

VÁLASZ

Opponenseim véleményére

Kierkegaard színháza, a gondolkodás teátralizálása és a dialogikus / „polilógikus” szellemi tér megteremtése Kierkegaard életében, életművében és hatásában című értekezésemről.

Nagy András, PhD

Az a kierkegaard-i felismerés, hogy az ember az életét „előrefelé” éli, de csak visszatekintve érti meg, az akadémiai doktori fokozatra benyújtott pályázatom nyomán új értelemmel telt meg. Bírálóimnak köszönhetően ugyanis számos olyan mozzanat vált számomra nyilvánvalóvá és újraértelmezhetővé Kierkegaard élete, művei és hatástörténete kapcsán, amelyeknek továbbgondolása új tudományos eredményekhez vezethet.

Előrebocsátanám, hogy mind értekezésemben, mind válaszomban arra törekedtem és törekszem, hogy a tudományos beszédmód ne gyűrje maga alá a szélesebb közönség számára is befogadható diskurzust. A tudományos eredmények disszeminációját fontosnak tartom oktatóként és kutatóként is, ezért fogalmaztam írásomban úgy, hogy a megértés akadálya ne legyen egy-egy diszciplína szakterminológiájának hiányzó ismerete. Ugyanakkor többféle területet fogott át kutatásom (irodalomtörténet, filozófia, teológia, esztétika, társadalomtörténet és színháztörténet); törekvésem fontos visszajelzése volt Eisemann György megjegyzése, hogy „a gondolatmenet olykor esszéisztikus építkezése nem homályosítja el az érvelés egészének szakmai pontosságát.”

A három opponensi vélemény közül elsőként Eisemann György bírálatára felelek, aki értekezésem átfogó és alapos értelmezését és értékelését adta, amelyre ennek megfelelően tudok válaszolni. Két további bírálóm, Jákfalvi Magdolna és Kricsfalusi Beatrix elsősorban fogalmi kérdések kapcsán, terminológiai és diszciplináris kiindulással bírálta dolgozatomat, így esetükben ezekre tudok reagálni, a tartalmi kérdések (dolgozatom voltaképpen lényege) csak ennek alárendelten kaptak szerepet, amit őszintén sajnálok.

*

Értekezésem kiindulása az volt, hogy Kierkegaard elsősorban író – Heidegger definíciója szerint: vallásos író -, maga Kierkegaard is így tekintett munkásságára, vagyis az életmű az irodalomtörténet felől tárul fel legteljesebben, ami részben az írói személyiség jellegéből, másrészt az általa felvett szerepekből adódik, és az ezek nyomán létrehozott művekből, mivel mindezek egy sokszorosán tagolt fikciós teret konstruáltak és dekonstruáltak. Ennek során különös dialógust teremtenek mind a műveken belül, mind a művek között, akárcsak a műveket létrehozó, fiktív szerzők között. Mivel Kierkegaard a saját életét is „költői egzisztenciának” tekintette, aligha véletlen, hogy a testvére

koporsója fölött gyászbeszédet mondó Peter Kierkegaard öccse nevét is egynek tekintette az álnevek – vagyis a felvett és műveiben eljátszott szerepek – közül.

Kiindulásom az volt, hogy az életben játszott szerepek és az életmű által teremtett sokszereplős dialógus kibontakozásában a különféle identitások és az ezek által generált konfliktusok megidézik a drámai diskurzust – korabeli szóhasználat: a „drámaköltészetet” –, amelyen belül azután másféle diskurzus-típusok is megjelentek. Kierkegaard páratlanul találékony volt a műfajok megválasztásában, illetve egyes műveinek műfaján belül továbbiak alkalmazásában, mégpedig folyamatos oszcillálásban, reflexiók, kommentárok és interpretációs stratégiák váltogatásában, amelyeknek kibontakozása és formálódása bőséges naplójegyzeteiben és feljegyzéseiben is nyomon követhető. Az álnevek és fiktív helyzetek teremtette distanciálás során pedig a szerző pozíciója hasonlóképpen maradt közvetett, mint a drámaíróké a drámákban. Az alkotói szerepjátásban ugyanakkor nem kevés játékosság is érvényesült, ami a kierkegaard-i életmű egyik jellemzője volt, és amelynek során újra és újra visszatért, ihletet merített és reflektált arra a világra, amelyben a játék a felnőttek számára is megengedett: a színházra.

Színház és dráma történeti képződmény, Kierkegaard a 19. század első felének dániai viszonyai között ismerte meg és értelmezte a színház jelenségét; a dráma pedig olvasmányai és színházi élményei nyomán telt meg jelentéssel. Jegyzetei és naplója tanúsága szerint mindkettőre folyamatosan és érdemben reflektált, és mind életében, mind műveiben érzekelte és érzékeltette ezek sajátosságait, amiben a performativitás éppúgy benne volt, mint a drámai kompozíció dialógusokban megformált konfliktusainak dinamikája.

Kierkegaard színház- és dráma-recepciójának legfontosabb vonásait alapvetően meghatározta a német romantika hatása az erre fogékony dániai művészértelmezésben, továbbá a koppenhágai „aranykor” öntudatos provincializmusa, benne a nem egyszer felemás Hegel-, Lessing- és Schelling-hatás érvényesülésével; s mindezt áthatotta a kibontakozó skandináv identitás öntudata, a maga mítoszaival, folklórával, újrakonstruált múltjával, amelynek tere ugyancsak nagy részben a színház és dráma volt. Elméleti általánosításra, akár a színházról, akár a drámáról legyen szó, csak ebben a sokszorosán tagolt térben lehetett mód, a Kierkegaard-értelmezések egyik legforgalmasabb zsákutcája ugyanis éppen a történetietlen interpretáció irányába nyílik.

Kierkegaard életét és életművét rendkívüli alapossággal és tudományos rendszerességgel dolgozták fel az elmúlt évtizedekben, nem csak valamennyi írása filológiai hiteles szöveggondozás nyomán látott napvilágot, de ezek kommentárjait is publikálták, az utalások, rejtett és nyílt idézetek, életrajzi és történeti mozzanatok feltárásával, amelynek jelentős támpontja volt a naplók és feljegyzések szövegkorpusza. Mindezeket megelőzően, már az 1970-es évektől, az angol nyelvű szövegkiadás

mellett a szisztematikus analízis és interpretáció számos műhelye kezdett koordinált kutatómunkába, amelyet megkoronázott a Kierkegaard forrásait, befogadását és hatását feltáró, megítélésem szerint a tudománytörténetben is egyedülálló könyvsorozat (*Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*: 58 kötet), amely egyben a különféle diszciplínák, eltérő jellegű és jelentőségű interpretációs stratégiák gyűjteménye is, különleges dialógust teremtve a mind szélesebb és diverzifikáltabb kutatói közösséggel, egyben bemutatva Kierkegaard átfogó hatását a teológiától a politológián át az esztétikáig és irodalomig.

Ezeket a munkákat csaknem öt évtizede kísérem figyelemmel, nem egy mozzanatában magam is részt vettem, folyamatos kapcsolatban vagyok több jelentős műhellyel és kutatóval. Értekezésem kiindulópontja az volt, hogy az átfogó alap kutatások nyomán, ezek filológiai és esztétörténeti eredményeinek alkalmazásával tekintsem át az életet és életművet abból a szempontból, aminek alkotói, történeti és elméleti vonatkozásaival ugyancsak évtizedek óta foglalkozom: a színház és dráma felől. Mivel koncepciómat, majd kutatási eredményeimet és a formálódó szintézis több fázisát konferenciákon, műhelybeszélgetéseken és publikációk során bemutattam, szakmai javaslatok és érdemi visszajelzések nyomán született meg az a monográfia, amellyel az akadémiai doktori címre pályázom.

*

Rendkívül hálás vagyok Eisemann György értő és alapos bírálatáért, és azokért a szempontokért, amelyek tág esztétörténeti kontextusba helyezik értekezésem téziseit, illetve irodalomelméleti és hatástörténeti dimenziók mentén értelmezik disszertációmat. Alapvetőnek gondolom, hogy bírálóm a foucault-i felismerésre utal a filozófia színházzá válásáról, ami abban a kontextusban válik érvényessé, amit egyfelől a bölcseletben mindig is jelen levő íráskritika jelent, másfelől pedig az interperszonális transzformált üzenetek egymásra játszátásában, aminek Kierkegaard virtuóza volt: mindezek szépirodalommal stilizálása által, mint erre a bírálat rámutat. Hogy ezek a „lejegyzésmódok” a korszak drámairodalmának és színházi kommunikációjának befolyása alatt álltak, azért volt meghatározó jelentőségű, mert a 19. század dániai „aranykorában” a színház a maga polifunkcionális természete révén átfogta a társadalmi, szellemi és művészeti élet több színterét, s így nem csak az irodalmi reflexiók tárháza volt, hanem a történeti tudat letéteményese és formálója, továbbá ceremoniális helyszín, egyben agora és találkahely, illetve „tömegkommunikációs” fórum.

Ezért is válhatott Kierkegaard számára a színház és dráma olyan dilemmák megformálásának modelljévé, amelyek a konkrét jelenségvilágból nőttek ki, de azon messze túlmutattak: a bölcselet és a teológia felé, míg magukon viselték esztétikai fogantatásuk jegyeit. Egyetértek Eisemann Györggyel abban, hogy a legfontosabb bölcseleti kategóriák (szubjektivitás, egzisztálás, szabadság, döntés stb.),

továbbá a nem kevésbé súlyos teológiai kérdések (gondviselés, bűn, hit, bensőségesség, kegyelem stb.) dolgozatomban a motivikus utalások szintjén maradtak, mind önmagukban, mind eredettörténetüket tekintve, ugyanakkor nem csak kompetenciámat tette volna próbára az érdemi továbblépés az említett diszciplínák felé, de írásom kereteit is szétfeszítette volna, ugyanakkor a felvetés újabb kutatási horizontok megnyitására ösztönöz.

Igaza van opponensemnek abban is, hogy az irónia fogalma tüzetesebb tárgyalást érdemelne, hiszen Kierkegaard számára is döntő jelentőségű volt (pályakezdését és gondolkodói habitusát is meghatározta az irónia fogalmáról írt disszertációja), ugyanakkor ennek feldolgozása könyvtárakat tölt meg, magam nem akartam szaporítani a gyűjteményt. Közvetetten ugyanakkor (pl. Szókratész megidézésével), a romantikus elidegenedés fonákjának felmutatásával, a szerzői magatartás elemeinek érzékeltetésével kívántam enyhíteni a hiányérzetet.

Köszönöm Eisemann György szemiotikai eszmefuttatását az ismétlés jelensége, illetve az emlékezet reflektív karaktere kapcsán, jelentős impulzust kaptam bírálómtól az intertextualitás változatainak felidézése során, mint amelyek lehetőséget adnak komplex performatív műveletekre, de amelyek csak játszanak a reprezentációval. Kierkegaard ugyanis – mint ezt bírálóm is jelzi – a színész helyett a színházi sűgő pozícióját helyezte a kreatív univerzum centrumába, s ennek metaforája tágra nyitja a reflexiók lehetőségét. Inspiráló bírálati szempont volt számomra a nyelvfilozófia felismeréseinek és paradoxonainak feltárása Kierkegaard írói és gondolkodói dilemmáiban, valamint ezek feloldásának keresésében, a jelentésvesztés romantikus élménye nyomán. Eszerint a logika szerint ugyanis a szöveglabirintusból nem vezet ki többé semmiféle fonal, és az ebből a gondolatmenetből kibomló álcázás, a maszk jelenségének bevonása az interpretáció folyamatába ugyancsak alapvető volt számomra. Ennek nyomán mutatkozik meg a hit paradoxona, ami pedig a bírálat érzékeny logikája szerint visszavezet az ismétlés kérdéséhez: a reflexív újraéléshez. Mindezek tovább mélyítik és komplex teoretikus jelentéssel látják el kiinduló kérdésfeltevésemet a színház és dráma kapcsán.

Rendkívül fontosnak gondolom Eisemann György eszmefuttatását a transzcendencia jelenlétéről és érvényesüléséről Kierkegaard dilemmáinak és küzdelmeinek sodrában, amelyben végül az egyházzal hasonlította össze a színházat a súlyosan meghasonlott szerző. És míg a blaszfémia szándékos és bántó, addig ebben az összefüggésben, a blaszfémia inverzeként jelenik meg a színpadon érzékelhető szakralitás.

Fontos dilemma Krisztus inkognitójának kérdése, amelyre Kierkegaard nem épít olyan jellegű gondolatmenetet, mint Ábrahám hallgatására a *Félelem és reszketés*ben, vagy Jób történetére az *Ismétlés*ben. Ezt ugyanis a Megváltó esetében aligha tekintette az emberi létezés strukturális alapjának, inkább a krisztusi kommunikáció egyik sajátosságának, amennyiben nem a vasárnapi

prédikációk rítusában, hanem az itt-és-most megformált magatartásban, és rejtett, közvetett kommunikációjában látta egyedül lehetségesnek a krisztusi tanok követését. Bírálóm ebben a kontextusban utal a Regine Olsen-szerelemre, ahol a szenvedélyes Kierkegaard inkognitója volt a hűtlen csábító identitása, míg az isteni hívásra való felelet része volt az elfordulás az őt egzisztenciálisan fenyegető szerelmi boldogságtól.

Ezek a mozzanatok továbbvezetnek a 20. század szellemi és eszmetörténeti kríziseihez is, így a performatív és szemiotikai nyelvfelfogások vitájához, illetve a szubjektivitás totalizálásához vagy lebontásához, mint bírálóm értő módon említi. Ebben a kontextusban válik fontossá a bírálatban megidézett „különködő beszédhelyzet”, a misszionárius, az utcai prédikátor kierkegaard-i alakja, ami sajátos módon reinkarnálódott a 20. században, sajnálatos következményekkel. A bírálatban ebből a szemszögből is felbukkan a beszédkritika új aspektusa, mégpedig Ábrahám hallgatása révén, az általános és az egyéni antinómiájában, ahol az ismétléssel való szembeállítás annál is jogosultabb, mert maga Kierkegaard is hasonló intenciók mentén komponálta ezeket a kérdéseket kibontó két művét (Johannes de silentio *Félelem és reszketését*, illetve Constantin Constantius *Ismétlését*). Az ismétlés efféle értelmezése kapcsán bírálóm utalása Ibsenre számomra is további kérdések felvetését jelentette, akárcsak a színház varázsának és lehetőségeinek feltárása ebben az összefüggésben.

Nehéz döntés volt a bírálatban említett komplex hatástörténet leszűkítése a színházi közegre, ugyanakkor ez új irányokba vezetheti az értelmezési lehetőségeket. Amit bírálóm Ibsen kapcsán Lukács György interpretációjáról ír, csakugyan fontos és értekezésemben nem kellőképpen hangsúlyozott mozzanat a „drámakönyv” kierkegaard-i inspirációja a szubjektivizálódás folyamatában. Kutatásaim nyomán úgy ítélt meg, hogy Lukács Kierkegaard-élménye ekkor még nem határozta meg szemléletét alapvetően, amire a „drámakönyv” születésének ideje, illetve szociológiai szemlélete is utal. A későbbi művek tartalmazták azokat a primér olvasmányélményeket, amelyek a későbbiekben elmélyültek, és ennek megfelelően a színház és dráma kérdéskörén túlmutattak. Ide tartozik az a rendkívül összetett és nem kevésbé megbotránkoztató fordulat, ami Lukácsnak a bolsevizmushoz való, élethosszig tartó csatlakozását jelenti, aminek politikai közege csakugyan összemérhetetlen a hitbéli cselekvés transzcendentalizmusával, mint ezt Eisemann György hangsúlyozza. Bár a kortársak számára a „tökéletes bűnösség” fichtei eredetű terminusának tapasztalata, az 1910-es évek végének eleven és forrongó szellemi krízise, s ennek teológiát, messianizmust, filozófiát és politikai cselekvést felemásan szintetizáló pszichózisából vezethettek – és vezettek – utak efféle szubjektív megváltástörténetek felé.

Bírálóm Ibsenre vonatkozó elemzése, amelyben maguk az egyéni analízisek mutatkoznak meg a jelenhez vezető múlt értelmezésében, azért különösen fontos, mert az emlékezésnek, mint egykori

események újraélésének, újraértelmezésének visszatérő aktusa a drámákban kierkegaard-i forrásra utal, ekként is hozzájárulva az Ibsen- és Kierkegaard-kutatás, illetve kölcsönhatás vizsgálatának tudományos eredményeihez.

Fontos mozzanatnak gondolom Eisemann György hatás-értelmezését, amennyiben a tagadás, iszonyodás és elutasítás is organikus hatástörténeti elem. Az abszurd kifejezés értelmezéstörténete számomra elsősorban a drámairodalomban volt követhető, hiszen ennek a terminusnak a felbukkanása Kierkegaard-nál éppolyan váratlan volt, mint később Martin Esslinnél. Sartre esetében a bölcséleti horizont áttekintése csakugyan fontos, a bírálatban megfogalmazott fenntartások nagyon is helytállóak, drámái azonban nem tekinthetők abszurd műveknek, inkább egy egzisztencialista tétel demonstrációjának, amely hagyományos dramaturgiai struktúrában, lélektani logikával vagy felemás kauzalitással halad előre, olykor pedig deduktív argumentációval jut el a végkifejlethez. Az elkülönülés további példái megfontolandóak, számomra a konkrétan megragadható referencia biztosított helyet Dürrenmattnak és Bernhardnak az értekezésben, ami csakugyan nem jelent szemléleti azonosulást vagy intenzívebb hatásgyakorlást.

Hálás vagyok opponensemnek Az *ember tragédiája* említéséért, egykor Belohorszky Pállal és Németh G. Bélával kezdtem erről dialógusba, (*A magyar Kierkegaard* című tanulmányomban utaltam is rá), Madách nő-szemlélete, a szabadság értelmezése, a demokrácia működésének kritikája csakugyan analógiákat sejtet Kierkegaard nézeteivel, ugyanakkor filológiai nyomokat nem sikerült feltárnom, anélkül pedig vagy a közvetítés csatornáira és ennek kapcsán az interpretáció sajátosságaira kellene rámutatnom, amikre nem tudok, vagy spekulációba kezdenem, amit nem akarok.

Jogos felvetés, hogy a magyar Kierkegaard-szakirodalomra csak néhány szerző erejéig térek ki, noha több jelentős mű született az elmúlt évtizedekben idehaza a bűn, a tragikus vétség, a szorongás, a pillanat és a Shakespeare-allúziók tárgyában, de ezekben nemigen bukkantak fel azok az elemek, amelyek érdeklődésem előterében állnak: a színház és a dráma ebben az összefüggésben nem keltette fel a hazai Kierkegaard-kutatók figyelmét, amit én sajnálok a legjobban. (Bartha Judit Kierkegaard költészeteszményéről írt munkája csakugyan jelentős alkotás, ugyanakkor inkább a német romantika recepciójára fókuszál, illetve E.T.A. Hoffmann hatástörténetét vizsgálja; az újabb hazai szakirodalomban ígéretes kivétel Erdély Perovics Andrea „A költői egzisztencia kegyetlensége” című írása Artaud és Kierkegaard egzisztencia-fogalmáról, de ez is csak közvetetten kapcsolódik témámhoz. [A szerzőt amerikai kollégáim jóvoltából Kierkegaard-kötetekkel láttuk el, és ösztöndíjban is részesítettük.]

Hadd tegyek itt egy tudományszervezési kitérőt. 1992-ben rendeztem meg a „Kierkegaard Budapesten” című eseménysorozatot, amelynek szemináriumai között, a művészeti hatásra reflektáló

szekcióban mások mellett Németh G. Béla, Török Endre, Bacsó Béla, Radnóti Sándor, Balassa Péter, Masát András szerepelt (elhangzott előadásait kötetbe szerkesztettem: *Kierkegaard Budapesten*, Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1994.). Sajnos a későbbi években nem kerültek a látókörömbe a kierkegaard-i művészetértelmezésen belül a színházművészet vagy drámairodalom számára releváns írások (kivétel Nun Katalin könyve a dániai aranykor három jelentős nőalakjáról, Thomasine Gyllembourgról, Johanne Luise Heibergről és Mathilde Fibigerről: *Women of the Danish Golden Age*. Koppenhága: Museum Tusculanum Press, 2013.). 2009-ben „Kierkegaard és a művészetek” címmel rendeztünk konferenciát, amikor az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) igazgatójaként együttműködtem a koppenhágai Kierkegaard Kutatóközponttal, de a magyar szakemberek érdeklődését nem sikerült felkeltenünk, noha a nyitó előadást – felkérésemre – Nádas Péter tartotta.

Eisemann György a szöveg, alkotás és befogadás viszonyában a későmodern-posztmodern művészetfilozófiai mozzanatokat is kiemelte értekezésemben, amelyek csakugyan meghatározzák a jelenlegi recepció episztemológiai feltételeit, és ezek Kierkegaard olvasatának, befogadásának, interpretációjának további pályáit is kijelölik, s ezek között helye van a színházi és drámai közeg kutatásának, mint írja. Ennek során a korábban elkülönítve tárgyalt diskurzusok együttműködésére irányult figyelmem, ami a hatástörténet összefüggéseit is meghatározza. Az archetipikus dráma-hősök felbukkanásának számba vétele és interpretálása hipertextuális funkcióik felvázolásával szándékaim szerint diszciplínáimon túlmutató tudományos felismerések bizonyítására tettem kísérletet, és örülök, hogy Eisemann György ezt eredményesnek ítélte.

*

Egyetértek Jákfalvi Magdolna bírálatának megállapításával, hogy a dán író-filozófus nem volt színházcsináló, és a kivételnek tűnő egyetlen drámatöredék (pontosabban komédia-töredék) sem színházi használatra készült, inkább egyetemi paródiának; de már opponensem következtetése, hogy a színház mindössze metaforikus alakzatként értelmezhető dolgozatomban a továbbiakban, s ekként a gondolatmenet egy metaforikus térbe zárul, számomra azért kérdéses, mert a gondolkodás színházi analógiáin és utalásain, a művek dramatikusán is leírható struktúráján túl értekezésem tetemes része az életművön belül konkrét színház- és drámatörténeti kérdéseket vizsgál, s ezek éppúgy nem metaforák, mint Kierkegaard elemzése az antik tragikumról, a *Don Giovanni*-operáról, vagy a koppenhágai „aranykor” legnagyobb színésznőjének alakításáról sem azok.

Bírálóm dolgozatomat Kierkegaard-ról készült monográfiának nevezi, noha a cím és az alcím jelzi, hogy értekezésem egy szűkebb területet tekint át. Az a megállapítás pedig, hogy dolgozatomban Kierkegaard életeseményei adnák a kulcsot a művekhez, félreértés, amire talán az alcím adott okot,

ahol Kierkegaard élete megelőzte életművét és hatását. Néhány életesemény természetesen meghatározta Kierkegaard gondolkodását, ezen belül a színházhoz és drámához fűződő viszonyát, én csak ezeket kívántam vizsgálni az egyébként meglehetősen eseménytelen életben (amelynek legfontosabb történései a gondolati térben zajlottak), bár mindezt – Kierkegaard szavaival – „Koppenhága színpadán” is követni lehetett. Értekezésem irányát arányai is tükrözik: az életrajzra utaló rész (*Theatrum Vitae*) terjedelme feleakkora, mint a művekről szóló részé (*Theatrum Operae*), s ugyancsak terjedelmes szegmenst az, amelyben tematikus szempontok játszották a főszerepet (*Theatrum Idearum*). Bírálóm „ötfelvonásos drámaszerkezetnek” tekinti értekezésem struktúráját, ám sem a disszertáció prologusa (I. rész), sem epilógusa (V. rész) nem tekinthető felvonásnak, így marad a korábban említett három szakasz, a maga belső arányaival.

Jákfalvi Magdolna utal arra, hogy Kierkegaard álnevek védelmében kommunikál, bujkál és disszimulál, és ebből arra következtet, hogy ez a disszerenci folyamatot is metaforizálja. Az indirekt kommunikáció csakugyan döntő mozzanata az életműnek, ezért is volt számomra tudományos kihívás, hogy a szerepek mögé tekintsek, és ebben mutassam fel a színház és dráma konkrét inspirációját, rekonstruáljam Kierkegaard ezekkel kapcsolatos élményeit és ennek hatását a szövegépítés kompozíciójára, s mindezek nyomán a konkrét szerzők, művek, élmények felől adjak jelentést a rejtőzésnek, szerepjátszásnak és az ezeket leíró metaforáknak. Munkám során az életműben található utalások, motívumok, idézetek és a Kierkegaard által leírt, konkrét színházi előadások, illetve általa olvasott drámák azonosítására, a befogadás körülményeinek pontos feltárására, összefüggéseik megrajzolására törekedtem, majd ezek elhelyezésére, mind a szerző életművében, mind a koppenhágai „aranykor” idejében és terében. Hogy a „közelítési metódusok összetettsége, a beszédmódok egymásra csúszása” megnehezítené a tudományos kérdés feltételét – mint bírálóm írja –, s ennek nyomán a tudományos eredmény elérését, csakugyan igaz lenne, ha magam is megmaradtam volna a metaforák és szerepjáték közegeiben. Én azonban arra törekedtem – ismereteim szerint elsőként –, hogy a teljes életmű olvasása nyomán emeljem ki és azonosítsam a színházi előadásokra, színészekre és drámákra való utalásokat, rejtett és nyílt idézeteket, közvetlen és közvetett utalásokat, melyek jelentésének nagyobb része elhomályosult az eltelt időben, így már érzékelni sem lehetett. Mindezek feltáráshoz a teljes napló- és feljegyzés-korpusz áttekintése is szükséges volt, hogy feltárjam az utalások, élmények, konkrét színházi helyzetek és drámai olvasmányok geneziséjét, inspirációját, majd ezek reflexióit, metamorfózisait, gondolati és nem egyszer művészi transzformációját Kierkegaard saját neve és álnevei alatt publikált szövegeiben. Metaforák alkalmazására itt nem lehetett mód.

Kutatásom kiterjedt a korszak színházi és drámaírói tendenciáira és ezek dániai befogadására is, beleértve az ezeket befolyásoló skandináv és elsősorban német – de olykor francia vagy akár olasz –

impulzusokat, ennek során Kierkegaard recepcióját vettem össze a korabeli interpretáció egyéb alakzataival. Mindezek mellett az életmű komponálásának drámai inspirációja révén a művek között és a műveken belüli szövegek dialógusát / polilógusát is elemeztem; akárcsak az életnek azokat a dramatikus mozzanatait, amelyek színházi terminusokkal is leírhatók, Kierkegaard szándékától és fogalomhasználatától egyáltalán nem függetlenül.

Amikor Kierkegaard-ra, pályája bizonyos mozzanataiban, mint „performatív gondolkodóra” utaltam, bírálóm szerint ezzel metakérdéssé tettem a „vélelmezhető” kutatói kérdést. Kierkegaard gondolkodásának befolyása életeseményeire, és ezek nyilvánosság előtti megformálása ugyanis többször vált emlékeztetéssé (például a Regine Olsen-szerelem és a Corsaren-affér idején, majd az egyház elleni támadásban). Kierkegaard gondolkodásának és cselekedeteinek színházi ihletése és a performativitás szemszögéből történő értelmezése megítélésem szerint nem járt azzal, hogy „megragadhatatlan, metaforikus egész”-nek tűnne előttem mind a színház, mind az életmű. Ha így lenne, akkor csakugyan maradtam volna a drámaírói kaptafánál, ahol a metaforáknak helye van, a tudományban nyilván csak annyiban, amennyiben mások metaforáit elemzem és értelmezem, elméleti diszciplínák konvenciói szerint, én pedig erre törekedtem.

Bírálómnak igaza van abban, hogy Kierkegaard szövegtörzsét nem dánul, hanem közvetítő nyelvek konstrukciójaként ismertem meg, és értelmeztem. Fájlalom, hogy nem tanultam meg Kierkegaard nyelvén, de eljárásom nem idegen a tudományos diskurzustól, a terjedelmes Kierkegaard-szakirodalom töredékére zsugorodna, ha csak a dánul olvasóktól várnánk Kierkegaard-ról szóló műveket. Ugyanakkor nem kerülték el figyelmemet a sajátosan dán nyelvi megoldások és utalások, amelyekre dolgozatomban is kitértem, ezeket ugyanis az angol nyelvű kritikai kiadás is kiemeli, s erről a fordítókkal, Howard V. Honggal és Edna H. Honggal számos alkalommal konzultáltam, illetve konzultálok az újrafordításokat rendkívüli szakmai felkészültséggel végző Bruce H. Kirmmse-vel (aki nemrég, meghívásomra Magyarországon járt és előadásokat tartott). A magyar nyelvű fordítások dilemmáit ismerem, szerkesztőbizottsági tagja voltam a Jelenkornál megjelent Kierkegaard életmű-sorozatnak. A dán kritikai kiadást főszerkesztőként jegyző Niels Jørgen Cappelørnnal számos alkalommal konzultáltam, valamint az említett nyelveken túl francia és olasz fordításokat is olvastam.

A nyelvi közvetítések nyomán többszörösen konstruált szövegtér azonban engem mégsem vezetett – bírálóm szavaival – az „életesemények kronológiája” felé, hanem a színház és dráma jelenlétének és jelentőségének vizsgálatánál maradtam: életben, életműben és hatásban. Az elméleti-módszertani keretekről szólva utal bírálóm Kierkegaard-ral kapcsolatos munkáimra, ám ki kell igazítanom: nem töltöttem évtizedeket „Kierkegaard életének feltárásával”, kezdetektől az életmű különféle aspektusait kutattam, az utóbbi időben színházi kiindulással, korábban inkább a hatástörténet

komplexitását vizsgálva, beleértve a magyar Kierkegaard-recepciót. „Kierkegaard klubokat” sem szerveztem, de a 2000-es évek elején létrehoztam az úgynevezett „Kierkegaard Cabinet”-et, amelyet befogadott az ELTE Művészettudományi Intézete. (Újabb tudományszervezési kitérő: 1999-es Fullbrigh-ösztöndíjam idején a fordító Hong-házaspár vendége is voltam, akik nekem ajándékozták a 42 kötetes életművet a Princeton University Press kiadásában. Mivel a könyvsorozat akkor még magyarországi könyvtárakban nem volt elérhető, úgy döntöttem, hogy egy alapítványi formában működő szakkönyvtárban hozzáférhetővé teszem magyar kutatók számára. Alapítónak Nádas Pétert kértem fel, a későbbiekben az angol és dán szövegkiadás mellett jelentős szakirodalmat sikerült összegyűjteni. Mivel Közép-Európában sem volt ekkor még könnyen elérhető ez a forrásbázis, lengyel, szerb, román kutatók is érkeztek, előadóként pedig több jelentős szakembert hívtunk meg, munkatársam a kutatóhely működtetésében Bartha Judit volt. Bírálóm számára talán ez tűnhetett klub-jellegű tevékenységnek. A Cabinet „keresztapja” a nemzetközi hírű Kierkegaard-kutató és filozófus, Jon Stewart volt.)

Egyetértek Jákfalvi Magdolnával abban, hogy a kierkegaard-i életmű olvasata többféle lehetőséget kínál: a filozófia, csoportszociológia, kulturális antropológia irányából – hogy csak az opponensem által említett diszciplínákra utaljak –, míg bírálóm a színháztudomány felől közeledik értekezésemhez. Megítélése szerint azonban dolgozatomban „Kierkegaard színháza metaforikusságában tárul elénk,” s ez „a színháztudománynak nem tárgya”. Talán nem tévedek, hogy az irodalomtudománynak azonban már tárgya lehet, továbbá a színházi metaforák alkalmazásával leírt további diszciplínáknak, mint a teológia („Isten magánszínháza”), vagy a filozófia (mint az *Ismétlés* című könyv bizonyítja), a történelem (Hegel és a „világszínpad”). Ugyanakkor a korszak eszme-, és művelődéstörténete számára is meghatározó jelentőségű intézmény volt a színház, ami ekként tárgya lehet a színháztudománynak is. Akárcsak a színháztörténetnek, így például a koppenhágai Királyi Színház a korszak és Skandinávia egyik legfontosabb kulturális intézménye volt, amit Kierkegaard rendszeresen látogatott, előadásairól írt, vezetőjét és színészeit jól ismerte és műveiben megörökítette. Dolgozatomban az intézmény előzménye, működése, előadásai és szerzői is helyet kaptak, egészen Kierkegaard parodisztikus megjelenítéséig, majd az ide látogató Ibsen reflexióira is kitekintek. Értekezésemben kitérek több korabeli színházra is, akárcsak bábelőadásokra és vándortársulatokra, Kierkegaard-ral összefüggésben; ezek aligha metaforák.

A színháztudománytól nem idegen a tragikum elméletével kapcsolatos kierkegaard-i eszmefuttatás, illetve Antigoné-interpretációjának eredetisége, akárcsak a korszak színházára gyakorolt Hegel-hatás, hiszen Dániában a német filozófus közvetítője Johan Ludvig Heiberg drámaíró és színigazgató is volt. Művemben értelmezem a színház-fogalom metaforikus használatát és jelentésváltozatait, ugyanakkor konkrét színház- és drámatörténeti kérdéseket is vizsgállok. A metaforizálás, illetve az életmű drámai

konstruálása pedig éppen azért került kutatásom fókuszába, hogy feltárjam mögötte Kierkegaard konkrét színházi élményeit és dráma-olvasmányait, így tartalommal tölthessem meg az utalásokat, értelmezsem az írói módszer sajátosságait és megmutatkozzanak eddig homályban maradt összefüggések.

Bírálom felsorolja azokat a szerzőket, akikre dolgozatomban bevezetésében utaltam, mint akik „érzékelték az életmű színháziasságát”, szöveg-színházról, gondolatok dramatizálásáról szólva. Munkám során értelemszerűen támaszkodtam azokra az eredményekre, amelyek a korszak színháztörténetét vagy drámairodalmát rekonstruálták, hivatkozásaimmal azonban mégsem hinném, hogy – mint opponensem írja – „autoritás-felhőt” képeznék, és a rejtőzés és takarás retorikai eszközeként használnám a munkámat megelőző kutatási eredményeket. Akár ezek figyelmen kívül hagyása, akár mások tudományos eredményeinek hivatkozás nélküli felhasználása szakmaiatlan, illetve etikátlan döntés lenne. Hogy minden erre vonatkozó „észlelést” – mint Jákfalvi Magdolna hozzászólja – már sokszor megírtak volna, azt éppen témaválasztásommal vitatnám, s azt sem gondolom, hogy az állítások érvényességét az előfordulások sokaságával próbálnám igazolni, efféle kalkulációkkal a dolgozatban végképp nem éltem.

Hogy „az olvasható művek elemzése háttérbe szorul”, annak nem az az oka, hogy a dolgozat csak a színháziasság / szerepben lét / rejtőzködés felmutatására vállalkozik, így nem a szövegek, hanem a szerző cselekedetei válnának az elemzés tárgyává, mint opponensem feltételezi. Értekezésemben nem volt célom teljes művek analitikus bemutatása, hanem az egyes műveken belül a színházi és drámai referenciák eredete, szerepe és ezek által – is – meghatározott jelentése és hatása érdekelt.

Kierkegaard-nak egyetlen műve sem szól csak színházról, vagy csak drámáról, ugyanakkor kevés olyan műve van, amelyben az ezekre történő érdemi utalások ne kapnának szerepet – olykor főszerepet, mint az *Ismétlésben*, olykor az értelmezéstörténetben megkerülhetetlen szerepet, mint Mozart *Don Giovanni*jéről írva a *Vagy – vagyban*, vagy éppen saját életéhez és gondolkodásmódjához kínálva kulcsot, mint a *Stádiumok az élet útján* Hamlet-utalásaiban. Én ezek nyomán vizsgáltam az életmű egészének dramatikus struktúráját, a szerepjátszás összefüggéseit, a dialogikus kompozíciót és a szerző távolságtartását saját szerepeitől; de a szerző „cselekedeteit” alig.

Nem gondolom, hogy „a metaelemzésből következő bizonytalanság” miatt fordulnék a teoretikus diszciplína felé, mint bírálóm írja Martin Puchner gondolatmenetének megidézése nyomán, hanem éppen érveim és szemléletmódom alátámasztására. Bírálóm számára „elnehezült a metanyelvi játék”, amikor Kierkegaard színpadi fellépése és felléptetése vált vizsgálatom tárgyává, s ezeket „leginkább a hatástörténeti fejezetben” látta összeérni. Ugyanakkor kutatásaim jelentős része terjedt ki Kierkegaard – szarkasztikus szándékú – színpadi „felléptetéseire” még életében, s külön fejezetet

szenvelttem ezeknek a parodisztikus, nem egyszer sikeres előadásoknak. Kierkegaard reflektált is ezekre a színpadi Søren-ekre és Kirk-ekre, akárcsak azokra a művekre, amelyek apologetikus szándékkal vitték színre alakját vagy gondolatait, olykor a gúnyolódásnál nagyobb kért okozva. Ezek a mozzanatok elkerülték bíráltóm figyelmét, noha filológiai feltárásuk és az értekezés gondolatmenetébe illesztésük írásom fontos részét képezték.

Hogy a „hatástörténeti ász” – Jákfalvi Magdolna szavaival – Ibsen volna, az számomra kérdéses: Ibsen talán csak leghatásosabban és legtehetségesebben formálta és transzformálta a Kierkegaard-i inspirációt drámai, és ennek nyomán színpadi hatástörténetté. Opponensem szerint a színháztörténet szerepe itt alapvetővé válik, amiben az Ibsen-bemutatók mérföldköveket jelentettek, bár ezek között a bukások sem voltak ritkák, vagy az olyan drasztikus beavatkozások a drámaszövegekbe, mint a *Babaház* végének a szerző általi megerősökölása német színpadon. Ezekre kutatásom már nem terjedt ki, ugyanakkor nem gondolnám, hogy színházfilozófiai megközelítesem miatt választottam volna szét színháztörténetre és drámatörténetre vonatkozó állításaimat, hanem vizsgálódásom fókuszsa miatt, amelytől távol esett az Ibsen-bemutatók sajátosságainak és recepciójának elemzése.

Egyetértek azzal, hogy „a szöveg színházi interpretációján, az előadáson át fejti ki hatását” – mint Jákfalvi Magdolna írja –, azt már azonban kétlem, hogy Peter Szondi „a színházi előadásban formát lelő drámaszöveget veszi elemzése tárgyául”, hiszen Szondi ugyanazokból a szövegekből dolgozott, amelyeket Ibsen „autorizált”, nem pedig színre vivők változataiból. Meglepetéssel olvastam a bírálatban, hogy Ibsen drámáiról szölva „a szerepmotívumról motívumra tartó elemzés leginkább mikroszociológiai hálófönás” volna, amelyekben a Lukács György és Babits Mihály által megírt „evidenciákra” jutnék Ibsen életét és szerelmeit követve. Ibsen szerelmeiről ugyanis semmit sem tudok, nem is írtam efféléről, a hatástörténetben azonban fontos szerepet játszott Magdalene Thoresen-nek, jövendő anyósának Kierkegaard-ral való kapcsolata, iránta tanúsított érdeklődése, írói munkássága; akárcsak Ibsen – értekezésemben filológiaiilag dokumentált – Kierkegaard-olvasmányai, amelyet megalapozott a dolgozatomban ugyancsak feltárt és dokumentált norvégiai recepció nem kevésbé összetett folyamata. Az ezekre, mint evidenciákra utaló szöveghelyeket sem Babitsnál, sem Lukácsnál nem találtam.

Bíráltóm elvárására, hogy Kierkegaard karaktervonását vagy gondolatait kellett volna bemutatnom az Ibsen-drámákban a hatáselemzés részeként, azt kell felelnem, hogy az bizony szerepel értekezésemben, például *Brand*ról szölva (amelynek címében is már ott az utalás az égőáldozatra, s áttételesen a gyermekáldozatra, amelynek eredetként a *Félelem és reszketés* sejthető), de Nóráról, Rosmersről (*Rosmersholm*), a *Vadkacsa* Hedvig-jéről is írok ebben az összefüggésben. Így az Ibsen által említett, és bíráltóm által idézett „[Kierkegaard-t] alig olvasta és még kevésbé értette”

nyilvánvalóan idézőjelekbe került; s ezt bizonyítottam a hatástörténetnek ezt a szakaszát tárgyaló fejezetben.

Hogy csak „valamennyire” sikerült feltárnom Kierkegaard színházba járási szokásainak rendjét, mint opponensem írja, minden bizonnyal igaz, de jelenlegi forrásaink birtokában ennél a „valamennyinél” többre hitelesen nem következtethetünk. Hogy a szövegek mögötti szövegekre koncentráció hiúsította volna meg azt, hogy a „színházi térbe lépő dramatikus helyzet megismerését” rögzítsem, azért lep meg, mert mindazokról a színészekről külön-külön szakaszban írtam, akiket Kierkegaard látott és akiket műveiben megörökített. Elsőként rekonstruáltam történeti források alapján azokat a berlini színházi előadásokat, amelyeket Kierkegaard láthatott két időzése során a porosz fővárosban, amikor a színház folyamatosan foglalkoztatta, egy színdarab kísérté el utazására (Oehlenschläger: *Aladdin és a csodalámpa*), és egy berlini színielőadás (Nestroy: *Talizmán*, Königstädter Theater) ihlette *Ismétlés* című könyvét, míg Schelling előadásait hallgatta, és jegyzeteit a professzor színházra vonatkozó nézeteivel zárta.

Jákfalvi Magdolna arra következtet, hogy Kierkegaard „a rituális színház modelljét preferálta”, mint ami földi és spirituális között közvetít, és megtöri a transzcendencia hallgatását; ez azonban értekezésemben nem az egész életre, illetve életműre vonatkozik. Az idézett szöveghely arról szól, hogy „Kierkegaard élete utolsó korszakában éppen a templom kontrasztjaként utalt erre a [színházi] varázusra”, fel sem merült bennem, hogy ezt általánosítsam. Értekezésem tudományos eredményeiről szólva utal a rituális színházra opponensem, ám amikor dolgozatomban áttekintettem a koppenhágai színházakat, efféléről nem szóltam, hiszen ilyen színház a dán fővárosban nem létezett.

Jákfalvi Magdolna arra következtet, hogy „megragadhatatlan, metaforikus egésznek” tekintem mind a színházat, mind Kierkegaard-t, noha dolgozatomban elég sok konkrétummal gazdálkodik. Állítását bírálóm szerint igazolja, hogy életművem is „egyetlen alkotó köré fonódik”, akit csak a beavatottak követhetnek. Hogy a beavatottak száma limitált volna, azt a Kierkegaard-kiadások és újrakiadások hatalmas példányszáma cáfolja, a beavatottakra Kierkegaard nem abban az értelemben utalt, mint a bírálóból sejthető. Ami pedig munkásságomat illeti, az MTMT-ben található publikációimból Jákfalvi Magdolna tévesen következtet arra, hogy „dominánsan” Kierkegaard-tanulmányokat adok közre, ez ugyanis az elmúlt 10 év publikációinak körülbelül harmadára érvényes. Ezek olyan folyóiratokban jelent meg, mint az *Alföld*, a *Jelenkor*, az *Irodalomtörténet*, a *Korunk*, amelyeket nem csak Kierkegaard „beavatottjai” olvasnak.

Bírálóm a hazai Kierkegaard-kutatókat illetően „a magyar szakirodalmi közeg szinte teljes eltávolításáról” szól. Hálás vagyok a magyar Kierkegaard-kutatók felsorolásáért, és örömmel egészítem ki a névsort Czákó Istvánnal – akire hivatkozom -, vagy Nun Katalinnal –, akire ugyancsak. A

bírálom által említett szerzők egyebek mellett a szorongás- és bűn-fogalom, a sors-értelmezés, a melankólia vagy szerelemfelfogás vizsgálatára vállalkoztak, azonban ezek egyike sem tárgya értekezésemnek, s éppen a kutatói kérdés következetes érvényesítése miatt nem kívántam engedni annak a kísértésnek, ami ezeknek a témáknak a tüzetesebb vizsgálatát jelentett volna, amennyiben nincs közvetlen relevanciájuk Kierkegaard és a színház vagy a dráma viszonyában.

Annak logikája némiképp meglep, miszerint a magyar szakirodalom „eltávolításából” következne az a döntésem, hogy nem Kierkegaard művei, hanem életeseményei válnak kutatásom tárgyává, „nem a szöveg, nem a gondolat és nem a mondat, hanem a szerző és a szerzői státusz”, s ennyiben a bírálat szerint a filozófus „életvitelét elemzi” munkám. A magyar szerzők idézése nyomán ezt aligha orvosolhattam volna, ugyanakkor Kierkegaard gondolatai, szövegei, mondatai igen nagy számban kerültek értekezésembbe, amelyben nem akartam elkövetni azt a – Kierkegaard-szakirodalomban visszatérő – hibát, hogy Kierkegaard-nak neveztem volna azokat a szerzőket, akiket ő maga konstruált: Vigilius Haufniensis-t, Constantin Constantius-t, Johannes de silentio-t és a többieket. Hogy ez „életvitel”-jellegű kérdés volna, azt vitatnám, inkább Kierkegaard eredendő kompozíciós és kommunikációs szándéka rejlik mögötte, aminek eredetként színházi élményei és drámaolvasmányai sejthetők.

Meglep, hogy bírálom azonosságokat lát a 2021-es kötet és a doktori mű között, *Az inkognitó lovagja* című, 196 oldalas kötetnek mindössze négy tanulmánya (körülbelül harmada) foglalkozik színházzal, a többi a kortárs dániai szellemi közeget, vagy a hatástörténetet vizsgálja; a „Kierkegaard színháza” fejezetcím azonos ugyan értekezésem egyik fejezetcímével, de tartalma már kevésbé, a kötetben megjelent Hamlet-elemzés pedig teljesen eltér a dolgozatomban vizsgált, átfogó Shakespeare-hatás értelmezésétől. Arra a kérdésre, hogy „[M]ilyen új tudományos eredményeket tartalmaz a pályamű, melyek nem jelentek meg a 2021-es kötetben” könnyű felelni, hiszen egy 349 oldalas értekezés kutatási eredményeit értelemszerűen aligha tartalmazhatja egy jóval kisebb terjedelmű könyv néhány fejezete.

Sajnálattal tapasztalom, hogy bírálom figyelmét elkerülték a „megköltött élet” identitás-definícióját értelmező elméleti kérdések, az írói stratégia mentén „megköltött szerzők” művei, és az irónia szerepe a korszak esztétörténeti kontextusában. Nem jutott figyelem a színház meghatározó szerepére sem a koppenhágai „aranykor” szellemi közegében, ennek vallási, társadalmi, politikai és látványbeli metamorfózisai, amelyek befolyásolták a korszak színházi kultúráját és drámairodalmát. A hagyományteremtő Ludvig Holberg, majd a hagyománynak új értelmet adó Heiberg személyisége, művei, szerepe, amelyekről egykori források és a legkorszerűbb kutatások felhasználásával igyekeztem

képet alkotni, kívül maradtak a bíráló horizontján, akárcsak az életrajzon belüli mozzanatok, amelyek fogékonnyá tették Kierkegaard-t színházra és drámára.

A korszak a dániai nőemancipáció kezdetének ideje volt, amiben az irodalom és a színház döntő szerepet játszott, így külön fejezetet szenteltem a kérdésnek, beleillesztve Kierkegaard szerelmi történetének sajátos vonásait, amelynek közege, reflexiók felülete és némiképp jellege is színházi volt, hiszen ő maga is ekként tekintett vissza rá, például a *Vagy – vagyon* belül az elhagyott nőalakok megidézésével („Árnyképek”).

Korábbi publikációimhoz képest – szakmai visszajelzések szerint – a legtöbb tudományos eredményt a Kierkegaard-művekről szóló fejezet tartalmazza, az életmű darabjainak színházi szempontú újraértelmezésével, illetve a drámákra történő utalások teljes terjedelmének feltárásával. Kierkegaard egyetlen komédia-töredéke mellett drámatervei is voltak, amelyeket ebben a kontextusban elemeztem, ahogy felmerült benne a Faust-történet megírása is, amelyről – akárcsak Don Juanról vagy Ahasvérusról – végül esztétikai, illetve filozófiai eszmefuttatásokat írt; mindezeket a korszak drámairodalmának kontextusában vizsgáltam, hiszen mindhárman egykor népszerű drámaírók is voltak. Kierkegaard színházi írásai ebben az összefüggésben kerültek elő, mind színikritikái, mind elméleti eszmefuttatásai, illetve konkrét előadásokról, színészekről és színésznőkről írt, életében részben publikálatlan szövegei, amelyek mögött igyekeztem feltárni az eredendő élmény nyomait a naplók és jegyzetek szövegén keresztül, illetve a teoretikus általánosítás sajátosságait.

Színházesztétikai írásaiban a tragikum, a komikum kérdései mellett foglalkoztatta az Antigóné-történet, de a népszerű műfajok is, Eugène Scribe-re élete csaknem teljes hosszában reflektált; míg színházelméleti fejtegetésként is rendkívül jelentős a filozófiai kérdéseket is boncoló *Ismétlés*, amelynek sajátos, színházzociológiai nevezhető vonatkozása is van.

Mindezek fényében meglepetéssel olvastam, hogy bírálóm szerint a színház metaforikus eszköz gondolkodásomban, sőt: a metaforikusság metaforája, mint erre idézőjeleim is utalnak. Még nagyobb meglepetést jelentett számomra, hogy opponensem szerint zavart okozott volna, „ha Kierkegaard nem-metaforikus értelemben vett színházi munkásságot (például darabokat, előadásokat, jelentős színházelméleti vagy -kritikai munkákat) hagyott volna maga után”, hiszen értekezésem több részében éppen ezeket tekintettem át, beleértve az előadásokra történő utalást, akár Johanne Luise Heiberg Júliájáról volt szó, akár Phister Scipio kapitányáról. Hogy számos fejtegetésem „színháztörténeti perspektívából nemigen értelmezhető” ez a bőséges történeti forrás bemutatása és interpretálása nyomán csak fokozta meglepetésemet.

Bírálóm önkényességet és parttalanságot lát abban, hogy Kierkegaard életét és életművét a színház szempontjai alapján tekintettem át, noha ezt bevezetésemben megindokoltam, kontextusba

helyeztem és releváns választ kívántam adni rá alapkutatások eredményeire és értelmezési stratégiák bemutatására támaszkodva. Mindez bírálóm számára mindössze „hivatkozáanyag”, amely „elrejt” kérdéseimet és válaszaimat, s ennek kapcsán az alapötleten túl nem látja ezek relevanciáját. Mint a fentiekben kifejtettem, az alapötletet szándékom szerint éppen a kutatás és annak eredményei töltötték meg tartalommal, rekonstruálva azt a világot, amelyben Kierkegaard színházat látott és drámát olvasott, és pontról pontra feltárva azt a folyamatot, ahogy ez életművének alakításában szerepet játszott, ahogy műveibe került, majd a későbbi korszakok színház- és drámatörténetében – nem kis részben az ő hatására – megmutatkozott.

*

Őszintén sajnálom, hogy harmadik bírálómat, Kricsfalusi Beatrixet – mint írta –, nehéz helyzetbe hoztam munkámmal. Opponensem előrebocsátja, hogy Kierkegaard nem volt drámaíró, továbbá színikritikusnak sem nevezhető, noha az utóbbira ebben az értelemben csak identitás-játékaik kapcsán utaltam, pályáján ugyanis számos színházi előadás kritikai elemzése található. Koherens színházelmélete, dráma-teóriája vagy opera-esztétikája sincs, mert mindezek egy tágabb esztétikai és bölcséleti rendszerbe integrálódtak, azokon belül játszottak döntő szerepet, színházi vagy drámai relevanciájuk nyomán. Bírálóm ezek után művemre, mint „színműre” tekint, amelynek egyszerre volnék szerzője és olvasója, mivel Kierkegaard pályáját és műveit, mint az értekezésemből idézi: „egy, önmaga által írt és rendezett színműnek” lehet nevezni; csak hogy az idézet így folytatódik: „elemzői szerint.” Vagyis Kierkegaard életművének színházi és drámai inspirációját számos kutató érzékelt, és éppen ennek nyomán kínálkozott az a lehetőség, hogy az élet és életmű mozzanatában ezt a hipotézist próbára tegyem, egyebek mellett a színház- és esztétörténeti kontextus, a releváns biográfiai mozzanatok, valamint a drámák befogadásának és interpretációjának nyomon követésével, illetve Kierkegaard színházi élményeinek azonosításával.

Bírálóm, mint írja, igyekezett áttekinteni a tetemes mennyiségű szakirodalmat, ez pedig nyilván nem volt kis feladat, hiszen a művek többsége sem hazai könyvtárakban, sem online nem érhető el, éppen ezért magam is éveket töltöttem különféle külföldi kutatóintézetekben és szakkönyvtárakban, hogy megfelelő átlátásra tegyek szert. Opponensem, aki a teatralitás, performativitás és a színház medialitásának ismerőjeként mutatkozik be, ezekből a szempontokból közelít értekezésemhez, mindezt pedig azért teszi, mert – szavai szerint – én színműként, színházként olvasom Kierkegaard műveit. Megítélésem szerint azonban az, hogy „modellként szolgált” mindez életműve számára, amelyben hol a „drámaköltő”, hol a kellékes vagy éppen a sűgő szerepét osztotta magára, nem feltételezi, hogy a konkrét színházi működés terminusait, illetve a kortárs színházelmélet kategóriáit alkalmazni lehetne életére és életművére, gondoljunk akár Hegelre, akinek történelmi előadásaiban is

gyakran elhangzott a színpad, színház szó, aminek jelentése aligha a színháztudomány felől közelíthető meg.

Kricsfalusi Beatrix a dramatikus színház metaforáit érzékeli kompozíciós elvként dolgozatom fejezetei között és azokon belül, megítélése szerint idézőjel-használatomat is ez határozza meg.

Értekezésemben csakugyan szerepelnek metaforák, utalások színművekre, drámákra, előadásokra, ám ezek jelentős részét nem metaforikus természetük miatt tettem idézőjelbe, hanem mert magam is idéztem („Koppenhága színpadáról” Kierkegaard beszél, az „élet színpadát” magam is ironikusan említem, bár Kierkegaard az *Ismétlésben* az „élet színjátékáról” ír; „Isten magánszínháza” ugyancsak kierkegaard-i terminus). A metaforikus apparátus „túlpörgetésének” példaként bírálom a felhőkre utal, csak hogy ez nem metafora, hanem Arisztophanész komédiájának címe (*A felhők*), ami hozzájárult a Szókratész elleni hangulatkeltéshez, ráadásul az egyetlen kortárs forrás volt és maradt a halálra ítélt filozófusról, aki Kierkegaard disszertációjának tárgya volt, majd folyamatos referencia alkalmá.

Hogy az idézőjelek és a metaforák alkalmazása megakadályozná „beadványom” – ahogy Kricsfalusi Beatrix értekezésemet elnevezte – szaktudományos értelmezhetőségét, az váratlan következtetés, hiszen dolgozatom túlnyomó része nem metaforákat tartalmaz, hanem konkrét kutatási eredményeket. Bírálóm felvetése szerint, ha definíciókkal látom el a teátralitás, performativitás fogalmait, és akár „futólagosan” áttekintem a „feldolgozhatatlan mennyiségű szakirodalmat,” majd a megfelelő szakirodalomban „lehorgonyoztam” volna eszmefuttatásomat, nem válik gondolatmenetem „parttalanná”. Bö harminc év színháztudományi oktatómunkája és egy országos szakmai intézmény több, mint félévtizedes vezetése nyomán alkalmam nyílt a vonatkozó szakirodalommal való ismerkedésre (amelyek közül több jelentős művet intézményvezetői munkám idején adtunk ki), tehát tudatos döntés volt részemről, hogy nem ezzel az elméleti eszközrendszerrel közeledem választott tárgyam felé. Annál is inkább, mert – mint opponensem is jelzi –, ez a terminológia „gyakorta jelentős szemantikai módosulásokon” ment keresztül, vagyis ez a diskurzus nem vált általánosan elfogadottá, egyes irányzatok eltérő jelentéssel alkalmaznak azonos fogalmakat.

Kricsfalusi Beatrix a teátralizálás kapcsán veti fel a diszkurzív kontextus megjelölésének hiányát, ami jogos volna, ha színházelméleti szempontból közelednék Kierkegaard műveihez és működéséhez, továbbá választottam volna egyet a terminus „különbféle jelentésmódosulásai” közül (hiszen bírálóm szerint is az antropológiától az esztétikán keresztül a Fischer-Lichte-i „kultúratudományok modelljéig” nyúlik a fogalom értelmezési horizontja). Csakugyan nem tettem különbséget teátralitás és teatralitás között, részben, mert az utóbbi fogalmat nem használtam, másrészt pedig amikor pedig a bölcsélet „teátralizált” látás- és gondolkodásmódját említettem, akkor mások mellett Puchner könyvére

utaltam, amit azért idéztem művemben, hogy a fogalom eredete és használata világos lehessen. Amikor pedig a színházat körülvevő világ „teátralitásáról” szólok, olyankor magyarázat is kapcsolódik a fogalomhoz, így a kontextus értelmezi a szó jelentését. Hogy a teatralitás fogalma segítene feltárni Kierkegaard viszonyát a hétköznapi és esztétikai gyakorlat között, az megfontolandó szempont, amelynek alkalmazhatósága azonban további kutatásokat igényelne.

Ami a „gondolkodói mentalitás teátralitását” illeti, az túlmutat a konkrét színháztudományi diszciplínán, és (Henning Fenger gondolatmenete szerint) a színpadi műfajokkal való kísérletezésre utal, ennek nyomán pedig az életmű egészének kompozíciójára. Amikor a bírálóm által említett Corsaren-affér leírása során visszatér a terminus, akkor Kierkegaard nyilvános megszégyenítésének megkomponált jellegéről írok, mintegy megrendezettségre, benne a tettlegesség esélyére, amiért Kierkegaard lemondott kedvelt sétáiról is a krízis idején. A satirikus lap által Kierkegaard komikussá stilizálása és szcenírozása a koppenhágai nyilvánosság terein indokolja a színpadiasság szinonimáját, amit nem szívesen cserélnék fel sem a „bullying” terminusával, sem az opponensem által javasolt „(ön)színrevitel” vagy „érzékelés” fogalmával. Az itt bekövetkező fordulat drámaiságának jelentése pedig annyiban rendelkezik köznapi használatánál bővebb jelentéstartalommal, hogy Kierkegaard ezt követően mondott le az álnevek „szerepjátszásáról”, vagyis életművének korábban domináns kompozíciós elvéről.

Kricsfalusi Beatrix hiányolja a dráma, dramatizálás és a színház fogalmának szakirodalmi alátámasztását, amit magam azért nem tartottam szükségesnek, mert a színház jelentése aligha volt kétséges a 19. század első felének Koppenhágájában, ahogy a drámáé sem. De hogy megfeleljek a kritikának, idézem Patrice Pavis, a kortárs színházelmélet egyik klasszikusának *Színházi szótárát*: „a dráma általánosan drámai költeményt jelöl, azaz olyan szöveget, amely konfliktushelyzeten alapuló cselekményt ír le, s azt szereplők segítségével jeleníti meg.” Színház, mint önálló szócikk nem szerepel a több, mint félezer oldalas kötetben.

Ami a biográfiákban található dramatikus elemekre történő – bírálóm által ugyancsak kifogásolt – utalásomat illeti, ott a gondolatmenet azzal folytatódik, hogy „[D]rámai vagy színházi hatása mindennek természetesen csak közvetetten – olykor nagyon közvetetten – lehetett”, vagyis dolgozatomban ezeknek a közvetítéseknek a megmutatására tettem kísérletet. Ami Kierkegaard apjának a kontextusban kifogásolt szerepét illeti, az a több drámában megírt gyermekáldozat-kérdést vezeti be, a *Félelem és reszketés* egyik alapmotívumát, amelynek utalásai között az Iphigenia-drámától Andersen egyik színművén át az antik tragédiák sajátosságáig sokféle színpadi mű található Kierkegaard utalásai között. Az apa-viszony azért került itt említésre, mert a következő sorokban a

Lear királyra utal Kierkegaard, ami a dráma révén fogalmazta meg ezt a számára egyszerre nyomasztó és ihlető kapcsolatot.

Hogy egy alkat mennyire fogékony a konfliktusra, ellentmondásra, polémiára, és ez tekinthető-e dramatikusnak, nyilván a terminológia használatának kérdése. Mivel szándékom szerint irodalomról, eszmetörténetről és színháztörténetről szól dolgozatom, amelyben filozófiai, esztétikai és teológiai kérdéseket is érintek, olyan terminológiával kívántam élni, amely diszciplínák között is alkalmazható. Ugyanakkor Kierkegaard írói stratégiájának kialakítása értelmezésem szerint – amiben bírálóm következtetlenséget lát –, azonban egy későbbi fázis eredménye, ugyanis az alkati adottságok hívták életre az ezeknek megfelelő írói eljárást. Mindez nem „konkrét dramaturgiai tevékenységként” mutatkozott meg – mint opponensem véli –, hanem meghatározta a belső polémiákkal, konfliktusokkal, dialógusokkal és szerepekkel, vagyis a dráma elemeinek felhasználásával komponált életművet.

Bírálóm kifogásolja továbbá „drámakoncepcióm” metaforikusságát és fluiditását, csakhogy efféle koncepcióról nem szólok művemben. Szondi Péteren kívül csakugyan nem tekintek ki az erre vonatkozó színháztudományi szakirodalomra, és nála sem a dráma fogalmára utalok, hanem a dráma általa leírt sajátosságára, továbbá Ibsenre, illetve a Szondira gyakorolt Kierkegaard-hatásra. Ha színház- vagy drámaelméleti szempontból vizsgáltam volna tárgyamát, akkor nyilván nem volna nélkülözhető efféle terminológiai és szakirodalmi apparátus, de elsősorban analitikus és történeti szempontból közeledtem Kierkegaard életművéhez, amelyben a dráma konkrét és átvitt értelemben is sokszor szerepelt, akár csak az általa írt művekben és a róla szóló szakirodalomban. A drámafogalom „szemantikai rétegzettségé” – mint opponensem írja – többféle jelentést foglal magába, amit megítélésem szerint a mindenkori kontextus kellőképpen értelmez. A bírálóm által kifogásolt „dramatizáció” egyszer sem szerepel szövegemben, a dramatizálás 459 oldalon tizenegyszer, olykor idézetként, máskor átvitt értelemben. Ugyanakkor utalok azoknak a Kierkegaard számára meghatározó színházelméleti gondolkodóknak a műveire és nézeteire, mint Heinrich Theodor Röscher, Ludwig Börne, Gotthold Ephraim Lessing, akik meghatározták a 19. század első felének színház- és drámaelméleti horizontját, rájuk viszont bírálóm nem utal.

Kricsfalusi Beatrix „az angol-amerikai diskurzusban megszokott nagyvonalúságról” szól dráma és színház fogalmi elhatárolásával kapcsolatban, ami önmagában is vitatható, de ez vezeti be bírálatában Martin Puchner – és az ő nyomán alkalmazott – „theatrical turn” terminusának kritikáját. (Hogy a Harvard professzora és az általa ugyanott alapított kutatóintézet vezetője „heterogén publikációs teljesítménnyel” és „lehatárolhatatlan kutatási kompetenciákkal” kerül elő, életműve ismeretében legalábbis kérdésesnek tűnik számomra, „elnagyolt” tézisét azonban úgy mutatja be Kricsfalusi

Beatrix, mint ami tényleg rászolgál a kritikára.) Értekezésemben az idézett helyen csakugyan egymás mellett szerepel dráma és színház terminusa, de nem válik a könyv egészében „állandósult szókapcsolattá”, „csaknem kizárólagos” közös előfordulásuk sem helytálló megállapítás; tisztában vagyok vele, hogy ez két különböző entitás, összemosásukra bírálóm nem hoz példát, és mivel konkrét szövegeken, illetve színházi eseményeken keresztül mutatom be Kierkegaard és a színház, illetve dráma viszonyát, nem is tehettem volna efféle.

Bírálóm rossz néven veszi, hogy elmulasztom Puchner fogalomhasználatának és téziseinek kritikai olvasatát, ami azért nem állt szándékomban, mert az általa leírt jelenség értelmezésére törekedtem. Puchnerre azért utaltam, mert olyan szempontot vont be az interpretáció folyamatába, ami kutatásom számára releváns. Hogy a „beadvány egészét tekintve” a különféle elméletek kritikai észrevételek nélküli átvétele érvényesülne, azért tűnik kétséges megfigyelésnek számomra, mert szakkifejezéseket ugyan átemelek „különböző diszkurzív kontextusokból,” de mindig Kierkegaard-ra és korára vonatkozóan, munkámban „elméleti konstrukciókat” nem használok, így a „kiszakított teorémák összefésülésére” sem lehetett alkalmam.

Kricsfalui Beatrix szerint a „szoros olvasás próbáját” nem állja ki művem azok előtt, akik tisztában vannak „a teorémák eredetével”, s ennek megfelelően idéz a zárszó előtti legutolsó fejezetből. Ugyanakkor nem reflektál a megelőző 328 oldalnyi fejtegetésre, így a bírálat kétharmadához közeledve opponensem dolgozatom tárgyáról még konkrétan nem szólt. Értekezésem zárószakaszában mindössze a kierkegaard-i életmű hatására tekintek ki, a tendenciák meghosszabbítását vizsgálom, egyebek mellett a posztmodern jelenségén. Opponensem szerint egyidejűnek tételezem a filozófia és a színház területén bekövetkező fordulatot, noha azt Puchner Kierkegaard-tól – is – eredezteti, amit aligha tekintenék a modernitás utáni jelenségnek. Természetesen a színház filozofikusabbá válásáról, a filozófia teátrálissá válásáról bővebben szólhatnék, de akkor már messze kerülnék választott tárgyamtól. Amikor pedig a bírálat szerint „csak nevek sorjáznak”, mint Derrida, Deleuze, Foucault és Barthes, Kricsfalusi Beatrix mindjárt hozzáteszi: „Nagy András e neves filozófusok életművéhez kizárólag mások értelmező közvetítésén keresztül fér hozzá.” Ami természetesen éppúgy nem fedi a valóságot, mint ahogy bírálóm azt sem veszi figyelembe, hogy ezeknek a gondolkodóknak kizárólag Kierkegaard-ral kapcsolatos megjegyzéseit idézem a szakirodalomból, mindjárt felvillantva az értelmezés kontextusát is.

Bírálóm Hans-Thies Lehmann-nal kapcsolatosan utalt a Wende fogalmának jelentőségére, és nem érzékeli, hogy értekezésemben a posztdramatikus színházat elválasztottam a „színházi fordulattól”, és míg az előbbi nyilvánvalóan a színház világára értettem, az utóbbi a filozófiára vonatkozott. Vagyis nem kívántam Lehmann-nak tulajdonítani semmiféle, szemléletétől idegen mozzanatot, és azt sem

gondolnám, hogy domináns tendencia volna a posztdramatikus színház, mint erről más alkalommal, és éppen Lehmann kapcsán is írtam. (Ismét egy tudományszervezési kitérő: Lehmann-nal 1999-ben, színművem bemutatóján ismerkedtem meg Frankfurtban, tanítványaival műhelymunkát szerveztünk, könyvének kiadásán az OSZMI igazgatójaként munkatársaimmal dolgoztam, majd Budapestre hívtam mesterkurzus tartására, utóbb szakmai beszélgetést vezettem vele az OSZMI-ban.)

Opponensem javaslata, hogy a színháztudományi terminológia segítségével értelmezsem a performativitást, a szerepszerűséget, az álarcviselést és a többi fogalmat, nem szerepelt terveim között, hiszen értekezésemben nem a kortárs színháztudomány, hanem az eszme- és színház történet, továbbá az irodalomtörténet felől közeledtem tárgyamhoz, felhasználva a Kierkegaard-kutatás eredményeit és a korszak művelődéstörténetének fontosabb forrásait. Amikor pedig „performatív” gondolkodóként határoztam meg Kierkegaard-t, akkor egymástól elválasztva – nem egymáson keresztül, mint bírálóm írja – idéztem fel Timothy Stock és Joseph Westfall koncepcióját, de ugyanezt a kérdéskört vizsgáltam Steven Shakespeare és Martijn Boven interpretációjában, így megállapításom aligha tézisszerű, hanem egy értelmezői diskurzus része.

Kricsfalusi Beatrix a maszk-használat kapcsán felveti, hogy az illúziószínházi színlelést és megtévesztést jelent, de akár a botrányúságíró álarcát is jelentheti; míg Kierkegaard általánosabb, lélektani és egzisztenciális értelmet is tulajdonított neki. Hozzátenném: nem Kierkegaard tulajdonított, hanem álnevei, álarcai, felvett identitásai tették ezt; hiszen éppen ez a szerepjátszás a megkomponált életmű lényegi vonása. Bírálóm szerint Kierkegaard álneves szerzői gyakorlatát az „önszínrevitel” elméleti keretein belül lehet értelmezni, mert a megtévesztés és hazugság „szemantikai rétegeitől” és az ezek által indukált „pszichopatológiai olvasatoktól” csak így lehet megtisztítani. Csakhogy Kierkegaard nem egyszer „hazudott” álarcaiban, sok ponton egymással polemizáló írásokat publikált: „Házasodj meg, meg fogod bánni, ne házasodj meg, azt is meg fogod bánni” – írja, egyebek mellett.

Bírálóm kedvelt fordulata szerint a színház- és performansz-elmélet alapfogalmait azért használom értekezésemben „hétköznapi vagy metaforikus” értelemben, mert nem került látókörmbe „a vonatkozó tetemes mennyiségű szakirodalom”. Állítására legfeljebb annyiban kívánok reagálni, hogy az általa „terjedelmesnek” nevezett bibliográfiámban, és az erre utaló, 1929 lábjegyzetemben azért akadnak elméleti művek.

A transztextualitás szempontjának alkalmazása termékeny megközelítési lehetőséget kínál, és Kierkegaard életművét mind az intertextualitás, a paratextualitás, az architextualitás, a metatextualitás, valamint a hypo- vagy hypertextualitás szemszögéből is vizsgálni lehet, kollégáim számos efféle kísérletet végeztek több-kevesebb sikerrel, én azonban a konkrét szöveghelyek eredetét

kerestem, szerepét, jelentését és színházi relevanciáját, illetve drámákra való utalását vizsgáltam, nem egy elméleti rendszert kívántam alkotni. Hogy ennek nyomán törekvésem csak biografikus, illetve tematikus olvasatig jutott – mint Kricsfalusi Beatrix írja –, azért kérdéses számomra, mert sok esetben éppen a szövegben megidézett drámahős, a kölcsönzött színpadi dialógus, a felvillantott színházi helyzet határozta meg – változtatta, bővítette, idézőjelbe tette stb. – az adott szöveg jelentését. Ez pedig már az álnevek identitásán keresztül választott diskurzus szempontjából is fontos volt, mert ekként reflektált a felvetett esztétikai, filozófiai vagy teológiai kérdésekre.

Bírálom rosszalja, hogy az alcímbe emelt polilógikus kifejezés nem kapott megfelelő szerepet az értekezésben, ugyanakkor utaltam egy összefoglaló tanulmányra, amely olyan értelmezési lehetőségére mutatott Derrida nyomán, amit magam is követtem. Kristeva említését abban a kierkegaard-i kontextusban tartottam relevánsnak, melyet Edward Mooney jelölt ki, a polifónia pedig csakugyan alkalmas fogalom a Kierkegaard-életmű értelmezésére, ezt korábban többször magam is alkalmaztam, de nem Kristevát tekintettem forrásnak, hanem Bahtyint.

Opponensnem is kiemeli a magyar szerzők alulreprezentáltságát, mint a „Kierkegaard-ral foglalkozó magyar filozófusok gyakorlatilag teljes ignorálását.” Filozófiai kérdéseket közvetlenül nem taglaltam értekezésemben, bár a magyar filozófusok Kierkegaard-recepciójáról több tanulmányt is írtam, kutatásom szempontjából csak a már említett Lukács György lehet releváns. (Különös módon a bírálóm által idézett színházelméleti szakirodalomból is hiányoznak a magyarok.)

Hogy az általam felhasznált szakirodalom homogén és „korlátos” volna, azt bírálóm azzal indokolja, hogy olvasmányaim „*Kierkegaard Studies* néven azonosítható diskurzus publikációira” szorítkoznak. Csakugyan van egy *Kierkegaard Studies Yearbook*, könyvsorozat, amely peer-review-k rendszerén keresztül válogat a világszerte keletkezett tanulmányok legjavából, továbbá szakemberek számára megkerülhetetlen az *International Kierkegaard Commentary* több kötete, amely egyes Kierkegaard-művek többszempontú elemzését tartalmazza az angol nyelvű kritikai kiadás megjelenése kapcsán. A *Kierkegaard and...* „legkülönbözőbb variációi” – mint bírálóm írja – nem más, mint a tudománytörténetileg is egyedülálló könyvsorozat, amit Czako István „tudományos enciklopédiának” nevez, amely áttekinti a Kierkegaard-t ért szellemi és művészi hatásokat, értelmezi az életművét egyéb diszciplínák felől meghatározó impulzusokat, továbbá szisztematikusan tekinti át az általa gyakorolt, rendkívül rétegzett, közvetett és közvetlen hatást. Hogy ezek miféle „korlátot” jelentenek, nem tudom, és hogy ezek a könyvek miért fedték el bírálóm szeme elől azokat a monográfiákat, tanulmányköteteket, forráskiadásokat, amelyeket bibliográfiámban felsorolok, nem értem.

Hogy a különféle forrásokból származó teorémákat mindössze „összeszerkesztem”, annak ellentmond, hogy elsőként tettem kísérletet egy terület komplex feltárására, korábbi kutatási eredményekre

támaszkodva és az általánosítás igényével. A példaként idézett passzus egymásra torlódó idézeteire csak ugyanazt mondhatom, amit Jákfalvi Magdolna ugyanerre a passzusra vonatkozó megjegyzésével kapcsolatban feleltem az előbb: szakemberek egybehangzó hipotéziseit ismertettem, művemmel ezek érvényességét kívántam bizonyítani.

A bírálóm által említett „esszéisztikus történetmeséléshez sokkal közelebb álló szerzői attitűd” feltehetően értekezésem stílusára utal, ám a közel kétezer lábjegyzet alighanem megnehezítené egy mese befogadását. Gondolatmenetem irányát dolgozatom elején kijelöltem, munkámat ennek megfelelően strukturáltam, s ezek során kitértem módszertanára is. Összegzésemet azért fogtam rövide, mert az egyes fejezeteken belül általánosítható konklúziók levonására törekedtem, ezek megismétlésétől eltekintettem, másfelől pedig a hatástörténet valamiféle összegzésként is olvasható arról, ami Kierkegaard-tól a dráma és színház számára örökül maradt.

Mindezekkel nem a „tézisszerű összefoglaló” elől kívántam kitérni, hanem jelezni, hogy másféle diszciplínák felől másként is feltárulhat az életmű. A folyamatosan zajló kutatómunka nyomán ugyanis újabb szövegek mutatkoznak meg a korábbi olvasattól eltérő értelemben, további hatások feltárása, utalások meghatározása, kölcsönzések azonosítása, parafrázisok újabb interpretációja várható, hiszen például Jacob Mynster, Hans Lassen Martensen, Johan Ludvig Heiberg, Meir Aron Goldschmidt, Hans Christian Andersen, Henrik Hertz, és sokan mások folyamatosan és inspirálóan voltak jelen Kierkegaard olvasói és írói horizontján, s a velük kapcsolatos kutatások várható eredményei is relevánsak a Kierkegaard-értelmezés számára.

Bírálóm tekintete előtt az értekezésben felvetett tartalmi kérdések – színházak, színészek, előadások kapcsán, tragédiáról, komédiáról, vaudeville-ről, operáról szólva –, elhomályosultak, akárcsak a drámákról szólva, amelyeket Kricsfalusi Beatrix „elszórt drámaelemzéseknek” nevez, noha a Kierkegaard-életmű csaknem minden egyes színmű-idézete, drámahőse, színházi utalása a megfelelő kontextussal szerepel művemben. Hogy bírálóm számára értekezésem „alapos tanulmányozása” nyomán sem világos, hogy az miben haladta meg az eddigi eredményeket, voltaképpen nem csodálom, hiszen a színházelméleti terminológia számonkérésén, a stílus bírálatán, valamint a módszerrel kapcsolatos problémáin túl a dolgozat tartalmi kérdései alig kerültek szóba. Különösen sajnálom, hogy a debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének adjunktusaként Kricsfalusi Beatrix nem kívánt reflektálni azoknak a német íróknak, költőknek, drámaíróknak, gondolkodóknak az értekezésemben érintett nézeteire, műveire, illetve Kierkegaard-ra gyakorolt hatására, akik között olyanok szerepeltek, mint Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Nicolaus Lenau, Joseph Freiherr von Eichendorff, Achim von Arnim, Johann Nepomuk Nestroy vagy akár Johann Georg

Hamann, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling és Georg Wilhelm Friedrich Hegel, de szó van Friedrich Dürrenmatt-ról és Thomas Bernhardt-ról is.

A színház jelentésének teoretikus meghatározása – illetve ennek hiánya – a bírálóiban fontos szerepet kapott, de a konkrét színházak, akár Berlinben, akár Koppenhágában, a bennük megidézett előadásokkal, színészekkel – köztük a német komédiázás olyan nagyságaival, mint Philippe Grobecker vagy Friedrich Beckmann – még említés szintjén sem találkozhattunk az opponensi véleményben. Kierkegaard páratlanul érzékeny recepció-esztétikai megjegyzései *A talizmán* előadása kapcsán, vagy Johanne Luise Heiberg Júlia-alakítása nyomán nem érték el a bírálói ingerküszöböt.

Opponensem szerint tehát egy „megköltött életet” költöttem tovább, bár nem tudom, hogy a Kierkegaard-művekben rejlő utalások, összefüggések, illetve színházat vagy drámát érintő eszme-futtatások feltárása és értelmezése milyen költői műfajba illik. Hogy „felületes szemlélő” vélné csak kutatásnak munkámat, azt a „big data” jelenségének tudja be, vagyis ezek szerint az életmű és a szakirodalom „adatmennyiségét” kezelem mindössze, s ezen belül tárom fel a „tematikus, motivikus, terminológiai kapcsolódási pontokat”. Önmagában talán ez sem lenne érdektelen, én azonban nem ezt az utat választottam, hiszen az adattudományi módszer behelyettesítése a filológiai, illetve eszmetörténeti szemléletmóddal nem tűnt járható útnak a korábbiakban sem (lásd Alastair McKinnon munkáit, például tanulmányát az általam szerkesztett *Kierkegaard Budapesten* kötetben).

Hogy a filozófia, irodalom- és színháztudomány között megnyíló térben csakugyan „a semmibe hullik” értekezésem, vagy esetleg vannak olyan kapcsolódási pontok, éppen az íróként, filozófusként, esztétaként és teológusként, valamint Koppenhága jellegzetes alakjaként is emlékeztető Kierkegaard írásai és tevékenysége között, amelyet a különféle diszciplínák együttese felől lehet megközelíteni, ha ezt a komplexitást konkrét történeti térbe helyezzük és konkrét műveken keresztül szemléljük, az csakugyan fontos kérdés. Erre a kérdésre kerestem választ dolgozatommal, és érdeklődéssel várom az irodalomtudósokból, filozófusokból és a színháztudomány képviselőiből összeállított akadémiai bizottság véleményét, hogy megítélésük szerint törekvésem sikerrel járt-e arra vonatkozóan, hogy „az eddig többnyire elkülönítve tárgyalt diskurzusok együttműködése és számot tevő hatástörténeti összefüggések feltárása tekintetében” –mint Eisemann György írta – csakugyan méltánylandó teljesítményt nyújtottam-e. Hogy a rangos nemzetközi műhelyekkel együttműködve, kutatásaim eredményeit előtűk is bemutatva hozzájárult-e a Kierkegaard-életmű értelmezéséhez színház- és drámatörténeti kutatásaim és megfontolásaim sorozata, és mindezzel gazdagodott-e a 19. századi eszmetörténet egyik legjelentősebb életművének interpretációja.

Köszönöm bírálóim munkáját, köszönöm figyelmüket.

Leányfalu, 2025. augusztus 5.