

MI A HELYZET A DÁNNAL?

*Hamlet királyfi esete Kierkegaard bölcselővel**„Több dolgok vannak földön és égen”¹*

Hogy Shakespeare látott-e eleven dánt életében, éppolyan kérdéses, mint hogy látott-e eleven szerencsét – feltehetően igen –, vagy zsidót – ennek kisebb az esélye, de azért ez is elképzelhető.² A drámák szempontjából ugyanakkor Othello és Shylock éppoly emblematikus alakká vált, mint számos további drámahős Macbethtől III. Richárdig – akik közül azonban mind az életművön belül, mind hatástörténetében kiemelkedik a talán legfontosabb Shakespeare-alak: Hamlet. Aki pedig dán volt, csakhogy mit is jelent – identitásának meghatározásaként is többször hangsúlyozott – dánsága? A velencei mórnak és az ugyancsak velencei zsidónak a maguk etnikai és kulturális „egzotikumában” szinte adott volt ezekből eredő identitásjegyük – természetesen nem tapasztalat formájában, hanem a hozzájuk kapcsolódó hiedelmekben, előítéletekben, anekdotákban –, de mi a helyzet a dánnal?

Shakespeare aligha járhatott Skandináviában, bár dánok feltehetően megfordultak a londoni kikötőben és a hozzájuk rendelt kocsmákban, talán a világváros egyéb helyszínein is – mégsem valószínű, hogy éppen ezek jelenléte vagy jelentősége ihlette volna a *Hamletet*. Aminek különleges helyzetét az is sugallja, hogy neve a drámaköltő saját fiát is megidézi,³ és ez az identitás-történet ugyancsak fontos adaléka lehet, aligha véletlen, kiváltképp nem az a gyerek tragikus sorsának ismeretében. A színmű forrását jelentő középkori krónika egyértelmű helyszín-meghatározása persze döntő érv lehet, de hát a szerző mégsem filológusok tetszését kívánta megnyerni elsősorban, és Shakespeare a dramaturgiai megfontolások során elég könnyelműen tudott bánni etnikai és nemzeti hovatarozással, akárcsak földrajzi terekkel vagy történeti eseményekkel. Mert hát a művészet igazsága nem azonos a gondolkodásával, lévén „több dolgok” itt is.

*

Ha a feleletet nem a szerző és a források felől keressük, hanem merész és történetietlen fordulattal előre pillantunk az időben, akkor közelebb juthatunk annak a sajátosságnak a meghatározásához, ami értelmezni tudja Hamlet dánságát. Míg Shakespeare számára ismertek voltak a francia gondolkodók,⁴ Wittenberggel a német szellemet idézte meg, míg karnyújtásnyira voltak tőle a brit bölcselők – a *Hamlet* helyszín- és szereplőválasztása arra utal, hogy ezek közül egyik sem képviseli olyan feltétlen és megkérdőjelezhetetlen evi-

¹ *Hamlet* I. 5. „There are more things in heaven and earth, Horatio // Than are dreamt of in your philosophy”. Arany János fordításában: „Több dolgok vannak földön és égen, / Horatio mintsem bölcselmetek / Álmodni képes.”

² A zsidók 1287-től, I. Edward rendelete nyomán ki voltak tiltva Angliából.

³ Hamnet Shakespeare (1585–1596).

⁴ Montaigne hatása több művén is kimutatható. Lásd Stephen Greenblatt bevezetését a *Shakespeare's Montaigne* című kötethez. New York Review of Books kiadása, New York, 2014. (A drámaíró számára John Florio fordításai voltak ismertek, ihletők.)

nulhatott, hiszen azt 1502-ben alapította Bölcs Frigyes, ám a XVI. századra egyik tanára mégiscsak világhírré tett szert, mégpedig Luther Márton. Shakespeare korában Dánia már áttért a református hitre, így érthető, hogy a politikai elit több tagja tanul Wittenbergben, egyebek mellett Rosencrantz, Guildenstern és Horatio. A reformációra vonatkozóan Shakespeare további utalásokat is elhelyez a drámában,¹² de ami most fontosabb számunkra, az nem a lutheri fordulat interpretációja – a drámaköltő különös teológiai-áján belül, ahol számos rejtély vár megfejtésre –, hanem magának a teológiának a jelentősége. Hiszen az egyetem és a katedrális az európai világkép egészét átforgató mozgalom kiindulópontja volt, ami Kierkegaard számára is döntő jelentőséggel bírt. Ez persze a dráma utótörténete, és Shakespeare nem próféta volt, hanem „csak” zseni, aki azonban műve egyik legfontosabb „energiaforrásaként” ábrázolta azt a szellemi miliót, amelyből a dráma további krízisei, ellentmondásai és esélyei táplálkoztak azután, mindaz, ami tragédiává változtatta a nem kevésbé intellektuális dilemmákat.

*

És éppen ezekkel a dilemmákkal mintha a drámától idegen mozzanatok kapnának fontos dramaturgiai szerepet. Így például a melankólia, amelynek kultúrtörténete éppoly hatalmas, mint amennyire lélektani következményei szerteágazók – Hamlet esetében ezek is indokolják idegenkedését az udvari mulatozástól, viszolygását „útált” szerelmétől,¹³ kitérését a – kövérek számára¹⁴ – megpróbáltatásokat jelentő bajvívás elől. Az ebből – is – eredő rezignáció foglalatja a bölcséletben való jártasság, s ennek nyomán valamiféle otthonosság a végső kérdések felvetésében, amelyek mentén olyan hiábavalónak tűnik minden, ami véges, immanens és megválaszolható. Mindez a külvilág számára tétovázásként és cselekvésképtelenségként mutatkozik meg – a cselekvés kényszere ebben az összefüggésben az átok („curse”) vagy éppenséggel a magyarul annál is erőteljesebb – mert teológiailag foglalt – „kárhozat” szinonimája lesz,¹⁵ pedig az idő visszazökkenésének ez a feltétele.

Mindezek mögött lélektani motívumok is sejthetők – így például a meghatározó, ám nem kevésbé ellentmondásos apa-figuráért való rajongás. Az idősebb Hamlet a pokolból (vagy legfeljebb a purgatóriumból) kap eltávoztást, hogy fiát feladatára figyelmeztesse, akinek ijedelméből és az apai parancsra adott feleletéből éppoly kevésbé érzékelhető a szeretet, mint apja felidézésének egyéb mozzanataiból. Testében persze lehetett királyibb Claudiusnál – az elfogult fiú szemszögéből mindenképpen –, ám mindez azért is teremthet némi lelki „diszkomfortot,” mert keveset örökölt belőle az ifjú Hamlet. Kierkegaard apa-élménye ugyancsak ellentmondásokra épült: az idős, melankolikus, „eredendő bűnrel” terhelt,¹⁶ végletesen vallásos férfi egyszerre volt autoritás és béklyó, s mindezek mellett végzetesen esendő: szolgálólányát – Kierkegaard anyját, akit egyébként hatalmas terjedelmű életművében egyszer sem említ – előző felesége halála nyomán, még a gyászév eltelte során ejtette teherbe, házasságkötésük előtt. További analógiákat találunk, ha Hamletnek a nőkhöz való viszonyát állítjuk párhuzamba későbbi honfitársáéval. Így any-

¹² Lásd erről Fabiny Tibor tanulmányát: *Parallels Between Luther's Theology and Shakespeare's Hamlet*, In: *Trends in American Luther Research*, AY 2003-2004 – különösen a Poloniusra utaló enigmatikus szavakat: „A certain convocation of politic worms are e'en at / him. Your worm is your only emperor for diet” – mindebben rejtve az 1521-es Wormsi Birodalmi Gyűlés sejtethető, ahol Luther híres szavai elhangzottak, megtagadva V. Károly előtt tanai visszavonását.

¹³ Lásd a nagymonológot: „The pangs of despised love...”

¹⁴ „Tikkad, mert kövér.” „He's fat and scant of breath.”

¹⁵ Arany János fordításában.

¹⁶ A családi legenda szerint Kierkegaard apja gyermekként, éhezve és fázva a jütlandi pusztán megátkozta Istent.

jához fűződő komor kapcsolatát, melyben a patriarchátus feltétlen hatalma felülírja az empátiát, hogy az anya iránti fiúi vonzódásról vagy kötődésről ne is szóljunk. Az idegenkedve szemlélt szülői érzékiségtől való viszolygása során Hamlet egészen a szexuális tanácsadásig jut el – Polonius meggyilkolása előtt, anyja hálószobájában; később pedig Ophelia megalázásában is rejtetten obszcén utalásokkal operál.

Még beszédesebb – és kierkegaard-ibb – az a logika, amelynek segítségével Ophelia boldogságát szakításukkal kívánja elősegíteni Hamlet, nem kevés paradoxióával, és az értelmetlenség és indokolhatatlanság szinte abszurd logikájával, amibe méltán örül bele a szerelmes lány. Hamlet szívtelensége dramaturgiailag éppoly indokolt, mint Polonius aggodalma, aki korábban joggal kérte Opheliától, hogy kerülje Hamletet – nem utolsósorban a mésalliance megelőzésének indokával, hiszen az udvaronc lánya csak játékszere lehet egy hercegnek, párja nem. Hamlet mindezek nyomán mintegy inkognitóként illeszti magára a bolond szerepét, s így lesz az „indirekt kommunikáció”¹⁷ mestere, ugyanakkor kívül helyezi önmagát a normalitás világán – ha egyszer szerinte már maga a világ is kívül helyezte magát saját normáin. Ugyanezek a vonások lesznek majd meghatározók Kierkegaard számára is, nem utolsósorban saját szerelmi történetében, hiszen ő maga is szakításával kívánta boldoggá tenni kedvesét, Regine Olsent.¹⁸ És nem indokolta az indokolhatatlant, hanem magára öltötte a szívtelen csábító, a különnc – később pedig a bölcseleti bohóc – alakját, nevettek is rajta Koppenhágában¹⁹ eleget. Végül pedig konfrontálódott az egész világgal – amely az ő számára ott „zökkent ki”, ahol semmiképpen sem lehetett volna: a hit evilági „ízésülésénél,” az Egyháznál.²⁰

*

Mindezeket túl sejtethető egy lényegibb és tartalmibb analógia, ami a Szellem megpillantásának nyomán, annak sokkjában fogalmazódik meg, s megelőzi az ifjú dánok közös esküvését. A megrendült bölcészek állnak a várfalon, és szembenéznek azzal, amit éppúgy nem akartak tudni, mint a feltáruló, szörnyűséges bűncselekményt, s amelynek következményei semmivel sem enyhébbek: „There are more things in heaven and earth, Horatio / Than are dreamt in your philosophy.”²¹

Hamlet revelációja Arany János miatt is magyarázatra szorul, a zseniális fordító ugyanis itt nem akarta érteni azt, amire Hamlet rádöbbsent: nem földön és égen²² vannak „több dolgok” hanem a földön és mennyben – a szövegben „heaven” szerepel, nem „sky.” Wittenbergben ugyanis nem pusztán bölcseletet, hanem vallásbölcseletet tanultak a barátok, és hirtelen ez tűnik kevésnek. Ráadásul a „philosophy” – egyes kiadások szerint – nem feltétlenül „yours” hanem „ours,” tehát nem nézetkülönbségükről van szó, hanem magáról a „nézetről”, ahogy a világra tekintenek; világnézetéről, Weltanschauungról. És itt érzékelhető a vallásbölcseleten is túlmutató „reveláció,” amire Kierkegaard olyannyira fogékony volt, s amit úgy fogalmazott meg, hogy a hit ott kezdődik, ahol a gondolkodás

¹⁷ Kierkegaard egyik legfontosabb vívmánya mind – jelentős részben álnevekkel jegyzett – életművében, mind a filozófia történetében.

¹⁸ Kierkegaard 1840-ben eljegyezte Regine Olsent, majd egy éven belül – minden magyarázat nélkül – felbontotta az eljegyzést. Lásd erről Lukács György: Sören Kierkegaard és Regine Olsen, *Nyugat*, no. 6, 1910, 378–87.

¹⁹ Ez elsősorban a koppenhágai élclap, a *Corsair* kampányának volt köszönhető, de Kierkegaard indítékokat is kínált a kinevetetéshez.

²⁰ Az ízésülés az ízületre utal, hiszen az „out of joint” egyik legismertebb jelentése a kifícamodás.

²¹ *Hamlet* I. 5.

²² Arany szóhasználatában: „egen.”

véget ér.²³ Miként itt, a várfokon, hiszen a Szellemben hinni kell, nem gondolkodni róla – aki beszédes cáfolatként jött elő éppen onnan, ahonnan a nagymonológ szerint „nem tért meg utazó.”

Kierkegaard gondolkodástörténeti jelentőségű felismerése erre a „több dolgok”-ra épült, ezért állította szembe Hegelt – a gondolkodás bajnokát – Ábrahámmal – a hit bajnokával; és ezzel mintha álmából ébresztette volna a filozófiát, amely – mint Hamlet is utalt rá – mindeddig ennek révületében élt.²⁴ A felismerés tere azonban nem egy traktátus vagy okfejtés, hanem színmű. Hiszen a filozófiában nem szűnhet meg a gondolkodás, a színházban azonban igen. És akkor már az is érthető, hogy Kierkegaard miért keresett feleletet bölcséleti dilemmái számára a színházban. Ami – mint Shakespeare-től is tudjuk – „az egész világ”, pontosabban: „All the world’s a stage”,²⁵ és hogy még pontosabbak legyünk: a színpad ez a világ, amiben ezek szerint benne van mind „heaven”, mind „earth.” Sőt: bizonyos értelemben a színpad a túlvilági üzenet próbatételére is alkalmas: Hamlet számára nem a Szellem szava a végső bizonyíték, hanem az Egérfogó-jelenet.

*

„Who’s there?” – „Ki az?” – kérdezi Bernardo a dráma első mondatában, s a banális kérdés voltaképpen az identitás meghatározásának folyamatát előlegezi, vagyis magának a tragédiának a lényegét, ami már a főszereplőre vonatkoztatva válaszol a „ki az?” kérdésre. A felelet persze nem a bemutatkozás, hogy Hamlet volnék, Dánia hercege,²⁶ hanem a „Sokáig éljen a király!” jelszava – nem kevésbé ironikusan persze, hiszen az előző uralkodó nemrég hunyt el erőszakosan, s a jelenlegi sem él már sokáig. De most mégse a tragikus esemény felől közelítsük meg a bölcséleti dilemmákat, hanem annak megmutatkozási formája: az ismétlés felől. Ami éppoly banális, mint a dráma nyitókérdése, és ugyanúgy a filozófia alapkérdése, mint az önazonosságé, már Hérakleitosztól kezdődően, és Kierkegaard ezt fogalmazza újra, egy egész könyvet szentelve neki.²⁷

A kérdés némiképp Hamleté is, hiszen a kizökkent idő helyretolása a régi rend visszaállítását ígéri, hogy ismételten a legitimitás lehessen az úr a büzlő Dániában. Hamlet azonban – mint Shakespeare is, számos egyéb művében – ugyancsak sokat tud az ismétlésről, ami dramaturgiaiilag is kulcsfontosságú. A Szellem ismételten megjelenik, így találkozhat Hamlettel; maga a herceg elismételteti a színészekkel a gyilkosság jelenetét, s ezzel leplezi le magát majd a gyilkos; akit végül a bizonyosságot szerző trónörökös megöl, így a királygyilkosság is ismétlődik, és most tekintsünk el attól, hogy az egyik legitim, a másik nem.

Az ismétlés feltételeként a mozgás kérdése állt Kierkegaard érdeklődésének előterében, hogy nem kétszer, de egyáltalán egyszer léphetünk-e a folyóba,²⁸ ezzel a dilemmával „vezetve át” a *Félelem és reszketés* végéről Az ismétlés kezdőlapjára az olvasót, helyszínét tekintve pedig Moriya hegyéről az archaikus görögség kitérőjén keresztül – egy berlini színházba.²⁹ Ahova az álneves szerző azért indul,³⁰ hogy választ kapjon arra a kérdésre:

²³ Lásd a *Félelem és reszketés* című könyvet, Johannes de silentio művét.

²⁴ Arany megfogalmazásában: „bölcselemetek álmodni képes.”

²⁵ *Ahogy tetszik*, 2.7.

²⁶ Hamlet Arany fordításában királyfi, egyébként csak „Dánia hercege”, mint Nádasy Ádám fordításában olvasható.

²⁷ *Az ismétlés* című könyv ugyanazon a napon jelenik meg, mint a *Félelem és reszketés*, 1843. október 16-án.

²⁸ Lásd a *Félelem és reszketés* zárólapját, Budapest: Európa Kiadó, 1986., 220.

²⁹ Königstädter Theater.

³⁰ Az ismétlést Constantin Constantius néven jegyzi Kierkegaard, *Az ismétlés*, Szeged: Ictus, 1993.

létezik-e ismétlés,³¹ s az erre vonatkozó kísérlet jegyében ismét megnézné az évekkel azelőtt látott előadást. Mint más alkalommal ezt kifejtettük,³² az ismétlés jelenségét körülíró szerző azt a jelentést tulajdonítja neki, ami az emlékezés volt a görögök számára – csak ellentétes irányban. Ami az emlékezésben „visszafelé” történik, az zajlik az ismétlésben „előrefelé.” Ez pedig Hamlet logikáját is meghatározza: az emlékezet mobilizálására, az elhallgatott emlékek akaratlan feltárulására szolgál ugyanis az Egérfogó-jelenet drámai banalitása. Amelynek ő írja a szövegét, tehát a filozófus színházában vagyunk, s ez sem véletlen, hiszen eredendően közös gyökereik vannak, mint ezt a theatron és a theoria szövegének első három hangzója sugallja, lévén hogy ugyanarra a fogalomra: a szemlélésre, szemlélődésre utal. Claudius szemléli a színházat és Hamlet szemléli benne a világot, és szemben vele Claudius.

A színház azért alkalmas erre is, mert megidéző hatalmánál fogva jelenbelivé alakítja az emlékeket, itt és most történik mindaz, ami valaha volt. Más művészet vagy tudomány az emlékezet őrzését „tárgyakra” és módszerekre bízta, hiszen a memória – az írás létrejöttével, elterjedésével, majd dominánssá válásával – átadja helyét iratoknak, könyveknek, míg az archaikus felidőzés ősfomájának egyedüli menedékeként a színház maradt meg. Az emlékek előtárulása, a Színészkirály rögtönzött és nem túl igényes előadása által, a megismételt merénylet hatása nyomán Hamlet meglátja azt, amit eddig csak a Szellem közölt vele: a királyi pár bűnösségét. Semmiféle más művészet ilyen teljességgel nem hat a befogadóra, nem tárja a megtörténtet elének a maga nyersségében; ezért távozik olyan felzaklatottan az Egérfogó-jelenetből a királyi pár. De előbb fényt kér.

Mert eddig az árnyak birodalmában voltunk – mint erre a *Szentivánéji álomban* „Robin pajtás” is utal. A mesés vígjáték végén Puck búcsúszavai magának a színpadi létezésnek az episztemológiai sajátosságait érzékeltetik:³³ „Ha mi árnyak nem tetszettünk, / Gondoljátok, s mentve tettünk: / Hogy az álom meglepett, / S tükrözé e képeket.” Vagyis az árnyék mellett visszatért az álom is, a bölcelet terét ez is rokonítja a színházéval.

Az árnyék színpadi sorsa a színháztörténet jelentős fejezetéhez tartozik, lévén a fény szerepe döntő, mind Shakespeare drámaiban, mind Kierkegaard korának színházában. A XIX. század elején a sziluettekből megrajzolt arckép valóságos portrének számított, a *Vagy-vagy* szerzője³⁴ is árnyképeket rajzol a mű egyik fejezetében,³⁵ mégpedig színházi indíttatással. A színpad tragikus sorsú hősnőit ugyanis a szerelmes férfiből sugárzó fény teremtette meg, s előbb szinte elviselhetetlen ereje, utóbb tragikus apadása pecsételte meg létezésüket. Az *ismétlés* hőse is a fény hatására sokszorozódik meg vizuálisan és gondolatilag a mű egyik fontos szegmentumában³⁶ – míg az árnyék lélektani jelentőségénél talán csak filozófiai jelentése telítettebb. Platón szerint a világról alkotott képzetünk voltaképpen árnyakra épül, ezért is szemléli gyanakvással a színpadot: a reflexió reflexiójának ugyan miféle ontológiai státusza lehetne? Kierkegaard egyébként egykori Faustparódiájában magukat a szereplőket is valamiféle „emanációnak” – vagyis árnyékszerűen

³¹ Fontos tudni, Berlinben, tehát Hegel városában keres választ, Hegel korábban feltett kérdésére. Lásd: Jon Stewart, *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*, Tome I-II, Copenhagen: Søren Kierkegaard Research Centre, C.A. Reitzel, 2007.

³² Lásd ugyanezeket a lapokon megjelent korábbi írásomat: Kierkegaard színháza, *Jelenkor* 2015/6., 646–658., továbbá Kierkegaard színpadán című esszémet, az *Alföld* 2015. novemberi számában.

³³ V. felvonás, 1. jelenet, Arany János fordítása. („If we shadows have offended / Think but this and all is mended, / That you have but slumber’d here / While these visions did appear.”)

³⁴ Kierkegaard Victor Eremita néven jegyzi a művet, de ő is csak a könyv „szerkesztője” volna, maga a mű A és B feljegyzéseit tartalmazza.

³⁵ Árnyképek. Pszichológiai időtöltés. In: *Vagy-vagy*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1978., 213–276. Itt Marie Beaumarchais, Donna Elvira és Margaréta alakja villan fel (Clavigo, Don Giovanni és Faust elhagyott szerelmei).

³⁶ Kierkegaard, *Az ismétlés*, 34.

keletkező további identitásoknak – tekintette,³⁷ ahogy ezek azután a színpadon önálló életre kelnek, s ez az élet valóságosabb lehet annál, mint amit sokan valóságosan végigélnének. Mindez nem lenne több, mint filológiai adalék, ha Kierkegaard egész életműve nem úgy épülne fel, mint különféle identitások – akár: emanációk, árnyak – különös, szinte dramatikus kollízióiból kialakított egység; aminek meghatározása nincs messze a dráma sajátosságaitól.³⁸

*

Az ismétlés jelenségére Kierkegaard – mint erre korábban is utalnunk kellett³⁹ – egy különösen fontos Shakespeare-bemutató kapcsán is rákérdez, mégpedig a *Rómeó és Júlia* bemutatója nyomán. A *Válság és válság egy színésznő életében* című írásában⁴⁰ maga a válság jelensége tűnik ismétlésre is érdemes főszereplőnek,⁴¹ mégpedig Johanne Luise Heiberg – korszakos színésznő⁴² – alakítása kapcsán. Egykor az első bemutatóval debütált a koppenhágai Királyi Színház színpadán mindössze 15 évesen, majd 19 esztendővel később a szerepet ismét megformálta. A túlkoros bakfis – Kierkegaard szavaival – „rendkívüli módon felnőtt”⁴³ a két előadás között; s ezzel nemcsak az eltelt, közel két évtizedre utalt, de arra a dramaturgiai paradoxonra is, hogy a darab néhány napjának szűkös idejében milyen tempóban lett aszszony a lányból. A kiinduló jelenetek „gyermeke” ugyanis a darab folyamán változik át „tökéletesen odaadó asszonnyá, erőteljessé és energikussá”,⁴⁴ ami a gyermek számára ismeretlen, tehát megragadhatatlan. És éppen ezt érzékeli Shakespeare szerelmi történetében Kierkegaard, hogy míg a szerelemittas bakfist meg tudja formálni egy tehetséges tinédzser, ezzel élményei – vagyis emlékei – végére ér, nincs miből „ismételnie”, hiszen nem élte át „egy szerelmes minden árnyalatát, a teljes skálát, az első és feltétlen behódolástól a démonikus szenvedély csúcseiig.”⁴⁵ Mivel az évek száma egyenesen arányos az emlékekével, ahhoz, hogy valaki „Júliát alakítsa, lényegében kell eltávolodnia Júlia életkorától.”⁴⁶ A nőiség kibontakozása során az eltelt idő csak attól fosztja meg a lányt, ami fiatalságában „közvetlen, egyszerű, aktuális” – ennek fejében pedig a színésznő tapasztalatai és élményei révén az érzelmek végtelen skálája és elementáris ereje „lényegibben fejeződhet ki”, ami nem más, mint a „nyugodt, tiszta és fiatalító emlékezés.”⁴⁷ „Inter et Inter” ezért látja szebbnek a felidőzés által megmutatkozó fiatalságot, mint a pusztán évek számában rejlőt, így a színpad igazsága itt is felülírja az életét, vagy tágabban: az életben nyomon követhető időét.

³⁷ Küzdelem a régi és új szappanfőző-pincék között. Kierkegaard: *Battle between the Old and the New Soap Cellars*. In: *Early Polemical Writings*. Ford. és szerk.: Julia Watkin. Princeton: University Press, 1990.

³⁸ Kierkegaard életműve sok szólamban, mintegy dialógusok sorozataként épül fel, nemcsak az egyes művek, szerzők és nézetek polemizálnak egymással, de az álneves szerzők magával a valóságos szerzővel, a saját nevén is alkotó Kierkegaard-ral. Testvére nézete szerint egyébként saját nevét is álnévként használta.

³⁹ Lásd az idézett tanulmányt a *Jelenkor* 2015. évi számában.

⁴⁰ Kierkegaard, *The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*, in: *Christian Discourses*. Ford. és szerk.: H. and E. Hong. Princeton: University Press, 1997. A szerző „Inter et Inter” álnéven adja közre írását.

⁴¹ A válság jelensége és fogalma erőteljesen foglalkoztatta Kierkegaard-t, lásd – egyebek mellett – a *Félelem és reszketés* kezdetét, vagy kortársait, például Karl Marxot.

⁴² A dán aranykor színházi életét meghatározó sztár, az ugyancsak fontos „színházi ember,” Johan Ludvig Heiberg felesége.

⁴³ Kierkegaard, „*The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*”, 412.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Uo., 412.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ Uo., 322.

Kierkegaard Shakespeare iránti vonzalma a korszakban szinte csak a német Shakespeare-kultuszhoz volt mérhető, és alapvetően eltért koppenhágai kortársaitól. A brit szerző ekkor kezdett a romantikusok klasszikusává válni, német földön elsősorban, míg a Dánia színházi életében központi szerepet játszó Johan Ludvig Heiberg idegenkedett tőle, és Calderónt tartotta nagyobbaknak. Riválisa, Adam Oehlenschläger pontosabban érzekelte nagyságát, de saját műveiben ennek az érzékelésnek már nem volt nyoma, hatása sem volt ellentmondások nélküli. Kierkegaard rajongása alapos volt, feltétlen és radikális: számos utalásában a „nagyszerűnek” és a „költők költőjének” nevezett Shakespeare-t „halhatatlannak” és „hősnek” mutatta meg, mert látni és láttatni tudta azt, amit Kierkegaard legjobban hiányolt saját korából: a szenvedélyt.⁴⁸ Hősei az ótestamentumi alakokkal voltak összemérhetőek a számára, mert végleteikben is meg mertek mutatkozni: éltek, szerettek és bűnöztek. Könyvtárában őrizte a Shakespeare európai hatásának zálogát jelentő Schlegel–Tieck-fordítást⁴⁹ egy másik német változattal és az eredeti angollal együtt, noha aligha olvasott folyékonyan azon a nyelven, ha már iskolai tanulásához nem érzett kedvet.⁵⁰ Shakespeare-utalásainak sokasága átszövi az egész életművet, s olykor a legnehezebben megfogalmazható dilemmákhoz hívta segítségül a drámaszerzőt, így például a valláshoz fűződő viszonyban rejlő finom hazugság kifejezéséhez kellett Desdemona vallomása a halála előtti pillanatban.⁵¹ Cordelia pedig azért lesz *A csábító naplója* című fiktív szerelmi történet hősnője, mert „ajkán volt a szíve”, s lett ez a végzete, mint Lear király legkisebb lányának.

A *Hamlet* egyébként arra is fogékonyra tette Kierkegaard-t, hogy a kommunikáció a drámában „per definitionem” indirekt,⁵² a szerző csakis a szereplőkön keresztül közölhet bármit, és sokszor ez a bármi további közvetítéseken keresztül formálódik meg. A beszéd-módok sokféleségén túl pedig verbálissá válhat maga a cselekvés is – a „dráma” etimológiai névjegye⁵³ és persze lényege. És bár a „tett halála” lehet maga az „okoskodás”, azért maga a reflexió, az ismétlés, az emlékezés nem kevés cselekvésértékkel rendelkezik, amelyet már nem „betegít” sápadtra a megfontolás.

Nyilván nem véletlen, hogy – nem kis részben Kierkegaard közvetlen és közvetett hatására – maga az ismétlés és emlékezés rendezi át a dráma műfajának történetét a norvég zseni, Henrik Ibsen életművében, akinek nemcsak motívumai erednek Kierkegaard-tól,⁵⁴ hanem a *Brand* és a *Peer Gynt* költői közvetlenséggel megfogalmazott bölcséleti dilemmái is. Ibsen darabjaiban a legfőbb dramaturgiai mozgatóerő maga az emlékezés, a felidézés,

⁴⁸ Az utalások a *Vagy-vagy* lapjain a leghatározottabbak.

⁴⁹ Lásd a könyvtárról fennmaradt árverési jegyzőkönyvet: *Auktionsprotokol over Sören Kierkegaards Bogsamling*, szerk.: H.P. Rohde, Copenhagen: The Royal Library, 1967.

⁵⁰ Lásd bátyjának írt levelét, idézi Howard Hong: *Three Score Years with Kierkegaard's Writings*. in: *Kierkegaard Revisited*, Szerk.: N. J. Cappelørn és Jon Stewart, Berlin: de Gruyter, 1997., 2.

⁵¹ Lásd: Bruce M. Kirmmse, „I am not a Christian” – a „Sublime Lie” or „Without Authority,” *Playing Desdemona to Christendom's Othello*. In: *Anthropology and Authority: Essays on Søren Kierkegaard*. Szerk.: P. Houe, G. Marino, S. K. Rossel. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2000., 129–136.

⁵² Harold Bloom: *The Invention of Human* logikája szerint az indirekt kommunikációt Hamlettől tanulja Kierkegaard.

⁵³ A terminus eredeti (archaikus görög) jelentése a cselekvésre utalt.

⁵⁴ Ibsen több alkalommal járt Koppenhágában – Kierkegaard életében is –, sokan később azért bírálják, hogy voltaképpen Kierkegaard témáit vitte színre eredeti gondolatai híján. A hatástörténeti irodalom igen jelentős. Egyebek mellett az áldozathozatal, az inkognitó és főként az ismétlés motívuma eredhet a dán bölcselőtől.

így a reflexió és az analízis révén zúzzák szét hősei mindaddig inkognitóként élt életük felületes harmóniáját, vagy éppen a valaha lezárult tettek váratlanul kiemelkednek az emlékezetből – nemegyszer bűnök, mint Claudius esetében.

A másik – kissé későbbi, de hasonlóképpen fontos – fordulat a kommunikáció lehetetlenségére és a cselekvés értelmetlenségére épülő abszurd dráma megjelenése, ami ugyancsak a Shakespeare-től ihletett dán bölcselő által pontosan feltárt motívumokból táplálkozott.⁵⁵ A terminus feltételezhetően kierkegaard-i eredetű, pontosabban Johannes de silentiótól származik, miként az is, hogy ennek semmiféle kapcsolata nem lehet a hagyományos tragikummal, ahogy magának a később kialakuló irányzatnak sem lehetett. És ugyanezzel a gesztussal, amellyel az abszurd megérkezett az irodalomba, került a tragikum a filozófiába, korábban eminensen esztétikai használatából – és ugyancsak a *Hamlet*et olvasó Kierkegaard-nak köszönhetően, s vált mind egyetemesebbé a szorongás,⁵⁶ és mind maradéktalanabbá a bizalomvesztés magában a cselekvésben.

Ahogy a vallás drámájának érzékelése és érzékeltetése is oda vezette Kierkegaard-t, hogy a valóságos hitet ne csak elvállassa a parókus meghittségtől, de egyenesen szembe fordítsa vele. Hiszen a hit drámája miért is ne tartalmazhatna incesztust, emberölést, tébolyt és öngyilkosságot, sokkal inkább, mint bárgyú és szentimentális ájtatoskodást? Frater Taciturnus⁵⁷ így jut arra a következtetésre, hogy Hamlet története voltaképpen a hit drámája – ha a művet csakis esztétikailag szemlélnénk, „azonnal semmivé válna”. A mélyen melankolikus dán herceg alakja, szülővárosának idegenségével, megszakított külföldi tanulmányaival, nőkhöz fűződő tragikus vonzalmával nemcsak az azonosulás lehetőségét kínálta Kierkegaard-nak, hanem ennél jóval többet: a kételyek bénító hatalmának érzékeltetését a transzcendencia kínzó bizonytalansága mentén, a szeretett és elvesztett apa nyomasztó és imperatív súlyával és a bizonyosság elérhetetlenségével. És főként: a „néma csend”-et, ami „a többi.”⁵⁸

S hogy az azonosulás milyen szintű volt, azt pontosan érzékelteti, hogy később Kierkegaard saját életművének értelmezéséhez hívta segítségül a *Hamlet*et, írásainak dramaturgiai logikáját és a hit nyomasztó erejét tárva fel általa. Kierkegaard a naplójában is kommentálta Hamlet Horatióhoz intézett szavait: „Több dolgok vannak földön és égen”, melyekre nem adott még választ a filozófia, amit ő maga is Berlinben tanult volna – és éppen a dán bölcselkedés esélyét látta a hamleti intelemben. Ebben pedig ő feltétlenül dán volt, akárcsak Hamlet, mert a világ megismerhetőségét nem korlátozta csupán a gondolkodásra. Hitről volt tehát szó, továbbá arról az – egész – világról, amely modellálni képes az univerzumot: a színpadról, amely eljuttatta őt azokhoz a felismerésekhez, amelyekről bölcselmünk még álmodni sem tudott.

⁵⁵ Egyrészt bölcséletileg az egzisztencialista ihletés (Beckett, Sartre, Camus) révén továbbgondolt dilemmák formálódtak meg, másrészt poétikailag a kommunikáció lehetetlenségét avatták formaelvvé. Lásd: Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*. Garden City, NY: Doubleday, 1961.

⁵⁶ Lásd *A szorongás fogalma* című művet, „Vigilius Haufniensis” tollából.

⁵⁷ Lásd a *Stádiumok az élet útján* című művet, amelynek szerkesztője Hilarius Bogbinder, s ebben szerepel Frater Taciturnus „pszichológiai kísérlete.” Taciturnus utal Ludwig Börne (Lüb Baruch) Hamlet-értelmezésére: szerinte keresztény tragédia, míg Kierkegaard megítélése szerint vallásos dráma. Éppen Hamlet „fogyatékoságai” utalnak arra, hogy valójában vallásos hős.

⁵⁸ A csend szerepe Kierkegaard életművében rendkívüli, Csend Jánostól (Johannes de silentio) a démon hallgatásáig – és tovább.