

Michał Herer

Od melancholii do wiary

Sztuka i Filozofia 15, 76-87

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Herer

OD MELANCHOLII DO WIARY

Kierkegaard twierdził, że próba skonstruowania systemu filozoficznego, będącego odzwierciedleniem rzeczywistości, jest nie tylko przedsięwzięciem z góry skazanym na niepowodzenie, ale także wyrazem pewnej, by tak rzec, duchowej ociążałości. Czy on sam był twórcą kolejnego systemu? To właśnie sugerują interpretacje, w których myśl Duńczyka jawi się jako statyczna struktura, gdzie jedynie na pozór zachodzi zjawisko ruchu, ruchu, dodajmy, odbywającego się według ściśle określonego schematu, którego poszczególne etapy identyfikuje się z trzema stadiami: estetycznym, etycznym i religijnym. Tu nasuwa się następne pytanie: czy próba przedstawienia innej interpretacji całości poglądów Kierkegaarda musiałaby zaowocować stworzeniem kolejnego schematu, w którym statyczna struktura zostałaby zastąpiona dynamiczną, a sztywne hierarchie w obrębie nauki o trzech stadiach – relacjami dialektycznymi? I wreszcie, czy podobny zabieg nie byłby sprzeczny z autointerpretacją dokonaną przez Kierkegaarda w jego tekstach? Przedsięwzięcie rozbicia schematu „trzech stadiów” będzie miało raczej charakter „dywersji”, polegającej na ujawnieniu zawartej w koncepcji Kierkegaarda możliwości bezpośredniego skoku z egzystencji estetycznej wprost do sfery tego, co religijne. Szczególnie pomocne okaże się tutaj pojęcie melancholii, a także figura uwodziciela refleksyjnego. Powie ktoś może, że podobny wyjątek potwierdza jedynie uznaną regułę? Odpowiem na to, że sam autor *Choroby na śmierć* postulował myślenie „konkretne”, konkret zaś przeważnie jest wyjątkiem od jakiejś reguły.

W 1992 roku *Dziennik uwodziciela* został w Polsce wydany osobno (w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza) podczas gdy, jak wiadomo, jest on częścią pierwszego tomu *Albo – albo*. Zastanawiające, jak zakwalifikowałby ten utwór ktoś, kto nie znając innych dzieł Kierkegaarda przeczytałby ów *Dziennik*... jako samoistną całość, bez odniesienia chociażby do utworu, z którego on pochodzi. Taki ktoś prawdopodobnie orzekłby, że ma do czynienia z typową powieścią romantyczną, być może doceniłby jej walor literacki, który nie ginie w przekładzie Iwaszkiewicza. W bohaterze dostrzegłby wrażliwego, lecz próżnego młodzieńca, znajdującego

upodobanie w uwodzeniu młodych dziewcząt, w śmiałym eksperymentowaniu z ich psychiką, w igraniu z ich uczuciami i wreszcie – w porzucaniu ich, gdy tylko uczucia te stają się dla niego niewygodne (gdy rzecz cała może się zakończyć – o zgrozo! – małżeństwem). *Dziennik uwodziciela* byłby zatem opowieścią o kopenhaskim dandyście.

Czy rozpatrując tę samą opowieść w kontekście pierwszego tomu *Albo – albo* dochodzimy do wniosku, że poprzednia interpretacja była błędna? Co najwyżej uznamy ją teraz za powierzchowną, jest to bowiem wciąż historia dandysa, tyle że dandyzm określony zostaje jako demoniczny. Zanim spróbujemy wyjaśnić, co oznacza to określenie, zauważmy, że tutaj zagadkowy staje się nie tylko bohater, ale i sam autor utworu. Autorem *Dziennika uwodziciela* okazuje się esteta, autor papierów A, składających się na pierwszy tom *Albo – albo*. Wprawdzie podaje się on jedynie za wydawcę, demaskuje go jednak wydawca jego własnych notatek – Wiktor Eremita. Cała ta szkatułkowa forma dzieła prowadzi dopiero na końcu do Kierkegaarda. Zgodnie z wcześniejszym postanowieniem, nie usiłując od razu rozwiązać zagadki pseudonimów, oddamy głos estecie. Będąc autorem *Dziennika...* może on, podając się za jego wydawcę, pozwolić sobie jakby mimochodem na napisanie krótkiego komentarza, w którym czytamy następującą uwagę o dwóch rodzajach rozkoszy doświadczanych przez bohatera: „W pierwszym wypadku rozkoszował się przeżyciem estetycznym, w drugim swoją własną estetyzującą osobowością”¹.

Uwaga ta ma doniosłe znaczenie, sygnalizuje bowiem pewną dwoistość w obrębie egzystencji estety – uwodziciela. Owe dwa rodzaje rozkoszy z pewnością nie następują po sobie tak, jak nieuchronnie po uwiedzeniu następuje porzucenie kochanki, występują razem, przeplatają się. Mimo to w historii uwodziciela dają się wyodrębnić dwa etapy: pierwszy, w którym bohater z samej tylko obserwacji czerpie satysfakcję estetyczną i drugi, w którym przystępuje do właściwego uwodzenia – na chłodno, według planu. Przyjmijmy, że różnica polega tutaj na przejściu od bezpośredniego doznawania i zatracenia się w zmysłowości do refleksji. Za uzasadnienie takiej interpretacji niech posłuży tekst pochodzący z tego samego, pierwszego tomu *Albo – albo*, tekst zatytułowany: „Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna”. Widzimy tam Don Juana – uwodziciela, w którym zamieszkał geniusz zmysłowości: „Miłość jego nie jest miłością duszy, lecz miłością zmysłów, a miłość zmysłowa z natury

¹ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, PWN, Warszawa 1982, t. I, s. 347.

nie jest wierna, lecz absolutnie niewierna, ta miłość nie jest poświęcona jednej, ogarnia wszystkie, wszystkie uwodzi. Ta miłość zawiera się w momencie, ale moment pomyślany jest jako suma momentów i oto mamy uwodziciela”².

Don Juan jest reprezentantem zmysłowości pozbawionym określenia duchowego, brak tu momentu refleksyjności. Tam jednak, gdzie kończy się historia Don Juana, zaczyna się opowieść o Fauście: „Don Juan jest więc wyrazem demonizmu określonego jako to, co zmysłowe, Faust jest wyrazem demonizmu określonego jako to, co duchowe, jako to, co duch chrześcijański wyklucza”³.

Przyjdzie nam jeszcze rozważyć dokładniej pojawiającą się tutaj kategorię demonizmu. Na razie porównajmy metodę Fausta z postępowaniem bohatera *Dziennika*...:

„Faust powtarzając Don Juana uwodzi tylko jedną dziewczynę, gdy Don Juan – setki: ale ta jedna dziewczyna jest zupełnie inaczej, intensywniej uwiedziona, zupełnie unicestwiona niż wszystkie te, które zwiódł Don Juan; właśnie dlatego, że Faust ma w sobie pierwiastek określenia duchowego. Siłą takiego uwodzenia jest język, a raczej kłamstwo”⁴.

Uwodziciel ma dar wymowy i potrafi wkraść się do serca dziewczyny podstępem, zgodnie z wcześniej ułożonym planem. Zanim jednak rozpocznie swą grę, może czerpać z wielu jeszcze cech uwodziciela bezpośredniego typu Don Juana.

Jest coś uderzającego w tym, że bohater zawsze zdaje się na przypadek, nigdy sam nie szuka Kordelii, gdy zaś biernie oczekuje ponownego spotkania, ze zdziwieniem stwierdza, że nie pamięta już jej twarzy. Kordelia istnieje dla niego tylko w momencie, kiedy ją ogląda. Ta miłość zawiera się w momencie. Kolejną charakterystyczną rzeczą jest to, że każda sytuacja spotkania przedstawiona jest w pełnej izolacji od pozostałych, co może w końcu sprawiać na czytelniku wrażenie, że nie ma on wcale do czynienia z żadną historią, że kartki znalezione przez Wiktora Eremitę mogą wręcz mieć różnych autorów.

Nagle wszystko ulega zmianie, przychodzi moment refleksji i rozpoczyna się gra. Odtąd uwodziciel działa już zgodnie z planem, każdy jego gest, każde słowo pełni określoną funkcję. Cel ma być osiągany stopniowo, dlatego uwodziciel nie podejmuje „akcji bezpośredniej”, sam usuwa się

² Ibidem, s. 105.

³ Ibidem, s. 101.

⁴ Ibidem, s. 111–112.

w cień i pozwala działać podstawionemu przez siebie absztyfikantowi. Takie postępowanie łatwo wytłumaczyć, jeśli się tylko rozpozna jego właściwy cel. Otóż uwodziciel nie pragnie wcale osiąść Kordelii, inaczej przecież nie uciekałby się do tak ryzykownego zabiegu, wykorzystałby sposoby doskonale znane każdemu zmysłowemu uwodzicielowi. O co zatem chodzi w jego grze, czemu służą wszystkie te podstępny i mistyfikacje, jakich dopuszcza się w domu Kordelii?

O różnicy między uwodzicielem zmysłowym i refleksyjnym decydują wszakże nie tyle metody, co raczej cel uwodzenia. Podczas gdy w pierwszym wypadku cel wydaje się jasny, w drugim sprawa jest dużo bardziej skomplikowana. Sam uwodziciel mówi o rozbudzaniu indywidualności, duchowym dookreśleniu niewinnej dotąd istoty, o wyrwaniu jej ze stanu bezpośredniości. Myliłby się jednak ten, kto by przypuszczał, że stosunek uwodziciela do Kordelii pozbawiony był całkowicie pierwiastka zmysłowego. Mówi on bowiem także o rozbudzaniu namiętności. Tyle, że uwodziciel zadowala się wiedzą o wywołanych przez siebie namiętnościach, obserwacją objawów rozbudzonego erotyzmu, nie czerpie zaś z tego, by tak rzec, bezpośrednich korzyści, mało tego, z chwilą, gdy namiętność dziewczyny osiąga odpowiednią po temu intensywność, uwodziciel porzuca ją. Nie ma tu zatem rozkoszy bezpośredniej, jest raczej refleksja o rozkoszy.

Przejście od jednej postaci do drugiej nie dokonuje się w jednej chwili, nie jest też ostateczne. Stale obecna jest w historii uwodziciela pokusa rozproszenia uwagi, dają się w niej odnaleźć pewne momenty nieciągłości. Co jakiś czas uwodziciel zapomina jakby o swoim zadaniu, wszystkie te sytuacje nie obalają jednak twierdzenia, że bohater *Dziennika...* jest uwodzicielem refleksyjnym, o którym mowa w *Stadiach...* Widać, jak ewoluuje on w kierunku właściwej takiemu uwodzicielowi refleksyjności, mimo iż nawet po jej osiągnięciu objawia jeszcze pewne rysy erotyczności bezpośredniej. Niewątpliwie różni się on od Mozartowskiego Don Juana. Różnicę tę ująć można w kilku prostych opozycjach. Pierwsza dotyczyła celu uwodzenia. Przejdźmy teraz do drugiej opozycji. Otóż wydaje się, że postawę bezpośrednią scharakteryzować można jako bierną, przynajmniej w odniesieniu do owych dwóch etapów wyróżnionych przez nas w *Dzienniku...* Przypisywanie bierności Don Juanowi, choć może wydać się absurdem, wcale nim nie jest, chodzi tu bowiem o specyficzny rodzaj bierności. Ponieważ jednak bohater opery Mozarta interesuje nas tylko o tyle, o ile reprezentuje zmysłowość, to skoro zgodziliśmy się, że zmysłowość określa z początku postawę uwodziciela,

spróbujmy raczej do niego odnieść opozycję bierności i aktywności. Eksperyment, którego dokonuje, niewątpliwie wymaga aktywności, bowiem jest ona koniecznym warunkiem każdego eksperymentu. Z kolei bierność charakterystyczna jest dla takiego roztopienia się w bezpośrednim doznaniu estetycznym, jakie mamy na początku historii. Właściwy sens tej opozycji nie polega jednak na przeciwstawieniu działania i kontemplacji. Odsyła ona do kolejnej, fundamentalnej opozycji i z nią się wiąże. Don Juan zawieszony jest między ideą a bytem jednostkowym, właściwym indywidualium jest dopiero uwodziciel refleksyjny. Bohater *Dziennika...* jest więc aktywnym eksperymentatorem nie tylko w tym sensie, że angażuje swe siły w realizację przemyślnego planu, ale także dlatego, że jest eksperymentatorem zindywidualizowanym. Oznacza to z jednej strony, że w jego stosunku do Kordelii dominuje chęć manipulowania, z drugiej zaś, że to on sam jest w tym eksperymencie kimś najważniejszym, że eksperymentując kreuje samego siebie, swoją „estetyzującą osobowość”.

Z powyższych rozważań dotyczących różnic między uwodzicielem zmysłowym i refleksyjnym wynikałoby, że przejście od jednego do drugiego jest porzuceniem bezpośredniości. Jednak w świetle innych tekstów Kierkegaarda (nawet w świetle drugiego tomu *Albo – albo*) okazuje się, że to, co estetyczne jest zawsze bezpośrednio. Może zatem w obrębie pierwszego stadium występuje cały szereg etapów, w których jednostka stopniowo bezpośredniość traci, tak że w swojej skrajnej postaci stadium estetyczne jest już na granicy bezpośredniości. Tu należałoby zauważyć, że jakkolwiek bohater *Dziennika...* jest estetą *par excellence*, to nie reprezentuje jeszcze tego, co jest ostateczną konsekwencją postawy estetycznej. W poszukiwaniu coraz to wymyślniejszych sposobów zaspokojenia swojej estetycznej pasji pokonuje on wiele etapów, w końcu staje się uwodzicielem refleksyjnym, cynicznym eksperymentatorem, nie zależy mu na bezpośrednim doznawaniu rozkoszy, rozkoszuje się swoją własną estetyzującą osobowością. Owo spotęgowanie osobowości, będące znamieniem wyższego stopnia estetycznego wtajemniczenia, jest zarazem pierwszą przyczyną rozkładu. W końcu nadchodzi moment, kiedy uwodziciel zaczyna wątpić nawet w możliwość zaspokojenia, ogarnia go znużenie i melancholia.

„Czym jest więc melancholia? Jest to histeria ducha. W życiu ludzkim zdarza się taka chwila, w której bezpośredniość dojrzewa, kiedy duch wymaga przyobleczenia się w wyższą postać, aby siebie samego móc ująć jako ducha. Bezpośredniość wiąże człowieka z całym życiem doczesnym, a teraz duch chce się z tego stanu rozproszenia wydostać, aby

wyjaśnić samego siebie; osobowość dąży do samoświadomości swego wiecznego znaczenia. Jeżeli tego nie osiągnie, dochodzi do zastoju, duch zostaje przytłumiony i wówczas daje o sobie znać melancholia”⁵.

Wykorzystajmy powyższą wypowiedź sędziego Wilhelma do charakterystyki stadium estetycznego (czy raczej kulminacji tego stadium) dokonywanej z punktu widzenia sytuującego się poza tym, co estetyczne i poza etyką. Czy będzie to religijny punkt widzenia? Niezupełnie, chodzi tu bowiem o perspektywę Anti-Climacusa, autora *Choroby na śmierć*. Jest to perspektywa religijna (ściśle – chrześcijańska) w tym sensie, że autor wyjaśnia, na czym polega wiara chrześcijańska, natomiast tego, czy on sam jest chrześcijaninem – tego z tekstu w żaden sposób wywnioskować się nie da. Metoda Anti-Climacusa polega na interpretowaniu różnych stanów psychicznych przez odniesienie do ich głębszego podłoża, do ich właściwego sensu jawiącego się w świetle dialektyki rozpacz i wiary. Do zrozumienia wywodów dotyczących demonizmu niezbędna jest znajomość kategorii stosowanych przez Anti-Climacusa. Zanim zbadamy, jakie miejsce w owej dialektyce zajmuje esteta – melancholik, posłuchajmy, co mówi Kierkegaard o pojęciu ironii. Melancholia daje o sobie znać w momencie zastoju, kiedy to jednostka czuje, że musi przekroczyć swą bezpośredniość i nie może tego dokonać, nie ma żadnego punktu oparcia. Sytuacja zawieszenia między stanem, który się odrzuca, a tym, który jeszcze nie nadszedł, jest charakterystyczna dla ironii: „Dla ironisty zastana rzeczywistość straciła całkowicie wartość, jest niedoskonałą formą uciążliwą dla wszystkich. Nowego ironista nie zna”⁶.

Ironia jest nieskończoną, absolutną negatywnością: „Jest negatywnością, ponieważ wyłącznie neguje, jest nieskończona, ponieważ neguje nie tylko to, czy inne zjawisko, jest absolutna, ponieważ to, w imię czego neguje, jest czymś wyższym, którego jednak nie ma”⁷.

Stanem charakterystycznym dla kulminacji stadium estetycznego, kiedy to element refleksji powoduje zwątpienie w sens wysiłków związanych z najbardziej nawet wyszukаныmi formami estetycznego eksperymentu, jest mieszanina melancholii, ironii i nudy (nazwanej przez Kierkegarda demonicznym panteizmem). W *Chorobie na śmierć* ów stan określa się jako „rozpacz z powodu pragnienia bycia sobą”. Trzeba

⁵ Ibidem, t. II, s. 253.

⁶ S. Kierkegaard, „O powszechnym znaczeniu ironii. Ironia Sokratesa” (w:) K. Toeplitz, *Kierkegaard*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, s. 200.

⁷ Ibidem, s. 200.

przy tym pamiętać, że rozpacz nie musi się tutaj koniecznie wiązać z przeżyciem duchowym, które zazwyczaj określamy tym słowem. Rozpacz jest kategorią egzystencjalną pozbawioną znaczenia psychologicznego. Można też mówić o rozpacz ukrytej, nieuświadomionej, a nawet o takiej, która w ogóle nigdy nie wyjdzie na jaw. Uwodziciel jeszcze zanim stał się ironistą, już był w rozpacz: „Wspaniale wyglądają owe eksperymentalne wyczyny, czarują przez chwilę jak wschodnia opowieść, takie opanowanie, taka pewność, taka ataraksja itp. graniczy po prostu z czymś bajecznym. Tak, to nas podnosi na duchu, a u podstaw tego wszystkiego leży nicność”⁸. Jednak dopiero rozpacz związana z wyższym stopniem samoświadomości staje się prawdziwie demoniczna. Szał ironicznej negacji, melancholia, która zawsze wydaje się nie do przezwyciężenia i wreszcie nuda – ów demoniczny panteizm – wszystko to powoduje mękę, która w dodatku odrzuca wszelką pomoc. Rozpaczający rozpaczliwie czepia się swojego ja, chce być sobą. „O demoniczne szaleństwo! Najbardziej szaleje na myśl, że wieczność może odebrać mu jego nędzę”⁹.

Bunt ma charakter nieskończony, rozpacz określa się jako wspomaganą przez wieczność. Demoniczna forma rozpacz wydaje się najskrajniejszym przeciwieństwem stanu, w którym rozpacz zostaje przezwyciężona w wierze. Wszystkie postacie rozpacz opisywane przez Kierkegaarda są postaciami grzechu. Antytezą grzechu jest wiara. Cóż może być zatem bardziej odległego od wiary niż rozpacz nie pragnąca pocieszenia, kto może być większym grzesznikiem niż ten, kto cierpiąc na „chorobę na śmierć”, nie pragnie wyzdrowieć? Przekonanie to jednak okazuje się równie prawdziwe, co fałszywe, Anti-Climacus ujmuje rzecz w sposób zagadkowy: „Ale właśnie dlatego, że rozpacz wspomaganą przez wieczność znajduje się tak blisko prawdy, znajduje się od niej nieskończenie daleko”¹⁰.

Aby to zrozumieć, trzeba wiedzieć, czym jest prawda, od której oddziela zrozpaczonego jego demoniczny upór (jednocześnie go do niej zbliżając). Autor ma tu oczywiście na myśli wiarę chrześcijańską, jednak jego określenia, ilekroć mówi o przezwyciężeniu rozpacz, stają się niejasne i cokolwiek abstrakcyjne.

Postawa uwodziciela, którego po lekturze samego *Dziennika...* skłonni byliśmy uznać za zwykłego dandysa, zostaje określona jako demoniczna.

⁸ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, PWN, Warszawa 1969, s. 216.

⁹ Ibidem, s. 219.

¹⁰ Ibidem, s. 213.

Nie oznacza to, że poprzednich podstadiów estetycznych nie da się opisać z punktu widzenia chrześcijańskiej dogmatyki. Zmysłowości i erotyce wiele miejsca poświęca Vigilius Haufniensis, autor *Pojęcia lęku*. Przykład uwodziciela jest jednak bardziej pouczający, ponieważ można tu uchwycić moment wypełnienia się całego stadium estetycznego. Nie jest przy tym tak, że melancholia może pojawić się dopiero na ściśle określonym etapie i że wcześniej byłoby to niemożliwe. Niemniej jednak niszczycielska pasja, o której Kierkegaard mówi, że jak Tamerlan „nie pozostawia kamienia na kamieniu”, tak skrajne zniechęcenie rozmiłowane w swojej własnej nędzy wydaje się właściwe dla kogoś, kto wykroczył daleko poza bezpośredniość, czyli właśnie do wyrafinowanego estety. Esteta – eksperymentator posługuje się kłamstwem, aby móc swobodnie kształtować swoją osobowość. Oczywiście skutkiem eksperymentu są nie tylko doznania samego eksperymentatora, nie należy zapominać o „ofierze”, która zostaje oszukana i zdradzona (uwodziciel nazywa to wyrwaniem ze stanu bezpośredniości). W *Chorobie na śmierć* czytamy, że ironista może w dalszym ciągu eksperymentować, zmienia się jednak jego stosunek do prowadzonej gry. Nie pragnie on już doznawać estetycznych wrażeń, nawet najbardziej wyrafinowane podstępny nie zadowolą go, jeśli same będą stanowić cel. Dlatego tutaj akcent zostaje przeniesiony na drugą stronę, ironia zawsze wyraża się na zewnątrz, zakłóca spokój innych ludzi. Drugi człowiek przestaje być już tylko środkiem do celu, staje się za to obiektem pytań ironisty. A zadaje on pytanie najstraszniejsze ze wszystkich: czym jest to, co traktujesz poważnie? Skądinąd, jeśli wiemy, że melancholia związana jest z doświadczeniem duchowego zastoju, ożywienie ironisty traktować możemy jako maskę melancholii. Wracając do pytania, jeśli ironista uosabia absolutną negatywność, to wydaje się, że żadna odpowiedź nie powinna go satysfakcjonować. Tak jednak nie jest, powagę każdy powinien ulokować w sobie samym i tylko tam. Oznacza to postulat osiągania coraz wyższego stopnia samoświadomości, co prowadzi przecież do najskrajniejszej formy rozpacz. Czyżby zatem eksperymenty ironisty, polegające na wytrącaniu bliźnich ze stanu duchowej równowagi, były sposobem na pogrążenie ich w grzechu i w rozpacz? Z pewnością tak, chociaż owa najskrajniejsza forma rozpacz jest jednocześnie nieskończenie daleko i bardzo blisko prawdy.

Namiętność ironisty i człowieka religijnego nie jest tą samą namiętnością. Łączy je raczej stosunek dialektyczny. Utożsamienie wiary z tym, co estetyczne, było – według samego Kierkegarda – olbrzymim błędem,

herezją, o którą oskarżał romantyków. Estetyzacja wiary to jedna z największych pokus czyhających na pisarza religijnego; duński myśliciel podkreślał, że egzystencja poety jest jedynie wytwarzaniem iluzji wypływającym z rozpączy i tylko do rozpączy prowadzącym, że jest grzechem.

Przepaść, jaka dzieli estétę od wiary, ukaże się w pełni, jeśli raz jeszcze przyjrzymy się namiętnościom, które nim targają. Ironista to ktoś opanowany przez pasję negocjowania (w imię czegoś wyższego, co jednak jest niczym) – ta charakterystyka dotyczy sfery relacji ironisty z innymi ludźmi. Głębszym podłożem jego postawy, może nawet źródłem samej ironii jest melancholia i nuda. Te z kolei wiążą się u Kierkegaarda z nicością. Może się zdarzyć, że bezpośrednio nigdy nie zostanie zakłócona, jednostka zaś nie doświadczy „histerii ducha”. Jeśli jednak przechodzić będzie kolejne stopnie estetycznego wtajemniczenia, co z kolei wiąże się z osiąganiem coraz wyższego stopnia samoświadomości, to w końcu dotrze do niej fakt, że nawet najbardziej wyrafinowane eksperymenty nie dają nigdy zaspokojenia (nie darmo Neron był dla Kierkegaarda sztandarowym przykładem melancholika). Rozczarowanie wywołuje radykalny sprzeciw wobec wszystkiego, a niemożność wzniesienia się na wyższy poziom, ostatecznego przezwyciężenia bezpośredniości, powoduje stan totalnego duchowego spustoszenia – nudę. „W panteizmie leży zasadniczo określenie pełni, z nudą rzecz ma się odwrotnie, nuda zbudowana jest na pustce, ale właśnie dlatego jest to określenie panteistyczne. Nuda spoczywa na nicości, która wślizguje się w byt i przyprawia o zawrót głowy podobny do tego, jakiego się doznaje patrząc w bezden przeпаści, nieskończony”¹¹.

Nieskończone są destrukcyjne możliwości ironii, absolutnie nic nie może się ostać przed negacją, pozostaje jedynie pustka. Zarazem owo „nic”, ze względu na które ironista neguje, wydało się jednak być „czymś”. Jak to wyjaśnić? Żaden moment pozytywny w samej czystej negatywności nie może po prostu jako taki wystąpić, może wszak pojawić się pod postacią możliwości. Stanem ducha, w którym odczuwa się cały ciężar możliwości, jest, według autora *Albo – albo*, lęk. Lęk, nie mający żadnej przyczyny, nie ma też na pozór żadnego przedmiotu, faktycznie jednak jego przedmiotem jest możliwość. Nasuwa się pytanie: czego dotyczy z kolei ta możliwość? Możliwość dotyczy wyboru; w melancholii spokrewnionej z lękiem kryje się nieokreślona jeszcze możliwość ocalenia. W swoim własnym *Dzienniku* Kierkegaard napisał: „Teraz muszę prze-

¹¹ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. I, op. cit., s. 331.

strzeżać spokoju, nie pracować z całych sił, właśnie: wcale sił nie próbować, nie zaczynać nowej książki, ale odnaleźć siebie samego, będąc w prawie połączyć wątek mej melancholii z Bogiem”¹².

Melancholia nie jest, jak chcieli niektórzy romantyczni poeci, stanem boskim, lecz doznaniem pustki rozpaczliwie domagającym się wypełnienia (toteż słuszne jest wiązanie jej z nostalgią). Doświadczenie braku, choć nie musi być odniesione do żadnego przedmiotu, którego brak się stwierdza, zawiera przecież odniesienie do czegoś, co jest nieobecne. Nuda jest w pewnym sensie zawsze oczekiwaniem. U Kierkegaarda melancholia, podobnie jak negatywność ironii, jest nieskończona, dlatego tym, co może wybawić od niej zrozpaczoną jednostkę będzie także nieskończoność, czyli Bóg. Dla melancholii czymś konstytutywnym jest nierozstrzygalność, dlatego jej przewyciężenie nie może się dokonać własnym wysiłkiem człowieka. Sama melancholia (*melankoli*) jest grzechem, podobnie jak acedia i choć zawiera się w niej moment wyczekiwania (właściwa melancholia religijna – *tungsind*), to ostatecznie wszystko zależy od Boga, którego ingerencja dokonuje się w „chwili”¹³.

Problem, który wypadnie teraz rozważyć, to fundamentalny problem „misji Kierkegaarda”. Otóż sam filozof często dawał do zrozumienia, że swoje pisarstwo traktuje jako misję polegającą na wprowadzeniu chrześcijaństwa do „chrześcijańskiego świata”. Ważne jest przy tym słowo „wprowadzenie”, znaczące coś innego niż na przykład „odnowa”. Kierkegaard nie chciał być reformatorem; jego zdaniem, nie było bowiem czego reformować: „Chrześcijaństwa Nowego Testamentu w ogóle nie ma. Tu nie ma nic do reformowania, chodzi o to, aby wyjaśnić chrześcijańskie przestępstwo kryminalne kontynuowane od setek lat przez miliony mniej lub bardziej winnych ludzi”¹⁴. W tym samym artykule autor określa siebie jako „rzadki okaz talentu śledczego”. Jego krytyka nie odbywa się jednak „w imię czegoś, czego nie ma”. Kierkegaard wie, na czym polega chrześcijaństwo Nowego Testamentu, wie, kto zasługuje na miano „rycerza wiary”. Nie chodzi też o taką czy inną interpretację Pisma Świętego. W *Okruchach filozoficznych* czytamy: „Nawet gdyby równocześnie [z Chrystusem – M.H.] żyjące pokolenie nie pozostawiło w spadku nic poza słowami: Wierzyliśmy, że tego a tego roku ten Bóg

¹² Cyt. za: B. Świdorski, „Melancholia jest trójkątem”, *Res Publica Nowa* 1994, nr 6, s. 20–22.

¹³ Por. W. Bałus, *Mundus melancholicus*, Universitas, Kraków 1996, s. 90–95.

¹⁴ S. Kierkegaard, „Jedna teza, tylko jedna teza” (w:) K. Toeplitz, *Kierkegaard*, op. cit., s. 296.

ukazał się nam w postaci poniżonego sługi, żył wśród nas i nauczał, a następnie zmarł – to wystarczyłoby w zupełności, by wierzyć”¹⁵.

Oto dobitny wyraz ograniczenia treści wiary chrześcijańskiej, w końcu sprowadza się ona do albo – albo, dotyczącego tego jedynego faktu historycznego, który może stać się „punktem wyjścia dla wiecznej świadomości”. Misja Kierkegaarda nie polega na przekazywaniu owej treści, jest ona bowiem dana każdemu; taki jest sens powiedzenia, że żyjemy w „chrześcijańskim świecie”. Z kolei cudzysłów, którym opatrzony jest ten zwrot, oznacza, że stosunek, jaki mają ludzie żyjący w „chrześcijańskim świecie” do owego historycznego faktu nie ma nic wspólnego z wiarą, więcej nawet – jest jej przeciwieństwem. Autor *Pojęcia lęku* nie byłby zatem prorokiem żadnego „co” wiary. Wynika to zresztą z jego własnej koncepcji komunikacji w sferze tego, co religijne. Otóż komunikacja bezpośrednia, czyli taka, której celem byłoby przekazanie jakiejś treści, w które uczeń pod wpływem perswazji zacząłby wierzyć, jest tu niemożliwa. Główna myśl *Okruchów filozoficznych* to konieczność podważenia sokratejskiej (czyli pogańskiej) koncepcji nauczania, w której nauczycielem jest człowiek „wydobywający” prawdę z ucznia. Prawdziwym nauczycielem chrześcijaństwa, a więc tym, który dostarcza warunku wiary (uświadamia uczniowi, że jest on nieprawdą) i wiary samej jest tylko Bóg. Akt komunikacji bezpośredniej dokonuje się w „chwili”, kiedy to Bóg wkracza w życie człowieka, dokonuje się ingerencja wieczności w czasie. Jednak misja Kierkegaarda (który, rzecz jasna, nie może być nauczycielem w wyżej opisanym sensie) dotyczy jedynie pewnego „jak” wiary chrześcijańskiej, będącej najwyższą namiętnością. „Talent śledczy” tropi z jednej strony wszelkie przejawy braku namiętności u tak zwanych chrześcijan, z drugiej zaś – w swych dziełach opiewa różne namiętności, a szczególnie najwyższą z nich, namiętność wiary. Jeśli Kierkegaard chciał być prorokiem wiary chrześcijańskiej, to ograniczając się do komunikacji pośredniej mógł zostać jedynie prorokiem owego egzystencjalnego „jak”. Być może Sokrates Kopenhagi tak powiedziałaby o swojej misji w stolicy Danii: „(...) niełatwo znajdziecie drugiego takiego, który by tak, śmiech powiedzieć, jak bąk z ręki Boga puszczonego, siadał miastu na kark; ono niby koń wielki i rasowy, ale taki duży, że gnuśnieje i potrzebuje jakiegoś żądla, żeby go budziło”¹⁶.

Owa gnuśność nie była ani gnuśnością czysto intelektualną, ani zwykłym filozoficznym dogmatyzmem – była właśnie brakiem egzystencjal-

¹⁵ S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne*, PWN, Warszawa 1988, s. 127.

¹⁶ Platon, *Obrona Sokratesa*, PWN, Warszawa 1984, XVIII e.

nego zaangażowania. Nie budzenie krytycyzmu, lecz budzenie namiętności było właściwym celem komunikacji pośredniej. Z pewnością, samemu Kierkegaardowi nieobca była rozpacz; w *Dzienniku* pisze o sobie: „Jestem człowiek cierpiący, jestem w niewoli cierpienia...”¹⁷. W innym zaś miejscu: „Wszystko, co istnieje, napętnia mnie trwogą, od najdrobniejszego komara poczynając, a na tajemnicach Wcielenia kończąc”¹⁸. Jeśli niedostępna mu była najwyższa namiętność, jaką była według niego wiara, dlaczego swoim zadaniem uczynił rozprawianie o niej? Można by znaleźć wiele odpowiedzi prawdopodobnych z psychologicznego punktu widzenia. Trzeba jednak powiedzieć, że wiara chrześcijańska była dla Kierkegarda najwyższą namiętnością w sposób niejako organiczny. Znał nudę i melancholię, o której mawiał, że jest jego najwierniejszą kochanką i nawet, gdyby nie napisał o tym w *Dzienniku*, jego dzieła pseudonimowe zdradzałyby to wnikliwością spojrzenia. Jego misja polegała na wprowadzeniu chrześcijaństwa do „chrześcijańskiego świata”, czyli do świata mieszczkańskiej bezdusznosci. Na takim podłożu z pewnością niełatwo zakwita wiara, o jaką tutaj chodzi.

¹⁷ Cyt. za: A Rogalski, *Myśl i wyobraźnia. Szkice do portretów*, PAX, Warszawa 1977, s. 11.

¹⁸ *Ibidem*, s. 11.