

Opponensi vélemény Nagy András:

Kierkegaard színháza

*A gondolkodás teátralizálása és a dialogikus / „polilógikus” szellemi tér  
megteremtése Kierkegaard életében, életművében és hatásában*  
című akadémiai doktori értekezéséről

Nagy András értekezése a filozófiatörténeti kutatás egy olyan aspektusát – mondhatni metodikáját – képviseli, mely bizonyos kulturális diszkurzívák viszonya szerint tekinti át egy kánonilag kulcsfontosságú életmű jellegzetes kérdéseit és válaszait. A filozófiai, a teológiai, az esztétikai, a társadalomtörténeti beszédmodok, az élet- és pályarajzi narratívák teátralizáló kölcsönhatása szerint domborítja ki interpretációja aktualitását. Dióhéjban ehhez Michel Foucault-nak, ha nem is túl árnyalt, de markáns jellemzése idézhető: „A filozófia volt már regény [...]. volt már gondolkodás [...], most, Zarathustra után a filozófia ismét színházzá lett. Egyszeri és megismételhetetlen esemény előadásává.” (*Ariadné fonala elszakadt.*) E fejleményt, annak feltűnő bontakozását a disszertáció tehát a *Zarathustra* elé datálja a modernitáson belül, Kierkegaard munkásságához kötve. A megközelítés indokolt, bár nem feledhető, a nyelv és a tér, a beszéd és a jelenlét szókratészek nevezett drámai-dialogikus szituáltsága, mint egyáltalán az együttgondolkodás lehetséges performatív karaktere, magának a kommunikációnak a (gyakran látens) velejárója és problémája volt akkor is, amikor a kultúra komplikált technikai médiumokkal kísérelte meg tartalmainak a közvetítését. A dialogicitás materiális praxisa, a szövegek technológiai rögzítése és terjesztése mindig, még az újkorban végbemenő robbanásszerű informatikai változások során is, magába foglalta a platóni íráskritika messzeható tapasztalatát, kifejezte a bölcelet és a médiumok megkerülhetetlen, bár nem szorosan az értekezés témájához tartozó történeti összefüggéseit. Kierkegaard írásgyakorlata nagyon is tipikus láncszeme e folyamatoknak – tehát a látható és a hallható nyelv, a szöveg és a beszéd, vagy a fiktív kézirat és a nyomtatás közegeit összejátszó, egymás mögé rejtőző üzenetek szemantikájának, a személyközivé fikcionált, nyomtatékosan papíralapú, aposztrofikus dikció immateriális hangzásvilágának és mindezek szépirodalmi stilizálásának. De az értekezésnek természetesen ki kellett választania az egész problémakör valamelyik jól körvonalazható elemét. Ezért fogadható el, hogy nem a roppant szerteágazó kulturológiai feltételekből – a távlatos kommunikációtörténeti meghatározókból –, hanem szorosan az adott szövegekhez köthető konkrétumokból (lejegyzésmódokból) indul ki, mintegy fölfedezve bennük a 19. századi színházművészet és drámairodalom szövegalkotási és műfaji befolyását, a diszkurzust alakító ösztönzéseit és tulajdonságait. E hozzáállás termékenynek és több ponton hiánypótlónak mutatkozik, bár a recepció szokásos alaptémáinak – a művek legfontosabb bölceleti kategóriáinak, így az egzisztencializmusnak, az egyesnek és az általánosnak, a szubjektivitásnak, a bűnnek, a hitnek, a szabadságnak, a szorongásnak, a döntésnek, az

ugrásnak, a pillanatnak és a többi jól ismert fogalomnak – a filozófiatörténeti horizontja, például a német idealizmussal vagy az egzisztencializmussal való kapcsolata többnyire csak a motivikus utalások szintjén marad. (Kivételt képez az ismétlés aktusának sokoldalú vizsgálata.) E kategóriák – kulcsfogalmak – teátralizált vonásait, azok bölcséleti velejáróit a jelentésnek és a jelenlétnek, a logosznak és a közegnek az emberi kommunikációban betöltött változó, a modernitásban különösképp ellentmondásos, ám alapvető viszonylata tekintetében lehetne méginkább kiemelni. Igaz, e nagyívű, akár vázlatos áttekintés, ismétlendő, jelen vállalkozás szorosabb szakmai határait feszegetné vagy haladná meg. A továbbiakban e határok figyelembe vételével tennék megjegyzéseket néhány lényeges, kétségtelenül érdemi kezdeményezéshez.

Jól összefogottnak tartom a *Theatrum idearum* című fejezetet felvetéseit, különösen a *Színház a filozófiában – filozófia a színházban* című szakaszt, a különböző nyelvezetek-műfajok összjátékának, egymásra hatásának érzékeny megfigyelését. A gondolatmenet olykor esszéisztikus építkezése nem homályosítja el az érvelés egészének szakmai pontosságát. A *Theatrum operae* részletei, főleg az Antigoné-kommentárok pedig releváns történeti keretek között térnek ki a *tragikum* modern létmódjára: a drámai ütközések bensővé válásának tendenciájára, a fátumnak a „drámai tudatba” kerülésére. Az *irónia* kapcsán ugyanakkor tüzetesebb tárgyalást igényelne a „végtelen tagadás” romantikus vonzatú tézise, értékvesztőnek láttatott, de nyomatékosan immanenciában maradó (tehát a vallási stádiumtól elválasztott) folyamata, e beszédmódok konkrét alkalmazása. Az egyébként helyesen fölidézett romantikus szöveggörnyezet fényében interpretálható az iróniának az elidegenedéssel valamiképp társított – vagy éppen azzal szembesített – reflexív mozgása, a jelentések öntagadó hatványozódása, mely ugyanakkor az egyéni szabadságra vágyakozással is összefüggésbe hozható, mint a Friedrich Schlegeltől ismert jellemzés, a „transzcendentális bohózat” ide illő minősítése, a „végtelenül teljes zűrzavar” retorikája. Szintén romantikus programokkal rokonítható a „költői létezés” vissza-visszatérő eszméje, a művészetnek „autentikus létformaként” értékelése, aminek egyenes és említendő következménye az esztétizmus századvégi kiteljesedése.

A mindent átfogó („vezér”)motívum, az ismétlés fogalma természetesen szoros összefüggésben kerül elő az emlékezettel, mely tovább élteti és változtatja az egykori tapasztalást, a múlthoz vonatkozást. A *Theatrum idearum* „Játszd újra...” című fejezete, bár a fölidézett filmtől meglehetősen eltérő szituációkat érint, joggal hangsúlyozza az emlékezet reflexív karakterével járó szemiotikai implikációkat. A *Stádiumok az élet útján* okfejtése szerint valóban maga a reflexió teremtené a művészi nyelvet, kifinomultan észlelt analógiában annak szemiotikailag megragadott funkciójával. Mivel minden jel per definitionem jelölni akar valami mást, ami nem ő, ezzel megteremti a jól ismert kettőséget: létezése eleve eltér a feltételezett jelöltjétől („az első létezőtől”), így határt képez vele szemben, s önmagán túlra irányulón képez metafizikai érdekeltséget. A közvetlenségnek e tagadásával-elhárításával, azaz elvesztésével, majd az emlékező ismétlésben visszanyerésével (vagy legalábbis játékba hozásával) egy olyan relációra

alapoz a dolgozat, melyből kétségtelenül kibontható a történő színre vitelek kierkegaard-i beszédmódjának számos sajátossága. Az intertextualitás megannyi változata (a körülményes paratextualitástól a metatextualitásig), a modális áttűnések (a tragikustól a komikusig, az elégiától a bohózatig), a beszédhelyzetek összetettsége, az inkognitó, a publikálás jól ismert csavarai egyaránt komplex performatív műveletekre adnak lehetőséget. Ezeknek találó metaforája lehet egy kellőképp kiemelt szerzői önmeghatározás, természetesen szintén egy szerep, egy álneves papír följegyzése: nem is a színész, hanem a színházi *súgó* pozíciója. Hozzátehető, e performativitás így reprezentációt is játszik, azaz a reprezentáció igénye és annak elbizonytalanítása felől is működtethető. Azzal párhuzamosan, hogy „a színház nem csak a teremtés modelljévé változott”, de a saját életmű maga is e folyamat része lett.

Ugyanakkor a nyelv működése ennek megfelelően túl is lép Kierkegaard filozófiájában a jelölés funkcióján: lényege nem okvetlenül a kommunikáció kiszámítható sikerében, nem a dialógusok szólamainak mérhető összhangjában, tehát nem szorosan a közvetítés informatív megfeleléseiben, hanem a szemiotikájának feladásával megalkotott közvetítés gesztusában – kapcsolatteremtő *használatában* – érhető tetten. Pontosabban – e nyelvfilozófiai távlatot most nem részletezve – a közvetítés kísérletének transzcendentáló-hitbeli igazságában és személyes birtoklásának állandó kudarcában. Többek között a szöveglabirintusban tévelygéssel. A romantikus-koramodern művészet szavaival: az értő és megértető beszéd megrendítő elvesztésének tudatában. Ahogy az egyik példázat magyarázza: a sorsdöntő levelet nem tudjuk kiolvasni, írása és értelme homályos, minél többet olvassuk, kihulló könnyeink annál homályosabbá teszik. Mindez együtt jár az álcázásnak azon újfent kettős állapotával, amellyel a maszkírozás nyilváníthatja ki egyszerre a valakivé lenni akarás legbensőbb vágyát és tartalmát, miközben álarccal igyekszik eltakarni magát a vágyakozót. A jól ismert tétellel párhuzamosan, miszerint az eszmélkedés az „én” aktuális létformájából indul ki: „az igazság szubjektivitás”. De éppen az imént mondottak szerint az általunk elérhető igazság eredendően mégsem pusztán az énhez tartozik, nem benne jön létre, ezért a tétel nem megfordítható: a szubjektivitás nem az igazság. S ha e megtagadott chiazmus nyomán a megismerés igazi tartalma a hitben mint érthetetlen-közölhetetlen paradoxonban, ismeretelméleti apóriában tűnik elő, akkor vehető adekvát módon tudomásul az ismétlés „irracionalitása” és egzisztenciális tartalma, az emlékező átélés, a reflexív újraélés jelentősége.

A szubjektivitás és minden megjelenési formája ennek mentén fonódik össze szorosan a vallási problematikával, miként élete utolsó évtizedében Kierkegaard kizárólag a kereszténységgel, a dán államegyház kritikájával és az autentikus hitélettel foglalkozott. Az értekezés érdemben hasonlítja össze „színpad és templom” tán kissé blaszfémikusan párhuzamba állított, de a jelenlét és a részvétel tekintetében tanulságosan idézett színtereit, Krisztus *inkognitójának* teológiaiailag legalábbis talányos kifejtésével együtt. Nem feladata sem a dolgozatnak, sem bírálatának a teológiai vitákba bocsátkozás, de röviden jelzendő, hogy a keresztthalál

„legdrámaibb pillanatának” olyan magyarázata, miszerint egyrészt a passióban nem volt semmiféle látszat, másrészt Krisztuson mégis „a felvállalt inkognitó uralkodott”, legalábbis implicálja a hamis következtetést, miszerint a Megváltó nem kinyilvánította, hanem rejtette volna küldetését. A kinyilvánítás több alkalommal, leginkább éppen az utolsó vacsorán és a Getsemáné kertben megtörténik, igaz, a környezet számára még nem teljesen felfoghatóan, azaz időbeliként adódóan. Ha az inkognitó az emberi létezés strukturális alapja, akkor a bűnösségtől megváltás eseménye az ettől szabadulás reményét is megadja. Igaz ugyanakkor, mivel az „igazság szubjektivitása” a hit világában adódik, e gondolatkörben Krisztus földi megjelenése, a kortársaitól föl nem ismert állapota nevezhető valamiképp „inkognitónak”, de csak mint az értelem aporiája, legalábbis paradoxona. A vallási szférában eszerint már „meghallható” a transzcendenciától érkező hívás, így a Regine Olsennel szakítását azért vélhette a filozófus hitbéli eseménynek, mert Krisztust az ő helyzetében – meggyőződése szerint – éppen a vonatkozó etikai követelményen (a jegyesség fenntartásán) túllépéssel követhette.

Az imént mondottak tehát egy olyan tárgyalásmód lehetőségét kívánták felvillantani, melyben határozottabban derülhet ki egyes fogalmak (ismétlés, emlékezés) filozófiatörténetileg explikálható tartalma. Köztük a szemiotikai és a performatív nyelvfelfogások vitája, a szubjektivitás totalizálása és ellentétező lebontása mint a nyelvhasználat és az egzisztencia viszonyának a huszadik században kiéleződő alakulástörténete. Azzal együtt, hogy bármilyen kijelentés és kritikája önmaga ellen fordítható és kijátszható ebben a rendszerben, hiszen minden csak a hitbéli közvetlenségben válik elsajátíthatóvá, melyhez viszont ki kell szabadulni a többszörös áttételek följegyzéseinek labirintusából. E célzott közvetlenség nyomán csatlakozik a filozófus szerepeihez egy már-már misszionáriusi attitűd, egy különcködő beszédhelyzet, akár az utcai prédikátor életrajzi alakja, a jelenlét itt és mostjának szinte apostoli-küldetési áthatása, ahonnan a szubjektivisták igazságkeresés eleve tévelygésnek minősül. A bensőségben maradás, a passzív várakozás lenne egy olyan inautentikus állapot, mely viszont gyarló kezdeményezései nyomán, mégiscsak elvezethet a valódi krisztushit kegyelmi tapasztalatához és felismeréséhez. Meg kell szólítani valamiképp a haldoklókat, azaz az embereket, a többi már nem csak rajtunk múlik.

Az egzisztálás szubjektivitása a múltbeli lehetőségek *elmulasztásának* jelenében értheti önmagát. Az ismétléssel így tapasztalható meg a jelenvaló én, ami soha sincs önmagánál, mert az elvesztett múltjától alkotott mostjában létezik. Identitása időben határolhatatlan, mivel a volt-vonatkozások állandó újraképződése teremti. (Főleg innen olvasható ki bizonyos kötődés a heideggeri ontológiához.) Ezért tűnik reménytelennek a nyelvi közvetítés említett szemiotikai szándéka és implicációja: a beszéd, mint az Ábrahám-példázat kifejti, ez esetben az általánost fejezné ki egy kommunikatív aktusban, de az általános révén senki sem értheti meg az egyént. A tanulmány értő okfejtéssel utal arra, hogy a *Félelem és reszketés* szerint az egyes nézőpontja „nem közvetíthető, mert minden közvetítés éppen az általános erejénél fogva történik; a

gondolkodás számára ez megközelíthetetlen paradoxon...” Viszont az ismétlés mint performativitás nem csak az emlékezésben rejlő *hasonlóságra* épít, hanem a teljesen egyedi *eltérésre* is. Mint az ibseni dráma szereplőinél – és a Jóbot hallgató ismerősöknél – minden alanyi magyarázat igaztalan, mondhatni félreértés. S mivel az ismétlés (iterabilitás) jelentése a hagyományos információs csatornákkal közvetíthetetlen, ezért fordul a szöveg a színház varázsához, a színészek hasonmás-funkciójához, melyben kivételesen úgy mutatkozhat meg a néző bensősége, hogy nem kell a külsővé válás vallomásos dikciójára – megtévesztő informativitására – hagyatkoznia.

Hogy tehát az óriási méreteket öltő hatástörténetből, a filozófiai, a teológiai, az esztétikai és a szépművészeti szálakat az epilógus főleg a színházi közegen belül vizsgálja, ezúttal teljesen elfogadható szűkítés. Maradva Ibsen körül csak annyit, Lukács Györgytől nem a Regine Olsen-ügyről szóló írás lehet mérvadó, a fentebbi témákat illetően sem, sokkal inkább *A modern dráma fejlődésének története*, mely részletesen kifejti például a kollíziók említett szubjektíválódásának a tendenciáját, annak esztétikai folyományait. Az új dráma hőseinek motivációinál eszerint minél meghatározóbb a szociális külsőség, annál beljebb kerül, azaz annál inkább lelki jellegű lesz a tragikus küzdelem lefolyása. *A tragédia metafizikájának* pillanat-fogalma pedig *A szorongás fogalmából* merít. De az erkölcsi törvények bizonyos kritikájából vagy felülvizsgálatából, főleg az Ábrahám-példázattal kifejtett hitbéli meghaladásából aligha következhet valamilyen evilági „bolsevik fordulat”. „Etika és taktika” politikai szintű relacionálása összemérhetetlen a hitbéli cselekvés transzcendentalizmusával. A *Babaház* Nórája sem a mindennapok erkölcsi rendjét, hanem a vele olykor szükségképp ütköző törvényt sérti meg akkor, amikor férje megmentése érdekében váltót hamisít, példásan kiteljesítve a feleség (*hitestárs*) és az anya hivatását. Cselekedete konvencionális, naivan jóindulatú, maga is így gondolja, s nem érti, miért csinált ezzel olyan nagy bajt. Az úgynevezett „magasabb szempont”, a steril „eszmet” a férje képviseli, aki a törvény betűjét, a kíméletlen jogi-társadalmi „igazságot” fölébe helyezi az életmentő morálnak, a szeretetnek. Mindennek megfelelően tartozik továbbá az ibseni dramaturgia lényegéhez, hogy a színművek szereplői saját – „szubjektív” – változatot alakítanak ki a jelenhez vezető múlt értelmezésében. Ahány fontosabb figura, annyi történet képződik, annyi látens narratívára derül fény a dialógusokban. A közönség e változatokat (egyéni emlékező „analíziseket”) látja ütközni, melyek kölcsönösen rámutatnak azokra az előfeltevésekre, melyekre a cselekmény szereplői tudatai épülnek. Ezek az előfeltevések mindig csak egy másik nézőpont felől láthatók be és „lepleződnek le” a szembenállások során, valóban visszafordíthatatlan változásokat eredményezve, mint ahogy egyik nézőpont sem képviselhet abszolút igazságot.

A hatástörténethez még annyit, hogy a „hatás” nem okvetlenül valamilyen eszme- vagy formakövetést jelenthet, tudvalevőleg az elődöktől iszonyodást is magába foglalhatja, de nyomon követése parttalan lehet, ha látszólagos esetekre vagy külsődleges analógiákra is kitér.

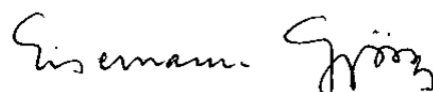
Ha például az abszurd kifejezést pusztán mint megmagyarázhatatlan – a moralitást és a racionalitást „felülíró” – alakzatként tartjuk számon, akkor a huszadik századi abszurd irodalommal összevetés azért árnyalódó tovább, mert ez utóbbi immár nem pusztán „felülírja” a konvenciókat, mivel a semmi vagy a hiány tapasztalatát maguknak a konvencióknak a kiüresített nyelvén abszolutizálja. Sartre filozófiája, *A Léte és a semmi*, annak kétségtelenül egzisztencialista szóhasználatára pedig inkább a kiekegaard-i gondolatmenet kifordításának, „profanizálásának” tartható. Elég csak az itt kifejtett moralizálás („etikai stádium”) abszolút immanenciájára, meghaladhatatlanságára utalni: a választás, a döntés konkrét szituációhoz-kötöttségére, határolt egyediségére, a szabadság korlátlanosságából fakadó felelősségre, Jules Romain nevezetes szavainak helyeslésére: „a háborúban nincsenek ártatlan áldozatok”. Igaz, Sartre később megriadt ettől a következtetéstől, s egzisztencializmusát megalkuvó humanizmusba kényszerítette, de ez más kérdés. Azt is csak jelezhetem, hogy minden intertextualizálás mellett, Friedrich Dürrenmatt és főleg Thomas Bernhard műveiben az elkülönülés irányát jóval erőteljesebbnek érzem az odatartozás szellemiségénél. Ez esetekben is a historikus kötődések mikéntjére, akár a hasonlóképp dramatizált keretekben zajló megtagadására is szükséges lehet kritikailag rámutatni. Valamint megért volna egy rövid kitérőt az utóbbi évtizedek Madách-kutatásai nyomán *Az ember tragédiájának* említése. Hogy ezúttal a „rezignáció rovarja”-féle szerencsétlenkedésekre nem tért ki a disszerens, az javára írandó. Az átláthatatlan szakirodalomból nem okvetlenül hiányolandók további tételek a bőséges listához, a hivatkozások célzottan a kifejtés logikájához kötődnek, nem demonstrálhatják a földkerekség minden hozzászólását. Mégis, a hazai kutatások tán több figyelmet érdemeltek volna, akár a bűn, a tragikus vétség, a szorongás, a pillanat, a Shakespeare-allúziók témáiban. Tanúsíthatja ezt a *Magyar nyelvű Kierkegaard-bibliográfia* című kiadvány, annak a Bartha Juditnak a munkája (2014), aki maga is egész monográfiát közölt Kierkegaard költészeti műveiről (2008).

A disszertáció a szerző és a szöveg, az alkotás és a befogadás viszonylatában olyan belátásokra jut végül, melyekkel voltaképpen a későmodern-posztmodern művészetfilozófia foglalható össze címszavakban. E következtetések helyesen vázolják a recepció jelenkori episztemológiai feltételeit. Hogy például az írásmű leválik létrehozójáról, sőt maga teremti a szerző funkcióját, az alkotó és az olvasó funkciója relativizálódik, vagy hogy a mű nem keletkezésében, hanem recepcivitásának folyamatában él, stb., bár eltérő módon, de a recepcióesztétikai és a dekonstruktív irányzatok irodalomszemléletének ismert alapvetései közé tartozik. S hogy a filozófus hagyatéka immár eszerint értelmezhető, az jórészt szintén egy olvasásmód történeti érvényesüléséből következik. Ugyanakkor a konklúzió ennek a látásmódnak a pusztán megállapításán túl a színházi és a drámai közeg felől történő sajátos kiolvasására utal, aminek konkrétumaihoz a dolgozat egésze elegendő, mondhatni bőséges alapot nyújt. Színvonalas előzményeket, gazdagon dokumentált, eredményes kutatást foglal össze a megállapítás, miszerint „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.”

Nagy András értekezése elsősorban az eddig többnyire elkülönítve tárgyalt kulturális diszkurzusok együttműködése és számot tevő hatástörténeti összefüggéseik feltárása tekintetében nyújt értékes, érdemben újító és méltánylandó teljesítményt. Színház- és drámatörténeti, valamint egyes műfaj- és szövegelméleti megfontolásai gazdagítják az életmű jelentőségéről, sajátos filozófiatörténeti helyzetéről alkotott elképzeléseket. Egyes archetipikus drámahősök bevonásával, sajátos színre vitelüknek, hipertextuális funkcióiknak körültekintő vázolásával, a szövegábrák feltérképezésével, fontos interferenciáinak a körvonalazásával járul hozzá a 19. századi esztétikátörténet egyik legjelentősebb életművének az interpretációjához. A *Félelem és reszketés* című szöveg állandó szem előtt tartásával, mediális összetettségének figyelembe vételével, főleg az ismétlés és az emlékezés motívumai mentén mutat rá a művekből és olvasataikból revelálódó jelenlét-tapasztalatra. A disszerens a Kierkegaard-kutatás nemzetközi műhelyeivel együttműködve tekinthette át témája aktualitásait, a korszerű tájékozódás szempontjait, s kontrollálhatta a fordítások nehézségeit. Eddigi eredményeit számos rangos hazai és nemzetközi fórumon publikálta, e körökben is bizonyítva elismertségét. Jelen munkája összességében teljesíti a vonatkozó követelményeket, ezért javaslom nyilvános vitára bocsátását és a jelölt számára az MTA doktora cím odaítélését.

Érd, 2024. 10. 26.



Dr. Eisemann György  
professor emeritus, az MTA doktora