

Z języka angielskiego przełożył Miłosz Wojtyna

Sakralny charakter sceny a bezbożność ambony. Schizma między obserwacją a partycypacją w późnych pracach Kierkegaarda

I

Zastanówmy się przez chwilę nad szczególnym rodzajem miejsca: prywatnym teatrem, miejscem ekskluzywnym, czymś, co zazwyczaj postrzegane byłoby jako symbol zarówno uprzywilejowania, jak i zamiłowania do sztuk scenicznych. Wyobraźmy sobie członka publiczności, a właściwie jedynego spektatora na widowni, który siedzi gdzieś z tyłu w ledwie widocznej skrzyni i zachowuje tym samym równowagę między refleksją nad tym, co dzieje się na scenie, a całkowitym poddaniem się „odurzającemu” wpływowi teatru.

Według Kierkegaarda „etyczny rozwój jednostki”¹ to prywatny teatr Boga – do takiego wniosku prowadzi nas lektura *Nienaukowego zamykającego post scriptum*, intrygującej metafory jednego z najważniejszych zjawisk dotyczących relacji tego, co ludzkie, z tym, co boskie. Praca Kierkegaarda skupia się na pewnym postępie lub rozwoju.

W teatrze tym jedyny widz staje naprzeciwko aktora, naprzeciwko „pojedynczej jednostki” (*en enkelte*), która zważywszy, jak wiele uwagi poświęcił jej w swojej twórczości, była dla Kierkegaarda ogromnie istotna. Nie chodzi już bowiem wyłącznie o doświadczenia artystyczne; samotność podwaja się, gdy niemy obserwator trwa w bezruchu naprzeciw aktora; oto obraz, który w nowoczesnym i ponowoczesnym doświadczeniu religijnym jest bardzo powszechny.

Chociaż pojęcie teatru pozwala dojść do wielu innych wniosków na temat objawów religii w świecie oraz pozycji Kościoła, należy zwrócić uwagę na to, że Boga przedstawia się w tym kontekście jako „bywalca teatrów”, obserwatora niepowtarzalnego spektaklu ludzkiego życia i, rzecz jasna, krytyka przygotowanych inscenizacji.

Silny związek między sceną i wiarą nie jest choćby odrobinę przypadkowy, nawet jeśli teatr uznamy za raczej „ziemską” instytucję, a nie coś transcendentnego; czasem możemy dostrzec potężny kontrast między jasną, dość prostą atmosferą spektaklu, w którym uczestniczą aktorzy, aktorki i oklaskująca ich publiczność, a powagą oraz skupieniem ludzi, którzy biorą udział w ceremoniach sakralnych w uświęconej atmosferze kościołów.

Zanim przejdę do podwójnego charakteru dychotomii obserwacji i partycypacji w kościele i na scenie, chciałbym zwrócić uwagę na niezwykle złożony i osobisty stosunek Kierkegaarda do teatru. Można by nawet stwierdzić, że cała twórczość Kierkegaarda została skomponowana w sposób teatralny. Jego pisarska strategia bardzo często polega

¹ S. Kierkegaard, *Nienaukowe zamykające post scriptum*, tłum. K. Toeplitz, Kęty 2011, s. 169.

na komunikacji pośredniej, czymś na kształt skrywania się pod maską innej tożsamości; świadczą o tym wykorzystywane często pseudonimy o dość opisowym charakterze, na przykład Johannes Climacus, Johannes de Silentio, Vigilius Haufniensis i tym podobne. W swoich utworach Kierkegaard często „inscenizuje” spektakle przeróżnych idei, problemów i sprzeczności, pozwala im rozwijać się w sytuacjach, żywych scenach i w konfliktach, tworząc tym samym kontekst podobny do teatralnego. Właśnie na tym polega „dramaturgia” *Dziennika uwodźciela*, w którym całość opiera się na logice przedstawienia, a efekty teatralne są podstawą założeń Johannesesa. Tekst ten można czytać w odniesieniu do *Albo-albo*, gdzie teatr omawia się zarówno w sposób teoretyczny, jak i pod kątem efektów przedstawionych artystycznie. Dość podobnie rzecz się ma w *Powtórzeniu*. Tu koncepcja teatru pomaga przedstawić kluczowe kwestie czasu i wspomnienia.

Wszystkie powyższe elementy odnoszą się do tworzonego i kontynuowanego przez Kierkegarda „teatru samego siebie”² oraz do „przedstawienia siebie”, będącego ważnym komponentem myśli duńskiego autora i strategii retorycznych, z których korzysta. Kierkegaard po mistrzowsku stosuje dialog i udratyzowane opowieści korzystające z materiału biograficznego. W jego twórczości łatwo zauważyć struktury dramaturgiczne. Jest to szczególnie widoczne w sposobie kreowania autorstwa jako całości, która decyduje o polifonicznym³ wydźwięku tekstów. Pojawiają się również pewne „efekty specjalne” odnoszące się do genezy tekstu – czasem wydaje się, że pisma odnaleziono w starych meblach⁴ albo że biorą one początek w przedstawionej przez pewnego kolegę historii miłosnej⁵ (zob. *Powtórzenie*). W ten sposób autor wchodzi bardziej w rolę dramaturga niż pisarza tekstów; rolę wydawcy/redaktora można bowiem przedstawić w sposób teatralny tam, gdzie chodzi o prace opatrzone pseudonimem.

Jak dowodzi analiza filologiczna⁶, dialogiczna struktura prac Kierkegarda uwzględnia sieć nawiązań do innych tekstów – zarówno utworów własnych, jak i dzieł, które autor interpretował. W najnowszych analizach zwraca się uwagę na wykorzystanie tekstów Johana Ludwiga Heiberga, Hansa Lassena Martensena i Jacoba Petera Mynstera, na pojawiającą się często parafrazę i przepracowywanie tekstów mistrzów, przyjaciół i wrogów, na stosowanie zapożyczeń i cytatów w sposób, który wskazuje, że Kierkegaard potrzebował tych fragmentów, aby szczegółowo opisać i odrzucić koncepcje poszczególnych ważnych pisarzy. Czytelnik może więc nie tylko odtworzyć spektakl filozoficzno-teologicznego rozwoju myśli Kierkegarda, lecz także przyrzeć się podstawom jego dość kontrowersyjnego, złożonego stosunku do ważnych intelektualistów duńskiego

² Zob. metaforyka wykorzystana w pracach, które o Kierkegardzie napisali Alastair Hannay i Bruce Kirmmse.

³ W rozumieniu, które Michaił Bachtin wyłożył w pracy o twórczości Dostojewskiego.

⁴ Zob. S. Kierkegaard, *Albo-albo*, t. 1, tłum. J. Iwaszkiewicz, t. 2, tłum. K. Toeplitz, Warszawa 1976.

⁵ Zob. idem, *Powtórzenie. Przedmowy. List otwarty Constantina Constantiusa do Pana Profesora Heiberga*, tłum. B. Świdorski, Warszawa 2000.

⁶ Wydanie krytyczne prac Kierkegarda, przygotowane przez Kierkegaard Research Center z siedzibą w Kopenhadze, wyraźnie wskazuje na te właśnie cechy twórczości. Podobnie seria monografii, roczników i innych publikacji wydanych przez centrum, w którym kluczową rolę odgrywają N.J. Cappelorn i J. Stewart.

Złotego Wieku. Wszystko to widoczne jest bowiem w wielowymiarowych rozmowach rozgrywających się wewnątrz tekstów, które odnoszą nas do coraz to innych prac. Czasem dana kwestia zdaje się wychodzić poza teksty i stawiać pytanie o możliwość ekspresji werbalnej, na przykład w odniesieniu do ciszy kryjącej się za tym, co wydaje się niewyraźne i niemożliwe do pomyślenia w ofierze Abrahama, o której pisze „autor” Johannes de Silentio. Jest to z całą pewnością odniesienie retoryczne, a nie literackie, gdyż cisza w pisarstwie oznacza po prostu niezapisaną przestrzeń na papierze, podczas gdy w teatrze cisza wykorzystana w sposób artystyczny może odegrać ogromną rolę.

Poza tym Kierkegaard bardzo często od akademickiego, suchego tonu woli natchnione słownictwo i ostrą argumentację; zmiana perspektywy pozwala mu „multiplikować” nieodmiennie osobistą prawdę. Wszystko to, o czym tutaj mówię, można określić jako formy teatralne wykorzystywane do badania i wyrażania najważniejszych problemów teologii i filozofii.

II

Teatr jest stale obecny zarówno we wczesnych, jak i późniejszych pracach Kierkegaarda; jego rola zmienia się, lecz znaczenie nieodmiennie pozostaje bardzo ważne. Możemy wyczuć coś na kształt „nieustannego odniesienia do sceny”, parafrazując podtytuł jednej z rozpraw autora (*O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*). Sam Sokrates był na swój sposób mistrzem wykorzystania form dramatycznych – zarówno w myśleniu, jak i w argumentacji, którą możemy obserwować w pismach Platona. Ważne odwołanie dotyczy też teatru starożytnej Grecji – Sokrates jest przecież postacią w jednej ze sztuk Arystofanesa, a jego tragiczny los stał się punktem odniesienia dla etyki; milczenie Sokratesa Nietzsche określił jako moment narodzin tragedii. Twórczość Kierkegaarda zawiera wiele innych nawiązań do teatru, do dramatis personarum, do postaci ze sztuk, a także do przeróżnych farsowych momentów, które zdecydowały później o takim, a nie innym rozumieniu tego samotnego, lecz zagorzałego bywalca duńskich teatrów. Teatr stanowił w dużej mierze o sposobie myślenia Kierkegaarda, który korzystał z „zakodowanego” języka sceny⁷. Często zapożyczał imiona z dramatów (na przykład Kordelia z *Króla Leara* w *Dzienniku uwodziciela*); czasem przywoływał znane skądinąd sytuacje (*Ifigenię w Aulidzie* w *Bojaźni i drzeniu*), a ważne i nierzadko humorystyczne efekty teatralne stosował, aby podkreślić szczególne aspekty komunikacji na scenie i poza nią (na przykład odniesienie do kłowna ziejącego ogniem w *Albo-albo*). Kierkegaard rozumiał reguły komunikacji teatralnej bardzo dobrze i wiele im zawdzięczał; komunikacja ta opiera się przecież na refleksji dialogicznej, na złożonej, osobistej interpretacji wydarzeń, sytuacji i konfliktów oraz na końcowym objawieniu, które może przypominać efekt *katharsis* wykorzystywany przez wiele sztuk teatralnych.

Korzystając z form teatralnych i struktur dramatycznych, Kierkegaard zastanawiał się również nad ogólnymi pytaniami dotyczącymi teatru i dramatu; właśnie dlatego wiele

⁷ Zob. między innymi pracę o odniesieniach do teatru ukrytych w *Bojaźni i drzeniu* – A. Nagy, *The Mount and the Abyss* [w:] *Kierkegaard Studies. Yearbook 2002*, pod red. N.J. Cappelørna, H. Deusera, J. Stewarta, Berlin 2002.

z jego poglądów ma ogromne znaczenie dla teoretycznych dyskusji na temat sztuk performatywnych – również współcześnie. Jego opinie na temat tragedii w teatrze starożytnym i współczesnym⁸, na temat (nie)możliwości powtórzenia⁹, niejednoznacznej potęgi czasu¹⁰, erotycznego działania muzyki¹¹, jak również na temat reakcji publiczności¹² oraz jej zachowań w obliczu paradoksów i absurdu form komicznych mają ogromne znaczenie dla współczesnych teoretyków teatru.

III

Mimo to teatrowi w twórczości Kierkegaarda nigdy nie poświęcono osobnej analizy – zawsze traktowano go jako narzędzie, które pomagało wyjaśnić konkretny koncept filozoficzny lub teologiczny, wokół którego poruszało się myślenie autora. Podobnie rzecz się ma z doświadczeniem Kierkegaarda jako dramaturga. Jego wczesna, niedokończona sztuka *Slagen mellem den gamle og den nye Sæbækælder* zajmuje ważne miejsce, zarówno jeśli chodzi o poglądy Kierkegaarda na temat teatru, jak i w kwestii jego sposobu myślenia i pisania w ogóle. Faustowska atmosfera utworu ma ogromne znaczenie jako przykład archetypicznego konfliktu między nauką a życiem, ale też jako wskazanie dotyczące istnienia diabelskich sił. Jest to również wspaniale napisana parodia postaci wątpliwego naukowca, inspirowana – jak dowodzą współcześni badacze – bardziej przez *Fausta* Lenaua i twórczość Martensena niż przez tekst Goethego. Surowa krytyka skierowana w stronę Hegla także bardziej uderza w duńskich naśladowców niemieckiego myśliciela – na przykład w Martensena i częściowo w Heiberga – niż w berlińskiego profesora jako takiego. Bezlitosne, groteskowe przedstawienie mistrzów, nonsens dialogów, wykorzystanie postaci (takich jak „Mucha, która mądrze przezimowała przez lat kilka z martwym już dziś Heglem i szczęścia miała na tyle dużo, by w czasie, gdy pisał on dzieło swe – *Fenomenologię ducha* – kilkakrotnie przysiąść na jego nieśmiertelnym nosie”) buduje nową atmosferę zarówno dla dyskusji nad kwestiami filozoficznymi, jak i problemami teatru.

Kolejnym istotnym elementem jest odniesienie do ważnego tekstu, który cieszył się wówczas ogromną popularnością – pracy Adalberta von Chamissa zatytułowanej *Dziwna historia Piotra Schlemihla*. Postać ze sztuki Kierkegaarda wspomina o pracy Chamissa: „Jestem jedną z fantazji Chamissa. (...) Jestem cieniem, więc sam cienia rzucać nie mogę”¹³. Koncepcja ta ma daleko idące konsekwencje zarówno filozoficzne, jak i psychologiczne. Młody myśliciel nie może rzucać cienia, lecz może go stworzyć. „Jeśli mam być cieniem, stworzę przynajmniej cień zupełnie nowy, stworzę...

⁸ Zob. rozdział w *Albo-albo* zatytułowany *Odblask antycznego tragizmu w tragizmie współczesnym*.

⁹ Zob. S. Kierkegaard, *Powtórzenie*, op. cit.

¹⁰ Zob. idem, *Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv*.

¹¹ Zob. fragment o *Don Giovannim* Mozarta w *Albo-albo*, op. cit., s. 36.

¹² Zob. idem, *Powtórzenie*, op. cit.

¹³ S. Kierkegaard, *Battle between the Old and the New Soap Cellars* [w:] *Early Polemical Writings*, translated and edited by J. Watkin, Princeton 1990, s. 107. Zob. J. Stewart, *The History of Hegelianism in Golden Age Denmark*, vol. 2, Kopenhaga 2007, s. 160.

(z wielkim uczuciem) Niech stanie się osoba!”, dodaje, po czym „w tym samym momencie chmura przyjmuje formę Echa”, czyli „mojego drugiego ja”¹⁴. Proces tego rodzaju mógłby stać się silną inspiracją dla pojęcia *incognito*, które rzadkie w filozofii, jest wyraźnie obecne na scenie. Sztuki tej Kierkegaard nigdy nie dokończył, nie pojawiła się ona w teatrze i prawdopodobnie nigdy nie miała ujrzeć światła dziennego; mimo to pozwala nam ona w unikalny sposób wejrzeć w umysł młodego autora i przyrzeć się barwnemu wykorzystaniu sceny. Postać z tego utworu spotykamy później w *De omnibus dubitandum est*¹⁵ Johannesesa Climacusa, a w wielu innych utworach występują bohaterowie z nią związani – co w licznych wypadkach dodaje do tych prac jasne odniesienia filozoficzne i teologiczne.

Wspomnienie podróży młodego Kierkegarda do Berlina pojawia się w *Liście otwartym Constantina Constantiusa...*, gdzie znajdziemy opis widoku z okna mieszkania wychodzącego na Schauspielhaus i dwa sąsiednie kościoły. Obraz ten mógł być przypadkowy – w przeciwieństwie do zapisanej relacji. Wspomnienie to łączy dwie instytucje – Kościół i teatr – które w wielu wypadkach wiążą się ze sobą bardzo ściśle; można nawet stwierdzić, że narodziły się razem. Sakralny charakter teatru ma korzenie w starożytności: „Teatr był ceremoniałem religijnym nie tylko dla Greków, lecz także dla Persów”¹⁶, Kierkegaard pisze w dzienniku. Bogowie mieli więc wiele do powiedzenia przy powstaniu tej formy sztuki i przez wieki byli jej bliscy. W miarę upływu czasu mówiło się, jak pisał Heiberg, o „odświętnym” nastroju teatru; Kierkegaard zawsze zdawał sobie sprawę z ziemskich i jednocześnie sakralnych cech sceny teatralnej.

W pradawnych czasach „opłata za wstęp [była] nie do pomyślenia”, gdyż wiara i finanse nawzajem się wykluczały. Teatr stracił bezpośredni związek z tym, co transcendentne – w przeciwieństwie do Kościoła. Ta różnica stanie się dla Kierkegarda ogromnie istotna w ataku na istniejące instytucje religijne, który rozpoczął w drugiej fazie swojej twórczości. Różnica ta, zdaniem Kierkegarda, polega na tym, że „teatr uczciwie i szczerze przyznaje się do tego, czym jest”, podczas gdy Kościół nieuczciwie zakrywa swoją naturę¹⁷. Aby obejrzeć spektakl, należy kupić bilet – coś podobnego byłoby bardzo dziwne w wypadku nabożeństwa. Ponieważ tam, gdzie chodzi o pieniądze – a o to chodziło w duńskim Kościele państwowym – ten dziwny stan rzeczy zostaje utrwalony przez instytucje; jak pisze Kierkegaard:

„Na afiszu teatralnym widnieje bez ogródek napis «kosztu biletów nie zwraca się». Kościół, ta dostojna świętość, wzdragalby się przed nieprzyzwoitością i zgorszeniem, które wywołałby podobny napis wywieszony nad drzwiami budynku kościelnego albo zamieszczony w duszpasterskiej zapowiedzi niedzielnej. Mimo to Kościół nie oburza się przeciwko temu – może nawet bardziej rygorystycznie od teatru sam nastaje na to, by nie zwracać pieniędzy”¹⁸.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ J. Stewart, op. cit., s. 173.

¹⁶ S. Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, edited by N.J. Cappelørn, B. Kirmmse, J. Stewart, G. Pattison et al., Princeton 2007, s. 96.

¹⁷ Idem, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, tłum. K. Toeplitz, Warszawa 1988, s. 282.

¹⁸ Ibidem.

To tylko jedna z kilku istotnych różnic między tymi dwiema instytucjami, które mimo dawnej bliskości tak znacząco oddaliły się od siebie. Kierkegaard pisze, że „dla pogan teatr był formą kultu, a dla chrześcijan kościół stał się teatrem”. W religijnej atmosferze jego czasów cotygodniowa komunია z Najwyższym stała się czymś na kształt „miłej” rozrywki „dla imaginacji” – tak Kierkegaard opisuje współczesne instytucje kultu¹⁹. Autor idzie o krok dalej, zwracając uwagę na „estetyzację” religii – ceremonie kościelne wykorzystują bowiem elementy sztuki, a zwłaszcza teatru – koncentrują się na „produkcji”, a nie na intymnym i często niewyraźnym kontakcie między człowiekiem a Bogiem – kontakcie, który jest esencją transcendentnego oddania.

„Teatralizacja” nabożeństw sprowokowała Kierkegarda do napisania *Recenzji teatralnej* na temat wymyślonej sztuki.

„W dniu wczorajszym dziekan John Doe, rycerz duński, odwiedził był Kościół Naszej Pani. Bilety wyprzedano. (...) Dziekan John Doe to prawdziwy artysta – styl jego jest imponujący, aparycja szlachetna, postawa dumna, gesty adekwatne, wyraz twarzy niezapomniany (...). Przedstawił dobrze znany numer o wierze; talentów na tym polu mu nie brakuje. Zgrozę przedstawia tam, gdzie trzeba, gra pochlebstwo, jak należy, łyż roni w razie konieczności. Mówiąc pokrótce, ma w sobie wszystko”²⁰.

Wymienione wyżej cechy Kierkegaard znał ze sceny i często odnosił się do nich jako krytyk teatralny, pisząc o środkach zmierzających do osiągnięcia konkretnego celu artystycznego; w tym wypadku środki te zaprzeczają intymnej i z zasady indywidualnej naturze samotnego doświadczania wiary.

IV

Z tłumionych przez jakiś czas wspomnień dotyczących tych doświadczeń, które spotkały Kierkegarda w młodości, a także z jego wczesnych prac, da się wyczytać swego rodzaju niedocenienie teatru. Chociaż teatr interesował go bardzo silnie, Kierkegaard miał swoje powody, by go odrzucać; było tak z racji nabożnego wychowania i późniejszych obaw związanych ze sztucznym charakterem spektaklu; nie bez znaczenia było Platońskie odrzucenie reprezentacji. Kierkegaard zdawał sobie sprawę z argumentu, że spektakle odwołują się do „niskich” instynktów człowieka – po mistrzowsku potraktował ten problem w *Powtórzeniu*, pisząc o *Talizmanie* Nestroya. Rozumiał też, że granica między rzeczywistością a sceną może być czasem trudna do uchwycenia, a teatr pociąga za sobą niebezpieczeństwa, na przykład utudę. Bywało, że wnioski wyciągane przez Kierkegarda przeczyły romantycznemu uznaniu teatru; czasami stały z nim w zgodzie. Twórczość tego autora obejmowała doprawdy ogromną ilość przeróżnych opinii. To, co w jednym momencie zdawało się cudem wywołanym na scenie przez wielkiego Mozarta, w innym stawało się rozrywką, której bliżej do przejażdżki po ogrodzie zoologicznym albo do usług oferowanych przez prostytutki²¹. Złożone i często wewnętrznie

¹⁹ Idem, *Journals and Papers*, translated and edited by H. & E. Hong, vol. 6, Bloomington 1970, s. 6.

²⁰ Ibidem, vol. 4, s. 601.

²¹ Idem, *Albo-albo*, op. cit., s. 290.

sprzeczne poglądy na temat teatru radykalizowały się, rzecz jasna, gdy w grę wchodził temat (i krytyka) Kościoła.

Również Heiberg, przez jakiś czas mistrz Kierkegarda, dramaturg, dyrektor teatru, krytyk i intelektualne centrum duńskiego Złotego Wieku, podkreślał sakralny charakter sceny. Uważał on bowiem, że scena teatralna wychodzi ponad poziom publiki tak, że każdy z widzów musi wnieść się na wyżyny, aby zrozumieć spektakl. Jego zdaniem „wyższy” poziom oznacza „poziom lepszy niż poziom ulicy, z której się przybyło”²²; Heiberg pisze o Talii, muzie komedii, oraz tych, którzy patrząc na scenę z szacunkiem, noszą „odsświętny strój” i mają do tego wydarzenia „odsświętne podejście”²³. Owoc kapryśnych żądz Zeusa przypomina nam tutaj o boskiej interwencji przy narodzinach teatru. Kapłani i kapłanki Talii zaludniają świat i czczą ją w teatrze niczym w świątyni. Należy również zwrócić uwagę, że mityczną matką Talii jest bogini wspomnień i pamięci Mnemosyne – mamy więc do czynienia z (pośrednim i niejawnym) połączeniem przy czynowo-skutkowym, o którym pisał Kierkegaard. W *Powtórzeniu* autor wypowiada się o powyższych zjawiskach, analizując je z perspektywy spektaklu teatralnego, „gdyż powtórzenie odpowiada w pewnym sensie temu, co Grecy nazywali wspomnieniem”²⁴. Już sam tytuł książki, której koncepcja rozwijała się podczas wizyt w teatrze Königstadter, porusza ogromnie istotną kwestię, dotyczącą zarówno rozumienia czasu i naszej relacji do niego, jak i do podstawowego elementu tej formy sztuki. „Próba teatralna” w niektórych językach to to samo co „powtórzenie”. Powtórzenie i próba leżą w centrum procesu powstawania spektaklu – w ten sposób dzieło sztuki jest zbiorem powtórzeń.

W przeciwieństwie do dogmatyczno-biurokratycznych podstaw funkcjonowania Kościoła jako instytucji społecznej tradycja teatralna opiera się na odwrotnym rodzaju świętości mającym źródło w kulcie Dionizosa, polegającym na podziwie, alkoholowym odurzeniu i upojonej, katartycznej, niszczącej ekstazie. Constantin Constantius, pisząc o „odwróconym katharsis”, które tworzy niemal dionizyjska atmosfera²⁵ teatru, wspomina o jednoczesnym oczarowaniu i rozczarowaniu. Jeśli chodzi o temat czasu i (również nieświadomego) wspomnienia, trzeba zauważyć, że umęczony, lecz triumfujący bóg wina, namiętności, pijaństwa i odrodzenia zostaje przywołany we współczesnym kontekście, a metaforyczne odniesienie rzuca światło na „ontogenezę” teatru²⁶. Przez całe stulecia, pomimo coraz silniejszej, wszechobecnej sekularyzacji, teatr mniej lub bardziej sprzeciwiał się (i co ciekawe, czyni to do dziś) zarówno sekularyzacji właśnie, jak i poczuciu końca, które było tak ważne dla filozofów i teologów w dziewiętnastym wieku. Zdaniem Heiberga, kryzys kulturowy jego epoki – dopiero przez kolejne pokolenia uznanej

²² W cytacie tym Heiberg korzysta z głosu Talii. J.L. Heiberg, *Denmark, A Painter's Atlas*, op. cit., s. 157.

²³ Ibidem, s. 157.

²⁴ S. Kierkegaard, *Powtórzenie*, op. cit., s. 16.

²⁵ G. Pattison, *Søren Kierkegaard. A Theater Critique of the Heiberg School* [w:] *Kierkegaard and His Contemporaries*, op. cit., s. 325.

²⁶ Początków teatru należy upatrywać w świątach dionizyjskich w starożytnej Grecji.

za „złotą” – wynika z „utruty nieskończoności”²⁷, która objawia się w braku szacunku dla religii i sztuki. Teatr jest miejscem, gdzie nieskończoność wciąż czuje się bardzo dobrze – mamy przecież scenę na „wyższym poziomie” i „odsświętny” nastrój spektaklu. Tak rozumiany teatr gwarantuje nam transcendentny element w świecie, w którym, z czego Kierkegaard zdawał sobie sprawę, wszystko – również Kościół – stało się „ziemskie”.

V

Zajmując się problemem wiary i religijnej tożsamości, Kierkegaard korzystał z teatru i dramatu jako pomocnego odniesienia; nie chodziło wyłącznie o logicznie sformułowane wnioski, lecz odwołanie do analogicznej, paralelnej sytuacji. Niezależnie od tego, czy Kierkegaard był chrześcijaninem, czy nie, odpowiedź na ostatnie pytanie znajdziemy na wargach umierającej Desdemony, która nawet w ostatnich słowach próbowała ocalić ukochanego męża; wyznanie zmieniło się więc, jak pisze Bruce Kirmmse, we „wzniosłe kłamstwo”²⁸. Kierkegaard dochodzi więc do wniosku – podążając za komedią Holberga – że kiedy instytucje świata wchodzą w konflikt z kwestiami transcendentnymi, „pacjent nie żyje, ale przynajmniej gorączka zupełnie odeszła”. W takim ironicznym ujęciu ukazuje się nam rozpacz²⁹, która prowokuje do śmiechu odwrotnością gorzkiego smutku.

W końcowym okresie twórczości Kierkegarda ironia ta zaczyna nabierać jeszcze bardziej gorzkiego i autodestrukcyjnego charakteru. Było tak przede wszystkim ze względu na jego dość dramatyczny spór z czasopismem „Corsair”, a także na rosnące w Kierkegardzie niezadowolenie z „chrześcijańskiego świata”, wyrażane później w atakach przeciwko Kościołowi. Teatr powraca w tej sferze, gdy autor pisze w dzienniku, że wola „oglądania” wydarzeń z Biblii jest „z gruntu grzeszna”; nie sposób być widzem i wpadać w uniesienie nad tym, co najwyższe, tylko dlatego, że się to ogląda. Przyglądać się rzeczom jako przypadkowy świadek, zamiast wchodzić „w strumień prawdziwej rzeczywistości”, to coś, co dla Kierkegarda oznaczało punkt przełomowy – „oglądanie” cierpienia zdaje się niewybaczalne. Taka „lubieżność” zmienia kościół w teatr: „Różnica między kościołem a teatrem polega bowiem na ich stosunku do rzeczywistości”³⁰.

Albo oglądać – albo uczestniczyć. Chrześcijaństwo nie jest, jak podkreślał Kierkegaard, drukowanym dramatem, lecz takim rodzajem spektaklu, w którym uczestniczy się w wiecznej terażniejszości – lub w czasie znanym z teatru. Zażarta krytyka Kościoła, którą przedstawił Kierkegaard, wskazuje na bardzo ważne cechy religii i jego własnej wiary w spotkaniu ze wspólnotą, społeczeństwem i ich instytucjami – przede wszystkim z Kościołem.

²⁷ J. Stewart, *Heiberg and Hegel's Philosophy of Religion in Golden Age Denmark* [w:] *Heiberg's On the Significance of Philosophy for the Present Age and Other Texts*, Kopenhaga 2005, s. 31.

²⁸ B. Kirmmse, „I am not a Christian” – A ‘Sublime Lie’ or ‘Without Authority’? *Playing Desdemona to Christendom's Othello* [w:] *Anthropology and Authority. Essays on Søren Kierkegaard*, pod red. P. Houe, G. Marino, S. H. Rossel, Amsterdam 2000.

²⁹ S. Kierkegaard, *The Last Years. Journals 1853–1855*, translated and edited by R. G. Smith, Nowy Jork 1965, s. 196.

³⁰ *Ibidem*, vol. 1, s. 457.

Pieniądz jest najlepszym przykładem. Zdaniem Kierkegaarda trzydzieści szekli, za które Judasz zdradził swojego Mistrza, to wręcz śmiesznie mała suma w porównaniu do znaczenia Chrystusa na ziemi i zagrożenia, które stwarzał dla ówczesnych ziemskich instytucji władzy i religii. Według duńskiego filozofa za jego czasów kilku „Judaszów” zażądałoby od Najwyższego Kapłana nie tyle jakiejś określonej, stosunkowo małej sumy, ile „stałej rocznej opłaty” za wydanie Mistrza, która pozwoliłaby im na dostatnie i przyjemne życie. „Trochę jak profesorowie” – dodaje Kierkegaard³¹, obliczając roczny dochód pracowników teologii na uniwersytecie, na którym studiował. Czyż Judasz jest lepszy niż (tutaj Kierkegaard zapożycza metaforę od Heiberga) „banda rabusiów, którzy sprawili, że państwo uwierzyło, że w cierpieniu i śmierć Jezusa Chrystusa, a także wieczne błogostawieństwo, można zainwestować pieniądze”? Oto logika państwa, które przejęło „interes” chrześcijaństwa; Kierkegaard podaje szczegółowe dane: co roku „zbiera się od sześciuset do siedmiuset tysięcy talarów”³². Tych pieniędzy się nie zwraca – Kierkegaard podkreślał to bardzo wyraźnie, zestawiając ze sobą teatr i Kościół.

Do takiego argumentu dojdzie też w ostatniej fazie swojej twórczości – scenę będzie wówczas postrzegał jako uczciwszą wersję płatnej posługi, którą sprawuje się w kościołach³³. Również poczucie udziału jest silniejsze w teatrze niż w świątyni; podobnie z silnym odczuwaniem rzeczywistości. Wszystko to zamyka się w ramach wrażenia nieskończoności, które dla Kierkegaarda było ważne od samego początku jego pisarstwa. Sztuka jest częścią nieskończoności, a instytucje społeczne – przeciwnie – z natury muszą być skończone i oparte na ziemskiej logice działającego społeczeństwa. Chrystusowi jest do tego bardzo daleko, tak samo jak Bogu; Bóg pozostaje widzem w swoim własnym prywatnym teatrze i najprawdopodobniej nie ma ochoty mieć z tym „interesem” już nic wspólnego.

Gorzkie i często niesprawiedliwe poglądy, które Kierkegaard przedstawiał do samej śmierci, wydają się nieco łagodnieć (jeśli w ogóle nie tracą srogiego charakteru), gdy spojrzymy na nie przez pryzmat mowy pogrzebowej, którą wygłosił nad grobem autora jego brat, Peter Christian Kierkegaard. W pożegnaniu tym zastosował metaforę teatralną: A może rola napastnika atakującego chrześcijaństwo była tylko jedną z ról autora, który wygłasza natchnione monologi i dokonuje czynów symbolicznych? A może „nawet tam, gdzie Kierkegaard pisał pod własnym imieniem, tak naprawdę tworzył kolejny pisarski pseudonim?”³⁴. Gruntowne spojrzenie na twórczość duńskiego pisarza pozwala znaleźć wiele powodów dla takiego traktowania sprawy (zwłaszcza że opinię tę wygłosił ktoś, kto przez jakiś czas był Sørenowi bardzo bliski). Być może brat przywoływał tym samym czasy wspólnego dzieciństwa, niejednoznaczną rodzinną tradycję, punkty przecięcia *sacrum* i *profanum*, które przyczyniły się do powstania dramatu, który zakończył się tragicznie dla młodszego Kierkegaarda. Sztuka teatralna stała się życiem.

³¹ Ibidem, s. 139. XI–1 A 374.

³² Ibidem, s. 44. XI–1 A 63.

³³ Zob. idem, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, op. cit., s. 399.

³⁴ Cyt. za: B. Kirmmse, *„I am not a Christian”*, op. cit., s. 130.

Summary
The Sacredness of the Stage versus the Profanity of the Pulpit
– The Schism between Observation and Participation in Kierkegaard’s
Late Writings

The article addresses a subject that, albeit prominent in Kierkegaard’s oeuvre, has never been discussed in detail – his relationship to the theatre. His entire body of writing not only can be interpreted as theatrically composed, but constitutes what one may call the theatre of the self, with dramatized accounts, dialogues, and other dramatic structures. Observations on the theatrical character of this oeuvre lead to the analysis of Kierkegaard’s views on the theatre, Christianity, and the church. His juxtaposition of the sacred theatre and the profane church service, together with the views on the aestheticization of religion, on spectatorship and participation, as well as on ethics and the role of institutions, complements the argument.



Shamil Khairov, *Bear*