

Lada Čale Feldman

**Filozofija glume
i njezine granice:
“Kriza općenito
i kriza u
životu glumice”
Søren Kierkegaard**

Metafilozofija i pitanja znanstvene metodologije, ur. B. Mikulić i M. Žitko,
Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2020, str. 245–274
EMAIL: lcfeldma@ffzg.hr

SAŽETAK

Fenomen glume zbog svoje je korijenske upletenosti u fundamentalna pitanja estetike i filozofske antropologije ostao trajnim suputnikom bogate tradicije koja vodi od Platona do danas, kada se filozofija kazališta/izvedbe pokušava i infrastrukturno legitimirati — kroz studijske grupe, časopise, knjige i internetske forume — kao zasebna grana na susretištima filozofskog i teatrološkog (Hamilton, 2007, Woodruff, 2008, Zamir 2015, Stern, 2017) odnosno izvedbenostudijskog interesa, kako to pokazuje ugledni zbornik Cull i Lagaay, 2014., egzemplaran za čitav niz kasnijih publikacija pod nazivnikom “izvedbene filozofije”. I dok se u slučaju tradicije filozofije kazališta razgraničenje njezinih “metoda”, s jedne strane, i teatrologije, s druge strane, još donekle i dade nazreti — imajući na umu razmjerno pragmatičku orijentaciju koja je potonjom od začetaka dominirala, suzujući istraživački fokus na konkretnije produkcijske, žanrovske, poetičke i kulturno-političke uvjete glumačke prakse — i filozofija izvedbe i izvedbeni studiji pokazat će se ambicioznijima u namjeri da zamijene mjesta i zamute granice svojih kompetencija, a tako i granice između mišljenja i izvedbe. Nakon što se kratko osvrnem na spomenuta reaktualizirana pitanja granica “metode”, vratit ću se svojem trajnom interesu (v. Čale Feldman, 2001 i 2005) za drugu, unutrašnju granicu opisanog pod-disciplinarnog pothvata: problemu spolne razlike, odnosno osobi — i pojmu — glumice. Stoga ću u središnjem dijelu izlaganja podsjetiti na Kierkegaardov kratki esej “Križa općenito i križa u životu glumice” kao na bizarnu iznimku među klasicima filozofije glume koju suvremeni prilozi i interpretacijski povrati predšasnicima uglavnom mimoilaze, unatoč tome što rabi argumentacijske procedure i ističe aspekte glume koji upravo danas stječu i filozofski i istraživački dignitet. Štoviše, višestruko prekršivši naslijeđene i njemu suvremene protokole filozofske refleksije o glumačkoj umjetnosti, filozof je tim esejom ispisao poglavlje koje je jednako nepravedno zanemareno i u inače plodnim feminističkim revizijama njegova opusa. ➤➤

ABSTRACT

Philosophy of Acting and Its Limits: “The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress” by Søren Kierkegaard

By virtue of its implication in fundamental questions pertaining to both aesthetics and philosophical anthropology, the phenomenon of playacting has been a constant companion of a rich philosophical tradition that spans from Plato to the present day, when the philosophy of theatre/performance strives for infrastructural legitimation through various journals, books, working groups, projects and Internet fora as a sub-discipline at the crossroads of philosophy and theatre (cf. Hamilton 2007, Woodruff 2008, Zamir 2015, Stern 2017) or performance studies (cf. Cull and Lagaay 2014 as a collection that is exemplary for a whole series that ensued under the heading of “performance philosophy”). While in the case of the tradition of philosophy of theatre on one hand, and theatre studies on the other, the frontiers between the two disciplines may still be discernible, given the pragmatic orientation that dominates the latter — interested as it primarily is in poetic, cultural-political and organizational aspects of the actor’s work — both performance philosophy and performance studies tend to trade places and blur the distinction between their respective competences, as well as the one between thinking and performance. After I initially briefly present these re-actualized issues concerning “the limits of the method”, I will return to my former interest in the internal limit of this sub-discipline: the problem of sexual difference, that is, the person and the idea of the actress (cf. Čale Feldman 2001 and 2005). I will therefore devote the central part of my discussion to the short essay “The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress” by Søren Kierkegaard: it is a bizarre exception among the classics of philosophy of acting that contemporary contributions to the field as well as current interpretations of predecessors tend to neglect, despite the fact that its style of argumentation, as well as emphases on particular aspects of acting, belong to precisely those strategies and topics that today gain prominence both philosophically and in theatre research. Having disobeyed both the inherited and the contemporary philosophical protocols, Kierkegaard moreover wrote a piece which is equally wrongly disregarded in feminist revisions of his opus. ➤➤

Pridružujući se kao ne-filozofkinja počasti što je ovaj zbornik odaje profesoru Hotimiru Burgeru, odlučila sam se fokusirati na filozofiju glume, područje teatrološkog interesa za koje bi se moglo reći da se ujedno jednako zakonito derivira i iz profesorova matičnog područja, filozofske antropologije. Stoga ću i svoju diskusiju o glumačkoj praksi kao ogleđnom poprištu nestabilnih granica metode filozofije, s jedne, i teatrologije, s druge strane, započeti podsjetnikom na kazališno ishodište pojma čovjekove osobnosti na koje na početku poglavlja o osobnosti i identitetu svoje knjige *Ljudsko odnošenje* podsjeća i sam Burger.⁰¹ Posrijedi je knjiga koju ovdje valja prizvati i zbog toga što se u njoj, pored Helmuta Plessnera, između ostalog i filozofa glume (usp. Plessner, 1976), nerijetko prizivaju i Kierkegaardovi pojmovi, prije svega pojam egzistencijalnog “samoodnošenja” (usp. Burger, 2014: 12–18). Samoodnošenje posebno ističem kao relevantno za teoriju glume, jer implicira podvajanje, ako ne i uvišestručenost jastva kakva se neizbježno zbiva u odvijanju glumačke prakse koji glumu prije svega shvaća kao “igranje drugog” — utjelovljenje i interpretaciju prethodno sročnog i/ili tek zamišljenog lika — te koji implicira da susret sa tim “drugim” neizbježno vodi preko procesa identifikacije, tj. glumčeva odnosa sa samim sobom.

Burger ne spominje kazališnu dimenziju Kierkegaardova opusa, premda je upravo ona, kako pak u svojoj knjizi *Vježbanje egzistencije* ističe Goran Starčević, prekretnička najava osuđenosti čitave moderne filozofije na mišljenje u “dramskim figurama” (Starčević, 2013: 99–114),

01 “Tako, primjerice, iako osobu ne možemo odvajati od tijela, u njezinu odnosu spram tijela uočavamo nešto začudno. To se najbolje vidi na primjeru glume i glumčeva odnosa spram osobe koju treba uprizoriti. U uprizorenju neke dramatis personae (ili ‘lika’) mogu sudjelovati fizički vrlo različiti pojedinci ili pojedinke. Otuda poznajemo fizički vrlo različite ‘interprete’ Hamleta, Antigone ili nekoga trećega. Štoviše, poznato je da je u Shakespeareovo doba ženama bilo zabranjeno da se bave glumom, tako da su i uprizorenja ženskih osoba preuzimali muškarci. Glumac zapravo uspijeva u svojoj zadaći uprizorenja osobe u onoj mjeri u kojoj — da se poslužimo Schelerovim mislima — uspijeva participirati ili sudjelovati u ili na osobi koju ima uprizoriti, ukoliko je nju ‘zaposjednuo’. Scheler bi bio još precizniji, pa bi rekao, ukoliko uspijeva su–izvršavati intencionalne akte osobe koju uprizoruje. Zato nije, čini se, slučajno da se riječ i pojam osobe najprije javljaju u teatarskom svijetu” (Burger, 2014: 105). O poimanju identiteta kroz prizmu “igre” odnosno “samoinsceniranja” usp. i Belgrad, 1992.

koje su već u Kierkegarda navješćivale stanje bestemeljnosti svijeta kakvo će promišljati njegovi nasljednici, osobito egzistencijalisti poput Sartrea ili Camusa, koji ni sami neće prezati ne samo od filozofsko-antropoloških razmatranja glumačkoga posla, nego i od uspostave raznovrsnih jednadžbi čovjeka s glumcem. Razvedenost kazališno-izvedbenih aluzija, metafora, procedura i ishoda u Kierkegarda se međutim ne svodi isključivo na uporabu spomenutih retoričkih figura ili pak izravan estetički interes za kazališnu instituciju, žanrovska pitanja, predstave, operna i dramska djela ili likove, nekmoli profesionalne osobe. Kazalište je za Kierkegarda mnogo više od “figure”, jer obiljem svojih konotacija i radnih strategija presudno podupire cjelokupnu filozofovu metodu neizravna priopćivanja, omogućujući autoru da svoje autorstvo raspršuje u različitim glasovima opusa i zaodijeva ga rječitim pseudonimnim maskama, dok se čitatelj uzvratno potiče na navlastitu izvedbu do-mišljanja niza filozofovih sugestivnih, novo-sročjenih i namjerice nejasno definiranih kategorija.⁰²

I

No prije nego što dočaram o kakvoj je kazališno-izvedbenoj metodi u Kierkegarda riječ, kao i kakvo mjesto gluma zauzima među njegovim dramskim figurama, valja mi ovdje nešto reći o suvremenome kontekstu starih nerazdruživosti koje obilježuju tradiciju filozofije, kazališta i njegova znanstvenog opisa. Neizbježna konstatacija da je i teatrologija jedna od humanističkih znanosti koje svoje temelje duguju filozofskoj refleksiji predmnijeva naime da su se teatrološke metode osamostalile tako što su se usmjerile na egzaktnije, detaljnije i opipljivije, povijesno ovjerene, odnosno likovno, fotografski ili tekstualno potkrijepljene istraživačke moduse i predmete — na specifična djela, opuse, poetike, stilove, žanrove, obilježja, sastavnice, modalitete, okolnosti i kontekste kazališne produkcije, recepcije i interakcije, bez nužnih ambicija da se potonje dovedu u vezu s kakvim načelnim obzorom razumijevanja čovjeka i svijeta.⁰³ Od kraja šezdesetih godina 20.

02 O različitim aspektima izvedbenoga karaktera cijele Kierkegardove filozofije usp. Sagi, 1991; Westfall, 2007; Stock 2015; Ryan, 2017 i Nagy 2019, no u ovome je kontekstu možda najprikladnije izdvojiti Bovenovu hipotezu kako Kierkegaard i svojim neobičnim pojmovima, o kojima će ovdje još biti riječi, barata kao “performativnim kategorijama”, smišljenim sa ciljem da “aktiviraju čitateljevu subjektivnost” (Boven, 2018, 116).

03 O spomenutoj razlici u odnosu na filozofiju kazališta opširnije usp.

stoljeća tako su orijentiranoj klasičnoj teatrologiji i njezinim klasičnim estetičkim pretpostavkama počeli konkurirati međutim izvedbeni studiji sa svojim znatno proširenim predmetnim poljem “izvedbe”. Taj lelujavi pojam, nastao na razmeđu lingvistike, folkloristike, sociologije i antropologije, otprilike je u isto vrijeme uspio preko Austina, Goffmana i Butler zahvatiti i kritičku teoriju (usp. Walker, 2006). Tako je i filozofska perspektiva odnedavna i u jednoj i u drugoj tradiciji razumijevanja drame i kazališta, odnosno izvedbe — u širokom rasponu od svakodnevice preko rituala do suvremenog plesa — dobila nov zamah, novu galeriju imena, publikacija i internetskih foruma. I dok se sintagma “filozofije kazališta” pretežito priziva u kontekstu estetičkih i rubno etičkih pitanja što ih brojne komponente i dionici kazališnog događaja kao prvenstveno predmeti refleksije mogu izazvati (usp. Hamilton, 2007, Woodruff, 2008, Zamir, 2014. i Stern, 2017), tzv. *performance philosophy* — koju ovdje namjerno navodim na engleskom jer sugerira zamjenjivost dvaju termina, a koja se oblikovala krajem prvog desetljeća 2000–ih kao radna grupa međunarodnog udruženja izvedbenih studija, da bi danas raspolagala opisanom razgranatom infrastrukturom⁰⁴ — od filozofije kazališta nastoji se razlikovati upravo osporavanjem ne toliko granica između filozofije i izvedbenih studija, koliko same granice između svojega predmeta i svojega modusa mišljenja i pisanja.⁰⁵ Takvo razlikovanje neizbježno se naime rastapa pod utjecajem spomenutog “izvedbenog zaokreta”, koji je pospješio pretpostavku da se i umjetnička praksa može tretirati kao mišljenje, baš kao što se i mišljenje može tretirati kao izvedba, odnosno uzvratno potaknuti i svoju umjetničku provedbu.⁰⁶ Na posljedice po netom

Hamilton, 2007. i Corby, 2019.

- 04** Istraživačka mreža prema Corbyu (usp. Corby, 2019) danas obuhvaća tri tisuće članova; 2013, 2015 i 2017. održane su utemeljiteljske konferencije te “nove disciplinarne formacije“, a 2015. pokrenut je i časopis *Performance Philosophy*.
- 05** Karakteristično je da Freddie Rokem u svojoj knjizi *Filozofi i kazalištari* ni teatrologiju ni izvedbene studije kao zasebne znanstvene discipline više uopće niti ne spominje, nego se isključivo usredotočuje na odabrane dijaloge između diskursa filozofije i diskursa same kazališne prakse (usp. Rokem, 2010).
- 06** Usp. uvodnik u Cull i Lagaay, 2014. Još je prema Corbyu u prije opisanoj žurnoj akademskoj institucionalizaciji izvedbene filozofije međutim puno “istraživanja, nesigurnosti i oklijevanja“, ali zasad se uglavnom zna što ona nije — aplikacija, ilustracija i demonstracija

opisano, dvojno akademsko znanje o kazališnoj, odnosno izvedbenoj praksi, nije se dugo čekalo, jer najnoviji udžbenički zbornik radova koji nastoji na suvremenoj prezentaciji temelja i teatrologije i izvedbenih studija, naslovljen *Thinking through theatre and performance*, sada je konačno obje discipline objedinio pod zajedničkim krovom mišljenja ne toliko o kazalištu i izvedbi koliko kroz kazalište i izvedbu.⁰⁷

Premda zauzima razmjerno značajan segment tog općeg uzajamnog presijecanja ingerencija, filozofija glume ipak otvara znatno suženiji vidokrug, s jasnijom povijesnom putanjom estetičko–etičkih kontroverzi koje je krasi⁰⁸, kao i profiliranom linijom metaforičkih analogija glume i onih aspekata ljudskog kojima se filozofija u danim povijesnim segmentima bavila. Jedno je ipak i tu oduvijek vrijedilo kao neporeciva granična konstanta: od Platona preko Diderota, Hegela, Nietzschea i Simmela, do spomenutih Sartrea i Camusa, Hartmanna, Plessnera i Deleuzea, uza sve naglaske na tjelesnosti kao građevnoj nuždi glume, pa i uza svu svijest o tradiciji muške izvedbe ženskih uloga koju i Burger navodi u spomenutom prilogu kad ističe problem tjelesne jedinstvenosti u određenju osobe, i filozofijom je ipak oduvijek dominirala konceptualna pretpostavka o glumcu kao o apstraktnom, nerijetko i apovijesnom, ali prije svega rodno i dobno neobilježnom

filozofskih koncepata kakvu je primjerice nedavno izvelo zagrebačko HNK, postavivši Žižekovu *Antigonu*. Corbyjeva je diskusija puna dvojbi oko toga je li posrijedi proizvodnja novog načina mišljenja ili novih tipova istraživanja, kao i oko toga kako pokazati da izvedbe stvaraju nove ideje a da se one ne svedu na filozofske procedure i objašnjenja. Pita se nadalje postoji li razlika između stvaralačke “proizvodnje” i omražene “aplikacije”? I kako da se filozofija shvati kao izvedba? Ima li distinkcije između dvaju načina mišljenja? Ili se ipak nešto opire prevođenju iz jednog medija u drugi? A što ako prva ograniči drugu? Na kraju predlaže da je baš neuspjeh u stvaranju znanja vrijedna kognitivna procedura koja je specifična za izvedbu: najveće obećanje novoga polja — specifičnije, mišljenja same izvedbe — krije se prema njemu upravo u modelu estetike promašaja, demonstracije neadekvatnosti postojećeg znanja odnosno načina na koji artikuliramo svijet i svoje iskustvo.

- 07** Usp. Bleeker, Kear, Kelleher i Roms, 2019; naravno, posrijedi je igra riječima, jer englesko “kroz” u poveznici s “mišljenjem” dalo bi se prevesti i uobičajenije, kao “temeljito promišljanje”.
- 08** Usp. Barish, 1985, slavnu knjigu o protukazališnoj predrasudi, koja svjedoči da je povijest mnijenja o glumi dobrim dijelom ujedno i povijest difamacije glume.

“čovjeku”, odnosno, dakako, muškarcu — ujedno, paradoksalno, amblemu ontološkog i identitetskog ras–temeljenja kakvo je filozofijska tradicija redovito pripisivala upravo ženskoj drugotnosti.⁰⁹ Koliko se god u teatrologiji i izvedbenim studijima situacija u pogledu rodnog zastupstva uvelike izmijenila — što pod pritiskom žensko–povijesnih uvida, što pod utjecajem “identitetom” ispolitizirane “teorije” — filozofije glume novijega datuma na feminističke se opomene i dalje uspješno oglašuju, ili na njih odgovaraju mehanički ucijepljenom ravnopravnošću, nasumično u svojem pismu alternirajući, primjerice, muške i ženske zamjenice (usp. Zamir, 2014; Valerie, 2016; Stern, 2017). Kako, uostalom, i na tome, glumačko–umjetničkom polju filozofsko–antropološke refleksije pomiriti univerzalnost i partikularnost, nek-moli singularnost ljudskog udjela u izgradnji umjetničkog fenomena glume, odnosno produktivno se kretati u konceptualnoj tenziji koju spomenuti termini generiraju?

II

Možda za početak tako što će se — kako inzistira i u tome pogledu prekretničko ime, Søren Kierkegaard — a priori odbiti pisati “općeniti pregledi”: baš kao što će u cjelini svojega filozofskoga opusa zagovarati subjektivnu perspektivu i fokus na kontingentne izbore singularne egzistencije, tako će i u ovoj domeni danski filozof opis pojedinoga glumca, štoviše, pojedine glumačke izvedbe, izravno proglasiti zahtjevnijim zadatkom od pisanja “čitavih estetika” i njihovih “apstraktnih opservacija”:

Teže je opisati pojedinoga glumca nego li ispisati čitavu estetiku, kao što je teže opisati pojedinu njegovu izvedbu nego li opisati pojedinog glumca. Što je uža tematika (sve ono o kineskoj drami i Srednjemu vijeku i staroj Skandinaviji, Španjolskoj itd. itd.), to je teži zadatak, jer se takvim zadatkom izravno iskušava moć da se nešto opiše. Što se netko smjelije odvaži da piše općenite pregle-

09 O tome opsežnije usp. Čale Feldman, 2001 i 2005, osobito poglavlje “Aura glumice” iz potonje knjige; u kontekstu uvodnih razmatranja ovoga priloga valja primijetiti da se i disciplinarna razdjelnica teatrologije i izvedbenih studija formira upravo što implicitnim što eksplicitnim napadom na “ženskastost” glume kao himbe i prenemaganja nasuprot “muškosti” izvedbene prakse, navodno “učinkovitije” u procesima socijalne preobrazbe od pukog, zabavljački nastrojenog kazališta (usp. Bottoms, 2003).

de, to mu je lakše, jer kad je opseg materijala tako velik, čini se da on nešto i kaže uz pomoć apstraktnih opservacija koje svi znaju napamet. Što je zadatak konkretniji, to je teži. Bog zna do kad će se filozofi hraniti iluzijom u koju su i sebe i druge uvjerali — naime, da je najteže pisati preglede (Kierkegaardov dnevnički zapis, prema Risum, 2003, 332).

Usuprot Hegelovoj sistematici i visokom, ali donekle beskrvno dočaranom statusu što ga u njemačkoga filozofa zauzima gluma, odupirući se svojim hirovitim živim “materijalom” filozofovim idealističkim pretpostavkama, Kierkegaard će jedan od svojih najznačajnijih priloga filozofiji kazališta — a tako i, kao što ćemo vidjeti, izvedbenoj filozofiji — sročiti u formi naizgled neobvezatnog “djelceta”, gotovo usputno ispisane kazališne kritike, novinskog “člančića” s neposrednim povodom. Zapravo je posrijedi polemički i enigmatični četverodijelni osvrt naslovljen “Krizna općenito i kriza u životu glumice”, koji je 1848. u serijalnome obliku objavio u časopisu *Faederlandet* (Otađzbina). Dugo zdvajajući kako, da li i kada da članak obznani, s obzirom na moguće konotacije njegova navodna “trivijalna” sadržaja, osvrt će pisac potpisati pseudonimom, kao Inter et Inter, priznavši tek nakon tri godine da mu je autorom, a tada i imenujući glumački model prema kojemu je oblikovao svoju junakinju: odabranu će glumicu u jednom osobnom pismu ujedno proglasiti i primarnim primateljem svojih razmatranja, njihovom prvotnom autentičnom destinacijom (usp. Kierkegaard, 1997: 411–429).

Upravo u duhu netom citirane preferencije za singularne događaje, a ne grandomanske povijesne meta–priče, u svojemu će se prilogu kao otoncem poslužiti jedinstvenom glumačkom izvedbom, tumačenjem Shakespeareove Julije što ga je 1847. u dobi od trideset i pet godina izvela Johanne Luise Heiberg, nacionalna prvakinja kopenhaskog Kraljevskog kazališta, prkoseći svojom odlukom raširenom uvjerenju svojih suvremenika kako je za tu ulogu prestara. Pa premda nema niti jednog kritičkog priloga na račun ovoga osvrta koji bi propustio istaknuti korelaciju između povijesnog, autentičnog modela i konstruiranog lika *Krize i krize*, valja nam napomenuti da većina Kierkegaardovih tumača pritom zaobilazi formulaciju iz samoga eseja koja tu podudarnost ipak unaprijed izrijeckom poriče, tvrdeći da je “ovo istraživanje idealno, ne bavi se nekom stvarnom, sada živom šesnaestogodišnjom glumicom” (Kierkegaard, 1976, 25). Taj simptomatični previd svih komentatora eseja — koji svjedoči o zbunjenosti ne samo pred autorovim, točnije Inter

et Interovim, poricanjem da postoji stvarni model eseja, nego i pred anakronizmom u koji bi autor zapao kombinirajući riječi “sada živom” i “šesnaestogodišnjom”, kada bi posrijedi bila stvarna glumica, budući da je u doba pisanja eseja Johanne Luise Heiberg tridesetgodišnjakinja, pa njezina mladost može biti tek predmet prisjećanja — demonstrira ujedno upravo ono što Kierkegaardu i jest na umu izazivati: uvriježenu nevoljkost i svojih suvremenika i kasnijih interpretata da se suoče s osebnim, reklo bi se neodlučivim piščevim susretom “realnog” i “idealnog” što ga esej uprizoruje i u čitatelju pobuđuje, više nego što ga izriječkom zagovara.

Ispisavši još jedan prilog filozofovim i drugdje raspršenim prizivima glumačke umjetnosti,¹⁰ Inter et inter u eseju je naime okupio većinu temeljnih motiva i kategorija filozofova pisma: kritiku aktualnoga doba, vremenitost, vječnost, tjeskobu, strast/patnju, prisjećanje i *ponavljanje*. U posljednjoj kurziviranoj riječi lako je prepoznati slavni naslov ranijeg, isto tako pseudonimnog traktata, ili, kako ga neki zovu, “romana s ključem”, “novele”, a prema samom Kierkegaardu, opet, “zgodne knjžice”¹¹ — ovaj put Constantina Constantiusa — koji će također u sebe uplesti posjetu kazalištu i raspravu o interakciji glumca i gledatelja tijekom izvedbe Nestroyeva *Talismana*, kako bi i ona poslužila kao predodžbeni potporanj dvojne vremenitosti same kategorije ponavljanja, njezine paradoksalne istodobne uvjetovanosti prošlošću i usmjerenosti prema budućnosti.¹² Koliko se god i *Kriza i*

10 Pored kazališnih kritika, kao što je primjerice članak o postavi Sheridanove *Škole za skandal* (usp. Vorobyova, 2009), u kojoj je također nastupila ista glumica, supruga uglednoga kulturnjaka i estetičara–hegelijanca Johanna Ludviga Heiberga s kojim je Kierkegaard ustrajno polemizirao, Kierkegaardovi pseudonimi u više se navrata referiraju na operne pjevačice i pjevače te glumice i glumce: tako u *Ili–ili i Stadijima na životnom putu* (usp. Risum, 2003), a i u *Ponavljanju* (Weber, 2004), dok jedan od njih — Prokul — piše i još jednu samostalnu ambiciozniju studiju o komičaru Joachimu Ludvigu Phisteru u ulozi Kapetana Scipija. No imajući na umu cjelokupnu Kierkegaardovu uporabu kazališnih metafora, valja reći da u njegovome kazališnom makrokozmu, u kojemu je jedini relevantni gledatelj Bog, glumac zauzima ključno mjesto ambivalencije, odnosno trivalencije ljudskog položaja, njegove naime estetske, etičke i religiozne egzistencije.

11 Citati su iz Mooney, 2007, 158.

12 O kazališnim slikama toga eseja i specifičnoj vremenitosti koju su one prizvane “ilustrirati” usp. Weber i Smith, 1996 i Weber, 2004. te Stock, 2015.

kriza načelno smatrala jednim od filozofovih važnih estetičkih spisa, a njegov autor ustrajno prizivao kao inaugurator izvedbene filozofije, sam je esej naišao na razmjerno skučenu, odnosno prilično ekskluzivnu kritičku recepciju, uglavnom izvan teatroloških i izvedbenostudijskih krugova¹³, te se razmjerno rijetko argumentacijski povezivao s *Ponavljanjem*, uz izuzetak britanske filozofkinje Gillian Rose, čija usputna rasprava kao da međutim *Krizu i krizu*, kojom nominalno započinje, ipak potapa pod znamenitijim prethodnikom (usp. Rose, 1992, 19–24).

Razlozi za izostanak nekog angažiranijeg sluha za esej u teatrološkim i izvedbeno–studijskim redovima su, predmnijevam, u tome što, gledano barem iz perspektive suvremenog stanja tih dviju disciplina, Kierkegaard baštini prilično konvencionalnu, za njega suvremenu, a kazališnoj avangardi i pratećoj teoriji prilično omraženu, premda u praksi i danas jednako rezistentnu, devetnaestostoljetnu predodžbu o glumačkoj umjetnosti kao prije svega jedinstvenoj impersonaciji dramskog lika kojom se prvaci izdvajaju iz ansambla kao genijalni pojedinci i stječu status nacionalnih idola. Da bi se, s druge strane, pojnilo do koje mjere je i u tome eseju na djelu Kierkegaard kao izvedbeni filozof i njegova navlastita dramaturgija i režija¹⁴ — pomno osmišljen raspored prema kojemu će objavljivati vlastita djela, nekmoli orkestrirati pseudonime, uredničke, izdavačke i autorske potpise, kao da su posrijedi glumačke persone ili lutke njegovoga “marionetskog teatra”¹⁵ — može se suditi i opet tek uvidom u ritam njegova cjelokupnog opusa, što ipak iziskuje neku odanost autorovu pismu koja seže onkraj teatroloških ingerencija. Pseudonimna *Kriza i kriza* izlazi naime netom nakon obznane četiriju autorovih veronimno potpisanih kršćanskih djela i navodna prekida s praksom pseudonima, te netom prije ponovljenog izdanja *Ili–ili*, kako bi se objavom člančića oko kojeg je Kierkegaard imao neuobičajeno mnogo skrupula opstruirao dojam o linearnoj progresiji od estetskih prema kršćanskim i stoga navodno važnijim, ciljnim spisima i tako skrenula pozornost na ponovljeno izdanje *Ili–ili* kao na autorovu navlastitu izvedbu “strukturnog ponavljanja” (Westfall, 2007: 251).

13 Usp. Westfall, 2009 i 2015; Pyper, 2007; Bodwitch, 2009, Stock, 2015; Ryan, 2017; Watts, 2017 i Wennerscheid 2018.

14 Termin “redatelj“, “réalisateur“ je Weberov, usp. 1996., dok se za mnogoslojnost Kierkegaardovoga autorstva Westfall više služi terminom “izvedba“, usp. Westfall, 2007.

15 Usp. Thust, 1925. prema Pyper, 2007: 300.

I teza *Krize i krize* — tog neslučajno dvojnog naslova, što ga potpisuje neslučajno dvojno, ponavljanjem obilježeni potpisnik Inter et Inter — tiče se naime ponovljene glumačke izvedbe: predmet razmatranja ovdje je ponovljena izvedba Julije kojom će neka — zamišljena! — tridesetgodišnja glumica, nakon što je Shakespeareovu junakinju svojedobno odabrala kao svoj prvi nastup (“tako ona debitira u svojoj sedamnaestoj godini”, usp. Kierkegaard, 1976: 31 i 1997: 313¹⁶), dokazati da se Julija i može tek “eminentno izvesti” u zrelosti, a ne u mladosti, štoviše, da će glumica ponovljenom izvedbom, potvrdivši svoju “esencijalnu genijalnost”, postati, s estetičkog stajališta, mlađa! Njezina preobrazba “potenciranja” Julijine, a s njome i nekadašnje svoje mladosti, a osobito prvobitnosti svojega nastupa, u tome se pogledu za potpisnika bitno razlikuje od moguće, i jednako impresivne, glumačke preobrazbe “kontinuiteta”. Takvu pak, oprečnu, premda gotovo jednako značajnu glumačku kontrolu nad protokom vremena, zastupa drugi lik rasprave, koji se javlja tek u njezinom četvrtome odjeljku, primjer neke druge glumice koja s jednakim uspjehom, stareći, preuzima i uloge sve to starijih žena: tako se može reći da ni nad jednom od dviju uspoređenih glumica vrijeme nema ovlasti, a da je ipak preobrazba “potenciranja” u neku ruku povlaštena, dragocjenija filozofovoj raspravi. Analogiji dvojnog naslova i dvojnog pseudonima, kao i dvaju glumačkih nastupa u ulozi Julije i dvaju izdanja *Ili-ili*, pridružuje se stoga i analogija dviju spomenutih a različitih preobrazbi s dvama različitim filozofskim stajalištima, etičkim i estetičkim. Kao što naime potpisnik glumicu koja stari zajedno sa svojim ulogama izričito naziva “svemogućom saveznicom” kakvog “etičara”, jer “ona bolje od njega, i baš na jednoj od najopasnijih točaka, dokazuje njegovu teoriju” (ibid: 42 i 323–324), tako implicite vrijedi i za onu drugu, to jest prvospomenutu, glumicu koja se pomlađuje, koja sve to intenzivnijim povratkom na početak dokazuje tezu da je preobrazba potenciranja primjer “estetičko–metafizičke dijalektike” (ibid).

“Etičar” je ovdje drugo ime za hegelijanskog zagovornika etike običajnosti, gipke etičke prilagodbe promjenjivim društvenim kontekstima i zahtjevima, upravo onako kako će kasnije i Simmel pripisivati glumcu,

16 Upućujem na dvije reference jer mi je tekst eseja bio dostupan i u srpskom i u engleskom prijevodu, no u svojem ću se izlaganju koristiti vlastitim prijevodom obiju inačica na hrvatski. Spomenuti se naime prijevodi mjestimice razlikuju ne samo u stupnju preciznosti nego i u sugestijama riječi koje odabiru.

zbog spremnosti da preuzme uloge koje je sročio netko drugi i tako se okretno snađe u sasvim dosad sebi nepoznatim egzistencijalnim uvjetima, karakter idealnog Schöngesta.¹⁷ Pod glumicom koja u Kierkegaardovu tekstu zastupa preobrazbu kontinuiteta krilo se ime Anne Nielsen, jedine žene koja se u filozofovu pseudonimnom opusu javlja pod vlastitim imenom, glumice koju u *Stadijima na životnome putu* kao uzor stvaralačke postojanosti i kontinuiteta usmjerenog trajnom usavršavanju u dohvat punoga vremenskoga raspona “esencije ženskosti” hvali i zastupnik etičke sfere, Sudac Vilim (usp. Risum, 2003: 337–338). Nielsen je, valja još dodati, upravo zbog te voljne osobne “esencijalne” sukladnosti s ulogama starijih žena briljirala u naturalističkom repertoaru te nepomućeno opstala i kao neupitna miljenica publike (usp. *ibid.*, 341). Kakvo će, nasuprot tome, metaleptičko srodstvo u glumici “preobrazbe potenciranja”, što znači u glumici koja publici prkosi, pronaći filozof–estetičar, Inter et Inter?

Već se naime prije u eseju, u njegovom trećem odjeljku, nameće usporedba između “sluge istine” i svih koji utjecaj žele priskrbiti “obmanom osjetila”. I tu se u usputnoj aluziji u pomoć priziva teatarska metaforika Shakespeareova *Henrika IV*, predsmrtni govor u kojemu stari kralj Henrik IV upozorava sina vjetropira, mladoga Hala, da se ne pojavljuje prečesto pred podanicima, kako bi, kad i on postane kralj,

17 Valja napomenuti da postoje dvije inačice Simmelove rasprave, jedna iz 1908. i druga iz 1920, te da se najčešće prevodi potonja, pa je takav slučaj i sa srpskim i s engleskim prijevodom. Talijansko izdanje iz 1998. donosi međutim i prijevod prve verzije, a upravo se u njoj krije i odlomak na koji se pozivam, u kojem Simmel raspravlja o dojmju koji u nama budi dobar glumac, da naime “tumači samog sebe”: “To je slučaj kojemu se stalna forma u području etike običava definirati kao ‘ljepoduha’, priroda kojoj je dovoljno da slijedi vlastite u potpunosti spontane impulse, bez ikakve potrebe da ih posebno podesi, kako bi ujedno udovoljila moralnome zahtjevu. Ali i u tome se slučaju ona ne pokorava nekoj izvanjskoj zapovijedi, koliko idealnom zahtjevu koji odgovara njezinoj esenciji u danoj situaciji. Njezino čisto instinktivno ponašanje ima posebno etičko značenje, zna li se da slično ponašanje drugim prirodama uspijeva samo ako nadvladaju suprotne nagone: superioran čovjek, koji živi svjestan neke idealne dužnosti bivanja a koji na neki način živi u svakome od nas, u ‘ljepoduhu’ koincidira s instinktivnim čovjekom, koji slijedi prirodnu i egoističnu žudnju, koji je isto tako unutar svakog od nas. Sklad se ne ostvaruje između njegova bića i nekog imperativa izvana, nego prije, na čisto unutrašnji način, između dvaju spomenutih, ‘realnog’ i ‘idealnog’ čovjeka, koji kao da se nevidljivim linijama ocrtavaju u nama ...” (Simmel, 1998, 31).

budio udivljenje svojom rijetkom pojavom. Grijech “obmane osjetila” tu dakle ne dopada glumce, nego baš “gomilu kraljeva, careva, svećenika, jezuita, diplomata, mudrih glava, itd.,” pa čak i “dvorskih propovjednika”, koji su se “svi slagali u tome da djeluju pomoću obmane osjetila”, dok “sluga istine”, naprotiv, kaže Inter et Inter, “vara suprotnim” (Kierkegaard, 1976: 34; 1997: 314) — često se pojavljuje, baš kao i glumica–junakinja eseja, kojom se publika zbog toga zasitila i kojoj prijeti ni manje ni više nego ritualno žrtvovanje, gotovo nalik Kristovome. Inter et inter ovaj je dramatično potencirani motiv žrtvovanja — pretjeran, naizgled, za trivijalne okvire propasti jedne obične ženske glumačke karijere — najavio već u prvom odjeljku, kada nalazi shodnim zamijetiti da “dakako, živimo u kršćanskim državama, ali kao što dosta često vidimo primjere estetske brutalnosti, tako smo također daleko od toga da bi se kanibalsko uživanje u ljudskim žrtvama moglo u kršćanstvu izobičajiti” (ibid: 22 i 304). Glumica koja je povodom ovakvim primjedbama za njega dakle nedvojbeno predstavlja žrtveno odredište ne samo građanskog nego i upravo kršćanskog lice-mjerja, kakvo će na svojoj koži trpjeti i filozof Kierkegaard — stvarni prototip “sluge istine” kojeg potpisnik, Inter et Inter, doziva u tekst kao da je tvorevina njegove mašte.

Nametljive usporedbe glumice i filozofa, sluge istine — “čiji je život samo borba sa sofizmima življenja, čija briga nije kako će se sami najbolje izvući, nego na koji način mogu najsavjesnije služiti istini i zaista koristiti ljudima”, pa se stoga koriste i “osjetilnom obmanom kako bi ispitali ljude” (Kierkegaard, 1976: 33; 1997: 315) — daju naslutiti naum da nam se i ovim esejom, pod maskom pseudonima, pod ruhom priče, te posredništvom višestrukih obrata u obmanama, izravnim i suprotnim, pa i čitava niza, kako čusmo, u kazališnu igru upletenih figura, nešto posredno, a ne izravno prenese. Nominalna estetička intencija spisa širi se tako u punopravni exemplum Kierkegaardove “druge etike”, gotovo ravan Abrahamovom što ga tematizira u *Strahu i drhtanju*: dok se tekst obavlja metalepsom autora, potpisnika, pripovjedača, modela i lika, glumičina ponavljana investicija u mladenačku ulogu dočarat će se kao riskantni skok u bezdan socijalnog ostracizma pa utoliko i jedinstvena prilika da se iz ogledne krize u “drami egzistencije” iziđe obnovljenim, ako ne i novopobuđenim odnosom jastva prema samome sebi, nužno posredovanim odnosom glumice prema “idealu” Julije.

III

Pozornome čitatelju neće međutim promaknuti da se udvostručena riječ “kriza” iz naslova u samome tekstu nigdje ne pojavljuje: pozvan je da je domisli, uspostavi i sam udvostruči njezinu referenciju, ili, kako bi se Rose izrazila, da “univerzalnu” krizu reprezentacije i obraćanja što je generira maskirani autor dopuni “singularnom” (Rose, 1992, 20), krizom junakinje “priče”, ali i krizom vlastita singularnog razumijevanja i posvajanja smisla štiva koje čita. Da bi u tome uspio, mora međutim pomnije slijediti argumentaciju samoga eseja, prije svega njegov četverodijelni ritam kronološkog kretanja naprijed i natrag duž vremenske osi glumičine umjetničke egzistencije, kojim se u djelo provodi filozofova teza kako se život ne može sagledavati samo unatrag, jer je život kretanje unaprijed, otvorenost za vrijeme koje tek prispijeva.

Dosad smo i sami skakutali od odjeljka do odjeljka, sad je vrijeme da pokušamo uspostaviti njegovu paradoksalnu vremenitost: esej naime započinje sadašnjim vremenom, preciznije, vremenom koje neposredno prethodi glumičinoj krizi, u kojemu još caruje privid glumičine apsolutne apoteoze, njezina “čarobna i blistava položaja” koji u ostalih žena budi posve neopravdanu zavist, jer je glumica plijenom “otrcanih plitkosti”, jalove kazališne kritike koja je ne cijeni ni zbog kakvih estetskih kvaliteta, pa je sve ono što “ispada tako sjajno” i što tek “izgleda kao da stvarno nešto znači”, i što bi joj moralo pružiti “bodrenje, okrepu i poticaj” zapravo “prazno” i “mučan sjaj” (Kierkegaard, 1976: 22; 1997: 304). Zašto? Zato što je glumičina slava plod tek produžene, ritualne konzumacije njezina prvotnog nastupa, oduševljenja koje je pobudila kad je imala svega šesnaest, sedamnaest ili osamnaest godina — Inter et Inter tu nikako da se odluči o “točnoj” početnoj godini — i kada je “to igranje komedije” ionako bilo “sa estetskog stajališta, sumnjivo”, graničeci, štoviše, s “neestetskim praznovjerjem”, dok je Interu et Interu na umu već opisana preobrazba, “vjerojatno teška, ali upravo zato lijepa i značajna”, pa s tom najavom na umu završava s prvim odlomkom, kudeći usput publiku što se, umjesto na vrijeme, zbog starenja ljuti na — ljubimca (ibid.: 25 i 307).

Drugi će se odlomak vratiti u prošlost, preciznije, otputiti u prisjećanje na evocirano prvotno glumičino pojavljivanje: premda smo netom čuli da je bilo posve estetski neumjesno i nemoguće tada uzeti pravu mjeru glumičina uspjeha, nekmoli na tom prvom nastupu temeljiti sudove o njezinoj budućnosti, Inter et inter ponovno čini

upravo ono protiv čega je izrijekom ustao, opisuje što je zapravo budilo oduševljenje, njegovu estetsku osnovu, dakle obilježja koja ne bi smjela ovisiti o djevojačkoj fiziologiji, nego o nečem trajnijem i obnovljivom u estetskom ponavljanju. Glumica već tada naime posjeduje ne samo lako uočljiv i “odredljiv posjed”, odnosno prirodnu ljupkost, školovanost i točnu dikciju (Kierkegaard, 1976: 31; 1997: 313), nego i “neko neodređeno nešto, koje se potvrđuje kao svemoćno, koje se bezuvjetno sluša” (ibid., 26; 307). To “nešto”, karizmatični autoritet kojemu će suvremeni američki teatrolog Joseph Roach posvetiti studiju naslovljenu *It*, s podnaslovom koje izričito i spominje “ageless glamour”, bezvremeni glamur (usp. Roach, 2007), *Inter et Inter* tretira kao posebnu vrstu sretne sudbine, koja nije društvene, nego egzistencijalne naravi, te koja se razlaže u nekoliko dijalektičkih polova: ponajprije je tu, dakako, obdarenost mladošću, ali ne “u statističkom smislu”, nego u smislu “nemira neprolazne beskonačnosti”, preciznije “neobuzdanosti” koja je ujedno i najveća pouzdanost, tako da budi oduševljenje ali ujedno i smiruje apsolutnom sigurnošću. Na redu je zatim “bogatstvo duše” koje “strast” povezuje s “idejom i mišlju”: glumica se odnosi prema piščevoj riječi ali i prema samoj sebi, priskrbujući riječi neki višak, neki osobni “zvuk” koji će liku tek podati sklad cjeline a glumici priskrbiti nadmoć samo-sagledavanja. Štoviše, ta se nadmoć proteže čak i nad demiurgijom dramatičara, jer glumičina sposobnost da riječima promijeni zvuk i “mudro spozna samu sebe” kadra je i samoga (dramskog?) “pisca” izazivati na megdan, kao da ga pita: “Možeš li i ti ovo?”¹⁸

Treći će odjeljak ponovno iz zamišljene prošlosti koraknuti u vrijeme koje teče, vrijeme onoga već spomenutog “varanja suprotnim”. Glumica se tu — nevjerojatno, znade li se koliko je uporno kroz povijest gluma bila predmetom anatema izvikivanih s crkvenih govornica — dovodi u susjedstvo profesije propovjednika, koja se, jednako kao i ostali već ovdje nabrojani “obmanjivači”, obznanjuje kao sklona da svoju važnost konstruira “zabezegnutošću” masa pred činjenicom

18 Na ovome se mjestu srpski i engleski prijevod bitno razlikuju, jer srpski sugerira kako pitanje glasi “Možeš li me podražavati u ovome?” (Kierkegaard, 1976: 30), što bi sugeriralo da je dramatičar (ili pisac eseja?) izazvan da oponaša samu glumicu i tako doraste njezinoj vještoj izvedbi; u engleskome prijevodu pitanje glasi “Can you do the same thing that I do?” (Kierkegaard, 1997: 312), što prije aludira na samu nesumjerljivost riječi i izvedbe, pa sam se radije sama odlučila za kraću, enigmatičniju formulaciju, koja ostavlja prostora za obje mogućnosti.

da joj se propovjednik tek izuzetno ukazuje. Vrijeme trećeg odjeljka eseja vrijeme je dakle glumičina nasuprotnog, nagomilanog, četrnaestgodišnjeg upornog, ponavljano pojavljivanja pred publikom, pa utoliko i vrijeme otupjele navike:

Od svih sofista vrijeme je najopasnije; od svih opasnih sofista navika je najpodmuklija. Što se postepeno mijenjamo s godina — već je dosta teško da na to moramo obraćati pozornost; ali prijevara navike sastoji se u tome što nepromijenjeno ostajemo isti, što nepromijenjeno govorimo iste stvari, a ipak smo tako izmijenjeni i ipak tako izmijenjeno kazujemo (ibid: 33 i 315).

Zato što se publika na nju navikla, što je uzima zdravo za gotovo, što je se gotovo zasitila, glumica odjednom dospijeva do najzazornijeg od svih ovdje upričćenih diskurzivnih sustanarstava:

Ni prema kome stoga ljudi nisu toliko nezahvalni kao prema Bogu, baš zato što imaju tromu predodžbu o tome da ga uvijek i svagda mogu imati. Ah, on ih čak ni svojom smrću ne može potaknuti da osjete što su izgubili! (ibid: 36; 318).

Četvrti će nas odjeljak naposljetku odvesti u paradoksalno vrijeme, u kojem ćemo se kretati unaprijed tako što ćemo se ponovno vratiti u sadašnjost, naime u vrijeme ponavljanja ishodišne prvobitnosti, vrijeme uspostave autentičnog egzistencijalnog rizika, kada se oduševljenje glumicom osipa, kada realističko preklapanje glumice i uloge više ne pogoduje neosjetnom stapanju ne–estetičkih i deklarativnih estetičkih sudova, kad se konačno “metamorfoza potenciranja” može potvrditi u punoj jezi žrtveničke muke i usporediti s alternativnom putanjom “metamorfoze kontinuiteta”.¹⁹ Dok raspliće vremenske i tekstualno–prostorne mreže različitih Kierkeardovih persona, stvarnih modela i fiksijskih likova, čitatelj je tako pozvan da se otputi različitim misaonim putanjama i zaključcima o uposlenoj kategoriji opetovanja, odnosno o

19 Prisjetimo se uvodnog dijela eseja pa napomenimo da u Kierkegaardu pojam žrtve i samo–žrtvovanja ne figurira u uobičajenom smislu kršćanske doktrine, kojoj, kako i iz citiranog odlomka ishodi, služi kao sredstvo manipulacije i sadističke opresije, osobito žena i inih podređenih društvenih skupina; žrtvovanje je vrlina samo pod posebnim, ljubavnim uvjetima, te ima učinka samo na onoga tko ga je prisiljen otrpjeti, ne implicira revnosno žrtvovanje za volju tuđeg iskupljenja, jer bi to značilo biti “nad–ljudski” preuzetan, a ne ponizno slijediti Božje vodstvo (usp. Green, 2013, 570).

dijalektici estetičke, etičke i religiozne sfere što se u eseju uprizoruje.

Putanja koju sam osobno odabrala vodit će ne samo do teatroloških nego i do feminističkih njegovih implikacija, to intrigantnijih što je upornija predodžba o Kierkegaardu kao okorjelom mizoginu, izričitom protivniku ženske emancipacije i pokloniku naslijeđene stereotipije u pogledu “esencije ženskosti”, kakvu u ovome eseju za *Inter et Intera* ogleđno očituje i lik mlade Julije, to “žensko mladalaštvo u najlirskijoj potenciji” (Kierkegaard, 1976: 39; 1997: 321) što ga valja moći odigrati i onda kada se od te “esencije” glumičina egzistencijalna “građa” počne neumitno udaljavati. No valja se prisjetiti da je spomenuti lik u Shakespeareovo vrijeme glumio golobradi muškarac, pa nam je i *Krizu* i *krizu* moguće pročitati kao ironijsku polemiku protiv tada ne tako davnih poklika, primjerice Goetheovih, kako “esenciju žene” najbolje i može izvesti glumac muškarac, jer će se tako uspostaviti i nužna estetska distanca spram zamišljene fiziološke ženskosti i mladosti, dok glumica ženski lik samo može potopiti u ne–estetsku jednadžbu s vlastitim tijelom.²⁰ Ne bi li dakle, kao da se pita Kierkegaard, upravo udaljenost u dobi mogla priskrbiti nužnu estetsku distancu koju je nekad priskrbljivao nedozreli dječak, nije li glumičina izvedba dakle jednako toliko kadra uprizoriti “esenciju” ženske mladosti upravo u razmaku dobne razlike?

Nadalje, Julija zapravo nipošto ne predstavlja esenciju mladenačke ženskosti kakvu bi zagovaralo Kierkegaardovo stoljeće, pa je možda i u tome pogledu *Inter et Inter* poslovična persona–provokator vlastita doba i okružja. U četvrtom se odjeljku eseja *Inter et Inter* naime izravno ruga učestalom liku onodobnoga repertoara koji bi takvu esenciju zasigurno bolje zastupao, liku naime “šesnaestogodišnjeg djevojčeta u nekoj francuskoj drami”, liku “površne i brbljave krhkosti i neznanja”, kao glumačkom zadatku koji se ne da usporediti s “nošenjem tereta Julijinog intenzivnog bogatstva” (Kierkegaard, 1976: 39–40; 1997: 321).²¹ Julija je naime sve samo ne građanski poželjna ženskost — prije bi se

20 “Ponovit ću ono što sam već prije rekao: ono što smo ovdje imali priliku naći jest uživanje u oponašanju, ne u samoj stvari, nije nas zabavila priroda nego umjetnost, kontemplirali smo rezultat, ne nekog pojedinca” (Goethe, 1995: 54).

21 Sama je Heiberg u svojem dnevniku — uvelike pod utjecajem Kierkegaardova “člančića” što ga je opetovano iščitavala — istaknula junakinjino ubrzano sazrijevanje, snagu, energiju, volju i herojsku hrabrost koja “ne oklijeva ni pred vratima smrti” (cit. prema Nun, 2009: 198).

mogla nazvati transgresivnom junakinjom, pobunjenom protiv obiteljskih prisila i društvenih normi, koje krši bezrezervnom odanošću svojoj heretičkoj ljubavi. Baš kao što Julija brani upravo nesvodljivost svoje žudnje na termine socijalnih aranžmana, tako je i glumičina umjetnost nesvodiva na kriterije socijalnog odobravanja: u tome je njihov zajednički tragični hybris, ali i investicija u nešto što nadilazi puku tenziju između društveno odobrene i zabranjene ljubavi — u pitanju je ljubav kao emancipacijska poluga, zalog slobode i luč osobna samo-ostvarenja (usp. Kottman, 2012), dakle egzistencijalna vrijednost koja i samu Juliju tijekom drame izlaže preobrazbi i “sazrijevanju”. Glumičina inkarnacija Julije stoga je već i u prvoj izvedbi — kada je i samu glumicu krasila prvobitnost mladosti, ili, kako Kierkegaard ističe, isto naizgledno vragolanstvo, živahnost i sretna sudbina — bila ponavljanje Julijine zahtjevne ljubavne geste, kojoj je Shakespeareova junakinja i sama voljna pasti žrtvom. No i to je, prvotno ponavljanje publici ostalo posve nevidljivo u svojem egzistencijalnom značaju, zakriveno pukom obmanom ženske privlačnosti i dobne podudarnosti između glumice i uloge: afirmiravši se u mladenaštvu ulogom Julije, glumica je, tvrdi *Inter et Inter*, bila tek plijen požudnog oka publike, spremne da je nakon perioda zatravljene divinizacije sad u njezinoj zrelosti olako zamijeni mlađom konkurenticom.

Protivno Goetheovu stajalištu, *Inter et Inter* dakle ne-estetski stav pripisuje, kako eksplicite kaže, “banalnosti, nepravednosti i nerazumijevanju” publike, a ne nemoći glumice da mladost dočara. Pritom se, govoreći o glumičinih godinama, služi ključnom te i dan danas aktualnom no zadugo prešućivanom a presudno rodno uvjetovanom neuralgijom glumačke profesije, kojoj ne manjka povijesnih potvrda, pa čak ni umjetničkih tematizacija — sjetimo se samo filmova kao što su Wilderov *Bulevar sumraka* (1950), Manckiewiczzev *Sve o Evi* (1950), Aldrichov *Što se dogodilo s Baby Jane* (1962) ili pak Cassavetesove *Premijere* (1977) — no kojoj se tek odnedavna počinju posvećivati ambicioznije rasprave, najčešće međutim u kulturno-studijskoj optici tzv. *age studies*, koje i dob, baš kao i spolnu razliku, pokušavaju sagledavati u terminima “maskerade” (usp. Woodward, 1988–89), ako ne i kroz prizmu taloženja izvedbenih činova kod J. Butler, a ne kao fiziološku esenciju. Za *Intera* i *Intera* u pitanju međutim nisu ni fiziologijska determinacija ni “maskerada” ni izvedbeni učinak nego unutrašnja, egzistencijalna konverzija vjere u vlastito postajanje, kojom se ponovno stječe, kako *Inter et Inter* kaže, “vedra, životno svježja izvornost”. No kada se, na nepriznatom tragu nekadašnjih Sartreovih

zamjedaba o glumcu kao biću slobode, današnji filozofi glume poput Tzachia Zamira pozabave vremenitošću — tvrdeći da je glumac publici privlačan upravo zato jer, bez obzira koje je on ili ona stvarne dobi, već samom svojom profesijom utjelovljuje proširenje egzistencijalnih mogućnosti kojih se raspon za obične smrtnike starenjem progresivno suzuje — *Krizu i krizu* ne spominju, iako upravo ovaj esej promovira glumačko “pomlađivanje” prije svega u njegovu svojstvu opetovanoga povratka ishodišnoj blagodati mnogostrukih mogućnosti koju mladost priskrbuje.²²

Kako Kathleen Woodward s pravom napominje, dob je, za razliku od spola, krucijalno povezana sa sjenom smrti (usp. *ibid.*, 133), pa je u tome smislu i socijalna, svakodnevna “maskerada mladosti” koju danas promovira mas–medijska industrija tek uvjetno povezuje s konceptom “maskerade ženskosti” koji je svojedobno s tako dalekim reperkusijama inaugurirala Joan Riviere (usp. Riviere, 2000: 70–78): od potonje pojmovne sintagme doduše baštini prikrivanje onoga što okolinu zastrašuje — jer baš kao što žena u tome slavnom tekstu hipertrofijom ženskosti prikriva svoje “muške” profesionalne ambicije, tako se i hipertrofijom mladenačkih atributa prikriva užas smrti — no teško da može biti jednako učinkovita izvedbena procedura, utoliko što se tijelo nužno susreće sa svojom fiziološkom vremenskom granicom, pred kojom je kad–tad prisiljeno kapitulirati. Smještajem međutim “mladosti” u okvire egzistencijalne, a ne tjelesne “metamorfoze”, *Inter et Inter* istu će tu granicu smrti, kao i užasa koji ona izaziva, pretvoriti u produktivni rub izvedbene provalije koji generira konverziju “druge etike”, glumičino žrtveničko izmještanje onkraj vremena.

Bez obzira na te, u punome smislu riječi religiozne dimenzije eseja, valja istaći da je Kierkegaard prvi ne samo starenju pokušao pristupiti kao relevantnom estetičkom problemu ženskoga glumačkog rada u, kako će kasnije Plessner formulirati, “materijalu vlastite egzistencije” (usp. Plessner, 1976: 127), nego i istakao upravo rodnu i erotsku dimenziju toga aspekta glumačko–gledateljske interakcije. Iracionalna je teturanja od obožavanja do mržnje tako locirao prvenstveno u, kako *Inter et Inter* veli, “bestijalnosti” muškog gledateljstva, kada istrgnuvi iz njegovih ralja pojedinačni ženski glumački genij, pače u

22 Tako se i u *Ponavljajući* izričito govori o mladenačkoj ljubavi za kazalište zbog težnje da se kroz njega iskušaju različiti mogući egzistencijalni odvoji (usp. Kierkegaard, 1975: 32–33).

njemu ugledavši vlastiti misaoni prkos “neistini mnoštva”²³, a s njime i vlastiti, deklarativno o starenju neovisni priklon autorstvu religioznih napisa koji su *Krizi i krizi* neposredno prethodili.²⁴ Nesmiljeno prokazujući naturalističku obmanu kojom se muška publika zanosi dok ničice pada pred doslovnom, a ne idealnom, odglumljenom mladostu, kao i okrutnost kojom se uzvraća kada samo-obmana publike popusti, Kierkegaard u njoj obznanjuje “bljutavost”, “trivijalnost” i “besramnost”, a u osvetničkoj reakciji na glumičino starenje “estetsku brutalnost”, “neljudskost” i “kanibalsko uživanje u žrtvi”, toliko snažno da bi glumica morala biti “zahvalna ako ne traže da bude i ubijena” (Kierkegaard, 1976: 22/1997: 304). Publika naime u glumicu projicira svoj vlastiti strah od vremena, konačnosti i smrti: ona se “zapravo ljuti na vrijeme što glumicu čini starijom” (ibid., 36/318).

Otud dakle i puni ulozi glumičine egzistencijalne krize, “strasti/patnje” suočenja s paradoksom vlastite profesije, s dijalektikom ideala uloge i vlastite fiziološke dobi, ali i s dijalektikom unutrašnje konverzije i njezine manifestacije za socijalno oko²⁵: dok drugdje, primjerice u *Ili-ili* i *Djelima ljubavi*, Kierkegaard rabi sliku socijalnih maski i kostima kojih bi se valjalo odreći za volju pronalaska gola jastva izručena Bogu, ovdje argumentacijsku snagu kazališne prispodobe *Inter et Inter* čuva upravo za netom opisanu tenziju između nužde socijalnog nastupa i glume kao unutrašnjeg obrata, ili čak obrata prema unutrašnjosti. Takvu tenziju glumica mora voljno iskusiti upravo kako bi si, kako *Inter et Inter* formulira, “osigurala budućnost”, i to glumačku budućnost. “Druga etika” kojoj će voditi problem “druge Julije” koji *Inter et Inter* odabire navodno tek estetički i nepristrano razmotriti i može naime tek niknuti u težini spomenute tenzije, u krizi koju ta tenzija generira: baš zato jer se publika opire preobrazbi, baš zato jer je glumica u najboljem slučaju suočena s tromom navikom divljenja i jednako tromom predodžbom da je osigurani predmet gledateljskog posjeda, preobrazba i može nastupiti, a s njome i glumičino, kaže *Inter et Inter*, “računanje vremena”, ili, kako sugerira engleski prijevod, njezina era (usp. ibid.: 37/318).

23 Kierkegaard naime piše esej istoga naslova, “Mnoštvo je neistinito”, o kojemu detaljnije usp. Bellinger, 1996.

24 Smještaj estetičkog eseja nakon kršćanskih spisa imao je poslužiti upravo tome, zbuniti publiku sklonu da filozofov religiozni stav pripiše starenju, odnosno osjećaju da se bliži smrt (usp. Westfall, 2007: 223–277).

25 Usp. Stock, 2019, ftn 28 i 29, 78 i 79.

Kategorija ponavljanja, tog “fundamentalnog”, pa i “najvažnijeg i najzagonetnijeg pojma” Kierkegaardove “metafizike” (usp. Mooney, 2007: 157–158), ne bi naime zapremala svu snagu što će je još otprije steći u spisu istoga naslova koji potpisuje Constantin Constantius, kada bi se ponovljena izvedba Julije ticala tek ponavljanja istoga lika. Ono što glumica ponavljanjem ponovno stječe upravo su izvedbene kvalitete koje je i nekada posjedovala, ali koje su publici ostale posve zakrivene, baš kao i Julijino “intenzivno bogatstvo”: drugi odjeljak četverodijelnog spisa, kako već rekosmo, bavi se upravo time, glumicom kakve se Inter et Inter prisjeća, i kakvom se ona u preobrazbi ponovno potvrđuje, jamčeći tim svojedobno već očitovanim odlikama vlastitu i egzistencijalnu i umjetničku budućnost.²⁶ Naime, glumica već tada ostvaruje nešto presudno, što će joj biti od tolike pomoći kada Juliju ponovi u trenutku krize: pravi odnos prema scenskoj napetosti, tako da napor pretvara u lakoću, jer, kaže Inter et inter, “najviši polet nade zbiva se upravo zahvaljujući nevolji i pritisku neugode”, koja u glumičinu slučaju prije svega znači “pritisak mnoštva očiju u gledalištu” (Kierkegaard, 1976: 30 i 1997: 312). Isti će se pritisak ponavljanjem uloge Julije u njezinim tridesetima iz lakomislene žudnje pretvoriti u prethodno spomenuti otpor publike prema glumičinoj preobrazbi. Sada će Inter et Inter i glumačku tremu povući u terminološku orbitu egzistencijalne tjeskobe, stanja u koje je čovjek bačen upravo znanjem o svojoj konačnosti: glumica naime, baš zato što od treme pati, isti taj strah pred nastupom uspješno tijekom nastupa i upreže u svoje “potenciranje”.

IV

No uza svu tu negdašnju neosporavanu ljupkost, obrazovanost, rafiniranu dikciju i uporabu glasa, a onda i svekoliko divljenje što ga već u mladosti u publici izaziva, “pravi estetičar” i za njezin svojedobni mladenački nastup ipak je morao sam sebi reći “Ne, njezino vrijeme još nije stvarno došlo” (ibid: 32 i 314). Uza svu opasnost da mi tvrdnja zazvuči ishitreno, isto bi se moglo reći i za moguće filozofsko–glumačke rezonance i poveznice, koliko i za feminističke implikacije samoga Kierkegaardova eseja. Osvrnimo se najprije na prvi manjak,

26 Srpski prijevod glasi: “...ona mora igrati, jer je to njena zarada za život” (Kierkegaard, 1976: 36), no engleski je dvosmislen: “...she must act because it is her livelihood” (1997: 317), što bi najprikladnije bilo na hrvatski prevesti kao “...ona mora glumiti, jer od toga živi”.

na nedostatak pokušaja da se ova filozofova rasprava uklopi u neku profiliranu povijesno–filozofsku liniju ili širu raspravu, u kontekst i kontinuitet filozofsko–glumačkih korelacija i implikacija. Parabola u kojoj glumica postaje *exemplum* predaje “apsolutnom paradoksu” gotovo ravnom Kristovu utjelovljenju, duhovnom naime obratu kojim se u odlučnom trenutku izloženosti “neistinitom mnoštvu” prisvaja vlastito jastvo i aktivno žive egzistencijalna protuslovlja subjektivnog i objektivnog, konačnog i beskonačnog, tijela i duše, realnog i idealnog, vremena i vječnosti, dala bi se primjerice povezati s Diderotovim *Paradoksom o glumcu*. U pitanju je klasični naslov iz područja glumačke poetike koji se međutim ne može svesti isključivo na pitanje glumčeva izbora između osjećaja i razuma, kako se taj traktat najčešće sumarno prikazuje. I u Diderota i u Kierkegaarda nailazimo naime na srodnu averziju prema ne–estetičkim stavovima suvremenika, sklonih da glumačko umijeće povežu s procesom doslovne imitacijske identifikacije, a ne novostvorene relacije spram pomne fantazmatske konstrukcije — u Diderota, idealnog modela, u Kierkegaarda, ideala uloge. I u jednoga i u drugoga mislioca fantomske osobnosti likova što ih glumac konstruira tretiraju se kao posrednička zrcala glumačke samo–razgradnje i auto–poieze, odnosno tvorbe proizišle iz glumčeve filozofske “mudrosti” kojom se svijet može sagledavati kao “neistinit” i ujedno promatrati kao neiscrpiva zaliha neosvijestene teatralnosti.

Često se naime u žaru diskusije oko Diderotovih razmatranja o zamkama glumačkoga “senzibiliteta” i naporima da glumu konstituiraju kao autonomnu umjetnost — a time ujedno i autonomni predmet estetičke refleksije — zaboravlja da i taj spis izlaže svojevrsnu dijalektiku socijalne i pozorničke glume, kojoj se kroz pojmovnu rešetku mimeze i svoje ambicije da dekonstruira zapadnjački subjekt posebno obratio Lacoue–Labarthe (1998). Kroz suptilno obrazloženu ideju preklapanja i međusobnog prožimanja “pasivnog” socijalnog mimetizma s jedne i umjetničkog njegovog “aktivnog” izvrtnja s druge strane, i Diderot prema Lacoue–Labarthu glumca prvenstveno promovira u osobu koja može postati sve, to jest obznaniti svijetu sve njegove uloge, kostime i maske, muške i ženske, stare i mlade — sve dakle “osjetilne obmane” — upravo zato što je sama “ništa”. Prevedeno na termine Kierkegaardove religiozne sfere, i u Diderota je glumac dakle netko tko “umire za svijet”²⁷ a da se društvu koje ga okružuje i uvjetuje svejedno

27 Diderotovo “ništavilo” kao preduvjet glumačkoj perspektivi na svijet i sposobnosti da se on ne samo sagleda nego i da mu se izvedbenost

ostentativno i nametljivo obznanjuje u svojstvu kritičkog pogleda na čovjekovu i navlastitu društvenu ne-sebe-svjesnost.²⁸

Upadljivo je međutim da feministička tumačenja Kierkegaardova opusa najteže na kraj izlaze baš s filozofovim kazališnim imaginarijem, s dramaturgijom njegovih mnogostrukih glasova, likova i pseudonimskih maski, među kojima je teško pouzdano locirati autorovu odgovornost za ovaj ili onaj ženomrzački ili emancipacijski iskaz i stav. Neosporno je da se diljem filozofova opusa žena javlja kao biće uvelike određeno danim atribucijama vremena u kojem se autor rodio i djelovao, kao što su ovisnost o muškarcu, slabost, osjećajnost, posvećenost i majčinska predaja drugima, a onda i navodno urođena ženina nevoljkost da se izbori za vlastito jastvo (usp. priloge Berry, Léon i Agacinski u Léon i Walsh, 1997. te Léon, 2008). No ne manjka ni suprotnih potvrda o tome da se upravo u ženskoj specifičnosti, odnošenju prema drugima, svijesti o tijelu i primatu danom ljubavi usađuju kvalitete egzistencije koje Kierkegaardova filozofija povlašćuje u odnosu na mušku težnju beskonačnosti, racionalnosti, autonomiji i slobodi (usp. Battersby, 1998. i Sipe, 2004). Ženi se također nigdje ne odriče načelna egzistencijalna mogućnost da se danim kulturnim determinacijama odupre, uspostavi odnos sa sobom i stupi pred neizvjesno lice Boga jednako ogoljena koliko i muškarac, jednako usmjerena na to da u

potencira u svojevrsnoj “glumi (socijalne) glume“, blisko je naima značaju smrti u Kierkegaardovom opusu, kao konačnom mjestu sastanka sviju koji žive, i iz perspektive kojega su svi ljudi glumci pred okom Boga, izručeni nuždi da svoje i tuđe živote teatrom neprestance re-aktualiziraju kroz prisjećanje i ponavljanje, usp. Stock, 2015.

- 28** Ova glumčeva moć da obznani ljudsku konstitutivnu eks-centričnost nastavit će se i u Plessnera, dok će u Deleuzea postati vjesnik raspada jastva kao reprezentacije, odnosno figura čiste samoproizvodne imanencije i eksternalizacije afekata posve neovisnih bilo o dramskoj ulozi ili o glumčevoj osobnosti, iako valja reći da i Deleuze ima svojoj glumačkog miljenika, Talijana Carmela Benea, s kojim i o kojem piše svoje *Superpositions* (1979). Premalo je vremena da pretrčim i ostala, Plessnerova, Sartreova, Camusova i Deleuzeova poglavlja filozofije glume pa pokažem kako u tome slijedu vidjeti značaj Inter et Interova priloga, no iz njegove bi perspektive zasigurno bilo porazno ustvrditi da je danas i nauk o glumi prešao u ruke neurokognitivnih pristupa i tako postao legitimni dio tzv. STEAM (Science, Technology, Engineering, Arts and Mathematics) područja, podlegavši onome što Žarko Paić naziva suvremenom “tehnosferom“ protiv koje bi se i kada je u pitanju teorija glume možda moglo boriti i Kierkegaardovim oružjem (usp. Paić, 2017: 8 i 53–94).

vlastitoj singularnoj egzistenciji i tjelesnoj konačnosti ostvari odnos s beskonačnim, ponovi Kristovo utjelovljenje i prakticira “djela ljubavi” (usp. Bertung u Léon i Walsh, 1997; Ferreira, 2001; Hall, 2004; Assiter, 2015; Green, 2013). Svakako, feminizmu je ovakva izručenost transcendentiji i sumnjičavost spram svjetovnih, nekmoli političkih alijansi morala uvelike ostati strana, pa se i apsorpcija Kierkegaardovih ideja, najzamjetnija u filozofiji Simone de Beauvoir, zadržala u feminističkoj kritici objektivističkih i apstraktnih antropoloških postulata, a za volju afirmacije singularnosti i kontingencije u kojima će se okučiti i žensko postajanje (usp. Heinämaa, 2003. i Jaarsma, 2016). Tako je i *Kriza i kriza* feminističkoj perspektivi ostala nezanimljiva²⁹, iako se dobni parametri i ne–estetički afiniteti naturalističke “obmane” nimalo nisu izmijenili, dok se nasuprot tome pritisak socijalnoga oka planetarno proširio a osvetnički bijes na izvedbenu pojavnost ženskoga starenja samo još više razbuktao.³⁰

Drugo je pitanje međutim kako estetske parametre eseja prenijeti na teren egzistencijalne “filozofijske vjere” koja bi feminizmu i kao pokretu i kao načinu promišljanja bila od pomoći u njegovu sučeljenju s današnjom “tehnosferom”, kontekstom unutar kojega Žarko Paić promišlja Kierkegaardovu aktualnost u knjizi *Sfere egzistencije*. Protivno međutim općim konstatacijama o “zastarjelosti” i političkoj “nepraktičnosti” filozofije egzistencije, da se retorički poigram Paićevim tezama, kao da autor tu ipak nudi neku mogućnost i njezinoga opetovanja i pomlađivanja, neki nadilazak jalove opozicije na koju je danas svedena sloboda

29 Članak se spominje isključivo u Léon, 2008., i to u fusnoti na str. 158., a povodom Kierkegaardova jedinog velikodušnog priznanja da i žena može biti sposobna za umjetničko autorstvo, što se međutim odmah potkresuje filozofovom navodnom primarnom ambicijom da svojim člankom izazove bijes muških članova glumičine obiteljske klike. Prilog Isobel Bowditch, jedina ženskog glasa u raznovrsnim monografskim pristupima eseju, ujedno i jedini izričito priziva feminističko čitanje, no autorica u fusnoti izjavljuje da se sama ne može dostojno upustiti u takvu, po njezinu mišljenju, “vrlo važnu raspravu” (usp. Bowditch, 2009: 55).

30 Fenomen masovne recepcije koji tu neodoljivo podsjeća na razlikovanje dviju preobrazbi iz Kierkegaardova eseja jest aktualna egzaltacija filmskih glumačkih zvijezda koje, stareći, na ekrane uspješno iznose i uloge starijih žena, dok se starenje glumica koje su u masovnom sjećanju ostale fiksirane u likovima mladih junakinja ne prašta, proizvođači u njima, prema riječima jedne od njih, punopravnu dezintegraciju jastva, usp. McGlynn, O’Neill, Schrage–Fruh, 2017.

djelovanja, između “dinamizma akcije” i “povlačenja u subjektivnost” (Paić, 2017: 78), neku, možda, “raspuklu sredinu” u kojoj se sve aktualne etičko-političke opreke i dualizmi žive kao aktivno proturječje, kakvu je na Kierkegaardovu tragu, kritizirajući feminističke aporije i apriorizme, trasirala, primjerice, i britanska filozofkinja Gillian Rose (usp. Rose, 1992).³¹ Onkraj konsolidirana programa i grupne zaštite koji bi žene lišili prinude, ali i slobode, pojedinačnog postajanja i opetovanja u nepredvidljivim i kontingentnim uvjetima aktualnih turbulencija, ostaje, kako to Paić formulira, “paradoksalni obrat života kao etičkog djelovanja bez posljednje svrhe i bez metafizičke prisile vrijednosti” (Paić, 2017: 11) — obrat koji, zaključimo, može pobuditi samo “strast/patnja” s kojima nam valja iskušavati buduće “scenske napetosti” i vrebati na ponovljene prilike za osobne preobrazbe na koje će nas po svojoj prilici nagnati opetovane “krize i krize” na pozornici svijeta. ◀

31 Prije svega se to odnosi na kritiku prosvjetiteljstva iz pera Carol Pateman, o čemu potanje usp. poglavlje “Droits de la femme, droits de la cité” iz navedene knjige same Gillian Rose, u kojemu se pojedinačne autorske sudbine Rahel Verhagen, Rose Luxemburg i Hanne Arendt izdvajaju i detaljno tumače kao primjeri “agona artikulacije koji odbija da ikakav ‘-izam’ (pa tako ni feminizam kao apriorno, neispitano polazište, op. L. Č. F) izliječi njihovu pritužbu” (Rose, 1992: 185).

LITERATURA

- Assiter, Alison. 2015. *Kierkegaard, Eve and Metaphors of Birth*. London and New York: Roman&Littlefield.
- Barish, Jonas. 1985. *The Anti-theatrical Prejudice*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Battersby, Christine. 1998. *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*. London: Routledge.
- Belgrad, Jürgen. 1992. *Identität als Spiel. Eine Kritik des Identitätskonzepts von Jürgen Habermas*. Opladen: Westdeutsche Verlag.
- Bellinger, Charles K. 1996. "The Crowd is Untruth": a Comparison of Kierkegaard and Girard. *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*. Vol. 3, br. 1, 103–119.
- Bleeker, Maaïke, Adrian Kear, Joe Kelleher i Heike Roms. Ur. 2019. *Thinking Through Theatre and Performance*. London: Bloomsbury.
- Bottoms, Stephen. 2003. "The Efficacy/Effeminacy Braid: Unpicking the Performance studies/Theatre Studies Dichotomy". *Theatre Topics*. Vol. 13, br. 2, 173–187.
- Boven, Martijn. 2018. A Theater of Ideas. Performance and Performativity in Kierkegaard's Repetition. U: Eric Jozef Ziolkovski, ur. *Kierkegaard, Literature, and the Arts*. Evanston, Illinois, USA, 115–130.
- Bowditch, Isobel. 2009. Inter et Inter: A Report on the Metamorphosis of an Actress. *PhaenEx*, Vol. 4, br. 1, 30–58.
- Burger, Hotimir. 2014. *Ljudsko odnošenje. Studije o relacijskoj antropologiji*. Zagreb: Globus.
- Corby, James. 2019. Failing to think, the promise of performance philosophy. *Performance philosophy* Vol. 4, br. 2, <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/239>
- Cull, Laura and Alice Lagaay, ur. 2013. *Encounters in Performance Philosophy*. London: Palgrave MacMillan.
- Čale Feldman, Lada. 2001. *Euridikini osvrti. O rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*. Zagreb: Naklada MD i Centar za ženske studije.
- Čale Feldman, Lada. 2005. *Femina ludens*. Zagreb: Disput.
- Ferreira, Jamie M. 2001. *Love's Grateful Striving. A Commentary on Kierkegaard's Works of Love*. Oxford University Press.
- Goethe, J. W. 1995. "Women's Parts Played by Men in the Roman Theatre". U: Lesley Ferris. *Crossing the Stage. Controversies on Cross-dressing*. London and New York: Routledge, 51–54.
- Green, Deirdre Nicole. 2013. "Works of Love in a World of Violence: Feminism, Kierkegaard, and the Limits of Self-sacrifice". *Hypatia* Vol. 28, br. 3, 568–584.

- Hadikoesoemo, Nikki. 2019. *Phantoming the Subject. Diderot, Lacoue-Labarthe, and the Actor's Paradox*. Referat održan na Međunarodnoj ASCA radionici "Realities and Fantasies", https://www.academia.edu/38834028/Phantoming_the_Subject_Diderot_Lacoue-Labarthe_and_the_Actors_Paradox_paper_presentation_Realities_and_Fantasies_ASCA_international_workshop_2019_, stranica posjećena 17.6.2020.
- Heinämaa, Sara. 2003. *Toward a Phenomenology of Sexual Difference. Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman and Littlefield Publishers
- Hamilton, James. 2017. *The Art of Theater*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Jaarsma, Ada S. 2016. "Surviving Time. Kierkegaard, Beauvoir, and Existential Life". U: *Feminist Philosophies of Life*. Ur. H. Sharp i Ch. Taylor. Montreal-Kingston, London i Chicago: McGill University Press, 163-180.
- Kierkegaard, Søren. 1976. "Kriza uopšte i kriza u životu glumice". U: *Estetika modernog teatra*. Ur. R. Lazić i D. Rnjak. Beograd: Vuk Karadžić, 21-44.
- Kierkegaard, Søren. 1997. *Christian Discourses. The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*. Ur. i prev. Howard H. Hong i Edna H. Hong, s Uvodom i Bilješkama. Princeton University Press.
- Kottman, Paul A. 2012. "Defying the Stars: Tragic Love as the Struggle for Freedom in Romeo and Juliet". *Shakespeare Quarterly*. Vol. 63, br. 1, 1-38.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 1998. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. Stanford University Press.
- Léon, Cécile, i Sylvia Walsh. Ur. 1997. *Feminist Interpretations of Søren Kierkegaard*. Pennsylvania State University Press.
- Léon, Cécile. 2008. *The Neither/Nor of the Second Sex*. Macon, Georgia: Mercer University Press.
- McGlynn, Cathy, Margaret O'Neill i Michaela Schrage-Früh. Ur. 2017. *Ageing Women in Literature and Visual Culture. Reflections, Refractions, Reimaginings*. London: Palgrave MacMillan.
- Mooney, Edward F. 2007. *On Søren Kierkegaard: Dialogue, Polemics, Lost Intimacy, and Time*. London: Ashgate.
- Nagy, András. 2019. "Kierkegaard's Views on Theater 'With Continual References' to Contemporary Theater Theories". U: Klaus Müller Wille i Sophie Wennerscheid. *Kierkegaard und das Theater. Beiträge zur Nordischen Philologie*, Bd. 58, Tübingen: Narr Dr Gunter; autorska verzija dostupna na <https://iask.hu/wp-content/uploads/2002/07/andras-nagy-kierkegaards-views-on-theater-with-continual-references-to-contemporary-theater-theories.pdf?x51955>, stranica posjećena 25. lipnja 2020.

- Nun, Katalin. 2009. "Johanne Luise Heiberg: An Existential Actress". U: *Kierkegaard and his Danish Contemporaries. Tome III. Literature, Drama and Aesthetics*. Ur. J. Stewart. London and New York: Routledge, 189–206.
- Plessner, Helmut. 1976. "Prilog antropologiji glume". U: *Estetika modernog teatra*. Ur. R. Lazić i D. Rnjak. Beograd: Vuk Karadžić, 123–138.
- Pyper, Hugh. 2007. "The Stage and Stages in a Christian Authorship". U: *Christian Discourses and The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*. Ur. Robert I. Perkins. Macon, Georgia, University of Mercer Press. International Commentary, Vol. 17, 301–314.
- Puchner, Martin. 2014. *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford University Press.
- Risum, Janne. 2003. "Towards Transparency: Søren Kierkegaard on Danish Actresses". U: *Kierkegaard and his Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark*. Ur. J. Stewart. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 330–342.
- Rokem, Freddie. 2009. *Philosophers and Thespians. Thinking Performance*. Stanford University Press.
- Rose, Gillian. 1992. *The Broken Middle: Out of Our Ancient Society*. London: Wiley–Blackwell.
- Ryan, Bartholomew. 2017. "Kierkegaard's Experimental Theatre of the Self." U: Jose Miranda Justo, Elisabete M. de Sousa i Fernando M. F. Silva, ur. *From Hamman to Kierkegaard. First Workshop of the Project from Experimentation to Dissidence*. Centre for Philosophy at the University of Lisbon, 81–101.
- Simmel, Georg. 1978. "Prilog filozofiji glume". U: *Estetika modernog teatra*. Ur. R. Lazić. Beograd: Nolit, 65–90.
- Simmel, Georg. 1998. *Filosofia dell'attore, con un commento di Max Weber*. Ur. Flavia Monceri. Pisa: Edizioni ETS.
- Sipe, Dera. 2004. "Kierkegaard and Feminism: A Paradoxical Relationship. Concept." *An Interdisciplinary Journal of Graduate Studies*. Villanova University, Vol. 27, <https://concept.journals.villanova.edu/article/view/146>, stranica posjećena 16. 6. 2020.
- Starčević, Goran. 2013. *Vježbanje egzistencije. Na putu od Kierkegarda do Deleuzea*. Ljubljana: KUD Apokalipsa.
- Stern, Tom. 2017. *The Philosophy of Theatre, Drama, and Acting*. London i New York: Rowman and Littlefield Publishers.
- Stock, Timothy. 2019. "On the Work of Recollection in the Theater and for the Dead". U: Klaus Müller Wille i Sophie Wennerscheid. *Kierkegaard und das Theater. Beiträge zur Nordischen Philologie, Bd. 58*, Tübingen: Narr Dr Gunter; autorska verzija dostupna na <https://www.academia>.

- edu/35157504/On_the_Work_of_Recollection_in_the_Theater_and_for_the_Dead?auto=download, stranica posjećena 25. lipnja 2020.
- Stock, Timothy. 2015. "Kierkegaard's Theatrical Aesthetic from Repetition to Imitation." U: Jon Stewart, ur. *A Companion to Kierkegaard*. Oxford: Blackwell, 367–379.
- Valerie, Susan. 2018. *Actors and the Art of Performance: Under Exposure*. London: Palgrave MacMillan.
- Vorobyova, Natalia. 2009. "Richard Brinsley Sheridan: A Story of One Review — Kierkegaard on The School for Scandal". U. J. Stewart, ur. *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions. Tome III. Literature, Drama, and Music*. London and New York: Routledge, 225–242.
- Walker, Julia. 2003. "Why Performance? Why Now? Textuality and the Re-articulation of Human Presence". *The Yale Journal of Criticism*. Vol.16. br.1, 149–175.
- Watts, Daniel. 2017. "Kierkegaard, Repetition, and Ethical Constancy". *Philosophical Investigations*, Vol.40. br.4, 414–439.
- Weber, Samuel with Terry Smith. 1996. *Repetition: Kierkegaard, Artaud, Pollock and the theatre of the image*. A discussion, September 16, 1996. Power Institute of Fine Arts. <https://web.stanford.edu/dept/HPS/WritingScience/etexts/Weber/Repetition.html>, stranica posjećena 16.6.2020.
- Weber, Samuel. 2004. *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press.
- Wengerscheid, Sophie. 2009. "Kierkegaard's Scene Changes. Authorship as Theatrical Practice". U: Westfall, Joseph. Ur. 2009. *The Kierkegaardian Author: Authority and Performance in Kierkegaard's Literary and Dramatic Criticism*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 75–90.
- Westfall, Joseph. 2007. *The Kierkegaardian Author: Authorship and Performance in Kierkegaard's Literary and Dramatic Criticism*. Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- Westfall, Joseph. 2015. "Inter et Inter. Between Actress and Critic". U: Katalyn Nun i Jon Stewart. ur. *Kierkegaard's Pseudonyms*. London and New York: Routledge, 107–116.
- Woodward, Kathleen. 1988–89. "Youthfulness as Masquerade". *Discourse*, Vol.11. br.1, 119–142.
- Woodruff, Paul. 2008. *The Necessity of Theater. The Art of Watching and Being Watched*. Oxford University Press.
- Zamir, Tachi. 2015. *Acts. Theatre, Philosophy, and the Performing Self*. University of Michigan Press.