

Nagy András

Kierkegaard árnyéka Szondi drámaelméletén

Kezdjük az árnyékkal, ami nem feltétlenül drámaelméleti vagy irodalomtudományi terminus, ugyanakkor a színműtől és előadástól elválaszthatatlan. Hiszen talán a színpad is az árnyak birodalma, mint erre a *Szentivánéji álomban* „Robin pajtás” is utal: „Ha mi árnyak nem tetszettünk...”. Az árnyék színpadi sorsa a színháztörténet jelentős fejezetéhez tartozik, lévén elválaszthatatlan a fény – döntő jelentőségű – szerepétől, Peter Szondi egyenesen a színházi előadásból fakadó fényre utal: „A színpad csupán a játék kezdetekor, sőt, gyakran csak az első szó elhangzása után válik láthatóvá, tehát létezővé. [...] De még a rivalda is, mely a színpadot megvilágítja, azt a látszatot akarja kelteni, mintha maga a játék teremtené fényt önmaga számára.”² A fénytől elválaszthatatlanul pedig az árnyékot is, amelynek színpadi jelentőségénél talán csak lélektani jelentése telítettebb, mint ezt Szondi esetében hangsúlyozni érdemes,³ s amely azután még a filozófiában is „szublimálható.”⁴

Puck szavai egy olyan színházesztetikai szemléletet sejtetnek, amely igen jelentős tradíciót folytat és teremt újra, s amely komoly hatást gyakorolhatott a Szondit – megítélésem szerint – többféleképpen inspiráló Kierkegaard számára. Így például a *Vagy-vagy szerzője*⁵ árnyképeket rajzol a mű egyik fontos fejezetében, drámahősökről szólva,⁶ mintha nem csak a színpadot, de a rajta megjelenő hős[nő]ket is az a fény teremtené meg, ami a szerelmes férfiből sugárzik, s előbb szinte elviselhetetlen ereje, utóbb tragikus apadása pecsételi meg sorsukat. Egy másik Kierkegaard-mű hőse pedig a fény nyomán sokszorozódik meg, nem csak gondolatilag, de szinte vizuálisan is, amint átengedte magát a színház hatásának.⁷ Ez a mű, az *Isméltés* – egyébként Constantin Constantius írása – közvetetten befolyásolja azt a drámatörténeti fordulatot, amely Peter Szondi drámaelméleti könyvének kiindulópontjaként szolgál: Henrik Ibsen műfaj történeti jelentőségéhez rendelve a modern dráma válságát.

Fontos előrebocsátani azonban, hogy Victor Eremita vagy Constantin Constantius nem Kierkegaard, hanem gondolatkísérletek álnevei, amelyek sajátos iden-

1 [„If we shadows have offended / Think but this and all is mended, / That you have but slumber'd here / While these visions did appear.”] „Ha mi árnyak nem tetszettünk, / Gondoljátok, s mentve tettünk: / Hogy az álom meglepett. S tükrözé e képeket.” V. felvonás, 1. jelenet, Arany János fordítása.

2 Peter Szondi, *A modern dráma elmélete*, Gondolat, Budapest, 1979, 13.

3 Peter Szondi édesapja, Szondi Lipót a sorsanalízis megalkotója volt.

4 Platón barlang-metaforájától hosszú út vezet Florenszkij *Ikonosztázának* érvrendszeréig, amely éppen az ikonok árnyéktalan, arany ragyogását állítja szembe az európai festészet- (és eszme-)történet árnyék-kultuszával, amely például Rembrandtban elsősorban az árnyékok festőjét látja.

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

6 „Árnyképek. Pszichológiai időtöltés.” Søren Kierkegaard, *Vagy-vagy*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1978, 213–276. Itt Marie Beaumarchais, Donna Elvira és Margaréta alakja villan fel [Clavigo, Don Giovanni és Faust elhagyott szerelmei].

7 Søren Kierkegaard, *Az isméltés*, Ictus, Budapest, 1993. [Mivel a magyar fordítás németből készült, a továbbiakban az angolt használom: Kierkegaard, *Repetition*, ford. és szerk. Howard és Edna Hong, University Press, Princeton, 1983.]

titása hasonlóképpen valamiféle „emanációknak”, kivetüléseknek tekinthető, mint a színpadi szereplőké. Kierkegaard egykor ugyanezzel próbálkozott saját – egyetlen – drámatörredékében is, ez pedig nem lenne több filológiai adaléknál, ha később nem emelte volna életműve komponáló elvévé⁸ a hangokkal, aspektusokkal és attitűdökkel folytatott virtuóz mutatóványokat, ezt a szellemi polifóniát, amelyből végül identitásoknak dramaturgikus kollúziói rajzolódnak ki, és hoznak létre olyan egységet, amely sok szempontból a drámára emlékeztet.⁹

Minden vonzalma és empátiája mellett Kierkegaard ugyanakkor jogos gyanakvással szemlélte a színpadot, nem csak puritán és pietista neveltetése nyomán „von Haus aus;” hanem bölcséleti okokból is: ha egyszer Platón szerint a világról alkotott képzetünk voltaképpen árnyakból keletkezik, úgy a reflexió reflexiójának ugyan miféle ontológiai státusza lehetne? De vélhetően ennek a gyanakvásnak is döntő szerepe volt abban, hogy eljusson azokhoz a revelációkhoz, amelyek közvetve és közvetlenül a dráma sorsára is hatást gyakoroltak.

Peter Szondi drámaelméleti eszmefuttatása szerint Ibsen jelentősége abban áll, hogy a dráma válsága során „analitikus technikájával” kimozdította a drámát a mindaddig egyeduralgató jelen dimenziójából, azt mintegy a múltba és bensőségessébe „számúzta.”¹⁰ Így tehát a cselekvés helyett a felidézés, az emlékezés, az egykori történetek jelenbeli megisméltése lesz döntő, szemben a színpadi akcióval, ami a dráma etimológiai névjegyében is megőrződött,¹¹ s amelynek hiányát a norvég zseni mesteri dramaturgiai készségével fedte el. Ennek a fordulatnak két mozzanatában sejthető Kierkegaard-i inspiráció: a felidézés [emlékezés] és a válság jelentőségének érzékelésében, hiszen mindkettő döntő fontosságú volt a dán bölcselő számára. Amikor Kierkegaard álneves szerzője az ismétlés jelenségét írja körül, 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.”¹² Ebből a szempontból ismétlés és emlékezés egy és ugyanaz, s ennek bizonyítására egy „lélektani kísérlet”¹³ végez a szerző – nem másutt, mint a színházban. Mégpedig egy berlini intézményben – ezzel is utalva Hegel az ismétlésről szóló jelentős eszmefuttatásaira – személyes történetébe fűzve a filozófia egyik alapkérdésének felvetését.¹⁴

8 Søren Kierkegaard, *Battle between the Old and the New Soap Cellars* = Uó., *Early Polemical Writings*, ford. és szerk. Julia Watkin, University Press, Princeton, 1990. A befejezetlen Faust-paródiában Kierkegaard magukat a szereplőket is valamiféle „emanációnak” – vagyis árnyékszerűen keletkező további identitásoknak – tekintette, és ekként is ábrázolta őket.

9 Kierkegaard életműve sok szólamban, mintegy dialógusok sorozataként épül fel, nem csak 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, lásd B. Kirmmse, *I am not a Christian – A „Sublime Lie” Or: „Without Authority”?*, *Playing Desdemona to Christendom’s Othello = Antropology and Authority*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 2000, 130. George Pattison ezt a jelenséget úgy írja le, mint „az egész életmű úgy tűnhet, mint a lelki élet valamiféle színháza.” Lásd: *The Magic of the Theater, Drama and Existence in Kierkegaard’s Repetition and in Hesse’s Steppenwolf = International Kierkegaard Commentary*, Volume, 6, op. cit. 371.

10 Lásd: Szondi, *i. m.*, 19–28.

11 A drama görögül cselekvést jelent.

12 *Repetition*, 131.

13 A mű alcíme úgy fordítható, mint 'kaland vagy vállalkozás a kísérleti lélektanban'.

14 A *Félelem és reszketés* egy napon jelenik meg az *Ismétléssel*, mindkettő személyes élményeken alapul, ugyanakkor a mozgás alapvető, héraikleitoszi dilemmájával zárul az előbbi és kezdődik az utóbbi mű.

A Szondi számára rendkívül meghatározó Hegel tekintetével azonban egy pillanatra nézzünk vissza a színház mitikus genealógiájára, s máris további fontos „emlékezet-történeti” jelenségekkel szembesülünk. Thália ugyanis annak a Mnemosynének a lánya, aki Gaia és Uranus gyermekeként egyenesen az ég és a föld egyesülésében fogant. Kronosz húgaként unokaöccse volt Zeusz, az apját később trónjáról letaszító főisten, aki, dacolva korkülönbséggel és családi kapcsolatokkal, kilenc egymást követő éjszakán hált hatalmas nagynénjével, hogy az világra hozza a kilenc múzsát.¹⁵ Isteni incesztus sejthető tehát a művészetek és egyes tudományterületek eredeténél, ezek ugyanis ekkor még nem szakadtak diszciplínákra. Vagyis az emlékezet – ennek a terminusa sejthető a múzsák anyjában – hozza világra a színművek ihletőit, eredendően kettőt is a kilencből: Thália mellett ugyanis Melpomené is megszületik, akinek tragédiákat ihlető szerepe sem homályosult még el ekkor.

Az ismétlés bölcséleti lehetőségével kísérletező Constantius azért indul a berlini Königstädter Theaterbe, mert úgy sejtí, hogy az ismétlés valóságos otthona a színház. Egykori emléket – egy korábban látott előadás frenetikus élményét – élne itt újra, ugyanazon a helyszínen, ahol az ismétlés egyébként eredendően otthon van: a színházban. Hiszen az alkotófolyamat döntő részét jelentő próbasorozat éppúgy erre épül, ahogy az elkészült mű létformája is ismétlések egymásutánja. Ezért jut döntő szerep az emlékezetnek, a változatlan szöveg változó artikulációján túl a mozgásban, térben és felidézett érzelmekben is.¹⁶ Semmiféle más művészet nem épül ilyen teljességgel az emlékezésre, archaikus jellege pedig azt sejteti, milyen lehetett az írásbeliség előtt csakis szóban őrzött hagyomány. Kierkegaard hőse csalódottan lép majd ki a színházból az ott bemutatott Nestroy-darab nyomán, nem létezik ismétlés, állapítja meg nem kevés paradoxiaival. Nem sokkal később ugyanebből a színházból egy másik fiatal skandináv is kiléphetett, talán nem függetlenül elődje lépteitől, de másféle intencióval és másféle érdeklődéssel: Henrik Ibsen.

Szondi gondolatmenetét követve, Ibsen hatalmas fordulatot tesz meg a dráma történetében, és ezzel mintegy új jelentést ad a műfaj egészének. Jelentős drámái javában ugyanis az ismétlés színönimájának tekinthető emlékezés főszereplővé válik, mintegy a színpadi eseménymenet jelenvalóvá változtatja a felidézést, hőseinek a játék itt-és-most-jában kell szembesülniük az emlékezetbe rejtett, abba temetett vagy éppen oda száműzött eseményekkel, amelyek feltárulása úgy „zökkenti ki” az időt, hogy az többé nem bizonyul az emlékezetbe vagy a hallgatásba „visszazökkenthetőnek.” Hiszen a feltáruló emlék visszafordíthatatlanná teszi, hogy a *Babaház* Nórája csakugyan váltót hamisított, hogy Hedvig a *Vadkacsában* csakugyan Gregers gyereke, hogy Hedda csakugyan ihletője és tönkretevője volt Løvborgnak a maga szerelmével – a sor a remekművekkel egytől-egyig folytatható. Közös mindben, hogy nem valamiféle

15 Lásd Héziadosz *Theogóniáját*, illetve Kerényi Károly, *Görög mitológia* című művét (Gondolat, Budapest, 1977.) A kilenc múzsa között ott van a filozófia és tudományok (Kalliópé), a tánc (Terpsikhoré), a komédia és színház (Thália), a tragédia és gyászének (Melpomené), a himnuszköltészet (Polühümnia), a lírai verselés és zene (Euterpé), valamint a szerelmi költészet (Erato) múzsája, ahogy a történetírás (Kleio), valamint a csillagászat és az asztrológiáé (Urania) is.

16 A színház sajátos ontológiai státuszáról lásd Bécsy Tamás, *A dráma lételméletéről*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984., illetve Ud., *A színjáték lételméletéről*, Dialóg – Campus, Budapest – Pécs, 1997. Az emlékezet és színház összefüggéseiről írt Marvin Carlson, *The Haunted Stage. Theater as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003.

cselekvés, hanem kikényszerített (tehát csaknem passzív) analízis révén mutatkozik meg a múlt, és gyúri maga alá a – sokszor idilli – jelent. Az ebből fakadó, nemegyszer tragikus következményekkel járó cselekvések pedig már nem a drámában mutatkoznak meg, hanem annak szinte epilógikus lezárásában: Nóra távozásában, Hedda és Gina öngyilkosságában, az építőmester Solness halálában. Vagyis az emlékezés, a múlt tematizálásával Ibsen kimozdítja a drámát jelen idejéből,¹⁷ forradalmasítva magát a műfajt, elsősorban tartalma felől, formájában ugyanis mindegyik a „jól megcsinált darab” konvencióit követi. A fiatal Lukács mindezek nyomán egyenesen stílusalannak nevezte Ibsen írásmódját, míg Szondi a befejezések problematikusságát érzékelteti.

Kierkegaard ihletése ebben a mozzanatban nyomon követhető. A dánul is író norvég szerző számos motívuma ered Kierkegaard-tól: egyebek mellett az áldozathozatal (Hedvig), az inkognitó (Nóra), a kisebbségben maradó igazság (Dr. Stockmann *A nép ellensége* című darabban) –, nem szólva a *Brand* és a *Peer Gynt* költői közvetlenséggel megfogalmazott teológiai, illetve identitásdilemmáiról. Ibsen közvetve és közvetlenül is kaphatott kierkegaard-i impulzusokat, hiszen több alkalommal járt Koppenhágában – Kierkegaard életében is –, feleségének édesanyja pedig közelről ismerte a különc zsenit, aki otthoni beszélgetéseik rendszeres témája volt. A dán bölcselő hatása a kortársak számára olyannyira nyilvánvalónak tetszett, hogy Ibsent egyenesen azért bírálták, hogy eredeti gondolatai híján Kierkegaard témáit viszi csak színre, ő pedig azzal védekezett, hogy igen keveset olvasott Kierkegaard-tól, és még kevesebbet értett belőle. A hatástörténeti irodalom igen jelentős,¹⁸ aminél talán csak Ibsen hatása lesz jelentősebb, mégpedig nem „csak” a modern drámára, de a modern színházra is, továbbá ennek elméletalkotóira – egyebek mellett a fiatal Lukács Györgyre, aki pedig Peter Szondit inspirálja majd. A német „Freie Bühne”, a francia „Théâtre Libre” és az angol „Independent Theatre” mozgalma ugyanazt a szabadságot fejezte ki nevében és működésében, amellyel a magyar Thália Társaság is kísérletezett: ha Ibsen a dráma konvencióit formálta újjá, akkor ők darabjai színrevitelével majd a színházéit fogják.¹⁹

Ebben az összefüggésben a Szondi által használt kulcsfogalom: a válság terminusa is Kierkegaard közvetett hatását sejteti. A válságra tett lényegi utalással és bölcséleti reflexióival kezdődik a már említett *Félelem és reszketés*,²⁰ míg Kierkegaard másik, igen fontos színházi írása már címében megismétli a válság terminusát: „Válság és válság egy színészno életében.” A szerző ekkor már *Inter et Inter* – vagyis a név is ismétlést tartalmaz –, aki a korszak ünnepezt sztárjának, Johanne Luise Heibergnek meghatározó színpadi pillanatait villantja fel. Mégpedig nem egymástól függetlenül, hanem az ismétlés jelenségére kérdezve: arra kíváncsi ugyanis, miként „ismétli meg”

17 „A jelen inkább alkalom lesz a múlt felidézésére”. Szondi, *i. m.*, 25

18 Néhány fontosabb műve: William Banks, *Kierkegaard and Ibsen Revisited: The Dialectics of Despair in Brand*, *Ibsen Studies*, Volume 4, Issue 2, 2004. Masát András, *Kierkegaard és Ibsen = Kierkegaard Budapesten*, szerk. Nagy András, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1994. Eivind Tjønneland, „Henrik Ibsen: The Conflict Between the Aesthetic and the Ethical = Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art, Tome III. Sweden and Norway”, szerk. Jon Stewart, Ashgate, Hampshire – Burlington, 2013, 145–176. Egy különös aspektusból fogalmaz Bruce G. Shapiro, *Divine Madness and the Absurd Paradox, Ibsen's Peer Gynt and the Philosophy of Kierkegaard*, Greenwood Press, New York – London, 1990.

19 A Thália Társaságnak fontos szereplője volt a fiatal Lukács György, aki lefordította a *Vadkacsát*, és magát a szerzőt is felkereste Oslóban.

20 Ez ugyancsak álnéven lát napvilágot: a könyv Johannes de Silentio műve.

a zseniális művész évtizedek múltán korábbi szerepét, Shakespeare Júliáját. A nagyszerű művész az első bemutatóval debütált a koppenhágai Királyi Színház színpadán mindössze 15 évesen, majd 19 esztendővel később formálta meg ismét a szerepet. A túlkoros bakfis – Kierkegaard ironikusan is interpretálható szavaival – „rendkívüli módon felnőtt”²¹ a két előadás között, ám ezzel nem csak az eltelt, közel két évtizedre utalt, hanem arra a dramaturgiai paradoxonra is, hogy a darab néhány napjának szűkös idejében kell viharos tempóban asszonynak lennie a lányból. A kiinduló jelenetek „gyermeke” ugyanis a darab folyamán változik át egy „tökéletesen odaadó asszonnyá, erőteljessé és energikussá”²² – mint Inter et Inter írja –, 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 egyszerre mind 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.”²³ Az évek száma egyenesen arányos az emlékekével, így tehát ahhoz, hogy valaki „Júliát alakítsa, lényegében kell eltávolodnia Júlia életkorától.”²⁴ 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 mutatkozik meg, így „lényegiben fejeződhet ki,” ami nem más, mint a „nyugodt, tiszta és fiatalító emlékezés.”²⁵ Inter et Inter ezért látja szebbnek a felidézés által megmutatkozó fiatalságot, mint a pusztán évek számában rejlőt, így a színpad igazsága itt is felülírja az életét, vagy tágabban: az életben nyomon követhető időt.

„Fru” Heiberg egyébként mind Kierkegaard, mind Ibsen számára döntő jelentőségű művész volt – mindkettővel személyes és ihlető kapcsolatban állt, Kierkegaard érzékeny és értő írásai nyomán a színésznő a bölcselő színházi érzékét dicsérte, Ibsen pedig áhitattal bámulta színpadon és a próbán, majd verset írt hozzá. Férje halála után az asszony pedig visszahívta a fiatal norvég drámaírót az általa vezetett Dán Királyi Színházba, ahonnan Johan Ludvig Heiberg²⁶ korábban „elüldözte” őt, akárcsak a tehetséges és újító norvég színészt, rendezőt, drámaszerzőt, Bjørn Bjørnsont.

A közvetett hatásokon túl Szondi Kierkegaard iránti fogékonysága a más műveiben is vizsgált két művészetbölcséleti problémakör révén is érzékelhető: mind az ironiáról, mind a tragédiáról írva megkerülhetetlenek bizonyult számára a dán bölcselő. Amikor Friedrich Schlegelről és Tieck komédiáiról értekezik Szondi,²⁷ Kierkegaard éppúgy viszonyítási ponttá válik, mint amikor a tragikum kérdését veti fel, egyebek mellett a

21 Kierkegaard, *The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress = Christian Discourses*, ford. és szerk. Howard és Edna Hong, University Press, Princeton, 1997, 412. Minderről bővebben lásd: Nagy András, *Kierkegaard színháza*, Jelenkor, 2015/6. és Uő., *Kierkegaard színpadán*, Alfvöld, 2015/11.

22 Ibid., 412.

23 Ibid., 412.

24 Ibid., 412.

25 Ibid., 322.

26 Heiberg az úgynevezett dán „aranykor” központi alakja volt, filozófus, fordító, drámaíró, színigazgató; Kierkegaard mentora egy ideig, majd ellenlábasa.

27 Peter Szondi, *F. Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck = Euphroprion* XLVIII, 1954, 397–411.

Félelem és reszketés „komparatív” drámaszituációira utalva, Iphigeneia és Izsák sorsának összevetésében és eltérésében, a tragikum „felső határának” érzékeltetésében.²⁸ Maga a terminus egyébként feltehetően éppúgy Kierkegaard-tól került a filozófiába, ahogy az abszurd kategóriája általa jutott a teológiából a drámaelméletbe.

Ha a hatástörténet felől közeledünk, az „árnyék” eredetének filológiai nyomait keresve, akkor ismét a *Modern dráma elmélete* igazíthat útba minket. Műve bevezetésében²⁹ ugyanis Szondi említi mindazokat, akiktől módszertanilag és szemléletileg a legtöbbet merítette. Ezek pedig egytől-egyig – „tanulóéveik” során, vagy éppen pályájuk fordulópontján – Kierkegaard hatása alatt álltak, mint ez nyomon követhető mind esztétikai, mind történetfilozófiai gondolkodásukban. Az új zene filozófiája révén megidézett Adorno egy egész könyvet szentelt a dán gondolkodónak 1933-ban,³⁰ mégpedig az egyiket a legelsőik közül. Lukács *Regényelmélete* bevezetése lett volna csupán annak az *opus magnum*nak, amit Kierkegaard-ról és Dosztojevszkijről tervezett, s ami Lukács gondolkodásának és világszemléletének foglatatát tartalmazta volna.³¹ Walter Benjamin pedig a huszadik századi Kierkegaard-értelmezés egyik legizgalmasabb képviselője, miként ez esztétikai írásaiból közvetlenül és közvetetten is kitűnik.³²

Alapos és átható szövegelemzés segíthetne ezeknek a hatásoknak a pontos feltárásában az életművön belül, a transzparenciák és utalások meghatározásában, a Kierkegaard-i eredetű esztétikai és bölcséleti kérdések felvillantásában – egyébként ugyanabban az időben, amikor a dán gondolkodó befogadásában elsősorban az egzisztencializmus iránti fogékonyság dominált. Ennek nyomai Szondinál magának a drámának a műfaji meghatározásában is érzékelhetők, hiszen a dráma helyszínét úgy nevezi meg, mint ami a szabadság és kötöttségek szférájában sejthető, a dráma színhelye pedig – erős egzisztencialista ihletéssel – maga a „döntés aktusa.”³³ Az egzisztencializmuson túl, a kommunikáció drámai újraértelmezését elvégző Csehovnál pedig a közlésről való lemondás, a drámai jelentőségű csend – ugyancsak Kierkegaard-i eredetű – motívuma bukkan fel, a műfaj sorsát hosszú távon meghatározó következményekkel. Ezeknek a következményeknek az áttekintése során azonban Szondi már eltávolodik attól a szemlélettől, amely elsősorban a Kierkegaard-i ihletés drámai érzékeltetésére képes, így nem elsősorban tudatos követői vagy közvetett hatásokra fogékony drámaírók sorolódnak a dráma válságának megoldói vagy a műfaj megmentői közé. Ennek nyomán a Kierkegaard tragikum-elméletéből doktori disszertációt tervező Dürrenmatt éppúgy kívül esik a drámaelméletet író Szondi látókörén, mint az egzisztencializmus egyik kulcsművét megalkotó Beckett; az abszurd dráma terminusa éppúgy hiányzik, mint Sartre vagy Camus színműveinek említése. És bár Szondi utal arra, hogy később talán másként írta volna meg drámaelméletének ezt a fejezetét, a hiányt a kortársiság is indokolhatja, hiszen ezek a szerzők ugyanakkor hozták létre jelentős műveiket, amikor Szondi írta a magáét. Nem csak a történeti

28 Peter Szondi, *An Essay on Tragic*, University Press, Stanford, 2002. A 8. § szól Kierkegaard-ról.

29 Szondi, *i. m.*, 7.

30 Theodor W. Adorno, *Konstruktion des Ästhetischen*. Tübingen, J.C.B. Mohr, 1933.

31 Lukács György, *Dostojewski Notizen und Entwürfe*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1985.

32 Lásd bővebben: Joseph Westfall, *Walter Benjamin: Appropriating the Kierkegaardian Aesthetic = Kierkegaard's Influence in Philosophy*, szerk. Jon Stewart, Tome I. German and Scandinavian Philosophy, Routledge, London – New York, 2012.

33 Szondi, *i. m.*, 11–16.

távlat hiányzott tehát, hanem esetleg a mű maga sem volt könnyen elérhető, vagy éppen érvényességét nem igazolta vissza színpadi előadás.

Így azonban másként érzékelhető az a meghatározó mozzanat, mely mindketőtjük esetében közös – a lehetetlenségé. Szondi megítélése szerint Ibsen nem tudja megoldani a maga elé kitűzött feladatot – a drámaelmélet igencsak erőteljes szavaival a norvég zseni szereplői „gyilkosává válik”³⁴ –, míg Kierkegaard *Isméltésének* hőse arra döbben rá, hogy valójában nem létezik ismétlés. Vagyis a kudarc apoteózisa, a negativitás elementáris ihlető ereje és az ennek nyomán kialakított bölcséleti horizont talán még pontosabban köti össze a két gondolkodót, mint a megannyi filológiai és műfajelméleti transzparencia.

Czókos Gergely

A „halálos poshadás” filozófusa

25 ÉVE HALT MEG EMIL CIORAN

1961. augusztus 30-án a *Magyar Nemzet* hasábjain Bajomi Lázár Endre éles hangú cikkben kelt ki egy akkor már több mint két évtizede Párizsban élő, közepesen ismert román gondolkodóval szemben, aki a '30-as évek végén „gyűrött arcú, [...] rejtelmes” diákként gyakran szállt vitába a párizsi magyar emigráció tagjaival. Bár az irodalomtörténész a „halálmadár” *Portrait du Civilisé* címmel megjelent írásában megfogalmazott erőteljes civilizációkritikáját annyiban jogosnak tekintette, hogy „a nyugati polgárosodás rengeteg bajt vitt a gyarmatokra”, ám az ellen már felháborodva emelte fel a szavát, hogy a „dekadencia doktora [...] az imperialista társadalom válságát világméretekre vetítve, minden közös emberi erőfeszítést tagad, hogy a szenny és a tétlenség, sőt a kétségbeesett Semmi mellett kössön ki”. Nem kockáztatunk nagyot, ha azt mondjuk, a „halálos poshadás filozófiáját” megteremtő Emil Cioran nem járatta a *Magyar Nemzetet*. Ahogy azzal sem, ha kijelentjük: amennyiben mégis eljutott hozzá a cikk, bizonyára komoly elismerésnek vette bírálója szavait.

Mi másnak is vehette volna egy kis dél-erdélyi település, Resinár ortodox pópájának a fia, aki az anekdota szerint végtelenül megkönnyebbült, amikor anyja – látva kóros álmatlansága miatti megpróbáltatásait – egy alkalommal kijelentette: ha tudta volna, hogy ennyire boldogtalan lesz, az abortusz mellett dönt. A húszas éve elején járó fiúra revelációként hatott a felismerés: létezése nélkülöz mindenféle szükségszerűséget.

Közel fél évszázaddal később egyetlen mondatban összefoglalta „pályafutását”: „Ha a világ iránt érzett undor önmagában elegendő lenne a szentség elnyeréséhez, nem látom be, hogyan kerülhetném el a kanonizációt.” Ezzel nagyjából mindent elmondott magáról. Persze próbálkozhatunk további hangzatos meghatározásokkal. Az örök vasárnap délutánok apologetája, „formulákká korcsosult zokogásai” másnaposa.

34 Szondi, *i. m.*, 28.