



Opponensi vélemény Nagy András „Kierkegaard színháza. A gondolkodás teátralizálása és a dialogikus / „polilógikus” szellemi tér megteremtése Kierkegaard életében, életművében és hatásában” című akadémiai doktori értekezéséről

Nincs könnyű helyzetben az, aki irodalom-, kultúra- és színháztudományi kompetenciák birtokában az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának felkérésére Nagy András akadémiai disszertációjának bírálatába fog. Az értekezés, amely címében egyértelműen megidézi a színházelmélet alapfogalmait, egy filozófus életét és műveit tárgyalja, mi több, e két entitás szétszalazhatatlan egymásba fonódását. Egy olyan filozófusét, aki – amint azt maga a szerző is több ponton deklarálja – nem volt drámaíró és színikritikusnak sem nevezhető (199), akinek nincs koherens színházelmélete, drámateóriája vagy opera-esztétikája (20), akinek élete ellenben olvasható „egy önmaga által írt és rendezett színműként” (10). Amennyiben Nagy András beadványa ennek értelmezésére tett kísérlet, annyiban – ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni – e színműnek ő legalább annyira szerzője, mint amennyire olvasója kell legyen.

Fontosnak tartom leszögezni, hogy sem filozófus, sem eszmetörténész, de még Kierkegaard-kutató sem vagyok, noha a bírálati folyamat során természetesen igyekeztem áttekinteni a szerző által hivatkozott tetemes mennyiségű szakirodalmat is. Kutatási érdeklődésem fókuszában a teatralitás és a performativitás elméletei és gyakorlatai állnak, továbbá vannak publikációim a színház medialitásának tárgykörében is. Opponensi véleményemet irodalom-, média-, dráma- és színházelméleti kompetenciák birtokában fogalmazom meg abból az indítatásból, hogy egyfelől Nagy András sem filozófiai szakmunkákként tekint Søren Aabye Kierkegaard műveire (valójában nem is filozófusként hivatkozik rá, hanem az eszmetörténet gondolkodójaként, illetve íróként), másfelől – amint az a fenti idézetből kiderül – konkrétan színműként, színházként olvassa azok összességét. Eljárását arra a gondolatmenetre alapozza, hogy mivel a színház „alapvető modellként szolgált [Kierkegaard] működése egészéhez” (17), ezért biográfiája és életműve szükségképpen olvashatóvá is válik e színházi modell felől. Bírálatomban először a dolgozat felépítésével foglalkozom, majd kitérek a terminológiai problémákra és a szakirodalom felhasználásának módjára, végül pedig igyekszem számba venni a szerző önálló tudományos eredményeit.

A „Prologus”-on (I. fejezet) és az „Epilogus”-on (V. fejezet) túlmenően az értekezés három nagy részre tagolódik. A „Theatrum vitae” címet viselő II., mintegy 80 oldalas fejezet Kierkegaard élettörténetét a dramatikus színház elemeinek felhasználásával beszéli el, valamint rövid, kontextualizáló betekintést ad a korszak dán színházának történetébe. Ezt követi a „Theatrum operae” elnevezésű rész (III. fejezet), amely már csak központi elhelyezkedése és terjedelme (150 oldal) miatt is a beadvány gerincét képezi, és amely az

életmű drámai és színházi vonatkozásait tekinti át az álnévhasználat módozataitól az önálló drámai próbálkozásokon át a drámaolvasmányok és színházlátogatások reflexiójáig, tehát meglehetősen tág és elegendő spektrumon. Végezetül a „Theatrum idearum” (IV. fejezet) színház és filozófia, valamint színház és egyház viszonyát tárgyalja 40 oldalon, amelyet már csak a Kierkegaard „drámai hatástörténetét” (301) ismertető, mindösszesen 30 lapnyi terjedelmű „Epilogus” követ.

A dramatikus színház metaforái nemcsak a fejezetek szintjén működnek kompozíciós elvként, hanem az azokon belüli tagolást is meghatározzák. Ennek megfelelően a „Theatrum vitae”-ben egy „dramatikus biográfia” rajzolódik ki Kierkegaard „Koppenhága színpadán” „elpróbált és eljátszott szerepek” sokaságában megélt életéről, melyben természetesen a „nők” is a „színen” jelennek meg. Még ha csak egy egyfelvonásos erejéig is, hiszen a filozófus eljegyzésük után egy évvel eljátszotta Regine Olsennel a „»szakítás színjáték[át]«”, és ezzel le is zárta életében a romantikus kapcsolatok szakaszát, még mielőtt sor került volna a szintén megkomponált „Abgang»-ra az „élet színpad[áról]«” (106), amely fordulat – amint azt Nagy András maga is megjegyzi – „feltehetően [...] már Kierkegaard korában is” „vaskos közhely[nek]” (106) számított. A II. részben az „álnevek »szereposztás[áról]«”, a „»drámaíró[ról]«”, a „»színkritikus[ról]«” és a „»színházesztét[áról]«” olvashatunk alfejezeteket, és az életműben elsórt drámaelemzések nyomába eredő passzus is a „repertoár” címet kapja. A metaforikus apparátus túlpörgetésének köszönhetően a IV. fejezetben már a „felhők[nek is] drámája” van, a „gondolatok[nak] szereposztása”, „Isten[nek] magánszínház[a]”, a „képmutatás[nak] esztétikája”, valamint a „vallás dramatizálás[ának]” jegyében „Krisztus[nak] inkognitója – legalábbis ami az alfejezetek címeit illeti –, az Epilogus pedig „drámai hatástörténet” címszó alatt sorolja fel azokat a drámaírókat, akikre valamiképp befolyással volt Kierkegaard gondolkodása.

A fogalmak metaforikus használatát az idézőjelek gondos kihelyezésével maga Nagy András is nyilvánvalóvá teszi. E gyakorlat miatt nem látom elkerülhetőnek opponensi véleményemben a kettős idézőjel gyakori használatát, noha tisztában vagyok azzal, hogy ez majdhogynem az olvashatatlanság határára taszítja írásomat (nem beszélve annak felolvashatóságától). A beadvány szaktudományos írásműként való értelmezhetőségét a metaforikus fogalomhasználaton túlmenően az is megnehezíti, hogy nem tartalmaz definíciós és kutatómódszertani passzusokat. Még olyan alapvető fogalmak vonatkozásában sem, mint a teatralitás (valamint annak módosulásai, pl. teatralizálás, teatralis) és a performativitás (performatív, performansz), amelyek az elmúlt negyedszázadban nagy karriert futottak be a nyelv-, irodalom- és színházelméletben, a filozófiában, továbbá a kultúra- és társadalomtudományokban, ahol gyakorta jelentős szemantikai módosulásokon átmenve bírtak diskurzusképző erővel. Az e diszciplínákban született, feldolgozhatatlan mennyiségű szakirodalom futólagos áttekintése alapján is könnyen belátható, hogy a teatralitás és performativitás fogalmainak szakirodalmi lehorgonyzás nélküli használata könnyen parttalanra tághat bármilyen ezekre alapozott gondolatmenetet.

Nagy András még a beadvány alcímében szereplő „teatralizálás” esetében sem teszi nyilvánvalóvá, hogy azt milyen diszkurzív kontextusból nyeri, ennek rekonstruálását az olvasóra bízta. Annyi első ránézésre is nyilvánvaló, hogy Nagy a hétköznapi szóhasználathoz (és tegyük hozzá: az *Idegen szavak szótárában* foglaltakhoz) igazodva nem tesz különbséget a teatralitás/teatralizál/teatralis, valamint a teátrálitás/teátralizál/teátrális szócsoporthoz jelentéstartományai között. Vagyis figyelmen kívül hagy egy a magyar színházstudományos szaknyelvben okkal meghonosodott distinkciót egyfelől a teátrálitás, másfelől a teatralitás koncepciójának jelölésére. Míg az előbbi a hétköznapi nyelvhasználatot követve megmarad a „túlzó, színpadias viselkedés” jobbra negatív értéktöltet hordozó elnevezésére, addig az utóbbi értékítéllettől mentes *terminus technicus*ként használatos a „színházzal, színrevittel kapcsolatos; színházszerű” értelemben. (A distinkció megtételére már a szakfordítói gyakorlat

felől is igény mutatkozott, gondoljunk itt akár Nyikolaj Jevreinov vonatkozó írásaira,¹ vagy a német *Theatralik* és *Theatralität*, ill. az angol *theatrics* és *theatricality* megkülönböztetésére.) A teatralitás koncepciójának kulcsfontosságú mivoltát mi sem bizonyítja jobban, minthogy számos különböző jelentésmódosulásban tudott diskurzusképző fogalomná válni. Antropológiai kategóriaként vonatkozhat az önszínrevitel aktusainak identitásképző szerepére (pl. Erving Goffman² vagy Helmuth Plessner³ írásaiban); esztétikai kategóriaként szolgálhatja a színház más művészeti formáktól való elkülönítését, autonóm esztétikai minőségének meghatározását (lásd pl. Josette Féral gondolatmenetét⁴), de Samuel Weber⁵ felől a színház mediális sajátosságát is szokás a teatralitás fogalmával körülírni. A színházstudományos kutatásokra még ezeknél is jelentősebb hatást gyakorolt a teatralitásszerkezet Rudolf Münz által kidolgozott koncepciója, aki a teatralitás fogalmát az élet folyamatai, a szcenikus folyamatok és a színház intézményesült formái közötti viszonyok és összefüggések megvilágítására használta.⁶ De a teatralitás elméletalkotó erejének számbavételekor természetesen nem hagyhatjuk ki a felsorolásból az Erika Fischer-Lichte által vezetett kutatócsoportok teljesítményét sem. Fischer-Lichte egyfelől – a színház fogalmának definíciós nehézségeit megkerülendő – a színházstudományos kutatás fókuszába a teatralitás működés módjának feltérképezését helyezte, másfelől arra is meggyőzően mutatott rá, hogy a teatralitás az 1980-as évek végétől kezdődően a kultúratudományok modelljeként is funkcionál.⁷

A teatralitás lassan áttekinthetetlenül gazdag szakirodalmának azonban sajnos nyomát sem találni Nagy András beadványában. Pontos fogalommeghatározás hiányában jobbára csak találgathatunk, hogy mit is kellene értenünk „a bölcselet »teatralizált« látás- és gondolkodásmódj[a]” (21), vagy akár a „a színházat körülvevő világ »teatralitása«” (30) alatt. Mert míg utóbbi esetben a színházi élet botrányait, szenzációit és pletykáit emlegetve akár helyes is lehet a teatralitás kifejezés használata, addig a bölcselet látás- és gondolkodásmódjával kapcsolatban aligha helytálló az eltúlzott színpadiasság szóba hozása (és akkor még ki sem tértünk az idézőjelek használatának miértjére). Tartok tőle, az adekvát megnevezés mindkét esetben sokkal inkább a teatralitás volna, mely koncepció véleményem szerint tényleges magyarázóerővel bírhatna a disszertáció vizsgálódási horizontján. Ezáltal a

¹ Vö. Nyikolaj JEVREINOV, „A teatralitás dicsérete”, in *A teatralitás dicsérete: Orosz színházelméletek a XX. század elején*, szerk. TOMPA Andrea, ford. KALAVSZKY Zsófia (Budapest: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2006), 141–146; Nyikolaj JEVREINOV, „Az élet teatralizálása: Ex cathedra”, in *A teatralitás dicsérete: Orosz színházelméletek a XX. század elején*, szerk. TOMPA Andrea, ford. ABONYI Réka (Budapest: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2006), 147–181. E kötet felelős kiadója OSZMI-igazgatói minőségében épp Nagy András volt, már csak ezért is különös, hogy a teatralitás mint színházelméleti szakkifejezés nem került figyelme homlokterébe.

² Vö. Erving GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Edinburgh: University of Edinburgh, 1956). Nem túl sikerül magyar fordításban Erving GOFFMAN, *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. BERÉNYI GÁBOR (Budapest: Thalassa Alapítvány–Pólya Kiadó, 2000).

³ Itt elsősorban az excentrikus pozicionalitás kategóriájára gondolok, vö. Helmuth PLESSNER, *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*, 3., unver. Aufl. (Berlin–New York: de Gruyter, 1975).

⁴ Vö. Josette FÉRAL, „Performance and Theatricality: The Subject Demystified”, ford. Terese LYONS, *Modern Drama* 25, 1 (1982): 170–181.

⁵ Vö. Samuel WEBER, *Theatricality as Medium* (New York: Fordham University Press, 2004).

⁶ Vö. Rudolf MÜNZ, *Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügten* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 1998). Rövid összefoglalását magyarul lásd Andreas KOTTE, *Bevezetés a színházstudományba*, ford. BERTA Erzsébet és KOTTE Edit (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 249–287.

⁷ Vö. pl. Erika FISCHER-LICHTE és mtsai., szerk., *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften* (Tübingen-Basel: A. Francke Verlag, 2004). Magyarul az alábbi részlet olvasható: Erika FISCHER-LICHTE, „A színház mint kulturális modell”, ford. MESZLÉNYI Gyöngyi, *Theatron* 1, 3 (1999): 67–80. Erika FISCHER-LICHTE, „From Theatre to Theatricality—How to Construct Reality”, *Theatre Research International* 20, 2 (1995): 97–105.

„megköltött élet” metaforáján túlmenően érdemi elemzés tárgyává lehetne tenni, hogy Kierkegaard milyen viszonyt tételezett a hétköznapi és az esztétikai gyakorlatok között. Más helyütt Kierkegaard „gondolkodói mentalitásának teátralitására” (87) utaló jelként értelmeződik a tény, hogy terjedelmes életművében egy színdarabtervet, drámai jelenetvázakat és replikakísérleteket is hátrahagyott, azaz mint író színházi műfajokkal is próbálkozott. De a fogalom a filozófus nyilvános megszegésének leírásakor is feltűnik: „Kierkegaard életének és pályájának legdrámaibb fordulatává, a szó köznapi értelmében és a »dráma« pszichológiai vagy akár szociális jelentésében az úgynevezett »Corsaren-affér« vált, amely egyszerre volt nyilvános, megalázó, groteszk, és minden mozzanatában »teátralizált«, mintha csak egy ravasz rendező a színpadot felcserélte volna a város utcáira és tereire.” (94) Ha jól értem, a satirikus hetilap hasábjain Kierkegaard ellen indított személyeskedő kampány egyfelől megtervezettsége, lebonyolításának átgondoltsága miatt bizonyul „teátralizált”-nak, azaz valaki(k) által megrendezettnek, másfelől pedig azért, mert a médiatérben hosszasan zajló, szándékos és tudatos verbális bántalmazás nemcsak, hogy áttekintett társadalmi nyilvánosság valós színtereire is, de némelykor tettelegességbe is fordult. Vagyis a manapság minden bizonnyal *bullying*nek nevezett cselekvéssor Kierkegaard életére és írásaira gyakorolt hatásának elemzését szintén nem a túlzó színpadiasság hétköznapi szóhasználata, hanem a nyilvános (ön)színterítés és az észlelés koncepcióját magába foglaló teátralitás kategóriája felől lehetne érdemben elvégezni. Legalábbis abban az esetben, ha a cél szövegek vagy társadalmi jelenségek elemzése, és nem pusztán elnevezése, azonosítása vagy egy másik regiszterben történő parafrázálása volna.

A kontúrtales és reflektálatlan fogalomhasználat – amint azt az utóbb idézett szöveghely is kiválóan példázza – korántsem csak a beadvány alcímében szereplő teátralitás esetében érhető tetten. Pontos meghatározások, de legalábbis szakirodalmi alátámasztás hiányában a színháztudomány olyan alapvető kategóriái is a hétköznapi szóhasználat és a tudományos fogalmiság között lebegnek, mint a dráma és a dramatizálás, vagy maga a színház. A Corsaren-affér Kierkegaard életére gyakorolt hatását abban a hétköznapi értelemben tekinthetjük „drámai fordulatnak”, amelyben bármilyen cselekményes, feszültségekkel, fordulatokkal és érzelmekkel telített, tragikus hangoltságú eseményt annak nevezhetünk. Talán ugyanebben az értelemben állítható az is, hogy „[m]inden biográfia telítve van dramatikus elemekkel” (26), bár a kijelentést alátámasztani hivatott magyarázó mondat inkább elbizonytalanít, mintsem megerősíti ezt a jelentéstulajdonítást: „A biográfiában sejtethető, továbbá a közismert drámai mozzanatok eredőjeként egyértelműen az apa, Michael Pedersen Kierkegaard személyisége, tevékenysége és múltja sejtethető, akinek kései gyermekéhez fűződő, rendkívül szoros kapcsolata egyszerre volt áldás és átok.” (26) A tisztánlátást az sem segíti elő, amikor a későbbiekben – még mindig az életrajz „dramatizálásának” kontextusában – szóba kerül „az alkat dramatikus karaktere”, amely egyaránt látszik utalni Kierkegaard színházszeretetére és gondolkodásának dialogikusságára: „A biográfia »dramatizálása« mentén – és némiképp annak feltételeként – döntő szerepet játszott az alkat dramatikus karaktere; nem csak annyiban, amennyiben lázadása formájaként a komor és ájtatos apai házból a színes és fényes színházba távozott, de amennyiben eredendően, szinte születésétől volt Kierkegaard-ban valamiféle dialektikus, dialogikus, és provokatívan kételkedő vonás, aminek eredetként ugyancsak a meghasadás, a kettéválás, a »de omnibus dubitandum est« által elutasított monologikus pozíció sejtett.” (37) Másutt ugyanez a hasadás, a gondolkodás különböző szílamokra, és/vagy a szubjektum különböző szerepekre szóródása már nem alkati kérdésként, hanem konkrét dramaturgiai tevékenység eredményeként mutatkozik meg: „Kierkegaard »ragyogó dramaturgiáj[a]«” [...] abból eredt, hogy különféle, jellegzetes karaktervonásokkal meghatározott, elképzelt személyiségeket rendelt a művekben megformált, eltérő nézőpontokhoz, gondolatmenetekhez, narratívákhoz; álneves szerzőkként.”

Az idézett szöveghelyek alapján a disszertáció drámakoncepciójával kapcsolatos problémák a következőképpen foglalhatók össze. 1) A dráma néha irodalmi műnemnek tűnik, máskor cselekményes, feszültségekkel, fordulatokkal és érzelmekkel teli történetnek (amelynek nem is kell szükségképpen a dráma formáját öltetni), vagy épp a tragédia szinonimájának. Bizonyos helyeken az álneves szerzőséghez kapcsolódó karakterteremtés gyakorlatát, valamint ezzel összefüggésben a Kierkegaard életművében fellelhető konfliktusos beszédpozíciókat, és az ezáltal megjelenített, egymással is polemizáló nézeteket jelöli, megint másutt pedig egyszerűen a dialogikus forma szinonimájának tűnik. Nem kérdés, hogy a drámafogalom szemantikai rétegzettsége magában foglalja ezeket a mozzanatokat. Ugyanakkor a terminológia ilyen mértékű metaforikussága és fluiditása gyakorta lehetetlenné teszi annak eldöntését, hogy egy adott szöveghelyen mit is ért a szerző például dramatizáció alatt. 2) A helyzetet tovább nehezíti, hogy a dráma, drámai, dramatikus és dramatizálás koncepciói olyannyira egymásba folynak, hogy gyakorlatilag tetszőlegesen felcserélhetővé válnak. Csakhogy e szavak nem pusztán grammatikai derivátumai egymásnak, hanem egyenként is jelentős diskurzusképző erővel bíró fogalmak. Az általuk generált tetemes mennyiségű szakirodalom nyomokban sem sejlik fel a disszertáció szellemi horizontján (következésképp a bibliográfiájában sem). 3) Végezetül az sem segíti a terminológiai tisztánlátást, hogy Nagy András az angol-amerikai diskurzusban megszokott nagyvonalúsággal áll a dráma és a színház fogalmi elhatárolásához. Ennek problematikusságát az alábbiakban egyetlen példán szeretném érzékeltetni, mely egyszersmind visszavezet a teatralitás koncepciójának korábban részletezett kontúrталanságához is.

A „színházi fordulat” azon kevés fogalmak egyike, amelyeknek a disszertációban pontosan jelölt a szakirodalmi kontextusa. A Martin Puchner által használt „theatrical turn” magyarításáról van szó, amelyet a már-már lehatárolhatatlan kutatási kompetenciákkal és ennek megfelelően heterogén publikációs teljesítménnyel rendelkező komparatista/filozófus alkotott meg. Puchner – némileg elnagyolt – tézise szerint a 19. századtól kezdve elkezdett oldódni a Platón nevéhez társított színházellenesség, amely addig úgy a színházról való gondolkodást, mint a filozófiát meghatározta. Ennek előfeltételeként „philosophy needed to develop a new relation to drama and theater, to overcome its so-called antitheatrical prejudice. This overcoming might be called the »theatrical turn« or »dramatic turn« of philosophy, the moment when philosophy returned to its dramatic origin in Plato and discovered the rich resources drama and theater offer to the philosopher who knows how to use them. The theatrical turn thus implies not an uncritical praise of the theater (a mere reversal of the earlier dismissal) but rather the strategic use of drama and theater by philosophers.”⁸

Nehéz nem észrevenni, hogy itt „a dráma és a színház” olyan állandósult szókapcsolatnak tűnik, amelyben a két elem differenciaképző teljesítményét radikálisan korlátozza a csaknem kizárólagos közös előfordulás ténye, vagyis olybá tűnik, mintha sokkal inkább szinonimái volnának egymásnak, semmint két különböző entitás. Ezt az olvasatot erősíti a tény, hogy Puchner a színházzal szembeni negatív előítéletek meghaladását a drámához fűződő viszony megváltoztatásán keresztül is lehetségesnek látja, melyet így egyaránt nevezhetünk dramatikus vagy színházi fordulatnak (miközben továbbra sem egyértelmű, hogy a „vagy” itt kizáró, avagy megengedő módu szban értendő). A drámával szembeni előítéletek besorolása a színházellenesség diskurzusába Puchner ama tézise felől válik érthetővé, miszerint Platón filozófusként is drámaíró maradt volna, és a későbbiekben számos bölcselőt inspirált arra, hogy „dramatikus és teatralis formákat és koncepciókat használjanak”.⁹ Az érveléssel legalább két irányból látszik indokoltnak szembehelyezkedni. Egyfelől kérdéses, hogy az európai kultúra és gondolkodás történetében miként volna tetten érhető olyan „drámaellenesség”,

⁸ Martin PUCHNER, *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 8.

⁹ Uo.

amelynek ellenpontosításához a nevezett fordulatra lenne szükség. Másfelől Platón színházzal szembeni averziója nyilvánvalóan nem a dráma műfaji sajátosságaiból ered, hanem a színházi szituáció nyilvánosságához és medialitásához köthető. Amint arra Samuel Weber is rámutat kiváló elemzésében,¹⁰ ezek a lényegi mozzanatai a teatrokrácia fogalmának.¹¹ És mivel valójában a „theatrical turn” jelentésében sem a színház intézményes vagy irodalmi vetülete, hanem sokkal inkább ez a mediális aspektus látszik mérvadónak (már csak a *theatron* és a *theória* közös gyökere okán is), ezért adekvátabb volna magyarul teatrális fordulatként használni.

Nagy András azonban sajnos úgy sajátítja át Puchner téziseit, hogy elmulasztja fogalomhasználatának és gondolatmenetének kritikai olvasatát (vagy legalább érdemi elemzését). Ez az eljárás a beadvány egészét tekintve nem kivételesnek, hanem a szakirodalom felhasználása tekintetében alapvető szabályszerűségnek tűnik. A szerző különböző diszkurzív kontextusokból emel át szakkifejezéseket és elméleti konstrukciókat, melyeket gyakorta elemző, értelmező, kritikai viszonyulás nélkül egyszerűen beleszó a saját narratívájába. A hivatkozott szakirodalom gondolatmenetéből kiszakított teorémák összefésülése azonban nem mindig állja ki egy olyan szoros olvasás próbáját, amelyik tisztában van e teorémák eredetével: „Ebben a változásokat érlelő és integráló esztétikai és reflexiós folyamatban ismét csak átjárhatóvá vált a határ színház és filozófia között, mert míg a színpadokon egy posztdramatikus fordulat¹² zajlott le, amelynek során a szöveg szerepe teljesen átalakul, és helyet kap benne a jelentésnélküliség éppúgy, mint a legmélyebb filozófiai felismerések megformálása, amit az előadás koherenciája tud csak értelmezni; addig a bölcsleletben egy »színházi fordulat« tanúi vagyunk,¹³ a teoretikus, nem egyszer bölcsleleti dilemmák performatív érzékeltetésével, a nyelvezet teatralizálásával és a gondolkodás egész folyamatának sajátos »színre vitelével«.” (329) A „Posztmodern” címmel ellátott alfejezetben található passzus a színház és a filozófia területén bekövetkezett irányváltások között igyekszik párhuzamot vonni egyebek mellett azáltal, hogy egyidejűként tételezi ezeket az elmozdulásokat. Teszi ezt annak ellenére, hogy Puchner az általa teatrálisnak, de még inkább dramatikusnak nevezett filozófiai fordulatot¹⁴ olyan nevekkal hozza összefüggésbe, mint Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre vagy Albert Camus, azaz annak kezdetét jóval korábbra indexálja a posztdramatikus színházi előadások megjelenésénél. További kifejtést igényelne a tézisszerű állítás, hogy „a” színház (mint a színházi mező egésze?) a posztdramatikus tendenciák felbukkanása révén miként lett filozofikusabb, ahogy az is pontosításra szorulna, hogy a filozófia a dramatikuság nyomán teatrálissá vagy performatívává vált volna, nem beszélve a színrevitel fogalmának játékba hozásáról. Csakhogy konkrét argumentumok helyett itt már csak nevek sorjáznak: Derrida, Deleuze, Foucault és Barthes Kierkegaard-tól eredeztethető teatrális filozófiájának részletes bemutatása elmarad. A jegyzetapparátusból egyértelműen kiderül, hogy Nagy András e neves filozófusok életművéhez kizárólag mások értelmező közvetítésén keresztül fér hozzá. A beadvány vonatkozó oldalai önálló megállapítások hiányában szimpla szakirodalmi összefoglaló benyomását keltik.

Ami pedig a posztdramatikus fordulatot illeti: Lehmann életművének beható ismeretében nincs tudomásom arról, hogy valaha élt volna a fordulat retorikájával. Nemcsak azért óvakodott tőle, mert a *Wende* fogalma Németországban az ő generációja számára valami

¹⁰ WEBER, *Theatricality as Medium*, 31–53.

¹¹ A fogalom a disszertációban kizárólag másodkézből (Puchnertől) idézve fordul elő, „teatrokrácia” [sic!] formában (114).

¹² Lásd Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. (Nagy András 1914. számú lábjegyzete.)

¹³ Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 8. (Nagy András 1915. számú lábjegyzete.)

¹⁴ A vonatkozó fejezet címe *Dramatic Philosophy*; vö. PUCHNER, *The Drama of Ideas*, 121–171.

egészen mást jelentett, hanem azért is, mert a fordulatok gondolatalakzata annak az angol-amerikai közvetítéssel nemzetközivé váló *cultural studies*-nak a sajátja,¹⁵ amelynél kevés dolog állt távolabb a német színháztudós műveltségszerkezetétől és kutatói habitusától. Már csak ezért is indokolatlannak látom a posztdramatikus fordulat forrásaként Lehmann diskurzusképző esszéjét megjelölni.¹⁶ Az angol nyelvű publikációkban kétségkívül konjunktúrának örvendő fogalommal kapcsolatban egyébként is érdemes lenne feltenni a kérdést, hogy annak létrejöttét és forgalmazását a fordulat-retorika automatikus működtetésén túlmenően indokolja-e érdemben bármi is. Lehmann világosan fogalmaz azzal kapcsolatban, hogy a posztdramatikusság esztétikája pusztán egy a kortárs színházi színtéren egyidejűleg létező játékmódok közül, amely ráadásul messze nem a legdominánsabb. Már csak ezért is kérdéses, hogy ha erre a szegmensre jellemző is volna a fentebb említett filozófiai irányultság, az mennyiben volna extrapolálható akár csak a kortárs színház egészére, nem beszélve „a” színház időtlennek és történetietlennek tűnő koncepciójáról.

Tartok tőle, jelen opponencia terjedelmi kereteit végletesen szétfeszítené, ha a színháztudományos terminológiának a beadványban használt további elemeit a teatralitáshoz és a dramatizáláshoz hasonló részletességgel próbálnám felfejteni. Pedig Kierkegaard életének és munkásságának Nagy András által felvázolt története szempontjából még legalább a performativitás és a szerep(szerűség) (és ezekkel összefüggésben a szerepjátszás, a maszk- és álarcviselés, valamint az identitásképzés) koncepciói kulcsfontosságúnak tűnnek. „Kierkegaard [...] életében és életművében mintegy »performatív« gondolkodóként mutatkozott meg” (5) – így szól a tézisszerű megállapítás, melynek értelmezésekor csak találgatni lehet, hogy itt a performativitás a filozófiában és a kultúratudományban használatos, gyenge, erős vagy radikális jelentésében fordul elő,¹⁷ esetleg Erika Fischer-Lichte nyomán egyszerűen mások tekintete előtt véghez vitt testi cselekvéseket kellene alatta értenünk.¹⁸ (Pedig a performatív szerző fogalmának eredete a jegyzetapparátus szerint Timothy Stock közvetítésével Joseph Westfall monográfiája, amely természetesen tartalmazza a tudományos értekezés műfaji jellemzőihez tartozó fogalommagyarázó passzusokat.¹⁹) Ide kapcsolódik a maszk(használat)on keresztül a szerepjáték koncepciója, amely némelykor az illúziószínházra jellemző színlelés, megtévesztés értelmében bukkan fel a beadvány szövegében (például amikor Kierkegaard a menyasszonyával való szakításakor önmaga és a szerző általi értelmezésében *úgy csinál, mintha* közönyös volna [77], vagy élete végén a botrányújságíró szerepét ölti magára [296]). Máskor pedig mintha inkább az emberi egzisztencia „alapvető szerepszerűségének”²⁰ plessneri értelmében fordulna elő, amikor is azt jelenti, hogy az én kizárólag az önszínrevitel performatív aktusai által képes létesülni, melyek már nem értelmezhetők a lét és a látszat, az igazság és a hazugság, az autentikus és a színlelt egyszerű

¹⁵ A turn-gondolatalakzatának áttekintéséhez lásd Doris BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, ford. Adam BLAUHUT (Berlin–Boston: de Gruyter, 2016), <https://doi.org/10.1515/9783110402988>.

¹⁶ Ráadásul a német kiadást, miközben a kötetnek 2009 óta létezik magyar fordítása is. A bibliográfiában viszont már a magyar kiadás szerepel, még ha rossz címmel („A [sic!] posztdramatikus [sic!] színház”), és a megjelenés évének hibás megjelölésével is (a helyes dátum nem 2010, hanem 2009). Továbbá Erika Fischer-Lichte kötetének sem „Drámatörténet” a címe, ahogy az a bibliográfiában áll, hanem *A dráma története*.

¹⁷ A tipológiát lásd Sybille KRÄMER és Marco STAHLHUT, „Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie”, in *Theorien des Performativen*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE és Christoph WULF (Berlin: Akademie Verlag, 2001), 35–64.

¹⁸ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 27–47.

¹⁹ Vö. Joseph WESTFALL, *The Kierkegaardian Author: Authorship and Performance in Kierkegaard's Literary and Dramatic Criticism* (Berlin–New York: de Gruyter, 2007), 144skk.

²⁰ Helmuth PLESSNER, „Soziale Rolle und menschliche Natur”, in Helmuth PLESSNER, *Schriften zur Soziologie und Sozialphilosophie*, 2. Aufl., Gesammelte Schriften 10 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2016), 227–240, 230.

szembeállításának keretein belül. Meggyőződésem, hogy Kierkegaard álneves szerzői gyakorlatát a szerepjátszás köznapi értelemben vett, illúziószínházi gyökerű kifejezése helyett sokkal inkább az önszínrevitel elméleti keretein belül lehetne érdeemben szóra bírni. Mert míg az előbbi bajosan lehet megtisztítani a megtévesztés és a hazugság szemantika rétegeitől (és az ezek által indukált pszichopatológiai olvasatoktól), addig az utóbbi felől már nem is tételezhető az ennek olyan esszenciálisan adott magja, amire a szubjektívációs eljárások során „hamis” rétegek rakódhatnak rá. Innen nézve nem az lesz a kérdés, hogy Kierkegaard írói perszónái vagy társadalmi szerepei közül melyek autentikusabbak, igazibbak stb. a másiknál, avagy épp melyek voltak a megtévesztés eszközei, ellenben elméletileg és módszertanilag megalapozottá válhat az életműnek egy életrajzi és tematikus olvasaton túlmutató vizsgálata. Valószínűsíthető, hogy Nagy András beadványában a színház- és performanszelmélet alapfogalmait azért használja azok hétköznapi, vagy pusztán metaforikus értelmében, mert nem került látóterébe a vonatkozó tetemes mennyiségű szakirodalom. A terjedelmes bibliográfiával és 1929 lábjegyzettel ellátott dolgozatban kis retorikai túlzással egy kézen megszámolhatóak a színháztudományos szakmunkákra tett hivatkozások. (A *Posztdramatikus színház*on túlmenően olyan széles körben ismert klasszikusok sorjáznak még a felhasznált irodalmak listáján, mint Fischer-Lichte drámatörténete, Esslin abszurd színházról szóló monográfiája vagy Peter Szondi modern drámaelmélete.)

Hasonló a helyzet az intertextualitás szakirodalmával, amely a Nagy András által működtetett, az egyes Kierkegaard írások között alapvetően tematikus kapcsolódásokat kereső olvasásmód vonatkozásában bírhatna megvilágító és főként elméletileg keretező erővel. A szubtextus kifejezés – többnyire idézőjelben – néhányszor előfordul a dolgozatban, olykor a szöveg mögöttes jelentésére utalva, máskor pedig pontosabban meg nem nevezett szövegközi kapcsolatok jelölőjeként. Holott például a transztextualitás genette-i elmélete kellően differenciált fogalmi hálót biztosíthatna az életművet átszövő szövegközi viszonyrendszer feltérképezéséhez, és ezáltal az egyszerű tematikus és biografikus-referenciális olvasatok meghaladásához. Itt jegyezném meg, hogy az alcímben kiemelt „polilógikus” kifejezés mindössze egy további helyen bukkan fel az értekezésben: a pontos fogalommeghatározást egy lábjegyzetes megjegyzés pótolja, miszerint a terminust Jacques Derrida is használja, forrásként azonban francia filozófus vonatkozó munkái helyett Marcin Leśniński és Mark Aakhus összefoglaló tanulmánya szerepel (122).²¹ Ugyanakkor Julia Kristeva neve a későbbiekben a szerző hangok és szerepek sokaságára bomlásával kapcsolatban kerül említésre Edward Mooney közvetítésével (329). A francia filozófus-szemiológus *Polylogue* című kötete, vagy akár a polifónia jelenségével foglalkozó egyéb írásai ezek szerint nem tűntek lényeginek a terminust alcímébe emelő dolgozat kérdezőhorizontján.

A dolgozathoz felhasznált szakirodalmi korpusz további szembeötlő sajátossága a Kierkegaard-ral foglalkozó magyar filozófusok gyakorlatilag teljes ignorálása.²² A Nagy András által prezentált kutatás szellemi horizontja meglehetősen homogén és ebben az értelemben korlátos, hivatkozási bázisa a magát angolul *Kierkegaard Studies* néven azonosító diskurzus publikációira szorítkozik. (A bibliográfiában ránézésre is dominálnak a *Yearbook*, *Companion*, *Commentary* típusú tételek, valamint a *Kierkegaard and...* cím legkülönbözőbb variációit viselő szerkesztett kötetek.) A hivatkozott szerzők gondolatmenetével, állításaival, fogalomhasználatával – amint arra korábban konkrét példákon keresztül igyekeztem rámutatni – nem elemző, értelmező, esetleg kritikai viszonyt alakít ki, hanem többnyire megelégszik a

²¹ A szöveg hely egészen pontosan így hangzik: „Egyszersmind a joginál súlyosabb felelősség gátolja meg abban, hogy lemondjon erről a polifonikus, polemikus, dialogikus, sőt: polilógikus plaszticitásról, erről az egész szellemi »performanszról.«” (122)

²² Lukács György és – egyetlen tanulmány erejéig – Czákó István látszanak az egyetlen kivételnek, rajta kívül a magyar tudományosság eredményeit Masát András és Soós Anita skandinávisták, valamint Fabiny Tibor irodalomtörténész képviselik.

különböző forrásokból átvett teoreémák összeszerkesztésével. Ennek az eljárásnak szemléletes példája a következő szöveghely: „Az álnevekkel tehát Kierkegaard nem csak – mint Edward Mooney írta róla²³ – »dramatikus narratívát« hozott létre, de egyben színpadi szereplőknek tekinthető alakokat »léptetett fel«,²⁴ Henning Fenger értelmezése szerint. Így adott esélyt a »szerzőség drámájának«²⁵ arra, hogy felmenjen a függöny a »spirituális élet színházában« – George Pattison terminológiáját alkalmazva.²⁶ Az »álneves szerzőség színpadán Kierkegaard bemutathatta a rejtőzés, humor és megtévesztés személyes és komplex kapcsolódási pontjait«²⁷ – írta Timothy Stock, és így lett belőle »a legalkalmasabb médium sűrű filozófiai és vallásos reflexiókra«²⁸ – Ronald Green értelmezésében.” (14)

Ez az elemző argumentációnál az esszéisztikus történetmeséléshez sokkal közelebb álló szerzői attitűd nem könnyíti meg a tudományos beszédmód olyan kulcsfontosságú elemeinek azonosíthatóságát, mint a kutatást mozgató kérdésfeltevések, tézisek megfogalmazása, a terminológiára és a módszertanra vonatkozó reflexió, vagy akár az önálló tudományos eredmények megfogalmazása. „Az eddig leírtak összegzése nehézségekbe ütközik” (332) – írja Nagy András a mindössze egyetlen oldalnyi terjedelmű zárszóban, mely megállapításával maradéktalanul egyet tudok érteni. Nem úgy az indoklással, mely szerint „Kierkegaard és a színház” – jelentsen itt e szó bármit is – „kapcsán folyamatos interakciókról volt és van szó: életben, művekben és utóéletben; amelyek nem csak egymással állnak folyamatos kölcsönhatásban, de a mindenkori nézővel, olvasóval, elemzővel és értelmezővel is [...] Hiszen a rejtőzés és megmutatkozás története sem zárult még le, az életmű is tartogat újabb és újabb meglepetéseket, az eddig elvégzett filológiai munka ennek bizonyítéka egyfelől, ami másfelől pedig azzal jár, hogy újabb és újabb területek feltárása, értelmezése és kontextusba helyezése várható, további, akár meglepő eredményekkel; ahogy maguk az ismert művek is szolgálhatnak még számos újdonsággal, ha az eddigiekhez képest eltérő olvasási stratégiával közelítünk feléjük – egyebek mellett színházival.” (332) Ha nem tévedek, Nagy itt az értelmezés végső lezárhatatlanságára és a hatástörténet potenciális nyitottságának hermeneutikai axiómáira hivatkozva tér ki dolgozata gondolatmenetének és eredményeinek tézisszerű összefoglalója elől. Tartok tőle, hogy ezt az érvelésmódot már csak a benne rejlő temporális logikai tévedés miatt sem fogadhatjuk el, hiszen egy jövőbeli, potenciálisan bekövetkező olvasásesemény aligha szabhatja gátját annak, hogy megvonjunk mérlegét az ezt megelőzően mintegy 330 oldalon fejtegetett vizsgálódásnak (értsünk is bármit „színházi olvasási stratégia” alatt).

Tartok tőle, az összegzés nehézségei nem függetlenek attól, hogy már a célkitűzéseket sem sikerült az alábbiaknál egzaktabban megfogalmazni: „Kierkegaard gondolkodását és életművét többen és többféle kiindulással írták le színházi analógiákkal, vagy éppen a dráma műfaji sajátosságainak megfelelően. A sokszor metaforikus értelmű terminust az alábbiakban

²³ Edward F. Mooney, „On Faith, the Maternal and Postmodernism”, in: *The Future of Continental Philosophy of Religion*, szerk.: Clayton Crockett, B. Keith Putt, Jeffrey W. Robbins, Bloomington: Indiana University Press, 2014. p. 73. (Nagy András 28. lábjegyzete.)

²⁴ Henning Fenger, „Kierkegaard: A Literary Approach”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, szerk.: Jon Stewart, Berlin: De Gruyter, 2003. p. 318. „From an aesthetical point of view the pseudonyms can be considered as theatrical roles.” (Nagy András 29. lábjegyzete.)

²⁵ Lásd: Gene Fendt, *For What May I Hope? Thinking with Kant and Kierkegaard*, New York: Peter Lang, 1990. Minderről főként a „Dramatic Personae of Kierkegaard: The Authorship” című fejezet szól. (Nagy András 30. lábjegyzete.)

²⁶ George Pattison, „The Magic of Theater: Drama and Existence in Kierkegaard’s Repetition and Hesse’s Steppenwolf”, in: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 6. p. 371. (Nagy András 31. lábjegyzete.)

²⁷ Timothy Stock, „Love’s Hidden Laugh: On Jest, Earnestness and Socratic Indirection in Kierkegaard’s Praising Love”, in: *Kierkegaard Studies Yearbook*, szerk.: Heiko Schulz, Jon Stewart, Karl Venstrynge, Peter Sajda, Berlin: De Gruyter 2013. p. 309. (Nagy András 32. lábjegyzete.)

²⁸ Ronald M. Green, „Kierkegaard’s Concept of Inherited Sin”, in: *Kierkegaard and the Arts*, op. cit., p. 227. (Nagy András 33. lábjegyzete.)

nem csak további tartalommal tölténénk meg, de meghatározzuk azt a szellemi és kulturális atmoszférát is, amelyben a színház jelentése – mert jellege, funkciója, működése – alapvetően más volt, mint napjainkban. Továbbá szisztematikusan és komplexen tekintjük át a színház jelenlétét Kierkegaard gondolkodásában, a filológiai mozzanatokban megragadható utalások eredetében éppúgy, mint a szöveg alatt megbújó »szubtextusban«, amely sok esetben kimondatlan választ ad az írásban felvetett dilemmákra, mintegy »rejtett üzenetként«, amit csak a »beavatottak« értnek.” (19) A beadvány alapos tanulmányozását követően sem tűnik számomra világosnak, hogy Nagy Andrásnak pontosan miben sikerül meghaladnia meg a dán gondolkodó életéhez és műveihez színházi metaforákon keresztül közelítők eddigi eredményeit. A dráma- és színházelmélet általa használt szókincse a hétköznapi nyelvhasználathoz igazodik; az életmű itt bejelentett szisztematikus és komplex áttekintése a szövegek újabb jelentésrétegeit feltáró elemzések helyett valójában egy színházi metaforákra felfűzött életrajz (újra)elbeszélésének formájában valósul meg. Talán csak a Kierkegaard egyetlen drámai próbálkozásáról és *Az ismétlésről* szóló részek nevezhetők a szó szoros értelmében vett elemzésnek, bár azok is megmaradnak egy tematikus-biografikus olvasat keretein belül. Pedig utóbbi valóban filozófiatörténeti jelentőséggel bír, melyet ráadásul valóban egy a médiumként értett teatralitás koncepciójával operáló szoros olvasat képes feltárni. Csakhogy e belátást sajnálatos módon nem Nagy Andrásnak, hanem Samuel Webernek köszönhetjük.²⁹

Összegzésként elmondható, Nagy András beadványa egy már „megköltött élet” (9) továbbköltése oly módon, hogy az a felhasznált szakirodalom mennyisége és az akkurátus jegyzetapparátus miatt felületes szemlélő számára akár alapos kutatásnak is tűnhet. Közelebbről nézve azonban olvasási stratégiája inkább hasonlít az adatelemzés, semmint a szövegértelmezés gyakorlatához. Úgy tűnik, mintha Kierkegaard életművét és az arról a *Kierkegaard Studies* diskurzusán belül keletkezett szakirodalmat egy nagy adatmennyiségnek (*big data*) tekintené, amelyen belül tematikus, motivikus, terminológiai kapcsolódási pontok sokaságát tárja fel. Ugyanakkor az e szövegtörzshöz kívül található filozófiai, valamint dráma-, színház-, irodalom- és médiaelméleti szakirodalomra jobbra nincs rálátása (vagy csak másodkézből vett hivatkozások formájában).

Ebben a kontextusban kénytelen vagyok felvetni a beadvány diszciplináris besorolásával kapcsolatos aggályaimat is. Ha és amennyiben a *Kierkegaard Studies*-t nem tekintjük önálló tudományágnak, akkor egy olyan tudományközi térként kell elgondolnunk, amely a különböző diszciplinák tudás- és kérdezőhorizontjait egyesítve teszi lehetővé a dán gondolkodó kétségkívül komplex, tematikusan és műfajilag egyaránt heterogén életművének szóra bírását. Ennyiben az interdiszciplinaritás több különböző diszciplinában való jártasságot feltételez – hiszen e jártasság hiányában komoly a veszélye annak, hogy egy vizsgálódás a két vagy több tudományág (mondjuk a filozófia, irodalom- és színházstudomány) között megnyíló térben megalapozottság hiányában a semmibe hullik. Az mindenesetre rendkívül zavarba ejtő tény, hogy a már említett módszertani reflexió hiánya addig terjed, hogy beadvány nem tartalmaz semmilyen tudományági hovatartozásra vonatkozó explicit önidentifikációs gesztust sem.

Szakmai kompetenciám határain belül maradván annyit bizonyossággal állíthatok, hogy Nagy András beadványa fogalmait, kérdésirányait bizonyosan nem a színházstudomány felől nyeri, következésképp olyan eredményeket sem képes felmutatni, amelyek e diskurzust gazdagítani tudnák. A dán színház történetét összefoglaló passzusok révén a dolgozat csekély színház-történeti relevanciával rendelkezik. Annak megítélésében, hogy más diszciplinák mércéjével mérve fogalmaz-e meg önálló tudományos eredményeket, az MTA doktori

²⁹ Vö. Samuel WEBER, „Kierkegaard’s ‘Posse’”, in Samuel WEBER, *Theatricality as Medium* (New York: Fordham University Press, 2004), 200–228.

hivatala által összeállított bizottságot tartom kompetensnek, a dolgozat nyilvános vitára bocsátását ezért javaslom.

Debrecen, 2025. május 20.


Dr. Kricsfalusi Beatrix PhD
egyetemi adjunktus