

Egzystencjalizm Kierkegaarda w dramatach Sartre'a. Dialog filozofii i teatru

„W każdym pokoleniu (...) musi być dwóch czy trzech ludzi poświęconych za innych i zużytych na to, by w straszliwych cierpieniach odkrywali, co innym jest potrzebne. Ze smutkiem stwierdziwszy, że do tego jestem przeznaczony, zrozumiałem samego siebie”¹.

Autorem tej mesjanistycznej wizji własnej osoby i swego dzieła jest Søren Kierkegaard (1813–1855), duński filozof, ojciec egzystencjalizmu, określający siebie humorystycznie jako „kangur z Nowej Holandii”². Stworzony przez niego nurt filozoficzny, całkowicie oryginalny, jest zarazem negatywny i minimalistyczny. Stał bowiem w całkowitej opozycji do królującego wówczas niepodzielnie heglizmu oraz rodzącego się pozytywizmu, systemów maksymalistycznych, nastawionych na cele i nieszczędzących środków, by je osiągnąć. Wartościami były dla nich obiektywizm, postęp i pragmatyzm, tymczasem Kierkegaard głosił indywidualizm i subiektywizm. Nie wprowadzał aksjomatów, w ich miejsce stawiał otwarte pytania o konkretnego człowieka i jego spersonalizowane istnienie, chciał, by każdy dociekał sensu życia i nie zmarnował danego mu czasu. Dla swego stulecia był ekscentrykiem i dziwakiem. Dopiero XX wiek, doświadczywszy tego, do czego odhumanizowane systemy, nauka i pragmatyzm prowadzą, zaczęły zgłębiać jego teorię. Prawdziwy jej renesans nastąpił po pierwszej i drugiej wojnie światowej, najpierw w krajach dotkniętych totalitaryzmem, jak Niemcy i Rosja, potem tych, które padły jego ofiarami.

Większość XX-wiecznych spadkobierców nie przejęła jednak teorii Kierkegaarda bezkrytycznie. Wykorzystali ją raczej jako punkt wyjścia do dalszych poszukiwań odpowiedzi na to, czym jest egzystencja, kim jest człowiek. W Niemczech, w pierwszych latach wieku, Edmund Husserl rozwinął fenomenologię koncentrującą się wokół świadomości oraz jej relacji ze światem. Jego uczeń, Martin Heidegger, skupił się na opisie bytu i nadaniu mu ateistycznego wymiaru: „Moim zagadnieniem nie jest egzystencja człowieka, lecz byt w całości. Zagadnienia postawionego w *Sein und Zeit* nie ma u Kierkegaarda ani u Nietzschego, a Jaspers zupełnie je wymija”³. W Rosji Lew Szestow, ogarnięty uczuciami strachu i absurdu, dociekał sensu życia osoby. Analizował teorie myślicieli spekulatywnych, świętych Pawła i Augustyna, Blaise’a Pascala, zwłaszcza zaś Kierkegaarda, którego poglądy najbardziej cenił i upowszechniał, choćby na wykładach w Paryżu, w 1937 roku. Sam jednak wątpił w istnienie Boga, nie mógł pogodzić Jego idei ze złem

¹ S. Kierkegaard, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa, 1981, s. 64.

² S. Kierkegaard, *Albo-albo*, Warszawa 2010, s. 28.

³ M. Heidegger, list do Jeana Wahla z 1937 roku [w:] W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 353.

i cierpieniem doświadczanymi w życiu codziennym⁴. We Francji od końca lat 20. XX wieku rozkwitły kolejno egzystencjalizm chrześcijański i ateistyczny, owocując pracami teoretycznymi i beletrystycznymi. Gabriel Marcel i Jean-Paul Sartre z powodzeniem rozpoznały te tezy poprzez teatr, wpisując się w Kierkegaardowską koncepcję przekazu pośredniego. Uważali, podobnie jak Duńczyk, że literatura to doskonała forma kontaktu ze „zwykłym człowiekiem” niewyspecjalizowanym w filozofii. Ukazując ludzi uwikłanych w skrajne sytuacje i dokonujących dramatycznych wyborów, chcieli wstrząsać szerokim gronem odbiorców i kształtować postawy. Cel ów osiągnęli i lansowany nurt wyszedł poza ciasne ramy teorii, określając styl życia powojennej epoki znanej we Francji jako szalone lata Saint-Germain-des-Près⁵.

Dwusetna rocznica urodzin Kierkegarda daje znakomitą sposobność, by przeanalizować jego wpływ na pisarzy kolejnych pokoleń, których dzieła i myśli nadal cieszą się zainteresowaniem. Ciekawa wydaje się zwłaszcza konfrontacja z Sartre’em, przy głębszej analizie okazuje się bowiem, że filozof ten nie odbiegł daleko od myśli Duńczyka. Choć negował chrześcijańską spuściznę, szerzył wizję ateistyczną i sam podkreślał, że jest kontynuatorem egzystencjalizmu niemieckiego, to jego system pojęć odsyła do XIX-wiecznych i chrześcijańskich korzeni nurtu. W miejsce Boga Sartre postawił człowieka, a nieskończoność zastąpił nicością. Prześledźmy owe relacje na płaszczyznach filozofii i beletrystyki, zestawiając teorie obu myślicieli w zasadniczych punktach, jakimi są świadomość, wolność, wybór oraz stosunek do religii. Dokonamy przeglądu wybranych myśli z *Albo-albo* i *Recenzji literackiej* Kierkegarda oraz z *Egzystencjalizm jest humanizmem* i *Much Sartre’a*. Pozwoli on odpowiedzieć na pytanie o istotę egzystencjalizmu Sartre’a i wpływ, jaki wywarł na niego Duńczyk.

Szczególnie interesująca jest również analiza technik przekazu obu pisarzy. Niewątpliwie ich zasługą jest przekucie hermetycznego dyskursu filozoficznego na metaforyczny język literacki. Kierkegaard zamiast aksjomatycznego traktatu w stylu Hegla czy Kanta napisał *Albo-albo*, dzieło spekulatywne z pogranicza literatury i filozofii, pobudzające do osobistej refleksji nad życiem. Stanowi ono mozaikę stylów, jest gatunkowo rozbite i różnorodne, obejmuje pamiętnik, aforyzmy, wykłady, recenzje, dziennik, list. Przyjętą metodę pisarską oddziaływania na odbiorców jedynie za pomocą sugestii i zachęty autor określił jako pośrednią. Jak zauważa tłumacz Mikołaj Domaradzki,

„znakomita większość dzieł Kierkegarda (tzw. dzieła pseudonimowe) jest realizacją koncepcji przekazywania pośredniego, którego celem jest (...) obdarzenie jednostki samowiedzą poprzez unacznienie jej możliwości wypracowania autentycznego światopoglądu”⁶.

⁴ Innymi rosyjskimi myślicielami rozwijającymi filozofię spekulatywną byli Mikołaj Bierdajew, Władimir Solowjow i Boris de Schloezer, zob. „Magazine littéraire: L’existentialisme. De Kierkegaard à Saint-Germain-des-Près”, nr 320, kwiecień 1994, s. 32–34.

⁵ Saint-Germain-des-Près: część Paryża nieopodal Dzielnicy Łacińskiej. W jej kawiarniach (Flore, Deux Magots) i klubach (zwanym pieczarami) spotykali się filozofowie, pisarze i ludzie kultury głoszący idee egzystencjalizmu.

⁶ S. Kierkegaard, *Recenzja literacka*, Cieszyn 2008, s. 16–17.

Pisarstwo Kierkegarda tworzy taki przekaz pośredni, gdyż jedynie konfrontuje czytelnika z wyborem, nie narzuca mu żadnego określonego światopoglądu i pozostawia podjęcie decyzji⁷.

Myśl Sartre'a można rozpatrywać w świetle esejów berlińskich, artykułu o intencjonalności, rozprawy *Byt i nicość* oraz wykładu *Egzystencjalizm jest humanizmem*. Jednak najłatwiej zrozumieć ją i wyjaśnić poprzez sztuki sceniczne napisane właśnie po to, by spopularyzować treści ujęte w meandrach teorii. Pisarz wprawdzie nigdy nie przyznał, że wzorował się na metodzie pośredniej, niemniej jego dramaty również błyskotliwie łączą beletrystykę i filozofię, obie dziedziny doprecyzowują się, uzupełniają i dalej inspirową. Zwraca w nich szczególną uwagę wachlarz środków scenicznych związanych z iluzją sceniczną, takich jak maska, przebranie i teatr w teatrze, które skłaniają do pogłębionej refleksji nad związkami zachodzącymi między estetyką a życiem oraz nad tym, czym jest prawda. Autor z powodzeniem przekuł pojęcia filozoficzne na typy postaw, które potocznie określiłoby się mianem *charakterów*⁸. Ale jako że odrzucał deterministyczną psychologię warunkującą byt, zamienił nazwę *charaktery* na *sytuacje*. Tym samym stworzył nowy gatunek, który określił jako teatr sytuacji lub teatr zaangażowany.

Podczas wykładu *Egzystencjalizm jest humanizmem*⁹ nazwisko ojca kierunku wymienione zostało jeden raz. Wydaje się jednak, że najpierw sam Sartre, a potem jego otoczenie (Simone de Beauvoir, Bernard-Henry Lévi, Michel Contat) starało się minimalizować wpływy myśli chrześcijańskiej, a wyolbrzymiać relacje z marksizmem¹⁰. Świadczy o tym wypowiedź z 1975 roku. W wywiadzie autobiograficznym pytany o wpływy innych myślicieli na swe poglądy Sartre stwierdził, że filozofię Duńczyka poznał na przełomie lat 1939–1940, jednak dwa „a” w nazwisku zraziły go do tego stopnia, że wówczas w ogóle nim się nie zainteresował¹¹. Jak ujawnili niedawno amerykańscy badacze¹², musiał jednak słyszeć o teorii Kierkegarda już około 1929 roku, podczas piątkowych wieczorów filozoficznych¹³ organizowanych przez Gabriela Marcela, który wówczas pracował nad koncepcjami Duńczyka i w 1929 roku wprowadził do języka francuskiego termin „egzystencjalizm chrześcijański”. Tłumaczył też z języka niemieckiego na francuski dzieła

⁷ Zob. J. Bukdahl, *Om Søren Kierkegaard*, Kopenhaga 1981, s. 31 [w:] *Przedmowa tłumacza* [do:] S. Kierkegaard, *Recenzja literacka*, op. cit., s. 16, przyp. 22.

⁸ Zob. A. Ubersfeld, *Les termes clefs de l'analyse du théâtre*, Seuil, 1996, s. 15. Słowo jest tłumaczeniem greckiego *ethos* użytego przez Arystotelesa. Określa ogólnie zbiór cech psychologicznych i zachowań określających pewien typ postaci, na przykład bohatera gwałtownego, chciwego, młodą ofiarę. Może określać zarówno stereotypową postać, jak i odnosić się do cech charakterystycznych konkretnej postaci (np. charakter Violeny w *Zwiastowaniu Najświętszej Maryi Pannie* Paula Claudela).

⁹ W październiku 1945 roku Sartre wygłosił odczyt *L'Existentialisme est un humanisme*. Jego celem było spopularyzowanie filozofii poprzez przedstawienie jej w jak najprostszej i przystępnej formie. Sukces wykładu zachęcił autora do opublikowania treści i w 1946 roku ukazał się esej pod tym samym tytułem. Uchodzi on za najbardziej klarowną wykładnię Sartre'owskiej myśli. Zob. *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. J. Krajewski, Warszawa, 1998.

¹⁰ J.-J. Brochier, *Une philosophie par ruptures*, „Magazine littéraire »Pour Sartre«”, nr 384, luty 2000, s. 26.

¹¹ Tymczasem dwa „s” w nazwisku Husserla ani dwa „g” u Heideggera nie pociągnęły za sobą takich skutków.

¹² *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, wyd. 2010, hasło: „Gabriel (-Honoré) Marcel”, Brian Treanor; wersja dostępna on-line: <http://plato.stanford.edu/entries/marcel/#14> [dostęp 4.11.2014].

¹³ Wśród gości bywali także Paul Ricoeur, Emmanuel Lévinas, Jean Wahl, którzy na kanwie egzystencjalizmu rozwinięli personalizm.

jednego z najbardziej znanych egzystencjalistów, Karla Jaspersa, Sartre wraz ze szkolnym kolegą, Paulem Nizanem, współuczestniczył zaś w przekładzie *Psychopatologii ogólnej*. Ostatecznie to niemieckie gałęzie nurtu zainteresowały Sartre'a, który z oddaniem poświęcił się studiom fenomenologicznym i zdystansował się do Marcela. W 1933 roku udał się na roczne stypendium do Berlina¹⁴, by pogłębić znajomość dziedziny, a owocem pobytu były eseje fenomenologiczne¹⁵ stanowiące jego pierwsze istotne publikacje.

W drugiej połowie lat 30., bezpośrednio na kanwie przemysłów Husserla i Heideggera, zbudował własny system, który określił jako egzystencjalizm ateistyczny. Jego zasady wyłożył częściowo już w *Bycie i nicości* (1943), w dramatach z okresu wojny (*Bariona, syn Pioruna; Muchy; Przy drzwiach zamkniętych*¹⁶), a upowszechnił we wspomnianym wykładzie *Egzystencjalizm jest humanizmem*. Gdy myśl swą ugruntował, zdystansował się także do wpływów niemieckich i stwierdził, że przejął od poprzedników jedynie hasło założycielskie, głoszące, że egzystencja poprzedza esencję¹⁷. Nie jest to jednak do końca prawda, system Sartre'owski nie jest oryginalny, gdyż jego autor wykorzystał pośrednio lub zdefiniował podstawowe pojęcia wprowadzone przez Kierkegaarda i rozwinięte przez Jaspersa, Husserla, takie jak świadomość, wolność, nicość, lęk, wybór, autentyczność. Sartre reprezentował ateistyczny światopogląd, stąd bliskie mu były także hasła Heideggera. Nie skupił się, jak Niemcy, na wnikliwym studium świadomości, lecz zajął się sposobami konkretnego istnienia w świecie, co tym bardziej zbliżyło go do Duńczyka.

● narodzinach świadomości

Cechą wspólną filozofów egzystencjalnych jest teza głosząca prymat egzystencji, czyli niczym nieokreślonego i niedefiniowalnego istnienia, nad esencją rozumianą jako konkret. Był stanowił punkt wyjścia rozważań Kierkegaarda i Sartre'a. Interesowali się oni zwłaszcza momentem narodzin świadomości inicjującym proces stawania się człowiekiem. Duńczyk nazywał życie ludzkie istnieniem, bytem, egzystencją, osobowością¹⁸. Uważał je za skończone, doczesne, czasowe, zmienne i mnogie, a jednocześnie zanurzone w nieskończoności. Twierdził, że nie daje się ono ująć w system, bo obce mu jest

¹⁴ M. Contat, M. Rybalka, *Les Ecrits de Sartre*, Paryż 1970, s. 25.

¹⁵ Eseje: *La Transcendence de l'ego* (1934), *L'Imagination* (1936), *Esquisse d'une théorie des émotions* (1938); artykuł: *Idee fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité* (zob. Sartre, *Situations*, I).

¹⁶ *Barionna, ou le Fils du Tonnerre* (*Bariona, Syn Pioruna*): sztuka teatralna, którą Sartre napisał na Boże Narodzenie 1940 roku, kiedy przebywał jako więzień w obozie niemieckim w Trewirze. *Les Mouches* (*Muchy*) – dramat w trzech aktach, napisany około 1943 roku, wystawiony 3 czerwca 1943 roku w Paryżu w Théâtre de la Cité w inscenizacji Charles'a Dullina. *Huis clos* (*Przy drzwiach zamkniętych*) – jednoaktówka napisana pod koniec 1943 roku, wystawiona 27 maja 1944 roku w Paryżu w teatrze Vieux-Colombier. Pozostałe sztuki [*La Putain respectueuse* – *Ladacznica z zasadami* oraz *Morts sans sépulture* – *Niepogrzebani* (1946); *Les Mains sales* – *Brudne ręce* (1948); *Le Diable et le Bon Dieu* – *Diabeł i Pan Bóg* (1951); *Kean* (1954); *Nekrassov* – *Niekraśow* (1956), *Les Séquestrés d'Altona* – *Więźniowie z Altony*, (1959), *Les Troyennes* – *Trojanki* (1963)] ilustrują kolejny etap, dialektykę marksistowską, ukazując zaangażowanie w bieżące sprawy społeczne.

¹⁷ J.-P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, op. cit.

¹⁸ Pojęć tych nie używał jednak synonimicznie, rozróżniając wyraźnie byt od egzystencji; zob. S. Kierkegaard, *Dziennik uwodziciela* [w] *Albo-albo*, op. cit., s. 446.

pojęcie jedności. W przeciwieństwie do idealistów i Hegla głosił, że byt nie jest tożsamy z myślą¹⁹. Tym samym oddzielił wyraźnie ontologię od epistemologii i zainspirował główne hasło fenomenologii Husserla mówiące, że świadomość jest pusta. Duńczyk uznał, że każdemu człowiekowi zostało dane życie niepowtarzalne i niezastępowalne: „Bycie osobowością jest największym, nieskończonym darem ofiarowanym człowiekowi, a jednocześnie jest wymaganiem, które mu wieczność stawia”²⁰. Nie rozważał jednak kwestii samego bytu tak drobiazgowo, jak XX-wieczni egzystencjaliści. Stwierdziwszy po prostu, że jest, zajął się sposobami jego funkcjonowania w świecie i wyróżnił trzy jego stadia: estetyczne, etyczne i religijne²¹. Etymologia pierwszej nazwy sięga greckiego słowa *aisthetikos*, czyli *zmysłowy, postrzegany*:

„W stadium estetycznym człowiek pogrąża się w zmysłowości, zachwyca go piękno, łączy do niego bezrefleksyjnie i bezrozumnie. Rozwija w sobie *genialność zmysłów*, która pozwoliłaby mu pojąć to, z czym się styka. Ale piękno wymyka się wszelkim określeniom, nie daje się ogarnąć ani pojąć, tłumaczy się wyłącznie *samo przez się*, a więc jest na swój sposób absolutne. (...) Dopiero w stadium etycznym człowiek wybiera siebie, staje się wolny i odpowiedzialny. Dostrzega wagę swoich własnych postanowień i decyzji, otwiera się na wymiar dobra i zła. W miejsce bezpośrednich kontaktów ze światem uzyskuje kontakt z samym sobą”²².

Stadium zmysłowe, czyli erotyka bezpośrednia to najpierwotniejsza i czysta forma istnienia, pozbawiona refleksyjności, mądrej rozwagi, premedytacji i ostentacji, niezdolna do przygotowań i planów. Jest ona życiem pieniącym się jak wino i biegnie w takt muzyki²³, tak samo niematerialnej i efemerycznej jak byt. Wyraża się w archetypie Don Juana, którego Mozart mistrzowsko ujął w operze. Zdaniem Kierkegaarda tylko muzyka może wyrazić czysty byt, słowa zaś wypaczają jego istotę, którą jest nieuchwytność:

„Jeśli dać [Don Juanowi] teatralne słowo, powstanie coś zupełnie innego. Refleksja bowiem, która motywuje słowa, oblewa go światłem tak jasnym, że wylania się on z ciemności, w których był dotąd słyszalny tylko muzycznie (...) Don Juan jest formą tego, co wewnętrzne i nie może się stać widzialne, objawić się w kształtach ciała, jego poruszeniach czy też plastycznej harmonii (...) Don Juan jedynie poprzez muzykę może zostać ukazany w sposób idealny, w kategoriach ideału średniowiecznej tradycji”²⁴.

Nie każde bycie jest jednak tak radośnie bez troskie. Niektórzy wegetują za ledwie, usidleni przez fałszywe obrazy. Kierkegaard przedstawił pesymistyczną ocenę ludzi swojej współczesnych. Uważał ich za ofiary systemu, ponieważ zostali uprzedmiotowieni przez metafizykę, reformy demokratyczne i prasę. Pozbawiły one jednostkę autentycznej świadomości, odarły z indywidualności, a z osób uczyniły masę i publikę. Człowiek zamiast skupiać się na rozwoju własnej osobowości rozumianej jako relacja z Bogiem trwa

¹⁹ W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 65.

²⁰ S. Kierkegaard [w:] A. Kwiatek, M. Worwąg, *Podróż po historii filozofii*, t. 3: *Dwa wieki krytyki*, 2002, s. 91.

²¹ W *Albo-albo* rozgranicza postawę czysto zmysłową, którą reprezentuje Don Juan, od estetycznej, reprezentowanej przez Fausta. Pierwszy po prostu jest, drugi jest świadomie i refleksyjnie.

²² A. Kwiatek, M. Worwąg, op. cit., s. 95.

²³ S. Kierkegaard, *Albo-albo*, op. cit., s. 95.

²⁴ *Ibidem*, s. 101–107.

w stanie kontemplacji mirażu, którymi łudzi go prasa. Egzystuje bezrefleksyjnie w świecie ułud i iluzji, a jego życie stało się abstrakcyjne, puste i beznamiętne. Kierkegaard nazwał swą epokę *współczesną* i przeciwstawił minionej, *rewolucyjnej*²⁵. Twierdził, że czasy nowe pozbawione są wszelkich ideałów i trawi je zawiść²⁶.

Sartre także osnuł rozważania na kanwie pojęć bytu i świadomości, które najchętniej określał jako *Dasein* i egzystencja. Zadawał pytanie o to, co znaczy być człowiekiem, jak nim zostać, jak przekształcić egzystencję w esencję i wciąż przekraczać siebie samego. Narodziny świadomości ujmował wielokrotnie, najwięcej w artykule *Podstawowa idea filozofii Husserla: Intencjonalność*²⁷, potem w dramacie *Muchy*. Pojawia się ona znienacka, niczym wybuch, i zdaje sobie naraz sprawę z dwóch faktów: że ona sama jest i że jest równocześnie świat, który ją otacza. Człowiek doświadcza go jako czegoś różnego od siebie samej i sobie obcego, przez co jest ona negacją. Ponadto jest całkowicie pusta, nie ma w niej nic, żadnych wrodzonych umiejętności, wiadomości, pojęć ani wartości. Sartre określa ją jako ucieczkę i odmowę bycia substancją²⁸, jako porzuconą przez naturę i osamotnioną. Wszystkie zjawiska (fenomeny) istnieją poza nią i świadomość może je sobie tylko uzmysłowić:

„Husserl niestrudzenie powtarza, że nie można rozpuścić rzeczy w świadomości. Widzicie tu to drzewo? W porządku. Ale widzicie je w miejscu, w którym jest: na skraju drogi, w pyłe, samotne i powykrzywiane od upału, dwadzieścia mil od Morza Śródziemnego. Nie może ono w żaden sposób być w waszej świadomości, gdyż jego natura jest całkowicie odmienna od świadomości”²⁹.

Sartre powtarza więc za Husserlem, że świadomość jest zawsze świadomością czegoś, a za Heideggerem – że jest bytem-w-świecie. Jednocześnie byt nie jest poznaniem ani myślą (tak też mówił Kierkegaard), nie ciąży na nim żaden imperatyw religijny ani etyczny. Taki jest właśnie Orestes, bohater *Much*, najdoskonalsze ucieleśnienie idei bytu-który-się-staje. W akcie I pojawia się jako postać-wydmuszka, pusty i bez świadomie zdobytej tożsamości. Dowiadujemy się, że przyszedł na świat w greckim Argos, w rodzie Atrydów, jako syn króla Agamemnona i Klitajmestry, brat Elektry. Nawet jako dziecko nie zaznał spokoju ani szczęścia. Matka otruła ojca i wraz z kochankiem Egistem przejęła władzę w polis. Ojczym kazał Orestesa uprowadzić i zabić, jednak zbiry nie wykonały rozkazu, porzucając chłopca żywego w lesie. Trafiał do bogatej rodziny ateńskiej, która nadała mu imię Fileb, wychowała i wykształciła pod okiem Pedagoga. W momencie związania fabuły bohater jest osobą, która zerwała więzy z rodziną zarówno biologiczną, jak i przybraną, z ojczyzną i środowiskiem. Totalną wolność oddają słowa nauczyciela:

„Pedagog. – Panie, oto jesteś teraz młody, bogaty i piękny, roztropny niczym starzec, wolny od wszelkich zobowiązań i od jakichkolwiek przekonań, bez rodziny, bez ojczyzny, bez religii, bez zawodu, wolny do zaangażowania się w cokolwiek i jednocześnie świadom, że nigdy

²⁵ S. Kierkegaard, *Recenzja literacka*, op. cit.

²⁶ *Ibidem*, s. 11–13.

²⁷ J.-P. Sartre, *Une Idée fondamentale de Husserl*, artykuł ze stycznia 1939 roku [w:] idem, *Situations, I*, Paryż 1947, s. 28–32.

²⁸ *Ibidem*, s. 30.

²⁹ *Ibidem*.

nie wolno angażować się, jesteś wreszcie człowiekiem lepszym, co więcej, zdolnym nauczać filozofii czy architektury w którymś z wielkich miast uniwersyteckich”³⁰.

Orestes jest bytem, w którym rodzi się świadomość wolna i zdolna do negacji. Bohater czuje ją namacalnie: „pozostawiłeś mi wolność, jaką mają nici, które wiatr porывa z sieci pajęczej i które unoszą się dziesięć stóp nad ziemią, nie ważę więcej niż taka nić i także żyję w powietrzu. Wiem, że to szczęście, i potrafię je należycie docenić”³¹. To doświadczenie wolności daje poczucie pustki i nieokreśloności, one zaś wywołują podstawowe egzystencjalne uczucie, jakim jest trwoga. Czysty i niezdecydowany byt staje się niezdolny, bo wokół siebie odkrywa nicość. Jedyną formą ucieczki przed nią jest działanie, czyli wybór. Ukonkretnia on byt w sytuację i w ten sposób neguje pustkę. Orestesa-Fileba przeraża to, że nie ma żadnych wspomnień, pragnie dokonać czynu, nabyć pamięć ciężką jak kamień i znaleźć swe miejsce na ziemi, gdyż jedynie one go określą³².

Kierkegaard nazywa świat otaczający świadomość nieskończonością i nadaje jej religijny wymiar. Sartre zaś mówi o świadomości zanurzonej w nicości bez Boga. Obaj jednak zwracają uwagę na to, że czystego istnienia nie da się wyrazić w sposób najprostszы, czyli za pomocą słów. Trzeba znaleźć ku temu odpowiednie medium. Don Juan został najtrafniej ujęty w operze, jako że tylko niematerialna muzyka może wyrazić efemeryczny charakter postaci. W *Muchach* Sartre posłużył się ubóstwem środków stylistycznych i technicznych. W pierwszych scenach aktu I przedstawił niemal nagą scenę, bez dekoracji. Skąpe opisy scenerii i rekwizytów więcej mówią o mieście Argos niż o przybyszach. Również dialogi są proste, retoryka klarowna i pozbawiona ozdóbek.

Esencja, czyli wolność określająca się przez doświadczenie siebie i świata

Cechą wspólną egzystencjalistów jest przekonanie, że egzystencja dąży do samookreślenia się. Filozofowie zgodnie też twierdzą, że nowo narodzony byt odczuwa w pierwszej kolejności lęk przed jawiącym mu się światem i staje natychmiast wobec konieczności wyboru negującego niebyt. Jest to pierwszy krok na drodze stawania się człowiekiem. Jednak poszczególne odtamy nurtu różnią się zasadniczo co do rozwiązań tego problemu.

Dla Kierkegarda, a potem egzystencjalizmu chrześcijańskiego, byt napotykający świat doświadcza przerażenia, odkrywając paradoks własnej skończoności i boskiej nieskończoności. W bojaźni i drzeniu staje przed koniecznością dramatycznego wyboru: albo będzie dążył do nieskończoności (czyli do Boga), albo będzie się przed nią bronił; albo zrozumie swe aspiracje ku wieczności, albo zaneguje je i ograniczy się do tego, co daje mu świat doczesny. Kierkegaard twierdził, że człowiek dokonuje wyboru jednej

³⁰ J.-P. Sartre, *Les Mouches* [w:] idem, *Théâtre*, 1947, s. 26.

³¹ Ibidem, s. 26.

³² Ibidem, s. 25. Komentatorzy podkreślają, że wojenne doświadczenia Sartre’a zmieniły jego podejście do Innego. Filozof przestał traktować drugiego człowieka w kategoriach rzeczy, nienawiści i zamachu na wolność. Pobyt w obozie jenieckim wystrzelił w nim poczucie wspólnoty. C. Rybalka, *Les Ecrits de Sartre*, op. cit., „Magazine littéraire” nr 320, op. cit., s. 16–18; „Magazine littéraire” nr 384, op. cit., s. 20–30.

z trzech dróg: estetycznej, etycznej lub religijnej. O ile Don Juan inkarnuje czystą zmysłowość, o tyle Faust ucieleśnia egzystencję estetyczną, która świadomie określa swoje zamysły i opracowuje strategię działania. Innym przykładem egzystencji estetycznej jest uwodziciel, który troszczy się w pierwszej kolejności o to, jak żyć³³. Z kolei w *Recenzji literackiej* Kierkegaard zawarł receptę na to, jak przekształcić refleksyjną świadomość w autentyczny byt o niepowtarzalnym znaczeniu. Nowożytny kryzys indywidualności może doprowadzić do rozkwitu podmiotowości autentycznej i wykształcenia się osobowości jedynie dzięki religijności: „Wszelką nadzieję w starożytności odbierało to, że jednostka wybitna była czymś, czym inni być nie mogli, teraz otuchą napełniać będzie to, że ten, kto religijnie zdobędzie siebie, stanie się tylko tym, czym wszyscy mogą być”³⁴. Duńczyk mawiał: „Ja nie tworzę siebie, ja siebie wybieram”³⁵.

Według Husserla świadomość ujawnia się w tym samym momencie, co świat, zawsze odnosi się do czegoś i nie istnieje nigdy w próżni. Napotyka nieustannie zjawiska i określa się w stosunku do nich. Byt ludzki podejmuje decyzje i definiuje się najczęściej negatywnie („nie jestem stołem”). W ten sposób istnienie określa samo siebie i z egzystencji staje się esencją. Sartre przejął ów pogląd i dodał za Heideggerem, że w nieskończoności otaczającej pojedynczy byt nie kryje się żaden Bóg, dlatego nazywa ją nicością budzącą strach. Egzystencja doświadcza siebie jako samotnej we wszechświecie, zbędnej, skazanej wyłącznie na siebie, bez nadziei ani oparcia. Moment ów jest kluczowy w procesie stawania się człowiekiem, gdyż świadomość odkrywa, że tylko poprzez własne arbitralne wybory może uciec przed zionącą pustką niebytu. Sartre posunął się dalej niż Kierkegaard, twierdził bowiem, że nikt z nas nie rodzi się człowiekiem. Może nim zostać, o ile tak zdecyduje w trakcie swego życia. Jednak obserwacja i doświadczenie wskazują, że większość ludzi do tego nie dąży.

Orestes stał się świadomością w określonym momencie, gdy Pedagog odkrył przed nim tajemnicę pochodzenia: „W tych ostatnich miesiącach – ściślej ujmując od momentu, gdy wyjawilem tajemnicę pańskich narodzin – widzę, jak się panicz zmienia i z dnia na dzień staje się inny. Nie mogłem przez to spać”³⁶. Bohater, gdy dowiedział się, że nie jest synem ateńskiej rodziny, doznał jednocześnie wolności, obcości i strachu. Odkrył, że nie posiada niczego:

„Ach, byle pies, pierwszy lepszy stary pies grzejący się przy ogniu i unoszący łeb, by powitać wracającego do domu pana, ma więcej wspomnień niż ja: ma swojego pana, którego poznaje. Swego pana. A ja? Co ja mam swojego?”³⁷.

Orestes, jako świadomość i wolność, dokonał pierwszego wyboru, którego wagę Sartre podkreślił poprzez subtelny grę symboli Aten, drogi i młodości. Po pierwsze bohater porzucił miasto konotujące racjonalizm, naukę i sztukę, gdyż te nie wyjaśniły mu,

³³ S. Kierkegaard, *Albo-albo, zwłaszcza część Dziennik uwodziciela*, op. cit., s. 306–466.

³⁴ Idem, *Recenzja literacka*, op. cit., s. 108.

³⁵ S. Kierkegaard [w:] A. Kwiatek, M. Worwąg, op. cit., s. 91.

³⁶ J.-P. Sartre, *Les Mouches*, op. cit., s. 28.

³⁷ *Ibidem*, s. 25.

kim jest. Z tego samego powodu rozstał się z przybraną rodziną. Starania bliskich, by zdobył mądrość i bezpiecznie wszedł w dorosłe życie, okazały się bezużyteczne, o czym świadczą gorzkie słowa skierowane do Pedagogoga:

„Daj spokój z tą twoją filozofią. Wyrządziła i ona wiele złego.

Pedagog: Złego! Czyż dawanie ludziom duchowej wolności jest czymś szkodliwym? Ach, jakże się panicz zmienili! Kiedyś wszystko miałeś wypisane na twarzy tak, że mogłem czytać z ciebie... Czy zechciałbyś mi wreszcie łaskawie powiedzieć, co zamierzasz? Dlaczego przywlokłeś mnie tutaj? Co zamierzasz tu robić?” ⁵⁸.

Orestes zrezygnował z wygody, pewności i bezpieczeństwa. Ruszył do prowincjonalnego Argos bez bagażu, jedynie z Pedagogiem, by w samotnym zmaganiu ze światem kuć swój los. Jego podróż staje się metaforą bytu dążącego ku własnej egzystencji. W dramacie sam moment wyruszenia z Aten do Argos nie został przedstawiony, niemniej z punktu widzenia filozofii jest on istotny: ukazuje świadomość i świat wytryskujące jednocześnie oraz podstawowy akt rodzącej się świadomości, jakim jest negacja. Symboliczna jest także młodość Orestesa, oznaczająca początek samodzielnej drogi życia. Bohater przybywa do Argos, lecz sam nie wie, co wybierze. Wie tylko jedno – aby zacząć żyć jako osoba samodzielna i świadoma, musi dokonać jakiegoś czynu i znaleźć swe miejsce. Najpierw obserwuje, rozważa i waha się. Jest bytem-w-świecie, który definiuje się przez odnoszenie się do innych. Stwierdza swą istotową różnicę i odrębność. I dopiero czyny, których dokona, uniezależnią go i uczynią panem siebie samego.

Środki stylistyczne i sceniczne są skromne, pustka bohatera narzuca minimalizm rozwiązań formalnych. Wizja niedefiniowalnego bytu wciąż kreuje niemal nagą przestrzeń teatralną, w której istotnym czynnikiem jest słowo. Statyczność sytuacji dramatycznych w pełni wydobywa znaczenie dialogów.

Egzystencja (nie)właściwa

Egzystencja jest samotnością, lękiem i rozpaczą zanurzoną w nicości, może jednak sama wybierać. Wszyscy filozofowie egzystencjalni zwracają uwagę na niebezpieczeństwo wynikające z tego przywileju, można podjąć bowiem złą decyzję. Zdaniem Kierkegaarda właściwe jest szukanie osobistej relacji z Bogiem, stąd stadia estetyczne i etyczne są błędne i nie powinny stać się ostatecznym stylem życia człowieka. Także religijność, jeśli zostaje zinstytucjonalizowana, jest zła. Tylko autentyczna wiara jest właściwa, gdyż tylko ona pozwala człowiekowi zrozumieć samego siebie w boskiej perspektywie. Tymczasem większość ludzi nie wybiera tej drogi, ulegając mirażowi estetyki lub etyki. Do tego jeszcze nowożytność uniemożliwia jednostce uświadomienie sobie niepowtarzalności jej podmiotowości, czyniąc ją nieautentyczną. Na określenie takiej zakłamanego egzystencji wprowadza Kierkegaard kategorię *człowieka-egzemplarza*:

„Człowiek-egzemplarz to jednostka stojąca w antropologii Kierkegaarda na najniższym poziomie indywidualnego rozwoju, (...) która w ogóle nie rozpoczęła refleksyjnego odkrywania

⁵⁸ Ibidem, s. 24–25.

swej jaźni, zaś nawiązujące do powielenia *Exemplar* (próbka, odbitka) wyklucza obecność jakiegokolwiek wypracowanej podmiotowości i sugeruje przejście od ludzkiego wymiaru egzystencji do zwierzęcego (w sensie stadnego). Egzemplarz przeciwstawiony jest jednostce, która – dzięki świadomości swej indywidualności i niepowtarzalności może – w przeciwieństwie do egzemplarza – postrzegać siebie jako odrębny podmiot³⁹.

Podobny pogląd, tyle że w perspektywie ateistycznej, przedstawiał Sartre. Wybór, aby być właściwy, musi być autentyczny i niedefinitywny. Egzystencja ma całkowitą swobodę podejmowania decyzji, co oznacza, że może kierować się dowolnymi zasadami religijnymi, etycznymi czy ideologicznymi. Może łączyć wartości zaczerpnięte z różnych systemów i składać je niczym elementy układanki, gdyż zdaniem Sartre'a nie ma jednolitych aksjomatów i świętości, których należałoby bezwzględnie i bezkrytycznie przestrzegać. Nie ma pojęcia wierności idei czy ideologii, świat jest bowiem w ciągłym ruchu, a tym samym zmieniają się warunki, w których egzystencja funkcjonuje. Codziennie staje ona w obliczu nowej sytuacji i musi na nowo decydować. Nieustanne odnawianie wyborów Sartre nazywał przekraczaniem siebie i uznał za podstawową cechę egzystencji właściwej. Autentyczną egzystencję określił jako byt-dla-siebie, a nieautentyczną i pełną złej wiary – jako byt-w-sobie.

Są ludzie, którym wstrętna jest myśl, że są zbyteczni, opuszczeni, bez oparcia w absolutie, bez wskazówek. Człowiek rozpaczliwie uciekający przed nicością tworzy sobie szereg mirażów, którym następnie ślepo się poddaje. Mogą nimi być obraz Boga, systemy wartości, autorytety, przykazania. Żyje w iluzji, podejmując próbę zapomnienia o niezaprzeczalnym fakcie, że byt jest skazany na samotną walkę i bierze wyłączną odpowiedzialność za to, co robi. Jednostka taka ze strachu zaczyna okłamywać się, by zdobyć komfort psychiczny. Kłamstwo polega na zepchnięciu odpowiedzialności za swe czyny, na szukaniu aksjomatów i zaufaniu innym. Człowiek, który tak postępuje, jest nieautentycznym bytem-w-sobie, czyli rzeczą. Ucieczka przed odpowiedzialnością to zła wiara⁴⁰. Sartre piętnuje poddawanie się jakimkolwiek systemom oraz postępowanie w imię tak zwanych wyższych zasad i krytykuje negację wolności, samotności, rozpacz i beznadziei.

Przykładami egzystencji nieautentycznej w *Muchach* są mieszkańcy Argos, siostra Elektra, Klitajmestra, Egistos, Pedagog. Pierwsi wpadli w podwójną pułapkę religii i władzy. Polegają na nich, cedując na nie podejmowanie decyzji i wyznaczanie życiowych zasad i zadań. Wyrzekając się własnej wolności, stali się nieautentyczni. Hipokryzję widać nie tylko w zachowaniach:

„Jupiter [do jednej z mieszkanek Argos, składającej mu ofiarę przebłagalną – przyp. A.W.].
– Jesteś na tyle stara, że pamiętasz pewnie dobrze te krzyki. Te straszliwe krzyki [konającego

³⁹ Przedmowa tłumacza [w:] S. Kierkegaard, *Recenzja literacka*, op. cit., s. 12.

⁴⁰ Sartre posuwał się daleko w spekulacjach na temat wyboru. Uważał, że człowiek może wybrać samodzielnie nawet tak fundamentalne cechy, jak rodzina, miejsce i epoka, w której żyje. Natomiast zdaniem Kierkegaarda nie wszystko można wybrać, gdyż są pewne niezbywalne i bezdyskusyjne uwarunkowania, na które człowiek nie ma wpływu: każdy jest synem swej epoki, urodził się w konkretnej rodzinie i środowisku, czemu nie można zaprzeczyć. Od człowieka zależy, co uczyni z własnym życiem i jak je wykorzysta. Może je zmarnować, gdy decyduje się zostać elementem systemu (*Recenzja literacka*, op. cit.).

Agamemnona – przyp. A.W.], które rozdzierały powietrze przez cały ranek, które rozbrzmiewały na ulicach miasta. I cóżś zrobiła wtedy?

Stara. – Mój chłop był na polu, cóż więc mogłam zrobić? Zamknęłam porządnie drzwi.

Jupiter. – Tak, i uchyliłaś okno, by móc lepiej słyszeć. Przycailaś się za zasłoną, wstrzymałaś oddech i aż cię rozkosznie mrowiło.

Stara. – Zamknij się!⁴¹,

ale nawet w sposobie zaaranżowania przestrzeni miasta:

„Pedagog. – A czegoż się panicz spodziewa? Że ktoś mu odpowie? Ależ proszę się tylko rozejrzeć dokoła. Te domy – sam zobacz, jak one wyglądają. Gdzie są okna? Okna wychodzą na zamknięte i mroczne podwórka, do ulicy zaś odwracają się tyłem”⁴².

Sartre uciekł się do kategorii brzydoty, za pomocą ohydnych i odrażających obrazów bezlitośnie napiętnował byt-w-sobie i jego hipokryzję, tchórzostwo, kwietyzm, brak odpowiedzialności i negację wolności. Miasto Argos jest zatem pełne much-robaczy i fetoru:

„Pedagog. – (...) Ach, te muchy w Argos wydają mi się bardziej gościnne niż mieszkańcy. Spójrz, paniczu, na to stadko (*wskazuje oko idioty*). Dwanaście ich siedzi mu przy oku, niczym przy tartince. A ten nic tylko uśmiecha się rozanielony. Wygląda, jakby wysysanie oka sprawiało mu przyjemność. I faktycznie, wychodzi mu ze ślepiów jakaś biała maź, która wyglądem przypomina zsiadłe mleko (...).

Jupiter. – Te muchy to tłuste robaczyce. Piętnaście lat temu zwabił je tu fetor ścierwa. I od tamtego czasu stają się coraz tłustsze. Za piętnaście lat będą wielkości żab”⁴³.

„Pedagog. – Ależ są brzydcy! Widzisz, mój panie, ich woskową cerę, ich zapadłe oczy? Ci ludzie są w trakcie umierania – umierają ze strachu. I tak właśnie kończą przesądni. Spójrz na nich, panie, spójrz tylko. I jeśli jeszcze trzeba ci jakiegoś dowodu na doskonałość mej filozofii, to porównaj ich twarze z moimi rumianymi policzkami.

Jupiter. – Oho, rumiane policzki. A to mi dopiero! Rumieńce przypominające maki na twych policzkach, tak? Pamiętaj tylko, pocziwino, że maki wyrastają z gnoju, tak jak i ty, tak jak i ci tutaj. W oczach Jupitera wszystko wyrasta z gnoju. A teraz idź stąd, zatruwasz tu powietrze i nawet o tym nie wiesz. Oni tymczasem mają nozdrza wypełnione ich własnymi woniami i znają się lepiej, niż ty siebie znasz”⁴⁴.

Już na przełomie lat 30. i 40. *inny* pełen obłudy i hipokryzji budził u Sartre’a odrazę i niechęć, czemu pisarz dał wyraz w powieści *Mdłości* (1938), a potem w rozprawie filozoficznej *Byt i nicość* (1943). Tu pojawiają się takie pojęcia, jak nienawiść, spojrzenie, reifikacja, nieautentyczność. Ale słowa Sartre’a brzmią nader podobnie do przemysłów Kierkegarda, któremu *inny* jawił się jako byt wrogi, budzący nienawiść, odrazę, strach i poczucie zagrożenia. Duńczyk pisał o człowieku: „Samotny stoi wobec całego świata jako wobec tego Innego, z którym jest w konflikcie, gdyż cały świat poza nim jest dla niego jedną osobą, i ta osoba, ten jedyny narzucający się przyjaciel, to Nieporozumienie”⁴⁵.

⁴¹ J.-P. Sartre, *Les Mouches*, op. cit., s. 19–20.

⁴² Ibidem, s. 14.

⁴³ Ibidem, s. 16.

⁴⁴ Ibidem, s. 49–50.

⁴⁵ S. Kierkegaard, *Albo-albo*, op. cit., s. 227.

Kierkegaard wyraźnie akcentował konflikt między jednostką a grupą, brak wzajemnego zrozumienia, współczucia i empatii. Aby oddać pełne napięcia relacje jednostki z grupą, posługiwał się metaforą *simparanekromenos*, czyli *współpogrzebanego*⁴⁶.

W *Muchach* Sartre nie tylko użył odrażających metafor, by napiętnować byty-w-sobie. Wykorzystał też cały wachlarz teatralnych środków związanych z iluzją, jak maska, przebranie, teatr w teatrze, by ukazać kłamstwo i fałsz. Ów swoisty dialog filozofa i dramaturga wzbogaca twórczość i pogłębia refleksję. Zabiegi sceniczne podkreślające istotę spojrzenia jako filozoficznego aktu skupiają uwagę na iluzoryczności świata. Od scen, w których Orestes musi dokonać wyboru, kostiumy i dekoracje, choć minimalistyczne, nabierają głębokiego, filozoficznego znaczenia.

Maska ma podwójną funkcję: może stanowić część kostiumu aktora, który używa jej do konkretnej roli i może ją zmieniać podczas przedstawienia; może być także samodzielną postacią i bohaterem, jak w komedii *dell'arte*. W teatrze europejskim wykorzystywano ją od samego początku. Zdaniem Anne Ubersfeld, w społeczeństwach określanych jako prymitywne maska kojarzy się z domeną świętości i związanych z nią rytuałów. Zakładający ją człowiek nawiązuje kontakt z siłami zewnętrznymi, by je przyjąć lub ucieleśnić, zakrywa to, co prywatne, porzuca osobowość i psychologię. Maska (zwana także figurą) oznaczała więc i oznacza zatarcie się tego, co indywidualne, pomaga bezbłędnie odgrywać rolę, kryjąc za sobą człowieka-aktora. Nie jest jednak prawdą, że poprzez swą niezmienność i chowanie mimiki czyni postać statyczną. Przeciwnie, pozwala aktorowi wykorzystać inne środki przekazu: zachęca do wyrażania się za pomocą gestu i słowa⁴⁷. Irène Mamczarz także podkreśla paradoks maski, która z jednej strony narzuca określony wyraz twarzy, nadaje jej niezmienną minę i skazuje niejako aktora na określony charakter. Z drugiej zaś pozostawia całkowitą swobodę ruchów, zmusza wręcz do gry ciałem, stwarzając wyjątkowy klimat iluzji, nieosiągalny w teatrze klasycznym⁴⁸. Aktor:

„próbuję stopić się w jedno z postacią bohatera, którego przedstawia. Dlatego posłuszny jest wizji tej postaci we wszystkich szczegółach, również w tym, co dotyczy kostiumu. Aktor *dell'arte* ukazuje się w typowej masce i kostiumie, które są powszechnie znane i przywołują w wyobraźni odbiorcy określony typ. Maska, noszona przez aktora, daje mu bezpośrednią skuteczność (...) wystylizowany kostium dodatkowo podkreśla grę improwizacji”⁴⁹.

Maska zawiera w sobie aspekt karykaturalny, groteskowy i satyryczny, podkreśla samą grę, zabawę i udawanie, stąd często łączy się ją z karnawalem. Zastaniając twarz i chroniąc tożsamość uczestnika zabawy, pozwalała na krytykę, niekiedy nawet bardziej gwałtowną. Służyły po temu zwłaszcza półmaski zwane *loups* (dosłownie: wilki) zakrywające część twarzy, najczęściej jej górną połowę. Zostawiając odsłonięte usta, przesadnie podkreślały jedną z podstawowych funkcji człowieka, jaką jest porozumiewanie się⁵⁰.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ A. Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, op. cit., s. 50–51.

⁴⁸ I. Mamczarz, *Le masque et l'âme. De l'improvisation à la création théâtrale*, Paryż 1999, s. 46.

⁴⁹ Ibidem, s. 47.

⁵⁰ A. Ubersfeld, op. cit., s. 50–51.

O fenomenologicznym znaczeniu maski pisali badacze ze szkoły genezy. Jean Starobinski stwierdził, że „w całej doskonałości, zaprasza [ona] do tego, by wyobrazić sobie świat skrywający się za nią, który jest czystym mirażem, ale ku któremu ofiara pędzi, by mu ulec, jak ulega się uwodzicielowi”⁵¹. Gaston Bachelard poświęcił jej rozdział w *Le Droit de rêver*, gdzie pisze:

„(...) odkrywamy, że maska wyraża chęć posiadania nowej przyszłości, chęć nie tylko rządzenia swą własną twarzą, ale też i zmieniania swej twarzy, posiadania w przyszłości nowej twarzy...

Maska urzeczywistnia zatem prawo, które sobie nadajemy, do tego, by móc się rozdziwić. Daje przyszłość istnienia naszemu sobowtórowi, prawo istnienia, które jest jednak cieniem tylko naszej istoty, cień staje się zatem ukonkretnieniem tego, co mogło być... Maską staje się ośrodkiem kondensacji, w którym możliwości bytu odnajdują koherencję...

Fenomenologia maski daje nam ogląd owego podwojenia bytu, który pragnie wydawać się tym, czym nie jest”⁵².

Maskę noszą dwie kluczowe i antynomiczne postacie *Much*, Orestes i Jupiter. Maską pierwszego jest jego własna twarz. Zmienia się ona dwukrotnie, co podkreśla przemianę z bytu w egzystencję oraz z egzystencji w esencję. Wczesna młodość (byt i czysta świadomość) sprawia, że twarz bohatera jest neutralna i nienapiętnowana życiem. Gdy jednak z czystego bytu staje się egzystencją określającą się dzięki autentycznemu wyborowi, jego fizjonomia zmienia się. Orestes definiuje się negatywnie jako ktoś-kto-nie-jest-swą-przeszłością, jednocześnie Elektra przestaje postrzegać go jako próżnego młodzieńca, a uznaje w nim brata i mściciela rodu, który ma wykonać misję. Druga zmiana zachodzi w momencie, gdy projekt zamienia się w czyn, gdy Orestes dokonuje matkobójstwa, gdy do końca i z przekonaniem spełnia swój plan. Staje się autentyczny i wolny, jego twarz znów się zmienia w oczach Elektry. Tym razem siostra, która jest ucieleśnieniem złej wiary, nie poznaje brata.

Jupiter skrywa się pod maską brodatego podróznego Demetriosia, by wy badać Orestesa i poznać jego przekonania, zwłaszcza w zakresie wolności. Widząc jednak, że młodzieniec jest absolutnie nieskłonny do poddania się jakiegokolwiek ideologii, Jupiter rozumie bezsens kamuflażu i zrzuca maskę. Podobnie rzecz ma się w dialogu z Egistosem na temat panowania nad ludźmi:

„Jupiter. – Nienawidzisz mnie, a tymczasem jesteśmy do siebie nader podobni; uczyniłem cię na mój obraz: król jest Bogiem na ziemi, jest szlachetny i groźny jak Bóg.

Egistos. – Ja nie mam tajemnic.

Jupiter. – Ależ owszem, masz. Tę samą, którą i ja mam. Bolesną tajemnicę Bogów i królów: że ludzie są wolni. Oni są wolni, Egistosie. Ty o tym wiesz, lecz oni tego nie wiedzą.

Egistos. – Do licha, gdyby tylko dowiedzieli się, to zaraz podpaliłoby mi pałac. Dlatego od piętnastu lat odgrywam przed nimi komedię, by zakryć im ich potęgę.

Jupiter. – A widzisz, jesteśmy podobni.

⁵¹ J. Starobinski, *L'Oeil vivant*, s. 207. Cytaty 51 i 52 za: D. Berry, *The Creative Vision of Guillaume Apollinaire. A Study of Imagination*, Kalifornia 1982, s. 113–114.

⁵² G. Bachelard, *Le Droit de rêver*, 1970, s. 208–215.

Egistos. – Podobni? O ironio – Bóg mówi, że jest do mnie podobny! Od kiedy zacząłem rządzić, wszystkie moje czyny i słowa koncentrują się na jednym. Na tym, by zbudować mój obraz. Chcę, aby każdy z mych poddanych nosił go w sobie i by czuł, w najgłębszej nawet samotności, że ciąży na nim me surowe spojrzenie, że widzę jego myśli, nawet te najtajniejsze. Lecz to ja jestem swoją pierwszą ofiarą: sam siebie widzę już tylko poprzez ich spojrzenia, pochylam się nad zionącą czeluszcą studni ich dusz, a mój obraz tam jest, na samym dnie, odpycha mnie i przyciąga zarazem. Boże wszechmogący, czymże ja jestem, jeśli nie strachem, który wzbudzam u innych?

Jupiter. – A myślisz, że ja kim jestem? (*Wskazuje swój posąg*). Ja też mam swój obraz. Myślisz, że ja nie dostaję od niego dreszczy? Od stu tysięcy lat tańczę przed ludźmi mój taniec. Taniec powolny i posępny. A ludzie muszą na mnie patrzeć: dopóki mają oczy utkwione we mnie, zapominają patrzeć w głąb siebie samych. Gdybym zapomniał się choć na krótką chwilę, gdybym tylko pozwolił na to, by ich spojrzenie powędrowało gdzie indziej..." (akt III, sc. 5)⁵³.

Maska Jupitera, ze względu na brodę, jest odwrotnością karnawałowych *loup* z komedii *dell'arte*. Zakrywa usta postaci, co można odczytać symbolicznie z punktu widzenia Sartre'owskiego egzystencjalizmu jako kneblowanie prawdy. Słowo nie wychodzi bezpośrednio z ust Jupitera, lecz przedziera się przez czarną zasłonę złej wiary. Bóg mami człowieka mową zachęty, otuchy, ale i nagany. W ten sposób skrywa prawdę, że człowiek jest wolny i nie podlega żadnym siłom wyższym. Jupiter musi nieustannie oszukiwać, by człowiek nie odkrył fundamentalnej prawdy o tym, że jego byt jest nieujarzmiony.

Kolejną techniką zacierającą tożsamość i często wyrażającą obłudę jest przebranie, czyli jedna z fundamentalnych sytuacji teatralnych. Patrice Pavis definiuje je jako zmianę stroju lub maski przez bohatera przy jednoczesnej zmianie osobowości⁵⁴. Dokonuje się ono w różnych wymiarach: personalnym (jedna postać zmienia się w inną), funkcji społecznej (postać zmienia swoje miejsce w społeczeństwie), politycznym (postać przechodzi z jednego obozu politycznego do innego), seksualnym (postać zmienia płeć). Może także polegać na zmianie języka, stylu bycia, zachowania. Istotą założenia kostiumu jest stworzenie bądź zwielokrotnienie iluzji. Badacz rozróżnia dwa typy przebrania, które pełnią odmienne zadania. Przebranie-znak, do którego dochodzi najczęściej na oczach (części) aktorów i widzów, informuje o prowizorycznym maskowaniu, którego powody zostaną wyjaśnione. Natomiast przebranie-zamęt (*le vertige*) odbywa się najczęściej w ukryciu przed innymi (aktorami i widzami) i ma na celu zdezorientowanie zarówno aktorów, jak i publiczności. Dochodzimy tu zatem do podwójnego przebrania albo – inaczej ujmując – przebrania się przebierańca.

Przebranie ma zasadnicze znaczenie dla rozwoju intrygi, może ją spowolnić lub przyspieszyć; często wykorzystywane jest w komediach, pozwala bowiem wykreować szereg ciekawych i zaskakujących sytuacji dramatycznych. Wspomagają je inne techniki teatralne, jak nieporozumienie (*qui pro quo*), *coup de théâtre*, teatr w teatrze, voyeuryzm. Prowadzi często do spotęgowania teatralności gry, poszerza perspektywę odbioru, gdyż ukazuje nie tylko scenę, lecz także spojrzenie na nią. Stwarzając iluzję,

⁵³ J.-P. Sartre, *Les Mouches*, op. cit., s. 84–85.

⁵⁴ P. Pavis, *Le dictionnaire du théâtre*, Dunod 1990, s. 83.

ma więc także skutek metateatralny, skłania bowiem do zadawania pytań o to, czym jest rzeczywistość, a czym są pozory, czy można poznać prawdę i kim jest człowiek.

Przebranie Orestesa dokonuje się w wymiarze personalnym, gdy w Argos przybiera on imię Fileb. Skrywa swą tożsamość przed brodatym podróżnym (bóg Jupiter *incognito*), siostrą i matką. Kamuflaż wydaje się niewinny, nie świadczy bowiem o zakłamaniu, lecz o niezdefiniowaniu Orestesa. Pozwala mu ocenić obiektywnie sytuację w rodzinnym mieście, symbolizuje chęć zerwania z dawnym życiem i nieutożsamiania się więcej z młodzieńcem, którym był w Atenach. Wydaje się, że Sartre nieprzypadkowo wybrał imię⁵⁵. *Fileb* to tytuł jednego z *Dialogów* Platona, z III części, z podtytułem *O przyjemności*⁵⁶. U Sartre'a imię to oznacza czysty i niezdefiniowany byt, czyli przeszłość Orestesa złożoną z nauki i uciech, których symbolami są odpowiednio Ateny i Korynt. Bohater zanegował tę przeszłość, porzucił ją i wyruszył na poszukiwanie własnego miejsca w świecie. W scenie IV aktu drugiego odrzuca imię Fileb, przedstawia się jako Orestes i decyduje się zostać, mimo nalegań Elektry, by odszedł:

„Orestes. – (...) Kimże więc jestem, na Boga, że nawet moja własna siostra odpycha mnie, nie doświadczywszy mnie nawet najpierw (...). Nikt na mnie nie czeka. Wędruję od miasta do miasta, obcy ludziom, obcy samemu sobie. I miasta zamykają za mną swe bramy niczym spokojna toń. Jeśli opuszczę Argos, to cóż pozostanie po mojej wizycie? Tylko gorzkie rozczarowanie w twym sercu.

Elektra. – Mówiłeś mi o miastach szczęśliwych...

Orestes. – Zabiegam o szczęście. Chcę mieć własne wspomnienia, własną ziemię, własne miejsce pośród ludzi w Argos (*cisza*). Elektro, ja stąd nie odejdę. (...) To moja jedyna szansa, Elektro. Nie możesz mi jej odmówić. Zrozum mnie: chcę być człowiekiem skądś, człowiekiem pośród innych ludzi. Weź choćby niewolnika: wraca zmęczony i skwaszony, tacha jakiś ciężar na plecach, ledwo powłóczy nogami, gapi się pod stopy, żeby nie upaść. Ale ten niewolnik jest w swoim mieście, jak pojedynczy liść wśród listowia, jak drzewo w lesie. Argos otacza go, ciężkie i ciepłe, pełne siebie samego; chcę być tym niewolnikiem, Elektro, chcę zarzucić sobie miasto na ramiona i owinąć się w nie jak w szal. Nie pójdę stąd”⁵⁷.

Przebrani są też wszyscy mieszkańcy Argos. Od piętnastu lat, na rozkaz uzurpatora, noszą żałobę po zamordowanym Agamemnonie. Wyraża ona także pokutę za wymagane grzechy, królobójcy wprowadzili bowiem ideologię winy. Fundamentem krwawo zdobytej władzy stało się zastraszenie i kreowanie poczucia winy w niewinnych ludziach, którzy dali się zrównać w zbrodni i pozwolili uczynić się współnikami przestępstwa. Każdego obarczono przewinieniem i nakazano praktykować obrzęd publicznego wyznania występku i żalu za nie.

⁵⁵ Choć w żadnych komentarzach dotyczących sztuki nie odnosi się do tej decyzji.

⁵⁶ Platoński Fileb wyklada teorię, że życie jest przyjemnością. Sztuka odnosi się zarówno do piękna, jak i do rzeczy przyjemnej. Dobro jest celem najwyższym, a przyjemność – warunkiem bezpośrednim do jego osiągnięcia. Są dwa źródła przyjemności – zmysły i dusza przywiązana do dobra i piękna. Połączenie tych dwóch źródeł daje poczucie spełnienia i satysfakcji, dzięki nim człowiek dąży do prawdy i cnoty. Również Kierkegaard rozważał problem szczęścia i piękna. Uznał, że jest to pierwszy etap życia człowieka i nazwał go estetycznym. A Orestesa z Aten, sprzed Argos, można przyrównać do Mozartowskiego Don Juana, który jest samym tylko czystym istnieniem.

⁵⁷ J.-P. Sartre, *Les Mouches*, op. cit., s. 67–68.

W perspektywie egzystencjalnej strój symbolizuje złą wiarę, postawę nieautentyczną, próbę ukrycia prawdy pod płaszczem wymówki, ideologii, moralności, religii. W *Egzystencjalizm jest humanizmem* Sartre pisze:

„Zła wiara jest oczywiście kłamstwem, ukrywa bowiem całkowitą wolność zaangażowania. (...) zła wiara pojawia się wówczas, gdy twierdzę, że są wartości, które zaistniały wcześniej niż ja. Wchodzę w sprzeczność z samym sobą, gdy mówię, że pragnę ich i że one jednocześnie narzucają mi się”⁵⁸.

Religia w służbie złej wiary

Techniki maski i przebrania kierują uwagę na antynomię autentyczności i złej wiary. Kierkegaard jako pierwszy żywo się nią zajmował, zaznaczał, że postawy estetyczna i etyczna nie dają poczucia spełnienia, w nich człowiek ślizga się tylko po powierzchni życia, istnieje jako egzemplarz, nie doświadczając prawdziwej istoty i głębi swego jestestwa. Dopiero spersonalizowana wiara niesie w sobie nadzieję spełnienia, dzięki niej człowiek odkrywa siebie w Bogu, czyli w nieskończoności, z której się zrodził i ku której zmierza. Filozof nie utożsamiał jej jednak z kultem i krytycznie patrzył na Kościół instytucjonalizujący religijność. Poddawał pod dyskusję istotę małżeństwa, wolnych związków i erotyzmu⁵⁹; odrzucał „państwowe” chrześcijaństwo heglistów, jak i „narodowe” chrześcijaństwo grundtvigistów⁶⁰. Oskarżał instytucje (a także system demokratyczny i prasę) o umasowienie ludzi, czyli odarcie z indywidualności i podmiotowości. Twory, jakimi są anonimowe społeczeństwo i opinia publiczna, żyją w iluzji i utudzie, są pasywnymi widzami wydarzeń, tymczasem człowiek powołany został do odkrywania swej niepowtarzalnej jednostkowości, do kreacji i do poszukiwania drogi ku nieskończoności⁶¹. Prawdziwa wolność zaczyna się w momencie, gdy jednostka uzmysłowi sobie fakt, że Prawo religijne jest jedynie progiem wiary; wstępem koniecznym, gdyż jedynie świadomość winy czyni człowieka niepowtarzalną jednostką, zdaną całkowicie na łaskę Boga, pragnącą doświadczyć Go istotowo, a nie rozumem.

Poglądy Kierkegarda nawiązują zarówno do filozofii Platona, przemysła Pascala, jak i do barokowej koncepcji *theatrum mundis*, gdzie świat to scena, na której egzystencja pojawia się na krótką chwilę:

„Poza światem, w którym my żyjemy, daleko w głębi leży inny świat, który znajduje się do tego świata w zupełnie takim samym stosunku, jak świat otaczający do sceny w teatrze. Poprzez cienką gazę widzi się świat zbudowany jakby z gazy, lżejszy, bardziej eteryczny, w samej istocie inny niż świat rzeczywisty. Wielu ludzi, którzy należą ciałem do tego świata, znajdują swój dom właśnie w tamtym”⁶².

Sartre’owski egzystencjalizm ateistyczny z założenia negował religię jako wyraz złej wiary i ucieczki przed prawdą o tym, że człowiek znajduje się w rozpaczliwej sytuacji, czyli jest sam we wszechświecie, opuszczony, bez nadziei, skazany na wybory i odpowiedzialność za ich skutki. Religia kreuje poczucie winy, które zniewala i krępuje działania.

⁵⁸ J.-P. Sartre, *L’Existentialisme est un humanisme*, <http://www.danielmartin.eu/Textes/Existentialisme.htm> [dostęp 4.11.2014].

⁵⁹ S. Kierkegaard, *Albo-albo*, op. cit., s. 301–302.

⁶⁰ *Przedmowa tłumacza*, op. cit., s. 10.

⁶¹ S. Kierkegaard, *Recenzja literacka*, op. cit., s. 107.

⁶² *Idem, Albo-albo*, op. cit., s. 309.

Przeciwieństwo postawy religijnej stanowi postawa autentyczna zakładająca całkowitą wolność bytu i samodzielne tworzenie takich wartości, które odpowiadają konkretnej sytuacji, oraz branie odpowiedzialności za wybory.

Religię i kult skrytykował Sartre w *Muchach*, przedstawiając je jako karykaturalny spektakl i potęgując ich iluzoryczność techniką teatru w teatrze. Tę jako pierwszy wprowadził Henry Medwall w sztuce *Fulgence and Lucrece* (1497), później wykorzystywali ją najwięksi twórcy, wśród nich Szekspir, Calderon, Kyd, Rotrou, Marivaux, Hugo, Tieck, Wyspiański, Pirandello, Iredyński. Dzięki niej teatr mówi o samym sobie, odzwierciedla się przy użyciu teatralnych środków wyrazu. W rezultacie publiczność na widowni ogląda na scenie nie tylko proces inscenizacji, lecz także proces odbioru przedstawienia przez aktorów grających widzów. Dramat staje się wypowiedzią metateatralną⁶³. Jak komentuje Sławomir Świątek:

„stematyzowaniu ulega jedna z podstawowych właściwości teatru jako jedynej właściwej sztuki, w której czas kreacji i czas odbioru jest tożsamy. W momencie pojawienia się teatru w teatrze ta cecha zostaje przedstawiona za pomocą środków teatralnych: proces tworzenia spektaklu i proces jego odbioru stają się elementami ciągu zdarzeń składających się na fabułę dramatyczną (...) Kiedy publiczność teatralna widzi na scenie odgrywane przez aktorów własne zachowania odbiorcze, granica między sceną a widownią – a więc między fikcją i rzeczywistością, między teatrem a życiem – ulega zatarciu. Granica ta jest zresztą w teatrze zawsze nieostra, jako że *mimesis* teatralna realizowana jest za pomocą środków (rzeczy, osób, przestrzeni) istniejących realnie, co sprawia, że znaczenie teatralne nadbudowywane jest nad jednością znaku i jego odniesienia, charakterystyczną dla scenicznie ukazywanego przedmiotu”⁶⁴.

Goffman twierdzi, że teatr w teatrze symbolizuje sam siebie i każe wątpić w możliwości oddzielenia życia i sztuki oraz określenia granicy między grą a automatyzmem zachowań rzeczywistych⁶⁵. Zauważyli to już twórcy kanw komedii *dell'arte* z XVII wieku. Z jednej strony treść ich sztuk nawiązywała do wydarzeń z rzeczywistości, z drugiej pragnęli, by przedstawienie wkroczyło w rzeczywistość. Stąd wysiłki, by nawiązać dialog z publicznością. Osiągano to na różne sposoby: albo umiejętną grą budzono emocje u odbiorców, albo – ukazując teatr w teatrze – zwielokrotniano iluzję, zacierając tym samym granicę między światem rzeczywistym a przedstawionym. Niekiedy wreszcie aktorzy przenosili grę na widownię i mieszając się z publicznością, sprawiali, że ta znajdowała się w sercu spektaklu.

Sartre stosuje technikę teatru w teatrze do przedstawienia religii jako spektaklu. Jupiter za każdym razem gra przed swym rozmówcą rolę wszechpotężnego i straszliwego. Jednocześnie obserwuje mieszkańców miasta składających mu hołdy, wie, że może wywierać na nich naciski. Ludzie w Argos podatni są na jego rozkazy, gdyż żyją w złej wierze, dawno zatracili wolność i zastraszeni, dają sobą łatwo manipulować. Świadom jest tego, że podtrzymywanie kłamstwa jest racją jego bytu, o czym mówi w cytowanym wyżej dialogu z Egistosem. Dla Orestesa i Pedagoga, wolnych od zabobonów, Jupiter

⁶³ P. Pavis, op. cit., s. 543.

⁶⁴ S. Świątek, komentarz do hasła „Teatr w teatrze” [w:] P. Pavis, op. cit., s. 543.

⁶⁵ Ibidem, s. 544.

to gipsowa figura. Ich niezłomnie racjonalna postawa sprawia, że cuda boga nabierają wymiaru kuglarskich popisów, a technicznie są przykładem *lazzi*:

„Jupiter. – *A propos*, gdyby te muchy nie dawały wam spokoju, spróbujcie zastosować na nie mój prosty sposób. Widzicie ten rój, który krąży wokół was? Robię ruch nadgarstkiem, zamach ramieniem i mówię: »Abraksas, galla, galla, ce, ce«. I widzicie? Od razu padają i pełzną po ziemi niczym liszki”⁶⁶.

Jupiter rzadko nawiedza Argos, ma tu jednak na stałe swych zastępców, którzy nieustannie czuwają nad tym, by wolność ludzi była ujarzmiona. Są nimi Wielki Kapłan i Egistos. Kult i władza wspierają się w zastraszaniu mieszkańców i utrzymywaniu ich w zabobonnej wierze, by łatwiej było nimi rządzić. Pierwszy odpowiedzialny jest za organizowanie raz do roku Świąta Zmarłych, podczas którego ludzie umacniani są w przekonaniu, że zmarli nawiedzają polis, by mścić się za złe traktowanie. Obcują z katami, by i oni cierpieli. Kapłan reżyseruje atmosferę grozy, dokonuje magicznych sztuczek, porusza kamieniami. Uczestniczący w świącie Pedagog i Orestes odbierają je jak plenerowy występ. Sartre nadał mu groteskowy wydźwięk i upodobnił go do ceremonii voodoo, z bębniem, hipnotycznym tańcem, narastającą frenezją ruchów, omdleniami, zawadzeniem tłumu i nawiedzeniem poszczególnych osób przez duchy przodków⁶⁷.

Podwójna gra na scenie skłania widza do głębszego zastanowienia nad własną egzystencją, do postawienia sobie pytania, czy nie ogląda samego siebie, czy nie ulega zabobonom niczym mieszkańcy Argos, Elektra czy Egistos. Pyta, czy jest naprawdę wolny, czy nie steruje nim jakiś Wielki Kapłan lub Jupiter.

Kierkegaard i Sartre tak samo wskazywali na zagrożenie kłamstwem i ostrzegali przed kultem jako zwodniczą powierzchownością. Obu im można przypisać twierdzenie, że „prawdziwym człowiekiem jest tylko ten, kto żyje według prawd przez siebie wybranych. Dopiero po takim wyborze samego siebie człowiek naprawdę rodzi się jako wolny duch, jako osobowość”⁶⁸. Obaj podkreślali, że nielicznym tylko jednostkom udaje się osiągnąć ów stan wolności i autentyczności. Stąd postawa Orestesa niewiele różni się od metafory rycerza wiary ukutej przez Kierkegaarda. Bohater *Much* bierze na siebie grzechy Argos, czyli obarcza się dobrowolnie winą, dokonuje ekspiacji siebie i innych. Orestes, tak jak Abraham, podejmuje ryzyko wiary, o ile jednak u Sartre’a za wyborem kryje się człowiek, o tyle u Kierkegaarda wybór prowadzi do Boga.

Reasumując, mesjańska wizja swego postannictwa, filozofii i literatury okazała się prorocza. Z jednej strony Kierkegaard zaczerpnął z dziedzictwa myślicieli spekulatywnych i ujął zagadnienia dotyczące istnienia człowieka w spójną filozofię egzystencjalną. Z drugiej – przeciwstawiając się uogólniającym i generalizującym systemom, myśliciel ów zaszczerpił indywidualizm. Poruszył bowiem najgłębsze sfery ludzkiej natury, zwłaszcza wolę życia, przetrwania i głód nieskończoności. Jego filozofia stała się bronią przeciwko zagładzie jednostki. Wizja człowieka samotnie zmagającego się z zagadką bytu, próbującego zgłębić tajemnice wszechświata, okazała się nader inspirująca. XX wiek, ofiara

⁶⁶ J.-P. Sartre, *Les Mouches*, op. cit., s. 24.

⁶⁷ Ibidem, s. 53.

⁶⁸ A. Kwiatek, M. Worwąg, op. cit., s. 91.

systemów totalitarnych, znalazł w egzystencjalizmie ocalenie. Filozofowie stulecia, pragnący uratować człowieka, przejęli dorobek Duńczyka. Wolność, indywidualne działanie i osobiste wybory, rozwijanie samoświadomości, trwoga i niepewność, zmaganie z Innym i ze światem, stały się hasłami najważniejszych nurtów. Niektórzy, jak Husserl czy Marcel, rozwinęli jego myśli, budując fenomenologię i personalizm. Inni, jak Heidegger czy Sartre, nadali jego koncepcji ateistyczny wymiar. Dodatkowo Marcel i Sartre ucieleśnili metodę pośrednią, czyli połączyli filozofię i literaturę tak, by upowszechnić tezy egzystencjalne wśród szerokiego grona. Popularność, jaką cieszą się ich sztuki, przyznaje rację założeniom Kierkegaarda, że głębokim pragnieniem człowieka jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak przeżyć dany mu czas, by go nie zaprzepaścić.

Summary

A 19th century Danish philosopher and writer Søren Kierkegaard was considered by his contemporaries as an eccentric. The existentialism he created was in a total opposition to the leading systems of Hegel and Kant, as it accentuated the self, its individual quest of absolute, its fears, hopes and difficult relations with the Other. But he inspired the most important thinkers and writers of the next century, and his successors are Husserl, Jaspers, Heidegger, Marcel and Sartre. They inherited the key notions of Danish existentialism and developed their meanings. Sartre and Marcel applied, both in philosophical essays and in literature, such notions as freedom, authenticity, bad faith, choice, action. Kierkegaard, who also illustrated his thought in writings, called such a method indirect. His *Either/Or* (1843) and *A Literary Review: Two ages, a novel by the author of A story of everyday life* (1845) show a man looking for the sense of his life. Just like Orestes, hero of Sartre's play *The Flies*.

The bicentennial anniversary of Kierkegaard's birth gives an excellent opportunity to refocus on his writings and his influence on the venerated authors of our times. The present article tries to compare the notions of consciousness, freedom, choice and judgment of religion in Kierkegaard's and Sartre's texts, both philosophical and fiction.



Stasys Eidrigevičius, *Plakat Hommage a Vincent 1853–1890*, 93x65,5 cm, 1990