

NAGY ANDRÁS

KIERKEGAARD MASZKJAI (I.)

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”.¹ Így pedig ennek a szerepnek a jelmeze, pontosabban maszkja maga a személyiség, eredeti latin nevén a „persona,” a színpadi maszk, aminek szerepe nemcsak 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 nemcsak tudatában volt, de Gavius Bassus latin nyelvtanából az eredet etimológiáját is ismerte,² és akár magyarázhatta is rövid latintanári 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”.³ 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 nemcsak elrejtenek vagy félrevezetnek, de megerősítenek, megmutatnak, nyilvánvalóvá tesznek valamit,⁴ mégpedig olyasmit, ami másként talán nem volna látható. Ez nemcsak alapélménye volt Kierkegaard-nak, de írói stratégiájának részévé vált: „a maszkok feltárják a személyiség komplexitását”⁵ – 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.⁶ Ennyiben tehát az archaikus funkció bölcséleti újraértelmezése kapott olyan jelentést, amely Kierkegaard számára nemcsak ismert volt, hanem alkalmazható is, mert álarcra mögül érezte hitesebbnek mind a költői megnyilatkozást, mind a bölcséletit, mert ez a kettő nála nem vált el egymástól, hanem kiegészítette egymást, sőt: olykor szinte feltételezte egyik a másikat.

A tanulmány folytatását februári lapszámunkban közöljük.

A szerep és a szereplő önmagában is megkettőződésre utal, ami Kierkegaard maszkjainak alkalmazásával a megsokszorozódás előzménye, alkalma, illetve előfeltétele volt. Nemcsak 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.⁷

Kierkegaard *De omnibus dubitandum est* című művében, amit Johannes Climacus jegyez, a kétely etimológiájából indul ki a szerző, 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”⁸ – 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.⁹ 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”.¹⁰ 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 másan.¹¹ Ez a paradoxia tárul fel legponyosabban 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.

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.¹² Hiszen a prédikáció kételymentességét az autoritás garantálja, amire abszolút módon és egységesül épít – de a diskurzusban más is jelen van, és talán azért több a prédikációnál, mert hiányzik belőle a feltétlen, a megkérdőjelezhetetlen tekintély.

Színház

■ A színház azonban nemcsak 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 bölcselet és a 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 dest-

ruktív és anti-teoretikus misztifikációt, ha egyszer így juthatott közelebb az igazsághoz¹³ – mint Anthony Rudd megfogalmazta. És talán semmiféle más művészet nem alkalmazza hasonló poétikai törvényszerűséggel az identitásváltást, a hangnemek sokféleségét, a közönség bevonását az alkotó folyamatba, mint maga a színház.

„A színház varázsa egyszer minden élénk fantáziájú fiatalembert lenyűgöz” – írta Constantin Constantius *Az ismétlés* egyik pontján erről a sajátosságáról –, „művi valósága magával ragadja, hogy hasonmásként lássa és hallja önmagát, és lénye különböző részére essen szét, miközben minden különbözőségében önmagát találja.”¹⁴ Az ifjú elragadtatás éppolyan primer 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 nehézségétől, némiképpen önmagától is, vagyis mindattól a tehetőtől, 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 előidézzé ezt az identitásváltást: „és elterpeszkedtem a nevetés, a bolondozás, az ujjongás viharában”.¹⁵

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 majd Nietzsche utal egyszerre teoretikus és poétikus érvénnyel a *Tragédia születésében*.¹⁶ 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.”¹⁷ Az elrejtett feltárulása tehát – a Heidegger által újraértelmezett *aletheia*¹⁸ – 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 bölcselkedés 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 bölcselkedés évszázados kötelezettsége. És így jutott el Kierkegaard a szerepjátszó, az ironikus, a kérdező és kételkedő gondolkodóhoz, a párbeszédek virtuózához, Szókratészhez.

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 hősét – akárcsak az irónia jelentését – írásában a saját hasonlóságára formálta, így őbenne látta és láttatta, hogy a filozófia nem annyira egy rendszer, mint inkább szemléletmód, attitűd, végső soron életforma.¹⁹ Aminek része a szerepjátszás, hiszen a középpontban álló „radikális ironikus” folyamatosan másnak láttatja magát, mint aki,²⁰ 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, oratori virtuozitásról²¹ a bíróság előtti védőbeszédben; és az sem lényegtelen, hogy mindezeket a szerepeket egy abortált drámaíró²² formálta meg poszthumusz, mert maga a kommunikáció virtuóza – bizonytalán 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”²³ – folytatta, mégpedig a Schegelről író Solgert idézve, vagyis a távolságtartás, távolságtéremtés szemléleti fontosságának mintegy műfajelméleti jelentést tulajdonított. Szókratész dialógusainak ugyanis volt drámai kompozíciója, rejtett vagy olykor meglehetősen nyílt dinamikája, dialektikusan 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”²⁴ itt a kérdezés és válaszolás művészetén belül, illetve annak következményeként formálódott meg.²⁵ Még a *Lakoma* összejövetele is színházi esemény megünnepléséhez kötődik,²⁶ ami azonban pusztán alkalma lehetett annak, hogy csakugyan mélyen és sokoldalúan közelítsenek meg egy olyan kérdést, ami egyébként a színpadon is rendre felbukkan, nemegyszer 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; voltaképpeni tragédiájával. Miközben a mártír filozófus archetípusa ideális komédia-hős is volt, különcc, rútsán öltözködő, aki minden vonásában öntudatosan tért el az athéni szellemi elitől és annak szokásrendjéről, ahogy működésével, kíváncsiságába burkolt szellemi fölnyélvel 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 teatrális attribútuma éppen nem jelentette a korszak színházi életével való összhangot, hiszen életében csakis a *Felhők* ködévő hőseként mutatkozott meg a színpadon, s ez a nyilvános persziflázs is közrejátszhatott későbbi elítélésében. Talán ebből is adódott, hogy Platón „teatrokrációnak” nevezte a demokratikus tömeguralmat,²⁷ igencsak pejoratív hangsúllyal.

Diogenész Laertiosz jegyezte fel azt a legendát, hogy Platón dialógusainak ihletforrása Szophrón mímusaiból eredt, és ennek hasonlóságaira

még Arisztotelész is kitért *Poétikájában*.²⁸ A drámai dialógus műfajára, mint öntörvényű alkotásformára Platón annál is inkább fogékony lehetett, mert drámaíró lehetett volna, ha nem találkozik Szókratésszal, 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 jelen levő tömegeket, mind a színészeket bírálattal illette, ez inkább a kortárs gyakorlatnak szólhatott, semmint magának a műfajnak. Hiszen a drámaíró Euripidésszal Platón is, Szókratész is jó viszonyt ápolt, és nemcsak etimológiailag volt közel egymáshoz a theórein: 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.²⁹ Mindezzel együtt Platón nem hűséges krónikása volt mesterének, hanem elfogult apológétája, a Szókratészről fennmaradt másik két forrás kontrasztjaként ez igencsak szembevetendő: 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.³⁰

Arisztophanész támadása frontális volt, és a neveltségessé tétel révén szinte kivédhetetlen: az ós-szofista, az ifjak megrontója, az ateista vádja először színpadon fogalmazódott meg, mielőtt az athéni bíróság elé került volna,³¹ és az az ismert pillanat, amikor Szókratész felállt a közönség soraiiban, 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 megalkotására³² –, de személyes elégtétel is motiválhatta, hiszen a *Lakoma* tanúsága szerint Szókratész a polémia során legyőzte a komédiaírókat, aki egyébként is meglehetősen közönségesen viselkedett az ünnepi együttlét idején.³³ Természetesen maga Szókratész sem lehetett makulátlan kortársai számára, nemcsak Xanthippével kötött házassága vetett rá rossz fényt – amelyre Kierkegaard is többször utalt –, hiszen a hárpíanak fogadott örök hűség neveltségessé 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 szerelmet.³⁴ 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 nemcsak összefüggött, de fontos összetevője is volt, forrása pedig nem kisebb gondolkodó lehetett, mint Hegel,³⁵ aki „rehabilitálta” a görög komédiaírókat és vele együtt a bölcselőn ítélező 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 isteneivel³⁶ –, a törvények megkérdőjelezésével, a kéltely 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,³⁷ és míg Hamann méltán hasonlította Szókratész kigúnyolását Jézuséhoz,³⁸ azért erről legalább mélységében és komplexitásában lehetett gondolkodni, Jézuséről pedig nem.³⁹ Kierkegaard egyik legfőbb forrása színházi ismereteinek és szemléletének kialakításában a már többször is idézett Röttscher volt,⁴⁰ 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.⁴¹ 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.⁴² Színházban mindössze háromszor játszották Oehlenschläger színművét, amelyben a daimón megszemélyesítője maga Fru Heiberg volt, majd egy év elteltével még egyszer.⁴³ A műről Frederik Christian Petersen 37 oldalas kritikát írt,⁴⁴ 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 a halál után* című művében, ahol kigúnyolta kortársa és riválisa „remekművét”.⁴⁵ A Szókratész iránt szenvedélyesen érdeklődő Kierkegaard is mindössze megemlíttette naplójában Oehlenschläger tragédiáját, de – beszédesen – semmit nem tett hozzá, és nem tért vissza rá.⁴⁶

A korszak Goethe-kultuszának ismeretében az is fontos mozzanat, hogy Szókratészcímű 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.⁴⁷ Mindezek mellett hatottak a fiatal dán bölcselőre Hamann eszme-futtatásai Szókratészcíműről, továbbá Jean Paul reflexiói,⁴⁸ és persze Hegel számos megjegyzése és elemzése, még akkor is, vagy talán akkor a leginkább, amikor ezek ellentmondtak egymásnak. És éppen az ellentmondások színrevitele 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. Némegyszer maguk a dialógusok kínáltak színpadi helyzeteket – elsősorban a legdrámaibbnak tekinthető Phaidón –, s a párbeszédet dúsitani 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 nemcsak zokogó tanítványai nem hittek neki, de a későbbi drámaírók sem. Vagy szavait csak vigasztalásnak tekintették, amelyet önmaga és barátai kedvéért hangsúlyozott a bölcs, s talán ezt a hipotézist erősíti meg Arisztotelész részvétfogalma is, amelyet Szókratész halálakor használnak – *eleos* –, és ami a tragédia hatásának leírásakor kerül a *Poétikába*; vagyis ezek szerint mégiscsak tragédia történt.⁴⁹

Ebben is összefüggést sejtet Jézus sorsával, akinek halála szintén nem tekinthető tragédiának. A 17. századból származó színmű, François Charpentier *Szókratész élete* című munkája, akárcsak Georg Adam műve, a filozófust haláláig kíséri,⁵⁰ és hogy ez utóbbi mártírnak nevezi, az felvilantja a kultusz egyik fontos éltető elemét s benne a jézusi analógiákat. Henry Montague Grover ebben a szellemben írt „drámai költeményt” Szókratészról, akárcsak Adam Becket, s ennek vizuális reprezentációjaként egy korabeli klasszicista ábrázolás úgy mutatja Szókratészt tanítványai körében, ahogy Jézust festették meg a Getsemánében, s az őt körülvevő tógás fiatalok szinte apostoloknak tűnnek a képen.⁵¹ Szókratész halála a tárgya Jacques Henri Bernardine-nek, míg Francis Foster Barham ötfelvonásos tragédiájának fordulópontján, a cellában álm 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 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.⁵²

Külön csoportot jelentenek azok a művek, amelyek Szókratész életének színrevitelével kísérleteztek, hogy a bölcs esendőségét vagy éppen életrealitását formálják meg. Xanthippé 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 neveltségesség 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 beleszóttak, akár a bölcs saját lánya révén, akár Szókratész két feleségének torzsalkodásával, mivel a férfiakat megtizedelő háborúk miatt ekkoriban több feleséget is vehettek az athéni férfiak. Ezt a különös háromszöget formálta meg darabjában Nicoló

Miniato és Antonio Draghi, s talán feledésbe is merült volna a mű, ha nem Telemann komponál hozzá zenét.⁵³

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”,⁵⁴ az alkalmas a gondolkodás végső paradoxonainak demonstrálására is. Az iróniaviták egyébként amúgy is a „színházi és irodalomelméleti kontextusból” kerültek át a filozófiába, Sibbern, Tryde és Møller révén, mint Brian Söderquist írja,⁵⁵ 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 találkozására és elképzelt dialógusa alapján. A parodisztikus szóváltás az „előfeltevésnélküliség”⁵⁶ problémáját járja körül, de csak saját használatra, mert Kierkegaard nem kívánta publikálni művét, feltehetően újgyakorlat 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”.⁵⁷

Álnevek

■ Kierkegaard műveinek, köztük a szókratikus párbeszédeknek a szerzői éppúgy nevet kaptak, mint szereplői, és a kettő gyakorta elválaszthatatlan volt és maradt 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, új és új jelentéssel látták el a korábbi eszmefuttatásokat, a meghaladott konklúziókat, és így írták tovább a már megkezdett történeteket.

Az álneveket, amelyeket kifogyhatatlan találékonysággal és többnyire összetett jelentéssel adott Kierkegaard – szinte kivétel nélkül latinul⁵⁸ –, Henning Fenger szerepeknek tekintette, Kierkegaard-t pedig olyan szerzőnek, aki egyben színész is, így „eljátssza az álnevek szerepét is, miközben éppen leírja őket”.⁵⁹ 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?”⁶⁰ – kérdezi, okkal, hiszen egyfelől a szerepalkotás nyersanyaga nem lehet más, mint a szerző élményvilága, ugyanakkor a felületes azonosítás többnyire félrevezető, hiszen nemcsak a protagonista, de az antagonista 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 konf-

liktusokba, s ezek dinamikája nyomán nemcsak 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 valamilyen 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.⁶¹ Joseph Westfall pedig úgy látja, hogy maga a szerepjáték bír átfogó jelentéssel, hiszen Kierkegaard nemcsak 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 nevéen 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.⁶²

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 legkülönbélebb műfajok változatai jöttek létre. Nemegyszer igencsak meghökkentő terminust emelt műve alcímébe a fiktív szerző: lélektani kísérlet, dialektikus líra, kísérlet a töredékes törekvéssel⁶³ – a sor folytatható. Az egyes műveken belül pedig tovább tárgultak a lehetőségek: levelek, párbeszéd, naplók, „egy narratíva,”⁶⁴ novellisztikus részletek mellett „expektoráció,”⁶⁵ 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,”⁶⁶ még a könyvkötő által összefűzött, ismeretlen eredetű kéziratlapok egymásutánja sem, amelyek a *Stádiumok az élet útján* címen álltak össze egyetlen köteté.

„Istennek kedvére van az inkognitó” – írta Kierkegaard naplójába⁶⁷ –, de ha nem is nyert volna transzcendens megerősítést, feltehetően akkor sem komponálta volna életművét másként. Részben azért, mert nemcsak életéhez, de műveihez is „költői kapcsolat” fűzte, másrészt pedig költőt éppen az autoritás hiánya teremtett belőle.⁶⁸ 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.”⁶⁹ Hiszen az alkotások létrejötté „egy költőn keresztül történik, aki azt mondja: ez nem én vagyok”.⁷⁰ 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 „szereleti azt, ami megsebzí: az eszméket”.⁷¹ Merthogy 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, dialektikus⁷² – 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”.⁷³

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 „pseudeonimitás” nemcsak Koppenhágában volt divatos – Fenger szerint egyenesen kultusza alakult ki⁷⁴ –, 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,⁷⁵ és Schleiermachernek a *Lucinde*-ről szóló reflexiói kapcsán írta naplójába a fiatal Kierkegaard, hogy ennek során „számos személyiséget konstruál, és ezeken keresztül tekint át a művön, de ezzel áttekinti az ő individualitásokat is”. Majd hozzátette: ezek tehát „különféle személyiségek, amelyek megjelenítik az eltérő nézőpontokat”⁷⁶ – 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 keresztül⁷⁷ a teológiaiailag képzetlen – héberül sem tudó – vallásbölcseleti értekezőn át a filozófiához nem értő gondolkodót felvillantva⁷⁸ az egyházatya megidézéséig, aki egyenesen Søren Kierkegaard műveit elemzi,⁷⁹ 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 koherenciaproblémákra utaltak, amelyek azonban inkább filológiaiailag értelmezhetők, a korszakban a szerzői pozíció megrendülése nyomán;⁸⁰ ugyanakkor a közvetett kommunikáció létrejötté 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 kötetének 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: akár polilogikus⁸¹ 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 nemegyszer értetlenség vagy félreértés – amelyek közül többet 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, szituációt és a polemikus tónust, aminek nyomán a szereplőket laboratóriumban végzett kísérletek alanyainak látta, ha nem egyenesen pókhálóba csavart, megkínzott áldozatoknak.⁸²

Hogy senki nem látta át az álnév használatának mélyebb és egyetemesebb értelmét, voltaképpen lényegét, azt Kierkegaard nem kis keserőséggel 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.”⁸³ Hiszen minden megszólalásnak összhangban kellett lennie a megköltött személyiséggel,⁸⁴ 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.⁸⁵

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 legkülönfélébb szövegeket, amelyekben sokszor azonos kérdéskörök mutatkoztak meg, más és másféle megközelítésben, eltérő vagy akár ellentétes konklúziókkal.⁸⁶ A *Három keresztény beszéd* írása során például Péter áru-lása, a kánaáni asszony sorsa és Anna prófétanő mellett – akik valamennyien ennek a „beszédnek” szereplői voltak –, szó lett volna a bűnös-ség kérdéséről, de a halállal való szembenézésről is, mindezek azonban szinte túlcsoordultak a „beszéd” keretein, és átszivárogtak az álneves opus-ba. 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 sa-ját név 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”.⁸⁷

Hogy ez a dilemma Kierkegaard egész írói pályájának egyik legfonto-sabbika volt, amelyre minduntalan visszatért, azt pontosan jelzi egyebek mellett a *Magamról* című fejezetek időről időre történő felbukkanása a naplókban és az iratokban – mintha folyamatosan fel kellene vetnie az ön-meghatározás kérdését, mert nem tud rá megnyugtató feleletet adni. Mint-ha ugyanaz a törvényszerűség érvényesülne itt is, amelyet pontosan látott korábban: hogy az ember előrefelé éli az életét, de visszafelé értheti csak meg.⁸⁸ És ez alkotói életére is igaz lett.

Kierkegaard több alkalommal is úgy fogalmazott, hogy a maiuetikus módszer miatt volt szüksége az álnevek alkalmazására,⁸⁹ vagyis ez segítette világra olvasóiban a felismeréseket – mégpedig közvetett módon. És így hozta létre azokat a személyiségeket, akik megfelelő autoritás birtokában be tudtak lépni „az élet aktuális feltételei közé”.⁹⁰ Mert mindvégig érezte azt az ontológiai különbséget, ami a költői jelenvalóságot elválasztotta a tényszerű jelenvalóságtól, ami azonban ugyancsak a költői realitás tar-tományába került, amint emlékezés vagy felidézés alkalma lehetett. Szók-ratész a legjobb példája annak, hogy egy valóságosan létező ember dráma-költő tárgyává válva lesz az emlékezés alakjává, tehát történelemmé; s ekként ugyanaz a személyiség más és másféle ontológiai státusszal ren-delkezhet. Vagy Shakespeare Júliájának példájával élve: az egykor élt lány veronai jelenvalósága mellett létezett Shakespeare – Júliát életre keltő – je-

lenkorának valódi ideje, ám mindezek csakis a nézőközönség aktuális befogadása pillanatában nyernek érvényességet.⁹¹

A *halálos betegség* előszavában a szerző magasabb rendű és alacsonyabb rendű álnevességről szól, attól függően, hogy a fiktív szerzők a valóság vagy az esztétika szférájában kapnak-e hangot.⁹² Efféle szerepjátéka szerzői tevékenységének meghatározó részét fogta át, a pszeudonimitás életének és életművének lényegi összetevőjévé vált, mint ezt Kierkegaard maga is érzekelte és megfogalmazta; hangsúlyozva, hogy az álnevek megjelenése mindig szükségszerű volt.⁹³ Hogy ez a „szerzői performansz”⁹⁴ 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 értelmzői érzékenységet is, mert a felvetett kérdések a pusztá gondolati konstrukciónál átfogóbban mutatkoztak meg, mintegy „személyre szabottan”. Ez nemcsak a szakirodalom fontos megállapítása, de feltehetően Kierkegaard hatásának, gondolatai érvényességének egyik döntő elemévé vált, ami ismét csak a színház irányából az életműre vetett tekintet jogsultságára utal.

■ JEGYZETEK

1. William Shakespeare: *Ahogy tetszik*. II. felvonás 7. jelenet (Szabó Lőrinc fordítása).
2. Søren Kierkegaard: *Journals and Notebooks*. Vol. 10. Ford. és szerk. Bruce H. Kirmmse – Niels Jørgen Cappelørn – Alastair Hannay – David D. Possen – Joel D. S. Rasmussen – Vanessa Rumble. Princeton, University Press, 2018. 278. és 593.
3. Uő: *Journals and Notebooks, Loose Papers 1843-1855*. Vol. 11. Part 1–2. Ford. és szerk. Niels Jørgen Cappelørn – Alastair Hannay – Bruce H. Kirmmse – Joel Rasmussen – Vanessa Rumble – David D. Possen. Princeton, University Press, 2020. 102. és 502.
4. Lásd Edward F. Mooney: *On Søren Kierkegaard, Dialogue, Polemics, Lost Intimacy and Time*. Aldershot, Ashgate, 2007. 101.
5. Søren Kierkegaard: *Without Authority*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1997. 88.
6. William McDonald: *Kierkegaard and Romanticism*. In: John Lipitt – George Pattison (szerk.): *The Oxford Handbook of Kierkegaard*. Oxford University Press, 2013. 98.
7. Az árnyék kapcsán lásd utalásait a korban népszerű mesealakra, aki eladta árnyékát, lásd Adelbert von Chamisso: *Peter Schlemil's wundersame Geschichte*, illetve az *Árnyképek* című fejezetet a *Vagy-vagy* című művében; Ekhó 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: *Der Doppelgänger*. Turia & Kant, Wien, 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, Johannes Climacus*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1985
8. Uo. 169.
9. 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, ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong, Princeton, University Press, 1997.
10. Søren Kierkegaard: *Philosophical Fragments, Johannes Climacus or de Omnibus dubitandum est*. 175.
11. Uo. 170. Ennek tudományelméleti folytatása sejthető a falszifikáció tudományos kritériumának teljesülésében Karl Popper és Lakatos Imre gondolkodásában.
12. Lásd a függeléklet: Kierkegaard: *Christian Discourses*. 359.
13. 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. 9. és 10.
14. Søren Kierkegaard: *Az ismétlés. Constantin Constantius próbálkozása a kísérleti pszichológiában*. Ford. Gyenge Zoltán. Ictus, Bp., 1993. 26.

15. Uo. 36.
16. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. Fritzsche, Leipzig, 1872.
17. Kierkegaard: *Az ismétlés*. 28.
18. Lásd Martin Heidegger: *Parmenides*. Ford. Richard Rojewitz – Andre Schuwer. Indiana University Press, Bloomington, 1998.
19. Lásd Martin Puchner: *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford University Press, 2010. 22.
20. Daniel Watts: The Problem of Kierkegaard's Socrates. *Res Philosophica* 2017. 4. 555–579.
21. Søren Kierkegaard: *For Self-Examination. Judge for Yourself*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. University Press Princeton, 1990. 61–63.
22. Diogenész Laertiosz szerint Platón drámaíróként indult, színműveit Szókratészsel való találkozása után égette el. Lásd Puchner: *The Drama of Ideas*. 4.
23. Lásd a függelék: Kierkegaard: *The Concept of Irony, with Continual References to Socrates. Notes of Schelling's Berlin Lectures*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1990. 243.
24. A dráma etimológiája az ókori görög „drao” szóra utal vissza: annak tesz, cselekszik, bemutat, végrehajt értelmében.
25. Lásd a függelék: Kierkegaard: *Johannes Climacus Or De omnibus dubitandum est*. 231.
26. Azért jönnek össze a lakoma résztvevői, hogy Agathón díjat nyert darabjának sikerét ünnepejék. Lásd Kierkegaard: *Filozófiai morzsák*. Ford. Soós Anita. Jelenkor, Pécs, 2014. 572.
27. Puchner: *The Drama of Ideas*. 28.
28. Howard Pickett: *Kierkegaard's Postscript as Antitheatrical, Anti-Hegelian Drama*. In: Eric Ziolkowski (szerk.): *Kierkegaard, Literature and the Arts*. Northwestern University Press, Evanston, 2018. 113.
29. Uo. 4–6.
30. Eric Ziolkowski: *The Literary Kierkegaard*. Northwestern University Press, Evanston, 2011. 60.
31. Uő: *Aristophanes: Kierkegaard's Understanding of the Socrates of the Clouds*. In: Katalin Nun – Jon Stewart (szerk.): *Kierkegaard and the Greek World*. Vol. 2. Tome I. KRSRR. Routledge, Abingdon, 2009. 167–169.
32. Uo. 169.
33. Uo. 170–171.
34. Lásd Søren Kierkegaard: *A szorongás fogalma*. Ford. Soós Anita. Jelenkor, Pécs, 2014. 344. és 668.
35. Lásd Ziolkowski: *Aristophanes*. 177.
36. Lásd a történeti bevezetés és a függelék: Kierkegaard: *Philosophical Fragments*. 23. és 282.
37. Ziolkowski: *The Literary Kierkegaard*. 12.
38. Lásd: Ziolkowski: *Aristophanes*. 179.
39. Lásd Hamann írását, amelyet Kierkegaard jól ismert: *Fünf Hirtenbriefen das Schuldrama betreffend*, továbbá Hamann *Felhők* című művét, amelyből a dán gondolkodó naplójába is lemásolt egy részletet. Lásd Harald Steffes: *Kierkegaard's Germanophone Socrates Sources*. In: *Kierkegaard and the Greek World*. 300–301.
40. Heinrich Theodor Röttscher (1803–1871) német színházesztéta és dramaturg *Artistophanes und sein Zeitalter* című könyve Kierkegaard könyvtárában is megvolt. Lásd Peter Rohde (szerk.): *Auktionsprotokol Over Søren Kierkegaards Bogsamling*, Det Kongelige Bibliotek, København, 1967. 81. és 97.
41. Lásd Ziolkowski: *Aristophanes*. 173.
42. Tony Agaard Olesen: *Kierkegaard's Danish Socrates Sources*. In: *Kierkegaard and the Greek World*. 253–262.
43. Uo. 262.
44. Uo. 263. Kierkegaard erről a kritikáról jegyzeteket is készített.
45. Ziolkowski: *The Literary Kierkegaard*. 62.
46. Olesen: *Kierkegaard's Danish Socrates Sources*. 241.
47. Steffes: *Kierkegaard's Germanophone Socrates Sources*. 280–282.
48. Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten* című műve, Jean Paulról bővebben: uo. 282.
49. Lásd Puchner: *The Drama of Ideas*. 10–16.
50. Uo. 53. A színmű: Georg Adams: *The Heathen Martyr: or the Death of Socrates*.
51. Uo. 53–55. Puchner a képet is közli.
52. Uo. 57–58.

53. Uo. 62–69.
54. Kierkegaard: *Egy még élő ember írásából, Az ironia fogalmáról*. Ford. Soós Anita – Mészoglád Gábor. Jelenkor, Pécs, 2004. 165.
55. Lásd Brian Söderquist: *Kierkegaard's Contribution to the Danish Discussion of Irony*. In: Jon Stewart (szerk.): *Kierkegaard and His Danish Contemporaries.*, De Gruyter, Berlin, 2003. 80.
56. Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard: *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*. Vol. I–II. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1992. I. 14.
57. James Rovira: The Moravian origins of Kierkegaard's and Blake's Socratic Literature. In: *Kierkegaard, Literature and the Arts*. 240.
58. Kivéve, egyebek mellett „A” és „B” a *Vagy-vagy* című műben. Az álnevek elemzése és értelmezése meghaladná az értekezés kereteit, erről bővebben lásd Edward F. Mooney: *Pseudonyms and Style*. In: *The Oxford Handbook of Kierkegaard*. 191–210.
59. Henning Fenger: *Kierkegaard, the Myths and Their Origins: Studies in the Kierkegaardian Papers and Letters*. Yale University Press, 1980. 21.
60. Uo. 21.
61. George Pattison: *The Aesthetic and the Religious*. London, Macmillan, 1992. 78.
62. Joseph Westfall: *The Kierkegaardian Author. Authorship and Performance in Kierkegaard's Literary and Dramatic Criticism*. Kierkegaard Studies Monograph Series. De Gruyter, Berlin, 2007. 4–13.
63. Lásd a *Félelem és reszketés, Az ismétlés, A szorongás fogalma* és további művek alcímét.
64. Ez az álneves Johannes Climacus: *De omnibus dubitandum est* műfaja.
65. Ez a *Félelem és reszketés* egy szakaszának rendkívül összetett jelentésű címe.
66. Lásd Ziolkowski: *The Literary Kierkegaard*. 23. „The pseudonymity or polinimity [...] has not had an accidental basis [...] but an essential basis in the production itself.”
67. Søren Kierkegaard: *Journals and Notebooks*. Vol. 4. Szerk. Niels Jørgen Cappelørn – K. Brian Söderquist – Joel Rasmussen – Bruce H. Kirmmse – George Pattison – Vanessa Rumble. Princeton University Press, 2011. 430.
68. Lásd a függelékét: Søren Kierkegaard: *The Concept of Anxiety*. Ford. Reidar Thomte – Albert B. Anderson. Princeton, University Press, 1981. 222. Továbbá a *Vagy-vagy* angol kiadásának függelékét: Søren Kierkegaard: *Either – Or*. Vols. I–II. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1987. II. 458.
69. Lásd a „Nyilvános gyónást” 1842-ből, in: Søren Kierkegaard: *The Corsair Affair, and Articles Related to the Writings*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1982. 5.
70. Lásd a történeti bevezetést: Kierkegaard: *The Moment and Late Writings*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton, University Press, 1998. XVIII.
71. Uo. XIX.
72. Lásd a függelékét: Kierkegaard: *Either – Or*. II 438–440.
73. Kierkegaard: *Journals and Notebooks*, Vol. 4. 322.
74. Fenger: *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*. 4.
75. Westfall: *The Kierkegaardian Author*. 12.
76. 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. 95–96. és 517.
77. 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).
78. A *Félelem és reszketés* szerzője, Johannes de silentio nem tud héberül, Nicolaus Notabene, az *Előszavak* írója nem ért a filozófiához.
79. Johannes Climacus a patrisztika egyik jelentős képviselője volt. Az álnévként használt Johannes elemezte Kierkegaard műveit. Erről bővebben: Westfall: *The Kierkegaardian Author*. 8.
80. Uo. 12.
81. A Jacques Derrida által is használt terminusról lásd Marcin Leviński – Mark Aakhus: *Embracing Polylogue*. In: *Argumentation in Complex Communication*. Cambridge University Press, 2023. 89–116.
82. Lásd a történeti bevezetést: Søren Kierkegaard: *Fear and Trembling*. Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong, Princeton, University Press, 1983. XXVII. és Søren Kierkegaard:

- The Concept of Irony, with Continual References to Socrates, Notes of Schelling's Berlin Lectures.* Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton, University Press, 1990. VIII
83. Søren Kierkegaard: *Journals and Notebooks.* Vol. 7. Szerk. Bruce H. Kirmmse – Alastair Hannay – Niels Jørgen Cappelørn – George Pattison – Vanessa Rumble. Princeton University Press, 2015. 29.
84. Lásd a függelékét: Kierkegaard, *For Self-Examination.* 240. „Az álneves szerzők megköltött személyiségek, poétikusan jelenvalóak, így minden, amit mondanak, megköltött individualitásukat jellemzi.”
85. Erről bővebben a történeti bevezetésben: Kierkegaard: *Fear and Trembling.* 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.”
86. Lásd a történeti bevezetést: Søren Kierkegaard: *Three Discourses on Imagined Occasions.* Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1993. VII.
87. Lásd a függelékét: Søren Kierkegaard: *Practice in Christianity.* Ford. Howard V. Hong – Edna H. Hong. Princeton University Press, 1992. 284.
88. 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. 133.
89. Kierkegaard: *Journals and Notebooks.* Vol. 7. 401.
90. Uo. Vol. 6. 133.
91. Westfall: *The Kierkegaardian Author.* 5.
92. Søren Kierkegaard: *The Sickness Unto Death.* Ford. Bruce H. Kirmmse. New York, Liveright Publishing Corporation, 2023. XXI.
93. Lásd a függelékét: Kierkegaard: *Concluding Unscientific Postscript.* I. 625.
94. Westfall: *The Kierkegaardian Author.* 260. Lásd: „authorial performance”.

