

MICHAŁ MRUGALSKI
Warszawa

KIERKEGAARD I KRYTYCZNA TEORIA TRAGEDII

1. Teoria krytyczna tragedii i Kierkegaard¹

Dawno, dawno temu wszyscy odkrywali źródła języka, dziś *en vogue* jest i jest coraz bardziej rozbijanie „absolutnej metafory” – termin Hansa Blumenberga – nauk społecznych: metafory teatru i teatralności. W nowożytności i nowoczesności teatr dramatyczny był macierzą modeli społeczeństwa na równi krytycznych i tych afirmatywnych²: wystarczyło, że

¹ Skróty występujące w tekście odnoszą się do następujących książek: AA – S. Kierkegaard, *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, t. I; P – S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 2000; RL – S. Kierkegaard, *Recenzja literacka „Dwóch epok”, noweli autora „Historii z życia codziennego”, wydanej przez J. L. Heiberga*, przeł. M. Domaradzki, Kały 2008; UN – S. Kierkegaard, *Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift*, przeł. W. Rest, H. Diem, Monachium 2005; KA – T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt nad Menem 2003.

² C. Schmitt, *Legalität und Legitimität*, Berlin 1980; F. Yates, *Theatre of the world*, Chicago 1969; V. Turner, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, przeł. P. Skurowski, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolaniewicz, Warszawa 2005; *Rolle*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründer, Bd. 8.; J. Früchtel, J. Zimmerman, *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens* oraz J. Zimmermann, *Mutmaßungen über die Regie des Lebens. Stationen einer Metaphysik der Inszenierung* [w:] *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, red. J. Früchtel, J. Zimmerman, Frankfurt n. Menem 2001; E. Fischer-Lichte, *Inszenierung und Theatralität*, [w:] *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, red. H. Willems, M. Jurga, Opladen 1998; P. Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, Yale 1994; *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*, red. F. Link, G. Niggel, Berlin 1981; R. Alewyn, *Das große Welttheater*, München 1989; R. Konersmann, *Welttheater als Daseinsmetapher*, [w:] tegoż, *Der Schleier des Timanthes*.

przyjęto założenie, które się narzuca, nieprzejrzystości całości społeczeństwa dla jego członków i już zachowania społeczne stawały się odgrywaniem ról – z mniejszą lub większą kontrolą nad rolą i świadomością roli. Obserwator ogląda pozór czegoś, co pozostaje za kulisą, aktor przyjmuje przedustawne strategie. Od kilkunastu lat głosi się – Baudrillard, Sloterdijk – że nastąpił lub powinien nastąpić koniec rozbicia świata na dwa plany: skryty szwindel i powierzchowne przedstawienie. Twierdzenie, że jeszcze istnieje jakieś przedstawienie i jakaś skryta realność, ma być przedstawieniem dla ubogich duchem, którzy nie rozumieją, że nie ma żadnego przedstawienia, bo skradziono realność. Krytyki dowodzą zatem czegoś zupełnie przeciwnego niż zamierzały, przenosząc problem teatru na wyższe piętro i komplikując go. Na pewno go nie rozwiązują³. Nadal się coś ukrywa – brak różnicy między pozorem a realnością. Aby ukryć brak, inscenizuje się inscenizację, której ma już w istocie nie być. Przedstawienie i teatralność miewa się więc równie dobrze jak za czasów Marksa, dla którego pary przeciwieństw „tragedia” i „komedia”, „tragedia i farsa”, pojęcie „Charaktermaske” itd. – wyjaśniały reguły życia w społeczeństwie kapitalistycznym. W *Nędzy filozofii* zrównywał „badanie rzeczywistej, ziemskiej historii ludzi w każdym stuleciu” z ujmowaniem „owych ludzi zarazem jako autorów i aktorów ich własnego dramatu”, „autorów i aktorów ich własnej historii”⁴. Motyw *thearum mundi* zawsze był migotliwy i podkreślał zarówno różnicę między dramatem a historią, jak i ich tożsamość. Na tej szczególnej cesze metafory teatralnej, która czasem, w pewnych warunkach społecznych⁵, przestaje być metaforą i staje się dosłownością, opiera się konstrukcja i zawrotne oddziaływanie *Don Kichota*.

Perspektiven der historischen Semantik, Frankfurt n. Menem 1994; J.M. González García, R. Konersmann, *Theatrum Mundi*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründer, Bd. 10; *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, red. P. Auslander, Nowy York 2003, t. 1–4, przede wszystkim 3, itd.

³ J. Rancière, *The misadventures of critical thinking* (rejestracja wykładu) <http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/videos/the-misadventures-of-thinking/> [dostęp 22 sierpnia 2011].

⁴ K. Marks, *Nędza filozofii*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 4, Warszawa 1962, s. 147.

⁵ H. Mönkler, *Die Theatralisierung der Politik*, [w:] *Ästhetik der Inszenierung*, dz. cyt., s. 155–156.

Teorie krytyczne najchętniej konstruowały modele społeczeństwa i historii oparte na tragedii i tragiczności. Postulowanie tak dużej roli tragedii dla teorii krytycznej ma prawo budzić zdziwienie. Słynni czytelnicy Kierkegaarda i Nietzschego – Unamuno, Szestow, Scheler, Simmel, Heidegger – nauczyli publiczność automatycznego kojarzenia pojęcia tragiczności z pojęciem losu, który paraliżuje albo uprzedza wszelki sprzeciw jednostki. Filozofia tragedii zdaje się teorią tradycyjną⁶ i antyświeceniową w najgorszym, regresywnym znaczeniu tego słowa. Podtrzymuje zastany porządek ekonomiczno-polityczny, skoro ogłasza bezcelowość sprzeciwu wobec pewnych, starannie wyselekcjonowanych składników ludzkiego losu lub – co z perspektywy dialektyki oświecenia na jedno wychodzi – zachęca taką teorią, powrót do pierwotnego mitu, mitu źródłowego, podczas gdy teoria krytyczna pragnie przekroczyć instrumentalne *ratio*, by stanąć obiema nogami w dziedzinie rozumu prawdziwie rozumnego. Skoro jednak teoria krytyczna brzydzi się ideologią *conditio humana*, a mimo to, jak zobaczymy, opiera się na pewnym modelu tragiczności, to oznacza to, że wysokie spory o naturę międzyludzkiego świata pozwolą badaczowi literatury na nowo zobaczyć architekturę starszych i nowszych dzieł dramatycznych.

Teoria, ażeby być krytyczna wobec tego, co po prostu jest, i jednocześnie docenić niezbędność i trudność zmiany, musi wystrzegać się dwóch skrajności: woluntaryzmu i fatalizmu, które Lukács w *Historii i świadomości klasowej* nazwał dwiema stronami tej samej monety⁷. Tragedia grecka była widownią narodzin jednostki po raz pierwszy w dziejach objawiającej wolę, choć wolność przejawiała się negatywnie. W poddaniu się przemocy, ale takim, że przemoc zdradzała swą naturę i jawiła się niższa moralnie od pojedynczego człowieka, albo w tym, co Rosenzweig nazywa *Beharren* – w zaciętym milczącym uporze wobec fatum, które pochłania człowieka⁸. Tragedia grecka jawi się prasceną oświecenia: prasceną pierwszej krytyki mitu i samokrytyki rozumu, rozumu obserwującego konfrontację wolności z determinacją, jednostkowo-

⁶ M. Horkheimer, *Traditionelle und kritische Theorie* (1937). [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1998, t. 4, s. 178, 203–205; W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, t. 1, s. 279 i n.; C. Menke, *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt n. Menem 1996, s. 20–21, 38.

⁷ G. Lukács, *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, przeł. M. J. Siemek, Warszawa 1988, s. 72.

⁸ F. Rosenzweig, *Gwiazda zbawienia*, przeł. T. Gadacz, Kraków 1998, s. 147 i n.

ści z ogólnością. Tak ujmowali ją wcześni romantycy i Hegel w *Fenomenologii ducha*, choć obie partie zapewne inaczej sądziły o jednostkowości. Tragedia zatem to kamień probierczy teorii. Postać teorii tragedii, jaką przybiera w danej szkole, rozstrzyga, czy teoria tej szkoły jest prawdziwie krytyczna. Na tragedii oparli swoje modele społeczeństwa mistrzowie podejrzeń: Marks, Nietzsche, oraz Freud, zarówno gdy z Breuerem opracowywali „kataraktyczny” model terapii, jak i później. Wystarczy wspomnieć kompleks Edypa, oparty na Sofoklesie i Szekspirze, czy relację przeniesienia, która powiela (kopiuje i multiplikuje) model teatralnej identyfikacji wiodącej znów do katharsis.

Myslicielem, który najsilniej wpłynął na dwudziestowieczną krytyczną teorię tragedii, był Søren Kierkegaard. Kierkegaard opracował swoją teorię tragedii w polu przyciągania Hegla estetyki i ideologii tragiczności opierając się jednocześnie na jawnie konkurencyjnej wobec Heglowskiej interpretacji *Antygony* braci Schleglów⁹, i w zażartym oporze wobec życia społecznego lat 40., zwieńczonych Wiosną Ludów, którą Kierkegaard uznał za spełnienie jego proroctw i punkt zwrotny jego myśli¹⁰. Najciekawszy filozofowie marksistowscy XX wieku często zaczynali od fascynacji Kierkegaardem: przede wszystkim Lukács, ale też Bloch i Benjamin. Kierkegaard prezentuje się wielu obserwatorom jako powidok Karola Marksa¹¹. Ładnie ujął tych dwóch Karl Löwith w postaci biegów, społecznego i indywidualistycznego, powstałych w wyniku rozczepienia Heglowskiej jedności realnego i idealnego, jedności panującej w tym, co on rozumiał przez jednostkowość¹². Jeżeli faktycznie za kryte-

⁹ Zob. A. W. Schlegel, *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, przeł. J. Black, Pittsburgh 1833, s. 72 i n. Tutaj Antygona nie jest wcieleniem sił społecznych lecz samotną, opierającą się i lamentującą jednostką (tak w skrócie).

¹⁰ Zob. K.-M. Kodalle, *Der non-konforme Einzelne. Kierkegaards Existenztheologie*, [w:] *Religionstheorie und politische Theologie*. t.I, *Der Fürst dieser Welt. Carl Schmitt und die Folgen*, red. J. Taubes, Monachium i Paderborn 1983; B. H. Kirmmse, *Kierkegaard and 1848*, „Pergamon. History of European Ideas”, vol. 20 (1995), nr 1-3; B.H. Kirmmse, „Out with it!”. *Modern Breakthrough*, Kierkegaard and Denmark, [w:] *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, red. A. Hannay, G. D. Marino, Cambridge 1998, M. J. Matušík, *Kierkegaard as Socio-Political Thinker and Activist*, „Man and World” 1994 nr 27; A. Hannay, *Two Ways of Coming Back to Reality: Kierkegaard and Lukács*, „Pergamon. History of European Ideas”, vol. 20 (1995), nr 1-3.

¹¹ Np. J. S. Veisland, *Kierkegaard and the Dialectics of Modernism*, New York 1985.

¹² K. Löwith, *Od Hegla do Nietzschego. Rewolucyjny przełom myśli XIX wieku*, przeł. S. Gromadzki, Warszawa 2003, s. 77, 145, też s. 175, 198, 199.

rium podziału na lewicę i prawicę Hegłowską należałoby przyjąć – jak czyni to Löwith – interpretację aforyzmu Hegła, że wszystko, co rzeczywiste, jest rozumne a wszystko rozumne jest rzeczywiste, to Kierkegaard, zwolennik monarchii absolutnej i główne źródło inspiracji dla teologii politycznej Carla Schmitta, przypadłby jednak lewicy, gdyż w przeciwieństwie do prawicy heglowskiej nie uważał, że to, co trwa od 1800 lat i nazywa się chrześcijaństwem jest rozumne, toteż w istocie nie istnieje albo nie zasługuje na istnienie¹³. Jest fałszywe i w złym znaczeniu słowa teatralne, bo nierozumne, gdy porównać je z grecką polis i pierwszym chrześcijaństwem¹⁴.

Wobec wydarzeń 1848 roku Kierkegaard zajął postawę analogiczną do poglądu Marksa na połowiczność wszystkich dotychczasowych rewolucji: francuskiej, tych z początku lat 30. XIX wieku, Wiosny Ludów: należało ostatecznie przeprowadzić rewolucję gruntowną i istotną. Charakterystyczne dla epoki było stopienie w jedno teorii polityki z teologią. Tak na przykład podział na prawicę i lewicę Hegłowską „pod względem formy wywodzi się [...] z politycznego podziału parlamentu francuskiego, pod względem treści zaś – z różnych zapatrywań w kwestii chrystologii”¹⁵. Kierkegaard ujrzał w rewolucji 1848 roku lustrzany obraz reformacji¹⁶: tak jak reformacja zmieniła religię w politykę, tak w toku Wiosny Ludów polityka stała się religią; spełniło się więc marzenie Feuerbacha, który pisał: „Musimy bowiem na powrót stać się religijni – polityka musi stać się naszą religią – może nią być jednak dopiero wtedy, gdy włączamy do swego światopoglądu coś najwyższego, co pozwala podnieść politykę do rangi religii”¹⁷. Lecz także dla Marksa – pod tym względem znów okazuje się uderzająco bliski Kierkegaarda – krytyka religii stanowi początek wszelkiej teorii krytycznej:

¹³ K. Löwith, dz. cyt. s. 93: „Zjawisko dwukierunkowości rozpadu szkoły Hegłowskiej zasadza się na tym, że twierdzenia o rozumności tego, co rzeczywiste, i rzeczywistości tego, co rozumne, połączone u Hegła w jednym metafizycznym punkcie, uległy rozpadowi na aspekt prawicowy i lewicowy – zrazu w dziedzinie problemów religii, następnie zaś – polityki. Prawica kładła nacisk na to, że tylko to, co rzeczywiste, jest także rozumne, a lewica, że jedynie to, co rozumne, jest również rzeczywiste, podczas gdy u Hegła aspekty konserwatywny i rewolucyjny były – przynajmniej formalnie – równoprawne”. por. też G.W.F. *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł. F. Ś. Nowicki, Warszawa 1997, par 213, 445.

¹⁴ K. Löwith, dz. cyt., s. 94.

¹⁵ Tamże, s. 73

¹⁶ Por. B. H. Kirmmse, *Kierkegaard and 1848*, *passim*.

¹⁷ Cyt. za K. Löwith, dz. cyt., 106.

Jest zadaniem *historii*, skoro rozwiął się *nadziemski świat prawdy*, stworzyć podwaliny prawdy ziemskiej. Jest przede wszystkim zadaniem filozofii będącej na usługach historii, skoro zdemaskowano już świętą postać ludzkiej autoalienacji, zdemaskować tę autoalienację w jej nieświętych postaciach. Krytyka nieba przeobraża się w ten sposób w krytykę ziemi, *krytyka religii – w krytykę prawa, krytyka teologii – w krytykę polityki*¹⁸.

Krytyka religijnej polityki skorelowana została zarówno u Marksa, jak i Kierkegaarda ze szczególną estetyką, której podstawowe postulaty ściśle wiązały się z namysłem nad tragicznością, bowiem tragedia, zwłaszcza *Antygona* i *Oresteja*, jawiła się przecież po Heglu prasceną negocjacji religii z polityką. Pierwszy postulat najdobitniej wyraża się w teorii tragicznej ironii, zarówno ironii słów, jak i działań, działań słowami, drugi – w rozważaniach nad różnicą między starą a nową tragicznością, stanowiących najlepiej wykształcony, udokumentowany i najkonkretniejszy obszar teorii nowoczesności jako epoki. Oto te postulaty: 1. Poromantyczna „potencjalizacja”: czyli według definicji Novalisa dostrzeganie zwykłości rzeczy najzwyczajniejszych oraz, na odwrót, niezwykłości tego, co najzwyklejsze, tak, że w pospolita biała sukna stanowić może hieroglif tajemnicy wszechświata. Emblematem tej „potencjalizacji” może być zarówno Marksowski towar, wzrastający do rangi uniwersalnego klucza do społeczeństwa oraz przyrody, jak i *Antygona* tkwiąca w niezbyt rozmownej duńskiej mieszcze opisywana przez Kierkegaarda w *Albo-albo*. 2. Walka z alegorią w imię właściwej symbolowi pełnej jedności konkretności z teorią: w swym eseju o Hegłowskiej filozofii prawa Marks wprost nazywa porządek obywatelski prawem alegorycznym i dla alegorii¹⁹, a Kierkegaard wtóruje mu w *Recenzji literackiej*, gdzie traktuje filozofię Hegla jako symptom epoki powszechnej niwelacji i rozpuszczenia w abstrakcji. Wyobraź sobie rysunek przedstawiający ludzkość złożoną wyłącznie z gzów, gdy o późnej porze, czarno na czarnym, gdy sowa Minierwy dawno wyleciała z kryjówki, która zieje teraz pustką, ludzkość ukazana w postaci chmary gzów kłębi się wokół lampy. Lampa to alegoria, bo podpisano ją wielkimi czarnymi literami: „abstrakcja”.

¹⁸ K. Marks, *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. I, Warszawa 1960, s. 458.

¹⁹ K. Marks, *W kwestii żydowskiej*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. I, dz. cyt., s. 447.

2. Kierkegaard i teoria krytyczna tragedii

Rolę Kierkegaarda dla nowoczesnej teorii krytycznej, przede wszystkim w jej aspekcie tragicznym, pozwala w pełni ujrzeć książka dwudziesto-sześćioletniego Theodora W. Adorna *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Właściwie należałoby rzecz nazwać „de-konstrukcją tego, co estetyczne”, ponieważ autor obraca myśl Kierkegaarda przeciw niej samej, tak, że w tej katastrofie budowlanej albo nawet kosmicznej, gdy wali się logika „sfer” ludzkiego życia, rozbłyśka, jaśniej niż kiedykolwiek później u Adorna, acz równie efemerycznie „nadzieja”. Albo inaczej: w habilitacji Adorna (wykonanej pod opieką Paula Tillicha) myśl krytyczna używa przeciwko Kierkegaardowi wszystkiego, czego się od niego nauczyła. Zamiast budować sfery, konstruuje korelację myśli Kierkegaarda z Georgiem von Lukácsem – zarówno tym młodym, który był pod absolutnym wpływem Kierkegaarda, jak i z autorem *Historii i świadomości klasowej* – z Walterem Benjaminem, z Siegfriedem Kracauerem („memu przyjacielowi Siegfriedowi Kracauerowi” dedykuje Adorno *Konstrukcję estetyczności*), *last but not least* z Ernstem Blochem, który dokonał genialnego i rozstrzygającego o wszystkim dla krytycznej teorii tragedii połączenia Kierkegaarda, reprezentowanego przez Mozartowskiego Don Juana, z Hölderlina komentarzami do *Edypa i Antygony*²⁰, konstelację odcinającą się na czarnym tle Heideggera i Jaspersa, pewnie też przemilczanych decyzyjonistów Carla Schmitta i Emanuela Hirscha²¹, tłumacza i komentatora Kierkegaarda. Książka Adorna dowodzi mimowiednie tezy, która staje się jej podstawową, niesformułowanej wprost przez autora, że dwudziestowieczna myśl krytyczna nie istnieje bez ambiwalentnej relacji z Kierkegaardem. (Nawet Habermas musiał dopełnić obrządek ku czci Duńczyka, choć nic nie przypomina tak bardzo Kierkegaardowskiej „gadaniny” jak teoria działania komunikacyjnego²²). Książka Adorna trafiła do księgarń w dniu dojścia Hitlera do władzy.

Adorno dowodzi, że deklarowana estetyka Kierkegaarda – czy mówi on o przedmiotach estetycznych, czy o jednej ze „sfer” życia, o życiu estety, czy wreszcie rozważa sposoby kształtowania przekazu filozoficznego (KA 24-25) – nie jest w stanie sprostować jego własnemu pisar-

²⁰ Esej z 1928 roku cyt. za: J. Thaler, *Dramatische Seelen. Tragödientheorien im frühen zwanzigsten Jahrhundert*, Bielefeld 2003, s. 41.

²¹ O Hirschu zob. M. Morgan, *Adorno's Reception of Kierkegaard*, <http://www.sorenkierkegaard.nl/artikelen/Engels/095.%20Adorno's%20reception%20of%20kierkegaard.pdf> [dostęp 23 sierpnia 2011].

²² J. Habermas, *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate (Studies in Contemporary German Social Thought)*, Cambridge 1989, s. 251 i n.

stwu (KA 13). Rozważania estetyczne Kierkegaarda w najlepszym wypadku nie wychodzą poza Hegla, ale bywa i tak, że „kult wewnętrzności” blokuje Hegłowskie *Entäusserung* (uzewnętrznienie się ducha) i Kierkegaard popada w osiemnastowieczny normatywizm (KA 30-31) i nie potrafi go parodiować, jak czynił to Friedrich Schlegel, dotąd żonglujący definicjami, aż wywoływał zawrót głowy, podobny do doświadczanego w konfrontacji z pojęciem nieskończoności. Zatem przy dobrych wiatrach Kierkegaard uprawia reakcyjną „klasycystyczną, pokantowską idealistyczną estetykę treści” à la Schiller; także wówczas, gdy definiuje komizm i tragiczność („patos”) ze względu na występowanie sprzeczności (KA 27) albo, tutaj należy wesprzeć Adorna własną irytacją, gdy uznaje za zadanie krytyka literackiego pisanie nudnych, długich streszczeń utworów, które omawia.

Pogarda Adorna oczywiście – według przyjętej w Europie i Stanach Zjednoczonych ludowej psychoanalizy – maskuje zależność: rozważania Kierkegaarda nad tragedią i nad farsą (*Posse*) bezpośrednio wpłynęły na teorię krytyczną. Właśnie wbrew Adornowi rezultaty rozważań, a nie maniera pisarska, która dziś wydaje się nieznośna i musiała żenować już w latach 30. Wszystko lub niemal wszystko, co Adorno znajduje w Kierkegaardzie, by przeciwstawić eksplicytniej estetyce Kierkegaarda, zostało przez Kierkegaarda i tak powiedziane w dialogu toczonym przez pseudonimowych narratorów jego prozy krytycznej. Ażeby odnaleźć w Kierkegaardzie to coś, co można przeciwstawić Kierkegaardowi, Adorno stosuje procedury destruktywnej krytyki, jak opracowywał ją Benjamin w eseju o *Pokrewieństwach z wyboru* Goethego i *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, ale nie wspomina Adorno, że na przykład Benjamin teoria alegorii to „potencjalizacja” procesów społeczno-historycznych opisywanych przez Kierkegaarda w *Recenzji literackiej* (1846) – niwelacji jednostkowości, powstania publiki i jej „gadaniny” – przyprawiona czasowością lęku, jak opisywał go Kierkegaard w eseju o tragedii i *Pojęciu lęku*. Niewątpliwie najważniejszą dla książki Adorna o Kierkegaardzie pracą był właśnie *Ursprung des deutschen Trauerspiels* Benjamin. Tam grecka tragedia zostaje przeciwstawiona barokowemu „trauerspielowi”, dramatowi żałobnemu – i dokładnie to przeciwstawienie przenosi Adorno na dzieło Kierkegaarda, gdy na teorię napuszcza praktykę, tak, że teoria okazuje się samooszustwem pisarza. W deklarowanej estetyce Kierkegaarda można rozpoznać idealistyczną estetykę greckiej tragedii, którą Benjamin preparował narzędziami idealistów i młodego Lukácsa, ujmującego tragiczny los i historię tragiczną nietzscheańsko, formę zaś po Schellingiańsku. Natomiast estetyka znaleziona przez nisz-

czycielską i ratującą krytykę, umykającą samemu Kierkegaardowi, odpowiadałaby trauerspielowi Benjamina. Tragedia wiązałaby się z Schellingniańską z ducha ideologią ofiarniczą: samoofiarowaniem się rozumu w planie poznania albo fetyszyzowaniem męczeństwa w myśli społecznej. Limesem drugiej formy – alegorycznej, strzelającej obrazami dialektycznymi, cezurą zrywającej następstwo przedstawień – byłoby zniesienie ofiary: tak Adorno polemizuje nie tylko z idealizmem, lecz również z Lukácsem, który wbrew temu, co twierdził np. Lucien Goldmann, w *Historii i świadomości klasowej* wcale nie wyzwolił się z ideologii tragiczności – idealistycznej bądź Kierkegaardowskiej. Tej polemice przewodzi wymierzony w metafizyczność Lukácsa ekskurs o tragedii, zamieszczony w obu wersjach *Geist der Utopie* Ernsta Blocha²³, którego Adorno będzie się później przez całe życie wypierać i wstydić, dopóki nie złoży mu ponownie hołdu w późnym eseju *Ucho, dzban i pierwsze doświadczenie*²⁴.

Teraz dwa cytaty pokazujące zamierzenia Adorna:

Gdzie jego filozofia, samoświadoma własnego mitycznego pozoru, odpowiada „estetycznym” określeniom, tam najbardziej zbliża się do rzeczywistości: zarówno jej własnego stanu wewnętrzności bez obiektów, jak i przeciwstawnych jej obcych rzeczy. [...] Gdzie jednak jego filozofia w imię egzystencji pojmuje stan wewnętrzności bez obiektów i mitycznego zaklinania jako substancjalną rzeczywistość, pada ofiarą pozoru, którego w głębi swego pograżenia wypiera się. Pozór, który obrazom myśli błyszczy w oddali jako konstelacja pojednania: w otchłani wewnętrzności płonie niczym pożerający ogień (KA 97–98).

Porządek sfer odwraca się. Gdzie Kierkegaard nie spodziewa się niczego prócz nieciągłości i przygodności kompletnej melancholii, tam popęd naturalny, gdy odmawia mu się spełnienia, podłącza się pod imiona jego przedmiotów i nigdzie w jego filozofii nie trwa nadzieja bardziej uparcie niż w estetycznych diapsalmach [otwierających pierwszą część *Albo-albo* – M. M.], których izolacja przecież na tym polega, według jego planu sfer, że to, co estetyczne, nie może osiągnąć ciągłości (KA 176).

²³ G. Lukács, *Historia i świadomość klasowa*, dz. cyt., s. 107, 118, 135–137, 164–173, 181, 190, 197, 294, 258, 360–361, 398, 409, 412

²⁴ T. W. Adorno, *Ucho, dzban i pierwsze doświadczenie*, przeł. M. Łukasiewicz, „Literatura na Świecie” 1981 nr 7.

Pracami Kierkegaarda, z których Adorno i jego krytyczni nauczyciele nauczyli się najwięcej, tak, że mogli później przy pomocy tej wiedzy rozwarstwiać teksty samego Kierkegaarda, były te zawierające teorie tragiczności. Mniej nawet okrzyczana *Bojaźń i drżenie*: przeciwstawienie milczeń Agamemnona i Abrahama, wodnego człowieka i Hioba wpłynęło przede wszystkim na Franza Rosenzweiga z *Gwiazdy zbawienia* i poprzez niego na Benjamina wizję wyłącznie greckiej, pogańskiej tragedii. Na stosowaną i głoszoną estetykę teorii krytycznej wpływ miał przede wszystkim *Refleks* czy jak chce Jarosław Iwaszkiewicz *Odblask antycznego tragizmu w tragizmie nowoczesnym*, przeciwstawne mu *Powtórzenie*, zwłaszcza gdy omawia *Posse*, farsę, oraz starająca się dać syntezę teorii tragizmu z teorią pozagatunkowej farsy, wciąż nieprzetłumaczona na polski podstawa praca późniejszego Kierkegaarda *Nienaukowe postscriptum do „Okruchów filozoficznych”*, gdzie znajdujemy teorię patosu i komizmu oraz humoru, który jako incognito religii łączy patos z komizmem w jedną całość i zbawia estetyczność, dotąd piekielną: tantaliczną. Z kolei to, co nazwalibyśmy historiozoficzną estetyką życia społecznego teorii krytycznej lub krócej: teorią alegorii, zawiera się – w dużym stopniu – w innych tekstach Kierkegaarda o literaturze: *Recenzji literackiej* oraz w również nie tłumaczonym na polski późnym eseju *O mojej aktywności jako autora*. W swych eksplicytnych tekstach o estetyce Kierkegaard zapowiada pięć podstawowych chwytów pisarskich teorii krytycznej.

Po pierwsze, samą konfrontację antycznego tragizmu z nowoczesnością i właściwym nowoczesności smutkiem: to podstawa książki o trauerspielu Benjamina, arcydzieła myśli krytycznej XX wieku. Bez wątpienia poprzednikom Kierkegaarda – Schellingowi, Heglowi, Schillerowi – różnica między tragedią starożytną a nowożytną posłużyła do charakterystyki przeciwstawnych epok. Kierkegaard jednak pierwszy po idealistach przewartościował cel tragedii: nie było już nim „pojednanie”, lecz prezentacja dwóch afektów – naiwnego smutku i bólu, który jest refleksją nad smutkiem (w niemieckim przekładzie: *Leid* i *Schmerz*²⁵). Teoria Trauer-spielu, dosłownie gry smutku, została oparta na tym schemacie, a Kierkegaarda diagnoza współczesności rozstrzygnęła o kształcie, jaki pod piórem Benjamina przyjął nowożytny trauerspiel²⁶.

²⁵ Posługuję się przekładem z pewnością znanym przedstawicielom teorii krytycznej, być może niedoskonałym, ale wolnym od tak żenujących błędów jak ten Iwaszkiewicza: S. Kierkegaard, *Entweder-Oder. Ein Lebensfragment*, przeł. A. Michelsen, O. Gleiß, Lipsk 1885.

²⁶ Z całą mocą podkreśla tę rolę afektów dla nowoczesnej teorii tragedii K. H. Boh-

Po drugie, właśnie w tekstach o tragedii i komiczności Kierkegaard nie unika, choćby chciał, nawiązania bezpośredniego związku między tym, co estetyczne a religią, nawet po prostu zbawieniem. Inwestycja nadziei mesjańskich w sferę estetyczności charakteryzuje dwudziestowieczną myśl krytyczną. Argumentów za tym, że zbawienie zaszyfrowane w sztuce nie musi oznaczać ośmieszonego estetyzmu poza dobrem i złem, dostarczyła jej też estetyka czystego uczucia Hermanna Cohena, który odegrał rolę łącznika między krytycyzmem kantowskim a dwudziestowieczną teorią krytyczną, a że w późnych pismach religijnych inspirował się Kierkegaardem, pomógł też nawiązać do drugiej potężnej fali filozofii, która określała samą siebie jako krytyczną i wzbierała po śmierci Hegla w latach 40. XIX wieku. Cohen pokazał na przykładzie attyckiej tragedii, w jaki sposób wszelka relacja etyczna między podmiotami wymaga zapośredniczenia w sferze estetycznego pozoru (wspólnotowo przeżywanej fikcji). Estetyka okazała się nie zawieszeniem etyczności, ale jej warunkiem, niemniej właśnie w tym samym momencie wystawienie tragedii stało się, w kategoriach samego Cohena, nieodróżnialne od objawienia prawa²⁷. Jeżeli Kierkegaard gdziekolwiek staje się naprawdę uwodzicielem, to chyba tylko wtedy, gdy określa relację między sferą estetyczną a religijną: tu oszałamia i dwudziestowieczni myśliciele kręcą się wokół niego. Oficjalna doktryna *Stadiów na drodze życia* głosi, że religia znosi etykę i estetykę tak, że z estetyki zachowuje się poczucie nieskończonej możliwości (modus *posse*), acz przepętniającej teraz *esse*. Kierkegaard oficjalnie broni oddzielenia tego, co etyczne, od tego, co estetyczne – widzi zatem niebezpieczeństwo ich zmieszania. W *Refleksie tragizmu antycznego* pomstuje na komiczną i głupią epokę, która w teatrze szuka zbudowania a wrażeń estetycznych w kościele (AA 168). W *Nie-naukowym postscriptum* straszy obrazem pastora-aktora i usiłuje przy pomocy paradoksu strzec religię przed estetyzacją.

Poznać religię po tajemnicy, szczęśliwość po cierpieniu, pewność wiary po niepewności, lekkość po ciężkości, prawdę po absurdalności. Jeśli nie będziemy przy tym obstawać, estetyka i religia stopią się w jednym pomieszanu (UN 612).

rer, *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, Monachium 2009, przede wszystkim we wstępie.

²⁷ Szerzej: M. Mrugalski, *The Theatre of Law – Hermann Cohen's Theory of Greek Tragedy and Conditions of Possibility of a Jewish Philosophy*, [w:] *Traces of Judaism in Contemporary Philosophy*, red. A. Bielik-Robson, A. Lipszyc, Londyn 2012 [w przygotowaniu].

Tyle że tragedia, choć przynależy do sfery estetyki, jest opisywana przez Kierkegaarda przy pomocy paradoksów. Działanie okaże się też doznawaniem i cierpieniem, *Leiden*, wystawienie dramatu służyć będzie wystawieniu ukrywania tajemnicy. (Rosenzweig sformułuje, co wyczytał z Kierkegaarda następująco: dopiero wynalezienie dramatu pozwala milczeć w poezji²⁸). Chociaż poeta ma żyć wyłącznie w dziedzinie wyobraźni i dopiero religia pozwala nawiązać istotną relację z ideą i rzeczywistością, to o dziwo niektórzy pisarze – na przykład autor noweli *Dwie epoki*, bohater *Recenzji literackiej* – prezentuje czytelnikowi „światopogląd”, który rozprzestrzenia confinium pomiędzy tym, co estetyczne, a tym co religijne: „nie jest wyłącznie rozsądkiem, lecz raczej rozsądkiem złagodzonym i uszlachetnionym namową uczuć i wyobraźni” (RL 37). Tak jak teistyczna religia czyni nieprzekraczalne prawo moralne rzeczą przedostatnią, bo wszak w Bogu jest ostateczne miłosierdzie i sprawiedliwość, tak też tragedia ma łączyć surową miłość ojcowską z miłością matczyną, przez co wzbogaca prawo o element ciągłości (AA 163–164²⁹). To nie koniec paradoksów z dziedziny estetycznej, choć ich macierzą pozostaje – poza religią – tragedia: w *Powtórzeniu* poeta jest uprawnionym wyjątkiem (P 136, 148), niczym ów męczennik i bohater, który będzie mógł zbawić świat. Z kolei w *Nienaukowym postscriptum* komentuje Kierkegaard własne *Powtórzenie*, wprost mówiąc, że poetycka jednostka prezentuje lustrzany obraz religii: ni mniej ni więcej tylko obraz jednostkowości, a „tragiczny” (i z drugiej strony komiczny) młodzieniec, bohater *Powtórzenia* może być „fleksją” ogólności dla wszystkich i wzorem dla każdego (UN 410).

Łącznikiem między tym, co religijne, i tragicznym (*pars pro toto* estetycznym) jest katharsis: spośród jej składników może nawet nie tyle współczucie, ile lęk, którego zbawcze działanie – ponieważ lęk uświadamia grzeszność i grzech pierworodny, stanowi warunek zbawienia – opracował Kierkegaard w osobnej książeczce. W *Pojęciu lęku* lęk zostaje określony terminami teorii tragedii: dotyczy losu i stosunku między jednostkowym a ogólnym. Analogicznie tym, co według Kierkegaarda czyni Antygone Sofoklesa tragedią, a nie po prostu interesującym dramatem wyboru wartości, jest dziedziczność jej winy. Kierkegaard gra, opracowując nowoczesny tragizm, z grzechem pierworodnym: inną dziedziczną winą, która zaciera granicę między działaniem a doznawaniem i domaga się ofiary (AA 169). Problem z trupem brata obgryzanym przez zwierzęta

²⁸ F. Rosenzweig, dz. cyt., s. 156.

²⁹ Nie zgadzam się z takim przekładem Iwaszkiewicza.

miał być dla Greków *non plus ultra*: tragedia Sofoklesa opowiada przede wszystkim o klątwie ciężącej nad całym rodem (AA 177). Greckie pojęcie losu, które generuje wspaniałe konstrukcje tragicznych fabuł, zawiera estetycznie zaciemnioną prawdę upadku stworzenia.

Większość eseju o tragedii z pierwszego tomu *Albo-albo* poświęca Kierkegaard lawirowaniu między pelagianizmem nowoczesności, uznającą jedynie estetyczną i prawną odpowiedzialność indywidualną, a winą tragiczną i religijną. Oczywiście, jak to ma w zwyczaju, przeczy też samemu sobie, twierdząc w innym miejscu, że Jehowa jest mimo wszystko aż nazbyt etyczny, by jego „wyroki” rzucać na całe pokolenia zainteresowały tragika na równi z poczynaniami greckich bogów, estetycznych *par excellence* (AA 170). W jednym miejscu powiada, że ukrzyżowanie Chrystusa to najgłębsza tragedia, w innym zaś – że to już nie tragedia a religia. Jednak tragedia prowadzi do katharsis, a estetyczne wstrząśnienie indywidualności – czytamy w *Recenzji literackiej* – jest zawsze duchowe, toteż światopogląd *Historii życia codziennego* przynosi ukojenie i uzdrowienie, czyli – dodajmy – katharsis. „Duchowe wstrząśnienie indywidualności jest *eo ipso* oznaką zdecydowanie religijnych kategorii” (RL 38). W czasach, gdy niemal nie sposób być chrześcijaninem, bo nie dopuszcza do tego religia oficjalna, być może tragedia, gdyby udało się ją odnowić, stanowiłaby właściwe źródło duchowych wstrząsów i objawień:

Tragizm zawiera smutek, ale i lekarstwo, którego w rzeczywistości nie należy odrzucać, a kiedy w sposób nadnaturalny, jak to się próbuje w naszych czasach, chce się ocalić samego siebie, traci się siebie i staje się komicznym (AA 163).

Po trzecie, figura myśli, w której architektonika pisarstwa filozoficznego jak nigdzie indziej stapia się w jedno z „przesłaniem”³⁰. Siegfried Kracauer, Ernst Bloch, Walter Benjamin i Theodor W. Adorno mają predykcję do tragicznej formy narracji. Przez całą rozciągłość wywodu koncentrują grozę, ażeby na sam koniec zamigotać przed oczami jakąś niemożliwą i niezbędną nadzieją. Ta zapożyczona tyleż od greckich tragiczków, ile od poheglowskiej filozofii tragiczności forma migotliwego pojeżdżania znakomicie nadaje się do uprawiania krytyki: pozwala bez litości i złudzeń odkryć grozę czasów, w których żyjemy, i jednościennie wypuścić na koniec racę, której powidok pod powieką zjawi się widmem gwiazdy, pobożnie Przewodniczką nazywanej w Polsce. Tego chwytu nauczyli

³⁰ Poza tym krytycy przejęli od Kierkegaarda styl alegoryczny.

się dwudziestowieczni krytycy od Kiergeaarda, Kierkegaarda zwracając przeciw Kierkegaardowi, ponieważ jego filozofia „chwili”³¹, gdy wieczność wdziera się w czas, rozbrzmiewa w odczarowanym świecie nie-szczerym zaklinaniem. Na bezpośrednie zjawienia *sacrum* pozostają Adorno i jego starsi koledzy szczególnie wyczuleni i gdy tylko je zarejestrują, wrogo się do nich odnoszą. Z drugiej strony, w sferze estetycznej, *Don Juan* Mozarta – pisze Kierkegaard w eseju *Mozarcie z Albo-albo* – wprowadzać ma nas w wieczność, która nie leży poza czasem, lecz w samym środku czasu, „niezasłonięta żadną kurtyną”. Adorno skwapliwie podchwytuje motyw *Don Juana* (KA 164), lecz przecież nie zachęca swego i Kierkegaarda czytelnika do pozostania w sferze nienasyconego pragnienia, bo ten beczas zmysłowości, o ile jest funkcją braku zmiany, może być blisko spokrewniony z piekielną nudą i wiecznym powtarzaniem tego samego. Ernst Bloch wzmacnił już był dla Adorna eterycznego *Don Juana*, kiedy w recenzji z wystawienia opery, zaszczepiwszy na eseju Kierkegaarda teorię cezury wziętą z komentarzy Hölderlina do tragedii Sofoklesa, pozwolił Kierkegaardowskiej teorii zmysłowości rozbrzmiewać w szeroko rozwartych czeluściach piekielnych, bo tym miała być cezura u Sofoklesa: wystąpieniami Tyrezjasza, który wkracza „w przebieg losu jako stróż mocy natury, która to moc tragicznie usuwa człowieka z jego sfery życiowej, z ośrodka jego wewnętrznego życia wprost do innego świata, wyrzuca go do ekscentrycznej sfery martwych”³². – Z tych względów tak obiecująca wydaje się dwudziestowiecznym krytykom ta trzecia jeszcze, ani wprost estetyczna i ani religijna „chwila” Kierkegaarda, która rozbłyskuje wraz ze śmiercią nowoczesnej Antygony z *Refleksu antycznego tragizmu w tragizmie nowoczesnym*. Chwila tragiczna nie epatuje konfesyjnością, a przecież zbawia: „Tylko w śmierci może znaleźć spokój, jej życie poświęcone jest żalowi, i w ten sposób wskazuje ona jakby granicę, kładzie tamę nieszczęściu, które może brzemienne w następstwa przetrwałoby w następnych pokoleniach. Tylko w chwili swej śmierci może wyznać głębię swej miłości, może wyznać, że należy do niego, w momencie, kiedy już do niego nie należy” (A 186-187).

Po czwarte, Kierkegaard jest ważnym zawodnikiem w tej sztafecie, która ciągnie się od Tybingi Schellinga, Hölderlina i Hegla, a może od Kró-

³¹ Oczywiście ważnym źródłem byłaby też książka o afekcie rozpacz *Choroba na śmierć*. Jednak filozofia „chwili” lepiej pozwala przełożyć się na formę snucia dyskursu niż filozofia rozpacz, która odnosi się raczej do „materiału” namysłu.

³² F. Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke und Briefe*, red. Georg Mieth, Monachium 1989, t. 2, s. 391.

lewca Hamanna i Herdera. Otóż, w skrócie, filozofia Kierkegaarda, podobnie jak namysł poprzedników, próbuje zmierzyć się z terrorem, który w czasie Rewolucji Francuskiej wybuchnąć miał, gdy moralizatorska abstrakcja bezpośrednio zetknęła się z życiem, jakie sobie jest. Hamann i Herder będą wywlekać ograniczenia i ograniczającą moc Kantowskiego oświecenia, traktowanego powszechnie jako dzieło niemieckiego Robespierre'a³³, Hölderlin w uwagach do *Edypa* i *Antygony* poleci współczesnym tragedię jako antidotum na niedociągnięcia filozofii i polityki. U Hegla w *Fenomenologii ducha* terror rewolucji wynika z abstrakcyjności oświeceniowego *ratio*, ale Kierkegaard, tak jak młody Marks, ogłasza filozofię Hegla, który całą swą filozofię zmienił w próbę zaradzenia terrorystycznej abstrakcji, ofiarą i winowajcą paneuropejskiej niwelacji tego, co prawdziwe ludzkie i rozumne. Bez Kierkegaarda gorzej rozumie się dialektykę oświecenia, która, jeszcze przed książką Kierkegaarda o Adornie, gdzie już wyraźnie dochodzi do głosu, rysuje się we wczesnych „esejach weimarskich” Kracauera, piszącego pod wielkim i nieskrywanym wrażeniem Kierkegaarda³⁴. Wydana trzynaście lat po *Konstruktion des Ästhetischen* fundamentalna *Dialektyka oświecenia* Adorna i Horkheimera znajduje zapowiedź najważniejszych swoich też znajdzie właśnie w książce Adorna o Kierkegaardzie i jego estetyce.

Po piąte wreszcie najbardziej ezoteryczny motyw, zapewne dlatego że do zajmowania się nim przymusza proza Kafki, dla którego Kierkegaard stanowił coś na wzór herosa³⁵. Kafka połączył sprawy rozsadzające, zadawałoby się Adornowi, filozofię Kierkegaarda; Adornowi, którego czołobitność wobec Kafki, że połączył te aspekty, równa była rozczarowaniu Kierkegaardem. Problemy przypadające tragedii – chociażby prawo i wina, dziedziczna wina – stapiają się u Kafki jakimś cudownym sposobem z dziedziną farsy i czystej możliwości (*Posse z Powtórzenia* Kierkegaarda). Wystarczy wspomnieć skazańca z *Kolonii karnej*, co wyczynia, jak błaznuje, gdy zostaje ocalony, choć nie uniewinniony, Sancho Panse, Odradka, ostatni rozdział *Der Verschollene* (*Ameryka*), gdzie

³³ Klasycy, którzy stworzyli topos: K. Marks, *Filozoficzny manifest historycznej szkoły prawa*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieta*, t. I, dz. cyt.; H. Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, [w:] *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Berlin i Weimar 1972, t. 5; H. Heine, *Lutetia*, [w:] *Sämtliche Schrifte*. München 1974, t. 5.

³⁴ S. Kracauer, *The Mass Ornament, The Hotel Lobby, Photography*, [w:] tegoż, *The Mass Ornament. Weimar Essays*, przeł. T.Y. Levin, Cambridge i Londyn 1995.

³⁵ Por. zapisy z dziennika 21 sierpnia 1913, 27 sierpnia 1916.

Gericht, sąd, łączy się z jedzeniem różnych *Gerichte*, dań, przez członków gargantuicznego Teatru z Oklahomy. Połączenie bez widocznych szwów czystej teatralnej błazenady z tragicznością prawa i sprawiedliwości to najtrudniejszy i najbardziej pociągający moment pisarstwa Kafki, bo w nim najwyraźniej majaczy jakieś niekonfesjonalne zbawienie. Ofiara zdaje się niezbędną, opromienia pięknem – jak w *Antygonie* – a jednak nie wzbudza entuzjazmu, jak u Nietzscheanistów czy chrześcijan. To, co dwudziestowiecznej teorii krytycznej wydawało się niedościgłym ideałem, Kafka znajdował u Kierkegaarda.

ABSTRACT

Kierkegaard and the Critical Theory of Tragedy

The paper surveys the influence of Kierkegaard's theory of the Greek and the modern tragedy, spread through his various writings, on the 20th Century Critical Theory, especially Adorno. The theses that author formulates may be summarized as follows: there is a critical strain in the tragedy theory (i.e. an anti-metaphysical and anti-mythical strain) and Kierkegaard is one of its major proponents. Moreover, the way it embraces the Greek tragedy is a reliable sign for the theory's being critical. The author names five respects in which Kierkegaard influenced first Lukács, Rosenzweig, then Bloch and Benjamin and finally Adorno. These are: a very specific, based on a notion of sentiment, way of confronting the ancient and the modern tragedy; overlapping of the tragedy and the religious salvation; a philosophy of a special tragic "moment" that is responsible for the poetics of modern critical writing; special reading of tragedy as a forerunner of the dialectic of the Enlightenment; Kierkegaard's reading of the Greek tragedy and comedy as a key to Kafka's writings and especially their interpretation by the critical thinkers.