

## КЈЕРКЕГОР О ЖЕНИ И ЕМАНЦИПАЦИЈИ

Бојан Благојевић

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Департман за филозофију,  
Ниш, Србија  
*bojanb@junis.ni.ac.rs*

### Апстракт

Феминистичка критика Кјеркегорове филозофије стандардно реферира на иста места из његове продукције: приказе женског, тј. пасивног очајања из *Болести на смрт*, разлике између женског и мушког сопства из *Појма стрепње*, приказе типова пасивне егзистенције преко одабраних женских ликова из књижевности из првог тома *Или–или* и патерналистичко позиционирање жене у браку из другог тома *Или–или* и *Стадијума на животном путу*. Но, и у оквиру феминистичке критике постоје битна разилажења у интерпретацији наведених места. Тако се она виде као несумњиви знаци Кјеркегорове мизогиније, као део ироничне тактике усмерене према Данској цркви и положају жене који је она промовисала или као подстицај упућен управо жени, читатељки да рефлектује своје културне и историјске околности.

Међутим, феминистичка критика превиђа места на којима Кјеркегор говори о одређеним појединкама: својим савременицама Томасини Гилембург и Јохани Хајберг, те Девици Марији. Из ових места може се закључити чак да је Кјеркегоров сексизам ограничен на типологије и избор метафора, док његов захтев упућен појединкама остаје подједнако ригорозан као и захтев појединцима уопште: да се за своју слободу, као и за аутентичност, изборе саме, без утапања у масовне покрете било које врсте.

**Кључне речи:** Кјеркегор, феминизам, еманципација, сопство, патријархат.

## KIERKEGAARD ON WOMEN AND EMANCIPATION

### Abstract

The feminist critique of Kierkegaard's philosophy usually refers to the same passages of his writing: the accounts of the feminine, ie. passive despair given in *The Sickness unto Death*, the differences between the feminine and masculine self in *The Concept of Anxiety*, the accounts of the types of passive existence through selected female literary characters in the first volume of *Either/Or* and the paternalistic positioning of the women in marriage in the second volume of *Either/Or* and *Stages on Life's Way*. However, there are significant dissents even within the feminist interpretations of the stated passages: they are seen as indubious signs of Kierkegaard's misogyny, as a part of an ironic tactics directed at the Church of Denmark and the

position of woman it promoted, or as an incentive directed towards the woman, the female reader, to reflect her cultural and historical circumstances.

However, the feminist critique overlooks the passages in which Kierkegaard speaks of specific individuals: his contemporaries Thomasine Gyllembourg and Johanne Heiberg, and the Virgin Mary. One can conclude from these passages that Kierkegaard's sexism stays limited to the typologies and his choice of metaphors, while his demand directed to female individuals stays as rigorous as his demand directed to individuals in general: to fight for their freedom, as well as for their authenticity, on their own, without blending into mass movements of any kind.

**Key words:** Kierkegaard, feminism, emancipation, self, patriarchy.

### УВОД

Готово да не постоји Кјеркегорово дело у којем жене или женскост не заузимају значајно место: у *Болести на смрт* он говори о женском, тј. пасивном очајању, у својим естетским делима (нарочито првом тому *Или–или*) користи женске ликове из (претежно романтичарске) књижевности да би илустровао одређене типове егзистенције, у *Појму стрепње* истиче разлике између мушког и женског сопства. Стога, није чудно што је његова филозофија изазвала велику пажњу феминистичких теоретичарки, од којих ћемо изложити најрепрезентативније. Тема која ће нам бити битна јесте Кјеркегорова концепција места жене у заједници, њеног односа према мушкарцу, патријархалној структури друштва и могућност еманципације жене. Будући да се тумачења која ћемо изложити значајно разликују у својим оценама Кјеркегоровог односа према женама, након излагања ћемо понудити сопствену интерпретацију, засновану на спису којим је Кјеркегор првобитно планирао да оконча своју естетску продукцију: *Криза у животу једне глумице* (Kierkegaard, 1967), а које бива редовно запостављано у феминистичким интерпретацијама.

### ФЕМИНИСТИЧКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ КЈЕРКЕГОРА

Лесли Хау (Leslie A. Howe) у свом тексту „Kierkegaard and the Feminine Self” (Howe, 1997) заступа стандардну феминистичку интерпретацију Кјеркегора као мизогиног аутора. Његови прикази жене у *Болести на смрт* и *Појму стрепње*, иако повремено противречни,<sup>1</sup> стално и изнова повезују жену са димензијама коначности, чулности, релативности, са недостатком самосвести или рефлексije, што

<sup>1</sup> Тако, нпр., у *Болести на смрт* Кјеркегор на једном месту каже да нема суштинске разлике у грађи сопства између мушкарца и жене (Kierkegaard, 1980, р. 49), а двадесетак страница касније да је код жене реч у „синтези ниже врсте” него код мушкарца (Kierkegaard, 1980, р. 67).

је онемогућује да испуни свој етичко-религиозни задатак: да реализује своје сопство или да барем то учини у оној мери у којој је то доступно мушкарцу. Иако из приказа форми очајања као мушког и женског може произаћи тумачење идеала сопства као суштински андрогиног, Хауова истиче да Кјеркегор нигде не представља тај идеал. Уместо тога, он користи једну есенцијалистичку метафизику која привилегује „мушке” способности рефлексивне и самосвести у односу на „женске” способности инстинкта и природности, што жену ставља у један несумњиво инфериорни положај, који иде чак до става да се жена према Богу може односити само преко мушкарца.<sup>2</sup>

(С)опство које жена треба да постане је значајно другачије врсте од онога које мушкарац треба да постане. А ова разлика се не састоји просто у полној разлици: жена није толико развијено сопство као мушкарац. Ако се уопште о њој може исправно говорити као о сопству, она је бар у једном значајном погледу, ниже сопство (Howe, 1997, p. 240).

Биргит Бертунг (Birgit Bertung) сматра да су Кјеркегорове стереотипизација и деградирање жене били део ироничне тактике усмерене према Данској цркви и положају жена који је она промовисала. У свом есеју „Yes, a Woman Can Exist” (Bertung, 1997) она сматра да одређење женског очајања које Кјеркегор износи у *Болести на смрт* не представља непроменљиве биолошке карактеристике женскости, већ емпиријске и културне феномене, те да хиперболисање разлике између мушког и женског сопства, које жену ставља у положај „бића-за-другог”, има мајеутички задатак да подстакне жену на акцију самоослобађања. Оно што се стандардно чита као мизогинија у Кјеркегоровим делима Бертунгова чита као непристајање на стереотипно приказивање жене као инфериорног бића, какво јој је друштво наметнуло.

Читање Бертунгове ипак се чини као прилично произвољно. С једне стране, оно налази основ у чињеници да већина дела на које она реферира јесте део псеудонимне продукције, те да нисмо начисто у коликој мери она изражавају Кјеркегорове личне ставове. Ипак, чињеница је да се слични ставови могу наћи у свим фазама Кјеркегоровог стваралаштва. Дера Сајп (Dera Sipe) истиче да се већ у првом свом објављеном тексту („Још једна одбрана жениних сјајних способности”), који је написао за време студија, Кјеркегор руга женском недостатку талента за филозофију, њиховој склоности ка звоцању, и то „на тај начин да наивни читалац може заиста помислити да он код жена хвали ове особине” (Sipe, 2004, p. 6). Дакле, иронија коју он овде ко-

<sup>2</sup> Заправо, став Анти-Климакуса, Кјеркегоровог псеудонимног аутора *Болести на смрт*, јесте „да је вероватно тачно да се жена у већини случајева односи према Богу само преко мушкарца” (Kierkegaard, 1980, p. 50ff).

ристи јесте усмерена у потпуно супротном смеру. Наравно, овде се ради о псеудонимном делу, које је Кјеркегор потписао псеудонимом „А”, који ће касније користити у првом тому *Или–или*.

Сличан негативан став према женама Кјеркегор изражава и на самом крају свог стваралаштва, у дневничком запису из 1854, где жену назива „персонификацијом егоизма”, срачунатим триком за уништење човека као духа (Kierkegaard, 1968, p. 92), па чак каже да жена „исквари све мушкарце који се ожене тиме што их своди на коначност и осредњост” (Kierkegaard, 1968, p. 109). Такође, Анти-Климакусов став да жена у религији учествује тек на секундаран начин, преко мушкарца, сада добија и своју елаборацију:

Да би се било у стању да се односи према свом хришћанском задатку, потребно је да се буде мушкарац. Мушка снага и издржљивост потребни су да би се чак и поднео притисак таквог задатка.

Добро које препознајемо само по злу које доноси; спасење које препознајемо по томе што ме чини несрећним; милост коју познајемо по патњи итд. – све такве ствари (а све хришћанске ствари су такве) не може поднети ниједна жена, она би изгубила разум када би морала да поднесе такав притисак (Kierkegaard, 1968, p. 284).

Будући да дневничке записе Кјеркегор није припремао за објављивање, овде се не можемо позивати на иронију и мајеутику, попут Бергунгове. Џулија Воткин (Julia Watkin) даје другачију интерпретацију Кјеркегорових ставова из позних дневничких уноса. Сматрајући да у позним годинама Кјеркегор „поново проживљава” утицај који је Шопенхауер имао на њега у младости, Воткинова чита Кјеркегорове дневнике као песимистичко читање не женске природе, већ читавог друштва, без препознавања културних утицаја и притисака под којима се формира идентитет жене (Watkin, 1997, pp. 71–2). Иза његове мизогиније, сматра Воткинова, крије се „мизогамија”, један од супротстављених ставова према браку које је Кјеркегор гајио читавог живота. Наиме, док кроз лик судије Вилхелма он излаже своју одбрану брака како од естетског тако и од аскетског начина живота, гледиште да је вечност циљ свег постојања изазива амбивалентност у Кјеркегоровим ставовима према браку и продужењу врсте, која бива изражена у дневничким записима. Његов став није далеко од павлинског: иако он свој задатак види у аскетском одрицању од брака, он не сматра да је то задатак који би нужно био примерен и осталима, тј. који би постао правило, те стога те ставове чува за своје необјављене дневничке записе (Watkin, 1997, pp. 73–4). Селин Леон (Celine Leon) и Силвија Волш (Sylvia Walsh) у промени ставова према женама примећују правилност:

Може се без претеривања тврдити да се свака сфера може најбоље разумети преко специфичног начина на који изражава међуполне односе. Прва, естетска сфера јесте сфера завођења, где један човек заводи мноштво жена или своју негативну пажњу концентрише на једну од њих. Друга (етичка) има везе са браком, тј. посвећену везу са једном женом. Трећа, религиозна сфера је сфера „изузетка”, тј. она у којој се појединац уздржава од сваког контакта са женама (Leon & Walsh, 1997, p. 3).

Ово читање пружа добру основу за интерпретацију какву нуди Воткинова. Позни дневнички записи били би намењени „изузетку”, тј. били би упућени искључиво самом Кјеркегору и представљали би израз начина на који он види свој задатак. Питање је сада: Шта нам говоре прикази жена које Кјеркегор даје у објављеним делима?

Ванда Ворен Бери (Wanda Warren Berry) испитује оно што она назива „хетеросексуалном имагинацијом” у првом тому *Или–или*. Под тим појмом она подразумева „свесну или несвесну тенденцију да се дуалности, поларитети или дијалектика која се налази у људској егзистенцији изражавају у категоријама слика два пола” (Warren Berry, 1997, p. 202). Таква тенденција је очигледна у значајном броју Кјеркегорових дела, а није претерано рећи да се први том *Или–или* служи скоро искључиво том стратегијом. У одељцима „Непосредно еротски стадијуми”, „Силуете”, „Дневник Заводника”, „Прва љубав”, па делимично и у „Одразу античке трагедије у модерној трагедији” слика хетеросексуалних односа јесте центар целокупног пројекта (Warren Berry, 1997, p. 204). Ворен Беријева се посвећује стереотипима који су приказани у том пројекту, како мушким тако и женским. Ми ћемо се задржати на стереотипима жена.

Ворен Беријева пре свега истиче два момента. Прво, морамо имати на уму да су сви Кјеркегорови псеудоними мушкарци и да свака представа жене, чак и када она говори у првом лицу (нпр., путем Корделијиних писама у „Дневнику заводника”), представља „сенку, виђену само кроз вишеслојне параване, који представљају мушке интерпретације” (Warren Berry, 1997, p. 210). Коначни параван је, дакако, сам Кјеркегор, док се испод њега налазе интерпретације Виктора Еремита, особе А и (у случају Корделије) Јоханеса Заводника. Други моменат који Ворен Беријева истиче пре него што крене на анализу „стереотипа женске хетеросексуалности као жртве” јесте морални карактер описа односа полова.

У оба тома [*Или–или*; прим. аут.], пажња која се посвећује начинима којима баратамо људском сексуалношћу наглашава проблеме који су инхерентни људским односима. Међутим, ово можда не бисмо ни приметили да нисмо подстакнути да заузмемо тачку гледишта жена које се појављују у овим причама. Без тачке гледишта заведених, заводника можемо посматрати само у категоријама његове интересантне ироније и

његовог метафизичког очајања, пре него његовог утицаја на друга бића у свету (...). Важно је приметити да је „Дневник заводника” представљен тек што особа А да уводну интерпретацију и Јоханеса и Корделије, као и након што је изложио њена мучна писма (...). Особа А жели да осигура да уђемо у „Дневник” тек након што смо се, макар и накратко, упознали са искуством заведене (Warren Berry, 1997, p. 209).

Поред тога, не треба ни заборавити да је „привилеговани читалац”, којем је „Дневник заводника” и упућен, Кјеркегорова остављена вереница Регина Олсен, коју је Кјеркегор желео да одбије од себе. Ставови о женама које Јоханес излаже стога се не могу сматрати Кјеркегоровим ставовима, већ у најбољем случају начином на који жене види „неко ко свесно манипулише другим да би задовољио своју жељу без поштовања за интринсичне интересе жељеног објекта” (Warren Berry, 1997, p. 209).

Ворен Беријева види и у приказима других женских ликова исте особине као у приказу Корделије: особа А је поново мушки интерпретатор женских ликова који су изведени из драма које су опет написали мушкарци. На крају сваког одељка у „Силуетама” особа А представља како сваки од женских ликова прича у своје име, но и то остаје само „слика женског искуства коју су створили мушкарци” и „проблематика женских студија унутар патријархалне историје и културе” (Warren Berry, 1997, p. 210). Међутим, у свом покушају да разоткрије унутрашњост доживљаја поменутих женских ликова, која у самим драмама остаје сакривена, јер жене бивају приказане само као споредне личности, као „сенке” протагонисте, особа А претпоставља постојање једне унутрашње динамике женских ликова коју деле са њим, тј. са мушкарцима. Као што је случај са формама женског и мушког очајања, у опису „Силуета” особа А представља типове егзистенције које могу преузети како жене тако и мушкарци. Ворен Беријева препознаје шест одлика тих типова егзистенције: 1) рањивост, 2) зависност, 3) потпуну идентификацију са вољеним, 4) реактивност, неспособност за директну акцију, 5) амбивалентност и 6) самопрекор/самопорицање (Warren Berry, 1997, p. 214). Ове одлике омогућавају стереотипизацију женске егзистенције као жртве, као „бића-за-другог”. Но, тај други не мора увек бити појединац, као у случају жена из „Силуета”. Лик Антигоне није пасиван у односу на вољеног, већ у односу на „збир свих чинилаца који нису подређени њеној вољи” (Warren Berry, 1997, p. 216). У њеном случају, та предодређеност остаје недоречена и особа А ће морати да експлицира њену природу тек у лику Емелине из „Прве љубави”. Емелина такође није представљена као сенка, већ као центар радње. Али њене одлуке никада не долазе из ње саме, већ само на захтев мушкараца из околине и под утицајем су њеног образовања, које се састојало у читању љубавних ро-

мана. Ворен Беријева сматра да особа А својим приказом истиче место жене као жртве романтизованог патријархата. Штавише, његова критика протеже се и на економске факторе будући да оптужује богатство њеног оца за њен инфантилизам и немогућност да умакне из својих сентименталних фантазија.

Комедија овде открива истину да одређене културе подстичу непосредну, нерелевантну естетску егзистенцију, спречавајући да особа сазри кроз егзистенцијалну дијалектику. Патријархалне културе су чешће тежиле да постигу такав инфантилизам код жена из виших класа пре него код мушкараца. Насупрот причи о „женској суштинској природи” из других одељака *Или–или*, у овом есеју је пре њено васпитање него њена природа узрок тога што је она „испразна”, што је њен говор „брбљање”, а она је „бесконечно смешна” (Warren Berry, 1997, p. 219).

Иако та промена не спречава особу А да Емелину учини предметом свог подсмеха, који он користи по Ворен Беријевој да би „одбио радикално прихватање очајања над самим собом” (Warren Berry, 1997, p. 219), постављање разлике између „суштинске женске природе” и утицаја културе која стереотипизује како жене тако и мушкарце, и то тако да постоји свест о тој разлици већ у естетској сфери, послужиће Силвији Волш као основ за разликовање Кјеркегорових ставова по питању „природних” и „стечених” особина женског сопства. Наиме, у *Болести на смрт*, Волшова увиђа разлику између посвећености, као женске природне одлике, и губљења себе у ономе чему се посвећује,<sup>3</sup> као форме посвећености коју јој намеће патријархална култура. На тој разлици она интерпретира Анти-Климакусову интенцију као подстицај за ослобођење жена путем промена културних и историјских околности (Walsh, 1997). Но, и читање Волшове остаје недостатно услед непостојања икаквих наговештаја о начину на који би се та промена и та еманципација могле одвијати.

#### СТАВОВИ КЈЕРКЕГОРОВИХ ЕТИЧКИХ ПСЕУДОНИМНИХ АУТОРА О ЕМАНЦИПАЦИЈИ

Положај жене гледан са етичког стадијума тешко да је ишта бољи од описа Емелине. Иако је судија Вилхелм, Кјеркегор етички псеудонимни аутор, много благонаклонији у опису своје супруге,

<sup>3</sup> Kierkegaard, *The Sickness Unto Death*, 1980, p. 50 – Волшова увиђа да у енглеском преводу *Болести на смрт* постоји недоследност у преводу, из које би погрешно произлазило да Кјеркегор сматра како и посвећеност учествује у женским формама очајања. Она исправља текст тако да се очајање сада односи само на губљење себе, али не и у самом чину посвећености, за који је способан и мушкарац.

њено место остаје одређено нормама патријархалне заједнице. У својим есејима „Естетска легитимност брака”, „Равнотежа између естетског и етичког у изградњи личности” (из другог тома *Или–или*) и „Нека размишљања о браку као одговор на приговоре, написао ожењен човек” (из *Стадијума на животном путу*), судија даје приказ разлике између мушкарца и жене, и описује место жене у брачној заједници. Прво одређење жене које он даје није супстантивно, већ само релационо: жена је описно одређена у односу на одређење мушкарца и на различите начине на који је он опажа.

Верујем да ниси схватио суштину жене, која се делимично састоји у томе да је истовремено савршенија и несавршенија од мушкарца. Ако желимо да окарактеришемо најчистије и најсавршеније, кажемо „жена”; ако желимо да окарактеришемо најслабије и најкрхкије, кажемо „жена”. Ако желимо да изразимо појам духовног уздигнутог изнад чулног, кажемо „жена”; ако желимо да изразимо појам чулног, кажемо „жена”. Ако желимо да окарактеришемо невиност у њеној уздижућој величини, кажемо „жена”; ако желимо да окарактеришемо депресивни осећај кривице, кажемо „жена” (Kierkegaard, 1987b, p. 92).

Након овог првог одређења, у наредном есеју судија даје конкретније одређење жене. Жена је, за разлику од мушкарца, биће природе и коначности и њена вредност за мушкарца лежи управо у томе, јер он је „немирни дух, несрећно створење које не може наћи мир” (Kierkegaard, 1987b, p. 313). Управо због тога жена јесте симбол заједнице, конгрегације, а „дух је у великом растројству када нема конгрегацију у којој би живео” (Kierkegaard, 1987b, p. 313). На тај начин брак прибавља „естетски легитимитет“.

Управо због ових одлика жене, судија се противи покретима за еманципацију жена, сматрајући да њу пропагирају мушкарци који су „полумушкарци” и да једино што се њоме може постићи јесте да се жена „уздигне” до тог истог „полумушког” положаја, тиме истовремено кварећи њену суштину. Уколико би се тако нешто остварило, вели судија у једном пигмалионском ламенту, „сео бих на трг и плакао, попут оног уметника чије је дело уништено, а чак ни он није могао да се сети шта је оно представљало” (Kierkegaard, 1987b, p. 312).

Ипак, у свом есеју из *Стадијума на животном путу*, судија Вилхелм даје значајно позитивнији приказ жене. Штавише, он експлицитно тврди да мушкарац и жена имају исту вредност.

Моје кратко и једноставно мишљење је да је жена свакако подједнако добра као мушкарац – и тачка. Било какве даље дискурзивно елаборирање разлике између полова или одлучивање о томе који пол је супериорнији јесте тек доконо интелектуално занимање за беспосличаре и нежење (Kierkegaard, 1988, p. 124).

То, наравно, не значи да судија сматра да мушкарац и жена имају исте способности. Женска душа не поседује моћ рефлексије попут мушкараца, њен пут до религиозности је директан и води право из непосредности, док мушкарац мора проћи кроз етички развој и рефлексију. Ипак, вели судија, они се као брачни пар уједињују у религиозној непосредности (Kierkegaard, 1988, p. 166). Њихов пут јесте различит, али ниједан од њих нема већу вредност од другог.

Иако судија сматра да највећа снага жене лежи у томе што може бити супруга и мајка, и што може својом снагом подржати мужа, пошто из љубави „увек жели да он буде доминантан” (Kierkegaard, 1988, p. 144), он још једном истиче једнакост оба пола тиме што додаје да брак није само за жену центар у односу на који је стално морамо гледати, већ да исто важи и за мушкараца. „Јер оно што је Бог спојио, и што је природа наменила једно другом, и мисао треба да мисли заједно” (Kierkegaard, 1988, p. 145). Брак пак треба да буде тако конципиран да може добити њен пристанак. Жена има апсолутно право вета, чиме судија чува њен равноправни положај у браку (Kierkegaard, 1988, p. 91).

Ванда Ворен Бери још једном указује на патернализам, романтизам и сексизам који је присутан у свим поменутих судијиним списима (Warren Berry, 1995). Оно што је упадљиво јесте да, за разлику од женских ликова описаних на естетском стадијуму, жена судије Вилхелма нема име нити икада прича у своје име (па макар и кроз уста свог супруга). Говорећи у име онога за шта верује да су њени најбољи интереси, судија патернализмом спутава њену слободу и активност. Романтизам за који Ворен Беријева оптужује судију јесте пре резултат Кјеркегоровог непознавања брака будући да и сам судија критикује естетско романтизовање жене, стварање идеала који од жена прави „параду будала” (Kierkegaard, 1987b, p. 310). Ипак, његово романтизовање разлике међу половима, сматра Ворен Беријева, чини његов сексизам много скривенијим и опаснијим обликом дискриминације жена. Једна од опасности састоји се у есенцијалистичком карактеру његовог описа: причајући о жени, он истовремено говори о својој жени и о универзалној женској природи, као да постоји неки „златни грумен женствености који имају све жене као жене” (Warren Berry, 1995, p. 50). Селин Леон примећује да се тиме пред жену стављају немогуће опције: или Сцила (присилне) женствености или Харибда (порекнуте) људскости, тј. или ће изабрати да не постоји или да постоји за другога, што је тек још један начин непостојања (Leon, 2008, p. 109).

Овом есенцијализму жена може умаћи тек на наредном стадијуму. У *Страху и дрхтању*, чији главни ликови јесу мушкараци, Јоханес де Силенцио наводи причу о једној жени као витезу вере: реч је о Девици Марији. Слободан Жуњић с правом истиче да Кјеркегор

указује поштовање према Богородици више од иједног другог протестантског мислиоца славећи је и у другим својим делима: *Филозофске мрвице*, *Судите за себе*, *Хришћанске расправе* итд. (Жуњић, 2002, р. 227 ф.). Иако у *Страху и дрхтању* о њој говори на мање од једне стране, он истиче све моменте који су присутни и код Аврама. Разлог што је она „благословена међу женама” не лежи у њеној женској природи, сматра Де Силенцио, нити у чињеници да је њу Бог изабрао, већ у њеној вери у парадокс. Наиме, сасвим је могуће да се Бог пре ње обратио и другим девојкама, да је она трећа, тридесет трећа или хиљаду и трећа (попут заведених девојака Дон Жуана), али је она прва која се с вером одазвала том позиву. Као што се Аврам споља гледано не разликује од убице, тако ни Марија „нипошто није нека fina дама која се седећи у својој пуној опреми и раскоши забавља са Божјим дететом” (Kierkegaard, 1983, р. 65). Жртва која је тражена од ње није попут Аврамове, али њена вера није ништа мања. Штавише, она дуже од Аврама мора да издржи понижење и срамоту.

Дакле, вера која од Аврама и Марије чини изузетке, појединце који су виши од општости, истовремено их чини једнакима – жена и мушкарац су као витезови вере стављени раме уз раме.

#### *ШТА КЈЕРКЕГОР ГОВОРИ О ЖЕНИ У ПОТПИСАНИМ ДЕЛИМА*

Но, да ли Кјеркегор заиста сматра да тек као витез вере жена може да буде једнака мушкарцу? Женски ликови приказани у његовим делима јесу ликови из драма или безимене представе патријархалних мужева. Ипак, постоји неколико изузетака. У неколико наврата Кјеркегор износи мишљење о својим савременицама: Томасини Гилембург (Thomasine Gyllembourg), ауторки романа *Два доба* (који је Кјеркегору послужио као повод за писање књижевног приказа у којем је изложио своју критику гомиле) и мајци Јохана Лудвига Хајберга (Johan Ludvig Heiberg), водећег данског естетичара, и Јохани Луис Петгес, удатој Хајберг (Johanne Luise Pätges), водећој глумици Данског краљевског позоришта и супрузи поменутог Јохана Хајберга. Док своје поштовање према Гилембурговој Кјеркегор не изражава у својим објављеним списима, већ у приватним препискама, Јохана Хајберг постаје тема његовог списка *Криза у животу једне глумице*. Под псеудонимом *Inter et inter*, он на двадесетак страница описује положај у којем се налази једна цењена глумица након што је младост напусти.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Повод за писање *Кризе* било је друго извођење представе *Ромео и Јулија*, у којој је Јохана Хајберг након четрнаест година поново играла лик Јулије (први

Уметница којој се диве живи даље, годину за годином. Као што се у једном буржоаском домаћинству унапред зна шта ће се наредног дана служити за вечеру, тако и она унапред зна тачно шта јој време доноси (...), она сада почиње да стари. И иако живимо у једној хришћанској земљи, као што често видимо примере естетског варварства тако ни канибалистичка жудња за људском жртвом нипошто није изашла из моде у хришћанском свету. (...) Ова вулгарност сада има новог шеснаестогодишњег идола и у њену част стари идол мора осетити сву немилост те вулгарности (Kierkegaard, 1967, pp. 67–9).

Чак и уколико стара глумица не буде презрена, дешава јој се нешто подједнако лоше: публика наставља да је цени из самилости, „галантности”, као да јој тиме чини услугу. Супротстављајући се таквом „естетском варваризму” гомиле, Кјеркегор истиче вредност преображаја кроз који глумица пролази током година. Један од њих је од естетског значаја и састоји се у „потенцирању”, тј. ступању у идеални однос према идеји младости, коју је раније само непосредно репрезентовала. Друга метаморфоза је од етичког значаја и састоји се у континуитету, „овладавању над временом”, и *Inter et inter* је описује на сличан начин на који судија Вилхелм описује развој етичког сопства у другом тому *Или–или*. Штавише, он указује да би због „етичког интереса” који носи, та метаморфоза у највећој мери задовољила „извесног етичара”, притом мислећи управо на судију (Kierkegaard, 1967, pp. 90–1).

### ЗАВРШНА РЕЧ

Видели смо на примеру Аврама и Богородице да жене и мушкарци могу подједнако бити витезови вере. На примеру Јохане Хајберг Кјеркегор показује неколико значајних поенти: прво, да је и те како свестан притисака којима је жена изложена у патријархалном буржоаском друштву: објективације, вредновања на основу случајних пролазних одлика које се не налазе под контролом жене и, коначно, презира којем она често бива изложена на крају; друго, да је жена способна за исти духовни преображај као и мушкарац, и тиме може имати исту интринсичну вредност као и он.

Супротстављајући се покретима за еманципацију жена, Кјеркегор изражава исти став који има према свим масовним покретима. Како видимо, уколико жена сама, као појединка, успе да постигне слободу упркос притисцима средине, он ће имати подједнако поштовање за њу као и за мушкараца. Уколико то можемо протумачити као

---

пут са седамнаест година, други пут са тридесет једном). Иако су ранија извођења доживела велики успех, ова доцнија су доживљена као дебакл.

његов основни став, можемо прихватити феминистичке интерпретације његове продукције као „негативне мајеутике”, која за циљ има да побуди жене на акцију, али индивидуалну, а не масовну акцију. Његове пак ставове из дневника можемо, како смо већ поменули, протумачити као ставове „изузетка”, без икакве претензије да их препоручи као правило. Али, како уклопити ставове судије Вилхелма? Као одговор на то питање, Ванда Ворен Бери нуди једну интересантну интерпретацију „упозорења читаоцу нежнијег пола”, које Виктор Еремита нуди у свом предговору за *Или–или*:

Моја љупка читатељко, у овој књизи наћи ћеш нешто што можда не би требало да знаш и нешто друго од чега ћеш вероватно имати корист. Читај, онда, то нешто на тај начин да, када га прочиташ, будеш као онај који га није прочитао; читај то нешто друго на тај начин да, када га прочиташ, можеш бити као онај који не заборавља оно што је прочитао (Kierkegaard, 1987a, pp. 14–5).

По стандардној интерпретацији, „нешто друго” би се односило на „Дневник заводника”, међутим, Ворен Беријева (имајући у виду њену интерпретацију и других есеја из првог тома *Или–или*), сматра да Кјеркегор под тим има на уму и виђење судије Вилхелма, који себе види као уметника, а жену као своје уметничко дело, безименог партнера чију природу одређује он сам – дакако, из најбоље намере (Warren Berry, 1995, pp. 33–4). Таква интерпретација би свакако подупирала тезу да Кјеркегор намерава да својим делима натера читатељку на делање. Разоткривајући стратегије патријархалног друштва, Кјеркегор жени представља судбину која јој је у таквом друштву намењена: бити плен заводника, размажена и луцкаста богаташка кћи која је предмет подсмеха, или поштована супруга која је за то поштовање морала, попут мале сирене, да трампи сопствени глас. У сваком случају, одрећи се креирања властите судбине и властите личности. Кјеркегор свакако мисли да појединка поседује способност за трансцендирање таквог положаја. Но, као и сваки појединац уопште, одлука за то ће морати бити лично њена.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Bertung, B. (1997). Yes, a Woman Can Exist. In Leon, C. & Walsh, S. (Eds.), *Feminist interpretation of Søren Kierkegaard* (pp. 51–68). Pennsylvania State University Press.
- Howe, L. (1997). Kierkegaard and the Feminine Self. In Leon, C. & Walsh, S. (Eds.), *Feminist Interpretation of Søren Kierkegaard* (pp. 217–48). Pennsylvania State University Press.
- Kierkegaard, S. (1967). *Crisis in the Life of an Actress and Other Essays on Drama*. New York and Evanston: Harper & Row.
- Kierkegaard, S. (1987a). *Either/Or I*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (1987b). *Either/Or II*. Princeton NJ: Princeton University Press.

- Kierkegaard, S. (1983). *Fear and Trembling*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (1968). *Journals 1853–55*. London: Collins.
- Kierkegaard, S. (1988). *Stages on Life's Way*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (1980). *The Sickness Unto Death*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Leon, C. & Walsh, S. (1997). Introduction. In Leon C. & Walsh, S. (Eds.), *Feminist Interpretation of Søren Kierkegaard*. Pennsylvania State University Press.
- Leon, C. (2008). *The Neither/Nor of the Second Sex: Kierkegaard on Women, Sexual Difference and Sexual Relations*. Macon, GA: Mercer University Press.
- Sipe, D. (2004). *Kierkegaard and Feminism: A Paradoxical Friendship*. Retrieved 3. 10. 2014, from <http://concept.journals.villanova.edu/article/view/146/117>
- Walsh, S. (1997). On "Feminine" and "Masculine" Forms of Despair. In Leon, C. & Walsh, S. (Eds.), *Feminist Interpretations of Søren Kierkegaard* (pp. 203–16). Pennsylvania State University Press.
- Warren Berry, W. (1995). Existentialism and Essentialism in Either/Or, Part II. In R. L. Perkins (Prir.), *International Kierkegaard Commentary, Either/Or, Part II* (pp. 33–58). Macon, GA: Mercer University Press.
- Warren Berry, W. (1997). The Heterosexual Imagination and Aesthetic Existence in Kierkegaard's Either/Or, Part I. In R. L. Perkins (Prir.), *International Kierkegaard Commentary, Either/Or, Part I* (pp. 201–228). Macon, GA: Mercer University Press.
- Watkin, J. (1997). The Logic of Søren Kierkegaard's Misogyny, 1854–5. In Leon, C. & Walsh, S., *Feminist Interpretation of Søren Kierkegaard* (pp. 69–82). Pennsylvania State University Press.
- Жуњић, С. (2002). Дијалектичка лирика страха и дрхтања [Dialectic Lyric of Fear and Trembling]. у С. Кјеркегор, *Страх и дрхтање* [Fear and Trembling] (стр. 5–140). Београд: Плато.

## KIERKEGAARD ON WOMEN AND EMANCIPATION

**Bojan Blagojević**

University of Niš, Faculty of Philosophy, Niš, Serbia

### Summary

Kierkegaard's philosophy represents a great challenge for interpretation, due to its pseudonymous character. Such is the case with his attitude towards the woman, woman's nature and woman's ability to emancipate, as well. Feminist criticism is divided on that issue. Leslie Hay believes that Kierkegaard's philosophy is misogynistic, that he strips the woman to a being of lesser value than the man. Birgite Bertung believes that, in his works, Kierkegaard conducts an ironic tactic directed at the connection of the Church of Denmark and the patriarchal society, which defines the position and role of the woman in that society. Julia Watkin believes that Kierkegaard's so-called misogyny is actually misogamy, having in mind that marriage prevents the individual in fulfilling his/her task. Wanda Warren Berry points out that all the female characters that Kierkegaard presents in his aesthetics works are represented through the prism of the greater number of male pseudonymous authors, while having the woman as its privileged reader. Therefore, those works could be read as the actual striving towards a changed position of the woman. In order for that to be realised, the woman must not possess any important lesser abilities than

the man. Her difference from the man must not be of biological, psychological or metaphysical nature, but it should be included in the changing cultural and historical circumstances. It is evident that Kierkegaard is of such an opinion, as seen in his representations of his contemporaries: Thomasina Gyllembourg and Johanne Heiberg, as well as the Virgin Mary. Believing that the woman is capable to realise her own self in the equally successful manner as the man, Kierkegaard presents, in his works, the roles that the women are pre-given by the patriarchal society, so as to spur the woman to change the cultural and historical conditions that define her, says Sylvia Walsh. If her interpretation is correct, his metaphors and equalising the passive existence and despair with the “female” would not be an expression of sexism, but would serve as a provocation, whose goal is women emancipation. Yet, that emancipation must be decidedly a personal process, without belonging to a mass movement of any kind.