewnętrzne rozdarcie, samotność, nuda, depresja, które warunkują i skłaniają jaźń do coraz większej aktywności. A zatem, zamykając już definitywnie niniejszą refleksję, należy skonstatować, że postawa egzystencjalna Kierkegarda dotyczy komunikacji ideału estetycznego w życiu pojedynczego człowieka. W takiej estetyce, podobnie jak w stadium etycznym, jednak odmiennie co do jakości, już samo życie staje się dziełem sztuki. I dzięki temu sposób, w jaki egzystencjalizm Kierkegarda staje się oczywisty, łączy się z przekształceniem tego, co zwykle uważano za kategorię czysto estetyczną – choćby omawiany tu romantyzm – w kategorię dotyczącą egzystencji. Dodajmy, że jest to tylko jeden z wielu sposobów, w jaki Kierkegaard reinterpretuje kategorie estetyczne jako kategorie egzystencjalne, odkrywając tym samym możliwość istnienia egzystencjalnej komunikacji. Takiej komunikacji, która

wyrasta z konfrontacji z odmiennymi teoriami i pomysłami estetycznymi, biegnącymi bowiem z różnych torów, choćby sztuki, w tym teorii poezji, muzyki, dalej literatury, wreszcie wyrasta z otaczających nas zewsząd intelektualnych symboli i pojęć piękna. A zatem tych torów, które były konstruowane przez filozofów, pisarzy, twórców czy zobrazowane w wyjątkowych postaciach, takich jak: Hegel, Schelling, Mozart, Goethe, Don Juan, sędzia Wilhelm, Faust, Mefistofeles, towarzyszących Kierkegaardowi i nam w tej poniekąd beztroskiej filozoficznej zabawie.

Bibliografia

- Augustyn św. 1999. *Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak. Warszawa: Świat Książki.
- Bierdiajew Mikołaj. 2001. *Sens twórczości*, przeł. Henryk Paprocki. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Bocheński Józef Maria. 1992. *Współczesne metody myślenia*, przeł. Stanisław Judycki. Poznań: W Drodze.
- Connell George. 1985. *To Be One Thing. Personal Unity in Kierkegaard's Thought*. Macon: Mercer University Press.
- Evans Charles Stephen. 2009. *Kierkegaard. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fenves Peter David. 1993. „Chatter”. *Language and History in Kierkegaard*. Meridian: Crossing Aesthetics. Stanford: Stanford University Press.
- Filutowska Katarzyna. 2007. *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F.W.J. Schellinga w latach 1800–1811*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Goethe Johann Wolfgang von. 1953. *Faust*, przeł. Emil Zegadłowicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich. 1964. *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman. Warszawa: PWN.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich. 1965. *Fenomenologia ducha*, t. II, przeł. Adam Landman. Warszawa: PWN.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich. 2020. *Filozofia sztuki albo estetyka*, przeł. Marcin Pańków. Warszawa: PWN.
- Ingarden Roman. 1966. *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kasperski Edward, Urbańska-Bożek Maria (red.). 2014. *Polifoniczny świat Kierkegaarda. Księga honorowa dedykowana profesorowi Karolowi Toeplitzowi*. Gdańsk: Pomorskie Towarzystwo Filozoficzno-Teologiczne.
- Kierkegaard Søren. 1976. *Albo-albo*, t. I, przeł. Jarosław Iwaszkiewicz. Warszawa: PWN.
- Kierkegaard Søren. 1976. *Albo-albo*, t. II, przeł. Karol Toeplitz. Warszawa: PWN.

- Kierkegaard Søren. 2011. *Nienaukowe zamykające post scriptum*, przeł. Karol Toeplitz. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Kierkegaard Søren. 2016. *Pisma późne*, przeł. Karol Toeplitz. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Lowrie Walter. 2011. *Kierkegaard*, przeł. Jacek Aleksander Prokopski. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Ossowski Stanisław. 1966. *U podstaw estetyki*. Warszawa: PWN.
- Pascal Blaise. 2001. *Myśli*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa: De Agostini.
- Paulsen Friedrich. 1905. *Schopenhauer, Hamlet, Mefistofeles. Trzy rozprawy z historii naturalnej pesymizmu*, przeł. Jan Kasprówicz. Lwów: Wydawnictwo Księgarni H. Altenberga. Warszawa: Księgarnia E. Wende i Ska.
- Poole Roger. 1993. *Kierkegaard. The Indirect Communication*. Charlottesville–London: University Press of Virginia.
- Prokopski Jacek Aleksander. 2007. *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności. Krytyka nowożytnej i współczesnej myśli egzystencjalistycznej*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von. 1979. *System idealizmu transcendentalnego*, przeł. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: PWN.
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von. 1983. *Filozofia sztuki*, przeł. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: PWN.
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von. 2002. *Filozofia objawienia*, t. I, przeł. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: PWN.
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von. 2003. *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*, przeł. Bogdan Baran. Kraków: Inter Esse.
- Sløk Johannes. 1992. *O pojęciu powtórzenia*. W: Søren Kierkegaard, *Powtórzenie*, przeł. Bronisław Świdorski. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Sløk Johannes. 2016. *Kierkegaards univers. En guide til geniet*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Tatarkiewicz Władysław. 1951. *Skupienie i marzenie. Studia z zakresu estetyki*. Kraków: Wydawnictwo M. Kot.
- Toeplitz Karol, Jacek Aleksander Prokopski, Tomasz Mackiewicz. 2014. „Wielki myśliciel subiektywności”. *Tekstualia. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe* 3(38): 5–10.
- Wilde Oscar. 1928. *Portret Doriana Graya*, przeł. Kazimierz Czachowski. Kraków–Warszawa: Panteon.
- Żelazny Mirosław. 2017. *Estetyka dla kognitywistów (wykłady autorskie)*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Streszczenie

Niniejszy artykuł dotyczy problemu egzystencjalnej komunikacji w sztuce i literaturze. Problemu, który został przedstawiony i zanalizowany na podstawie

klasycznych tekstów S. Kierkegaarda, G.W.F. Hegla, F.W.J. von Schellinga, z odwołaniem do polskich klasyków estetyki, choćby R. Ingardena, W. Tatarkiewicza czy St. Ossowskiego. W artykule nie zabrakło także stałych odniesień do takich postaci jak: Don Juan Mozarta, Faust Goethego oraz sędziego Wilhelm Kierkegaarda. Taki dobór autorów, jak i literackich postaci pozwolił na zderzenie dwóch punktów widzenia na kwestię komunikacji – subiektywnej i obiektywnej. Dzięki temu możliwe stało się udzielenie odpowiedzi na pytanie o możliwość komunikacji w chwili, gdy przedmiot komunikacji nie jest w pełni osiągalny. Odpowiedzi, którą było zrozumienie natury i funkcji, jaką mają do spełnienia sztuka i literatura, a co dało się ostatecznie streścić w formułach, że sztuka naśladuje życie, lecz nim nie jest, oraz że przeżycie estetyczne, podobnie jak każde inne egzystencjalne przeżycie, da się jedynie w niewielkiej mierze wyrazić słowami. Prawda artysty wymyka się bowiem konceptualizmowi filozoficznemu, a możliwość egzystencjalnej komunikacji skłania go do tego, by wyrażał siebie w obliczu najtrudniejszych pytań, jakie stawia mu los. Pytań o jego własne przeznaczenie i sens twórczości. Tak oto twórca, dla którego jego własne życie jest dziełem sztuki, bądź artysta dokonujący wyboru języka znaków zawsze wyrażają jakieś przesłanie. Zarówno to wzniosłe, jak i najbardziej prozaiczne, które karmi się zafascynowaniem powszednią egzystencją. W tym kontekście treść artykułu sugeruje, że egzystencjalizacja poznania, która skupia uwagę na subiektywnej, podmiotowej percepcji świata, jest najwłaściwszym sposobem zbliżenia się do samego twórcy, jak i jego artystycznej aktywności. Rzecz jasna odpowiada to długiej tradycji myślenia egzystencjalnego i możliwości wykorzystania metody egzystencjalnej komunikacji.

Słowa kluczowe: egzystencjalna komunikacja, sztuka, literatura, egzystencja, twórca, artysta, estetyka, romantyzm, idealizm, refleksja, miłość, erotyzm, S. Kierkegaard, G.W.F. Hegel, F.W.J. von Schelling, W.A. Mozart, J.W. von Goethe, Don Juan, sędzia Wilhelm, Faust, Mefistofeles

On Existential Communication in Art and Literature. Vagaries of Philosophers

Summary

The article deals with the problem of existential communication in art and literature. The problem is presented and analyzed on the base of classical texts of S. Kierkegaard, G.W.F. Hegel, F.W.J. von Schelling, with reference to Polish classical esthetic writers, such as R. Ingarden, W. Tatarkiewicz or St. Ossowski. The article also contains numerous references to the characters of Mozart's Don Juan, Goethe's Faust or Kierkegaard's Judge William. The selection of writers, as well as literary characters, allowed to confront two points of view on communication issues – subjective and objective ones. It made possible for the author to answer the question of possibility of communication at the moment, when the object of communication is fully available. This answer comprised understanding of the nature of art and literature, as well as of the function they are suppo-

sed to fulfill. The formulas enabled the author to finally summarize, that art follows life, but it is not life itself. Also, that esthetic experience, like any existential experience, can be expressed in words only to some extent. The truth of an artist escapes philosophical conceptualism, and the possibility of existential communication inclines them to express themselves in the face of the most difficult questions posed by fate. These are questions of artist's own destiny and meaning of their work. A creator, for whom their own life is a work of art, or an artist, who decides on the choice of the language of signs, always express some kind of message. This is both high-minded and most prosaic, living on being fascinated with everyday existence. Taking into account the abovementioned context, the article suggests that existentialization of cognitive processes, which focuses on subjective perception of the world, is the most adequate way to approach a creator themselves, as well as their artistic activity. Of course, it corresponds to the long-lasting tradition of existential thinking and the possibility to use the method of existential communication.

Keywords: existential communication, art, literature, existence, creator, artist, esthetics, romanticism, idealism, reflection, love, eroticism, S. Kierkegaard, G.W.F. Hegel, F.W.J. von Schelling, W.A. Mozart, J.W. von Goethe, Don Juan, Judge William, Faust, Mephistopheles