

Wokół estetyki Kierkegaarda

I. Pokusa i abominacja. Dwuznaczny charakter estetyki u Kierkegaarda

Kierkegaard często wypowiadał się na temat estetyki, ale jej obraz nie stawał się z tego powodu bardziej przejrzysty. Tylko część tych wypowiedzi miała charakter od-autorski, eksplicytny i asertywny. Większość z nich Kierkegaard przypisywał jednakże fikcyjnym pseudonimom i zmyślonym postaciom. Były to więc przytoczone wypowiedzi o wystylizowanym charakterze. Prezentowały również poglądy negowane – nie tylko te akceptowane. Analogicznie rzecz miała się z wypowiedziami ironicznymi, pastiszowymi i parodiującymi, z natury rzeczy wieloznacznymi¹. Skomplikował je ponadto metaforyczny, skrótowy i aluzyjny sposób przekazu². Toteż rekonstrukcja estetyki Kierkegaarda pozostaje wyjątkowo złożonym zadaniem. Musi uwzględniać zarówno jego wyznania, deklaracje w roli teoretyka, estety i artysty słowa, jak i – pośrednio – retoryczne figury i stylistyczne transformacje³.

Tymczasem częstą praktyką stało się identyfikowanie poglądów samego Kierkegaarda z poglądami fikcyjnych pseudonimów i postaci. Taką mylącą wykładnią okazała się chociażby interpretacja opowiadania *Dziennik uwodziciela* umieszczonego w pierwszym, „estetycznym” tomie *Albo-albo*. Powstawały w rezultacie nieporozumienia podobne do tych, w których poglądy senatora Nowosilcowa w *Dziadach* cz. III przypisywano Mickiewiczowi. Mylono więc opinie dyskredytowane z afirmowanymi przez autora. Nasuwa to wniosek, że żadne oderwane wypowiedzi Kierkegaarda nie wyczerpywały jego estetyki, lecz że jej obraz wyłaniał się dopiero z wielogłosowej całości dzieła zawierającej częstokroć wypowiedzi „zawieszane” i hipotetyczne, dalekie od przejrzystości i bezspornej konkluzji. Demonstrowała owa całość w pierwszym rzędzie status eksperymentującego poszukiwania usytuowanego w kontekście, a zarazem w opozycji do etyki i religii (wiary), a nie zaś gotowej, jednolitej zamkniętej i apodyktycznej prezentacji poglądów. Stosowałyby się to zarówno do pism pseudonimowych, literacko wystylizowanych,

¹ Na dwuznaczny (*zweideutig*) charakter wypowiedzi estetycznych Kierkegaarda trafnie i przenikliwie wskazywał Theodor W. Adorno w wydanej w 1933 roku pracy *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. „Dialektyka rzeczy – pisat – jest dla niego jednocześnie dialektyką komunikowania” (*Die Dialektik in den Sachen ist ihm zugleich Dialektik der Mitteilung*), cyt. wg wydania Suhrkamp: Frankfurt am Main 1962, s. 9.

² J. Lorentzen, *Kierkegaard's Metaphors*, Mason, Ga 2001.

³ O skali trudności doświadczanych we wspomnianej rekonstrukcji może świadczyć to, że amerykańska badaczka Sylvia Walsh uznała (dość wątpliwie) za przekaz etyczno-estetyczny również sposób życia (realizowaną i postulowaną biografię) Kierkegaarda, zob. eadem, *Living Poetically: Kierkegaard's Existential Aesthetics*, Pennsylvania State University Press 1994.

w rodzaju *Albo-albo* lub *Kończąc nienaukowe post scriptum*, jak i do akademickiej rozprawy „na stopień” *O pojęciu ironii*⁴.

Kierkegaard, ogólnie biorąc, przedkładał podmiotowe, subiektywne, egzystencjalne rozumienie problemów estetyki nad stanowisko rzeczowe („obiektywne”), preferujące unieruchomienie, analizę, definicje i systematykę poszczególnych sztuk⁵. Ważnym źródłem takiej subiektywnej inspiracji była dla Kierkegarda refleksja estetyczna Immanuela Kanta. Królewiecki filozof, autor wpływowej *Krytyki władzy sądzienia* (*Urteilskritik*, 1790), przeniósł, jak pisała znawczyni epoki Piama Gajdenko:

„środek ciężkości całej problematyki estetycznej ze sfery obiektywnej w subiektywną. Zamiast rozważyć pytanie, czym jest piękno samo w sobie, niezależnie od jego odbioru przez podmiot, postawił pytanie, jaka jest struktura tego stanu, który nazywamy przeżyciem estetycznym, przy czym przedmiot wzbudzający je charakteryzował jako piękny”⁶.

Wiążąc to, co estetyczne z subiektywnością i rekonstruując „estetyczny pogląd na życie (*æsthetisk Livs-Anskuelse*)” Kierkegaard, zauważmy, tyleż nawiązywał do myśli Kanta, ile rozwijał i radykalizował jego stanowisko, niejednokrotnie daleko poza nie wykraczając.

Duński pisarz i myśliciel skupił się tedy na rozważaniu swoistych założeń, cech i objawów szeroko pojętej egzystencji estetycznej, dostępnej w zasadzie każdemu człowiekowi, niekoniecznie właściwej jedynie poecie, pisarzowi, artyście, znawcy czy miłośnikowi sztuki. Dokonał w ten sposób egzystencjalnej reinterpretacji i rozszerzenia zakresu „tego, co estetyczne (*det Æsthetiske*)”. Ujmował tedy pogląd, nastawienie i postawę estetyczną jako wyróżniony sposób życia i stosunek do niego, a nie zaś, jak zwykło się sądzić, jedynie uzdolnienia artystyczne i specyficzny typ działalności twórczej. Nazwa „esteta” odnosiła się zatem bez wyjątku do każdego, kto zajmował wobec życia określoną postawę, podczas gdy poeta, artysta lub filozof jedynie kondensowali i symbolizowali jej właściwości.

I tej właśnie egzystencji i postawie estetycznej Kierkegaard przeciwstawił egzystencję i postawę etyczną i religijną.

„Istnieją – twierdził pseudonim Kierkegarda Johannes Climacus – trzy sfery egzystencji: estetyczna, etyczna, religijna. Odpowiadają im dwa pogranicza: ironia tworzy pogranicze między sferą estetyczną i etyczną; humor tworzy pogranicze między sferą etyczną i religijną”⁷.

⁴ Na ambiwalentny charakter estetyki Kierkegarda zwraca uwagę Hans Feger, *Philosophy as Hubris. Kierkegaard's Critique of Romantic Irony as a Critique of Immanent Thinking*, „The Harvard Review of Philosophy”, Vol. 8, Issue 1, Spring 2000, s. 109–131.

⁵ Stosując w niektórych tekstach pseudonimowych tryb *quasi*-obiektywny, Kierkegaard nierzadko zwodził czytelnika, przemycal bowiem w tym trybie elementy pastiszu, subtelnej ironii lub parodii. Przykłady takie można znaleźć w pierwszym, estetycznym tomie pseudonimowego dzieła *Albo-albo*.

⁶ П.П. Гайдено, *Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века*, Республика: Moskwa 1997, s. 79 [P.P. Gajdenko, *Proryw k transcendentnomu. Nowaja ontologija XX wieka*, Moskwa 1997, s. 79].

⁷ SV, 10, 179. O sferach egzystencji także: SV, 8, 266–267; SV, 9, 247–249). Teksty Kierkegarda cytuję według wydania *Samlede Vaerker*, t. 1–20, København 1962–1964; pierwsza liczba oznacza tom, druga, po przecinku – stronę. Wydanie to łatwo porównać z innymi wydaniami – w tym z najnowszym – odwołując się do internetowego wydania *Søren Kierkegaards Skrifter* [SKS] elektronisk version 1.8.1 ved Karsten Kynde, <http://sks.dk/forside/indhold.asp>. Jeśli nie podaję nazwiska tłumacza, przekład jest mój własny.

Egzystencja etyczna i religijna stanowiły w tym ujęciu opozycję i alternatywę wobec egzystencji estetycznej, odpowiadającej usposobieniu, instynktom i potrzebom „człowieka natury”, sceptycznej wobec zbiorowych lub nadprzyrodzonych norm i rygorów, pogrążonej w relatywizmie, postrzegającej najwyższe instancje w samej jednostce oraz ogólnie w człowieku ufnym w rozum i ludzkie, przyrodzone przymioty. Archetypy (idealne modele) tego rodzaju egzystencji uosabiali w opinii Kierkegaarda artysta, poeta i filozof. Nie była ona jego zdaniem rzeczą dowolną. Wynikała z samej istoty ich działalności oraz wypływającego z niej stosunku do siebie samych i do świata.

To jeszcze nie wszystko. Pogląd na świat i egzystencja estetyczna zachęcały do postawy bezpośredniości w stosunku do siebie samego, otoczenia (innych ludzi) i świata. Toteż taką bezpośrednią egzystencją estetyczną rządziło jawne lub skrywane pragnienie, by unikać nudy, poszukiwać w życiu „tego, co interesujące” (*det Interessante*)⁸ i rozkoszować się doczesnym życiem (*at nyde Livet*). Estetyczny pogląd na świat – wielu badaczy niestety o tym zapominało i nadal zapomina – obejmował jednakże wiele rozmaitych odmian i odcieni. Modelowymi, literackimi postaciami estetów byli w oczach duńskiego pisarza zarówno żywiołowo zmysłowy, popularny w epoce Don Juan, jak i – na zasadzie kontrastu – działający z premedytacją, „uczony” i „refleksyjny” Faust Goethego. I jeden, i drugi nie uznawali wyższych praw i racji nad sobą – więzów socjalnych, obyczajów, zasad moralnych, praw boskich. Dążyli natomiast do tego, by poszukiwać w życiu rzeczy podniecających i spektakularnych, delectować się nimi, zaspokajać swe pragnienia i zachcianki oraz radować się nieskrępowaną wolnością.

W idealizującym ujęciu pisarza egzystencja i postawa estetyczna przejawiały się tedy w braniu życia takim, jakim ono było, w sposób naturalny, bez wybiegania myślą i wyobraźnią w odległą (na przykład pośmiertną) przyszłość, bez troski – tak istotnej dla religijności Kierkegaarda – o zbawienie wieczne oraz bez stosowania się do ponadjednostkowych zasad, ograniczeń czy powinności. Towarzyszyła temu obojętność wobec takich instytucji i wartości, jak małżeństwo, rodzina, ojczyzna, życie społeczne. Modelowy esteta stawiał natomiast na pierwszym planie kontemplowanie własnych, zmysłowych oraz intelektualnych przeżyć. Wyżywał się w nieprzerwanym poszukiwaniu odmiany i nowości: w doświadczaniu coraz to nowych możliwości, w ucieczce od trwałych więzi i zobowiązań, słowem, od rzeczywistości. Demonstrował postawę sceptycyzmu, ironii, miłości własnej. Efektem tych zachowań ocenianych z pozycji etycznej i religijnej była zdaniem Kierkegaarda fragmentaryzacja i rozproszenie życia osobowego, a w dalszym planie – zagubienie i rozpacz.

Jeśli spojrzymy od strony historycznej, okaże się, że model estety Kierkegaard wyprowadzał w pierwszym rzędzie z doświadczeń i praktyk wczesnych romantyków⁹. Trafnie zauważał w notatce z 1836 roku, iż romantyzmu nie sposób zdefiniować, albowiem

⁸ Kategorię tę omawia C.H. Koch, *Kierkegaard og Det interessante: En studie i en æstetisk kategori*, Reitzel 1992.

⁹ W. McDonald, *Kierkegaard and Romanticism* [w:] J. Lippitt, George Pattison (eds), *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, Oxford 2013, s. 94–111. Zob. także G. vom Hofe, *Die Romantikskritik Sören Kierkegaards*, Frankfurt am Main 1972.

„romantyzm wyraża się w tym, iż przelewa się przez wszystkie granice (*thi deri ligger netop det Romantiske, at det flyder over alle Grændser*)”¹⁰. Z jednej strony krytykował romantyków w takich pismach, jak *O pojęciu ironii* lub *Albo-albo*, z drugiej zaś w całym swoim pisarstwie – nie tylko wczesnym, jak się to niekiedy przyjmuje – pozostawał pod ich niezwykle silnym wpływem. Przejawiał się on nie tyle w mechanicznym naśladowaniu romantyków, ile w przejmowaniu właściwej dla nich problematyki, w jej krytycznej i często polemicznej transformacji oraz w dostosowywaniu do własnej koncepcji pisarskiej i myślowej, gdzie częstokroć radykalnie zmieniała ona oblicze.

Pojęcia romantycznej ironii, subiektywności, magii szeroko pojętej poezji wchłaniającej prozę i powieść, prymatu wnętrza nad zewnętrżnością, zasady mieszania gatunków i stylów, wyższości intuicji, namiętności i fantazji nad rozumem, „bycia pojedynczym” czy odnowy chrześcijaństwa – wszystkie idee tego rodzaju występowały w dyskursach teoretycznych i realizacjach romantyków europejskich. Można by rzec, iż bez krytycznej recepcji romantyków – zwłaszcza niemieckich, należy tu wymienić w pierwszym rzędzie Fryderyka Schlegla¹¹, Novalisa¹², E.T.A. Hoffmanna¹³ czy Josepha Eichendorffa¹⁴ – nie byłoby w ogóle Kierkegaarda i jego krytyki estetyzmu, utożsamianego z rodzającą się laicką ideologią modernizmu, a także – w odległej perspektywie – postmodernizmu.

Preferując subiektywną, egzystencjalną stronę estetyki, Kierkegaard interesująco naświetlał również jej wybrane aspekty przedmiotowe, kojarzone zresztą wprost lub pośrednio z problematyką egzystencjalną¹⁵. Obejmowały one rozwiniętą pojęciowo estetykę teoretyczną, wykładaną fragmentarycznie – ale zarazem odkrywczą – w poszczególnych pismach. Odzwierciedlały dobrą orientację duńskiego pisarza w dawnych i współczesnych mu kierunkach literatury i sztuki oraz w towarzyszących im dyskursach krytycznych i teoretycznych. Wyrażały sposób rozumienia piękna i sztuki, określały

¹⁰ SKS, 27, 162, Papir 219, <http://sks.dk/p95/txt.xml> (Dostęp: 1.08.2014).

¹¹ B. Söderquist, *Friedrich Schlegel: On Ironic Communication, Subjectivity and Selfhood* [w:] Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard and his German Contemporaries: Literature and Aesthetics. Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Vol. 6. Tom 3., Farnham 2008, s. 185–234. Do F. Schlegla Kierkegaard nawiązywał wprost w rozprawie *O pojęciu ironii*, ale – jak dowodzi Söderquist – pośrednie nawiązania do autora *Lucyndy* występują także w wielu innych pismach, zwłaszcza w *Albo-albo* i *Stadiach na drodze życia*. Obiektem polemiki była w szczególności Schległowska idea podmiotowej autokreacji.

¹² O relacji Kierkegaard – Novalis, zob. W. McDonald, *Kierkegaard and Romanticism*, op. cit., s. 102–103; 107.

¹³ Judith Bartha, E.T.A. Hoffmann: *A Source w for Kierkegaard's Conceptions of Authorship, Poetic-Artistic Existence, Irony and Humor* [w:] J. Stewart (ed.), op. cit., s. 115–138.

¹⁴ J. Purver, *Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic* [w:] J. Stewart (ed.), op. cit., s. 25–50. J. Purver pisze w podsumowaniu artykułu: “Hence not only Kierkegaard's conception of “existence-spheres”, but also his understanding of his mission to Christendom, can be traced back to [Eichendorff's novel] *Dichter und ihre Gesellen*. (...) As for our reading of Kierkegaard, the complex use that he makes of Eichendorff's work, particularly of Victor von Hohenstein and the latter's various personae, has a number of implications as regards the sources not only of his critique of Romanticism, but also of his thought in general, and as regards his relationship to his pseudonyms. Beyond that, the findings of this essay indicate that late German Romanticism had a major impact not only on Kierkegaard, but, through him, on modern and postmodern thought [podkr. EK]. This challenges the accepted view of late Romanticism as backward-looking in contrast to early Romanticism, which is usually seen as more progressive”, s. 47.

¹⁵ Przykładem kojarzenia obu aspektów może być szkic *Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv* (1848), który łączy kompetencję teatralną z egzystencjalną analizą sytuacji starzejącej się aktorki (Johanne Luise Heiberg).

rodzaje sztuk, prezentowały krytycznie ich klasyfikacje, omawiały poszczególne kategorie estetyczne, jak pojęcie medium, idei, języka, obrazu, fikcji, kompozycji, narracji, nastroju, liryzmu, tragizmu, komizmu, humoru, ironii, stylu, poetyckości itd. W planie normatywnym Kierkegaard formułował z kolei określone zasady i kryteria estetyczne, jak chociażby rozważane w studium *Stadia erotyki bezpośredniej* kryteria klasyczności w sztuce¹⁶.

Praktycznym ogniwem pisarstwa Kierkegaarda była z kolei estetyka realizowana. Jej świadectwem okazała się w pierwszym rzędzie formalnie i stylistycznie różnorodna i kunsztowna pod względem literackim twórczość pseudonimowa. Uzupełniały ją – na innym planie i w nieco innym trybie – systematycznie prowadzone zapiski, dzienniki, intymne wyznania autobiograficzne, a przede wszystkim publikowana autorska twórczość religijna, zawierająca liczne kazania i tak zwane mowy budujące (*Taler*).

Paradoksem Kierkegaarda było to, iż w sferze refleksji i estetycznej działalności pisarskiej wykazywał znamienne, trudną na pierwszy rzut oka do zrozumienia i zaakceptowania dwoistość. Wiódł bowiem, zgodnie z własnymi poglądami i definicjami, typowe życie estety. Sam zresztą o sobie pisał: „Jestem tylko poetą (*Jeg er kun en Digter*)”. Dowodziła tego ponadto klarownie obfita produkcja pisarska i intelektualna, skupiona bez reszty na myślach, słowie, języku, ideach i tekstach, a nie zaś na „nagim egzystowaniu”, wyrażonym w przeżyciach, aktach, gestach, uczynkach i działaniach.

Ale postawa tego typu spotykała się w jego pismach z krytyczną ripostą. Etyk Wilhelm występujący w drugim tomie *Albo-albo* następująco charakteryzował bowiem ideologię oraz stanowisko estety:

„(...) ten, kto mówi, że chce rozkoszować się życiem, zawsze stawia warunek, który albo znajduje się na zewnątrz jednostki, albo występuje w niej samej, ale w taki jednakże sposób, że nie pojawia się w niej za sprawą jej samej”¹⁷.

Tu tkwił więc grzech pierworodny egzystencji estetycznej. Cechował ją realnie brak prawdziwej wolności i samostanowienia, spętanie warunkami, nad którymi osobowość nie sprawowała pełnej kontroli. Pytanie, czy Kierkegaard powyższą diagnozę stosował świadomie do samego siebie w roli poety i estety, pozostaje bez odpowiedzi. Jej następstwem była jednakże nieunikniona i niewymazywalna podwójność jego myśli i praktyki estetycznej. Rzutowała ona na jej swoiste zawieszenie, umowność i tymczasowość oraz na towarzyszące jej współbrzmienie pierwiastków sprzeciwu i negacji.

Kondycja Kierkegaarda – poety i estety była więc dramatycznie podzielona czy wręcz rozdarta. Żył więc pisaniem (czy też „sobą-pisaniem”, jak powiedziałby Edward Stachura)

¹⁶ AA, 1, 57. Skrót AA oznacza tytuł *Albo-albo*: t. 1 w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza, t. 2 w przekładzie Karola Toeplitza. PWN: Warszawa 1976. Po skrócie AA pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę. Tam, gdzie korzystam z elementów wcześniejszych polskich przekładów lub porównuję je z własnymi, podaję obok SV skrót AA.

¹⁷ SV, 3, 169 (AA, 2, 241). Duński zwrot *at nyde Livet* niekoniecznie oznacza używać życia w sensie zewnętrznym, ponieważ, jak objaśniał etyk estecie – „najbardziej intensywne rozkosz przejawia się w tym, by utrzymać rozkosz wspólnie ze świadomością, że w następnej chwili być może ona zniknąć”, zob. SV, 3, 29. Pisząc o rozkoszy, Kierkegaard mógł mieć na myśli orgazm.

i tworzonymi dziełami, a nie postulowanymi przez siebie „uczynkami miłości”, udzielaniem się innym, modlitwami, kontemplacją i adoracją religijną. Trawił bowiem życie i czas na pisaniu kolejnych tekstów i na cyzelowaniu stylu, a nie, jak sam przecież postulował, na etycznym działaniu i czynieniu dobra oraz na religijnym, egzystencjalnym doświadczaniu rozpaczy, troski, trwogi i cierpienia. Będąc w praktyce estetą, był jednak również programowym antyestetą. Krytykował bezpośrednio lub za pośrednictwem kreowanych przez siebie pseudonimów estetyczny pogląd na świat i sposób życia. Zanurzając się w rzeczywistość estetyczną, nie pozwalał jej bez reszty zapanować nad sobą. Był jednocześnie w niej, poza nią i przeciwko niej. Tą żywotną, egzystencjalną alternatywą dla estetyki były etyka i religia.

Zawiązywała się tedy tutaj niemożliwa do okiełznania i rozwiązania sprzeczność. Powstawała ona między tym, co Kierkegaard w pismach głosił, a tym, czym faktycznie się zajmował. Pisanie uważał bowiem za formę alienacji, egzystowanie zaś poza pisaniem – za „życie prawdziwe”, zgodne z etyką i religią. Pisząc nieprzerwanie, nie wyrzekł się tedy alienacji, ale oswajał i łagodził jej negatywne skutki za sprawą tego, iż był jej, jak sądził, świadomy i że wprzęgał ją w realizację „wyższych celów”, głównie etycznych i religijnych, aczkolwiek realizowanych głównie pisarsko, a więc jedynie wtórnie i połowicznie¹⁸. Życie w stanie napiętej sprzeczności, podziału i rozdarcia traktował w konsekwencji jako tragiczną „prawdę egzystencji”, konieczność, przeznaczenie i rodzaj próby.

Zmagaty się w nim zatem dwie przeciwne sobie natury i polarne sposoby egzystencji. Jedną uosabiała żywiołowa, kusząca, niemożliwa do pokonania wręcz skłonność do estetyki: uwielbienie dla słów, pasja mówienia i namiętność pisania. Drugą – zazdrośna o wyjątkowość, dyscyplinująca, represyjna („karząca”) etyka i religia. Jako esteta, Kierkegaard pisał więc i w z g o d z i e z samym sobą – to jest w poczuciu niewystawionej, autorskiej i pisarskiej rozkoszy – i rozpaczliwie przeciwko samemu sobie. Dwoistość ta charakteryzowała i jego postawę estetyczną, i samą estetykę.

II. Wokół estetyki słowa i literatury. Tworzywo jako różnica

Estetyka słowa, języka i literatury zajmowała bez wątpienia kluczowe miejsce w refleksji Kierkegaarda. Medium słowa – tworzywo (*Stof*) – różniło ją od estetyki muzycznej, malarskiej, rzeźbiarskiej, teatralnej, operowej czy architektonicznej. Rzutowała na stosunek kopenhaskiego pisarza do współczesnej literatury duńskiej, niemieckiej i innych krajów europejskich – do jej poszczególnych przedstawicieli – oraz, co ważniejsze, do własnego warsztatu literackiego¹⁹. W poszczególnych pismach naświetlał on jej aspekty teoretyczne, normatywne i praktyczne. Występowała także w jego myśli i twórczości w roli krytycznego skalpela wobec odmiennych estetyk i praktyk literackich, jak również sama stawała się obiektem i celem krytyki z etycznego i religijnego punktu widzenia.

¹⁸ Pisanie było tylko zastępczą formą realizacji etyki i religii, a „uczonych w piśmie” kojarzono z faryzeuszami.

¹⁹ O stosunku do literatury niemieckiej i romantycznego kontekstu literackiego pisze Judith Purver, Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic [w]: Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard and his German Contemporaries: Literature and Aesthetics. Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Vol. 6. Tom 3., Farnham 2008, s. 25–50.

Wyróżniał ją konwencjonalny język²⁰. Stanowił on środek wyrazu i przekazu myśli, przeżyć, fantazji, idei, ducha, wreszcie konkretnych znaczeń. Nie komunikował on jednakże bezpośrednio, wiernie i dosłownie szeroko pojętej rzeczywistości zewnętrznej, ani tym bardziej wewnętrznej. Przekazywał jedynie możliwość (domysł) istnienia takiej rzeczywistości, ale nie jej bezwzględny pewność. Zawierał bowiem subiektywne pierwiastki idealne i fikcyjne. Uniemożliwiały one dokładne utożsamienie słowa z tym, co ono wyraża lub oznacza (desygnuje i denotuje).

W akcie poznawczym słowa zamieniały zastane, realne istnienie w możliwość takiego istnienia. W działaniu przetwarzały z kolei słowną możliwość (intencję, projekt, wypowiedzianą myśl) w czyn i realne istnienie. Oba te ruchy Kierkegaard oznaczał odpowiednio skrótami: jako przejście *ab esse ad posse* (od realnego bycia w stan możliwości) oraz *ab posse ad esse* (transformacja możliwości w realizację, rzeczywiste istnienie). Przejścia te zakładały udział (pośrednictwo) podmiotu, użytkownika języka. Uwzględniały czynnik antropocentryczny, egzystencjalny i subiektywny.

Kierkegaard odwoływał się tutaj do pragmatyki (w dzisiejszym rozumieniu tego terminu) i pojmował literaturę jako rodzaj odwleczonego w czasie i zapośredniczonego przez odbiór działania²¹. Negował z kolei realizm, naturalizm i weryzm. Uważał kierunki te za estetycznie chybione, sprzeczne z komunikowaniem przez słowo możliwości. Przeczył bowiem, by docierały one wprost do „faktów” i do „nagiej rzeczywistości”. Nie były przecież w stanie ominąć i zignorować pierwiastków podmiotowych oraz swoistych dla mówiącego form egzystencji, sposobów nazywania i punktów widzenia. W sferze idei i faktów wiedza „z wyłączeniem podmiotu” była niemożliwa.

Pod względem estetycznym jednakże liczyły się w słowie pierwiastki zmysłowe (brzmienie), a zwłaszcza znaczeniowe, przystosowane do wyrażania i komunikowania myśli, idei, ducha i niejako wyspecjalizowane w tej dziedzinie. Porównując słowo z muzyką, którą wespół z innymi sztukami Kierkegaard traktował jako rodzaj języka²², przyznawał wprawdzie, że, podobnie jak brzmienia słowne wyrażają niejednokrotnie zmysłowe wartości muzyczne, muzyka tematyczna (przedstawiająca) komunikuje idee lub obrazy. Podkreślał jednak, że wyrażanie zmysłowych wartości muzycznych stanowi tylko *u b o c z n ą* i *akompaniującą* funkcję słowa, podczas gdy komunikowanie idei lub obrazów bywa z kolei *w t ó r n ą*, *podrzędną* funkcją muzyki. O prymarnej funkcji słowa decydowało komunikowanie *z n a c z e ń*, a o prymarnej funkcji muzyki – bezpośrednio, ogólne wyrażanie lirycznej *z m y ś l o w o ś c i*.

Tymczasem naczelnym kryterium estetycznym było według Kierkegaarda wewnętrzne, wzajemne dostosowywanie do siebie idei oraz przekazującego je medium. Zadanie

²⁰ Wyróżnik ten jest o tyle istotny i znaczący, że również w innych sztukach – muzyce, malarstwie czy rzeźbie – Kierkegaard dopatrywał się znamion języka, aczkolwiek wskazywał na konstytutywną odmienną (nie-arbitralność) właściwego im tworzywa oraz jego funkcji.

²¹ W duchu teorii aktów mowy interpretował Kierkegaard Poul Lübcke, *Kierkegaard and Indirect Communication*, „History of European Ideas”, Vol. 12, 1990, No. 1, s. 31–40.

²² „(...) muzyka jest językiem (*Musikken er et Sprog*)”; „(...) także rzeźba i malarstwo są pewnego rodzaju mową (...)”, SV, 2, 64–65. W rzeźbie, malarstwie i architekturze pierwiastek zmysłowy przestawał być jedynie narzędziem i uzyskiwał aktywną, samoistną wartość estetyczną.

to wymagało z jednej strony doboru adekwatnego dla danej idei medium, z drugiej – skorelowania danego medium z odpowiednią dla niego ideą. Nie każde medium było bowiem właściwe dla przekazu określonej idei i odwrotnie: nie każda idea przystawała do ustalonego medium. Muzyka zaledwie tolerowała przekaz znaczeń, słowo z kolei – zmysłowej, brzmieniowej bezpośredniości. Tymczasem przekaz zmysłowej bezpośredniości przylegał właśnie idealnie do muzyki, a przekaz znaczeń, sensu, treści lub idei – do słowa²⁵. Trafna koordynacja z medium powodowała, że idea „przeświecała” poprzez nie.

Toteż „klasyczną pełnię” dzieło osiągało w momencie, w którym dane medium komunikowało swoją własną ideę i w którym pokrywała się ona z medium²⁴. Kolidująca idea i medium osłabiała lub niweczyła efekt artystyczny w sztuce. Dotyczyło to zarówno, dajmy na to, parafrazy czasowego przebiegu wydarzeń (fabuły, historii, opowieści) w rzeźbie lub malarstwie, jak i użycia rozciągniętej czasowo muzyki do przekazania aktu lub malarskiej sceny pocałunku. W sytuacjach nieartystycznych niewłaściwa forma deformowała z kolei przekaz treści²⁵. Ten akcent kładziony na pierwszorzędną rolę formy nie oznaczał jednakże jej usamodzielnienia, lecz przeciwstawiał się jej pomniejszeniu i lekceważeniu.

Ideą adekwatną dla muzyki była w świetle szkicu *Stadia erotyki bezpośredniej* abstrakcyjna idea genialności zmysłów, słowem, ekspresji i przekazu wewnętrznej, „naturalnej”, zmysłowej emocjonalności skoncentrowanej w jednostce. „Szczęście Mozarta polegało na tym – pisał esteta w *Stadiach* na temat opery *Don Giovanni* – że dostał mu się temat (*Stof*), który sam w sobie jest absolutnie muzyczny (...)”²⁶. Ogólnie traktowana („abstrakcyjna”) genialność zmysłowa stanowiła bowiem jedyny w swoim rodzaju „przedmiot absolutny” muzyki, podczas gdy inne idee i tematy miały dla niej tylko podrzędne znaczenie. Nie odpowiadały w pełni swoistej, jedynej w swym rodzaju naturze muzycznego medium oraz nie wynikały wprost z jego konstytutywnych własności²⁷.

Takiego tematu „abstrakcyjnej genialności zmysłów” nie można było adekwatnie przekazać za pośrednictwem słowa różnicującego i konkretyzującego znaczenia. Literatura okazywała się tu bezsilna. Słowo tylko cząstkowo potrafiło wyrazić pełnię abstrakcyjnej, zmysłowej bezpośredniości i spontaniczności. Nie dysponowało zmysłowymi

²⁵ Esteta, fikcyjny autor szkicu *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna* (AA, 1, 48–154) idealną korelację upatrywał między innymi w *Iliadzie* Homera, gdyż forma utworu „była formą samego tworzywa” (*Formen var Stoffets egen Form*), SV, 2, 49. Duński tytuł tego szkicu: *De umiddelbare erotiske Stadier, eller det Musikalsk-erotiske*. Iwaszkiewicz nieznacznie uprościł tytuł: wyeksponował muzyczność kosztem erotyki, ponadto duńskie słowo *Stof* (tworzywo, materiał, środek wyrazu) tłumaczył jako „temat”.

²⁴ Antony Aumann interpretuje tę zasadę w kategoriach jedności treści i formy, *Kierkegaard, paraphrase, and the unity of form and content*, „*Philosophy Today*”, Winter 2013, s. 376–387.

²⁵ *Ibidem*, s. 377.

²⁶ SV, 2, 56 (AA, 1, 60).

²⁷ Joachim Grage, *Hotho: A Dialogue on Romantic Irony and the Fascination with Mozart's Don Giovanni* [w:] J. Stewart (ed.), *Kierkegaard and His German Contemporaries: Literature and Aesthetics*, op. cit., s. 139–154; Elisabete M. de Sousa, *Wolfgang Amadeus Mozart: The Love for Music and the Music of Love* [w:] Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions – Literature, Drama and Music: Sources, Reception and Resources*, Volume 5, Tome III, Farnham 2009, s. 137–168.

własnościami i możliwościami muzyki, podobnie zresztą jak język muzyki nie był w stanie sprostać konkretyzującym, nazywającym funkcjom języka poezji i literatury. Nie był tedy władny przekazać konkretnych treści i znaczeń narracyjno-fabularnych (epickich, „historycznych”) – czyli dziania się i następstwa zdarzeń – które stanowiły o specyfice i kompetencji języka w ogóle, a narracji fabularnej i poezji epickiej w szczególności.

Kierkegaard w zasadzie akceptował podział Gottholda Ephraima Lessinga z *Laokona* na sztuki czasowe i przestrzenne. Mimo przynależności do wspólnej grupy sztuk czasowych, czas muzyki według Duńczyka istotnie różnił się od epickiego czasu narracyjno-fabularnego. Nie potrafił bowiem wyrazić konkretnego dziania się i toku wydarzeń, gdyż nie zawierał elementów rozwoju i postępu w takim znaczeniu i rozmiarze jak czas historyczny, epicki i fabularny²⁸. Stanowisko to uzasadniał w *Stadiach* wspomniany esteta:

„Genialność zmysłowa jest więc absolutnym przedmiotem muzyki. Genialność zmysłowa jest absolutnie liryczna i w muzyce wybucha z całą swą liryczną niecierpliwością; jest ona przecież duchowo określona, dlatego jest siłą, życiem, ruchem, ciągłym niepokojem, ciągłą sukcesją; ten niepokój jednakże, ta sukcesja nie wzbogacają jej, pozostaje ona ciągle ta sama, nie rozwija się, lecz pędzi nieprzerwanie naprzód, jakby na jednym tchu”²⁹.

W przeciwieństwie do muzyki medium języka nie było w stanie wyrazić zmysłowej, lirycznej bezpośredniości w stopniu maksymalnym³⁰. Uniemożliwiała to swoista, intelektualnie zapośredniczająca – a tym samym niszcząca naturalną, przedrefleksyjną bezpośredniość zmysłową – natura tego medium. Toteż liryczność poetycka zawsze pozostawała w takim czy innym stopniu domeną znaczeń i myśli. Rozstrzygała o tym językowa natura medium lirycznego. Kierkegaard, rzecz jasna, uwzględniał dążenia zmierzające do stworzenia w literaturze efektów bezpośredniości – starano się je uzyskać za pomocą usamodzielnienia brzmienia lub aspektu graficznego słowa, urzeczowieniem go, próbami zastąpienia oznaczaną rzeczywistością – jednakże eksperymenty tego typu uważał za utopijne, wewnętrznie sprzeczne, niemożliwe do pełnego urzeczywistnienia, marginesowe.

Poglądy tego typu określały negatywny stosunek Kierkegarda do poszczególnych nurtów literatury współczesnej, którą poddawał pryncypialnej krytyce właśnie z powyższego stanowiska. Zarzucał jej dążenia i praktyki, które rażąco deformowały medium słowa. Stawiały ją w pozycji estetycznie sprzecznej lub fałszywej. Dotyczyło to na przykład zamiany językowego przekazu myśli (idei) na przekaz muzyczności, a także poetyki werystycznej lub naturalistycznej, którymi kierowało utopijne pragnienie bezpośredniego odzwierciedlenia rzeczywistości.

Stosunek Kierkegarda do literackiej estetyki współczesności był, ogólnie biorąc polemiczny. Rozwinął i pogłębił krytycznie problematykę i praktykę romantycznej ironii, ale odnosił się jednocześnie negatywnie do rozmaitych kierunków współczesnej,

²⁸ Ibidem.

²⁹ SV, 2, 69 (AA, 1, 78).

³⁰ Możliwa była w języku jedynie bezpośredniość duchowa, bezpośredniość myśli, wyrażalna w języku, ale nie bezpośredniość odpowiadająca naturze zmysłowości, por. SV, 2, 68–69 (AA, 1, 77).

„modernistycznej” literatury artystycznej. Wykazywała ona jego zdaniem estetyczne zagubienie: rażący brak samowiedzy oraz skryzalizowanego poglądu na życie. Krytykował tedy zarówno popularne, choć nazbyt osobiste i autobiograficzne produkty liryzmu powieściowego w rodzimych, duńskich utworach H.C. Andersena (powieść *Tylko grajek*), jak i publiczność literacką, która nie potrafiła należycie ocenić „dojrzałych” etycznie „historii powszednich” Madame Gyllembourg³¹. Z dystansem oceniał wybujały subiektywizm niemieckich romantyków oraz „klasyczną elegancję” Goethego. Współczesna estetyka literacka wymagała według niego przebudowy od podstaw – właśnie pod kątem przemyślenia właściwości języka i pełnego wykorzystania jego potencjału.

Kierkegaard stawiał wobec zadania ukształtowania własnej poetyki i estetyki, które odzwierciedlałyby jego odrębne stanowisko w sprawach języka i literatury. Dokonywał tedy w tym celu krytycznego przewertowania i przewartościowania dorobku epoki, rewizji żywych we współczesności tradycji, a także tradycji fundamentalnych, jak chrystianizm i dorobek pogańskiej przeszłości.

Postulował, by treść przekazu dopasowywała się zarówno do właściwości medium, jak i do „stającej się subiektywności” autora, pseudonimu lub zobrazowanej w utworze postaci. Domagał się estetyki skierowanej zasadniczo ku wnętrzu jednostki, odzwierciedlającej kondycję tyleż ja pojedynczego, ile uniwersalnego. Inspirowane przez nią utwory miały „dialektycznie” – na zasadzie kontrastu lub przeciwieństwa – przekazywać niewidzialne z zewnątrz życie wewnętrzne „pojedynczego”, odtwarzać proces jego stawania się, umożliwiać samodzielną interpretację odbiorcy. Wspomniana estetyka stroniła natomiast od stylu obiektywnego i neutralnego. Bezosobową wiedzę zastępowała rozszepionym wewnątrznie komunikowaniem pośrednim.

Estetyka Kierkegaarda nasycała wiele trudności. Musiała bowiem rozwiązać problem, jak wyrażać przeżycia z samego założenia ukryte, trudno wyrażalne lub zgoła niewyrażalne. Usiłowała przedstawiać to, co z natury nieprzedstawialne. Programowo przeciwna sensualizmowi, poszukiwała niekonwencjonalnych form odpowiednich dla wyrażenia emocji i nastroju. Jedną z jej dyrektyw była synteza różnorodności, ich wzajemne zapośredniczanie się.

Wskazówek na temat tych poszukiwań Kierkegaarda udzielały w szczególności pisma pseudonimowe. Wyrażały one poza kilkoma wyjątkami (były to pisma sygnowane pseudonimem „Anti-Climacus”) postawę i punkt widzenia estety: zaabsorbowanie własnym, bezpośrednim istnieniem i własnym ego, skupienie na rzeczy i na dziele. Udzielały ich szkice i epistoły zamieszczone w *Albo-albo*. Mimo znamion pastiszu prezentowały one w lekkiej, subiektywnej formie niektóre założenia estetyki literackiej Kierkegaarda, częstokroć w kontekście porównawczym.

Zdaniem Duńczyka literaturę piękną wyróżniało w stosunku do innych mediów nasyconie historyczną konkretnością, podczas gdy uosobieniem mediów ogólnych,

³¹ Stosunek Kierkegaarda do literatury duńskiej prezentują liczne studia w pracy zbiorowej: Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard and his Danish Contemporaries: Literature, Drama, and Aesthetics. Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Vol. 7, Tom 3, Farnham 2009. Zob. także Joseph Westfall, *The Kierkegaardian Author: Authorship and Performance in Kierkegaard*, Berlin 2007, s. 31–74.

abstrakcyjnych były architektura, rzeźba, malarstwo, zwłaszcza muzyka, które eksponowały różne formy i stopnie nasycenia zmysłowości. Muzyce przypadła rola szczególna, ponieważ dysponowała możliwością przekazu „duchowo określonej” wewnętrznej, zmysłowej, lirycznej bezpośredniości.

Tę kluczową w różnicowaniu poszczególnych sztuk kategorię zmysłowości Kierkegaard pojmował w sposób specyficzny. Uważał, że zmysłowość wprowadziło do świata chrześcijaństwo, lecz nie jako zasadę pozytywną, tylko jako pierwiastek wykluczony, ukonstytuowany jako żywioł odrębny i autonomiczny za sprawą owego wykluczenia. Dialektycznie patrząc, chrześcijańska negacja zmysłowości ze względu na uznanie wyższości ducha oznaczała paradoksalnie również ustanowienie zmysłowości jako kategorii *sui generis* duchowej, a więc nie tylko jako zawsze równej sobie bezpośredniości, lecz także jako określonego znaczenia, sensu, który poszukuje właściwego dla siebie medium. Tym samym zmysłowość ujawniała się nie sama przez się, lecz „dzięki stanowisku przeciwnemu, które je właśnie wyklucza”³². To stanowisko pozwalało wyróżnić bezpośredniość opozycyjną w stosunku do czynnika duchowego oraz bezpośredniość duchową, której przejawem były estetyczne, pozbawione dialektyki formy literatury (wylewność liryczna, potok refleksji itd.). To one stanowiły w pierwszym rzędzie cel ataku Kierkegarda antyestety.

III. „Istotą idei jest mowa”. Muzyka – język – refleksja

Język stanowił dla Kierkegarda bez wątpienia węzłowe medium estetyczne, gdyż właśnie w sferze porozumiewania się oraz działalności pisarskiej i literackiej sytuowały się jego własne zainteresowania i dokonania twórcze. Zajęte przez niego stanowisko, inaczej niż wobec muzyki, malarstwa, rzeźby czy architektury, przestawało być tutaj wyłączenie pozycją obserwatora, teoretyka i odbiorcy. Stawało się natomiast pozycją praktyka, czyli pisarza (*Forfatter*) i poety (*Digter*). Stanowiąc narzędzie pisarskie, język okazywał się jednakże również przedmiotem refleksji teoretycznej. Duński autor starał się bowiem koordynować wyrażane w tekstach idee z naturą medium, które je komunikowało, oraz potęgować w ten sposób siłę ich oddziaływania. Eliminował tą drogą pojawiające się tamże dysonanse, które powstawały w wyniku niedopasowania medium i wyrażanej przez nie idei.

W przeciwieństwie do innych sztuk i mediów istota języka tkwiła zdaniem Kierkegarda w przekazywaniu sprecyzowanych, konkretnych idei, niemożliwych do zakomunikowania za pomocą muzyki, rzeźby, architektury czy tańca. Ta zasada obowiązywała zresztą także odwrotnie. W szkicu *Stadia erotyki bezpośredniej* Kierkegaard-esteta dowodził, że:

„(...) każde wyrażenie idei jest zawsze rodzajem mowy, gdyż istotą idei jest mowa (*da Ideens Væsen er Sproget*)”³³. „Mowa traktowana jako medium absolutnie duchowo określone jest właśnie z tego względu właściwym medium idei (*er derfor Ideens egentlige Medium*)”; „W mowie pierwiastek

³² SV, 2, 60.

³³ SV, 2, 64–65.

zmysłowy (*det Sandselige*) w roli medium sprowadza się tym samym jedynie do funkcji narzędzia i stale podlega negacji³⁴.

Tymczasem ów pierwiastek zmysłowy w innych mediach – muzyce, rzeźbie, plastyce itd. – podlegał wyeksponowaniu i odgrywał pozytywną i aktywną rolę estetyczną.

To podkreślenie związku konkretnych idei z wyrazem językowym („istotą idei jest mowa”) stanowiło bez wątpienia o nowoczesnym i nowatorskim myśleniu Kierkegaarda. Rozstrzygało o różnicy z wieloma innymi myślicielami epoki, pojmującymi idee na sposób platoński, jako twory samoistne, obojętne na nośniki i kształty językowe. Podkreślenie związku idei z językiem i mową zasadniczo zmieniło pod wieloma względami spojrzenie na literaturę, filozofię, teologię oraz na komunikaty o charakterze etyczno-religijnym.

Tym samym w koncepcji Kierkegaarda język ciążył ku wypowiedzeniu idei (myśli), podczas gdy idee (myśli) dążyły z natury rzeczy ku urzeczywistnieniu w języku. Nie znaczyło to jednak zlekceważenia jego aspektu brzmieniowo-wypowiedzeniowego. *Stadia erotyki bezpośredniej* akcentowały, że w odbiorze „język skierowany jest do ucha” i że „ucho jest najbardziej duchowo określonym zmysłem (*Sands*)”³⁵. Tę cechę, podobnie jak rozciągłość w czasie, język dzielił z muzyką, mimo że obie te cechy funkcjonowały nieco inaczej w obu mediach. Wynikało stąd zarówno brzmieniowo-czasowe pokrewieństwo języka i muzyki, kontrastujące ze sztukami przestrzennymi (malarstwo, rzeźba, architektura), jak i wspomniane wcześniej ujęcie muzyki jako *sui generis* języka i abstrakcyjnej formy bezpośredniej zmysłowości.

Kierkegaard-esteta przeczył jednakże, jakoby inne niż język i muzyka brzmienia lub odgłosy naturalne miały jakiegokolwiek znaczenie (były jego nośnikami) i dawały się wartościować. W naturze, sugerował, wszystko jest tedy pozbawione duchowości i dlatego równe sobie. Kierkegaard polemizował w ten sposób z romantycznym „upodmiotowieniem” i „uduchowieniem” natury. Prezentował natomiast antropologiczną teorię brzmień muzycznych i językowych oraz analogiczną teorię percepcyjnej czasowości właściwej ogólnie literaturze i muzyce.

Duchowość – i w tym sensie antropocentryczność – stanowiła tedy główne znamię języka. Rozstrzygała także o podrzędnym stosunku pierwiastka zmysłowego w języku, uznawanego za „narzędzie (*Redskab*)” i w powszednich użyciach – w przeciwieństwie do innych sztuk, zwłaszcza przestrzennych – klarownie przeźroczyściego. Kierkegaard zwracał jednakże uwagę na to, że wbrew swojej duchowej konkretności język okazywał się bardziej abstrakcyjny w porównaniu z medium samej *egzystencji*. Pseudonim Johannes Climacus konkludował tedy w *Zamykającym nienaukowym post scriptum*, iż „mowa (*Tale*) jest bardziej abstrakcyjnym medium niż egzystencja, albowiem mowa bywa w stosunku do tego, co etyczne, zwodnicza”. Mimo intelektualnego wyrafinowania „charakteryzuje się ona skróconą perspektywą” i dlatego jest trudniej rzecz uczynić aniżeli przedstawić lub opisać ją w mowie³⁶.

³⁴ SV, 2, 65.

³⁵ SV, 2, 66.

³⁶ SV, 10, 146–147.

Eksponując funkcje ideotwórcze, narracyjne i fabularne języka, Kierkegaard przeczył tezie, że maksimum poetyckości w prozie lub w wierszu zawiera się w efektach brzmieniowych. Niekiedy istotnie dają one wrażenie zmysłowej bezpośredniości, ale powodują z kolei upodrzednienie lub zanikanie idei (sensu) na rzecz brzmienia. Polemizował też z poglądem, że proza retoryczna i poezja znajdują urzeczywistnienie w rytmicznej lub nastrojowej muzyczności. Proces „umuzycznienia mowy” Kierkegaard-esteta ujmował w *Stadiach erotyki bezpośredniej* jako ruch regresywny, nie jako progresywny, rodzący intensyfikację mowy. Muzyczność stanowiła jego zdaniem prafenomen oraz epifenomen mowy, ale nie jej istotę i zwieńczenie. Mowa wprawdzie wyłaniała się z muzyczności, ale też w niej znajdowała swój kres. Przekształcana w muzykę (rytm, instrumentację głoskową, melodyjność), stawała się hybrydą, rodzajem niemowy.

Stanowisko tego rodzaju uzasadniał argument, że:

„Muzyka wyraża stale to, co bezpośrednio w jego bezpośredniości. Wynika stąd, że w porównaniu z językiem muzyka występuje wcześniej lub później, ale też wynika to, iż jest nieporozumieniem uznanie muzyki za medium doskonalsze [od mowy]. Język zawiera refleksję i dlatego nie może wyrazić bezpośredniości. Refleksja zabija bezpośredniość [podkr. EK], stąd jest rzeczą niemożliwą wyrazić w języku muzyczność. Tymczasem to pozorne ubóstwo języka jest właśnie jego bogactwem. Bezpośredniość jest mianowicie nieokreślonością, której język nie potrafi ująć; ale ta właśnie nieokreśloność [muzyki] nie świadczy bynajmniej o doskonałości, lecz jej braku”³⁷.

Tezy, że język zawiera refleksję oraz że refleksja „zabija” bezpośredniość, tworzyły kamień węgielny myśli estetycznej Kierkegaarda. Unaoczniały one nieprzekraczalną granicę i różnicę między językiem oraz muzyką. Przemawiały na korzyść właściwej językowi określoności.

Kierkegaard-esteta nie sprowadzał jednakże wypowiedzi do „nagiego” przekazu idei. Inne jej składniki, jak muzyczność czy obrazowość, ujmował natomiast przez pryzmat komunikowanych idei lub w relacji do sposobu ich zakomunikowania. Eksponował w efekcie znakową, słowną funkcję zapośredniczania (zastępowania, reprezentowania) komunikowanej idei oraz wyrażania i przekazu refleksji. Wszelkie próby pomniejszenia lub zignorowania tej funkcji uważał za chybione. Powodowały one zachwianie określoności i precyzji wypowiedzi na rzecz nieokreśloności, niejasności i ciemności typowej dla mediów abstrakcyjnych, komunikujących zmysłową bezpośredniość, inaczej, tworzywo. To samo dotyczyło prób przekazywania bezpośredniości za pośrednictwem zreflektowanego słowa. Rodziło to kwadraturę koła, „przekaz niemożliwy”...

Dla Kierkegaarda język konwencjonalny był więc optymalnym medium duchowym. Wyjawszy sytuacje graniczne i eksperymentalne, upodrzedniał, zawieszał lub nosił w komunikacyjnym użyciu konstituujące go pierwiastki zmysłowe (brzmienie, napisy). Różnił się tym kardynalnie od innych mediów. Czynności te umożliwiały zarówno przekaz,

³⁷ SV, 2, 68 (AA, 1, 76–77).

jak i odbiór (rozumienie) sensu słów i mowy. Duński autor uważał więc, że eksponowanie brzmienia lub kształtu graficznego znaków języka było źródłem szumu i zakłócało przekaz znaczeń. Jawiło się ono jako działanie dysonansowe i dysfunkcjonalne. Aby zrozumieć wypowiedź i przyswoić sobie jej treść – o ile była ona głównym celem tej wypowiedzi – należało uwolnić się od zmysłowej, bezpośredniej naoczności jej kształtu oraz jego przypadkowej dowolności. Poetyka realizowana przez Kierkegaarda działała właśnie w kierunku *z a n e g o w a n i a* i zawieszenia tej zmysłowej, naocznej i bezpośredniej powierzchni tekstu.

Kierkegaard nie przeczył tedy, że słowa, język i mowa zawierały pierwiastek zmysłowy. Miał on jednak charakter arbitralny. Te same lub podobne kształty brzmieniowe lub napisy wyrażały w różnych językach odmienne znaczenia i odwrotnie, różne kształty komunikowały z kolei te same znaczenia. Unaoczniło to, iż owe kształty ujmowane w przekroju międzyjęzykowym okazywały się zmienne w stosunku do tożsamej, oznaczanej rzeczy i komunikowanej treści.

IV. Don Juan, czyli muzyczna estetyka pożądania i literacka estetyka usidlenia

W rozważaniach Kierkegaarda sfera zmysłowości stykała się z miłością i erotyką, które stanowiły jej apogeum. Trzeba jednakże przypomnieć, że Kierkegaard-esteta rozważał zmysłowość ukonstytuowaną w formie świadomości. Idea ta była według niego dziełem kryzysu średniowiecznego chrześcijaństwa. Wyraził się on w usunięciu duchowości ze sfery ziemskiej doczesności i w przeniesieniu jej w rejony pozaziemskie. W efekcie cała ziemsko-cielesna zmysłowość znalazła się we władaniu *ś w i e c k i m*. Esteta przekonywał:

„W chwili, kiedy duch ucieka z ziemi, z całą siłą wkracza zmysłowość, która nie ma nic przeciwko tej zmianie i cieszy się, że kościół, nie będąc w stanie uchwycić związku ich obojga, przecina łączący je węzeł”³⁸. [W następstwie] „(...) cały świat rozbrzmiewa ze wszystkich stron echem świeckiego ducha zmysłowości, podczas gdy prawdziwy duch opuścił świat. Średniowiecze pasjonuje się tedy rozprawianiem o górze, której nie podobna spotkać na żadnej mapie, a która nosi nazwę wzgórzka Wenusy [*mons pubis*]. Tam właśnie zmysłowość ma swoje domostwo, z niego czerpie żywiołową radość, albowiem tu jest jej królestwo, jej władztwo. Nie ma w nim miejsca dla języka, rozsądnego myślenia, mozolnych zdobyczy refleksji. Rozbrzmiewa tu jedynie pierwotny głos namiętności, panuje gra chuci, rozlega się nieokiełznany hałas upojenia, rządzi wieczne odurzenie. Pierworodnym tegoż królestwa jest Don Juan”³⁹.

W obliczu triumfującej, wyzwolonej zmysłowości zadaniem estetyki stawało się wyznalezienie medium, które wyraziłoby optymalnie tę zmysłowość. Z czasem stała się ona bowiem głównym określnikiem kultury świeckiej i nośnikiem jej przewodnich wartości. Z kolei pełną realizacją zmysłowości okazała się erotyka. Operowy *Don Juan* Mozarta wyrażał wyzwolony głos natury, mianowicie głos nieokiełznanego, żywiołowego pożądania.

³⁸ SV, 2, 85–86.

³⁹ Ibidem.

W postaci Don Juana erotyczna zmysłowość znalazła zatem zdaniem Kierkegaarda swoją symbolicznie skondensowaną, demoniczną kulminację. Wyraziła w niej „inkarnację ciała”, „uduchowienie ciała przez własną duszę ciała”⁴⁰. Ujęła tę postać „poza dobrem i złem”, poza kategorią grzechu. Odkryła w niej urzeczywistnienie spontanicznego, wymancypowanego i zuchwałego erotyzmu, a także samoistnej erotycznej zmysłowości, wrogiej panowaniu ducha i wolnej od etycznych więzów. Zarodki takiej zmysłowości Kierkegaard postrzegał już w średniowiecznej erotyce rycerskiej.

Duńczyk uznał więc, że w kulturze najlepszym wyrazem tego, co „bezpośrednio erotyczne”, jest muzyczny żywioł erotyczny. Muzyka okazała się według niego medium w pełni przystosowanym do tego, by wyrazić ideę zmysłowej i erotycznej bezpośredniości, gdyż idea taka wypływała wprost z jej właściwości, z brzmienia percypowanego w całej jego porywającej dynamice i subtelnej złożoności, z tkwiących w nim możliwości wyrażenia i zakomunikowania seksualnego pożądania. Idea i medium – inaczej niż w słowie – całkowicie sobie tutaj odpowiadały. Ideą tą była „zmysłowo-erotyczna genialność” skupiona w operowej postaci Don Juana Mozarta. Postać ta uosabiała według niego ponadczasowe – acz powstałe w czasie historycznym, mianowicie w chrześcijańskim średniowieczu – archetypy wyzwolonej z pęt etyki i religii zmysłowości oraz nigdy nie zaspokojonego pożądania, czyniącego z Don Juana demonicznego uwodziciela, seksualnie uszczęśliwiającego i zarazem – za sprawą porzucenia – unieszczęśliwiającego upolowane ofiary.

Muzyczność była więc w przekazie podobnej idei medium uprzywilejowanym. Słowo nie byłoby bowiem w stanie sprawnie podołać podobnemu zadaniu, gdyż zawarte w nim immanentnie elementy refleksji – przemyślenia, rozważki, odwleczenia – niszczyły zmysłowość, bezpośredniość i spontaniczność, właściwe organicznie zmysłowej erotyce i obce refleksyjnej kalkulacji. Niwelowały w szczególności żywiołową liryczność pożądania, skierowanego ku zawłaszczeniu (zdobyciu, posiadaniu) obiektu, ucieleśniającego tę ponętną zmysłowość.

Inną przeszkodą były tkwiące w języku znaczenia etyczne, które szkodziły z kolei literackiej, bezinteresownej neutralności przedstawienia oraz przemycaly *no lens volens* moralizujące, rezonerskie oceny zmysłowości. Esteta występujący w pierwszym tomie *Albo-albo* dowodził tedy przekonująco:

„W *Czarodziejskim flecie* błąd polega na tym, że cała sztuka pragnie przemawiać do naszej świadomości, a zatem wykazuje tendencję do likwidacji muzyki, mając być operą, co nie jest zupełnie logiczne. Celem perypetii ukazanych w operze jest podanie wzoru etycznie określonej miłości, mianowicie etycznej miłości małżeńskiej, i na tym polega główny błąd tej sztuki; bo niechże sobie miłość małżeńska będzie, czym tylko chce na sposób świecki czy duchowy, jednym nie jest i nie może być: materiałem muzycznym, albowiem miłość taka absolutnie nie jest muzyczna!”⁴¹.

Miłość małżeńska nie mieściła się więc w kategorii genialności zmysłów – była zbyt pospolita i tyranizowana przez etykę. Nie znaczyło to, rzecz jasna, że słowo nie było

⁴⁰ SV, 2, 84.

⁴¹ SV, 2, 80 (AA, 1, 92).

w mocy w ogóle podjąć tematu Don Juana – przeczyły temu operowe libretta czy niezliczone literackie, epickie lub dramatyczne wersje historii tej postaci, starannie analizowane przez Kierkegaarda. Trudność zawierała się jednakże w tym, że komunikowały one przedstawianą bezpośrednio zmysłowo-erotyczną Don Juana za pośrednictwem przekazanej w słowie myśli, czyli za pomocą środków refleksyjnych, a zatem tylko w sposób pośredni. Idea Don Juana – czyli idea bezpośrednio zmysłowości i genialności zmysłowo-erotycznej – oraz przekazujące ją medium pozostawały tu ze sobą w pewnej kolizji i dysharmonii. Zmysłowa bezpośredniość estetyczna sytuowała się poza zasięgiem słowa, które, jak była o tym mowa wcześniej, specjalizowało się w komunikowaniu znaczeń, a nie samodzielnych wartości zmysłowych, wyzwolonych z uciążliwej kurateli i mentorstwa myśli. Tymczasem, inaczej niż słowo, twierdził esteta, „muzyka zawsze wyraża to, co bezpośrednie w jego bezpośredniości”⁴². Słowo było w stanie wyrazić jedynie bezpośredniość duchową, ale nie bezpośredniość zmysłową, inaczej mówiąc, nie potrafiło w pełni wyrazić autentycznego, wydobywającego się z głębi natury głosu zmysłowego, seksualnego pożądania.

Zmysłowa erotyka, ustanowiona niefortunnie przez zamierzający pozbyć się jej chryścianizm, znalazła więc przystań i idealny wyraz w muzyce, która okazywała się w efekcie sztuką ze wszech miar demoniczną, „znajdującą w genialności zmysłowo-erotycznej swój przedmiot absolutny”⁴³. Afirmowała przecież pierwiastek religijnie ustanowiony – mianowicie liryczny głos w nętrza – i jednocześnie religijnie wyparty i represjonowany, jako grzeszne, zmysłowe pożądanie, głos tkwiącej w człowieku bezbożnej przyrody.

Ujrzana przez pryzmat zmysłowości i erotyki, postać Don Juana wymagała jednakże pogłębionej interpretacji. Dotyczyło to w szczególności upostaciowanej w nim erotyki. Istotę tej erotyki Kierkegaard dojrzał w uwodzicielstwie, w tym, że „erotyka jest tu uwiedzeniem”⁴⁴. Na tym polegało zdaniem Duńczyka ideowe oraz artystyczne nowatorstwo postaci i motywu Don Juana.

Don Juan rozpatrywany jako uwodziciel i kwintesencja erotyzmu uwalniał tedy miłość i erotyzm z „naleciałości duchowych”, przede wszystkim – z małżeńskiego wymogu wierności. Traktował miłość jako ulotną przygodę oraz replikę („powtórzenie”) miłości minionych i przyszłych.

„Miłość jego nie jest miłością duchową, lecz miłością zmysłową, a miłość zmysłowa z natury nie jest wierna (*trofast*), lecz absolutnie pozbawiona wierności (*trolas*); ta miłość nie jest poświęcona jednej jedynej osobie, obejmuje wszystkie [kobiety], wszystkie je uwodzi. Spełnia się tylko w jednym momencie, ten moment zaś jest w istocie sumą wszystkich innych momentów i oto mamy w ten sposób uwodziciela”⁴⁵.

Miłość tę Kierkegaard przeciwstawiał trwałości właściwej dla miłości duchowej.

⁴² SV, 2, 68.

⁴³ SV, 2, 63.

⁴⁴ SV, 2, 89.

⁴⁵ SV, 2, 89–90.

„Miłość duchowa jest trwaniem w czasie, zmysłowa – znikaniem w czasie. Właśnie najlepiej przekazuje je muzyka – ponieważ jest o wiele bardziej abstrakcyjna niż mowa i dlatego nie wypowiada tego, co pojedyncze (*det Enkelte*), lecz to, co ogólne (*det Almindelige*) w całej jego ogólności, wszelako wypowiada tę ogólność nie za pomocą abstrakcyjnej refleksji, lecz w bezpośredniej konkretyzacji”⁴⁶.

Operowy *Don Giovanni* był według Kierkegaarda apoteozą zmysłowej miłości cielesnej, a muzyka Mozarta – jedynym medium artystycznym, zdolnym tę apoteozę adekwatnie wyrazić i przekazać w sposób liryczny. Istotą ujęcia muzycznego nie była zatem indywidualizacja postaci; przeciwnie, postać Don Juana w operze Mozarta oscylowała między rolą indywidualności a żywiołem natury. Stanowiła swego rodzaju „pieśń natury”. Kierkegaard odwoływał się tutaj z pewnością do romantycznych koncepcji *Naturpoesie*, aczkolwiek widział ich zastosowanie raczej w muzyce, a nie w słowie poetyckim. Ta korekta romantycznej *Naturpoesie* ukazywała i jego związki z romantyzmem, i przekraczanie romantyzmu.

Siła erotyki przejawiała się, w interpretacji Kierkegaarda, w pożądaniu, siła zaś pożądania – w nakierowaniu go na pewien „przedmiot”:

„Istnieje tu pewna właściwość dialektyczna, która powinna być dostrzegana: dopiero wtedy, kiedy zjawia się przedmiot, zjawia się też pożądanie oraz dopiero wtedy, kiedy zjawia się pożądanie, występuje przedmiot. Pożądanie i przedmiot są bowiem bliźniakami, z których żaden nie przyszedł na świat wcześniej choćby o ułamek sekundy. Jednakże chociaż przychodzą oni na świat absolutnie jednocześnie, ich pojawienie się nie oznacza zjednoczenia, lecz przeciwnie, rozdzielenie”⁴⁷.

Z rozdzielenia wyłaniała się z kolei siła prąca do ponownego połączenia, do miłego zaspokojenia i rozkoszy w tym połączeniu.

Struktura pożądanie – przedmiot pożądania wyrażała dialektyczną złożoność i głębię erotyki. Warto jednak zauważyć, że już w samym zdefiniowaniu erotyki jako relacji pożądanie – przedmiot zawierała się pod powłoką „neutralnej interpretacji” intencja polemiczna autora szkicu *Stadia erotyki bezpośredniej*. Ujmował on bowiem wyzwoloną erotykę zmysłową jako stosunek z gruntu abstrakcyjny i zdepersonalizowany. Traktował ją jako relację w gruncie rzeczy odczłowieczoną, gdyż *humanum* redukował do pożądania i głosu natury, zaś erotycznego partnera – wyłącznie do „przedmiotu pożądania”, który służy przelotnej satysfakcji uwodziciela. Erotyka stanowiła tedy nieświadomą i niekontrolowaną siłę, która panuje nad jednostką i której Don Juan – owa jednostka genialna i demoniczna, a zarazem abstrakcyjna, zredukowana do popędu – bezrefleksyjnie się poddaje.

Od strony antropologicznej, Kierkegaard-esteta odkrywał w muzycznym ujęciu postaci Don Juana objawienie w naturze ludzkiej „demonicznej siły przyrody”, działającej „poza dobrem i złem”, ignorującej duchowość. Przekonywał, iż siła ta „nigdy nie męczy się uwodzeniem, nigdy nie zdradza wyczerpania, podobnie jak wiatr nie męczy się

⁴⁶ SV, 2, 90.

⁴⁷ SV, 2, 77.

stałym, gwałtownym uderzaniem, jak morze wiecznym kołysaniem, jak wodospad wiecznym spadaniem z gór⁴⁸.

W tej żywiołowej zmysłowości, oddanej tu przyrodniczym porównaniem, Don Juan wypadł ostatecznie ze sfery etyki. Etyka nie miała tu nic do powiedzenia i zrobienia. Erotyka neutralizowała etykę. Ulegała ona zawieszeniu, gdyż etyka mogła pojawić się dopiero tam, gdzie pojawiała się świadomość, gdzie dawała o sobie znać odwiekająca działość analityczna refleksja, gdzie występowały pojęcia, znaki języka i mowa. Poza świadomością i językiem etyka była w rzeczywistości nieosiągalna.

Żywiołowa namiętność Don Juana stanowiła o sukcesie uwiedzenia. Jego siłą były zmysłowa energia i siła przyciągania właściwa pożądaniu, a mianowicie to, że:

„w każdej kobiecie pożąda on całej kobiecości, i na tym polega zmysłowo idealizująca moc, z której pomocą upiększa on i zdobywa swoją ofiarę. Odblask tej gigantycznej namiętności upiększa i wzbogaca pożądaną kobietę, która rozżarza się i wzmaga swe piękno w jej odbiciu⁴⁹”.

Kierkegaard-esteta dochodził jednakże do zaskakującego wniosku, że muzyczny Don Juan nie był uwodzicielem w ścisłym tego słowa znaczeniu, ponieważ „uwodziciel musi mieć zawsze refleksję i świadomość⁵⁰”, podczas gdy u muzycznego Don Juana rzucał się w oczy ich brak⁵¹. Toteż alternatywą dla muzycznego Don Juana Mozarta stała się stworzona przez samego Kierkegarda literacka postać Johanna Uwodziciela zaprezentowana w opowiadaniu *Dziennik uwodziciela*. Forma dziennika była w tym wypadku przykładem użycia słowa wyrażającego *bezpośredniość duchową*, podczas gdy fabuła demonstrowała uwodzenie „intelektualne”, zaplanowane, metodycznie wyrefinowane i perfidne, w stylu Fausta uwodzącego Małgorzatę w dramacie Goethego *Faust*.

Analiza muzycznego Don Juana prowadziła Kierkegarda do wyodrębnienia odmiennych koncepcji erotycznego uwodzicielstwa, stosownie do ekspresyjnych możliwości artystycznego medium (tworzywa) użytego w celu zobrazowania motywu Don Juana. Kierkegaard bronił tu poglądu, że optymalne możliwości zaprezentowania burzliwej, nieposkromionej i nienasyconej erotycznej zmysłowości Don Juana stwarzała muzyka: muzyczne brzmienie. Inne możliwości stwarzała natomiast gra i retoryka teatralna, zdominowana przez refleksję, wystawiona na pokusę moralizowania lub, jak u Moliera, łatwej komiki. Osobne możliwości otwierała epika. Kierkegaard krytycznie ocenił poemat *Don Juan* Byrona, w którym dominowała epicka rozlewność i w której zatracala się skoncentrowana intensywność zmysłowości, kluczowa dla przekonującej konstrukcji bohatera.

Chybionym medium w omawianej dziedzinie była również plastyka, zwłaszcza balet, który tanecznie wizualizował postać Don Juana i eksponował nie to, co w tej postaci

⁴⁸ SV, 2, 88.

⁴⁹ SV, 2, 94–95.

⁵⁰ SV, 2, 93.

⁵¹ Kierkegaard uważał, że muzyczny Don Juan z opery Mozarta był w istocie bardziej rodzajem podrywacza, naciągacza i oszusta, a nie zaś klasycznym – przebiegłym i podstępny – uwodzicielem. Obraz takiego uwodziciela mogła stworzyć jedynie literatura.

było naprawdę istotne – ową lirycznie uogólnioną genialność zmysłów – ale plastyczne cechy akcydentalne. Kierkegaard podkreślał, że „Don Juan jest formą tego, co wewnętrzne, i co też nie może się stać widzialne, a więc nie może objawić w kształtach ciała, jego poruszeniach czy też w plastycznej harmonii”⁵². Paradoks estetyczny polegał tu na tym, że pożądanie – istota zmysłowości – objawiało się w całej pełni jako *liryczna siła wewnętrzna, rzecz słyszalna*, nie zaś jako *wizualizacja*. W postaci wizualnej pożądanie przybierało niezamierzenie rysy komiczne.

W medium słownym – z definicji refleksyjnym, wyrażającym myśl – na pierwszy plan oprócz fabuły uwiedzenia wysuwała się przede wszystkim jego *metoda*, obejmująca posługiwanie się określonymi środkami i podstępami. Zyskiwał więc na wadze udział myśli i rozumu. Takim „intelektualnym uwodzicielem” był na przykład wspomniany Faust Goethego, a środkiem uwodzenia okazywała się nie tyle sama naga siła pożądania i zmysłowości, ile język i perswazja. „Siłą takiego uwodziciela – pisał esteta w *Albo-albo* – jest mowa (*Talen*), a raczej kłamstwo”⁵³. Mówienie zamieniało Don Juana w indywidualium „snujące refleksje”⁵⁴. „Taki uwodziciel jest czymś całkowicie różnym od Don Juana [Mozarta]; znajduje to wyraz także w tym, że on sam i jego działania są zupełnie nie muzyczne. Pod względem estetyki zamykają się w określeniu »interesujące«”⁵⁵.

Don Juan odznaczał się przede wszystkim działaniem planowym i refleksyjnym. Don Juana tego typu – nawiązującego do Byrona i zarazem wobec niego polemicznego – Kierkegaard przedstawił we wspomnianym *Dzienniku uwodziciela*. Do niego odnosiły się słowa estety z *Stadiów erotyki bezpośredniej*.

„Obojętne tu, ile dziewcząt [taki Don Juan] uwodzi, ważna jest jedynie umiejętność, gruntowność, przemyślana przebiegłość, z którą je uwodzi. Rozkosz wreszcie jest u niego przemyślana i staje się zupełnie inną rozkoszą niż w Don Juanie muzycznym. Don Juan muzyczny rozkoszuje się [seksualnym] zaspokojeniem. Don Juana refleksyjnego upaja samo oszustwo, upaja podstęp. Nie ma tu rozkoszy bezpośredniej, natomiast przedmiotem rozkoszy jest raczej refleksja o rozkoszy”⁵⁶.

Zjawisko zastępowania spontanicznych przeżyć refleksją o takich przeżyciach stanowiło zdaniem Kierkegarda znamię modernizmu („najnowszych czasów”, *nye Tider*) i świadczyło o nieautentyczności epoki.

„Uwodzenie w wykonaniu Don Juana myślącego, pisał esteta, jest majstersztykiem, w którym najmniejsze posunięcie ma znaczenie; uwodzenie zaś w stylu Don Juana muzycznego jest skinieniem ręki, sprawą chwili, szybszego zadziałania niż pomyślenia”⁵⁷.

Oba te skrajne rodzaje uwodzenia powoływały do życia zupełnie różne estetyki. Prezentowane formy uwodzenia, postrzegane z kolei krytycznie przez pryzmat estetyki,

⁵² SV, 2, 100.

⁵³ SV, 2, 94.

⁵⁴ SV, 2, 96.

⁵⁵ SV, 2, 94.

⁵⁶ SV, 2, 102.

⁵⁷ Ibidem.

demaskowały jednakże erotykę jako alienację, samotność i zagubienie. Pytanie tylko, czy rzeczywiście był to egzystencjalny problem epoki, czy może tylko samego Kierkegarda.

Summary **Some Remarks on Kierkegaard's aesthetics**

The article discusses Kierkegaard's idea of the aesthetic stage of existence. The aesthetic is the personal, subjective realm of existence in which an individual lives and derives pleasure from life only for his or her own sake. Therefore Kierkegaard focuses upon a figure of the aesthete. He/she is characterized by an immersion in the sensuous experience, the valorization of possibility over actuality, the attitude of skepticism, nihilistic irony, egotism, and flight from boredom. The aesthetic perspective, in effect, transforms quotidian dullness into a poetic world. Historically speaking, the figure of the aesthete is a critical portrayal of German romanticism, but it also draws on characters as diverse as Don Juan or Faust. In the first volume of *Either-Or* Kierkegaard makes an important distinction between two main species of the aesthete. The first one is represented by a character in Wolfgang Amadeus Mozart's opera *Don Giovanni* (by Don Juan), the other by Johannes the Seducer in Kierkegaard's story *The Seducer's diary* (Danish: *Forførerens dagbog*). Don Juan is vividly portrayed in an essay *Immediate Stages of the Erotic, or Musical Erotic*. His attitude towards life is sensual, spontaneous, unrestrained, free and immoral. He is obsessed with eroticism, but his sexual desire is never fully satisfied with fidelity to singular woman. According to Kierkegaard, music expresses this insatiable spirit of sensuality, desire and sexuality because "music is higher and more spiritual art than language". It is also more sensual and more erotic than language. Johannes the seducer is a reflective aesthete, who gains sensuous delight not so much from the act of sensual seduction but rather from using the intellectual power of reason. His real aim is the manipulation of a chosen woman (Cordelia) in ways which generate interesting reflections in his own mind. Both types of aestheticism were criticized by Kierkegaard from the ethical point of view as self-serving and escapist. They tried to avoid commitment and responsibility. And they failed to acknowledge social life and moral duties. As a result, they were self-deceiving insofar as they had substituted fantasies for actual states of affairs.