

Bronisław Świdorski

Kierkegaard jako powieściopisarz

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (26), 169-175

1994

Artykuł został 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.

Przechadzki

Bronisław Świdorski

Kierkegaard jako powieściopisarz

Tłumacząc *Powtórzenie* wiele razy zadawałem sobie pytanie: co tłumaczę? A raczej: kogo? Odpowiedź zdawała się być oczywista: Kierkegarda, który był filozofem. A przecież *Powtórzenie* trudno scharakteryzować jako dzieło bezsprzecznie filozoficzne. Bo tam, gdzie tradycja filozoficzna wymaga istnienia autora, którego historyczna egzystencja jest bezsporna, tam Søren Kierkegaard wymyśla pseudonimy, którym każe filozofować. Ba, żeby jeszcze w swoim zastępstwie czy ze swej poręki. Ale tak nie jest. Na dobrą sprawę nie wiemy, czy — i kiedy — pseudonimy zbliżają się do stanowiska Sorena, kiedy są od niego odległe, a kiedy całkiem mu wrogie.

Jednym z tych pseudonimów jest Constantin Constantius, autor *Powtórzenia*. Notabene: na przygotowanej przez Kierkegarda karcie tytułowej tej książki z 1843 roku, wcale nie ma nazwiska Duńczyka.¹ Jako autor figuruje Constantin Constantius. Wydając książkę pod nazwiskiem i imieniem Sorena, popełniamy zatem swoiste nadużycie — ale kto by też kupił dzisiaj dzieło nikomu nie znanego Constantiusa?

Pseudonimy tworzą z kolei swych własnych bohaterów. W *Powtórze-*

¹ Por. S. Kierkegaard *Powtórzenie*, Warszawa 1992, s. 45. W dalszym ciągu tekstu cytuję na podstawie tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

niu bohaterem jest ktoś, kogo nazywa się chłopcem lub młodzieńcem, a kto jest zakochanym po uszy poetą. Poza tym nic o nim nie wiemy, a nasza niewiedza rozciąga się także na inne postacie, w tym na pseudonimowego autora–narratora. Postacie te są odarte z jakiegokolwiek socjologii, usunięte poza bytowanie społeczne, a nawet pozbawione nazwisk – stempla obywatelskiej obecności. Dzieje się tak, ponieważ autorowi chodziło nie tyle o stworzenie „powieściowych ludzi”, co o powołanie filozoficznych idei. A przecież owe upostaciowane idee robią rzeczy w księgach filozoficznych rzadko opisywane, a więc: kochają się, sprzeczą, piszą listy do siebie, chodzą do teatru, śpią, palą fajki, jeżdżą powozami, piją kawę i przeglądają ilustrowane czasopisma. Chłopiec z *Powtórzenia* jest zarówno przejęty miłością (uwaga: odwzajemnioną), jak i poezją. Tragedia filozoficzna pojawia się wtedy, gdy chce? musi? wybrać między miłością i poezją.

Próbowałem już wcześniej zarysować ten problem, sugerując w przedmowie do *Powtórzenia*, że jest to być może baśń filozoficzna... i Kierkegaard nie chce brać za nią autorskiej odpowiedzialności. A raczej nie chce być autorem w taki sposób, w jaki było się autorem w Europie i w Danii pierwszej połowy XIX wieku.

Kogo bowiem uważano za Autora w tym czasie? Hegla. Był on autorem wspaniałego systemu, w którym zabrakło miejsca dla samego Hegla – indywidualium. Taki przynajmniej zarzut stawiał mu Kierkegaard. To, co chciał przez to powiedzieć, brzmi, jak sądzę, tak: system heglowski nie był skrojony na miarę jednostkowej egzystencji. System ten próbował znieść sprzeczności między bytem przypadkowym i autentycznym. Punktem wyjścia przyjętym za Grekami, była tu historia ducha, który rozwijając się w dziejach (ewoluując), biegł ku swej samorealizacji (swej wolności), zachowując przecież całe bogactwo elementów pozostawionych w tyle, albo mówiąc językiem heglowskim: zanegowanych. (W *Powtórzeniu* elementy te, które Hegel przejął z filozofii greckiej, określa pojęcie wspomnienia.) Pisał autor *Fenomenologii Ducha*:

Duch to substancja, która jest stawianiem się ducha: tym, czym jest on sam w sobie. I dopiero jako to stawianie się, skierowane refleksją ku sobie, jest sam duch naprawdę duchem w sobie. Jest on sam w sobie tym samym ruchem, co poznanie: przemianą bytu w sobie – w byt dla siebie, substancji – w podmiot, przedmiotu świadomości – w przedmiot samowiedzy, co znaczy: w przedmiot, który jest w równym stopniu przedmiotem zniesionym, czyli jego przemiana

w pojęciu. Ruch ten, to ruch kola, które powraca do siebie, a które swój początek zakłada jako coś, co je poprzedza, i co osiąga ono dopiero na końcu.²

Ten dialektyczny proces podzielić można na trzy fazy, gdzie każdy istniejący porządek jest tezą, zawierającą w sobie antytezę, inaczej: konieczność samo-przekroczenia. Teza i antyteza znajdują przystań w godzącej je, a zarazem zachowującej całe bogactwo przebytej drogi – mediatyzującej syntezie.

Zarówno w swych pracach ukończonych jak i w *Papierach* (*Papirer*) nie raz pokazał Kierkegaard, jakim był wnikliwym – i niezadowolonym – uczniem Hegla. Oświetlony wysokim płomieniem polemiki, Hegel stał się dla Duńczyka czymś więcej niż konkretnym, niemieckim filozofem. Także pseudonimem każdego, kto buduje zamknięte systemy filozoficzne. Toteż *Powtórzenie* nazwać można, posługując się bliższym nam określeniem, dekonstrukcją idei „myślenia systemami”.

Proszę zwrócić uwagę na to, że autorem *Powtórzenia* jest Constantinus Constantius, ktoś tak stały, jak nieugięty może być tylko Duch Hegla. I na to, że *Powtórzenie* składa się z trzech części.

Zamiana Hegla na łaciński pseudonim i trójca Kierkegaardowska podążająca śladem trójdzielnej dialektyki heglowskiej, to rezultat zastosowania literackiej figury ironii. Czy nie to właśnie mówią końcowe stronicie *Powtórzenia*, na których czytelnik zostaje powiadomiony, że ta „książka jest napisana na wspak” (s. 133)? Co, rzecz jasna, znaczy: na wspak Heglowi.

Część pierwsza *Powtórzenia*, która odpowiada tezie procesu dialektycznego – jest błędem, a raczej zbiorem możliwie wielkiej liczby błędów. Bo, jak mówi autointerpretacyjna polemika z duńskim heglistą, profesorem Johannem Ludvigiem Heibergiem:

to, co najważniejsze, powiedziane zostało w ostatniej [a naprawdę w drugiej³ – przyp. B.Ś.] części *Powtórzenia*, która, by zwrócić uwagę czytelnika, powtarza tytuł książki. To, co przedtem jest powiedziane, jest zatem żartem, lub jedynie częściową prawdą, co wyraźnie zaznaczam, gdy powątpiewam w możliwość *Powtórzenia* [s. 40].

² G. W. F. Hegel *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt A. Main 1970, (DD) VIII, s. 585.

³ Proszę pamiętać, że mówi to Constantius, „autor” *Powtórzenia*, który widzi książkę „od wewnątrz”. Dlatego trzecią część powieści, gdzie on sam zwraca się wprost do czytelnika, traktuje jako „zewnątrzną” wobec *Powtórzenia*.

Po błędzie, „żarcie, lub częściowej prawdzie”, następuje więc część druga: odpowiednik heglowskiej antytezy. Ale ta część nie zostanie pogodzona z częścią pierwszą w matczynych ramionach syntezy. Przeciwnie: w części trzeciej *Powtórzenia*, gdzie autor–pseudonim zwraca się bezpośrednio do czytelnika, utrzymana zostaje nadrzędność nauk części drugiej, a doświadczenie na tych stronicach zdobyte nie podlega optymizmowi syntetyzującej mediatyzacji.

Wydaje się zatem, iż sam układ książki zwraca uwagę na główny zabieg konstruktorski autora (ktokolwiek by nim nie był). Zabieg ten można określić jako *parodystyczny* i nie był on wcale obcy romantycznej literaturze, współczesnej Kierkegaardowi – i Constantinowi Constantiusowi.

Wydaje się także, że możemy pójść dalej i – przypatrując się uważniej bohaterom książki – stwierdzić, że zasada parodii przyciągnęła inne figury zwyczajne dla literatury pięknej: imitację, synekdochę i hiperbolę oraz, wspomnianą już, ironię.

Oto chłopiec, bohater *Powtórzenia*, cierpi bardzo, zmuszony (przez kogo?) do wyboru między miłością a poezją. Dziewczyna była przecież „jego ukochaną, jedyną, którą kochał, jedyną, którą kochać będzie” (s. 55). Ale ta sama miłość obudziła w nim pociąg do poezji i zamieniła go w poetę. Chłopiec czuje, że musi wybrać. I od razu warto powiedzieć, że dokonawszy wyboru (i porzucając dziewczynę) – przestaje także pisać wiersze, a przynajmniej nam nic o tym nie wiadomo, by je dalej pisał.

Dobrze, ale czemu poeta nie może kochać dziewczyny? Znamy przecież tak wielu poetów, którzy to potrafili, a często nawet potrafili kochać wiele dziewcząt naraz.

Owszem, ale żaden z nich nie mierzy się z Heglem. Chłopiec zaś musi spróbować przygód heglowskiego ducha: musi szukać swej wolności – aby ją odszukać. Ale tam, gdzie duch niemiecki godził w siebie także elementy przekroczone, zanegowane, tam bohater *Powtórzenia* musi wybierać. Nie może być i kochankiem, i poetą. Tak jak później, w głębokiej, hiobowej rozpaczycy będzie zmuszony do innego wyboru (wybór – *valget*, to ważne pojęcie w słowniku Kierkegarda): do zaniechania poezji (przynajmniej duńskiej) – na rzecz słów religii. Jego duch z pewnością nie jest niemiecki.

Wolność i autentyczność są dla chłopca tożsame z odpowiednimi słowami. Z właściwym wypowiedzeniem siebie. Zupełnie odwrotnie

rzecz się miała z Abrahamem, bohaterem *Bojaźni i drżenia*, książki wydanej jednocześnie z *Powtórzeniem*: najwyższe napięcie Abrahama wyraża się w milczeniu... Ale Duch Hegla jest przecież głośny: mówi historią, kulturą, polityką! Szukając s w o j e g o prawdziwego słowa, rozgadany chłopiec pokonuje skokiem stylistyczne przepaście, oddzielające obszary erotyki, estetyki i religii, a właśnie s k o k (*sprinter*) jest pojęciem, które Kierkegaard przeciwstawia Heglowi.

Co mógłby stracić, pozostając z dziewczyną? Własną autentyczność: siebie. Co zyskuje, odrzucając ją? Bezmiennego siebie.

Wiemy więc, że nie potrafi pogodzić miłości erotycznej z rozwojem ducha. Opuszcza zatem świat grecki, gdzie duch i ciało żyją w harmonii. Porzuca Greków, którzy wraz z Heglem tworzą filozoficzne tło *Powtórzenia* — by odtąd poświęcić się zaciętej walce z duchem.

Chłopiec otrzymał (od Constantiusa? od Kierkegaarda?) następujące pytanie: czy potrafiłby żyć na codzień nauką Hegla, która jest przecież bezwyjątkowa, absolutna, a zatem i do niego się stosuje?

Wydaje się, że tak postawiony problem ma cechy literackiej „groteski”, a nawet swoistej s y n e k d o c h y, gdy nic nie znaczący, beziemienny chłopiec, nie nazwany element heglowskiego systemu, ma przeegzaminować największą ideę filozoficzną epoki.

Próbuje więc odpowiedzieć na pytanie zaczynając od poezji. Od poezji takiej, jaką zna, a zatem od poezji duńskiej i od wiersza Paula Martina Møllera, przyjaciela Kierkegaarda. Ale potem, po opuszczeniu ukochanej, naśladuje inny głos, a może lepiej powiedzieć: imituje głos pozostający w bezpośrednim kontakcie z głosem absolutu, z głosem Boga. Przywłaszcza sobie głos Hiobowy. Sam tak o tym opowiada:

Robię to, gdy jestem sam: wtedy przywłaszczam wszystko. [...] Nocami każę palić światło w pokojach, oświetlam cały dom. Wstaję, czytam na głos, prawie krzyczęc urywki z *Księgi Hioba*. Lub otwieram okno i podaję światu jego słowa [s. 116].

Hiob, jak pamiętamy, rozpacza, bo stracił dzieci, dom, trzodę; sam zaś zachorował, a wrzody zadomowiły się w jego ciele. Prócz tego utracił lojalność żony i przyjaciół. A wszystko to bez żadnej przewiny. Ten srogo dotknięty człowiek zadziwia złożonością wiary, gdy skarży się Bogu na Boga, który dzięki zakładowi z Szatanem oddał go w silne ręce Złego.

Ponizony Hiob wywyższa się swym krzykiem — a jego krzyk dosięga ust Pana i skłania Boga do odpowiedzi: do przywrócenia Hiobowi

jego egzystencji w prawdzie. Oto Powtórzenie. Oto odpowiedź Heglowi. Bo czy krzyk Hioba, który zmusił Boga do wypowiedzi, nie jest mocniejszy od głosu immanentnego ducha niemieckiego intelektu?

Ale czemu nasz chłopiec wtóruje Hiobowi? Co ma chłopiec do wyrzucenia Panu, że układa swe skargi w słowa Hioba? Że opuścił dziewczynę? Wszak nie wdał się w to żaden szatan. Chłopiec uczynił to z własnej woli — lub za namową autora, który, jak się zdaje, nie wierzy, by uczucie można było wypowiedzieć, a zatem i przeżyć w „kolistym” i kojącym języku Hegla.

Ale czy ból tak przesadnie ukazany i zapewne w jakiejś mierze odpowiadający uczuciom Sørensa po stracie ukochanej Reginy, nie jest wyrażony za pomocą literackiej hiperboli? Czy nie staje się zatem słowem o b c y m? Sytuacja komunikacyjna i międzyludzka młodzieńca daje się wyrazić zdziwieniem: dlaczego własne uczucia muszą ujać w słowa innych? Z tego powodu, być może, milczenie Abrahama (które jest jego s ł o w e m), ma dla Kierkegaarda większą wagę, niż głośna mowa Hioba. Abrahama nazywa przecież tym, kto skutecznie „uspokaja”, podczas gdy Hiob „koi tylko na chwilę” (s. 120).

Chłopiec, który opisuje utratę miłości, imitując Hiobowe słowa, winny jest zarówno przesady, jak i parodii — być może mimowolnej. A dzieje się tak, bowiem młodzieńcza droga ku wolności nie jest ani harmonijna, ani nie zachowuje smaku przebytych etapów. Przeciwnie: jest znaczone przymusem wyboru i skoku z jednego stanu ducha do innego, wyższego. Wędrowiec zmierza ku swemu f i l o z o f i c z n e m u spełnieniu—przeznaczeniu, ale idąc (a czasem skacząc), podpira się l i t e r a c k i m i laskami parodii, ironii i imitacji, a nawet mocnym kosturem synekdochy, próbując wagi słów obcych, tak jak dziecko próbuje ciężaru znalezionych po drodze kamieni: poprzez odrzucenie. Bo słowa okazują się być tylko i zawsze — cytatami. Bo posługując się ludzkim językiem bez przerwy i bezapelacyjnie — cytujemy. Człowiek może wyrazić prawdę tylko pośrednio, powiada Kierkegaardowska teoria komunikacji⁴ — dzięki, na przykład, figuram parodii, ironii, imitacji. Czy zanika wówczas odrębność narratorskiego „ja”? A może staje się wtedy „ja” (każdego) czytelnika?

Pseudonim zajmuje miejsce imienia autora w Kierkegaardowskiej powieści, po to, by już u samego początku utworu wyrazić przekonanie

⁴ S. Kierkegaard *Papirer*, bind VIII, 2, B 81–89, Kopenhaga 1968.

o zasadniczej otwartości i dialogiczności każdej wypowiedzi kultury. Bo pseudonim to relacja między twórcą a wybraną tradycją do/od której się on polemicznie zwraca/odwraca. Powieść to zawsze o d p o w i e d ź, a Constantin Constantius to „zarówno” (choć nie tylko) Kierkegaard, jak i Hegel.

Przeświadczenie, że nigdy nie jest się w y ł ą c z n y m autorem, lecz zawsze współ-autorem, prowadzi do zrozumienia wypowiedzi jako zawsze współ-wypowiedzi. Jest to koncepcja bliska Bachtinowi⁵ (i szalenie niewygodna dla Związku Zawodowego Pisarzy, stojącego na straży wyłączności © praw autorskich).

Także narrator i bohaterowie współ-wypowiadają się, zmuszeni – w długiej drodze ku sobie samym – do korzystania z obcych słów, którym dzięki ironii, parodii, imitacji, a nawet synekdosze, próbują nadać odcień osobisty – pragną je oswoić.

Wydaje się zatem, że łącząc biegłość filozofa ze zręcznością powieściopisarza, Kierkegaard zbudował i nową filozofię, i nową powieść.

⁵ O związku M. Bachtina z Kierkegaardem pisze A. Fryszman, w: *Teorija komunikacji Sørensa Kierkegarda i dialogičeskoje myslenie Bachtina*, „Wiener Slawistischer Almanach” 31 (1993), s. 39.