

AKADÉMIAI DOKTORI ÉRTEKEZÉS

NAGY ANDRÁS

KIERKEGAARD SZÍNHÁZA

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

2023.

TARTALOM

Bevezetés	5
Köszönetnyilvánítás	7
I. PROLOGUS	8
Térkép egy labirintushoz	9
1. Megköltött élet	9
2. Írói stratégia	11
3. A szerzőség drámája	13
4. Ironikus kitérő	15
5. Mire jó a színház?	17
6. Az értekezés	19
7. „Színházi fordulat”	21
8. Kierkegaard színháza	23
II. THEATRUM VITAE	25
Dramatikus biográfia	26
1. Az apa	26
2. Örökölt bűn	32
3. Melankólia	35
Koppenhága színpadán	39
1. „Kis város” – nagy filozófus	39
2. Tanulóévek	40
3. Vallásos megújulás	42
4. Politikai megújulás	44
5. Vizuális megújulás	46
6. Színházak Koppenhágában	48
7. Holberg és Heiberg	54
8. A szellemi „elit”	61
Nők a színen	65
1. A nők „magasabbrendűsége”	65
2. Regine „egyfelvonásosa”	71
3. „...vagy amit akartok...”	74
4. A szakítás színjátéka	77
5. Berlin színházai	81
Elpróbált és eljátszott szerepek	86
1. Az élettal játszott szerep	86
2. A „flâneur”	87
3. Kierkegaard, színművek hőse	89

4. A „Corsaren” szereposztása	94
5. Szerep-próbálgatások: a lelkész, a professzor, a halott	99
6. Mártír? Apostol?	102
7. A hit poétája?	103
8. „Abgang”	105
 III. THETRUM OPERAE	 109
Az álnevek „szereposztása”	110
1. A maszk és a kétely	110
2. Színház	112
3. Szókratész	113
4. Álnevek	119
5. Szerzői szereposztás	125
6. Indirekt kommunikáció	129
7. Közvetlen kommunikáció	133
A „drámaíró”	140
1. Drámatervek?	140
2. Szappanospincék	145
3. Vonzódás a démonihoz	149
4. Don Giovanni	151
5. Faust	159
6. Ahasvérus	163
7. Árnyék	165
A „színikritikus”	170
1. „Aki mindenhez ért...”	170
2. Scribe	173
3. Színészet és színészek	179
4. Anna Nielsen	182
5. Phister	184
6. Alakítások és alakulások	187
7. Válság	189
A „színházesztéta”	199
1. Elméleti kontextus	199
2. Kierkegaard optikája	206
3. Antik és modern tragikum	209
4. Antigóné	211
5. Komikum és tragikum	216
6. A szorongás dramaturgiája	218
7. Bohózat-filozófia	222
Repertoár	226
1. Az utalásokról	226

2. Görögök	227
3. Római színművek	229
4. Német romantika	230
5. Holberg	234
6. Heiberg	239
7. Dán kortársak	242
8. Franciák	246
9. Shakespeare és a hozzá vezető út	250
 IV. THEATRUM IDEARUM	 259
Színház a filozófiában – filozófia a színházban	260
1. Színház és / de / vagy filozófia	260
2. Felhők drámája	262
3. Gondolatok szereposztása	264
4. „Játszd újra...”	267
5. Isten magánszínházában	272
6. Hamlet	276
Színház és egyház	283
1. A vallás dramatizálása	283
2. Krisztus inkognitója	285
3. A képmutatás esztétikája	289
4. Az utolsó szerep	296
 V. EPILOGUS	 300
Drámai hatástörténet	301
1. Poszthumusz színrelépés	301
2. Megihletett kortársak	302
3. Skandináv rezonancia	305
4. Ibsen	307
5. Az örökösök első nemzedéke	312
6. Színpalak mögött, Európában	317
7. Az abszurd	324
8. Például: Dürrenmatt, Frisch, Bernhard	326
9. Posztmodern	329
 Zárszó	 332
 Bibliográfia	 333

BEVEZETÉS

Az itt következő értekezés a szerző szándéka szerint messze túlmutat azon az – egyébként nem csak kutatásra érdemes, de az alábbiakban a korábbi kutatások összegzésére alapuló – kérdésen, hogy mit jelentett a 19. század egyik legnagyobb hatású gondolkodójának, írójának és „szerepjátszójának” a színház, majd pedig miféle átfogó hatást gyakorolt színházra, drámára és gondolkodásra Søren Kierkegaard. Voltaképpen azokat a kérdéseket teszi fel és járja körül a további néhány száz oldal, amelyek a gondolkodó pozíciójával, az általa létrehozott szöveg sajátosságaival, a nézőpontok meghatározó szerepének érzékeltetésével nem csak túlmutatnak az általa felvetett bölcseleti, teológiai és esztétikai problémák meghatározásán, de folyamatosan ezek megoldásának, értelmezésének és újragondolásának elkerülhetetlenségét hangsúlyozzák – még pontosabban: tematizálják, demonstrálják, dramatizálják, mintegy „színre viszik.” Mégpedig nem csak írásaival, de személyisége egészével, továbbá sokrétű és ellentmondásoktól sem mentes tevékenységével- majd pedig továbbgyűrűző hatásával.

Mindez- megítélésem szerint- alapvető eszmétörténeti fordulatot tükröz: Kierkegaard ugyanis életében és életművében mintegy „performatív” gondolkodóként mutatkozott meg, aki nem csak alakította, finomította, próbára tette és módosította, s ekként formálta érvrendszerét és gondolkodását, hanem intellektuális és olykor szociális *performanszként* kortársai és az utókor elé is tárta mindezt. Mégpedig éppen nem korának domináns filozófiai, esztétikai vagy teológiai műfajainak alkalmazásával – az időszak, amelyben alkotott, Hegel beszédmódjának bővületében élt, s ez jelentős mértékben érvényesült a német bölcselet periferiájának tekinthető Dániában –, hanem nyílt, rejtett vagy áttételes dialógusokban, nem egyszer sokszereplős jelenetekben, egymásra reflektáló, párhuzamos narratívák komponálásában.

A komponálás- és beszédmód sajátos „teatralitását” még nyilvánvalóbbá teszi annak az írói eljárásnak az alkalmazása – legalábbis az életmű meghatározó részében –, amely egyes, kitalált szereplőkön, azok interakcióin, dialógusain és monológjain keresztül formálta meg azt a gondolkodói univerzumot, amelyet „Kierkegaard műveiként” ismerhetünk, de amelyet voltaképpen az általa teremtett szereplők hoztak létre, és alakítottak tovább, nem egyszer drámai következményekkel – vagyis a gondolkodás átcsapásával fiktív és valóságos létrehozójuk életébe, sorsába. A teoretikus diskurzust Kierkegaard folyamatosan kimozdította hagyományos pozíciójából a szemszögek váltogatásával, az ezt reprezentáló fiktív szereplők akcióival, majd a különféle narratívák nem egyszer polemikus kompozíciójával. Így tehát az elméleti kérdésektől elkülöníthetetlen ezek nem egyszer beszédes „operacionalizálása”, amit

ugyanakkor áthatott a közvetlen, illetve közvetett kommunikáció megannyi sajátossága, amelynek jelentősége – mert jelentése is – elkülöníthetetlen a teoretikus dilemmáktól.

Mindezt tovább árnyalja, hogy az álneves művek és a Kierkegaard saját neve alatt publikáltak mellett ott vannak a reflexiókat, mű-kezdeményeket, személyes mozzanatok és számtalan egyéb fontos impulzust megörökítő naplók, jegyzetek, „papírok”; amelyek elkülöníthetetlenek Kierkegaard tevékenységének ugyancsak átgondolt, mintegy megkomponált epizódjaitól, melyek Koppenhága „színpadán” zajlottak: egyetemen és templomban, társaságban és utcán, színházban és kávéházban; nem egyszer botrányokkal együtt, amelyek teatralizálásával tudatosan élt a szerző. Így az élet számos mozzanatának „prezentálása” teszi teljessé a vizsgált kérdések felvetését, amelynek nyomán szerep és szereplő viszonya értelmezhető.

A színház és színmű azonban a felvetett kérdések vizsgálata során nem csak kompozíciós elv, metafora, vagy esztétikai mintázat, hanem szociális tér is, a kezdeti „tömegkommunikáció” fóruma, műalkotások hatásmechanizmusának helyszíne, továbbá a látott előadások és olvasott színdarabok révén Kierkegaard számára a folyamatos referencialitás alkalmá; s mindezekon túl – az egyetem és az egyház mellett – a szellemi tájékozódás orientációs pontja a korban. Kierkegaard mindezekkel nem csak tisztában volt, de épített is erre a komplex hatásmechanizmusra; és vonzódott hozzá, pályája csaknem egész terjedelmében.

Mindezek nyomán Kierkegaard eminensen színházi reflexiói, utalásai, eszmefuttatásai vagy akár dráma-kezdeményei fontos szerepet játszanak a továbbiakban, de nem ezek jelentik az értekezés döntő forrásait, mert ezek is abba a komplex látás- és alkotásmódba illeszkednek, amelynek teátrális jellege az életmű – és az élet – egészében formálódott meg. És bár Kierkegaard színikritikái, színházesztétikai írásai, színmű-töredékei, drámaelemzései vagy színészportréi fontos szerepet kapnak a továbbiakban, az analízis elsősorban ezeken keresztül azokra az összefüggésekre irányul, amelyek egyetemesebben határozták meg Kierkegaard mentalitásának és gondolkodásának teatralitását, mint az esetleges – és nem egyszer zseniális – színházi vagy drámai „esettanulmányok”. Hiszen éppen az előbbi révén válhatott Kierkegaard hatása csaknem elementáris: filozófiában, teológiában, irodalomban – és színházban; így az értekezés végére leszűkül a szerzői optika, és elsősorban a színházi és drámai hatástörténet fontos mozzanatai kerülnek elő, természetesen abban a komplex teoretikus térben, amelyet műveivel és ezek pozicionálásával Kierkegaard maradandóan megteremtett.

Leányfalu, 2022-2023.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Művem létrehozásának ötlete legelőször a *Kierkegaard és a művészetek* konferencián fogalmazódott meg 2009-ben,¹ Jon Stewart biztatása és segítsége a továbbiakban is meghatározó volt. Ugyanakkor Kierkegaard hatása a drámairodalomra és a színházra már az 1992-es *Kierkegaard Budapesten* eseménysorozat idején is felmerült, Masát András előadása nyomán² és a különféle rendezvényeket (szeminárium, színházi előadás, Kierkegaard hatását tükröző kiállítás, művei által ihletett koncert, írásaiból összeállított kabaré stb.) követő beszélgetéseken. Kutatásaim során hathatós segítséget kaptam az életmű egyik fordítójától és a korszak legkiválóbb kutatójától, Bruce H. Kirmmse-től, továbbá Georg Pattisontól és Gordon Marinótól. Munkám elvégzéséhez döntő támogatást jelentett a Fulbright Commission ösztöndíja a Hong Kierkegaard Library-be (Northfield, Minnesota, USA) 2014-2015-ben, ahol pedig Erik Hong és Cynthia Lund nyújtott jelentős segítséget.

¹ A konferenciát az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet szervezte a koppenhágai Søren Kierkegaard Research Centre-rel együttműködésben.

² Az eseménysorozat 1992. december 1-től 4-ig zajlott a Budapesti Kamaraszínház szervezésében, Masát András: „Kierkegaard – Ibsen drámáiban” című előadását lásd: *Kierkegaard Budapesten*, szerk.: Nagy András, Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1994. pp. 331-346.

I.

PROLOGUS

TÉRKÉP EGY LABIRINTUSHOZ

1. Megköltött élet

A 19. század elejének gondolkodói és alkotói számára – nem egyszer a német romantika inspirációjára és remekműveinek bűvkörében – az élettől teremtett distancia alapvető jelentőségű volt, sokszor éppen a konvencióktól vagy a rájuk kényszerített sorstól kimért távolság feltételeként. Friedrich Schiller elmenekült a szülővárosában rá váró élet elől, Novalis saját nevével együtt cserélt identitást, Hölderlin egy különleges világot teremtett a maga számára, és belemenekült – a sor hosszan folytatható. A korszak meghatározó jelentőségű művészei számára az ön-azonosság kérdése nem lehetett véletlenszerű, nem maradhatott a születés adottsága vagy külső körülmények kényszere, hanem választás és döntés volt – adott esetben nagyon is megfontolt döntése, máskor éppenséggel drámaian váratlan elhatározása. Költészet és élet így ért egymásba, s teremtett korábban ismeretlen szintézist, olyannyira, hogy a „költői létezés” – ahogy Kierkegaard később megfogalmazta³ – számára egyenesen az autentikus létezés feltétele volt. Az ekként „megköltött élet” pedig arra szolgált, hogy az élettel is ki lehessen mondani azt, amit a „költőietlen,” a választatlan, a mindennapi létezés csak elfedne.⁴ Amikor fiatalkori barátjának, Emil Boesennek levelében Kierkegaard arról írt, hogy mindent „költői tárggyá változtat,”⁵ akkor nem csak korábban lezárult, boldogtalan és ihlető szerelmi történetére utalt, de ezen keresztül arra az életre, amelyet ennek jegyében kezdett komponálni – élni.

Bocsássuk előre: Kierkegaard mind a filozófiában, mind a teológiában maradandót alkotott, ezt azonban és elsősorban mégiscsak íróként tette, ahogy egyik legjelentősebb és legérzékenyebb olvasója és értelmezője, Martin Heidegger határozta meg: Kierkegaard eszerint nem gondolkodó volt, hanem „vallásos író.”⁶ Maga a dán szerző azonban saját műveiről szólva inkább költészetről beszélt, önmagát pedig számos alkalommal költőként határozta meg. A költészet nem csak emelkedettséget és stilizációt tartalmazott, de ekkoriban „drámaköltészetet” is jelentett, mégpedig a hegeli – és őt

³ Az értekezésben alkalmazott hivatkozásokról és a forráskezelésről lásd a bibliográfia bevezető megjegyzéseit. Kierkegaard, Søren, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. szerk.: Niels Jørgen Cappelorn, K. Brian Söderquist, Joel Rasmussen, Bruce H. Kirmmse, George Pattison and Vanessa Rumble, New Haven: Princeton University Press, 2011. p. 24.

⁴ Lásd: Lukács György, „Søren Kierkegaard és Regine Olsen”, in: *Nyugat*, no. 6, 1910. pp. 378-87. továbbá: *Ifjúkori művek*, szerk.: Tímár Árpád és Zsámboki Mária, Budapest: Magvető, 1977. pp. 287-303; lásd még: *A lélek és a formák. Kísérletek*, Budapest: Franklin 1910. pp. 129-50. A költői létezés gondolatának eredetéről lásd: Rudolph Kassner, *Motive. Essays*, Berlin: Fischer Verlag, 1906. pp. 1-76.

⁵ Idézi Eric Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, Evanston: Northwestern University Press, 2011. p. 25.

⁶ Martin Heidegger a *Holzwege* című könyvében utalt erre, idézi: John D. Caputo, „Kierkegaard and Heidegger and the Founding of Metaphysics,” in: *International Kierkegaard Commentary*, szerk.: Robert L. Perkins, Vol. 6. Macon: Mercer University Press, 1993.

követően: a Koppenhágában olyannyira domináns heibergi⁷ – esztétikai hierarchián belül a műfajok között a legmagasabb rendű volt, mert szintézist teremtett. Amikor Kierkegaard – pályája vége felé – áttekintette hatalmas életművét, és ennek kapcsán „szerzői tevékenységem egész drámájáról”⁸ szólt, akkor a megköltött életen túl sejtette a költői létezés és teremtés konfliktusait, kríziseit és kollízióit, amelyet nem csak az egyes művekben, de a művek által hozott létre.

Hogy Kierkegaard ugyanannyira vált saját írásainak teremtményévé, mint azok az ő alkotásaiáé, azt elemzők hamar felismerték, s ennek nyomán kínálkozott annak lehetősége is, hogy akár egész élete egy önmaga által írt és rendezett színműként mutakozzon meg, ha jelentése és hatása el is tért létrehozója eredendő szándékaitól.⁹ A szerzők „teremtése” és szerepeltetése, ennek nyomán az indirekt kommunikáció jelentése, a hatáselemek belekomponálása a művekbe, a dialógusok komplexitása, a narratív tér tágítása és változtatása, a szerepjátszás folyamatossága és tudatossága a művek és az élet eseményei kapcsán ugyanannyira teremtettek távolságot a valóságtól, mint amennyire megkísérelték formálni azt – mégpedig költészetté, elsősorban drámaköltészetté. Így tehát Kierkegaard az „életével is írt” – Henning Fenger meghatározása szerint – ez pedig „szellemében olyan szerzőkkel rokonította,” mint Shakespeare, Molière vagy Strindberg. Hiszen „ha színház az egész világ – folytatta Shakespeare nyomán Fenger –, akkor ez a színház sokkal igazabb, autentikusabb lehet, mint a való élet.”¹⁰ Az életművet más szempontból áttekintő Jørgen Bukhdahl szerint pedig éppen ez az „irodalmon belüli irodalom”¹¹ volt képes olyan közeget teremteni gondolatai, felismerései, eszmefuttatásai számára, amelyet nem hozhatott volna létre sem a tradicionális filozófiai diskurzusok nyelvén, sem a kortárs koppenhágai irodalmi „fősodor” modorában. Ez persze megpecsételte Kierkegaard sorsát, műveinek recepcióját és nem kis mértékben poszthumusz hatástörténetét; komoly erőfeszítés, majd pedig drasztikus szemléletváltás kellett ahhoz, hogy a nevetséges különc, az arrogáns zseni vagy éppen a plebejus eredetű flâneur eredetisége, és ennek révén érzékelhető jelentősége megmutakozzon, mint egy olyan szereplőé, aki maga írja, rendezi, és népesíti be költői működésének nagyon is valóságos terét; hogy azután mindez visszájára forduljon, és szinte az álnevek „lényei” határozzák meg, hogy voltaképpen ki is volt Søren Kierkegaard.

⁷ Johan Ludvig Heiberg (1791-1860) költő, drámaíró, filozófus, kritikus és színikazgató, a koppenhágai aranykor szellemi vezéralakja. Lásd: *Johan Ludvig Heiberg, Philosopher, Littérateur, Dramaturge and Political Thinker*, szerk.: Jon Stewart, Copenhagen: Museum Tusculanum Press & Søren Kierkegaard Research Centre, 2008.

⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit. p. 24.

⁹ Lásd erről Alastair Hannay, *Kierkegaard. A Biography*. Cambridge: University Press, 2001. pp. X-XII.

(„[Kierkegaard] became as much a product of his writings as they were of him. (...) to present his own life in the form of a drama. (...) life then became a self-written and self-produced stage piece.”) Továbbá: Henning Fenger, *Kierkegaard, the Myths and their Origins: Studies in the Kierkegaardian Papers and Letters*, New Haven: Yale University Press, 1980.

¹⁰ Ibid., pp. 24-25.

¹¹ Jørgen Bukhdahl, *Søren Kierkegaard and the Common Man*, Grand Rapids, Michigan: William & Eerdmans Publishing Company, 2001. p. 82.

2. Írói stratégia

Mindehhez természetesen szükség volt Kierkegaard „ragyogó dramaturgiájára,” ami – az életmű performativitására fogékony elemzők szerint¹² – abból eredt, hogy különféle, jellegzetes karaktervonásokkal meghatározott, elképzelt személyiségeket rendelt a művekben megformált, eltérő nézőpontokhoz, gondolatmenetekhez, narratívákhoz; álneves szerzőkként. Így eltérő alakokkal, sajátos jellemekkel, mögöttük sejthető sorsokkal, és – színházi ihletésre – beszélő nevekkal „hozatta létre” ezt a különleges gondolati konstrukciót. A Győztes Remete, a Vidám Könyvkötő, Lépcsős (vagy Lajtorjás) János, a Koppenhágai Őrszem és a többi író mintegy teatralizálta magának a gondolkodásnak igencsak plasztikus és komplex folyamatát, amely közvetve vagy közvetlenül tartalmazta az ellenvetéseket, a kommentárokat, a különféle szellemi útágazásokat is.¹³ A fiktív gondolkodók ön-reflexiói éppolyan fontosakká váltak, mint a formálódó gondolatok, vagy akár az ábrázolt interakciók mentén módosuló jellemű, kitalált karakterek. A *Félelem és reszketés* Ábrahámjának szerep-lehetőségei – amelyeket a gyerekáldozat mentén végiggondol a szerző, Johannes de silentio – nem különíthetők el a szöveg teológiai vagy filozófiai jelentésrétegeitől, ellenkezőleg: mintha éppen ezek a drámai kollíziók értelmeznék a bölcséleti és vallási dilemmákat. Az *ismétlés* című könyv egyik helyszíne: a színház pedig mintegy Hérakleitosz folyójának analógiájaként mutatkozik meg, hiszen a képzeletbeli szerző ugyanarra a kérdésre keresi a választ, mint az antik bölcs: van-e, lehetséges-e ismétlés.

Kierkegaard itt egyszerre drámaköltő, játékos, és kísérletező – legalábbis utóbbi művének alcíme szerint.¹⁴ Ezért nevezi Erik Ziolkowski – mások mellett – „performatív írói stratégiának” Kierkegaard alkotásmódját, őt pedig a performatív szerző prototípusának.¹⁵ Mindez persze az eszmék színháza¹⁶ – vagyis az absztrakció elkülöníthetetlen sajátossága a színre vitt kollízióknak, ugyanakkor éppen ebben látja és láttatja a drámaiságot: „drámai filozófussá” válik így Kierkegaard – Bartholomew Ryan terminusával –, akit nem eszmefuttatás vagy spekuláció, hanem az ábrázolt konfliktusok, krízisek és költőien megformált cselekedetek juttatnak el a végső konklúzióhoz.¹⁷ Amit azután egy másik álneves

¹² Timothy Stock, „Kierkegaard’s Theatrical Aesthetics from Repetition to Imitation”, in: *A Companion to Kierkegaard*, szerk.: Jon Stewart, Hoboken: Blackwell, 2015. p. 368.

¹³ Ibid., p. 375. Az álnevek eredeti formája: Victor Eremita, Hilarius Bogbinder, Johannes Climacus, Vigilius Haufniensis.

¹⁴ Az *ismétlés*. Constantin Constantius próbálkozása a kísérleti pszichológiában, ford.: [németből] Gyenge Zoltán, Budapest: Ictus, 1993. Dánból Soós Anita fordította, ez a Jelenkor Kiadónál jelent meg Pécsen, 2014-ben.

¹⁵ Stock, „Kierkegaard’s Theatrical Aesthetics...” op. cit., p. 367.

¹⁶ Eric Ziolkowski, „Introduction”, in: *Kierkegaard, Literature and the Arts*, szerk.: Eric Ziolkowski, Evanston: Northwestern University Press, 2018. p. 17.

¹⁷ Bartholomew Ryan, „Kierkegaard’s Experimental Theater of the Self”, in: *From Hamann to Kierkegaard*, szerk.: José Miranda Justo, Elisabete M. de Sousa, Fernando M. F. Silva, Lisbon: Center for Philosophy at the University of Lisbon, 2017. p. 84.

szertő másféle konklúzióhoz juttat, és az is végső lesz. De nem csak eszméről van szó, hanem az eszmélkedőről is, így ennek a különös, költői „utazásnak” a végén érkezik el a személyiség önmagához¹⁸ – mintha csak Peer Gynt színpadi alakváltozatainak bölcséleti keletkezéstörténetét szemlélnénk.

A másik fontos – és színházi – sajátossága ennek az időbeli és térbeli „utazásnak” a képszerűség, a rendkívül erőteljesen telített metaforikus szöveg, sokszor demonstratíván költői, amely szinte megjelenítés után kiált – és voltak is kísérletek, amelyek „rövidre zárták” volna az eszmék drámáját a színpadiakkal.¹⁹ Hiszen Kierkegaard műveinek többségét jellemzi, hogy mintegy „színre viszi” dilemmáit. És itt ismét csak fontos felismerésre épít: a „kép fenomenológiája” ugyanis – írja Timothy Stock – „belsőleg megelőzi a gondolat létrejöttét,”²⁰ és éppen ezt a folyamatot ábrázolják Kierkegaard és álnevei. A *Csábító naplójának* megrendítő szépséggel láttatott erotikus pillanatai, a *Stádiumok az élet útján* pazarul megrendezett lakomájának különleges atmoszférája, ahogy a Morija hegyére vezető út ábrázolása nélkül nem lennének értelmezhetők pontosan a teoretikus kommentárok, reflexiók és konklúziók sem, mert ezek a helyzetek, jelenetek, képek kontextust teremtenek és jelentéstöbblettel látják el az eszmefuttatásokat. Amelyek mindig egy-egy szemszögből konstruálják meg saját érveiket – hogyan is történhetne másként – majd egy másikból ezek továbbgondolását, kiterjesztését, általánosítását – vagy éppen cáfolatát. És ezeknek a szemszögeknek a megkomponálása az életmű egyik legfőbb sajátossága, ennek kontextuális jelentése mentén értelmezhető csak a szöveg, amelynek nem egyes soraiban, hanem építményének egészében – konstrukciójában – mutatkozik meg a szerzőkön túli szerző (vagy „szerzőket szerző szerző”²¹), maga Kierkegaard.

Éppen ez az írói, illetve kompozíciós stratégia képes az esztétikai bevonására a teoretikus diskurzusból, s terjeszti ki a pusztán gondolatit az élményszerűre, akár katartikusra. És ez elsősorban a színházi, illetve a drámai katarzis analógiára épül, s egyben jelzi Kierkegaard rendkívüli otthonosságát a költészet különleges műfajában: drámaköltészetben, vagyis színpadon. Mindez nem csak kifinomult érzékenységet finomította tovább akkor, amikor színházi kérdésekről szólt – márpedig életműve számos pontján szólt színházról, drámáról, színészekről –, de ezek révén a mimetikus formák

¹⁸ Ibid., p. 82. „[Kierkegaard]’s strategy in philosophical journey to selfhood is a performance on stage.”

¹⁹ Az ismert Kierkegaard-kutató teológus és filozófus, George Pattison Az *ismétlés* alapján színdarabot írt, amelyet felolvasószínházi formában 2013-ban Oxfordban be is mutattak.

²⁰ Stock, „Kierkegaard’s Theatrical Aesthetics...” op. cit. p. 367.

²¹ Joseph Westfall, *The Kierkegaardian Author. Authorship and Performance in Kierkegaard’s Literary and Dramatic Criticism, Kierkegaard Studies Monograph Series*, Berlin: De Gruyter, 2007. op. cit. p. 30. „...the essentially anonymous author of the authors authors authors.”

jelentőségét²² is alkalmazta a bölcseletben és a teológiában, legyen szó akár Szókratészről, akár identitásról, vagy éppen a kortárs egyház – számára képmutató – gyakorlatáról.

Írásaiban Kierkegaard több alkalommal is utalt Alexandriai Kelemenre, aki úgy akart írni, hogy az eretnekek ne legyenek képesek szövegei megértésére.²³ Mintha ugyanezt az eljárást követte volna saját életművében is Kierkegaard: csak a beavatottak, a kiválasztottak, a „hívők” foghatják fel teljes egészében mindazt, amit közölni akart; vagyis azok, akik ennek a káprázatos színjátéknak megtekintésére váltottak jegyet.

3. A szerzőség drámája

Kierkegaard életművének, mint sajátos színházi konstrukciónak a feltárása már csaknem egy évszázadra tekint vissza. Az elsők között Martin Thust írt Kierkegaard „marionettszínházáról,”²⁴ 1925-ben. A zsinóros báb meghatározása azért pontos, mert az álneves szerzők – a voltaképpeni szereplők – egyértelműen mozgatva vannak, az álnevek paravánja mögött álló bábos nyilvánvalóan nem engedi önálló életre kelni őket, minden gesztusukban az ő akarata érvényesül, de mert többen vannak és többféle szituációt formálnak meg, dialógust, polémiát, interakciót, akár konfliktust kell teremtenie a „bábosnak” a mozgatással. És bár Thust a „vallásos élet” drámaköltőjéről beszélt elsősorban, ma már inkább azt érzékeljük, hogy az esztétikai vagy éppen bölcseleti kérdések sem voltak kevésbé drámaian feltéve és megmutatva – csak éppen a vallás drámája nagyon is nyílt színen játszódott, szembeszállva a dán állam legfőbb erkölcsi és ideológiai támaszával: az egyházal; így a kortársak számára jelentősége rendkívüli volt – nem csak drámai, de mintegy politikai, vagy akár történelmi értelemben is.

Relevanciája azonban mindezeket túl is érzékelhető: Kierkegaard szerzői stratégiájáról szólva Avi Sagi azzal tágította tovább az alkotásmód értelmezésének horizontját, hogy magában a színházban „a létezés ontológiai struktúráját” fedezte fel, amelynek legfőbb komponense az eldöntetlenség, a nyitottság, a lehetőség. A színház tehát „az esélyek totalitásának kvintesszenciális megtestesülése,”²⁵ hiszen a mindennapi életben csakis ezek a eszközök alkalmasak a legkülönbébb alternatívák érzékeltetésére, megteremtésére, kibontására, és megvalósításuk végigvitelére; amelynek nyomán a szereplők „önazonossága” is létrejöhet, választott szerepükkel.²⁶ III. Richárd csakugyan dönthet úgy, hogy gazember lesz, Hamlet elhatározhatja, hogy tébolyultként vesz részt az udvar életében, Holberg

²² Lásd erről bővebben: Jane Ellert Tammany, *Henrik Ibsen's Theater Aesthetics and Dramatic Art: A Reflection on Kierkegaardian Consciousness: Its Significance for Modern Drama*, New York: Philosophical Library, 1980.

²³ Erről bővebben: David Cain, „Notes on a Coach Horn: Getting Further, Revocation and Repetition”, in: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 6. op. cit., p. 338.

²⁴ Martin Thust, „Das Marionettentheater Sören Kierkegaards”, in: *Zeitwende I*, (1925) pp. 18-38.

²⁵ Avi Sagi, *Kierkegaard, Religion and Existence, The Voyage of the Self*, Amsterdam - Atlanta: Rodopi, 2000. p. 61.

²⁶ Ibid., p. 61.

drámahőse, Erasmus Montanus elfogadhatja a többség nyomására, hogy a föld lapos. Mindezek paradox módon bontják ki az egyéniségben szunnyadó lehetőségeket – miután eljátszottak különféle, eltérő, egyéb lehetőségekkel. A játék pedig a színház jelentéskörének egyik legfontosabb terminusa, maga a színdarab – adott esetben maga a dráma – is játék: play, Spiel, egyebek mellett dánul is (Spil). Kierkegaard pedig nem csak annak a korszaknak volt gyermeke, „amelyben a színház egyben életet is jelentett” – mint Henning Fenger írta róla, eszme- és kultúrtörténeti kontextusba helyezve a dán gondolkodó színház iránti vonzalmát –, de a játékokat nélkülöző gyerekkor nyomán és miatt, műveiben végre szabadon és önfeledten játszhatott a megannyi elfojtást és traumát öröklő fiatalember.²⁷

Az álnevekkel tehát Kierkegaard nem csak – mint Edward Mooney írta róla²⁸ – „dramatikus narratívát” hozott létre, de egyben színpadi szereplőknek tekinthető alakokat „léptetett fel”,²⁹ Henning Fenger értelmezése szerint. Így adott esélyt a „szerzőség drámája”³⁰ arra, hogy felmenjen a függöny a „spirituális élet színházában” – George Pattison terminológiáját alkalmazva.³¹ Az „álneves szerzőség színpadán Kierkegaard bemutathatta a rejtőzés, humor és megtévesztés személyes és komplex kapcsolódási pontjait”³² – írta Timothy Stock, és így lett belőle „a legalkalmasabb médium sűrű filozófiai és vallásos reflexiókra”³³ – Ronald Green értelmezésében. Mindezzel pedig egy olyan hagyományt teremtett, amelyet – az eszmetörténeti tradíciókat kutató Green gondolatmenete szerint – továbbadott a filozófusok és írók egy századdal ifjabb nemzedékének: mások mellett Sartre-nak, Beauvoir-nak és Camus-nak. Másfelől pedig mintegy felhívta a színházcsinálókat és -értelmezőket nézetei alkalmazására, verifikációjára vagy falszifikációjára – szakítva egyben a humortalan bölcselkedő komolyság monologikus kényszerével.

Mindezek nyomán aligha véletlen, hogy Kierkegaard több művét jellemzi a tudatosan megkonstruált színházi atmoszféra, s ezen belül sokszor egyenesen színházi helyzeteket jelenített meg: a *Vagy – vagy* számos pontján operát nézünk, a már említett *Az ismétlésben* egy berlini színházba kalauzol el minket,

²⁷ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and their Origins...* op. cit., p. 25. Emlékezések szerint Kierkegaard gyerekként nem rendelkezett játékszerekkel, egyedül egy orsóval játszott olykor. Lásd: Bruce Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, Princeton: University Press, 1996. pp. 3-18.

²⁸ 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.

²⁹ 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.”

³⁰ 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.

³¹ 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.

³² 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 Venstryng, Peter Sajda, Berlin: De Gruyter 2013. p. 309.

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

máskor pedig egy színpadi felújítás krónikása lesz, a korszak ünnepezt színésznőjéről, Fru Heibergről írva a *Fædrelandet* című lapban. Egyben megajándékozta a filozófiát és a teológiát is a színpadra irányuló „bámulás”³⁴ meghatározásával, aminek nyomán lényegileg mutatkoznak meg azok a köznap mozzanatok, amelyek fölött egyébként átsiklanánk. És ebben előlegezi a Sartre által leírt „regard” jelenségét, egyben a plaszticitás lehetőségével: több irányból szemlélve ugyanazt a helyzetet, kérdéskört – így mutatva meg teljességében a vizsgált „tárgyat.”

Végezetül fontos hozzátenni, hogy mindezt egy „költő” fogalmazta meg: a kierkegaard-i corpus jelentős része tehát egy poéta műve, hiszen voltaképpen irodalmi alkotásokat teremt ez a dramaturgiai beszédmód, s – ennek nyomán - játék-mód. Ennek performatív sajátosságairól írva Westfall hívja fel a figyelmet arra, hogy interpretációja során el kell különíteni az írás és a szerzőség kérdését: az előbbi az irodalom diszciplínájához tartozik, az utóbbi az identitás meghatározásához.³⁵ Ennek pedig a későbbiek számára lesz rendkívüli jelentősége.

4. Ironikus kitérő

Az életmű jelentős részét még egy – a távlat létrehozásához szükséges – vonás jellemezte, mégpedig az irónia; a német romantika kedvelt alanya és tárgya, a korszak meghatározó műveinek fontos sajátossága – továbbá Kierkegaard első nagylélegzetű munkájának „címszereplője.”³⁶ Szókratész, mint az ironikus „archetípusa” talán legplasztikusabb – mert kortársa által leírt – megmutatkozásában ég és föld között lebeg egy kosárban, ahogy Arisztophanész ábrázolta *Felhők* című komédiájában, s ebből az ifjú Kierkegaard azt a következtetést vonta le, hogy „az ironikus könnyebb, mint a világ.”³⁷ Ez pedig a görög bölcs pozíciójához, látásmódjához és módszeréhez elválaszthatatlanul hozzátartozott; és ennek színházi eredetéről disszertációja tizedik tézisében írja Kierkegaard, hogy „Szókratész idejében az *eiron* ismert közreműködője volt a görög termékenység-rítusoknak, amely hozzájárult a színházi formák világra jöveteléhez.”³⁸

³⁴ Lásd: Chenxi Tang, „Repetition and Ninetienth Century Exprimantal Psychology”, in: *Kierkegaard Studies Yearbook 2002*, szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Jon Stewart, Christian Fink Tolstrup, Berlin: De Gruyter 2002. p. 109. „(...) every accidental detail gains significance thanks to his [Constantin Constantius] theatrical gaze.”

³⁵ Joseph Westfall, *The Kierkegaardian Author*, op. cit., p. 144.

³⁶ Kierkegaard doktori disszertációját *Az irónia fogalma, állandó tekintettel Szókratészre* címen, több éves kutatómunka után 1841-ben védte meg, később önállóan is megjelent, de visszatekintve nem sorolta életművéhez.

³⁷ Søren Kierkegaard, *Egy még élő ember írásaiból, Az irónia fogalmáról*, ford.: Soós Anita és Miszoglád Gábor, Pécs: Jelenkor, 2004. p. 176.

³⁸ A tézisek nem szerepelnek a magyar kiadásban. Lásd: William McDonald, „Kierkegaard’s Use of the Socrates of the Memorabilia”, in: *Kierkegaard and the Greek World*, KRSRR [Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources] Vol. 2. Tome I. szerk.: Jon Stewart és Katalin Nun, Burlington: Ashgate, 2010.

Később az ifjú mágiszter-jelölt azzal folytatta, hogy „az iróniát a rövidség kedvéért színlelésnek szokták fordítani” – így tehát ugyancsak a performativitás alapkategóriájáról van szó –, amit alkalmazni is fog majd életművében. A szemlélődés vagy tettetés iróniáján túl azonban a cselekvő, avagy drámai irónia külön változatot képvisel³⁹ közvetett hatásával, sorsszerűségével, cselekvésének ábrázolásával – és mindebben érzékeltetett távolságtartásával. Ennek során arra a szókratészi „dramaturgiára” épít, amely a kérdezés mesterségének ad prioritást mindenféle egyéb kommunikációs formával szemben, s amit a bábamesterség örökletességével magyarázott a görög bölcselelő.⁴⁰ Közismerten ugyanis maradandóbb az a felismerés, amit a maga erőfeszítéseivel szerez meg az ember, mintegy az eredendő tudás felidézéseként, mint az, amit pusztán közölnek vele; és ezt nem csak tudta Szókratész, de hirdette, alkalmazta, és sikerét érezte is. A tettetés tudatlanság, a szerepjátszásban rejlő „rávezetés” éppolyan fontos volt a peripatetikus athéni gondolkodó számára, mint az a jellemvonása, amit minden ironikusra ráoszt Kierkegaard: „az irónia olyan karakterszerep, amelynek megformálóját végképp nem érdekli, hogy értik-e.”⁴¹

A távolságtartás, a reflexió, a szerepjáték mellett volt még egy vonás, ami az irónia mentén meghatározóan fontossá vált Kierkegaard számára: a közvetett kommunikáció jelentősége. Szemléletének alakulását alapvetően befolyásolta Johann Georg Hamann, aki az irónia kapcsán utalt az indirekt kommunikáció jelenségére – hangsúlyozva egyben, hogy a közvetett kommunikáció Szókratészen túl Krisztus tevékenységének is kulcsa volt.⁴² Az ő esetében sem elsősorban a szavai számítottak, hanem a tettei, és éppen ez lesz majd Kierkegaard kései vallásbölcseleti fordulatának indítéka, ami szerint az egyház végzetesen és irreverzibilisen fordította meg a krisztusi jelentést a hierarchiáját.

Ezen a ponton azonban Kierkegaard már elhagyja az álneveket és a szerepeket, és saját maga lép a nyilvánosság elé. Nem játszik, nem mímél, nem tett – nem lesz többé szerkesztője vagy kiadója saját álneves műveinek. És ez utóbbi is döntő jelentőségű: a kiadó ugyanis – dánul: Udgive – nem csak a publikálás terminusa, de ennél jóval általánosabb, ugyanakkor Kierkegaard számára specifikusabb: a szó értelme a tettetés, a játék jelentéstartományáig nyúlik.⁴³ A kettő tehát mindaddig szinonima volt Kierkegaard számára.

³⁹ Kierkegaard, *Az irónia fogalmáról*, op. cit., p. 259.

⁴⁰ A módszer maieutika néven ismert, amely a bábamesterség részeként a „világra segítséget” fejezi ki. A hagyomány szerint Szókratész anyja bába volt, Maia pedig görög istennő, aki a szülést és a növények sarjadását figyelte.

⁴¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., p. 430.

⁴² McDonald, „Kierkegaard’s Use of the Socrates of the Memorabilia”, op. cit., p. 204.

⁴³ Lásd Hugh S. Pyper, „The Stage and Stages in a Christian Authorship”, in: *International Kierkegaard Commentary*, szerk.: Robert L. Perkins, Vol. 17. Macon: Mercer University Press, 2007., pp. 209-210. Továbbá Westfall, *The Kierkegaardian Author...*, op. cit. p. 31.

Aki ekként nem – vagy nem csak – „drámaköltője”, előadója vagy kellékes lehetett az életművével bemutatott előadásnak, hanem egyik szereplője is. Hiszen egyrészt akkor is kívülről látta magát, amikor szerepet játszott,⁴⁴ másfelől pedig a drámaírói szerepet is megírta magának, és eljátszotta. Ebből a szempontból fontos támpontot nyújthat az értelmezés számára a név- és álnévhasználat. Joseph Westfall terminusait kölcsönözve: azok a művei, amelyek irodalmi kritikának tekinthetők „veronim” (saját, valóságos nevű) vagy „anonim” (névtelen) szerzőjű írások Kierkegaard-nál, a színikritika anonim vagy pseudonim (álneves); és az utóbbiak közül is csak kettőt publikált életében (Zerlina szerepéről a *Don Giovanniban*, illetve Júliáról, Heibergné alakításában), noha többet is írt. Ez pedig markáns különbséget jelez a saját néven, névtelenül vagy álnéven publikált bölcseleti és teológiai írások között, míg a naplók – az elemző szerint – ebben az értelemben nem részei a szerzőségnek, mert azokat nem az írói intenció és a választott identitás hozta létre, hanem a választatlan, a sorsszerű, a valóságos élet.⁴⁵

5. Mire jó a színház?

A színház nem csak arra volt alkalmas Kierkegaard számára, hogy a „drámaköltő” megtalálja a megfelelő fórumot önkifejezése számára, vagy – életművének kései metaforájával – a kellékes beadogassa az előadáshoz szükséges tárgyakat. Alapvető modellként szolgált működése egészéhez, és a különféle drámai hivatkozások és színházi tárgyú írások inkább elfedték ennek a strukturáló elvnek a jelentését és jelentőségét, semmint kiemelték. Azok a – módszerekre utaló – analitikus terminusok, mint a performansz vagy a reprezentáció, elkülöníthetetlenek maradtak a teoretikus sajátosságoktól – mint például Az *ismétlés* esetében, amely az újra-megjelenítés, re-prezentálás lehetőségének filozófiai dilemmáját járta körül, s a járás a műben megidézett Diogenészről a reprezentáció ismétlésével „kísérletező” Constantin Constantiusig – aki berlini látogatása alkalmával belépett a Königstädter Színházba –, nagyon is konkrét tevékenységként mutatkozott meg.

De a kínálkozó terminusokon túl nem kevés a rejtettebben érzékelhető, de sokszor mégis domináns kategória, mint a főként színházi jelentéssel telített fogalmak felbukkanása a szerzői korpuszban. Így például a metamorfózis – minden színjáték alapja – éppolyan jelentős szerepet játszik, mint a maszk – ennek antropológiai, szociálpszichológiai jelentésétől a *commedia dell’arte* konvencióiig, vagy akár a személyiségelmélet mélyrétegéig. A *persona* jelentése ugyanis eredendően színházi: a színpadi álarcba

⁴⁴ Made Sohl Jensen, „Theater / Drama”, in: *Kierkegaard’s Concepts, Salvation to Writing*, szerk.: Steven M. Emmanuel, William McDonald, Jon Stewart, KRSRR Vol. 15. Tome IV. Abingdon: Routledge, 2015. p. 154.

⁴⁵ Westfall, *The Kierkegaardian Author...*, op. cit., pp. 20-21.

rejtett hangtölcseren keresztül kellett hangzania – *per sonare* – az antikvitás előadásában a színész szavainak, mint ezt Kierkegaard is pontosan tudta.

Ugyanakkor szükség volt a színház – és a benne otthonos színlelés – esztétikai közmegegyezésének konszenzusára is a művek létrehozása és befogadása során: a kéziratok fikciós eredetének leírásakor, a különféle szerepjátékok rétegeinek felfejtésekor – például a Csábító naplója fiktív diáriumának pozicionálásával, a *Vagy - vagy* „talált kéziratának” az ismeretlen szerző: „A” írásai közé helyezésével, a benne közölt levelezéssel és szinte forgatókönyv-szerű szegmentumokkal; mindezek jelentése elkülöníthetetlen a szöveg befogadása során annak priméren textuális értelmétől. Hasonlóan döntő jelentőségű a participáció kérdése: a kimondatlan közmegegyezés révén mi is részesei vagyunk ennek a sokszereplős játéknak, ha éppen szemlélőként is: a „spectaculum”-ba beleértett „spectator” jelentésére a dán nyelvben ebben az összefüggésben még visszatérünk.

Így konstruálja meg identitását maga a szerző is, mintegy színházi analógiára: Kierkegaard nem mutatkozik meg „A”-ként, Constantius-ként vagy Frater Taciturnus-ként – hanem az egész életmű összességében, valamennyi szereplő hangján keresztül szól; hasonlóan ahhoz, ahogy Peter Szondi utalt a drámaszerző jelenlétére a művekben: az egyes drámák alakjain túl, azok totalitásában.⁴⁶ És nem csak a dialógusok összességében, hanem a cselekedetekében is – hiszen éppen ez utóbbi kommunikatív tartalma lesz Kierkegaard számára dominánsabb minden verbális jelnél akkor, amikor konfrontálódik kora vallásosságával. Ezért nem bizonyul önellentmondásnak – sőt: éppen az ellentmondások feltárásának alkalma lesz – az egymással polemizáló szerzők és művek sorozata Kierkegaard álneves munkásságában, a mélyen hívő és a vallástalan éppúgy megtalálható a szerzők között, mint a kéjenc és az aszkéta.

Az „élet drámája” természetesen nem lehetett független a művekben megjelenített konfliktusoktól és ezek ábrázolásától, sőt: folyamatos interakcióban volt a szerző műveivel a koppenhágai aranykor „színpadán” – mint maga is meghatározta szülővárosát⁴⁷ – annak viszonylag szűk olvasó- és nézőközönségével. Ennek jelentősége azért rendkívüli, mert Kierkegaard igen pontosan érzékelte és ábrázolta a recepció folyamatában létrejövő interakciót, elsősorban színházi közegben, de a főváros valóságos helyszíneinek sajátos terein is. Berlinben látta és írta le, ahogy színész és közönség az előadás során nem-verbális dialógusba kezd egymással, ahogy egymást erősítve vagy elnémítva együtt teremtik meg a színjáték atmoszféráját, és példája is beszédes volt: Jónás és a cet sorsszerű és nem egyszer fájdalmas egymásra utaltsága. És ennek során nem csak a színpadi műalkotás – amely természeténél fogva formálódik meg és enyészik el ugyanabban a pillanatban –, de a prózai szintér: az

⁴⁶ Peter Szondi, *A modern dráma elmélete*, ford.: Almási Miklós, Budapest: Gondolat, 1979. pp. 10-12.

⁴⁷ Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., pp. 29-30.

épület, a páholyok, a közönség is elemzés tárgyává vált, hiszen a műalkotás hatásának része az, hogy honnan tekintünk rá, hogy kikkel osztjuk meg a teret és az élményt – így például az is, hogy ott van-e a páholyban az a lány, aki korábban megtetszett –, és hogy a minket is körülvevő közönség harsányan röhög vagy visszafogottan unatkozik. Ez a fajta „poli-szenzitivitás” kiegészíti a színház „poli-szemantikus” terét, s mindez akusztikus kulisszája – is – lesz az előadás létrejövő polifóniájának.

A színháznak dánul legalább hatféle jelentése van,⁴⁸ amelyeket természetesen Kierkegaard is használt, legyen szó az „eltúlzott romantika holdsütötte színházáról” vagy a „valóságos színpad mögött sejtethő másik világról”; netán a történelmi alakok gigantikus kulisszáiról, amelynek „padlója nyílik meg a hős alatt vagy a hős a mennyezeten keresztül tűnik el”⁴⁹ –, de van egy rendkívül jelentős vonása, amely szinte sehol másutt nem található meg szekularizált világunkban: a színház mágikus ereje, szinte varázsa. Mind a szó banális értelmében, mind az elvontban, a misztikusban, a valóságon túlban. Kierkegaard élete utolsó korszakában éppen a templom kontrasztjaként utalt erre a varázusra, ami megragadhatatlan és leírhatatlan, de valóságosan létrejön és hat; és amely a szakralitás utolsó menedéke lehet egy végletesen varázstalanított világban. Hiszen eredete is erre predesztinálja: a színház kialakulása, majd tradíciója révén rituális közvetítésként funkcionált az evilági és az isteni, vagy földi és spirituális között.⁵⁰ Márpedig ez a kommunikáció tudja egyedül megtörni a transzcendencia hallgatását.

6. Az értekezés

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 nem csak további tartalommal töltönnék 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” értenek. Vagy ha választ nem ad is, olyan dimenziókkal gazdagítja a jelentést és az értelmezést, amely nem hagyható figyelmen kívül – miért éppen Antigoné, Desdemona vagy Emmeline jelenik meg ott és úgy bizonyos szöveghelyeken, ahogy és ahol megjelenik.

⁴⁸ Sohl Jessen, Mads, „Theater / Drama”, op. cit., p. 151.

⁴⁹ Ibid., p. 152.

⁵⁰ Claire Maria Chambers, „Liturgy”, in: *Ecumenica*, (2014) 7. no. 1-2.

És míg banális lenne „az élet tragédiájáról és komédiájáról” szólni – tegyük ezt bár Platón Philebusa nyomán⁵¹ –, azért mégiscsak fel kell mutatni azokat a biográfikus epizódokat, amelyek alapvetően meghatározták Kierkegaard színház és dráma iránti fogékonyságát, majd kialakították hozzájuk fűződő viszonyát, s kínálták fel magukat a gondolkodás sémájaként, alkalmaként vagy egyes konklúziók metaforájaként. Hogy mikor és miként volt vonzó Kierkegaard számára például Don Juan, Faust vagy Hamlet, mikor tervezett drámát Antigonéről vagy miként azonosult Per Degnnel, az azonban nem az irodalmi analízis lehetőségét kínálja elsősorban, de a személyiségét, sorsát, adott élethelyzetben, és az ezekből is adódó filozófiai konklúziókat. És természetesen nem hagyható figyelmen kívül mindezek folyamatos reflektálása a naplókban, jegyzetekben és „papírokon,”⁵² amelyek azután az álneves és saját név alatt publikált művek alapanyagát jelentették. Így ért össze a kör.

Természetesen koherens színházelméletről nem beszélhetünk Kierkegaard-nál, amit valamiként rekonstruálni lehetne, ahogy drámateóriája vagy opera-esztétikája sincs – dacára jelentős felismeréseinek mindhárom diszciplínában. Meglepetésünkre sokszor nagyon is heterogén megjegyzések, kommentárok és reflexiók követik a színházi megfigyeléseket vagy az efféle élmények leírását, amelyek feszültségét csak részben oldja fel az álneveket használó értekezői attitűd – vagyis az írói eljárás, amikor eltérő személyiségek közelítenek eltérő szemlélettel egyes jelenségekhez. Hiszen azonos személyiség is reflektálhat ugyanarra eltérően, akár az életmű különféle fázisai során, akár különféle élmények hatása alatt. A polémia amúgy is Kierkegaard lételeme volt, hogyan is kímélhette volna meg éppen önmagát ennek folyamatos alkalmazásától?

Mindennek megfelelően az értekezés első része az írói és gondolkodói karakter kialakulásának feltárásával, a származás, felnövekedés és személyes élethelyzet analízisével indul – aminek szerepe azután döntő lesz, egyebek mellett a színpad felé fordulásban. Ezt a tágabb szellemi kontextus rekonstruálása követi: a „vásárvárosé” a kulturális aranykorban, amelynek értelmiségi elitjéhez hosszú ideig erőteljesen vonzódott Kierkegaard – márpedig ez az elit, nem egy képviselőjében erőteljesen határozta meg a korszak színházi világát; és viszont. Ebben a folyamatban a nők szerepe ugyancsak döntő volt, hiszen túl azon, hogy a színház és dráma egyik legfőbb tárgya és alanya a nő volt és maradt, Kierkegaard két olyan asszonyról is írt értekezést, akik egyike közvetlenül – mint Johanne Louise Heiberg -, másika közvetetten – mint Thomasine Gyllembourg – színházi jelentőséggel bírt. Már Kierkegaard első, saját neve alatt publikált műve is a nőkérdéssel foglalkozott, s bár álláspontja meglehetősen konzervatív volt és maradt, az álnevei által később elemzett előadások során (*Don*

⁵¹ Sohl Jessen, „Theater / Drama”, op. cit., p. 154.

⁵² Kierkegaard jegyzeteit „papíroknak” nevezték (így is jelent meg korábban angolul: Søren Kierkegaard, *Journals and Papers*, Vols. 1-7. ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, közreműködött: Gregor Malantschuk, Bloomington – London: Indiana University Press, 1967-1978.), az újabb kiadásban jegyzetfüzetként szerepelnek („notebooks”). A továbbiakban elsősorban ezt használom.

Giovanni, Első szerelem, Rómeó és Júlia) ez már döntően módosult, ami annál fontosabb, mert a nőemancipáció kérdésében a színház és a színésznők szerepe alapvető volt a korban. Saját szerelmi története Regine Olsennel ugyancsak színházi elemekkel dúsult, szinte annak eszközeivel zajlott: szerepjátszás, dráma-metaforika, tettetés, konfliktuskeresés, majd szinte egy posztromantikus szomorújáték ötödik felvonása következett, ami megpecsételte a fiatalok sorsát. És éppen innen kiindulva a szerepjátszás kérdésköre lesz a vizsgálat tárgya, Kierkegaard életének áttekintése tehát a szerep-lehetőségek biográfiai stációin halad előre: a dandytól a szívtiprón keresztül a mártírig.

Az értekezés második része az életmű közvetlenül színházi és drámai meditációit, reflexióit tekinti át, és analizálja: a szerepjáték transzpozíciójával kezdve, az álnevek – sokszor egyben beszélő nevek – illuzórikus világán és a kommunikáció kérdéskörén keresztül az identitás-dilemmáig; utalva a testvére, Peter Kierkegaard által megfogalmazott paradox kérdésre: hogy saját neve nem egy volt-e az álnevek közül? Ezt követően egy rövid kitérő a „drámaíró” Kierkegaard pályáját villantja fel – tervek, töredékek, ötletek elemzésével és értelmezésével –, amelyek azután nem drámai formában kaptak helyet írásaiban. Ugyanakkor az életmű fontos vonulatát jelentő színkritikus fogékonysága abból is adódott, hogy Kierkegaard rendkívül otthonosan mozgott a színház világában, s talán ezért, hogy kritikáinak jelentősége messze túlmutatott a szűk recepcióesztétikai kérdéseken. És nem csak a színházesztéta felé – akinek tevékenységére ugyancsak kitérünk –, hanem a teológus és filozófus felé, hiszen a színház és dráma jelenléte a legkülönbözőbb tárgyú írásaiban állandó volt és maradt, és ezek jelentése sem értelmezhető a színházi háttér feltárása, bemutatása és elemzése nélkül. Az inspirációs és referencia-forrást áttekintve pedig kitérünk arra a „repertoárra”, amelyet Kierkegaard a maga művei során felhasznált, s aligha túlzás annak felvetése, hogy a drámahősök és színházi utalások száma meghaladta a filozófiaiakét. Végül pedig a templom és színház analógiáit és eltéréseit mutatjuk be Kierkegaard pályáján, illetve lezárulásában: az egyház elleni támadás tragikus kétségbeesésében.

Az utolsó rész a hatástörténet különféle rétegeit tekinti át: a színpadokon és drámákban követhetőt – már néhány évvel Kierkegaard halála után –, továbbá a színházelméleti irányzatokban érzékelhető és változásaikban nyomon követhetőt; nem egyszer a drámairodalom kierkegaard-i inspirációjára reflektálva, mint például Ibsen kapcsán vagy az abszurd dráma esetében. Majd pedig a bölcsélet „teátralizált” látás- és gondolkodásmódjának kérdésére térünk ki, egészen addig a „színházi fordulatig”, ami a posztmodern és posztdramatikus irányzatoknál vált értelmezhetővé, de amit röviden már ezen a ponton is előlegezni érdemes.

7. „Színházi fordulat”

A kortárs filozófiában is érzékelhető „színházi fordulat” bekövetkezése⁵³ a 20. század vége felé nem elsősorban a posztmodern világkép térnyerésén alapult – noha annak szerepe fontos volt értelmezésében és létjogosultságának elismertetésében: a párhuzamos narratívák, a szemszögek dominanciájának és az értékakcentusok átértelmezésének idején –, hanem elsősorban annak a felismerésnek a mentén, hogy valamiként a filozófia visszatért eredetéhez, a dialogikus, polemikus, interszónális megismeréshez. Így nem egy ismeretlen területet kellett feltárni, hanem egy régről ismert, de elfeledett lehetett ismételt azonosítani, meghódítani, majd ennek nyomán szellemileg újra „belakni.” Ahogy Puchner fogalmaz: „(...) a színházi fordulattal a filozófia visszatért dramatikus keletkezéstörténetéhez Platónnal, (...) a dráma és színház stratégiai felhasználásához a filozófiában.”⁵⁴ Hiszen ennek a tradíciónak is léteztek korábbi állomásai: Seneca leveleitől Galilei párbeszédein keresztül Giordano Bruno, Berkeley, Hume vagy Diderot írás- és komponálásmódjáig, akik szerint a gondolkodás folyamata két vagy több szereplő viszonyában – akár dramatikusan is – megjeleníthető; nem csak az argumentáció és a konklúziók monologikus közlésével. Természetesen a fent említett filozófusok közül egyik sem volt drámaíró – Senecát leszámítva –, és egyikük szerzői pozíciója sem volt színházi, amiben megfogalmazták fejtegetéseiket. Ugyanakkor a dialógus, az adott esetben erre épülő performativitás, a helyzet teljességéhez szükséges szcenírozás mind-mind színházi jegyek, amelyek nem nélkülözték olykor a szerepjáték sajátosságait sem. Ahogy az utalást sem ennek a hagyománynak a megteremtőjére: Szókratészre, illetve hűséges dramaturgjára – és „krónikására” – Platónra, attitűdjének színházi eredetével: a tudatlanság mímelésével együtt. Ha Diogenész Laertiosz feljegyzéseiből indulunk ki, maga a párbeszédes forma, éppen Platón dialógusai nyomán egy pályamódosított drámaíró „pótcselekvéseként” vált az európai filozófia „anyanyelvévé”⁵⁵ – az ifjú Platón ugyanis állítólag Szókratésszel történő találkozója nyomán döntött korábbi színpadi művei elégetéséről.⁵⁶

A filozófiatörténetnek ez a rejtett vonulata elő-előbukkant az évszázadok során, ám ugyanez a folyamat úgy is látható és láttatható, mint amiben a domináns, a dialogikus hosszabb időre átengedte helyét a magánbeszéd-szerűnek. És éppen ez az idő járt le a modernséggel, így Puchner logikája szerint „a modern filozófia színháztörténete egy olyan filozófiatörténet, amit a dráma és színház szemszögéből látunk. Ennek a színházi filozófiatörténetnek legfontosabb epizódjaihoz tartozik Kierkegaard, Nietzsche, Sartre és Camus munkássága.”⁵⁷ Legteljesebben és legátfogóbban Puchner szerint Kierkegaard gondolkodása mutatja meg ennek a fordulatnak a jelentőségét, éppen az általa

⁵³ A fogalmat Martin Puchner „Theatrical turn” meghatározása nyomán használom, lásd: Martin Puchner, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford: University Press, 2010. p. 8.

⁵⁴ Ibid., p. 8.

⁵⁵ Ibid., p. 4.

⁵⁶ Ibid., p. 8.

⁵⁷ Ibid., p. 8.

létrehozott szerepek – álneves szerzők – sajátos karakterei révén, s ennek módszertani, kompozíciós jelentősége felülmúlja a konkrét és „tartalmi” kérdéseket. Avi Sagi szerint pedig: „...az álneves szerzőség legfontosabb eleme ennek színházi formája,”⁵⁸ mert egyedül az képes valóságos kontextusba helyezni mindazt, ami önmagában nem tartalmazná a gondolkodásfolyamat legfőbb sajátosságát: komplexitását, dramatikus karakterét és a cselekvésben (ami a dráma szó etimológiájában is jelen van) mindennél beszédesebb kommunikációs eljárását.

8. Kierkegaard színháza

Az idős Regine Olsen elevenítette fel élete végén bizalmasának, Robert Neiiendamnak – aki könyvkereskedőként vált ismertté, bár korábban színész volt –, hogy Kierkegaard-t milyen intenzíven foglalkoztatta a színház, és milyen tehetsége volt színházi témák ábrázolásához, legkülönbébb műveiben.⁵⁹ A tehetség mellett az erre utaló referenciák „burjánzása” is beszédes, így például a „tragikus”, illetve „tragédia” terminusa csaknem félezerszer bukkan fel Kierkegaard életművében, legelőször 1835-ben, legutoljára 1854-ben.⁶⁰ Hasonló a helyzet a komikus, a humor vagy a szatíra elsősorban színházi jelentésével; az életmű szóhasználatáról készült átfogó indexek bemutatása, a kulcsterminológia kutatása, illetve elemzése⁶¹ szétfeszítené értekezésünk kereteit.

A személyes érdeklődés és a színházi otthonosság mellett természetesen fontos szerepet játszott a romantikában előszeretettel alkalmazott színházi képzet- és képzeletvilág, a szerepként is megélhető vagy megközelíthető élet, és a színpadokon kiélezettebben ábrázolható – nem egyszer végletes – jelenetek, amelyek ekkoriban már széles rétegekhez jutottak el, mind a polgárság színházaiban, mind vándortársulatok révén távolabbi vidékekre. A banális vagy éppen vulgáris ugyanakkor nem mondott ellent az emelkedettnek vagy a teoretikusnak, sem az ekkoriban kibontakozó Shakespeare-kultuszban,⁶² sem Hegel utalásaiban, aki előszeretettel használta előadásaiban a színház, színpad metaforáját, igencsak jelentős összefüggések feltárása során.⁶³ Schelling a történelmet nevezte „Schauspiel”-nek⁶⁴ - míg a „teatrum mundi” középkori öröksége tovább élt a filozófiában is. Sőt,

⁵⁸ Sagi, *Kierkegaard, Religion and Existence...*, op. cit., p. 60.

⁵⁹ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 54.

⁶⁰ Leonardo Lisi, „Tragic / Tragedy”, *Kierkegaard's Concepts*, Vol. 15. Tome IV. op. cit., p. 169.

⁶¹ Lásd például Alastair McKinnon, *The Kierkegaard Computer Workshop*, Montreal: Inter Editions, 1999. McKinnon a számítástechnika eszközeivel kérdezett rá Kierkegaard fontosabb terminusainak gyakoriságára, kontextusára, illetve ezek előfordulásának jellegére.

⁶² A korszak Shakespeare-renaisszáját a „Schlegel-Tieck”-fordításoktól eredeztethetjük. August Wilhelm Schlegel és Ludwig Tieck 1797-ben kezdett az ambiciózus feladat megoldásába, amelybe később bekapcsolódott Tieck Dorothea nevű lánya, továbbá Wolf Heinrich von Baudissin. A jelentős vállalkozás az 1820-as évekig tartott.

⁶³ Lásd: Ziolkowski, „Introduction”, in: *Kierkegaard, Literature and the Arts*, op. cit. p. 16.

⁶⁴ Ibid., p. 16.

olykor-olykor megerősödött: így például Kálvin egyenesen a kozmoszt írta le „kápráztató színházként”⁶⁵ – vagyis világunk színpada olykor metafizikai méretűvé tágult.

Kierkegaard viszonya a színházhoz – Henning Fenger szavai szerint – „élethosszan tartó, személyes, szenvedélyes és egzisztenciális”⁶⁶ volt, és ennek megfelelően úgy vélte, hogy gyakrabban látogatta a színházat, mint a templomot. A hatástörténetet elemző Habib C. Malik szerint pedig Kierkegaard nézőként, drámaszerzőként és kritikusként volt jelen abban a világban, amelyben egyszerre figyelt az előadáson túl a közönségre és a színészre: mint reprezentatív alakra, viselkedésmintára, viszonyítási pontra és a szociális tér fontos alkotóelemére.⁶⁷ Hiszen a színház ebben az időben egyszerre volt „agora” – eltérő eredetű és státuszú társadalmi rétegek keveredésének alkalma, ami a „szatócsfi”⁶⁸ számára különleges jelentőséggel bírt –, továbbá tömegkommunikációs fórum: a pár száz példányban elfogyott kötetek kontrasztjaként ezek láthattak egy-egy színházi előadást, akár több alkalommal is. Az érdeklődés ébren tartására a repertoár is folyamatosan alakult, az 1831-32-es évadban például száz különféle előadás került színre.⁶⁹ A Kierkegaard számára oly fontos dán nyelv – anyanyelvén írandó disszertációjához egyenesen a királytól kért és kapott engedélyt –, ugyancsak ezeken a „deszkákon” formálódott, alakult, őrződött meg és teremtett normát; miként az előadások gyakran kínálták a reflexiók lehetőségét salonokban, kritikákban, utcán és akár az egyetemen. Az alakuló és formálódó nemzeti öntudat itt nyerhetett megerősítést a „dicső múlt” megidézésével, és ugyanitt lehetett udvarolni tanulni, önfeledten nevetni, empátiát gyakorolni vagy éppen fontos társadalmi kérdéseket könnyed hangon felvetni és ábrázolni, vagy sírni.

Kierkegaard több színésszel volt közvetlen kapcsolatban – egyikükkel-másikkal barátságban is, egy távoli rokona díszletfestő volt, személyesen is ismert többet kora drámaírói közül; és alakja is felbukkant a színpadon, mint nevetséges, ködevő figuráé vagy körülményeskedően fogalmazó, „hegeliánus” fodrázmesteré. Érdekelte a színház alakuló „üzemszerűsége”, amely az illúzióvilág infrastruktúrájaként nélkülözhetetlen volt; és sokat merített abból a beszédmódból, amelyben a közösségi és individuális egyként jelen volt; de végső soron színpadon és széksorokban maga az egyéniség, az egyszeri és megismételhetetlen személyiség – dánul: en enkelte – volt a legfontosabb. Akinek életművét is ajánlotta.

⁶⁵ Ibid., p. 16.

⁶⁶ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., p. 21.

⁶⁷ Habib C. Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, Amer: Catholic University, 1997. Lásd még: Eric Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 329.

⁶⁸ Kierkegaard apja kereskedő volt, később „szatócs” apjának ajánlotta *Építő beszédeit* is.

⁶⁹ George Pattison, „The Bonfire of the Genres, Kierkegaard’s Literary Kaleidoscope”, in: *Kierkegaard, Literature and Arts*, op. cit., p.41.

II.

THEATRUM VITAE

DRAMATIKUS BIOGRÁFIA

1. Az apa

Minden biográfia telítve van dramatikus elemekkel, Kierkegaard-é különösképpen, s ezek jelentőségét Georg Brandes⁷⁰ ismert pszichologizáló interpretációja rendkívüli jelentőséggel ruházta fel, amelyek évtizedeken keresztül nyomot hagytak az értelmezéseken. Drámai vagy színházi hatása mindennek természetesen csak közvetetten – olykor rendkívül közvetetten – lehetett, ugyanakkor Kierkegaard számára sokszor kínálkozott értelmezési sémaként életének fordulatai, „enigmái” vagy krízisei számára egy-egy tragédia vagy szomorújáték, ahogy a bűn, a tragikum, a konfliktus drámapoétikai kategóriái is alkalmazhatóak voltak saját sorsára.

A biográfiában sejthető, továbbá a közismert drámai mozzanatok eredőjeként egyértelműen az apa, Michael Pedersen Kierkegaard személyisége, tevékenysége és múltja sejthető, akinek kései gyermekéhez fűződő, rendkívül szoros kapcsolata egyszerre volt áldás és átok. Az apa-fiú viszony összetettségére utal az a *Lear király*-idézet, amelyet apja halála után jegyzett fel naplójába Kierkegaard: „... so we'll live / And pray and sing...”⁷¹ – mintha a két férfi ekkor talált volna valójában egymásra. Ahogy a tragédia tébolyult öregembere akkor kezd élni – és énekelni és imádkozni – amikor kitagadott lánya, Cordelia oltalmába kerül, úgy érezkelhette az elárvult fiatalember, hogy apja távozásával mintha a bénítóan józan ész is távozott volna, ami megakadályozta eddig abban, hogy éljen.

Ezt követően azonban mindjárt a „nagy földindulásra” utalt a naplóíró, ami a család életét megpecsételő katasztrófa szinonimája, s amelynek pontos jelentése azonban csak sejthető. Ugyanakkor a trauma, amelyet Kierkegaard feltehetően örökölt és amelynek hatásától nem szabadult, nem mibenlétében fontos fejtegetésünk számára, hanem hatásában. A személyiség rendkívüli erejű megrázkódtatása nyomán ugyanis kiútként kínálkozott számára a személyiségéből való kilépés: egy másféle identitás megteremtésével, ami traumatizálatlan, sőt: talán traumatizálhatatlan entitásokat hoz létre, mégpedig az álnevek alkalmazásával, az inkognitó megteremtésével. Ennek során azonban nem vész el az eredendő indok jelentősége, csak súlya csökken, éppen annyival, hogy végre gondolkodni lehessen felőle, márpedig a reflexió távolságot teremt, még a szenvedéstől is. A drámai reflexió pedig esély az interakcióra: Kierkegaard „modern Antigonéjának” terve éppen erről szólt,

⁷⁰ Dánul 1877-ben, németül 1879-ben jelent meg Georg Brandes, *Sören Kierkegaard. Ein literarisches Charakterbild* című műve Lipcsében, J.A. Barth kiadásában, a nemzetközi recepciót döntően meghatározta ez a könyv.

⁷¹ Az idézet a darab V. felvonásának 3. jelenetéből van, ennek jelentőségét lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 122.

amelyet az esztéta „A” maszkjában gondolt végig, drámapoétikai értekezés formájában,⁷² de amelynek nyomai a naplóban többször felbukkannak.

A sokszor felidézett, rendre továbbgondolt trauma, drámaelméleti terminológiával: „tragikai vétség” mélyén ott volt valamiféle oldhatatlan, súlyos bűn, szinte az oidipuszi vérfertőzéssel felérő, ami nem csak Kierkegaard sorsát határozta meg, de identitását is. Sőt: talán az ő létrejöttét, aminek feltétele volt a feloldhatatlan és megfogalmazhatatlan megrázkódtatás. Aminek súlyából mit sem vesz el, hogy a gyerek ebben természetesen ártatlan. Ahogy az sem, hogy – ismeretlen forrásból, mintha csak egy színmű expozíciójában – valamiféle kimondatlan tudással rendelkezett az „ősbűnről,” ami folyamatosan nyomasztotta őt.

A poétizált életrajzok írói szeretik kiszínezni azt a – fikciók rétegei alól nehezen kibontható – kétségbeesést, ami a gyerek Michael Pedersen Kierkegaard-t, az éhező és fázó pásztorfiút kerítette hatalmába, aki a jütlandi pusztán megátkozta Istent.⁷³ De döntő szerepet játszhat az a – kevésbé romantikus és másként teátrális –, vétek, amely szerint a később Koppenhágába költöző fiatalember, aki előbb nagybátyja alkalmazásában, később önállósulva vált sikeres üzletemberré, mégpedig olyan sikeressé, hogy még az 1813-as államcsődön is keresni tudott; első felesége elvesztése nyomán, még a gyászév letelte előtt ejtette teherbe a cselédlányt, egyébként nem túl távoli rokonát; Søren Kierkegaard és testvérei édesanyját, Ane Sørensdatter Lundot.

Az apa személyiségének karaktervonásait nyilvánvalóan meghatározta, hogy Michael Pedersen még jobbágnak született⁷⁴ és mindkét felesége hasonlóan alacsony sorból származva jutott cselédlányként Koppenhágába. Első asszonya, Kristina Røjen gyermektelenül halt meg, a második több gyerekkel ajándékozta meg – a viszony eredetéről azonban sokat mond az a „rosszhiszemű” házassági szerződés, amit távoli unokatestvérével Michael Pedersen aláíratott, majd akivel 38 évet élt együtt.⁷⁵

A büntudatra „kondicionált” apa autoriter személyisége és szigora döntő erővel határozta meg az otthon légkörét, amellyel valamiféle „teokratikus uralmat”⁷⁶ kényszerített a családra. Mély vallásossága és büntudatát kompenzáló vezeklése melankóliaként nehezedett az egész házra, ahonnan az évek során sorra eltávoztak – meghaltak – a nők. Hosszú élete vége felé kellett felismernie, hogy a magas kor számára nem áldás, hanem átok, mert a bosszúálló Istent sejtette több gyermeke, két

⁷² Erről bővebben a következő fejezetben lesz szó.

⁷³ Kierkegaard kevés utazásainak egyike éppen Sæddingbe vezetett, ahol apja 12 éves koráig élt, és ahol mindez megtörténhetett. A feltételezett átok még filozófiai enciklopédiák szócikkeiben is felbukkan, egyebek mellett a *Stanford Encyclopedia of Philosophy* vagy a *Britannica* lapjain is.

⁷⁴ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., pp. 35-36.

⁷⁵ Ibid., p. 35.

⁷⁶ Ibid., p. 35.

felesége és menyé elvesztésében, Kierkegaard későbbi metaforája szerint az idős férfi, mint hatalmas kereszt meredt sírjuk – reményei sírjai – fölé.⁷⁷

Az életút tehát már indulásától kezdődően traumákkal és feltehetően bűnökkel telített, melyek mind drámai, mind teológiai jelentéssel dúsultak az évek során. Mindennek aligha lenne filológián túli jelentősége, ha Kierkegaard számára apja nem lett és maradt volna a legfőbb orientációs pont, folyamatos hivatkozások alkalmá, saját sorsának valamiféle tükré, illetve mércéje; gyengéd szeretetének tárgya, és sorsüldözöttségének indoka, akinek alakját számtalanszor idézte meg naplójában; s nem egyszer Szophoklész vagy Shakespeare szavai segítettek leírni hozzá fűződő viszonyát. A feltétlen szeretet és az örökölt, végzetszerű bűn egyszerre határozta meg azt a kapcsolatot, amelyben apja nem csak tanítója volt fiának, de bizalmasa és mintegy sorstársa is, mert megosztotta vele legszemélyesebb kétségeit és feltehetően drámai emlékeit is.⁷⁸

Az apa és fiú közötti viszony összetettségét pontosan jellemzi, hogy Kierkegaard később „szatócs” apja emlékének ajánlotta építő beszédeit, azokat a vallásos ihletésű eszmefuttatásokat, amelyeket nem álnevesen, hanem saját neve alatt publikált, és amelyeket – mint írta – a „jobb kezéből” nyújtott át, szemben a „balkézről” fogant álneves írásokkal. Összegző művében, a *Lezáró tudománytalan utóiratban* pedig apjának mondott köszönetet, egyben feloldotta álneveit és írásainak rejtelmét, s a műveket meghatározó „szereposztásáról” tett visszamenőleg vallomást. Ez egyben kísérlet volt a viszony poszthumusz rendezésére, mert az feltehetően a két férfi életében nem volt rendezett.

Visszaemlékezéseiben az idősebb fivér, Peter Kierkegaard is utalt apja és öccse konfliktusaira,⁷⁹ aminek nyomán Søren el is költözött a közös otthonból – de azért tetemes adósságait apja rendre kiegyenlítette. Az sem lehetett véletlen, hogy az egyetemet csak apja halála után fejezte be Kierkegaard, mert amíg az idős és autoriter férfi élt, addig inkább a „tékozló fiú”⁸⁰ szerepét játszotta. Mindennél többet mond azonban a viszonyról az apaságtól való rettegés, ami annak nyomán töltötte el az ifjú Kierkegaard-t, hogy esetleg maga is apává vált, egy könnyelmű – megfizetett – szerelmi kaland nyomán.⁸¹

Az életút számára mindez azzal a következménnyel járt, hogy erőteljesen befolyásolta Kierkegaard szenvedélyes, és olykor a végletektől sem mentes viszonyát a kor szellemi „apa-figuráival,” mint

⁷⁷ Ibid., p. 122.

⁷⁸ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 32.

⁷⁹ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 93. és pp. 123-124.

⁸⁰ Ezt tartalmazza egy naplóbejegyzése is: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. szerk.: Bruce H. Kirmmse, Alastair Hannay, Niels Jørgen Cappelørn, Joel Rasmussen, George Pattison, Vanessa Rumble, Princeton: University Press, 2013. pp. 438-440.

⁸¹ Ennek feltételezését és kifejtését lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 68.

amilyen számára Jacob Mynster⁸² volt, Heiberg lehetett, vagy amivé akár Grundtvig⁸³ válhatott volna. Egyébként az autodidakta, de rendkívüli szellemi képességekkel rendelkező apa házában többen megfordultak a koppenhágai szellemi elit tagjai közül, mások mellett Mynster püspök, dacára a házigazda szoros kapcsolatának a herrenhuti mozgalommal, vagy ahogy a korban nevezték: a morva testvérekkel. A 15. századi huszita eredetű pietista irányzat misztikus jellege és teológiai antiracionalizmusa révén segítette megőrizni a vallásosság paraszti gyökereit, egyben utat nyitott az urbanizálódáshoz.⁸⁴ Michael Pedersen már nagybátyja házában találkozott a mozgalommal, amely 1739-ben vert gyökeret Dániában, de pár évvel később betiltották. Mindennek dacára néhány évvel ezután az udvarban is megjelent ez a fajta a pietizmus, de a dán államegyházzal való polémiája miatt pozíciója és megítélése ellentmondásos volt és maradt – akárcsak a koppenhágai szellemi elit számára, amely ugyancsak idegenkedett ettől a fundamentalista és plebejus irányzattól. Kierkegaard apja szerepet vállalt a „testvérek” koppenhágai otthonának megépítésében,⁸⁵ mégpedig egy hatszáz fő befogadására képes épület létrehozásában; és különleges, feltétlen lelki és szellemi közösségre talált a herrenhuti hívek között.

A család komor és szigorúan vallásos légkörében felnőtt Kierkegaard innen lépett ki – egyebek mellett – a színház világába.⁸⁶ Vagyis abba a közegbe, amelyet a puritán herrenhutiak nem csak komoly fenntartásokkal szemléltek, de amit befolyásukra időről időre be is zárattak. A mozgalom egyik legjelentősebb képviselője, August Hermann Francke élesen elítélte a színhátékot,⁸⁷ mint erkölcstelent, világiast és hiúságra csábítót, míg a színház éppen annak a koppenhágai szellemi elitnek volt találkozóhelye, amelyik lenézte ezt az antiracionális, misztikus és „rusztikus” közösséget. Így aligha túloz Henning Fenger, amikor Kierkegaard színház iránti vonzalmáról szólva úgy fogalmaz: „A Don Juan-opera és az Első szerelem mesteri előadása a vallásos megvilágosodás hatását gyakorolta a szatócs fiára, akinek az otthonában a színház és a tánc merő világiasság volt, hiúság és bűn.”⁸⁸ És így talán a vonzás ereje is érthető – a taszítás és a lázadás erővonalainak meghosszabbításaként.

Kierkegaard gondosan feljegyezte naplójába 1837. január 26-án, hogy először látta a *Varázsfuvolát*,⁸⁹ de korábbi jegyzetei között is szerepelt a *Figaró házassága* és a *Don Giovanni*.⁹⁰ Legelső színházi

⁸² Jacob Peter Mynster (1775-1854) dán teológus, püspök, meghatározó jelentőségű egyházi vezető.

⁸³ Nikolaj Frederik Severin Grundtvig (1783-1872) író, költő, történész, vallásreformátor, a korszak egyik legnagyobb hatású gondolkodója és szónoka.

⁸⁴ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 34.

⁸⁵ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 31., továbbá Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 37., valamint Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., pp. 29-31.

⁸⁶ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and their Origins*, op. cit., pp. 76-78.

⁸⁷ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 31.

⁸⁸ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and their Origins*, op. cit., pp. 21-22.

⁸⁹ A bejegyzésről lásd: Søren Kierkegaard, *Either – Or*, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1987. Vol. II. p. 533.

⁹⁰ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 71.

utalása – George Pattison szerint⁹¹ - Scribe *Fra Diavolójáról* szólt, míg Peter Tudvad kutatásai alapján már elég pontosan összeállítható azoknak az előadásoknak a listája, amelyeknek nézője lehetett Kierkegaard,⁹² és amelyek többségére csakugyan ráillett a világi és akár immorális jelző. Komoly vonzerő volt továbbá, hogy a Kierkegaard számára olyannyira fontos zene megszólalásának alkalma is elsősorban a színházi előadás lehetett – leszámítva ritka koncerteket és a szalonokban otthonos kamarazenélést, no meg a templomi éneket –, és a színházat körülvevő világ „teátralitása,” a maga botrányaival, szenzációival, pletykáival⁹³ is fontos vonzereje volt ennek a világi, nem egyszer akár „bűnös” univerzumnak.

Bármennyire óvta is apja Kierkegaard-t a színház világától, egy rendkívül lényeges – a fenntartásoknál és féltésnél sokkal lényegesebb – ponton éppenséggel ő járult hozzá legmaradandóbban, hogy a képzelet és illúzió világában fia otthonosabban mozogjon, mint a valóságosban. Ennek alkalmi azok a séták voltak, amelyekre a gyerek Sørent vitte az idős férfi, mégpedig nem másutt, mint a szobában, fel és alá – ezalatt azonban különféle elképzelt beszélgetésekbe elegyedve, köszöntéseket imitálva, mintha csakugyan a város parkjaiban és utcáin járnának. Mert a képzeletükben ott is jártak, és az apa a négy fal között szavaival elevenítette meg mindazt, amit a kinti világban láthattak volna – vagy akár annál is többet, hiszen egy határtalan képzeletvilágba vezette ilyenkor Sørent. Kierkegaard később Johannes Climacusként a *De Omnibus dubitandum est* című írásában ábrázolta ezt a különös bolyongást: „Ami korábban epikus elbeszélésnek tűnt, az ekkor drámává változott, mivel a séta során folyamatosan beszélgettek (...) apja mindenható képzeletvilága bárminek a megjelenítésére képes volt, az összes gyermeki kívánságból annak a drámának az alkotóeleme lett, ami éppen zajlott...”⁹⁴ Kocsik, lovak, emberek: ismerősök és ismeretlenek haladtak el mellettük, olykor interakcióba bonyolódva, olykor csak a szemlélődés alkalmaként. „Nem volt szüksége erdőkre és utazásokra a kalandjaihoz, csak arra, amijük volt: egy kis szobára egy ablakkal.”⁹⁵ Johannes lelkét – idézte fel álneve emlékein keresztül a sajátjait Kierkegaard – elbűvölte ez a dráma, és bár elfeledte, hogy apja mit mondott a képzeletbeli találkozás során az ismeretlen ismerősnek, de nem feledte el a dialógusokat övező, izgatott várakozást.⁹⁶

Fontos mozzanta a felidézésnek, hogy Climacus rendszeresen drámát említett, aminek alkalmaként a képzeletbeli tereken kibontakozott az előadás. Ennek jelentősége pedig messze túlmutatott a séták lehetséges színterein: „Johannes számára úgy tűnt, mintha maga a világ ennek a beszélgetésnek a

⁹¹ George Pattison, „The Bonfire of the Genres, Kierkegaard’s Literary Kaleidoscope”, op. cit., p. 42.

⁹² Peter Tudvad, *Kierkegaards København*, København: Politikens Forlag, 2004.

⁹³ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and their Origins*, op. cit., p. 169.

⁹⁴ Søren Kierkegaard, *Philosophical Fragments, Johannes Climacus*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1985. p. 120.

⁹⁵ Ibid., p. 124.

⁹⁶ Ibid., p. 122.

nyomán jönne létre, mintha apja maga lenne az Úristen. (...) minden szerepelt benne, és minden Johannes megelégedésére.”⁹⁷ Vagyis a színjáték – akár a szó köznapi értelmében: a szűk szobában fel-alá járó gyerek és férfi együttesében – világot teremtett; miként Isten, és miként a színház. Hiszen apja ellenállhatatlan dialektikáját „mindenható képzelettel” gazdagította, és az egész helyzetet ennek megfelelő ünnepélyesség vette körül.⁹⁸ Így lehetett a színelőadás sajátos transzcendenciája a fiatal Kierkegaard kézzelfogható élménye, amelyben a megteremtett, mindenható képzeletvilág a valóság helyére lépett.

A fantázia nem csak a valóságos sétákat pótolta, de ezt a különleges gyerekkort is meghatározta. Mert „amit más gyerekek megkapnak a költészet varázslatával, és a mesék fordulataival, azt Johannes megszerezte intuíciójával és a dialektika szóváltásaival.” És míg a lányok babáztak – idézte fel álneve fedezékében Kierkegaard -, „hogyan ezután a baba átváltozzék azzá, akit a lány megszeret – mert a nő számára az egész élet szeretet” -, addig Søren életének is hasonló folyamatossága volt, így lett „az ő egész élete a gondolkodás.”⁹⁹

Hogy csakugyan hiteles volt-e Johannes diagnózisa, mely szerint „Apja depressziója nagymértékben hozzájárult mindehhez,”¹⁰⁰ vagy éppenséggel ez volt az a szükség, amelyből a későbbiekben erényt teremtett, annak jelentősége meghatározó. Hiszen ahogy gyerekkorában a gondolkodás helyettesítette a játékot, úgy lépett azután a játék – ha nem is a gondolkodás helyére, de a vált a gondolkodás eszközévé, olykor éppenséggel formájává, és nem kis mértékben a képzeletben és a dialógusokban otthonos formát választotta – mint a színházban. A felnőttek legitim játéktérében.

Hogy az idősebb fivérrel, Peterrel az apa miért nem alakított ki hasonló viszonyt, annak okai bizonyosan szerteágazóak lehetnek, de értekezésünknek ez nem tárgya. Miként az sem, hogy mennyiben hatotta át ez a felemás kiváltság – az apa közelsége – Sørennek a bátyjához fűződő kapcsolatát, aki nyolc évvel volt idősebb nála, így akár egy fiatalabb apa-figurává is válhatott volna. A robusztus, sikeres és a szociális és intellektuális kapcsolatteremtésben otthonos teológus Göttingenben doktorált, mégpedig a hazugság témájából,¹⁰¹ és a kor olyan, meghatározó jelentőségű egyházbíráival volt közeli kapcsolatban, mint Jacob Christian Lindberg¹⁰² – aki Nytorvi otthonuknak is vendége volt – vagy éppen Grundtvig. Amennyire fontos volt a fiatal Kierkegaard számára a „tanulóévek” során ez a sokféle impulzus, annyira viseltetett ellenszenvvel bátyja gondolkodás- és látásmódja iránt a későbbiekben, és

⁹⁷ Ibid., pp. 121-122.

⁹⁸ Ibid., p. 121.

⁹⁹ Ibid., pp. 122-123. Hannay szerint Regine vonzásában része volt annak, hogy „a lány az a gyerek volt, aki ő soha nem lehetett.” Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 155.

¹⁰⁰ Kierkegaard, *Philosophical Fragments, Johannes Climacus...* op. cit., p. 124.

¹⁰¹ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 30.

¹⁰² Jacob Christian Lindberg (1797-1857) dán teológus, lelkész és politikus.

igencsak vaskos színházi metaforákkal jellemezte Petert: olykor Geskéhez hasonlította – aki Holberg hőseként a panaszkodás virtuóza –, vagy az *Ithacai Ulysses* hőiséhez, aki még a bakancsát is énekelve kérte.¹⁰³ Peter bombasztikus stílusa éppúgy bosszantotta, mint Grundtvigé, az ekkor még csak színházi metaforákkal leírt ellenszenv azonban a későbbiekben valóságos krízissé, konfliktussá, majd tragédiává változott.

2. Örökölt bűn

Kierkegaard fogékonysága a bűn kérdésére, továbbá ennek következményeire, valamint a bűnösségből eredő szorongásra, amely nem tágít, mert nincs feloldozás, egyszerre volt legközvetlenebb, olykor artikulálhatatlan élménye, amely születése nyomán kísértte őt – és érdeklődésének, majd műveinek tárgya, mind a színpadon szemlélve, mind pedig gondolkodása során többféleképpen tematizálva.

Itt természetesen ki kell térni a biográfia másik – elhallgatott, de latenciájában talán még drámaibb – mozzanatára, amely elválaszthatatlan volt a bűnösségtől: az anyára. Mert egyedül meg lehet átkozni Istent, de a „paráználkodáshoz” már legalább ketten kellenek, és miként a szerelem a színművek egyik legfontosabb tárgya volt és maradt a koppenhágai színpadokon, ugyanannyira határozta meg – ha nem is éppen szenvedély és rajongás formájában, hanem nyers vágyakozásában és testiségében – mindez Kierkegaard világrajövetelét. Ennek sorszerűsége mintha rajta hagyta volna bélyegét az ő szerelmi vonzódásán; annak nyomán pedig szenvedélyének inverzén: mindenféle vágyakozás és vonzalom drasztikus kirekesztésén saját életéből. Ami ismét csak elsősorban a biográfia ténye, másodsorban azonban – és értekezésünk szempontjából ez alapvető jelentőségű – meghatározta értelmezési horizontját, amikor színpadon követte a szerelmi szenvedély metamorfózisait, márpedig Don Juantól Fauston keresztül Desdemonáig ezt számtalanszor tette meg.

A házasságon kívüli kapcsolatnak, a gyászév letelte előtti „elhálásnak”, a „paráználkodásnak” tradicionálisan adott értelmezési pályái – terminusaikból is következően – a vallás territóriumát és az üdvözülés esélyét érintették. Kierkegaard ennek reflektálásában is virtuóz volt, egyebek mellett és visszatérően arról a nőről szóló vallásos eszmefuttatásaiban, „aki bűnözött”, esztétikai írásaiban pedig az elcsábítottakról szólva.¹⁰⁴ Feltehetően ebben is megjelent valamiféle reflektált empátia, eredetében akár az anya apológiájának szándékával – főként emocionális érvekkel megtámogatva, és a megbocsátás moralitásának kérdésével –, mert közvetlenül, mint ismeretes, Kierkegaard hatalmas életművében egyszer sem említi szülőanyját. Akinek társadalmi státuszát, karakterét vagy

¹⁰³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 423. és p. 679.

¹⁰⁴ A *Vagy – vagy* Árnyképek című portrészorozata ennek legjelentősebb kifejezése.

tevékenységét semmiben nem befolyásolta – még kevésbé pecsételte meg – az az „eredendő bűn,” amit Kierkegaard viszont nem tudott feldolgozni; egyesegegyedül talán csak azzal, hogy kiterjesztette magára a foganásra, s ezzel voltaképpen az emberi egzisztencia egészére.

Minderről legátfogóbban éppen a szorongás kapcsán fogalmazott Kierkegaard,¹⁰⁵ amelynek eredőjeként az erotika – gondolatmenete szerint a kereszténység találmányaként – nyilvánvalóan rendelkezik teológiai jellemzőkkel. És amelynek legfőbb ellenlábasa éppen a „szellem” – Kierkegaard számára jelentős értékakcentussal rendelkező terminus –, ám „az erotika csúcspontján a szellem nem lehet jelen.”¹⁰⁶ Itt még csak elrejtőzik, de kerül ennél messzebbre is: „A szellem a fogantatás pillanatában van legtávolabb, és ekkor legerősebb a szorongás. Ebben a szorongásban jön létre az új individuum. A nő szorongása a szülés pillanatában éri el másodszor is tetőpontját, és ebben a pillanatban jön világra az új individuum.”¹⁰⁷

Kierkegaard később úgy is fogalmaz, hogy szülés közben „reszket a szellem”¹⁰⁸ – és ez a riadalom még a Megváltó születésénél sem csillapult.¹⁰⁹ Vagyis a foganás pillanata és a szülés pillanata egyként elriasztja a szellemet, ide már nem tudja követni a sorsfordító időket átélő individuumot – és itt mutat analógiát a harmadik, a szellemet ugyancsak elriasztó pillanattal, az elmúlással. „A haláltól való szorongás megfelel a születés szorongásának”¹¹⁰ – zárja le a gondolatmenetet Vigilius Haufniensis.

Egyház- és vallástörténeti forrásmegjelölés itt természetesen éppúgy alkalmazható lenne, mint a Kierkegaard-család történetének felidézése: a születések és temetések váltakozásával; de a szerelem és életadás analogikus mozzanata az elmúlással mindezeket túl is beszédesekek. Miként a bűn fogalmának ennek megfelelő kiterjesztése: „A bűnösség tehát nem az érzékiség (...) de bűn nélkül nincs nemiség, és nemiség nélkül nincs történelem.”¹¹¹

Ez természetesen csak az egyik – bár igen megrázó – feltételezett portré-töredék az anyáról, a másik ennél rejtettebb, de hasonlóan átfogó értelmű: az, amit a csendről, a hallgatásról, a kimondatlanságról fogalmaz meg Kierkegaard, egész életművét meghatározóan. Nem csak Johannes de silentio vagy Frater Taciturnus nevében jelenik meg a csend, de az „Önvizsgálat” eszmefuttatásaiban konkrétan szól a lényegre utaló hallgatásról, illetve ennek jelentéséről.¹¹² Az anya – mások mellett Bukhdahl szerint –

¹⁰⁵ Søren Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, Pécs: Jelenkor, 2014. pp. 345-346.

¹⁰⁶ Ibid., p. 346.

¹⁰⁷ Ibid., p. 346.

¹⁰⁸ Ibid., p. 346.

¹⁰⁹ Lásd: Søren Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, [németből] ford.: Rácz Péter, Budapest: Európa, 1986., a fordítás költői és szellemes, a művet az életmű-sorozatban Soós Anita fordította újra, a dán kritikai kiadás alapján, *Félelem és reszketés*, Pécs: Jelenkor, 2014. p. 136.

¹¹⁰ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 365.

¹¹¹ Ibid., p. 325.

¹¹² Lásd erről: Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 43.

ebben a csendben mutatkozik meg, maradandóbban és jelentésselibben, mint bármiféle „fecsegsben”, és a gondolkodó számára sokkal meghatározóbban, mintha bármiféle portréval vagy megidézéssel próbálkozna.

És volt még egy fontos vonása az anya jelenlétének Kierkegaard életművében: mégpedig a gondolkodás formáját, eszközét, egész „készletét” biztosító feltételrendszer: a nyelv használata. Peter Kierkegaard említi – és tanúskodása itt döntő jelentőségű –, hogy öccse milyen sokat vett át anyjuk szavaiból és fordulataiból írásaiban,¹¹³ és hogy ez alapvetően határozta meg Søren beszédmódját, azt még nekrológjában is hangsúlyozta. Maga Kierkegaard is említette saját tevékenységének elemzése során, hogy az anyanyelvével nagyobb szeretettel bánt, mint a fuvolás a hangszerével.¹¹⁴ És ide tartozhat még az a vonzalom is, amit Kierkegaard az egyszerű emberek nyelvhasználata iránt érzett, s akiknek fordulatait hallgatta, csodálta, és műveiben előszeretettel alkalmazta.¹¹⁵

A bűnös asszonyt, akiben egykor ő bűnben fogant, és aki a bűnével együtt hozta őt a világra, kortársak szerint masszív hallgatása ellenére is gyöngéden szerette Kierkegaard, s a – tőle is örökölt – bűntudatot fokozta, hogy anyja végórái idején utazásából késve ért vissza, el sem búcsúzható tőle, mert kedvelt tengerparti pihenőjén Gilleleje-ben időzött.¹¹⁶

A bűn örökletes volt és eredendő – dánul a kettőt ugyanaz a szókapcsolat jelzi¹¹⁷ –, noha ez Kierkegaard számára mind erőteljesebb dilemmát jelentett. Csak pályája kései szakaszán, 1850-ben utalt naplójában ennek paradoxijára: az örökletes ugyanis a természetihez tartozik, a bűn az etikaihoz.¹¹⁸ Vagyis a hit a bűnösségben nem örökölheto, csak elsajátítható – még akkor is, ha az ember bűnben fogant, és ezzel meg is veszi a belépőjegyet a halálhoz, mint erre a *Szorongás fogalmában* is utalt.¹¹⁹ A jelentős mű alcíme¹²⁰ is tartalmazza az eredendő / örökölt bűnt, amelynek dogmatikai jelentőségét Kierkegaard esetében saját sorsa teljesítette ki: hogy nem csak ő maga jött bűn által világra, de „az egész család bűnben fogant.”¹²¹ Ez pedig legutolsó naplóbejegyzésében válik igazán drámaivá: Isten akaratával szemben született meg. Ami egyfelől megfosztotta mindenféle életörömtől, de egyben ez lehetett saját rendkívüliségének gyökere is, hogy ő bizonyos értelemben

¹¹³ Ibid., p. 46.

¹¹⁴ Søren Kierkegaard, *The Point of View of my Work as an Author*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1998. p. 170.

¹¹⁵ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 87.

¹¹⁶ Hannay, *Kierkegaard, A Bibliography*, op. cit., p. 51.

¹¹⁷ George Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, London: Macmillan, 1992. p. 52.

¹¹⁸ Lásd *A szorongás fogalma* angol fordításának jegyzeteit, in: Søren Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, ford. és szerk.: Reidar Thomte és Albert B. Anderson, Princeton: University Press, 1981. p. 230.

¹¹⁹ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 622.

¹²⁰ „Vigilius Haufniensis egyszerű pszichológiai elmélkedése az eredendő bűn dogmatikai problémájáról.” Ibid., p. 281.

¹²¹ Lásd erről bővebben Hannay, *Kierkegaard. A Bibliography*, op. cit., p. 60.

bűnösebb a többi embernél. És ugyanezért nem beszélhetett saját vétkééről¹²² – miközben életműve jelentős része mégiscsak erről szólt. A *Bűnös? Nem bűnös?* pszichológiai kísérletétől Frater Taciturnus tollából, a *Szorongás fogalmán* keresztül a *Stádiumok*ig ez az egyik legfőbb kérdéskör; de még esztétikai eszmefuttatásai között is alig volt olyan, amelyben ezt kikerülhette volna.

A bűnözés változatainak legszélesebb tárházát feltehetően ismét csak a drámák kínálták Kierkegaard számára, amelyek közül nem csak a klasszikusok gazdálkodtak bőségesen a bűnnel – mint a már említett Antigoné és Oidipusz – de Shakespeare alakjait egyenesen az Ótestamentum hőseihez mérte Kierkegaard, mert mernek gyűlölni, szeretni, ölni, átkozódni – bűnözni.¹²³ Sőt, még a korban divatos vaudeville-ek könnyelműségéhez is hozzátartozott valamiféle vétek, kisebb vagy nagyobb: csalás, hazugság, megtévesztés, engedetlenség, amely szinte a biedermeier szalonok nyelvére és viszonyrendszerére fordította le a bűn nem csak esztétikai és dogmatikai, de akár antropológiai és metafizikai jelenségét, és természetesen ez sem kerülte el Kierkegaard figyelmét. Sőt: színpadon éppen a bűn olyan alakzataival és kifejezésformáival szembesülhetett – Macbeth, III. Richárd, Don Juan, Faust, Clavigo és mások alakjában –, amelyek szélesre tárták az értelmezési és ön-reflexiós lehetőségeket.

3. Melankólia

Hogy voltaképpen mi volt az, ami Kierkegaard-t megakadályozta abban, hogy boldog legyen, visszatérően felmerült benne, a kései naplókban pedig közvetlenül is megfogalmazódott: „Ó, korábban számtalanszor éreztem olyan mély fájdalmat, ami megakadályozott abban, hogy élvezzem az életet, ezt a csodálatos életet. III. Richárdnál ez ahhoz az elhatározáshoz vezetett, hogy megkeserítse mások életét. Nem így énnám.”¹²⁴ Ha pedig a fájdalom szülte kétségbeesés nem találja tárgyát a világban, amely segít feszültsége feloldásában – legyen akár pozitív, mint a szerelem, vagy negatív, mint a gyűlölet –, akkor önmaga ellen fordul, s a korszakban olyannyira általános depresszió előidézője lehet.¹²⁵ Feltehetően ebben szenvedett Michael Pedersen, és ennek öröksége volt fia melankóliája, ami egész életét beárnyékolta, de aminek megítélése a korban összetett volt, így akár a génusz ismertetőjegye is lehetett.¹²⁶ Kierkegaard számára – Alastair Hannay elemzése szerint – egyenesen az Istennel való kapcsolat intimitásának zálogaként mutatkozott meg,¹²⁷ s a boldogtalanság, mint az

¹²² Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 182.

¹²³ Kierkegaard, *Either / Or*. op. cit. I. pp. 27-28.

¹²⁴ Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, Bruce H. Kirmse, David D. Possen, Joel Rasmussen, Vanessa Rumble and Søren Kierkegaard research Centre, Princeton: University Press, 2017. p. 416. és p. 730.

¹²⁵ A depresszió népbetegségnek számított a korban, lásd erről bővebben: Fabiny Tibor, *Isten maszkjai*, Budapest: L'Harmattan, 2021.

¹²⁶ Lásd Fabiny, op. cit.

¹²⁷ Hannay, *Kierkegaard. A Bibliography*, op. cit., p. 156.

inspiráció feltétele többször jelent meg a Kierkegaard-recepcióban, egyebek mellett a fiatal Lukács Györgynél, aki a posztromantika fordulópontján, úgy kérdezett erre a jelenségre: „Mi lett volna belőle, ha az élet elveszi tőle a boldogtalanságát?”¹²⁸

Amikor saját életművét tekintette át Kierkegaard, és ennek kapcsán gondolta végig a különféle emlékeket, lélektani kríziseket és ezekből is következő fordulópontokat, úgy fogalmazott, hogy „nem volt részem közvetlenségben, és ezért, egy egészen egyszerű és tisztán emberi értelemben, nem éltem.”¹²⁹ Később hozzátette, hogy költővé válása is ennek a folyamatnak a része volt, mert azzal voltaképpen fiatalságát ismételte meg,¹³⁰ ha egyszer gyerekként, mint apja társa, már „öregember” volt. Hogy mindezek mögött mélyen ott rejtett a bűnösség érzése, a világrajövetel kárhozata, az a fonákjáról mutatkozott meg a naplókban, amikor úgy érezte – és pontosan rögzítette: 1848. április 19-én –, „hogymeg egész természetem megváltozott. Rejtőzésem és zártságom megtört – beszélhetek.”¹³¹ Majd elkövetkezett Húsvét hétfője: „(...) nem, nem, önmagam zártságom nem törhető meg” – jegyezte fel,¹³² és maradt a kimondatlanság, a nyomasztó, de kibeszélhetetlen titok, annak felismerése, hogy „van valami, ami megakadályozza, hogy magamról teljes nyíltsággal beszéljek.”¹³³ Hogy ez a valami a „földrengés” metaforájával leírt katasztrófára vezethető vissza, aligha vitatható, s hogy az tragikusan mindent meghatározott, azt a dráma-idézetek is sejtetik: már a mottóban ott szerepel Shakespeare, Faust és még egyszer Shakespeare, a Lear-utalással.¹³⁴ Vagyis a színre vitt bűn repertoárja.

De ez ismét csak a felszín, aminek elmélyítésében a színházi referenciák segítenek – a mélyben pedig ott volt a melankólia, ami „megakadályozott abban, hogy a legmélyebb értelemben tegezhessem önmagam.”¹³⁵ A személyiség ön-elidegenedése, a távolság érzékelése és feloldhatatlansága pedig rajta hagyta nyomát azon, ahogyan a világban megjelent: „(...) arra bukkantam, hogy nem csak sarkallva, de egyenesen kötelezve vagyok arra, hogy létrehozzak egy inkognitót, amit a világ többé-kevésbé saját

¹²⁸ Lukács, „Søren Kierkegaard és Regine Olsen”, in: *Ifjúkori művek*, op. cit., p. 381.

¹²⁹ Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 83.

¹³⁰ Ibid., p. 84.

¹³¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., p. 357. és p. 613.

¹³² Ibid., p. 359. és p. 614.

¹³³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, K. Brian Söderquist, Vanessa Rumble, Bruce H. Kirmmse, Joel Rasmussen, Princeton: University Press, 2012. p. 270.

¹³⁴ Feljegyzései között maradt fenn „A nagy földrengésről” szóló vázlat, amelynek mottói színművekből származnak, lásd: Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks, Loose Papers 1843-1855*, Vol. 11. Part 2. szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, Bruce H. Kirmmse, Joel Rasmussen, Vanessa Rumble, David D. Possen, Princeton: University Press, 2020. p. 464. (*Lear király* V. felvonás, 3. jelenet)

¹³⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., p. 96.

igazi természetemnek tekinthet.”¹³⁶ Akkor pedig bátyja, Peter poszthumusz diagnózisa mégiscsak érvényes lehetett: hogy Kierkegaard saját neve is egy volt csak az álnevek közül.

Mindennek a magyarázata lélektani, bölcseleti vagy akár fiziológiai kérdésekhez is vezethet, hiszen Leif Bork Hansen diagnózisa szerint a „létezés titkos dialektikájának” efféle megkonstruálása Kierkegaard valószínűsíthető epilepsziájából eredt, ami magyarázza Reginével való szakítását, az alkotófolyamat sajátosságait, a lelkesi pályától való távolmaradását – és megannyi egyéb, különös mozzanatot.¹³⁷ Brandes nagyhatású művében a szexuális szublimáció következményeit hangsúlyozta¹³⁸ – a lélektani diagnózisok sokrétűsége csak Kierkegaard ön-diagnózisainak sokrétűségével vetekszik. Mindez a továbbiakban abból a szempontból játszik fontos szerepet, hogy Kierkegaard melankóliájának következményei miféle konklúziókhoz vezettek a színházzal, a drámákkal, a szerepjátékkal kapcsolatosan, és mindaz, ami a színpadon történt, mennyiben szolgált modellként vagy metaforaként arra vonatkozóan, ami saját sorsában zajlott, és amit másként nem tudott kifejezni, mint életműve drámai kompozíciójával.

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 eredeteként ugyancsak a meghasadás, a kettéválás, a „de omnibus dubitandum est” által elutasított monologikus pozíció sejlett. Márpedig kortársai Kierkegaard-ban igen hamar felismerték az ellentmondás, az olykor éppen bántó polémia domináns karaktervonását – gyerekkori csúfneve: a „Villa” ugyanerre utalt,¹³⁹ amit „szurkálódásában” az ifjú teológus-jelölt mesterei is érzékelték, mások mellett Sibbern¹⁴⁰ és Poul Martin Møller¹⁴¹ – vagy éppen Martensen,¹⁴² akinek növekvő ellenszenve talán a kezdetektől datálható. Hannay egyenesen Kierkegaard polemikus jellegű intellektusáról beszélt,¹⁴³ ami már első publikus megszólalásától kezdve – szűzbeszédétől a Diákegyesületben – nyilvánvalóvá vált, és aminek frappáns és könnyed stílusa ellensúlyozta konzervatív tartalmát az erre kevésbé nyitott társaságban. Egy svéd újságíró egyenesen a „dialektika Sebastian Bach-jának” nevezte

¹³⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. szerk.: Bruce H. Kirmmse, Alastair Hannay, Niels Jørgen Cappelørn, George Pattison, Vanessa Rumble, Princeton: University Press, 2015. p. 129.

¹³⁷ Leif Bork Hansen, *Søren Kierkegaards Hemmelighed og Eksistensdialektik*, København: Reitzel Forlag, 1994.

¹³⁸ Erről bővebben lásd: Hannay, *Kierkegaard, A Biography*, op. cit., p. 427.

¹³⁹ Lásd: Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., pp. 3-18. (Az első fejezet címe: „A villa – gyerekkor és iskolaévek.”)

¹⁴⁰ Frederik Christian Sibbern (1785-1872) író, filozófus, Kierkegaard tanára a koppenhágai egyetemen.

¹⁴¹ Poul Martin Møller (1794-1838) író, költő, filozófus, a klasszikus nyelvek ismerője, Kierkegaard mentora. Hannay, *Kierkegaard, A Biography*, op. cit., p. 53.

¹⁴² Hans Lassen Martensen (1808-1884) a koppenhágai egyetem tanára, később Mynstert követte a püspöki székhelyben.

¹⁴³ Ibid., p. 6.

Kierkegaard-t,¹⁴⁴ ami a variációk és improvizációk sokaságán keresztül is kihallható harmóniát sejtette egész, szerepjátékokkal és belső polémiákkal áthatott működésében.

A közvélemény elsősorban a színházban tolerálta a végletes álláspontok kifejezését és koherens képviselését, olykor természetesen súlyos „drámai” következményekkel, míg a maga módján efféle „következmény” volt egy drámai ellentmondásokkal teli gyerekkor nyomán Kierkegaard egész alkata, karaktere, habitusa. Mégpedig sokkal súlyosabb és sokkal mélyebb dilemmák kifejezésekként, mint amit az egyetem, a templom, vagy akár a szalonok és baráti társaságok megengedtek volna, a színház szerepe ezért is volt rendkívüli számára.

¹⁴⁴ Sturzen-Beckert idézi Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 93.

KOPPENHÁGA SZÍNPADÁN

1. „Kis város” – nagy filozófus

A város nem volt kicsi – Kierkegaard volt az, aki túlnőtte Dánia szellemi, gazdasági és közigazgatási centrumát, ami pedig a maga több, mint százhusz-ezer lakosával, jelentős hajóforgalmával, színházaival, egyetemével és minden egyéb intézményével a korabeli Európa peremén mégiscsak számottevő centrum volt, ebben az időszakban – az aranykorban – pedig nem csak szellemi és művészi felívelésbe kezdett, de jelentős politikai változások zajlottak, a stabilizálódó gazdasági élet előterében. Kérdés természetesen, hogy mekkora „színpad” lett volna elegendő Kierkegaard számára, a metafora tőle származik, mégpedig életműve áttekintésekor alkalmazta, amely szerinte „nem mutat megfelelően egy olyan kis színpadon,” mint Koppenhága.¹⁴⁵

Aligha véletlen, hogy a színpad metaforája még többször előkerült, ahogy egyszer éppenséggel élete „komikus drámájáról” szólt, aminek színre vitelét városa tette lehetővé számára, pusztán azzal, hogy ő Koppenhágában született és élt.¹⁴⁶ Később pedig úgy fogalmazott, súlyos csalódásai és megpróbáltatásai nyomán, hogy minden egyes évben, minden egyes napon, amit a városban töltött és tölt, az a komédia került színre, amellyé az ő mártíromsága vált.¹⁴⁷ Saját szerepét, mint Dánia legnagyobb filozófusát ezek között a nyomorúságos körülmények között így csaknem szatirikusnak érezte, és ennek kifejezésére ugyancsak színházi példával élt: „gondoljuk csak meg, mintha a legjelentősebb vándorszínházi társulatról lenne szó, amit csak láthat az ember – Odensében.”¹⁴⁸

Nem csak a várost látta színpadnak, de olykor lakosait is komédiák szereplőinek, vagy csak statisztáinak. A dánok éppen olyanok – írta naplójában –, mintha Holberg darabjaiból léptek volna ki, így például a szolgálók: Henrichet és Perville, akiknek egyszer csak azzal a helyzettel kell szembenézniük, amit az isteni üzenet, az Evangélium jelent.¹⁴⁹ Mintha ismét csak saját – nem éppen szerényen látott – küldetését, mérné a népszerű vígjáték szolgáló-szereplőihez, karikaturisztikus vonásokkal megrajzolt karakter-figuráihoz. Felemás és megértetlen helyzetét pedig úgy írta le – ismét csak színházi analógiával –, mint annak a provinciális látás- és gondolkodásmódnak a paradoxonát,

¹⁴⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., pp. 29-30.

¹⁴⁶ Lásd a bevezetést Kierkegaard (Nicolaus Notabene) *Előszavak* című könyvének angol kiadásában, Søren Kierkegaard, *Prefaces, Writing Sampler*, ford. és szerk.: Todd W. Nichol, Princeton: University Press, 2009. p. XVIII.

¹⁴⁷ Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 191.

¹⁴⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., p. 32.

¹⁴⁹ Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. szerk.: Bruce H. Kirmmse, Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, David D. Possen, Joel Rasmussen, Vanessa Rumble, Søren Kierkegaard Research Centre, Princeton: University Press, 2015. p. 435. és p. 796.

ahol ugyanazokkal a szavakkal állítják színre a legjobb színházban a világ legnagyobb tragédiáit, mint amilyenekkel a vaudeville-eket kis színpadokon.¹⁵⁰ Többször tért vissza a Goethétől származó metaforára, mind önmagáról szólva, mind álnevei kapcsán, amit Hamletről írt a Wilhelm mesterben: a virágcserepbe plántált tölgymag „erővel tör ki közegéből,”¹⁵¹ és ezalatt szét kell repesztenie felnövekedésének kereteit.

Pedig minden bizonnyal gyengéden szerette ezt a színpadot, a „vásárvárost” – mint pejoratívan minősíteni szerette szülőhelyét –, amelyet sétáival is behálózott,¹⁵² amelynek lakosaival szóba elegyedett, és aminek publikus, illetve szociális tereiben nagyon is otthon érezte magát.

Bár ez utóbbi csak megszorításokkal értelmezhető, és ez a pályája során érzékelhető, növekvő idegenségére is magyarázatot ad: a nagyon is polgári, szenvedélyektől mentes, unalmas és provinciális kisvilágot mindinkább elutasította,¹⁵³ feltehetően annak arányában, ahogy ez a világ is elzárkózott őtől. Pontosabban: a magafajtától, mert ebben is hasonló volt ahhoz a másik két zsenihez, akik miatt jórészt a dániai aranykor aranykornak nevezhető, akik ugyancsak túlnőttek szülővárosukon, és akik éppoly idegenek voltak a város intellektuális véleményvezérei számára, mint Kierkegaard. Sem Andersent, sem Grundtvigot nem fogadta be az a szellemi elit – amit Bukhdahl okkal nevezett klikknek¹⁵⁴ – amelyhez tartozni szerettek volna, de amin végzetesen kívül maradtak. Másfélék, idegenek, „rútak” voltak számukra, mint Andersen kiskacsája.¹⁵⁵

2. Tanulóévek

Színház és dráma szempontjából néhány további mozzanat is fontos szerepet kapott az úgynevezett „tanulóévekben”, amelyek ismét csak nem közvetlenül határozták meg Kierkegaard érdeklődését, de feltétlenül befolyásolták színművek és előadások befogadásában és értelmezési pályáinak kialakításában. Az iskolai értékelők szerint egyes antik dráma- és komédiaszerzőket, egyebek mellett Terentiust és műveit már gimnazistaként megismerte,¹⁵⁶ az egyetemen pedig tovább tágult látóköre: a görög drámákban és komédiákban való alaposabb elmélyülés nyomán, amelynek jelentősége még

¹⁵⁰ Søren Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2006. p.97.

¹⁵¹ Lásd: Søren Kierkegaard, *Filozófiai morzsák*, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2014. p. 216. és p. 577. Erről bővebben: Joel D. Rasmussen, „William Shakespeare. Kierkegaard’s Post-Romantic Reception of the Poets’ Poet”, in: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions, Literature, Drama and Music*, szerk.: Jon Stewart, Vol. 5. Tome III. KRSRR Abingdon: Routledge, 2009. pp. 190-191.

¹⁵² Ezeket a sétákat később Daniel Libeskind rekonstruálta a koppenhágai művészeti akadémia hallgatóival az 1990-es években, egy különleges installációval.

¹⁵³ Lásd Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., pp. 69-71.

¹⁵⁴ Ibid., p. 68.

¹⁵⁵ Ibid., p. 88. és p. 97. Lásd még: Soós Anita, „Per aspera ad astra. A művészsors H.C. Andersen műveiben”, *Kalligram* 14. (2005) pp. 125-132.

¹⁵⁶ Søren Kierkegaard, *Letters and Documents*, ford.: Henrik Rosenmeier, Princeton: University Press, 1979. p. 5.

disszertációjának témaválasztásában is érzékelhető. Dolgozatának tárgya, Szókratész – meglehetősen paradoxiaival: a pogány bölcslő a teológiai fakultáson¹⁵⁷ –, az a filozófus volt, akit egyebek mellett istentagadásért ítélték halálra, és akiről egyedüli kortársként, vígjátékában Arisztophanész tett igencsak felemás tanúvallomást. Életében tehát csak komédiahősként állítottak neki emléket, minden továbbit a halála után jegyezték fel róla: legyen szó akár a személyes emlékeket is felidéző Platónról, akár Xenophonról.

Kierkegaard disszertációjának védésére 1841. szeptember 29-én került sor, amikor is hét órán keresztül szerepelhetett a korabeli Koppenhága legnagyobb gondolkodói előtt: Sibbern, Petersen,¹⁵⁸ Brønsted,¹⁵⁹ Heiberg és H.C. Ørsted¹⁶⁰ voltak a bizottság tagjai, utóbbi egyszersmind az egyetem rektora – továbbá az elektromágnesesség felfedezője, a későbbiekben Kierkegaard jó ismerőse, akivel rendszeresen sétált és beszélgetett.¹⁶¹ Ennek azért lehet jelentősége a későbbiek számára, mert Ørsted természettudományos érdeklődésének eredeténél érzékelhető a filozófia szerepe, mégpedig Kant hatása révén. Ennek nyomán teremtett kapcsolatot utazásai során Schellinggel, Fichtével, a Schlegelekkel, Schleiermacherrel, Tieckkel és másokkal, továbbá Goethével, akinek Faustjában az alkímia voltaképpen a tágabb tudományos érdeklődés szinonimájaként szerepelt, amit Kierkegaard azután a tudományos gondolkodás egészére kiterjesztett. Ørsted elektromágnesességgel kapcsolatos kísérletei az 1820-as években vezettek eredményre, s ekkor még egyáltalán nem mondott ellent a jelenség megismerése a transzcendens harmónia létezésének, sőt: éppen azt erősítette meg, hiszen olyasféle láthatatlan erőt tett fizikai tapasztalattá, ami feltétlenül és „anyagtalanul” hat – mint a hit, mint a szeretet –, ezzel is utalva a kozmosz harmóniájára, és felidézve az ugyancsak dán Tycho Brahe természettudományos alapú platonizmusát.

Az pedig, hogy a tudományos felfedezés és vallásos meggyőződés erősítette egymást, indokolta Ørsted idegenkedését Grundtvigtól, akinek fundamentalizmusát és antiracionalizmusát nem tudta elfogadni a művelt és a vallásbölcseletben is járatos tudós. Ørsted egyébként hasonló viszolygással tekintett Kierkegaard stílusára is,¹⁶² aminek erős irodalmiassága, állításainak hipotetikus jellege – a kísérletezés, az álnevek polemikus eszmefuttatásai, a szerepjátékok –, s ezek dezorientáló jellege mondott ellent a természettudós intellektuális és morális meggyőződésének. Mindezzel együtt a rendkívüli intellektus, a karizmatikus személyiség és az egyetemi rektor jelentős inspirációs forrás maradt a kor gondolkodói számára – egyebek mellett Andersennek is, akinek a Harang című elbeszélését Ørsted akusztikával

¹⁵⁷ Erről bővebben lásd: Edward F. Mooney, *On Søren Kierkegaard, Dialogue, Polemics, Lost Intimacy and Time*. Aldershot: Ashgate, 2007. p. 26.

¹⁵⁸ Frederik Christian Petersen (1786-1859) író, archeológus, a koppenhágai egyetem tanára.

¹⁵⁹ Peter Oluf Brønsted (1780-1842) régész, a koppenhágai egyetem tanára, majd rektora.

¹⁶⁰ Hans Christian Ørsted (1777-1851) fizikus, vegyész, filozófus.

¹⁶¹ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit. pp. 21-24.

¹⁶² Ibid., p. 19. Idegenkedését dokumentálja: Kirmsse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 32.

kapcsolatos kísérletei ihlették. Kierkegaard számára pedig döntő viszonyítási pont volt és maradt a Faust-történet, a kor egyik kulcs-narratívája, teoretikus jelentésében, de színházi (sőt: népszínmű-szerű, középkori, bábjátékos) eredete nyomán. Kierkegaard feltehetően előadásokat is hallgatott Goethéről a korszak ünnepelt költőjétől és drámaszerzőjétől, Adam Oehlenschlägertől,¹⁶³ aki mindezen túl szerepet játszhatott a fiatal teológus Shakespeare iránti érdeklődésének felkeltésében is. A feltételes mód itt arra utal, hogy nincsenek bizonyítékaink arra nézve, hogy Kierkegaard csakugyan látogatta volna jelentős kortársa óráit,¹⁶⁴ de hatásának ez nem is volt feltétele.

3. Vallásos megújulás

Vallás és színház kapcsolata közvetlenül és közvetetten is jelentős szerepet játszott Kierkegaard gondolkodásában, mind a színház rituális eredetének érzékelésében, mind később a színpadi istenkeresésben. A korszakban ekkor már évtizedek óta zajló vallásos krízisnek,¹⁶⁵ majd ebből fakadó megújulásának is volt valamiféle teátrális karaktere, hitszónokokkal, szektákkal, a rítusok ki- és átalakulásával; akárcsak az istentiszteleteknek és a hitélet megannyi egyéb epizódjának – ezekről később Kierkegaard rendkívül elmarasztalóan szólt. A vallásos krízis befolyása az udvarra, a közéletre, a közönségre komoly következményekkel járt, és ez alól a színház sem lehetett kivétel, amely az 1840-es évektől kezdődően az ugyancsak meglehetősen teátrális keretek között zajló, és a vallásos krízistől elválaszthatatlan politikai megújulásban is szerepet kapott.

A vallásos ébredés előzményei az előző évszázadra nyúltak vissza, amikor a konvencióktól való eltérés mindenféle kísérlete, egy 1741-es törvény alapján¹⁶⁶ még börtönnel is büntethető volt. Bármiféle hitbéli ébredésnek vagy radikális teológiai eszmélkedésnek azért – is – kellett elejét venni, mert az egyház és annak lelkészei ebben az időszakban nem csak a lelki kérdésekért voltak felelősek, de az adminisztrációért is: az anyakönyv, az iskola, a különféle nyilvántartások készítése és benyújtása mellett ők intézték az adóügyeket is, márpedig ennek nyomán érzékelhető volt a növekvő ellenszenv; kiváltképp annak fényében, hogy Dánia legnagyobb földbirtokosa is az egyház volt.¹⁶⁷

Kierkegaard pontosan fogalmazott, amikor a vallásos mozgalmak mögött politikai motívumokat látott, ahogy a politikaiak mögött pedig vallásiakat – mind konkrét, mind pedig átvitt értelemben; a konkrét

¹⁶³ Adam Oehlenschläger (1779-1850) rendkívüli hatású költő és drámaíró, a dán romantika egyik vezéralakja.

¹⁶⁴ Bjarne Troelsen, „Adam Oehlenschläger, Kierkegaard and the Treasure Hunter of Immediacy”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries, Literature, Drama and Aesthetics*, szerk.: Jon Stewart, Vol. 7. Tome III. KRSRR Burlington: Ashgate, 2007. p. 260.

¹⁶⁵ Erről bővebben: Bruce H. Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, Bloomington: Indiana University Press, 1990. pp. 27-39.

¹⁶⁶ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 20.

¹⁶⁷ Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., pp. 40-41.

elégedetlenség kifejezésén túl a lelki dezorientáció átfogó hatásaként. A kritikákat és a vallásújító mozgalmakat üldöző kéréseketlenségében az egyház sem mutatta legrokonszenvesebb arcát, így a politikai feszültség kiéleződése kellett ahhoz, hogy az egyházi vezetés is érzékelje a krízis súlyát, amit a fel-felbukkanó, és sokszor nagy népszerűsége szert tevő hitszónokok elementáris hatása is pontosan demonstrált. Az egyházi hierarchiát kikezdő, vallásos „bázisdemokrácia”, a drasztikusan kifejezett elégedetlenség, a karizmatikus prédikátorok problémafelvetése, majd pedig otthonossága a népesség alsóbb rétegeiben mind erőteljesebbé vált, s ennek nyomán az egyházi és politikai vezetés váratlanul „előremenekült,” mégpedig a népegyház létrehozásába. Így próbálták a klerikális struktúrát alkalmassá tenni a népi mozgalmak és követelések befogadása, integrálására – és semlegesítésére.¹⁶⁸ Az igazi, belső megújulás elmaradását pontosan tükrözte, hogy a kléruson belül nem zajlott le döntő változás, így a népegyházban is ugyanazok a püspökök, papok maradtak pozícióban, akik korábban is vezetők voltak, míg a politikai megfontolások erőteljesebb érvényesülése is érzékelhető volt, hiszen a tét túlmutatott a hitélet keretein. Kierkegaard egyiket sem tudta elfogadni, sem a tömegesedést sem a régi garnitúra továbbélését – ezért fordult szembe fokozatosan, majd mind radikálisabban a korszak legerőteljesebb identitás-képző intézményével, a dán népegyházzal. És ezért is kellett különféle identitásokra bontania személyiségét, mert ez a szembefordulás a maga radikalizmusában hatással volt ön-azonosságára is.

És ahogy Kierkegaard mind erőteljesebben, olykor drámaian „individualizálta” a vallást, úgy mintha a templom közösségének lelki egységével szemben a színház közönségének egyedi, individuális befogadás-típusát tekintette volna az evangéliumi üzenet autentikus értelmezési esélyének. Ugyanakkor kortársa, a korszak legnagyobb hatású vallás-reformátora, Grundtvig éppen ezzel ellentétes utat járt be: az individuumokat tudta sajátosságaik mentén egybeforrasztani és közösséggé kovácsolni. Nem kevéssé teátrális és bombasztikus stílusával tömegeket ért el, hatása a parasztságtól az értelmiségig elementáris volt, aminek – paradox módon – ismételt egyházi büntetései, a kléruson belüli elszigetelésének kísérletei is kedveztek. Grundtvig maga otthonosan mozgott egyébként színpadon is, már 1807-ben írt Schiller darabjairól az *Új Minervában*, a tépelődő, de végül cselekvésre kész Hamlettel pedig azonosulni próbált, legalábbis időről időre.¹⁶⁹ Drámaírással és misztérium-játékokkal is próbálkozott, *Tavaszi ibolya* című műve a lelki megújulásról szólt, az újjászületésről és a morális, illetve vallásos válság leküzdéséről – mégpedig a nehéz, 1817-es időszakban¹⁷⁰ –, ugyanezt a növényt emeli majd be prédikációjába Kierkegaard. Feltehetően közös élményük volt az, amit mind

¹⁶⁸ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. XVII.

¹⁶⁹ Flemming Lundgreen-Nielsen, „Grundtvig and Romanticism”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, (2003.) op. cit., p. 207.

¹⁷⁰ Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., p. 209.

Kierkegaard, mind pedig a később ugyancsak jelentős szerepet játszó Adolph Adler¹⁷¹ érzékelt, hogy ekkoriban Dánia lehetett volna „a történelem Palesztinája.”¹⁷²

4. Politikai megújulás

Az 1840-es évektől kezdődően a vallásos megújulás kísérleteivel és a régi rend érzékelhető válságtüneteivel együtt, azoktól elválaszthatatlanul, politikai polarizáció is kezdetét vette. A krízis – Kierkegaard és a korszak fontos terminusa¹⁷³ – mind láthatóbbá vált, és feloldása valamiféle megváltás-hitet generált, aminek szekularizált formájaként a politika „eszkatológiai” karaktere is erősödött.¹⁷⁴ Mind a dán mentalitás kompromisszumkészsége, mind uralkodói bölcsesség kellett ahhoz, hogy a bekövetkező robbanásnak elejét véve konszenzus jöjjön létre, így Európában egyedülállóan, 1848-ban békés úton alkotmányos monarchiává változott a mindaddig abszolút királyi hatalommal rendelkező Dánia. Az elégedetlenség lecsillapult, az energiák az új politikai berendezkedés létrehozásában találhattak lehetőséget, vér helyett egyezkedés folyt. Az új erőre kapó nemzeti öntudat – amelyet mind Grundtvig, mind Oehlenschläger művei tápláltak az egykori győzelmek, illetve tragikus vereségek megidézésével¹⁷⁵ – valóságos jelentéssel gazdagodott, a múltidézés relevánssá vált a történelmi pillanat számára, mindennek művészi interpretációja döntő szerepet játszott, egyebek mellett a színpadokon.

De nem Kierkegaard számára. Éppen a *Keresztény beszédek* kéziratának nyomdába adása idején zajlott békés forradalom Koppenhágában, majd pedig háború indult Schleswig-Holsteinért – a magányos szerző azonban csak írta műveit, semmit sem változtatva rajtuk, „én csak ülök csendes szobámban” – jegyezte fel, amikor egyébként az utcai lelkesedés és kavargás hangjai töltötték be a várost.¹⁷⁶ Mindössze azt érzékelt, hogy kedvelt inasát, Anders-t katonának vitték, de amikor a király audiencián

¹⁷¹ Adolph Peter Adler (1812-1869) teológus, lelkész Bornholm szigetén, aki isteni jelenéseket látott, és ennek nyomán összeütközésbe került a dán államegyházzal. Kierkegaard a későbbiekben találkozott vele, és egy – kiadatlan – művet szentelt neki.

¹⁷² Ibid., p. 210.

¹⁷³ Lásd a *Félelem és reszketés* kezdősoraitól Marx és Engels műveiig a korszak számos gondolkodójának terminológiáját.

¹⁷⁴ Lásd: Lasse Horne Kjældgaard, „An Artist Among Rebels? Johan Ludvig Heiberg and the Political Turn of the Public Sphere”, in *The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*, szerk.: Jon Stewart, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012. pp. 45-66.

¹⁷⁵ Ibid., pp. 52-56.

¹⁷⁶ Lásd a függelék: Søren Kierkegaard, *Christian Discourses, The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1997. p. 403.

fogadta – két alkalommal is¹⁷⁷ – semmiféle politikai kérdést nem vetett fel, a beszélgetés kedélyes, személyes és bölcselkedő maradt.

Az Európán végigsöprő forradalmi hullámról azonban rendkívül elítélően fogalmazott Kierkegaard, hatalmas, mindent beszippantó örvénynek, kollektív katasztrófának nevezte, amelyről – mint megjegyezte – drámát írhatna egy szerző. Ámde „akkor egy egészen újfajta drámát kellene kreálnia, egy szörnyedelmet, egy olyan drámát, amely minden szabályból gúnyt űz”,¹⁷⁸ akár egy hatodfél felvonásos mű születhetne, már hogy a szabályokat a drámában se kelljen betartani. Nem kis elégtétellel írta naplójába több alkalommal is, hogy az a nő, aki a forradalmi romantika színpadiasságának megfelelően az „ész istenségét” testesítette meg a francia forradalom idején, és akit a politikai dráma csúcspontján hatalmas ünnepség közepette félmeztelenül vittek a Notre Dame-ba, azért szolgáltatna „hasznos anyagot egy drámához”, mert ismeretei szerint voltaképpen egy közönséges prostituálttal játszották el ezt a szerepet, „aki később a legnyomorúságosabb körülmények között lehelte ki lelkét egy ispotályban.”¹⁷⁹ Mintha Delacroix emblemikus képe főszereplőjének sorsát követnénk tovább, ahogy kilép a romantikus-teátrális jelenetből, és megmutatkozik mögötte a nyomorúság, az erkölcstelenség és az a fertő, ami Kierkegaard szerint az egész népi zendülést és annak politikai következményeit jellemezte.

Kierkegaard rendíthetetlen megvetése és ellenszenve a demokratikus intézményrendszer, illetve a plebejus tömegmozgalmak iránt annál különösebb, mert könyv-terjedelmű értekezésében a *Két korról* – Thomasine Gyllembourg fontos regényéről –, egyértelműen a forradalmi, a morális kérdéseket gyakorlatban is felvető és méltóképpen megválaszoló múltat részesítette előnyben a kompromisszumot és langyos elégedettséget érlelő jelennel szemben.¹⁸⁰ Továbbá Kierkegaard rokonszenve, megbecsülése a közember, az egyszerű ember iránt – Bukhdahl értelmezésében¹⁸¹ – éppen a forradalom igazi kortársára jellemző. Retorikai fordulatain túl tehát, mélyebb értelemben így ő lehetett volna az, aki nem jelszavaiban és teátrálisában, hanem lényegében azonosult a csendes és kiszolgáltatott többséggel, csak éppen sorsuk jobbra fordulásának zálogát nem az utcán és a parlamentben, hanem az egyes emberben, lelkében és szellemében kereste.

¹⁷⁷ Lásd a *Szeretet művei* angol kiadásának függelékét: Søren Kierkegaard, *Works of Love*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1995. p. 481. és p. 527. Ugyanerről ír Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit. p. 371.

¹⁷⁸ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 300.

¹⁷⁹ Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. szerk.: Bruce H. Kirmmse, Alastair Hannay, Niels Jørgen Cappelørn, Vanessa Rumble, George Pattison, Princeton: University Press, 2008. p. 154. és p. 485.

¹⁸⁰ Søren Kierkegaard, *Two Ages: The Age of Revolution and the Present Age: A Literary Review*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1979. Lásd továbbá: Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 62.S 13

¹⁸¹ Ibid., p. 105.

5. Vizuális megújulás

Noha a költő szavakkal dolgozik, és Kierkegaard egész életműve nyilvánvalóan – a kortársak számára: túlhabzóan – verbális jellegű volt, de éppen költőiségéből adódóan, és olykor eszmefuttatásainak verbalitása ellensúlyozásaként rendkívül erős vizuális vonásokat is alkalmazott, egyes képei és megidézett látványelemei szinte önálló életet éltek, jelentésük messze túlmutatott a szavak szűken vett értelmén. És nem csak atmoszférát hoztak létre vagy hangulatot teremtettek a gondolatmenet kontextusának árnyalása, pontosítása vagy erőteljes kontúrozása kedvéért, de az egész szöveg másféle minőségben mutatkozott meg, amint a vizuális elemek nem csak illusztrációként váltak a narratíva részévé, hanem az értelmezés komponenseként kaptak szerepet.

Politikáról szólva az „örvény” képe, amellyel a kor válságát láttatta, messze túlmutatott metaforikus tartalmán; akárcsak az ironikusan – szinte karikaturisztikusan – megrajzolt „lóversenypálya” motívuma,¹⁸² amellyel a tömegek erejét lóerőre váltva mutatta be a modern demokrácia politikai arénáját. De hasonlóan emblematisztikus képet – pontosabban: jelenetet és annak dinamikáját – használt például a házasság varázsának megmutatásában, akár az *In vino veritas* reggeli idilljében, akár az *Előszavak* kissé csípősebben jellemzett párosában, amelyek ugyanúgy szituációt teremtettek, mint színpadi helyzetekben szokás, erős vizuális vonásokkal utalva a szereplők dinamikájára, viszonyára, interakcióira, karakterére.

Az írások további fontos összetevője, akárcsak Kierkegaard munkásságáé és egész tevékenységéé: a „Látni és látszani,”¹⁸³ – mint Brian Söderquist írta –, s ez rendre tematizálódott is Kierkegaard írásaiban, akárcsak életében. Mindez a „kereskedőváros” színterén zajlott, vagyis azok között a „kulisszák” között, amelynek Kierkegaard Koppenhágát látta, és ami így számára színpadként mutatkozott meg. Itt is a látvány jelentősége volt döntő, miként a színházban, hiszen a dán terminus a nézőre a Tilskuer a vizualitás meghatározó szerepére utal; ahogyan a színész Skuespiller, ami pedig a látás mellett a játék mozzanatait tartalmazza, nem pedig a hallását, mint például a nézőt jelentő angol audience.¹⁸⁴

A színház mellett a korszak hivatalos ön-reprezentációjának vizualizálása sem volt hatástalan Kierkegaard-ra, ha persze ez a hatás elsősorban közvetetten érvényesült is. Így például az ünnepelt

¹⁸² Ezekről bővebben lásd: Kierkegaard írásainak válogatását, in: *The Laughter is On My Side, An Imaginative Introduction to Kierkegaard*, szerk.: Roger Pool és Henrik Stangerup, Princeton: University Press, 1989. Főként az „1848:1984” című fejezetet, pp. 181-240.

¹⁸³ Brian Söderquist, „Kierkegaard and Existentialism”, in: *A Companion to Kierkegaard*, szerk.: Jon Stewart, Hoboken: Blackwell, 2015. p. 90.

¹⁸⁴ George Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., p. 104.

szobrász, Bertel Thorvaldsen¹⁸⁵ nem csak kortárs volt, de némiképp inspirációs forrás is, aki ugyanúgy a klasszikus antikvitás bűvöletében élt, mint a disszertációját író Kierkegaard, vagy mint azok a fiatalok, akik ugyanekkor a klasszikus görökség szellemének feltámasztására szövetkeztek, közöttük Kierkegaard valamikori mesterei és barátai, mások mellett Poul Martin Møller és Meir Aron Goldschmidt.¹⁸⁶

Kierkegaard-hoz hasonlóan Thorvaldsen vonzalma a klasszikus antikvitáshoz és annak pogány szépségéhez nem mondott ellent a kereszténység ikonográfiájának újragondolása és megformálása, ugyanis az ő műhelyéből kerültek ki a székesegyház, a Frue Kirke szobrai: Krisztus és a tizenkét apostol – Kierkegaard imádságainak néma statisztái. A dán aranykor körpanorámájához pedig még az is hozzátartozott, hogy a zseniális és ünnepelt szobrásznak helye volt a Királyi Színház első sorában, mint a koppenhágai zseniknek és véleményvezéreknek;¹⁸⁷ még halála is a Kis Színházban érte 1844. március 24-én, éppen akkor, amikor a nyitányt játszották.¹⁸⁸

A korszak vizuális ön-reprezentációjának másik típusa - ha nem éppen véglete – a hatalmas és Európában is csaknem egyedülálló szórakoztató park, a Tivoli elgondolása, felépítése és megnyitása volt 1843-ban, vagyis éppen abban az évben, amikor Kierkegaard több jelentős művét publikálta, egyebek mellett a *Félelem és reszketést*.¹⁸⁹ A város szélén elhelyezkedő hatalmas kert, a maga ezernyi újításával és látványosságával a vizualitás jelentőségének rendkívüli térnyerésével járt, és ebben alapvetően eltért a korábbi hasonló kezdeményezésektől, akár a – Kierkegaard által többször is említett – Szarvasparktól, akár a Rosenborg kerttől, a maga görögtüzeivel és tűzijátékaival.¹⁹⁰ Nem csak a tömegesség és a vizuális ingerek megsokszorozódása jellemezte Tivolit, hanem a legújabb technikai újítások alkalmazása is, mint amilyen a dagerrotípiá, vagy a gőz hajtotta körhinta, illetve a camera obscura. A látványosságok között mozgó viaszfigurák is szerepeltek, amelyek jeleneteket adtak elő Jézus életéből, vagyis a technika, az esztétikum és a vallás egyszerre szolgáltatta azt a „kortársiságot” – legalábbis a mozgatható fejek és csípők által keltett illúzió révén¹⁹¹ – amelyre a maga módján Kierkegaard is felhívta a figyelmet: hogy „itt és most” lássuk Krisztus alakját, tetteit és szenvedését.

Mindez a modern látványvilág és a szemlélődés kultúrájának megteremtését és megerősítését szolgáltatta, akárcsak az ekkoriban létrejövő múzeumok, árkádok, állatkertek, angolparkok. És bár

¹⁸⁵ Bertel Thorvaldsen (1770-1844) dán szobrász, a klasszika képviselője, a korszak ünnepelt művésze.

¹⁸⁶ Meir Aron Goldschmidt (1819- 1887) író, újságíró, a *Corsaren* című lap alapítója.

¹⁸⁷ Frederike Brenner svéd regényíró említi, hogy az első sorban foglalnak helyet Hertz, Andersen, Oehlenschläger és mások. Lásd: Patison, „The Bonfire of the Genres...” op. cit., p. 42.

¹⁸⁸ Else Kai Sass, „Thorvaldsen: An Introduction to his Work”, in: *Kierkegaard and his Danish Contemporaries*, (2003) op., cit., p. 405.

¹⁸⁹ Edward T. Mooney, „Moriah in Tivoli: Introducing the Spectacular Fear and Trembling”, in: *Kierkegaard Studies Yearbook 2002*, op. cit., pp. 203-214.

¹⁹⁰ George Pattison, *Kierkegaard, Religion and the 19th Century Crisis of Culture*, Cambridge: University Press, 2002. pp. 30-57.

¹⁹¹ Mooney, *On Søren Kierkegaard...* op. cit., p. 141.

Heiberg nem kevés fenntartással szemlélete a fejlődésnek ezt az excesszusát, és olykor gúnyolódásával próbált hangot adni esztétikai és etikai viszolygásának,¹⁹² ez már nem volt elég a szórakozni vágyó, kevéssé művelt, de urbanizálódó polgárok visszatartására. Hiszen ugyanekkor váltott léptéket például a kirakatok díszítésének konvenciórendszere, megjelentek a modern értelemben vett, sokszor erőteljes látványelemekkel gazdálkodó hirdetések, és a különös, mesterségesen előidézett tér-képzetek. Így korábban ismeretlen vizuális élmények jelezték a szemlélődés kultúrájának megújulását: diorámák, sztereoszkópok, vetítő-készülékek és megannyi egyéb vívmány révén, az optikai technológia fejlődésének a szórakozás és az üzlet szolgálatába állításával, tágra nyitva a képzeletvilág és a modern tudományos fejlődés közötti kaput, ahol két irányban haladhatott a forgalom. A város maga – Európa más régióiban is, Koppenhágához hasonlóan – mintha efféle élmények gyűjtőhelye lett volna, a dán fővárosban azonban ez az impulzus-tömeg főként a Tivoliban koncentrálódott; s amit a bábásműködők itt láthattak, az befolyásolta nézői érzékenységüket és elvárás-rendszerüket, nem utolsósorban a vizuális ingerek másik fontos forrásának tekinthető színházban.

Kierkegaard mindennek nem csak kortársa volt, de krónikása és analitikusa is, aki nem kevés fenntartással szemlélte a korszerű technológiával kínált banalitás tobzódását. Az egyház elleni kritikájában utalt a Tivoliban keltett illúziókra, azon „sajnálkozva,” hogy a szórakoztatónegyed alapító Georg Carstensen eltávozott Koppenhágából, és virtuóz invencióit nem állította a szórakoztatóiparrá zuhlott vallás szolgálatába.¹⁹³ A Váltógazdaságban ugyancsak végigtekintett a szórakoztatás vívmányain, amelyek ingyenessé tételével a szerző, „A” szerint tömegeket lehetne Koppenhágába csábítani – a látványosságok között első helyen szerepelt a színház, bár egy sorban az állatkerttel, a temetésekkel, és a bordélyokkal.¹⁹⁴ A puszta látványosság esztétizálását pedig *Írásgyakorlatok* című művében gúnyolta ki legdrámaiban, egy korbácsolás, illetve kivégzés „színkritikájával,” amelynek megtekintésére „(...) jelentős és méltóságteljes tömeg gyűlt össze” s amit a „ megbecsült művész, Herr Madsen városi hóhér” mutatott be, aki „ritka virtuozitással és mesteri ügyességgel formálta meg szerepét.” Nem véletlen tehát, hogy „megjelenését és távozását hangos tapssal üdvözltek (...) szerencsét kívánunk neki további művészi pályáján.”¹⁹⁵

6. Színházak Koppenhágában

¹⁹² Ennek egyik leghatásosabb példája az „Egy lélek halál után” című verse.

¹⁹³ Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9., op. cit., p. 381. és p. 699. Ugyanitt sajnálkozik – hasonló okokból – Kierkegaard a balettmester Bournonville távozására fölött.

¹⁹⁴ Søren Kierkegaard, *Vagy – vagy*, ford.: Danyi Tivadar, Budapest: Gondolat, 1978. p. 364.

¹⁹⁵ Kierkegaard, *Prefaces, Writing Sampler*, op. cit., p. 81. Szatírája végéről azonban kihúzta, hogy a hóhér meghajolt volna emlékeztető produkcióját követően.

„Dániának csak egy városa van és egyetlen színháza”¹⁹⁶ – állapította meg Kierkegaard, és bár mindkét állítás eltért a valóságtól, valamiféle igazságtartalma mégiscsak volt. Nem csak több város volt ekkoriban a királyságban, de színházak is működtek, alakultak és megszűntek, és ezt Kierkegaard nem csak pontosan követte, de olykor reflektált is rájuk. Az állítás igazságtartalma nyilván a színházak jelentősége alapján mérhető, a Királyi Színház – amelyre, mint egyetlenre utalhatott itt a szerző – hatása, kisugárzása, szerepe a város szellemi életében összemérhetetlenül jelentősebb volt a magánszínházakénál, az Udvari Színházénál vagy a szórakoztatóipar színpadi mutatóanyagainál, együttvéve.

A Királyi Színház jelentőségét az is növelte, hogy – bár fenntartója az udvar volt és maradt –, működését már minisztérium felügyelte, és a korszak politikai, szellemi és kulturális metamorfózisainak megfelelően ugyanide tartozott az oktatás, a múzeumok, a balett, az opera, és – Kierkegaard nem egy szarkasztikus megjegyzésének alkalmaként – az állatkert és az egyház.¹⁹⁷ A színházak státuszának változását pontosan jelezte, hogy míg az Udvari Színház a palota közelségében volt, nem messze az istállótól és a fegyvertárról – vagyis a királyi család reprezentációjára és szórakoztatására szolgált, mint a vadászat vagy a lovaglás –, a Királyi Színház épülete, elhelyezkedése, szerkezete már a városi térbe került, sok száz néző befogadására is alkalmas volt, és megfelelő tagoltságával mind az arisztokrácia, mind a vagyonos polgárok, de akár a városba látogató vidékiek, kupecsek, egyszerű emberek is megtalálták benne a helyüket és akár keveredésük lehetőségét; szellemi státuszát pedig pontosan kifejezte, hogy első sorában a dán szellem és művészet „arisztokratái” kaptak helyet.¹⁹⁸ Ugyanakkor ennek az intézménynek is feladata volt a jelentősebb udvari események ünneplése: így a királyi jubileumok, koronázás, házasság és egyéb, sokszor banális ceremóniáknak próbált fennkölt, maradandó, nem egyszer művészi jelentést adni.

Voltak emellett magánszínházak is – mint például az 1847-ben alapított Casino¹⁹⁹ –, gazdag operaválasztékot kínált az 1834-ben épült Vesterbrø Nye,²⁰⁰ és vándortársulatok is rendszeresen látogattak Koppenhágába: főként németek és franciák, de olaszok is, a maguk mediterrán repertoárjával és ezt közvetítő, sajátos színházi nyelvezetükkel. Az olasz színházi hagyományból a Commedia dell’ arte már a 19. század elejétől jelen volt a városban, elsősorban a szórakoztatás

¹⁹⁶ Kierkegaard, *Christian Discourses, The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., p. 317.

¹⁹⁷ Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., p. 76.

¹⁹⁸ A színház 1748-ban nyílt meg a Kongens Nytorvon, ugyanannak a művésznek, Nicolai Eigtved udvari építésznek a tervei alapján, aki az Amalienborg palotát is tervezte.

¹⁹⁹ A színházat Georg Carstensen, a Tivoli alapítója építtette, a szórakoztató intézmény téli játszóhelyeként 1848-ban nyitotta meg kapuit, és főként népszerű műfajoknak adott otthont.

²⁰⁰ Gazdag operaválaszték volt a színház repertoárján, lásd: Karen Hiles és Marcia Morgan, „Per Degn: Toward Kierkegaard’s Genealogy of the Servitors of the State Church”, in: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, szerk.: Katalin Nun és Jon Stewart, *Gulliver to Zerlina*, Vol. 16. Tome II. KRSRR Abingdon: Routledge, 2015. p.174.

szándékával, Giuseppe Casorty színházában,²⁰¹ vagyis eredeti itáliai forrásból. Megjelent mind a Vesterbrøn, mind Tivoliban, s egy idő után alakjai kiléptek a szűken karikaturisztikus figurák kényszerpályáiról, és számos szerzőt megihlettek, köztük magát az ízlésdiktátor-színigazgató Heiberget is. Elterjedtségükre és közismertségükre utalt, hogy Kierkegaard írásaiban Harlequin, Pierrot, Jeronymus és Cassandra is megjelent – egyebek mellett a *Stádiumok az élet útján* című könyvében –, tehát a kortársak számára jelentéssel bíró, markáns figurákról volt szó.²⁰² A jellem, a külső megjelenés és a sors szatirikus prezentációja, a nyelvezet frappáns sokszínűsége, a jelentésrétegek szellemes keveredése és a pergő dialógusok éppolyan erőteljes inspirációs forrást kínáltak, mint a színpadi alakok viselkedésének paradox pszichológiája. És persze mindez felszabadult nevetés alkalma is volt: a tréfák – ezeken belül a műfajra jellemző lazzik²⁰³ – komikus jelenetek számára szolgáltak mintaként, mind a Tivoliban, mind a szórakoztatás egyéb fórumain, de olykor igényesebb vaudeville-ekbe is beszőródtak. Mindezek mellett a fővárosban népszerű, és sokféle formában elterjedt bábjátékok alkalmat biztosítottak a színházi szocializáció számára, hiszen ezek a gyerekkori szerepjátékok „anyanyelvét” alkalmazták szórakoztató vagy művészi igénnyel, s nem csak népszerűsége tette szert a korban, de egyes alakjai emblemikus jelentőséggel kerültek át a közbeszédbe. Így például a bumfordi parasztfigura, Jackel mester egy mentalitástípus jellemzésére volt alkalmas, és így jutott az irodalomon túl a filozófiába is, Kierkegaard művei révén,²⁰⁴ hiszen kalandjait már a 19. század elejétől figyelemmel kísérhették a nézők a Dyrehavsbakkenen.²⁰⁵ Az igényesebb marionett-előadások népszerűségét ugyancsak jól tükrözi, hogy szövegkönyvüket olykor kiadták, így például Christian Winther műve, *A diák és a lány* egy példánya Kierkegaard könyvtárában is megvolt.²⁰⁶ A rendkívüli ihletforrást jelentő Faust- és Don Juan-történet marionett-feldolgozásai is ismertek és népszerűek voltak a korban, s azzal az előnnyel rendelkeztek, hogy a bábjáték keretei között a csodálatos jelenetek, a természetfölötti pillanatok – például a kővendég látogatása, a pokolra szállás – könnyebben mutatkozhattak meg, mint nagyszínpadon.

A természetfölöttivel való kommunikáció helyszíne a korban továbbra is természetesen a templom volt és maradt, de az ott szokásos átlényegülés anyagi és lelki metamorfózisa ritualizált

²⁰¹ Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. szerk.: Bruce H. Kirmmse, Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, David D. Possen, Joel D. S. Rasmussen, Vanessa Rumble, Princeton: University Press, 2018. p. 142. és p. 536.

²⁰² Søren Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2009. p. 195. és p. 509.

²⁰³ Eredete az olasz „lazzo” – tréfa, szellemesség, a Commedia dell’arte egyik legfontosabb összetevője, elsősorban Harlekin (Arlecchino / Harlequin) alakjához és szerepéhez kötődik.

²⁰⁴ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 281. és p. 534.

²⁰⁵ A világ legrégebben működő vidámparkja Koppenhága északi részén jött létre, eredete a 16. századra nyúlik vissza.

²⁰⁶ Kierkegaard könyvtárát a halála után elárverezték, az árverési jegyzőkönyv alapján rekonstruálható, hogy milyen könyvekkel rendelkezett. *Auktionsprotokol Over Søren Kierkegaards Bogsamling*, szerk.: Peter Rohde, København: Det Kongelige Bibliotek, 1967. p. 92.

konvenciórendszeren nyugodott, míg a színházban mindez váratlan lehetett, látványos, és élménnyé válhatott. És mivel mindkettő tömegeket vonzott, így a korabeli „tömegkommunikáció” elsődleges színtere is a szószék és a színpad volt, sőt, hosszú időn keresztül ezek kizárólagos helyszínei lehettek. A sajtókultúra ekkoriban tette meg első, nagyobb lépéseit: a korabeli lapok közül a népszerű hirdetési újság, az *Adresseavisen* már ezreket ért el, a *Fædrelandet* és a *Corsaren* körülbelül háromezer példányban jelent meg, olvasóik száma pedig ennek többszöröse volt.²⁰⁷

De nem feltétlenül az igényes olvasóké. A szellemi táplálékot kínáló *Flygende Post* mindössze 132 előfizetővel rendelkezett (az eladott példányok száma is csak 250 és 330 között mozgott), Kierkegaard művei pedig néhány száz példányban, ha elfogytak: a *Félelem és reszketésből* 321 darab kelt el, az *Ismétlésből* 272, a *Lezáró tudománytalan utóiratot* ötvenen vették meg, és a *Stádiumok az élet útján* sem keltett igazi érdeklődést,²⁰⁸ második kiadást pedig művei közül csak a *Vagy – vagy* ért meg.

Kierkegaard 1838 és 1845 között megjelent 16 kötetének mindegyike – a korabeli nyomdai adottságoknak megfelelően – első kiadásban 525 példányban jelent meg, kivételt a *Szorongás fogalma* jelentett, amely csak 250-ben látott napvilágot, de ezek közül egyik sem fogyott el egészen.²⁰⁹

Kierkegaard keserűen állapította meg, hogy egy mű eredetisége fordított arányban áll terjedésének sebességével és eladásával,²¹⁰ és amikor szélesebb olvasóközönséghez kívánt eljutni, maga is népszerű újságban publikált, és – hogy a hatás is biztosítva legyen – a korszak vezető színésznőjéről szólt írása.²¹¹ Ugyanezt a hatást már nem érhette el saját folyóiratával, a *Pillanattal*, de törekvése így is beszédes volt.

Koppenhágában a valóban művelt olvasóközönség viszonylag szűk volt, Bruce Kirmmse körülbelül ezer főre becsülte az eredeti művek iránt érdeklődők – diplomások, kereskedők, hivatalnokok – létszámát, akiknek természetesen ízlésviláguk éppoly eltérő volt, mint hozzáférési lehetőségük a folyóiratokhoz vagy a könyvekhez.²¹² A lelkészek szerepe ebből a szempontból is fontossá vált, de ők szétszórva éltek az országban, és műveltségük, érdeklődésük és olvasás iránti igényük sem volt homogén. Így csakugyan a színház maradt a széles spektrumú és változatos nyelvezetű kommunikáció kivételes

²⁰⁷ A korabeli sajtókultúráról lásd: Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit. pp. 45-52.

²⁰⁸ Ennek adatait lásd az előszóban: Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1983. p. XXXIV., továbbá Søren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*, Vol. I-II. ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1992. p. 145. Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit. p. 274.

²⁰⁹ Lásd: Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 4.

²¹⁰ Kierkegaard, *Prefaces, Writing Sampler*, op. cit., p. 77.

²¹¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 18. Kierkegaard ismerte a média jelentőségét, hiszen írói pályáját sajtópolémiával kezdte. Naplójában is úgy fogalmazott, hogy egy újságcikk, kiváltképp egy színésznőről, nagyobb szenzáció, mint egy vaskos könyv.

²¹² Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., pp. 77-78.

alkalma, estéről estére a maga, akár ezernél is több nézőjével,²¹³ a színpad által is tematizált közbeszéddel, és a katartikus emelkedettség vagy szórakoztató felüdülés élményének ígéretével.

Mindezekhez hozzátartozott az élmény közösségi karaktere, ennek megfelelően a megrendülés, elborzadás vagy nevetés felerősödése az emocionálisan is sűrű szociális térben, az a meghatározó jelentőségű „tömegnyomás” – atmoszféra –, amit Constantin Constantius olyan pontosan érzékelt és elemzett Az *ismétlés*ben. Ugyanakkor a színház társadalmi, illetve társasági tere is döntő jelentőségű volt, akár az élmény artikulációja szempontjából: a karzat és a páholysor recepciójának eltérései révén, míg az előadás szüneteiben vagy végén, telítődve a látottakkal, adott volt a véletlenszerű találkozások esélye.²¹⁴ Hiszen a Királyi Színház tágas halljai, széles lépcsősorai és folyosói a társadalmi, illetve szellemi státusz reprezentációs helyszínként is funkcionáltak, s ennek megfelelően számos „rítus” tartozott a színházba járáshoz: az érkezés módján át az öltözet és hajviselet indirekt „kommunikációjától,” a bemutatás és bemutatkozás rendjéig és a látcső-használatig²¹⁵ hosszú volt a lista, amit első színházi látogatásuk előtt végig kellett hallgatniuk, majd be kellett tartaniuk bakfisoknak és kamaszfiúknak.

Heiberg „vasárnapi lélekről” és ünnepi öltözetéről írt²¹⁶ a színházba járás kapcsán, vagyis emelkedettségét a temploméhoz mérte, nem oktalanul. Ugyanakkor a dandy-szereppel – is – kísérletező Kierkegaard fontosnak tartotta, hogy a *Vagy – vagy* írása idején estéről estére feltűnjön a Királyi Színházban,²¹⁷ hadd higgyék azt, hogy ő csak ott múlatja az időt, majd a függöny felgördülése előtt hazaszökött, hogy otthon folytassa a munkát.

Végül pedig a Királyi Színház előadásai alkalmasaknak bizonyultak jelentős társadalmi kérdések felvetésére, kibontására és különféle válasz-típusainak demonstrálására: interakciókban, ezeknek megfelelő konfliktusokban, cselekményvezetésben, kimenetelben, viszonyok változásában és ezernyi más módon, hogy a közönséget kimondott vagy kimondatlan dilemmáikkal szembesítsék. Ez pedig éppen a társadalmi megrázkódtatásokban gazdag időszakban a színház egyik legfontosabb funkciója volt: legyen szó a családon belüli hierarchiáról, nőkérdésről, érdekházasságról, intrikáról, korrupcióról vagy bármi egyébéről, ami a mindennapok közvetlen, sokszor artikulálatlan tapasztalata volt – az

²¹³ A Királyi Színházban egy előadást akár 1500 néző is láthatott. Lásd: Peter Vinter-Johansen, „Johan Ludvig Heiberg and His Audience in 19th Century Denmark”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, (2003), op. cit., pp. 352-353.

²¹⁴ Vizitekhez bejelentés kellett vagy legalábbis kimondatlan konszenzus azokon a napokon, amikor bejelentés nélkül is látogatni lehetett a salonokat, és a lehetséges látogatók köre nyilván korlátozott volt. A színház szerepe ezért is vált fontossá valamiféle univerzális „agoraként”.

²¹⁵ A színházi látcsővel sok esetben nem a színpadot, hanem a közönség tagjait vették szemügyre a nézők.

²¹⁶ Nagy András: „Either Hegel or Dialectics: Johan Ludvig Heiberg, Homme de théâtre”, in: *Johan Ludvig Heiberg, Philosopher, Litterateur, Dramaturge and Political Thinker*, op. cit., pp. 357-394. Lásd még Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., p. 157.

²¹⁷ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit. Vol. I. p. XV.

előadás kapcsán élesebben és plasztikusabban lehetett érzékelni és érzékeltetni ezeket a kérdéseket, mint a közbeszédben. Vagy akár meg lehetett vitatni a színmű pergő dialógusaiban, amit azután a színpadi megformálás tovább értelmezett, akárcsak a színészek játéka, majd pedig a közönség reakciója: taps, nevetés, siker; vagy felháborodás, tiltakozás, botrány formájában. És ezt követte egyfelől a kritika analízise, adott esetben sajtópolémia és akár tanulmánynak is tekinthető reflexiók formájában,²¹⁸ illetve a közönség spontánabb recepciója: átvett beszédfordulatok, követésre érdemesnek tartott viselkedés- vagy öltözködés-minták, színpadról hallott népszerű dallamok, valamint pletykák, hivatkozások, referenciák alakjában; Kierkegaard életművében ezek a mozzanatok is bőségesen megjelentek, és mintegy kiegészítő értelmezési horizonttá váltak.

Hasonlóan fontos szerepet játszottak – bár eltérő intencióval és hatással – a legfőképpen a Királyi Színházban színre vitt történelmi krízisek, konfliktusok,²¹⁹ amelyek ugyancsak bőségesen jelentek meg a romantika színművei között, a nemzeti tudat formálódása és megerősödése idején. Ezek a darabok szabadon merítettek a bosszúdrámák, történelmi tablók, rémdrámák, és egyéb divatos műfajok tárházából, s ezek segítségével a historizáló színművek egyszerre mutatták meg a heroikus tradíciót, benne a gyötrelmeket és diadalokat a sokszor nagyon is kevésbé heroikus jelen számára, újradefiniálva és megerősítve a nemzeti identitás – időben folyamatosan változó, de ekkor ismét fontossá váló – tartalmát. Ugyanezt az identitás-képző hatást szolgálta a dán nyelv publikus használata, illetve a színpadi mintákat követő fejlesztése, ápolása, amely az 1820-as évektől kezdődően vált mind jelentősebbé, s amely ugyancsak integráló erővel rendelkezett. Ezzel párhuzamosan – de mindettől nem függetlenül – kapott döntő szerepet az is, hogy a korabeli dán nyelv alkalmassá váljék komoly tudományos kérdések vizsgálatára, ami pedig Kierkegaard indulásában és életművében pontosan szemlélhető: nyelvművészete és szövegeinek irodalmi telítettsége hasonló célt szolgált, mint a beszédmód színházi alkalmazása és megújítása. Ifjúkori naplójában Kierkegaard Knud Lyne Rahbeck nyomán úgy fogalmazott, hogy a színház „a nevelés és nemesedés intézménye,”²²⁰ ami igen komoly értékakcentussal látta el azt a világot, amelyet otthonában idegenkedéssel szemléltek, és amelyet ő is olykor a szórakoztatás és prostitúció határmesgyéjén lokalizált.²²¹

²¹⁸ Erre utal egyebek mellett Kierkegaard Fru Heibergről szóló esszéje, ami egy *Rómeó és Júlia* felújítást elemzett (bővebben erről a későbbiekben), továbbá a Heiberg *Fata Morgana* című művének bemutatását követő eszmefuttatások sora (lásd az értekezés későbbi fejezetét).

²¹⁹ Lásd: Katalin Nun, *Women of the Danish Golden Age, Literature, Theater and the Emancipation of Women*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre, University of Copenhagen, 2013. pp. 53-55.

²²⁰ Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, K. Brian Söderquist, Vanessa Rumble, Bruce H. Kirmmse, George Pattison, Princeton: University Press, 2010. p. 725.

²²¹ Lásd erről a „Váltógazdálkodás” című esszé utalását, in: *Vagy – vagy*, op. cit., p. 364.

Mindezzel együtt Kierkegaard ott volt a Poul Martin Møller halála nyomán, barátja és mestere emlékére rendezett estén a Királyi Színházban,²²² amikor valamiféle kollektív gyászmunka helyszínéként láthatta az intézményt; és további közvetlen információi lehettek az épületről és a benne folyó tevékenységről kedvelt unokahúga, Henriette Lund révén, akinek másik nagybátyja ugyanitt díszletfestőként dolgozott.²²³ Talán annak az újításnak híre is innen származott, hogy a színpadi változásokat elektromos csengő jelezte a technikai személyzet számára, aminek jelképi ereje még a *Stádiumok az élet útján* című művében is megtalálható.²²⁴ Amikor pedig vidéki nyugalomra vágyott, metaforikus kontrasztként Kierkegaard a nagyvárosi színház túlhabzó, csaknem tékozló gazdagságára utalt, ahol az energiák káprázatos pazarlása zajlik – szemben a provinciális mértékletességgel és meghitt csenddel.²²⁵

7. Holberg és Heiberg

Mindez azonban csak úgy értelmezhető, ha a dán színházi élet tradíciójának sajátosságát szem előtt tartjuk: Holberg meghatározó szerepe és eleven hagyománya révén; másfelől pedig a tradíció változását és újradefiniálását is vizsgáljuk: az aranykor Koppenhágájában döntő jelentőségű szellemi és művészi autoritás, Johan Ludvig Heiberg működése és hatása nyomán.

Kierkegaard írásai is pontosan érzékeltetik, hogy a norvég–dán Holberg²²⁶ alakjai, konfliktusai, témaválasztása milyen mélyre ivódott a korabeli értelmiség – vagy talán a szélesebb polgárság – emlékezetébe, öntudatába, gondolkodásmódjába; hogy megannyi utalás, idézet vagy szereplő említése semmiféle magyarázatot nem igényelt a kortársak számára. Sőt: bizonyos értelemben a színház szinonimájává váltak maguk a Holberg-színművek, legalábbis az a harminchárom darab, amit 1722 és 1752 között megírt,²²⁷ és amelyek többsége 1748-as alapítását követően, hosszú időn keresztül a Királyi Színház repertoárjának fontos részét jelentette, rendre felbukkanva a színpadon, és mindig a korszak igényeihez és dilemmáihoz igazítva, újraértelmezve, sokszor nevettetve és persze elgondolkodtatva.

Holberg jelentőségét nem csak az adta, hogy megteremtette a dán színházi nyelvet, továbbá egy kellőképpen rugalmas színpadi konvenciórendszert hozott létre, s ezzel kialakított egy, azonosulásra és

²²² Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 102.

²²³ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 182.

²²⁴ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., 261.

²²⁵ Lásd az erre való utalást a függelékben, Søren Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1998. p. 384.

²²⁶ Ludvig Holberg (1684-1754) író, költő, filozófus és színműíró, a modern dán és norvég irodalom klasszikusa.

²²⁷ Julie K. Allen, „Ludvig Holberg: Kierkegaard’s Unacknowledged Mentor”, in: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Tradition*, op. cit., pp. 77-88.

továbbfejlődésre alkalmas hagyományt, de a sokféle töredezett és külföldi sémák által megviselt tradíciót homogenizálni is tudta.²²⁸ Ettől a folyamattól közel sem függetlenül, 1722-ben látszott alkalmasnak az idő egy rendszeresen játszó, dán nyelvű koppenhágai színház megteremtésére,²²⁹ mivel korábban főként vándortársulatok jelentették a színházi kínálatot, és a legjelentősebb koppenhágai színházat francia igazgató vezette.²³⁰ Sok patetikus, hatásvadász előadás idézte meg ekkoriban a történelem egy-egy epizódját, eltúlzott effektusokkal és nem feltétlenül esztétikai igénnyel. Pontosan tükrözte ezt a színház „intézményi” státuszának bizonytalansága, mivel sokszor éppenséggel az uralkodó kedélyállapotán, máskor vallásos meggyőződésén múlott, hogy egyáltalán működhessen a színház a királyságban. IV. Frigyes idején felvirágzott ugyan a színházkultúra, de az 1728-as tűzvész nyomán – amelyet sokan Isten büntetésének véltek a „bűnös városban” – betiltották az előadásokat, s a pietisták győzelme után is csak „résnyire” nyithatták ki kapuikat a színházak. Így például az 1730-as években szombaton és vasárnap tilos volt játszani, néhány évvel később pedig megtiltották színészek és mutatványosok belépését az országba; a gyanakvás és a „csepűrágóktól” való viszolygás általános volt. Csak V. Frigyes uralma vetett véget ennek a felemás és kiszámíthatatlan folyamatnak, aki nem csak engedélyezte a színházak működését, de létrehozta a Királyi Színházat, s ennek tevékenysége, pozíciója és repertoárja 1748-tól kezdődően nem csak stabilizálta, de inspirálta és intézményesítette is a színházművészet (és nem csak művészet) alkotásainak létrehozását, befogadását és kisugárzását.²³¹

Amennyire Holberg lehetett a hagyomány megteremtésének legdominánsabb alakja, ugyanannyira volt Heiberg a hagyomány megújításának és újraértelmezésének főszereplője. Az „aranykor” szellemi véleményvezére, Hegel híve, követője és értelmezője, maga is költő, drámaszerző és kritikus, a romantika tipikus polifunkcionális értelmiségijeként még megfelelő autoritással, továbbá szellemi és kulturális hatalommal is rendelkezett ahhoz, hogy elképzeléseit megvalósítsa. Ezeknek az eltérő funkcióknak, és nem egyszer egymásnak ellentmondó szerepeknek a konfliktusaira Kierkegaard rendkívül érzékeny volt: olykor „Herr Professor”-nak nevezte egykori mesterét, máskor csak leveleinek Tisztelt Címzettje lehetett, de megrajzolta belőle a művészet prostituáltjának archetípusát is, aki „kicicomázva ül az ablakban és kacéran integet az arra járóknak.”²³² Ami szempontunkból kiemelkedően fontos: Heiberg jelentős és nagy hatású színpadi szerző volt, továbbá fordító, valamint a Királyi Színház „cenzora,”²³³ később színigazgató; mindezek mellett színkritikákat is közlő folyóiratok

²²⁸ Korábban a dán színház és színműirodalom többféle, sokszor egymásnak ellentmondó hatást fogadott be, egyebek mellett német, olasz, francia impulzusokat.

²²⁹ Ibid., p. 77.

²³⁰ Ibid., p. 82.

²³¹ Ibid., p. 82.

²³² Minderről bővebben lásd a *Vagy – vagy* angol kiadásának függelékét: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit., Vol. II. p. 406. Ugyanezt a fordulatot alkalmazta Kierkegaard a teológia és filozófia viszonyára is a *Félelem és reszketésben*: op. cit., p. 108.

²³³ Ezt ma lektornak hívnánk.

szerkesztője; és a korszak egyik legnagyobb színésznőjének a férje. Tevékenységének egyik legfontosabb szakasza éppen Kierkegaard ifjúkorára esett, a fiatal gondolkodó szellemi eszmélkedésének legfogékonyabb, legérzékenyebb szakaszában.

Heiberg működése, mind színműíróként, mind színigazgatóként átgondolt és rendkívül hatásos volt, egyfelől a Királyi Színház repertoárjának és ennek megfelelő arculatának határozott, sikeres és teoretikusan megalapozott átformálásával, az egész intézmény újrapozicionálásával, másfelől pedig elfordult a korábban domináns német, és némiképp a skandináv színházi hagyománytól, szakítva mind a szentimentális német sikerdarabokkal, mind a nehézkes tragédiákkal,²³⁴ aminek során szembefordult a korszak talán legjelentősebb költőjével és drámaírójával, némiképp saját riválisával: Adam Oehlenschlägerrel.²³⁵ A repertoáron természetesen maradt hely a klasszikusoknak és a kortársaknak, de a reorientáció főiránya Párizs volt – ahol hosszú éveket töltött korábban Heiberg²³⁶ – a maga könnyed, társasági és társalgási színműveivel, szabadabb szellemével és sokszor frivol, polgári dilemmáival. A vállalkozás jelentőségét pontosan tükrözte, hogy ő maga 38 francia színművet fordított le – ezek között 21-et a korszak klasszikusnak tűnő „slágerszerzőjétől,” Eugene Scribe-től²³⁷ –, így 24 saját darabját és számos további fordítását több százszor adták elő, együttesen 1.659-szer játszották ezeket a műveket 1889-ig.²³⁸ Az ugyancsak népszerű Henrik Hertz 42 darabja 1.102 előadást ért meg ugyanebben az időben, Oehlenschläger 37 darabja 694-et.²³⁹

Mindez nem csak művészeti kérdés volt természetesen, hanem morális, társadalmi és politikai; maga Heiberg is úgy tekintett a színházra, mint egy átfogó misszió egyik legfontosabb eszközére, ez a meggyőződése éppolyan sok sikert értelt számára, mint kudarcot.²⁴⁰ Törekvéseinek szellemi „legitimációjára” pedig alkalmas volt az ő egykori – rendkívül teátrálisan lezajló, ugyanakkor teoretikusan meghatározó jelentőségű – konverziója a hegelianizmus felé,²⁴¹ ami éppen hogy nem jelentette a színház iránti fogékonyság visszaszorulását. Míg a dániai Hegel-recepciót döntően meghatározta, hogy egy „drámaköltő” volt ennek a filozófiai irányzatnak legfőbb szálláscsinálója és

²³⁴ Lásd: Henning Fenger: „Kierkegaard: A Literary Approach”, op. cit., p. 303. Itt egyebek mellett a kor olyan sikerszerzőiről volt szó, mint August Wilhelm Iffland és August von Kotzebue.

²³⁵ Finn Hauberg Mortensen, „Johan Ludvig Heiberg and the Theater: In Oehlenschläger’s Limelight”, in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit., p. 18.

²³⁶ A fiatal értelmiségi száműzött apját, Andreas Heiberget látogatta meg a francia fővárosban, ahol ugyanakkor dán arisztokratákkal is kapcsolatba került. Lásd Henning Fenger, *The Heibergs*, New York: Twayne, 1971.

²³⁷ Augustin Eugène Scribe (1791-1861) francia színműíró, a korszak egyik legnépszerűbb szerzője.

²³⁸ A franciákon kívül német „Singspieleket” is dánra ültetett Heiberg. Minderről bővebben: Peter Vinter-Johansen: „Johan Ludvig Heiberg and His audience in 19th Century Denmark”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, (2003), op. cit., p. 353.

²³⁹ Ibid., p. 353.

²⁴⁰ Lásd erről bővebben: George Pattison, *Kierkegaard, Religion and the 19th Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 101. Itt írja: „...art as institutionalized in Heiberg’s own Royal Theater was an instrument of public realm and thus had a political, moral and intellectual role.”

²⁴¹ Emlékei szerint a húsvéti harang zúgása közben döbbent rá a hegeli rendszer nagyszerűségére.

lehetőségei szerint intézményesítője, ugyanannyira fontos volt a hegeli dialektika működésének valamiféle „demonstrálása” az esztétikában: főként drámában és színpadon.²⁴²

Törekvései elméleti megalapozását Heiberg a maga – hegeli ihletésű – művészetfilozófiájával kívánta megteremteni, amely szerint az esztétikai hierarchia csúcsán, a líra és az epika fölött, mintegy azok szintéziseként a drámaköltészet foglal helyet.²⁴³ Rendszere logikája szerint a művészet kétféle lehet: plasztikus vagy zenei jellegű, attól függően, hogy térben vagy időben objektiválódik. A költészet mindkét elemet tartalmazza, hiszen poétikai szempontból zenei, epikai jellegében pedig plasztikus. A drámaköltészet egyesíti ezt a két sajátosságot, a lírai vonásokat megőrzi a jellemrajzban, míg az epikusokat a helyzetek megformálásában. Ezeket a sajátosságokat stádiumoknak tekintette Heiberg: elkülönítve a közvetlen, a reflektív és a spekulatív szinteket, legmagasabbnak pedig a legutóbbit tartotta,²⁴⁴ amely mintegy a hegeli gondolkodás színpadi ekvivalensének tekinthető. A különleges gondolati mutatót magát próbálta meg egy színművében is érvényesíteni, törekvését azonban a színház rázta le magáról.²⁴⁵

Heiberg hatása kudarcával, konfliktusaival és kríziseivel együtt is rendkívüli volt, aminek az a belső feszültség sem ártott, ami a könnyed párizsi darabok és a nehézkes hegeliánus gondolatrendszer között volt érzékelhető, vagy amelyek egyenesen teoretikus ihletésre írott színpadi művei bukásához vezettek. Szellemi befolyására utalt a kortárs drámaszerző, Henrik Hertz reflexiója is a színpad- és drámaművészet jelentőségéről, amely megítélése szerint a legmagasabb rendű mimetikus hatással rendelkezik, és éppen ezzel emelkedik felül a költészet az érzékelésen. „Semmi sincs elrejtve előlünk. (...) A költő, a színész és a színpad együttesen biztosítják számunkra a legemlékezetesebb illúziót, amely a valóság érzékelésének költőileg felfokozott intenzitásával ragad meg” – írta.²⁴⁶ Heiberg esztétikai nézetrendszere Kierkegaard-ra is jelentős hatással volt.

Az önmaga által meghatározott művészetelméleti feltételek teljesítése mellett volt még egy fontos mozzanata Heiberg működésének, mégpedig protokolláris szerepe, vagyis a királyi ünnepségekre is megfelelő darabokat kellett „szállítania” – alkalmi műveket, nem feltétlenül a szó goethei értelmében. Ezek a „megrendelések” természetesen a korszak drámaírói konvenciórendszere nyomán nem tértek el feltétlenül az életmű egyéb darabjaitól, hiszen a nemzet öntudatra ébresztését szolgálták, aminek része volt az uralkodó identitása, akár ennek ideáltipikus – vagy éppen elrettentő – ábrázolásával,

²⁴² Brian Söderquist, „Kierkegaard's Contribution to the Danish Discussion of Irony”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, (2003), op. cit., p. 80.

²⁴³ George Pattison, „Søren Kierkegaard: A Theater Critic of the Heiberg School”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, (2003), op. cit., pp. 319-325. Később a komédiát tekintette a csúcspontnak, annak „végtelensége” miatt, ez Kierkegaard nézeteit is befolyásolta.

²⁴⁴ Ibid., pp. 320-324.

²⁴⁵ *Fata Morgana* című spekulatív színműve nagyot bukott a Királyi Színházban.

²⁴⁶ Lásd: Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 224.

mindez a romantika idején esztétikai érvényességgel is rendelkezett. Heiberg pedig szerződési kötelezettségeit²⁴⁷ saját meggyőződése alapján teljesítette, kockáztatva akár a protokolláris bukást is. Az 1828-as királyi menyegzőt *Elverhøj* (*A tündék dombja*) című művével köszöntötte, s a királydrámák sorozatából pontosan kirajzolódik az az uralkodói magatartás, amit Heiberg – Hegel *Jogfilozófiájának* elméleti bázisán – kívánatosnak tartott. Így például Valdemar Atterdagról²⁴⁸ (Pirkasztó Valdemár) szóló művében pontosan fogalmazott a feltétlen tekintély, az ebből eredő uralkodói hatalom – és az esendő test és tévelygő lélek ellentmondásáról; ismét csak történeti kulisszák között, de a „reprezentáció” politikaelméleti dilemmáinak felvetésével és drámai végiggondolásával.

A legemlékezetesebb vállalkozás, amely a legvégletesebb reakciókat váltotta ki, a hegeli ihletésű *Fata Morgana* volt, amelyet ugyancsak a királyi ház megrendelésére írt Heiberg, és amelyben szakított a királydrámák történeti konvencióival és illúziókeltő kulisszáival, hogy inkább a teoretikus és esztétikai koncepció feltétlen és közvetlen érvényesítésével kísérletezzon: elméleti konstrukciók megszemélyesítésével, ezeknek megfelelő, allegorikus alakok felléptetésével, absztrakt nézetek dramaturgiai érvényesítésével; jelképes környezetben és nehézkes filozófiai fejtegetések átpoétizálásával. A darabot kéziratban olvasó Fru Heiberg²⁴⁹ – a szerző-igazgató egyébként lojális felesége – színházi ösztönei nyomán azonnal hangot adott komoly fenntartásainak, amelyek nem ingatták meg férjét a darab színre vitelében. Csakhogy az előadásban neki is szerepelnie kellett, és amikor a függöny a végszó után lehullott, egyetlen tenyér sem csattant, a csend dermedtő volt és beszédes. A második este után le is vették a színpadról a darabot; a bukás pedig nem csak ennek a színpadi kísérletnek szólt.²⁵⁰

De nem a koppenhágai elméletalkotók számára. A korszak tekintélyes gondolkodója, Martensen szerint – akinek írása korábban a *Fata Morgána* ihletéséhez is hozzájárult – ez a mű elrugaszkodást jelentett a romantika konvencióitól, s ezzel együtt a kor relativizmusától és nihilizmusától.²⁵¹ Poul Martin Møller pedig azzal sietett Heiberg védelmére, hogy minden műalkotás eredendően és szükségképpen filozófiai természetű, akár tudatában van ennek szerzője, akár nincs; Heiberg színdarabjában csak markánsabban, demonstratívabban mutatkoztak meg ezek a vonások.²⁵² És a *Fata Morgana* csakugyan olvasható azoknak a színműveknek az előfutáraként, amelyek nem az élmény felől

²⁴⁷ Klaus Müller-Wille, „Ghostly Monarchies – Paradoxical Constitutions of the Political in Johan Ludvig Heiberg’s Royal Dramas”, in *The Heibergs and the Theater*, op. cit., pp. 69-93.

²⁴⁸ IV. Valdemár (1321-1375) az egyik legjelentősebb dán uralkodó, egyesítette az országot, de tevékenysége nem kevés ellentmondást tartalmazott.

²⁴⁹ Johanne Luise Heiberg (született Pätges, 1812-1890) színésznő, a korszak ünnepelt bálványa, Kierkegaard több írásának tárgya. „Fru” dánul a Frue – asszony – rövidítése.

²⁵⁰ Jon Stewart, „Heiberg’s Conception of Speculative Drama and the Crisis of the Age: Martensen’s Analysis of *Fata Morgana*”, in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit., pp. 145-160.

²⁵¹ Ibid., pp. 154-156.

²⁵² Ibid., p. 145.

hatnak a nézőkre, hanem a gondolkodás és az absztrakció irányából, akkor pedig nem fiaskóról van szó, hanem egyebek mellett a filozófiai színművek konvenciójának kialakításáról,²⁵³ új költői forma kereséséről. Mint például az abszurd drámák esetében – messze azok megszületése előtt.

A közönség ítéletét Heiberg azonban nem tartotta magára érvényesnek, hiszen eredendő színházi elgondolása szerint is az embereket „nevelni” kell az előadásokkal, vagyis fel kell emelni a némiképp infantilisnak tekintett tömeget.²⁵⁴ Sokszor azonban maga sietett a lenézett sokaság kedvére tenni, hiszen a vaudeville-ek könnyed cselekménymenete, zenés betétei, táncos jelenetei és humora nyilvánvalóan inkább szórakoztattak, mint neveltek, aminek morális ellentmondására Kierkegaard is rámutatott.²⁵⁵ Valamiféle missziója persze ezeknek a könnyed előadásoknak is volt, főként azzal, hogy kiterjesztette a lehetséges nézőközönség körét a műveletlenebbekre is, az alsó-középosztály tagjaira, akik egy efféle előadást könnyen be tudtak fogadni, és így részesei lehettek valamiféle színházi szocializációnak.²⁵⁶ Ekkor már a színházak földszintjén megjelenő polgárok, kereskedők, iparosok mellett megjelent a karzatok egyszerűbb népe is, akik testközelbe kerülhettek az aranykor nagyaival – az azonos tér és a közös élmény nyomán egy színházon túli dialógus is kezdetét vette: újságokban, folyóiratokban, szalonokban, és akár az utcán is.

Heiberg több alkalommal közvetlenül is kitért a közönséggel kapcsolatos – nem egyszer igen súlyos – dilemmáinak értelmezésére, egyebek mellett az *Egy festő atlasza*²⁵⁷ című reprezentatív képeskönyv kommentárjaiban, ahol azzal marasztalta el színházba járó polgártársait, hogy igazából nem művészetre, hanem igénytelen szórakozásra vágynak: színpadi lovasbemutatókra és tigrisvadászatokra. Az *Intelligensblade* című lapban pedig önálló cikkben elemezte a taps mellett az elégedetlenség színházi kifejezésformáit,²⁵⁸ s mindennek keserű anamnézisének a *Lélek halál után* című elbeszélő költeményében formálta műalkotássá. A képzeletbeli túlvilági utazás során a pokol úgy jelenik meg a műben, mint az evilági, filiszteusi élet, annak folyamatos, és szinte elviselhetetlen monotóniájával, a végtelenségig.²⁵⁹ A közvetlenség abszolút uralmában a színház is olyan, mint amelyet ezek a polgárok megérdemelnek: táncosok, lovak, bohacirkusz helyettesíti a művészetet.²⁶⁰ Hasonló indulat vezérelte nemzeti „szórakozásokról” írt művében is Heiberg, ahol sokkarú szörnyhöz

²⁵³ Ibid., p. 160. és Klaus Müller-Wille, „Ghostly Monarchies – Paradoxical Constitutions of the Political in Johan Ludvig Heiberg’s Royal Dramas”, in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit., p. 86.

²⁵⁴ Kimmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., p. 157.

²⁵⁵ Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6., op. cit., p. 398. és p. 659.

²⁵⁶ Peter Vinter-Johansen, „Johan Ludvig Heiberg and His Audience in 19th Century Denmark”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, (2003) op. cit., p. 350.

²⁵⁷ Kimmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., p. 156.

²⁵⁸ Mads Sohl Jessen, „Kierkegaard’s Hidden Satire on Heiberg’s Poetic of the Vaudeville in *Either / Or* and *Repetition*”, in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit., p. 183.

²⁵⁹ Kimmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit. pp. 152-153. Lásd továbbá: Mortensen, „Johan Ludvig Heiberg and the Theater in Ohlenschläger’s *Limelight*”, in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit., p. 32.

²⁶⁰ Pattison, *Kierkegaard, Religion and the 19th Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 109.

hasonlította a közönséget, és képhasználatában, gondolatiságában, egész szemléletmódjában nyilvánvalóan érvényesült a korszak történelmi élménye: a politikai tekintély megrendülése és a tömegek részvételével történő, nem egyszer artikulátlan újraértelmezése.²⁶¹ Ezt írta meg azután cikksorozatban a *Fædralendet*-ben, ahol a színház a politikai intézményrendszer modelljeként mutatkozott meg: a költő a törvényhozó, a színész a végrehajtó, a közönség a bíró, az igazgató pedig az egész intézmény eszméjének reprezentánsa – némiképp az alkotmányos monarchia uralkodójának mintájára,²⁶² valamiféle esztétikai „meritokrácia” víziójával. A közösséggé formálódás így mehet azután végbe a „dán nép”, mint kollektíva esetén is, még akkor is, ha ez nem kevés ellentmondást tartalmazott. „Milyen különös volt az alkalmi költészet meghatározása a korban” – írta George Pattison –, „amely a néhány száz, a koppenhágai színházban helyet foglaló embert ’a dán népnek’ nevezte, így keresve kedvét azon keveseknek, akik egy szűk helyen, mindössze pár órára gyűltek össze.”²⁶³

Kierkegaard hosszú ideig része volt ennek a „szűk körnek,” és számos ponton megihlette, máskor pedig polémiaírára késztette Heiberg gondolkodás- és látásmódja. Az egyik legfontosabb terminusát, az egyedi embert – „en enkelte” – Heiberg írta le először,²⁶⁴ bár a sajátosan individuálfilozófiai jelentéssel Kierkegaard ruházta fel. A tömegek elutasítása ugyancsak emlékeztetett Heiberg viszolygására saját közönségétől,²⁶⁵ éppen a művészet magasabb rendű státuszából tekintve az esztétika laikusaira, s a terminus azért is helyénvaló, mert a korszak aufklärista és művészetrajongó atmoszférájának megfelelően Heiberg megítélése szerint a vallás szerepét is a költészet vette át.²⁶⁶ Így lett a filozófia a kulturáltak világa, a kereszténység pedig a kulturálatlanoké, ami pedig Kierkegaard számára elfogadhatatlan volt, de ugyanakkor elgondolkodtató is: a tömegeket illetően ugyanis Kierkegaard pontosan érzékelte lefelé nivelláló hatásukat, nem csak a színházban, de a templomban is. Az igazi, bensőségesen megélt hit számára a sokaság nem mérce, mert sokszor lehet igaztalan, sőt akár züllesztő; a szenvedéstörténet megidézésével, és saját szenvedéseinek artikulálásával erre a kérdésre a későbbiekben Kierkegaard még többször visszatért.

²⁶¹ Ibid., p. 65.

²⁶² Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit. p. 157.

²⁶³ Pattison, *Kierkegaard, Religion and the 19th Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 66.

²⁶⁴ George Pattison, „Kierkegaard’s Use of Heiberg as a Literary Critic”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, op. cit., p. 180.

²⁶⁵ Pattison *Kierkegaard, Religion and the 19th Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 65. Ennek a sajátosságnak adott hangot Kierkegaard akkor, amikor egy megbánásra felszólító prédikátort idézett meg, aki voltaképpen komédiásként gyakorol hatást a közönségre – amelyet egyébként mélyen megvet. Lásd: Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 398. és p. 659.

²⁶⁶ Wolfgang Beschmitt, „The Danish Way to Fame and Power? Johan Ludvig Heiberg, Thorvaldsen and the Popularity of Art”, in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit., pp. 107-109. Lásd továbbá: Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit. p. 183.

8. A szellemi „elit”

A tömegektől való idegenkedés ugyanakkor nem jelentett szigorúan értelmezett „elitizmust”, még a koppenhágai szellemi arisztokrácia részéről sem, noha az meglehetősen szűk körű volt és zárt. Keresztházasodások, érdekszövetségek, kölcsönös szívességek rendszere fűzte szorosra a véleményvezérek szűk csoportját, és átfogta az aranykor mindhárom domináns intézményét: az egyházat, az egyetemet és a színházat.²⁶⁷ Ez egyben azt is jelentette, hogy az egyházi és világi elit összefonódott, vagyis, ha valaki az egyiket támadta, az közvetve vagy közvetlenül sértette a másikat is. Bukhdahl nem óvakodott mindezt „klikkesedésnek” nevezni, s a terminus jogosultságát pontosan érzékelteti Kierkegaard későbbi „kegyvesztettségének” megannyi vonása, akárcsak korai befogadásának nem minden gyanakvástól mentes folyamata.²⁶⁸ Ez utóbbinak egyik oka Kierkegaard alacsony származása lehetett, paraszti eredetű apja „szatócs” volt, aki a maga erejéből lett tehető üzletember, autodidakta volt és önfejű, és bár Mynster püspök szívélyes viszonyt ápolt Michael Pedersennel, azért a szellemi elitbe való integrálással ez nyilvánvalóan nem ért fel. Søren későbbi szembefordulása az egyházzal és annak megannyi képviselőjével, közöttük az akkor már halott püspökkel, ebből a plebejus indulatból is fakadhatott, míg az apjával való konfliktusnak is lehetett valamiféle poszthumusz szublimációja, vagy akár kimondatlan frusztrációja, hogy alacsony származásával miért hiúsította meg az ő befogadását a jólneveltek és műveltek közé. Ugyanakkor a koppenhágai aranykor másik két klasszikusa – Andersen és Grundtvig – is plebejus származású volt,²⁶⁹ a szellemi elit rájuk is gyanakvással, ha nem éppen ellenségesen tekintett. Ennek társadalmi vagy politikai motívumokhoz nem volt sok köze: sem Kierkegaard, sem Grundtvig nem volt a demokrácia híve, ahogy az elit több tagja sem.²⁷⁰

A színházon túl, ami Bruce Kirmmse szerint a legteljesebben tartalmazta Dánia 18. századtól kezdődő művészi és szellemi fejlődésének lenyomatát, a szalonok voltak a véleményvezérek találkozóhelyei, amelyek a többség provincializmusával szemben a világlátott, kozmopolita kiválasztottak menedékhelyei is voltak.²⁷¹ Sokan utaztak ekkoriban Európában, akár több éven át, és sok külföldi utazó látogatott Koppenhágába. A hazatértek végállomása, akárcsak a látogatók fogadásának színterei a szalonok voltak, amelyek ekként ablakokként nyíltak a nagyvilágra.

²⁶⁷ Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., pp. 79-80. Hans Lassen Martensen a koppenhágai egyetem tanára, később Mynster utóda, Mynster a Fru Kirke püspöke volt, Heiberg a Királyi Színház igazgatója. Lásd továbbá: Bukhdahl, op. cit., p. 56.

²⁶⁸ Ibid., p. 55. és pp. 10-14.

²⁶⁹ Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., p. 2.

²⁷⁰ Ibid., pp. 80-99. Oehlenschläger, Mynster és Heiberg is az abszolutizmus híve maradt, Goldschmidt azonban politikai szónoklatokat tartott a békés forradalom idején.

²⁷¹ Ibid., p. 10.

Heiberg maga hosszabb időt töltött Párizsba száműzött apjánál, és aligha nem ihlette meg az ottani szalonkultúra annak megteremtésében, amit azután Koppenhága informális művészi és szellemi központjaként otthonában létrehozott. Ehhez természetesen szükség volt az asszonyokra, és Heiberg kettővel is vonzóbbá tehetette tágas lakását: anyja, Thomasyne Gyllembourg romantikus előtörténete után íróként is jelentőssé vált,²⁷² míg Heiberg felesége a korszak bálványa volt, akinek tehetségéhez és szépségéhez még jelentős intellektus is tartozott. Kierkegaard mindkét asszonyról igencsak elragadtatottan írt, Gyllembourg regényét könyvnyi recenzióban értelmezte és magasztalta,²⁷³ egyik legfontosabb esszéje pedig Fru Heiberg szerepértelmezését helyezte tágasabb – filozófiai – kontextusba.²⁷⁴ Fiatalon Kierkegaard még hívás nélkül jöhetett a koppenhágai szellemi élet „főhadiszállására”, hiszen szórakoztató és szellemes polemikus volt, ígéretes pálya állt előtte, éles eszű volt és dialógusaiban virtuóz, aki – mint feljegyezték róla – bármikor és bárhol felvehetette a beszélgetés fonalát.²⁷⁵ Többen idézték fel azt az 1836. június 4-iki estét, amikor Henrik Hertz, Poul Martin Møller és mások mellett ő is jelen volt, és általa is emlékezetessé vált ez az összejövetel, a maga csillogó dialógusaival. Aligha véletlen, hogy Kierkegaard ekkor már fogalmazta parodisztikus színművét mestereiről és tanáiról,²⁷⁶ amelyben csípős iróniával gúnyolta ki Heiberg, Martensen és a többiek öntelt fecsegését, önhittségét és provincializmusát. A későbbiekből visszatekintve Kierkegaard számára feltehetően a szenvedély hiányzott ezekből az estékből – mint később az egész korszakból –, a jelentős kérdések megvitatásának rutinja bosszanthatta, és mindebben valamiféle szerepjátszást, rossz értelmű „színháziasságot” látott. Mintha a gondolkodás, a vita, a bölcselkedés csak produkció volna, mint naplójába írta Kierkegaard Gyllembourg regényének értelmezése kapcsán, amiben semminek sincs igazi tétje, de minden alkalmat kínál az üres fecsegésre.²⁷⁷

A varázs feltehetően akkor foszlott szét végleg, amikor Heiberg Kierkegaard *Vagy – vagyát* bírálta, majd 1843 tavaszán és nyarán közvetett polémia bontakozott ki ennek nyomán az *Intelligensblade* lapjain.²⁷⁸ Az elmarasztaló eszmefuttatástól kezdődően Heiberg bálványai: Goethe és Hegel sem jelentett vonzást többé Kierkegaard számára, a sértettség és a személyes ellenszenv kiterjedt a recenzens mestereire, egyébként a német szellem és költészet klasszikusaira; nem alaptalanul.

Míg ezt a fajta bölcselkedő szerepjátszást Kierkegaard mély ellenszenvvel figyelte, ugyanakkor rendkívüli érdeklődéssel fordult a színészek valóságos szerepjátszása felé. Az sem véletlen, hogy míg a

²⁷² Thomasyne Christine Gyllembourg-Ehrenväld (született: Buntzen, 1773-1856) dán író, a korszak egyik meghatározó jelentőségű szerzője.

²⁷³ Søren Kierkegaard, *Two Ages*, op. cit. Lásd erről bővebben: Katalin Nun, „Thomasyne Gyllembourg’s Two Ages and Her Portrayal of Everyday Life”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, (2003), op. cit.

²⁷⁴ Kierkegaard, *Christian Discourses, Crisis and Crises in the Life of An Actress*, op. cit.

²⁷⁵ Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., p. 229.

²⁷⁶ A Régi és új szappanospincék harcáról szóló színmű-töredékről lásd később.

²⁷⁷ Kierkegaard, *Two Ages*, op. cit., p. 136.

²⁷⁸ Sohl Jessen, „Kierkegaard’s Hidden Satire...” op. cit., p. 178.

színház a dán aranykor fontos intézményei közé tartozott, addig a színészek helyzete távol volt attól, hogy integrálódhassanak a szellemi elitbe, pozíciójuk ilyen értelemben hasonlóságot mutatott Kierkegaard felemás státuszával. Fru Heiberg azért viselhette a Fru titulust, mert professzor volt a férje, míg kolléganője és riválisa, Anna Helena Dorothea Brenöe, színész férje nyomán „csak” Madame Nielsen²⁷⁹ lehetett. A rendkívül alacsony sorból származó professzorné drágán fizetett társadalmi emelkedéséért: elfogadta és követte Heiberg nem kevésbé avított, klasszicista nézeteit a színjátszásról (szemben a realista irányzatot követő Nielsenékkal), és elutasította a nőemancipációt.²⁸⁰ Emlékirataiban, évtizedekkel később pedig morális igazolást keresett magára a mesterségre: a színészetre is, ami életének tartalma volt, ám ezek szerint morális kétségek szegélyezték sikeres pályáját. Férje halála után, mint a Királyi Színház vezetője, megpróbálta jóvátenni annak hibás döntéseit, egyebek mellett a radikálisan új hangot képviselő fiatalok integrálásával a skandináv színházi életbe: Henrik Ibsen és Bjørnstjerne Bjørnson meghívásával. Mintha ő is pontosan érzékelte volna, hogy Heiberg működése a Királyi Színház élén negyedszázados késést okozott.

Míg Kierkegaard egész írói pályája során rendkívüli érdeklődést tanúsított a színészek és színészet iránt, nem utolsó sorban a szerepek és identitások inspiráló és számára alkalmazható kollíziói miatt, addig említést érdemel a balett-táncos és koreográfus August Bournonville-lel, Koppenhága ünnepelt művészeivel kialakított kapcsolata is.²⁸¹ A tánc történetben feltehetően páratlan módon a balett-táncos ugrása – Mephistóként, keresztül az ablakon, bravúrosan és erőteljesen, a hatalmas lendület azonnali lefékezésével – a filozófiatörténetbe is bekerült, Kierkegaard a démoni megtestesülését látta benne, amit a mozgás pontosabban formál meg, mint a szavak vagy a zene.²⁸² Ezt a technikát a francia származású, de Itáliában is képzett balettmester maga dolgozta ki és fejlesztette virtuózzá, légies volt, könnyed, de egyben fenyegető; a mozdulat kitörölhetetlenül bevésődött Kierkegaard emlékezetébe. A költőként is megszólaló táncos gyakran sétált Kierkegaard-ral, beszélgetéseik lényegi jellegére utal, hogy Bournonville megvásárolta sétálótársa könyveit, búcsúbeszédében pedig, amikor eltávozott Koppenhágából, még annak irónia-konceptiójára is utalt.²⁸³ Útjaik azonban már korábban elváltak: a

²⁷⁹ Anna Helena Dorothea Nielsen (1803-1856) színésznő és énekesnő, a korszak ünnepelt tehetsége, több pályatársa mentora.

²⁸⁰ Karin Sanders, „The Beautiful Posture of Womankind”, in: *The History of Nordic Women's Literature*, (online adatbázis és tanulmánygyűjtemény: <https://nordicwomensliterature.net/2011/08/17/the-beautiful-posture-of-womankind/> letöltve 2023. április 8-án). Fru Heiberg álláspontjának kialakításában része lehetett személyes sértettségének is, férje ugyanis a korszak korai feministájának, Mathilde Fibigernek talán nem csak kiadója, volt, de valamiféle vonzalom is fűzhette őket egymáshoz.

²⁸¹ August Bournonville (1805-1879) francia származású balettmester és koreográfus.

²⁸² Lásd erről bővebben: Anne Margrete Fiskvik, „Let No One Invite Me, for I Do Not Dance, Kierkegaard's Attitudes Toward Dance”, in: *Kierkegaard, Literature and Arts*, op. cit., pp. 150-156.

²⁸³ Ibid., p. 151.

balettmester Kierkegaard-ral szemben Mynster mellett foglalt állást a végzetes polémia idején²⁸⁴ – nehéz megállapítani, hogy ez a gesztusa is a démoni kifejezése volt-e Kierkegaard számára.

²⁸⁴ Erről lásd később.

NŐK A SZÍNEEN

1. A nők „magasabbrendűsége”

Nem csak az utókor számára szembeötlő, hogy Kierkegaard a korszak egyik meghatározó jelentőségű színésznőjéről, Fru Heibergről komoly értekezést írt, a másik - Anna Nielsen – művészetére pedig kulcsművének jelentős bekezdéseit szánta,²⁸⁵ míg a színészekről, akik közül néhányhoz baráti viszony is fűzte, legfeljebb szellemes karcolatokra tellett. Hasonlóképpen beszédes, hogy Bournonville ugrása vagy a Don Giovannit játszó színész nem egy mozdulata maradandóan megőrződött ugyan az életmű egy-egy részletében; míg az elcsábított nőkről a *Vagy - vagy* „esztétája” külön portrékat fogalmazott – ha csak árnyképek alakjában is –, és ugyanő később Zerlina egyetlen félmondatának komoly eszmefuttatást szentelt.²⁸⁶ Ebben nyilván szerepet játszott az a paradox törvényszerűség, hogy – bár a színház- és drámatörténet hosszú évezredekén keresztül férfiak felségterülete volt: a szerzők, színészek, sőt a közönség tagjai közé sokáig nem kerülhettek nők – a színművekben, és mindabban, ami megtöltötte a színpadot, a nők jelenléte döntő volt, Antigonétól Lady Macbethen át Emmeline-ig.²⁸⁷

De éppen Emmeline – és a vaudeville-kultúra – már annak volt a jele, hogy a nők pozíciója erőteljesen változni kezd, lassanként maguk is hangot kapnak és megértést követelnek, nem csak ábrázolás és vágyakozás tárgyai lehetnek, de akár alanyai is, és a színpadi dialógusokban és akciókban artikulálni is képesek gondolataikat, nem félve attól, hogy konfliktust generálnak. Egyelőre mindez persze jobbra a férfiak által írt szövegekben formálódott meg, de már nem kizárólagosan; és a színpadi hatás kedvéért a patriarchátus híveinek is jelentős empátiával kellett fogalmazniuk, hiszen a közönség soraiban egyre több nő tűnt fel, jelenlétük pedig a darab fogadtatását is meghatározta.

A változásokhoz hozzátartozott, hogy a színésznők ebben a korban már társadalmilag is emancipálódni kezdtek a „magamutogató,” a mondén, akár a prostituált pozíciójából a művész rangjára, ha természetesen komoly zökkenőkkel is; hiszen ekkoriban a színház sem volt minden ízében művészet, arányaiban pedig az esztétikai ambíció kevesebb színmű létrejöttét határozta meg, mint például a szórakoztatás, a rémisztés, vagy mindössze a látványosság igénye. Ugyanakkor a színésznők státusza, döntéseik és ezek demonstrálásának modell-jellege, a szociálisan és morálisan érzékelhető ellentmondások kifejezése jelentős lépés volt az emancipáció folyamatában. Olykor merész öltözködésük, viselkedésük, autonómiájuk, limitált, de érzékelhető szabadságuk, népszerűségükből

²⁸⁵ Frater Taciturnus álneven a *Stádiumok az élet útján* című műben, erről bővebben később.

²⁸⁶ A *Don Giovanni* opera fontos jelenetének elemzését lásd később.

²⁸⁷ Scribe *Első szerelem* című darabjának hőse.

adódó véleményvezéri szerepük, vagy éppen bálványozásuk kiragadta őket az alávetettségéből, a másodlagosságból, a férfiak dominanciájából, nem egyszer éppen azoknak a színműveknek a révén, amelyek férfiak frusztrációjából, kétségbeeséséből vagy kudarcaiból merítettek ihletet. A koraromantika női szereplői – mint George Pattison írja, egyebek mellett a színésznőkről – „sokszor határozottabb forradalmárok voltak, mint a férfiak, még akkor is, ha kevesebb írásos nyomot hagytak maguk után”,²⁸⁸ és ez azután a romantika idejének egészére is érvényes maradt.

Mindezt feltehetően pontosan érzékelte, és nem kevés viszolygással szemlélte Kierkegaard, amikor első komolyabb tanulmányát publikálta „a nők magasabbrendűségéről.”²⁸⁹ Inspirációjában feltehetően szerepet játszott Peter Engel írása az asszonyok „felsőbbrendű származásáról,”²⁹⁰ és a fórum sem lehetett véletlen, ahol a cikk napvilágot látott: a Heiberg által szerkesztett *Kjøbenhavn's Flyvende Post*, amelyik indulásakor főként irodalmi és színházi kérdésekkel foglalkozott, később politizálódott; majd megszűnt.²⁹¹ A szarkasztikus és előítéletektől hemzsegő, bár egyébként szellemes írás egyértelműen annak a patriarchális és konzervatív világképnek a kifejezése volt, ami nem csak Kierkegaard otthonában, de a szellemi elit jelentős részében is általános lehetett, még akkor is, ha színművei révén szóba került Thomasine Gyllembourg, és – más összefüggésben – a radikálisan felvilágosult Jean Paul is.²⁹² Hogy a hangütés és a szemlélet kialakításában szerepe volt az apa dominanciájának, továbbá az otthoni férfiközösség atmoszférájának, valamint a nekik való megfelelés igényének és persze az egyetemi dákszövetség légkörének, az aligha vitatható – miként az sem, hogy ez csak az életmű felütésének beszéd- és látásmódját határozta meg, s azon belül is a figyelemfelkeltés igényét és a patriarchátus előtt lerótt tiszteletet szolgálta. Később azonban, amikor álneveinek adta át a szót Kierkegaard, és ennek megfelelően kezdett sokszorozódni nézőpontjainak száma, mondandója is átalakult, finomodott és empatikusabbá vált, míg a hangsúly a „nőkérdésen” csaknem az életmű végéig megmaradt. Mint Hugh Pyper utal rá, Taciturnus, Quidam, Wilhelm bíró és sok más „szerző” eszmefuttatásának kiindulása visszatérően a nő: legyen szó szerelemről, házasságtól, hűségről – a sor hosszan folytatható. Csak éppen ne lépjenek elő a fantázia világából, mert abban a pillanatban a valóság súlyával nyomnák agyon a boldog vagy boldogtalan képzelgőt.²⁹³

Kierkegaard disszertációjában, vagyis első tudományos művében is érzékelhető valamiféle szarkasztikus viszolygás a másik nemtől, így amikor Arisztophanész *Felhőkjéről* szól, azt a színpadi utalást idézi, miszerint a kar beburkolózott önmaga szimbólumába, a felhőkbe, és ezek a felhők azután

²⁸⁸ Pattison, *Kierkegaard, Religion and the 19th Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 117.

²⁸⁹ Søren Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, ford. és szerk.: Julia Watkin, Princeton: University Press, 1990. Lásd a történeti bevezetést, p. XVI.

²⁹⁰ Peter Engel Lind (1814-1903) Kierkegaard diáktársa, teológus és esztéta.

²⁹¹ Ibid., p. XVI.

²⁹² Ibid., p. 4. és p. 131.

²⁹³ Pyper, „The Stage and Stages in a Christian Authorship”, op. cit., p. 302.

női alakot öltöttek. Ami egyfelől nyilván tetszetős és látványos színpadi fogás, másfelől pedig kifejezi légiességüket, lebegésüket, voltaképpen lényegnélküliségüket – miként a komédia címe is, utalva egyben Szókratész elmarasztalt nézeteire.²⁹⁴ Mindez azonban aligha váltott ki ellenérzést a dolgozat bírálóiból vagy akár a koppenhágai szellemi elit egyéb tagjaiból,²⁹⁵ akik többségükben nem csak tradicionális indokokkal osztották a nőkkel kapcsolatos patriarchális nézeteket, de akár „biológiai” érveléssel is, miszerint a természet nem véletlenül alakította úgy a férfit és nőt, ahogy tette, mintegy az utóbbiba belekódolva az érzékiséget, a csábítást, továbbá az alávetettséget. Kierkegaard fogékony maradt a véleményvezér Heiberg érveire is, aki *Valgerda* címen egy színdarabot szentelt ennek a felfogásnak az igazolására, jelentős hatással, a politikai a forrongásokat előlegező 1847-es évben.²⁹⁶ És bár később Heiberg publikálta Mathilde Fibiger könyvét, *Clara Rephael tizenkét levelét*, az első feminista művet Dániában, de ez feltehetően nem nézetein változtatott, hanem a kulturális életben alkalmazott taktikáján. A fontos és nagyhatású könyv Kierkegaard számára is meghatározó jelentőségű volt, kritikát is írt róla, amelyet azonban nem fejezett be és életében sem jelentetett meg – de amelyben a recenzió csakugyan úgy ment el a lényeg mellett, mintha látná: gúnyos kommentárjaiban és szellemes reflexióiban csak arról nincs szó, ami a mű legfontosabb vonása volt.²⁹⁷ És nyilván ez sem véletlen.

Kierkegaard műveiben a nőkkel kapcsolatos teoretikus tézisek mögött az empirikus tapasztalatok azonosítása igencsak nehézkes, ha nem éppen lehetetlen. Az anyához fűződő felemás és hallgatással átszótt kapcsolat mellett a legmeghatározóbbnak nyilvánvalóan a Regine Olsen iránti szerelem tekinthető – mint erre később kitérünk –, bár a tizenöt éves kamaszlány még ugyanannyira lehetett gyerek, mint nő, ahogy erre maga Kierkegaard hívta fel a figyelmet.²⁹⁸ Ugyanakkor a gyermek, mint a meggondolatlan testi kapcsolat gyümölcse alapvetően meghatározta Kierkegaard nőkhöz való viszonyát, mégpedig a fonákjáról – a bordélyban tett, filológiai kétséges hitelű látogatása lehetséges, és szorongató következményeként,²⁹⁹ az apaságtól való, már említett rettegésben.

Közvetett empirikus tapasztalatként természetesen a házasságban, a férfi mellett helyét megtaláló asszony képe újra és újra felbukkan az életműben, és ennek általános – olykor teológiai – érvényessége is van.³⁰⁰ Wilhelm bíró nézetei szerint „(...) bár egy nő taszította romlásba az embert” – olvasható a *Vagy – vagy* második felének lapjain –, „jóvá is tette ezt becsülettel és tisztességgel.”³⁰¹ A

²⁹⁴ Kierkegaard, *Az irónia fogalmáról...* op. cit., p. 164.

²⁹⁵ Nun, *Women of the Danish Golden Age*, op. cit., pp. 130-134.

²⁹⁶ Mortensen, „Johan Ludvig Heiberg and the Theater in Oehleschläger’s Limelight”, op. cit., p. 33.

²⁹⁷ Katalin Nun, *Women of the Danish Golden Age, Literature, Theater and the Emancipation of Women*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2013. pp. 115-120.

²⁹⁸ Kierkegaard több alkalommal idézte Goethe sorait Gretchenről: „Halb kinderspiele, Hald Gott im Herzen.”

²⁹⁹ Lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 68.

³⁰⁰ Kierkegaard-t sógornőihez meghitt, bensőséges viszony fűzte, akárcsak unokahúgaihoz.

³⁰¹ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 828.

nem túl meggyőző érvet azután egy meggyőzőbbel toldja meg a boldog férj: „(...) száz férfi közül, aki a világban tévelyeg, kilencvenkilencet a nők mentenek meg, egyet pedig közvetlen isteni kegyelem.”³⁰² Amihez természetesen antitézisként következik a kérdés, hogy ezek szerint egyetlen helyet sem tart fenn annak, aki pedig végleg és menthetetlenül elvész?

Ebben a kontextusban az is érthető, hogy a teológiai eszmefuttatásokban felbukkanó nőalakok inkább csak mellékszerepet játszanak az életműben, mint Éva a *Vagy – vagyban*, de akár még Szűz Mária is a *Félelem és reszketésben*. A Johannes de silentio által megrajzolt Istenanya nagyrészt a szorongást és a kiszolgáltatottságot testesíti meg még a Megváltó születése pillanatában is,³⁰³ de Éva is csak az eredendő gyengeség és ezt kompenzáló csábítás áldozata, majd elkövetője, semmint életet adó ős-anyja, aki Ádám társa lett a számkivettetésben; legalábbis a *Vagy – vagy* lapjain. A teológiai művekben felbukkanó nőalakok, mint a „bűnös asszony” vagy Anna próféta Kierkegaard számára inkább egy tézis illusztrációjául szolgáltak, semmint empátiával megrajzolt, összetett személyiségek lettek volna - bár nőiségük a felvetett teológiai kérdés megválaszolásában fontos szerepet játszott.

Mindezek nyomán okkal feltételezhetjük, hogy Kierkegaard nőikkel kapcsolatos tapasztalatainak egyik legfőbb forrása az irodalom volt, és azon belül is elsősorban a drámai irodalom, a művek nyilvános megformálásával, színre vitelével, vagyis a színházzal együtt. A legfontosabb és legmeghatározóbb irodalmi és drámai nőalakok sok ponton, olykor folyamatosan, máskor visszatérően bukkannak fel az életműben: mások mellett Júlia, Lady Macbeth, Gretchen, Donna Anna vagy éppen Antigóné. Ez utóbbival egyébként maga a szerző azonosult is, sőt: történetét egyenesen továbbírta, mert a görög királylány kimondhatatlan bűntudata, szűzies szorongása és mindezekből eredő, kínzó felsőbbrendűség-érzése igencsak pontosan vallott Kierkegaard nő-képéről, paradox módon nem nélkülözve az önarckép-szerű elemeket. Mert a nőkhöz a végtelen szenvedély éppúgy hozzátartozik – ez növeli hatalmassá a vérfoltot Lady Macbeth szeme előtt –, mint a végtelen törekenység, ami pedig a paradoxonokban jártas Hamlet előtt nem más, mint erő,³⁰⁴ és ezek voltak azok a „mintázatok,” amelyeket Kierkegaard maga is szemlélhetett, bár csak epizodikusan, saját sorsában.

1844-ben jegyezte fel naplójába Kierkegaard – harmincegy évesen, egyetlen szerelmével való szakítása után három évvel –, hogy hány ifjú életet tett tönkre a szexualitásról való hallgatás. Bármiféle említésére pedig olyan eltérő színhelyeken került csak sor, mint a templom vagy a színház – az egyik az érzékiség bűnösségét hangsúlyozta, a másik az erotika hatalmát hirdette.³⁰⁵ És nyilván nem véletlen,

³⁰² Ibid., p. 828.

³⁰³ Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit. p. 136.

³⁰⁴ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 99., p. 101. II. p. 206.

³⁰⁵ Lásd *A szorongás fogalma* angol fordításának függelékét: *The Concept of Anxiety*, op. cit., p. 190.

hogy már itt egymás mellé kerül a szószék és a színpad, amely az életmű végén erőteljes egyházkritikai hangsúllyal tér vissza.

Itt tehát a nemiség, a szerelem, a testiség és a vágyakozás diskurzusának esélyéről van szó, illetve mindennek eltorzulásáról, ami feltehetően meghatározta az ekkor ifjú éveit élő Kierkegaard látásmódját és tapasztalatait, akkor is, ha ez többnyire a fonákjáról tudott érvényesülni, a hallgatás felől, illetve a közbeszéd ellentétes végleteinek irányából. Amelyeket okkal nevez „szegényes válaszoknak” a *Szorongás fogalmát* jegyző szerző,³⁰⁶ aki művében kísérletet tesz arra, hogy a címadó szorongás kapcsán bepillantson a szerelem lelki és testi működésébe. Költőkről – köztük drámaköltőkről – szólva Vigilius Haufniensis hangsúlyozza, hogy bármilyen tisztának és ártatlannak ábrázolják is a szerelmet, „a szorongásról sosem feledkeznek meg.” Nem csak a vágyakozás és a szorongás összefüggése érdemel itt figyelmet, hanem az is, hogy „a szorongás inkább a nőre jellemző, mint a férfira.”³⁰⁷ Márpedig Éva szorongása reflektálatlanabb Ádáménál, folytatja, ennek pedig az az oka, hogy „a nő érzékibb a férfinál.” Kiderül ez „testi felépítéséből,” továbbá abból, hogy a szépség jelenti számára az ideális szempontot. Ennek nyomán pedig a szerző rövidesen hozzáteszi, hogy a „fogantatás jelenti számára az ideális szempontot,”³⁰⁸ ezek szerint a szépség és fogantatás összefügg, mintegy a csábítás eszköze és célja. Haufniensis gondolatmenete szerint ez a hajlam abból ered, hogy Éva „származtatott lény,” és ezért hajlik „a szaporodás révén tételezett bűn” elkövetésére.³⁰⁹ Vagyis a női tetszeni akarás, a felkeltett vágyakozás, az ennek kibontására szolgáló vonzalom, továbbá a szerelem és minden szenvedélye elkülöníthetetlen a bűn keltette szorongástól. Ami a „szaporodjatok és sokasodjatok” bibliai parancsát írja felül, nem pedig az egyház erkölcsöszei által elutasított, „öncélú” nemiségét.

Ezért hangsúlyozza a szerző, hogy „a nemiség önmagában nem bűnös.” Annyiban viszolyogtató, amennyiben távol van a szellemtől, ami a nemiséget „idegennek és komikusnak” tartja.³¹⁰ Jegyzeteiben ezt némiképp pontosította Kierkegaard, megidézve a sexualitás „szintézisének” pillanatát, mint végső „lázadást a szellem ellen.”³¹¹ Vagyis míg legmagasabbrendű képességünk idegenkedve visszavonul, addig a szellem által magára hagyott test fellázad a távozó ellen – és mindez éppen akkor és azáltal történik, amikor a költészet egyik legfontosabb tárgya, fiatal életek extázisa, Kierkegaard saját sorsának mozgatója megmutatkozik: szépségben, vonzásban, majd egygyé válásban; úgy is mondhatnánk: boldogságban, bár a szerző kerüli ezt a kifejezést.

³⁰⁶ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 342.

³⁰⁷ Ibid., p. 345., p. 323. és p. 333.

³⁰⁸ Ibid., p. 339.

³⁰⁹ Ibid., p. 323.

³¹⁰ Ibid., pp. 342-343. Hozzáteszi még: „a pogányságban az erotikus megegyezik a komikussal”.

³¹¹ Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, op. cit., p. 190.

Az ehhez kapcsolódó ellentmondásokat azonban nem kerüli, sőt: a *Stádiumok az élet útján* egyik szerzője példát is hoz erre a rendkívül összetett működésre, mégpedig Shakespeare-től. Mindezt III. Richárd sikeres csábításain mutatja be: „Ő maga gyűlölt, és mégis szerelmet ébreszt”³¹² – írja körül a paradoxont. Mi lehetett a titka annak, hogy a púpos, kacsa, gonosz királynak olyan sok nő nem tudott ellenállni? Hogy esküdt ellenségeit sikerült lenyűgöznie és szeretőjévé tennie? Politika? Hatalom? Cselvetés? „Nem. A létezés iránti gyűlölettel, a szellem hatalmával akarta kigúnyolni a természetet, mely gúnyt űzött belőle, nevetségessé akarta tenni találmányával, a szerelemmel.”³¹³ És ennek állította szolgálatába a szavak részegítő hatalmát, és a vad lelkesültséget, ami megtörte az asszonyok ellenállását.³¹⁴ Mert a nő ilyenkor beleszédül, elkábul – behódol. Hiszen aki így érvényesíti a gonosz hatalmát, az emberfelettivé magasodik³¹⁵ – folytatta –, ha tehát a gonosz képes szolgálatába állítani a szellemet, az nem csak a természettel szemben, de akár a józan ésszel, az erkölccsel, vagy a pusztá jóízű viszolygásával szemben is diadalt arat.

Összességében: a nőkkel szemben. Akiknek szenvedésére az áldozatok árnyképeinek megörökítésével lesz fogékony a *Vagy – vagy* szerzője, majd pedig a Faust-történet megidézésével, továbbgondolásával tematizálta ezt visszatérően Kierkegaard, mert az tükrözi talán legpontosabban a szellem hatalmát a természetén.³¹⁶ És ennek lesz színtere a női lélek és test – mint Gretchen esetében –, aminek szarkasztikus reflexiója olvasható később a *Stádiumok az élet útján* fontos pontján a nőket jól ismerő Divatkereskedőtől: „a nőből nem hiányzik a szellem, csak olyan helyen őrzi, mint a tékozló fiú a vagyonát.”³¹⁷

Mindez a szerelemről szóló Symposion-parafrázis alkalmával hangzik el, vagyis a plátói lakoma kései rekonstrukciója során, melynek ugyancsak a szerelem a témája. És éppen attól a résztvevőtől halljuk, akiből „remek drámai szereplő válna” – írja a szerző –, ha rendkívüli dramaturgiai tehetségét és humorérzékét arra fordítaná, minden befolyásával és anyagi erejével együtt, hogy „nevetségessé tegye a nőket.”³¹⁸ Hiszen divatárusi tevékenysége nem más, mint „az illetlenség zugkereskedelme, mely az illendőség álarca mögé rejtőzik.”³¹⁹ Nem csak ismeri a nőket, de arról az oldalukról látja őket, amelyik legtávolabb van a szellemtől, és legközelebb a „visszataszító női magamutogatáshoz,”³²⁰ mint Constantin Constantius viszolygott a színház szociális exhibicionizmusától. A divatárus ezáltal fejezi ki

³¹² Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., pp. 312-313.

³¹³ Ibid., p. 312.

³¹⁴ Lásd az angol kiadás függelékében: Søren Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1989. p. 606.

³¹⁵ Ibid., pp. 606-607.

³¹⁶ Lásd erről a későbbi fejezetet.

³¹⁷ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 64.

³¹⁸ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 510.

³¹⁹ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 63.

³²⁰ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 37.

súlyos fenntartásait, pontosabban „komoly dramaturgiával gondolná végig, miként lehetne nevetséges öltözőkükkel voltaképpen egész nemüket prostituálni.”³²¹ Mert mintha a tetszeni vágyással is áruba bocsátanák magukat, a szellemmel szemben a természet adottságaival hívva fel magukra a figyelmet – a dramaturgia pedig az egész jelenség színháziasságára utal. Vagyis arra a szociális térre, ahol mindenki szeretne méltóképpen és vonzóan „megjelenni,” akár: tetszeni. Hiszen ez is része a színház varázsának, ha egyszer még a szigorú Constantius is megpillanthatott egy lányt a berlini színházban, akinek látványa rabul ejtette. És mintha magának a színháznak a vonzása veszett volna el a legközelebbi alkalommal, amikor a vonzó jelenséget hiába kereste látcsövével a páholyban.³²²

2. Regine „egyfelvonásosa”

Kierkegaard egyetlen és életre szóló kapcsolatának, Regine Olsenhez fűződő szerelmének is több alkalommal volt kerete, máskor színtere, és olykor szinte modellje a színház, ahogy a szerelmesek kommunikációjának alkalmává sokszor azok a színművek váltak, amelyeket együtt láttak, olvastak, vagy amelyekre Kierkegaard hívta fel a lány figyelmét.³²³ Ahogy a kapcsolat végén, rövid szerelmének megannyi konklúzióját színházi keretek között is értelmezte Kierkegaard a *Vagy – vagy* szerzőjének álarcában: egyebek mellett a Don Giovanni-történet reflektálatlan csábításának elemzésében, szembeállítva a lovagot a Commandatore apa-alakjának felelősségvállalásával és a reprodukció iránti elkötelezettségével; Emmeline szerepének romantizált patriarchátusával és benne a szüzesség kultuszával; és nem utolsósorban a csábítás „emberkísérletét” elszenvető lány Cordeliára keresztelésével A csábító naplójában. Mindezek mögött pontosan megmutatkozott – mint erre Warren Berry hívta fel a figyelmet – a „férfi által élt élet” sivár, polgári alternatívája, a tradicionálisnak láttatott női passzivitásból eredő viktimizáció esélye, összességében pedig a „patriarchálisan kondicionált heteroszexuális képzeletvilág” megannyi eleme, amelyben akár azért is bocsánatot kell kérnie a nőnek, mert szeret.³²⁴ Ezek ábrázolásának és olykor megkérdőjelezésének helyszíne volt a színház, akár a végletek felé is nyitottan, mint például a korszakban népszerű „Nina”-történetben, amely a szerelem és a téboly drámai „cserebomlását” állította operaszínpadra, de értelmezte balettben, drámában, illetve

³²¹ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 510.

³²² Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 38.

³²³ Szerelmük idején szinte naponta váltott levelet Kierkegaard és Regine Olsen, akkor is, ha találkoztak. Lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 138. Egy levelében Kierkegaard Oehlenschläger *Aladdin*-jából idéz, máskor Holbergnek a *Jacob von Thyboe vagy a nagyotmondó katona* című művéből, lásd: Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 83. és p. 456. Volt úgy, hogy színházjegyet küldött a lánynak (Ibid., pp. 87-88. és p. 459.), és a szakítás előtti estén is színházban voltak, de már nem együtt, ahol Kierkegaard kerülni próbálta a lányt. Lásd: Ibid., p. 94.

³²⁴ Wanda Warren Berry, „The Heterosexual Imagination and Aesthetic Existence in Kierkegaard's Either – Or, Part One”, in: Robert L. Perkins szerk.: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 3. Macon: Mercer University Press, 1995. p. 214.

az ifjú Heiberg színpadi feldolgozásában is. Az ilyen jellegű színművek egyfelől kifejezték a feudális szerelmi konvenciók drámai metamorfózisát, így az újfajta, polgári érzékenység térnyerését és a patriarchátus ennek megfelelő jelentésváltozását; ugyanakkor megerősítettek számos sztereotípiát, egyebek mellett „a tradíciókban élő hiedelmet a női téboly és szexualitás közötti kapcsolatról,”³²⁵ amiben olyan közismert előzményre építhettek, mint akár a *Hamlet* Oféliájának sorsa.

Kierkegaard és Regine Olsen történetében a vonzódás, a szerelem és a szakítás rövid, szinte „egyfelvonásos” terjedelme, a maga öntörvényűségében, érthetlenségében és feltétlenségében a szó köznapi értelmében „drámai” volt, súrolva a tragikus határát.³²⁶ És minden véletlenszerűsége ellenére mintha mindvégig tudatos komponálási szándékot sugallt volna: „Kierkegaard saját életének aktuális eseményeire mindinkább drámai kategóriák fényében tekintett” – írta Alastair Hannay –, „amelyeket pedig Hegeltől tanult.”³²⁷ Henning Fenger kissé rosszmájúan „amatőr színháznak” nevezte ezt a boldogtalan románcot,³²⁸ és mivel értelemszerűen Kierkegaard volt az, aki nem csak átélte, de alakította, majd megörökítette, s ezzel mintegy „megköltötte” ezt a szerelmet, ennek során megnehezítette annak elválasztását, ami tény és ami képzelet, pontosabban: ami emlék és ami emlékezés, hiszen éppen ezzel „írta bele magát a valódi élet drámájába.”³²⁹ Egy napló-füzetének és több feljegyzésének adta azt a címet Kierkegaard, hogy „Hozzá [Reginéhez] fűződő kapcsolatam,” amelyet „valamiként költőinek” nevezett, így is formálta meg, és alakította tovább. És míg tisztában volt azzal, hogy ezáltal Regine „magasan kiemelkedik a nők közül”, elengedhetetlennek tartotta hozzátenni, hogy ennek során „fontos, hogy én szerkeszsem a történetet”.³³⁰

Az irodalmi Pantheon mellékcarnokában, Laura és Beatrice mitikus alakjai mellett így foglalhatta el helyét Regine is, hiszen egy mégoly rokonszenves dán bürokrata feleségeként „Fru Schlegel” aligha került volna be az örökkévalóságba.³³¹ Cserébe pedig Kierkegaard birtokolhatta Reginét, nem a szó köznapi értelmében, így tehát nem az időnek és a mindennapoknak kiszolgáltatott evilágban, hanem az emlékezés örökkévalóságában, remekművei szarkofágjában. Későbbi írásaiban újra és újra felismerte Kierkegaard azt, ami átka és áldása volt életének, és amit Reginének is megírt: hogy „az emlékezés az én valódi elemem,”³³² a múlt, a felidézés, a reflektálás. Szerelme és szakítása nyomán ugyanis rendre,

³²⁵ Gunilla Hermansson, „Nina’s Madness: The Economy of Sentimentality in Heiberg’s Nina”, in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit., pp. 194-220.

³²⁶ Regine attól félt, hogy megtébolyodik a szakítás nyomán, felajánlotta, hogy egy kis szekrényben élélne, ha Kierkegaard mellett lehet, apja, a tiszteletre méltó Terkild Olsen könyörgött Kierkegaard-nak, hogy ne hagyja el lányát. Minderről bővebben: Joakim Garff, *Kierkegaard’s Muse: The Mystery of Regine Olsen*, ford.: Alastair Hannay, Princeton: University Press, 2017.

³²⁷ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 157.

³²⁸ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., p. 23.

³²⁹ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 157.

³³⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 437. és p. 787.

³³¹ Regine később hozzámment korábbi udvarlójához, Johan Frederik Schlegelhez.

³³² Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 84.

és egyre elmélyültebben tért vissza Kierkegaard az emlékezés terminusához, jelentéséhez, telítettségéhez, s ahhoz a paradoxonhoz, hogy számára „minden harmonikus kapcsolat a szellemmel és az étellel azonnal átváltoztatja, megtisztítja magát az emlékezésben.”³³³

Az emlékezésnek a szakítás után nem sokkal egy önálló művet szentelt Kierkegaard, Constantinus álnéven, egy szerelmi történet narratívájának keretei között, és mintegy a színházon modellálva az „előrevetített emlékezés”, az ismétlés jelenségét. És bár Regine valamikor, „fiatalsága korai napjain színésznő szeretett volna lenni, hogy ragyogjon a világban”³³⁴ – mint Kierkegaard feljegyezte vázlatait tartalmazó füzetének margójára –, de végül ez a ragyogás nem a deszkákon, hanem az emlékezésben mutatkozott meg, túlmutatva minden előadás jelenidején, vagyis abban a szférában, amelybe egyetlen színházi produkció sem juthat be.

Amikor saját helyét próbálta meghatározni Kierkegaard ebben a történetben, sok évvel a szerelem után „Két esztétikai megjegyzés, amiket mégiscsak le fogok írni” című feljegyzésében, akkor a *Hamlet*-ben találta meg ennek legpontosabb analógiáját. Értelmezése szerint a dán királyfi nem szereti Oféliát, a szerelemben csak megpihen, mint rövid intermezzóban hatalmas tervének végrehajtása közben. De még ilyenkor is, a cselszövés mestereként is arra használja a szerelmet, hogy eltérítse a figyelmet arról, amit tervez, amit rejteget, és amit tenni fog. És bár ezzel nem csak félrevezeti, de érzelmileg bántalmazza is a lányt, a rendkívüli nyomás alatt vergődő herceg bizonyos pillanatokban méltán érzi úgy, hogy szerelmes.³³⁵

A valóságos és mély szerelmet a *Stádiumok az élet útján* című műben egy másik Shakespeare-darab nyomán, Rómeó és Júlia búcsújával, a szerelmesek utolsó csókjának megidézésével értelmezte és analizálta a Boldog Könyvkötő által egybefűzött kötetben.³³⁶ Mégpedig szinte jelképesen, pontosabban képszerűen, mivel kiindulópontjául a korszak népszerű, „nürnberginek” nevezett nyomtatát választotta.³³⁷ A képen az együtt töltött éjszaka után búcsúzik csókkal a száműzetésbe induló Rómeó a lánytól, s ez a csók egyben az egy felvonással korábban kötött titkos házasságuk pecsétje is. Az álneves szerző az örökkévaló pillanatot emeli ki az egyébként giccses nyomatból: egyfelől a csókban, másfelől pedig a búcsúra utaló gesztusokban, mozdulatban, testtartásban – az előlegezett emlékezésben. Ebben a pillanatban Júlia számára Rómeó „Uram, szívem, barátom...”³³⁸ – vagyis a kapcsolat már ebben a pillanatban örökkévaló, nem az idő terjedelmében, hanem a megragadott, elfutó pillanat időn

³³³ Ibid., p. 84.

³³⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 437. és p. 787.

³³⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 119. és p. 517.

³³⁶ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 148.

³³⁷ Ferdinand Piloty (1786-1844) litográfiáját azonosították az ihlet forrásaként, lásd: Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., pp. 191.192. Shakespeare darabjában ez a harmadik felvonás ötödik jelente.

³³⁸ Shakespeare, *Rómeó és Júlia*, III. felvonás 5. jelenet (Kosztolányi Dezső fordítása).

kívüliségében. Nem tudja, hogy a férfi mennyi időre távozik, de szívében, lelkében és emlékezésében már örökké ott marad. Az időnek ezt a kettősségét, a távozás pillanatnyiságát és az emlékezés örökkévalóságát legpontosabban a zene fejezi ki: a nászéjszaka kísérőzenéje, a madárdal. Abban a kérdésben ugyanis, hogy pacsirta szolt-e vagy csalogány, az a dilemma jelenik meg, hogy közeledik-e a hajnal és a menekülés, vagy folytatódik az örökkévalóan boldog éjszaka, amelyben nem gondolnak a következő pillanatra.

A dráma tragikus logikáján túl azért szükségszerű Rómeó távozása, mert – mint „B” írja a *Vagy – vagy* második felében – a nő otthon van az időben,³³⁹ számára a végesség is meghitt. Júliától sem idegen a békétűrés a vágyakozásban, bármi történjék is. Másként szolgál erre példaként Anna története az egyik *Épületes beszéd*ben, ahol a nő a férfi számára is otthont tud teremteni a lemondásban.³⁴⁰ Hiszen éppen az időben való hazatalálás alkalma a házasság, csak hogy aligha véletlen – és Kierkegaard számára ez döntő jelentőségű volt –, hogy a szerelmesek rendre ábrázolás tárgyává válnak, a házasságok alig.

És nincs ez másként színpadi ábrázolásukkal sem, ami ekkor a szerelemről való beszéd publikus fóruma volt, a szószék mellett természetesen, de mintegy annak antitéziseként. Másféle, sokkal szűkebb publikum diskurzusának színtere lehetett ugyanakkor a filozófia, aminek egyik legfontosabb műve, a *Lakoma* Kierkegaard számára folyamatos referencia maradt, és amelyet maga is újraértelmezett. Platón művében Diotima úgy utal a szerelmi szenvedély eredetére, mint isteni stratégia következményére, hiszen – szavai szerint – az egykor a földön élő, a maihoz képest kétakkora emberek az isteni magasságokat akarták megostromolni, és azért kellett kettébontani a korábban egységes lényeket, hogy ettől kezdődően a másik felük iránti sóvárgás, vágyakozás és rátalálás elfordítsa tekintetüket a magasságról.³⁴¹ És ebben az összefüggésben érthető, hogy Kierkegaard-ét nem fordította,³⁴² legalábbis huzamosabb ideig nem, s azért sem, mert számára a házasság liturgikus ígérete is felemásan csengett: hogy férfi és nő ezután „egy testté” válnak. Mert hogy akkor mi lesz a szellemmel?

3. „...vagy amit akartok...”

A *Vízkereszt* bolondjának konklúziója, miszerint jobb egy tökéletes akasztás, mint egy elrontott házasság, az életmű számos pontján visszatér.³⁴³ Kierkegaard Johannes Climacusként éppúgy idézi, mint ahogy több alkalommal utal erre jegyzeteiben, mind annak kapcsán, hogy így az ember „sógorságba”

³³⁹ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 960.

³⁴⁰ Søren Kierkegaard, *Épületes beszédek*, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2011. pp. 195-212.

³⁴¹ Lásd Platón *Lakoma* című művének XV. fejezetét.

³⁴² Lásd erről bővebben: Vincent A. McCarthy, „Repetition’s Repetition”, op. cit., p. 278.

³⁴³ Lásd erről bővebben: Rasmussen, „William Shakespeare: Kierkegaard’s Post-Romantic Reception...”, op. cit., p. 205. Itt utal Climacus epigrammájára, a *Filozófiai morzsákra*, és egyéb szöveghelyekre.

kerül az egész világgal,³⁴⁴ mind pedig annak analogikus veszélyét jelezve, hogy a hittel (mint a szerelemmel) szemben a konvenciók (házasság), válnak dominánssá, ahogy a vallás hűlt helyén is ott maradt a formális intézmény: az egyház. Maga a házasság is a szerelem kontrasztjaként mutatkozik meg az életmű több pontján, nem egyszer színházi, illetve drámai szereplők révén. Egy alkalommal Rómeó és Júlia tragikusan szenvedélyes szerelme ellenpéldájaként jegyzi fel naplójába Kierkegaard, hogy hiszen az ember akár háromszor is házasodhat,³⁴⁵ de még Scribe – általa kedvelt – színművében is érthetetlen marad számára, hogy a lány egy szerelem után képes újra a szerelemre. Kierkegaard nem volt alkalmas erre, Regine azonban a szakítás után képes volt. De hát meg is lett ennek a böjtje: Victor Eremita a *Stádiumok az élet útján* lapjain mondja ki azt, ami egyébként boldog házassága során a lánnyal történt: aki „korábban a határtalan szerelem birodalmának császárnője” lehetett – „most pedig a Batustrade sarkán lakó Madame Petersen.”³⁴⁶

A házasság intézményének ellentmondásaival kapcsolatban Arisztophanészt is parafrázálja a *Stádiumok* szerzője: aki elgondolkodott azon, mi történt volna akkor, ha az istenek szórakozásból nem kettő, hanem három részre osztották volna az embert?³⁴⁷ Hol találja meg akkor másik felét, és hány másikra találhat? Mindez ízig-vérig komédiaíróhoz méltó gondolat, hiszen a szerelmi háromszög csakugyan az egyik legfontosabb alkotóeleme a színműveknek – ahogy a sorsnak is: a szakítás után Regine korábbi vonzalmának engedett. A színművekben elengedhetetlen féltékenység azonban kívül került Kierkegaard látókörén: Szókratész „szarvakkal a fején is ugyanaz az intellektuális hős marad,”³⁴⁸ mondja a *Stádiumok az élet útján* fiatalembere a házasságról, de még Otelló esetében is úgy érzi a lakoma egyik vendége, hogy Desdemona megölésével a mór semmit sem nyert, „csak bolondot csinált magából, még ha a nő bűnös volt is.”³⁴⁹ Shakespeare eszerint a gondolatmenet szerint azért tekintette tragikus hősnek a feleséggyilkost, mert színes bőruként benne „nem feltételezte a szellemet,”³⁵⁰ vagyis a szellem birtokában még a hűtlenség sem elrettentő.

De a házasság az. Ott ugyanis – mint az *Előszó* című könyv ezt ironikusan demonstrálja – a feleség féltékenysége kiterjedhet a férj műveire, illetve magára az alkotásra, az írásra, házasemberként könyvet írni tehát hűtlenség.³⁵¹ A kis könyv szerzője, Nicolaus Notabene számára pedig a házasság fontosabb,

³⁴⁴ A *Lezáró tudománytalan* utóiratban a szerző azonosul az akasztottal, márpedig azért marad szívesen lógva a könyvet jegyző Climacus, mert nem kíván egy reménytelen házasság révén szisztematikus sógorságba kerülni az egész világgal. Lásd: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, I. op. cit., p. 5.

³⁴⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 171. és p. 467.

³⁴⁶ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 56. A szövegben egyébként Tieck romantikus drámáira utal a szerző ebben az összefüggésben.

³⁴⁷ Ibid., p. 37.

³⁴⁸ Ibid., p. 50.

³⁴⁹ Ibid., p. 49.

³⁵⁰ Ibid., pp. 49-50.

³⁵¹ Kierkegaard, *Előszó*, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2014. p. 439.

mint az alkotás, ezért csak előszavakat ír, könyvet nem – az már más kérdés, hogy az előszavak végül könyvvé állnak össze. A férj döntését nyilván motiválja, hogy a házasság az égből köttetett, a kiadói szerződés – ha egyáltalán volt ilyen – a városban, míg a paradoxont jelentősen elmélyíti, hogy az előbbi kötés feltételes (a házasság feltétele ugyanis a másik ember), az utóbbi feltétlen (az írásnak csak a szerző a feltétele), ahogy az írás parancsa is feltétlen. Kései naplójában Kierkegaard mindezt keserű önismeréssel összegezte: „miként számos álnevem megírta, a nő nem tehet mást, mint hogy eredendően megalázza és eljelentékteleníti a férfit”,³⁵² amiben érzékelhető a Schopenhauer-hatás, továbbá korábbi rettegése a „sokasodástól”, és új, mélyebb értelme az évekkel azelőtt a Váltógazdaságban megfogalmazott tézisnek, hogy „a nő a férfi veszte.”³⁵³

A *Vagy – vagy*ban egykor kétszáz oldalon keresztül, a vaskos könyv leghosszabb fejezetében³⁵⁴ fejtegette a házasság előnyeit az „A”-val polemizáló „B”. A boldog férj házasságpárti érvei nem egyszer színháziak voltak: „vajon az egyik nemzedék a másik után nem állta-e ki hűségesebben négy felvonás nehézségeit és bonyodalmait, ha csupán némi valószínűsége is volt a boldog házasságnak az ötödikben.”³⁵⁵ Csakhogy a történetet záró happy end komédiát sejtet: „A szerelmesek a sok kiállt megpróbáltatás után végül egymás karjaiba omlanak, a függöny lehull...”³⁵⁶ Csakis a nevetés és a könnyedség ígérhet harmóniát, tragédiákban vagy polgári színművekben a kétségbeesés után zárul össze a függöny. Maga a házasság azonban ott is kívül kerül a színházi horizonton: esketést a szerző csak balettban vagy operában lát, egyik sem hagyományosan drámai műfaj, de mindkettő rendkívül színszerű, miként a házassági ceremónia is az, függetlenül attól, hogy elementáris szenvedély, sivár számítás, vagy szülői kényszer köti össze a két ifjú életét.

A házasság pedig szigorú dramaturgián alapul. Ami egyszerre átká és áldása. Amikor a *Stádiumok az élet útján* fordulópontján a szerelemről, nőkről, boldogságról zajló vita utáni hajnalon a vendégek kiléptek a szabadba, váratlanul azzal a köznapi idillel találták szembe magukat, ami Wilhelmék vidéki házában a maga jelentéktelenségében vált hirtelen nagyon jelentőssé.³⁵⁷ Az asszony teát töltött férjének a szép, tágas reggelen, és ebben a gesztusban, az együttlétben, a két ember meghittségében minden benne volt. És mert jelenetet látunk, nem eszmefuttatást olvasunk, az ábrázolás ereje megsokszorozta a korábban a házasság mellett elhangzott érvek súlyát. Amit majd saját neve alatt, az *Eljegyzés alkalmából* írt beszédében fejt ki Kierkegaard a házasságban is megőrzött vágyról, egységesen

³⁵² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 353.

³⁵³ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., pp. 377-378.

³⁵⁴ Ibid., pp. 565-762. „A házasság esztétikai érvényessége”.

³⁵⁵ Ibid., p. 585.

³⁵⁶ Ibid., p. 565.

³⁵⁷ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., pp. 77-79.

viselt gondokról, és az örömekről, amik a közös élet alkonyát is beragyoghatják.³⁵⁸ És mindennek fényében a *Stádiumok* szellemes, okos, merészen gondolkodó és fogalmazó szereplői hirtelen papírfiguráknak, vagy – George Pattison szavaival³⁵⁹ – „egydimenziósaknak” tűnnek, mert kontrasztjukként ott van egy mély, feltétlen, valóságos emberi kapcsolat plaszticitása.

4. A szakítás színjátéka

Ha Kierkegaard nem érezte volna, hogy „isteni vétó” akadályozza meg abban, hogy boldog legyen Reginével, ha nem rettegett volna a házasság meghittségétől és evilági otthonosságától, ha nem féltette volna műveit és transzcendens mandátumát a szerelem kibontakozásától, akkor nem kellett volna a szakításon túl még azt a szerepet is eljátszania, amelyet nem kevés kínlódással és ugyanennyi találékonysággal írt meg a maga számára, majd adott elő a „vásárváros” színpadán. Regine nem lett – mint később naplójában leírta, majd kitörölte – „színházi hercegnő,”³⁶⁰ de nem is lehetett az a lány, aki „csak az ötödik felvonásban teszi boldoggá a férfit,”³⁶¹ mint a *Stádiumok az élet útján* című könyvében megfogalmazta; harcolt szerelméért, mint egy „nőoroszlán” és ha nem Isten állt volna vele szemben, akkor győz.³⁶²

De így nem győzhetett, és hogy Kierkegaard megszabadítsa – saját szavával: „megtisztítsa” – a lányt a kapcsolattól,³⁶³ hogy Regine boldog lehessen valaki mással, ahhoz minden invenciójára és lélektani tudására szüksége volt, hogy végül kétségbeesését szégyenével tetézhesse. Mindez borzalmas „játék” volt – bár éppen nem abban az értelemben, ahogy Regine vélte³⁶⁴ –, de volt benne szerepformálás és dramaturgiai logika, amelyeknek nem csak jellege volt színházi, de olykor helyszíne is a színház volt. Amikor Kierkegaard nem emlékezett pontosan az időpontra, mikor is bontotta fel az eljegyzést, úgy tudta mégis meghatározni, hogy éppen „a Fehér hölgyet adták a színházban,” majd 21-én, csütörtökön „Kean volt műsoron, Printelau nagyszerű alakításában.”³⁶⁵ A szakítás drámai pillanata után tehát színházba ment Kierkegaard, és még emlékezett is az előadásra, aminek hangsúlyozása a nyilvánosság megbotránkoztatásának feltétele volt. Regine „megtisztítását” is úgy intézte, hogy könnyebb legyen a lánynak: a búcsúszavak után ugyanis elővette az óráját, ránézett, és kérte, hogy ha mondandója volna

³⁵⁸ Søren Kierkegaard, *Three Discourses on Imagined Occasions*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1993. „Occasion of the Wedding”, pp. 41-68.

³⁵⁹ Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., p. 121.

³⁶⁰ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Stages on Life's Way* op. cit., p. 506.

³⁶¹ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 355.

³⁶² Lásd erről bővebben: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit. p. 157.

³⁶³ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Point of View...* op. cit., p. 189.

³⁶⁴ Lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit. p. 158.

³⁶⁵ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 337. és pp. 488-489. Egy Reginének tervezett levél vázlatában ugyancsak szerepelt, hogy ekkor a Keant látta. Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 558.

még, siessen vele, mert nem késheti le az előadást.³⁶⁶ Senki sem tudhatta, hogy a színházba voltaképpen közeli barátja, egyetlen bizalmasa, Emil Boesen kedvéért ment, vigaszért és enyhülésért; azt azonban sokan látták, hogy az elhagyott lány apja, Terkild Olsen megkeresi a fiatalembert a nézők között, hogy beszéljen vele. A megdöbben apa könnyörgése mélyen megsebezte Kierkegaard-t,³⁶⁷ de a férfi fájdalma sem rendítette meg döntésében. Évekkel később megviselte az apa halála, hiszen az általa őszintén becsült Terkild Olsen sem láthatott a szerep mögé, így abban a hiszemben távozott a világból, hogy egy gazembernek könnyörgött az előadás után, hazafelé, hogy lányát ne hagyja el.

De nem csak a helyszín, hanem a szakítás „terminológiája” és a mögötte rejlő logika sem nélkülözte a színházi elemeket. A visszaküldött jegygyűrűt kísérő levelében Kierkegaard úgy fogalmazott, hogy „ne menjünk át további megpróbáltatásain annak, aminek mindenképpen meg kell történnie”, és egész viselkedését a következő két hónapban úgy jellemezte, mint aki „színre vitte a közönyöst”.³⁶⁸ Amikor Regine az utolsó reggelen arra kérte a távozó Kierkegaard-t, hogy még egyszer csókolja meg, a szerelmes férfi ezt kíméletlen közönnyel tett meg, „Kegyelmes Isten!” – kiáltott fel a lány – „szóval végülis egy szörnyű játékot játszottál velem!”³⁶⁹ Ez pedig a szerepjátszás sikerére utalt, ha egyszer a szenvedélyes és boldognak hitt közelmúltat is hirtelen ebben a fényben tudta láttatni a „csábító”.

Ebből a szándékból és ebből a helyzetből vált nem csak lehetségessé, de szükségessé is a meggyűlöltetés egész „dramaturgiájának” megtervezése és megformálása, mégpedig maradandóan, A csábító naplójában. Ami egyfelől a szerepjátszás morális „áldozathozatala” volt Regine érdekében,³⁷⁰ másfelől szerelmük újraértelmezése az eltávolítás és a viszolyogtató reflexiók kedvéért, amelyek hatását azzal is fokozni kívánta Kierkegaard, hogy személyre szóló „bántalmazással” tette teljessé a leírt „emberkísérlet” embertelen logikáját. Így került „Fritz” a szövegbe (Schlegelnek szánt fricskaként), így mutatkozott ő meg Johannesként, mint valamiféle rendezője egész korábbi kapcsolatuk „színházának” (eltervezetten „váratlan” találkozásokkal, a szándékolt meglepetések dramaturgiájának lélektani hatásával, és a manipuláció megannyi eszközével),³⁷¹ majd pedig Cordelia elkeresztelésével egyfelől Regine nővérének nevét formálta tovább (Cornelia³⁷²), másfelől pedig a *Lear király* hősnőjére utalt, akinek nem ajkán volt a szíve. De talán ennél többet is üzent vele az elhagyott lánynak, mintegy

³⁶⁶ Erről bővebben Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 158. Az epizódot 1849-ben idézte fel Kierkegaard, évekkel a szakítás után.

³⁶⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 493. Lásd még: Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 46.

³⁶⁸ Erről bővebben Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., pp. 155-156.

³⁶⁹ Ibid., p. 158.

³⁷⁰ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Point of View...* op. cit., p. 189.

³⁷¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., pp. 429-437. (a bejegyzés címe: „Kapcsolatom ővele”), illetve pp. 783-787.

³⁷² Ibid., p. 437. és Egy későbbi visszaemlékezésében Kierkegaard Cordelia Olsent írt Cornelia helyett: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., p. 177. és p. 652.

Shakespeare hangján: hogy a szeretet hatalma egyben a megbocsátásé is, az pedig mindennél erősebb; mi másról szólna a *Lear király*. Hogy ezt megértette-e Regine, mint boldogtalan és elhagyott szerelmes, az azért kétséges, mert az ennél objektívabb pozícióból ítélkező Heiberg sem értette meg, nem látva a különbséget a szerző és a főhős között; mintha a színigazgató éppen a szerepformálásra lenne érzéketlen.³⁷³ Másfelől persze Kierkegaard hálás volt a Gondviselésnek, hogy egyetemes érvényt tudott adni mindannak, ami az ő személyes dilemmája volt.³⁷⁴

Évekkel később, a *Stádiumok az élet útján* egy fontos pontján már úgy tekintett vissza Johannes a félrevezetés és szerepjátszás nyilvánossá tételére, hogy „Hagyjuk a választást a világra, válasszon az elhagyott lány és az élet színházában szereplő színész között,”³⁷⁵ miután pazar eszmefuttatást adott elő az erotika, a nőiség és a csábítás fatális kölcsönhatásáról.³⁷⁶ De hogy ez se legyen ennyire egyértelmű, Kierkegaard – Shakespeare egy bekezdése nyomán – azt is feljegyezte magának hogy mi történik, ha „egy fiatal lány egész életének beíratlan lapját (...) egy féreg megrágja”.³⁷⁷ A *Stádiumok az élet útján* jegyzeteiben pedig ott vannak az ellentmondások továbbgondolásának nyomai: utalás Emeline-re, aki belehalt boldogtalan szerelmébe; és Ninára, aki beleőrült. És csak azt kifogásolta, hogy egy véres fej szimbolizálta a darabban a tébolyt, miközben maga a helyzet, minden illusztrációnál pontosabban fejezi ki az örületet.³⁷⁸

A szerepjáték hitelességének persze további feltétele az volt, amit jó dramaturgként Kierkegaard alkalmazott, és amit korábban Hamann-nál olvasott, hogy a hazugságoknak éppúgy valószínűeknek kell lenniük, mint a komédiák vagy a regények eseményeinek.³⁷⁹ Így bár lehetett „amatőr színház”³⁸⁰ mindaz, amivel önmaga rossz hírét kívánta kelteni a botrányos románc nyomán Kierkegaard, azért mindez semmiképpen nem volt sikertelen.

Hogy Regine mit és mennyit értett ebből, az titok maradt, akkor is, ha a sokkhatás elmúltával talán lehetett némi sejtése a történetek valóságos okairól. Ebben bizonyosan segítségére volt Henriette Lund, aki szívesen látott vendégként megfordult mind Kierkegaard-nál, mind az Olsen-családnál, és aki – talán tudtán kívül – üzenetek közvetítőjeként is szolgált, ha ezek sokáig verbálisan rejtve maradtak is.³⁸¹ Kierkegaard azt gondolta, hogy a szerelem nem csak elvakít, de éleslátóvá is tehet, mint erre színházi

³⁷³ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 184.

³⁷⁴ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Point of View...* op. cit., p. 189.

³⁷⁵ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 228.

³⁷⁶ Ibid., pp. 77-79.

³⁷⁷ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Three Discourses...* op. cit., p. 112.

³⁷⁸ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Stafes on Life's Way*, op. cit., p. 570. és p. 585. (Holberg hősnőjéről van szó a feljegyzésben, nem Scribe-éről, illetve Heiberg Nina-feldolgozásáról.)

³⁷⁹ Lásd a függelékben: Kierkegaard, *Philosophical Fragments*, op. cit., p. 195.

³⁸⁰ Fenger, *Kierkegaard, the Myths...* op. cit., p. 23.

³⁸¹ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 182.

„bizonyítékként” a *Figaró házasságának* az a jelenete szolgált, amelyben Susanne és Figaró azonnal felismerik egymást a sötétben, hiszen szerelmesek, míg a gróf mindvégig áldozata marad a becsapásnak, mert felesége iránti szenvedélye már kihűlt.³⁸² Remélhette tehát, hogy Regine is ugyanilyen tisztán lát ebben a hirtelen rászakadó sötétben, bár eljátszott azzal a gondolattal, hogy többet segített volna a lánynak, ha egyszerűen elmondja, hogy ő voltaképpen vallásos szerző. De nem mondta, hanem pályájának éppen ezen a pontján ismerte fel, hogy alkotásmódjának egyik legfontosabb vívmánya született meg ebben a folyamatban: „voltaképpen ő [Regine] volt az – vagyis hozzá fűződő kapcsolatom –, ami megtanított az indirekt kommunikációra.”³⁸³ Ami azután életműve jelentős részét döntően meghatározta.

De ennek a közvetett diskurzusnak a létrejöttében morális indokok is megjelentek, akárcsak a szerepjáték egészében. Anthony Rudd Goethe hatására utal ebben az összefüggésben, aki szerint egy túláradó kapcsolatot csak azzal lehet keretek közé szorítani, ha az ember megkölti, mint például Clavigo történetét, ami a német költő saját sorsának epizódja is volt, és amelyik Kierkegaard számára alapvető jelentőségűvé vált. De itt sem a mű létrehozása a döntő, hanem annak lehetősége, hogy „ne kelljen etikailag viszonyulni hozzá”.³⁸⁴ Kierkegaard azonban – paradox módon – éppen etikai áldozatot hozott a lányért, a kapcsolat „megköltése” során voltaképpen saját erkölcsiségét áldozta fel, hogy Regine ne veszítse el se a hitét se az eszét azt követően, hogy a „királynő” – latinul: regine – egy reggel arra ébredt, hogy nem csak birodalma nincs meg többé, de azt sem tudja, hogy valaha megvolt.³⁸⁵ És ugyanez az erkölcsi megfontolás mutatkozott meg Kierkegaard belehelyezkedésében az elhagyott nőalakok sorsába az Árnyképekben, rendkívüli empátiával és drámai erővel. Másfelől pedig az etika „felfüggesztésének” kísérlete is innen meríthette ihletét, a *Félelem és reszketés* lapjain megidézett Ábrahám történetében, amelynek visszatérő motívuma, hogy az anya befeketíti mellét, amikor elválasztja csecsemőjét. Ábrahám egész lényét feketíti be, amikor Izsák feláldozására készül, hiszen apasága egészére vetül a gyilkos árnyéka. A *Félelem és reszketés* önéletrajzi motívumai éppen ebből a szempontból értelmezhetők, erről vallott Kierkegaard, amikor Ábrahámot „eredendően költői” jelenségnek tartotta, akinek cselekedete „nemeslelkűbb bárminél, amit eddig tragédiákról olvastam.”³⁸⁶ Hiszen aki ezt a rejtélyt megfejti – tette hozzá sokatmondóan –, voltaképpen az ő életét érti meg. Egyfelől azt, hogy a vallást meg kell óvni a filozófiától – Kant és Hegel racionális Ábrahám-

³⁸² Lásd a függelék: Kierkegaard, *Works of Love*, op. cit., pp. 336-337.

³⁸³ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 249. és Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 481. és p. 782.

³⁸⁴ Anthony Rudd, „The Unity of Aesthetic, Ethical and Religious Virtue”, kézirat, (https://www.academia.edu/10796260/Kierkegaard_The_Unity_of_Aesthetic_Ethical_and_Religious_Virtue letöltés: 2023. április 10.) p. 9.

³⁸⁵ Celine Leon, „The (In)Difference of Seduction”, in: *Kierkegaard Studies Yearbook, 2008.*, szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Brian K. Söderquist, Berlin: De Gruyter, 2008. p. 79.

³⁸⁶ Erről bővebben: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., pp. 193-194.

értelmezésének következményeitől³⁸⁷ –, másfelől pedig annak makacs hitét, hogy ha egyszer Isten visszaadta Ábrahámnak a fiút, akkor esetleg visszaadja neki, Kierkegaard-nak is a lányt.³⁸⁸

Amikor másfél évvel a szakítás után Mynster püspök prédikációján véletlenül összetalálkoztak az egykori szerelmesek, Regine odabiccentett Kierkegaard-nak – aki ebből az egyetlen, apró gesztusból megértette, hogy a lány nem hisz neki, hogy pontosan tudja mi van a szerepjáték mögött, így „másfél évnyi szenvedés volt hiábavaló, minden rettenetes fájdalmával együtt, amit el kellett viselnem. Nem hiszi, hogy csaltam, hanem hisz bennem...”³⁸⁹ – jegyezte fel naplójába; vagyis rosszul játszotta szerepét, egész terve összedőlt. Végül 1847-ben házasodott össze Regine Olsen Johan Frederik Schlegellel, s hogy éppen a Nyugat-Indiai szigetekre költöztek, ahova a férfit kormányzónak nevezték ki, abban része lehetett annak a szegénynek is, amit korábban a felbontott eljegyzés jelentett Regine számára.³⁹⁰ Aki azonban még alkalmat talált a búcsúra,³⁹¹ bár semmiféle tisztázásra nem lehetett mód akkor sem, ahogy a lány apját sem követhette meg Kierkegaard, akit „becsaptam azzal, hogy csalónak adtam ki magam” – írta a *Halálos betegség* jegyzetei között.³⁹² Reginének írott leveleit később bontatlanul küldte vissza a férj Kierkegaard-nak, és amikor 1849-ben az *Építő beszédek*et neki akarta ajánlani, mint ami részben „R.S.”-hez tartozik „attól a szerzőtől, aki pedig teljes egészében tartozik hozzá”,³⁹³ feltárult az a rejtett élet, amelyben a szerepjátszás egy csábítót formált meg maradandóan és publikusan, míg az individuum titkos történetében örök hűség kötötte a lánynak.³⁹⁴ De erről beszélni sem lehetett: „Ideje van a hallgatásnak, és ideje van a hallgatásnak” – írta Reginének 1849-ben Kierkegaard,³⁹⁵ majd évekkel később ugyanezt a hallgatást ismét csak színházi keretek között értelmezte, amikor a mindennél beszédesebb csendet Ofélia egyik legfontosabb vonásának látta,³⁹⁶ amellyel nem csak a saját, de Hamlet titkát is megőrizte.

5. Berlin színházai

³⁸⁷ Ibid., p. 195.

³⁸⁸ Lásd erről Daphne Giofkou, „The Writer as an Acrobat: Deleuze and Guattari on the Relation between Philosophy and Literature (and How Kierkegaard Moves In-Between)”, in: *Transnational Literature*, Vol. 7. No. 2. (2015. május).

³⁸⁹ Az 1843. április 16-iki találkozásról bővebben: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 204.

³⁹⁰ A meg nem erősített pletykáról lásd: Ibid., p. 486.

³⁹¹ Ibid., p. 408. Továbbá: Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 128.

³⁹² Lásd a bevezetést: Søren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1980. p. XVIII.

³⁹³ Erről bővebben lásd a függelék: Søren Kierkegaard, *Without Authority*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1997. p. 271.

³⁹⁴ Halála után hagyatékát is Reginére testálta.

³⁹⁵ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 334.

³⁹⁶ Lásd erről Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 230.

A „gyázmunkát” Kierkegaard Berlinben kezdte meg, ahova röviddel a szakítás után indult, Schelling előadásainak meghallgatására, aki Hegel helyét vette át a porosz főváros egyetemének filozófiakatedróján, nem utolsó sorban azért, hogy némiképp semlegesítse elődjének „baloldali” követőire gyakorolt hatását,³⁹⁷ hiszen okkal érezhettek ebben – mai szóval – „nemzetbiztonsági” kockázatot poroszországi politikusok. Amit az előadások hallgatói azután be is bizonyítottak, hiszen a zsúfolt teremben ott ült Friedrich Engels és Mihail Bakunyin – hogy csak a később politikai pályára lépőket említsük, de a bölcséleti hatás sem volt kisebb: Alexander von Humboldt, Leopold von Ranke vagy éppen a művelődéstörténetben Jakob Burkhardt révén.³⁹⁸

Kierkegaard ritkán utazott el szülővárosából, de amikor megtette, akkor a veszteség feldolgozásához lehetett szüksége a távolságra: anyja halála után Gilleleje-be távozott, apja halála után Jytlandon kereste fel annak gyerekkori helyszíneit; Regine elvesztését Berlinben dolgozta fel.

A feldolgozás, a munka – a gyázmunka lélektani terminusán túl – csakugyan a legalkalmasabb kifejezés, és a legmegfelelőbb terápia a veszteség nyomán, hiszen ekkor Kierkegaard-ból hatalmas erővel tört fel az írás kényszere és szenvedélye, és az elkövetkező hónapokban nem csak életművét alapozta meg remekművei révén, de olyan tempót diktált magának, ami egyszerre, egymástól elválaszthatatlanul volt „beteges” és terápiás. A *Vagy – vagy*, *Az ismétlés*, a *Félelem és reszketés* koncepciója, szövegei és vázlatai mellett *Építő beszédek* tervei születtek abban a városban, ahol rendszeresen látogatta az Európa-hírű professzor előadásait, amelyekről terjedelmes jegyzeteket is készített.³⁹⁹ Továbbá – ami szempontunkból fontos – színházakba járt.

A színház szerepének jelentőségére utal, hogy a porosz partok felé a hajón Oehlenschläger *Aladdin*jából idézett naplójában⁴⁰⁰ – akárcsak a szerelem idején több alkalommal is, Reginének –, a színmű egy példányát magával vitte Berlinbe,⁴⁰¹ és mind leveleiben, naplójában és műveiben visszavisszatért a darabhoz. Beszédesen került elő a gyűrű motívuma, hiszen nemrég még maga is gyűrűt viselt, majd ezt küldte vissza Reginének, s nem a varázstól fosztotta meg őt ez a hiány, mint a mesében, hanem ennek nyomán mélységes „melankólia és bánat” kerítette hatalmába. Mindkettő a boldogság

³⁹⁷ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) 1841-ben lett titkos tanácsos és a Porosz Királyi Akadémia tagja, és ettől kezdődően adott elő a berlini egyetemen.

³⁹⁸ Lásd a bevezetést: Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony, with Continual References to Socrates, Notes of Schelling's Berlin Lectures*, ford. és szerk.: Howard H. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1990. p. XX.

³⁹⁹ Magyarul Søren Kierkegaard, *Berlini töredék* címen jelentek meg Kierkegaard jegyzetei Schelling előadásairól, ford.: [németből] Gyenge Zoltán, Budapest: Osiris Kiadó – GOND-CURA Alapítvány, 2001.

⁴⁰⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 221. és p. 613.

⁴⁰¹ Troelsen, „Adam Oehlenschläger...” *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, op. cit., (2016) p. 268.

útjában állt, bár – tette hozzá egy ponton –, az is lehet, hogy ezek voltaképpen „álruhás áldások”.⁴⁰² Vagyis az inkognitó, a jelmez, az álruha mintegy itt is keretét jelentette értelmezési horizontjának.

És volt még egy szerep, amelyre finoman utalt Kierkegaard a legközelebbi barátának, Emil Boesennek írt leveleiben, ez pedig a vaudeville-hősként ismert énekes: Farinelli megköltött alakja volt.⁴⁰³ Levelét ugyanis a herélt pápai kontratenorként írta alá Kierkegaard, és bár később áthúzta a szignót, de az utalás így is figyelemre méltó. Georg Brandes a „tövis a testben” rejtett, de visszatérő enigmáját azonosította azzal, hogy voltaképpen az impotencia vette elejét annak, hogy Kierkegaard összekösse életét a lányával.⁴⁰⁴

Constantin Constantius Berlini szállása ablakából – ami minden bizonnyal azonos volt Kierkegaard-éval – két templom és egy színház volt látható, a képet egy metszet is megőrizte,⁴⁰⁵ és mindezt az álneves szerző „színházi díszletnek” látta.⁴⁰⁶ Constantius hozzátette még, hogy Berlinben három színház van – ami nem fedte a valóságot –, és hogy ezek nem csak a szórakozás, de a művelődés alkalmát is kínálják – ami pedig igaz volt. Berlin színházi kínálata ekkoriban meglehetősen nivós volt, színesen sokféle, és bár Kierkegaard-nak aligha lehetett sok estéje a színházba járásra – az írás, az egyetemi jegyzetek készítése, a dán diákok csoportjával töltött idő, a rendszeresen rátörő kétségbeesés mind időigényes volt –, de a színház minden bizonnyal jelen volt a háttérben: beszélgetésekben, újságokban, utalásokban, s ezek révén képet alkothatott az általa nem látotta előadásokról is. A Königlich-Schauspielhaus, a Théâtre Française, a Königstädter Theater mellett a királyi opera is komoly produkciókkal rukkolt elő, ahogy könnyedekkel is: comédie nouvelle, vaudeville, pièce comique, Instspiel és posse is szerepelt műfaj-megjelölésként a plakátokon, ahogy balettek, paródiák és tánc-produkciók is láthatók voltak (egyebek mellett egy „Ungarische Tanze”-előadás Kierkegaard második berlini időzése idején „nach Pesth”).⁴⁰⁷

Hogy Kierkegaard mennyit látott Berlinben azokból a színdarabokból, amelyekre műveiben visszatérően utalt, nehezen megállapítható, az egy *Talizmán* kivételével, amelynek jelentőségét *Az ismétlés* pontosan érzékelteti, és mintegy görbe tükröt tart dilemmái elé, hiszen egy bohózat lesz a herakleitoszi szintű filozófiai problémák felvetésének alkalma. Nestroy darabja („Posse mit Gesang”) 1841 októberétől kezdődően számos alkalommal került színre a Königstädter Theaterben, Kierkegaard pedig

⁴⁰² Lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 154.

⁴⁰³ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 105. és pp. 461-462. és p. 159. Farinelli alakja Georges Henri Saint-Georges vaudeville-jében tűnt fel, amit Heiberg fordított dánra és a Királyi Színház repertoárján volt 1837-41 között. Lásd: Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 497.

⁴⁰⁴ Lásd: Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 248.

⁴⁰⁵ Ezt a képet közli Ziolkowski, *Kierkegaard, Literature and the Arts...* című könyvében.

⁴⁰⁶ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 24.

⁴⁰⁷ Kierkegaard 1841 október 25-től 1842 március 6-ig volt először Berlinben, majd 1843 május 8-tól június végéig. A színházi repertoár rekonstruálásában német színháztörténészek voltak segítségemre, Stephan Dörsel, az előadóművészetek akadémiajának levéltárosa, továbbá Paul Ulrich színháztörténész, akiknek ezúton is köszönetet mondok.

– Constantin Constantius utalásai alapján úgy sejthető –, legalább kétszer megnézte. A többi előadás esetén efféle közvetlen támponttal nem rendelkezünk, de a Kierkegaard számára ugyancsak jelentős *Rómeó és Júlia* („Trauenspiel in 5 Akten”) több alkalommal is ment, bár Shakespeare-től nemigen láthatott sok egyebet ebben az időben a berlini közönség (az Otelló pedig operaként került színre 1841 októberében, a király születésnapján). *Don Juant* többféle feldolgozásban is megnézhetette két berlini időzése során Kierkegaard, 1841 decemberében „Demoiselle Tuczek als Zerline” szerepelt a plakátokon, és 1843 májusában is színen volt az opera, bár ekkorra már lezárta a *Vagy – vagy* kéziratát, ha a benne felvetett kérdések elevenek maradtak is (például Zerlina rövid replikájának jelentősége révén, amelynek később komoly eszmefuttatást szentelt). Olaszul hallgathatta a *Sevillai borbélyt*, továbbá láthatta a *Normát*, a *Hugenottákat*, a *Fideliót* és megcsodálhatta Mozart *Requiemjét*, illetve Haydn *Négy évszak* című oratóriumát a színházakban rendezett koncerteken. Olaszul adták elő ekkoriban Berlinben a *Lucrezia Borgia*t és a *Torquató Tassót*, és a *Figaró házassága* is színen volt ebben az időben. Rövidesen döntő jelentőségűvé vált számára a *Faust*-történet, ami „Dramatische Gesicht”-ként került színre a Königliche Opernhaus-ban, később pedig a Königstädter Theaterben egy másféle feldolgozást játszottak: „Doktor Fausts Zauberköppchen, Posse mit Gesang in 3 Akten” címen. Színen volt még Schiller darabja (*Don Carlos*), Molière és Kleist (*Heibronni Katka*), továbbá Goethe *Egmontja* és Lessing *Bölcs Náthánja*, továbbá a *Minna von Barthelm*; de a francia könnyedség sem hiányzott, egyebek mellett Dumas *Madame de Belle* című darabja révén.

Leveleiben egy *Don Juan*-előadást emelt ki Kierkegaard Emil Boesennek, aminek indoka nem a mozarti remekmű hatása volt elsősorban, hanem egy bizonyos „Demoiselle [Hedvig] Schulze,” aki Elvirát énekelte, „és nagyon hasonlít egy bizonyos fiatal lányra”.⁴⁰⁸ A vonzásnak engedve egy következő előadásra már a páholyba váltott jegyet Kierkegaard, ami „szokatlanul közel van” a színpadhoz, azért, hogy egészen közről láthassa és hallhassa „az én Elvirámat”, mint levelében írta.⁴⁰⁹ A hatás elementáris volt, a levélíró meg is közelítette volna az énekesnőt, mégpedig „nem a legtisztességesebb szándékokkal”⁴¹⁰ – mint barátjának bevallotta, és ami nem feltétlenül esztétikai hatásra utalt. Így tehát „Farinelliben” helyet kért a férfi, aki aligha véletlenül vágyott éppen Elvirára, benne pedig arra az „egy bizonyos fiatal lányra”, de ez a vágyakozás már nem fenyegetett beteljesüléssel.

A Berlinben keletkezett *Az ismétlés* címzettjét, bár „kedves olvasónak” nevezi Constantin Constantius, azért valójában ugyanaz a „bizonyos fiatal lány” – Regine – lehetett,⁴¹¹ akinek történetét a filozófiai dilemmák mentén idézte fel a szerző, mégpedig a szerelmes férfi szemszögéből és tragikus felhanggal:

⁴⁰⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, op. cit., p. 232. és p. 618.

⁴⁰⁹ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 105.

⁴¹⁰ Ibid., p. 105.

⁴¹¹ Erről lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 204. (A nőnemű birtokrag utalt a lányra.)

a történet korai verziójában ugyanis a boldogtalan fiatalember öngyilkosságot követ el.⁴¹² Amikor azonban Kierkegaard értesült Regine eljegyzéséről, megváltoztatta a szöveg befejezését,⁴¹³ ha a lány képes újra szeretni, akkor aligha érdemel ilyen áldozatot.

Mindezekkel együtt a berlini időszak elsősorban Schellingről szólt, másfelől az írásról, s ez utóbbinak kedvezett, hogy a jelentős és nagyhatású professzor varázsa a fiatal dán szemében egyre csökkent, olyannyira, hogy egy ponton egyenesen Jakob von Thyboe-hoz hasonlította levelében Kierkegaard a filozófust.⁴¹⁴ Utóbb eltávozott Berlinből, jegyzeteit félbehagyta – de nem akárhol: a nagy gonddal vezetett füzet utolsó lapján a színház eredetére utaló mondatok olvashatók: „Déméter azt mondja, be akarom vezetni a misztériumokat, hogy ki tudjatok engesztelni. A misztériumokat dionüsziaáknak is nevezik.”⁴¹⁵ Ezt az orgia leírása követte, amelynek során a tudat megszabadul a realitás princípiumától, és a mámor veszi át a helyét. Majd az ifjú gondolkodó megörökítette azt a képet, ahogy a halandó Déméter előtt Zeusz villámlás és mennydörgés alakjában jelent meg, és mivel a hat hónapos terhes lány belehalt félelmébe, a magzatot Hermész mentette meg azzal, hogy Zeusz ágyékába varrta.⁴¹⁶ És ezen a nem kevésbé drámai ponton szakadnak meg Kierkegaard Schelling-jegyzetei, a színház meglehetősen monumentális és transzcendens genealógiájának felidézésénél.

⁴¹² Ibid., p. 201.

⁴¹³ Ibid., pp. 201-202. Lásd még: Soós Anita, „A narráció, mint a csábítás eszköze Søren Kierkegaard Az ismétlés című művében”, *Pro Philosophia Füzetek*, (2001) 23. pp. 37-48.

⁴¹⁴ Holberg komédiahőiséhez, a nagyot mondó katonához.

⁴¹⁵ Kierkegaard, *Berlini töredék*, op. cit., p. 101.

⁴¹⁶ Ibid., pp. 101-102.

ELPRÓBÁLT ÉS ELJÁTSZOTT SZEREPEK

1. Az étellel játszott szerep

A csábítóként játszott szerep jelentőségét nehéz túlbecsülni: Kierkegaard ugyanis ezen a ponton az életével kezdett kommunikálni, annak az eredendő hajlamának engedve – legyen az áldás vagy átok –, amit úgy fogalmazott meg Emil Boesennek írt levelében, hogy „te nem vagy hozzászokva ahhoz, hogy úgy tartsd kezeden megköltött életedet, mint én.”⁴¹⁷ Márpedig ez a megköltött élet eredendően, örökletesen, és korai élményei révén drámai volt, ezért „színre vitele” kínálkozóan tűnt, a csábítótól egészen a mártírig, azoknak a tekintete előtt, akiket – Eric Ziolkowski gondolatmenete szerint – „saját színházi nemzedékének” tartott Kierkegaard.⁴¹⁸ Ezeket a szerepeket egyfelől ő maga választotta, másfelől kortársai osztották rá, mint például a legnyilvánvalóbbat és legmeghatározóbbat: a szerzőét.⁴¹⁹ Ezen azonban túllépett az „esztéta” szerepének megalkotásával és eljátszásával, vagyis azzal az „A”-val, aki a *Vagy - vagy* talán legfontosabb részeit jegyezte, s amellyel számos ponton ő maga is azonosult, lázadva nem csak otthonának szigorúan vallásos légköre ellen, de némiképp teológiai tanulmányaitól is távolodva, ami pedig identitásának ugyancsak fontos részét képezte.⁴²⁰ Kierkegaard mindeközben egy „szemantikai ugrást”⁴²¹ is megtett a Baumgarten által megalkotott terminus, az esztétika újraértelmezésével, így mintegy identitásformáló erővé, karakter-jellemzővé változtatott egy ekkor még viszonylag fiatal tudományos diszciplínát.

Erre a jelenségre a kortársak is felfigyeltek, Meir Aron Goldschmidt például úgy jellemezte kor- és pályatársát, mint aki „nem állt szerves személyes kapcsolatban sem műveivel, sem életével, szinte mindent úgy hajtott végre és formált meg, mint valamiféle gondolat kíséreltet.”⁴²² Kierkegaard a saját életét csakugyan így „költötte meg”, s az ekként megírt történet – vagy éppen dráma – számára nem egyszer a valóság helyére lépett, mint ezt életrajzírója, Alastair Hannay is megfogalmazta, hozzátéve, hogy ez a megköltött dráma később tragédiává súlyosodott.⁴²³

Amikor a továbbiakban végigtekintünk ezeken a szerepeken, egyfelől a személyiség pazar lehetőségeinek tárháza mutatkozik meg, a végletekig szabadon engedett fantázia teremtményei, amit a

⁴¹⁷ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p.121.

⁴¹⁸ Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 261.

⁴¹⁹ Ahogy ezt az *Írásgyakorlat* gondolatmenete sugallja, vagyis a szerző kéri a közönségét, hogy teremtsen belőle író, in: Kierkegaard, *Prefaces, Writing Sampler*, op. cit., p. 74.

⁴²⁰ Lásd erről: Eric Ziolkowski, „Kierkegaard’s Concept of the Aesthetic: A Semantic Leap from Baumgarten”, in: *Journal of Literature and Theology*, Vol. 6. No. 1. (1992 március).

⁴²¹ Ibid., p. 33.

⁴²² Goldschmidt visszaemlékezését lásd: Søren Kierkegaard, *The Corsair Affair, and Articles Related to the Writings*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1982. p. 147.

⁴²³ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. XII.

valóság mintha csak utánozna. De érzékelhető annak veszedelme is, hogy ebben a virtuozításban, szerepek keresésében, megformálásában, eljátszásában és váltogatásában a személyiség lényegére rakódott rétegek mintha útjába állnának az „egyedi ember” sajátosságainak megtalálásában – mintha Peer Gynt hagyományának levelei gyarapodnának ebben az virtuózan megalkotott drámában. Ezt a folyamatot nem véletlenül kísérték színpadi reflexiók: naplójában Kierkegaard Shakespeare *V. Henrikét* hozta fel példaként arra, miként rejtőzött a későbbi király valóságos lény a fiatal hercegben,⁴²⁴ s ennek az eltitkolt identitásnak a veszedelmét végül a *Hamlet* utolsó előtti jelenetének kétségbeesését megidézve fogalmazta meg: amikor a dán herceg elborzadt azon, hogy soha senki nem fogja megismerni őt igazán, és így nem fogják tudni, valójában miről szólt az élete. Mert eredendő meggyőződését szerepjátékkal fedte el, és ezt halála előtt végre felfedhetné – de olyan hirtelen érkezik a halál!⁴²⁵

Nem lenne következetes természetesen Kierkegaard, ha naplóiban és feljegyzéseiben nem játszott volna ugyanúgy szerepet, illetve szerepeket, mint egész életével és műveivel.⁴²⁶ És bár mindezek sokáig el voltak zárva a nyilvánosság elől, azért az a szisztematikus rend és pontosság, amelyekkel Kierkegaard feljegyzéseit őrizte és nyilvántartotta, azt sejteti, hogy nem csak saját emlékezetét kívánta szolgálni vele.⁴²⁷ Henning Fenger egyenesen egy „élethosszig tartó színészkedést” látott a pályában és a szerzőben, amely ugyan magasabb célt szolgált, de mégiscsak színjáték volt, miközben számos „színdarab-terv, drámai jelenetek vázlata, alakok és replika-kísérletek” maradtak fenn,⁴²⁸ amelyek gondolkodói mentalitásának teátralizására utaltak. Ennek eredetét Kierkegaard úgy fejezte ki Constantin Constantius szavaival Az *ismétlésben*, hogy „Folytatódj, élet színjátéka, melyről nem tudni, hogy komédia vagy tragédia, hiszen senki sem látta még a befejezést! Folytatódj, létezés színjátéka, melyben az életet éppoly kevésbé kapjuk vissza, mint a pénzt!”⁴²⁹ Ami ugyanis a színházi plakátok visszatérő mozzanata volt, hogy a jegy ára adott esetben visszajár.

2. A „flâneur”

Az esztéta, a műélvező, a szellemes társasági ember szerepéhez a fiatal Kierkegaard számára valamiféle dandy-mentalitás is hozzátartozott, drága szivarok, jó éttermek, kényelmes kocsutak a város körüli

⁴²⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., p. 22. és p. 448.

⁴²⁵ Ibid., p. 28. és p. 450.

⁴²⁶ Lásd erről: Steven Shakespeare, „Kierkegaard, Postmodernism and Continental Philosophy”, in: John Lipitt és George Pattison szerk.: *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, Oxford: University Press, 2013. pp. 464-483. Erre utalnak a gondosan számozott füzetek, iratok, amelyek hagyatékában fennmaradtak.

⁴²⁷ Lásd: Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 3.

⁴²⁸ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., p. 21.

⁴²⁹ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 44.

erdőkbe és parkokba, és persze színház; természetesen az apa költségén, aki időről időre kisegítette pénzzavarba került fiát. De az eseti segítségnyújtáson túl később egész működésének finanszírozása is a „szatócs” jóvoltából volt lehetséges, apja halála után a 33.594 tallérnyi örökség biztosította Søren számára a csakis munkára koncentrált élet lehetőségét, ezen belül 19 könyvének kiadását, amelyeket mind maga állt apja ráhagyott pénzéből, s amelyekből csak egy kiadás fogyott el.⁴³⁰

Írói működésének „mentsége” az volt, hogy kreativitása nem a sajátja, hanem egy „magasabb hatalom” – mint életművének későbbi áttekintése során hangsúlyozta⁴³¹ –, aminek engednie kell, hiszen nem is tud nem engedni. Másfelől persze nem egyszer kerítette hatalmába a szorongás, hogy költői működése „vallásos értelemben,” és a „magasabb hatalom” árnyékában nem más, mint csalás.⁴³² Ez a meghasadás azután a szerepek választásában, mind életében, mind műveinek „szerzőiben” végigkísérte csaknem egész pályáján, és ezzel együtt az a szándék, hogy ne csak egyes írásait, de egész életművét is komponálja. Így tehát a rendkívül termékeny 1843-as évben, nyolc hónappal a *Vagy* – vagy megjelenése után azért halasztotta el a *Félelem és reszketés* és *Az ismétlés* kiadását, hogy elkészüljön a *Három építő beszéddel*, amelyeket saját nevére adott ki és amit a „szatócs” apa emlékének ajánlott; a három kötet végül ugyanazon a napon jelent meg. Nem kisebb a jelentősége annak sem, hogy a későbbi művek létrehozása és kiadása nyomán egyszerűen kirekesztette életművéből mind *Az irónia fogalmáról* szóló disszertációját, mind debütáló kötetét, az *Egy még élő ember írásaiból* című, terjedelmes Andersen-recenziót;⁴³³ s az identitás újradefiniálása szempontjából az is lényeges, hogy mindkettő saját neve alatt jelent meg.

A kortársak számára azonban egész irodalmi működése olyasféle hobbinak tűnt, mint például a horgászat, érezte elkeseredetten Kierkegaard.⁴³⁴ Ráadásul különös kinézete, sajátos járása, furcsa hajviselete nem csak feltűnést, de olykor idegenkedést is keltett, akárcsak az a szokása, hogy bárkivel szóba állt az utcán. Bukhdahl ezt alacsony származásával magyarázta,⁴³⁵ örökölt vonzalmával a tanulatlan köznép iránt: apja és anyja éppolyan műveletlen, de mélyen érző és értelmes ember volt, mint véletlenszerűen választott beszélgetőtársainak feltehető többsége. Lehetett ebben valami az evangéliumi „imitáció” szándékából is, Jézus mellett pedig a másik szerep-modell követésének kísérlete: Szókratészé. Mindezeket túl indokolhatta viselkedését a koppenhágai elitől való

⁴³⁰ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., pp. 12-128. Lásd még az előszót: Søren Kierkegaard, *Eighteen Upbuilding Discourses*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1990. p. XXII.

⁴³¹ Kierkegaard, *The Point of View...* op. cit., p. 188.

⁴³² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 11.

⁴³³ Hans Christian Andersen *Csak egy hegedűs* című regényéről írt könyv terjedelmű elmarasztaló bírálatot, de visszatekintésében életműve kezdőpontjaként a *Vagy* – vagyot határozta meg Kierkegaard. Lásd a bevezetést: Kierkegaard, *The Concept of Irony...* op. cit., p. XVI.

⁴³⁴ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Point of View...* op. cit., pp. 168-169.

⁴³⁵ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 69., és p. 25.

idegenkedése, ahogy idővel azok is idegenkedni kezdtek őtől,⁴³⁶ és műveltebb beszélgetőtársaiban is felmerült olykor annak félelme, hogy hátha Kierkegaard csak kísérleteket hajt végre rajtuk, miként ezt a görög bölcs tette.⁴³⁷

Hiszen a szerepjáték része volt a már említett epizód is, hogy Kierkegaard egy időben estéről estére felbukkant a Királyi Színház előadásain, ahonnan azonban a függöny felgördülésekor titokban és sietve távozott, hogy otthon zavartalanul dolgozhasson a *Vagy – vagy*on,⁴³⁸ mert a társasági jelenlét és a köztéri kommunikáció döntő jelentőségű volt számára, akkor is, amikor maga sem tudta, mennyire akar keveredni kortársaival.

Ennek a dilemmának, a távolságtartás és az elvegyülés egyként erős igényének visszatérő metaforája volt Holberg *Erasmus Montanus*ának az a konfliktusa, amikor a tanulmányaiból hazaérkező diák megérti, hogy az emberek többsége, „fent a dombon” igazából laposföld-hívő, és ha nem akar okoskodásával viszolygást kelteni maga iránt, neki is le kell mondania az igazságról, így még szerelmét is elnyerheti.⁴³⁹ „Sírok, amikor látom vagy olvasom *Erasmus Montanust*. Neki van igaza, de a sokaság legyőzi”⁴⁴⁰ – jegyezte fel naplójába Kierkegaard, és nem is szabadulhatott a vonzalom és a távolságtartás szimultán érvényesülő, ellentétes irányú dinamikájától. Magyarázata szerint „a legmagasabb és a legalacsonyabb hasonlít egymásra. A legalacsonyabb szintű jellem nőies, Zerlinás, ‘akarom és nem akarom’. És ez emlékeztet a legmagasabbra, a démonikus pátoszra: el akarom fogadni kortársaimat, és nem akarom.”⁴⁴¹ És ennek volt következménye, hogy Kierkegaard egyszerre volt elfogadott és elutasított, és minél több szereppel kísérletezett, annál erőteljesebben kellett ezt a kettősséget érzékelnie.

3. Kierkegaard, színművek hőse

Kierkegaard szerep-lehetőségeinek különös, görbe tükre volt az általa ihletett színházi szerepek megalkotása, mégpedig már a filozófus életében, dániai színpadokon, vagyis abban a „médiában”, amely a legnagyobb sokasághoz jutott el, így utcai beszélgetőtársaiktól a főváros véleményvezéreiig mindenki láthatta. Mindez nem volt a korszak színháztörténeti és színműírói tradícióinak ismeretében

⁴³⁶ Szerepet játszhatott a feszélyezettségben, hogy Kierkegaard-nak semmiféle „titulusa” nem volt a Magisteren kívül.

⁴³⁷ Ibid., p. 85.

⁴³⁸ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit. I. p. XV.

⁴³⁹ Kierkegaard, *Philosophical Fragments*, op. cit., p. 103. és p. 318. továbbá Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., p. 207. és p. 676.

⁴⁴⁰ Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 1. szerk.: Bruce H. Kirmmse, Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hanay, George Pattison, Jon Stewart, Princeton: University Press, 2007. p. 197. és p. 473.

⁴⁴¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. p. 76. és p. 489.

rendkívüli vagy éppen botrányos, rendre születtek paródiák, komédiák, színi persziflázok a jelentősebb vagy különbségükben emlékeztető kortársakról, nem egy esetben efféle megjelenítésük népszerűségüket is fokozta, máskor polémiák alkalmát kínálta; a szappanospincékről szóló darabjával ő maga is ezt az utat járta. Történetiségében is komoly hagyományra tekinthetett vissza: az előzmények között ott volt Arisztophanész Szókratész-interpretációja, de a Kierkegaard számára döntő jelentőségű Faust-színjátékban is a „par excellence” tudóst vitték színre, bár az előbbi végül bírósági ügyé és halálos ítéletté súlyosbodott, az utóbbi pedig bábjátékból „emancipálódott” nagyszínpadra.

Az első színpadi perszifláz a még igen fiatal Kierkegaard-t társaival és mesterével, Heiberggel együtt állította a gúnyolódás célkeresztjébe, a színmű 1836 májusában a *Humoristiske Intelligentsblade* hasábjain jelent meg, színpadi előadásáról nem tudunk.⁴⁴² A hat felvonásra osztott, egyébként rövid komédia szerzője a Heibergiánus ifjakon köszörülte a nyelvét, közöttük a Kierkegaard-ra emlékeztető heibergiánus okoskodón, akit ekkor még nem egyéni karakterszempontokkal ábrázolt, hanem a csoport egyik, különös tagjaként.

A Kierkegaard-ként azonosítható szereplő első – meglehetősen karikaturisztikus – megformálása Hans Christian Andersen-től származott, aki nem csak kortársa, de némiképp sorstársa is volt Kierkegaard-nak.⁴⁴³ Csakhogy pályakezdekésekor meglehetősen elmarasztaló recenziót írt Kierkegaard a *Csak egy hegedűs* című Andersen-regényről,⁴⁴⁴ amely az amúgy is sok (lelki) sebből vérző szerzőt nem csak megviselte, de felháborította és valamiféle elégtétel megszerzésére készítette. Ennek lett alkalmá az egyfelvonásos vaudeville, a *Szabadtéri komédia*, amelyet 1843 májusában tűzött műsorára a Királyi Színház.⁴⁴⁵ Andersen úgy vélte, hogy megjelenése után két évvel is emlékeznek még az olvasók az elmarasztaló bírálatra, amit pedig – paradox módon – éppen megidézésével elevenített fel. A szöveg utalása a főszereplőre, aki „akarata ellenére” lett színész, egyértelműen idézte meg Kierkegaard szófordulatát,⁴⁴⁶ bár Andersen hozzátette, hogy egy „régikomédia” alapján született az újabb, amely részben fedte is a valóságot.⁴⁴⁷

⁴⁴² Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 28.

⁴⁴³ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 9-01. Hans Christian Andersen (1805-1875) meséin kívül verseket, drámákat és útleírásokat is írt élete folyamán, paradox módon azonban meseíróként tartja számon az utókor. Pszichés gondjai, magánya, elszigeteltsége mellett a koppenhágai szellemi elit elutasítása mind Kierkegaard-ral rokonítja, akivel azonban több alkalommal is okoztak sérüléseket egymásnak. Később kapcsolatuk megváltozott, megküldték egymásnak könyveiket és kölcsönös nagyrabecsülésük minden bizonnyal őszinte volt.

⁴⁴⁴ Søren Kierkegaard, *Egy még élő ember írásából*, op. cit., lásd: „A regényíró Andersenről” című fejezetet. pp. 13-57.

⁴⁴⁵ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 13. A komédiára Kierkegaard válaszolt, „Csak egy pillanatra, Andersen úr” címen. Lásd: Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, op. cit., p. 218.

⁴⁴⁶ „Egy még élő ember írásából. Akarata ellenére közreadta S. Kierkegaard”.

⁴⁴⁷ Az utalás szerint a művet 1817-ben írta a költő Niels Thorup Bruun (1778- 1823).

A Kierkegaard-ra „hajazó” főszereplő Dolby, a fodrász hivatása egyszerre utalt a „szórszálhasogatás” professziójára,⁴⁴⁸ illetve a fodrászok már ekkor is közismert hablatyolására a hajvágás művelete során. Az azonosítást megkönnyíthette Kierkegaard különös hajviselete,⁴⁴⁹ továbbá karakterének, viselkedésének színpadiassága, amit a szerző éles szemmel felismert és megörökített. A fodrász dialógusai nem kis részben Kierkegaard igencsak hegelianus nyelvezetű recenziójából származtak, amelyek színpadi deklamálása önmagában is komikus hatást keltett.⁴⁵⁰ Mindez feltehetően nem csak Kierkegaard-nak szólt – bár ő volt a célpont –, hanem a Hegel búv körében élő koppenhágai szellemi elitnek is, amelynek a fiatal bölcselő ekkor még tagja volt, és a német filozófus nézeteit Andersen másik műve, *A szerencse kalucsója* című mese szerint, szinte papagájként rikácsolta a fiatal Kierkegaard.⁴⁵¹ Az előadás hatását nyilván fokozta, hogy a korszak jelentős színésze, Phister is játszott a darabban,⁴⁵² akit később barátság fűzött Kierkegaard-hoz.

A kigúnyolt filozófus megvette a darab szövegét, de nem nézte meg az előadást, feltehetően nem akart a nézőtérre szembesülni rejtett félelmével, hogy nevetségessé válik.⁴⁵³ Helyette keserű és személyeskedő írásban válaszolt a színmű szerzőjének Csak egy pillanatra, Andersen úr címen,⁴⁵⁴ hangsúlyozva benne, hogy Andersen semmit sem ért Hegelből, ami feltehetően fedte is a valóságot, de nem sok köze volt a darab sikeréhez. És bár sok hasonlóságot mutatott Kierkegaard szövege ahhoz, amit egykor Heiberg írt riválisáról, Oehlenschlägerről,⁴⁵⁵ erről a nyilvánosság mégsem szerzhetett tudomást, mert a válasz-cikket Kierkegaard nem publikálta.⁴⁵⁶

Noha Andersen darabja sem volt sikertelen, igazán komoly visszhangot „Søren Kirk” színrevitele keltett a *Gjenbørne (Szemközti szomszéd)*⁴⁵⁷ című darabban, amit többször játszottak Koppenhágában, vidéken, majd külföldre is eljutott. Jens Christian Hostrup darabja szellemes volt, gördülékeny dramaturgiával, és a főszerepet játszó fiatal teológushallgató megformálásában egyszerre hiteles és parodisztikus, meglevenítve azt a folyamatot, ahogy a fiatalembert mindinkább behálózták Kierkegaard paradox nézeti. A darabot legelőször a diákszövetség mutatta be 1844-ben a

⁴⁴⁸ Lásd: Stock, „Kierkegaard’s Theatrical Aesthetics...”, op. cit., p. 368.

⁴⁴⁹ Lene Koldtoft, „Hans Christian Andersen: Andersen Was Just an Excuse”, in: Vol. 7. Tome III. *Kierkegaard and His Danish Contemporaries, Literature, Drama and Asthetics*, op. cit., p., 25.

⁴⁵⁰ Lásd: Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, op. cit., pp. 203-205.

⁴⁵¹ Bukhdahl szerint a mesében szereplő papagáj Kierkegaard-t gúnyolja. Lásd: Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., pp. 87-88.

⁴⁵² Kierkegaard, *Egy még élő ember írásaiból...* op. cit., p. 330.

⁴⁵³ Koldtoft, „Hans Christian Andersen: Andersen Was Just an Excuse”, op. cit., p. 26.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 26.

⁴⁵⁵ Pattison, „Kierkegaard’s Use of Heiberg...”, op. cit., p. 176.

⁴⁵⁶ Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, op. cit., p. 218.

⁴⁵⁷ Jens Christian Hostrup (1818-1892) író, költő és lelkész műve.

Hoftheaterben, ezt követően Hans Wilhelm Lange vándortársulata vitte el viékre,⁴⁵⁸ egyebek mellett Odenseebe. A következő évben a Királyi Színház tűzte műsorára,⁴⁵⁹ de ekkor már a nagyon is könnyen azonosítható „Kirk” nevet „Torp”-ra változtatták, és az előadás egészen 1846-ig műsoron maradt. A főszereplőt Johan Anton Pätges játszotta, Fru Heiberg bátyja, ami némiképp a koppenhágai véleményvezérek viszonyát is tükrözte Kierkegaard-hoz. Ennek nem sokkal később még nyomatékosabb kifejezése lett az *Egy vasárnap Amagerben*⁴⁶⁰ című vaudeville, a jelentős színész, Fru Heiberg nem túl jelentős darabja, amelyben ugyancsak szerepelt egy Søren névre hallgató hős, akinek modellje hasonlóképpen könnyen volt azonosítható.

Hostrup darabjának sikerét tükrözi, hogy 1847 decemberében eljutott Christianiába, a későbbi Oslóba, ahol a „diák-komédiának” komoly visszhangja lett, a *Norsk Rigstid* tudósítása szerint a szellemes és poétikus vaudeville a „Søren Kierkegaard-i szillogizmusok” miatt vált emlékezetessé.⁴⁶¹ És míg ez egyfelől segített megalapozni Kierkegaard későbbi, rendkívül érzékeny és jelentős norvégiai recepcióját, ugyanakkor egyértelművé tette, hogy hiába lett „major” (Torp) a „templomból” (Kirk), azért felismerhető maradt a gúnyolódás céltáblája. A dániai fogadtatás nem volt ennyire egyértelmű, Bernhard Severin Ingemann⁴⁶² egy levelében azzal bírálta Hostrup művét, hogy a komikum kedvéért feláldozta darabja művészi erejét.

Kierkegaard okkal érezte, hogy színházi kigúnyolása méltatlan és gátlástalan: „Hostrup úr írt egy darabot, ami természetesen olyan hígvelejű és hebehurgya, amilyen csak lehet, és amiben semmiféle korlátot nem ismer”⁴⁶³ – öntötte ki keserűségét naplójában. Döbbenettel látta, hogy hiába a névadás ravaszkodása, az újságokban ő bizony teljes nevével szerepel, és azokon a plakátokon is hasonlót vélt felfedezni, amelyek az ő „színpadra állítására”⁴⁶⁴ hívták fel a közönség figyelmét. Amikor a Királyi Színház előadásáról értesült, akkor is saját nevét látta viszont a hirdetőoszlopokon, megítélése szerint így „keltettek érdeklődést” a darab iránt. A méltánytalanság érzését nem csak az fokozta, hogy Heiberg sógora játszotta a főszerepet, de az is, hogy egy másik előadásban saját rokona, Hans Brøchner volt „Kirk,” ez pedig a koppenhágai eliten túl a család – legalábbis a tágabb rokonság – közreműködését jelentette az ő nevetségessé tételében.

⁴⁵⁸ Søren Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. *Loose Papers*, szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, Bruce H. Kirmmse, Joel Rasmussen, Vanessa Rumble, David D. Possen, Princeton: University Press, 2020. p. 481.

⁴⁵⁹ Ibid., p. 47. és pp. 484.

⁴⁶⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 140. és p. 448.

⁴⁶¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. op. cit., p. 484.

⁴⁶² Bernhard Severin Ingemann (1789-1862) költő, drámaíró és író. Lásd: Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 286.

⁴⁶³ Kierkegaard, *The Corsair Affair...*, op. cit., p. 225.

⁴⁶⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. op. cit., p. 78.

Kierkegaard egy alkalommal egyenesen megkérdezte Brøchner-től, hogy „engem fogsz játszani Hostrup komédiájában?”⁴⁶⁵ – amelyre a válasz nem ismert, de a darab igen, amelyben a *Vagy – vagy* első feléből részletek is szerepeltek. A színész később úgy emlékezett vissza, hogy nem Kierkegaard-t akarta komikus színben láttatni, hanem az egyetemek dialektikus szójátékait gúnyolta volna ki alakításával, később pedig kategorikusan tagadta, hogy az általa játszott szerep azonosítható lett volna a *Vagy – vagy* szerzőjével.⁴⁶⁶ A távolság az idők során tovább növekedett, 1871-ben már úgy fogalmazott Barfoed-nak, hogy nem akart gúnyt űzni Kierkegaard-ból, végül 1891-es memoárjában teljes egészében tagadta, hogy Kierkegaard-t játszotta volna, mindössze egy teológus-hallgatót, akit elragadtattak néhány rokona műveinek olvasása.⁴⁶⁷

Az 1848-49-es évadban már három Søren szerepelt különféle színházi előadásokban, ami a közönség fogékonyságát is pontosan jelezte erre a humorforrásra. Kierkegaard nem kevés rezignációval jegyezte fel: „hamarosan ritkaságszámba megy az a darab, amelyben nem szerepel legalább egy Søren, Hostrup drámái között van egy ilyen mű, Calis Etlan⁴⁶⁸ is betoldott egy efféle karaktert. És – Professzor Heiberg ugyancsak.”⁴⁶⁹ Hostrup másik darabja, a *Darutáncoló veréb* is élcélődött közvetetten Kierkegaard-on, akárcsak Carl Christensen Borsbøll műve – az ő írói neve volt Carit Etlar –, a *Tonne háborúba megy* című zenés komédia. Heiberg említésében azonban tévedett Kierkegaard, a *Vasárnap Amagerben* a professzor feleségének műve volt, bár aligha férje tudta nélkül hozta létre a komédiát, míg műsorra tűzése (1848 márciusától novemberig szerepelt a repertoáron⁴⁷⁰) már a férj számlájára írható. Ennél jelentősebb mű volt a *Száz év* című „polemikus komédia, négy jelenetben előjátékkal, utójátékkal és példabeszéddel,” amit Kierkegaard ugyancsak Heibergnek tulajdonított,⁴⁷¹ de valójában Henrik Hertz volt a szerző. Kierkegaard-t ebben a darabban nem csak a szókratészi bábáskodás utalásai miatt azonosíthatták, de főképpen Sganarelle terve kapcsán, hogy színházat épít, és ehhez Johannes Climacustól, Kierkegaard egyik legtermékenyebb álnévétől kér tanácsot. Végül részvényeket bocsát ki, de valamennyit egy részvényesnek adná el: „te leszel az egyetlen részvényesem, és én leszek a te egyetlen olvasód” – tette hozzá,⁴⁷² ami igen pontosan tükrözte azt a paradox jelenséget, hogy míg Kierkegaard alkatán, karakterén, nézetein estéről estére százak nevettek a színházakban, addig műveit nemigen vették, alig olvasták és még kevésbé értették.

⁴⁶⁵ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., pp. 60-61.

⁴⁶⁶ Ibid., pp. 60-61. és p. 236., Lásd továbbá: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. p. 483., illetve *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 461.

⁴⁶⁷ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 287.

⁴⁶⁸ Johan Carl Christiaan Borsbøll (1816-1900) írói neve.

⁴⁶⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 318 és p. 544.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 140. és p. 448.

⁴⁷¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 398. és p. 659.

⁴⁷² Ibid., p. 659.

Kierkegaard kései naplójában úgy tekintett vissza ezekre az előadásokra, hogy „azzal tettem szolgálatot, hogy karikatúrává váltam Koppenhágában”, majd hozzáfűzte: „ahogy a vígjátékokban eljátszottak”.⁴⁷³ Mintha alakja mindinkább a „bolond magister” megtestesülése lenne,⁴⁷⁴ csúfolódás alkalma, mintegy a „falu bolondjává” vált a városban élő zseni.⁴⁷⁵ Csakhogy a színház tömeghatása nyomán nem csak a Søren név, de a „vagy – vagy” terminusa is rövidesen utcai csúfolódás alkalmává vált, amolyan szociális pellengérré, mintegy a kortárs mártíromság formájává, ahogy Kierkegaard azonosította a nevetségessé válást.⁴⁷⁶ A kollektívából való kirekesztést és a gúnyolódás erejét, az ebből következő stigmatizációt Kierkegaard rövidesen még erőteljesebben érezte, és mintha megaláztatásának újabb és súlyosabb szakaszát szinte szisztematikusan és nem kevés találékonysággal készítették volna elő Dánia különféle színpadain.

4. A „Corsaren” szereposztása

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. A színpadi kinevettetés „prelude”-je éppolyan fontos része volt ennek a drámai folyamatnak, mint az álnevek szerepeltetése Kierkegaard életművében; és ennek nyomán – nem kevés paradoxiaival – az „affér” több résztvevőjének életében, pályáján, műveiben, személyiségében is drámai fordulatot idézett elő mindez. Az élet ezen a ponton nem csak utánozta a színházat, de mintegy repertoárt is biztosított a különféle műfajoknak: a könnyű komédiától a társadalmi drámán keresztül a tragédiáig.

A *Corsaren* satirikus lapként nagy népszerűségnek örvendett Koppenhágában,⁴⁷⁷ szellemes volt, néha közönséges, frivol, olykor bántó, szenzációhajhász, de nemegyszer jó ügyek támogatója. Kierkegaard első remekművét, a *Vagy – vagyot* komolyan megdicsérte, és többször űzött gúnyt Kierkegaard ellenfeleiből.⁴⁷⁸ Három-négyezres példányszámával Koppenhága legolvasottabb lapjaként⁴⁷⁹ komoly befolyásra tett szert a nem feltétlenül művelt olvasóközönség tagjai között, noha szerzői egy része és szerkesztője is a szellemi elithez tartozott, vagy legalábbis oda igyekezett, mint Goldschmidt, vagy pedig

⁴⁷³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. op. cit., p. 259.

⁴⁷⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 339. és p. 660.

⁴⁷⁵ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 96.

⁴⁷⁶ Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit., p. 236.

⁴⁷⁷ A hetilap 1840 és 1846 között jelent meg, Meir Aron Goldschmidt szerkesztésében, de másokat jelölve meg felelős szerkesztőnek. A lap komoly befolyásra tett szert.

⁴⁷⁸ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 83. A szerző példaként Grundtvigot említi.

⁴⁷⁹ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., p. 20.

a Kierkegaard-t érintő sajtópolémiában döntő szerepet játszó Peder Ludvig Møller.⁴⁸⁰ A lap karakterének megfelelően azonban a hivatalos tulajdonosok és a „felelős” szerkesztők strómanok voltak, ebben az értelemben a modern, urbánus botrányújságírás előzményének is tekinthető a címválasztásában is beszédes „kalóz”.

Kierkegaard otthon volt a sajtó világában, hiszen pályáját hírlapi vitákkal kezdte,⁴⁸¹ és jól ismerte a *Corsaren* szerkesztőit és több szerzőjét, ahogy magát a lapot is, és mindezek fényében aligha tekinthető véletlennek mindaz, ami bekövetkezett. Mind Georg Pattison, mind Henning Fenger a színházi „rendezés”⁴⁸² kifejezését használta arra, ami 1845-ben kezdetét vette, voltaképpen Kierkegaard kezdeményezésére, aki azonban nem számolt azzal, hogy sem a szereplőket nem instruálhatja, sem az „előadás” recepcióját nem befolyásolhatja; így sodorta el őt is a részben általa gerjesztett vihar. A drámai eseménymenet Møller írásával vette kezdetét, ami a *Stádiumok az élet útján* kritikáját tartalmazta, a korszak szokásának megfelelően álnevesen, és egy fiktív narratívába ágyazva. Kierkegaard nem csak a kritikát utasította vissza – erre szerzőként lehetősége volt –, de váratlanul és meglepően az álnevesség diszkrécióját is megtörte, ami a közmegegyezés szerint a szerző szándéka nélkül nem volt megtehető,⁴⁸³ így pedig feltárta az ígéretes értelmiségi pálya előtt álló Møller kapcsolatát a felemás hírű, satirikus lappal.⁴⁸⁴ Kierkegaard írása annál különösebb volt, mert művét Victor Eremitaként jegyezte⁴⁸⁵ – vagyis álneven –, ahogy még a polémia kezdetén is másik álnevének művéről, Frater Taciturnuséről beszélgetett a lap szerkesztőjével, Goldschmidtrel.⁴⁸⁶

Ami ekkor kezdetét vette, azt Goldschmidt később „könnyű komédiának”⁴⁸⁷ nevezte, mintha az utcákon és tereken is csak Hostrup vagy Hertz darabja folytatódott volna. A helyzet azonban ennél sokkal összetettebb volt, éppen a teátralizált események öntörvényűsége és kontrollálhatatlansága miatt, szemben a színpad törvényszerűségeivel és az ott érvényesíthető kompozíciós szándékkal. A „kalóz” ugyanis ettől kezdődően tollára tűzte Kierkegaard-t, és hosszan és kíméletlenül űzött csúfot belőle,

⁴⁸⁰ Peder Ludvig Møller (1814-1865) költő, gondolkodó, a dán romantika egyik képviselője. Lásd: Biran K. Söderquits, „Peder Ludvig Møller: If He Had Been a Somewhat More Significant Person...” in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Vol. 7. Tome III. op. cit., pp. 243-253.

⁴⁸¹ Lásd a bevezetést: Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, op. cit., pp. XIX-XXIII.

⁴⁸² Pattison, *Kierkegaard, Religion and the 19th Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 70. és Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., p. 23.

⁴⁸³ Erről a tradícióról lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 23.

⁴⁸⁴ Lásd: Nun, *Women of the Danish Golden Age*, op. cit., p. 33., továbbá Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit. p. 146.

⁴⁸⁵ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 183. és p. 470.

⁴⁸⁶ Ibid., p. 180. Az álnevek tiszteletben tartásának jó példája, hogy Kierkegaard mindvégig hímnemben utalt például a *Két korszak* szerzőjére, Thomasyne Gillembourg-ra. Lásd: Westfall, *The Kierkegaardian Author*, op. cit., p. 33.

⁴⁸⁷ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 73. Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit. p. 146.

mentalitásából, öntudatából, előtörténetének mozaikdarabjaiból és kinézetéből: elsősorban pedig lebegő szárú, felemás hosszúságú nadrágjából.

A támadás a kinevetetés hatásos és csaknem kivédhetetlen stratégiájára épült, ahogy ez a színházban is működött, mert nem kellett hozzá érvek vagy indokok, ahogy nem volt szükség Kierkegaard műveinek ismeretére sem. A lap, karakterének és arculatának megfelelően vizuális felületen, vagyis karikatúrákban gúnyolta ki a koppenhágai „falubolondját”, hiszen Kierkegaard látványa sokak számára ismerős volt, mivel „naphosszat a városban sétálgatott”,⁴⁸⁸ szóba elegyedve szinte mindenki. Enyhén púpos tartása, pipaszár lábai, cylinder-szerű kalapja, furcsa hajviselete önmagában is szinte karikatúrisztikus volt, amihez a rajzoló a legkülönbébb elemeket rendelte: hol egy felhőn állt Kierkegaard – mintegy megidézve Arisztóphanész Szókratész-persziflázsát –, hol egy lány nyakában lovagolt, mintegy vizualizálva a Regine-szerelem szellemi következményeit; de állt a világegyetem középpontjában is és vaskos könyvekkel verte ellenfeleit; a sor még hosszan folytatható.⁴⁸⁹

A legkülönösebb mozzanat azonban mégiscsak a nadrágra osztott szerep volt a „komikummal való visszaélés”⁴⁹⁰ folyamatában, mintha egy commedia dell’arte-előadásból kilépett Pantalone járna-kelne a város „színpadán”, akire a tudálékos „Dottore” szerepe is ráosztható. A lap karikatúráinak túlzásai függetlenek voltak a valóságtól, de Kierkegaard ennek ellenére vált „köznevetség” tárgyává,⁴⁹¹ bárhogyan viselkedett, bármit vett is fel, a lötyögő vagy egyenlőtlen szárú, netán túl bő vagy túl szűk pantalló hirtelen a figyelem középpontjába került. Hogy Hegel nadrágja milyen volt, esetleg Descartes harisnyája vagy Goethe pantallója, az nyilván semmiféle érdeklődést nem keltett kortársaiban, Kierkegaard-é azonban igen, sőt: egyszercsak a filozófus legfőbb attribútumává vált. Kierkegaard-nak nem volt más választása, mint hogy lassan visszavonuljon a város színtereiről, lemondjon sétáiról, kávéházi időzéséről, találkozóiáról és a színházról is; mert amikor megjelent, a gyerekek, inasok és boltossegédek gúnyolni kezdték, a járókelők sokatmondóan megbámulták, és ezentúl senkinek nem volt kockázatmentes szóba elegyedni vele. Leálltak kocsíútjai is a városon kívülre, ahol ugyancsak olvasták a *Corsaren*-t, és megbámulták, ha nem éppen inzultálták; visszavonult szobáiba, ahova elkísérte a meg nem érdemelt szégyen, és a méltánytalanság érzése: miként is történhet ilyesmi – mint jól érezte – Dánia legnagyobb gondolkodójával?

⁴⁸⁸ Ezt még a Koppenhágába látogató brit utazó is megerősítette, lásd: Andrew Hamilton, *Sixteen Months in the Danish Isles*, Vol. I-II. London: Richard Bentley, 1854. „[Kierkegaard] walks about town all day (...) When walking he is very communicative.” Lásd: Történeti bevezető, in: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., p. VII.

⁴⁸⁹ A karikatúrák készítője Peter Christian Klæstrup (1820-1882) rajzoló volt, aki fiatalon megismerkedett Goldschmidtrel és rendszeresen illusztrálta a *Corsarent*, később más lapoknak is dolgozott, majd sikeres pályát futott be, és festőként is jelentőssé vált.

⁴⁹⁰ Kierkegaard szavai szerint, lásd: Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit. p. XIV.

⁴⁹¹ Ibid., p. XXX.

Kényszerű magányában Kierkegaard egy rövid komédiát vázolt fel *Élet egy vásárvárosban* címen, amelyben a két szereplő: Sophie és Sophus azon vitatkozott, hogy milyen öltözékben járjanak a városban, hogy elkerüljék a megbotránkoztatást? Ítélezhet-e kinézetükről a városi népség, és kaphat-e hivatalos felszólítást a nadrágjára vonatkozóan, hogy ennek nyomán helyreálljon a rend?⁴⁹² De már így is őrijtő, tette hozzá Sophus, hogy bárhová megy, minden tekintet a nadrágjára tapad. És bár Johannes felajánlja neki a saját nadrágját, Sophus tudja, hogy nem erről van szó, nem a tényekről, hanem a sajtóról, ami felhívta a figyelmet a ruházatára, és ennek nyomán arról a tekintetről, amivel az emberek fürkészik nadrágját, bámulják öltözkését „és közben hálát adnak Istennek, hogy ők nem olyanok, mint én”.⁴⁹³ A kirekesztés teljessé vált, a megaláztatás megérlelte gyümölcsét, az „affér” következményei filozófiatörténeti jelentőségűekké váltak.

Kierkegaard érzekelte a „páratlan aljasság”⁴⁹⁴ precedens-jellegét, amit súlyosbított a teljes koppenhágai elit hallgatása. Senki nem állt ki mellette, nem vette védelmébe, nem utasította helyre a lapot, vagy legalább jelezte volna, kivel is játsszák ezt a borzalmas komédiát. Sem Mynster, sem Heiberg, sem Martensen, sem mások – és ez a csend nagyon is beszédessé vált, a szolidaritás hiánya szinte tapintható volt. „A keresztnévem gúnynév, amit minden iskolásfiú ismer. Ugyanezt a nevet egyre gyakrabban használják írók is, felbukkan komédiákban, és mára már mindenki megtanulta”⁴⁹⁵ – írta naplójába elkeseredetten Kierkegaard. Hiszen egyszerű emberek is részt vettek ebben az „aljas és gusztustalan drámában, amelyben egy gondolkodót sértegetnek és gúnyolnak”, így nem maradt más választása, „mint hogy azon legyek, hogy olyan emlékezetes legyen számukra ez a dráma, amilyen csak lehet”.⁴⁹⁶ Úgy vélte, Arisztophanész is megirigyelné azt a komédiát, ami ekkor a városban íródott,⁴⁹⁷ és visszaemlékezve Szókratész megjelenésére – aki igazán csúnya volt, ezért látványát „esztétikailag is zavarónak, sőt, groteszknek”⁴⁹⁸ tartották –, felidézte, hogy ez semmit sem változtatott megbecsülésén. Úgy érezte, hogy a „csőcselék barbarizmusának,” esett áldozatául, mert a tudatlan és manipulált tömeg durván „beavatkozott az inkognitómba”. A saját maga által játszott szerep és saját valóságos személyisége közötti feszültség krízise vált nyilvánvalóvá, „Az én inkognitóm egyfajta senki volt, egy excentrikus, furcsa külsejű, vékony lábú naplopó (...) Mindez saját szándékom szerint volt így. De most a csőcseléket betanították, hogy embertelenül bámuljon és utánozzon engem, nap nap után, aminek az lett az eredménye, hogy belefáradtam az inkognitómba.”⁴⁹⁹

⁴⁹² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. op. cit., pp. 79-80.

⁴⁹³ Ibid., pp. 80-81.

⁴⁹⁴ Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit. p. 229.

⁴⁹⁵ Ibid., p. 229.

⁴⁹⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., p. 188. és p. 527.

⁴⁹⁷ Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit. p. 193.

⁴⁹⁸ Lásd: Daniel Watts, „The Problem of Kierkegaard's Socrates”, in: *Res Philosophica*, 4. (2017) pp. 557-579.

⁴⁹⁹ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Point of View...* op. cit., p. 175.

A szerep és személyiség hirtelen kettévált, nem önszántából, de mégsem egészen függetlenül attól, ami az „affér” hatására benne is lezajlott. Fenger elemzése szerint, bár végső soron Kierkegaard maga rendezte ezt az egészet, „de soha nem hitte, hogy rendezése arra kényszeríti, hogy olyan szerepet játsszon, amilyenre soha nem vágyott, és egyfajta vallásos Erasmus Montanusszá váljék.”⁵⁰⁰ George Pattison úgy fogalmazott, hogy ez a történet, amit Kierkegaard „megengedett Koppenhágának, hogy színre vigyen,” a komikus dráma keretei között változtatta őt a nevetségesség mártírjává.⁵⁰¹ Mindez fordulóponttá vált, nem csak Kierkegaard írói és gondolkodói pályáján, de hitében is.⁵⁰² Hiszen személyesen járta végig a megvetés, elszigeteltség, gúnyolódás egész „kálváriáját” – mintha csak az urbánus tömegtársadalom Golgotájára kísérnék.

Amikor naplójában feltette magának a kérdést, hogy miért nem utazott külföldre, Per Degnell, Holberg egyik hőséne szavaival felelt: „Miért is hagynék itt egy közösséget, amelyet szeretek és tisztetek, és amely viszonzásként szeret és tisztel engem?”⁵⁰³ A szarkasztikus megjegyzésen túl az is megerősítette maradásában, hogy sem Szókratész nem menekült, sem Krisztus.⁵⁰⁴ Kierkegaard azonban elgondolkodott, ha nem is hazája, de legalább a „vásárváros” elhagyásán: vidéki lelkeszként zavartalanul élhetne és írhatna, ráadásul megélhetését is biztosíthatná örökségének elapadása után, aminek veszélye ekkor már felmerült.⁵⁰⁵ A lelkipásztor szerepe sokáig kísértette, de nem tudott engedni neki. Annál is kevésbé, mert ezután írói pályáján következett be döntő fordulat: kezdetét vette a „második szerzőség” korszaka, a szembenézés a korábbi művekkel és az álneves szerzők háttérbe szorításával a szereposztás újragondolása.

Így lett Kierkegaard számára sorsfordító ez a „könnyű komédia,” ami az „aranykor” intellektuális és szociális terében zajló színjáték többi szereplőjének életében is fordulatot hozott. Goldschmidt nem sokkal később eladta a lapot és hosszabb időre külföldre utazott, hazatérése után pedig végleg felhagyott a botrányújságírással, regényeket és tanulmányokat írt, majd egy emlékiratot, amelyben kitért erre a szomorú történetre is. Érzékelhető, „nyilvános” megkomolyodása ellenére Kierkegaard azonban csak azt a kurvát látta benne, aki, bár férjhez ment, de azért csak kurva maradt, mint Holberg

⁵⁰⁰ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., p. 23.

⁵⁰¹ Pattison, *Kierkegaard, Religion and the 19th Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 70.

⁵⁰² Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., p. XII. és Bukhdahl elemzését, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 108.

⁵⁰³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 91. és p. 555.

⁵⁰⁴ Hamannt idézte ebben az összefüggésben, lásd bővebben: Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 67.

⁵⁰⁵ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Upbuilding Discourses in Various Spirits*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1993. pp. X-XI.

A *boldog hajótörött* című darabjának egyik szereplője,⁵⁰⁶ máskor pedig annak a versnek alakjaként idézte meg a *Corsaren* szerkesztőjét, amelyben „szobacának”⁵⁰⁷ nevezik a megtért szajhát.

Møller története ennél tragikusabban alakult. Miután inkognitóját Kierkegaard felfedte, nem pályázhatott semmiféle egyetemi állásra, így elhagyta Dániát,⁵⁰⁸ ahova nem is tért vissza többé. Európát járta, majd végül Párizsban telepedett le, cikkeket írt a dán és a francia színházról, ezek 1858-ban kötetben is megjelentek,⁵⁰⁹ de sikert nem arattak, szerzőjük megélni is alig tudott, így visszhangtalanul és nyomorogva fejezte be pályáját és életét Párizsban.

Carit Etlar darabja azonban színen maradt Koppenhágában, és estéről estére és sikert aratott.

5. Szerep-próbálgatások: a lelkész, a professzor, a halott

A *Corsaren*-affér egyebek mellett arra is rádöbbsentette Kierkegaard-t, hogy eddigi inkognitói nem voltak megfelelőek, hogy a korábban választott szerepek „ráégtek” viselőjükre, hogy írói pályája nem fejezte ki mindaddig azt, amit pedig az egészzel demonstrálni akart. Fel kellett ismernie, hogy íróként nem lehetett egészen önmaga,⁵¹⁰ mert efféle „egyediségéhez” nem volt meg a szükséges autoritása, ami szavai voltaképpen súlyát, erejét, jelentőségét megadta volna.⁵¹¹ Autoritás, vagyis tekintély nélküli költőnek érezte magát, amiben része lehetett annak is – mint évekkel később felismerte –, hogy egész élete mást, talán többet fejezett ki, mint aminek kimondására a költészet képes lehet. Mindezek nyomán többször is eltervezte írói pályájának lezárását,⁵¹² ami egyben identitásának alapvető megváltoztatását jelentette volna: nem csak alkotóként, de társadalmi státuszában és ennek megfelelő, nyilvános pozíciójában, szerepvállalásában; és egy másféle pálya megnyitásán gondolkodott.

A *Corsaren* kampánya, Kierkegaard kinevettetése az autoritás hiányának manifesztációja volt, a „falu bolondja” semmiféle tekintéllyel nem rendelkezhetett a városban, ez pedig pontosan demonstrálta azt is, hogy Kierkegaard művei kortársai között nem csak visszhangtalanok maradtak, de félreértettek, illetve meg nem értettek; a zsenialitás fonákja volt a különc, az érthetetlen, a másféle. Nemzedékeknek kellett felnőniük ahhoz, és nem kevés Dánián túli visszhangnak érvényesülnie, hogy a „vásárváros” lakói is felfogják, felmenőik kiből úztek gúnyt. Maga Kierkegaard azonban ezt nem érezte olyan pontosan,

⁵⁰⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 420. és p. 675.

⁵⁰⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., p. 284. és p. 721.

⁵⁰⁸ Nun, *Women of the Danish Golden Age*, op. cit., p. 33.

⁵⁰⁹ Söderquist, „Peder Ludvig Møller”, op. cit., p. 248.

⁵¹⁰ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., p. 116.

⁵¹¹ Lásd: Kierkegaard, *Without Authority*, op. cit., p. XIII.

⁵¹² Søren Kierkegaard, *For Self-Examination. Judge for Yourself*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1990. pp. VII-VIII.

mint amennyire visszatekintve mindez megmutatkozik, mert azt remélte, szellemi teljesítménye nyomán elérhető társadalmi státusza révén, annak tekintélyével szerzi meg azt az autoritást, amit íróként nem szerezhetett meg. Ehhez pedig számára két út kínálkozott: a lelkészé vagy a professzoré.

Mindez egyben újabb szerepek kipróbálását is jelentette: „A legjobb inkognitó egyszerűen az lenne, ha elfogadnék egy kinevezést” – írta naplójába,⁵¹³ ezt később azzal egészítette ki, hogy „van abban valami igazság, hogy én valamiféle inkognitó vagyok.” Majd hozzátette: „Egy ember éppen inkognitója által az, aki”,⁵¹⁴ aminek jelentősége messze túlmutat az önéletrajzi reflexión. Az ekkor komolyan felmerülő szerep-lehetőségeknek voltak előzményei Kierkegaard pályáján: próba-prédikációját 1844. február 22-én délután 3 órakor tartotta a Szentháromság Templomban,⁵¹⁵ de lelkésszé avatására nem került sor, mert ahhoz többféle feltételt kellett volna teljesítenie, amelyeket nem teljesített. Volt diáktársainak többsége ekkor már gyakorló lekipásztör volt, hiszen az egyetemi hallgatók fele teológiát tanult ebben az időben,⁵¹⁶ ez pedig nem csak kényelmes életet biztosított – az isteni elhivatottság mellett –, de szellemi izgalmakat is tartogatott a korszak teológiai és dogmatikai vitáinak, krízisének és megújulásának korszakában.

Kierkegaard azt is remélte, hogy kinevezésében nem feltétlenül a bürokratikus vagy formális feltételek játsszák a főszerepet, hanem a tartalmiak, hiszen teológiai munkássága igencsak számottevő volt már: sorra jelentek meg az *Építő beszédek* – mégpedig egytől egyig saját neve alatt –, amelyek nem csak olyan gondolati mélységeket rejtettek, amelyeket Heidegger ismert fel évtizedekkel később,⁵¹⁷ de különféle teológiai kérdések mentén tematizálták korának súlyos dilemmáit. Mindezek mellett pszichológiai portrékat rajzolt meg bennük vallásbölcseleti keretben, és nem egyszer dramaturgiai erővel ragadta ki ezeket a diskurzusokat a dogmatikai eszmefuttatások egyhangúságából, éppen azért, mert számára ezek a kérdések személyesen is jelentősek voltak. Alastair Hannay szerint vallásos írásai egyengethették volna útját valamiféle egyházi pozíció felé,⁵¹⁸ de végül nem egyengették.

Az egyetemi kinevezéssel hasonló volt a helyzet: pályáján ennek is megvoltak az előzményei, magisteri fokozatát emlékezetes „produkcióval” szerezte meg az egyetem teljes vezérkara előtt, és végzés után nem sokkal latint tanított abban a – rangos – iskolában, ahova korábban maga is járt.⁵¹⁹ Vonzó lehetett számára, hogy akadémiai keretek között, hivatásosan, ráadásul fizetésért végezhesse azt a munkát,

⁵¹³ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Point of View...* op. cit., p. 182.

⁵¹⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., p. 297.

⁵¹⁵ A prédikáció alapja a Kor. 2: 6-9 volt. Lásd: Kierkegaard, *Journals and Papers*, Vol. 11. Part 2. op. cit., p. 26. továbbá Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 207.

⁵¹⁶ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. XII.

⁵¹⁷ Lásd: Clare Carlisle, „Kierkegaard and Heidegger”, in: *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, op. cit., pp. 421-439.

⁵¹⁸ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 207.

⁵¹⁹ A Borgerdydskole-ban. Lásd: Ibid., p. 95.

amit saját tartalékait felélve, magányosan végzett ekkoriban, még ha karakterével nem fért is egészen össze az iskolamesteri mentalitás. A professzor szerepét olykor Leporellóéhoz hasonlította, aki Don Juannal szemben, míg a lovag hódít és élvez, mindössze ezek feljegyzésével foglalkozik.⁵²⁰ 1847-ben a lelkeszi szeminárium tűnt számára vonzó munkahelynek,⁵²¹ tanári ambícióiról Mynster püspök, sőt, a kulturális miniszter is értesült, és aligha véletlen, hogy itt sem történt semmi, nem nyílt meg tehát számára az oktatói pálya lehetősége sem.

A Kierkegaard pályamódosítási terveivel szembeni kollektív viszolygásról legpontosabban az egyetemen komoly befolyással rendelkező Martensen visszaemlékezéseiből alkothatunk képet. Szerinte hiányzott Kierkegaard-ból az az adottság ami az oktatáshoz és az egyház tudományos, dogmatikai kérdéseinek interpretálásához szükséges,⁵²² a pálya későbbi szakaszának ismeretében pedig Ingemann még élesebben fogalmazott „a szofista Sørenről,” akinek akkor sem volt igaza, amikor briliáns dialektikájával az igazság benyomását keltette, „mindössze bűvész volt,” aki az igazsággal és a keresztyénységgel játszott „hókuszpókusz.”⁵²³ Mindezek mellett Kierkegaard indítékait Martensen egyenesen rosszindulatúaknak tartotta, kritikáját „szívtelennek,” amelyben valamiféle kéjes, szinte mefisztói gonoszsággal tekintett az emberek esendőségére, azzal a kárörvendő bizonyossággal, hogy végül úgyis mindenki elkárhozik.⁵²⁴

Kierkegaard számára ezek persze csak kényszermegoldásoknak tűntek, olyan szerep-lehetőségeknek, amelyeket nem belülről, saját fejlődése számára tartott fontosnak, hanem külső körülmények miatt szorult rájuk, így szívvel-lélekkel azonosulni sem tudott velük. Igazából semmi evilági szereppel, mert ekkor már másra készült: a halálra. De a Gondviselés sem teljesítette be várakozását, ami nem volt más, mint az isteni bosszú végrehajtása az ivadékokon, hiszen úgy hitte, hogy 33 évesen – Krisztusi korban – a családot sújtó átok miatt az ő életének is vége lesz. Boesennek írt levelében egyszer a német komikus, Grobecker arckifejezésére utalt, hogy „felbukom, és nekem annyi”,⁵²⁵ de meggyőződésének komolyságát pontosan jelzi, hogy harmincharmadik születésnapjához közeledve rendbehozatta a családi síremléket, saját maga számára is helyet teremtve benne.⁵²⁶ De ebben az ambíciójában is csalódnia kellett, ez a szerep sem lehetett az övé, és a túlélés legalább annyi ellentmondást tartalmazott, mint egyéb szerep-lehetőségeinek meghiúsulása.

⁵²⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 226. és p. 562.

⁵²¹ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., pp. 374-375.

⁵²² Martensen kritikáját Kierkegaard-ról lásd: Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit. pp. 196-205.

⁵²³ Ibid., p. 101. Bernhard Severin Ingemann (1789 – 1862) dán író, költő.

⁵²⁴ Ibid., p. 204.

⁵²⁵ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 155.

⁵²⁶ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 278.

6. Mártír? Apostol?

A *Corsaren*-affér alapvetően formálta át Kierkegaard-t, mert míg egyfelől lezárultak korábbi szereplehetőségei, továbblépni sem tudott, legalábbis azokban az irányokban nem, amelyekről ekkor komolyan vagy frivolán elgondolkozott. Mintha későn került volna abba a szociális térbe, amelyet alapvetően nem érzett magáénak, így nem volt esélye arra, hogy képességét, tehetségét – ahogy maga is érzekelte: zsenialitását – itt kibontakoztassa, a magány pedig nem volt jó tanácsadó. Pontosan tudta, és a későbbiekben már abból indult ki, hogy mindaz, amit hitről, vallásról az eddigiekben leírt, nem illeszkedik abba a rendszerbe, amit ekkor a dán „államvallás” létrehozott, és abba sem, amit a „vásárváros” egyeteme kínált fel a lelkeseknek készülők számára. Saját bőrén érezte ekkor, akár bátyja, akár volt diáktársai sorsát vetette össze a sajátjával, hogy ezek a – gyakran közepszerű – egyházi hivatalnokok „imádat tárgyává válnak,” míg azok, akik mást gondolnak, éreznek, látnak a vallásban, akik egy másféle igazság tanúi, „gúnyolódástól és zaklatástól szenvednek”.⁵²⁷

A dán terminus az igazság tanújára, a „Sandhedsvinde” eredetileg görög tükörfordítás, köznyelvi jelentése pedig a mártír,⁵²⁸ aminek tapasztalata a *Corsaren*-ügy megaláztatásai nyomán Kierkegaard számára átélhetővé vált. Ugyanakkor ez is a hagyományostól eltérő tartalommal telt meg: a modern mártírt nem megölik, hanem kinevetik. Hiszen a tradicionális mártírium, mint erre éppen az autoritás kapcsán utalt Kierkegaard, azt a kérdést veti fel, hogy van-e egy embernek joga arra, hogy feláldozza életét az igazságért?⁵²⁹ Másként fogalmazva: szabad-e mások bűnössége által beteljesítenie küldetését – annak árán tehát, hogy többen bűnrészesek legyenek az ő halálában?⁵³⁰ Kierkegaard sorsa ettől eltérően alakult, pontosabban – Timothy Stock szavaival – egész életét és műveit úgy formálta, „mint egy keresztény drámát, amelyik végül a nevetségesség mártíriumához vezet.”⁵³¹

A mártírhoz hasonlóan, de másféle autoritás kifejezésére találta meg Kierkegaard az apostol fogalmát, új jelentéssel töltve meg a terminus korábbi tartalmát, amit a jelenben is megformálható szerepnek vélt. A szerep és a benne rejlő megbízatás az egyháztörténethez tartozott volna, de Kierkegaard azt érezte, hogy a történet még egyáltalán nem zárult le. Amikor saját pályáját tekintette át *Szerzőségemről* című művében, úgy fogalmazott, hogy kiadott könyvei „poétikusan vannak megírva, mintha egy apostol lenne a szerzőjük” – majd hozzátette –, „de én félreálltam, nem, én a legkevésbé sem vagyok apostol, hanem költő vagyok és vezeklő.”⁵³² A zseni és az apostol különbségét vizsgáló

⁵²⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 321.

⁵²⁸ Rasmussen, „William Shakespeare...” op. cit., p. 197.

⁵²⁹ Kierkegaard, *Without Authority*, op. cit., p. 223

⁵³⁰ Ibid., p. 84.

⁵³¹ Timothy Stock, „On the Work of Recollection in the Theater and for the Dead”, in: Klaus Müller-Wille és Sophie Wenerscheid szerk.: *Kierkegaard und das Theater*, Tübingen: Beiträge zur Nordischen Philologie, 2023. p. 14.

⁵³² Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. XVI.

művében utalt arra a paradoxonra, hogy a poézis, és a benne rejlő esztétikai erő szolgálni tudja a vallásosság kifejezését, de ha megmarad az esztétikum immanenciájában, akkor még az apostol sem lehet több, mint a zseni.⁵³³ Hiszen „mint zseni, Pál apostol nem hasonlítható össze sem Platónnal, sem Shakespeare-rel,” ha egyszer a Páli levelek szerzője nem volt jó stilisztá, de mégis, összemérhetetlen az autoritás különbsége a zsenik remekművei és a Szentírás között.⁵³⁴ És itt értünk az immanencia és a transzcendencia vízváltójához, messze távolodva az esztétika birodalmától.

Mindezen később az sem változtatott, amikor Adler, a látomások botrányhőse, Kierkegaard kiadatlan könyvének címszereplője, az egyházkritika rendkívül radikális képviselője és csaknem mártírja felkereste Kierkegaard-t, és miután felolvasott neki műveiből, őt a korszak Keresztelő Szent Jánosának nevezte.⁵³⁵ Aki egyszerre volt a mártírium és a transzcendens üzenet hordozójának megtestesítője, és főként: kortársa a Megváltónak, ami – Kierkegaard szerint – mindannyiunk élménye kellene, hogy legyen.

7. A hit poétája?

Saját szerepvállalásának elemzése során Kierkegaard két mozzanatot emelt ki, mint ami döntő volt számára: az egyik a zsenialitás „aránytalanságának” érzése, amit Goethe Hamletre utaló metaforájával fejezett ki több alkalommal: hogy tölgymagot ültettek cserépedénybe.⁵³⁶ Mert elviselhetetlennek tűnt a keretek szűkösége, és szét kellett repesztenie, ha nőni akart. Márpedig nem csak akart nőni, de kellett is nőnie. A másik mozzanat ennek fiziológiai „antitézise” volt, hogy bár a szellem és a lélek elég erőre nőtt mindahhoz, amit véghez kell vinnie – de a test nem.⁵³⁷ Életművének áttekintése során ennek következményeire is kitért: „A költőről azt tartják, hogy a múzsához fohászkodik ihletért. Ez nálam soha nem fordult elő. (...) De ha egy embernek ilyen teremtményt adnak és hozzá ilyen törekeny egészséget, akkor bizonyosan megtanul imádkozni...”⁵³⁸ Évekkel később, élete vége felé erre úgy tekintett vissza Kierkegaard, mint a költő drámai színeváltozására, aki eldobja lantját, és „elővesz egy könyvet, amit Újtestamentumnak neveznek.”⁵³⁹ De ennek a folyamata sem volt ennyire egyszerű és ellentmondásmentes.

A testi törekenység kapcsán visszatérő motívumként bukkant fel a hallgatás, pontosabban az elhallgatás: „nem mondhatom meg a teljes igazságot magamról” – írta, majd hozzátette – „mivel nem

⁵³³ Kierkegaard, „The Difference Between a Genius and an Apostle”, in: *Without Authority*, op. cit., p. 93.

⁵³⁴ Ibid., p. 94.

⁵³⁵ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 368.

⁵³⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 99. és p. 494. és Søren Kierkegaard, *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 216. és p. 577.

⁵³⁷ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 169.

⁵³⁸ Ibid., pp. 73-74.

⁵³⁹ Søren Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 130. Az eredeti szövegben gitár szerepel.

fedhetem fel saját arcomat, ez azt jelenti, hogy én lényegében költő vagyok.”⁵⁴⁰ Vagyis okozatiságot sejtetett a poétikus identitás és a megroppant egészség között, s mindezt a vezeklő szerepével egészítette ki. Aminek eredete titok maradt: „erről azonban közvetlenül nem szólhatok”,⁵⁴¹ vagyis arról a titokról, eseményről, talán bűnről, amit jóvá kellene tennie. Az elhallgatott okok feltárására többféle kísérlet történt, mindezek felsorolása azonban távol vezetne minket kiindulásunktól, hiszen a szövegben és a mentalitásban megformálódó alakok és alak-változatok vizsgálata a feladatunk.

Kierkegaard kedvelt metaforája volt a Guadalquivir⁵⁴² folyó felszínre bukkánása, majd elrejtőzése, amelyik hol a föld felett, hol a mélyben halad a tenger felé. Ez egyben támpontot adhatott periodikus identitás- és műfaj-váltásaira, hiszen ő maga is ennek analógiájára jegyezte fel naplójába, hogy „így kell nekem az álneveltségbe vetnem magam.”⁵⁴³ Majd az álnevek alkalmazása nyomán – olykor mellett – ismét a közvetlen kommunikáció közvetkezett. Más ponton ezt a kettősséget ennél drasztikusabb, és még mindig geográfiai metaforával úgy írta le, mint az indirekt kommunikáció „végtelen szakadékát”, ami elválasztotta őt attól, ami „a magasabb rendűhez tartozik”.⁵⁴⁴ Költőiségét is jelentős részben ez a kettősség határozta meg, olykor éppen „kétségbeesett küzdelemként” írta le, hogy túllépje poétikus identitása határait,⁵⁴⁵ ami azért is volt különös, mert tartalmazta a dialektika elemét, márpedig az „idegen a költőtől.”⁵⁴⁶ De éppen az efféle, felemás poétikus identitása volt a záloga annak, hogy semmiféle autoritása ne legyen, még költői sem. Ahogy *A szorongás fogalmában* a Koppenhágai Őrszem leírta, a zsenialitás nem arra szolgál, hogy bármit is véghez vigyen a világban, hogy király vagy császár legyen, vagy éppenséggel „a kor színházi kikiáltója”.⁵⁴⁷ Talán ezért nevezte magát „szokatlan zseninek”,⁵⁴⁸ mert azt is érezte, hogy vallásos – keresztény – szempontból a benne rejlő költőiség bizony hátrány: „mínusz.”⁵⁴⁹ És feltehetően ugyanezért ragaszkodott hozzá.

A poézis efféle, negatív megítélésében olyan előzményekre támaszkodhatott, mint Platón vagy Szent Ágoston, míg költőiségének indirekt alkalmazásával eljátszhatta annak analógiáját, amit Szókratész a tudatlanság mímelésével alkalmazott, voltaképpen tevékenysége egészével cáfolva szavait.⁵⁵⁰ Hiszen

⁵⁴⁰ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 174.

⁵⁴¹ Ibid., p. 182.

⁵⁴² Guadalquivir, folyó Spanyolországban (az írásmód eltérése Kierkegaard-tól származik).

⁵⁴³ Ibid., p. 194.

⁵⁴⁴ Ibid., p. 224.

⁵⁴⁵ Lásd a függelék: Søren Kierkegaard, *Practice in Christianity*, ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1992. p. 279. Magyar kiadása: *A keresztény hit iskolája*, ford.: Hidas Zoltán, Budapest: Atlantisz, 1998.

⁵⁴⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 44.

⁵⁴⁷ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 379.

⁵⁴⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 30.

⁵⁴⁹ Kierkegaard, *The Point of View...* op. cit., p. 214.

⁵⁵⁰ Ziolkowsky, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 21. (Ahogy ugyanezt tette Johannes de silentio, a *Félelem és reszketés* szerzőjének alakjában.)

nem csak pontosan ismerte az esztétika törvényszerűségeit, de műveiben folyamatosan élt is velük, mint az absztrakció és a fogalmiság „egzisztencializálásának” eszközével,⁵⁵¹ vagyis a teória és az elvonatkoztatás így kaphatott érvényességet, szinte testet, élményszerű megformálást. És ennek is tudatában volt, életműve áttekintése során ezt úgy fogalmazta meg, hogy: „Magister Kierkegaard talán nem felelt meg annak, vagy nem valósította meg pontosan azt, ami poétikailag helyénvaló lett volna.”⁵⁵²

Azt is pontosan érzékelte és alkalmazta, hogy a vallásos és az esztétikai inverz módon kapcsolódik egymáshoz, és ezzel életműve, és ennek révén identitás-formálása során élt is. Amikor 33 évesen halálát várta, az egyik legolvasottabb napilapban sietve kiadott egy négy részletben megjelenő esszét a kor ünnepest színésznőjéről, Fru Heibergről, vagyis színházról írt, sőt: színésznőről – ami frivolitásnak számított –, és nem tudományos fórumot keresett írása számára, hanem egy népszerű újság széles olvasóközönségét. Filozófiai kérdéseket is felvetett természetesen a *Krízis, és kírzis egy színésznő életében* című szövegében, felidézve Fru Heiberg Júlia-alakításait, és szólt ekként szerelemről, bakfisról és érett asszonyról, erotikáról, telő időről és „örökkévaló” nőiségről. Az esszé bölcséleti és színházelméleti kérdéseire még visszatérünk, itt a megírás identitásformáló ereje és pozicionálása a döntő: egyfelől Kierkegaard éppen ezzel a szöveggel akarta bizonyítani, hogy nem vált vallásos szerzővé és nem komolyodott meg az idő előrehaladtával,⁵⁵³ ugyanakkor tartott attól, hogy ha csakugyan elragadja a halál, ez a „cikkecske” marad meg utolsó műveként, amit kínosnak érzett volna.⁵⁵⁴ „Igazán szerencsés voltam, hogy végül kiadtam a cikkecskét. (...) hűséges maradtam önmagamhoz a végsőig. (...) Ha meghalok enélkül, valaki előlépett volna, és locsogott volna valamit arról, hogy voltaképpen apostol lennék”⁵⁵⁵ – írta Adler-könyvéhez készített jegyzeteiben, míg pályájának végső szakasza már a közvetlen kommunikáció jegyében telt, és a „krízis” fogalma drámai tartalommal telítődött.

8. „Abgang”

⁵⁵¹ Ibid., p. 19.

⁵⁵² Kierkegaard, „Magister Kierkegaard’s Work as an Author, Viewed by the Author”, in: *The Point of View...*, op. cit., p. 223. A *Pillanat* című egyszemélyes folyóirat kétségbeesett fináléjában pedig egyenesen úgy fogalmazott, hogy „a költői létezés nevében felmondtam néhány eszményemet (...) Valami rejtőzött a költő mögött – aminek a módszere a detektív volt.” Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 130.

⁵⁵³ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Crisis and the Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., p. XVI.

⁵⁵⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 49. „A gondolatot, hogy rövidesen meghalok, a gondolatot, amelyben megnyugodtam, most megzavarta a cikkecske publikálása, mert zavarna engem, ha ez lenne az utolsó dolog, amit kiadtam.”

⁵⁵⁵ Søren Kierkegaard, *The Book on Adler*, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1998. p. 313.

A színpadról való távozás dramaturgiája alapvető jelentőségű minden előadásban, hiszen az utolsó jelenet meghatározza az egész darab kimenetelét a néző számára, és ezután nincs már más, csak a legördülő függöny. És bár a *Vagy – vagy* „B”-je utalt arra az „éjféli órára,” amikor mindenki leveti álarcát,⁵⁵⁶ Kierkegaard ezt elmulasztotta, mert mintha még saját „végjátékát”⁵⁵⁷ is megrendezte volna, hogy így adjon formát annak, ami egyébként sorsszerű lenne, tehát akár formátlan. A színpadi utalás itt helyénvaló: egy naplójegyzetében Kierkegaard Schopenhauer „csodaszép metaforája” alapján úgy írta le a különbséget a kontempláció és az akció között, mint annak a színésznek a helyzetét, aki, miután lejátszotta jelenetét, lemegy a nézőtérre, és a nézőkkel együtt békésen követi az eseményeket még akkor is, ha tudja, hogy mindez a zárójelenetben a halálához vezet.⁵⁵⁸ Egy másik naplóbejegyzésében pedig egy német arisztokrata nekrológiájából idézte Ludwig Uhland versét: „Az élet olyan, mint egy színpad, / Amikor fogytán az illúzió, / a függönynek le kell hullania.”⁵⁵⁹

Az „élet színpada” természetesen vaskos közhely, feltehetően az volt már Kierkegaard korában is, de ezek a színházi utalások azért kapnak különös jelentőséget, mert utolsó éveinek szövegeiben a színházi és drámai vonatkozások rendkívül megritkultak. Korábban klasszikusok, kortársak éppúgy szerepeltek az írásokban vagy azok referencia-horizontján, mint drámahősök vagy színpadi helyzetek, amivel az utolsó években szinte egyáltalán nem találkozunk. Nem csak a tónus, a tárgy, a szándék változott meg – mint erre a későbbiekben kitérünk -, hanem a hivatkozások korábban kialakított rendszere is, és ebbe már nem fér bele Antigoné, Faust vagy Hamlet. Ekkor már színházba sem járt Kierkegaard, és késői, egyszemélyes folyóirata, az *Øjenblikket* szemléletével és monologikus beszédmódjával sem fért össze semmi, ami frivol, ami játékos, ami illuzórikus.

Amikor életére visszatekintve próbálta megérteni saját megértetlenségét, arra jutott, hogy ez a „faj”, ez a „színházbajáró népség” nem lehet fogékony írásaira, mert „éppúgy üresek belül, mint a manó- vagy tündelányok.”⁵⁶⁰ Így lett ekkorra a színház egyfelől a megvetett köznép művészete, másfelől a tartalmatlan, üres illúziók világa, voltaképpen a nem-autentikus létezés metaforája. Amikor pedig Kierkegaard Szókratész életének drámájáról szólt, akkor azt nem az emberek, hanem az istenek számára bemutatott előadásnak tekintette.

Ahogy Kierkegaard közeledett halálához – és hogy közeledik hozzá, annak feltehetően tudatában volt –, úgy tértek vissza a színházi utalások, de már a korábbiaktól eltérő jelentésben. Mintha maga a létezés és ezen belül az ő létezése mégis magyarázható lenne ezen az illúzió-világon belül, amelyre olyan

⁵⁵⁶ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 769.

⁵⁵⁷ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. XII.

⁵⁵⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 392. és p. 756.

⁵⁵⁹ Ibid., p. 314. és p. 657.

⁵⁶⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 65. és p. 482. Azt is hozzátette ugyanitt, hogy „eredetüket feltehetően színházi házasságokra vezetik vissza”.

sokszor utalt korábbi műveiben. „Szórakoztató lenne három címet adni egy darabnak” – jegyezte fel életére visszatekintve, kései naplójában, „*Aki utoljára nevet, az nevet a legjobban,*” vagy „*Az nevet legjobban, aki utoljára nevet, vagy Wie es auch gefällt*”,⁵⁶¹ műfajául pedig a zenés komédiát, esetleg az operai balladát találta volna alkalmasnak, vagy „a három felvonáson keresztül történő színezgetést”.⁵⁶² Azt is érzékelte, hogy a nem-autentikus létezés voltaképpen illuzórikus egzisztencia, „csak az él valójában, aki a szellem világához kapcsolódik.” Minden más „optikai csalódás. A halál pillanatában ez teljesen eltűnik, éppúgy, mint amikor vége a komédiának.”⁵⁶³

Amikor a tragikus hős meghal az ötödik felvonásban – írta Júliáról, évekkel korábban –, a halál pátosza révén végtelen realitásra tesz szert. Csakhogy „nincs sok pátosz abban, amikor a kocsmáros távozik a világból”⁵⁶⁴ – tette hozzá. És mi a helyzet az ő távozásával? Tragikus, patetikus vagy szükségszerű? Mert azt negyven éves korában pontosan látta, hogy már nincs sok hátra számára, következik a felvonás vége; majd a függöny. Anyagi tönkremenetelére úgy reflektált, hogy már csak annyija maradt, „ami elég a temetésre”.⁵⁶⁵ Végül pedig, amikor a Giødwadéknál rendezett összejöveten hirtelen rosszul lett, majd lecsúszott a kanapéről, mindössze annyit mondott a földön fekvő: „hagyjátok, majd a takarítónő felsepri reggel.”⁵⁶⁶ Pátoszának hiányát ugyanakkor annak tudata kompenzálta, hogy halála „az ügy” szempontjából fontos, ahogy ezt kórházba szállítása nyomán, a felvételi anamnézisben is feljegyezték, ahogy azt is, hogy betegségét Kierkegaard már ekkor végzetesnek tekintette.⁵⁶⁷ Életének rejtett gyötrelmét a „tövis a testben” bibliai metaforájával írta le, ezzel magyarázta, miért nem házasodott meg és nem vállalt hivatalt. Ugyanakkor mindazt a keveset, amije maradt, Reginére hagyta még 1849-es végrendelete alapján, mert számára a jegyesség éppolyan erős köteléket jelentett, mint a házasság. A családi sírt korábban rendbehozatta, temetését is megtervezte, de az utolsó szentségeket csak laikustól volt hajlandó felvenni, nem pedig „királyi hivatalnokoktól” – amiknek a lelkészeket tekintette. Nem esett ki a szerepéből ekkor sem, és amikor már járni sem tudott, úgy vélte, hogy szárnyai nőttek: „az az érzésem, hogy angyallá válok” mondta.⁵⁶⁸

Mindezek nyomán szükségszerűnek tűnik, hogy a temetés is valamiféle „performansszá” vált. A sírnál hatalmas tömeg gyűlt össze, feltehetően botrányt szimatoltak, talán ugyanazok, akik korábban megpróbáltatásainak voltak tanúi és okozói – mert a koppenhágai értelmiségi elit tagjai ekkor is távol

⁵⁶¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., pp. 280-281. és p. 533. Az *Ahogy tetszik* címe Schlegel fordításában szerepel, az eredetiben is németül. A naplóban ugyanitt Falstaffra is utalt Kierkegaard.

⁵⁶² Ibid., p. 280. és p. 533.

⁵⁶³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., pp. 338-339.

⁵⁶⁴ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., p. 165.

⁵⁶⁵ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 413.

⁵⁶⁶ Ibid., p. 412.

⁵⁶⁷ Ibid., p. 412.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 415.

maradtak.⁵⁶⁹ Henrik Lund, Kierkegaard nézeteihez hűséges unokaöccse váratlanul és felrúgva a rítus rendjét „törvénytelen és gyújtó hatású” szónoklatot tartott a sírnál, és felhívta a figyelmet Kierkegaard elementáris viszolygására mindenféle államegyházi szertartástól, beleértve az éppen zajló temetést is.⁵⁷⁰ Így a várva-várt botrány sem maradt el, ami nem csak végletesen polarizált szociális térbe helyezte azokat a konfliktusokat, amelyek korábban teoretikus szinten formálódtak meg, de ki is élezte mindjárt drámaian és teátrálisan. Hiszen van-e jelentősebb határhelyzet a maga megszabott rendjével, mint egy temetés?

A búcsúbeszédet Peter Kierkegaard tartotta, és ennek nyomán jutott el tragikus fináléjához a két testvér drámája. A viszony a fivérek között már korábban megromlott, olyannyira, hogy Søren halálос ágyán sem kívánta látni bátyját, aki pedig ezért utazott Koppenhágába távoli parókiájáról. Peter gyászbeszéde nem nélkülözte a bírálatot, illetve annak a hipotézisnek a megismétlését, amely szerint a különféle álnevek alatt írt művek olvasása nyomán okkal gondolhatunk arra, hogy Søren saját nevét is álnévnek tekinthetjük, egynek a sok közül.⁵⁷¹ Testvérének megidézésére az archaikus, norvég sagákból ismerős Ølver alakját tartotta alkalmasnak, akire a mítosz szerint jellemző volt a részegeskedés, de működése, tevékenysége és karaktere akár tébolyultnak is tekinthető. Ezzel pedig kimondta azt, amit a koppenhágai elit néhány tagja – mások mellett Martensen – sejtett és sejtetett, de a testvér szájából mégiscsak visszatetszően hangzott, hogy Søren bolond. Aminek az ellenkezőjéről volt meggyőződve saját tapasztalatai alapján a család többi tagja, a barátok, de még Regine is: hogy minden véglete és kétségbeesése ellenére milyen tiszta szellem maradt haláláig Kierkegaard.

Petert később a lelkifurdalás kerítette hatalmába, amit pontosan jelzett, hogy a testvére műveiből befolyt jogdíjakat jótékonyásra fordította. De ezzel nem ért véget a története: élete későbbi szakaszában lemondott a püspökségről, rendjeleit visszaadta és lassan megtébolyodott. Végül pedig levelet írt bíróságnak, nem szabadulva bűntudatától, a Bibliából I. János 3:15-öt idézve: „aki gyűlöli testvérét, az gyilkos, és nem lesz része az örök életben.”⁵⁷² Így halt meg, ebben a tudatban, hogy lelkét testvérgyilkosság terheli.

⁵⁶⁹ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 69.

⁵⁷⁰ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. XI. és Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 123-124.

⁵⁷¹ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., pp. 148-149.

⁵⁷² Bruce H. Kirmmse, „But I am Almost Never Understood... Or Who Killed Søren Kierkegaard?” in: George Pattison és Stephan Shakespeare szerk.: *The Self in Society*, London: Macmillan, 1998. pp. 191-192.

III.

TEATRUM OPERAE

AZ ÁLNEVEK „SZEREPOSZTÁSA”

1. *A maszk és a kétely*

Ha csakugyan „színház az egész világ,” mint ez remekművektől kezdődően mindennapi tapasztalatainkig visszhangzik, akkor nyilvánvalóan és szükségképpen szerepet játszik benne „minden férfi és nő.”⁵⁷³ Így pedig ennek a szerepnek a jelmeze, pontosabban maszkja maga a személyiség, eredeti latin nevén a „persona,” a színpadi maszk, aminek szerepe, mint említettük, nem csak a karakter vonásainak megerősítése volt, de technikai funkciót is betöltött: a benne rejlő hangtölcser felerősítette a színész hangját, hogy az az amfiteátrum legtávolabbi sarkába is eljuthasson. Vagyis a személyiség eredete is a szerepjátékra, a valódi vonások elfedésére, a másnak mutatkozás eszközére, végső soron a megtévesztésre, az álarcra utal.

Kierkegaard ennek nem csak tudatában volt, de Gavius Bassus latin nyelvtanából az eredet etimológiáját is ismerte⁵⁷⁴ és akár magyarázhatta is rövid latin tanári pályafutása idején a diákoknak. Alkalmazására pedig saját életművében került sor, mint erre egy naplóbejegyzése is utal: „az antik persona – per sonare – felerősítette az egyedi ember hangját, míg az mégiscsak megmaradt az egyedi ember hangjának.”⁵⁷⁵ A maszk tehát a megszólalás eszköze, ami mögött ott van az „en enkelte”, a Kierkegaard számára oly fontos, egyszerűségében meghatározott individuum, aki ezen, és csak ezen a módon képes megnyilatkozni.

Mert a maszkok nem csak elrejtenek vagy félrevezetnek, de megerősítenek, megmutatnak, nyilvánvalóvá tesznek valamit,⁵⁷⁶ mégpedig olyasmint, ami másként talán nem volna látható. Ez nem csak alapélménye volt Kierkegaard-nak, de írói stratégiájának részévé vált: „a maszkok feltárják a személyiség komplexitását”⁵⁷⁷ – írta, vagyis megmutatják az egyféle élet mögött sejtethető sokféleséget. A szerző ugyanis – fogalmazott az autoritásról szóló művében Kierkegaard – „éppúgy mondhat egy dolgot, mint egy másikat”, ha pedig egy gondolkodó alkalmaz költői eszközöket, a megsokszorozódás esélye még nagyobb. És a kétféle beszédmód nincs is olyan messze egymástól, hiszen a maszk efféle filozófiai értelmezése ismert volt a korban: „Schlegel erőteljesen hangsúlyozta a persona koncepcióját, amelyet visszavezetett az archaikus görög komédia parabasisára, amelyben a kórus közvetlenül szólította meg a közönséget, a költő nevében” – írta erről William McDonald.⁵⁷⁸ Ennyiben tehát az archaikus funkció bölcséleti újraértelmezése kapott olyan jelentést, amely Kierkegaard számára nem

⁵⁷³ Shakespeare, *Ahogy tetszik*, II. felvonás 7. jelenet (fordította Szabó Lőrinc).

⁵⁷⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 278. és p. 593.

⁵⁷⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. p. 102. és p. 502.

⁵⁷⁶ Lásd: Mooney, *On Søren Kierkegaard...*, op. cit., p. 101.

⁵⁷⁷ Kierkegaard, *Without Authority*, op. cit., p. 88.

⁵⁷⁸ William McDonald, „Kierkegaard and Romanticism”, In: *Oxford Handbook of Kierkegaard*, op. cit., p. 98.

csak ismert volt, hanem alkalmazható is, mert álarc mögül érezte hitelesebbnek mind a költői megnyilatkozást, mind a bölcseletit, mert ez a kettő nála nem vált el egymástól, hanem kiegészítette egymást, sőt: olykor szinte feltételezte egyik a másikat.

A szerep és a szereplő önmagában is megkettőződésre utal, ami Kierkegaard maszkjainak alkalmazásával a megsokszorozódás előzménye, alkalma, illetve előfeltétele volt. Nem csak a különféle költői eszközök révén, mint amilyen az árnyékkal való játék, vagy a visszhangnak való felelgetés, netán a hasonmás, a Doppelgänger – a korszakban népszerű – jelenségének megidézése, de gondolatilag is döntő volt, mégpedig Kierkegaard egyik legfontosabb vonása és egyik könyvének címszereplője révén: a kételkedés bevonásával a gondolkodás, így az alkotás folyamatába.⁵⁷⁹

Kierkegaard *De omnibus dubitandum est* című művében, amit Johannes Climacus jegyez, a kétely etimológiájából indul ki, kiemelve a kettes számot, amelyre a „kételkedés legtöbb nyelvben épül”, és amely azonnal egy harmadikat is feltételez, aki a kettőt egymással kapcsolatba állítja. „Ha én, mint elme kettéválok, *eo ipso* három vagyok”⁵⁸⁰ – írta, s ennek analógiáját találta meg magát a gondolkodást inspiráló, azt motiváló érdeklődés, az *interesse* etimológiájában is: ami ugyanis eleve a közbevetettségre – *inter* – és a létezésre – *esse* – utal.⁵⁸¹ A görög szkeptikusokról szólva emelte ki Johannes Climacus, hogy „ők tudatában voltak annak, hogy a kétely az érdeklődésen alapul, és tökéletes konzisztenciával úgy vélték, hogy a kételyt azzal szüntethetik meg, ha az érdeklődést apátiává változtatják.”⁵⁸² Ezt sokkal mélyebbnek és átgondoltabbnak tekintette, mint a modern szakítást a kételkedéssel, megítélése szerint ugyanis minden szisztematikus tudás, mint a matematika, az esztétika vagy a metafizika, amennyiben híján van a kételynek, úgy híján van az érdeklődésnek is, márpedig a tudás nem alapulhat máson.⁵⁸³ Ez a paradoxia tárul fel legpontosabban a Kierkegaard számára alapvető jelentőségű Faust-történetben, ahol a kétely éppenséggel a mindentudás elégtelenségének felismeréséből fakadt, és aminek színházi eredete éppolyan fontos, mint mágikus gyökerei. De Szókratész „tudatlansága” sincs messze az érdeklődés teremtette kételytől, vagy a „daimón” evilágon túli szerepétől.

⁵⁷⁹ Az árnyék kapcsán lásd utalásait a korban népszerű mesealakokra, aki eladta árnyékát, lásd: Adelbert von Chamisso: „Peter Schlemils wundersame Geschichte”, illetve az „Árnyképek” című fejezetet a *Vagy – vagy* ban; Ekho Kierkegaard korai drámatörredékében játszik fontos szerepet, míg a „hasonmás” több romantikus történet alapja volt (John Donne, Shelley, Goethe és mások műveiben), de még Dosztojevszkijnél is felbukkan, lásd erről: Otto Rank tanulmányát: *Der Doppelgänger*, Wien: Turia & Kant, 1993. Kierkegaard halála után jelent meg a *Johannes Climacus, De omnibus dubitandum est* című írása, amely angolul a *Filozófiai morzsákkal* egy kötetben látott napvilágot: Kierkegaard, *Philosophical Fragments*, op. cit.

⁵⁸⁰ Ibid., p. 169.

⁵⁸¹ Később egy álneves mű szerzőjeként is visszatér *Inter et inter*: lásd: Kierkegaard, *Crisis and Crisis in the Life of an Actress*, egy kötetben a *Christian Discourses* című művel, op. cit.

⁵⁸² Kierkegaard, *Philosophical Fragments, Johannes Climacus or de Omnibus dubitandum est*, op. cit., p. 175.

⁵⁸³ Ibid., p. 170. Ennek tudományelméleti folytatása sejthető a falszifikáció tudományos kritériumának teljesülésében Karl Popper és Lakatos Imre gondolkodásában.

És hogy mindez a maszkokon túl is foglalkoztatta Kierkegaard-t, annak bizonyítéka, hogy a *Keresztény beszédek* sem mentesek a kételkedéstől, és a szerző éppen azzal határozta meg a beszéd különbségét a prédikációtól, hogy az előbbi a kételyre épül, az utóbbi nem.⁵⁸⁴ Hiszen a prédikáció kételymentességét az autoritás garantálja, amire abszolút módon és egyesegyedül épít – de a diskurzusban más is jelen van, és talán azért több a prédikációnál, mert hiányzik belőle a feltétlen, a megkérdőjelezhetetlen tekintély.

2. Színház

A színház azonban nem csak a megidézett tradíció filológiai mozzanataiban jelenik meg a kierkegaard-i életműben, mint parabasis, mint maszk, mint bábjáték; de a szerző élményei nyomán is. Hiszen ebben sejthető az az alkotói stratégia, amelyik nem elégszik meg a bölcsélet és teológia hagyományos beszéd- és gondolkodásmódjával, és ez az elégedetlenség mélyen összefügg mindazzal, ami Kierkegaard szemléleti újítása volt. Hogy az álnevek nem a megtévesztés alkalmát jelentik, hanem ellenkezőleg, a lényeg megközelítésének gondolati „dramaturgiáját”, az az életmű empatisabb analízisei során éppúgy megjelenik, mint annak felismerése, hogy „Kierkegaard szándékosan alkalmazta a művészetet, mint egy destruktív és anti-teoretikus misztifikációt, ha egyszer így juthatott közelebb az igazsághoz”⁵⁸⁵ – mint Anthony Rudd megfogalmazta. És talán semmiféle más művészet nem alkalmazza hasonló poétikai törvényszerűséggel az identitás-váltást, a hangnemek sokféleségét, a közönség bevonását az alkotófolyamatba, mint maga a színház.

„A színház varázsa egyszer minden élénk fantáziájú fiatalembert lenyűgöz” – írta Constantin Constantius *Az ismétlés* egyik pontján erről a sajátosságról –, „művi valósága magával ragadja, hogy hasonmásként lássa és hallja önmagát, és lényre különböző részére essen szét, miközben minden különbözőségében önmagát találja.”⁵⁸⁶ Az ifjú elragadtatás éppolyan primér élménye lehetett a szerzőnek, mint a felbukkanó Doppelgänger-motívum, és a sokféleségben megmutatkozó azonosság ismét csak a szerepalkotás, voltaképpen a színműírás evidenciája, ami Kierkegaard gondolkodói életművét alapvetően meghatározta. És ezek között a szerepek között tudott megszabadulni saját múltjától, alkata nehézkességétől, némiképpen önmagától is, vagyis mindattól a tehertől, amit saját személyiségében egyébként cipelnie kellett: „levettem magam, mint fürdőzők a ruhájukat” – tette hozzá *Az ismétlés* szerzője, aki számára még az olcsó komédia is képes volt arra, hogy előidézze ezt az identitásváltást: „és elterpeszkedtem a nevetés, a bolondozás, az ujjongás viharában.”⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Christian Discourses*, op. cit., p. 359.

⁵⁸⁵ Rudd, „The Unity of Aesthetics...” op. cit., p. 10.

⁵⁸⁶ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 26.

⁵⁸⁷ Ibid., p. 36.

A saját éntől való megszabadulás egyfelől a színház archaikus funkcióját idézi fel, a dionüsiának azt az eksztatikus intenzitását, ami kialakulásának fontos összetevője volt, és hatáselemként fel-felbukkant a színháztörténet későbbi pillanataiban is, s amire Nietzsche is utal egyszerre teoretikus és poétikus érvénnyel a *Tragédia születésében*.⁵⁸⁸ Másfelől pedig az individuum olyan oldala mutatkozik meg ebben a folyamatban, ami egyébként nem látható: „Azért tehát, hogy valós énjéről ne szerezzen tudomást, a rejtett individuum könnyű és mulandó környezetet kíván, homályos alakokat, nagy szavak tajtékzó morajlását, mely visszhang nélkül zsong. Ilyen a színpadi környezet, mely alkalmas a rejtett individuum árnyjátékára.”⁵⁸⁹ Az elrejtett feltárulása tehát – a Heidegger által újraértelmezett *aletheia*⁵⁹⁰ – itt a személyiségen belül játszódik le, éppen a „színpadi környezet” hatására, s az árnykép megidézése éppolyan fontos ennek során, mint a visszhang hiánya; mindkettő jelentős szerepben tér vissza még az életműben és eredetében mindkettő színházi ihletésű.

A megsokszorozódáson és a szereplehetőségeken túl tehát a megmutatkozás olyan teljességének lehet alkalma a színház, és az ennek kompozíciós logikájára épülő életmű, ami kategorikus szakítást jelent a konvencionális bölcsekedés beszéd- és gondolkodásmódjával. Ennek során Kierkegaard visszanyúlt a hagyományokon „túlra,” s ezzel a tradíció olyan mozzanatait tárta fel és értelmezte újra, amelyeket elfedett az iskolamesteri bölcsekedés évszázados kötelezettsége. És így jutott el Kierkegaard a szerepjátszó, az ironikus, a kérdező és kételkedő gondolkodóhoz, a párbeszédnek virtuózához, Szókratészhez.

3. Szókratész

Egyetemi disszertációjának tárgya, első jelentős művének főhőse a korszak Koppenhágájában éppolyan népszerű volt, mint az iróniáról való gondolkodás, ebben tehát Kierkegaard nem tért el attól a „fősodortól,” aminek egyébként és átgondoltan ellenállt. Csakhogy kortársainak ezt az archaikus hőset – akárcsak az irónia jelentését – írásában a saját hasonlatosságára formálta, így őbenne látta és láttatta, hogy a filozófia nem annyira egy rendszer, mint inkább szemléletmód, attitűd, végső soron életforma.⁵⁹¹ Aminek része a szerepjátszás, hiszen a középpontban álló „radikális ironikus” folyamatosan másnak láttatja magát, mint aki,⁵⁹² vagyis egyvégtében szerepet játszik. Ennek nyomán Szókratész viszonya a kommunikációhoz éppolyan sokrétű volt, mint amilyen jelentésteli, legyen szó elmélyült dialógusokról, a daimón instrukcióiról, a kérdésekkel „világra segített” felismerésekről,

⁵⁸⁸ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. Leipzig: Frtitzsch, 1872.

⁵⁸⁹ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 28.

⁵⁹⁰ Lásd Martin Heidegger, *Parmenides*, op. cit.

⁵⁹¹ Lásd: Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 22.

⁵⁹² Daniel Watts, „The Problem of Kierkegaard’s Socrates”, op. cit., pp. 555-579.

oratori virtuozitásról⁵⁹³ a bíróság előtti védőbeszédben; és az sem lényegtelen, hogy mindezeket a szerepeket egy abortált drámaíró⁵⁹⁴ formálta meg poszthumusz, mert maga a kommunikáció virtuóza – bizonyos jó okkal – csak az „itt és most” érvényességében bízott, a szituáció dramaturgiai erejében, a jelenlét kontextusteremtő plaszticitásában, és talán ezért is került az írásos megnyilatkozást.

Magát az iróniát „minden drámai művészet igazi fókuszának tekintem” – írta a fiatal Kierkegaard –, „ami a filozófiai dialógusnak is feltétele, amennyiben az kellőképpen dramatikus”⁵⁹⁵ – folytatta, mégpedig a Schegelről író Solgert idézve, vagyis a távolságtartás, távolságteremtés szemléleti fontosságának mintegy műfajelméleti jelentést tulajdonított. Szókratész dialógusainak ugyanis volt drámai kompozíciója, rejtett vagy olykor meglehetősen nyílt dinamikája, dialektusan megformálódó kibontakozása, fordulópontja és fináléja, bár értelemszerűen nem az akcióé, hanem a dikcióé volt a főszerep: a cselekvés helyett a reflexióé, ahogy olykor a reflexió maga vált cselekvéssé. Amiből azután tettek következtek, de a „cselekvés művészete”⁵⁹⁶ itt a kérdés és válaszolás művészetén belül, illetve annak következményeként formálódott meg.⁵⁹⁷ Még a *Lakoma* összejövele is színházi esemény megünnepléséhez kötődik,⁵⁹⁸ ami azonban pusztán alkalma lehetett annak, hogy csakugyan mélyen és sokoldalúan közelítsenek meg egy olyan kérdést, ami egyébként a színpadon is rendre felbukkan, nem egyszer főszerepben, a szerelemét. Esztétikai és filozófiai itt éppúgy nem vált ketté, mint a bölcselkedés eredettörténetében, vagyis Hérakleitosznál és Parmenidésznél sem; ahogy Szókratész életének drámája is ugyanígy formálódott meg: megvádolásával, védőbeszédével, elítélésével és a halálával; voltaképpen tragédiájával. Miközben a mártír filozófus archetípusa ideális komédia-hős is volt, külön, rút, furcsán öltözködő, aki minden vonásában öntudatosan tért el az athéni szellemi elittől és annak szokásrendjéről, ahogy működésével, kíváncsiságába burkolt szellemi fölényével viszolygást kelthetett a közemberek között is. Joggal érezhették úgy, kérdéseivel Szókratész csapdát állít nekik – nem véletlen, hogy többségi szavazással ítélték halálra. Ugyanakkor a bölcselő megannyi, szinte teátrális attribútuma éppen nem jelentette a korszak színházi életével való összhangot, hiszen életében csakis a *Felhők* ködevő hőseként mutatkozott meg a színpadon, s ez a nyilvános persziflázs is közrejátszhatott későbbi elítélésében. Talán ebből is adódott, hogy Platón „teatrokráciának” nevezte a demokratikus tömeguralmat,⁵⁹⁹ igencsak pejoratív hangsúllyal.

⁵⁹³ Kierkegaard, *For Self-Examination*, op. cit., pp. 61-63.

⁵⁹⁴ Diogenész Laertiosz szerint Platón drámaíróként indult, színműveit Szókratészszel való találkozása után égette el. Lásd: Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 4.

⁵⁹⁵ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Concept of Irony...*, op. cit., p. 243.

⁵⁹⁶ A dráma etimológiája az ókori görög „drao” szóra utal vissza: annak tesz, cselekszik, bemutat, végrehajt értelmében.

⁵⁹⁷ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Johannes Climacus Or De omnibus dubitandum est*, op. cit., p. 231.

⁵⁹⁸ Azért jönnek össze a lakoma résztvevői, hogy Agathón darabjának sikerét ünnepeljék, amely díjat nyert. Lásd: Kierkegaard, *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 572.

⁵⁹⁹ Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 28.

Diogenész Laertiosz jegyezte fel azt a legendát, hogy Platón dialógusainak ihletforrása Sophron mímusaiból eredt, és ennek hasonlóságaira még Arisztotelész is kitért *Poétikájában*.⁶⁰⁰ A drámai dialógus műfajára, mint öntörvényű alkotásformára Platón annál is inkább fogékony lehetett, mert drámaíró lehetett volna, ha nem találkozik Szókratésszel, és nem szegődik el az ő cselekedeteinek és szavainak krónikásává. És míg a színházat ettől kezdődően jelentős szkepszissel szemlélte, így például az *Állam* című művében mind a nézőtérben jelenlevő tömegeket, mind a színészeket bírálattal illette, ez inkább a kortárs gyakorlatnak szólhatott, semmint magának a műfajnak. Hiszen a drámaíró Euripidésszel Platón is, Szókratész is jó viszonyt ápolt, és nem csak etimológiailag volt közel egymáshoz a thearein: az elméleti kontempláció, és a theatron: a nézőtér, a szemlélődés és reflektálás helyszíne, de szemléletükben is, mint ezt az antik szerző színházi utalásai egyértelművé tették.⁶⁰¹ Mindezzel együtt Platón nem hűséges krónikás volt mesterének, hanem elfogult apologétája, a Szókratészről fennmaradt másik két forrás kontrasztjaként ez igencsak szembetűnő: Xenophon prózaibb Szókratész-képéhez viszonyítva is, aki a filozófust kortársaként ismerte, de csak halála után írta meg művét; és kiváltképp Arisztophanészéhez képest, akinek komédiája az egyetlen olyan dokumentumnak tekinthető, amely a filozófus életében született.⁶⁰²

Arisztophanész támadása frontális volt és a nevetségessé tétel révén szinte kivédhetetlen: az őszofista, az ifjak megrontója, az ateista vádja először színpadon fogalmazódott meg, mielőtt az athéni bíróság elé került volna,⁶⁰³ és az az ismert pillanat, amikor Szókratész felállt a közönség soraiban, hogy megmutassa magát, nem utalt feltétlenül egyetértésére. Filológiai kutatások szerint Arisztophanész többször átdolgozta művét, amelynek létrehozásával akár megbízást is teljesíthetett – eszerint a későbbi vádlók kérték volna fel a komédia megalkotására⁶⁰⁴ –, de személyes elégtétel is motiválhatta, hiszen a *Lakoma* tanúsága szerint Szókratész a polémia során legyőzte a komédiaíró, aki egyébként is meglehetősen közönségesen viselkedett az ünnepi együttlét idején.⁶⁰⁵ Természetesen maga Szókratész sem lehetett makulátlan kortársai számára, nem csak Xantippével kötött házassága vetett rá rossz fényt – amelyre Kierkegaard is többször utalt –, hiszen a hárpíának fogadott örök hűség nevetségessé vagy éppen visszatetszővé tette, akárcsak kiszolgáltatottsága az asszony szeszélyeinek; de Aszpásziához fűződő viszonya is felemás volt, aki maga prostituáltként tett szert kétes hírnévre, komédiaírók gyakori céltáblájává vált, és akitől a legenda szerint a görög bölcs retorikát tanult, és

⁶⁰⁰ Howard Pickett, „Kierkegaard’s Postscript as Antitheatrical, Anti-Hegelian Drama”, in: *Kierkegaard, Literature and the Arts*, op. cit., p. 113.

⁶⁰¹ Ibid., pp. 4-6.

⁶⁰² Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 60.

⁶⁰³ Eric Ziolkowski, „Aristophanes: Kierkegaard’s Understanding of the Socrates of the Clouds”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk., *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome I. KRSRR Abingdon: Routledge, 2009. pp. 167-169.

⁶⁰⁴ Ibid., p. 169.

⁶⁰⁵ Ibid., pp. 170-171.

szerelmet.⁶⁰⁶ Kierkegaard a *Szorongás fogalmában* idézte fel ennek az asszonynak az alakját, Szókratészt pedig egyéb Arisztophanész-komédiák utalásaiban is megpróbálta megragadni, hiszen minden elragadtatása ellenére mégiscsak fogékony volt a gúnyra, a kritikára, az árnyoldalak megmutatására.

Hogy Arisztophanésznek minden sérelme, esetleges megbízatása és elfogultsága ellenére Szókratész-bírálatában részben igaza lehetett, az a romantika Arisztophanész-kultuszával nem csak összefüggött, de fontos összetevője is volt, forrása pedig nem kisebb gondolkodó lehetett, mint Hegel,⁶⁰⁷ aki „rehabilitálta” a görög komédiaíró és vele együtt a bölcselőn ítélkező athéni többséget. Kierkegaard ennek tudatában volt, hiszen a *Filozófiai morzsák* háttérében is felbukkant Hegel és Schelling Arisztophanészt idéző Szókratész-kritikája, a reflexió excesszusával, a személyes istenség kultuszával – ami a daimónban szinte delphoi autoritásként szegült szembe a város isteneivel⁶⁰⁸ –, a törvények megkérdőjelezésével, a kétely elültetésével; mindezekkel mintegy kihívta maga ellen az athéniakat, így a halálos ítélet sem volt érthetetlen vagy akár méltánytalan. Schlegel és Tieck vonzalma Arisztophanészhez ugyanezt erősítette meg,⁶⁰⁹ és míg Hamann méltán hasonlította Szókratész kigúnyolását Jézuséhoz,⁶¹⁰ azért erről legalább mélységében és komplexitásában lehetett gondolkodni, Jézuséről pedig nem.⁶¹¹ Kierkegaard egyik legfőbb forrása színházi ismereteinek és szemléletének kialakításában a már többször is idézett Röttscher volt,⁶¹² aki Hegel nyomán, de meglehetősen autonóm értelmezési horizont előterében érzékeltette annak jelentőségét, amit az archaikus komédia, elsősorban Arisztophanész létrehozott. Ennek egyébként a romantika korszaka számára is döntő jelentősége volt: Heiberg nézetei a komédia magasabbrendűségéről innen is eredtek, de Arisztophanész műveinek közvetett hatása jelen volt már Holberg színműveiben is, míg Oehlenschläger Szókratész-darabjában személyesen is megjelent a komédiaíró.⁶¹³ A dán aranykor élő klasszikusa remekműnek tekintette 1835-ben keletkezett Szókratész-darabját – műfaja szerint: tragédiáját –, ahogy többen is tragédiaként dolgozták fel ekkoriban a filozófus történetét.⁶¹⁴ Színházban mindössze

⁶⁰⁶ Lásd. Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 344. és p. 668.

⁶⁰⁷ Lásd: Ziolkowski, „Aristophanes...” op. cit., p. 177.

⁶⁰⁸ Lásd a történeti bevezetés és a függelék: Kierkegaard, *Philosophical Fragments*, op. cit., p. 23. és p. 282.

⁶⁰⁹ Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 12.

⁶¹⁰ Lásd: Ziolkowski, „Aristophanes...” op. cit., p. 179.

⁶¹¹ Lásd Hamann írását, amit Kierkegaard jól ismert: „Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend”, továbbá Hamann „Felhők” című írását, amelyből a dán gondolkodó naplójába is lemásolt egy részletet. Lásd: Harald Steffes, „Kierkegaard’s Germanophone Socrates Sources”, in: *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome I. pp. 300-301.

⁶¹² Heinrich Theodor Röttscher (1803-1871) német színházesztéta és dramaturg, *Artistophanes und sein Zeitaltern* című könyve Kierkegaard könyvtárában is megvolt. Lásd: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit., p. 81. és p. 97.

⁶¹³ Lásd: Ziolkowski, „Aristophanes...” op. cit., p. 173.

⁶¹⁴ Tony Agaard Olesen, „Kierkegaard’s Danish Socrates Sources”, in: *Kierkegaard and the Greek World*, op. cit., pp. 253-262.

háromszor játszották Oehlenschläger színművét, amelyben a daimón megszemélyesítője maga Fru Heiberg volt, majd egy év elteltével még egyszer.⁶¹⁵ A műről Frederik Christian Petersen 37 oldalas kritikát írt,⁶¹⁶ amit komoly vita követett, ám a tragédia a közönség tetszését aligha nyerte el, amire az alacsony előadásszám is utalt. A színművet Heiberg komoly bírálattal illette, magát a szerzőt inkább költőnek tartotta, semmint drámaírónak, így pedig a közvetlenség mesterének, akinek tehetsége nem színpadi. Heiberg ennél is tovább ment *Lélek halál után* című művében, ahol kigúnyolta kortársa és riválisa „remekművét.”⁶¹⁷ A Szókratész iránt szenvedélyesen érdeklődő Kierkegaard is mindössze megemlítette naplójában Oehlenschläger tragédiáját, de – beszédesen – semmit nem tett hozzá és nem tért vissza rá.⁶¹⁸

A korszak Goethe-kultuszának ismeretében az is fontos mozzanat, hogy Szókratészről maga a weimari klasszikus is drámát tervezett, amit azonban a Faust-történet kedvéért félretett, majd el is állt a tervtől. Ugyanakkor ez a szándék utalt a kétféle magatartáson belül a bölcsesség és kétely transzparenciáira, az analógiákra és eltérésekre, amelyekre Kierkegaard is fogékony volt.⁶¹⁹ Mindezek mellett hatottak a fiatal dán bölcselőre Hamann eszmefuttatásai Szókratészről, továbbá Jean Paul reflexiói,⁶²⁰ és persze Hegel számos megjegyzése és elemzése, még akkor is, vagy talán akkor a leginkább, amikor ezek ellentmondtak egymásnak. És éppen az ellentmondások színre vitele nyomán született több dráma, tragédia és komédia, amelyek hőse Szókratész volt, akinek eminensen színházi karaktere mutatkozott meg ezekben a feldolgozásokban, amelyek már a 17. századtól fel-felbukkantak Európa különféle színpadain. Nem egyszer maguk a dialógusok kínáltak színpadi helyzeteket – elsősorban a legidrámaibbnak tekinthető Phaidón –, s a párbeszédek dúsítani lehetett egyéb forrásokból átvett részletekkel, míg végül a védőbeszéd, a halálos ítélet, majd a méregpohár kihörpintéséhez kapcsolódó jelenetek formálták meg a tragédia fináléját.

Maga Szókratész azonban nem tartotta tragikusnak a halált, hiszen azáltal szabadul ki a lélek a test börtönéből, de a művek szerint nem csak zokogó tanítványai nem hittek neki, de a későbbi drámaírók sem. Vagy szavait csak vigasztalásnak tekintették, amelyet önmaga és barátai kedvéért mondott a bölcs, s talán ezt a hipotézist erősíti meg Arisztotelész részvét-fogalma is, amelyet Szókratész halálakor használnak – *eleos* –, és ami a tragédia hatásának leírásakor kerül a *Poétikába*; vagyis ezek szerint mégiscsak tragédia történt.⁶²¹

⁶¹⁵ Ibid., p. 262.

⁶¹⁶ Ibid., p. 263. Kierkegaard erről a kritikáról jegyzeteket is készített.

⁶¹⁷ Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 62.

⁶¹⁸ Olesen, „Kierkegaard’s Danish Socrates Sources”, op. cit., p. 241.

⁶¹⁹ Harald Steffes, „Kierkegaard’s Germanophone Socrates Sources”, op. cit., pp. 280-282.

⁶²⁰ Hamann, *Sokratische Denkwürdigkeiten* című műve, Jean Paulról bővebben: Ibid., p. 282.

⁶²¹ Lásd: Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., pp. 10-16.

Ebben is összefüggést sejtet Jézus sorsával, akinek halála azonban nem tekinthető tragédiának. A 17. századból származó színmű, François Charpentier *Szókratész élete*, akárcsak Georg Adam műve a filozófust haláláig kíséri,⁶²² és hogy ez utóbbi mártírnak nevezi, az felvillantja a kultusz egyik fontos éltetőelemét, s benne a jézusi analógiákat. Henry Montague Grover ebben a szellemben írt „drámai költeményt” Szókratészről, akárcsak Adam Becket, s ennek vizuális reprezentációjaként egy korabeli klasszicista ábrázolás úgy mutatja Szókratészt tanítványai körében, ahogy Jézust festették meg Getsemánében, s az őt körülvevő tógás fiatalok szinte apostoloknak tűnnek a képen.⁶²³ Szókratész halála a tárgya Jacques Henri Bernardine-nek, míg Francis Foster Barham ötfelvonásos tragédiájának fordulópontján, a cellában álom látogatja meg a halálraítéltet, és felszólítja, hogy írjon verset. A költő-Szókratész hagyománya újra és újra felbukkant a korban, s ez ismét csak a poétikus és a teoretikus megközelítés valamiféle „cserebomlását” sejteti abban az időben, amikor ez a két diszciplína – hosszú évszázadok eltérő fejlődési sajátosságai nyomán – ismét közelíteni kezdett egymáshoz.

Ennek az interpretációnak ellenpólusa volt az, amikor Szókratész az értelem, az ész istenítésének alkalmává válik, mint Jean Marie Collot darabjában, amelyben maga a vádbeszéd és a per mintegy az értelem istenének (vagy istennőjének) megvádolását jelenti, és amelynek 1790-es bemutatója teoretikusan is azonosította a forradalom antik hagyományteremtőjét. Ennek előzménye lehetett Voltaire háromfelvonásos tragédiája, amely azonban a korszak konvenciói szerint „talált dráma” volt, amit a francia bölcselő csak fordított, s minden szellemessége és ironikus fegyverzete ellenére ugyanolyan nehezen előadható, klasszikus mintákat követő retorikus kompozícióvá vált tolla alatt, mint a hasonló szellemben született darabok többsége.⁶²⁴

Külön csoportot jelentenek azok a művek, amelyek Szókratész életének színre vitelével kísérleteztek, hogy a bölcs esendőségét vagy éppen életrevalóságát formálják meg. Xantippe alakja így már Charpentier-nél felbukkan, míg *A bölcs Szókratész háza* címen Louis-Sebastian Mercier írt darabot, amelyben azonban a filozófus már egyértelműen komikus figura, sejtetve annak a határvonalnak az elmosódottságát is, ami a mélység és a nevetségesség között húzódik. Hogy Szókratész azért járta az utcát és filozofált, meg-megszólítva az embereket, hogy ne kelljen házsártos feleségét hallgatnia, az több színmű motívuma, amelyek közül egyikbe-másikba bonyolult szerelmi szálakat is beleszóttek, akár a bölcs saját lánya révén, akár Szókratész két feleségének torzsalkodásával, mivel a katonákat megtizedelő háborúk miatt ekkoriban több feleséget is vehettek az athéni férfiak. Ezt a különös

⁶²² Ibid., p. 53. A színmű: Georg Adams, *The Heathen Martyr: or the Death of Socrates*.

⁶²³ Ibid., pp. 53-55. Puchner a képet is közli.

⁶²⁴ Ibid., pp. 57-58.

háromszöget formálta meg darabjában Nicoló Miniato és Antonio Draghi, s talán feledésbe is merült volna a mű, ha nem Telemann komponál hozzá zenét.⁶²⁵

Szókratész tehát éppúgy volt drámahős, mint üdvtörténeti archetípus, ironikus karakterére pedig azért lett fogékony Kierkegaard, mert az esztétikai viták mentén felismerte annak lehetőségét, hogy aki „azzal győzi le a szofistákat, hogy ő a legszofistább szofista,”⁶²⁶ az alkalmas a gondolkodás végső paradoxonainak demonstrálására is. Az irónia-viták egyébként amúgy is a „színházi és irodalomelméleti kontextusból” kerültek át a filozófiába, Sibbern, Tryde és Møller révén, mint Brian Söderquist írja,⁶²⁷ majd vált az irónia fogalma Kierkegaard disszertációjának tárgyává, s talán a szemléletmód határait feszegette, amikor rövid vázlatban *A kezdet dialektikája. Jelenet az alvilágban* címmel frappáns párbeszédet írt Szókratész és Hegel poszthumusz találkozása és elképzelt dialógusa alapján. A parodisztikus szóváltás az „előfeltevésnélküliség”⁶²⁸ problémáját járja körül, de csak saját használatra, mert Kierkegaard nem kívánta publikálni művét, feltehetően ujjgyakorlat volt és maradt, semmi több. De itt is az az alkotói logika működött, ami többi írásában Szókratész és Hegel maszkja mögül szólalt meg, vagy amelyekben „különféle fiktív karaktereket kreált eltérő nézőpontok kifejezésére” – mint James Rovira írja –, amelyek egy extenzív, szókratikus dialógust hoznak létre, különféle szereplők párbeszédeivel, akik közül csak az egyik Kierkegaard.”⁶²⁹

4. Álnevek

Kierkegaard műveinek, köztük a szókratikus párbeszédeknek a szerzői éppúgy nevet kaptak, mint szereplői, és a kettő gyakorta volt és maradt elválaszthatatlan egymástól. Minden bizonnyal nagyon is átgondoltan adta ezeket a – színházi hagyományokban ismert – „beszélő neveket,” amelyekkel az írókat, szerkesztőket és a dialógusok résztvevőit határozta meg, hiszen ezek különféle hangulatot vagy asszociációs hálót teremtettek maguk körül, ami nyilvánvalóan befolyásolta az egész mű jelentését. Mindezzel együtt „ad hoc” ötletek, parodisztikus szándékok, pontosan dokumentált krízisek, írói megtorpanások, belső polémiák és végletes szenvedélyek tagolták ezt a pályát, amelyek új és új jelentéssel látták el a korábbi eszmefuttatásokat, a meghaladott konklúziókat, és így írták tovább a már megkezdett történeteket.

⁶²⁵ Ibid., pp. 62-69.

⁶²⁶ Kierkegaard, *Egy még élő ember írásaiból...* op. cit., p. 165.

⁶²⁷ Lásd: Brian Söderquist, „Kierkegaard’s Contribution to the Danish Discussion of Irony”, op. cit., p. 80.

⁶²⁸ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, I., op. cit., p. 14.

⁶²⁹ James Rovira, „The Moravian origins of Kierkegaard’s and Blake’s Socratic Literature”, in: *Kierkegaard, Literature and the Arts*, op. cit., p. 240.

Az álneveket, amelyeket kifogyhatatlan találékonysággal és többnyire összetett jelentéssel adott Kierkegaard – szinte kivétel nélkül latinul⁶³⁰ – Henning Fenger szerepeknek tekintette, Kierkegaard-t pedig olyan szerzőnek, aki egyben színész is, így „eljátssza az álnevek szerepét is, miközben éppen leírja őket.”⁶³¹ De hogy mennyi van saját magából ezekben az alakokban, azt éppúgy nem lehet megállapítani – folytatta Fenger –, mint hogy mennyi van Shakespeare-ből III. Richárdban, Hamletben vagy Learben. „Vajon maga a költő tudta?”⁶³² – kérdezte, okkal, hiszen egyfelől a szerepalkotás nyersanyaga nem lehet más, mint a szerző élményvilága, ugyanakkor a felületes azonosítás többnyire félrevezető, hiszen nem csak a protagonista, de az antagonist is ugyanannak az írónak a teremtménye. De éppen ennek nyomán válik egyértelművé, hogy az álnevek megsokszorozása tette lehetővé, hogy ezek a szerzők és szereplők egymással dialogikus viszonyba kerüljenek, verbális interakcióba vagy éppen konfliktusokba, s ezek dinamikája nyomán nem csak gondolatilag, de a cselekedetek, viszonyok, érzelmek vagy akár szenvedélyek hálóján keresztül formálják meg az adott mű konklúzióját. Ami így nem deskriptív, hanem diszkurzív közelítés a teoretikus felismerésekhez, és ennek során valamiféle gondolati dramaturgia kereteit teremtették meg.

George Pattison szerint azonban ezek az álneves alakok csak és kizárólag szerzők voltak, akik különféle szereplőket teremtettek, s azután ezeket mozgatták, beszéltették, illetve értelmezték az ő cselekedeteiket.⁶³³ Joseph Westfall pedig úgy látja, hogy maga a szerepjáték bír átfogó jelentéssel, hiszen Kierkegaard nem csak álneveket (pseudonym) használt, majd ezeket életművében megsokszorozta (polynym), de saját neve alatt is jegyzett műveket (veronym). Ezeket azonban el kell különíteni a történeti és valóságos Kierkegaard-tól és saját nevén jegyzett írásaitól, ha ugyanis összemossuk a jegyzetek, naplók, „papírok” és különféle dokumentumok szerzőjét a Kierkegaard név alatt publikált művekével, nem érzékelhetjük az életmű egészének kompozícióját.⁶³⁴

Ahogy a szerzők és szereplők határozták meg a megszólalás pozícióját, úgy döntöttek ők a beszédmódról is, ami ugyancsak tudatos komponálás eredménye volt, és ezáltal a legkülönbözőbb műfajok változatai jöttek létre. Nem egyszer igencsak mehökkentő terminust emelt műve alcímébe a fiktív szerző: lélektani kísérlet, dialektikus líra, kísérlet a töredékes törekvéssel⁶³⁵ – a sor folytatható. Az egyes műveken belül pedig tovább tágultak a lehetőségek: levelek, párbeszédek, naplók, „egy

⁶³⁰ Kivéve, egyebek mellett „A” és „B” a *Vagy – vagyban*. Az álnevek elemzése és értelmezése meghaladná az értekezés kereteit, erről bővebben lásd: Edward F. Mooney, „Pseudonyms and Style”, in: *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, op. cit., pp. 191-210.

⁶³¹ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., p. 21.

⁶³² Ibid., p. 21.

⁶³³ Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., p. 78.

⁶³⁴ Westfall, *The Kierkegaardian Author*, op. cit., pp. 4-13.

⁶³⁵ Lásd a *Félelem és reszketés*, *Az Ismétlés*, *A szorongás fogalma* és további művek alcímét.

narratíva,⁶³⁶ novellisztikus részletek mellet „expektoráció,”⁶³⁷ bevezetés, dicséret, megnyilatkozás, „probelmata,” epilógus és még megannyi archaizáló, kölcsönzött, kitalált irodalmi és retorikai műfaj integrálódott a szövegbe, legyen tradicionális hangulatú, vagy remek invencióval rögtönzött, s vált a megnevezett műfaj a mű – és az életmű – éppolyan lényegi komponensévé, mint maguk az álnevek. Az érzékelhető improvizációk dacára semmi nem volt „véletlenszerű,”⁶³⁸ még a könyvkötő által összefűzött, ismeretlen eredetű kéziratlapok egymásutánja sem, amelyek a *Stádiumok az élet útján* címen álltak össze egyetlen kötetté.

Istennek kedvére van az inkognitó – írta Kierkegaard naplójába⁶³⁹ –, de ha nem nyert volna is transzcendens megerősítést, feltehetően akkor sem komponálta volna életművét másként. Részben azért, mert nem csak életéhez, de műveihez is „költői kapcsolat” fűzte, másrészt pedig költőt éppen az autoritás hiánya teremtett belőle.⁶⁴⁰ Áttekintve korábbi működését, pályája egy szakaszán arra kérte a „jó embereket,” akik érdeklődést mutatnak iránta, hogy „semmit ne tekintsenek az ő művének, ami nem viseli saját nevét.”⁶⁴¹ Hiszen az alkotások létrejötte „egy költőn keresztül történik, aki azt mondja: ez nem én vagyok.”⁶⁴² Vagyis művei létrehozásával teremtett distanciát önmagától, éppen azáltal a költő által, aki egyfelől záloga volt ennek a távolságnak, és akinek identitása „lényegileg” az övé lehetett, de aki költőnek sem tekinthető maradéktalanul, ha egyszer „szereti azt, ami megsebzí: az eszméket.”⁶⁴³ Mert hogy líra és teória nem illeszkedik egymáshoz harmonikusan, innen a sebek. Így lett az egész kapcsolatrendszer, ami az életmű „kolosszális szerkezete” és ennek létrehozója között kialakult, dialektikus⁶⁴⁴ – a mélyére tekintve pedig ennél is rétegzettebb, komplexebb és összetettebb, amit talán azzal a metaforával lehet meghatározni, amit nem műveiről, hanem saját sorsáról írt egy helyen Kierkegaard, hogy ő „egész személyes létezésével gesztikulál.”⁶⁴⁵

Kierkegaard saját egzisztenciájával formálta meg ezeket a gesztusokat, ami természetesen az álnevesség jelentését is kibővítette, túl a műveken, éppen a publikus szerepvállalás, a nyilvánosan zajló játék, az alakoskodás értelmével. Mindez kimondatlan közmegegyezés nyomán bontakozott ki ebben az időben Dániában, míg maga a „pszeudonimitás” nem csak Koppenhágában volt divatos – Fenger

⁶³⁶ Ez az álneves Johannes Climacus: *De omnibus dubitandum est* műfaja.

⁶³⁷ Ez a *Félelem és reszketés* egy szakaszának rendkívül összetett jelentésű címe.

⁶³⁸ Lásd: Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., 23. „The pseudonymity or polinimity (...) has not had an accidental basis (...) but an essential basis in the production itself.”

⁶³⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., p. 430.

⁶⁴⁰ Lásd a függelékét: Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, op. cit., p. 222. Továbbá a *Vagy – vagy* angol kiadásának függelékét: Kierkegaard, *Either – Or*, II. p. 458.

⁶⁴¹ Lásd a „Nyilvános gyónást” 1842-ből, in: Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit., p. 5.

⁶⁴² Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. XVIII.

⁶⁴³ Ibid., p. XIX.

⁶⁴⁴ Lásd a függelékét: Kierkegaard, *Either – Or*, II. pp. 438-440.

⁶⁴⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit. p. 322.

szerint egyenesen kultusza alakult ki⁶⁴⁶ – de komoly irodalmi hagyományra tekinthetett vissza, amit a német romantika felélesztett és újraértelmezett. Mások mellett Novalis vagy éppen a *Lucinde* szerzője, Friedrich Schlegel élt ezzel a lehetőséggel,⁶⁴⁷ és Schleiermachernek a *Lucinde*-ről szóló reflexiói kapcsán írta naplójába fiatal Kierkegaard, hogy ennek során „számos személyiséget konstruál, és ezeken keresztül tekint át a művön, de ezzel áttekinti az ő individualitásukat is.” Majd hozzátette: ezek tehát „különbféle személyiségek, amelyek megjelenítik az eltérő nézőpontokat”⁶⁴⁸ – ami az ő alkotói stratégiájának kialakítása szempontjából is meghatározó volt. A tradicionális mintákat további invenciókkal egészítette ki: a „talált kéziratba” illesztett, változatos műfajú szövegektől kezdődően a fikción belüli fikción keresztül⁶⁴⁹ a teológiailag képzetlen – héberül sem tudó – vallásbölcseleti értekezőn át a filozófiához nem értő gondolkodót felvillantva⁶⁵⁰ az egyházatya megidézéséig, aki egyenesen Søren Kierkegaard műveit elemzi;⁶⁵¹ a sor folytatható. És mindebből jól látható, ahogy fikció és valóság felcserélődik, és végül az álnév jelöli ki alkotója helyét a kortárs dán irodalomban – konkrétan, és történeti értelemben egyaránt.

Az életmű analitikus olvasói koherencia-problémákra utaltak, amelyek azonban inkább filológiailag értelmezhetők, a korszakban a szerzői pozíció megrendülése nyomán;⁶⁵² ugyanakkor a közvetett kommunikáció létrejötte szempontjából döntő fordulatot jelentett, hogy ekkor és ezzel született meg „a filozófiai irodalom új formája”, amelyben döntő szerepe volt az argumentációnak és a fikciónak is. A fiktív szerzők köteteinek borítóján Kierkegaard neve úgy szerepelt, mint szerkesztő vagy kiadó, aki nincs feltétlenül tisztában a közreadott kéziratok eredetével, az alkotófolyamatban nem vett részt, de adott esetben felelősségre vonható. Egyszersmind a joginál súlyosabb felelősség gátolja meg abban, hogy lemondjon erről a polifonikus, polemikus, dialogikus, sőt: polilógikus⁶⁵³ plaszticitásról, erről az egész szellemi „performanszról.”

És talán ezért volt a kortársak számára nehezen feldolgozható Kierkegaard viszonya az általa teremtett alakokhoz, s ezért is kísérte művei befogadását nem egyszer értetlenség vagy félreértés – amelyek közül többet ő maga idézett elő. Peder Ludvig Møller már 1846-ban a *Gaea* című folyóiratban erőteljesen bírálta ezt az – akkor még csak alakulóban lévő – szerzői stratégiát, és a sokféle hangot,

⁶⁴⁶ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., p. 4.

⁶⁴⁷ Westfall, *The Kierkegaardian Author*, op. cit., p. 12.

⁶⁴⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit. pp. 95-96. és p. 517.

⁶⁴⁹ A *Vagy – vagy* kéziratát találta meg Victor Eremita, benne naplóval, előadással, aforizmákkal és levéllel, mégpedig két szerzőtől származó szövegekkel (amelyekbe mások írásait is beillesztették létrehozói).

⁶⁵⁰ A *Félelem és reszketés* szerzője, Johannes de silentio nem tud héberül, Nicolaus Notabene, az *Előszavak* írója nem ért a filozófiához.

⁶⁵¹ Johannes Climacus a patrisztika egyik jelentős képviselője volt. Az álnévként használt Johannes elemezte Kierkegaard műveit. Erről bővebben: Westfall, *The Kierkegaardian Author*, op. cit., p. 8.

⁶⁵² Ibid., p. 12.

⁶⁵³ A Jacques Derrida által is használt terminusról Lásd: Marcin Leviński és Mark Aakhus, „Embracing Polylogue”, in: *Argumentation in Complex Communication*, Cambridge: University Press, 2023. pp. 89-116.

szituációt és a polemikus tónust, aminek nyomán a szereplőket laboratóriumban végzett kísérletek alanyainak látta, ha nem egyenesen pókhálóbba csavart, megkínzott áldozatoknak.⁶⁵⁴

Hogy senki nem látta át az álnév használatának mélyebb és egyetemesebb értelmét, voltaképpen lényegét, azt Kierkegaard nem kis keserűséggel jegyezte fel naplójába, pályája késői szakaszában. „Általában az álnév egyszerűen egy szerző” – kezdte fejtegetését. – „De az én álnevem költői jellegű személyiség volt. És ez zavart keltett a polémiák során.”⁶⁵⁵ Hiszen minden megszólalásnak összhangban kellett lennie a megköltött személyiséggel,⁶⁵⁶ mert így „lélektanilag” meghatározottan jöhetnek létre a különbségek közöttük, de nem erkölcsileg, hiszen megköltött mivoltukban nem kell különbséget tenniük a jó és rossz között. És ennek megfelelően viselkedésükben sem kell korlátozniuk magukat: lehetnek arrogánsak, kétségbeesettek, szeszélyesek, szenvedők, csábíthatnak és fontolgathatnak öngyilkosságot – bármilyenek lehetnek, amit a lélektani konzisztencia megkövetel.⁶⁵⁷

Mindennek fényében különösen szembeötlő, hogy az álneves írások és a saját néven publikáltak szimultán születtek és formálódtak, akár ugyanazon a napon vagy a következőn vetette papírra Kierkegaard a legkülönbélebb szövegeket, amelyekben sokszor azonos kérdéskörök mutatkoztak meg, más- és másféle megközelítésben, eltérő vagy akár ellentétes konklúziókkal.⁶⁵⁸ A *Három keresztény beszéd* írása során például Péter árulása, a kánaáni asszony sorsa, Anna próféta mellett – akik valamennyien ennek a „beszédnek” szereplői voltak –, szó lett volna a bűnösség kérdéséről, de a halállal való szembenézéssel is, mindezek azonban szinte túlcsoordultak a „beszéd” keretein, és átszivárogtak az álneves opusba. Ezek a kérdéskörök tehát éppolyan rejtett utat követtek az életműben, „mint a Guadalquivir folyó,” aminek sodrása, felszínre törése és eltűnése ellenére egyenletes és egyirányú maradt. Később pedig, amikor a saját neve alatt publikált írások nyomán kívánt ismét álneveihez nyúlni Kierkegaard, éppen azzal érvelt a jegyzetekben ennek elutasítása mellett, hogy „ne legyen semmi szó rólam a teljes szerzőség kapcsán, mert egy ilyen szó mindent megváltoztatna és hamisan reprezentálna engem.”⁶⁵⁹

Hogy ez a dilemma Kierkegaard egész írói pályájának egyik legfontosabbika volt, amelyre minduntalan visszatért, azt pontosan jelzi egyebek mellett a „Magamról” című fejezetek időről időre történő

⁶⁵⁴ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Fear and Trembling*, op. cit., p. XXVII. és *The Concept of Irony*, op. cit., p. VIII.

⁶⁵⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 29.

⁶⁵⁶ Lásd a függelék: Kierkegaard, *For Self-Examination*, op. cit., p. 240. „Az álneves szerzők megköltött személyiségek, poétikusan jelenvalóak, így minden, amit mondanak, megköltött individualitásukat jellemzi.”

⁶⁵⁷ Erről bővebben a történeti bevezetésben: Kierkegaard, *Fear and Trembling*, op. cit., p. X. „[Az álnevek] költőileg hagyják figyelmen kívül a rosszat és jót, a bűnbánatot és a bujaságot, kétségbeesést és arroganciát, szenvedést és szeszélyt stb., amelyeknek legfeljebb lélektani egysége lehet, de aminek senki nem mer engedni a jelenvalóság erkölcsi határai között.”

⁶⁵⁸ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Three Discourses on Imagined Occasions*, op. cit., p. VII.

⁶⁵⁹ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Practice in Christianity*, op. cit., p. 284.

felbukkanása a naplókban és az iratokban – mintha folyamatosan fel kellene vetnie az ön-meghatározás kérdését, mert nem tud rá megnyugtató feleletet adni. Mintha ugyanaz a törvényszerűség érvényesülne itt is, amelyet pontosan látott korábban: hogy az ember előrefelé éli az életét, de visszafelé értheti csak meg.⁶⁶⁰ És ez alkotói életére is igaz lett.

Kierkegaard több alkalommal is úgy fogalmazott, hogy a maiuetikus módszer miatt volt szüksége az álnevek alkalmazására,⁶⁶¹ vagyis ez segítette világra olvasóban a felismeréseket – mégpedig közvetett módon. És így hozta létre azokat a személyiségeket, amelyek megfelelő autoritás birtokában be tudtak lépni „az élet aktuális feltételei közé.”⁶⁶² Mert mindvégig érezte azt az ontológiai különbséget, ami a költői jelenvalóságot elválasztotta a tényszerű jelenvalóságtól, ez azonban ugyancsak a költői realitás tartományába került, és így emlékezés vagy felidézés alkalmá lehetett. Szókratész a legjobb példája annak, hogy egy valóságosan létező ember drámaköltő tárgyává válva lesz az emlékezés alakjává, tehát történelemmé; s ekként ugyanaz a személyiség más és másféle ontológiai státusszal rendelkezhet. Vagy Shakespeare Júliájának példájával élve: az egykor élt lány veronai jelenvalósága mellett létezett Shakespeare – Júliát életre keltő – jelenkorának valódi ideje, ám mindezek csakis a nézőközönség aktuális befogadása pillanatában nyernek érvényességet.⁶⁶³

A *Halálos betegség* előszavában a szerző magasabb rendű és alacsonyabb rendű álnevességről szolt, attól függően, hogy a fiktív szerzők a vallás vagy az esztétika szférájában kapnak hangot.⁶⁶⁴ Efféle szerepjátéka szerzői tevékenységének meghatározó részét fogta át, a pseudonimitás életének és életművének lényegi összetevőjévé vált, mint ezt Kierkegaard maga is érzékelte és megfogalmazta; hangsúlyozva, hogy az álnevek megjelenése mindig szükségszerű volt.⁶⁶⁵ Hogy ez a „szerzői performansz”⁶⁶⁶ összeforrott egész alkatával és működésével, az egyben azt is jelentette, hogy megerősítette a befogadók aktivitását, akik szembekerültek a személyekként megformált nézőpontokkal. Mindez tovább finomította az értelmezői érzékenységet is, mert a felvetett kérdések a pusztá gondolati konstrukciónál átfogóbban mutatkoztak meg, mintegy „személyre szabottan.” Ez nem csak a szakirodalom fontos megállapítása, de feltehetően Kierkegaard hatásának, gondolatai érvényességének egyik döntő elemévé vált, ami ismét csak a színház irányából az életműre vetett tekintet jogosultságára utal.

⁶⁶⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 133.

⁶⁶¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 401.

⁶⁶² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 133.

⁶⁶³ Westfall, *The Kierkegaardian Author*, op. cit., p. 5.

⁶⁶⁴ Kierkegaard, *The Sickness Unto Death*, op. cit., p. XXI.

⁶⁶⁵ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, I. op. cit., p. 625.

⁶⁶⁶ Westfall, *The Kierkegaardian Author*, op. cit., p. 260. Lásd: „authorial performance”.

5. Szerzői szereposztás

Mű és alkotó távolsága már Kierkegaard pályája elején megmutatkozott, és első publikált könyve, az *Egy még élő ember írásaiból* című kötet címlapján is az volt olvasható, hogy azt „akarata ellenére közreadta” S. Kierkegaard.⁶⁶⁷ Az előszóban pedig az alter ego és alter idem kérdése merült fel, vagyis a személyiség mélyén rejlő másik én, illetve a hasonmás – mindkettő döntő jelentőségűvé vált az írói pálya alakulásában, miként a szerzőknek szánt szerepek kiosztásában is. Saját pozícióját színházi példával illusztrálta Kierkegaard: ha Holberg írhatott egy lélekről két testben, akkor miért ne lehetne az ő esete fordított: „két lélek egy testben”?⁶⁶⁸ Végül nem két lélek osztozott egy testen, hanem tizenegy, legalábbis ennyi szerzői álnevet tart nyilván a filológiai kutatás,⁶⁶⁹ saját neve lehetne a tizenkettedik, amellyel egyébként pályáját is kezdte és végezte. Szembeötlő azonban, hogy a vallásos művek mellett könyvrecenziói egy részét is saját neve alatt adta ki,⁶⁷⁰ míg például színikritikáit már beszélő nevei jegyzik, legyen szó a *Don Giovanni* előadásáról, Scribe darabjáról vagy Fru Heibergről. Mintha a színházról szólva maga is szerepet játszana, és ennek fontosságára utalt, hogy jelentős műveit is hasonló álarcok mögül fogalmazta meg. A tucatnyi szerző „szereposztásában” pedig éppen a gondolkodás sajátos „hermafroditizmusa,” az alakváltozatok pazar gazdagsága, az önálló életre kelő aspektusok tobzódása mutatkozott meg, voltaképpen annak élvezete, hogy a lehető legkomolyabb dolgokkal játszhatott, mégpedig a maga által teremtett játszótársakkal együtt.

Természetesen a játék szigorú keretek között zajlott, amelyet egyfelől az egyedi individuum határozott meg – „álneveim gyakran mondják, hogy ’én,’”⁶⁷¹ jegyezte fel naplójába –, másfelől pedig érzékelhető volt számára mindebben valamiféle transzcendens autoritás. A *Vagy – vagy* sokszor frivol kollázsát, belső kommunikációs terének esztétikai gazdagságát⁶⁷² a Győztes Remete szerkesztőként jegyezte, az életmű későbbi szakaszában megjelent a Hallgató Barát, de a többi név latin hangzása is a középkor „lingua francá”-ját idézte, ami az egyház és a tudomány anyanyelve volt. És ezek a nevek hangulatukban nem változtak az életmű során, azokban az esetekben sem, amikor maga a mű a legváltozatosabb forrásokból bukkant fel, vagy kalandos úton került a kiadóhoz: akár egy használt szekreter titkos fiókja őrizte az iratot, mint a *Vagy – vagy* esetében, akár a sorőri tóból kihalászott

⁶⁶⁷ Kierkegaard, *Egy még élő ember írásaiból*, op. cit., p. 7.

⁶⁶⁸ Ibid., p. 9.

⁶⁶⁹ Elsebeth Jegstrup, „A Rose by Any Other Name”, in: Elsebeth Jegstrup szerk.: *The New Kierkegaard*, Bloomington: Indiana University Press, 2004. p. 109. Ez a szám csak a kötetek szerzőire vonatkozik, szereplőkre, társ-szerzőkre és tervezett írások hőseire nem.

⁶⁷⁰ Az Andersen regényéről, illetve Thomasine Gyldenbourg művéről szólót.

⁶⁷¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 65. és p. 483.

⁶⁷² A könyvben folyamatos belső dialógus is nyomon követhető „A” és „B” között, amit kiegészít a különféle műfajú szövegek kompozíciója.

rózsafa dobozból szedték elő – ahol még „egy komédia plakátjának darabja” is található volt⁶⁷³ –, s végül egy könyvkötő is összerakosgathatta a véletlenül birtokába került kéziratlapokat.

Az egyetlen valóságos személy, akinek a neve álnévként is felbukkant, Johannes Climacus, vagy Johannesz Klimakosz szerzetes, az Alexandriai Szent Katalin monostor apátja volt, aki megbízatása előtt és után remeteként élt egy barlangban, és ott írta főművét, a *Scala Paradisit*.⁶⁷⁴ Ebben a mennyországba vezető különleges útikönyvben a felfelé haladó harminc lépcső Krisztus életének harminc stádiumát idézte meg, utalva mintegy a mártíromság és az üdvözülés analóg tagolására, ami Kierkegaard számára is nyilvánvalóan meghatározó volt. Saját „Climacus”-a igen termékenynek és sokoldalúnak bizonyult, a *Lezáró tudománytalan utóirat* szerzőjeként például egy „Mímikus-patetikus-dialektikus kompilációt” jegyzett,⁶⁷⁵ ahol jelentős a „mímus” színházi terminusának újabb felbukkanása, annál is inkább, mert az előszóban visszatért a „Jobb egy kiadós akasztás, mint egy rossz házasság” Shakespeare-toposza, s ezt a szerző azzal egészítette ki, hogy ő bizony inkább lógva marad.⁶⁷⁶

Martijn Boven elemzése szerint Climacus voltaképpen egy jelmez, amellyel bensőségességét takarja el a szerző, lényegében egy egzisztenciális kategória, amelynek révén képes áthidalni az ellentmondást a külsőség relativitása és a bensőségesség abszolútuma között.⁶⁷⁷ Ebben akár valamiféle maietikus inkognitó is felfedezhető, ami Kierkegaard személyes kapcsolatait is áthatotta, és aminek nyomán Anti-Climacus inkognitója is létrejött. Ugyanakkor beszédes, hogy naplójában Hegelt is Climacus-hoz hasonlította Kierkegaard, akinek *Scala Paradisi*-je a koherens gondolkodás példája az ő számára,⁶⁷⁸ csak hogy „a gigászokkal ellentétben nem úgy ostromolja az eget, hogy hegyeket tesz egymásra, hanem szillogizmusaival lép oda.”⁶⁷⁹ Ami egyfelől azonosulásra utal Climacus-Hegellel, másfelől pedig teológiai következtetéseket sejtet a hegeli módszer alkalmazásában, vagyis akár szillogizmusokon keresztül is vezethet út felfelé, míg utalása megidézte a Zeus ellen támadó titánokat.⁶⁸⁰

A patrisztikus gondolkodó megjelenítése nyomán Mooney azt emeli ki, hogy nem a *mit* mond, hanem a *hogyan* mondja az igazán lényeges, összességében tehát az, ahogy Kierkegaard „drámai szerepét

⁶⁷³ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 167.

⁶⁷⁴ Ionnaes Climacus (579-649), ismert Scholasticus vagy Sinaites néven is, az egyik legjelentősebb egyházatya, apát, aszkéta és megbízatása előtt és után remete.

⁶⁷⁵ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 5.

⁶⁷⁶ Ibid., Vol. I. p. 5.

⁶⁷⁷ Martijn Boven, „Incognito”, in: *Kierkegaard's Concepts: Envy to Inognito*, Vol. 15. Tome III. op. cit., pp. 231-236.

⁶⁷⁸ Kierkegaard, *Johannes Climacus, or De Omnibus Dubitandum Est*, op. cit., p. 118.

⁶⁷⁹ Lasd a kötet függelékét, Ibid., p. 231. és Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 137. és p. 339.

⁶⁸⁰ Az ég ostromlása és a Paradicsom létráján történő megközelítése nyilvánvalóan alapvetően eltér egymástól, éppen a kettő együttes alkalmazása beszédes ezen a ponton. Az egyet ostromló titánok Zeust le akarták taszítani a trónról, Hegel szerepeltetése ebben a kontextusban egyszerre idézi meg az archaikus lázadókat, de a maga szillogisztikus logikája révén. Mindennek alkalmazásában pedig a sinai szerzetesre utal.

megformálja.”⁶⁸¹ És ez a szerep annál drámaibb, hogy a Climacus műveiben sorakozó ellentmondások feloldására – mint naplójegyzetei utalnak rá – „belső vitái nyomán kerül elő az Anti-Climacus álnév.”⁶⁸² Ami első hallásra ellentétet sejtet, de nem az. Ante-Climacusról van szó valójában, annak „anticipációjáról” (ante), vagyis ígéretéről, ami Climacusszal megjelenik, de aki nem csak előtte, de fölötte, rajta túl sejthető; mert hitében erősebb az egyházatyáról mintázott szerzőnél.⁶⁸³ És akinek alakja a reflektív kommunikáció példája volt, és a sokféle szerepjáték nyomán egészen odáig terjedt megbízatása, „hogy az embereket félrevezetve juttassa el őket az igazságig.”⁶⁸⁴ Ami paradoxonnak sem utolsó, ahogy kommunikációs technikának sem.

Volt még egy ugyancsak „valóságos” szereplő, akitől álnevet kölcsönzött Kierkegaard, s az idézőjel arra utal, hogy Frater Taciturnus, vagyis a csendes barát, a *Stádiumok az élet útján* szerzőjének eredete Majláth János magyar népmesegyűjteményében található.⁶⁸⁵ Legendája szerint a kereszténygyűlölő, pogány harcos el akarta lopni azt az aranykeresztet, ami az ország termékenységének és gazdagságának volt záloga, de megakadályozták benne, s isteni büntetésként ezt követően megnémult és megsüketült. Egy szerzetes találta meg és vitte magával a bolyongó süketnémát a kolostorba, ahol csatlakozott a barátokhoz, majd vezeklése nyomán visszanyerte beszédképességét (feltehetően hallását is), így elmondhatta történetét és felvételét kérte a rendbe.⁶⁸⁶ Az eredet egzotikuma és misztikuma, továbbá a gonoszság ellentétére változása a korszak rémdrámáinak is ismert toposza volt, akárcsak annak felismerése, ahogy a bűn elejét veszi a kommunikációnak – ami Kierkegaard személyes élménye is lehetett. Talán ezért, hogy a Hallgató Barát újabb teremtményt – szerzőt – hozott létre, akit Quidam-nak keresztelt el, és akinek „Akárki”-jében talán sejthető a középkori moralitások „Jedermann”-ja.

Másként teremtett szereplőt Kierkegaard Constantin Constantiusa *Az ismétlésben*, akinek történetében a bizalmas barát, a szerelmes fiatalember kelt életre,⁶⁸⁷ s akit hasonlóképpen irányított, mintegy „rendezett” Constantius szerepjátékká váló élete fordulópontján, ahogy Johannes tette ezt Cordeliával – olykor éppenséggel színpadi trükköket alkalmazva. Ilyen például a szerelmi történetbe belekomponált, és a szeretett lány féltékenységének felkeltése számára felbérelt lány lakása, amelyet azért választott Constantius, mert két bejárata van – ez pedig ismert színpadi trükk. Más műveiben

⁶⁸¹ Mooney, *On Søren Kierkegaard...* op. cit., p. 181.

⁶⁸² Ennek a folyamatát lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 374.

⁶⁸³ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *The Sickness Unto Death*, op. cit., XXII. és ugyanezt Kierkegaard, *Philosophical Fragments*, op. cit., p. IX-X.

⁶⁸⁴ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Eighteen Upbuilding Discourses*, op. cit., XI-XII.

⁶⁸⁵ Kierkegaard könyvtárában megvolt Majláth János népmesegyűjteménye, lásd: Johann Mailath, *Magyarische Sagen und Maerchen*, Brünn: Wroblewsky, 1825. in: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit., p. 82.

⁶⁸⁶ Lásd: Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 441.

⁶⁸⁷ A két álnév által teremtett szereplő analógiáiról lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 270.

pedig Kierkegaard mintegy felvonultatta emblematikussá váló, költött alakjait: a *Stádiumok*ban Victor Eremitára, Constantin Constantiusra és más szereplőire osztott új szerepeket, mégpedig bravúrosan komponált színházi térben, megidézve Platón *Lakomáját*. De azzal a nagyon lényeges különbséggel, hogy az ismételhetetlenség érdekében az erre felbérelt iparossegédek az esemény után elpusztították a „symposium” – szó szerint: együtt ivás – díszleteit. Az élmény maradjon ismételhetetlen, akárcsak a színházban.

Több álnév is visszatért az életműben, akár a *Vagy – vagy* „A”-ja, aki később megírja az egy *Futó megjegyzés Mozart Don Giovannija kapcsán* című elemzését, „B” pedig már 1835-ben jegyzett egy cikket a *Fædralendet*-ben,⁶⁸⁸ míg a *Vagy- vagy* általa írt második részének főszereplője, Wilhelm bíró a *Stádiumok az élet útján* című könyvben kapott további szerepet. Ennél beszédesebbek a színházi írások álnevei: Fru Heiberg Júlia-alakítását Inter et inter elemzi, utalva a közbevetettségre,⁶⁸⁹ míg a Phisterről írott esszé szerzője Procul – a távolságtartó és a megfelelő distanciával rendelkező értekező.

A szerepjátszás egyéb lehetőségeit felvillantó beszélő nevek sora hosszú: Nicolaus Notabene, az *Előszavak* szerzője ebből a szempontból éppolyan jelentős, mint az – ugyanide tervezett – Felix St. Vincent, a boldog győztes, vagy a ki nem adott *Adler*-könyvet jegyző Petrus Minor;⁶⁹⁰ a maguk latinos aurájával és ebből is következő, asszociációs holdudvarával. A latin „kicsi” (minor) felbukkant volna még Thomas, Vincentius, Ataraxius vezetéknévként is,⁶⁹¹ de csak a tervekben, végül egyikük sem kapott szerepet, de pontosan utaltak Kierkegaard találékonyságára a névadásban, illetve ennek fontosságára a kommunikáció egész folyamatában. És míg egyfelől igyekezett túllépni azon – a korban még általános – szokáson, hogy csak betűk vagy egyszerű betű-kombinációk azonosítsák a „névtelen” szerzőt, másfelől ezt ő maga is alkalmazta: H.H.,⁶⁹² továbbá „A” és „B” mellett egy karikatursztikusan hosszúra nyúló betűsorból álló szerzői identitást is tervezett: A.B.C.D.E.F. Godthaab vagy Rosenblad alakjában, ami egyszerre lehetett volna paródia és elégtétel.⁶⁹³ Végül pedig egy valóságos költőt is „nevére vett” Kierkegaard, mégpedig a Johan de cruce nevű spanyol misztikust és teológust, akivel Krisztus életét, illetve „portréját” rajzoltatta volna meg,⁶⁹⁴ de éppúgy nem osztott rá szerepet végül, ahogy Victorinus Constantinus de bona speranzára sem, pedig a 3. századbeli mártír az *Isméltés*

⁶⁸⁸ Lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 23.

⁶⁸⁹ Mindezek mellett egy kis „irodalmi misztifikációra” is utalt naplója szerint Kierkegaard, lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., p. 224. és p. 544.

⁶⁹⁰ Kierkegaard, *The Book on Adler*, op. cit., p. 1.

⁶⁹¹ Az idézett kötet függelékében sorolják fel a szerkesztők a további álneveket, Ibid., pp. 192-210.

⁶⁹² Két etikai-vallásos esszét jegyzett volna H.H., mégpedig egy „magányos emberi lény posztthumusz munkáját”, mint „költői kísérletet”, lásd: Kierkegaard, *Without Authority*, op. cit. p. 47. Itt egyébként a bűnös asszony, a főpap és az adóbehajtó maszkjait illesztette volna magára a szerző. Ibid., pp. 109-144.

⁶⁹³ Caspar Claudius Rosenhoff (1804-1869) újságíró lehetett a céltábla, aki kritikát írt a *Vagy – vagy*-ról.

⁶⁹⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit. p. 21. és p. 460.

további lehetőségéről értekezett volna – sorsában megismételhetetlenül, de „jóreménységében” feltehetően az ismételhetőségben való, fáradhatatlan bizakodással.

6. Indirekt kommunikáció

Maga a színház az egyik – és talán a legfőbb – intézménye a közvetett kommunikációnak, hiszen közvetlenül csak a színpadon kívül lehet megszólalni, minden egyéb közvetlenség szembeszegül magának a drámai műnemnek és színpadi megvalósításának a lényegével; még akkor is, ha alkalomadtán effélét is belekomponálnak az előadásba.⁶⁹⁵ Kierkegaard természetesen nem színházesztétaként, hanem a közvetett kommunikációt értelmezve alkalmazta a színházművészet megannyi fogását, konvencióját és eszközét. Fontos hozzátenni, hogy nem elsősorban a vizsgálni kívánt tárgy – a színház – határozta meg ezt az érdeklődést, hanem az érdeklődés iránya foglalta magába, egyebek mellett a színpadot. Továbbá az alkat szerepe volt még döntő: *Az ismétlés* egyik passzusában utalt Constantin Constantius, szinte vallomásosan a „szélre a hegyvidéken,” ami hol ezt, hol azt idézi fel a bolyongó számára; s az előtt az individuum előtt, aki saját lehetőségeiben tévedt el, úgy mutatkozik meg ez a világ, mint „hangzó árnyék.”⁶⁹⁶

Ezek a lehetőségek a bolyongás nyomán, a hang, a látvány kifejezésével a közlés alkalmává váltak, egyszersmind ezek sokféleségére utaltak. A naplók, papírok, levelek és feljegyzések tanúsága szerint Kierkegaard folyamatosan érzékelte és egyben „problematizálta” saját maga számára a közlés lehetőségeit, s kereste a legadekvátabb kifejezésformát, így építő beszéd, eszmefuttatás, persziflázs, esszé, novella, párbeszéd és még megannyi műfaj torlódott össze olykor egyetlen kérdéskör vizsgálata kapcsán, és a választás ezek között nem csak azért volt nehéz, mert véglegesnek tűnt, és az adott műfaj konvenciórendszerébe bele kellett férnie mindannak, amit ki akart fejezni, de azért is, mert mindeközben Kierkegaard „performativitásra” törekedett, vagyis nem csak a szöveggel, de magával az írás gesztusával is kommunikálni kívánt. Olyan „szövegtér” jött tehát létre a maga polidimenzionalitásában, amelynek megteremtése nem igényelt kevesebb leleményt, mint magának a vizsgált kérdéskörnek a kifejtése.

A *Szeretet művein* dolgozva fogalmazódott meg Kierkegaard-ban – naplói tanúsága szerint –, hogy ne csak gondolkodjon, de előadás-sorozatot is tartson a kommunikáció dialektikájáról, mégpedig éppen tizenkettőt, vagyis nyilvánosan is kommunikáljon a kommunikációról. Ezek már nem „diskurzusok” lettek volna, hanem előre átgondolt eszmefuttatások; majd mégis az előbbi, a „beszéd” mellett

⁶⁹⁵ Erre elsősorban a posztdramatikus színházban van esély, lásd: Hans-Thies Lehmann, *A posztdramatikus színház*, ford.: Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Budapest: Balassi, 2010.

⁶⁹⁶ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 27.

döntött,⁶⁹⁷ ami feltehetően összefüggött az autoritást illető dilemmáival, s ezen belül azzal a különbségtétellel, amit később úgy jellemzett, hogy életműve egyik felét jobb kezével adta, a másikat a ballal.⁶⁹⁸ Az előadások vázlatai fennmaradtak, tehát az elhatározást konkrét tervezés követte, de semmi több, így azt sem lehet tudni, hogy kiknek, milyen alkalomból vagy miféle keretben tartotta volna meg tervezett előadásait.

A kommunikáció elméleti kérdéseit vizsgálva merült fel a jel problémája, amelyre a *Kereszténység iskolájában* Kierkegaard alaposabban kitért: „Mit értünk egy jelen?” – kérdezte. A jel „a második létező közvetlenségének tagadása, amelyik eltér az első létezőtől. (...) [A jel] olyan terminus, amelyik a reflexión alapul.”⁶⁹⁹ Márpedig a reflexió is közvetett, és a közvetettség pályája elejétől foglalkoztatta Kierkegaard-t, így az összegzésnek is tekinthető *Szerzőségemről* című művében a reflexió úgy jelent meg, mint ami „elcsal az igazsághoz.”⁷⁰⁰ Ennek archetípusa a szókratészi csábítás, egyik leghatásosabb formája pedig a maieutika, ami – tette hozzá az életmű áttekintése során – „minden álneves írásmat jellemezte.”⁷⁰¹ Mintha ezzel „negatív módon segítene,” hiszen a közvetlen közlés, az afirmáció „pozitivitása” nem csak megkíméli a megszólítottat a kérdés végiggondolásától, de egyben a közlő autoritását is feltételezi. Ami egyszerre elengedhetetlen feltétel, és – a kommunikációval való viaskodás tanúsága szerint – az önálló gondolkodás, ráismerés, a voltaképpeni tudás akadályává is válhat.

A közlésnek ebben a különleges konstrukciójában Kierkegaard – álneve maszkjában – egy fontos pillanatban úgy határozta meg saját helyét, mint a sűgőét a színházban. A *Lezáró tudománytalan utóiratban* a francia „souffleur” kifejezést alkalmazta, aminek szóválasztását indokolhatta, hogy ez egyben lehelést is jelent, ami nem csak az élet alapfunkciója, de akár életet adhat az élettelennek, és ami visszautal a teremtés egyik legfontosabb epizódjára, Ádám lelkének isteni eredetére. Ugyanakkor mindezt azzal folytatta, hogy „Személyesen vagy személytelenül harmadik személy vagyok, a sűgő, aki megköltötte a szerzőket,” ami pedig a „souffleur”-t ruházza fel teremtményi funkcióval. Annál is inkább, mert ezt követően életre kelnek a szereplők, és minden további már az ő művük, szövegüktől kezdve névválasztásukon át valamennyi verbális vagy gesztus-szerű megnyilatkozásukig.⁷⁰² És egyenesen azért „könyörög” Kierkegaard, hogy ha ezeket az írásokat idézik, akkor a szerzőkre utaljanak, ne őrá, hiszen egyetlen szó sem származik őtől.⁷⁰³ Mindezek miatt felelősséget sem vállalhat ezeknek az „individualitásoknak” a cselekedeteiért, szavaiért vagy hangulataiért, akiket – a költőiség kedvéért – a

⁶⁹⁷ Lásd a történeti bevezetést, Kierkegaard, *Works of Love*, op. cit., pp. IX-X.

⁶⁹⁸ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Eighteen Upbuilding Discourses*, op. cit. p. X.

⁶⁹⁹ Kierkegaard, *Practice in Christianity*, op. cit., p. 124.

⁷⁰⁰ Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 7.

⁷⁰¹ Ibid., p. 7.

⁷⁰² Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. pp. 625-626.

⁷⁰³ Ibid., p. 627.

legellentétesebb lélektani attribútumokkal ruházott fel, így például azzal, hogy ne tegyenek különbséget jó és rossz, életöröm és kétségbeesés, önhittség és alázat között. És ne is várjon el az olvasó ezektől a teremtményektől konzisztens pszichológiai törvényszerűségeket, hiszen eredetükkel ilyesmi nem fér össze.⁷⁰⁴

Így hát ezek a szereplők jöttek létre és kerestek alakot a maguk számára a naplókban és jegyzetekben, kimeríthetetlen és inkohereus gazdagságban, bármiféle koherenciáról ugyanis csak a folyamatos szerepjátszás kapcsán beszélhetünk. És ezzel határozta meg – ismét csak közvetett módon – Kierkegaard a narratológiai különbségeket a szerző, elbeszélő, szereplő és a szereplő elbeszélése között, és nem csak feltárta, de meg is jelenítette mindezt, nemegyszer azoknak a történeteknek a segítségével, amelyek magában a műben, a kézirat keletkezésétől annak megjelenéséig gazdagították a szöveget további jelentésrétegekkel. És ez is annak a sajátosságnak volt része, amit „filozófiai színházként” határozott meg Bartholomew Ryan, és ami nem csak Kierkegaard műveit jellemezte, de amivé voltaképpen az egész élete változott: „szövegeket publikálva, amelyek olykor határozott színpadi utasításoknak tűnnek, a legkülönbébb színészek és sűgók számára.”⁷⁰⁵ Ekként konstruált műveiben pedig a perspektívák halmozódása, a hangok változatossága, továbbá a közjátékok beiktatása, a szövegbe való „belépések” (színpadi terminussal: „entrée”) és „távozások” (vagyis: „Abgang”) kompozíciója hozta létre ezt a filozófiai színházat. Mindez nemegyszer emblematikus alakok köré rendeződött – mint Mooney írta le ezt a jelenséget az „etika színházáról” szólva⁷⁰⁶ –, legyen szó Szókratészről, Fausról, Don Giovanniról vagy akár az úgynevezett privátdocensről. „Ez pedig lehetőséget ad számunkra, hogy ugyanúgy rezonáljunk az eszmékre, mint ahogyan színpadi alakokra rezonálunk”⁷⁰⁷ – tette hozzá, utalva arra a hatásmechanizmusra, ami a bölcséleti konvenciókén túlvezet, az etika és a pszichológia vidékén is túl, élményszerűvé változtatva a teoretikus dilemmákat. Ez természetesen a szerző és szöveg viszonyának alapvető változásával járt, affélével, amit az álnevek kapcsán fogalmazott meg a *Vagy – vagyban* „B” a megszólított „A”-nak: „Túlságosan járatos vagy abban a művészetben, hogy egészen általában tudjál beszélni bármiről, anélkül, hogy te magad közösséget vállalnál gondolataiddal.”⁷⁰⁸ Ami egyfelől ismét csak drámaköltői sajátosság – Shakespeare, mint utaltunk rá, feltehetően nem osztotta Macbeth nézeteit, de Otellóéit sem –, másfelől pedig volt még egy fontos összetevője ennek a distanciának: hogy igazából nem a koherens jelentés megragadása foglalkoztatta Kierkegaard-t (ebben az esetben a *De omnibus dubitandum est* Climacus-

⁷⁰⁴ Ibid., p. 625.

⁷⁰⁵ Ryan, „Kierkegaard’s Experimental Theater...”, op. cit., p. 84.

⁷⁰⁶ Mooney, *On Søren Kierkegaard...*, op. cit., p. 141.

⁷⁰⁷ Ibid., p. 179.

⁷⁰⁸ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit. p. 569.

át), hanem maga a gondolkodás folyamata.⁷⁰⁹ Mindenki maga vonja majd le következtetéseit, ha legördült a függöny.

A *Kereszténység iskolájában* Kierkegaard a közvetett kommunikáció művészi lehetőségére is utalt, amikor maga a kommunikátor szinte eltűnik a színről, senkivé válik, és ezzel megkettőződik a reflexió lehetősége,⁷¹⁰ mintha saját életre kelne a tükör. Később mindezt továbbgondolta, a számára olyan fontos humor egyidejű megjelenésével a komolyság mentén, mintegy „dialektikus csomóként”⁷¹¹ akasztva meg és egyben megerősítve a kommunikáció folyamatát. Ami a távolságteremtés igényével is magyarázható, vagyis azzal a szándékkal, hogy a mégoly jelentős morális dilemmákat is eltávolítva, mintegy szenvedélytelenül vehessük szemügyre. No és egyben gúnyt is űzött Kierkegaard a tudálékos értekezések száraz, humortalan, distanciátlan műfajából.

Ennek a távolságteremtő leírásnak és a közvetett ítélkezésnek volt másik zsenije az ugyancsak indirekten kommunikáló Hans Christian Andersen. Bukhdahl szerint a meseíró híres allegóriái hasonlóképpen teremtettek distanciát korától és annak szellemi atmoszférájától, és gúnyolta ki ezekkel Heibergéket, és a dán aranykor egész panoptikumát.⁷¹² És közben ugyanúgy maradt magányos, megértetlen és kétségbeesett, mint Kierkegaard.⁷¹³

És volt még egy meghatározó mozzanata a közvetett kommunikációnak, ami paradox módon éppen a kommunikáció hiányával emelte ki annak jelentését, ez pedig a Kierkegaard számára oly fontos csend. Színházban, zenében a csend szerepe alapvető, hiszen ez a tagolás, a komponálás, a lehetséges reflexió terének meghatározó eleme, amelynek helye és szerepe rendkívüli körültekintéssel formálható meg minden előadásban. Kierkegaard ezt átemelte a bölcseletbe, közvetett kommunikációjának egyik legfontosabb részeként. Túl azon, hogy Johannes de silentio és Frater Taciturnus nevükben hordozták a csendet, az elhallgatást, Kierkegaard egyik legfontosabb beszédében a mező liliomairól és az ég madarairól szólva ezt a hallgatást egyenesen művészetnek nevezte: „tanuljunk tőlük csendet, vagy annyit legalább, hogy elcsendesedjünk. (...) a hallgatás képessége művészi.”⁷¹⁴ És itt a művészet ismét csak a filozófiai, illetve teológiai gondolatmenet megérzékítésére szolgált, hasonlóképpen ahhoz, ahogy Johannes de silentio megrajzolta Ábrahám hallgatását Morija felé menet, mint ami magasabb szinten kommunikál, mintha dialógust folytatna Izsákkal. És nem

⁷⁰⁹ Kierkegaard, *Johannes Climacus or De Omnibus Dubitandum Est*, op. cit., p. 123.

⁷¹⁰ Kierkegaard, *Practrice in Christianity*, op. cit., p. 133.

⁷¹¹ Ibid., p. 133.

⁷¹² Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 87.

⁷¹³ Míg magának a narráció megváltozásának és közvetetté válásának a folyamatában Kierkegaard nem volt magányos, a tradíció egyik legfontosabb alakja a számára is oly fontos Jean Paul volt, a maga valós és fiktív szerzőivel, a narráció helyett a narrátorra irányított figyelemmel. Lásd erről bővebben: Markus Kleinert: „Jean Paul: Apparent and Hidden Relations Between Kierkegaard and Jean Paul”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, Burlington: Ashgate, 2008. p. 156.

⁷¹⁴ Kierkegaard, *Without Authority*, op. cit., p. 10.

kevésbé jelentésteli mindaz, amiről Frater Taciturnus hallgat, és amit ezzel a csenddel sejtet, mert kifejezése előtt megtorpan; miként a gyónás alkalmából írott „diskurzusban” szereplő elnémulás is beszédes.⁷¹⁵ Mindezek a kérdések – egyebek mellett – a *Stádiumok az élet útján* áttekintésének kompozíciójában is visszatérnek,⁷¹⁶ mert a csend, a hallgatás is kommunikáció, annak határhelyzete és olykor fonákja, mert utal mindarra, ami túl van a szavakon.⁷¹⁷

7. Közvetlen kommunikáció

Minthogy a közvetlen kommunikáció „színházatlan”, így aligha véletlen, hogy azok a művek, amelyek ebben a szellemben születtek, nélkülözik, vagy legalábbis alig tartalmaznak színházi és drámai utalásokat, amelyek pedig Kierkegaard „bal kezéből” származó műveiben szinte referencia-rendszerré álltak össze. Ugyanakkor szem előtt kell tartani – mint Kierkegaard írta egy helyen „kolosszális” életművének „dialektikus körvonaláról”⁷¹⁸ – azt, ami a kommunikáció egészének keretét jelentette. A vízvázlatzó ebben is a jobb és balkéz között volt, vagyis a vallomásos, illetve bölcséleti, lélektani vagy esztétikai szándékkal írott művek között, ugyanakkor a közvetett és közvetlen kommunikáció – mint tárgy, vagy dilemma – akkor is megjelent, amikor ő maga egyenesen szólította meg olvasóit.

A *Kereszténység iskolája* szerint – Anti-Climacus szavaival – maga Krisztus is közvetetetten kommunikált, mind tevékenysége egészével, mind pedig akkor, amikor Keresztelő Szent Jánosnak felelt,⁷¹⁹ így tehát az emberek becsapják magukat, amikor a kereszténység tanítását közvetlen kommunikációnak tekintik, „még direktbbnek, mint egy professzor mélyértelmű diktálását.”⁷²⁰ Ennek oka egyesegyedül annyi, és ez határozta meg szerinte a „modern zavarodottságot” is, hogy magát a legfőbb kommunikátort hagyták ki a kereszténységből. Krisztus el lett felejtve – írta Kierkegaard –, csak tanításai maradtak meg, ezzel pedig magát a vallást dobták ki az ablakon.⁷²¹ De ha egyszer az a Tanár, aki elválaszthatatlan tanításától, sőt: lényegibb annál, mint amit tanít „maga is paradoxon, akkor minden közvetlen kommunikáció lehetetlen.”⁷²² És míg egyfelől itt már megmutatkozik Kierkegaard erősödő indulata a létező kereszténységgel szemben, addig az a döntő kritérium jelenik meg, hogy maga az akció, a tett, a cselekvés kommunikál elsősorban, nem a szavak. Az előbbi nyilvánvalóan „felülírja” az utóbbit, akárcsak a színházban. Mindennek nyomán – a *Szerzőségemről* gondolatmenete

⁷¹⁵ Kierkegaard, *Three Discourses on Imagined Occasions*, op. cit., pp. 7-39.

⁷¹⁶ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. XI.

⁷¹⁷ Ennek filozófiai hatásáról bővebben: Ginia Schönbaumsfeld, *A Confusion of the Spheres: Kierkegaard and Wittgenstein on Philosophy and Religion*, Oxford: University Press, 2007.

⁷¹⁸ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., II. p. 138.

⁷¹⁹ Kierkegaard, *Practice in Christianity*, op. cit., p. 94.

⁷²⁰ Ibid., p. 123.

⁷²¹ Ibid., p. 127.

⁷²² Ibid., p. 123.

szerint – a kereszténység voltaképpen „egzisztencia-kommunikáció,”⁷²³ több annál is, mint amikor valaki az életével kommunikál. Így tehát nem lehet értéksorrendet felállítani közvetlen és közvetett kommunikáció között, hiszen maga a vallás lényege sem közvetlenül tárul fel. Hasonló a helyzet a reflexióval, ami előbb a vallás természetes ellenségének tűnt, de az a fajta, egyszerűséggel felvértezett reflexió, amit saját, alázatos attitűdjének, továbbá evidenciákon és paradoxonokon mozgó logikájának tulajdonított Kierkegaard, szembeszegült az őszinte hittől távol eső, azon spekuláló, vagy egyenesen azt megkérdőjelező reflexióval.⁷²⁴

Ennek a gondolatmenetnek a jegyében születtek az *Épületes beszédek*, amelyeket „szatócs apjának” ajánlott Kierkegaard és címzettje az az „en enkelte” volt, akit Reginével lehetett azonosítani,⁷²⁵ míg a terminus jelentése általános, de ezen belül radikálisan újszerű volt. Itt már nem lehetett szó álnevről, hiszen a legszemélyesebb viszonyok invokációjával kezdődött a könyv, de dialektikáról azért szó lehetett: főként a választott kérdések kifejtésének módszerében, ami keletkezésükben szemlélhetők: a naplókban, jegyzetekben, papírokban, ahol mintegy „összeért” az álneves, költői opus és az „építő” (oppbygelige) életmű.⁷²⁶ Maga a „beszéd” (taler) Kierkegaard számára döntő jelentőségű retorikai alakzat volt, egyszerre banálisan semleges, köznap, bár olykor „szókratikus”, de egyben színházi, valamint egyházi jelentésével is megterhelt, ráadásul művei hangos felolvasását javasolta a szerző, „hogya a beszéd párbeszéddé változzék”.⁷²⁷ A „beszédek” témái kezdetben általánosabbak voltak, majd mindinkább konkrét eseményekhez kötődtek, mintegy dramaturgiai keretek között formálódtak meg: az esküvő, az áldozás vagy a temetés szituációjában; ekként tehát sorsfordító pillanatok reflexiói, illetve kommentárjai által szolgálhattak „épülésünkre.”⁷²⁸ Ezeket Kierkegaard később „elképzelt alkalmakra” írott szövegekkel egészítette ki, vagyis a szerepjáték folytatódott, de ezekben a művekben már nem a szerző, hanem a szöveg kapott „szerepet”. A beszédek mögött ugyanis szinte észrevétlen maradt maga a szerző, hiszen a beszélő nevek parádéja helyett itt csak „Magister Kierkegaard” szólt. Ennek is következménye lehetett, hogy a kiadott példányok alig fogytak, a kritikák, reflexiók száma összehasonlíthatatlanul gyéresebb volt, mint az álneves művek nyomán megjelenteké, így életművének ez a vonulata életében nagyjából visszhangtalan maradt;⁷²⁹ ennek ellenére Kierkegaard élete végéig folytatta nyilvános „beszédeinek” sorozatát.⁷³⁰ Kitartásának és „jobb kezéből” származó műveinek mégis jelentős hatása lett, bár csak évtizedekkel halála után: Martin Heidegger ihletésén túl

⁷²³ Kierkegaard, *The Point of View*, op. cit., p. 228.

⁷²⁴ Lásd a függelékét: Ibid., pp. 167.

⁷²⁵ Kierkegaard, *Építő beszédek*, op. cit., p. 17.

⁷²⁶ Olykor a művekben is „összeért”, hiszen a *Vagy – vagy* a jütlandi lelkipásztor prédikációjával zárul.

⁷²⁷ Lásd a bevezetést: Kierkegaard, *Eighteen Upbuilding Discourses*, op. cit., p. XXI.

⁷²⁸ Ibid., p. 467.

⁷²⁹ Lásd erről bővebben a beszédekhez írt bevezetést, Ibid., p. XXI.

⁷³⁰ Kierkegaard az élete végén az *Øjeblikket*-ben közzétette *Isten változatlanóságáról* szóló beszédét, lásd: Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 321.

a megújuló protestáns teológia is hagyományteremtőjére figyelt fel a beszédek író, dialektikusan komponáló Kierkegaard-ban.⁷³¹

Kierkegaard pontosan érzékelte ezt az ellentmondást, és *A gyávaságról* szóló beszédében reflektált rá: „Ő hagyjuk a színpadra, ami a színpadé” – írta nyilvánvalóan metaforikus értelemben – „és a szemfényvesztő hőse: a nagy szavakat, a bátor taglejtést és az ítéshöz tömeg tetszésnyilvánítását.”⁷³² Amelyek egyébként saját – álneves – műveit is meghatározták, és amelyek hatásának része volt mindaz, amit itt a „színpadra” kívánt hagyni. Később pedig, életműve áttekintésekor nyilvánvalóvá is tette, hogy az álneves műveket bizony erre a „színpadra” szánta, hiszen hatásukhoz hozzátartozott esztétikai kompozíciójuk: „a közvetett kommunikáció volt az én elemem” – fogalmazott.⁷³³ Ezért, hogy az életmű, mint írta: „maieutikusan kezdődött esztétikai művekkel, és az egész álneves produkció természeténél fogva maieutikus.”⁷³⁴ Ugyanakkor ezt csakis távolságtérítéssel tudta megoldani: „Így tehát az álneves könyvekben egyetlen szó sincs tőlem. Nincs véleményem sem róluk, legfeljebb, mint egy kívülállónak, nincs ismeretem értelmükről, legfeljebb, mint olvasónak, a legtávolabbi személyes felismeréssel sem rendelkezem, hiszen az egyszerűen lehetetlen egy duplán reflektált kommunikációban.”⁷³⁵ Ami ismét csak a kommunikáció kettős dialektikájára utalt, mintha a maszk alatt újabb maszkra bukkannánk. A *Kereszténység iskolája* írása során pedig már egyenesen „igaztalannak és félelmetesnek”⁷³⁶ érezte ezeknek az alakoknak bármiféle azonosítását övele, a *Lezáró tudománytalan utóiratban* pedig csak annyit vállalt belőlük, amennyit egy költő vallhat magáénak, aki megjelenít különféle szereplőket és szájukba adja saját életüket értelmező szavaikat.⁷³⁷ Hiszen ha bármiféle illúzió kerül szóba, „akkor a közvetlen kommunikáció nem helyénvaló,”⁷³⁸ márpedig az esztétikai szándékkal írott műveknek része az illúzió.

A végső feltárulkozást jelentő *Szerzőségemről* kiadását számos kétség előzte meg,⁷³⁹ amelyek a naplókban pontosan megjelentek, hiszen az életmű döntő részének áttekintését kellett „megkomponálnia” az ennek felépítésén eddig is rendkívül körültekintően fáradozó szerzőnek. Az alcím már egyenesen utalt a közvetlen kommunikációra, a „Jelentés a történelemnek” fordulat pedig azt sejtette, hogy közönségként nem a kortársakra számít, miközben természetesen hozzájuk szól.⁷⁴⁰

⁷³¹ Mások mellett Karl Barth tartozik a dialektikus teológia irányzatához, de Dietrich Bonhoeffer és a jezsuita Pierre Teilhard de Chardinre is hatott Kierkegaard.

⁷³² Kierkegaard, *Épületes beszédek*, op. cit., p. 317.

⁷³³ Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 230.

⁷³⁴ Lásd erről az előszót: *Eighteen Upbuilding Discourses*, op. cit., p. XXII.

⁷³⁵ Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 246.

⁷³⁶ Kierkegaard, *Practice in Christianity*, op. cit., p. 286.

⁷³⁷ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., II. p. 625.

⁷³⁸ Lásd erről az előszót: *Eighteen Upbuilding Discourses*, op. cit., p. XXIII.

⁷³⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 120.

⁷⁴⁰ Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 32.

Indoklasként arra a két évre tekintett vissza Kierkegaard, ami csakis vallásos művek létrehozásával telt, „az álnevek ideje lejárt, a vallásos szerző kiszabadította magát az esztéta álruhájából” – írta, mintegy letéve a jelmezt, annak meggyőződésével, hogy immár nincs semmi, ami „lerántsa” őt az esztétikum szférájába.⁷⁴¹ Ugyanakkor a számvetés során keletkezett jegyzetekből az is kiolvasható, hogy felmerült benne: működését is egy költő, Johannes de silentio szemszögéből tekintse át, így ismét csak sokáig bizonytalankodott a közvetlenség és közvetettség között „az egész dolog” kapcsán.⁷⁴² Ha megtartotta volna a közvetett kommunikációt, akkor lerombolta volna annak lehetőségét, hogy szerzőségét érvényesen mutassa be. Vagy mégsem? A dilemmát a mű sem döntötte el. Hiszen mindezekkel együtt fennmaradt az a „pillantás” is, amit a dán irodalomra vetett Kierkegaard, elhelyezve benne a *Vagy – vagyot*, Victor Eremita kiadásában, de szóba került Magister Kierkegaard felbukkanása az *Építő beszédek* szerzőjeként is.⁷⁴³ Később egy további kommunikációs csavarral újabb műbe kezdett: „Magister Kierkegaard munkája, mint szerző, ahogy a szerző látja. Egy költői kísérlet A-O-tól,” amelyben „dialektikusan törte meg az egész dialektikus struktúrát”, hogy költőileg elemezze, vagy hogy újra megköltse.⁷⁴⁴ Ami további lehetőségekkel gazdagította a szerzőség kérdésének meghatározását, illetve annak poétizálását, ezzel feltárását, illetve elrejtését – így egyben magyarázatát és cáfolatát mindannak, amit létrehozott. Mindezt egyszerre, szinte azonos szövegtérben, folyamatos szerepjátékban – éppen akkor, amikor azt játszotta, hogy kilép szerepeiből.

Ezért is indokolt Kierkegaard-t „meta-szerzőnek” nevezni, mint Bartholomew Ryan javasolta, hiszen egy olyan életművet hozott létre, melynek fontos vonása, hogy maga a szerzőség vált a szerző tárgyává. Kierkegaard „dramatikus filozófiája” – Ryan logikája szerint – gyakorlatba ültetése során performatív, s az „előadás” tere egy olyan „tükörterem,” amelyben „maszkok sorozata folyamatosan kimozdítja a meghatározott identitást az egyik területről a másikra.”⁷⁴⁵ A konkrét művekben is érvényesül ez a performativitás: Alastair Hannay például a *Filozófiai morzsákat* tekinti „ötfelvonásos darabnak”, vagy akár operának, amit komikusnak is vélhetünk, és amelyben még egy „intermezzo” is található a negyedik és ötödik felvonás között.⁷⁴⁶ Maga a szerző a *Halálos betegség* bevezetésének margóján „dialektikus algebráról” szólt, amely szerint művét „retorikusan kell strukturálni, néhány fő pontból kiindulva, amelyik mindegyike azután egy-egy beszéddé változik.” Ezután pedig költőien kell megformálni minden egyes beszélőt, vagyis a „retorikus algebra” itt a drámaköltészet felé mutat, ha

⁷⁴¹ Ibid., p. 32. Lásd még a történeti bevezetést: Ibid., p. X.

⁷⁴² Ibid., p. XIV.

⁷⁴³ Lásd: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., pp. 251-258.

⁷⁴⁴ Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 222.

⁷⁴⁵ Ryan, *Kierkegaard's Experimental Theater of the Self*, op. cit., pp. 89-90.

⁷⁴⁶ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 227.

ezek a képzeletbeli alakok kapnak szót és mondják el beszédeiket, tehát személyes pozíciójukból hangzik el mindaz, amiről a mű egészében szó van.⁷⁴⁷

Az életmű egyik legizgalmasabb vonása: sokszemszögűsége, s ezáltal drámaisága, személyessége és adandó alkalommal „performativitása” a kezdetektől reflexió tárgya volt, és nemegyszer, mint fogyatékoság, hiány, tökéletlenség jelent meg. De hogy Kierkegaard ezt mégsem „korrigálta”, az pontosan utal arra, hogy efféle (ön)kritikája is szerepjáték volt, hiszen már a pálya elején, a *Vagy – vagy* címének magyarázataként megfogalmazódott ez a bíráló: „Te magad semmi vagy, rejtélyes jelenség, akinek ez van a homlokára írva: vagy – vagy.” Amihez azonban mindjárt hozzátette: „ezek a szavak nem diszjunktív kötőszavak, mint ahogy a grammatikusok hiszik, ezek elválaszthatatlanul egybetartoznak.”⁷⁴⁸ Ezek a megjegyzések persze „B”-től származnak, a pedáns férjtől és szisztematikus töprengőtől, aki „A” gondolkodásmódját széttartónak és szeszélyesnek véli, de reméli, hogy „egyszer talán sikerül középpontot találnod excentrikus mozgásaid számára.” Illusztrációként pedig arra a bohócra utalt, „akinek tagjai olyan hajlékonyak, hogy benne az ember járásának és tartásának minden szükségszerűsége meg van szüntetve; ilyen vagy te szellemi értelemben.”⁷⁴⁹ Ami természetesen bóknak is tekinthető, vagyis „A” szellemi értelemben el tud szakadni anatómiai adottságaitól, sőt: akár a gravitációtól is; mert éppen itt kezdődik a tradíciókat átlépő, autonóm és szuverén gondolkodás.

De ugyanitt kezdődik a teremtettség realitása is, a maga törvényszerűségeivel – vagyis a színház világa. Ezért értelmezheti a *Vagy – vagy*-ot David Gouwens olyan műalkotásnak, amely „lényegében színházi.” Hiszen azzal, hogy „bemutatja a drámai alakok olyan kezelését, amely az esztétikai képzelőerő révén elszigeteli a realitástól”,⁷⁵⁰ ezzel voltaképpen kora gondolkodói konvencióitól különíti el, ekként pedig a valóság olyan percepciójától, amelynek átlépése éppen a valóság pontosabb megismeréséhez vezet. És azért a *Vagy – vagy*, mert annak egész konstrukciója másféle logikát követ, mint amit értekezések mindaddig alkalmaztak: monológ, párbeszéd, levél, napló, aforizma, vita szerepel benne, így a kommunikáció dinamikájának legkülönbözőbb variációi képezik le a gondolkodást, és ez is folyamatos reflexió alkalmává válik, így például belefér annak retorikai fordulata is a mű összegzése során, hogy a címzett „talán elfelejtette” azt a levelet, amit kapott. Ez pedig a jütlandi lelkipásztor prédikációja volna, ami azzal zárja le a kompozíciót, hogy „Istennel szemben soha nem lehet igazunk.”⁷⁵¹ És ennek felidézése nem feltétlenül a feledékenység orvoslására szolgál.

⁷⁴⁷ Lásd a bevezetést: Kierkegaard, *The Sickness Unto Death*, op. cit., p. XIV., és Bruce Kirmmse előszavát a mű újabb fordításához: „The Algebra of the Spirit”, in: Søren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death*, New York: Liveright Publishing Corporation, 2023. pp. VII-XXII.

⁷⁴⁸ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 768.

⁷⁴⁹ Ibid., p. 583.

⁷⁵⁰ David J. Gouwens, „Kierkegaard’s Either – Or, Part One: Patterns of Interpretation”, in: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 3. op. cit., p. 75.

⁷⁵¹ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., pp. 991-995.

De az efféle konklúzió is rengeteg töprengéssel, újrakezdéssel, megtorpanással és hangpróbálgatással formálódik meg, és maga a szerző éppen ezekben a hangokban van jelen.⁷⁵² Amelyek heterogenitása – polifóniája – éppolyan természetes vonása, mint szándékolt aránytévesztései: a *Lezáró tudománytalan utóirat* például jóval hosszabb, mint az a mű, amelyet lezár, majd egy utóiratot is csatol hozzá Johannes Climacus, a szerző. És bár S.K. jegyzi az *Első és utolsó magyarázatot*,⁷⁵³ azért ennek előzményeként olvasható a rengeteg vázlat, hangpróbálgatás, amelynek nyomán a saját monogramjával lép elő a valóságos alkotó. Aki azért még fogalmaz egy „Bejelentés” című rövidke nyilatkozatot, de ezt is kiegészítette volna a „Személyes állásfoglalás, jelmezben” című szöveggel,⁷⁵⁴ hogy ne maradjon kétség a szerepjáték felől. És ezek tervezése közben határolódik el a *Berlingske Tiedende* hasábjain saját, álneves műveitől maga Søren Kierkegaard.⁷⁵⁵

Ennek az alkotói attitűdnek egyik legpontosabb metaforája ugyancsak Kierkegaard-tól származik, amely szerint könyve olyan, mintha egy orvos műve lenne, ám ő maga, aki ezt nyilvánosságra hozza, nem az orvos, hanem a beteg.⁷⁵⁶ Ennek továbbkomponálása már szinte színházi jelenetet kívánt, amelyben egy gondolkodó, miután könyvet írt az isteni szeretetről, elmegy a lelkészhez mert nem múlik a gond, ami mindinkább hatalmába kerítette. A lelkész, aki nem ismeri őt személyesen, hiábavalóan próbálja eloszlatni kétségeit, így végül azt javasolja, hogy „ezután csak egy lehetőség maradt, van egy könyv az isteni szeretetről ettől és ettől. Olvasd el, tanulmányozd, és ha az sem segít, akkor senki sem tud segíteni.” Mire az idegen azt feleli: „Én magam vagyok annak a könyvnek a szerzője.”⁷⁵⁷ A függöny itt legördülhet, de a színpad azért a helyén marad, s ezt a paradoxont a naplóban úgy fogalmazta meg a kétségein túl kétségbeesését is megjelenítő Kierkegaard, hogy „a fejem olyan üres és halott, mint egy színpad, amikor a darab véget ért.”⁷⁵⁸ Ami ugyancsak segít lokalizálni a problémák legpontosabb megjelenítését, bár éppen a fonákjáról.

Megértetlenségét és egész beszédmódjának félreértését legpontosabban – és számára nyilván legfájdalmasabban – testvére, Peter Kierkegaard reakcióiból lehet követni, akihez egykor közeli kapcsolat fűzte Sørent, akivel ifjúkorában éjszakákba nyúlóan beszélgetett, de akitől az évek során egyre távolabb került, mind gondolkodásban, mind mentalitásban, mind lélemben. Az ígéretes karrier elé néző lelkész már 1849-ben írt öccse műveiről, mégpedig igen kritikusan, ami „fájdalmasan érintette” a megbírált testvért, mert Peter az álnevek által megfogalmazott nézeteket azonosította az

⁷⁵² Lásd az utószót: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., II. p. 527.

⁷⁵³ Ibid., p. 623.

⁷⁵⁴ Lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit., p. 178.

⁷⁵⁵ Ibid., pp. 153-155.

⁷⁵⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., 369.

⁷⁵⁷ Kierkegaard, *Christian Discourses*, op. cit., p. 198.

⁷⁵⁸ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Either- Or*, Vol. II. op. cit., p. 485.

övéivel, míg nem vette figyelembe a saját neve alatt kiadott, építő beszédeket.⁷⁵⁹ Kierkegaard életének utolsó évében Peter ennél is tovább ment, az egyházi konventen tartott előadásában „napjaink híres álneveséről” és szerzőjük teológiájáról szólva. Szavai szerint ezek „szerencsétlensége” már régóta foglalkoztatta, akárcsak az a teológia, amit „az álnevek egész akadámiája” fejlesztett ki, és amit komoly bírálattal illetett,⁷⁶⁰ de ahonnan ismét csak hiányzott fivére saját neve alatt kiadott építő beszédeinek említése. A bírálat és az értetlenség „halálos csapást” jelentett Søren számára,⁷⁶¹ aki listát vezetett támadóiról, s ennek élén bátyja állt.⁷⁶² Ezért sem kívánta fogadni halála előtt Petert a kórházban,⁷⁶³ a testvérek konfliktusa feloldatlan maradt. Ennek kapcsán Peter később öccse „kiegyensúlyozatlan elméjéről” szólt,⁷⁶⁴ noha ő végezte tébolydában.

Utolsó napjaiban Kierkegaard úgy fogalmazott barátjának, Emil Boesennek, hogy „játékszer voltam a Gondviselés kezében.”⁷⁶⁵ Ez a játék elsősorban kommunikáció szférájában zajlott, talán éppen a providencia szórakoztatására, ami azonban végül Kierkegaard sorsát pecsételte meg.

⁷⁵⁹ Lásd Kierkegaard levelét bátyjához, in: Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., pp. 337-338.

⁷⁶⁰ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 653.

⁷⁶¹ Kierkegaard 1855. július 5-iki bejegyzése szerint. Ibid., p. 583.

⁷⁶² Ibid., p. 583.

⁷⁶³ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 449.

⁷⁶⁴ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit. p. 52.

⁷⁶⁵ Ibid., p. 413.

A „DRÁMAÍRÓ”

1. Drámatervek?

Bár Kierkegaard feljegyzéseiben és naplóiban számos drámaterv szerepel, továbbá jelenet-fragmentumok, színpadra szánt ötletek, és kéziratai között még egy terjedelmesebben kidolgozott komédia is megtalálható volt; de természetesen semmiképpen sem beszélhetünk az életmű koherens vagy következetesen alakított „drámaírói” szegmenséről, és még sikertelen kísérletekről sem, amelyek egy elvetélt, bár ambiciózus színházi szerzőt sejtettek. Ugyanakkor mindaz, ami és ahogyan Kierkegaard számára ekként vált megfogalmazhatóvá, az ugyan elsősorban esztétikai és filozófiai érvényességgel rendelkezett, de nem véletlenül öltötte volna magára a „drámaköltészet” alakját. Ezek a vázlatok, skiccek, ötletek ugyanakkor messzemenően összefüggenek gondolkodásának és alkotásmódjának lényegével: a szerepjátszással, rejtőzéssel, álarcval, teátralitással, illetve az ezek által alakított és továbbformált individualitással, amely egy pillanatig sem statikus, folyamatosan mozgásban van, konfliktusokat generál, nevetet és elgondolkodtat.

Kierkegaard-ban többször is felmerült, hogy az általa vizsgált kérdéseket drámai kompozícióban fejtsse ki: „Probléma egy dráma számára” – írta késői napló-bejegyzésében, amelyben a *Kean a színész*⁷⁶⁶ előadásának élménye nyomán úgy fogalmazott: „A színész személyes egzisztenciája talán az egyetlen használható karakter, amit még nem dolgoztak fel napjainkban. Az egzisztenciális ellentmondás és a nehézség drámai hatással rendelkezik.” És éppen azért, mert maga a színész „mindig egy maszk, soha nem egy arc”⁷⁶⁷ – tette hozzá, amiről neki szerzőként volt tapasztalata, és bár a tervezett dráma nem született meg, de az arc elrejtése a maszkok mögött, s ennek nyomán a saját arc „hiánya” nem csak egzisztenciális élménye lehetett, de ennek nyomán szorongásának alkalma is.

Hogy a drámaírás és a bölcsekedés kiegészítheti, vagy akár feltételezheti egymást, az a korszak alapélménye volt, Koppenhágában kiváltképp, ahol Heiberg jelentette a feltétlen filozófiai tekintélyt és – ettől személyében elválaszthatatlanul – a színházi autoritást. De az elődök és a kortársak sokasága számára sem jelentett semmiféle ellentmondást a színpad és a teória, Lessing és Schiller, Schlegel és Tieck, vagy maga Goethe rendkívüli hatást gyakorolt kortársaira gondolkodóként és drámaköltőként egyaránt, ha nem is alkalmazták közvetlenül a színpadot absztrakt kérdések felvetésére. Legalábbis

⁷⁶⁶ Alexandre Dumas, *Kean* című drámáját 1836-ban mutatták be Párizsban, ihletője a legendás angol színész, Edmund Kean volt, a színművet később Európa több városában játszották nagy sikerrel, így Koppenhágában is.

⁷⁶⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., pp. 249-250. és pp. 657-658.

közvetlenül nem – Heiberg ismert fiaskója ennek ellentmondásait is demonstrálta –, közvetetten pedig nyilvánvalóan és sokszor.

Kierkegaard írásaiban, elsősorban a naplókban és a feljegyzésekben szembeötlő azoknak a drámaterveknek, színpadi ötleteknek a felbukkanása, amelyeket később valamelyik álneve alatt szisztematikusan és teoretikusan kifejtett, vagyis a színpad, a színmű ihletése szükséges volt a teoretikus dilemmák demonstrálásához. Így például már az ifjúkori naplóban szerepelt egy drámaszinopszis a nőgyűlölő divattervezőről, aki ruháival nem csak nevetségessé tenné, de egyenesen prostituálná a nőket. Ugyanez a gondolat a *Stádiumok az élet útján* „lakomáján” tér vissza, csak hogy az eredeti terv szerint a divattervező, nőgyűlölete ellenére – vagy annak megleckéztetésére – mégiscsak beleszeret egy lányba, aki sajnálatosan és következetesen ugyanúgy öltözik, mint a megalázásra szánt, többi „prostituált.”⁷⁶⁸ A gondolatmenet tehát a fiatal Kierkegaard előtt még plasztikus sokrétűségében jelent meg, később vált tézisszerűvé, s így lett a tervezett drámából mindössze egy teoretikusan konstruált szerep.

A *Vagy – vagyban* szereplő egyik fejezet, a Váltógazdaság groteszk gondolat kísérletét az ifjú Kierkegaard pedig egyenesen vaudeville-é formálta volna, komikus szituációk sorozatát tervezve a rusztikus kommunizmus utópiájába, az ingyenes borbély- és prostituált-szolgáltatások köré, amelyek olyan vonzerőt jelentenek, hogy ezek által Koppenhága a világ közepévé válik.⁷⁶⁹ Egy másik skiccben később is visszatért erre Kierkegaard, amelynek nyomán azt dolgozta volna ki, hogy a Dániában általánossá váló ingyenesség vonzására egy svéd család látogat Koppenhágába, ahol azonban mindenért fizetni kell, és az így keletkező konfliktusok remek komikus szituációkhoz vezethetnek.⁷⁷⁰ De színpadi ötletként kerül elő a „rendőrügynök” később alkalmazott metaforája is, amit „dramatikusan kellene megformálni”⁷⁷¹ – írta Kierkegaard –, akárcsak Bürger *Leonore* című versének romantikus-misztikus történetét, amelyet egy másik jegyzetlap szerint tragédiává akart komponálni.⁷⁷²

Lélektani szituációk dramatikus megjelenítését több alkalommal is rögzítette naplójában Kierkegaard, így például azt a pillanatot, amikor kedvesét várja epedve a lány az ablaknál, míg a férfi ugyanekkor csendben belép a szobába, ám a szerelmes lány akkor sem veszi őt észre, amikor már mellette áll.⁷⁷³ Jegyzetei szerint „idilli operetté” formálódott volna az a szituáció-sor is, ahogy egy részeg tanárember

⁷⁶⁸ Prostitúcióról a szó átvitt értelmében volt szó. Ibid., p. 172. és p. 500. A naplóban dialógus-tervek és egyéb ötletek is fennmaradtak.

⁷⁶⁹ Ugyanebben az időszakban érvényesült az utópikus szocialista gondolkodás befolyása, és nem sokkal később fogalmazta meg Karl Marx és Friedrich Engels a *Kommunista kiáltványt* Londonban. A Váltógazdaság ihletése az az esemény volt, amikor a dán főváros svéd diákok egy csoportját látta vendégül. Erről bővebben lásd a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit., II. pp. 430-431.

⁷⁷⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 240. és p. 554.

⁷⁷¹ Ibid., p. 215. és p. 535.

⁷⁷² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., pp. 122-123. és p. 418.

⁷⁷³ Ibid., p. 281. Kierkegaard még neveket is adott a szerelmeseknek: Rosalia és Alex.

a kocsmban agitál a Mértékletesség Társaságának elvei mellett,⁷⁷⁴ a teória és praxis kontrasztját igencsak groteszken demonstrálva. Egy „valamiféle idill” műfajában pedig az iskolamester és a lelkész párbeszéde öltött volna testet, az előzőhöz hasonló helyzetben leplezve le a papi képmutatást. Mindezekkel némiképp analóg intenció sejthető abban a „Holdkóros komédiában,” amelynek terve ugyancsak a jegyzetek között maradt fenn, s ami az Utolsó Ítéletet állítja színre, amikor Isten megkérdezi a teológia professzorát, hogy törekedett-e az Ő országa felé. „Nem, azt nem mondhatnám, de tudom, hogyan kell hét nyelven mondani...” – feleli a professzor, amire „Kontár” kiáltással az angyal letaszítja a mélybe.⁷⁷⁵

A holdkórosság motívuma több alkalommal bukkan fel az életműben, s ezekben a mozzanatokban az alvás hatalmát és az akaratlan feltárulkozás esélyét és következményeit is megrajzolta Kierkegaard. Egy jelenet-terjedelmű monológban Lady Macbeth alvajárása tűnik fel ebben az atmoszférában, és bár a szerző szerint „női sajátosságról” van szó, a jegyzetek között Cromwell alakja is előkerül, mégpedig hasonló szituációban.⁷⁷⁶ De a naplóról Lady Seymourt is megidézi, aki VIII. Henrik egyik felesége volt, de sorsát a gyermekágyi láz, és nem férje gyilkos szeszélye pecsételte meg.⁷⁷⁷ Így drámai lehetőségként mutatkozik meg az öntudatlan állapotban tett vallomás romantikából ismert toposza és dramaturgiai motívuma, de mivel valamennyi elgondolás torzóban maradt, jelenetté sem fejlődött, nemhogy önálló színpadi művé, ismét csak a teoretikus kérdések teátralizálásához járultak hozzá, nem valamiféle színműírói ambícióhoz.

Hogy csakugyan tervezett-e „romantikus tragédiát” élete során Kierkegaard, az titok marad, egyedül Israel Levin emlékezett erre a megvalósulatlan elgondolásra, amelynek jeleneteit azonban – állítólag – elmondta titkárának Kierkegaard.⁷⁷⁸ Az életmű mentén ugyanakkor mind drámai motívumok, mind drámatervék szinte mindvégig felbukkantak, főként a naplókban és a jegyzetekben, amelyekből színmű azonban egyszer sem született, így inkább bizonyos kérdések, helyzetek vagy személyiségek megjelenítéséhez és cselekedeteik felvázolásához tartotta ezt a műfajt alkalmasnak Kierkegaard, de továbblépni már a bölcsekedés és nem a műalkotás felé kívánt. Így formálta meg, valamiféle egzisztenciális paradoxonként Giordano Bruno sorsának lezárulását, aki elrejtőzne az elől, ami vár rá, de szolgája 250 „Rigsdaler”-ért feljelenti.⁷⁷⁹ A lebukott tudós ezt az összeget megtoldja még 500-zal, nem sajnálja a pénzt, ha bekövetkezhethet, aminek be kell következnie.

⁷⁷⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. op. cit., pp. 26-27.

⁷⁷⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 473. és p. 777.

⁷⁷⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 233. és p. 549., illetve p. 234. és p. 549.

⁷⁷⁷ Ibid., p. 235. és p. 549.

⁷⁷⁸ Israel Levin (1810-1883) Kierkegaard titkára, filológus, irodalmár, fordító és kiadó. Lásd: Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 207.

⁷⁷⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 130. és pp. 576-577. A Rigsdaler Kierkegaard korabeli dán pénzegység volt.

Szembeötlő ugyanakkor, ahogy drámai motívumként a démoni bukkant fel az életműben, elsősorban a szerzőség korai szakaszában, többnyire színpadi környezetben, de teoretikus jelentőséggel, mintegy a későbbi Faust- és a Don Juan-történet előzményeként. *Fra Diavolo* alakja és sorsa igencsak intenzíven foglalkoztatta Kierkegaard-t, feltehetően Daniel Auber operájának ihletésére, amelynek librettóját Scribe írta, és amely a rablóvezér metamorfózisát ábrázolja: miként lesz a gonosztevőből szabadsághős – majd újra haramia.⁷⁸⁰ Az operát a Királyi Színház 1831-től játszotta, ebben azonban, talán a francia szerzők elfogultsága miatt a modellként szolgáló Michael Pezza inkább banditaként jelent meg, semmint ellenállóként vagy éppen hősként.⁷⁸¹ De az övéénél is démonibb volt a Kierkegaard számára ugyancsak meghatározó jelentéssel bíró *Robert az ördög* története, amelynek eredete a 13. századra nyúlik vissza, amikor még mirákulumként adták elő a fordulat eseménysort. A legenda szerint, miután a meddő asszony hiába kérte Istent gyermekáldásért, az ördöghöz fordult, aki teljesítette kérését, de cserébe igényt tartott a gyermek lelkére. A fausti transzparenciát sejtető történet azonban drámai fordulatot vett: Robert meggyóna fogantatása titkát a pápának, levezelte a ráért penitenciát, majd azzal írta be nevét az egyháztörténetbe, hogy megvédte Rómát a pogányok támadásától. A történetet Giacomo Meyerbeer dolgozta fel operában, Scribe és Casinus Delavigne librettója alapján,⁷⁸² amit Koppenhágában 1833-ban mutattak be, és színen is tartottak. Kierkegaard Robertben azt a modern tragikus hőst látta, aki Antigónéhoz és Hamlethez mérhető, hiszen valamennyien a bűn titkával éltek együtt, míg egyikük sem volt bűnös. Ennek kifejtése azonban – fragmentált jegyzeteken és napló-bejegyzéseken túl⁷⁸³ – elmaradt, akárcsak drámává formálása, ugyanakkor erőteljesen meghatározta Kierkegaard gondolkodását bűnről, démoniról, örökölt sorsról.

Mindezek mellett hosszan tartó vonzást jelentett Kierkegaard számára a *Mestertolvaj* története, és érthetetlennek találta, hogy eddig még nem dolgozták fel színpadon. A *Fra Diavolo* ihletése nyomán, továbbá a valóságosan létező dán Peer Mikkelsen tevékenysége által inspirált drámaterv szerint a címszereplő nem megélhetési indítékkal lop, hanem meggyőződésből: mert idegenkedik a rendszertől, amelyben él.⁷⁸⁴ Voltaképpen őt is az eszme mozgatja, így lenézi a „vulgáris tolvajokat,” és úgy érzi: tragikusan félreértik. Rajong anyjáért, szereti kedvesét, „jó természete” abban is megmutatkozik, hogy az élet jelenségeihez megfelelő humorral viszonyul, így például hosszú monológban fordul a Holdhoz, amely nem csak a szerelmeseké, de a tolvajoké is, és aki maga is lopja fényét. A tervezett karakterben

⁷⁸⁰ Daniel Auber vígoperáját 1830-ban mutatták be Párizsban, majd Európa több színpadán.

⁷⁸¹ Lásd: F. Nassim Bravo Jordan, „The Master Thief: A One-Man Army Against the Established Order”, in: Jon Stewart és Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. op. cit., p. 116.

⁷⁸² Lásd: Telmo Rodrigues, „Robert le Diable: A Modern Tragic Figure”, ibid., pp. 215-220.

⁷⁸³ Kierkegaard az antik tragikumról írva utalt Ördög Róbertre, ibid., p. 220.

⁷⁸⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., pp. 120-121.

Till Eulenspiegel alakváltozatát látta Kierkegaard,⁷⁸⁵ a szeretetreméltó csavargóét, akinek ráadásul ideológiai igazolása is van társadalmon-kívüliségéhez – és éppen ezzel tart tükröt saját kora elé.

A komoly dilemmák és bölcséleti kérdések felvetése és elemzése mellett a humor dominanciája is erősnek bizonyult, s az egyetlen „színmű,” amit Kierkegaard csakugyan megírt, a nevetetés, a parodizálás, a bohózat jegyében fogant. Disszertációjának irónia-fejtegetései ezt éppúgy ihlethették, mint eredendő vonzalma a szatíra iránt, a későbbiekben egyik legnagyobb filozófiai műve egyebek mellett Nestroy bohózatára épült.⁷⁸⁶ Holberg komédiáinak jelentésteli helyzetei és gyakran felidézett alakjai mellett érvényesülhetett a korszak szatirikus szelleme is, amely hírlapi polémikák részeként is alkalmazta a paródia-darabokat,⁷⁸⁷ nem is szólva a Diákszövetség előadásairól, amelyek ugyancsak visszatérően éltek a humor, komikum, szatíra eszközeivel. Kierkegaard meglepve tapasztalta, hogy még senki nem írt egy komédiát „öt és fél, majdnem hat felvonásban,”⁷⁸⁸ de ezt végül ő sem tette meg.

Életművében a drámakezdeményezések torzóban maradtak, noha érzékelte, hogy a drámai műfaj alkalmazása rendkívül inspiráló teoretikus dilemmák számára. „Az igazi drámai replika megírásához” – írta naplójában –, „meg kell értenünk az általánost. (...) Az ezt megelőző replikát apró betűvel szednénk, és olyan utasításokat fogalmaznánk meg benne, hogy mit kell a színésznek 'mély érzéssel' vagy 'meghatottan' játszania.”⁷⁸⁹ Vagyis nem csak a megformálás, de az előadás is beletartozna gondolatai kifejtésébe, mégpedig egymástól elválaszthatatlanul, és a beszédmód, továbbá a szituáció nyilvánvalóan determinálná az egyébként absztraktnak megközelített kérdésköröket.

Egyetlen „drámáját” regénykritikaként írta Kierkegaard, legalábbis a bírálat nyomán elragadtatott szerző levele szerint. Thomasyne Gyllenbourg felelt ugyanis ezzel a bókkal Kierkegaard könyv terjedelmű értekezésére *Két korszak* című művéről: „Ha összehasonlítom regényemet az ön könyvével” – tudatta az inkognitóban maradó szerző a kiadón, Heibergen keresztül –, „akkor a könyvem egyszerű románcnak tűnik, amelyből a költő tárgyát merítette, és drámát írt.”⁷⁹⁰ És ez aligha volt túlzás: Kierkegaard csakugyan drámaian érzékelte a műben feltáruló szenvedélyt, a valóság és

⁷⁸⁵ Ibid., p. 120. (A feljegyzések 1834-ből származnak, vagyis igen koraiak.)

⁷⁸⁶ Az *ismétlés* című művének fejtegetései nem kis részben Johann Nepomuk Eduard Ambrosius Nestroy (1801-1862) színész, énekes és drámaíró *Der Talisman* című művének berlini előadásából indulnak ki, amit először 1840-ben mutattak be Bécsben, később Európa egyéb városaiban is, Kierkegaard a porosz fővárosban látta.

⁷⁸⁷ Lásd például a függelék: Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, op. cit., pp. 177-188., ahol Anonymus: „A *Flyende Post* és a *Collegium Politicum*, érzékeny komédia hat jelenetben” című szöveg szerepel.

⁷⁸⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 329.

⁷⁸⁹ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 60.

⁷⁹⁰ Lásd a függelék: Søren Kierkegaard, *Two Ages: The Age of the Revolution and the Present Age, A Literary Review*, op. cit., p. 146. Lásd még: Nun, *Women of the Danish Golden Age*, op. cit., pp. 39-40.

eszmé szembefordulását egymással; és ennek lenyomatát látta saját korában, az eszményi filozófiai princípiumok és a szürke és jelentés nélküli valóság tragikus feszültségében.

2. Szappanospincék

Kierkegaard egyetlen fennmaradt „színműve” életében nem hogy színre nem került, de feltehetően szerzője sem szánta többnek, mint egy kiadós diákcsínynek, sem utalásaiban, sem visszatekintésében, sem pusztá létezésében nem hozta szóba a művet megszületését követően, és kiadására is csak jóval halála után, a *Korai polemikus írások* között került sor, mintegy filológiai adalékként.⁷⁹¹ Jelentősége tehát Kierkegaard számára feltehetően elhanyagolható lehetett, és az életműbe integrálódásáról sem igen beszélhetünk, legfeljebb áttételesen, és talán nem is annyira bölcseletileg, mint lélektanilag, így Kierkegaard saját „fejlődésregénye” részeként, melyben az ifjú szerző tanulóéveinek szellemi miliójét mutatta meg, mégpedig igencsak görbe tükörben. Pontosabban – Kierkegaard saját szavaival – „konkáv tükörben,”⁷⁹² ahogy Lindnek írt levelében fogalmazott már 1835-ben arról a világról, ami eszmélkedésének kontextusa, majd gúnyolódásának tárgya lett. De nem csak leírta vagy bírálta, de egyenesen „láttatta” is ezt a különös közeget, mégpedig egy groteszk színjáték komplex terében, megszemélyesítve a megszólalókat, szituációt teremtve körük, fordulatokat komponálva az eseménymenetbe, szabadon engedve maró iróniáját és színpadi fantáziáját.

A koppenhágai egyetem közelségében található pincék eredetileg azok a műhelyek voltak, amelyekben főzték a szappant, s amelyek konkurenciaharca mélyén az a rivalizálás volt érzékelhető, hogy melyik viszi tovább az autentikus hagyományt, amit az ajtókra illesztett feliratokban tudattak a vevőkkel, portékáikat kínálva. Kierkegaard 1836-ban jegyezte fel naplójába, hogy a teológiában és filozófiában az „ortodoxok” és a „racionalisták” közötti küzdelem őt a szappanospincék közötti harcra emlékezteti,⁷⁹³ és később ennek a hasonlatnak az ihletőereje járult hozzá a *Harc a régi és új szappanfőző-pincék között* című komédia létrejöttéhez.

A szöveg ma már szinte felfejthetetlenül gazdag, utalásokkal zsúfolt intertextuális háló, amellyel saját szellemi felnövekedését is persziflálta, illetve parodizálta a csipkelődésben, gúnyolódásban és iróniában jártas szerző, feltehetően 1838 tavaszán és nyarán. Aki „heroikus-patrióta-kozmozopolita-filantrop-fatalista” drámát írt, vagyis az önellentmondások és egymással összeférhetetlen terminusok

⁷⁹¹ Kierkegaard, „The Battle Between the Old and The New Soap-Cellars”, in: *Early Polemical Writings*, op. cit., pp. 103-124.

⁷⁹² Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., pp. 48-50. Peter Engel Lind (1814-1903) Kierkegaard egyetemi társa, később lelkész majd püspök. Lásd még: Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 12.

⁷⁹³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 146. Grundtvigot ekkor ortodoxnak tekintette, de végül nem szerepeltette a darabban.

egyidejű alkalmazásával kívánt szólni „mindenről mindennel szemben”, azzal a nyilvánvaló szándékkal, miszerint: „minél bolondabb, annál jobb.”⁷⁹⁴ Mindez már a mű felütésében utalások sorozatát tartalmazta: részben Hegelre és a hegelianusok totalitás-illúziójára reflektált, és szinte ugyanazzal a lélegzettel idézte meg a *Harisnyátlan szerelem* című Johann Herman Wessel-színmű fináléját,⁷⁹⁵ amelyben a korban népszerű szerző egy tragédiát parodizált a bolondság totalizálásának szándékával. Kierkegaard-nak az „aktualításban” és az „idealításban” játszódó műve egészében ma már nem értelmezhető, hiszen olyan utalások, transzparenciák és rejtett szófordulatok, ábrázolt manírok, felfejthetetlen idézetek zsúfolódnak benne, amelyek elsősorban a korszak egyetemista közönsége számára voltak befogadhatók, így feltehetően a Diákszövetség volt a célközönség, akár olvasóként, akár az elképzelt bemutató nézőjeként és előadójaként.⁷⁹⁶ Ugyanakkor nem csak a főszövegben, de a margón is sorakoztak az utalások és a megjegyzések, ami arra utal, hogy egy formálódásban levő mű létrehozása akadt meg egy ponton, így a szerző a maga számára helyezett el benne instrukciókat és kommentárokat; míg az is egyértelmű, hogy a mű színházi konvenciórendszert alkalmazott.⁷⁹⁷

Hogy mi okozta a megakadást, hogy csakugyan volt-e Kierkegaard-nak terve a színre vitelre, ma már aligha rekonstruálható. Ugyanakkor igen pontosan kirajzolódik a szövegből az a szellemi horizont, amelynek elő- és háttérében, pontosabban: közegében peregtek a színpadra szánt események. Akárcsak disszertációja számára, színművének is fontos inspirációs forrása volt Arisztophanész *Felhőkje*, s ezzel együtt szinte „antológiáját” kínálta a további hatások dokumentálásának. Nem kis mértékben mesterei, a koppenhágai hegelianusok: Martensen, Heiberg, Sibbern torzraja tette volna emlékezetessé az elképzelt előadást, noha ma már aligha azonosítható egy-egy szófordulat, gesztus vagy utalás, ami a kortársak számára evidensen jellemző mozzanat volt – és persze a nevetés alkalma. Frithiof Brandt szerint Henrik Hertz regénye éppúgy helyet kapott Kierkegaard céltábláján,⁷⁹⁸ mint ahogy ott volt a kételkedés Descartes-tól eredő, és a szerző által is gyakorolt „rítusa”. Az intertextualitás pazar kínálatához tartozik, hogy Kierkegaard Eichendorff művéből kölcsönözte a főhős nevét,⁷⁹⁹ Willibald ugyanakkor Leporello áriáját is énekelte a darabban, egyébként pedig Peter Schlemilt olvasta, ami pedig további utalások sorát tartalmazta: a vetett árnyék létezésének majd eltűnésének komplex jelentéstörténeti vonzatával, az árnyjáték megidézésével, továbbá mindennek színpadi, filozófiai és lélektani reflexióival.

⁷⁹⁴ Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, op. cit., p. 107.

⁷⁹⁵ Lásd ezt bővebben a naplóban és a jegyzetekben: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 1. op. cit. p. 272. és p. 550.

⁷⁹⁶ Lásd az előszót: Ibid., pp. XXIII-XXIV.

⁷⁹⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 1. op. cit. pp. 274-280. és pp. 552-555.

⁷⁹⁸ Lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 270. Hertz *Stemmering og Tilstande* (*Hangulatok és állapotok*) című regényéről lehetett szó.

⁷⁹⁹ Joseph von Eichendorff (1788-1857) német romantikus költő, *Viel Lärmen um Nichts* című művében szerepel Willibald, míg maga a cím Shakespeare-re utal (*Sok hűhó semmiért*).

A színmű dialógusokban gazdag ám eseményekben szegény szöveg, s ezek az események is gyakorta erősen stilizáltak, mint minden paródiában. Ide tartozik, hogy a főhős legfőbb beszélgetőtársa éppenséggel Ekhó, vagyis a saját visszhangja, ami akár akusztikus árnyéknak is tekinthető, ez pedig különös jelentéstöbbletet ad a dialógusoknak, éppen azért, hogy a szavak olykor jelentésváltozást generálva, de változatlan formában ismétlődnek. Ekhó alakja legelőször pipafüstből rajzolódik elő, a ködgomoly nem csak látvány, de gondolatkísérletek eredménye is; egyfelől Willibald teremtménye, másfelől pedig ellenfelévé válik, ha a paródia-dramaturgia úgy kívánja.⁸⁰⁰ Alakjában a „fausti kételkedő” nem csak előlegezi mindazt, ami Kierkegaard későbbi pályáján alapvetően fontos lesz, de egyben ki is gúnyolja: „De omnibus dubitandum est” – hallatszik a felszólítás, majd következik az antitezis: „De gustibus non est disputandum”,⁸⁰¹ ami éppúgy lehetett a diáktársaság bon mot-ja, mint valamiféle parafrázis, latinizáló tudálékosság, vagy pusztá retorikus ornamentika. Willibaldot gyötri a kétely, hogy eleget kételkedik-e,⁸⁰² s ez a dilemma tér vissza a két professzor-karikatúra dialógusában is, amikor a kételkedés megfelelő mértékét kívánják meghatározni.⁸⁰³ „Frázis” és „Paprikajancsi”⁸⁰⁴ modellje minden bizonnyal Martensen és Heiberg volt, akik közül az utóbbi rendre „túllépett” Hegelen, az előbbi pedig nem győzte követni spekulációi cikk-cakkjait, így jutott el a saját farkába harapó kígyó metaforájáig, aki egyszersmind belenéz a saját szemébe.⁸⁰⁵

Az önarckép ennél kíméletesebb: Willibald kitűnő társalgó, bár különc és keresi a magányt, mert unatkozik a társaságban, míg az általa teremtett Ekhó komoly sikereket ér el virtuóz gondolatfűzésével egy teadélutánon, ahol szavainak és gondolatainak „eredete” – a főhős – személyesen is jelen van és érdeklődve figyeli teremtménye teljesítményét. Kettejük későbbi dialógusa is frappáns és pontos, viszonyuk meghitt, így amikor Willibald lenyel egy lúdtollat és vért köp, Ekhó orvoshoz siet – a doktorral folytatott párbeszéd egy társalgási dráma minden kritériumát kielégíti. Korábban a toll kérdése nagyon is „kiéleződött” a Dániában az 1830-as évektől honos acéltoll használata kapcsán, így merült fel egyebek mellett, hogy lehet-e szerelmes levelet „pengével” írni?⁸⁰⁶

⁸⁰⁰ Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, op. cit., pp. 107-109.

⁸⁰¹ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., pp. 141-142.

⁸⁰² Ibid., p. 147.

⁸⁰³ Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, op. cit., pp. 114-116.

⁸⁰⁴ A fordítás nem tudja visszaadni a gúnyos jellemzők korabeli jelentését. A magyar változat többségében megőrizte a dán személyneveket: „Springgaasen úr, filozófus” és „Phrase, úr kalandor...” stb. szerepel a szereplők felsorolásában, lásd: Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 140. Az angol fordítás kísérletet tett a beszélő nevek „angolosítására” – magam csak jelezni tudom a lehetséges értelmezési kereteket, mindkét fordítás felhasználásával.

⁸⁰⁵ Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, op. cit., p. 121.

⁸⁰⁶ Ibid., p. 113. Mindez némiképpen előrevetíti Heidegger kérdését: az írás létrehozása miként viszonyul annak eszközhöz, de a német filozófusnál nem a töltőtoll jelenti a szövegtől való elidegenedés dilemmáját, hanem az írógép. Lásd: Heidegger, *Parmenides*, op. cit.

A frappáns dialógusok több ponton előlegezik a későbbi abszurd dráma beszédmódját is, így például, amikor Ekhó közbevetésére: „Nem értelek”, Willibald azt feleli: „Jól mondtad”, mintha megsejthetők lennének azok a későbbi drámaszerzők (Csehov, Jarry, Beckett), akik a kommunikációs defektus alkalmazását színpadi érvényességgel ruházták fel. Akárcsak a szereplők felsorolásában, akik között szerepel az a légy is, aki Hegel orrán tanyázott a *Szellem fenomenológiája* írása közben, és azóta is hegeli kijelentéseket zümmög, vagy a kürt, amely „politikai tantételeket fúj” – ez pedig Orla Lehmannék számára lehetett, nem is olyan rejtett üzenet.⁸⁰⁷ De a „szubtextus” is rendkívül telített: Kant-, Fichte-, és Schleiermacher-utalásokat tartalmaz vagy idéz meg a szerző, de belefér a grundtvigiánusoknak szánt fricska is, akik azzal versengenek, ki a nagyobb bűnös közöttük.

Hasonlóan gazdag és ugyancsak nehezen rekonstruálható minden ízében a színházi utalások sorozata is: Auber – Scribe *Menyasszony* és *A kőművesmester* című daljátékától Heiberg színműveiig terjed a referenciák horizontja,⁸⁰⁸ amit tovább tágít a színházon túli mutatványos-világ megidézése: egy hasbeszélő felbukkanása, ami egyszerre sejteti a bizarr látványosságok kultuszát és megújulását a Tivoliban, továbbá a kommunikáció persziflázásának (mint amilyen az árnyék, a visszhang, a megkettőződés) újabb lehetőségeit. Végül pedig antikvitas referenciái is átszövik a művet, a szövegben Archimédész fix pontjára utalnak, ahonnan a világ kimozdítható, továbbá arra a mitikus alakra, aki karddal támadt a szöcskére.⁸⁰⁹ A színmű második felvonásában már maga az antik a Prütaneion mutatkozik meg az „aranykor” közegében, az az intézmény, amely a megújított hagyomány szerint a legnagyobb gondolkodók számára biztosít méltó helyszínt, megnyilatkozási fórumot és gondtalan megélhetést.⁸¹⁰

A Prütaneionban ugyanis közköltségen élnek az arra érdemesek, ahol a hegeli útmutatásnak megfelelően minden „triádokban” van elrendezve. Az eszményi helyszínen a Nap sem változtatja helyét, voltaképpen nem is az égitestről van szó, hanem az értelem fényéről, ami pedig örök és mozdulatlan.⁸¹¹ Az új és régi Prütaneion motívuma is megjelenik a színműben – a szappanospincék parafrázisaként –, és a konfliktusok itt sem kisebbek, mint a szappanfőző mesteremberek esetében, de ezeket szavazással oldják fel, hiszen ebben a világban mindenről szavazni kell, még magáról a szavazásról is. Így döntenek el azt is, kinek állítsanak szobrot, noha ez rendkívül nehéz feladat, hiszen a

⁸⁰⁷ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 153. Peter Martin Orla Lehmann (1810-1870) dán államférfi, politikus, diákként is aktív szerepet vállaló gondolkodó, a későbbi demokratikus átalakulás egyik vezéralakja, akit Kierkegaard mindvégig meglehetősen viszolygással szemlélt. Lásd erről: Julia K. Allen, „Orla Lehmann: Kierkegaard's Political Alter-Ego?”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Vol. 7. Tome I. op. cit. pp. 85-100.

⁸⁰⁸ Lásd a történeti bevezetést és a függelékét: Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, op. cit., p. 119.

⁸⁰⁹ Ibid., p. 263. Aurora férje, Tithonus változott szöcskévé a mítosz szerint.

⁸¹⁰ A Prütaneion (vagy Prütaneum) a város központjában, az agórán elhelyezkedő csarnok, amelyben a közösség legmegbecsültebb tagjai élnek és ahol örök tűz lobog.

⁸¹¹ Ibid., p. 120.

Világtörténelmi Kollégiumban csak a legjelesebbek kaphatnak helyet. Akik szerencsére nincsenek kevesen – kapott újabb fricskát a saját szellemi pezsgésébe bódult Koppenhága –, az egyik teremben például egyszerre négy professzor ad elő, mégpedig szimultán. Ennek színpadi hatása igen erőteljessé válhatott volna, kiteljesítve annak abszurditását, hogy ketten-ketten szóról szóra ugyanazt mondják. Mindez nem változtat jelentőségükön, az azonban megengedhetetlen, hogy bármelyikük is túllépje a megadott időt, aki ezt mégis megteszi – mint például Paprikajancsi-Martensen –, azt altisztek viszik el, hiába tiltakozik, hogy „előadásom nem hosszú, még a legjobban felépített drámában sem az.”⁸¹² Mert hát eszerint mégiscsak drámáról volna szó. Ezalatt pedig Frázis rendre túllép Hegelen, aminek verbális magabiztosságát a lépkedő alak elméleti tévelygése teszi mindjárt idézőjelbe.

A darab feltehetően fergeteges kacagást váltott volna ki a bennfentes nézőkben – legalábbis azokban, akik nem céltáblái voltak a gúnyolódásnak, hanem közönsége –, akár konsternációt is okozhatott volna az egyetemen innen és túl, és hosszan tartó beszédtemát. A mű azonban rejtve maradt, csak egy-egy motívuma bukkant fel Kierkegaard későbbi műveiben, aki jól érzékelte, hogy élete „hiperbolája” túljut majd az itt ironikusan megmutatott „iskolás és algebrai kalkulációkon.”⁸¹³ Hogy ő maga nem feledte el színművét, arra a Váltógazdaság – már itt megjelenő – motívuma is utal,⁸¹⁴ és egy rejtett idézet az *Íráspróbában*, amelynek szerzői között Willibald neve is felbukkan,⁸¹⁵ később pedig egy cikkében olvasható néhány mondat a darabból.⁸¹⁶ Ekhóra pedig naplójában már úgy tekintett Kierkegaard, mint „az irónia nagymesterére” és így vett elégtételt „mindazért a szentimentális hulladékért, ami megbújik erdőkben és mezőkön, no meg templomokban és színházakban...”⁸¹⁷ Feltehetően abban is, ahova eredetileg művét szánta.

3. Vonzódás a démonihoz

A diákcínyben már felbukkant a „megszemélyesített” fausti kétely, ebben pedig az utalás az ördöggel kötött szövetségre, mint a tudománnyal való elégedetlenség radikális és végzetes manifesztációjára. A Kierkegaard által megidézett démoni a továbbiakban az élet két fontos területét érintette még műveiben, illetve terveiben: Don Juan alakjában a nőket, illetve a szerelmet; Ahasvérusában pedig az otthontalan bolyongást és levethetetlen bűnt. Hogy az ezek kapcsán keletkezett „narratív vázlatok”⁸¹⁸

⁸¹² Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 149.

⁸¹³ Kierkegaard, *Early Polemical Writings*, op. cit., p. 108.

⁸¹⁴ Ibid., p. 112.

⁸¹⁵ Kierkegaard, *Writing Sampler*, op. cit., p. 127.

⁸¹⁶ Lásd: Kierkegaard, „Irodalmi higany” című írását, és benne a magasabbrendű holdkórosságról szóló mondatokat, in: Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit., p. 73. és p. 282.

⁸¹⁷ Lásd a függelékét: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit., Vol. II. p. 466.

⁸¹⁸ Mooney, *On Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 4.

– egyben, mint végiggondolt életút-alternatívák - mennyiben voltak önéletrajzi ihletésűek, vagyis a szellemi fejlődésregény epizódjai, vagy pusztán gondolat kísérletek, azt a naplók és jegyzetek ismeretében is nehéz elkülöníteni. Az egyetemi órákon minden bizonnyal rabul ejtette Kierkegaard-t ezeknek a mitologikus alakoknak a „normabontása” – mégpedig a keresztény dogmatika legalapvetőbb normáié –, és az általuk megpillantható démonikus logika, amiben mások mellett Henrik Steffens⁸¹⁹ hatása játszott jelentős szerepet. Mindezek háttérében érzékelhető volt a német romantika átütő hatása, nem kis mértékben Herder⁸²⁰ történet szemlélete révén, amelyik a nemzeti jellegzetességeken keresztül az individuális mozzanatokra épült, közöttük mesékre, mítoszokra, a nem-rationális narratívák tarka sokaságára. Ez nem csak a kereszténység univerzalitását kezdte ki, de a kortárs nagy narratívák rendszerteremtő és romantikus illúzióit is, mint amilyen Schellingé vagy Hegelé volt – s amit a későbbiekben Comte vagy éppen Marx fejlesztett tovább a maga módján.⁸²¹ Ezt az irodalmi romanticizmust – mint William McDonald jellemezte az antimodernizációs irányzatot –, „lenyűgözték a középkor népmeséi és mítoszai,”⁸²² ami mögött érzékelhető volt az észbe vetett hit megingása, helyenként összeomlása; „összerombolva azt az eredendő bizonyosságot, amire a Felvilágosodás elvei épültek.”⁸²³ Általában véve: megingott a hit bizalma magában a hitben, így kerültek elő a hiedelmek és a hittal szembeszegülő tradíció még eleven emléknymoi. Alastair Hannay szerint ez lehetett Kierkegaard Faustjának egyik legfőbb ihletője, s ebben is követte az ellen-felvilágosodás fontos gondolkodóit: Jacobit⁸²⁴ és Hamant.⁸²⁵ A maga korai, „vadromantikus” korszakában Henning Fenger szerint a fiatal dán bölcselő osztotta „Faust szkepszisét, Don Juan érzékiségét és Ahasvérus szomorúságát és kétségbeesését.”⁸²⁶ A három istentagadóban ugyanis nem csak háromféle eszmét látott Kierkegaard, de háromféle életszemléletet, „a vallás hiánya idején.”⁸²⁷

⁸¹⁹ Henrik Steffens (1773-1845) norvég költő és természettudós, előadásai a 19. század elején erőteljes hatást gyakoroltak a dán romantikára, majd Berlinben tanított, de vissza-visszatért Dániába. A tudománnyal és az individualitással kapcsolatos nézetei rendkívül komoly visszhangot váltottak ki, és mások mellett hatottak Schellingre és Schleiermacherre is.

⁸²⁰ Johann Gottfried Herder (1744-1803) német költő, filozófus és teológus, a Sturm und Drang egyik kulcsfigurája. Lásd: Johannes Adamsen: „Herder: A Silent Background and Reservoir”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, Vol. 6. Tome I. Burlington: Ashgate, 2007. pp. 167-178.

⁸²¹ A rendszerteremtés romantikus illúziójáról és ennek utóéletéről lásd: Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., pp. 1-5.

⁸²² McDonald, *Kierkegaard and Romanticism*, op. cit., pp. 86-88.

⁸²³ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 288.

⁸²⁴ Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) német filozófus, irodalmár, a Sturm und Drang fontos képviselője, a nihilizmus értelmezője, a hit eredetként a reveláció fontosságát hangsúlyozta a spekulációval szemben. Lásd: Anders Moe Rasmussen, „Jacobi and Kierkegaard”, in: Alexander J. B. Hampton szerk.: *Friedrich Heinrich Jacobi and the End of Enlightenment*, Cambridge: University Press, 2023.

⁸²⁵ Johann Georg Hamann (1730-1788) német filozófus, „az észak mágusa”, az ellen-felvilágosodás egyik legfontosabb képviselője, aki rendkívüli hatást gyakorolt Kierkegaard-ra, lásd: Kelly Dean Jolley, „Metaschematizing Socrates: Hamann, Kierkegaard and Kant on the Value of Enlightenment”, in: Lisa Marie Anderson szerk.: *Hamann and the Tradition*, Evanston: Northwestern University Press, 2012. pp. 79-92.

⁸²⁶ Fenger, „A Literary Approach”, op. cit., p. 305. és Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., p. 22.

⁸²⁷ Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 137.

A középkor mitikus „titánjai”⁸²⁸ a romantikában keltek tehát új életre, és Kierkegaard számára azért is váltak meghatározó jelentőségűekké, mert magatartásukban, viselkedésükben, cselekedeteikben, mindennapi gyakorlatukban voltak istentagadók, nem elméleti alapon, s ennek során nem csak az egyházzal szálltak szembe, de a kereszténység egészével. Mintha a vallás drámáját itt a fonákjáról, teljes és fatális tagadása felől kívánná megjeleníteni Kierkegaard, és azért a dráma, mert bár mindhárom történet elsősorban filozófiai és teológiai kérdéseket tesz fel, megmutatkozásuk tere elsősorban az esztétikum, és nem egyszer éppen a színpad. Ennek nyomán érzékelte Kierkegaard, hogy akár az irodalmi (és részben zenei) műnemeket is átfogja és strukturálja a nagy istentagadók története: „Don Juant líraian kell interpretálni (ezért tehát zenében), a bolygó zsidót epikusan, és Faustot drámaian.”⁸²⁹

Esztétikai koherenciájukat ugyanakkor megkérdőjelezi, hogy mindhárom történet a kárhozat külső erejével zárul, vagyis „művön kívüli” beavatkozással, így a szó szoros értelmében „Deus ex machina” helyettesíti a műalkotás belső logikájából fakadó végkifejletet. Az immanens és a transzcendens összeegyeztetése egyébként soha nem volt könnyű feladat a démoniség megjelenítői számára, még maga Goethe is viaskodott vele, és Kierkegaard szerint nem feltétlenül győzött a küzdelemben. Shakespeare volt ebben is a zseniális kivétel: a *Félelem és reszketés* szerzője szerint III. Richárd monológja „értékesebb, mint bármely más erkölcsi rendszer, amelynek fogalma sincs a létezés borzalmairól vagy értelméről.”⁸³⁰ A jótól való szorongás, a bezárkózás a sérült személyiségbe, a mindent elfedő hallgatás – a szerző: de silentio identitásának záloga a *Félelem és reszketés*ben – „iszonyatos”, írja nem sokkal később Vigilius Haufniensis, a *Szorongás fogalma* írója arról, amit Shakespeare a Hamletben úgy fogalmazott meg, hogy „vegyétek észre bár, de nyelvre ne...”⁸³¹ A démoniról szóló hallgatást a korszakban Byron és Shelley merte és tudta még megtörni, továbbá Goethe, a Faust mellett Alba hercegének megformálásával,⁸³² de az efféle vállalkozások sora nem hosszú.

A démoni konkrét demonstrálására, és az ekként előidézett rettenet ábrázolására a Királyi Színház koreográfusa és balett-táncosa, August Bournonville vállalkozott, és ez volt Kierkegaard számára a legemlékezetesebb: amikor Mefisztóként, az ablakon keresztül hatalmas ugrással a szobában termett, majd mozdulatlanul megállt, mintha rá nem hatna a gravitáció ereje vagy a mozgás és lendület

⁸²⁸ A titán metaforájának használata azért jelentős, hiszen náluk az ég ostromáról volt szó. Lásd: Kierkegaard, *Vagy -vagy*, op. cit., p. 119.

⁸²⁹ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Concept of Irony*, op. cit., p. 425.

⁸³⁰ Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 171. Ennek kapcsán írja ugyanitt Johannes de silentio: „Shakespeare hős és mindig az is marad.”

⁸³¹ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 398. Lásd: *Hamlet*, I. felvonás, 2. szín.

⁸³² Ibid., p. 401. és p. 335.

törvénye.⁸³³ Ebben a pillanatban szinte a látvány – a vizuális tapasztalat – erejével érzékelte Kierkegaard a démoni váratlanságát, erejét, hatalmát, ami „semmilyen törvényt nem ismer” – még a természettörvényeket sem.⁸³⁴

A balettben Mefisztó hallgatott, de drámákban megformálva, a maga replikáiban Kierkegaard számára a démon „mímikus alkat” volt, vagyis utánzó, mímelő, mintha csak Ekhó és az árnyék is áttűnne alakján. Ami éppen a maga negativitásában válik izgalmassá és összetetté, szemben a csupán ideálissal és normateremtővel, ahogy erre a *Vagy – vagy* nyárspolgára is panaszkodott: „az újabb drámákban a rosszat mindig a legragyogóbb talentumok játszá, míg a jónak, a helyesnek az ábrázolása egy boltosinasra jut.”⁸³⁵ Kierkegaard számára azonban ennél veszedelmesebbnek tűnt az a véglet, amikor a démoni triviálissá, sekélyen komikussá vagy egyenesen unalmassá válik, mint például Heiberg *Az elválaszthatatlanok* című vaudeville-jében, amire a *Szorongás fogalmában* utalt a Koppenhágai Őrszem: az etikai meghatározottság nélküli démoni silányságát érzékelve a színműben.⁸³⁶ Ha az eredendő „negativitás” vaudeville-figurává válik, az mosolyt csal a néző arcára, míg az igazán démoni megjelenésekor – mint írta⁸³⁷ – az ember arcáról lehervad a mosoly.

4. *Don Giovanni*

Kierkegaard életművében a legpontosabban nyomon követhető, és a legkidolgozottabb hatástörténeti epizód a Don Juan-történeté, amely Mozart operájában, Lorenzo da Ponte librettója révén vált Don Giovannivá. Pályája első szakaszában – a *Vagy – vagy* írását megelőzően, majd pedig „A” és „B” irataiban – ennek jelentősége rendkívüli, esztétikailag, eszmetörténetileg és zeneelméletileg is; a teljes filozófiai-teológiai horizont feltárásához azonban az életmű egésze éppolyan fontos, mint a jegyzetek, naplók és különféle szellemi és művészi impulzusok értelmezése, hiszen ez a mítosz, majd pedig az ezen alapuló színpadi mű az élettörténet fordulópontját is indukálta. A történet egyik első említésekor írta naplójába az ifjú Kierkegaard: „Bizonyos értelemben én is azt mondhatom Don Giovanniról, amit Elvira mondott neki: 'Te, boldogságom gyilkosa' – mert ez volt az a darab, ami ördögien a hatalmába kerített, amit nem feledhettem többé, és ez volt az a darab, ami kiragadott engem a kolostor nyugodalmas éjszakájából.”⁸³⁸ Amiben nem csak a női identifikáció szembeötlő, illetve ifjúkora

⁸³³ Ibid., p. 401.

⁸³⁴ Ibid., p. 399.

⁸³⁵ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 855.

⁸³⁶ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 402. Fontos ugyanakkor, hogy a szerző megemlíti: a darabot Winsløw színész alakításában látta.

⁸³⁷ Ibid., p. 403.

⁸³⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 50. és p. 386.

atmoszférájának „kolostori” jellemzése, de a diabolikus hatalom azonosítása Don Giovannival, aminek ő sem tudott ellenállni.

Ha Faustnál a kétely szerepe volt döntő, Don Juannál a csábításé. Márpedig a csábítás teológiai jelentősége is rendkívüli, mint ezt egyetemi előadásai jegyzeteiben Kierkegaard többször is rögzítette,⁸³⁹ a bűnbeesés eredetétől – Éva elcsábításától – kezdődően az egyháztörténet megannyi epizódján és fordulópontján keresztül saját fejlődéstörténetéig; mintha az egyedfejlődés itt is megismételné a faj fejlődéstörténetét, mint a biológiában.

1844-ben jegyezte fel naplójába Kierkegaard, hogy „aki nem képes az emberek elcsábítására, az megmenteni sem tudja őket. Mindez a reflexió kategóriájával függ össze.”⁸⁴⁰ És míg a csábítás teoretikus jelentősége elementáris, ennek ábrázolására, erejének és jellegének megformálására elsősorban esztétikai alkotások – sok esetben színművek – alkalmasak. Ami ugyanakkor további paradoxonokhoz vezet: a művészi harmónia varázskörét – mint George Pattison írta – „szétzúzza, amint a vallás kérdése áttöri az esztétikai formát.” A vallás mentén ugyanis „az esztétikai érték relativizálódik”,⁸⁴¹ erejét veszti, mert a műalkotással összemérhetetlen érvényességgel teljeseedik ki és zárul le a történet: nem katarzistról van szó, hanem sorsról, végső soron üdvözülésről.

Ezért is írhatta Kierkegaard naplójába egy Don Juan-feldolgozásról, hogy „egy ilyen előadás plakátja többet tartalmaz, mint maga a darab.”⁸⁴² Ami egyfelől egy balett-produkció prejudikálása volt, másfelől azonban aligha alaptalan. A korszakban számos Don Juan-értelmezés volt olvasható és látható, és Kierkegaard komparatív analízissel tekintett át ezek közül többet is: Molière-ét, Heibergét, Johannes Hauchét⁸⁴³ és persze Mozartét. Az említett balett-előadás nyomán úgy vélte, hogy mozgással nem fejezhető ki mindaz, ami a történetben van,⁸⁴⁴ szemben a Faust-előadás emblematikus ugrásával itt nem látott olyan gesztust, ami a csábítás démoniságát megjeleníthette volna. Molière-nél a komikum hatását vélte ellentétesnek az érzékiségeivel,⁸⁴⁵ a satirikus jelenetekre ugyanis mind Knud Lyhne Rahbek fordítása, mind pedig Heiberg szabadabb feldolgozása erőteljesen alapozott.⁸⁴⁶ Heiberg még marionett-előadássá is átdolgozta Molière színművét,⁸⁴⁷ aminek hagyománya Európa-szerte eleven volt, és visszautalt eredetére, arra az időszakra, amikor vásári bohózatként került színre a

⁸³⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 254. és p. 279. továbbá p. 649.

⁸⁴⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 154.

⁸⁴¹ Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., p. 153.

⁸⁴² Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 139.

⁸⁴³ Johannes Hauch (1790-1872) dán költő, író, drámaíró.

⁸⁴⁴ Ibid., p. 141.

⁸⁴⁵ Erről bővebben. Niels Holger Petersen, „Kierkegaard’s Notions on Drama and Opera”, in: *Kierkegaard, Literature and the Arts*, op. cit., p. 138.

⁸⁴⁶ Elsősorban a hitelezővel kapcsolatos jelenet komikumát kifogásolta.

⁸⁴⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 1. op. cit., p. 407.

csábító és a kövendég – kétféle drámai alapanyagot egybegyúró – története.⁸⁴⁸ Carsten Hauch feldolgozásáról naplójában is megemlékezett Kierkegaard, „érdekesnek” nevezve a darabot, szerzőjét pedig „professzornak” titulálva, ami Kierkegaard terminológiájában aligha tekinthető bóknak.⁸⁴⁹

Mozart remekművének elementáris hatását természetesen egyik Don Juan-adaptációs sem közelíthette meg, korszakos jelentőségét és hatását pontosan tükrözte, hogy 1807 és 1836 között hetvenegyszer került színre Koppenhágában.⁸⁵⁰ Amikor módja volt rá, Kierkegaard egyetlen előadást sem mulasztott el,⁸⁵¹ emlékezők szerint a zene olyannyira átítatta az ifjú bölcslőt, hogy még kirándulásokon is áriáit fütyülte.⁸⁵² A koppenhágai Udvari Színházban egykor olaszul került színre az opera, később több alkalommal is felújították, olykor jelentős változtatásokkal: recitatívók kihagyásával, jelenetek átrendezésével, hogy megfeleljen a korban népszerű „Singspiel” formavilágának.⁸⁵³ A Királyi Színházban bemutatása azonban nehézségekbe ütközött: Heiberg ugyanis idegennek érezte az olasz, illetve olaszos operát az északi szellemiségtől, s általában véve is viszolygott a műfajtól.⁸⁵⁴ Amikor azonban végül színre került, a legjelentősebb színészek kaptak benne szerepet: Donna Elvirát Anna Nielsen énekelte, Leporellot Phister, Don Juant Jörgen C. Hansen, Zerlinát előbb Boline Marghrete Abrahamsen Kragh, utóbb Ulriche Augusta Stage. Az opera első bemutatása idején egyébként Mozart özvegye, Constanze Koppenhágában élt, miután a zeneszerző halála után férjhez ment Georg Nikolaus von Nissen dán diplomatához, és dokumentumok szerint látta is az 1811-es előadást.⁸⁵⁵ Magának a műnek a befogadását minden bizonnyal az is jótékonyan befolyásolta, hogy Franz Schumann a Koppenhágában is népszerű *Neue Zeitschrift für Musik* lapjain lelkesedéssel szólt az operáról, 1836-ban pedig a dán *Musikalisk Tidende* című folyóiratban jelent meg elismerő bírálat a *Don Giovanniról*. Ez utóbbi – filológiai adatok szerint – feltehetően Kierkegaard-ra is hatott, ahogy Wagner „De l’overture” című írása is némiképpen visszhangzik „A” nézeteiben.⁸⁵⁶

Kierkegaard-t lenyűgözte Mozart zenéje, mint az érzéki zsenialitás legtisztább kifejezése, ebben a sajátosságában összemérhetetlen volt a többi színpadi variáció Don Juanjaival: Molina, Corneille,

⁸⁴⁸ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 121.

⁸⁴⁹ Carsten Hauch (1790-1872) dán költő és zoológus. Lásd: Paul Houe: „Carsten Hauch: A Map of Mutual Misreadings”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, op. cit., p. 212.

⁸⁵⁰ Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 424.

⁸⁵¹ Hans Peter Holst visszaemlékezése szerint Kierkegaard: „...minden vasárnap templomba ment, ahogy egyetlen Don Giovanni-előadást sem mulasztott el.” Lásd: Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 13.

⁸⁵² Jakob Kundsén visszaemlékezése szerint, *Ibid.*, p. 27.

⁸⁵³ Lásd Elisabete M. de Sousa: „Wolfgang Amadeus Mozart: The Love for Music and the Music of Love”, in: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Tradition*, op. cit., p. 144. Az említett adaptációt Laurids Kruse (1778-1839) író, színműíró készítette.

⁸⁵⁴ Lásd: Joachim Grage, „The Opera Hater? Johan Ludvig Heiberg and the Musical Theater,” in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit., p. 137.

⁸⁵⁵ Sousa, „Wolfgang Amadeus Mozart...” op. cit., p. 146.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, pp. 158-161. A korszakban Oehlenlänger darabjaiban is szerepeltek Mozart-betétek, zenéjét pedig az Udvari Színházban és a Vesterbrøn is játszották. *Ibid.*, p. 141.

Goldoni műveivel, de Glück balettzenéjével is. Maga a történet is ebből a szempontból foglalkoztatta: miként és mivel lehet érvényesen megfogalmazni a csábítás és odaadás dialektikáját, ha egyszer az nem reflektálható és nem verbalizálható. Töprengései során az irodalmi feldolgozásokat egy irodalomjegyzék alapján tekintette át, ami naplójában fennmaradt.⁸⁵⁷ A munka hevében és a gondolkodásfolyamat mentén egy ötletet is rögzített egy színmű kezdetéhez,⁸⁵⁸ de mégsem a drámaírás irányában haladt tovább, hanem a különféle feldolgozások átfogó interpretációján és analízisen keresztül kereste azt, ami számára lényegi volt a történetben. Az pedig túlnyúlt az egyes művek esztétikai meghatározottságán, hiszen a démonikus, a diabolikus megjelenítése érdekelte, aminek közege lehet ugyan a műalkotás, de lényege szétfeszíti azt. Így érezte elégteleneknek az eddigi kísérleteket, Byron töredékének csábítóját például azért bírálta, mert a reflexió megfosztotta „idealitásától”,⁸⁵⁹ némiképp lényegétől. Achim von Armin *Dolores grófnő* című művét olvasva pedig arra jutott, hogy Don Juan „kevésbé tehetség, mint zsenialitás, kevésbé jellem, mint eszme.”⁸⁶⁰ A korban igen népszerű E.T.A. Hoffmann Don Juan-feldolgozására is több utalás található az ifjúkori naplókban, részben a történetben megformált, jellegzetesen romantikus meta-fikciós fordulat miatt, részben pedig a zene erejének érzékeltetése révén amit egyébként már maga a cím is kiemel: *Don Juan – egy mesés kaland, ami egy zenerajongóval esett meg utazásai során*.⁸⁶¹ Az elbeszélésben ugyanis maga Donna Anna jelenik meg, aki szállodai szobájában találkozott a csábítóval, amikor egyik utazása oda vezette, ahol éppen az operát játszották. A kilépés a történet eredeti keretei közül, a zene elementáris erejének és hatásának érzékeltetése a szövegen keresztül, továbbá a kontextusváltással komponált narratíva felszabadítóan hatott Kierkegaard-ra, amikor „saját” Don Juanjáról töprengeni kezdett.

Ami végül nem dráma lett, hanem „napló” – ugyancsak a kor kedvelt és nem feltétlenül irodalmi rangú műfaja –, továbbá része egy meta-fikciós szövevénynek a *Vagy – vagy* rejtélyes módon megtalált kéziratában, amittől maga a közreadó is rendre distanciát teremt. A csábító naplójában Don Juan Johannesszé változott, a csábítás pedig egyetlen lányra irányult, s ennyiben inkább fausti, semmint Don Juan-i vonásokat sejtetett. Ugyanakkor a csábításban nem a kételkedő szellem, hanem a rafináltan felkeltett érzékiség játszotta a főszerepet – mint a mediterrán változatban –, és a siker nem

⁸⁵⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 1. op. cit., p. 103.

⁸⁵⁸ Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 184.

⁸⁵⁹ Lásd erről: Bartholomew Ryan, „Lord Byron: Seduction, Defiance and Despair in the Works of Søren Kierkegaard”, in: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Tradition*, op. cit., p. 3.

⁸⁶⁰ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 46. és p. 219. Lásd továbbá Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 1. op. cit., p. 48. és p. 358.

⁸⁶¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) romantikus író, zenész, rajzoló, a korszak nagyhatású művésze. Lásd még: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part. 1. p. 213. és p. 553. Minderről bővebben: Jacob Zabalo, „Don Juan (Don Giovanni): Seduction and its Absolute Medium in Music”, in: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. op. cit., p. 145.

az érzéki, érzelmi, illetve szexuális beteljesülés, hanem a hideg fejjel kitervelt manipuláció eredményessége volt, amelynek folyamata foglalkoztatta elsősorban Johannest, nem a nő megszerzése. A csábító ugyanis továbblépett, a lány felkeltett és beteljesületlen vágyakozással magára maradt, a szerző pedig sajátos triptichonban ábrázolta szenvedését, az Árnyképek mélységes empátiával és kíméletlen odaadással megformált alakjaiban.

Naplója tanúsága szerint Kierkegaard később a mű folytatását is tervezte: „A csábító naplója 2. Egy démonikus kísérlet Johannes Mephistopheles által”⁸⁶² címen, ami egyfelől utal a démonok egymásra vonatkoztatására: Johannes (Juan / Giovanni) és Mefisztó összevonására, s ezzel annak hangsúlyozására, hogy a kísérlet nem elsősorban a csábításról szól, hanem az ördögről. Az érzéki zsenialitás prózára fordítása ugyanakkor komoly problémát jelentett, hiszen „a Don Juan-i élet igazából zenei” – jegyezte fel naplójában Kierkegaard –, „ezért annyira odaillő, ahogy Lenau írta a maga Faustjában, hogy Mefisztó leüt egy akkordot, amikor Faustnak Don Juant jellemzi.”⁸⁶³ Lenau műve rendkívül népszerű volt a korban, és a nem csak transzparenciákra, de egyenesen analógiákra utal, hogy Lenau-nál Faust az esküvőjéről csábít el egy lányt, mégpedig Mozart zenéjére. Ugyanez a folyamat követhető nyomon Christian Dietrich Grabbe tragédiájában, amelyben egybekomponálta a két démonikus alakot, mintegy Goethe és Mozart sajátos szintéziseként,⁸⁶⁴ és a romantikus cselekményvezetésbe az is belefért, hogy Donna Annát Faust is megszerette, s ennek során lányrablás, párhaj, mágia és földöntúli fordulatok nyomán diadalmaskodhat csak a legfőbb mozgató: az ördög.

A csábító titka mindössze annyi – rögzítette naplójában Kierkegaard 1844-ben –, hogy ismeri a nő szorongását.⁸⁶⁵ Ami nem csak azért lényeges, mert ebben az összefüggésben jelenik meg a későbbiekben egy egész kötetet ihlető szorongás fogalma, hanem azért, mert ennek a szorongásnak a feloldását, a tőle való megszabadulást, a szorongás előtti állapot visszaállítását ígéri az odaadás. Hiszen az egyesülés pillanatában megszűnik maga a vágy, ami azóta hajtja egymás felé az embereket, amióta a *Lakoma* résztvevői szerint őseinket kettéválasztották az istenek, az egység tehát eredetében „androgün,” és ezt hallja ki a *Figaró házassága* Cherubinójának énekéből „A”.⁸⁶⁶ Amikor azonban vágyról, csábításról, beteljesülésről gondolkodik a szerző, akkor eltekint a mítosz vallásos eredetétől és jelentésétől, illetve csak annyiban utal rá, amennyiben az erotika megjelenését, illetve a test és szellem

⁸⁶² Lásd a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, II. op. cit., p. 409.

⁸⁶³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 76. és p. 412. Nikolaus Lenau (1802-1850) osztrák költő, egyebek mellett Faust-feldolgozása tette ismertté.

⁸⁶⁴ Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) német drámaíró, *Don Juan und Faust* című műve 1828-ban jelent meg, egy évvel később bemutatták, átütő sikert azonban nem aratott.

⁸⁶⁵ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, op. cit., p. 189.

⁸⁶⁶ Itt van szó magáról a megkívántról, s ilyenkor „androgün” módon mutatkozik meg maga a vágy. Lásd még: Janne Risum, „Towards Transparency: Søren Kierkegaard on Danish Actresses”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, (2003) p. 333.

vallásos indíttatású, keresztény eredetű ellentétét pillantja meg Don Juan történetében, aki ezt a konfliktust a test átszellemítésével oldja fel, „a test saját szelleme révén.”⁸⁶⁷

Ez a szellem azonban nem tud megnyilatkozni szavakban, ahogy a csábítás folyamata sem verbalizálható, míg persze a bókók, szóvirágok, vallomások a végtelenségig megszépítik a kívánság tárgyát, aki csodaszépnek látja magát a férfi szavaiból áradó visszfényben, s ennek zálogaként adja oda magát. És ez történik a következővel és az azutánival is, hiszen Don Juan csábítása örök ismétlés, mert a pusztán érzéki vonzódás eredendően hűtlen, nem a nő, hanem a vágy örök, annak tárgya pedig folyamatosan változik. Itt nincs semmiféle logika, így nincs helye a beszédnek, tehát a reflexiónak és az etikának sincs; ez maga a természeti erő, mint „A” érzékelte és megfogalmazta, ami mindent maga alá gyűr, de aminek magyarázatára alkalmatlan bármiféle teoretikus rendszer.⁸⁶⁸ Mert itt már a teremtés, tehát a biológia öntörvényűsége mutatkozik meg, a nő vonzódása a csábítóhoz, ami nem csak a szocializáció vékony burkát töri át (Donna Anna), az evilági szerelem rítusát (Zerlina) de a vallásos indoktrinációt is, mint Elvira története demonstrálja. Ha bármiféle magyarázat következne, szétporladna ez az erő, mert maga a gyakorlat – az odaadás – vereséget szenvedne az elmélettől. Ha tehát replikát kap Don Giovanni, érvel a szerző, azzal minden megváltozik, mert azzal „kiemeli őt abból a sötétségből, amelyben csak zeneileg hallható,”⁸⁶⁹ hiszen csakis a zene intenzitása és feltétlen hatása képes ezt az ellentmondást bemutatni és ezzel feloldani. Ha ez az intenzitás megszűnik, ha reflektált és így extenzív lesz a csábítás – vagyis álnokság, ravaszság vagy hatalom által érvényesül –, úgy azonnal elveszti eredendő, feltétlen erejét.⁸⁷⁰

Mindez nem csak a csábítóra, de az elcsábítottakra is vonatkozik, aminek jelentőségét egy rövidke esszében emelte ki Kierkegaard, „Észrevétel a Don Giovanni egyik jelenetével kapcsolatban” címen, és a *Fædrelandet*-ben adta közre 1845 május 19-én és 20-án „A” nevében, mintha csak a *Vagy – vagy* fontos fejtegetéseiből maradt volna hátra ez a lényeges szegmentum; de az is lehet, hogy szándékos és megfajított névazonosságról van szó.⁸⁷¹ Az írás megszületésének alkalmát az adta, hogy az operát 1845-ben némiképp átdolgozva újra bemutatták, Zerlina szerepét pedig az 1839-ben elhunyt Boline Abrahamsen Margreth Kragh-tól átvette Ulriche Augusta Stage.⁸⁷² Az „észrevétel” szerint bár a

⁸⁶⁷ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 117.

⁸⁶⁸ Lásd: Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., pp. 97-98.

⁸⁶⁹ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 139.

⁸⁷⁰ Ibid., p. 141.

⁸⁷¹ Lásd: Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit. p. pp. 28-37. A szöveg kritikaként is alapos és pontos: szól a hangkezelésről, a kifejezésformákról, a zenekarról és az előadás számos lényeges összetevőjéről. Joseph Westfall szerint a két „A” nem azonos. Lásd ennek indokait: Joseph Westfall, „The Actress and an Actress in the Life of a Critic, Higher Criticism in the Crisis”, in: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 17. op. cit., p. 331.

⁸⁷² 1845 februárjában készült el az újabb adaptáció, ami műsoron is maradt 1850-ig. Lásd: Kierkegaard, *Journals and Papers*, Vol. 11. Part 2. op. cit., p. 533. 1833-ban vette át a szerepet Madame Kragh. Lásd: Risum, „Toward Transparency...” op. cit., p. 334.

felújítás „tökéletes diadal”, az első felvonás kilencedik jelenetének duettjét a „Vorrei e non vorrei...” – „akarom és nem akarom” – virtuózan feminin és egyben kulcsfontosságú replikáját azonban „A” szerint félreértelmezték, amikor az énekesnő erőteljesebben hangsúlyozta gyönyörű hangján a „non vorrei”-t. Mert míg a zenekar egyszerre „álmodó és rabul ejtő játékában nem a szenvedélyes kívánást, de a csendes vágyakozást” lehetett hallani, Don Juan pedig a csábításnak megfelelően nem a *nőnek*, hanem a *nőért* énekelt,⁸⁷³ addig az énekesnő mintha ezzel a hangsúllyal megértésre, magyarázatra, reflexióra utalt volna. Márpedig a reflexiónak semmiféle helye nincs a csábításában, mert abban a pillanatban, hogy ez érvényesül, „az egész opera kudarcot vall.”⁸⁷⁴ Nem kevesebb tehát, mint a remekmű egésze nyugszik ezen az egyetlen replikán. Zerlina szorongása ugyanis abból adódik, hogy „nem tudta, hogy történt”, csak megtörtént: odaadta magát, és ennek során „álruha volt pusztán az ellenállás.”⁸⁷⁵ Most tehát zavarodott, bódult és tanácstalan, ha bármiféle morális vagy logikai magyarázattal próbálkozna, akkor sem értené, mi történt itt vele – de nem is kívánja érteni. Ha valóságos, reflektált individuumként élte volna át a csábítást és engedett volna neki, akkor most szó lehetne lángoló szenvedélyről, a felkeltett vágyban való osztozásról, mert akkor csakugyan leküzdte volna ellenállását, és akár mélységes naivitással, akár női könnyelműséggel, akár alázatos lelkesedéssel vethette volna magát a sorsfordító kalandba. De itt egyikről sem volt szó, hanem öntudatlanul engedett ennek a „természeti erőnek,” és most fogalma sincs már arról, miként volt ez lehetséges, és éppen ezt a fogalma sincset kell kiénekelnie, mert különben összeomlik az egész előadás.

Az esszé szerzője szerint a Don Juan-történetben a mindennapok során egyébként megkívánt konzisztenciának még akkor sincs helye, ha egy szörnyűségesen erőteljes nőalakról van szó, amilyené Elvira válik az operában.⁸⁷⁶ Sőt: a reflektált következetesség egyenesen komikussá válna, ahogy „A” áttekinti nő és csábítója rétegzett viszonyrendszerét és ennek alakulását a mű során, amelybe nem fér bele semmiféle kauzális logika. A nő rendkívüli ereje azonban már itt megmutatkozik, amire a *Stádiumok az élet útján* lapjain is visszatér a szerző, mégpedig azzal a metaforával illusztrálva ezt a feltétlen női hatalmat, ahogy a Kormányzó és Don Juan kézfogásában a csábító ki akar szabadulni a szorításból, de kézfogásával egyben erőt ad a Kormányzónak, hogy megakadályozhassa szabadulását.⁸⁷⁷

A történetben otthonos démon még egy álruhában is megmutatkozott Kierkegaard naplója szerint: Leporellóban, aki egyébként éppen álöltözete miatt járt pórul a darabban. A naplóban úgy tűnik fel az

⁸⁷³ Kierkegaard, *The Corsair Affair*, oip. cit. p. 29. és p. 33. Ebben látta Kierkegaard az opera és a dráma különbségét.

⁸⁷⁴ Ibid., p. 30.

⁸⁷⁵ Ibid., pp. 35-36.

⁸⁷⁶ Ibid., p. 32.

⁸⁷⁷ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., pp. 127-128. Itt utal még a szerző Desdemona erejére a „kegyes hazugság” során, amellyel halála előtt is férjét mentené.

elégedetlenkedő és hűséges szolga, mint aki „gyáva és együgyű inkognitójából leselkedik kifelé”, és aki gúnyt űz gazdája vakmerőségéből, mint erre például szolgál a temetői jelenet, illetve viselkedése a banketten.⁸⁷⁸ Ellenszenves pedantériájában az óvatos szolga Kierkegaard számára a „privátdocens” előképe volt, mert „Miközben Don Juan csábít és élvez, Leporelló feljegyzi az időt és a helyet, valamint a lány monogramját.”⁸⁷⁹ Vagyis a szolga úgy megy el a lényeg mellett, mintha látná, és kicsinyessége, földhözragadtsága és üres precizitása ebben a démoni atmoszférában szembeötlő, és sokkal viszolyogtatóbb, mint maga a kárhozatra szánt főszereplő.

5. Faust

Ha a Don Juan-történet vágyképként és kísértésként foglalkoztatta Kierkegaard-t, a Faust-történet a legmélyebb személyes dilemmái – kételyei – révén érintette meg a fiatal gondolkodót. „Nemrég beszéltem neked Fausról” – írta naplójában –, „most pedig úgy érzem, *magamról* meséltem.”⁸⁸⁰ Az ihlető impulzusok feltárása az ördöggel paktáló mágus esetében igen sokrétű: a Faust-történet különféle kortársi feldolgozásai mellett a Koppenhágában is érzékelhető „Goethe-láz” ebben bizonyosan szerepet játszott. Mindezekon túl rendkívül sokféle forrást rögzített a fiatal gondolkodó, mégpedig beszédes precizitással. Az egyetemi előadások közül Sibbern 1833-as kurzusa a Fausról minden bizonnyal jelentős volt, hiszen ő maga Goethével is találkozott, ami előkelő helyet biztosított számára az értelmezők között.⁸⁸¹ Kierkegaard jegyzeteiben folyamatosan visszatért az eredeti legendára, továbbá a feldolgozásokra, amelyek között eszmefuttatások mellett elbeszélések és operák is szerepeltek; Ludwig Stieglitz nyomán pedig 107 tételes bibliográfiát állított össze a témaköréről.⁸⁸² Egy beszédes elírás szerint azonban Wittenberget határozta meg Faust otthonaként, aki azonban Württembergben élt; a tévedés forrása akár Hamlet lehetett (aki Wittenbergbe járt egyetemre), akár Luther, aki innen indította el a reformációt. A jegyzeteket később Maximilian Klinger könyve alapján egészítette ki Kierkegaard,⁸⁸³ utalva különféle időszakok eltérő Faust-felfogására, így tehát drámák, pantomimok, mellett Chamisso, Grabbe, Lessing és mások művei is szerepeltek a felsorolásban, mind

⁸⁷⁸ Kierkegaard, *Journals and Papers*, Vol. 11. Part 2. op. cit., p. 160.

⁸⁷⁹ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 95.

⁸⁸⁰ Ibid., p. 75.

⁸⁸¹ Lásd: Nathaniel Kramer, „August Bournonville: Kierkegaard’s Leap of Faith of the Noble Art of Terpsichore”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, op. cit., p. 76. továbbá: Jon Stewart és Katalin Nun: „Goethe: A German Classic Through the Filter of the Danish Golden Age”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, op. cit., p. 54.

⁸⁸² Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 222.

⁸⁸³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 86. és p. 500. Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831) német író, drámaíró, 1791-es Faust-regénye komoly visszhangot keltett, ő volt annak a drámának a szerzője, amelyből a Sturm und Drang kifejezés származik. Kierkegaard jegyzeteit lásd: *Journals and Papers*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 192. és p. 497. Könyvtárában több Klinger-könyv is volt.

egyetemesebbé tágítva a közvetlen és közvetett Faust-interpretációk horizontját. Minden bizonnyal hatással volt Kierkegaard-ra Franz Schubert írása Goethe *Faust*járól és Byron *Manfred*jéről, míg a brit költő *Káinjáról* szólva a csábító archetípusának képe is felvillant, ugyancsak a Fausthoz köthetően.⁸⁸⁴ Manfred alakját ekkor úgy látta Kierkegaard, hogy „valószínűleg ő is egy Faust, csakhogy Goethe Mefisztója nélkül, aki felnevelhetné.”⁸⁸⁵ Hasonló optikával olvasta Peter Schlemil történetét, akitől a magas, ősz férfi – feltehetően az ördög – vette meg árnyékát, majd a történet továbbgondolására készítette Paludan-Müller ekkoriban megjelenő *Adam Homo* című műve,⁸⁸⁶ a koppenhágai értelmiség egyik beszédtemája, akinek hőse világi sikereiért feláldozta a lelkét. Itt pedig mintha a történet azt fogalmazná meg, hogy megtalálja-e az individuum a maga helyét saját identitásában; vagyis Faust kérdéseire egy „vita ante acta” Peer Gynt felelt.

A Fausta vonatkozó feljegyzések a korai időszakban folyamatosan szaporodtak a naplóban és a jegyzetekben, feltehetően azért, hogy egy – minden bizonnyal ismét csak álneves – szerző fejtegetéseiként napvilágot lássanak.⁸⁸⁷ Csakhogy a terv megvalósításának elejét vette Martensen jelentős esszéjének publikálása ugyanekkor Goethe és Lenau *Faust*járól a *Perseus* című folyóiratban 1837-ben; álneven, és rendkívüli hatással.⁸⁸⁸ Goethe műve mellett Lenau: *Faust, Ein Gesicht* volt az elemzésre választott mű,⁸⁸⁹ ami rendkívül eredeti, erőteljes és aktuális interpretációja volt az abszolút tudásra való törekvés veszedelmének, sors és karakter konfrontációjának; Mefisztó Isten elleni lázadásának kontextusában. Mindez pedig éppen abban a korszakban született, amikor a tudományos érdeklődés immanenciára irányuló kérdéseire adott válaszok mintha transzcendens jelentőségűekké váltak volna, vagyis a fizika, biológia, asztrológia fejlődése természettudományos magyarázatokat kínált a korábban magyarázhatatlanra, illetve mindaddig csak vallásos érvekkel megválaszolható kérdésekre. Martensen – aki előadásokat is tartott a Fausról⁸⁹⁰ –, pontosan, átfogóan és szellemesen megírt művének olvasása nyomán Kierkegaard torzóban hagyta saját fejtegetéseit, nem írta tovább, nem zárta le, és talán éppen ezért maradtak a későbbiekben is elevenek ezek a dilemmák, mert nem váltak művé: befejezetlenségükben nyugtalanítóan és inspirálóan maradtak Kierkegaard horizontján.

⁸⁸⁴ Lásd: Ryan, „Lord Byron: Seduction, Defiance and Despair in the Works of Søren Kierkegaard”, op. cit., p. 3.

⁸⁸⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 152.

⁸⁸⁶ Frederik Paludan-Müller (1809-1876) dán költő és író, *Adam Homo* című művét 1841 és 1848 között írta. Többen egy „újraírt Faustot” láttak benne, lásd: Steen Tullberg, „Either – Or in Denmark”, in: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Brian K. Söderquist szerk.: *Kierkegaard Studies, Yearbook 2008*, Berlin: De Gruyter, 2008. p. 248.

⁸⁸⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 150.

⁸⁸⁸ Lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., pp. 694-695., és Leonard Lisi: „Faust: The Seduction of Doubt”, in: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I., op. cit., p. 221.

⁸⁸⁹ 1833 és 1835 között írta Lenau, a mű először Stuttgartban jelent meg 1836-ban.

⁸⁹⁰ Lisi, „Faust: The Seduction of Doubt” op. cit., p. 221.

És bár a Faustot a „par excellence” drámai interpretáció alkalmaként határozta meg Kierkegaard, a színházi utalások itt gyérebbek voltak, mint a Don Juan / Don Giovanni-történet esetében. Pedig Goethe *Faust*-ját 1832-ben mutatták be a Királyi Színházban, Hertz és Heiberg fordításában, s az utóbbi a drámaíró Goethét Shakespeare fölé helyezte, így a mágus drámája mellett a város legfontosabb színházának repertoárján az Egmont és a Clavigo is szerepelt.⁸⁹¹ A Faust-történet rendkívüli hatására utalt az az epizód is, amelynek nyomán Heiberg a maga hegeli „konverzióját” Fausthoz hasonlóan a húsvéti harangok zúgása közben élte át,⁸⁹² mintegy megvilágosodásként, ha nem éppen megváltásként korábbi dilemmái feloldhatatlansága alól. Erre a teátralizált filozófiatörténeti intermezzóra csípős iróniával, bár név nélkül utalt Kierkegaard – pontosabban Johannes Climacus –, mert talán mégsem ekként működik a bölcseleti logika; röviddel utána pedig megidézte az *Április bolondját*, Heiberg egyik vaudeville-jét, hogy (az áprilisra eső) húsvéti utalás értelmezése is könnyebb legyen.⁸⁹³ Kierkegaard egyébként nem csak Heiberggel, hanem magával Goethével szemben is komoly fenntartásokat fogalmazott meg, így Peter Wilhelm Lundnak küldött 1835-ös levelében azt írta, hogy megítélése szerint a német zseni „bűnözők”, akárcsak Mérimée, amikor megengedi Faust konverzióját, vagyis megtérését.⁸⁹⁴ A „megtestesített kétely,” vagy a „prométheuszi titán”⁸⁹⁵ ezt ugyanis azért nem teheti meg, mert akkor a történet lényege: az ördöggel kötött paktum siklik el. Ez több, mint könnyelműség, ez kitérés a saját maga által felvetett súlyos kérdések megválaszolása elől, és akkor Goethe éppoly frivolán lép át komoly dilemmái fölé, mint Hegel.⁸⁹⁶ Bárcsak ne folytatta volna Goethe a *Faust*-ot, fohászkodott az ifjú teológus,⁸⁹⁷ hiszen éppen a mű első része szólt számára arról, hogy a kereszténység még nem jutott túl az ellentmondás elvén, akkor pedig szembe kell nézni vele, nem lehet ilyen könnyelműen áthágni. Martensen elemzésében is annak dilemmáját érzékelte Kierkegaard, hogy Faust egy csapásra akarta elérni az abszolútumot, gőgjét is ez táplálta, mert nem vette a fáradságot az apró lépésekhez, ami a szubjektív idealizmus ismertetőjegye.⁸⁹⁸

A Kierkegaard számára ugyancsak fontos Schleiermacher ebben a történetben az isteni és emberi szabadság megragadhatatlanságát látta,⁸⁹⁹ s a goethei vállalkozás ellentmondásának azt érezte, hogy a

⁸⁹¹ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., pp. 82-83.

⁸⁹² Lásd: Nagy, „Either Hegel or Dialectics”, op. cit. p. 361.

⁸⁹³ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 184. és II. p. 225.

⁸⁹⁴ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 43. Lund Kierkegaard rokona volt, Brazíliában paleontológiai, zoológiai és archeológiai kutatásokat végzett, tudományos rangja jelentős.

⁸⁹⁵ Ibid., p. 43. Lásd még: Lisi, „Faust: The Seduction of Doubt”, op. cit., p. 221.

⁸⁹⁶ Ibid., p. 220.

⁸⁹⁷ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit., Vol. II. p. 459. Kierkegaard szerint Goethe *Faust*-ja remekmű lett volna folytatása nélkül. Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 127. Naplójában kitért Dr. Karl Ernst Schubart előadásaira, *Über Goethe's Faust Vorlesungen*, amelyek 1830-ban Berlinben nyomtatásban is napvilágot láttak, maguk az előadások a Faust második részének megjelenése előtt hangzottak el. Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 1. op. cit., p. 70. és p. 388.

⁸⁹⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 132. és p. 536.

⁸⁹⁹ Lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 63.

saját maga által feltámasztott vihart nem tudta lecsendesíteni.⁹⁰⁰ Faust öngyilkosságát sem érezte megoldásnak Kierkegaard – noha ez Lenaunál és a monda egyes változataiban is szerepelt⁹⁰¹ –, de a goethei megbékélés happyendje sem lehetett számára hiteles. És itt egy feloldhatatlan dramaturgiai problémát látott Kierkegaard, ami a gondolatmenet következetes kibontakozását akadályozta, mert hát ezek szerint a zseniális Goethe, egyebek mellett drámaíró és színidirektor, nem volt jó dramaturg. Ami nem kis mértékben fedte a valóságot, mások mellett erre utalt Kierkegaard Tiecktól idézett naplóbejegyzése, miszerint a Johann Wolfgang színigazgatói tevékenysége „egészében igen negatív volt.” Mégpedig azért, mert a közhelyeknek biztosított elsőbbséget, és gyakran lesöpörte a ragyogóan briliáns alkotásokat.⁹⁰²

Faust konfliktusainak jellegében ugyanis felhalmozódik az az eredendő „dramaturgiai” energia, ami az ördög megidézéséhez szükséges, bár az erre fogékony Kierkegaard különbséget tett az „individuális Faust,” illetve „Faust, mint eszme” között,⁹⁰³ márpedig az utóbbi nehézkesen tud érvényesülni a színpadon. A margón feljegyezte, hogy ebben az összefüggésben Schlegel tragédia-elmélete nyújthat segítséget, aki elkülönítette a műfaj típusait a görög költészetről szóló tanulmányában,⁹⁰⁴ és mintegy a dráma és színház nyelvére fordította le az itt is megmutatkozó alapkonzfliktust. Az antikvitás megidézésére utalt a Szókratész – Faust párhuzam is, naplójában pedig azt jegyezte fel Kierkegaard, hogy a görög filozófus esetében az egyén, mint öntörvényű individuum elszakadt az államtól, míg Faust elszakadása a kereszténységtől meghasonlásainak eredménye; s ennek nyomán tett különbséget az ördögi és a démoni között.⁹⁰⁵ Faust „tudatlansága” is analogikusnak mutatkozott Szókratészével, s ebben az összefüggésben utalt Kierkegaard Descartes-ra, és a kétely eredetvidékére, amelyben ugyancsak szerepe volt a felismert tudatlanságnak.⁹⁰⁶

Aligha véletlen, hogy 1835-ös naplójában Kierkegaard hasonlóképpen tekintette át a tudományokat, mint Goethe Faustja,⁹⁰⁷ és ennyiben hasonló kiindulással rendszerezte a szisztematikus tudás területeit, mint a német mágus. Ennek alkalmá a kétely, a *De omnibus dubitandum est* imperatívusza, továbbá a kételkedés tanulmányozásának szükségessége,⁹⁰⁸ amely nem csak a tudásnak a feltétele, de

⁹⁰⁰ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 42. és p. 214. Kierkegaard feljegyezte a naplójában, hogy Goethe a *Faust* első részét könnyen írta, a második fele nehezen ment.

⁹⁰¹ Ibid., p. 43. és p. 216.

⁹⁰² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 1. op. cit., p. 84. Kierkegaard a pontos szöveghelyet is megadja: Tieck Schriften Vol. 5. p. 462. A színháztörténet erre több példát is ismer, egyebek mellett Kleist *Eltört korsója* is megbukott Weimarban. Több hasonlóságot mutatott Goethe gyakorlata és ízlése Heibergével.

⁹⁰³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 179.

⁹⁰⁴ Ibid., p. 179. és p. 485.

⁹⁰⁵ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 43. Lásd továbbá: Will Williams, „Mephistopheles: Demonic Seducer, Musician, Philosopher and Humorist”, in: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, op. cit. pp. 121-132. Lásd még Soós Anita, „Ördögtől vett tudomány”, in: *Filológiai Közlöny*, 66/4. (2020) pp. 119-128.

⁹⁰⁶ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, Vol. II. op. cit., p. 479.

⁹⁰⁷ Stewart – Nun, „Goethe: A German Classic...”, op. cit., p. 63.

⁹⁰⁸ Lásd a bevezetést: Kierkegaard, *Fear and Trembling*, op. cit., p. XIII.

egzisztenciális súlyú következtetéseké is. Ebből a szempontból fontos, hogy a kétely dán terminusa: a *tvivl* etimológiailag előlegezi a kétségbeesést: *fortvivelse*,⁹⁰⁹ ahogy George Pattison is ebben látja a fausti vonzalom egyik legfontosabb elemét: „az öntudatára ébredt gondolkodás fordul a hittől a kétely felé (ami a gondolkodás alapelvévé vált), az pedig kétségbeeséshez vezet.”⁹¹⁰

Mindezekén túl naplójában több alkalommal is egyenlőséget tett Kierkegaard a fausti kétely és az ironia között, és ebben a középkortól kezdődően hontalanná váló szellem kísérleteit látta, hogy hazataláljon. Leonardo Lisi elemzése szerint ugyanis a szelleminek tekintett démonikust a középkor kizárta a kereszténységből – hasonlóan az érzékiséghez –, és a Faust által megismert kétely sem más, mint a hit fonákja. Ezért, hogy Lessing befejezetlen Faust-drámájában, a mágus anti-Fausttá változott volna, s ahelyett, hogy a tudásért eladta a lelkét, a tudás elutasítása nyomán visszakapta azt.⁹¹¹

Faust alakja végigkísérte Kierkegaard pályáját, felbukkant a saját neve alatt kiadott *Épületes beszédekben*,⁹¹² de megjelent a Don Juan és a bolygó zsidó alakjának „megtestesüléseként” is,⁹¹³ előjött a *Stádiumokban*, őt látta életre kelni Kierkegaard Bournonville ugrásában és Winsløw színészi játékában,⁹¹⁴ de ott volt az Abélard-elemzésben – analogikusan a Regine-történettel és Gretchen sorsával⁹¹⁵ –, és számtalan további helyen, ezek egy részének azonosítására azonban már kevés az esély. Ez a tipikusan középkori, és eredendően színpadra kívánczó történet végül a *Lezáró tudománytalan utóiratban* formálódott meg az értekezés műfajában,⁹¹⁶ így – szemben a korán kiadott Don Juan-történettel – Kierkegaard ezt csak későn tudta „kiírni” magából, de végül szembenézett a mágussal és lezárta sorsát. De mindaddig hurcolta magával, és ekként pályájának jelentős részén vissza- visszatért a kételkedés nagyon is ismerős dilemmáiból a kárhozatba menekülő württembergi tudós.

6. Ahasvérus

⁹⁰⁹ Lásd: Söderquist, „Kierkegaard and Existentialism”, op. cit., p. 94.

⁹¹⁰ Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit. p. 22. Itt látja Pattison Faustban Luther antitézisé.

⁹¹¹ Lisi: „Faust: The Seduction of Doubt”, op. cit., p. 220. Lásd még: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 311.

⁹¹² Lásd például: Søren Kierkegaard, *Halálos betegség*, ford.: Rácz Péter, Budapest: Göncöl, 1993. p. 69. és p. 160. Továbbá: *Eighteen Upbuilding Discourses*, op. cit., p. 159. (Az 1843-as *Négy építő* beszédek között szerepelt.)

⁹¹³ Egy 1836-os feljegyzés szerint Faust kétségbeesése testet ad mind Don Juannak, mind a Bolygó Zsidónak, lásd a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, II. op. cit. p. 459.

⁹¹⁴ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 158. és p. 500. Továbbá: *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 160.

⁹¹⁵ Ibid., p. 143. Ide tartozik annak felismerése is, amiről az ifjúkori naplóban szól Kierkegaard, hogy Héloïse nem csak szerelmes volt Abélard-ba, de a férfi filozófiailag is teljesen megszádította.

⁹¹⁶ Lásd: Mooney, *On Søren Kierkegaard...*, op. cit., p. 180.

Don Juan és Faust mellett Kierkegaard számára a bolygó zsidóban is megjelent a démonikus, bár szemben az előző két, színpadra kívánczoló történettel, az ő sorsát epikusan gondolta megformálhatónak. Ebben az időben azonban Ahasvérus alakja színpadokon is megjelent, egyebek mellett Edgar Quinet 1834-es misztériumjátékában a jeruzsálemi cipészről,⁹¹⁷ ahogy a bolygó zsidó története operában is színre került. A dán aranykor művészei közül Andersen hét éven keresztül tervezett színdarabot róla,⁹¹⁸ míg a Kierkegaard számára meghatározó jelentőségű Poul Martin Møller, az 1836-37-es években, amikor kettejük kapcsolata szoros volt, vázlatokat és aforizmákat szentelt annak a mitikus alaknak, aki mindent látott már és aki mindenben átlát, és akiben a kortárs nihilizmus megtestesülését szemlélhette.⁹¹⁹ Az „örök zsidó” történetét a fiatal teológusra jelentős szellemi befolyást gyakorló Ludwig Börne is feldolgozta,⁹²⁰ Rosenkilde pedig úgy formálta meg alakját színpadon, mint aki örökkévalóan egy esernyővel sétál, s ezt a különös és beszédes kelléket Kierkegaard naplójában is rögzítette, hiszen maga is gyakorta jelent meg esernyővel, számos karikatúrán is így szerepelt.⁹²¹ Mint szorgalmas filosz, irodalomjegyzéket is összeállított a „bolygó zsidóról”,⁹²² akárcsak a Faust-történetről, és minden bizonnyal ennek feldolgozása során olvasta – németül – Shelley írását Ahasvérusról,⁹²³ továbbá Bernhard Severin Ingemann művét, ami *A jeruzsálemi cipész zsebkönyvének jegyzetlapjai* címen jelent meg. A romantika kedvelt vándor-motívumát Schiller, Lenau és Schlegel is feldolgozta,⁹²⁴ akárcsak Achim von Arnim, aki *Halle és Jeruzsálem* című művében a bűnös útját rajzolta meg a feloldozás felé, ami Kierkegaard számára személyesen is lényeges volt. Noha Arnim bolygó zsidója meggyőződésesen és radikálisan volt démoni: szembeköpte Jézust, megerőszakolt egy nőt, de később mégis megtért, és vállalta a zsidók térítését is. És ebben mintha távolról és a romantika végletein túl Johannes Climacus előképe is felismerhető lenne: Ahasvérus vándorlásai nyomán éppúgy elvezeti az embereket az igaz hithez, mint Climacus, akkor is, ha ő maga nem hívó.⁹²⁵

⁹¹⁷ Lásd erről bővebben: George Pattison, *Kierkegaard, Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 101.

⁹¹⁸ William McDonald, „Kierkegaard and Romanticism”, in: *Oxford Handbook of Kierkegaard*, op. cit. pp. 88-98.

⁹¹⁹ Joseph Ballan, „The Wandering Jew: Kierkegaard and The Figuration of Death in Life”, in: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. op. cit., pp. 238-244.

⁹²⁰ Ludwig Börne, született Loeb Baruch (1786-1837) német-zsidó gondolkodó és író, *Der Ewige Jude* című művére utal Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 203.

⁹²¹ Lásd erről a naplót: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. op. cit., p. 141.

⁹²² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 1. op. cit., p. 100.

⁹²³ Bartholomew Ryan, „Percy Bysshe Shelley: Anxious Journeys, the Demonic and Breaking the Silence”, in: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions*, op. cit., p. 215.

⁹²⁴ Mindezekről bővebben lásd: Pattison, *Kierkegaard, Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culture*, op. cit., pp. 83-90. Lásd egyebek mellett: Schiller: *Der Geisterseher*, Schlegel: *Die Warnung* című művét.

⁹²⁵ Judith Purver: „Achim von Arnim: Kierkegaard's Encounter with a Heidelberg Hermit”, in: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, op. cit., pp. 5-17.

7. Árnyék

Az árnyék „metafizikája” elválaszthatatlan a fény és ragyogás antitézisétől, a „Sol invictus” fonákjától. Ugyanakkor az árnyék a 19. század elején a művészet és a szórakoztatóipar számára is fontossá vált: a sziluett műfaja a népszerű képzőművészeti alkotások világából került az irodalomba, Andersen is ebben a formában írta meg Harz-hegységbeli utazásait 1831-ben.⁹²⁶ A korabeli fénytechnika azt is lehetővé tette, hogy az erős és koncentrált fényforrás nyomán az elé tett vásznon vagy a szemközti falon megjelenő árnyék mozogjon, alakot váltson, hatalmasra nőjön vagy összezsugorodjon – a sötétség körvonalai által megmutatkozó, különleges valóság a mutatóványosoknál éppúgy szerepet kapott, mint a színházban, tudományos reflexióit pedig a fénytanban kutatták ekkoriban. Kierkegaard is feltehetően ennek a jelenségnek a térhódítását látta saját korában, összefüggésben a modernizáció ellentmondásaival, így elmarasztalóan állapította meg: „Sietőssége miatt ennek a nemzedéknek nincs szilárd belső tartása, így minden erőfeszítése ellenére egyfajta 'Schattenspiele am Wand' -dá válik.”⁹²⁷ A forrás azonosítását megkönnyíti, hogy mindjárt hozzátette: „végül valóság lesz a színházból és komédia a valóságból.”⁹²⁸ Ami egyfelől az árnyék színházi eredetét állítja szembe a valóság sokdimenziós terével,⁹²⁹ másfelől pedig a nem-autentikus létezés metaforáját találja meg ezáltal, bár egyelőre csak saját nemzedéke elmarasztalása számára.

Az árnyéknak generációs jelentést is tulajdonított Kierkegaard, mégpedig a vágyakozás, tervezés és képzelődés előidejének leírásában: „A fantázia ezen önszemléletében az individuumnak még nincs igazi alakja, csak egy árnyék” – írta *Az ismétlés* szerzője, Constantin Constantius maszkjában, maga is fiatalon. De mivel az ifjúság számára a lehetőségek szinte korlátlanok, az individuum „nem elégszik meg azzal, hogy csak egy árnyékot vessen, az árnyékok sokaságát akarja.”⁹³⁰ Ami egyfelől utal az identitás választásának esélyére, továbbá minden individuum ifjúkori mohóságára, másfelől felsejlik benne azoknak a szerzőknek az árnyéke is, akik később Kierkegaard életművének jelentős részét létrehozták.

Az árnyék jelentősége és szerepe archaikus bölcséleti kiindulása nyomán is foglalkoztatta Kierkegaard-t, hiszen annak filozófiai értelmezése Platón ismert barlang-hasonlatától ered, amely szerint a világról való képalkotásunk nem más, mint puszta árnyak befogadása, így amit látunk, az a lényeg reflexiója

⁹²⁶ *Skyggebilleder. H. C. Andersens rejse til Dresden og Sachsisk Schweiz 1831*. Lásd még: Tullberg, „Either/Or in Denmark”, op. cit., p. 290.

⁹²⁷ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, II. op. cit., p. 466.

⁹²⁸ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 69. és p. 252. Különös módon a naplóbejegyzés mellett közvetlenül utalás olvasható Joseph Görres *Keresztény misztika* című művére is.

⁹²⁹ Lásd ennek kapcsán Puck monológját a *Szentivánéji álom* végén (V. felvonás, 2. szín): „Ha mi árnyak nem tetszettünk...” (Arany János fordítása), és a színházi szerepek sajátos, árnyék-szerű „individualitását.”

⁹³⁰ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., pp. 26-27.

csupán, látszat és elsuhanó jelenség. A valóságnak pusztán visszfényét ismerjük meg, s szemlélői önelégültségünkben ezt tekintjük a realitás teljességének.⁹³¹

Ugyanakkor az árnyéktól való megfosztás mintha egzisztenciális fenyegetést jelentene: Peter Schlemil „csodálatos története” a korszak elbeszélői és gondolkodói számára visszatérő hivatkozások alkalmává vált. Maga a névadás a főszereplő zsidósága utalhatott, akárcsak a pénzzé tett árnyék üzleties megfontolása – hiszen az árnyék egyfelől „semmi” – vetület, megragadhatatlan, folyamatosan változó; másfelől az árnyék nélküli létezés mintha magát a létezést kérdőjelezné meg. Ugyanakkor az árnykép, a sziluett nem mechanikusan ábrázol és tükröz, mint a festmény vagy a dagerrotípia, hanem rejtettebben, de jellegzetesebben adja vissza az ábrázolt lény arcát – sőt: akár karakterét és légkörét is. Ez lehetett az indítéka annak, hogy „A” Árnyképeket alkotott a *Vagy – vagy* első felében, mégpedig elhagyott nőkről, akik színművek szereplői voltak, de utalt ezzel egzisztenciális státuszukra is, hiszen a három nőalak, Donna Elvira, Marie Beaumarchais és Gretchen identitása – sziluettje – abból a „fényből” rajzolódott ki, ami a csábító férfiből áradt. A Szümparakromenoi előtti felolvasásban – ahogy „A” az Árnyképek fikciós helyzetét meghatározta –, „pszichológiai időtöltésként” mutatta be a három portrét,⁹³² vagyis lélektanról van szó, az időtöltésben pedig mintegy szórakozásról, aminek alkalmá a nappalok rövidülésének ünneplése. Így tehát ennek is köze van a fényhez, a leghosszabb nappalt követő időszak kezdetéhez, tehát a Skandináviában eleven tradícióhoz: a Szentivánéj rítusához és misztériumához, amire még A csábító naplója is utal.

Az árnyképekben a „reflektált bánat” mutatkozott meg, ahol a „belső kép csak akkor érzékelhető, ha átnézek a külsőn.”⁹³³ Így a fragmentált női monológokban „A” háromféle drámai helyzetet értelmezett, pontosabban érzékeltetett, mégpedig az elcsábítottak és elhagyottak szemszögéből. És azért volt erre alkalmas az árnyék kétdimenziós képalkotása, mert mindhárom esetben „a férfiak térben mozognak, a nők időben” – mint Susana Janic írja –, és a férfi elvesztése „bevezeti őket egy olyan belső világba, ami az emlékek és a múltba való visszatérés otthona”,⁹³⁴ ám ezzel elvesz a valóság korábbi plaszticitása. Három különféle bánat-típust különített el „A”: Marie a boldogságát veszítette el, Elvira a szenvedély múltával a mardosó kételyt ismerte meg, míg Gretchen szerelemével együtt korábbi identitása is végleg oda lett. De a bánat mindhármuk számára a szerelem egyedül megmaradt emléke, és bár a végleg lezárult múlt része, mégis legnagyobb kincsük.

⁹³¹ Lásd: Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., p. 114. Lásd még ennek kapcsán a „meta-színház” jelenségét, Lionel Abel koncepciójára utal Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 48.

⁹³² Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., pp. 213-276.

⁹³³ Ibid., p. 223.

⁹³⁴ Susana Janic, „Marie Beaumarchais: Kierkegaard’s Account of Feminine Sorrow”, in: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. op. cit., p. 75.

A három sziluettből kettő Goethe teremtménye, és míg Kierkegaard érzékelte, hogy „Goethe a nőalakokat mindig a férfi önzése felől mutatja be”,⁹³⁵ addig ő maga nem a férfi, hanem a nő szemszögéből teremtette meg narratíváit. A három közül talán a legkevésbé ismert történet Marie Beaumarchais-é: a kétszer eljegyzett és elhagyott lány egyébként a színműíró Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais testvére volt, akit Clavigo duplán csapott be. Mivel Goethe darabját Koppenhágában csak 1845-ben mutatták be, Kierkegaard a szöveg alapján írt róla, illetve Röttscher tanulmánya nyomán,⁹³⁶ egy olyan történetet formálva belőle, amit maga közvetetten élt át azzal, hogy előidézte. Goethe forrása Beaumarchais emlékirata volt, de ő is saját élményanyagát formálta itt művé: Friderike Brionhoz fűződő viszonyát,⁹³⁷ ami éppúgy nélkülözte a tragikus fordulatokat, mint Kierkegaard szomorújátéka. A dráma ötletét filológiai adalékok szerint Susanna Münchtől⁹³⁸ kapta még ifjúkorában, frankfurti éveiben a német költő, akinek ez a darab volt első, nyomtatásban megjelent műve. A dráma nem keltett jelentős visszhangot, rövidesen pedig a *Werther* megjelenése és sikere beárnyékolta Goethe színpadi kísérletét. A színműre a memoár és a saját élmények mellett a *Hamlet* is erős hatást gyakorolt: az utolsó, temetői jelenetben Clavigo megöli a testvérként szeretett barátot – mint Hamlet Laertést –, és azután Marie pusztulása nyomán választja Clavigo maga is a halált Beaumarchais kezétől.⁹³⁹ A valóságban Marie, akárcsak Regine, túlélte a szerelmi csalódást, ami persze nem enyhíti a bánatot, sőt, akár el is mélyítheti, de a „végtelenül boldogtalan”⁹⁴⁰ lány alakja később egy *Épületes beszédben* is felbukkant, mert talán éppen ez a bánat jogosította fel az esztétikai és vallásos közötti határ átlépésére, így arra, hogy drámahősként Kierkegaard mégis szerepet osszon rá, mégpedig a saját neve alatt kiadott írásában.

A másik Goethe-alak, Gretchen a *Faust* történetéből került át az árnyképek közé, ő volt az egyetlen lány, akit a mágus elcsábított és elhagyott, s akit nem a Don Juan-i „természeti erő” sodort a tudóshoz, hanem a szellem ennél súlyosabb csábítása, amivel mintegy „magához ijesztette”⁹⁴¹ a lányt. Egyszerű, naiv polgárlányról volt szó, a szomorújátékok ismert alakjáról – szemben Marie-val vagy Donna Elvirával –, amiben a Regine-történet sejthető: a kisvilágból kilépő, identitását a szerelemmel, a férfi által megszerző nő sorsa, aki előbb átadta magát a szellem hatalmával hódító férfinak, majd a csábító

⁹³⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol., 7. op. cit., p. 89. és p. 568.

⁹³⁶ Lásd Heinrich Theodor Röttscher: *Gretchen im Faust* in: *Die Kunst der dramaturgische Darstellung*. Berlin: Wilhem Thome Verlag, 1841. Kierkegaard olvasta ezt a tanulmányt is, lásd: Antonella Fimiani: „Margarete: The Feminine Face of Faust”, in: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. op. cit., p. 100.

⁹³⁷ Antonella Fimiani: „Clavigo: A Little Tale About the Sense of Guilt”, in: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. op. cit., pp. 104-109.

⁹³⁸ Ibid., p. 104.

⁹³⁹ Ibid., p. 105. Naplójában Kierkegaard „A szív titkai” címen feljegyzi, hogy Sophie Beaumarchais-nak, vagyis a szerelmes Marie nővéreinek is tetszett Clavigo. Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit. p. 225. és p. 543.

⁹⁴⁰ Kierkegaard, *Épületes beszédek*, op. cit., p. 489.

⁹⁴¹ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 264.

távoztása után végleg elveszítette magát az eltűnő, villanásnyi szenvedélyben. Ennek nyomán nem csak identitása, de egész lényé kikerült saját birtokából: „sírni is csak általad tudok”⁹⁴² – érzékeltette az érzelmi és lelki alapfunkciók átengedését a férfinak. És míg Don Juan hódításai nyomán a lányok megszépülve és rajongva maradtak hódítástól hódításig vezető útja mentén, addig Gretchen végleg és visszavonhatatlanul elveszett; és éppen ezt a különbséget akarta megmutatni a *Vagy – vagy* szerzője az érzéki és a szellemi csábítás között.

Gretchen szomorú dala felbukkant később *Az ismétlésben* is,⁹⁴³ amelynek szerzője, Constantin Constantius érzékeny maradt erre a fájdalomra, hiszen ott is egy szerelmi történet kínálta az eszmefuttatások kiindulását. Berlin ugyanakkor nem csak Goethehez vezette közelebb Constantius-Kierkegaard-t, de a Don Giovannihoz is, hiszen a porosz fővárosban viszontláthatta Donna Elvirát, feltehetően a koppenhágai bemutatonál nagyvonalúbb, emlékezetesebb előadásban, amit ezek szerint itt sem hagyott ki. Az elcsábított apácát egy bizonyos Madmoiselle Schulze játszotta, és túl a művészi élményen, az énekesnő rendkívüli módon emlékeztette Kierkegaard-t egy számára még mindig jelentős hajadonra, akihez – az estét megörökítő levélíró már említett, ritka indiszkréciója szerint – nem feltétlenül a legtisztességesebb szándékkal közeledne.⁹⁴⁴ A berlini Elvira tehát érzéki vágyakat gerjesztett Kierkegaard-ban, aligha véletlenül, és talán nem csak a külsőségek megigéző hasonlósága miatt. Szerepet játszhatott benne, hogy maga is ezzel a nőalakkal azonosult, aki a kolostor nyugalma helyett választotta Don Juant és a szerelmet, és akinek ezért a szerelem elmúltával nincs többé hova visszatérnie.⁹⁴⁵ Ennek drámai metaforája az a kép, ahogy az apáca rohan le a hegyről, hogy utolérje a távozó Don Juant. Amikor azonban felismeri szándéka hiábavalóságát, megvilágosodik számára minden, de ez a megvilágosodás nem reflektív: „semmiféle kétség nem csalogatja be a bánatot a reflexió fogadósobájába”, írta „A”.⁹⁴⁶ Vagyis a csalódásban éppúgy nincs helye a reflexiónak, ahogy a csábításban sem volt – így például Zerlina jelentős „akarom / nem akarom” áriájában. A kétségbeesés legfeljebb bosszúvágygá változhat, s egy törrel vehetne elégtételt Elvira eldobott szerelméért, legalábbis a történet egyik változatában, ami a darab fordításában fennmaradt.⁹⁴⁷ Hiszen amikor kolostorból csábította el Don Juan Elvirát, akkor egyenesen Istentől ragadta el, a halál méltó lezárása a halálos bűnnek, amiben persze mindketten megmerültek.

Fiatalkori naplójában Kierkegaard Elvirát nem egy „karakterként” írta le, hanem „áttetsző, transzparens alakként, akin keresztül meglátni Isten ujját. (...) olyan, mint a tünde-lányok, akiknek

⁹⁴² Ibid., p. 274.

⁹⁴³ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., pp. 19-20.

⁹⁴⁴ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 105.

⁹⁴⁵ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 247.

⁹⁴⁶ Ibid., p. 247.

⁹⁴⁷ Lásd: Sara Ellen Eckerson, „Donna Elvira: The Colossal Feminine Character, from donna abbandonata to the Embodiment of Modern Sorrow”, in: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. op. cit., p. 177.

nincs hátuk.”⁹⁴⁸ És ez a hasonlat az árnyképeken is túlmutat, mert a nőben összekapcsolja a pogány, mitikus alakot Isten közvetett megmutatkozásával, ám éppen a fonákjáról: a kétségbeesésen, a boldogtalanság irreverzibilitásán, a visszahozhatatlan örömen keresztül. Hasonlóan az Ábrahám-történethez, amelyben a visszakapott Izsák – mint Kierkegaard a *Félelem és reszketés* után, a történethez vissza-visszatérve megfogalmazta –, már nem az a fiú, akivel Ábrahám nekiindult Morija hegyének, mert az az Izsák már nem létezik többé. És történetét úgy kívánta megjeleníteni magának, hogy a szereplőkről „papír-szilvetteket vágott ki” – írta –, mert a fény és árnyék játéka, a transzparencia olyasmit mutat meg, amire a szavak nem elegendőek.⁹⁴⁹

⁹⁴⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 154. és p. 455.

⁹⁴⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. p. 466. és p. 815. és *Journals and Notebooks*, Vol. 9. p. 250. és p. 616.

A „SZÍNIKRIKIKUS”

1. „Aki mindenhez ért...”

Kierkegaard éppúgy nem volt drámaíró, mint ahogy színikritikus sem, de az életmű egészének kontextusában ezek a „maszkok” – szerepek, kísérletek, intermezzók – jelentős szerepet játszottak, annak nyilvánvalóvá tételében is, hogy miféle identitásokkal kísérletezett a fiatal gondolkodó, hogy azután ezeket elutasítva, ezeken túllépve, vagy egyes aspektusait munkásságába integrálva formálja meg a sajátját. Vagy éppen: sajátjait, az álnevek és a szerepjátékok révén. Ugyanez volt érvényes az alkatánál, ízlésénél és szocializációjánál fogva kezdettől meghatározó bírálói attitűdre,⁹⁵⁰ ami személyiségvonásból akár hivatássá is változhatott volna, ám amit igen korán elutasított. Bár a korszakban a kritika rendkívül eleven volt és komoly hatással rendelkezett – nemegyszer remekműveket is inspirált –, már a *Vagy – vagyban* megfogalmazódott az idegenkedés: „Lenézed az embereket, gúnyt űzöl belőlük, és az lettél, amitől legjobban undorodsz: kritikus, aki mindenhez ért.”⁹⁵¹ Míg egyfelől tehát undorról volt szó – ami nem feltétlenül esztétikai vagy etikai terminus, de igen erőteljes jelentéssel bír –, másfelől azonban az életmű ekkor formálódó egyik vonulata sejlik fel benne, ami George Pattison interpretációja nyomán a „Heiberg-iskola kritikusának” kezenyomát viseli. Hiszen a koppenhágai szellemi véleményvezér idealista-formalista esztétikájának jegyében születtek a fiatal Kierkegaard recenziói, illetve színbírálatai, s váltak a „Heiberg-iskola legjobb példáivá.”⁹⁵² Ezek gondolati telítettsége azonban messze túlmutatott egykori mestere horizontján.

Amikor színikritikáról van szó, fontos előrebecsíteni, hogy ennek kapcsán a színházművészet terminusa nem feltétlenül alkalmazható, lévén a színház sok esetben nem a műalkotások létrehozásának színhelye. A színházi tér sajátos „szakralitása”, a „Thália papjai és papnői” szófordulatban sejtetett transzcendencia, a megilletődött nézői attitűd konvenciója, az épületek kialakításában rejlő magasztos utalások sora és megannyi egyéb mozzanat sokszor elfedi annak banalitását, hogy a nézők olykor pusztán szórakozni jönnek össze, nevetni vagy sírni akarnak, nem műalkotást befogadni. És ez cseppet sem idegen a színház hagyományától, sem az archaikus görögség dionüszoszi eredetű, majd mitologikus elemekkel gazdagodó, később morális dilemmákat taglaló ünnepség-sorozatától a demokrácia fénykorában; sem a középkor erkölcsi és vallásos kérdéseket teátralizáló ünnepségeitől, amelyek éppúgy alkalmaztak esztétikai elemeket, mint mutatványosakat vagy komikusakat. Mindezek továbbélése a 19. század színházaiban éppoly evidens volt, mint újabb

⁹⁵⁰ Kritikus szelleme már gyerekkorában megnyilvánult, lásd: Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., pp. 3-18.

⁹⁵¹ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 776. A kifogás „B”-től hangzik el, „A”-val szemben.

⁹⁵² George Pattison, „Søren Kierkegaard: A Theater Critic of the Heiberg School”, op. cit., p. 319.

impulzusok integrálása a népszerű műfajokból, a szórakoztatóiparból vagy a mind könnyebben megismerhető külföldi mintákból – elsősorban németből, olaszból, franciából, de akár angol vándortársulatok előadásaiából is. A színikritika egy része ezekre az előadásokra is kiterjedt, vagyis foglalkoznia kellett a közönség – olykor lefelé nivelláló – igényével, pontosabban: igénytelenségével, hiszen a kritikusi attitűd része volt az esztétikai, de legalább etikai mérce alkalmazása, ha egyszer színházi előadásokról volt szó.

Mindehhez hozzájárult a színház funkcióváltása a 19. század során, ami az aranykor Koppenhágájában is erőteljesen volt érzékelhető. Ez elsősorban műfaji és szociális tagolódást jelentett, továbbá „üzemszerűségének” mind nyilvánvalóbb érzékelését, az előadás létrejöttéhez szükséges feltételek megsokszorozódását, működésük biztosításának összetett rendjét, és az ehhez szükséges anyagi és emberi erőforrások hatását az intézmény, és így az előadások karakterére. A „két bak és egy deszka” színháztörténeti minimumkövetelménye már régen a múlté volt, hiszen a technikai fejlődés vívmányai éppúgy megérkeztek a mindinkább bővülő színházi funkciók támogatására, mint ahogy a gazdasági fejlődése: befektetés, profit, részvény, kockázat és megannyi egyéb összetevő alakjában, ami alól kivételt csak az uralkodói fenntartású színházak jelenthettek. Mindez rajta hagyta bélyegét a repertoár tervezésén és kialakításán, így például többször ismételt előadásokkal igyekeztek nyereségessé tenni az intézményt, egyre szélesebb tömegeket vonzani, hogy estéről estére megteljenek a széksorok és csengessen a kassza.

Amikor 1848 decemberében a Királyi Színház százéves fennállását fesztivállal tették emlékezetessé, Kierkegaard nem kevés idegenkedéssel jegyezte fel naplójába, hogy „az antikvitásban minden darabot többnyire csak egyszer játszottak, most pedig előadásokból rendeznek fesztivált, előfizetési alapon. (...) Az érdeklődés eltávolodott a költészettől: a produkcióra irányult, a színészre, végül a díszletfestőre, a berendezőre, a fodrászra, a szabóra.”⁹⁵³ A „Heiberg-iskola kritikusai” pontosan érzékelték tehát azt a fordulópontot, amikor egyfelől a szerialitás válik a működés egyik követelményévé – erre *Az ismétlés* kapcsán még visszatérünk –, illetve, ettől nem függetlenül a költészet, a szöveg hatalmával szemben sikeres emancipációs küzdelmet folytatott a színházi előadás egyéb összetevői: a vizuális tér, a színész játéka, illetve megjelenésének egész kompozíciója, és a zene. Az sem véletlen, hogy mindez éppen abban az évben vált nyilvánvalóvá, amikor a társadalmi földcsuszamlás ugyancsak ráirányította a figyelmet a magasrendűről és a kiválasztottokról a közrendűre és az átlagosra.

Mindez nem jelentette azt, hogy Kierkegaard, aki a politikai változásokat nem kevés fenntartással követte, nem érzékelt és értelmezte volna ezt a folyamatot. A *Vagy – vagy* szintézisében, a tragikumról szóló fejtegetések mellett már ott van egy vaudeville átfogó elemzése is, amelyben az

⁹⁵³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 183. és pp. 474-475.

alkalmazott esztétikai apparátus nem kevésbé inadekvát magával a művel és annak frivolitásával. És míg a *Figaró házassága* vagy a *Varázsfuvola* könnyedebb vonulata is felbukkan színházról szólva, jelentősebb hangsúlyt kapnak a *Don Giovanni* komorabb tónusai, illetve a Faust- vagy Clavigo-történet drámája; ami jól érzékelteti a kierkegaard-i „körpanoráma” sajátosságait.⁹⁵⁴ Mindezek az eszmefuttatások természetesen nem tekinthetők színikritikának, míg számos mozzanatuk annak elemeit alkalmazta, mégpedig konkrét előadások és színészi alakítások átfogó, nemegyszer elvont értelmezésével.⁹⁵⁵ Hasonló módszertani megoldást választott Kierkegaard egyik legjelentősebb és „legszínházibb” könyve megírása során is, a Constantin Constantius által jegyzett *Az ismétlésben* igen hosszan és rendkívül szemléletesen ír le egy bohózatot, Nestroy *Talizmánját*. Míg az esztétikai kategóriák többségükben ennek elemzésében is irrelevánsak – mint ezt maga a szerző is jelzi –, ugyanakkor a „műbírálat” mentén olyan súlyú filozófiai kérdések merülnek fel, amelyek messze túlmutatnak a szűken vett esztétikai kérdéseken. Mindezekről nem egészen függetlenül páratlan recepció-esztétikai elemzést is olvashatunk a közönség és színészek interakciójáról, a humor hatásmechanizmusáról, a színészek által irányított reakciókról és számos egyéb mozzanatról, amelyek érzékelésével és interpretációjával Constantius messze megelőzte korát.

Kierkegaard a kortárs színikritikáról ugyanakkor naplójában feljegyezte, hogy fogalmai vészesen felhígultak,⁹⁵⁶ és tartott attól, hogy a kritika közvetítő és értelmező funkciója miatt ez a hígulás súlyos következményekkel járhat. Ugyanakkor a színikritika az ő számára kezdettől általánosabb – esztétikai, etikai és filozófiai – kérdések kifejtésének alkalmát jelentette, azokat, amelyek az életmű későbbi szakaszában már egyértelműen a középpontba kerültek. A színház így inkább referencia-pont maradt, jelképi ereje vagy modellálhatósága által, olykor melankolikusan – mint a költő és a színész szenvedéséről szólva, ami a kiút reményével kecsegtet, szemben az övével, aki számára nincs efféle remény⁹⁵⁷ –, olykor felstilizáltan, például a Shakespeare-utalások bőséges alkalmazásával. Kierkegaard identitása pályája során egyre messzebb távolodott a költőtől, ahogy korábbi szerepein is túl kellett lépnie – és feltehetően az általa műveiben megszólított „egyedi embert” élete késői szakaszában már hiába kereste volna a nézőtérén.

Színikritikusi „indulása” nyomán Kierkegaard színházi bennfentessége szinte élete végéig megmaradt, ismerősei révén, továbbá a „vásárváros” szellemi karakteréből adódóan, és nyilvánvalóan érdeklődése

⁹⁵⁴ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., pp. 12-14.

⁹⁵⁵ Lásd Bournonville ugrását Mefisztóként vagy a Fru Heiberg által játszott Júliát (erről bővebben később).

⁹⁵⁶ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 52. Christian Molbech esztétikai és poétikai előadásairól készített jegyzeteinek fényében ez tökéletesen érthető, lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 1. op. cit., p. 53.

⁹⁵⁷ Lásd a *Lezáró tudománytalan utóirat* jegyzetét: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., II. p. 444.

miatt is. Színházi adomákra éppúgy utalt csaknem az életmű egészében,⁹⁵⁸ mint ahogy színházi kérdésekben is valamiféle informális autoritás maradt, így például Ilia Marie Fibiger azzal küldte el a Királyi Színház által elutasított színművét Kierkegaard-nak, hogy „ítéletemben vakon megbízom.”⁹⁵⁹ A drámaszerző és a felkért bíráló későbbi találkozója azonban nem a színháztörténhez tartozik, hanem már a sors lezárulásához, ugyanis a Frederiks Kórházban történt, ahol a haldokló Kierkegaard-t ápolta a tehetséges és karizmatikus nő, odaadóan.

2. *Scribe*

Nem esztétikai rangja, hanem rendkívüli hatása miatt kell Scribe-bel⁹⁶⁰ kezdeni az egyes szerzőkről és művekről szóló áttekintést, no meg azért is, mert Kierkegaard komoly szerepet, teret és elmélyült töprengést szentelt annak a szerzőnek, akinek kétséges esztétikai rangja nem mérhető népszerűségéhez. Ez utóbbi ugyanis kimagasló volt a 19. század több évtizedén keresztül Európában, ennek nyomán hatása is rendkívülivé vált; Kierkegaard később úgy látta, hogy ez a hatás nem kis mértékben járult hozzá a korszak züllöttségéhez. Ha beszélhetünk korai „tömegkommunikációról” az aranykor Dániájában, akkor annak egyik haszonélvezője volt a francia szerző, pontosabban: színmű-
iparos, a drámaírás „üzemszerűségének” előfutára.

Mindez természetesen nem sikerülhetett volna rendkívüli tehetség nélkül és hasonlóan kimagasló fogadókészség nélkül, ami a középosztálybeli problémaköröket tematizáló, dramatizáló és frappáns cselekménymenettel demonstráló szerzőt a korábban elképzelhetetlen siker csúcsára emelte, és ott is tartotta, huzamosan. Scribe 425 színműve mellett 140 librettót és balettet írt, nem egyet álneven vagy szerzőtársakkal, mégpedig olyan nagyságoknak, mint Bellini, Donizetti, Gounoud, Verdi, Meyerbeer, Halevy, Auber – a sor hosszan folytatható.⁹⁶¹ Rendkívüli dramaturgiai érzéke és frappáns dialógusteknikája nyomán tolla alatt a „jól megcsinált” darabok mintapéldányai születtek, amelyek rendszerint szerelmi és házassági konfliktusokat ábrázoltak, máskor a szülői hatalom nyomasztó súlyát a fiatalok fölött – és az ellene való szabadulási kísérleteket –, de szó volt a pénz mind átfogóbb jelentőségéről az emberi viszonyokban, valamint a társadalmi viselkedésformák különféle kollízióiról és konfrontációiról. Eltérő díszletek között, de hasonló sémára jöttek létre ezek a darabok, többnyire a

⁹⁵⁸ Lásd például azt az epizódot, amikor Fryderdahl megneveztette kollégáit: Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 267.

⁹⁵⁹ Kierkegaard, *Ibid.*, p. 399. és p. 496. Ilia Marie Fibiger (1817-1867) filantróp, író és Dánia első hivatásos ápolónője, egyben Mathilde Fibiger, az első dán feminista regény szerzőjének nővére.

⁹⁶⁰ Eugène Scribe (1791-1861) francia színműíró és librettista, életműve 76 kötetben jelent meg, de feltehetően ennél több darabot és librettót írt, mert álneves és névtelenül publikált művei ezekben nem szerepelnek.

⁹⁶¹ Elisabete M. de Sousa, „Eugène Scribe: The Unfortunate Authorship of a Successful Author”, in: *Kierkegaard in the Renaissance and Modern Tradition*, Vol. 5. Tome III., p. 169.

kezdeti feszültséget kiteljesedő gyanakvás követte, valamiféle titok nyomán éleződő konfliktusok között történt meg a fordulat, ami a megnyugtató kibontakozást lehetővé tette. 1843-tól Scribe „halhatatlan” volt – vagyis a Francia Akadémia tagja –, így irodalmi rangot is kapott a nagyszerű technikával és meggyőző kommunikációs eszközökkel dolgozó mesterember, aki olykor persze művészi eljárásokat is alkalmazott, nem egyszer sikerrel.

Scribe Európa-szerte népszerű volt, és ez alól Dánia sem lehetett kivétel: az 1830-as évektől a századfordulóig 89 színművét fordították dánra, ezekből 2.428 előadás jött létre Kierkegaard életében, maga az *Első szerelem* – a *Vagy – vagy* fontos szegmentumának tárgya – 80 alkalommal volt látható.⁹⁶² Nem csak a Királyi Színház tűzte műsorára a divatos szerzőt, de francia színtársulatok is vendégeskedtek vele, és tehetős polgári szalonokban is színre került egyik-másik Scribe-darab.⁹⁶³ Heiberg a francia kortárs több művét is lefordította, némelyiket enyhén átdolgozta és igazgatóként színen tartotta, míg rengeteget tanult, pontosabban: másolt tőle – egyebek mellett dramaturgiai fordulatokat, dialógus-technikát, történetsémákat. Így az ő hatása alig maradt el francia kollégájától, Heiberg 32 művét 2.279 előadásban mutatták be, bár ebbe nyilván bukásai is bekerültek, amiről a francia szerző esetében nemigen volt szó.⁹⁶⁴

Nem csak a közönség kedvelte ezeket a színműveket, de a remek szerepekért hálás színészek és színésznők is, a sikernek ez minden bizonnyal feltétele volt; míg a koppenhágai értelmiség egy része érzékelt ennek a látás- és alkotásmódnak belső ellentmondásait. Paradox módon azok is, akik ennek előidézői és hasznélvezői voltak, így több visszaemlékező idézett fel egy estét a Heiberg-szalonban – amelyben a fordító mellett a sikeres Scribe-színésznő, Fru Heiberg is komoly vonzerőt jelentett –, amikor nem kevés malíciával és iróniával szedték ízekre a vaudeville-rajongást, megállapítva, hogy a műfaj magában hordja saját felbomlásának összetevőit.⁹⁶⁵

Az *Első szerelem* 1835-től volt repertoáron, és a szereposztás változtatásaival maradt színen sokáig, összesen 139 alkalommal ment fel a függöny,⁹⁶⁶ ami komoly előadásszámot jelentett a dán fővárosban, és jelentős hatást is generált, hiszen egy-egy estén akár 800 néző is megtekinthette a darabot. Kierkegaard feltehetően az első előadások egyikét látta,⁹⁶⁷ és a fiatal gondolkodóra gyakorolt hatás maradandónak bizonyult, bár nem feltétlenül saját „első szerelme” miatt, mivel az igencsak eltért a darabban ábrázolttól. A szellemes bagatell helyzetei, dialógusai, történetszövése mélyre

⁹⁶² Ibid., pp. 172-174. George Pattison forrásai és számításai szerint 1823 és 1895 között 2.976 Scribe-előadás került színre, lásd: Pattison, *Kierkegaard, Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 42.

⁹⁶³ Sousa, „Eugène Scribe: The Unfortunate Authorship...” op. cit., p. 173.

⁹⁶⁴ Ibid., p. 174.

⁹⁶⁵ 1836. június 4-én zajlott az emlékezetes beszélgetés, amit mások mellett Godschmidt és Poul Marftin Møller is felidézett, lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 70.

⁹⁶⁶ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 70. és p. 252.

⁹⁶⁷ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., pp. 12-13.

ivódott Kierkegaard-ban, naplójában egy ponton még az ember-Isten viszony demonstrálását is felfedezni vélte benne.⁹⁶⁸ Ez a fajta elragadtatás még Heibergnek is túlzás volt, aki éppen azzal bírálta a *Vagy – vagy* szerzőjét, hogy túlzottan komolyan veszi, tehát félreérti a színművet.⁹⁶⁹ A rendkívüli hatás azonban újra és újra felülírta Kierkegaard ízlését és műveltségét, 1841-es levelében barátjának, Boesennek azért könyörgött, hogy küldje el neki az *Első szerelem*met Heiberg fordításában, „de senki ne gyanítsa, hogy nekem kell.”⁹⁷⁰ Amikor naplójában arról írt, hogy „Beleszeretünk egy lányba”, az mindjárt Scribe-et juttatta eszébe, aminek persze nem csak a színpad lehetett az oka, de akár a nézőtér, amelyen feltehetően Regine Olsen is megjelent.⁹⁷¹ A rajongás mélyén azonban az az analógia sejthető, hogy a maga módján Scribe is „az eltévesztett identitások rétegzettségéről”⁹⁷² szólt, ami pedig a szerepek, maszkok révén és mögött megtalálható azonosság kérdéseire rendkívül fogékony Kierkegaard-t ugyanekkor erőteljesen foglalkoztatta.

A *Vagy – vagy* „A”-ja remekműnek tartotta a darabot, amire „B” ugyan a második részben rácsáfolt; míg az előadást Fru Heiberg és Phister nagyszerű alakításai tették emlékezetessé. A „mesterinek” nevezett produkció nyomán a szerző úgy fogalmazott, hogy „számomra az előadás maga a darab,”⁹⁷³ ami jelentős színházelméleti megállapítása mellett felmentést adott a szöveg és dramaturgia esetleges hiányosságaira. Ami pedig nem egyszer a „remekműben” is érzékelhető volt: „Ha replikája olykor nem egészen korrekt” – írta „A” a *Vagy – vagy* terjedelmes fejezetében –, „akkor szellemességével azonnal megvásárolja a bocsánatot.”⁹⁷⁴ Márpedig a szellemesség nem csak a siker kulcsa, de az egész mű legitimációja is volt: „A darab tehát nem véges értelemben moralizáló” – fogalmazta meg a szerző –, „hanem végtelen értelemben szellemes; nincs semmiféle véges célja, hanem végtelen tréfálkozás Emmeline-en.”⁹⁷⁵ Akinek egyfelől szeretetre méltónak kell lennie, de nem szabad mégsem egészen annak maradnia, ami pedig egész lényének ellentmondását formálja meg.⁹⁷⁶ Főszereplőként nem lehet hősnő, inkább annak „negatívja”⁹⁷⁷ – nem lényege szerint protagonista, inkább a fonákjáról –, hiszen ízig-vérig komikus figura, aki szenvedélyesen szerelmes a saját vágyaiba. Ez egyfelől a romantikus szerelem-felfogás frappáns kritikája,⁹⁷⁸ vagyis a „regényműveltséggel” rendelkező lány sorsa, aki

⁹⁶⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 180. és p. 504.

⁹⁶⁹ Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., p. 99.

⁹⁷⁰ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 105.

⁹⁷¹ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 70. és p. 252. Kierkegaard írását az *Első szerelem*ről lásd: *Vagy – vagy*, op. cit., pp. 295-358. A személyes utalásokról: Ibid., pp. 305-309. A mű eredeti címe: *Les premières amours*, vagyis a szerelem többes számban szerepel.

⁹⁷² Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 134.

⁹⁷³ *Vagy – vagy*, op. cit., p. 305. Az irónia kontemplatív jellege kapcsán is utal arra a szerző, hogy ennek érvényesülésére alkalmasabb a darab megnézése, mint olvasása.

⁹⁷⁴ Ibid., p. 335.

⁹⁷⁵ Ibid., p. 329.

⁹⁷⁶ Ibid., p. 356.

⁹⁷⁷ Ibid., p. 323.

⁹⁷⁸ Warren Berry, „The Heterosexual Imagination and Aesthetic Existence...”, op. cit., p. 225.

számára a szerelem, mint illúzió vagy mint misztifikáció jelenik meg; ez pedig, amilyen általános lehetett a korban, ugyanannyira volt az értekező számára visszatetsző is, aki az újabb vígjátékokban az efféle nőket egyenesen „undorítónak” tartotta.⁹⁷⁹

Hogy az első szerelem minőségi vagy mennyiségi kategória, az Kierkegaard számára döntő kérdés volt, hiszen ő élete során először és egyszer volt szerelmes. Ugyanakkor Emmeline történetét nem csak saját élményeire vetítette, de egyes motívumait értekezésében továbbgondolta, szituációiba belehelyezkedett, és elképzelt dialógusokat csatolt hozzájuk.⁹⁸⁰ Mindezzel érzékeltette az egész színmű dramaturgiai virtuozitását, de kitért egyes elemeire is: így a „negyedik szereplő” megjelenésére, továbbá arra, miként és milyen módon kerül „drámai erjedés” a darabba, ám az miért nem válik mégsem drámává – ezt pedig a komikus és tragikus replikák összevetésével demonstrálta a szerző, Goethe *Egmont*-ját használva ellenpéldaként.⁹⁸¹ A tragikussal szemben a komikus replika ugyanis „folyamatos mozgásban van,” ahogy egy „bien fait” darabban lennie is kell, így tehát monológra sincs szükség, hiszen maga a szituáció kiváltja a „novellaszerű felvilágosítást.”⁹⁸² Mindez a szerző érdeme, aki azt a jelentős dramaturgiai fordulatot is végrehajtotta, melynek nyomán már nem a kegyetlen apa volt az akadály a fiatalok boldogulása előtt, mint korábban, hanem a pénz, pontosabban annak hiánya. De ez a konfliktus már nem olyan súlyú, mint a szülőkkel és tradícióval való konfrontálódás, így „érdemes átszenvedni” négy felvonást, ha van esély rá, hogy „a gazdag nagybácsi meghal az ötödikben”⁹⁸³ – tette hozzá „B”, de már a házasság „esztétikai érvényességéről” szólva.

Mindez a francia színműirodalmon belül is döntő fordulat volt, ha a molière-i komédiák minden komikuma ellenére azok komolyabb tétjével és súlyosabb ellentmondásaival vetjük össze. Ezért azután, hogy az intrikák és illúziók közepette végső soron „A darab a semmi körül forog, és ami ebből kijön, az is semmi”⁹⁸⁴ – írta „A” a népszerű színműről, mégpedig joggal. Aminek színpadi és elméleti interpretációja messze felülmúlta magának a darabnak a színvonalát, és aminek elemzése Kierkegaard számára is inkább amolyan „tour de force” volt,⁹⁸⁵ semmint esztétikai élmény értelmezése, az pedig, hogy elmélyülés alkalmává vált a mű, az nem a darabból, nem is feltétlenül az előadásból, hanem a rá irányuló tekintetből következett.

Aminek azonban volt egy másféle iránya is, s ez ugyanebben a műben – a *Vagy – vagy* második felében – mutatkozott meg, a másik szerző, „B” szigorú és pontos mondataiban, ha nem is hasonló

⁹⁷⁹ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit. pp. 317-335.

⁹⁸⁰ Ibid., p. 329.

⁹⁸¹ Ibid., p. 336.

⁹⁸² Ibid., pp. 329-335

⁹⁸³ Ibid., p. 586.

⁹⁸⁴ Ibid., p. 334.

⁹⁸⁵ Warren Berry, „The Heterosexual Imagination and Aesthetic Existence...”, op. cit., p. 225.

terjedelemben és rendszerességgel, mint az első rész elragadtatottabb analizisében. Amiről „B” úgy vélekedett, hogy „majdnem kétségbeesett lelkesedéssel volt megírva”,⁹⁸⁶ mert feltehetően azt a belső ellentmondást kellett feloldania, hogy etikai szempontból az *Első szerelem*nek „nem vígjátéknak, hanem tragédiának kellene lennie.”⁹⁸⁷ Hiszen a felvetett kérdések súlya ezt kívánta volna, ahogy „B” mozzanatról mozzanatra tekintette át a színművet és jutott „A”-val ellentétes következtetésre. Bár a színház nem érdekelte olyan mélységben, mint szerzőtársát,⁹⁸⁸ de azért fontosnak tartotta, mert a költészet el tud hitetni olyasmit, ami egyébként az életben nem hihető el. Vagyis akár mindennek az ellenkezőjét is bizonyítani lehetett volna a színház varázsával és az előadás erejével – és ezt maga a színműíró is tudta: *Örökre* című darabjában ugyanis maga Scribe gúnyolta ki az *Első szerelmet*, mégpedig azzal, hogy orvosságot találtak benne a szerelmi mámor tüneteinek kezelésére.⁹⁸⁹

„A” káprázatos elemzése és az *Első szerelem*nek a *Vagy – vagy*ban elfoglalt domináns helye ellenére a későbbiekben maga Kierkegaard mindinkább „B” nézeteihez közeledett, vagyis nem esztétikai vagy színházi szempontból ítélte meg a szerzőt és működését, hanem etikai alapon, így az elragadtatás helyét átvette az elmarasztalás. Amikor pedig 1849 szeptemberében a Királyi Színház műsorára tűzte Scribe *A világ azt akarja, hogy rászedjék* című művét, és az előadást hirdető, sárga plakátok jelentek meg az utcasarkokon,⁹⁹⁰ Kierkegaard-ban az elmarasztalás megbotránkozássá fokozódott: az ötfelvonásos komédiának „a pusztta létezése ítélkezésre szólít fel a korral szemben” – írta naplójában. Hiszen itt nem „egy valóságos, ízig-vérig hiteles és tényeken alapuló látásmód mutatja fel a korszak romlottságát, mindezt pedig nem egy bűnbánatra felhívó prédikáció révén, de egy szellemeskedő színdarab teszi, aminek az az alapgondolata, hogy így működik a világ (...) Istenem, Istenem, mennyire borzalmas!”⁹⁹¹ Márpedig ha a hazugság diadalmaskodik az igazságon, akkor ennek hirdetése utcasarkon és színpadon a maga szégyentelen, frivol öntudatában bizonyítja a „legmélyebb züllöttséget.”⁹⁹² Naplójában Kierkegaard eljátszott a gondolattal, hogy hányféle jelentéssel lehet felruházni a becsapás jelenségét, ha az okos ember, ha a képmutató, ha a csábító vagy éppen az igaz tanú hirdeti, s az azonos szöveg miként változtatja értelmét a szerepek váltogatása szerint; de a korábbi kétségbeesett lelkesedés ennek során mindinkább megbotránkozássá és felháborodássá vált, s ez beárnyékolta számára Scribe egész életművét.

⁹⁸⁶ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 587.

⁹⁸⁷ Ibid., p. 916.

⁹⁸⁸ Ibid., p. 720.

⁹⁸⁹ Ibid., p. 587 A darabot Scribe és Antoine François Varner együtt jegyezte.

⁹⁹⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 241. és p. 568. Az eredet latin mondás: „Mundus vult decipi, ergo decipiatur” arra szólít fel, hogy szedjük rá a világot, ha egyszer az is azt akarja.

⁹⁹¹ Ibid., p. 17. és pp. 458-459.

⁹⁹² Ibid., p. 241.

Ami pedig éppen a szerző páratlan népszerűsége és tömeghatása folytán, színpadi sikerein keresztül tette nyilvánvalóvá Kierkegaard számára is konfrontálódását a korszak véleményvezéreivel, voltaképpen Heibergtől kezdődően annak zseniális feleségén keresztül az utolsó boltosinasig, aki olcsó jegyet váltva az előadásra, tapsolt a diadalmaskodó immoralitásnak.

Vagy Kierkegaard csak túl komolyan vette a színházat? És lényegét nem értette meg fundamentalista moralizálásával és elszigeteltségének tobzódó haragjában, hogy azáltal, hogy a szerző megmutatja és kinevetteti fogyatékosságainkat, nem feltétlenül rajong is értük – és egykor Arisztophanész sem dolgozott másként? Vagy Kierkegaard indulata abból merített erőt, hogy megítélése szerint az a distancia, ami az antik komédiaíróra jellemző volt, „nagy költő Scribe-ből,”⁹⁹³ végleg elveszett? Hiszen ha egyszer az válik „abszolút télosszá”, hogy az embernek „vagy van egy nagybácsija, vagy nincs egy nagybácsija”,⁹⁹⁴ ha a csalás olyannyira átítatta az emberi kapcsolatokat, hogy egy unott szeretőnek elég annyit mondania, hogy „Mindent tudok”, és ennek nyomán magyarázatra sincs szükség, ha a házasságtörések példái és a férfiek ellenszenvező ábrázolása lesz normateremtő, akkor csakugyan nincs más, mint egy végletekig züllött világ, amit legfeljebb rászedni érdemes?⁹⁹⁵ Márpedig ha ez a romlottság komikus, ami nevetést gerjeszt, akkor nem marad más, mint a kétségbeesés – jegyezte fel naplójába –, mert a beteg társadalom megfertőzi, és ezzel demoralizálja magát a nemzetet.⁹⁹⁶ Mindez pedig szinte észrevétlenül történik, ha egyszer nem etikailag ítélik meg a hazugságot, a csalást, ezt az egész morális züllést, hanem esztétikailag, márpedig akkor akár mosolyogva legyinteni is lehet az egészre.⁹⁹⁷ Mennyivel becsületesebbek voltak a középkor isteni komédiái, tette hozzá Kierkegaard, Scribe elmarasztalását színháztörténeti dimenzióba emelve, felidézve a moralitások rusztikus, de feltétlenül érvényesülő, etikailag és teológiailag konstruált cselekménymenetét.⁹⁹⁸

Hogy Scribe visszaélt a tehetségével, mert nem értette meg, hogy költészet és szenvedély elválaszthatatlan egymástól, hogy csak kielégítette kora elvárásait⁹⁹⁹ és ezzel elmélyítette annak romlottságát, az Kierkegaard számára az életmű egészének értelmezése során mind egyértelműbbé vált, aminek következménye túlmutatott magukon a műveken, mégpedig egzisztenciális dimenziók felé: a francia szerző „egész létezése ellentmondásos”¹⁰⁰⁰ – írta naplójába. Aminek legeklatánsabb

⁹⁹³ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, II. op. cit., p. 326.

⁹⁹⁴ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit. II. p. 89.

⁹⁹⁵ Lásd: *Ibid.*, p. 76., továbbá a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, Vol. II. op. cit., p. 325., illetve *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 162. és p. 464.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 162. és p. 464.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 165. és p. 465.

⁹⁹⁹ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, II. op. cit., p. 325., továbbá: *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 362.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 362.

példája a *Bajtársiasság*¹⁰⁰¹ című sikerdarabja lehetett, hiszen a színmű dramaturgiai titka mindössze annyi volt, hogy az egyik intrika helyélt egy másik váltotta fel. Csakhogy ezzel éppen az orientációs pont szűnt meg, a morális viszonyítás alapja, maga a becsület.¹⁰⁰² Az pedig, hogy Scribe ezzel a darabjával lett a halhatatlanok tagja, Kierkegaard számára mindennél többet mondott az egész korszakról, ha egyszer akadémiai örökkévalósággal jutalmazták a becstelent. Ő ezzel eredendően és egymaga szegült szembe, mert nem kívánt részévé válni ennek a vastapssal és koszorúval jutalmazott züllöttségnek, mert „egyedi emberként” nemet kellett mondania a kollektíva morális bukására, és ezáltal éppen ő vált különccé, ünneprontóvá és nevetségessé¹⁰⁰³ – értelmezte Kierkegaard saját sorsát a naplójában. Mert nem tudott tapsolni a züllés apológiájának, nem tudta élvezni a szellemes, hatásos, frappáns párbeszédet, mert számára feltárult mögötte „a korszak gonoszsága, a hazugság hatalma, az önzés és pénzsóvárság uralma.” Majd hozzátette: „Milyen émelyítő”, hogy ezek a művek éppen komédiák, amelyeket imád és élvez a korszak, csak hogy „Scribe maga abszolút ugyanolyan mocskos, mint a kor, amit ábrázol.”¹⁰⁰⁴ De a nevetésre szükség van, különben észrevennénk, milyen mélyre zuhantunk ezalatt, és akkor a sikerszerző dialógusait, összefércelt „etikája” nyomán olyasminek látnánk, mint zavarodott cserebogarak mozgását,¹⁰⁰⁵ és ebben az egész sekélyességben – mint a sikeres *Oscar* című darabban érzékelhető – már a szerelem sem képes felidézni Shakespeare Júliájának álmait, miután kiürítette a méreg poharat, hanem Wesel Grétejét halljuk csupán, miután este túl sok borsót evett.¹⁰⁰⁶

3. Színészet és színészek

Kierkegaard vonzalma a színészethez, és ennek nyomán több fontos írása színészekről és színésznőkről egyértelműen arra utal, hogy a színpadi metamorfózis jelensége és annak létrehozása önmagában is érdekes volt számára, és amikor nem színikritikusként látta és értelmezte az „alakításokat”, akkor rendkívül tág teoretikus keretek között kereste az interpretáció alkalmát. A színészet ifjúkorától foglalkoztatta, mint azt korai naplói számos feljegyzése tanúsítja,¹⁰⁰⁷ ezek részben Röttscher hatását tükrözik, másrészt túlmutatnak a színházművészetben, illetve az esztétikán általában. Kierkegaard a későbbiekben is vissza- visszatért egyes színészek és szerepek megidézésével a színészet jelenségének analízisére, ekkor már többnyire filozófiai és teológiai tanulságok levonása kedvéért, mint egyebek

¹⁰⁰¹ Nehezen fordítható cím, eredetileg: *La camaraderie*.

¹⁰⁰² Ibid., p. 362.

¹⁰⁰³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 173.

¹⁰⁰⁴ Ibid., p. 305.

¹⁰⁰⁵ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 281. és pp. 533-534. A kifejezést Jens Baggesen használta Oehlenschläger darabjáról.

¹⁰⁰⁶ Ibid., p. 284.

¹⁰⁰⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 212. és p. 533.

mellett a *Stádiumok*ban vagy a *Szeretet műveiben*. Hiszen a szerep, mint a személyiség lehetőségeinek meg- vagy továbbformálása, íróként döntő volt számára, akárcsak az identitások transzparenciája, ami a színpadon a legnyilvánvalóbb. Hiszen ahogy saját személyisége és dilemmái áttűntek álneves művein, úgy érzékelhette, ahogy a jelentős színészek személyisége is átsugárzik a szerepen. Pályája kezdetétől fogva lenyűgözte és megihlette kiemelkedő kortársainak alakítása – Fru Heiberg, Beckmann, Anna Nielsen, Phister és mások –, aligha volt teológus vagy filozófus a 19. században, akinek műveiben szinte egy teljes színtársulat tagjai felvonultak.

Hogy maga a színház valamiféle „varázslat hatalma alatt van,” azt legpontosabban a *Szeretet műveiben* fogalmazta meg a saját neve alatt,¹⁰⁰⁸ mert míg ez az immanenciában otthonos mágia sok ponton érintkezett a nagyon is földhözragadtan evilágival – vagyis akár művészet alattival vagy művészetén kívülivel – azért mégiscsak rendelkezett valamiféle esztétikai és szociális „varázserővel.” Amit pontosan tükrözött, hogy egyfelől a színészek társadalmi pozíciója ekkor még nem volt mérhető másféle művészekéhez, sőt nem egyszer a társasági élet „peremére” szorultak, másfelől vonzásuk vagy éppen hatásuk erőteljes maradt, sőt akár elementárisá vált. Szerep és személyiség feszültségén túl tehát érzékelhető volt a szociális helyzet erőteljes metamorfózisa, ami a 19. század folyamán alkotott „csepűrágókból” bálványokat.

A társadalmi szerepen túl a színpadi szerep formálása is alapvető változásokon ment át ebben az időben. Kierkegaard pontosan látta, hogy a szerepjátszás révén magától a szereplőtől teremtett distancia nélkülözhetetlen a sikerhez: ha a színészek átváltoznának azzá, amit játszanak – írta a *Szeretet műveiben* –, az nem drámai volna, hanem egyenesen ördögi.¹⁰⁰⁹ Ugyanezt hangsúlyozta a *Stádiumok* egyik szerzőjének, Frater Taciturnusnak maszkjában: „A színész feladata megindultnak látszani, miközben valójában teljesen nyugodt (mert hibát követ el, ha tényleg megindult),”¹⁰¹⁰ a későbbiekben pedig a példák tovább szaporodtak. Vagyis az alakítás fontos összetevője volt a higgadt távolságtartás, szinte valamiféle kontempláció, ami a műalkotás létrehozásának feltételévé vált, s aminek reflektivitásából azután a legkülönbébb lelkiállapotok megformálhatók; mindez fordítva nyilvánvalóan lehetetlen. Mintha ehhez hasonlót próbált volna létrehozni saját műveiben is: az álnevek biztonságot nyújtó fedezékéből alkotva meg a legkülönbébb emberi szituációkat, a gyerekáldozattól az öngyilkosságig; hogy a végletes élethelyzetekbe való belehelyezkedés adjon alkalmat a gondolatkísérletek végrehajtására.

A színészet mindezekkel együtt a megtévesztés, akár az esztétikailag legitim, közmegegyezéses csábítás művészete is volt számára: „A színész művészete a tettetés, a műalkotás maga az elhitetés” –

¹⁰⁰⁸ Kierkegaard, *Works of Love*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁰⁹ Ibid., p. 87.

¹⁰¹⁰ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 317.

írta a *Szeretet műveiben*. Azonban a hatáshoz ez önmagában kevés: „Elcsábítani igen jelentős dolog, de engedni a csábításnak legalább akkora” – tette hozzá, aligha függetlenül attól a folyamattól, amit A csábító naplójában olyan pontosan ábrázolt,¹⁰¹¹ és aminek ez a különleges hermeneutikai szituáció adott további jelentést. Márpedig ez a befogadói attitűd elengedhetetlen a maradéktalan hatáskeltéshez: „nem lehet és nem is szabad megpillantani a színészt a jelmezen keresztül” – elemezte tovább ezt a jelenséget a *Szeretet műveiben* –, „a színész eggyé válik azzal, amit megjelenít, mert éppen ez a csábítás csúcspontja.”¹⁰¹² Vagyis az odaadás, a partnerség a rászédettségben, a behódolás a látszatnak az egész folyamat sikerének a kulcsa.

A zseniális színész azonban nem csak a szereppel válhat eggyé, de az általa létrehozott illúzió-világ kiterjedhet az egész színpadra, ahogy Az *ismétlés* szerzője látta a berlini színházban Beckmann alakítását. Ahogy belép, mozog, majd bukfencet vet, mintegy „a díszletfestő helyett ő maga festi a háttér”,¹⁰¹³ és amikor továbbvonul, szinte egy egész világ követi őt a színpadon. Ezt pontosan érzékelik a nézők, és mivel ekkor az alakítás nem verbális elemei játszanak döntő szerepet, a recepció sem verbalizálható, hanem főként nem-artikuláltan akusztikus, mintha Beckmann belépésével és mutatványaival beintené a karzat zenekarát: „az erkély zenélni kezdett (...) Beckmann az ott ülőket ihlette meg, ők pedig Beckmann.”¹⁰¹⁴ A nézőtéren ülő szerző azt is érzékelte, hogy színész és közönség interakciója itt már messze túlmutatott a pusztá tetszésnyilvánításon, valamiféle közös műalkotás jött létre, aminek létrehozásában a kölcsönös inspiráció mindkét résztvevője döntő szerepet játszott, egyiket sem lehetett volna nélkülözni. Az egész produkció persze meglehetősen szimpla: kuplé, tánc, olykor legfeljebb rutinos „nyaktörő mutatványok”¹⁰¹⁵ egy ügyes bohózat kellékeiként – a varázslat azonban mindezt ellenállhatatlanná tette és sajátos interakcióként teljesítette ki.¹⁰¹⁶ Aminek metaforájaként Kierkegaard, pontosabban Constantius Jónás és a cet kettőset idézte meg: a sűrű térben egymásra vannak utalva, mintha a közönség „benyelte” volna a színészt, és éppúgy nem bocsátja ki, ahogy a hal sem tehetné, és Beckmann éppúgy nem térhetett ki az elvárások elől, mint az ótestamentumi próféta, mert zseniális vergődésével növekszik fel isteni megbízatásához.

Ami azonban nem csak isteni, hiszen Constantius Beckmannban azt az inkognitót is megpillantotta, „akiben az őrült komikum démona lakozik”.¹⁰¹⁷ És a szóhasználat színházon túli jelentéstartalma mind az inkognitó, mind a démon esetében itt éppolyan jelentős, mint Jónás láttatása a komikusban, vagyis

¹⁰¹¹ Kierkegaard, *Works of Love*, op. cit., p. 87.

¹⁰¹² Ibid., pp. 87-88.

¹⁰¹³ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 34.

¹⁰¹⁴ Ibid., p. 36.

¹⁰¹⁵ Ibid., p. 35.

¹⁰¹⁶ Ibid., p. 34.

¹⁰¹⁷ Ibid., p. 34.

a színpad voltaképpen annak volt alkalma Kierkegaard számára, hogy saját szemléletét és annak megfelelő terminológiáját megformálja és kikísérletezze, de alkalmazására már egy színházitól alapvetően eltérő közegben került sor.

4. Anna Nielsen

Mind Kierkegaard-ra, mind a korszakra sajátos fényt vet, hogy az egyetlen megnevezett, valóságos nő szinte az egész életműben egy színésznő, a merész, nagyszerű, botrányhős és végtelenen vonzó, ugyanakkor higgadt és erőteljes Anna Nielsen.¹⁰¹⁸ Szőke volt, magas és északiasan fehér bőrű, alkatában és játékmódjában is ellentéte a dán színpad másik nagyasszonyának, Fru Heibergnek, aki pedig délies volt, barna, temperamentumos és alacsony származású. Nielsen elvált és újrահázasodott, ami megbotránkoztató – és titokban példaadó – volt a korban,¹⁰¹⁹ de színész férje után „csak” Madame lehetett, míg Heibergné professzor férje révén viselhette a „Fru” megnevezést. Anna Nielsen harminc jelentős szerepe között Lady Macbeth, Stuart Mária és a *Don Giovanni* Elvirája vált maradandóvá, amelynek során mezzoszopránként is beírta nevét a dán operatörténetbe; de játszott Oehlenschläger és Heiberg darabjaiban is, többnyire anya- és feleség-szerepeket, mivel nem volt sem kacér sem dagályos – megbízható volt, gyöngédséget és erőt sugárzott, színpadon, és azon túl.¹⁰²⁰ A *Válság és válság egy színésznő életében* című írásában Kierkegaard az etikai identitást érzékelteti Nielsenben, szemben Fru Heiberg elsősorban esztétikai kisugárzásával.¹⁰²¹

Hogy egy filozófiai értekezésben egy színésznőre szerepet osszanak, meglehetősen ritka jelenség, de a Vidám Könyvkötő által a *Stádiumok az élet útján* címen összerendezett iratokban fontos bekezdések szólnak Anna Nielsenről. A könyvhöz tervezett jegyzeteiben Kierkegaard úgy fogalmazott róla, mint akiben a „nőiség lényege” mutatkozik meg, és míg a színésznőket azért imádják, mert a nőiség egyes, olykor véletlenszerű mozzanatainak színpadi virtuózaivá válnak, ezek azonban a mégoly sikeres előadások ellenére is idővel elenyésznek, míg a nőiség lényegén, a maga elmélyültségével és bensőségességével, ahogy az Anna Nielsenben megmutatkozott, az időnek nincs hatalma.¹⁰²² A *Stádiumok*ban pedig már „beavatásról” van szó, aminek révén a „tisztá nőiség” lép szövetségre az időn túlival, és míg a „pillanat ujjongása” mindig az időbeliség zsákmánya, addig a lényegiségét őrző és azt sugárzó asszonyon, legyen bár makulátlan vagy romlott, az időnek nincs hatalma.¹⁰²³ Ebben az

¹⁰¹⁸ Lásd Pyper, „The Stage and Stages...”, op. cit., p. 301.

¹⁰¹⁹ Lásd: Risum, „Toward Transparency...” op. cit., p. 338.

¹⁰²⁰ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., pp.117-118.

¹⁰²¹ Fenger, „A Literary Approach...”, op. cit., p. 311.

¹⁰²² Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., pp.117-118. A műhöz szolgáló jegyzeteket lásd: Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., pp. 562-563.

¹⁰²³ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., pp.117-118.

összefüggésben a szépségről is úgy fogalmaz a szerző, mint ami csak növekszik az eltelt évekkel, ezért Anna Nielsen valóságos csodálói sem a kritikusokból vagy a gyorsan telő idő rajongói közül kerültek ki, hanem azokból, „akik boldogan és a létezéssel elégedetten nem vágnak színházra.”¹⁰²⁴ Mert itt a színpad annak vált metaforájává, ami leszűkíti a befogadás esélyét, míg a színésznő lényének jelentősége ezen a helyszínen messze túlmutat, hasonlóképpen, mint ahogy Beckmannról szólva érzékelt Constantius, noha a kétféle színészi attitűd alapvetően eltért egymástól. Mert a komikus a démonira utalt, míg az idő feletti nőiségben a transzcendens volt sejthető, és ez jogosította fel a dagályosságtól viszolygó szerzőt arra, hogy Anna Nielsent „papnőnek” nevezze.¹⁰²⁵

Mivel sok hangon és sokféle maszk mögött fogalmazott Kierkegaard, így a *Stádiumok az élet útján* jegyzetei között disszonánsabb szövegek is hangot kaptak, amikor színpadról, időről, nőiségről volt szó. „Kiegészítésként” jegyezte fel Kierkegaard, hogy Anna Nielsen azáltal, hogy a színésznő belül marad a nőiség határain, érzékelhetővé teszi, hogy megvesztegető vonzásában egy ilyen formátumú asszony szinte mindenkit korrumpálni képes „az egész nemzet, éppen azért, mert lényegileg tartozik hozzá.”¹⁰²⁶ Eszerint tehát létezik a nőiség lényegének egy olyan aspektusa, ami vonzása révén feltétlenül, és a moralitással szemben hat, ami által pedig rendkívül veszedelmessé válik.

Ennek a fel nem használt jegyzetlapnak a fényében érthető talán a valóságos szerző paradox vonzalma a színésznőhöz, illetve férjéhez, Peder Nielsenhez, hiszen az asszonyt csak a férfin keresztül lehetett megszólítani. Amikor *Szerzőségemről* szóló könyvét dedikálta a művész-házaspárnak Kierkegaard – nem kevés malíciával bocsátva előre, hogy művét aligha fogják olvasni –, fontosnak tartotta beleírni az ajánlásba, hogy mindaz, amit beteljesítettek, azt éppen azáltal teheték, mert kettejük egysége megduplázta erejüket is. Remélte továbbá, hogy tisztelete és odaadása jeléül küldött könyve kedvező fogadtatásra talál az asszonynál,¹⁰²⁷ de saját, személyes fogadtatásával nem kísérletezett, a kötetet kísérő levelének lelkesedése és hódolata mentén nehezen érthető, Kierkegaard miért nem tett eleget a színész-házaspár meghívásának. Szalonuk ugyanis lelkes és tehetséges fiatalok gyülekezőhelye is volt, egyebek mellett azoké, akik Heiberg nézeteivel és módszereivel nem tudtak vagy nem akartak azonosulni.¹⁰²⁸ A Nielsen-házaspár ebben az időszakban egy realiztikusabb, életközelibb, modernebb irányzatot honosított meg Koppenhága színpadain, mint a klasszicizmus búvkörében élő, és legfeljebb a vaudeville-ek hancúrozásáig merészkedő színigazgató, és feltehetően ez a korai modernség

¹⁰²⁴ Ibid., p. 118.

¹⁰²⁵ Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 563.

¹⁰²⁶ Ibid., pp. 563-564.

¹⁰²⁷ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., pp. 238-240. és p. 476.

¹⁰²⁸ Ibid., p. 240. Lásd még: Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., 135. Ehhez a körhöz tartozott a jelentős színész Frederick Høedt is, akinek új stílusú, realista játékmódja egyenesen fenyegetést jelentett Heiberg pozíciója számára. Lásd: Karin Sanders, „The Ethics of Performance in Johanne Luise Heiberg's Autobiographical Reflections”, in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit., p. 247.

egyszerre volt vonzó és elrettentő Kierkegaard számára; akárcsak ennek szimbóluma: a nő, mind Anna Nielsen „alakításában,” mind egész sorsában.

5. Phister

Kierkegaard pályájának és esztétikai nézeteinek áttekintésekor igencsak szembeötlő, hogy míg színésznőkről szólva Kierkegaard a klasszikus, sokszor tragikus szerepek mentén fogalmazott nőiségről, sorsról és alakításról, addig a férfiak esetében mintha a komikum, a humor határozta volna meg, hogy melyik előadásról szóljon, természetesen nem kevesebb erudícióval és mélységgel, mint a tragédiák vagy szomorújátékok kapcsán. Friedrich Beckmann és Philippe Grobecker¹⁰²⁹ mellett ez Joachim Ludvig Phister esetében még erőteljesebben érzékelhető, aki hosszú pályája során hatszázötven szerepet játszott,¹⁰³⁰ közöttük több tragikus és drámai alakítást is nyújtott, melyekre Kierkegaard csak áttételesen, ha utalt. Neve említése nélkül szó volt persze Don Basilióról a *Sevillai borbélyban*, vagy Sganarelle-ről Molière *Don Juan*ájában, vissza-visszatérő utalás alkalmá lehetett Holberg Jeppéjeként, melyek említésekor azonban Kierkegaard, illetve álnevei nem nevezték meg Phistert.¹⁰³¹

Az aranykor Dániájának egyik legjelentősebb művésze pályáját táncosként kezdte Bournonville-lel együtt a királyi balettiskolában, majd sikeres fellépése után került a királyi színtanodába, ahol végleg rabul ejtette a színpad és azon belül is a színművek varázsa. Karakter-alakításaival tűnt ki, sokszor furfangos vagy éppen lojális szolgaszerepekben, emlékezetes epizodistaként, de nem egyszer protagonistaként, akinek Heiberg, Hertz és Hostrup is írt szerepeket.¹⁰³² Sikeréhez minden bizonnyal hozzátartozott, hogy szorgalmas volt, korrekt és pontos, hivatásával kapcsolatban alázatos és törekvő – szemben ugyancsak jelentős kortársával, Rosenkildével, akinek színpadi szenvedélye mentalitásán felemás nyomot hagyott.¹⁰³³ Phister is azok közé tartozott, aki idővel szembefordult az öregedő, mind konzervatívabbá váló Heiberggel, ennek nyomán még posztumusz polémiára is sor került a férje emlékét és nézeteit őrző özvegygel, mint a színész egyetlen publikált műve tanúsítja.¹⁰³⁴

A *Keresztény beszédek* írása után – minden bizonnyal azok fogalmazása közben – született meg Kierkegaard bölcséleti súlyú szerepelemzése Phister egyik alakításáról: Scipio kapitányról, aki Jules-

¹⁰²⁹ Az *Isméltésben* szereplő színészek, a berlini Königsstädter Theater vezető művészei.

¹⁰³⁰ Joachim Ludvig Phister (1807-1896) színész, korának egyik legnagyobb hatású művésze. Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 534. és William Banks, „Joachim Ludvig Phister: The Great Comic Actor of Reflection and Thoughtfulness”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Vol. 7. Tome III., pp. 275-282.

¹⁰³¹ Ibid., p. 274.

¹⁰³² Ibid., p. 276.

¹⁰³³ Christian Niemann Rosenkilde (1786-1861) főként komikus szerepeket alakító színész, aki nem csak a színpadon komédiázott. Lásd még: Ibid., p. 277.

¹⁰³⁴ Phister, *Et teaterliv* című művében, az erre történő utalást lásd: Ibid., pp. 277-278.

Henri Vernoy de Saint-Georges *Ludovic* című komikus operájának mellékszereplőjeként lépett fel, és lett az *Egy emlékezés és egy emlékezésért* címen publikált esszé főszereplője, Procul tollából. Aki neve szerint távolságot jelent, s ennek értelme a mű genezisében sejthető, míg eredete Vergilius *Aeneis*ában rejlik, ahol a „procul o procul este profani” utal a be nem avatottaktól, a közönségesektől teremtett távolságra.¹⁰³⁵ Az emlékezés pedig döntő jelentőségű mind a színművek létrehozása, előadása, mind pedig felidézése során, mint erre az életmű több pontján is utalt Kierkegaard, legrészletesebben Az *ismétlésben*, így az emlékezés terminusának címbe emelt ismétlése ezt szinte a mehökkentésig hangsúlyozza.

A szerep maga aligha lehetett nagyon igényes, miként a vígopera is nagyrészt feledésbe merült, amelyben Phisternek egy pityókás rendőrkapitányt kellett játszania, s ez egyszerre volt hálás és kockázatos szerep. A színész azonban virtuózan birkózott meg a sejthető ellentmondásokkal, olyan epizódokban például, mint amikor a hozzá hasonló részekkel szemben kellett intézkednie, vagy éppen uniformisának makulátlanságára figyelt spicces dülöngélése szüneteiben; amikor pedig flörtölni próbált, peckesen behúzta sörhasát és kidüllesztette mellkasát, hivatalos ellenállhatatlansága tudatában. Színpadi ötletei kifogyhatatlanok voltak, olykor bicegve maradt le az általa vezényelt őrzárattól, majd egy parádés ló lépteivel érte be a kis csapatot, hogy utána alárendeltjeit tüzetesen és groteszk gesztusokkal végigvizsgálja, hogy öltözetük kifogástalan-e. Kierkegaard írásából is kiolvasható, miként teremtette meg és aknáztta ki a komikum megannyi esélyét játéka során, melyben egyszerre volt katona és közhivatalnok – akiken a közönség szívesen nevet –, míg káprázatos változatokban megformált spiccességét elsősorban azzal árulta el, hogy leplezni próbálta; ellenállhatatlan komikus hatást keltve ezzel. A második felvonásban azonban nyilvánvalóvá vált, hogy józansága rosszabbul hat rá, mint enyhe részegsége,¹⁰³⁶ és ennek során játéka a „szubtilisabb,” vagyis a komorabb árnyalatokat sem nélkülözte; Procul arra is utalt, hogy Falstaff hasát is a szomorúság és aggodalom „fújta fel,” akárcsak a kapitányét.”¹⁰³⁷

Márpedig a szomorúság és aggodalom utat nyit arrafelé, amit Kierkegaard Proculja a „rendkívüli előadás” legnagyobb erényének tartott: a reflexió számára.¹⁰³⁸ Ami egyfelől abból adódott, hogy a színész figyelme valamennyi részletre kiterjedt, így az előadás „a legszűkebb értelemben egy tanulmány, amelyik minden apró mozzanatában egy végletesen reflektált totalitás,”¹⁰³⁹ másfelől pedig

¹⁰³⁵ Vergilius, *Aeneis* 6:258. Lásd: Christopher A. P. Nelson, „Drunk? Not Drunk? The Dialectic of Intoxication in ‘Phister as Captain Scipio’ and ‘Becoming Sober’”, in: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 17. op. cit., p. 349. Kierkegaard-ban felmerült, hogy a *Fædrelandet*-nek adja az írást, azzal a megjegyzéssel, hogy szerzője sietve írta és nem dolgozta át, de később letett róla. Lásd a függelék: Kierkegaard, *Christian Discourses, Crisis and Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., p. 427.

¹⁰³⁶ Ibid., pp. 334-336.

¹⁰³⁷ Ibid., p. 336. és p. 461.

¹⁰³⁸ Ibid., p. 330.

¹⁰³⁹ Ibid., p. 330.

szembeszállt a közvetlenséggel, ami egyébként színpadon nagyszerűen érvényesülhet (sőt, a hatás feltételévé válhat, mint például Zerlina replikái során a *Don Giovanni* döntő jelenetében), de ami ebben a szerepben tévedés volna.¹⁰⁴⁰ Márpedig a reflexió Kierkegaard számára esztétikai szempontból is döntő jelentőségű volt, így Phister komikus zsenijének leírása során pontosan érzékeltette annak jelentőségét, hogy a színész alakításában a szerep minden egyes szegmentumát leválasztotta, önállóan tanulmányozta majd egységbe integrálta,¹⁰⁴¹ és éppen ezáltal lehetett újabb reflexiók alkalma. És így nem csak Procul ihletésének volt forrása, de Kierkegaard esztétikai nézeteinek illusztrációja is lehetett.

Az írás ihletésében az emlékezés döntő szerepet játszott, mint erre a cím is utalt, a szerző metaforája pedig azt a szerelmest idézte fel, aki nem tudta elfelejteni azt a ruhát, amiben kedvesét legelőször meglátta.¹⁰⁴² Az eszmefuttatás megírásának másik indítéka az előadás értelmezésének hangsúlyozása volt, mert Procul szerint a közvetlen csodálat méltatlan egy ilyen reflektált alakítás nyomán, és igazságtalan a színésszel szemben is.¹⁰⁴³ Phister tehát okkal szenved a középszerűség világában, és éppolyan megértetlen, mint az az angol utazó, aki túl nagy bankjeggyel akart fizetni, amiből senki sem tudott visszaadni, így majdnem csődbe ment.¹⁰⁴⁴ Az is méltánytalan, tette hozzá mindezek nyomán, hogy a színészek hónapokon keresztül dolgoznak egy-egy szerepen – és itt a szerző Phister mellett megemlítette Rosenkildét, a Nielsen házaspárt, Wiehét, Fru Heiberget –, amit azután a kritikusok a bemutató egyetlen alkalma alapján ítélnék meg.¹⁰⁴⁵

Mindebben valamiféle önreflexió is szerepet kaphatott, Kierkegaard sajátos azonosulása azzal a színésszel, aki reflektáltan játszott részt. Amikor a *Vagy – vagy* második kiadását küldte el a Phisternek – aki említve is volt a könyvben –, Kierkegaard kísérőlevelében kettejüket, mint a reflexió híveit emelte ki: „van némi jártasságom a reflexióban (...) és egy olyan művészhez szólok, akinek erőssége a reflexió.”¹⁰⁴⁶ Majd hozzátette, hogy arra való tekintettel, amit „mi, álnevek teszünk” – és itt a többes szám a szerepeket játszó színészre vonatkozhatott –, „a Magistert teljesen ki kell rekeszteni a dolgokból, mintha nem is létezne.”¹⁰⁴⁷ Ahogy a színész sem létezhet szerepei mögött, vagy ha kibukkan

¹⁰⁴⁰ Ibid., p. 331. Kierkegaard naplója szerint Phisterre kellett volna osztani Geert Westphaler szerepét, amit mindaddig Christen Martin Foersom játszott, de 1851-ben átvette tőle a szerepet. Kierkegaard az értelmezésben a téboly felé tett további lépéseket javasolt. A darab 1843-ig 99-szer ment a Királyi Színházban, majd 1851-től újra műsorra tűzték. Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. p. 160. és p. 533.

¹⁰⁴¹ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Christian Discourses, Crisis and Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., p. 330.

¹⁰⁴² Ibid., p. 329.

¹⁰⁴³ Ibid., pp. 329-332.

¹⁰⁴⁴ Ibid., p. 331. Az adoma még többször előkerült a naplókban.

¹⁰⁴⁵ Ibid., p. 343. Az említett Michael Rosing Wiehe (1820-1864) a korszak ünnepezt színésze volt, egyebek mellett Rómeót játszott Fru Heiberg Júliája mellett.

¹⁰⁴⁶ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 377. A színész és a „Magister” jól ismerték egymást, hiszen korábban ugyanabban a házban éltek.

¹⁰⁴⁷ Ibid., p. 377.

a valóságos személyiség, összeomlik az illúzió. A levelet Kierkegaard végül nem küldte el,¹⁰⁴⁸ de a kötetet igen, amelyben a dedikáció a „reflexió és átgondoltság nagy komikus színésznek” szólt,¹⁰⁴⁹ ugyanakkor esszéjét nem mellékelte, noha annak megírása „örömteli” volt, és ezzel hálája tartozását is leróta volna a szerző. De mivel nem küldte el, adóssága éppúgy megmaradt, mint annak az angolnak, akinek nem tudtak visszaadni a pénzéből.

6. Alakítások és alakulások

Amikor más színészekről írt Kierkegaard – és ez gyakorta történt –, szándékosan kerülte a színikritika látásmódját és közhelyeit. *Íráspróba* című művének bevezetőjében úgy fogalmazott: „sokszor gondoltam arra (...) milyen hálátlan dolog színésznek lenni.”¹⁰⁵⁰ Hiszen egész személyiségükkel vesznek részt a műalkotás létrehozásában, ám mégsem mutathatják meg teljesen magukat, ami pedig megmutatkozik, nem feltétlenül az, amit mutatni akartak – nem is szólva arról, amit a nézők befogadnak. És mindezeket túl a színikritika egész közvetítőrendszere áll a néző és műalkotás közé, olykor éppen a lényegét takarva el. A saját életével és életművével sejthető analógiákon túl valamiféle empátia és rokonszenv is érzékelhető volt a színészek iránt, s ezt fokozta több, rendkívül mélyre ivódott élmény ereje. Ennek egyik példája a színész Rosenkilde alakítása volt Hummerként, amit Kierkegaard azért nem nézett meg évekig, „mert nem kívántam az emlékeimet megzavarni”¹⁰⁵¹ – írta, amelyeket ezek szerint féltve őrzött, és így magától az emlékezés alanyától is óvta. A Rosenkildéről szóló írásában tehát ismét csak az emlékezést, mint „vállalkozást” emelte alcímbe, aminek a színház „par excellence” tere és alkalmá, de amit Kierkegaard ekkor némiképp kockázatos törekvésnek látott. Az írásban pedig újra a humor került a középpontba, a népszerű színész ugyanis, vaudeville-ek hőse és Heiberg barátja, jó hanggal és karakteres megjelenéssel egy olyan komikus szerepet játszott, amelyben Kierkegaard egy eszmefuttatás lehetőségét látta meg, az pedig túlmutat a színikritikán. Rövid írásában kiemelte az esendő lényként rendőrtisztet játszó színész virtuozitását az *Elv拉斯zthatatlanok* című darabban, ami több, mint százszor került színpadra 1827 és 1860 között,¹⁰⁵² de ennél feltehetően komolyabb szerepek emléke is eleven maradt a recenzensben. Dedikációjában Kierkegaard „a humor felbecsülhetetlen, mondhatni megfizethetetlen komikus színészének” ajánlotta könyvét, és a benne sejthető fanyar utalás az anyagiasságra nyilvánvalóan éppolyan fontos, mint az elragadtatás kifejezése.

¹⁰⁴⁸ Banks, „Joachim Ludvig Phister...” op. cit., p. 279. Kierkegaard Phister iránti nagybecsülését pontosan jelzi, hogy egy alkalommal az improvizáló színész szavait idézte (Wolf: *Preziosa* című műve nyomán), nem az eredeti szöveget.

¹⁰⁴⁹ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 437.

¹⁰⁵⁰ Lásd a bevezetést: Kierkegaard, *Prefaces. Writing Sampler*, op. cit., p. 161.

¹⁰⁵¹ Ibid., p. 161.

¹⁰⁵² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol.11. Part 2. op. cit., pp. 140-141. és p. 515.

Ami annak is szólt, hogy Kierkegaard Rosenkilde szerepe és játéka nyomán tehetett különbséget az „ördögi” és a „diabolikus” között,¹⁰⁵³ márpedig ennek jelentősége a színházon messze túlmutatott.

Akárcsak Johann Christian Rygge-ről szólva egyik vallásos eszmefuttatásában, amiben azt az ellentétet emelte ki, amit az előtérben álló jelmezes alak és a háttér kontrasztja jelent, s a színészre történő utalás éppen a halálról szóló diskurzust látta el nem kevésbé mondán jelentéssel.¹⁰⁵⁴ Hasonlóan jelentős szerepben bukkant fel a már említett Bournonville, a démonikus váratlanságát és a fizika törvényszerűségeivel való szembeszegülését megjelenítve, a látvány tényévé változtatva azt, ami aligha verbalizálható.

Hogy a színészekről és színészetéről szóló eszmefuttatásai mennyire nem csak melléktermékei voltak Kierkegaard életművének, azt pontosan érzékelteti, hogy kötetbe rendezésükön, és kiadásukon is gondolkodott, mégpedig „második szerzősége” idején, vagyis vallásos fordulatát követően. Egyebek mellett Felix de Saint Vincent álnéven – vagyis a boldog és szent győztes maszkjában – adta volna ki a többnyire komédiásokról szóló szövegeit, mégpedig *Juvenilia* címen, mintha a szerző ifjúkori zsenéi volnának.¹⁰⁵⁵ Ugyanakkor a hagyományos színikritikát nem csak kerülte Kierkegaard, de egyenesen nevetségessé is tette, egyebek mellett a *Norma* előadása kapcsán írt, parodisztikus szövegével.

Fenntartva az „objektivitás” látszatát, nem kívánt semmiféle értékelésbe, minősítésbe vagy eszmefuttatásba bonyolódni, így mindössze adatok szerepeltek az *Írásgyakorlat* egyik szövegében: hányan foglaltak helyet a nézőtéren, hányan voltak a páholyokban, ezek között mennyi volt a férfi, a nő, a gyerek – görbe tükröt tartva a „tárgyszerű” kritika elé. Ezt az eljárást recenzióként is kipróbálta, egy könyv leírásában, amelynek során csak annak kinézetéről, megnyerő borítójáról, a szöveget keretező széles margóról értekezett,¹⁰⁵⁶ hiszen minden egyéb ízlés kérdése, és mint ilyen, vitatható.

Kierkegaard egyik legszellemesebb paródiája ugyancsak az *Írásgyakorlat* elején olvasható: „No.1. A színház” alcímen, amely „Shakespeare dicsőséges mesterművéről,” a *Botrányok iskolájáról* szól.¹⁰⁵⁷ A darab szerzője azonban nem Shakespeare volt, hanem Richard Brindley Sheridan, a kalandos életű brit színműíró, s ez közismert lehetett, hiszen színművét már 1748-ban bemutatták Koppenhágában, Kierkegaard az újrarendezett szöveget ismerte, aminek példányát is megvette. Az előadást talán többször is látta, bár aligha az elsőt, hiszen abban a még csak 22 éves Fru Heiberg játszott, majd

¹⁰⁵³ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 437.

¹⁰⁵⁴ Rygge orvostól lett színész, és sokféle szerepe mellett – amelyek egyikét éppen Beckmann alakítása kapcsán, párhuzamként és ellenpontként emelte ki Kierkegaard – később a Királyi Színház gazdasági vezetését is elvállalta. Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol.11. Part 2. op. cit., p. 88. és p. 492.

¹⁰⁵⁵ Ibid., p. 515. Lásd továbbá a bevezetést: Kierkegaard, *Christian Discourses, The Crisis and the Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., p. XV. Itt szerepelt volna *Rosenkilde, mint Hummer*, valamint az *Írásgyakorlatok és Az ősz dicsérete* című szöveg is.

¹⁰⁵⁶ Kierkegaard, *Prefaces, Writing Sampler*, op. cit., pp. 79-80.

¹⁰⁵⁷ Ibid., p. 78. és pp. 185-186.

tizenkét évvel később, 1846-ban ugyanezt a szerepet – Lady Tearle-t – alakította, mégpedig átütő sikerrel.¹⁰⁵⁸ A darab az intrika, a szerelem nem túl bonyolult konfliktusaira épül, enyhe társadalombírálat kulisszái között, aminek kimenetelét Kierkegaard nagyon is kiszámíthatónak vélte,¹⁰⁵⁹ dacára annak – vagy éppen azért –, mert megannyi kellékének eredendő izgalmát elköptatták a közhelyes előadások: volt benne szekrényben bujkálás, spanyolfal mögött rejtőzés, megbotránkoztatás és egymásra találás. A *Berlingske Tidende* lelkes kritikáját Kierkegaard nem kevés szarkazmussal idézte saját szövegében, s így tekintett a rendkívül „látványos előadásra,” amit a király és a herceg is megnézett.¹⁰⁶⁰ Kritikusként a csaknem teljes szereposztást felsorolta, majd összevetette egy dél-jütlandi előadással, ezután pedig a német sikerszerző, Iffland¹⁰⁶¹ bemutatását javasolta, nyilván ironikusan. Paródiája szerint maga az élmény csak úgy lenne visszaadható, ha szóról szóra leírná az egész előadást, benne Fru Heiberg szerepét, aki – és ezt feltehetően irónia nélkül tette hozzá –, „felülmúlta mindannyiukat.”¹⁰⁶² És bár a szerepet nem másolta bele a kritikába, de a zseniális színésznőnek később mégiscsak egy komoly esszét szentelt, amelyben mintegy összefoglalta mindazt, ami számára a színházból nem csak fontos volt, de alkalom is arra, hogy az őt legmélyebben foglalkoztató – bölcséleti, teológiai, esztétikai és akár antropológiai – kérdéseket felvethesse. Mégpedig a széles nagyközönség számára, hiszen ehhez ezrével tudtak kapcsolódni Koppenhága polgárai; mindezt ráadásul komoly, személyes érintettséggel tehette.

7. Válság

A *Válság és válság egy színésznő életében* szándéka szerint egyszerre volt megbotránkoztató, hiszen a már csaknem teljes egészében a vallás felé forduló szerző egy színésznőről kezdett terjedelmesebb értekezésbe, másfelől a széles nyilvánosságnak szóló, hiszen egy népszerű újság hasábjain jelent meg: a *Fædrelandet* négy részletben közölte a cikket.¹⁰⁶³ Kierkegaard minden mozzanatában megtervezte a publikációt, miután hosszas tépelődés előzte meg a színre lépést, a „cikkecske” születésére, fontosságára pedig újra és újra visszatért, ami éppúgy utalt bizonytalanságára, mint annak ismételt megerősítésére, hogy helyesen cselekedett. A szöveg már 1847-ben elkészült,¹⁰⁶⁴ előbb az *Írásgyakorlatok* közé illesztette a szerző, majd inkább az *Egy halott ember írásaiból* ciklusba szánta, az

¹⁰⁵⁸ Nataliya Vorobyova, „Richard Brinsley Sheridan: A Story of One Review – Kierkegaard on the School for Scandal”, in: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Tradition*, Vol. 5. Tome III., op. cit., pp. 229-240.

¹⁰⁵⁹ Lásd: Risum, „Toward Transparency...”, op. cit., p. 336.

¹⁰⁶⁰ Kierkegaard, *Prefaces, Writing Sampler*, op. cit., pp. 78.

¹⁰⁶¹ August Wilhelm Iffland (1759-1814) német színész és drámaíró, a korszakban rendkívül népszerű szerző.

¹⁰⁶² Ibid., p. 78.

¹⁰⁶³ 1848. július 24-27 között jelentek meg a részletek a lapban.

¹⁰⁶⁴ Ibid., p. 156.

életmű zárásaként, hogy ekként foglalja keretbe az indulás korai opuszával.¹⁰⁶⁵ A lezárás érthető, hiszen Kierkegaard meg volt győződve arról, hogy 33 évesen meghal, s nem akarta a véletlenre bízni, mivel fejezi be életművét. Egyfelől meg akart szabadulni attól a látszattól, hogy idővel a vallás felé fordult volna, mintha „abban keresnék menedéket”¹⁰⁶⁶ – írta, másfelől attól tartott, ha mégis hirtelen meghal, ez a „cikkecske” marad fenn utolsó szövegeként, amit valamiféle végakarataként olvasnának. Ugyanakkor témaválasztása és közreadása révén mintegy „petárdának” gondolta művét, ami nagyot fog szólni, másfelől azzal nyugtatta magát, hogy ez az írása is – amennyiben némi fogékonysággal olvassák –, lényegileg keresztény hitvallás.¹⁰⁶⁷ Ebből a szempontból – tette hozzá – a *Vagy – vagy* is vallásos meggyőződése mentén született,¹⁰⁶⁸ és éppen ezzel kívánta lezárni pályájának azt a szakaszát, amelyik Victor Eremita könyvével vette kezdetét.¹⁰⁶⁹

Az írást az az „Inter et Inter”¹⁰⁷⁰ jegyezte, aki már az „esztétikai személyiség” önszemlélete kapcsán felbukkant évekkel korábban, majd egy vázlatban tért vissza az *Előszavak*-kötetben, s utalt a latin bölcsességre: „Distinguendum est inter et inter.”¹⁰⁷¹ Ez pedig a különbségtétel logikai imperatívuszával Kierkegaard korai latintanárságának emlékeiből maradhatott meg, egyben a közbevetettség helyzetét is értelmezte, az álneves és saját néven kiadott művek között, melyekből az utóbbiak a vallásos kérdésfeltevés reprezentánsai voltak. Hiszen ekkor már készült a *Halálos betegség* és a *Kereszténység iskolája*, így azért is volt szükség erre a „közbevetett” szövegre, hogy „naprakész benyomást keltsen egyedülálló virtuozításomról” – mint Kierkegaard rögzítette naplójában, nem kevés önbizalommal.¹⁰⁷² Ha nem tette volna meg – folytatta –, ezerszer megbánta volna, „és olyan kínokat okoztam volna magamnak, ami megöli testemet vagy lelkemet.”¹⁰⁷³ Vagyis életmentő mű született, s ha ezzel a kiindulással közeledünk a szöveg felé, akkor arra következtethetünk, hogy a Fru Heiberg alakján keresztül leírt válság és metamorfózis Kierkegaard legszemélyesebb dilemmái közé tartozott.¹⁰⁷⁴ Ugyanekkor azonban egy kis „irodalmi misztifikációra” is kedve támadt, és arra gondolt: írását mégis egy fiatalember debütálásaként adja közre, aki első könyvének kiadásán bíbelődik és szorong.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁶⁵ Lásd a bevezetést: Kierkegaard, *Christian Discourses, Crisis and the Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., p. XV.

¹⁰⁶⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 18. és p. 403.

¹⁰⁶⁷ Kierkegaard, *Christian Discourses, Crisis and the Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., pp. 416-426.

¹⁰⁶⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 18.

¹⁰⁶⁹ Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *Either – Or*, Vol. I. op. cit., p. XII.

¹⁰⁷⁰ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 895.

¹⁰⁷¹ Kierkegaard, *Prefaces, Writing Sampler*, op. cit., p. 101. Eredetileg egy „Újévi ajándék” című szöveg szerzője lett volna Inter et inter.

¹⁰⁷² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 24.

¹⁰⁷³ Ibid., p. 24

¹⁰⁷⁴ Pyper, „The Stage and Stages in a Christian Authorship”, op. cit., p. 305. és Isobel Bowditch, „Inter et Inter: A Report on the Metamorphoses of an Actress”, in: PhaenEx, Université de Windsor, 2009, 4 (1) pp. 30-58.

¹⁰⁷⁵ Lásd a bevezetést: Kierkegaard, *Christian Discourses, Crisis and the Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., p. XV.

Készülő műveire tekintve okkal érezhette Kierkegaard, hogy annyira belesüppedt a reflexiók szövevényébe, hogy „már alig tudom, mit is csinállok.”¹⁰⁷⁶ A közvetlenség kínálkozó helyszíne pedig a színház volt, s ahogy korábban Anna Nielsennek fontos bekezdéseket szentelt a *Stádiumok az élet útján* lapjain, úgy most a rivális sztárnak, Fru Heibergnek kívánt hasonlóképpen hódolni, sőt: „törlesztetni” valamit a tőle kapott élményekért. Mivel ekkor Jens Finsteen Giørdwad írást kért tőle lapja számára,¹⁰⁷⁷ a nagyobb nyilvánosság előtt szólalhatott meg, továbbá „cikkecskéjével” megtréfálhatta Heiberget, hiszen az ő feleségéről írt ebben a formában és ezen a fórumon.¹⁰⁷⁸ Végül pedig az önvallomás is teret kaphatott: „több minden elmondható könnyeden és társalgási stílusban” – jegyezte fel naplójában –, amit másképp magában kellene tartania.¹⁰⁷⁹

Fru Heiberg az aranykor Koppenhágájának bálványa volt, sikeres, gyönyörű és tehetséges, Oehlenchlägertől Andersenig és Hertzstől Heibergig írtak szerepeket számára a legnagyobb kortársak, míg alakja és játéka később a fiatal Ibsent és Bjørnsont is megihlette.¹⁰⁸⁰ Elementáris hatására utal, hogy rajongás és imádat tárgya volt – még öngyilkosságot is elkövettek érte¹⁰⁸¹ –, míg alapvetően formálta a korszak művészeti, szellemi – és szerelmi – életét, egyebek mellett az új nőideál megtestesítésével, viselkedésminták reprezentálásával, az érzésekről és érzékekről való fogalmazás nyilvánosságával. Hogy ez mennyire volt férje, J. L. Heiberg műve, aki mintegy „Pygmalionként” keltette életre a szép kamaszlányban szunnyadó zsenit,¹⁰⁸² éppoly kevésbé tudható, mint hogy a névazonosság miből adódott – hogy talán saját lányát vette feleségül. Ha így történt, úgy az incesztus elkerülése végett az ünnepelt sztár, ezernyi szerelmi dráma szereplője, vágyakozások alanya és tárgya csakugyan szűzen halt meg,¹⁰⁸³ vagyis éppen azt nem ismerte, amiről pályája nagyrésze szólt: a vágyott, majd beteljesült szerelmet. „Szenvedélyes, sötét szemű és egzotikus”¹⁰⁸⁴ alakja évtizedekig maradt rivaldafényben, s amikor a színpadról lelépett, magát a színházat vezette. Tehetségén túl ereje

¹⁰⁷⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit. p. 24.

¹⁰⁷⁷ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 383. Jens Finsteen Giørdwad (1811-1891) előbb Kierkegaard közeli barátja, akitől utóbb eltávolodott, ekkor a *Fædrelandet* munkatársa. Lásd: Andrea Scaramuccia, „Jens Finsteen Giørdwad: An Amiable Friend and a Despicable Journalist”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, op. cit. pp. 13-34.

¹⁰⁷⁸ Lásd az utószót: Kierkegaard, *Christian Discourses, Crisis and the Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., p. 415.

¹⁰⁷⁹ Ibid., p. 415.

¹⁰⁸⁰ A Johanne Luise Heiberg nek írt szerepekről lásd: Fenger, „Kierkegaard: A Literary Approach”, op. cit., p. 303.

¹⁰⁸¹ Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., p. 139.

¹⁰⁸² Sanders, „The Beautiful Posture of Womankind”, op. cit.

¹⁰⁸³ A színésznő személyéhez kötődő információk forrása Per Olov Enquist svéd drámaíró, akivel egy portréfilm készítése során hosszabban beszéltünk a színésznőről 1993-ban Dániában. (A portré nem készült el, a vágatlan felvétel megtalálható az Országos Széchényi Könyvtárban, a Történeti Interjúk Tárában.) Enquist darabot írt *A földigiliszták életéből* címen a Heiberg-házaspárról, illetve a színésznő anyjáról és Andersenről, ennek előzményeként pedig kutatásokat végzett.

¹⁰⁸⁴ Pyper, „The Stage and Stages in a Christian Authorship”, in: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 17. op. cit., p. 305.

és elszántsága súlyos élményekből és komoly társadalmi tapasztalatokból táplálkozott,¹⁰⁸⁵ ugyanis alkohollal és szexuális kiszolgáltatottsággal átitatott mélyszegénységből érkezett, amire félig zsidó származása is rányomta bélyegét, s a színházban azért találhatott otthonra, mert ott – mint később megírta – az emberek éppolyan egyenlőek, mint a templomban.¹⁰⁸⁶ Talán ebből is adódott, hogy míg méltatói szerint komoly formátumot igénylő, szenvedélyes szerepekben bontakozhatott volna ki – akár Lady Macbethként¹⁰⁸⁷ –, ehelyett vaudeville-ek üdvöskéje volt, mintha csak Arisztotelész – Kierkegaard által is osztott –, nézeteit követné: „a nőnek nem sok hasznát veszik a tragédiában. Viszont otthonosan mozog mind az érzelmes, mind a komoly vígjátékban, nem az ötfelvonásosban, hanem a drámai félórás tréfában.”¹⁰⁸⁸ Kétszázötven eljátszott szerepe során pedig inkább Goethe színházesztétikai előírásait és a weimari klasszicizmus konvencióit követte – feltehetően férje iránti lojalitásból – semmint a kortárs lélektani realizmus kibontakozását segítette volna elő, így a szavak és a hang választékossága mellett a test, mozgás és megjelenés szépségére, nem pedig valóságosságára törekedett.¹⁰⁸⁹

A társaságban és a színpadon szereplő asszony ugyanakkor alapvetően eltért egymástól, a rosszmájú Brandes szerint „a színpadon Heibergné hattyú volt, otthon liba.”¹⁰⁹⁰ A színésznő-színigazgató négykötetes emlékiratai – amelynek címébe emelte az emlékezést¹⁰⁹¹ – ez utóbbit nem erősíti meg, ahogy 1867 és 1874 közötti színigazgatói tevékenysége sem, a Királyi Színházban. Míg férje emlékét ápolta, megpróbálta hibáit is helyrehozni, egyebek mellett a tehetséges és fiatal modernnek színpadra segítségével.¹⁰⁹² Később kiadta apósa és anyósa levelezését, némiképpen apologetikus kommentárokkal, és bár ebben egy jelentős és szuverén nőalak sorsát dokumentálta, az emancipáció kérdésében konzervatív maradt. Miként a színészet kapcsán is, paradox módon nem csak apósa érezte egykor méltatlannak tehetséges és előkelő fiához, hogy egy színésznőt vett feleségül, de maga a feleség is morális mentséget keresett hivatása, és egész – káprázatosan sikeres – pályája számára, amikor ötven oldalon keresztül próbált felelni arra a kérdésre, hogy erkölcsileg igazolható művészet-e a színészet?¹⁰⁹³

¹⁰⁸⁵ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 59.

¹⁰⁸⁶ Karin Sanders, „The Ethics of Performance in Johanne Luise Heiberg’s Autobiographical Reflections”, in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit., pp. 241-247.

¹⁰⁸⁷ Hertz és Oehlencläger „démonikusabb” szerepeket írt neki, Heiberg könnyedebbeket. Lásd: Sanders, „The Beautiful Posture of Womankind”, op. cit. Fru Heiberg olvasta Röttschert, ami meghatározta Shakespeare-értelmezését. Lásd: Nun, *Women of the Danish Golden Age*, op. cit., p. 70.

¹⁰⁸⁸ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 53.

¹⁰⁸⁹ Lásd Goethe híres „szabályrendszerét”, ami a korban döntő befolyással rendelkezett: *Regeln für Schauspieler*. (1803) Továbbá: Nun, *Women of the Danish Golden Age*, op. cit., p. 63.

¹⁰⁹⁰ Idézi: Sanders, „The Beautiful Posture of Womankind”, op. cit.

¹⁰⁹¹ 1891-92-ben *Emlékezetben újraélt élet (Et Liv gjenoplevet i Erindringen)* címen adta közre visszaemlékezését.

¹⁰⁹² Katalin Nun, „Johanne Luise Heiberg: An Existential Actress”, in: Vol. 7. Tome III. *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, op. cit., pp. 189-203.

¹⁰⁹³ Sanders, „The Ethics of Performance...”, op. cit., pp. 241-242.

Természetesen ő is érzékelte, ha nem vallotta is, hogy a színésznők szerepe az ekkoriban már érzékelhető nőemancipáció folyamatában meghatározó volt, mint modell, viselkedésminta, identitásválasztás és a nyilvánosság előtti megmutatkozás, így vált szerepük a modernitásba való belépésben kulcsfontosságúvá. A korszak véleményvezérei közül ezt többen azonban nem nézték jó szemmel, Rousseau hatása még eleven volt, aki tartott attól, hogy a nők az otthon falai közül kimozduljanak a színházba, s úgy vélte, hogy maga a színészet összeegyeztethetetlen a nőiséggel, hiszen az asszonyok hazudni sem tudnak, legfeljebb szavaikkal, míg nyilvános szerepvállalásukban a csábítás veszedelme rejlik.¹⁰⁹⁴ A színésznők identitásának alakulásában ekkor még egyszerre szerepelt a prostituált és a papnő, amelyek közül egyik sem simult könnyen a 19. század aranykorának konvenciói közé. Kiváltképp azért nem, mert ezt az identitást sok esetben nem annak alakítója határozta meg, hanem a rá irányuló tekintet.

Kierkegaard „cikkecskéjének” alkalmát az a bemutató kínálta, amikor a zseniális színésznő Júliaként ismét színre lépett Shakespeare darabjában, 34 évesen játszva el azt a szerepet, amellyel 16 évesen berobbant Dánia színházi életébe.¹⁰⁹⁵ Az egykor gyönyörű és tehetséges bakfis az évek során vonzó asszonnyá érlelődött, időben és lélekben messze távolodva a kamaszlánytól, aki – saját szavai szerint – szinte „gyerekként” játszotta Júlia szerepét, és így „egy elbűvölő dalt énekelt anélkül, hogy ismerné a kottát.”¹⁰⁹⁶ Emlékei szerint konfirmációra ment a lelkészhez, miközben a szerepet tanulta,¹⁰⁹⁷ és a „kotta” nem csak a műalkotás interpretációjának eszközére vonatkozott, de gyér élettapasztalataira is. „Pätges kisasszony” első fellépése 1828 és 1830 között hat előadásra korlátozódott, majd átvette szerepét Emma Meier, egy ugyancsak fiatal színésznő, aki azonban tehetségében összemérhetetlen volt elődjével, és aki hét alkalommal lépett színre 1845-ben Júliaként.¹⁰⁹⁸

1846-ban változott vissza veronai tinédzserré az akkor már akár nagymama-szerepre is kész Fru Heiberg,¹⁰⁹⁹ pályája csúcán, nem csak színházi tapasztalatokkal a háta mögött, de érzelmiakkal és szellemiakkal is. Shakespeare értelmezéséhez Röttschert olvasott, szalonjuk a város intellektuális centruma volt, férje több lapot szerkesztett, amelyek bőségesen tartalmaztak színházi és esztétikai írásokat, és aligha kerülte el figyelmét Tiecknek az a megállapítása – márpedig, ha valaki, akkor a német Shakespeare-életmű társfordítója és az angol szerző romantikus reneszánszának egyik előidézője aligha tévedett –, hogy 40 év alatt nem érdemes Júliát játszani, 16 évesen pedig egyenesen

¹⁰⁹⁴ Joachim Schiedermaier, „Theater and Modernity: Thomasine Gyllembourg’s Novella: Near and Far”, in: *The Heibergs and the Theater*, op. cit., pp. 229-230.

¹⁰⁹⁵ Lásd erről bővebben a jegyzeteket: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 403.

¹⁰⁹⁶ Pyper, „The Stage and Stages...”, op. cit., p. 306. továbbá: Nun, „Johanna Luise Heiberg: An Existential Actress”, op. cit., p. 198.

¹⁰⁹⁷ Nun, *Women of the Danish Golden Age*, op. cit., p. 72.

¹⁰⁹⁸ Risum, „Towards Transparency...”, op. cit., p. 339.

¹⁰⁹⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 403.

lehetetlen.¹¹⁰⁰ Ezt a paradoxont Fru Heiberg fel is idézte visszaemlékezéseiben, aki saját alakításában érzékelte legpontosabban, hogy minél távolabb került közvetlen hasonlóságában Júliától, annál lényegibben válhatott hiteles, odaadó és a halálra is kész veronai szerelmissé.¹¹⁰¹

A Fru Heibergről szóló írás címébe emelt, majd megismételt *Válság* a korabeli szellemi diskurzus egyik alapkategóriája volt, Heiberg éppolyan komoly jelentőséget tulajdonított neki, mint Marx vagy Kierkegaard, aki lényeges műveinek kontextusát teremtette meg a krízis terminusának felidézésével és analízisével.¹¹⁰² A *színésznő életében* pedig azt a metamorfózist tartalmazta, amit saját tapasztalataiból mélyen és bensőségesen ismert Kierkegaard: miképpen adja át helyét az ifjúkori lendület és a veleszületett, spontán zsenialitás az évek szisztematikus munkájával kiforrott tudáson és tapasztalaton pallérozott tehetségnek. Ennek pedig a színpad nem csak példája, de valamiféle laboratóriuma is volt, éppen ebben a különleges előadásban. Hiszen egy színésznő 30 évesen már „perdue” – írta le Inter et inter a beszédes francia terminust¹¹⁰³ –, míg értelmezése szerint a benne lezajló folyamat éppen nem az elveszettségé, hanem a magára találásé: ha 18 évesen kezdi is pályáját, csak 30 körül érik színésznővé. Addig persze rajongás és imádat tárgyává válik, szenzációt kelt, kendőkre nyomják portréját és litográfiákat készítenek róla, lehet szertelen és szeszélyes, ha ugyanakkor dekoratív és vonzó; így lesz pletykák tárgya és szerelmeslevelek címzettje. Mindez azonban lényegileg üres, esztétikai szempontból megítélhetetlen, így arra sem alkalmas, hogy az ünnevelt teremtés érdemi kritika tárgyává váljék.¹¹⁰⁴

Persze nyilván nehéz elviselni ugyanakkor a „szellemtelen és kopasz kritikusok rajongását” – tette hozzá empatikusan a szerző –, ahogy később, a szépség halványulásával is keserves lesz nélkülözni „lovagiasságukat,” ám ezért éppen nem kár, mert „ez az embertelenség okoz annyi tisztességtelenséget, kegyetlenséget azoknak a nőknek, akik a művészet szolgálatának szentelték életüket.”¹¹⁰⁵ Amikor ugyanis a nőiségről van szó, „a legtöbb ember művészetkritikája megreked a hentesinasok szintjén”¹¹⁰⁶ – folytatta Inter et inter, és aligha véletlen a húsokra utaló metafora. A telő idővel és ennek a színésznőn érzékelhető nyomaival pedig már-már az a „művészetfilozófiai bestialitás” érvényesülhet, ami szinte emberáldozat követel, sőt a „kannibalizmus ízeivel” telítődik, ha már ráuntak a bálványozott művésznőre, mert jóllaktak vele, és szabadulnának tőle.¹¹⁰⁷ A közönség mintha megharagudott volna a telő időre, így amikor megjelenik az imádat újabb bakfisa, a korábbi

¹¹⁰⁰ Lásd: Nun, *Women of the Danish Golden Age*, op. cit., p. 72.

¹¹⁰¹ Lásd: Stock, „Kierkegaard’s Theatrical Aesthetics...” op. cit., p. 12.

¹¹⁰² Lásd Johannes de silentio előszavát, in: Kierkegaard: *Félelem és reszketés*, op. cit., pp. 7-13.

¹¹⁰³ Kierkegaard, *Crisis and Crisis in the Life of An Actress*, op. cit., p. 305. A „perdue” jelentésében az elzúllott, elveszett is benne van.

¹¹⁰⁴ Ibid., pp. 204-207.

¹¹⁰⁵ Ibid., p. 305.

¹¹⁰⁶ Ibid., p. 305.

¹¹⁰⁷ Ibid., p. 304.

bálvány aligha távozhat méltósággal, hiszen tarkójába liheg a diadalmas csitri, a maga 17 évével és „az ifjúság meghatározhatatlan gazdagságával, a végtelenség nyugtalanságával, az örömteli, robusztus eredetiséggel, ami fiatalít és felpézdít, gyógyít és felkavarja a vizeket.”¹¹⁰⁸ És mivel ez utóbbi kifejezés János evangéliumából származik,¹¹⁰⁹ így mintha bibliai pecséttel látná el a boldog, győzedelmes lány diadalát. Mindez a lélek és szellem fürgeségében és szeretetreméltó naivitásában mutatkozik meg, ártatlan kokettálásában, az élet spontán élvezetében, ami leírhatatlan gazdagságából adódik és hasonló gazdagságot ígér.¹¹¹⁰ Ezek az egyébként „nehezen meghatározható tulajdonságok,” mindenhatóaknak tűnnek, és így „feltétel nélküli behódolást” követelnek.¹¹¹¹ Már ahogy működnek a hormonok.

Közelebbről megvizsgálva azonban – teszi hozzá Inter et inter – „az a pénz, amelyiken ezt a nagyrabecsülést és imádatot kifizetik, csak lapos banalitások sovány összege,” amit nem máshonnan, hanem a színikritikusok „közhasznú alapítványából” vesznek kölcsön.¹¹¹² Mert bár színésznőnek lenni varázslatos és nagyszerű, de élete a legdöntőbb pillanatokban is tele van közönségességgel, tisztességtelenséggel és félreértéssel.¹¹¹³ Néhány éven át hetente két-három alkalommal közönség és kritika egyaránt imádja és dicsőíti – nemegyszer unalomig ismert fordulatokkal –, majd hirtelen ejtik, hogy új bálványt állíthassanak. A káprázat és a csillogás elfedi, hogy ennek az időszaknak valójában a felkészülésről kellene szólnia, költői és filozófiai élmények felhalmozásáról, elmélyülésről és akár elkomorulásról – éppen akkor, amikor ez az élet „szinte teljességgel nélkülözi a bánatot.”¹¹¹⁴

Pedig a lélek expresszivitásának adománya Inter et inter szerint a színésznők legbecsesebb kincse, ez a meghatározhatatlan tulajdon, a reflektálatlan bensőségesség, ami az eszményivel harmonizál. Ez az egyedülálló érzékenység ugyanakkor meghatározható és megtanulható képességeken nyugszik: mesterségbeli ismereteken, beszédtechnikán, megfelelő hangképzésen és tánctudáson, de mindezek csak előfeltételek, szükséges, de nem elégséges összetevői annak, hogy csakugyan művészként formálja meg szerepét.¹¹¹⁵ És mindehhez még egy fontos mozzanat szükséges: a szorongás – Kierkegaard egyik alapkategóriája, amelyik Fru Heibergről szólva új értelmet kapott. Mert a színésznő szorongása otthon és a takarásban uralkodhat csak, hiszen ilyenkor „nem terheli semmiféle súly”. De amint kilép a színpadra, a rengeteg rászzegeződő tekintet nehézkedési ereje hirtelen könnyűséggé alakul, s aki korábban szinte meggörnyedt a szorongás terhe alatt, annak a számára a rivaldafényben

¹¹⁰⁸ Ibid., p. 309.

¹¹⁰⁹ Ján. 5: 2-9

¹¹¹⁰ Kierkegaard, *Crisis and Crisis in the Life of An Actress*, op. cit., p. 309.

¹¹¹¹ Ibid., pp. 307-308.

¹¹¹² Eredetiben a latin kifejezés: „ad usus publicus” egy alapítványra utal, ami 1765-től 1842-ig támogatott dán tisztviselőket, művészeket, tudósokat. Ibid., p. 303.

¹¹¹³ Ibid., p. 303.

¹¹¹⁴ Ibid., p. 307.

¹¹¹⁵ Ibid., pp. 309-314.

ez a súly boldog intenzitássá változik, és máris olyan könnyű és szabad, mint egy madár.¹¹¹⁶ Vagy mint egy csillag – sztár –, hiszen az égitestek súlya és lebegése a legpontosabb példája ennek a sajátos gravitációnak, ami színészek alapélménye lehet; s az írást olvasva Fru Heiberg is elhűlt, hogyan ismerheti valaki ilyen pontosan ezt a testi-lelki mechanizmust, aki soha nem állt színpadon.

Az asztrológiai utalásban azért ott volt egy fricska Heibergnek, aki megfáradva a színházi és irodalmi küzdelmekben, élete vége felé távcsövével mindinkább a mennybolt felé fordult.¹¹¹⁷

De a szorongás is felétele annak az eszményiségnek, amiben megmutatkozik a színésznő „lényegi zsenialitása,” és nőiségében megfiatalodik. Ebben a folyamatban az évek száma elhalványodik, az „ifjú nőiség” a metamorfózis nyomán élménnyé változik, szinte kézzelfoghatóan eszményivé, hiszen az időnek csak a „dialektikátlan” ifjúságon van hatalma, az évek gyarapodó számán, a fizikumon, a külsőségeken – míg a paradoxon éppen az, hogy mindaz, ami belső, tehát lényegi, az a telő idővel maradéktalanabban tud megmutatkozni. Akkor tehát, amikor az eszményi nőiséggel már főként esztétikai, nem pedig biológiai kapcsolatban van a színésznő.¹¹¹⁸ És éppen ez vált láthatóvá a *Rómeó és Júlia* második szerepformálása során, és bár a naiv néző „X. Y. kisasszony ifjúságának káprázatát összetévesztheti a nagy színésznő lényegi idealitásával”, az esztétát ez nem tévesztheti meg. Hiszen saját érzései és élményei között az a fiatal sem igazodik el pontosan, aki – mint az ifjú költő – nem képes reflektáltan látni saját mulandó és véletlenszerű ifjúságát, ezért írni sem tud róla. Csakis akkor, ha a lényegre és a nem mulandóra figyel, azt pedig az idő hozza meg.¹¹¹⁹

Fru Heiberg talán legjelentősebb feladata a szerző szerint Júlia alakítása volt, éppen akkor, amikor metamorfózisai nyomán „igazán elérkezett az ő ideje”, vagyis amikor az asszony „ideiglenes kvalitásai” már a telő idő prédájává váltak. A karzat persze egy „ördögien imádnivaló, és átkozottul csinos” lányt szeretett volna látni Júlia szerepében, legfeljebb 18 éveset, és amikor nem egy hamvas bakfis lépett színre, akit „nemzeti ügy” lett volna imádni és mintegy a „nép lányaként” közös tulajdonuknak tekinteni, hanem egy érett asszony, akkor Júlia a karzat számára elveszett. Ugyanakkor lényegében – eszményiségében – diadalt aratott, mert bár az idővel nem lehet szembeszegülni, az kíméletlenül behajtotta tartozását, és megfosztotta a színésznőt a közvetlen, az első, az egyszerű és véletlenszerű ifjúságától; de csak azért, hogy még nyilvánvalóbban érzékeltesse szellemének lényegét és női jelenvalóságát.¹¹²⁰ És míg úgy tűnt, hogy ideje lejárt, s ezzel mind letargikusabbá vált az imádat és lustább a csodálat, így már nem hihette, hogy „részvényeinek árfolyama magas marad”, addig legfeljebb valamiféle kaján érdeklődés szegélyezte metamorfózisát: hogy meddig bírja még. Ez a fajta

¹¹¹⁶ Ibid., pp. 312-313.

¹¹¹⁷ Nagy, „Either Hegel or Dialectics”, op. cit., p. 392.

¹¹¹⁸ Kierkegaard, *Crisis and Crisis in the Life of An Actress*, op. cit., pp. 319-320.

¹¹¹⁹ Ibid., p. 320.

¹¹²⁰ Ibid., pp. 315-320.

„gyilkos kíváncsiság” a színésznő változásával együtt erősödött, a bókók lassan elkoptak, fénye megfakult, az imádat gyanakvással telt meg - és mégsem hagyhatta abba, mert szerepelnie kellett, ha egyszer szerződése is erre kötelezi.¹¹²¹

De éppen ez lett a metamorfózis alkalmá, a válság hozadéka, a színésznő által teremtett varázslat titka. Mert Júlia hiteles megjelenítése kedvéért el kellett távolodni valóságos életkorától. A műalkotásnak, így az alakításnak is a lényegét, a darab eszményiségét kellett szolgálnia, és míg egy bakfis számára „egy francia darabban szereplő 16 éves kisasszonyt eljátszani megfelelő megbízatás,” addig „semmi sem hasonlítható Júlia intenzív komplexitásának súlyához”,¹¹²² aminek elviseléséhez és megformálásához rendkívüli erő kell. Igencsak beszédes, és erotikus felhangokat sem nélkülöz, hogy Inter et inter súlyról és elviselésről szól, hiszen a darabbeli Dadus többször is utal arra a súlyra, amit nászéjszakáján majd a lánynak viselnie kell, ahogy korábban férjét idézte, aki az orra bukó gyereklánynak megjósolta, hogy fog még hanyatt is feküdni, ha megjön az esze.¹¹²³ Ami mögött az érzékelhető, hogy Júlia szerelmének egész dinamikáját, a vágy feltámadásától, viszonzásától a teljes odaadásig nem ismerheti egy bakfis, ehhez éppen az a metamorfózis kell, ami csakis az idővel érkezhetsz el, és aminek belső szépsége és gazdagsága mellett eltörpül a külsőségek dekorativitása. A bensőségesség és érettség átsugárzik a személyiségen, és csakis ettől kezdődően kezd érdekessé válni az alakítás,¹¹²⁴ ahogy az élmények és tapasztalatok felidézésének „lassú tűzében (...) a tiszta, nyugodt, és megfiatalító emlékezés, mint egy eszményi fény átvilágítja az egész előadást.”¹¹²⁵ Nem a nyers, a friss, az artikulálatlan élmény, hanem az átélt szenvedély megőrzött melege, az emlékek gazdagsága válik marandandóvá, ami idővel halmozódhatott csak fel. Amit voltaképpen Shakespeare birtokolt, és ő adta kölcsön Júliának, és aminek törlesztése most Fru Heibergre maradt.

Írásának főszereplőjét azonban nem nevezte néven a szerző. De mindenki tudta Koppenhágában, hogy kiről van szó, főként maga az eszmefuttatás „tárgya,” jóval azelőtt, hogy Kierkegaard elküldte volna neki levelét, írásával együtt, a „boldog művésznek” – mint írta¹¹²⁶ -, „csodálattal”, felfedve inkognitóját, és mellékelve *Szerzőségemről...* című könyvét.¹¹²⁷ A szöveget Kierkegaard halála után Heiberg újra kiadta, mégpedig a szerző üzenetével együtt,¹¹²⁸ később pedig Fru Heiberg is publikálta, rövid bevezetéssel látva el a válságáról és saját metamorfózisáról szóló szöveget; felidézve egyben a *Rómeó*

¹¹²¹ Ibid., pp. 315-321. és pp. 458-459.

¹¹²² Ibid., p. 321.

¹¹²³ Dajka: „Majd esel te még hanyatt is! – úgymond – majd ha több eszed lesz...” Shakespeare, *Rómeó és Júlia*, I. felv. 3. szín. „De munkám terhét te viseled éjjel...” II. felvonás 5. szín. (Kosztolányi Dezső fordítása)

¹¹²⁴ Kierkegaard, *Crisis and Crisis in the Life of An Actress*, op. cit., p. 305.

¹¹²⁵ Ibid., p. 323.

¹¹²⁶ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 435.

¹¹²⁷ Lásd a függelék, Kierkegaard, *Crisis and Crisis in the Life of An Actress*, op. cit., pp. 455-456. Kierkegaard a mellékelt példányon túl azt is megírta a színésznőnek, hogy írása egykor róla szólt.

¹¹²⁸ Lásd erről bővebben: Westfall, *The Kierkegaardian Author...*, op. cit., p. 226.

és Júlia előadásait, ahogy ő élte meg egykor.¹¹²⁹ És bár a kapcsolat a Heibergék és Kierkegaard között egyáltalán nem volt harmonikus – az asszony nem tétovázott „hűtlen bestiának” nevezni egykori vendégüket, amikor az eltávolodott férjétől és némiképp szembefordult vele –, pályája végén azonban hálás volt neki, hogy „engem és művészi munkámat gondolkodásának tárgyául választott, és lélektani reflexiók születtek belőle.” A szöveget újra és újra elolvasta, mert – mint bevallotta – boldoggá tette és bátorította, továbbá „Csodálatos meglepetés egy aktív művész számára, hogy miképpen ihletett meg egy gondolkodót”. Mert pontosan és szabatosan fejezte ki azt, amire törekedett és amit átélt: „megjegyzései rendkívül megleptek, hiszen nem egy színésztől származtak. Mindegyik helyes volt. Számtalanszor éreztem ugyanazt, ami itt le volt írva.”¹¹³⁰

Várakozása ellenére Kierkegaard nem halt meg azon a nyáron, mikor „cikkecskéjét” nyomdába adta, de többet nem fogalmazott színházról és drámáról esztétikai szempontból – legfeljebb abban a kontextusban, amelyben a dán államegyházzal való szembefordulásában ez alkalmazható volt.¹¹³¹ Ugyanakkor a szöveg vallomásossága nem vált a kortársak előtt nyilvánvalóvá, pedig benne volt saját története is: „eltűnésében” a szerep mögött, mint a színésznő esetében, rejtőzésében és megmutatkozásában, az eszményivel való kapcsolatában – mint Fru Heiberg tette az ifjúi nőiséggel –, akkor, amikor ebben az irányban a felidézés felől és nem a realitásból nyílik az út. És az sem lehetett nyilvánvaló az olvasók számára, hogy a legteljesebb megmutatkozásra csak a teljes metamorfózis nyomán van lehetőség,¹¹³² míg a telő időben átalakuló személyiség is gazdagodik ebben az átváltozásban. Mindezek megfogalmazása Kierkegaard saját pályája szempontjából is döntő volt, hiszen éppen az ekkor született *Szerzőségemről...* vetette fel élesen és személyesen ugyanezeket a kérdéseket. És persze a szenvedély felmutatása annak elfojtásában éppúgy róla szólt, mint a közönség csodálata mélyén rejlő alapvető értetlenség.¹¹³³ És talán az is, hogy a szerelmesek csak a halálban egyesülhetnek.

¹¹²⁹ Lásd a függelékét, Kierkegaard, *Crisis and Crisis in the Life of An Actress*, op. cit., pp. 455-456.

¹¹³⁰ A színésznő emlékiratát idézi a bevezetés, *Ibid.*, p. XVII.

¹¹³¹ Lásd: Made Sohl Jessen: „Theater / Drama”, in: *Kierkegaard's Concepts*, Vol. 15. Tome IV. op. cit., p. 153.

¹¹³² Westfall, *The Kierkegaardian Author...*, op. cit., p. 260.

¹¹³³ Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 60.

A „SZÍNHÁZESZTÉTA”

1. Elméleti kontextus

Kierkegaard színházesztetikai nézeteiről éppolyan könnyelműség lenne beszélni, mint színikritikusi tevékenységéről, mindkettő inkább csak egy átfogó szemlélet- és alkotásmód egyik aspektusa volt, aminek áttekintése elválaszthatatlan az életmű egészétől, főképpen pedig attól a kompozíciós „stratégiától,” ami ezt az egészet különálló szerzői szemszögekből teremtette meg. Kierkegaard persze ebben éppúgy korának gyermeke volt – az álnevek és különféle „személyiségek” alkalmazásában is –, mint esztétikai nézeteinek kialakításában, ha ez a „kor” nála háromféle metszetben mutatkozott is meg: a kortárs dán színházelméleti diskurzusban, az azt több ponton megalapozó német filozófiai és esztétikai gondolkodásban – és a mindezek mélyén sejthető archaikus, görög hagyományban, már ahogy ez a korábban említett kettős interpretáción keresztül megmutatkozott.

Mindaz, ami az életműben színházra, drámára, előadásra vonatkozott, az elsősorban nem ezekről szólt, hanem ezeken keresztül azokról a kérdésekről, amelyek színmű és előadás mögött vagy éppen fölött sejthetők, és amelyek Kierkegaard számára elsősorban bölcséletiek és teológiaiak voltak. És a színház működését és hatásmechanizmusát is azért kellett ismernie, hogy a lényegi kérdések között tájékozódni tudjon, amelyeket, így szemlélve, a legvirtuózabb vagy legbanálisabb előadás sem elfed, hanem feltesz.

Hogy Kierkegaard „a modern színházesztétika fordulópontján áll”¹¹³⁴ – mint Timothy Stock hangsúlyozza, az nem csak különleges individuális helyzetéből és ennek megfelelő látásmódjából adódott, de abból is, hogy mind az aranykor idejében, mind pedig Dánia sajátos, „perifériális” terében érzékelhette a dráma és színház sajátosságainak és jellegének változását, és ennek nyomán teoretikus kereteinek újragondolását. Egyfelől erőteljesen hatott rá a német romantika, de távolságot is tartott tőle: a *Vagy – vagyban* éppúgy parafrázálta Schlegel *Lucindéjét* – a Csábító naplója egyik ihletforrását – Schleiermacher levelei alapján,¹¹³⁵ mint ahogy átvette a romantika több kategóriáját és új értelemmel gazdagította kérdésfeltevését: az irónia, a reflexió vagy az „érdekesség” értelmezésével. A romantika ihletése nyomán vizsgálta azt is, hogy az antik és modern költészet miként különíthető el, éppen a „drámaköltészet” műfaján belül.¹¹³⁶ Maga a Kierkegaard által használt és új jelentéssel dúsított

¹¹³⁴ Stock, „Kierkegaard’s Theatrical Aesthetic...”, op. cit., p. 368.

¹¹³⁵ McDonald, „Kierkegaard and Romanticism”, op. cit., p. 85.

¹¹³⁶ Ibid., p. 86.

„esztétika” is ehhez az irányzathoz köthető, minthogy ekkoriban a romantikus szinonimájaként is használták,¹¹³⁷ míg eredete szerint Baumgarten „racionalista-filozofikus tanulmányai a költészetet és a művészetet illetően” – mint Eric Ziolkowski írja –, „meghatározták a közvetlenség és a reflexió egzisztenciális stádiumát.” Mindezt a fiatal Kierkegaard Martensen előadásaiából is megismerhette,¹¹³⁸ de alkalmazásával már igen szuverén módon kísérletezett.

Ezek nyomán azonban az antik hagyományra is úgy tekintett vissza Kierkegaard, mint amiben – ahogy naplójában is rögzítette – Arisztotelész esztétikája is csak etikájával együtt értelmezhető,¹¹³⁹ és ez magának a poézisnak a kategóriáját is további jelentéssel gazdagította.¹¹⁴⁰ Arisztotelész mellett Lessingre, illetve a *Hamburgi dramaturgiára* hivatkozott ebben az összefüggésben – Taciturnus maszkjában –, mert a költő számára nem azt tartotta legfontosabbnak, hogy csodás drámai sorokat fogalmazzon, hanem hogy a párbeszéd folyamatát gondolataival szője át.¹¹⁴¹ Lessingről szóló jegyzeteiben, akinek említett művét „felülmúlhatatlannak” nevezte,¹¹⁴² utalt a szabadság keltette szorongásra, továbbá arra a dilemmára, hogy ha az igazság vagy annak élethosszig tartó keresése között kellene választania, ő feltétlenül az utóbbi mellett döntene.¹¹⁴³ Végül pedig ugyancsak Lessingtől származhatott az a felismerés – amit halála előtt Jacobival osztott meg a német drámaíró, dramaturg és bölcselő –, hogy ahova az értelem nem jut el, oda a „salto mortale” vihet el. Ennek a „Sprung”-nak a lendülete vezette Kierkegaard-t később az abszurdhoz.¹¹⁴⁴

George Pattison szerint Kierkegaard ugyancsak Lessing nyomán különítette el a plasztikus művészeteket – mint az építészet, szobrászat és festészet – a zeneiektől, ahova a táncot, a költészetet és a drámát is sorolta, az előbbi térbeli, az utóbbi időbeli megmutatkozása nyomán, és ennek megfelelően az érzékekre vagy a szellemre gyakorolt hatásuk is ebben a különbségtételben vált el számára.¹¹⁴⁵ Hogy Kierkegaard volna Lessing egyedüli örököse, azt a filozófiától a drámairodalom felé forduló, korábban Kierkegaard-tól erőteljesen megihletett Dürrenmatt fogalmazta meg: szerinte nem csak azzal követte a *Hamburgi dramaturgia* – és jelentős színművek – szerzőjét Kierkegaard, hogy a

¹¹³⁷ Ibid., p. 85.

¹¹³⁸ Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 8. 1838-39-ben tartott erről előadást Martensen. Ibid., p. 14.

¹¹³⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 377. Kierkegaard Arisztotelész *Poétikájával* párhuzamosan olvasta a *Nikomakhoszi etikát*, és ez befolyásolta a bűnről és bűnösségről alkotott felfogását is. Lásd: Daniel Grenspan, „The Rebirth of Tragedy at the End of Modernity”, in: *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome II. op. cit., p. 69.

¹¹⁴⁰ Erről bővebben lásd a bevezetést: Kierkegaard, *Fear and Trembling*, op. cit., p. XXIII.

¹¹⁴¹ Lásd: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 64.

¹¹⁴² Ibid., I. p. 64.

¹¹⁴³ Erről bővebben lásd: Hannay, *Kierkegaard, A Biography*, op. cit., p. 286.

¹¹⁴⁴ Ibid., p. 295.

¹¹⁴⁵ Pattison, *Kierkegaard, Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 14.

tragikum és a tragikus hős határait kijelölte, de elsősorban azzal, hogy „dramaturgiailag” gondolkodott, nem a koncepciók dialógusaiból indult ki, hanem a helyzetek, szituációk, pozíciók dialektikájából.¹¹⁴⁶

Schelling jelentős hatást gyakorolt Kierkegaard-ra ebből a szempontból is, aki a dráma az esztétikai formájában az értekek és szellem egységét látta,¹¹⁴⁷ és jénai előadásában a tragikus hatásról értekezett, s ennek nyomán a tragikum újfajta koncepciójával kísérletezett, akárcsak később Kierkegaard.¹¹⁴⁸ A dráma az ő számára is a filozófia „organonja” volt, és ennek tradíciója a romantikában éppolyan döntő szerepet játszott, mint Hegel erre – is – épülő szintézisében.

Hegel az antik drámákban nem csak a filozófia előfutárát látta, de műveiben számos alkalommal hozott példákat a drámatörténetből, illetve a történelem leírásánál is előszeretettel alkalmazott „színházi nyelvezetet.”¹¹⁴⁹ A dialektika módszerének értelmezéséhez számos esetben a dráma kínált példákat számára, és a drámairodalom szereplői mintegy „tartalékosokként”¹¹⁵⁰ szolgáltak ahhoz, hogy hősei és helyzetei révén fogalmazzon meg jelentős felismeréseket. Az antik drámák szereplőiben szívesen pillantotta meg bizonyos eszmék megtestesítőit, legyen szó morálról, vallásról vagy politikáról; a modernebbeknél pedig érzékelte és érzékeltette a szubjektivitás és a véletlen szerepét.¹¹⁵¹ Az antik drámák ugyanis megszólaltatták az eposzok sokszor néma hőseit, akiknek többnyire tragikus történetében a sors és az istenek szerepe volt a döntő. Ettől a komédia szabadította meg az antik színpadot, ezért is mutatott Hegel számára a komédia inkább a líra felé, míg a tragédia epikus elemeket tartalmazott; a drámákban pedig ennek a kettőnek a szintézise formálódott meg.¹¹⁵² Ez egyben a plasztikus és muzikális elemek magasabb szintjét is jelentette, amelyek éppen színpadi konkrétságukban kaptak egyetemesebb értelmet,¹¹⁵³ és ekként – a többi művészeti ággal együtt – a Szellem megtestesülésének alkalmává váltak.¹¹⁵⁴ Mégpedig a nyelv révén, ami a „belsővé tétel” – németül „Erinnerung” –, eszköze, egyben az emlékezés terminusa, aminek Kierkegaard számára döntő jelentősége lett.

¹¹⁴⁶ Lásd: Pierre Bühler, „Friedrich Dürrenmatt: A Swiss Author Reading and Using Kierkegaard”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art*, Vol. 12. Tome I. KRSRR Abdingdon: Routledge, 2013. p. 50.

¹¹⁴⁷ Pattison, *Kierkegaard, Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culrue*, op. cit., p. 14.

¹¹⁴⁸ Grenspan, „The Rebirth of Tragedy at the End of Modernity”, op. cit., p. 61.

¹¹⁴⁹ Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 131.

¹¹⁵⁰ Ibid., p. 128.

¹¹⁵¹ Lisi, „Tragedy, History...” op. cit.

¹¹⁵² Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., pp. 12-14.

¹¹⁵³ George Pattison, „The Magic of Theater, Drama and Existence in Kierkegaard's Repetition and Hesse's Steppenwolf”, op. cit., p. 361.

¹¹⁵⁴ Pattison, *Kierkegaard, Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 14.

Korábbi hiedelmekkel és hipotézisekkel ellentétben ugyanis,¹¹⁵⁵ minden polémiája és távolságtartása ellenére – és mellett, olykor éppen miatt – Kierkegaard ugyan nem Hegel köpenyéből bújt elő, de olykor örömmel terítette azt magára. A berlini bölcseleti esztétikai előadásából bőségesen merített, ezeket naplójában többnyire németül idézte,¹¹⁵⁶ és akár a tragédiáról és Antigonéről szólva, akár a modernitásról gondolkodva előszeretettel alkalmazott hegeli terminusokat.¹¹⁵⁷ Ifjúkori jegyzeteiben így például a hegeli *Esztétika* alapján tett különbséget Kierkegaard drámai és epikai kollíziók között, s ennek nyomán idézetek is szerepeltek Antigonéről, Philoktetésről, Oidipuszról, és gyakorta Hegel nyomán utalt Arisztotelészre, Kantra, Lessingre és másokra.¹¹⁵⁸

A hatás ereje úgy is értelmezhető – mások mellett Clyde Holler szerint –, hogy a *Vagy – vagy* kétféle szerzője közül „az esztéta játssza Schlegelt, a bíró pedig Hegelt.”¹¹⁵⁹ Kierkegaard könyvtárában megvolt August Schlegel drámaelművészetéről és irodalomról szóló könyve, az *Über dramatischen Kunst und Literatur*, míg Friedrich-től is olvasott, és az „érdekes” kategóriáját feltehetően tőle vette át, majd előszeretettel alkalmazta az *Isméltésben*, miként tették ezt a kortársai is: egyebek mellett Heiberg.¹¹⁶⁰ Friedrich Schlegel a görög költészetéről szóló, 1795-ös művében (*Über das Studium der griechischen Poesie*) emelte ki, hogy az antikvitásban a tragikum inkább az esztétika területén jelent meg, míg a kortársak számára már a filozófiában kért helyet. A német, és ennek nyomán a dán romantikára ugyancsak döntő hatást gyakorló Jacob Michael Reinhold Lenz pedig az északi és a görög drámát hasonlította össze (*Anmerkungen übers Theater*), miszerint az antikvitásban egykor a sors és az idealitás mutatkozott meg, napjaiban pedig az egyéni jellem és a komor jelenvalóság láttatására alkalmas. Goethe hasonló ihletéssel állította szembe 1813-as Shakespeare-tanulmányában (*Shakespeare und kein Ende!*) az antik tragédiák „Sollen”-ét a modernekkel, amelyekben már csak az individuum szabadsága és akaratereje a legfőbb mozgatóerő, némiképp továbbgondolva, kiegészítve Herder 1773-as Shakespeare-esszéjét,¹¹⁶¹ de kortársaival együtt hasonló gondolatkörben mozogva.

Kierkegaard-ra Schlegel mellett, olykor vele szemben, döntő hatással volt Jean Paul, akinek esztétikai eszmefuttatásait és előadásait olvasta és disszertációjában többször is idézte,¹¹⁶² korai jegyzeteiben pedig ezek alapján fogalmazta meg azt a különbséget, ami szerint az epikus olyan eseményeket ragad

¹¹⁵⁵ Lásd: Niels Thulstrup és Georg L. Stengeren, *Kierkegaard's Relation to Hegel*, Princeton: University Press, 1980. Ennek téziseit vitatta Jon Stewart, *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*, Cambridge: University Press, 2013.

¹¹⁵⁶ Greenspan, „The Rebirth of Tragedy...” op. cit., p. 60.

¹¹⁵⁷ Lisi, „Tragedy, History and the Form of Philosophy...”, op. cit.

¹¹⁵⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., pp. 281-287. és pp. 716-720.

¹¹⁵⁹ Clyde Holler, „Tragedy in the Context of Kierkegaard's Either / Or”, in: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 3. op. cit., p. 140.

¹¹⁶⁰ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Fear and Trembling*, op. cit., p. 541. Heiberg Oehlenschläger *Dina* című művéről szólva alkalmazza ebben az értelemben az „érdekes” terminusát.

¹¹⁶¹ Lisi, „Tragedy, History and the Form of Philosophy...”, op. cit.

¹¹⁶² Lásd: Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 15.

meg, amelyek a múltból erednek, a dráma akciói pedig a jövő felé mutatnak, míg a lírai érzések a jelenre utalnak. Ennek nyomán látta úgy, hogy a líra szerepe azért domináns, mivel mindenféle költészet az érzésekből táplálkozik, beleértve a drámaköltészetet is, és efféle érzések határozzák meg gyakorta az epikus alkotások eseménymenetét is.¹¹⁶³

Kierkegaard érdeklődését a színház és a dráma elmélete iránt igen pontosan jelezte, hogy könyvtára számára számos dramaturgiai és színháztörténeti kötetet megvásárolt, s ezeket minden bizonnyal olvasta, ha nem utalt is minden szerzőre műveiben, vagy ha az utalás ma már nemigen azonosítható. Tudatosan épített könyvtárról volt szó ugyanis, voltaképpen szellemi tájékozódása „lenyomatáról,” valamiféle portréjáról, amelyből halála – és könyvei elárverezése – nyomán plasztikusan és átfogóan rajzolódott ki érdeklődésének alakzata, elsősorban a fennmaradt árverési jegyzőkönyv révén. Ennek pedig része volt a dán drámatörténet: Thomas Overskou műveivel (*Den Danske Skueplads*), de foglalkoztatta a burleszk műfaja is Karl Friedrich Flögel könyve kapcsán (*Geschichte des Burlesken*), s ez utóbbi alapozta meg elméletileg mindazt, ami az *Ismétlés* egyik fontos vonulatát helyezte teoretikus keretek közé. A filozófiatörténetben is szerepet játszó „mímus” – utánczás, pantomim – gondolköre ugyancsak érdekelt, nem csak megszerezte Johann Jakob Engel erről szóló könyvét (*Ideen zu einer Mimik*), de írásaiban is utalt a drámaíró-színigazgatóra.¹¹⁶⁴ A drámáról és színházról szóló eszmefuttatások teológiai tanulmányait is átszőtték, meghozatta Hebbel frissen megjelent könyvét,¹¹⁶⁵ bár nem hivatkozott rá, de például Rosenkranz vallásfilozófiájához készített jegyzeteiben írt arról, hogy „a tragikum komikumvá válik, amikor a véletlenszerű individuumból abszolútót csinál.”¹¹⁶⁶ Ezen a ponton érzékelt a görög természetvallás végét, és a gondolatmenet folytatását Hegelnél, illetve Röttschernél vélte felfedezni – mindezt pedig abban a füzetben rögzítette, amelyben első és egyetlen színpadi műve, a *Szappanospincék* is szerepelt.

Röttscher hatása egyébként az aranykor Dániájában erőteljes volt, hiszen a színházművészetről, a drámai jellemekről és ezek fejlődéséről szóló fejtegetései rendkívül korszerűnek és teoretikusan is megalapozottnak számítottak, ráadásul az időszak fősodráát követték: 1841 és 1844 között jelentek meg Berlinben a *Drámai ábrázolás művészetének* kötetei.¹¹⁶⁷ Kierkegaard ezekből passzusokat másolt fiataalkori naplójába, nem utolsósorban azért, mert ezek a kérdések a színházon keresztül legszemélyesebb dilemmáit érintették. Sőt: döntéseit is megalapozták: „azzal kapcsolatosan, amit Röttschernél olvastam az etikairól (...) úgy tűnik, hogy megfelelőképpen használtam fel a saját

¹¹⁶³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 444.

¹¹⁶⁴ Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 237. és p. 557.

¹¹⁶⁵ Friedrich Hebbel, *Mein Wort über das Drama*, (A könyv Hamburgban jelent meg, 1843-ban.)

¹¹⁶⁶ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 277.

¹¹⁶⁷ Heinrich Theodor Röttscher, *Die Kunst der dramatischen Darstellung*. Lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 453. és p. 737.

életemben” – utalt Reginéhez fűződő viszonyára.¹¹⁶⁸ Amihez hozzátartozott a színlelés kérdése, annak azonosítása a csábítással, továbbá a becsapással, míg úgy vélte, hogy az elcsábított mindig bölcsebb, mint az, aki nincs rászedve. Végül pedig a jellemfejlődésről szóló fejezetben tért vissza az etika kiemelt szerepére, hozzátéve, hogy hogy itt kitágul a kategóriák jelentése, legyen szó éthoszról vagy pátoszról.¹¹⁶⁹

A színházelméleti gondolkodásra, ahogy magára a színházra is, ebben az időben a legnagyobb és legközvetlenebb hatást Koppenhágában Heiberg gyakorolta. Túl azon, hogy drámaszerző, „cenzor” majd színigazgató volt a Királyi Színházban, kritikusként és tanárként is jelentős befolyásra tett szert, továbbá a legnagyobb színésznő férje volt – és mindezekon túl előbb a hegelianizmus dániai szálláscsinálójaként, majd annak helytartójaként játszott döntő szerepet. Ami pedig egyfelől azt jelentette, hogy drámaíróként lett egy filozófiai irányzat képviselője, másfelől pedig Hegel bölcsellete formálta, olykor deformálta mindazt, amit drámáról, színházról és közönségről gondolt. Nem lényegtelen mozzanat – ami Hegel-értelmezésének szuverenitását is jellemzi –, hogy esztétikai nézeteit már azelőtt kialakította és publikálta, hogy a porosz bölcslő *Esztétikája*, vagyis nézeteinek poszthumusz rekonstrukciója napvilágot látott volna. Ez pedig egyszerre utalt személyes ismeretségük jelentőségére és érdemi voltára – legalábbis Heiberg számára –, és a koppenhágai hegelianizmus lépéstartására Berlinnel és a német akadémiai élettel.¹¹⁷⁰

Heiberg hegeli „konverziójának” nem kevéssé drámai helyzete¹¹⁷¹ kimondatlanul is utalt arra, ami megelőzte ezt a radikális szellemi metamorfózist: korábbi párizsi időzése, a szalonélet, a színházak látogatása, a francia szellemi és társasági infrastruktúra bensőséges ismerete és otthonossága a fiatal dandy számára.¹¹⁷² Aki Calderónról disszertált, arról a jelentős, a 19. század elején igen nagy hatású, bár nem mindig színszerű darabokkal kísérletező szerzőről, akit Shakespeare-nél nagyobb drámaírónak gondolt.¹¹⁷³ Heiberg ízlésének és személyiségének szerkezete feltehetően határozottan kialakult már a konverzió előtt, és bizonyos vonásaiban utána is megmaradt: a vonzalom a könnyedebb műfajokhoz – elsősorban a vaudeville-hez –, a színszerűség sajátos értelmezése, illetve a színház szerepének fontossága volt az az élményséma, amit azután koherens és korszerű teoretikus keretbe foglalt. Vagyis nem fordítva történt, nem az elmélet dominálta az érdeklődés eredetét, ha pedig mégis a teória felől

¹¹⁶⁸ Ibid., p. 514.

¹¹⁶⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 209. és p. 530.

¹¹⁷⁰ Lásd ennek legalaposabb áttekintését: Jon Stewart, *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*, Vol. I-II. Copenhagen: Søren Kierkegaard Research Centre, C.A. Reitzel Publishers, 2007. Hegel esztétikai nézeteit előadásai alapján rekonstruálta Heinrich Gustav Hotho, a filozófus jegyzetei és tanítványai feljegyzései révén.

¹¹⁷¹ A Szent Péter templom harangszavára világosodott meg Kielben, ahol dán lektor volt 1824-ben, legalábbis 1839-ben ezt így rekonstruálta, lásd: Mortensen, „Johan Ludvig Heiberg and the Theater...”, op. cit., pp. 24-25.

¹¹⁷² Ibid., p. 22. Míg Heiberg Párizsban száműzött apjánál időzött, bejáratos volt az ott élő Krisztián herceg és Caroline hercegnő szalonjába is.

¹¹⁷³ Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) spanyol költő, drámaíró és főkaplán.

közeledett a színházhoz – mint például a *Fata Morgana* című színdarab esetében –, összeroppant az esztétikai szerkezet.

Az ifjú Kierkegaard számára orientációs pont volt Heiberg, színházelmélete pedig ihletően hatott rá. 1838-ban naplójába másolta Heibergnek a *Flygende Post*-ban megjelent írásából a komédia szerkezetére vonatkozó tételeit, ami Oehlenschläggerrel folytatott polémijának része volt,¹¹⁷⁴ és állította középpontba a közvetlenséget, a reflexiót, illetve ezek egységét; George Pattison szerint ezek hatása még Kierkegaard-nak a *Don Giovanni*ről szóló jegyzeteiben is érzékelhető.¹¹⁷⁵ A fiatal dán gondolkodó némi iróniával, de egyetértően jegyezte fel naplójában, hogy „Heiberg a hegelianizmust az esztétika területére alkalmazta, és úgy vélte, hogy megtalálta a lírai, epikai, és lírai-epikai hármasságát” – ez utóbbin értve magát a drámaköltészetet. Majd hozzátette: „és csakugyan igaza volt”, mert történetileg szemlélve, vagyis „nagyobb léptékben” úgy vélte: „az antik – a romantikus – az abszolút szépség (...) ugyancsak rendelkezik líraisággal, epikával és drámaisággal.”¹¹⁷⁶

Amikor Heiberg az említett cikksorozatban kifejtette esztétikai nézeteit, érzékelhető volt szembefordulása a romantikusokkal, és így többé-kevésbé azzal a generációval, amelyik egyébként felnevelte az ő nemzedékét. A vita alapja a közvetlen vagy közvetett kommunikáció volt, ennek kapcsán az ironia és reflexió szerepe – és ezek hiánya a dán romantikusoknál, ami nélkül pedig Heiberg megítélése szerint nem létezik modern dráma. Sokallta a romantikus monológokat, nem érezte színszerűnek a pátoszt a megformálásban, és főként: nem érzékelte azt a teoretikus megalapozottságot a művek mögött, amit elengedhetetlennek gondolt a költészet és dráma számára.¹¹⁷⁷ Így konstruálta meg saját teóriáját, ami szerint a líraiság közvetlenségéből fejlődött ki az epikus, ami az objektivitásban reflektál a közvetlenre, a két fejlődési fázist pedig a tág értelemben használt költészet egyesíti, mert önmagában a líra nem teremt egységet, az epika pedig megosztja azt. Így tehát a dráma hozza létre azt a szintézist, ami végső fejlődési fázist is jelent, beteljesítve a korábbi műnemekben rejlő esélyt a magasabbrendű egységre. A líra eredendő formája zenei volt, ebből fejlődött ki a plaszticitás, ami az epika világát jellemzi, a dráma pedig „a költészet költészeteként” integrálja mindkettőt. A zenei elemet a drámában a jellem hordozza, a szituáció teremt plaszticitást, és a kettő a drámai akcióban egyesül. A zene közvetlensége, érzékisége pedig mindig időbeli, míg a helyzet térbeli – és ennek nyomán különíthetők el a műfajok: a tragédiában a jellem, a komédiában a szituáció elsődleges; a vaudeville pedig – Heiberg kedvelt műfaja, aminek védelmében később egy

¹¹⁷⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 1. op. cit., p. 107. és p. 405. A vita Oehlenschläger drámája: a *Vikingek Bizáncban* kapcsán kezdődött.

¹¹⁷⁵ George Pattison, „Kierkegaard’s Use of Heiberg as a Literary Critic”, in: Vol. 7. Tome III. *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, op. cit., pp. 173-177.

¹¹⁷⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 147.

¹¹⁷⁷ Pattison, „Kierkegaard’s Use of Heiberg as a Literary Critic”, op. cit., p. 173.

egész röpiratot is írt – a maga zeneiségével magasabb szinten foglalja egységbe a kettőt.¹¹⁷⁸ A komédia tehát előbbre való a drámánál és a tragédiánál, mert iróniát alkalmaz, továbbá a dialógust részesíti előnyben a monológgal szemben,¹¹⁷⁹ népszerűsége révén pedig lehetővé teszi az irodalmi újítások széles körű elterjesztését.

Kierkegaard több ponton is osztotta Heiberg nézeteit, így például a végtelenséget érzékelve a komédiában, szemben a tragédiák végességével, kiemelve az irónia szerepét; ugyanakkor pontosan látta a sokszor túl könnyű vaudeville-műfaj ellentmondásait. De sajátos értékeire érzékeny volt: a *Karácsonyi tréfa és újévi móka* című Heiberg-darab például már-már pirandellói meta-drámai elemeket tartalmazott: az életre kelt szereppel, amelyik előadást hoz létre, a tüzet kiáltó szerzővel, aki így akadályozná meg a bemutatót, ám a tűzoltóparancsnok ott ül a közönségben – megannyi olyan mozzanat, ami a maga kissé bárgyú módján, de mégiscsak a színpadi fikció, illúzió és hatáskeltés alapkérdéseit veti fel és reflektál rájuk.¹¹⁸⁰ Kierkegaard pedig a *Vagy – vagyban* örökítette meg ennek a darabnak fatális paradoxonát – ekkor már valóságos tűzre utalva –, így a meta-színházi elemeket a jelentés és recepció filozófiai kérdéseivel szőtte át.

2. Kierkegaard optikája

Kierkegaard öntudatosan és határozottan törte meg azt a filozófiai hagyományt, ami szerint a bölcselkedés számára igazán a tragédiák tartalmaznak fontos elemeket és összefüggéseket – legjelentősebb műveiben inkább operákról, és boházatokról szólt; és bár tragédiák és drámák szép számmal szerepeltek hivatkozásai között, sok esetben ezek helyzetének, értelmének változása, ennek nyomán pedig a tragikum időbeli metamorfózisa foglalkoztatta. Az elsők között volt, akinek figyelme kiterjedt a recepció jelentőségére, nem csak *Az ismétlés* már említett Jónás-metaforája utalt erre, de sok esetben annak értelmezése is, hogy honnan nézte az előadást, ahogy a befogadás része volt az is, hogy olykor lehunyta szemét – például a *Don Giovanni* előadása közben –, és befelé figyelt. Máskor nagyon is éberen követte az eseményeket, mert különben elvétene valami fontosat, mint Scribe színműveinek pergő forgatagában.¹¹⁸¹

Mindezt Kierkegaard nem csak érzékelte és rögzítette, de tematizálta is, míg tisztában volt azzal, ez milyen jelentős erőpróbát jelent: „Nehezebb leírni egy színészt, mint egy teljes esztétikai rendszert létrehozni, nagyobb kihívás egy előadását leírni, mint magát a színészt” – jegyezte fel naplójában.

¹¹⁷⁸ 1826-ban adta ki *Om Vaudevillen* című röpiratát. Lásd még: Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., pp. 16-17.

¹¹⁷⁹ Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., pp. 136-139.

¹¹⁸⁰ Heiberg *Nem* című vaudeville-je pedig szinte nyelvfilozófiai értelmet adott a komédiának.

¹¹⁸¹ A befogadás szerepéről Kierkegaard-nál lásd: Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 133.

Vagyis magának a pillanatnyi és megismételhetetlen színpadi helyzetnek a rögzítése tűnt a legnehezebbnek: „Egyértelmű próbája a leírás hatalmának” az ami, és amiként a színházban történik, tette hozzá.¹¹⁸² Ennek kapcsán tért ki a színház különféle hagyományaira és történeti sajátosságaira, így jegyzeteiben utalások szerepelnek a kínai színházra, a középkori színjátékokra és a „régészaki” drámákra, továbbá a spanyol színművekre – amelyek ezek szerint Kierkegaard látókörében voltak, foglalkoztatták őt, és mindebből elméleti következtetéseket kívánt levonni.¹¹⁸³ Hogy ez mégsem történt meg, illetve hogy nem közvetlenül a színházról gondolkodott a továbbiakban, az nem kisebbíti jelentőségét ennek az elméletileg megalapozott érzékenységnek, amiről naplói és jegyzetei bőségesen tanúskodnak.

Hasonlóképpen maradt torzóban az ifjúkori napló tanúsága szerint egy előadás-sorozat terve a költészet koncepciójáról, esztétikai érvényesüléséről, továbbá a komikum esztétikájáról,¹¹⁸⁴ ami nem csak magának az esztétikának adott volna új jelentést, de teoretikus keretet kínált a komikumhoz való közelítés számára is. Ebben az összefüggésben Shakespeare is úgy mutatkozott meg, mint „az irónia nagymestere,” mert éppen az irónia által megteremtett távolságot tartotta Kierkegaard (és álnevei) elengedhetetlennek ahhoz, hogy műveiben „az objektivitás domináljon.”¹¹⁸⁵ Mindez annál jelentősebb, hogy Shakespeare hőseit másutt az Ótestamentum szereplőihöz hasonlította, a *Filozófiai morzsák* írásakor pedig Shakespeare-rel egy sorban utalt Tertullianusra, Lactantiusra és Lutherre,¹¹⁸⁶ vagyis az egyházatyától és a vallásreformertől nem maradt el a színész-drámaíró-részvényes-vadorzó. És bár olykor nem hiányzott jelentős mennyiségű önérzet Kierkegaard-ból, de amikor önmagát mérte a híres „bard”-hoz, csak arra juthatott, a brit zseni mellett „nem vagyok több, mint egy légy.”¹¹⁸⁷

Az irónia kérdése tehát nem csak disszertációjában játszott központi szerepet, de a színházról való gondolkodásában is, aminek „negatív dialektikája” egyebek mellett Arisztophanésznál jelent meg számára, elkülönítve a komikust a nevetségestől¹¹⁸⁸ – ennek a különbségnek a felismerése is döntő jelentőségű volt számára. Ugyanakkor azt is érezte, hogy az irónia és a tragikum sincs egymástól messze, így például a komédiák egyik legfontosabb eszközéről, a félreértésről írta naplójában, hogy a legelvontabb tragikus helyzetek eredete is lehet a félreértés. Ennek kapcsán Scribe *Riquebourg család* című műve mellett utalt Goethe *Egmontjára*, továbbá Holberg *Nyugtalan (Stundesløse)* című művére, ahol akár tragikusan is értelmezhető az egyébként humoros helyzetek sorozata: „az ember addig nevet, amíg nem kezd sírni” tette hozzá az *Erasmus Montanus* című Holberg-darab Jeppe-figurája

¹¹⁸² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., pp. 253-254.

¹¹⁸³ Ibid., pp. 253-254.

¹¹⁸⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 377.

¹¹⁸⁵ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Concept of Irony...*, op. cit., p. 324.

¹¹⁸⁶ Kierkegaard, *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 232.

¹¹⁸⁷ Egy polemikus cikke („Az irodalmi higany”) szerint, lásd: Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit., p. 77.

¹¹⁸⁸ Kierkegaard, „Az irónia fogalmáról...”, in: *Egy még élő ember írásaiból*, op. cit., p. 170.

kapcsán.¹¹⁸⁹ Ugyanezt szolgálják a juxtapozíciók, mint Faust és Wagner, Don Juan és Leporello,¹¹⁹⁰ amelyek a kor komikus szubjektivitását hordozták, kérdéssé téve sokszor a korábbi hiteket és ezekre épülő cselekvéseket. Az a dezintegráció, aminek Kierkegaard gondolatmenete szerint Arisztophanész tanúja és krónikása volt, a modern korban megismétlődött, csakhogy a klasszikus tragédia lehetőségének hiányával, és ennek nyomán a katarzis gyógyhatásának megszűnésével, így pedig a kétségbeesés születésével.¹¹⁹¹

Ennek a folyamatnak a leírásakor Kierkegaard a drámákban és a színházakban is érzékelte saját korának távlatvesztését, elkomorulását – bizonyos értelemben züllését. Ami pedig rányomta bélyegét Heiberghez fűződő kapcsolatára, aki a maga drámaírói és színházvezetői működésében nyilvánvalóan szerepet játszott mindebben, és ennek egyik „szimptomája” volt a vaudeville iránti rajongása. A zenés-táncos műfaj varázsa¹¹⁹² rövid ideig Kierkegaard-t is rabul ejtette, bár Scribe iránti korai vonzódása nem nélkülözte a fenntartásokat, amelyek később elhatalmasodtak és az elragadtatás helyére léptek.

A vaudeville-ek kapcsán Kierkegaard pontosan érzékelte, és a *Vagy – vagy*ban meg is fogalmazta, hogy a nyelv eleme az idő, a többi elem térben bontakozik ki, míg a zene „csupán abban a pillanatban létezik, amikor előadják.”¹¹⁹³ Ennek fényében nyilvánvalóan különös helyzetet jelent, amikor a darab csúcspontján a dialógus szerepét a dal veszi át,¹¹⁹⁴ és a verbális konklúzió helyett harmonikus melódiák pillanatnyi megbékélése oldja fel a helyzetet: hangulatilag, tehát nem gondolatailag és nem is dramaturgiailag. A vaudeville-ről szóló értekezésében erre maga Heiberg is utalt, ugyanakkor műveiben rendszeresen alkalmazta ezt a problematikus megoldást, nem egyszer ugyanazt a dalt választva több színműve számára is: az *Április bolondja* és a *Nem* című vaudeville-ekben is azonos dallam csendült fel.¹¹⁹⁵ Kierkegaard már korai feljegyzéseiben rögzítette, hogy a műfaj tartalékai könnyen kifogynak, hogy nem egyszer a zenei összetevő elhatalmasodik, és egyre kritikusabban szemlélte a könnyelmű szórakoztatásnak ezt a formáját.¹¹⁹⁶ Mindezt még egyértelműbbé tette Heibergtől való elfordulása annak a *Vagy – vagy*ról írt kritikája nyomán, s bár rejtett és nem kevésbé elhúzódó polémiajuk sok fontos felismerést hozott, Kierkegaard végül *Az ísméltésben* markánsan tette nyilvánvalóvá a saját álláspontját.¹¹⁹⁷ A későbbiekben a viszolygás teoretikus alapot is kapott, a Kierkegaard által korábban csodált Scribe kedvelt műfaja a *Félelem és reszketés* lapjain a

¹¹⁸⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part. 1. op. cit., p. 124. és pp. 420-421.

¹¹⁹⁰ Ibid., p. 128.

¹¹⁹¹ Greenspan, „The Rebirth of Tragedy...”, op. cit., p. 62.

¹¹⁹² Az eredetileg Normandiából, a 15-16. században a Vire-völgyben létrejövő műfajról bővebben: Mads Sohl Jensen: „Vaudeville / Farce”, in: *Kierkegaard's Concepts*, Vol. 15. Tome IV. op. cit., pp. 215-219.

¹¹⁹³ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 91.

¹¹⁹⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part. 1. op. cit., p. 155. és p. 456.

¹¹⁹⁵ Lásd a jegyzeteket, Ibid., p. 456.

¹¹⁹⁶ Ibid., p. 155.

¹¹⁹⁷ Lásd erről Sohl Jensen, „Kierkegaard's Hidden Satire...”, op. cit., pp. 162-167.

komolytalanság szinonimájává változott, a *Lezáró tudománytalan utóiratban* pedig egyenesen elmarasztaló, beszédes metaforaként tér vissza: „Költészet és vallás között a világi bölcsesség mutatja be a maga életről szóló vaudeville-jét”¹¹⁹⁸ – írta. A felületesség mellett tehát megjelent az immoralitás vádja: Kierkegaard szerint Heiberg – akinek idővel ugyancsak alábbhagyott korábbi rajongása a rövid zenés színművek iránt –, demoralizálta a közönséget ezzel a műfajjal, akárcsak hízelgésével, hogy a publikum valamiféle tekintély lehet éppen akkor, amikor kiszolgálják sekélyes ízlését. Az erkölcsi erő hiánya pedig fatális következményekkel járhat.¹¹⁹⁹

3. *Antik és modern tragikum*

Amikor Kierkegaard pályája elején a *Vagy – vagy* egyik fejezetében, az „opus magnum”-on belül is jelentős pozícióban a tragikumról értekezett, akkor egyfelől a korszakban újra és újra feltett kérdésre kereste a választ a tragikum jellegét illetően, másfelől pedig saját sorsának paradoxonait is értelmezni kívánta. Értekezése, amely előadása formáját öltötte, címe szerint az antik tragikum „visszfényét” vizsgálta a modern tragikumban, ami önmagában is beszédes, hiszen nem komparatív módon kívánta összemérni a fogalom kétféle értelmét kétezer év távlatából, hanem saját korában kereste az archaikus tragikum „fényének” áttűnését a korszak jelentős művein. Mindez tehát többszörös „fénytörésben” mutatkozott meg, és ezek közül mindegyiknek jelentősége volt. A *Vagy – vagyban* „A” papírai között maradt fenn az előadás, ami a „Szümparakromenoi” előtt hangzott el, ez pedig egyfelől az egyszerre meghaltakat jelenti, másfelől pedig az élő halottak, vagy élve eltemetettek közösségét. De még ez a szerepjáték sem tűnt elegendőnek, magát az előadást is úgy határozta meg a szerző, mint ami „kísérlet a töredékes törekvéssel”,¹²⁰⁰ vagyis mindjárt háromszoros feltételes módba helyezte az elhangzottakat: egyfelől mindössze kísérletről volt szó – ami lehet sikeres vagy sikertelen –, másfelől törekvésről, ami nem célorientált, hanem a tevékenységet hangsúlyozza elsősorban, harmadrészt pedig az egész vállalkozás töredékessége eleve kizár mindenféle szintézist, koherenciát, összegzést. Mindez pedig a vaskos iratcsomó egyéb műfajai mellett kapott helyet, amelyben *Don Giovanni*--elemzéstől aforizmákon át naplógig találkozhatunk megannyi dokumentummal, ami egy ismeretlen gondolkodó iratszekrényéből került elő.

A tragikum kérdésének középpontba állítása igen beszédes, s ezen belül a rendkívüli empátiával megrajzolt, „élve eltemetett” Antigoné történetéhez még sokszor visszatért Kierkegaard, illetve álnevei. A család eredetének szörnyű titkával együtt élő Oidipusz sorsa pedig szinte úgy mutatkozott

¹¹⁹⁸ Kierkegaard, *m Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., II. pp. 217-218.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, Vol. II. p. 219.

¹²⁰⁰ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 177.

meg, mint a fiatal gondolkodó élményeinek lenyomata. A kétféle tragikum „hermeneutikai ismétlődését” vizsgálta a szerző a telő időkben, az előadásban tehát keveredett a deskriptív és a „preskriptív” (normatív) szemlélet,¹²⁰¹ vagyis a leírás és az analízisen túl valamiféle feltételrendszer is felsejlett a tragikum kritériumainak teljesülése számára. Az iróniával korábban behatóan foglalkozó szerző ugyanakkor nem riadt vissza attól, hogy a tragédiát a komédiával párhuzamosan vizsgálja, és ezen belül akár a nevetés változataira utaljon, hiszen nézete szerint mindez a tragikumtól sem idegen.¹²⁰²

A tragikum sajátosságaira vonatkozó kérdésfeltevés, miként a hivatkozott tragédiák közül több is, illetve az értekezésben alkalmazott terminusok, részben Hegel *Jogfilozófiájából* eredtek, másfelől Schiller 1791-es tragédia-esszéjéből,¹²⁰³ ezeket tovább értelmezték és lokális kontextusba helyezték az aranykor Koppenhágájának vitái, nem egyszer azoknak a szerzőknek és előadásoknak kapcsán, amelyekben antik és modern tragédiák kerültek színre. Kierkegaard-ra mindezek nem csak hatottak, de mintegy meghatározták élményeit, nyelvezetét és részben látókörét, kimondatlanul is referenciái lettek annak, amit a későbbiekben megfogalmazott. Így ezek nyomán – is – jutott arra a felismerésre, hogy az antik tragédiában a cselekmény nem a jellemből fakad, hiszen a szubjektivitás ebben az időben még nem volt önmagára reflektált, szubsztanciális meghatározottsága révén pedig többnyire a családban, poliszban, sorsban nyugodott meg, vagyis olyan külső körülmények determinálták, amelyeken nem volt hatalma.¹²⁰⁴ Így ezekben a művekben nem is annyira cselekedetről, mint inkább eseményről beszélhetünk, ami adott a tragédia szereplője vagy éppen hőse számára, nem pedig tevékenységének eredménye. Ennek megfelelően drámapoétikailag sem a dialógus az elsődleges ezekben a művekben, hanem a monológ és a kórus.¹²⁰⁵ Naplójában később a kórusról úgy fogalmazott Kierkegaard, mint aminek a helyét átvette a közönség¹²⁰⁶ – vagyis az egykori organikus közösség morális biztonsága felcserélődött az ad hoc színházlátogatók pillanatnyi társaságával. Attól a világrendtől tehát, amit egykor a kórus kifejezett, az individuum végleg elidegenedett, és ez a modern tragédia minden mozzanatában megmutatkozik.

Az újabb tragédiákban az individuum már szabad, lényegi meghatározottságai eltűntek, a hős életét saját cselekedetei alakítják, ő maga követi el a bűnöket és felelős ekként balszerencséjéért. Ennek megfelelően ezekben a művekben a szituáció és a jellem az uralkodó, és azzal, hogy mindenki a saját

¹²⁰¹ Lásd: Greenspan, „The Rebirth of Tragedy...”, op. cit., p. 61., továbbá: Lisi, „Tragedy, History and the Form of Philosophy...” op. cit.

¹²⁰² Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 181.

¹²⁰³ Leonardo Lisi, „Tragic / Tragedy”, in: *Kierkegaard's Concepts*, Vol. 15. Tome VI. op. cit., pp. 173-175.

¹²⁰⁴ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 185.

¹²⁰⁵ Ibid., p. 185.

¹²⁰⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 41. és p. 540.

sorsának kovácsa, elveszíti az archaikus értelmű tragikumot, cserébe elnyeri a kétségbeesést.¹²⁰⁷ A veszteség azért jelentős, mert a szerző szerint „A tragikumban végtelen szelídség van, isteni kegyelem, irgalmasság, anyai szeretet”,¹²⁰⁸ de mindezt hiába keresné a modern korban. Így a modern tragikum nem egyszer szimpla gonoszsággá válik, az individuum pedig a kor relativitásában nem válhat abszolúttá, pedig a tragikum abszolútuma a boldogságot is tartalmazhatja.¹²⁰⁹ Ennek megfelelően módosul a modern dráma struktúrája is, kinyílik a komikum felé, nincs már monológ és kórus – vagy ha mégis elhangzik monológ, akkor azzal a dráma mintegy kilép a szituációból, lirizálja a hős kívül rekedését, voltaképpen távolságtartását mindattól, ami vele és általa történik; az efféle színpadi fogás „többé-kevésbé mindig a drámaiság megsértése” – írta a szerző Sganarelle monológja kapcsán Molière *Don Juan*jában.¹²¹⁰ Mindezek nyomán változik a tragikus vétség természete is, ami egykor akár misztikus parancs, isteni utasítás lehetett, az az individuum autonómiájából fakadóan szabadon választható cselekedetté vált, így a bűnösség is szinte csak döntés kérdése. A tragikum mindig belső ellentmondásból fakad, nem külsőből, így *Rómeó és Júlia* története sem tragikus a szó archaikus értelmében – mint majd Taciturnus írja az olvasóhoz szóló levelében a *Stádiumok az élet útján* lapjain – mert a náluk érvényesülő közvetlenség már nem az eszményi megtestesülése.

Mindezek nyomán aligha meglepő konklúziója Kierkegaard – pontosabban „A” – tragikum-koncepciójának, hogy a pszichológia „nem egykönnyen tarthat számot drámai érdeklődésre”.¹²¹¹ Molière *Don Juan*ját ennek kapcsán azért is marasztalja el, mert ott a csábító házassági ígérettel csapja be Elvirát és a két lányt, ami „nagyon silány művészet” – sőt, aljasnak is nevezhető; ráadásul csak történetileg tudjuk meg, hogy a hős csábító, „drámailag nem látjuk” – tette hozzá.¹²¹² Pedig a dráma éppen egyidejűsége révén hat, továbbá gyors fejlődést, élénk tempót kíván, „amit immanensen növekvő esési sebességnek nevezhetnénk”.¹²¹³ Ezzel a vertikálisan érvényesülő gravitációval szemben az opera „horizontálisan” mozog, ezért annak egyértelműen eltérő a dinamikája, amit különálló fejezetekben részletez a szerző. De ott már a tragikumnak nincs helye, az érzéki zsenialitás egészen másféle pályákat ismer.

4. Antigoné

¹²⁰⁷ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 187.

¹²⁰⁸ Ibid., p. 188.

¹²⁰⁹ Ibid., pp. 186-192.

¹²¹⁰ Ibid., p. 171.

¹²¹¹ Ibid., p. 151.

¹²¹² Ibid., p. 151.

¹²¹³ Ibid., p. 155.

A tragikum sajátosságainak vizsgálata során kap különös jelentőséget, és az életmű meghatározó részében fontos szerepet játszik a tragikus sorsú, „élve eltemetett” görög királylány, Oidipusz vérfertőzésének gyümölcse, Antigoné. Ő maga is szerelmes, házasságra készül, ám hozománya a fájdalma, sőt: egyben várandóssága is, mert „titkát hordja szíve alatt titokban és elrejtve”. De férfit nem ismert, mintegy „virgo mater”¹²¹⁴ ő is, mint az Istenanya. Boldog szeretne lenni, de a titok és a fájdalom meggátolja abban, hogy valaha is boldog lehessen.

Kierkegaard több ponton is Hegeltől veszi át Antigoné-értelmezésének fontos mozzanatait,¹²¹⁵ mégpedig Heiberg közvetítésével, akinek pedig vitatható interpretációjára mind Sibbern, mind Poul Martin Møller felhívta egykor a figyelmet.¹²¹⁶ Hegel szerint Antigoné számára a hagyomány – a családtagok eltemetése – „természettörvény” erejű, ezzel szemben Kreón a közösséget, az államot és a hatalmat képviseli, ami hiába szegül szembe a természettel. Arisztotelész nyomán Hegel a félelem és a részvét mozzanatait emelte ki a tragédiában és annak befogadásában, amit Kierkegaard – a *Vagy – vagy* egyik szerzője, „A” maszkjában – kiegészített a fájdalom és a bánat döntő szerepével a tragikus történetben. A gondolatmenete szerint az antikvitásban a fájdalom kisebb volt, a bánat mélyebb, a modern tragikumban azonban a bánat kisebb és a fájdalom nagyobb.¹²¹⁷ Az utóbbi ugyanis a személyes bűnösség érzéséből ered, míg a bánat általánosabb érvényű, és lényegi meghatározottságot jelent. A modern tragédia, szemben az antikkal az egyedi, a személyes determinációt hangsúlyozza a lényegiekkel szemben, amikor pedig az individuum magára van hagyva bűnével, majd ebből következő megbánásával és fájdalmával, akkor mintegy megszűnik a tragikum, hiszen amint dialektika sejthető a bánat és fájdalom között, belép a reflexió drámaiatlan mozzanata.¹²¹⁸ Ebben a folyamatban a korábban esztétikai szerepű bűn etikaivá válik, és ettől kezdődően esztétikailag nem értelmezhető, a kiút tehát csak a kétségbeesés vagy a komikum irányában nyílik. Fiatalkori jegyzeteiben rögzítette Kierkegaard, hogy a komikum távol van ugyan az esztétikától, de közel a metafizikához, és szemben a tragikum szenvedésével, a komikum fájdalommentes¹²¹⁹ – így mintha valamiféle vígasszal is szolgálna.

Pályája elején Kierkegaard a tragikus vétség kétféleségében azt érzékelte, hogy vagy örökölt bűn vezet a tragédiához, vagy szabad akaratból következik be, a személyes szenvedés példajaként pedig felbukkant jegyzeteiben a sebesült és magára hagyott Philoktétész.¹²²⁰ A *Vagy – vagy* szerzője számára

¹²¹⁴ Ibid., p. 204.

¹²¹⁵ Antigonéről mind a *Szellem fenomenológiája*, mind az *Esztétika* lényeges megállapításokat tartalmaz. Holler, „Tragedy in the Context of Kierkegaard’s Either / Or”, op. cit., p. 142.

¹²¹⁶ Lásd Nicolae Irina, „Sophocles: The Tragic of Kierkegaard’s Modern Antigone”, in: *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome II. op. cit., p. 316.

¹²¹⁷ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 190.

¹²¹⁸ Ibid., p. 192.

¹²¹⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 722.

¹²²⁰ Ibid., pp. 286-287. (A naplóban németül szerepelnek részletek Antigoné és Philoktétész történetéből, ami ugyancsak a forrásokra utal.)

azonban a „modern Antigone” konfliktusa a külsőből a belsőbe került, vagyis nem a sorsból, hanem a közölhetetlen, rejtett, örökölt titokból fakadt: Oidipusz történetéből, amit – értelmezése szerint – a lány ismert.¹²²¹ De amit senki más nem ismerhetett meg, még szerelme sem, akivel – a gondolatmenet egyik drámai illusztrációjaként – apja sírjánál találkozott, ahol „az összeütköző erők annyira egyenlők, hogy a tragikus individuuum számára lehetetlen a cselekvés”.¹²²² A bánat tehát, archaikus metaforával szólva olyan mélyen fúródott a szívébe, mint egy nyíl, amit ha kihúznak, meghal.¹²²³ Ez pedig Kierkegaard saját sorsára is utalhatott: Regina iránti szerelme kínzó dilemmáira, a felfedhetetlen titokra, a féltve őrzött boldogtalanságra, és az apjához fűződő hűségre, ami felülírta a szerelmes szenvedélyét.

Ebben a gondolatmenetben ismét egy nővel azonosult Kierkegaard, akinek rejtett élete nem kerülhetett napvilágra, és akinek halálával nem csak egy individuuum pusztult el, hanem „egy egész kis világ”,¹²²⁴ mintha csakugyan várandóságának ígéretét is eltörölte volna halála. Így pedig mintha fizikailag, biológiailag is „belsővé” válna a történet; istenek és politikai hatalom helyett az individuumban zajlik minden, mélyen, belül, mintha csak az anyaméhben. A sors innentől kezdődően a hős műve, és ezzel meg is születik a szorongás, ami Kierkegaard számára döntő jelentőségűvé válik rövidesen, akárcsak a modern dráma és színház számára, mint ami a modern tragikum lényegi velejárójaként mutatkozik meg.¹²²⁵ A szorongás a gondolatmenet szerint „a bánatot kívánja,” mert szeretet és félelem keveredik benne, és ennek árnyéka vetül Antigone-ra, és kezdi elhervasztani élete virágjában. Mindezek nyomán Kierkegaard itt és ezzel mozdult el az antik tragédiától a modern felé, amit „úgy lehet jellemezni, mint az elmozdulást a külsőtől a belsőbe”, jellemezte a folyamatot Shoni Rancher Hegel metaforájával: a templomból a csillagos ég alá.¹²²⁶ Ez pedig az individuuum pozíciójának alapvető megváltozásával járt, s visszautal a modern drámákat előlegező Hamletre, akinek szorongása vált tragikus sorsának kulcsává. Hiszen ő is sejtí anyja bűnét,¹²²⁷ és ezért dilemmái, kételyei, vívódása – egész belső élete – döntő jelentőségűvé válik, mert egyszerre akadály a cselekvésnek, míg rá is kényszeríti, hogy tegyen valamit.

A külsőből belsőbe való drámai átmenet pedig mintegy megidézi azt az antik hőst, aki egyfelől Arisztophanész gúnyolódásának tárgya volt, másfelől Kierkegaard disszertációjáé. És aki ezért a

¹²²¹ Hegel drámaelmélete nyomán, de azt megváltoztatva szerepel a naplókban és vázlatokban Antigone története, erről bővebben lásd: Jon Stewart, „Kierkegaard’s Views of Hegel, His Followers and Critics”, in: *A Companion to Kierkegaard*, op. cit., p. 54.

¹²²² Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 212.

¹²²³ Ibid., p. 212. A metafora az ókori Epaminondas történetében bukkan fel.

¹²²⁴ Ibid., pp. 201-202.

¹²²⁵ Ibid., p. 201.

¹²²⁶ Shoni Rancher: „Antigone: The Tragic Art of Either / Or”, in: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I., p. 58. A szerző itt Jon Stewart gondolatmenetéből indul ki.

¹²²⁷ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 201.

külsőből belsőbe történő átmenetért – a voltaképpeni gondolati forradalomért – az életét adta, hiszen az igazság záloga az ő számára csakis a szubjektum lehetett, aminek mélyén a belső hang, a daimón személyes orákuluma rejlett. Vagyis az individuum így került volna a hagyományok és a megszilárdult rend fölé – ezzel pedig új horizont nyílhatott volna meg, aminek érvényesülését önvédelemből sem tolerálhatta az athéni polisz közössége.

A tragikum fogalma az életműben szinte a stádiumok hierarchiája szerint alakult: Leonardo Lisi elemzése szerint az esztétikában otthonos tragikum a *Vagy – vagyban* mutatkozott meg egy egész „előadás” terjedelmében, az etikai a *Félelem és reszketésben*, míg a vallásos a *Stádiumok az élet útján* lapjain.¹²²⁸ Ennek megfelelően etikai értelemben tragikus hős Agamemnon, Jephta és Brutus, amennyiben egy alacsonyabb rendű kötelezettséget függesztettek fel egy magasabb rendű célért, ami „tökéletesen megmagyarázható és igazolható etikai értelemben és nem hágja át a megértés szabályait”.¹²²⁹ Ami a történetek „patriarchális kontextusában” is magyarázatot ad a gyerek feláldozásának tragikus szituációjára, amennyiben ezek a férfiak nem csak gyermekeik apja, de saját népüké is.¹²³⁰ Az etikai dilemmákat exponáló, majd az abszurd révén új dimenzióba helyező *Félelem és reszketés* több drámaelméleti eszmefuttatást is tartalmaz, és az antik drámákból hiányzó jellemfejlődés nyomán állapítja meg a szerző, hogy ezek éppolyan „vakok”, mint a görög szobrok, és mintha ezt szolgálták volna a színházi maszkok is, amelyek valamennyi szereplő esetén változatlanok maradtak az előadás során, mint erre Schlegel is utalt a görög költészet kapcsán.¹²³¹ A karakter azért szorul háttérebe, mert a sorsban eltűnik a drámai cselekmény, a rejtőzés pedig az epikai eredetre, illetve annak maradványaira utal – aminek fontos epizódjai a korabeli nézők előtt ismertek voltak. A vakság egyébként Oidipusz sorsa is, továbbá Theirésziász jövőbe tekintő éleslátásának feltétele, mert a felszín, a látszat nem vonja el a figyelmet arról, ami igazán lényeges.

A modern dráma azonban szakít a sorsszerűséggel, a kor reflektáltsága nyomán a fátumot „felveszi saját drámai tudatába”,¹²³² és ennek nyomán mind a rejtőzés, mind a kinyilatkoztatás a hős szabad cselekedete lesz, hiszen már ő és csak ő felel tetteiért. Így lesz beszédes a hallgatása is, mint volt egykor Ábrahám csendje Morija hegye felé menet, vagy – színházi példával – mint Corneille *Essex grófja* című darabjában érzékelhető, ahogy erre „de silentio,” a *Félelem és reszketés* csendes szerzője is utalt.¹²³³ Mindennek eredete részben a *Hamburgi dramaturgia* logikájában sejthető, de a szerző

¹²²⁸ Lisi, „Tragedy, History and the Form of Philosophy...”, op. cit.

¹²²⁹ Ibid., p. 173.

¹²³⁰ Ibid., p. 173.

¹²³¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 146. és pp. 441-442. Itt látta a különbséget Kierkegaard a romantikus és antik színház között, hiszen a színészek kifejezésmódja is döntően megváltozott a mimika, a gesztusok, a hangszínek alkalmazásával.

¹²³² Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 153.

¹²³³ Ibid., p. 161.

kitér Tassora és a keresztény szomorújátékokra is, így válik a dráma- és színháztörténet egy döntő esztétikai, morális és szellemi fordulat terepévé.¹²³⁴

Korai naplói szerint Kierkegaard-t Antigoné nem hagyta nyugodni: „vissza kell térnem Antigonémhoz még egyszer” – írta, beszédes birtokviszonnyal illesztve saját történetét a görög királynéba –, „de a feladat lélektani lesz, hogy kifejlődjön benne a bűnösség előérzete”.¹²³⁵ És míg elgondolkodott azon, hogy milyen is lenne egy férfi Antigoné, aki azért hagyja el szerelmét, mert nem tudja megtartani a saját személyes kétségbeesése mellett,¹²³⁶ addig azt is érezte, hogy a királynéra mért büntetés, az élve eltemetetés saját egzisztenciális helyzetének mintegy „tautológiája,” hiszen örökölt bűne révén ő maga eddig sem élt, míg erősebben kötődött a halottakhoz, mint az élőkhöz.¹²³⁷ Szondi Lipót „sorsbetegnek” nevezte Antigonét, hiszen mindazok a feltételek, amelyek életét meghatározták, nincsenek birtokában,¹²³⁸ s tragédiája úgy is értelmezhető, mintha kényszerpályákon kijelölt mozgásterén szenvedne balesetet.

1843 után Kierkegaard már alig említette a görög királynét¹²³⁹ – legalábbis közvetlenül nem, közvetetten azonban a *Szeretet műveiben* felbukkant, mégpedig Tobit alakjában, akinek „a király megtiltotta, halálbüntetés terhe mellett a holtak eltemetését. De Tobit jobban félt Istent, mint a királyt, jobban szerette a halottat, mint az életet – eltemette őket.”¹²⁴⁰ Vagyis az archaikus parancs isteni parancssá változott, és ugyanolyan feltétlen maradt, mint egykor Oidipusz lánya számára volt. Ennek kontrasztjaként a modern tragédiákban a kortárs világ lenyomatát érezte Kierkegaard, a személyiségbe vetett hit elvesztését, a sorssal szemben a dialektika érvényesülését, az „objektív bánat” természeti erejének visszahúzóódását, voltaképpen „tragédiátlanságot.”¹²⁴¹ Ugyanakkor érzékenyebbé vált a tragikus katarzis szinte vallásos élményére, amelyet megítélése szerint Arisztotelész a maga pszichologizálásával elfedett, de amelynek eredete ott lehetett a koribantusi rítusokban,¹²⁴² azokban az archaikus szertartásokban, amelyek Platón dialógusait is meghatározták, és feltétlenül szolgálták az emberi sorsokon áttűnő transzcendens hatalmat.

¹²³⁴ Ibid., pp. 156-157.

¹²³⁵ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit. Vol. II. p. 541. és Kierkegaard, *Journals and Papers*, Vol. 3. op. cit., p. 167. és p. 495.

¹²³⁶ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit. Vol. II. p. 541.

¹²³⁷ Lásd: Geoffrey A. Hale, *Kierkegaard and the Ends of Language*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 31., és John A. Norris, „The Validity of A’s View of Tragedy with Particular Reference to Ibsen’s Brand”, in: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 3. op. cit., p. 149.

¹²³⁸ Lásd: Berry, „Heterosexual Imagination and Aesthetic Existence...”, op. cit., p. 230.

¹²³⁹ Lásd: Rancher, „Antigone: The Tragic Art...”, op. cit., p. 51. (A *Stádiumok az élet útján* még megidézi.)

¹²⁴⁰ Kierkegaard, *Works of Love*, op. cit., p. 82.

¹²⁴¹ Greenspan, „The Rebirth of Tragedy...”, op. cit., p. 69.

¹²⁴² Ibid., p. 70.

5. Komikum és tragikum

Hogy a komédia és a tragédia sajátos „cserebomlására” Kierkegaard rendkívül érzékeny volt, az éppúgy adódhatott saját sorsából – a fájdalom és a nevetségesség élményeinek keveredéséből és egyidejűségéből –, mint érdeklődésének természetéből: hogy az ironia mestereként láttatott Szókratész miként jutott el tragikus végzetéig. Naplójában Leukipposzt idézte, aki szerint „a tragédia és a komédia az ábécének ugyanazokat a betűit tartalmazzák, csak a sorrendjük más”,¹²⁴³ a *Lezáró tudománytalan utóirat* pedig egyenlőségjelet is tett a két műfaj – vagy éppen szemlélet, attitűd, befogadási séma – közé: „a tragikus és komikus ugyanaz, mert mindkettő ellentmondás, de a tragikum szenvedő ellentmondás, a komikum pedig fájdalommentes.”¹²⁴⁴ Hiszen a szatíra okozta fájdalom „teleologikusan dialektikus és a gyógyulás felé mutat,”¹²⁴⁵ amiről a tragédiában csak rendkívül közvetetten lehet szó. Arisztotelész *Poétikája* szerint mindkét műfaj „a homéroszi epika variációjaként”¹²⁴⁶ született, de a tragédia esetében mindig szükség van a történetre, lévén a tragédia nem egyszer valószínűtlen, míg „a komédia metafizikailag igazolja önmagát.”¹²⁴⁷ Vagyis, ha valaki „egy bolondot akar ábrázolni, nem kell annak történelmi nevet adnia” – rögzítette naplójában –, de ha valaki egy hőst formálna meg, ahhoz már egy történelmi alakot kell találnia, „különbben senki sem hinne neki”.¹²⁴⁸

A komikus és tragikus a romantikus költészetben egymás ellentétének számítottak, ugyanakkor – mint a *Stádiumok az élet útján* fejtegetéseiben olvasható –, ez a szembenállás nem feltétlenül igaz, hiszen a jelenlevők például Szókratész halála előtt hol sírtak, hol nevettek. És éppen maga Szókratész érvelt a *Lakomán* Arisztophanésznek és Agathónnak amellet, hogy ugyanannak az embernek képesnek kell lennie tragédia és komédia írására is,¹²⁴⁹ ami nyilván elgondolkodtatta, ha nem éppen indulattal töltötte el a jelenlévő komédiáirót.

A két műfaj közelségét saját korában is érzékelt Kierkegaard, ami alkatán és látásmódján túl Heiberg komédia-szemléletéből is adódhatott, akárcsak a fiatal gondolkodó színházi élményeiből: Goethe *Egmontjában* például „akár még nevetni is tudnánk a hollandusokon”¹²⁵⁰ – írta. Ami a fonákjáról szemlélve is érvényes: „a komikusban mindig van valami a pátosz legemelkedettebb alakjából” – jegyezte fel Kierkegaard naplójába, ahol több alkalommal is előkerült a hurkaárus alakja Arisztophanész *Lovagok* című komédiájából, aki a nép vezetőjévé vált, mert hogy ő volt az első

¹²⁴³ Kierkegaard, *Journals and Papers*, Vol. 2. op. cit., p. 150. és p. 482.

¹²⁴⁴ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., Vol. II. p. 514.

¹²⁴⁵ Ibid., p. 515.

¹²⁴⁶ Greenspan, „The Rebirth of Tragedy...”, op. cit., pp. 62-63.

¹²⁴⁷ Kierkegaard, *Journals and Papers*, Vol. 3. op. cit., p. 375.

¹²⁴⁸ Ibid., p. 375.

¹²⁴⁹ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 371., p. 374. és p. 565.

¹²⁵⁰ Az 5. felvonás 1. jelenetéről van szó. Lásd a függelék: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit. Vol. I. p. 459.

szembejövő, akire ezt a feladatot gyorsan rátestálták.¹²⁵¹ A *Stádiumok* eszmefuttatása szerint a tragikus költészet napja amúgy is „leáldozott,” amit Heiberg is megerősített a maga esztétikai írásaival és az általa vezetett színház repertoárjával. Ugyanakkor a komikus költő azzal a nehézséggel találta szemben magát, hogy „a közönség nem lehet egyszerre két helyen: vagyis a színpadon és a nézőtéren egyaránt”, hiszen az efféle színművek mintha csak játékterükben és nem lényegükben térnének el a mindennapinak nevezett élettől. És míg a komikum „könnyű fegyverzetében elmegy az etika mellett” – írta ugyanitt –, addig a tragikum, a maga nehéz fegyverzetével „az etika foglya marad.”¹²⁵² Vagyis mintha egyik sem lenne megfelelő megoldás, hiszen az etikai és esztétikai alapvetően idegen egymástól, míg a tragédiaköltészet, minden súlyával és szépségével együtt „nem bízik benne, hogy egyedül képes felébreszteni az eszmét a nézőben”, így azt reméli, „hogy a történelem segíti hozzá”. A tragikus költő tehát „a történelmet hívja segítségül, ha bizalmat akar ébreszteni darabja iránt”, ami felemás megoldás, hiszen már Arisztotelész megfogalmazta, hogy a „költő filozofikusabb a történésznél”, vagyis az igazolásra szánt hivatkozás ássa alá azt, amit hitelesítésére szántak.¹²⁵³

A komikus költőnek efféle fogódzóra nincs szüksége, bár műve tartalmazhat tragikus mozzanatokot – mint ifjúkori naplójába feljegyezte Kierkegaard –, amivel az egyébként véletlenszerű individuum abszolúttá válik.¹²⁵⁴ És ennek visszfényét érzékelte a kortárs tragédiákban, amelyek magukba fogadták a komédiát, noha nem egyszer a valóság és az eszme közötti kapcsolat krízisére épült mindkettő.¹²⁵⁵ Holberg műveiben formálódott meg maradandóan, hogy a tragédiában is szerepet kaphat mindig valamiféle komikus mozzanat, vagy éppen az irónia dominálhat egyébként komor dilemmákat is.¹²⁵⁶ Így például az *Erasmus Montanus* tragikusan is felfogható története azért vált végül mégis szatírává, mert a fináléban öntudatosan és véglegesen aratott győzelmet a téboly.¹²⁵⁷

Korai naplójában kérdezett Kierkegaard arra is, hogy tragédiának tekinthető-e az a darab, amelyben a hős vagy a hősnő belehal a gyönyörbe?¹²⁵⁸ A paradoxont árnyalja persze, hogy Bürger *Leonore*-ja kapcsán merült fel ez a dilemma, és a szerelmi történetek mentén gondolta végig, hogy az antik drámákban az efféle szenvedély nem volt a legfőbb mozgatóerő, míg a kortárs drámák többségében azzá vált.¹²⁵⁹ Ami egyfelől kérdéses állításnak tűnik Phaedra, Médeia vagy Klütaimnésztra tragikus

¹²⁵¹ Kierkegaard, *Journals and Papers*, Vol. 6. op. cit., p. 48. és p. 470. Ugyanő szerepel a *Stádiumok az élet útján* című könyvben is, Taciturnus feljegyzései között, Lásd: Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., pp. 363-365.

¹²⁵² Ibid., p. 365., illetve pp. 387-388.

¹²⁵³ Ibid., pp. 387-388.

¹²⁵⁴ Kierkegaard, *Journals and Papers*, Vol. 6. op. cit., p. 212. és p. 499.

¹²⁵⁵ Lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit. I. p. 489.

¹²⁵⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p.169. és p. 471. Kierkegaard a hőstörténeteket hozza fel példaként.

¹²⁵⁷ Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 105.

¹²⁵⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 164. és p. 467.

¹²⁵⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 375.

történetének felidézése nyomán, másfelől pedig a kortárs drámák történelmi tárgyú vagy társadalmi dilemmáit felvető vonulatát szemlélve ugyancsak; így feltehetően ennek a megállapításnak is vallomásos ereje nagyobb, mint drámatörténeti érvényessége. Akkor is, ha a kortárs színházi világ véleményvezére, Heiberg temette el a történelmi drámát azzal, hogy ideje lejárt, felért a csúcsra és már csak ismétlődésre van esélye,¹²⁶⁰ de itt az esztétikai ítélet mögött a rivális Oehleschläger elméleti elmarasztalása is szerepet játszott, továbbá Heiberg saját művészi programjának teoretikus megerősítése, amelyben a spekulatív dráma jelentette a csúcst, ha nem bukik akkorát, mint amekkorát a *Fata Morgana* bukott, vagy ha esetleg dramaturg helyett – állapította meg fanyarul Kierkegaard – „thaumaturg”, vagyis csodatévő segítette volna színpadra a művet.¹²⁶¹

Végül Kierkegaard ambivalens viszonyát a műfajokhoz pontosan jelezte az a megjegyzése, hogy a tragédiát inkább magában olvassa az ember, a komédiát társaságban,¹²⁶² mert a satíra mégiscsak valamiféle korrekciós szándékkal, szociális térben jött létre, és olyan szereplőket mozgat, akiknek személyisége és tevékenysége nem csak befogadhatóvá válik, de azonosulásra is alkalmas. Mindez a tragédiákra nem feltétlenül érvényes, ahogy a bennük érvényesülő „korrekció” nem egyszer a főhős életébe kerül, ami mégsem könnyen követhető példa.

6. A szorongás dramaturgiája

Ha létezik olyan kategória, amelynek megragadása, megfogalmazása és jelentőségének feltárása Kierkegaard egyik legfontosabb és legnagyobb hatású felismerése volt, akkor minden bizonnyal a szorongás az. Nem csak a Koppenhágai Őrszem¹²⁶³ lélektani és teológiai műveként írta be magát többféle diszciplína történetébe, hanem nevén nevezett és a vizsgálat tárgyává tett egy olyan jelenséget, aminek létezése nyilvánvalóan egyidős az emberiséggel, de ami – éppúgy lélektani, mint elméleti indítékkal – kimaradt az évszázadok során mégiscsak mind átfogóbbá váló szisztematikus bölcséleti, teológiai vagy esztétikai analízisből, bár Kant, Hegel vagy Sibbern a szorongás egyes kérdéseivel már foglalkozott. Ennek esztétikai értelmezése, mégpedig leglátványosabb formájában: drámában, színpadon és ezek befogadásában döntő fordulatot hozott a dráma- és színháztörténetben is, elválaszthatatlanul attól a gondolatmenettől és diszciplínákon átnyúló szemlélettől, amivel Kierkegaard – és álnevei – kísérleteztek.

Az egyszerre rendkívül egyszerű, ugyanakkor a végtelenségig összetett jelenség a pszichológiát a szerző szerint annyiban foglalkoztatta, amennyiben a szorongás eredeténél többnyire ott van a bűn, s

¹²⁶⁰ Lás a jegyzeteket: Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., pp. 559-560.

¹²⁶¹ Ibid., p. 365. és p. 561. Később paródia is született a darabról.

¹²⁶² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p.141.

¹²⁶³ A *Szorongás fogalma* című mű szerzője.

arra kérdezett rá, az hogyan keletkezik, és nem arra, hogy egyáltalán keletkezik.¹²⁶⁴ Ezzel pedig a lélektan mellett megjelent az etika, mégpedig mind az „első,” mind a „második” etika,¹²⁶⁵ aminek jelentősége éppen hierarchikus voltában rendkívüli, és amelyek érvényesülésére, egymásnak feszülésére a drámairodalom kínált klasszikus példákat: Antigonétól Hamletig; akárcsak a hatástörténet: Ibsen *Babaházától* Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatásáig*, és tovább. De mivel a Koppenhágai Őrszem műve alcímében már örökletes bűnről szólt, a teológia is bebocsátást kért az értelmezésbe, ám azzal a jelentős distinkcióval, hogy nem eredendő bűnről volt szó, ez pedig a határozott terminológiai döntés mögött szemléleti jelentőséggel bírt, mert személyessé és sajátta változtatta a bűnt. Mint írta: „a gyerek szeretne a bűnben osztozni apjával,”¹²⁶⁶ így tehát a szeretet is áthatotta ezt az örökséget, s ezzel utat nyitott Kierkegaard saját történetének bensőségessége felé.

A bűn eredettörténete szempontjából a szerző a korai egyházatyáktól merített, egyebek mellett az abszurdum jelenségére fogékony Tertullianustól, akit azonban történeti aspektusa miatt bírálattal illetett, illetve Szent Ágostontól, aki szerint maga a vágy nem bűn, hanem büntetés. Pelagiustól az eredendő bűn tagadására volt fogékony Kierkegaard, mégpedig azzal a metaforával, hogy „magánszínházában minden egyes individuummal eljátszatja kis történetét”,¹²⁶⁷ és ez a szókép a későbbiekben még jelentős szerepben tért vissza, Isten magánszínházáról szólva. De itt az egyes ember „filogenezisében” megmutatott „ontogenetikus” bűn döntő fordulatot jelentett: nem eredendő és arctalan a velünk született bűn, hanem személyes, mert sorsunk része, amit életünk magánszínházában alakítunk.

Mégpedig szabadon alakítunk. A szabadság „kísértését” Franz Baader ihletése nyomán értelmezte a szerző, elkülönítve a szorongást a félelemtől, hiszen a szabadság szorongása „mint a lehetőség lehetőségének a valósága”¹²⁶⁸ mutatkozik meg ilyenkor és hatalmasodik el. Ami nem egyszer mélabúhoz vezet, ez pedig Kierkegaard saját történetéből is ismerős volt. Mindezek nyomán pedig „a szabadság, miután végigfutott története tökéletlen formáin, a legmélyebb értelemben magához tér.”¹²⁶⁹

Ennek a történetnek a kezdete maga a – gyermeki, „paradicsomi” – ártatlanság, amikor még nincs különbség jó és rossz között, hanem béke van és nyugalom. „Akkor mi van? Semmi. De milyen hatással

¹²⁶⁴ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., pp. 295-300.

¹²⁶⁵ Ennek recepciótörténete igen jelentős és ellentmondásos, lásd egyebek mellett Lukács György értelmezési kísérleteit. Nagy András, „György Lukács: From a Tragic Love Story to a Tragic Life Story”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard's Influence on Social-Political Thought*, Vol. 14. Abingdon: Routledge, 2011. pp. 107-136.

¹²⁶⁶ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 307.

¹²⁶⁷ Ibid., p. 311.

¹²⁶⁸ Ibid., pp. 316-318.

¹²⁶⁹ Ibid., p. 319.

van a semmi? Szorongást szül”¹²⁷⁰ – írta pszichológusként a szerző, felidézve egyben gyermekkori vonzalmát a rémisztőhöz, az ijesztőhöz, mint az „édes aggodalom”¹²⁷¹ forrásához. De itt a pszichológus már a teológia felé fordult, felidézve az ártatlanság zálogát jelentő tiltást, hogy „ne egyél a jó és gonosz tudás fájáról”.¹²⁷² Amit Ádám természetesen nem értett, hogyan is érthetett volna, de a tiltás nyomán a vágy mégiscsak felébredt benne. Ez mindjárt félelmet is keltett, ami tudatosította benne, hogy szabad, vagyis, hogy ehet. És bár a tiltást fenyegetés követte: „akkor bizonyosan meghalsz”, ezt Ádám éppúgy nem értette, mint az eddigieket, miközben a szorongását riadalom váltotta fel: „A tudás végtelen lehetősége, melyet a tiltás ébresztett fel, most közelebb került azáltal, hogy a lehetőség következményeként egy másik lehetőség villant fel.”¹²⁷³ Ekkor tehát a tudás lehetősége úgy jelent meg, mint a tudatlanság magasabb rendű formája, ami pedig előlegezte Szókratészt és – másféle értelemben – a tudáson túllépő Jézust.

Amint Ádám és Éva beleharapott az almába, megjelent a világban a bűn, mégpedig a szabadság következményeként. És ugyanekkor és ugyanezzel a harapással jelent meg – a szerző értelmezésében ezektől elválaszthatatlanul – maga a nemiség. A pszichológus és teológus mellett itt a saját sorsába szorított szerző kapott szót, aki szerint bár az ember test, lélek és szellem szintézise, és szelleme hatja át az egység egészét, azért „legvégletebben érzéki éppen a nemiség lesz”.¹²⁷⁴ Vagyis a vágy, az ágostoni értelemben megfogalmazott büntetés, ami Kierkegaard saját sorsában volt az örökölt bűn záloga; „minél eredetibb az ember, annál mélyebb a szorongása, mivel el kell sajátítania a bűnösségnek azt az előfeltételét, ami saját életét is meghatározza.”¹²⁷⁵ Pontosabban: ami megteremtette, és ami nem más, mint maga a fogadás, és az ebben rejlő bűn, egyfelől teológiai, másfelől – Kierkegaard apja történetében – egészen köznapi értelemben. Amire feltehetően nem kínált mentséget az ezt előidéző szenvedély: a szerelem, mert hogy arról aligha volt szó.

A pszichológus ebben a helyzetben „képes teljessé és szabályossá tenni azt, ami az individuumban mindig csak részben és szabálytalanul van jelen” – értelmezte lélektani indíttatását a Koppenhágai Őrszem, ugyanakkor „lelkéből nem hiányozhat a költői eredetiség sem”,¹²⁷⁶ hogy egyáltalán átérezze a személyiség krízisét. A költészet tehát ismét szerepet kér, amit az értelmezés irodalmi példái is sugallnak. Akárcsak az a metafora, amit Schellingtől idéz a szerző, mely szerint a szorongás az „istenség

¹²⁷⁰ Ibid., p. 318.

¹²⁷¹ Ibid., p. 319. Ebben a kontextusban utal vissza a szerző a *Vagy – vagy* két írójára, mint akik a mélabúval foglalkoztak „a maga szorongással teli együttérzésében és önzésében”. Ennek példái voltak „A” eszmefuttatásai a *Don Giovanniról*, Faustról, Scribe-ről, és ennek magyarázatát kínálta a maga földhözragadtabb módján Wilhelm bíró, „B” feljegyzéseiben.

¹²⁷² Ibid., pp. 320-321.

¹²⁷³ Ibid., p. 321.

¹²⁷⁴ Ibid., pp. 324-325.

¹²⁷⁵ Ibid., p. 328.

¹²⁷⁶ Ibid., p. 330.

teremtési fájlása”.¹²⁷⁷ Az esztétika ekkor már emancipálódott bölcseleti eredete nyomán, de a 19. században a pszichológia még a filozófia része volt, ami pedig a teológiától nem különülhetett el. Sőt: a fizioiógiától sem, mert a szorongást a szédülés elhatalmasodásával érzékelteti a szerző: „aki tátongó mélységbe néz, elsédül. De mi az oka ennek?” – kérdezi. A válasz szerint „a szorongás a szabadság szédülése”, vagyis az a pillanat, amikor az ember „lebámul saját lehetőségeinek mélységébe”.¹²⁷⁸ És ebben a szédülésben omlik össze maga a szabadság – mintha csak a fizioiógia aratna győzelmet az individuum veleszületett lehetőségén és valamennyi értelmezési pálya csak ide vezethetne.

Az elkapott tekintet nyomán, a bámulás veszedelmes következményeként jegyezte meg a szerző – és tartotta „különösnek” –, hogy „a görög művészet csúcspontja a szobrászat, mely nem ábrázolja a pillantást.”¹²⁷⁹ Gondolatmenete szerint azért, mert nem értették a szellem, az érzékiség, voltaképpen az időbeliség fogalmát. Ami a kereszténységben Isten szemként való megjelenítésében válik manifesztté, azzal a mindent átható pillantással, amelynek etimológiai eredete a mozgásra: a „momentum”¹²⁸⁰ ismétlődésére és feltétlen szükségességére utal, és tovább bővíti jelentését a szempillantásban. A pogány szorongás az eszmefuttatás szerint eltér a keresztény szorongástól, mert tárgya főként a sorsban rejlik, ami lehet szükségszerű vagy esetleges, ahogy maga az orákulum is kétértelműen fogalmaz. Ezért sem alakulhat ki hozzá valamiféle stabilan meghatározott viszony, és ez is szorongást kelt. Márpedig ebben rejlik a pogányság „megmagyarázhatatlan, mély tragikuma”, hiszen a vétek és a bűn fogalma nem kerül elő a pogányságban: „Ha megjelenne, a pogányság megsemmisülne amiatt az ellentmondás miatt, hogy valakit a sors tett bűnössé”.¹²⁸¹ Ami pedig több antik tragédiában is érzékelhető, mint erre a *Vagy – vagyban* „A” utalt is az antik tragikumról szólva. Ezzel szemben a Koppenhágai Őrszem Oresztész sorsát idézi, aki az anyagyilkosság után a fúriák elől a templomban sem talált menedéket, csak a sírban. A bosszú, bár helyreállította a rendet,¹²⁸² de elpusztította a rendteremtőt.

Az orákulum analógiáját a szerző a zsidóságnál az áldozatban találta meg, míg a bűn analógiáját a kereszténységben a gondviselés jelenti.¹²⁸³ Az individuum ezekben az esetekben is „a maga szorongásában szinte sóvárogva bámulja a bűnt, mégis retteg tőle”. Metaforaként az ótestamentumi csábítás képe jelent meg: „a szellem szerint a bűnnek olyan hatalma van, mint a kígyó pillantásának: megigéz”, illusztrációként azonban a *Don Giovanni* szolgált: „Miközben a bűn valósága a szabadság

¹²⁷⁷ Ibid., p. 334.

¹²⁷⁸ Ibid., p. 336.

¹²⁷⁹ Ibid., p. 361.

¹²⁸⁰ Ibid., p. 361. Kierkegaard egyszemélyes folyóiratát is „szempillantás” (*Øjeblikket*) címen indította.

¹²⁸¹ Ibid., p. 370.

¹²⁸² Erről bővebben: Finn Gredal Jensen, „Aeschylus: Kierkegaard and Early Greek Tragedy”, in: *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome II. op. cit., p.227.

¹²⁸³ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 376.

egyik kezét szorongatja, jeges jobbával, akárcsak a Kormányzó, a másik kéz csalóka, megtévesztő, elkápráztató ékesszólással gesztikulál.”¹²⁸⁴

Hogy a szorongás jelentősége rendkívüli, az mindezek nyomán pontosan érzékelhető, ereje pedig a személyiség számára döntő: „Minél petyhüdtebb a szorongás a bűn következményétől” – írta az etikailag is felvértezett Őrszem -, „annál inkább elmondhatjuk, hogy az individuum vérévé vált, s a bűn polgárjogot nyert a személyiségben”.¹²⁸⁵ A megbánás ilyenkor lemarad a bűnről, így kényszeríti magát, hogy figyelje a rettenetést, „és az őrült Learre hasonlít” – tette hozzá beszédes analógiaként –, akinek „csak a kesergésre maradt ereje.” Ezáltal pedig az individuum egy „életen át vonszolja magát a vesztőhelyre”.¹²⁸⁶

Aminek ismét csak vallomásos jelentése volt. Mert bár a bűn kérdése még többször visszatért az életműben, mind az eredendő, az örökölt, illetve az elkövetett bűné, de már kevésbé esztétikai kontextusban, hanem filozófiai és teológiai értelemben.¹²⁸⁷ A *Stádiumok* pontos diagnózisa szerint: „Az etikai alapgondolatot megőrizzük, és végtelen gyorsaságát olyan esztétikai kategóriákkal lassítjuk le, mint a sors vagy a véletlen, végül pedig felfedezünk benne egy világrendet vagy gondviselést”.¹²⁸⁸ Hiszen az etika lenézi az esztétikát – tette még hozzá –, Szolón betiltotta a színházakat, Platón kizárta a költőket az Államból. Ugyanakkor éppen a Vidám Könyvkötő által összeállított mű jelentős része – egyes értelmezők szerint több, mint a fele¹²⁸⁹ – a tragikus vétek körül forog, ahogy Arisztotelész tragédia-értelmezése tér vissza Frater Taciturnus-nál is, aki a rettegés sokkját a vallásos rettenetben látja ismétlődni, és akinek eszmefuttatásában a hit vígasza több ponton is analógiát mutat a katarzissal, de az esztétikai jelenség értelmezésekor annak a filozófiát megelőző, vallásos értelmét idézi meg.¹²⁹⁰

7. Bohózat-filozófia

Nem lenne teljes Kierkegaard „színházesztétikai” nézeteinek áttekintése, ha nem zárnánk le a bohózatra vonatkozó reflexiókkal, a „művészet alatti” színművekkel kapcsolatos felismerésekkel, annak a műfajnak a szellemi rehabilitálásával, amit a színházba járó, művelt közönség többnyire lenéz, és

¹²⁸⁴ Ibid., pp. 375-384.

¹²⁸⁵ Ibid., p. 384.

¹²⁸⁶ Ibid., pp. 384-386.

¹²⁸⁷ Lásd egyebek mellett: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 100. Ebből a szempontból is érdekes annak vizsgálata, hogy a *Halálos betegség* bűn-fogalma – a melankólia – alkalmazható-e a drámák, illetve tragédiák tragikai vétségének meghatározására.

¹²⁸⁸ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 391.

¹²⁸⁹ Greenspan, „The Rebirth of Tragedy...”, op. cit., p. 71. (A szerző 60 %-ra becsüli ezt az arányt.)

¹²⁹⁰ Ibid., p. 71.

amiről szólva „minden általános esztétikai meghatározás csődöt mond”.¹²⁹¹ És mégis ezek az előadások azok, amelyek elementáris hatásukkal kiemelkednek a színházi műfajok közül, egyben komoly társadalmi szerepük van, hiszen az alsóbb néposztályok¹²⁹² – a jövő urai – örömét szolgálják. Itt tehát nem csak a „tömegkultúra” jelenségének és jelentőségének korai érzékeléséről és elemzéséről van szó, de az egész esztétikai és bölcséleti gondolkodás igencsak radikális „kontextusba helyezéséről” éppen azért, hogy Kierkegaard – illetve Az *isméltés* szerzője, Constantin Constantius – olyan műfajt választ, ami esendő, nem egyszer vaskos vagy vulgáris, szemben a tragédia méltóságával és a komédia tökéletességével.¹²⁹³ No meg „a tulajdonképpeni színházi közönséget általában beszűkült komolyság jellemzi”¹²⁹⁴ – utalt Heiberg színházi koncepciójára, amelyben a nevelés, a nemesebb és műveltebbé válás fontos célkitűzés volt –, ez pedig a recepciót alapvetően befolyásolta, elvárásai miatt bizonyos értelemben eltorzította. A bohózat közönségét azonban nem feszélyezi „a művészet fennhéjázása”, nem is tudná, hiszen ők nem színháznak tekintik a bohózatot, hanem olyan eseménynek, amelyet csődület bámul, ott akarnak lenni mindenáron, ahol a darab játszódik, mint amikor a gyerekek az ablakhoz tolakodnak, hogy lássák az utcai balesetet.¹²⁹⁵ Egyfelől tehát „úgy nézik a darabot, mintha az üdvösségükről lenne szó”,¹²⁹⁶ másfelől pedig ez a naiv és reflektálatlan attitűd azzal jár, hogy megszűnik a „kölcsonos tisztelet a színház és közönség között”.¹²⁹⁷ És ebben is előlegezett Az *isméltés* szerzője számos olyan felismerést, amit majd a 20. század színházi és tömegművészeti gyakorlata formál meg.

A bohózat vonzását és fontosságának felismerését pontosan jelzi, hogy Kierkegaard már korai naplójában jegyzeteket készített a műfajjal kapcsolatosan, könyvet szerzett be a bohózatról, amit a burleszkkal együtt vizsgált, és amire a német Posse kifejezést használta. Vonzalmában lehetett valamiféle analógia azzal a befogadói magatartással, ami a képzőművészetben sem a remekművekre koncentrált, hanem a népszerű, úgynevezett „Nürnbergi nyomatokra,” a maguk reflektálatlanságával, hatásvadászó eljárásával és széles gesztusokat alkalmazó egyszerűségével. Ezeket a figurákat, akárcsak a bohózat alakjait, az „elvont általánosság” jellemezte, kidolgozott részletek, finom jellemvonások, elgondolkodtató mozzanatok nélkül. A „Posse” színpadán elég két-három „alkotó zseni”, nem is feltétlenül művész, inkább valamiféle spontán „lírikus”, akik mókázásukkal és egész habitusukkal „levetik magukat a nevetés szakadékába”.¹²⁹⁸ A hatás nem esztétikai, de feltétlen, és folyamatos

¹²⁹¹ Kierkegaard, Az *isméltés*, op. cit., p. 30.

¹²⁹² Lásd: Sohl Jensen: „Vadeville / Farce”, op. cit., p. 217.

¹²⁹³ Kierkegaard, Az *isméltés*, op. cit., p. 29.

¹²⁹⁴ Ibid., p. 31.

¹²⁹⁵ Ibid., p. 30.

¹²⁹⁶ Ibid., p. 35.

¹²⁹⁷ Ibid., p. 31.

¹²⁹⁸ Ibid., p. 32.

interakciót teremt a közönséggel. Ami minden egyszerűsége és spontaneitása ellenére összetett, és ezt fejezik ki a nevetés fajtái, amit a szerző pontosan elemez, akár csak a karzat és a galéria ujjongását, harsogó kacaját, mint valamiféle sokszólamú kísérőzenét – szemben a „művelt közönség” egyszólamú tapsával. A bohózatok bemutatása során nem csak a színházi tér lesz telített és a benne levők válnak rendkívül szenzitívvé arra, ami a színpadon történik, akár egyetlen komikus gesztusai és grimaszai nyomán, de végletes azonosulásra is képesek lesznek, mintegy a színészek alkotótársaivá válnak. Gyönyörűségükben ugyanakkor megszabadulnak „minden esztétikai kötelezettségtől,”¹²⁹⁹ mintegy túllépnek a művészi megilletődöttségen és az uralkodó sznobizmuson. És ez a spontán, naiv és közönséges élvezet feltehetően otthonos volt a szatócs és a cselédlány házasságából született zseni számára.

Ezzel Kierkegaard természetesen távol került attól a színházeszménytől, amit Heiberg a koppenhágai elit egyéb tagjaival, például Martensennel együtt képviselt, ami kritikai programjukat is meghatározta, és ami szerint a közvetlen, a reflektált és a spekulatív dráma stációi mellett nem volt helye a bohózatnak. A *Stádiumok* írása közben jegyezte fel magának Kierkegaard: „egy kis utalás Heiberg ostoba megjegyzéseire, hogy korunk milyen drámát követel”¹³⁰⁰ –, hiszen a koppenhágai véleményvezér teleologikus műfaj-szemlélete szerint minden dráma a komédia őszerejére épül, legmagasabb szintjét pedig a lírikus drámában Calderónnal érte el, amit a spekulatív komédia váltott fel, Goethe *Faustjával*.¹³⁰¹ Pályája során Kierkegaard messze távolodott ettől a szemlélettől és ettől a világtól, míg szellemi felnövekedése számára éppolyan fontos volt a koppenhágai színház, mint a szakítás ezzel az esztétikai és színházcsináló felfogással. George Pattison analízise szerint a színház varázsának érzékelésében, majd ennek az érzékenységnek a változásában Kierkegaard érlelődése követhető a reflexiótól, az identitás-választáson át a szerepjáték és a befogadás sémáinak alakulása mentén: „a színház szinte végtelen tárháza a szerep-lehetőségeknek, annak eszköze, hogy kívülről tükrözze azt a milliárdnyi lehetőséget, ami az ekkoriban kibontakozó önismeretben rejtőzik”.¹³⁰²

És nyilván szükségképpen a színház, amelynek bölcséleti jelentőségére már Arisztotelész felhívta a figyelmet, és ami Kierkegaard-t a görög filozófia teátrális természetére emlékeztette.¹³⁰³ És az emlékezés – mint *Az ismétlés* egyik főszereplője – itt központi jelentőségűvé vált, hiszen maga a tudás sem más, mint emlékezés, mivel az eredendően mindenkiben benne él, csak rá kell ébreszteni az ártatlanságában, reflektátlanságában szunnyadó individuumot. Úgy, ahogy Szókratész tette, és

¹²⁹⁹ Ibid., p. 30.

¹³⁰⁰ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 625.

¹³⁰¹ Ibid., pp. 559-560.

¹³⁰² Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., p. 113.

¹³⁰³ Greenspan, „The Rebirth of Tragedy...”, op. cit., p. 75.

ahogy – másféle eszközökkel – a görög tragédiák is tették. Hiszen Mnemosyné meghatározó szerepének mégiscsak leghűségesebb örökösei a lányai: Melpomené és Thália. Vagyis a színház.

REPERTOÁR

1. Az utalásokról

Amikor a továbbiakban áttekintjük a színházi és drámai utalások hálózatát, amelyek átszőtték Kierkegaard életművét, akkor sem teljességre nem törekedhetünk, sem valamiféle „reprezentatív” képet nem kaphatunk arról, hogy mit is jelentett a dráma és a színház a dán gondolkodó számára és ezek miként jelentek meg műveiben. Az előbbiről azért nem lehet szó, mert a konkrét utalásokon és megnevezett szerzőkön, hősökön, helyzeteken túl feltehetően ugyanekkora arányban sejthetők azok a referenciák, amelyeket ma már nem lehet azonosítani: egyes szófordulatok, szituáció-leírások, jelzők vagy éppen konfliktus-típusok révén, amelyek anélkül kelthettek asszociációkat a korabeli olvasókban, hogy pontosan meg kellett volna nevezni eredetüket. A naplók és jegyzetek, amelyekben többnyire először jelentek meg azok a gondolatok, idézetek vagy képek, amelyek később Kierkegaard és álnevei műveiben felbukkantak, bőséges tárházát kínálják ezeknek az utalásoknak, amelyek nagyrésze azonosítható is, annak a páratlanul jelentős filológiai munkának köszönhetően amelyeket a szöveg gondozói és kiadói végeztek.¹³⁰⁴ Ugyanakkor napjainkban már aligha rekonstruálható az a komplex referencia-rendszer, amellyel a „vásárváros” értelmisége egymással kommunikálva „szavak nélkül,” vagy csak hívószavakkal kifejezte gondolatait, érzéseit.

Amikor pedig szisztematikusan kíséreljük meg értelmezni a színházi és drámai utalások rendszerét, akkor egy olyan korpuszban keresünk valamiféle logikát, amely nem ebből a szempontból volt megkonstruálva, és éppen spontaneitása, ad hoc-jellege vagy az asszociációk nyomán visszatérő motívumai révén tárhat fel valami mást, adott esetben többet, mint amiről létrehozója intenciói árulkodnak. Ezeknek az utalásoknak a legfőbb forrása nyilvánvalóan a művekben rejlik, ahogy egyes szereplők, replikák, szerzők idézése révén feltárul Kierkegaard vonzódása bizonyos helyzetekhez, kérdéskörökhöz, személyiség-típusokhoz, amelyeket a színművek formálnak meg legmaradandóbban. Fontos forrás sejthető továbbá azokban a könyvekben, amelyeket Kierkegaard olvasott, megvásárolt könyvtára számára, és amelyekből idézett, legyenek színművek, színházelméleti kötetek, vagy színházcsinálók vallomásai: ez utóbbi Goethétől Fru Heibergig széles skálát kínált. Figyelemreméltó persze az a hiány is, ami a Kierkegaard könyvtárában meglévő, színházi tárgyú könyvekre való utalások elmaradásából adódik, lévén hogy nagyon személyes és sok szempontból „alkalmazott” színházelmületről, illetve -történetről volt szó, az itt érzékelhető „hermeneutikai modell” folyamatos

¹³⁰⁴ A koppenhágai Kierkegaard Kutatóközpont másfél évtizedre kiterjedő munkájáról van szó, és az ennek nyomán kiadott 55 kötetről: eredeti szövegek rekonstrukciójáról és kommentárokról. Ezt követte a Jon Stewart által – olykor munkatársai segítségével – szerkesztett könyvsorozat: *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, 58 kötete. Lásd: Czakó István, „Egy kutatási enciklopédia kísérlete: a Kierkegaard Research sorozat”, in: *Vallástudományi Szemle*, 2022.1.

mozgásában és sajátos értékválasztásaiban nem valamiféle esztétikai vagy történeti struktúrát tartalmaz, hanem egy gondolkodói folyamat értelmezésének, illusztrációinak, mintegy „szellemi útítársainak” keresését és kiválasztását, mintha csak „postalovainak” befogását majd lecserélését a következő állomáson – stádiumon.

Így alakulhatott rendkívül sokrétűen az utalások rendszere és jellege: egy-egy szerző jelenléte és szerepeltetése olykor igen gyakori, legyen esztétikailag igényes – mint például Holberg esetében – vagy legyen igénytelen – mint számos vaudeville-nél, Scribe-től, Heibergig és tovább. Ugyanakkor pontosan érzékelhető a biztosan ítélő és kifinomult ízléssel rendelkező Kierkegaard referenciáiban is az értékválasztások érvényessége, amikor Mozart, Shakespeare vagy Goethe hőseiről szól. Noha ő sem függetleníthette magát kora divatáramlataitól, sztárkultuszától vagy pletykáitól – legfőképpen azért nem, mert nem is akarta. Kései naplójában jegyezte meg igen keserűen, hogy „mivel a bibliai történetek manapság olyan kevésbé ismertek (...) jobban teszem, ha egy egészen másféle világból veszem metaforáimat, amit jobban ismernek, a színházból”¹³⁰⁵ – ami a mélyen vallásos szerző rezignált felismerésére utalt, hogy sikeres „kommunikációs stratégiája” érdekében csak annak referenciáitól kell eltekinteni, ami közlése lényege volna.

2. Görögök

Kierkegaard tudott görögül, és könyvtárában görög nyelvű kötetek is voltak,¹³⁰⁶ így például Euripidésztől az *Iphigenia Auliszban*, hogy a *Félelem és reszketés* egyik legfontosabb motívumának, Iphigeneia feláldozásának drámai leírását eredetiben is olvashassa. A klasszikus drámaíró triász legidősebb tagjának, Aiszhülosznak a tragédiáit németül vette meg, de megvolt Brøndsted P. Oluf fordításában az antik szerző Oresztész-trilógiája, amire azonban az életműben kevés utalást találunk, hiszen Élektra, Klütaimnéztra vagy Aigisztoz nem volt alkalmas annak a racionalitáson túli logikának az illusztrálására, mint Antigoné vagy Oidipusz, akikről azonban elsősorban Szophoklész fennmaradt drámái révén tudunk. Utalásaiban azonban mind az *Épületes beszédek*ben, mind Kierkegaard naplóiban megjelent Aiszhülosz, a szövegekben felbukkanó Prométheusz-motívumok mögött is az általa írt tragédia sejthető, míg Akhilleuszról szóló – elveszett – darabjára a *Diapszalmatában* utal „A”.¹³⁰⁷ Halála előtt egy évvel naplójában Kierkegaard önmagát is ebben az alakban idézte meg, míg

¹³⁰⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 339.

¹³⁰⁶ A könyvekről a már idézett árverési jegyzőkönyv nyomán lehet tudomásunk: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. Kierkegaard könyvtárát rekonstruálta az életművet angolra fordító Howard V. Hong és Edna H. Hong a northfieldi Hong Kierkegaard Library különgyűjteményében, ahol több alkalommal is kutatásokat végezhettem, illetve konzultálhattam a fordítókkal.

¹³⁰⁷ Lásd: Jensen, „Aeschylus: Kierkegaard and Early Greek Tragedy”, op. cit., p. 229.

korábban úgy szolt Aiszküloszról, mint aki „akaratlanul feltárta a misztériumokat”,¹³⁰⁸ ami egyszerre utalt a klasszikus görög dráma misztikus gyökereire, és arra a beavatottságra, aminek a drámaszerzők egykor birtokában voltak.

Míg Antigoné és Oidipusz fontos szerepet kapott Kierkegaard műveiben, addig szerzőjük, Szophoklész alakja a háttérben maradt, pedig a drámaíró hatása érzékelhető volt a dániai is meghatározó német szellemi életben: Karl Wilhelm Ferdinand Solger például Fichte előadásainak hatására döntött drámáinak lefordítása mellett.¹³⁰⁹ Kierkegaard könyvtárában megvolt a kétkötetes *Tragoedia*, az *Oidipuszon túl* pedig konkrét utalásai között a *Philoktétész* is szerepelt, mind *Az ismétlésben*, mind a *Stádiumok az élet útján* című könyvben.¹³¹⁰ Hasonlóan maradt drámái mögött a háttérben Euripidész, akire Kierkegaard csak Arisztotelész kapcsán utalt,¹³¹¹ illetve annak a morális kérdésnek a felvetése nyomán – Schlegel esszéjét kommentálva, egyben megidézve a *Hamlet* egyik alapkérdését is –, hogy lehet-e az uralomért vétkezni, miként Cassar idézte Eteoklész a görög drámaíró *Föníciai nők* című darabjából.¹³¹² A *Szorongás fogalmában* a kevésbé ismert, ugyanakkor rendkívül jelentős kérdéseket felvető, töredékekben fennmaradt Szophoklész-darab kínálta az utalás alkalmát Bellerophontészre és Sztheneboiára¹³¹³ – itt Sziszüphosz unokája válik a Phaidra-típusú csábítás és rágalmozás áldozatává, majd vétkes magabiztossága nyomán bűnhődik. Ennek az utalásnak révén az archaikus történet káprázatos gazdagsága tágitotta ki az értelmezés lehetőségét azok számára, akik otthonosak voltak a görög mitológiában.¹³¹⁴

Az utalás persze azok „csemegéje” is lehetett, akik jól ismerték a komédiákat, hiszen Arisztophanész éppen ezt a darabot parodizálta az ugyancsak elveszett *Békében*, amelyről mindössze közvetett források szóltak. Magának a komédiaírónak fennmaradt műveit Kierkegaard azonban három kiadásból is ismerhette,¹³¹⁵ ami pontosan utal kiemelkedő szerepére a dán bölcselő számára. Arisztophanész több alkalommal is megjelent az életműben: mint a *Lakoma* vendége, mint Szókratész nagyhatású antagonistája,¹³¹⁶ és Platón is Arisztophanész kapcsán idézte naplójában Kierkegaard, Röttschernek az

¹³⁰⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 137.

¹³⁰⁹ Jon Stewart, „Solger: An Apostle of Irony Sacrificed to Hegel's System”, Vol. 6. Tome III., in: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, op. cit., p. 236.

¹³¹⁰ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 64. és Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 405.

¹³¹¹ Nicolae Irina, Euripides: „Kierkegaard and the Antic Tragic Heroes”, Vol. 2. Tome II. in: *Kierkegaard and the Greek World*, op. cit., pp. 235-246.

¹³¹² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 32. és p. 533.

¹³¹³ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 418. és p. 703.

¹³¹⁴ Lásd a *Félelem és reszketés* rejtett utalásrendszeréről: Nagy András, „The Mount and the Abyss”, in: *Yearbook, Kierkegaard Studies*, szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Jon Stewart, Berlin: De Gruyter, 2002. pp. 227-246.

¹³¹⁵ Az árverési jegyzőkönyv szerint mind a *Comodiae*, továbbá a *Werke*, és a *Komedier* is megvolt. Lásd: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit., p. 68.

¹³¹⁶ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 51.

antik szatirikusról és koráról írt könyve nyomán.¹³¹⁷ A *Felhők* és a *Békák* mellett¹³¹⁸ a *Lovagok* bukkant fel többször is Kierkegaard műveiben, részben a kolbászárus már említett alakjában, s ennek kapcsán a demokrácia kigúnyolásában: ahol még az uralkodói méltóságot is „árverésre bocsátják.”¹³¹⁹ De ugyanehhez a műhöz kötődik a görög szerző hősiessége is: amikor Kleónt nem merte senki eljátszani Athénban, Arisztophanész maga vállalta a szereplést,¹³²⁰ ezt a mozzanatot naplójába is feljegyezte Kierkegaard. Ugyanebből a műből származik egy beszédes „istenbizonyíték” is: létezik isten, ha egyszer egy rabszolga úgy emlékszik, hogy őt bizony alaposan elpáholtta.¹³²¹

3. Római színművek

Kierkegaard, mint egykori latintanár nyilvánvalóan otthonosan mozgott az antik Róma klasszikusai között, s hogy tőlük származó idézeteik közül többet is színművekből vett át, annak indoka feltehetően az volt, hogy a replikák megkönnyítették az olykor bonyolult nyelvtani vagy retorikai szerkezetek befogadását. És míg latin idézetek és római aforizmákra történő utalások többször szerepeltek az életmű különféle pontjain, addig tartalmi vagy jelentésteli mozzanatok ritkán találunk közöttük. Leggyakrabban Terentius idézetei bukkantak fel, *Comoediae* című művét Kierkegaard meg is vásárolta könyvtára számára, továbbá három különálló kötetben is szerepeltek írásai, amelyek közül a *Phornio* című komédiára mind a *Stádiumok az élet útján*, mind a *Szorongás fogalma* lapjain utalt.¹³²² Szerepelt még *Az androszi lány*, illetve az *Andria* című komédia az *Előszó*, illetve a *Stádiumok az élet útján* utalásaiban, ahogy ez a naplókban is megjelent,¹³²³ az önkínzás paradox helyzete, és önreflexiója pedig már a *Vagy – vagyban* helyet kért, majd pedig a *Stádiumok* mellett a *Lezáró tudománytalan utóiratban* is felbukkant.¹³²⁴ Hogy „semmi sem idegen tőlem, ami emberi” az a *Heauton Timorumenos* egyik rejtett – és átvett – kijelentése volt, amit a *Stádiumok* egyik szerzője is idézett,¹³²⁵ bár ezt Kierkegaard nem tartotta magára nézve teljesen érvényesnek.

¹³¹⁷ Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 45. és p. 540. (Rötscher, *Arisophanes und seine Zeit.*)

¹³¹⁸ Ezeket *Az ismétlésben* idézi Constantin Constantius, Lásd: Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 509.

¹³¹⁹ Ahogy ez – egyebek mellett - a *Két korszak* egyik utalásában is szerepel. Kierkegaard, *Two Ages*, op. cit., p. 83.

¹³²⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 259. és p. 564.

¹³²¹ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 51.

¹³²² Lásd: *Auktiosprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. p. 79. Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 181. és p. 506. és Kierkegaard, *a szorongás fogalma*, op. cit., p. 354. és p. 670. „Unum novius omnes” idézte például az utóbbiban: egy által megismerhető a többi.

¹³²³ Kierkegaard, *Előszó*, op. cit., p. 438., Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 68. és p. 463. továbbá Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 57. és p. 236. Lásd továbbá: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 353. és p. 404., valamint II. p. 253. és p. 257.

¹³²⁴ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 759. és *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 323. és p. 549. és p. 411.

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 323. és p. 549.

A drámaszerzőként is jelentős Seneca alakja több alkalommal is felbukkant az életműben, egyebek mellett *A szorongás fogalma* lapjain,¹³²⁶ de hogy egyes drámáit ismerte volna Kierkegaard, azt nem tudhatjuk bizonyosan, bár naplója egyik *Phaedra*-utalása akár onnan is származhatott: „dissecta membra” – bukkantak fel Hippolitosz „szétválasztott tagjai”, paradox módon éppen a vasút találmányáról szólva.¹³²⁷ Végül Plautustól idézte a mulatság, a lakoma antropológiai helyzetét a *Pseudolus* című darabból: „kupák között” – „inter pocula”¹³²⁸ – zajlottak fontos eszmecserék, vagyis nem feltétlenül tantermekben vagy peripatetikus bölcselkedések során. Suetoniustól pedig annak vágyképét vette kölcsön, hogy bárcsak minden kritikus feje egy nyakon volna, hogy egyetlen nyisszantással végezni lehetne velük,¹³²⁹ mint ahogy a legenda szerint Caligula akarta volna ezt tenni a rómaiakkal; ami pedig ismert színházi kívánság a fanyalgó és rövidlátó ítésekkel kapcsolatosan.

4. Német romantika

A német romantika – és előzményei: a felvilágosodástól kezdődően az ellen-felvilágosodás folyamatán keresztül a Sturm und Drang és tovább – az archaikus görökség gondolkodóinak, költőinek és drámaíróinak műveiből bőségesen merített ihletet, átnyúlva a klasszikus hagyomány római interpretációján, akár csak a középkor patrisztikus és skolasztikus tradícióján, vagyis mind a pogány, mind a keresztény Rómán. Autentikusak tekintett, ekként archaikus dráma- és színháztörténeti előzményeket pedig főként Athén vidékén lehetett találni, az antik Rómában patrícusok vagy cirkuszok vitték tovább az erőteljesen megváltozott hagyományt, a keresztény Róma pedig ugyancsak erőteljes transzformációval tolerálta csak a passiók, moralitások vagy mutatványosok „performansait.”

Kierkegaard számára – művei tanúsága szerint – a német drámairodalom játszott meghatározó szerepet, bár mellette fontos volt mind a dán, mind a francia színházi hagyomány, ha az előbbi elsősorban Holberg, az utóbbit Scribe és a vaudeville jelentette is. Az egyik legmeghatározóbb szellemi impulzus azonban a brit Shakespeare-től érkezett, akit a német romantika „fedezett fel” újra, így Tieck és Schlegel fordítása ennek megfelelően interpretálta műveit.

Kierkegaard előtt az egyik legfontosabb német drámaírói és színházi autoritás – és ihletforrás – Gotthold Ephraim Lessing volt, gyakori utalásainak tárgya, akinek összegyűjtött írásai éppúgy megvoltak könyvtárában, mint az *Emilia Galotti* egy példánya.¹³³⁰ Ez utóbbira több alkalommal is utalt írásaiban, így például írói működése áttekintésekor emelte ki a darabból – talán önirónikusan –, hogy

¹³²⁶ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 185.

¹³²⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 112. és p. 590.

¹³²⁸ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p.28. és p. 448.

¹³²⁹ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 24.

¹³³⁰ Lásd: *Aktionsprotokol over Søren Kierkegards Bogsamling*, op. cit., p. 96.

ne tegyük úgy, mintha okosak lennénk, amikor csak szerencsénk volt.¹³³¹ Máskor a csend elviselhetetlenségére utalt a színmű kapcsán, Martensenről szólva pedig naplójában úgy fogalmazott, hogy olykor a hazugság is jobb a hallgatásnál.¹³³² Még legutolsó alkotói korszakában, a *Pillanat* kétségbeesett kirohanásainak írásakor is visszanyúlt a suttogás és kiáltás ellentmondásához a Lessing-dráma kapcsán,¹³³³ míg korábban a *Mina von Barnhelm*ből idézte a verbalitáson túli, néma elragadtatás apoteózisát: „a költő helyesen állapította meg, hogy a legjobb fohász a szavak nélküli sóhaj Istenhez”.¹³³⁴

Mind naplójában, mind épületes beszédeiben felbukkant a *Bölcs Náthán* példabeszéd-szerű helyzete és toleranciára sarkalló konklúziója,¹³³⁵ feltehetően annak ihletésére is, hogy a fiatal Mynster püspök erről a színdarabról egykor egy eszmefuttatást publikált.¹³³⁶ Ettől eltérő szellemben foglalkoztatta Kierkegaard-t a *Doctor Faustus* motívumának lessingi feldolgozása a *Stádiumok az élet útján* írásakor, vagyis túl korábbi érdeklődésének idején a nagy istentagadók iránt.¹³³⁷ Végül pedig Lessing írásai révén nyílt számára kapu több olyan drámaszerző felé, mint Tasso, Corneille vagy Christian Felix Weisse, akik így általa kerülhettek írói, gondolkodói horizontjára, és kínálták további utalások lehetőségét.¹³³⁸

Koppenhágában – miként Európa jelentős részén – ebben az időszakban a legnagyobb hatást Goethe gyakorolta, amitől Kierkegaard sem függetleníthette magát, nem is akarta; egyebek mellett a Faust-történet kapcsán utalt rá többször is, bár olykor kritikusan.¹³³⁹ A német költő, miniszter és színigazgató *Clavigója* mellett drámái közül az *Egmont* bukkant fel még az életműben, mégpedig Alba herceg révén, aki Vigilius Haufniensis számára a szorongás démoni változatát testesítette meg, alakja még az életmű lezárulásakor is visszatért.¹³⁴⁰

Schiller Kierkegaard-ra gyakorolt hatása különösen jelentős volt, amit pontosan jelez, hogy 12 kötetben voltak meg a német költő-drámaíró-esztéta művei, és hatása az életművet több ponton is átítatta.¹³⁴¹ Konkrét utalásai között visszatérően bukkant fel *Tekla dala*, ami a Csábító naplójában is szerepelt, illetve ugyanezt a verset tartalmazó *Piccolomini*-dráma tűnik fel a *Keresztény beszédekben*,

¹³³¹ Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 120. és p. 320.

¹³³² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 436. és p. 663.

¹³³³ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 80.

¹³³⁴ Kierkegaard, *Three Discourses on Imagined Occasions*, op. cit., p. 16. és pp. 159-160.

¹³³⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 211. és p. 561, illetve Kierkegaard, *Upbuilding Discourses in Various Spirits*, op. cit., p. 32. és p. 406.

¹³³⁶ Lásd: John Saxbee: „The Golden Age in an Earthen Vessel: The Life and Times of Bishop J. P. Mynster”, in: *Kierkegaard and His Contemporaries*, op. cit., p. 154.

¹³³⁷ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 342. és p. 551.

¹³³⁸ Lásd: Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 538. és p. 161. ahol Lessing nyomán utal Corneille: *La Comte d'Essex*, illetve Weisse: *III. Eduárd* című színműveire.

¹³³⁹ Lásd a függelék, Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 385.

¹³⁴⁰ Ibid., p. 386. Lásd továbbá: Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 395.

¹³⁴¹ Erről a hatásról korábban bővebben írtam, lásd: Nagy András, „Schiller: Kierkegaard's Use of a Paradoxical Poet”, in: Vol. 6. Tome III. *Kierkegaard and His German Contemporaries*, op. cit., pp. 171-184.

vagyis a saját nevén kiadott művekben is helyet kapott.¹³⁴² Paradox módon a halhatatlanság metaforájaként került Gessler kalapja révén a *Tell Vilmos* az életműbe, a *Lezáró tudománytalan utóirat* ironikus-szintetikus szellemének megfelelően, és sajátosan értelmezve a koppenhágai színházba járók számára közismert metaforát.¹³⁴³

A romantikusok közül Tieck hatása érzékelhető még erőteljesen Kierkegaard színházi tájékozódásán, a romantikus szerző és Shakespeare-fordító drámáira a *Stádiumok az élet útján* lapjain utalt, illetve a *Félelem és reszketés*ben tűnt fel a Kékszakáll-motívum, amelynek eredete ugyancsak Tieck drámája lehetett, ezt ugyanis Oehlenschläger fordításában 1839-ben mutatták be Koppenhágában.¹³⁴⁴ Tieck, mint kiadó is jelent volt Kierkegaard könyvtárában, ahol Kleist összegyűjtött műveinek gondozójaként kapott újabb szerepet,¹³⁴⁵ de – különös, bár nem érthetetlen módon – az *Eltört korsó*, vagy a *Heibronni Katica* szerzőjére közvetlenül nem utalt Kierkegaard, és az is feltételezhető, hogy közvetetten sem.

A német romantika másik meghatározó alakja, Achim von Arnim 14 kötetével, közöttük két első kiadású színművével, és két gyűjteményes drámakötetével gyarapította Kierkegaard könyvtárát,¹³⁴⁶ a könyvek között bábjáték is szerepelt, aminek jelentősége azért fontos, mert a Don Juan-történet hagyományát, de a Faustét is bábosok tartották elevenen a 19. század elejének Dániájában is. Arnim *Egyiptomi Izabellája* a *Stádiumok az élet útján* fontos részében, a *Bűnös? Nem bűnös?* eszmefuttatásának ihletésében játszott szerepet, és Kierkegaard számára fontos utalás volt még a véletlenül megtalált színházi plakát motívuma.¹³⁴⁷ A német romantika ugyancsak jelentős alakja, Joseph Freiherr von Eichendorff hatása Kierkegaard írói működésének korai szakaszában követhető nyomon: a *Szappanospincék* hőségének – Willibaldnak – a „keresztapasága” mellett a *Krieg den Philistern* című drámájára is utalt Kierkegaard,¹³⁴⁸ és feltehetően olyan motívumok, mint a hasonmás, a bölcs mint bolond – Shakespeare-nél rendre megjelenő, de Kierkegaard személyes sorsát is meghatározó – paradoxona, illetve a „kémkedés” jelentésváltozása¹³⁴⁹ több szempontból is ehhez a szerzőhöz köthető. Végül pedig a német romantikusok közül a korban népszerű, de azóta nagyrészt feledésbe merült August von Kotzebue bukkant fel Kierkegaard ifjúkori naplójában,¹³⁵⁰ akárcsak Weber *A bűnös*

¹³⁴² Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 463., továbbá: *Christian Discourses, The Crisis and The Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., p. 199.

¹³⁴³ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 174. és II. pp. 222-223.

¹³⁴⁴ Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 57. továbbá: Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 70.

¹³⁴⁵ Lásd: *Auktionsportokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. p. 96.

¹³⁴⁶ Ibid., p. 87.

¹³⁴⁷ Lásd: Judith Purver: „Achim von Arnim: Kierkegaard's Encounters with a Heidelberg Hermit”, op. cit., pp. 5-20.

¹³⁴⁸ Lásd: Judith Purver, „Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic,” in: Ibid., pp. 29-30.

¹³⁴⁹ Önmagára, mint isten kémjére utalt életműve lezárása előtt Kierkegaard.

¹³⁵⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 120. és p. 524.

vadász,¹³⁵¹ de ezek mögött már nem határozható meg pontosan az utalások komplexebb jelentése – ha volt ilyen. A könyvtárban megtalálható volt Grabbe korábban említett műve, melyben Don Juan-története a végletes és fordulatos eseménymenetben összeszövődött Faustéval; ezt a kötetet Kierkegaard ugyancsak megvásárolta.¹³⁵²

Ugyanitt érdemes végigtekinteni azokon a jelentős német romantikusokon, akik említetlenül maradtak, így például Hebbel *Judith és Genoveva* című drámája megvolt Kierkegaard könyvtárában,¹³⁵³ de utalásai között nem szerepelt. Christian Arenhold Warburg tollából egy Rómeó és Júlia-történet volt még könyvei között, amit ugyancsak az író csendje övezett, dacára utalásainak a veronai szerelmesekre, egyebek mellett Fru Heiberg alakítása kapcsán.¹³⁵⁴

Kierkegaard művei közül a *Stádiumok az élet útján* az egyik leggazdagabb a különféle színművek említésében: így Gottlob Setphanie *A patikus és az orvos* című daljátéka éppúgy előkerült benne,¹³⁵⁵ mint Friedrich Ludwig Schröder *Ringenje*, amit a Királyi Színházban mutattak be,¹³⁵⁶ és feltehetően általánosan ismert volt az olvasók számára. Ernst von Honwald darabja más ponton Börne kritikájának értelmezése nyomán bukkant fel,¹³⁵⁷ ahogy Börne / Löw Baruch szerepe az életmű egyéb mozzanataiban is fontossá vált. Pius Alexander Wolff *Preciosa* című „zenés költői drámája” hasonlóan szolgált referenciaként Koppenhágában, hiszen nyolcvanhétszer került színre 1829 és 1847 között. A műre való utalás előbb a naplóban bukkant fel – mégpedig Arisztotelész, Trendlenburg és Hegel után –, de nyomot hagyott a *Vagy – vagy*on is, majd pedig a színházi helyzet ábrázolását filozófiai jelentéssel felruházó *Az ismétlésben*.¹³⁵⁸ Ugyancsak a színházi helyzet jelentésének telítettsége kerül elő Gütenberg *Lulu* című operája kapcsán a *Szorongás fogalmában*, mégpedig egy nevetséges epizód nyomán egyenesen – és ismét – Hegelt idézve meg,¹³⁵⁹ ahogy maga a színház a tárgya Hoffmann *Egy szegény színidirektor szenvedései* című színművének, amiről a *Lezáró tudománytalan utóiratban* van szó.¹³⁶⁰ Másutt a közönség reakcióinak kiszámíthatatlanságát demonstrálja színházi szituációban, mint Karl Wenderről szólva, aki írt „egy szörnyű hosszú darabot” Kolumbuszról,¹³⁶¹ amiből a cenzor ugyan kihúzatott 600 sort, de így is fél 6-tól 10-ig tartott, és nem lehetett rá jegyet kapni. Itt az esztétikainak

¹³⁵¹ Kierkegaard, *Naplójegyzetek, AA-DD*, op. cit., p. 169. Az operát 1822 és 1835 között több, mint ötvenszer játszották Koppenhágában.

¹³⁵² Lásd: *Auktionsportokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. p. 94.

¹³⁵³ Ibid., p. 94.

¹³⁵⁴ Ibid., p. 153.

¹³⁵⁵ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 221. és p. 520.

¹³⁵⁶ Ibid., p. 221. és Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 72.

¹³⁵⁷ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 355. és p. 553.

¹³⁵⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, vol. 2. op. cit., p. 206. és p. 527. Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 951., Lásd még a jegyzeteket: Kierkegaard, *Repetition*, op. cit., p. 293.

¹³⁵⁹ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 292. és p. 635.

¹³⁶⁰ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., Vol. I. p. 288.

¹³⁶¹ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 119.

álcazott szórakoztatóipari zsonglőrködés kötötte le Kierkegaard figyelmét, ahogy nem egyszer jelentéktelen, vagy akár bosszantóan gyenge darab került az életmű hivatkozási rendszerébe. Mindez arra utal, hogy Kierkegaard nem pusztán esztétikai szempontok alapján válogatott olvasmányai között és használta fel ezek motívumait műveiben, hanem gondolatmenete illusztrálása vagy ellenpontosítása számára volt ezekre szüksége, felülírva az esztétikai igényességet. Így pedig a színháznak és a drámairodalomnak átfogóbb, komplexebb és ezért izgalmasabb panorámáját kínálta, mintha csak remekműveken tekintett volna végig, hiszen színház- és drámaesztétikai szempontok az inverzükről is érvényesíthetők.

Végezetül pedig ugyancsak a romantikához köthető az egzotikum utáni vágyakozás és a keleti világ vonzása, ami az indiai drámák felbukkanását magyarázza Kierkegaard könyvei között: a *Sakuntala*-történet mint „skuespil” (színhjáték) kapott helyet Martin Hammerich fordításában a gondolkodó könyvtárában,¹³⁶² Schelling nyomán pedig a *Lezáró tudománytalan utóiratban* utalt a Bhavagad Gitára és a Mahábharatára, egy drámai pillanat kiemelésével: ahogy az ütközet előtt a parancsnok gondolataiba mélyedt,¹³⁶³ mérlegelve a konfliktus személyes jelentését – megidézve a görög eposzokból származó tragikus pillanatokat, voltaképpen az archaikus tragédia-hagyomány kimeríthetetlenül gazdag és a maga egyetemességében szinte „transzparens” tárházát.

5. Holberg

A dán színház klasszikusa kiemelkedik azok közül a szerzők közül, akikre Kierkegaard műveiben és naplóiban hivatkozott: 18 darabjával¹³⁶⁴ és számtalan közvetlen vagy közvetett utalásával szinte a legfontosabb szubtextusává vált az életműnek – és befogadásának, mert nyilván ez a referencia-háló volt a legsűrűbb szövésű a korszak Koppenhágájában. És a Holberg által megteremtett alakok, mint Per Degn, Jacob von Tyboe, Gert Westphaler és a többiek önmagukban nem csak jelentéssel telítődtek, de mentalitást, világszemléletet és nem egy esetben moralitást is sugalltak, míg komikus figurák lévén mindezt az inverzükről is tehették, megidézésük tehát eredendően többletjelentést biztosított az eszmefuttatásnak. És az sem lehetett lényegtelen, hogy ezek a „hősök” többnyire mosolyt csaltak az olvasók arcára, ami Hegel vagy akár Lessing esetében nem fordult elő – Kierkegaard számára azonban a kommunikáció fontos eleme volt. A komédia-hősök révén megfogalmazható filozófiai vagy teológiai konklúziók nem csak a színműveknek kínáltak további értelmezési lehetőségeket, hiszen akár egy bohózat is vezethetett metafizikai következtetésekhez, mint *Az ismétlésben* Nestroy színműve, de a

¹³⁶² *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. p. 101.

¹³⁶³ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 527. és II. p. 266.

¹³⁶⁴ Lásd: Julie K Allen: „Ludvig Holberg: Kierkegaard’s Unacknowledged Mentor”, op. cit., pp. 77-88.

komédiát is elhelyezte abban az univerzumban, amelyben a komolyság és humortalanság nem feltétele a bölcsességnek. Ellenkezőleg.

Holberg közvetlen vagy közvetett idézeteinek áttűnése az életmű jelentős pontjain nem jelentette azt, hogy Kierkegaard a dán-norvég klasszikussal azonosult volna, a párhuzamosságokon túl a különbségek is jelentősek voltak. Holberg egykor meghatározó szerepet játszott a dániai szellemi életben, nem csak drámaíróként, de egyetemi oktatóként, majd rektorként, így tehát királyi tisztviselőként, aminek feltételei a 18. század első felében sokkal szigorúbbak voltak, mint bő egy századdal később – egyebek mellett az egyházzal kapcsolatos kérdésekben. Amikor tehát Holberg ezekből űzött gúnyt – mégpedig csípősen, szellemesen, sőt: nem egyszer gonoszul, vagy éppen „otrombán”¹³⁶⁵ –, akkor mű és alkotója között olyan diszkrepancia keletkezett, ami morális feszültséget teremtett; márpedig Kierkegaard számára efféle feszültség nem volt elviselhető. Míg Holberg is előszeretettel használt álneveket, ami a távolságtartásra magyarázatot adhatott, akár modellként is szolgálhatott későbbi olvasója számára, és míg persze mindenki tudta, ki van az álnév mögött, csak éppen az nem volt meghatározható, hogy a konformista hivatalnok vagy a társadalomkritikus drámaszerző fejezi ki a zseniális alkotó valódi meggyőződését.

Ugyanakkor feltétlenül közös volt Kierkegaard-ban és Holbergben a nyelvi identitáson keresztül megformált személyes identitás megteremtése, így pedig a dán nyelv ápolásának imperatívusza, hiszen sok szempontból ekkor még „rusztikus” anyanyelvüket alkalmassá kellett tenni mind a korszerű irodalmi minták befogadására és alkalmazására a 18. században, mind ennek filozófiai kiterjesztésére a 19-ikben. Hogy Kierkegaard erre nagyon is öntudatosan törekedett, annak tanúbizonysága a királyhoz benyújtott kérvénye, hogy disszertációját dánul írhasa és nem latinul, hiszen ehhez a legmagasabb szintű jóváhagyásra volt szüksége.¹³⁶⁶ Ugyancsak hasonló vonás volt mindkettőjükben az óvatosság a társadalmi progresszió kiszámíthatatlan következményeivel szemben, és mindketten előszeretettel alkalmaztak iróniát és szatírárt fenntartásaik kifejezésére, illetve nézeteik megfogalmazására. Ennek megfelelően az indirekt kommunikáció mindkettőjük stratégiájának fontos eleme volt,¹³⁶⁷ a drámaíró számára ez hivatásából adódóan lehetett evidens, Kierkegaard pedig álneveinek alkalmazásával és írásainak műfaji oszcillálásával törekedett gondolatai közvetett kifejezésére, ellenpontosítására, kontextus-váltásaira; termékeny distanciálásra.

Mindezek nyomán aligha véletlen, hogy Kierkegaard naplóiban többször utalt Holbergre, mint kiadott műveiben, ez is viszonyának komplexitását tükrözte, aminek indokát is megfogalmazta: „van valami alapvetően durva Holberg komédiáinak többségében (...) mert a nagyon is közönséges, emberi

¹³⁶⁵ Lásd a naplóbejegyzést: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 422. és p. 678

¹³⁶⁶ Ibid., p. 88. Kierkegaard az elsők között volt, aki nem latinul nyújtotta be disszertációját.

¹³⁶⁷ Ibid., p. 78.

incselkedéshez, hahotázáshoz, gonoszsághoz kötődik.”¹³⁶⁸ Ami egyben – és érthetően, bár olykor sajnálatosan – népszerűségét is indokolhatta. Milyen komikus is bemutatni a szenvedést, tette hozzá Kierkegaard, amin ő azonban nem tudott nevetni, sőt: egyenesen demoralizálónak tartotta például a *Szülőszo* helyzetkomikumában annak pajzán feszültségét, hogy az idős, feltehetően felszarvazott férj várja a gyermekáldást, csak éppen azt nem tudni, ki is a születendő gyermek apja.¹³⁶⁹ Ennek a szemléletnek ellenpontját a „bábáskodó” Szókratész szelídebb iróniájában látta, aki még akkor sem volt bántó vagy kárörvendő, amikor befolyásos szofistákkal fordult szembe, és polémiáival győzte le őket. Míg ugyanebből a darabból származott Kierkegaard kedvelt idézete, a maga egyszerre maró és kedélyes kijelentésével: „A láz elmúlt, de a beteg meghalt.”¹³⁷⁰ A szinte abszurdnak tűnő paradoxon több művében is felbukkant, mintha nem tudna szabadulni tőle: az *Ismétlésben*, a *Stádiumokban* és számos naplóbejegyzésében.¹³⁷¹

Kierkegaard könyvtárában hét kötetben voltak meg Holberg *Dán színművei*,¹³⁷² ezek közül több is szerepelt a Királyi Színház repertoárján, így az olvasmányokat sokszor lehetett szövegben és színpadon egyidőben értelmezni. Sikerük, vagy ennek elmaradása pedig többdimenziós hermeneutikai teret hozott létre, ami tovább bővítette az egyes művek, és a bennük ábrázolt konfliktusok, karakterek és helyzetek jelentését és recepciójának variációit. A színdarabok és interpretációik mélyebb értelmezéséhez pedig inspirálóan járult hozzá, hogy Kierkegaard titkára, Israel Salomon Levin később Holberg műveinek szerkesztőjeként vállalt fontos szerepet a dán-norvég zseni utóéletében,¹³⁷³ így minden bizonnyal az otthoni beszélgetésekben is rendre szerepelt a dán színműirodalom fanyar klasszikusa.

Kierkegaard látás- és gondolkodásmódjának analógiái révén az egyik legfontosabb Holberg-komédia az ő számára az *Erasmus Montanus* volt, az a mű, amelynek különleges helyzetét már keletkezése idején kijelölte, hogy a szerző megírása után csak nyolc évvel publikálta, és további tizenhatot kellett várni arra, hogy egy színház műsorára is tűzze.¹³⁷⁴ A komédia ugyanis éppen annak a tudásnak, és bizonyos értelemben az ezt alkalmazó egyetemi és egyházi hierarchiának volt kritikája, aminek Holberg egyik reprezentánsa volt, és amitől Kierkegaard előbb távolságot tartott, majd drasztikusan fordult szembe

¹³⁶⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 422.

¹³⁶⁹ Ibid., p. 432. és p. 679.

¹³⁷⁰ Lásd: *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 302. és II. p. 2139., továbbá: *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 386.

¹³⁷¹ A darabra utal a *Stádiumok az élet útján* című művében is, op. cit., p. 59., továbbá a *Vagy – vagyban*, lásd a függelék, *Either – Or*, op. cit. Vol. II. p. 73. és Az *ismétlésben*, op. cit., p. 47.

¹³⁷² Holberg, *Den danske Skue-Plads*, lásd: *Aktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit., p. 90.

¹³⁷³ Lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p., 685.

¹³⁷⁴ A mű 1723-ban keletkezett, 1731-ben jelent meg és 1747-ben mutatták be. Lásd minderről bővebben: Gabriel Guedes Rassatti, „Per Degn: Towards Kierkegaard’s Genealogy of the Servitors of the State Church”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. op. cit., pp. 181-184.

vele. A tudálékos főhős, az értelmetlen ismeretekkel való hengegés, a diplomás gőg éppolyan éles kritika tárgyává vált, mint a dán vidéket elborító szellemi sötétség, és mint az idegenkedés mindattól, ami tartalmas, mély, vagy csak a tradícióktól idegen. A főhős még szerelmét sem vehette feleségül mindaddig, amíg el nem fogadta, hogy a föld lapos, mint egy palacsinta. A tudatlan többség diktatúrája, vagyis a szellemi kérdésekben értelmezhetetlen demokrácia elutasítása éppolyan fontos volt Kierkegaard számára, mint az immoralis konformizmus kényszerének érzékeltetése, pusztán azért, hogy a tanult főhős boldogulhasson. A színműben virtuóz dramaturgiával megformált helyzetek, ahogy a replikák és a karakterek is, több ponton világították meg Kierkegaard és álnevei érvelését, a naplókban és a művekben rendre visszatértek az azonos helyzetek, a paradoxonok vagy az egyszerű „poénok.” Így vált humorforrássá például annak eltérő tarifája, hogy a temetésen finom vagy durva homokot szórjanak a koporsóra, ami többször felbukkant még Kierkegaard írásaiban,¹³⁷⁵ akárcsak annak hiedelme, hogy a nyomtatásra engedélyt jelentő „Imprimatur” egy létező személy.¹³⁷⁶ Innen eredt annak bizonyossága is, hogy akit többször megpálcáztak, az a jobb tanuló,¹³⁷⁷ számtalan egyéb fanyar mozzanat mellett. A sokféle funkcióban alkalmazható komédia-részletek a naplókban túl a *Félelem és reszketésben*, *Az ismétlésben*, a *Stádiumok az élet útján* írásaiban, a *Filozófiai morzsákban* is felbukkantak, de a saját neve alatt kiadott *Önvizsgálatban*, illetve az Adlerről tervezett könyvben is referenciaként jelent meg Erasmus Montanus, ez utóbbiban igen különös szerepben: a látomásokkal viaskodó lelkes bírálataiban.¹³⁷⁸

Ugyancsak jelentős pozícióban szótték át az életművet a *Gert Westphal*re, vagyis a fecsegő borbély főszereplővé emancipálódó zsáneralakjára való hivatkozások. A naplók, az álneves és saját név alatt publikált írások egyként szerepeltetik a rendkívül terjedősen fogalmazó mesterembert, akinek zavaros gondolkodásmódjában saját életének káoszára ismert egykor a fiatal Kierkegaard, mint ezt közeli barátjának, Emil Boesennek írt levelében megfogalmazta.¹³⁷⁹ Később maró gúnnyal állította egy sorba Hegellel és Grundtviggal a tudálékos borbélymestert, amikor a világtörténelemről szólt,¹³⁸⁰ de Gert volt annak is példája – mint Kierkegaard egy levelében írta meg Kolderup-Rosewingének –, hogy

¹³⁷⁵ Lásd: Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 559. és p. 652.

¹³⁷⁶ Ez szerepel egyebek mellett *A szorongás fogalmában*, op. cit., p. 626., a *Lezáró tudománytalan utóiratban*, lásd: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 33., de utal a színműre a *Stádiumok az élet útján* című műben is, op. cit., p. 301.

¹³⁷⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., továbbá pp. 345-346. és p. 764.

¹³⁷⁸ Lásd például Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 177., továbbá *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 176., *Az ismétlés*, op. cit., p. 47. és p. 63., *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 220. és p. 268., (éppen a hit kérdésével kapcsolatban), továbbá *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 259., Lásd még: *For Self-Examination*, op. cit., p. 203. és p. 281., valamint *The Book on Adler*, op. cit., p. 296. és p. 378.

¹³⁷⁹ Lásd: Kierkegaard, *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 252. és p. 604., *Christian Discourses*, op. cit., p. 239. és p. 448., a személyes vallomást lásd: *Letters and Documents*, op. cit., p. 159.

¹³⁸⁰ Lásd a kései naplókat: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., pp. 385-386.

ha valakinek betapasztják a száját, akkor megtanul az orrán át beszélni.¹³⁸¹ Végül pedig ebből a komédiából eredt annak az abszurd helyzetnek a felidézése, hogy milyen jó is az, ha az elítélt pertut iszik a hóhérral.¹³⁸²

Hogy mennyire átfogó jelentéssel ruházta fel a Holberg-alakokat Kierkegaard, azt pontosan jelzi, hogy például az *Előszó* című művében öt színdarabjára utalt a rejtélyes szerző,¹³⁸³ máskor pedig kortársait is az ő karaktereivel írta le: „Mynster püspök, mint mindig, az egyetlen figura itt a dombon” – jellemezte naplójában a dán államegyház jelentős alakját a *Jeppe a dombon vagy az átváltozott paraszt* komédiájára utalva.¹³⁸⁴ Ugyancsak Holberg-utalással tért vissza a püspökre botrányt okozó írásában, az *Elzálogosított parasztot* idézve, az identitás meghatározásának azzal a kritériumával, hogy valaki kezébe fújja-e az orrát.¹³⁸⁵ Mások politikai állásfoglalását szolgálták a komédiák: A *politikus csizmadia* című szatíra egyszerre formálta meg Holberg szorongását a népuralomtól, és azt a veszedelmet, amit a hatalomtól megrészegült kispolgár jelenthet a társadalomra, míg alkalmasnak bizonyult forrongó szülővárosa kritizálására is.¹³⁸⁶ Számos további példa utalt arra, hogy legfontosabb felismeréseinek illusztrálására vagy ellenpontosításra is alkalmasak voltak a Holberg-referenciák, legyen szó A *szereket műveiről*, a *Halálos betegségről*, vagy a *Stádiumok az élet útján* írásairól,¹³⁸⁷ míg a *Jean de France* egyik mozzanata a kételkedésről szólva szolgált axiómaként: a matematikai tétel érvényességét nem befolyásolja, hogy Archimédész vagy Arv, a színmű egyik figurája képviseli.¹³⁸⁸

A *Boszorkányság és vaklárma* motívuma is rabul ejtette Kierkegaard-t, miszerint az orvosláshoz elegendő egy névtábla és egy fekete köpeny,¹³⁸⁹ és magát a darabcímet is kölcsönvette a *Filozófiai morzsák* fontos pontján, ahogy a színmű felbukkant egyéb írásaiban is.¹³⁹⁰ Amikor Grundtvigon és az egyházon köszörülte a nyelvét, a *Szerencsés hajótörött* biztosította a gúnyolódás munícióját, de a

¹³⁸¹ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 248.

¹³⁸² Ez már szerepel a Váltógazdálkodás című részben a *Vagy – vagyban*, op. cit., p. 375., továbbá a keresztény beszédekben: Kierkegaard, *Three Discourses on Imagined Occasions*, op. cit., p. 122. és felbukkan a naplókban is: *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., p. 239.

¹³⁸³ Kierkegaard, *Előszó*, op. cit., pp. 445-486.

¹³⁸⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 177. és p. 630., korábban Henrik Lundnak írt levelében is előkerül a komédiahős, lásd: *Letters and Documents*, op. cit., p. 340.

¹³⁸⁵ Kierkegaard, *The Moments and Late Writings*, op. cit., p. 501. és p. 649.

¹³⁸⁶ Ibid., p. 591. és p. 654. Lásd még Kierkegaard Peter Diderik Ibsennek írt levelét 1849. július 9-én, in: Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., pp. 216-217. továbbá: *The Point of View...*, op. cit., p. 96. és p. 318.

¹³⁸⁷ Kierkegaard, *A halálos betegség*, op. cit., p. 106. és p. 162., *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 411., p. 417., és p. 582., lásd a függelék, amelyben a vázlatok olvashatók: Kierkegaard, *Works of Love*, op. cit., p. 449. és p. 524.

¹³⁸⁸ Lásd: Kierkegaard, *Johannes Climacus or De Omnibus Dubitandum Est*, op. cit., p. 152. és p. 328. A darab a *Corsaren*-affér idején is hivatkozásként tűnt fel, lásd: *The Corsair Affair*, op. cit., p. 85. és p. 284.

¹³⁸⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., pp. 345-346.

¹³⁹⁰ Kierkegaard, *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 252. Itt szerepel: „a szabadság boszorkányság lenne, a keletkezés pedig vaklárma”. Ugyanez a darab bukkan fel a *Lezáró tudománytalan utóiratban*, lásd: *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 302. és a kései írásokban: *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 386.

komédia még Adler kapcsán is szóba került.¹³⁹¹ Többször és többféle értelemben utalt a *Jacob von Thyboe* című darabra, mind a „lustaság párnája”, mind egyéb szatirikus motívumok kapcsán, egyként álneves, mint a saját neve alatt kiadott művekben,¹³⁹² és hasonlóan vált „polifunkcionálissá” az *Ithakai Odüsszeusz*, ami a naplóktól az életművet lezáró *Pillanatig* a referenciák között mindvégig jelentős maradt,¹³⁹³ egyebek mellett az egyik főművét inspiráló emberáldozatról – majd ennek elmaradásáról – szólva, de mintegy szatírájáékként ellenpontosza a *Félelem és reszketés* tragikumon túli dimenzióját.

Kierkegaard egész karakterét és a rangokhoz, stallumokhoz, pozíciókhoz való viszonyát pontosan tükrözte a fontoskodás kigúnyolása, a *Nyughatatlan* című komédia kapcsán,¹³⁹⁴ amire még halála évében is visszatért, annak az egyházi gyűlésnek a kommentálása során, amelyen saját bátyja is elítélte az ő működését.¹³⁹⁵ Az utalások és nyílt vagy rejtett idézetek sora még hosszan folytatható,¹³⁹⁶ alaposabb elemzések révén pedig további konklúziók is levonhatók a vendégszövegek alkalmazásának stratégiájáról és az utalások jelentésváltozásáról az életműben, az interpretáció szándékának, fázisainak és kontextusának megfelelően. Ez utóbbi nyilvánvalóan összefüggött saját, személyes sorsával, így olykor a nyelv üressége jelent meg Holberg művei kapcsán,¹³⁹⁷ máskor a házasságról lehetett fonák szellemességgel értekezni,¹³⁹⁸ vagy egyszerűen csak kölcsön kellett venni olyan frappáns szidalmakat, mint „halál és dögvész” – ahogy a fiatal bölcselő barátjának írt levelében fogalmazott¹³⁹⁹ – , mert maga talán nem élt volna efféle terminusokkal, de Holberg maszkjában már élhetett.

6. Heiberg

¹³⁹¹ Ibid., p. 152. és 632., továbbá pp. 386-387. Megjelent a korai feljegyzésekben is: *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 52.

¹³⁹² Kierkegaard, *Épületes beszédek*, op. cit., pp. 366-367., *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 191., *Előszó*, op. cit., p. 437., *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., II. pp. 621-622. *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 10. és p. 325.

¹³⁹³ A naplóban egyébként a szolga, Chilian feláldozása kapcsán került szóba a darab, vagyis az emberáldozat persziflázsaként, lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., p. 435. De felbukkan még: *Practice in Christianity*, op. cit., p. 218. és p. 394., *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., Vol. II. p. 515. továbbá: *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 162. és p. 417.

¹³⁹⁴ Lásd: Kierkegaard, *For Self-Examination*, op. cit., p. 124. és p. 279., továbbá: *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 268. *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., II. p. 116. és p. 281., továbbá: *Christian Discourses*, op. cit., p. 57., *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 50., de Adlerről szólva is erre a darabra utalt: *The Book on Adler*, op. cit., p. 125., akárcsak élete végén: *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 234.

¹³⁹⁵ Ibid., p. 591. és p. 654.

¹³⁹⁶ Az életmű több pontján egyéb darabok is feltűnnek: például a *Házimunka vagy abrakadabra*, in: *Stádiumok az élet útján* vázlatában: *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 220. és p. 708. a *Karácsonyi ünnep a Lezáró tudománytalan utóiratban*, in: *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 151. a *Rettenetes Dietrich* ugyanitt, ibid., p. 167., a *Don Ranudo* a levelezésben, *Letters and Documents*, op. cit., p. 271.

¹³⁹⁷ Kierkegaard, *Egy még élő ember írásaiból*, op. cit., p. 175.

¹³⁹⁸ A *Henrik és Pernilla* című darab kapcsán vagy Jeppe révén, lásd: *Vagy – vagy*, op. cit., p. 657. és p. 748. de általánosabb értelemben is utalt rá, lásd: *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 389. és p. 569.

¹³⁹⁹ Kierkegaard levele Boesennek 1841. november 16-án, lásd: *Letters and Documents*, op. cit., p. 93. és p. 460.

A 19. század elejének romantikája mind a művészetben, mind a társadalmi szerepvállalásban szinte „kitenyésztette” azt a fajta polifunkcionális értelmiségit, akinek működése a legkülönbözőbb területekre kiterjedt, így életműük belső koherenciája helyett valamiféle extenzív és integratív igény volt meghatározó, ami sokkal inkább a korszak követelményeihez igazodott, semmint az eredendő művészi vagy gondolkodói szándékokhoz. Heiberg a maga hegelianus meggyőződésével, s erre alapozott tanári, lapszerkesztői, igazgatói, fordítói és írói ambícióival számos feltételnek próbált megfelelni egyidőben, amelyek – mint ezt legpregnansabban elméleti meggyőződésének színpadi interpretációja, sajátos „dramatizálása” bizonyította – nem egyszer voltak összeegyeztethetetlenek, s ilyenkor csak a társadalmi szerepvállalás fontossága vagy a teoretikus érvelés absztrakciója kínált menlevelet.

A professzorként, kritikusként és színházigazgatóként komoly autoritással rendelkező Heiberg azonban a színpadon nem bízhatott semmiféle rangjában vagy címében, csak abban, amit művészként ki tudott vívni színműveivel, bár ez sem volt kevés – noha állandó sem volt: minden újabb bemutató újabb próbatételt jelentett. Ugyanakkor több színpadi siker szegélyezte pályáját, egyebek mellett a *Tündérdomb*, ami ezernél több előadást élt meg, az első nemzeti dán darabként tartották számon, és egykor királyi megrendelésre született.¹⁴⁰⁰ Kierkegaard naplójában többször utalt a színműre,¹⁴⁰¹ számos egyéb Heiberg-mű, így például a *Hétalvók napja* mellett,¹⁴⁰² de a legtöbbet idézett színdarab feltehetően *A kritikus és az állat* volt, Heiberg első nagysikerű vaudeville-je. Erről már a Csábító naplójában írt Johannes, de felbukkant a *Félelem és reszketés* hivatkozásai között is, továbbá *A szorongás fogalmában*; az *Előszó*ban pedig a szerző alakváltozatainak vált valamiféle megfejtésévé.¹⁴⁰³ Kierkegaard pályáját végigkísérte a színdarabban olvasható, különleges helyzetleírásnak vonzása és groteszkuma, akár saját írói tevékenységéről szólt, akár a *Corsarennel* viaskodott – újra és újra felbukkant az állatkertbe látogató dánok különös panoptikumaként, ahogy a *Lezáró tudománytalan utóiratban* és a *Keresztény beszédekben* is szerepeltek erre történő utalások, nem egyszer azonos művön belül többször is.¹⁴⁰⁴ Pályája végén pedig ugyaninnen idézte fel a túlkoros jurátust, Tropot, aki „majdnem letette” a latin vizsgát,¹⁴⁰⁵ de még Adlerről szólva, végül pedig a *Pillanat* elkeseredett cikkei fogalmazva is élt ezzel a referencia-lehetőséggel.¹⁴⁰⁶ Heiberg sikeres Holberg-adaptációja, az

¹⁴⁰⁰ A darabot Tieck nyomán írta Heiberg VI. Frigyes király lányának menyegzőjére, az eredeti történettel ellentétben ez a mű szerencsésen végződik.

¹⁴⁰¹ Lásd egyebek mellett: Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 54. és p. 232.

¹⁴⁰² Ibid., p. 9. Ezt gilleje-i utazása során vezetett naplójában lehet megtalálni, de utalt rá saját neve alatt írt művében is: Kierkegaard, *Épületes beszédek*, op. cit., p. 191. és p. 448.

¹⁴⁰³ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 477., továbbá *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 87., illetve *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 308., illetve *Előszó*, op. cit., p. 446.

¹⁴⁰⁴ Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit., p. 39, továbbá *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 115. továbbá II. p. 213., p. 265., p. 514., valamint *Christian Discourses*, op. cit., p. 330.

¹⁴⁰⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, op. cit., p. 240. és p. 695.

¹⁴⁰⁶ Kierkegaard, *The Book on Adler*, op. cit., p. 125. és p. 363. továbbá *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 237. és p. 637. Levelében is utalt rá Boesennek, *Letters and Documents*, op. cit., p. 163. és p. 467.

Elválaszthatatlanok ugyancsak visszatérően kapott jelentős szerepet a hivatkozások között, az *Írásgyakorlat* mellett *A szorongás fogalmának* szerzője is utalt rá, végül pedig az Adler-könyvben vált különleges referenciává, amikor az olvasóról írt Kierkegaard.¹⁴⁰⁷ Az utalások közérthetőségében jelentős szerepet játszott, hogy ezt a darabot színpadon is láthatta a közönség, Kierkegaard Rosenkilde játéka kapcsán eszmefuttatásokat tervezett az előadásról, azután mégsem váltotta be tervét.¹⁴⁰⁸

A Dánok Párizsban azonban – mint Heiberg egyéb művei is, amelyeket az ifjúkori naplókban élesen bírált Kierkegaard –¹⁴⁰⁹ olykor referenciaként is szolgáltak, azt követően is, amikor „Herr Professor” és Kierkegaard viszonya megromlott. Ennek feltehetően az volt az oka, hogy erőteljesebbnek bizonyult a kommunikációt egyértelműsítő, gazdagító vagy akár ellenpontoszó hivatkozás igénye, mint a személyes viszony rendezéséé; ráadásul a vaudeville-ek néhány fordulata szinte köznyelvi szerepre tett szert a korszak Koppenhágájában, ahogy dallamaikat is dúdolták az utcán és játszották zongorán a szalonokban. Így amikor Kierkegaard kedvelt unokahúgának idézte a *Karácsonyi ünnep* című darabból, hogy „a világ nem tart ki Húsvétig”¹⁴¹⁰ – és ez a fordulat több művében visszatért –, akkor nem csak egy fanyar szellemességgel szolgált, hanem egy egész referencia-hálózat értelmezte a kora-romantikus „katasztrófizmus” fonák megnyilatkozását. Hasonló a magyarázata a *Salamon király és Jørgen Hattenveger* című darab fel-felbukkanásának is Kierkegaard műveiben és levelezésében,¹⁴¹¹ ahogy az *Április bolondja* is efféle szerepben mutatkozik meg több alkalommal, már 1834-től kezdődően, majd unokahúgának írt levelében is utalt rá, később az *Előszavakon* keresztül egészen a *Pillanatig* fel-felbukkan a könnyed, zenés bagatell.¹⁴¹² Mivel a vaudeville-ek jelentős része a szerelemről, házasságról – ezek lehetőségéről, lehetetlenségéről vagy kockázatairól – szólt, nyilvánvalóan nem véletlen, hogy mit és miként vont be Kierkegaard a hivatkozások hálózatába, akár naplóiban, akár műveiben, továbbá a szerelmet több szempontból is taglaló *Stádiumok az élet útján* különleges kollázsában.¹⁴¹³ További szövegelemzések igazolhatják, hogy a többszörös interpretációs sémák egymásra reflektálásából – amit az álnevek, a rejtett és nyílt idézetek és a kommentárok elmélyítettek –, mi is lett volna

¹⁴⁰⁷ Kierkegaard, *Writing Sampler*, op. cit., p. 143. és p. 195., továbbá *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 402. és p. 693. (itt a színész Winsløw játéka is szóba került). Lásd még: *The Book on Adler*, op. cit., p. 264. és p. 374.

¹⁴⁰⁸ Lásd az előszót: Kierkegaard, *Christian Discourses, The Crisis and the Crisis on the Life of an Actress*, op. cit., p. XV.

¹⁴⁰⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., pp. 160-161. és p. 490.

¹⁴¹⁰ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 201 és p. 472., továbbá p. 259.

¹⁴¹¹ Lásd: Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 505., továbbá lásd a jegyzeteket a *Stádiumok az élet útján*, című műhöz a függelékben: *Stages on Life's Way*, op. cit., pp. 590-591., valamint a *Filozófiai morzsákban*, op. cit., p. 192., illetve a *Lezáró tudománytalan utóiratban*, in: *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 5. p. 141. Még a *Pillanatban* is előkerül: *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 161. és p. 633.

¹⁴¹² Lásd a korai naplóbejegyzést: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1., op. cit., p. 122. és p. 418., Heinriette-hez írt levelét lásd: *Letters and Documents*, op. cit., p. 181. és p. 470., valamint *Előszó*, op. cit., p. 477. és p. 738., végül: *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 161.

¹⁴¹³ Kierkegaard *Az ismétlésben* a *Kjöge Hunsfors* című (magyarul nehezen visszaadható című) vaudeville-re utal, op. cit., p. 40., a *Vagy – vagyban* az *Alferne* (Az elfek) című színműre: op. cit., p. 644. Lásd továbbá a szerelemről: *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 259.

legfontosabb konklúziója arról az emberi kapcsolatról, amit a gyakorlatban elutasított, de amitől gondolkodása folyamatában egy percre sem szabadulhatott.¹⁴¹⁴ Még akkor sem, ha ennek a dinamikának az elrejtésére, illetve a kérdés sokszemszögű végiggondolására törekedett folyamatosan, így lemondott a válaszádról, aminek banalitása nyilván riasztotta, ha olykor-olykor mégis banális vaudeville-helyzetekből indult is ki.

Kierkegaard könyvtárában hét kötetben volt meg Heiberg színműírói életműve,¹⁴¹⁵ ezeket minden bizonnyal gyakran forgatta, és aligha véletlen, hogy írásaiban a vaudeville-ek jelentek meg újra és újra utalásként vagy illusztrációként, nem pedig a filozófiai vagy történeti színművek, amelyek pedig – intencióik szerint – alkalmasabbak lehettek volna mélyértelmű következtések levonására. Kierkegaard számára azonban nem voltak erre alkalmasak, és ez mindennél többet mond egykori „mesteréhez” fűződő viszonyáról.

7. Dán kortársak

Noha minden bizonnyal Holberg és Heiberg volt a legnagyobb hatással Kierkegaard-ra – ahogy az aranykor színházaiban az ő műveik igen gyakran kerültek színre –, a dán kortársak darabjaira vonatkozó utalások sokaságából és sokféleségéből pontosan érzékelhető, hogy rendkívül tarka színházi élet jellemezte Koppenhágát, amely nyitott volt a kortárs színműirodalomra, és sikerekben, bukásokban gazdag évadjai során sok szerzőnek volt alkalma arra, hogy színpadon lássa művét. A repertoár folyamatos frissen tartása érdekében sok és sokféle színműre volt igény, akár az égető társadalmi problémák „dramatizálására,” akár csak ezek színre vitelével a gondok érzékeltetésére; és mindebben döntő szerepet vállalt a legrepresentatívabb királyi intézmény, a „Kongelige Teater”, ezzel is biztosítva szellemi és művészi dominanciáját.

Kierkegaard naplója és művei nem csak ezt a gazdagságot tükrözték, de dokumentumaivá is váltak a színművek „felszívódásának” a kortárs gondolkodásba, hivatkozások rendszerébe, közbeszédbe, általa pedig a filozófiába. Míg többször kínálkozott így alkalom arra is, hogy nyelvét és szellemét köszörülje a különféle fiaskókon, vagy éppen saját szavai helyett másokét kölcsönözze frappáns megfogalmazások, aforizmák, következtetések kifejezésére.

¹⁴¹⁴ Ennek kapcsán lényeges, ahogy Kierkegaard a *Vagy – vagyban* utal az *Alferne* című darabra, op. cit., p. 644, továbbá a műhöz írt jegyzeteiben úgy reflektál rá, hogy „szerezzünk be egy újabb hazugságot”. Lásd: *Either – Or*, Vol. I. op. cit., p. 607.

¹⁴¹⁵ Lásd: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit., a filozófiai művek: p. 38, a színművek és szépírói alkotások: pp. 89-90., közöttük Heiberg: *Skuespil 7 Bind 1833-41*. Kierkegaard könyvtárában megvolt Fru Heiberg színdarabja is, az *Amageri vásárnap*, p. 148. aminek szerzőjeként nem a sikeres színésznőt, hanem férjét azonosította Kierkegaard. (A könnyű, nyári darab gúnyolódásának tárgya egyébként ő maga volt, lásd a korábbi fejezetet.)

Hosszú időn keresztül a dán költészet élő klasszikusa, Adam Oehlenschläger volt az idézetek egyik legfontosabb forrása Kierkegaard számára; a romantika vezéralakja, Heiberg esztétikai riválisa, a történelem és a tradíciók bűvöletében élő, karizmatikus szerző szinte egyszemélyes intézmény volt az aranykor Koppenhágájában. Egykor a színházi mellékszerepeket hagyta ott az irodalomért, s „vándorévei” során a legnagyobb írókkal találkozhatott: Goethével, Tieckkel és Madame de Staëllel, míg a filozófus Fichte és az esztéta Wilhelm Humboldt is beszélgetőtársai voltak utazásai során. Tragédiái kilenc kötetben voltak meg Kierkegaard könyvtárában,¹⁴¹⁶ közöttük egy Szókratész-dráma is, a filozófus tragikus sorsát transzponálva színpadi helyzetekbe – nem sok sikerrel, így a színművet négy előadás után le is vették a műsorról.¹⁴¹⁷ A romantikus tragédiaköltőnek, paradox módon az egyik legnépszerűbb és legsikeresebb műve egy mesejáték volt, a Kierkegaard által is többször idézett *Aladdin, avagy a csodálatos lámpa*, amelyben az Ezeregyéjszaka történetét nem csak romantikus, de egyenesen dán elemekkel egészítette ki, s a fantázia szabadsága, az egzotikus kulisszák, a szerelmi történet kibontakozása és a természetfölötti hatalom virtuóz dramaturgiája komoly közönségsikert aratott.¹⁴¹⁸ Hogy a darab mennyire átítatta a koppenhágai értelmiség és polgárság beszédmódját és formálta ízlését, azt Kierkegaard műveiben is követhető: Reginének írt leveleiben éppúgy idézett belőle, mint ahogy ez a kötet kísérté Berlinbe, és ezt olvasta a hajón a porosz főváros felé menet, de szerepelt a *Vagy-vagyban*, a *Félelem és reszketésben*, a *Két korszakban*, a *Lezáró tudománytalan utóiratban* és a *Stádiumok az élet útján* lapjain is – ahol a csábító Johannes idézte,¹⁴¹⁹ – hasonlóképpen ahhoz, ahogy egykor ő maga tehette. Írói életműve áttekintésekor ugyancsak előbukkant a színmű mesebeli kertje, de a kívánság fontosságát is ezzel a darabbal érzékeltette,¹⁴²⁰ így szinte pályája egészen bőségesen merített a darabból, ami feltehetően az egykori – vagy éppen rendre megújuló – élmény nagyságát tükrözte.

Noha több Oehlenschläger-darabra is utalt műveiben és naplójában Kierkegaard, egyik sem mérhető az Aladdin-történet feldolgozásának jelentőségéhez. De a hivatkozások között előkerültek történelmi művek, mint a naplóban idézett *Charlemagne* vagy *Palmatok*, és ezek a historikus drámák az életmű

¹⁴¹⁶ Különös módon az árverési jegyzőkönyvben nem szerepelnek. Lásd: *Autkionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. Lásd még: Bjarne Troelsen, „Adam Oehlenschläger: Kierkegaard and the Treasure Hunter of Immediacy”, op. cit.

¹⁴¹⁷ A darabra Kierkegaard is utal naplójában, lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 65.

¹⁴¹⁸ Lásd: Jennifer Vening, „Aladdin: The Audacity of Wildest Wishes”, in: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. op. cit., pp. 32-37. Nem csak a Királyi Színház tűzte számtalanszor műsorára ezt a darabot, de később a Casino színház is átvette.

¹⁴¹⁹ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 32., *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 529., *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 73., *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 138. és II. p. 218., *Two Ages*, op. cit., p. 108. és p. 171.

¹⁴²⁰ Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 73. és pp. 517-518. és *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 50. és p. 471.

számos egyéb pontján is fel-felbukkantak.¹⁴²¹ Jelentősége van annak is, hogy éppen a *Stádiumok az élet útján* a leggazdagabb a romantikus szerző műveinek megidőzésében: előkerült benne a már említetteken túl az *Eric és Abel*, az *Axel és Valborg*, továbbá a *Bájital* és a *Hugo von Rheinberg*,¹⁴²² vagyis ide szűrődött be legerőteljesebben ez a referencia-készlet. Ugyanakkor a *Lezáró tudománytalan utóirat* sem maradt Oehlenschläger-idézetek nélkül, ahogy a *Corsaren*-affér idején keletkezett írások sem,¹⁴²³ más művekben azonban nemigen élt az élő klasszikustól származó idézetekkel vagy utalásokkal, illetve feltehetően elrejtette ezeket különféle fordulatok és asszociációs láncolatok mögé.

Ugyanakkor Kierkegaard egyéb műveiben előkerült több olyan drámaszerző, akiknek darabjai részben feledésbe merültek az elmúlt csaknem kétszáz év során, de akik a kortársak számára jelentőseknek tűntek, vagy éppen hatalmas színpadi sikert arattak, és ez felnagyította esztétikai rangjukat. Az emlékezetesebbek közé tartozik a Kierkegaard-ral jó ismeretségben álló Henrik Hertz,¹⁴²⁴ akinek több színműve is referenciává vált, így például a *Valdemar Atterdag* illetve a rendkívüli hatású *Svend Dyring Háza*, amelyben Kierkegaard-t is megragadta a visszatérő halott felbukkanásának képe, a romantikus tragédia konvenciói szerint, de a drámain túl akár metafizikai jelentéssel.¹⁴²⁵ Az ugyancsak komoly visszhangot kiváltó *A szerelem isteni szikrájára* Heiberg hivatkozott Kierkegaard-nak írt levelében;¹⁴²⁶ a két fiatal ugyanis egykor ugyanabban a szalonban vendégeskedett, amelynek gazdájától azután Kierkegaard eltávolodott, Hertz azonban nem.

Mindezekén túl érdemes egy pillantást vetni azokra a színművekre is, amelyek csak egy-egy motívum erejéig bukkantak fel Kierkegaard írásaiban, legyen ez pusztán egy metafora, valamiféle különleges helyzet leírása, vagy akár a darab bukása, mint az *Írásgyakorlatokban* megidézett *Skandináv testvérek*, Michael Wallem Brun kifütyült drámája.¹⁴²⁷ A félreértések halmozódásának frappáns ábrázolása miatt utalt Kierkegaard Overskou *Capriciosa* című komédiájára a *Stádiumok az élet útján*, illetve a *Lezáró*

¹⁴²¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 160. és p. 489. Lásd továbbá a Csábító naplóját, in: *Vagy – vagy*, op. cit., p. 541., a *Stádiumok az élet útján* jegyzeteit: *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 606., op. cit., p. és az *Előszót*, op. cit., p. 474. A *Palmatokból* származik az *Önvizsgálat* erőteljes metaforája: amikor ünneplője helyett a király temetési pompába öltözött, lásd: *For Self-Examination*, op. cit., p. 178. és p. 280.

¹⁴²² Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 43. és p. 454., továbbá p. 145. és p. 495, a műhöz készített jegyzeteket lásd: *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 603., az *Axel és Valborg* korábban a *Félelem és reszketésben* is megjelent, lásd: op. cit., p. 159.

¹⁴²³ Előbb a *Vaborg* és a *Signe* bukkán fel, utóbb a *Dina*, lásd: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 281., p. 285., és II. p. 236., ez utóbbi lesz a mottója Kierkegaard egyik, vihart kavarázó cikkének, lásd: *The Corsair Affair*, op. cit., p. 77. – ez egyébként a *Félelem és reszketésben* is megjelent, op. cit., p. 541., míg *A kincsásó* szerepel a *Vagy – vagy* második részében, op. cit., p. 690.

¹⁴²⁴ Henrik Hertz (1797-1870), költő és drámaíró, a Kierkegaard által többször is emlegetett M.L. Nathanson nevelt fia, egyik művét később Csajkovszkij zenésítette meg.

¹⁴²⁵ Lásd Az *ismétléshez* készített vázlatokat, in: Kierkegaard, *Repetition*, op. cit., p. 379., továbbá: *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 53. és p. 459. Ugyanitt a *Hattyúnyak* című darabra is utal a szerző, *Ibid.*, p. 108. és p. 476.

¹⁴²⁶ Lásd Heiberg levelét Kierkegaard-hoz 1846. április 2-án, in: Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 193. és p. 472.

¹⁴²⁷ Kierkegaard, *The Writing Sampler*, op. cit., p. 148. és p. 196.

tudománytalan utóirat lapjain, de a naplókban maga a színész-drámaíró alakja is felbukkant.¹⁴²⁸ A *Félelem és reszketés* egyik hivatkozási pontjává vált Olufsen *Aranyszelenice* című vígjátéka, a *Vagy – vagy* lapjain pedig a jelentős kortárs, Jens Baggesen színművét említette „A”, míg Kierkegaard naplójában *Az oroszlanos hölgy* előadása hagyott nyomot, amelynek főszerepét egyébként fontos reflexiójának „tárgya”, Anna Nielsen alakította.¹⁴²⁹

Kierkegaard könyvtárában több olyan színmű is megtalálható volt, amelyek nem váltak hivatkozások alkalmává, mint például Hans Peter Holst *Gioacchino* című négyfelvonásos romantikus drámája, Peder Vilhelm Jacobsen *Boszorkánytó* című, „eredeti tragikus színműve”, Vagy S. Norby dán történelmi drámája, a *Király ébredése*, négy felvonásban.¹⁴³⁰ Két kiadásban is megszerezte Johannes Ewald összegyűjtött műveit, köztük a *Balder halála* című színművet és a *Halászsok „Singspiel”*-jét, aminek hősi története a korszakban rendkívül népszerű volt, a szerzőre Constantin Constantius *Az ismétlésben* utalt, így aligha lehetett véletlen, hogy műveire Kierkegaard-nak többféle kiadásban is szüksége volt.¹⁴³¹ Karl Mikael Bellmann, a svéd muzsikusköltő, vaudeville-ek ihletőjének hatása áttételesebben érzékelhető, egyfelől Heibergen keresztül, másfelől pedig hangulati párhuzamosságok révén a *Szorongás fogalma* lapjain¹⁴³² – és minden bizonnyal számos további helyen is, amelyek azonosítása ma már nehézségbe ütközik.

Bár nem az aranykor színházi fősodrához tartozik Jackel mester, de hagyományához bizonyosan, az ismert és népszerű marionett-figura, akinek alakja éppen a *Félelem és reszketésben*¹⁴³³ kerül elő. Megjelenése egyfelől a maga groteszkuma miatt paradox, másfelől azonban utal arra, hogy a „színházi szocializáció” feltehetően Kierkegaard számára is a bábszínházban kezdődött, vagy éppen vásári bábosok mutatványai. Christian Winther *A diák és a lány* című marionett-komédiája könyvtárában ugyancsak megvolt, a szerzőt jól ismerte, mert együtt keresték fel a Nielsen-házaspár otthonát, illetve nyaralójukat Sommersbystben.¹⁴³⁴

Annak fanyar eufóriája, hogy „minél örültebb, annál jobb,” már Kierkegaard pályája elején felbukkant, mégpedig abban a komédia-töredékben, ami akár színre is kerülhetett volna valamiféle egyetemi

¹⁴²⁸ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 41. és p. 454., továbbá: *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 210., *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 52. és p. 231.

¹⁴²⁹ Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 149., továbbá *Vagy – vagy*, op. cit., p. 39., valamint *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 250. és p. 558.

¹⁴³⁰ Oluf Lundt Bang írói neve, művét lásd: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. p. 150.

¹⁴³¹ Ibid., p. 89. Lásd: Kim Ravn: „Johannes Ewald: Poetic Fire”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions, Literature, Drama and Music*, Vol. 5. Tome III. op. cit., pp. 69-72.

¹⁴³² Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., pp. 693-694.

¹⁴³³ Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 149.

¹⁴³⁴ Lásd: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. p. 92. Lásd még: Nathaniel Kramer: „Christian Winther: Kierkegaard as Lover and Reader”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Vol. 7. Tome III. op. cit., pp. 286-297.

multság során. Az idézet végigkísérte Kierkegaard életművét, a diákkorban megkedvelt axióma az érett gondolkodónak a Martensennel folytatott vitájában is megjelent.¹⁴³⁵ Eredete pedig a Wessel által írt parodisztikus szomorújáték, a *Harisnyátlan szerelem* egyik mondata, ami ott visszhangzott Kierkegaard-ban a kezdetektől és szinte metafizikai rezonanciákat keltett. A francia mintára írt tragédia-travesztia egyfelől betartotta a klasszicista hármasegység szabályait, másfelől pedig gúnyt űzött a nehézkes és fennkölt színpadi konstrukciókból, nem csak a franciából, de a német szomorújátékok modorosságaiából is, és nem kímélte a pöffeszkedő opera-hagyományt sem. A komédia zenéjét Paolo Scalabrini szerezte, aki ezzel a művével vált sikeressé, mivel a Királyi Színházban hatvanháromszor került színre a mű. A bugyuta történet lényege a színpadon oly otthonos szerelmi pánik: a fiatalok egybekelhetnek, de csakis azonnal, aminek az egyedüli akadálya, hogy a vőlegénynek nincs harisnyája, mindössze bakancsa – ez pedig meghiúsíthatja az esküvőt. A frappáns fordulatok, a kétségbeesés és az eufória váltakozása, a kevésbé fennkölt ruhadarab főszereplővé válása egyszerre tette idézőjelbe a szerelmi vágyakozást és vele együtt a társadalmi konvenciókat; a happy end pedig – funkciójának megfelelően – semmit nem oldott fel, csak a nézőkben erősödő, és végül szabadon távozó feszültséget csillapította.

8. Franciák

Hogy Franciaország ekkoriban mennyire lehetett Európa esztétikai véleményvezére, az Dániában meglehetősen kérdéses volt, részben a rosszul sikerült napóleoni szövetség nyomán kellett átgondolni a Párizs iránti vonzódás következményeit, részben pedig a rendkívül jelentős német befolyás – éppen szellemi és művészi életük fénykora idején – óhatatlanul árnyékot vetett a „fény városára.” Fontos szerepet játszott az orientáció kialakításában, hogy Heiberg a maga tekintélyével, szellemi és adminisztratív befolyásával és színházi ízlésével Párizshoz húzott, színházvezetői programját a német nehézkességgel és ugyancsak német szentimentalizmussal való küzdelem jellemezte, ugyanakkor ő maga is hatása alatt volt a szomszédból folyamatosan beáramló szellemi és művészi impulzusoknak – Goethe és Hegel kultuszával kellett összebékíteni a francia szellemességet, könnyedséget, racionalizmust.

Művei és könyvtára tanúsága szerint Kierkegaard számára a francia színház és drámairodalom nem jelenthetett hasonló vonzást, mint az évekig Párizsban élő és komoly társasági kapcsolatokkal

¹⁴³⁵ Lásd például: Kierkegaard, *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 139. és p. 340., a darabra is utal naplójában: *Ibid.*, p. 31. és p. 202., egy alkalommal gúnyosan hasonlítja a színművet ahhoz, ahogy „Nathanson kereskedő Martensent dicséri”, in: *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 355. és p. 680. Szerepel a *Stádiumok az élet útján* írásai között is: op. cit., p. 284. és p. 535. Minderről bővebben: Tony Aagard Olesen: „Johan Hermann Wessel: Kierkegaard’s Use of Wessel, or The Crazier the Better”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions*, Vol. 5. Tome III., op. cit., pp. 253-258.

rendelkező Heibergnek, s amit a fiatal dán gondolkodó ebből Koppenhágában látott, az éppen az egykori mestere által meghonosított vaudeville-kultusz volt, no meg a fecsegések dramaturgiájára épülő iparos-mesterség termékei, Scribe és társainak műveiben. Kierkegaard-t a klasszicizmus hagyományából Corneille érintette meg, mint a *Félelem és reszketés* utalása tanúsítja,¹⁴³⁶ színműveit megvásárolta, bár a források szerint túl is adott rajtuk.¹⁴³⁷ Molière kivétel lehetett volna, hiszen az ő szellemi hatása a Descartes-i racionalizmus „dramatizálásában” is nyomon követhető, mivel hősei nem egyszer ésszel és érvekkel is próbáltak érvényesülni,¹⁴³⁸ bár nem sok sikerrel. Az álneves francia színműíró válogatott művei Knud Lyne Rahbek fordításában voltak meg Kierkegaard könyvtárában, továbbá ugyancsak dánul a *Nők iskolája* és a *Képzelt beteg*,¹⁴³⁹ ami arra utalt, hogy Kierkegaard nem franciául olvasta a darabokat, ez pedig nyilvánvalóan befolyásolta a művek befogadását. Kierkegaard Molière-recepcióját meghatározta továbbá, hogy a *Don Juan, avagy a kőszobor lakomája* című darab nem tartozik a francia szerző legsikerültebb művei közé, és semmiképpen sem mérhető Mozart operájához, így Kierkegaard írásaiban a színmű inkább csak a polémia alkalmaként bukkant fel. Egyebek mellett Adlerről szólva említette a darab kapcsán a természet etikai közönyét, s ennek révén a női szerelmet, ami hasonlóképpen születik és meghal.¹⁴⁴⁰ De ez már a pálya vége volt, az 1854-es *Pillanat* elkeseredett monológja, ahonnan nézve a Donna Elvira szemében égő tűz „nem evilági eredetű”,¹⁴⁴¹ miként „a szellem is tűz”, és az sem evilági. A további említések hasonló tónusúak: az egyik Mynster ellen irányult, aki Zerlinához hasonlóan „akarja és nem akarja” azt, ami bekövetkezik,¹⁴⁴² máskor pedig Martensent bírálta Molière szavaival, aki komoly kérdések kapcsán is hallgat, mint Leporello: „Nem felelek, bárki legyen is az.”¹⁴⁴³

Ez már azonban a késői időszak, a „Misanthrope úr” korszaka, akinek alakját – talán ugyancsak Molière ihletésére – polémiái során korábban Kierkegaard felvillantotta.¹⁴⁴⁴ Megkeseredett dicsérete szerint a vaudeville-színházban az a jó, hogy gesztusok helyettesítik a szavakat, de amikor egy féltékenységi

¹⁴³⁶ Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 161.

¹⁴³⁷ Corneille le Theatre vol. 2-5. Lásd: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. p. 136.

¹⁴³⁸ Lásd: Jeanette Bresson Ladegaard Knox, „Molière: Az Existential Vision of Authenticity in Man Across Time”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions*, Vol. 5. Tome III. op. cit., pp. 125-130.

¹⁴³⁹ Lásd: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit., p. 100. *Den indbildte Syge*, illetve a *Freutimuner-Skolen*, ez utóbbi Overskou fordításában és a Királyi Színház kiadásában volt meg, „Repertoire no. 162.” Ibid., p. 150.

¹⁴⁴⁰ Kierkegaard, *The Book on Adler*, op. cit., p. 293. és p. 378. (A darab korábbi említése a *Stádiumok az élet útján* szövegében is megtalálható, op. cit., p. 23.)

¹⁴⁴¹ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 466.

¹⁴⁴² Ibid., p. 594. A polémia lényege szerint Mynster nem volt tanúságtevő („az igazság tanúja”).

¹⁴⁴³ Ibid., p. 80.

¹⁴⁴⁴ Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit., pp. 79-80.

jelenetet idézett fel, azt érzékelte, hogy a külső és belső azonossága ilyenkor megszűnik, ami pedig haraggal töltötte el Kierkegaard-t, ekkor már a színház egésze ellen.¹⁴⁴⁵

A francia színműírók közül Beaumarchais bukkan még fel a művekben és naplókban, akitől a *Figaró házassága* ugyancsak Mozart interpretációja nyomán került szóba Kierkegaard szövegeiben, noha maga a drámaszerző közvetetten – húga révén – már az *Árnyképek*ben megjelent. A darab Kierkegaard könyvtárában minden bizonnyal megvolt (a katalógusban nem szerepel), de feltehetően az operaváltozat komolyabb vonzást jelentett számára, a mű zongorakivonatát ugyanis kedvelt unokahúgának, Henriette Lundnak ajándékozta születésnapjára.¹⁴⁴⁶ Kierkegaard több alkalommal is utalt a Bartholo – Basilio jelenetre, egyszerre groteszk tudálékosságukra és dramaturgiai feszültségükre,¹⁴⁴⁷ máskor pedig a szerelem éleslátásának paradoxonát demonstrálta a darab már említett kerti jelenetében: Figaró és Susanna azonnal felismerték egymást a sötétben, mert szerelmesek, míg a csak testi vágyait követő gróftól könnyen meg lehetett téveszteni.¹⁴⁴⁸

A további francia színművekre történtő utalások elsősorban a könnyedség és szórakoztatás, nem pedig az esztétikai élmény rögzítése kedvéért kerültek az életműbe, bár Dumas darabja, a *Kean, a színész* kivétel lehetett, hiszen Salamont olyan jelentős művész játszotta, mint Phister.¹⁴⁴⁹ Dumas-ra már a *Vagy – vagy*ban is utalt „B”,¹⁴⁵⁰ Phisterről pedig az ugyancsak francia Vernoy de Sainte-Georges *Ludovic* című darabja kapcsán bocsátkozott „Procul” hosszabb fejtegetésbe.¹⁴⁵¹ Ugyancsak az idősebb Dumas műve volt a Farinelli-történet feldolgozása, amit Heiberg fordításában vittek színre, és akinek alakjával – legalább egy levélbeli utalás erejéig – a fiatal Kierkegaard is azonosult.¹⁴⁵²

Az egyik domináns vonulat Koppenhágában ekkoriban a színpadokat előntő vidám, könnyed, és rendkívül népszerű zenés francia komédiák vagy vígoperák sorozata volt, amelyek olykor társalgási darabok megzenésítésével jöttek létre, ilyenkor a zene és a cselekménymenet kiegészítette egymást, akárcsak a vaudeville-ekben, és az is közös volt bennük, hogy nem egyszer dramaturgiai megoldást

¹⁴⁴⁵ Ibid., p. 80.

¹⁴⁴⁶ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 233.

¹⁴⁴⁷ Lásd a *Vagy – vagy*hoz készült jegyzeteket a függelékben: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit., II. p. 62., továbbá a történeti bevezetést Az ismétléshez: *Repetition*, op. cit., p. 316. A jelenetet a *Szeretet művei*hez készített jegyzeteiben idézi fel, lásd: *Works of Love*, op. cit., pp. 396-397.

¹⁴⁴⁸ Lásd: *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 104. Kierkegaard végső küzdelmében ugyancsak utalt a színdarabra, egyebek mellett a saját fiába szerelmes lányanya, Marcellina kapcsán, lásd: *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 16. illetve p. 567. és p. 650.

¹⁴⁴⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 250. Egy másik alkalommal Printeleau játszotta Keant, erre az eljegyzés felbontása kapcsán emlékezett vissza Kierkegaard: *Letters and Documents*, op. cit., p. 337. és pp. 488-489.

¹⁴⁵⁰ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 591.

¹⁴⁵¹ Lásd az „Addendum”-ot, in: Kierkegaard, *Christian Discourses, Crisis and The Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., p. 329.

¹⁴⁵² Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 497., továbbá lásd korábban idézett levelét Boesenhez, in: *Letters and Documents*, op. cit., p. 105.

jelentett egy-egy népszerű melódia megszólaltatása a színmű csúcspontján. A közönség igényeit mindenben kielégítő – egyben pedig alacsonyan tartó – műfaj különféle darabjai számos alkalommal bukkantak fel Kierkegaard írásaiban, főként a naplókban és a jegyzetekben: legyen szó Boieldieu operájáról, Auber műveiről, vagy Bouilly és Cherubini vígoperájáról, amelynek egy példánya Kierkegaard könyvtárában is megvolt – és amelyek közül több is Scribe librettóján alapult.¹⁴⁵³ Unokahúgának egyszer Stephanie *A gyógyszerész és az orvos* című művét küldte ajándékba,¹⁴⁵⁴ vagyis nem utasította el ezt a fajta könnyedséget és szórakozást; s még legutolsó jegyzetei között is szerepelt *Az újonc* című színmű említése, bár talán annak kapcsán, hogy egy transzcendens lény, egy fehérszárnyú angyal bukkant fel benne.¹⁴⁵⁵ A mű Kierkegaard halálának évében hétszer került színre, az előtte levő másfél évtizedben harmincháromszor, és aligha véletlen, hogy éppen ekkor figyelt fel az anglyalt megjelenítő darabra a megroppant egészségű bölcselő.¹⁴⁵⁶

A francia sikerszerzők között is páratlan volt ebben az időszakban Scribe termékenysége és népszerűsége, és így Kierkegaard az *Első szerelem* idején – esztétikailag és biográfiaiban is érthető módon – rabul esett a viszonylag olcsó dramaturgiai bűvészmutatványoknak, és szellemmel telinek gondolta a pusztán szellemes replikákat. A színmű vonzása szinte a pálya egészén megmaradt, nem csak a *Vagy – vagyban*, de leveleiben és naplóiban is utalt rá, majd Adlerről szólva tért vissza a régi emlék, naplójában pedig úgy fogalmazott: „ugyanúgy viselkedem Istennel, mint Emmeline az apjával”.¹⁴⁵⁷ Hasonló módon telítődött mélyebb jelentéssel *A fehér hölgy* című színmű is, amely a *Vagy – vagy* bevezetésében csak futólag került szóba, később azonban a megalapozatlan, de feltétlen hit metaforájává vált, annak a pénztelen tisztnek merész licitálásában, aki letartóztatásával dacolva ígér egyre többet és többet, engedve a belső hang biztatásának. „Természetesen örülség” – írta kései naplójában Kierkegaard –, „csak hogy áll mögötte egy láthatatlan lény”,¹⁴⁵⁸ és benne mintha a szókratészi daimón és a színművekben olykor szerepet vállaló angyal kényszerítené engedelmességre a feltétlen hit házárdjátékosát, akinek bizalomteli vakmerősége végül sikert arat.

¹⁴⁵³ A *Fehér hölgyre* Boesenhez írt levelében utalt Kierkegaard, lásd: *Letters and Documents*, op. cit., p. 126. és p. 463., Auber *A fekete dominó* a polémiák során került szóba: *The Corsair Affair*, op. cit., p. 81. és p. 283., a *Menyasszony*, és *A kőművesmester* pedig az ifjúkori parodisztikus színdarab referenciáiként kaptak helyet: *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 141. és p. 143. Bouilly-Cherubini: *Két nap* című „Singspiel”-jére ugyancsak a naplóban utal Kierkegaard: *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 72. és p. 408.

¹⁴⁵⁴ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 423.

¹⁴⁵⁵ Az utalást Merle – Simonine – Lalone művére, lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1., op. cit., p. 347.

¹⁴⁵⁶ Kierkegaard önmagát is angyalnak látta, halálához közeledve, a kórházban. Lásd Emil Boesen feljegyzéseit beszélgetéseikről: Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., pp. 121-128.

¹⁴⁵⁷ Lásd például Henriette Kierkegaard-nak írt levelét, in: Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 173. vagy Kierkegaard Kolderup-Rosenvingéhez írt sorait: *Ibid.*, p. 254., továbbá: *The Book on Adler*, op. cit., p. 13. és p. 354. valamint *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 226. és p. 543.

¹⁴⁵⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 339. és p. 670.

Könyvtára tanúsága szerint Scribe öt színművét vásárolta meg Kierkegaard,¹⁴⁵⁹ de utalásaiban ennél több szerepelt, ezek eredete színházi élményei vagy kölcsönzött kötetek lehettek. A *Vagy – vagyban* ugyancsak öt Scribe-darabra hivatkozott, akárcsak a *Stádiumok az élet útján* írásaiban,¹⁴⁶⁰ ahol jelzőként is felbukkant a francia szerző, úgy jellemezve egy alakot, mint a „könnyelmű, vicces, scribe-i hős” figuráját.¹⁴⁶¹ Az évek során érzékelhető elkomorulás, majd elkeseredés színterévé elsősorban a napló vált, amelyben bár többször előkerült Scribe *Fra Diavolo* című – Kierkegaard számára jelentős – darabja,¹⁴⁶² de egyre erőteljesebben hangsúlyozta az életmű morális problémáját: hogy Scribe szerint a világ csakugyan arra vágyik, hogy becsapják, és ennek ő is partnere.¹⁴⁶³ Bár a mondást IV. Pál pápának tulajdonították,¹⁴⁶⁴ azért a tudatos csalást hirdető sárga plakátok látványa felháborította Kierkegaard-t, akárcsak annak a címadó „bajtársiasságnak” korrumpáló és aljas hatása, ami az érdekszövetség apoteózisaként mutatkozott meg, szembeszegülve minden becsületes szándákkal, mögötte pedig az egyedi emberrel, annak személyiségével és épen maradt erkölcsi érzékével.¹⁴⁶⁵

9. Shakespeare és a hozzá vezető út

Calderón ebben az időben még Shakespeare vetélytársának tűnhetett, Heiberg számára mindenképpen az volt, aki nem csak disszertációját írta belőle – a korszak elvárásainak megfelelően latinul, aminek egy példánya Kierkegaard-nak is megvolt –, de szembeállította a spanyol drámaköltőt a brittel, s az utóbbit idegennek találta a dán szellemetől.¹⁴⁶⁶ Kierkegaard látókörébe nemigen került Heiberg spanyol kedvence, egy említés erejéig ugyan szerepelt egy levélben Kolderup-Rosenvingétől, aki éppen a *Gran Zenobia* fordításával küszködött,¹⁴⁶⁷ de nincs egyéb nyoma annak, hogy a spanyol szerzővel Kierkegaard érdemben foglalkozott volna. Az olaszokkal némiképp hasonló volt a helyzet, Gozzi egy kötete ugyan megvolt a dán gondolkodó könyvei között, Tasso pedig a *Félelem és reszketés*

¹⁴⁵⁹ Az *Első szerelem* mellett megvolt az *Államférfi és kastély*, az *Oscar*, *A világ azt akarja, hogy rászedjék*, és egy (azonosítatlan) további mű. *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. p. 152.

¹⁴⁶⁰ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., *A Fehér hölgy*, p. 22. *A menyasszony*, p. 449., *A vígasztalhatatlanok*, p. 864., *Amélia*, p. 888., *A megbízhatatlan*, a vázlatok között szerepelt, lásd a függelék: *Either – Or*, op. cit., II. p. 73. Lásd továbbá: *Stádiumok az élet útján*, op. cit., *Oscar*, p. 281., *A sétálóművész*, p. 420., a *Brahma és Bajadér* a jegyzetek között szerepelt: *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 47., az *Egy pohár vízre* pedig a függelékben olvasható utalás, *Ibid.*, p. 547.

¹⁴⁶¹ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 258.

¹⁴⁶² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 119., nyomában mindjárt utalás olvasható a *Kvéker és a táncos* című műre, *Ibid.*, p. 122.

¹⁴⁶³ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 45. és p. 626.

¹⁴⁶⁴ Lásd: Kierkegaard, *Practice in Christianity*, op. cit., p. 32. és p. 382.

¹⁴⁶⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. op. cit., p. 197. A darabot a Királyi Színház 1848. november 17-én mutatta be. Ugyanezért bírálta a *Riquenbourg család* című darabot is. Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 124.

¹⁴⁶⁶ *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. p. 100. Lásd továbbá: Nagy: „Either Hegel or Dialectic”, op. cit.

¹⁴⁶⁷ Kierkegaard, *Letters and Documents*, op. cit., p. 307.

egyik utalásában helyet kapott,¹⁴⁶⁸ de senki és semmi egyéb; a Commedia dell'arte-előadások olykori látogatásának nyomai is áttételesen kerülhettek csak a szövegekbe, akárcsak Lorenzo Da Ponte librettói, amelyek Mozart *Don Giovannijának*, illetve a *Figaró házasságának* dramaturgiai vázát jelentették.

Az angol színművek – Shelley *Prométeusza* kivételével, amelyet ifjúkori naplójában említ Kierkegaard¹⁴⁶⁹ – mintha mind Shakespeare felé mutatnának, az ő befogadását készítenék elő, egyebek mellett Cumberlandnak a *Velencei kalmár* ihletésére született *A zsidó* című darabja is, ami ugyancsak bekerült a *Félelem és reszketés* utalásai közé.¹⁴⁷⁰ A Tieck fordításában olvasott Robert Greene-pamflet, *Egy Cseppnyi szellem és tengernyi megbánás* ugyancsak felbukkan, ahogy számos színházi utalásában Ben Johnson és feltehetően Shakespeare is megjelent, de mindezek csak a naplóban hagytak nyomot,¹⁴⁷¹ noha számos olyan kérdést felvetettek, amelyek a saját, illetve álnéven kiadott műveiben Kierkegaard-t is foglalkoztatták. Ugyancsak Shakespeare felé mutatott Richard Brindey Sheridan említése, akinek *A botrány iskolája* című műve – amit Kierkegaard könyvtára számára megvásárolt – parodisztikusan, mint Shakespeare darabja jelent meg az *Írásgyakorlatokban*,¹⁴⁷² így inkább szellemesség alkalmá lehetett, semmint értelmezése, noha éppen a képmutatás, a körülményeskedő viselkedés, a társasági modorosság bőségesen kínált volna muníciót a dán gondolkodó iróniája számára.

Shakespeare hatása elementáris volt Kierkegaard-ra, számos hivatkozás, idézet, és lényegi jelentőségű utalás erősíti meg azt a feltételezést, hogy Szókratész mellett az angol „bard” játszott döntő szerepet gondolkodása alakításában. És ahogy Szókratészt is Platón interpretációján keresztül fogadta be Kierkegaard, hasonlóképpen Shakespeare-t is a Schlegel - Tieck fordításon keresztül ismerhette meg elsősorban, ez volt az a forrás, amiből közvetlenül vagy közvetetten merített, és további párhuzamot sejtet, hogy a brit költőtől éppúgy nem maradt autográf szöveg, mint a görög bölcselőtől. Kierkegaard vonzalmát pontosan érzékelteti, hogy nem csak a tizenkét kötetes fordítás volt meg könyvtárában a német romantika klasszikusaitól – amelynek nyomán Shakespeare jelentőségének felismerése német földön messze túlszárnyalta az angliait,¹⁴⁷³ és már Lessingtől kezdődően a Sturm und Drangon át a francia klasszikával szemben új dráma- és színházeszményt alkotott –, hanem P. Foersom és Wolf dán fordítása is ott volt könyvtárában, kilenc kötetben.¹⁴⁷⁴ Megvásárolt továbbá egy képsorozatot is

¹⁴⁶⁸ Gozzi, *Italianske Maske-Comedier*, in: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. p. 101., valamint Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit., pp. 156-157.

¹⁴⁶⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 210.

¹⁴⁷⁰ Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 549.

¹⁴⁷¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 246.

¹⁴⁷² Lásd a korábbi utalást. Lásd továbbá: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit., p. 152. illetve Kierkegaard, *Writing Sampler*, op. cit., p- 78. és pp. 185-186.

¹⁴⁷³ Lásd: Rasmussen, „William Shakespeare: Kierkegaard's Post-Romantic Reception...” op. cit., p. 185.

¹⁴⁷⁴ Lásd: *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit. p. 99.

Shakespeare drámáiról,¹⁴⁷⁵ mellette pedig a nyolc kötetes ugyancsak dán kiadást, Ernst Orthepp fordításában, idézetei is elsősorban innen származtak.¹⁴⁷⁶ Élete utolsó évében külön kötetben vette meg a Macbethet,¹⁴⁷⁷ amit ezek szerint négyféleképpen olvashatott, feltehetően szüksége volt a „skót darab” jelentésrétegeinek feltárására az utolsó pillanatokban. Anyagi gondjai miatt 1855-ben már kevesebb könyvet vásárolt, így alapos oka volt arra, hogy a hatalomvágy, a bosszúállás, a kegyetlenség és téboly drámáját önálló kötetben olvashassa, a maga boszorkányaival és Lady Macbeth-tel.

Kierkegaard nem volt egyedül Shakespeare iránti rajongásával, mind a Heiberg-ellenlábás Oehlenschläger vonzódott Shakespeare-hez, mind Grundtvig, aki az angol drámaíróat egyenesen látnoknak tartotta.¹⁴⁷⁸ Szerencsére a Királyi Színház igazgatójának viszolygása nem terjedt odáig, hogy ne kerültek volna a színház repertoárjára rendszeresen a legfontosabb Shakespeare-darabok, amelyekben mások mellett felesége is pazar alakításokat nyújthatott. Ennek a pragmatikus okokon túl – szerepkörök betöltése, jegyeladás, az európai tendenciák követése – az is indítéka lehetett, hogy a Heiberg számára orientációs pontnak számító Hegel gondolkodásában is meghatározó volt Shakespeare jelentősége, ha másként is, mint romantikus kortársai számára, és persze azzal a fenntartással, hogy „Több dolgok vannak földön és egen” mint amit „bölcselmünkkel” felfoghatunk,¹⁴⁷⁹ ennek felismerését a bölcslő Hegelnek is osztania kellett.

Kierkegaard már irónia-dolgozatának írásától kezdődően érzékelte és dokumentálta Shakespeare jelentőségét saját műveiben, benne látta előbb „az irónia nagymesterét”, ami ekkor az ellentétek megzabolázására szolgált, később a „költők költőjének” nevezte, majd pedig „a legmélyebb költőnek”¹⁴⁸⁰ akkor, amikor önmagát is költőként határozta meg. Börne és Röscher Shakespeare-rel foglalkozó műveit is olvasta, és mindezek nyomán volt arra képes, hogy Shakespeare-t „újrakontextualizálja,” nem csak a német recepcióhoz és a dániai interpretációkhoz képest, hanem hogy kiemelje a színház és az irodalom diszciplínájából, és egészen sajátos bölcséleti, esztétikai és teológiai jelentéssel ruházza fel alakjait, konfliktusait, műveit.

¹⁴⁷⁵ *Vierzig Kunstblätter zu Shakespeares dramatischen Werken.* (In Stahl graviert) Stuttgart, 1840. Ibid., p. 99.

¹⁴⁷⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. op. cit., p. 464. továbbá *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*, op. cit., p. 99.

¹⁴⁷⁷ Ibid., p. 99.

¹⁴⁷⁸ Lásd: Mortensen: „Johan Ludvig Heiberg and the Theater...” op. cit., p. 22. Továbbá lásd a jegyzetet: Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., pp. 470-471.

¹⁴⁷⁹ Shakespeare, *Hamlet*, I. felv. 5. jel. (Arany János fordítása) Továbbá: Rasmussen: „William Shakespeare: Kierkegaard's Post-Romantic Reception...” op. cit., p. 187. Kierkegaard Shakespeare iránti vonzalmában szerepet játszott Hegel a maga „erőteljes és következetes jellemrajzaival, amilyeneket a Shakespeare-tragédiák kínálnak.” Lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 299.

¹⁴⁸⁰ Kierkegaard, *Egy még élő ember irataiból*, op. cit., p. 314. Lásd a függelék: *Works of Love*, op. cit., p. 456. és pp. 524-525.

A vonzalom egyik legfőbb indoka a Shakespeare-nél elementáris erővel megmutatkozó szenvedély volt, hiszen már a *Vagy – vagy*ban nyomorúságosnak nevezte azt a kort, amelyben nincs szenvedély, a *Félelem és reszketés*ben pedig a hitet tekintette szenvedélynek.¹⁴⁸¹ Éppen ezt a tagolatlan erőt látta maradandóan megformálódni Shakespeare-nél, akinek hősei mernek „bűnözni, gyűlöli, szeretni – élni”, mégpedig olyan öntudattal és erővel, amihez csak az Ótestamentum hősei mérhetők.¹⁴⁸² Ami pedig rendkívül jelentős párhuzam: az inspirált, isteni ige vált itt szinte szinonimmá a vadorzó és részvényes műveinek kalózpéldányokban rögzített mondataival. „Hála és köszönet annak a férfinak, aki a szó fügefalevelét nyújtja annak az embernek, akit az élet gondjai leterítettek és mezítelenre vetkőztettek, hála neked Shakespeare, aki mindent el tudsz mondani” – írta Johannes de silentio a *Félelem és reszketés*ben, majd hozzátette: „és mégis, miért nem szóltál sosem erről a kínról?” – tette fel a kérdést Ábrahám története kapcsán.¹⁴⁸³ Mert ezek szerint ő írhatta volna meg azt az ótestamentumi drámát, amit „a csend Jánosa” is csak bámulni tudott: ami már túlmutat a tragikumon. És itt a metafora is beszédes: a dráma képes arra, hogy eltakarja a kétségbeesésből eredő „condition humaine” szemérmét.

Körülbelül egy tucat Shakespeare-darab volt Kierkegaard számára közvetlenül inspiráló, amelyek csakugyan ki tudták azt fejezni, amire a „leterített” individuum nem volt képes, és akinek meztelenségét elfedték ezek a „fügefalevelek.” Az olvasmányélmények, illetve feltehetően az előadások emlékei olyan mélyre ivódtak Kierkegaard-ba, hogy egy-egy szófordulat, helyzet vagy metafora ugyanolyan evidenciával illeszkedett gondolatmenetébe, mint a bibliai szövegek és utalások.

Amikor szenvedélyről írt Kierkegaard, akkor – meglehetősen beszédesen – nem a szerelmi szenvedélyre utalt elsősorban, mert bár Shakespeare nem szűkölködött ennek ábrázolásában, kései értelmezőjét nem ez foglalkoztatta elsősorban. Bár a *Rómeó és Júlia* többször előkerült utalásai között, a színmű 1828 és 1848 között tizenkilenc alkalommal ment a Királyi Színházban¹⁴⁸⁴ – és a Fru Heiberg által játszott főszerep érzékelhetően mélyen érintette meg „Inter et Inter”-t. A darab egyik legmaradandóbb élménye azonban az együtt töltött éjszaka utáni csók jelenete volt számára, ami már nem a szerelmet pecsételte meg, hanem a házasságot jelképezte, legalábbis a *Stádiumok az élet útján* szerzője, illetve „Taciturnus” szerint, aki egy népszerű nyomat ábrázolásán medítált.¹⁴⁸⁵ Mert a nézők egyébként a veronai fiatalok szerelmét furcsának találnák, sőt: „nem csak idegennek éreznék, hanem nyakasnak is, és halálukat egyáltalán nem tartanák tragikusnak” – mondatta „Taciturnusszal” Kierkegaard, éppen a szenvedély hiányzó élménye miatt, így a nézők „könnyebben hullatnak könnyet

¹⁴⁸¹ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 20., továbbá *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 138.

¹⁴⁸² Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 20.

¹⁴⁸³ Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 133.

¹⁴⁸⁴ Lásd a jegyzetet: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2., op. cit., p. 571.

¹⁴⁸⁵ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 148. és p. 361.

Shakespeare-ért mint Júliáért” – kezdte nem kevés iróniával –, „a szerelem dialektikussá vált. Képtelenek vagyunk megérteni a közvetlen szenvedélyt.”¹⁴⁸⁶ Amikor pedig a *Halálos betegség* vázlataiban bukkant fel Júlia, akkor sem a szerelem határozta meg őt, hanem a bánat, amellyel pedig bűnbe esett a szív. „Amikor Júlia megöli magát, akkor nincs számára gyógyulás sem égben, sem földön.” És éppen ezen a ponton „válik ihletetté a költő, és éppen ekkor engedi, hogy a szív bűnözzen a bánatban.”¹⁴⁸⁷

A szerelmi szenvedély ugyancsak paradox módon bukkant fel a *Cymbeline* nyomán,¹⁴⁸⁸ mint a féltékenységi és az intrika fonákja, a *Vízkereszt*-ben pedig a szerelem rejtőzésben megmutatkozó hatalma érvényesült Shakespeare kései híve olvasatában.¹⁴⁸⁹ De még a *Vagy – vagy* írása közben is, míg Scribe *Első szerelem* című színművéről hosszú fejtegetések születtek, addig a naplóban Kierkegaard arra a virágra utalt, amely *Szentivánéji álomban* mágikus hatalmánál fogva vágyat gerjeszt – nem feltétlenül szerelmet –, és ennek révén arra a lelki mechanizmusra, amely a becsapott szerelmet gyűlöletté tudja változtatni.¹⁴⁹⁰ Ugyanez a mozzanat merült fel a *Halálos betegség* írása közben is, de annak végső változatából törölte Kierkegaard utalását arra a narratív feszültségre, ami akkor keletkezett, amikor a szöveg teljes erejével és egész képzeletbeli intenzitásával úgy képes ábrázolni egy szenvedélyt, hogy abban érzékelhető ellentétének „rezonanciája” is. Márpedig „ezt a művészetet senki nem volt képes olyan tökélyre fejleszteni, mint az egyetlen és nagyszerű Shakespeare.”¹⁴⁹¹

Ennek a jelenségnek egyik legbeszédesebb példája Kierkegaard és álnevei számára III. Richárd volt, akire több alkalommal és többféle értelemben is utalt műveiben és naplóiban, és akinek kezdőmonológiát többre becsülte, mint „bármiféle erkölcsi rendszert.”¹⁴⁹² A herceg képtelensége arra, hogy elviselje a sajnálattal teli együttérzést, ami születésétől kísérte, igen pontos és drámai genealógiája a démoninak: miként válik az utált empátia patogénné, és miként lesz a moralitás a veleszületett antropológiai „deficit” médiumává. A *Halálos betegség* vázlataiban jegyzi fel magának Kierkegaard, hogy ellenőriznie kell, III. Richárdtól vagy II. Jánostól származik annak gyűlölete, amit „Shakespeare olyan jól kifejez”,¹⁴⁹³ hogy megtagadnák tőle a kétségbeesés lehetőségét: „Légy átkozott

¹⁴⁸⁶ Ibid., p. 361.

¹⁴⁸⁷ Lásd a függelékben: Kierkegaard, *Sickness Unto Death*, op. cit. p. 164.

¹⁴⁸⁸ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., pp. 195-196. és p. 510.

¹⁴⁸⁹ Kierkegaard, *Three Discourses on Imagined Occasions*, op. cit., p. 112. Majd felbukkant a jegyzetek között is: *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. p. 88. és p. 492.

¹⁴⁹⁰ Ibid., Vol. 11. Part 1., p. 280. és p. 694.

¹⁴⁹¹ Lásd a függelékben: Kierkegaard, *Sickness Unto Death*, op. cit., p. 157.

¹⁴⁹² Kierkegaard, *Fear and Trembling*, op. cit., pp. 105-106., továbbá *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 236. és 525., valamint pp. 312-313.

¹⁴⁹³ Lásd a függelékben: Kierkegaard, *Sickness Unto Death*, op. cit., p. 150.

te, / Ki kivetettél ama szelíd útról, / Melyen a csüggedés felé indultam én.”¹⁴⁹⁴ Hasonló súllyal merült fel az *V. Henrik* nyomán az egyik *Építő beszéd*ben, hogy az önszeretetnél csak az önmegvetés rettenetesebb, aminek drámai kollízióit ugyancsak pontosan szemléltette a két említett darab.¹⁴⁹⁵ Ami pedig a külvilágot és annak viszolygását illeti, arra utalt több alkalommal is az a jelenet, amikor Richárd dobszóval nyomja el anyja átkozódását, noha a külső zaj nyilván halknak tűnik a belső hangzavarhoz képest.¹⁴⁹⁶ Amikor pedig saját neve alatt életművét tekintette át Kierkegaard, beszédes azonosulással cserélte fel az „országomat egy lóért” szállóigéjét a „mindent egy kifejezésért”¹⁴⁹⁷ írói parancsára.

Hogy a szenvedély a maga pusztító erejében láttatható legerőteljesebben, arra a Macbeth szolgált példaként, Kierkegaard műveiben többször bukkant fel a skót fejedelem és felesége nem kevésbé misztikus tragédiája. A démoni bezárkózást, mint a bűn miatti kétségbeesés következményét a *Halálos betegség*ben írta le Ani-Climacus, aki pszichológiailag nevezte „egészen mesterinek,” amit a harmadik felvonás második jelenetében Macbeth megfogalmaz: „Bűn erősíti a bűn műveit”,¹⁴⁹⁸ a szerzői azonosulás – megfelelő áttételeken keresztül – itt is érzékelhető. A bűn rejtőzése és feltárulkozása mutatkozik meg mind Lady Macbeth alvajárásában, mind a „sápadtság” drámai színváltozásában, legerőteljesebben pedig a „bensőségességgel való kapcsolat megszakadása” utal a bűnös drámai talajvesztésére a királygyilkosság után.¹⁴⁹⁹ Ugyanez a gondolat a *Halálos betegség*ben úgy bukkant fel, mint a főhősöknek a saját magasabbrendű esélyükkel, voltaképpen a kegyelemmel való kapcsolatuk drámai elvesztése: „mostantól semmi értelme nincs a földi létnek, szemét minden, halott a becsület” – idézte Anti-Climacus, így bár Macbeth király lett, megszakadt a kapcsolata saját individualitásának lényegével.¹⁵⁰⁰ Ettől kezdődően nincs hierarchia sem a világban sem a személyiségben, amikor tehát Lady Macbeth szenvedélyesen és tébolyultan kezet mos, annak jelentőségét naplójában Pilátuséhoz hasonlóan értelmezte Kierkegaard: mégse mosatlan kézzel feszítse meg az igazságot.¹⁵⁰¹

És ebben a mozzanatban ugyanaz a paradox irónia érezhető, ami kezdettől vonzotta Kierkegaard-t Shakespeare-hez, és aminek ismétlődő – és beszédes – utalása volt a *Vízkereszt* első felvonásának ötödik jelenetéből kölcsönzött aforizma: „Jobb egy jó akasztás, mint egy rossz házasság.”¹⁵⁰² Hasonló szerepet játszott visszatérően Falstaff is, a maga felemás vonzásával és taszításával, akinek „valaha becsületes arca volt” – idézte Kierkegaard –, de egyéb tulajdonságok inverzének megtestesítőjeként is

¹⁴⁹⁴ Kierkegaard, *Halálos betegség*, op. cit., p. 47. (Somlyó György fordítása.)

¹⁴⁹⁵ Kierkegaard, *Upbuilding Discourses in Various Spirits*, op. cit., p. 93. és p. 408.

¹⁴⁹⁶ Kierkegaard, *Halálos betegség*, op. cit., p. 78. Lásd még a késői naplóban: *Journals and Notebooks*, Vol. 10. p. 385. és p. 643.

¹⁴⁹⁷ Kierkegaard, *The Point of View of My Work...* op. cit., p. 73.

¹⁴⁹⁸ Kierkegaard, *Halálos betegség*, op. cit., pp. 124-218.

¹⁴⁹⁹ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 414.

¹⁵⁰⁰ Kierkegaard németül idézte a drámát, lásd: *Halálos betegség*, op. cit., p. 128.

¹⁵⁰¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 340. és p. 713.

¹⁵⁰² Ez A *Filozófiai morzsák* mottója is.

előkerült még a híres korhely.¹⁵⁰³ Nevetséges és szedett-vedett hadseregét a kortárs kereszténység erejével hasonlította össze Kierkegaard, szerzősége utolsó fázisában a *Pillanat* hasábjain,¹⁵⁰⁴ míg Falstaff neveltje, IV. Henrik király mind a *Szorongás fogalmában*, mind a *Halálos betegségben* felbukkant. Az utóbbiban a szerző szerint a pogányok számára akár „a megtestesült Isten párja lehetne,”¹⁵⁰⁵ aki rejtőzése nyomán csakugyan újjászületve lépett a világba, így akinek megjelenése azt a vágyat idézte fel, milyen is volna a „megpihenés Isten keblén.”¹⁵⁰⁶

Számos további színműre történő utalás tette nyilvánvalóvá, hogy Shakespeare az egyik leggazdagabb és legkínálkozóbb forrása volt Kierkegaard kölcsönzött asszociációinak, aforizmáinak és reflexióinak, nem kis mértékben komédiái révén – legyen szó a *Sok hűhó semmiért*, a *Vízkereszt* vagy a *Minden jó, ha a vége jó* jellemeiről és helyzeteiről¹⁵⁰⁷ –, illetve akár a tragédiák révén, mint a *Julius Caesar* vagy az *Athéni Timon*,¹⁵⁰⁸ vagy akár a két műfajt keverő *Troilus és Cressida* által.¹⁵⁰⁹ A két dráma olyan vallomás lehetőségét, így a közvetett feltárulkozás olyan esélyét jelentette Kierkegaard számára, amit Shakespeare nélkül aligha tudott volna megtenni. A harmadikról, a *Hamletről* a későbbiekben lesz szó.

A *Lear király* már a korai naplókban felbukkant, és az életmű, illetve életút ismerői szerint az ismétlődően megidézett Lear-Cordelia jelenetekben saját, apjához fűződő viszonyának drámáját is látta Kierkegaard.¹⁵¹⁰ Cordeliával való azonosulása tetten érhető a csend kultuszában is, a jóság ugyanis hallgat, bár csendjét rendre félreértik,¹⁵¹¹ ahogy ezt az *Épületes beszédek* egyik bekezdésében megfogalmazta: „a legnemesebb emberek is úgy járnak, mint a király leánya, akinek a szíve aranyból

¹⁵⁰³ Lásd: Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 258., p. 313. és p. 543., továbbá *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 152. és p. 285., továbbá II. p. 221. (A becsületes arcra történő utalás Shakespeare-nél nem található.) Phisterről írva is szól Falstaffról Kierkegaard, mint akinek arcát szomorúság és aggodalom „fújta fel”. Lásd: *Christian Discourses, Crisis and Crisis in the Life of An Actress*, op. cit., p. 336. és p. 461.

¹⁵⁰⁴ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 52. és p. 627.

¹⁵⁰⁵ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 393., *Halálos betegség*, op. cit., p. 145. és p. 165.

¹⁵⁰⁶ Lásd: Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 317. Lásd továbbá a *Szeretet művei*hez készített jegyzeteket. *Works of Love*, op. cit., p. 456. és pp. 524-525. Szerepel még Fru Heibergről szólva: *Christian Discourses, Crisis and Crisis in the Life of An Actress*, op. cit., p. 315. és p. 458. Fontos továbbá, hogy a *Szerzőségemről* című önvallomás mottója is a IV. Henrikből származik: Kierkegaard németül idézte, in: *The Point of View...*, op. cit., p. 22. és p. 312.

¹⁵⁰⁷ Lásd: Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 238. és p. 526., továbbá: *Three Discourses on Imagined Occasions*, op. cit., p. 112., ugyanerre a darabra utal naplójában: *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. op. cit., p. 88. és p. 412. illetve: *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 232.

¹⁵⁰⁸ A gyászbeszéd kapcsán bukkan fel a császár a naplóban, annak érzékeltetésére, hogy milyen nyomorúságos is az emberekért tenni valamit, lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 182. és p. 507., majd a bensőségesség veszedelmét illusztrálja vele a *Lezáró tudománytalan utóiratban*, lásd: *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 240. és II. p. 232. Az *Athéni Timon* az *Előszóban* szerepel, op. cit., p. 462. és p. 732., az ígéretről szólva.

¹⁵⁰⁹ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 42.

¹⁵¹⁰ Lásd: Nicholas John Chambers: „King Lear and the Leafage of Language”, in: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. op. cit., pp. 59-61. Chambers utal Walter Lowrie elemzésére, illetve Kierkegaard 1837-es naplóbejegyzésére, ahol egy egész bekezdés szerepel a *Lear királyból*.

¹⁵¹¹ Lásd: Rasmussen, „William Shakespeare...”, op. cit., pp. 194-195.

volt ugyan, de nem volt elajándékozni való aranypénze.”¹⁵¹² Ilyesmit kicsikarni sem lehet, ezért nevezte Kierkegaard naplójában Lear vétkét egyenesen őrültségnek, amivel a darab kezdetén arra kényszeríti gyermekeit, hogy megvallják szeretetüket. Az efféle „helytelen és durva és bűnös, hogy kíváncsian és önzően, saját szórakozásunkra élve boncoljunk” – tette hozzá, hiszen efféle vallomásnak csak szerelmi, erotikus viszonyban lehet helye, szülő és gyerek kapcsolatában soha.¹⁵¹³ Ez pedig a kezdődő téboly előjele volt, aminek kiteljesedéséhez a lányok kőszívűsége kellett, továbbá saját jelentőségének túlértékelése, amivel Lear kihívta maga ellen az egykor megalázott gyerekek haragját.¹⁵¹⁴ Mindezek ellenére az őrült király szenvedését, kétségbeesését, szinte „passiónak” látta, és Krisztuséhoz hasonlította Kierkegaard, vagyis meglehetősen mennyiségű gyengédséget őrzött meg a vétkes és önző öregember iránt.¹⁵¹⁵ Több műben idézte fel a börtönjelenetet, benne pedig Cordelia és Lear, az ártatlan és a vétkes sorsközösségét a bűnhődésben,¹⁵¹⁶ az egymásra találás egyszerre tragikus és felemelő szituációjában. A *Lear király* nyomán bukkant fel több alkalommal az „igen és nem” paradox szimultaneitásának jelensége is,¹⁵¹⁷ más alkalommal pedig a teológia esélyeire kérdezett a királydráma többféle jelentése nyomán, egyebek mellett a *Filozófiai morzsákban*.¹⁵¹⁸ Végül pedig a korábban azonosulással szemlélt hallgató királylány, Cordelia nevét adta a *Csábító naplója* ártatlan, vonzó és áldozattá váló hősnének,¹⁵¹⁹ így mintegy „kettős tükörben” vált ő maga csábítóvá és elcsábítottá.

Az *Otello* kapcsán a Kierkegaard-életmű egyik legjobb ismerője, Bruce Kirmmse szerint döntő jelentőségűvé válik mindaz, amit és amiként Kierkegaard – illetve álnevei – a tragédia által elmondanak és feltárnak; hozzátehetjük, hogy nem csak a Kierkegaard-kutatás, de a Shakespeare-értelmezés számára is. Teológiai eszmefuttatásai közepette utalt ugyanis arra a dán bölcselő, mennyire „leírhatatlanul megrendítő és megható alakja az intimitásnak az Otello egyik sora, amikor megkérdezi Desdemonát mielőtt megöli: Imádkozott Desdemona ma éjjel?”¹⁵²⁰ A dialógus az eredetiben nem így szerepel – ott a komornát kérdezi –, mert ezek szerint intimitás és halálos bűn megfér egymással. Az *Otello* Kierkegaard horizontján feltehetően a *Félelem és reszketésről* író Mynster püspök utalása nyomán jelent meg, aki Jacobit idézte: „Igen, én vagyok az ateista és a hitetlen, aki (...) hazudni akar,

¹⁵¹² Kierkegaard, *Épületes beszédek*, op. cit., p. 336.

¹⁵¹³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., p. 107. és p. 485.

¹⁵¹⁴ Kierkegaard végül kihagyta ezt az utalást a *Kereszténység iskolájából*, lásd a függelék: *Practice in Christianity*, op. cit., p. 324.

¹⁵¹⁵ Ibid., p. 324.

¹⁵¹⁶ Lásd: Kierkegaard *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 236. és p. 525.

¹⁵¹⁷ Többek között az Adlerről tervezett könyvben, lásd: Kierkegaard, *The Book on Adler*, op. cit., p. 72. és p. 357. Továbbá: *Naplójegyzetek AA-DD*, op. cit., p. 36. és p. 209.

¹⁵¹⁸ Kierkegaard, *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 232. (Hozzátevé: „das war keine gute Theologie”).

¹⁵¹⁹ „Cordelia! Valóban remek név, Lear király harmadik leányát is így hívták, akinek szíve nem az ajkán lakott.” Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 427.

¹⁵²⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., p. 386. és p. 639.

mint a haldokló Desdemona hazudott.”¹⁵²¹ Az asszony ugyanis halála előtt is férjét védte azzal a hazugságával, hogy nem az fojtotta meg őt, aki tette, és ennek borzalmas és fennkölt nagysága okkal töltötte el ámulattal Kierkegaard-t. Aki naplójában is visszatért erre az „erhabene Lügé”-re,¹⁵²² a német idézettel utalva egyben a forrásra: Shakespeare-en túl Jacobira, ahonnan eredetileg az értelmezés sajátos összetettsége származott.¹⁵²³ Bruce Kirmmse empatisz elemzése szerint éppen itt található a kulcs az álneves szerzőséghez, amennyiben a közvetett kommunikáció is efféle „magasztos hazugságra” épült, minden végletével, gondolatkísérletével, az érzékiség kultuszával és istentagadásával.¹⁵²⁴ Ami pedig azt sejteti, hogy életműve egyik legfontosabb sajátosságát nem csak egy színmű értelmezésének mélyére rejtette Kierkegaard, de azon belül is egy haldokló asszony hazugságának enigmájába.

¹⁵²¹ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Writing Sampler*, op. cit., p. 198.

¹⁵²² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 130. és p. 445.

¹⁵²³ Ugyanez felbukkan a *Stádiumok*ban is, bár ott egy álnév fedezékében: Kierkegaard: *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 127.

¹⁵²⁴ Bruce H. Kirmmse, „‘I am not a Christian’ – A ‘Sublime Lie’? Or: ‘Without Authority,’ Playing Desdemona to Christendom’s Othello”, in: Poul Houe, Gordon D. Marino és Sven Hakon Rossel szerk.: *Anthropology and Authority*, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2000. pp. 129-136.

IV.

THEATRUM IDEARUM

1. *Színház és / de / vagy filozófia*

Hogy „több dolgok vannak földön és egen, mintsem bölcselmünk felfogni képes”, annak rétegzett és nem kevésbé frivol felismerését wittenbergi diáktársának jelentette ki Hamlet, eredetileg személyesen Horationak címezve a figyelmeztetést: a „te filozófiádról” szólva („your philosophy”), amivel szembeszegült a friss és bénító élmény: az apa megjelenő szelleme; aki éppenséggel sem a földről sem a mennyből nem érkezett, hanem a lángok közül – jó esetben a Purgatóriumból, rosszabb esetben a pokolból. A filozófia korlátainak hangsúlyozása feltehetően tetszéssel találkozott egykor a Globe nézőterén, és az is lényeges, hogy egész „bölcselmünk” kritikája a „világot jelentő” deszkákról hangzott el, aminek értelmét akkor érzékelhetjük igazán, ha a közhely mögött a szókapcsolat konkrét jelentését értelmezzük: a színpad csakugyan az egész világot reprezentálja. Hamlet alakja pedig – mint erre a fejezet végén még visszatérünk – meghatározó volt Kierkegaard számára, amiben „dánsága” éppúgy szerepet játszott,¹⁵²⁵ mint melankóliája, apjához fűződő ellentmondásos viszonya és szerelmi boldogtalansága.

Ha Kierkegaard-t Heidegger nyomán „vallásos írónak” tekintjük, akkor az identitás meghatározása a művészet átfogó szerepére utal a világ megismerésének és megértésének folyamatában, eltérve a tisztán teoretikus kiindulástól. Márpedig a dán gondolkodó számára a színház volt az a művészet, amelyről a legbehatóbb ismeretekkel rendelkezett,¹⁵²⁶ s amikor költőként határozta meg magát, abba a drámaköltő is beleérthető volt. Így tehát amikor „drámai motívumokat és drámaírókat ugyanolyan fontosnak tekintett, mint bizonyos fogalmakat és filozófusokat”, – mint Bartholommew Ryan írta –, „akkor kísérletező volt, ellenzéki és úttörő jelentőségű”. Ennek a folyamatnak a mentén „kéz a kézben”¹⁵²⁷ haladt megmutatkozás és rejtőzködés, hiszen Kierkegaard számára mindkettő döntő jelentőségű volt. Megköltött alakok és valóságosan létező emberek gondolkodása egyenrangúvá vált számára, és amikor különféle esztétikai, etikai vagy vallásos kollíziókról, helyzetekről, konfliktusokról volt szó, a drámahősök nem egyszer elsőbbséget élveztek a valóságos élet epizódjaival szemben; Szókratész lehetett talán az egyetlen kivétel, bár ott meg éppen a források dramatizálása utalt a kreatív interpretáció fontosságára. Amikor pedig egy „közjáték” – interlude – került az életműbe,¹⁵²⁸

¹⁵²⁵ Erről bővebben: Nagy András: „De mi lesz a dánnal? Hamlet királyfi esete Kierkegaard dán bölcselővel”, in: *Az inkognitó lovagja*, Budapest: L'Harmattan, 2021. pp. 53-70.

¹⁵²⁶ Erről bővebben: Stephen Crites, „In the Twilight of Christendom: Hegel vs. Kierkegaard on Faith and History”, in: John Stewart szerk.: *Kierkegaard Secondary Literature*, Vol. 18. Tome II. KRSRR Abingdon: Routledge, 2016. Lásd még: Ryan, „Kierkegaard's Experimental Theater...”, op. cit., p. 85.

¹⁵²⁷ Ibid., p. 85.

¹⁵²⁸ Lásd: Kierkegaard, *Philosophical Fragments*, op. cit., pp. 72-88.

akkor éppenséggel a filozófia határai sejlettek fel, mégpedig a játék felől, ami a színház egyik meghatározó vonása – pontosabban: kiváltsága.

A színházi metaforika nem az érvelés színesebbé tételét vagy közérthetőséget szolgálta, hanem átgondolt szerzői stratégia és azt megalapozó szemlélet következménye volt. Már a pálya elején, berlini „tanulóéveiben” Kierkegaard Schelling előadásait hallgatta, ahol a divatos és mély bölcselő a filozófia és művészet közötti közvetlen kapcsolatáról szólt, és a „lét fölötti potencia” manifestálódását látta a vallásban, ami ezt a lehetőséget „egzisztenciához juttatja”, míg a művészet az „objektív létrehozás” alkalma volt gondolatmenete szerint: vagyis a teremtése, objektíválódása. Ennek kapcsán a költészet mellett – pontosabban azon belül – a tragédiáról szólt, amelyben „az ember megpróbálja előcsalni a hatalmas szellemet az anyagból.”¹⁵²⁹

A tragédia „objektíválódásának” helyszíne pedig a színház, ahol azonban úgy tárgyasul, hogy lényegénél fogva válik megragadhatatlanná és rögzíthetetlenné, az emlékezés szubjektív és az időben is alakuló birodalmában. És ennek a tárgyasulásnak a során több olyan – filozófiailag is döntő szerepet játszó – mozzanat mutatkozik meg és válik értelmezhetővé, amelyeknek ez a „világ” további reflexiós lehetőséget biztosít, mert élmény- és látványszerűvé teszi azt, ami egyébként csak absztrakció volna. Legkézenfekvőbben a fény és a csend játszik itt szerepet, bár Kierkegaard számára – mint erre később kitérünk – Herakleitosz folyója is itt volt lokalizálható. A fény pedig színházban és azon túl is a látás feltétele, aminek teológiai jelentése igencsak komplex, eredendően a teremtés döntő mozzanata, de nem konkrét, objektív entitás, ami égitestek létezésének következménye, hanem autonóm és genezisében is szuverén, hiszen már a bolygók létrehozása előtt létezett. Színházban pedig a dráma terének létrehozója,¹⁵³⁰ az irányított tekintet alkalma, változásával és állandóságával is az előadás egyik legfontosabb komponense. Jelentőségéhez tartozik, hogy az árnyék létrehozásának is eszköze, aminek természetét, törvényszerűségeit és alkalmazhatóságát a korszak megannyi tudományos felfedezése vizsgálta, és ezek egy része a színházban és a tőle olykor nem túl távol eső szórakoztatóiparban is a hatáskeltés részévé vált.

A reflexió lehetőségét és a bölcséleti kontextust tovább gazdagította az árnyékok univerzumának újrameghatározása árnyképekkel és camera obscurákkal, s új jelentést adott annak is, hogy az „árnyékvilág” a valóságos élet szinonimája lehetett, míg az „árnyak birodalma” megmaradt a túlvilágé, ahogy ez a görög mitológiában egykor megjelent. Amelybe lebocsátkozva azonban a feledés törli ki mindazt, ami korábban élet volt és emlék volt; s ez nem csak a saját sors narratíváját törölte ki,¹⁵³¹ de

¹⁵²⁹ Lásd: Kierkegaard, *Berlini töredék*, op. cit., p. 30. és p. 113.

¹⁵³⁰ „De még a rivalda is, amely a színpadot megvilágítja, azt a látszatot akarja keltetni, mintha maga a játék teremtene fényt önmaga számára.” Lásd: Szondi, *A modern dráma elmélete*, op., cit., p. 13.

¹⁵³¹ Lásd ennek egyik legszebbpéldáját Rilke: *Orfeusz, Eurüdiké, Hermész* című versében.

ennél többet, hiszen Szókratész szerint maga a tudás is emlékezés volt, továbbá minden művészet – és néhány tudományág – eredete ugyancsak Mnemosyné, a megszemélyesített memória méhéből jött világra.¹⁵³²

Ehhez a jelenséghez hasonlítható a csend, mint a kommunikáció sajátos formája, amelynek változatai, minősége, jelentése ugyancsak a színházban válik élményszerűvé: a feszültség, a várakozás, a tetőfokára hágó izgalom ugyanúgy követel csendet, mint minden előadás tagolása és befogadása – vagy unalma. Ennek kommunikáción túli, egyetemes jelenségére Wittgenstein volt fogékony, akinek felismerései és hatása pedig majd a színház számára is lényegessé válik, bő egy évszázad múltán.¹⁵³³

Mindezekén túl a színpad metaforája, különféle attribútumainak értelmezése nélkül is teoretikus térként mutatkozhat meg filozófiai kérdések prezentálására. Így bukkan fel már Hegelnél, aki úgy tekintett a világtörténelemre, mint az abszolút szellem színházára, amelynek előadását a filozófus biztos távolságból élvezi, mint a történetfilozófiáról szólva kifejtette.¹⁵³⁴ És éppen ebben látta Howard Pickett a hegeli gondolkodás „felületességét és felelőtlenségét,”¹⁵³⁵ ha a porosz bölcshatéves számára egyszer csak minden szerep és színlelés, ő pedig a nézőtérben ül, nem csak fizikai távolságban az eseményektől, de elsősorban teoretikus distanciát teremtve.

Kierkegaard pedig egy fontos pillanatban – az esztéta „A” maszkjában – másként érzékelt a távolságot szellem és valóság között, mégpedig a Csábító naplója erotikusan fűtött lapjain: „A világ mögött, melyben élünk, messze a háttérben létezik egy másik világ, s a kettő között körülbelül olyan viszony van, mint a színházban a valóságos, és a mögöttes megpillantható másik jelenet között van.”¹⁵³⁶ És ez a könnyedebb, éteribb világ sokak otthona, akik a testükkel ugyan itt élnek, de mégsem ide tartoznak.

2. Felhők drámája

Kierkegaard gondolkodói pályának kezdetén a színház már döntő szerepet játszott, részben magának az iróniának a tárgyválasztásában,¹⁵³⁷ majd pedig ennek Szókratészre irányuló „különös tekintetében”. De egyéb, konkrét utalások is szerepeltek disszertációjában kortárs „ironikusokra,” így Heibergre és Philippe Néricault Destouches vígjátékaira,¹⁵³⁸ míg önálló fejezetet is csak egy színműíró,

¹⁵³² Az emlékezés istennőjének méhéből született múzsákról, és szerepükről a színházban lásd bővebben: Nagy András, „Kierkegaard színháza”, in: *Az inkognitó lovagja*, op. cit. pp. 15-36.

¹⁵³³ Lásd erről: Schönbaumsfeld, *A Confusion of the Spheres...*, op. cit.

¹⁵³⁴ Lásd erről bővebben: Pickett, „Kierkegaard’s Postscript...”, op. cit., pp. 100-101.

¹⁵³⁵ Ibid., p. 101.

¹⁵³⁶ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 389.

¹⁵³⁷ A görög eirón szó eredetileg egy színházi szereplőre utalt, aki a színlelés mestere volt, ebben az értelemben használta Arisztotelész is, a *Nikomakhoszi etikában*.

¹⁵³⁸ Kierkegaard, *Egy még élő ember írásából*, op. cit., p. 73. és p. 98.

Arisztophanész kapott. Az elméleti megalapozottságra pedig – egyebek mellett – A.W. Schlegel kapcsán utalt a fiatal szerző, hiszen a német filozófus a drámai művészetről többször és rendkívüli hatással szólott.¹⁵³⁹ És bár szabadkozva előrebocsátotta a magister-jelölt, hogy „némely olvasónak úgy tetszhetik, túlságosan sok mindent talállok Arisztophanészban”,¹⁵⁴⁰ azért mégiscsak azzal támasztotta alá a komédiaíró művének történeti forrásként való kezelését, hogy az ő Szókratész-ábrázolása jár a legközelebb az igazsághoz.¹⁵⁴¹ Xenophont éppen drámaiatlansága miatt sorolta hátrébb, azzal indokolva döntését, hogy műve alapján nem lehet Szókratész személyiségéről képet alkotni, és hogy erre éppen „a szituáció teljes hiánya miatt”¹⁵⁴² nincs mód. Vagyis egy eminensen színházi mozzanatot tartott szükségesnek gondolkodása egyik legfontosabb elemének, az iróniának komplex és hiteles feltáráshoz, amit pedig Platón a maga módján dialógusaiban megteremtett. A fiatal Kierkegaard szerint ezek az „elbeszélő dialógusok” közelítik meg Szókratész történetiségét,¹⁵⁴³ mert a párbeszéd során a replikák dinamikájának feltárása, elemzése és a gondolatmenet dramaturgiai kibontakozása azt a kontextust határozza meg, amelyben a görög bölcs életműve létrejött. Mégpedig folyamatos interakcióban, s ennek „színpadi eszköztára” volt szüksége, amelyben magát a bölcslet is egy „szemnek szóló monológként” jellemzi,¹⁵⁴⁴ ami nem csak kinézetére és viselkedésére utalt, de arra a fontos gesztusára is, amikor Szókratész eljött a *Felhők* előadására és a nézőtérre felállva megmutatta magát a közönségnek.¹⁵⁴⁵ Noha a komédia meglehetősen erőteljes kritikát gyakorolt személyiségén, gondolkodásmódján, elsősorban a paródia eszközeivel és a nevetetés hatásával, amelynek komikuma a disszertáció szerint „kiigazító mozzanat (...) valamely személyiség vagy törekvés teljes szemléletessé tételében.”¹⁵⁴⁶

És ez a „szemléletessé tétel” egy pazar metaforával vált azonban csaknem megsemmisítő erejű bírálattá, a címadó felhők ugyanis „kitűnően jellemzik azt a minden tartást nélkülöző gondolati mozgást, mely szakadatlan hullámvászonban (...) belső mozgástörvények nélkül, egyöntetű szabálytalan változandósággal képződik.”¹⁵⁴⁷ Ami pedig az antikvitás legnagyobb bölcsének súlyos kritikáját tartalmazta, olyat azonban amilyenre a kortárs filozófusok nem voltak képesek, hiszen a dialógusokban éppen rajtuk aratott diadalt Szókratész. Akinek gondolkodása – a metafora folytatásával – „felöleli az egész világot, mégis tartalom nélküli”.¹⁵⁴⁸ Ennek ábrázolásában Arisztophanész tehát „elcsípi az

¹⁵³⁹ Ibid., p. 249.

¹⁵⁴⁰ Ibid., p. 164.

¹⁵⁴¹ Ibid., p. 65.

¹⁵⁴² Ibid., p. 64.

¹⁵⁴³ Ibid., p. 77.

¹⁵⁴⁴ Arisztotelész nyomán, lásd: Ibid., p. 173.

¹⁵⁴⁵ Ibid., p. 157.

¹⁵⁴⁶ Ibid., p. 157.

¹⁵⁴⁷ Ibid., p. 161.

¹⁵⁴⁸ Ibid., p. 161.

örökösön önmagában megmaradó, pusztán negatív dialektikát”, mint a fiatal Kierkegaard fogalmazott. Ez volt az a „semmi, ami mindent felemészt”,¹⁵⁴⁹ s ennek ironikus attitűdje alapján veszélyeztette a korszak tradicionális komolyságát. Paradox módon a komolyságot komikummal védte meg Arisztophanész, s ezt a maga módján jogosultnak tartotta a fiatal teológushallgató.¹⁵⁵⁰ Aki kritikája elmélyítéseként azt is hozzátette, hogy a felhők női alakot öltenek olykor, továbbá olyan ködképekként mutatkoznak meg, „mint bármely női halandó”,¹⁵⁵¹ hogy hangot adjon a diákkörben már sikeresen exponált nőellenes retorikájának. Feledve egyszersmind, hogy a *Lakomában* mégiscsak Diotimáé lesz a végső szó a szerelemről, és ott éppen a komédiaszerző maradt alul.¹⁵⁵²

De ez utóbbi Platón műve, vagyis a Szókratészt övező „összes félreértés legkülönbébb árnyalatai” közül a kanonizált félreértésé, s ha egyszer nincs hiteles Szókratész-kép, így legfeljebb az „ideális-tragikus” és az „ideális-komikus” változatai maradtak meg az utókor számára.¹⁵⁵³ És míg Szókratész bírálata az értekezés egyik fontos mozzanata maradt, Kierkegaard azonban fogékony volt az individuum belső autoritására, ami a daimón megjelenésével és utasításainak feltétlen követésével az autoritást átengedte az „egyes embernek”, a később nevet is kapó „en enkelte” individualitásának. Márpedig a személyiség felülemelkedése a közösségen rendkívüli jelentőségű filozófiatörténeti fordulat, és Szókratész a maga tragédiájában olyan szerepet játszott, ami a teoretikus felismeréseket saját sorsával hitelesítette. És ugyanerre a jelenségre lesz fogékony néhány évtizeddel később Nietzsche, akinek Szókratészt egyszerre felstilizáló és elmarasztaló eszmefuttatása egy színháztörténetinek tűnő kérdés mentén kerül elő: a tragédia születéséről szólva.

3. Gondolatok szereposztása

Az álneves szerzőség egyik legfontosabb vonása – mint erre már utaltunk – egy olyan koherencia megteremtése volt, amelynek nem feltétele az egyes gondolatok, eszmefuttatások, koncepciók műveken belüli konzisztenciája, hanem maga az életmű teremt egy nagyon is dinamikus egységet, folyamatos gondolati mozgásban, polémiában, ellentmondásokban és ezek ábrázolásában. Ennek színházi sajátossága éppoly szembeötlő, mint a színház ismételt felbukkanása különféle művekben, mintegy visszatükrözve az életművet átfogó koncepció szerkezetét.

Az egyik legeklektikusabb példa erre vonatkozóan a *Vagy – vagyban* szereplő Heiberg-vaudeville parafrázisa a tüzet kiáltó bohócról, akinek vészjelzéseire csak nevet a közönség, és minél

¹⁵⁴⁹ Ibid., p. 162. és p. 153.

¹⁵⁵⁰ Ibid., p. 159.

¹⁵⁵¹ Ibid., p. 161.

¹⁵⁵² Lásd Az *ismétlést* is, ebből a szempontból különösen fontos: op. cit., p. 49. és p. 510.

¹⁵⁵³ Kierkegaard, *Egy még élő ember írásaiból*, op. cit., p. 157.

kétségbeesettebben figyelmeztet a clown a közeledő katasztrófára, annál fergetegesebb a siker. A nem túl igényes színmű Kierkegaard, pontosabban „A” számára a világ pusztulásának dramaturgiai helyzetét modellálta,¹⁵⁵⁴ vagyis mintegy metafizikaivá tágította a helyzetkomikum nagyon is térhez és karakterekhez való kötöttségét. Ennek jelentőségét Steven Shakespeare a paradoxon destabilizációs működése nyomán egyetemesnek tekintette, amely a mesterségesen megteremtett realitásban (a teátralitásban) érvényesül, mégpedig egyszerre nyelvi és performatív kifejezéssel.¹⁵⁵⁵ Nincs a nyelven kívül valóságtartalma, de éppen nyelvi expresszivitásánál fogva hoz létre egy fenyegető, konstruált realitást.

Ettől eltérő, de ugyancsak nyelvileg megteremtett valóság-konstrukció válik egy „emberkísérlet” alkalmává, a Csábító naplójának ravasz dramaturgiát alkalmazó helyzeteivel, lélektani csapdáival, a várható percepció megtervezésével és kivitelezésével: Cordelia befolyásolása révén. Majd ezt követi a lány visszajelzéseinek értelmezése, elemzése és ennek nyomán a további jelenetek megtervezése; ekként szinte az egész folyamat teátralizálása, aminek lényege nem a szerelem elnyerése, hanem magának a csábítás alakváltozatainak, hatásának és sikerének szemlélése, élvezete, majd dokumentálása. A *Vagy - vagy* más pontján is hasonlóan színházi karakterű a vágyakozás fázisainak – a szerző sokatmondó szóhasználata szerint: stádiumainak – ábrázolása a „zenei-erotikus” érvényesülése és analízise során. Az első stádiumot a *Figaró házasságának* apródja jelenti, a *Varázsfuvola* Papagenoja a másodikat és Don Giovanni a harmadikat: a szinte androgün kezdetektől a madarak lépre csalásán át a hódításig,¹⁵⁵⁶ Mozart opera-hőseivel illusztrálva a szerelemfilozófiai analízis következtetéseit.

A szerelem mellett – azzal olykor eleven kölcsönhatásban – a Kierkegaard számára másik fontos kategória, a szorongás értelmezésekor is színházi és drámai helyzeteken keresztül demonstrálta több alkalommal is annak a rejtett erőnek a működését, amikor a félelem kiváltása és eluralkodása nem valamiféle tárgyból következik, hanem a semmi rémületéből.¹⁵⁵⁷ Don Giovanniban ennek nyomán a szubsztanciális szorongás születik meg, Antigonében a tragikus, Néróban pedig – aki nem drámahősként kerül a névsorba, de helye lehet itt is – a pszichopatikus szorongás jön létre. Mindezek feltárásával korábban ismeretlen terület felé indult el a Koppenhágai Őrszem, aki ismét csak a dráma és a színház segítségével tört utat filozófiai felismerései számára.

Hasonló szemlélet és logika érvényesül a *Félelem és reszketés*ben, hiszen maga az áldozat paradigmája az antik mitológiát „színre állító” görög drámairodalomból származik: Iphigeneia története pedig nem csak az Oresztész-trilógia előzményeként jelentős, de folytatásának drámája miatt is, amit Euripidész

¹⁵⁵⁴ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 44.

¹⁵⁵⁵ Shakespeare, „Postmodernism and Continental Philosophy”, op. cit., p. 14.

¹⁵⁵⁶ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., pp. 99-111. Az apród szerepe női hangra van írva.

¹⁵⁵⁷ Lásd a történeti bevezetést, Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, op. cit., pp. XII-XIV.

az *Iphigeneia a tauruszok között* címen írt meg, és amit mások mellett Goethe is feldolgozott. A „dialektikus líra” hasonlóképpen a fordulat és felismerés esztétikai törvényszerűségeinek mentén van megkonstruálva, ahogy ez Arisztotelész *Poétikájában* volt olvasható,¹⁵⁵⁸ és éppen ez ad lehetőséget Johannes de silentio számára, hogy az etikai és esztétikai különbségét demonstrálni tudja míg megteremti és megőrzi a narráció drámai, tragikus atmoszféráját.¹⁵⁵⁹ Amit megerősít, hogy a szöveg utalások sokaságával van átszöve és így hozza létre azt a „szubtextust,” ami a maga rejtőzésében kínálja az interpretáció teljességének esélyét.¹⁵⁶⁰ Ezért is, hogy a mű narratív szegmensei dráma-szinopszisok sokaságát tartalmazzák példaként, illusztrációként vagy csak pusztán, asszociatív kitérőként, amelyek a korabeli közönség számára akár élményszerűen is értelmezhetők voltak. Legdrámaibb ezek között talán a templomrablással megvádolt vőlegény tragédiája, amit Arisztotelész írt le a *Politika* lapjain, és amit naplójában egy modernizált tragédia motívumaként jegyez fel Kierkegaard,¹⁵⁶¹ ismét csak önéletrajzi ihletéssel és tragikus kicsengéssel.

Mindezeket túl egy Koppenhágában 1843-ban bemutatott színmű reflexiója is nyomot hagyott a szövegen, mégpedig Ágnes és a tengeri lény ugyancsak biografikus elemeket hordozó történetében. Művében ennek mitologikus eredetéből merít Johannes de silentio, átnyúlva a színpadi illusztráción, amit pedig a Királyi Színházban április 20-án vagy május 2-án láthatott, többször azonban nem, mert a közönség kifütyülte a „drámai költeményt”, ami két előadás után le is került a műsorról.¹⁵⁶² Kierkegaard-t – naplója szerint – megihlette a bukott mű,¹⁵⁶³ amelynek motívumai bekerültek a „dialektikus lírába”, akár finoman ironizálva a nagy meseíró erőfeszítésein, hiszen Kierkegaard pontosan tudta, hogy ez az egy műve is garantálja halhatatlanságát.

Pontosabban: a csend Jánosának szövege, amivel pedig a kommunikáció kérdése kerül középpontba, éppen a verbális közlés hiánya nyomán, ami Ábrahám viselkedését mind az indulás előtt, mind az út során meghatározta.¹⁵⁶⁴ Az ótestamentumi ősapa drámája – mint Edward Mooney utalt rá – döbbenetes erejű, míg bármiféle reprezentációja elképzelhetetlen.¹⁵⁶⁵ Ezért talán, hogy a történetét rekonstruáló narratíva tele van emlékezetes figurákkal, az adószedőtől Sáraig és a hercegnőtől Tobitig,

¹⁵⁵⁸ A *Félelem és reszketés* szerzői műfaj-meghatározása a dialektikus líra. Arisztotelész kapcsán lásd a jegyzeteket, op. cit., pp. 541-542.

¹⁵⁵⁹ Ibid., p. 156. és pp. 129-130.

¹⁵⁶⁰ Lásd erről bővebben: Nagy András, „The Mount and the Abyss: The Literary Reading of Fear and Trembling”, in: *Kierkegaard Yearbook 2002*, op. cit.

¹⁵⁶¹ A *Félelem és reszketés* motívumát naplója szerint a *Politika* 5. 4.-ből vette át Kierkegaard, lásd: *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 139. és p. 472.

¹⁵⁶² Andersen *Agnete og Havmandar* című művéről van szó, lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *Félelem és reszketés*, op. cit., p. 512. A darab fogadtatásáról ír Lene Koldtoft, „Hans Christian Andersen: Andersen Was Just an Excuse”, op. cit., p. 12.

¹⁵⁶³ Ibid., p. 12.

¹⁵⁶⁴ Lásd erről bővebben: Erik Garrett, „The Essential Secret of Indirect Communication”, *The Review of Communication*, Vol. 12. No. 4. pp. 331-345.

¹⁵⁶⁵ Edward F. Mooney, „On Faith, the Maternal and Postmodernism”, op. cit.

szinte egész szereposztást kínál egy olyan tragédia számára, ami a végtelenségig interpretálható. Műfaja tehát nem teológiai vagy tudományos jellegű, hanem lírai, nem reflexió, hanem „művészet, jelenet jelenet után, lazán összefércele”.¹⁵⁶⁶

Másféle szemlélet és argumentáció aligha volna alkalmas a kauzálisan vagy logikailag megközelíthetetlen kulcsfogalom, az abszurd konklúziója számára. A Tertulliantól eredeztethető – bár félreértésen¹⁵⁶⁷ alapuló – terminus alkalmazása nem valamiféle improvizáció eredménye volt, hanem rendkívül alapos előtanulmányok konklúziója. Naplója tanúsága szerint ugyanis Kierkegaard olvasta és kijegyzetelte a patrisztika klasszikusát, hosszú passzusok szerepeltek tőle még kései jegyzeteiben is,¹⁵⁶⁸ ugyanis az egyházatya látás- és gondolkodásmódjának teljessége vonzotta, ami ugyancsak szövegen túli szöveggént értelmezhető a *Félelem és reszketés* interpretációja során. És ennek jelentősége nem csak a filozófiai és teológiai gondolkodás – és annak meghaladása – számára volt alapvető, de az esztétika és így a színházesztétika számára is, hiszen megközelítésének folyamata sem nélkülözte a teátrális mozzanatokot. Így egyfelől az abszurd fogalma a teológiából átkerült a művészetbölcseletbe, míg az esztétikai eredetű tragikum terminusa filozófiai jelentéssel telítődött.

Mindennek fanyar visszfénye abban a naplóbejegyzésben villan fel, amelyben Schopenhauert idézve írta le Kierkegaard, hogy amikor a német gondolkodó kölcsönadta Racine *Iphigeneiáját* egy matematikusnak, a tudós azzal adta vissza a drámát: „Mit bizonyít ezzel”?¹⁵⁶⁹ Ami ismét csak a drámaköltészet „nem-euklidészi” karakterét demonstrálta, ez pedig nem csak az esztétika, de a hagyományos matematika kauzális és formállogikai törvényszerűségeivel szemben nyitott új dimenziót, s ezt tágította ki Kierkegaard az abszurd beemelésével olyan átfogó világképbe, amelyben a hit kérdése vált döntő jelentőségűvé.

4. „Játszd újra...”

A *Félelem és reszketés* zárómondatára adott felelet nyitja a vele egyidőben keletkezett *Az ismétlés* „kísérletét,” mindkét mozzanat a mozgás kérdésére vagy éppen lehetőségére keresi a választ, és ennek révén az állandóság és változás dialektikájára, vagy annak tagadására, előbb Herakleitoszra utalva, majd Diogenészre és az eleatákra. A két mű egymástól elválaszthatatlan, bár az életművét

¹⁵⁶⁶ Ibid., p. 11. Mooney Julia Kristevát idézi, akinek gondolatmenete szerint a szerzői hang autoritása problematikussá válik, és „A Szerző” mondandója és beszédmódja „szétszóródik” az egyes karakterek sokféleségének terében. Leonardo Lisi szerint ebben a műben is megjelenik a Faust-motívum, mégpedig az abszolúttal létesített abszolút viszony leírásában. Lásd: Lisi, „Faust: The Seduction of Doubt”, op. cit., p. 223.

¹⁵⁶⁷ Tertullian a *De Carne Christi* című művében úgy fogalmazott: „prorsus credibile est, quia ineptum est”, a későbbiekben ebből lett az „absurdum est”.

¹⁵⁶⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., pp. 272-276.

¹⁵⁶⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 388. és p. 643.

komponáló Kierkegaard nagyon tudatosan járt el, amikor ugyanazon a napon, de két kötetben adta ki Johannes de silentio „dialektikus líráját” és Constantin Constantius kísérletét az „experimentális pszichológiában”. És hogy eloszlassa a félreértéseket, mégpedig azzal, hogy rejtőzését tovább tökéletesíti, október 13-án az *Építő beszédek* is napvilágot láttak, saját neve alatt, így a „jobb keze” sem maradt tétlen. Tudatosságát pontosan érzékelteti, hogy *Az ismétlés* már készen volt akkor, amikor a *Félelem és reszketés* még dolgozott, és csak azután vette újra elő Constantius művét, amikor híret vette Regine eljegyzésének.¹⁵⁷⁰ Ami pontosan demonstrálta, hogy a szerepjáték folytatódott, hiszen maga a *Félelem és reszketés* a legdrágább feláldozásáról szólt, *Az ismétlés* pedig a csalódott fiatalember keserveit ábrázolta a szerelmi kérdésekben járatos rezonőr révén. De a kétségbeesett szerelmes életét ez az eljegyzés mentette meg: ekkor döntött úgy Kierkegaard, hogy hőse mégse kövessen el öngyilkosságot, hiszen, lám, a nő nem csak egyszer szeret.¹⁵⁷¹ Maga a mű közvetetten a csábító Johannest is megidézte, aki ugyancsak kísérleteket végzett Cordelián, a műfaj megjelölése pedig alcímében utalt erre, akárcsak a számos, dramaturgiaiilag megkomponált részlet, mint amilyen a két bejárattal rendelkező lakás kibérlése, a varrólány bevonása a történetbe a féltékenységek felkeltése kedvéért, vagy a színházi előadás ismételt megtekintése. Vagyis a szereposztás és szituációteremtés megannyi epizódját a narrátor „rendezte” lélektani ismeretei alapján, újabb és újabb kísérleteket téve annak érdekében, hogy a fiatalember elnyerje szerelmét.¹⁵⁷²

Nem csak a cselekmény változott meg a „hymen-hír” hatására, de maga a szerző is, az eredetileg íróként megjelölt Victorinus de bona speranza átadta helyét Constantin Constantiusnak,¹⁵⁷³ így a jóreményű győztesből az állandóság – nevében megismételt – bajnoka lett. Vagyis a remény szertefoszlásával a repetitív szilárdság lett beszélő névvé, mintegy emblematikusan exponálva a mű alapkérdését: lehetséges-e ismétlés. Aminek megválaszolására egy egész könyvben tett kísérletet a szerző, bár eredendően ez az „experimentális” pszichológiai vállalkozás filozófiai felfedezésként szerepelt, ez adta át helyét a pszichológiának és a kísérletnek.¹⁵⁷⁴

Az ismétlés kérdése Kierkegaard-t régtől foglalkoztatta, olvasatában maga a Don Juan-történet is ismétlések sorozatából állt,¹⁵⁷⁵ és az ellentétes mozgásirányú ismétlésként értelmezett emlékezés ugyancsak a korai írásoktól kezdődően játszott döntő szerepet. Poul Martin Møller verset írt az ismétlésről,¹⁵⁷⁶ Heiberg pedig – amikor az evilági jelenségvilágról a bolygók mozgására fordította

¹⁵⁷⁰ 1843. augusztus 28-án jegyezte el Johan Frederik Schlegel Regine Olsent.

¹⁵⁷¹ A keletkezéstörténetről lásd a bevezetést: Kierkegaard, *Fear and Trembling*, op. cit., pp. XVI-XX.

¹⁵⁷² Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., pp. 15-17.

¹⁵⁷³ Lásd a bevezetést: Kierkegaard, *Fear and Trembling*, op. cit., pp. XX-XXI.

¹⁵⁷⁴ Ibid., pp. X-XXII.

¹⁵⁷⁵ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 124.

¹⁵⁷⁶ A versről lásd a bevezetést: Kierkegaard, *Fear and Trembling*, op. cit., p. XIV. továbbá: Peter Thielst, „Poul Martin Møller, Scattered Thoughts, Analysis of Affectation, Struggle with Nihilism”, in: *Kierkegaard and His Contemporaries*, op. cit.

tekintetét – a szférák között bukkant az ismétlés jelenségére. Később ennek kapcsán Kierkegaard-ra is utalt, mégpedig elismerően: „gyönyörűt és helyénvalót írtak erről a jelenségről” – fogalmazott recenziójában, bár hozzátette – „a szerző nem tett különbséget az ismétlés lényegileg eltérő jelenségei között, már ami a természet szférája és a szellemi szféra között rejlik”.¹⁵⁷⁷ Kierkegaard felelni kívánt az értetlen kifogásra, hiszen ő nem a természeti jelenségre volt kíváncsi, az emlékezés ott ugyanis értelmezhetetlen, de finom iróniával és nevek említése nélkül, mint Nicolaus Notabene adott választ, egyebek mellett az előszavak ismétléseivel, amelyekből voltaképpen egy egész könyv állt.¹⁵⁷⁸

Az emlékezés, mint „belsővé tétel” (németül: Erinnerung) Hegel nyomán is fontos terminussá vált, aminek inverzeként bukkant fel az ifjúkori naplóban Létke vize kapcsán a feledés, mint a túlvilágba lépés feltétele. Ezzel szemben a kereszténység az ifjú gondolkodó szerint „a múlt totális jelenvalóságának” hite, erre a későbbiekben még drámai erővel tért vissza.¹⁵⁷⁹ A lélek halhatatlanságának bizonyítéka ugyancsak az emlékezet volt, mint erre Szókratész nyomán Platón is felhívta a figyelmet,¹⁵⁸⁰ eszerint ugyanis minden ember eredendően a tudás birtokában van, amit csak elő kell hívni az emlékezetből – ahogy erről, az őt kezdetektől foglalkoztató jelenségről a *Szerzőségéről* önvallomása kapcsán írt Kierkegaard.¹⁵⁸¹ Az emlékezet és az emlékezés különbségtételét saját neve alatt kiadott művében is hangsúlyozta,¹⁵⁸² de ennek szerepére bővebben a *Stádiumokban* tért vissza, a hozzá fűzött jegyzetekben is különbséget téve a kettő között. Az előbbi ugyanis az eszményi elsajátítását jelenti, hiszen csak „az emlékezet biztosítja az emberi létezés örökös folyamatosságát”,¹⁵⁸³ ahogy ezt Platón hangsúlyozta Mnémé szerepe kapcsán az élmények, benyomások megőrzésében. A *Philéboszban* ugyanezt a kérdést járta körül az „anamnézisz” fogalmát értelmezve, arra keresve a választ: mi történik akkor, amikor az emlékezés folyamán a tudatunkban idézünk fel valamit, az érzékek közreműködése nélkül.¹⁵⁸⁴ És az érzékek távoltartása miatt óvakodott Szókratész is attól, hogy gondolatait leírja, hiszen akkor az olvasás által, vagyis érzékek közreműködésével idéznénk fel valamit, amit pedig eredendően az érzékeken túli emlékezetből

¹⁵⁷⁷ Lásd a történet bevezetést: Kierkegaard, *Repetition*, op. cit., p. 380. Heiberg természet-felfogásáról ugyanitt: pp. 382-383. A félreértésről lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, op. cit., pp. 227-228.

¹⁵⁷⁸ Lásd az előszót: Kierkegaard, *Prefaces*, op. cit., pp. VIII-XV.

¹⁵⁷⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 120. és p. 445.

¹⁵⁸⁰ Lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, op. cit., p. 246. Minderről bővebben: Hale, *Kierkegaard and the Ends of Language*, op. cit., p. 114.

¹⁵⁸¹ Lásd a történeti bevezetést, Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. XI.

¹⁵⁸² Lásd a *Sírnál* című beszédet, in: Kierkegaard, *Three Discourses on Imagined Occasions*, op. cit., p. 71., a *Szeretet műveiben* is visszatér a gondolat: lásd: Kierkegaard, *Works of Love*, op. cit., p. 345.

¹⁵⁸³ Lásd a *Stádiumok az élet útján* keletkezése során készült jegyzeteket: Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 522., illetve: *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 16., de a *Szeretet műveiben* is hasonló értelemben tér vissza: *Works of Love*, p. 345.

¹⁵⁸⁴ Lásd a jegyzeteket: *ibid.*, p. 443.

kellene.¹⁵⁸⁵ Arisztotelész – minden bizonnyal latinul olvasott – *De memoria et reminiscencia* című művében határozta meg az emlékezetet az emlékezés feltételeként, amihez Kierkegaard annyit fűzött hozzá, hogy „Az emlékezés reflektált. Tehát művészet.”¹⁵⁸⁶

Ha az emlékezés művészetének van adekvát formája, az a színházban kereshető, és ezért is, hogy Constantin Constantius az ismétlés kérdésének vizsgálata kapcsán Berlinbe látogatott, hogy ott végezze el ezzel kapcsolatos kísérletét. Hogy a színház szerepe milyen fontos volt, arra első asszociációja is utalt, ahogy szállásának ablakából kitekintve is „színpadot” látott a város terében, majd pedig ellátogat a Königstädter Theater-be, hogy ismét átélhesse azt az élményt, aminek megidézésére az előadás korábbi megtekintése óta vágyakozott. A színház ugyanis nem csak az ismétlés egyik legfontosabb helyszíne, hiszen maga a próbafolyamat és az előadások egymásutánja a műalkotás egyik legfontosabb komponensévé avatja a repetíciót – egyes nyelveken a színházi próba szinonimáját –, de Mnemosyné lányaiként mind Thália, mind Melpomené elsősorban az emlékezetből dolgoznak, akár archaikus történetek felidézéséről van szó, mint a tragédiákban, akár ezek megjelenítéséről, amikor is emlékezetből kell előhívni a dialógusokat, mozgásokat, voltaképpen az előadás, a per-formansz minden összetevőjét, a re-prezentáció révén; vagyis az előzetes formálás illetve újra megjelenítés folyamán, amelyek terminusai is az ismétlésre utalnak.

A *Vagy - vagy* szerzője a „feledés és emlékezés művészetéről” mind a *Diapszalmatában*,¹⁵⁸⁷ mind a *Váltógazdaságban* már szólt korábban, aminek jelentőségét azzal fejezte ki, hogy tökéletesítésük nyomán „képesek leszünk majd az egész létezéssel labdázni,”¹⁵⁸⁸ vagyis „A” egzisztenciális méretűvé tágította a memória jelentőségét. A „felejtés művészete” Kierkegaard saját neve alatt kiadott beszédeiben is előkerült, mint aminek megtanulása elengedhetetlen,¹⁵⁸⁹ ugyanakkor az imádság során „magunkkal visszük az emlékezést” – mint az *Épületes beszédek* egyikében megfogalmazta.¹⁵⁹⁰ Az emlékezés tehát a transzcendens kapcsolat biztosítója is lehet, s ennek analógiájára írta a *Stádiumok az élet útján* egyik szerzője, hogy „Az emlékezet megjeleníti az élményt, hogy áteshessen az emlékezet beavatási szertartásán,” vagyis ezúton is kiléphessen immanenciájából.¹⁵⁹¹ A színház – egyebek mellett – a hétköznapi szakralitás tere, mint ezt Heiberg is megfogalmazta, és Kierkegaard ezt hasonlóképpen érzékelt és érzékeltette, az emlékezet és beavatás helyszínét állítva szembe a templom rutinszerű működésével.

¹⁵⁸⁵ Lásd: Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 28.

¹⁵⁸⁶ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 18.

¹⁵⁸⁷ Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 46.

¹⁵⁸⁸ Ibid., p. 373.

¹⁵⁸⁹ Kierkegaard, *Upbuilding Discourses in Various Spirits*, op. cit., p. 38.

¹⁵⁹⁰ Kierkegaard, *Épületes beszédek*, op. cit., p. 17.

¹⁵⁹¹ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 15.

A színházban otthonos ismétlés nem csak a pálya kezdetén oly fontos *Első szerelem* előadásában jelent meg dramaturgiai szerepben, mint ismétlődő szenvedély, de a pálya egészét végigkísérő *Hamlet* fordulópontján is ott található: az egérfogó-jelenet a maga stilizált módján ismétli meg a királygyilkosságot, és ennek kísérletével bizonyítja valóságos megtörténtét a dán királyfi.

Az élmény megismételhetőségének kísérleti helyzetét Nestroy *Talizmánja* kapcsán, a Königstädter Színházban hozta létre Constantin Constantius, mert ez előadás – mint írta – „lelkemben emlékeket ébresztett”, s ezeket szeretne volna újraélni.¹⁵⁹² Ezt követően azonban rendkívül pontosan mutatott rá az emlékezni vágyó a színjáték sajátosságára: nincs két egyforma előadás, a műalkotás minden egyes alkalommal csakis önmaga pillanatnyi törvényeinek enged és semmi másnak, az időben kibontakozó előadás éppúgy nem lehet többször azonos, ahogy az idő sem ismétli önmagát – Herakleitosz folyója legérzékletesebben a színpadon csobog. És nem csak a műalkotás nem ismételhető kétszer ugyanúgy, de a néző sem képes arra, hogy élményét ismételtén úgy fogadja be, mint ahogy emlékeiben élt, mint erre Constantin Constantiusnak rá kellett döbennie, egyebek mellett a korábban megkedvelt páholy hiánya nyomán, amit tetézt az előző alkalommal megpillantott, csinos lány távolmaradása. A kísérlet mindössze fél óráig tartott, majd azzal távozott Constantius, hogy „Az egyetlen, ami megismétlődött, az ismétlés lehetetlensége volt”.¹⁵⁹³

Mindebben rendkívül pontosan mutatkozott meg a megfigyelő, szemlélő lélektana is, a passzivitás és aktivitás cserebomlása,¹⁵⁹⁴ a közönség korábban pontosan leírt viselkedésének reflektátlansága, a kommunikáció akadozása színpad és nézőtér között, – mindezek Constantius idegenkedését fokozták,¹⁵⁹⁵ és sietős távozására éppen azért volt szüksége, hogy az eredeti élményt a maga érintetlenségében őrizhesse meg. Ami paradox módon érvényesült Kierkegaard számára a későbbiekben is, egy naplóbejegyzése szerint azért nem nézte meg azt az előadást, amelyben Rosenkilde komoly alakítást nyújtott, „hogyan ne zavarja emlékeimet, ezért voltaképpen nem akartam látni, miként játszik.”¹⁵⁹⁶

A kísérlet azonban nem „steril” körülmények között zajlott, a narrátor várakozásának megcsalása, a vágyott élmény elmaradása nyomán szinte egész berlini időzése kudarcnak tűnt: „otthonom – e visszájára fordult ismétlés miatt – kellemetlenné vált. (...) az emlékezés, mint a gyom, csírájában fojtott

¹⁵⁹² Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 38.

¹⁵⁹³ Ibid., p. 39.

¹⁵⁹⁴ Szondi, *A modern dráma elmélete*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁹⁵ Lásd: T. F. Morris, „Constantin Constantius’ Search for an Acceptable Way of Life”, in: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 6. op. cit., p. 317.

¹⁵⁹⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 2. op. cit., p. 141.

meg minden ötletet.”¹⁵⁹⁷ Így rövidesen eltávozott a városból, a kísérlet eredménye jelentős volt, de tapasztalata lehangelő.

És bár egy berlini színházlátogatás állt az elmélkedés középpontjában, azért a könyv „tükörtermében” – John Caputo találó kifejezésével¹⁵⁹⁸ – ott voltak a további élmények is: a porosz főváros Hegel emlékeit is őrizte, akinek *A szellem fenomenológiája* hasonló kérdéseket is érintett, de a romantikus fiatalember kétségbeesése óhatatlanul megidézte Goethe *Wertherjét*, és mindezek archaikus mintázatát Jób története kínálta,¹⁵⁹⁹ aki bár többszörösen visszakapott mindent, amit elveszített, azért a vele folytatott kísérletek eredménye sem mentes a lehangeltságtól.

Az ismétlés jelensége a *Stádiumok az élet útján* lapjain tér még vissza hasonló hangsúllyal, ahol az újra felbukkanó Constantin Constantius eredendően arra törekszik, amikor barátainak vacsorát szervez,¹⁶⁰⁰ hogy se akkor, se azután ne lehessen szembefordulni az idő folyásával. És bár a könyvben ismétlődően fordul elő a „Ma egy éve...” fordulat, ami az emlékezés kontextusába helyezi mindazt, ami következik, az egyik előszó pedig az „elő-emlékezés” különös terminusát viseli címként,¹⁶⁰¹ azért a nagyon tudatosan megtervezett bankett nyomán a szervező lehetetlenné teszi annak megismétlését. Miközben a bölcs beszélgetésekkel átszőtt lakoma maga is „ismétlés” – mégpedig a plátói *Szimpoziumé* –, amit egyebek mellett megerősít a szerelmi témaválasztástól kezdődően a csuklásig megannyi mozzanat,¹⁶⁰² ám a Constantius által felbérelt iparossegédek fontos feladata lesz, hogy mindent leromboljanak a vacsora végeztével, „mint a tűzoltók a színházban, csak épp ellenkező szándékkal.”¹⁶⁰³ Vagyis el kell takarítani a kulisszákat, mert ami itt történt az egyszeri és lényege szerint éppoly visszafordíthatatlan, mint Herakleitosz folyója. És ha a görögök szerint minden megismerés emlékezés lehetett, Constantius szerint pedig az újkori filozófia az egész életet ismétlésnek látja¹⁶⁰⁴ – hát legalább így próbálta meg útját állni annak, hogy ez utóbbi magától értetődő lehessen.

5. Isten magánszínházában

¹⁵⁹⁷ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 39.

¹⁵⁹⁸ John D. Caputo, „Kierkegaard and Heidegger, and the Founding of Metaphysics”, op. cit., p. 215.

¹⁵⁹⁹ Brennan Breed, „Reading Job as a Kierkegaardian Text: The Incarnation of Indirect Communication”, in: *Biblical Interpretation*, 24 (2), 2016. április.

¹⁶⁰⁰ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., pp. 25-26. Lásd továbbá a történeti bevezetést, in: *Fear and Trembling*, op. cit., p. XXXIV.

¹⁶⁰¹ Lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 685. A „Foreridning” jelenti dánul az elő-emlékezést (az angol fordítás szerint: pre-recollection).

¹⁶⁰² Arisztophanész csuklott a vacsorán.

¹⁶⁰³ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 30.

¹⁶⁰⁴ Kierkegaard, *Az ismétlés*, op. cit., p. 7.

Az ismétlés kérdését legradikálisabban egy „pogány” gondolkodó tette fel, és az erre adott feleletek nem tettek különbséget hívő vagy hitetlen között, ami pedig Kierkegaard pályáján egyre drámaiban merült fel, de ahol azután némiképp el is mosódott az egyébként döntő különbség. Ami természetesen a színház alapkérdése is, ahogy a későbbi írásokban mind egyértelműbbé vált: a metafora kitágulásával ugyanis nem csak egyes filozófiai kérdések voltak vizsgálhatók színpadon, de az egész létezés helyszíne is színházként mutatkozhatott meg, a filozófiai túl teológiai érvényességgel is. Mégpedig magánszínházként, ami a korszakban nem feltétlenül az üzleti alapú színházi vállalkozást jelentette, szemben az udvarival, hanem azt a kiváltságot, amikor valaki számára egy egész színház a rendelkezésére áll, és egymaga nézheti az előadást.

A színház efféle általánosításának toposza a német bölcseleti hagyományban nagyon is jelen volt, Hegelnél, Schellingnél, akár csak az őket követő gondolkodóknál, ahogy a publicisztikában is visszavisszatérően felbukkant a „történelem színpada” vagy akár a létezésé. Kierkegaard éppen ehhez képest, majd ezzel szemben fogalmazta meg a maga nézeteit, teljesen új jelentést adva az elkoptatott metaforának, nem utolsósorban a hegeli hagyománnyal polemizáló *Lezáró tudománytalan utóiratában*. A világtörténelmet itt Isten „királyi színpadaként” írta le, ahol lényegéből adódóan Ő az egyedüli néző, hiszen más nem is lehetne az. Semmilyen „létező lélek” számára nem látogatható ez a színház, így azok csak színészek lehetnek ebben a „kis színházban”, és a királyi nézőre, aki egyben drámaköltő, arra kell bízniuk, miként is használja őket ebben a darabban, ami nem más, mint a „Drama Dramatum”.¹⁶⁰⁵ Vagyis a drámák drámája mutatkozik meg a világtörténelem színpadán, ahol a szerző, néző és rendező végső soron ugyanaz. Ez a világtörténelmi dráma azonban „rendkívül lassan” bontakozik ki, állapította meg Johannes Climacus, és ez nem csak drámai, de egyszerűen prózai és unalmas is – jellemezte a szerző némi iróniával Hegel okfejtését.¹⁶⁰⁶

Az egyes individuumnak, amíg szemléli ezt a folyamatot, lejár az ideje, meghal, majd úgy távozik, hogy semmi más nem marad belőle, „mint egy jegy, amit a jegyszedő a kezében tart, annak jeleként, hogy a néző elment”.¹⁶⁰⁷ Ami ismét csak beszédes metafora, a színpaddal, drámával és előadással szemben a színházjegy az egyetlen bizonyíték arra – egy gyűrt papír, rajta pár sor –, hogy az individuum egykor csakugyan létezett.

A magánszínház azonban nem csak a világtörténelem drámájának, hanem főként az egyén etikai fejlődésének színtere, ahol Isten mellett maga a szereplő is nézője saját előadásának. Aki egyben főszereplője is ennek a színjátéknak, de nem az, aki szerepet „játszik,” hanem aki ebben a folyamatban

¹⁶⁰⁵ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. pp. 157-158.

¹⁶⁰⁶ Ibid., I. p. 158.

¹⁶⁰⁷ Ibid., I. p. 159.

teljességgel feltárulkozik, ahogy Isten előtt megmutatkozik egész etikai fejlődésünk.¹⁶⁰⁸ És ezért más a világtörténelem színpada, mint az etikai fejlődésé,¹⁶⁰⁹ noha mindkettő számára alkalmas metafora a színház, de alapvetően eltérő jelentéssel.

Ennek a gondolatmenetnek parafrázisát fogalmazta meg Kierkegaard a saját neve alatt kiadott *Építő beszédek*ben, amikor figyelmét a sűgóra irányította, aki rejtve ül a takarásban, jelentéktelennek tetszik, de mégis ő az, aki előre mondja halkan a szerep minden szavát. Aminek megformálójaként azonban ott van az a másik, aki előlép a takarásból, hogy játszani kezdjen „a színlelés művészetének gyönyörű értelmében”.¹⁶¹⁰ Tetteivel és dikciójával személyiséget teremt, de mégis, „minden, amit mondania kell, attól a rejtőző lénytől származik, aki csak ül és sűg.”¹⁶¹¹ Ha a különleges helyzetet nem ismerjük, úgy tűnhet, hogy a beszélő maga a színész, de a Kierkegaard által ábrázolt jelentésteli szituáció szerint voltaképpen a sűgótól jönnek a szavak, a csendből, homályból és halkan. Ebben a színházban nézők sincsenek, mert mindenkinek, aki hallja ezeket a szavakat, magába kell pillantania, mintha a dráma helyszíne odabent lenne. A színpad ugyanis az örökkévalóság, és aki fellép, az Isten színe előtt szólal meg, azokkal a szavakkal, amiket a sűgótól hall, és amiket tovább suttog. És ezért beszél mindenki ezen a színpadon csendben, szinte csak önmagával, mintegy magában és saját magának. Isten egyszerre egyedüli néző, egyben kritikus, de figyelme gyengéd és megértő, mert látja, amint a színész valójában megnyílik előtte.¹⁶¹²

Ennek a különleges színpadi helyzetnek a leírásával a vallás szekularizálódásának kritikáját is adta Kierkegaard, azt ábrázolva, hogy efféle intim és személyes vallomást nem lehet a nagyközönség elé vinni, ahogy nem lehet evilági értelemmel sem ellátni. Ha pedig mégis így történne, akkor a beszélő közönséges értelemben vett színésszé válik, a hallgató pedig nézővé és kritikussá, vagyis amint efféle prédikáció kerül a gyülekezet elé, onnan Isten bizonyosan eltávozik.¹⁶¹³

Mert a „magánszínház” nem a produkció, hanem a megmutatkozás helyszíne, ebben ez egyszemélyes intézményben ugyanis feltárul, ami rejtve volt, és befelé fordul az individuum tekintete. Kierkegaard – mint korábban Climacus – ennek során szembefordult a hegeli szemlélődés kultuszával, ami színpadtól elkülönített nézőt feltételezett, vagyis külsődleges befogadást, távolságot és reflexiót. Mindezek helyett a szerző és álneve a személyiség bensőségességére figyelt, a nem látható cselekedetekre és a személyiség rejtett dinamikájára helyezve a hangsúlyt. Howard Pickett szerint Kierkegaard a maga

¹⁶⁰⁸ Ibid., I. p. 157.

¹⁶⁰⁹ Ibid., I. p. 157.

¹⁶¹⁰ Kierkegaard, *Upbuilding Discourses in Various Spirits*, op. cit., p. 124.

¹⁶¹¹ Ibid., I. p. 124.

¹⁶¹² Ibid., I. p. 124.

¹⁶¹³ Ibid., I. p. 125.

„színészeti-filozófiájával”¹⁶¹⁴ értelmezte újra az individuum viszonyát saját identitásához: nem az álarcot kívánta letenni, hanem felhívni a figyelmet az álarcra, mint a rejtőzés eszközére. A színjáték, ami pedig egyébként a személyiség esztétikai önteremtésének folyamata volt – George Pattison gondolatmenete szerint –, itt úgy mutatkozott meg, mint aminek szerepét „az isteni dramaturg osztotta ránk”.¹⁶¹⁵ Ebben pedig a teátralitáson keresztül valamiféle meta-teátrális helyzet bontakozott ki, amit Pickett Brechtéhez hasonlított, magának a színházszerűségnek a nyilvánvalóvá tétele és ennek megfelelő dramaturgiai alkalmazása révén. A szerző pedig rejtve marad ebben a folyamatban, hasonlóképpen ahhoz a paradoxonhoz, mintha a *Hamlet*et maga a dán királyfi írta volna,¹⁶¹⁶ amit kiteljesít azzal, hogy el is játssza szerepét. Vagyis a maszk kezd beszélni, tudatában annak, hogy ő egy szerep, és ez további jelentésekkel gazdagítja a színpadi helyzet bölcséleti értelmezésének rendkívüli komplexitását.

Ennek a gazdagságnak teljessége másként tárult fel a *Szeretet műveiben*, ahol a színpad metaforája többféleképpen is megjelenik. Egyfelől az időbeliségben úgy kíván megmutatkozni a személyiség, mint ahogy egy dráma hosszú évek eseménymenetét összefoglalja pár óra alatt, és így láthatná és láttathatná saját magát, szinte dramatikus sűrítésben.¹⁶¹⁷ Mert „a jelenvalóság átka alatt” különben a legfontosabb eszméink is annyira összezavarodnak, hogy a végén már mi magunk sem tudjuk pontosan, hogy azok vagyunk-e, aminek mutatkozunk.¹⁶¹⁸ Így az „evilági élet sajátosságai egy színész jelmezének tűnhetnek” – tette hozzá Kierkegaard, amit a változások sodrában akár le is vethetünk magunkról.¹⁶¹⁹ Akkor is, ha ezek a külsőségek olykor annyira belenőnek a személyiségbe, hogy bár valamiféle felöltött viseletnek hittük, a halál csak erő alkalmazásával tudja megszabadítani tőle a személyiséget.¹⁶²⁰ Mert a világ a maga sokféleségében és változatosságában olyan, mintha egy színdarabban valamennyi individuum, a maguk megszámálhatatlan sokféleségében valamiféle egyediséget, sajátosságot testesítenének meg – de amint az előadás véget ér, a király és a koldus között már nincs különbség: „mind hasonló egymáshoz és mind egy és ugyanaz – színész”.¹⁶²¹ És ahogy a jelenvalóság színpadára lehullott a függöny, abban a pillanatban felvonják azt az örökkévalóság színpadán, s ez már nem is csak színpad, hanem maga a közvetlenül szemlélt igazság, ahol nincs semmi más, csak lényegüket feltáró emberi lények.¹⁶²²

¹⁶¹⁴ Pickett, „Kierkegaard’s Postscript...” op. cit., pp. 100-101.

¹⁶¹⁵ Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., p. 135.

¹⁶¹⁶ Pickett, „Kierkegaard’s Postscript...” op. cit., pp. 110-112.

¹⁶¹⁷ Kierkegaard, *Works of Love*, op. cit., p. 251.

¹⁶¹⁸ Ibid., p. 87.

¹⁶¹⁹ Ibid., p. 87.

¹⁶²⁰ Ibid., pp. 87-88.

¹⁶²¹ Ibid., p. 86.

¹⁶²² Ibid., pp. 86-87.

Hogy ennek a sokféleképpen megközelített előadásnak Isten maga volna a szerzője, annak eredete Schellinghez nyúlik vissza,¹⁶²³ *A transzcendens idealizmus rendszeréig*, vagy annál is tovább. Kierkegaard kései naplóbejegyzése szerint azonban ennek jelentése tágabb volt számára, mint a német bölcselethez: Isten szerzősége kiterjedt arra a rengeteg aljasságra trivialitásra, közepszerűsége, értelmetlenségre, ami körülvesz bennünket, és amelyek költői „teremtésében” megmutatkoznak. De a naplóíró szerint éppolyan hiba volna azt gondolni, hogy amit egy szereplő egy költeményben mond vagy tesz, az a költő személyes véleménye volna, ugyanúgy tévedés arra következtetni, hogy Isten tetszésével találkozik az, ami az általa teremtetett színpadon történik.¹⁶²⁴ Így tehát a színház nem csak a teremtés modelljévé változott, magyarázatot adva a sokféle dilemmára, ami Jób könyvétől kezdődően a szekularizálódás folyamatáig radikálisan felmerült, de saját életművét is ebben a folyamatban szemlélte Kierkegaard, egy évvel azelőtt, hogy végleg legördüljön a függöny az ő evilági színpadán.

6. Hamlet

Hogy a dán herceg és a dán gondolkodó közötti transzparenciák nem csak jelentősek, de többféle kulcsot is adhatnak nehezen feltárható problémák megfejtéséhez, az már Kierkegaard életében is felmerült, aki mind ennek elutasításával, mind azonosulásával éppolyan komplexen fejezte ki viszonyának ambivalenciáját a legfilozofikusabb drámahőshöz, mint ahogy egész életművét áthatotta egy hasonlóan felemás távolságtartás saját identitásának modelljeitől. Az egyetlen nő, akit Reginén kívül Kierkegaard bizalmába fogadott és minden bizonnyal gyengéden szeretett, unokahúga, Henriette Lund volt, az érzékeny és művelt lány pedig rajongott Hamletért és a Shakespeare-drámákért, évekkal később visszatekintve már egyenesen hamleti feladatnak látta nagybátyja működését.¹⁶²⁵ Kierkegaard azonban, rejtőzködésének megfelelően „Jettével” is közölte, hogy „a helyzet teljesen más énvelem,”¹⁶²⁶ mint a dán királyfival, míg Hamletre vonatkozó reflexiói ennek rendre ellentmondtak.

Goethe már idézett metaforája az agyagcserépbe ültetett tölggyről vissza-visszatért Kierkegaard és álnevei írásaiban, folyamatosan gazdagodó jelentéssel, amelynek során nem csak a test vagy a szellem lehetett szűk a palántában rejlő individuum számára, akit agyagcserépbe kényszerítettek, de egy írása

¹⁶²³ Lásd a jegyzeteket, in: Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 1109.

¹⁶²⁴ Lásd erről bővebben: Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 25.

¹⁶²⁵ Lásd: Leonardo Lisi, „Hamlet: The Impossibility of Tragedy / The Tragedy of Impossibility”, in: Vol. 16. Tome II. *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, op. cit., p. 36.

¹⁶²⁶ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 171.

szerint maga a valaha földre szállt Isten is kinőtte a törékeny emberi lényt, vagyis a hamleti paradigma Krisztusra is érvényesnek tűnt.¹⁶²⁷

A Hegellel való, mind rejtett, mind nyílt polémia színtere is részben a *Hamlet* volt, Kierkegaard „színpadias szembefordulása”¹⁶²⁸ a porosz bölcseleivel abban is megmutatkozott, hogy míg szerinte Hamlet interiorizálta a tragédia külsőleges dialektikáját, addig Hegel előadásaiban úgy fogalmazott, hogy Hamlet azért alkalmatlan a rárótt feladat elvégzésére, mert túlzottan jó erre a világra, hasonlóképpen Rómeóhoz és Júliához.¹⁶²⁹ Kierkegaard azonban a ragályos és bénító reflexiót tette felelőssé mindazért, ami oly sok krízisen keresztül történhetett csak meg az idő visszazökkenése érdekében, hogy Hamlet végre elvégezze apjától kapott feladatát.¹⁶³⁰ Mert éppen ezen a ponton empátiája és a belehelyezkedése a wittembergi diák sorsába nagyon is kínálkozó volt: Fenger szerint „a tébolyt határoló melankólia, amit a szellemeskedés maszkja fed el” nagyon is illett Kierkegaard-ra, akinek történetéből „semmi sem hiányzott. Még a Horatio-Boesen sem és egy Ophélia sem, a költői Olsen családnévvel (...) akárcsak az apa-fixáció és az apától örökölt bűn.”¹⁶³¹ A fiatal Kierkegaard az eredendő bűn kapcsán utalt Hamletre már ifjúkori naplójában,¹⁶³² és mind a melankólia, mind a tétovázás, továbbá a gyors hangulatváltások és a társadalmi elszigeteltség érzése alkalmat kínált az azonosulásra, akárcsak a szerelem mélysége és szerepjátéka, továbbá az elvégzendő feladat nyomasztó súlya.¹⁶³³ Mindezek során pedig létrejött és működni kezdett az indirekt kommunikáció – egész életművét meghatározó – szellemi-szemléleti stratégiája, amit Harold Bloom szerint Kierkegaard egyenesen Hamlettől tanult.¹⁶³⁴

Az azonosulás nem egy későbbi értelmező számára olyan teljesnek tűnt, hogy Kierkegaard, az egyik legelső monográfia szerzője, Harald Høffding¹⁶³⁵ szerint maga is „Hamlet leszármazottja” volt, így mutatta be az olasz közönségnek 1906-ban a *Leonardo* című firenzei lapban.

¹⁶²⁷ Kierkegaard, *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 216. továbbá Lisi, „Hamlet: The Impossibility of Tragedy ...” op. cit., p. 35.

¹⁶²⁸ Lásd: Stock, „Kierkegaard’s Theatrical Aesthetics...” op. cit., p. 14.

¹⁶²⁹ Lisi, „Hamlet: The Impossibility of Tragedy ...” op. cit., p. 16.

¹⁶³⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 210. és p. 531. Kierkegaard itt Röttscher értelmezésére utal, de idézi Holberg hősét, Gert Vestphalert is ebben az összefüggésben.

¹⁶³¹ Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, op. cit., pp. 22-23.

¹⁶³² Az 1836. november 30-iki bejegyzést lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 76. és p. 411.

¹⁶³³ Lásd erről bővebben: Rasmussen, „William Shakespeare: Kierkegaard’s Post-Romantic Reception...” op. cit., p. 196. 1854-es naplójában fogalmazta meg Kierkegaard, hogy Hamlet nem szerelmes Ophéliába, csak megpihen feladatai végzése közben, illetve eltereli az udvar figyelmét feladatáról. Ugyanakkor mindez rendkívüli módon megterheli, és ennek súlya alatt még azt is érezheti, hogy szerelmes. Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 119. és p. 517. Lásd még: Lisi, „Hamlet: The Impossibility of Tragedy ...” op. cit., p. 37.

¹⁶³⁴ Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books, 1998. p. 730.

¹⁶³⁵ Simonella Davini, „The Reception of Either / Or in Italy”, in: *Kierkegaard Studies Yearbook*, 2008., op. cit., p. 432.

Kierkegaard számára Hamlet azonban nem volt azonos pusztán Shakespeare hőisével, hanem történelmi alakként is megjelent műveiben, Saxo Grammaticus krónikája nyomán, amiből Shakespeare is dolgozott, és ami megvolt Kierkegaard könyvtárában.¹⁶³⁶ A történelmi Hamletre Peer Degn groteszk alakja kapcsán is utalt naplójában,¹⁶³⁷ egy újságcikkében pedig felidézte azt a pillanatot, amikor az ellenség megtevesztésére a hadvezér Hamlet „csatasorba” állította az elesetteket is.¹⁶³⁸ Természetesen döntő különbség volt a konkrét személyiségről fennmaradt epizódok és a Shakespeare-dráma alakja között, Kierkegaard-hoz pedig nyilvánvalóan a fiktív hős volt közelebb. Aligha mondhatta volna el ugyanazt a filozófia hatáiról,¹⁶³⁹ a reflexiók bénító burjánzásáról egy középkori király kapcsán, amit a wittenbergi diákról elmondhatott, noha annak meg éppen azt kellett sorsából megtanulnia, hogy a meditáló melankóliának olykor csak a drámai döntés szabhat gátat. Erről Rötschernél is olvashatott, és a korai naplóban helyet is kaptak a „relatív ellentmondások” hegeli eszmefuttatásai, közvetítésük logikájának dilemmái, szemben „a halhatatlan kérdéssel”, amit Hamlet révén tett fel Kierkegaard.¹⁶⁴⁰ És az már az olvasmányokon túli felismerése volt, hogy mindezek kifejezésében „a gondolkodó maga persze olyan, mint a fuvalás hangszere”, vagyis a személyiségen szűrődik át mindaz, ami általános és absztrakt, csakis annak egyediségén keresztül kaphat hangot,¹⁶⁴¹ és bár a naplóban Szókratészre utalt Kierkegaard, a metafora drámai erővel bukkant fel a *Hamlet* fontos pillanatában, amikor a herceg az elpusztítására felbérelt diáktársai, Rosencrantz és Guildenstern kezébe adja a hangszert, kérve őket, hogy szólaltassák meg.

A lélektani dilemma mélyén pedig ott lehetett az a nagyon is személyes krízis, ami éppúgy kimondatlan maradt, mint ahogy Kierkegaard Hamlet életének enigmáját közölhetetlenségében látta: „Nagyon megrendítő, amikor a halál pillanatában Hamlet szinte kétségbeesik azon, hogy azt a rendkívüli fáradsággal elrejtett életet, amit az eszme szolgálatában élt, senki nem fogja megismerni.”¹⁶⁴² És mégis így kellett meghalnia, rejtőzését nem fedhette fel, mert ha kimondja titkát, úgy a hiúság bűnébe esik; így nem maradt más választása, mint hogy alázatos hittel, némán vállalja mindezt. A drámának ezzel az olvasatával Petrus Minor maszkjában, Adlerről tervezett könyvében kísérletezett Kierkegaard, rákérdezve egyben arra is, hogy a *Hamlet* vallásos dráma-e. Ami éppen nem a nagymonológ híres dilemmájának értelmezése kapcsán merül fel, mert a „lenni vagy nem lenni” kérdését Kierkegaard csak

¹⁶³⁶ Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling, op. cit. p. 104.

¹⁶³⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 437. és p. 738.

¹⁶³⁸ Kierkegaard, *The Corsair Affair*, op. cit., p. 82.

¹⁶³⁹ Lásd: Rasmussen, „William Shakespeare: Kierkegaard’s Post-Romantic Reception...”, op. cit., p. 187.

¹⁶⁴⁰ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 116. és *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 30. és p. 379.

¹⁶⁴¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 233. és p. 549.

¹⁶⁴² Kierkegaard, *The Book on Adler*, op. cit., p. 171.

az esztétikai élet számára tekintette relevánsnak,¹⁶⁴³ aki etikailag él, az ezt már nem teheti fel, és még a *Filozófiai morzsákban* is úgy látta, hogy ez a fajta hamleti dialektika a mindennapi életre érvényes, a lényeg meghatározása azonban ezen túl kezdődik.¹⁶⁴⁴ A *Lezáró tudománytalan utóiratban* Climacus egyenesen úgy látta, hogy „az objektív reflexió vezet az elvont gondolkodáshoz, a matematikához, a történeti gondolkodás különféle válfajaihoz, és így mindig eltávolodik a szubjektív individuumtól, akinek a létezése vagy nem-létezése egy objektív látószögből összességében, voltaképpen és végtelenül közömbös.”¹⁶⁴⁵ Ami szerint Hamlet szavai csakis szubjektív jelentőséget tulajdonítanak a „lét vagy nemlét” kérdésének.

Leonardo Lisi mindebben Röttscher eszmefuttatásának folytatását látta, ahogy a koppenhágai aranykor vitáiban megfogalmazódott, és amiben Kierkegaard az egész „spekulatív projekt” lehetetlenségét ismerte fel akkor, amikor a racionális gondolkodás válik meghatározóvá.¹⁶⁴⁶ A színház jelentősége itt másként lesz döntő, hiszen Hamlet spekulációinak és kételyeinek a drámában az „egérfogó-jelenet” vetett véget, a maga közvetett, de feltétlen bizonyítékával. Ennek logikája ifjúkorától foglalkoztatta a dán gondolkodót, 1835-ös naplójában a színészek kapcsán a *Wilhelm Meister tanulóéveiből* emelte ki „Hamlet egész nyomozását és ennek bemutatását”, Goethe hőisének eszmefuttatása nyomán, de saját tapasztalatainak reflektálásával.¹⁶⁴⁷

Míg a *Hamlet* motívumai átittatták az életművet, jelentősége mégsem az egzisztenciális dilemma kiélezésében mutatkozott meg, sőt, mintha Kierkegaard ennek ellenében olvasná és értelmezné a darabot. Egyik legszebb prédikációjában Kierkegaard a mező liliomairól és a levegő madarairól szólva utalt a kérdés irrelevanciájára,¹⁶⁴⁸ egy etikai-vallásos eszmefuttatásában pedig a zsidóság létezése kapcsán idézte más összefüggésben a nagymonológ kezdősorait.¹⁶⁴⁹ Hogy a dráma mennyire fontos referencia volt számára, azt metaforikus utalásai is bizonyítják, így például Heiberg írói alakjának metamorfózisát Polonius és a felhő jelenetével illusztrálta, az elképzelt temetésen tartott beszédében a sírásókat idézte meg, és míg a szorongás demonstrálására Hamlet némasága volt alkalmas, addig a

¹⁶⁴³ Lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *Either – Or*, op. cit., Vol. II. p. 253. A nagymonológgra való ismételt utalásokról az életműben lásd: Lisi, „Hamlet: The Impossibility of Tragedy...”, op. cit. p. 33.

¹⁶⁴⁴ Kierkegaard, *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 222.

¹⁶⁴⁵ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, I. op. cit., p. 193. és II. p. 226.

¹⁶⁴⁶ Lisi, „Hamlet: The Impossibility of Tragedy...”, op. cit. pp. 31-32.

¹⁶⁴⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 3. op. cit., p. 97. és p. 518. A naplóíró a *Wilhelm mester* tanulóéveinek 4. könyvére utal, de kitér az 5.-re és 6.-ra is.

¹⁶⁴⁸ Kierkegaard, *Christian Discourses*, op. cit., p. 38.

¹⁶⁴⁹ Kierkegaard, *Without Authority*, op. cit., p. 62.

groteszkum sem maradt említetlenül: abban a „drámai” helyzetben, amikor a dán királyfi a pizskavasra esküszik.¹⁶⁵⁰

Kierkegaard értelmezésének jelentősége ezeken túl sejthető, mégpedig megválaszoltnak hitt vallási kérdések radikális felvetése kapcsán. Hiszen Hamlet megsértette az egyik legfőbb isteni parancsot, hogy „enyém a bosszúállás és én megfizetek”,¹⁶⁵¹ tehát kisajátította a bosszúállás isteni privilégiumát. A romantika természetesen a bosszúdrámák kora, és a bibliai parancsolatot feltehetően intézményesen sem tartották be megfogalmazásuk óta, de a személyes igazságtétel, a sorozatgyilkossággal visszazökkentett idő komoly teológiai következményekkel is járt. Míg az eredendő apai parancs is felemás volt: cselekedjen és ne cselekedjen, akárcsak a mintául szolgáló antik tragédiák, amelyek a bosszúállás apológiái voltak, bár elsősorban etikai indítékkal, amit Hamletnél elfedtek a személyes sérelmek, ezért lett az ő helyzete összemérhetetlenül egyedi.¹⁶⁵²

Mindezek a vallásos parancsok interiorizálásának ellentmondásaira utaltak, amelyek a *Stádiumok az élet útján* írása közben is felmerültek, mind Röttscher, mind Börne Hamlet-értelmezésének konklúzióival, és ezek vitatásával. Kierkegaard jegyzetei között már korábban szerepelt annak dilemmája, hogy ha Hamletnek nincsenek vallásos kételyei, akkor „teljes értelmetlenség az a határozatlanság, hogy nem oldja meg az ügyet azonnal”.¹⁶⁵³ Ennek megfelelően egyetértett Röttscher diagnózisával, hogy Hamlet „betegesen reflektív”, bár kihúzta jegyzeteiből a Goethét illető bírálatot, amiért ilyen nagyra tartotta a dán királyfit. A publikált szövegben már csak a „túlzott reflexió” maradt,¹⁶⁵⁴ és az az elmarasztalás, hogy a cselekvés halogatása nyomán „nem lesz belőle esztétikai értelemben hős; semmi sem lesz”.¹⁶⁵⁵ A vallás szemszögéből kételkedése ugyanakkor „rendkívül érdekes”, és mert a vallás „belső stádium, ezért a kételkedés fontos szerepet játszik benne”. A feltámadó kétely azonban megghiúsítja tervének végrehajtását, ha pedig „démonikus erővel” mégis cselekszik és „kételyei egyáltalán nem érdeklik”, akkor később roskadhat magába, majd pedig mégis a vallásiba süllyed, „amíg békére nem lel”. Amiből persze nem lehet drámát írni. Ha mégsem roskad össze tehát a terv súlya alatt, vagyis gyorsan cselekszik, akkor „egyedül a külsővel lenne dolga”, de ez éppúgy nem tragikus, mint korábbi tétovázása sem volt az, fokozódjon lelkében akár az önkínzásig.¹⁶⁵⁶

¹⁶⁵⁰ Kierkegaard, *Előszó*, op. cit., p. 446. és p. 723., továbbá *Three Discourses on Imagined Occasions*, op. cit., p. 88. és p. 164., valamint *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 398. illetve *Előszó*, op., cit., p. 441. és p. 718. Ennek az esküvésnek az eredete bizonytalan, félrefordítás is lehetett, vagy egy korabeli előadás rendezői megoldása.

¹⁶⁵¹ Rom. 12:19

¹⁶⁵² Lásd erről bővebben: Richard Kearney, „Kierkegaard on Hamlet: Between Art and Religion”, in: Elsebet Jegstrup szerk.: *The New Kierkegaard*, Bloomington: Indiana University Press, 2004. Hegel Hamlet-értelmezése is hasonló, az antik minták között pedig Aiszkülosz *Áldozatvivők* és Szophoklész: *Elektrája* szerepel.

¹⁶⁵³ Lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 635.

¹⁶⁵⁴ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 401.

¹⁶⁵⁵ Ibid., p. 401.

¹⁶⁵⁶ Ibid., pp. 401-402.

Shakespeare mindezzel együtt „utolérhetetlen,” tette hozzá,¹⁶⁵⁷ minél többet olvassuk, annál többet tanulhatunk tőle – elsősorban azt, hogy ezeket a kérdéseket miként is lehet feltenni. A *Stádiumok* függelékében ez azután külön szegmentum tárgya lett: „Kitekintés Shakespeare Hamletjére” címen, és Frater Taciturnus eszmefuttatását a vidám könyvkötő bocsátotta a nyilvánosság elé. A szerző Börne nyomán „keresztény tragédiának” nevezte a darabot,¹⁶⁵⁸ noha eredendően a dráma helyén eredetileg Tauserspiel vagyis szomorújáték szerepelt, ami nem egészen ugyanaz. A keresztény jelzőt Kierkegaard vallásosra cserélte,¹⁶⁵⁹ noha érzékelte, hogy a vallásos kételkedés véget vetne a drámának. Hamletet ekkor úgy írta le, mint aki „lényegében határozatlan személyiség, és az etika követelményei szerint komikusnak látjuk”¹⁶⁶⁰ – vagyis mind az esztétika, mind az etika csak korlátozottan képes interpretálni azt, ami a dráma lényege volna. Taciturnus, aki neve szerint a hallgatás bajnoka, beszédes módon az általa közreadott kéziratot Helsingörben találta meg,¹⁶⁶¹ vagyis a dráma helyszínén. Amikor pedig a műfaj megjelölésekor a Hallgatag Barát félreidézi Börnét – akit Kierkegaard a maga jegyzeteiben még pontosan idézett –, akkor ezzel jelentős változtatást hajt végre: a dráma ugyanis a közvetlenség műfaja, míg a tragédia átjárást biztosíthat a vallásihoz.¹⁶⁶² Jegyzetei készítése közben Kierkegaard kihúzta azt a megállapítását, hogy „Shakespeare-ben az a hiba, hogy Hamletnek nincsenek vallásos kételyei”,¹⁶⁶³ mert ezek szerint ez így mégsem igaz, no és a túlvilágról látogatót is kap, bár az éppen arra szólítja fel, amit a vallás tilt. Tragédiáját betetőzi, hogy bosszúállása nyomán mégsem győz a jó és az igaz, végső összeroskadásában pedig elrejtett életének lényege marad örökre feltáratlan.

Ebben a mozzanatban annak a gesztusnak az ellentéte látható, amit Ábrahám abszurd döntésének következményében a másik csendes, és nem hívó szerző, Johannes de silentio ábrázolt, így mintegy tükröt tart egymásnak az Ótestamentum és Shakespeare. És paradox módon erre azért nyílik lehetőség, mert mind Johannes de silentio, mind pedig a Frater Taciturnust megihlető Börne közös abban, hogy nem hívó módon kérdez,¹⁶⁶⁴ és talán éppen ebből az irányból nyílik a legmegfelelőbb kilátás a *Hamletre*, mert hitetlenek pontosabban látják a vallás dilemmáit és ellentmondásait, mint a tradicionális és dogmatikus rendszerekben gondolkodók.¹⁶⁶⁵ És ide tartozik annak paradoxona is, hogy Börne Shakespeare-t nem tartotta ironikus szerzőnek, az egy *Hamlet* kivételével, ahol a jóra törekvés okozott tragédiasorozatot.¹⁶⁶⁶ Míg persze a legfőbb drámai erő Kierkegaard számára itt is az eredendő

¹⁶⁵⁷ Ibid., p. 402.

¹⁶⁵⁸ Ibid., pp. 400-401.

¹⁶⁵⁹ Ibid., pp. 401-402.

¹⁶⁶⁰ Ibid., p. 401.

¹⁶⁶¹ Ibid., p. 165.

¹⁶⁶² Lisi: „Hamlet: The Impossibility of Tragedy...”, op. cit., p. 28-31.

¹⁶⁶³ Rasmussen, „William Shakespeare: Kierkegaard’s Post-Romantic Reception...”, op. cit., pp. 200-201.

¹⁶⁶⁴ Börne zsidó származású volt, bár később evangélikus hitre tért. (A terminus Heideggerre utal, aki a modern teológiát bírálta ezzel.)

¹⁶⁶⁵ Erre utal: Lisi, „Hamlet: The Impossibility of Tragedy...”, op. cit., p. 30.

¹⁶⁶⁶ Ibid., p. 28.

bűn, minden egyéb csak következmény – ennyiben pedig a gondolatmenet kezdete az antik tragikumról szóló írásokban sejthető, aminek nyomán *A szorongás fogalma* Hamlet-utalásai vezettek tovább, hogy újabb kérdésekkel zárja le a *Stádiumok* szerepjátékában.

Kierkegaard természetesen mindvégig rejtőzött, műfajok, álnevek és eltérő kérdésfeltevések között bujkálva szakított a goethei Shakespeare-értelmezés hagyományával, ami pedig a fiatal Németország romantikusainak fontos identitásteremtő forrása volt. Ennek során ugyanakkor előlegezte – elszigetelten és a rendszeresség igénye nélkül – azt az interpretációs fordulatot, aminek nyomán Schopenhauer és Nietzsche értelmezi újra Shakespeare-t és a *Hamletet*. Mind a rejtőzésnek, mind az újraértelmezés szándékának voltak biográfiai okai – a szerelmi boldogtalanság választásától a vallás felé fordulásig –, a legfőbb indok azonban az volt, hogy saját személyiségének „prezentációját” ekként tartotta legadekvátabbnak. Ahogy korai naplójában fogalmazott a tébolyultat játszó Hamletről: „ironizál a világon (...) bolondot tettet, voltaképpen felülmúlva mindenkit”.¹⁶⁶⁷ Majd a középkori bolondok jelentőségére utalt, ahogy egykor „a bolondok általánosságban a kórus szerepét játszották”,¹⁶⁶⁸ vagyis a közösség ítélőszékét testesítették meg, a sokszor tiltott „common sense” és a józan ész képviselői voltak, mind az udvarokban, mind azokban a „világtragédiákban”, amelyek a középkorban kerültek színre. Színháztörténet és identitás-választás így ért össze Hamletben, amikor eloldozta magát a „búzló Dánia” úgynevezett normalitásától.

¹⁶⁶⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. Part 1. op. cit., p. 135. és p. 428.

¹⁶⁶⁸ Ibid., p. 135. és p. 428.

SZÍNHÁZ ÉS EGYHÁZ

1. A vallás dramatizálása

Kierkegaard marionett-színházáról szólva nevezte Martin Thust a dán bölcselet a vallásosság költőjének, amit tovább tárgított George Pattison a maga olvasatában, illetve az életmű további rétegeinek feltárulása nyomán, amikor a dán gondolkodót a vallásosság dramatizálójának, ha nem éppen drámaírójának tekintette.¹⁶⁶⁹ Ami egyfelől költőmesterség volt – hiszen drámaköltészetéről volt szó –, de az életmű későbbi szakaszában már nem a megköltött sors vagy a poétizált személyiség játszotta a főszerepet, hanem az a dráma, amit Kierkegaard a kereszténység újkori sorsában látott, és aminek tragédiává súlyosbodását próbálta kétségbeesetten megakadályozni.

Ebben az összefüggésben bukkant fel ismét a *Hamlet*, noha a színházi utalások elapadása az életmű utolsó szakaszában rendkívül szembeötlő, amikor pedig mégis megjelenik egy drámahős vagy valamiféle előadás emléke, az a kétségbeesés és a harag illusztrációját szolgálja, nem a megértést. És bár a színház és egyház egymás mellé kerülése az életmű kései szakaszának retorikai modelljét kínálta, mélyreható elemzés már ritkábban szolgálta az érveket, mint egykor – esztétikai vagy filozófiai nézeteinek kifejtése során –, bár a hit természetéről és a rítusok jelentőségéről szólva mind radikális újszerűsége, mind felismeréseinek jelentősége érzékelhető maradt. Az ebben az összefüggésben megjelenő *Hamlet*-utalás feltehetően a 18. századi színjátszás egyik legjelentősebb művészetét – drámaírói és színházcsinálói – David Garrickot idézte meg, aki a *Lezáró tudománytalan utóirat*ban mint a „legnagyobb színész” bukkant fel azzal a vallomással, hogy élete során talán egyszer járt közel ahhoz, hogy a Hamletet jól játssza el.¹⁶⁷⁰ A zseni pályájának kivételes – és nem beteljesülést, hanem megközelítést sugalló – epizódja itt annak lett analógiája, ahogy Climacus szerint imádkozni kellene, vagyis a rutinszerű, csaknem banális mindennapi tevékenység ellenpontjaként emelte ki a dán királyfi történetének páratlan, egyszeri megformálását; az itt sejthető asszociációs sor nagyon is jelentős pozícióban került a műbe.

Ugyanennek az ellentmondásnak, vagyis az ima rutinszerűségének és a hit emberfeletti próbatételének feszültségét Holberg darabja kapcsán is érzékeltette Kierkegaard, amikor egyik építő beszéde számára keresett témát, és annak „művészetét”¹⁶⁷¹ értelmezte, hogy miképpen is lehet eljutni a fohászt lezáró, annak konklúzióját megteremtő, vagyis jelentéssel telített ámenig. Per Degn ennek a művészetnek az

¹⁶⁶⁹ Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., p. 120. Eredeti kifejezésével: „dramatist of the religious.”

¹⁶⁷⁰ David Garrick (1717-1779) a 18. század legendás brit színésze, aki producerként és drámaíróként is jelentőset alkotott, kiváltképp Shakespeare-szerepei maradtak emlékeztetésekként kortársai és az utókor számára. Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit. I. 163. és II. 222.

¹⁶⁷¹ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Without Authority*, op. cit., p. 275.

inverzeként jelenítette meg a komikust, ami azonban a maga nevetségességével mégis a „legmagasabb szintű pátoszhoz” van közel, mert „egykor görögül fel tudta mondani az egész litániát, de most már semmi másra nem emlékszik, csak az utolsó szóra: ámen.”¹⁶⁷² Hasonló értelemben jelent meg az utalások között Holberg Odüsszeusza, a Trójából való távozás analógiájaként a lényegétől mind messzebbre távolodó kereszténységről szólva, a *Hétalvók*ban pedig a rutinná váló vallásosságban annak groteszkumát látta Kierkegaard, mint amikor a szökött lány után hintóval indulnak.¹⁶⁷³

Kierkegaard utolsó pályaszakaszának drámai vallásos fordulata és egyházkritikája kétféleképpen is tartalmazott színházi elemeket: egyfelől a cselekvés – görögül: drama – prioritása révén úgy látta, hogy minden filozófiai, vallásos vagy morális meditáció, reflexió és bírálat mindaddig halott, amíg nem itatja át cselekvésünket, vagyis nem mutatkozik meg valóságos akciókban; másfelől pedig harsány bírálatával és ennek megfelelő viselkedésével mindjárt demonstrálta és így teátralizálta is ezt a konklúzióját. Így lett ő maga a megbotránkozás alkalmá és félig-meddig köznevetség tárgya – de ezzel egyben közönséget is teremtett saját „produkciója” számára a koppenhágai utcákon és tereken, no meg a szellemi élet fórumain, hiszen a botránynak és a kinevetésnek is volt teátrális érvényessége.¹⁶⁷⁴

Ebben nem állt egyedül a korszakban, ha ilyen típusú mélységgel és ennek nyomán efféle radikalizmussal más nem próbálkozott is. A jelentős vallásmegújító mozgalmak közül azonban mindenképpen kiemelkedett Grundtvigé, amelyik éppúgy nem nélkülözte a teátrális elemeket, mint az ugyanebben az időben még mindig komoly befolyással rendelkező hitszónokok, akik közül többeket is ismert Kierkegaard.¹⁶⁷⁵ Ő maga azonban semmiképpen sem tartozott közéjük, részben idegenkedése miatt bármiféle társadalmi szerepvállalástól, részben alkata és karaktere miatt, ami szellemes és virtuóz társalgóvá tette, de a nagyobb nyilvánosság előtti megszólalástól idegenkedett. Sőt, olykor a reformerek és kritikusok működéséről is éppolyan elítélően fogalmazott, mint az államegyház hivatalnokaitól, Grundtvig színháziassága kapcsán nem kevés malíciával fogalmazta meg naplójában, hogy a népszerű hitszónok ostobasága „most már elvezette a vaudeville-ig, amihez mindig is vonzódott”,¹⁶⁷⁶ vagyis zenés könnyű kis színpadi etűdöknek látta Grundtvig rendkívül hatásos és széles közönséget vonzó megnyilatkozásait, még akkor is, ha ugyanannak az egyháznak a kritikáját tartalmazták, mint amit Kierkegaard is növekvő idegenséggel szemlélt. Nem melleleg azt a javaslatot tette a dániai zsoltároskönyv megújítójának, hogy „a megfelelő bibliai vers hiányában azt ajánlom, hogy

¹⁶⁷² Ibid., p. 275.

¹⁶⁷³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 45. és p. 475.

¹⁶⁷⁴ Lásd: Stock, „Theatrical Aesthetic...”, op. cit., pp. 367-370.

¹⁶⁷⁵ Erről bővebben lásd: Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit. pp. 41-42.

¹⁶⁷⁶ Lásd a függelék: Kierkegaard, *Stages on Life's Way*, op. cit., p. 514.

mottóként használjátok Miklós fuvaros szavait (a *Szerencsés csizmadiából*), 'Szeretett konyakom, ne hagyd el engem, én sem hagylak el soha.'¹⁶⁷⁷

A jelenkor „vallásos zűrzavarát” a látomásokkal viaskodó, és az egyházzal ennek nyomán ugyancsak szembeforduló Adler történetében és sorsában nem csak drámaian, de szinte színházszerűen érzékelt Kierkegaard, pontosabban a tervezett könyv szerzője, Petrus Minor. Kierkegaard a szerkesztői feladatokat vállalta, a műfajt pedig „mímikus monográfiaként”¹⁶⁷⁸ határozta meg, vagyis a mímus terminusával, ami mind a színház előzményeiből, mind annak gyakorlatából ismert. A hagyatékában maradt könyvben hangsúlyosan megjelenő bensőségesség pedig arra szolgált, hogy a bátorlanabbakat is kikényszerítse a „sodrásba”, és hogy ne engedje, hogy elveszenek az államegyház kínálta „szórakozásban” és abban az igénytelen színjátékban, ami Kierkegaard szerint ekkor a dán klérus működését jellemezte.¹⁶⁷⁹ Mert ebben a mechanizmusban azt érzékelt, amit korábban a költészetről írt le, ami azért fordult el a szerelemtől, mert „hiányzik az emberből a végtelen iránti érzék. Bele kell vetni magunkat a végességbe.”¹⁶⁸⁰ És ennek egyik legfőbb terepe – a vallásos mozgalmaktól egyáltalán nem függetlenül – a politika volt, és „ha a politikát a végtelen szenvedélyével értjük meg, ebből is szülehetnek hősök”¹⁶⁸¹ – tette még hozzá –, de a túlzott reflexió a politika végtelen szenvedélyét is felemésztette, és vele együtt a politikai jelmezben jelentkező vallásmegújító mozgalmakat is. A végtelenség iránti vágy és a reflexión való túllépés nem itt keresendő, ahogy a valóságos szabadság sem, szállt szembe Kierkegaard mindjárt a romantikusok illúzióival is. És ezzel adott új jelentést a szabadságnak, amikor legfontosabb esélyünk, a hit szerepét értelmezte újra.

2. Krisztus inkognitója

A *Halálos betegségben* írta Johannes Climacus, hogy „olvasd Shakespeare-t, és magukkal fognak ragadni a konfliktusok. De még maga Shakespeare is távol tartotta magát a lényegében vallásos konfliktusoktól. Valóban, ez talán csak az istenek nyelvén fejezhető ki.”¹⁶⁸² De hogy miképpen kommunikál Isten, kíváltképp, ha ellentmondások, konfliktusok, akár feloldhatatlan ellentétek kerülnek szóba, arra a *Kereszténység iskolájában* tért vissza Kierkegaard, Anti-Climacus maszkjában.¹⁶⁸³ Pontosabban: inkognitójában, mert a választ is az inkognitóban találta meg a szerző: Isten emberré

¹⁶⁷⁷ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 574. és p. 652.

¹⁶⁷⁸ Kierkegaard, *The Book on Adler*, op. cit., p. 1.

¹⁶⁷⁹ Ibid., p. 109.

¹⁶⁸⁰ Kierkegaard, *Stádiumok az élet útján*, op. cit., p. 363.

¹⁶⁸¹ Ibid., p. 363. Lásd a vallásos mozgalmak politikai természetéről: Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., pp. 19-20.

¹⁶⁸² Kierkegaard, *Sickness Unto Death*, op. cit., p. 127.

¹⁶⁸³ Más fordításban: *A keresztény hit iskolája*.

válását tekintette a „legmélyebb inkognitónak”, mert így maga Krisztus is inkognitó akart lenni, hogy ki tudja fejezni „a hit egyik legfőbb ellentmondását”.¹⁶⁸⁴ Voltaképpen azt, hogy ő is a saját, emberi inkognitója hatalmában volt, amiben evilági szenvedése mutatkozott meg, nagyon is jelenvalóan, mert a passióban „nem volt semmiféle látszat”, valóságos és visszavonhatatlan gyötrellemmel halt Jézus kereszthalált. Vagyis a legdrámaibb pillanatban „a felvállalt inkognitó uralkodott rajta,” ennek következményeként kellett végigszenvednie a legsúlyosabb gyötrelmeket, legfőképpen annak felismerését, hogy Isten elhagyta.¹⁶⁸⁵ Itt tehát ismét csak szerep és személyiség ellentmondása mutatkozott meg, mégpedig az inkognitó alkalmazásában és végletes vállalásában, a maga fatális következményeivel. És aligha véletlen a terminus választása és az élmény analógiáinak érzékeltetése, mert itt Kierkegaard annak tapasztalatát vetítette a Megváltóra, ami saját életének konklúziója is volt.

Ennek a konklúzióknak az előlegezése szerepelt a *Kereszténység iskolája* lapjain, egyebek mellett az utolsó vacsora drámai megidézése révén, ahogy a Getsemáné kertben folytatott dialógusok is a tragédia kifejtésének rekonstrukcióját szolgálták,¹⁶⁸⁶ benne az árulás drámájával, majd a passió folyamatának stációival – stádiumaival. Ennek fokozódó, immanens feszültségét belülről, mintegy a szenvedő személyiség szemszögéből mutatta be, váratlan és megrendítő drámaiságában a szenvedéstörténet jeleneteit, hasonlóan ahhoz, ahogy színházban követjük az eseményeket: együttérzéssel, izgalommal, és fokozódó aggodalommal, akkor is, ha jól tudjuk, mi várható a darab végén.¹⁶⁸⁷ Mert ez volt Kierkegaard egyik legfontosabb törekvése: „könyvem középpontjában nem a tények aprólékos felidézése áll (...) hanem a modernség igénye: ami történik, az a szemünk előtt zajlik éppen, mai ruhában.”¹⁶⁸⁸ Vagyis a megelevenítés révén nem csak a megidézés, a múlt újraélése volt a döntő, hanem a megjelenítés, a jelenben való *prezentáció* révén a közvetlen részvétel az eseményekben. Mindannak, amit hitről, vallásról, és ekként teológiáról gondolni lehet, itt határozta meg a legfontosabb feltételét: a szemlélődés biztos távolságával és a rítusok begyakorlott konvenciójával szemben a részvétel a döntő, az üdvtörténet eleven, aktuális és jelenvaló drámájában, mintha annak kimenetele rajtunk is múlna. Mert ha résztvevők vagyunk, akkor minden bizonyosan múlik is.

És éppen ez a felismerés kínálta a vallásbölcseleti szemlélet radikális transzformációját, nem függetlenül a megjelenítéstől és a szemlélődéstől, utalva egyben a *theologia* és a *theatrum* etimológiai összefüggésére, amely archaikus analógiák révén nyitott utat a modern szemléletváltás számára, egyebek mellett a tekintet jelentésének újraértelmezésével. Ebben az összefüggésben idézte Anti-

¹⁶⁸⁴ Kierkegaard, *Practice in Christianity*, op. cit., p. 128.

¹⁶⁸⁵ Ibid., p. 132.

¹⁶⁸⁶ Kierkegaard, *Christian Discourses*, op. cit., pp. 249-300. és *For Self-Examination*, op. cit., pp. 61-63.

¹⁶⁸⁷ Kierkegaard, *Practice in Christianity*, op. cit., p. 94.

¹⁶⁸⁸ Lásd a függelék, Ibid., p. 322.

Climacus a *Kereszténység iskolájában* a Királyi Színház színpada fölött olvasható feliratot: „Nem csak az élvezet számára”, ami Kierkegaard életművének egyéb pontjain is előkerült, és teológiai jelentéssel telítődött.¹⁶⁸⁹ Így tehát aligha véletlen a színházi kontextus, maga a teológia ugyanis – Fabiny Tibor gondolatmenetét idézve – a dramaturgia felől is megközelíthető, a Szentírás ugyanis olyan szöveggönyvként olvasható, amelynek megértése a „performancia” folyamatában valósul meg.¹⁶⁹⁰ Az Úrvacsorán pedig – Claire Maria Chambers elemzése szerint – „spect-actors,” vagyis szemlélő-résztevők vannak jelen, a megidézés és a megjelenítés azonos folyamatában. A teológia úgy mutatkozik meg tehát, mint ami lényegénél fogva teátrális.¹⁶⁹¹ Eredeti jelentésében a „Leiturgia” közszolgálatot jelentett, vagyis az események drámáját szélesebb közönség előtt mutatták be, görög gyökerei szerint pedig ezek a „fesztiválok” egyszerre voltak vallási és társadalmi események, átszöve megannyi dramatikus és teátrális elemmel: dalokkal, áldozatokkal és különféle rituálékkal.¹⁶⁹² Chambers gondolatmenete szerint a korai kereszténység kialakulására és kezdeti fejlődésére hatással voltak ezek a tömegrendezvények, mind az ünnepi megemlékezések alkalmaként, mind pedig az ezekben való részvétel lehetőségeként. Így formálták meg például újra és újra Krisztus drámáját, ami a konvencionalizálódott eseménymenet nyomán a középkor folyamán megtalálta útját a templomból a közterekre.¹⁶⁹³ És bár az archaikus hagyományból örökölt – elsősorban római – színház hosszú időn keresztül az egyház elutasításával találkozott, azért a látványosság iránti igényt nem hagyott alább, és a drámát sem rekesztették ki a keresztény „fesztiválokból”. Annál kevésbé, mivel a keresztény liturgia több eleme a mimézisen keresztüli identifikáció eszköze volt, a szentségben pedig egyszerre volt szimbolizáció és reveláció, és ennek során minden jelenlévő résztvevővé is vált, osztozva egy jelképes cselekvéssorban, aminek teátrális karaktere ugyancsak szembeötlő.¹⁶⁹⁴ Az események által történő felidézés, a megelevenített emlékezés pedig alkalmat adott a pillanatnyiban és jelenvalóban megőrzött események jelképes újraélésére, egyszerre élményszerűen és szimbolikusan, sokszor hasonló stilizációval és re-prezentációval, mint amivel a színházban találkozunk.

Mindez természetesen elválaszthatatlan a színház vallási és kultikus eredetétől, aminek több eleme élt tovább. Minden színelőadás napjainkban is sokszor ritualisztikus, ahogy a közösségi színházi gyakorlatnak is megmaradtak szinte szakrális elemei.¹⁶⁹⁵ Ettől nem független, hogy színház egész működése, a közönség részvételének konvencióitól a színészi játékmódig, a kölcsönösen elfogadott

¹⁶⁸⁹ Kierkegaard, *Practice in Christianity*, op. cit., p. 244.

¹⁶⁹⁰ Fabiny Tibor, *Isten maszkjai*, Budapest, L'Harmattan, 2021.

¹⁶⁹¹ Claire Maria Chambers, „Restless Bedfellows: Theater, Theology, Religion and Spirituality”, in: *Theater Journal*, Vol. 70. no. 1. March, 2018. p. 113.

¹⁶⁹² Chambers, „Liturgy”, op. cit.

¹⁶⁹³ Ibid., p. 35.

¹⁶⁹⁴ Ibid., pp. 40-43.

¹⁶⁹⁵ Ibid., pp. 39-43.

stilizációtól a visszajelzések variációiig mintegy sajátos „nyelvezetet” és ennek megfelelő „nyelvtant” hozott létre, amely a nemzeti nyelvekhez képest általánosabb, szinte globális és sok olyan jelzés fogadására és kifejezésére képes, amelyek nem könnyen, vagy egyáltalán nem verbalizálhatók. Chambers szerint a színház gyakorlata ezzel töri át az írásos és szóbeli kommunikáció határait,¹⁶⁹⁶ míg spirituális dinamikája ugyancsak döntő szerepet játszik, olykor éppen a vallásos élmény mintázataként. Ami folyamatosan megújul a színházi tapasztalatban, ezért lehet például „csodát” várni a színpadon, ahogy például a *Babaház* Nórája reméli Helmer „megtérését” az idegenségből a szerelembe, s ez éppúgy tűnt lehetségesnek, ha nem történt is meg, ahogy Godot-ra is várni lehetett, bár ő sem érkezett meg, hiába remélte Estragon és Vladimir.

Mindennek mélyén pedig a színházban otthonos misztériumok sejthetők, amelyek messze megelőzték mind a mimézis, mind a verbalitás konvencióvá válását, és ami közvetlen kapcsolatban állt a görög színház kezdeteivel – ahogy ennek Kierkegaard nem csak tudatában volt, de naplója margójára fel is vázolt egy erre utaló cselekménymenetet. Eszerint Aiszhüloszt azzal vádolták meg, hogy felfedte az eleusziszi misztériumokat, és az Areioszpagosz előtt kellett védekeznie, ahol végül felmentették a vád alól.¹⁶⁹⁷ Hogy Kierkegaard mire szánta volna ezt a történetet, nem sejthető, talán az antik tragikum előtanulmányaihoz volt szüksége rá, talán a misztérium ismeretében a beavatás rítusa nyomán a „szemlélő” szituációja foglalkoztatta, vagy annak rejtett logikája, amelynek nyomán akár a kereszténység kialakulásához is köthető volt a titkos szertartás-sorozat.¹⁶⁹⁸

Az évek során Kierkegaard korábbi költői attitűdje megváltozott, már nem kívánta idealizálni vagy átpoétizálni a kereszténységet, és a reflexió segítségével történő tájékozódásról¹⁶⁹⁹ is úgy fogalmazott Johannes Climacus művében, hogy ha valaki a létezésben a kereszténység alapelvei szerint érzékeli önmagát, akkor minden könnyűvé válik, mert az absztrakció „Schattenspiel”-jével áttekinthető.¹⁷⁰⁰ Mindez a későbbiekben új értelmet kapott, amikor rádöbbsent a néző és a cselekvő különválásának végzetes diszkrepanciájára. Ennek reflexióit tartalmazta a *Kereszténység iskolája* is, ami azonban címe szerint nem iskolát vagy tanítást jelent, hanem gyakorlatot. A címadó dán Indøvelse ugyanis azt a folyamatot takarja, amelynek során – egyebek mellett – a színészi alakítás is létrejön, ismétlések révén, nem pusztán egy próbafolyamat szinonimája, hanem tanulásé, ami elsősorban arra szolgál – Alastair

¹⁶⁹⁶ Ibid., p. 43.

¹⁶⁹⁷ Erről bővebben: Jensen, „Aeschylus: Kierkegaard and Early Greek Tragedy...” op. cit., p. 222.

¹⁶⁹⁸ A bőséges szakirodalomban több utalás olvasható a búzaszem kultuszára, ennek archaikus görög jelentésére, majd az Újtestamentumban betöltött szerepére. Jézus erre vonatkozó szavait egyébként éppen azokhoz a görögökhöz intézte, akik akkor Jeruzsálemben látogattak. Lásd erről bővebben: George E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton: University Press, 2016. A misztériumok eredete Egyiptomban sejthető.

¹⁶⁹⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 300. és p. 599.

¹⁷⁰⁰ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., Vol. II. p. 353.

Hannay gondolatmenete szerint –, hogy a lehető legközelebb kerüljünk a mű eredeti értelméhez.¹⁷⁰¹ Ugyanakkor részvételt jelent, nem szemlélődést, és ez az a vízválasztó, ami Kierkegaard számára az autentikus vallásosságot elkülönítette a konvencionálistól.

Kierkegaard naplójában úgy fogalmazott, hogy maga a szemlélődés is „alapvetően bűnös és büntetendő gyönyör”, hogy ennek révén nem lehetséges az emelkedettség elérése, még ha a jó ügy érdekében szemlélődünk is, kevesebb, mint ha a jelenvalóság feszültségében, akár gyötrelmeiben éljük át azt, amit addig csak bámultunk.¹⁷⁰² A pusztá szemlélődés elutasítását már Szent Ágoston színházellenes nézetei kapcsán hangsúlyozta Kierkegaard, a szenvedés szemlélése ugyanis az esztétikai és etikai konfliktusával jár, a látvány iránti rajongás pedig fetisizálja a vizualitást.¹⁷⁰³ „Ez a gyönyör változtatta színházzá a templomot, mert a különbség közöttük éppen az, hogy miképpen kapcsolódnak a jelenvalósághoz.”¹⁷⁰⁴ Így ismerte fel azt is, hogy vallás egésze eltévedt: „a keresztényég helye nem a színpadias templomokban van, ahol jelmezes papok deklamálnak – hanem a jelenvalóságban.”¹⁷⁰⁵

Ennek megfelelően látta a keresztény művészetet is valamiféle „újpogányságnak,”¹⁷⁰⁶ mert magát a vallást is az utcán kellene hirdetni, nem azokban a „művészi épületekben, ahol minden arra szolgál, hogy esztétikai nyugalmat és élvezetet okozzon, valamiféle olyan illúziót, amire a színház épül. Aha, szóval talán voltaképpen színházban vagyunk akkor, amikor templomban járunk...” – írta a *Pillanat* hasábjain, hozzátéve, hogy egy papot éppúgy nem lehet a mise után emlékeztetni arra, hogy mi is történt az előbb, ahogy a színész sem folytatja játékát, ha lement a függöny.¹⁷⁰⁷

3. A képmutatás esztétikája

Ez az indulat és a mögötte rejlő mély meggyőződés természetesen messze túlmutatott a színházon, ugyanakkor érveiben és látásmódjában számos mozzanatot őrzött meg és ruházott fel új jelentéssel. Mindennek mélyén feltehetően az a harag munkált, ami az egyház és állam szétválasztásának elmaradása fölött töltötte el Kierkegaard-t, de éppen nem az állam szekularizálódása miatt, ami a francia forradalom óta volt követelménye a megerősödő polgárságnak, hanem a vallás elvilágiasodása fölötti aggodalmában. Feszélyezte továbbá a kényszer-közösség centripetális ereje is, nem kívánt kötődni az általa államhivatalnokoknak tekintett klerikusok kasztjához, és a *Don Giovanni* Elviráját

¹⁷⁰¹ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 392.

¹⁷⁰² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 9. és p. 397.

¹⁷⁰³ Lásd: Pickett, „Kierkegaard’s Postscript...”, op. cit., pp. 102-103.

¹⁷⁰⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 9. és p. 397.

¹⁷⁰⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 205.

¹⁷⁰⁶ Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 6.

¹⁷⁰⁷ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 434.

idézve a lány magányának nyomorúságával állította szembe a világias keresztény közösség még nagyobb nyomorúságát.¹⁷⁰⁸ És ezen belül annak botrányát, hogy míg valaha veszedelmes volt a hívő számára kereszténynek vallania magát, ma éppolyan veszedelmes ennek tagadása. Felháborította annak „kényelme,” hogy mindenki mintegy beleszületik a kereszténységbe, semmi erőfeszítés vagy bizonyágtétel nem kell hozzá, míg például egy bordélyház megnyitásához különféle nyilatkozatokra és garanciákra van szükség.¹⁷⁰⁹

Milyen szerencsések a költők – jegyezte fel naplójába-, hogy az állam megkímélte őket attól, hogy közigazgatási szerepet szánjon nekik, hiszen ha a valláshoz hasonlóan minden ezer ember számára delegálnának egy hivatalos poétát, akkor rövidesen „a költészet romokban heverne.”¹⁷¹⁰ Másutt Shakespeare veronai szerelmeseinek szenvedélyét vetette össze a konvenciók uralmával: „Hogy ítélnénk egy olyan országról, ahol azt bizonygatnák, hogy Rómeók és Júliák milliói élnek?”¹⁷¹¹ A szenvedély hiánya és a legfontosabb kérdések bürokratikus elintézése nyomán háborította fel Kierkegaard-t legfőképpen a lelkészek képmutatása. Nem szerep és személyiség feszültségéről volt itt szó, hanem magának a lelkési hivatásnak konvencionális szerep-értelmezéséről: „A színész valójában becsületes ember, aki előzetesen közzéteszi a plakáton, hogy ezen az estén 7 és 10 óra között egy nemes apát vagy egy főerdészt fog játszani. (...) Senkit nem téveszt meg azzal, hogy elhitesse, ő az az ember valójában, akit eljátszik.”¹⁷¹² Nem csak az autentikusan értelmezett és mélyen átélt hit élménye szegült itt szembe az egyház működésével, de a kétségekkel átitatott vallásos meggyőződés konfrontálódott az ezeket szükségképpen ignoráló rutinnal. Itt már nem inkognitóról vagy szerepről volt szó, hanem személyiség és szentség összeférhetetlenségéről, a keresztény fundamentalizmus és esendő emberek inkompatibilitásáról, voltaképpen megoldhatatlan ellentmondásról.

A lelkészt nem csak a színésznél tartotta alábbvalónak Kierkegaard, de a kannibáloknál és a prostituáltaknál is, meggyőződése szerint az emberevők előbb jutnak a mennyországba, mint a papok és a professzorok,¹⁷¹³ míg a pénzen vett szerelem analógiája arra utalt, hogy egyik legfontosabb képességünket hagytuk kiüresedni, és fizetségért gyakorolni, ha egyszer a lelkészek is pénzt kapnak szolgáltatásaikért. Az egykor tisztaságot hirdető kereszténység egyháza így vált univerzális nyilvánosházzá, legalábbis az örökkévalóság szemszögéből – mint a *Szerzőségemről* szóló művének

¹⁷⁰⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 333. és p. 622.

¹⁷⁰⁹ Lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 282. és p. 400.

¹⁷¹⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 493.

¹⁷¹¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 4. op. cit., p. 411. és p. 642.

¹⁷¹² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 321. és p. 607. továbbá *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 404.

¹⁷¹³ Ibid., p. 185. és p. 321. továbbá Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 329.

jegyzeteiben is rögzítette Kierkegaard¹⁷¹⁴ –, és a metafora azért is beszédes, mert a szerzőnek traumatikus élménye lehetett egy bordélybeli látogatásról.

Annak abszurditása vált nyilvánvalóvá Kierkegaard előtt, hogy ha egyszer mindenki és minden kereszténnyé lett, azzal „teljessé vált a komédia”, mert mintha csak frappáns helyzetkomikumról lenne szó akkor, amikor formális identitása szerint mindenki hívő volna, de lényege szerint senki nem az.¹⁷¹⁵ Így csináltak a kiüresedett szertartások révén Istenből is „hülyét”, hiszen „a népvallás semmi mást nem jelent, mint hogy 1000 felesküdt Falstaff megél belőle”.¹⁷¹⁶ A színházi metafora itt is pontos: a szélhámos, az élvhajász de a mások nevelésére hajlamos gazfickó nyerte meg végül azt a csatát, amit egykor mártírok és az igazság tanúi vívtak. Ennek a szemléletnek és életérzésnek az analógiái egy évszázaddal később a művészetekben formálódtak meg, utat nyitva az abszurdnak, aminek eredete a normalitásnak tetsző mindennapi tapasztalat, ami azonban eszmék és eszmények inverzével változott.

Ez a polémia nem nélkülözte a groteszk elemeket sem, naplójában Kierkegaard egy drámatervet is felvázolt Holberg *A boldog kavarodás* című műve nyomán, amiben a két szolga párhuzamosan komponált jelenete mintájára demonstrálná azonos színpadon és paradox egyidejűségben az egyik oldalon Szent Pál mártíromságát, a másikon pedig a róla prédikáló lelkészt; s míg a szent kínhalála látható az osztott színpad egyik felén, a lelkész busás megjutalmazása zajlik a másikon.¹⁷¹⁷

A mártír dánul Sandhedsvinde, ami a tanúskodás görögből történő tükörfordítása,¹⁷¹⁸ és aminek szerepét végül önmagára próbálta Kierkegaard. Ezért is háboríthatta fel őt Martensen írása, aki nekrológiájában a Kierkegaard által is becsült és tisztelt Mynster püspököt az igazság tanújának nevezte, mert az ő számára a világi javakban és címekben dúskáló hivatalnok, a dán népegyház kinevezett vezetője a mártír ellentétét testesítette meg, aki a klerikus züllésnek nem csak haszonélvezője, de előidézője is volt. És amikor az idős püspök betegsége alatt is prédikált volna, azt Kierkegaard Phister színészhez hasonlította, aki hasonlóképpen vágyakozott megrendült egészsége ellenére a deszkák után.¹⁷¹⁹ Már az *Önvizsgálatban* úgy fogalmazott Kierkegaard, hogy a Mynster és Paulli-féle prédikálás elzárja az utat Krisztus követése előtt,¹⁷²⁰ ha tehát a kimondott szavak és a személyiség között ekkora a távolság, akkor csakis mímelésről lehet szó, szerepről, színházról; alakoskodásról.

¹⁷¹⁴ Lásd a függelék: Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 169. 248

¹⁷¹⁵ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 254.

¹⁷¹⁶ Ibid., p. 73. és Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 11. op. cit., Part 2. p. 378. és p. 678.

¹⁷¹⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 175. és p. 531.

¹⁷¹⁸ Lásd: Rasmussen, „William Shakespeare: Kierkegaard’s Post-Romantic Reception...”, op. cit., p. 197.

¹⁷¹⁹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 25. és p. 531

¹⁷²⁰ Just Henrik Voltelen Paulli (1809-1865) magas rangú egyházi tisztviselő, nagyhatású prédikátor és teológus. Lásd az utalást a függelékben: Kierkegaard, *For Self-Examination*, op. cit., p. 261.

Ennek a metaforának a visszatérő alkalmazása rendkívül gazdagon írta körül Kierkegaard haragját és kétségbeesését, ami felerősödött a kései naplókban, majd a nyilvánosság elé lépett mindezzel Kierkegaard a *Pillanat* című lapban. Számunkra ennek nem a vallás-, illetve egyházkritikai jelentése fontos – ezzel sokan foglalkoztak már –, hanem az elrettentésként alkalmazott színházi jelentéstartomány feltárása és értelmezése. Hiszen egyfelől a színház szakralitásának gondolata már korábban megjelent és fontos szerepet játszott Kierkegaard írásaiban,¹⁷²¹ továbbá történeti előzményeit Kierkegaard a görög mellett ekkor a perzsa vallás performatív szertartásaiban is kereste, hangsúlyozva, hogy a színielőadások létrehozói, támogatói – akárcsak a középkori templomépítők és-építtetők – voltaképpen a vallást szolgálták, és ennek megfelelően túlvilági kompenzációra számíthattak. A színház szakrális funkciójával magyarázta annak egykori ingyenességét, és ennek továbbélését látta abban, hogy a templomi szertartásokért sem kellett fizetni, hiszen a pénz behatolása ezekbe a spirituális viszonyokba aláásná a szakralitást.¹⁷²²

Érzekelte ugyanakkor a színház elvilágiasodását is, s ennek pontos anamnézisért olvasta egyebek mellett Tertullain *De spectaculis* című eszmefuttatásában, amire ifjúkori naplójában is utalt.¹⁷²³ A patrisztika szerzője a római színház-, pontosabban cirkuszi kultúra kritikáját fogalmazta meg, abból az időből, amikor a szertartás szerepét mindinkább átvette a pusztá látványosság, nem egyszer borzadályllyal átítatva – ebben az időben maga a mártírium is mutatvánnyá változott az amfiteátrumokban, a keresztények kínhalálával. Az efféle végletes helyzetekben a szenvedés látványa, a felindultság kiprovokálása, az érzelmek erőszakos felkeltése, az együttérzés vagy káröröm szinte zsigeri generálása már visszavonhatatlanul profanizálódott, messze távolodva az esztétika törvényszerűségeitől.

A hatáskeltés hasonló hibriditását látta Kierkegaard azokban a prédikációkban, amelyek rendkívül erőteljesen hatnak a közönségre, de paradox módon éppen nem a vallás, hanem a „performansz” erejével. Ennek alapján született „színkritikája” egy „képzeletbeli darabról,” amelyben a színművek bírálatának terminusait rendkívül professzionálisan alkalmazva, ugyanakkor metsző iróniával áradozott egy „vendéglőadásról,” amit XY lelkész tartott a Miasszonyunk templomában. „Minden jegy elkelt” – tette hozzá nem kevés szarkazmussal, és a lelkész prédikációban használt hangját hatásosabbnak gondolta mind Nielsenénél, mind Dr. Rygeénél, vagyis a templombeli előadás felülmúlta a professzionális színészekét; ugyanakkor a szentbeszédet a mutatványosok és a szerepjátékok kontextusába ágyazta.¹⁷²⁴

¹⁷²¹ A Fru Heibergről szóló, nagyon is „világias” eszmefuttatásban is a szentély metaforáját alkalmazta Kierkegaard, lásd: *Crisis and The Crisis in the Life of an Actress*, op. cit., p. 305.

¹⁷²² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 2. op. cit., p. 223. és p. 541.

¹⁷²³ Ibid., p. 381.

¹⁷²⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., pp. 250-251. és p. 704. Johan Christian Ryge (1780-1842) jelentős színész, aki orvosként is dolgozott.

A kétségbeesés és az ironia hasonló illusztrációjaként jegyezte fel Kierkegaard naplójába azt az epizódot, amikor egy rendkívül hatásosan prédikáló svéd lelkész azzal vigasztalta megríkatott gyülekezetét, hogy „gyermekeim, ne sírjatok, mindez akár hazugság is lehet (...) de azért sírhatunk is, hiszen ezek a könnyek nem a képmutatásból fakadnak, hanem belülről, jószándékból, akárcsak a színházban.”¹⁷²⁵ A naplóban rendre felbukkan a hatáskeltés sajátos mechanizmusa a kiprovokált megrendülés nyomán, amelynek során nem csak párhuzamba állította Kierkegaard a színházat és a templomot, de fel is cserélte a kettőt.¹⁷²⁶ Míg a színpad az ő számára archaikus szertartások nyomait őrizte, addig a templomok „különös, satirikus módon” teátralizálódtak, mint naplójában írta, és bennük „a papok alig többek, mint előadóművészek.”¹⁷²⁷ A *Pillanat*-ban pedig már úgy fogalmazódott meg ez a felismerés, hogy jelmezbe öltözött színészek szépséges épületekben „dramatikusan eljátsszák a kereszténységet”, de voltaképpen csak egy „komédiát mutatnak be”.¹⁷²⁸ És éppen ez vált becstelenné Kierkegaard számára, mert míg a színház becsületesen felvállalja a színlelést, addig a templom ravaszul elrejtje ugyanazt. Ha pedig mindenki csak szerepet játszik, őszinte azonosulás éppúgy nincs az oltár előtt, ahogy az a színházban sem lehet – csak látszat, felkorbácsolt szenvedély, tettetés és illúzió, miként Hamlet utalt egykor Hecubára. Máskor Quintilianus nyomán annak groteszkumát hangsúlyozta Kierkegaard, hogy milyen visszatetsző lehetett, amikor a színészek annyira azonosultak szerepükkel, hogy még otthon is sírtak és sápadoztak. Szarkasztikusan hozzátette még, hogy ki kellene írni a templomajtó fölé vagy a zsoltárok alá, hogy „a belépőjegy árát nem térítjük vissza”,¹⁷²⁹ ahogy a színházi plakátokon ezt előre jelzik.

És míg egyfelől a satirikus elemet szinte a végletekig hangsúlyozta Kierkegaard, a templomi színjátszók kapcsán utalva mind Heiberg *A kritikus és az állat* című művének mindenkit becsapó szélhámosára, mind a képmutató Pernille-re – Holberg hősnőjére¹⁷³⁰ –, ugyanakkor érzékelte annak feszültségét is, amit az autentikus hit elviselése jelent a kortársi világban. Ezt azonban az esztétika – mégoly tág értelemben, mint művészi eszközök alkalmazása, hatáskeltés, akár: katarzis – nem hozhatja el, hiába váltak a lelkészek színészekké és szónokokká, ők sem szolgálhatnak egyszerre két gazdát: a hitet és a művészetet.¹⁷³¹ Szent Pál ugyanis nem állná ki az összehasonlítást Platónnal vagy Shakespeare-rel, nem volt egyáltalán jó stíluszt, rusztikus volt és olykor bárdolatlan.¹⁷³² Naplójában azt is megfogalmazta, hogy a vallás eredendően „a létezés kommunikációja”, a személyes létezés pedig nem vihető színre

¹⁷²⁵ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 204.

¹⁷²⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 287. és p. 681.

¹⁷²⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., p. 67.

¹⁷²⁸ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., pp. 133-134.

¹⁷²⁹ Ibid., p. 221. továbbá Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., pp. 29-30. és p. 561.

¹⁷³⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 9. op. cit., p. 276., p. 629., p. 307., és p. 653.

¹⁷³¹ Kierkegaard, *For Self-Examination*, op. cit., p. 158.

¹⁷³² Kierkegaard, *Without Authority*, op. cit., p. 94.

evilágon, ezért is kellett a papoknak doktrínát csinálniuk a hitből, előadást a szertartásból, amelyben a művészi hatáskeltés, az esztétikum játssza a főszerepet, nem a hit.¹⁷³³

Ezt látta a templomok szakrálisból esztétikussá züllő terében, ahol a díszítés, a pompa és a látvány szépsége, de legalábbis kellemessége száll szembe a vallással, s így váltak díszletekké a hit rekvizitumai. Kierkegaard indulata apja herrenhuti puritanizmusából is eredhetett, de a gyönyörködés elutasításának mélyebb indokai voltak. Naplójában feljegyezte, hogy csakugyan kellemes egy templomban ülni, ahol pompa és ragyogás veszi körül a hívőt, ahova „besétál egy férfi, a művész”, és „kezdétét veszi az előadás”.¹⁷³⁴ Nem kevés viszolygással olvasta a Berlingske Tiedendében annak az „egyházi színbírálatnak” eszmefuttatását, amelyben a koppenhágai Miasszonyunk katedrálisát vetette össze a szerző a római templomok képeivel, színeivel és fényeivel, elragadtatottan állapítva meg, hogy szinte érzéki gyönyört hívnak elő a katolikus vecsernyék.¹⁷³⁵ Mindehhez csak annyit tett hozzá, hogy amikor a fényt a fáklyaként lángoló keresztény mártírok szolgáltatták, akkor még létezett kereszténység, szemben a jelennel, amikor a templomok világítására panaszkodnak.¹⁷³⁶ Hiszen a fény szerepének efféle profanizálódása pontosan tükrözi az egész intézmény elvilágiasodását. Így hát nem kevés szarkazmussal kommentálta azt a hírt, miszerint az egyházat is a kultuszminiszter alá helyezték, ahova a színházak is tartoztak, és azt javasolta, hogy a dániai hitélet vezetője is vegye fel a színigazgatói címet.¹⁷³⁷ Hogy az állatkert is ehhez a tárcához tartozott, az már csak hab volt a tortán.

Mindez azonban csak tünete volt annak, aminek okait Kierkegaard sokkal mélyebben látta, amikor Richard Rothe *Anfänge der christliche Kirke* című műve kapcsán utalt a vallásos és az emberi, illetve természeti elválasztására, majd egymással való szembeállítására, ami a pogányságot követően jött létre, hiszen addig a természet és Isten tisztelete azonos volt, mind a rítusban, mind az ezt szolgáló, illetve kifejező művészetekben, így a színházban is.¹⁷³⁸ Ha majd az emberi és a vallásos ismét eggyé válik, akkor újra azonos lehet ez a kettő, addig azonban nem.

Nem csak a klérus képmutatását utasította el Kierkegaard, de művészet és vallás egymásba olvadását, ami pedig a romantikusok illúziója volt: a művészet megváltó erejébe vetett hittel, a kétféle világszemlélet újraegyesítésével, mint Schleiermacher gondolta végig 1799-ben. Ez fejeződött ki a romantikusok vágyakozásában is valamiféle „művészetvallás” után, ami Tieck, Novalis, Schlegel írásain

¹⁷³³ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 323. és p. 607.

¹⁷³⁴ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 5. op. cit., p. 65.

¹⁷³⁵ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., p. 152 és pp. 650-651. (A hírlap 1851. január 17-iki számáról van szó.)

¹⁷³⁶ Ibid., p. 176. és pp. 650-651.

¹⁷³⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 321, és p. 607. Ugyanezt lásd még: *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 405.

¹⁷³⁸ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., p. 67. és p. 581.

éppúgy nyomon követhető, mint Hegel esztétikai összegzésén.¹⁷³⁹ Ennek lehetőségével Kierkegaard nem számolt, noha ő maga is, hívó indulatában jelentős műalkotásokat hozott létre, éppen a vallásos krízis értelmezésének és kifejezésének szándékával. Végso soron tehát íróként fogalmazta meg elutasítását – egyebek mellett – saját szerzői működése lényegi mozzanatával szemben.

Ha nem hitt is a művészet megváltó erejében, hitt elementáris hatásában, ezért érezte, hogy „egyetlen arisztophaneszi komédia eltakarítaná az egész zavarodott keresztény tudományosságot, sokkal jobban, mint a tudós nézeteltérések”.¹⁷⁴⁰ És ennek megfelelően alkalmazta írásaiban a legfrappánsabb komikus fordulatokat, mint például Holberg *Nyugtalanóságának* azt a pillanatát, mikor az egyik szereplő úgy indokolta meg vállalkozása fontosságát, hogy elmondta: milyen sokan dolgoznak benne¹⁷⁴¹ – akárcsak az államegyházban, amelynek jelentőségét nyilván kifejezi az ezernyi alkalmazott lelkész. De a klérus szélhámoságát jellemezte azzal a Holberg-hőssel is, aki eladta a koppenhágai városházát, éppolyan jogtalanul, ahogy a papok árusítják az örök üdvösséget. Rendre visszatért Peer Degn alakja, akár a temetésen a koporsóra szórható finomabb vagy durvább homok eltérő tarifájának felidézésével, akár a pénzért rendelhető zsoltárokkal.¹⁷⁴² A *Pillanat* hasábjain már a konfirmációt és házasságot is „keresztény komédia, vagy valami rosszabb” címmel nevezte „mulattató színműnek”, hiszen hogyan is lenne valaki képes arra 15 évesen, hogy üdvösségéről döntsön.¹⁷⁴³ Hogy mindennek kifejezésére valamiféle „drámai illúzió” is a ceremónia része lehetne, az közvetetten utalt a teatralizálás jelenségére az „átmenet rítusai” során, mint amilyen a keresztelés, a nagykorúság elérése vagy az esküvő és a temetés, ahogy erre évtizedekkel később antropológusok és színháztörténészek is rámutattak.¹⁷⁴⁴

Magát a kereszténységet a *Lezáró tudománytalan utóirat* szerzője az idős Szophoklészhez hasonlította, akit fiai gyámság alá akartak helyeztetni, de aki egy remekművel – az *Oidipusz Kolonoszban* megírásával – bizonyította, hogy erre nem szolgált rá.¹⁷⁴⁵ Vagyis nem a valláson, hanem annak elzüllésén volt a hangsúly, azon, ahogy „eljátsszák” a kereszténységet, és ez a játék már semmi mást nem jelent, mint utánzást, megtévesztést, becsapást; és minél jobban játszanak, annál veszedelmesebbek a következményei.¹⁷⁴⁶ Hiszen egyetlen színész sem csinálhat úgy, mintha ő maga azonos lenne az általa játszott hőssel – miért lenne ez másként a papoknál – kérdezte naplójában.¹⁷⁴⁷ Végül azzal a „logikusan kigondolt” javaslattal élt, hogy takarítsák el a templomból a szószéket, a vallásos díszleteket és minden

¹⁷³⁹ Erről bővebben: Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., pp. 10-12.

¹⁷⁴⁰ Kierkegaard, *The Book on Adler*, op. cit., p. 45.

¹⁷⁴¹ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., p. 41. és p. 566. továbbá p. 140. és pp. 635-636.

¹⁷⁴² Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 10. op. cit., p. 251. és p. 581. továbbá p. 326. és p. 620.

¹⁷⁴³ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., pp. 243-245.

¹⁷⁴⁴ Lásd erről: Erika Fischer-Lichte, *Drámatörténet*, ford.: Kiss Gabriella, Pécs: Jelenkor, 2001. pp. 11-14.

¹⁷⁴⁵ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 232. és II. p. 231. Kierkegaard forrása Lessing: *Leben des Sophokles* című műve volt.

¹⁷⁴⁶ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 133.

¹⁷⁴⁷ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 7. op. cit., p. 286. és p. 681.

egyebet, helyezzenek el benne egy színpadot, függönyt, ami mögül a lelkész előlép, és ezzel kezdetét veszi az előadás. Legfeljebb egy rendezőre van szükség, aki figyel a részletek hitelességére.¹⁷⁴⁸

Kétségbeesése mélypontján úgy látta, hogy a hosszú ruhát, amiben a papok megjelennek, azért viselik, mert rejtegetni valójuk van, és árulkodónak tartotta, hogy a „hivatalos kereszténység” örömmel ölt magára női öltözetet. „A férfiatlanság, a tettetett félénkség a hazugságok és ferdítések jelentik hatalmukat” – akárcsak a nőknek, tért vissza Kierkegaard pályáját nyitó nőellenességéhez immár egyházkritikai szinten. Mert „a női hitszegés, az akarom és nem akarom öntudatlan, asszonyi kacérsága” jellemző az egyház szolgálóira is, akik férfiak létére páváskodnak női ruhában.¹⁷⁴⁹

Itt már a nyers és zabolátlan indulat fogalmazott, mint ezt maga a szerző is sejthette. Ennél lejjebb már nem volt más, csak a sír, ami rövidesen meg is nyílt Kierkegaard számára.

4. Az utolsó szerep

A tragikus finálé során írt művek már csak nyomokban tartalmaztak színházi utalásokat, teátrális helyzetet viszont annál többet, ahogy maga a publikus kifejezésforma választása: az egyszemélyes folyóirat, az *Øjeblikket* kiadása sem volt mentes a színpadiasságtól. A cím is a tekintet által meghatározott időkezelést jelentette, a „szempillantás” ugyanis egyszerre utalt az idő tömörítésére, a szemszög fontosságára és az örökkévalóság átsugárzására a pillanatnyin, ami pályája egész hosszában foglalkoztatta Kierkegaard-t, *A szorongás fogalmától a Filozófiai morzsákon* keresztül *Az ismétlésig* és tovább. De a személyesség és pillanatnyiság efféle „intézményesítésével” Kierkegaard ki is lépett abba a társadalmi térbe, amelynek törvényszerűségeit jól ismerte, megszenvedte és megvetette. Utolsó szerepe így lett a botrányújságíróé,¹⁷⁵⁰ de a *Corsaren*-afférrel szemben itt ő maga vált tudatosan és szándékosan megbotránkoztatóvá, szembesítve a kereszténységet a belőle kreált egyházzal. Ennek során valamiféle verbális, majd mentalitásbeli „performanszá” változtatta mindazt, amit vallásos fordulata nyomán mind drámaiban próbált közölni, de ami lényegében visszhangtalan maradt. A botrány pedig a társadalmi térbe helyezett radikális szerepformálás kifejezése volt, a kereszténység „skandalon”-ját keltette új életre az aranykor Koppenhágájában. Olykor pedig mindez groteszk elemekkel dúszult, mintha egy makacs és kései Peer Degn mégsem akarná elfogadni, hogy a többiek földje lapos, vagyis nem ad további engedményeket a butító tömegnyomásának, mindenről lemondana, nem csak menyasszonyáról, de társadalmi és intellektuális rangjáról is, hogy ne kelljen

¹⁷⁴⁸ Ibid., p. 287.

¹⁷⁴⁹ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., pp. 199-200.

¹⁷⁵⁰ A botrány, a „Skandalon” az Újtestamentum szerint magára a kereszténységre is érvényes volt egykor. Lásd: Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 120.

lemondania az igazságról. Inkább kihátrál a társadalmi működés egészéből, hogy hite és meggyőződése érintetlen maradjon.

Kierkegaard elboruló kedélye, fokozódó magánya, fogyatkozó pénze és levetett álnevei nyomán saját pályáját is visszamenőleg átértékelte, így utasította el korábban még olyannyira meghatározó költői létezését: „Isteni értelemben a költő a legveszedelmesebb” – írta a *Pillanat* hasábjain a teremtet világok létrehozójáról –, „mert az emberek mindenekfölött szeretik a költőt”.¹⁷⁵¹ Csakhogy úgy szeretik – tette hozzá –, mint azt a betegséget, amitől nem akarnak megszabadulni, pedig súlyos következményekkel járhat: „a költő csak a képzelethez kapcsolódik” – folytatta érvelését –, „eltávolodik a jelenvalóságtól”,¹⁷⁵² miközben egész sorsa és üdvössége ebben a dimenzióban dől el. De ha valaki nem költő, hanem csak egy szerep – emlékezett vissza saját munkásságára –, és így próbál a jelenvalósághoz kapcsolódni, annak még súlyosabbak lehetnek a következményei. A költői képmutatást végül már a lelkeséhez hasonlította, így tehát a hivatásgyakorlással járó intézményes megtévesztés végzetes bűnéhez.¹⁷⁵³

Ritka színházi és drámai utalásai között *Hamlet* azonban újra megjelent, mind lelkiállapotának lenyomataként, mind a végletek felé orientálódó meggyőződésének illusztrációjaként. Az elmagányosodás folyamatában a „lélekhalászat” jelenségét kívánta értelmezni Shakespeare segítségével, mégpedig egy „nem gyakorlatias Isten” tapasztalata alapján, mert hogy a mindenható és a magányos individuum kapcsolatát úgy látta, hogy szerencsés esetben nem a halász eszi meg a kifogott halat, hanem a „lélekhal” fogadja magába – eszi meg – a halászt. Amit tehát halászatnak hívni éppolyan örültség, mint azt a vacsorát, ahol – Hamlet válasza szerint – nem Polonius eszik, hanem a férgek éppen őt eszik.¹⁷⁵⁴

Életének ebben a legutolsó szerepében már csak Shakespeare-re számíthatott, akinek szavaival ki tudta fejezni mindazt, ami egyébként megfogalmazatlanul maradt volna. Ő kísérte el ide csaknem egyedül az összes drámaköltő közül, és Hamlet mellett a női identifikációt felkínáló Júlia, a szerelméért a legvégső áldozatra is kész lány, amilyenre feltehetően mindvégig vágyott, de amelyet soha nem kaphatott meg. A *Lezáró tudománytalan utóirat*ban Climacus még úgy látta, hogy „a boldogtalan szerelmesek utolsó barátja, a költő is elhallgat” akkor, amikor Júlia rádöbben Rómeó elvesztésére, és ilyenkor semmi más nem törheti meg a csendet, de a vallás hangja igen – nem azzal, hogy bármiféle vigaszt ígérne, hanem azzal, hogy az általa átélhető, még mélyebb szenvedés segíthet talpra állítani a szenvedőt.¹⁷⁵⁵ Az

¹⁷⁵¹ Kierkegaard, *The Moment and Late Writings*, op. cit., p. 225.

¹⁷⁵² Ibid., p. 225.

¹⁷⁵³ Ibid., p. 226.

¹⁷⁵⁴ Ibid., pp. 226-227. (A dráma 4. felvonásának 5. jelenete.)

¹⁷⁵⁵ Lásd a jegyzeteket: Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 441.

elborulás és elkomorulás során azonban már csak annyi villant fel a bánatában öngyilkos Júliából, hogy etikai-vallásos szemszögből ez a kétségbeesés ihletett kifejezése, aminek ereje éppen Júlia elementáris élniakarásából fakad. De a kortársak számára már ez sem felfogható, egy pap pedig bizonyosan az ellenkezőjét hirdetné a szószékről: lám, „Karen, Maren, Mette egyáltalán nem öli meg magát, és ezek a nagyrabecsült hölgyek felülmúlják Júliát”.¹⁷⁵⁶ Mert az élniakarás kifejezésének inverze számukra nem az öngyilkosság, hanem a pitiáner vegetálás – a szerelemben éppúgy, mint a vallásban, az evilági életben hasonlóan, mint az általuk elképzelt örökkévalóban.

Kierkegaard néhány évvel korábban, a *Szerzőségéről* szóló önvallomásában még úgy fogalmazott, hogy amíg az álnevek felemelik öklüket, hogy hatalmas csapást mérjenek az egyházra, ő közéjük lép¹⁷⁵⁷ – de ekkor már nem lépett, ellenkezőleg, a felemelt ököllel ő maga kívánt lesújtani. És oda ütött, ahol a legjobban fájt neki is és hívő kortársainak is: a dán államegyház elhunyt püspökének emlékére. Mintha valamiféle oidipuszi készítésnek engedelmesskedne, az apja által becsült, őt egykor szinte fiaként kedvelő idős püspöktől tagadta meg a búcsúztatásában neki adományozott „tanúságtevő” szerepét.¹⁷⁵⁸ Mert erre a szerepre nem volt alkalmas, ha Mynster az igazság tanúja lehet, akkor akár Rosenkilde és Phister is az lehet – állította Kierkegaard egy sorba a színésszel és a komikussal a Dán Királyság lovagját. Hogy ebben a fiú lázadása is benne volt, arra utalt apja emlékének felidézése, amiért egy időre elhalasztotta botrányt okozó cikke publikálását, de azután mégis kiadása mellett döntött.¹⁷⁵⁹ Volt persze jókora személyes sértettség is az indulatban: Mynster az őt gúnyoló Goldschimdtot korábban „egyik legtehetségesebb íróknak” nevezte, Kierkegaard-t pedig csak „jelenségnek,” ami ebben a kontextusban dehonesztálónak tűnt, ráadásul az alkalmazott terminus, a „Fremtoning” Goldschimdt szava volt.¹⁷⁶⁰ Indulatát az is táplálta, hogy az 1854-es kolera-járvány idején, amikor a tehetősebbek vidékre költöztek, a lelkészek sokasága szökött meg a Koppenhágából, magukra hagyva „nyájukat”. Mindezek nyomán Mynster egész élete Kierkegaard számára ekkor már eltért a kereszténység alapelveitől, beleértve ebbe azokat az éveket is, amikor még közel voltak egymáshoz. Saját szenvedését mérte a püspök sikeres, kiegyensúlyozott és megbecsült életéhez, és önmaga mártíriumát az idős férfi sorsához. Támadásával az aranykor egész szellemi elitjét kihívta maga ellen, az általa megkezdett vita éles volt és személyeskedő, az álnevek helyett pedig már ő maga lépett a porondra, és ezzel megfosztotta magát a kommunikációnak attól a közvetettségétől, komplexitásától és tagoltságától, ami pályája javát jellemezte és gondolkodása egyik legfőbb erényét jelentette.¹⁷⁶¹

¹⁷⁵⁶ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 8. op. cit., p. 19. és p. 558.

¹⁷⁵⁷ Kierkegaard, *The Point of View...*, op. cit., p. 250.

¹⁷⁵⁸ Találkozásaik emlékét lásd: Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., pp. 199-200.

¹⁷⁵⁹ Erre Kierkegaard Mynster fiának írt levelében utalt, lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 403.

¹⁷⁶⁰ Ibid., p. 485.

¹⁷⁶¹ Lásd: Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 98.

Ekkor már nem csak tudta, de elő is idézte, hogy a legnagyobb ajándék Istentől az lehet, ha áldozattá válik. Ennek folyamata fájdalmas volt és végletes: újságcikkekben ateizmussal vádolták, Jørgen Victor Bloch egyenesen „Antikrisztusnak” nevezte, és Henrik Thurah „édes kurafinak” hívta versében, továbbá a „Sátán majmának.”¹⁷⁶²

A vers megjelenésének napján esett össze Kierkegaard az utcán, ahonnan a Frederiks Hospitalba szállították, és ott már csak az epilógus kerülhetett színre, a valóságos dráma ugyanis ekkor véget ért.

¹⁷⁶² Lásd: Bukhdahl, *Kierkegaard and the Common Man*, op. cit., p. 126. és Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 104.

V.

EPILOGUS

DRÁMAI HATÁSTÖRTÉNET

1. *Poszthumusz színrelépés*

Hogy Kierkegaard temetése valamiféle nyilvános „performansszá” változott, hogy ebben főszerepet játszott közeli hozzátartozója, hogy a sejthető botrány kedvéért olyanok is elzarándokoltak az olvasatlan és megértetlen gondolkodó búcsúztatására, akik csak a sajtóból értesültek Kierkegaard távozásáról és ezzel a dráma sorsszerű lezárulásáról – mindez pontosan kijelölte azoknak az ellentmondásoknak a kereteit és ezek síron túli hatását, amelyek Kierkegaard életében feloldatlanok maradtak. A temetőben megjelenő, vegyes összetételű tömeg pontosan érzékeltette azt a várakozásteli nyugtalanságot, ami Kierkegaard életművének keletkezését és felemás visszhangját kísérte, és aminek bármiféle megnyugtató befogadására a halál legfeljebb csak formálisan adott alkalmat, de ezzel mintegy élesebben vetette fel annak lényegi kérdéseit. A bohóc, a mártír, a költő, a csábító, az ateista alakján áttűnt az álneveit váltogató különöc „grafomán”, akinek öltözködését és viselkedését még évtizedekkel később is viszolyogva emlegették a dán fővárosban,¹⁷⁶³ de akinek művei iránt sokáig nem növekedett az érdeklődés. Pedig a feloldozás nélkül eltávozó halott jól tudta, hogy egyetlen könyve, a *Félelem és reszketés* is elegendő világhíréhez, rezignáltan magabiztos jóslatával várhatta feltámadását – vagy inkább poszthumusz színrelépését azon a színpadon, ami már végre tágasabb lehetett, mint ami neki jutott, a „vásárváros” mutatóvanyosai között.

Kierkegaard hatástörténete életműve jellegéből, annak kompozíciójából, az általa átfogott diszciplínák sokféleségéből és személyisége szerkezetéből adódóan rendkívül sokrétűvé vált, feldolgozása többféle tudományterületet érintett, sőt: szellemi és szemléleti „kezenyoma” a művészeteken is érzékelhető – nem utolsósorban a színházon. Kierkegaard recepciójának szisztematikus és interdiszciplináris dokumentálása kötetek tucatját töltötte meg, a releváns bibliográfiák ugyancsak további kötetekre rúgnak, áttételes vagy közvetett hatása pedig csaknem feltárhatatlan.¹⁷⁶⁴ A filozófia, a teológia, az esztétika mellett a politológia, a társadalomtudományok éppolyan jelentős ihletet kaptak tőle, mint a művészek: festőktől zenészekig és íróktól filmrendezőig,¹⁷⁶⁵ az epilógusban a színházi rezonancia vizsgálatára kerül sor, aminek jelentősége azonban túlmutat a pusztán teatrológiai kereteken. Hiszen a „performatív filozófus” színre lépése, az álnevei mögött rejtőző gondolkodó virtuóz szerepjátéka

¹⁷⁶³ Georg Brandes utalt arra, hogy még az öt gyerekként öltöztető cselédlány is azzal gúnyolta, ha nem húzta fel a nadrágját teljesen, hogy „Te Søren Kierkegaard”. Idézi: Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 97.

¹⁷⁶⁴ Ennek egyik legteljesebb áttekintése a Jon Stewart által szerkesztett, 2008 és 2017 között megjelenő, 58 kötetre terjedő könyvsorozat: *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, a Routledge kiadásában.

¹⁷⁶⁵ A névsor rendkívül hosszú lenne, Samuel Barbertől Woody Allenig és Daniel Libeskindtől David Lodge-ig terjed – és tovább.

sajátos tradíciót teremtett, így ez a különös, dramatikus és dialogikus korpusz, továbbá a sokszor alkalmazott, csaknem teátrális kifejezésforma magára a filozófiára is hatott, mind módszertani, mind szemléletalakító jellegében. Közvetlen és közvetett színházi hatása ennél erőteljesebb volt, és éppen az életmű sajátosságaiból adódóan öltött többféle formát, metamorfózisai révén pedig még mindig jelen van drámákban és színpadokon.

Ami Kierkegaard sorsának „átka” volt – megértetlensége, megaláztatása, magánya –, az poszthumusz „áldássá” változott, paradox módon azáltal, hogy műveit nem csak az Európa perfiériáján élő kortársak, követők, tanítványok interpretálták saját szellemi és szemléleti horizontjuknak megfelelően, hanem egy későbbi korszak „fedezte fel” magának a magányos dánt, amelyik a hegeliánus fősodortól eltérő hagyományt keresett, Schopenhauer, Marx és Nietzsche mellett. Egyfelől a filozófia radikálisan megváltozott szerepfelfogásának nyomán irányult figyelem pályájára és műveire, másfelől a társadalmi feltételek ugyancsak drámai metamorfózisai alapozták meg befogadásának kereteit, amelyek azután a 20. század szellemi és történelmi krízisei nyomán teltek meg azzal a jelentéssel, amit a dán gondolkodó műveiből újabb és újabb nemzedékek kiolvastak. Ugyanilyen fontos szerepet játszott a recepciótörténetben, hogy a szellemi hagyaték értelmezése, illetve „felszívódása” nem kis mértékben művészi eszközökkel történt, a kezdetekben elsősorban színházban, főként Ibsen hatása nyomán, aki nem csak a drámának, de követői révén a színpadnak is éppolyan radikális megújítója volt, mint Kierkegaard a filozófiának és teológiának.¹⁷⁶⁶ A színházi metamorfózis pedig ezer szálon kötődött a társadalmihoz – Kierkegaard ebben is jelentős poszthumusz hatást ért el, nem kevésbé ellentmondásos módon,¹⁷⁶⁷ aminek különös kollízióira figyelni kell, amikor „szétszálazzuk” ezt a komplex és egyedülálló hagyatékot.

2. Megihletett kortársak

Kierkegaard színpadi „fellépése,” pontosabban felléptetése életében a kinevettetést, a gúnyolódást szolgálta, ugyanakkor születtek olyan művek is – noha korlátozottabb hatással –, amelyek gondolkodói jelentőségének felismeréséből merítettek ihletet és mindezt a művészet eszközeivel interpretálták. Többféle műfajban is érzékelhető volt a kezdeti ihletés, amelyek közül a színház hatása, kiváltképp a

¹⁷⁶⁶ Ibsen nem volt tudatában ennek az elementáris hatásnak, ami követői révén a modern színházi fordulatot indukálta, a Freie Bühne (Otto Brahm), a Théâtre Libre (André Antoine), az Independent Theatre Society (Jacob Grein) és a magyar Thália Társaság (Bánóczy László, Balázs Béla, Lukács György, Hevesi Sándor és mások) révén. Hatása a drámairodalomra sem volt kisebb, Peter Szondi Ibsen analitikus drámáiban látta a modern dráma történetében bekövetkező fordulat legfőbb forrását. Lásd: Szondi, *A modern dráma elmélete*, op. cit., pp. 19-28.

¹⁷⁶⁷ Kierkegaard hatása érezhető volt a 20. század totális rendszereinek ideológusaira is, olyan gondolkodókön keresztül, mint Lukács György vagy Martin Heidegger. Lásd: Nagy, „From a Tragic Love Story...”, op. cit., és Carle Carlisle, „Kierkegaard and Heidegger”, in: *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, op. cit., pp. 421-439.

Királyi Színházé vált jelentőssé, azt követően, hogy 1849. április 26-án színre került egy három felvonásos „dramatikus mese,” *Kinnekkullen i növérek* címen Johannes Carsten Hauch tollából.¹⁷⁶⁸ A szerző nem tartozott a sikeres alkotók közé, egyetlen darabját fogadta csak jelentősebb elismerés, azt is álnéven adta ki – míg egy paródiában nevetségessé tették, ami sokatmondóan *Az unalmas dráma* címet viselte.¹⁷⁶⁹ Talán az sem volt véletlen, hogy a sikertelen szerző keresett témát a kirekesztett gondolkodó nézeteiben, a két nővér történetét színpadra állító romantikus „mese” ugyanis Hauch saját vallomása szerint is a *Vagy – vagy* hatása alatt született, így egy írói eszközökkel is megformált, de alapvetően bölcséleti és esztétikai mű ihlette a színmű létrehozásában.¹⁷⁷⁰ A „dramatikus mese” a két nővér sorsában az elvont életet állította szembe a nagyon is konkrétan élt élettel, az egyik lány ugyanis szerelmes lesz, majd hozzámegy az imádott férfihoz és boldog életet él, a másik azonban nem efféle evilági boldogságot keres, így egy troll barlangjába kerül, ahol aranyszálakat fon – és ebben a különös varázslatban el is száll az élete. Az allegorikus mű arra keresett választ – a Victor Eremita által kiadott könyv ihletésére –, hogy fel lehet-e áldozni az elvont vágyakért a valóságosakat, hogy magasabb rendű-e az ideákban élt élet az evilági örömek hajszolásánál – mindezekre a dilemmákra azonban felemás feleletet adott a színdarab. Amit Kierkegaard nem tartott jónak, reflektálatlan vallásossága és egyszerű romanticizmusa miatt, továbbá felszínességét is zavarba ejtőnek érezte, és bár elküldte a szerzőnek a *Vagy – vagy* második kiadását, aligha töltötte el elégedettséggel, hogy „A” és „B” sokrétűen komponált szövege és a benne rejlő gondolati gazdagság így került színpadra. Kevésnek érezte a két lány szerepeltetését és egy harmadik nővér megformálását hiányolta, aki „egy keresztény Mária” vagy legalább „egy Anna” lehetett volna, vagyis az odaadás, türelem és várakozás alakja, és az ezáltal megmutatott hité; kérdés persze, hogy egy efféle szerepbetoldás segített volna-e a mesejátékon és az előadáson.¹⁷⁷¹

Hauch művénél áttételesebben, csaknem paradox módon ihletett színművet Kierkegaard, az *Egy éjszaka a Bullar tónál* című svéd regényen keresztül, amit a népszerű író, Emilie Carlén írt.¹⁷⁷² A könyvben egyértelműen érzékelhető a dán gondolkodó hatása, sőt: feltehetően alakja is megjelenik a regényben.¹⁷⁷³ A főhős a maga fundamentalista, tagolatlan, de őszinte hitével szegül szembe a társadalmi normákkal és elvárásokkal, a következmények átgondolása helyett a vallás megújításának extázisa vezérli. A romantikus mű komoly hatást keltett korában, így azt Ibsen is olvasta és feltehetően

¹⁷⁶⁸ Hauch, *Søsterne på Kinnekulle*. Lásd: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 42. és pp. 468-469.

¹⁷⁶⁹ Hue: „Carsten Hauch: A Map of Mutual Misreadings”, op. cit., pp. 212-220. A kigúnyolás hatása erőteljesebb lehetett, mint ha kritikákkal vagy értekezésekkel hívták volna fel a figyelmet a dramaturgiai fogyatékokra.

¹⁷⁷⁰ Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 42.

¹⁷⁷¹ Hue: „Carsten Hauch: A Map of Mutual Misreadings”, op. cit., pp. 217-220.

¹⁷⁷² Emilie Flygare-Carlén (1807-1892) svéd író, stockholmi otthona jelentős szellemi központ volt a saját korában.

¹⁷⁷³ Erről bővebben: Kierkegaard, *Journals and Notebooks*, Vol. 6. op. cit., p. 660.

rabul ejtette a főszereplő látás- és beszédmódjának költői radikalizmusa, ami hozzájárulhatott a *Brand* ihletéséhez, természetesen más, nem kevésbé jelentős impulzusokkal együtt.

Míg a regény tanúsága szerint egy író vált nagyon is fogékonnyá a nőket igencsak kritikusan szemlélő, egyszersmind empaticusan ábrázoló és nem kevés rajongással körülvett Kierkegaard-ra, addig egy másik kortárs éppen a nőktől való távolság és idegenség megformálásának ihletét merítette tőle. A jelentős képzőművész, Johan Thomas Lundbye¹⁷⁷⁴ vásznain és rajzain egy különleges látványvilágot inspirált a szóképekkel és vizuális elemekkel, jelenetekkel, metaforákkal gazdagon átszőtt kierkegaard-i életmű, amelyben mintha a művészet lépett volna az élet helyére, a maga ellentmondásos kizárólagosságával: mintegy a tükörrel helyettesítve a realitást. A festmények, rajzok finom transzparenciái azt is sejtetik, hogy a kierkegaard-i életmű vizuális interpretációja megkezdődött, a képek révén a kommunikáció kérdéseinek sajátos középpontba állításával, egyben egy különleges látásmódot sugallva, ami a korai modernitás felé nyitott kaput.

A közvetett és paradox hatástörténethez hozzátartozott a korábban már említett táncos és balettmester, August Bournonville szerepe és az általa teremtett koreografikus hagyomány, amely Dániából való távozása után is eleven maradt Koppenhágában. Hogy a zseniális táncos mennyit merített Kierkegaard-tól, ma már nehezen állapítható meg, hiszen kapcsolatuk meglehetősen felemás volt: Bournonville ugyan felbukkant Kierkegaard műveiben, sőt, a gondolkodót sétáira is elkísérte a balettmester, de írásait nem olvasta és nézeteit sem osztotta. Mindezzel együtt feltehetően fogékony volt mindarra, amiről párbeszédek szóltak, egyebek mellett az ironia jelenségére, amit Bournonville mozgásában is kifejezett, és amiről később úgy fogalmazott, mint ami sem a nevetségessel, sem a gúnnal vagy a keserűséggel nem azonos, „ellenkezőleg, spirituális egzisztenciánk fontos eleme”.¹⁷⁷⁵ Az ironia efféle jelentése sétálótársa nézeteire utal, de az minden bizonnyal titok marad, hogy a színpadon miként talált alkalmat ennek ábrázolására Bournonville.

Mind a kortársak, mind a közvetlenül utánuk következő nemzedék Kierkegaard-értelmezését alapvetően meghatározta a kéziratban maradt hagyaték publikálása, ami – nem kevés ellentmondást teremtve – az idősebb fivér, Peter feladata lett. A grundtvigiánus püspök pontosan érzekelte saját érzelmi és szemléleti inkompetenciáját öccse remekműveivel kapcsolatosan, így a feladatot rövidesen egy nála kevésbé elfogult szerkesztőre ruházta, aki a maga módján tett eleget a megbízásnak.¹⁷⁷⁶ Ettől

¹⁷⁷⁴ Johan Thomas Lundbye (1818-1848) dán festő, a nemzeti romantika egyik kiemelkedő képviselője. Lásd: Ragni Linnet, „Golden Tears: Johan Thomas Lundbye and Søren Kierkegaard”, in: *Kierkegaard and His Contemporaries*, (2003) op. cit., p. 422.

¹⁷⁷⁵ Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard*, op. cit., p. 90.

¹⁷⁷⁶ Kierkegaard halála után iratai sógorához, Johan Christian Lundhoz kerültek, ahol unokaöccse, Henrik Lund katalogizálta, de a munka befejezése Peter Kierkegaard-ra maradt. Ezt a feladatot a püspök átadta Hans Peter Barfodnak, aki befejezte a hagyaték katalogizálását, és előkészített néhány művet a publikálásra. Lásd: Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 211-212.

kezdődően Kierkegaard dániai befogadását erőteljesen befolyásolta, hogy mi és miként látott napvilágot, mert ez formálta elsősorban a gondolkodóról kialakított képet, amit immár nem változathatott meg a szerző szerepvállalása, viselkedése, polémiaja. A sok szempontból értetlen kortársak számára öngazolást jelenthetett, hogy a naplók egyes részeinek megjelenése nyomán megerősödött a sérült, beteg Kierkegaard képe, és kirajzolódott az egész „tünetcsoport” eredetként a „patogenezis” komplexitása: nevelkedésével, a Regine-történet felidézésével, a különtség epizódjaival és sorsának végletes reflexióival. Mindezek a félreértések és torzítások jelentős ihletforrássá is váltak, nem utolsósorban a rejtélyes betegség iránt megnövekedett érdeklődés nyomán, aminek újabb impulzust adott Erik Bøgh, drámaíró és színigazgató munkássága, aki mind fizikailag, mind pszichikailag egy különös kórtörténet áldozataként látta és láttatta Kierkegaard-t.¹⁷⁷⁷

Bár a Kierkegaard-recepcióra csak közvetetten gyakorolt hatást, ugyanakkor a formálódó színházi megújulást némiképp befolyásolta Peder Ludvig Møller munkássága. Ő volt egykor Kierkegaard „céltaablaja,” aki azonban a *Corsaren*-ben nem csak „visszalőtt,” de fatális sérüléseket is okozott jelentős kortársának. Mindezzel Møller önmagának sem ártott kevesebbet, a botránnyá dagadó affér után pedig külföldre költözött, végül Párizsban telepedett le, ahol színikritikákat írt, majd egy összefoglaló művet adott ki, *Az elmúlt időszak komédiái Franciaországban és Dániában* címen.¹⁷⁷⁸ A könyv igen kritikus áttekintése volt a korszak színpadi és drámaírói horizontjának, amelyben a szerző egyfelől „anakronisztikusnak” tekintette a koppenhágai Királyi Színház repertoárját, másfelől pedig – ennek sodrában, de tágabb összefüggésekre utalva – súlyos kritikával illette a Scribe-féle színpadi látás- és beszédmódot, mint ami lapos, burzsoá és messzemenően kiszolgálja a közönséget, benne pedig a „pénz és ipar őrületét”,¹⁷⁷⁹ némiképpen hasonlóan ahhoz, ahogy egykor Kierkegaard is bírálatra cserélte a francia színműiparos iránti kezdeti rajongását. Møller soha nem tért vissza Dániába, komoly anyagi nehézségekkel küszködött, majd szegényen és magányosan halt meg Párizsban, művei azonban hatottak azokra a fiatalokra, akik ennek nyomán is érzékelték a skandináv dráma és színház megújításának szükségességét: elsősorban Ibsenre és Bjørnsonra. Ebben a folyamatban Kierkegaard jelentős szerepet kapott, bár nem az írásaira és gondolataira még kevésbé fogékony Dániában, hanem annak „perifériáján”, Norvégiában.

3. Skandináv rezonancia

¹⁷⁷⁷ A hatástörténetről részletesen lásd: Ibid., pp. 212-217.

¹⁷⁷⁸ Lásd minderről bővebben: Hans Hertel, „P.L. Møller and Romanticism in Danish Literature”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, (2003) op. cit., pp. 360-370.

¹⁷⁷⁹ Ibid., p. 369.

A norvég-dán szellemi „szimbiózis” a politikai változások ellenére folyamatos és erős maradt,¹⁷⁸⁰ és több analóg mozzanat is érzékelhető volt az Északi tenger két oldalán élő két nép között. Ilyen volt egyebek mellett a folklórkincs felé fordulás, ami a mesék és népmondák iránt erőteljesen érdeklődő Kierkegaard-t is jellemezte, és aminek romantizált feldolgozása színpadokon is megmutatkozott. Másfelől a mesékben érvényesülő dramaturgiai konvenció is hatást gyakorolt a színpadokra: egyebek mellett az a fordulat, amit a váratlan látogató megjelenése indukál, és aminek révén feltáruznak korábban rejtett összefüggések – ahogy ennek variációit Ibsennél és követőinél láthatjuk.¹⁷⁸¹

A norvég Kierkegaard-hatás csaknem szimultán volt a dániai recepcióval, de karakterében és intenzitásában eltért attól. A *Vagy – vagy* megjelenése után egy hónappal a könyv már kapható volt Norvégiában, és számos könyvkereskedés és könyvtár megszerezte a Dániában sokféle ellentmondást keltő szerző kötetét,¹⁷⁸² ami arra utalt, hogy volt olvasói igény ezeknek a műveknek mielőbbi megismerésére. A *Stádiumok*ból már 1846-ban Norvégiában publikáltak egy részletet,¹⁷⁸³ míg folyamatosan érkeztek a különféle kötetek Christianiába és egyéb városokba, részben a könyvkereskedők megrendelése nyomán, részben a Koppenhágába utazó norvégok útiládáiban. Korabeli feljegyzések szerint Kierkegaard népszerűsége kiváltképp a diákok között volt jelentős, a diákélet része volt Kierkegaard olvasása és műveinek megvitatása, kiváltképp a teológus-hallgatók soraiban.¹⁷⁸⁴ Norvégiában is jelentős volt a pietizmus befolyása, továbbá a különféle fundamentalista eszméket valló szekták hatása, akárcsak az általános elégedetlenség a klérus működésével szemben – mindez termékeny talajt kínált a dán gondolkodó egyházkritikus nézeteinek befogadására is. A vallásos megújulás igénye Dániától északra ugyancsak erőteljes volt, és ennek nem intézményes, hanem mintegy „személyre szabott”, és az egyes individuum cselekedeteiben megmutatkozó jellege vált vonzóvá sokak számára Kierkegaard írásaiban. Ennek során a konvenciókkal való szembeszegülés, mint az autentikus élmény megszerzésének záloga újra és újra megjelent, és nem egyszer kivonulást jelentett a közösségből, a patriarchális kisvilágból, de akár társadalomból is, ha ez tűnt szükségesnek ahhoz, hogy a lélek épségét és a hit erejét meg lehessen őrizni; ahogy ezt a koppenhágai gondolkodó is érzékelte és megfogalmazta.

Mindez jelentős rezonanciát keltett Svédországban is, ahol az Orvar Odd álnéven publikáló svéd költő – eredeti nevén Oscar Patrick Sturzen-Becker – öt oldalon keresztül írt Kierkegaard-ról, amikor

¹⁷⁸⁰ A hosszú ideig tartó perszónáluniót követően, 1814-ben Norvégia dán fennhatóság alól Svédországhoz került.

¹⁷⁸¹ Masát András: „Írói stratégiák fordulóponton: a 'rejtély' és a 'látogatás' a 19. századi norvég nemzetépítési prózában”, in: *Filológiai Közöny*, 66 (3) pp. 7-31.

¹⁷⁸² Thor Arvid Dyrend, „The Great Unknown – Kierkegaard in Christiania”, in: *Kierkegaard Studies Yearbook*, 2008, op. cit., p. 257.

¹⁷⁸³ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 53.

¹⁷⁸⁴ Dyrend, „The Great Unknown...”, op. cit., p. 301.

áttekintette a dán irodalmat, és őt egyenesen a „dialektika Sebastian Bach-jának” nevezte.¹⁷⁸⁵

Ugyanebben az időben a Skandináviában utazó szerzőpár, Mary és William Howitt távolabbra is elvitte Kierkegaard híret, elsősorban Az *ismétlés* jelentőségét emelve ki gondolkodásából.¹⁷⁸⁶

Legerőteljesebben és legszélesebb körben a vallás kérdéseinek drámai felvetése hatott, talán azért is, mert a Kierkegaard-recepció a *Pillanat* megjelenése és elterjedése nyomán vált átfogóvá,¹⁷⁸⁷ és ebből a radikális pozícióból vetült fény korábbi műveire, amelyeket tehát a végső és végletes summázat felől olvastak skandináv diákok és értelmiségiek. Norvégiában sokan közülük prófétának tekintették Kierkegaard-t, és a társadalmi krízis és megújulás analógiájára „az egyház 1848-át” látták az ő fellépésében és működésében. Ezzel párhuzamosan erőteljes kritika is megfogalmazódott a dán gondolkodó nézeteit illetően,¹⁷⁸⁸ ami szinte dramaturgiai kereteket teremtett a viták számára. Hiszen ugyanekkor léptek fel azok az egyházreformátorok, szektavezérek, pietista hitszónokok, akik nem csak elméletileg, de gyakorlatukban, működésükben is levonták annak konzekvenciáját, amiről Kierkegaard írt, és amire a maga módján életével is – egyszemélyes – példát adott. Így korábban Hans Nielsen Hauge¹⁷⁸⁹ éppolyan drámaian szakított az anyaegyházzal, mint a dán gondolkodó, Gustav Adolf Lammers pedig a *Pillanat* olvasása nyomán hagyta hátra a klérust Kierkegaard halála után egy évvel, s indokai megerősítéseként idézte a dán egyházkritikust.¹⁷⁹⁰ Hatásos és karizmatikus hitszónokként élt a retorika eszközeivel, és ő lehetett egyik modellje – Hauge-val és másokkal együtt – Brandnak, a költői dráma hőségének, amelynek megalkotásával Ibsen megkezdte pályája legjelentősebb szakaszát.

4. Ibsen

A patikussegédből lett klasszikus szerző többször és energikusan tagadta, hogy Kierkegaard valaha is mélyen megérintette volna, egy levelében egyenesen úgy fogalmazott, hogy „keveset olvastam tőle, és még kevesebbet értettem belőle”¹⁷⁹¹ – olyan bírálatokra válaszul, melyek szerint drámái mindössze kierkegaard-i tézisek illusztrációi volnának. Fontos volt számára saját identitásának és eredetiségének hangsúlyozása, hiszen olvasottsága és érzékenysége nyomán sokféle hatás formálta látás- és

¹⁷⁸⁵ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 53.

¹⁷⁸⁶ Ibid., p. 61. Mary Howitt (1799-1888) sikeres és termékeny író, Andersen műveinek fordítója, dánul tanult és férjével, az íróként ugyancsak jelentős William Howittal (1792-1879) együtt utazott Skandináviában. Ennek nyomán 1852-ben kiadták *The Literature and Romance of Northern Europe* című könyvüket. (Az „ismétlést” reiteration-nak fordították.)

¹⁷⁸⁷ Dyrend, „The Great Unknown...”, op. cit., p. 298.

¹⁷⁸⁸ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 115. és p. 260.

¹⁷⁸⁹ Hans Nielsen Hauge (1771-1824) író, üzletember és szellemi vezető, a pietizmus egyik kimagasló és nagyhatású képviselője.

¹⁷⁹⁰ Ibid., p. 114. Gustav Adolf Lammers (1802-1878) lelkész, építész, országgyűlési képviselő.

¹⁷⁹¹ Eidvin Tjønneland Edvard Munch, „Henrik Ibsen: The Conflict Between the Aesthetic and the Etchical”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art, Sweden and Norway*, Vol. 12. Tome III. KRSRR Abingdon: Routledge, 2013. p. 145.

ábrázolásmódját, egyebek mellett Darwin és Marx, de drámáinak kompozíciójára és tematikájára a legátfogóbb befolyást minden bizonnyal Kierkegaard gyakorolta. Ibsen számára meghatározó volt felnövekedésének intellektuális és – a norvégiai vallásos erjedés során – „spirituális” kontextusa, amelyben Kierkegaard hatása áttételeken keresztül bár, de erőteljesen érvényesült. Így amikor 1844 és 1850 között, vagyis még Kierkegaard életében esszét írt az önismeret fontosságáról,¹⁷⁹² a dán szerző hatása erőteljesen érzékelhető. Grimstadi időzése során is folytatta a különc kortárs tanulmányozását, ekkor már Christopher Due és Ole Schulernd társaságában – mint ezt források is alátámasztják –, a *Vagy – vagy* egyik példányát pedig az 1840-es évek második felében már beszerezte.¹⁷⁹³ Ennek olvasása áttételesen érzékelhető az Ibsen-műveken, hiszen a polifonikus kompozíció, a nőalakok empatikusan megformált portré-sorozata, a szerelem kérdésének komplex ábrázolása és analízise éppolyan fontos lehetett az érlelődő drámaíró számára, mint az eszmefuttatások a tragikum kérdéséről vagy Scribe dramaturgiájáról.¹⁷⁹⁴ Az olvasás és befogadás folyamatát pedig alapvetően meghatározta ekkor feltámadó szerelme Suzannah Thoresen iránt, akinek dán származású mostohaanyja, Magdalen Thoresen íróként és drámaszerzőként is jelentős volt korában, irodalmi szalont tartott fenn,¹⁷⁹⁵ és személyesen ismerte Kierkegaard-t. A fiatal norvég udvarló rendszeres vendég volt abban a házban, amelynek asszonya bergeni tartózkodása során „szünet nélkül olvasta” a dán gondolkodó írásait.¹⁷⁹⁶

Mindezek nyomán aligha meglepő, hogy a művek már a kezdetektől magukon viselik a Kierkegaard-hatás nyomait. A korai *Szerelmes komédia* több ponton idézi fel a *Vagy – vagy* látás- és ábrázolásmódját, áttételesen pedig a Regine-történet is felsejlik benne, a Csábító naplója különös optikáján keresztül.¹⁷⁹⁷ A műben felismerhetők továbbá *Az ismétlés* bizonyos elemei, míg a *Catilinában* a Don Juan-motívum bukkan fel, ugyancsak kierkegaard-i ihletést sejtetve. Hasonlóképpen vetül Kierkegaard árnyéka *A császár és a galileai* című drámára, amelyben a Kierkegaard-ra fogékony fiatalabb kortárs, Jens Peter Jacobsen olvasata szerint az egyik ifjú teuton, Julian igen sok Kierkegaard-t olvasott.¹⁷⁹⁸ A drámák mellett hasonló transzparenciák érzékelhetők Ibsen korai verseiben is, amelyeknek bizonyos motívumai az érett korszak színműveiben is felbukkantak.¹⁷⁹⁹

¹⁷⁹² Bruce G. Shapiro, *Divine Madness and the Absurd Paradox, Ibsen's Peer Gynt and the Philosophy of Kierkegaard*, New York – London: Greenwood Press, 1990. p. 8.

¹⁷⁹³ Ibid., p. 8. és Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 145-146. Lásd továbbá: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 428.

¹⁷⁹⁴ Ibsen mesteri dramaturgiáját Szondi is kiemeli, amivel elfedi a voltaképpen drámai cselekvés hiányát. Lásd: Szondi, *A modern dráma elmélete*, op. cit., pp. 19-21.

¹⁷⁹⁵ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 147.

¹⁷⁹⁶ Shapiro, *Divine Madness and the Absurd Paradox...*, op. cit. pp. 8-9.

¹⁷⁹⁷ Ibid., p. 9. és Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 160-161.

¹⁷⁹⁸ Jens Peter Jacobsen (1847-1885) dán költő, regényíró és tudós, a „modern áttörés” egyik kulcsfigurája. A Kierkegaard-hatásról lásd: Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 300.

¹⁷⁹⁹ Tjønneland, „Henrik Ibsen: The Conflict Between the Aesthetic and the Ethical...”, op. cit., p. 147.

Ibsen valamennyi színházi tapasztalat birtokában, legfogékonyabb éveiben utazott a dán fővárosba, ahol színpadon láthatta Holberg, a dán komédia-hagyomány klasszikusának műveit, és a kortársakét vagy közelmúltban eltávozott szerzőkét: Oehlenschlägerét, Hertzét, no meg a „jól megcsinált darabok” mesterét, Scribe-et. Ezek az utazások meghatározóak voltak a későbbi drámaíró számára, saját *Szentivánéj éjszakája* című műve erőteljes Heiberg-hatást mutat, akárcsak az *Inger asszony*, ahogy további impulzusok is sejthetők a művek összehasonlító olvasása nyomán.¹⁸⁰⁰ Mindezek mellett döntő hatást gyakorolt Ibsenre Fru Heiberg alakja, működése, játéka, aki később az általa vezetett színházban bemutatta a fiatal norvég szerző korai színművét, és akihez ennek nyomán a szerző verses levelet írt, felidézve benne a színészről több jelentős szerepét.¹⁸⁰¹ A színpadon a klasszicizmus felől férje halála után a lélektani realizmus felé forduló színésznőtől – a hatástörténetet kutató Keld Hyldig szerint – a „társalgási tónust” leshette el Ibsen,¹⁸⁰² no meg színpadi metamorfózisaiiban azoknak a nőalakoknak a jellegzetességeit, akiket azután műveiben is megformált, klasszikussá érlelődő pályaszakaszában.

Kierkegaard hatása ebben az időben már közvetettebbé vált, de az Ibsen drámaírói áttörését jelentő *Brand* mégis közvetlen hatásról tanúskodik.¹⁸⁰³ Az eszme totális uralma alatt álló egyházreformert, a kompromisszumot elutasító radikális gondolkodót, aki a maga életét teljes egészében alárendeli meggyőződésének, Bruce Kirmmse szerint Ibsen „nyilvánvalóan a Kierkegaard pályáját lezáró viharos szakasról mintázta.”¹⁸⁰⁴ Georg Brandes ennél is közvetlenebb hatást érzékelt 1868-as tanulmányában, szerinte „a költemény csaknem minden egyes fontos gondolatát Kierkegaard már megfogalmazta”,¹⁸⁰⁵ és a fiatalabb kortárs a három kierkegaard-i stádiumot is azonosítani tudta a színműben, akárcsak Kierkegaard-nak a „vasárnapi kereszténységet” illető bírálatát. Tőle eredeztette az áldozathozatal – a későbbi darabokban: a *Babaházban* és a *Vadkacsában* is felbukkanó – motívumát, míg maga Brand neve az égőáldozat (Brandopfer) ótestamentumi toposzára utalhatott, azzal a jelentős különbséggel azonban, hogy Ábrahám visszakapta Izsákot, Brand azonban végleg elveszítette fiát, Alfot.¹⁸⁰⁶ Az etikai dilemmák ábrázolásának módja – Leonardo Lisi tanulmánya szerint – ugyancsak megidézi Kierkegaard-t, mégpedig esztétikai újításával együtt.¹⁸⁰⁷ Összekapcsolódásuk a „mindent vagy semmit” végletében

¹⁸⁰⁰ Ibid., pp. 150-152.

¹⁸⁰¹ A verses levelet Ibsen Drezdából küldte a színésznő-színigazgatónak 1871 húsvétján, *Rímbe szedett levél Heiberg asszonynak* címen. Lásd még: *The Cambridge Companion to Ibsen*, szerk. James McFarlane, Cambridge: University Press, 1994.

¹⁸⁰² Keld Hyldig, „Ibsen, Bjørnson and the Art of Acting”, in: *Ibsen and World Drama*, Nordlit 34, szerk.: Lisbeth Pettersen Wærp, The Arctic University of Norway, 2015.

¹⁸⁰³ John A. Norris, „The Validity of A’s View of Tragedy with Particular Reference to Ibsen’s Brand”, op. cit., pp. 151-156.

¹⁸⁰⁴ Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, op. cit., p. 485.

¹⁸⁰⁵ Lásd: Tjønneland, „Henrik Ibsen: The Conflict Between...”, op. cit., pp. 155-156.

¹⁸⁰⁶ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 150-156.

¹⁸⁰⁷ Leonardo Lisi, „On the Reception History of Either / Or in the Anglo-Saxon World”, in: *Kierkegaard Studies Yearbook 2008*, op. cit., p. 340.

is sejthető, egy olyan „vagy-vagy” dramaturgiai érvényesülésében, amelyik több Ibsen-darabot is meghatároz, a *Vadkacsát* az ifjabb Werle igazságteremtő szándékában, vagy Helmer első reakcióját Nóra váltóhamisítására a *Babaházban*.

A hatások vizsgálata a jelentős szakirodalom¹⁸⁰⁸ szerint sem feltétlen és nem közvetlen, sokak szerint Brand humortalansága és fanatizmusa ellentmond annak, hogy a dán gondolkodó lett volna a norvég prédikátor modellje, így Christopher Bruun hatását és alakját sejtik az ihletés forrásaként, akivel Ibsen Itáliában találkozott, és hosszú beszélgetéseket folytattak.¹⁸⁰⁹ Bruun ugyancsak sok Kierkegaard-t olvasott,¹⁸¹⁰ ami nem csak az ő gondolkodásmódját határozta meg, hanem megítélése szerint az egész korszakét: „mindaz, ami nekünk itt maradt Norvégiában” – fogalmazott később –, „vagy Ibsenen keresztül utal vissza Kierkegaard-ra, vagy Bjørnsonon keresztül Grundtvigra.”¹⁸¹¹

Maga Ibsen egy levelében azt írta: „Brand én vagyok, a legjobb pillanataimban”,¹⁸¹² ami egyfelől végletes azonosulást jelentett az általa megformált alakkal, másfelől vágyakozást egy olyan radikalizmusra, aminek a megteremtésére képtelen volt, megírására azonban igen. Műve egyfelől előlegezte a 20. századi ideológiai fanatizmusok vonzását és embertelenségét, másfelől jelentős impulzust adott a modern drámának és színháznak, és míg G.B. Shaw „az ibsenizmus kvintesszenciáját” látta a *Brandban*, addig a főhőst „szívtelen gyilkosnak”¹⁸¹³ nevezte.

Ibsen Kierkegaard iránti fogékonysága a 20. század elején szinte közhely volt, Lukács György éppolyan evidensen utalt rá, mint az európai irodalom történetét író Babits Mihály, de míg az utóbbinál ez irodalomtörténeti tény maradt, addig Lukácsnál etikai modellé is változott mindaz, ami az „első etikán” túl egy „második etikát” is érvényesített: a kanti erkölcsi renden túl egy feltétlenül és akár végzetesen alkalmazhatót.¹⁸¹⁴ Ez indukálta Lukácsnál a bolsevik fordulatot, és a logika nyomait nem csak az általa hivatkozott ábrahámi áldozatban lehet megtalálni, de akár a *Babaház* Nórájában is, aki áthágva a mindennapok erkölcsi rendjét, férje megmentése érdekében váltót hamisít. Ezzel felülírta a törvényességet egy magasabbrendű törvény alapján, és nem kevés paradoxiaival saját identitását is így tudta meghatározni, amiben már nem a feleség és az anya szerepe a döntő, hanem a mérlegelésre kész személyiségé, aki a konvenciókon túl, akár azokkal szemben is tud és mer lépni. Nóra híres mondata,

¹⁸⁰⁸ Lásd ennek áttekintését: Norris, „The Validity of A’s View of Tragedy...”, op. cit., p. 144.

¹⁸⁰⁹ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 150-152. és Tjønneland, „Henrik Ibsen: The Conflict Between...”, op. cit., p. 155.

¹⁸¹⁰ Christopher Bruun (1839-1920) norvég lelkész, véleményformáló értelmiségi és önkéntes katona a Schleswigért folyó háborúban. Lásd még: Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 152. és Norris, „The Validity of A’s View of Tragedy...”, op. cit., p. 144.

¹⁸¹¹ Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 489.

¹⁸¹² Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 158.

¹⁸¹³ Idézi: Lisi, „On the Reception History...”, op. cit., p. 340.

¹⁸¹⁴ Lásd: Nagy, „From a Tragic Love Story...”, op. cit. Lásd még Babits Mihály, *Az európai irodalom története*, Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1979.

amivel felajzott férjét meghökkenti és figyelmét felkelti, és ami a maga zseniális banalításában egyben a feminizmus első drámai megnyilatkozása: hogy beszéljenek, mert ez még nem történt meg több éves házasságuk alatt, így teszi drámai fordulattal reflexió tárgyává azt, ami mindaddig reflektálatlan volt és ezért rutinszerűen evidens; és ez is megidézte a hitről gondolkodó Kierkegaard-t. Valamennyire a *Vagy* – vagy „visszfénye” is sejthető a dráma kompozícióján, mind az „A” által kifejtett antik tragikum újraértelmezésében, mind a házasság felfogásában „B” iratai szerint, ami visszaköszön Helmer szavaiban,¹⁸¹⁵ beleértve asszonya visszatetsző becézgetését mindaddig, amiben fel nem támad a babában az ember.

Még erőteljesebben érzékelhető a „legsínházibb” Kierkegaard-műben, *Az ismétlésben* megfogalmazott gondolatok hatása Ibsenre, nem csak egyes drámáinak motívumaiként, hanem dramaturgiai formálóelvként. Az ismétlés jelensége ugyanis, mint az emlékezés ellenirányú mozgása, döntő szerepet játszik az Ibsen-darabok jelentős részében, mintegy virtuózan alkalmazott dramaturgiai modellként. Az idillinek, vagy csak szokásosnak tetsző kiindulás nyomán ugyanis – Nórának karácsonyra készülnek, Heddaék nászútról tértek vissza új házukba –, többnyire a váratlan látogató megjelenése által a múltban lezajlott eseményekre derül fény, azok tárulnak fel Hilda, Krogstadt, Werle, Løvborg és mások érkezésével, s attól kezdődően már semmi nem folytatódhat úgy, mint azelőtt. A felidézett emlékek révén az egykor lezajlott cselekvések konzekvenciáiként dől össze a korábbi világrend: Nóra váltóhamisítása, Hedvig fogadásának titka, Løvborg zsenialitása, Solness egykor tett ígérete¹⁸¹⁶ alapjaiban rendezi át a korábbi viszonyokat, és akkor már semmi nem zökkenhet vissza a korábbi kerékvágásba.

Mindez pedig azzal a drámatörténeti jelentőségű fordulattal járt, hogy a műnem lényege – etimológiai identitása: a cselekvésre való utalással¹⁸¹⁷ – kikerült a színmű jelenidejéből, és legfeljebb úgy tért vissza, mint a múltban lezajlott események következménye. Maga a felidézés válik tragikussá: Hedvig öngyilkos lesz, Løvborg tökön lövi magát, Nóra elhagyja otthonát, Solness lezuhan a toronyból. Ez az a pillanat, ami Peter Szondi szerint a modern dráma születését jelenti, olyan fordulópontot tehát, aminek nyomán alapvetően változik meg a dráma jellege, struktúrája, egész kompozíciója. A drámapoétikai újítás mellett ugyancsak Kierkegaard-hoz köthető a színművekben megformált individualitás kérdésessé válása, eltűnése vagy megerősödése, amelynek megannyi 20. századi drámában lesz még folytatása, Pirandellótól Brechtig. A tradícióteremtés emblematisztikus műve, a *Peer Gynt*¹⁸¹⁸ ugyanúgy költői dráma, mint a *Brand*, és a hatástörténetet kutató Bruce G. Shapiro jelenetről jelenetre vetette össze az előbbi

¹⁸¹⁵ Lásd: Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op.cit., p. 136.

¹⁸¹⁶ A szereplők Ibsen *Solness építőmester*, *A vadkacsa*, *Babaház*, *Hedda Gabler* című darabjaiban lépnek színre.

¹⁸¹⁷ A görög draó: tesz, cselekszik értelmében volt használatos.

¹⁸¹⁸ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 161. A szerző itt utal arra, hogy *Peer Gynt* nem képes egyéniséggé, személyiséggé válni, ami az „en enkelte” jelentésében volt sejthető.

darabot a dán gondolkodó dilemmáival.¹⁸¹⁹ A referenciák között a *Halálos betegség* személyiség-felfogásának parafrázisától kezdődően számos további Kierkegaard-mű tűnik fel döntő szerepben, és szinte minden fontosabb mozzanatának előképe megtalálható a koppenhágai különknél. De nem csak nála, hiszen számítások szerint körülbelül harminc utalás található további norvég és dán szerzőkre, valamint Shakespeare-re és Goethére; egy fontos pillanatában pedig a felhőkről való fantáziálás Arisztophanészt is eszünkbe juttathatja. Solveig alakjában pedig ott sejthető az elhagyott Gretchen, a maga örökkévaló nőiségével, ahogy a *Faustban* Goethe és ahogy az *Árnyképekben* „A” ábrázolta – aki azonban az utolsó pillanatban lesz képes a férfi megmentésére azzal, hogy lehetővé teszi, hogy szerelmében önmagára találjon, ígyelve meg saját identitását.

Ibsen számos további motívumának eredete is megtalálható Kierkegaard-nál: így például Solness történetében felsejlik a kierkegaard-i három stádium, Stockman doktorban tragikusan mutatkozik meg a többséggel szembeszegülő egyéniség drámája, Ágnes és a tengeri lény történetének Johannes de silentio-i értelmezése érzékelhető a *Tenger asszonyában*, és a kimondhatatlan titkok – mint Antigonée és mint Kierkegaard-é – mozgatták a szereplőket mind a *Babaház*beli Nóra, mind Alving esetében a *Kísértetekben*. Az áldozathozatal motívuma is felbukkan mind Nóra történetében, mind a *Rosmersholmban*, ennek a kanti erkölcsi rendszeren túlmutató sajátossága is a *Félelem és reszketés* dilemmáját idézi.¹⁸²⁰ Mindezek mellett döntő a drámaíró szándéka, akinek nézetei nem az egyes szereplők által fogalmazódnak meg, hanem valamennyiük révén, hasonlóan ahhoz, ahogy Kierkegaard komponálta az életművét – és csaknem hasonló indítékkal: „Ibsen, akárcsak Kierkegaard, szókratikusán akarta az embereket az igazságba csábítani”,¹⁸²¹ mint Camilla Budin Borg írta.

5. Az örökösök első nemzedéke

Vér szerinti örökösről nem lehetett szó – noha Poul Kierkegaard, a gondolkodó unokaöccse a később jelentős szerepet játszó interpretátorok diáktársa volt, egyebek mellett Jacobsen és Høffdingé, akik Kierkegaard hagyatékát feldolgozva közvetítették gondolatait a szélesedő közönség, illetve jelentős gondolkodók és művészek felé. Így vált a Kierkegaard-tól megihletett Jacobsen a modern egzisztencialista ateizmus egyik legfontosabb alkotójává – a *Niels Lyhné*ben mindkét mozzanat jelentősége rendkívüli volt, és mindkettőt részben néhai honfitársa inspirálta, akinek gondolataival

¹⁸¹⁹ Shapiro, *Divine Madness...*, op. cit. pp. 33-208.

¹⁸²⁰ Ibid., p. 166. Mivel Alving pénzért házasodott, ez is a nők önrendelkezésének kérdését vetette fel. Ennek korai értelmezése Sophie Adlesparre 1882-es előadása volt: „Ibsen *Kísértetek*je, etikai szempontból” címen, mint erről Camilla Budin Borg ír: „The Philosopher of the Heart” című tanulmányában, in: *Kierkegaard Studies Yearbook*, 2008., op. cit., pp. 313-316. Ugyanez a motívum felbukkant már a *Brandban*, ahol az anya ugyancsak pénzért házasodott, aminek eredendő traumája Kierkegaard anyjának sorsát is meghatározhatta.

¹⁸²¹ Ibid., p. 315.

teológusként éppúgy meg kellett küzdenie, mint a ateistaként.¹⁸²² Hogy ez a folyamat megannyi ellentmondást tartalmazott, amelyek személyiségét is összeroppantották, arra alkoholizmusa mellett megtévelyedése is utal,¹⁸²³ a korszak mentalitástörténetének és kríziskezelésének ismeretében azonban mindkettő paradox módon „érvényes” válasznak tekinthető. Jacobsen, a „modern áttörés” egyik kulcsfigurája éppúgy Georg Brandes hatása alatt állt, mint a skandináv modernnek közül sokan, így például az értekezők sorából kiemelkedő Harald Høffding, a drámaírók közül pedig Ibsen mellett Bjørnson.¹⁸²⁴ A *Brand* szerzőjénél fiatalabb norvég színmű formájában írta meg „konzervatív kiáltványát,” írásain pedig kritikusai figyeltek fel Kierkegaard hatására, s ezek a művek is Brandes folyóiratában jelentek meg nagyobbbrészt, akárcsak jelentős kortársaié. Rendkívüli erővel hatott az irodalom megújításán vele együtt dolgozó fiatalabbakra Brandes Kierkegaard-könyve,¹⁸²⁵ ugyanakkor fontos művének ellentmondásai is meghatározóak voltak, egyfelől saját ateizmusát kereste és kívánta viszontlátni a mélyen vallásos gondolkodóban – vagyis „vallásos sallangjaitól” meg akarta fosztani Kierkegaard-t –, másfelől a biográfia interpretációját meghatározó pszichologizálás döntő szerepet játszott a könyvben, ami némiképp eltorzított a következő nemzedékek Kierkegaard-értelmezését.¹⁸²⁶ A recepciótörténet komoly problémájává vált a későbbiekben, hogy a zsidó származású Brandes a szabadgondolkodás örökhagyóját akarta látni és láttatni Kierkegaard-ban akkor, amikor az egyház szerepe és kontrollja a szellemi életben még jelentős volt és egy ideig még az is maradt.¹⁸²⁷

Az európai hatástörténet szempontjából vált döntő jelentőségűvé, hogy 1879-ben németül is megjelent Brandes Kierkegaard-könyve. Noha Kierkegaard egyes műveit az 1870-es évektől publikálták, és német földön már 1842-ben reflektáltak Kierkegaard irónia-könyvére,¹⁸²⁸ de átfogó mű ekkor még nem született róla, különösen olyan nem, amely a megjelent írásokon túl a naplók ismeretében tekintette volna át az életet és életművet, mint Brandes-é. A könyv szerzőjének különféle szereplései, előadásai, az ezek nyomán keletkező viták és konfliktusok, akár botrányok és nem egyszer tumultuózus jelenetek szinte teátrális eszközökkel járultak hozzá Kierkegaard gondolatainak terjedéséhez. Mindezt tovább erősítette Brandes személyes kapcsolatainak sűrű szövésű hálója, amellyel átfogta a korszak jelentős gondolkodóit és szellemi centrumait, így nem csak Nietzsche-nek beszélt Kierkegaadról,

¹⁸²² Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 295-303.

¹⁸²³ Morten Høi Jensen, *A Difficult Death. The Life and Work of Jens Peter Jacobsen*, New Haven: Yale University Press, 2017.

¹⁸²⁴ Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) norvég író, költő, drámaíró. Lásd: Budin Borg, „The Philosopher of the Heart...”, op. cit., p. 313.

¹⁸²⁵ Georg Brandes, *Sören Kierkegaard* című műve 1877-ben jelent meg először Stockholmban, majd 1879-ben németül Lipcsében.

¹⁸²⁶ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 240.

¹⁸²⁷ Ibid., pp. 249-253. Brandes egyetemi tanári kinevezésének mindez ugyancsak akadálya volt.

¹⁸²⁸ Ibid., p. 18. Andreas Frederik Beck 1842-ben írt recenziót németül Kierkegaard irónia-könyvéről, Lásd: Paul Muench, „Andreas Frederik Beck’s Review of Kierkegaard’s On the Concept of Irony”, in: Heiko Schultz, Jon Stewart, Karl Verstrynge szerk.: *Kierkegaard Studies Yearbook*, 2018, Berlin: De Gruyter, 2018. pp. 359-395.

továbbá Ibsenről, aki – mint megerősítette – „sokat köszönhet Kierkegaard-nak,”¹⁸²⁹ de hatása Strindberg, sőt Dosztojevszkij művein is érzékelhető,¹⁸³⁰ természetesen és szükségszerűen éppúgy nem ellentmondásoktól mentesen, ahogy Kierkegaard élete és életműve sem volt az.

Bár csak közvetetten kapcsolódik Kierkegaard hatásának művészi feldolgozásához, és ezen belül színházhoz és drámához, mégis említést érdemel a németországi Kierkegaard-recepció egyik kulcsfigurája, Johann Tobias Beck,¹⁸³¹ aki többféle értelmezési lehetőség csomópontján helyezkedett el. A teológus és lelkész tanítványai közül néhányan – mások mellett Adolf Strodtmann – az autentikus kereszténység lehetetlenségére következtetett a dán gondolkodó nézeteinek megismerése nyomán, míg a Beckkel ugyancsak kapcsolatban álló Fritz Barth a vallás megújításának szükségességét szűrhetette le ugyanebből, és hagyta örökül fiára, Karl Barth-ra, a dialektikus teológia megalkotójára.¹⁸³² A vallásos gondolkodás ekkor zajló metamorfózisát döntően befolyásolta a természettudományok rendkívüli fejlődése, a maga filozófiai és teológiai következményeivel, amelyek ugyancsak értelmezhetők voltak kierkegaard-i paradigmákban. Ezt a kortársak is pontosan érzékelték, így a Brandes-tanítvány Harald Høffding, aki egykor „északi Hamletként” mutatta be Kierkegaard-t,¹⁸³³ éppúgy érdeklődött a pszichológia, mint a biológiai evolúció iránt, később könyvet is írt Darwinról. A koppenhágai egyetemen is érzékelhető volt az Európa-szerte feltámadó érdeklődés a nem-eukleidészi matematika, illetve az irracionális számok iránt, majd a relativitás-elmélet szembefordulása a newtoni fizikával, a teret nyerő empiriokriticizmus és megannyi további hipotézis, kutatás, kísérlet, és konklúzió erősítette meg azt a felismerést, – amit Johannes de silentio már előlegezett –, hogy a racionalitáson túl lehet választ találni bizonyos kérdésekre, és ahova a logikai kauzalitás nem vezet el, oda egy merész „ugrással” át lehet jutni. A világhírű dán fizikus, Niels Bohr¹⁸³⁴ Høffding tanítványa volt, apja pedig a koppenhágai egyetemen a Kierkegaard-kutató kollégájaként dolgozott. A diszciplínák közötti dialógus hagyománya visszanyúlt az „aranykor” idejére, amikor is Kierkegaard gyakorta sétált és beszélgetett a természettudós Ørsteddel, Heiberg asztrológiával foglalkozott, Andersen meséit pedig nem egyszer ihlették természettudományos felfedezések. Így Høffding 1898-ban egy biológiai konferencián tartott

¹⁸²⁹ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 254. Hozzátette még Ibsenről: „emberként nem olyan magasrendű, mint költőként...”

¹⁸³⁰ Ibid., p. 284.

¹⁸³¹ Johann Tobias Beck (1804-1878) nagyhatású német teológus, Baselben majd Tübingenben tanított.

¹⁸³² Adolf Strodtmann (1829-1879) német költő és irodalomtörténész, dánul tanult (harcolt a schleswigi háborúban a németek oldalán, majd dán fogságba esett). Fritz Barth (1856-1912) svájci teológus és egyháztörténész, fia: Karl Barth (1886-1968) svájci teológus. Lásd bővebben: Ibid., pp. 220-230.

¹⁸³³ Harald Høffding (1843-1931) A *Leonardo* című lap 1906-os számában „Un discendente di Amleto, Sören Kierkegaard” címmel jelent meg tanulmánya. Lásd: Ibid., p. 352. továbbá Simonella Davini, „The Reception of Either / Or in Italy”, in: *Kierkegaard Studies Yearbook*, 2008., op. cit.

¹⁸³⁴ Niels Bohr (1885-1962) az atomszerkezet és a kvantummechanika kutatója, Kierkegaard rá gyakorolt hatásáról lásd: David Favrholt, *Niels Bohr's Philosophical Background*, Copenhagen: The Royal Danish Academy, 1992. Lásd még: Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 331-332.

előadást, ahol az evolúciós gondolat kapcsán – némiképpen azzal ellenében – a Kierkegaard-nál megjelenő „ugrás” jelentőségét hangsúlyozta, kiemelve egyben a paradoxonok fontos szerepét.¹⁸³⁵ A gondolatmenet – későbbi értelmezések szerint – szerepet játszhatott Bohr kvantumfizikai kutatásaiban és felismeréseiben, amelyek a modern fizikának adtak döntő impulzust, és aminek fejlődése a 20. században drámaivá vált.¹⁸³⁶ Ugyanakkor Høffding Kierkegaard-könyve – amely szándéka szerint Brandes művének „korrekciójaként” született – felkeltette a filozófus Dilthey és a vallásbölcseleő Troeltsch érdeklődését, maga a szerző pedig Bergsonnal keresett kapcsolatot, akinek az időről alkotott hipotézisében a dán tudós kierkegaard-i analógiákat sejtett.¹⁸³⁷

Nem volt kisebb az a hatás sem, ami a társadalomtudományokat érte Kierkegaard felől, amelyek ugyancsak komoly metamorfózisokon mentek keresztül és még komolyabbakat indukáltak.¹⁸³⁸ Ezek nyomán a tudományos felfedezésektől és a radikális társadalmi változásoktól egyként megihletett – és egy ideig Brandes hatása alatt álló – August Strindberg mind drámaiban, mind politikai tevékenységében értelmezte tovább Kierkegaard több felismerését. Számára már a *Vagy – vagy* olvasása komoly krízishez vezetett, ami szemléletét, gondolkodását, majd látás- és ábrázolásmódján keresztül egész későbbi munkásságát meghatározta, s ennek nyomán – mint életműve alapján is sejthető – „egész alkotói pályáján keresztül olvasta Kierkegaard-t.”¹⁸³⁹ A krízis eredete részben a *Vagy – vagy* ambivalensen komplex nő-szemléletéből fakadt, legyen szó csábításról, elhagyott asszonyok árnyképeiről, egy párizsi darab üdvöskéjéről – mint „A” papírjaiban –, vagy éppen az ideális feleség iránti bornírt rajongásról, mint „B” írásában. Mindezt nyilván Kierkegaard saját sorsának drámai alakulása is átszínezte Strindberg olvasatában, ahol erőteljesen volt érzékelhető mind a vonzalom, mind a szenvedés fonákjaként feltámadó viszolygás a nőtől, mint aki elsősorban érzéki lény, és hatása ekként legfőképpen az, hogy eltérítse a férfit a magasabbrendű, spirituális figyelemtől, s így a nő „a végesség csalétkévé”¹⁸⁴⁰ válik.

Ugyanekkor erősödtek fel azok a társadalmi változások, amelyek nyomán a nők szakítottak korábbi státuszukkal, pontosabban anya- és feleség-szerepük mellett igényt tartottak saját individualitásuk egészére, hogy az otthon falai közül kilépve is megtalálják saját helyüket a világban. Kierkegaard – bármennyire tanúja volt is a korai modernitásban már megkezdődő fordulatnak –, mélyen idegenkedett

¹⁸³⁵ Ibid., p. 330.

¹⁸³⁶ Mint erre a Kierkegaard által megihletett Dürrenmatt mutatott rá a *Fizikusok* című színművében, továbbá Michael Frayn a *Koppenhága* című drámában.

¹⁸³⁷ Ibid., pp. 325-332.

¹⁸³⁸ Lásd a már említett hatástörténeti könyvsorozat vonatkozó kötetét: *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources, Kierkegaard's Influence on Social-Political Thought*, Vol. 14.

¹⁸³⁹ Lásd: Budin Borg, „The Philosopher of the Heart...”, op. cit., p. 316.

¹⁸⁴⁰ Lásd a *Vagy – vagyban* „B” eszmefuttatását arról, hogy a nő otthon van az időben.

tőle, mint erre egyebek mellett Mathilde Fibiger könyvéről írt jegyzetei is tanúskodnak.¹⁸⁴¹ Ebben a folyamatban a színház szerepe kiemelkedő volt, hiszen ez volt az a közösségi tér, amelyben mindenki hívatlanul megjelenhetett, keveredhetett, vizuálisan és verbálisan „interakciókba” bonyolódhatott, miközben a színpadon is tematizálták azokat a dilemmákat, amelyeket otthonról, az utcáról vagy a hírlapokból magukkal hoztak a nézők – közöttük egyre több nő. Aligha véletlen, hogy Rousseau korábban nem kívánt színházat Genfben,¹⁸⁴² nem utolsósorban a női identitás változásának kockázatai miatt, ami mind a nézőtér, mind a színpadon a 19. század folyamán erőteljes metamorfózison ment keresztül. Ebben pedig kiemelkedő volt a színésznők szerepe, akiknek megítélése csak lassan mozdult el a kurvától a bálvány felé, és bár az elmozdulás nem maradt feltétlenül egyirányú, de publikus, reflektív és maradandó volt.

Strindberg elmélyülő krízisének eredeteként az a mozzanat is sejthető, amit George Pattison úgy értelmezett, miszerint „Kierkegaard pesszimizmusa valamiféle morbid szexualitásra utalt (...) ennek adott kvázi-metafizikai értelmezést (...) előfutára volt annak a szexualpolitikának, aminek elemzését később Ibsen és Strindberg adta.”¹⁸⁴³ A maga alkotásmódja és tapasztalatai szerint Ibsen rejtettebben ábrázolta azokat a nőalakokat, akiknek érzéki vonzása vagy éppenséggel szexuális hatalma drámai súllyal nehezedik a férfira: Nóra, Hedda Gabler, Gina, a „sellő” Elida, Hilde Wangel a Solnessból és a többiek szinte kivétel nélkül ezzel a nyugtalanítótól tragikusig terjedő vonással rendelkeznek, ami csaknem mindegyik dráma végzetes kimeneteléhez döntő mértékben járult hozzá. Strindberg a maga szemlélete, karaktere és szenvedélye nyomán továbbment, színműveiben nem egyszer démoni, rontó és romboló erő fakad az ellenállhatatlan női vonzásból, amit kiteljesít mind szociális térnyerésük, mind az ekkor már nevén nevezhető biológiai működésük: a *Júlia kisasszony* szentivánéji bűvöletén átüt a menstruáció lelki-fiziológiai „dramaturgiája,” a *Haláltánc* agóniájának analógiája pedig az orgazmusban átélt „petite morte”.¹⁸⁴⁴ Hasonlóképpen játszanak szerepet az ekkor már a mélylélektanban is feltárt szorongások, elfojtások és szublimációk, amelyek többsége ugyancsak visszavezethető a szexualitásra. Ennek nyílt vagy rejtett szerepe a skandináv nőemancipáció térnyerése mellett a nőgyűlöletben is megmutatkozott, Kierkegaard-t és Strindberget pedig mindkettő befolyásolta, hiszen a lekicsinylés és utálat a rajongás fonákjaként is szemlélhető.

Hogy Kierkegaard hatása Strindberg művein folyamatosan érzékelhető, annak indoka a svéd drámaíró levelében is megfogalmazódott, barátjának írt vallomása szerint a *Damaszkusz felé* voltaképpen Kierkegaard *Az isméltésének* struktúráját követte, illetve szimbolizálta, hiszen ott is a bűnbánat és a

¹⁸⁴¹ Katalin Nun, „Mathilde Fibiger: Kierkegaard and the Emancipation of Women”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Vol. 7. Tome III. op. cit.

¹⁸⁴² Lásd: Fischer-Lichte, *Drámatörténet*, op. cit., p. 7.

¹⁸⁴³ Pattison, *Kierkegaard, Religion and the 19th Century Crisis of Culture*, op. cit., p. 134.

¹⁸⁴⁴ Az orgazmus francia szinonimája.

bocsánat váltotta egymást, de a bűnös kétségbeesését a nem-kauzális logika mentén kívánta ábrázolni, hasonlóképpen ahhoz a fordulathoz, ahogy Pál is üldözőből lett apostol.¹⁸⁴⁵ Strindberg vallomása szerint más darabjai is Kierkegaard hatása alatt születtek,¹⁸⁴⁶ így például az Athén bukásáról szóló „világtörténelmi” színmű, amelyben Mózes, Szókratész és Jézus is szerepet kapott, és amelyben nőszemléletének megfelelően a görög bölcslő árulója maga a feleség, Xantippe volt. Ami persze egyszerre groteszk és fatális, ennek eredete pedig akár a *Lakomában* is sejthető, hiszen ott hangzik el, hogy a komédia és a tragédia eredete ugyanaz.¹⁸⁴⁷

A legerőteljesebb hatást azonban Kierkegaard vallásos hitével összeszőtt végletes kételyei gyakorolták Strindbergre, aki előbb követte Brandes vallástalanságát, majd szembefordult vele. 1912-ben keletkezett összegzésében úgy fogalmazott, hogy „keresztülmentem a poklon és a purgatóriumon anélkül, hogy láthattam volna a paradicsomot, és ezért Kierkegaard a maga szubjektív hitével vált ismét a zászlómmá, amit voltaképpen sohasem adtam fel, hiszen számomra maga a létezés egyenlő volt a szenvedéssel.”¹⁸⁴⁸

6. Színpalak mögött, Európában

A színpadi és drámai recepciótörténet további szakaszainak rekonstruálása során a Kierkegaard közvetlen hatását bizonyító „forrásbázis” értelemszerűen és jelentősen csökken, hiszen a 20. század kezdetétől már egyre több- és többféle közvetítésen keresztül lehetett szó a dán gondolkodó ihletéséről drámában és színpadon, míg a gondolatok felszívódásának szellemi és esztétikai „hajszálerei” átszőtték a korszak megannyi művét. És ezekben a műalkotásokban vagy eszmefuttatásokban az interpretátor tovább alakította mindazt, amit átvett, saját ízlése, élményvilága és poétikája révén, és minél eredetibb módon értelmezte Kierkegaard-t, annál nehezebben vált azonosíthatóvá maga a forrás. Amikor pedig közvetlenül mutatkozott meg Kierkegaard hatása egyes műveken, az nem vált feltétlenül a műalkotás javára, ahogy a szellemi impulzusok közvetítésben sem a puszta idézet vagy kommentár értelmezte a kortársak számára leginspirálóbban a dán gondolkodót.

A folyamat színpadon és színművekben azért vált még áttételesebbé, mert ugyanekkor jelentős poétikai metamorfózisokon ment keresztül a dráma műfaja, és alapvetően alakult át a színház jellege, működése, közönsége is. Kierkegaard intenzív poszthumusz jelenlétéhez nagyban hozzájárult a 20. század elejének szellemi atmoszféráját meghatározó lélektani érdeklődés, hiszen maga Kierkegaard –

¹⁸⁴⁵ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 288-289.

¹⁸⁴⁶ Ibid., p. 289.

¹⁸⁴⁷ Lásd: Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., pp. 78-80.

¹⁸⁴⁸ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 288-289.

álnevei maszkjában – sokszor hajtott végre lélektani „kísérleteket”, rendkívüli pszichológiai érzéke életében és műveiben egyként megmutatkozott, és ennek megfelelően komoly hatást gyakorolt.¹⁸⁴⁹ Freud fellépésétől kezdődően pedig a mélylélektan iránti érdeklődés adott újabb impulzust Kierkegaard újraolvasásának és újraértelmezésének, annak a nem-rationális, nem-kauzális, sokszor kontrollálatlan világnak a feltárulása révén, amit Kierkegaard – vagy éppen Johannes de silentio, Constantinus Constantius és mások – a maguk módján már megsejtettek és érzékeltettek. Freud 1914-es írása az emlékezésről, ismétlésről és feldolgozásról¹⁸⁵⁰ nem csak színházi utalásai miatt jelentős ebben az összefüggésben, de az álom funkciójának a leírásában is, ami az alvás során „újrajátszott” helyzetek feldolgozásának lelki mechanizmusára utal. Maga Az ismétlés amúgy is Constantinus Constantius lélektani kísérlete volt, sűrűn átszőtt színházi utalásokkal, az álom pedig rendre visszatért az életmű meghatározó pontjain, többféle szerepben.

A pszichológia ekkor már évtizedek óta emancipálódott és a filozófiától független, önálló tudományterületté vált, míg a filozófiai recepció differenciálódása során a Kierkegaard-reneszánsz¹⁸⁵¹ egyik legjelentősebb műve a művészet, pontosabban az esztétika felől közelítette meg és értelmezte az életművet. Theodor Wiesengrund Adorno¹⁸⁵² érdeklődése és felkészültsége révén a zeneesztétika felől fordult a művek felé, a zene meghatározó jelenléte pedig Kierkegaard-nál elválaszthatatlan a színházétól, hiszen Mozart *Don Giovanni*-ja adta az alkalmat revelatív zeneelméleti felismerései számára. Ugyanakkor a *Kierkegaard: az esztétika konstrukciója* című habilitációs tanulmány témavezetője Paul Tillich volt,¹⁸⁵³ ami pedig szigorú bölcseleti feltételek teljesítését feltételezte, vagyis a műalkotások és esztétikai kérdések filozófiai kontextusba kerültek. A hatástörténet egyik vonulata részben a színház felé vezetett, egyfelől az Adornóval rendszeres és dialógikus kapcsolatban álló Walter Benjamin Kierkegaard-értelmezése révén, aki a német szomorújátékról írt jelentős értekezést, amelynek ihletésében a kierkegaard-i impulzus is érezhető,¹⁸⁵⁴ majd pedig Benjamin és Bertolt Brecht kapcsolata jelölte ki a hatástörténet további lehetőségét a német színházcsináló, rendező és elméletalkotó munkásságában.¹⁸⁵⁵ Aligha véletlen, hogy a 20. század egyik legfontosabb drámaelméleti

¹⁸⁴⁹ Mások mellett Nietzsche is a pszichológiai érzékenységet emelte ki Kierkegaard-nál. Lásd: James Kellenberger, *Kierkegaard and Nietzsche, Faith and Eternal Acceptance, Library of Philosophy of Religion*, Northridge: California State University, 1997.

¹⁸⁵⁰ Lásd: Vincent McCharty, „Repetition’s Repetition”, in: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 6. pp. 269-278.

¹⁸⁵¹ Az 1930-as évek megújuló érdeklődése tekinthető valamiféle reneszánsznak, mind a teológiai gondolkodás metamorfózisa miatt, mind pedig Lev Szesztov, Theodor Wiesengrund Adorno művének megjelenése nyomán.

¹⁸⁵² Theodor Wiesengrund Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*, Tübingen: Mohr, 1933.

¹⁸⁵³ Lásd: Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 7.

¹⁸⁵⁴ Joseph Westfall, „Walter Benjamin: Appropriating the Kierkegaardian Aesthetic”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Influence on Philosophy, German and Scandinavian Philosophy*, Vol. 11. Tome I. Abingdon: Routledge, 2012.

¹⁸⁵⁵ Erdmut Wizisla, *Benjamin and Brecht: The Story of a Friendship*, New Haven: Yale University Press, 2009.

művének referenciái között Adorno és Benjamin szerepelt, továbbá a Kierkegaard által többféleképpen megihletett Lukács György, Peter Szondi ugyanis rájuk hivatkozik meghatározó fontosságú műve módszertani és teoretikus forrásaiként. Kierkegaard Szondi egyéb műveire is komoly hatást gyakorolt¹⁸⁵⁶ – egyebek mellett a tragikumról vagy az iróniáról szólva tért vissza a dán bölcselőhöz –, míg a *Modern dráma elmélete* fontos fejezetei szólnak Ibsenről, Brechtől és Csehovról.

Bár Csehov Kierkegaard-olvasmányaira nincsenek bizonyítékok, ugyanakkor az oroszországi Kierkegaard-interpretáció nem nélkülözte a színházi ihletést: Kierkegaard egyik első orosz fordítója, Peter Emanuel Hansen a koppenhágai Királyi Színházban kezdte pályáját. A közvetett vagy közvetlen hatástörténet feltárása további kutatómunkát igényel, annyi azonban minden bizonnyal szerepet játszott a recepciótörténetben, hogy Hansen a dán gondolkodó műveit követően Ibsent fordított, bár kevés sikerrel.¹⁸⁵⁷ Ugyanakkor ő hívta fel Goncsarov figyelmét Kierkegaard-ra, aki színikritikusként és némiképp véleményvezérként volt jelen az orosz „ezüstkor” idején, amelynek több gondolkodója, mások mellett Lev Sesztov nagyban hozzájárult az oroszországi, majd pedig az európai Kierkegaard-recepcióhoz, Kierkegaard-könyve pedig jelentős visszhangot keltett.¹⁸⁵⁸ Csehov szerepe a modern dráma történetében egyebek mellett a kommunikáció paradoxonain keresztül vált döntővé, s ennek jelentőségére ugyancsak Peter Szondi hívta fel a figyelmet,¹⁸⁵⁹ mégpedig az abszurd dráma felé vezető folyamatban. A kommunikáció sajátos abszurditása jellemzi például Versinyin szerelmi vallomásának recepcióját a *Három nővér*ben, akárcsak Andrej feltárlkozását a süket Ferapontnak, mert itt kezdődik a színpadi dialógus átformálásának folyamata, mind a párhuzamos monológok sajátos poétikájával, mind az elhallgatások, félreértések és „töltelékszövegek” alkalmazásával, amelyek új dramaturgiai minőséget teremtettek a 20. századi drámákban. A *Hamlet*et lezáró „a többi néma csend” ezekben a színművekben nagyon is beszédes csenddé válik, akkor is, vagy éppen akkor, amikor a beszéd maga látszólag semmit nem tesz hozzá a hallgatáshoz. Mindettől aligha függetlenül Kierkegaard olvasása és értelmezése hozzájárulhatott a 20. század elején a csend jelenségének vizsgálatához és jelentőségének felismeréséhez, mások mellett a dán szerzőt érzékenyen olvasó és interpretáló Wittgenstein révén.¹⁸⁶⁰

¹⁸⁵⁶ Nagy András, „Kierkegaard hosszú árnyéka Ibsen színművein. Szondi Péter drámaelméle nyomán”, in: *Az inkognitó lovagja*, op. cit., pp. 81-88. Itt Szondi egyéb műveinek kierkegaard-i ihletéséről is szó van.

¹⁸⁵⁷ Darya Lungina, „Either / Or in Russia”, in: *Kierkegaard Studies Yearbook*, 2008. op. cit., p. 472.

¹⁸⁵⁸ Sesztov *Kierkegaard és az egzisztencialista filozófia* című könyve döntő hatással volt a francia bölcselőre, nem utolsósorban a francia egzisztencializmus jelentős alkotóira. Leon Chestov, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, Paris: Librairie J. Vrin, 1936. Az oroszországi Kierkegaard-recepcióról lásd: Nagy András, „Kierkegaard in Russia. The Ultimate Paradox: Existentialism at the Crossroads of Religious Philosophy and Bolshevism”, in: *Kierkegaard Revisited*, szerk.: Niels Jørgen Cappelørn és Jon Stewart, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1997. pp. 107-138.

¹⁸⁵⁹ Szondi, *A modern dráma elmélete*, op. cit., pp. 19-28.

¹⁸⁶⁰ Lásd: Jonathan Rée, „Wittgenstein, Kierkegaard and the Significance of Silence”, in: Christian Kanzian, Sebastian Kletzl, Josef Mitterer, Katherina Neges, szerk.: *Realism – Relativism – Constructivism*, Vol. 24. Austrian Ludwig Wittgenstein Society, Berlin – New York: De Gruyter, 2017. pp. 425-434.

A filozófiában általa meghatározott hallgatáshoz képest a művészetben megmutatkozó csend esztétikai komponenssé válik mind a zenében, mind a színpadon, és olyan jelentéstartalommal dúsul, ami nem verbalizálható, ugyanakkor egyértelműen a kommunikáció része, ha olykor nem éppen lényege. Ez pedig a közlés művészi folyamatának olyan paradoxonaihoz vezethet, amelyek színháztörténeti jelentősége korszakokon keresztül átível.

A csend mellett – de akár annak manifesztációjaként – a nevén nevezett és önálló terminussá váló szorongás volt az, ami bölcséletben, lélektanban és művészetekben a 20. század elejétől teret nyert, és nem egyszer domináns kategóriájává, mert élményévé vált a modernitás ciklikus válságaiba zuhanó individuumnak, akinek tapasztalatát mintha előlegezte volna *A szorongás fogalmát* jegyző szerző, a Koppenhágai Őrszem. Annak felismerése, hogy a bűntől való szorongás maga hozza létre a bűnt, hogy a szabadság is a szorongás rabságában sínylődik, továbbá az a megfontolás, hogy „A szorongásban a lehetőség önző végtelensége rejlik, mely nem kínálja fel a választást, hanem édes ijesztgetésével bénító félelmet kelt,”¹⁸⁶¹ egyszerre volt olvasható egy válságos korszak történelmi anamnéziseként, de egyben a 20. század elejére drasztikusan megváltozó „condition humaine” összegzéseként is, s ihletforrásul szolgált megannyi műalkotás, nem utolsósorban dráma számára, Joyce-tól Beckettten át Camus-ig. Akinél a szorongást feloldó teoretikus öngyilkosság drámai toposza éppúgy megjelenik, mint Heidegger „Freitod”-gondolatában, s eredete Dosztojevszkij *Ördögök*éig nyúlhat, de akár a *Vagy – vagy* identitás-labirintusáig. Ennek az útvesztőnek a legpontosabb jellemzését Blackfeld adta búcsúlevelében, a fiktív szereplők hangjait próbálgató Kierkegaard első remekművében: „egyetlen ember sem képes elviselni a végtelen látását. Ez egyszer kiderült számomra intellektuális szempontból, és ennek kifejezése a tudatlanság. A tudatlanság ugyanis a végtelen tudás negatív kifejezése. Az öngyilkosság pedig a végtelen szabadság negatív kifejezése.”¹⁸⁶² Mindennek évtizedekkel később tragikus érvényességet adtak színpadon a drámákat lezáró öngyilkosok – a *Vadkacs*a Hedvigjétől a *Sirály* Trepljovjáig –, és a 20. század halálba menekülő művészei, akik számára szabadságuk végessége elviselhetetlen volt.

Ezeket a dilemmákat többnyire Kierkegaard „beszélő nevei” fogalmazták meg, míg naplói tanúsága szerint legitimebb problémái voltak. Ennek érzékelése nyomán írta Kafka barátjának, Max Brodnak,¹⁸⁶³ hogy Kierkegaard álneveinek használata éppolyan félrevezető, mint amennyire azok a csábító Johannes levelei. És míg Kafkára elementáris erővel hatott a dán bölcselő,¹⁸⁶⁴ addig életművének színházi vagy

¹⁸⁶¹ Kierkegaard, *A szorongás fogalma*, op. cit., p. 347., továbbá 325., és 336.

¹⁸⁶² Kierkegaard, *Vagy – vagy*, op. cit., p. 879.

¹⁸⁶³ Geoffrey A. Hale, *Kierkegaard and the Ends of Language*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 33.

¹⁸⁶⁴ Kafka zürai tartózkodása idején, az első világháború alatt olvasott Kierkegaard-t, lásd levelét Max Brodhoz 1918 márciusában, in: Franz Kafka: *Letters to Friends, Family and Editors*, ford. Richard és Clara Winston, London: OneWorld Classics, 1977. pp. 199-200. Lásd továbbá: Nicolae Irina, „Franz Kafka: Reading Kierkegaard”, in: Jon

drámai vonatkozásai csak nagyon áttételesen sejthetők, de reflexiói pontosan utalnak arra a szellemi atmoszférára, amelyben a közép-európai Kierkegaard-recepció kibontakozott. Kortársai közül sokan olvasták a dán gondolkodó írásait és mások mellett Hoffmansthal és Schnitzler színműveikben közvetve vagy közvetlenül reflektáltak is nézeteire,¹⁸⁶⁵ míg a korszak egyik legnagyobb költőjére, Rilkére döntő hatást gyakorolt Kierkegaard. Színdarabot ő sem írt, de a műveiben szereplő bábok, illetve a színházzal kapcsolatos képek, metaforák, eszmefuttatások számára döntő inspirációt jelentett a „koppenhágai Szókratész”. Rilke is, akárcsak a fiatal Lukács György, Kassner esszéjét olvasta,¹⁸⁶⁶ akivel találkozni is kívánt a költő, kiadóját pedig arra kérte, hogy küldje el neki Henriette Lund Kierkegaard-életrajzát. Ekkor Rilke már dánul tanult, amit szerelmének, Lou Andreas-Saloménak írt levelében azzal indokolt, hogy eredetiben olvashassa Kierkegaard-t, míg az asszony éppen Ibsen nőalakjairól írt értekezést.¹⁸⁶⁷ 1904-ben Rilke végül elutazott Dániába, lefordította Kierkegaard leveleit Reginéhez, és fel akarta keresni az idős és magányos Henriette Lundot. Ugyanekkor kezdte írni a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseit*, aminek dán atmoszférája mellett jelentős színházi vonatkozásai arra az olykor transzcendens, olykor metafizikus keretre utalnak, aminek eredete Kierkegaard hatását sejteti, de egyben annak érzékeny kommentárjait is tartalmazza.¹⁸⁶⁸ Ennek nyomán elemeli ki a színházat köznapi jelentéséből, szakralitását a templomok szekularizálódásával állítva szembe, ahogy a bábok és angyalok képe is visszatérően megmutatkozik, nem egy utalással a transzcendens jelentést közvetítő színpadra.¹⁸⁶⁹ Mindez nem csak Kierkegaard ekkoriban metaforikusan leírt „marionettszínházának”¹⁸⁷⁰ sajátos parafrázisa lehetett, de az individualitás esélyeinek interpretációja is, ami legpontosabban efféle fiktív és lírai alakváltozatain keresztül mutatkozhatott meg.¹⁸⁷¹

A recepciótörténetnek ez a vonulata, amelyik irodalmi művekben formálódott meg, de erőteljes bölcséleti ihletéssel, a weimari időszakban antropológiai és ideológiai vonásokat is integrált, mint ez pontosan érzékelhető a *Der Brenner* című folyóirat köré csoportosuló fiatal értelmiségiek és művészek munkásságában, mások mellett Georg Traklnál és Hermann Broch-nál.¹⁸⁷² A szerkesztő, Theodor Haecker a *Tövis a testben* című Kierkegaard-beszédet fordította le, majd tanulmányt publikált

Stewart szerk.: *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art: The Germanophone World*. Vol. 12. Tome I. KRSRR Abingdon: Routledge, 2013., pp. 115-140.

¹⁸⁶⁵ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 365.

¹⁸⁶⁶ Ibid., pp. 363-365. Rudolph Kassner: *Motive. Essays*. op. cit.

¹⁸⁶⁷ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 364-365. Lou anyja német volt, dán felmenőkkel, kicsit tudott is dánul. „Henrik Ibsens Frau-Gestalten” című művét 1892-ben adta ki.

¹⁸⁶⁸ Lásd a regényben az arles-i színházban tett látogatás leírását, utalásait Dusére, az ikonosztáz és a színfal analógiáit. Továbbá: Leonardo F. Lisi: „Rainer Maria Rilke: Unsatisfied Love and the Poetry of Living”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art*, Vol. 12. Tome I. op. cit.

¹⁸⁶⁹ Lásd: Hale, *Kierkegaard and the Ends of Language*, op. cit., p. 94.

¹⁸⁷⁰ Martin Thust, „Das Marionettentheater Sören Kierkegaards”, op. cit.

¹⁸⁷¹ Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Evanston: Northwestern University Press, 1998.

¹⁸⁷² Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 368-371.

Kierkegaard a nyomorék címen,¹⁸⁷³ ami az életrajz iránti érdeklődők számára nem kevéssé morbid színekkel árnyalta a Kierkegaard-képet. A korszak megannyi betege örömmel ismert magára a súlyosan fogyatékosnak ábrázolt zseniben, akinek „tövisé” sokféle metaforikus értelmet kapott, epilepsziától szifiliszig és depressziótól szervi impotenciáig – és tovább – terjedt a púposnak és dongalábúnak is láttatott Kierkegaard kórtörténete. A betegség jelenségének, hatásának, sorsszerűségének tematizálása és intellektualizálása általános volt, nem csak Kafka és Karl Kraus volt beteg, de rengetegen az első világháború előtti és utáni művész-nemzedékből, ahogy ez a korszak egyik kulcsművében, Thomas Mann *Varázshegyében* is megmutatkozott, akárcsak a *Doktor Faustus*-ban, amelyik emblematikus pontokon tartalmaz Kierkegaard-utalásokat.¹⁸⁷⁴ Mindezt pedig színpadon előlegezték és folyamatosan „repertoáron tartották” Ibsen betegei, a *Vadkacsától* a *Kísérteteken* keresztül a *Babaház* Rank doktoráig – és tovább.

A német recepciótörténet fontos képviselője volt az orvos Karl Jaspers, míg természetesen a *Der Brenner* hatástörténete megannyi szálon kapcsolódott eltérő nézetrendszerű és meggyőződésű gondolkodókhoz, köztük Husserlhez és Heideggerhez, továbbá Troeltsch-höz és Arendthez – sok más filozófus és teológus mellett. És noha az ekkor általánosan használt Kierkegaard-kiadás, a *Gesammelte Werke* életműsorozata¹⁸⁷⁵ nem tett különbséget az álneves szerzők között, így a recepció egységesen Kierkegaard-é volt, nem pedig Constantiusé vagy Eremitáé, de néhányan érzékennyé váltak a Kierkegaard-i életmű kompozíciója nyomán a művekben és művek között kibontakozó, nem egyszer dramatikus dialógusra. Ez mutatkozott meg Ferdinand Ebner én – te kapcsolatának kierkegaard-i ihletésű koncepciójában,¹⁸⁷⁶ aminek másféle példáját Martin Buber formált meg,¹⁸⁷⁷ be- illetve visszaemelve a dialógus mozzanatát a filozófiába, aminek nyilvános alkalmazása – mint részben genezise – az archaikus párbeszédhez, s nem utolsó sorban ezek dramatizálásához kötődött.

A filozófiai diskurzus efféle „re-teátralizálása” során, mintegy a folyamat kiegészítéseként érzékelhető volt a színpadi dialógusok bölcséleti telítődése, egyfelől parodisztikusan, mint Csehov okoskodó alakjainál, másfelől egyes filozófiai tételek kifejtésének drámai szituációiban, mint az egzisztencialista ihletésű színművekben vagy Brecht tándramáiban. A Kierkegaard által inspirált Niels Lyhne-alak európai hatástörténetének fontos fejezete Sartre-nál és Camus-nál olvasható,¹⁸⁷⁸ de az ihletés James Joyce

¹⁸⁷³ Theodor Haecer, „Kierkegaard der Krüppel”, lásd: ibid., p. 379. A betegség pszichés indítékát sejtette Jacobsen a szadomazochisztikus interakciókban, amelynek eredetét Kierkegaard kapcsolataiban is feltárta, nem utolsó sorban Regine iránti szerelmében. Ibid., p. 296.

¹⁸⁷⁴ Adrian Leverkühn Kierkegaard-tól a *Don Giovanni*-ról szóló fejtegetéseket olvassa, amikor megjelenik előtte az ördög.

¹⁸⁷⁵ Søren Kierkegaard, *Gesammelte Werke*, szerk.: Hermann Gottsched és Christoph Schrempf, Jena: Diederichs, 1902-1922.

¹⁸⁷⁶ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 387.

¹⁸⁷⁷ Martin Buber, *Ich und Du*, Leipzig: Insel Verlag, 1923.

¹⁸⁷⁸ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 305-306.

művein is érzékelhető, akinek *Finnegan's Wake*-jében éppúgy számos utalás szerepel Kierkegaard nevére és műveire, mint ahogy a *Száműzöttek* című darabjában is felbukkannak áttételes kierkegaard-i motívumok.¹⁸⁷⁹ A recepció filológiaiailag is rekonstruálható, hiszen Joyce Ibsen hatása alatt kezdett norvégül tanulni, aki leveleinek is címzettje volt,¹⁸⁸⁰ míg a címző maga az ekkoriban Joyce titkáraként működő Samuel Beckett lehetett,¹⁸⁸¹ így a Kierkegaard-hatás sokféle áttételen keresztül rezonált tovább európai színpadokon.

Adorno ugyanis Beckett *Végjátékában* az egzisztencializmus ihletését érzékelte, ami egyfelől az utolsó olyan filozófiai irányzat volt, amelyik nem a nyelv kritikai megközelítésére épült,¹⁸⁸² másfelől az előtörténet klasszikusai nyomán – ahova Kierkegaard mellett Martin Puchner Nietzsche-t is sorolta –, olyan beszédmódot hozott létre, amelyben a filozófiai kérdések értelmezését dramatikus és színházi mozzanatok segítették. Timothy Stock szerint ebben a folyamatban a francia drámaszerző-bölcselek, Sartre és Camus mellett Beckett és Brecht szerepe volt fontos,¹⁸⁸³ és míg a „filozófiai színház” eredendően anti-teátrális,¹⁸⁸⁴ addig a színház megújított formanyelve teoretikus dilemmák performatíválására is épülhet. A befogadást pedig alapvetően a „tekintet” (Regard) dominálja a színházban, ami Sartre értelmezése szerint hozzájárult a személyiség határainak újradefiniálásához, a pillantást – ami Kierkegaard folyóiratának címe is volt – helyezve a megismerés középpontjába.

A személyiség szerepének színpadi felértékelődése együtt járt drámai elmagányosodásával, továbbá a létezés szabadságába „vetettségével”, hiszen a 20. század elejére az „en enkelte” elvesztette Kierkegaard-tól ráruházott vallásos jelentését.¹⁸⁸⁵ Ennek a folyamatnak megformálása a francia egzisztencializmus véleményvezéreinek életművében maradandóan mutatkozott meg, bár főként hagyományos dramaturgiával konstruált drámákban és tragédiákban, illetve ezekbe integrált fejtegetésekkel, illetve azokat kifejtő elméleti írásokkal. Másfelől Sartre *Lét és semmi* című könyvében közbevetett jelenetek, krízis-szituációk, drámai helyzetek szolgálják a gondolatmenet érzékeltetését,¹⁸⁸⁶ így a teoretikus szándékkal írt műveket is átírták a teátrális, illetve performatív eljárások. Színpadon pedig nem egyszer ugyanez az elmélet főszerepet kapott: *Nincs kijárat* című drámája Arthur Danto

¹⁸⁷⁹ Lásd: Bartholomew Ryan, „James Joyce: Negation, Kierkegaard, Wake and Repetition”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art*, Vol. 12. Tome IV. op. cit.

¹⁸⁸⁰ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., pp. 344-345.

¹⁸⁸¹ Az 1920-as években Párizsban ismerkedtek meg és kedvelték meg egymást, a látásának gyengülésével szembesülő Joyce számot tartott Beckett segítségére. Joyce lánya azonban, a skizofréniával viaskodó Lucia beleszeretett a fiatal íróba, aki nem viszonzta érzéseit, így Beckett egy idő után nem kereshette fel többé Joyce-ot. Lásd: Deidre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, London: J. Cape, 1978.

¹⁸⁸² Puchner: *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 150.

¹⁸⁸³ Stock, „Kierkegaard Theatrical Aesthetics...”, op. cit., p. 20.

¹⁸⁸⁴ Puchner: *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 150.

¹⁸⁸⁵ Malik, *Receiving Søren Kierkegaard*, op. cit., p. 281.

¹⁸⁸⁶ Puchner: *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 151.

szerint „egy filozófiai meggyőződés mindeddig legjobban megírt változata”,¹⁸⁸⁷ és a színműíró Camus is gyakran követett hasonló dramaturgiai mintákat. Esszéi a *Lázadó emberben* ugyancsak gazdagok teátrális és dramatikus mozzanatokban, s Kierkegaard-hatásra utalhat pályakezdésének Don Juan iránti érdeklődése, akiben elsősorban „az eszme megtestesülése”¹⁸⁸⁸ foglalkoztatta – nem a csábítás epizódjai vagy a „természeti erőként” ható férfi hatalma –, s a csábítás és hódítás efféle absztrahálásában is kierkegaard-i ihletés sejthető.

Ugyanebben a szellemi és művészi térben látott napvilágot Lucien Goldmann *A rejtőző Isten* című műve,¹⁸⁸⁹ amely Pascal és a drámaíró Racine mellett megannyi reflexiót tartalmazott Kierkegaard-ra – egyebek mellett arról a drámáról szólva, „amelynek Isten az egyetlen nézője”.¹⁸⁹⁰ Amikor pedig nemzetközi konferenciát rendeztek Párizsban *Az élő Kierkegaard* címmel, mások mellett Heidegger, Jaspers és Goldmann részvételével, akkor a francia filozófus a fiatal Lukács György *A tragédia metafizikája* című esszéjéről szólt, és Kierkegaard kapcsán emelte ki a műfajelméletinek szánt esszé korai, egzisztencialista vonásait.¹⁸⁹¹

7. Az abszurd

A 20. század közepétől kezdődően a Kierkegaard-recepció sokrétűsége és metamorfózisainak számtalan formája komoly próbatételt jelent a hatástörténet induktív feltárása számára. Ennek nyomán csak közvetetten értelmezhető az eredendően Kierkegaard-tól származó, de az ő szemléletét a terminológia azonossága ellenére már csak áttételeken keresztül őrző abszurd kategóriája. A drámapoétikai fogalom Martin Esslin nagyhatású művében nyert polgárjogot,¹⁸⁹² aki egy heterogén írói csoportot azonosított ezzel a terminussal, közös élményüknek tekintette az egzisztencializmus által meghatározott történetfilozófiai narratívát, amelynek színpadi kifejezésére nem lehetett alkalmas többé a hagyományos, lélektani, kauzalitásra épülő és szilárd logikai rendet sejtető dramaturgiai konstrukció. Ezeknek a szerzőnek a tapasztalata már eltávolodott a drámák tradicionális élményvilágától, és – nem utolsósorban karkai ihletésre – utat nyitott a váratlan, a logikátlan, a meglepő, olykor értelmezhetetlen: az abszurd felé. Esslin referenciái között Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Albee,

¹⁸⁸⁷ Idézi: Söderquist, „Kierkegaard and Existentialism”, op. cit., p. 87. 258

¹⁸⁸⁸ Puchner: *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 157. Camus Triso de Molina eredeti művét is le akarta fordítani.

¹⁸⁸⁹ Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Paris: Gallimard, 1969.

¹⁸⁹⁰ Idézi: Pattison, *The Aesthetic and the Religious*, op. cit., p. 171. Itt szinte szó szerint utal Kierkegaard teátralizált teológiai metaforájára.

¹⁸⁹¹ *Kierkegaard vivant, Colloque organisé par l'UNESCO à Paris du 21 au 23 avril, 1964*. Gallimard: Paris, 1966.

¹⁸⁹² Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, Garden City, N. Y.: Doubleday, 1961.

Arrabal, Pinter szerepelt, továbbá Sartre és Camus, noha a francia egzisztencializmus klasszikusai a szerző szerint „az új tartalmat a régi konvenciók” nyelvén fejezték ki.¹⁸⁹³

A terminus megalkotását a patrisztika jelentős gondolkodójának, Tertullainusnak tulajdonítják, aki ezt így soha nem írta le – mint erre a korábbiakban már utaltunk –, az akusztikus jelenségekre utaló „abszurd” terminusa ugyanis a 16. századi Franciaországban bukkant fel először. A latin eredetű fogalom ekkor a hamis, disszonáns, „süketítő” hangzás értelmezésére szolgált, ami megbontja a harmóniát, áttöri a konvenciókat – végső soron szembeszegül mindenféle összhanggal. Kierkegaard számára ez a fogalom vált alkalmassá arra, hogy kifejezze az észszerűségen, mint a gondolkodáson túli, azzal szembeszegülő élmény lényegét, amikor a *Félelem és reszketés*ben Ábrahám döntésének alapjaként a logikán túli, értelemmel felfoghatatlan, és mégis feltétlen döntésben demonstrálta ennek érvényesülését. Ugyanakkor éppen ezzel a megidézett mozzanattal erősítette meg Isten szövetségét Ábrahámmal,¹⁸⁹⁴ megismételve neki tett ígéretét, mint erre *Épületes beszédek*ben utalt is Kierkegaard,¹⁸⁹⁵ amiben nem csak az ismétlés jelensége mutatkozott meg, de fiát is visszakapta az apa, ami a dán Gjentagelse jelentésében ugyancsak benne van.¹⁸⁹⁶ Előlegezte továbbá a feláldozott fiú toposzának ismétlődését, Krisztus történetében.

Kierkegaard a *Filozófiai morzsák*ban visszatért az abszurd fogalmához és jelentéséhez,¹⁸⁹⁷ a romantika evolúciófelfogásával is vitatkozva, továbbá Hegellel, aki szerint a tragédia – mint Agamemnoné és Iphigeneiáé – bepillantást enged az örök igazság birodalmába, míg Ábrahám úgy cselekszik, mintha a dolgok már evilágon is ennek az örök igazságnak megfelelően működnének.¹⁸⁹⁸ Kierkegaard szerint ennek kifejezésformája az abszurd, mint ami megmagyarázhatatlan, feltétlen, és ami felülírja a moralitást, racionalitást, konvenciókat – mert nem is mérhető össze velük. Másik művében, a *Lezáró tudománytalan utóirat*ban Johannes Climacus színházi utalással értelmezte ezt a kauzalitással szembeszegülő felismerést: „Az abszurdhoz való viszonyában az objektív megismerés a *Félreértés félreértés hátán* című komédiára emlékeztet, amit rendszerint egyetemi docensek és spekulatív gondolkodók játszanak.”¹⁸⁹⁹ A valóságos megismerés ezután következik tehát, ha hátrahagytuk az észszerűség és okozatiság dogmáit, és amit ő a filozófiára és teológiára tartott érvényesnek, az az esztétikában is helyet követelt.

¹⁸⁹³ Puchner: *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 149.

¹⁸⁹⁴ 1Móz 17. 15-22.

¹⁸⁹⁵ Kierkegaard, *Épületes beszédek*, op. cit., p. 482.

¹⁸⁹⁶ Lásd: McCarthy, „Repetition’s Repetition”, op. cit., p. 279.

¹⁸⁹⁷ Kierkegaard, *Filozófiai morzsák*, op. cit., p. 232.

¹⁸⁹⁸ Lásd: Hannay, *Kierkegaard. A Biography*, op. cit., p. 192.

¹⁸⁹⁹ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, op. cit., I. p. 210. és II. p. 229.

Mindezek nyomán zárulhat be a kör azzal az analízissel, amivel Claire Maria Chambers utal a színház abszurd sajátosságában archaikus karakterére, ami eredendően vallásos volt, és „amit az európai avantgárd korai szimbolistái visszavezettek eredetéhez”, amennyiben „rituálisan közelítették meg a színházat, mint a vallás pótlékát”.¹⁹⁰⁰ Martin Esslin pedig előlegezte azt, ami később az abszurdnak a posztmodern felé való elmozdulásában történt, Chambers szerint ugyanis: „bármennyire is groteszknak, frivolnak és irrelevánsnak tűnik” mindaz, ami az 1970-es majd 1990-es évektől kezdődően felbukkant színházakban és különféle performanszokban, mindezekkel „a színház visszatér eredendő, vallásos funkciójához, aminek során az ember konfrontálódik a mítoszokkal és a vallásos realitás szféráival”.¹⁹⁰¹ Ahol a racionalitásnak, kauzalitásnak nincs helye – de ezt a nincset élményszerűen és a látvány, a szituáció, a dialógusok evidenciájával legfőképpen a színház tudja kifejezni.

8. Például: Dürrenmatt, Frisch, Bernhard

Az abszurd dráma térnyerése mellett ugyanez az élményvilág kereste a maga megformálásának lehetőségét egyéb drámapoétikai keretek között is, és míg nagyban hozzájárult az irracionalitás, az evidens és / mint felfoghatatlan, illetve a logikával szembeszegülő művek integrálódásához a drámairodalom kánonjába, nem egyszer teret adott a lélektani realizmus logikáját vagy a hagyományos dramaturgia poétikáját ezzel a szemlélettel megújító színműveknek is. És míg ennek a folyamatnak a során messze távolodott Kierkegaard filológiai bizonyítható vagy a hatástörténetben megmutakozó ihletésétől, ugyanakkor éppen az egyik legjelentősebb és legnagyobb hatású drámaszerző, Friedrich Dürrenmatt révén visszatért Kierkegaard-hoz, aki a dán bölcselő „dramaturgiai gondolkodásában”¹⁹⁰² látta mind a színház, mind a drámairodalom megújításának esélyét. Érdeklődésének korai felkeltésében szerepet játszott a dialektikus teológia által befolyásolt protestáns neveltetése – Karl Barth könyve apja könyvtárában megvolt, mint a drámaszerző később felidézte – majd pedig egyetemi éveiben formálódó intellektuális érdeklődése és színház iránti vonzalma nyomán doktori disszertációjának témájául Kierkegaard tragédia-felfogását választotta.¹⁹⁰³ Megírásának azonban elejét vette a drámaírói pálya kibontakozása, amit egy későbbi interjújában Dürrenmatt a „nonszensz” iránti vonzalmával indokolt, pontosabban azzal, hogy az értelmetlent / értelemtől idegent inkább létrehozza, mintsem gondolkodjon felőle.¹⁹⁰⁴ Ami egyfelől analógiákat mutat az abszurdal, de eltérő formálóeleveket követ.

¹⁹⁰⁰ Chambers, „Restless Bedfellows...”, op. cit., pp. 114-122.

¹⁹⁰¹ Ibid., p. 122.

¹⁹⁰² Stock, „Kierkegaard’s Theatrical Aesthetic...”, op. cit., p. 375.

¹⁹⁰³ Lásd: Pierre Bühler, „Friedrich Dürrenmatt: A Swiss Author Reading and Using Kierkegaard”, op. cit., pp. 44-45.

¹⁹⁰⁴ Lásd: Violet Ketels, „Remarks and an Interview”, in: *Journal of Modern Literature* XLIII. évf. 1970/1. pp. 80-108.

Darabjaiban sokszor mozognak hősei a nonszensz határvidékén – Az öreg hölgy látogatásának gyilkosságra való nyilvános felhívása ennek éppolyan pontos példája, mint a *Nagy Romulus* csirketenyésztésébe oltott pragmatikus politikai önrombolása, vagy a *Fizikusok* tébolyba sodródó katasztrófizmusa. Valamennyi színmű erőteljes intellektualizmusa mellett – amennyire az idézett „nonszensz” látás- és alkotásmódja ezt lehetővé tette –, a hagyományos színpadi dramaturgia poétikája érvényesül, bár meglehetősen paradoxáival, mert éppen nem hagyományos dilemmák feloldásában.¹⁹⁰⁵ Ennek feszültsége fontos mozzanata a Dürrenmatt-daraboknak, amelyekben a komédia és a tragédia „cserebomlása” is megmutatkozik, ahogy ezt a két műfajt a *Lakoma* résztvevői sem tartották egymással ellentétesnek. Hogy az ennek jegyében kibontakozó alkotófolyamat nem volt ellentmondásokról mentes, arra Dürrenmatt többször is utalt, egyik súlyos írói válságát pedig az 1970-es években Kierkegaard segítségével vészelte át.¹⁹⁰⁶ Mindez több volt, mint visszautalás egyetemi éveinek érdeklődésére, vagy tiszteletkör az ekkor divatba jött zseni előtt, hiszen Max Frischnek írt levelében fogalmazta meg, hogy mottói, rejtett és nyílt idézetei, továbbá humora éppúgy a dán gondolkodóra vezethető vissza, mint számos szerep létrehozásának folyamata. Ezért érezte úgy, hogy „szerzőként Kierkegaard nélkül engem nem lehet megérteni,”¹⁹⁰⁷ ami nem a személyes hatástörténetre utalt elsősorban, hanem gondolkodás- és alkotásmódja egészére, színpadon megformált művei ihletésére, ami számtalan színházi bemutatója és könyveinek sikere révén új lendületet adott az esztétikai impulzusokkal érkező Kierkegaard-reneszánsznak.

A levél címzettje, a korszakban ugyancsak népszerű Max Frisch másként volt fogékony Kierkegaard-ra, akinek konkrét említése talán éppen azért hiányzik műveiből és nyilatkozataiból, mert kollégája és kortársa számára olyannyira meghatározó volt a többször megidézett dán gondolkodó. Ugyanakkor érzékelhető analógiát és inspirációs forrást sejtet, hogy a Don Juan-történet – amit Frisch jelentős drámában interpretált¹⁹⁰⁸ – a szerző szerint a kereszténység felől érthető meg, ahogy a zenei-erotikus terminusának alkalmazása és értelmezése is csaknem konkrétan reflektált Kierkegaard-ra.¹⁹⁰⁹ A drámaszerző műveinek számos egyéb motívuma is azt a hipotézist valószínűsíti, hogy a közvetlenül vagy közvetítéteken keresztül befogadott Kierkegaard-hatás meghatározó volt számára, legyen szó az individuum szembeszegüléséről a társadalmi elvárásokkal, az önazonosság makacs kereséséről vagy a

¹⁹⁰⁵ Ami pontosan kifejezi azt a kettősséget, hogy Dürrenmatt Kierkegaard-t Lessing követőjének tartotta, vagyis egy radikálisan anti-racionalista világképet próbált meg, nem is sikertelenül, a racionális dramaturgiai logika alkalmazásával ábrázolni, így a lessingi konvenciókat nem törte át Kierkegaard-tól ihletett meggyőződése és látásmódjának konvenciótlansága. Az esztétörténeti háttérrel lásd: Bühler, „Friedrich Dürrenmatt: A Swiss Author Reading and Using Kierkegaard”, op. cit., p. 50.

¹⁹⁰⁶ Ibid., p. 45.

¹⁹⁰⁷ Ibid., pp. 44-48.

¹⁹⁰⁸ *Don Juan Oder Die Liebe für Geometrie*.

¹⁹⁰⁹ Sophie Wenerscheid, „Max Frisch: Literary Transformations of Identity”, in: Jon Steart szerk.: *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art*, Vol. 12. Tome I. op. cit., p. 82.

transzcendencia kínzó hiányáról. A színművekben kibontakozó helyzetek egzisztencialista karaktere, az utalások abszurditása és / mint evidenciája ugyancsak az érvényesülő, de elhallgatott Kierkegaard-hatástörténetet írják tovább, könyvekben, színpadon és ezeket kísérő reflexiókban.

Másféle hatástörténeti modellel írható le az osztrák drámaíró Thomas Bernhard Kierkegaard-recepciója, ami egyfelől Frischéhez hasonlóan volt rejtett a mélystruktúrában, másfelől pedig provokatívan volt szembeszökő színpadi műveinek felszínén. Utalásaival, groteszk képzettársításával új paradigmát teremtett mind az interpretáció-történetben, mind a drámapoétikában, amelyben a kompozíciós elvek öntörvényűsége és szabadsága szegült szembe a rendkívüli kötöttségeket és kényszerpályákat tartalmazó szituációkkal, amelyek folyamatos reflexió tárgyát képezték anélkül, hogy bármiféle elmozdulással változtatásukra lehetőség nyílna. Mindez csak rendkívül áttételes hatástörténeti következtetéseket enged meg, csak hogy konkrét idézetek és név szerinti utalások idézik meg nála Kierkegaard-t – mint másokat is –, mintegy az egzisztencializmuson és az abszurd drámán túli, negatív antropológia képviselőjeként. A művekben domináns szerepet játszó szorongás, betegség, frusztráció, keserűség, kudarc¹⁹¹⁰ egyfelől reflektálatlan szociális, politikai és szinte antropológiai tapasztalatként mutatkozik meg, másfelől bemutatásuk és hatásuk nem a műalkotás belső logikájából fakad, hanem reflexióként, kommentárként jut szerephez. Ugyanakkor ezek filozófiai általánosítását mintegy Kierkegaard-ra bízta Bernhard, főként az általa többször említett *Halálos betegség* komplex érvrendszerére. Ez jelenik meg *Auslöschung* című művében,¹⁹¹¹ és ugyanennek az élményvilágnak tükröztetésére szolgál a *Zwei Erzähler* is, hogy még további Kierkegaard-művekkel adjon alkalmat képzettársításokra, kommentárookra és konklúziókra, egyebek mellett a *Félelem és reszketés* illetve a *Vagy – vagy* említése révén.¹⁹¹² Bernhard egyik groteszk és „ars poétikus” kompozíciójában, *A színházcsinálóban* Kierkegaard cipeli ki egy alkalommal Goethét a szalonból, míg másik művében Kierkegaard a filozófusok között egyszer Lisztként mutatkozik meg, máskor északi birkózóként – a narratíva olykor felülírja, máskor ellenpontoszza a dán gondolkodó fiktív és groteszk identitás-változatait. Van olyan Bernhard-mű, amelyben még sétát is kierkegaard-i ihletésre tesznek, s így válik mélysége és felszínessége elválaszthatatlanná egymástól, ez az autonóm recepció tehát egyfelől szokatlan közvetlenséggel és meglepő fordulatokkal gazdagítja a befogadás- és interpretáció-történetet, másfelől pedig olyan interakciók révén mutatja meg, amelyekre nem található semmiféle támpont az életműben. Amikor pedig a kiadó azt mondja Moritz Mesiternek, hogy „egy Kierkegaard van benned,”¹⁹¹³ akkor titok marad, hogy ez a Kierkegaard voltaképpen hol van, miként az is, hogyan

¹⁹¹⁰ Stefan Egenberger, „Thomas Bernhard: A Grotesque Sickness Unto Death”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art, The Germanophone World*, Vol. 12. Tome I. p. 16.

¹⁹¹¹ Ibid., pp. 32-46.

¹⁹¹² Ibid., p. p. 30.

¹⁹¹³ Lásd az *Über allen Gipfeln ist Ruh* című darabot.

mutatkozik meg – birkózóként, zeneszerzőként vagy a szalon rendteremtőjeként. Mert itt már egy következő nemzedék radikálisan átformálódó Kierkegaard-képével szembesülünk, amelynek megfelelően a recepciótörténet is ettől kezdődően a korábbiaktól eltérő pályákon mozog.

9. *Posztmodern*

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 fordulat¹⁹¹⁴ 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 bölcseletben egy „színházi fordulat” tanúi vagyunk,¹⁹¹⁵ a teoretikus, nem egyszer bölcseleti dilemmák performatív érzékeltetésével, a nyelvezet teátralizálásával és a gondolkodás egész folyamatának sajátos „színre vitelével.”

Mindez visszaüt Auden paradox megállapítására, miszerint Kierkegaard „briliánsan poétikus és mélyen filozofikus” – anélkül, hogy akár költő, akár filozófus lenne.¹⁹¹⁶ Márpedig ez a köztes helyzet kínál újra és újra lehetőséget írásainak diszciplínák fölötti újraértelmezésére és ezzel hatásának folyamatos megújítására, amire a tradicionális beszédmóddal fogalmazó, egyébként zseniális bölcselek kevésbé számíthatnak. Ennek a rendkívül dinamikus alakuló, poszthumusz hatástörténetnek a kulcsa az életmű kompozíciójában kereshető, hogy álneves szerzők szövegein keresztül kérdőjelezi meg minduntalan az ábrázolói pozíciót, ugyanakkor „feltárja (dramatikusan) a különféle *personae* lehetőségeit a cselekvésre, hogy mozgósítsa az olvasó lelki és etikai képzeletét”¹⁹¹⁷ – mint Timothy Stock írja. Derrida magát a filozófia alanyát látta „bizonyos értelemben álnévnek” abban a pillanatban, amikor kimondja azt, hogy „én”, ahogy maga a gondolkodás sem tűnt másnak számára, mint „különbélel identitásokba bocsátkozó kalandozásnak”.¹⁹¹⁸ Aminek előzménye Kierkegaard életművében maradandóan formálódott meg.

Az egységes írói hang ugyanis már korábban problematikusává vált, Julia Kristeva szerint ennek hatására „oszlott szét” a szerző hangok és szerepek sokaságára,¹⁹¹⁹ akik akár polémiákba is kezdhettek, kiegészíthették vagy ellentételezhatték egymás nézeteit és műveit, hogy a személyiség egyetlen rejtett

¹⁹¹⁴ Lásd Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

¹⁹¹⁵ Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 8.

¹⁹¹⁶ Lásd: Ziolkowski, *The Literary Kierkegaard*, op. cit., p. 35.

¹⁹¹⁷ Stock, „Kierkegaard’s Theatrical Aesthetics”, op. cit., pp. 16-17.

¹⁹¹⁸ Marius Timmann Mjaaland, „Postmodernism and Deconstruction”, in: *A Companion to Kierkegaard*, op. cit., p. 100. Mindez a hermeneutika terminusaival is leírható.

¹⁹¹⁹ Lásd erről: Mooney, „On Faith, the Maternal and Postmodernism”, op. cit., p. 11.

tartománya se maradjon feltáratlan, de el se torzítsa az individuum valamiféle ráerőltetett koherenciája. Mindennek eredettörténetét Edward Mooney a dán gondolkodó alkotásmódjában látta: „valamiféle kierkegaard-i együttesként mutatkozik meg ebben maga a személyiség is, belső, dialógikus reflexiói révén.” És ebben akár a karneváli, a groteszk, a szenzációs, a szatirikus, a komikus és a leplezetlenül showman-i¹⁹²⁰ is legitimálódik, mégpedig egy folyamatos formálódásban lévő filozófiai mű kompozíciós elveként, aminek jelentősége abban rejlik, hogy messze túlmutat a diszkurzív hagyományon.

A posztmodern voltaképpen csak nevet adott annak a már létező tradíciónak, amelyben „Kierkegaard” nem egy szerző neve volt, hanem – Geoffrey Hale szavaival – „a koherencia rendezőelvének a jele”.¹⁹²¹ Az alkotófolyamatban ugyanis elvált egymástól szerző és szöveg, az *autoritás* metamorfózisa – mint az „autor” színeváltozása – azzal is járt, hogy a szöveg értelmezéséhez már nem volt szükség annak hagyományos, „névértéken történő befogadására”. Kierkegaard műveinek megértéséhez „fel kell függeszteni minden előzetes elvárásunkat, ami a meghatározott szerzői koherenciát illeti” – tette hozzá Hale, aki ennek előzményeit a 20. század elejének Kierkegaard-értelmezésében látja, olyan szerzők művében, mint Rilke, Kafka és Adorno, akik érzékelték, hogy az életmű „folyamatosan elutasít bármiféle szisztematikus koherenciát”.¹⁹²² Vagyis a szerző helyett – a posztmodern látásmódját megelőző, szöveg-központú értelmezési tradíciók szerint is – a szöveg vált főszereplővé, a szerző ennek „autorálásával” játszhat is, mint Kierkegaard tette, és nem csak a textuális értelem,¹⁹²³ hanem sok esetben a kontextuális többletjelentés is részévé válhat ennek a játéknak. Így pedig magának a szövegnek a szerkezete és jellege radikálisan átformálódik: vendégszövegek, intertextuális utalások, nézőpont-váltások, fikción belüli fiktív epizódok, továbbá a kollázs és a patchwork-jellegű betoldások átírják a szerzőség tradicionális jelentését, kimozdítva a művet az „autoritás” bizonyosságából. Ezt a táguló jelentéstartományt formálja tovább az elkészült mű ellenpontjaként megszületett írás, amelyik cáfolja vagy éppen újabb kontextusba helyezi a korábbi szöveg téziseit. Így a mű jelentése is csak később tárul fel a maga teljességében, az írás folyamata ezzel a „valamivé válás” szinonimájává válik, Deleuze terminusával ez a „devenir.”¹⁹²⁴ Ami a mindig befejezetlen gondolatmenet, a mindig továbbformálódó gondolkodás tükre, amelybe tekintve a valamivé válás azt is jelenti, hogy ami létrejön, az reflektált és közvetett. Vagyis „maguk a koncepciók is a problémákkal együtt változnak, úgy

¹⁹²⁰ Ibid., p. 11.

¹⁹²¹ Hale, *Kierkegaard and the Ends of Language*, op. cit., p. 2.

¹⁹²² Ibid., p. 3.

¹⁹²³ Ibid., p. 3.

¹⁹²⁴ Arnaud Villani, „Gilles Deleuze et le devenir comme ligne de vie”, in: *Chimère, revue de schizoanalyses*, Vol. 30. 1997. pp. 43-53. Lásd még: Gilles Deleuze, *Difference and repetition*, New York: Columbia University Press, 1995.

cselekszenek, mint drámahősök”¹⁹²⁵ – tette hozzá egy értelmezője, Daphne Gioufkou, ami nem csak azt jelenti, hogy olyan fiktív, különféle nézeteket megtestesítő alakok bukkannak fel a filozófiatörténetben, mint Diotima vagy Zarathustra (no meg Kierkegaard álnevei), de azt is, hogy maga a filozófia irodalmi „technikákkal” és drámaírói eljárásokkal gazdagodik, s ezzel irodalmiasodik maga a bölcselkedés. Ám mivel mégiscsak karakterekről és interakciókról van szó, kézenfekvőbb „színházias” filozófiáról szólni,¹⁹²⁶ ami megjelent már Burke, Artaud, majd Deleuze és Foucault műveiben, és ami visszautal a „platonikus színházra”, amelyik koncepciók-vezérelte szereplők sokaságát hozta létre, és ezek a maguk teljes személyiségével szegődtek egy-egy bölcséleti koncepció kifejezésének vagy cáfolatának szolgálatába. Ugyanakkor felruházta őket egyben a komikus és a tragikus hatalmával,¹⁹²⁷ hogy végre meg lehessen szabadulni a bölcselkedés tradicionális kedélytelenségétől – amiben ismét csak Kierkegaard lehet segítségünkre.

Az írásmű ezzel végleg leválik létrehozójáról – fogalmazta meg Barthes –, korábban a szöveget a szerző „gyerekének” tekintették, márpedig a modern „scriptor” egyidőben születik a szöveggel, „mert minden szöveg örökkévalóan itt és most íródik”.¹⁹²⁸ Vagyis az írás hozza létre a szerzőt, és a mű egysége nem keletkezésében, hanem irányában nyilvánul, pontosabban mutatkozik meg. Nem a kezdőpontjában, hanem a végpontjában.

Aminek ismét csak színházi jelentősége van, egyfelől a színdarab replikái nem a szerzőéi, hanem a szereplőké, a mű egésze lehet csak az íróé, ami azonban csakis megformálása, színre vitele során nyeri el adekvát formáját – és veszíti is el azonnal, amint lement a függöny és a műalkotás csak a befogadókban él tovább. A színműben ugyanakkor a kimondott szavak jellemzik a szereplőt, vagyis maga a szöveg ruházza fel identitással, cselekedetei is ebből következnek – ha következnek. És nem volt ez másként Kierkegaard-ral sem, beszélő nevei tették részévé a filozófia történetének, mint Johannes de silentio, aki „megbénul” Ábrahámra gondolva – vagy a Vidám Könyvkötő, akinek csak annyi szerep jutott, hogy egybefűzze és útjára bocsássa a birtokába került, sokféle kéziratlapot. Beszéljenek azok majd magukért.

A szereplők nem csak megtalálták, de meg is teremtették szerzőjüket.

¹⁹²⁵ Lásd Daphne Gioufkou, „The Writer as an Acrobat: Deleuze and Guattari...” op. cit.

¹⁹²⁶ „Theatrical philosophy”, lásd: Stock, „Kierkegaard’s Theatrical Aesthetics”, op. cit., pp. 1-3.

¹⁹²⁷ Lásd: Puchner, *The Drama of Ideas*, op. cit., p. 171.

¹⁹²⁸ Lásd: Westfall, *The Kierkegaardian Author...*, op. cit., pp. 13-14.

ZÁRSZÓ

Az eddig leírtak összegzése nehézségekbe ütközik, hiszen Kierkegaard és a színház 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, így bármiféle konklúzió levonása inkább akadály volt a summáztatnak, semmint eredménye. 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.

Hiszen az egyik legfontosabb vonása Kierkegaard életének és életművének a közvetett kommunikáció virtuóz és egyben mélyen átgondolt alkalmazása volt, amelynek nyomán minden szöveg párbeszédre hív, szembeszáll a befogadói passzivitással, elgondolkodtat, és személyesen szólít meg, ellenpontosza mindenféle iskolamesteri okoskodást és magabiztos következtetést. Ebben a folyamatban maga az olvasó saját értelmezésének szerzőjévé is válik – Garrett pontos metaforája szerint¹⁹²⁹ –, így társulunk mi magunk is az álnevek mellé, amelyeket ezt követően nem csak a szerző mozgat és irányít, de mi magunk is, akik bebocsátkoztunk ebbe a különleges „marionettszínházba.”

Amiben a szerepek, szereplők és replikák egyszerre konstruálnak és dekonstruálnak, előadást teremtve a szövegből, de egyszersmind elemeire is bontva és újraépítve mindezt. Ami nem csak interakció, gondolkodás és továbbgondolás, de a színház révén valamiféle szakralitás létrehozása és profanizálása, egyetlen folyamat részeként, reflektálva is a transzcendenciára és eltávolítva tőle.

Mindez egyfelől úgy mutatkozik meg, hogy „színház az egész világ,” de az egyszerre zseniális és banális megállapítás azt is jelenti, hogy a világról való gondolkodás is színházzá válik, a tükör önmagát tükrözi, ami már nem is árnykép vagy barlang, hanem a narratíva sík felületén feltáruló végtelenségig reflektált labirintus, amelyben identitás, jelentés és reflexió keresi a kiutat, miközben nem csak kiterjedése nincs ennek a világnak, de pusztá létezése is csak látszat.

A bolyongás csak most veszi kezdetét.

¹⁹²⁹ Erik Garrett, „The Essential Secret of Indirect Communication”, op. cit., pp. 331-345.

BIBLIOGRÁFIA

Bevezető megjegyzés

Mivel több, mint egy évtizedes kutatómunka eredményét tartja kezében az olvasó, így a források, tanulmányok, könyvek megismerése és olvasása is hosszú ideig tartott, amelynek során új kutatási eredmények, újabb szövegkiadások és értelmezési modellek váltak nyilvánossá, ezeket – amennyire csak módomban állt – folyamatosan figyelemmel követtem, feldolgoztam és az értekezésbe integráltam.

Mivel Kierkegaard műveit elsősorban fordításokból ismerhettem meg (noha intenzíven és folyamatosan konzultáltam a dán kritikai kiadás, illetve az angol fordítás létrehozóival, illetve magam is tagja voltam a magyar nyelvű életmű-kiadás szerkesztőbizottságának), a dán gondolkodó szövegeit többféle kiadásból idézem. Ha lehetséges, a magyarul publikált szöveget használtam, ha ez nem tűnt megfelelően hűségesebbnek (mert németből készült a fordítás vagy mert a kutatásom számára meghatározó mozzanatok nem kaptak kellő hangsúlyt), úgy az angol fordításra támaszkodtam. Ezek között a legteljesebb a Howard V. Hong és Edna H. Hong által a Princeton University Press-nél megjelent életmű-sorozat volt, amelynek jegyzeteire, bevezetésére és függelékére is utalok Kierkegaard iratainak, feljegyzéseinek, naplóinak idézése során, noha ezek a későbbiekben önálló kötetekben is megjelentek, ugyancsak a Princeton University Press kiadásában, a dán kiadást is gondozó szerkesztő- és fordítócsoporthoz tartozó munkájának eredményeként.

Hivatkozásaimban eltértem a jelenleg domináns eljárástól, zárójeles közbeszúrásokkal a szöveg természete miatt nem kívántam élni, Kierkegaard műveinek címét nem rövidítettem egy-egy betűre, mint ezt mostanában tenni szokták, lábjegyzeteimben pedig többnyire megismétlem a hivatkozott mű címét (olykor a publikálás évét is, amikor hasonló vagy azonos címmel jelentek meg könyvek vagy forráskiadványok), hogy ezzel is segítsen a szöveg helyi értelmezését. Az első idézés során megadom valamennyi bibliográfiai adatot, a továbbiakban a hosszabb címeket rövidítve közlöm, míg a bibliográfia természetesen minden könyvészeti adatot tartalmaz.

Könyv- és színműcímeknél olykor megadom az eredetit is, amennyiben nincs konvencionális magyar fordítása, vagy a közkeletű változat nem tűnt elég pontosnak számomra, nehezen fordítható címeknél olykor csak az eredetit közlöm.

Kierkegaard művei:

Berlini töredék, ford.: [németből] Gyenge Zoltán, Budapest: Osiris Kiadó – GOND-CURA Alapítvány, 2001.

The Book on Adler, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1998.

Christian Discourses, The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1997.

The Concept of Anxiety, ford.: Reidar Thomte és Albert B. Anderson, Princeton: University Press, 1981.

The Concept of Irony, with Continual References to Socrates, Notes of Schelling's Berlin Lectures, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1990.

Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments, Vol. I-II. ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1992.

The Corsair Affair, and Artricles Related to the Writings, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1982.

Early Polemical Writings, ford.: Julia Watkin, Princeton: University Press, 1990.

Egy még élő ember írásából, Az ironia fogalmáról, ford.: Soós Anita és Miszoglád Gábor, Pécs: Jelenkor, 2004.

Eighteen Upbuilding Discourses, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1990.

Either – Or, Vols. I-II. ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1987.

Előszó, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2014.

Gesammelte Werke, szerk.: Hermann Gottsched és Christoph Schrempf, Jena: Diederichs, 1902-1922.

Az ismétlés. Constantin Constantius próbálkozása a kísérleti pszichológiában, ford.: Gyenge Zoltán. Budapest: Ictus, 1993.

Épületes beszédek, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2011.

Fear and Trembling, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1983.

Félelem és reszketés, [németből] ford.: Rácz Péter, Budapest: Európa, 1986.

Félelem és reszketés, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2014.

Filozófiai morzsák, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2014.

Halálos betegség, ford.: [németből] Rácz Péter, Budapest: Göncöl, 1993.

For Self-Examination. Judge for Yourself, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1990.

Journals and Notebooks, Vol. 1. szerk.: Bruce H. Kirmmse, Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hanay, George Pattison, Jon Stewart, Princeton: University Press, 2007.

Journals and Notebooks, Vol. 2. szerk.: Bruce H. Kirmmse, Alastair Hannay, Niels Jørgen Cappelørn, Vanessa Rumble, George Pattison, Princeton: University Press, 2008.

Journals and Notebooks, Vol. 3. szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, K. Brian Söderquist, Vanessa Rumble, Bruce H. Kirmmse, George Pattison, Princeton: University Press, 2010.

Journals and Notebooks, Vol. 4. szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, K. Brian Söderquist, Joel Rasmussen, Bruce H. Kirmmse, George Pattison and Vanessa Rumble, Princeton: University Press, 2011.

Journals and Notebooks, Vol., 5. szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, K. Brian Söderquist, Vanessa Rumble, Bruce H. Kirmmse, Joel Rasmussen, Princeton: University Press, 2012.

Journals and Notebooks, Vol. 6. szerk.: Bruce H. Kirmmse, Alastair Hannay, Niels Jørgen Cappelørn, Joel Rasmussen, George Pattison, Vanessa Rumble, Princeton: University Press, 2013.

Journals and Notebooks, Vol. 7. szerk.: Bruce H. Kirmmse, Alastair Hannay, Niels Jørgen Cappelørn, George Pattison, Vanessa Rumble, Princeton: University Press, 2015.

Journals and Notebooks, Vol. 8. szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, David D. Possen, Joel Rasmussen, Vanessa Rumble, Søren Kierkegaard Research Centre, Bruce H. Kirmmse, Princeton: University Press, 2015.

Journals and Notebooks, Vol. 9. szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, Bruce H. Kirmse, David D. Possen, Joel Rasmussen, Vanessa Rumble and Søren Kierkegaard research Centre, Princeton: University Press, 2017.

Journals and Notebooks, Vol. 10. szerk.: Bruce H. Kirmse, Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, David D. Possen, Joel D. S. Rasmussen, Vanessa Rumble, Princeton: University Press, 2018.

Journals and Notebooks, Loose Papers 1843-1855, Vol. 11. Part 1-2. szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, Bruce H. Kirmse, Joel Rasmussen, Vanessa Rumble, David D. Possen, Princeton: University Press, 2020.

Journals and Papers, Vols. 1-7. ford. és szerk.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, közreműködött: Gregor Malantschuk, Bloomington – London: Indiana University Press, 1967-1978.

A keresztény hit iskolája, ford.: Hidas Zoltán, Budapest: Atlantisz, 1998.

Letters and Documents, ford.: Henrik Rosenmeier, Princeton: University Press, 1979.

The Moment and Late Writings, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1998.

Naplójegyzetek AA-DD, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2006.

Philosophical Fragments, Johannes Climacus, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1985.

The Point of View of my Work as an Author, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1998.

Practice in Christianity, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1992.

Prefaces, Writing Sampler, ford.: Todd W. Nichol, Princeton: University Press, 2009.

The Sickness Unto Death, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1980.

The Sickness Unto Death, ford.: Bruce H. Kirmse, New York: Liveright Publishing Corporation, 2023.

Three Discourses on Imagined Occasions, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1993.

Stádiumok az élet útján, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2009.

Stages on Life's Way, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1989.

A szorongás fogalma, ford.: Soós Anita, Pécs: Jelenkor, 2014.

Two Ages: The Age of Revolution and the Present Age: A Literary Review, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1979.

Upbuilding Discourses in Various Spirits, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1993.

Vagy – vagy, ford.: Danyi Tivadar, Budapest: Gondolat, 1978.

Without Authority, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1997.

Works of Love, ford.: Howard V. Hong és Edna H. Hong, Princeton: University Press, 1995.

Könyvek:

- Adorno, Theodor Wiesengrund, *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*, Tübingen: Mohr, 1933.
- Anthropology and Authority*, szerk.: Poul Houe, Gordon D. Marino és Sven Hakon Rossel, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2000.
- Argumentation in Complex Communication*, szerk.: Marcin Leviński és Mark Aakhus, Cambridge: University Press, 2023.
- Auktionsprotokol Over Søren Kierkegaards Bogsamling*, szerk.: Rohde, Peter, København: Det Kongelige Bibliotek, 1967.
- Bair, Deidre, *Samuel Beckett: A Biography*, London: J. Cape, 1978.
- Bloom, Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books, 1998.
- Brandes, Georg, *Søren Kierkegaard. Ein literarisches Characterbild*, Leipzig: J.A. Barth, 1879.
- Buber, Martin, *Ich und Du*, Leipzig: Insel Verlag, 1923.
- Bukhdahl, Jørgen, *Søren Kierkegaard and the Common Man*, Grand Rapids, Michigan: William & Eerdmans Publishing Company, 2001.
- The Cambridge Companion to Ibsen*, szerk.: James McFarlane, Cambridge: University Press, 1994.
- Chestov, Leon, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, Paris: Librairie J. Vrin, 1936.
- A Companion to Kierkegaard*, szerk.: Jon Stewart, Hoboken: Blackwell, 2015.
- Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press, 1995.
- Esslin, Martin, *The Theater of the Absurd*, Garden City, N. Y.: Doubleday, 1961.
- Fabiny Tibor, *Isten maszkjai*, Budapest: L'Harmattan, 2021.
- Favrholdt, David, *Niels Bohr's Philosophical Background*, Copenhagen: The Royal Danish Academy, 1992.
- Fendt, Gene, *For What May I Hope? Thinking with Kant and Kierkegaard*, New York: Peter Lang, 1990.
- Fenger, Henning, *The Heibergs*, New York: Twayne, 1971.
- Fenger, Henning, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins: Studies in the Kierkegaardian Papers and Letters*, Yale: University Press, 1980.
- Fischer-Lichte, Erika, *Drámatörténet*, ford.: Kiss Gabriella, Pécs: Jelenkor, 2001.
- Friedrich Heinrich Jacobi and the End of Enlightenment*, szerk.: Alexander J. B. Hampton, Cambridge: University Press, 2023.
- Freedman, Ralph, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Evanston: Northwestern University Press, 1998.
- From Hamann to Kierkegaard*, szerk.: José Miranda Justo, Elisabete M. de Sousa, Fernando M. F. Silva, Lisbon: Center for Philosophy at the University of Lisbon, 2017.
- The Future of Continental Philosophy of Religion*, szerk.: Clayton Crockett, B. Keith Putt, Jeffrey W. Robbins, Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- Garff, Joakim, *Kierkegaard's Muse: The Mystery of Regine Olsen*, ford.: Alastair Hannay, Princeton: University Press, 2017.
- Goldmann, Lucien, *Le dieu caché*, Paris: Gallimard, 1969.

Hale, Geoffrey A, *Kierkegaard and the Ends of Language*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Hamann and the Tradition, szerk.: Lisa Marie Anderson, Evanston: Northwestern University Press, 2012.

Hamilton, Andrew, *Sixteen Months in the Danish Isles*, Vol. I-II. London: Richard Bentley, 1854.

Hannay, Alastair, *Kierkegaard. A Biography*. Cambridge: University Press, 2001.

Hansen, Leif Bork, *Søren Kierkegaards Hemmelighed og Eksistensdialektik*, København: Reitzel Forlag, 1994.

Ibsen and World Drama, Nordlit 34, szerk.: Lisbeth Pettersen Wærp, The Arctic University of Norway, 2015.

Johan Ludvig Heiberg, Philosopher, Littérateur, Dramaturge and Political Thinker, szerk.: Jon Stewart, Copenhagen: Museum Tusculanum Press & Søren Kierkegaard Research Centre, 2008.

The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama, szerk.: Jon Stewart, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012.

Heidegger, Martin, *Parmenides*, ford.: Richard Rojcewicz és Andre Schuwer, Bloomington: Indiana University Press, 1998.

International Kierkegaard Commentary, szerk.: Robert L. Perkins, Vol. 3. Macon: Mercer University Press, 1995.

International Kierkegaard Commentary, szerk.: Robert L. Perkins, Vol. 6. Macon: Mercer University Press, 1993.

International Kierkegaard Commentary, szerk.: Robert L. Perkins, Vol. 17. Macon: Mercer University Press, 2007.

Johan Ludvig Heiberg, Philosopher, Littérateur, Dramaturge and Political Thinker, szerk.: Stewart, Jon, Copenhagen: Museum Tusculanum Press & Søren Kierkegaard Research Centre, 2008.

Kafka, Franz, *Letters to Friends, Family and Editors*, ford.: Richard és Clara Winston, London: OneWorld Classics, 1977.

Kassner, Rudolph, *Motive. Essays*. Berlin: Fischer Verlag, 1906.

Kellenberger, James, *Kierkegaard and Nietzsche, Faith and Eternal Acceptance, Library of Philosophy of Religion*, Northridge: California State University, 1997.

Kierkegaard and the Greek World, Vol. 2. Tome I-II. szerk.: Jon Stewart és Katalin Nun, Burlington: Ashgate, 2010. KRSRR¹⁹³⁰

Kierkegaard and His Danish Contemporaries, szerk.: Jon Stewart, Berlin: De Gruyter, 2003.

Kierkegaard and His Danish Contemporaries, Literature, Drama and Aesthetics, szerk.: Jon Stewart, Vol. 7. Tome III. Burlington: Ashgate, 2007. KRSRR

Kierkegaard and His German Contemporaries, szerk.: Jon Stewart, Burlington: Ashgate, 2008.

¹⁹³⁰ A Kierkegaard Reserach: Sources, Reception and Resources rövidítése.

- Kierkegaard's Concepts, Envy to Inognito, Salvation to Writing*, szerk.: Steven M. Emmanuel, William McDonald, Jon Stewart, Vol. 15. Tome III-IV. Abingdon: Routledge, 2015. KRSRR
- Kierkegaard's Influence on Philosophy, German and Scandinavian Philosophy*, szerk.: Jon Stewart, Vol. 11. Tome I. Abingdon: Routledge, 2012.
- Kierkegaard Budapesten*, szerk.: Nagy András, Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1994.
- Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art*, szerk.: Jon Stewart, Vol. 12. Tome I-III. Abingdon: Routledge, 2013.
- Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, szerk.: Katalin Nun és Jon Stewart, Vol. 16. Tome II. Abingdon: Routledge, 2015. KRSRR
- Kierkegaard, Literature and the Arts*, szerk.: Eric Ziolkowski, Evanston: Northwestern University Press, 2018.
- Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions, Literature, Drama and Music*, szerk.: Jon Stewart, Vol. 5. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009. KRSRR
- Kierkegaard Revisited*, szerk.: Niels Jørgen Cappelørn és Jon Stewart, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1997.
- Kierkegaard Secondary Literature*, szerk.: John Stewart, Vol. 18. Tome II. Abingdon: Routledge, 2016.
- Kierkegaard Studies Yearbook 2002*, szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Jon Stewart, Christian Fink Tolstrup, Berlin: De Gruyter 2002.
- Kierkegaard Studies Yearbook, 2008.*, szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Brian K. Söderquist, Berlin: De Gruyter, 2008.
- Kierkegaard Studies Yearbook, 2018*, szerk.: Heiko Schultz, Jon Stewart, Karl Verstrynge, Berlin: De Gruyter, 2018.
- Kierkegaard Studies Yearbook*, szerk.: Heiko Schulz, Jon Stewart, Karl Venstrynge, Peter Sajda, Berlin: De Gruyter 2013.
- Kierkegaard und das Theater*, szerk.: Klaus Müller-Wille és Sophie Wengerscheid, Tübingen: Beiträge zur Nordischen Philologie, 2023.
- Kirmmse, Bruce, H., *Encounters with Kierkegaard*, Princeton: University Press, 1996.
- Kirmmse, Bruce H., *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Lehmann, Hans-Thies, *A poszdramatikus színház*, ford.: Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Budapest: Balassi, 2010.
- Lukács György, *A lélek és a formák. Kísérletek*, Budapest: Franklin 1910.
- Lukács György: *Ifjúkori művek*, szerk.: Tímár Árpád és Zsámboki Mária, Budapest: Magvető, 1977.
- Malik, Habib C., *Receiving Søren Kierkegaard*, Amer: Catholic University, 1997.
- Mooney, Edward, F., *On Søren Kierkegaard, Dialogue, Polemics, Lost Intimacy and Time*, Aldershot: Ashgate, 2007.
- Mylonas, George E., *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton: University Press, 2016.
- The New Kierkegaard*, szerk.: Elsebeth Jegstrup, Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*. Leipzig: Fritzsche, 1872.

Nun, Katalin, *Women of the Danish Golden Age, Literature, Theater and the Emancipation of Women*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2013.

The Oxford Handbook of Kierkegaard, szerk.: John Lipitt és George Pattison, Oxford: University Press, 2013.

Pattison, George, *The Aesthetic and the Religious*, London: Macmillan, 1992.

Pattison, George, *Kierkegaard, Religion and the 19th Century Crisis of Culture*, Cambridge: University Press, 2002.

Puchner, Martin, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford: University Press, 2010.

Rank, Otto, *Der Doppelgänger*, Wien: Turia & Kant, 1993.

Sagi, Avi, *Kierkegaard, Religion and Existence, The Voyage of the Self*, Amsterdam- Atlanta: Rodopi, 2000.

Schönbaumsfeld, Ginia, *A Confusion of the Spheres: Kierkegaard and Wittgenstein on Philosophy and Religion*, Oxford: University Press, 2007.

The Self in Society, szerk.: George Pattison és Stephan Shakespeare, London: Macmillan, 1998.

Shapiro, Bruce G., *Divine Madness and the Absurd Paradox, Ibsen's Peer Gynt and the Philosophy of Kierkegaard*, New York – London: Greenwood Press, 1990.

Stewart, Jon, *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*, Cambridge: University Press, 2013.

Szondi, Peter, *A modern dráma elmélete*, ford.: Almási Miklós, Budapest: Gondolat, 1979.

Tammany, Jane Ellert, *Henrik Ibsen's Theater Aesthetics and Dramatic Art: A Reflection on Kierkegaardian Consciousness: Its Significance for Modern Drama*, New York: Philosophical Library, 1980.

Thulstrup, Niels és Stengeren, Georg L., *Kierkegaard's Relation to Hegel*, Princeton: University Press, 1980.

Tudvad, Peter, *Kierkegaards København*, Kopenhagen: Politikens Forlag, 2004.

Westfall, Joseph, *The Kierkegaardian Author. Authorship and Performance in Kierkegaard's Literary and Dramatic Criticism*, Kierkegaard Studies Monograph Series, Berlin: De Gruyter, 2007.

Wizsla, Erdmut, *Benjamin and Brect: The Story of a Friendship*, New Haven: Yale University Press, 2009.

Ziolkowski, Eric, *The Literary Kierkegaard*. Evanston: Northwestern University Press, 2011.

Tanulmányok:

Adamsen, Johannes, „Herder: A Silent Background and Reservoir”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, Vol. 6. Tome I. Burlington: Ashgate, 2007.

Agaard Olesen, Tony, „Kierkegaard's Danish Socrates Sources”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk., *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome I. Abingdon: Routledge, 2009.

Agaard Olesen, Tony, „Johan Hermann Wessel: Kierkegaard's Use of Wessel, or The Crazier the Better”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions*, Vol. 5. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009.

- Allen, Julie K., „Ludvig Holberg: Kierkegaard’s Unacknowledged Mentor”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern tradition, Literature, Drama and Music*, Vol. 5. Tome III. KRSRR, Abingdon: Routledge, 2009.
- Allen, Julie K., „Orla Lehmann: Kierkegaard’s Political Alter-Ego?”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Vol. 7. Tome I. *Philosophy, Politics and Social Theory*, Abingdon: Routledge, 2009.
- Ballan, Joseph, „The Wandering Jew: Kierkegaard and The Figuration of Death in Life”, in: Jon Stewart és Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. Abingdon: Routledge, 2015.
- Banks, William, „Joachim Ludvig Phister: The Great Comic Actor of Reflection and Thoughtfulness”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Vol. 7. Tome III. *Literature, Drama and Aesthetics*, Abingdon: Routledge, 2009.
- Beschmitt, Wolfgang, „The Danish Way to Fame and Power? Johan Ludvig Heiberg, Thorvaldsen and the Popularity of Art”, in: Jon Stewart szerk.: *The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*, Copenhagen: Museum Tusulanom Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012.
- Boven, Martijn, „Incognito”, in: *Kierkegaard’s Concepts: Envy to Inognito*, Vol. 15. Tome III. in: Steven M. Emmanuel, William McDonald, Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Concepts, Envy to Incognito, Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Abdingdon: Routledge, 2015.
- Bowditch, Isobel, „Inter et Inter: A Report ont he Metamorphoses of an Actress”, in: PhaenEx, Université de Windsor, 2009, 4 (1)
- Bravo Jordan, F. Nassim, „The Master Thief: A One-Man Army against the Established Order”, in: Jon Stewart és Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. Abingdon: Routledge, 2015.
- Breed, Brennan, „Reading Job as a Kierkegaardian Text: The Incarnation of Indirect Communication”, in: *Biblical Interpretation*, 24 (2)
- Budin Borg, Camilla, „The Philosopher of the Heart”, in: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Brian K. Söderquist, szerk.: *Kierkegaard Studies Yearbook, 2008*. Berlin: De Gruyter, 2008.
- Bühler, Pierre, „Friedrich Dürrenmatt: A Swiss Author Reading and Using Kierkegaard”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Influence on Literature, Criticism and Art*, Vol. 12. Tome I. Abdingdon: Routledge, 2013.
- Cain, David, „Notes on a Coach Horn: Getting Further, Revocation and Repetition”, in: Rober L. Perkins (szerk.) *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 6. Macon: Mercer University Press, 1993.
- Caputo, John D., „Kierkegaard and Heidegger and the Founding of Metaphysics,” in: Robert L. Perkins (szerk.) *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 6. Macon: Mercer University Press, 1993.
- Carlisle, Clare, „Kierkegaard and Heidegger”, in: John Lipitt és George Pattison szerk.: *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, Oxford: University Press, 2013.
- Chambers, Claire Maria, „Liturgy”, in *Ecumenica*, 7 no. 1-2.
- Chambers, Claire Maria, „Restless Bedfellows: Theater, Theology, Religion and Spirituality”, in: *Theater Journal*, Vol. 70. no. 1. (March, 2018.)
- Chambers, Nicholas John, „King Lear and the Leafage of Language”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. Abingdon: Routledge, 2015.

Crites, Stephen, „In the Twilight of Christendom: Hegel vs. Kierkegaard on Faith and History”, in: John Stewart szerk.: *Kierkegaard Secondary Literature*, Vol. 18. Tome II. Abingdon: Routledge, 2016.

Czakó István, „Egy kutatási enciklopédia kísérlete: a Kierkegaard Research sorozat”, in: *Vallástudományi Szemle*, 2022.1.

Davini, Simonella, „The Reception of Either / Or in Italy”, in: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Brian K. Söderquist, szerk.: *Kierkegaard Studies Yearbook*, 2008. Berlin: De Gruyter, 2008.

Dean Jolley, Kelly, „Metaschematizing Socrates: Hamann, Kierkegaard and Kant on the Value of Enlightenment”, in: Lisa Marie Anderson szerk.: *Hamann and the Tradition*, Evanston: Northwestern University Press, 2012.

Dyrend, Thor Arvid, „The Great Unknown – Kierkegaard in Christiania”, in: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Brian K. Söderquist, szerk.: *Kierkegaard Studies Yearbook*, 2008. Berlin: De Gruyter, 2008.

Eckerson, Sara Ellen, „Donna Elvira: The Colossal Feminine Character, from donna abbandonata to the Embodiment of Modern Sorrow”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. Abingdon: Routledge, 2015.

Egenberger, Stefan, „Thomas Bernhard: A Grotesque Sickness Unto Death”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art, The Germanophone World*, Vol. 12. Tome I. Abingdon: Routledge, 2013.

Fenger, Henning, „Kierkegaard: A Literary Approach”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Berlin: De Gruyter, 2003.

Fimiani, Antonella, „Clavigo: A Little Tale About the Sense of Guilt”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. Abingdon: Routledge, 2015.

Fimiani, Antonella, „Margarete: The Feminine Face of Faust”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. Abingdon: Routledge, 2015.

Fiskvik, Anne Margrete, „Let No One Invite Me, for I Do Not Dance, Kierkegaard's Attitudes Toward Dance”, in: Eric Ziolkowski szerk.: *Kierkegaard, Literature and Arts*, Evanston: Northwestern University Press, 2018.

Garrett, Erik, „The Essential Secret of Indirect Communication”, *The Review of Communication*, Vol. 12. No. 4.

Giofkou, Daphne, „The Writer as an Acrobat: Deleuze and Guattari on the Relation between Philosophy and Literature (and How Kierkegaard Moves In-Between)”, in: *Transnational Literature*, Vol. 7. No. 2. (2015. május).

Gouwens, David J., „Kierkegaard's Either – Or, Part One: Patterns of Interpretation” in: Robert L. Perkins szerk.: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 3. Macon: Mercer University Press, 1995.

Grage, Joachim, „The Opera Hater? Johan Ludvig Heiberg and the Musical Theater”, in: Jon Stewart szerk.: *The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012.

Green, Ronald M., „Kierkegaard's Concept of Inherited Sin”, in: Eric Ziolkowski szerk.: *Kierkegaard, Literature and the Arts*, Evanston: Northwestern University Press, 2018.

Grenspan, Daniel, „The Rebirth of Tragedy at the End of Modernity”, in: Jon Stewart and Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome II. Abingdon: Routledge, 2010.

Guedes Rassatti, Gabriel, „Per Degn: Towards Kierkegaard’s Genealogy of the Servitors of the State Church”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. Abingdon: Routledge, 2015.

Hermansson, Gunilla, „Nina’s Madness: The Economy of Sentimentality in Heiberg’s Nina”, in: Jon Stewart szerk.: *The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012.

Hertel, Hans, „P.L. Møller and Romanticism in Danish Literature”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Berlin: De Gruyter, 2003.

Hiles, Karen és Morgan, Marcia, „Per Degn: Toward Kierkegaard’s Genealogy of the Servitors of the State Church”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. Abingdon: Routledge, 2015.

Holger Petersen, Niels, „Kierkegaard’s Notions on Drama and Opera”, in: Eric Ziolkowski szerk.: *Kierkegaard, Literature and the Arts*, Evanston: Northwestern University Press, 2018.

Holler, Clyde, „Tragedy in the Context of Kierkegaard’s Either / Or”, in: Robert L. Perkins szerk.: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 3. Macon: Mercer University Press, 1995.

Houe, Paul, „Carsten Hauch: A Map of Mutual Misreadings”, *Kierkegaard and His Danish Contemporaries, Literature, Drama and Aesthetics*, Vol. 7. Tome III. Burlington: Ashgate, 2009.

Hyldig, Keld, „Ibsen, Bjørnson and the Art of Acting”, in: *Ibsen and World Drama, Nordlit 34*, szerk.: Lisbeth Pettersen Wærp, The Arctic University of Norway, 2015.

Irina, Nicolae, Euripides: „Kierkegaard and the Antic Tragic Heroes”, in: Jon Stewart and Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome II. Abingdon: Routledge, 2010.

Irina, Nicolae, „Sophocles: The Tragic of Kierkegaard’s Modern Antigone”, in: Jon Stewart and Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome II. Abingdon: Routledge, 2010.

Irina, Nicolae, „Franz Kafka: Reading Kierkegaard”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Influence on Literature, Criticism and Art: The Germanophone World*. Vol. 12. Tome I. Abingdon: Routledge, 2013.

Janic, Susana, „Marie Beaumarchais: Kierkegaard’s Account of Feminine Sorrow”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. Abingdon: Routledge, 2015.

Jegstrup, Elsebeth, „A Rose by Any Other Name”, in: Elsebeth Jegstrup szerk.: *The New Kierkegaard*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Jensen, Finn Gredal, „Aeschylus: Kierkegaard and Early Greek Tragedy”, in: Jon Stewart and Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome II. Abingdon: Routledge, 2010.

Kearney, Richard, „Kierkegaard on Hamlet: Between Art and Religion”, in: Elsebeth Jegstrup szerk.: *The New Kierkegaard*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Ketels, Violet, „Remarks and an Interview” in: *Journal of Modern Literature* XLIII. évf. 1970/1.

Kirmmse, Bruce, H., „The Algebra of the Spirit”, in: Søren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death*, New York: Liveright Publishing Corporation, 2023.

Kirmmse, Bruce H., „But I am Almost Never Understood... Or Who Killed Søren Kierkegaard?” in: George Pattison és Stephan Shakespeare szerk.: *The Self in Society*, London: Macmillan, 1998.

Kjældgaard, Lasse Horne, „An Artist Among Rebels? Johan Ludvig Heiberg and the Political Turn of the Public Sphere”, in: Jon Stewart szerk.: *The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic*

Comedy and National Drama, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012.

Kleinert, Markus, „Jean Paul: Apparent and Hidden Relations between Kierkegaard and Jean Paul”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, Burlington: Ashgate, 2008.

Koldtoft, Lene, „Hans Christian Andersen: Andersen was Just an Excuse”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Vol. 7. Tome III. *Kierkegaard and His Danish Contemporaries, Literature, Drama and Aesthetics*, Abingdon: Routledge, 2009.

Kramer, Nathaniel, „August Bournonville: Kierkegaard’s Leap of Faith of the Noble Art of Terpsichore”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries, Literature, Drama and Aesthetics*, Vol. 7. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009.

Kramer, Nathaniel, „Christian Winther: Kierkegaard as Lover and Reader”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries, Literature, Drama and Aesthetics*, Vol. 7. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009.

Ladegaard Knox, Jeanette Bresson, „Molière: An Existential Vision of Authenticity in Man Across Time”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions*, Vol. 5. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009.

Leon, Cécile, „The (In)Difference of Seduction”, in: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Brian K. Söderquist, szerk.: *Kierkegaard Studies Yearbook, 2008*. Berlin: De Gruyter, 2008.

Leviński, Marcin és Aakhus, Mark, „Embracing Polylogue”, in: *Argumentation in Complex Communication*, Cambridge: University Press, 2023.

Linnet, Ragni, „Golden Tears: Johan Thomas Lundbye and Søren Kierkegaard”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Contemporaries*, Berlin: De Gruyter, 2003.

Lisi, Leonardo, „Hamlet: The Impossibility of Tragedy / The Tragedy of Impossibility”, in: Jon Stewart és Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. Abingdon: Routledge, 2014.

Lisi, Leonardo, „On the Reception History of Either / Or in the Anglo-Saxon World”, in: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Brian K. Söderquist, szerk.: *Kierkegaard Studies Yearbook, 2008*. Berlin: De Gruyter, 2008.

Lisi, Leonardo, „Faust: The Seduction of Doubt”, in: Jon Stewart és Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. Abingdon: Routledge, 2014.

Lisi, Leonardo, „Tragic / Tragedy”, *Kierkegaard’s Concepts*, in: Steven M. Emmanuel, William McDonald, Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Concepts, Salvation to Writing, Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Vol. 15. Tome VI. Abingdon: Routledge, 2015.

Lisi, Leonardo, „Rainer Maria Rilke: Unsatisfied Love and the Poetry of Living”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Influence on Literature, Criticism and Art, The Germanophone World*, Vol. 12. Tome I. Abingdon: Routledge, 2013.

Lukács György, „Søren Kierkegaard és Regine Olsen”, in: *Nyugat*, no. 6, 1910.

Lundgreen-Nielsen, Flemming, „Grundtvig and Romanticism”, in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Berlin: De Gruyter, 2003.

Darya Lungina, „Either / Or in Russia”, in: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Brian K. Söderquist, szerk.: *Kierkegaard Studies Yearbook, 2008*. Berlin: De Gruyter, 2008.

Masát András: „Kierkegaard – Ibsen drámaiban”, in: Nagy András (szerk.) *Kierkegaard Budapesten*, Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1994.

Masát András: „Írói stratégiák fordulóponton: a „rejtély” és a „látogatás” a 19. századi norvég nemzetépítési prózában”, in: *Filológiai Közlöny*, 66 (3)

McCharty, Vincent, „Repetition’s Repetition”, in: Robert Perkins szerk.: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 6. Macon: Mercer University Press, 1993.

McDonald, William, „Kierkegaard’s Use of the Socrates of the Memorabilia”, in: Jon Stewart és Katalin Nun (szerk.) *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. I. Burlington: Ashgate, 2010.

McDonald, William, „Kierkegaard and Romanticism”, in: John Lipitt és George Pattison szerk.: *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, Oxford: University Press, 2013.

McKinnon, Alastair, *The Kierkegaard Computer Workshop*, Montreal: Inter Editions, 1999.

Mooney, Edward T., „Moriah in Tivoli: Introducing the Spectacular Fear and Trembling”, in: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Jon Stewart, Christian Fink Tolstrup szerk.: *Kierkegaard Studies Yearbook 2002*, Berlin: De Gruyter 2002.

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

Mooney, Edward F., „Pseudonyms and Style”, in: John Lipitt és George Pattison szerk.: *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, Oxford: University Press, 2013.

Morris, Thomas F., „Constantin Constantius’ Search for an Acceptable Way of Life”, in: Robert Perkins szerk.: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 6. Macon: Mercer University Press, 1993.

Mortensen, Finn Hauberg, „Johan Ludvig Heiberg and the Theater: In Oehlenschläger’s Limelight”, in: Jon Stewart szerk.: *The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012.

Muench, Paul, „Andreas Frederik Beck’s Review of Kierkegaard’s Ont he Concept of Irony”, in: Heiko Schultz, Jon Stewart, Karl Verstrynge szerk.: *Kierkegaard Studies Yearbook, 2018*, Berlin: De Gruyter, 2018.

Müller-Wille, Klaus, „Ghostly Monarchies – Paradoxical Constitutions of the Political in Johan Ludvig Heiberg’s Royal Dramas”, in: Jon Stewart szerk.: *The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012.

Nagy András, „Abraham, the Communist”, in: George Pattison és Steven Shakespeare szerk.: *Kierkegaard: The Self in Society*, London: Macmillan, 1998.

Nagy András, „Either Hegel or Dialectics: Johan Ludvig Heiberg, Homme de théâtre”, in: Jon Stewart szerk.: *Johan Ludvig Heiberg, Philosopher, Littérateur, Dramaturge and Political Thinker*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre, University of Copenhagen, 2008.

Nagy András, „György Lukács: From a Tragic Love Story to a Tragic Life Story”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Influence on Social-Political Thought*, Vol. 14. Abingdon: Routledge, 2011.

Nagy András, „The Mount and the Abyss”, in: *Kierkegaard Studies Yearbook*, szerk.: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Jon Stewart, Berlin: De Gruyter, 2002.

Nagy András: „Schiller: Kierkegaard’s Use of a Paradoxical Poet”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, Vol. 6. Tome III. Burlington: Ashgate, 2008.

Nagy András, „Kierkegaard in Russia. The Ultimate Paradox: Existentialism at the Crossroads of Religious Philosophy and Bolshevism”, in: *Kierkegaard Revisited*, szerk.: Niels Jørgen Cappelørn és Jon Stewart, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1997.

Nelson, Christopher A., „Drunk? Not Drunk? The Dialectic of Intoxication in ‘Phister as Captain Scipio’ and ‘Becoming Sober’”, in: Robert L. Perkins szerk.: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 17. *Christian Discourses and The Crisis and the Crisis in the Life of an Actress*, Macon: Mercer University Press, 2007.

Norris, John A., „The Validity of A’s View of Tragedy with Particular Reference to Ibsen’s Brand”, in: Robert L. Perkins szerk.: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 3. Macon: Mercer University Press, 1995.

Nun, Katalin, „Johanne Luise Heiberg: An Existential Actress”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries, Literature, Drama and Aesthetics*, Vol. 7. Tome III. Burlington: Ashgate, 2009. Vol. 7.

Nun, Katalin, „Thomasyne Gillembourg’s Two Ages and Her Portrayal of Everyday Life”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries, Literature, Drama and Aesthetics*, Berlin: De Gruyter, 2003.

Nun, Katalin, „Mathilde Fibiger: Kierkegaard and the Emancipation of Woemn”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Vol. 7. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009.

Pattison, George, „The Bonfire of the Genres, Kierkegaard’s Literary Kaleidoscope”, in: Eric Ziolkowski szerk.: *Kierkegaard, Literature and Arts*, Evanston: Northwestern University Press, 2018.

Pattison, George, „Johan Ludvig Heiberg: Kierkegaard’s Use of Heiberg as a Literary Critic”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries, Literature, Drama and Aesthetics*, Vol. 7. Tome III. Burlington: Ashgate, 2009.

Pattison, George, „Søren Kierkegaard: A Theater Critic of the Heiberg School”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Berlin: De Gruyter, 2003.

Pattison, George, „The Magic of Theater: Drama and Existence in Kierkegaard’s Repetition and Hesse’s Steppenwolf”, in: Robert Perkins szerk.: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 6. Macon: Mercer University Press, 1993.

Pickett, Howard, „Kierkegaard’s Postscript as Antitheatrical, Anti-Hegelian Drama”, in: Eric Ziolkowski szerk.: *Kierkegaard, Literature and the Arts*, Evanston: Northwestern University Press, 2018.

Poole, Roger és Stangerup, Henrik szerk.: „1848:1984” in: *The Laughter is On My Side, An Imaginative Introduction to Kierkegaard*, Princeton: University Press, 1989.

Purver, Judith, „Achim von Armin: Kierkegaard’s Encounter with a Heidelberg Hermit”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, Burlington: Ashgate, 2008.

Purver, Judith, „Eichendorff: Kierkegaard’s Reception of a German Romantic”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, Burlington: Ashgate, 2008.

Pyper, Hugh S., „The Stage and Stages in a Christian Authorship”, in: Robert L. Perkins szerk.: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 17. *Christian Discourses and The Crisis and the Crisis in the Life of an Actress*, Macon: Mercer University Press, 2007.

- Rancher, Shoni, „Antigone: The Tragic Art of Either / Or”, in: Jon Stewart és Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. Abingdon: Routledge, 2015.
- Ravn, Kim, „Johannes Ervald: Poetic Fire”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions, Literature, Drama and Music*, Vol. 5. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009.
- Rasmussen, Anders Moe, „Jacobi and Kierkegaard”, in: Alexander J. B. Hampton szerk.: *Friedrich Heinrich Jacobi and the End of Enlightenment*, Cambridge: University Press, 2023.
- Rasmussen, Joel D., „William Shakespeare. Kierkegaard's Post-Romantic Reception of the Poets' Poet”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions, Literature, Drama and Music*, Vol. 5. Tome III. KRSRR, Abingdon: Routledge, 2009.
- Rée, Jonathan, „Wittgenstein, Kierkegaard and the Significance of Silence”, in: Christian Kanzian, Sebastian Kletzl, Josef Mitterer, Katherina Neges szerk.: *Realism – Relativism – Constructivism*, Vol. 24. Austrian Ludwig Wittgenstein Society, Berlin – New York: De Gruyter, 2017.
- Risum, Janne, „Towards Transparency: Søren Kierkegaard on Danish Actresses”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Berlin: De Gruyter, 2003.
- Rodrigues, Telmo, „Robert le Diable: A Modern Tragic Figure”, in: Jon Stewart és Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. Abingdon: Routledge, 2015.
- Rovira, James, „The Moravian Origins of Kierkegaard's and Blake's Socratic Literature”, in: Eric Ziolkowski szerk.: *Kierkegaard, Literature and the Arts*, Evanston: Northwestern University Press, 2018.
- Ryan, Bartholomew, „Kierkegaard's Experimental Theater of the Self”, in: José Miranda Justo, Elisabete M. de Sousa, Fernando M. F. Silva szerk.: *From Hamann to Kierkegaard*, Lisbon: Center for Philosophy at the University of Lisbon, 2017.
- Ryan, Bartholomew, „Lord Byron: Seduction, Defiance and Despair in the Works of Søren Kierkegaard”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Tradition, Literature, Drama and Music*, Vol. 5. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009.
- Ryan, Bartholomew, „Percy Bysshe Shelley: Anxious Journeys, the Demonic and Breaking the Silence”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Tradition, Literature, Drama and Music*, Vol. 5. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009.
- Ryan, Bartholomew, „James Joyce: Negation, Kierkegaard, Wake and Repetition”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art, The Anglophone World*, Vol. 12. Tome IV. Abingdon: Routledge, 2016.
- Sanders, Karin, „The Beautiful Posture of Womanhood”, in: *The History of Nordic Women's Literature*, (online adatbázis és tanulmánygyűjtemény: <https://nordicwomensliterature.net/2011/08/17/the-beautiful-posture-of-womankind/> letöltve 2023. április 8-án)
- Sanders, Karin, „The Ethics of Performance in Johanna Luise Heiberg's Autobiographical Reflections”, in: Jon Stewart szerk.: *The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012.
- Sass, Else Kai, „Thorvaldsen: An Introduction to his Work”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and his Danish Contemporaries*, Berlin: De Gruyter, 2003.
- Saxbee, John, „The Golden Age in an Earthen Vessel: The Life and Times of Bishop J. P. Mynster”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and his Danish Contemporaries*, Berlin: De Gruyter, 2003.

Scaramuccia, Andrea, „Jens Finsteen Giødward: An Amiable Friend and a Despocable Journalist”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Vol. 7. Tome I. *Philosophy, Politics and Social Theory*, Abingdon: Routledge, 2009.

Schiedermaier, Joachim, „Theater and Modernity: Thomasine Gyllembourg’s Novella: Near and Far”, in: Jon Stewart szerk.: *The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012.

Shakespeare, Steven, „Kierkegaard, Postmodernism and Continental Philosophy”, in: John Lipitt és George Pattison szerk.: *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, Oxford: University Press, 2013.

Sohl Jessen, Mads, „Kierkegaard’s Hidden Satire on Heiberg’s Poetic of the Vaudeville in Either / Or and Repetition”, in: Jon Stewart szerk.: *The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012.

Sohl Jessen, Mads, „Theater / Drama”, in: Steven M. Emmanuel, William McDonald, Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Concepts, Salvation to Writing, Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Vol. 15. Tome IV. Abingdon: Routledge, 2015.

Sohl Jensen, Mads, „Vaudeville / Farce”, in: *Kierkegaard’s Concepts*, in: Steven M. Emmanuel, William McDonald, Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Concepts, Salvation to Writing, Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Vol. 15. Tome IV. Abingdon: Routledge, 2015.

Soós Anita, „A narráció, mint a csábítás eszköze Sören Kierkegaard Az ismétlés című művében”, *Pro Philosophia Füzetek*, (2001) 23.

Soós Anita, „Per aspera ad astra. A művészsors H.C. Andersen műveiben”, *Kalligram* 14. (2005)

Soós Anita, „Ördögtől vett tudomány”, in: *Filológiai Közöny*, 66/4. (2020)

Sousa, Elisabete M. de, „Eugène Scribe: The Unfortunate Authorship of a Successful Author”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern tradition, Literature, Drama and Music*, Vol. 5. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009.

Sousa, Elisabete M. de, „Wolfgang Amadeus Mozart: The Love for Music and the Music of Love”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern tradition, Literature, Drama and Music*, Vol. 5. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009.

Söderquist, Brian K., „Kierkegaard and Existentialism”, in: Jon Stewart szerk.: *A Companion to Kierkegaard*, Hoboken: Blackwell, 2015.

Söderquist, Biran K., „Peder Ludvig Møller: If He Had Been a Somewhat More Significant Person...” in: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, szerk.: Jon Stewart, Vol. 7. Tome III. *Literature, Drama and Asthetic*, Burlington: Routledge, 2009.

Söderquist, Brian, „Kierkegaard’s Contribution tot he Danish Discussion of Irony”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Berlin: De Gruyter, 2003.

Steffes, Harald, „Kierkegaard’s Germanophone Socrates Sources”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk., *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome I. Abingdon: Routledge, 2009.

Stewart, Jon, „Heiberg’s Conception of Speculative Drama and the Crisis of the Age: Martensen’s analysis of Fata Morgana”, in: Jon Stewart szerk.: *The Heibergs and the Theater, Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre University of Copenhagen, 2012.

- Stewart, Jon, „Kierkegaard’s Views of Hegel, His Followers and Critics”, in: Jon Stewart szerk.: *A Companion to Kierkegaard*, Hoboken: Blackwell, 2015.
- Stewart, Jon, „Solger: An Apostel of Irony Sacrificed to Hegel’s System”, Vol. 6. Tome III., in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, Burlington: Ashgate, 2008.
- Stewart, Jon és Katalin, Nun, „Goethe: a German Classic Through the Filter of the Danish Golden Age”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His German Contemporaries*, Burlington: Ashgate, 2008. Vol. 6. Tome III: Burlington: Ashgate, 2008.
- Stock, Timothy, „Kierkegaard’s Theatrical Aesthetics from Repetition to Imitation”, in: Jon Stewart szerk.: *A Companion to Kierkegaard*, Hoboken: Blackwell, 2015.
- Stock, Timothy, „Love’s Hidden Laugh: On Jest, Earnestness and Socratic Indirection in Kierkegaard’s Praising Love”, in: Heiko Schulz, Jon Stewart, Karl Venstrynge, Peter Sajda szerk.: *Kierkegaard Studies Yearbook*, Berlin: De Gruyter 2013.
- Sock, Timothy, „On the Work of Recollection in the Theater and for the Dead”, in: Klaus Müller-Wille és Sophie Wenerscheid szerk.: *Kierkegaard und das Theater*, Tübingen: Beiträge zur Nordischen Philologie, 2023.
- Tang, Chenxi, „Repetition and Ninetenth Century Experimental Psychology”, in: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Jon Stewart, Christian Fink Tolstrup szerk.: *Kierkegaard Studies Yearbook 2002*, Berlin: De Gruyter 2002.
- Thielst, Peter, „Poul Martin Møller, Scattered Thoughts, Analysis of Affectation, Struggle with Nihilism”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Contemporaries*, Berlin: De Gruyter, 2003.
- Thust, Martin, „Das Marionettentheater Søren Kierkegaards”, in *Zeitwende I*, (1925)
- Timmann Mjaaland, Marius, „Postmodernism and Deconstruction”, in: Jon Stewart szerk.: *A Companion to Kierkegaard*, Hoboken: Blackwell, 2015.
- Tjønneland Edvard Munch, Eidvin, „Henrik Ibsen: The Conflict Between the Aesthetic and the Ethical”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Influence on Literature, Criticism and Art, Sweden and Norway*, Vol. 12. Tome III. Abingdon: Routledge, 2013.
- Troelsen, Bjarne, „Adam Oehlenschläger, Kierkegaard and the Treasure Hunter of Immediacy”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries, Literature, Drama and Aesthetics*, Vol. 7. Tome III. Burlington: Ashgate, 2007.
- Tullberg, Steen, „Either – Or in Denmark”, in: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Brian K. Söderquist szerk.: *Kierkegaard Studies, Yearbook 2008*, Berlin: De Gruyter, 2008.
- Vening, Jennifer, „Aladdin: The Audacity of Wildest Wishes”, in: Jon Stewart és Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. Abingdon: Routledge, 2015.
- Villani, Arnaud, „Gilles Deleuze et le devenir comme ligne de vie”, in: *Chimère, revue de schizoanalyses*, Vol. 30. 1997.
- Vinter-Johansen, Peter, „Johan Ludvig Heiberg and His Audience in 19th Century Denmark”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*, Berlin: De Gruyter, 2003.
- Vorobyova, Nataliya, „Richard Brinsley Sheridan: A Story of One Review – Kierkegaard on the School for Scandal”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions, Literature, Drama and Music*, Vol. 5. Tome III. Abingdon: Routledge, 2009.

Warren Berry, Wanda, „The Heterosexual Imagination and Aesthetic Existence in Kierkegaard’s Either – Or, Part One”, in: Robert L. Perkins szerk.: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 3. Macon: Mercer University Press, 1995.

Watts, Daniel, „The Problem of Kierkegaard’s Socrates”, in: *Res Philosophica*, 4. (2017)

Wennerscheid, Sophie, „Max Frisch: Literary Transformations of Identity”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Influence on Literature, Criticism and Art, The Germanophone World*, Vol. 12. Tome I. Abingdon: Routledge, 2013.

Westfall, Joseph, „The Actress and an Actress in the Life of a Critic, Higher Criticism in the Crisis”, in: Robert L. Perkins szerk.: *International Kierkegaard Commentary*, Vol. 17. *Christian Discourses and The Crisis and the Crisis in the Life of an Actress*, Macon: Mercer University Press, 2007.

Westfall, Joseph, „Walter Benjamin: Appropriating the Kierkegaardian Aesthetic”, in: Jon Stewart szerk.: *Kierkegaard’s Influence on Philosophy, German and Scandinavian Philosophy*, Vol. 11. Tome I. Abingdon: Routledge, 2012.

Williams, Will, „Mephistopheles: Demonic Seducer, Musician, Philosopher and Humorist”, in: Jon Stewart és Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome II. Abingdon: Routledge, 2015.

Zabalo, Jacob, „Don Juan (Don Giovanni): Seduction and its Absolute Medium in Music”, in: Jon Stewart és Katalin Nun szerk.: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*, Vol. 16. Tome I. Abingdon: Routledge, 2015.

Eric Ziolkowski, „Aristophanes: Kierkegaard’s Understanding of the Socrates of the Clouds”, in: Katalin Nun és Jon Stewart szerk., *Kierkegaard and the Greek World*, Vol. 2. Tome I. Abingdon: Routledge, 2009.

Ziolkowski, Eric, „Introduction”, in: Eric Ziolkowski szerk.: *Kierkegaard, Literature and the Arts*, Evanston: Northwestern University Press, 2018.

Ziolkowski, Eric, „Kierkegaard’s Concept of the Aesthetic: A Semantic Leap from Baumgarten”, in: *Journal of Literature and Theology*, Vol. 6. No. 1. (1992. március)